الحياة الموسيقية

مجلة فصلية تصدر عن وزارة الثقافة - دمشق - ١٩٩٥ - العدد ١٠

الحياة الموسيقية

مجلة فصلية تصدر عن وزارة الثقافة – دمشق
الجمهورية العربية السورية

رئيسة التحرير : سلمى قصاب حسن

أمين التحرير : محمد حنانا

هيئة التحرير : إلهام أبو السعود – خضر جنيد

المستشار الإعلامي : د. كمال يازجي

المخرج الفني : المهندس رشاد أنور كامل

المراسلات باسم رئيسة التحرير : مجلة الحياة الموسيقية

ص . ب : ٣١٩٣٦ – دمشق – الجمهورية العربية السورية

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

تنشر المواد حسب مستلزمات تكوين العدد

يفضل إرسال المواد مطبوعة على الآلة الكاتبة

سعر العدد: ٦٠ ل.س

. ☐ **كلمة الدكتورة نجاح العطار،وزيرة الثقافة** ، في إفتتاح المؤتمر الثالث عشر للمجمع العربي للموسيقا الذي عقد في دمشق، ١٩٩٥ تحت عنوان " خطورة المزج في الموسيقا العربية والتأكيد على أصالتها " . ٦

. ☐ **أغاني الأطفال ؛ ورقة عمل حول البنية الفنية وكيفية الإستفادة من الأغنية الشعبية بصيغ معاصرة ؛ ملخص لخبرة وتجربة** : حسين نازك، مؤلف وباحث موسيقي فلسطيني، مدير فرقة زنوبيا في وزارة الثقافة، دمشق. ١٢

يتحدث الباحث، من خلال تجربته الشخصية الغنية في مجال أغاني الأطفال عن الطرق التي يجب على العاملين في هذا المجال إتباعها من حيث النص واللحن والتوزيع والتجارب الأولية ومن ثم التنفيذ، من أجل تعزيز مسيرة الغناء الموجه للطفولة العربية، مع نماذج من أعماله التي سبقت البرنامج التلفزيوني " إفتح ياسمسم " أو تلته .

. ☐ **الأشكال الموسيقية الأساسية (٢)** : آ . كوبلاند، مؤلف وناقد موسيقي أميريكي معاصر . ٤١

يتابع الكاتب في الجزء الثاني من هذا الفصل من كتاب " ماالذي نستمع إليه في الموسيقا " الذي ننشره تباعاً، حديثه عن الأشكال الموسيقية الأساسية متعرضاً لأشكال التنويع التالية : الباص المتكرر – الباساكاليا – الشاكون – التنويعات على لحن .

نشر الجزء الأول من هذا الفصل في العدد التاسع من المجلة وتعرّض للشكل المقطعي : ذو المقطعين – ذو المقاطع الثلاثة – الروندو – التكييف المقطعي الحر .

دراسات وابحاث

. ☐ **علم النفس الموسيقي ومبادىء علم الإجتماع الموسيقي في خدمة تعليم الموسيقا العربية وتطويرها (١)** : محمد كامل قدسي، أستاذ تحليل الموسيقا والصولفيج العربي في المعهد الوطني العالي للموسيقا في الجزائر، أستاذ محاضر في المدرسة العليا للأساتذة، فرع الموسيقا والعلوم الموسيقية، جامعة الجزائر . ٦٠

بحث هام سننشره تباعاً ويتألف من أربعة أجزاء هي : مقدمة يطرح الباحث من خلالها رأيه في أهمية علم النفس التربوي، علم الإجتماع الموسيقي ونجاح طريقة كودالي في التربية الموسيقية .

في العدد القادم : علم النفس الموسيقي، الذاكرة الموسيقية، أزمنة مونتيسوري، المخيلة الخلاّقة والإبتكار الموسيقي

. ☐ **السيمفونية في القرن العشرين (٢)** : ستيفان والش ٧١

الجزء الثاني من دراسة تبحث في النتائج التي حصل عليها عالم الموسيقا بعد وصول ذلك الشكل الموسيقي، في العقد الأول من القرن العشرين، إلى نضجه الكامل، ويستعرض فيه الكاتب : السيمفونية في الولايات المتحدة، بريطانيا، الدول الإسكندينافية بعد نيلسن، الإتحاد السوفييتي (شوستاكوفيتش)، بولندا، هنغاريا، تشيكوسلوفاكيا وأخيراً ألمانيا بعد الحرب العالمية الثانية .

نشر الجزء الأول في العدد التاسع من المجلة وتطرّق إلى ماهلر، سيبيليوس، نيلسين، ميلهود، سترافنسكي، شميث، فايل، شونبرج، هونيجر، هيندميت

. ☐ **الإبداع العربي في الموسيقا العالمية** : توفيق الباشا، مؤلف وباحث موسيقي من لبنان، رئيس اللجنة الوطنية للموسيقا في لبنان ٨٨

رؤية للباحث حول مسار الموسيقا العربية مع ثلاث نماذج موسيقية قيّمة من تأليفه وهي إسق العطاش للكورال والأوركسترا وتعدأولى المحاولات السليمة للبوليفونية ولفن تناغم الأصوات (١٩٥٥)، الإنشادية النبوية على شعر لأحمد شوقي وقدّمتها أوركسترا القاهرة السيمفونية مع كورال أوبرا القاهرة عام ١٩٩٢، مغناة ابن زيدون للأوركسترا(١٩٥٦).

ملف العدد

العرض الأوبرالي الأول في سورية : دايدو وإينياس لهنري بورسيل ١٠٤

. ☐ **الأوبرا** : نذير جزماتي ١١٠

. ☐ **هنري بورسيل** : آني سيراداريان ١١٦

. ☐ **أوبرا دايدو دراسة درامية وتحليلية** : عماد مصطفى ١٢٢

مقابلة العدد

. ☐ **د. سمحة الخولي : علمٌ وخبرة** ١٣٣

اضواء ومواقف

إشراف وتنسيق : رفعت بنيان

☐ المؤتمر الثالث عشر للمجمع العربي للموسيقا –دمشق، ١٩٩٥ :

"خطورة المزج في الموسيقا العربية والتأكيد على أصالتها " ١٣٩

☐ جيدون كريمر : كماني هو أنا ١٧٣

معاجم

☐ معاجم الموسيقا الغربية – حرف I

إعداد محمد حنانا

عازف كمان وكاتب موسيقي

☐ الأعلام ١٧٩

☐ الأعمال الشهيرة ١٨١

☐ المصطلحات ١٨٦

ملحق

☐ من مؤلفات حسين نازك للأطفال ١٩٠

☐ المحتويات بالإنكليزية ١٩٤

□ كلمة الدكتورة نجاح العطّار، وزيرة الثقافة، في إفتتاح المؤتمر الثالث عشر للمجمع العربي للموسيقا

هناك فنون توحي ولا تبوح . بوحها يكون انديا ح دوائر لا وعي في المطلق، يشف معه الاحساس بالتسامي، بغير أن يتجسد في رؤية هي إلى الوعي أقرب، كما الكلمة المكتوبة نثراً، وكما الكتلة نحتاً، والصورة المرئية التي تعطينا، في التوليف، قصة ذات بداية ونهاية. انني لا أخرج النثر، أو المنحوتة، أو الصورةالمرئية، من دائرة الإيحاء الذي للفنون الأخرى، لكنني اتحدث ههنا، عن التجسد وغيره، عن ذلك الذي يحس احساساً يأخذنا، في شعور مضمر، كما الانخطاف، إلى عالم رؤى أثيرية، فاعلة في الاحساس الخفي، الذي يبعث على النشوة المتناغمة، الصادرة عن لا شعور، يدرك ولا يدرك .

في اطار هذا التعريف المجازي، المتأبي على ما هو واقعي، تندرج الموسيقا والقصيدة واللوحة . ثلاثة فنون في فن . ثلاث نفحات من المعطى الابداعي، تتشبع بها حواس السمع والرؤية والتذوق، مرتفعة معها الى فضاءات بغير قياس، ارتفاعاً وانتشاراً، تمضي معها، الى مدى ينأى عن المدى، في حساب المسافة، والتحديد، واللمس، وكل ما هو ممكن في المدركات التجسيدية، لأنها، تلك الفنون، مدركات حسية تجريدية، من الخطأ، اذا لم نقل من المحال، تأطيرها، في دائرة الوعي المترجم عن ذاته في أوصاف، أو توصيفات، ذات توضعات مادية، على نسب من وعي وشعور وادراك محسوس، بالسمع أو البصر أو غيرهما من حواس الانسان التي شأنها ، في الذائقة، أن تتذوق، وأن تعبر عن هذا التذوق بالكلمات .

إن المحور الرئيس، للمؤتمر الثالث عشر للمجمع العربي للموسيقا، هو " خطورة المزج في الموسيقا العربية والتأكيد على أصالتها " ويسعدنا أن ينعقد هذا المؤتمر في

دمشق، حاضنة الفكر والفن في كل تجلياتهما، والمنبر الاشعاعي للثقافة والحضارة في كل أمدائهما، وأن يكون هذا المؤتمر برعاية السيد المهندس محمود الزعبي، رئيس مجلس الوزراء، الذي يمد يد المساعفة لمثل هذه النشاطات الثقافية، ايماناً منه بأهميتها، وثقة بأثرها الابداعي الذي يوفر مناخاً للمعرفة من جهة، ويقدم رؤية هدفية انسانية من جهة أخرى، وإني لأرحب بكم ترحيباً حاراً باسمه، ومن ثم أقارب، على شيء من مهابة، موضوعاً أنتم أصحابه، وأنتم المبدعون فيه، والمختصون في شأنه، وستكون لأبحاثكم، ومداخلاتكم، نتائج من العطاء الاغنائي لموسيقانا العربية، تكفل لها الوضوح، والإنارة، وجلوة التجربة، التي تؤدي كلها الى تطوير هذه الموسيقا، وتعزيز، وتجذير أصالتها، استلهاماً من التراث الموسيقي العربي، وإضافة اليه من حداثة الحاضر، وراهنيته، ذات الخبرات والنظريات التي تزداد، مع الأيام، اتساعاً وشمولاً. غير أن المسألة تبقى، أوتطرح، سؤالا، لابد منه، ولابد من معالجته، وهذا السؤال هو المتضمن في المحور الرئيس لهذا المؤتمر، تحت شعار " خطورة المزج في الموسيقا العربية " فما المقصود بالمزج هنا ؟ وما المراد بالتلوث، الذي كان مقترحاً في الأصل ؟ والى أي مدى يمكن أن نقترب، أو نبتعد، عن التأثيرات الموسيقية الأخرى من حولنا ؟ وكيف يكون هذا الاقتراب وهذا الابتعاد ؟ وما هو السبيل الى تطوير موسيقانا من خلال أصالتها، وما هي هذه الأصالة ؟ وأين نجدها، في التراث أم في الحداثة ؟ وكيف نستفيد منها، تراثاً ومعاصرةً ؟

هذه الأسئلة، وغيرها كثير، تشكل أفقاً مترامياً للتفكير، وأفقاً استشرافياً بعيداً للاجابة، وترتب علينا، أمام التحديات الموسيقية غير العربية، أن نعرف كيف نواجه هذه التحديات، وكيف تكون موسيقانا نداً لها، وحافظة لشخصيتها وهويتها من الامتزاج بها، والذوبان، شيئاً فشيئاً، في خضمها، وما هي أصالة الموسيقا العربية، وأين نجدها، وما هي مقوماتها، وكيف يخرج هذا المؤتمر بنتائج محددة، مفيدة، لاغناء هذه

المقومات، والاستزادة من التجارب فيها ومعها، من قلب أصالة هذه الموسيقا، في تاريخيتها، والراهن !

لا أرغب، وأنتم أدرى، بالتهوين من أمر الاجابة عن هذا كله، في مؤتمركم هذا، كما لا أرغب في التصعيب ، بحيث أشك في أن هذا المؤتمر قادر على هذه الاجابة . لا ! الأمر ليس كذلك، لأن ثمة كتباً كثيرة ، لأخصائيين كبار في الموسيقا العربية، متوفرة لنا ولكم، وثمة تجارب أنتم أصحابها ، كفيلة بإيفاء الموضوع حقه، وإيلاء محور المؤتمر نصيبه من البحث والاستقصاء، وصولاً الى اجابات ، تستخلصون النتائج المفيدة منها، اذا لم أقل النتائج الدقيقة، فالابداع مفتوح الجهات للحوار الدائم، ومع كل حوار، في كل مؤتمر، في كل ندوة، خاصة بالموسيقا العربية، ستكون هناك أشياء جديدة، تغني وتغتني، من جلال البحوث، وتبادل الخبرات، والمهم، في رأيي، أن ننطلق من أساس سليم، من ثقة بالموسيقا العربية، وقدرتها على التطور، من خلال تراثها، وما فيه من أصالة، ما دام البحث عن هذه الأصالة، متوفراً جداً في ما خلفه لنا الأسلاف من إشارات ذات سلالم موسيقية رائعة، نحتاج الى العودة اليها، في التراث ذاته، ومن داخله تحديداً، فقد قدم كتاب مثل «الأغاني» لأبي الفرج الأصفهاني، وغيره، الكثير من الأصوات الغنائية، وكذلك الشروح غير المتلبسة، لهذه الأصوات وموسيقاها، وقد أضاف الذين تلوا هؤلاء الأسلاف، كزرياب مثلاً، في موشحاته والألحان، إضافات مهمة، ثم جئنا نحن، فقدمنا اضافات أخرى، مستفيدين في ذلك من الموسيقا الشرقية، والموسيقا البيزنطية ، وغيرهما، دون محاكاة، دون تقليد، وإنما من خلال التأثر والتأثير المتبادلين، ومن خلال التفاعل مع كل أنواع الموسيقا التي كان لنا احتكاك بها .

لقد شغلنا أنفسنا طويلاً، كما تعلمون، حول مسألة "ربع الصوت" في الموسيقا الغربية، وقدرتنا، في الموسيقا العربية، على تذليل عقبة " ربع الصوت " هذه، والوصول، من خلال نجاحنا فيها، إلى ماوصلت اليه الموسيقا الغربية .

هذا جهد كبير ومشكور، وكذلك كبير ومشكور الجهد الذي بذله الموسيقيون العرب، في الاستعانة بوتر اضافي في آلة العود، وفي ادخال " الأورغ " الى التخت الموسيقي العربي، وكذلك في التعامل الابداعي مع مثل هذه المسائل الملحة . الا أن المهم، أي الأساسي، في التوكيد على أصالة موسيقانا، هو في استلهام هذه الأصالة، والانطلاق منها تراثاً ومعاصرة، ولا يحتاج هذا الى معجزة، بل الى بحث متأن ومتواصل، والى تطوير دائم، وتربية موسيقية تعليمية حقيقية، وامعان النظر في مسألة تأثيرات الآلات الموسيقية الأجنبية في تختنا الموسيقي العربي، وبحث واقع الأغنية العربية الأصيلة، والارتقاء بها، وانشاء المعاهد الموسيقية العليا، لتعليم الموسيقا العربية وأصولها وفق أحدث الأساليب المتبعة في أيامنا هذه، ومؤتمركم هذا سيكون جديراً ببحثها، مشكلاً انطلاقة جديدة في كل هذه الأمور، ودفعاً موسيقياً قوياً فيها كلها .

تبقى مسألة المزج، التي هي محور هذا المؤتمر، وهناك تجارب في هذا الحقل، والمزج، حسبما أفهم من دلالته، غير الاقتباس، ففي الموسيقا العربية الراهنة، اقتباسات معروفة، كما عند الموسيقار المرحوم محمد عبد الوهاب، وعند الأخوين رحباني وغيرهم، وأحسب أن لا ضرر كبيراً منها، انما الضرر في المزج العشوائي، عبر ادخال الآلات الموسيقية الأجنبية، ومنها الكهربائية والألكترونية، الى حقل الآلات الموسيقية العربية، وكذلك المفاتيح و القفلات الغربية، حيث يكون الناتج هجيناً، لا هو بالعربي الخالص، ولا الغربي الخالص، وتلك هي المشكلة التي تواجه مؤتمركم، وينعقد الأمل عليه في التصدي لها وحلها، أما أنا فأرغب عن استباق الأمور في شأن هذه القضية، وأمتنع عن الادلاء برأيي حولها، كي لا تكون ثمة مصادرة، ولو غير مقصودة، على الأبحاث المعدة لهذا المؤتمر، وحتى لا أخوض في شأن هو من اختصاصكم، حتى لو كان لدي ما أقوله في صدده .

ان في سورية معهداً عالياً للموسيقا، بفرعيها الغربي والشرقي، وأحسب أن في

بلدانكم معاهد مماثلة، فإذا لم تكن فيحسن ايجادها، لأنها الوسيلة الناجعة في التربية الموسيقية التي ننشدها، ولدينا تجربة، أو محاولة تجربة، للمزج الموسيقي، لا يمكن اعطاء حكم قيمة في أمرها، وستتابع هذه المحاولة أو نوقفها، في ضوء توصيات المختصين، مع التأكيد على حرصنا الدائم، وسعينا الجاد، في الابقاء على نقاء الموسيقا العربية، وتطويرها من خلال التأكيد على الأصالة، دون أن ننكر التجريب، أو نرفضه نهائياً، ما دام العلم الموسيقي يتطلبه، وكل هذه الجهود المبذولة، في حقل الموسيقا بخاصة، وحقل النهضة الثقافية بعامة، التي ترسخت في سورية، وأينعت، وأزهرت، تنتمي الى قائد عظيم، يتحلى بحكمة عظيمة، وثقافة واسعة، وشجاعة نادرة، هو الرئيس حافظ الأسد، الذي يولي الثقافة، في كل فروعها، عنايته الكريمة، ورعايته السابغة، ومساعدته الكبيرة، كي تتكامل نهضة سورية، في كل مجالاتها، مع التذكير، ههنا، بأن سورية دولة مواجهة، وهي قد تحملت، وتتحمل، أعباء مادية كبيرة بسبب من ذلك، في الحرب، حين فرضت علينا الحرب، أو في السعي الى السلم كي نحقق سلماً عادلاً، نحن في طلابه على ثبات، وفي أمر مباحثاته على مبدئية، وعلى مهارة ليس من زعيم يجيدها كما الرئيس الأسد، الذي حدد، منذ مؤتمر مدريد، شعارنا الذي لا بديل عنه، ولا تراجع في شأنه، وهو الانسحاب الكامل مقابل السلم الكامل، وإني لأغتنم مناسبة انعقاد هذا المؤتمر، الذي كان انعقاده من بعض توجيهاته، كي أرفع إليه، باسمي واسمكم، جزيل الشكر ووافر العرفان والمحبة والاحترام.

هل أقول أن شاعرية النغم، هي من شاعرية الموسيقا، في هارمونيتها والاتساق؟ وهل أذكر أن الفن هو حب للفن، ودون هذا الحب لا يمكن أن يكون هناك مثل أعلى، وشغف، أو نجم ساطع فني نهتدي به في ابداعنا؟ وهل الفن الا التعبير عن الضمير الانساني، في بيئته والعالمية؟ انكم تعرفون كل هذا، فلا حاجة للكلام عليه، أو على فلسفة الفن، أو فلسفة الموسيقا، وتجنباً للاطالة، فإنني أبادر إلى الترحيب بكم، مرة

أخرى، فأنتم هنا، في دمشقنا، بمنزلة البرعم من الوردة، والخضرة من الربيع ، وعلى الرحب منزلاً ومقاماً، وعلى السعة تكرمة وتأهيلاً، والله أسأل أن يوفقكم في ما أنتم آخذون به من جهد البحث والنقاش، وأن يحفظكم للموسيقا العربية رواداً وأعلاماً، ويفيء على مؤتمركم هذا باليمن كي يكون النجاح مضموناً له، وهذا ما نثق به، وما نتوقعه، دون خلجة من شك، والسلام عليكم، شذياً كنفح غوطتنا، جليلاً كشموخ قاسيوننا، حفياً كتدفاق بردى، الذي منه الشآميات، باقية على الدهر، وشكراً .

الدكتورة نجاح العطّار

وزيرة الثقافة

.□ أغاني الأطفال

ورقة عمل حول البنية الفنية وكيفية الاستفادة من الأغنية الشعبية بصيغ معاصرة : ملخص لخبرة وتجربة

حسين نازك

- مؤلف وباحث موسيقي فلسطيني
- مدير فرقة زنوبيا في وزارة الثقافة،د مشق

مقدمة :

لم تكن بداية أعمالي الغنائية والموسيقية المخصصة للأطفال هي البرنامج الذائع الصيت " افتح يا سمسم " بل قبل هذا وبعده، إذ طالما لفت نظري الفراغ الغنائي والموسيقي النوعي الذي يعانيه طفلنا العربي، وخاصة في المادة الموسيقية والغنائية الخاصة به وبعالمه البريء النقي، تلك المادة التي يشعر كل أب وكل أم أنها تقدم لطفلهما شيئا جديدا أو معلومة توسع مداركه وتشرح له أمور العالم الذي يعيشه والحياة التي تنتظر دوره فيها، كما أنها تدخل الفرح والسعادة لقلبه الصغير وهو الطفل المحاط، في عالمنا العربي، بأنماط غنائية كثيرة ومختلفة تحاصر أيامه وساعاته الطفولية بآلام الهجر والفراق والحنين والحرمان ومعاناة العاشق الذليل والمعشوقة المقموعة (وهذه الميزة قد تكون من إختصاص أغاني الحب والعشق في عالمنا العربي فقط) . وهو محاصر من ناحية أخرى بنمط غنائي آخر أشد خطورة ألا وهو أغاني الإعلانات والدعايات التجارية الإذاعية والتلفزيونية والسينمائية القصيرة والمكثفة والملآى بالنفاق التجاري والرياء والبريق الخدّاع لترويج البضائع والسلع . وكثيراً ما نجد الطفل نفسه مادة صوتية أو مرئية لهذه الدعاية أو تلك، يغني لسلعة أو ورقة يانصيب، ويُستغل كطعم لباقي أبناء وطنه، وهنا الخسة بعينها

واستغلال لمعة الصدق البريء في لهجة الطفل ونظراته، ومن هنا تكون الخطوة الأولى نحو سلوكه لطرق الغش والخداع والرياء والإتكالية هي نتيجة ترسب هذه العوامل في نفسه للمستقبل .

كل هذا وواقع الطفل العربي في واد والكثير من المؤسسات التربوية والاعلامية في واد آخر، ولما للموسيقا عامة والأغنية خاصة من أهمية مميزة في تربية النشىء وإعداده مواطناً للمستقبل، بدأت بالاهتمام ومن خلال عملي في موسيقا المسرح والتلفزيون والسينما وبالتوجه نحو أعمال الأطفال الجادة، قدمتُ خلالها العديد من الأعمال المختلفة، أذكر منها على سبيل المثال :

١ ـ مسرحية أغلى جوهرة في العالم

قصة كوليت خوري، إخراج غسان جبري

مدينة أبناء وبنات الشهداء بدمشق

٢ ـ مسرحية رجل الأحلام الطيب (عرايس)

تأليف وإخراج : دورينا تاناسيسكو

فرقة وزارة الثقافة بدمشق

٣ ـ مسرحية الساحرة

تأليف فائق الحكيم، إخراج عوني كرومي

(فرقة الخنساء) اتحاد نساء العراق / بغداد

٤ ـ مسلسلة حكايا جدي

تأليف واخراج شيرين ميرزو

التلفزيون العربي السوري / دمشق

٥ ـ افتح يا سمسم (٢٦٠ حلقة)

مؤسسة الانتاج البرامجي المشترك لدول الخليج العربي / الكويت

بالتعاون مع c.t..w.

٦ ـ مسلسلة المناهل (٦٥ حلقة)

التلفزيون الأردني بالتعاون مع c.t.w.

٧ ـ سفينة الحكايا (دمى)، (٣٠حلقة)

تأليف وإخراج شيرين ميرزو

التلفزيون العراقي / بغداد

٨ ـ أغاني تربوية وثقافية للمجلة المرئية

لعدد من الشعراء العرب

مؤسسة ثقافة الأطفال / بغداد

٩ ـ مسرحية حلم حطاب (دمى)

تأليف وإخراج دورينا تاناسيسكو

فرقة وزارة الثقافة / دمشق

١٠ ـ أغاني للأطفال العرب (٢٢ أغنية)

المنطقة العربية للتربية والثقافة والعلوم (الاليسكو) – تونس

وأعمالاً أخرى كثيرة كانت بمجملها اعمالا توجيهية وتثقيفية وترفيهية لجهات رسمية وشبه رسميةغير تجارية هدفها الفائدة العامة قبل الربح المادي . وقد خرجتُ من هذه التجارب بحصيلة من القناعات قد يفيد طرحها ههنا لدراستها ومناقشتها والاستفادة منها . ومن هذه القناعات : "الاغنية الشعبية للطفل العربي " ، وذلك بالاستفادة من أسلوبها وقوالبها في صياغات جديدة أو مجددة تناسب روح العصر لدى طفلنا اليوم ، وتواكب عصر الاتصالات والتقنيات الحديثة الموجودة امامه او بين يديه في حياته اليومية وإيقاعها العام .

الفصل الاول

الاغنية للطفل كهدف تربوي

إن وجـود أهداف واضـحـة ومـحـددةلدور الأغنيـة في حـيـاة الطفل العـربي وتنشئـتـه، يمكن أن تدل على المؤشـرات للطريق الصـحـيح الذي يجب أن نسلكه في تكوين الأطر العامة نحو رصيد جيد وصحي من الأغاني في عالم الطفل، ويمكن حصر هذه الأهداف مبدئياً على النحو التالي :

*تنميـة روح الفرح والسعادة في عالم الطفل العربي كي يكون مستعدا للمستقبل ومشاكله بقوة وتفاؤل

*تنمية الشخصية المميزة للطفل العربي من خلال تعزيز احساسه بخصوصيات شعبه العربي الحضارية والثقافية العريقة، وذلك يتحقق بالاستعمال الواعي والمدروس وببساطة للّغة العربيـة الفصـحى المبسطة والميسر فـهـمـهـا، وللتـاريخ الناصع والعـمارة والموسيـقا والتراث الشعبي الاصيل، والكثير من السمات الأخرى العريقة لهذا الشعب .

*ربط طفلنا العربي ومنذ البداية أيضاً بواقعه العربي وآماله وآلامه وقضاياه الوطنية والقـومية، وبأبسط الأسـاليب والطرق الممكنة، ليسـهل استيـعابـهـا والاسـتـعـداد لتـحـمل مسؤولياته المستقبلية برصيد من القناعات الموجودة في اعماقه .

*ربط طفلنا العربي ، ومن مراحل عـمره المبكرة، بروح العـصر ومتطلباته مع نظرة تقـدمـيـة، تجـعله مـؤهلا على نحـو تلقـائي لمواكـبـة هذا التـقـدم اليـومي والمسـتـمـرلروح العصر، ومقتضيات التجاوب معها والاستعداد لذلك .

* مساعدة ذوي الاطفال وأولياء أمورهم على وعي الكثير من الضرورات النفسية والتربوية، بل وحتى الحياتية، من خلال طروحات الهدف في الأغنية .

* الإبتكار والتـجديد الدائم للإطار والشكل العام للأغنية، كي تجـعل هذه الفـقـرات واضحة ومفهومة ومتطورة في طرحها أيضاً، ويمكن ان يستوعبها الجيل الموضوعة من

أجله، وللوصول للحد الأدنى، كنقطة بداية، للأغنية المنشودة والمكونة من مراحل أربعة هي على التوالي :

ا – النص . ب اللحن والتوزيع . ج – التجارب الأولية . د – التنفيذ .

يمكن ان اشير الآن لبعض البديهيات لمزيد من الفائدة والوضوح :

١ – إن الأغنية الناجحة، ذات اللحن المحبب والقريب لذوق الطفل ولنفسيته النقية والراغبة دوما في اللعب والمرح، تنمي في هذا الطفل روح المشاركة والإحساس الدائم بالإنتماء الى الجماعة، وذلك أثناء أدائها ولو بصورة عفوية وتلقائية من قبل طفل يتبعه آخرون، وهذه بداية للمجتمع المترابط الموحد الكلمة والهدف، وذلك شكل من أهم اشكال الغناء الشعبي .

٢ – إن للأغنية دوراً هاماً في إغناء خيال الطفل، لتصوير الأشياء واستيعاب الأهداف الموجودة . والاستعمال الصحيح للموسيقا بديلاً للمؤثر الطبيعي ضمن الأغنية عامل هام في تنمية الحس المرهف، وربط الموسيقا وتأثيرها بأصل الصوت البديل، مثل صوت البحر وصوت الآلات والمركبات . . . إلخ، وهذه الأمور، على بساطتها، تؤدي مع الممارسة والإستمرارية ، الى فهم وإستيعاب جيدين للموسيقا والأعمال التأثيرية الأخرى، وهذه تؤديّ بالضرورة مستقبلا الى معالجة الأمور بترو وتقدير صحيحين .

٣ – إن تبسيط الألحان والموسيقا الشعبية الاصيلة، ومن ثم توظيفها على نحو مناسب وملائم، يجعل استيعاب الطفل للجماليات الخاصة لموسيقانا العربية وسماتهاالمميزة أمراً محبباً لديه، سيما بعد إخراج هذه الالحان أو الجمل الموسيقية إخراجاً يظهر روح الاصالة فيها، واستبعاد الرتابة المملة، مما يؤدي مستقبلاً الى إيجاد موسيقا عربية عصرية مواكبة لروح الحاضر والمستقبل، و مرتبطة ارتباطاً أكيداً بجذور الحضارة والأصول العربية العريقة .

٤ – إن صياغة الكثير من المواضيع المراد طرحها لفهم الطفل، بأسلوب غنائي او

حواري، تجعل الطفل اكثر تقبلاً واستيعاباً لها، كشرح لظاهرة طبيعية أو آداب مشاكل المرور أو نظرية علمية مبسطة أوأيام الاسبوع أو الأشهر . . . الخ وتجعل الموضوع المطروح أكثر إنسياباً لعقل الطفل وتجاوبه من مجرد شرح هذا الموضوع قراءةً مثلاً، سيما وان للموسيقا والغناء ميزة خاصة هي قدرتهما على تثبيت الهدف المطروح في ذاكرة الطفل ضمن اللحن الذي أحبه وأصبح يردده على نحو عفوي وتلقائي .

٥ – إن صياغة الاغنية نصاً ولحناً وتنفيذاً، إن كان هذا بصوت افرادي او جماعي، مع الدراية الكاملة بما هو مطلوب، سيجعل منها عاملاً هاماً في تنمية ذوقية وأخلاقية سليمة لأذن الطفل، ومن ثم الصياغة العامة، سيما وان الواقع الآن يفرض عليه مئات من الاغاني العسيرة الهضم ذوقاً وفناً وتنفيذاً، والمدعمة بأغاني الإعلانات الجذابة الشكل، لقصرها الزمني وإيقاعها المحبب، على ما تحويه هذه الاعلانات من سلبية تضر وتتلف ذوق جيل المستقبل واخلاقه .

أعود الآن للعناصر المكونة للاغنية حسب ترتيبها وكيفية التعامل مع كل منها .

الفصل الثاني

النص الغنائي (الكلمات)

إن النص الغنائي هو اللبنة الأولى والأساسية لبناء الاغنية الكامل، وهو المؤشر الأول للهدف المطلوب من خلالها . وأتصور أن الكاتب أو الشاعر، أكثر الناس إلماماً بأصول البناء اللغوي لأغنية مبسطة، كلماتها واضحة المعالم، سهلة اللفظ قد اختيرت مفرداتها بعناية وبعيداً عن الفزلكات اللغوية أو المفردات المغرقة في العامية المحلية . ومع ذلك يوجد الكثير من الملاحظات العامة التي يكون في سردها فائدة :

* إن استعمال اللغة العربية المبسطة السهلة التناول والفهم، من جميع الأطفال في الوطن العربي، يجعل للأغنية فائدة ورواجاً وإستيعاباً من الجميع . واللهجات المحلية قد

لاتكون بعيدة عن أمها الفصحى في هذا القطر او ذاك، ولكن هذا ضروري لسلامة اللفظ وتوحيده ماأمكن، ولتعميق الفائدة القومية في جيلٍ أكثر انسجاماً وتفاهماً وتلاحماً .

ولنا نموذج في عدد قليل من الأغاني والأناشيد في المشرق العربي التي مر عليها الآن خمسون عاماً أو يزيد، ومع ذلك نجد الجميع كباراً وصغاراً في فلسطين وسورية والأردن ولبنان والعراق يغنونها، بل ويحفظونها عن ظهر قلب، ومنها نشيد موطني ـ نحن الشباب ـ بلاد العرب أوطاني ـ في سبيل المجد، وغيرها، بينما المئات من الأغاني المحلية تسمع لفترة قصيرة ثم تندثر إلى غير رجعة دون أن تكون قد خرجت من إطارها المحلي المحدود .

وأنا بالطبع قد أوردتُ هذا المثل لغياب عالم الطفل الخاص في هذه المرحلة من التاريخ غير البعيد لوطننا العربي، إذ لم يكن هناك رياض ونوادٍ وتجمعات أخرى للأطفال وحياتهم الجماعية، قبل مرحلة الدراسة الإبتدائية، ولغياب وسائل الإعلام الأخرى في هذه المرحلة .

* إن زرع روح الفرح والسعادة والتفاؤل في الأغنية، تنمي لدى الطفل إحساسا دائما بالتفاؤل، والتعامل مع أمور الحياة على هذا الأساس، رغم كل ما ينتظره مستقبلا من أحداث ومشاكل شخصية واجتماعية ووطنية، إذ تبقى الروح متأصلة في وجدانه .

إن هذا، وبمواكبة مع التعبئة المسبقة للإنسان العربي، ومنذ مراحل طفولته يزيد إمكاناته وطاقات أمته بالتصدي والتغلب على تلك المشاكل ويمكنه من الوصول الى تلك الغاية من خلال وجود أهداف منهجية محددة، وضمن نطاق الأغنية، يمكن حصرها بما يلي :

أ ـ المفاهيم العلائقية بين الناس والأشياء .

ب ـ القدرة على الفرز والتصنيف بين الأشياء والوقائع .

ج ـ التفاعل الإجتماعي والتعامل مع الآخرين أفرادا وجماعات . . . إلخ .

د ـ التعاون والتكافؤ والتخطيط .

هـ ـ العمل الجماعي خير على الفرد والمجتمع .

و ـ القدرة الذاتية (العقلية والجسدية) على تقييم الأمور والتعامل مع الأشياء .

ز ـ الإنسان هو المسيِّر لتطور البيئة والمجتمع .

ح ـ العاطفة كأول حس للإنتماء للأسرة ، المجتمع ، الوطن . . . إلخ .

إن استعراض الأهداف السابقة يبدو للوهلة الأولى أكبر من استيعاب الطفل ، ولكن كما سبق أن أشرت فإن الاستفادة من ذلك تكون في البداية بأبسط الأشكال ، ثم تتطور مع نمو الطفل عقلا وسنا .

ومع الوقت تتوسع مدارك الطفل ، جيلا بعد جيل . وأحاول الآن أن أورد مثلا لطرح موضوع (المفاهيم العلائقية بين الناس والأشياء) . يمكن أن يتشعب هذا الموضوع نحو أشكال أكثر تحديداًووضوحاً ، مثلاً الفرق الزماني – الفرق المكاني – فروق الحجوم – الفرق الكمي . . . الخ . وبعد إستيعاب هذه المسلمات من خلال طرحها منفردة في أغانيً شيقة مثل :

إن تدن الأشياء . . . تكبر
أو نبعد عنها . . . تصغر
إن تكن منهـا قريبـــا
فترى الحجم كبيـــرا
أو تكن عنهـا بعيـــدا
سترى الحجم صغيـــرا
كل حجم ثابت . . . إنما الفرق المكـــان

وهذا المقطع من الأغنية ، يوضح الفرق المكاني ، وتأثيره على الحجم من خلال المسافة والنظر . وهل هنالك تبسيط للنظرية العلمية أكثر من ذلك ؟

وبعد استيعاب مثل هذا النموذج يبدأ التطور نحو صيغ أكثر تقدما وجدلية .

فيمكن، مثلا، أن يطرح الأمر بتفسير جديد، نحو أي من هذه المسلمات، كأن يظهر الفرق الكمي الأصغر صاحب الحق أكبر فعالية من كم أكبر منه حجما، بل ويتغلب وينتصر عليه أيضا، وبنفس الوقت يمكن أن يظهر الفرق الزماني متشابها أحيانا بين الماضي والحاضر، كأن يتطرق الكاتب لأوجه التشابه بين معركتي بدر ومعركة الكرامة، فكما تصدى العرب الأوائل لقوة أضعاف كمهم وانتصروا عليها، وكذلك كان وضع الفدائيين الفلسطينيين وإخوانهم في الجيش الأردني في معركة الكرامة عام ١٩٦٨ أي في وقتنا الحاضر.

ففي كلا الحالتين كان الكم الأصغر أكبر فاعلية من كم أكبر منه، وأيضا كان زمان الماضي مشابها لزمان الحاضر . وهكذا يمكن أن يطرح الهدف، بعد استيعابه لأشكال وجدليات أخرى ومتعددة، وتدعم الجيل الصاعد عقليا، نحو تحليل سليم للأمور البعيدة عن المسلمات والبديهيات، وأمور الواقع المفروض والمرفوض .

ولنأخذ مثلا آخر حول الهدف (الانسان هو المسيِّر لتطور البيئة والمجتمع) بأن نبدأ بأمثلة تبدو حول الطفل عادية في سيرة الحياة اليومية، فتلفت انتباهه إليها مثل : التكنولوجيا والآلات، الطاقة المحركة ومصادرها، المباني والمنشآت العامة، البيئة الطبيعية من حوله، الظواهر الطبيعية . وبعد التوضيح في المرحلة الأولى للظواهر الطبيعية مثلا : الأمطار، الصواعق، الثلوج، الزلازل، . . . إلخ كبديهيات، ننتقل الى مرحلة أكثر تقدما، نحو تحكم الانسان بالعلم والعقل في كثير من هذه الظواهر، وتقدمه المستمر في هذا المجال كالأمطار الصناعية أو رصد الظاهرة قبل حدوثها، وهكذا بأبسط الوسائل والأشكال الجذابة نوسع مدارك الطفل ونعده عقليا للتعايش مع عصره المنشود .

من خلال الأغنية نتطرق لأسلوب الصياغة، فقد أثبت الكثير من الدراسات أن الطفل يفضل الجملة القصيرة والسهلة اللفظ وذات الرنين الموسيقي، حتى ولو كانا من غير معنى، ولنعتبر أن هذا أحد المؤشرات نحو طريق سليم للنص، لذا أول ما يجب أن نفعله

هو اللجوء للأغنية القصيرة في جملها ومجملها، بحيث لا يتعدى زمنها الكامل الدقيقتين مثلا، ولدينا نموذج سيئ ولكنه ناجح من هذا النمط، وهو أغاني الإعلان القصيرة والجذابة في شكلها، ولهذا كثيرا ما نجد الأطفال يرددونها بتلقائية. كما يمكن أن نلجأ في المرحلة الأولى الى كلمات موسيقية غير ذات معنى، توصلنا لصيغ جذابة) (١) أورد نموذجا منها للشاعر كريم العراقي :

ترلم . . ترلم . . ترلم . . لاح

كبرت أشجار التفاح

عاد أبي من حقل الخير

في البيت الطيّب يرتاح

حملت أختي زمارتها

غنيت أنا للأفراح

قالت أمي يا أولادي

. ما أروع جهد الفلاح (٢)

فإذا استعرضنا هذا النص بقليل من التأمل، نجد الكثير من الإيجابيات في صياغته، إذ بعدالمقطع الأول الجميل والجذاب لمشاركة الطفل في الأداء، يظهر الأب الفلاح رب الأسرة يعمل في الأرض " حقل الخير " مصدر الرزق والعطاء، ويعود الى بيته بعد العمل المثمر، فلا أجد أجمل من هذه الصورة للعطاء والوطن، يتطرق النص وبجمالية ساحرة مفيدين في الاسرة، ويكافئان الاب على تعبه بعزف وغناء، ليكون الفن رديفاً إيجابياً للعمل اليدوي، بل ومكملاً لصورة الحياة . أما في المقطع الأخير فكانت الام

---

(١) بحوث ميدانية، افتح ياسمسم (٢) أغاني نفذت لمؤسسة ثقافة الطفل / بغداد

المعطاءحكيمة في إيجازها، إذ صورت هذه السعادة المخيمة على البيت والدافع الحقيقي للإحتفالية

بالصورة هذه، روعة العطاء وخير بالصورة هذه روعة العطاء وخير الارض، بجمل قصيرة تدخل الى اعماق الوجدان، فتبقى صورة الاسرة – الوطن، راسخة في اعماق الطفل أبداً، ومن هنا نبدأ فعلاً في اللبنة الأساسية للطفل وإنتمائه وحبه للعطاء .

وسأقدم نموذجاً آخر لموضوع يبدو للوهلة الأولى جافاً، وهو لمرحلة طفولية متقدمة، ألا وهو (القدرة العقلية وتنميتها)، وهل أكثر من الرياضيات وسيلة للتنمية العقلية، فما بالك والرياضيات الحديثة، وهي الجديدة في كثير من أقطارنا العربية، إن لم تكن موجودة بعد، والشكل هنا لمحاورة بين المعلمة وعدد من الاطفال (المرحلة الأولى)

موسيقا. . . . . .

المعلمة : أمجد

. . . : نعم

المعلمة : ارسم منحنىً مغلق

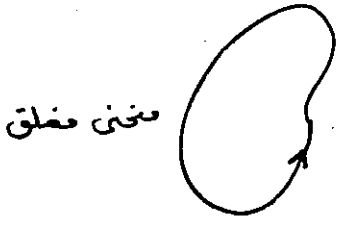
موسيقا. . . . . .

أمجد : أبدأ من تلك النقطة

وأسير بهذا الزورق

وأعود إليها ثانية

أرسم منحنىً مغلق



المعلمة : هذا صحيح (حوار)

موسيقا . . . . . .

المعلمة : باسمة

. . : نعم

المعلمة : هل ترسمين غير المغلق (حوار)

باسمة : نعم أرسمه

موسيقا . . . . . مغنى غير مغلق

باسمة : أبدأ من تلك النقطة

وأسير بهـذا الزورق

لكني قبل وصولـــي

أتوقف كي لاأغــرق

فيظل طريقي مفتوحاً

ويسمى غير المغــلق

المعلمة : هذا صحيح . . . ولكن أعيدي من فضلك (باسمة تعيد)

موسيقا . . . . . .

المعلمة : شكراً وأحسنت يا باسمة . . . فالح ، هل ترسم غير المغلق ؟

فالــح : نعم

موسيقا . . . . . .

فالح يغني :

أبدأ من هذه النقطة

وأعود بهذا الزورق

لكني قبل وصــولي

أتوقف كي لاأعرق

(يضحك الاطفال)

ويظل طريقي مفتوحاً

ويسمى غير المغــلق

المعلمة بسرور : رائع يافالح . . . لكن (من لا يعرق لايأكل)

لقدحولت الاغنية هنا الى شكل حواري وغنائي، يخفف من حدة الموضوع، ليصبح شيقاً بين جميع العناصر، خاصة عندما نرى فالح الشقي والذكي، قد حور الكلمة دون إرباك المعنى والهدف العلمي، حين بدل كلمة أغسرق ب أعسرق، مما أثار ضحك رفاقه الآخرين، وبهذا اعطيت الفرصة للمعلمة لتنهي الموضوع بالمقولة الحياتية السليمة : " من لايعرق لا يأكل "

ولو كان في التصور ان مثل هذه الاغنية سيستفاد منها سينيمائياً أو تلفزيونياً، لرأينا ان الفائدة تكتمل لدى تصوير الاغنية في صف مدرسي، وعلى اللوح زورق يترك خلفه خطاً حسب حركته . والأساليب عديدة لتنفيذ ذلك إما بالرسوم المتحركة أو بالدمى أو حتى بالتصوير الحي . وانا هنا احاول طرح العديد من نماذج الاغنية امام الشاعر المؤلف لايضاح ما نريد من الاغنية، أما كيف فهذا بالطبع متروك لخياله وإبداعه .

ولنأخذ هدفاً تربوياً آخر وهو (التعاون والعمل الجماعي)، نجد أن الكاتب والشاعر والمربي السوري ياسر المالح، قد أعطانا أجمل وأبسط صورة للتعاون والعمل الجماعي من خلال هذه الاغنية :

طفل : غنوا معي قولوا معي

يحيا العمل

المجموعة : يحيا العمل

الطفل . : في حينا من طبعنا

حب العمل

المجموعة : حب العمل

الطفل : هيّا بنا نبني هنا

بيت الأمل

المجموعة : بيت الأمل

الطفل : بجهودنـا نلنا المنى

يحيا العمل (١)

إن نصاً مثل هذا لايحتاج لأي توضيح او تفسير لإعجازه في البساطة، فالجملة القصيرة واضحة المعالم بالتناوب بين الطفل وأصدقائه .

ولكن أحب ان أشير هنا الى صيغة الجمع، التي تؤدى بها الأغنية، والتي تضفي عليها صورة للجميع يعملون، وكأنهم خلية نحل، سعداء بعطائهم المثمر نحو الوطن (بيت الأمل)، كما ان هناك نقطة لافتة للنظر وإيجابية بهذا النص، إذ انها قد صيغت على نمط اغاني العمل الشعبية كأغاني الحصاد او البناء . مثل هذا النموذج لإحدى اغاني الحصاد في فلسطين والأردن :

واحد : منجلي يامنـــجلاه راح للصايغ جـــلاه

مجموعة : راح للصايغ جـــلاه

واحد : : منجلي يابو الخراخش طاح في الزرع يطاحش

مجموعة : طاح في الزرع يطاحش (٢)

واحب ان الخص ماسبق قبل ان انهي ملاحظتي حول النص الغنائي، ولمزيد من الفائدة والتركيز لبعض النقاط الهامة في الصياغة، والتي اثبتت نجاحها في التعامل مع الطفل، وهي :

- البساطة اللغوية واللفظية للكلمة

---

(١) من اغاني افتح ياسمسم : ياسر المالح

(٢) اغاني العمل والعمال : علي الخليلي

-قصر الأغنية بشكل عام، والجملة بشكل خاص

-خلق التفاعل بين الشخوص من خلال النص، إن كان هناك اكثر من واحد

-الاسلوب المرح في طرح الموضوع، لاسيما في النهايات

-الإيقاع الشعري السلس والمملوء بالحركة والحيوية

- خلق أحرف او كلمات موسيقية في بعض الاغاني، وخاصة في البداية، او المقطع الذي يعاد ترديده

-ليس كل مايكتب في نص الاغنية يجب ان يكون صالحاً للتلحين، فإن جملاً حوارية اعتراضية بمرافقة الموسيقا تضفي على الاغنية الكثير من حيوية الواقع .

الفصل الثالث

اللحن (شكلاً)

اللحن الموسيقي للاغنية هو العامل الاهم لنجاحها، فكم من اغنية ذات كلمات او نص تافه قد انتشرت ولقيت من الشعبية بفضل لحنها الجميل الجذاب، حتى دون ان يتأثر المستمع لما تقوله من كلام، أو هو قد تناسى ذلك، تحت تأثير الجملة الموسيقية الخلابة والعزف الجميل للموسيقا . والعكس من ذلك صحيح ايضاً، فكم من الاشعار والنصوص الرائعة التي أدتها الحان مرتجلة بشعة وجمل موسيقية مهترئة، جعلت حتى الشاعر نفسه يشك بما كتب .

ولنفترض الآن أن نصاً يحقق شيئاً او هدفاً مما سبق شرحه، قد وضع بين يدي ملحن لصياغته وتلحينه . للوهلة الاولى وأمام إغراء الجمل القصيرة الجميلة، والكلمات السلسة العذبة، يبدأ الملحن فوراً في الترنيم والهمهمة، بحثاً عن بداية لحنية لهذه الكلمات التي بين يديه . وهنا تكمن الخطورة، فإن التأمل في النص وقراءته، توضح للملحن المسالك الأسلم التي عليه ان يبدأ منها التلحين والتساؤلات .

- ماذا يراد من الاغنية، وكيف يكون ذلك لتحقيق الهدف من خلال اللحن ؟

- أين بيت القصيد في الاغنية (الجملة الاهم) للتركيز عليها ؟

- ما هو التصور المرئي للاغنية من خلال الاستماع إليها لدعم هذه الصورة وتوضيحها ؟

- ماهو الشكل الأنسب في التعامل الموسيقي مع هذا النص من خلال جميع العوامل ، كأن نتساءل كيف يكون الأداء ؟

آ - الصوت او الاصوات البشرية :

- طفل أم أطفال ؟

-مطرب أم مطربة ؟

- مجموعة كبار . . . الخ

ب - المقام الواحد أو التحوير فيه ؟ لماذا المقام ؟ ولماذا التحوير ؟

ج - ماهو الإيقاع الموسيقي الذي يخدم النص أكثر ، ويحافظ على حجم الكلمة والجملة المفيدة ؟

د - ماهو المؤثر الطبيعي (الموضح للحن) إن وجد ، وما هو البديل الموسيقي ؟

وبعد هذه التساؤلات لابد من تفصيل بعض الأمور الفنية ، ويمكن ان تلخص فيما يلي :

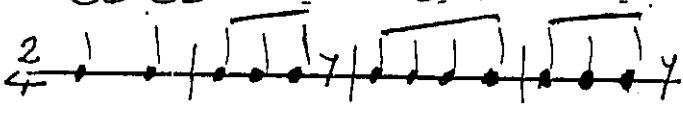
أولاً - النبر والتنغيم :

يتوجب في رأيي المحافظة ما أمكن على المسافة الزمنية للكلمة أثناء صياغتها ضمن اللحن . لنأخذ مثلاً مفردة (عالي) فإنها إذا لحنت بأقصر من مسافتها الطبيعية تصبح (علي) وذلك على حساب حرف العلة الموجود فيها ، وبهذا يكون قد تغير معناها تماماً ، وكذلك إذا صيغت لحنياً ، تصبح الكلمة (عا . . لي) وبهذه المسافة المطولة يمكن أن يحدث إلتباسات لدى الطفل ، فتفقد الكلمة والجملة على الأقل تأثيرها وفي حالات معناها ، ومثل هذا الخطأ يؤدي الى خلل كبير للتركيب العام للاغنية ، إذ ان الكلمات ، كما هو معروف ، تحدد الجمل المفيدة ، والجمل تحدد المعنى للمقطع ، ومن ثم كامل المقاطع يكوّن

الجسم الكامل للاغنية .

وأشبه الوضع في الاغنية بعملية المونتاج والتركيب السينمائي تماماً، فإن التركيب المشوش للصورة الفلمية، يفقد المشهد الكثير من الوضوح، ويؤثر بالتالي على الإيقاع العام للفيلم، وعلى تأثيره على المشاهد، وكذلك الوضع تماماً وإنما سمعياً في لحن الاغنية، فإنه من المفيد بل من الضروري الابتعاد كلية عن تغيير المسافة الطبيعية للكلمة قدر المستطاع، حتى وإن كان هذا لضرورة الوزن الموسيقي او حتى لتكامل الجمل الموسيقية ولو نظرنا للكثير من اغاني الاطفال الشعبية في أنحاء متعددة من عالمنا العربي، والتي مازالت شائعة ومتداولة وتردد منذ عشرات السنين وحتى يومنا هذا، وبحثنا عن سر بقائها واستمرار وجودها، لرأينا انّ احد اهم هذه الاسباب، هو توافق الكلمة مع مسافتها بل انها جزء من الإيقاع الموسيقي للاغنية، ففي فلسطين نستمع للأطفال يغنون في لعبهم، او كانوا يغنون وكنا نستمع :

طاق طاق طاقيـــــة بعليـــــة طاقتين طاقيـــــة طاق طاق



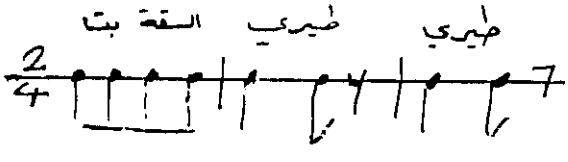
طاقيتين بعليّـــــة

رن رن ياجـــــرس

حوّل واركب عالفرس (١)

وفي العراق نسمعهم يغنون نفس الإيقاعية الموسيقية :

بت السقّـــة طيري طيري

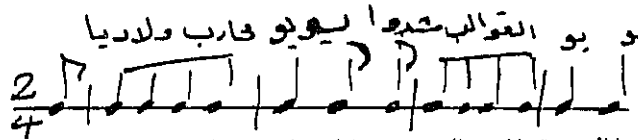


طيري طيري السقّـــة بت (٢)

(١) أغاني الأطفال في فلسطين - علي الخليلي

(٢) اغاني ولعب الاطفال - حسن قدوري

– وفي سورية نسمعهم أيضاً يقولون



وهكذا بالطبع في كل اقطارنا العربية، إذ من الضروري الحفاظ على المسافة الصوتية وإيقاعها، بعيداً عن التطويل او التقصير، وهنالك العديد من الحلول الفنية لتلافي مثل هذا الوضع أذكر منها : تناوب الاصوات الغنائية تركيباً للكلمة الواحدة او الجملة القصيرة.

وليكون الشرح واضحاً، نأخذ نموذجاً لاغنية تقول في مطلعها :

رنّ الجرس . . . .

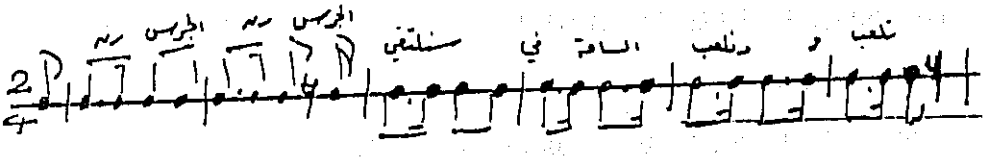
سنلتقي في الساحة

ونلعب . . . . .

قد يبدو للملحن، ان كان يريد التعامل مع النص باسلوب تقليدي، ان الإيقاع الموسيقي غير كامل في هذا النص، ولكن بعد التمعّن في المعاني والصورة يمكن التعامل مع هذا النص على النحو التالي :

نأخذ الجملة الأولى بصيغة تقريرية لأحد الاطفال :	رن الجرس
ثم نعيد الجملة نفسها وبصوت المجموعة وبتساؤل وترحيب :	رن الجرس
ليعود الطفل الأول واثقاً ومكملاً لكلامه :	سنلتقي في الساحة
	ونلعب . . . .
فيعيد الآخرون وبترحاب وحبور هذه المرة	ونلعب . . !! . .

فيصبح لدينا المقطع ملحناً بشكل كامل على النحو التالي :



وبهذا الشكل يكون قد تحقق لدينا العديد من الاهداف الهامة من خلال

التلحين، نذكر منها :

١ – حافظنا على المسافة الصوتية للكلمة .

٢– خلق التفاعل بين الشخوص التي اوجدها الملحن، ولم تكن موجودة اصلاً في النص الغنائي (على نمط اغاني اللعب عند الاطفال)

٣ – تعميق الصورة الصوتية للاغنية، لتُغني قدرة التخيل والتعايش لدى الطفل

٤ – المحافظة على الجمل الموسيقية السليمة، وخلقها دون خلل فني، وهنالك الكثير من الحلول التي تنبع اصلاً من طبيعة النص، وللملحن القدرة على ايجادها . ومنها على سبيل المثال تناوب الكلمة مع المؤثر الصوتي او الموسيقي، وتناوب الكلمة المغناة مع الأداءالموقع، وغير ذلك الكثير، وللملحن حرية الاختيار لإيجاد الحلول المناسبة .

ثانياً – التلحين (صياغة)

من المهم جداً، ان نراعي عند تلحين النص، تصوير المعنى من خلال الموسيقا واللحن، والابتعاد كلية عن تعارض الخط اللحني واتجاهه مع معنى الكلمة اوالجملة، وهذا من اهم الاخطاء الشائعة في غنائنا العربي . مثلاً لايمكن ولا يجوز للحن ان يهبط في كلمة مثل (سماء . طير . فوق) مهما كان السبب، إذ ان ارتفاع الصوت هنا لمجرد توضيح المعنى، حيث ان الاغنية اولاً واخيراً لعموم الاطفال وليست للطفل او الاطفال الموهوبين، الذين ينفذون اللحن، او حتى للمطرب او المطربة إن كان اللحن موجهاً للطفل . كما يجب الابتعاد ما أمكن عن اللوازم الموسيقية، لا سيما المطولة منها أثناء صياغة اللحن، وإن وجد مثل هذا الفراغ فإشغاله بالحركة كالتصفيق مثلاً، وهذا يساعد على خلق الاحساس بالإيقاع وتنمية هذا الاحساس، أو بالصوت المجرد مثل (لا . لا . لا .)، وذلك يسهل على الاطفال ترديد اللحن، وبتلقائية دون الحاجة لوجود آلة او آلات موسيقية وبشكل عفوي أثناء اللعب او النزهة .

وكما سبق ان تحدثت عن اهمية ان يخلق اللحن للاغنية احساساً تصويرياً مسموعاً للموضوع في اغنية ولو بشكل بسيط ومبدئي، فإن اغنية العمل، من المفيد ان يكون جوّها العام يوحي بالعمل ونشاطه وكذلك النزهة - حالات الطقس - وكذلك خلق صورة للحالة النفسية مثل الفرح - الغضب - الدهشة - التساؤل - البحث والتفكير - خيبة الامل . وايضا صورة للحركة مثلاً الوسائل المتحركة من سيارات - طيارات - جو مدينة الملاهي والعاب الفضاء (الكومبيوتر) - زحف وخطوات ومؤثرات الحيوانات . وبالطبع هناك الكثير من النماذج التي تتطلب أجواء أخرى من خلال ماتطرحه الاغنية، وانا احاول طرح امثلة فقط .

إن التعامل مع الطفل، بمثل هذا الأسلوب، سوف يترك أثراً ايجابياً على تفكيره، وتعايشاً من خلال احساس عام بالشعور الانساني والبيئي والصورة الصوتية، التي خلقها الملحن في هذه الحالة او تلك وأكّدها، وفي حالات كثيرة يكون قد اوجدها .

ثالثاً - الإيقاع العام الداخلي

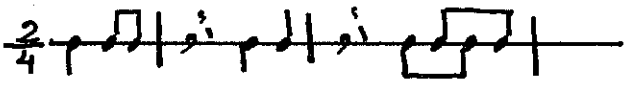
والمقصود هنا، الحفاظ على التتالي، من خلال الجمل الموسيقية المغنّاة وغير المغنّاة وهو الذي يحدد الشكل النهائي للاغنية، ومدى تأثيرها، وكذلك تفاعل المتلقي (الطفل) معها، وهذا هو الإيقاع العام للاغنية . وكما اوضحت ليس المقصود هنا صوت آلات الإيقاع وأدائها، بل هو الاحساس بالزمان والمكان والتتابع ايضاً . والذي يكون مجمل هذه العوامل، خط مسير الاغنية المتكامل نحو الهدف المطروح من خلالها، ومدى تحقيق الاغنية لذلك الهدف من خلال تتالي الجمل المغنّاة، فإن تصوراً أولياً لموضوع الاغنية كمادة مرئية بحاجة لتوضيح صوتي يمكن ان يغني تفكير الملحن، ويخصب خياله حول الصيغة المتكاملة لإيقاع عام لهذه الاغنية، وتحقيق ذلك من خلال إبداعه بالطبع حتى وان

كانت الاغنية للسمع فقط .

رابعاً – الوزن الموسيقي

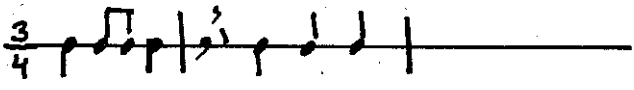
من البديهي ان يفضل استعمال الاوزان الموسيقية الخفيفة ، والإيقاع الرشيق للاغنية ، مما يسهل على الطفل استيعابها والتجاوب معها وحفظ مضمونها . ومن هذه الاوزان المعروفة مثلاً :

آ -



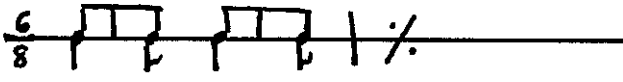
وجميع الاشكال الإيقاعية المشتقة .

د -



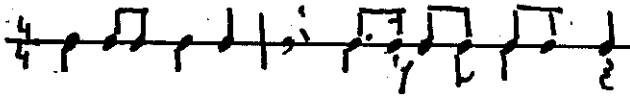
والاشكال الإيقاعية الثلاثية المبسطة لهذا الوزن .

ج -



المعروف بالترانتيلا ثنائي الحركة والرشيق .

د -



الوزن الرباعي البسيط .

ونجد ذلك من القوالب التي تخلق مع الملحن . ويفضل بل من الضروري الابتعاد ما أمكن عن الاوزان الثقيلة والمعقدة مثل : 12/8 10/8 5/4 وغيرها،في المراحل المبكرة على الاقل ، وكذلك الابتعاد عن بعض الإيقاعات المحلية المعقدة مثل : 3/4 لأن مثل هذه الإيقاعات وإن كانت تصلح لمنطقة من خلال التعايش ، فإنها ستبدو هجينة

وصعبة على المناطق الأخرى كافة، وكل هذا كما سبق وأشرت، هوللمراحل المبكرة من سني الطفولة . ومن المهم جداً والضروري المحافظة على الروح المتوثبة والمشرقة والمرحة من خلال الوزن والإيقاع في الاغنية . ويمكن استخدام الكثير من القوالب الإيقاعية البسيطة من موسيقانا الشرقية، لما يناسبها من أغانٍ وأجواء .

خامساً – السلم الموسيقي (المقام)

إن السلم الموسيقي (المقام) المعتمد وتحويراته، من أهم العوامل المؤثرة في تكوين الأغنية وتصوير المناخ المطلوب لها، وهنا تكمن خصوصية الملحن وإبداعه وقدرته على التصور للقالب الموسيقي، الذي سيصب فيه النص الغنائي الذي يتعامل معه، والذي يضيف فيه البعد الأجمل، والموضح لكل المفردات والمعاني والأجواء المنشودة في الأغنية، لذا يجب إختيار (المقام) بعناية ودراية . وحسن التفاعل والإختيار والتأكد هنا سيوفر أحد أهم عوامل نجاح اللحن .

ويفضل الإعتماد ما أمكن على السلم الموسيقي السليم المعدّل لعدة أسباب أهمها :

*تعويد أذن الطفل على سماع الموسيقا السليمة في هذه المرحلة المبكرة للسلالم الكبيرة والصغيرة MAJOR & MINER العجم والنهوند، ومشتقاتهما ، لأنها الأسهل ولوضوحها العلمي .

* لسهولة حفظ اللحن والمشاركة فيه .

*إمكان إغناء اللحن بالصورة الموسيقية المناسبة للمعاني والأجواء المنشودة، من خلال التوزيع الموسيقي البسيط، والإستعانة بآلات تدعم هذا التصوّر .

*بالسلالم الموسيقية المعدلة يمكن إضفاء جو المرح والبهجة بوضوح أكثر

*وحدة أداء السلالم، ليس في الأقطار العربية وحدها، بل في العالم أجمع .

*إمكان إستمرارية هذه الأغنية وتطويرها مع الزمن يصبح أكثر قابلية ولديّ أمثلة

كثيرة (مثلاً أكثر ألحان الموسيقار سيد درويش المتداولة حتى يومنا هذا، والقابلة دوماً للتطوير الموسيقي، هي الألحان السليمة المقام مثل : طلعت يا محلا نورها – بلادي بلادي – الحلوة دي – زوروني وغيرها . .) وأقصد بالتطوير هنا ليس العبث بالجمل الموسيقية واللحن، بل أداءها بأساليب مختلفة بالصوت والآلات والتوزيع والهندسة الصوتية إلخ .

إن وجود العديد من السلالم (المقامات) الموسيقية السليمة ومشتقاتها في موسيقانا العربية هو من الكثرة بحيث يمكن من خلالها تحقيق معظم ما يريد الملحن، أذكر منها :

١ – مقام ماجور (عجم) بأشكاله .

٢ – مقام المينور (نهوند) بأشكاله ومشتقاته الأخرى .

٣ – مقام ثالثة الماجور (كرد) بأ شكاله المتعددة .

والابتعاد عن السلالم والمقامات التي تحوي (الربع تون) يمكن أن يكون مرحلياً، فلا يعقل مثلاً أن يبدأ الطفل بدراسة الرياضيات المعقدة كالكسور واللوغاريتمات، قبل أن يكون قد مر بمراحل كثيرة للرياضيات المبسطة .

كذلك الأمر بالنسبة للموسيقا وتعويد الأذن عليها، إذ من واجبنا التدرج في إدخال النوط الموسيقية المتناهية الحساسية (الربع تون وغيره) ضمن أغاني الأطفال وفي مرحلة متقدمة وذلك من خلاله كلحن مكمل أو ممر موسيقي PASSAGE ، مثلاً : كأن يكون اللحن (ري مينور) يصعد ليعطي جملة أو مقطعاً على (بيات لا) على الخامسة ثم يعود إلى اللحن الأصلي (ري مينور)، على أن يكون الإستعمال هنا لضرورة لا غنى عنها، مثل أغنية تشرح الفن أو العمارة العربية أو أغنية تروي حكاية شعبية أو تاريخية، وذلك لإعطاء اللحن صورة أقرب تجسيداً إلى الواقع .

وأذكر هنا مثلاً على واجبنا في تعويد الطفل أولاً على السلالم الموسيقية السليمة وأهميتها، إذ كنت أسجل أغنية في قطر عربي شقيق مع مجموعة من أطفال هذا القطر والمعروفين في الأوساط الفنية هناك بالموهبة وحسن الأداء، وأما الأغنية فلم تتجاوز في

تكوينها مدرجاً من ستة نوطات بين دو - لا على سلم دو ماجور، وكانت الجملة الرئيسية

ولكن الأطفال لم يستطيعوا أداء نوطة (مي ♭) إلا ناقصة قليلاً، وبعد غناء معهم لم أجد بداً من تغيير العلامة من (مي♭) إلى (مي♮)، وتصبح الأغنية بذلك من مقام الراست بدلاً من العجم، والإستغناء عن أكثر من آلة والتوزيع الموسيقي في الأغنية، والإبقاء على اللحن فقط .

قد يكون هذا نتيجة الكثير من العوامل المحيطة بالأطفال أهمها أداؤهم لأغاني المطربين والمطربات وإستحسان الكبار ذلك منهم بل تشجيعهم، وهنا تكمن الخطورة . ومن هنا أعيد وأكرر أن نترك إستعمال مشتقات النصف نوطة إلى مرحلة متقدمة، ولو قليلاً، من عمر الطفل .

وتعاملنا مع النص الغنائي على هذا النحو يتضمن مايلي :

آ - عدم وجود طابع الأسى والخمول (مع أن ذلك موجود كعادة وعرف في الغناء، بأكثر من قطر عربي)، ويمكن تصور لحن للأطفال على مقام الصبا بأي حال سيكون .

ب - عدم وجود صعوبة في أداء اللحن والمشاركة فيه (كالأغنية التي أوردتها آنفاً) أو أغنية مرتكزة أصلاً على مقام (الهزام) سيكا، والذي يصعب على الكثير من المطربين والمطربات إلا بعد مرحلة طويلة من التحضير (السلطنة) .

ج - عدم التشويش على سماع الطفل، لاختلاف المقامات ذات الربع تون بين قطر عربي وآخر، وأعتقد أن هذا سبب تربوي وقومي أيضاً .

د - استعمال مقام شرقي مثل (راست) أو (بيات) يضفي على الأغنية طابع الإغراق في التطريب والنشوة، وبذلك يبتعد بالنص الغنائي عن الصورة المراد خلقها وأداؤها

للطفل، ونكتفي بإمتاعه المدروس . ولكن كما سبق أن ذكرت فإن باستطاعة الملحن أن يستعمل، وخاصة في الأغاني للمرحلة الأولى، بعض الجمل الشرقية كلحن مكمل أو ممر PASSAGE

و – من البديهي والطبيعي أن يبتعد الملحن عن استعمال السلالم النصفية CRO-MATIC وكذلك أسلوب اللامقامية في اللحن، لأن ذلك يؤدي فعلاً الى ارباك الطفل واستيعابه وكذلك تفهمه وصعوبة مشاركته لمثل هذا النمط من الألحان والموسيقا في المرحلة المبكرة من العمر . إن الذخيرة الموسيقية في تراثنا الشعبي غنية برصيد من الألحان والجمل الموسيقية بعد تأطيرها وتوظيفها للأطفال، يربط الماضي المجيد بحاضر ومستقبل نأمل أن يكون سعيداً . وكذلك يعمم هذا الرصيد على أطفالنا من خلال أغانٍ جديدة في مضمونها وتوجيهها المعاصر، وبتراث أصيل من التراث الشعبي العربي .

أذكر مثلاً أن قدم لي نص غنائي تقول كلماته :

طيري طيارة طيـــري طيري فوق الســودان
طيري ومعي أصحابي لنقابل كل الإخـــوان

***

طيري في الجو العـالي يفرح يضحك أطفـالي
حطي في وطني الغالي في أرضي أحلى بستان

***

طيري كالصوت الهادر طيري كالنسر الطائــر
طيري للقمر الســاهر لكن حطي في السودان (١)

---

(١) من أغاني إفتح يا سمسم . النص : ياسر المالح

وبدون أي عناء، نرى أن الأغنية قد صيغت بإطار مناسب تماماً للحن الأغنية العراقية الشعبية المعروفة " طالعة من بيت أبوها " ، وهو لحن جميل جداً ومعروف على الأقل في المشرق العربي، وهو من مقام سليم . وصدف أن زار الكويت مطرب سوداني معروف في بلده يدعى صلاح ابن البادية، وهنا تكاملت الصورة : لحن عراقي تراثي - نص رائع لمؤلف سوري - مطرب سوداني - أطفال كويتيون، فكانت واحدة من أجمل أغاني البرنامج، سيما بعد إعدادها موسيقياً إعداداً مناسباً ومبسطاً .

سادساً - قبل التنفيذ

من المفيد، بل من الضروري، أن يقوم الملحن بعد إنتهائه من وضع لحن الأغنية، وقبل التنفيذ الفعلي في الأستوديو، ببعض التجارب للتأكد مما يلي :

١ - مدى توافق الحيز الصوتي RANGE المدون عليه اللحن مع الإمكانية الصوتية المحدودة للطفل العادي (المتلقي)، وليس للأطفال الموهوبين، الذين سيعملون على تنفيذ اللحن فقط، وذلك من خلال وجود عدد من الأطفال العاديين أثناء التمرين، ليرى الملحن مدى إمكان أدائهم لهذا اللحن .

٢ - التأكد من سرعة إستيعاب اللحن وتجاوبهم معه ومن ثم ترديده وحفظه .

٣ - هل هنالك جملة لحنية أو نغمة أو إنتقال صعب حال دون سلاسة الحفظ والإستيعاب، وإمكان تلافي هذا الخلل في هذه المرحلة وقبل التنفيذ .

٤ - محاولة التأكد من وضوح الجملة المفيدة (الهدف)، وهو بيت القصيد من داخل اللحن، أي أشبه بأن يكون تحتها سطراً أحمر (سمعياً طبعاً)، وكأن يكون (الهدف) هو المقطع الذي يتكرر عادةً (المذهب)، أو أي صيغة أخرى يختارها الملحن .

٥ - إذا لم يتمكن الملحن من إيجاد المجموعتين : التي ستؤدي من الأطفال الموهوبين، وأخرى للمتلقين، فيمكن تسجيل البروفة على شريط كاسيت مثلاً وبآلة واحدة، عود أو بيانو، وإجراء هذه التجربة مع الأطفال العاديين بعد ذلك وبدون وجود

الأطفال المنفذين، وهذا أقل إحراجاً لهم .

٦ - يمثل هذا التدريب، يتضح لنا الزمن بشكل أولي للأغنية، وصورة عملية لها، وإمكان إضافة بعض العادات أو حذفها حسب ما يراه الملحن من ضرورة لذلك، بعد دراسة ردود الأفعال من الأطفال المتلقين .

سابعاً - الاستعمال الآلي (التوزيع)

قبل الخوض في هذا الموضوع، فإن لي وجهة نظر أريد أن أوضحها أولاً وتتلخص بما يلي :

إن التوزيع الموسيقي من قبل شخص غير ملحن الأغنية أو الموسيقا هو مجرد عملية تزيينية مزيفة فنيا على الأقل . إن البعد الموسيقي التعبيري عمودياً وأفقياً للّحن HAR-MONY& COUNTREPOINT، يجب أن يولد فعلاً أثناء التلحين، وبنفس المؤثرات والعوامل التي أفرزت الشكل اللحني، بمعنى آخر، لو أخذنا صورة زيتية لفنان تشكيلي، ثم أردنا لهذه الصورة أن ينفذها فنان آخر على شكل تمثال، لكان عمل المثّال حتماً عملاً آخر وله شكل ومضمون آخران بعيدان عما يراد من اللوحة .

أقول هذا، لأن التوزيع الموسيقي، بالمعنى المعروف لدى موسيقيينا، هو إعطاء نوطة اللحن المطلقة MELODY لموسيقي آخر، ليقوم بوضع الأسس الموسيقية والأبعاد الأخرى أولاً، ومن ثم يقوم هذا الموسيقي بفرز المركب الموسيقي، الذي أنجزه لعدد من الآلات وبالشكل الذي يراه مناسباً . وهنا نلاحظ أن لاشكل توظيفي فعلي للّحن الموزّع بهذا الشكل سوى أن تعطي آلة أو آلات جملاً جميلة وقصيرة، وكثيراً مايعتمد ذلك ليغطي نقاط الضعف والهبوط في اللحن، وعلى كل حال، وإلى أن يمكن التعامل مع الملحّن العربي كمؤلف موسيقي من خلال ممارسته الفنية المتكاملة نلجأ الى أسلوب التعامل مع الممكن .

إن الدور التربوي والتثقيفي لأغاني الأطفال، إضافة لدورها الترفيهي، يحتم علينا أن نتعامل مع التوزيع الموسيقي للأغنية بحرص ودراية، سيما وأن طفلنا محاط بأغان تخلو من أي تعامل موسيقي علمي وموظف، حيث جميع الآلات تعزف خطاً لحنياً موحداً مع الطفل أو الأطفال أو المطرب، وآلات الإيقاع الأخرى ترافق بقوالب الإيقاع المتكررة، وذلك أشبه بحلقة صوفية أو بمجلس عبادة وثني، من هنا يأتي دور الإستعمال العلمي والمدروس للآلات المرافقة لأداء اللحن، كما سبق أن أشرت، فإن الطفل العربي ابن عصره وعلينا أن نساعده على أن يواكب هذا العصر، ومن كافة النواحي البيئية والتكنولوجية وغيرها، لا أن نعزله في (تابو) من التقاليد وصفحات الماضي فقط .

وينعكس هذا على الأغنية بكل مراحلها : الكلمات – التلحين – التوزيع – التنفيذ .

وقد يتضح ذلك في المرحلتين السابقتين (الكلمات والتلحين) ولكن بشكل نظري، ولكنه يتأكد فعلاً بالتنفيذ الفعلي الآلي والتقني . فإن الآلة العصرية (الحديثة) إذا أحسن استعمالها مثل (الكي بورد، السنثايزر) مثلاً، يمكن أن تعوّض عن أي مؤثر طبيعي يصعب دمجه مع اللحن، مثل الرياح – العواصف – الفضاء والمركبات . . إلخ، وكذلك إستعمال بعض الآلات الخاصة مثل الأوكسيلوفون والميتالوفون والجلوكنشبيل في ما يناسبها من أغان، يضفي طابع المرح والسعادة وإغناء خيال الطفل . ويمكن الإستفادة بالمقابل من الكثير من آلاتنا المحلية مثل القانون – البزق – الناي – بعض الآلات الإيقاعية المحلية، وإذا أحسن توظيفها أضفنا الملامح الخاصة بموسيقانا ومجتمعنا أيضاً .

من هنا تأتي خطورة وحساسية التعامل مع الآلات الموسيقية من خلال التوظيف والتوزيع الآلي لإيجاد صيغة متلاحمة بين هذين العالمين المختلفين. ولكي تكون لنا خطة واضحة في التعامل الموسيقي مع أغنية الطفل، يمكن أن نستفيد من تجارب الآخرين، فنحن نرى في كتب الموسيقا العالمية المخصصة للأطفال تبسيطاً موسيقياً حتى لألحان كبار الموسيقيين العالميين ومؤلفاتهم، دون أن يؤثر ذلك على جوهر الموسيقا نفسها، ليسهل على

الطفل أداؤها عزفاً أو غناءً، ولنا في ذلك قدوة حسنة، فإن إختيارنا لأبسط المركبات الموسيقية الرئيسية TONIC,CHORDS لترافق أغنية الطفل في توزيع موسيقي متناسق ومن ثم التدرج معه لصيغ أكثر تقدماً، مما يجعل تفاعله وتفهمه للأبعاد الموسيقية وعامل العمق في اللحن طبيعياً ومتناسقاً مع مداركه الأخرى، وهذا بالضرورة ينعكس على الإستعمال والتوزيع الآلي في الأغنية من حيث إختيار تآلف موسيقي لعدد محدد ومدروس من الآلات، لتقوم كل منها بدور وظيفي معين في تصوير الملامح الخاصة، وبتعاملها مع الآلات الأخرى المختارة، تتحدد الأبعاد المختلفة، والصورة الصوتية الكاملة للأغنية، وهذا بالطبع يعود أولاً وأخيراً لتصورات (الملحن - الموزع) وإبداعه، وصوت الآلة الموسيقية هو العامل المميز الذي يوضح أوجه المعالم النفسية للحن مثل : الفرح - الحزن - التوتر - الغضب . . . إلخ، وهذا بالطبع يؤثر تأثيرا مباشرا على الصوت البشري المؤدي للحن . ومن المفيد أيضا استعمال الأدوات الطبيعية الموظفة، لسبب واضح كصوت الجرس بأغنية مدرسية أو نفير السيارات في أغنية عن المرور وأخطاره .

وهكذا، فإن ما قدمته في الدراسة، هو نتيجة خبرة وتعامل مع خبرات عربية وعالمية، حاولت خلالها أن أستفيد من الخطأ إن وجد وأعزز الصواب . ولكن تبقى هذه الدراسة تجربة عملية وشخصية يرجى من المستمع القارىءالفنان أن يتعامل معها على هذا الأساس، فله الحق في تعزيز الصواب والإستعانة به، والابتعاد عن الخطأ وتصويبه لتكون له تجربته الخاصة التي تعزز مسيرة الغناء الموجه للطفولة العربية، في مرحلة نحن أحوج فيها للمنهجية والتخطيط العلمي والعملي في جميع الأمور .

❑ الأشكال الموسيقية الأساسية (٢)

آ . كوبلاند
مؤلف وناقد موسيقي أميريكي معاصر
ترجمة محمد حنانا

٢ – شكل التنويع

الباص المتكرر – الباساكاليا – الشاكون – التنويعات على لحن

تمثل أشكال التنويع أصدق تمثيل مايتوقع المستمع أن يسمعه ومالا يتوقع أن يسمعه من ناحية الشكل في الموسيقا . وإنه لمن الحمق تصور مستمع ، يستمع إلى شكل التنويع لأول مرة ، يسمع بدرجة ما من الدقة كل تنويع على حدة . ومع ذلك فالشيء المهم بالنسبة له هو معرفة الخطوط العامة حتى لو لم يكن قادراً على تتبع تفاصيل كل تنويع بمفرده ، وبشيء من الإعداد سيكون من السهل عليه أن يسمع نسبياً الخطوط العامة لكل شكل من أشكال التنويع سواءٌ كان العمل لمؤلّف كلاسيكي أم لمؤلّف حديث .

وقبل المضي أبعد من ذلك ، يجب أن ينبّه القارىء إلى أن التنويع في الموسيقا له مظهران مختلفان لايجب الخلط بينهما . المظهر الأول هو استخدام التنويع في الموسيقا بطريقة عابرة . ذلك أن كل عنصر من العناصر في الموسيقا يمكن أن يجري عليه التنويع ، هارمونياً كان أم لحنياً أم ايقاعياً . وفوق ذلك فإن التنويع بوصفه وسيلة يمكن أن يستخدم في أية لحظة في الشكل المقطعي أو شكل السوناتا أو في شكل الفوج . إنه أساسي لدرجة أن المؤلفين يلجؤون إليه على نحو متواصل ومن دون تفكير . لكن المظهر الثاني

الذي ينبغي ملاحظته، هو استخدام التنويع في أشكال التنويع الخاصة المختلفة، وحيث يشكل التنويع القاعدة الشكلية الأساسية. إن المظهر الثاني هذا هو ماأعتزم معالجته ههنا.

إن قاعدة التنويع في الموسيقا قديمة جداً، إنها تنتمي لذلك الفن بحكم الطبيعة لدرجة أنه من الصعب تصور زمن لم تكن تستخدم فيه. حتى في زمن باليستريا وما قبله، حين كانت الموسيقا الغنائية هي الأعظم، توطدت قاعدة التنويع اللحني في الممارسة الموسيقية. وغالباً مابُني القداس في القرن السادس عشر على لحن واحد يستخدم استخداماً متنوعاً في كل قسم من أقسامه المنفصلة.

ومع أن قاعدة التنويع استخدمت أولاً في الألحان الغنائية، فإن مؤلفي آلة الڤيرجينال الإنكليز سرعان ماكيّفوها لتلائم أسلوب التأليف الآلي، وذلك عن طريق التنويع في البنية الهارمونية، وبذات الطريقة المتبعة في هذه الأيام تقريباً.

وفي الواقع فإن أولئك الأساتذة الإنكليز استخدموا هذه الوسيلة الجديدة إلى المدى الذي غدت فيه مضجرةً إلى حدّ ما. فلم تعد قاعدةً من القواعد الشكلية بل صيغة في حد ذاتها. لقد استطاع كلٌّ منهم أخذ ثيمة وكتابة عشر تنويعات عليها، مالئاً تلك التنويعات بالنغمات المتلاحقة والتريلات [1] وبوفرة من التشكيلات التي لم تكن ممتعة في حد ذاتها. وطبيعي أن هذا ليس صحيحاً فيما يتعلق بأفضل الأمثلة في تلك الفترة، كالتنويعات التي وضعها المؤلف بيرد على لحن صَفْرَة سائق العربة.

منذ ذلك الوقت لم تخلُ فترةٌ من مؤلفين كتبوا في شكل التنويع. لقد كرر الكلاسيكيان هايدن وموزارت استخدامه بوصفه شكلاً أساسياً، وفعل ذلك الرومانتيكيان المبكران بيتهوڤن وشوبرت، والرومانتيكيان المتأخران شومان وبراهمز. وقد ازدهر

---

(١) تريلات، جمع تريل. نوع من الحليات اللحنية.

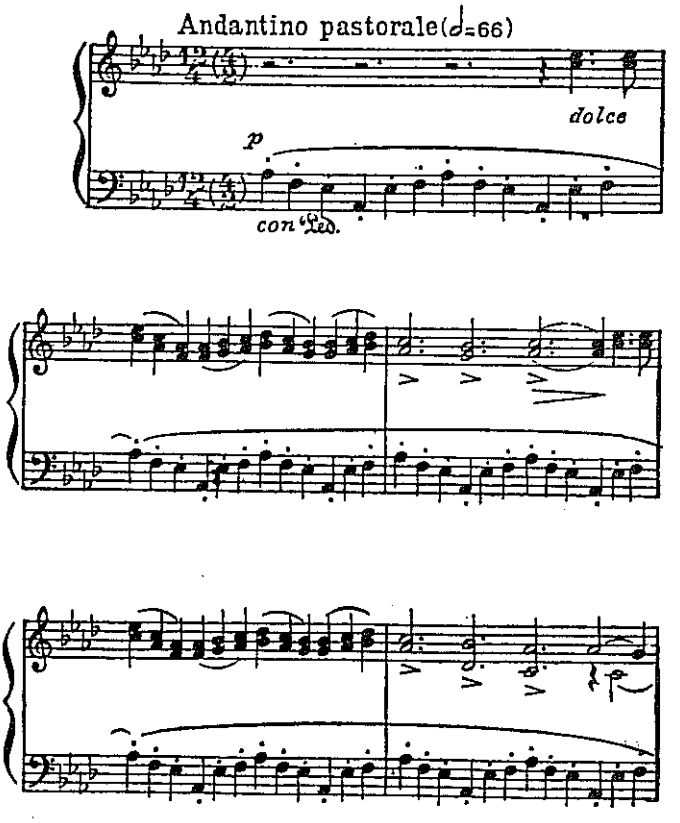
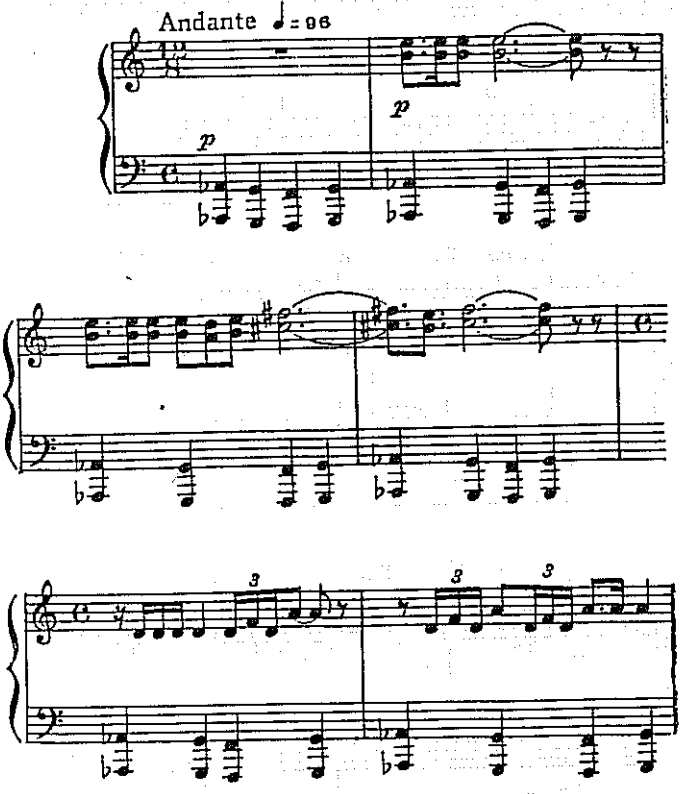
اليـوم، والشـاهد على ذلك مـقطوعـة دون كـيـشـوت الشـهـيـرة للمـؤلف ريتـشـارد شتراوس، وتنويعات اللغز للمؤلف إيلجر، وتنويعات إستار للمؤلف داندي.

وإذا مضينا قدماً نحو العصر الحديث فهناك ثُمانية ستراڤنسكي، و Schwanendreh-er للمؤلف هيندميث، والرباعية الوترية (ثلاثة تنويعات على لحن) للمؤلف هاريس. وهذا دليل، إن كـان ثمَّةَ حـاجـةٌ إلى دليل، على أن أشكال التنويع أسـاسـيـة في التـاريخ الموسيقي، وأن تخلي المؤلفين عنها أمر بعيد الاحتمال.

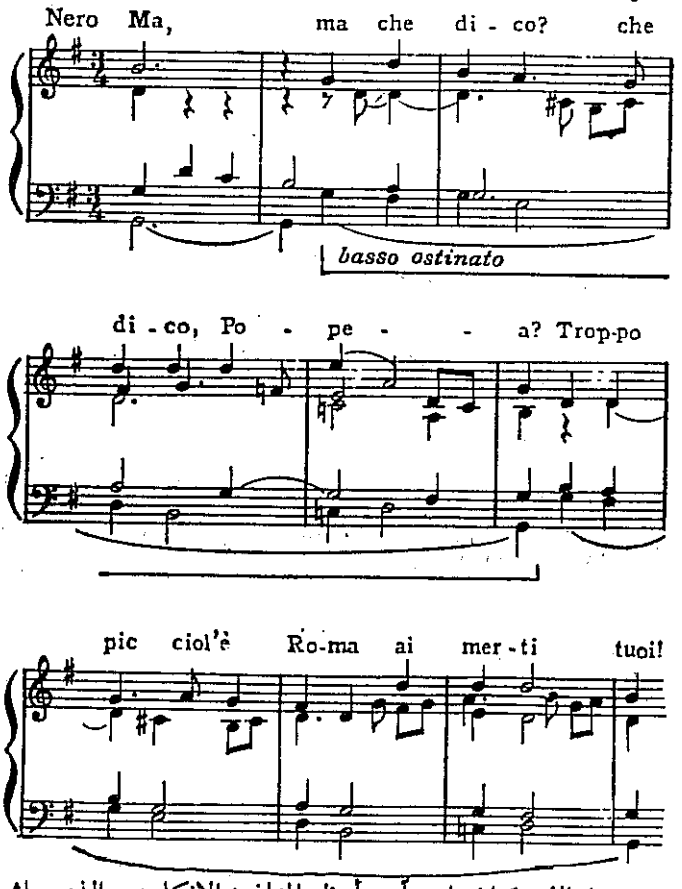
الباص المتكرِّر BASSO OSTINATO

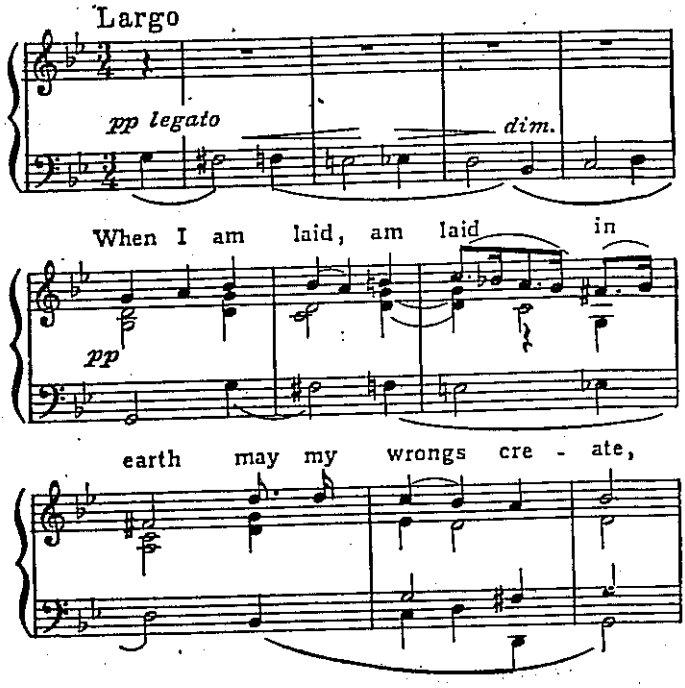
إن البـاص المتكرِّر، أو باص الأرضـية، هو الأسـهل بين أشكال التنويع الأربعـة، ويمكن تمييزه بسهولة. وقد يكون أسلوباً موسيقياً أكثر منه شكلاً موسيقياً. وبترجمة حرفية يعني «الباص العنيد»، وذاك وصف دقيق له تقريباً. إنه عبارة موسيقية قصيرة (تكون إما على شكل مـرافـقـة وإما على شكل لحن فـعلي) تتكرر بصـورة دائمـة في قـسم البـاص، بينمـا الأقسام العليا تواصل تقدمها على نحو طبيعي.

لقـد زوَّد هذا الأسلوب مـؤلفي عـام ١٩٢٠ بمنهج سـهل في الكتـابة الموسـيـقـيـة الحـديثة، فـاليـد اليسـرى تستـمر دائماً بذات الطريقة، بينمـا تُترك اليدُ اليمنى لتـحقـيق أغراضها في السرد. وربما من أجل ذلك أثَّر الباص المتكرِّر تأثيراً سحرياً قوياً على المؤلفين الجدد.

والآن لندرس أمثلة توضـيحـية للبـاص المتكرر كـمـا مورس في فترات مـختلفة. إن أبسط صيغة هي تلك التي يتخذ فيها الباصُ الأرضي مظهراً أكثر بقليل من مجرد المرافقة. وهذا نجده في مقطوعة باستورال للپيانو للمؤلف سيبيليوس.

المثال الآخر الأكثر حداثة نجده عند أرتور هونيجر في مقطع cortege من أوراتوريو الملك داود، فهنا أيضاً يشكل الباص المتكرر مجرد مظهر يتلائم جيداً مع التغييرات المقامية المثيرة التي تجري في القسم العلوي.

لاحظ أنه حالما يترسخ الباص المتكرر بقوة في وعيك، فمن الجائز، إلى حد ما، أن يغدو أمراً مسلّماً به، وبذلك تُتاح لك الفرصة لتركّز تركيزاً أكبر على ماتبقى من مادة.

ويمكن اختيار العديد من الأمثلة الرائعة من موسيقا القرن السابع عشر. وفيما يلي

واحد من أعمال مونتڤيردي الأخيرة، كتبه عام ١٦٤٢ (تتويج بوبيا). في هذا المثل ليس الباص الأرضي مجرد شكل، بل لحن حقيقي بحد ذاته.

هنري بورسيل الذي كان واحداً من أعظم المؤلفين الإنكليز، والذي عاش في نهاية القرن السابع عشر، كان مولعاً بالباص المتكرر، وفي أعماله عدد وفير من الأمثلة المتنوعة حوله. وإليك مثالاً مأخوذاً من أوپراه الشهيرة دايدو وإينياس، وهو أغنية منفردة تدعى «تفجع دايدو». في هذا المثال يتخذ الفرار الأرضي صورةً كروماتيكية مدهشة، لذلك يسهل تذكُّره، وتتَّسم الأكوردات التي فوقه بتوهُّج رومانتيكي متقدم جداً إذا ماقيس بفترة بورسيل.



ومن أفضل الأمثلة الحديثة، الجزء الثاني من الموسيقا المرافقة للمسرحية الإيمائية «تاريخ جندي» التي وضعها ستراڤنسكي ويدعى «كمان الجندي». فبواسطة أربع نغمات بيتزيكاتو على الكونترباص رسم المؤلف صورة فيها شيء من الشفقة والتهكم، هي من أفضل أمثلة الدُّعابة في الموسيقا الحديثة.

كذلك استخدم المؤلف فيليكس بيتيريك الباص المتكرِّر على نحو فعال ولأغراض فكاهية في مُؤلَّفه «إحدى عشرة مقطوعة صغيرة للأطفال».

الباساكاليا THE PASSACAGLIA

الباساكاليا هي الطراز الثاني لشكل التنويع، وتبنى كما هو الحال في الباص المتكرر على أساس تكرار مقطع في الباص. ولكن الباص الأرضي هنا هو جملة لحنية ثابتة

لاتتغير، وليس مجرد تكوين. كما أنه أكثر قابلية للمعالجة عن طريق التنويع، كما سنرى بعد قليل، من الباص المتكرِّر بتكراراته البسيطة.

إن أصل الباساكاليا غير معروف تماماً. ويقال أنها رقصة بطيئة ذات وزن ثلاثي ومن أصل إسباني. على أية حال فإن باساكاليا اليوم والأمس هي دائماً بطيئة وجليلة في طابعها، ولها ذات الوزن. أما علاقتها بالرقص فقد تلاشت.

تبدأ الباساكاليا بعرض ثيمة في الباص دون مرافقة. ونظراً لكون هذه الثيمة تشكل أساس جميع التنويعات، فمن الهام جداً أن ترسخ جيداً في ذهن المستمع. لذلك جرت العادة أن تتكرر الثيمة بحذافيرها في الباص خلال بعض التنويعات الأولى، في حين يبدأ القسم الأعلى حركة ناعمة نحو الأمام.

عموماً هناك هدفان لدى المؤلف في معالجة شكل الباساكاليا. الأول، ضرورة وضع الثيمة الأساسية في ضوء جديد مع كل تنويع جديد مضاف. وبكلمات أخرى، يجب على المؤلف أن يوقظ ويعزز الاهتمام بالباص المتكرِّر دائماً عن طريق خياله المبدع. الثاني، بصرف النظر عن جمالية كل تنويع على حدة، يجب أن تُجمع التنويعات بقوة دفع تصاعدية، وبهذا يمكن للشكل كله أن يصبح مُرضياً من الناحية السيكولوجية. وقد كان الهدف الثاني بصورة خاصة أساسياً منذ عهد باخ.

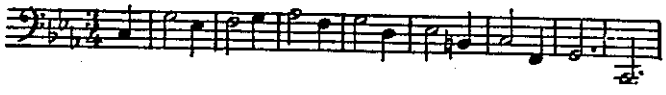
ليست هناك حاجة للإبقاء على التكرارات الحرفية للثيمة الأساسية في الباص بعد التنويعات العديدة الأولى. وأبسط طريقة هي نقل الثيمة ذاتها إلى القسم الأعلى أو الأوسط.

ومن الطرق الأخرى حجب الثيمة للحظة، رغم أنها تظل حاضرة بصورة أكيدة سواءٌ في قرار بعض التشكيلات اللحنية، أم في قرار مايبدو أنه مجرد مرافقة أكوردية. وفيما يتعلق باحتمالات التنويع، هناك طريقة تقليدية تتلخص في عرض الثيمة ببطء مضاعف أو بسرعة مضاعفة، أو جمعها مع مادة لحنية جديدة بطريقة كونترپانتية.

وعند ربط التنويعات المختلفة في وحدة متماسكة، من المألوف أن تُجمع معاً عدة تنويعات متشابهة من حيث النمط، وينتج عنها انتقالات أسلس من تنويع إلى آخر.

إن التأثير التصاعدي قد تحقق منذ زمن باخ عن طريق زيادة عدد النغمات في الميزور، وبذلك يحدث شعور بالذروة من خلال الحركة المتسارعة. والحقيقة أن الاختلافات الرئيسية بين تعامل باخ مع الشكل وبين من سبقوه تكمن في الحركة المتسارعة لبناء الذروة، وتلك طريقة مازالت تستخدم مراراً وتكراراً، وليس فقط في شكل الباساكاليا.

من أروع الأمثلة في عموم الأدب الموسيقي، باساكاليا الأورجن مقام دو مينور للمؤلف باخ الكبير، والتي غالباً مايستشهد بها عند دراسة شكل الباساكاليا. وهي مبنية على هذه الثيمة!



وعلى المستمع العادي أن يدرس بتمعن ولعدة مرات نوتتها أو تسجيلها أو الاثنين معاً. فمن الضروري أولاً حفظ ثيمتها في الذهن بصورة جيدة، ثم تَذكُّر أن كل تنويع جديد يبدأ مع نهاية عرض الثيمة. وربما يسبب هذا تشويشاً في البداية، لأن نموذج التنويعين الأولين متطابق غالباً، باستثناء بروز الهارمونيات التعبيرية في الثاني. لاحظ كيف تبدأ الحركة بالتسارع عند التنويع الرابع، متحولة من ثماني نغمات إلى ست عشرة نغمة. في التنويعات الأربعة الأول تبقى الثيمة الأساسية كما هي، أما في التنويع الخامس فتتقنَّع الثيمة، وربما أمكن إيجادها في نغمات القرار لكل أربيج صاعد. في التنويع الثامن يضاف خط كونترپنتي جديد فوق الأكوردات، التي هي في القرار وفيها عناصر الثيمة الأساسية. ثم تتحول الثيمة الأساسية في التنويع الذي يلي إلى قسم السوبرانو، مع

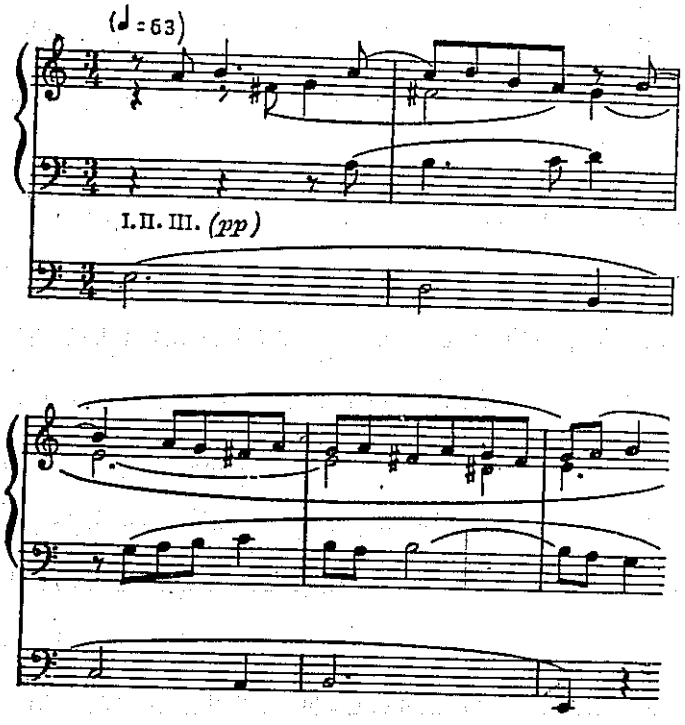
خط كونترپنتي في أسفلها. لاحظ زخم التجميع وخصوصاً في النهاية، قبل أن يبدأ القوج (غالباً ماتكتب القوجات ختاماً للباساكاليا، لكن ذلك لايؤثر أيَّ تأثير على شكلها).

إنَّ شكل الباساكاليا قد أهمل إلى حد ما خلال القرن التاسع عشر. كان مؤلفو تلك الفترة يفضلون كتابة تنويعات على لحن عند معالجة أشكال التنويع. لكن المؤلفين الحديثين كتبوا الباساكاليات. وهناك مثال جيد منها نجده في الحركة المتوسطة في ثلاثي الكمان، والڤيولونسيل، والپيانو للمؤلف راڤيل. كما عالج كلٌّ من ألبان بيرج في أوپراه ڤوزيك، وأنتون ڤيبرن في (باساكاليا للأوركسترا OP.1) معالجةً عصرية لذلك الشكل.

الشاكون THE CHACONNE

الشاكون هو النمط الثالث لشكل التنويع. وهو وثيق الصلة بالباساكاليا. إن الفوارق بينهما طفيفة، لدرجة أدت في بعض الأوقات إلى قيام جدل هام بين النظريين لوصف قطعة موسيقية بالباساكاليا أو الشاكون، فيما إذا أهمل المؤلف نفسه القيام بذلك. والمثال الكلاسيكي على ذلك، الحركة الأخيرة من السيمفونية الرابعة للمؤلف براهمز. فبعض المفسرين أشار إليها على أنها باساكاليا، أما البعض الآخر فوصفها بالشاكون. وبما أن براهمز دعاها بالحركة الرابعة فقط، فمن المرجح أن يستمر الجدل حولها لوقت طويل.

الشاكون على كل حال كالباساكاليا، كانت في الأصل رقصة بطيئة بوزن ثلاثي. وما زالت محتفظة بطابعها الجليل الوقور. ولكنها لاتبدأ كالباساكاليا بعرض الثيمة في الباص دون مرافقة. بل تُسمع الثيمة في الباص منذ البداية مع المرافقة الهارمونية. وهذا يعني أن ثيمة الباص لايسند إليها دورٌ هام تلعبه، كما هو الحال في الباساكاليا، ذلك لأن المرافقة الهارمونية في الشاكون تكون أحياناً متنوعة. لهذا تعد الشاكون بمثابة حجر العبور بين الباساكاليا والتنويعات على لحن، كما سيتضح تواً.

وهذه ثيمة شاكون من أعمال المؤلف الكبير ديتريخ بوكستهود رائد باخ:

في هذه الحالة، وكما ترى، فإن الثيمة في الباص تتضمن المرافقة الهارمونية الخاصة بها، وهكذا يبدو هذا العرض الأول وكأنه التنويع الأول في الباساكاليا. ومن هنا يبدأ التشوُّش.

تعد الحركة الأخيرة من السيمفونية الرابعة للمؤلف براهمز، التي سبق أن أشرتُ إليها، من الأمثلة الحديثة الرائعة لشكل الشاكون، ولسوء الحظ فإن ضيق المجال يحول دون تحليلها بالتفصيل. يكفي القول إن تلك الثيمة التي شكلت بعدئذٍ الباص الأرضي، تُسمع لأول مرة في القسم الأعلى للأكوردات الافتتاحية، وهي ستظل تلازم الثيمة في العديد من الحالات. وبكلمات أخرى، تتضمن الشاكون بخلاف الباساكاليا خطاً هارمونياً يترافق مع باصه الأرضي.

التنويعات على ثيمة THEME AND VARIATIONS

إن شكل التنويعات على ثيمة ما هو الأخير والأكثر أهمية في أشكال التنويع. وقد امتدت شهرته إلى ماوراء عالم الموسيقا الصرفة، وأصبح يستخدم لعنونة القصائد والروايات.

والثيمة التي تُنتقى بهدف التنويع هي إما من ابتكار المؤلف وإما من مصدر آخر. وكقاعدة تكون الثيمة ذاتها بسيطة ومباشرة في طابعها. إذ من الأفضل أن يتلقّاها المستمع في أبسط حالاتها قبل أن تبدأ عملية التنويع. ويتوجب على القارىء أن يضع في ذهنه حقيقة أن شكل التنويعات على ثيمة كغيره من الأشكال الأخرى، يزداد تعقيداً بمرور الوقت. كانت الثيمة في الأمثلة المبكرة، تظهر عادة بوضوح في شكل صغير ذي جزأين أو ثلاثة أجزاء، ويُحتفظ بحدوده الشكلية في التنويعات التي تلي. ومن ناحية أخرى كانت التنويعات المستقلة ذاتها، مربوطة ربطاً مهلهلاً، فظاهرياً وكقاعدة شكلية، يبدو أن ثمة إحساساً عاماً فقط بالتوازن والتباين.

الممارسة الحديثة أوجدت العكس. إن حدود الثيمة التي يبدأ بها المؤلف، غالباً ماتضيع معالمها مع كل تنويع مستقل. إلا أنه تُبْذل في الوقت نفسه محاولة واضحة لبناء جميع التنويعات في شكلٍ ما من أشكال الوحدة الإنشائية. وإن ماعُرض في هذا الصدد وفيما يتعلق بشكل الباساكاليا - أعني التأثير التصاعدي الناجم عن ربط الأقسام المستقلة- هو صحيح إلى أبعد الحدود بالنسبة للتنويعات على ثيمة.

هناك أنماط مختلفة للتنويع يمكن أن تطبق عملياً علي كلِّ ثيمة. ومنها يمكن تمييز خمسة أنواع شائعة: التنويع الهارموني، التنويع اللحني، التنويع الإيقاعي، التنويع الكونترپانتي، التنويع الذي يضم الأنواع الأربعة التي سبق ذكرها.

ليس هنالك في أي كتاب مدرسي صيغةٌ قادرة على توقع طبيعة كل مخطط تنويعي يمكن أن يكتشفه المؤلف المبتكر. حتى إنه لمن الصعب الإتيان بأمثلة توضيحية عن الأنواع

الخمسة الرئيسية التي ذكرتها من قطعة موسيقية واحدة. وبهدف التوضيح يبدو أنه من الأفضل أن أكتب بدايات كل مخططات التنويع النموذجية على اللحن المعروف «آه! أوچستين المحبوب». (انظر الملحق رقم ١ في آخر البحث).

ولكن هذا لا يعني، كما قيل سابقاً استنفاد الاحتمالات اللامحدودة على وجه التقريب لتنويع ثيمة منفردة. ومن المألوف عند أغلب المؤلفين البقاء قريباً من الثيمة الأساسية في بداية التأليف، ثم يتم تجاوزها أكثر فأكثر مع تقدم التأليف. وكثيراً مايعاد عرض الثيمة بصورتها الأصلية في نهاية التأليف. فيبدو الأمر وكأن المؤلف يقول «أنت ترى إلى أي مدى يمكن الذهاب بعيداً؛ حسناً، نحن هنا نعود ثانية من حيث بدأنا».

إن الأدب الموسيقي زاخر بأعمال التنويعات على ثيمة، لدرجة أنه لاداعي لاختيار مثال خاص. ومع ذلك أنصح القارىء بشدة أن يستمع إلى الحركة الأولى من سوناتا البيانو مقام لاماجور لموزارت فهي مبنية على ثيمة وستة تنويعات. لاحظ أن هناك احتفاظاً بالصورة الشكلية للثيمة في كل تنويع. فالتنويع الأول هو مثال جيد على التنويع اللحني المنمق؛ والتنويع الرابع هو مثال على تحويل الثيمة إلى هيكل هارموني. وتتجلى الوسيلة الصغيرة العزيزة على الأساتذة الكلاسيكيين في التنويع الثالث، حيث يتحول الهارموني من الماجور إلى المينور. من الهام أن يكون المستمع واعياً بداية كل تنويع، بحيث تتجزأ القطعة في ذهنه بذات الطريقة التي تقسَّمت فيها في ذهن المؤلف لحظة تأليفها.

هناك أمثلة رائعة من القرن التاسع عشر، لكنها أكثر تعقيداً من موزارت. منها على سبيل المثال «دراسات سيمفونية» للمؤلف شومان، ومنها أيضاً «تنويعات على ثيمة» للمؤلف فوريه، إنها أقل شهرة، لكنها رائعة.

المثال الحديث الشائق، والذي يتضمن تنويعاً لشكل التنويع هو الحركة المتوسطة في ثُمانية ستراڤنسكي. هنا نجد أنه بدلاً من المخطط المعتاد: A', A'', A''', A'''' . . . الخ نجد هذا المخطط A, A', A'', A''', A'''', A', A'', A''', A'''', A . الصورة الغريبة هنا، هي أن

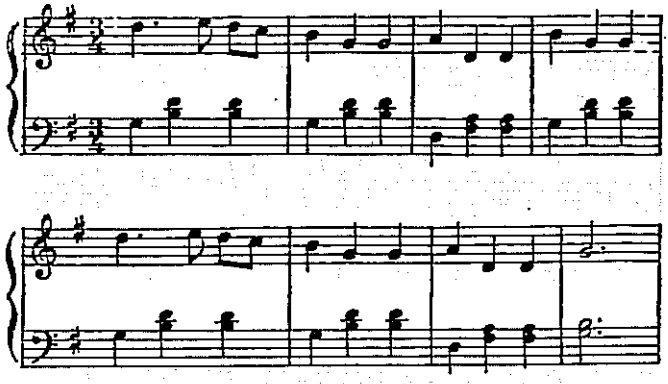
المؤلف - وبعد عدة تنويعات - لايرجع في كل مرة إلى الثيمة ذاتها (كما في شكل الروندو) بل يرجع إلى التنويع الأول للثيمة.

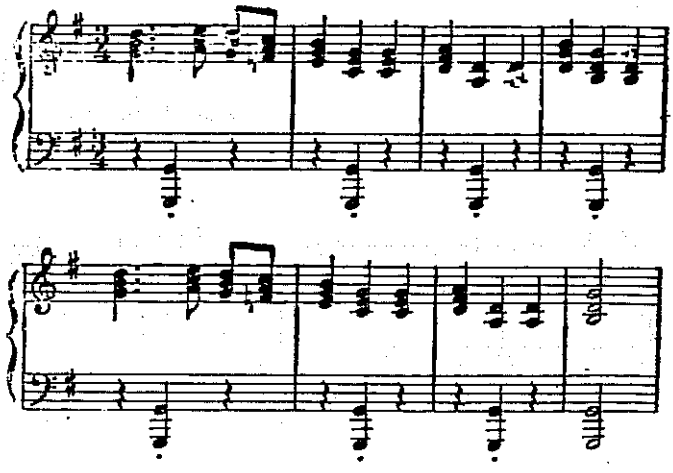
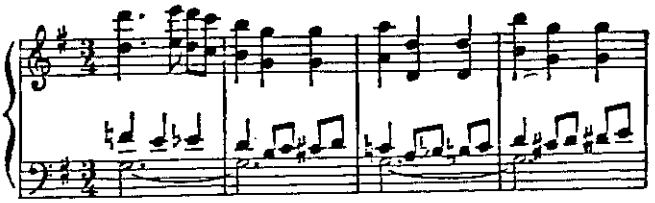
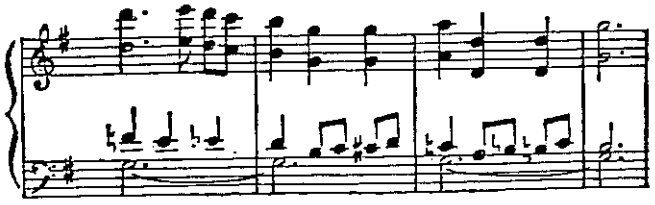
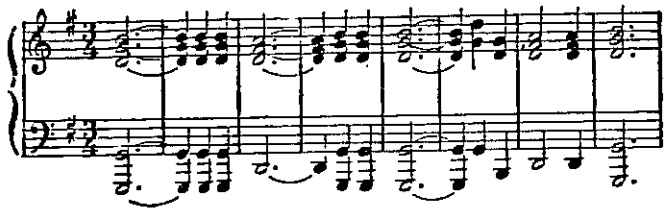
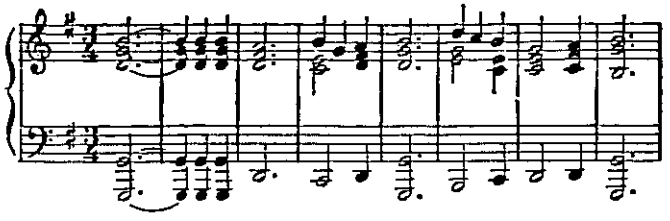
إن تنويعات البيانو التي وضعها مؤلف هذا الكتاب عام ١٩٣٠، مبنية على ثيمة قصيرة نسبياً، وهي تقلب النهج التقليدي المعتاد عن طريق وضع الصيغة الأبسط للثيمة في المحل الثاني، وإطلاق اسم «ثيمة» على التنويع الأول. وكانت الفكرة من وراء ذلك أن يقدم المؤلف للمستمع صيغة ثيمة أشد تأثيراً، بل أكثر تلاؤماً مع الطابع الدراماتيكي العام للمؤلَف كلِّه.

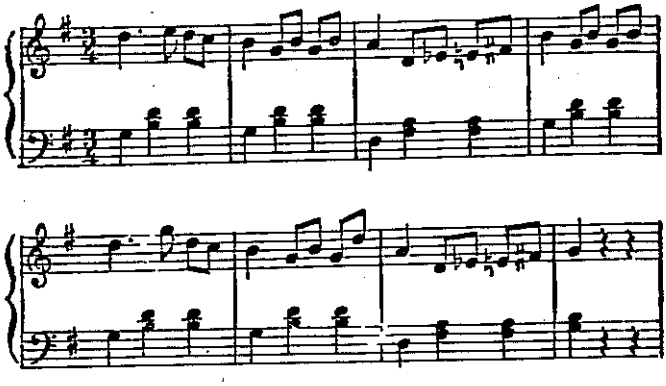
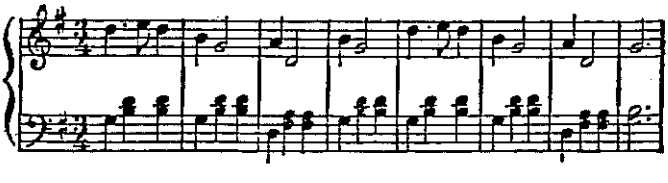
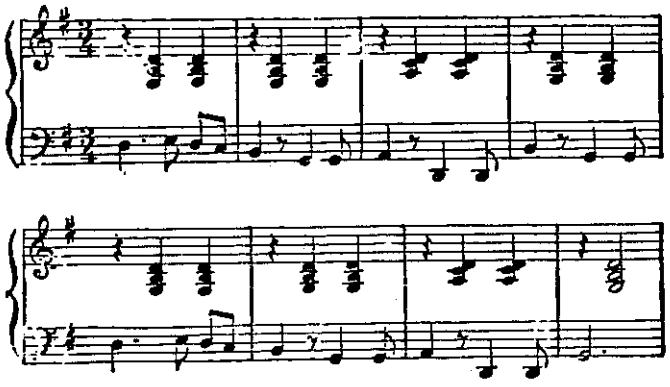
الملحق رقم (١)

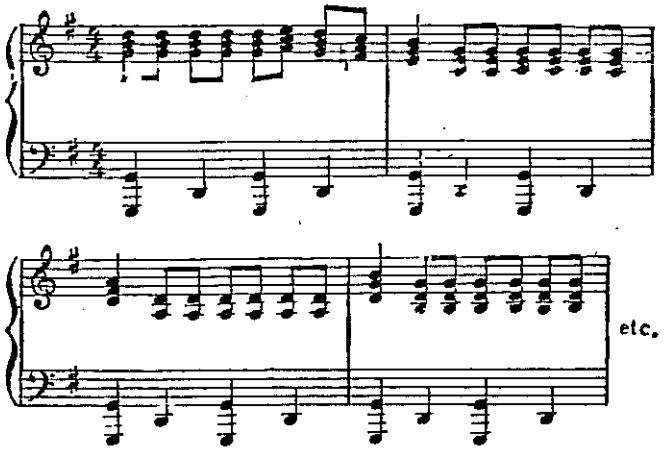
أشكال التنويع النموذجية

ثيمة" آه ! أوجستين المحبوب"

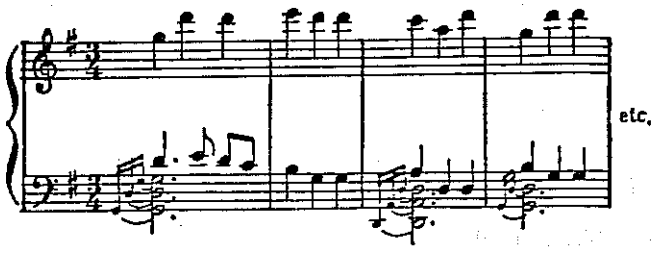
THEME Ach! du lieber Augustin

١ – التنويعات الهارمونية

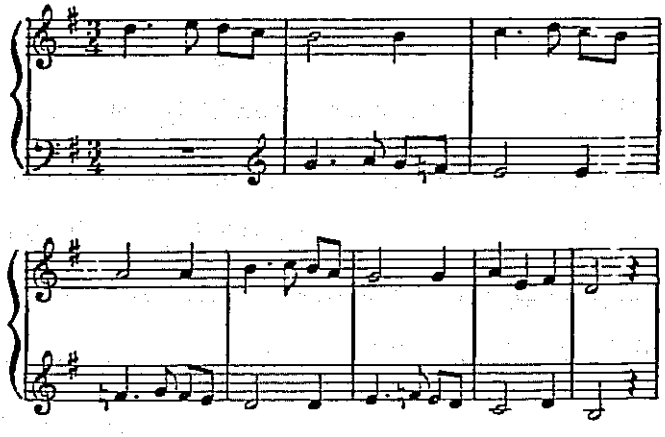
آ – يبقى اللحن بصورته الحرفية، لكن الهارمونيات المرافقة تتغير بصورة كلية :

ب – يبقى اللحن والمرافقة الأكوردية الأصلية، لكن النسيج الموسيقي يصبح أكثر غنىً

ج – يضيع الأثر الكلي للحن . يبقى فقط الهيكل الهارموني التحتي :

د – يجري التنويع على الهيكل الأكوردي ذاته . ويعد هذا تنويعاً على الأكوردات المرافقة أكثر منه تنويعاً على ثيمة :

٢ – التنويعات اللحنية

آ – اللحن ذاته يتغير . تبقى حدوده الخارجية ، لكن الخط اللحني يغدو أكثر إزدهاراً وهذا النمط مبني على مفهوم أساسي في الموسيقا وهو إذا انتقلت من دو إلى ري، تستطيع الإنتقال أيضاً عن طريق دو ديبز (دو – دو ديبز – ري) دون أن يطرأ تغيّر جوهري ما على الخط اللحني :

ب – النمط اللحني الثاني هو عكس النمط السابق، إذ يغدو فيه الخط اللحني أقل ازدهاراً مما هو عليه، وذلك عن طريق التأكيد على النغمات الجوهرية الخالية من الزخرف وبكلمات أخرى، إذا انتقلت الثيمة الأصلية من دو إلى دو ديبز إلى ري، فإن الخط اللحني قد يذهب مباشرة من دو إلى ري :

ج – تبقى الثيمة ، لكن وضعها يتبدل من الأعلى إلى الأسفل أو الوسط وبالعكس :

٣ – التنويعات الإيقاعية

آ – إن جميع أنماط التنويع الإيقاعي يمكن أن تجمع وتوضع تحت عنوان التغيير الإيقاعي . فمثلاً إذا تحول وزن الثيمة من الثلاثي إلى الرباعي وفي تمبو سريع جداً، فسيطرأ تحوُّلٌ كامل على طبيعة الثيمة :

٤ – تنويعات كونترابانتية

آ – يتكوّن التنويع الكونترابانتي البسيط من إضافة ثيمة جديدة إلى الثيمة الأصلية، والتأكيد على الثيمة الجديدة عن طريق إبقاء الأصلية في الساحة الخلفية :



ب – يتحقق النمط الثاني وهو الأدق عن طريق اقتطاف جملة موسيقية صغيرة من الثيمة الأصلية وإخضاعها إلى معالجة كونترابانتية . وهذا النمط يشكل صعوبة أمام المستمع في تتبعه، إلا إذا كانت الجملة المقتطفة واضحة منذ البداية :

٥ – أي مُركب يحوي الأنماط السابقة كلها .

□ علم النفس الموسيقي ومبادىء علم الإجتماع الموسيقي في خدمة تعليم الموسيقا العربية وتطويرها(١)

محمد كامل القدسي
– أستاذ تحليل الموسيقا والصولفيج العربي
في المعهد الوطني العالي للموسيقا في الجزائر
– أستاذ محاضر في المدرسة العليا للأساتذة
فرع الموسيقا والعلوم الموسيقية،جامعة الجزائر

تقديم

إن التحولات المتعاقبة التي يعيشها المجتمع العربي في مختلف الميادين الإجتماعية، الثقافية، التربوية، الإقتصادية والسياسية (ونحن على عتبة القرن الواحد والعشرين) قد وضعت بصماتها على الحركة الموسيقية في الوطن العربي، وذهب العاملون في الحقل الموسيقي يكثفون الجهود من أجل النهوض بالموسيقا العربية ومحاولة تجاوز الصعوبات التي تواجه مسيرها وخاصة مايتعلق منها بالتربية الموسيقية ومنهجية التكوين الموسيقي، لتصبح موسيقانا ذات مستوى ثقافي بمعنى الكلمة تأليفاً وأداءً وتذوقاً من قبل الجمهور العريض .

وتختص الموسيقا ذات المستوى الثقافي كما هو معلوم بقدراتها التعبيرية عن مكنونات المشاعر الإنسانية الحية لذى الأفراد والجماعات، وتمتاز في قدرتها على إظهار هذه المشاعر والسموّ بها في ركاب الزمن لتصبح جزءاً متمماً لكيان الفرد والمجتمع، لا بل جزءاً

من ثقافة الشعب وغذائه الروحي، وهو الهدف الأسمى الذي نصبو جميعاً إلى تحقيقه دون أن نقف بموسيقانا عند حدّي الطرب والتطريب الملاصقين للكلمة المغنّاة .

ولقد أقام المعهد الوطني العالي للموسيقا بالجزائر، الذي أعمل فيه أستاذاً منذ عام ١٩٨٠، منذ أشهرٍ قليلة، حفلاً سيمفونياً شارك فيه أساتذة المعهد وطلابه وقدموا أعمالاً سيمفونية غربية إلى جانب قطعة موسيقية من قالب التوشية التقليدية الجزائرية موزّعة للأوركسترا من قبل الأستاذ رؤوف غازياف . والتوشية عادةً، قطعة موسيقية تفتتح بها النوبة التقليدية الأندلسية بما يعادل البشرف في إفتتاح وصلة الموشحات .

محاولات عديدة في الواقع أقيمت في الجزائر في مجال التطوير سيمفونياً، يرجع تاريخها إلى الأربعينات، حيث قام محمد إيغربوش، الذي تخصص في لندن وفيينا، بتوزيع مجموعة من الألحان التقليدية والفولكلورية الجزائرية يبقى ذكرها خالداً لأنها كانت المنار الذي استضاء به موسيقيو الأجيال اللاحقة في الجزائر .

والذي يمكن ملاحظته من هذه المؤلفات المتطورة هو أن المؤلفين الذين اقتصرت دراستهم على الموسيقا الغربية، كانوا أكثر تغريباً، مع العلم أن عملية إدخال الهارموني والبوليفوني إلى الموسيقا العربية تحتّم وضع قواعد جديدة نرى بوادرها في بعض البلاد العربية وخاصةً في مصر التي تقف موقف الريادة في هذا المجال . وفي إعتقادنا أنه لابد من الإنتظار عدة أجيال قادمة حتى تأتي الأعمال المتطورة المرتقبة أكثر ملاءمةً لمجتمعنا العربي، شريطة السعي حثيثاً إلى رفع مستوى التذوق الموسيقي في المجتمع بالتوازي مع خطوات التطوير .

وإنطلاقاً من أن الموسيقا، وهي مرآة الشعوب، تعكس صورة المجتمع الذي تعيش فيه، فإن المتتبع لمسيرة الموسيقا العربية، يجد أنها خضعت إلى مؤثرات بنيوية عميقة بين مدٍ وجزر، تبعاً للتحولات والمتغيرات العميقة التي نالت ولا تزال الحياة الإجتماعية، الثقافية، الإقتصادية، والسياسية العربية . وقد نالت هذه التحولات من

الموسيقا والأغاني الفولكلورية والتقليدية العربية على حد سواء، وهذا مايحتم علينا التمييز بين هذين النوعين من الموسيقا، حيث أن النوع الأول هو موسيقا وأغاني شعبية حية يتداولها جميع أفراد الشعب ويتناقلونها أباً عن جد شفوياً .

أما الموسيقا والأغاني التقليدية فهي الموسيقا التي كانت فيما مضى ذات مستوى ثقافي يتداولها ويتناقلها الموسيقيون دون غيرهم، لأنها تخضع للدراسة المتعمقة لاكتساب المهارات اللازمة في العزف أو الغناء، كما فعل زرياب في المدرسة الموسيقية التي أحدثها في قرطبة، لتعليم الموسيقا والغناء .

واسمحوا لي أن أضرب مثالاً عن الموسيقا في المغرب العربي المتاخم لإسبانيا، حيث كانت الموسيقا خلال الفترة بين القرن الثاني عشر وحتى نهاية الرابع عشر، ذات مستوى ثقافي، وإبتداءً من أول القرن الخامس عشر، أخذت في التراجع شيئاً فشيئاً، مع ضعف حركة التطوير الموسيقي بسبب تفشي الأمية الموسيقية، على عكس ما كانت عليه في العصر الأندلسي، حيث كان يستعمل التدوين الخاص بآلة العود على شكلٍ جدولي يبيّن مواقع عفق الأصابع، لا بل كيفية العزف . وقد ظلت أوروبا تستعمل هذا التدوين حتى القرن الثامن عشر، وقد أخذته عن عرب الأندلس مع كافة علوم العرب وفنونهم ومؤلفاتهم، التي ترجمت إلى اللاتينية وانتشرت في أنحاء أوروبا قاطبةً .

ونحن نتكلم عن كل من نوعي الموسيقا الفولكلورية والتقليدية، لابد لنا من الإشارة إلى وجود تداخل بين الموسيقتين بنسب متفاوتة، حيث تؤثر الواحدة بالأخرى .

إن تراث الموسيقا العربية التقليدية من الموشحات والأدوار والقصائد الغنائية والبشارف والسماعيات إلخ . . . لابد من المحافظة عليه وإحيائه بعد تدوينه تدويناً دقيقاً وتحليله علمياً وتحديد قوالبه وتصنيفه، تمهيداً لتعليمه لأبنائنا على أساس علمي تربوي صحيح، تماماً كما فعلت أوروبا بمحافظتها على تراث الموسيقا الكلاسيكية الأوروبية تعليماً وأداءً ونشراً .

ومع ضرورة المحافظة على التراث، فإن المجتمع العربي الذي يعيش تحولات ومتغيّرات إجتماعية، ثقافية وإقتصادية معتبرة، لابد له من تطوير موسيقاه بما يتناسب مع هذه التحولات .

والدور الذي تلعبه وزارات الثقافة العربية، والمجمع العربي في مقدمتها، في سبيل تطوير الموسيقا العربية، هو رسم الخطة وتحديد الهدف المنشود من التطور بعد أن تشعبت وجهات النظر في التطوير واختلفت الآراء تبعاً لتفاوت درجة تأثر الموسيقيين بالمتغيرات التي تنال الحياة الإجتماعية العربية من جهة، وتفاوت نوع الثقافة الموسيقية النظرية والعلمية التي حصلوا عليها .

ولنجاح عملية تطوير الموسيقا العربية لابد في إعتقادنا من السعي وبكل جديّة إلى إيجاد الناقد الموسيقي المتخصص الذي يقوم بهمزة الوصل بين العمل الإبداعي المتطوّر والجمهور المتلقي . وباختصار العبارة، فإن الناقد الموسيقي الذي نحن بحاجة إليه هو الذي يكون على مستوى الإنتاج الموسيقي الذي ينقده، متمتعاً بثقافة موسيقية متعمقة في تاريخ الموسيقا ومراحل تطورها وتحليلها، حتى يتمكن من تقييم الإنتاج الإبداعي من جهة، وإدراك طبيعة جمهور المستمعين ومدى تفاعلهم مع العمل الفني، ليقوم بهمزة الوصل بين العمل الإبداعي المتطور والجمهور .

وعملية تطوير الموسيقا العربية لا يمكن فصلها عن عملية تطوير التربية الموسيقية وفق منهجية مدروسة على مستوى المدارس العامة والتكوين الموسيقي المتخصص في معاهد الموسيقا، وعلى أساس الإنطلاق في التعامل مع التراث الموسيقي التقليدي والفولكلوري من نقطة تدوينه وتحليله واكتشاف كافة مكوّناته المتعلقة بالمقامات والطبوع والإيقاعات وما يقابلها من الأوزان الشعرية وأسلوب الأداء والطابع المميز والخصائص المتميزة إلخ . . . وذلك تمهيداً لاستيعاب هذه المكونات علمياً وعملياً على النحو الذي يتقبلها الذوق الجميل والمنطق الثقافي الذي يعيشه المجتمع العربي في هذا العصر الذي تقاربت أنحاؤه

المتباعدة .

ولعل الطريقة المثلى في التربية الموسيقية التي تخدم تطوير الموسيقا العربية والنهوض بها إلى المستوى الثقافي، هي تطبيق منهجيّات التكوين الموسيقي التي وضعها المربي الموسيقي الهنغاري سلطان كودالي وذلك بعد تطويعها ووضعها في خدمة تعليم الموسيقا العربية . والسبب في إختيارنا هذه الطريقة هو أنها تعتمد على الغناء . والموسيقا العربية كما هو معلوم يغلب فيها الطابع الغنائي .

لقد انطلق كودالي في عمله التربوي الضخم من نقطتين أساسيتين : الأولى هي أن الإرتفاع بالموسيقا ذات الطابع الثقافي يجب أن يرافقه إرتفاع في مستوى جمهور المستمعين، أما الثانية فهي أن الأغاني الفولكلورية تشكل اللغة الموسيقية الأم، مما جعله يقوم بتدوين آلاف الأغاني الفولكلورية وتحديدها وتحليل قوالبها وتصنيفها تمهيداً لإيجاد الصلة بين الغناء من جهة، وتربية الأذن عن طريق الإملاء الموسيقي من جهة ثانية، والصولفيج الغنائي من جهة ثالثة .

ويعتبر كودالي أول من ابتكر طريقة الصولفيج النسبي الذي يثبت المسافات الموسيقية بأنواعها في الذاكرة ويسهل القراءة الصولفائية المطلقة . ولقد قمت بتطبيق هذه الطريقة بنجاح على مختلف المقامات الموسيقية العربية، بما فيها المقامات ذات الأرباع، وذلك من عملي كأستاذ للتحليل الموسيقي والصولفيج في المعهد الوطني العالي للموسيقا بالجزائر .

إن هذا الملمح من طريقة كودالي يصل بالدارسين إلى المستوى الذي يجعلهم قادرين على تدوين أية جملة موسيقية يسمعونها، ومن ثم صلفأتها بسهولة . وعلى هذا الأساس، فإن عنصر الإملاء يسبق عنصر الصولفيج في الأهمية، حتى أن موزارت الذي تلقى تربية موسيقية جدّية منذ صغره، استطاع وهو في الرابعة عشر من عمره أن يدوّن لحناً كورالياً لأربعة أصوات، عقب سماعه لأول مرة . ولقد دهش أعضاء فرقة الكورال حينما قرؤوا ما دوّنه موزارت ووجدوه مطابقاً للحن الموزع، علماً بأن الألحان الكورالية

كانت تحاط بالسرية من قبل مؤلفيها، حتى أن مجموعة المغنيات في الصوت الأول (سوبرانو) كن يجهلن التدوين الخاص بالأصوات الأخرى (آلتو، تينور، باص)، وهكذا بالنسبة لباقي الأصوات.

لقد استطاع كودالي، بفضل طريقته في التربية الموسيقية، أن يحقق نهضة موسيقية عارمة في هنغاريا، وأصبحت نسبة متذوقي الموسيقا ذات الطابع الثقافي في تزايد مستمر، حتى أن عدداً كبيراً من المستمعين إلى الحفلات السيمفونية في هنغاريا يتبعون التدوين الخاص بالسيمفونية من خلال الكتيبات الخاصة، بينما تقوم الأوركسترا بأداء السيمفونية.

ونعتقد أنه آن الأوان للموسيقا العربية أن تتخلى عن طريقة التلقين في تعليم التراث، ولبذل الجهود المكثفة لجعل التعليم مقتصراً على كل ما هو مدوّن موسيقياً بدقة، غناءً كان أو عزفاً، مع الإبقاء على ظاهرة الإرتجال في حدود التقاسيم والإستخبار والليالي والموّال.

إن ظاهرة الإرتجال الموسيقي هذه ليست غريبة على كبار العازفين البارعين الكلاسيكيين الغربيين، لا بل لقد تجاوز هؤلاء حدود الإرتجال ليدخلوا في مايمكن أن نسميه التأليف الفوري وفق قالب موسيقي ما، حيث ذكر النقاد الموسيقيون أن ماكان يبتكره أو يرتجله موزارت وبيتهوفن بطريقة التأليف الفوري على آلة البيانو كان يفوق في قيمته ما يؤلفه ويدوّنه هؤلاء. وليس معنى ذلك أن نهمل التدوين باسم الإرتجال والشفوية.

قال بيتهوفن مامعناه أن الهدف الجوهري من الموسيقا لايتحقق إلا في المرحلة، من التكوين الموسيقي، التي يبلغ الدارس فيها المستوى الذي يمكّنه من النظر إلى التدوين الموسيقي على المدرج ليس على أنه مجرد إشارات وعلامات تعكس صور الأصوات بقدر ماهي رمز حقيقي للفكر الإنساني القادر على إكتشاف جوهر الأمور والدخول في

أعماقها والتعايش معها .

وإنطلاقاً من هذا القول المأثور عن بيتهوفن يمكننا أن نستنتج أن المؤلفين والعازفين المبدعين يلتقون مع المتفوقين المثقفين الواعين في أعلى مستويات التذوق الموسيقي حيث تكتمل عناصر النشاط الموسيقي الإجتماعي المتوازنة .

وإن دلّ هذا القول على شيء ، فإنما يدل على أهمية التدوين في التكوين الموسيقي الذي يمتد سنوات طويلة ليبلغ معه العازف أو المغني المستوى الذي يمكّنه من من القراءة الصولفائية الوهلية (أي القراءة من النظرة الأولى للتدوين) . ومع تدريبات مماثلة في الإملاء الموسيقي ، يستطيع الموسيقي أن يدوّن وبسهولة كل ماستمع إليه مثل موزارت .

ولا شك أن بلوغ أعلى مستويات التكوين في الموسيقا العربية ، تأليفاً وعزفاً وغناءً وصلفأةً وإملاءً إلخ . . . لايمكن تحقيقه كاملاً في معاهد الموسيقا العربية حالياً طالما وأن هذه المعاهد مازالت تفتقر إلى الكتب الموسيقية التعليمية النظرية والآلية المبنية على الأسس البيداغوجيةوالنابعة من التجربة الميدانية وذلك في كافة الإختصاصات الموسيقية ، شريطة أن تطبق فيها طرق التربية الموسيقية الأكثر تكاملاً مثل طرق : كودالي ، أورف ، سوزوكي وغيرها ، بعد تطويعها ووضعها في خدمة الموسيقا العربية بخصائصها المتميزة .

وبعد ، فلقد تناولت في بحثي هذا المحاور الأساسية الثلاثة التالية :

١ – علم النفس الموسيقي والعوامل النفسية لدى الإنسان لإستقبال الموسيقا والتأثر بها وتقبل الجديد فيها ، مبيناً علاقة الموسيقا بالميول والعادات وفوائدها ، وكذلك علاقتها بالتفكير واللغة الموسيقية وطرق تعلّمها .

٢ – مبادىء علم الإجتماع الموسيقي مع لمحة عن تطور الموسيقا في بعض البلاد المتحضرة موسيقياً وفي بعض البلاد النامية .

٣ – التجربة الرائدة للمربي الموسيقي الهنغاري سلطان كودالي ، في التربية الموسيقية

مقترحاً الاستفادة منها بعد تطويعها لصالح الموسيقا العربية بمقاماتها وإيقاعاتهاوأسلوبها وطابعها ومختلف خصائصها .

وآمل أن تجدوا في هذا البحث إجابة على الكثير من التساؤلات التي قد لاتجد حلاً إلا عن طريق التربية الموسيقية السليمة التي تهدف إلى تكوين الموسيقيين المتعمقين في الموسيقا العربية أداءً وعزفاً وصلفأةً وإملاءً وغناءً وتدويناً وتحليلاً وتذوقاً وتأليفاً ونقداً، والقادرين في نفس الوقت على أداء الحد الأدنى والكافي من المؤلفات الموسيقية الغربية ذات المستوى الثقافي على آلة البيانو وآلات موسيقا الحجرة، والدارسين لتاريخ الموسيقا الأوروبية والتحليل الموسيقي ومراحل التطور الموسيقي عبر العصور . علماً بأن التربية الموسيقية هي الوسيلة الوقائية الناجعة التي تحول دون تشويه الموسيقا العربية أو إصابتها بالتلوث الموسيقي، إن صحّ التعبير، ودرهم وقاية خيرٌ من قنطار علاج .

وأخيراً، لقد سبق لي أن تقدمت بإقتراح إلى المؤتمر الدولي الثاني الذي انعقد في القاهرة ١٩٩٣، حول ضرورة إنشاء مركز عربي للبحوث الموسيقية في القاهرة، ولقد رحّب السيد رئيس لجنة التربية والثقافة الموسيقية بالمجمع مشكوراً بفكرة إقامة مثل هذا المركز، وأبدى إستعداده كعميد للمعهد الوطني العالي للموسيقا في الجزائر لإستقبال هذا المركز في الجزائر، في حال تبنيه من قبل المجمع العربي للموسيقا، أو المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم . ولقد وجدت من المفيد عرض المهام الست التي يمكن إناطتها بالمركز المقترح، الذي يعمل فيه باحثون موسيقيون متفرغون بالتعاون مع باحثين موسيقيين نصف متفرغين من أساتذة المعاهد الموسيقية العربية والجامعات وأساتذة التربية الموسيقية في المدارس العامة بمراحلها الثلاث على النحو الذي يضمن الإنطلاق بالبحوث من التجارب الميدانية، وعلى أن تعطى الأولوية لإجراء بحوث جادة في المجالات التالية :

١ – جمع التراث الموسيقي والغنائي العربي وتسجيله وتدوينه موسيقياً وتحليله وتصنيفه ونشره .

٢ – وضع منهجيات ملائمة لتعليم الموسيقا العربية وفق أحدث الطرق التربوية الموسيقية في العالم .

٣ – ترجمة أمهات الكتب الموسيقية التثقيفية والتعليمية التي تخدم تطوير الثقافة الموسيقية العربية .

٤ – تأليف الكتب الموسيقية التثقيفية والتعليمية في مختلف مجالات التربية الموسيقية في مدارس التعليم العام والمعاهد الموسيقية العربية المتخصصة، بما في ذلك الكتب الخاصة بتعليم الآلات الموسيقية العربية .

٥ – جمع نخبة من الأغاني والأناشيد التربوية المعاصرة وتدوينها ونشرها بما في ذلك نماذج مختارة من المؤلفات الموسيقية العربية المتطورة المستمدة من التراث الموسيقي والغنائي العربي ووضعها بين أيدي أساتذة الموسيقا في المعاهد المتخصصة .

٦ – وضع برامج التذوق الموسيقي لشوامخ الموسيقا العربية وشوامخ الموسيقا العالمية وتسجيلها تسجيلاً جيداً وتدوينها تدويناً موسيقياً دقيقاً ووضعها في متناول مدارس التعليم العام ودور الإذاعة والتلفزة في الوطن العربي، مصحوبة بالشرح والتعليم اللازمين

آمل أن أكون قد وفقت إلى عرض الأفكار التي يمكن أن تتخذ أساساً للمناقشة البناءة في سبيل تحقيق نهضة موسيقية شاملة تنطلق من التربية الموسيقية وعلم النفس وعلم الإجتماع، مع الإستفادة من تجارب البلاد التي سبقتنا في مجال التعليم والتطوير، مستهدفين أن تتحول الثقافة الموسيقية في المجتمع العربي إلى نشاط عام لكافة أبناء المجتمع، مبدعين ومتذوقين، حيث يضطرد ويتنامى فيه النوع والكم، لبناء لبنة جديدة في الصرح الحضاري لمجتمعنا العربي المفدّى .

في العدد القادم : علم النفس الموسيقي والتربوي

مراجع البحث

المراجع العربية

١ – كتاب المؤتمر الأول الدولي للموسيقا العربية – القاهرة، ١٩٣٢ .

٢ – تاريخ الموسيقا العربية – د . محمود أحمد الحفني .

٣ – مؤتمر الموسيقا العربية – الجزائر، ١٩٧٧ .

٤ – كتاب المؤتمر السابع للمجمع العربي للموسيقا – الجزائر، ١٩٨١ .

٥ – دفاع عن الأغنية العربية – الياس سحّاب – بيروت .

٦ – الموشحات والأزجال – الحفناوي أمقران، يلّس جلّول – الجزائر .

٧ – فن السماع عند العرب – مجدي العقيلي – دمشق .

٨ – فلسفة الموسيقا الشرقية – ميخائيل الله ويردي – دمشق .

٩ – تاريخ الموسيقا العربية – فارمر، ١٩٢٩ .

١٠ – دراسات في الموسيقا العربية – د . محمود قطّاط – اللاذقية، سورية .

١١ – تاريخ الموسيقا العالمية – تيودورم فيني – ترجمة د . سمحة الخولي – القاهرة .

المراجع الأجنبية

1-LA MUSIQUE ARABE DU MAGREB,Dr M.GUETTAT, PARIS 1980.

2 -LA MUSIQUE ARABE,R.D'ERLANGER

3 - L'ASPECT MUSICAL DU CHANT BEDOUIN(AIYAI)DE L'ATLAS SAHARIEN ALGERIEN, Dr. ABDELHAMID BENMOUSSA / THE`SE DU DOCTORAT / BERLIN 1989.

4 - PRINCIPES DE FORMATION MSICALE, M.MARTENOT (MAGNAR,PARIS)

5 - SIENCES SOCIALES (revue),ALGER 1983,ELEMENTS DE SOCIOL-

OGIE MUSICALE EN ALGERIE,Dr.H. BENATIA.

6 - L'OREILLE MUSICALE ,E.WILLEMS/SUISSE 1976.

7 - LA VALEUR HUMAINE DE L'EDUCATION MUSICALE,E .WILLEMS 1971.

8 - LE JAZZ ET L'OREILLE MUSICALE,E. WILLEMS,1968.

9 - LES BASES PSYCOLOGIQUE DE L'EDUCATION MUSICALE,E.WILLEMS 1976.

10 - LA MUSIQUE ET L'ENFENT, WALTER HOWARD (BIBLIOTHEQUE INTERNATIONAL DE MUSICOLOGIE, FRANCE).

11 - SOLFEGE,LIVRE DU MAITRE E.WILLEMS 1980.

12 - L'EDUCATION MUSICALE EN HONGRIE,METHODE KODALY (A.LEDUC,PARIS).

13 - EDUCATION MUSICALE DE L'ENFANCE (TRAITE DE PEDAGOGIE MUSICALE EN 4 THOMES, M.CHEVAIS,(A.LEDUC,PARIS).

14 - ORFF ,SCHULWERK (ADAPTATION FRANCAISE, SCHOTT ,PARIS).

15 - VIVRE C'EST AIMER ,SHINICHI SUZUKI ,INSTITUT SUZUKI, STRASBOURG.

16 - LA CRITIQUE DU JUGEMENT, KANT, 1790.

17 - TONPSYCHOLOGIE,STUMPH, 1883.

18 - LA PSYCHOLOGIE DU TALENT MUSICAL ,SEASHORE 1919.

□ السيمفونية في القرن العشرين (٢)

ستيفان ولش

ترجمة باسل ديب داوود

٥ – الولايات المتحدة الأميريكية

مكث هيندميث، كسائر معاصريه في فترة الحرب العالمية الثانية، في الولايات المتحدة الأميريكية. كانت هذه الهجرة ذات فائدة جمّة بالنسبة لأميريكا، في حين كانت مؤذية بلا شك لأوروبا. وكان لغياب التقاليد الموسيقية المحلية في الواقع أثراً مشجعاً في البداية، ليس باتجاه خلق نماذج شكلية جديدة، بل على العكس، باتجاه تبني الأنماط الأوروبية الراسخة. وهكذا فإن هنري كوديل (١٨٩٧ – ١٩٦٥) مثلاً، الذي أثرت تقنيته العنقودية الشنيعة في بيلا بارتوك (١٨٨١ – ١٩٤٥) والذي أثر بدوره بجيل الشباب من المؤلفين الأوروبيين، قد كتب إحدى وعشرين سيمفونية، هي بالرغم من غرابتها البدائية والبسيطة أبعد ماتكون عن الشكل الأوروبي للسيمفونية. لذا نرى أن من المشكوك فيه أن يكون الأسلوب الأكاديمي السيمفوني قد طبق فعلياً، مع مطلع الثلاثينات وبعده، في الموسيقا الأميريكية.

لقد تأثر كوديل نفسه بشارل إدوارد إيفز (١٨٧٤ – ١٩٥٤)، الذي كتب سيرة حياته. لكن يجب أن نتذكر بأن موسيقا إيفز لم تكن منتشرة، على الأغلب، قبل نهاية العشرينات، ولم تُعرف على نطاق واسع إلا بعد مرور زمن طويل. وتعد سيمفونيته الرابعة الهائجة، واحدة من الأمثلة المبكرة على التعددية والكولاج (Collage) في

الموسيقا، وقد أكملها عام ١٩١٦ ولكنها لم تُعرض حتى عام ١٩٦٥ .

يمكن أن نتلمس، دون أن نقيم تفسيراً، أن المحرك الأساسي للموسيقا الأميركية بعد الحرب العالمية الأولى، أتى عن طريق باريس حيث درس آرون كوبلاند (١٩٠٠ -) وروي هاريّس (١٨٩٨ - ١٩٧٩) ووالتر بيبستون (١٨٩٤ - ١٩٧٦) على يد ناديا بولانجيه (١٨٨٧ - ١٩٧٩) .

بقي كوبلاند هو الأشهر عالمياً، وربما لهذا السبب لم يكن بحاجة إلى إنتاج مزيد من السيمفونيات (إذا كان التفسير دقيقاً). وتُعد سيمفونيته الثالثة (١٩٤٦) عملاً مؤثراً بمقاييس رومانتيكية سردية، أما سيمفونيته الثانية والأقصر (١ - ١٩٣٣) فستثبت على المدى البعيد بأنها الأهم؛ أو على الأصح الأكثر جرأة في التنبيه إلى التطورات السيمفونية الدقيقة والميل إلى الابتعاد عن البلاغة. سيكون كوبلاند بلا شك آخر موسيقي أميركي يطمح إلى استخدام السيمفونية في تجسيد الحلم الأمريكي من بين الموسيقيين الذين كتبوا في هذا القالب. ثم حُملت المهمة لروي هاريس، الذي عبّر في سيمفونياته السبع عن الإيمان الديني في رسالته الريادية، وذلك من خلال غايتها الصادقة ونتيجتها الناجعة. ولعلنا نلاحظ بوضوح أن سيمفونيته الثالثة (١٩٣٧) من حركةواحدة هي الأفضل والأميز، وقد بقيت النموذج المحلي للنزعة الرومانتيكية القوية التي تبناها موسيقيون أميركيون لاحقون بثقة كبيرة نالوها بغير جهد. إن أفضل ماأنتجته هذه الطريقة هي الضربة الدياتونيكية (Diatonic) الهائلة في عمل هاريس وفي سيمفونيات بيستون التي تميزت بتعقيدها وبدقتها من الناحية التقنية. وقد نسجت هذه السيمفونيات حدودها بشكل مشوه على منوال سيمفونيات هاريس المتأخرة، خصوصاً الخامسة (١٩٤٢)، التي كانت متكلفة في طابعها البدائي مما جعلها باردة. أما في السيمفونيات التسع من تأليف طالبه وليام شومان (١٩١٠ -)، فإننا نجد التحول القوي باتجاه المحلية ثم نحو الخطابة المصقولة والسلسة الخارجة إلى حد ما عن الأخلاق السائدة التي بررّتها

ذات مرة. ولم يشف شومان أبداً من الميل نحو استنساد الأذن، لكن سيمفونياته تتميز بأنها مركبة بشكل بارع وبأنها ظلت تظهر أهمية التكثيف الشكلي الذي اقتبسه كل من هاريس وكوبلاند عن أوروبا.

كل الذين تحدثنا عنهم، عموماً، هم من المدرسية المقامية الأميريكية. وعلينا أن نضيف إليهم صموئيل باربر (١٩١٠ - ١٩٨١)، الذي كانت سيمفونيته الأولى (١٩٤٣) من حركة واحدة، المتألقة، وإن كانت منمقة، تقتسم الزخم المستمر مع سيمفونية هاريس الثالثة. ونضيف كذلك من الشباب ليونارد بيرنشتاين (١٩١٨ -) وبيتر مينين (١٩٢٣ - ١٩٨٣) وفينيسنت بيرسيشيتي (١٩١٥ - ١٩٨١)؛ والمكسيكي الموهوب كارلوس تشيڤيز (١٨٩٩ - ١٩٧٨)، الذي أُعتبر من خلال سيمفونيته الهندية ١٩٣٦ والتي تتألف من حركة واحدة، من أهم التبنيات الموسيقية لمواد شعبية دخيلة في قالب السيمفونية. وأخيراً نذكر بوهو سلاڤ مارتينو (١٨٩٠ - ١٩٥٩)، وهو تشيكي المولد وفرنسي الثقافة، الذي ألف سيمفونياته الست في الولايات المتحدة الأميريكية بعد أن هاجر إليها عام ١٩٤١. وقد زاد مارتينيو في باريس من ولعه بالإيقاعات الحركية المنعشة، لكن مبادىء أسلوبيته كانت تشيكية كما في كانتيلياناته* الآلية البليغة، حيث اللازمة كزقزقة العصافير وذات بنية محركة، وحيث يسير الاندفاع عكس الإيقاع، وهذا من ميزات مارتينو، بالإضافة إلى الريجاد الناقص في بعض الأحيان. ومن المدينة الغربية نيويورك كتب مارتينو، كدفورجاك، بعض الأعمال التي تعكس حنينه إلى وطنه بوهيميا، وكدفورجاك أيضاً، كان مارتينو مديناً إلى براهمز (انظر على سبيل المثال استخدامه المجاوبة الصوتية (Antiphony) الأوركسترالية في سيمفونيته الخامسة والرابعة)، وبشيء ما إلى بعض

---

* كانتيلينا Cantilena:

١ - كانت في العصور الوسطى تطبق على كل نوع من الموسيقا الجوقية الدنيوية. ٢ - الغناء الشعري: يستخدم للإشارة إلى الاستمرار في الغناء أو العزف بشكل متدفق.

معاصريه الأميريكيين الذين تبنى أسلوبهم.

وربما نجد عند السيمفونيين الأمريكيين المقامين عموماً، حماسة مفرطة وواثقة، وعلى الأخص عند آخرهم، وهو الموسيقي الأميريكي الأكثر أهمية، روجير سيجونز (١٨٩٦ - ١٩٨٥) الذي يتميز برقته وبعمقه. كانت سيمفونية سيجونز الأولى، المكتوبة في أوروبا عام ١٩٢٧، نيوكلاسيكية ممزوجة بنكهة خفيفة من موسيقا الجاز. لكنه استخدم فيما بعد السلم الملون (Chromatic) بكثرة كما استعمل، منذ عام ١٩٥٣، اللامقامية والدوديكافونية. وبعكس ريجير، الذي حاول في سيمفونيته الرابعة (١٩٥٧) أن يبلور الطابع المقامي من مقومات الأصوات الإثنى عشر (12 - note)، قبل سيجونز على الدوام نتائج أسلوبه، بالرغم من أنها سرعان ماقادته إلى مواقع يصعب فيها إيجاد الاسلوب التقليدي في كتابة السيمفونية، على عكس هاريس وبيستون وشومان. ومنذ سيمفونيته الثانية (١٩٤٦)، حازت كل سيمفونيات سيجونز على صفة التطوير الداخلي بالإضافة إلى صفة التطوير الخارجي، وهي تذكرنا أحياناً، في كثافة نصها والطابع الملتبس في اتجاهها، بالموسيقا المتأخرة عند أليوت كارتر (١٩٠٨-). لكننا نجد في طريقة سيجونز ونبضه وضوحاً دائماً، بالرغم من التغيير المستمر فيها، وعدم إخفاء التفصيلات لملامح القالب، كما أن الطابع السيمفوني ليس معدوماً فيها على الرغم من الرأي الحديث القائل بأن الطريقة التقليدية لاتكفي للوصول بالقالب إلى ذروته. ففي السيمفونية الثامنة مثلاً كان للمرجع (Reprise) الختامي في الموسيقا التمهيدية أثره، ليس في إضعاف الموسيقا الدخيلة، بل لوضعها في موقع جديد، وهذا أمر معروف في الأوبرا، حيث يمكن للآريا (Aria)* أن تقطع الحدث لتفصّل عواطف الشخصية دون أن يتعرّض الإحساس العام

* الآريا: ١ - مؤلف موسيقي يكتب لصوت منفرد أو أصوات منفردة بمساندة الأوركسترا ليؤدي في الأوبرا أو الأوراتوريو والكانتاتا من دون مرافقة الأصوات البشرية.

٢- قطعة آلية يمكن تميزها باللحن الشجي الذي يشكل نسيج الآريا الجوقي.

بالإستمرارية للخطر.

٦ – بريطانيا

وفي بريطانيا أيضاً كان هناك بعض السيمفونيين اللامقاميين، ولكن لم يكن لديهم أشكال مستنبطة بارزة تنشأ على الأرجح عن الطبيعة الخاصة لأجزاء أو حيثيات العمل. فسيمفونيات هامفري سيرل (١٩١٥ – ١٩٨٢) الخمس تعاني من إيحاءات مقولبة بلهجة رومانتيكية؛ ومن بين المؤلفين الشباب كتب ريتشارد بينيت (١٩٣٦ –) وجون مكاب (١٩٣٩ –) سيمفونيات تتميز بلمعان سطحي كبير ولكن بضآلة في التركيز على المحتوى. وفي سيمفونيات بيتر راسن فريكبر (١٩٢٠) والكسندر غوهير (١٩٣٢ –) وآلان هودّنيوت (١٩٢٩ –) وبنيامين فرانكل (١٩٠٦ – ١٩٧٣) نجد ثمة صلابة إضافية وإبداع متماسك. وربما كان الإسم الأكثر تميزاً بين مؤلفي هذا الصنف، الموسيقي المغمور وليام ألوين (١٩٠٥ – ١٩٨٥)، الذي أعطت رومانتيكيته المحدثة، الغامضة لكن المباشرة، لسيمفونياته شيئاً من الرشاقة التي ميّزت المدرسة المقامية الأميريكية، مع أن المقامية بكل معنى الكلمة هي أساس أسلوبه. لايشترك ألوين بلا ريب مع سيجونز بصفات كثيرة (وربما يتفق مع بيتسون أكثر)، كما هو الحال عند روبيرتو غيرهارد (١٨٩٦ – ١٩٧٠)، تلميذ شونبرغ الذي ولد في إسبانيا وعاش في انكلترا بعد الحرب، لكنه يشبهه على الأقل في استنباط نمط سيمفوني مستقل وذاتي المحتوى من الدوديكافونيه*، بالرغم من المظهر البراق للسيمفونية الثالثة (١٩٦٠) والرابعة

---

*الدوديكافونية Dodecaphony:

مذهب من مذاهب التأليف الموسيقي يستمد اسمه من رقم ١٢ اليونانية Dodoka إشارة إلى الاثني عشر نصف بعد التي تكون السلم الموسيقي. ويستخدم هذا المذهب أنصاف الدرجات هذه في ترتيبات نغمية متناثرة كما ينبذ المقامات والتأليف الصوتي.

(١٩٦٧)، بالإضافة إلى الحرفية، والترتيب المنبسط للنصوص المتلاحقة والكولاج والتوزيع الآلي المتلألىء، وكلها عناصر تخفي وراءها بعضاً من موهبة استكشافية كبيرة.

بالمقابل وجد العرف السيمفوني المقامي أساسه المتين عند إلغار وزالف فاوغهان وليامز (١٨٧٢ - ١٩٥٨)، الذي استغرق في كتابة سيمفونياته التسع من عام ١٩٠٠ حتى عام ١٩٥٧. تبعدنا شعبية فاوغهان وليامز ومكانته شبه الأبوية عن التفكير في غموض تفاوت جودة إنتاجه؛ لكن المجموعة الأهم من سيمفونياته الأربع، من الريفية (رقم ٣ - ١٩٢١) إلى السادسة (٤٤ - ١٩٤٧) تقدم لنا برهاناً كافياً على أصالته ومقدرته الإبداعية. من الشائع سابقاً الإثناء على الرابعة المشاكسة (١ - ١٩٣٤)، والسادسة على حساب الثالثة والخامسة، لأنه يعتقد بأنهما بلا شك ساهما إلى حد ما في تأسيس مكانة فاوغهان العالمية. ولعلهما حقاً إنجازان جميلان، والنهاية الكئيبة في السيمفونية السادسة تمثل ذلك التناقض بشكل واضح، حيث نجد التوتر المبهم الذي نما ربما عن صداقته مع غوستاف هولست (١٨٧٤ - ١٩٣٤)، والذي برهن على المظهر الجدير بالمحاكاة على الأقل عند كليهما: قارن، مثلاً، التأمل الإنعكاسي المتعرج عند سيمفوني آخر وهو إدموند روبّرا (١٩٠١ - ١٩٨٦) مع الضربة الثقيلة السمجة في نهاية السيمفونية الأولى (١٩٣٥) من تأليف سيروليام والتون (١٩٠٢ - ١٩٨٣): اسم آخر وألحان خاصة متأثرة موسيقياً ومنهجياً بأسلوب سيبليوس. ولكننا لانشك أبداً بأن السيمفونية الثالثة والخامسة (١٩٤٣) هما الأكثر تميزاً وصلابةً. فعلى الرغم من أنه ظل في سيمفونيته الريفية الثالثة مديناً إلى حد بعيد لأستاذه في فترة ما، موريس رافيل (١٨٧٥ - ١٩٣٧)، إلا أنه أنجزها بطابع متفرد وببصيرة ريفية متخفية تخفي الرتابة الواضحة في الهارموني والحركة. أما سيمفونيته الخامسة فلقد وضعها بمستوى روحي خاص فيه ملامح بونيان*(١٦٢٨ -

* جون بونيان: كاتب انكليزي ديني. قدم إلى الأدب الانكليزي الكلاسيكي الديني رائعته تطور الغريب.

١٦٨٨) في عـمله تطور الغـريبPilgrims progress حيث نجـد بعض عناوينهـا في مدونته، كما ستظهر بعض مقاطعها فيما بعد في أوبرا له حول نفس الموضوع. ونلمح هنا مجدداً هارمونيات ثابتة، وإيقاعات متلاحقة متكررة تخدم بالضرورة النهاية المتوقعة.

ولتوضيح الفكرة سنقوم بمقارنة تينك السيمفونيتين بالسيمفونيات السبع من تأليف أرنولد باكس (١٨٨٣ - ١٩٥٣) المثيرة للإعجاب. فقد جاهد هو أيضاً في سبيل توحيد المحتوى الباطني بالطبيعي، ولكن عبر لغة عصابية واضحة، فقدم هارمونيات مضطربةلم تقد الموسيقاباتجاه أي هدف واضح المعالم، بل نحو طرق فرعية مشتتة، كان باكس على الأغلب عاجزاً على نحو واضح عن تخليص نفسه أو مستمعيه منها.

ومن بين أحـد السيـمـفـونيين بالغي الأهـميـة من ذلك الجيل نذكـر هافر غـال بريان (١٨٧٦ - ١٩٧٢)، الذي عـاش إلى سن السـادسـة والتـسـعين وكـتب اثنتين وثلاثين سيمفونية، ألف معظمها، ماعدا إحدى عشرة منها، بعد سن الثمانين. وتتصف لغة بريان بأنهـا أكـثر تماسكاً ووظيفـية من لغـة باكس، مع أن سيـمـفـونيـاته المبكرة كـانت بحـجم كبير، وهي ذات قـوة واضحـة في إيحـاءاتها البـلاغيـة، ولكن دون إغفـال أن تقنيـة بريان الإبداعية تعد متخلفة لجملة اعتبارات: مثلاً، تطويره للأفكار هو غالباً مختصر، وثمة أنماط محددة من موسيقاه تطغى على غيرها (الأليغرو فيها حازم ويعمها الطابع الرثائي أو المزعج). ومع ذلك فإننا نجده مثلاً بأفضل حالاته، في سيمفونيته السادسة (١٩٤٨) التي تستحق الانتباه الدقيق، رغم تلك الإطراءات السخيفة التي كان يلتفت إليها.

نذكر من بين أحد المعجبين به روبيرت سيمبسون (١٩٢١ -)، الذي ألف بدوره عدداً من السيمفونيات الجميلة، متأثراً في البداية بنيلسين. ثم طمح فيما بعد بعزيمة أكبر إلى إعادة تبني كل القيم الروحية والهارمونية والشكلية لبيتهوفن. ومما يثير الدهشة إعتماد سير ميشيل كمب تيبيت (١٩٠٥ -) في سيمفونيته الثالثة (١٩٧٢) على نفس المنطلقات، مع أنها تقنعت عنده بتهكم لم يكن موجوداً في سالفتيها المختلفتين كلياً عنها

(الأولى ١٩٤٥، الثانية ١٩٥٧). وتعد سيمفونيته الثانية، بالغة الصعوبة في الأداء على نحو مرعب، وهي واحدة من أهم السيمفونيات الإيجابية في اشراقها في فترة مابعد الحرب . وقد كان تيبيت عبقرياً إذ اكتشف طريقه منذ البداية، في حين كانت طموحات معاصريه، آلان راوستورن (١٩٠٥ - ١٩٧١) وسير لينوكس بير كلي (١٩٠٣ -) وقد ألف كل منهما ثلاث سيمفونيات فائقة الجمال، هي الأكثر حداثة. ولقد عارك بنيامين بريتن (١٩١٣ - ١٩٧٦) بخجل هذا النوع من التأليف، مع أنه أظهر في محاولتيه الصريحتين، السيمفونية الجنائزية (١٩٤٠) وسيمفونية «التشيللو - ١٩٦٣»، تمرساً في هذا الفن الصعب الذي يعالج مواد سيمفونية طويلة بمصطلحات مجردة صرفة. ويعد نمساوي المولد مالكولم ويليامسون (١٩٣١ -)، الوحيد من جيل الشباب الذي أظهر في سيمفونيته الثانية (١٩٦٩)، الراقية في قالبها السيرالي الأصيل، رغبة جادة في مزج المعطيات الحديثة غير التقليدية بقالب السيمفونية التقليدية، متأثراً بذلك باسلوب ميسان.

٧ - الدول الاسكندنافية بعد نيلسين

وبالمثل، كان الاتجاه الرئيسي في هذه الدول يدعم الحالة التقليدية للسيمفونية أكثر من الإتجاه بها نحو نزعات فنية مغرقة في الجدة . ويشمل هذا أعمال سيبليوس ونيلسين، مما جعلها بجلاء، عرضة لخطر المحاكاة، وما كانت أعمالهما لتبقى لولا قوة شخصيات ممثليها.

ففي فنلندا سيطر سيبليوس على النمط السائد إلى حد أننا لانجد بين السيمفونيين المحليين من استطاع أن يرسم شكلاً خاصاً لنفسه سوى جوناس كوكونين (١٩٢١ -)، (فسيمفونيته الثالثة عام ١٩٦٧ موضوعة بأسلوب سيبلياني لكنها أصيلة في إيحاءاتها). ومن جهة آخرى، كان لسيبليوس في السويد والدانمارك تأثيره المفيد جداً، بينما لم يكن

لنيلسين مثل هذا التأثير بالقياس معه، ويعود ذلك على الأغلب لأسباب منهجية. ويمكن تكييف نصائح سيبليوس الموتيفية (Motive) الصارمة، نظرياً على الأقل، مع أية لغة موسيقية، في حين تؤكد المعالجات الشكلية أهميتها كما تضفي بلاغتها على أسلوب نيلسن.

وفي الدانمارك، نجد السيمفوني البارز، سيبلياني الأسلوب، فاغن هولمبو (١٩٠٩-) الذي وظفت سيمفونياته بشكل متألق طرائق المعلم الفكرية الصارمة بالإضافة إلى القوة الحيوية التي اشتقها بوضوح عن الكلاسيكية المحدثة، كما تتميز بألحانها الجديدة تماماً والمتفردة. وتُعتبر سيمفونيته الثامنة (١٩٥٢) مثالاً على قوته لكون الجزء الأعظم منها يعتمد الطريقة المختصرة في تطوير الأفكار القصيرة التي تفعل فعلها غالباً، بالرغم من الغياب الكلي للناحية الميكانيكية، كاللوازم.

ويعد المؤلفان السيمفونيان السويديان هيلد ينغ روزينبرغ (١٨٩٢ - ١٩٨٥) و ك. ب. بلو مداهل (١٩١٦ - ١٩٦٨) الموسيقيان الأكثر تميزاً في السويد، وقد كانا إنتقائيين كمواطنهما داغ فيرين (١٩٠٥ - ١٩٨٦) الذي كان أقل مستوىً (ولكن أكثر شهرةً). وقد تأثر روز ينبرغ لفترة بأرنولد شونبرغ، وتميّز أسلوبه بأنه أكثر تكثيفاً وشاعرية من أسلوب هولمبو، مع أنه ظل يذكرنا غالباً بسيبليوس ونيلسين. ويوجد في سيمفونياته الست ثمة تنوع كبير في السلالم. لقد تنقل بلومداهل بين التيارات الأكثر حداثة، لكنه لم يكن متميزاً دائماً وتعد سيمفونيته الأخيرة الثالثة، "السطوح" (١٩٤٨) عملاً مكثفاً إلى حد معقول، تتخلله لحظات صمت، أكثر من كونها عملاً زخماً مقحماً.

٨ - الاتحاد السوفيتي: شوستاكوفيتش

بينما كانت الكتابة السيمفونية الضحلة في فرنسا وألمانيا بين الحربين هي انعكاس للاضطراب الاجتماعي العام وللفوضي في القيم الفنية؛ كان لنشوء السيمفونية في

الولايات المتحدة الأميركية واسكندنافيا خلفية فنية في الدرجة الأولى ؛ فحين تكون الموسيقا سطحية الجذور يتوجب عليها أن تكون حذرة ومقتصدة في تعاملها مع التقليدي.

و على العكس من ذلك، نجد أن السيمفونية في الاتحاد السوفياتي، بالرغم من ارتباطها بالماضي المرفوض، تحتفظ بوجودها لكن بأشكال جديدة: أشكال السيمفونية ذات البرنامج الأيديولوجي، ذلك النوع الذي يطوف حول حدود الكانتاتا (Cantata) المتنازع بشأنها وحدود القصيد السيمفوني والسيمفونية الخالصة؛ إذ كان على الحكم الديكتاتوري حتى يبرر وجوده؛ أن يشكك في قيمة الموسيقا المجردة*. ولقد اتجهت النخبة الموسيقية الروسية على كل حال نحو النمط الوثائقي للسيمفونية، وكان التدخل السوفيتي في الموسيقا، بمظهره المؤذي حقاً، متجليا في الإلحاح على الأنماط الشعبية وعلى التفاؤلية المستمرة في المحتوى.

لقد أظهر التاريخ أن عبقرية ديمتري شوستاكوفيتش (١٩٠٦ - ١٩٧٥) وإخلاص نيكولاي مياسكوفسكي (١٨٨١ - ١٩٥٠) - وينبغي أن نضيف إليهما سيرجي بروكوفيف (١٨٩١ - ١٩٥٣) الذي كتب سيمفونياته الثلاث الأخيرة (٥, ٦, ٧) بعد عودته إلى وطنه عام ١٩٣٣ - جعلا منهما السيمفونيين السوفيتيين الوحيدين اللذين كافحا من أجل التوفيق بين الاندفاع التعبيري الذاتي وبين الحاجات المجتمعية المصرّح بها لكي يعبرا عن ولائهما للدولة.

لكن بروكوفيف الذي كان ملحناً غنائياً بطابع تشايكوفسكي وموزعاً أوركسترالياً إبداعياً متألقاً، لم يجد صعوبة في الوصول إلى لغة مألوفة (وربما وصل إلى ذلك بيسر)، حيث أعطته شهرته العالمية حريةً نسبية في التعامل مع هذا القالب حتى جاء

---

* الموسيقا المجردة: موسيقا ألفها مؤلفها لذاتها وليس لحكاية أو وصف مشهد أو تبعاً لبرنامج. وفي الموسيقا الألمانية تعني الموسيقا الأكاديمية الخالية من الحساسية.

جدانوف* بتطهيراته التي لم يعفَ منها أي موسيقي موهوب.

وعلى الرغم من أن مياسكوفسكي لا يعد مؤلفاً من الطراز الأول إلا أنه مؤلف انتقائي لامع ينبغي أن لانهمل سيمفونياته التي بلغت برمتها العشرين. لقد تتلمذ على يد غلير وتأثر بفرانز ليست (١٨١١ - ١٨٨٦) وسكريابين وماهلر، واحتوت سيمفونياته المبكرة على كونترپنطية جيدة وإن كانت موحشة أكثر مما ينبغي، وتأرجحت بين الحساسية المبتهجة والتفاؤلية البلاغية الثورية، التي كان عليها أن تظهر في العشرينات كقناة مقنعة راقية تمهد الطريق للطاقة الإبداعية. لكن مياسكوفسكي كان قلقاً من النسيج التشاؤمي، الذي برز في سيمفونيته الروتينية الحادية والعشرين (١٩٤٠) التي تذكرنا بتشايكوفسكي ورفيقتها السيمفونية الثانية والعشرين (١٩٤١) المدعوة "بالأد سيمفوني"، التي احتوت نهايتها المنتصرة على آريا مزيفة، والتي تذكرنا بفرانز ليست. وبسبب هذا القلق، تراجع مياسكوفسكي إلى النزعة الأكاديمية الشعبية، على الرغم من أن تراجعه هذا لم يرض جدانوف بشكل كافي.

وعلى العكس منه بقي شوستاكوفيتش يكافح حتى النهاية بين استبطانه الذاتي التشاؤمي وبين العقيدة الثقافية الرسمية التي تفرض الوضوح والبساطة والتفاؤلية. وقد أتت سيمفونياته الخمس عشرة من كلا النزوعين؛ وكانت كلها هامة وجيدة، على الرغم من تفاوتها بالمستوى ومن إحتوائها أحياناً على معالجات خاطئة. وتعد سيمفونيته الثانية (١٩٢٧) والثالثة (١٩٢٩) توثيقية تماماً إذ تعود إلى الفترة المبكرة من الثورة السوفياتية قبل فضيحة أوبرا "الليدي ماكبث"، وقد عدتا، على نحو غامض، عصريتين، ونضيف

* أندري الكسندروفيتش جدانوف (١٨٩٦ - ١٩٢٨): سياسي وزعيم عسكري سوفياتي. بلغ أوج شهرته إثر الحرب العالمية الثانية عندما نفذ سياسة فرضت قيوداً سياسية قاسية على النشاطات الثقافية في الاتحاد السوفياتي. كان من أعوان ستالين المقربين إليه، وقد أُعتبر في وقت ما خليفة محتملاً له ولكنه توفي قبله بخمس سنوات تقريباً.

إليهما السابعة (١٩٤١) المدعوة "لينينغراد" وهي أيضاً ذات طابع توثيقي، وقد حاكاها بارتوك ساخراً في فقرة مشهورة من عمله "كونشيرتو للاوركسترا" ؛ إضافةً إلى السيمفونية الحادية عشرة (١٩٥٦) والثانية عشرة (١٩٦١) اللتين صورتا، على التوالي، ثورتي ١٩٠٥ و ١٩١٧ .

ولعلنا نحس مراراً بأن شوستاكوفيتش كان صادقاً في اندفاعه بتلك الموضوعات في خاصية موسيقاه (نجد مثلاً أن الحركة الأولى في السيمفونية الحادية عشرة هي حقاً صادقة في روعة أجوائها) . ومهما يكن، فإن أهم سيمفونياته الذاتية هي الأولى (١٩٢٥)، عمل الطالب المتألق المتأثر بهيندميث وبروكوفيف وربما ببارتوك، كذلك السيمفونية الرابعة (التي كتبت عام ١٩٣٦ ولم تقدم إلا عام ١٩٦١) والسيمفونية السادسة (١٩٣٩) والعاشرة (١٩٥٣) والسيمفونيتان المصحوبتان بالجوقة : الثالثة عشرة (١٩٦٢) والرابعة عشرة (١٩٦٩) . وبين الأعمال الآخرى (متضمنة السيمفونية الخامسة ١٩٣٧) والتي أتت تقريباً كمحاولة من المؤلف السوفييتي لإقناع النقاد بانتمائه بعد سيمفونيته الرابعة والتي تتراوح بين كونها أعمالاً موسيقية مجردة وبين تبنيها لنتائج الإيديولوجية السائدة؛ يمكن القول بأن أفضل أعماله من الناحية التقنية هي الخامسة والثامنة - وقد ألفهما عام ١٩٤٣ - و العاشرة وإن لم تتمكنا من القيام بتحديد دقيق لموقع مؤلفهما كسيمفوني معاصر .

لقد كان من المخاطرة فيما مضى اعتبار شوستاكوفيتش الوريث الطبيعي للسيمفونيين العقلانيين الكبار اللاحقين للرومانتيكية، وهم سيبليوس ونيلسين وماهلر؛ تلك الوراثة التي لم تنشأ عن تقنية أو عن فلسفة موسيقاه الأكثر أصالة . فنجد تأثير ماهلر ملاحظاً أكثر في سيمفونياته الكبيرة، في حين نجد أن حركة موسيقيه كالحركة الأولى من السيمفونية العاشرة - وهي ربما تعد الأكثر نجاحاً علي الإطلاق - هي أقرب إلى نيلسين في هدوئها مع صرح عنيد يصعد باتجاه ذروة دراماتيكية قوية . ، كما نجد نتيجة مماثلة في الحركة الأولى من السيمفونية السادسة .

على العموم لم يوفق شوستاكوڤيتش دائماً في خلق مثل هذا التوتر عبر وسائل كونتربنطية صرف، وعندما كان يفعل ذلك كان يترك المستمع بحالة من التعب مختلفة تماماً عن الانتعاش والسمو في عمل نيلسين الأفضل. بل هو ذهب أبعد من ذلك إذ كان يخلق هذا التوتر في حركات بطيئة مشحونة. فالموسيقا السريعة برأيه تؤدي على الأغلب إما وظيفة تطهيرية (نظرية أرسطو. م) أو وظيفة هجائية، أو هي تحاكي سكيرتزو بروكوفيڤ السريع التقليدي بكل معنى الكلمة؛ وهذا يثير لدينا التساؤل الهام عن فلسفة شوستاكوڤيتش الموسيقية.

ففي حين كان نيلسين مؤلفاً موسيقياً ملحمياً إلى حد كبير، وكان سيبليوس بشكل كثير أو قليل، جيادياً إزاء التساؤلات الكبرى، كان شوستاكوڤيتش من غير ريب كثير الشكوك والتشاؤم ولم يكن يجد البطولة؛ فالطابع التهكمي في السيمفونية الأولى، والنهاية الغريبة الخانقة في السيمفونية السادسة، وسيمفونيته التاسعة الكلاسيكية الطابع و التي ألفها عندما قُبلت سيمفونيته "النصر" (١٩٤٥)، وكذلك النهاية المبهمة المتأرجحة السرعة في السيمفونية العاشرة، والنزعة التشاؤمية الساخرة الملجمة في السيمفونية الثالثة عشرة "بابي يار": كل هذه الألحان الفاتنة تظهر أنه بالنسبة إلى شوستاكوفيتش لاتوجد حلول واضحة أو انتصارات نهائية، هناك فقط ثمة تراجيديا وتهكم وشك أخلاقي، وهناك أخيراً الموت الذي يظهر في المجموعة الغنائية من السيمفونية الرابعة عشرة.

٩ – بولندا، هنغاريا، تشيكوسلوڤاكيا

حافظ شوستاكوڤيتش، من أجل أداء رسالته، على إحساسه بالصدق الفني رغم تأثير ظروفه الخاصة القاسية جداً. وقد تركزت مهمته دائماً في أنه كان الأعظم في إظهار العجز شبه التام عند المؤلفين الموهوبين من أجل إنقاذ ماتبقى من التخريب الايديولوجي

الذي أداره جدانوف بتوجيه من ستالين.

وخارج روسيا، في البلدان التابعةلها، سارت الموسيقا في طريقها المظلم بعد الحرب العالمية الثانية وقد اقترنت فيها الأسلوبية الخاصة للواقعية الاشتراكية المفروضة بفقدان الإتصال بالموسيقا الجديدة مع أوروبا الغربية، مما أدى إلى خنق العمل الإبداعي الأصيل. ولقد بقي الوضع على حاله لعدة أعوام ثم تراجع بعد تحرر تلك البلدان الشامل من منتصف الخمسينات وحتى نهاية العقد.

ويمكن توضيح هذه النقطة بمقارنة السيمفونية الأولى للمؤلف البولوني رينولد لوتوسلافسكي (١٩١٣) التي قدمت لأول مرة عام ١٩٤٨، مع السيمفونية الهامة التي تلتها؛ فمع أن الأولى بارعة ومؤثرة، إلا أنها تفتقد إلى القوة الاستكشافية وإلى التألق والعقيدة الفكرية التي ميّزت السيمفونية الثانية التي أنجزها عام ١٩٦٧، حيث توحد هذه الموسيقا بشكل مبهر بين المعالجة الموسيقية الخاضعة للصدفة (وكان هذا بلا شك النمط السائد نسبياً) وبين التفكير الديالكتيكي الواضح والصريح. ولعلنا نعد السيمفونية الريفية (١٩٤٨) من تأليف اندرزيج پانوفنيك (١٩١٤ -)، على الرغم من شذوذها، استثناءً لذلك الوضع العام.

لكن بانوفنيك فرّ من بولونيا إلى بريطانيا قبل حوادث عام ١٩٥٦، ونجده في سيمفونياته اللاحقة الهندسية المنحوتة بدقة وأشهرها سيمفونية "ساكرا" (١٩٦٣) و"سينفونيا دي سفير" (١٩٦٧) المؤلفة باسلوب إنتقائي بالإضافة إلى بعض العناصر الأخرى الطقسية والغريبة في شخصيته، قد انطلق من التشجيع الذي لقيه في بريطانيا.

وفي الطرف الشرقي من أوروبا تواجد عدد وافر من المؤلفين السيمفونيين اشتهر منهم قلة. فقد ألف السيمفوني الهنغاري بِل كادوسا (١٩٠٣ - ٠) ثماني سيمفونيات، كتب الأربعة الأخيرة منها خلال عقد الستينات بلغة هي الأكثر تأثيراً من سابقاتها ويمكن القول

أنها شبه سيراليه*. وبالمقابل تعتبر سيمفونية زولتان كودالي (١٨٨٢ - ١٩٦٧)، الوحيدة في سلم دوماجور (١٩٦١)، تجربة ضعيفة بقالب غير متجانس وبنمط كلاسيكي محدث. بينما كتب الموسيقي التشيكي ميرسولاف كريتشي (١٨٩١ - ١٩٦٤) ثلاث سيمفونيات، أفضلها الثانية المتقنة الصنع (١٩٥٨)، ولقد تميزت كلها بقربها من القلب وبنجاحها الكبير. كما ألف ميلوسلاف كابيلاتش (١٩٠٨ - ١٩٧٩) سيمفونيات ذات نسيج موسيقي طموح نسبياً، وإن كانت تفتقد إلى البراعة أو الأصالة الحقيقية.

١٠ - ألمانيا بعد الحرب العالمية الثانية

لقد كان مريحاً ومشجعاً لمؤلفي الكتلة الشيوعية الشروع بتلقي التأثيرات التقنية والأسلوبية دون إفراغ كامل معتقداتهم التقليدية، وأتى ذلك على الأرجح، في الدرجة الثانية من الأهمية بالقياس إلى الانتعاش الحديث للسيمفونية بعد الحرب في البلدان التي ظهرت لأول وهلة كأنها محتضرة كلياً، وأولها ألمانيا (وفي فرنسا أيضاً، حيث ألف هنري دوتيو (١٩١٦ -) سيمفونيتين جميلتين، يمكن تشبيههما بالباليه السيمفوني).

وقد بدأت النهضة في ألمانيا عام ١٩٤٠ بالمؤلف كارل أماديوس هارتمان (١٩١٥ - ١٩٦٣)، الذي كتب السيمفونية الأوركسترالية الجوقية "محاولة لتأليف قداس جنائزي" على أشعار من وضع ڤيتمان. ويبدو أن هارتمان كان يعارض النازية بجرأة نادرة، ولقد أبدى أسلوبه، حتى خلال سنوات الحرب، انفتاحاً على تأثيرات تتعلق بالمحرمات عبر مصادر ثقافية جاء أهمها عن طريق ماهلر وألبان برغ (١٨٨٥ - ١٩٣٥). وبعد الحرب

---

* السيرالية: Se rialism هي طريقة في التأليف تتبع الترتيب التسلسلي للدرجات الموسيقية وفي بعض الأحيان الترتيب التسلسلي لعناصر موسيقية آخرى. الشكل التقليدي لها هو الدوديكافونية التي استخدمت بشكل منتظم من قبل شونبرغ عام ١٩٢٣ بداية ثم توقفت فيما بعد من خلال موسيقا بيرغ وفيرن. وقد استخدم التسلسل منذ عام ١٩٤٥ بشكل متزايد في الاتباع، وإشارات الحركة، وطابع الصوت وغير ذلك.

كتب هارتمان سبع سيمفونيات إضافيةً بأسلوب لامقامي معقد ولكن شفافٌ نجد فيها تأثير ستراڤنسكي وبارتوك، وكذلك تأثيرفترة هانز فيرنر هانتس (١٩٢٦ -) الإيطالية لاحقاً (منذ عام ١٩٥٣)، هذا بالإضافة إلى كو نتر بنطيتها المشبعة. لم تكن سيمفونيات هانتس الخمس الأولى إنتقائية، فبالرغم من الطابع السيرالي ومقومات الكلاسيكية المحدثة التي تتفق مع هارتمان فإنها كانت في نهاية الأمر شخصية تماماً، كما أظهرت تأثير معلم هارتمان، وهو ڤولفغانغ ڤورتنر (١٩٠٧ -)، الذي أحدثت سيمفونيته عام ١٩٤٧ صدمة كبيرة في ألمانيا الغربيةفي فترة ما بعد الحرب. لكن ماكان يحتاجه هانتس هو التوفز الفكري الذي يفتقد إليه كل سيمفوني ناشيء. وتعد سيمفونيته الرابعة(١٩٥٥)من أفضل أعماله المبكرة وقد أخذ معظمها عن أوبرا "الملك هيرش" التي لاقت نجاحاً بسبب جمالها المُجْذل والممتع أكثر من كونها حركة واحدة تمتد لنصف ساعة من الزمن تُسرد باندفاع شكلي قوي. وبعد اعتناقه الشيوعية (حوالي عام ١٩٦٦) كتب هانتس سيمفونية اضافية من حركة وحيدة أيضاً، وهي السادسة (١٩٦٩)، لأوركسترا كبيرة تتوزع على شكل فرقتي حجره، وقد اعتمد العمل على الغزارة الخيالية بقدر ما اعتمد على ربط حقيقي لموادها الغريبة المنابع، حيث تضمنت رقصة شعبية كوبية.

ولكن أن تكون لدى هانتس رغبة في تأليف أعمال أوركسترالية تُسمى "سيمفونيات" هو أمر ذو مغزى كبير بحد ذاته؛ فسيمفونياته، و بسبب التقليدية التي تتبناها، لاتعاني على الإطلاق من الفجوة الثقافية الكبيرة التي شهدها القرن العشرين، ولكنها، من ناحية ثانية، تعني الإحساس بالتاريخ كديمومة مستمرة أشبه بالحياة.

وهكذا، فإن سيمفونيات هانتس ولوتوسلافسكي وتيبيت وسيجونز وآخرين غيرهم تتجاوز أولئك الذين يحاولون حبس الموسيقا داخل تعريفات نقدية تُنحت من التاريخ. لقد تطورت السيمفونية منذ هايدن كما لو أنها كانت نظاماً عقلياً، ليس في هذا النوع أو

ذاك، ولكن في جوهرها. الفنان وحده، وليس الناقد، هو المعني في تفنيد رأي صموئيل تايلور كولريدج*(١٧٧٢ - ١٨٣٤): «. . . إن النور الذي تقدمه التجربة لنا هو قنديل فوق مؤخرة السفينة، حيث لايبقى خلفنا سوى انعكاس الأضواء فوق الأمواج. . .».

□□□

* Coleridge: شاعر انكليزي. يعتبر أحد أركان الحركة الرومانتيكية، وأحد أعمق المنظرين الأوربيين في عصره، وأحد عمالقة النقد في تاريخ الأدب الإنكليزي كله. من أهم اثاره «قصيدة الملاح العتيق - ١٧٩٨» وقصيدة «قبلاني خان - ١٨١٦».

❑ الإبداع العربي في الموسيقا العالمية

توفيق الباشا
– مؤلف وباحث موسيقي من لبنان
– رئيس اللجنة الوطنيـة للموسيقا
– عضو المجمع العربـي للموسيقا

إن التحولات الحياتية التي تجابه الإنسان العربي في عصرنا الحاضر، فجر القرن الحادي والعشرين، تحتم علينا ان نحدد موقفنا تجاه الموسيقا العربية وكيفية جعلها من الموسيقا ذات اللغة العصرية والمميزة في آن، لتجسد طموح اجيالنا الحاضرة والمستقبلية، لذلك كان التركيز على هذا الموضوع: "الإبداع العربي في الموسيقا العالمية"

لقد خاض المؤلف الموسيقي العربي معركته مع هذه التحولات، وكان رائده ان ينطلق بموسيقاه التي يؤمن بما تتضمنه من جمال وأصالة، لحنا وإيقاعا وشكلا، وهي التي كانت نتاجا لحضارات إنسانية عبر تاريخها البعيد، فاكتسبت هذا الثراء الغني من تفاعلها مع محيطها، فأخذت وأعطت، تأثرت وأثرت من خلال مسيرتها الحضارية، وشاهدنا الإهتمام الكبير الذي أولاه إياها مفكرونا وفلاسفتنا منذ ما يقارب الثلاثة عشر قرنا.

مررت عبر هذه المرحلة التاريخية لأبين مدى اهتمام علمائنا وفلاسفتنا بالمسألة الموسيقية الى جانب اهتمامهم بعلم الفلك والرياضة والطب والتاريخ والهيئة والاخلاق، الى غيرها من المواضيع الانسانية جميعا، فوضعوا الموسيقا في المستوى العلمي، بعد أن اكتشفوا أهميتها في تكوين الانسان في المجتمع الحضاري.

نتساءل عن نتيجة هذه الأبحاث وما فعلت في الفن الموسيقي اليوم وما تركته في وجدان العاملين فيه. لقد أعطته أبعادا عقلانية وروحية، جعلت منه علما وصناعة يتشرف بهما من يتعاطاه. وعلى هذا الاساس انتشر وتعامل معه اساطين النغم في المشرق العربي حتى واصل امتداده الى الديار الاندلسية حيث تأسست المعاهد الموسيقية، ولأول مرة في التاريخ، على مستوى اكاديمي، وعبر من هذه الديار التي ازدهر فيها هذا الفن وأينع، الى القارة الاوروبية حيث كان البذرة التي انبتت العلوم والفنون الموسيقية العالمية التي نعيشها في عصرنا الحاضر. إن المؤلف الموسيقي العربي الذي استيقظ بعد هجعة ثقيلة، وعى ذاته وأخذ يطّلع على تراثه ويتعمق بدراسته له، ثم اتجه نحو مناهل العلم الموسيقي العالمي، فأدرك بأن عليه مسؤولية نبش حضارته الموسيقية ونفض الغبار عنها وانتشالها من الموقع المتردي الذي وصلت اليه، الى موقع تتمثل فيه شخصية الإنسان العربي المعاصر للتحولات الفكرية والثقافية والفنية في العالم.

وعندما نذكر التراث، وقد أتينا على ذكره مرورا، يجب ان لا نقف منه موقف التهيب والمحافظة عليه كما هو وكما وصل الينا عبر مداخلات وتنقلات المرددين والمصوتين، حيث لم ينل نصيبه من التدوين كما هو الحال بالتراث الأدبي، فنحن نشك في الكثير مما نقل عن طريق هؤلاء مع احترامنا لما حفظوه من هذا التراث.

أين نحن من تراثنا الذي ورثناه؟

إن البعض يعرضه عرضا ساذجا وكأنه ولد الآن على مستمعين من أبناء القرن العشرين. . . . وبلغة كان لها زمنها وموقعها الاجتماعي منذ قرون غابرة.

يقول الدكتور زكي نجيب محمود، استاذ الفلسفة في جامعات مصر، رحمه الله، في كتاباته وابحاثه عن التراث، «. . . إنا اذا نظرنا الى التراث على أنه هبط علينا وتناولناه بغير خلق وابداع يظل قشرة دون لباب . . . ». وفي هذا المعنى يقول الامام الغزالي «. . . لا مطمع في الرجوع الى التقليد بعد مفارقته . . . » .

في كل بلدان العالم هناك تراث يحافظ عليه ويعتنى به ليكون شاهدا على ما سلف ومرجعا للمبدعين لينشئوا من اصالته فنا جديدا مبتكرا يصبح تراثا للاحفاد.

ماذا عمل هؤلاء لتراثهم الموسيقي لنستفيد من أصالته وغناه؟

– المقامات الموسيقية الزاخرة بها موسيقانا والتي لا حدود لجمالها وتنوع تعابيرها وابعادها الصوتية التي لا حصر لها .

– الإيقاعات الشرقية – العربية المركبة التي لا مثيل لها في موسيقا العالم، وقد انتشر القليل منها عند بعض شعوب البلقان وآسيا الوسطى واستثمرت من قبل المؤلفين من أبنائها .

كما نذكر بالقوالب الفنية في موسيقانا، وقد اتخذت صيغا علمية مازالت مؤهلة للتطور الفني، وقد دخل الكثير منها في صلب الاعمال الموسيقيةالعالمية المعروفة بعد أن عملت يد المؤلف وفكره في استثمار طاقتها التي لاتنفذ، نلمسها ونسمعها ونطرب لها في كثير من المؤلفات السيمفونية المختلفة الأشكال و الأنماط .

وقد لاحظ المؤلف الموسيقي العربي المعاصر بعد معرفته لموسيقاه ودراسته للموسيقا العالمية بأن عليه أن يسلك النهج الذي يوصله الى النهوض بموسيقاه وأن يضع كل مكتسباته العلمية والفنية بخدمتها لتنافس موسيقا العالم، والتي هي منه، إن في مضمونها الأصيل أو في أدائها بلغة العصر الذي تعيشه أو في تعبيرها عن احاسيس الانسان العربي وهاهو جيل من المؤلفين الموسيقيين المنتشرين في بعض الاقطار العربية، يعمل بجد ويتعامل مع موسيقاه بجدية واحترام، وقد أخذ على نفسه أن يعمل على تطوير وتجديد لغتنا الموسيقية، منطلقة من جذورها، بشرطين : أن تحافظ على عبقرية غناها المنفرد أولا، وثانيا أن نتوصل الى الأداة الفنية العملية التي تجعل منها لغة تعبر عن مشاعرنا وهمومنا بحرية وصدق وإخلاص، لتدخل الى العالم، عالم الموسيقا، من بابه الكبير، ولتأخذ مكانها اللائق الذي تستحقه .

لقد بدأ انتشار الابداع العربي في الموسيقا العالمية بواسطة الأوركسترات السيمفونية العالمية، بعد انتشاره في موطنه في مناسبات موسمية، مهرجانات، احتفالات عامة، اعمال اذاعية في مطلع الخمسينات حتى ايامنا الحاضرة وهي اعمال تبشر بالخير وتهيىء للانطلاقة الموعودة . وهناك الابداع العربي في الموسيقا العالمية أداءً وعزفاً، وقد اشتهر في لبنان عازفون على آلة البيانو منهم وليد عقل، عبد الرحمن الباشا، وليد حوراني وغيرهم . ومنهم على سبيل المثال من اشترك مع كبرى الاوركسسترات السيمفونية في العالم مثل عازف البيانو عبد الرحمن الباشا الذي يعزف مع اوركسترا برلين السيمفونية أو مع غيرها من اوركسترات العواصم الاوروبية والاميريكية واليابان، واعلم بأن هناك غيرهم من الاقطار العربية يقومون بعين الدور، أقدم اعتذاري لعدم معرفتي بهم مع علمي بوجودهم وعطائهم*

يسعدنا جميعاً بأن نكون قد وصلنا بموسيقانا العربية العظيمة الى منابر العالم، كما كنا نحلم بالماضي وقد استقبلت بما تستحقه من حسن استقبال من قبل جماهير المستمعين والنقاد على السواء، إضافة الى إبداع شبابنا في تقديم روائع المؤلفين العالميين عزفا وأداء، حائزين على التقدير الكبير والمستمر .

وهناك أمر ذو أهمية نتحمل مسؤليته جميعا، هو نشر الوعي الموسيقي الجاد بين جماهير مستمعينا الذين هم تحت رحمة ما تقدمه لهم وسائل الإعلام ـ السمعي والمرئي ـ من البضاعة والمصنفات غير الفنية والتي تعرفونها .

إن مهمتنا صعبة، ولكنها غير مستحيلة، هناك المراكز الثقافية والمؤسسات التربوية

---

* من الموسيقيين السوريين المنتشرين في العالم والذين يقدمون حفلات عزف منفرد أو مع أوركسترات عالمية نذكر : قائد الأوركسترا نوري رحيباني وعازف الكمان نجمي الكري وعازف البيانو غزوان زركلي . (المحرر)

العالمية المنتشرة في العالم العربي، فبواسطتها نستطيع أن نقوم ، أفرادا وجماعات، بنشر الوعي الموسيقي الجاد، كما نستطيع أيضا القيام باتصالات فردية وجماعية مع الجهات المعنية والمسؤولة عن وسائل الإعلام ـ إذاعة وتلفزيون ـ والتي نتمنى عليها بأن تخصص بعض الوقت من برامجها الحافلة بكل شيء الا الموسيقى الجادة، على أن تعرض هذه الموسيقا عرضا فنيا مشوقا ولائقا. وبشرح مقبول لما تقدمه هذه الموسيقا الانسانية للمستمع، المشاهد العربي، والذي علينا مسؤولية الحفاظ على أحاسيسه وتذوقه لكل فكر وفن جميل ـ على هذا الانسان، وأين ما وجد، أن يدرك بأن هناك أشياء جميلة يجب أن يطلع عليها ويسمعها ويحبها ويتعلق بها ليدرك بأن الحياة جميلة وتستحق بأن يحياها بحرية وكرامة .

مقاطع مأخوذة من مؤلفات توفيق الباشا

١ ـ" إسـق العطـاش" ١٩٥٥

مقطع كورال : إعداد وتأليف أوركسترالي وتعد أولى المحاولات السليمة للبوليفونية ولفن تناغم أرباع الأصوات .

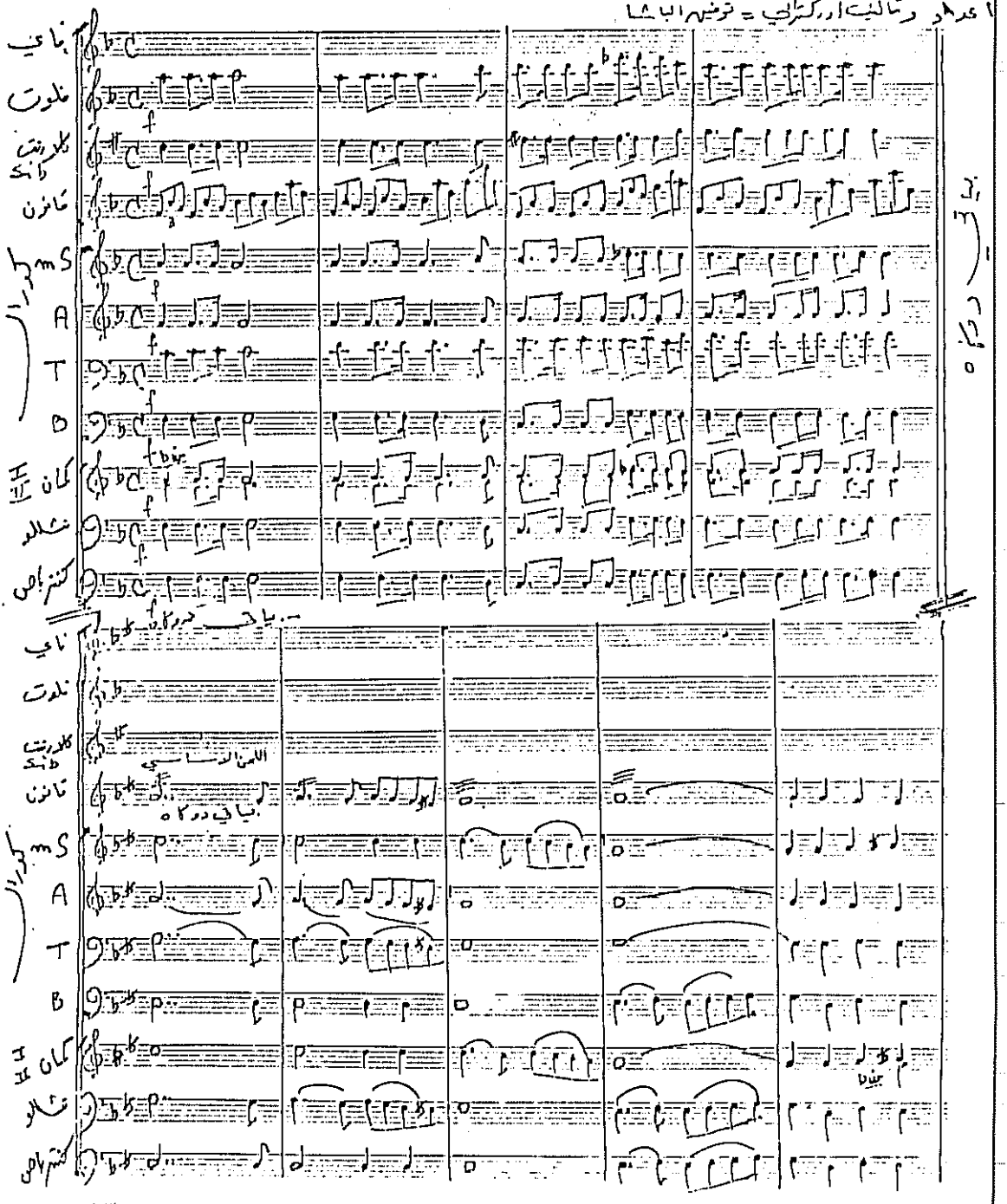
٢ ـ" الإنشادية النبوية"

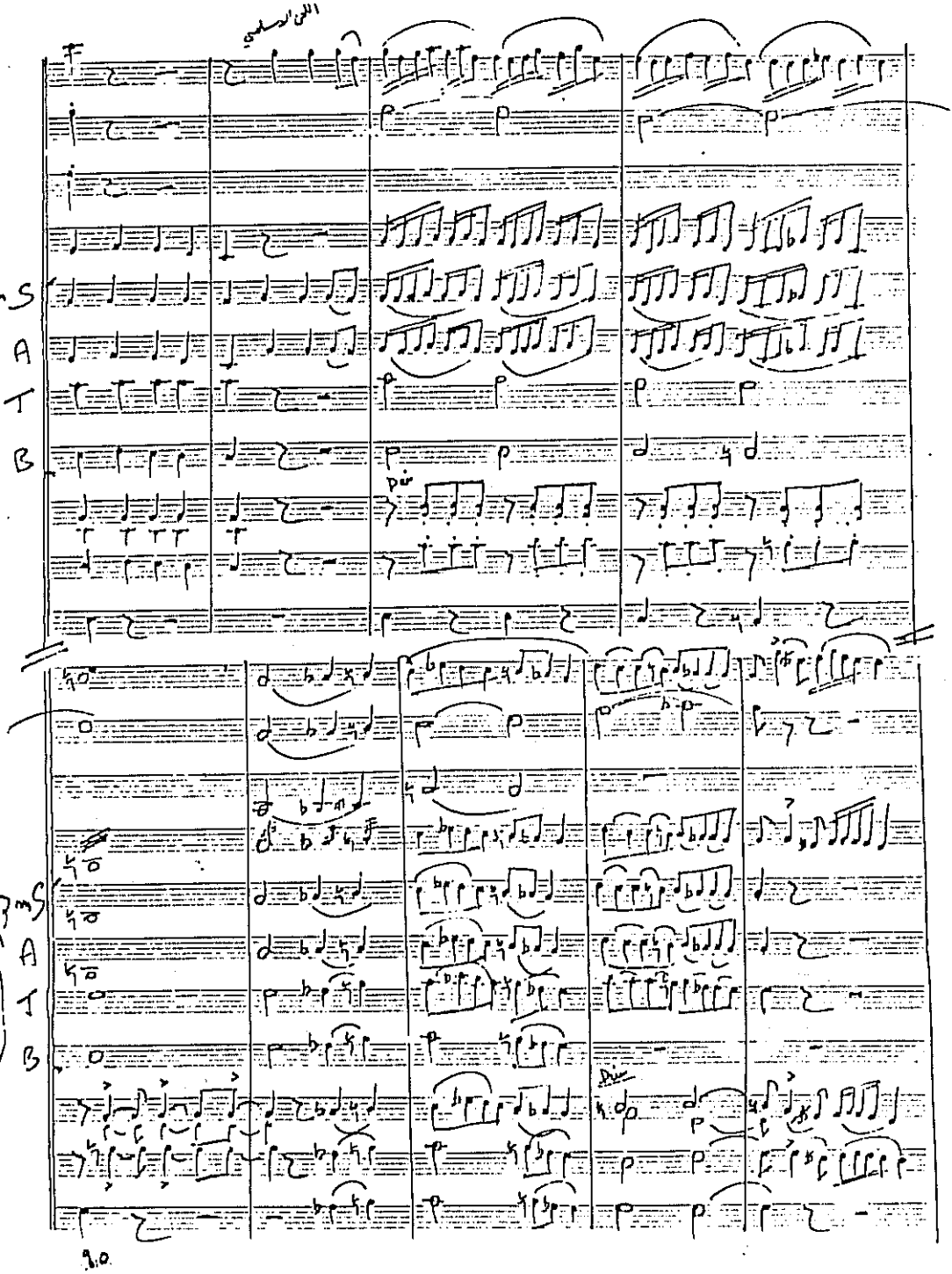
وهي على شعر لأحمد شوقي وقدمتها أوركسترا القاهرة السيمفونية بمرافقة كورال أوبرا القاهرة، ١٩٩٢

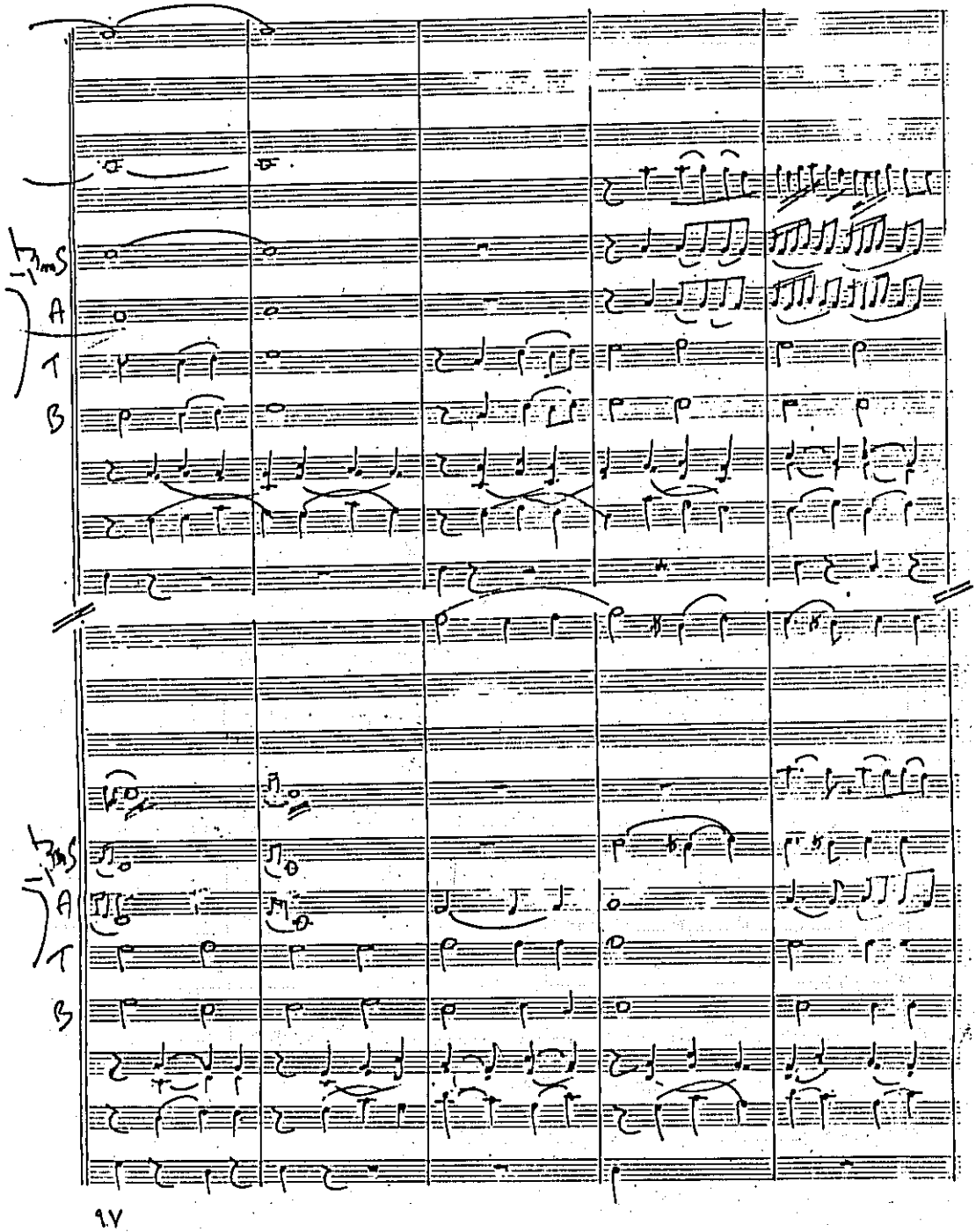
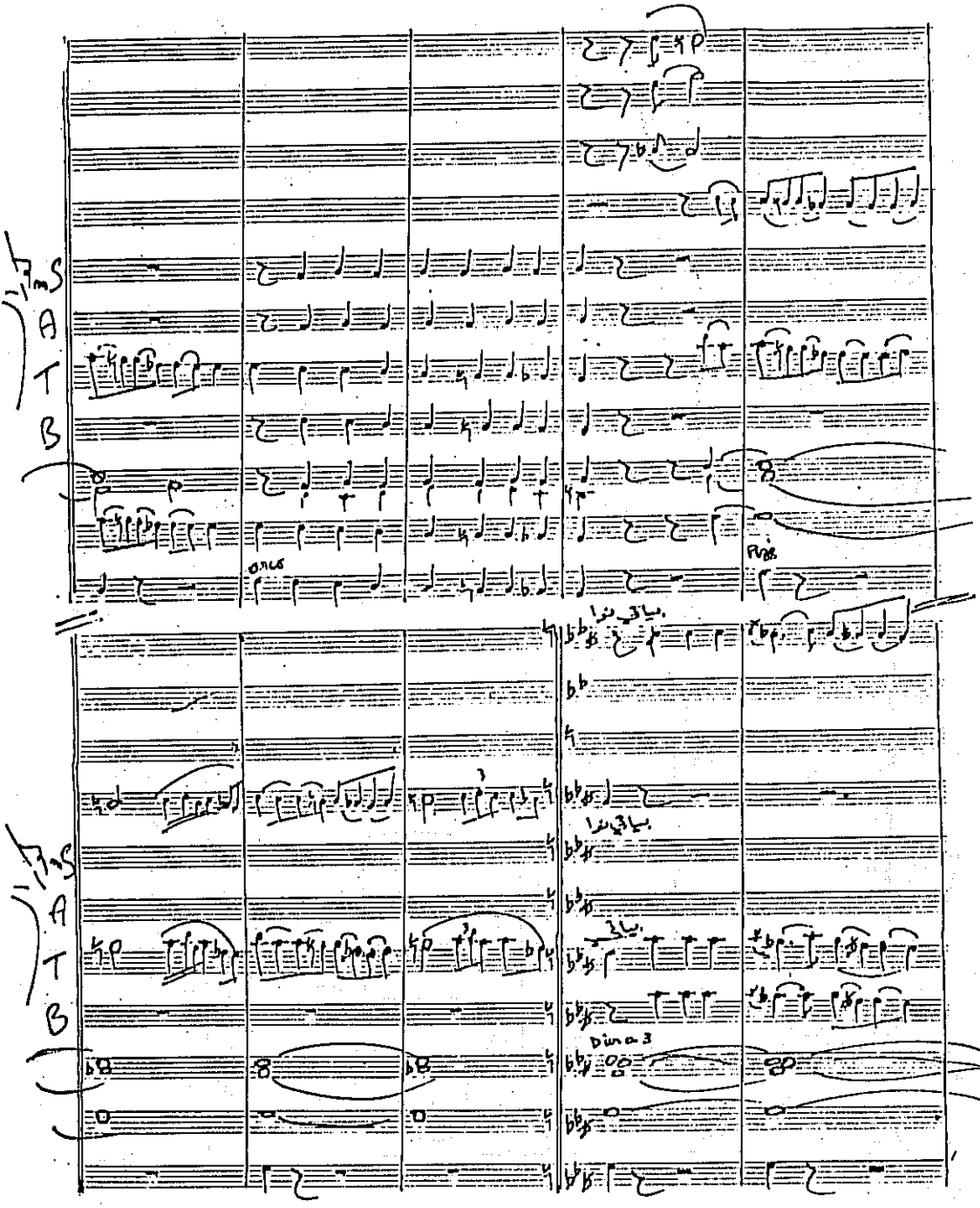
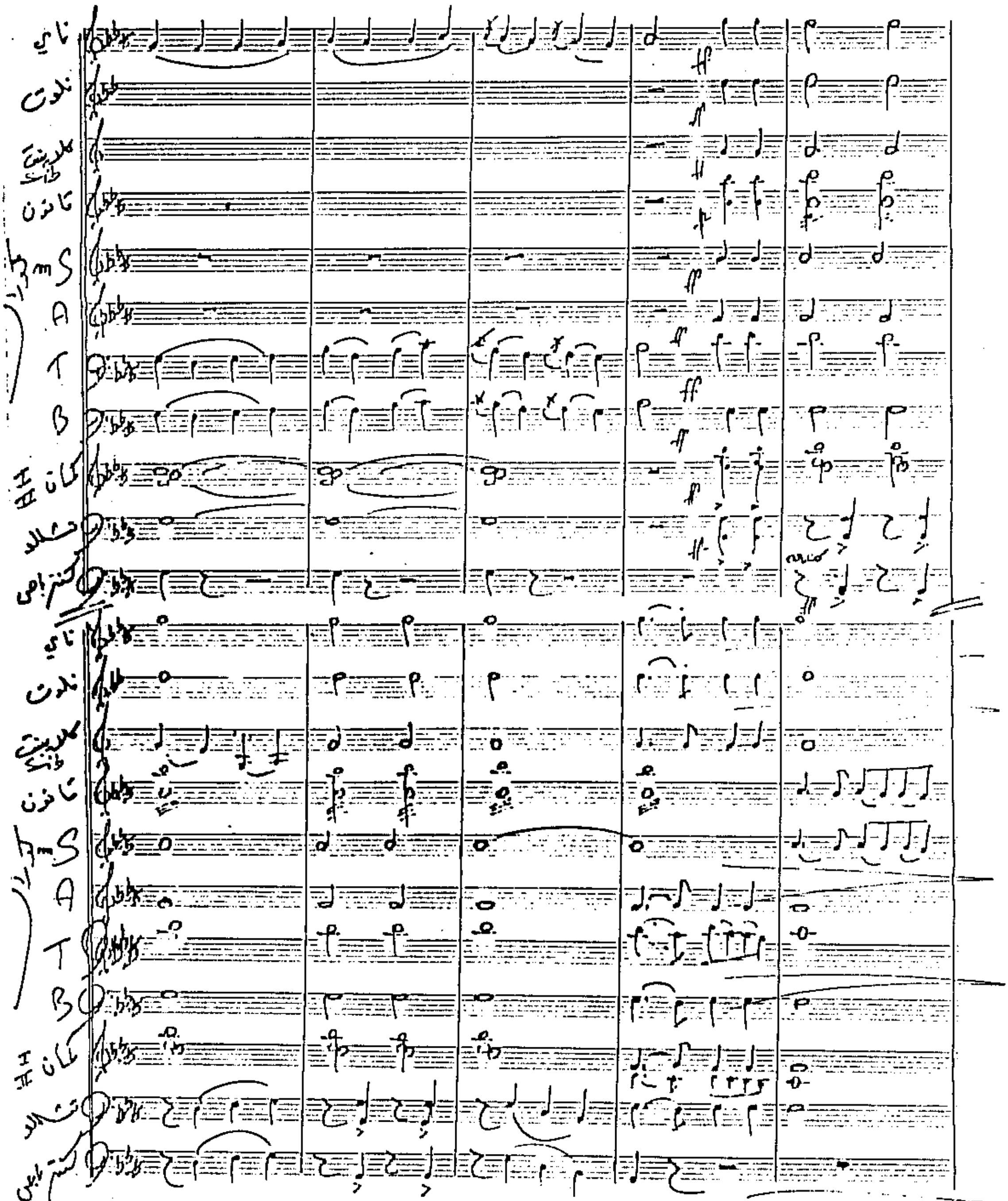
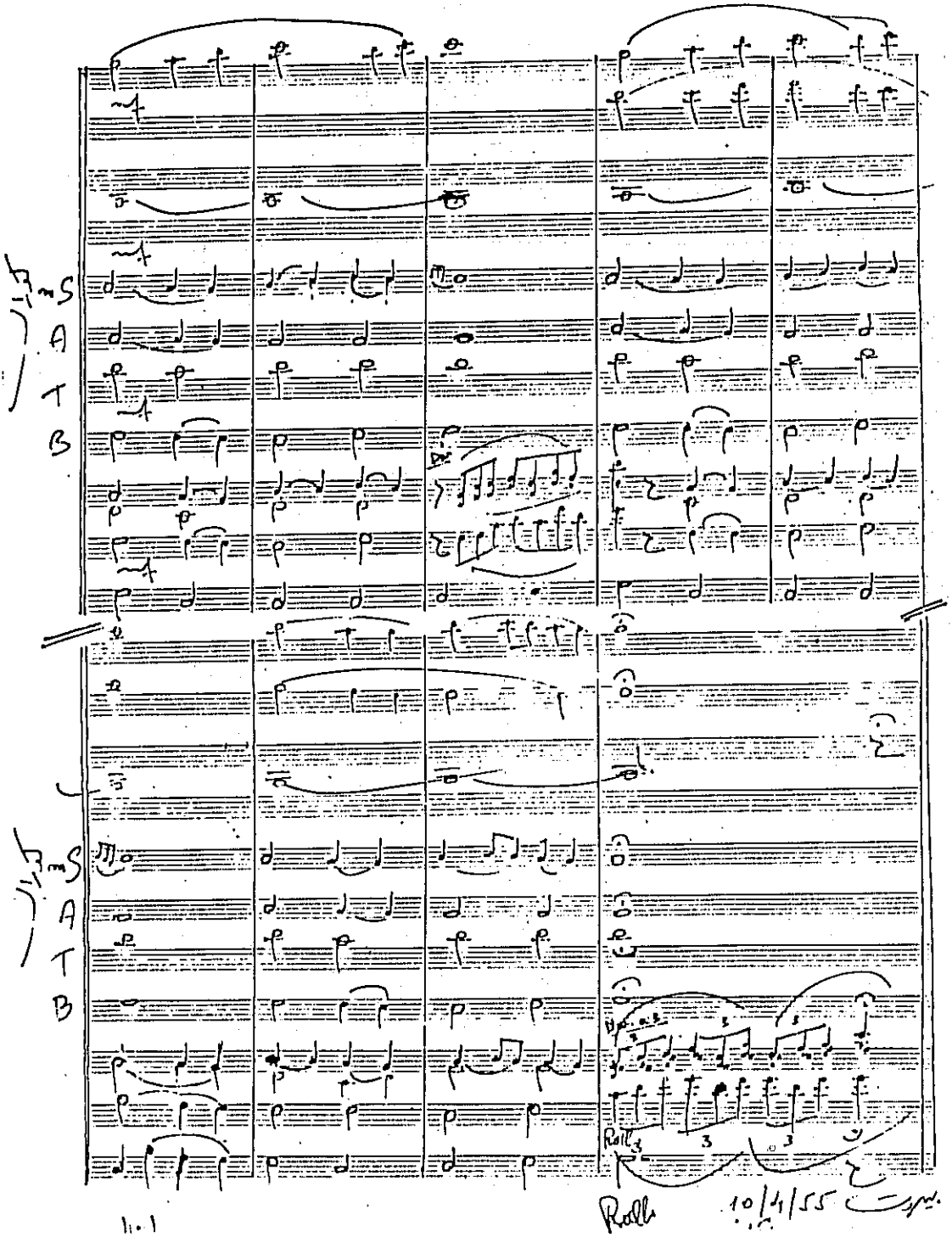
٣ ـ مغناة" ابن زيدون" للأوركسترا، ١٩٥٦

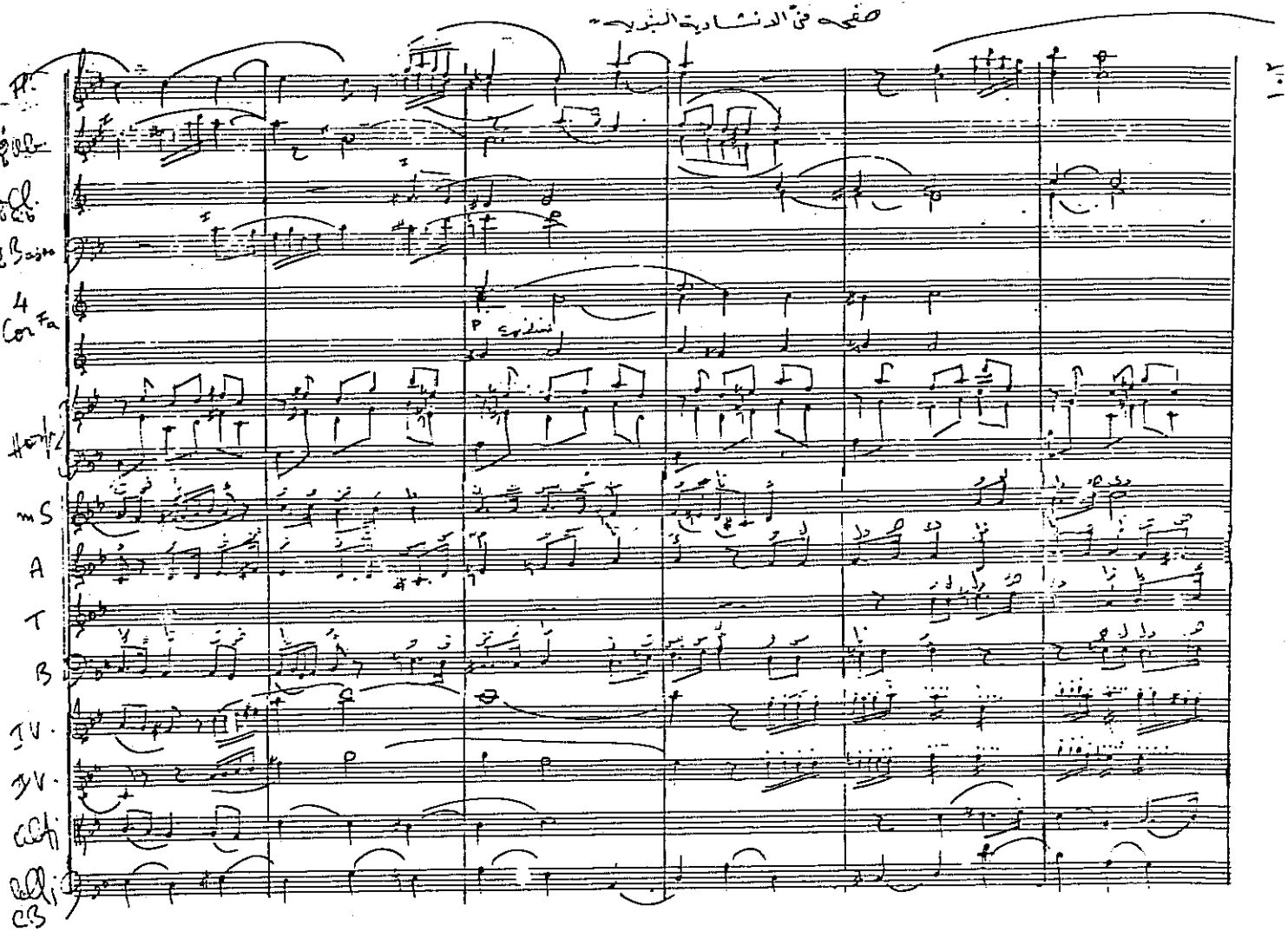
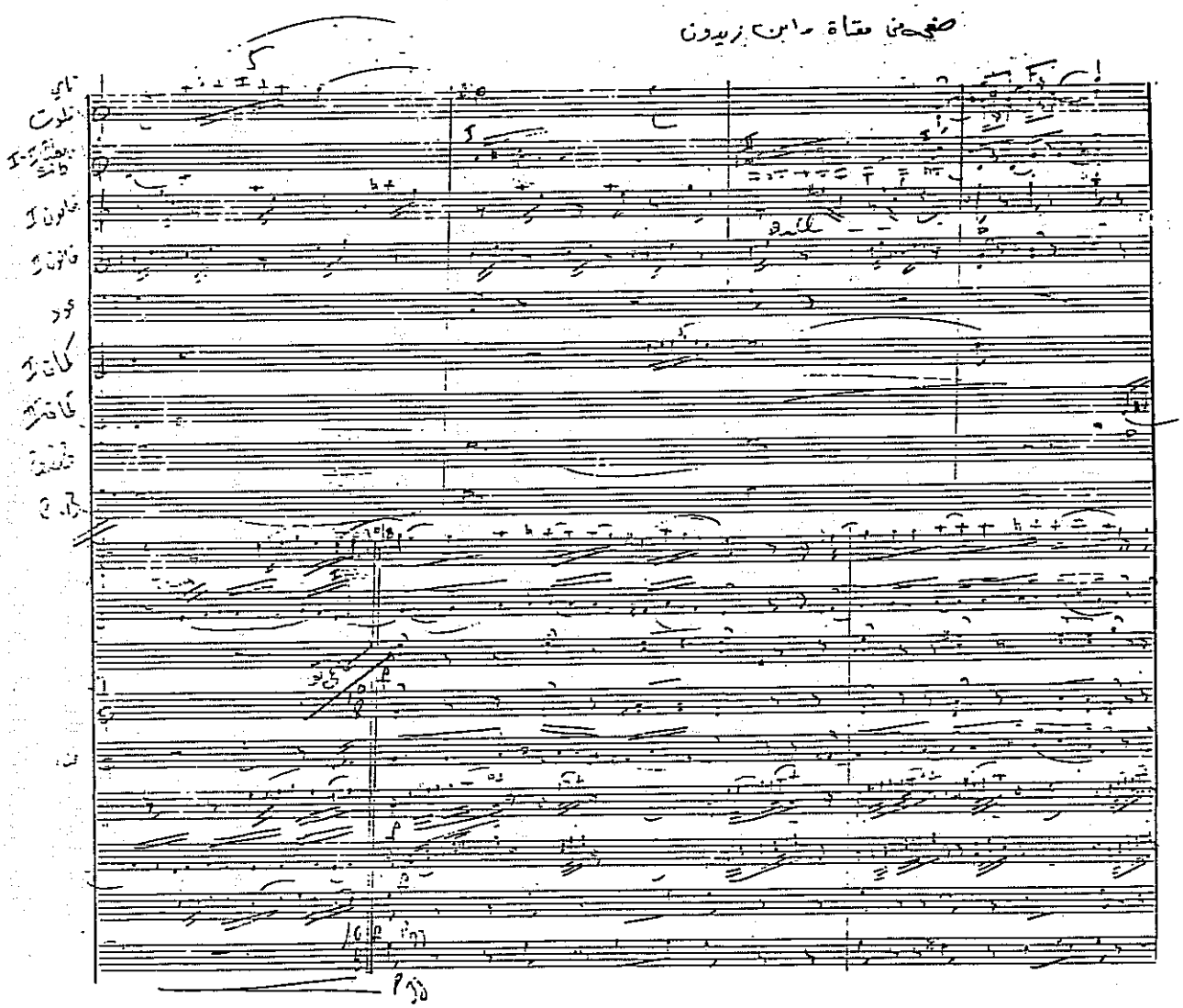
Mudwator

قطع من تأليف ... العطاش



Cello
C.B.

S
A
T
B
S
A
T
B

Dwi
mf Legato
Piano
Cant.

S
A
T
B
S
A
T
B

S
A
T
B
S
A
T
B

ناي
فلوت
S
A
T
B
ناي
فلوت
S
A
T
B

S
A
T
B
S
A
T
B
Roll
Roll
10/1/55


Fl.
1 Cl. in B♭
1 Cl. in B♭
1 Bassoon
4 Cor Fa
P
Harp
mS
A
T
B
1 V.
2 V.
Vla
Vcl
CB

. □ العرض الأوبرالي الأول في سورية
" دايدو وإينياس" لهنري بورسيـــل

كلمة أوبرا هي صيغة الجمع للكلمة اللاتينية opus وتعني عموماً عمل أو مؤلّف موسيقي ثم تحدد مع الأيام معناها بصورة أدق فصارت تعني عملا دراميا يؤدّى بشكل إفرادي وجماعي من قبل مغنين إفراديين (سولو) و جماعيين (كور بس) بمرافقة مجموعة من الآلات الموسيقية أو الأوركسترا . ونجد بدايات هذا الفن الذي يجمع بين الموسيقا والدراما عند الإغريق منذ القرن الخامس قبل الميلاد، لكن الشكل الحالي له بدأ في الظهور في العصور الوسطى .

تعرف كل حضارات العالم هذا النوع كلٌ بأسلوبه المحلي . ولقد أعجب كبار موسيقيينا العرب بالأوبرا بعد أن دخلت إلى البلاد العربية عن طريق أوبرا "عايدة " التي ألفها الإيطالي فيردي خصيصاً بمناسبة إفتتاح دار الأوبرا في مصر عام ١٨٧٠ ؛ فألّف على نسيجها سيد درويش وسلامة الحجازي وغيرهما . وبعد افتتاح مدارس ومعاهد الموسيقا في مصر تشكلت كوادر عربية صارت تقدم الأوبرات العالمية بلغتها الأصلية إلى أن ترجم الشاعر عبد الرحمن الخميسي أوبرا " الأرملة الطروب " إلى العربية، تلاه الشاعر ابراهيم رفعت فترجم " غادة الكاميليا " و" عايدة " وكانت الترجمات ناجحة تتماشى فيها الكلمات مع اللحن . وعلى الرغم من هذا النجاح في الترجمة إلا أن الموسيقيين المصريين اليوم يفضلون غناء الأوبرات بلغاتها الأصلية لعدة أسباب منها أن المؤلف الموسيقي حين يؤلف أوبرا، يعمل على أن يأتي لحنه مناسبا للكلمة ولإيقاع اللغة ولهذا نجد أوبرات موزارت الألمانية تختلف عن أوبراته التي ألفها بالإيطالية، ومنها أن

أهمية النص في الأوبرا تأتي في المرتبة الرابعة بعد الموسيقا والأداء والتمثيل . ومن هذا المنطلق، يقترح بعض الموسيقيين المصريين اليوم كتابة النص (الليبريتو) المترجم كاملا في دليل الأوبرا الذي يقدم إلى الجمهور ويقترح بعضهم الآخر كتابته بخط واضح على شاشتي عرض سينمائيتين توضعا على يمين المسرح ويساره .

إن تقديم الأوبرا في سورية يعتبر خطوة حضارية كبيرة يتعرف الجمهور عن طريقها إلى فن يجمع بين الغناء والموسيقا والمسرح والفنون التشكيلية وإلى مؤلفات رائعة لموسيقيين وشعراء كبار، وهي تتطلب أصلا وجود خلفية ثقافية واسعة وكوادر فنية متنوعة.

وبتخريج أول دفعة من طلاب المعهد العالي للموسيقا في دمشق، حيث افتتح فيه منذ ثلاثة أعوام صف للغناء الأوبرالي بالإضافة إلى صف إلزامي وآخر إختياري للكورال ؛ بات من الممكن تشكيل فريق فني كامل يستطيع أن يقدم عملا ضخما كالأوبرا وذلك بالتعاون مع الكوادر الجيدة من فنانينا المسرحيين وتلك التي تخرّجت أو مازالت تدرس في المعهد العالي للفنون المسرحية، إلى جانب توفر الأرضية الجيدة وهي فرقة موسيقا الحجرة التابعة للمعهد العالي والمعهد العربي للموسيقا، وفرقة طلاب مدرسة الباليه .

ولقد اتبع عميد المعهدين العاليين للموسيقا والفنون المسرحية، ومدير المعهد العربي للموسيقا ومدرسة الباليه التابعة له، وقائد فرقة موسيقا الحجرة والفرقة السيمفونية الوطنية الأستاذ صلحي الوادي، في سبيل إنجاز هذا العمل، خطوات في غاية المنطقية والمرونة ؛ فقرر الإستعانة بالخبرات الأجنبية المتمرِّسة في فن الأوبرا من مغنين سولو وفنيين كمرحلة أولى في هذا المجال، كما اختار أوبرا " دايدو وإينياس " التي ألّف موسيقاها هنري بورسيل وكتب نصّها ناحوم تيت عام ١٦٨٩ . ويعد هذا الإختيار ناجحا لعدة أسباب : فهذه الأوبرا غير معقدة من حيث الأداء بالنسبة لطلابنا الشباب غير المتمرسين، ونصّها مكتوب بالإنكليزية مما يساعد على تجاوز مشكلة الصعوبة في الفهم

واللفظ ، كما أنها قصيرة لاتتعب المؤدين ولا تشعر الجمهور غير المعتاد بعد على هذا الفن بالملل ، بالإضافة إلى كونها أقل كلفة من الأوبرات الضخمة ، ولأن موضوعها يمس المنطقة فأحداثها تجري في قرطاجة وبطلتها فينيقية من مدينة صور . وبما أن تقديم أوبرا يحتاج إلى وقت طويل يتم فيه ربط عناصر فنية متنوعة ببعضها ، فقد ابتدأت التدريبات على هذه الأوبرا منذ سنة تقريبا وتم الإتفاق عبر المجلس الثقافي البريطاني ، الذي سارع إلى مدّ يد المساعدة ، مع كادر فني بريطاني جيد وتقرر تقديم هذه الأوبرا في الشهر التاسع من عام ١٩٩٥ في حفل إفتتاح البناء الجديد للمسرح القومي ودار الأوبرا بدمشق . ولقد أدّى طلاب المعهد العالي للموسيقا خلال العام وبمناسبات مختلفة مقاطع من الأوبرا منها رثائية للكورال أنشدوها في قداس زميل لهم توفي في حادث فجائي ، ومنها مقاطع للغناء السولو ، مثل لحن موت دايدو ، قدمتها كل من لبانة قنطار ووفاء سفر . أما مع البريطانيين ، فلقد جرى التمرين لمدة شهر واحد فقط ، وهذه مدة قصيرة جدا بالنسبة إلى المستوى الجيد الذي قدم فيه العمل وخاصة أن التمثيل والإخراج وتنفيذ الديكور والأزياء والإضاءة هي أمور تحتاج إلى وقت طويل لتأتي بهذه الدقة والجمال .

تمّ العرض الأوبرالي الأول في سوريا تحت الرعاية السامية للسيد رئيس الجمهورية ، في ١٦ / ٩ ، في قاعة المؤتمرات في قصر الأمويين بدمشق وذلك بسبب تأخر إفتتاح بناءالمسرح القومي ودار الأوبرا لأسباب لامجال لذكرها هنا ، تلاه في اليوم التالي عرض آخر في نفس القاعة ، ثم انتقل المسرح بكامله لتقديم عروضه في المواقع الأثرية في كل من تدمر في ٢٣ / ٩ ، وبصرى في ٣٠ / ٩ و١ / ١٠ .

ناب عن السيد الرئيس في رعاية العرض الأول الدكتورة نجاح العطّار ، وزيرة الثقافة ، التي قامت بتقليد الأستاذ صلحي الوادي وسام الإستحقاق السوري من الدرجة الممتازة تقديرا لجهوده المثمرة على مدى سنوات ، والتي توّجها تقديم العرض الأوبرالي

الأول في سورية .

قام بالأدوار الرئيسة في الأوبرا كل من مغنية الأوبرا هايثيث نيكولس الحائزة على عدة جوائز عالمية وريتشارد جاكسون وشونا بيزلي وهما مغنيان متمرسان ومعروفان في بريطانيا . كما شاركت في الغناء الإفرادي للأدوار القصيرة عناصر من طلاب المعهد استطاعت أن تقف بثقة إلى جانب البريطانيين وهنّ لبانة قنطار ووفاء سفر ونعمة عمران وتالار دكرمنجيان .

رافقت الغناء فرقة المعهدين لموسيقا الحجرة بقيادة الفنان صلحي الوادي . وفرقة موسيقا الحجرة التي تأسست في دمشق مع إفتتاح المعهد العربي للموسيقا عام ١٩٦١ وتألفت منذ ذلك الحين من خليط ناجح من الأساتذة والطلاب ؛ استمرت في التطور لتكوّن النواة الأساسية للفرقة السيمفونية الوطنية التي تأسست عام ١٩٩٣ . تمتاز هذه الفرقة بالدقة والإنضباط وهما الأساس في كل عمل فني ناجح . كان أداؤها لموسيقا بورسيل رقيقا رهيفا بشكل يثبت وجودها دون أن يطغى صوتها على الغناء .

عزف على الكلافسان أو الهاربسيكورد البريطاني جيفري غوفييه . والكلافسان هو آلة وترية ومطرقية قديمة لم تعد اليوم واسعة الإنتشار لأن المؤلفات المكتوبة لها تعود إلى فترات قصيرة في تاريخ الموسيقا الأوروبية وهي فترة الباروك التي ينتمي إليها كل من بورسيل وباخ الكبير وهندل وسكارلاتي وغيرهم . ولا يوجد حاليا عازف كلافسان سوري لكن سوف يدرج تدريس هذه الآلة قريبافي صفوف المعهد العالي للموسيقا .

حين زارت المخرجة البريطانية كارولاين شارمان دمشق القديمة، أعجبت بالحكواتي

فخطر لها أن تقدم للجمهور شرحا لموضوع الأوبرا على شكل رواية للحكواتي مثّلها طلاب المعهد العالي للفنون المسرحية بسوية عالية، رافقتهم مقاطع من موسيقا الأوبرا بعد أن وزعها الأستاذ الوادي على الآلات العربية . والسيدة شارمان هي مخرجة مسرحية، تخرجت من المعهد الملكي للموسيقا في لندن ثم تخصصت فيما بعد في الإخراج الأوبرالي، ونالت العام الماضي جائزة كارل إيبرت للإخراج، ولقد أخرجت هذه الأوبرا بالذات منذ عدة أعوام إلى جانب العديد غيرها، وساعدها في دمشق المخرج السوري المعروف الفنان سامر سمحاني .

صمم الديكور ونفذه الفنان نعمان جود الذي درس تصميم الديكور المسرحي في المعهد المسرحي في سانت بيترسبورغ . ولقد سبق للفنان جود أن صمم ديكور حوالي ٩٠ مسرحية، كما فاز هذا العام بالجائزة الثالثة في مسابقة عالمية . وعلى الرغم من أن مسرح قصر الأمويين غير مؤهل أصلا لإقامة هذا العرض، إلا أنه أثبت قدرته الكبيرة على التحكم بالمعطيات الضعيفة فأنشأ مع الكادر الفني الذي ساعده وخاصة بجهود الفنانين زهير القصير وإدوارد شهدا وهيثم خرما، ديكورا ملفتا للنظر بإتقانه وجماله وتقنيته .

أما الإضاءة فلقد صممها الفنان البريطاني بول نيد بمساعدة كادر سوري ممتاز يرأسه الفنان غسان عزب فجاءت متميزة إذ أضفت على المسرح معطيات لونية نقلت المشاهدين عبر حالات نفسية عديدة في مشهد واحد .

الأزياء كانت من تصميم الفنانة البريطانية المتمرسة آنجيلا دودسون، التي تعمل في التلفزيون والسينما بالإضافة إلى مسارح الأوبرا وساعدتها أوتة أوبرمان .

صممت الرقصات جيني ويستون وهي فنانة تعمل في كبريات مسارح الأوبرا في العالم، وجاء أداء صغارنا وصغيراتنا من طلاب مدرسة البالية عذبا ومتقنا . ومن الجدير بالذكر أن بورسيل كان قد ألف هذه الأوبرا لمدرسة للبنات في شيلسي وبناءً على طلب من مديرها الذي كان مصمما للعديد من اللوحات الراقصة التي تتخلل المسرحيات الغنائية .

قاد الكورال الفنان الروسي فيكتور بابينكو وهو أستاذ مادة الكورال في المعهد وحائز على عدة جوائز عالمية . ولقد استطاع كورالنا الشاب إعطاء أسلوب بورسيل والدخول في الجو الدرامي للأوبرا وخاصة في أداء فقرات المراثي، على الرغم من أن النص مكتوب باللغة الإنكليزية القديمة .

امتلأت المقاعد والأدراج والممرات في كافة العروض وعاد الكثيرون ممن لم تتسع لهم القاعات على ضخامتها، وأثبت الجمهور السوري أنه واع ومتلهف على نهل الجديد الجيد من الحضارات المختلفة، وكان الإحساس بالفخر مسيطرا عليه على الرغم من أن العمل كان بمعظمه إنكليزيا وهو حتما سيتفاعل معه أكثر حين سيعاد تقديمه بكادر عربي فقط بعد حوالي عام واحد حين تفتتح دار الأوبرا السورية .

هُيء إعلاميا لهذا الحدث بشكل ملفت للنظر فلقد كانت جريدة الثورة تشوق قراءها على مدى الشهر الذي سبق العرض بمقالات وزوايا عن الأوبرا وعن بورسيل وعن الكادر الفني البريطاني وعن التدريبات التي تجري في المعهدين العاليين للموسيقا والفنون المسرحية وخاصة عن الثقة الكبيرة بالرجل الذي هو وراء هذا العمل يربط الخيوط ببعضها بدقته المعروفة .

□ الأوبرا

نذير جزماتي

« الأوبرا هي فن المجتمع كله مجسدا على المسرح
في دراما بصرية وسمعية .....»

دفورجاك

تتمثل البدايات بالنسبة لفن الأوبرا بالمدرسة المسرحية الإغريقية التي مدت لنفسها جذورا إلى إيطاليا وفرنسا وانكلترا وغيرها من البلدان الأوروبية، فاتخذت شكل تمثيليات شعائرية كنسية تصاحبها الموسيقا . وفي أوائل القرن العاشر قدمت موضوعات عن مولد المسيح وبعثه، وموضوعات عن العهد القديم، مثل قصة دانييل . وانتشرت في إيطاليا في القرن الثالث عشر والرابع عشر التمثيليات الدينية او المقدسة . ظهرت أجنة الأوبرا "اورفيو" عام ١٤٧٢ و" دافني "عام ١٤٨٦، واكتمل شكلها في منتصف القرن السابع عشر في إيطاليا وتحددت ملامحها ب :

١ - التركيز على الغناء المنفرد

٢ - تجاهل الكورس وموسيقا الآلات

٣ - انفصال الريتسيتاتيفو أي الكلام او الحوار الملحَّن عن الآريا أي الأغنية الأوبرالية

٤ - اتباع أساليب وأنماط متمايزة من الآريات

وفي فرنسا، قدمت تمثيليات مصحوبة بالموسيقا وتفرعت الأوبرا منذئذ إلى :

١ – الأوبرا الجادة تأثرت بمؤلفي الدراما الفرنسيين وعلى رأسهم راسين، واشتهر بها آبوستيلو زينو (١٦٦٨ – ١٧٠٠)

٢ – الأوبرا الهزلية (بوفا) التي قدمها في البدء سكارلاتي في نابولي، وهي تستند موسيقيا إلى الانترميتزو، أي الى الموسيقا اللطيفة والمنعشة التي كانت تقدم أثناء الاستراحة او بين الفواصل . ؛ وأدبيا الى قصص وتمثيليات تشبه قصص الماسك أي القناع التي سادت إنكلترا لأمد طويل وكان همها ان تسخر من المسؤولين المشهورين وتهجيهم . ومن أشهرالأوبرات الهزلية " الخادمه الهانم " لبيرجوليزي (١٧١٠ – ١٧٣٦) التي الفها عام ١٧٣٣

وقد واصل هذا النمط تطوره في القرن الثامن عشر فقدم بوتشيني عام ١٧٦٠ الفتاة الطيبة كما قدم بارتيليو في عام ١٧٧٢ أوبرا حلاق إشبيليا

٣ – الأوبرا كوميك التي ظهت في فرنسا منذ عام ١٧١٠ كأوبرا خفيفة . وقد اشتهر في هذا المجال غلوك وفرانسوا آندريه وآندريه غريتري الذي قدم اكثر من خمسين أوبرا سادها الحوار الكلامي والفقرات الموسيقية. ولقد اعتبرت هذه الأوبرا ثورية في مقابل الأوبرا الجادة الفرنسية التي اعتبرت رجعية لانها كانت تعيش في ظل الرعاية الملكية .

ولعب لوللي (١٦٣٢ – ١٦٨٧) الإيطالي الأصل دورا متميزا في تاريخ الأوبرا الفرنسية . وقد انقسمت الأوبرا كوميك في القرن التاسع عشر، حين أصبحت فرنسا حاضرة الموسيقا والأوبرا، الى أوبرا كوميدية، كما في أوبرا " فراديافولو " عام ١٨٣٠ لفرانسوا اسبريه أوبير (١٧٨٢ – ١٨٧١)، والى أوبرا رومانتيكية، كما في المرأة البيضاء عام ١٨٢٥ لفرانسوا أوزبين بالديو (١٧٧٥ – ١٨٣٤)، وأوبرا " زامبا " عام ١٨٣١ لفيرناندو هيرولد (١٧٩١ – ١٨٣٣) الذي ألف أيضا أوبرا " ميدان الشرف " عام ١٨٣٢

واحتلت موقعا وسطا بين الأوبرا كوميك والغراند أوبرا – التي سنتحدث عنها بعد

قليل - الأوبرا ليريك أي الأوبرا الغنائية التي تمثلها أوبرا " فاوست " و " روميو وجوليت " لشارل غونو و" شمشون ودليلة " لكاميل سان سان (١٨٣٥ - ١٩٢١)، وأوبرا " صيادي اللؤلؤ " لجورج بيزيه (١٨٣٨ - ١٨٧٥) .

٤ - الأوبرا بالاد الانكليزية التي شكلت رد فعل على الأوبرا الكلاسيكية (أي التقليدية) الإيطالية، وكانت عبارة عن مقطوعات غنائية مع قليل من الفواصل الموسيقية . وكما سبقت الإشارة، فلقد تطورت في انكلترا تمثيليات ال " ماسك " ثم جاء هندل (١٦٨٥ - ١٧٥٩) من المانيا وعاش أكثر من أربعين عاما في انكلترا وادخل عناصر جديدة كثيرة على الاصل الماسكي وعلى أوبرا المتسولين التي ابتكرها جون غاي (١٦٨٥ - ١٧٣٢) بالاشتراك مع بيبوش (١٦٦٧ - ١٧٥١) .

٥ - الزينغشبيل الالمانية التي استندت الى الأوبرا الكلاسيكية الالمانية والأوبرا بالاد الانكليزية والأوبرا كوميك الفرنسية والى التمثيليات المدرسية الالمانية التي مهدت السبيل أمام ظهور " دافني " لهنري شوتس (١٥٨٥ - ١٦٧٢) المقتبسة عن نص لرينوتشيني . واشتهر من مؤلفي الزينغشبيل كل من يوهام هيلر (١٧٢٨ - ١٨٠٤) وكارل ماريا فون ويبر (١٧٨٦ - ١٨٢٦) الذي قدم الزينغشبيل " أبو حسن " عام ١٨١١ كما قدم موتسارت الزينغشبيل " الناي السحري " عام ١٧٩١ .

وفي جنوب المانيا انتشرت (الهزليات - الفارس) القريبة من الأوبرا بوفا، فقدم موتسارت على غرارها " لايدومينو " عام ١٧٩١ .

٦ - غراندا أوبراالتي كانت فرنسا موئلها في القرن التاسع عشر حين سمح وجود الملك ونشوب الثورة الفرنسية وحلول نابليون، بظهور هذا النمط الذي يعكس مزاج الطبقة الوسطى . وقد جمعت الغراندا أوبرا، فنياً، بين الموسيقا والمشاهد المناسبة ل (الفرجة) كما عند لوللي وبين الباليه والفقرات الكورالية والحشود . وغالبا ماتصدّت الغراندا أوبرا للموضوعات التاريخية وبرز ذلك في بواكير هذه الأوبرا في لافستالا عام

١٨٠٧ لغاسبارو سبونتيني (١٧٧٤ - ١٨٥١) والهغنوت عام ١٨٣٦ ودينورا عام ١٨٥٩ والنبي عام ١٨٤٩ والافريقية عام ١٨٦٥ .

وقد أثرت الغراندا أوبرا على بيلليني في أوبرا البيوريتان وعلى فاغنر في أوبرا ريتزي وعلى فيردي في أوبرا عايدة .

٧ - الأوبرا الكلاسيكية الجديدة التي عبّرت عن الإتجاه السوفيتي في أعمال سيرجي بروكوفييف (١٨٥١ - ١٩٥٣) وأعمال شوستاكوفيتش (١٩٠٦ - ١٩٧٥) وزولتان كودالي (١٨٨٢ - ١٩٦٧) وبرتولت بريخت، كما في أوبرا ماتياس الرسام عام ١٩٣٤ .

٨ - أوبرا العصر التي ظهرت في أوبرا الأخبار اليومية لبول هندميت وأوبرا هوبكنز نصير العصر الآلي لماكس براندت وأوبرا الساعة الثامنة صباحا لشونبرغ وأوبرا إزدهار مدينة ماهاغوني وسقوطها لبريخت وكورت فايل .

٩ - أوبرا المستقبل التي برزت في أوبرا مارنيتي للويجي روسولو (١٨٨٥ - ١٩٤٧) وأوبرا الباليه الميكانيكي لجورج آنتيل والباسيفيك ٢٣١ لهونيجر وشهرزاد والساعة الاسبانية لموريس رافيل (١٨٧٥ - ١٩٣٧) الذي أخذ يعود الى مقاييس الأوبرا بوفا .

ومن جهة أخرى، إذا كانت إيطاليا قد احتضنت الأوبرا ورعتها، وقام الإيطاليون بحمل بذور الأوبرا الى كل أرجاء اوروبا، فقد مر زمن تراجعت فيه في إيطاليا التي شهدت مايمكن تسميته بعصر الإنحطاط الى أن جاء روسّيني (١٧٩٢ - ١٨٦٨) ومن ثم بيلليني (١٨٠١ - ١٨٣٥) وفيردي (١٨١٣ - ١٩٠١) الذي احتل عرش الأوبرا في القرن التاسع عشر، وجاء بعده بوتشيني (١٨٥٨ - ١٩٣٤) الذي بقي بعده العرش خاليا

وكما سبقت الإشارة، فقد أصبحت فرنسا في القرن التاسع عشر حاضرة الموسيقا والأوبرا . أما ألمانيا فقد تجاذبتها كل من إيطاليا وفرنسا الى أن اختطت لنفسها خطا متميزا

عبر عنه هوفمان (١٧٧٣ - ١٨٢٢) الذي قدم أوبرا أوندين عام ١٨١٦ ، وفيبر (١٧٨٦ - ١٨٢٦) الذي قدم أوريانتي عام ١٨٢١ والقناص عام ١٨٢٢ .

وبعد فيبر تفرّعت الأوبرا الألمانية الرومانتيكية الى فرعين تمثّل الاول بالأوبرا الرومانتيكية الشعبية كما في أوبرا " فرايشوتس " ، ولقد برز هذا الاتجاه عند هنريخ ماشنر (١٧٩٠ - ١٨٦١) في أوبرا هنريخ الرابع وأوبتيه عام ١٨١٩ ومصاص الدماء عام ١٨٢٨ والفارس واليهودية عام ١٨٣١ ، وهذه الأخيرة مقتبسة عن رواية والتر سكوت "إيفنهو " . واتبع الفرع الآخر السبيل السابق كما في أوبرا أوريانتة لفيبر وأوبرا الصليبيون عام ١٩٤٥ .

وبالاضافة الى فولفغانغ أماديوس موتسارت (١٧٥٦ - ١٧٩١)، وهو من أعظم مؤلفي الأوبرا في القرن الثامن عشر ، ومن أشهر أوبراته : زواج فيغارو ، دون جيوفاني ، والى جانب لودفيغ فان بيتهوفن (١٧٧٠ - ١٨٢٧)، وهو من أعظم الموسيقيين وصاحب الأوبرا الوحيدة " فيديليو " ؛ فقد احتضنت المانيا - جغرافيا ولغويا - ريتشارد فاغنر (١٨١٣ - ١٨٨٣) الذي أنشأ مدرسة جديدة تركت أثرها على كل مؤلفي الأوبرا من بعده ، ومن اشهر أوبراته : تانهاوزر ١٨٤٥ ، لوهنغرين ١٨٥٠ ، تريستان وإيزولده ١٨٦٥ ، خاتم نوبلينغ ١٨٦٩ ، فالكورة ١٨٧٠ ، سيغفريد ١٨٧٦ وبارسيفال ١٨٨٢ .

كما اشتهر ريتشارد شتراوس (١٨٦٤ - ١٩٤٩) الذي لقب بريتشارد الثاني أي الملك المتوج على عرش الأوبرا بعد فاغنر (ريتشارد الأول) ومن اشهر أوبراته : سالومي ١٩٠٥ ، حامل أو فارس الزهرة ١٩١١ . واشتهر أيضا كل من آرنولد شونبورغ (١٨٧٤ - ١٩٥١) واليان بيرغ (١٨٨٥ - ١٩٣٠) .

واشتهر من تشيكوسلوفاكيا ليوش ياناتشيك (١٨٥٤ - ١٩٢٨) صاحب أوبرا جينوفا ١٩١١ وأوبرا في بيت الموتى المستندة الى رائعة دوستويفسكي ؛ كما اشتهر من روسيا سترافينسكي صاحب أوبرا قصة جندي وأوبرا أوديب ملكا .

المراجع

١ – دعوة الى الموسيقا : المايسترو يوسف السيسي، سلسلة عالم المعرفة ٤٦/ ١٩٨٨، الكويت.

٢ – الأوبرا : د . أحمد حمدي محمود، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٨ القاهرة

٣ – Stories of the Great Operas,Milton Cross,Perma Books,New York

□□□

□ هنري بورسيل (١٦٥٨ - ١٦٩٥)*

آني سيراداريان

غالبا ما قارن النقاد بورسيل بموتسارت مع تمييز موتسارت عليه بالرقة والأرستقراطية وفي هذا ظلم للأخير. ولكن نقاط التشابه كثيرة في الواقع: حياة قصيرة بشكل مفجع، إذ توفي الإثنان في السادسة والثلاثين من عمرهما، غزارة في الإنتاج، وحرارة في التعبير.

كان بورسيل يطفح بحيوية خلاّقة فمؤلفاته الخمسمائة وخمسة عشر كتبت بفترة تقل عن خمسة عشر عاماً، كما كان يتمتع بتنوعٍ في قدراته وبإلهامٍ خارق، وبقدرة لامثيل لها في الولوج إلى النفس البشرية، وبقوة تعبيرية خارقة في الحزن كما في الفرح، وبعبقرية مسرحية. ولقد جعل كل هذا من بورسيل الموسيقي الأكمل في النصف الثاني من القرن السابع عشر.

تميّز بورسيل بكل الأنواع الموسيقية التي تناولها، من الأوبرا إلى موسيقا المسرح إلى الكانتاتا إلى الموسيقا الكنسية إلى موسيقا الحجرة وموسيقا الكلافسان. ويلاحظ أن الموسيقا الغنائية لديه تطغى على موسيقا الآلات وإن كانتا من سوية واحدة؛ فلديه أربع مائة عملٍ للموسيقا الغنائية في مقابل خمسمائة وعشر مؤلّفاً آلياً، ولقد منعه جحود العصر الذي يعيش فيه وحياته القصيرة من تقديم كل ماعنده.

---

* تصادف هذا العام الذكرى الثلاثمائة لوفاته. (المحرر)

كان بورسيل عبقرية قابلة للتأثر مما سمح له بدمج التأثيرات المتتابعة التي خضع لها في قاع شخصيته المحمومة . لقد كان يعشق تقاليده الوطنية وتشهد أعماله على تعلُّقه بموسيقيي انكلترا الذين سبقوه ؛ لكنه كان في ذات الوقت متفتحاً على التيارات التجديدية في القارة الأوروبية . فمن جهة اقتبس من لوللي استعمال الإفتتاحية على الطريقة الفرنسية : الشاكون، فواصل الرقص، الأوركسترا الملوّنة، المفهوم الإجمالي للمؤلفات المسرحية، واستعمال الأوركسترا في الموسيقا الكنسية ؛ ومن جهة أخرى اقتبس من الإيطاليين الأسلوب الغنائي : سوناتا التريّو، التلوّن المعبّر، الإلقاء المسرحي الملحّن والآريا داكابو . كل ذلك كان يتمازج عنده في عالمٍ من الحلم والرقة والشعر حيث يتناوب الفرح الإنفعالي القريب من الفولكلور الوطني مع الكآبة المثقلة . لقد كان يسكنه حزنٌ عميق يتبلور بتفضيله، كموتسارت، لنغم الصول مينور .

حياته

ولد هنري بورسيل في لندن من عائلة من الموسيقيين مابين تشرين الثاني / نوفمبر ١٦٥٨ وتشرين الثاني / نوفمبر ١٦٥٩ . انضم إلى جوقة الترتيل الملكية في التاسعة من عمره، أشرف على تدريبه الكابتن كوك ومن بعده جون بلو . عام ١٦٧٧ أصبح مؤلفا لفرقة الوتريات في القصر الملكي، وبعد سنتين حلّ مكان جون بلو كعازف للأورغ في كنيسة ويست مينيستر . عام ١٦٨٠ تزوج وبدأ بتأليف أعماله الأولى : الفانتازيا للوتريات . وعندما التحق بخدمة الملك كعازف للأورغ في الجوقة الملكية عام ١٦٨٢ وكعازف خاص للكلافسان لدى جاك الثاني عام ١٦٨٥ وأخيرا كمؤلف لدى الملك، أصبحت سيرة حياته هي سيرة مؤلفاته .

الموسيقا الغنائية

تتميز موسيقا بورسيل بتلاعب في النقلات الهارمونية السريعة بين السلالم الماجور والمينور مما أضفى عليها حيوية وتأججا ولقد ألف بتألق وبتواتر متسارع موسيقا للمسرح وما نستطيع تسميته " أشباه أوبرا " ، وتوفي منهكاً من هذه المهنة عام ١٦٩٥ . وتعد أوبرا " دايدو وإينياس " العمل الأكثر شهرة لبورسيل ولكن على الرغم من كمالها والإنفعالات القوية التي تملأ الآريتين الكبيرتين لدايدو فيها ، فإن اتساع العمل بقي أضيق من أن يسمح لعبقرية بورسيل من أن تأخذ مداها كاملاً . إن دايدو وإينياس التي ألفها بورسيل عام ١٦٨٩ على نص لناحوم تيت على روعتها ، تبقى بالمقارنة مع أعماله الأخرى حسب رأي المؤرخ الموسيقي ريمي ستريكر « . . . أوبرا متواضعة للحجرة حيث لا تتجاوز الأوركسترا بضع آلات وترية مع الكلافسان . أما أشباه الأوبرا الكبيرة الخمس التي ألفها بعد ذلك فلقد سمحت له بإطلاق مواهبه إذ أنها مقطوعات تتكلم فيها الشخصيات الرئيسية ولاتغني لكن جوهر الموسيقا فيها يتبلور في إفتتاحيات ، في فواصل موسيقية ، في رقصات وفي آريات منفصلة . لقد لمع غنى ألوان الأوركسترا لدى بورسيل في هذه المقطوعات حيث تمازجت الآلات النافخة والإيقاعية بحسٍ لوني فريدٍ في ذلك العصر . . . »

ألف بورسيل بعد عام ١٦٨٩ مالايقل عن أربعة وأربعين قطعة موسيقية للمسرح إن كان الكورال نادراً فيها فإن الآريات الجميلة والإفتتاحيات والفواصل الموسيقية والرقصات كثيرة ، وهي تشكل في أيامنا مايسمى بالسويت وأهمها أوديب ودون كيشوت والملك آرثر والعاصفة وملكة الجنيات .

وتشمل موسيقاه الغنائية ، إضافةً آلى الأوبرا وأشباه الأوبرا والمسرحيات الغنائية ، ٩ كانتاتات لصوتين أو أربع أصوات بمرافقة الآلات و ١٠٨ آريات و٤٣ ثنائي و٢ ثلاثية مع الباص المستمر و٥٣ كانتشيا .

كانت ثمرة نشاط بورسيل الرسمي في البلاط الملكي أربعة وعشرين نشيداً وأغنية

ترحيب . من بين أغاني الترحيب التسع إثنتان فقط تستحقان الذكر : ألف بورسيل أولاهما عام ١٦٨٣ للترحيب بالملك شارل الثاني، وألف الثانية عام ١٦٨٧ للترحيب بالملك جاك الثاني . وإذا كانت الأناشيد الستة التي كتبها بورسيل في مناسبات أعياد ميلاد الملكة ماري كلها متميزة إلا أن أجملها وأكثرها قيمة النشيد الرابع المكرَّس للقديسة سيسيليا، راعية الموسيقيين . يعد هذا النشيد الطويل والذي يتجاوز الساعة، أوراتوريو حقيقي مكرَّس لمجد الموسيقا، ويقول النقاد أن بعض مقاطعه توازي من حيث القيمة أفضل الصفحات التي ألفها باخ في هذا المجال .

الموسيقا الكنسية

يشهد على خصب بورسيل في مجال الموسيقا الكنسية أكثر من مائة عمل موسيقي إلا أن هذه المؤلّفات تتفاوت من حيث القيمة إذ يشكل معظمها بدايات أعماله ونذكر منها آنتين – وهي مؤلفات غنائية لها طابع الموتيت والكانتاتا – وتيديوم ولوبيلات وهيمنات وبسالم وكانتاتات وآريات وأوراتوريو . وربما يعود السبب في كثافة أعماله الكنسية إلى عمله وهو في العشرين من عمره كعازف للأورغ .

موسيقا الحجرة

أحب بورسيل موسيقا الحجرة ومن بين مؤلفاته المتميزة في هذا المجال فانتازيه لأربعة آلات مع باص مستمر وسوناتا وحيدة للكمان والباص المستمر . أما الإثنتي عشر سوناتا لثلاث آلات فتعد الأولى من نوعها في انكلترا وقد كتبها كرد فعلٍ على سيطرة أسلوب المؤلف الفرنسي لوللي فيها، وهي تتجاوز من حيث قيمتها العلمية وبساطتها المشحونة وجرأة كتابتها وكثافتها التعبيرية، النماذج الإيطالية كما في مؤلفات باسّاني وفيتالي والتي كان لها التأثير الأكبر في انكلترا بعد الانفتاح الذي تم في عصر الملك شارل

الثاني . فلقد بقيت انكلترا بسبب الحرب الأهلية فيها في حالة من العزلة الفنية حجبت التأثيرات الموسيقية الفرنسية والإيطالية عن موسيقييها لمدة طويلة .

كما تتميز من بين أعماله لموسيقا الحجرة فانتازيا لأربعة آلات مع باص مستمر وسوناتا وحيدة للكمان والباص المستمر . وإذا كان النقاد يرون أن الثمانية سويتات التي ألفها بورسيل للكلافسان والتي نشرتها أرملته بعد موته ربما لاتتفوق على سويتات هندل لكنهم يعتبرونه قد تجاوزه في السوناتا الذهبية من مقام فا ماجور لآلتي كمان مع الباص المستمر وفي الثماني فانتيزيات ذات الحركات الأربعة للوتريات . كما يمكننا مقارنة فانتازياته الخمسة عشر التي ألفها للفيولا بفن الفوغ لدى باخ وتقول في هذا الباحثة هيلين شارناسة « . . . لقد ألف بورسيل في عام ١٦٨٠ مجموعة من خمسة عشر فانتازيا لآلة الفيولا من الممكن مقارنتها بفن الفوغ لدى باخ إذ أنها تتفوق عليها بتنوع مواضيعها وبجرأة الهارموني فيها وبحرارتها التعبيرية . . . » .

موسيقا الكلافسان والأورغ

تقسم مؤلفاته الست والستين للكلافسان إلى ثلاث مجموعات تعد السويتات الثمانية منها من روائع موسيقا الكلافسان وهي كلها ، ماعدا ثمانية منها ، تحتوي على بريلود قصير في بعض الأحيان ومطوّر في أحيان أخرى لدرجة تذكرنا بباخ الكبير . أما اهتمامه بآلة الأورغ فكان ضحلاً إلى درجة أن مؤلفاته لهذه الآلة لم تتجاوز الست قطع أهمها الثالثة .

التنويعات

لقد دخل بورسيل في مجال التأليف بأسلوب التنويعات ببراعة ، وجعلت منه الشاكون ذات الإثني وأربعين تنوّعاً ، من مقام صول مينور ، سيداً لاينافس في هذا المجال .

فمعالجته بإثنتي وأربعين طريقة لثيمة واحدة قصيرة وبسيطة توضح المدى الذي وصلت إليه عبقريته وتعطينا فكرة عن خصب أفكاره المتفرد الذي جعل منه سيد الموسيقا الإنكليزية على الإطلاق، كما تجعل مقارنته بكبار الموسيقيين من أمثال هندل وباخ وموتسارت أمراً حتمياً .

المراجع

1 - L'ENCYCLOPEDIE MUSICALE : LAROUSSE

2 - C.HOWELER : SOMMETS DE LA MUSIQUE

□□□

□ أوبرا دايدو: دراسة درامية وتحليلية.

عماد مصطفى

مقدّمة

لم تكن إنكلترا في القرن السابع عشر تنتمي إلى الحركة الموسيقية الأوروبية (أو الكوزموبوليتية)، حتى أنه عندما عاد الملك تشارلز الثاني من فرنسا معجباً بالأوبرات والباليتات الفرنسية، وحاول تعويد اللندنيين على تذوقها، لم تقابل أوبرا "كادموس Cadmus" للموسيقي الفرنسي لوللي Lully إلا بالفتور واللامبالاة غداة تقديمها في لندن عام ١٦٨٦ .

ولا يعكس هذا الفتور لامبالاة الإنكليز تجاه الفنون الموسيقية، كما لايعكس استهجانهم لخلط الدراما بالموسيقا، وإنما ينبع من هيمنة تقاليد مسرحية إنكليزية راسخة الجذور، بحيث أنها شكلت عائقاً في وجه تذوق التيارات المسرحية الإيطالية والفرنسية التي كانت سائدة في القارة الأوروبية . فالمسرح الإلزابيثي كان قد أرسى منذ زمن بعيد تقاليد اللجوء إلى الأغنية والموسيقا في الأعمال المسرحية (وأغاني شكسبير شاهدة على ذلك) . وكان بن جونسون Ben Jonson قد أرسى تقاليد مايسمّى بالمسرحيات المقنّعة Masque ، وهي عمل إستعراضي إنكليزي أصيل الطابع ويتطلب تعاوناً وثيقاً مابين الشاعر والملحن والمخرج المسرحي، ويخلط بين الإلقاء المحكي والأغنية .

وقد ظلّ ذلك التراث الإنكليزي مهيمناً إلى أن قُدّر لموسيقي شاب عمره ٢٦ عاماً أن يخترقه مقدماً ما يمكن إعتباره أول أوبرا حقيقية في التاريخ الإنكليزي : دايدو وإينياس .

لقد جاءت هذه الأوبرا معاكسة للذوق العام آنذاك ؛ إذ قطعت الجسور بينها وبين التراث المسرحي الإنكليزي ؛ وتبنت مفاهيم ومقاييس الأوبرات الإيطالية، وإذا أردنا أن نكون أكثر تحديداً، نقول أوبرات مدينة البندقية، دون إهمال التأثير الفرنسي المتجلي في إبراز الجوانب الإنفعالية والتعبيرية للنص المسرحي الشعري .

لقد كان هذا العمل إستثنائياً لدرجة أن الإنكليز لم يترددوا بعد موت بورسيل المبكر عام ١٦٩٥ بفترة قصيرة في أن يحولوه إلى مسرحية مقنّعة، بعد إدخال بعض التعديلات هنا وهناك، الأمر الذي ضمن بقاءه حيّاً في ريبيرتوار ذلك الموسيقي جنباً إلى جنب مع مسرحياته المقنّعة الأخرى، والتي نستطيع وصفها بأنها " أشباه أوبرا " من حيث أنها تحتوي على إلقاء محكي بالإضافة إلى المقاطع المغنّاة وهي :

ديوقليسيس Dioclesian والملك آرثر King Arthur والعاصفة The Tempest المأخوذة عن شكسبير، وملكة الجنيات The Fairy Queen وكذلك الملكة الهندية The Indian Queen المأخوذة عن درايدن .

وقد يتبادر إلى ذهن القارىء هنا أن " دايدو وإينياس " إنما تستحق هذه المكانة التي تتمتع بها لأسباب تاريخية بحتة، كونها أولى الأوبرات الإنكليزية، ولكن المثير للدهشة حقاً، هو أنها تستحق هذه المكانة لقيمتها الجمالية الصرف، فهي من روائع الأعمال الأوبرالية قاطبة، بما في ذلك شوامخ الأعمال الإيطالية والفرنسية والألمانية والروسية .

القسم الأول – الدراما

مع إنتهاء حروب طروادة، يجوب البطل إينياس الأرض مع جمع من أتباعه حتى تصل سفنهم ميناء قرطاجة . إن مصيره الذي رسمته الآلهة هو بلوغ الأراضي الإيطالية، ولكنه في غضون ذلك يكون قد وقع أسير حب الملكة القرطاجية دايدو .

وما أن تبدأ المقاطع الأولى للغناء حتى ندرك أننا في خضم مأساة كلاسيكية تختلف

عن سابقاتها . فبورسيل يفترض بجمهوره الإطّلاع المسبق على إنيادة فرجيل، وبالتالي فإنه لايضيع وقتاً في تصوير الأحداث التي تقود إلى المشهد الأول ؛ بل يبدأ فوراً بموقف تراجيدي حاد يشحن الجمهور إنفعالياً منذ اللحظات الأولى لهذا العمل الأوبرالي . فنحن إذاً أمام ملكة تستبد بها عاطفة جامحة تعتقد أنها خافية على الجميع، ولكن أختها بلينداً لاتجد صعوبة كبيرة في استكناه الدفين من مشاعرها، وهي تحشها مع الجوقة التي تتناوب بين الإشتراك في الأحداث والتعليق عليها، على الإستمتاع بمشاهد الحياة وملاذها . غير أن دايدو تصرّح عن إنقباض نفسها (آه يابلينداً، العذاب يعتصرني : Ah Belinda I am pressed with torment) . وهكذا، وبعد دقائق معدودة من لحظة البدء، نجد البطلة تغني بحدّة ألم وبحزن عميق، لانجد نظيرهما عادة في بقية الأوبرات الأخرى إلا بعد مرور أكثر من منتصفها .

وتحاول بلينداً تهدئة مخاوف الملكة وتشجيعها على إطلاق العنان لعواطفها ؛ إذ لايوجد سبب يمنعها من مبادلة إينياس عواطفه . غير أن دايدو ينتابها هاجس مفاده أن هذا الحب يتسبب في دمارها، رغم تأكيدات بلينداً بصدق وإخلاص إينياس (لاتخشي من خطر يترتب عن ذلك فالبطل عاشق مثلك (Fear no danger to ensue,the hero loves as well as you) . وفي هذه اللحظة يظهر إينياس على خشبة المسرح مطالباً الملكة بأن تستجيب لمحاولاته الغزلية المستمرة، فتحذره دايدو بأن القدر يحظّر مايصبو إليه، ولكنه يجيبها بأنها قدره الوحيد (لامصير لإينياس غيرك Aeneas has no fate but you) . وإذ يواصل استعطافه لدايدو لتبادله حبه، تلاحظ بلينداً أن الملكة بدأت تلين تجاه ضيفها الملكي، فتشترك مع الجوقة في دعاء كيوبيد ليواصل إنتصاراته، فهاهي عيناها تفضحان مايخفيه لسانها (واصل إنتصاراتك ياإله الحب (Pursue thy conquest,love وينتهي المشهد برقص مرح رشيق .

أما المشهد الثاني، فتقع أحداثه في كهف الساحرات، والعقدة الدرامية بأكملها في

هذه الأوبرا ناجمة عن تدخل الساحرات في مصير أبطالها، وهنّ لسن هنا إلا تقمصاً لروح الشر المطلق، وما الدعاء لهنّ إلا تأكيداً لهذه الفكرة : إخواتي من شاذّات الآفاق، يامن يثرن الرعب في قلب المسافر المتوحّد ليلاً، ويامن يخبطن على نوافذ المحتضرين في لحظات نزعهم الأخيرة . إن تلك الساحرات يمثّلن الكراهية الشاملة والتدمير لكل ماهو إنساني وخيّر وجميل، ويردن تدمير قرطاجة ودايدو وإينياس والحب المتولد بينهما، وتصرّح كبيرتهنّ بأنه سيتم تدمير دايدو قبل غروب الشمس . فهي تعلم أن قدر إينياس المكتوب هو التوجه إلى إيطاليا، وهي تزمع أن ترسل له روحاً متخفية على صورة عطارد، رسول الآلهة، ليخبره إستياء جوبيتير، كبير الآلهة، من بقائه في قرطاجة . وبما أن دايدو وإينياس هما الآن في رحلة صيد ؛ تقرر الساحرات إفساد متعتهما وقسرهما على العودة إلى البلاط عبر التسبب بواسطة سحرهنّ بحدوث عاصفة هوجاء في الغابة حيث يصيدان. وتسر الساحرات سروراً كبيراً بمكيدتهنّ هذه، ويقررن التوجه إلى مخابئهنّ الدفينة في ثنايا الأرض، لتحضير التعويذة المطلوبة ؛ فتلك الممارسة شنيعة ومثيرة للهلع ولا يمكن إنجازها في الهواء الطلق To dreadful a practice for this open air.

يلي مشهد الساحرات عواصف ورعد وبرق تصاحبها موسيقا مرعبة، ولكن الألوان سرعان ماتسطع مجدداً، فينتقل بنا المشهد إلى غابة صغيرة، وتتغنّى بليندا، تتبعها جوقة البلاط، بروعة هذا المكان وغناه ؛ حتى أن آلهة الصيد (ديانا نفسها قد ترتاد هذه الغابة Diana's self might to these woods resort) . ثم تغنينا إحدى الوصيفات عن زيارات ديانا المتكررة لهذه الجبال، واستحمامها في ماء هذا النبع، وكيف أن أكتيون لقي هنا مصرعه ذات يوم بأنياب كلاب الصيد التي تخصه، (هنا لاقى أكتيون مصيره Here Actaeon met his fate) . وبعد ذلك، يدخل إينياس حاملاً على رأس حربته رأس وحش ملطخ بالدماء، متباهياً به، وفجأة تدلهم السماء وتهب نذر العاصفة، فتغني بليندا وتردد الجوقة وراءها (سارعوا، سارعوا إلى المدينة، فهذه البرّية

لاتتيح لنا ملاذاً Haste,haste to town) .

ولدى خروج الجمع من المسرح، تظهر الروح الشريرة متقمصة شخصية عطارد، فتأمر إينياس على لسان جوبيتير، بوجوب المغادرة فوراً إلى هيسبيريا واستعادة أمجاد طروادة . يطرق إينياس إثر تلقيه الأمر الإلهي حزيناً كسير القلب، لايجد الكلمات التي يجب أن يبلغ بواسطتها دايدو قراره بالرحيل المفاجيء، وهو يلقي اللوم على الآلهة، إذ أنه (ينصاع لمشيئتهم، ولكن الموت عليه أسهل For I obey your will,but with more ease could die)

بعد ذلك ننتقل إلى مشهد الميناء حيث أُبلغ بحارة إينياس بوجوب الرحيل، فيبدؤون بإعداد السفينة وشد المرساة، منشدين بحبور : (هلموا أيها البحارة، يجب رفع المرساة Come away fellow sailors,your anchors be weighing)، ثم يودعون حبيباتهم في الميناء، مهدئين من روعهنّ بأن يقسموا لهنّ على العودة السريعة، وإن كانوا لاينوون العودة أبداً . ويعتبر النقاد ذلك المشهد من أكثر مشاهد الأوبرا إتساماً بالروح الإنكليزية البحتة، وبتراث المسرحيات المقنّعة الإنكليزية الذي كان سائداً آنذاك . ثم تعاود الساحرات الظهور مبتهجات لمرأى السفينة وقد بسطت أشرعتها إستعداداً للرحيل، وتحطيم قلب دايدو، ويعلنّ عن رغبتهنّ في إغراق السفينة في عباب اليّم بعاصفة يتسبّبن بها، وهنا يبلغ بهنّ السرور كل مبلغ، وينشدن : نستمد متعتنا من حطام الآخرين (فالدمار متعتنا والسعادة أكبر ألم لدينا Destruction's our delight,Delight our greatest sorrow)

أما المشهد الأخير، فهو يحوي الذروتين الدرامية والموسيقية في هذا العمل الأوبرالي فالمأساة تصل هنا أبعادها التراجيدية، والمشهد الغاضب بين الحبيبين، يليه مباشرة، ودون أي إطالة، مشهد لموت دايدو، بالغ الكثافة ولايتجاوز الدقائق الخمس، وفيه تغني دايدو مايعد الذروة المتألقة للعمل بأكمله، أغنية " اذكريني " ، تليها مباشرة أغنية للجوقة

تنافسها روعةً وسمواً .

ذلك أنه إثر خروج البحارة والساحرات، تدخل دايدو كسيرة الفؤاد فلقد تآمرت الأرض والسماء على سقوطها، تشكو إلى الأقدار مصيرها، طالما أنها قد حرمت أي ملاذ آخر . وعندما يظهر إينياس كاسف البال ويبلغها قرار الآلهة بوشك فراقهما، تثور في وجهه مشبهةً حزنه بدموع التماسيح على ضفاف النيل، وبحال القتلة، يعيدون سبب جريمتهم إلى مشيئة الآلهة والسماء . وتكون الإستجابة الطبيعية من إينياس أن يقرر تحدي رغبة الآلهة والبقاء إلى جانب محبوبته Offend the gods and Love obey. ولكن دايدو كانت قد عقدت العزم على صدّه، فجرحها بليغ مميت، إذ يكفي أنه قد فكر لبرهة في هجرها ، ويصر اينياس بأنه سيبقى I 'll stay ، ولكنها تصيح فيه (بل إليك عني، بعيداً بعيداً Away away)، ويلح مكرراً رغبته بالبقاء No,noI'll stay ليلقى صداً أعنف فهي ستقتل نفسها إذا أطال المكوث No,no,away,To Death I'll fly if long-er you delay . وإذ يغادر إينياس على متن سفينته، تدرك دايدو أن نهايتها قد حلت، وتغشى الظلمة عينيها، فتطلب يد بليندا، وتسند رأسها على صدر أختها، طالبة منها أن (تتذكرها ولكن أن تنسى مصيرها Remember me,but ah!forget my fate) ثم تسكن أنفاسها .

وتنتهي الأوبرا بآلهات الحب الصغيرات ينثرن الورود على قبرها، رقيقة وناعمة مثل قلبها، ويتعاهدن على البقاء الى جانبها يحرسنها ولا يغادرنها أبداً .

القسم الثاني – الموسيقا والغناء

إن أكثر ما يثير الدهشة بشأن أوبرا « دايدو وإينياس » هو ببساطة كبيرة أن مثل هذا العمل الفني قد تم إبداعه بالفعل . إن الكثير من شوامخ الأعمال الموسيقية تأتي نتيجة تطور طبيعي تشهده سيرة الإبداع الخلاق لدى مؤلفها، فروائع موتسارت الأوبرالية

المتأخرة هي ثمرة فتوحات متتالية ومتدرجة التطور، وأوبرات فيردي ويوتشيني ليست إلا حلقة متصلة في سيرة تطور التراث الأوبرالي الإيطالي . أما عندما قدم مونتيفيردي أوبرا " أورفيو " في مانتو ١٦٠٧ ، فقد شكل ذلك الحدث الموسيقي ظاهرة فريدة لا سابق لها في تاريخ الموسيقا . وكذلك الحال مع عملنا هذا ؛ فقد ظهرت أوبرا "دايدو " في لندن عام ١٦٨٩ دون أي إرهاصات أو مقدمات، فجاءت درة ثمينة صغيرة . وحتى اليوم، لايستطيع مؤرخو ونقاد الموسيقا إخفاء تعجبهم من ظهور تلك التحفة الموسيقية دون سابق إنذار، في أحد شوارع منطقة تشيلسي في لندن، ويزداد عجبهم عندما يدركون أن عقوداً تالية عديدة مرت قبل ظهور عمل أوبرالي يضاهي "دايدو " روعة وجمالاً . ورغم أن هذه الأوبرا لم تثر أي ضجة ولم تلق أي إحتفاء كبير بها لدى تقديمها في المرة الأولى، إلا أنها استطاعت أن تحافظ عبر القرون على مكانة راسخة في ريبرتوار المسرح الغنائي العالمي .

إن السمة الأكثر بروزاً في " دايدو " هي تلك الكثافة الإنفعالية العالية . وتتجلّى هذه الحدة العالية في بنية الإنشاء الموسيقي فيها بقدر ماتتجلّى في حبكتها الدرامية . إن " دايدو " عبارة عن أوبرا قصيرة لاتدوم ساعة من الزمن، وذلك في عصر درجت فيه العادة أن تطول العروض المسرحية لثلاث أو أربع ساعات، كما كان عليه الحال في العروض الغنائية في باريس والبندقية . ولكن هذه الأوبرا القصيرة تغص بالأحداث، وتواتر خطها الدرامي يماثل ويكافىء تواتر الأحداث الدرامية في نظيراتها الطويلة . ويؤدي قصرها الزمني بالضرورة إلى تتابع سريع يحبس الأنفاس للتعبير عن أكثر الأمزجة والحالات النفسية تبايناً أمام جمهور يصاب عادةً بحالة من الدهشة أمام ذلك التدفق السريع للحبكة والموسيقا . ورغم بساطة وشفافية هذا العمل الأوبرالي، فإن الحبكة لاتفقد قوة إندفاعها ولولبرهة وجيزة . كل ذلك يضاف إلى أناقة ورقة لاتضاهيان فجميع المشاعر التي تزخر بها هذه الأوبرا من شوق إلى لوعة إلى عاطفة إلى يأس ؛

ترسم وتلون بريشة خفيفة لامبالغة فيها ولاتطرّف، فتجعل هذا العمل الدرامي المعروف يبدو وكأنه محاط بغمامة مضيئة رقيقة .

ويعد الإستخدام الدرامي للجوقة في هذه الأوبرا سمة مميزة للغاية ؛ فهو مندمج بصورة عضوية وثيقة مع العمل . فمع الكثير من الأوبرات الأخرى يكاد إستخدام الجوقة أن يكون تجميلياً وزخرفياً بحتاً، ولايتجاوز الدقائق المعدودة ضمن عمل يمتد عبر ساعات عدّة، وذلك لأسباب مختلفة تتعلق بغرور كبار نجوم الأوبرا وبشباك التذاكر . أما مع " دايدو " فإن جميع مشاهد الأوبرا – سواء كانت في القصر أم في كهف الساحرات، في الحقول أم في الميناء – فإنها تسمح للكورس بأن يشارك في التطور العضوي للأحداث ؛ إما عبر كونهم ممثلين مشاركين في المشهد، أو معلّقين يفسرون تفاعل الأحداث والحبكة .

هذه الأوبرا هي إذن عمل جماعي بالدرجة الأولى، كتب والمجموعة نصب عيون مؤلفها، وأين ذلك من واقع الحال مع بعض أشهر الأوبرات الأخرى مثل " لاترافيتا " و"عايدة " التي كتبت خصيصاً لتناسب المزاج والشخصية الفنية لنجمة بعينها من نجوم الأوبرا في عصر المؤلف . وربما لايكون تفسير ذلك صعب المنال ؛ فبورسيل قد كتب هذه الأوبرا لمدرسة للبنات في تشيلسي يمتلكها ويديرها رجل يدعى بريست، وهو رجل وثيق الصلة بعالم المسرح في إنكلترا في ذلك العصر، وكان يصمم اللوحات الراقصة للعديد من المسرحيات الغنائية آنذاك ؛ وربما لذلك يرجع عدم خلو هذه الأوبرا من الفواصل الراقصة . إذن فقد كتب بورسيل هذه الأوبرا لتقدمها فتيات المدرسة، وبإستثناء " إينياس "، فإن جميع الأدوار المنفردة (السولو) قدمت من قبل طالبات المدرسة .

رأي من فرنسا

كتب الناقد الموسيقي الفرنسي جان فرانسوا لابي : « . . . هذه أوبرا منمنمة

(للحجرة في النص الأصلي) نجح فيها بورسيل على طريقة عباقرة الفن – وهو الوريث الشرعي لشكسبير – بالسمو على عالم التفاهة، عبر مزجه المضحك بالمخيف . فساحراته موجودات بسبب ضرورة النص، ولكن ألا ينجحن في جعلنا ننسى لبضعة دقائق حب ملكة قرطاجة للأمير الطروادي ؟

إن الموسيقا تتفوق بوضوح على النص الشعري، وأغنية الساحرات هي نذير شؤم، ولكنها في الوقت نفسه إنتقال من الجو الرثائي الحزين الذي يسبقها . إن حقيقة أن الهذيان المحموم لرسل جحيم العالم السفلي تصاحبه إيقاعات حيوية شبه مبتهجة ليست مهمّة، بل المهم هو دهشة المستمعين الذين يغوصون في عالم خيالي تتأتى ألوانه من ظلال وإيحاءات الأصوات بدلاً من اللجوء إلى الإشارات الواضحة والرسوم البليغة . ومن السهولة أن تتخيل مدى بهجة وسرور الآنسات الشابات في مدرسة بريست وهنّ يؤدين هذا العمل الممتع . وأخيراً فإنه من المهم جداً أن ندرك هنا أن بورسيل قد تجاوز المزالق التي تقع فيها الأوبرات التقليدية التي تنتمي إلى عالم الغراندا أوبرا . فداديو عند موتها، على سبيل المثال، لاتقوم بغناء آريا مطوّلة بل يحل محلها مايقل عن خمسة دقائق من الإلقاء المنغم والغناء، ولكنهما يزخران بتأثير إنفعالي هائل . فالمناحة القصيرة الشهيرة أذكريني هي أغنية وداع لاتحتاج إلى إغواء لحني، يتم تركيز وتكثيف المشاعر فيها في إيقاع لامتناه في بساطته، ويلي ذلك مباشرة غناء للجوقة يسبق إسدال الستارة بذروة إنفعالية تضاهي " آلام " باخ، وترسّب فينا بعد ذلك مخيلات ومعاناة لاعلاقة لها بعالم المسرح بل بطقوس وشعائر الموت . . .»

الموسيقا

تنحدر موسيقا الإفتتاحيةOuverture في هذه الأوبرا بصورة مباشرة من موسيقا لوللي فهي حركة بطيئة تتسم بالغموض تتبعها حركة متوسطة السرعة تتّسم بالحياد

الشعوري، وبصورة لاتسمح لنا أن نخمّن الأحداث المأساوية التي ستلي هذه الإفتتاحية لكن ماأن يبدأ الغناء حتى يتغير كل شيء : فغناء بلیندا في محاولة التسرية عن أختها دايدو، وغناء الجوقة المساندة لها يتبعه مباشرةً غناء دايدو الذي يذخر بالمعاناة ويكشف عن مزاجها النفسي المضطرب . ولكن الخطوط اللحنية المبتهجة التي تلي غناء دايدو الحزين وتتداخل معه حيث تحاول بلیندا والجوقة طمأنة دايدو والتسرية عنها وتشجيعها على الإنجراف في تيار الحب ؛ تولّد شعوراً بالتقابل بين المزاجين والجوّين اللحنيين بصورة تدل أكثر ماتدل على مهارة المؤلف الموسيقي وسيطرته على فنون صنعته .

وأما التنوع في الأساليب الموسيقية في مشهد الساحرات (الإلقاء المنغم – ريسيتاتيف – الصدى) فإنه لايستبعد أبداً وحدة الموضوع اللحني التي حققها بورسيل عبر إحترامه للتناظر في المسار النغمي (وهو هنا عبارة عن تتابع فا مينور وفاماجور) .

وفي مشهد الصيد تغني إحدى النساء قصة أكتيون، وهي إحدى الذرى الموسيقية في هذا العمل، وسرعان مايأمر مبعوث الساحرة الشريرة إينياس بالرحيل، فيعمد بورسيل في أغنية إينياس إلى تضمينها تموجات تعبيرية في صوته للتعبير عن الألم عندما يغني آه، مامقالي الذي سأستخدمه معها But,ah! what language can I try. وعندما يحين مشهد الوداع المؤلم فإن أغنية وداع دايدو النبيلة والقانعة بمصيرها مركّبة من الناحية الإنشائية فوق خط باص متصل، مع هبوط كروماتيكي يتكرر إحدى عشر مرة دون أدنى تغيير . ورغم أن صوت المغنية لدى أداء المقطع (لدى مواراتي التراب When I am laid in earth) يحاول الوصول إلى أعلى درجات الحدّة النغمية، فإنه يعاود الهبوط كرّة إثر أخرى إلى السويّات الجهيرة المنخفضة . لقد تمكّن بورسيل في موسيقاه هنا من تحقيق الحد الأقصى من التأثير والإيحاء باستخدام قدر مقتصد من الأدوات والوسائل الموسيقية بصورة مثيرة للدهشة .

ومن سوء الحظ فإن كثيرين ممن حضروا هذه الأوبرا، أخذوا بالتتابع السريع

لمشاهدها الدرامية، فلم يتمكّنوا من إيفاء نواحي الإبداع والعبقرية الموسيقية حقها، وليتهم يعيدون الإستماع إليها مسجلة على شريط، وعيونهم مغمضة، فيدركوا عندئذ مالموسيقا هذا العمل الأوبرالي من سويّة قلّ أن نجد نظيرها في بقية الأوبرات الأخرى.

□□□

□ د . سمحة الخولي : علم وخبرة

*خريجة معهد الموسيقا – كلية التربية الموسيقية – القاهرة ١٩٥٠

*خريجة الاكاديمية الملكية للموسيقا في العزف على البيانو – لندن

*حازت على درجة الدكتوراه في تاريخ الموسيقا من جامعة ادنبرة عن موضوعها الموسيقا في الحضارة الاسلامية في القرن الثالث عشر الميلادي

* حاملة لجائزة الدولة التقديرية في الفنون

*عضوة في اللجنة المؤسسة لكونسيرفاتوار القاهرة

*ثاني عميد لكونسيرفاتوار القاهرة – ١٩٧١

*رئيسة سابقة لاكاديمية الفنون في القاهرة

*أستاذ زائر في جامعة جنوب فلوريدا

*عضوة في جمعية الكفيفات – الفرقة الموسيقية

*مؤسسة لجمعية الشباب الموسيقي المصري

*حاليا، أستاذ متفرغ في كونسيرفاتوار القاهرة لمادتي : الابداع المصري في صيغ الموسيقا الغربيةواتجاهات الموسيقا المعاصره .

أجرت المقابلة : نيلة أبو الشامات

-من خلال التجربة التي خضتوها في مصر، مارأيك بتدريس الآلات الشرقية والغربية في معهد واحد؟

□ أنا ارى ان الجمع بين لغتين مختلفتين ضروري ومهم جدا . ضروري من حيث تمكنه من الحد من التشاحن بين معسكرين موسيقيين مختلفين، وهام لأن الاحتكاك بين طلاب القسمين يؤدي حكما الى فتح باب الحوار والمناقشة بينهم وبالتالي الى تبادل الخبرات والتفاعل والتطور، وهذا ما تحتاجه الموسيقا العربية، إضافة الى فائدته على المستوى النفسي والاجتماعي إذ انه يخرج الفريقين من قوقعتهما وتدفعهما رفقة سنوات الدراسة الى مساعدة بعضهما في الحياة العملية، وهذا تماما مايحتاجه الخريجون الجدد المسلحون بالعلم الاكاديمي والذين يجدون انفسهم محاصرين بالموسيقا التافهة

لقد كانت عملية الفصل بين القسمين والتي فرضها العميد الاول لكونسيرفاتوار القاهرة، وكان أجنبيا، خطأ فادحاً وهي التي غذّت فيما بعد الانقسام الداخلي في الحياة الموسيقية بين عالمين : شرقي وغربي

ان تجربة دمشق في هذا المجال انجح، حيث يمكن مثلا لطلاب الفلوت ان يمارسوا العزف على الناي، ولقد لفت نظري في الفرقة السيمفونية عازف هورن، علمت فيما بعد انه طالب في قسم القانون. هذه الممارسة في العزف الآلي ستؤدي حتما الى الملم واسع بالتقنيات المختلفة من شرقية أو غربية وستفيد بعد إنهاء الدراسة وبدء الحياة العملية في تطوير الموسيقا العربية.

- لقد تطرقت في جوابك الى الصعوبات التي يعاني منها الخريجون الجدد، و لقد استمعت في القاهرة الى بعضهم من امثال رضا الوكيل وهو برأيي من الاصوات النادرة والمعبرة، ولقد اختاره كما قيل لي المخرج الايطالي فيتوريو روسي لتقديم دور كبير الكهنة في اوبرا عائدة التي قدمت عام ١٩٩٤ في مدينة الاقصر، ترى كيف يتأقلم هؤلاء

الفنانون المتميزون مع أجواء الحياة العملية

. ☐ هناك في الواقع مشاكل كبيرة تعترضهم، ولهذا السبب تحديداً قمت منذ عشر سنوات بتأسيس جمعية الشباب الموسيقي المصري، وهي جمعية تعتني بالمواهب الموسيقية في بداية حياتها العملية، التي تساعدالشبيبة وبعد التخرج مباشرة لتكسبها الثقة والخبرة وامكانية الوقوف امام الجمهور للغناء او العزف، وتفتح بهذا آفاق العمل امام هذه المواهب الجديدة ومن بينها رضاالوكيل الحائز على جائزة تولوز لعام ١٩٩٤، وصوته باص - باريتون، وكذلك ايمان مصطفى الحائزة على عدة جوائز عالمية .

-ماهو برأيك البرنامج التدريسي الامثل لطلاب الموسيقا العربية والذي يساعد على تطوير الموسيقا العربية ؟

☐ إن الاطلاع الكامل على البرنامج الموسيقي العربي التقليدي والغوص في جمالياته وقضاياه الفكرية في البداية هو امر ضروري وحتمي . اما في السنوات الاخيرة من الدراسة، فإن ادراج انواع مختلفة من الموسيقا الشرقية من تركية وهندية وغيرها جنبا الى جنب مع الموسيقا العربية يوسع في رأيي من أفق الطالب . وعن طريق الجمع بين هذين المجالين، على اتساعهما، ينشأ لدينا جيل جديد يتناول الموسيقا العربية تناولا تحليليا بناءً على تقنية قوية . ولقد قيل لي أن أستاذ العود الاذربيجاني في معهد دمشق مكلفٌ بالاهتمام بالتقنية المتقدمة والمتنوعة ، وهذا اختيار منطقي ومفيد لأن الشعب الاذربيجاني هو وريث لعنصرين هامين في الموسيقا العربية وهما التركي والفارسي، مما يمكن الطالب من التوصل الى تقنية عالية والى مهارة تفيده في التحكم والسيطرة على آلة العود وتطويرها بحرية أكبر، كما تمكنه من عزف الموسيقا العربية التقليدية لينطلق في عزفه لها الى آفاق تتجاوز حدود التقاسيم أو مانسميه في مصر ب " التليل " .

- لقد لاحظت من خلال استماعي في القاهرة الى بعض التجارب في الغناء الاوبرالي الغربي التي قام بها مثلا كل من ايمان مصطفى، رضا الوكيل، تحية شمس الدين ؛ ان هناك إشكالا يمس لفظ ونطق اللغة العربية، وسمعت انه قد تم الاتفاق في مصر على ان تؤدى الاعمال الاوبرالية الغربية مثل عايدة وغيرها بلغتها الاصلية .

. ❑ لقد أثار هذا الموضوع جدلا ونقاشا كبيرين، كما قدمت حوله ابحاث ودراسات كثيرة من قبل طلاب قسم الغناء يمكن الرجوع اليها والاستفادة من طروحاتها وحلولها المقترحة، اذكر منها بحث قدمته عفاف راضي ويتناول كيفية تطويع أساليب تربية الصوت الغربية للنطق العربي السليم، وآخر في تعريب الاوبرا للدكتورة عواطف الشرقاوي . كما قدمت تحية شمس الدين دراسة حول تدريب الصوت بالاسلوب الغربي . وبالمناسبة، قدمت تحية شمس الدين تجربة ناجحة جدا في الغناء وتستحق الدراسة، إذ انها قدمت في حفل واحد مقطعا من اوبرا، وصوتها سوبرانو، ثم انتقلت الى غناء الادوار مثل " انا هويت وانتهيت " بصوت حنون ودافيء . وانا أرى ان تقديم الاوبرا بلغتها الاصلية هو الأنسب ولقد قدمنا عام ١٩٨٠ بالتعاون مع معهد غوتة اوبرا " الاختطاف من السراي " لموتسارت بكادر مصري بأكمله، من مغنين سولو وكورال، حيث تم الغناء باللغة الالمانية اما الحوار فلقد جرى باللغة العربية، وكانت تجربة ناجحة جدا .

. - ماهو رأيك بالفرقة السيمفونية الوطنية السورية ؟

. ❑ إن إنشاء الاوركسترا هو امر ضروري وانجاز حضاري يدعو الى الفخر، فهو يربي تقاليد مهمة في العزف، عدا عن ان الاوركسترا تعد أداة رئيسية في تطوير الموسيقا وفي الخروج عن دائرة الترفيه والطرب والايقاعات السطحية الراقصة الى تربية الاذن وإثارة التأمل والفكر . إنها خطوة سليمة للمستقبل، كما انها نقلة حضارية تشجع على الابداع والتأليف والتوزيع ودراسة قيادة الاوركسترا . كما أن اشتراك الطلبة مع الاساتذة الذي يتم

في فرقتكم يفيد الطلبة ويمرنهم على تقاليد عزف الاوركسترا ، وهذا بحد ذاته أمر في غاية الاهمية ، فعلم الموسيقا هو علم واسع جداً ولانهائي ، وعلى الانسان دائما ان يحاول الاقتراب منه . في الاوركسترا يتعلم الطالب النظام والانضباط واحترام روح الجماعة ، كما انه من الناحية الموسيقية يتعلم كيف يتناول اللحن بعمق مع الابتعاد عن الجيشان العاطفي غير المنضبط .

- سؤال أخير ، ماهي انطباعاتك عن سوريا ؟

. ❑ لقد اعجبني معمارياً ، المعهد العالي للموسيقا بدمشق ، ولفتت نظري فيه هذه العناية الفائقة بالجماليات من زهور وإضاءة ولوحات رائعة مختارة بذوق وإتقان ، وأخيراً وقبل كل شيء النظافة ، حتى ليشعر المرء أنه يدخل محراباً للفن ، ومن أقدر من الفن على تنمية الاحساس والجمال والذوق عند الانسان ؟

أعجبتني كذلك المتابعة اليومية والمستمرة من قبل الادارة ، فالعميد لدهشتي يصور امتحانات الطلاب بالفيديو ليتمكن من متابعة تطورهم عن كثب ، كما ان مستوى الطلاب في بعض الامتحانات كان جيداً . أما مدينة دمشق فإن قراءة أي كتاب عنها لاتغطي غنى التجربة الانسانية التي فيها .

بهرتني تدمر بكل هذا الثراء القائم بذاته . إنها مدينة أثرية ذات طابع مميز وتشبه الاقصر الى حد كبير من ناحية الغنى الحضاري ولكن بطابع مختلف تماما ، وسرني ان يقام فيها مهرجان سنوي إذ ان من المهم جدا استغلال هذه الاماكن الاثرية في السياحة الثقافية وعلى مستوى دولي عبر تقديم اعمال فنية تنبض فيها روح المنطقة وتاريخها مثلما حدث حين قدمت اوبرا موزارت " الاختطاف من السراي " في قصر السلطان سليم - كما اعتقد - في استانبول ، او حين قدمنا مؤخرا اوبرا " عايدة " في جوها الطبيعي في الاقصر ، ولقد حضرت عرضا لاوبرا " توسكا " في نفس الاماكن الاثرية التي جرت فيها

أحداث القصة (الكنيسة، الساحة، السجن) فلطالما اعطى هذا للاوبرا لمسة واقعية تبعدها عن الجفاف المسرحي .

نبيلة أبو الشامات

دمشق في شباط/يناير ١٩٩٥

□□□

□ المؤتمر الثالث عشر للمجمع العربي للموسيقا
دمشق من ١١ إلى ١٦ آذار / مارس ١٩٩٥

إعداد إلهام أبو السعود

برعاية المهندس الأستاذ محمود الزعبي رئيس مجلس الوزراء، عقدت وزارة الثقافة المؤتمر الثالث عشر للمجمع العربي للموسيقا التابع لجامعة الدول العربية في دمشق من ١١ الى ١٦ آذار / مارس ١٩٩٥

في صباح يوم السبت ١١/ ٣/ ٩٥ أقيم حفل الافتتاح الرسمي للمؤتمر في مكتبة الأسد . ونابت عن راعي الحفل السيدة الدكتورة نجاح العطار، وزيرة الثقافة وألقت كلمة هامة (راجع كلمة العدد) تلتها كلمة أمين المجمع الأستاذ منير بشير، ثم كلمة رئيس المجمع الأستاذ حسن عريبي، ثم كلمة ممثل سوريا في المجمع الأستاذ خضر جنيد، وأخيرا قدم طلاب المعهد العالي للموسيقا – قسم الموسيقا العربية – بعض الفقرات الموسيقية . ثم تلى الحفل جلسة مغلقة للسادة أعضاء المجلس التنفيذي، وذلك لدراسة الخطوط العريضة للمحور الرئيسي للمؤتمر وهو : خطورة المزج في الموسيقا العربية والتأكيد على أصالتها

رئاسة وأعضاء المكتب التنفيذي للمجمع العربي للموسيقا

الرئيـــس : حسن عريبي / ليبيا

نائبا الرئيس : د . رتيبة الحفني / مصر، كفاح فاخوري / لبنان

الأمين العام :منير بشير / العراق

الأعضـــاء :د . محمد غوانمة / الأردن، علي حشيشة / تونس ، د . عبد الحميد بن موسى / الجزائر، الماحي سليمان / السودان، خضر جنيد / سوريا، عبد الرزاق الغراوي / العراق، د . فوزي الشامي / الكويت، أحمد ناجي سعيد / الصومال، عبد العزيز جليل / المغرب، صالح علي أحمد / اليمن، مسلم الكثيري / عُمان، محمود الجمل / فلسطين، عيد الفرج / الإمارات .

جلسات المؤتمر العام

١ – الجلسة الأولى

وحـضـرها ضـيـوف المؤتمر وهم : منذر جـمـيل، باسم حنا بطرس، فـاروق هلال، حسين مـهدي قدوري / العـراق . كفاح فاخوري، د . وليد غلمية، د . توفيق كـرباج / لبنان . د . نبـيل الدارس / الأردن . د . صـالح المهـدي، د . مـحـمـود قطاط، فتحي زغندة / تونس . عبد الحميد بن موسى، كاظم نديم موسى / الجزائر . الماحي سليمان / السودان . أحمد ناجي سعد / الصومال . مسلم الكثير / سلطنة عمان . فوزي الشامي / الكويت . عيد الفرج / الإمارات . حسين نازك / فلسطين . محمد سعيد هيكل، د . سمحة الخولي، فاروق عمار، د . فتحي الخميسي، سامي نصير، رشا طموم، حنان أبو المجد، محمود كامل / مصر . عبد العزيز بن عبد الجليل، أحمد عيدون / المغرب . صالح علي أحمد / اليمن . صلحي الوادي، صباح فخري، إلهام أبو السعود، سهيل عرفة، ابراهيم جودت، ابراهيم المصري، بسام سعد، نوري اسكندر، محمود عجان، محمود فاخوري، نبيلة أبو الشامات / سوريا .

في هذه الجلسة قدم الدكتور محمد غوانمة كلمة أمين المجمع نيابة عنه، ثم قدم كل رئيس لجنة تقريرا عن نشاط لجنته : (لجنة الفنون الشعبية، التربية الموسيقية، الثقافة، التراث، الدراسات التاريخية)، وتخلف رئيس لجنة الانتاج الموسيقي عن الحضور .

ثم قدمت الدكتورة رتيبة الحفني (مصر) توضيحا وشرحا موجزا عن المعاهد الموسيقية والكليات في مصر، و النشاطات الممثلة في المركز الثقافي في دار الأوبرا، والفرق العربية والغربية، ومهرجان الموسيقا العربية المرافق للمؤتمر الذي عقد خلال السنوات الثلاث : ٩٢ ـ ٩٣ ـ ٩٤ .

وتكلم السيد الماحي سليمان (السودان) عن وجود معهد واحد للموسيقا في السودان وهو المعهد العالي للموسيقا الذي أسس منذ «٢٥» عاما، وقد تخرجت منه أعداد كبيرة من الموسيقيين لم يساهم منهم إلا القليل، في إثراء الموسيقا السودانية، بينما سافر البعض الآخر بعيدا . كما أن الفرقة القومية الموسيقية للسودان ، المؤلفة من ٢٥ عازفا على الآلات الشعبية السودانية يرافقهم ١٥ مؤديا و مؤدية، تحتاج إلى تعديل وتطوير . وقد أصدر السيد وزير التربية في السودان قرارا باعتبار مادة التربية الموسيقية رئيسية في مرحلة الدراسة الأساسية . وأظهر السيد الماحي استياءه من عدم تلبية الدول العربية وبعض الدول الافريقية حضور المهرجان الدولي للموسيقا والذي يعقد سنويا .

أما السيد عيد الفرج (الإمارات)، فقد تحدث عن النشاطات و المسابقات التي تقام سنويا للمرحلة الإبتدائية فقط (إذ لم يؤسس حتى الآن معهد متخصص للموسيقا في الإمارات) كما يقدم للأطفال في المهرجانات أغان وتمثيليات تستمر لمدة أسبوع، وهناك فرق شعبية تشترك بأغان شعبية وطنية بمناسبة العيد الوطني . وهناك تصور ودراسة لاعتبار مادة التربية الموسيقية مادة أساسية، في المدارس وكذلك لتدريس المادة التراثية من خلال إعداد برنامج لهواة الموسيقا و الغناء .

وفي ختام الجلسة أضافت الدكتورة سمحة الخولي (مصر) الى ما جاء في شرح الدكتورة رتيبة الحفني بالنسبة للكونسيرفاتوارفي القاهرة الذي قسمت الدراسة فيه الى شعب : (الدراسة التاريخية ـ موسيقات الشعوب ـ الدراسات الصوتية والتسجيل) بأنها ترى مدى ضرورة تطوير الموسيقا العربية والحاجة الماسة الى تدوين الموسيقا الشعبية

بمساعدة المجمع لتبني دراسات التطوير ، إذ أن هناك لجنة الموسيقا التي تعد ندوة للابداع الموسيقي المتعدد الأصوات على أساس استلهام التراث التقليدي والشعبي . واقترحت اصدار قوانين بشأن حقوق الابداع لدعم العمل الابداعي ماديا ، وقد أجاب رئيس المجمع بقوله : لقد أعد مشروع حماية حقوق الابداع وحماية حق المؤلف ووافقت عليه الجامعة العربية وهناك جمعية لمقاومة القرصنة الموسيقية .

٢ – الجلسة الثانية

قدمت في هذه الجلسة أربعة أبحاث وهي على التوالي :

آ ـ **أبعاد الاندماج العضوي بين موسيقا الشرق و الغرب** : حنان أبو المجد ، معيدة بقسم علوم الموسيقا بكونسيرفاتوار القاهرة .

ركزت الباحثة على النقاط التالية :

١ – التغيرات في القرن العشرين .

٢ – تفاعل الحضارات .

٣ – الآثار المترتبة على لقاء الحضارات .

٤ – المظاهر السلبية للمزج بين الشرق والغرب .

٥ – المفهوم الإيجابي للإندماج .

وقد عرضت مساوئ المزج فقسمته الى محورين :

الأول : ابتدأت الباحثة بالحديث عن اللغة العربية التقليدية من حيث التخلي عن القيم الأصلية واستخدام الألحان الشعبية دون ابداع و تقديم للتراث بصور مختلفة .

الثاني : تكلمت عن المفهوم الإيجابي للادماج حيث رأت تطويع الأساليب الغربية بما يتماشى مع جوهر الموسيقا العربية ، عن طريق استخدام مقامات محلية واستثمار

الإيقاعات الشعبية و الآلات .

كما ذكرت الباحثة بأن هناك مؤلفين موسيقيين نهجوا نهج المدرسة القومية المصرية، ورائد هذا المجال في مصر هو جمال عبد الرحيم الذي استطاع تكوين أسلوب قومي مصري يستلم عناصر التراث الشعبي والفني للموسيقا العربية مع بعض موارد التجديد حيث تميزت مؤلفاته بالمقامية في اللحن والهارمونية و الكونترابنط واستخدام الإيقاعات العربية المميزة فاستطاع بهذا التوفيق بين النغمات الريفية والنغمات الأخرى كما أوردت في بحثها تحليلا مدونا لبعض أعماله .

ب – التراث الموسيقي المصري بين الماضي والحاضر : رشا علي طموم ، معيدة بكلية التربية الموسيقية، قسم النظريات، جامعة حلوان .

بدأت الباحثة بمقدمة تبين فيها تضارب الآراء بين القديم والجديد، ثم تعرضت الى الجوانب الإيجابية بأن شجعت على نشر التراث، أما الجوانب السلبية في رأيها فتكمن في نظرة قائد الفرقة الشخصية للتراث وتقديمه على أنه الأصل مما يؤدي إلى التدخل في بعض الملامح الموسيقية للمقطوعةإيقاعيا وإلى تعديل بعض الزخارف فيها .

ثم عرضت وسائل متعددة للتعامل مع التراث تربط بين القديم والحديث وهي :

١ – تشجيع التأليف الموسيقي الجديد على أساس جوهر التراث .

٢ – استلهام الألحان التراثية في صياغة جديدة .

٣ – إعادة صياغة المقطوعات التراثية بلغة موسيقية جديدة مع الاحتفاظ بالشكل الخارجي .

الوسيلة الأولى : تقدمت الباحثة بتحليل تجربة عطية شرارة في السماعي والتحميلة البشرف، كما تعرضت لتجربة عبد الحليم نويرة، وجمال عبد الرحيم الذي استقى لحانه من الروح الشعبية في الحركة البطيئة من باليه حسن ونعيمة .

الوسيلة الثانية : أول تجربة كانت لأبي بكر خيرت في متتاليته الشعبية، وعزيز الشوان في عطشان يا صبايا . ثم أوردت تحليل كونشرتو القانون.

الوسيلة الثالثة : تجربة أبو بكر خيرت في طقطوقة " إيه العبارة " للأوركسترا والكورال بعد تعديل كلماتها . وعطية شرارة في " لما بدا يتثنى " وبعض الموشحات الأخرى، وتجربة جمال عبد الرحيم بصياغة سماعي جهاركاه صقر علي للأوركسترا الوتري، ودوركادني الهوى الذي استخدم اسلوبه العصري في الكتابة للانشاء الكورالي مع الاحتفاظ بالأصالة .

جـ – **الأغنية العربية وما آلت إليه في وقتنا الحاضر** : توفيق الباشا، مؤلف موسيقي وباحث موسيقي من لبنان، رئيس اللجنة الوطنية للموسيقا .

تحدث الباحث عن غياب الأغنية عالية المستوى في لبنان بسبب الأحداث، منذ عام ١٩٧٥ وعن دورالاذاعة اللبنانية والمهرجانات في الأغنية الجديدة واعترض على كلمة أغنية شبابية لأنها تغطية سخيفة للرداءة وكأن الشباب لا يقبل إلا الزائف والسهل في الموسيقا علما بأن كل تطور يكون على أيدي الشباب الذين يتحملون مسؤوليتهم الفنية والقومية .

كما بين الباحث وجود التلوث السمعي وضرورة السعي للوصول الى مستوى حضاري لواقعنا الفني والأدبي، وهو يرى أن المداخلات والأبحاث التي تخللت المؤتمر تناولت السلبيات دون حلول، وأن لا فائدة للتوصيات والتمنيات والقرارات .

وقد طرح بعض المقترحات منها استحداث مكتب مراقبة المصنفات الأدبية والفنية، مهماته مراجعة النصوص الشعرية والمصنف الغنائي من حيث سلامة البناء واحتوائه على أهداف سامية واتقان في التنفيذ مع عدم الحد من حرية الفنان، وعدم السماح لظهور عمل في وسائل الاعلام دون تصريح المكتب المذكور .

٣ -الجلسة الثالثة

قدمت في هذه الجلسةالابحاث التالية :

آ – **التلوث الموسيقي في الوطن العربي** : د . محمود غوانمة، باحث موسيقي من الأردن .

استهل الباحث حديثه عما آلت إليه الموسيقا العربية وأكد على أهمية التحديث مع مراعاة الوسائل المستخدمة وضرورة دراسة جوانب الموسيقا العربية وهي :

– الكلمة :

وما كانت عليه سابقا من معان جميلة صيغت في قوالب أدبية صحيحة . كما تحدث عن مكانتها اليوم .

– الإيقاع :

لقد أدى تنوع الإيقاع العربي في السابق إلى تنوع أساليب التأليف والأداء والطابع والتعبير . وما آل إليه اليوم بسبب استخدام الإيقاعات الجديدة من خلال الأجهزة الحديثة التي تصل أحيانا إلى حد الإزعاج .

– اللحن :

اندثار الأنغام العربية الساحرة التي تدخل الى قلب العربي دون استئذان وحلول الموسيقا الخليط غير المتجانسة والتي لا هوية لها .

– الأداء :

تتميز الموسيقا العربية بالغناء الفردي الذي يقدم ضمن قوالب غنائية جميلة تحتاج إلى مهارة في تأديتها، وبالمقارنة مع الأغنية الحديثة أصبح المؤدي يسلك الأشكال السهلة في الغناء بمرافقة الأجهزة الحديثة دون النظر إلى أهمية الحس الموسيقي.

– الإستماع :

تصنف حاليا معظم القوالب الغنائية تحت اسم أغنية (سواء كانت موشح، دور أو قصيدة) وكذلك في الموسيقا الآلية تحت اسم مقطوعة (سواء كانت سماعي أو بشرف) .

ثم قدم الدكتور غوانمة بعض المقترحات منها :

تشجيع الأداء الموسيقي الجماعي، ترشيد الأداء الموسيقي العربي، تشجيع المواهب، الاهتمام بدور المعاهد والكليات الموسيقية وإيلاء التربية الموسيقية اهتماما أكبر، وضع رقابة على عملية النشر الموسيقي، ضبط عملية الاقتباس من التراث خوفا من التحريف والتشويه .

ب – **التراث الموسيقي العربي الابداعي** : إبراهيم درويش، باحث موسيقي سوري وإبن الموسيقي المعروف علي درويش .

تكلم الباحث عن تاريخ الموسيقا العربية في مختلف العصور، وانتقل إلى الأغنية العربية المعاصرة وإلى ظهور القوالب الدخيلة ذات الإيقاعات الراقصة، ثم بين أهمية الثقافة الموسيقية واستيعاب التراث في عملية الابداع والخلق كي لا يتحول الفنان من مبدع إلى ناقل أو ناسخ .

ج – **علم النفس الموسيقي ومبادئ علم الاجتماع الموسيقي في خدمة تعليم الموسيقا العربية وتطويرها** : محمد كامل قدسي، أستاذ تحليل الموسيقا والصولفيج العربي في المعهد العالي للموسيقا في الجزائر، أستاذ محاضر في المدرسة العليا للاساتذة بجامعة الجزائر .

تناول الباحث النقاط التالية :

أ – **علم النفس والتربية الموسيقية** : المحتوى العاطفي، سبر أغوار الموسيقا، اللغة والموسيقا التدوين الموسيقي والذاكرة الموسيقية، أزمنة مونتيسوري الثلاث، المخيلة الخلاقة

والإبتكارالموسيقي.

٢- **علم الاجتماع الموسيقي** : التطور الموسيقي والتصنيع ـ التطور والأغاني الفولكلورية ـ التطور الموسيقي في بعض البلدان النامية ـ العلاقة بين الموسيقا الفولكلورية والموسيقا ذات الطابع الثقافي .

٣ - **طريقة كودالي في التربية الموسيقية** : الغناء الكورالي الموزع ـ الاملاء الموسيقي اللحني

د - **الموسيقا العربية في مواجهة التحولات الاجتماعية في الوطن العربي نحو القرن الحادي والعشرين** : باسم حنا بطرس، أمين تحرير مجلة الموسيقا العربية التابعة للمجمع العربي للموسيقا، العراق.

استهل الباحث موضوعه في الحديث عن الأحداث التي شهدها القرن العشرين والتي تركزت بصماتها على إنساننا العربي فأخذ يراقب عن كثب التطور التكنولوجي الذي سبقه بأشواط وحاول جاهدا التأقلم معه فأخذ من التراث السهل وجعل منه لبوسا جديدا بدلا من لبوسه الأصلي المتوارث، وبذلك تحولت موسيقانا الى موسيقا معاصرة نزعت عنها هويتها . ثم استعرض الأستاذ بطرس الآراء التي طرحت عبر حلقات الندوات والمؤتمرات التي أقيمت تحت مظلة المجمع العربي للموسيقا، واستخلص من الآراء التي عرضها أن ثمة اتفاقا ضمنيا حاصلا بالاجماع على ما تعانيه الموسيقا من عدم استقرار . ثم تساءل عمّا قامت به الأوساط الموسيقية تجاه شبابنا العربي، حتى تتمكن من استقطاب عنايته بتراثه . فقد تلوثت حياة الشباب بلعبة الكمبيوتر والستلايت . وختم الباحث حديثه بالدعوة الى توحيد الآراء سعيا وراء إزالة ما علق بموسيقانا من شوائب، وحث على ترشيد عملية النشر الموسيقي بموجب سياسة ثقافية عربية ملتزمة .

هـ – **الحفاظ على التراث والتجديد** : د . سمحة الخولي، أستاذة لمادتي الإبداع المصري في صيغ الموسيقا الغربية و اتجاهات الموسيقا المعاصرة، في كونسيرفاتوار القاهرة.

استهلت الباحثة حديثها ببيان معنى التجديد قائلة أنه انعكاس للحاضر، والغد سوف يخلف طبقات تتواكب في اتجاه التجديد، وستتحول تجديدات العصر الحاضر فيما بعد الى تراث، وكل تجديد لابد أن يمر بمصفاة التاريخ لكي يصبح هو نفسه جزءا من التراث.

إن أي تجديد صحي يستلزم مقارنة التراث وابداع موسيقا قادرة على التلاؤم مع حاجات العصر وجدانيا وفنيا . ، من هذا المنطلق استعرضت الدكتورة الخولي بعض تيارات التجديد التي ظهرت على الساحة العربية :

الإتجاه الأول : سيد درويش في المسرح الغنائي اختار المقامات الملائمة لطبقة المغني، ومن بعده زكريا أحمد، رياض السنباطي، كما تحدثت عمّا حدث بشكل خاص بعد ظهور السينما .

الاتجاه الثاني : وهو الاقتباس والترقيع واستخدام آلات غربية لا معنى لها واستعارة لغة غربية على اللغة العربية، وظهور الموزع، والتخلي عن معظم الايقاعات والاحتفاظ بالمقامية .

الاتجاه الثالث : وهو المزج بين التراث والموسيقا الغربية لمؤلفات تؤديها أجهزة موسيقية غربية . ومن الذين تجرؤوا على الدخول في هذا المجال : أبو بكر خيرت ووديع جبر .

وأتت بعدهم جماعة عزيز الشوان، محمد حسن الشجاعي، عطية شرارة، عبد الغني شعبان، توفيق سكر وتوفيق الباشا .

الإتجاه الرابع : وأتى تيار آخر في استلهام التراث ومفرداته وادراجها في لغة موسيقية شرقية الروح مع استخدام تعدد التصويت واحياء المقامات العربية واستخدام الضروب

العربية بشكل دقيق واحياء التقاسيم على صيغة السوناتا، وادخال ألوان جديدة شرقية من خلال استخدام آلات شعبية تراثية وكذلك الألحان العربية التي وظّفت باسلوب جديد، وكان جمال عبد الرحيم من أهم من قام بهذا المجال، وله مدرسة خاصة به. ومحاولته جريئة في كتابة بوليفونية متعددة الأصوات في المقامات ذات الأرباع التي كانت بعيدة عن تجارب السابقين. وقد ظهرت هذه المحاولة في لبنان عند عبد الغني شعبان وتوفيق سكر وتوفيق الباشا.

ومن ثم أوصت المحاضرة باستقطاب الطاقات الشابة وبخاصة التسهيلات التكنولوجية، والابتعاد عن التمييز الشديد للتراث، وكذلك توظيف هذا التراث في التربية الموسيقية، وتعليم الأطفال الآلات الشعبية.

و – مفهوم المزج (بين نارين) : د. فتحي الخميسي، باحث موسيقي من مصر.

بدأ الباحث باستعراض الموسيقا العربية منذ القرن السابع الميلادي وما لتأثير العرب على أوروبا. ثم تطرق الى اختلاط السلالم الأوربية مؤخرا (ماجور ومينور) مع المقامات العربية في مزج عجيب، وذكر أن مقاماتنا قد اختلطت بمنظومة ماجور مينور عبر آلة البيانو التي أدخلها كل من القصبجي وعبد الوهاب. هناك مزج نقبله وآخر نرفضه ولكن بالمصفاة اللازمة للقياس لا بد لنا أن نصل الى تحديد ما هو المرفوض وما هو المقبول في المزج.

ثم تابع قائلا إننا إذن في مواجهة مشكلة التجديد ولا شيء آخر أو بمعنى آخر ما هو المرفوض وما هو المقبول وذلك ليس بالأمر الذي يتم انجازه في أيام قليلة للأسف.

مناقشات

الأستاذ كاظم نديم موسى (ليبيا)

تراثنا واحد لا يختلف الا في اللهجة وهو تراث عربي، كل ما نبحثه هو تقاليدنا العربية وقرآننا العربي لا يمكن تبديله أبدا . لا بأس أن نستمع الى الموسيقا الغربية وأن نحاول تطوير موسيقانا وجعلها تتماشى مع العصر على ألانخرج عن الروح العربية . علينا معالجة مرض شبابنا، صحيح أنهم يقدمون ألحانا متماشية مع العصر لكنها عربية وتحتاج الى رعاية من المسؤولين عن الموسيقا العربية وذلك بأن نعتمد على معاهدنا ومدارسنا التخصصية التي ستنشئ جيلا قويا .

د . وليد غلمية (لبنان)

كنت أشك من خلال الحديث أن هناك كلاما عن الموسيقا العربية، فالموسيقا هي من فعل المؤلفين تاريخا وإنجازا وابداعا . عنوان المؤتمر هو خطورة المزج، وكأنه يفرض علينا بصريح العبارة التسليم به . كنت أفضل أن يكون العنوان " المزج في الموسيقا العربية " . من قال أن المزج خطر، من هي السلطة التي تحكم على الأصالة . إن الأبحاث تدور حول التراث، وكأنها صياغة أدبية . أشكر الدكتورة سمحة الخولي على إبداء رأيها في تحديد التراث، إن أغلبية التعليقات تعارض مضمون العنوان، لذا أقترح إسقاط هذا العنوان .

أدعوكم إلى التوصية التالية : يجب ألا تؤخذ أية توصية . وأقول دعوا المؤلفين يعملون وارفعوا أيديكم عنهم .

جابر علي أحمد (اليمن)

أشعر بأن الظاهرة الملفتة للنظر أن كل من تقدم بورقة يعتقد بأنه يملك الحقيقة، أقترح : تخصيص مركز للدراسة والبحث في كل دولة عربية يبرهن عن خصوصية كل بلد عربي .

كفاح الفاخوري (لبنان)

إن موضوع المؤتمر صحيح ويقصد به مجموعة من الموسيقيين الذين يؤثرون على الجيل الجديد الذي سيأتي بعدنا . ولا ندري، هل نستطيع الوقوف أمام هذا التيار . نعم يوجد تلوث موسيقي إذ نحن نستمع إلى موسيقا خارجة عن جذورنا وهي بالتالي ستنتقل الى أطفالنا فمثلا يوجد في لبنان أكثر من ثلاثين محطة تلفزيونية تعرض موسيقا غربية . . . ماذا فعلنا نحن ؟

إن وسائل الإعلام تؤثر على أطفالنا ومجتمعنا ، هذا هو السبب الأساسي لطرح العنوان ، أنا أقر التجارب بشرط ألا تلوث موسيقانا .

د . فتحي الخميسي (مصر)

مهمة المجمع كبيرة وهو مسؤول عن أي خلل أو تقصير، نحن بحاجة إلى مكتب علمي لإخراج موسوعة موسيقية عربية . ولا بد للمجمع أن يؤلف مجلسا يقوم بالبحث العلمي كما يجب توحيد المصطلحات الموسيقية بين البلدان العربية .

الأستاذ خضر جنيد (سوريا)

كلمة التلوث التي يطلبونها كان لها وقع غير مقبول واستشرنا ادارة المجمع في كلمة مزج وأرسل كتابا رسميا بالموافقة .

الماحي سليمان (السودان)

حاولت الهيمنة الاستعمارية تحطيم الدول النامية، يجب أن نمتلك التكنولوجيا فنؤثر ونتأثر بشكل لا يفقدنا هويتنا الموسيقية العربية . ومن الملاحظ أن تأخر الموسيقا العربية كان سببه الرئيسي الحذر منها دينيا واعتبارها حراما . هذه الظاهرة يجب التغلب

عليها

الموضوع الآخر الهام أيضاً هو عدم التفاعل عمليا بين الدول العربية فهناك كثير منها لديها السلم الخماسي، أما الموسيقا الشعبية فينظر إليها بأنها تراث قديم باق .

د . رتيبة الحفني (مصر)

كل ما تقدمتم به سوف يبحث في المؤتمرات المقبلة .

٤ – الجلسة الرابعة

جرت في هذه الجلسة مداخلات ومناقشات حول محور المؤتمر .

– فتحي زغندة، ممثل المنطقة العربية في مجلس الموسيقا

إن وجودي في مجلس الموسيقا كممثل عن المنطقة العربية وضعني في مشاكل، كما أن الحضور العربي ضعيف نسبيا بسبب حرب الخليج . لذا لم أتمكن من القيام بواجبي .

لقد وفرت لنا الجمهورية العربية السورية، مشكورة، مؤتمرا لبحث الموسيقا في الوطن العربي، وآمل أن تكون لأعمالنا نتائج ملموسة واضحة . مع الأسف أن مؤتمراتنا ينقصها العمل، حان الوقت لكي تراجع هياكل المجمع العربي للموسيقا مع احترامي للجميع، لا بد من دم جديد وخطة واضحة يتبناها المجمع كي لا يشوبها أي ضعف .

د . محمود قطاط (تونس)

هذا المجمع خاص بكل الموسيقيين العرب، ولا بد أن يتغير لأنه لا يفي بالحاجة، ولا بد من إدخال هيئة علمية في صلب هذا المجمع حسب الكفاءات والانجازات كي تمنحه روحا وحيوية . كما يجب أن يتغير النظام الداخلي، وبذلك ستتغير كثير من القضايا

والمسائل، وسوف يصبح هذا المجمع مزارا للموسيقيين وللانتاج والابداع الفني في البلاد العربية التي يجب أن تصحو من سكاتها فنيا وثقافيا .

د . نبيل الدارس (الأردن)

تعقيبا على مداخلة الدكتور قطاط : لا نريد لهذا المجلس أن يكون متحجرا ونحن أبناء هذه القضية ونحن من يدعوننا بالخبراء والأوصياء على الحركة الموسيقية في العالم العربي، وأنا، كما طلب الدكتور محمود، أدعو إلى وجود مؤسسة علمية في المجمع فهي ستحل الكثير من القضايا، ووظيفة هذا المجمع هي توجيه الحركة الموسيقية في العالم العربي .

د . فتحي الخميسي(مصر)

أشدد على طلب الهيئة العلمية، ومجلس الموسيقا العربية نوع من الكلية ويجب تأهيله، ولا أنزل من قيمة مجمعنا العزيز في كلامي هذا .

نوري اسكندر (سوريا)

لا شك أن المجمع العربي قام بدراسات في المجال التربوي والتراث وجهوده واضحة في تقارير اللجان، ولسوء الحظ لم تصلنا هذه التفاصيل .

أثني على من سبقني وأضيف : يجب على المجمع طرح مجالات عديدة، نحن بحاجة الى دراسة علمية وتقديم أعمال جديدة حديثة ابداعية . لن تتطور الموسيقا بالتنظير والذي يجب أن يكون فعليا ابداعات موسيقية جديدة فهي التي ستفتح الباب لخلق موسيقا عربية جديدة تعبر عن روح الأمة .

د . وليد غلمية (لبنان)

نظرا لأن الطروحات أو الدراسات أو النقاشات التي طرحت في هذا المؤتمر جاءت ضد عنوان المؤتمر فقد سقط ديمقراطيا، أقترح :

١ ـ لأسباب موجبة مبررة أقترح نقل مقر المجمع إلى دمشق .

٢ ـ إعادة انتخاب أعضاء المجلس .

٣ ـ تعديل النظام الداخلي للمجمع .

٤ ـ نظرا للقحط المالي للمجمع أطلب من وزارات الثقافة في البلدان العربية أن تخصص مبلغا من المال لصالح المجمع العربي للموسيقا .

باسم حنا بطرس (العراق)

اتخذ المجلس التنفيذي في عمان قرارا بأن يكون محور المؤتمر التلوث الموسيقي في الوطن العربي، ثم ورد اقتراح من الجانب السوري بتعديل العنوان وجعله بالصيغة التي وردت .

اطمئنوا على المجمع فالمجمع بخير ومقره بخير .

حسن عريبي، رئيس المجمع (ليبيا)

أسس المجمع في عام ١٩٧١ من قبل الجامعة العربية، تعاقبت عليه كثير من الشخصيات الموسيقية . أنا معكم في إدخال دماء جديدة للمجمع، وانشاء هيئة علمية خاصة به، وهذا المقترح تكلمنا عنه في إحدى جلسات المجلس في عمان، وستجدون في التوصيات التي ستقرأ في جلسة الختام توصية بانشاء هيئة علمية للمجمع العربي للموسيقا، كما توجد توصية بتعديل النظام الأساسي للمجمع بما يتماشى مع ميثاق الدول العربية . صحيح أن المجمع لم يحقق الشيء الكثير وكانت اللقاءات السابقة

إدارية ولكن هناك جهود مشكورة نظمت العديد من الندوات منها : ندوة اتجاهات الشباب العربي في مجال الموسيقا، شارك فيها : د . سمحة الخولي ،د . محمود الحفني وغيرهم . ـ ندوة للأغنية العربية شارك فيها كثير من الباحثين وغيرها من الندوات الشعبية .

إن الجامعة العربية تمد المجمع بالدعم المادي كما أن تعديل النظام الأساسي للمجمع يحتاج الى إحالة الى الإدارة القانونية التي تضع نصوص هذا النظام . إضافةً إلى أن أعضاء المجلس غير متفرغين ولا يتقاضون رواتب فعملهم على هامش النشاط . نحتاج الى دعم مادي بالنسبة للنشاطات، نأمل من الدول العربية مساعدتنا على تعديل النظام الأساسي . فإذا تغيّر أو عدّل عندها تنشأ الهيئة العلمية ويصار إلى تغيير هيئة الرئاسة والأعضاء .

مداخلة :

يتم التحضير لهذا المؤتمر منذ سنة ثم تأتي الأبحاث مكتوبة بخط اليد . يجب أن تكون هذه الابحاث مهيأة للمناقشة العلمية . وعلى ذكر الابحاث، فأكثرها بعد كل البعد عن المحور الاساسي للمؤتمر . حبذا لو يعلم كافة المشتركين في المؤتمر بالموضوع القادم ليحضروا أبحاثهم ومداخلاتهم بشكل جيد وبذلك تتحقق الغاية من إقامة هذا المؤتمر .

د . رتيبة الحفني (مصر)

كل ما صدر عن المجمع من توصيات ليست لها صفة القرارات بل هي مقترحات، فالمجمع ليس وصيا على النشاطات والأعمال الموسيقية في العالم العربي . والمفروض من الدول العربية نفسها أن تبادر للمساهمة بالأنشطة والمؤتمرات ثم تعطينا

نتائج هذه المؤتمرات العلمية والفنية .

المجمع يوحد بين الأفكار العربية حول المشاكل التي نعاني منها . المجمع لا يستطيع تأسيس المعاهد الموسيقية لأن لكل دولة قوانينها الخاصة بها ، وطالما يوجد لكل دولة مندوب فبالأحرى أن يقوم هذا المندوب بالنشاطات والمؤتمرات في بلده .

٥ – الجلسة الختامية

افتتح رئيس المجمع الجلسة ومهد الى التقرير الذي وضعته لجنة الصياغة والتي شكلها المؤتمر . ثم قدم الأستاذ خضر جنيد تقرير لجنة الصياغة وقرأ التوصيات التي قررها المجمع .

التوصيات

١ – التأكيد على التوصيات الصادرة عن المؤتمرات السابقة وخاصة التي لم تأخذ طريقها لحيز التنفيذ على المستوى القومي والقطري .

٢ – لجنة التربية والثقافة الموسيقية :

آ ـ في مجال التربية الموسيقية : يؤكد المؤتمر على الدول الأعضاء إرسال أوراق عن التجارب ومناهج التربية الموسيقية في مراحل التعليم العام ومعاهد التخصص وكل ما لديها من معلومات (كتب ، مناهج ، طرق تدريس . . . إلخ) ، الى لجنة التربية والثقافة الموسيقية للاستفادة منها في نهج العمل التربوي الثقافي .

ب – يؤكد المؤتمر على تبادل الخبرات في مجال التعليم الموسيقي بين معاهد الموسيقا في الوطن العربي .

ج – يوصي المؤتمر المعاهد الموسيقية بإيجاد فرص ومنح دراسية لطالبيها من الأقطار العربية .

د – يؤكد المؤتمر على قرارات المؤتمرات الوزارية التي عقدت في نطاق جامعة الدول العربية والمنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، فيما يخص مسارات الموسيقا واعتبارها مادة أساسية في التعليم العام والخاص .

هـ – يؤكد المؤتمر على تأكيد الصلة والتواصل بين اللّجان الفنية الدائمة في المجمع وأمانته بالقدر الذي يحقق التوصيات السابقة واللاحقة على المستوى القومي والقطري .

و – يؤكد المؤتمر على ما جاء في تقرير رئيس لجنة التربية والثقافة الموسيقية بشأن الخروج عن المسار النظري الى المسار العملي التطبيقي في تحقيق اجتماع لجنة التربية والثقافة الموسيقية المقبل في الجزائر .

وأخيرا لا يفوت المؤتمر أن يسجل إعجابه بما تحقق من إنجازات معنوية ومادية لفائدة مسارات الثقافة والفنون في الجمهورية العربية السورية وعلى الأخص قصر الأمويين للمؤتمرات ومكتبة الأسد، والمعهد العالي للموسيقا، والمعاهد الموسيقية الأخرى التي أسهمت في فعاليات موسيقية غنائية أضفت على جو المؤتمر البهجة والسرور .

والله نسأل أن يحفظ سورية العرب قائدا وحكومة وشعبا، لتبقى سورية قلب الأمة العربية النابض في مواجهة التحديات الأجنبية التي تستهدف كيان الأمة العربية الطامحة المتطلعة الى غدها المشرق الذي ترفرف في سمائه أعلام النصر والى الأمام .

بعد ذلك ألقى الأستاذ توفيق الباشا عضو المجمع كلمة أعضاء المجلس التنفيذي، ثم تكلم كل من السادة : رضوان المالي مندوب الأمين العام لجامعة الدول العربية، حسن عريبي رئيس المجمع، علي القيم معاون السيدة وزير الثقافة السورية والذي ناب عنها في الجلسة الختامية فشكروا سورية الأصالة والتاريخ قائدا وشعبا وأكدوا على نجاح الدورة الثالثة عشر للمجمع العربي للموسيقا المتميزة والتي استضافت علماء وباحثين كان لهم الأثر في إغناء المؤتمر وجعله من أفضل المؤتمرات . وسجلوا شكرهم للدكتورة نجاح العطّار، وزيرة الثقافة السورية و لأجهزة الاعلام المقروءة والمرئية، والى لجنة التنظيم التي

راقبت سير المؤتمر لحظة بلحظة، ولكل من ساهم في هذا المؤتمر .

كما كلف المجمع العربي للموسيقا السيدة الدكتورة نجاح العطار، وزيرة الثقافة، بارسال برقية شكر الى الرئيس المناضل حافظ الأسد .

وفي ختام الجلسة قدم رئيس المجمع العربي للموسيقا آيات الشكر لسورية المضيافة وأخلص عبارات المحبة والتقدير متمنيا لها مزيدا من التقدم والإزدهار في مسيرها نحو تحقيق المستقبل المشرق .

النشاطات الموازية للمؤتمر

١ – أقيمت في مكتبة الأسد مساء السبت ١١/ ٣/ ٩٥ حفلة لفرقة الموسيقا الشرقية للمعهد العالي للموسيقا في دمشق، أشرف على هذه الفرقة ثلاثة من طلاب السنة الخامسة في المعهد، فقدم عصام رافع سماعي بيات قديم، و " راغا " من الموسيقا الهندية، كما قدم ماجد سراي الدين سماعي نهاوند لحسان اسكاف، ومقطوعة من اعداده وتوزيعه هي " قصر الشوق " . ثم قدم عبد الرحيم الصيادي موشح " قلت لما " لعمر البطش ودور " كادني الهوى " لمحمد عثمان موزعا بإشرافه . كما أشرف الأستاذ الأذربيجاني علي عسكر أكبر على الفرقة بمقطوعة " تأملات " و " رقصة حزينة " وقطعة للناي، ثم قدم أغنيتين الأولى من الموسيقا التركية والثانية أذربيجانية، أدتهما الطالبة سمر بلبل .

٢ – في مساء يوم الأحد ٢١/ ٣/ ٩٥ أقيمت أمسية موسيقية على مسرح مكتبة الأسد قدمتها مجموعة من طلاب المعهد العالي باشراف الأستاذ خضر جنيد أدّت فيها مقتطفات من الأغاني الشعبية ثم مقطوعة " تأملات على ناي ووتر " من تأليفه .

٣ - مساء يوم الاثنين ١٣/ ٣/ ٩٥ وبرعاية السيدة الدكتورة نجاح العطار، وزيرة الثقافة، أقيم في قصر الأمويين حفل للفرقة السيمفونية الوطنية بقيادة الأستاذ صلحي الوادي، قدمت فيه افتتاحية للاستاذ رعد خلف، ثم قدمت لبانة قنطار (سوبرانو) لتشايكوفسكي أغنيتي : " لا أحد ذو القلب الوحيد يعرف الألم " و " لا تقل كلمة يا صديقي " . ثم أدت جوقة المعهد مع الطالبة لبانة قنطار مشهد الختام من أوبرا دايدوانيياس لهنري بورسيل . أما الاستاذ علي عسكر، أستاذ القانون والعود في المعهد فقد قدم قصيدة للقانون والأوركسترا، ودراسة للعود والأوركسترا اشترك في أدائها كل من عصام رافع، عبد الرحيم الصيادي، فؤاد شلفين، شفيع بدر الدين، وجوان قره جولي وبعد الاستراحة عزفت الفرقة السيمفونية " خاطرة أندلسية " و" تأملات على لحن حياتي انت " من تأليف الأستاذ صلحي الوادي . وكانت آخر فقرة في البرنامج "الآرليزيين " وهي متتالية رقم (٢) للأوركسترا للمؤلف الفرنسي بيزيه .

٤ - أقيمت أمسية فرقة زنوبيا القومية الحديثة بقيادة الأستاذ حسين نازك في صالة سينما الشام مساء الثلاثاء ١٤/ ٣/ ٩٥ قدمت فيها مجموعة من الموشحات تخللتها أغان فردية .

٥ ـ وعلى مسرح مكتبة الأسد مساء الأربعاء ١٥/ ٣/ ٩٥، أقيمت أمسية موسيقية لعازف العود الفنان منير بشير، قدم فيها نماذج من الارتجالات المقامية من مقام راست، حجاز كار، أوج، راست، رهاوي ثم قدم من مؤلفاته : حب وحنان، مناجاة .

وأخيرا، وعبر نقلة من الشرق الى الأندلس، وكمفاجأة سارة ؛ اجتمع على المسرح الفنانان المعروفان منير بشير وصباح فخري فقدما وصلات غنائية بمرافقة العود شارك الفنان منير بشير في غناء بعض فقراتها .

آراء حول المؤتمر

حسن عريبي /رئيس المجمع العربي للموسيقا،مدير عام للمركز القومي لبحوث ودراسات الموسيقاالعربية في ليبيا،مؤسس فرقة المالوف والموشحات،ليبيا.

يتميز هذا المؤتمر عن المؤتمرات السابقة بحضور عدد كبير من العلماء والاساتذة المختصين الذين شاركوا بمناقشات حادة . برأيي انه لاخوف على الموسيقا العربية لأنها موسيقا قوية ذات منهجية تعتمد على الأصالة . لابأس علينا من التعرف على الموسيقا الغربية ودراستها ورؤية ما يمكن الاستفادة منه . إن النغم العربي هو الباقي وما سواه ستذروه الرياح . إن ماوجدناه من الاستقبال اللهوف ومن مواقف السادة المسؤولين في سوريا الأسد يؤكد لنا أنها جادة في مسعاها لدعم المجمع العرب .

د. صالح المهدي/ باحث موسيقي،من مؤسسي المجمع العربي للموسيقا وأول رئيس له،وهو حاليا رئيسه الفخري.مؤسس الفرقة السيمفونية والفرقة القومية الشعبية في تونس،أستاذ للموسيقا في الجامعة التونسية.

يجب علينا الحفاظ على سوية موسيقية جيدة . الموسيقا العربية من أغنية شعبية وأغنية حديثة تخضع في الإذاعة التونسية الى المراقبة الشديدة إذ لا يقبل انتاج عمل او إذاعته الا بعد غربلته ، كما اننا في تونس نخضع لقانون محكم يحفظ حقوق المؤلفين . يجب علينا أيضاً تركيز الاهتمام اولا على اغاني الاطفال فهم الجيل الذي يشكل هدفنا الأساسي ، كما يجب علينا الحفاظ علـــى تراثنا والاهتمام بالنتاج الحديث الجيد . كذلك أجد من الضروري تكريم مبدعينا من امثال البطش والقباني والشيخ علي الدرويش وغيرهم عن طريق اطلاق اسمائهم على الشوارع الهامة مثلا ، كما يجب احداث جمعية تحمي حقوق الموسيقيين وتساعد على إزدهار الموسيقا العربية والعمل ماأمكن على تنفيذ توصيات المؤتمر . لكن الصعوبات التي تعترض كبيرة . إن من الصعب الانتقال من عصر الى عصر

أو من جيل الى جيل لذا فإن على الحكومات العربية زيادة اهتمامها بإقامة المؤتمرات والمهرجانات، كما عليها زيادة الاهتمام بالطفل العربي لأنه أملنا.

كفاح فاخوري /باحث موسيقي مختص بموسيقا الأطفال ومؤسس دار المعلمين للتربية الموسيقية ببيروت ،نائب رئيس المجمع العربي للموسيقا،لبنان.

تمثل الموسيقا العربية حضارة تختلف في جذورها عن حضارة الموسيقا الغربية، ولا يصح جمع الحضارتين بهدف التطوير فالغرب لم يعمل على مزج حضارته بحضارتنا. أنا لاأنكر ضرورة الاطلاع على الموسيقا الغربية ودراستها وذلك لاكتمال المعرفة والاستفادة منها شرط الا تضيع هويتنا العربية. وحفاظا على موسيقانا علينا دعم وتشجيع المؤسسات المتخصصة بالموسيقا العربية لان هدفها تدعيم فكرة ان المتعلم الموسيقي هو صاحب الفكر. كما يجب علينا تطوير المكتبة الموسيقية والعناية بجمع الأغاني الشعبية. كذلك اؤمن بان لوسائط الاعلام الدور الأكبر في الحفاظ على سيادة الموسيقا العربية. ان المؤتمر برأيي هو فرصة لتبادل الآراء والخبرات والتجارب مما يساعد على تطوير الموسيقا العربية و الحفاظ عليها ووضع الحلول لما قد يعترض مسيرتها

عبد الحميد بن موسى / باحث موسيقي،مدير المعهد الوطني للموسيقا،رئيس لجنة التربية والثقافة في المجمع العربي للموسيقا،الجزائر.

يجب الاعتناء بموسيقا الشباب ومنحهم الفرص بالإضافة الى إرث موسيقي غني ومحفوظ ليستطيعوا عبر الدراسات العلمية الأكاديمية معالجته والابداع فيه مع الحفاظ على الشخصية الموسيقيةالعربية الأصيلة.

توفيق الباشا / مؤلف موسيقي،رئيس اللجنة الوطنية للموسيقا في لبنان،عضو المجمع

العربي للموسيقا.

أنشئ هذا المجمع للبحث في إيجاد مجالات أكاديمية موسيقية وعلاقتها مع التجدد . المجمع لا ينفذ بل كل عضو يحاول تنفيذ التوصيات في بلده وفق ما يلائم هذا البلد . . . نحن نقوم الآن بعملية جرد على توصيات المؤتمرات السابقة لنتعرف على ما نفذ منها . نحن نهتم الآن بالمتلقي . . هذا العطاء لمن ؟ إنه للذي يتفهم وواجبنا إيصال الموسيقا العربية له بلغة يفهمها . . . لغة العصر وهذه المهمة صعبة بالنسبة للمجمع إذ تختلف الدول العربية في طبيعة موسيقاها وعلى المجمع توحيدها وتعريف العرب على مختلف هذه الموسيقات . كما يجب أن تدخل مادة التربية الموسيقية إلى المدارس منذ رياض الأطفال حتى الشهادة الثانوية . بالنسبة للنششاطات الموازية فأقول انها كانت بادرة جيدة في مجال تطوير الموسيقا العربية . وقد شعرت بسرور بالغ عندما لمست تشجيع المعهد العالي لطلابه الموهوبين على تجربة القيادة ومواجهة الجمهور وعلى محاولة التأليف والتوزيع ، ولكن لااخفيك انني كنت اتوقع تقديم موسيقا عربية تظهر الانتاج المحلي عوضا عن الموسيقا الشرقية التي قدمت ، اذ أن من المهم ان يتعرف خريجو المعهد على موسيقاهم وأن يدرسوها .

د. رتيبة الحفني /مستشار رئيس الهيئة للشؤون الفنية بدار الاوبرا بالقاهرة.،عضوة في المجمع العربي للموسيقا.

أعتبر هذا المؤتمر ناجحا لأنه يحاول وبجهد الأساتذة المشاركين أن يضع اليد على جرح الموسيقا العربية ويحاول تقديم العلاج اللازم . وقد بذلت سوريا جهدا ملموسا في استقطاب العديد من المهتمين بالموسيقا العربية فجاء المؤتمر غنيا بمناقشاته ومداخلاته . لابد لنا من ان نتماشى مع روح العصر ومع التجديد والتطور شرط أن يكونا نابعين من أصالتنا . من الخطأ برأيي إعتبار ربع الصوت عقبة في وجه تطور موسيقانا فهناك العديد

من التجارب الناجحة في هرمنته اذكر منها "الإنشادية النبوية" للكورال مع الاوركسترامن تأليف توفيق الباشا . إن المجمع يرحب دائما بالآراء الجديدة ويسعى ماامكن الى تنفيذ التوصيات لكن الصعوبات التي تعترضه كبيرة .

مسلم بن أحمد الكثيري / باحث في مركز الموسيقا التقليدية بسلطنة عمان، ،عضو المجلس التنفيذي في المجمع العربي للموسيقا،سلطنة عمان.

أهنئ هذا المؤتمر الذي ضم عددا كبيرا من العلماء الموسيقيين العرب . مهما اختلفت الآراء والمناقشات فكلها تصب في مجرى خدمة الموسيقا العربية . بالنسبة للمزج فنحن في الوطن العربي أثّرنا وتأثّرنا ، فإذا كان المزج يعني سيطرة الموسيقا الغربية وتقليدها ، كانت الخطورة . المهم في الأمر أن نحتفظ بالطابع العربي مع توظيف الآلات الغربية في صالح الموسيقا العربية . إن استضافة سوريا لهذا الحشد الهائل من الامكانيات الموسيقية دليل على مكانة سوريا في تاريخ الموسيقا العربية وفي التأثير على الساحة العربية . بالنسبة للنشاطات الموازية للمؤتمر فقد أعجبتني المستويات التي قدمت بها ، ومما استرعى انتباهي تجربة طلبة المعهد العالي في محاولة القيادة وكذلك التقنية العالية في العزف على الآلات العربيةإذ كان هذا المستوى مفاجأة سارة لي .

د . وليد غلمية / قائد أوركسترا،مؤلف موسيقي،دكتور في العلوم الموسيقية،مدير الكونسرفاتوار العالي للموسيقا في لبنان .

إن الاجتماعات المغلقة التي يقوم بها المجلس التنفيذي لا تعطينا فكرة عما يجري من مناقشات ، وستصدر التوصيات دون إتاحة الوقت للنقاش . من ناحية أخرى . أنا أشكر السيدةالدكتورة وزيرة الثقافة على دعوتهالكنني أعترض على نص الدعوة التي وجهت لي دون ذكر عنوان أو ما يدل على محور المؤتمر لذا لم يكن لي سابق علم بما سيجري في

المؤتمر وتتحمل مسؤوليةهذا الخطأ الجامعة العربية والمجمع والمشرفين السوريين على المؤتمر؛ إذ يجب اعلام المراقبين بمحور المؤتمر حرصا على التهيئة المسبقة للمداخلة والمناقشة . بالنسبة لحفلة الفرقة الشرقية وفكرة تقديم الفقرة الهندية والأذربيجانية والتركية . . . فأنا مع هذا المزج الذي يمثل المطلب الحقيقي لنا كعرب، وهو أن ننقل موسيقانا من التنظير الى العمل . أنا لا أقيّم العمل كما لو كنا في مختبر، وما قدم هو إيجابي، وقد قدرت إدخال الراغا الهندية والأذربيجانية، وما أثار انتباهي هو عازف القانون عبد الله، فقد أجاد عبر تقنية واحساس رائعين . لقد برهنت الحفلة أن الحضارات تتبادل العطاء، وقد استقت الحضارة العربية من غيرها وهي أيضا أعطت وظهر ذلك جليا في مقطوعة راغا الهندية وفي الغناء الأذربيجاني والتركي، وهذا برهان على تداخل الحضارات ببعضها لتخلف شيئا جديدا . كما أن فكرة تدرب الطلاب على قيادة الفرقة ومواجهة الجمهور هي شيء جميل فالارتجال والتيه والضياع الذي كنا فيه يحتاج الى انضباط وصراحة وتعبير وابداع . هذا الانضباط له شروطه وموظفيه منهم قائد الأوركسترا ونحن بحاجة للتدريب على القيادة، علما بأننا لا نتبع في موسيقانا العمل الجماعي بل نركز على الفردي . وقد شعرت وأنا أستمع الى المقطوعات أن العمل الجماعي ظاهر : التشيلو مع الكونترباص مع الناي والقانون يشكلون فريقا يحاول اتباع الإحساس الواحد مع التوزيع الناجح . أما الفرقة السيمفونية الوطنية فأنا أقدم كل الإكبار والتقدير لقائدها الأستاذ صلحي الوادي فقد كان مثالا للقائد البارع وكان العمل بمجمله رائعا، ومجلة الحياة الموسيقية السورية هي مجلة رصينة وقيمة وأنا أحترمها .

د . فتحي خميسي / عضو الوفد المصري في المجمع العربي للموسيقا ،مصر.

أريد أن أتكلم بصراحة، المؤتمر الثالث عشر الذي انعقد في دمشق سوريا الحبيبة مختنق، لن أقول كلمة مدح، أجمل ماكان فيه هو جمع كل هذا الرهط الطيب من الفنانين

والعلماء، ففي إجتماعنا وتبادلنا الآراء إيجابية . ولكن ماذا يقدم المجمع ؟ إذا سُئل هذا السؤال تردد المسؤولون فيه عن الإجابة . إن مهام المجمع هي مهام نظرية من كتابات وأبحاث ومن تبادل للآراء من أجل الاتفاق على خطوات مصيرية . ماذا أنجز المجمع بعد طرح هذه الأبحاث على مدى سنين؟ . وماذا أنجز بشأن الاتفاق على مصير الموسيقا العربية ؟ أرى أنه لم ينجز إلا القليل لأن مجلة المجمع ولسان حاله وعقله المحرّك لا تصدر بانتظام كما لانستطيع أن نعتبرها مجلة هامة في الموسيقا . إن مجلة الحياة الموسيقية السورية على درجة أهم في تعرضها للقضايا الموسيقية الفكرية من مجلة المجمع، فهل يصح هذا ؟ . . . النقطة الثانية التي أحب طرحها هي : ما هي الأبحاث التي قدمت والتي يجب أن تدفع بالعمل الفكري والنظري الموسيقي الى أبعاد وآفاق جديدة؟هذه هي الأسئلة التي نريد الإجابة عليها لنقرر ماذا نفعل بالمجمع، لأنني أود التأكيد على أهمية المستقبل وأهمية تكثيف العمل في المجمع . نسمع بمؤتمرات وندوات وغيرهامما يجري في البلاد العربية دون علم المجمع . أرجو ألا أترك انطباعا سلبيا، لأن قصدي البناء وليس النقد المهدم. إن الأقطار العربية لا تصدر مجلة متخصصة في الموسيقا، أما سوريا فتصدر مجلة متخصصة دورية وهي بهذا قد قامت بخطوة سباقةجبارة في تقدم العمل الموسيقي النظري والفكري علما بأنه كان لمصر مجلتان موسيقيتان توقفتا عن الصدور. أما بالنسبة للنشاطات الموازية للمؤتمر فلا يسعني إلا أن أقف إجلالا وأرفع يدي فوق رأسي تصفيقا أمام هذا التفتح على الموسيقا العربية .

عيد الفرج / مساعد مدير الثقافة لشؤون الموسيقا والفنون الشعبية في وزارة الاعلام والثقافة في أبي ظبي،الإمارات العربية المتحدة .

أولا يسعدني أن أكون في دمشق وكأنني في بلدي الثاني . لا شك أن المؤتمر كان يضم عددا كبيرا من الفنانين والمختصين بالثقافة الموسيقية وهذا بحد ذاته تواصل وتعارف وتوارد

أفكار وخواطر كثيرة وبخاصة عبر ما قدم من أبحاث، وما دار من مناقشات حولها أثرَت المؤتمر وحضور المؤتمر في مجال الموسيقا في القطر العربي السوري . لا بد أن يخرج الأعضاء بتوصيات تحوي أفكار جيدة . منذ ٢٥ عاما قام المجمع بدور كبير في خدمة الموسيقا العربية، وقدم في كل مؤتمر توصيات كثيرة، وإن لم تنفذ في معظمها باعتبار أن المجمع لا يملك الحق في التنفيذ، ولكن الكثيرمن النتائج الإيجابية نراها في بعض الأقطار العربية وبخاصة القطر العربي السوري وهذا كسب للموسيقا بشكل عام . إن المجمع غير قادر على الإتصال بكل فناني البلاد العربية، فالمجلة الخاصة بالمجمع العربي تصدر بصعوبة لعدم إمكانية التواصل بين دول العالم العربي والمفروض على كل عضو من أعضاء المجلس التنفيذي أن يحاول الإتصال قدر الإمكان بمن يستطيع من الدول العربية . أماعن النشاطات الموازية للمؤتمرأقول أنه من المتوقع والطبيعي أن يوجد في كل بلد فرق موسيقية، ولكن الشيء المميز في سوريا هو اهتمام الشباب، فقد أبهرني اهتمامهم بالموسيقا العربية من موشحات وقصائد وقوالب آلية، فسوريا معروفة بتراثها الفني . كنا نتوقع أن يطغى على البرامج ما يسمى بالموسيقا الشبابية، ولكن الشباب السوريين بهرونا بمستواهم في مجال الموسيقا العربية وباهتمامهم في تقديم نماذج عربية صحيحة . وهذا أيضا هو بفضل عناية وزارة الثقافة السورية ورعايتها لهم ، وقد لفت نظري اهتمام السيدة الدكتورة نجاح العطار، وزيرة الثقافة، في متابعة هؤلاء الشباب مما يحفزهم على الاهتمام والاستمرار، ونحن نشكرها على هذه المبادرة الناجحة . إن أي نجاح في سوريا هو نجاح للعرب ككل . أما مجلة الحياة الموسيقية . . . فأنا فخور بها وهي ناجحة جدا وسأتابع الاشتراك بها لأنها مجلة ثقافية موسيقية ناجحة وغنية بالمعلومات الموسيقية وذات مستوى راق .

الماحي سليمان / أستاذ مساعد في جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا،المعهد العالي

للمسرح . رئيس قسم الموسيقا العربية بالمعهد الموسيقي،مقدم برنامج حول النقد الفني في التلفزيون السوداني،مديرأول فرقة قومية للغناء والموسيقا في السودان .

دارت حول المحور الأساسي للمؤتمر مناقشات ساخنة وديناميكية . في مثل هذه المؤتمرات تأكيد على قوميتنا العربية . الحضارة القوية تبتلع الحضارة الضعيفة ، فالدول الأوروبية تحاول ابتلاع الحضارة الاسلامية حتى لا تشكل عليها عبئا . تاريخ حضارتنا يدل على أننا أصحاب حضارة أساسية ، فأوروبا تتعامل بالبعد والنصف بعد ونحن لدينا البعد الكبير والمتوسط والصغير . . . إذن لدينا خاصية للموسيقا العربية إذ لا يستطيع أي أوروبي أن يغني الغناء العربي في حين نستطيع التعامل مع موسيقات العالم كله . الموسيقا العربية بخير وستشق طريقها بقوة طالما لدينا أمثال هؤلاء العلماء الذين التقينا بهم في المؤتمر الذين يشكلون درعا حقيقيا ضد الهجمات الغربية . يجب أن نأخذ بيد الشباب المتحمس للموسيقا العربية ونتيح له فرصة الدراسات العليا . بالنسبة للنشاطات الموازية فقد أعجبت بالعروض التي رأيتها وبالمستوى ، وبخاصة الأداء الجميل للشباب في حفل فرقة الأستاذ حسين نازك حيث وُظف الكونتربوان مع الفهم المونوفوني للموسيقا العربية بشكل مناسب . ولمست أيضا في حفل الفرقة السيمفونية معالجات هارمونية جيدة . حتى الآن تسير الأمور بشكل صحيح وأنا متفائل .

د. توفيق كرباج / أخصائي في العلوم الموسيقية البحتة و في موسيقا الشعوب.والموسيقا العربية،يعمل في مجال تأثير الموسيقا العربية على الموسيقا الغربية،لبنان.

لدي تفاؤل فيما يتعلق بتطوير الموسيقا العربية ، ومن الأبحاث التي استمعنا اليها أشعر بأن الموسيقا العربية بخير . فكرة عنوان المؤتمر جيدة ، والمبادرة إلى تطوير الموسيقا العربية ضرورية فنحن متجهون نحو سنة ٢٠٠٠ والعالم الغربي يحاول المزج ونحن في أول الطريق. استمعت الى الأنشطة التي قدمت ولمست التوزيع المدروس في المقطوعات .

كما أن محاولة اشراك الطلاب وتشجيعهم على تقديم مؤلفاتهم أو تشجيعهم على القيادة جيدة، وأعتقد أن المعهد انتقى الموهوبين منهم ودعمهم وساعدهم . أهنئكم على هذه الخطوة الجيدة .

رشا طموم / معيدة بكلية التربية الموسيقية،قسم النظريات والتأليف،جامعة حلوان،مصر

إن إنعقاد المؤتمر الحالي للمجمع العربي للموسيقا مهم جدا وذلك بسبب حالة التدهور التي وصلت اليها موسيقانا . نحن نتفاءل بالأمل المعقود على هذا المؤتمر الهام، كما أن الاستماع الى عدة أبحاث يشكل نقطة التقاء وتوجه نحو فهم جديد وواع للفكر الموسيقي العربي . المهم الآن إنشاء مركز للمعلومات والمدّونات والتسجيلات الموسيقية التي تنتشر في بقاع الوطن العربي كافة لجمعها وتدوينها ونشرها بين أيدي الباحثين، على أن تنشر بشكلها الأصلي . وهذه الخطوة تعرفنا بما يجري في كل بلد عربي وبمدى التطور الذي وصل إليه هذا البلد . وعلى الفرق التراثية أن تحدد هويتها بكل دقة، ولا يحق لنا أن نسمي الفرق تراثية وهي تقدم تراثنا بشكل عصري غير مقبول .

حنان أبو المجد / معيدة في قسم العلوم الموسيقية، كونسرفاتوار القاهرة،مصر.

يتميز هذا المؤتمر بغنى الأبحاث والمناقشات مما يثر الفكر الموسيقي العربي بشكل عام . استمعنا الى إنتقادات وآراء تمس عنوان المؤتمر، وأنا أقول أن للمزج سلبياته وإيجابياته فإذا كان يتماشى مع روح الموسيقا العربية وأصالتها فأنا معه، أما إذا كان هناك تنافر وإلغاء لهوية موسيقانا فأنا أرفضه . جلسات المؤتمر استوعبت جميع الآراء ولكن الوقت المتاح كان قصيرا، أنا متفائلة بمستقبل الموسيقا العربية على أن تتماشى مع روح العصر بعيدا عن التنظيرات . أما تنظيم المؤتمرفكان مريحا جدا، كماكانت التغطية الاعلامية رائعة . كذلك كانت الحفلات المرافقة للمؤتمر ناجحة وبخاصة حفل الأوركسترا السيمفونية الوطنية .

وأريد أن أسجل إعجابي الشديد بمقدرة المايسترو والأستاذ صلحي الوادي على قيادتها

كامل القدسي / موجه سابق لمادة التربية الموسيقية ،مدير سابق لمديرية المسارح والموسيقا في وزارة الثقافة في دمشق، استاذ محاضر في قسم الموسيقا بجامعة الجزائر وفي المعهد الوطني العالي للموسيقا في الجزائر.

أهنئ وزارة الثقافة السورية على هذا الإنجاز العظيم في مجال الموسيقا، وفي المجالات الأخرى . في الستينات عندما كنت في سوريا كان دورنا تأسيسي، وعندما استمعت الآن الى الحفلات التي قدمت وبخاصة الفرقة السيمفونية لمست العمل الضخم والجهد المبذول. أما فرقة زنوبيا فقد كان أداؤها جيدا وكذلك حفلة طلاب المعهد العالي للموسيقا . أقول باختصار أنني عندما كنت أستمع الى الحفلات المذكورة كنت لا أتمالك نفسي من البكاء فرحا لهذا المستوى الذي وصلت اليه الموسيقا في بلدنا ويعود الفضل الى السيدة وزيرة الثقافة، وأيضا الى العاملين في الحقل الموسيقي في الوزارة ، فبفضل تشجيع السيدة الوزيرة وما بذلوه من جهد مخلص تحقق هذا الإنجاز الضخم . أما بالنسبة للمؤتمر فقد أعربت عن رأيي في أول جلسة وقلت أنه قد مضى حتى الآن ٢٥ سنة من عمر المجلس وهو غارق في الجهد الموسيقي النظري، وأعتقد بأن ما صدر عن المؤتمر من توصيات لن تنفذ مستقبلا . نريد سماع أصوات موسيقية من المجمع نفسه أي بعبارة أخرى أن يؤثر المجمع في الدول العربية في مجال الانجازات الموسيقية العربية . هذا وأهنئ أسرة تحرير مجلة الحياة الموسيقية / السيدة سلمى قصاب حسن و الأستاذة الهام أبو السعود والأستاذ خضر جنيد والأستاذ محمد حنانا، فجهودهم واضحة . وقد قرأت بتمعن وتعمق كل ما كتبتم بالمجلة، وأعتبر هذا العمل من الإنجازات الضخمة التي حصلتم عليها فهنيئا لكم مجلتكم .

حسين نازك / باحث موسيقي من فلسطين ،مدير ومؤسس فرقة زنوبيا القومية السورية.

المؤتمر الحالي هو الأداة الأكاديمية أو التشجيع الأكاديمي المعني بالنهضة الموسيقية لكامل الوطن العربي . هناك صلاحيات لهذا المجمع وهي عبارة عن توصيات على كل قطر حسب خطته وطريقته في التعامل مع هذا الفن أن ينفذها . إن عنوان المؤتمر فضفاض : ماذا يعني المزج ؟ هناك مزج علمي مدروس وآخر غير علمي . نحن في الوطن العربي في عصر الستلايت، لا نستطيع اقامة سد مثل سور الصين فنحن جزء من حضارة لا نخاف عليها لأنها أصيلة فينا بدليل استمرارها آلاف السنين. لا يمكننا التوقف عن العطاء والابداع . إن الخوف من المزج المقصود به الاقتباس مرفوض . صحيح أنني استوعب موسيقات كثيرة، ولكن ما أنجزه وأكتبه وأنفذه هو موسيقا عربية . فإذا كان المقصود من المزج تلك الأغاني الحديثة، ففي كل جيل كان هناك أغان حديثة ؛ السيئة منها اندثرت وبقي النظيف . . إذن لا خوف على الموسيقا العربية من الفن التجاري الاستهلاكي الذي بات يطغى على كل شيء . هذا ويمكننا إبداع موسيقا عربية تصبح عالمية إذ أن المؤلف الموسيقي ينهل ويتعلم كل أسس الحضارة أو التراث الموسيقي، والتراكم الأكاديمي الذي يترجمه الى أعمال يمثل آمال وآلام الأمة التي ننتمي اليها . بهذه الطريقة ـ إن شاء الله ـ تخرج من عندنا موسيقا عربية ذات أبعاد عالمية . نأمل أن تنفذ التوصيات الهامة التي تساعد في النهاية على التطور والرقي لموسيقانا العربية التي نحب .

بسام سعد / مدير المعهد العربي للموسيقا بحلب، سوريا .

كانت الغاية من المؤتمر هي البحث في خطورة المزج في الموسيقا وكانت المناقشات تدور ضمن هذا المحور ولكنني لاحظت في نهاية المؤتمر أن الأعضاء خرجوا عن المناقشة في هذا المحور الى الأغنية العربية والأداء العربي . التوصيات هي حبر على ورق، فإذا لم

يكن هناك اتصال بين الموسيقيين والعازفين لن يكون هناك تطور . طرحت في المؤتمر أفكار جميلة ومفيدة مثل دراسة وطبع موسوعة موسيقية تشمل كافة الألحان العربية في أنحاء الوطن العربي، فنحن بحاجة الى تدوين الموشحات . كما يجب على المجمع دراسة قوالب التأليف العربية المختلفة والاطلاع على المجهول منها . من المفيد أن يأتي المؤتمرون بأعمالهم على أشرطة فيديو لعرضها ومناقشتها وإبداء الرأي في نجاحها . النشاطات الموازية كانت جيدة : أعجبني العرض الأول لولا أصوات الكورال فقد كانت الطبقة الصوتية حادة جدا وغير مناسبة لأصوات أعضائه، أما العرض الثاني فلم يكن بالمستوى المطلوب وربما يعود السبب لضيق الوقت وعدم تمكن الفرقة من التدريب بشكل تام . أما الفرقة السيمفونية فقد قدمت تجربة المزج بموشح (منين عز اصطباري) بقالب غربي يستحق الوقوف عنده، هل كان ناجحا " أم لا ؟ أما بقية بقية فقرات البرنامج فكانت جيدة وناجحة . العرض الرابع، فرقة زنوبيا، كان جيدا لولا العدد الكبير لآلات الكمان ، ولقد أعجبني المايسترو الأستاذ حسين نازك .

د . فوزي الشامي /باحث موسيقي من مصر.

نحن بحاجة الى حركة نقدية وعلينا بناء و تأسيس أقسام في معاهدنا خاصة لدراسة النقد الموسيقي حتى نقاوم المزج في الموسيقا العربية

محمود فاخوري /باحث موسيقي من سوريا.

الموسيقا هي عامل من عوامل نجاح حضارة الأمم . النظام العالمي الجديد يهدف الى تجزئة الدول العربية، ومثل هذا المؤتمر هو الرد الطبيعي على هذه المحاولة . نتمنى أن تستمر هذه المؤتمرات لكي يزيد التلاحم بين الدول العربية الذي يؤدي إلى رقي الأمة العربية ونهضتها .

سامي نصير /قائد فرقة أم كلثوم،أستاذ في أكاديمية الفنون في القاهرة،مصر.

من الأمور التي أرى ان يهتم بها المجمع توحيد الموشحات التي تشترك بها الدول العربية مثل موشح "ملا الكاسات" لمحمد عثمان، وتوحيد الارتجالات في الدور وتدوينها. أملي كبير في نجاح هذا المؤتمر لما بذلته سوريا من جهد وأخص بالذكر الدكتورة نجاح العطار، وزيرة الثقافة.

□□□

□ جيدون كريمر : كماني هو أنا

ترجمة رفعت بنيان

يعتبر عازف الكمان الليتواني جيدون كريمر فناناً متميزاً إن كان في إتقانه لبرامجه الموسيقية أو في علاقته بكمانه أو في فهمه العميق لعالم الموسيقا . ولقد سبق لدمشق أن استضافته حيث قدّم فيها في ٣٠ / ١٢ / ١٩٩٢ ، في صالة الحمراء حفلاً متميزاً . ولقد أجرى معه باسكال بريسّو مقابلة نشرتها مجلة لو موند دولاموزيك Le Monde de la Musique نقوم بترجمتها وتقديمها إلى قرائنا ، نظراً لأهميتها .

– لقد ذكرت يوماً أنه يجب أن يكون للفنان روحاً حلوة قبل كل شيء ، ماالذي تعنيه بذلك ؟

□ إن هذا الكلام لاينطبق إلا على الفنانين ، سواء كانوا رسامين ، كتاباً أو موسيقيين الذين يعملون لتلقي آراء الناس ، ولقد قصدت القول أن من يقدّم نفسه بهذه الطريقة يكون غنياً بجوهر ما ، يمكنكم أن تسمّوه الروح ، العمق ، الجذور ، التجارب ، الحب ، بل حتى الجوهر الإلهي . إن مايصدمني هو وجود كل أولئك الأشخاص الذين يعيشون بالوكالة حياة هي حياة من يعجبهم ، وفي بعض الأحيان يعيشون ماافتقده أهلهم أو حسب النصائح القيّمة لمقيمي حفلاتهم ، أو حياة متأثرة بأفكاز جاهزة مأخوذة من كتب أو اسطوانات : الكثير من الفنانين يستبدلون تجربتهم الشخصية بتجربة شخص آخر . بالنسبة لي ، أنا أعتبر أنهم يغشّون أنفسهم والآخرين . في عالم الموسيقا يوجد العديد من المقلّدين مقابل حفنة من الفنانين الحقيقيين ، وهؤلاء المقلّدون هم الذين يحققون نجاحات

تجارية .

- أنت تتكلم عن الجذور، فما هي جذورك ؟

. ❑ جذوري أوروبية . ولدت في ليتوانيا حيث أمضيت طفولتي، ثم درست وعشت في موسكو لمدة ١٥ عاماً، والأحرى أن أقول، صمدت أمام مفهوم قمعي ومنافسة لاتحتمل . إلى جانب الموسيقا كنت دائماً شغوفاً بالأدب والمسرح، وخاصةً السينما : لقد أغنى هذا الشغف عزفي أكثر من التمارين القاسية التي كان يفرضها أساتذتي . جذر آخر يمحو الحدود وهو الصداقة، وخاصة الصداقة الخلاّقة، وصداقتي مع شنيتكه، ، غوبايدولينا، نونو من هذا النوع، وقد سمحت لي دون شك أن أصمد وأن أجد نفسي . .

-يبقى شنيتكه موضوع جدل، ومع ذلك فأنت الأكثر حماساً بين المدافعين عنه .

. ❑ لا نبي في قومه : لو كان شنيتكه إنكليزياً لاعتبرناه دون نقاش أفضل مؤلف في زماننا . إن أكثر مايسحرني عند شنيتكه هو طريقته في صقل لغته الخاصة عبر تجاربه الشخصية وإدراكه الخاص جداً للزمن الموسيقي . إن الذين ألصقوا به صفة الإنتقائي أخطؤوا في الموضوع : إن عصرنا هو حتماً إنتقائي، وهنا تكمن نقطة التلاقي مع شنيتكه . لقد اختار مؤلفون آخرون دروباً أخرى . لويجي نونو مثلاً كان يسبق زمانه مفجّراً حدود عصره بكل معنى الكلمة ؛ في حين بقي شنيتكه على إتصال مع محيطه، فهو أكثر حساسية تجاه "ضجيج القرن" بينما كان نونو يعكس صمت الأبدية . ولكن هذا لايعني أن شنيتكه لم يحتو على أبعاد الأبدية في إرجاعاته إلى الحياة اليومية وإيحاءاته عن ماضينا الثقافي الأوروبي .

- يبدو أنك تهتم الآن أيضاً بمؤلفي ماوراء الأطلسي .

. ☐ لست بعيداً عن هذه الموسيقا وبرجع إهتمامي بها إلى الفضول . إن بعض التسهيلات فيها تثبط همّتي ، ولكن بعض المواهب كمواهب جون آدامز أو جورج كومب تبدو قيّمة .

- وكاج ؟

. ☐ طبعاً ، إنهم أمثلة تعبّر عن قوة إستثنائية . في الواقع أعتقد أن الإحاطة بهذه الثقافة عن طريق مراقبتها باهتمام أفضل من أن نحياها . إنها تجتاحنا أكثر فأكثر بما فيها من الجيد والسيء : بيتر سيللار أو الفيلم الجديد لروبرت آلتمان " اللاعب " هي أمثلة قوية جداً عن نجاحات تجارية لأعمال هي في الوقت عينه إنتقادات لاترحم للنظام . إن المال لم يكن يوماً معياراً للفن ؛ والواقع أن هذه الثقافة تنزع إلى المال أكثر مما فعلت أي ثقافة أخرى عبر التاريخ .

- كيف تحكم على الحياة الموسيقية في روسيا ؟

. ☐ إن كنت بقيت متحفظاً ، عن نقصٍ في الخبرة ، فيما يتعلّق بما يحدث في أميريكا ، فأنا أشدّ تحفظاً بأحكامي عن روسيا . منذ عشر سنوات كانت روسيا تشهد تطوراً لامعقولاً . ولكن الوضع كان متأزماً بشكل خاص بالنسبة للمثقفين "غير المنتجين" . نشهد الآن خسارة خطيرة للروحانية متناسبة تماماً مع إنطلاق الحريات . إنها آلية إجتماعية شيطانية بشكل خاص . فأنت تتجه أكثر نحو الروحانية كلما كان القمع الممارس عليك أكبر .

في الواقع ، إن المشاكل الإقتصادية الحالية تجرف أمامها كل الإهتمامات الأخرى . أملي الوحيد هو أن تصمد هذه الحياة الروحية ، التي ساعدتنا على الصمود خلال فترة

حكم الحزب الواحد، في هذا الظرف الإجتماعي الجديد . وما عدا مؤلفي جيلي : شنيتكه، غوبايدولينا وسيلفيستروف، فقد فقدت في الواقع الإتصال مع الحياة الموسيقية في روسيا .

– إن برنامجك واسع جداً . هل تضع له حدوداً ما؟

. ❑ لقد ألغيت كلمة ممنوع من مفرداتي الموسيقية ولا أكبت أبداً قدرتي على أن أفاجيء نفسي . مثلاً، عندما سمعت للمرة الأولى كونشيرتو فيليب غلاس قلت في نفسي : لن أضع هذه المقطوعة أبداً في برنامجي، ولكن بعد خمس سنوات – وكنت لاأزال متحفظاً – عدت إليها وبدت لي النتيجة أفضل مما توقعت، وسجلتها على اسطوانة مع مقطوعة حديثة جداً هي الكونشيرتو الخامس لشنيتكه، عزفتهما بمرافقة الفرقة الفيلهارمونية لفيينا بقيادة كريستوف فون دوهناني .

– ماالذي يحرّض روح المغامرة عندك ؟

. ❑ شيء بسيط للغاية : الفضول تجاه الحياة بشكل عام . بالنسبة لي إنها الفرصة التي لاتعوّض لتوسيع حدود العالم " المعروف " من جنوب المحيط الهادىء إلى القطب الشمالي الموسيقيَين . إنه نفس السبب الذي دفعني للعمل مع شخص كلويجي نونو الذي كان هو أيضاً مغامراً بشكل غير معقول . إن فضولي الذي لايشبع يعود دون أي شك لحياتي لفترة طويلة في بلد يحكمه حزب واحد : كان علي دوماً أن أصطدم بالمحظورات . إنها مصدر قوة لشخصيتي ولكنها تمثّل أيضاً محاذير : القتال والإكتشاف هما تجربتان منهكتان، وفي بعض اللحظات أحلم بالهدوء بعد العديد من مواقف التمزق . في الواقع أنا أسافر دون توقف من قطب الحركة إلى قطب الهدوء .

– لنأخذ كونشيرتو بيتهوفن : هل بقي شيء يكتشف في مقطوعة كثر أداؤها إلى هذا الحد ؟

. ☐ نعم فبالنسبة لي القطعة العبقرية تبقى دوماً أرضاً عذراء تحوي بذور عدد لايحصى من الأداءات . في مركز المقطوعة توجد نواة روحية تبقى بلا تبدل، ولكن يمكن أن تلعب على الثوابت الخارجية (الألوان، الديناميك، الجمل) بطريقة مختلفة تماماً من يوم لآخر . إن هذا لايمكن عمله إلا بحفنة من المقطوعات العبقرية . أما مع المقطوعات العادية، فإنك تصل إلى حد الملل بسرعة لأنها لاتحوي إمكانية كهذه .

– شركاؤك في العزف عديدون . كيف تختارهم ؟

. ☐ بعضهم أصدقائي والباقون يصبحون أصدقائي . أنا لاأقدّر إلا ماكان يرتكز على تقاسم حقيقي : لامكان في الموسيقا لعلاقات خاطئة، والحياة قصيرة لدرجة لاتسمح بترف تزييف الإنفعالات . توجد لانهاية من الفرص الرائعة للإلتقاء، إن كان بعازفين مفردين، أوبقادة أوركسترا أو بعازفي فرقة . وكي لاأتكلم إلا عن الأهم، فقد كانت لي، طوال فترة عملي، مزية الإشتراك بعلاقات مركزة مع أشخاص مختلفين كمارتا آرغيريش، فاليري آفاناسييف، هارنونكورت، جيوليني، برنشتاين أو كارايان . والعزف مع عازفين شباب أمدّني أيضاً بسروركبير . هنا تكمن كل تجربة مهرجان لوكنهاوس (أسسه جيدون كريمر) : خلال عشر سنوات التقيت من خلاله بمئات الموسيقيين المختلفين تماماً عن بعضهم، ولكن أغلبيتهم تتمتع بإخلاص تام في تعاملها .

– إن مايصدم حين نسمعك تعزف على مدى ٢٠ عاماً هو التبدل غير الإعتيادي في نوعية الصوت لديك، مع إستمرار الدفق الحيوي الذي تعطيه للمقطوعات وخاصة في الحفلات . كيف تعرّف هذا الثبات في الشخصية الموسيقية – وغير الموسيقية – لجيدون

كريمر ؟

. ❐ إن الدراسة النرجسية لعزفي لاتهمني أبداً . إن الدفق والتركيز هما من ثوابت شخصيتي منذ المراهقة . لم أنظر أبداً إلى الكمان بوصفه أداة للتعبير عن الصوت الجميل Belcanto وذلك ماسبب خيبة كبرى لأساتذتي . إن علاقتي بالكمان هي علاقة إندماجية . إنه جزء من نفسي، هذا الجزء الذي يدفعني إلى التعبير بالكثافة القصوى بلانهائية إمكاناته، من الكمان الباروكي إلى الكمان الحديث الذي لايرى في الكمان إلا آلة لإصدار الضجيج ولكن مع ذلك، أنا لاأتبع كماني : إن مايجعل مني موسيقيا ؛ مايدفعني إلى العزف وإلى مشاركة الآخرين بانفعالاتي ؛ لاعلاقة له بمسكة القوس، بالأصابع، بالحساب أوبسماع الاسطوانات ؛ بل هو شيء خفي : إنه الدفق الأساسي . مارتا آرجيريش مثلي أيضاً : فبشكل أو بآخر أي منالايرتبط بالكمان الذي يعزف عليه، بل يوجد فينا شيء أقوى بكثير .

- ماهو تعريفك للدعابة ؟

. ❐ إنها القدرة على أن تسخر ليس فقط من الآخرين بل من نفسك خاصةً . إن الدعابة قريبة جداً من الموسيقا إذ لايمكن تعريفها تماماً بالكلمات، لقد كانت دوماً الصفة الأساسية لمهرجان لوكنهاوس حيث يكون الإنسان حراً تماماً في الإنغماس في أية غرابة أو شطط .

❐ ❐ ❐

معاجم الموسيقا الغربية حرف I

إعداد محمد حنانا
- عازف كمان
- كاتب موسيقي

☐ الأعلام

إيبير، جاك ١٨٩٠ - ١٩٦٢

IBERT, JACQUES

مؤلف فرنسي، تتلمذ على يد فوريه. حاز عام ١٩١٩ على جائزة روما. شغل منصب مدير الأكاديمية الفرنسية في روما بدءاً من عام ١٩٣٧ وحتى عام ١٩٥٥. تشتمل أعماله على أوبرات، باليهات، كونشرتات، أعمال أوركسترالية متنوعة، إلى جانب أعمال موسيقا الحجرة.

إندي، فنسنت ١٨٥١ - ١٩٣١

INDY, VINCENT D'

مؤلف فرنسي، درس على يد س. فرانك. ساهم في تأسيس «السكولا كانتوروم» الأكاديمية الموسيقية لدراسة الموسيقا الكنسية في باريس. كما عمل مدرساً في كونسرڤاتوار باريس. تتضمن أعماله أوبرات، سيمفونيات، أعمال أوركسترالية متنوعة، أعمال دينية، أعمال موسيقا حجرة وأغان.

ايپوليتوف ، ايڤانوف ميخائيل ١٨٥٩ - ١٩٣٥

IPPOLITOV - IVANOF - MIKHAIL

مؤلف روسي، تلميذ ريمسكي كورساكوف. شغل منصب مدير كونسرڤاتوار تفليس ، ثم أصبح مدير كونسرڤاتوار موسكو. في عام ١٩٣٥ عُين قائداً لفرقة أوپرا موسكو. اهتم ايڤانوف بالموسيقا الشعبية واستخدمها في العديد من مؤلفاته. من أعماله أوپرا أسرا، الجاسوس، ندم، المتوالية الأوركسترالية اسكتشات قوقازية، آسيا (مشاهد غنائية)، إلى جانب بعض أعمال موسيقا الحجرة والأغاني. وقد أتم أوپرا العرس للمؤلف الروسي م. موسورسكي.

إيرلاند، جون ١٨٧٩ - ١٩٦٢

IRELAND, JOHN

مؤلف وعازف پيانو وأورچن انكليزي، تتلمذ على يد ستانفورد. أتلف جميع أعماله التي وضعها قبل عام ١٩٠٨. تشتمل أعماله على كونشرتو لآلة البيانو، أعمال أوركسترالية متنوعة، أعمال موسيقا حجرة، أعمال للبيانو وأغانٍ.

آيڤز، شارل ١٨٧٤ - ١٩٥٤

IVES, CHARLES

مؤلف أميريكي، درس في البداية على يد والده الذي كان قائد فرقة لآلات النفخ النحاسية، ثم على يد هـ. باركر في جامعة يال. في عام ١٩٠٦ أسس شركة للتأمين ضمنت له دخلاً مريحاً بقية حياته، في حين ظل التأليف ثانوياً يلجأ إليه في أوقات فراغه. تعد موسيقا آيڤز فريدة في نوعها إذ ضمنها تجاربه الجريئة في التعددية المقامية، والتعددية الإيقاعية، وفي استخدام أرباع الأصوات، اضافة إلى طابعها الأمريكي الواضح. تشتمل أعماله على سيمفونيات، أعمال أوركسترالية متنوعة، أعمال موسيقا حجرة، أعمال للبيانو وأغانٍ.

□ الأعمال الشهيرة.

IBERIA - إيبيريا

١ - أربع مجموعات تتضمن كل مجموعة ثلاث قطع للپيانو، للمؤلف ألبينيز.

٢ - مقطوعة أوركسترالية للمؤلف ديبوسي، قدمت لأول مرة عام ١٩١٠.

IDOMENEUS, KING OF CRETE - ايدومينيوس، ملك كريت

أوپرا للمؤلف موزارت، قدمت في ميونيخ عام ١٧٨١، وضع النص ج. ب. ڤاريسكو.

ILLUMINATIONS, LES - الإضاءات

مجموعة من تسع أغانٍ للمؤلف بريتين، وهي لصوت مع الوتريات، وضعت عام ١٩٣٩. أخذت الكلمات من قصائد لرامبو.

IMAGES - صور

عنوان أطلقه المؤلف ديبوسي على سلسلتين من الأعمال - الأولى مجموعتان تتضمن كل مجموعة ثلاث قطع لآلة البيانو - الثانية ثلاثة أعمال أوركسترالية.

IMPRESARIO, THE - الامبريزاريو

أوپرا للمؤلف موزارت، قدمت في ڤيينا عام

١٧٨٦ . وضع الكلمات ج . ستيفاني .

IN THE SOUTH – في الجنوب

افتتاحية مستقلة (Concert - Overture) للمؤلف ايلچار، وضعها عام ١٩٠٤ .

IN THE STEPPES OF CENTRAL ASIA – في سهوب وسط آسيا

مقطوعة أوركسترالية (صورة أوركسترالية) للمؤلف بورودين، وضعها عام ١٨٨٠ .

INCREDIBLE FLUTIST, THE – عازف الفلوت الذي لايصدق

باليه للمؤلف پيستون، قدمت لأول مرة عام ١٩٣٨ .

INDIAN QUEEN, THE – الملكة الهندية

أوپرا للمؤلف پورسيل، قدمت في لندن عام ١٦٩٥ .

INTERMEZZO – انترميتزو

أوپرا للمؤلف شتراوس، قدمت في درسدن عام ١٩٢٤ . كتب النص المؤلف نفسه .

INVENTION – ابتكار . .

اسم أطلقه باخ الكبير على ١٥ مؤلفاً قصيراً للكيبورد، وقد وضعها بهدف ابراز الاسلوب الكونتربنتي، وهي لصوتين . كذلك وضع باخ ١٥ مؤلفاً آخر في الأسلوب ذاته لكن لثلاثة أصوات وأطلق عليها اسم سيمفونيات .

INVISIBLE CITY OF KITEZH, THE - **مدينة كيتيج الخفية . .**

أوپرا للمؤلف ريمسكي - كورساكوف، قدمت في بطرسبورج عام ١٩٠٧، كتب النص ف. ا. بيلسكي.

INVITATION TO DANCE - **دعوة للرقص**

مقطوعة للپيانو للمؤلف ڤيبر، وهي في شكل القالس مع مقدمة بطيئة وخاتمة بطيئة وضعها عام ١٨١٩. حولها للأوركسترا المؤلف بيرليوز.

IOLANTA - **يولانتا**

أوپرا للمؤلف تشايكوڤسكي، قدمت في پطرسبورج عام ١٨٩٢. كتب النص م. ي. تشايكوڤسكي (شقيق تشايكوڤسكي).

IPHIGENIA IN AULIS - **ايفيجينا في أوليس**

١ - أوپرا للمؤلف چلوك، قدمت في پاريس عام ١٧٧٤. وضع النص ف. ل. ل. دو روليه.

٢ - أوپرا للمؤلف كيروبيني، قدمت في تورين عام ١٧٨٨. وضع النص ف. موريتي.

IPHIGENIA IN TAURIS - **ايفيجينا في توريس**

١ - أوپرا للمؤلف چلوك، قدمت في پاريس عام ١٧٧٩. وضع النص ن. ف. چيلارد.

٢ - أوپرا للمؤلف بيتشيني، قدمت في پاريس عام ١٧٨١. وضع النص ا. دو. س. دوبريل.

IRMELIN -إيرميلين

أوبرا للمؤلف ديليوس وضعها عام ١٨٩٢، وقدمت في أوكسفورد عام ١٩٥٣ (بعد وفاة المؤلف). كتب النص المؤلف نفسه.

ISLAMEY - **اسلامي**

فانتازيا لآلة البيانو للمؤلف بالاكيريف، قدمت لأول مرة عام ١٨٦٩. كيفها للأوركسترا المؤلف الإيطالي كاسيلاّ.

ISLE OF THE DEAD, THE - **جزيرة الموتى**

قصيدة سيمفونية للمؤلف رخمانينوف، وضعها عام ١٩٠٩.

ISRAEL IN EGYPT - **اسرائيل في مصر**

أوراتوريو للمؤلف هاندل، قدم لأول مرة في لندن عام ١٧٣٩. الكلمات مأخوذة من الكتاب المقدس.

ITALIAN CAPRICE - **النزوة الإيطالية**

مقطوعة للمؤلف تشايكوفسكي، وضعها عندما كان في ايطاليا عام ١٨٧٩.

ITALIAN CONCERTO - **الكونشرتو الإيطالي**

كونشرتو لآلة الهارپسيكورد للمؤلف باخ، نشر عام ١٧٣٥.

ITALIAN GIRL IN ALGIERS, THE - **فتاة ايطالية في الجزائر**

أوبرا كوميدية للمؤلف روسيني، قدمت في ڤينيسيا

عام ١٨١٣ . وضع النص ا . آنيللي . .

ITALIAN SERENADE - السيريناد الإيطالي

رباعية وترية للمؤلف وولف وضعها عام ١٨٨٧ ، ثم كيفها فيما بعد لأوركسترا صغيرة .

ITALIAN SONG BOOK - كتاب الأغنية الإيطالية

مجموعة من الأغاني للمؤلف وولف ، أخذت كلماتها من قصائد ايطالية مترجمة إلى الألمانية .

ITALIAN SYMPHONY - السيمفونية الإيطالية

السيمفونية الرابعة للمؤلف مندلسون . قدمت لأول مرة عام ١٨٣٣ .

IVAN SUSSANIN - ايڤان سوسانين

أوپرا للمؤلف چلينكا ، قدمت في پطرسبورچ عام ١٨٣٦ . وضع النص ج . ف . روزن . كذلك تعرف باسم حياة من أجل القيصر

IVAN THE TERRIBLE - ايڤان الرهيب

أوپرا للمؤلف بيزيه ، وضعها عام ١٨٦٥ . كتب النص ا . ليروي و هـ . تريانون . اختفت هذه الأوپرا بصورة غامضة ، ثم استعيدت عام ١٩٤٤ ، وقدمت في ڤيرتنبورچ عام ١٩٤٦ .

IVANHOE - ايڤانهو

أوپرا للمؤلف سوليڤان ، قدمت في لندن عام ١٨٩١ . كتب النص ستورچيس عن رواية للكاتب سكوت .

❑ المصطلحات

IMITATION – محاكاة

التكرار التام أو الحر للحن في صوت آخر مختلف، والمحاكاة تتضمن الاستخدام الحر لثيمة (فكرة موسيقية) في عدة أصوات، كما هو الحال في أشكال الكانون مثلاً.

IMPRESSIONISM – الانطباعية

حركة حديثة في الفن والأدب والموسيقا، فرنسية المنشأ، تهدف إلى نقل انطباعات بصر الفنان وعقله إلى المتلقي، بدل تصوير الواقع الموضوعي كما هو. ويعد المؤلف الفرنسي كلود ديبوسي مبدع المدرسة الانطباعية في الموسيقا.

IMPROMPTU – أمبرومبتو

مقطوعة موسيقية قصيرة تكون عادة لآلة البيانو، ويغلب عليها طابع الارتجال. وضع كل من شوبرت وشوبان وسكريابين العديد منها.

IMPROVISATION – ارتجال

أداء عفوي فانتازي للحن أو لثيمة محددة، يقوم به المؤدي في التو، ودون اعداد مسبق.

INSTRUMENT – آلة موسيقية

INSTRUMENTAL – آلي.

صفة لكل مايتعلق بالآلات، كقولنا مثلاً: موسيقا آلية، قطعة

آلية.

INSTRUMENTATION – **التوزيع الآلي**

كتابة الموسيقا للآلات المختلفة، أي اعطاء كل آلة دورها المحدد، وهذا يتطلب معرفة واسعة بالآلات الموسيقية من حيث اللون الصوتي، والمساحة الصوتية.

INTERLUDE – **انترلود**

فاصل موسيقي، أو لحن اضافي يعزف بين جزأين موسيقيين، أو بين فصول المسرحية.

INTERMEZZO – **انترميتزو**

١ – قطعة موسيقية آلية تقدم بين فصول الأوبرا عندما تكون خشبة المسرح خالية.

٢ – تسمية لقطعة موسيقية قصيرة قائمة بذاتها لآلة البيانو، كما هو الحال عند براهمز، رخمانينوف.

٣ – أوبرا كوميدية قصيرة وخفيفة كانت تقدم بين فصول أوبرات القرن الثامن عشر الجادة.

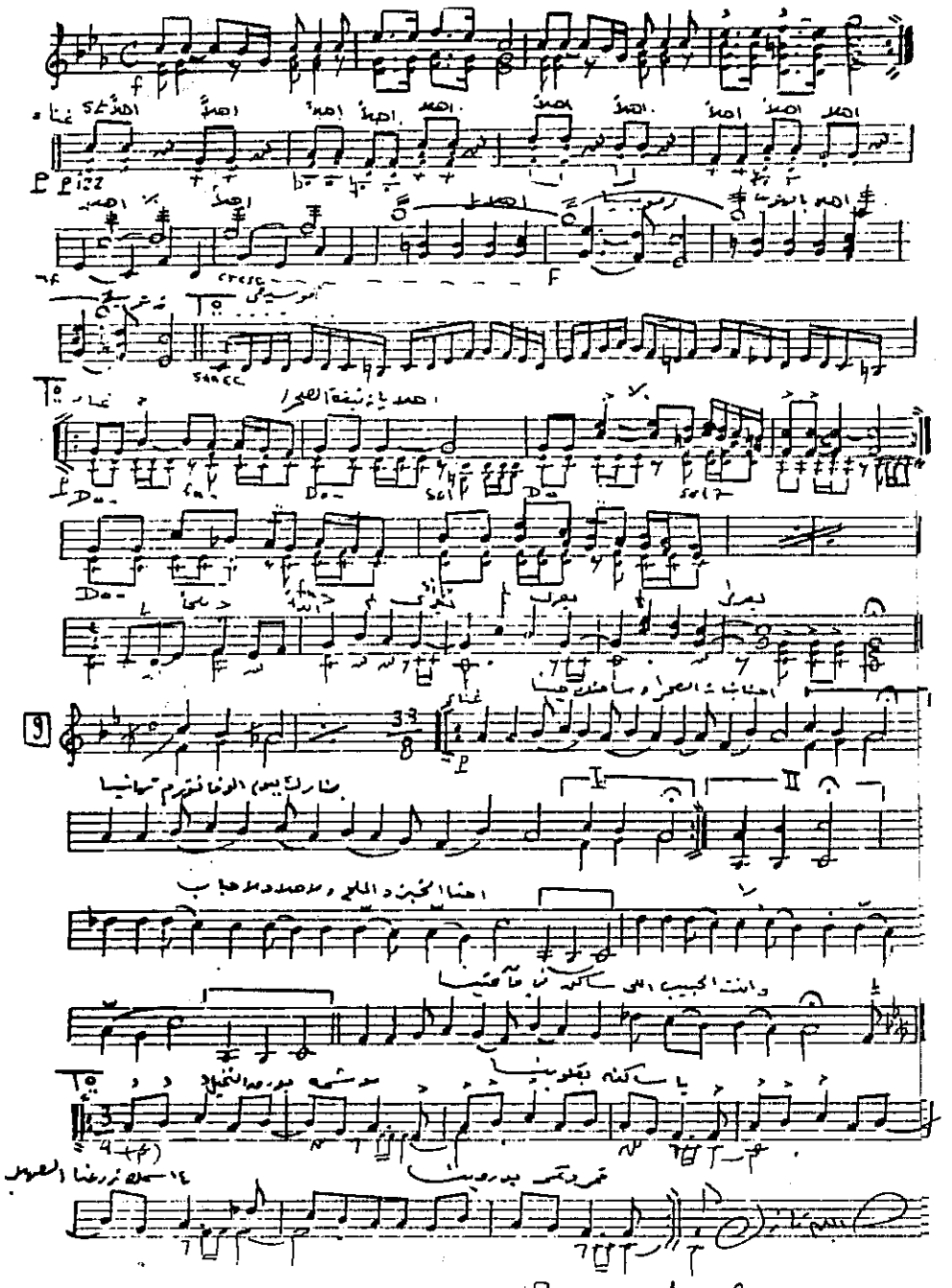
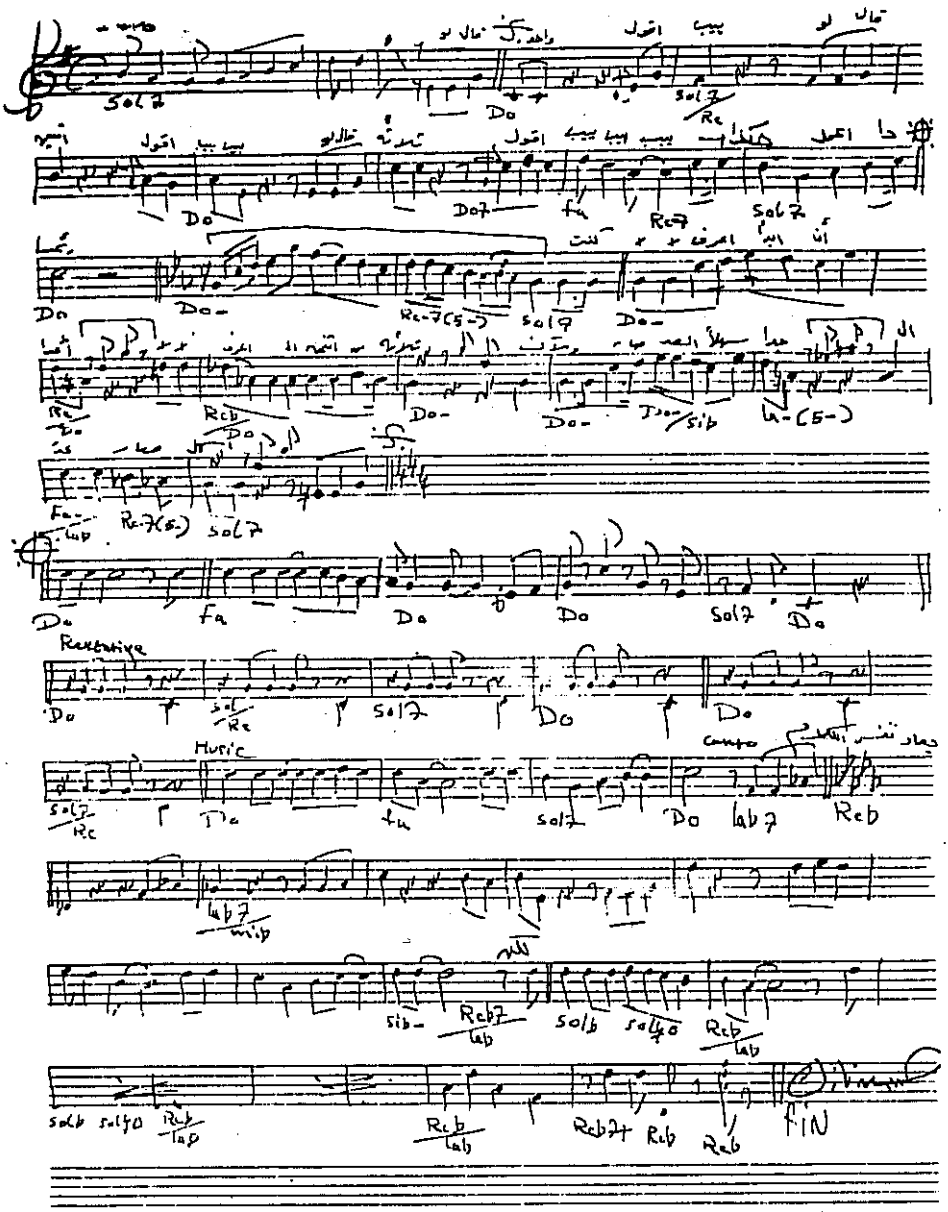
INTERVAL – **مسافة، بعد**

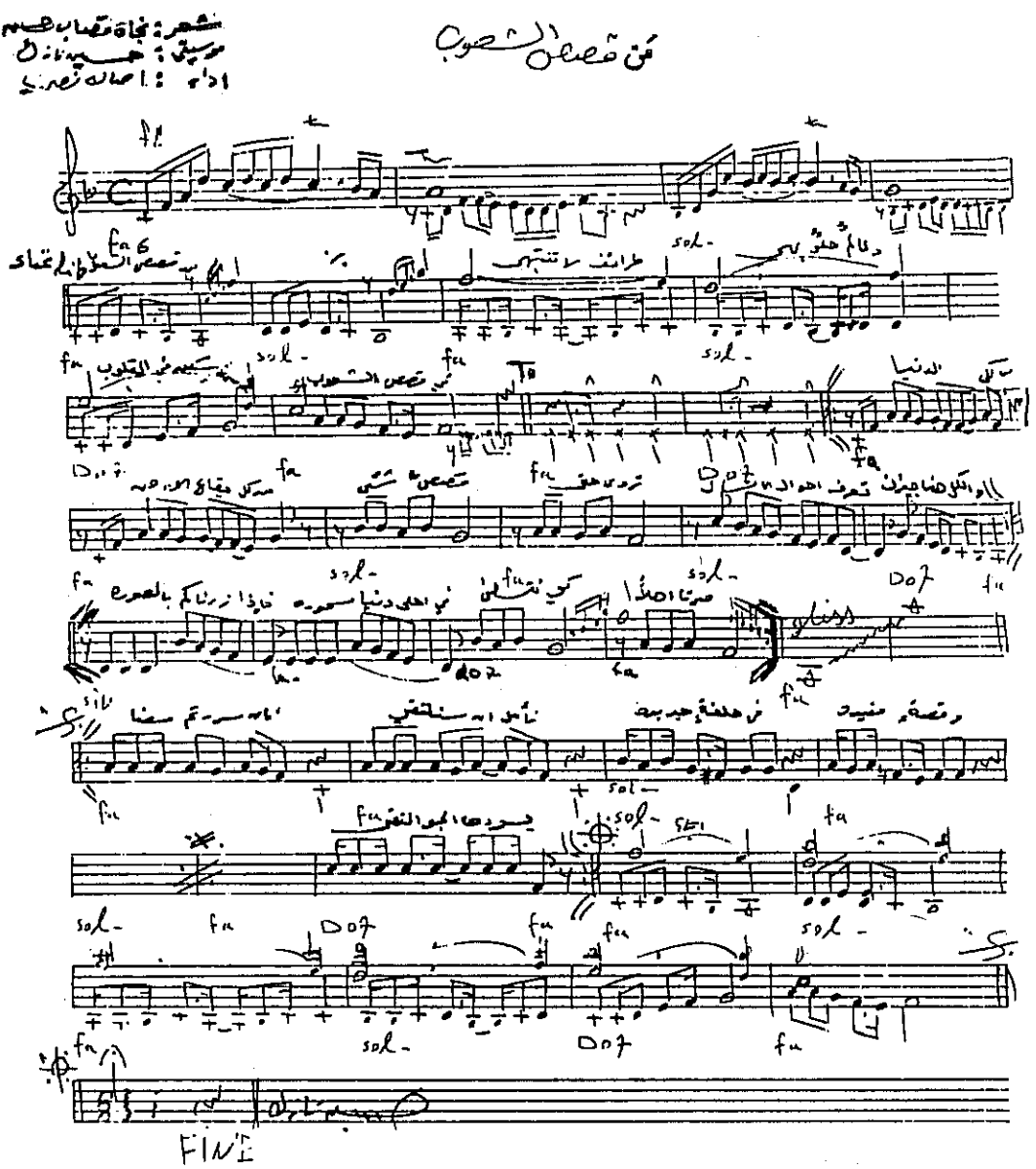
البعد الذي ينحصر بين نغمتين.

INTRODUCTION – **مقدمة**

مقطع موسيقي استهلالي بطيء يعزف مقدمة لبعض السيمفونيات، أو السوناتات، أو الأوبرات، أو المؤلفات الأخرى المختلفة.

IS – **علامة الرفع «الدييز» عند الألمان.**

ISIS – **علامة الرفع المضاعف «دوبل دييز» عند الألمان.**

Repeat and fade

Recitativo
Musica
FIN

□ حسين نازك: من أغاني الأطفال

* *Biographical names* 179

* *Musical masterpieces* 181

**Musical terms* 186

APPENDIX

* *Hussein NAZEK:* **Selected children songs** 190

* *Opera* 110

Nazir JAZMATI

* *Henry PURCELL* 116

Anny SERADARYAN

**Dido Dramatic and analytical study* 122

Imad MUSTAPHA

A copland and musci appreciation, The Symphonies of the 20th Century (II) :* **A focus**

INTERVIEW

Dr. Samha AL-KHOURY : Knowldge& Experience 133

FLASH

Supervised by Rifaat BNAYANE

** The 13th Conference of the Arabic Music held by the Arabic Music Union/Arab League, Damascus, 1995* 139

** Gidon KREMER : My violin is myself* 173

DICTIONARY

Dictionary of Western Music, letter I : by Mohammed HANANA, a violonist and musci critic.

Higher Institute of Music, professor of Musicology at the Higher Institute for music teachers at the University of Algeria. 60

Important research consisting of four parts: Introduction, music and educational Psycology, music Sociology, Kodali's Method.

Next issue: Musical psycology, musical memory , Montesori, music creativity.

* ***Arabic Creativity in Western Music:*** by Tawfic AL-BASHA, Lebanese composer and music researcher, Head of National Music Committee in Lebanon. 88

Vision of the researcher concerning contemporary Arabic music with three important pieces which he composed:

1- ***Isqi Al-Itash*** for Chorus and Orchestra . This is considered as first attempt of Polyphony in Arabic music (1955).

2- ***Al-Inshadiyya Al-Nabawiyya*** for Chorus and Orchestra (1992).

3- ***Ibn Zaydoun*** for Orchestra (1956).

SPECIAL FILE

The first performance of Opera in Syria: Dido and Aeneas by Henry Purcell 104

MUSIC LIFE

EDITOR IN CHIEF : Salma KASSAB HASSAN

MANAGING EDITOR: Mohammed HANANA

EDITORIAL COMMITTEE:

Ilham ABOU SAOUD, Koudre JNEID

INFORMATION ADVISOR: Dr. Kamal YAZIGEE

ART DIRECTOR:Eng. Rashad A. KAMEL

Correspondence Address:

MUSIC LIFE MAGAZINE

Mrs. S. KASSAB HASSAN

P.O.Box 31936

Damascus, SYRIA

ABSTRACTS

* ***Speech of Dr. Najah Al-Atttar,Minister of Culture, at the Inauguration Ceremony of the 13th Conference of the Arabic Music Union/Arab League which was convened in Damascus in 1995 concerning assurance of Arabic music originality and protecting it from other music influences.*** 6

* ***Children songs :*** by Hussein NAZEK,Palestinian composer and music researcher. 12

Working paper concening forms of children songs andmeans of benefiting from folk songs; contemporary form.

STUDIES

* ***Music Psycology and music Sociology principles for the purpose of developing Arabic music education (1):*** : by Mohammed Kamel KOUDSI, Algerian music researcher, professor of Analysis and Solfege of Arabic music at the National

Music Life

A Quarterly Issued by the Ministry of Culture - Damascus , Syria .1995- No.10