

الدياق الموسيقية

مجلة فصلية تصدر عن وزارة الثقافة - دمشق
الجمهورية العربية السورية

الحياة الموسيقية

مجلة فصلية تصدر عن وزارة الثقافة - دمشق
الجمهورية العربية السورية
العدد / 28 / 2003

رئيس التحرير: محمد حنانا

أمين التحرير: د. نبيل اللو

هيئة التحرير: د. غزوان الزركلي

إلهام أبو السعود

خضر جنيد

الإخراج الفني: طارق صبح

المراسلات باسم رئيس 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 الحاسوب

المحتويات

كلمة العدد

رئيس التحرير

8

تربية

10

* الموسيقا وبناء الأطفال المبدعين

نورث نابوتي

تذوق

15

* في الموسيقا العربية

د. نبيل اللو

أعلام

23

* أعلام المغنين العرب: ابن سريج

خليل بيطار

دراسات

- 32 * العبثية والروحانية في موسيقا اريك ساتي
زينة العظمة
- 38 * رجل خلف التمارين
مارتن برشال ؛ ترجمة: محمد حنانا

ملف العدد

لودفيغ فان بيتهوفن 1770 - 1827

- 48 * لودفيغ فان بيتهوفن
ترجمة وإعداد: ديابي حنانا
- 59 * أين يكمن السر؟ بيتهوفن وآلة البيانو
د. غزوان الزركلي
- 63 * سيمفونيات لودفيغ فان بيتهوفن
ترجمة وإعداد: كمال فوزي الشرابي
- 80 * تأملات حول موسيقا بيتهوفن
فيلهلم فورتفينغر ؛ ترجمة: أبان الزركلي

88 * إشكاليات في أعمال أوركسترا الية عند بيتهوفن
ترجمة وإعداد: د. نبيل اللو
* وجهات نظر

97 ليونارد بيرنشتاين ؛ إيغور سترافينسكي
فريدريتش غولدا
ترجمة: نذير جزماتي

115 * سيمفونية بيتهوفن الثالثة (البطولية)
تحليل ليونارد بيرنشتاين ؛ ترجمة ريما سكر

145 * أوبرا فيديليو
إعداد: بشير نطفجي

مهرجانات

153 * مهرجان ومؤتمر الموسيقى العربية الحادي عشر في القاهرة
إعداد إلهام أبو السعود

إصدارات جديدة

163 * قصة سي / دي
د. غزوان الزركلي

معجم

* معجم الموسيقى الغربية حرف W

إعداد محمد حنانا

- 169 * الأعلام
- 182 * الأعمال الموسيقية الهامة
- 186 * المصطلحات

ملحق

* مسرد بمحتويات مجلة الحياة الموسيقية
في عشرة أعوام

188

كلمة العدد

تحيط بنا الأغاني أينما كنا، في الشوارع، في وسائل النقل، في المطاعم والمخازن والدكاكين والمحلات العامة. تحيط بنا الأغاني قادمة من كل مكان في الوطن العربي، مصنعة ومحفوظة في أشرطة الكاسيت وأشرطة الفيديو

والديسكات الليزرية.

تحيط بنا الأغاني مبنوثة ليل نهار من عشرات الإذاعات والقنوات الفضائية، فيبدو الأمر كما لو أن الجميع لا يكثرث سوى بالأغنية وبأنواعها المختلفة، الشعبية والشبابية، الريفية والمدينية، الخليجية والبدوية، الجبلية والسهلية، الراقصة والداعية للرقص. أما أشكال التأليف الموسيقي الأخرى فلا أحد يسمعها، بل لا يسمع بها أحد.

ولكن ما هي طبيعة تلك الأغاني، وكيف هي على صعيد النص واللحن والأداء، ما مدى خطورة دورها وتأثيرها على الأطفال والأولاد والشباب، ما هو الدور الذي ينبغي أن تلعبه وسائل الإعلام في إيجاد الضوابط التي تحد من انتشار الغث منها والرديء، وهل من الممكن فرض تلك الضوابط على قنوات القطاع الخاص الفضائية، وهل بالإمكان وضع معايير تُفرض على من يعمل ويساهم في تلك الصناعة، ومن هي الجهة التي ستطرح تلك المعايير، وهل ثمة شريحة عريضة من الموسيقيين المتعلمين التي قد تساعد على تحقيق توازن صحي على الساحة الفنية بمجملها، و.. و.. إلخ؟

ثمة فريق ما فتئ يصب جام غضبه على تلك البضاعة الرائجة، ويتحسر على أغاني أيام زمان، على أغاني الطرب الحقيقية، على أغاني المعلمين الموهوبين. وفريق آخر يرى أن أغاني هذه الأيام تعكس طابع العصر بمظاهره المختلفة، وأنه لا يجوز لنا التمسك بأفكار وقيم ثابتة، كما لا يجوز لنا رفض ظاهرة التغير الذي لا مناص منه، خاصة أن المطروح ليس كله رديئاً، بل يحتوي الجيد والعادي والرديء، وهذا ما حصل في مختلف الأزمنة والأمكنة، فالأمر نسبي، أضف إلى ذلك أثر الانفتاح الكبير على العالم الزاخر بألوان لا تُحصى. وفريق ثالث بات لا يحفل بما يجري على ساحة الغناء، ويرى أن الكلام والندوات والمهرجانات وتنظير الشُّطار لا يجدي نفعاً، وتكمن الوسيلة الأنجع لمعالجة قضية كهذه في التركيز على العملية الثقافية، والتربية الفنية والجمالية، على أن تبدأ من مراحلها الأولى، ولا بد من هذه الاستراتيجية البعيدة المدى.

مهما يكن الأمر فالمسألة على ما يبدو تهم الكثيرين وتؤرق الكثيرين، ولا غضاضة من مناقشتها والبحث في شأنها. وبهمنا في مجلة "الحياة الموسيقية" أن نفرّد لها عدداً خاصاً يجمع بين مختلف الآراء ووجهات النظر حول ما يدعى بالأغنية المعاصرة، ويضم بين دفتيه آراء الموسيقي والملحن والشاعر والمؤرخ والمربي والذوّاق، آراء كل من يرغب في أن يدلوه بدلوه حول أغنيتنا العربية المعاصرة.

هي دعوة ليست للسجال بل للحوار، دعوة للإشارة إلى مكن القوة ومكن الضعف دعوة قد تحظى بنصيب من اهتمام أولئك الذين يرون في مجلة "الحياة الموسيقية" توجهاً إلى أصحاب الاختصاص فقط، دعوة إلى أولئك الذين مازال لديهم ذلك التعطش للأغنية الجميلة.

رئيس التحرير

الموسيقا وبناء الأطفال المبدعين

مقار بين تعلم القراءة الموسيقية عند الأطفال وتعلم اللغة

نورث نابوتي
باحث وكاتب موسيقي

من المفيد بدايةً الإشارة إلى أن تعلم الموسيقى بطرق تقليدية أعطى نتائج متباينة، إذ أفرز ويفرز حالات مختلفة في السويات ويمكننا الجزم أن القلة القليلة تصبح قارئة ممتازة والبقية يمكن تصنيفهم في مستوى المقبول وحتى المستوى الضعيف.

وتعليم الأطفال القراءة الموسيقية بأساليب المدارس الحديثة يعتمد اعتماداً مباشراً على التعاون بين المدرسين والأولياء. مع التنويه هنا إلى مقارنة بسيطة في هذا الإطار بين تعلم اللغة وتعلم القراءة الموسيقية.

* الطفل يتعلم اللغة بشكل مباشر و عفوي:

والدراسات والأبحاث إضافة إلى التجربة العملية أكدت إمكانية زيادة قدرة تعلم الطفل للغة بشكل أسرع (والتعلم هنا ينحصر في المحادثة)..

س) هل يتعلم الطفل القراءة تعلماً متوازياً مع تعلمه المحادثة ؟
ج) بالتأكيد (لا)

(المحادثة أولاً - والقراءة والكتابة لاحقاً)

من هذا المبدأ وانطلاقاً منه يمكننا تبسيط مفهوم تعلم الأطفال للموسيقى بسن باكراً من خلال الاستماع.. وتطوير الذاكرة الموسيقية ومن ثم القراءة الموسيقية لاحقاً (راجع الأبحاث والدراسات الخاصة في هذا الإطار والمنشورة في الحلقات السابقة).

وما ورد أعلاه يمكن أن يكون جواباً لكل المدرسين والأولياء والمهتمين الذين يتساءلون حين يرون الأطفال يعزفون مقطوعات موسيقية عزفاً جيداً وأحياناً مؤثراً ومعبراً (هل يمكن لأطفالنا أن يجيدوا القراءة الموسيقية كما هم يعزفون ؟) - نعم.

وهنا أؤكد على المبدأ الأساسي بتعليم أطفالنا الموسيقا من خلال تعاون الأولياء مع المدرسين في تطبيق أسس الاستماع الصحيح والمبرمج، فالطفل الذي تعلم الاستماع الجيد والعزف الجيد بالتأكيد هو مرشح ليكون قارئاً موسيقياً على أكمل وجه.

وأعني بهذا قدرته على قراءة أي عمل موسيقي لأول مرة، فهو يسمعها بأعماقه آلياً، ثم يرسم هذه النوتة في داخله ويتعامل بها تعاملًا عفويًا ومباشراً وكأنه يعزفها أو يغنيها.

فهو لن يبحث عن نغمتها وعلاماتها الزمنية المعقدة فقط بل أيضاً عن تكوينها اللحني والتعبيرية الموسيقية الخاصة فيها (مثل تشغيل القدمين، حركة العازف، واستيعاب النغمات المقتضية، وقالب العمل، وسرعة الأداء، إضافة إلى ما ذكر استيعابه لاصطلاحات وأشكال التدوين الموسيقي، اصطلاحات الإعادة والتكرار، النهاية).

وبهذا كله ستصبح اللغة الموسيقية حية وممتعة إلى حد كبير عوضاً أن تكون دون معنى وعبء على أطفالنا.

وما يحدث في الأساليب التقليدية للتعليم أن العديد من المدرسين يعنفون الأطفال الذين ينسون باستمرار ملاحظة أو اصطلاحاً ما مثل (D .C أو mf أو ..leggero) ولا يتذكرونها عند رؤيتها. والسبب يعود لأسلوب تعلم النوتة (القراءة الموسيقية).

وبمقارنة ذلك مع كيفية قراءة اللغة نلاحظ أن الطالب (الطفل) عندما يتدرب على الأحرف الأبجدية مع إهمال القواعد والتراكيب فستكون هذه الأحرف كل ما يراه عندما يصل إلى الكلمة، وبالتالي هو يرى أحرفاً فردية ولكنه لا يسمع الكلمة في باطنه (عقله) وبذلك لم يفهم الكلمة، ولم تصل الرسالة المنشودة من ذلك.

وبالمقاييس مع النوتة الموسيقية فإن الطفل سيتمكن من جزء النغمة مثلاً أو يتشكك بنوعيتها وسيخطئ لأنه لم يستطع أن يصل إلى الجملة كاملة (الإيقاع الكامل).

ومن خلال التجربة الخاصة إضافة إلى النتائج والأبحاث والتي أكدت نجاح أسلوب المدارس الحديثة في تعلم الموسيقى برفع نسب التعلم لمستويات كبيرة من طلاب هذه المدارس ومنها (المدارس اليابانية والأمريكية.. والعديد من المدارس الجديدة في أوروبا التي اعتمدت الأساليب الحديثة) ونتائجها جميعاً تؤكد أن طلاب المراحل الوسطى (مراحل مرتبطة بسلسلة الأيتودات من مستوى 1/ وحتى 10/) قد وصلوا إلى مرحلة ومستوى قراءة موسيقية كاملة وأكثر مما نتج من طلاب آخرين اتبعوا الأسلوب التقليدي في التعلم.

* ماهي أسباب النجاح ؟

امتاز طلاب الأسلوب الحديث عن الطلاب التقليديين لأنهم دُفعوا إلى القراءة الموسيقية في مرحلة مناسبة.. وعندما اكتمل تأهيلهم لها وفق الأساليب الحديثة وهم يقرؤون الموسيقى بسهولة عند فحصهم والطلب إليهم مثلاً قراءة موسيقية غير مألوفة (خارجة عن معرفتهم المسبقة وصعبة عليهم أكثر مما تبدو). كما أنهم قادرون على الغناء في الحالات كافة بأسلوب صحيح وبطبقات الصوت الدقيقة المشار إليها في القطعة الموسيقية ودون أي مساعدة، وهذا يتضمن المقامات الصعبة (مقام E b مثلاً) حتى على الموسيقي الذي أتم دراسته إن صح التعبير.

إضافة إلى قدرتهم على استيعاب اصطلاحات التدوين الخاصة بالسلم الموسيقي المتدرج لانصاف الأنغام والأصوات الحادة والتهويدات وحركات العازف، وكل ذلك دون استخدام آلاتهم الموسيقية التي قد توقعهم في شرك حركات العازف من أول مرة.

وهذا يؤكد أن النوته الموسيقية (القراءة الموسيقية) أعطتهم الرسالة المطلوبة، وهذا المستوى (المتوسط) من الأطفال المتعلمين بالأساليب الحديثة إذا استطاعوا عزف قطعة موسيقية مقروءة فسيعتمد أداؤهم على جزء كبير من تجربتهم العملية وبالمقارنة مع المستويات التي اختبروها سابقاً، بحيث تتدخل انفعالاتهم الجسدية مرة أخرى (مقدرة التحدث تسبق مقدرة القراءة، وحتى تتوازي المقدرتان معاً ومن خلال تعلم القراءة).

* أهمية تحفيز الطلاب ودفعهم لتعلم القراءة الموسيقية:

ويتم ذلك من خلال زج الطلاب ومن أمضوا المراحل التأسيسية في التعلم من خلال مجموعات تتضمن مستوى متقدماً ومستوى متوسطاً وتحفيز المستوى الأدنى ودفعهم لخوض تجربة جديدة في القراءة الموسيقية والعزف، فإن ذلك سيدفعهم بطريقة غير مباشرة إلى تطوير مقدرتهم على القراءة بسرعة كما هي في القدرات الأخرى، مما يسببهم (مهارة) جديدة يبحثون عنها هم بأنفسهم. وعليه فإن تعلم القراءة المبكرة هام جداً، ونتائجه محكمة. وتطور القراءة الموسيقية عامل هام وتحتاج إلى مهارة ومن الضروري المباشرة فيها باكراً .

في الحلقة القادمة:

العوائق والصعوبات الناتجة عن تعلم القراءة الموسيقية في سن
باكرة:

- 1- القراءة الموسيقية جزء أساسي لتعلم الموسيقى بالأساليب الحديثة.
- 2- مقارنة في أساليب تعلم القراءة الموسيقية (زولتان كودالي والطرق الحديثة)
- 3- الطرق التقليدية في تعلم القراءة تفقد الطلاب المتعة التي تقدمها الموسيقى.
- 4- كيف يتجاوز الأسلوب الحديث في تعلم القراءة الموسيقية (الملل) ؟
أ - بتقوية الذاكرة الموسيقية في سن باكرة.
ب- بعزف الطالب الموسيقا من خلال صفحة النوته (العادة البصرية).

5 - القراءة الموسيقية قد تكون :

- عقبة أمام السيطرة الفنية الجيدة (التحكم الفني)
- عقبة أمام طبقة الصوت ومعدل سرعة الأداء.
- عقبة أمام الاستماع إلى فرقة موسيقية أخرى..!

في الموسيقى العربية

د. نبيل
باحث موسيقي - أستاذ في جامعة دمشق
عميد المعهد العالي للموسيقا

دأبت الأصوات الغنائية القديرة في مطلع القرن الماضي حتى منتصف نصفه الثاني على إظهار قدراتها الطربية النفسية أحياناً والغريزية عموماً. هذا الطرب الساحر الذي يجعل من صانعه صاحب سطوة وسلطان على الجمهور المتعطش للهوى والوجد والألم. طرب كثير من كتبوا عنه في بلادنا وفي بلاد الغرب يربطونه بالكبت الجنسي في مجتمعات يُعد الجنس فيها من المحرمات التي لا يجوز تناولها ولا الحديث فيها والخوض في تفاصيلها بل ولا حتى التعرّيج عليها، فظهرت في الأغاني عبارات الوصال والعشق والهيام والوجد والتبريح والألم والشوق⁽¹⁾.

¹ - في النصف الأول من القرن الماضي ظهر في مصر مطربون ومطربات غنوا أغنيات ماجنة خليعة، وكان لهم دور في جلسات الأُنس والاستماع عند العامة. نذكر من المطربات منيرة المهديّة (1884-196)، ونذكر من أغنياتها الماجنة (بعد العشا يحلى الهزار والفرشنة). وكانت مغنية تخت شرقي بدأت عهدها في إحياء اللبالي الملاح والحفلات في مدينة الزقازيق، ثم انتقلت بعد ذلك إلى القاهرة. وأشهر أمرها فيها مطربة وراقصة في مقاهي الأزبكية. وفي صيف عام 1915 قدّمها عزيز عيد لتغني بين الفصول في فرقته الكوميدية على مسرح برنتانيا. وغنت وقتئذ قصائد للشيخ سلامة حجازي. وكانت منيرة المهديّة جميلة القسماّت زرقاء العينين كستنائية الشعر ممشوقة القوام صاحبة صوت ذوق عذب، تضافر جمال صوتها وعذوبته وحسن خلقها على إنجاحها وعلى تعلق الجمهور بها. وكانت منيرة المهديّة أول سيدة مصرية تحترف الفن والغناء بشجاعة وثبات. كونت فرقة حملت اسمها في سنة 1917 على شاكلة فرقة الشيخ سلامة الحجازي ونمطها وكانت تؤدي الأدوار نفسها التي كان الشيخ حجازي يغنيها في أوبريتاته وهي تنزيا بزّي الرّجال. ومن أنجح الروايات التي مثلتها من بين روايات الشيخ سلامة حجازي (كارمن). وقد استطاع كامل الخلعي ملحن هذه الأوبريت أن يزواج بين موسيقا الفرنسي جورج بيزيه Georges Bizet، مؤلف أوبرا كارمن، وبين الموسيقا العربيّة. وقد نجحت هذه الأوبريت وقتئذ نجاحاً كبيراً. ثم قامت بدور (تايبس)*، لحنها كامل الخلعي وأحداثها مستقاة من الحياة المصريّة القديمة. لكن الجمهور لم يقبل على الأوبريت إقباله على (كارمن) لأن موضوعها كان فلسفياً في حين كان جمهور منيرة المهديّة جمهوراً غنائياً يأتي ليسمع ويترنح وليس ليعمل فكره ويجتهد في فهم موضوع معقد. في أواخر عام 1926 قدمت رواية (كليوباترا) وكان بدأ تلحينها الشيخ سيد درويش وأكملها من بعده محمد عبد الوهاب.

اعتكفت منيرة المهديّة عقدين من الزمان ثم ظهرت فجأة في أيار/ مايو من عام 1948 في صالة بديعة مصابني بميدان الأوبرا، لكنها لم تُصّب نجاحاً فأنزوت تعيش على ذكريات أمجادها. في السبعينيات من القرن الماضي أنتج فيلم بعنوان (سلطانة الطرب) يحكي قصة حياتها وقامت بدور منيرة المهديّة فيه المطربة شريفة فاضل. عن أعلام الموسيقا المصريّة عبر 150 سنة، تأليف عبد الحميد توفيق زكي، الهيئة المصريّة العامة للكتاب، 1990. وقد غنّت رتيبة أحمد أغنيات ماجنة من هذا القبيل ورتيبة أحمد هي أخت المطربة فتحية أحمد ولهما شقيقة ثالثة هي مفيدة أحمد. ومن أغنيات رتيبة أحمد (رنة خلخالي) و(أنا لسه نونو). كما غنى من المطربين عبد اللطيف أفندي البنا (إيه راك في خفاقتي - إرخي الستارة)، وغنى الشيخ أمين حسن سالم (أوعى تكلمني بابا جاي)، وغنى زكي أفندي مراد (هاتيلي يامه عصفوري - و جنتيني يا بنت).

* أوبرا تايبس (Thais) للمؤلف جول ماسينه. أخذ نصها من رواية لـ أناتول فرانس.

وصحيح أن الأصوات التي نتحدث عنها كان من ضمنها أعلام لا يشق لهم غبار في صنعتهم و موهبتهم و فنهم، أمثال عبد الوهاب وأم كلثوم وفريد الأطرش ومحمد فوزي، إلا أنهم شكلوا طبقة لها سطوتها في عالم الغناء والطرب والفن فدخل الفن ودخلت الموهبة في دائرة السلطة ودخلت معها المصالح الشخصية والفردية والنرجسية ومعها الضعف الإنساني في محاباة مواهب والتصدي لمواهب أخرى. لعل الأمر هذا لا يقتصر على أجواء الفن المصرية بل ينسحب على أجواء الفن وغير الفن في غير مكان وفي كل زمان، إلا أن ما يعيننا هنا هو أن الأصوات القوية الموهوبة اكتملت لها أسباب السطوة والسلطان فأصبحت أفلاكاً يدور في مداراتها مواهب ما استطاعت أن تنفك من إسار التأثير في الأسلوب والأداء بل حتى التلحين.

بعض المشتغلين في حرفة الغناء والطرب والتلحين وشؤون الموسيقى العربية عموماً كانوا يناهضون فكرة تقعيد الموسيقى العربية ودراستها علمياً بل وحتى كتابتها وعزفها بالنوتة بحجة أن أموراً من هذا القبيل لو دخلت على موسيقانا لأفسدتها وأبعدتها عن أصالتها وروحها ونفسها وهي دعاوى باطلة لا تثبت أمام النقد والنقاش.

وقد وطدت وسائل الإعلام دعائم الأقوياء فزادتهم قوةً و سلطناً ونشرت حولهم الأساطير وجعلت من عالم الغناء والمغنين عالماً سحرياً اجتذب العامة وأثر تأثيراً قوياً في أذواق الناس وأهوائهم. وتكرست صناعة السينما الغنائية تخدم هذه الأصوات وتقدم لهم منبراً ما كانوا ليحلموا بإمكانية وجوده، وهم المخضرمون الذين عاصروا كوبة الشمع في التسجيل ومن قبلها قوة صوت المطرب وحده يغني أمام السمعية، فتسود المطرب الوسيم على المطرب غير الوسيم، والمطرب الملحن على المؤدي، والمطرب عازف العود على عازف العود، والمطرب النجم على الملحن ولو كان من المبدعين. وطغى الصوت على الآلة في الأداء والتسجيل وتكرّس الغناء مرةً أخرى على حساب الموسيقى الآلية، والأغنية على حساب الارتجال والتقسيم. معادلات كثيرة انقلبت مدخلاتها ومخرجاتها، وأصبح حلّها معقداً تعقيد أوضاع الموسيقى والمجتمع الذي بدأت الحداثة تدب في أوصاله لينهض بعد طول المنام. وكل ما تقدم ما كان ليكون على هذا النحو لو أن العرب طوروا فناً موسيقياً ألياً صرفاً تكون الموسيقى فيه وحدها هي المتسيدة دون ما حاجة إلى اللجوء إلى الكلمة والغناء البشري لإحداث الأثر في النفوس.

هذا ولم تستطع التربية الموسيقية في بلادنا أن تنهض في هذا الموضوع، وجاءنا الاستماع الموسيقي الصرف من تقاليد الغرب في الاستماع للأعمال الموسيقية الصرفة التي لا يتخللها غناء ولا صاحبها وهي أعمال تكاد تشكل الغلبة الغالبة من الإبداع الموسيقي الكلاسيكي لدى الأمم الغربية. هي مسألة تاريخية ذوقية ثقافية اجتماعية إذن. وحتى اليوم ما زالت الموسيقى الآلية تكاد تكون مغيبة كلياً عن إبداعاتنا الموسيقية في الإعلام وعلى المسارح، ولم تتعود الأذن بعد على الانتشاء بالموسيقا وحدها دون الغناء ولم يتفرغ المؤلفون الموسيقيون لتطوير هذه الناحية عند الجمهور. ونحن نعرف أن المسألة أعقد بكثير من مجرد النظر إليها وعرضها وتناول أسبابها بهذه العجالة والبساطة، وأن معالجتها تتطلب وقتاً طويلاً لترسيخ هذه الذائقة عند العامة ولظهور جيل من الشباب الملحنين - الذين أهلوا تأهيلاً أكاديمياً، وهم بدؤوا يظهرن عندنا - جيلٌ يعكف على القوالب الموسيقية العربية التراثية يؤلف فيها ويكتب ويطور ويبتدع ربما قوالب أخرى من روحها وروحنا لا تجافي منظومة موسيقانا ولا تراثنا وتؤلد من رحم التجربة والأصالة. ونحن لا نتكلف هذا القول بل نحن مؤمنون به كل الإيمان. هي مسألة وقت وتطور ذائقة ووعي ودراسة وبحث متقن ومحاولات تُقدّم للجمهور العريض المحب للموسيقا والذوق السليم لا تجافيه الأصالة في الإبداع وإن كان جديداً كل الجدة. وحدها المؤسسات الثقافية الموسيقية الأكاديمية هي القادرة على هذا التجديد في الإبداع التراثي، وعلى احتضان المواهب التي لا تتأهل بين ظهرانيها لصقلها وتقويمها.

وقد سادت فترة من الزمن كان من الصعب فيها تناول رموز الغناء العربي بالنقد لما أحيط بها من هالة القداسة والتبجيل. كان للبنان تجربته في المسرح الغنائي الذي عُرف تحت اسم الأوبريت الفلكلورية على غرار أوبريتات سيد درويش. وُعدت هذه التجربة اللبنانية "صحوة فلكلورية" احتضنتها مهرجانات بعلبك منذ عام 1959 وضمن هذه المهرجانات غنت صباح وفيروز، إلى جانب أصوات رجالية كصوت المبدع وديع الصافي الذي يعد من أجمل الأصوات العربية على الإطلاق، وصوت نصري شمس الدين. إلا أن الصدارة كانت دوماً لفيروز رغم عظمة صوت وديع. ولم يكن الأمر يخضع لاعتبارات فنية وإنما لاعتبارات تسويقية استراتيجية رحبانية سيّدت صوت فيروز على ما عداه وقتئذٍ من الأصوات النسائية والرجالية⁽²⁾ الأخرى.

² - صحيح أن الأصوات النسائية التي غنت إلى جانب فيروز أمثال جورجيت صايغ وهدى حداد وسهام شماس وغيرهن لا ترقى بأي حال من الأحوال إلى صوت فيروز، إلا أن أصواتاً رجالية مذهلة بعضها اكتملت له أسباب النجاح والشهرة كوديح الصافي ونصري شمس الدين ومحمد مرعي ومحمد غازي، وبعضها الآخر كان واعدًا وقتئذٍ كملحم بركات ومروان محفوظ وإيلي شويري ورجا بدر وغيرهم. وهذه الثلة كلها رغم عظمة بعضها كانت تعد في الأوبريت الرحبانية الفيروزية أصواتاً ثانوية وُجدت لتخدم الصوت الرئيس : السيدة الأولى La Prima Donna فيروز. ونحن عندما نستمتع مثلاً لصوت محمد غازي في موال (حجبوها عن الريح) إلى جانب فيروز يذهلنا هذا الصوت الرخيم المخملي القادر المتمكن الأسر، ونعجب كيف لم يوظف الأخوين رحباني صوتاً بهذه القدرة والجمال؟ لكننا عندما نسمع الألحان التي كان أداؤها يوكل لوديح الصافي يبطل عجبنا ونفهم السبب. ولعمري إنها أسباب أقل ما فيها وأضعفها شأنًا بل وأهاها الأسباب الفنية. أما إيلي شويري وملحم بركات ومروان محفوظ فكانوا ينعمون عليهم بأداء أغنيات لطيفة بسيطة قصيرة لا تعبر عن موهبتهم ولا عن إمكاناتهم الكبيرة ويزجون بهم جميعاً رتيبة سنيدة خلف فيروز.

والتجربة الرحبانية الفيروزية الأوبريتية تجربة لطيفة بكل المقاييس، إنما يجب ألا تعطى الهالة التي تُعطاها عندما يتحدثون عنها. هي تجربة قائمة على صوت فيروز، وعلى حوار فيه توريّة أحياناً أخرى، ونفس شعري في أحيان كثيرة، إلا أنه حوارٌ سرعان ما يتلاشى من الأذهان بعد سماعه لمجانيته في العموم الأعم. وتبقى في الذاكرة الأغنيات الجميلة وصوت فيروز وبعض الحواريات الغنائية الفكهة التي برع الرحباني بها إلى جانب العملاق فيلمون وهبي، وكان هو الآخر مهماً مجيراً لصالح الست شأنه شأن البقية. رغم أن فيلمون كان يفرق عن وديع الصافي ونصري شمس الدين ومحمد غازي ومحمد مرعي في أنه كان صانع أجمل ألحان فيروز العربية الأصيلة إنما في الظل. وحدهم العارفون كانوا يعلمون بأن النكهة الشرقية العربية الأصيلة في بعض الألحان هي من صنع فيلمون وهبي، وأن التغريب عموماً هو من صنع الرحباني. والتجربة الأوبريتية الرحبانية تجربة محلية النجاح وهي إن عبرت الحدود إلى الغرب فلن تجد أذنماً مصغية لها ولا جمهوراً، فمن رضع مع حليب أمه فاعزز لا يمكنه أن يقنع بتجربة كهذه⁽³⁾. ونحن لا نقصد في حديثنا هنا تجريحاً ولا تعرضاً لهذه التجربة التي قلت فيها أنفاً إنها لطيفة بكل المقاييس، وإنما أضفت على المشهد الموسيقي الغنائي في بلادنا لوناً بهيجاً من العروض التي تجمع بين فنون شتى، وإنما قصدت إلى توخي الحذر والحيطه عندما نتناول هذه التجربة من الناحية العلمية الموسيقية ولا نعطيها أكثر مما تستحق. وهي تستحق أن تمتدح في سياقها التاريخي الاجتماعي الثقافي الفني الموسيقي، أما الآن وبعد أن أصبحت التجربة في ذمة التاريخ فيحق لنا كباحثين، وقد بعُدت الشقة بيننا وبين هذه الأعمال زمنياً أن نتناولها بالدرس والتحليل والنقد، فنقول فيها قولة حق لا قولة مديح مجاني. ومن الخلط والخطأ أن نقارنها بأعمال أوبرالية غربية، ففي هذا شطط وسخف. وما كان يُقدم ليس فلكلوراً وإنما أغنيات منوعة، وحتى الفلكور الذي تناولوه طالته أيدي العبث، وربما أحسنوا مصادفة في بعض مواضعه، لكنهم أساؤوا قطعاً في مواضعه الأخرى. وفي أحيان كثيرة أساؤوا للعمل برمته. وفي أعمال السيد درويش الذي جددها الرحباني أمثلة واضحة على ذلك من مثل: زوروني كل سنة مرة، والحلوة دي، وطلعت يا محلا نورها. ولا شك أن الذكاء والفتنة ورهافة الذوق والثقافة

وحسن الاختيار وحسن التقديم أسباب اجتمعت كلها لدى الرحباني ليجعلوا كل شيء في خدمة الصوت الذهبي فيروز. وكانت قوتهم تكمن في احتكارهم لصوتها واستثنائهم بها⁽⁴⁾. وإن التجربة أثبتت أن فيروز عندما خرجت من إيسار الرحباني حاولوا استبدالها على مبدأ (إن غاب نجم عن ملاعبنا جاءت إلينا أنجم جدد)، إلا أن التجربة أثبتت وقتئذ أن الأنجم الجدد وإن كانوا كثيراً زجّوهم في عمل واحد لم يستطيعوا جميعاً أن يضارعوا فيروز وحدها. وما يعيننا في هذا كله هو الخلط الذي أشاعوه بين الفلكلور وأغنية المنوعات وأن ما قدموه كان أغنية منوعات وليس فلكلوراً بأي حال من الأحوال وأن المقتل كان في هذا الخلط والتشويه في أذهان العامة. وتشترك فيروز مع أم كلثوم في أنهما كليهما من المحرمات التي لا يجوز فيهما النقد وأنهما وحدهما استحققتا لقب السيدة من دون الأخريات. وفيروز ظاهرة فنية اجتماعية فريدة في لبنان وسورية وفلسطين والأردن جمعت وحدها الإخوة الأعداء في حقبة عصيبة من تاريخنا المعاصر فكانت أثيرة ذات حظوة عند البطاركة والكتائب والفدائيين الفلسطينيين ومنظمة التحرير الفلسطينية. كما أنها الأثيرة المفضلة في سورية. وحسبك أن تستمع إلى إذاعة دمشق حتى يومنا هذا صباحاً لتدرك في وقت قصير بأنها إذاعة فيروز من دمشق.

³ - حفلات فيروز الكثيرة التي جابت بها الأصقاع في أوروبا وأمريكا لم تكن تستقطب سوى الجالية اللبنانية في الشتات و السوريين و بعض العرب، في حين أنّ أهل البلاد من الأجانب لم يحضروا هذه الحفلات، و أنّ ما قيل في هذه الحفلات في الصحف العربية اللبنانية - السورية تحديداً فيه الكثير من الخلط و الغلو و المبالغـة و الشطط و تمجيد الذات.

⁴ - الملحن والمطرب المعروف حلّيم الرومي هو الذي اكتشف صوت فيروز وكانت تغني وقتئذ في كورال فليلق، وأعجب بصوتها أكثر عندما سمعها تغني بمفردها أغنيات دارجة شائعة وقتئذ، وذكر أنها كانت تلبس آنذاك مريول المدرسة الأسود. استدعى أمها وحصل منها على موافقتها بإلحاقها في إذاعة لبنان. علمها الغناء وأدخلها في دائرة منصور وعاصي الرحباني، وكانت أول ردة فعل لها حيال نية حلّيم الرومي تعريفها بعاصي أنها أحجمت ورفضت بحجة أنه منفر غير قريب من القلب، وحصل أنه أصبح قريباً بعدها من القلب وتزوجته بعد أربع سنوات من هذه الحادثة. وقد ذكرت هذه الحادثة إيغلن مسعود في مقالة لها عن لبنان والموشحات نشرت في مجلة لبنان بتاريخ 1972/1/15، بيروت، العدد رقم 681.

كَمْ هائلٌ من أغنيات المنوعات التي تهذر بها الإذاعات العربية يوماً وتمطر بها المستمع العربي بوابل من الأغنيات في أرض جدباء لم تعد تعرف طعم المطر ولا صوته. ولو راقبنا ما تبثه الإذاعة السورية على سبيل المثال للاحظنا أن المساحة المتروكة للعزف الآلي الارتجالي فيها لا يتعدى مساحة دقائق قبل أذان الظهر على العود أو البزق أو الناي أو القانون، وفيما عدا ذلك يندر أن تستمع إلى مادة مسجلة آلية صرفة تُبث للجمهور في أي وقت من الأوقات. وحتى المادة التي أسلفت ذكرها لا تذاع على أنها مادة فنية للاستماع والتذوق وإنما تُذاع كمادة تعبئة فراغ وفي سياق بعينه دوماً هو السياق الديني. وحسبك أن تسمع أمراً كهذا يتكرر يوماً بعد أذان الإفطار في رمضان من كل عام يطلع علينا فيه التلفزيون أو الإذاعة بعازف منفرد على الكمان⁽⁵⁾ عموماً في وقت مستقطع يتناول الصائمون فيه طعامهم ولا تكاد تلتقط آذانهم سوى أصوات الملاحق والصحون على خلفية الكمان المنفرد. ويبدو أن الموسيقى الصرفة عند المستمع العربي عاجزة عن أن تثير خياله وتهزّ فؤاده وتطرب مشاعره وتدفعه إلى التأمل والتفكير فتأملوا.

5 - استمع الصائمون في رمضان عام 2002 مثلاً إلى تقسيمة واحدة لم تُبث كاملة ولو مرة واحدة لعازف الكمان السوري صيحي جارور. أعادوها على مسامع الصائمين تسعة وعشرين يوماً ليس كمادة فنية تُبث وإنما كمادة تعبئ الوقت بينما يعبئ الصائمون معدّهم.



أعلام المغنين العرب ابن سريج 22 – 107 هـ

خليل البشار
باحث وأستاذ
نشر أعماله في الدوريات المحلية والعربية
ومنها دراسات عن رواد النهضة العربية.

سمى العرب الترنم بالشعر غناء، والترنم بالتهليل أو نوع القراءة تغبيراً (يذكر بالغابر)، وربما ناسبوا بين النغمات مناسبة بسيطة، فكانوا يسمون ذلك السناد على حد تعبير ابن رشيق، وكان أكثر ما يكون منه الخفيف الذي يرقص عليه ويمشى بالدف والمزمار، فيطرب ويستخف الحلوم، وكانوا يسمون هذا الهزج.

وقد ازدهرت الموسيقى في مملكة سبأ، واستخدم المعزف والكوس واشتهر النوح، إذ ناحت هند بنت عتبة على قتلى بدر، واشتهر الغناء لدى القيان، وكانت القينة مملوكة لعليّة القوم، فقد كان لعبد الله بن جدعان قينتان لقبّتا جرادتي عاد، وقد أهداهما إلى صديقه أمية بن أبي الصلت شاعر مكة المتوفى عام 630م. وكان في بلاط جبلة بن الأيهم الغساني عشر قيان نصفهن روميات، ونصفهن من الحيرة يغنين بالبرابط (العود). وكان أحب أنواع الغناء لدى العرب القدماء الحداء الركباني، ويرافقه توقيع بقضيب صغير، ولم يتسع الغناء في عصر أبي بكر وعمر بسبب الفتوح والتشدد. لكنه اتسع في عصر عثمان بسبب ازدهار التجارة والأسواق وتغير الحياة السياسية والاجتماعية، والميل إلى منافسة روائع فارس وبيزنطة من القصور والمراكب المترفة والجواري في مدن الشام والعراق والحجاز، وجميع محترفي الموسيقى في الإسلام من الرقيق أو العتقاء أو الموالى، وأول موسيقي في الإسلام طويس المخنث، وهو أصل الغناء في المدينة، وهو عربي. وبرع معه سائب خاثر مولى بني ليث الذي أخذ الألحان عن نشيط الفارسي، وأعاد صياغتها كي تتلاءم مع إيقاعات الشعر العربي، وأخذ عن سائب خاثر كثيرون من بينهم ابن سريج وجميلة ومعبد وعزة الميلاء.

وما زالت صناعة الغناء تتدرج إلى أن كملت أيام بني العباس، على يد إبراهيم المهدي وإبراهيم الموصلي وابنه إسحاق وابنه حماد. ويرى ابن خلدون في مقدمته المعروفة " أن هذه الصناعة آخر ما يحصل في العمران من الصنائع، لأنها كمالية في غير وظيفة من الوظائف إلا وظيفة الفراغ والفرح، وهي أيضاً أول ما ينقطع من العمران عند اختلاله وتراجعته".

وكانت الموسيقى تعلم من الذاكرة والسمع، ولم تدون، سوى بعض الإشارات التي تخص مجرى الإصبع أي الوتر المطلق والسبابة والوسطى.

وبرز تأثير الشام العاصمة الجديدة الأموية بثقافتها السامية الإغريقية الشمالية، وتأثير فارس في مضمار الألحان والآلات، وكانت الحجاز معهد الموسيقى، وفيها لمع نجم ابن سريج.

روى إسحق بن إبراهيم الموصلي أن ابن سريج كان مولى لعبد الرحمن ابن أبي حسين بن الحارث بن نوفل بن عبد مناف، واسمه عبيد، وكنيته أبو يحيى. وكان آدم أحمر ظاهر الدم سنطاً، في عينيه قبل، بلغ خمساً وثمانين سنة، إذ ولد في خلافة عمر بن الخطاب وتوفي في خلافة هشام بن عبد الملك، وصلح، فكان يلبس جمّة مركبة، وكان أكثر ما يرى مقنعاً. وروى ابن الكلبي عن أبيه في كتابه "النعيم": أن ابن سريج كان مخنثاً أحول أعمش يلقب "وجه الباب"، وكان يغني مرتجلاً ويوقع بقضيب، وكان أحسن الناس غناء، وقد انقطع إلى عبد الله بن جعفر أحد كبار مشجعي الموسيقى.

وكان إسحق الموصلي يردد أن أصل الغناء أربعة: مكّيان ومدنيان. المكّيان: ابن سريج وابن محرز، والمدنيان: معبد ومالك. وقد تعلم ابن سريج الغناء على يد ابن مسجح وطويس، وشهد حفلات عزة الميلاء بالمدينة، وعندما عاد إلى مكة لقب بالنائح، وظل مغموراً حتى الأربعين، وقد نافست أصواته (أغنياته) السبعة المشهورة أغاني معبد.

وكان ابن سريج نائحاً قبل أن يشتغل بالغناء، وقد بعثت إليه سكينه بنت الحسين بشعر، وأمرته أن يصوغ فيه لحناً يناح به، مطلعها:

يا أرضٍ ويحكِ أكرمي أمواتي فلقد ظفرتُ بسادتي وحماتي

فأحسن تلحينه، وقدمه ذلك عند أهل الحرمين على ناحية مكة والمدينة والطائف.

وحيث توفي محمد بن الحنفية كان ابن سريج مريضاً، فطلبت
سكينة من غلامها عبد الملك (الغريض) تلميذ ابن سريج أن ينوح
عليه، وحين أفاق ابن سريج من علته وعرف إعجاب الناس بنوح
الغلام تحول عن النوح إلى الغناء، ولم يعد إليه إلا عند وفاة يزيد بن
عبد الملك، وعند وفاة حبابة، وكانت أخذت عنه أحياناً وأحسنت إليه.
كما عدل الغريض معه عن النوح إلى الغناء، وكان يعارضه في كل
صوت يغنيه.

وكانت ببعض أطراف مكة دار يأتيها ابن سريج والغريض، ويجتمع
لهما كثير من الناس، ويجلس كل منهما على كرسي، ثم يتناقضان
الغناء ويترادانه، فلما رأى ابن سريج موقع الغريض وغناؤه من
الناس لقربه من النوح، مال إلى الأرمال والأهزاج، فاستخفها الناس،
فقال له الغريض: يا أبا يحيى قصرت الغناء وحذفته وأفسدته، فقال
له: نعم يا مخنث، جعلت تنوح على أبيك وأمك، إلي تقول هذا؟ والله
لأغنين غناء ما غنى أحد أثقل منه ولا أجود، ثم غنى من شعر عمر
بن أبي ربيعة:

تشكى الكميث الجري لما وبين لويسطيغ أن يتكلمما

وكان ابن سريج مغنياً وملحناً ومحكماً، يحسن انتقاء الأشعار
والألحان، وقد غنى من شعر ابن أذينة وعمر بن أبي ربيعة وكثير
عزة والأخطل وذي الإصبع العدواني والأحوص وعدي بن الرقاع
وسواهم.

وقد اختلف إبراهيم بن المهدي وإسحق الموصلي في عدد ألحان
ابن سريج وأفضلها، ثم توافقا على أن عددها ثلاثة وستون لحناً،
وأفضلها:

حييا أم يعمرا قبل شحط من النوى
أجمع الحي رحلة ففؤادي كذي الأسى
قلت لا تعجلوا الروا ح، فقالوا: ألابسى

وغناه ابن سريج من القدر الأوسط من الثقيل الأول، مطلق في
مجرى الوسطى.

ورتب المهدي والموصلي أفضل تسعة ألحان لابن سريج وطريقة
غنائها وتلحينها وهي :

وإذا ما عثرت في مرطها نهضت باسمي وقالت يا عمر

الشعر لعمر بن أبي ربيعة، ولحنه خفيف رمل بالوسطى.

ويليه أبيات عنتره العبسي، ومنها :

فتركته جزر السباع ينشئه ما بين قلّة رأسه والمعصم

ولحنه ثقيل أول بالوسطى.

ويليه من شعر عمر بن أبي ربيعة ومنه:

فلم أر كالتجمير منظر ناظر ولا كلياالي الحج أفتن ذا هوى

ولحنه رمل بالوسطى.

ويليه لحن من شعر العرجي، ثقيل بالوسطى، ومنه :

عوجي علينا ربة الهودج إنك إن لم تفعلي تخرجي

ويليه لحن من شعر عمر بن أبي ربيعة، ثقيل أول في مجرى

البنصر، ومنه :

ألا هل هاجك الأظعا ن إذ جاوزن مطلقا

ويليه لحن من شعر جرير، رمل بالبنصر، ومنه:

غيضن من عبراتهن وقلن لي ماذا لقيت من الهوى

ولقينا

ويليه لحن من شعر عبد الرحمن بن حسان، رمل بالوسطى ومنه :

تنكر الإثم لا تعرفه غير أن تسمع منه بخبر

ويليه لحن من شعر عمر بن أبي ربيعة، رمل بالبنصر، ومنه:

ومن أجل ذات الخال عملت ناقتي أكلفها سير الكلال مع الظلع

وذكر الأصفهاني في كتابه الأغاني حكايات كثيرة تظهر مكانة ابن
سريج، وإعجاب الناس بغنائه، وتقدمه على معاصريه، نقتطف منها

الحكايتين التاليتين:

قال حماد بن إسحق الموصلي: أخبرني أبي عن إبراهيم بن المنذر الحزامي، قال: حدثني عبد الرحمن بن إبراهيم المخزومي، قال: تغنى الغريض وابن سريج في دار المعلّى وهي لعطاء بن أبي رباح، وكنت غلاماً أسمع، وقد ختن ابن عطاء، فلبى رغبة خاصته ودعا المغنين، لكنه لم يجلس مع المستمعين فغنى ابن سريج من شعر كثير عزة، ونقر بالدف:

بليلى وجاراتٍ ليلي كأنها نعاجُ الملا تُحدي بهنّ الأباغرُ
أمنقطعٌ يا عزّ ما كان بيننا وشاجرني يا عزّ فيك الشواجرُ
إذا قيلَ هذا بيتُ عزةَ قاذني إليه الهوى واستعجلتني
فكأن القوم قد نزل عليهم السبات، وأدركهم الغشي، أصغوا إليه بأذانهم، وشخصت إليه أعينهم، وطالت أعناقهم، ثم غنى الغريض بشعر الأخطل، وهو ينقر بالدف:

فقلت أصبحونا لا أبا لأبيكم وما وضعوا الأثقال إلا ليفعلوا
وغنى من شعر عمر بن أبي ربيعة:
كفى حزناً أن تجمع الدارُ شملنا وأمسي قريباً لا أزوركِ كلثما
دعي القلب لا يزددُ خبالاً مع الذي به منكِ أو داوي جواه المکتما

فو الله ما رأيت القوم تحركوا، ولا نطقوا إلا مستمعين لما يقول، وكان عطاء يسمع من مكانه، ولما بلغت الشمس عطاء قام، فلما رآه قالوا: يا أبا محمد، أيهما أحسن غناء؟ قال: الرقيق الصوت، وعنى ابن سريج.

وذكر العنّابي أن زكريا بن يحيى حدثه عن بعض أهل الحجاز، قال: التقى قنديل الجصاص وأبو الجديد بشعب الصفراء، فقال قنديل: من أين وإلى أين؟ قال أبو الجديد: مررت برقطاء الحبطية رائحة تترنم برمل ابن سريج في شعر ابن عمارة السلمي:

سقى مأزمي نجد إلى بنر خالدٍ فوادي نصاب فالقرون إلى
وجادت بروق الرانحات بمزنة تسخ شأبيبا بمرتجز الرعد
منازل هند إذ تواصلني بها ليالي تسيني بمستطرف الود
ينير ظلام الليل من حسن وجهها وتهدى بطيب الريح من جاء من نجد

فزفت خلفها زفيف النعامة، فأودعتها قلبي وخلفته لديها، وأقبلت
أهوي كالرخمة بغير قلب، فقال قنديل : ما دفع أحد من المزدلفة أسعد
منك؛ سمعت شعر ابن عمارة في غناء ابن سريج من رقطاع الحبطية؛
لقد أوتيت جزءاً من النبوة.

وغنى ابن سريج بشعر عمر بن أبي ربيعة في الحسناء بنت عبد
مناف، (رمل بالسبابة في مجرى البنصر) :

نظرت إليها بالمحصب من منى ولي نظراً لولا التخرج عارم
فقلت أشمس أم مصابيح بيعة بدت لك خلف السجف أم أنت حالم
بعيدة مهوى القرط إما لنوفل أبوها وإما عبد شمس وهاشم

وغنى هذا اللحن معبد وآخرون بطرائق مختلفة.

وشهرة ابن سريج جعلت الخليفة الوليد بن عبد الملك يشخصه إليه
في دمشق، وكان عنده الشاعران الأحوص وعدي بن الرقاع العاملي،
فغنى ابن سريج من شعر الأحوص:

أمنزلي سلمى على القدم اسلما فقد هجتما للشوق قلباً متيما
ونكرتما عصر الشباب الذي مضى وجدّة وصل حبلة قد تجدما

وغنى من شعر عدي :

طار الكرى وألم الهم فاكتنعا وحيل بيني وبين النوم فامتنعا
كان الشباب قناعاً أستكن به فأستظل زماناً، ثم انقشعا

والقصيدتان في مدح الخليفة، لكن الشعاعين لم يعجبهما أن يجمعهما المجلس مع ابن سريـج، وأن يدعو الخليفة من مكة، وحين أسمعهما الخليفة غناء ابن سريـج من وراء ستار، وسألهما رأيهما فيه، قال عدي: لولا أنه في مجلس أمير المؤمنين لقلت: طائفة من الجن يتغنون، وحين أبرز ابن سريـج من خلف الستار، قال عدي: حُقَّ لهذا أن يحمل!

وكان اللحن الذي غناه من شعر عمر بن أبي ربيعة يقول فيه :
بالله يا ظبي بني الحارثِ هل من وفى بالعهد كانناكثِ
لا تخذعني بالمنى باطلاً وأنت بي تعبت كالعابثِ
حتى متى أنت لنا هـكذا نفسي فداءً لك يا حارثي

وقدم فتيان من بني أمية إلى الحجاز، فسألوا عن ابن سريـج في مكة فوجدوه مريضاً، وأتوا صديقاً له، فسألوه أن يسمعهم غناء ابن سريـج، فخرج معهم حتى دخلوا عليه، وكان يعرف أقدار الناس، فلبى طلبهم وحين عادوا إلى المدينة وسمعوا معبداً ومالكاً لم يطربوا، فقبل لهم: نحلف أنكم قد سمعتم غناء ابن سريـج. وقد احتكم معبد ومالك إلى ابن سريـج في لحنين متعارضين، فقال لمعبد: أحسنت والله على سوء اختيارك للشعر، وقال لمالك: أحسنت والله ما شئت. وقد وصف ابن سريـج الغناء الحسن وصاحبه فقال: "المصيب المحسن من المغنين هو الذي يشبع الألمان، ويملأ الأنفاس، ويعدل الأوزان، ويفخم الألفاظ، ويعرف الصواب، ويقوم الإعراب، ويستوفي النغم الطوال، ويحسن مقاطيع النغم القصار، ويصيب أجناس الإيقاع، ويختلس مواقع النبرات، ويستوفي ما يشاكلها في الضرب من الثغرات"، وحين سمع معبد هذا الرأي قال: لوجاء في الغناء قرآن ما جاء إلا هكذا.

وقد أكد جرير أيضاً تقدم ابن سريـج على معاصريه، إذ قدم إلى المدينة ومكة، وطلب من قوم أن يسمعوه غناء كل رجل بارع، ولما وصلوا إلى غناء ابن سريـج قال: هذا أحسن ما أسمعتموني من الغناء كله، وحين سأله عن السبب قال: "مخرج كل ما أسمعتموني من الغناء من الرأس ومخرج هذا من الصدر، فابن سريـج سيد من غنى وواحد من ترنم".

ولا تخفى على متذوقي الألحان ومشجعي الغناء مكانة ابن سريج، وروي أن الخليفة هارون الرشيد أمر المغنين أن يختاروا له مئة صوت (لحن) فاختروها، ثم أمرهم باختيار عشرة فاختروها، ثم أمرهم باختيار ثلاثة ففعلوا، ومن الألحان الثلاثة لحن ابن سريج من شعر عمر بن أبي ربيعة:

تَشَكَّى الكَمِيثُ الجَرِيَّ لَمَّا وَبَيَّنَّ لَوِيسَطِيْعُ أَنْ يَتَكَلَّمَا

وقال محمد بن الحسن: سمعت إبراهيم الموصلي يقول: غناء كل مغن مخلوق من قلب رجل واحد، وغناء ابن سريج مخلوق من قلوب الناس جميعاً، ويقول أيضاً: الغناء على ثلاثة أضرب: فضرب مطرب يحرك ويستخف، وضرب ثان له شجا ورقة، وضرب ثالث فيه حكمة وإتقان صنعة، وكل هذا مجموع في غناء ابن سريج.

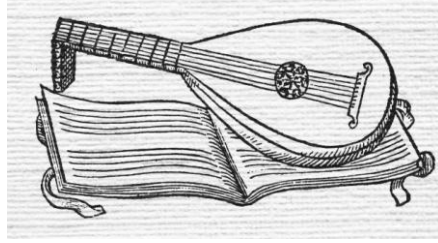
وقد زوج ابن سريج ابنته لسعيد بن مسعود الهذلي، وكانت أخذت الغناء عن أبيها وأجادت، فجعل سعيد ينتحل أغنياتها لنفسه. وحين توفي ابن سريج رثاه كثير بن كثير السهمي بأبيات منها:

مَا اللّهُو بَعْدَ عَبِيدٍ حِينَ يَخْبِرُهُ مَنْ كَانَ يَلْهُو بِهِ مِنْهُ بِمَطْلَبِ
لِلّهِ قَبْرِ عَبِيدٍ مَا تَضَمَّنَ مَنْ لِنَادَاةِ العَيْشِ وَالِإِحْسَانِ وَالطَّرْبِ

وقد أفرد جحظة البرمكي والحسن بن موسى النصيبيني، وإسحق بن إبراهيم الموصلي وابن الكلبي وأبو الفرج الأصبهاني صفحات من سير المغنين التي وضعوها لابن سريج، وأثبتوا فضله وريادته. وكان معبد يردد حين يجيد الغناء: أنا اليوم سريجي.

مصادر الدراسة

- الفنون الجميلة في العصور الإسلامية لعمر رضا كحالة - ص 267،
- 350- المقدمة لابن خلدون - ص 353، 358.
- صبح الأعشى للقلقشندي ج2، ص 143.
- ضحى الإسلام لأحمد أمين ج1، ص 101- 136.
- الأغاني لأبي الفرج الأصبهاني ج1، ص 248 - 323، ج5، ص 116



العبثية والروحانية في موسيقا إيريك ساتي

زينة العسمة



لم يتعرض موسيقي لسوء معاملة معاصريه واستهزائهم كما تعرض إيريك ساتي. لكن هذا العداء لم يثنه يوماً عن الاتجاه الذي اختاره. ورغم تعدد نقاده فقد شهد له الجميع بأعلى صفة يمكن أن يمتلكها فنان: "كرامة القديس، ممزوجة بخيار الدفاع عما نؤمن به حتى النهاية".

تنقل إيريك ساتي بين مدارس فنية موسيقية على قدر كبير من التباين إذ تدل أعماله على تأثيرات من المدارس الرمزية والانطباعية والنيوكلاسيكية وموسيقا المفهوم concept music. كما رأى مؤرخون في بعض من أعماله جذوراً لمدارس موسيقية أكثر حداثة كالسريالية والدادائية والتبسيطية minimalism. ورغم ما يوحى به تنقله هذا بين المدارس الفنية المعاصرة من حرص على مواكبة طراز عصره ومن طموح للنجاح والشهرة، فقد عرف عن ساتي تخليه عن الدخول في تيار الطراز وتنازله عن أي طموح مهني موسيقي. أدرك ساتي منذ البداية أن الانطباعية التي كانت مسيطرة على الوسط الموسيقي الفرنسي خلال الجزء الأكبر من حياته، كانت بعيدة عن طبيعته العبتية. ولم يكن استخدامه لعناصر من المدارس الفنية المتنوعة التي نسبت إليه إلا ضرباً من التجريب واللعب العبتى إن لم يكن وسيلته لمعاكسة الموضة الانطباعية، هو الذي وصف بأنه "من أشد المؤلفين إهمالاً للسباق مع زمنه"

لم يكتفِ ساتي بإهمال أساليب مرحلته بل تخلى عن أي طموح لإثبات نفسه مهنيًا، فلم يجتهد لكتابة أي عمل طويل (باستثناء سقراط) يدخل به في عداد المؤلفين "الجادين". كما أنه تواني عن توزيع أعماله للأوركسترا فكتب أكثرها للبيانو المنفرد إلى أن قام مؤلفون آخرون مثل ديبوسي وبولانك بتوزيعها للأوركسترا. كل هذا جعله يوصف برجل فيه من "قلة الطموح ما يبهر أكثر من حدة الذكاء". غير أن جرأة ساتي تمثلت في قدرته على تحدي الجدية المحيطة بالعمل الموسيقي، إذ أن روحه العبتية التي تعزى إليها قلة طموحه، كانت تنطوي على سخرية مرة، سخرية من الحياة ومن نفسه، من حزنه، من ضعفه، وحتى من موسيقاه. ورغم قدرة هذه الروح الساخرة على إضفاء طابع من الخفة والطرافة على شخصية ساتي وموسيقاه، فقد عجزت عن إخفاء شاعرية وحزن متأصلين كانا يشفان من ورائها.

ولد إيريك ساتي في فرنسا عام 1866 لأب فرنسي وأم اسكتلندية. توفيت والدته وهو طفل، فتربى على يد والده وجديه. درس في كونسرفتوار باريس حيث كانت له سمعة سيئة كطالب كسول. ثم عمل عازف بيانو في أحد مقاهي مونمارتر وبدأ رحلة كسولة في عالم التأليف الموسيقي. في التاسعة والثلاثين من عمره، قرر أن يكمل دراسته الموسيقية فالتحق بالسكولا كانتوروم حيث درس مع داندي وروسيل وأثبت تفوقاً وجدارة. وعرف ساتي منذ فتوته بشخصية يسيطر عليها مزيج من السخرية والروحانية. ويذكر أن ساتي تأثر أكثر ما تأثر في طفولته بشخصين أحدهما عمه أدريان، ومنه أخذ سماته الطفولية اللعوب، والآخر أستاذه عازف الأرغن في كنيسة القديسة كاترين، ومنه أخذ حبه العميق للموسيقا والقدرة على الاستهزاء بأي شيء، إضافة إلى كرهه حاد للتقاليد بكل أشكالها.

تجلى الجانب الروحاني من شخصية ساتي منذ فتوته إذ التحق بمذهب كنسي كاثوليكي سري وكتب لكنيستته عدداً من الأعمال الموسيقية. في عام 1887 نشر ساتي ثلاث مقطوعات بعنوان "الملائكة" كتبت تأثراً بقصائد لشاعر إسباني قليل الشهرة اسمه كونتامين دي لا تور، ويرى الباحثون أن ساتي منذ ذلك الوقت بدأ بتبني نوع خاص من الروحانية يشبه تلك المتجلية في شخصية وقصائد دي لا تور، وهي روحانية لا تخلو من حس تهكمي كأنما يسخر من سذاجته وروحانيته الخاصتين.

نالت شخصية ساتي اهتماماً كاد يضاهي الاهتمام الذي حظيت به موسيقاه. ففي حين عده البعض "هاوياً غير متمكن يخفي سطحيته تحت غرابة مفتعلة" حظي ساتي على احترام وتقدير شخصيات موسيقية وفنية من الأهمية بمكان مثل ديبوسي، ورافيل، وسترافنسكي، وبيكاسو، وكوكتو، وغيرهم. وما لبث أن عد مؤسساً للغة هارمونية فرنسية اعتمدها كل من رافيل وديبوسي فيما بعد. لكن ساتي لم يكثر يوماً بالنجاح والشهرة أو حتى بالكفاءة. كان يؤمن بروحه المتمردة الحرة وبالحقيقة الأكثر إغناء لأي فنان وهي أن "ممارسة فن ما تمكنا من أن نعيش في الزهد المطلق".

تجلت عبثية ساتي وسخريته المرّة في طرائف من حياته اليومية وفي أعماله الموسيقية. يروى مثلاً أن ساتي كان يكن للشمس الغاربة كراهية خاصة. "إنها تشبه عجلاً كبيراً برأسها الأحمر كرأس الديك, يا له من عار". وفي مناسبة أخرى يبرّر ساتي اختياره للساعة السادسة والنصف مساءً وقتاً ملائماً لموعد بقوله : "إنني أفضل المساء على الصباح, إذا سمحتم, فالمساء أقل صباحيةً هذا معلوم!". ويروى عن ساتي أنه كان يضحك باستمرار مخفياً ضحكته بيد على الفم وشهيق مكتوم. كما كان يحب خلط المزاح بالجدية فيضيف على الأحاديث الأكثر طرافة مسحةً من الغموض الجاد. صادف ساتي متسولاً في أحد الأيام أخبره بأنه بحاجة إلى عمل فسأله ساتي: لماذا لا تصبح طبيباً؟ أجاب المتسول: لكنني أعتقد أن الأمر ليس بهذه البساطة فالطبيب بحاجة إلى امتحانات وشهادات ألا تظن؟

- أبدأ .. أبدأ تستطيع أن تكون طبيباً متى شئت فهي مهنة جيدة وسهلة تكسب منها عيشاً محترماً

- حقاً ؟ أتظن ذلك ممكناً؟

- طبعاً أعرف من تجربتي الشخصية

- أشكرك على نصيحتك سأستفسر عن الأمر مباشرةً

- نهارك سعيد

- نهارك سعيد

في موسيقاه, كشف ساتي عن سخريته بطرق عدة. فقد نشر مقطوعات للبيانو بعنوان Gnoisienne وgymnopedie وأرفق المدونة الموسيقية المنشورة بملاحظات للعازف بها قدر من السخرية مثل: " على طرف اللسان" أو "شاور نفسك بحذر" أو "كما لو أنها حفرة" أو حتى: "Ouate hisse zatte" "ويقصد بها" "what is that?" "بالإنكليزية!!" قد تكون هذه السخرية موجهة لصديقه المؤلف كلود ديبوسي الذي كان ممن دونوا على المدونة الموسيقية وبشيء من المبالغة, كل ملاحظة ممكنة, تملئ على العازف كيفية عزف المقطع وفهمه والإحساس به. لكن بعض المؤرخين يعتقدون بأن هذه الملاحظات كانت سلاح ساتي ضد خوفه من النقاد. لم يتمكن ساتي من أخذ موهبته الموسيقية على محمل الجد, وربما أدرك أن موسيقاه رغم بساطتها الظاهرية بها من العمق والحساسية ما يستحق التقدير, لكنه خوفاً من أن يعجز الآخرون عن رؤية ذلك, أرفق المدونة الموسيقية بملاحظات تضيف على عمله طابعاً طريفاً وتجعله قابلاً لأن يؤخذ على أنه دعابة. كانت هذه العبارات بمثابة قناع يخبئ ساتي وراءه روحانيته المفرطة وخجله من كشف رهافة أعماقه, ويحتمي به خوفاً من استهزاء الآخرين بشاعريته.

لم تكن الملاحظات الساخرة كل ما لفت الانتباه إلى طرافة ساتي وعبثيته. فقد عمد إلى استخدام عناوين غريبة لا تخلو من الدعابة في عدد من أعماله مثل "أشياء مرئية من اليمين واليسار دون نظارات" للكمان والبيانو أو "السوناتين البيروقراطية" أو "ثلاثة مقطوعات على شكل إجازة" للبيانو. كذلك فقد أدخل عناصر صوتية غير مألوفة في الأوركسترا كالمسدس وصفارة السفينة البخارية وزمور الإنذار. ولم يتوان ساتي عن إرفاق مؤلفاته المنشورة برسوم كاريكاتورية لنفسه دون أسفلها: إيريك ساتي, مؤلف موسيقي!

كان موقف إيريك ساتي اللعوب من العملية الإبداعية الموسيقية بصورة عامة ومن موسيقاه بصورة خاصة، نواةً لحركة فنية ظهرت في باريس في بداية القرن وكان من أهم ممثليها جان كوكتو الذي دعا إلى رفض الموسيقى الانطباعية ما بعد الفاغنرية وخاصةً موسيقا ديبوسي "الرطوبة" على حد تعبيره. تبنى كوكتو موسيقا ساتي وخدم اسمه اللامع في ترويجها إذ نادى بالوصول إلى موسيقا "براقة، حادة، وعمومية" تهدف قبل كل شيء إلى صدم جمهور الحفلات الموسيقية البرجوازي.

رغم ذلك كله، رغم كل ما عمد إليه إيريك ساتي من تجنب للجدية شبه الرومانسية التي كانت مهيمنة حتى ذلك الحين، والتي تجلت في موجة الانطباعية التي كان ساتي يهرب منها، فإن موسيقاه، إذا جردناها مما أرفق بها من رسوم وعبارات وعناوين، تكشف عن حس شعري عالٍ ورهافة شبه رومانسية بشفافية تركيبها ووضوح ألحانها الأثرية وهارمونيها المتبدلة باستمرار والمشحونة بشجن المينور.

شاء إيريك ساتي أن يهرب من جدية حزنه وعمق روحانيته فغلفها بقشور ملونة براقية، لكنه عجز عن إخفائها في انعكاس نفسه على الموسيقا التي كتبها، فظلت تشفّ بين سطور لعوب خطها طالب موسيقا "كسول"، عازف مقاهي طريف تحوّل إلى أحد مؤلفي فرنسا الأكثر شهرة واعتباراً.

المراجع

- Erik Satie, Rollo H. Myers, Dover Publishing, 1968
- Erik Satie, James Harding, Secker & Warburg
- Satie: Seen through his letters, Ornella Volta (Editor), Marion Boyars 1994
- Au Piano Avec Erik Satie, Jean Joel Barbier, La Bartavelle Fondation Pour L'art et Recherche



رجل خلف التمارين otakar ševčik

بقلم: مارتن برشال
ترجمة: محمد حنانا



على الرغم من أن أوتاكار
سيفتشيك مؤلف كتب تقنية
العزف على آلة الكمان الأكثر
صرامة والقابلة للجدل، فهو
فيما عدا ذلك قد غدا نسياً
منسياً.

«إن فن عزف الكمان
هو أن تعرف كيف تعمل»
إن كل عازف آلة وترية
سيجابه، إن عاجلاً أم آجلاً،
بأعمال مدرس الكمان أوتاكار
سيفتشيك. ولسوء الحظ يرتبط
اسم سيفتشيك على الأغلب
بالتمارين المحكمة المضجرة

التي صممت ظاهرياً لتفسد متعة العزف على الكمان. وقد نشأت هذه
الفكرة على الأغلب من التنفيذ الخاطئ لتمرين سيفتشيك، ومن نقص
المعرفة بعمل هذا الرجل.

إذن فمن هو أوتاكار سيفتشيكيك ؟ قبل سنوات عدة دخلت دكاناً صغيراً مغبراً في مدينة براغ، فوجدت كتيباً مغبراً أيضاً حول سيفتشيكيك "أوتاكار سيفتشيكيك حياته وأعماله، فيكتور نوب، برنوعام 1948". وقد قرأت هذا الكتيب بدهشة بالغة. وسرعان ما وصلت إلى نتيجة مفادها أنه على الرغم من أن التمارين التي وضعها سيفتشيكيك ما زالت مستخدمة في جميع أنحاء العالم، لا أحد فيما يبدو يعرف شيئاً حول الرجل نفسه.

ولد أوتاكار سيفتشيكيك في قرية تشيكية "هورازدوفيتش" في 22 آذار عام 1852 كان ابناً لـ جوزيف وجوزيفا سيفتشيكيك. وكان والده معلماً في مدرسة في هورازدوفيتش كما كان يعمل أيضاً قائداً لفرقة الكورال المحلية. في هذه البيئة لم يكن من الغريب أن يحصل أوتاكار ذي السنوات الست على دروس في الغناء، وقد بدأ الغناء في الكنيسة خلال القداس وهو في السابعة من عمره. ولم يكن بحاجة إلى وقت طويل ليتعلم كيف يقرأ المدونة الموسيقية من النظرة الأولى. بعد فترة من الزمن بدأ والده تعليمه العزف على البيانو، ثم بعد ذلك على الكمان. وقد أولع الولد الصغير بألة الكمان وحقق تقدماً سريعاً في العزف عليها.

على أية حال كان لدى والد أوتاكار خطط أخرى من أجل ولده، فألحقه بمدرسة متوسطة في براغ. لكن مكوته في تلك المدرسة لم يدم طويلاً، فقد كان الشاب الصغير يمقت العلوم، ويشعر بالإحباط لأنه لم يسنح له الوقت الكافي للتدرب على الكمان. وهكذا أخفق في الامتحانات مرة تلو الأخرى، وبعد مداوات عنيفة مع والده قرر الشاب ذو الأعوام الأربعة عشر ترك المدرسة. بعد ذلك تقدم إلى امتحان القبول في كونسرفتوار براغ فرفض بصورة قاطعة، لكنه قبل في السنة التالية بعد أن واطب على التمرين بدأب وجد.

كانت مؤهلات أستاذه البروفيسور أنتونين بينيفتزر التدريسية موضع شك وتساؤل. فقد سأل البروفيسور تلميذه قبل أسبوع من امتحانه الذي سيعزف فيه كونشرتو الكمان لبيتهوفن: "أرني كيف تحمل القوس"، فأراه سيفتشيك الطريقة التي يحمل بها القوس، ملامساً شعر القوس بإبهامه، فقال البروفيسور "رائع". وهنا تساءل سيفتشيك: "لكن غير ستر [أحد التلاميذ] لا يضغط بإبهامه على شعر القوس ويصدر صوتاً أكبر". أجاب البروفيسور "ذلك رائع أيضاً".

لم يكن سيفتشيك خلال سنواته الأولى في الكونسرفتوار مجدداً في عمله، وقد تغير هذا على نحو مفاجئ، وقد كتب سيفتشيك حول هذا التحول: "بعد أن تركت المدرسة المتوسطة وقبلت في الكونسرفتوار كان كل ما علي فعله هو أن أعزف على الكمان، لقد عشت خالي البال كبارون، أتدرب على الكمان مدة ساعتين أو ثلاث ساعات في اليوم فقط مدعياً أن ذلك يكفي، وخلال العطلة الصيفية ذهبت إلى المنزل حيث اكتشف والدي بسرعة أنني لم أكن مجدداً في عملي مطلقاً. وفي صباح أحد الأيام أيقظني والدي باكراً وأخذني معه إلى مكتبه حيث كان ثمة حامل للمدونات الموسيقية موضوع قرب طاولة صغيرة كان والدي يستخدمها أثناء عمله في مدوناته الموسيقية. في هذا الوقت عرض علي والدي الدراسات التي يفترض أن أتدرب عليها. أشارت الساعة إلى التاسعة، ثم إلى العاشرة، وأخيراً إلى الحادية عشر، ووالدي ما زال منكباً على الطاولة يكتب. لم يكن ثمة خيار بالنسبة لي، يتوجب علي أن أتابع التمرين رغم شعوري بأنني لم أعد أستطيع الاستمرار. وعند الظهيرة تناولت الغداء مع والدي، وقد تكرر هذا البرنامج طيلة أسبوع، وبعد فترة لم أعد أجد التمرين مرهقاً، وكنت في بعض الأحيان أتمرّن سبع ساعات في اليوم. وذات مرة ذهبت أبعث من ذلك فتمرنت مدة إحدى عشرة ساعة، ولكن ربما كان ذلك سلوكاً أحق سلكته".

في الحادي والعشرين من شهر حزيران عام 1870 اجتاز سيفتشيك امتحانه الأخير الذي عزف فيه على نحو مؤثر كونشرتو الكمان للمؤلف بيتهوفن بمرافقة أوركسترا الكونسرفتوار، ومن بين المرشحين الأربعة عشر كان الانطباع الذي أحدثه سيفتشيك هو الأفضل.

بدأ سيفتشييك بعد اجتيازه الامتحان ممارسة مهنة العزف على الكمان، فبعد أن عمل عازفاً أول في الموزارتيوم في سالزبيرغ مدة ثلاثة أعوام، انتقل إلى فيينا عام 1873. وفي فيينا أحدث انطباعاً ممتازاً حين عزف أعمالاً لـ باغانيني وباخ وأرنست في حفل خاص به وقد أثنى عليه الناقد الموسيقي الفينائي إدوارد هانسليك المعروف بتشدده وتحفظه، وعلى الفور مُنح سيفتشييك مركز العازف الأول في أوركسترا دار أوبرا كوميك في فيينا، وأثناء قيامه بعمله كان يسافر على نحو منتظم إلى براغ حيث يقدم أيضاً عروضاً مع عازف التشيللو بوهدان كريسمان، وخلال هذه العروض كان الموسيقيان يتبادلان المرافقة على آلة البيانو، والجدير بالملاحظة هو أن برنامج الموسيقيين كان يتضمن أغاني للمؤلف شوبرت : فقد كان سيفتشييك يعني هذه الأغاني بمرافقة كريسمان على البيانو، ومن هذه الناحية كان سيفتشييك الموسيقي النموذجي للقرن التاسع عشر الذي لا تتحدد قدراته بألة موسيقية واحدة.

في عام 1874 أُغلفت دار أوبرا كوميك بسبب مشاكل مالية مما دفع سيفتشييك إلى ترك فيينا، وفي تشرين الأول من ذات العام دُعي ليشغل منصب العازف الأول في دار أوبرا شاركوف ومرة ثانية وجد نفسه يواجه خيبة أمل كبيرة؛ فما إن وصل إلى شاركوف حتى اكتشف أن دار الأوبرا لم تبنَ بعد، وأن الأوركسترا الموجودة تعاني من أوضاع تبعث على الأسى.

أخيراً انتهى المطاف بسيفتشييك في كييف، في ذلك الوقت لعب موسيقيو بوهيميا دوراً بارزاً في المراكز الموسيقية في روسيا القيصرية، وقد اختير هو ومواطناه فاتسلاف سوك، وألويس موزيكانت لتأسيس قسم للوتريات في المدرسة الموسيقية الامبراطورية، التي تأسست عام 1867. وفي كييف اكتشف سيفتشييك أن هناك نقصاً حاداً في المادة التدريسية، وهذا ما حثه على كتابة أول أعماله التعليمية: مدرسة تكنيك الكمان رقم 1-2.

أصبح سيفتشييك مجدداً هاماً في المدرسة الموسيقية الإمبراطورية؛ ليس لأنه يلعب الدور الأكبر في قسم الوترية، لكن لأنه أسس أيضاً أسلوباً تربوياً في حقل موسيقا الحجرة، وحقل الأوركسترا، وفي قسم آلات النفخ، ولأنه حقق نجاحاً كبيراً في إصلاحاته، وفي تدريسه، عُيّن في عام 1887 مديراً للمدرسة الموسيقية الإمبراطورية، وقد اعتذر سيفتشييك عن قبول هذا المنصب لأسباب شخصية.

في عام 1892 عاد سيفتشييك إلى تشيكوسلوفاكيا وبدأ يدرس في كونسرفتوار براغ الذي كان يديره وقتئذٍ انتونين دفورجاك. لقد قرر أن يهب نفسه على نحو كلي للتدريس، ليس لأنه مولع بعلم أصول التدريس فقط، وإنما لأنه كان يعاني من علة في عينه بدأت أثناء وجوده في شاركوف، وفي عام 1894 سببت تلك العلة عمى كلياً في عينه اليسرى، فكان من الصعب عليه الاستمرار في تقديم عروض العزف المنفرد، ويشاع أن سبب العلة في عينه هو جرح سببه وتر انفلت من مكانه فأصاب عينه.

خلال الفترة التي عمل فيها سيفتشييك في كونسرفتوار براغ حقق طلابه تقدماً لافتاً للنظر، وإن عازفي الكمان التشييك المهرة أمثال يان كوبيلييك، وياروسلاف كوتشيان، وإيمانويل أونديريك منحوا أستاذهم سيفتشييك سمعة طيبة في تشيكوسلوفاكيا وخارجها. وقد عُرضت عليه مناصب عديدة جاءت من كل أنحاء العالم، لكنه أثار البقاء في براغ، وفيها أكمل عمله في تأليف الكتب الدراسية حول تكنيك العزف على آلة الكمان. ففي عام 1895 وضع "تمارين من أجل تغيير أو ضاع اليد اليسرى"، وفي عام 1898 وضع "تمارين من أجل العزف على وترين".

في عام 1909 بدأ سيفتشيك التدريس في الأكاديمية الموسيقية في فيينا، وفي هذا المعهد أسس صفاً عالياً لدراسة الكمان، وقد تردد على هذا الصف مواهب كبيرة من ضمنها: أفريم زيمبايست، وسيغمووند فيورمان، وأريكا موريني. هنا بدأ سيفتشيك في أحسن حالاته؛ فقد استطاع اختبار جميع أفكاره ومناهجه عن طريق تطبيقها عملياً على طلابه محققاً بذلك نتائج مميزة ورائعة. لقد أصرَّ على أهمية الجانب التكنيكي في العزف على الكمان، دون الإعراض عن الجانب الموسيقي، وحثَّ طلابه على التمرين بدأب وجدية. وقد انتقدت بعض أصوات المدرسة الفرنسية – البلجيكية طريقة سيفتشيك، واتهمته بأنه يحول طلابه إلى عازفين ميكانيكيين، وأن صفه كان نوعاً من "مصنع باغانيني". ومن جانب آخر أدان البعض تلك الانتقادات رافضين التكنيك الهش. ومهما يكن الأمر فإن طلاب سيفتشيك وصلوا إلى مستوى عالٍ لافْت للنظر، وفي الحقيقة يبدو أنه حظي بمنافس واحد فقط، هو أستاذ الكمان ليوبولد أور الذي كان يدرس وقتئذٍ في بطرسبورغ.

كان سيفتشيك مدرساً كرس نفسه لعمله؛ إنه لكي يكون لديه متسع من الوقت للعمل على منهاج الكمان كان يبدأ تدريسه من الصباح الباكر وفي المساء يعاود التدريس، كان مولعاً بطلابه، ولم يكن ميالاً إلى المفاضلة بينهم، يذكر تلميذه الأميركي دافيد هوشتاين أن سيفتشيك أهداه صورة كتب عليها "إلى تلميذي المفضل"، وبعد أن نظر إلى الصورة برهة من الزمن غير كلمة "المفضل" بكلمة العزيز. في الصيف كان سيفتشيك يأخذ طلابه إلى بيشيك "جنوب بوهميا" مكان إقامته، وقد غدت بيشيك محجة عازفي الكمان. كان الموسيقيون الشباب يقدون إلى هذه القرية التشيكية من جميع أنحاء العالم لتلقي الدروس على يد المعلم الكبير.

كان سيفتشيك ينهض في الصباح الباكر ليتمشى وليتحقق من أن طلابه قد بدعوا التدريب ثم يعمل حتى التاسعة على منهجه التدريسي، وبعد ذلك يدرس دون انقطاع حتى الظهر، وفي المساء يذهب إلى البار التابع للفندق الذي يقيم فيه طلابه، ويظل فيه حتى ساعة متأخرة من الليل محاطاً بطلابه.

في عام 1918، بعد تأسيس جمهورية التشيك المستقلة، غادر سيفتشييك أكاديمية فيينا ليمارس التدريس في براغ وبيشييك فقط حتى وفاته. يذكر عازف الكمان التشيكي جوزيف أولريش أنه سمع في أحد الأيام عزفاً رديئاً منبعثاً من صف سيفتشييك وبعد مغادرة الطالب الصف تجاسر وسأل المعلم العجوز لم كان الغلام غير مهياً، فابتسم سيفتشييك قائلاً: "أنت ترى أن هذا الشاب البائس لا يملك موهبة تجاه الكمان على الإطلاق، ولكني أتعلم منه كيف أتعامل مع ضعاف الموهبة" في ذلك الوقت كان سيفتشييك يناهز الثالثة والسبعين من عمره.

قام سيفتشييك بزيارة الولايات المتحدة عدة مرات، ففي عام 1920 زار جامعة كورنيل في ايثاكا، وفي عام 1924 و 1931 ذهب إلى نيويورك وشيكاغو لتقديم المحاضرات، وفي عام 1932، قبل سنتين من وفاته قام برحلة أخيرة إليها، وقد زار لندن أيضاً حيث أعطى دروساً في مدرسة غيلد هول للموسيقا والدراما، وتوفي أوتكار سيفتشييك في بيشيك في 18/ كانون الثاني عام 1934.

إنه لمن سوء الحظ ألا نستطيع مناقشة جميع أعمال سيفتشييك كل على حده، ولكن ثمة كتيب ممتاز بعنوان "كيف تتدرب على أعمال سيفتشييك" وضعه أمينغوتي وهو أحد طلاب سيفتشييك، ربما يفيد بالغرض. لقد ساعد سيفتشييك الأساتذة والطلاب بشرحه للطريقة التي بها تُحل مشكلة محددة، وأي التمارين تساعد على حل تلك المشكلة، أي أنه من الطبيعي ألا يطلب الأساتذة من طلابهم التدرب على تنويعات سيفتشييك واحد بعد الآخر بدءاً من رقم 1 وانتهاءً بالرقم 4000.

إن أعمال سيفتشييك لا يستخدمها أساتذة الكمان وعازفوه فقط، بل يستخدمها أيضاً عازفو التشيللو، الذين يستخدمون طبعات لويس فيولارد، وعازف التشيللو البولندي كازيميرز فيكوميرسكي. وقد حقق عازفا التشيللو الأمريكيان أورلاندوكول، ولين هاريل منذ سنوات شريط فيديو مع توضيحات لـ 40 تنويعاً³ OP. إن هذا العمل يقدم مادة تدريسية ممتازة، كما يتضمن عنصر تشويق موسيقي.

إن الجانب المدهش في أعمال سيفتشييك الكاملة هو شموليتها، ليس هنالك من حركة أو تقنية لم تدرس فيها، وهنا تكمن قوة عمل سيفتشييك؛ إنه يقدم لكل مشكلة تقنية مجموعة من التمارين المختلفة التي يمكن أن تطبق مباشرة، وهذا ما يجعل أعماله نادرة وغير قابلة للمقارنة.



ملف العدد

لودفيغ فان بيتهوفن

(1827 – 1770)

Ludwing Van Beethoven

لودفيغ فان بيتهوفن (1770-1827) *Ludwig Van Beethoven*

ترجمة و إعداد: ديابي حنانا

مع انفجار عبقرية لودفيغ فان بيتهوفن، في منعطف القرن، وصل العصر الكلاسيكي إلى ذروته وإلى موته في ذات الوقت. وانفجار هي الكلمة المناسبة: وذلك ليس لأن موسيقا بيتهوفن الجديدة، الديناميكية، المفعمة بالقوة، تستدعي الإصغاء إليها بطرق مختلفة فقط، وإنما لأنها رمزت إلى تغير دور المؤلف في المجتمع.

وُلد بيتهوفن في مدينة بون عام 1770. وتنتمي أسرته من جهة الأب إلى اصل فلمنكي. وقد هاجر جده إلى بون حيث أصبح مغنياً في بلاط الناخب "أحد منتخبي رأس الإمبراطورية المقدسة". كذلك عمل والد بيتهوفن مغني بلاط، ولكنه كان قاسياً وسكيراً يحدوه أمل في استغلال مواهب طفله الثاني لودفيغ الموسيقية، آملاً في أن يجعل منه طفلاً معجزة، موتسارت آخر، لذا أجبره على التدرب لساعات طويلة. وقد عزف بيتهوفن أمام الجمهور عندما كان في الثامنة، لكن باكورة نضجه العقلي لم تصل إلى درجة موتسارت.

تلقي بيتهوفن تربيته الموسيقية المبكرة عن والده وعن عدة أساتذة كانوا متوسطي الجودة. وفي عام 1779 أصبح تلميذ الموسيقي الألماني كريستيان غوتلوب نيفه، كما أصبح في عام 1784 مساعده بصفة عازف أورغن في بلاط مدينة بون.

زار بيتهوفن مدينة فيينا عام 1786، ويرجح أنه ارتجل العزف أمام موتسارت. وعندما عاد إلى بون حظي براع واع ومتبصر وهو الكونت فالدشتاين. وفي بون عمل بيتهوفن، إضافة إلى واجباته الأخرى، عازفاً لآلة الفيولا في الأوركسترا التابعة لمسرح البلاط. وفي عام 1792 اطلع المؤلف هايدن أثناء زيارته إلى بون على بعض من مؤلفات بيتهوفن المبكرة، ودعاها إلى فيينا ليدرس على يديه. وهناك رعته الأرستقراطية التي عاش في كنفها "في منزل الأمير ليشنوفسكي" مدة عامين (1794-1796)، على الرغم من فظاظته وسلوكه الأخرق. وقد عمت شهرة بيتهوفن آنذاك بوصفه عازفاً لامعاً يجيد الارتجال على آلة الكيبورد. وقد بدا له في ذلك الحين أن دراسته على يد هايدن لم تكن مقنعة، لذا راح يطلب الدراسة النظرية عند شينك، وبعد ذلك عند ألبر يشتسبيرغر وسالييري. وفي عام 1795 نُشرت لبتهوفن 3 ثلاثيات بيانو (op.1) ونجحت نجاحاً فورياً.

عاش بيتهوفن، عدا بعض الزيارات العرضية للريف، بقية حياته في فيينا. وأنتج خلال ثلاثين عاماً في تدفق مستمر موسيقياً في جميع الأشكال. وكان ظهوره الأول أمام الجمهور في فيينا عام 1795 حيث عزف الدور المنفرد في كونشرتو البيانو سي بيمول ماجور الذي وضعه عام 1794-95. وكانت سيمفونيته الثالثة "البطولة"، علاوة على كونها عملاً ثوري المضمون بسبب إبرازها لإمكانات الشكل السيمفوني، على درجة كبيرة من الأهمية إذ أهداها بيتهوفن في الأصل إلى نابليون بوناپرت، لكنه محا الإهداء عندما نصب نابليون نفسه إمبراطوراً.

في عام 1805 قُدمت أوبراه الوحيدة «فيديليو»، لكن بيتهوفن سحبها بعد العرض الثالث لكي يعدلها. وفي عام 1808 قُدمت سيمفونيته الخامسة والسادسة في ذات الحفل، أما سيمفونيته السابعة فظهرت عام 1813. وفي عام 1818 بدأ في تأليف Missa solemnis، والسيمفونية التاسعة التي اختلفت عن سابقتها إذ تضمنت غناءً في حركتها الأخيرة. ومنذ عام 1824 حتى عام 1826 ألف بيتهوفن الرباعيات الوترية الخمس الأخيرة من رباعياته الست عشرة.

ربما لم تُفهم موسيقا بيتهوفن في بعض الأحيان إبان حياته، لكنها لم تكن أبداً مهملة. مع ذلك بدأت أطواره الغريبة التي لا يوقف لها على حال تزداد ترسخاً خصوصاً عندما اكتشف عام 1798 أنه سائر نحو الصمم. فطوال عشرين عاماً كانت بلواه، على الرغم من التفاوت في شدتها، تزداد سوءاً بصورة مستمرة. ومنذ عام 1819 كانت المحادثة معه غير ممكنة إلا عن طريق الكتابة في مفكرة.

لم يكن الصمم بالنسبة لبيتهوفن المؤلف كارثة، لأنه بوصفه موسيقياً ضليعاً ذا موهبة فذة مع أذن داخلية مثالية، استطاع أن يسمع الموسيقا، حتى المعقدة منها، عن طريق التطلع إليها مدوّنة، كما استطاع كتابة الأفكار الموسيقية التي تجول في خاطره "لم يؤلف أبداً وهو جالس إلى البيانو، بل على طاولته، يدوّن أفكاره الموسيقية، ثم يعمل عليها ليعطيها شكلاً ومعنى". أما الصمم بالنسبة لبيتهوفن عازف البيانو فكان كارثة: لذا تجاهل فكرة العازف البارح الذي يتجول في أوروبا لنيل تصفيق عشاق الموسيقا، كما تجاهل فكرة تدريس البيانو وقيادة الأوركسترا. وكذلك كان الصمم بالنسبة لبيتهوفن الرجل الاجتماعي مأساة كبيرة. لقد تضررت على نحو مرعب قدرته على الاتصال بحرية بمعارفه من الرجال والنساء، ولم يكن يأمل بحياة اجتماعية طبيعية. ومع مرور الزمن أصبح منطوياً على نفسه أكثر فأكثر، غير قادر على مشاطرة الآخرين أفكاره ومشاكله، وأصبح أكثر غرابة وشذوذاً وعدوانية، وربما كان ذلك سبباً في إحجامه عن الزواج على الرغم من أنه أحب عدة نساء، واحدة منهن لا تزال مجهولة الاسم «المحبوبة الخالدة». "قدم ماينارد سولومون في كتابه عن بيتهوفن، عام 1977 استنتاجات منطقية لكنها قابلة للجدل حول اعتقاده بأنها كانت أنتونيا برينتانو زوجة تاجر من فرانكفورت عاشت ما بين عامي 1780-1869، وقد أهداها بيتهوفن تنويغات ديابيللي".

في خريف عام 1826 أنهى بيتهوفن رباعيته الوترية الأخيرة. وخلال الصيف السابق كان بيتهوفن قد تأذى على نحو عميق عندما حاول ابن شقيقه كارل⁽⁶⁾، الذي كانت علاقته به مضطربة، الانتحار. وفي كانون الأول ذهب بيتهوفن برفقة كارل لقضاء بضعة أسابيع في منزل شقيقه جوهان في الريف، لكنه عاد بسرعة ليواجه في الحال مرضاً مميتاً، لم يستطع الأطباء حياله فعل شيء سوى التخفيف من حدته. وكان الكل يعرفون أنه يموت. وفي السادس والعشرين من آذار عام 1827 فارق الحياة، وقد تبع جنازته عدد كبير جداً من الناس ضمّ العديد من نخبة فيينا الأرستقراطية. وقبره موجود الآن في مقبرة فيينا المركزية.

إن أهمية بيتهوفن في تاريخ الموسيقى كبيرة جداً. فقد حرر الفن وبت فيه روح التمرد والثورة. ويبدو أن أسلوبه الجديد والقوي، الذي يتميز عن أسلوب هايدن وموتسارت، قد تأثر على المستوى التقني بأسلوب كيروبيني، أما على مستوى المضمون الفكري والعاطفي والانفعالي فقد تأثر أسلوبه بروح العصر التحررية والتنويرية بوجه عام.

لقد وضع أعماله منطلقاً من رغبة روحية داخلية، وليس من رغبته في عرض مادة فيرتيوزيه. لم يكن مؤلفاً سريعاً أو سطحيّاً، ونُظهر استكشاته كدحه في تطوير فكرة من بدايات عادية حتى النسخة الأخيرة. وتقف أوبرا فيديليو شاهداً جيداً على منهج بيتهوفن في العمل فقد عدلها أكثر من مرة، وألف لها ثلاث افتتاحيات.

⁶ - كارل هو ابن شقيق بيتهوفن كارل كاسبار المتوفى، وقد لجأ بيتهوفن إلى المحاكم ليبعد الولد عن أمه، وليصبح وصياً عليه، لاعتقاده بأن والدته سيئة السمعة، وأنها ستؤثر تأثيراً سيئاً على الولد. وقد نجح في ذلك، لكنه أخفق في التعامل معه، فكبر الولد تغيساً بانساً، وغداً شاباً حروناً متهوراً لا يملك عاطفة تجاه عمه، أو إحساساً بعرفان الجميل.

إن براعته الفائقة في البناء، ومعرفته العميقة بالعلاقات المقامية كانتا الأساس في تعامله الثوري مع قالب السوناتا. وإنما ندين لبيتهوفن في نشوء السيمفونية كمخزن لأفكار المؤلف الأكثر أهمية. لقد وسع الكودا⁽⁷⁾ وحولها من خاتمة شكلية إلى روعة ذروية، وأحل محل المينويت سكيرزو جذل عاصف. كان أول من استخدم الـ «Motto Theme»⁽⁸⁾ كأداة شكلية متماسكة. وتعكس موسيقا حركاته البطيئة حالة صوفية لم يصل إليها حتى موتسارت. وفي رباعياته الوترية وسوناتاته لآلة البيانو يضخم بيتهوفن المادة الموسيقية وينمّيها إلى درجة عظيمة سواء على المستوى التقني أم على المستوى التعبيري. وربما كان صحيحاً القول إن موسيقا بيتهوفن هي اليوم الأكثر تقدماً من موسيقا أي مؤلف آخر.

* أعماله:

* أوبرا: فيديليو 1805 op.72، "عدلت عام 1806 و 1814".

* سيمفونيات: رقم 1 دو ماجور، رقم 2 ري ماجور، رقم 3 مي بيمول ماجور "البطولة"، رقم 4 سي بيمول ماجور، رقم 5 دو مينور، رقم 6 فا ماجور "الريفية"، رقم 7 لا ماجور، رقم 8 فا ماجور، رقم 9 ري مينور.

⁷ - الكودا. تذييل، ختام: مقطع ختامي في بعض المقطوعات أو الحركات الموسيقية.

⁸ - Motto Theme: ثيمة تتكرر، أحياناً بأشكال مختلفة، خلال سير المقطوعة، مثال على ذلك السيمفونية الخامسة لبيتهوفن، والسيمفونية الرابعة لتشايكوفسكي. وهي تماثل الـ «lietmotiv» عند فاغنر، وبرليوز.. إلخ.

* كونسرتات: كونسرتو بيانو رقم 1 دو ماجور op.15 " هو في الواقع رقم 2 حسب تاريخ التأليف إذ وضعه عام 1795-1798"، رقم 2 سي بيمول ماجور op.19 " هو في الواقع رقم 1 حسب تاريخ التأليف إذ وضعه عام 1794-1795 رقم 3 دو مينور "قُدّم لأول مرة في فيينا عام 1803، وقد عزف بيتهوفن دور البيانو المنفرد"، رقم 4 صول ماجور، رقم 5 مي بيمول ماجور "سُمي كونسرتو الإمبراطور، ولكن ليس من قبل بيتهوفن"، كونسرتو لآلة الكمان ري ماجور "حوّله بيتهوفن إلى كونسرتو بيانو عام 1807"، كونسرتو لآلة البيانو وكمان وفيولونسيل دو ماجور.

* أعمال أخرى أوركسترالية: افتتاحية كوريلان، افتتاحية تكريس المنزل، افتتاحية ليونورا رقم 1، افتتاحية ليونورا رقم 2، افتتاحية ليونورا رقم 3، افتتاحية إيغمونت، افتتاحية الملك ستيفان، افتتاحية عيد الشفيح، افتتاحية بروميثيوس، رومانس صول ماجور لآلة كمان مع الأوركسترا، رومانس فا ماجور لآلة كمان مع الأوركسترا، مخلوقات بروميثيوس (موسيقا باليه)، سيمفونية ولنغتون.

* سوناتات: وضع بيتهوفن 32 سوناتا لآلة البيانو، و 10 سوناتات لآلة الكمان مع البيانو، و 5 سوناتات لآلة الفيولونسيل مع البيانو.

* أعمال موسيقا الحجرة: وضع بيتهوفن 16 رباعية وترية، و 8 ثلاثيات للبيانو والكمان والفيولونسيل، وثلاثي للبيانو وللكلارينيت "أو الكمان" والفيولونسيل، و 3 خماسيات وترية، و 5 ثلاثيات وترية، وخماسية للبيانو والأوبوا والكلارينيت والهورن والباصون، وسباعية للكمان والفيولا والفيولونسيل والكلارينيت والهورن والباصون والدوبل باص، و 3 رباعيات للبيانو.

* أعمال الكورال: 3 كانتات، أوراتوريو، قداس دو ماجور، قداس ري ماجور "Missa solemnis"، فانتازيا الكورال للبيانو والكورس والأوركسترا.

* أعمال أخرى للبيانو: سوناتا ري ماجور لأربع أيدي، 7 باغاتيلات op.33، 6 تنويغات على لحن فا ماجور، 15 تنويغاً مي بيمول ماجور مع فيوغ على لحن من بروميثيوس، 32 تنويغاً دو مينور، 6 تنويغات ري ماجور، فانتازيا صول مينور، 11 باغاتيل op.119، 33 تنويغاً على فالس لديابيللي، 6 باغاتيل op.126، الفيوغ الكبير سي بيمول ماجور، روندو وكابريتشو صول ماجور.
إلى جانب العديد من الأغاني، وأعمال أخرى متفرقة.

جدول حسب الترتيب الزمني للأحداث

في 17 كانون الأول عُمد لودفيغ فان بيتهوفن في كنيسة القديس ريميغيوس في بون. والده جوهان فان بيتهوفن مغني التينور في الكنيسة التابعة للناخب "أحد منتخبي رأس الإمبراطورية المقدسة". وأمه ماريا ماغدالينا ني كيفيريش".	1770
نُشر كتاب آلام فيرتر لغوته.	1774
بدء حرب الاستقلال في أمريكا الشمالية "استمرت حتى عام 1783".	1775
إعلان استقلال الولايات المتحدة عن إنكلترا؛ إعلان حقوق الإنسان.	1776
أول ظهور لبيتهوفن أمام الجمهور في 26 آذار في كولون.	1778
يدرس بيتهوفن على يد كريستيان غوتلوب نيفه عازف الأورغن في بلاط بون.	1782
رُقي بيتهوفن إلى مساعد عازف الأورغن في بلاط بون "بعد عام 1788 عمل بيتهوفن عازفاً لآلة الفيولا في الأوركسترا التابعة للناخب".	1784
ولد كارل ماريا فون فيبر.	1785
سافر بيتهوفن إلى فيينا وهناك التقى بموتسارت.	1787
اندلاع الثورة الفرنسية: اقتحام الباستيل في 14 تموز؛ إعلان حقوق الإنسان في فرنسا.	1789

هايدن يزور بون.	179
-0	
التقديم الأول لأوبرا الناي السحري لموتسارت؛ وفاة موتسارت.	179
-1	
رحيل بيتهوفن إلى فيينا في 2 أو 3 تشرين الثاني.	179
-2	
بدء دراسته على يد هايدن "استمرت حتى عام 1794"، ودراسته على يد شينك وساليري. وفاة والد بيتهوفن. ولادة جواكينو روسيني.	
درسته على يد جوهان جورج البريشتسبيرغر.	179
-4	
أول حفل ظهر فيه بيتهوفن أمام الجمهور في فيينا على مسرح بورغ في آذار "عزف دور البيانو المنفرد في كونشرتو البيانو سي بيمول ماجور op.19".	179
-5	
رحيل شقيقي بيتهوفن كارل وجوهان إلى فيينا. بداية مرض الصمم. وضع 3 ثلاثيات بيانو op.1.	
رحلتاه إلى براغ وبرلين.	179
-6	
ولد فرانز شوبرت.	179
-7	
كونشرتو البيانو رقم 1 دو ماجور op.15.	179
-8	
التقديم الأول لأوراتوريو الخليقة لهايدن. السمفونية الأولى دو ماجور op.21؛ سوناتا البيانو دو ماجور op.13 "Pathétique".	179
-9	
نابليون يسقط حكومة المديرين ويصبح القنصل الأول. ست رباعيات وترية op.18.	180
-0	
موسيقا باليه مخلوقات بروميثيوس.	180
-1	
السيمفونية الثانية ري ماجور op.36؛ سوناتا الكمان لا ماجور op.47 "سوناتا كروتزر".	180
-2	

- 180 سوناتات البيانو دو ماجور op.53 "سوناتا فالدشتاين"، فا ماجور
-4 op.54، فا مينور "Appassionata".
نابليون ينصب نفسه إمبراطوراً.
- 180 التقديم الأول لأوبرا فيديليو "النسخة الأولى" وللسيمفونية الثالثة
-5 مي بيمول ماجور op.55 "البطولة".
وفاة فريدريك شيلر.
الاحتلال الفرنسي الأول لفيينا.
- 180 تقديم أوبرا فيديليو "النسخة الثانية"؛ السيمفونية الرابعة سي
-6 بيمول ماجور op.60؛ كونشرتو الكمان ري ماجور op.61؛
ثلاث رباعيات وترية op.59 "أهديت للسفير الروسي في فيينا
الكونت رازوموفسكي".
- 180 الإمبراطور فرانز الثاني يتخلى عن العرش؛ نهاية
-7 الإمبراطورية الرومانية المقدسة للأمة الألمانية.
يتقدم بيتهوفن بطلب للحصول على وظيفة مؤلف في دار أوبرا
بلاط فيينا.
- 180 التقديم الأول لكونشرتو البيانو رقم 4 صول ماجور op.58 في
آذار.
يعرض جيروم بونابرت على بيتهوفن وظيفة في كاسيل.
- 180 التقديم الأول للسيمفونية الخامسة والسادسة "دو مينور op.67
-8 وفا ماجور op.68" في 22 كانون الأول، وفانتازيا الكورال
op.80.
- 180 يرفض بيتهوفن عرض كاسيل إلى أن يقبل الأرشدوق رودولف
-9 والأميران لوبكوفيتس وكينسكي بالتعاقد معه مقابل دفع 4000
جولدن سنوياً.
- كونشرتو البيانو رقم 5 مي بيمول ماجور op.73 التقديم الأول
في 28 تشرين الثاني عام 1811؛ رباعية وترية مي بيمول
ماجور op.74.
وفاة المؤلف هايدن.
الاحتلال الفرنسي الثاني لفيينا.
- 181 رباعية وترية فا مينور op.95.
-0 ولادة فريدريك شوبان وروبرت شومان.
- 181 ينخفض معاش بيتهوفن السنوي كثيراً بسبب انخفاض قيمة النقد.
-1

البدء في تأليف السيمفونية السابعة لا ماجور op.92 "انتهت في بداية عام 1812".	
لقاؤه بغوته في تيبليتز.	181
اكتمال السيمفونية الثامنة فا ماجور op.93.	-2
ولادة جو سيبه فيردي وريتشارد فاغنر.	181
معركة الأمم في لايبزيغ من 16-19 تشرين الأول: بروسيا، النمسا وروسيا تهزم نابليون.	-3
تقديم أوبرا فيديليو "النسخة الثالثة".	181
نفي نابليون إلى إلبا.	-4
مؤتمر فيينا.	
عودة نابليون، هزيمته في واترلو، ونفيه إلى جزيرة القديسة هيلينا.	181
	-5
سوناتا سي بيمول ماجور op.106 "Hammerklavier"؛ البدء في تأليف Missa solemnis.	181
	-8
الصمم الكامل.	181
	-9
سوناتا البيانو مي ماجور op.109.	182
	-0
التقديم الأول لأوبرا فرايشوتس للمؤلف فيبر.	182
وفاة نابليون.	-1
اكتمال Missa solemnis؛ سوناتا البيانو لا بيمول ماجور op.110.	182
وسوناتا البيانو دو مينور op.111.	-2
البدء في تأليف السيمفونية التاسعة ري مينور op.125؛ تنويعات على فالس لديابيللي op.120.	182
	-3
التقديم الأول للسيمفونية التاسعة في السابع من أيار؛ الرباعية الوترية مي بيمول ماجور op.127، والرباعية الوترية لا مينور op.132.	182
	-4
ولادة أنطون بروكنر.	
رباعية وترية سي بيمول ماجور op.130.	182
	-5
الرباعية الوترية دو ديبز مينور op.131، والرباعية الوترية فا ماجور op.135.	182
	-6

وفاة المؤلف كارل مارييا فون فيبر.

182 وفاة بيتهوفن في 26 آذار.

-7

المصادر:

- R. ILLING – Dictionary of Music
- M. KENNEDY – The Oxford Dictionary of Music
- P. LATHAM – L. V. Beethoven
- The Cambridge Music Guide edited by S. SADIE, A. LATHAM

أين يكمن السرّ ؟ بيتهوفن وآلة البيانو

بقلم: د. وان الزركلي

في متحف بيتهوفن في مدينة بون، حيث يقف المرء مدهوشاً أمام ما يشاهده من تواضع مادي أنجب شخصية فذة ذات غنى معنوي منقطع النظير؛ في تلك الشقة الضيقة ذات الأسقف الواطئة والمنحنية، حيث "يجوب" الزائرون من مختلف الجنسيات مساحة صغيرة لا تتوقع / لا تتوقعين قبل زيارتك مدى قلة حجمها؛ في هذا "الفضاء" المحدود المملوء بالقدسية والمشحون بالرهبة تلاحظ / تلاحظين آلة موسيقية كتب عليها ما معناه: هذه آخر آلة استعملها بيتهوفن. وهنا المفاجأة الكبرى! آلة صغيرة الحجم، أقرب إلى الدمية منها إلى بيانو الحفلات المعاصر، يجب أن تكون هي نفسها التي لحن بيتهوفن عليها ومن خلالها سوناتاته الأخيرة، "قصائده السيمفونية" لآلة المطارق!؟

هل من المعقول أن تلك الأصوات الهادرة كانت قد صدرت عن آلة بهذا الحجم وبهذا العدد الأقل من الملامس وبهذه النوعية المتواضعة من الأوتار و.. و..؟؟

إن كل المعطيات (المقدمات) المذكورة التي تحدد لك طبيعة الصوت وقوته وتنوعه تعطيك جواباً واضحاً جلياً يتحدث عن نتيجة واحدة: لا، لا يمكن أن يكون نتاج السوناتات البيتهوفينية الصاخبة التي نسمعها اليوم قد صدر عن تلك الآلة "فما بالك عن آلات سبقتها وتخلفت عنها على الأغلب" هذا يبدو مستحيلًا فعلاً، فأين هو السرّ؟

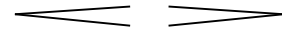
من تعاريف العبقرية أنها خلق ما كان غير موجود سابقاً، إنها قدرة العبقرى على تجسيد خفايا "الفكر" الذي استشعره بنفسه وتلمس جذوره وأحسّ به واستكشف فيه عكساً لهمومه وحملته تعبيراً عن هواجسه. إنها القدرة على تجسيد المعنى بإعطائه صورة مادية ذات ملامح وخصائص تتسع له، فيصبح المعنى أسيراً للتجسيد وحرّاً فيه وبه في أن معاً. إنها قدرة العبقرى على خلق "شكل" لم يكن موجوداً من قبل لمعنى قديم جديد أبداً مأخوذ من موضوع عام واحد، ألا وهو علاقة الإنسان بالطبيعة، علاقة الإنسان بالكون وبالآخر. وتعبير الفنون كلها عن هذه العلاقة بطرق ودرجات مختلفة، بمجموعة علاقات فعل ورد فعل مسجلة بلغات فنية شتى خطها الإنسان المبدع لتبقى شاهداً على مر العصور. ولعبقرية المبدع الدور الأساسى فى تمتع هذه الشواهد بالقدرة على البقاء وعلى التأثير مواجهةً بذلك قدر الزوال، موازنة بين الأبد والأزل فى رحلة الحياة.

لقد كان بيتهوفن مبدعاً وصل مقارنةً مع غيره من عمالقة المؤلفين إلى مرتبة عليا في سلم العبقرية. وبذلك كان لا بد لقوة اختراعه أن تشمل الآلة الموسيقية التي أخذت مكاناً متميزاً في نقل صورة أعماله فيزيائياً – صوتياً إلى المستمع. لهذا لم يفتأ بيتهوفن يحاول كسر أسس الآلة القديمة لصالح آلة جديدة لم تكتمل شخصيتها بعد، آلة بيانوحرص على إيجادها متعاوناً مع صناع هذه الآلة في محاولة من المؤلف الموسيقي للاشتراك في عملية خلق تقنيات صناعية جديدة. بناء عليه فإن ما سبق ذكره كان لا بد أيضاً أن يظهر من خلال الماهية الجديدة للمؤلف / العازف التي أعطى بيتهوفن مثلاً ساطعاً عليها والتي فتحت آفاقاً لعصور موسيقية رومانتيكية وتعبيرية قادمة.

لقد أعطى هذا العبقرى الموسيقاً مدّاً هائلاً بإدخاله عناصر درامية في موسيقا البيانو تحديداً، لم تكن موجودة بهذا الشكل سابقاً :

الإرادة⁽⁹⁾؛ الشخصية البطولية؛ المشاعر الإنسانية الجماعية "التي يمكن مقارنتها بالظواهر الطبيعية" الهادرة؛ الذات⁽¹⁰⁾ البشرية المنكفئة على نفسها؛ تقوية العنصرين الشعاري – المتوحد من جهة، والدرامي – السيمفوني من جهة أخرى.

وعودة إلى سؤالنا : أن يكمن السر، في أن آلة البيانو المعروضة في متحف بيتهوفن تتناقض مع تصورنا عن أداء موسيقا بيتهوفن على هذه الآلة ؟ السر يكمن ببساطة في أن العبقرى كان قد تصور إمكانيات آلتنا الحديثة – البيانو – دون أن تكون قد وُجدت فعلياً وقتها كما هي موجودة اليوم بشكلها الحالي. ويوحى بذلك ما نراه في المدونة الموسيقية من رموز ديناميكية sf sfp fp ffp <



⁹ - انظر "مقولة الإرادة" عند الفيلسوف الألماني أرتور شوبنهاور 1788 – 1860

(بيتهوفن 1770 – 1827).

¹⁰ - انظر مقولة "الأنا" عند الفيلسوف الألماني يوهان فيشته 1762 – 1814 (بيتهوفن

1770 – 1827).

واستعمال دقيق للبيدال اليميني واليساري على حد سواء، من استغلال للمجال الصوتي للآلة (الديابازون) مستعملاً قدرات اليدين اليمنى واليسرى متلازمتين ومتعاكستين ومتشابكتين ومتباعدين، من دور الباص اللحني والإيقاعي، من استعمال التزيين (التريل خصوصاً) الجديد تماماً بحيث استخدم أيضاً استخداماً درامياً صافياً في ناحية وضبابياً وحالماً في ناحية أخرى، من استعمال الوصل (Legato) والطرق (Martellato)، من "أوركسترالية" العناصر المكوّنة ومن كثافة الأصوات، من استعمال لسلاسل الأصوات (الباسجات) والأوكتافات والمسافات الحادة والبعيدة عن بعضها، وحتى من كتابة ترقيمات الأصابع حيث "تنزلق" الأصابع بين نغمة وأخرى أو تقوم بعزف نغمة واحدة بإصبعين (الثالث والرابع) في وقت واحد أو من ملاحظة النوتات التي يتم عزفها باستعمال ثقل اليد أو ثقل الساعد كله.

لقد كان أهم العناصر الدرامية التي بلورها بيتهوفن هو القدرة على التصعيد، والجمع ما بين الأضداد وتركها تتصارع فيما بينها، وتسخير العنصر النفسي "وكل هذا هو أيضاً تعبير عن تطور اجتماعي معين لا مجال هنا للحديث عنه". لقد كانت هذه "نقطة" فنية جبارة احتاجت إلى نقلة تقنية استهدفت "أدوات الإنتاج" من إنسان وآلة، وكان هذا ميلاداً جديداً للبيانو الرومانتيكي والتعبيري والانطباعي والمعاصر لا يمكن تصور التطور الذي مرت به الموسيقى الكلاسيكية الأوروبية من دونه.



سيمفونيات لودفيغ فان بيتهوفن

ترجمة و إعداد: كمال فوزي الشرايبي (11)

مقدمة:

11 - شاعر وباحث ومترجم. عضو في اتحاد الكتاب العرب. رئيس تحرير مجلة (القيثارة للشعر والفنون الجميلة. من دواوينه الشعرية: (قُبْلُ لا تنتهي)، (الحرية والبنادق)، (قصائد الحب والورد).

من المسلّم به في موسيقا الغرب أن سيمفونيات الموسيقار العملاق لودفيغ فان بيتهوفن (1770 – 1827) هي أكثر السيمفونيات التي تتناوب فرق هذا الغرب عزفها على أوقات متقاربة. ومن بين جميع أعمال بيتهوفن تظل هذه السيمفونيات هي التي تكشف ما لدى هذا الفنان العظيم من ثروات لا تضاهي سواء من حيث الإبداع المتألق، أو التنوع الأسر، أو الولوج إلى أعماق النفس البشرية للإفصاح عن شتى أحاسيسها وأفكارها. ومما يدهش حقاً في موسيقاه أنها تظل تعبر على الدوام لا عن روح العصور التي مضت فحسب بل عن روح عصرنا الراهن أيضاً وعن حداثة هذا العصر حين تتسم هذه الحداثة بالابتكار الأصيل واحترام الذات والسامعين من متذوقي الموسيقا الراقية، وأقل ما يقال في موسيقا بيتهوفن أنها ينبوع غزير لا يتوقف في تدفقه عن العطاء الجميل النبيل لإرواء النفوس الظماء إلى الفن الخالد الرفيع.

وتقدم لنا سيمفونياته، في مظاهر بناها التي لا تحصى، مفاهيم جديدة، واكتشافات لا تضاهي. وفي السيمفونيات التسع التي تركها لنا هذا العملاق خلق أحد الأشكال الرئيسية في الموسيقا الأوروبية. ويدعونا سماع سيمفونياته في كل مرة إلى مشاركة جديدة، إلى حياة جديدة نحيها مع كل عملٍ من أعماله الخالدة.

وهنا لا بد من الإشارة مسبقاً إلى أن السيمفونية التاسعة، وهي أعظم سيمفونياته وأعظم سيمفونية في العالم، إنما تحظى بمكان خاص بالنظر إلى بنيتها ومراميتها، وبالنظر إلى زمن نضجها الذي يمتد على جماع حياته الخلاقة. وبالنظر إلى التنوع الخارق في سيمفونياته الثماني الأخر، وهو أمر يجب تأكيده، فإن هذه السيمفونيات التي ألفها ما بين عامي (1800 – 1824) تشكل مجموعة ذات وحدة عميقة متكاملة، وفي هذا يقول الناقد الموسيقي بول بيكر Bekker: "إننا لنجد في سيمفونياته أوسع فعل دوري ظهر فيه نضجه متكاملًا".

تسع سيمفونيات، وإنه لعدد هام في نظر التاريخ الموسيقي الحديث الذي يبدأ ببيتهوفن. ولكن ماذا في نظر العصر الذي ينتهي معه؟ لقد ألف موتسارت أكثر من أربعين سيمفونية، وهايدن أكثر من مئة. ويشهد هذا التحديد على أن التأليف الموسيقي قد غير من طبيعته، وأن تكويناً جديداً في الأعمال قد بدأ مع بيتهوفن. ففي السيمفونيات، كما في السوناتات والرباعيات لا بد من إعادة اختراع المسيرة الخلاقة لكل عمل حتى ولو كنا نعلم أن كل حركة سيمفونية لبيتهوفن يبدو أنها تُسجّل في السياق الأسلوبى لزمناه وأنها تجربة كاملة. إن بيتهوفن ليُلغى، في حوار مع العمل الذي هو في سبيل خلقه، كل أمان، وكل انعكاس أسلوبى لا يخضع للشك. مع كل سيمفونية يكشف سيد الموسيقىين "السيمفونية الكبرى" بمعناها الشامل الكبير. ومن هذه اليقظة في الفكر الخلاق لديه منحت أعماله ديمومتها، وستبقى هذه الأعمال حية متأقّة ما دامت الحياة.

إلى من تتوجه السيمفونيات بأصوات الفرقة المتعددة القادرة؟ كتب كلٌّ من موتسارت وهايدن قسماً كبيراً من أعماله لمجتمعات ضيقة، شديدة المحدودية من الوجهة الاجتماعية. ولم يستطع هايدن أن يواجه مجتمعاً كثير الاتساع ومجهولاً إلا في نهاية حياته. على أننا لا نستطيع هنا إلا الإشارة إلى أن مواجهة الفرقة الكبيرة في أول العهد بالسيمفونية إنما كان يشبه في نظر الجمهور المنغلق على نفسه مواجهة فرقة صغيرة من موسيقا الحجرة. وجاء بيتهوفن فاستطاع بمهارته الفائقة وعبقريته الفذة أن يجعل هذا الجمهور المنغلق يفتح على حفلاته الكبرى. ومنح هذا المجتمع المتحرك، المتوجه نحو المستقبل، وذا المتطلبات الخفية ما كان يطمح إليه من دون علمه وإرادته... هذه المغامرة الدائمة من المواجهة الحرة مازلنا نعيشها في موسيقا الزمن الحاضر، وفي موسيقا الأزمنة المقبلة. وإلى بيتهوفن بخاصة يعود الفضل في بناء دعائم المجد الساطع لهذه المغامرة الرائعة.

* * * *

كان قد سبق لبيتهوفن أن كتب بعض سوناتات للبيانو تتسم بعمق معانيها وطرافة ابتكارها ومنها السوناتا العاطفية "Pathétique". وعلى هذا وجد أنه قد بلغ من النضج ما يؤهله لكتابة السيمفونيات التي كان يحلم بها من سنوات. ومما يلاحظ أن سيمفونيته الأولى تسجل، بالنسبة إلى سوناتاته للبيانو، عودة إلى الوراثة سواء بالنظر إلى نضج أسلوبه أو إبداعه. وقد مر معنا أن بيتهوفن قد ألف تسع سيمفونيات، ووضع مخططات لسيمفونية عاشره لم يكتب لها التمام والظهور. ولقد عثروا في ألمانيا، بمدينة يينا JENA على سيمفونية أخرى، يبدو أن صحتها قد ثبتت، وتحمل اسم (سيمفونية يينا). ومع ذلك فما تزال هذه السيمفونية شبه مجهولة وليس بوسعنا إلا أن نشير إلى وجودها فحسب.

* مدخل مبدئي إلى سيمفونيات بيتهوفن

قبل أن ندرس سيمفونيات عملاق الموسيقى لا بأس أن نذكر القارئ بأسمائها وإهداءاتها:

السيمفونية الأولى في دو ماجور عمل رقم 21 مهداة إلى البارون فون سويتن الطبيب الاعتيادي للإمبراطورة ماري - تيريز. قدمت أول مرة عام 1800. نشرت عام 1801.

السيمفونية الثانية في ري ماجور. عمل رقم 36 أهديت إلى الأمير ليشنوفسكي قدمت أول مرة في الخامس من نيسان 1803 نشرت عام 1804.

السيمفونية الثالثة "البطولية أو سيمفونية البطولة". في مي بيمول عمل رقم 55. مهداة إلى الأمير لوبكوفيتس. قدمت أول مرة عام 1805 نشرت عام 1806.

السيمفونية الرابعة في سي بيمول عمل رقم 60. مهداة إلى الكونت أوبيرس دورف قدمت أول مرة عام 1807. نشرت عام 1808.

السيمفونية الخامسة في دو مينور، عمل رقم 67. مهداة إلى الأمير لوبكوفيتس. قدمت أول مرة عام 1808. نشرت عام 1809.

السيمفونية السادسة "الرعوية أو الريفية" في فا ماجور، عمل رقم 68. مهداة إلى الأمير لوبكوفيتس. قدمت أول مرة عام 1808. نشرت عام 1809.

السيمفونية السابعة في لا ماجور، عمل رقم 92. مهداة إلى الكونت فرايس. قدمت أول مرة عام 1813. نشرت عام 1816.

السيمفونية الثامنة في فا ماجور، عمل رقم 93. قدمت أول مرة عام 1814. نشرت عام 1816.

السيمفونية التاسعة في ري مينور، عمل رقم 125. مهداة إلى فردريك غليوم الثالث إمبراطور بروسيا. قدمت أول مرة عام 1824. نشرت عام 1826.

السيمفونية الأولى

في هذه السيمفونية يُعبّر لإحدى المرات الأخيرة لا عن روح الظرف والغزل في القرن الثامن عشر فحسب بل أيضاً عن تأثير الموسيقى موتسارت وهايدن. وقد بناها بيتهوفن بدقة على نمط السوناتا حتى ليخيل إلينا ونحن نسمعها أننا نسمع عملاً من أعمال موتسارت سواء من حيث الأبعاد العملية أو من حيث التأليف الأوركستراي. وهدما انضمام آلات النفخ – الكلارينيت – وبعض ما في الشباب من نشاط وحيوية يضيفان عليها وشاحاً شفيفاً من الابتكار والطرافة.

السيمفونية الثانية

ألف بيتهوفن هذه السيمفونية عندما كان يجتاز أزمة كبيرة من اليأس بلغت ذروتها مع "وصية هايليغن شتات" فما هي هذه الوصية ؟

في العام 1802 كان موسيقارنا قد بلغ عامه الثاني والثلاثين، وبدأ تدهور سمعه يُغير على هدوء نفسه، ويغير من أخلاقه ومن سلوكه الاجتماعي. وكان قد قضى صيف ذلك العام في ضاحية هايلينغ شتات، وهي ضاحية جميلة تقع بالقرب من مدينة فيينا، ذهب إليها في شهر نوار ولبت فيها حتى شهر تشرين الأول. في السادس من هذا الشهر الأخير كتب خطابه اليائس إلى أخويه، وهو الخطاب المعروف في تراجم الرجل باسم "وصية هايلينغ شتات" ويشكو فيه من قسوة القدر فيما أصاب الحاسة الأساسية في عمله وفي الاتصال بالمجتمع، ألا وهي حاسة السمع. يقول في حاشية على ذلك الخطاب أضيفت بتاريخ العاشر من شهر تشرين الأول 1802: "أجل، فإن الأمل الذي راودني عندما جئت إلى هنا، وهو أن أشفى ولو بعض الشفاء، يجب أن يفارقتي الآن إلى غير رجعة. وكما أصاب الذبول أوراق الخريف، كذلك أصاب ربيع حياتي، يا إلهي ! هيئ لي يوماً واحداً كله بهجة وفرح... فالفرح الحقيقي، الذي يتجاوب في أرجاء نفسي، أمسى غريباً عني. متى يا رب، أعود إلى أفراح الإنسانية والطبيعة؟ أحقاً أن لا عودة إليها؟ لا. ما أقسى هذا الأمر وما أصعب وقعه في نفسي!".

ومع ذلك، ومع كل هذه الشكوى الحزينة التي تمزق نياط القلوب، استطاع بيتهوفن أن يضيء من ظلمات اليأس شعلة الأمل، وأن يأتينا بالأخت الصغرى لسيمفونيات الفرحة والانطلاق: (الرابعة والسابعة والثامنة وسيمفونية أفراح الإنسانية جمعاء: التاسعة). بلى، من صدق أن هذه السيمفونية الثانية تجيء بكل أبهتها وجمالها وقت وصية هايلينغ شتات، ويسميها بيتهوفن نفسه "الكذبة البطولية" كأنه لا يصدق أنه أتى بها ناضرة متأقّة صافية فرحة في عاصفة عذاباتهِ وآلامهِ.

كان بيتهوفن قد بدأ تأليف هذه السيمفونية قبل مدة من الزمن ولكن إكمالها وإنهاءها كانا من الصعوبة بحيث تطلبا منه عدة سنوات. فكّر كثيرة خطرت بباله، وجهد كبير بذله لكي يحتفظ لها بوحدتها وتماسكها. هذا ويمكن للمستمع أن يلمس في هذه السيمفونية تشابهات عديدة تقربها من سوناتات البيانو. على أنه لم يقتصر وقت العمل فيها على تأليفها بل كان من عادته أن يعمل في أكثر من عمل واحد على وجه التقريب.

وخلاصة ما يمكن أن يقال عن هذه السيمفونية الجميلة الممتعة أنها سيمفونية الأمل والهدوء والعذوبة والربيع.

السيمفونية الثالثة

أو (السيمفونية البطولية)

ألف بيتهوفن هذه السيمفونية، في مي بيمول ماجور، عمل رقم 55، عام 1804، تحيةً ل نابليون بونابرت وكان آنذاك يشغل منصب قنصل أول في حكومة المديرين بفرنسا. وكان بيتهوفن شديد الإعجاب به لأنه اعتقد أنه رأى فيه تجسيدا لمثله الأعلى السياسي في الحرية والديمقراطية ومبعوثاً من العناية الإلهية لتحرير الدول الأوروبية الراضحة تحت نير الظلم والإقطاع. وكان يحلم بجمهورية كبيرة تضم دول أوربا تحت جناحيها ويرأسها بونابرت نفسه. لكن حلمه خاب عندما جاءه النبأ بأن نابليون نادى بنفسه إمبراطوراً على فرنسا، وصاح في غضب "إذن فليس في إهاب هذا الرجل سوى إنسان عادي"؟ ثم مزق الإهداء على الصفحة الأولى من السيمفونية وكتب: "سيمفونية البطولة، نظمت لتمجيد ذكرى رجل عظيم".

قطعت السيمفونية الثالثة كل صلة لها بطريقة التأليف التي اتبعتها كل من هايدن وموتسارت. ولقد نحا فيها بيتهوفن منحى جديداً بعد أن كتب في مذكراته: "إنني غير معجب بالإنتاج الذي أطلعتة حتى الآن... سأترك الماضي المظلم ورائي لأخلق في جو ساطع بكرٍ بعيد...". وهكذا فإن الابتكار التعبيري لألوان الآلات في هذه السيمفونية، والإقدام الذي لا مثيل له على استعمال الهارموني والتنمائي الهائل للنسب الموسيقية، كلها تجعل من هذه السيمفونية ثورة في عصرها. ثم إن موضوعاتها ذاتها، وبعضها شديد القصر، تستدعي تناميات وتفاعلات قادرة، الأمر الذي يؤدي إلى اتساع في الصيغة السيمفونية خاص بهذا المؤلف الخارق.

ويمكن تلخيص الحركات الأربع الرئيسية لهذه السيمفونية – الإيرويكاً - كما يمكن تمثلها أو الرمز إليها على الوجه التالي:
الحركة الأولى: صعود البطل وفشله فيما ترتجي منه الإنسانية من خير وعدل.

الحركة الثانية: سقوط البطل ومصرعه وحمله إلى مثواه الأخير بين الدموع والحسرات.

الحركة الثالثة: غضب يانس يتبعه تفاؤل وابتهاج يندران بالأمل والخلص.

الحركة الرابعة: رمز للبطولة بمعناها الشامل، وما تكابده البشرية من صعاب، وما تمارسه من كفاح لتحقيق مثلها العليا.

السيمفونية الرابعة

نظمها بيتهوفن في سبي بيمول ماجور، عمل رقم 60. لقد أعاق تأليفها تأليف سيمفونية أخرى هي (الخامسة).

عمل فيها الموسيقار الكبير في أثناء صيف هانئ قضاه في الريف الهنغاري المتألق نضارة وجمالاً، وذلك في ضيعة "مارتون فازار" لدى أصدقائه آل برونسفيك وفي عام 1806. هناك غزا قلب تيريزا فون برونسفيك أخت الكونت مضيغه، بين أحضان طبيعة كريمة حنون.

في هذه السيمفونية يمحي الغضب والشدة والعظمة في تجاوزها الحدود وكما شعرنا بها لدى استماعنا إلى "السيمفونية البطولية". وينتظم هنا التناغم، وتكتسي الأبعاد المزيد من الألوان الطبيعية. وهي تضم صفحات من أجمل الصفحات التي كتبها بيتهوفن وأكثرها غنائية وإطراباً. وتتجاوز طلاوة الإلهام هنا التنامي أو التفاعل في تصلبه وإصراره.

ويمكن تلخيص الحركات الأربع الرئيسية لهذه السيمفونية كما يلي:
الحركة الأولى: لحن بطيء حزين في مطلعته، يهيب فيه بيتهوفن بنا أن نطلع منه على سر دفين من أسرار قلبه. يلي ذلك الحركة النشطة.

الحركة الثانية: Adagio لحن بطيء في تودة، يقول عنه الموسيقار الفرنسي برليوز إنه يعز على التحليل، وما أصدق كلامه!
الحركة الثالثة: Allegro vivace أو سريع متألق، لحن يكسوه الجمال والعدوبة ونبراته ناعمة.

الحركة الرابعة: Allegro أي لحن سريع شيئاً ما: هنا تعود أهازيج الفرح وإنك لتسمع ضحكات الهناء والمرح. وهذا الأسلوب في التعبير عن السرور والانشراح يختص به بيتهوفن من دون الموسيقيين جميعاً.

والسيمفونية بمجملها سيمفونية الهناء في الحب، والسعادة في الحياة، والتمتع بمباهج الربيع وألوانه.

السيمفونية الخامسة

أو (هكذا يقرع القدر الباب)

تعد هذه السيمفونية، في دو مينور، عمل رقم 67، من أكثر سيمفونيات المعلم شعبية. ويعود تاريخ نظمها إلى عهد تفجر الإلهام عند بيتهوفن أي عندما نظم مغنّاته – أبراه – (فيديليو).

بدأها مباشرة بعد أن أنهى "السيمفونية البطولية" ثم أهملها ولم يعد إليها وإلى إتمامها على نحو يرضى عنه إلا في العام 1807. وكان آنذاك يعمل في (السيمفونية السادسة) وأكمل العمل في السيمفونيتين معاً فأصبحتا جاهزتين للعمل وقدمتا ككتاهما للمرة الأولى في 22 كانون الثاني 1808 بمدينة فيينا. وحين سئل بيتهوفن عن المعنى المناسب إعطاؤه الموضوع الأول الذي يفتح الحركة السريعة – Allegro – في مطلع هذه السيمفونية أجاب – وقد أورد جوابه صديقه شندلر – "هكذا يقبل القدر ليقرع بابنا". وعلى هذا نجد، من خلال هذه السيمفونية، مأساة الحرية الإنسانية في صراعها مع "القدر" بمعناه الكبير والشامل، وهو صراع يكون الإنسان فيه هو البطل، بحسب مفهوم تلتقي فيه، بالإضافة إلى الأحداث المؤلمة الخاصة ببيتهوفن، التجارب السياسية والشعرية لزمان كان يهدف لدى الإنسان إلى تمجيد الألوهة المتأصلة في الضمير الفردي.

ونلخص الحركات الأربع لهذه السيمفونية فيما يلي:

الحركة الأولى: هنا نورد رأي الناقد والعالم بالموسيقا الدكتور حسين فوزي إذ يقول "إن هذه السيمفونية في رأيي هي أعظم أعمال بيتهوفن. أنها بناء كامل متكامل لا عوج ولا عيب ولا شرخ فيه. وهي تفوق السيمفونية التاسعة لبيتهوفن نفسه بكمالها وتدفعها كأنها بركان هائج. إنها غضبة فنان عظيم حيال القدر الواقف بالباب يضرب ضرباته المتلاحقة... [ولكن من الخطأ القول أن بيتهوفن انتصر على القدر. فن بيتهوفن وحده هو الذي ستكون له الغلبة في النهاية على القدر".

"هذا فيما يتعلق بضربات القدر الأربع التي يتألف منها اللحن الأساسي في الحركة الأولى".

الحركة الثانية: لحن غنائي طويل. تتداوله الأبواق ويجري عليه بيتهوفن بتأمله الرائع تنويعات شاعرية جميلة.

الحركة الثالثة: تمثل الصراع الجهنمي للإنسان مع القدر.

الحركة الرابعة: انتصار الإنسان على القدر وسط التهليل والفرح والأنوار الساطعة الغامرة.

السيمفونية السادسة

أو (السيمفونية الرعوية أو الريفية)

عمل رقم 68. نظمت في فا ماجور. الاسم الدارج الذي يطلقونه عليها هو (الرعوية أو الريفية). ألفها المعلم الكبير عام 1808.

بعد التأكيد على عبارة البطل التي تمثلها السيمفونية الخامسة، يبدو أن بيتهوفن قد عثر على الهدوء والسلام. لربما لم يسبق للآلات قط أن نطقت بمثل هذه الصفات التعبيرية وبمثل هذه الأنسيابية الشاعرية. هنا وجدت روح بيتهوفن الهدوء والثقة وسط سلام الطبيعة الحنون.

ليس في (الرعوية) شيء من (السيمفونية البطولية). إنها لا تعبر إلا عن النضارة المشرقة والنداء المتأثر بلمس الأشياء الأبدية في الطبيعة. من هذه الطبيعة ينبجس عنصرٌ أكثر عمقاً: هذا الإحساس القوي المنعش لألوهة ثابتة دائمة تجمع إلى نبض الكون روح الإنسان بتيار من الحياة. ولقد أراد بيتهوفن بسيمفونيته هذه، كما أشار إلى ذلك بنفسه: "التعبير عن العواطف الإنسانية أكثر مما أراد تصوير الطبيعة" ومع ذلك فمن الصعب ألا نكتشف في القسم الثاني من هذا العمل صفات فيها تقليد لبعض مظاهر الطبيعة وأصواتها، كذلك في الحركة السريعة – Allegro – وفي المعتدلة – Andante – كل شيء يتجسد أمامنا تجسيدا شاعريا.

تتألف السيمفونية السادسة من خمس حركات، تعزف الثلاث الأخيرة منها دون توقف. وكل حركة من هذه الحركات تحمل إشارة وصفية أو تصويرية.

ويمكن تلخيص حركات هذه السيمفونية فيما يلي:

يقول بيتهوفن عن الحركة الأولى أنها "الانطباعات البهيجة التي يبعثها في النفس لقاء الريف" ألحان بسيطة ساذجة بألوانها وإيقاعاتها وتحولاتها من الهتاف الخافت إلى الصوت الجهوري.

الحركة الثانية: عنوانها "على ضفاف الجدول أو الغدير" يصغي فيها الموسيقار الكبير إلى أصوات الطبيعة وإلى تغريد الأطيوار.

الحركة الثالثة: عنوانها "الفلاحون يمرحون ويفرحون". تصوير عاصفة الصيف التي تأتي فجأة من دون إنذار، وتنتهي فجأة بعد وقت طويل أو قصير. وقد يقع فيها الرعد بعد البرق توأً، ثم ينهمر المطر مدراراً.

الحركتان الرابعة والخامسة متصلتان: ما تلبث سحابة الصيف أن تنقشع وتغادر بسلام ويخرج الفلاحون والرعاة من مخابئهم. وتبتسم الشمس من خلال غمام عابر، وينشد الجميع نشيد البهجة بعودة الصفاء ويشكرون الخالق.

السيمفونية السابعة

وهي في لا ماجور، عمل رقم 92. يعود الهدوء بعد الغضب في عواطف بيتهوفن، وهو ما لمسناه في السيمفونية السادسة، إلى مفهوم جديد تكتشفه السيمفونية السابعة المؤلفة عام 1812. حتى هذه الفترة كانت مؤلفاته تبنى على الصراع بين عنصرين وعلى وجه التقريب بين مفارقتين أو تناقضين في منتهى العنف، أما الآن وفيما بعد فليس هناك سوى عنصر أساسي تتنامى وتتفاعل بدءاً منه السيمفونية بأكملها: في هذا يبدو أن فن بيتهوفن يقترب من فن موتسارت.

لاشك في أن العنصر التكويني في السيمفونية السابعة هو الإيقاع، الأمر الذي جعل الموسيقار ريتشارد فاغنر يرى فيها "تأليه الرقص". وأراد بعض النقاد أن يرى فيها، وهو بالطبع مغالٍ في رأيه، صورة للموسيقا الموضوعية الصافية وعلى هذا، وإذا كان المظهر الدرامي يبدو سهلاً في هذا العمل، فإن من الخطأ الفادح أن نختم رأينا بأن القيمة التعبيرية فيه تنخفض بالمستوى ذاته. يجب علينا بالأحرى أن نرى فيه كما رأى الناقد الموسيقي بيدكر "نوعاً من التسامي الأعلى لمجموعة قديمة من الرقصات". ولا يشار أبداً بما يكفي إلى الوجه الحربي لهذه السيمفونية، وغالباً ما قيل أن بيتهوفن قد استمد مادته الموضوعية من الفولكلور الهنغاري أو الأيرلندي. وما من شك في أن السيمفونية السابعة تحوي نكهة الغناء الشعبي وحياته الإيقاعية وبساطته الإطرابية. ويلاحظ أيضاً في الهارموني أو التفاعل لحن مطرب في دو دييز مينور، يمثل بحسب الناقد شانتافوان طابعاً عجرياً واضحاً. "يمكن تفسير هذه الظاهرة بواقع أن الفرق الموسيقية العجرية كانت كثيراً ما تجوب مدينة فيينا في القرن التاسع عشر".

ويمكن تلخيص هذه السيمفونية أو إلقاء المزيد من الضوء عليها كما يلي: نحن من هذه السيمفونية السابعة حيال عمل عظيم جداً من أعمال الفن تتسم مقدماتها بالفخامة والعظمة، وفي نهايتها ينتقل بها إيقاع الحركة الأولى من الخطوات الوئيدة الواثقة – خطوات الجيش الظافر – إلى خطوات الرقص المتسق النبيل. ويشبه دخول اللحن الأساسي الأول بعد المقدمة تدفق مياه ينبوع جبلي صافٍ.

أما الحركة الأخيرة منها فنحن هنا مع رب الكروم والخمرة لدى الإغريق ديونيزوس، نسامره ويسامرنا ونأنس إليه ويأنس إلينا: إنها تمثل لحن النشوة العلوية وقد بلغت أقصى ذراها. وكان الموسيقا في هذه الحركة تنطلق وحدها سلسلةً عذبةً رقراقةً.

السيمفونية الثامنة

في فا ماجور، عمل رقم 93. ألفها بيتهوفن في السنة ذاتها التي ألف فيها السابعة. وتشكل نوعاً من أنواع الراحة، بعيداً عن عواصف الفكر البيتهوفني ويقترب فيها مؤلفها من هايدن وموتسارت. ومع ذلك فالسيمفونية الثامنة تختلف عن السيمفونيات الأولى بمعنى أن هذه السيمفونيات كانت تقترب من موسيقا موتسارت بتأثير عدم النضج لدى المؤلف، بينما نفع في الثامنة على عمل أصيل أتى به وعي بيتهوفن بكل ما لديه من عبقرية وقدرات.

جرت العادة على أن تعد الثامنة أقل شأناً من السيمفونيات الكبرى الأخرى بواقع ما فيها من تناسبات أقل إذ إنها لا تدوم سوى خمس وعشرين دقيقة. وقد صغرت الفرقة التي تؤديها. ومن المؤكد أن بعض أخطاء المؤلف تلمس فيها أكثر مما تلمس في سواها. ففي خفة صفاتها الضحوك، وفي أدائها الموسيقي البارح يظهر ما كان يصنع عظمة بيتهوفن في السابق، إلا أن ذلك كله قد استحال الآن إلى شيء محدود. ويبدو التنامي الذي يأتي به بيتهوفن عادة، والذي لا يأتيه الباطل من خلفه ولا من أمامه، تنامياً فيه شيء من الحذلقة.

ومع ذلك ففي هذه السيمفونية لطالما امتدح النقاد اختصار الأشكال والشفافية في عزف الآلات، ونوعاً من تنقية الأجواء، وهي صفات اعترف هؤلاء النقاد أنفسهم بأنها معروفة وبارزة وواضحة في الأعمال الأخيرة للمعلم. وهكذا فما بين التعبير عن الطبيعة في السيمفونية الريفية، والرقص في السابعة، والفرح في التاسعة، يمكننا أن نصنف الثامنة بأنها تجسيد للفكاهة والدعابة.

السيمفونية التاسعة

في ري مينور، عمل رقم 125. هناك مسافة كبيرة من الزمن تفصل بين تأليف هذه السيمفونية والسيمفونيات السابقة، إذ أن بيتهوفن لم يؤلفها إلا عام 1824. وهي تتصف بالعظمة والانتساع في الحركات "يدوم عزفها قرابة الساعة وعشر دقائق". وقد أضاف إليها المعلم - رباعياً صوتياً - وجوقات غنائية في آخر حركة فيها. ثم هناك غنى لا يضاهاى في توزيعات الفرقة الموسيقية. هذه كلها تشير إلى دورة جديدة من الإنتاج تتوج أعماله السابقة. والواقع أن الانتصار على الفردية الابتداعية - الرومانتية - الذي توصل إليه بيتهوفن لا يشكل سوى نقطة انطلاق للبحث عن قيم مطلقة، كما تشير إلى ذلك بخاصة "أنشودة الفرحة" للشاعر الألماني فردريش فون شيلر (1759 - 1805) في نهاية الحركة الأخيرة. هذا الامتلاك الأكيد للمطلق، وهذا الإيمان الذي لا ينزعزع فيما يتخطى الإنساني، يعطيان هذه السيمفونية مظهر الأبهة والجلال بعيداً جداً عن المظاهر الحربية والعواصف الغاضبة في السيمفونية الخامسة.

في الحركة الأولى الهائلة: - Allegro ma non troppo, un poco maestoso - يأتي تأكيد وحيوية يجعلان من غير المجدي الترداد الإبتاعي - الكلاسي - للعرض. جديدة هي صفة الموضوعات هنا. وتبدأ هذه الحركة السريعة المرححة - Allegro - بخماسية تعزفها الأبواق وتطيلها، في تكرار سريع لنغم واحد، زغردات الآلات الوترية. ثمّة جو من القلق بين الإرنانات أو الصّداحات الصغرى والكبرى، في وسطها تُسقط الكمائنات الأولى العلامتين اللتين تتكرران باستمرار، وحين تؤدي في المجموع الإرناني، تثير ظهور النغمية في ري في الآلات الجهيرة وتؤدي وفق تصعيد إلى ظهور ازدياد تتابعية في شدة الألحان

— crescendo.

يتكرر عرض الموضوع الأول في البدء في ري مينور ثم في سي بيمول ماجور حتى بلوغ مجموعة الموضوعات الثابتة، وتغني جملة منها آلات النفخ. وتتقارب هذه الجملة من أغنية أو ميلوديا "أنشودة الفرحة"، لكن هذه النوى الميلودية سيكون لها في التنامي أهمية قليلة جداً بالنسبة إلى بعض النبرات العابرة كهذا التأكيد الإيقاعي العنيد الذي يذوب فيما بعد في عذوبة جملة غنائية.

ويعرض التنامي أو التفاعل العظيم بطريقة تحليلية، بحسب معايير التغير المقامي والكونتربوينت ليصل إلى- فوغا - مضاعفة. أما الحركة المرححة السريعة -Scherzo-, وهي في الواقع لا تحمل هذا العنوان، فإنها تشغل المكان الثاني وهو أمر غير اعتيادي على الإطلاق. إنها حركة ناشطة أو متأقة جداً - Molto vivace - واضحة، سهلة، هوائية. إنها تتقارب من حركات الـ Scherzo الدوارة العاصفة التي أعطانا بيتهوفن مثلاً عنها في (السيمفونية البطولية). وتدهشنا الخفة التي تستعمل بها الآلات كذلك يدهشنا تنوع الإيقاعات.

يعالج الموضوع الأول على طريقة - الفوغا - بينما يدخل الثاني فجأة آلات النفخ في تألق صادق. ويدخل - التريو - وهو مملوء بالإيقاعات أغنية مرحة تقارب أغنية الختام.

الحركة الثالثة وهي بطينة جداً - Adagio molto - تثير إعجابنا بتساميها الروحي. والفرق بين ما عهدناه من حركات بطينة وهذه الحركة شاسع هائل، ثمة نوع من الحب، من الحنان العاطفي يذوع من هذه الأغنية، إنه حب كوني يوحد المخلوقات. موضوع أول يغني في سي بيمول، تليه حركة بطينة معتدلة - Andante moderato - في ري ماجور، أكثر سلاسة وعذوبة مع تناغمات طارئة. وموضوع ثانٍ يغير الجو، ثم يجري تنامي الألحان على تنويعات.

في الحركة الرابعة السريعة – Allegro assai – أراد بيتهوفن، وكان لديه الوعي الكامل في أن يكون له ما أراد، محاولة من أهم المحاولات. نوع من التوضع المتعاقب السريع – أربيج يتسم بالمأسوية في ري مينور يشير إلى مطلع الحركة. ويرسم المعلم الكبير موضوعات الحركات الثلاث ثم يتخلى عنها. بعد عدة إيقاعات من نشيد إيقاعي آلي، تلتقي الكمانات الجهيرة والكوتريباصات لتعزف ما سيصبح "أنشودة الفرحة": أغنية صوتية بسيطة، ذات فسح قصيرة، وتعالج كـ فوغا -. وتشكل البساطة الموسيقية للحركة الأخيرة تناقضاً يثير الغرابة مع تعقد اللغة الموسيقية في الحركتين الأولى والثالثة. وفي تفاعل الوسائل الصادحة يبدو أن بيتهوفن قد سما بفكره الموسيقي الخلاق إلى نوع من أنواع التجديد. وعلى الإنشاد الموقع للآلات الجهيرة يعلن – الباريتون – عن دخوله، وهنا يسوِّغ دخول الجوقة الغنائية بدورها ضمن جملة كلفت بيتهوفن جهداً وعملاً كبيرين حتى أبدعها. ووحدها تغني الجوقة بضعة مقاطع من شعر شيلر عن الفرحة الذي يمجّد الأخوة بين البشر. وقد مهد لها بيتهوفن بقوله "دعونا من بقية الألحان أيها الخلان، ولننشد من الأغاني أحلاها وأصفاها":

<p>وهذه قبلة أرسلها إلى الناس أجمعين. أيها الملايين، اسجدوا لقاطن السموات، خلقكم فسواكم ! وميدي أيتها الأرض أمام ربك ! إننا لنسأله الرحمة والغفران. * * *</p> <p>يا جذوة الفرح، يا أيتها الشعلة الإلهية الجميلة، يا بنت وادي الهناء، إننا لنرد قدسك نتلظى بنشوة حميّاك، يا بنت ماء السماء !</p>	<p>يا جذوة الفرح، أيتها الشعلة الإلهية الجميلة يا بنت وادي الهناء، إننا لنرد قدسك، نتلظى بشدة حميّاك، يا بنت ماء السماء ! * * *</p> <p>أيها الفرح، ضُمَّ شمل النازحين ومن فرقتهم صروف الحدثان، فالناس جميعاً إخوان تظللهم بجناحك، يا أيها الفرح العلوي ! * * *</p> <p>وليحضن البشر بعضهم بعضاً،</p>
---	---

وتهل فكرة جديدة بعد المرحلة الأولى، بعد لحن سريع —Allegro—
يعدُّ استهلالاً للخاتمة.

وتمر هذه الفكرة الجديدة العظيمة في حركة بطيئة —Adagio— ثم
تعاود الظهور الحركة السريعة المنشطة —Allegro energico— وفيها
العصران والمقاطع الشعرية وقد تشابكت بفضل لفتة بارعة من
الكونتربوينت، وتنوعت بحرية حتى النهاية مع كل الكتلة الصادحة
للعازفين، المنفردين والجوقة والفرقة. وهكذا نشهد انضماماً أو
التحاماً متوالياً للحركات لا يعقبه أي عائق: وينتشر الفرح في العالم
ويغرق بعذوبته المضيئة كل حي وكل شيء.

المراجع:

1- LA FEONT-BOMPIANI: DICTIONNAIRE DES OEUVRES DE TOUS LES TEMPS ET DE
TOUS LES PAY

2- بيتهوفن: دكتور فوزي حسين، دار المعارف بمصر، 1971.

تأملات حول موسيقا بيتهوفن

فيلهم فور تفينغلر
ترجمة: أبان الزركلي

لست أريد التكلم هنا عن هذا «البيتهوفن» المشهور الذي نظن جميعاً أننا نعرفه، والمندمج في ثقافتنا، ولكن عن بيتهوفن آخر مغلوطة معرفته ومُساءً تناوله وغير مفهوم حتى يومنا هذا. وإذا لم يكن الأمر كذلك فما الذي قد يكون عندي لأقوله عن بيتهوفن. يجوز لنا أن نتساءل إن كان هذا البيتهوفن المشهور الذي نظنّ جميعاً أننا نملكه، كلاسيكيّ الموسيقا هذا، لا يزال يهّم جيل الشباب المعاصر الذي يدير عينيه نحو المستقبل.

إنه يُعزف بغزارة. نعم هذا حقيقي. وقدرته على جذب الجموع لا تُجاري. ولكن الأمر يختلف بالنسبة لأولئك الذين يخصصهم الأمر على نحو أوثق – للموسيقين أنفسهم. ليس فقط لأن الأشياء المعروفة جيداً تضجر «المحترفين»، ولكن يبدو أنه كلما حضر الوعي الجديد ضمن اتجاه حديثٍ حيّ ومختلف انفعالياً انفصل عن الموسيقا البيتهوفنية... من أين يأتي هذا؟ من أين تأتي كل هذه التناقضات؟

عندما يتعلق الأمر ببيتهوفن نجد أنفسنا مواجهين بصعوبة كبرى: فرغم كل ما يمكن أن نظنّ فإنه لا يقدم لنا أيّ ممسك للفهم «الحرفي» لموسيقاه، هو من كان – وباخ – «موسيقياً» صرفاً بعزم لا يلين أكثر من كل من نعرفهم.

إن نتاجه الموسيقي - النتاج المؤسس على نفسه والعائش في نفسه - يبقى في نهاية الأمر مغلقاً، على نحو لا يمكن اختراقه، أمام أي محاولة آتية من الخارج. إن نقاط الاستناد التي تقدمها لنا شخصيته - في النطاق الذي نُقلت إلينا ضمنه - لا توصلنا إلى أكثر من صورة غامضة وغير محددة المعالم لـ«الجنّي الجموح»⁽¹²⁾. هكذا رآه غوته. ورؤيته كانت - كروية غيره - تبسيطية ومشوّهة. وهذا منطقي لأنه كان مغلقاً دون التفسير الأبسط لهذه الشخصية الأحمجية: بيتهوفن الموسيقي. فعوضاً عن الانطلاق في البحث عنه من نتاجه الموسيقي، وعوضاً عن تفحص شخصيته ذات الملامح المتعددة المحيرة انطلاقاً من المركز، وهذا يعني، مرة أخرى، من نتاجه الموسيقي، فقد جُرب تفسير النتاج الموسيقي بوساطة ملامح استُعيرت لشخصيته لتسهيل «الفهم الشامل» لها عن طريق هذه الملامح. لقد تُشَبَّهت ببعض الأعمال الرئيسية: السيمفونية الخامسة، السيمفونية التاسعة، وأُخطئ في معنى حضورها الحي عندما أُدّيت تعبيراً عن نزعات وجُعِلت تخدم - على نحو تعسفي - الغايات الخاصة لتلك النزعات. لقد بُحِثَ كلما أمكن ذلك، عن «روابط» بين حياته ونتاجه الموسيقي، عن عناوين مجردة - على نحو قد يزيد أو ينقص - من الأهمية كان يحلو «للموسيقي البحث» أحياناً أن يعطيها لإبداعاته. فعناوين مثل «أغنية عرفان إلى الله من متماثل للشفاء»⁽¹³⁾ أو «القرار المتخذ بصعوبة»⁽¹⁴⁾ نراها مرفوعة إلى مصاف الأحداث الجسام.

12 - أعدت الكلمة الفرنسية génie إلى أصلها العربي - المترجم.

13 - عنوان أعطاه بيتهوفن للحركة الثالثة البطيئة من الرباعي الوتري رقم 15 عمل رقم

132 - المترجم.

14 - عنوان أعطاه بيتهوفن للحركة الأخيرة من الرباعي الوتري رقم 16، عمل رقم 135 -

المترجم.

وهناك أيضاً المؤرّخون المتهاكون على واقعة أن بيتهوفن معاصر لما يسمّى «المثالية الألمانية» وله معها ما يشبه القرابة الروحية. شيللر، «كانت»، «الثورة»، «الحرية»: كل هذه الأشياء التي لا علاقة للفنان المبدع بها عضوياً. لكن هذا التأويل مغرٍ ومريح، ولهذا فقد حُوِّفَظَ عليه جيداً حتى الآن. «نيتشه» - هو أيضاً - رأى الأمر على هذا النحو: بيتهوفن - مثالي ومتوحش وطفولي، وغير عارف للعالم والحياة الواقعية - هو عبد أعمى لفطرته اللامنضبطة. هذه هي الصورة التي انتقلت إلى الأجيال اللاحقة والتي تظهر حتى اليوم في كل سير حياة بيتهوفن تقريباً بتنوعات جدّ مختلفة.

ما أشدّ اختلاف هذه الصورة المشوّشة والضبابية عن الصورة الجلية الصافية بوهجها القوي والدائم التي نملكها لعظماء آخرين كعوته مثلاً. ولهذا فإن كل إمكانية لأن نحسّ أننا نعيش بتوافق مع بيتهوفن «حياً» قد تبدّدت. فهاهو ذا قد حوّل إلى دمية مثيرة للانفعالات. «الجني المشخّص»: صورة ينتشي بها السّدج لكنها تدفع ذوي الأرواح اليقظة إلى الابتسام. إن هذه الصورة خاطئة.

من المؤكد أنه كان بعيداً عن نهج مسلك حياة منظمة على نحو واع. فلم نرَ إلا نادراً إنساناً يتقدم على طريق الحياة بمتطلبات قصوى كمتطلباته، ويتبع بنقاوة وبساطة فطرة عبقريته باستمرارية «بدائية» كهذه. هذا ما تظهره حياته الخارجية ولكن ما أشد اختلاف نتاجه الموسيقي. إن هذا الذي يصف نفسه برب العاصفة والإعصار ليس فقط وفي الوقت نفسه مبدعاً للسلام الأكثر تحريكاً للمشاعر وللتفاني الأكثر عمقاً والعصي على سبر أغواره، وللانسجام الأكثر إطلاقاً للفرح البريء والمطلق الذي لم يسبق التعبير عنه بالموسيقا من قبل، بل هو أيضاً صاحب ذلك الهدوء الحديدي وسط العاصفة ووسط الإنفعال الأكثر انفلاتاً. أي إرادة قاسية لبلوغ مهارة الصنعة ولوضع المادة الخام ضمن الشكل دون إغفال أصغر تفصيل. أي نظام ذاتي لا مثيل له. لم يسبق لأي مؤلف مدفوع بهذا العطش الملح للمطلق أن أحسّ وعاش «النظام» بهذه الكثافة وخضع له بكل هذه الصرامة والتواضع كما فعل هو. من الواضح أن السؤال الكبير هو أن نعرف إلى أي حد يفهم هذا عالمنا المعاصر. عالمنا المعاصر الذي يبدو أنه لم يعد يقبل إلا قانوناً واحداً هو قانون «الأثر المبهر»، الأثر المبهر بأي ثمن، بأن نأخذ المستمع على حين غرة عند الضرورة، إن لم نقل نصعقه. السؤال الكبير هو أن نعرف إن كان هذا العالم لا يزال يريد ويستطيع أن يحسّ بالذي لا يملك إرضاءه أن يتقدم عليه – أي على هذا العالم – بل بالذي يبسط أمامه – على نحو ما – متطلبات ما، وإن كان هذا العالم – سجين معتقداته الذاتية – لا يزال يرغب ويستطيع أن يفهم نظماً يهزأ بها كل يوم.

لقد كان ريتشارد فاغنر هو الأول والوحيد، خلال فترة طويلة، بين من طرحوا آراءهم على الجمهور حول هذا الموضوع، في فهم بيتهوفن فهماً واقعياً، وفي معرفته معرفة حيّة. لقد شكلت المحاضرات والكتابات والحفلات التي كرّسها لبيتهوفن جزءاً من نتاج حياته. وإذا اعتقدنا – بعد الدخول في التفاصيل – أن بعض صيغته ترن في آذاننا خطابية على نحو ما، فعلينا دائماً أن نضع في الحسبان ما واجهه فاغنر من صعوبة تدعو للتعاطف عندما أراد أن يفيد من معرفته عصراً لا مبالياً وما واجهه من عدم فهم مستهين. لكن هذا لم يجعل معرفته أقل أصالة. لقد كان يدرك تماماً أن «الذي يعرف» لا يستطيع أن يتكلم عن بيتهوفن إلا قليلاً، كالمؤمن عن إيمانه. وهذا – على الأغلب – ما قاده في النهاية إلى هذا الحكم الذي توازي دلالته كثافته: «من المستحيل أن نرغب في عرض الجوهر في الموسيقى البيتهوفنية دون أن نقع فوراً في خطاب النشوان».

من الواضح أنه مع وجهة النظر هذه الصحيحة تماماً ذاتياً – وموضوعياً – لن نصل إلى شيء كبير. هناك تقاليد معينة للأداء البيتهوفني يمكن أن تملك ما هو أكثر من التبعات العملية: إنها ترجع إلى فاغنر نفسه ثم نُقلت عن طريق بولوف Bülow،⁽¹⁵⁾ وهذا يعني أن ذلك "الذي يعرف" ما هي تلك المكنة المسماة «تقاليد» وما تحمله من تسهيلات للمؤرخ ولقائد الأوركسترا الذي يدّعي أنه حافظ للأسلوب، قد تكون في الوقت نفسه منبعاً للأخطاء بالنسبة للموسيقي ذي الإحساس الحي، للموسيقي «بالدم» - فمثلاً إلى أي حد نخاطر عندما نريد «النقل» بإخلاص باتخاذ سرعة وحيدة للعمل الموسيقي - ذلك "الذي يعرف" أن كلمة غوته: «لا يمكننا أن نفعل أي شيء ما لم نحمله مسبقاً في داخلنا» تصحّ أيضاً لمن يعيد الخلق، ذلك "الذي يعرف" لن يُدهش من أن أثر هذه التقاليد كان على المدى الطويل ضعيفاً بما فيه الكفاية.

15 - قائد أوركسترا شهير عاصر فاغنر، وكان في فترة من الفترات تلميذاً مخلصاً له. - المترجم.

علينا دائماً أن نعترف بجميل فاغنر لأنه الأول الذي – بفضل دراساته وحفلاته وبفضل كل إمكانات شخصيته المشبوبة – أظهر بيتهوفن الحقيقي. لقد بين أن تنفيذاً صحيحاً فقط لموسيقا بيتهوفن – وبكلمة أخرى عادياً أو فقيراً – وهو ما كان في وقت فاغنر – كما الآن – القاعدة، يجب أن يُنظر إليه فيما يخص بيتهوفن دون غيره كتفنيذ سيئ، لأنه يهمل الجوهر – الكامن بين السطور – والجوهر هو الكل. وبهذا بين فاغنر الاختلاف في العمق بين بيتهوفن وغيره – هذا الاختلاف الذي يتعلق بجوهر شخص بيتهوفن – الذي علينا أن نصل إليه حتى وإن كان علينا ألا نبقى عنده. إن موسيقا بيتهوفن (وليس المقصود هنا بالموسيقا البيتهوفنية حقيقةً إلا أعمال النضج أي ابتداء من العمل رقم 50 تقريباً)⁽¹⁶⁾ لها أساس أقل «حسيّة» من موسيقا غيره، وهذا يعني أن بيتهوفن عندما يترجم أفكاره إلى أشكال لا يستوحي للكلام عنها بدقة من طابع الآلات والأصوات التي يعهد بأفكاره إليها – مع استثناء عدد محدود من الأعمال ذات محتوى طابعه الرئيسي إظهار المهارة أمام الجمهور –. وبقدر ما هي أكيدة قدرة بيتهوفن على إيجاد لغة مجموعة رباعي آلات أو فرقة سيمفونية، بقدر ما يستثمر بإقلال الإمكانيات الكامنة في العمق وكلّ الغنى الحسيّ لهذه الآلات وللفرقة السيمفونية. وفي أحسن الأحوال يتكيف معها ولكن لا يسلمها القيادة أبداً. إنها بالنسبة إليه أداة للتعبير عن أفكار تتجاوزها بعيداً – أي تتجاوز الأداة –، ومع ذلك فإن بيتهوفن ليس «مجرداً» كما يعتقد كثير من الناس حتى في المرحلة الأخيرة من حياته. وعلى العكس من ذلك تماماً فإن تلك الشعلة الداخلية المتجهة نحو «الكلّي» هي التي تمنع بيتهوفن من متابعة استكشاف هذه الإمكانيات أو تلك لآلة أو لأخرى. لهذا نراه مرّة لا يستثمر إمكانياتها استثماراً عميقاً ومرّة يقسرها ويبالغ بما يطلبه منها. إننا نصادف عنده – مثلاً – بعض مؤثرات «العزف بقوة FORTISSIMO»⁽¹⁷⁾ التي مع أنها مدعومة بعدد قليل من الآلات يدعو إلى الضحك، فإنها مع ذلك تغطي تلك الانفجارات المبالغ بها للأوركسترا المعاصرة، وهذا بفضل قوة العزيمة الداخلية. إن هذا يؤثر على تنفيذ الموسيقا: فأمام كل هذه التوترات الداخلية لهذه الموسيقا تبدو كل تربيتنا الموسيقية وثقافتنا الفنية الموسيقية الجيدة عاجزة. ليس هناك

حدود «للجميل» أمام هذا «الكلاسيكي». إن الشعلة الداخلية يجب – إذا صح التعبير – أن تصهر من الداخل مجموعة جسم الآلات أو الأصوات. يجب أن يخلص العمل الموسيقي البيتهوفني تماماً من الصراع الشديد مع مرتكزاته الصوتية. شيء واحد يمكن أن يجعل المؤدي قادراً على هذا – وهي النقطة الأكثر أهمية – هو أن «يعايش» العمل بمجموعه في بنيته بوصفه كائناً حياً. إن هذه البنية تمتزج عند بيتهوفن، الموسيقي البحت، مع السيرورة الداخلية. وهنا يكمن مفتاح كل أداء بيتهوفني، وليس من السهل أن نترجم معنى هذا ببضع كلمات.

لقد حدد فاغنر نتائج هذه المماثلة لهذه الحياة التي يتولى «الشكل» العضوي حملها والتي يعايشها المؤدي، وكان أول من يفعل ذلك. وأفكر هنا أولاً – من ضمن عدة أشياء – بذلك الانزياح الصغير ولكن الدائم عن السرعة الثابتة الذي يتطلبه العمل الموسيقي البيتهوفني، والذي يستطيع وحده أن يجعل من القطعة الموسيقية المؤطرة الكلاسيكية، والمعروفة – إذا صح القول – حسب نموذج مطبوع، يجعل منها ما هي في الحقيقة: ولادة ونمو، وسيرورة عضوية حية.

16 - السيمفونية الثانية هي العمل رقم 36، والثالثة هي العمل رقم 55، وسوناتة الكمان التاسعة المعروفة باسم كرويتزر Kreutzer هي العمل رقم 47، وسوناتة البيانو رقم 21 المعروفة باسم فالدهشتاين Waldstein هي العمل رقم 53. – المترجم.

17 - وهي واحدة من تلك المصطلحات التي يكتبها المؤلفون على المدونة الموسيقية لتوضيح الجو التعبيري الذي يرمون إليه في مقطع موسيقي معين. – المترجم.

بالطبع يتطلب هذا المؤدّي إرادة وضوح لا تلين، ونظاماً ذاتياً صارماً على أن تكون هذه الصفات مصاحبةً بدفءٍ واندفاع غير محدودين. إن كل هذا «المزاج الانفعالي» الذي يلهب الجمهور اليوم لن يلقى هنا سوى الفشل، وليس إلا عجزاً وسقوطاً، لأنه لا يعرف كيف يتمثل مع هذا العمل الموسيقي الذي يعيش في ذاته - أي ذات العمل - نفسها، لأنه لا يعرف أن يتحوّل. عندما يواجه المؤدّي العصري من هذا الطراز، بيتهوفن - وقد يكون جيداً جداً في مجالات أخرى - يصبح إما «موسيقيّ روباتو RUBATO»⁽¹⁸⁾ متصنعاً وغريباً، وإما شخصاً تملي عليه طريقة فهمه الخاصة «للأسلوب» بأن ينحّي جانباً روحه الحيّة المعاصرة وحساسيته، أي باختصار كلّ بنيته الانفعالية. إنه يصبح «كلاسيكياً». وهذه الحالة الأخيرة تبدو أكثر خطراً وفتكاً للسبب التالي: إن توترات عمق بيتهوفن المدهشة تتطلب وضوحاً بل أقول صرامة في البناء الشكلي، مما يؤدي إلى أن مجموعة العازفين - دون أن تدري كيف تكبح نفسها - تستهلك نفسها بنارها الذاتية، وفي الوقت الذي لا يكون فيه السياق الحيّ محسوساً ومعيشاً من جديد عند كل مرّة عزف، فإن هذه العناصر الشكلية تحتل المنزلة الأهم على نحو مبالغ فيه، مما يؤدي إلى انطباع «بأنها مملاة بصرامة مبالغ بها» وميكانيكية، فتختفي الحرية الداخلية والحياة الرهيفة المرتعشة فتبدو الموسيقا "مستعملة" ومكرورة، مما يعطي الانطباع بأن الشكل - بما هو كذلك - هو ما يهم قبل كل شيء. وبكلمة واحدة فإن بيتهوفن يصبح «كلاسيكياً». إن هذا «الكلاسيكي» المحتفى به كثيراً والذي يسكن إدراك موسيقيينا ومعاهدنا ويسود معظم أدائنا، هو الذي يقف بيننا وبين بيتهوفن الحقيقي ويقتله كل يوم. فهل يدهشنا بعد هذا أن الموسيقيين ينظرون إليه بلا اكتراث ويديرون ظهورهم له، وأن الجهلة يسأمون منه؟ وأن نقاد المدن الكبرى يتجنبونه قدر ما يستطيعون؟ وأن الكلّ يشكون من عسر هضم بيتهوفن؟ لكن الذي لا ينفكّ يدهشني أكثر هو الوفاء العنيد للجمهور العريض. لأن الشعلة الحية للجمرات الداخلية ما زالت تنفذ رغم كل القشرة الثخينة؟ لنضع أنفسنا في منطلق آخر للنظر ونعطيها فسحة كي نعرف كيف لا ننفي ذلك الشيء المضحك الكامن في التناقض بين جنس العبقرى المتوحش، حسب تصنيف المثقفين

المتأدبين، - لمن يصلح عدد محدود من الأعمال الموسيقية أن يكون، على نحو غير محدود، مساند للقناعة - وبين بيتهوفن «الحياة الموسيقية العملية»، وبيتهوفن القابع في خلفية واجهات البرامج التي توضع لحفلاتنا الموسيقية، العدو لكل جديد وكل ما هو متوجه نحو المستقبل.

إن الأهم هو أن الوقت المناسب قد حان فعلاً - وفي جميع الأحوال - كي نفهم أننا عندما نكون مع بيتهوفن فنحن مرتبطون بشيء معاصر تماماً، شيء على أعلى درجات «المعاصرة»، وليس مع شيء من الماضي، مع «فصل من التاريخ» على الإنسان المعاصر أن لا يصل إليه إلا على مركب هاجس «الأسلوب» - الأكثر أو الأقل كمالاً - والمبعد لكل ما عداه. وبكلمة أخرى: أن لا يصل إليه أبداً.

إشكاليات في أعمال أوركستريالية عند بيتهوفن

ترجم وإعداد: د. نبيل اللو
باحث في الموسيقى / عميد المعهد العالي للموسيقا
أستاذ في جامعة دمشق

18 - مصطلح من مصطلحات التعبير الموسيقي ويعني الانزياح زيادة أو نقصاناً عن السرعة الثابتة للعمل الموسيقي. - المترجم.

خَلَّف لنا لودفيج فان بيتهوفن عدداً كبيراً من الأعمال الأوركسترالية. وعندما نتكلم عن إسهاماته في هذا الميدان غالباً ما نجح إلى التكلم حصراً عن سمفونياته التسع، وعن كونشيرتاته الخمسة للبيانو مع الأوركسترا وبعض الافتتاحيات التي نالت شهرةً. ومن غير العدل أن نُغفل أو ننسى عدداً لا يستهان به من أعمال أوركستراالية كتبها لمناسباتٍ كموسيقىات باليه ومجموعات رقصات وأعمال ألفها للمسرح يُضاف إليها موسيقات ذات طابع عسكري كـ (المرشحات) وأعمال كتبها لفرق نحاسيات.

يُعدُّ بيتهوفن أحد عمالقة مؤلفي السيمفونية في تاريخ الموسيقى كلّه. وإذا ما تساءلنا، وهو تساؤل في محله، هل كان بيتهوفن مؤلف سيمفونياتٍ مُجيدٍ مجلٍ أم أنه كان موزعاً موسيقياً متمكناً؟

ولكي نجيب على تساؤلٍ كهذا علينا بدايةً أن نميز بوضوح بين مؤلفٍ موسيقي متمكن، وبين موزعٍ موسيقي حاذق. فالمهمتان والموهبتان ليستا مترادفتين وإنما متكاملتان فيما بينهما، ولو أن التأليف الموسيقي يسبق التوزيع في عملية الإبداع، فالموزع يعكف على إظهار علمه وحذقه ومهارته وكفاءته وحسن ذوقه في عملٍ مكتوب. والمؤلف السيمفوني المجيد ليس بالضرورة موزعاً جيداً، والأمر ليس عفوياً بالضرورة. ولنا في تاريخ الموسيقى أمثلة نرى فيها الكفاءتين متلازمتين موجودتين عند المؤلف نفسه كـ تشايكوفسكي وماهler وسيبيليوس وشوستاكوفيتش فجميعهم كانوا مؤلفي سيمفونياتٍ كبار وموزعين موسيقيين من الطراز الأول، وأصبحوا أساتذةً في تأليف قالب السيمفونية وفي تقنيات التوزيع الأوركسترالي وفي فن التلوين الصوتي.

في حين أننا نجد عند مؤلفين موسيقيين آخرين، وقد طغت ناحية على ناحية، فأدخلت إحداهما الضيم على الأخرى، كما نرى عند شوبرت وشومان على سبيل المثال لا الحصر، حيث تغطي ملكة التأليف عندهما على ملكة التوزيع الأوركسترالي، فتظهر عندهما المخيلة اللحنية والإبداعات الهارمونية جلية واضحة أكثر من ظهور التصور الأوركسترالي التوزيعي العام للعمل. ونحن لا نقصد بقولنا هذا أن شوبرت وشومان ليسا متمكنين عارفين بأصول التوزيع الأوركسترالي، كما لا نقصد بقولنا انتقاصاً لمقدرتهما فيه، وإنما قصدنا القول إن ناحية لدهما طغت على الأخرى وظهرت مزاياها ولمعانتها في التأليف أكثر من ظهورها في التوزيع الأوركسترالي. بينما نجد من ناحية أخرى موسيقيين أمثال بيرليوز وبروكوفيف تظهر لدهما قوة التوزيع الأوركسترالي التي تُغني الفكرة الموسيقية اللحنية بحد ذاتها. وهذا لا يعني أيضاً أن هذين الموسيقيين ليسا من الكبار الذين اكتملت لهم أسباب الرفعة في الموسيقى، فنحن على سبيل المثال لا نستطيع أن نستمع إلى عمل بروكوفيف "بطرس والذئب" بمعزل عن نسيجه التوزيعي الأوركسترالي، في حين أن حركة من حركات سيمفونيات براهمز الأربع مكتوبة لآلة بيانو تمكنا من خلال هذه الآلة وحدها من أن ندخل في صميم عالم السيمفونية الصوتي دون كبير عناء.

والآن، وبعد هذه المقدمة وهذه الأمثلة التي سقناها، في أي من الطائفتين نصنف بيتهوفن؟ فهل هو أستاذ مجلّ في تأليف قالب السيمفونية، أم هو أستاذ في توزيع هذا القالب، أم أنه يجمع بين الموهبتين معاً؟

لا يُفيد العملاق بيتهوفن لو قلنا إن الصوت الأوركسترا لي بعض مقاطع أعماله كان من المستحسن لو أن موتسارت أو هايدن قد وزّعاها. ولنذكر هنا مثلاً الحركة الثانية في السيمفونية الخامسة: الميزورات رقم 114 إلى 120 حيث فاعل بيتهوفن فكرةً موسيقيةً مزدوجةً: فالوترات الجهيرة (مجموعة التشيللو ومجموعة الكونترباس) تعزف ثلاثيات أسنان تنويعاً على الموضوع الرئيسي في الحركة، في حين أن باقي الأوركسترا من آلات الفلوت والأوبوا والكلارينيت والباصون والهورن والترومبيت والتمبال والكمانات الأولى والثانية والفيولات تُوقّع جميعها الجملة التي تعزفها الوترية الجهيرة بتتابع ثنائيات الأسنان. في هذا التراكب الإيقاعي الحاصل اختفى الموضوع الأولي في السيمفونية. وهذان الموضوعان: الموضوع الذي تعزفه الوترية الجهيرة والموضوع الذي تعزفه بقية آلات الأوركسترا وضع عليهما بيتهوفن ملاحظة على المدونة الموسيقية تُعزف بقوة "forte". ويظهر الخلط في هذا كله عندما يعمد قائد أوركسترا إلى توزيع الصوت بين المجموعتين ليسمعنا إياهما على نحو متساوٍ وبوضوح، ولكن هذا ليس ممكناً لو نُقذ العمل تماماً كما وزّعه بيتهوفن. ولا يمكن سماع تفاصيل هذا المقطع من هذه الحركة دون إجراء تعديلٍ على التوزيع: فالمجموعة Tutti في معظم الحالات تضعف صوت الوترية الجهيرة، لهذا، ولكي نتمكن من سماع الوترية الجهيرة، لا مندوحة إذن من أن نخفّض من حجم صوت باقي آلات الأوركسترا، أو أن نطلب إلى مجموعة الوترية الجهيرة (الفيولونسيل والكونترباس) أن يعزفوا الجزء المكتوب لهما أقوى بمرتين مما كان مقدراً لهما بدايةً بريشةً وتعليمات بيتهوفن! وكان بالإمكان حل هذه الإشكالية كلّها بخفض عدد الآلات التي تؤدي المقطع الإيقاعي بذوات السنّين (دابل كروش)، أو بتعديل ديناميكيات كلا الطرفين. واليوم نستطيع أن نحل هذه الإشكالية التوزيعية عن طريق التسجيل في الاستديو بتقنية القنوات المتعددة التي تمكّنا من إظهار دقائق مقاطع صعبة التوزيع والإظهار والتبيان كهذا المقطع.

وقد يكون من المفيد في هذا السياق، من وجهة نظر عملية وعلمية بأن معاً، أن نتخيل كيف كان من الممكن لـ فرانز جوزف هايدن، الذي استخدم في سيمفونياته من رقم 82 إلى 87 أوركسترا تكاد تكون مماثلة، في عدد أعضائها وآلاتها، للأوركسترا التي استخدمها بيتهوفن في سيمفونيته الخامسة في دو مينور، أن يحلّ مشكلة هذا المقطع الصعب السالف الذكر مع احتفاظه بالفكرتين الموسيقيتين اللتين أوردناهما في معرض حديثنا أعلاه. مع أننا نلمس تشابهاً مع ذلك بين المقطع السالف الذكر وبين مقطع صغير في الحركة الثانية في السيمفونية رقم 82 عند هايدن والتي تحمل عنواناً: "الدبّ" تعزف فيه الوترية الجهيرة موضوعاً لحنياً، في حين أن مجمل الأوركسترا تعزف تتابع أكوردات، وقد اختار هايدن في هذا المقطع أن يعهد بالتوقيع الإيقاعي إلى النفخيات الخشبية. وكان على بيتهوفن في المقطع السالف الذكر أن يختار حلاً مماثلاً كي يُفلت من عقاب الإشكالية التوزيعية الصوتية التي وقع فيها. والواقع أن مسألة الوضوح التي تُطرح ونظرها هنا، لا تُطرح ونظرها من أجل صوت النحاسيات الصادح الرنّان الذي بقوة نسيجه وبتضادّه الحاد لا يتسبب بمشكلة توازن مع صوت الوترية الجهيرة فقط وإنما تظهر المشكلة من تراكب عدة عائلات آلية صوتية بعضها فوق بعض وبأن معاً، الأمر الذي يتسبب بضبابية سمعية وبأثر غير واضح المعالم صوتياً ولا يمكن تبيان عناصره المجتمعة المترابطة المتداخلة التي تؤدي إلى إبهام في الدلالة الصوتية التي يتلقاها المستمع، وهو لا يستطيع التمييز بين مفرداتها المختلفة إلا إذا حمل بين يديه المدونة الموسيقية وحاول تلمس ما يراه بصرياً على المدونة مع ما يسمعه أو يتخيل أنه يسمعه مما يقرؤه! لقد سعى بيتهوفن بدون أدنى شك إلى تأكيد قوة فكرته الموسيقية التي أراد تبياتها وإظهارها، فلجأ إلى الأوركسترا في حذّها الأعظمي الصوتي فظهر عنده هذا الخلل في التوازن الصوتي ويبدو أن بيتهوفن لم يعره اهتماماً ولم يلتفت إليه، أو لعله لم ينتبه إليه أصلاً.

وقد يتفاجأ القارئ لو قلنا له إن المثال الذي سقناه ليس حالة طارئة عرضية عند بيتهوفن، فدائماً نجد له شبيهاً في سيمفونياته كلها تقريباً.

* المعالجة الأوركسترالية:

مما سبق يمكننا القول ولا غضاضة في ذلك ولا انتقاص، بأننا نلاحظ عند بيتهوفن غياب الحس الأوركسترالي من النوع الذي يمكننا أن نسميه "بالتانوي". ومن وجهة النظر هذه لا بأس علينا من القول بأن مدوناته يمكن أن تصلح بصعوبة كنماذج مؤلفات توزيعية يُحتذى مثالها ويُستلهم. في حين أننا نجد صنعة وحنقه ومهارته في هذا كله واضحا جليا في رباعياته الوترية.

رغم كل ما تقدم وقيل يبقى بيتهوفن سيّد السيمفونية بلا منازع، كمبدع يجمع بعفوية وبأنية في الوقت نفسه بين الفكرة اللحنية وبين توزيعها الموسيقي دون أن يجعل من المهمة الثانية، وهي مهمة التوزيع مسألة تحتاج إلى التمحيص والتدقيق وإعمال الفكر.

ولم يزد بيتهوفن بالتأكيد عدد الآلات، ولم يغير من بنية الأوركسترا. وعدد الآلات الموسيقية التي اختاره موتسارت لأوبراه "الناي السحري" يمكنه أن يعزف السيمفونيات البيتهوفنية التسع حتى في أدق تفاصيلها. وإسهامات بيتهوفن في الواقع تقتصر على إضافة هورن ثالث في سيمفونيته الثالثة "البطولية"، وإضافة آلي هورن وطبل كبير "Bass drum" إضافي في سيمفونيته التاسعة. ولم تتوسع الأوركسترا عند بيتهوفن في أوبراه (فيديليو) ولم يُضف على التشكيلة الموتسارتية سوى هورن ثالث وهورن رابع. وما طلعنا به فيما تقدم يتلخص في استعراضنا لنوعين اثنين من التوزيع الأوركسترالي: أولهما مبني على الفكرة الموسيقية، وثانيهما يحدده تصور أوركستراليّ بحث.

* عدد الآلات في الأوركسترا:

لم يذهب بيتهوفن إذن أبعد مما ذهب إليه موتسارت وهايدن في عدد الآلات في الأوركسترا، لأنه لم يرَ حاجة في تعديل العدد في أعماله السيمفونية. إلا أن بنية هذه الأعمال والتوتر الذي يصور تأليفها وتوليفة الفكرة الناظمة الرئيسة فيها، والتي تسبق في ظهورها زمنياً تنظيم الظاهرة الصوتية، هي التي توجّه وتتطلب وسائل أوركسترالية أعلى من تلك التي كان يستخدمها موتسارت وهايدن. فمجموعة الوترية، وتحديداً في المثال السابق، مجموعة الوترية الجهيرة "فيولونسيل وكونترباس: الكمادات الجهيرة والكمادات الأجر" التي استخدمها موتسارت في سيمفونيته "جوبيتر"، واستخدم هايدن مثلها في سيمفونية "لندن"، تبدو هذه المجموعة غير كافية عددياً للتعبير عن الفكرة التي أراد بيتهوفن إظهارها وإحداث الأثر الذي أراده تأليفاً في سيمفونيته الخامسة في دو مينور. وهذا الخلل في عدد الآلات لا يظهر فقط في مثالنا الذي سقناه وإنما نلمسه أيضاً حتى في بداية السيمفونية وفي مقطع "الفوغاتو" المستخدم كـ تريو في الحركة الثالثة من العمل، ونلمسه أيضاً في جميع تدخلات مجموعة الوترية الجهيرة في خاتمة العمل.

لهذا السبب، ورغم أن بيتهوفن لم يتطلب مطلقاً تعداداً آلياً استثنائياً، صمم بيتهوفن بُنى موسيقية تدفع بقائد الأوركسترا الذي سينفذ العمل إلى زيادة عدد الآلات الموسيقية إذا ما أراد أن يظهر ويبين تفاصيل العمل كلها.

* الآلات الإفرادية:

لا بد لنا أن نذكر هنا ونشير إلى البراعة والحدق والمستوى التقني العزفي الرفيع الذي كان يتطلبه بيتهوفن من عازفيه الإفراديين في تنفيذ أعماله.

ونحن هنا لا نتكلم عما كتبه بيتهوفن للبيانو في كونشيرتات البيانو الخمسة، والتي تتطلب مهارةً فائقةً في العزف على البيانو، ومستوىً مجلياً لصعوبتها، وإنما نتكلم على نحو عام بالمستوى التقني الذي كان يتطلبه من عازفي أعماله. فعازف الباصون في مطلع القرن التاسع عشر الذي اعتاد على عزف سمفونيات موتسارت وهايدن قد وجد ولا شك صعوبات كبيرة في عزف ما كتبه بيتهوفن لهذه الآلة في أعماله وما كان يريد استخلاصه منها خدمةً للفكرة الموسيقية التي أراد تبيانها والتعبير عنها، ونسوق على ذلك مثلاً الختام في السيمفونية الرابعة. والأمر ذاته ينسحب على عازف الكلارينيت، العادي في مستواه، لا شك أنه وجد نفسه عاجزاً مثلواً أمام ما كتبه بيتهوفن لهذه الآلة في سيمفونيته السادسة "الرعوية". ولعل أخطر مهمة عهد بها بيتهوفن كانت لعازفي الهورنات وقد تطلب منهم الكثير لأداء ما أراد التعبير عنه. وبيتهوفن في هذا السياق، شأنه شأن مؤلفي عصره أجمعين، وجد في آلة الهورن وقتها آلةً محدودة الإمكانيات ولكن بفضل تقنيات عزف خاصة تمكن العازفون من استصدار أصوات منها أغنت إمكانياتها ووسّعتها بفضل حذق بعض عازفيها ومهارتهم الأمر الذي عرّض من مدى الآلة صوتياً. والأمر اللافت للنظر فعلاً هو أن بيتهوفن لم يعتمد فقط على استصدار هذه الأصوات من هذه الآلة، والتأكيد عليها وعلى توسيع مداها، ليستخرج منها ما ليس فيها من إمكانيات وقتئذ، بل ذهب إلى إسناد أدوار لها مكشوفة لا تصاحبها فيها آلات أخرى من طائفتها جعلت عازفيها في وضع لا يحسدون عليه تظهر فيه أقل الهفوات بوضوح! وكان ذلك تحدياً مزدوجاً عبّر عنه بيتهوفن تأليفاً أولاً وكان على عازف الهورن أن يتدبر أمره في عزف ما كتبه عملاق بون. ولنا في التريو المكتوب في حركة "سكيرتزو" في السيمفونية الثالثة "البطولية" مثلاً واضحاً على ما سقناه. ويجدر القول هنا إنه رغم تطور صنع آلة الهورن اليوم ورغم أن إمكانياتها قد توسّعت بإضافة نظام بستونات لها، فما زال خطراً صعباً حتى اليوم عزف مقطع التريو في السيمفونية الثالثة، وعزف القسم المكتوب للهورن الرابع في حركة الأداجيلو "بطيء" في السيمفونية التاسعة. هذه المتطلبات العزفية التقنية الخطرة الصعبة في عصرها بسبب قصور الآلة نفسها من

الناحية التقنية على أداء ما ليس فيها ما كان من الممكن تجاوزها لولا مهارة العازفين الذين وظفوا ليس فقط براعتهم وحذقهم ومهارتهم بل وظفوا أيضاً حنكتهم وتحايلهم على الآلة ليستصدروا منها ما ليس فيها ولينفذوا ما أراد بيتهوفن أن يعبر عنه عن طريقها. ولم يكن بيتهوفن وحده من فعل هذا في تاريخ الموسيقى، ونجد برليوز بعده ومن ثم فاغنر وسترافينسكي الذين ماحكوا الموسيقيين ودفعوهم قسراً إلى رفع مستوى براعة عزفهم على آلاتهم.

* سيطرة الفكرة في أعمال بيتهوفن:

وعلى صعيد آخر فإن الشيء الملازم لموسيقا بيتهوفن الأوركسترالية، وعلى وجه الخصوص في مجموعة سيمفونياته التسع، هو سطوة الفكرة وسيطرتها على الشكل بل وتسيدها عليه أيضاً. حتى وقت طويل كان بيتهوفن يعدُّ أكبر صنّاع المخطط البنائي الشكلي للسيمفونية وأعظم مبدعي البنى التي من شأنها أن تجوّد البناء السيمفوني ولا عجب في ذلك ولا غرابة وهو المؤلف الموسيقي الذي دعم قالب السوناتا وطاول قمة مبدأ تضاد الموضوعات في العمل الواحد. ولم يقتصر بيتهوفن على ذلك وإنما وسّع أيضاً تصورات البنية السيمفونية وقالب السوناتا كما عرفهما وحددهما سابقاه هايدن وموتسارت، وذهب أبعد من ذلك عندما شكك بالقواعد الناظمة التي ابتدعاها فلم يستخدم قالب السوناتا ولا أنموذج السيمفونية كما عرفهما تاريخ الموسيقى وعلومها قبل مجيئه، بل على العكس من ذلك تماماً استخدم هذين النوعين من البنى الهندسية الصوتية ليبثدع هو حقله الموسيقي الخاص به. ولا حاجة بنا إلى التأكيد والقول ولا النسيان بأن القرن التاسع عشر عاش هاجس تجاوز السيمفونية التاسعة البيتهوفينية ونلمس ذلك في محاولات قام بها مندلسون وشومان وبراهمز، وكان قد سبقهم إليها شوبرت في سيمفونيته الكبرى في دو ماجور.

ثم جاء من بعدهم برليوز بمحاولته في السيمفونية الخيالية، ومحاولات بروكنر لتجد أخيراً تجسيدها وتكريسها الدرامي الضخم عند ما هلر.

ولا يتصل الأمر في معرض حديثنا هنا عن الجانب الكورالي البحت في السيمفونية التاسعة عند بيتهوفن وإنما نقصد ما طلعت علينا به هذه السيمفونية من نسف القواعد الناظمة المتبعة لتهم بإجمالية شكل العمل بكليته. وليست هذه السيمفونية مجرد حبكة صوتية ونسيج نغمي بل هي فلسفة وتصوّر صوتي للعالم، تنديّد به وبيانٌ يدينه، حالة تقرير وضع، وفعلٌ ثوري.

كتب ماهلر في عام 1895 يقول:

"إن هدف سيمفونية من السيمفونيات يعني عندي إمكانية تأسيس عالم بسائر الوسائل التقنية المتاحة".

وقول ماهلر هذا يُثبت لنا أن تعاليم بيتهوفن ونهجه قد وجدت صدقاً لها عنده. وهذه الفكرة تحديداً مفتاحية لفهم الظاهرة السيمفونية البيتهوفنية. وقد عرض بيتهوفن في مجموعة سيمفونياته التسع عدة عناصر جديدة تطورت على نحو ما كان من الممكن التكهن به وتتبعه: ولا ننسى أن بيتهوفن قد تأهل في نهج مدرسة فيينا الكلاسيكية فأفاد منها وتضلع منها ثم تجاوزها ليصبح مؤلفاً طليعياً صاحب مدرسة ومؤسس طريقه في مطلع العصر الرومانسي، ليخلص بعدها في سيمفونيته التاسعة، وفي رباعياته الأخيرة إلى أولى ظواهر الحس التجريدي الموسيقي. وقد تطوّر هذا الحس، الذي أسس له بيتهوفن، في القرن العشرين ليؤسس المدرسة الانطباعية الموسيقية والكلاسيكية الجديدة وليطاول مختلف تيارات الفكر الإبداعي.

عبر هذه الحركات تركت الضرورة الشكلية البنائية أو بعبارة أخرى، ترك المبنى مكانه ليحل المعنى محله. هذا المبنى الذي كان ملحقاً في العمل فقد سطوته شيئاً فشيئاً فضعف لصالح المضمون.

وجهات نظر

ترجمة: بر جزماتي

من ناحيتي

فريدريتش غولدا

* توازن كلاسيكي:

إن اشتقاق هذا التعريف من أعمال الكلاسيكيين الفيئاويين عموماً، ومن سوناتات بيتهوفن خصوصاً، ربما يكون مبرراً إذا عزونا إليه ميزة رفيعة، أو قيمة عليا في الموسيقى، هي موضع تساؤل، بغية استخدامها معياراً، لأن تأدية هذه الأعمال في الوقت الراهن هي في أدنى حالاتها. لماذا؟ لأننا لم نتوازن بصورة كلاسيكية.

إن كلية بيتهوفن، التي ورثها جزئياً، وكافح من أجلها جزئياً، لم تعد ملكنا. فمنذ أيامه حدثت جملة من المتغيرات الموسيقية وغير الموسيقية. وعلى الناقل الجديد لأعماله أن يسقط على وجه التحديد ذلك القسم من وعيه الذي يتضمن الخبرات الأحدث بحيث يحرز تماثلاً شريفاً وكاملاً مع أعماله، بمعنى من معاني ذلك التحدي الطوباوي الساذج. وقد جرب بعض الناس هذا الأمر، ونتج عنه نقل عكسي انقلب إلى تزويق أجوف أو نقل محدود الجودة وممل.

وثمة آخرون من المفسرين الأكثر أممية الذين ليست جذورهم عميقة إلى هذا الحد في الوعي الألماني، كانوا أقل استعداداً، أو لم يكونوا مستعدين البتة لمثل هذا العبء الشخصي البطولي الرومانسي، فأسأؤوا تأويل بيتهوفن في أحسن الأحوال وتوصلوا، في أكثر الحالات، إلى تسوية خادعة، وهي في أسوأ الأحوال، تسوية شديدة الاضطراب بينهم وبين المؤلف الموسيقي.

النتيجة: إما توازن كلاسيكي على حساب تقييد ارتدادي للوعي، أو تطور تام للشخصية على حساب بيتهوفن.

وأنا لم أعد مستعداً للتضحية، من جهة، بمقدار ذرة من نفسي في تقييد ارتدادي من أجل بيتهوفن (أو أي مؤلف موسيقي آخر) مع أنني، من جهة أخرى، مناويء للتأويل الذاتي أي التأويل المحتوم والزائف. وبالنسبة إلى من يعلن الآن أن المشكلة لا يمكن حلها هكذا، فإن الأمر سيان عندي كتأكيد صريح. وهي لا تحل، ليس بسببي وحسب، بل بسببنا جميعاً. فالتحف الموسيقية هي تحديات لإرادة الناقل "المؤول" بغية تكريس نفسه لها بصورة تامة. وإذا كان الناقل والمؤلف متماثلين انعدم وجود المشكلة. وستبرز المشكلة إذا كان الناقل معاصراً. ومع ذلك، فكلما أصبحت المسافة الزمنية أكبر، تكدست خبرات متنوعة وجديدة أكثر في وعي الأحفاد، وأصبح من غير الممكن تخطي التخوم "الحواجز"، وأصبح السعر للتغلب عليها أعلى فأعلى. وسيصبح التحدي الودي للنص المنقول في يوم من الأيام إلزام لا يطاق. "فالعقل سيصبح هراء، وتمجيد، وبلاء". وهكذا يجب، لسوء الحظ، أن تبقى: إلزام العازف بالنص، أو العكس. والتركييب لم يعد ممكناً والتسوية – هي ببساطة تسوية. وهكذا تُركت متردداً ما بين التطرفات: إما خضوع تام، وأقصى دقة في عزف النص، وإما ذاتية غير محدودة تصبح الموسيقى معها - ويمكن أن تكون- لا أكثر من سبب وحجة.

طبقتُ أول إمكانية أثناء تسجيل كل السوناتات لأماديو. وفكرت بهذه الإمكانية أن تكون ملائمة للديسكات التي ينبغي، أن تكون، في النهاية، بضائع استهلاكية مرزومة رزماً جيداً. وهذا لا ينبغي أن التسجيل كانت له، ويجب أن تكون له وظيفة الاحتفاظ ليس: بالمثال"، بل، بالعكس، بالعفوي تماماً، والمرتجل. وهذا، ببساطة - تسجيل الجاز. وسوف أجرب الآن الإمكانية الثانية هنا في هذه الحفلات الموسيقية، وبقدر ما أنجح. ووفقاً لذلك أغامر في ارتكاب الأخطاء وفي تحطيم الشكل "وهي، في النهاية، ليست صيغتي، بل صيغته، لذا، فهي غير متصلة بالموضوع" ولكن تلك أيضاً مغامرة أكبر في انحراف صحي التي، بالطبع، تنتج عن مثل هذا العزف الأقوى بكثير من شكله الصحيح، وبذلك يكون السأم مرتبط بها. وفي الحالة الأخيرة، على المرء أن يكف عملياً عن الأداء. وأن يكف عن ذلك ناشئ من حقيقة أن العمل المتصل بتقديم الحفلات الذي نرتبط به جميعاً لا يسمح به. وهنا، يجب القول في خاتمة المطاف وداعاً للعمل في الحفلات في واقعها الراهن، وشكلها الصارم. وعلى العموم فإني أسارع إلى السباق قبل أن يبدأ.

التحدي الموجود، على وجه الدقة، في العاصمة الموسيقية فيينا، بأجوائها الموسيقية الفريدة، التي نجد أوركسترا فيينا الفلهارمونية أرفع تجسيد له، والبرهان على ذلك أن التوازن الكلاسيكي ما بين الروح والشعور، والولاء المطلق للمدونة الموسيقية والحرية الإبداعية اللاحقة، والذكاء والعاطفة، والشكل والمضمون، والتخطيط والارتجال، والإلزام الموسيقي والرغبة العفوية لأداء الموسيقا، كل هذه متحررة من سوء سمعة الاعتدال، أو التسوية الفاسدة. وإن الذي ما زال حاضراً هنا كتركيب أعلى، كنمط من أعجوبة لا صلة له بالموضوع. ومع أن كل ذلك يجري بوضوح على هذا الشكل، فإن الكلمة الصغيرة "مازالت" تشير إلى الخطر الأكبر، وخصوصاً تلك النظرة المسحورة إلى بقية من الفترة الكلاسيكية إذ كل شيء ما زال سليماً. بأي سعر؟ بسعر الوعي الموسيقي الارتدادي والقمعي المحصور المعبر عنه شعبياً: الخبل. "انظر ماسبق". وإذا كنت، بالتالي، ياسيد غولدا، أدركت مشكلة نقل الموسيقا الأقدم لكي تكون غير محلولة، لماذا، إذن، تستمر دائماً معها؟ الجواب: في البدء، لأن هذه الموسيقا الأقدم ما زالت تبدو لي ملائمة كمركبة للتعبير الذاتي في الوقت الراهن. "ثمّة شيء ما جديد، وثمّة شيء من عندي، ما زال، عملياً، في الأفق، إلا أنه "هنا بكليته". وثانياً، ما دام وجودي المادي يعتمد إلى درجة كبيرة على استخدام المركبة بسبب الظروف المعروفة "لمهنة الموسيقا".

من أجل ذلك، أود أن أدعو الشباب والموسيقيين الباقين وهواة الموسيقى للتقارب، ومن أجل ذلك، يجب أن أتحرك بأقرب وقت، ليس فقط أنا، بل إن كل موسيقي ليس بحاجة بعد للاختباء وراء مؤلف موسيقي، مالم يكن هو نفسه، أو صديق له ومعاصر بدون ملامح استبدادية. ولذلك، يتوجب علينا، ربما في يوم من الأيام، أن لانبيع أرواحنا في ساعة معينة. لذلك، وبكلمة واحدة، حتى نحن الموسيقيين قد نصبح ذات يوم كائنات حية: دون ضغط الأداء، دون رهبة المسرح، دون براعة إدارية وانتقادات، دون كل هذا المسمى مجرى الحياة المجنون. ومن أجل هذا نريد أن نأمل، ومن أجل هذا سنقاتل. أنت، بلا ريب، تعرف، أي من الأفضل لك أن تعرف، أنك يجب أن تذهب وسوف تذهب في الحال، أو فيما بعد في هذا السبيل- سبيلي - سبيلنا. تابع! انطلق قبل أن يصبح الوقت متأخراً جداً إذا أوليت اهتماماً أقل بوجودك الشخصي والموسيقي! إنهم - وأنتم تعرفونهم - لم ينجحوا في تعويقي: لا تدعوا أنفسكم تصبكون معوقين! اعزفوا ما تريدون، عندما تريدون، وحيثما تريدون، وكما تريدون! والنضال من أجل هذا ينبغي أن يكون أسهل عليكم مما كان عليّ لأنكم لم تعودوا وحدكم.

مقالة بمناسبة أدائه سوناتا بيتهوفن على البيانو

فينا 1969

لَمَ بَيْتَهُ وَفَنَ؟

ليونارد بيرنشتاين

(في مكان ما في مدينة نيومكسيكو، كان ثلاثتنا يركبون موتوراتهم ويقودون بسرعة سخيقة إلى مكان ما، غير محدد إلى جبال ماد، عند ممر بيكاسو أو إلى حيث تريد. وكان يونغ بروذر (الأخ الأصغر) في السادسة عشرة من عمره، طيار مجاز، وحجة عالمية في الفيزياء النووية، يريد من العجلة (الدولاب) أن تسبق أية سيارة تسير فوق الطريق. وكان ليريك بويت (الشاعر الغنائي) على يساري متوتر الأعصاب من الخوف، حسبما شعرت، وكان يصلي باستمرار من أجل تحقيق وصول فوري، لأي مكان. وكان عليه أن يعيش على الأقل إلى الوقت الذي ينجز فيه كتابه الأخير. وليريك بويت شاعر من بريطانيا، وهو واحد من أولئك الناس المنشغلين دائماً في السياسة، وبالحب، وبالموسيقا، وبالمثل العليا، إلى حد لا يصدق. ورغم نجاحهم المتحقق، يجدون أنفسهم مرتبكين من وجود فاتورة المصبغة. وعندما يتكلم ليريك بويت، فكلامه وحي، وعندما يصمت يكون أكثر من ذلك.)

ش.غ (بصوت متجمد): أشك يا عزيزي "يونغ بروذر" أنك نسيت حقيقة أن انفجار عجلتنا البارحة سببته قيادة مثل التي ترتكبها الآن.

أ.أ: لا تنه جملتك بحرف جر!

(إلا أن الأخ الأصغر اقتنع اقتناعاً كافياً بتخفيف السرعة بقدر كافٍ - رغم حججه الكافية للظن أنه خضع. وقليل من الناس يؤثر على أ.أ العنيد، إلا أنه غير معصوم عن الوحي. ومرت بضعة دقائق من الصمت المريح، ومع تبدد التوتر، ربما ارتد ش.غ الآن إلى المسألة الأساسية في كل المحادثة أثناء الرحلة: المشهد)

ش.غ: هذه الهضاب هي بيتهوفن نقي (كان ثمة انقطاع هادئ لفترة خمس دقائق، فكر الشاعر الغنائي أثناءها ملياً وهو في منتهى السعادة في استعارته اللطيفة، والأخ الأصغر يتألم من تقييد السرعة، وأنا أطيل التفكير بالعقل الأدبي الذي ألزم بحكم العادة ربط الموسيقا بالهضاب، والبحر، أو بالسراب)

ش.غ: بيتهوفن نقي.

ل.ب ليونارد برنشتاين (يكف عن التفكير العميق): لدي كل الرغبة في ترك ملاحظتك تمر على أساس أنها عفو خاطر، ولكن ما دمت تصرُّ عليها، فإن لدي سؤالاً شائكاً أطرحه. فبوجود الآلاف العديدة من الهضاب في العالم- على الأقل مئة لكل مؤلف موسيقي شهير- فلم كل هضبة تذكر كل كاتب بلودفيغ فان بيتهوفن؟

ش.غ: تخيل ذلك - وأنا ظننت أنني كنت أتملكك بعرض استعارة موسيقية. إلى جانب أنه حدث أن كان علي أن أجدها حقيقية. وتوحي إلي هذه الجبال بما لها من جلال وعظمة، والصخور التي لاتعد ولاتحصى ببيتهوفن.

ل.ب: أي سمفونية؟

ش.غ: إن الأمر مضحك بالفعل. هل تريد أن تقول إنك لا ترى علاقة ما بين هذه المناظر الطبيعية وموسيقا بيتهوفن؟

ل.ب: بالتأكيد - وموسيقا باخ، وسترافنسكي، وسيبيلليوس، وفاغنر، وراف، وهكذا لم بيتهوفن؟

ش.غ: وكما قالت أم الأربعة وأربعين (لأليس في بلاد العجائب) لم لا؟

ل.ب: أنا لا أمزح ياليريك بويت، وأنت لا تمزح أيضاً. فمنذ الوقت الذي أستطيع أن أتذكره، في أول مشاركة تتبع من رأس أي إنسان، يُذكر بيتهوفن عند ذكر الموسيقى الجادة. وعندما يكون عليّ أن أقدم حفلة موسيقية بمناسبة افتتاح موسم بصورة عامة - فإن برنامج بيتهوفن يكون عادة هو المرغوب فيه. وعندما تدخل قاعة الاحتفالات الموسيقية التي تنقش فيها أسماء العظماء تجده متربعا، في المقدمة وفي المركز الأول، والأكبر، والأكثر جذبا للرؤية، وغالبا ما يكون مطليا بالذهب. وعندما ينتظر الناس مهرجاناً موسيقياً أوركسترياً، فإن المراهنات تكون واحد إلى عشرة في أن ينقلب المهرجان إلى مهرجان بيتهوفن. وما هي آخر أنافة بين مؤلفي الكلاسيكية الجديدة الشباب؟ بيتهوفن جديد. وما هو اللحم والبطاطا في كل ريسيتال البيانو؟ سوناتا لبيتهوفن. أو في كل برنامج رباعي؟ رباعية لبيتهوفن. وما الذي عزفناه في حفلاتنا السيمفونية عندما أردنا أن نمجد اللذين سقطوا في الحرب؟ سيمفونية بيتهوفن "البطولة". وما الذي عزفناه في يوم النصر؟ سيمفونية بيتهوفن الخامسة. وما الذي يعزف في كل حفلة من حفلات الأمم المتحدة؟ سيمفونية بيتهوفن التاسعة.

ش.غ: ما الخطب، ألا تحبه؟

ل.ب: أحبه؟ أنا كلياً له! في الحقيقة، أنا تقريباً مولع بالموضوع الذي من المحتمل أن يكون سبب التقاطي ملاحظتك بهذا العنف. إنني أعبد بيتهوفن. إلا أنني أريد أن أفهم هذا الإبعاد غير المكتوب لأي شخص آخر من الصف الأعلى. أنا لا أشكو. أنا أود أن أعرف بالضبط لِمَ ليس باخ، أو موزارت، أو مندلسون، أو شومان؟

ش.غ: حسنٌ، أنا أفترض أن سبب ذلك لأنه بيتهوفن - أو يجب أن يكون نوعاً ما تقليداً معيناً - أي، إذا فكر أحد الناس من خلال الجميع.

ل.ب: هذا بالضبط ما أعنيه: ليس ثمة جواب.

ش.غ: حسنٌ، وليكن ما يكون، فهو الأفضل، وهذا كل شيء! لنقل ذلك بصراحة، من دون خجل: بيتهوفن هو أعظم مؤلف موسيقي من كل الذين عاشوا!

ل.ب: هل يمكن أن أتحداك بالتفصيل الدقيق بدلاً عن هذه المقولة الشجاعة؟

ش.غ: بكل سرور. كيف؟

ل.ب: لنأخذ عناصر الموسيقى الواحدة تلو الأخرى - اللحن، والهارموني، والايقاع، والكونترابونت، والتوزيع الأوركستراي- ونرى كيف أن صديقنا يقيس كلاً منها على حده. هل تظن أنه أسلوب غير عادل؟

ش.غ: لا أبداً، لنرَ اللحن..اللحن! ياإلهي، يااللحن! الحركة البطيئة في السابعة! تغني من قلبها.

ل.ب: تقصد قلبها الرتيب. الحجة الرئيسية في هذه "النعمة" إذا كنت ستتذكر، أنها ملتصقة بلا حول ولا قوة بـمي بيكار.

ش.غ: حسنٌ، ولكن ذلك له معنى مقصود لانتاج حالة معينة، كأن تكون كآبة أو مايشبه المارش.

ل.ب: مفروغ منه. ثم إنها ليست متميزة بصورة خاصة من أجل اللحن.

ش.غ: كان قدرني أن ألتقط مثلاً ضعيفاً. مارأيك بالحركة الأولى؟

ل.ب: حاول فقط أن تصفر اللحن.

ش.غ: يقوم بمحاولة شجاعة، توقفات، سكوت.

ل.ب (بفرح): هل لنا أن نواصل التحرك إلى الهارموني؟

ش.غ: كلا، اللعنة، سأتابع رؤية الأمر فترة أخرى! ال..ال..هاأنذا ألتقطها! إن للحركة البطيئة للرباعية لا مينور! قداستها، الشكر للنقاها، نقاء الحركة البطيئة الموازنة التي تدعو إلى الشك، ال -

ل.ب: اللحن؟

ش.غ: آه، اللحن! ما اللحن؟ هل ينبغي أن يكون لحن قاعة جعة لكي يستحق هذا الاسم؟ إن أي تتابع للنغمات هو لحن أليس كذلك.

ل.ب: تقنياً، نعم إلا أننا نتكلم عن الميزات النسبية للحن مقابل آخر. وفي حالة بيتهوفن-

ش.غ (بيأس إلى حد ما): يوجد بصورة دائمة ذلك اللحن المجيد في نهاية التاسعة: دي-دا-دا-

ل.ب: والآن حتى أنت يجب أن تعترف أنه بسوية لحن، قاعة جعة،
ألا تعتقد؟

ش.غ (مع تنهيدة): إننا نتحرك إلى الهارموني. بالطبع يجب أن
تدرك أنني لست موسيقياً، لذا لا تجرني إلى العقبات التقية.

ل.ب: لا أبدأ باليريك بويت. أنا بحاجة فقط للقيام بإشارة إلى ثلاثة
أو أربعة من أكثر الأكوردات الأكثر انتشاراً في الموسيقى الغربية. وأنا
واثق أنك متألف معها.

ش.غ: أنت تعني (يعني)

والآن انتهى النهار

والليل يجر الليل

وظلال المساء

ل.ب: والآن ماالذي تستطيع أن تجده في بيتهوفن هو هارمونياً
أكثر ميلاً للمغامرة مما غنيته الآن؟

ش.غ: أنت لست جاداً ياإل بي. ولايمكن لك أن تعني ذلك! لماذا،
إن بيتهوفن المتطرف المعماري الثوري، نابليون، وكل ذلك-

ل.ب: ومع ذلك فإن صفحات السمفونية الخامسة تناسب مع
الأكوردات القديمة الثلاثة يلاحق بعضها بعضاً إلى أن تتساءل ما الذي
يستطيع احتمالياً أن يعتصر منها أكثر مما اعتصر. تونيك "أساس"،
dominant "المسيطرة"، تونيك، Subdominant "تحت المسيطرة"،
Dominant.

ش.غ: ولكن يالها من باقة قاموا بجمعها!

ل.ب: هذه مسألة أخرى. نحن نتكلم عن التشويق الهارموني، أليس
كذلك؟

ش.غ: أعترف بأنني لم أقدم الهارموني كخاصية عند بيتهوفن.
لنأت إلى الإيقاع. والآن فإنك بالتأكيد لاتستطيع إنكار القوة، والكثافة،
والنبض، والدينامية -

ل.ب: أنت تتنازل بسهولة عن الهارموني عنده. ان لدى الرجل طريقة مذهشة مع الأكورد، ولنقل، على الأقل: المسافات السحرية، التغيرات المقامية من نغمة إلى أخرى بقوة مفاجئة، الانعطاف غير المتوقع في الأحداث الهارمونية، تنافر الأصوات غير المسموع -

ش.غ: إلى جانب من تقف، بطريقة أو بأخرى؟ ظننت أنك قلت إن الهارموني كان مملاً!

ل.ب: ليس مملاً أبداً - هو محدود فقط، ولذا هو أقل إثارة من الهارموني الذي أعقب فترة حياته. وبالنسبة إلى الإيقاع - فبالتأكيد كان مؤلفاً موسيقياً إيقاعياً، وكذلك كان سترافنسكي. وهكذا كان بيزيه وبيرليوز. أكرر، لم يتهوفن؟ هل إيقاعاته أسرة أكثر من الآخرين؟ هل قدم أي جديد في هذا الشأن؟ ألم يلتصق بنموذج لعدد من الصفحات، مثل شوبرت، يطررها إلى داخلك؟ إنني أسأل مرة أخرى، لم اسمه، انظر، يتصدر الجميع؟

ش.غ: أخاف أنك تستجدي السؤال. لم يعترض أحدٌ على أن يتهوفن يتصدر الجميع وحده بسبب إيقاعه، أو لحنيته، أو هارمونيته: إنه الجمع.

ل.ب: جمع العناصر غير المتميزة؟ إن ذلك يضيف بصعوبة شيئاً إلى التمثال النصفي المطلي بالذهب الذي نعبد في قاعة الاحتفالات في الكونسرفتوار! والكنتربوينت -

ل.ب: إنه بصورة عامة ضرب من عمل طالب مدرسة. لقد أمضى حياته كلها محاولاً أن يكتب فوجاً جيداً حقاً. والتوزيع الأوركستراي مكتوب أحياناً بصورة سيئة، وخصوصاً في الفترة المتأخرة من حياته حين أصبح أصمّ. بعض الأجزاء غير المهمة من الترومبيت معلقة خارج الأوركسترا مثل أصابع مؤلمة، وأبواق تطن بصورة متواصلة بنغمات مكررة لا تنتهي، تحجب آلات النفخ الخشبية، وهو يكتب بقسوة إجرامية للصوت البشري.

ش.غ:(بشيء من الاهتياج تقريباً - اهتياج غنائي، بالطبع):
بصورة ما أشعر أنني ينبغي أن ألقى كلمة. لقد دنس معبودي أمام
ناظري إنسان أدواته نغمات، في حين أن أدواتي كلمات ! وهناك
يستلقي، موسخاً بالوحل، أصمّ مصاب بالسفلس، ملطخ السمعة بلسان
عقيم لنقد زائف، ولا يعار انتباه إلى عبقريته البيئية. ولا لنتاجه الغزير
العجائبي، ولا للإلهامه الطاهر، ولرؤياه المجيدة، الأخوة، والألوهية !
هناك يستلقي، ملحن معتدل، صاحب الهارموني المألوف ومكرر إيقاع
لا يكل ولا يمل، وموزع الأوركسترا العادي، وصاحب كونترابونت
إعتيادي. وكل هذا من موسيقي يعلن صراحة أنه يكشف عن الأسرار
التشريحية في هذه الأعمال الجليية، رجل كانت حياته مكرسة للسر
المقدس للموسيقا، إن كل ذلك مستحيل، مستحيل بكل معنى الكلمة.
(ثمة حالة صمت، غرق ذاتي جزئياً، وجزئياً صمت يناسب ذروة
التقييم القلبي للذي قيل).

ل.ب: أنت على حق. بالفعل مستحيل. ولكن من خلال هذا النوع من
التحليل فقط نستطيع أن نصل إلى الحقيقة. وأنا كما ترى، وافقتك من
البداية، إلا أنني كنت أفكر بصوت عالٍ معك. أنا لا أختلف عن الآخرين
الذين يجلون ذلك الاسم، تلك السوناتات والرباعيات، وذلك التمثال
الذهبي. غير أنني تحسست فجأة عمى تلك العبادة عندما جلبتها
لتحملها إلى الهضاب. وبتحليلك كنت أتحدى نفسي في استخلاص دليل
والآن إذا كنت تعافيت فأنا واثق من أنك تستطيع أن تسمي العنصر
الموسيقي الذي حذفناه في مسحنا المفصل بدقة.

ش.غ (متزن الآن، ولكن مع قليل من التأثر): لحن، وهارم.-
بالطبع، الشكل ما أغباني حين تركتك تحذفه من اللائحة. الشكل -
جوهر بيتهوفن الفعلي، حياة تلك الحركات السريعة الرائعة،
والسكيرزويات البالغة حد الكمال، التصاعدية.

ل.ب: على مهلك. إنك تلتهب ثانية. كلا، هذا ليس ما عنيته تماماً بالشكل. دعني أضعها بهذه الطريقة. كثير جداً من المؤلفين الموسيقيين كانوا قادرين على كتابة ألحان سماوية وفوجات جديرة بالاحترام. وبعض المؤلفين يستطيعون أن يوزعوا سلم دو ماجور بحيث يبدو أشبه بالتحفة الفنية، أو يلهون بنغمات بحيث يتم إحراز بدع هارمونية. ولكن هذا كله مجرد غبار – لا شيء يقارن بالجزء المقوم السحري الذي يعودون إليه جميعاً: القابلية التي لا يمكن شرحها لمعرفة ما الذي ستكون عليه النعمة التالية. ولدى بيتهوفن هذه الموهبة بدرجة تترك الآخرين جميعاً يلهثون في موقع الدفاع الخلفي. وهو عندما يفعل ذلك حقاً. كما في المارش الجنائزي للإيرويكيا. ينتج كينونة تبدو دائماً لي أنها أنتجت في السابق بسهولة. نحن نعرف أية آلام مبرحة عاناها في الإصغاء إلى الأوامر المقدسة. إلا أن المكافأة كانت عظيمة. ثمة فضاء خاص يتم كسبه، بالجهد المتواصل، في الكون يلائم تماماً هذه الحركة، المحتمة والتامة.

ش.غ: الآن أنت تلتهب.

ل.ب (معرضٌ عن سماع كل شيء باستثناء صوته الخاص): الشكل هو كلمة فارغة وحسب، صدفة، من دون حتمية الموهبة هذه، يمكن للمؤلف الموسيقي أن يكتب للآلات الوترية حركات قالب سوناتا- مجازي، مع كل قاعدة مطاعة، ويبقى يعاني من الشكل أو الشكلانية. خالف بيتهوفن كل القواعد، وأنتج قطعاً موسيقية صحيحة ومثيرة. الصحة - هذه هي الكلمة المطلوبة! عندما يملكك شعور بأن النعمة التي تلي الأخيرة هي فقط النعمة المحتملة التي يمكن أن تحدث بصورة صحيحة في تلك اللحظة، وفي ذلك السياق، عندئذ ثمة احتمالات بأنك تستمع إلى بيتهوفن. أترك الألحان، والفوجات، والإيقاعات إلى تشايكوفسكي وهيندميث ورافيل وأمثالهم. إن لدى ابننا بضائع حقيقية، المادة من السماء، والقوة تجعلك تشعر في النهاية: أن شيئاً ما صحيح في هذا العالم. ثمة شيء يضبط في كل مكان، شيء يتبع قانونه الخاص بصورة متناغمة، شيء ما بإمكاننا أن نثق به ولا يسمح لنا أبداً أن نسقط.

عن "متعة الموسيقى" 1960



بيتهوفن دون موقف ازاء العالم

ايغور سترا فينسكي

مع أنني قررت أن احتفظ بكامل حريتي في صياغة هذا العمل، فقد كانت لدي، أثناء اندماجي فيه، رغبة جامحة لفحص سوناتات السادة الكلاسيكيين بدقة أكبر بغية تتبع اتجاه وتطور فكرتهم في حل المسائل التي تظهر بذلك الشكل. ولذلك عزفت مرة أخرى، وكان مما عزفت، عدداً كبيراً من سوناتات بيتهوفن. ففي شبابنا المبكر أتحمنا بأعماله، بإحساسه الشهير بالآلام البشرية الذي فرض علينا في نفس الوقت مع مأساته ومع كل الكلمات العادية التي نُطقت لأكثر من قرن حول هذا المؤلف الموسيقي الذي يجب أن يكون قد نُظر إليه كواحد من أعظم العباقرة الموسيقيين في العالم كله.

ومثل الكثير من الموسيقيين الآخرين، كنت أشمئز من هذا النهج الفكري والعاطفي الذي كان حائزاً على القليل من التقدير العالي للموسيقا الجادة. وهذا التعليم العالي المؤسف لم يفشل في تحقيق النتائج النهائية. فهو قد أبعده عن بيتهوفن لسنين طويلة.

ومع الوقت شفيت ونضجت، وباستطاعتي الآن أن اقترب منه بصورة موضوعية بحيث إنه ارتدى مظاهر كثيرة أمامي. وميزت، فوق كل شيء، تنويجه ملكاً على الآلة الموسيقية. إنها الآلة التي ألهمت فكره وقررت جوهر الأمر.

إن علاقات المؤلف الموسيقي مع مادة الصوت ربما تكون ذات نوعين. فالبعض، على سبيل المثال، يؤلفون الموسيقا من أجل البيانو، وغيرهم يؤلف موسيقا بيانو. وبيتهوفن يقف بوضوح في الصف الثاني. وفي كل عمله البيانوي الكثير يبرز عنده الجانب "الأدواتي" مما يجعله ثميناً عليّ إلى أبعد الحدود. إنها - الآلة الموسيقية العملاقة التي لم يستطع أن يفشل في إيصالها إلى كل إذن تُفتح للموسيقا.

ولكن هل من الصحيح أن موسيقا بيتهوفن هي التي خلقت أعداداً لاتعد ولا تحصى من الأعمال المكرسة لهذا الموسيقي الكبير كتبها المفكرون، والأخلاقيون، وحتى علماء الاجتماع الذين أصبحوا فجأة كُتاباً موسيقيين؟ وفي هذا الصدد أود أن أقتطف المقطع التالي من مقالة في الجريدة اليومية السوفيتية الكبيرة الـ"أزفيستيا":

"كان بيتهوفن صديقاً ومعاصراً للثورة الفرنسية، وبقي أميناً لها حتى في الوقت الذي فرض فيه اليعاقبة ديكتاتوريتهم، بقي إنسانياً بأعصاب ضعيفة من نمط شيلر، مفضلاً تحطيم المستبدين على خشبة المسرح بمساعدة سيوف من ورق. بيتهوفن، ذلك العبقرى البسيط الذي أدار ظهره بكبرياء للأباطرة، والأمراء، والأقطاب- ذلك هو بيتهوفن الذي نحب بسبب تفاؤله الذي لا يقهر، وحزنه الرجولي، ومن أجل توقه الملهم للكفاح، ولارادته الفولاذية التي مكنته من أن يمسك القدر من حنجرته".

هذه التحفة الأدبية الثاقبة جاءت بقلم واحد من أشهر النقاد الموسيقيين في اتحاد الجمهوريات السوفيتية الاشتراكية. وما أود أن أعرفه، هو مدى ما تختلف هذه الذهنية عن التفاهات وعن الكلمات المبتذلة التي يرددنها البائعون العامون لليبرالية في البرجوازيات الديموقراطية قبل وقت طويل من الثورة الاشتراكية في روسيا.

أنا لا أعني القول بأن كل شيء كتب عن بيتهوفن بهذا المعنى هو من النوعية نفسها. ولكن، ألا يستند المداحون في تزلفهم وتملقهم في عموم هذه الأعمال إلى مصادر الهام الرجل أكثر من استنادها إلى الموسيقى نفسها؟ هل كان بإمكانهم أن يملؤوا مجلداتهم السمكية لو لم يكونوا قادرين على زركشة ما تضمنه صدورهم بكل العناصر الموسيقية الرفيعة التي يمكن الحصول عليها من حياة بيتهوفن، وما يقال عنه، وما يستخلصون من استنتاجات وأحكام على الفنان؟

وهل يهم كثيراً إن كانت السمفونية الثالثة ملهمة من شخصية بوناپرت الجمهوري أو نابليون الإمبراطور؟ فالموسيقا وحسب هي المهمة. ولكن مناقشة الموسيقى ودراساتها مخاطرة، وتستتبع المسؤولية. لذا فإن البعض يجد أن من الأفضل أن يقبض على الجانب الربيعي. والأمر سهل ويسمح لك بأن تُعد مفكراً عميق التفكير.

ويذكرني هذا الوضع بقصة المحادثة ما بين مالارميه وديغا التي أخذتها من بول فاليري. فديغا، الذي كما هو معروف جيداً، أحب أن يشتغل على سبيل الهواية بالشعر، قال ذات يوم لمالارميه: "أنا لأستطيع أن أتدبر أمر نهاية قصيدي (المؤلفة من 14 بيتاً) والأمر ليس أمر حاجتي إلى الأفكار". أجاب مالارميه، برقة: "ليس بالأفكار تصنع القصائد، بل بالكلمات." وهكذا بالنسبة إلى بيتهوفن. ففي نوعية مادته الموسيقية وليس في طبيعة أفكاره تكمن عظمتة الحقيقية. وأن الأوان لكي يصبح هذا الأمر جلياً، وينقذ بيتهوفن من الاحتكار غير المبرر لكل "المفكرين" ويترك لهؤلاء الذين لا يطلبون من الموسيقى سوى الموسيقى. والمسألة، عموماً، مسألة وقت أيضاً. وربما كان ذلك أكثر الحاحاً. بغية حمايته من الغباء ومن هراء المجانين الذين يظنون أن القهقهة هي الجديد والعصري، وهم يسلون أنفسهم بطعنه. ولنحذرهم من أن الوقت يمر بسرعة.

وكما في عمله البيانوي يعيش بيتهوفن على البيانو، لذا، فهو في سيمفونياته وافتتاحياته وفي موسيقا الحجرة يستمد طاقته من مجموعته الآلية. وبالنسبة له فإن التوزيع الأوركستراي ليس حلاً وحسب، وهذا هو السبب في عدم صدمها لأحد. إن الحكمة الرائعة التي يوزع بها الأدوار لآلات منفردة أو لكل المجموعات، والعناية بكتابته الموسيقية، والتزمت الذي يشير من خلاله إلى رغباته - كل ذلك يشهد على واقع أننا فوق كل شيء في حضور قوة بناء هائلة.

أنا لا أعتقد أنني مخطيء في تأكيد أنها كانت طريقته في قولبة مادته الموسيقية التي تؤدي منطقياً إلى صياغة تلك التراكيب الهامة التي تشكل مجده الراقى.

وثمة من يؤكد أن توزيع بيتهوفن الأوركستراي كان سيئاً وأن تلوين إلهامه كان شحيحاً. ويتجاهل آخرون هذا الجانب من فنه، ويعتقدون أن التوزيع الموسيقي مسألة ثانوية وأن "الأفكار" وحدها جديرة بالتقدير.

إن القسم الأول من هؤلاء يعرضون حاجتهم الماسة إلى الذوق، وعجزهم التام في هذا المجال، وضيق أفقهم وعبثهم. وعلى النقيض من توزيع فاغنر الأوركسترالي المنمق، بإسرافه في التلوين، يبدو توزيعه يفتقر إلى البريق. وقد يحدث ذلك انطباعاً مماثلاً إذا ما قورن بتوزيع موزارت المتألق والمفعم بالحياة. إلا أن موسيقا بيتهوفن مترابطة ترابطاً صحيحاً مع اللغة الأوركسترالية، وتجد بها التعبير الأكثر دقة وكمالاً في رصانة تلك اللغة. والتصور أنها فقيرة معدمة يدل على حاجة ماسة إلى القدرة على الفهم. والرصانة الحقيقية نادرة جداً، وليس من السهل بلوغها.

وبالنسبة إلى أولئك الذين لا يعيرون أية أهمية لتوزيع بيتهوفن الأوركسترالي، وينسبون عظمته كلها إلى "أفكاره" - يرون بوضوح أن كل التوزيع الأوركسترالي ليس أكثر من موضوع تزيين، وتلوين، وتعطير. وبذلك ينحدرون إلى نفس الهوة مثل الآخرين، على الرغم من إتباعهم سبيلاً آخر. وكلاهما يرتكب الخطأ الجوهرى نفسه في تقييمهم للتوزيع الأوركسترالي وكأنه شيء عرضي من الموسيقا التي وجد من أجلها.

إن وجهة النظر الخطيرة هذه بصدد التوزيع الأوركسترالي، التي يتضاعف خطرهما مع الجشع للغنى الأوركسترالي في هذه الأيام. قد أفسدت رأي الجمهور لكونه يتأثر بالتلوين اللحني الأحدث، ولايستطيع أن يحل مسألة ما إذا كان التوزيع أمراً جوهرياً أم أنه مجرد "حشوة". وأن الألوان لوضع الأشياء في مواضعها الصحيحة. ولقد نالنا ما يكفي من البرقشة الموسيقية ومن هذه الأصوات الجهورية الخشنة، وأصبح المرء منهكاً من كونه متخماً بالمواد، ولم يعد يريد غذاءً أكثر من كل هذا الذي يشوه وجود العناصر الموسيقية، بعيداً عن كل اتساق وتناسب وإعطائه وجوداً من ذاته. وثمة كمية هائلة من إعادة التأهيل على طريق الإنجاز في هذا الميدان.

وكانت كل هذه الأفكار تتكاثر في داخلي عندما كنت أقوم بتأليف سوناتاتي، فحددت، مرة أخرى، علاقتي ببيتهوفن. وقد استمر نمو هذه الأفكار من ذلك الحين إلى يومنا هذا وعقلي مليء بها.

من " المذكرات " 1962



سيفونية بيتهوفن الثالثة (البطولية)

مي بيمول ماجور op.55

تحليل: لارسارد بيرنشتاين

ترجمة: لارسارد بيرنشتاين



إنها بساطة، بساطة تعلن عن نفسها. لن تجد في عالم الفن بساطة تضاهي بساطة بيتهوفن هذه. ذلك أن بيتهوفن مثله مثل الملهمين والأساتذة العظام عرف كيف يخطف من الفراغ العنصر الحقيقي الأولي والجوهري، ويُنشأ منه بنية فوقية معقدة تعانق مجمل التجربة الإنسانية.

هذه الثيمة هي بيان، واقعة عارية. يبدأ بيتهوفن بواقعة، ببديهية؛ ويمكن منه في تفحص هذه البديهية بروية واسعة المدى لكي تغدو هذه البديهية تجربة حية. ولعل السيمفونية الثالثة هي بهذا المعنى المثال الأبرز لذلك الفن، وسنحاول خلال تحليلها، مهما كان وجزياً، أن ندرك شيئاً عن السر الكبير، سر منطق بيتهوفن: اقتران البساطة والتعقيد.

سنبدأ من البداية، بعذبتى السوط الصوتيتين اللتين تحطمان الأناقة الشكلائية للقرن الثامن عشر:

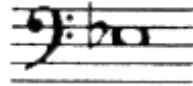


إن هايدن وموتسارت، سلفي بيتهوفن، وثقا أيضاً بانطلاق سيمفونية بصوت أمر مسيطر، إعلان كبير بشيء سيأتي. لكن بيتهوفن يعلن شيئاً على درجة من العظمة يجهلها الآخرون. إنه يعلن عملاً بطولياً، ماثرة. ليس كافياً أن ترتجف عارضات سقف قاعة الحفلات لدى قدومه؛ بل يجب أن يرتجف له أيضاً العالم أجمع. ذلك أن بيتهوفن في أحسن حالاته غير قادر على إبداء ملاحظة عَرَضِيَّة؛ فقد اعتاد دائماً إذاعة إعلان هام. ومع أكثر النغمات اعتيادية نجح بيتهوفن في قول شيء هام وذو شأن. إن صوت هذين الارتظامين الافتتاحيين ربما دُعياً زخرفاً فحسب، بما أنهما ليسا لحنين على نحو تام؛ لكنهما يصنعان زخرفاً على نسق أكبر من عمودين جبارين عند مدخل معبد ضخم:

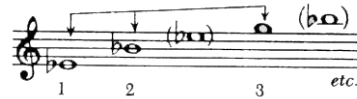


تري ما هذان الأكوردان الأمران الشجاعان ؟ إنهما تريادان (19) بسيطان في مي بيمول ماجور.

إن قوانين الموسيقى الفيزيائية قائمة على أن التريادات تنتج أكوردات، تلك الأكوردات التي بنيت عليها موسيقانا الكلاسيكية الغربية. إن جميع آلات النفخ البدائية، على سبيل المثال، تصدر بصورة أوتوماتيكية نغمات الترياد التي تنشأ عن نغمة الآلة الأساسية. وبتلك الطريقة ولدت صيحات البوق. وإذا صُمم البوق لكي تكون نغمته الأساسية مي بيمول:



عندئذ يستطيع البواق عن طريق المناورة بشفتيه إصدار النغمات التوافقية (20) الخاصة ب مي بيمول، وخلق الترياد. هنالك فقط ثلاث نغمات مختلفة، لكنها تواصل التكرار بالتتابع كلما مضى العازف نحو الأعلى (نحو النغمات الأعلى):





والنداء من أجل الطعام:



وكل ما تبقى. ومن هذا الترياد البسيط يأتي إعلان افتتاح
السيمفونية الثالثة:



الذي يعود بنا إلى النقطة الرئيسية – البساطة، مادة الموسيقى
الأساسية. لقد أخذ بيتهوفن ترياداً، سلسلة من النغمات التي لا يمكن
أن تكون سوى أساس، وصنع منه ثيمة لا يمكن أن توصف وحدها
بأنها لحن رائع. إن قيمة الثيمة ليست، في الدرجة الأولى، في
لحنيتها؛ بل في إمكاناتها، في تطورها. ومن هذه الثيمة يمضي
بيتهوفن لخلق بنية فوقية معقدة.

كيف يفعل ذلك؟ إنه يأخذ هذه المادة الموسيقية الأساسية ويبثها
الحياة، يجعلها تنمو بطرق غريبة وجديدة، مع مفاجآت متواصلة
والتواءات واكتشافات غير متوقعة حولها. إنه عنصر اللاتوقع الذي
غالباً ما يرافق بيتهوفن.

تأتي المفاجأة الأولى بعد عرض الثيمة مباشرة:



إن نغمة الـ دو ديز هي بالتأكيد آخر نغمة يتوقعها المرء هنا، لكنها
هي النغمة التي تلقي أول شعاع قوي من النور فوق المادة الأساسية
للميزورين السابقين. إنها لوي – تحكمي، رحيل غير مهياً من أرض
موطن الثيمة.

ما الذي أنجز؟ لقد أعطينا المقدمة المنطقية لكامل العمل؛ الصراع.
 فقبل مرور ثماني ثوانٍ على بدء الموسيقى نكون وقد تورطنا في
 النزاع؛ هنالك طعنة من شيءٍ آخر تطفلي؛ وعندئذ نكون قد كابدنا
 العودة إلى المعتاد خلال الثماني ثوانٍ التالية:

The image shows two systems of musical notation for piano. The first system consists of a treble clef staff and a bass clef staff, both in 3/4 time. The second system also consists of a treble clef staff and a bass clef staff, both in 3/4 time. Dynamics include 'p' and 'cresc.'.

لكننا الآن نعرف من أجل ماذا نحن هنا: فهذه الحركة الأولى سائرة
 لتصبح معركة.

هل لاحظت كيف عدنا إلى أرض الوطن في المقطع الذي سبق أن
 غطيناه؟ هنالك كريشيندو يمتد لميزورين، وفي اللحظة التي نكاد نبلغ
 فيها قمة الكريشيندو لنطأ من جديد لدى عودتنا لموطننا على تريادنا
 القديم المريح، تهبط جهازة الصوت فجأة إلى مستوى ناعم جداً:

The image shows a single system of musical notation for piano. It consists of a treble clef staff and a bass clef staff, both in 3/4 time. Dynamics include 'cresc.' and 'p'.

وهذه مفاجأة أخرى – هذه المرة مفاجأة ديناميكية – لا تخص
 النغمات بل الحدة. وسوف نجد هذه الهزات في كل بضعة ميزورات،
 وفي كل وقت سوف نشعر بأنها صحيحة.
 الآن يواصل بيتهوفن توسيع ثيمة الترياد:

ولكن ما هي الهزات الجديدة التي تعرضنا إليها منذ لحظة؟ إنها هزات إيقاعية. مرة ثانية يجد بيتهوفن معاني جديدة في مادته الأساسية. واحدة من هذه العناصر الأساسية هي وزنه الإيقاعي: تسير الحركة بكاملها في مجموعات سريعة ثلاثية: 3-2-1، 3-2-1، 3-2-1، ويقع التشديد الأساسي بصورته الطبيعية على الضربة الأولى: 3-2-1، 3-2-1، مثل الفالس. لكننا الآن نرتطم على حين غرة بتغيير أماكن التشديد، إنه نوع من السينكوب يجعل الموسيقى تسير على هذا النحو: 3-2-1، 3-2-1، بدلاً من الإيقاع المؤلف 3-2-1، 3-2-1

ثم يتابع تقدمه، ويفعل ذلك حتى بصورة أكثر تعقيداً:

إن كل تغيير في مكان التشديد يشكل هزة، لكن جميع الهزات
تضيف قوة دافعة إلى أسلوب بيتهوفن المثير والجديد والمفعم بالقوة.
ويجري كل ذلك من خلال تنويع بسيط في طريقة النظر إلى 3-2-1.
يقودنا هذا المقطع السينكوبي إلى الثيمة التي تعلنها الأوركسترا
بأكملها:

ونحن الآن جاهزون لمغادرة هذا الموطن للبحث عن مادة جديدة، مفاتيح جديدة، ومواضيع جديدة. إن ما يحدث عادة في هذا الموضع في الحركة الأولى للسيمفونية الكلاسيكية هو مباشرة العمل على المقطع الانتقالي الذي سيقودنا إلى ثيمتنا الثانية الرئيسية. لكن بيتهوفن، العملاق، يقدم لنا ليس أقل من ثلاثة مواضيع انتقالية مقنعة، كل واحد منها ذو معنى كافٍ ليدعى ثيمة بحد ذاته؛ وبعد ذلك هل نصل إلى الثيمة الثانية اللانقة، هل هذا يعني أن بيتهوفن مسرف في استخدام المادة، ومتلاف لها؟ على العكس تماماً، كل فكرة تُقدم بصورة بليغة، إنه لا يقدم أبداً نعمة بدرجة أكبر من طاقتها في اللحظة. وهكذا لدينا مقطع انتقالي ثلاثي؛ ولكن لا يستغرق المقطع بكامله أكثر من 40 ميزوراً. يبدأ المقطع الانتقالي بهذه الفقرة الغنائية:

The image shows three systems of musical notation for a piano introduction. The first system is marked 'dolce' and the second system is marked 'p'. The music is written in a grand staff (treble and bass clefs) and features a melodic line in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 3/4.

يبرعم العنصر الثاني في المقطع الانتقالي من الأول، عائداً إلى أعلى السلم الهابط الذي تزود منه:

scale down

scale up

etc.

والآن العنصر الثالث (تذكر أننا مازلنا في المقطع الانتقالي الذي يفصل بين الثيمتين الأولى والثانية):

etc. to the key of Bb

وأخيراً نحن الآن مستعدون للثيمة الثانية الرقيقة التي نتوق إليها:

The first system of music consists of two staves. The upper staff begins with a piano (*p*) dynamic, followed by a crescendo (*cresc.*) and a sforzando (*sf*) dynamic. The lower staff also begins with a piano (*p*) dynamic, followed by a crescendo (*cresc.*) and a sforzando (*sf*) dynamic. The second system of music consists of two staves. The upper staff begins with a sforzando (*sf*) dynamic, followed by a piano (*p*) dynamic. The lower staff begins with a piano (*p*) dynamic, followed by a sforzando (*sf*) dynamic.

مبذر؟ يبدو ذلك. لم هو بحاجة إلى تلك المقاطع الانتقالية؟ لنجرب
ونر كيف ستتدفق الموسيقى فيما إذا استخدم المقطع الانتقالي الأول
فقط. في الواقع، كما سوف نرى، سيجري الأمر بصورة حسنة إذا ما
حذف المقطع الانتقالي الثاني والثالث، فتعاقب المفاتيح صحيح؛
والتوزيع الأوركسترالي يحل بنعومة. وسيبدو الأمر هكذا:

The first system of music consists of two staves. The upper staff begins with a piano (*p*) and dolce dynamic. The lower staff begins with a piano (*p*) dynamic. The second system of music consists of two staves. The upper staff begins with a sforzando (*sf*) dynamic, followed by a piano (*p*) dynamic. The lower staff begins with a piano (*p*) dynamic, followed by a sforzando (*sf*) dynamic. The third system of music consists of two staves. The upper staff begins with a sforzando (*sf*) dynamic, followed by a piano (*p*) dynamic, a crescendo (*cresc.*), a sforzando (*sf*) dynamic, and ends with "etc.". The lower staff begins with a piano (*p*) dynamic, followed by a sforzando (*sf*) dynamic, a crescendo (*cresc.*), a sforzando (*sf*) dynamic, and ends with "etc.".

هل تقول رائع؟ نعم، ولكن ليس جيداً بما فيه الكفاية بالنسبة لبيتهوفن. لأن بيتهوفن أدرك بحساسيته الرائعة أن فقرة المقطع الانتقالي الغنائية لم تؤسس حتى الآن لثيمة أخرى أكثر غنائية. والمراد هو نقيض هذا التوق - إحساس بالنزاع - الصراع الذي تحدثنا عنه سابقاً لكي يبرز، بصورة أكثر درامية، نقيض الرقة القادمة. وهذا ما يفعله بصورة جيدة القسم الثالث المهتاج، وهكذا عندما تصل الثيمة في النهاية تبدو مكسوة بتوهج منعش.

ولكن حتى هذا التباين غير كافٍ بالنسبة له. في الثيمة الثانية التي سمعناها منذ لحظات تدوم الصفة الكئيبة التواقة مجرد 16 ميزوراً، ثم تتصلب فجأة في خوف، مثل حيوان بري يشعر بالخطر فيتسمر في مكانه:



هل ترى كيف يواصل استشعاره بالمعركة والنزاع؟ إنه لا يستطيع ترك الوضع الإنساني دون أن يلمسه في موسيقاه. ليس هنالك وضع راهن: هنالك دائماً خطر جديد، فترة الاسترخاء قصيرة جداً؛ التحدي مرة ثانية، ثم الانطلاق ثانية لمجابهة الخطر بصرخة المعركة المدوية:

إن عناصر القوة هذه وفيرة جداً ومن الصعب أن تختار من بينها.
خذ الأوردات الشهيرة في نهاية العرض، التي كثيراً ما دُعيت بـ
«التنافر البربري»:

يتعامل بيتهوفن ثانية مع السلعة القاعدية التي تتعلق بالتونيك
(النعمة الأساسية)، والدومينانت (النعمة المسيطرة):

Tonic (in Bb) Dominant (minor 9th)

لكنه شق طريقاً جديداً وبنى صوتاً جديداً بجمعها معاً في آن واحد،
ليعطي إحساساً بالانفعال والتمزق:



ومرة ثانية يوسع بيتهوفن، في قسم التطوير، الفقرة اللحنية الأولى التي نعرفها جيداً في المقطع الانتقالي:



لكنه لا يقدم إلينا فقط معالجة حاذقة للفترة اللحنية من خلال المحاكاة، شأنه في ذلك شأن أي مؤلف آخر، إنه يبعث فيها الحياة بطريقته الشخصية عن طريق تطويق الفقرة اللحنية بتشديدات صغيرة إبرية في الأصوات الأخرى، وكأنه كان يقذف هذه النبرة الغنائية البائسة بالسهام والرماح. إنها تتطاير من جميع الجهات؛ من آلات الكمان، ثم من الأوبوا، الباصون، الكلارينيت، الفلوت، آلات الباص، من جهات عالية ومنخفضة؛ وبطريقة أو أخرى تشعر بالمعركة وكأنها حقيقية:

The image displays a page of a musical score for a symphony orchestra. The instruments listed on the left are FLUTE, OBOE, BASSOON, VIOLINS, VIOLA, and CELLO BASS. The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature (C). The top system shows the Flute, Oboe, and Bassoon parts, with dynamic markings of *p dolce* and *p*. The middle system shows the Violins, Viola, and Cello/Bass parts, with dynamic markings of *p* and *sf*. The bottom system shows the continuation of the Violins, Viola, and Cello/Bass parts, with dynamic markings of *sf* and *pp*. The score includes various musical notations such as notes, rests, and articulation marks.

وسط هذا التطوير الغاضب، الذي اختتم بمقطع صاعق من العواصف والجراح، والذي يتميز بأماناً بتنافرات وتشديدات ليست في أماكنها الطبيعية.

Three systems of musical notation for piano, showing a piece in G major and 3/4 time. The first system has 8 measures, the second has 8 measures, and the third has 8 measures. The piece ends with a 'depress.' marking.

- يعمد بيتهوفن إلى فعل شيء استثنائي إلى حد كبير: يقدم ثيمة ذات سمة جديدة. وعملاً بالقاعدة الصارمة، يجب أن يتم، في قسم التطوير، تطوير الثيمات التي عُرضت في قسم العرض. لكن العملاق في بيتهوفن يضطلع بإضافة لحن مأسوي، يشبه أغنية ألم بعد كارثة:

Two systems of musical notation for piano, showing a piece in G major and 3/4 time. The first system has 8 measures, and the second has 8 measures.

مرة ثانية يثبت في النهاية أن هذه المادة الجديدة ضرورية، إنها تخدم كنفيس مُميز يُظهر ضده ويبرزه، من أجل العودة إلى الثيمة الأصلية:



عملاقي، نعم، فكل شيء أكثر بقليل، أكبر بقليل، أقوى بقليل، لكن ليس ثمة نعمة واحدة مهملة.

بعد ذلك تظهر هذه الثيمة الإضافية في الكودا الضخمة التي تختم الحركة التي يكونها بطريقة غير تقليدية وبجزم يقزم كل ما سبق في سلطانها.

إنني غالباً ما أشعر بهذا الجبروت، خصوصاً في الحركة الثانية – المارش الجنائزي العظيم – حيث يجد المرء الكمال الإعجازي للشكل. ولا يبدو محتملاً أن يكون هنالك حركة صارمة إلى الأمام في مارش جنائزي، خصوصاً في واحد معقد وموسع. ومع ذلك تقول لنفسك في كل مرة «أوو، الآن، إنه لا يستطيع أن يقدم تلك النعمة مرة أخرى؛ كلا، لا أستطيع الجلوس خلاله ثانية» - في تلك اللحظة بالذات يعرض بمباغته مبدعة ما يمكن أن يكون لحظة حافلة بالتكرار في مارش المجد الأعمى.

في الواقع يحدث هذا أربع مرات في المارش الجنائزي. هذا هو الأول:



مع الإعادات والأقوال المعادة، نكون قد أنهينا أيضاً القسم الأوسط المتغاير، أو التريو، بأسلوب الماجور المنعش:



إن الشيء التقليدي الذي تفعله الآن في حركة من ثلاثة أجزاء A-B-A هو أن تكرر الجزء الأول وتضيف إليه نهاية، ثم التوقف عن العمل. لكن ليس ذلك ما يفعله بيتهوفن. إنه يعود إلى القسم A؛ ولكنه يبدأ بالكشف عن أسرارهِ.

نحن جميعاً نتوقع ببساطة أن نسمع الثيمة مرة ثانية، ربما مجتزأة هذه المرة، كما يقتضي العرف، لكن لا، فقد احتوت الثيمة بذور التطوير اللامتوقعة، وهكذا، ودون أي نوع من الإنذار، تندفع عبر مقطع فيوغي مدهش بأقصى ما يمكن من التوتر والقوة:

Fugue passage

tr

p

f

f

f

tr

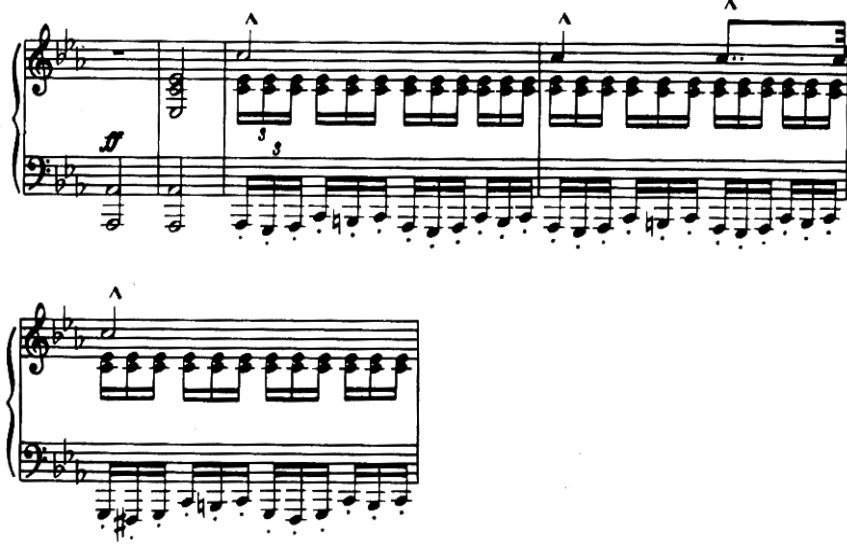
etc.

مرة أخرى نقع تحت تأثير سحر بيتهوفن بدلاً من سماع اللحن المعاد. وعندما ينتهي الفوغ ويتلاشى التوتر ويتحول إلى همسة الافتتاح المهدئة، نواجه مرة ثانية بالسماع المأمول لكامل اللحن بعد تأخر. لكن ما الذي حدث؟ لقد بدأ اللحن متثاقلاً، ومن ثم تحول إلى خيط رفيع من الدخان:

ten.

p sotto voce

.. وفجأة، دوي انفجار!



إنه الشيء الوحيد الذي يمكن ويتوجب أن يقع مرة ثانية، في لحظة من الاسترخاء المفترض، نتسمر في مقاعدنا بفعل قوة بيتهوفن الساحقة، وتوقيته الجبار.

عندئذ، وعندئذ فقط، تأتي إعادة المادة المبكرة، ولكن بصورة معدلة ومزخرفة وبحركة متنامية لا ينالها الإجهاد.

إن المفاجأة الكبيرة الثالثة في هذه الحركة هي في الكودا. فأخيراً وصل بيتهوفن إلى إنهاء جميع إعادات أقواله في ثيمة المارش، وتكون لدينا شعور بالاقتراب من النهاية. ولكن في تلك اللحظة يدخل شيئاً من ذلك المنبه الرائع، إنه يمضي داخل مفتاح جديد تماماً، وبطريقة بسيطة جداً، وغير متوقعة، يمنحنا لحظة من لحظات السلام النادرة بحيث يجعلنا نرغب في أن نجثو تواضعاً ومهابة:

First system of musical notation for piano. The treble clef staff contains a melodic line with slurs and dynamic markings *f*, *f*, and *p*. The bass clef staff contains a rhythmic accompaniment.

Second system of musical notation for piano. The treble clef staff contains a melodic line with slurs and dynamic markings *f decresc.* and *p*. The bass clef staff contains a rhythmic accompaniment.

Third system of musical notation for piano. The treble clef staff contains a melodic line with slurs. The bass clef staff contains a rhythmic accompaniment.

وفي النهاية، في المرة الأخيرة التي نسمع بها لحن المارش، بدلاً من إعادة عرض بسيطة، نراه يتفكك أمام أعيننا إلى شظايا، مثل حديث من أنهكه الأسى وليس بمقدوره أن يتكلم إلا بشق الأنفس:

Fourth system of musical notation for piano. The treble clef staff contains a melodic line with slurs and dynamic markings *sotto voce* and *sempre più p*. The bass clef staff contains a rhythmic accompaniment.

Fifth system of musical notation for piano. The treble clef staff contains a melodic line with slurs and dynamic marking *pp*. The bass clef staff contains a rhythmic accompaniment.

كنا قد تفحصنا للتو حركتين ربما هما الأعظم في كل الموسيقى
السيمفونية. ويرى العديد من النقاد وبضمنهم من يهيم بيتهوفن، أن
سيمفونية البطولة تبدأ بالترنح هنا، نظراً لأن الحركتين التاليتين لا
يمكن أن تقاسا بالحركتين الأوليين. ربما هما على صواب في الظاهر،
ذلك أن كل شيء سيبدو سطحياً بعد تلك الحركة الأولى الهائلة زائد
المارش الجنائزي المفخّم. ولكن بمعنى أعمق كان بيتهوفن على
صواب، وهم على خطأ. لقد أدرك بيتهوفن بحاسته العظيمة حاجة
المستمع إلى الراحة عند هذا الموقع، على الأقل، راحة، من الأبهة
العظيمة للحركتين السابقتين؛ ومن أجل ذلك الغرض يقدم لنا بيتهوفن
الآن سكيرزو قصيراً ونشطاً، وملانماً إلى حد كبير. ولكن مع الاحتفاظ
بالفخامة النوعية؛ السكيرزو زاخر بالهزات والرعشات ويبدأ
باضطراب خفي:



ما الذي يسبغ على هذه الموسيقى طابع القوة المغلولة والتوتر
الحبيس؟ كُتب السكيرزو في وزن $\frac{3}{4}$ سريع: 3-2-1، 3-2-1، وقد
تحدثنا سابقاً عن التشديد الطبيعي الذي يقع في كل مرة على الضربة
الأولى 3-2-1، 3-2-1، وهكذا، لكن بيتهوفن هنا يمنحنا إحساساً
بوزن 4/2 عن طريق تتابع أكوردين مختلفين، ضربة ضربة:



إن هذا التتابع الثنائي يفضي إلى إلغاء الإحساس بالوزن الثلاثي الذي طمس، لذلك نجد أنفسنا إزاء إحساس ليس ثنائياً ولا ثلاثياً. ونشعر بدلاً من ذلك بازدواجية تقود إلى جعل كل الضربات متساوية، وتبدو كأنها هكذا: 1، 1، 1، 1، 1، 1، وبوساطة هذا الإيقاع الرشيق، الناعم والديناميكي، يُنتج في المحصلة واحد من تأثيرات القوة المكبوحة الهائلة، تشبه الدوي الأول لزلزال. إن تعاقب هذه الضربات المتعادلة القوية، ينقل إلينا الإحساس بسلسلة من الضربات الأولى للميزور، وكأن موسيقاً كامل الميزور قد تكثفت في كل ضربة؛ وإن هذا التكثيف يخلق التوتر. إن تكثيفاً كهذا يجب أن ينفجر آخر الأمر، ولكن ليس قبل أن يطيل بيتهوفن هذا، بانياً توتراً شديداً، عن طريق رفضه تحرير هذه القوة. وأخيراً، وبعد أن تنعدم إمكانية إطالته أكثر، يحدث الانفجار الذي لا يمكن تجنبه:



مرة أخرى يعمل بيتهوفن بخطه التلفوني الخاص المتصل بالسماء، بحاسته الفوق طبيعية على ما يتوجب حدوثه عندئذ. وإن موقفه السليم النهائي يبذل كل ارتياب حول جدارة السكيرزو؛ قد يكون أقصر من الحركتين السابقتين، لكنه يتواصل في ذات وريد الفخامة النوعية الكبير، والإدراك الاستثنائي للحقيقة.

إن تريو السكيرزو أو القسم الأوسط، مبني على تبويق صعب لثلاثة هورنات، وكل هورن يشكل كابوساً للعازف:



ولكن بيتهوفن لا يقدم جماعة؛ إن عازفي الهورن هنا لا يُعدون بوصفهم بشراً بل بوصفهم آلات مجنّدة لخدمة الإله. والتبويق عند بيتهوفن لا يمكن أن يكون نداء صيد فقط: يتوجب عليه أن يصل إلى السموات، دون الأخذ بالحسبان مقام السيد سميث أو السيد شفارتس اللذين ينفخان في البوق:

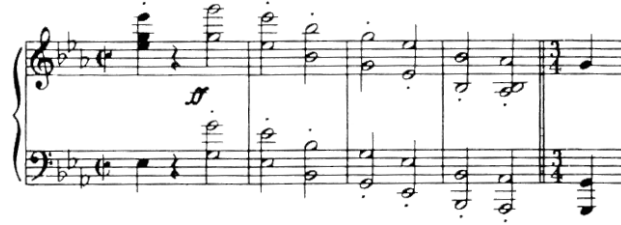


في هذه الحركة هنالك هزة واحدة نموذجية وباهرة يتوجب علينا الإشارة إليها. من جهة حطم بيتهوفن وزن 3-2-1، 3-2-1، بوساطة حيلته القديمة بالتشديد على الضربة الثانية: 3-2-1، 3-2-1:



ولكن عندما يعود هذا القسم بعد التريو، يعمد بيتهوفن إلى تحريف أبعد بتحويله الوزن بصورة كاملة إلى ثنائي على مدى أربعة ميزورات، في وسط سكيرزو هو خلاف ذلك في وزن ثلاثي:

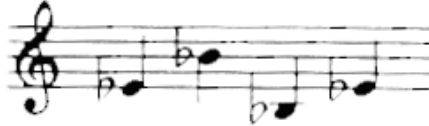
Alla breve



أنا أدعو هذا نموذجياً ليس لأن بيتهوفن غير الوزن وسط التدفق، ولكن لأن هذا التغيير يوحي بجسارة الاندفاع الذي وضعه بعيداً خارج حدود فن كل مؤلف سابق.

إن كل ما قلناه هو صحيح أيضاً بالنسبة للحركة الرابعة الأخيرة. وإنه ليس من الصعب دحض هؤلاء النقاد الذين أعلنوا أن هذه الحركة تشكل نهاية ضعيفة بالنسبة لعمل مفعم بالقوة. إنها في الواقع نهاية لقوة محجوبة وبساطة مضللة، هل من الصعب أن نميز هذه القوة لأنها أتت من تلك المادة الأساسية؟ ربما. نحن مجدداً في حضرة معلم كبير: يبدأ بيتهوفن بصيحة نفير جرداء، الجوهر المطلق للبساطة الموسيقية والحقيقة، ويُشيد فوقها ذات النوع من البنية الفوقية المعقدة التي وجدناها في الحركة الأولى.

يتشكل العنصر الأساسي من هذه النغمات الأربع:



لا شيء يمكن أن يكون أبسط: حتى إنه ليس معقداً جداً كترديد، نظراً لأنه يستفيد من الترياد بنغمتين، لا بثلاث:



وخارج هاتين النغمتين اللتين تتكرران بترتيب معكوس:



يدير سلسلة من التنويعات ليصعق المستمع.
مع ذلك لم يكتب بيتهوفن مجموعة عادية من التنويعات. إنه لا يبدأ
بادئ ذي بدء بالثيمة فوراً، لكنه يبدأ بدلاً من ذلك باندفاع مهتاج
للصوت بمفتاح مغلوظ، يبدو وكأنه مارد غاضب يعصف في المكان:

Allegro molto

وفي نهاية هذا الغضب نهياً للمفتاح الصحيح – أرض موطن مي
بيمول – ثم تُعرض الثيمة الأساسية، أو يمكن أن نقول، يُصرح عنها،
ذلك أنها تُقدم بتأن كفكرة عادية بوساطة النقر على الوترية:

عادية؟ ربما؛ ولكن فقط ليجعل تطويراتها التالية أكثر إدهاشاً.
وتدرجياً يضاف صوت، تطوير كونترينتي، نمو في الحركة، وعند
التنوع الثالث نكون مهينين من أجل تلك النغمات الأربع التي تزهو
عن لحن كامل التفتح، الذي يبدو في تفاوله وإشراقه كأنه يقطن
الهواء الطلق:

dolce

وإذا نظرت عن كثب، يمكنك أن ترى نعماتنا الأربع القديمة الأليفة،
تقف بفخر في الباص، لتعرض لحناً جديداً:



في تلك اللحظة يتوقف كل شبه بشكل التنويع المحض. صحيح أن
الحركة تظل مجموعة من التنويعات، ولكن كل تنويع الآن يغدو شيئاً
جديداً متميزاً، لم يعد مقيداً بالتقليد الكلاسيكي حول عدد الميزورات
المحدد، أو النموذج الهارموني الثابت، أو مجرد زخرفة الثيمة. إن
التنويع الرابع على سبيل المثال يتحول ليغدو نوعاً من الصراع، فيوغ
خشن ومعتم مبني على النغمات الأربع الأصلية، لكنه يتموضع الآن
في مينور كنيب:



عند نهاية قسم الفيوغ هذا، وبعد الوصول إلى ذروة متوترة، يلقي
بنا بيتهوفن فجأة وبطريقة كأنها السحر، في كآبة اللحن الثاني
التفاولي السابق، مغنى الآن في المينور، ويبدو كأنه ذكرى ماضية
أسفة:

ثم ما يلبث أن يتحول إلى إشراق بهيج:

إن التنوع الخامس هذا يمثل في ذاته نوعاً من تحول الرمال المتحركة إلى السادس الذي يكر باندفاع ونشاط ضابط من الفرسان الهنغارين:

ومرة ثانية تتموضع النغمات الأربع القديمة في الباص، داعمة الكر.

إن هذا التنويع هو تنويع نظامي إلى حد كبير، لكونه ذا طول معياري، ونهج تقليدي. أما التنويع السابع فهو لحن عذب ومشمس أعاد العافية إلى صيغة الماجور:



ومرة ثانية يعود إلى المينور بذات الطريقة المبالغية، ويعود موضوع الفيوغ القديم ضداً له، ونعتقد أننا في طريقنا لسماع تكرار لذات الفيوغ الكئيب:



ولكن الرمال تراوغ للمرة الثانية، فتسحب الظلال بعيداً، ويبدأ فيوغ جديد تماماً، مبني هذه المرة على موضوع الفيوغ القديم مقلوباً رأساً على عقب:

ثم يتصاعد الفيوغ ويتصاعد حتى نقطة الشدة وترقب النهاية؛ لكن
بيتهوفن ما يزال غير مهياً لإنهائه. ومرة أخرى نتبين صحة موقفه!
إنه يعلم الآن أنه ما زال هنالك باع معماري مفقود، الباع الذي سيجعل
جسر التنويعات هذا كاملاً، والذي سيأخذنا في النهاية عبر النهر. وإن
ذلك الباع المفقود يظهر الآن كتنويع بطيء تأملي، سسيهينا لمتابعة
كودا لامعة. هاهو ذا، تبدو أوبوا مستغرقة في تفكير متأمل:

وتتحقق الذروة بعرض كامل ونهائي للحن رائع يتشابه مع أحيان
الهواء الطلق:



والآن تتلاشى الموسيقى، أيضاً بسحابة من السوداوية تبقينا معلقين
قلقين:



ووسط هذا القلق المتسم بالخواء تندفع مرة أخرى مادة افتتاحية،
ليست هذه المرة باهتياج فقط، بل في ابتهاج حيواني، طاردة جميع
السحب، جميع الظلال، كل السوداوية، كل الكآبة. إن التجهم والنزاع
ينقيان الجو من أجل الكودا اللامعة، الفرحة، التي ستختتم هذا العمل
البطولي:



إن دراسة السيمفونية الثالثة «الإيرويك» هو عمل العمر، ونحن قد تصفحناها بسرعة فقط. ولكن إن كنا قد استطعنا أخذ فكرة ولو ضئيلة حول ما يجري في هذه الموسيقى والذي يجعلها استثنائية بالمقارنة مع غيرها من موسيقا ذلك العهد، نكون قد حققنا شيئاً هاماً. لقد رأينا كيف يستخدم بيتهوفن المواد الموسيقية الأساسية وكيف يسكب فيها حياة جديدة؛ وكيف يخلق التعقيد من البساطة؛ وكيف يستخدم عنصر المفاجأة بذلك الإحساس الذي لا بد منه؛ وكيف ترقى عروضه دائماً إلى حدود مدهشة. ليس ثمة ميزور في السيمفونية لا يزخر بهذه السجايا، وإن أردت أن ترصدها أثناء إصغائك للعمل ستجد أنك قريب من أهداف بيتهوفن ومناهجه أكثر من تتبعك ببساطة خريطة طريق الثيمات. وأن تعرف هذه الموسيقى على نحو أفضل، يعني أنك ستكون ممتلئاً أكثر بالعجب والشكران لهذه الروح الكبيرة التي تعلق طوال حياته بالمظهر الجوهري لتجربتنا الشاملة.

أوبرا فيديليو*

لودفيغ فان بيتهوفن 1827-1770

إعداد: بيتر نطفجي

توزيع الأدوار

دون بيزارو: مدير السجن.

روكو: السجن.

مارسلينا: ابنة السجن.

جاكينو: تابع في السجن.

دون فلورستان: السجن، وهو أحد نبلاء إشبيلية.

ليونورا: زوجة دون فلورستان.
فيديليو: ليونورا متكرة بزي رجل، وتعمل في السجن لإتقاد زوجها.
دون فيرناندو: وزير العدل.
عصر الأوبرا: مطلع القرن التاسع عشر.
فيديليو رمز الوفاء الزوجي

* - نشرت هذه الأوبرا في العدد 23 من مجلة الحياة الموسيقية وتعيد نشرها الآن لتضاف إلى ملف يتهوفن.

تمهيد:

نشأ بيتهوفن ترعاه أم رؤوم غرست في نفسه المثالية والحب الدافق لكل ما هو خير وحق، فنشأ قوي العزيمة أبي النفس، قمة شامخة من كريم الشيم. وهذه صفات إذا اجتمعت في إنسان فإنها تؤدي به حتماً للبحث عن المثل العليا وفي مقدمتها تقديس المرأة التي ينبع منها الإحساس بكل ما هو قيم ورفيع المستوى.

تبلور هذا السمو عند بيتهوفن وظهر في جميع مؤلفاته الموسيقية منذ فجر شبابه في مطلع القرن التاسع عشر، وكانت السيمفونية الثالثة "البطولة" مرحلة هامة في حياته الغنية وفي تاريخ الموسيقى عموماً إذ كانت فتحاً جديداً في ميدان التأليف الموسيقي.

في عام 1803 كُفِّفَ بيتهوفن بتأليف أوبرا من أجل دار للأوبرا افتتحت حديثاً في فيينا. بحث بيتهوفن عن موضوع مناسب للأوبرا المطلوبة طويلاً حتى وقع على نص عن اللغة الفرنسية من تأليف المؤلف (بويللي)، وقد عالجه بيتهوفن من جديد وصب فيه من روح مثالياته ما جعله عملاً درامياً سامياً، وأطلق عليه اسم البطل / البطلة فيديليو ويعني الوفاء.

كان الجمهور حينذاك يعرف بيتهوفن مبدع السيمفونيات الشامخة، فقد قدم سيمفونياته الرابعة والخامسة والسادسة حتى عام 1806 وحصد المجد والإعجاب والمكانة العالية في النفوس.

ولكن الناس لم يدركوا بأن التأليف الأوبرالي يختلف في بنائه عن التأليف السيمفوني، إذ على المؤلف أن يأخذ بالحسبان الأصوات البشرية التي ستؤدي العمل الموسيقي، وعندما قدمت الأوبرا في نفس العام أصيب الناس بدهشة لاختلاف المادة الموسيقية في هذه الأوبرا، وإن لم تكن تخلو من مقاطع غنائية فائقة الجمال درامياً وعلى رأسها أنشودة ليونور الغاضبة عندما تكتشف نية مدير السجن قتل السجن، وأنشودة فلورستان في زنزانته حين تتداعى أفكاره مفكراً في زوجته ليونورا في مشهد فريد من نوعه لم تجد قريحة أخرى بمثله حتى اليوم من حيث التوق والحنين والحب الدافق الذي يوقده في النفس.

في أيامنا هذه، اختيرت أوبرا فيديليو لتكون حفل الافتتاح لدار الأوبرا في فيينا بعد أن أعيد بناؤها المتهمم عقب الحرب العالمية الثانية، وزحف عشاق الأوبرا من جميع أنحاء العالم لمشاهدتها، وقد ثبتت إدارة دار الأوبرا مكبرات صوت على جوانب البناء من أجل الناس الذين احتشدوا في الشوارع القريبة من الدار للاستماع إلى هذه الأوبرا، وقاد الأوركسترا حينذاك المايسترو العالمي (كارل بوم) الذي يحمل مرتبة الدكتوراه في الموسيقى على رأس مجموعة من أشهر المغنين، وكان ذلك حدثاً فنياً ظلت فيينا تذكره بإعزاز طويلًا.

حوادث الأوبرا

* الفصل الأول:

بعد مقدمة موسيقية متسامية تمهد للعمل الموسيقي، يرفع الستار عن منظر في سجن إسباني في أوائل القرن التاسع عشر، ونرى مارسيلينا ابنة السجن في منزله داخل السجن تعمل في كي الملابس تستمع إلى جاكينو مساعد والدها الذي يبثها عواطفه دون أن يجد منها أي اهتمام، ويتبادلان الأخذ والرد دون جدوى وينتهي الجدل بالرفض، ولكن المسكين لا يزال يحدوه الأمل في كسب ودها. بعد أن يذهب جاكينو تعترف الفتاة بأنها كانت يوماً ما تحبه، ولكن الأمر اختلف بعد أن أتى فيديليو الشاب مساعداً لوالدها السجن روكو، ووجدت أن عواطفها تحولت نحوه دون إرادة منها، إذ وجدت في فيديليو الشاب الذي تترتاح إلى شخصيته القوية كل فتاة، وتنشد معربة عن سعادتها المقبلة معه.

يدخل السجن روكو، ويسأل مارسيلينا عما إذا عاد فيديليو من المدينة مع البريد، وبعد أن يصلح بعض الأصفاد، يدخل فيديليو ملوّه النشاط والعزم الذي يفسره روكو بأنه نابع من حبه لابنته، ويتبع ذلك مقطع غنائي جميل يشترك فيه كل من روكو الذي يرى في فيديليو زوجاً مناسباً لابنته مارسيلينا التي ترى نفسها سعيدة مع فيديليو، بينما يندب جاكينو، الشاب المفجوع، حبه الضائع، ويأسف فيديليو لتطور الحوادث على هذا الشكل، إذ لا يعرف أحد الحقيقة وهي أن فيديليو ليس سوى ليونورا زوجة دون فلورستان متكررة بزي رجل، وقد أخفت شعرها تحت قبعة ضخمة، وجاءت لتعمل في السجن بحثاً عن زوجها الذي اختفى ولم يعثر له على أثر، ولكن الشكوك ساورتها بأنه قد يكون في هذا السجن إذ كان بينه وبين دون بيزارو مدير السجن عداوة قديمة، وهاهي قد نجحت في أداء دور مساعد السجن روكو الذي وجد لديها النشاط المطلوب مدفوعة بالأمل الذي يحدوها في العثور على الزوج الحبيب.

ينشد روكو مقطوعة يعبر فيها عن موافقته على قبول فيديليو زوجاً لابنته مارسلينا رغم أنه لا يعرف للفتى أصلاً ومنبتاً، ويقول بأن الزواج يجب أن يقوم على أساس ثابت هو المال كي يدوم وتحلق السعادة فوقه، ولكن فيديليو/ليونورا لا يلقي إليه بالا فهو يؤمن بأن الحب الذي يجمع بين قلبين هو رباط مقدس متين يستطيع أن يتخطى جميع الصعاب، وهاهو هنا مثال على ذلك.

كان أكثر ما يشغل بال فيديليو أنه رغم الثقة التي يتمتع بها لدى السجنان روكو فهو لا يسمح له بالنزول معه إلى الزنزانة السفلى في السجن. وفي حديث بين فيديليو ومارسلينا تقول الأخيرة بأن أبها قد أودع فيها سجيناً معيناً، وقالت بأن السجنين لا بد أن يكون عدواً لدوداً لمدير السجن دون بيزارو الذي أمر أبها بأن ينقص طعام السجنين وشرايه تدريجياً حتى يموت جوعاً. يفرع فيديليو لهول الموقف وتلاحظ مارسلينا ذلك. أصبح فيديليو الآن موقناً أن السجنين لا بد أن يكون دون فلورستان، لا سيما أنه اختفى منذ مدة توازي المدة التي أمضاها في هذا السجن.

المنظر الآن في ساحة السجن، يظهر دون بيزارو مدير السجن على أنغام لحن عسكري تتبعه ثلة من الجند، ويطلب البريد الوارد إلى السجن، ولدى تفحص الرسائل يلاحظ واحدة تسترعي انتباهه، فيقرؤها ويجدها من صديق له يخبره بأن وزير العدل سيزور السجن زيارة مفاجئة، فقد نُمي إليه أن في السجن سجناء رُجوا فيه دون حق. يصعق دون بيزارو للخبر وما قد ينجم عنه من اكتشاف السجنين دون فلورستان زوج ليونورا في السجن، وهو صديق للوزير، وقد مضى عليه زمن طويل. وفي مقطع غنائي رهيب يعلن مدير السجن عن عزمه على قتل دون فلورستان بنفسه، ومن ثم يصدر أمره إلى رئيس الحرس بأن يثبت حارساً على سطح السجن ليطلق نفيراً لدى وصول موكب وزير العدل، ثم يلتفت إلى السجنان روكو مشيراً إليه أن يتبعه إلى الزنزانة السفلى، ويعدده بمبلغ من المال مكافأة له إذا قام بعمل معين وهو أن يتخلص من السجنين. يرفض روكو فكرة القتل فيأمره مدير السجن أن يهيئ قبراً للسجين في البئر المهجورة أسفل السجن، وأنه هو سيتولى عملية قتل السجنين.

سمع فيديليو ما دار بين روكو ومدير السجن من مخبئه، ولدى ذهابهما يتقدم ويصب جام غضبه على مدير السجن الشرير، ويبتهل إلى السماء في أغنية رائعة من أجل العون على اكتشاف مكان السجين وإنقاذه. يأمر رئيس الحرس السجنان روكو بأن يخرج السجناء إلى الساحة لفترة قصيرة، ويقف فيديليو يتفحص الوجوه أملاً في أن يرى دون فلورستان بينهم ولكن دون جدوى. يخبر روكو مساعده فيديليو بأن مدير السجن قد سمح له باصطحابه إلى الزنزانة السفلى، ولكنه يفرح عندما يعلم بأنه سيساعده في حفر قبرٍ للسجين فيها، إنه يستعجله من أجل إتمام العمل ويقول له إن السجين في حالة صحية سيئة بسبب الجوع ولن يضيره الموت.

* الفصل الثاني

يرفع الستار عن الطابق السفلي في السجن، وفيه البئر المهجورة التي ستتحول إلى قبر يضم جسد السجين التعس.

يسمع صوت السجين في شكوى إلى السماء في مقطع غنائي بالغ التأثير في النفس، اختار بيتهوفن له لحناً مرسلاً لم يجد بمثله في أي عمل موسيقي آخر، يمثل التوق والحنين عند السجين لزوجته ليونورا التي يراها في عين خياله ملاكاً يراعاه في محنته، ثم يسقط من فرط الإعياء.

يظهر روكو مع مساعده فيديليو يحملان معولاً ورفشاً من أجل حفر القبر. يلقي روكو نظرة على السجين ويظن أنه قد فارق الحياة، ولكنه يتحرك فجأة وتقع عينيه على فيديليو فيناشده الرحمة ويطلب إليه أن يبعث بخبر إلى ليونورا فلورستان في إشبيلية كي تأتي وتخلصه من سجنه هذا.

يكتم فيديليو صرخة كادت تخرج من فمه فقد عرف أن السجين هو دون فلورستان، ويرد روكو على استرحام السجين بأن ذلك غير ممكن ولا فائدة منه. يقف فيديليو مسمراً أمام السجين ويمد يده بكسرة خبز يتلقفها السجين بلهفة.

أصبح القبر جاهزاً ليضم جسد السجين، يطلق روكو صفارة يدخل على أثرها دون بيزارو مدير السجن، ويبدأ حوار غنائي رباعي، يقول مدير السجن مخاطباً السجين بأن ساعة الانتقام قد دنت، وأنه الآن أمام دون فلورستان الذي كاد في يوم من الأيام أن يخلعه من منصبه، وهكذا دارت الأيام ودون فلورستان يجثم أمامه ينتظر الموت.

يشهر دون بيزارو مدير السجن خنجراً ويهم بطعن دون فلورستان الطعنة القاتلة، ولكن فيديليو يقف في وجهه ويصيح قائلاً "...قف، اقتل زوجته أولاً...". وينزع القبعة عن رأسه فيسدل شعر ليونورا الجميل على كتفيها وقد صوبت غدارة نحو دون بيزارو والشرر يتطاير من عينيها وهي تحرق في مدير السجن الذي عقدت الدهشة لسانه للحظة، ولكنه صحا من دهشته وهجم على ليونورا ليطعنها بخنجره، وفي هذه اللحظة يدوي صوت النفير من على سطح السجن معلناً وصول وزير العدل، ولم يعد هناك فائدة من قتل السجين أو زوجته.

فواصل موسيقي

كتب بيتهوفن ثلاث مقطوعات موسيقية على شكل افتتاحية لهذه الأوبرا، وتعرف اليوم بافتتاحيات ليونورا رقم 1 و2 و3. وفي الفترة التي أعدت فيها هذه الأوبرا للعرض قدم بيتهوفن افتتاحية جديدة تحت اسم فيديليو، وهي قطعة موسيقية في حد ذاتها وضعت على أساس سيمفوني تتدفق فيها الألحان ببسر وجلال وكأنها خلاصة لموضوع الأوبرا، وهذه الافتتاحية تعزف قبل رفع الستار عن الفصل الأول.

وعندما تصل الأحداث إلى ذروتها ويسقط في يد مدير السجن دون أن يحسم الموقف، ينزل الستار وتعزف الأوركسترا افتتاحية ليونورا رقم 3 من أجل منح النظارة فترة راحة للتمتع بألحان هذه الافتتاحية التي تُعدُّ أيضاً قصيدة سيمفونية تعج بألحان تصور المأساة، وفي نهايتها يسمع صوت النفير الذي يعلن عن وصول وزير العدل.

يدخل وزير العدل ويشاهد الزوجين في قمة سعادتهما، ويدهش لرؤية صديقه دون فلورستان الذي لم يره منذ زمن بعيد. يدرك الوزير حقيقة الموقف لساعته ويبارك للزوجين حبهما الأبدي، ويثني على شجاعة ليونورا رمز الرفاء الزوجي التي ضحّت بنفسها وتحملت الأخطار والعذاب فترة طويلة من أجل الوصول إلى الحقيقة، فتجيب بأن أفسى ما مر بها من أحداث هو عندما اكتشفت بأنها دعيت لحفر قبر زوجها.

يطلب الوزير إلى ليونورا أن تزيل الأصفاد التي تقيد زوجها، فهذه هي مكافأتها على جليل صنعها وحبها الأبدي.

تنتهي الأوبرا بالهتاف للوزير الرحيم والزوجين السعيدين، ويسوق الجند مدير السجن دون بيزارو ليلاقي مصيره.

ينزل الستار ببطء.

مهرجان ومؤتمر الموسيقى العربية الحادي

عشر

القاهرة من 1 - 10 / تشرين الثاني / نوفمبر / 2002

إعداد: إلهام أبو السعود

أقامت الهيئة العامة للمركز الثقافي القومي في القاهرة مؤتمر ومهرجان الموسيقى العربية للسنة الحادية عشرة على التوالي في دار الأوبرا في القاهرة من 1-10 تشرين الثاني/ نوفمبر 2002. أعدت هذا المؤتمر والمهرجان اللجنة التحضيرية المؤلفة من الدكتورة رتيبة الحفني مقررًا وأميناً عاماً، ومن السادة الأعضاء: د. إيزيس فتح الله، د. سعيد هيكل، أ. حلمي بكر، د. نادية عبد العزيز، أ. وجدي الحكيم، د. رضا رجب، د. جمال سلامة، د. حسين صابر.

على مدى الأيام العشرة المقررة للمؤتمر والمهرجان قدمت الأنشطة التالية:

* اليوم الأول - حفل الافتتاح:

افتتح السيد فاروق حسني وزير الثقافة والدكتور سمير فرج رئيس هيئة الأوبرا في الثامنة من مساء يوم الجمعة 2002/11/1 بالمسرح الكبير بدار الأوبرا فعاليات الدورة الحادية عشرة لمهرجان ومؤتمر الموسيقى العربية. بدأ الاحتفال بكلمة الدكتورة رتيبة الحفني رحبت فيها بالضيوف والحضور ثم دعت كلاً من الوزير ورئيس هيئة الأوبرا، للإعلان عن بدء فعاليات المهرجان وإهداء المكرمين شهادات التقدير ودروع المهرجان وهم:

عازف الكمان الدكتور سعيد هيكل، والموسيقيار صلاح عرام، والمطرب ماهر العطار، ورائد الخط العربي عبد المتعال محمد، والأستاذ المؤلف الموسيقي توفيق الباشا.

كان الافتتاح غير تقليدي، فقد أخذ شكلاً على غير المعتاد، واختلف عما سبقه من المهرجانات، وتميز الفاصل الأول منه بتابلوه غنائي تمثيلي بعنوان "كوم الدكة" عن فنان الشعب سيد درويش، الذي جسّد شخصيته الفنان "علاء قوقه" وعبر التابلوه عن مشوار السيد درويش الفني وأهم مراحل حياته وتأثيره على الموسيقى العربية وتطويرها في قوالب جديدة. صاحب التابلوه مجموعة من أشهر أغنيات الراحل سيد درويش وتخلل الأغنيات تابلوهات راقصة لفرقة باليه أوبرا القاهرة. وقد عبر ديكور المسرح عن المقهى الذي اعتاد سيد درويش الجلوس فيه في منطقة كوم الدكة بمدينة الإسكندرية مسقط رأسه والبيئة المحيطة به.

وتضمن الفاصل الثاني تابلوهاً بعنوان "رق الحبيب" عن الموسيقار الراحل "محمد القصبجي" الذي جسّد شخصيته ببراعة فائقة الممثل القدير "أحمد راتب". وسرد التابلوه تاريخ حياته ومشواره الفني وأهم المطربين الذين تعاون معهم بألحانه. وشدا بأغانيهم نجوم الموسيقى العربية بدار الأوبرا:

رهام عبد الحكيم بأغاني أم كلثوم، مي فاروق بأغاني فتحية أحمد، إيمان باقي بأغاني منيرة المهديّة، أحمد إبراهيم بأغاني صالح عبد الحي. وتخلل التابلوه أيضاً مجموعة رقصات. واختتم حفل الافتتاح بفقرة موسيقية لعازف العود نصير شمه قدم فيها مقتطفات من أعمال محمد القصبجي متقمصاً شخصيته وطريقته في العزف.

هذا وقد وضع المادة لكل من التابلوه الأول والثاني الدكتورة رتيبة الحفني، وكتب السيناريو فريق الصبان، أخرج حفل الافتتاح الدكتور عبد المنعم كامل الذي استطاع أن يسترجع هاتين الشخصيتين بأبعادهما المختلفة، واستعرض مدى تأثيرهما في تاريخ الموسيقى العربية.

* اليوم الثاني – مسابقة التلحين:

خصصت المسابقة لهذا العام لتلحين أحد النصوص التي حددتها اللجنة التحضيرية وعددها عشرة نصوص. وفاز في المركز الأول خالد عبد الغفار من مصر في تلحين أغنية "يا نسيم الشوق". وكان المركز الثاني مناصفة بين يحيى عبد الحليم "مصر" وإبراهيم بركات "المغرب".

* اليوم الثالث – المؤتمر:

تناقش في جلسات المؤتمر لكل عام أهم المحاور والقضايا التي يطرحها اختصاصيو الموسيقى في الوطن العربي. وقد كان موضوع هذا العام ((واقع الأغنية المعاصرة في مختلف البلاد العربية)). كما كان موضوع المنبر الذي يناقش علوم الموسيقى العربية مخصصاً للتنظير الموسيقي عند ابن سينا.

* المحاور التي دار حولها المؤتمر:

المحور الأول: الأغنية المعاصرة في مختلف البلاد العربية.

قدمت في هذا المحور الدراسات التالية:

* الجلسة الأولى: وكان مقررها الدكتور زين نصار.

- الأغنية الفلسطينية المعاصرة تاريخ وواقع.

د. معتصم خضر عديلة (فلسطين).

- واقع الغناء الليبي المعاصر.

د. عبد الله السباعي (ليبيا).

- الأغنية المعاصرة بوجه عام

أسعد مخول (لبنان)

* الجلسة الثانية: مقرر الجلسة الدكتور فيكتور سحاب (لبنان).

- انهيار الثراء اللحني في الأغنية العربية

محمد الكحلوي (تونس)

- الأغنية العراقية المعاصرة وثبات الهوية

دريد فاضل الخفاجي (العراق)

- واقع الأغنية العربية المعاصرة

د. علي عبد الله (العراق)

* الجلسة الثالثة: مقرر الجلسة الأستاذ كفاح فاخوري

- واقع الأغنية المعاصرة في السودان

د. عباس سليمان السباعي (السودان)

- واقع الأغنية المعاصرة في مختلف الدول العربية

- د. بندر عبيد (الكويت)
- ورقات في الغناء العربي عبر القرن العشرين
د. نبيل شوره (مصر)
* الجلسة الرابعة: مقرر الجلسة الدكتور بندر عبيد (الكويت)
- وجهة نظر في الأغنية المحلية - نجيب السراج أنموذجاً مغيباً.
د. نبيل اللو (سوريا)
- تأثير العولمة والتكنولوجيا على الأغنية المعاصرة.
كفاح فاخوري (الأردن)
المحور الثاني: في المنبر العلمي حول التنظير الموسيقي عند ابن
سينا:
* الجلسة الأولى: المقرر محمد الكحلاوي (تونس):
- دساتين العود عند ابن سينا
د. صبحي رشيد (العراق)
- الأداء الموسيقي عند ابن سينا بين الغناء والعزف الآلي.
عبد العزيز بن عبد الجليل (المغرب)
- العالم الموسوعي أبو علي ابن سينا.
د. محمود قطاط (تونس)
* الجلسة الثانية: المقرر الدكتور جورج صاوة (كندا):
- المنطق الفني في الموسيقى عند ابن سينا
توفيق الباشا (لبنان)
- الموسيقى في فكر ابن سينا
د. نبيل شوري (مصر)
- المؤلفات الفلسفية لابن سينا ومنزلة علم الموسيقى ونظريته
فيها.
محمد الكحلاوي (تونس)
* الجلسة الثالثة: المقرر عبد العزيز بن عبد الجليل (المغرب):
- سلم العود لابن سينا The Lute Scale of Avicenna حول دراسة
للمستشرق ه.ج. فارمر.

- د. إيزيس فتح الله (مصر)
- نظرية ابن سينا في تصنيف الآلات الموسيقية.
د. جورج صاوة (كندا)
* الجلسة الرابعة: المقرر الدكتور محمود قطاط (تونس):
- الإيقاعات العربية عبر التاريخ بين الكندي والفارابي وابن سينا
والأرموي وسيالة والخليل ومسارها المستقبلي.
د. صالح المهدي (تونس)
- محاسن اللحن في كتابات ابن سينا وتعدد التصويت المبكر
د. حنان أبوالمجد (مصر)
المحور الثالث: رؤى جديدة للتذوق الموسيقي عند الطفل:
* الجلسة الأولى: المقرر: معالي أمين البشيشي (الجزائر)
- رؤى حديثة للتذوق الموسيقي عند الطفل
الهام أبوالسعود (سوريا)
- اعداد الطفل للاستماع أساس التذوق الموسيقي.
منى زريق الصائغ (لبنان)
- رؤى حديثة للتذوق الموسيقي عند الطفل. د. حمد الهباد
(الكويت)
الجلسة الثانية: المقرر منى زريق الصائغ (لبنان):
- رؤى جديدة في تذوق الموسيقى للطفل في السودان
د. عباس سليمان السباعي (السودان)
الجلسة الثالثة: المقرر الأستاذة الهام أبوالسعود (سوريا):
- عرض فقرات مهرجان أغنية الطفل
وفاء القسوس (الأردن)
المحور الرابع: المهرجان:
الجديد في المهرجان اشتراك فرقة يابانية نسائية (ياسمين) في
مهرجان الموسيقى العربية للمرة الأولى.

تكونت الياسمين وهي أول فرقة نسائية يابانية تهتم بالموسيقا العربية، من عازفات ثلاث، إحداهن على آلة الناي والثانية على آلة العود، والثالثة على آلة الكوتو.

قدمت الفرقة الثلاثية اليابانية مجموعة من الألحان منها لونغيا رياض للمؤلف الموسيقي رياض السنباطي، و(بنت البلد) للموسيقار محمد عبد الوهاب، و(غزالي نفر) لخميس تارناتي وغيرها. وأبدت كل من الفنانات الثلاث مدى إعجابهن بآلة العود والناي والموسيقا العربية عموماً وعشقهن لها، وكانت مهمتهن هي توصيل رسالة للعالم للاهتمام بالموسيقا العربية من خلال المهرجانات سواء من داخل اليابان أم خارجه.

* أولى حفلات معهد الموسيقا العربية:

مع المهرجان الحادي عشر للموسيقا العربية شهد المعهد العربي للموسيقا أولى حفلاته الجماهيرية، وهو المعهد الذي قدّم لنا عمالقة الغناء والطرب، سواء الذين درسوا فيه أم الذين شاركوا في حفلات غنائية على مسرحه، مثل سيدة الغناء العربي أم كلثوم، والموسيقار محمد عبد الوهاب، وفريد الأطرش. وعودة هذا المعهد لنشاطه هو بمثابة رنة جديدة لعشاق الطرب والموسيقا العربية يلتقون مع "نصير شمه" عازف العود الشهير، وصفوان بهلوان أحد أهم المطربين المهتمين بتقديم تراثنا الغنائي العربي. واسم هذا المعهد هو المعهد العالي للموسيقا، وأصبح الجزء الأكاديمي يمنح درجة الماجستير والدكتوراه.

* مركز تنمية المواهب "دار الأوبرا" الأوتار الصغيرة والكورال:

استطاع مركز تنمية المواهب بدار الأوبرا المصرية أن يفرض نفسه على خريطة حفلات مهرجان الموسيقى العربية سنوياً. والشيء الجديد في هذا المركز قسم الكلايكت الذي شارك لأول مرة هذا العام في المهرجان خلال عرض الأغنيات التراثية أو الوطنية التي يقدمها الأطفال. وقد قدمت فرقة كورال المواهب أغنية الفلاح التي فازت بالمرتبة الثانية في المهرجان السابع لأغنية الطفل، وهي من ألحان الأستاذة الهام أبو السعود. كما قدمت الأوتار الصغيرة من مركز تنمية المواهب مقطوعات على العود من فرقة الأعواد الصغيرة، لبلوغ حمدي وزكريا أحمد ومحمد فوزي.

* في حضرة مولانا. صورة شعبية للاحتفال بشهر رمضان:

أعدت إدارة المهرجان برنامجاً خاصاً يتناسب مع ليلة استقبال رمضان الشهر الكريم. وهي سهرة ((في حضرة مولانا)). وفيها تحول المسرح إلى ساحة من ساحات مساجد أولياء الله الصالحين. وتنقل الصورة هنا شكل الحارة المصرية واحتفالها بالشهر الكريم. وكيف يحتفل الأطفال برمضان من خلال استعراض الفوانيس. وكان للتنورة دور في الحفل باعتبارها أحد مظاهر الاحتفالات الدينية في مصر.

تضمن البرنامج 15 عملاً دينياً غنائياً من تواشيح وأغان وابتهالات من أشهر الأعمال التي يغنيها مشاهير الغناء الصوفي، والتي لحنها كبار الملحنين منها أغنية ((النبى عربى)) ألحان سيد اسماعيل أداء المجموعة، وموشح ((ارولى يا مداح النبى)) أداء جماعى، ويشترك في الغناء /25/ بين منشد وكورال من أعضاء فرقة الإنشاد الدينى. قدمت أيضاً خلال الاحتفالية فترة ((ليالى الذكر)) وهي إحدى روائع سيد مكاوي التي يتبارى فيها الشيخ سعيد حافظ والفنان أحمد ابراهيم، وهي من الأعمال الغنائية الهامة التي تناسب شهر رمضان الكريم. كما اشتركت فرقة كورال أطفال تنمية المواهب.

* الفرق المشاركة في المهرجان:

فرقة طرب زمان (مصر)، فرقة باليه القاهرة (مصر)، فرقة أطفال تنمية المواهب (مصر)، الأوتار الصغيرة (مصر)، مجموعة الكلايكت (مصر)، مجموعة الحفني الموسيقية (مصر)، فرقة قيثارة (مصر)، فرقة عيون (مصر)، فرقة نادي الصيد (مصر)، فرقة ترشيحا (فلسطين)، كورال فرقة الإنشاد الديني (مصر)، مجموعة ياسمين (اليابان)، الفرقة المصرية للموسيقا والغناء "الثقافة الجماهيرية" (مصر)، فرقة أم كلثوم "أكاديمية الفنون" (مصر)، فرقة الفنون الجميلة (العراق)، فرقة عبد الحليم نويرة للموسيقا العربية (مصر)، الفرقة القومية العربية للموسيقا (مصر).

* الفنانون والفنانات المشاركون في المهرجان:

علاء قوقه (ممثل مصر)، أحمد راتب (ممثل مصر)، إيمان باقي (سورية)، أحمد إبراهيم (مصر)، ريهام عبد الحكيم (مصر)، مي فاروق (مصر)، سماح (مصر)، نصير شمه (العراق)، أجفان الأمير (مصر)، صباح فخري (سورية)، سعد محمد حسن (مصر)، صابر الرباعي (تونس)، حمزة مرانحي وأمين مرانحي (تونس)، أصالة (سورية)، سعيد حافظ (مصر)، محسن فاروق (مصر)، عبد الستار شيا (سورية)، صفوان بهلوان (سورية)، فؤاد زبادي (المغرب)، جاهدة (لبنان)، علي الحجار (مصر)، غادة رجب (مصر).

* توصيات المؤتمر الحادي عشر للموسيقا العربية:

* لما كانت الآثار القديمة هي المصدر الأم لتاريخ الموسيقا الذي لا يقبل التعصب ولا الميل والهوى، يوصي المؤتمر بضرورة تدريس الآثار الموسيقية مع تركيز كل قطر عربي على آثاره الموسيقية.

* يوصي المؤتمر باستحداث منبر في المؤتمرات القادمة للاستماع إلى تجارب وأعمال موسيقية عربية، تعريفاً واستطلاعاً ومناقشة واستنتاجاً، على أن توضع مواصفات الاشتراك وشروطه لاحقاً.

* تحريك التبادل العربي وتنشيطه بين البلدان العربية في مجال تذوق الموسيقا العربية وتعريف أطفال كل بلد بالأنواع والأساليب الموسيقية في البلدان العربية الأخرى.

- * **حث المبدعين من المؤلفين والملحنين على وضع أعمال فنية مستوحاة من التراث الشعبي، مبنية على القصص المشوّقة التي يزخر بها تراثنا.**
- * **استغلال الإعلام السمعي البصري على الخصوص، لترسيخ الفن الرفيع وتحبيبه للنفوس.**
- * **دعوة الموسيقيين العرب من جديد إلى بذل جهد لإحياء الإنتاج في مجال المسرح الغنائي العربي.**
- * **عملاً بتوصيات مؤتمر السنة السابقة، وبعد أن تناول منبر هذه السنة أعمال ابن سينا في الموسيقى في أوجهها المختلفة، يوصي المؤتمر استكمالاً للتوصية، بجعل منبر السنة المقبلة مخصصاً لابن زيلة، على أن تستكمل المنابر التالية، تناول كتابات الحسن الكاتب وابن طحان.**



إصدارات جديدة

قصة سي / دي

<http://ww.unlimitedclassics.com>

Gesture / window to the orient—

Music of modern arabian Composers

Ashraf Kateb- Violin / Gaswan Zerikly- Piano

بقلم: د. غزوان الزركلي

كثيرون هم في مجال الثقافة من يعمل بصمت، ولكن هؤلاء كغيرهم يودون لو يعرف عنهم الناس ويسعدون إذا ما استطاعوا أن يوصلوا إبداعهم إلى أكبر عدد ممكن من المتلقين. ومما لا شك فيه أن النتاج الفني موجه دائماً إلى "الأخر"، بغض النظر عن كون هذا "الأخر" شخصاً واحداً أو مجموعة أو البشرية جمعاء. وحتى نظرية "الفن للفن" لا يمكن أن تعني إلغاء "الأخر" الذي يتلقى المعلومة الفنية ويتذوقها ويتملكها من جديد، إنما تشير إلى أن "الأخر" هو فقط فئة منتقاة من الناس وليس الجماهير بشرانها العريضة.

وللموسيقيين المؤلفين في سورية أعمال غير معروفة، لا عند الخاصة ولا عند العامة. فلا الجمهور استطاع أن يتذوق أعمالهم ولا هم استطاعوا من الأساس أن ينشروا تلك الأعمال. وإلى وقتنا الحاضر لم تستطع مؤسستنا الموسيقية "إذا ما اعتبرناها أكاديمية بما يكفي" أن تنصف لا الموسيقيين المبدعين ولا الجمهور. هذا ولا يوجد من المبادرات الخاصة ما يمكنها من القيام ولو ببعض المهام الموسيقية للجهات الرسمية. وقد احتكرت الدولة تنظيم الحياة الموسيقية وكان لهذا الاحتكار منفعه ومضاره؛ ومن مضاره أن أبعدت المنظمات الموسيقية الأهلية من ساحة الوجود منذ أوائل الستينات. هذه النوادي والجمعيات كان يمكن لها أن تعيش وتطور نفسها لتبقى رافداً مهماً ومنافساً وشريكاً. والظاهر أن الموسيقي أصبح متكللاً على الدولة لتشجعه وتحميه من جهة، وفقد مبادرته الشخصية على نحو أو آخر من جهة ثانية.

لهذا لا بد من المبادرة بشكل ذاتي لتحقيق بعض الأفكار التي يراها الأفراد الذين تتوافر عندهم المعرفة الاحترافية وبنفس الوقت العزم والمثابرة، يرونها مهمة لثقافة المجتمع. ومن هنا اجتمع شخصان، موسيقيان، هما أشرف الكاتب وغزوان الزركلي لتحقيق فكرة ذات قيمة فنية وذات سبق ثقافي: نشر سي/دي يتضمن أعمال مؤلفين موسيقيين سوريين وعرب تكون الأولى من نوعها في جميع البلدان العربية، وذلك في جمعها لأكثر من مؤلف من أكثر من بلد وتسجيلها لمؤلفات تنتمي إلى مدارس موسيقية متنوعة.

كان لا بد أن يتم انتقاء أعمال معينة لمؤلفين محددين وضمن تشكيلة موسيقية بعينها، وكان هنا ثنائي الكمان والبيانو. فوقع الاختيار على ثمانية مؤلفين من سورية ولبنان ومصر والسودان والمغرب، اصبحوا فيما بعد سبعة فقط/ إذ حالت أسباب عملية دون تسجيل عمل للمؤلف السوداني الموهوب علي عثمان، الذي يعيش في مصر ويعمل في كونسرفتوار القاهرة. إذا كانت هناك أعمال كثيرة مؤلفة لآلتي الكمان والبيانو أغلبها غير منشور حتى الآن، متفاوتة في المستوى، لا هي متعددة بحيث لا يمكن حصرها، ولا هي قليلة بحيث تكفيها سي/دي واحدة. وكما ذكرت كان على الموسيقيين "تحقيق" أكثر هذه الأعمال، بدءاً من كتابتها (طباعتها) على الكمبيوتر لتحويلها من مخطوط إلى منشور.

نشأت الفكرة عند أشرف الكاتب الذي اتصل بالمؤلفين وبشركة Mazur-media الألمانية التي تحمل اسم ماركة BEAUX وقد كانت الأعمال التنظيمية السابقة لما ذكرته من "تحقيق" للأعمال ومن ثم تسجيلها في استوديو "ميلوديا" في مدينة سانت بطرسبورغ (لينينغراد) الروسية، كانت تلك الجهود التحضيرية مضمّنة ومكلفة. وبعد سنتين من العمل صدر السي دي المذكور بحلّة (أمبالاج) أنيقة، ومرفقاً بمنشور دسم يحتوي على معلومات كثيرة تتحدث عن المؤلفين والعازفين، كما تنقل بثلاث لغات "ألمانية وإنكليزية وفرنسية" إلى المهتم الأوروبي خصوصاً الفكرة التي واكبت تنفيذ هذا المشروع الصغير نسبياً (سي دي واحدة) والضخم إذا ما أخذنا بالحسبان أسبقيته والقيام به من قبل شخصين اثنين فقط ودون أي دعم مادي (أو معنوي) من أحد.

إيماء:

صدرت سي / دي Gesture قبل أسابيع معدودة لتضم أعمالاً للمؤلفين : ضياء السكري، وليد الحجار، زيدون جبيري (سورية)؛ بوغوص جلاليان (لبنان)؛ جمال عبد الرحيم، عزيز الشوان (مصر)؛ مصطفى عائشة الرحماني (المغرب). وغابت أسماء مثل بشارة الخوري (لبنان) ونوري الرحيباني (سورية) وصلحي الوادي (العراق) على أمل أن تبعث بأعمالها لتأخذ موقعها الطبيعي في المشروع القادم لإكمال نشر الأعمال الموسيقية المؤلفة لتشكيلة ثنائي الكمان والبيانو. كما كانت هناك أسماء أخرى لم تكن تملك – في رأينا – أعمالاً صالحة للتسجيل، أولم يكن عندها أعمال لتشكيلة المذكورة أو – ببساطة – لم نعلم عنها وعن نشاطها.

وسأنطلق من المغرب لأتحدث عن المؤلف مصطفى عائشة الرحماني الذي يكتب ضمن "ستيل" المدرسة الدوديكاфонية (الاثني عشرة صوتاً) والذي قدم لنا متتالية من ثلاث مقطوعات. ولم نتعرف على هذا الموسيقي شخصياً إنما كانت مكالماتنا الهاتفية والبريد الإلكتروني طريقينا الوحيدين للتواصل معه. وقد عرفنا بعض الأمور عن معاناته الشخصية في المغرب، محاولاً أداء دوره كاملاً في البناء الثقافي الموسيقي هناك. وما أحب أن أشير إليه هنا، وهو شيء مهم جداً كما أرى، هو السؤال التالي الذي يطراً على بالك عند سماع تلك الموسيكا الكلاسيكية (الأوروبية) الحديثة: هل يمكن التعرف على المؤلف العربي القومية في خضم الأصوات المعاصرة الحادة؟ هل تختلف هذه الموسيقى التي كتبها مغربي عن غيرها لمؤلفين أوروبيين، رغم أنها كتبت ضمن القواعد ذاتها؟ الجواب هو نعم.

في مصر التقينا بالسيدة الأستاذة الدكتورة سمحة الخولي، ارملة المؤلف جمال عبد الرحيم، فاستضافتنا أيضاً لإحياء حفلة موسيقية في دار الأوبرا في بداية عام 2001. لقد كان هذا اللقاء مميزاً جداً، فهذه الشخصية الموسيقية الكبيرة، رغم تقدمها في السن ما زالت تعج بالحيوية مفعمة بالإيمان برسالة الفن. لقد كانت السيدة سمحة سعيدة بتحقيقي لدور البيانو في سوناتة جمال عبد الرحيم للكمان والبيانو ذي الثلاث حركات وكنت أنا سعيداً أكثر بالتعرف على تلك السوناتة الجميلة، القوية البناء، الأصيلة الشخصية، وبالتعرف على سمحة الخولي التي سمعت عنها قبل أن أسمع عن جمال عبد الرحيم.

وفيما يخص عزيز الشوان فقد توفي عام 1993 وكنت قد اتصلت بابنته السيدة ليلى الشوان لعزف كونشيرتو البيانو لعزير الشوان مع فرقة القاهرة السيمفونية في شباط من عام 2001، المشروع الذي لم يتحقق للأسف. وهذا المؤلف هو من رواد الموسيقى الكلاسيكية في مصر، ولد عام 1916 وحاول أن يضع مواد من الموسيقى العربية المصرية في قالب كلاسيكي أوروبي هو أقرب إلى التبسيط و"أسهل" على التلقي مقارنة بأسلوب جمال عبد الرحيم المتأثر بـ بيلا بارتوك وباول هنديميث. إن عمله Meditations هو عمل سلس جميل، يلخص اتجاهات عاماً وجد في مصر في محاولة لوضع "محتوى" موسيقي عربي في "شكل" أوروبي.

بوغوص جلايان (تولد عام 1927) مؤلف لبناني. كتب هذا الشيخ المهيب قطعه POEME بأسلوب آرام خاتشادوريان. والسؤال هنا: هل يكفي أن يكتب المؤلف الموسيقي ضمن ستيل معروف أم يجب أن يخلق لنفسه مدرسة تأليفية خاصة به؟ والجواب يمكن أن نحصل عليه حين سماعنا لمقطوعته المعبرة التي تدخل إلى القلب مباشرة. الجواب هو أنه في النهاية، إن كان للكاتب مدرسته الخاصة به أو كان يكتب ضمن قواعد مدرسة موجودة سابقاً، يجب أن تحرك الموسيقى مشاعر المستمع. إن الموسيقى إن قامت بذلك فهي قد حققت – عبر مؤلفها ومؤديها – الوظيفة التي وجدت من أجلها وبهذا تكون قد وصلت إلى هدفها.

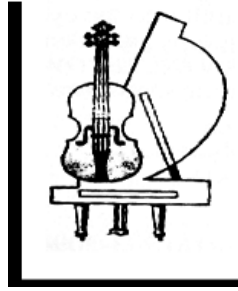
من سورية اخترنا ثلاثة مؤلفين منتمين إلى مدارس تأليفية موسيقية مختلفة. وفي الحقيقة فإن المؤلف يأخذ عن تقاليد البلد الذي درس فيه من ناحية "الرحماني، السكري، الحجار : فرنسة، عبد الرحيم : ألمانية، جبري : بولونية، الشوان : الاتحاد السوفيتي"، ومن ناحية أخرى انتقى المؤلف ما أثار اهتمامه من مدارس مختلفة لها تقاليد العريقة وموجودة بنفس الوقت في بلد واحد "الشوان: المدارس القومية في الاتحاد السوفيتي، السكري : المدرسة الإنطباعية الفرنسية، الرحماني : المدرسة التعبيرية في فرنسة، الحجار : المدرسة الرومانتيكية في فرنسة". فمؤلف زيدون جبري الأصغر سناً من الجميع والذي حملت السي / دي تسميته Gesture تفرد بانتمائه إلى المدرسة المعاصرة التي تختزن تجارب القرن العشرين الحديثة كلها، والتي تعرّف عليها هو أثناء دراسته في بولونية.

حاول زيدون جبري في مقدمة مؤلفه "الإيماء" بربع الصوت، المسافة الصوتية التي تعد من مميزات الموسيقى العربية الأساسية، وجاء عمله درامياً ذا طابع مأساوي. وبالعكس، فقد كان عمل المؤلف الموسيقي وليد الحجار "رقصة الشفق" عملاً سمحاً ورقيقاً وشفافاً. حاول وليد الحجار معالجة طريقة التعبير عن الشخصية العربية في مؤلفه على نحو مختلف، بل حتى مغاير. وقد اعتمد وليد الحجار فيما اعتمد على أسلوب الارتجال، واضعاً له أرضية هارمونية "رومانتيكية". بينما جاءت قطع ضياء السكري الثلاث مكتوبة في ستيل انطباعي بالغ الحساسية. قدم المؤلف ضياء السكري، الذي تأثر أيضاً بالمدرسة القومية الإسبانية، قطعة مكتوبة على لحن "لما بدا يتثنى" وقطعة مهداة إلى ريمسكي كورساكوف يستذكر في بدايتها مقطعاً من "شهرزاد" ومقطوعة صغيرة باسم "سلطانة دمشق" وعكست مقطوعاته أسلوباً متفرداً تستطيع التعرف إليه سريعاً.

ختام :

ظهر هذا السي دي ليسنداً فراغاً في المكتبة الموسيقية، وقد أعطانا فعلاً من خلال مؤلفيه السبعة سبعة إمكانيات مختلفة لصنع معادلة تجمع ما بين المدرسة الموسيقية، الشخصية المتفردة والصبغة القومية للمؤلف. لقد كان البحث عن قوالب للإبداع ولا يزال هاجساً للمؤلف الموسيقي في بلادنا. إن صدور مثل هذا السي دي ليثير وحده تساؤلات مختلفة، يشكل مجرد طرحها أمراً إيجابياً. إنها تساؤلات مثل : كيف يجب أن نتعامل مع مبدعينا ؟ أليس التعريف بهم ومساعدتهم على أداء مهمتهم بتركهم يعملون وينشطون هو أول ما يجب أن يخطر على بالنا ؟

أخيراً أتمنى أن يكون انتشار هذا السي دي (وأمثاله في المستقبل) شيئاً بديهيّاً، وألا يقتصر عدد الأقراص الليزرية الموزعة منه في سورية على قرص واحد فقط لا غير موجود... عندي !



معجم الموسيقى الغربية

حرف w

إعداد: مبدع حنانا

الأعلام

* فاغينار، بيرنارد 1894-1971 WAGENAAR, BERNARD

مؤلف هولندي المولد أمريكي الجنسية. درس في كونسرفتوار الترشت. ذهب إلى أمريكا عام 1920 حيث عمل عازفاً لآلة الكمان. قام بالتدريس في مدرسة جوليارد. تتضمن أعماله 4 سيمفونيات، تريبل كونشرتو للفلوت والهارب والفيولونسيل، سيمفونييتا، كونشرتو كمان، أعمالاً أوركسترالية متنوعة، إلى جانب أعمال موسيقا الحجرة، والأغاني.

* فاغينار، جوهان 1862-1941 WAGENAAR, JOHAN

مؤلف هولندي وعازف أورغن. درس في برلين. اشتهر بعزف أعمال باخ، مدير كونسرفتوار هاغ. تشتمل أعماله على 3 أوبرات، قصيدة سيمفونية، مقطوعات لآلة الكمان والبيانو، إلى جانب الأغاني.

* فاغنسيل، جورج كريستوف 1715-1777 WAGENSEIL, GEORG CHRISTOPH

مؤلف نمساوي وعازف بيانو. درس على يد فوكس. مؤلف البلاط في فيينا. أصبح المعلم الموسيقي للإمبراطورة ماريا تيريزا. وضع 16 أوبرا، 30 سيمفونية، كونشرتات لآلة الهاربسيكورد، كونشرتات لآلة الهارب، إلى جانب أعمال موسيقا الحجرة.

* فاغنر، ريتشارد 1813-1883 WAGNER, RICHARD

مؤلف وقائد أوركسترا وشاعر وكاتب ألماني. شغف منذ صغره بالموسيقا والمسرح والأدب. درس الموسيقا ولمدة تقارب السنة على يد فانيغ. في عام 1832 ألف سيمفونية، وفي العام نفسه بذل محاولة أولى لوضع أوبرا. عمل قائداً للكورس في فورزبيرغ، وفي عام 1834 أتم أوبرا «الجنيات»، وأصبح قائد أوركسترا تابعة لمسرح لاوشتات، ثم مديراً للمسرح في ماغدبورغ. قدمت أوبراه الثانية «الحب المحظور» عام 1836. ذهب إلى باريس عام 1839. وخلال الفترة ما بين 1838-1841 وضع أوبراتين هما «رينزي» و«الهولندي الطائر».

وفي باريس عاش في فقر مدقع مما اضطره إلى وضع موسيقا تجارية وإلى كتابة المقالات. في عام 1842 عاد إلى درسدن حيث قدمت بنجاح أوبرا رينزي.

وفي العام التالي قدمت بنجاح ماثل أوبرا الهولندي الطائر. وقد أدى ذلك إلى اختياره قائداً لأوركسترا دار الأوبرا الملكية في درسدن. وقف إلى جانب الثوار إبان الثورة التي اندلعت في درسدن عام 1849، لكنه فرّ هرباً من الاعتقال إلى فايمار ثم إلى زوريخ التي كتب فيها مجموعة من المقالات أهمها «الأوبرا والدراما» التي استعرض فيها نظريته حول الدراما الموسيقية، كذلك تابع كتابة نصوص أوبراته، وتألّف موسيقا أوبرا «ذهب الراين» و «الفالكيري».

في عام 1855 زار لندن، وفي عام 1858 تركته زوجته مينا بسبب علاقته الغرامية مع ماتيلد فيزيندونك، لكنها عادت إليه في العام التالي.

في عام 1861 سمح له بدخول ألمانيا، وفي عام 1862 تقرر عرض أوبرا «تريستان وإيزولده» في فيينا، لكن بعد إجراء 77 بروفة تم التخلي عن المشروع بدعوى أنها غير قابلة للعرض.

في عام 1864 هرب من فيينا بسبب الديون، لكن أنقذه من ورطته ملك بافاريا الشاب لودفيغ المتحمس لموسيقا فاغنر، والذي أصبح راعيه، فدعاه إلى ميونيخ حيث عرضت أوبراه «تريستان وإيزولده» بقيادة هانس فون بيلو، الذي كانت زوجته كوزيما واقعة في حب فاغنر منذ عام 1863. وقد اضطر فاغنر إلى مغادرة بافاريا بسبب الجو السياسي المعادي له، واستقر في فيلا تريبيشين بالقرب من لوسرن، حيث انضمت إليه كوزيما عام 1868 وتزوجته عام 1870 (ماتت مينا زوجته الأولى عام 1866).

في عام 1871 أفتتح فاغنر رئاسة بلدية بايروت بمنحه أرضاً لتشييد مسرح يصمم خصيصاً لعرض «خاتم النيبيلونغ»، وقد وُضع حجر الأساس لذلك المسرح عام 1872. في شهر آب من عام 1876 افتتح مسرح بايروت وقدمت فيه الحلقات الأربع التي تشكل خاتم النيبيلونغ بقيادة هانس ريختر.

في عام 1877 قاد فاغنر في لندن سلسلة من العروض في محاولة للحصول على مال يغطي العجز المالي لبايروت. بعدئذ بدأ العمل في أوبرا «بارسيفال».

بدءاً من عام 1878 بدأ يعاني نوبات قلبية، كانت القاتلة في فينيسيا عام 1883. دفن في فيللا فانفريد مكان إقامته ببلدة بايروت.

سعى فاغنر إلى خلق فن جديد مركب لا يتجزأ، يتم تحقيقه عن طريق الدمج المثالي ما بين الشعر، والمسرح، والموسيقا. وعمد إلى كتابة نصوصه الشعرية بنفسه لإيجاد علاقة وثيقة بين اللحن والشعر والأداء. واستخدم في أعماله اللحن الدال (لايتموتيف) ليدل به على شخصية معينة، أو موقف محدد، أو عاطفة، أو توق إلى شيء. وطور دور الأوركسترا وجعله أكثر أهمية على صعيد الأوبرا، كما بدأ بتحطيم اللغة الهارمونية، والمقامية الهرمة، بوساطة كروماتيكيته، وبذلك مهد الطريق أمام ثورة شونبرغ في عالم الموسيقى.

تتضمن أعماله: أوبرا: الهولندي الطائر، تانهاوزر، لوهنغرين، أساطين الغناء في نورمبرغ، تريستان وايزولده، ذهب الراين (وهي الحلقة الأولى من سلسلة خاتم النيبيلونج)، الفالكيري (الحلقة الثانية)، سيغفريد (الحلقة الثالثة)، غروب الآلهة (الحلقة الرابعة والأخيرة)، بارسيفال. إلى جانب بعض الأعمال الأوركسترالية، وأعمال الكورس، والأغاني.

من كتاباته: حياتي، الأوبرا الألمانية، الفن والثورة، اليهودية في الموسيقى، الأوبرا والدراما، موسيقا المستقبل، الدين والفن، في قيادة الأوركسترا.

* فاغنر، سيغفريد 1869-1930 WAGNER, SIEGFRIED

مؤلف وقائد أوركسترا ألماني. ابن ريتشارد فاغنر من زوجته كوزيما. درس العمارة، ثم تحول إلى الموسيقى، فدرس على يد هامبردنيك. مدير مهرجان بايروت منذ عام 1908. وضع 13 أوبرا، كونشرتو كمان، قصائد سيمفونية، وسيمفونية واحدة.

* فاغنر-ريجيني، رودولف 1903-1969 WAGNER-RÉGENY, RUDOLF

مؤلف وقائد أوركسترا وعازف بيانو روماني المولد. درس في كونسرفاتوار لايبزيغ، ثم في برلين. مدرس مادة التأليف في أكاديمية برلين. وضع 12 أوبرا، 3 باليهات، كونسرتو بيانو، وأعمالاً للكورس.. إلخ.

* فالديوفل، إميل 1915-1837 WALDTEUFEL, EMIL

مؤلف وعازف بيانو فرنسي. درس في كونسرفاتوار باريس. وضع أكثر من 250 رقصة، أكثرها فالسات.

* ووكر، روبرت 1946 WALKER, ROBERT

مؤلف إنجليزي. درس في جامعة كامبريدج. تشتمل أعماله على سيمفونية، بافان لآلة الكمان مع الوترية، ريكوايم، سيمفونية حجرة، تنوعات على لجن لايلغر، رباعية وترية، خماسية بيانو، وأعمال أخرى متنوعة.

* والاس، ويليام 1940-1860 WALLACE, WILLIAM

مؤلف اسكتلندي. درس في غلاسكو، وفيينا. وضع 6 قصائد سيمفونية، سيمفونية واحدة، متواليات موسيقية، إلى جانب الأغاني. وضع كتاباً حول ريتشارد فاغنر.

* والتون، ويليام 1983-1902 WALTON, WILLIAM

مؤلف إنجليزي، درس الموسيقى وحده. تأثر بموسيقا الجاز وبموسيقا سترافنسكي. تشتمل أعماله على أوبرتين، أربعة باليهات، سيمفونيتين، كونسرتو فيولا، كونسرتو كمان، كونسرتو فيولونسيل، أعمال أوركسترالية متنوعة، أعمال للكورس مع الأوركسترا، إلى جانب أعمال موسيقا الحجرة، والأغاني. وضع أيضاً موسيقا لعدد من الأفلام منها فيلم هنري الخامس، هاملت، ريتشارد الثالث، الشقيقات الثلاث، كما تحبها، الحياة المسروقة.

* فانهال، جوهان بابتيست 1813-1739 WANHAL, JOHANN BAPTIST

مؤلف بوهيمي (من بوهيميا) وعازف كمان وأورغن. درس على يد ديترسدورف. عمل في فيينا بصورة رئيسية. كان صديقاً لهايدن وموتسارت. وضع أكثر من سبعين سيمفونية، ونحو مئة رباعية وترية، وستين قداساً، إلى جانب الكونسرتات، وأعمالاً أخرى متنوعة.

* وارد، روبرت 1917 WARD, ROBERT

مؤلف وقائد أوركسترا أمريكي. درس في مدرسة جوليارد، ثم على يد كوبلاند. نال جائزة بوليتزر عام 1962 على أوبراه «البوتقة». تتضمن أعماله أوبراتين، خمس سيمفونيات، كونشرتو بيانو، كونشرتو ساكسوفون، إلى جانب بعض أعمال موسيقا الحجره، والأغاني.

* وارلوك، بيتر 1894-1930 WARLOCK, PETER

مؤلف وناقد وكاتب إنجليزي. درس الموسيقى في إيتون، ثم على يد ديرن وديليوس. تتضمن أعماله مقطوعات متنوعة للأوركسترا، أعمالاً كورالية، والكثير من الأغاني.

* وارين، رايmond 1928 WARREN, RAYMOND

مؤلف إنجليزي. درس الرياضيات في جامعة كامبريدج، ثم الموسيقى على يد روبين أور، وتيببت، وبيركلي. تشمل أعماله على ست أوبرات، أوراتوريوين، سيمفونيتين، كونشرتو كمان، إلى جانب أعمال موسيقا الحجره، والأغاني.

* واتكينز، ميشائيل بليك 1948 WATKINS, MICHAEL BLAKE

مؤلف إنجليزي. درس على يد جيزيت، وعلى يد بينيت ولوتيانز. فاز بجائزة مينوهين للتأليف. تتضمن أعماله دويل كونشرتو لآتي أوبوا وغيتار مع الأوركسترا، كونشتراتته، سيمفونييتا، كونشرتو لآلة الهورن، كونشرتو لآلة الكمان والتروبيت، كونشرتو كمان، إلى جانب أعمال الغناء، وأعمال موسيقا الحجره.

* فيبر، كارل ماريا فون 1786-1826 WEBER, CARL MARIA VON

مؤلف وقائد أوركسترا وعازف بيانو ألماني. درس على يد ميشائيل هايدن في سالزبورغ، ثم على يد كالشر في ميونيخ. في عام 1800 كان قد وضع أوبرا، وقداس وأعمالاً لآلة البيانو. ذهب إلى فيينا عام 1803 حيث تلقى دروساً من فوغلر. عمل في كارلسروه حيث وضع سيمفونيتين، ذهب إلى مانهايم، ثم إلى دامشتاد حيث اجتمع ثانية بأستاذه فوغلر، وفي هذه الأثناء وضع أوبراه الكوميدية أبو حسن. رحل إلى ميونيخ عام 1811، ثم إلى براغ حيث عين مديراً لدار أوبرا براغ، وفي عام 1816 عين مديراً لدار أوبرا درسدن وبقي في هذا المنصب حتى وفاته. في عام 1826 ذهب إلى لندن لتقديم بعض العروض، وبعد عرض أوبراه أوبيرون تدهورت صحته بصورة سريعة، وفي صباح أحد الأيام وجدوه ميتاً في سريره. في عام 1844 نقلت رفاته من لندن لتدفن في مدينة درسدن. يعدّ فيبر مؤسس الأوبرا الرومانتيكية الألمانية الذي مهد الطريق أمام فاغنر الذي قام بتطوير الأوبرا الألمانية وأوصلها إلى ذروة عالية. تتضمن أعماله أوبرات منها أبو حسن، بيتر شمول، سيلفانا، فرايشوتس، أوبيرون، سيمفونيتين، كونشرتوين لآلة البيانو، كونشرتوين لآلة الكلارينيت، كونشرتو باصون، كونشرتينو لآلة الهورن، إلى جانب أعمال الكورس، وأعمال موسيقا الحجرة، وأعمال البيانو.

* فيبرن، أنطون 1883-1945 WEBERN, ANTON

مؤلف وقائد أوركسترا نمساوي. درس في كلاغينفورت على يد كوماور. وضع أعماله الأولى عام 1899. انتسب إلى جامعة فيينا حيث درس التأليف على يد بفيتسنر. في عام 1904 أصبح طالباً لدى المؤلف شونبرغ. وفي عام 1908 عين قائداً في بادايشل. في عام 1910 أصبح قائداً مساعداً في دانزيغ. وعندما رحل شونبرغ إلى برلين تبعه إليها. بعد الحرب العالمية الأولى شغل عدة مناصب في عدة بلدان. في عام 1920 بدأت شهرته تتسع. نال جائزة فيينا الموسيقية عام 1924. زار لندن خمس مرات قام خلالها بنشاط فني. في عام 1945 أطلق جندي أمريكي النار عليه خطأ فأرادته قتيلاً. وضع فيبرن أعمالاً غنائية إلى جانب القليل من الأعمال الأوركسترالية، وتتسم بطابع موسيقا الحجر، وأعماله مركزة وموجزة إلى حد كبير، وهي تمثل الحدأة بمعناها الأوسع. تتضمن أعماله مقطوعات أوركسترالية، مقطوعات غنائية للكورس، مقطوعات للأصوات البشرية مع الآلات، مقطوعات لصوت بشري مع بيانو، إلى جانب بعض أعمال موسيقا الحجر.

* فيكرلين، جان-باتيست 1821-1910 WECKERLIN, JEAN-BAPTISTE

مؤلف فرنسي. درس في كونسرفتوار باريس. تتضمن أعماله أوبرات، أوراتوريات، كانتاتات، وأكثر من 300 اغنية.

* فيغل، جوزيف 1766-1846 WEIGL, JOSEPH

مؤلف وقائد أوركسترا نمساوي. درس على يد سالييري. شغل مناصب متعددة في فيينا. وضع أكثر من ثلاثين أوبرا، والكثير من الأعمال الأخرى المتنوعة.

* فيغل، كارل 1881-1949 WEIGL, KARL

مؤلف وقائد أوركسترا نمساوي المولد أمريكي الجنسية. درس على يد زيملينسك، ثم في أكاديمية فيينا، وفي جامعة فيينا. ذهب إلى الولايات المتحدة عام 1938. تتضمن أعماله 6 سيمفونيات، كونشرتو بيانو (الليد اليسري)، كونشرتو كمان، كونشرتو بيانو، كونشرتو فيولونسيل، أعمالاً أوركسترالية متنوعة، أعمال موسيقا الحجر، أعمال بيانو منفرد، والكثير من الأغاني.

* فايل، كورت 1900-1950 WEILL, KURT

مؤلف ألماني المولد أمريكي الجنسية. درس في برلين على يد هامبردينك، وتلقى دروساً خاصة من بوزوني. في عام 1927 بدأ تعاونه مع بيرتولت بريشت. ناصبته النازية العداء فهرب مع زوجته إلى فرنسا عام 1933، ومنها إلى لندن، ثم إلى نيويورك عام 1935. وضع في أمريكا عدة مسرحيات موسيقية ناجحة إلى جانب العديد من الأعمال والأوبرات. توفي في نيويورك إثر نوبة قلبية. تتضمن أعماله أوبرات منها القروش الثلاثة، البحيرة الفضية، صعود وسقوط مدينة ماهاغوني، مشهد شارع، مسرحيات موسيقية منها سيدة في الظلام، مملكة من أجل بقرة، لمسة واحدة من فينوس، سيمفونيتين، كونشرتو كمان، كاتانتا، باساكاليا فاتنازية، إلى جانب الأغاني.

* فاينبرغر، يارومير 1896-1967 WEINBERGER, JAROMIR

مؤلف تشيكي المولد أمريكي الجنسية. درس في براغ، ثم في لايبزيغ على يد ريغر. ذهب إلى الولايات المتحدة عام 1939. مؤلف غزير الإنتاج تتضمن أعماله أوبرات، أوبريتات، أعمالاً أوركسترالية، أعمالاً كنسية، إلى جانب الأغاني.

* فاينغارتنر، فيليكس 1863-1942 WEINGARTNER, FELIX

قائد أوركسترا ومؤلف وكاتب نمساوي. درس الفلسفة في جامعة لايبزيغ، والموسيقا في كونسرفتوار لايبزيغ. كان في عداد طلاب ليست في فايمار. قاد العديد من الفرق في كونيغسبرغ، ودانسيغ، وهامبورغ، ومانهايم، وبرلين، وفيينا، وميونخ... إلخ. مدير كونسرفتوار بازل، ومدير أوبرا فيينا. وضع عدة أوبرات، سبع سيمفونيات، قصائد سيمفونية، كونشرتو كمان، كونشرتو فيولونسيل، أعمالاً للكورس، خمس رباعيات وترية... إلخ. وضع عدة كتب منها دراسة في قيادة الأوركسترا، ودراسة في معالجة سيمفونيات بيتهوفن.

* واير، جوديث 1954 WEIR, JUDITH

مؤلفة اسكتلندية، درست على يد تافنر. وضعت أربع أوبرات منها العنكبوت الأسود، ليلة في الأوبرا الصينية، وأعمالاً أوركسترالية متنوعة، إلى جانب أعمال الغناء، وأعمال موسيقا الحجر، وأعمال الكيبورد.

* فيزغال، هوغو 1912 WEISGALL, HUGO

مؤلف وقائد أوركسترا تشيكي المولد أمريكي الجنسية. درس في الولايات المتحدة على يد سكاليرو، وراينر، سيشينز. تتضمن أعماله تسع أوبرات، باليه، كانتاتا، إلى جانب الأغاني.

* فيليز، إيغون 1885-1974 WELLESZ, EGON

مؤلف وقائد أوركسترا نمساوي المولد بريطاني الجنسية. درس في جامعة فيينا، وفي كونسرفتوار فيينا. تلقى دروساً من شونبرغ. أستاذ في التاريخ الموسيقي. تتضمن أعماله أوبرات، باليهات، تسع سيمفونيات، كونشرتو بيانو، كونشرتو كمان، إلى جانب أعمال الكورال، وأعمال موسيقا الحجرة، وأعمال البيانو.

* فيرل، لارس جوهان 1926 WERLE, LARS JOHAN

مؤلف سويدي. درس في جامعة أوبسالا. تتضمن أعماله العديد من الأوبرات، إلى جانب بعض الأعمال الأخرى.

* فيرنر، غريغور جوزيف 1693-1766 WERNER, GREGOR JOSEPH

مؤلف وعازف أورغن نمساوي. وضع العديد من الأوراتوريات، وأكثر من أربعين قداساً، إلى جانب السوناتات، والفوغات.

* ويزلي، صامويل 1766-1837 WESLEY, SAMUEL

مؤلف وعازف أورغن إنجليزي. ألف وهو في سن مبكرة. تتضمن أعماله أوراتوريات، قداسات، موتيتات، سيمفونيات، أربع كونشرتات لآلة الأورغن، كونشرتوين لآلة الهاربسيكورد، ثمانية كونشرتات لآلة الكمان، إلى جانب الأغاني، وأعمال موسيقا الحجرة، وأعمال الكيبورد.

* ويدور، شارلز-ماري 1844-1937 WIDOR, CHARLES-MARIE

مؤلف وعازف أورغن فرنسي. درس في بروكسيل. تتضمن أعماله خمس أوبرات، سيمفونيتين، باليه، كونشرتوين لآلة البيانو، كونشرتو فيولونسيل، أعمالاً للكورال، إلى جانب أعمال الأورغن، وأعمال موسيقا الحجرة.

* فينياوسكي، هنريك 1835-1880 WIENIAWSKI, HENRYK

عازف كمان ومؤلف بولوني. انتسب إلى كونسرفاتوار باريس وهو في الثامنة من عمره. في عام 1848 قدم أولى حفلاته. قام بجولة فنية في بولونيا وروسيا. عمل مدرساً لآلة الكمان في كونسرفاتوار بطرسبورغ. قام بجولة في الولايات المتحدة مع روبنشتاين. أستاذ تدريس الكمان في كونسرفاتوار بروكسيل. وضع كونسرتوين لآلة الكمان، ومازوركات، ودراسات، وكابريسات، ومقطوعات أخرى، يعده البعض واحداً من أعظم عازفي الكمان بعد باغاتيني.

* فينياوسكي، جوزيف 1912-1837 WIENIAWSKI, JÓZEF

عازف بيانو بولوني. شقيق هنري فينياوسكي. درس في كونسرفاتوار باريس، ثم على يد ليست في فايمار. عمل مدرساً في كونسرفاتوار موسكو، وكونسرفاتوار بروكسل. وضع كونسرتو للبيانو، ورباعية وترية، و24 دراسة لآلة البيانو.

* ويلبي، جون 1638-1574 WILBY, JOHN

مؤلف إنجليزي. وضع بعض أعمال الموتيت، لكنه عرف بصفته واحداً من أعظم مؤلفي مدرسة المارديفال الإنجليزية. نشر كتابين تضمننا أعمال المارديفال التي وضعها بين عامي 1568-1609.

* ويليامز، ألبرتو 1952-1862 WILLIAMS, ALBERTO

مؤلف وقائد أوركسترا وعازف بيانو أرجنتيني. درس في بوينس آيريس، ثم في كونسرفاتوار باريس. أسس وأدار كونسرفاتوار بوينس آيريس. وضع تسع سيمفونيات، متواليات أوركسترالية، إلى جانب الأغاني.

* ويليامز، جون 1932 WILLIAMS, JOHN

مؤلف أمريكي، درس على يد كاستيلنوفو – تيديسكو. وضع موسيقا للأفلام والتلفزيون. تشتمل أعماله على سيمفونيتين، كونسرتو كمان، كونسرتو فلوت، ... إلخ. من موسيقاه الفلمية، موسيقا فيلم الفك المفترس، ي.ت، سوبرمان، ... إلخ.

* ويليامسون، مالكوم 1931 WILLIAMSON, MALCOLM

مؤلف وقائد أوركسترا وعازف بيانو وأورغن أسترالي. انتسب إلى كونسرفاتوار سيدني وهو في الحادية عشرة من عمره. تأثر بموسيقا الجاز، وبموسيقا المؤلف ميسيان. تتضمن أعماله أوبرات منها: *رجلنا في هافانا*، الأمير السعيد، *نجمة الشتاء*، *باليهات*، *سبع سيمفونيات*، أعمال أوركسترا لية متنوعة، أعمال غنائية، أعمال للكورس والأورغن، أعمال للكورس دون مرافقة، إلى جانب أعمال موسيقا الحجره، وأعمال البيانو، وأعمال الأورغن، وموسيقا الأفلام.

* ويلسون، توماس 1927 WILSON, THOMAS

مؤلف اسكتلندي. درس في جامعة غلاسكو. تتضمن أعماله أوبراتين، *باليه*، أربع سيمفونيات، *توكاتا*، *تنويعات*، *كونشرتو بيانو*، *كونشرتو فيولا*، *كونشرتو كمان*، إلى جانب أعمال الكورال، وأعمال موسيقا الحجره، والأعمال الكنسية.

* وولف، هوغو 1903-1860 WOLF, HUGO

مؤلف نمساوي. درس على يد والده، ثم انتسب إلى كونسرفاتوار فيينا عام 1875، لكنه طرد منه عام 1877. لم يوفق في العمل بالتدريس وقيادة الأوركسترات نتيجة لسلوكه الخشن. وكون نفسه أعداء كثرأ أثناء اشتغاله بالنقد الموسيقي. وضع وولف أوبراتين (الثانية غير منتهية)، وبعض الأعمال الأوركسترا لية، وأعمال الكورال. لكن ينحصر نتاجه الهام الحقيقي في مجال الأغنية، إذ يصنف واحداً من أهم ملحنى الأغنية. من أغانيه (أغاني موريكه) وهي مجموعة من 53 أغنية نظم كلماتها الشاعر إدوارد فريدريش موريكه، (أغاني غوته) وهي مجموعة من 51 أغنية نظم كلماتها الشاعر غوته، (كتاب الأغنية الإسبانية) وهي مجموعة من 44 أغنية أخذت كلماتها من قصائد إسبانية قام بترجمتها إلى الألمانية باول فون هيسه وإيمانويل غيبيل، (كتاب الأغنية الإيطالية) وهي مجموعة من 46 أغنية أخذت كلماتها من قصائد إيطالية قام بترجمتها إلى الألمانية باول فون هيسه، وهي في جزأين: الكتاب رقم 1 ويضم 22 أغنية، والكتاب رقم 2 ويضم 24 أغنية. إلخ. نذكر بأن وولف قضى السنوات الأخيرة من حياته في مشفى خاص بالأمراض العقلية.

* وولف – فيراري، إرمانو 1948-1876 WOLF-FERRARI, ERMANO

مؤلف إيطالي من أب ألماني وأم إيطالية. درس في ميونيخ على يد راينبرغر. عاد إلى فينيسيا عام 1895. تتضمن أعماله أوبرات منها أوبرا (الريفيون الأربعة)، (لغز سوزانا)، (جواهر مادونا)، كونشرتو كمان، كونشرتو فيولونسيل، كانتات، أوراتوريات، إلى جانب أعمال موسيقا الحجره.

* وود، هاغ 1932 WOOD, HUGH

مؤلف إنجليزي. درس في جامعة أوكسفورد، ثم في لندن على يد ويبير، ميلز وآخرين. تشتمل أعماله على كونشرتو فيولونسيل، كونشرتو كمان، كونشرتو بيانو، سيمفونية، إلى جانب أعمال الكورس، وأعمال موسيقا الحجره، والكثير من الأغاني.

* وردزورت، ويليام 1988-1908 WORDSWORTH, WILLIAM

مؤلف إنجليزي. درس على يد توفى. نال جائزة مسابقة مهرجان أدنبره الدولية. تشتمل أعماله على 8 سيمفونيات، كونشرتو بيانو، كونشرتو كمان، كونشرتو فيولونسيل، سيمفونييتا، تنويغات على لحن اسكتلندي... إلخ، إلى جانب أعمال الكورس، وأعمال موسيقا الحجره، والأغاني.

* فراينتسكي، أنطون 1820-1761 WRANIZKY, ANTON

مؤلف وعازف كمان مورافي. درس على يد هايدن وموتسارت. وضع 15 سيمفونية، 15 كونشرتو لآلة الكمان، إلى جانب الأعمال الكنسية، وأعمال موسيقا الحجره.

* فراينتسكي، بول 1808-1756 WRANIZKY, PAUL

مؤلف وعازف كمان مورافي. درس في فيينا. عمل عازفاً للكمان في أوركسترا أسترهازا بقيادة هايدن. قائد أوركسترا أوبرا البلاط في فيينا. تتضمن أعماله أوبرات منها: أوبرا أوبيرون، باليهات، 51 سيمفونية، 60 رباعياً وترياً، 25 خماسياً وترياً، إلى جانب أعمال أخرى. قاد التقديم الأول لسيمفونية بيتهوفن الأولى في فيينا عام 1800.



الأعمال الموسيقية

* WALDSCENEN مشاهد من الغابة

تسع مقطوعات للبيانو المنفرد للمؤلف روبرت شومان (عمل رقم 82)، وضعها عام 1849.

* WALDSTEIN SONATA سوناتا فالدشتاين

سوناتا لآلة البيانو رقم 21 مقام دو ماجور (عمل رقم 53) للمؤلف بيتهوفن، وضعها عام 1804. ودعيت هكذا لأن بيتهوفن أهداها إلى الكونت فرديناند فالدشتاين.

* WALKÜRE, DIE الفالكيري

أوبرا (دراما موسيقية) للمؤلف فاغنر، وهي الحلقة الثانية من خاتم النيبيلونج. قدمت أول مرة في ميونيخ عام 1870. وضع نصها المؤلف نفسه.

* WALLY, LA واللي

أوبرا من أربعة فصول للمؤلف الإيطالي ألفريدو كاتالاني. قدمت لأول مرة في ميلان عام 1890. وضع نصها المأخوذ عن رواية الكاتب هيليرين، ل. إيليكيا.

* WANDERER FANTASY فانتازيا التائه

اسم أطلق على فانتازيا البيانو مقام دو ماجور للمؤلف شوبرت، وضعها عام 1822. ودعيت هكذا لأن الحركة البطيئة فيها كتبت في صيغة تنويغات على مقطع مأخوذ من أغنيته المسماة (التائه). كيفها المؤلف ليست فجعلها للبيانو مع الأوركسترا.

* WANDERING SCHOLAR, THE الطالب التائه

أوبرا حجرة من فصل واحد للمؤلف هولست، قدمت أول مرة في ليفربول عام 1934. وضع نصها كليفورد باكس.

* WAR AND PEACE الحرب والسلام

أوبرا من خمسة فصول للمؤلف بروكوفيف، قدمت أول مرة في لينينغراد عام 1946. وضع نصها المأخوذ من رواية الحرب والسلام لتولستوي، المؤلف نفسه بالتعاون مع ميرامندلسون – بروكوفيفا.

* WAR REQUIEM ريكوايام الحرب

عمل كورسي للمؤلف بريتين، قدم أول مرة عام 1962.

* WASPS, THE الزنابير

موسيقا مرافقة لمسرحية أريستوفانيس، للمؤلف فون ويليامز.
حولها المؤلف إلى متوالية أوركستراية من خمس حركات.

* WATER MUSIC موسيقا الماء

متوالية أوركستراية للمؤلف هاندل وضعها عام 1717. ويقال إن
هاندل ألفها لترافق مسيرة ملكية في نهر التيمز، ولكن هذا ليس
مؤكدًا.

* WAT TYLER وات تايلار

أوبرا من فصلين للمؤلف البريطاني ألان بوش، قدمت أول مرة في
لايبيغ عام 1953. وضع نصها نانسي بوش.

* WE COME TO THE RIVER نجيء إلى النهر

أوبرا من فصلين للمؤلف هنزه، قدمت أول مرة في لندن عام
1976. وضع نصها إدوارد بوند.

* WEIN, DER النبيذ

عمل لصوت سوبرانو مع أوركسترا كبيرة جداً للمؤلف بيرغ
وضعه عام 1929. الشعر من وضع بودلير.

* WERTHER فيرتر

أوبرا من أربعة فصول للمؤلف ماسنيه، قدمت أول مرة في فيينا
عام 1892. وضع نصها المأخوذ عن رواية آلام فيرتر لغوته، إدوارد
بلو، وبول ميليه، وجورج هارتمان.

* WESENDONCK SONGS 5 أغاني فيزيندونك الخمس

مجموعة من خمس أغان لصون بشري مع بيانو للمؤلف فاغنر،
وضعها عام 1858. نظمت كلماتها عشيقه فاغنر ماتيلدا فيزيندونك. وزعها
للاوركسترا بإشراف فاغنر فيليكس موتل، وحولها هـ. ليونارد إلى آلة كمان
مع البيانو، كما حولها هنزه إلى صوت بشري حاد مع أوركسترا حجرة.
وقد حول فاغنر الأغنية الخامسة التي تدعى (أحلام) إلى آلة كمان مع
الأوركسترا.

* WEST SIDE STORY قصة الحي الغربي

مسرحية موسيقية أمريكية من فصلين للمؤلف ليونارد بيرنشتاين، وهي معالجة حديثة لقصة روميو وجوليت. وضع نصها أرتور لورنتس. كلمات الأغاني من وضع ستيفان سوندهايم. قدم العمل أول مرة في واشنطن ونيويورك عام 1957. في عام 1960 وضع بيرنشتاين عملاً أوركسترياً (رقصات سيمفونية) أخذ من قصة الحي الغربي.

* WHALE, THE الحوت

كانتاتا للمؤلف تافرر، وضعها عام 1966.

* WHEN LILACS LAST IN THE DOORYARD BLOOMED عندما أزه الليلك في الفناء أخيراً

1- ريكوايام من أجل أولئك الذين نحبهم للمؤلف هيندميث. وضعه عام 1946. الكلمات من نظم الشاعر ويتمان.

2- كانتاتا للمؤلف سيثينز، قدمت أول مرة في كاليفورنيا عام 1971.

* WINTER WORDS كلمات الشتاء

مجموعة من ثماني أغانٍ بصوت بشري حاد مع بيانو للمؤلف بريتين، قدمت أول مرة في مهرجان ليدز عام 1953. الكلمات من نظم الشاعر توماس هاردي.

* WISE VIRGINS, THE العذراوات الحكيمات

باليه من فصل واحد للمؤلف والتون، قدم في لندن عام 1940. حُول إلى متوالية للأوركسترا من ست حركات.

* WOHLTEMPERIERTE KLAVIER, DAS الكلافير المعدل

اسم أطلقه المؤلف باخ على الأربعة والعشرين بريلود وفوغ التي وضعها عام 1722، وهي في جميع مقامات الماجور والمينور. وينطبق الاسم أيضاً على الأربعة والعشرين بريلود وفوغ الأخرى التي وضعها عام 1744. وكلمة كلافير تعني أية آلة من آلات الكيبورد. وكان هدف باخ من وراء تأليفه لكلا المجموعتين هو البرهنة على المزايا التي تتمتع بها آلة الكيبورد الجديدة آنذاك والتي تتساوى فيها جميع أنصاف أصوات السلم الملون الاثني عشر.

* WOOD DOVE, THE حمامة الغابة (HOLOUBEK)

قصيدة سيمفونية للأوركسترا للمؤلف دفورجاك، وضعها عام
1896.

* WOODEN PRINCE, THE الأمير الخشبي

باليه من فصل واحد للمؤلف بارتوك، قُدم أول مرة في بودابست
عام 1917. حوله إلى متواليّة للأوركسترا. قُدمت عام 1931.

* WOZZECK فوزيك

أوبرا من ثلاثة فصول للمؤلف بيرغ، قُدمت أول مرة في برلين عام
1925. وضع نصّها المبني على مسرحية فوزيك للكاتب جورج
بوشنر، المؤلف نفسه.

المصطلحات

* WAGNER TUBA توبا فاغنر

آلة نحاسية صممت بطلب من المؤلف فاغنر لتحل في منزلة وسطى بين آلة الهورن وآلة الترومبون، ولتعطي لوناً صوتياً خاصاً في الأوركسترا. وهي تشبه آلة الهورن أكثر من آلة التوبا المألوفة. وهناك نوعان لتلك الآلة تينور وباص، وقد استخدمها فاغنر في أعماله، كما استخدمها آخرون منهم بروكنر وريتشارد شتراوس.

* WALDHORN فالدهورن (بالألمانية)

هورن الغابة. هورن الصيد وهو بدون صمامات.

* WALTZ فالس

رقصة ميزانها $\frac{3}{4}$ أصلها ألماني، انتشرت في جميع أنحاء العالم. وقد لاقت فالسات يوهان شتراوس ولانر شعبية كبيرة في أوروبا. وهناك العديد من المؤلفين وضعوا فالسات رائعة منهم شوبان، تشايكوفسكي، بيرليوز، ريتشارد شتراوس... إلخ.

* WHOLE-NOTE النوتة الكاملة أي علامة الوند

* WHOLE-TONE نغمة كاملة

بُعد كامل يتكون من نصفي صوت، على سبيل المثال من دو بيكار إلى ري بيكار المجاورة.

* WIEGENLIED أغنية المهد (بالألمانية)

* INSTRUMENTS WIND آلات النفخ

* QUINTET WIND مؤلف موسيقي لخمس آلات نفخية

يتكون خماسي آلات النفخ عادة من فلوت، أوبوا، كلارينيت، باصون، هورن. ولكن هنالك استثناءات لذلك التشكيل.

* BRUSH WIRE نوع من عصا الطبل.

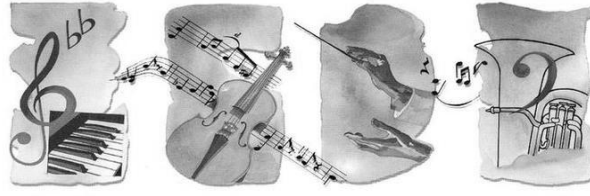
في رأسها مجموعة من الأسلاك تصدر عند احتكاكها بجلد الطبل أو بالسيمبال صوتاً يشبه الحفيف والهسهسة. تستخدم في موسيقا الجاز، لكن استخدمها أيضاً مؤلفو القرن العشرين.

* WOODWIND

اسم يطلق على آلات النفخ التي كانت تُصنع عادة من الخشب (كالفلوت والريكورد والأوبوا والباصون والكلارينيت... إلخ). ومع أن هذه الآلات تصنع الآن من المعدن أو البلاستيك أو من مواد أخرى، إلا أن التسمية ظلت على حالها لم تتغير.

* WoO

اختصار الكلمات الألمانية التالية OPUSZahl, WERK OHNE أي عمل دون رقم "OPUS".



مرد بمحتويات مجلة الحياة الموسيقية في عشرة أعوام

1- دراسات

1-1- أعلام

- ✦ الدور الكبير لمحمد القصبجي في تجديد الموسيقى العربية: صميم الشريف؛ العدد 1993/1.
- ✦ سيد درويش - حياته وأثاره: 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 سفريان؛ العدد 1/1993.
- ✠ بيتر إيليتش تشايكوفسكي (1840-1893): محمد حنانا؛ العدد 2/1993.
- ✠ الشعاعرية في رومانسيات تشايكوفسكي الغنائية: غالينا غالدييفا، ترجمة د. سليمان زبيدية؛ العدد 2/1993.
- ✠ تشايكوفسكي والأوبرا: د. واهي سفريان؛ العدد 2/1993.
- ✠ السيمفونية السادسة لتشايكوفسكي: ليونارد بيرنشتاين، ترجمة آني سراداريان؛ العدد 2/1993.
- ✠ باليه الحساء النائمة لتشايكوفسكي: بشير نطفجي؛ العدد 2: 1993.
- ✠ تشايكوفسكي وفن الباليه: لاريسا إرمولوا ميخائيلوفنا، ترجمة د. سليمان زبيدية؛ 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: آني سيراداريان؛ العدد 3 و 4/1993.
- ✠ مخطوط عربي في تدوين الموسيقى - شمس الدين الصيداوي الدمشقي: د. بشير العضيبي؛ العدد 5/1994.
- ✠ جمال عبد الرحيم - التجديد: نبيلة أبو الشامات؛ العدد 6/1994.
- ✠ هيربرت فون كارايان: قائد أوركسترا القرن العشرين: آني 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: آني سيراداريان؛ العدد 7 و 8/1994.
- ✠ ريتشارد شتراوس والأوبرا: بشير نطفجي؛ العدد 7 و 8/1994.
- ✠ قراءات حول ريتشارد شتراوس: د. واهي سفريان؛ 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: آني 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 1996/11.
- شوبرت، التجديد في سوناتات البيانو: سلمى قصاب حسن؛ العدد 1996/11.
- السيمفونية من مقام دو ماجور لشوبرت: روبرت شومان، ترجمة هنا نور الله؛
العدد 1996/11.
- أشهر عازفي الآلات النافخة - جاز: أنس الجاجة؛ العدد 1996/12.
- مغامرة العشريينات، ميلهود وهونيجر؛ جان روي، ترجمة مفيد عنوق؛ العدد
1996/12.
- أوبرا كارمن لببزيه، شابة عمرها عشرون بعد المئة؛ بشير نطفجي؛ العدد
1996/13.
- مانويل دي فاييا: د. نبيل اللو؛ العدد 1996/14.
- مانويل دي فاييا: سينثيا الوادي؛ ترجمة لارا بنيان؛ العدد 1996/14.
- مانويل دي فاييا، حياة قصيرة: عماد مصطفى؛ العدد 1996/14.
- شكسبير في دار الأوبرا (1): ونتون دين، ترجمة نيران اسماعيل ناجي؛ العدد
1997/15.
- ريتشارد فاغنر والأوبرا (1): بشير نطفجي؛ العدد 1997/15.
- شكسبير في دار الأوبرا (2): ونتون دين، ترجمة نيران اسماعيل ناجي؛
العدد 1997/16.
- ريتشارد فاغنر والأوبرا (2): بشير نطفجي؛ العدد 1997/16.
- براهمز، في رحاب الخالدين: بشير نطفجي؛ العدد 1997/16.
- براهمز، الشكل الموسيقي: آرنولد شونبورغ، ترجمة ديانا جيرودي؛ العدد
1997/16.
- موسيقا الحجره عند براهمز: د. نبيل اللو؛ العدد 1997/16.
- براهمز، المؤلف الأكثر تعلقاً بالمتع الحسية: أن صوفي موتر، ترجمة حسان
موازيني؛ العدد 1997/16.
- كونشيرتو الكمان من مقام ري ماجور لبراهمز: أنتوني هوبكنز؛ ترجمة عبد الله
موازيني؛ العدد 1997/16.
- محن عباقرة الموسيقى العالمية وآخر أنفاسهم الزكية: بشير نطفجي؛ العدد
1998/17.
- 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
الموسيقا 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.
- ✦ رحيل المؤلف وعازف العود الكبير منير بشير خسارة كبيرة للموسيقا العربية والإنسانية: أحمد بوبس؛ العدد 1998/17.
- ✦ سفياتوسلاف ريختر؛ محور العبقرية: 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 دبالى حنانا؛ العدد 1999/19.
- ✦ ترجمة يابانية لكتاب الموسيقا العربية للدكتور صالح المهدي: سلمى قصاب حسن؛ العدد 1999/19.
- ✦ كونشيراتات الكمان (1): تشايكوفسكي؛ مباحث جسدية محضة أن صوفي موتر، ترجمة حسان موازيني؛ العدد 1999/19.
- ✦ كونشيراتات الكمان (2): بيتهوفن؛ الأكثر نقاءً أن صوفي موتر، ترجمة حسان موازيني؛ العدد 1999/20.
- ✦ كونشيراتات الكمان (3): سيبيليوس؛ الأكثر تحليقاً 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.
- ✦ مذكرات جورج شولتي: أني سيراداريان؛ العدد 1999/20.
- ✦ ديبوسي والانطباعية: محمد حنانا؛ العدد 1999/20.
- ✦ كلود ديبوسي؛ راند الانطباعية في الموسيقا: بشير نطفجي؛ العدد 1999/20.
- ✦ ديبوسي؛ الأعمال الكاملة: د. نبيل اللو؛ العدد 1999/20.
- ✦ كاتانتا 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: إعداد 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: إعداد حسان موازيني؛ العدد 2000/22.
- لبانة قنطار تفوز في مسابقة الملكة اليزابيث: جمان عبيد؛ العدد 2000/23.
- شهادات في مينوئين: برونو مونساجون، ترجمة مازن مغربي؛ العدد 2000/23.
- مينوئين؛ كمان القرن العشرين: نورمان لوبريخت، ترجمة آني سيراداريان؛ العدد 2000/23.
- لقاءات مع مينوئين: مينوئين، ترجمة ديمة حوراني؛ العدد 2000/23.
- مينوئين؛ سيرة وأحداث: ترجمة عبد الله موازيني؛ العدد 2000/23.
- أوبرا فيديليو لبيتهوفن: بشير نطفجي؛ العدد 2000/23.
- أسطورة مخلوقات بروميثيوس لبيتهوفن: بشير نطفجي؛ العدد 2000/23.
- يوهان سيباستيان باخ؛ محمد حنانا، العدد 24، 2001.
- باخ الموسيقي الألماني الورع؛ بشير نطفجي، العدد 24، 2001.
- باخ صورة بلا شعر مستعار؛ أوليفيين بيلامي، ترجمة ديمة حوراني، العدد 24، 2001.
- باخ؛ و.ر. أندرسون، ترجمة د. محمد أنس حمادة، العدد 24، 2001.
- الراهب الفرنسيكاني الشيطاني (جوسيبه تارتيني)؛ روك كلوبشيش، ترجمة ديالى حنانا، العدد 26، 2002.
- جوسيبه فيردي؛ إعداد محمد حنانا، العدد 26، 2002.
- ايغور سترافينسكي؛ إعداد ديالى حنانا، العدد 27، 2002.
- مذكرات لروبرت كرافت مع سترافينسكي؛ ترجمة سلمى قصاب حسن، العدد 27، 2002.

2-1- أعمال

- السيمفونية السادسة لتشايكوفسكي: ليونارد بيرنشتاين، ترجمة آني سراداريان؛ العدد 1993/2.
- باليه الحسناء النائمة لتشايكوفسكي: بشير نطفجي؛ العدد 1993/2.
- أوبرا "بيللي باد" لبينجامين بريتن في دار أوبرا نانسى: فرانسوا لافون وباسكال بريسو، ترجمة آني سراداريان؛ العدد 3 و 1993/4.
- الكواكب - متتالية سيمفونية لغوستاف هولست: د. نبيل اللو؛ العدد 3 و 1993/4.
- هل ألف بيتهوفن "السيمفونية العاشرة إينا"؟: خضر جنيد؛ العدد 3 و 1993/4.
- موسيقا أفلام والت ديزني: ن. سيمسولو، ترجمة مازن المغربي؛ العدد 1994/5.

- ✖ موتسارت ودابونتي - 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؛ آ. كوبلاندا، ترجمة محمد حنانا؛ العدد 1996/12.
- ✖ مانويل دي فاي، حياة قصيرة؛ عماد مصطفى؛ العدد 1996/14.
- ✖ كيف تُحلل الموسيقى: سيغموند سيبيث، ترجمة لارا بنبان؛ العدد 1996/13.
- ✖ كونسيرتات الكمان (1): تشايكوفسكي؛ مباحث 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 تحليلاً 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.
- ✖ دييوسي؛ الأعمال الكاملة: د. نبيل اللو؛ العدد 1999/20.
- ✖ أوبرا بوريس غودونوف لموسورسكي (1) التمهيد والفصل الأول من النص الكامل: ترجمة ديبالي حنانا؛ العدد 1999/20.
- ✖ أوبرا بوريس غودونوف لموسورسكي (2) النص الكامل للفصلين الثاني والثالث: ترجمة ديبالي حنانا؛ العدد 1999/21.
- ✖ أوبرا بوريس غودونوف لموسورسكي (3) النص الكامل للفصل الرابع والأخير: ترجمة ديبالي حنانا؛ العدد 2000/22.
- ✖ أوبرا عابدة تأليف غوسبي 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 فيديليو لبيتهوفن: بشير نطفجي؛ العدد 2000/23.
- ✖ أسطورة مخلوقات بروميثيوس لبيتهوفن: بشير نطفجي؛ العدد 2000/23.
- ✖ كانتاتات باخ الكنسية؛ اوليفيه بيلامي، ترجمة طارق سيد أحمد، العدد 24، 2001.
- ✖ كونسيرتات الكمان (5)؛ أن صوفي موتر، ترجمة حسان موازيني، العدد 25، 2001.
- ✖ المتنبي ومنصور الرحباني؛ إعداد سلمى قصاب حسن، العدد 25، 2001.

- ✘ أوبرا البوهيمية لـ بوتشيني؛ إعداد نذير جزماتي، العدد 25، 2001.
- ✘ كارمينا بورانا لـ كارل اورف، النص الكامل؛ ترجمة موريس جلال، العدد 25، 2001
- ✘ كونشرتات الكمان (6)؛ آن صوفي مورتر، ترجمة حسان موازيني، العدد 26، 2002.
- ✘ أوبرا لا ترافياتا لـ فيردي؛ ترجمة نذير جزماتي، العدد 26، 2002.
- ✘ الأوبرا عند فيردي؛ إعداد كمال فوزي الشرايبي، العدد 26، 2002.
- ✘ فيردي وشكسبير؛ إعداد عبد الله موازيني، العدد 26، 2002.
- ✘ مؤلفات سترافينسكي الغنائية؛ د. نبيل اللو، العدد 27، 2002.
- ✘ المسرحيات الراقصة والمسرحيات الغنائية عند سترافينسكي؛ إعداد كمال فوزي الشرايبي، العدد 27، 2002.
- ✘ ثلاث أوبرات لـ سترافينسكي؛ إعداد نذير جزماتي، العدد 27، 2002.

1-3- قوالب

- ✘ الموشحات ومصطلحاتها الفنية: عدنان بن ذريل؛ العدد 1/1993.
- ✘ السيمفونية السادسة لتشايكوفسكي: ليونارد بيرنشتاين، ترجمة أي سراداريان؛ العدد 2/1993.
- ✘ تشايكوفسكي وفن الباليه: لاريسا إرمولوفا ميخائيلوفنا، ترجمة د. سليمان زيدية؛ العدد 2/1993.
- ✘ تشايكوفسكي والأوبرا: د. واهي سفرين؛ العدد 2/1993.
- ✘ الشعرية في رومانسيات تشايكوفسكي الغنائية: غالينا غالدييفا، ترجمة د. سليمان زيدية؛ العدد 2/1993.
- ✘ السيمفونية: محمد حنانا؛ العدد 2/1993.
- ✘ الموشح الأندلسي والموشح المشرقي - دراسة مقارنة: علي هيثم مصري الدرويش؛ العدد 5/1994.
- ✘ شتراوس والصوت: أي سراداريان؛ 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 التنوع: 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 1996/11.
- ✠ عالمية الموسيقى العربية: د. صالح المهدي؛ العدد 1996/11.
- ✠ الإبداعات الغنائية في مؤلفات فرانس شوبرت: غالينا غالدييفا، ترجمة د. سليمان زبيدة؛ العدد 1996/11.
- ✠ شوبرت، التجديد في سوناتات البيانو: سلمى قصاب حسن؛ العدد 1996/11.
- ✠ الأشكال الموسيقية الأساسية، شكل السوناتا: آ. كوبلاند، ترجمة محمد حنانا؛ العدد 1996/12.
- ✠ 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 تحلل الموسيقا: سيغوند 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.
- ✠ براهيمز، المؤلف الأكثر تعلقاً بالمتع الحسية: أن صوفي موتر، ترجمة حسان موازيني؛ العدد 1997/16.
- ✠ كونشيرتو الكمان من مقام ري ماجور لبراهيمز: 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.
- ✠ الموسيقا الآلية الفرنسية في القرن التاسع عشر: د. نبيل اللو؛ العدد 1999/19.
- ✠ الأغنية العربية: هاشم قاسم؛ العدد 1999/20.
- ✠ ررد وتعقيب وتصويب... إحياء العود الشرقي؛ تجربة معهد الموسيقا ببغداد: باسم حنا بطرس؛ العدد 1999/20.
- ✠ باخ؛ مؤلفات الآلام والتوكاتا والفوغا، إعداد خضر جنيد، العدد 24، 2001.

4-1- تيارات

- ✠ التيارات الموسيقية الأوروبية في العشرينات: باتريك تشيرنوفيتش، ترجمة مفيد عرنوق؛ العدد 1993/1.
- ✠ الدور الكبير لمحمد القصبجي في تجديد الموسيقا 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 4/1993.
- ✠ الكمبيوتر أخيراً الكمبيوتر أولاً: المهندس رشاد أنور كامل؛ العدد 3 و 4/1993.
- ✠ جمال عبد الرحيم: - التجديد: نبيلة أبو الشامات؛ العدد 6/1994.
- ✠ فيروز والرحابنة في ساحة الشهداء ببيروت: سلمى قصاب حسن؛ العدد 7 و 8/1994.

- ✖ البحث عن الهوية القومية في الموسيقى الإسبانية: بيل كراوس، ترجمة سوزان إيلوش؛ العدد 7 و 8/1994.
- ✖ الموسيقى العربية والهارموني: سليم سحاب؛ العدد 9/1995.
- ✖ الشروط الموضوعية لنجاحة 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 الهباد؛ 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: رشا 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.
- ✖ الموسيقى العربية والهارموني: سليم سحاب؛ العدد 9/1995.
- ✖ تصور مستقبلي لتطور الموسيقى الشرقية نحو مفهوم شامل وموحد للمقامات الشرقية: د. فتحي صالح؛ العدد 9/1995.
- ✖ إمكانية استخدام القوالب العربية في الموسيقى السودانية: د. عباس سليمان السباعي؛ العدد 9/1995.

- ✘ عالمية الموسيقى العربية: د. صالح المهدي؛ العدد 11/1996.
- ✘ الكندي والموسيقا: عدنان بن ذريل؛ العدد 11/1996.
- ✘ ضوابط للأغنية العربية ومناهج لتطوير دراسة الموسيقى 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 سفران؛ 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 زبديّة؛ العدد 11 و 12/1996.
- ✘ آلة القاتون: حميد البصري؛ العدد 13/1996.
- ✘ مبادئ التوزيع الأوركستراي (1) الوترية: ريمسكي-كورسكوف، ترجمة باسل ديب داوود؛ العدد 14/1996.
- ✘ مبادئ التوزيع الأوركستراي (2) آلات النفخ: ريمسكي-كورسكوف، ترجمة باسل ديب داوود؛ العدد 15/1997.
- ✘ مبادئ التوزيع الأوركستراي (3) الآلات ذات القدرة الصوتية المحدودة: ريمسكي-كورسكوف، ترجمة باسل ديب داوود؛ العدد 16/1997.
- ✘ مبادئ التوزيع الأوركستراي (4) اللحن في الآلات الوترية: ريمسكي-كورسكوف، ترجمة باسل ديب داوود؛ العدد 17/1998.
- ✘ مبادئ التوزيع الأوركستراي (5) اللحن في الآلات الوترية بالأوكتاف: ريمسكي-كورسكوف، ترجمة باسل ديب داوود؛ العدد 18/1998.

- ✠ مبادئ التوزيع الأوركستراي (6) اللحن في آلات النفخ الخشبية والنحاسية: ريمسكي-كورسكوف، ترجمة باسل ديب داوود؛ العدد 1999/19.
- ✠ مبادئ التوزيع الأوركستراي (7) اللحن في مجموعات مختلفة من الآلات تجتمع معاً: ريمسكي-كورسكوف، ترجمة باسل ديب داوود؛ العدد 1999/20.
- ✠ مبادئ التوزيع الأوركستراي (8) الهارموني في الوترية: ريمسكي-كورسكوف، ترجمة باسل ديب داوود؛ العدد 1999/21.
- ✠ مبادئ التوزيع الأوركستراي (9) الهارموني في الخشبية: 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 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.
- ✠ الترومبون: وولتر بيستون؛ ترجمة معن أحمد خليفة؛ العدد 1998/18.
- ✠ كونشيراتات الكمان (1): تشايكوفسكي؛ مباحث جسدية محضة أن صوفي موتر، ترجمة حسان موازيني؛ العدد 1999/19.
- ✠ 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 كرييس؛ العدد 2000/23.

✦ تاريخ تطور آلة الترومبيت: فاليري لوبانوف، ترجمة د. سليمان زيدية؛ العدد
2000/23.
✦ باخ؛ الأورغن آلة القدر، جورج غيبيار، ترجمة كندة مفتي، العدد 24، 2001.

7-1- 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 14/1996.
- ✕ الموسيقى وبناء الأطفال المبدعين، دراسة تحليلية بأسلوب سوزوكي (2): نورث نابوتي؛ العدد 15/1997.
- ✕ الموسيقى وبناء الأطفال المبدعين، دراسة تحليلية بأسلوب سوزوكي (3): نورث نابوتي؛ العدد 16/1997.
- ✕ الموسيقى وبناء الأطفال المبدعين، دراسة تحليلية بأسلوب سوزوكي (4): نورث نابوتي؛ العدد 17/1998.
- ✕ الموسيقى وبناء الأطفال المبدعين، دراسة تحليلية بأسلوب سوزوكي (5): نورث نابوتي؛ العدد 18/1998.
- ✕ أغنية الطفل في وسائل الإعلام: إلهام أبو السعود؛ العدد 19/1999.
- ✕ الموسيقى وبناء الأطفال المبدعين، دراسة تحليلية بأسلوب سوزوكي (6): نورث نابوتي؛ العدد 19/1999.
- ✕ الموسيقى وبناء الأطفال المبدعين، دراسة تحليلية بأسلوب سوزوكي (7): نورث نابوتي؛ العدد 20/1999.
- ✕ الموسيقى وبناء الأطفال المبدعين، دراسة تحليلية بأسلوب سوزوكي (8): نورث نابوتي؛ العدد 21/1999.
- ✕ الموسيقى وبناء الأطفال المبدعين، دراسة تحليلية بأسلوب سوزوكي (9): نورث نابوتي؛ العدد 23/2000.
- ✕ الموسيقى وبناء الأطفال المبدعين (10)؛ نورث نابوتي، العدد 25، 2001.
- ✕ تعليم الموسيقى في المدارس العامة في اليابان والولايات المتحدة؛ نورث نابوتي، العدد 26، 2002.
- ✕ إشكالية العلاقة بين المنهج والمصطلح في عملية التدريس؛ د. محمد عزيز شاكر ظاظا، العدد 27، 2002.

8-1- تاريخ

- ✠ التراث الموسيقي وروائع الآثار الموسيقية في المتحف الوطني بدمشق: بشير زهدي؛ العدد 1/1993.
- ✠ الموسيقا العربية والمتوسطة عبر العصور: توفيق الباشا؛ العدد 2/1993.
- ✠ زرياب من بغداد إلى الأندلس: خير الله سعيد؛ العدد 3 و 4/1993.
- ✠ في تاريخ الموسيقا العربية: جبرائيل سعادة؛ العدد 7 و 8/1994.
- ✠ الموسيقا عند إخوان الصفا: عدنان بن ذريل؛ العدد 7 و 8/1994.
- ✠ إحياء العود الشرقي(1)، تاريخ الموسيقا العربية حتى مؤتمر القاهرة 1932: الشريف محي الدين حيدر، جميل بشير، منير بشير: د. نبيل اللّو؛ العدد 15/1997.
- ✠ إحياء العود الشرقي(2)، مدرسة بغداد، الشريف محي الدين حيدر، تجربة معهد الموسيقا ببغداد: د. نبيل اللّو؛ العدد 16/1997.
- ✠ إحياء العود الشرقي(3)، عائلة بشير (عبد العزيز، جميل، منير): د. نبيل اللّو؛ العدد 17/1998.
- ✠ إحياء العود الشرقي(4)، جميل بشير: د. نبيل اللّو؛ العدد 18/1998.
- ✠ إحياء العود الشرقي(5)، منير بشير -1: د. نبيل اللّو؛ العدد 19/1999.
- ✠ إحياء العود الشرقي(6)، منير بشير -2: د. نبيل اللّو؛ العدد 20/1999.
- ✠ إحياء العود الشرقي(7)، منير بشير -3: د. نبيل اللّو؛ العدد 21/1999.
- ✠ إحياء العود الشرقي(8)، النهضة الغنائية المصرية: د. نبيل اللّو؛ العدد 23/2000.
- ✠ فلسفة الموسيقا والغناء عند التوحيدي: عزت السيد أحمد؛ العدد 17/1998.
- ✠ الأسلوب الحديث في العزف على آلة الناي في مصر خلال النصف الثاني من القرن العشرين: د. عاطف إمام فهمي؛ العدد 20/1999.
- ✠ المؤسسة الموسيقية الرسمية لدى عرب الإسلام الأول: د. عادل بالكحلة؛ العدد 20/1999.
- ✠ 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 23/2000.
- ✠ عائلة باخ الموسيقية؛ مارك فينيال، ترجمة ديانا جبرودي، العدد 24، 2001.
- ✠ باخ تواريخ كبيرة وأحداث؛ جورج غاد، ترجمة عبد الله موازيني، العدد 24، 2001.
- ✠ كتاب الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني؛ محمود كامل وايزيس فتح الله جبراوي، العدد 25، 2001.
- ✠ موسيقا الفترة السوفييتية في روسيا؛ نبيلة أبو الشامات، أي سيراداريان، مازن مغربي، هبة أبو عابد، العدد 25، 2001.
- ✠ الملامح العلمية للموسيقا العربية؛ باسم حنا بطرس، العدد 27، 2002.

9-1- الموسيقا و..

- ✠ الموسيقا والعقل لانتوني ستور: ترجمة مجيب اسطواني؛ العدد 3 و 4/1993.
- ✠ الكمبيوتر أخيراً الكمبيوتر أولاً: المهندس رشاد أنور كامل؛ العدد 3 و 4/1993.

- ✘ علم الجمال في الموسيقى: عماد مصطفى؛ العدد 1994/5.
- ✘ موسيقا الفيلم: آ. كوبلاند، 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.
- ✘ ماذا عن الموسيقا في رواية الغثيان؛ د. مها بياري، العدد 26، 2002.

10-1- جاز

- ✘ موسيقا الجاز: ك. هولر، ترجمة يمام بشور؛ العدد 1993/1.
- ✘ موسيقا الزنوج وأغانيمهم الحزينة: نورث نابوتي؛ العدد 1993/2.
- ✘ الجاز في الموسيقا الجادة: ليونارد بيرنشتاين، ترجمة سوزان إيلوش؛ العدد 3 و 1993/4.
- ✘ البيانو والجاز: أنس الحاجبة؛ العدد 1995/9.
- ✘ أشهر عازفي الآلات النافخة - جاز: أنس الحاجبة؛ العدد 1996/12.
- ✘ موسيقا الجاز والحدائثة: زيغموند سببيث، ترجمة محمد أنس حمادة؛ العدد 1998./17

2-معاجم

- ✘ معاجم الموسيقا الغربية - حرف A: ظفر قسوات؛ العدد 1993/1.
- ✘ معاجم الموسيقا الغربية - حرف B (1): ظفر قسوات؛ العدد 1993/2.
- ✘ معاجم الموسيقا الغربية - حرف B (2): ظفر قسوات؛ العدد 3 و 1993/4.
- ✘ معاجم الموسيقا الغربية - حرف C: محمد حنانا؛ العدد 3 و 1993/4.
- ✘ معاجم الموسيقا الغربية - حرف D: محمد حنانا؛ العدد 1994/5.
- ✘ معاجم الموسيقا الغربية - حرف E: محمد حنانا؛ العدد 1994/6.
- ✘ معاجم الموسيقا الغربية - حرف F: محمد حنانا؛ العدد 7 و 1994/8.
- ✘ معاجم الموسيقا الغربية - حرف G: محمد حنانا؛ العدد 7 و 1994/8.
- ✘ معاجم الموسيقا الغربية - حرف H: محمد حنانا؛ العدد 1995/9.
- ✘ معاجم الموسيقا الغربية - حرف I: محمد حنانا؛ العدد 1995/10.
- ✘ معاجم الموسيقا الغربية - حرف J: محمد حنانا؛ العدد 1996/11.
- ✘ معاجم الموسيقا الغربية - حرف K: محمد حنانا؛ العدد 1996/12.
- ✘ معاجم الموسيقا الغربية - حرف L: محمد حنانا؛ العدد 1996/13.
- ✘ معاجم الموسيقا الغربية - حرف M (1): محمد حنانا؛ العدد 1996/14.
- ✘ معاجم الموسيقا الغربية - حرف M (2): محمد حنانا؛ العدد 1997/15.
- ✘ معاجم الموسيقا الغربية - حرف N: محمد حنانا؛ العدد 1997/16.
- ✘ معاجم الموسيقا الغربية - حرف O: محمد حنانا؛ العدد 1998/17.
- ✘ معاجم الموسيقا الغربية - حرف P (1): محمد حنانا؛ العدد 1998/18.
- ✘ معاجم الموسيقا 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.
- ✕ معجم الموسيقى الغربية حرف s (2)؛ إعداد محمد حنانا، العدد 24، 2001.
- ✕ معجم الموسيقى الغربية حرف s (3)؛ إعداد محمد حنانا، العدد 25، 2001.
- ✕ معجم الموسيقى الغربية حرف T؛ إعداد محمد حنانا، العدد 26، 2002.
- ✕ معجم الموسيقى الغربية حرف U؛ إعداد محمد حنانا، العدد 27، 2002.
- ✕ معجم الموسيقى الغربية حرف v؛ إعداد محمد حنانا، العدد 27، 2002.

3- تذوق

- ✕ ما الذي نستمتع 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 1994/8.
- 8- البناء الموسيقي، ترجمة محمد حنانا؛ العدد 7 و 1994/8.
- 9- الأشكال الموسيقية الأساسية-الشكل المقطعي، ترجمة محمد حنانا؛ العدد 1995/9.
- 10- الأشكال الموسيقية الأساسية-شكل التنويع، 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 والموسيقى: باسل ديب داوود؛ العدد 1996/13.
- ✕ كيف تحلل الموسيقى: 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 والحدائثة: زيغmond سبيث، ترجمة محمد أنس حمادة؛ العدد 1998/17.
- ✠ 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 بارتوك؛ الأكثر صدقاً أن صوفي موتر، ترجمة حسان موازيني؛ العدد 2000/23.
- ✠ الصورة الصوتية: آ. كوبلاند، ترجمة محمد أنس حمادة؛ العدد 1999/20.
- ✠ الموسيقا كعلاج: فيشاردا دياراتنه راناتونغا، ترجمة ديبالي حنانا؛ العدد 2000/23.
- ✠ باخ؛ الموسيقا الغنائية والكورالية؛ د. نبيل اللو، العدد 24، 2001.
- ✠ باخ؛ البارحة واليوم وغداً، إعداد حسان موازيني، العدد 24، 2001.
- ✠ باخ؛ الأسلوب الشمولي، باتريك تشيرنوفيتش، ترجمة أني سيراداريان، العدد 24، 2001.
- ✠ قيل في باخ؛ إعداد مازن مغربي، العدد 24، 2002.
- ✠ بيكاسو والموسيقا؛ اوليفين بيرتاجيه، ترجمة فادية مراد، العدد 25، 2001.
- ✠ إعادة إحياء الموسيقا العربية؛ د. نبيل اللو، العدد 25، 2001.
- ✠ إحياء العود الشرقي؛ د. نبيل اللو، العدد 26، 2002.
- ✠ في الموسيقا العربية؛ د. نبيل اللو، العدد 27، 2002.
- ✠ أداء أعمال سترافينسكي؛ بيير باربييه، ترجمة أبان زركلي، العدد 27، 2002.

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 العربي: سلمى قصاب حسن؛ العدد 1993/1.
- ✠ تقنية الغناء العربي: سلمى قصاب حسن؛ العدد 1993/1.

- ✕ **مقابلة مع آن 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 ألجنا - التينور الشاعري:** 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 سفيران؛ 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 بنيان؛ العدد 1995/9.
- ✕ **فاليري جيرجيف - قيصر مسرح كيروف:** ريمي لويس، ترجمة رفعت بنيان؛ العدد 1995/9.
- ✕ **جيدون كريمير - كمانى هو أنا:** باسكال بريسو، ترجمة رفعت بنيان؛ العدد 1995/10.
- ✕ **تحليل عملية تشكيل الصوت والتصنيف العام للآلات الموسيقية النافخة:** مومتشيل جيورجيف، ترجمة د. سليمان زبيدة؛ 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 بنيان؛ العدد 1996/12.
- ✕ **جان بيبير 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 الأوركستراي (1) الوترية: ريمسكي-كورسكوف، ترجمة باسل ديب داوود؛ العدد 1996/14.
- ✠ مبادئ التوزيع الأوركستراي (2) آلات النفخ: ريمسكي-كورسكوف، ترجمة باسل ديب داوود؛ العدد 1997/15.
- ✠ مبادئ التوزيع الأوركستراي (3) الآلات ذات القدرة الصوتية المحدودة: ريمسكي-كورسكوف، ترجمة باسل ديب داوود؛ العدد 1997/16.
- ✠ مبادئ التوزيع الأوركستراي (4) اللحن في الآلات الوترية: ريمسكي-كورسكوف، ترجمة باسل ديب داوود؛ العدد 1998/17.
- ✠ مبادئ التوزيع الأوركستراي (5) اللحن في الآلات الوترية بالأوكتاف: ريمسكي-كورسكوف، ترجمة باسل ديب داوود؛ العدد 1998/18.
- ✠ مبادئ التوزيع الأوركستراي (6) اللحن في آلات النفخ الخشبية والنحاسية: ريمسكي-كورسكوف، ترجمة باسل ديب داوود؛ العدد 1999/19.
- ✠ مبادئ التوزيع الأوركستراي (7) اللحن في مجموعات مختلفة من الآلات تجتمع معاً: ريمسكي-كورسكوف، ترجمة باسل ديب داوود؛ العدد 1999/20.
- ✠ مبادئ التوزيع الأوركستراي (8) الهارموني في الوترية: 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.
- ✠ كونشيراتات الكمان (1): تشايكوفسكي؛ مباحث جسدية محضّة أن صوفي موتر، ترجمة حسان موازيني؛ العدد 1999/19.
- ✠ كونشيراتات 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. 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 كريس؛ العدد 2000/23.
- ✠ مبادئ التوزيع الأوركستراي (10)؛ ريمسكي - كورسكوف، ترجمة باسل داوود، العدد 25، 2001.
- ✠ نهاية التسلسلية؛ زينة العظمة، العدد 26، 2002.
- ✠ التقاسيم بين الإبداع والارتجال، د. نبيل شورة، العدد 27، 2002.

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 بنيان؛ العدد 1993/2.
- ✠ ديتريخ فيشر ديسكاو مغني باريتون القرن العشرين: فرانسوا لافون وباتريس ببيون، ترجمة رفعت بنيان؛ العدد 1993/2.
- ✠ الأورغن في سوريا يحظى بالاهتمام - مقابلة مع كريستيان كوهن ومارتن لانغر؛ إلهام أبو السعود؛ العدد 3 و 4، 1993.
- ✠ وجهة نظر لسفيتلانا نافاسارتيان: سلمى قصاب حسن وميساك باغودريان؛ العدد 3 و 4، 1993.
- ✠ روبرتو أاجنا - 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 ببيون، ترجمة رفعت بنيان؛ العدد 1994/6.

- ✖ فيروز والرحابنة في ساحة الشهداء ببيروت - مقابلة مع رياض سكر وجهاد سكر: سلمى قصاب حسن؛ العدد 7 و 8/1994.
- ✖ صلحي الوادي - عقود من المساهمات: محمد حنانا؛ العدد 9/1995.
- ✖ فرانك بيتر زيمرمان- الكمان الدافئ- مقابلة بين جان ميشيل مولخو وجيرارد مانوني، ترجمة رفعت بنيان؛ العدد 9/1995.
- ✖ فاليري جيرجيف - قيصر مسرح كيروف: ريمي لويس، ترجمة رفعت بنيان؛ العدد 9/1995.
- ✖ د. سمحة الخولي - علم وخبرة: نبيلة أبو الشامات؛ العدد 10/1995.
- ✖ جيدون كريم- كماتي هو أنا: باسكال بريسو، ترجمة رفعت بنيان؛ العدد 10/1995.
- ✖ بسام نشواتي: محمد حنانا؛ العدد 11/1996.
- ✖ ميشيل دالبيرتو، عازف البيانو الذي لا يخطئ: باتريس ببيون، ترجمة حسان موازيني؛ العدد 11/1996.
- ✖ مينو هين، عازف الكمان بالحدس: جان ميشيل مولكو، ترجمة رفعت بنيان؛ العدد 12/1996.
- ✖ جان بيير رامبال، فن العزف على الفلوت: فيليب فينتوريني، ترجمة مازن المغربي؛ العدد 13/1996.
- ✖ غلاس وماتوري: تألف أوبرا اليوم هو التحدي الحقيقي: حوار بين فيليب غلاس وفيليب ماتوري، ترجمة يمام بشور؛ العدد 16/1997.
- ✖ المدرسة الرحمانية: رأي من الداخل باسل ديب داوود؛ العدد 21/1999.
- ✖ مقابلة مع تون كوبمان؛ ترجمة هبة أبو عابد، العدد 24، 2001.
- ✖ مقابلة مع المغنية رينيه فليمنغ؛ جورج غاد، ترجمة يمام بشور، العدد 25، 2001.
- ✖ نوري رحيباني في دمشق، أجرت المقابلة نبيلة أبو الشامات، العدد 26، 2002.

6-أمسيات

- ✖ حول أداء جوقة الفرحة الدمشقية: سلمى قصاب حسن؛ العدد 2/1993.
- ✖ الفرقة السيمفونية الوطنية: سلمى قصاب حسن؛ العدد 2/1993.
- ✖ انطباعات عن كريم: صلحي الوادي، العدد 2/1993.
- ✖ غزوان زركلي في دمشق: سلمى قصاب حسن؛ العدد 3 و 4/1993.
- ✖ العازف النرويجي جيل بيلكوند في مكتبة الأسد: سلمى قصاب حسن و طاهر مامللي؛ العدد 3 و 4/1993.
- ✖ حول أمسية همسة الوادي: سلمى قصاب حسن؛ العدد 5/1994.
- ✖ نجمي السكري في دمشق: سلمى قصاب حسن؛ العدد 5/1994.
- ✖ الموسم الثاني للفرقة السيمفونية الوطنية: سلمى قصاب حسن؛ العدد 6/1994.
- ✖ فيروز والرحابنة في ساحة الشهداء ببيروت: سلمى قصاب حسن؛ العدد 7 و 8/1994.
- ✖ مدرسة الباليه في دمشق: سلمى قصاب حسن؛ العدد 7 و 8/1994.

- ✕ المعهد الموسيقي الوطني اللبناني في دمشق: سلمى قصاب حسن؛ العدد 7 و 1994/8.
- ✕ موسيقا الحجره 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 فاندرر الفرنسي لموسيقا الحجره: 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 باغبودريان؛ 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 سفيراتشيك؛ 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 متألفة: 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 أنجلوس: إعداد حسان طه؛ العدد 1999/19.
- ✕ فرقة جوشيو - يو شيو اوكا - فونا اليابانية للطبول: 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، 7-12/11/1998: 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 (نقاسيم): نبيلة أبو الشامات؛ العدد 2000/23.
- ✦ أمسيات الخريف الرابعة للموسيقا العربية الأندلسية؛ إعداد نبيلة أبو الشامات، العدد 25، 2001.

7- ملفات

- ✦ سيد درويش، العدد 1993/1.
- ✦ فولغفانغ أماديوس موتسارت، العدد 1993/1.
- ✦ بيتر ايليتش تشايكوفسكي، العدد 1993/2.
- ✦ البيانو، العدد 3 – 1994/4.
- ✦ موسيقا السينما، العدد 1994/5.
- ✦ قيادة الأوركسترا، العدد 1994/6.
- ✦ ريتشارد شتراوس، العدد 7 – 1994/8.
- ✦ حول العرض الأوبرالي الأول في سوريا : دايدو واينياس، العدد 1995/10.
- ✦ فرانز شوبرت، العدد 1996/11.
- ✦ مانويل دي فاييا، العدد 1996/14.
- ✦ أوبرات ريتشارد فاغنر، العدد 15 – 1997/16.
- ✦ يوهان براهمز، العدد 1997/16.
- ✦ كلود ديبوسي، العدد 1999/20.
- ✦ فريدريك شوبان، العدد 2000/22.
- ✦ ي . مينهوهين، العدد 2000/23.
- ✦ يوهان سيبياستيان باخ، العدد 2001/24.
- ✦ موسيقا الفترة السوفيتية في روسيا، العدد 2001/25.
- ✦ جوسيبه فيردي، العدد 2002/26.
- ✦ ايغور سترافينسكي، العدد 2002/27.

8- مؤتمرات

- ✕ مؤتمر الموسيقى العربية - القاهرة 1992: إلهام أبو السعود؛ العدد 2/1993.
- ✕ المؤتمر الثاني عشر للمجمع العربي للموسيقا - عمان 1993: خضر جنيد؛ العدد 3 و 4/1993.
- ✕ مؤتمر ومهرجان الموسيقى العربية الثاني - القاهرة 1993: إلهام أبو السعود؛ العدد 5/1994.
- ✕ الدورة الثالثة عشر للمجلس التنفيذي للمجمع العربي للموسيقا-عمان 1994: خضر جنيد؛ العدد 6/1994.
- ✕ على هامش مؤتمر ومهرجان الموسيقى العربية الثاني-القاهرة 1993: إلهام أبو السعود؛ العدد 7 و 8/1994.
- ✕ الألحان السريانية حضارة حية-بيروت 1994: سلمى قصاب حسن؛ العدد 7 و 8/1994.
- ✕ مؤتمر ومهرجان الموسيقى العربية الثالث-القاهرة 1994: إلهام أبو السعود؛ العدد 9/1995.
- ✕ المؤتمر الثالث عشر للمجمع العربي للموسيقا-دمشق 1995: إلهام أبو السعود؛ العدد 10/1995.
- ✕ مؤتمر ومهرجان الموسيقى العربية الرابع-القاهرة 1995: إلهام أبو السعود؛ العدد 14/1996.
- ✕ مؤتمر ومهرجان الموسيقى العربية الخامس-القاهرة والإسكندرية 1996: إلهام أبو السعود؛ العدد 15/1997.
- ✕ مؤتمر الموسيقى التراثية الحية في آسيا والعالم الإسلامي-لاهور/الباكستان 1997: سلمى قصاب حسن؛ العدد 15/1997.
- ✕ مؤتمر ومهرجان الموسيقى العربية السادس-القاهرة (من 1-10/10/1997)، الإسكندرية (من 12-14/10/1998): إلهام أبو السعود؛ العدد 17/1998.
- ✕ مؤتمر ومهرجان الموسيقى العربية السابع-القاهرة (من 1-10/10/1998)، الإسكندرية (من 12 إلى 16/10/1998): إلهام أبو السعود؛ العدد 19/1999.
- ✕ ما الجديد في المؤتمر والمهرجان الثامن للموسيقا العربية في القاهرة: إلهام أبو السعود؛ العدد 23/2000.

9- مسابقات

- ✕ مسابقة نلسن في العزف على الكمان- أودينس 1992: هينر كورسباور، ترجمة أبية حمزاوي؛ العدد 1/1993.
- ✕ مسابقة رخمانيروف للبيانو - موسكو 1993: سلمى قصاب حسن؛ العدد 2/1993.
- ✕ حول مسابقة تشايكوفسكي العالمية العاشرة - موسكو 1994: ديبالا حنانا؛ العدد 7 و 8/1994.

- ✠ مسابقة مارغو بابكيان الثانية للبيانو في بيروت: عايذة مومجيان، العدد 1998/17.
- ✠ الموسيقى الحديثة ومسابقة فالنتينو بوكي: إعداد اليكا بني، العدد 1999/19.
- ✠ مسابقة شوبان في وارسو: إعداد حسان موازيني؛ العدد 2000/22.
- ✠ لبانة قنطار تفوز في مسابقة الملكة اليزابيث: جمان عبيد؛ العدد 2000/23.

10-مهرجانات

- ✠ مهرجان اكسبو الموسيقي في معرض إشبيليا الدولي-إشبيليا 1992: رفعت بنيان؛ العدد 1993/1.
- ✠ مهرجان إيفيان السنوي لعازفي موسيقا الحجر: إيفيان 1992: روس تشارنوك، ترجمة منى رفقة؛ العدد 1993/1.
- ✠ 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 1994/6.
- ✠ مهرجان الثقافة الموسيقية السابع وأيام الإبداع الموسيقي - حمص 1995: إلهام أبو السعود؛ العدد 1996/11.
- ✠ المهرجان الأردني الثاني لأغنية الطفل – عمان 1995: إلهام أبو السعود؛ العدد 1996/11.
- ✠ مهرجان الجاز العربي الأوروبي الثاني – دمشق وحلب 1996: يمام بشور؛ العدد 1996/13.
- ✠ مهرجان الموسيقا الحية لبلدان المتوسط، الإسكندرية 1996: سلمى قصاب حسن؛ العدد 1997/15.
- ✠ مهرجان الجاز العربي الأوروبي الثالث من 2-1997/9/11: يمام بشور؛ العدد 1998/17.
- ✠ مؤتمر ومهرجان الموسيقا العربية السادس – القاهرة (من 1-1997/10/10)، الإسكندرية (من 12-1998/10/14): إلهام أبو السعود؛ العدد 1998/17.
- ✠ قيثاره الروح؛ المهرجان الأول للترنيمة المسيحية بدمشق، العدد 1999/19.
- ✠ المهرجان الأردني الرابع لأغنية الطفل، عمان من 9/28 إلى 1998/10/3: إعداد إلهام 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.
- ✠ المهرجان الدولي الخامس للموسيقا العربية الأندلسية؛ إعداد نبيلة أبو الشامات، العدد 27، 2002.

11-ندوات

٢٠ ندوة حول الأغنية؛ مهرجان المحبة العاشر/اللاذقية (من 2-14/8/1998): سلمى
قصاب حسن؛ العدد 18/1993.