المحتويات

❐ كلمة العدد 6

تربية

❐ الموسيقا وبناء الأطفال المبدعين (7) 8
دراسة تحليلية بأسلوب سوزوكي لتطوير الذكاء عند الأطفال عن طريق الموسيقا.
نورث نابوتي: باحث موسيقي، مدير معهد الشبيبة للموسيقا بدمشق.
الجزء السابع من دراسة تربوية تتناول طريقة المربي الياباني سوزوكي التي تعتمد على تعليم الأطفال الموسيقا في مراحل الطفولة المبكرة. تتوجه هذه الدراسة إلى الأهل ومعلمي الموسيقا.
في هذا العدد: الأسس الأولية لتعليم الأطفال أصول العزف على البيانو والبيانو الكهربائي.
في العدد القادم: الأسس الأولية لتعليم الأطفال أصول العزف على آلة الكمان.

تذوق

❐ كونشيرتات الكمان (2) 11
آن صوفي موتر: عازفة كمان ألمانية، ترجمة حسان موازيني.
هذه هي الحلقة الثانية من سلسلة مقالات تطرح فيها عازفة الكمان الألمانية الشابة آن صوفي موتر رأيها في أهم كونشيرتات الكمان وطرق عزفها.
في هذا العدد: بيتهوفن؛ الأكثر نقاءً.
في العدد القادم: سيبيليوس الأكثر تحليقاً.
❐ كانتاتا كارمينا بورانا لكارل أورف 18
يتناول هذا المقال ما تجب معرفته عن هذا العمل الغنائي الشهير الذي قدمته الفرقة السيمفونية الوطنية وكورال المعهد العالي للموسيقا بدمشق بقيادة المايسترو صلحي الوادي في 13 و 1999/2/15 في قاعة الأمويين/إيبلا.

❐ المؤسسة الموسيقية الرسمية لدى عرب الإسلام الأول 21
د: عادل بالكَحْلَة: باحث اجتماعي من تونس، أستاذ في كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية بتونس.
بحث يتناول وجهة نظر الكاتب في طبيعة الموسيقا والغناء والرقص لدى عرب الإسلام الأول استناداً إلى دراسات اجتماعية لطبيعة الحياة في ذلك العصر.

❐ الصورة الصوتية 33
آ. كوبلاند : مؤلف وناقد أمريكي معاصر.
ترجمة **محمد أنس حمادة**.
يؤكد كوبلاند في دراسته على أن الصورة الصوتية تشكل اهتماماً يشغل بال الموسيقيين وعلى أن الجمال واستدارة اللحن وعمقه وحوافه يكمن فيها.

❐ الأغنية العربية 63
هاشم قاسم: ناقد صحفي لبناني من جريدة النهار اللبنانية.
قدمت هذه المداخلة في ندوة الأغنية التي جرت ضمن فعاليات مهرجان المحبة العاشر في اللاذقية في 9 و 1998/8/10.

❐ إحياء العود الشرقي (6) 72
تجربة مدرسة بغداد: الشريف محي الدين حيدر، جميل بشير، منير بشير
د. نبيل اللّو: باحث موسيقي، أستاذ في كلية الآداب في جامعة دمشق.
في هذا العدد: منير بشير (2).
في العدد القادم: منير بشير (3).

❐ مبادئ التوزيع الأوركسترالي (7) 89
نيكولاي ريمسكي كورساكوف (1844-1908): مؤلف وقائد أوركسترا روسي.
ترجمة **باسل ديب داوود.**
في هذا العدد: اللحن في مجموعات مختلفة من الآلات تجتمع معاً.

في العدد القادم: الفصـــل الثالث: الهارموني، الهارموني في الآلات الوترية.

ملف العدد

كلود ديبوسي (1862-1918)

- كلود ديبوسي؛ رائد الانطباعية في الموسيقا 128
  بشير نطفجي
- ديبوسي والانطباعية 135
  محمد حنانا
- ديبوسي، الأعمال الكاملة 141
  د. نبيل اللّو

أوبرا

- أوبرا بوريس غودونوف لموسورسكي 194
  ديالى حنانا: عازفة بيانو

كتاب

- مذكرات جورج شولتي 208
  آني سيراداريان

معجم

- معجم الموسيقا الغربية حرف **Q**
  إعداد **محمد حنانا:** عازف كمان وكاتب في الموسيقا
- الأعلام 223
- الأعمال الموسيقية الهامة 225
- المصطلحات 228

ملحق

- أوبرا بوريس غودونوف لموسورسكي (1) 232
  التمهيد والفصل الأول من النص الكامل
  ترجمة ديالى حنانا

❐❐❐

❐ كلمة العدد

بثت محطة Arte التلفزيونية الفرنسية الفضائية بتاريخ 1998/9/6 في برنامج موزيكا "Musica" مقابلة مع عازف كلارينيت إسرائيلي بولوني الأصل، فاتتني معرفة اسمه، قدم فيها مفتخراً موسيقا عربية المقامات وابنة شرق البحر الأبيض المتوسط عزفها لوحده على الكلارينيت أو بمرافقة بضعة آلات مثل الدربكة والفيولونسيل أدّاها مجموعة من طلاب وأساتذة المعهد الموسيقي في تل أبيب. ادّعى العازف في تقديمه أن هذه الموسيقا إسرائيلية، واتّسم حديثه عنها بشغفٍ وفخرٍ ملفتان للنظر. لا شك في أن كل ما ورد في سياق البرنامج قد استهوى المشاهدين وثبت معظمه في أذهانهم، وذلك لجمال تقديمه وأناقة أداء موسيقاه. ولقد كان البرنامج في الواقع إبداعياً من حيث الموسيقا، هندسة الصوت، الكاميرا، الإخراج، يجعل كل إسرائيلي يفتخر بالطريقة الرائعة التي طُرح فيها تراثه المزعوم أمام العالم.

وبالمقابل، نشرت مجلات موسيقية فرنسية من بينها "لو موند دو لا موزيك Le Monde de la Musique" في عددها رقم 230 تقريراً بقلم أوليفييه بيللامي عن ملتقى معاهد دول البحر الأبيض المتوسط الذي جرى في دمشق من 7 إلى 12 تشرين الثاني/ نوفمبر 1998، برعاية السيدة الدكتورة نجاح العطار، وزيرة الثقافة. أشاد التقرير بمنجزات وزارة الثقافة السورية انطلاقاً (على حد تعبير بيللامي) من البناء الرائع للمعهد العالي للموسيقا بدمشق، إلى دار الأوبرا الأكثر حداثة في الوطن العربي، وصولاً إلى امتداح النظام التدريسي في المعهد العالي والمعهد العربي للموسيقا. كما تحدث السيد بيللامي عن الفرقة السيمفونية الوطنية السورية قائلاً بأنها قد قدمت مؤخراً في الولايات المتحدة الأمريكية سلسلة من الأمسيات المتميزة...

تبث محطة Arte التلفزيونية برامجها إلى كل أنحاء العالم، كما تطبع مجلة "لو موند دو لا موزيك" شهرياً عشرين ألف نسخة يقرأها في كل أنحاء العالم أربعمئة ألف قارئ. ووسائط الإعلام، وعلى وجه الخصوص المرئي منها، تقوم بنقل مظاهر من مختلف الحضارات، ويرتبط تأثيرها في إعطاء فكرة عن هذه الثقافات بالأصالة والجودة في التقديم. لهذا، فإن من واجبنا الوطني والقومي نقل الوجه الحقيقي الراقي للموسيقا العربية السورية. فالموسيقا والبرامج الموسيقية التي يبثّها التلفزيون السوري عبر محطتنا الفضائية إلى العالم لا تمثّل في معظمها الموسيقا العربية السورية ولا تتناسب مع جودة البرامج والمسلسلات السورية العامة التي أحرزت نجاحاً وجذبت انتباه المشاهدين في كافة أنحاء الوطن العربي.

إن وزارة الثقافة السورية تعمل ما بوسعها من أجل نشر الثقافة الموسيقية، كما تحاول إيصال صوت سورية الحضاري للعالم عبر إيفاد الفرقة السيمفونية الوطنية لتقديم أعمالها في العالم، أو المشاركة في المؤتمرات والملتقيات الموسيقية العربية والعالمية واستضافتها. لكن حبذا لو زادت وزارة الإعلام من مراقبتها لجودة المواد الموسيقية المقدمة في الإذاعة والتلفزيون لتكون بسوية البرامج السورية القوية والمتقنة التي تقدمها، لأن مساحة انتشار المادة عبر الإذاعة والتلفزيون أكبر بكثير من العروض الحية المحلية والعالمية، ولأنه يسهل على الإعلامٍ القوي إيصال الصوت العربي السوري الحقيقي للعالم، والوقوف بوجه الإعلام الإسرائيلي الموّجه.

رئيسة التحرير

❐ الموسيقا وبناء الأطفال المبدعين (6)

دراسة تحليلية بأسلوب سوزوكي لتطوير الذكاء عند الأطفال عن طريق الموسيقا

نورث نابوتي
باحث موسيقي
مدير معهد الشبيبة للموسيقا بدمشق

الأسس الأولية لتعليم الأطفال أصول العزف على آلتي البيانو و البيانو الكهربائي

1- إن تنمية القدرة على الاستماع و تطوير الذاكرة الموسيقية باكراً لدى الطفل هي من أهم الأسس في التعليم الموسيقي، إضافة إلى دفع الطالب مستقبلاً للشعور بالثقة بالنفس والأمان أثناء العزف أمام الجمهور.

2- يجب أن يرسم برنامج تعليم الطفل رسماً دقيقاً وأن تنفذ كل خطوة بدقة وبدراسة مسبقة، وفقاً لأسس يتم الاتفاق عليها بين أولياء الطفل والمدرِّس الخبير في هذا الإطار. ويمكن الرجوع إلى الحلقات السابقة لاستيعاب جميع الأسس المتعلقة بهذا المجال.

3- يفترض في مناهج تطوير الطفل وتعليمه الموسيقا، الاعتماد المباشر منذ البداية على دفعه للاعتماد على الذاكرة اللحنية وإعطائه أسلوب تطوير التعبيرية في الموسيقا وتأتي مفاهيم القراءة الموسيقية فيما بعد ملازمة لتطوير العزف والتكنيك...

4- يحب الاهتمام منذ البداية بوضعية المعصم لدى الطفل، على نحو لا يكون فيه عالياً، مما يؤدي إلى تعويده على إخراج أصوات ضحلة ولا يكون منخفضاً مما يجعل أصابعه ملتصقة بالمفاتيح... وهذه مشكلة هامة تظهر بوضوح عند الطلاب الصغار... ويمكن تصحيح ذلك بوضع يد تحت معصم الطفل بمقدار ربع انش تحت الوضع المثالي وعندما

يحرك الطفل معصـــمه تحريكاً غير صـــحيح ومنخفض عن الوضعية المثالية فإنه ســيلمس يد المعلم أو الأم أو الأب، مما يذكره بالعودة إلى الوضع الصحيح، مع تأكيد عدم وضع اليد تحت معصـــمه بصـــورة قريبة جداً ومما يؤدي إلى تطوير معصم الطفل بصورة قاسيةٍ بسبب عدم قدرته على التحرك الحر، ويصبح عزفه مستقبلاً عصبياً ومكتوماً.

5- ويمكن دعم وضـــعية الطالب الصـــحية أثناء العزف، بأن يجلس على كرسي عالٍ بدون مسند، وأن يتوفر مسند للقدمين (للطلاب الصغار) للوصول إلى وضعية جلوس صحيحة إذ أن عدم توفر مسند القدمين سيؤدي إلى تعب الطالب.

6- يجب أن تحفّظ التمارين الأولية للطفل (للطالب) على نحو جيد، وأن يهتم المدّرس بمتابعة عزفه، ويقدم له الطرق التي تؤدي إلى تحسين العزف وتطويره. ويبين له الفوارق الدقيقة بالعزف مع تعليل حســـاس ودقيق والانتباه للعبارات والمعاكســـات الديناميكية الواضـــحة. مثال ذلك عزف اللحن على اوكتافات مختلفة للتنويع والانتقال إلى المفاتيح الأخرى. ويمكن أيضـــاً للمدّرس أو الوالدين العزف بيد واحدة، بينما يعزف الطفل باليد الأخرى، ثم تبديل هذه الوضعية وهكذا... وهناك طرق عديدة لإجراء التغيير مما يؤدي بالطفل (الطالب) إلى الشـــعور بالثقة والأمان. إن تحفيز الطفل من خلال ذلك يدفعه لعزف جمل إضـــافية، كما أن تشـــجيعه بهذا الإطار مهم جداً لزرع الثقة بنفسه ودفعه نحو التعبيرية الجيدة في العزف بدءاً من الخطوات الأولى.

7- عند انتهاء الجزء الأول للطلاب يمكن دفعهم لأداء تمارين متميزة بالتعبيرية، من خلال الطلب منهم أن يعزفوا بعض ألحان الكتاب الأول على نحو عشـــوائي وأحياناً اختياري أو

مســابقة في أحيان أخرى، وذلك ســيؤدي إلى تطوير التكنيك لديهم من خلال ملاحظات المدّرس...

في العدد القادم: الأسس الأولية لتعليم العزف على آلة الكمان.

❐❐❐

تذوق

❐ كونشيرتات الكمان (2)

بيتهوفن؛ الأكثر نقاءً [1]

آن صوفي موتر
عازفة كمان ألمانية

ترجمة حسان موازيني

ألف بيتهوفن كونشيرتو الكمان عام 1806 على نحو سريع وعزفه لأول مرة فرانز كليمان Franz Clément بتاريخ 23 كانون الأول/ديسمبر من العام ذاته.

يمكننا في هذا الكونشيرتو، من غير التجاسر كثيراً على الإيقاع، وعن طريق التفكير بموضع اليد اليسرى، إضافة تأمل أكبر وتفريق أوضح بين الألوان. لكن لا يمكننا العبث بذلك كما نفعل في الإيقاع الحر في كونشيرتو تشايكوفسكي للكمان (راجع العدد 19 من المجلة). ولا مجال لأن يقدم المرء لنفسه إيقاعاً حراً Rubato لإبراز قيمة فكرة موسيقية ما. فالألوان هي الوحيدة التي يمكنها ذلك... وبمقدورنا الحصول على هذه الألوان عن طريق زوايا ارتكاز القوس ومواضع أصابع اليد اليسرى المختلفة وبإمكان المرء تأدية مختلف الرسائل عن طريق تبني توضّع خاص لكل جملة. إنني أتغاضى عن الجوهر المادي ولا ألقي إليه شديد بال، ولا أركز إلا على البنية. و هذا يعني أنني أقوم أولاً بإجراء قراءة كاملة بمرافقة المؤقتة الموسيقية (ميترونوم)، ثم

[1] ترجم هذا المقال عن مجلة لو موند لا موزيك Le Monde de la Musique العدد 205. (المحرر)

أنطلق بعد ذلك من جديد، وأنا منتعشة نضرة، كما يحدث لي بعد أخذ حمّام جيد، من غير التجاسر على تغيير السرعة. فأنظر إلى المكان الذي أريد فيه تسريع جزء من الثانية هنا... وأتجرأ على الإمساك عن الحركة أو التباطؤ هناك... وأما سرّي الشخصي فهو العودة إلى النقاء والصفاء وإلغاء كل ذاتية شخصية.

لم يلق كونشيرتو بيتهوفن كبير نجاح حين تأليفه على غرار عدد من الكونشيرتات التي تشكل اليوم دعائم مجموعة المقطوعات المعروفة الأكثر تقديماً في الحفلات والأمسيات الموسيقية. ولم يكن نجاحه حينها أكثر من نجاح كونشيرتو تشايكوفسكي، الذي تطرقنا إليه في العدد الماضي.

لقد احتاج هذا العمل إلى ثلاثين عاماً من الانتظار، ليلقى نجاحاً لدى هواة الموسيقا وذلك حين عزفه جوزيف جواكيم في فيينا، تحت قيادة مندلسون عام 1844. لاحظت دوماً، وما زلت ألاحظ، حين أعزف مقطوعة جديدة، أن تقييم الجمهور والنقاد لها، يكون دوماً دون الآمال التي كان مؤلفها يرجوها منها، وذلك لأن كل عمل موسيقي يحتاج إلى زمن ما ليتفاعل مع المستمعين ويبلغ قلوبهم.

رافقت فترة شباب بيتهوفن، أحداث ذات أبعاد ومرام هائلة فقد أُعلن استقلال الولايات المتحدة عام 1776، وقامت الثورة الفرنسية عام 1789، وصدر كتاب "نقد العقل المحض" للفيلسوف كانت. كل هذه التأثيرات الخارجية رسمت طابع بيتهوفن وموسيقاه، وهو الذي طمح، طيلة حياته إلى الحرية الشخصية، وإلى الأفكار الأخلاقية الكبيرة.

يمكننا تقسيم أعمال بيتهوفن إلى ثلاث فترات أساسية:

- تُظهر الفترة الأولى، التي كتب خلالها سوناتاته الثلاث الأولى للبيانو والكمان، تعلقاً قوياً بموتسارت وهايدن.

- تمثل الفترة الثانية بيتهوفن النموذجي بعناصره ومواضيعه الرئيسية ذات الوزن والإيقاع المهيمنين وذات الطابع الثوراني الجياش.

- وأما الأسلوب الأخير بدءاً من مقطوعاته Opus 100 التي تشوبها غنائية وجدانية رائعة، وتقنية تنويعات معقدة، فإنها مُجملة (وهذا ما هو هام) في كونشيرتو الكمان Op.61. ويرجع تاريخ وضع العلامات الأولى لهذا الكونشيرتو إلى عام 1806، وهي فترة شرع فيها المؤلف أيضاً بكتابة العلامات الأولى في سيمفونيته الخامسة (1804-1808).

تعين ضربات الطبل الكبير (التامبال) القوية بداية الحركة الرئيسية، وتمتد طيلة الحركة، شبيهة بوجيب القلب وخفقاته. وأما النغمة الرخيمة العذبة للثيمة الثانية، فتستعيدها الأوركسترا، لتفضي، بعد مدخل طويل، إلى تدخّل العازف الإفرادي... وبعد صعود الأوكتافات وارتفاعها يستأنف الكمان غناءه ويقوده

نحو الذرى التي تبعث على الدوار. وأنا أرى أن عمق روح بيتهوفن يبلغ لحظاته الأكثر تأثيراً وإثارةً للمشاعر في الأجزاء الوسطى من الحركتين الأولى والثانية. كما أن نغمة الصول ماجور في الحركة الأولى، ذات جمال غير طبيعي وأخاذ، وهي تجد نظيرتها في الغناء اللحني الشادي لـ"لارغيتو Larghetto" الهادئة الخفيفة.

يرى تشايكوفسكي، أنه عبر التقنية، إن كانت ملائمة، تأتي الموسيقا متهاونة لا مبالية بصورة طبيعية. وأما عند بيتهوفن، فالأمر يجري بصورة أخرى مختلفة. فالفعل الموضوع في نهاية جملة طويلة جداً هو الذي يعطيها معناها في اللغة الجرمانية... تتطابق قوة بيتهوفن البطيئة مع هذه اللغة تطابقاً كلياً. تظهر هذه السمة بجلاء في الكونشيرتو بصورة خاصة حيث نحتاج إلى نَفَس طويل لبسط الفكرة ونشرها، وإعطائها معنى ما في مقطوعة كهذه.

تبقى الكادينزا[2] الختامية الخارقة التي كتبها فريتز كريسلر هي الأفضل بالنسبة لي. وهي جوهر أفكار بيتهوفن.

سمعت الكادينزا الختامية التي كتبها ستشنيتك، والتي يمكن رؤيتها محاولة لا تخلو من الأهمية، لكن عليها برأيي الاندراج في الحركة ولا ينبغي أن تسبب ظلاً أو أن تجذب الانتباه، ولا أن تجلب أفكاراً أخرى إلى الحركة... إنها نوع من الخاتمة قبل الاستمرار واستئناف العزف...

يختم بيتهوفن بعودة رائعة للثيمة. يتم عزفها عادة على وتر ري وأما أنا، فإنني أعزف الثيمة على وتر الصول كي أحصل على وحشة الروح المرغوبة... ينطوي هذا الأمر على مجازفة أكبر من الوجهة التقنية، لكنه يقدم للحركة طابعاً نوعياً وتميزاً ونوعية رثائية نوحية. أرى أنها ضرورية...

لكي تكونوا موضوعيين في عمل قمتم بعزفه غالباً ينبغي عليكم أن تقسروا أنفسكم على التقيد بإطار ما وأن تقولوا شيئاً ما في هذا النطاق وتستعيدوا التعبير.

تطلّب كونشيرتو بيتهوفن مني تبصراً وتأملاً وجهداً أكثر مما تطلّبه أي كونشيرتو آخر...لماذا؟

عندما ذهبت عام 1977، للمرة الأولى، إلى ليسيرن Lucerne لإجراء تدريبات مع هيربرت فون كارايان، لم أكن أشعر بعد أنني متلمسة طريقي في المدوّنة. ولم يتأثر كارايان الذي كان يرافقني على البيانو بعزفي، بل أنه كره عملي وانتهى به الأمر إلى إرسالي باحتشام وتعقل إلى البيت وإلى وظائفي وواجباتي المنزلية.

---

[2] عزف لإبراز البراعة. (المترجم)

وبعد سنة من ذلك، عدت لرؤيته في ليسيرن، كان حين وصولي يقرأ توزيع الأوركسترا (لا تسألوني أية طبعة، فقد كنت في ذلك العمر، لا أزال أجهل هذه التفاصيل). لم يطلب مني كارايان بادئ الأمر أن أعزف بل حدثني عن أدنى التفاصيل والمسائل وما يجري بآلات النفخ عندما تقدّم هذه الآلات الثيمات. في ذلك اليوم، فتح عالمٌ جديد لي أبوابه وفهمت كثيراً من الأشياء... كان كارايان مهووساً بتغييرات القوس ويرى أن ليس على العازف سماعها وقطع الفكرة الموسيقية بذلك. بل ينبغي أن يتدفق المجموع في موجة واحدة. فأجبته بأن ذلك مستحيل أحياناً من الوجهة التقنية بسبب قفزات الأوكتاف... فرد علي بأن كل شيء ممكن وقال: ((جربي وسترين)). كان المعلم على صواب في ذلك. فعندما قبلت فعل ذلك في نهاية المطاف، وقلّبت الفكرة في رأسي، تحررت من مخاوفي التقنية. ورغم ذلك احتجت لستة أشهر أخرى على الأقل كي أهذّب وأغربل ما يمكن أن يكون بمقدوره مواجهة الجمهور. فعزفت الكونشيرتو 25 مرة على الأقل تحت قيادة كارايان وبمرافقة أوركسترا برلين الفيلهارمونية ما عدا مرة واحدة مع أوركسترا فيينا.

سأذكر دوماً، ذلك الصباح في فيينا، فقد اكتشفت فيه عندما فتحت علبة كماني، أن وتر الصول مقطوع، فغيرته، ولكنني كنت أحتاج إلى ساعات عديدة بالطبع قبل أن يبلغ الوتر الجديد طوله النهائي الذي يؤمن ارتفاع طبقة عزف ثابتة. كانت أوكتافاتي الأولى نشازاً بحيث وجه كارايان إلي نظرة قاتلة، وكان غضبه وهياجه ودهشته كبيرة جداً لا سيما وأنه ليس لدي مشاكل أداء وعزف بصورة عامة. حاولت، طيلة الحركة الأولى، أن أُبطل، عن طريق تغيير تحريكات الأصابع، عدم توافقات نصف المقام المنخفض جداً. وقد أنقذت حياتي قبل الكادنزا عن طريق دوزنة كماني بصورة خفية.

لن أنسى أبداً عزف مينوهين للحركة الثانية في لندن، بمناسبة عيد ميلاده السبعين... يمتلك صوت مينوهين ميزة أُثمّنها كثيراً وأُعجَب بها، ألا وهي ميزة الصوت البشري، فهو يتكلم ويروي ويدع الحركة تنتشر وتمتد وتنبسط خارج الزمن. وهذا الصفاء الفريد من نوعه ضرورة جوهرية للعمل، حتى وإن كان الروندو[3] مفرّغاً جداً giocoso. ولا مكان هنا للتعدي الحيوي كما في كونشيرتو برامز.

في العدد القادم: سيبيليوس الأكثر تحليقاً.

[3] مقطوعة يتكرر فيها النغم الرئيسي. (المترجم)

□□□

□ كانتاتا كارمينا بورانا لكارل أورف

تعد الكارمينا بورانا من أجمل وأشهر المؤلفات الموسيقية الغنائية. ولقد قدمتها الفرقة السيمفونية الوطنية بقيادة المايسترو صلحي الوادي في موسمها الذي جرى في 13 و 15 شباط/فبراير 1999 في قاعة الأمويين بقصر المؤتمرات في دمشق. وبهذه المناسبة ارتأينا تقديم نبذة عن هذا العمل الموسيقي الضخم الذي يستدعي تواجد حوالي مئتين من المؤدين الموسيقيين على خشبة المسرح.

كارل أورف (1895 – 1982)

مؤلف وقائد أوركسترا ألماني ينحدر من عائلة موسيقية. درس في صغره آلة البيانو والأورغن والفيولونيسل. نشرت مؤلفاته الموسيقية الأولى، وهي كلها غنائية، عندما كان في السادسة عشرة من عمره وقبل أن يتلقى تعليماً أكاديمياً. انتسب إلى أكاديمية ميونيخ ثم تركها عام **1914** لينخرط في الجيش. بعد ذلك عمل في دور الأوبرا، ثم عاد إلى ميونيخ ليتابع دراسته الموسيقية على يد كامينسكي. في عام **1924** أسس مع دورثي غونتر مدرسة غونتر لتعليم الرقص الرياضي، وشيئاً فشيئاً ازداد اهتمامه بالتربية الموسيقية للأطفال، كما استحوذ عليه ولعه بالإيقاعات البدائية وبموسيقا عصر النهضة. بعيد عرض كانتاتته الشهيرة كارمينا بورانا تبرأ أورف من جميع أعماله السابقة (على أنه قام بتعديل بعض منها وإعادة إحيائها)، ومنذ ذلك الوقت أصبح يؤلف للمسرح فقط.

يتميز أسلوب أورف بالبساطة والتقطع، ويكثر فيه استخدام الألحان الشعبية، والآلات الإيقاعية، وهو مبني في الأساس على أشكال إيقاعية مع تنويعاتها. ويخضع الهارموني عنده للمبادئ القواعدية، أما اللحن فهو أقرب إلى الكلام الموقع منه إلى النموذج التعبيري.

ابتكر كارل أورف منهاجاً للتربية الموسيقية خاصاً بالأطفال، وتعد تجربته رائدة في هذا المجال، فعن طريق هذا المنهاج يتم تقريب الطفل من عالم الموسيقا. وقد لاقى منهاجه ترحيباً واهتماماً في العديد من البلدان (انظر العدد المزدوج 3-4 من مجلة الحياة الموسيقية).

كارمينا بورانا

وضع أورف العديد من الأوبرات والأعمال المسرحية. لكن العمل الذي طبقت شهرته الآفاق هو العمل الغنائي المسرحي كارمينا بورانا، الذي يدخل على نحو دائم في برامج الأوركسترات العالمية. وكارمينا بورانا كانتاتا تمثيلية مع أداء إيمائي غير إلزامي، وتتكون من 25 حركة للسوبرانو، والتينور، والباريتون، والمغنين الإفراديين، وكورس أولاد، وكورس كبار، وأوركسترا. ويرتكز العمل على نص لاتيني أخذ من قصائد باللغة اللاتينية (مع عبارات مقحمة باللغتين الألمانية والفرنسية القديمتين) يعود تاريخ هذه القصائد إلى عام 1280. وقد اكتشف مخطوطها في دير بنديكتي في بيورين، ومحورها التغني بالخمر، والنساء، والحب، والطبيعة. وقد قدم العمل لأول مرة في فرانكفورت عام 1937 فلاقى نجاحاً كبيراً نظراً لما يتمتع به من بساطة وجاذبية، وأصالة على صعيد المعالجة اللحنية والإيقاعية. وتجدر الإشارة إلى أن العمل يقدم عموماً في صالات الحفلات دون الجانب المسرحي.

❐❐❐

دراسات وأبحاث

❐ المؤسسة الموسيقية الرسمية لدى عرب الإسلام الأوّل

د. عادل بِالكَحْلَة
باحث اجتماعي، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية بتونس

يمكننا تقسيم الموسيقا العربية في القرون الوسطى إلى قسمين. فنجد الموسيقا العامية لدى الطبقات العامية بالحواضر ومحافل فتيانها وطرقها الصوفية والعرفانية وحركاتها الاحتجاجية، ولدى القبائل المهمّشة؛ وقد كانت

موسيقا نفخية الأدوات أساساً. كما نجد الموسيقا الرسمية وقد انطلقت من قصر الخليفة وقصر المترف.

1- أدوات الموسيقا الرسمية

هي أساساً أدوات وترية، يتيسر استعمالها عادة عند الجلوس.

إنها إفراز للراحة التَرَفية، فهي مشروطة بالمجلس. فتكون ذات غاية طربية، واستعراضية، بعيداً عن الغاية التعبيرية والذاتية.

وبعض تلك الأدوات الوترية من ميراث كسروي/كردي، فأبو نواس مثلاً، يتحدث عن (العود الخسروي) في المجالس الغنائية لمترفي العرب والفرس والخلفاء.

2- ارتباط الموسيقا الرسمية العضوي بالخمر والليل

يعدُّ الكثير من شعر هذه الفترة التاريخية شهادات حية تصف بدقة خصائص المجلس الغنائي التَرَفي من خلال ملاحظة بالمشاركة من الشاعر نفسه.

فهذه المجالس ليلية، في حين أن زمن الموسيقا العامية كان نهارياً أساساً.

كما كانت تعلة للسلوك الخمري، فهي ثانوية موظفة. فشوق أبي نواس، مثلاً، إلى الخمر هو الذي قاده إلى الشوق الموسيقي:

أنا واللهِ مشتـــــاقٌ إلى الحيرةِ والخمرِ
وأصواتُ النواقيسِ على الزيراتِ بالفجرِ[1]
ومشتاقٌ إلى الحاناتِ يومَ الذبحِ والنحرِ
ومُغْنٍ في طلاب المُر دِ والخمرِ معاً وفري[2]

---

[1] الزّير هو الوتر الدقيق في العود.
[2] أي باذل ماله في الشذوذ الجنسي والخمر.

ونجد تسجيل ذلك في الموشح الأندلسي:

يا من لعبت به شمولُ[3] ما ألطفَ هذهِ الشمائلْ!

يا شـــــادي الألحـانْ أسمعنـا رنـة العيدانْ

واطــرِبْ مَنْ في الحـانْ واسمِعنـا نغمة الكردانْ

هذا الاشـتراط الليلي جعل الموسـيقا الرسـمية تتخذ موالاً رئيسـاً هو (يا ليل!). كما جعلها لا تسـتمع بالأذن، بل تسـتمع بالعين (يا ليل! يا عين!). فالهدف الأسـاسـي ليس للاسـتماع إلى القينة، وإنما الاستمتاع البصري والجسدي بها.

وباعتبار أنها موسـيقا العين، لا موسـيقا الأذن، كان من الطبيعي أن لا نجد فيها موسـيقا بحتة، أي موسـيقا أدواتية؛ لأنها ليسـت ممارسـة لذاتها وفي ذاتها، بل ممارسـة موظفة وخادمة لأشواق أخرى بلغة أبي نواس.

3- ارتباط الموسيقا الرسمية بالتراتب الاجتماعي وإعادة إنتاجه:

إنها تخضـع إلى هرم يتكون من الشـاعر والموسـيقي والقينة.

1- الشاعر: في هرم المؤسسة الموسيقية الرسمية، نجد أن القمة تتمثل في الشاعر، الذي قد يكون صاحب القصر نفسه مثل الصنوبري وعمر بن أبي ربيعة.

وهو عادةً من الطبقات المترفة. وقد يكون عربياً، من القبائل ذات الجاه، المتماهية بالسـلطة الخليفية أو المتحالفة معها، مثل عمر بن أبي ربيعة المنحدر من بني مخزوم المتحالفين مع بني أمية. وقد يكون مترفاً فارسياً، من الطبقات الفارسية العليا المتحالفة مع بني العباس، مثل أبي نواس الذي

---

[3] شَمول: خمر.

كثيراً ما يتحدث عن (الخمر الخسروي) و(العود الخسروي) نسبة إلى خسرو أحد الأكاسرة.

لقد كان هؤلاء الشعراء يوفرون لأصدقائهم الخلفاء وأصحاب القصور المادة الأولية والرئيسة لخدمة شهوانيتهم فنياً (الشعر)، وامتدحوهم لمساعدتهم على اكتساب الشرعية السياسية والاقتصادية في المجتمع.

فينبغي أن يكون الشاعر من العرب أو الفرس، العرقين المهيمنين في التراتب العرقي العباسي؛ ولكنه ليس من أية فئة كانت، بل ينبغي أن يكون من الطبقات المهيمنة في العرقين، لا من طبقاتهما السفلى.

2- الموسيقي (الملحّن):

وظيفة الموسيقي القصري هي أن يلحن عمل الشاعر المترف، لا أن يبدع دون وصاية الشاعر موسيقا بحتة. فهو ثانوي أمامه.

إن الموسيقي مولى، فلا يجوز أن يكون من الخاصّة، ولكنه في الآن نفسه ليس عبداً. فالشاعر، السيد الحر، يتحكم في الملحّن شعراً وربما مَنْكَحاً؛ والموسيقي المولى كان هو المغني وحده في القصر، ثم في مرحلة لاحقة أصبحت الأَمَةُ تغني؛ فأصبح الموسيقي المولى يستعبد بدوره القينة، الأَمَة، المرأة. ولكنه استعباد مكبوت وهمي، لأن السيد، صاحب القصر، هو المستعبِد الحقيقي، فكانت ألحان هذا المولى عاكسة لمكبوتيته.

وقد كان الكثير من هؤلاء الملحنين منحدرين من الموسيقيين الأكراد الذين كانوا يشتغلون في القصر الفارسي-الكسروي، قبل التحول إلى القصر العربي الأموي والعباسي (ابراهيم الموصلي، إسحاق الموصلي...).

وقد تميز الموسيقي القصري، عموماً، بالتخنث والسَّدُومِيَّة[4]، مثل الغريض الذي كان ينوح للنساء المترفات في المآتم، وكان ذا ميل لاكتساب سلوكيات المرأة المترفة المغناجة؛ ومثل مخفرانة المخنث، واسمه السائد هو وحده كافٍ لتبيان شخصيته؛ ومثل طُوَيس الذي يقول فيه المثل العربي: أخنث من طويس.

3- القينة ، والعبودية الموسيقية: كانت القينة في بداية الإسلام الأول العبودي مومساً قانونية بالقصر، لا غير.

ثم كلف أصحاب القصور الموسيقيين بتعليمها أصول الغناء.

أسماء القينات، تؤكد وجود (نمط إنتاج موسيقي عبودي). فهن أشياء تجارية ثمينة للبيع والإثراء والتمتع: شهدة (بمعنى العسل)، هدية (فهي شيء يهدى وليس إنساناً)، بهار (مادة تجارية تستورد)، خليدة؛ ربيحة؛ نفيسة؛ فلم (والفلم في الأصل هو سهم القمار)، دنانير...

كما نجد في بعض الأسماء الصفات الجسدية المحببة نخاسياً (تجارياً): سُلافة (نوع من الخمر)، الذلفاء (أي جميلة الأنف)، فريدة، منهلة، قرة العين، عُرَيب، بدعة، رخيم، خُزامى... وكذلك صفات الاستكانة العبودية: ضعيفة، منهلة، عبّادة، بذْل، متيم...

وكذلك صفات مومسية: غدر، ممنّعة، تجنّي...

إن تسمية الأَمَة، تمحق التسمية الحقيقية عندما كانت لدى أهلها بالسند أو القفقاس أو آسيا الوسطى أو إفريقيا، قبل أن يختطفها النخاسون.

إن التسمية تعيد خلقها، إذ تسلخها عن أصلها العرقي؛ وكذلك أصلها الجنسي، إذ كانت من الإناث، ولكنها تحولت

(4) Sodomie

إلى جنس ثالث بين الذكور والإناث. فقد كانت مشطة شعرها، مثلاً، ذكورية.

يقول أبو نواس:

وصيفةٌ كالغلامِ، تصلحُ للّـ أمْرَيْنِ، كالغصنِ في تَثَنّيها

ويقول بشار بن برد:

بنتُ عشرٍ وثلاثٍ قُسِّمَتْ بينَ غُصنٍ وكثيبٍ وقَمَرْ

درةٌ بحريةٌ مكنونةٌ مازَها التاجرُ من بين الدُرَرْ

أَمَتي بدَّدَ هذا لعبي ووِشاحي حلَهُ حتى انتثرْ

فدعيني معَهُ يا أَمَتي علّنا في خلوةٍ نقضي الوطرْ

إنها تخلق ضمن كينونة جديدة، هي الكينونة التشييئية (درة)، وهي الكينونة العبودية.

في البداية، كان الرقص من خصائص الرجال المترفين بالمجلس الغنائي عند وصولهم إلى حالة السُّكْر، ولم تكن القيان يرقصْنَ؛ وقد كان رقصهنَّ خصرياً، عارياً أحياناً. ونجد توثيقاً للبداية الذكورية للرقص الخصْري عند الصنوبري:

شربنا في بعاذين على تلك الميادينِ

فلما أنْ مشى السُّكْرُ بنا مَشْيَ الفرازينِ

وملّنا فتلوَيْنا تلوّيَ الثعابينِ

ورقص يخطفُ الأبصارَ بتحريكٍ وتسكينِ

كأنّا نوطئُ الأقدا مَ أطرافَ السكاكينِ

ورحنا في خلوقين من الخلق إلى الطين

على ذا تاج وردٍ و على ذا تاج نسرينِ

إن نساء البلاد التي اختطفت منها القيان، ليس لهن رقص خصري رغم تعدد أنواع رقصهن وثرائه وتعدد مضامينه،

ولكن كان على الإماء أن يخضعن إلى تقنية جسد جديدة ترضي شهوات الخليفة والمترف، اللذين يحبذان غير العادي والمثير للوصول إلى متع غير متوقعة وموحية بالأبدية؛ وهذا ممّا يعني خلق جنس جديد ثالث، مما يرضي الخليفة والمترف في الخلق والسيطرة، للاطمئنان على أن الكون والمجد مخلّدان لهما. وربما أفرط بعض القينات في تحقيق هذه الرغبة، لتحقيق هوام ذات مستعبدة، محطمة، مفصولة عن أهلها بالعنف والسبي، لتوجد قطيعة نسيان تمنحها توازناً لن يتحقق.

ولقد كانت القيان أنس الحفلات المشتركة بين الأسر المترفة، وكنَّ يُسَلّفنَ أو يُهدَينَ بين الأصدقاء المترفين. وكان أصحاب الإماء يتكسبون منهن ماخورياً، وربما يعلمونهن أصول الموسيقا الرسمية وغناءها ورقصها الخصري ذا الإيحاء الماخوري، ويدربوهن قبل سن البلوغ على أساليب التغنج، لجلب الحرفاء المترفين أثناء البيع بالمزاد العلني. فقد كان للتقْيين أصوله وفنياته لدى النخاسين، لصنع قيان من بين الإماء.

ولقد صنع الملحنون والمقيِّنون، المتخنثون، من القينة (غلاماً متخنثاً)، أي في نهاية الأمر جنساً ثالثاً.

4-تحليل الموسيقا وتحريمها لدى فقيه القصر:

يتصور الكثير من الناس أن فقهاء الخلافة متناقضون بين مؤيدين ورافضين في هذه المسألة، بل أن ظاهر نصوصهم قد يوحي بذلك.

فيرون أن مالك بن أنس وابن تيمية وتلميذه ابن القيّم رافضون، في حين أن ابن حزم والغزالي وأبا بكر بن العربي محللون.

ولكن المحرِّمين لم يحرِّموا صـــراحة إلا الأدوات النفخية. ويمكننـا أن نلخص موقفهم في مـأثورتهم: صـــوتـان ملعونـان فاجران أنهى عنهما: صوت مزمار ورنة شيطان (...) (عند المصـــيبـة وعنـد الفرح)[5]. وكـذلـك في هـذه المـأثورة التي يتحـاور فيها الشـــيطان مع الله فيقول له: ما صـــوتي؟، قال: المزامير[6].

أمـا المحللون فهم يحللون صـــراحـة الأدوات الوتريـة، مركّـزين على العود. ويمكننـــا أن نجمـل موقفهم في قول الغزالي: من لم يحركـه الربيع وأزهاره والعود وأوتـاره، فهو فاسـد المزاج ليس له علاج[7]، وأورد أحاديث تبيح اسـتعمال الجواري للغناء[8].

فالأمران في الحقيقة وجهان لعملة واحدة.

فالموقف التحريمي لا يحرّم صوت كل مصيبة وكل فرح، ولا يجعل من كل صـــوت امرأة (عورة)، إنمـا يحرم نواح نسـاء القبائل والطبقات الثائرة على سلطة الخلافة، لأن المرأة العامية وحدها ذات مصـــيبة، لا المرأة المترفة، خاصـــة أن صـــوت المـرأة الثكلى تهييجي للرجـال المنهزمين، فمن الطبيعي أن يحكم رجـل القـانون بتحريم صـــوتهـا وجعلـه (عورة)، خاصـة أن النواح لدى النسـاء الثكالى قد يتحول إلى موسيقا وغناء احتجاجيين لا يقلان ضراوة عن وقع السيوف.

---

(5) رواه الترمـذي من حـديـث أنس وغيره.

(6) ابن قيم الجوزيـة: "إغـاثـة اللهفـان من مصـــايد الشـيطان"، مجلد 2، دار المعرفة، بيروت (ص251).

(7) الإحيـاء، مجلـد 2، دار الشـــعب، القاهرة، (ص 1132).

(8) المصدر السابق (ص 1137).

أما تحريمه لـــ (المزامير)، أي الأدوات النفخية، فهو طبيعي أيضاً، لأن العامة المناوئة للخاصة المترفة والخلافة استعملت وحدها الأدوات النفخية أســاســاً، (على عكس الخاصــة التي استعملت الأدوات الوترية أساساً).

وقد كانت الأدوات النفخية وسيلة استقلالية ثقافية وأسلوب (مقاومة فنية)، بلغة تيودور أدرنو، للاحتجاج والاســتمرار في الرهان الاجتماعي والسياسي.

أمـا الموقف التحليلي، فلم يحلـل كـل الأدوات، بـل اكتفى بتحليل الأدوات الوترية فحســب، لأنها الأدوات الموســيقية للخلافة والخاصة.

فالموقفان إذن موقف واحد هو: تحريم الموســيقا العامية لأنها احتجاج ومقاومة ومستقلة عن الهيمنة، وتحليل الموسيقا الترفية باعتبارها وسيلة من وسائل تكريس شرعية الخلافة والخاصة واستمرارها الثقافي.

ولـذلـك، فـإن فقهـاء الموقف الأول وفقهـاء الموقف الثـاني يتفقون على مستوى الفقه السياسي.

فمالك بن أنس، من فقهاء الموقف الأول، يأمر بضــرورة طاعة ولي الأمر (بارّاً كان أو فاجراً)[9]، وحلل اكتساب العبيد والجواري والتفاوت الطبقي في موطئه، بل هو نفســه كان يملك عدداً منهم. أما ابن تيمية، فمعروف بقوله: السلطان ظل الله في الأرض، وستون سنة من إمام جائر أصلح من ليلة بلا ســلطان[10]، وأمر بـــــ (ترك قتال الأئمة)، وعدَّ ذلك من

---

(9) "الموطـأ"، المكتبـة الثقـافيـة، بيروت، 1988 (ص 982).

(10) "السياسة الشرعية"، دار الكتاب العربي، مصر 1969 (ص 162).

المحرمـات[11]، ومن هـذا القتـال نجـد القتـال الموســيقي والنُواحيّ.

أمـا الغزالي، وهو من فقهـاء الموقف الثـاني، فمعروف بقولـه: فـالـذي نراه أن الخلافـة منعقـدة للمتكفِّل بهـا من بني العباس (رض)، وأجاز الحكم العســكري والانقلابي[12]، وهو معروف بكتابه "المسـتظهري"، الذي أيَّد فيه المسـتظهر بالله العباسـي ضد الحركات الاجتماعية المناوئة، وخاصة الحركة القرمطيـة... بل إن جميع هؤلاء الفقهاء ينتمون إلى الطبقات المتغلّبة (تجّار، كتّاب لدى الخليفة...)

لقد كـان من الضـــروري أن يقوم فقهـاء الطبقـات المتغلبة بمحاربة الموسيقا العامية فقهياً لإفقادها الشرعية الدينية، ومن ثم محاولة إرباكها.

خاتمة

ارتبطت المؤسـسـة الموسـيقية الرسـمية بالليل وبأغراض ضـــيقة وغير حقيقية. وكانت ألحانها رخوة، متخنثة، طربية، متغزلة بجسد مستعبد، مُشَيَّأ، هو جسد الأَمَة.

هذه الموســـيقا مرتبطـة بـالطرب والكلمة، ولم تنتج عملاً مسـتقلاً عنها أبداً، لأن تراتبية هذه المؤسـسـة تقتضـي تبعية المولى الملحِّن للشاعر السيد الحر.

كما اقتضـــت تبعية القينة، المرأة الأَمَة، للملحن. ولكنهما، كليهما، في تبعية عبودية لصـاحب القصـر أو الحانة، لخدمة شـــهوانيته غير المحدودة، أو غاياته الربحية. فهما لا ينتجان فعليهما و لا يعود إليهما، فهما مغتربان عنه.

وقد كانت مرتبطة ارتباطاً عضوياً بالخمر الترفية.

---

(11) "الحســبة"، دار الأرقم، الكويت 1973 (ص 76).

(12) "الإحياء"، مجلد 2، (ص 124).

إنها مؤسسة خاضعة لنمط إنتاج فني عبودي، أي نمط إنتاج فني أَمَوي[13]- ماخوري.

قال محمد علي الحامي، النقابي والمثقف التونسي، القادم من برلين عام 1924:

((...إن اقتصارنا على الغناء القديم يولد فينا برقته عاطفة التوجع بالآلام والشكوى منها؛ بيد أننا في وقت نحتاج فيه إلى طرب يثير فينا النخوة والحمية، ويبعثنا على اقتحام الأعمال الصعبة[14]...)).

❐❐❐

❐ الصورة الصوتية

آ. كوبلاند

مؤلف وناقد موسيقي أمريكي معاصر

ترجمة محمد أنس حمادة

(13) أَمَويّ: نسبة إلى الأَمَة.

(14) عن الطاهر الحداد: "العمال التونسيون وظهور الحركة النقابية"، الدار التونسية للنشر، 1984 (ص 152).

لعل واحداً من أكثر الأمور أهمية في عملية خلق الموسيقا سواءً بالنسبة للمبدع أو المؤدي يكمن في التساؤل التالي: كيف ستبدو هذه الموسيقا في صورتها النهائية؟...إن الموسيقا بغض النظر عما إذا كانت من النوع الصرف العميق، أو قُصِدَ من تأليفها مجرد اللهو والتسلية، يجب أن تمتلك كياناً مستقلاً وتأثيراً حياً خاصاً. ولعل أسوأ نقدٍ يمكن أن يوجَّه إلى مؤلف موسيقي يتجلى في وصف ما قام بتأليفه أنه لا يعدو عن كونه "موسيقا على الورق" ليس إلا. ومن ناحية ثانية فإن إضفاء تأثير طبيعي على الصوت الذي يمكن أن يصدر عن المزج العَرَضي لألوان نغمية متباينة يعد دلالة أكيدة على موهبة فطرية وليدة عند المؤلف الموسيقي الشاب. إن صوت الموسيقا أو الصورة المصوّتة –كما أدعوها- لا تعدو عن كونها إدراكاً سمعياً يلمع في ذهن المؤدي أو المؤلف الموسيقي، أو يمكن اعتبارها نوعاً من التفكير المسبق في الطبيعة الدقيقة لماهية الألحان التي سيتم إبداعها.

دعوني أقص عليكم هذه الحادثة التي تبين أهمية **الصوت** من وجهة نظر موسيقية بحتة. منذ بضع سنوات تصادف وجودي في استوديوهات إذاعة NBC لأداء عملٍ ما، وأثناء خروجي من بناء الإذاعة مررت بجانب أستوديو 3H فتناهى إلى سمعي صوت موسيقا بعيدة فتيقنت أن هذه الموسيقا ما هي إلا بروفة كانت تجريها الفرقة السيمفونية لإذاعة NBC. وباستراق النظر من خلال الزجاج تمكنت من التعرف على قائد معروف

للأوركسترا وعازف منفرد مشهور وسط قاعة التدريب الأوركسترالي. غلبني فضولي فقررت أن أنتحي جانباً لبعض الوقت لأتتبع مجريات الأمور. وملتزماً بالحرص الزائد كوني ضيفاً غير مدعو، تسللت بهدوء إلى مقعد في وسط الصف الخلفي للقاعة. ولحسن حظي لم يشعر بي أحد وأنا أدخل القاعة، ولو جرت الأمور بعكس ذلك لكان من المحتمل جداً أن يُطلب مني مغادرة القاعة بلهجة جافة. لقد كان العازف المنفرد ومعه أفراد الأوركسترا في غمرة انهماكهم بالتدريبات، وكان العمل قد أخذهم تماماً. ولم يمض على وجودي خمس دقائق حتى حانت تلك اللحظة المألوفة وأقصد بها تلك اللحظة في أي كونشيرتو عندما يصل فيها العازف المنفرد إلى أقصى درجات انفعاله ثم يتوقف لتتدفق المرافقة الأوركسترالية برشاقة وصولاً إلى ذروة الكونشيرتو. عندها وبدون إنذار مسبق فوجئت بذلك العازف المنفرد يترك المنصة ويندفع بين المقاعد باتجاهي تماماً. ظننت للوهلة الأولى أنه لم يكن يرغب بوجودي وأنا أقتحم عليه البروفة بهذه الطريقة، فحاولت فعل شيء ولكنه كان قد وصل إلى مكاني تماماً قبل أن أستطيع الإتيان بأية حركة. وعندها صرخ بي وهو يلهث والعرق يتصبب من جبينه: ما رأيك بما سمعت سيد كوبلاند؟ وقبل أن أنبس ببنت شفة كان قد ذهب لكي يصل إلى المنصة في الوقت المناسب لدخوله التالي.

نعم إن الصورة الصوتية تشكل اهتماماً يشغل بال كل الموسيقيين، وفيها يكمن الجمال واستدارة اللحن ودفؤه إضافة إلى عمق اللحن وحوافه، إن صح التعبير. وفيها أيضاً نحقق ذاك المزيج المتوازن مع الألحان الأخرى، ونكسب اللحن خصائصه الصوتية ضمن عالمه الخاص. إن خلق صورة صوتية ملائمة ومرضية ليست مسألة نبوغ موسيقي أو براعة تقنية فحسب، فالخيال يلعب دوراً كبيراً في هذه المسألة. وهكذا لا يمكن إبداع تركيب صوتي جميل أو مزيج من هذه التركيبات الصوتية دون سماع الصوت المتخيَّل في الأذن الداخلية أولاً. وعندما يتم سماع هذا التركيب الصوتي حقيقة فإنه يتخذ لنفسه طابعاً وكياناً في العقل لا يمكن نسيانه على الإطلاق. لا أزال أذكر حتى اليوم ذلك الصباح من عام 1925 بكل تفاصيله الحية عندما سمعت لأول مرة الصورة الصوتية لعمل من أعمالي الأوركسترالية. لقد تأخرت عن البروفة في ذلك اليوم لسبب ما، لذا فعندما وصلت إلى القاعة كانت الأوركسترا قد بدأت بعزف موسيقاي. لقد أثارني صوت الموسيقا إلى درجة خشيت فيها على نفسي من الانهيار. ولا أزال أذكر أنني توجهت لقائد الأوركسترا أكثر من مرة بعد أن كان قد اعتمد قراءة أولى لعملي الأوركسترالي الجديد، وذلك بغية مناقشة بعض التغييرات في التوازن أو الأداء. وغالباً ما تجري هذه التغييرات بتفاصيل صغيرة تعتمد على الذاكرة الدقيقة لما تم سماعه ولو للحظة عابرة أثناء التمرينات.

إن الذاكرة الصوتية لمعظم الناس قوية بدرجة ملحوظة فالأصوات المسموعة تبقى في الذهن لفترات طويلة وبالحدة ذاتها مما يثير الانتباه أيضاً. منذ أوائل العشرينات وأنا لا أزال أحتفظ بانطباع عن تركيبات صوتية رائعة التقطتُها من أول احتكاك لي مع عمل شوينبرغ "المهرج الممسوس Pierrot lunaire" وكذلك الأمر بعد ذلك عن التخيلات القرعية المدهشة لإدغار فاريز Edgar Varèse وخاصة في مقطوعته المدعوة بـ "Arcana" والتي سمعتها مرة واحدة ثم لم أسمعها قط. ولعل أوائل العشرينات تعيد إلى الذهن أيضاً ذاك الصوت الغامض الذي كانت تعزفه فرقة وترية في غرفة مجاورة في سالزبرغ Salzburg وقد أُطلِقَ على ذاك الصوت فيما بعد اسم: "رباعي آلويس هابا لأرباع الأصوات Alois Hába quarter tone Quartet". لم تكن أرباع الأصوات تهمني بقدر ما كانت تهمني الصورة الصوتية التي بقيت في داخلي. وربما لا يزال عالقاً في ذاكرتي الصوت الحاد والمميز الذي اعتدت سماعه من فرقة مكسيكية صغيرة كانت تعزف في ساحة عامة صباح كل يوم أحد في تلاكسكالا Tlaxcala. ترى هل كانت هذه الفرقة تتجاوز حدود اللحن الأصلي؟ ربما، لست أدري، ومع ذلك فقد كانوا يخلقون صورة صوتية خاصة بهم تكسبهم طابعاً متفرداً. وكذلك كان الأمر بالنسبة لكورس من الأطفال والرجال سمعت أصواتهم في كنيسة لندن. لقد كانت أصواتاً عميقة ضعيفة تقريباً وربما كانت غير جميلة، إلا أنها بالتأكيد صعبة النسيان. ولعل الصوت

الذي لا أستطيع نسيانه على الإطلاق هو الصوت الذي سمعته من أوركسترا مؤلفة من نحو ألف من العازفين في المدرسة العليا في إحدى قاعات مدينة أتلانتا. لقد كان صوتاً يصعب وصفه بالكلمات حتى لكأنك تخاله صوتاً قادماً من السموات.

أنا لا أبغي بذلك القول بأن الأصوات بحد ذاتها إذا ما تم انتزاعها من السياق العام لا تعني شيئاً بالنسبة للمؤلف الموسيقي، فالتركيبات الصوتية الجميلة بحد ذاتها نادراً ما تتجاوز كونها الكريما التي تغطي سطح الكعكة الموسيقية. لكن إذا ما تم انتقاء صورة موسيقية تتخلل كامل قطعة ما فإن هذه الصورة ستصبح جزءاً متمماً للمعنى التعبيري لهذه القطعة الموسيقية. ولعل أحدنا يتذكر على الفور النسختين المختلفتين اللتين قام بهما سترافنسكي لعمله "باليه الأعراس Les Noces" قبل أن يقرر حلاً ثالثاً ونهائياً ألا وهو ذاك المزج الغريب بين أربع آلات بيانو و13 آلة إيقاع. إن صوت الأجراس النقي الذي نسمعه في الرباعيات الوترية القصيرة التي وضعها أنتون فيبيرن Webern سيصبح مجرداً من أي معنى إذا ما تم التعبير عنه بأدوات فنية أخرى.

إن القدرة على تخيل الأصوات قبل سماعها بشكل حي تشكل عاملاً من العوامل التي تميز الفنان المحترف عن غير المتخصص حتى إن الفنانين المحترفين أنفسهم تتباين موهبتهم في هذه النقطة بالذات. وكم من مؤلف

موسيقي شهير ناضل بقوة لإنتاج عمل أوركسترالي يعبر بدقة عن موسيقاه. وكمثال لذلك أيضاً يبدو عدد من العازفين وقد امتلكوا موهبة خاصة في القدرة على استدعاء تشكيلات لحنية من خلال آلتهم. إن قدرة غير المتخصص على تخيل الصور الصوتية المجردة تبقى فقيرة نوعاً ما مهما كانت هذه القدرة كبيرة، وبالطبع فإن هذا لا ينطبق على استيعاب المستويات المنخفضة للصوت حيث لا يوجد أية صعوبة في ذلك. لقد أظهرت الإحصائيات أن الاختلاف في اللون النغمي هو أول الاختلافات التي تلتقطها الأذن غير الخبيرة بالموسيقا. وعلى سبيل المثال فإن أي طفل يستطيع التمييز بين الصوت البشري وصوت آلة موسيقية كالكمان مثلاً؛ وكذلك فإن التباين بين الصوت وصداه واضح لكل إنسان. بالمقابل فإن القدرة على تمييز صوت آلة الأوبوا عن صوت البوق الإنكليزي تتطلب درجة رفيعة من المعرفة الموسيقية، كما الأمر بالنسبة لتخيل مجموعة كاملة من الآلات النفخية الخشبية تعزف مجتمعة. فإذا حدث لك أن قمت بأداء دور أوركسترالي على البيانو أمام مجموعة من غير المتخصصين - كما حدث معي- فإنك ستدرك حجم إحساسهم الضئيل للصورة التي يمكن أن يظهر بها الصوت عندما يتم أداء الدور في الأوركسترا.

ولعل ما يثير الاستغراب هو حجم البحث الضئيل الذي تناول هذا الجانب الهام والحيوي من الموسيقا، فمن الصعب أن تجد كتباً متخصصة سواء في معالجة جوهر الصوت في الموسيقا أو في ماضي الصوت في الموسيقا ومقارنة حالته الراهنة مع مستقبله وقدرته الكامنة على التجدد. وحتى أنَّ ما يدعى بـ

"النصوص الأوركسترالية" والتي كُتبت أساساً لتصف علم جمع الآلات الأوركسترالية، نجدها تلمح باستحياء إلى موضوعها الأساسي وتنصرف عن تناول التوزيع الأوركسترالي واستخدام الصوت في الأوركسترا إلى فحص الجوانب التقنية وإمكانات كل آلة موسيقية بمفردها. لكننا ينبغي أن نقر بأن الصورة الصوتية تقترب من كونها تزاوجاً نغمياً ليس من السهل الوصول إلى ترميزه وتحليله على نحو مقنع. أما في حالة الصوت الفردي فإن الأمر يبدو مختلفاً كما لو أننا نتناول الألوان الأساسية المستخدمة في الرسم، فهذه تشكل بالنسبة للموسيقي طيفاً ممتداً من "الألوان النغمية"، إلا أنها أقل قابلية للمناقشة والتحليل منها عند الرسام.

والحقيقة أنه لا مجال لحصر الأسئلة المتنوعة والممتعة التي يمكن طرحها عن دور اللون النغمي والصورة الصوتية في الفكر الموسيقي. ولعل إصراري غدا أكثر جدية من ذي قبل على أن يبقى اللون النغمي دائماً في مخيلة المؤلف الموسيقي. وقد استنتجت ذلك عندما عدت إلى أوراقي السابقة وقرأتها قراءة صحيحة. ففي القرن الثامن عشر كانت الموسيقا تكتسب قيمتها عندما يتم أداؤها، فقد كان هذا هو الاعتبار الأول أما عن الآلات الموسيقية التي كانت تستخدم لذلك فقد كان هذا يتبع الاستعدادات حسب المناسبة التي كان يتم فيها عزف الموسيقا. فتكييفات باخ لأعمال غيره على سبيل المثال، إضافة إلى تعديلات موتسارت على أعمال هاندل، تتماشى مع ما فعله ليست عندما حوّل أغاني شوبرت لأعمال صرفة للبيانو في القرن التالي. ولعلنا نميل اليوم إلى أخذ هذه التكييفات الموسيقية Transcriptions على محمل الشك والريبة خاصة وأننا نرى أن أفكار المؤلف الموسيقي تكتسب أهميتها وقيمتها عندما تتم ترجمتها بصورة دقيقة عبر حلة نغمية خاصة. حتى إننا نذهب إلى أبعد من ذلك عندما نؤكد أن اختيار الوسط الصوتي سيؤثر هو نفسه على نحو أو آخر على طبيعة الأفكار الموسيقية عند المؤلف، وتشهد على ذلك الأمثلة التي قمت بإيرادها فيما سبق.

يمكن أن يتم التداخل والتفاعل بين الفكرة والصوت في حالة واحدة ألا وهي عندما يمتلك المؤلف أو المؤدي الحساسية الكافية للوسط الصوتي الذي يتم العمل فيه. وما أكثر المرات التي لوحظت فيها تلك الألفة والصلة الروحية بين بعض المؤلفين وعالمهم الصوتي الخاص الذي لا حاد له بعيداً عن الحدود التي تكبح جماح هذا التآلف. ولعل أشهر مثال على ذلك شوبان بالطبع ولباقته التعبيرية الهائلة في كتابة الموسيقا للبيانو. فإذا افترضنا أنه وُلد في عالم لم يكن قد اختُرع فيه البيانو بعد، فماذا كان سيحل بموهبته في التأليف في هذه الحالة؟؟ أقول بصدق وصراحة إنني لا أعرف لهذا السؤال إجابة، لكنني أعرف كثيراً عن محاولات أصدقائه المتكررة لإقناعه بتوسيع مجاله النغمي، لكن دون فائدة. فقد كان جوابه كما نقرؤه في رسالة له كالتالي: ((..أنا أعرف حدود قدراتي تمام المعرفة، وأعلم أن محاولتي التحليق بعيداً بدون امتلاك القدرة على ذلك لَهُوَ ضربٌ من الجنون. لقد ضقت ذرعاً بمحاولاتهم المتكررة لدفعي إلى كتابة

السيمفونيات والأوبرات، فهم يريدون لي أن أمتلك ناصية كل شيء وكأنني روسيني البولندي* وموتسارت وبيتهوفن في شخص واحد. لكنني أضحك في سري وأقنع نفسي بأنه على الإنسان أن يبدأ من أشياء صغيرة، فأنا مجرد عازف بيانو. وإذا كنت أُكافِئ قيمة ما فهذا جيد أيضاً، ومن هنا فأنا أعتقد بأنه من الأفضل إنجاز القليل بأفضل صورة ممكنة على أن أهدر وقتي في محاولة العمل في أشياء كثيرة بصورة تخلو من الجدية والإبداع..)).

ومن هنا فإذا كنا نعد سكارلاتي الأصغر نموذجاً متفرداً لعبقريته في الهاربسيكورد Harpsichord فإن التاريخ يورد لنا الكثير من الأمثلة الأخرى على التقارب الروحي بين مؤلفين معينين وأجواء موسيقية خاصة. فهوغو وولف Hugo Wolff للصوت البشري المنفرد، ورافيل Ravel للهارب، وبراهمز لمجاميع موسيقا الحجرة الصغيرة. وماذا عن أسياد الأوركسترا في القرن التاسع عشر: برليوز وفاغنر وريشتارد شتراوس. ترى هل من المصادفة حقاً أن لا نجد لهؤلاء أعمالاً موسيقية للبيانو نتحدث عنها؟؟ وهل من المصادفة أيضاً أن لا نجد لديبوسي إلا أعمالاً نادرة للكورس غير مصاحبة للموسيقا؟ وكذلك الأمر بالنسبة لندرة أعمال الأوركسترا التي ألفها فوريه؟؟ يمكن لنا أن نستشف من الأمثلة السابقة أن الهدف التعبيري الموسيقي يتضافر تماماً مع الوسط الصوتي المحدد، وهذا يتم طبعاً بأشكال وطرق تختلف من مؤلف موسيقي إلى آخر.

ويمكن الإقرار إلى حد ما بأن الصور الصوتية تُفرض علينا فرضاً من الوسط الخارجي انطلاقاً من الحقيقة بأننا نحمل في داخلنا ألواناً شتى من الأصوات المتوارثة المألوفة من جانبنا. بينما يمكن أن نجد بعض الأشخاص المهتمين بالأنواع المختلفة للأدوات الصوتية. فالشرق على سبيل المثال بامتلاكه هذا التنوع الهائل من الأصوات القرعية يتجاوزنا في هذه النقطة بمراحل. وقد ذكر الدكتور كيرت ساشيز في سياق حديثه عن الموسيقا الشرقية هذا الكم الكبير من الأدوات الخشبية والخيزرانية والحجرية والبورسلانية والحديدية التي يتم استخدامها بطرق شتى في سبيل الحصول على هذه الأصوات القرعية المميزة. ومن هنا فإن إحساساً بالخزي قد ينتابنا للفقر الشديد في تخيلنا للأصوات القرعية والنقرية إذا ما قورن هذا بالغنى والتنوع الهائل في العقل الشرقي في هذه الناحية بالذات.

وهكذا فمن الواضح أن موسيقيي الشرق والغرب مقيدون منذ نشأتهم بسلسلة معينة ومحدودة من الأدوات الصوتية الموروثة، لكن هذا لا ينفي أن هذه الأصوات لا تعدو كونها ينبوعاً يجوز له أن يمتزج بتأثيرات شتى من الإمكانات الصوتية. **ولعل ما يميز تاريخ الموسيقا الغربية هو تطابق الوسط الصوتي الخاص مع حقب زمنية محددة. وقد رافق ذلك عملياً إقصاء لإمكانيات صوتية أخرى، مما جعل الوسط الصوتي المختار يسلك طريق الارتقاء بسرعة كبيرة.**

* البولندي: إشارة إلى أصل شوبان.

ومن هنا يمكن عد الرعاية الموسيقية للأصوات نموذجاً أساسياً خاصة موسيقا الكورال حتى عام 1600 تقريباً. وقد أخبرني فيرجيل تومسون مرة، وفي كلماته نبرة الحزن، بأنه كان يؤمن بأن المؤلفين الموسيقيين في ذلك الوقت كانوا يمتلكون المهارة الكافية لاستغلال كل إمكانات الصوت البشري في التركيبات الكورالية بحيث أنهم لم يفسحوا مجالاً لإبداع شيء جديد وحقيقي في ذلك الوسط انطلاقاً من الحقيقة بأن تأثيرات استثنائية وهامة كانت قد أُسبِغَت على هذه الموسيقا. **ومما لا شك فيه أن استهلاك أي وسط صوتي معين يجبر المؤلفين على الانطلاق في اتجاهات أخرى ولا ريب في أن هذا كان سبباً من الأسباب التي ساهمت في تطور الاهتمام بالكتاب**ة الموسيقية للآلات الموسيقية الإ**فرادية خلال الفترة التي تلت عصر الكورال.** وهنا نورد الإضافة الفنية على طريق التركيبات النغمية والتي نتجت من ضم كتلة الكورال الضخمة إلى الأوركسترا كما في أوراتوريات هاندل Oratorios. وبحلول القرن التاسع عشر تقلص الاهتمام بوسط الكورال وأصبح التركيز منصباً على الأصوات الحديثة للأوركسترا السيمفونية التي كانت تخطو خطوات واسعة بفضل بنائها المتين. ولعل اهتمامنا لا يزال منصباً حتى اليوم على هذا الجانب، إلا أننا أظهرنا إضافة إلى ذلك اهتماماً مبكراً بالصور الصوتية التي لا تعتمد على الصوت الوتري فحسب بل تتعداه إلى مكوناته الأساسية. ومن هنا نلمح في موسيقا يومنا هذا تركيزاً على الصور الصوتية التي تصدرها الآلات النفخية الخشبية والآلات النحاسية في مقابل انحسار الدلالات العاطفية.

لقد حاولت فيما سبق أن أطرح قضية اهتمام الموسيقي بالصورة الصوتية عبر التنويعات اللانهائية للتراكيب الصوتية المحتملة، وتكييف ذلك مع الوسط الصوتي المقترح، وبيَّنتُ الاستعمال المحدد للإمكانات الصوتية المختلفة من جانب المؤلفين والذي ينتج إما عن نقص المقدرة على التخيل أو بسبب الأفكار المتوارثة التي تحدد الأصوات المفضلة.

والآن دعونا نلقي نظرة أكثر إمعاناً إلى الطرق الصوتية المختلفة التي يلجأ إليها المؤلف الموسيقي عندما يتعامل مع آلة موسيقية مفردة. وهنا نجد كذلك أن المؤلف لا يملك حرية مطلقة في نطاق عمله بل يخضع إلى الكثير من العوامل التي تحد من انطلاقه؛ وهذه الحدود تتبع إما طريقة صنع الآلة الموسيقية أو الكفاءة التقنية التي يتمتع بها المؤدي الذي يستعمل هذه الآلة. لقد مرت علي بضع دقائق شعرت فيها بنفاذ الصبر، كما يحدث مع كل المبدعين. وهنا تخيلت أن كل آلاتنا المعروفة قد تم إتلافها بين ليلة وضحاها وذلك من خلال اختراع أجهزة إلكترونية حديثة تعفينا من العمل المرهق عبر تزويدنا بآلات لا تطرح مشاكل طبقة الصوت والامتداد والحدة والسرعة. ولكن في الحقيقة يجب أن نعلم بأن كل آلة سواء أكانت وترية أم نفخية خشبية أم نحاسية تستطيع أن تعزف إما في طبقة صوتية مرتفعة أو منخفضة وبسرعة عالية أو بطيئة عبر صوت عال أو منخفض دون أن نغفل مسألة (التحكم بالنَفَس) عند عازفي الآلات النفخية. وهنا لا عجب أن بيتهوفن قال عندما سمع بأن صديقه عازف الكمان شوبانزاي

Schuppanzigh كان يتذمر من عدم قدرته على أداء دوره: ((..ينبغي عليه أن يرأف بحال كمانه المسكين عندما تتحدث الروح في داخلي..)).

نعم إن المؤلفين يتصارعون مع آلاتهم الموسيقية وحتى مع مؤدي الموسيقا التي يؤلفونها، وعلى الرغم من الحصر الذي يفرض عليهم بالضرورة إلا أنهم لا يرون في ذلك أي ضيق أو مشقة. وفي الحقيقة فإن النظام الذي تفرضه الآلة الموسيقية أو المؤدي يلعب في أحوال محددة دور المحرض لخيال المؤلف الموسيقي. ففي مرة عندما كنت في زيارة لمدينة باهيا في البرازيل خطرت لي فكرة أن أؤلف لواحدة من آلاتهم المحلية تدعى بيريمباو Berimbau لم تكن تملك سوى وترٍ واحدٍ يمكن أن يُعزف عليه لحنان منفصلان تماماً عن بعضهما. وعوضاً عن القوس كان يستعمل قضيب خشبي صغير لنقر الوتر الوحيد. ولعل الخاصية التي أعطت هذه الآلة سحرها الخاص هي صَدَفة خشبية تنفتح في جانب واحد أمام الوتر فتعكس الصوت كما لو أنها غرفة لإحداث الصدى. وفي الوقت ذاته كانت الذراع التي ترتبط بالقضيب الخشبي تهتز لتنتج نوعاً من الخشخشة. عندما كنت أسمع عدة آلات بيريمباو تعزف معاً كانت تنتج رنيناً متنافراً، إلا أنني وجدته غاية في الإمتاع والجمال. وهنا تولدت لدي الثقة بأنه إذا كان علي أن أؤلف شيئاً للبيريمباو فيمكنني أن أصنع شيئاً يجذب اهتمام المستمع على الرغم من المدى النغمي المحدود الذي تمتلكه هذه الآلة. ولعل هذه الثقة في تقبل الآلات وهذا التكيف الطبيعي مع الحدود التي تفرضها أية آلة موسيقية هو الأساس في عمل المؤلف الموسيقي.

وهنا يمكن القول بأن اهتمام المؤلف الأساسي يجب أن يتوجه إلى البحث في الطبيعة التعبيرية لكل آلة منفردة، ويكتب الموسيقا وفق ذلك. ونتيجة ذلك نجد موسيقا خاصة بآلة الفلوت مثلاً ولا يمكن أداؤها إلا على آلة الفلوت لأنها تملك خصوصية هذه الآلة. لقد ضيق المؤلفون الموسيقيون مجال تفكيرنا لما يمكن فعله لآلة منفردة، ولكن يجب الاعتراف بأنه بعد تجاوز نقطة معينة، يتم تحديدها نسبة لطبيعة الآلة نفسها، يصبح من الصعب جداً المضي إلى أبعد من الحد المرسوم حتى عند أكثر المؤلفين الموسيقيين موهبة وكفاءة.

ولنأخذ مثالاً على ذلك ما فعله ليست للبيانو. فلم يسبق لمؤلف موسيقي آخر قبله -ولا حتى شوبان- أن استوعب كيف يتعامل مع مفاتيح آلة البيانو كما فعل ليست. لقد استطاع أن يبدع أكثر التراكيب الصوتية قبولاً، بدءاً من البساطة النسبية التي تقترن بالشكل الجميل المرافق وانتهاءً بالشلال الدقيق والساحر من الأكوردات. وهنا يمكن لأحدهم أن يبدي اعتراضه على التأكيد المستمر لقبول الصوت الموسيقي لدى المستمع، وبأن ذلك يضعف خاصيات الصوت الروحية والأخلاقية. ولكن حتى لو كان ذلك صحيحاً فلا أعتقد بأن أحداً يستطيع أن ينكر دور الرائد ليست في هذا الصدد، فلولا مقطوعاته المبتكرة الحسية لما كان لنا أن نمنح كل هذا الحب للتراكيب التي أبدعها كل من رافيل وديبوسي إضافة إلى القصائد البطيئة التي وضعها ألكسندر سكريابين للبيانو. لقد استعان ليست بالخواص الموروثة للبيانو إضافة إلى طبيعتها العاطفية، فحول البيانو إلى

أوركسترا، إلى هارب، إلى أورغن، إلى جوقة من الكورس. ويمكن أيضاً أن نجد البيانو القرعي في موسيقاه. وهذا كله ناتج عن مقدرة ليست الاستثنائية في التعامل مع البيانو. وهنا نستطيع أن نجزم بأن مقطوعاته قد وُلدت من البيانو مباشرة، ولا يمكن أن تكون قد كُتبت على طاولة. لقد تحول اجتماع عدة آلات في موسيقا الحجرة إلى تركيبة تقليدية عبر السنين. ولعل أشيع الفرق كانت تجمع بين آلات من نفس العائلة، وهكذا كان لدينا الثلاثيات الوترية إضافة إلى الرباعيات والخماسيات والسداسيات...الخ، إضافة إلى فرق نفخ خشبية من النوع ذاته. أما بالنسبة للبيانو فقد كان دائماً موضع مشكلة عند إضافته إلى أية من هذه الفرق وذلك بسبب صوته الشديد الاختلاف. لكن البيانو لم يشكل دائماً تلك المعضلة التي لا حل لها، خاصة عندما كان يتم توظيفه توظيفاً دقيقاً عبر مؤدٍ محترف وحاذق. لقد جرت محاولات عدة في عصرنا لكسر رتابة المجموعات التقليدية، وذلك عن طريق تركيب عدة آلات مع بعضها بطريقة حيوية وطازجة. وهنا أستطيع أن أورد أمثلة عشوائية لتجمعات مُتخيَّلة تضم الفيولا والساكسفون والهارب أو آلتي كمان مع فلوت وفيبرافون أو تركيبات عملية مقتبسة من بارتوك من عينة الموسيقا لآلتي بيانو مع آلتي نقر. ويمكن كذلك استخدام التضاد بين الكمان والكلارينيت والبيانو. ويحمل الأدب الموسيقي بين ثناياه الكثير من الأمثلة الأخرى على ذلك. وأعتقد أن فرق الجاز امتلكت في البدء بعضاً من هذا التحريض للاهتمام بالتركيبات غير المألوفة. وعلى أية حال فقد صاحب وصول أول فرقة جاز أمريكية إلى أوروبا موجة من الاهتمام بأوركسترا الحجرة وأوبرا الحجرة مع تأكيد التجارب النغمية الجديدة، وكان ذلك نحو عام 1918، وهكذا نتجت لدينا نوعية خاصة من الأعمال الموسيقية من عينة: "تاريخ جندي" لسترافينسكي، و"خلق العالم" لميلهود Milhaud. ويمكن أن يُؤرَّخ كونشيرتو الهاربسيكورد لمانويل دي فايا في ذات المرحلة، وذلك بالتنافر البسيط بين آلتين وتريتين وثلاثة آلات نفخية خشبية في مواجهة لحن الهاربسيكورد الحديث والحيوي مما خلق اتجاهاً حديثاً وحيوياً في الصورة الصوتية عبر ألحان جديدة وغير تقليدية.

وهكذا تم الاعتبار بأن قمة المخيلة الصوتية في عصرنا هي القدرة على التأليف لمستويات صوتية متعددة على نحو متناغم ضمن الأوركسترا السيمفونية أو ما اصطلح على تسميته بالـ (غراند أوركسترا Grand Orchestra). وهكذا أصبح لدى المستمع العادي نوع من الفضول الطبيعي لمعرفة إلى أي مدى يصل الخيال الأوركسترالي للمؤلف الموسيقي. وكثيراً ما سُئلت أسئلة من عينة: هل تستطيع أن تخبرنا مقدماً كيف ستبدو موسيقاك الأوركسترالية عند عرضها؟؟ وقد كان جوابي دائماً أن ذلك يعتمد من بعض الوجوه على أي مدى يمكنك أن تكون مغامراً. فإذا كان المؤلف الموسيقي راضياً عن النمط الأوركسترالي الراسخ والقوي والذي يستند إلى تأثيرات تم تجريبها من قبل فعندها يمكن التكهن بنتيجة دقيقة واضحة. أما عند استخدام تركيبات موسيقية غير مألوفة فإن

ذلك ينطوي على قدر غير قليل من المخاطرة مما يجعل التنبؤ بالنتيجة الأوركسترالية لذلك غير مؤكدة في أحيان كثيرة.

وعلى كل حال أعتقد بأنه لا بد للموزع الأوركسترالي الحقيقي واللامع أن يجرب تركيبات أوركسترالية جديدة على الدوام. ويروي لنا التاريخ الموسيقي أمثلة عديدة عن قيام المؤلفين الموسيقيين بتغييرات في موسيقاهم بعدما استمعوا لها، وذلك بغية مقاربتها قدر الإمكان إلى التأثير الموسيقي المُتخيَّل، وتتناول هذه الأمثلة حتى الموسيقيين الذين عُرفوا بأنهم سادة الأوركسترا. فقد سجل آرنولد شونبرغ أن ريتشارد شتراوس أطلعه على حالات عدة حيث ينبغي أن يتم التعديل فيها، وأضاف: ((..أعلم بأن على غوستاف ماهلر أن يغير الكثير من توزيعاته الأوركسترالية في سبيل الوصول إلى الشفافية..)).

ولعل واحداً من الأسباب الرئيسية لعدم وضوح النتيجة الأوركسترالية عند مزج الألحان هو أن كل لحن منفرد يرافقه مجموعات من النغمات الجزئية والتلوينات الصوتية التي لا نكاد نسمعها، لكنها تؤثر على كيفية مزج الألحان. وهذا ما جعل مهمة مهندس الصوت من المهام غير المستقرة وغير الثابتة في العمل الفني، فعلى الرغم من قياساته الدقيقة لمقدار الديسيبل والترددات فلا شيء يمكن أن يكفل له تصميم قاعة استماع موسيقية نموذجية. ومن هنا فإن مزج الاهتزازات الصوتية ينطوي على قدر غير قليل من الدقة والصعوبة. أما بالنسبة للمؤلف الموسيقي فيضاف أخطار إضافية مثل تنوع الألحان التي يعزفها المؤدون إضافة إلى الخصائص الصوتية وحجم الصوت في قاعة الاستماع وموهبة قائد الأوركسترا الذي من المفترض أن يضبط التوازن الحركي النسبي لهيكل الآلات الممتزجة مع بعضها. ومع ذلك، ورغم كل هذه الصعوبات التي قد تعترض مسير العمل الأوركسترالي، فإنه من الممكن وضع المتطلبات الأساسية التي تشكل أساس التوزيع الأوركسترالي الجيد. ولعله من البديهي في البداية الإقرار بأنه ما من أحد يستطيع أن يوزع الموسيقا أوركسترالياً بصورة مرضية وملائمة إذا لم تكن هذه الموسيقا قد كتبت بشروط أوركسترالية في المقام الأول. فالموسيقا ينبغي أن تنتمي بطبيعتها إلى الأوركسترا حتى من قبل أن يتبين بأي كساء أوركسترالي ستبدو هذه الموسيقا. وإذا سلمنا جدلاً بأن الموسيقا كانت من النمط الأوركسترالي -إذا صح التعبير- فما الذي يحكم اختيار الآلات الموسيقية؟ والإجابة هي لا شيء سوى هدف المؤلف التعبيري والعاطفي. وهنا يبرز سؤال: كيف يمكن أن يظهر الهدف التعبيري من خلال اللون الأوركسترالي؟ والإجابة هي: من خلال اختيار الجرس الصوتي أو مزج الجُرُوس الصوتية معاً بحيث تقارب قدر الإمكان بين الدلالات العاطفية والأفكار التعبيرية.

فالأوركسترا في وضعها الجديد الراهن تكتنز غنىً كبيراً بالتركيبات اللونية، مما أفسح المجال لظهور موزعين موسيقيين لموسيقا الأفلام وبرامج الراديو. وفي الحقيقة فإنه كلما غاب الهدف التعبيري الحقيقي جاز لكل شيء أن يظهر في القطعة الموسيقية. ومن هنا فإن ما يدعى بالتوزيع الأوركسترالي للأفلام التي تنتجها هوليوود لا يعدو عن كونه تجميعاً لكل الخدع المعروفة التي تفيض

بها حقيبة الموزع الأوركسترالي. ويدلل ستيفن سبندر على ذلك بموقف مشابه يحصل عند الشعراء، فالشاعر الذي يترك لخيالاته العنان ستقوده هذه الخيالات إلى حديقة تحفل بالجمل الشعرية الجميلة. ويقارن سبندر هؤلاء بما يقابلهم من الشعراء الذين يستخدمون اللغة أداةً لنحت نسخة مطابقة لتجربتهم في كلمات.

ولعل هذا الموقف يقابل ما يمكن أن يحدث في الموسيقا، لذلك ينبغي على المؤلفين الموسيقيين ألا يسرحوا بخيالاتهم لتقودهم إلى حديقة تزدان بالمؤثرات الأوركسترالية، بل لا بد للفكرة التعبيرية من أن تملي على المؤلف طبيعة الصوت الأوركسترالي الذي يناسبها وبذلك سيحصل نوع من الضبط للإغراءات الفنية الجديدة التي تحتويها الأوركسترا الحديثة. وحتى عندما يضع المؤلف الموسيقي هدفه التعبيري نصب عينيه، تظهر مشكلة التوزيع الأوركسترالي عبر طريقين: الأول هو التفكير في اللون الأوركسترالي في لحظة التأليف الموسيقي، والثاني هو اختيار اللون الأوركسترالي بعد وضع مخطط لكامل العمل. ومن خلال معرفتي وإطلاعي فإن المؤلفين الموسيقيين في معظمهم يسلكون الخط الأول، أي أنهم يطالبون دائماً بالتفكير في اللون الأوركسترالي في سبيل ضمان الحصول على عمل قوي وفذ. فإذا أبدع المؤلف الموسيقي لحناً معيناً وعرف في الوقت ذاته رداءه الأوركسترالي يكون بذلك قد أنجز عملين مختلفين في وقتٍ واحد. وأذكر أن عدداً من المؤلفين قد أخبرني بأنه لا يلجأ إلى أية مخططات أو مسودات بل يؤلف الموسيقا مباشرة جامعاً بين النوطات والجرس الموسيقي في آن معاً. ومع ذلك يبدو لي أن عملية الفصل بين المهمتين لا بد أن تحمل بين ثناياها بعض الميزات والفوائد. وهكذا فإن طريقة اختيار الألوان في ذات الوقت الذي يتم فيه البدء بالتوزيع الأوركسترالي تمكّن من وضع مخطط لكامل العمل الموسيقي مع كل مؤثراته.

ويمكن الإقرار بأن العمل على التوزيع الأوركسترالي لكل صفحة على حدة يقود إلى نتائج ضعيفة انطلاقاً من الحقيقة بأن القرارات التي تتخذ بشأن صفحة واحدة تستمد قيمتها من الصلة الوثيقة التي تربطها بما سبق وبما سيأتي.

ولما كان التوازن والتضاد بين تأثير الآلات من العوامل الأساسية التي تضمن التوزيع الأوركسترالي الجيد فإن كل قرار يُتخذ بشأن الجرس الموسيقي من شأنه أن يخلق نوعاً من تحديد الحرية في التعامل مع الحركة في باقي الصفحات.

وبالتالي فإن أكبر هامش من حرية الاختيار يمكن تحقيقه فيما إذا منع المؤلف الموسيقي نفسه عمداً عن التفكير في اللون إلى أن يأتي الوقت المناسب للتفرغ تماماً من أجل إنجاز هذا الهدف. ومع ذلك فإن هذا الأمر ليس ممكناً على الدوام وخاصة في الحالات التي تفرض فيها بعض الجمل أو المقاطع الموسيقية شكلها الأوركسترالي الخاص فرضاً قوياً لا يمكن تجاهله.

وعندها فإن هذه الحالة تلعب دور المحفز في سياق المشروع الأوركسترالي العام. وبصورة عامة أعدُّ نفسي منتمياً إلى ذلك النوع من الموزع الموسيقي الذي يخطط بدقة للشكل العام لعمله الأوركسترالي إضافة إلى تفاصيله الصغيرة،

وذلك بغية الوصول بنجاح إلى تحقيق الهدف التعبيري الذي تم تبنيه منذ كان العمل كمخطط على الورق.

وإذا كنت أشدد تشديداً مبالغاً فيه على هذا الأمر فذلك مرده إلى أنني كنت أود لو أبطل الأشكال المُفترضة التي غدت عملية عادية وتلقائية يتم إتباعها عند التوزيع للأوركسترا، ولذلك فقد أسهبت في مناقشة الأسس العامة للتقنية الأوركسترالية.

والآن أود لو ننتقل بالحديث إلى تطور مفهوم الأوركسترا كما نراه ممثلاً في أعمال مختلف المؤلفين الموسيقيين في مختلف عصور التاريخ الموسيقي. لقد بدأت قصة الأوركسترا -بمدلولها الحالي وبعيداً عن علاقتها المبكرة بالأوبرا- بدايةً متأخرةً نسبياً وتحديداً بعد عام 1750 عندما بدأ المؤلفون بتدوين إشارات في موسيقاهم تشرح بدقة الآلات التي يجب استخدامها عند أداء الموسيقا. أما قبل ذلك فقد كانت الأصوات تُرتجل بدرجات مختلفة تبعاً للعازفين الذين كانت تتباين مستوياتهم وقدراتهم باختلاف الأزمنة والأمكنة. وانطلاقاً من واقع أن المؤلف كان يشارك عموماً في العمل كمؤد على آلة معينة، نستطيع أن تستنتج أن الأصوات الأوركسترالية كانت تعكس تماماً رغباته ورؤيته. ولكن لما كانت هذه الأصوات غير مدونة على المدونة الموسيقية كان ذلك يترك نوعاً من الانطباع الغامض بالنسبة للصورة الصوتية التي كان يتم العمل عليها. وابتداء من أواخر القرن الثامن عشر تطوّر أساس ذلك إلى أن تم وضع أسس الأوركسترا المعاصرة. وقد كان قوام الأوركسترا في ذلك الوقت يتألف من مجموع الوتريات على نحو أساسي، إضافة إلى استخدام بسيط لبعض الآلات النفخية الخشبية والنحاسيات. وكان استخدام الآلات الأخيرة المذكورة محدوداً بسبب الحدود التي فرضها سوء التقنية في صنع هذه الآلات أو تقنية العازف المحدودة.

وهكذا لم تكن ثمة مشكلة عظيمة في التأثير الأوركسترالي لأنه كان يتم استخدام كل آلة تبعاً لصوتها الخاص، فالأوبوا مثلاً كانت تصدر صوت الأوبوا، وكذلك الأمر بالنسبة للباصون. ولعله يمكن ملاحظة استعمال نفس هذه المبادئ بتصور أكثر تطوراً في موسيقا هايدن وموتسارت إذ نلمح ذلك الوضوح الذي يظهر الخصائص الطبيعية لكل آلة موسيقية. لقد كانت تلك الفترة تمثل عصر النقاء في التوزيع الأوركسترالي. ومع مجيء بيتهوفن برزت للمرة الأولى بعض المشاكل على صعيد التوزيع الأوركسترالي المعاصر. لقد استخدم بيتهوفن هيكلاً آلاتياً أكبر حجماً وأكثر تعقيداً من سابقه، وبذلك أتى بصوت صريح قوي البنية. ربما لم يكن يمتلك ذلك الصوت رقة التأثير ودقته، إلا انه صبغ بتأثيره كل موسيقا السيمفونيات والافتتاحيات. وهنا أعتقد بأن بيتهوفن قد ترك خلفه الكثير من التساؤلات التي ينبغي العمل عليها في هذا الحقل بالذات. لقد تم الإجماع على أن العبقرية الأوركسترالية التي امتلكها هيكتور برليوز كانت من العوامل الرئيسية في اختراع شكل الأوركسترا المعاصرة. فقبل قدومه كان يتم استخدام الآلات لإصدار الأصوات الخاصة بكل آلة، أما مجيء برليوز

فقد قدم إنجازاً كبيراً ألا وهو إبداع نتيجة جديدة على صعيد استخدام الآلات؛ فلقد عمل بداية على الاستفادة من مدى الجرس غير المحدد الذي تقدمه كل آلة على حدة وبدرجات مختلفة، فأنتج بذلك عنصر السحر الأوركسترالي الذي يلبي طموحات المؤلفين المعاصرين. ولعل الألق الذي يتمتع به توزيعه الأوركسترالي يتأتى جزئياً من قدرته على صياغة نوع من التآلف والتمازج بين الآلات، وليس فقط عبر شق خط سير خاص بكل آلة بمفردها. لقد كانت مهارته في الكتابة لكل آلة مستقلة تكشف الكثير من خصائص القدرات الصوتية المختلفة التي تتميز بها كل آلة.

وقد كانت القدرات الصوتية الخاصة بكل مجموعة من الآلات تعمل على تعزيز بريق التآلف بين الآلات. أضف إلى ذلك جرأته التي يصعب تصديقها في إجبار العازفين على الأداء على نحو أفضل مما كانوا يتوقعونه من أنفسهم. ولا شك في أن برليوز قد دفع الثمن حين سمع موسيقاه التي ألفها تؤدى على نحو غير واف. وأنا هنا أدعو الجميع إلى الاستمتاع بالصور الصوتية التي أبدعها برليوز إبداعاً غير مسبوق على الإطلاق. وقد كان ذلك الحساب الدقيق لهذه المدونات المتقنة هو السبب الرئيسي في إقناعي بأن برليوز كان أكبر بكثير من الرومانسية المتألقة التي تتحدث عنها كتب التاريخ.

وهنا يصبح من السهولة بمكان إيراد أمثلة محددة على جرأة برليوز الأوركسترالية المتميزة كاستخدام الكونترباصات في البيزيكاتي Pizzicati ذات الأقسام الأربعة في مقدمة المارش في "السيمفونية الخيالية Symphonie fantastique" مروراً بالتوزيع إلى أربعة طبول عبر أسلوب متآلف في الحركة التي تسبق المارش. وهنا نورد أيضاً استخدام الهورن الانكليزي وكلارينيت البيكولو Piccolo Clarinet ليعبرا عن العاطفة المفرطة التي تتمتع بها الملكة ماب، إضافة إلى الاستخدام الديبوسي للهارب والصنجات التقليدية وإلى المزج الحساس لطبقات صوتية منخفضة يؤديها الفلوت مع نغم وتري في بداية مشهد الحب من "روميو Romeo". هذه الأمثلة وكثيرٌ غيرها تثبت أن برليوز قد قدم للموسيقا إنجازات واضحة وخارقة للطبيعة عبر القوة السحرية التي منحها للأوركسترا. ولعل الدروس التي يمكن تعلمها من برليوز اندمجت على نحو أو آخر مع الموسيقا التي قدمها فاغنر وشتراوس لاحقاً.

لقد كان التوزيع الأوركسترالي لدى فاغنر قوي التأثير وكان أحياناً مبتكراً وأصيلاً، إلا أن ثمة صبغة ألمانية كثيفة طغت على الأساس الفرنسي. وقد أثبتت التجربة القلة النسبية في الألوان الرئيسية التي استخدمها الموزعون الأوركستراليون سابقاً ولاحقاً وتمت الإعاضة عن ذلك بالمزاوجة بين الآلات للحصول على صوت غني محايد لا يحمل صفات الوضوح والتفرد. فشتراوس مثلاً الذي حرر بحث برليوز الذائع الصيت عن الآلات الموسيقية عمل على إكمال الأعراف الأوركسترالية الفاغنرية مضيفاً إليها نوعاً من البريق الخاص. ولذلك فإن تنفيذه الموسيقي للقصائد السيمفونية التي ألفها في بداية القرن جاء باهراً وحابساً للأنفاس. وقد تمتعت هذه الأعمال بالبريق ذاته حتى عندما تمت

معاينتها على صفحة مطبوعة، مما يجعلنا نحترم البراعة العقلية والمعرفة الموسيقية التي تتضمنها. وبذلك فإن تحويلها إلى صوت صرف مجرد يفقدها الكثير من قوتها الجبارة الكامنة التي تمتلكها ويجعلها تبدو أعمالاً مركبة ومعقدة تكتنز بمئات التفاصيل العبقرية المتراكمة دون أن يظهر ذلك عند أدائها، فتبدو في النهاية كصورة صوتية أوركسترالية لا تختلف كثيراً عما جاء في الفاغنرية الاستعراضية. ومع ذلك يحق لنا أن نتحفظ على الأعمال الأوركسترالية المتقنة لشتراوس، من أمثال "سالومي" و"ألكترا" والتي يمكن عدها كنبوءة لما سيحدث فيما يليها من أعمال.

لقد كانت المدرسة الروسية للمؤلفين الموسيقيين من أكثر الجهات التي تأثرت تأثراً مباشراً بأعمال برليوز، من أمثال تشايكوفسكي وريمسكي كورساكوف تحديداً. لقد وضع ريمسكي كتاباً عن التوزيع الأوركسترالي كان بمثابة الكتاب المقدس لنا نحن الطلاب في ذلك الوقت. وعلى الرغم من أنه قدّم العديد من النصائح الحكيمة إلا أنها لم تُطبق إلا في إطار محدود للغاية لأنها افترضت أن عناصر الهارموني واللحن والتزيين ستحتفظ بنفس القدر من الأهمية الذي كانت عليه في أعمال ريمسكي كورساكوف.

ولكن عند إلقاء نظرة على موسيقانا الآن نستطيع أن نتبين أنها أصبحت تحتوي المزيد من الكونتربوان عما كان في موسيقا كورساكوف. وهكذا فقدت نصيحته الجيدة قيمتها شيئاً فشيئاً رغم أنها احتوت تنظيماً دقيقاً في المقام الأول.

وعلى صعيد آخر ظهر مفهوم مختلف تمام الاختلاف من حيث الرقة والسحر في اللون الأوركسترالي. وكان ذلك في فرنسا في أوائل القرن العشرين. لم تكن موسيقا ديبوسي ورافيل مختلفة على الورق فحسب، بل كانت تملك صوتاً مختلفاً في الأوركسترا أيضاً. ولذلك كنا نتمنى لو أن رافيل قد كتب دراسة عن طريقته في التوزيع الأوركسترالي. ولعل من المبادئ التي كانت ستحتويها هذه الدراسة فيما لو كانت موجودة: منع المزاوجة بين آلتين، اللهم إلا عند اجتماع الأصوات الأوركسترالية بكاملها. ويمكن صياغة ذلك بكلمات أخرى كما يلي: حاول اكتشاف النقاء في التدرج اللوني لكل آلة منفردة. فعندما تمزِج ألوانك النقية، حاول أن تفعل ذلك بدقة وانضباط لأن تلك هي الطريق الوحيدة التي تضمن الحصول على الجرس الباهر والرقيق المأمول. ومن هنا فإن المعرفة العميقة بالقدرة الكامنة لكل آلة على حدة، إضافة إلى المزج المتوازن لتأثيراتها المتداخلة يساعد على نحو ما في إيضاح سبب التألق في الأعمال الأخيرة لرافيل.

ومن جهة أخرى فإن ديبوسي، بالمقارنة مع ما سبق، كان أقل دقة في براعته الأوركسترالية؛ إذ كان يعتمد على حساسيته الشخصية للحصول على التوازنات الدقيقة والحاذقة، فكانت بذلك موسيقاه تحتاج دائماً إلى ضبط دقيق في دور الأوركسترا وقائدها. وفي باريس عام 1910 نُسخت الانطباعية الموسيقية من خلال وصول معلم جديد للأوركسترا ألا وهو إيغور سترافنسكي. لقد أظهر عمله "عصفور النار" مدى استطاعته أن يضيف إلى تأثير المخطط

اللوني الذي أبدعه كل من ريمسكي كورساكوف ورافيل. إلا أن سترافنسكي بلغ مستوى رفيعاً بحق من خلال عمليه للباليه، وخاصة عمله "بيتروشكا" الذي وصل من خلاله إلى تأثيرات أوركسترالية في غاية الإبهاج والتألق على نحو لم يتم الوصول إليه من قبل.

ويبقى عمله "طقوس الربيع" رغم مرور العديد من الأعوام من أكثر الإنجازات الأوركسترالية إدهاشاً في القرن العشرين. وهنا ينبغي ألا نحط من أهمية الإيقاعات الجديدة والتراكيب الهارمونية ذات التعدد المقامي التي تساهم في خلق هذا الصوت الأوركسترالي الساحر. إلا أن هذا الصوت يعتمد في قسمه الأكبر على تلك الدرجة من البراعة الفنية الفائقة وغير المسبوقة في تنظيم القدرات الأوركسترالية. ففي "الطقوس" نلاحظ نقر الوتريات النشيطة والنفخيات الخشبية الحادة في مقابل النحاسيات الحادة، وكل هذا على قاعدة من الآلات النقرية العنيفة والانفجارية، مما أفسح المجال للولوج إلى عصر جديد من التدريب الأوركسترالي.

ومن الملاحظ أنه بعد عشر سنوات حوّل سترافنسكي اهتمامه إلى نمط صوتي مختلف تمام الاختلاف عن سابقه. فعوضاً عن التألق عمل على إبراز الصور الصوتية الجافة للنفخيات التي تظهر في الأعمال الكلاسيكية الجديدة بدون الصوت الوتري المضاف لتزخر الصورة الصوتية بنظام لوني جرسي فيه الكثير من اللونين الرمادي والبني.

ولاحقاً عمل سترافنسكي من خلال باليه "أبولو وأورفيوس" على إظهار اهتمامه الحاد بالوتريات، فمنحها كياناً خاصاً ولا سيما اللحن الوتري لأورفيوس الذي يتألق وينطوي على توزع لوني عميق وغني.

ولعله ما من مؤلف موسيقي آخر أبدى هذا الحرص الكبير على هذه العلاقة الطبيعية بين الصورة النغمية والمحتوى التعبيري. وباختصار نستطيع أن نحدد ملامح الصورة للتوزيع الأوركسترالي المعاصر بدون أن نغفل التأثير الذي تركه المؤلف وقائد الأوركسترا المتميز غوستاف ماهلر. فاللقطات الأوركسترالية في سيمفونياته التسع كان لها أكبر الأثر في الإيحاء لبعض المؤلفين أمثال شونبرغ وألبان بيرغ، كما أنها أثرت كذلك في الجيل الذي تلاه من أمثال هونيغر وشوستاكوفيتش وبنيامين بريتن. وعلى الرغم من المادة الرومانسية الشديدة في موسيقا ماهلر إلا انه قام بالتأليف على خطوط لحنية طويلة ومستقلة من غير أن تفقد صلتها بالبنى الباروكية والكونترابانتية التي سادت بين مؤلفي الموسيقا في القرن الثامن عشر. وبذلك قام ماهلر بالتأليف للأوركسترا من دون حاجته إلى التراكيب الهارمونية المشبعة التي تعود إلى القرن التاسع عشر، وعمل قدر الإمكان على تجنب استخدام المؤثرات الأوركسترالية البيدالية Pedaling. وبنتيجة ذلك حقق ماهلر نوعاً من النقاء والوضوح في استخدام الآلات على نحو لم يسبقه إليه أحد في ذلك الوقت. وعلى سبيل المثال فإن الخطوط الكونترابانتية الواضحة إلى جانب تقسيم الأوركسترا إلى قطاعات تواجه قطاعات أخرى، كالوتريات في مقابل النحاسيات- كما نجد

في أعمال هينديميث وروي هاريس- كل هذا كان يمكن ملاحظته ورده إلى تأثير ماهلر الموسيقي. لقد كان شونبرغ يصر دائماً على دينه عند ماهلر. فاستعمال الأوركسترا كشكل مكبر عن موسيقا الحجرة، ونظرية إعطاء كل لحن ضمن مركَّب هارموني لونه الخاص والمتفرد، كل هذا كان أصل طريقة ماهلر. لقد كان كل ما سبق بعضاً من النتائج التي تركتها طريقة ماهلر في قيادة الأوركسترا، هذه الطريقة التي أثّرت على نحوٍ أو آخر على المؤلفين الموسيقيين في ذلك الوقت.

ويبدو لي أن معرفة الصورة الصوتية النموذجية في المستقبل -حتى القريب منه- تتطلب قدراً كبيراً من الحدس. ففي مجال فوق الصوت تميل مادة الصوت نفسها إلى أن تبتعد عن كونها سماوية أو تخيلية، وتقترب من كونها مادية وملموسة. وقد تخيل كارلوس شافيز مرة تعاوناً بين الموسيقيين والمهندسين في سبيل إبداع مادة مناسبة وعملية للعروض الموسيقية الإلكترونية الضخمة. وقد مضى في تخيله إلى درجة تلوُّن تقرب من الكمال من خلال تنوع هائل من الجُرُوس الموسيقية وعبر منظور صوتي متضخم تصنعه تكثيفات صوتية دقيقة. ولعله يمكن اعتبار أن الإمكانات لا تنتهي، وأن الاحتمالات تبلغ مدىً بعيداً في العمل.

إن آلات الثيرمين* والمارتينو** ذات الأمواج الصوتية، إضافة إلى الأورغن الإلكتروني، والقدرة على تأليف الموسيقا مباشرة للفيلم، وتجريب الضجيج كمكون أساسي في موسيقا الأفلام، وأعمال المؤلفين الفرنسيين التابعين للكتلة الموسيقية الحديثة، كل ما سبق إضافة إلى مظاهر أخرى مشابهة تشير إلى اتساع آفاق الصور الصوتية الحديثة.

وكما في السابق من الأفضل دائماً أن نتذكر أننا -نحن الموسيقيين- وحدنا يحق لنا أن نمنح المعنى لأية صور صوتية قد يخترعها المهندسون وذلك بغية الحفاظ على أصالة الموسيقا.

❐❐❐

دراسات وأبحاث

❐ الأغنية العربية

مهرجان المحبة العاشر، ندوة حول الأغنية في **9،10 / 8 / 98**

* الثيرمين: آلة موسيقية كهربائية ابتكرها ليف ثيرمين.
** مارتينو: آلة موسيقية كهربائية ابتكرها موريس مارتينو، ودُعيت في الأصل Ondes Martenot.

هاشم قاسم
ناقد صحفي لبناني من جريدة "النهار"

يُطرح موضـــوع الأغنية العربية كلمة وأداءً ولحناً كأننا أمام أغنية عربية تتســـم بالتجانس، والهوية التامة الملامح. وفي الحقيقة نحن أمام أغانٍ عربية متعددة المســـتويات والأنواع. فهناك الأغنية التقليدية أو الكلاســـيكية، والأغنية الهجينة المقلدة، أو ما نسميه بالأغنية الهابطة، والغناء ذو الطابع التجديدي.

وأود الإشـــارة في بداية هذه المداخلة إلى أن الغناء الجيد والمتقن، والغناء الهابط يسيران جنباً إلى جنب.

ورغم ارتفاع حدة الرداءة في الحياة العربية الثقافية والفنية، إلا أن هناك بيئات عربية ما تزال تحتضـــن العميق وتنتج الموسيقا الجيدة والأغنية الراقية.

ولتوضـــيح الســـياق التاريخي لا بد من التأكيد على أن الموسيقا العربية استندت في بلورة نفسها إلى عوامل أساسية منها أن المشـرق العربي، بالإضـــافة إلى مصـــر، كانا المهد الأول لإنتاج الموسيقا، وما صاحب ذلك من الغناء والأداءات الإنشادية الأولى.

في خرائب أور كانت القيثارة الأولى، وفي وقتٍ موازٍ تقريباً كانت مصـــر القديمة تنتج آلة مشـــابهة هي آلةً "خورســـابات". كذلك عرفت مملكة جوزانا (ديار بكر اليوم) في منطقة الجزيرة في ســـورية آلة القيثارة، وكانت بعد ذلك أرهاط من المرتلين والمنشدين الآراميين.

جاءت المسيحية تعزز وتعمق. ويقول بولس الرسول لأهل كولوســـي: (15:5): ((...مكلمين بعضـــكم بعضـــاً بمزامير وتسابيح روحية مترنمين ومرتلين في قلوبكم للرب...)). وقد اســـتجاب رواد الكنيســـة لنداءات بولس الموســـيقية، فأدخلوا الموسيقا إلى الكنيسة.

ظلت المنطقة العربية البيئة الحضـــارية الأولى التي أنتجت الموســـيقا واهتمت بتطويرها حتى مجيء الإســـلام. وقبل

الإســـلام بقليل كان الحداء أســـاســـاً للأغنية العربية، ثم كان النشـــيد، والأغنيـة المـأتميـة والتراتيـل... وفي معظم ذلـك تضامن الشعر والموسيقا وتكاملا. مما يعني أيضاً أن القصيدة كانت مادة الغناء في العصـــور الجاهلية، وصـــدر الإســـلام، والمرحلتين الأموية والعباسية.

ومـا ميّز غنـاء هذه المراحـل غلبـة النزعـة الحســـيـة على النزعـة التجريديـة، بـالإضـــافـة إلى فقدان الحوار في النص الشـــعري العربي مما أدى إلى عدم نشـــوء التراجيديا، وكذلك فقدان القصص الذي حرم الألحان العربية من الصور الغنائية المتعددة الأشكال. والإشارة هنا، على سبيل المثال ضرورية إلى أن امرأ القيس ترنم بشعره، وأن الخنساء رجّعت مراثيها ترجيعاً غنائياً، وأن النضـــر بن الحارث كان شـــاعراً مغنياً، وأن الأعشى صناجة العرب كان يغني في شعره.

جاء الفتح الإســـلامي ليوســـع دائرة الأصـــوات وغناها وتفاعلها. وكان مرحلة تأثر الغناء العربي بغناء فارس وبلاد الروم. لكن الحجاز بقي يحتل المكانة الأســـاســـية في الغناء العربي. إذ أن فنانيه ملؤوا الديار الشامية والعراقية...

بسـقوط بغداد 1258م تراجع الغناء العربي وكانت مرحلة انحســـار اســـتمرت قروناً. وحتى نهاية القرن التاســـع عشـــر والنصـــف الأول من القرن العشـــرين ظلت الأمور متردية والســـياق الموحد مفقوداً. أي حتى ظهور حلب كمدرســـة حفظت أصـــول الغنـاء العربي والموســـيقـا العربيـة وقامت بالدفاع عنهما وتعليمهما. بعد ذلك انتقلت الحركة إلى مصـــر حيث كان نصف قرن وما يزيد من العطاء فكان سيد درويش وولادة المســـرح الغنـائي، وفن الأوبريـت، بـالإضـــافـة إلى ازدهـار الموســـيقـا والغنـاء اللـذين تطورا مع نمو الحراك الاجتماعي، ومع ازدياد الضغط الأجنبي.

واللافت للنظر أنه مع نمو المدنية العربية وتوسعها تضاعفت الأحاسيس والقضايا وتبلورت مشاريع غنائية وموسيقية كبيرة. في لبنان أفلح مناخ التفتح والانفتاح، كما في مصر بدايات القرن العشرين، أفلح في ولادة المسرح الغنائي والأغنية المصقولة نصاً موسيقياً طامحاً ومجدداً، ونصاً شعرياً متقدماً، وأداءً وتنفيذاً فكانت تجربة غنية تركت آثارها على الغناء العربي كله.

في الخمسينات والستينات برزت الأغنية السياسية، والنص الشعري القومي. وبقدر ما قدمت مصر مع عبد الوهاب والسنباطي والقصبجي وكمال الطويل، وبليغ حمدي، ومحمد الموجي بقدر ما ساهم لبنان من خلال مدرسته الموسيقية بالتجديد على يد الأخوين رحباني وزكي ناصيف ووليد غلمية وتوفيق الباشا وفلمون وهبي، في الموسيقا والتلحين، وعلى يد سعيد عقل وميشال طراد وغيرهما في كتابة النص الشعري الجيد.

هكذا تلاقت مدرسة التلحين المصرية مع المدرسة اللبنانية. وكل من الاثنتين قدمت المميز والمختلف.

أثرت هزيمة 1967 في ولادة الأغنية الهابطة. إذ أن تراجع الأحلام القومية، وانكسار المشروع الناهض أعادا إنتاج أغنية أحمد عدوية كنموذج للأغنية الاستهلاكية. إثر هذه الفترة اندفع الإنسان العربي في اتجاه استهلاكي، أو اتجاهٍ متخلٍ. وفي ظل اندلاع الحروب العربية-العربية، والانفجارات في لبنان ومصر، وكذلك في الجزائر والعراق تراجع الغناء السياسي التأسيسي الذي مثله بعض أغنية أم كلثوم، وأغنية عبد الحليم حافظ، واستمر تراجع الأغنية مادة شعرية وأداءً وموسيقا. وإذ يتوقف المغنون والملحنون الكبار عن العطاء لا سيما بعد 1967...

إلا أن جيلاً من الفنانين والشعراء اتجه في كتاباته وأعماله إلى الكتابة النقدية والناقمة والمحاسِبة، فكان مسرح سعد الله ونوس ومسرح محمد الماغوط، وأعمال يعقوب شدراوي، وكان الشعر المعترض الذي قرأناه عند أحمد عبد المعطي حجازي، وصلاح عبد الصبور، وأدونيس، وفي شعر كوكبة من شعر الشبان العرب. في هذه اللحظة كانت فئة من الموسيقيين وحتى المغنين تتبنى التجديد والتجريب بصمت ومرارة. فكان أن ولدت أعمال موسيقية سيمفونية لوليد غلمية منذ أواسط السبعينات، وبرزت أغنية مارسيل خليفة السياسية، وكذلك أغنية زياد رحباني وتجديداته فيها...

ثم كانت حرب لبنان التي طحنت معظم التجارب التقليدية في الموسيقا والغناء.

بدأت بعد ذلك تكر سبحة الأغنية الهابطة متقدمة لتسود الواجهة الفنية العربية، إن في بعض بلدان الخليج العربي، أو في مصر، أو في سورية ولبنان.

إن انتشار الأغنية الهابطة لحناً، وكلمة وأداءً كان إيذاناً بإدانة شرائح عريضة من المجتمعات العربية، وإيذاناً بولادة قوة ترعى هذه الأغنية وتروج لها.

لقد استشرت الأغنية الرديئة منذ مطلع السبعينات في مصر الانفتاح التي ضعف فيها المستوى الشعري للنص، كما ضعفت الموسيقا والأداء، وتراجعت القواعد والأصول. وفي هذا كله غابت الحساسية والشفافية، وتم تهميش الإبداعي والمبتكر والتأسيسي.

إن الأغنية تراجعت من حيث الأداء والكلمة واللحن مع تصاعد وتيرة التراجعات السياسية. وهذا ما يفسر اتجاه المواطن العربي عموماً إلى السهل والخفيف والاستهلاكي وحتى إلى الإيقاعات الخفيفة أو المعنَّفة.

هذه الأغنية الإيقاعية الاستهلاكية الهابطة قدمت من خلال أصـــوات جميلة أو مقبولـة، لكنهـا لا تقترح غنـاءً جديداً، أو صيغاً أدائية تضيف إلى الغناء العربي وتجدد فيه. فمعظم هذه الأغنيات لا تقارب التراث الغنائي العربي لا سـيما السـوري واللبناني والعراقي والمصـــري بقواعده وأصـــوله وعلاماته الجيدة.

ولأن هذه الأغنية محاصـرة بالجسـد والغرائز، واسـتهلاك الوقت في المواخير - ولـدت عوامل مـاليـة واتجـاهـات ثقـافية لدعمها والترويج لها.

أما سـمات هذه الأغنية فهي أنها تقوم على جملة موسـيقية واحدة، أو اثنتين مقتبستين أو مُحوَّرتين. جملة موسيقية فقيرة مســـتهلكـة ومكررة. جملـة موســـيقيـة يتحكم فيهـا التجزيء الإيقاعي. وتتضـــاءل فيها عملية التلحين إلى الحد الأقصـــى، بـالإضـــافـة إلى أنها تلعب دور الخادم الأمين للقرع والإيقاع وترتهن لهما في آن واحد. وهذا الأمر من العوامل التي دفعت المسـتمع العربي إلى الاسـتماع بالأذن والعين. ونكاد نقول إن العين أصـــبحت جهاز الاســـتماع الوحيد لكثرة الإغراءات البصـــرية والغرائزية التي تحجب مشـــاركة الأذن في عملية الاستماع الجاد الذي أطلق عليه العرب اسم "السماع".

وبصـــورة أخرى يكاد هذا الاســـتماع يحصـــل في بعض البيئات بالأرجل والأيدي وعبر التصـفيق والصـفير والآهات التائهة والغرائز المكشوفة والمعلنة.

مشـكلة الأغنية الهابطة أنها اسـتعارت أجزاء من الضـرب الإيقـاعي للأغنيـات العـالميـة القـارعـة، ولم تـأخذ الإيقاع كله. أي أنها لم تأخذ ما حول الإيقاع وما يرافقه من آلات وتوافقات وتنويعـات واختلافـات إيقـاعيـة ولحنيـة. حتى يكـاد الضـــرب الإيقـاعي في معظم هذه الأغنيـة يكون واحداً، ودون أن يُبـذل

أي جهد لتكوينه وتنويعه وتغييره، لأن مثل هذا الجهد يتطلب علماً وقواعد ومعرفة.

لهذا وقعت هذه الأغنية في الهجين الاستهلاكي السريع، وفي ابتزاز العين والغريزة.

وإذا كانت الأغنية الهابطة كرة نار أطلقها أحمد عدوية، وتابع حملها عمرو دياب وحسن الأسمر ومحمد فؤاد وعلاء زلزلي ومايز البياع والمغنيات الراقصات أو العكس، فإن هذه الكرة تلقفتها العواصم العربية وعاشتها لحناً وأداءً وتوضيباً.

إنها أغنية الكاباريه العربي المعاصر وقد دخلت إلى البيوت العربية عبر وسائل الإعلام المرئية.

هذه الأغنية تحمل من الغرب الغنائي الرخيص ملامح كثيرة، وبترجمة وبتوقيع محلي.

هذه الصورة القاتمة تقابلها صورة تجعلنا نتفاءل. أي ما تمثله ماجدة الرومي وهبة القواس مع الفارق فيما بينهما في الصيغة والأداء.

إزاء هذه الأغنية يبدو العرب أمام أربعة احتمالات:

1. إما أن يكرروا الغناء السابق الجميل، وهو غناء عظيم، لكنه لا يحيط كلياً بإيقاعات اليوم وأحاسيسه.
2. أن يعيشوا في الفراغ الذي يؤكده الإعلام العربي في معظمه يومياً.
3. أن يقبلوا بما يقدم لهم.
4. أن تفتش الشعوب العربية عن سبيل نهضتها الجديدة في الموسيقا والغناء وغيرهما.

ويحضرني هنا كمٌ هائل من الأسئلة أورد بعضها:

– أين هي مدارس الموسيقا في الوطن العربي؟

– أين هي برامج التربيـة الموســـيقيـة والغنـائية في المدارس والمعاهد والمؤسسات التربوية والتعليمية؟
– لماذا لا تفتح الأذن العربية على الموســـيقا الجادة والعميقة وعلى الأصوات والإيقاعات الفنية الراقية؟
– لماذا لا توجد صـــناعة موســـيقية في البلاد العربية كالتي تعرفها الشعوب المتقدمة؟

إن معاهد الموسـيقا العالية في معظم البلدان العربية هي أبنية أكاديمية معزولـة عن حركـة مجتمعـاتهـا، أمـا المعـاهـد الحقيقيـة الفـاعلـة فهي الإذاعات والتلفزيونات التي تعمل ضد هذه المعاهد.

للمرة الأولى، تتشــكل الآن على امتداد البلاد العربية حقيقتان متباعدتان ومختلفتان في العمق:

الأولى: حقيقـة الأغنيـة الإيقـاعيـة الاســـتهلاكيـة، مع هـامش متواضـع للأغنية التقليدية التي تعيش حالة الانحسـار البطيء والتدريجي.

الحقيقة الثانية تســـتقيم في ولادة الغناء الدرامي في صـــيغته الموسيقية الجديدة، والذي يمكن أن نجد أمثلته في أكثر من بلدٍ عربي.

الجيد والرديء يســـيران جنباً إلى جنب، لكن تقدُّم الرديء أســـرع، لأنـه يملـك الإعلام المرئي ولأنـه يملـك قوة المـال والبرامج. لكننا مع ســياســـة تأكيد الجيد، ومع الإعلام النزيه والمتقدم، ومع النهوض الحر والواعي والمدروس، نتقدم في الموسيقا والغناء كما في المجالات كافة.

❐❐❐

□ إحياء العود الشرقي (6)

تجربة مدرسة بغداد

الشريف محيي الدين حيدر، جميل بشير، منير بشير

د. نبيل اللّو
-باحث موسيقي
-أستاذ في كلية الآداب، جامعة دمشق

منير بشير (2)

سجل منير بشير في استوديوهات **O.R.T.F** في باريس، أسطوانة تحت إشراف سيمون جارغي **Simon Jargy** الأستاذ في جامعة جنيف وكانت كلها تقاسيم على مقامات مختلفة[1]. في وجهها الأول تقاسيم نهاوند مدتها تسع دقائق وثلاثون ثانية، وتقاسيم راست مدتها ست دقائق و29 ثانية، وتقاسيم حجاز كار كرد مدتها ثلاث دقائق و38 ثانية. أما الوجه الثاني فقد سُجل عليه تقاسيم (عوج) مدتها ثلاث دقائق وثلاث ثواني، و(عشتار) مدتها أربع دقائق و38 ثانية، وتقاسيم (كردي) مدتها أربع دقائق و25 ثانية، و(لامي) مدتها أربع دقائق، و(داشت) مدتها خمس دقائق و12 ثانية.

الغريب في الأمر أن منير بشير، وبعد هذه النجاحات الأوروبية التي حققها، لم يعزف منفرداً على عوده ولا مرة واحدة حتى ذلك الوقت لا في بيروت ولا في دمشق ولا في القاهرة[2].

وربما كانت أول أمسية يحييها عود بمفرده في الوطن العربي هي الأمسية التي أحياها منير بشير بنفسه في 18

(1) عراق، عود كلاسيكي عربي، عزف منير بشير، أوكورا، باريس، 1972.
(2) (المهاجر)، الأسبوع العربي، بيروت، 1972/5/29.

كـانون أول عـام 1972 على مســـرح مهرجـان بعلبـك في بيروت. وقد مهّد المنظمون لهذه الأمســـية بحملـة دعـائيـة وإعلامية واسعة نشطة عن منير بشير وعن حياته وأسلوبه في العزف على العود، وعن العود الشـرقي ومسـتقبله وعن المقام والتقاسيم. وقد أكّدت الصحف والمجلات الصادرة في بيروت كلّها[3] على أنها أول أمســـية موســـيقية يحييها عود بفرده على مسرح عربي.

لقد تأتّى لمنير أخيراً أن يكون (أول) من يحيي أمسية عود منفرد في الوطن العربي!

وصـل منير بعد لأي وعناء إلى تحقيق شـيء مما يصـبو إليه، وهو أن تحتل الموسيقا الجادة مركز الصدارة في الحياة الموســيقية العربية إعلاماً وجمهوراً، فأصــبح له ســامعوه المختصون، كما فهم المهتمون بالموسيقا وشؤونها ما يصبو إليه، واســتبانوا كنه حركته ولمســوا طموحه الشــخصــي والموســيقي. كما تتبع الصــحفيون أخباره فنشــروا أفكاره ونقلوها ورددوها من بعده. وهو بعد أن تكرس لـه اســمـه وتدعمت شــهرتـه، واجـه التخلف الثقافي الذي يهيمن على الوطن العربي عامةً، وندد بالفِرق الموسـيقية التي تدّعي أنها تنشــر التراث والفلكلور وهي جاهلة ليســت عارفة فيه ولا عالمة بخوافيه وأصــوله وروحه، كما ندد بعدم احترام الفنان في المجتمع[4].

---

[3] مجلة لبنان، بيروت، 1972/12/11، المحرر، بـيـروت، 72/12/11، الـحـيـاة، بـيـروت، 72/12/12، العمل، بيروت، 72/12/14، لوريان لوجور، بيروت، 72/12/14، لســان الحـال، بيروت، 72/12/14.

[4] نبيل أصــفهاني، "زرياب الزمن المعاصــر"، الأسبوع العربي، بيروت، 1973/3/19.

كيف كان العراق ينظر إلى ابنه الموهوب المنفي المتنقل بين أرجاء أوروبا ولبنان؟[5]

نشرت مجلة الفكر الجديد، في عددها الصادر في بغداد في 72/10/22، مقالة تشرح بإسهاب للقراء العراقيين أهداف منير بشير وإسهاماته في الموسيقا، وهجومه على هبوط الموسيقا العربية التجارية وهوانها وابتذالها[6] وأعلن فيها أنه ألّف قطعة موسيقية بعنوان "جلجامش" ستقدم في مهرجان بعلبك في آب 1973. كما أعلن عن أسطوانة "موسيقا غجرية" على العود وكأنه يريد أن يثأر من مطر محمد[7] ومن البزق بآنٍ معاً.

كان يحز في نفس منير كثيراً ويؤلمه أن الاعتراف به وبموهبته وبفنه في الوطن العربي جاء بعد اعتراف الغرب به بكثير. بل لنقل بصراحة أن العرب نقلوا، وكما يفعلون فيما ينقلون اليوم، إعجاب الغرب بموهبة منير، أي أن العرب قد استوردوا هذا الإعجاب وأعجبوا به... لقد انقضت نصف حياة منير قبل أن يستسيغ العرب أسلوب عزفه وموسيقاه. ولعله صور مرارته هذه مراراً وهو يحتضن عوده. ومَنْ أحسّ، ولو ضمناً، بما كان يعانيه منير من مسألة عدم

---

(5) في أخريات حياته كان يتنقل بين الأردن وهنغاريا موطن زوجته وتوفي فيها.

(6) كانت الأمور في السبعينات ما تزال بخير نسبياً من الناحية الفنية الموسيقية عما آلت إليه اليوم، ويبدو أن التعلل بالمستقبل الواعد في هذا ضرب من الوهم، على الأقل حتى الآن.

(7) مطر محمد هو عازف بزق غجري سوري من حمص، دُعي إلى بيروت ليقدم فيها حفلاً عام 1965، وعزف في مدريد وبرلين عام 1969، كما عزف في الأسابيع الدولية للموسيقا المعاصرة التي نظمها في باريس المعهد الدولي للدراسات الموسيقية المقارنة في عام 1971. ويبدو أن في نفس منير غصة أن مطر محمد كان أسبق منه في دخول قاعات أوروبا الموسيقية.

الاعتراف هذه، أو من مسألة الاعتراف بعدم اعتراف، يفهم فهماً أعمق طريقة عزفه والنَفَسْ الذي ينضح منها. ولا شك أن للبنان فضلاً كبيراً على منير، فهو لم يحتضنه في منفاه وحسب، بل احتضن موسيقاه بنخبةٍ لبنانيةٍ سمّيعة، وبصحافة نشطة فعالة كتبت عنه وتسقّطت أخباره ونشاطاته. ومن المفارقات التي تستحق أن نقف عندها مثقفين ودارسين وموسيقيين، أن منيراً بعد أن فرض التراث الموسيقي الشرقي ذوقاً وطابعاً وأسلوباً ونهجاً في أوروبا، بدأ يفعل ذلك في الوطن العربي، ومن بعد أن شقّ هذا التراث طريقه وترسّخ موسيقياً وثقافياً وإعلامياً في أوروبا، كان عليه أن يسلك الدرب نفسه بين أهله، لكن الدرب في مضارب العرب أصعب مسلكاً وأشد وعورةً منه في أوروبا.

ودُعي منير بشير رسمياً إلى العراق بتدخل الدكتور القره غالي الوزير المفّوض في السفارة العراقية في بيروت وقتها. وكان منير قد أحيا أمسية موسيقية على عوده في السفارة العراقية ببيروت بدعوة من السفير. لقد كان العراق آخر من اعترف بالعراقي الموهوب منير.

إلا أن منيراً قد تعرض في حفلة السفارة العراقية في بيروت لتقريع وانتقاد شديدين، فقد عاب عليه وجيه رضوان لجوءه إلى تقنية غربية في عزف شرقي يخلو، حسب قوله، من الإحساس والشاعرية والروح التي تطبع التقسيم العربي. ولم يترك له من فضل في كل ما عزفه منير سوى فضل براعته التقنية ومهارته المجلوبة المستوردة. وأضاف صاحب المقال أنه لا يرى أن إحياء التراث العربي الموسيقي يمر من باب البراعة التقنية لأن قيمة التقاسيم تكمن في روحها وإحساسها وليس في براعة عزفها[8].

[8] المحرر، بيروت، 1973/4/9.

دعت وزارة الإعلام العراقية منير بشير إلى العراق دعوة رسمية في الفترة الواقعة بين منتصف نيسان/أبريل وحتى منتصف أيار/مايو من عام 1973. وقد رافقه في سفرته هذه الأستاذ وليد غلمية الباحث المتخصص بالفلكلور اللبناني. وهيأت له الوزارة السُبل ليلتقي بالأوساط الفنية والتربوية الموسيقية في العراق، وعهدت إليه بدراسة وضع الموسيقا وتدريسها، وبإعداد برنامج إصلاحات تربوية موسيقية لرفع شأن الموسيقا الشرقية التراثية والفلكلورية، كما عينته الوزارة مستشاراً فنياً لديها مكلفاً بتطبيق خطة خمسية هدفها الإصلاح والتطوير.

لكن عودة منير بعد ثلاث عشرة سنة من الهجرة والمنفى، وتهيئة الظروف والسُبُل له ليلعب، منذ أول يوم من وصوله العراق، دور الخبير العارف بأمور الموسيقا وتدريسها وحالها وآفاقها وطموحاتها وما يجب عليه أن تكون، قد أحرج الموسيقيين العراقيين والأساتذة والموظفين القيّمين على شؤون الموسيقا في البلاد. كثرةٌ غالبةٌ منهم كانت عادمة الكفاءة والموهبة فنياً وعلمياً وثقافياً وإدارياً، غير أكفاء في شغل المناصب الرفيعة التي عُينوا فيها[9]. وسأستغرب جداً لو قيل لي أن منيراً لم يلقَ منهم، ولو ضمناً بغير علانية، عنتاً ومماحكةً وسلبيةً في الرؤية والتنفيذ.

في نهاية دعوته لبغداد، نظمت له وزارة الإعلام أمسية موسيقية في السابع من أيار/مايو عام 1973 عزف فيها تقاسيم على مقام حجاز كار، وتنويعات على مقامات عراقية (عوج، مُخالف، عشتار وداشت). كما عزف مقطوعته "الشرق في الأندلس"[10]. عاد منير إلى بيروت بصحبة وليد

---

[9] البلاغ، بيروت، 1973/6/20.

[10] هذه المقطوعة مسجلة على أسطوانة عنوانها:

غلمية بعد أن أنهى مهمته القصـــيرة في بغداد، وعكف على كتابة تقرير عن مهمته الموسيقية وعلى إعداد خطة خمسية.

عندما عاد منير بشـــير إلى بغداد بعد ســـنوات نفي طويلة كان يعد نفسـه الموسـيقي المنتصـر في أوروبا ولبنان، سـفير الموســـيقا العراقية في غير العراق ودون ســـفارة. لقد طرح مسـألة الموسـيقا العربية مع غير العرب، ومسـألة الموسـيقا العراقية مع غير العراقيين. أما جميل بشـير، الأخ الأكبر، فقد رفض أن يخوض في متاهات وترهات الشقاق مع الموسيقيين الآخرين، فآثر الصـمت، رغم أنه كان صـاحب كلمة مسموعة رضـــية لدى الموســـيقيين العراقيين، ولدى أخيه منير الثائر المتمرد، بـآنٍ معـاً. ومما لـه دلالـة كبيرة أن جميلاً، في هـذه الحمأة بالذات، قَبِلَ، بعد سـلسـلة لاءات، أن يُسـجل أسـطوانة لمجموعة "أرابيسـك[11] **Arabesques**" التي أشـرف عليها فنياً وسجلها الباحث الفرنسي الأستاذ جان كلود شابرييه.

"أمســـية موســـيقية في جنيف". وهي المقطوعة الرابعة والأخيرة في الوجه الثاني من الأسـطوانة، مـدتهـا ثلاث دقـائق وخمس ثوان. ورد اســـم المقطوعة على غلاف الأســـطوانة من الخلف: " الشـرق في الأندلس L' Orient en Andalousie"، بينما ورد اسمها على ملصق الأسطوانة نفسها من الـداخـل: "الشـــرق والأنـدلـس L' Orient et Andalousie" ولو أن الكتابة الفرنسية هنا مغلوطة لأنـه كـان من الواجب إضـــافة (الـــــ) التعريف الفرنسية للأندلس فتصبح الكتابة الصحيحة للعنوان هـــي: "الشـــرق والأنـــدلـــس L' Orient et l'Andalousie" هذا إذا كان هذا هو المقصـود فعلاً من العنوان. وربما كان اللبس سـببه في الأصـــل خطأ في ترجمة العنوان العربي الذي أطلقه منير عليها.

(11) وهي الأسطوانة الرابعة من مجموعة أرابيسك الأولى. طبعتها شـــركة باتيه - ماركوني EMI، سُـــجلت في العراق عام 1973، يتضـــمن وجهها الأول تقاسيم (عُرفه 3.45، حُسيني 2.55، شوري 2.50، داشـــت دقيقتان، عشـــتار 2.25، مادمي 2.20)، أما وجهها الثاني فقد سُـجلت عليه تقاسـيم (لامي 2.45، ســـويحلي 1.50، عبّودية 2.05،

وابتداءً من أواخر عام 1973، وبعد أن أصبح المستشار الفني لوزارة الإعلام العراقية في بغداد لم تعد مقابلات الصحافة عنه ومقالاتها بالكثافة نفسها التي كانت عليها من قبل، بل حتى أنها فقدت طابعها المشاكس الذي كانت عليه في سنوات المنفى. غير أن منير كان يعاود ظهوره في تلك الفترة من آن لآخر في لبنان، وقد خصّته مجلة لبنان بمقال في 23 شباط/فبراير 1974 استعرضت فيه ذكريات أيام منير الخوالي عام 1972 مقارنة إياه بعازف السيتار الهندي الشهير رافي شنكر، وهو يعزف على عوده في بقاع الأرض مُعرفاً بنفسه وبفنّه وبموسيقا أمته.

وقد نُظِّمت له في بيروت أمسيتان في الخامس والعشرين والسابع والعشرين من شباط/فبراير عام 1973 على مسرح مهرجان بعلبك. لقد كان لمنير حلقة سمّيعة بيروتية تتسقّط أخباره وأخبار عوده.

وفي 21 تموز/يوليو عام 1972، سافر منير إلى أمريكا، وأحيا أمسية في كنيسة جامعة القديس توماس في هيوستن، وقد تحلق حوله الطلبة يستمعون إليه. والتقى هناك بنظير له إيراني يهتم بأمر الحفاظ على الموسيقا الإيرانية يدعى داريوش سافات **Safvat**. وأحيا في العام نفسه أمسية في منزل السفير العراقي في أوتاوا (كندا). ثم انهالت عليه الدعوات

عوج 3.10، مُخالف 2.45، ركبانية 3.10). وتعد هذه الأسطوانة من أهم مجموعتي أسطوانات أرابيسك كلها. ولها قيمة فنية وتاريخية بآن معاً. فجميل الذي غاب عن الضجة الإعلامية والأضواء بقي عند العازفين، أهم عازف عود في العصر الحديث بعد المعلم شريف محيي الدين، وقد عاجلته المنية في عام 1977. بعد عشر سنوات من وفاة شريف محيي الدين الذي توفي في استانبول عام 1967، ثم كانت وفاة منير بعد عشرين سنة من وفاة أخيه، وثلاثين سنة من وفاة المعلم. حتى الموت ترك له المركز الثالث الذي كان يخشاه ويهرب منه!

من كل حدب وصوب من أسبانيا واليابان والدانمرك... وكان في نفسه غصّة من أن العرب كانوا يتجاهلونه تماماً فلم توجّه إليه دعوة من بلد عربي ليعزف فيه...

في عام 1974 كانت شهرة منير بشير وسمعته قد تكرستا في لبنان. لقد بدأ يرسي دعائم أسلوبه الجديد في العزف على العود منذ بداية صيف عام 1972. كما أنه، وهذا بالغ الأهمية في رأينا، قد فرض قواعد آداب الاستماع في أمسية يتصدرها العود الخجول وحده دون معاقرة شراب والتهام أطعمة، ودون عبارات تطييب واستحسان واستزادة، ودون لغط وضحك وسمر ونقاش. وفي مقال نُشر في بيروت[12]، يذكر منير بشير مآثره الشخصية في أنه زعزع الفكر الفني في لبنان ومعه مفهوم الآلة العربية الإفرادية ومعهما المستمع، وأنه أثّر على خمسمئة شخص حضروا الأمسيتين اللتين أحياهما. وبعد عدة أيام أُخَرْ أحيا أمسية موسيقية على عوده في 9 نيسان/أبريل 1973[13] على مسرح مهرجان بعلبك عزف فيها تقاسيم حجاز كار كرد، سيكاه، صبا ونهاوند[14].

في عام 1973 اتصل المعهد الدولي للدراسات الموسيقية المقارنة في برلين الشرقية السابقة بمنير بشير عن طريق كريستيان بوخي **Christian Poche**، بعد ثماني سنوات من اتصال المعهد نفسه بعازف البزق الغجري السوري مطر محمد[15]. فاستشعر منير فرجاً بعد ضيق وطول انتظار واستبشر خيراً لفكرة أن يعزف في برلين وبون.

---

(12) جورج راسي، "باخ تأثر بالموسيقا الأندلسية"، البلاغ، بيروت، 1973/4/2.

(13) أعلنت صحيفة لوريان لوجور عن الحفل في عددها الصادر يوم 1973/4/8.

(14) برنامج الحفل، 9 نيسان 1973.

(15) كان بوخي Poche هو الذي قدّم مطر محمد للجمهور الأوروبي. وقد انتظر منير ثماني سنوات

في العاشـر من تشـرين أول/أكتوبر عزف منير بشـير في برلين تقاســيم على مقامات حجاز كار، فرحفزا وعشـــتار. وعزف البرنامج نفسـه في بون في 18 من نفس الشـهر، لكن القاعـة هذه المرة كـانـت فـارغـة، فقد اختطف منـه الجمهور عازف العود الكردي سـعيد يوسـف بأسـلوبه السـهل العادي المتزلف للجمهور. خرج منير كســير الخـاطر من أمســيته الفاشـلة التي خلت من الحضـور، فثأر لنفســه في الليلة ذاتها بأن عزف في صـالون الفندق الذي ينزل فيه، وأمام مختصين في الموسيقا من معهد كولونيا الذي كان يديره وقتئذٍ ماريوس شنايدر، فتوسط منير الباحث الموسيقي حبيب توما، وشابرييه وغونتر وغيرهم[16] من الأسـاتذة وراح يعزف لهم خلاصـة علمه وفنه. وقد نقلنا هذه القصـة المؤثرة المعبرة عن الأسـتاذ جان كلود شـابرييه الذي حضـر أولاً الأمسية الفاشـلة الخالية من الجمهور، ثم حضر جلسة الأساتذة المختصين في صالون فندق منير.

نظّم البـاحـث الموســيقي حبيـب تومـا، المتخصــص في الموســيقا العرقية **Ethnomusicologue**، لمنير بشــير عدداً من الأمسـيات الموسـيقية في شـهر نيسـان/أبريل من عام 1974 عزف منير فيها في ألمانيا وسـويسـرا في مدن فرانكفورت، ميونيخ، بال وزيوريخ.

أُدرج اسـم منير بشـير في برنامج المهرجان الأول للفنون التراثيـة الـذي نظمـه بيـت الثقـافـة **Maioson de la Culture** في مدينة رِنّ **Rennes** الفرنسـية، والذي يديره السـوري شـريف خزنـدار، في أيـار من عام 1974. وتعرف منير في رِنّ على

طويلـة قبل أن يتلقى دعوة مماثلـة وقد حمل في نفسه غصّة لهذا.

(16) كان حاضـراً الأسـاتذة: Robert Günter, Ella Witschoff, yvar Schmutzschwaller وكـلـهـم متخصصون في الموسيقا.

عازف السنطور الإيراني مالك حسين وكان مشتركاً أيضاً في المهرجان، فكرر، وهو الذكي الذي لا يفوّت فرصةً مؤاتيةً إلا ويفيد منها، ما جرّبه مع رافي شنكر، وعزف مع الإيراني مالك حسين. فعُزفت خلال التدريبات التحضيرية ثنائيات فريدة بين العود والسنطور، وبين صوت غنائي عربي يصاحبه صوت غنائي فارسي ترافقهما أحياناً آلة الدومباك الإيقاعية الفارسية.

قُدمت الأمسية الأولى في مدينة رِنّ الفرنسية يوم السبت الواقع في الخامس والعشرين من أيار/مايو عام 1974. ورغم أن الحضور قد بدا متحمساً مهتماً بهذه التظاهرة الفنية المتميزة إلا أن كثافته لم تكن على مستوى الحدث ككل. عزف منير تقاسيم على مقام شد عربان أتبعها بالمقامات العراقية، وبتقاسيم تركية الطابع وانتهى بعزف (بنجوقة)[17] عراقية. وما عزفه منير في هذه الأمسية قريب إلى حدٍ كبير مما سجله على الأسطوانة الأولى من مجموعة (أرابيسك 1). وكان طابع عزفه في هذه الأمسية كلاسيكياً. أما الأمسية التي أحياها في اليوم التالي فقد قُدمت في صالة أكثر حميميةً من صالة الليلة السابقة مما مكّن عزف منير أن يكون أقل كلاسيكية. وقد رافق مالك حسين وهو يغني بالفارسية على مقام صبا حجاز. ثم اختتم أمسيته بتقاسيم حسيني وبعزف بصطة[18].

تبع الأمسية الثانية مباشرة نقاش مفتوح أجاب فيه الأستاذان: السوري شريف خزندار والفرنسي جان كلود شابربيه عن أسئلة الحضور. وفيما عدا حفنة من المختصين

---

(17) مسجلة على الأسطوانة رقم 1 من مجموعة أرابيسك الأولى.

(18) البصطة هي لازمة خفيفة تختم عزف مقام عراقي.

كانوا في القاعة فإن الحاضـــرين لم يكونوا يعلمون أن هناك موسـيقا عربية حية على هذا القدر من الرقي والأصـالة. وقد سجل الأستاذ شابرييه، وهو المولع بالتسجيل، هذه الأمسية، كما كان قد ســـجل من قبل، وأثناء التدريبات التحضـــيرية، ثنائي العود (منير بشير)، والسنطور (مالك حسين).

واليوم وقد رحل منير بشـير، يتوجب على المهتمين بنشـر الفن الراقي أن يمدوا يد العون للأستاذ شـابرييه[19] كي تُطبع هذه الأعمال، حبيسة الرفوف، على أسطوانات كي ننعم نحن بسماعها ويفيد منها الدارسون.

أول حفلة باريســية عزف فيها منير بشــير أمام الجمهور كانت في 28 أيار/مايو عام 1974 في قاعة **F.I.A.P** الكائنة في شـــارع كاباني **Cabanis** في باريس. نظمها له شـــابرييه بالتعاون مع جمعيتي: فرنســـا والبلدان العربية والحدود الجديدة. ولا شك أن هذه الأمسية كان لها وقع كبير في نفس منير، فهذه أول مرة يعزف فيها في باريس أمام الجمهور، وأول مرة تغص فيها القاعة بالمستمعين وهو الذي تعوَّد وما تعوَّد أن تكون القاعة التي يحيي فيها أمسياته نصفها فارغ أو أكثر... وقد عزف في هذه الأمسية التقاسيم المسجلة على أســطوانته أرابيســك 1، فبدأ بالمقام التركي العربي شــت عربان، أتبعه بتحويرات طويلة متعددة على المقامات العراقية. وكان الحاضـــرون أوربيين وعرب، جاء الفريق الأول منهم ليتعرفوا وليســـتمعوا إلى موســـيقا جديدة على أسماعهم، بينما جاء الفريق الثاني ليستمتع بموسيقاه فراح يكيل عبارات المديح والاســـتحســـان والاســـتزادة للعازف

(19) سبق أن أشـرت في الحلقة الثانية من هذه الدراسة أن الأستاذ شابرييه أفضى لي أنه يملك متراً مكعباً من أشرطة بَكَرٌ مُسَجَّلٌ عليها تقاسيم لعازفين كبار تنتظر الفرج لتُطبع على أسطوانات.

وعطّلوا على الفريق الأول إصغاءه واهتمامه بالاستماع إلى موسيقا جديدة وتذوقها. وهذه مسألة تتعلق بآداب الاستماع وحسنه، وهي مسألة ما زالت تحتاج حتى يومنا هذا إلى تنبيه وتربية فنية ووقت كي تترسخ في ذهن المستمع العربي. ويبدو أن مسألة حسن الاستماع هذه قد شغلت منير منذ بداياته الفنية، لذا كان حريصاً دوماً على العزف في جلسات حميمية خاصة بمحضر من نخبة من المثقفين وأساتذة الجامعات.

ولم يقتصر عام 1974 على النشاطات التي أسلفنا فقد شارك منير في مهرجان موسيقي نُظم في برلين الشرقية في تشرين أول من عام 1974، ثم أحيا أمسية في مدينة امستردام في 24 تشرين الثاني/نوفمبر عزف فيها تقاسيم على مقامات: حجاز كار كردي، سيكاه، شت عربان وراست. وأحيا أمسية في 26 في ميونيخ، وأخرى في 28 من الشهر نفسه في برلين الشرقية. وختم عامه المثمر الملآن بالنجاح والحفلات المتلاحقة بأمسية أحياها على عوده حتى الساعة الثالثة صباحاً في مدينة فرانكفورت في السادس عشر من شهر كانون أول/ديسمبر عام 1974.

تميز عام 1975 بنقلة جديدة في مسيرة منير بشير الفنية. فقد أسس في هذا العام ثلاث فرق قوامها كلها ثلاثون فناناً انتقاهم من ضمن الطلاب والمدرسين في المعاهد العليا للموسيقا في العراق. وشكّل منهم الفرق التالية:

* فرقة شالغي بغداد للمقام العراقي بمغنيها الإفرادي: صلاح عبد الغفور.
* فرقة ريفي للغناء والإيقاعات الشعبية بمغنيها الإفرادي: سعدي الحديثي.
* فرقة التخت للموسيقا الكلاسيكية العربية بمغنيتها الإفرادية: ماجدة نزهات.

ورافق منير الفرق الثلاث بعوده الإفرادي.

دعيت الفرق الثلاث إلى باريس في مطلع نيسان/أبريل عام 1975 لتقدم عروضها فيها. ورافق المجموعة الدكتور صبحي أنور رشيد المتخصص بعلم الموسيقا، كما رافقها مدير إداري يُعنى بالشؤون المالية، فتفرغ منير لتدريب الفرق وقيادتها ولعزفه الإفرادي.

قدمت الفرق الثلاث عروضاً ثلاثة في باريس بدأتها بعرض في 5 نيسان/أبريل 1975 في المركز الثقافي العراقي أمام جمهور من الجالية العراقية في باريس، ثم أتبعته بعرض في 9 من الشهر نفسه في قاعة مونبارناس **Montparnasse** أمام جمهور من العمال المهاجرين العرب في باريس. وفي الحادي عشر منه، وتحت رعاية سفير العراق في باريس، وعلى مسرح السفراء الذي سُمي فيما بعد (فضاء كاردان **Espace Cardin**)، قدمت الفرق الثلاث عروضاً أمام جمهور كبير من السفراء العرب وأساتذة الجامعات الفرنسية. كان أسلوب العروض أنيقاً راقياً. وقد أبدع منير في ارتجالاته الإفرادية على العود وكان أسلوبه من الناحية التقنية ممتازاً.

غادرت المجموعة فرنسا متجهة إلى ألمانيا وأحيت في برلين أربع حفلات لقيت نجاحاً عظيماً. وأحيت في بون حفلتان كانتا أقل نجاحاً من الحفلات السابقة. وجرت هذه العروض في الفترة الواقعة بين 13 و20 نيسان/أبريل 1975.

بعد ذلك شاركت الفرق في (المهرجان الثاني للفنون التراثية) في بيت الثقافة في مدينة رنّ الفرنسية. أُفردت أمسية لكل لون من ألوان الموسيقا والغناء: فأحيت فرقة الشالغي البغدادي أمسية في 23 نيسان/أبريل، وأحيت فرقة ريفي والعود أمسية في 24 منه، أما فرقة تخت فقد تفردت بأمسية

26 منـه. لقد أدركت الأوســـاط الثقافيـة والإعلاميـة والفنيـة الفرنسية أن للعرب موسيقا فلكلورية وتراثية تقليدية كلاسيكية رفيعة المستوى[20].

عادت الفرق بعد مشـــاركتها في مهرجان رنّ إلى باريس، وأحيت في كنيســـة نوتردام دي بلان مانتو **Notre-Dame des Blancs Manteaux** في السـابع والعشـرين من نيسـان/أبريل عام 1975 أمسـية روحية قدمت فيها أناشـيد دينية موضـوعاتها سـريانية يصـاحبها منبر بشـير على العود. كما أدت توشـيحاً إسـلامياً بصـوت صـلاح عبد الغفور. كما أحيت الفرقة سـهرة ودية قصـيرة للطلاب العرب في المدينة الجامعية في 28 من نفس الشـــهر أمام جمهور متحمس من الطلبة أكثر من كونه منصـتاً مسـتمعاً! ثم ارتحلت الفرق إلى امسـتردام لتقدم فيها عروضـــهـا في الأول من أيـار/مـايو عـام 1975 في معهـد التروبيك أمام جمهور من المهتمين بالتعرف على الموســـيقا الفلكلوريـة التراثيـة التقليديـة العربيـة. ثم كوّن منير من فرقـة الشـالغي والمغنين مجموعة مصـغّرة سـافر بها إلى مدريد في حزيران/يونيو من العام نفسه.

وهكذا انتهت جولة فنية ثقافية كبيرة شـــاقة لمنير ولطلابه وبعض الأسـاتذة غيّروا فيها من المفهوم الذي كان سـائداً في

---

(20) ✸ جان كلود شـــابرييه، "الموســيقا التقليدية العراقية تدخل من الباب العالي"، فرنســـا والبلدان العربية، 1975/6/5.

✸ جان ميشـيل داميان، "رنّ 1975 أو تتويج الفلكلور"، صـــون مـاغـازين، بـاريس، حزيران 1975.

✸ عمر دياكتيت، "منير بشير، سفير الموسيقا الشرقية"، إفريقيا-آسيا، باريس، 1975/5/5.

✸ موريس فلوريت، "العراق، عاصمة رنّ"، أوبسرفاتوار، 21-1975/4/27.

✸ جان رابينوفيتشـي، "منير بشـير، عندليب الموسـيقا الشـرقية"، تيموانياج كريتيان، باريس، 1975/4/24.

الغرب عن الموسـيقا العربية، والذي ما زال يعشـش في أذهاننا نحن.

تتوّج مجهود منير بشـير في العام 1975 بتنظيم المؤتمر الدولي للموسـيقا الذي عقد ببغداد في تشـرين الثاني/نوفمبر 1975. وكان من بين الأسباب التي دعت منير إلى تنظيم هذا المؤتمر هو اعتراضـه على أن موسـوعتّي غروف **Grove** و فاسكويل **Fasquelle** قد أغفلتا ذكر مدرسة العود في بغداد، بل حتى تجاهلتا الموسيقا العراقية كلها. فقرر في عام 1974 أن ينظم مؤتمراً للموسـيقا العربية في بغداد في أخريات عام 1975، وكان له ما أراد.

كثير من دول العالم الثالث، في ظل النهج الاشـتراكي الذي اختطته لنفسها سياسياً واجتماعياً وثقافياً، أساءت النظر إلى مسـألة التراث فأهملته، بل حاربته على أنه من مخلفات الماضـي البغيض، وتعاملت معه على أنه من بقايا العهد القديم، وأن العهد الجديد يعني التحديث، ومن جملة التحديث الموسيقا. فالتفتت إلى تأسيس المعاهد الموسيقية وتأسيس فرق أوركسـترالية على غرار الفرق الموجودة في أوروبا، وهذا لعمري جهد طيب محمود لكنه لا يعفيها من البحث في موسـيقاها وتراثها. كما أنها ضـربت عرض الحائط بكل تحديث ممكن في موسـيقاها الوطنية التراثية، فأصـبحت كالغراب الذي أراد أن يقلد الحمامة فما تأتّى له ذلك، لكنه ما عاد غراباً...

في العدد القادم: منير بشير (3).

❐❐❐

❐ التوزيع الأوركسترالي (7)

نيكولاي ريمسكي ـ كورساكوف (1844-1908)
مؤلف وقائد أوركسترا روسي
ترجمة باسل ديب داوود

اللحن في مجموعات مختلفة من الآلات تجتمع معاً

أ- التجميع بين آلات النفخ الخشبية والنحاسية بعزف موحد Unison

ينتج من اجتماع آلات النفخ الخشبية والآلات النحاسية رنين معقد يكون فيه صوت الأخيرة مسيطراً. من الطبيعي أن يكون هذا الرنين أكثر قوة من أية آلة تعزف بصورة منفردة، لكنه أقل عذوبة من صوت آلة نحاسية تعزف وحدها. يمتزج صوت آلات النفخ الخشبية بصوت النحاسيات، فيجعله أكثر روحانية وأنوثة، تماماً كما هو الحال عندما تمزج آلتان خشبيتان مختلفتان بلونهما الصوتي. لا يمكن إحصاء عدد الأمثلة عن مثل هذه المضاعفة، خصوصاً في المقاطع الصاخبة **forte**. وتعد الترومبيت الآلة التي تتم مضاعفتها بكثرة: ترومبيت + كلارينيت، ترومبيت + أوبوا، ترومبيت + فلوت، أيضاً ترومبيت + كلارينيت + أوبوا + فلوت؛ بينما تقل مضاعفة الهورن غالباً: هورن + كلارينيت، هورن + باصون. ويمكن أيضاً مضاعفة الترومبونات والتوبا: ترومبون + باصون؛ توبا + باصون.

بينما ينتج اجتماع الهورن الإنكليزي والكلارينيت باص ودوبل باصون مع آلات النحاس، في المدى الصوتي المتماثل، نفس الخصائص.

أمثلة:

- "أســـطورة كيتيج" (قبل المقطع 56 من طبعة بلاييف)، ترومبون + هورن إنكليزي.
- "ملادا"، الفصـــل الثـالـث، (قبـل المقطع 34 من طبعـة بلاييف)، 3 ترومبون + كلارينيت باص.

عموماً، تعطينا إضـافة الخشـبيات إلى النحاسـيات إحسـاسـاً جميلاً بـالليغـاتو **Legato** أكثر مما تعطيه الأخيرة عندما تعزف منفردة.

ب- التجميع بين آلات النفخ الخشبية والنحاسية بمضاعفة الأوكتاف

تُســـتبدل مضـــاعفة الهورنـات بالأوكتاف مع الكلارينيت والأوبوا أو الفلوت غالباً بالتركيب

1 Trumpet

8

1 or 2 horns

نقوم بهـذا الإجراء عنـدمـا تكون الإمكـانيـة متـاحـة لإغنـاء الصوت في الأوكتاف الأعلى الذي يكون فيه الترومبيت عاجزاً عن تقديمه. وإذا تم اســـتخدام هورن وحيد، فإن الجزء العلوي يُعطى لآلتي كلارينيـت وآلتي أوبوا أو آلتي فلوت. لكن إذا وجدت آلتـا هورن تعزفـان معـاً بـالأوكتـاف الأدنى، فســـنكون بحـاجة إلى ثلاث آلات خشـــبية أو أربع في الأوكتاف العلوي، خصوصاً في المقاطع الصاخبة:

2 Ob. Or 2Cl. Or 2 Fl.

8

1 Horn

كذلك:

1 Ob. + 1 Cl

8

1 Horn

2 Fl. + 2 Cl

2 Horns **8**

نحتاج لمضـــاعفة الترومبيت في الأوكتاف العلوي إلى ثلاث آلات نفخ خشبية أو أربع، لكن نحتاج إلى آلتي فلوت في المدى العلوي.

يجب أن لا نضـــاعف آلات النفخ الخشـــبية مع الترومبون بأوكتاف أعلى؛ وتكون الترومبيتات أكثر ملاءمة.

أمثلة على المضاعفة في الأوكتاف:

- ✱"سنيغوروتشكا"، (المقطع 71 من طبعة بلاييف).

Ob. + Cl.

8

Horn

- *"أسطورة القيصر سالتان"، (قبل المقطع 180 من طبعة بلاييف).

Ob. + Cl.
Ob. + Cl. **6**

8

Horn

Horn **6**

* يجدر بنا أيضـاً التذكير بالأصـوات الممتزجة (الخشـبية والنحاسية) بالتعاقب بالأوكتاف.

أمثلة:

- "ملادا"، الفصل الثالث، بداية المشهد الثالث

✱ كل ما هو مسـبوق بإشـارة * هو من ملاحظـات محرر الطبعـة الإنكليزيـة. (المترجم)

Trombone. + Bass. Cl.

8

Tuba + C-fag.

- "ملادا"، الفصل الثالث، بعد المقطع **25** من طبعة بلاييف.

2 Cl. + 2 Horns + Trombone

8

Bass Cl. + 2 Horns + Trombone في المدى المنخفض

- رقم **79**، "ملادا"، الفصـــل الثـالـث، قبل المقطع **35** من طبعـة بلاييف، عزف موحد عام.

عندمـا نرغـب في توســـيع اللحن إلى أكثر من ثلاثـة أوكتـافات أو أربعة، فسيكون صعباً علينا تحقيق توازن كامل في الصوت.

أمثلة:

- *"شـهرزاد"، الحركة الرابعة، المقياس الخامس عشـر (بعد المقطع w من طبعة بلاييف).

Picc.

8

2 Fl. + 2 Ob.

8

2 Trumpets

- *"قصـة القيصـر سالتان"، (قبل المقطع 228 من طبعة بلاييف).

Picc.

8

2 Fl. + 2 Ob.

Trumpets + Eng. Horn **8**

بمضـــاعفة التروميت والهورن الإنكليزي بالأوكتاف مع الفلوت والأوبوا ثم مضاعفة الأخيرتين مع البيكولو.

ج- التجميع بين الآلات الوترية والخشبية

اعتقدت في استهلال هذا القسم بضرورة وضع القواعد الأساسية التالية التي تنطبق على كل من الكتابة الميلودية والهارمونية والكونتربونتية والبوليفونية.

إن كل التجميعات بين الآلات الوترية والخشبية هي تجميعات جيدة؛ فعندما تعزف الوتريات والخشبيات معاً **Unison** بصورة متعاقبة يزداد رنينها ويتضخم صوتها، في الوقت الذي تلطف فيه الوتريات صوت الخشبيات. في مثل هذه التركيبات تسيطر الوتريات لكن بشرط استخدام آلتي نفخ خشبية معادلة لقوتها. مثلاً عندما نمزج الكمانات مع آلة أوبوا، والباصون مع الفيولونسيلات. لكن إذا اجتمعت مجموعة من الآلات الخشبية والوتريات بعزف موحد، فإن الأخيرة سوف تضعف. عموماً كل هذه التركيبات تصقل خصائص كل آلة مأخوذة على حدة، وتفقد الخشبيات من خصائصها أكثر مما تفقد الوتريات.

المضاعفة في العزف الموحد

إن أفضل التجميعات وأكثرها طبيعية هي بين الآلات المتماثلة في مداها:

الكمانات + الفلوت (فلوت باص،بيكولو)، الكمانات + الأوبوا، الكمانات + الكلارينيت (الكلارينيت الصغيرة)؛ الفيولات + الأوبوا (الهورن الإنكليزي)، الفيولات + الكلارينيت، الفيولات + الباصون. الفيولونسيلات + الكلارينيت (الكلارينيت باص)، الفيولونسيلات + الباصون؛ الكونترا باص+ الكلارينيت باص، الكونترا باص + الباصون؛ الكونتر باص + الكونترا باصون.

إن الهدف من هذه التركيبات هو: أ- إحراز صوت جديد (جَرْس) من لون معين؛ ب- تدعيم رنين الوتريات؛ ج- جعل طابع صوت الآلات الخشبية أكثر طلاوة.

أمثلة:

- "سـنيغوروتشـكا" (المقطع 5 من طبعـة بلاييف)، الفيولونسـيلات + الفيولات + الهورن الإنكليزي (قـارنهـا بالمثال رقم 15).
- "سـنيغوروتشـكا" (المقطع 28 من طبعـة بلاييف)، الفيولات + الأوبوا + الهورن الإنكليزي.
- "سـنيغوروتشـكا" (المقطع 116 من طبعـة بلاييف)، الكمانات الأولى + الثانية + الأوبوا + الكلارينيت.
- "سـنيغوروتشـكا" (المقطع 288 من طبعـة بلاييف)، الكمـانـات الأولى + الثـانيـة + الفيولونسـيلات + الهورن الإنكليزي (قـارنهـا بـالمثـال رقم 17 الوارد في العدد 17 من المجلة).
- رقم 80، "ليلـة أيـار"، الفصـل الثالث (المقطع **B b** من طبعة بلاييف)، الفيولات + الكلارينيت.
- رقم 81، "سـادكو"، (المقطع 311 من طبعة بلاييف)، الكمانات + الأوبوا.
- رقم 82، "سـادكو"، (المقطع 77 من طبعـة بلاييف)، الفيولات + الهورن الإنكليزي.
- رقم 83، "سـادكو"، (المقطع 123 من طبعة بلاييف)، الفيولات + الهورن الإنكليزي.
- "سـرفيليا"، (المقطع 59 من طبعـة بلاييف)، الكمانات على وتر صول + الفلوت.
- "القيصـر سـالتان"، (المقطع 30 من طبعة بلاييف)، الكمانات الأولى + الثانية + 2 كلارينيت.
- رقم 84، "القيصـر سـالتـان"، (المقطع 30 من طبعة بلاييف)، المقياس العاشـر، الفيولونسـيلات + الفيولات + 3 كلارينيت + الباصون.

- "القيصـــر ســـالتـان"، (المقطع 159-156 من طبعـة بلاييف)، الكمـانـات بـأســـلوب ديتاشـــيه **detached** + الفلوت (ليغاتو).

- "عروس القيصر"، (المقطع 10 من طبعة بلاييف)، الفيولات + الفيولونسيلات + الباصون.

- "عنترة"، الحركـة الرابعـة، (المقطع 63 من طبعـة بلاييف)، الفيولونسيلات + 2 باصون.

- "شـــهرزاد"، الحركـة الثـالثـة، (المقطع **H** من طبعـة بلاييف)، الفيولات + الأوبوا + الهورن الإنكليزي.

مضاعفة الأجزاء بالأوكتاف

وبـالمثل فـإنـه لا يمكن إحصـــاء الأمثلـة على مضـــاعفة الأوكتاف بين الوتريات وآلات النفخ الخشـبية، ولا تحتاج إلى شـرح خاص؛ فتسـتخدم وفقاً للقواعد المعروضـة سـابقاً. فيما يلي أمثلـة على ألحـان موزعـة لأكثر من أوكتاف، وأوكتافين، وثلاثة وأربعة:

أمثلة:

- رقم 85، "إيفان الرهيب"، بداية الافتتاحية

Violins I+II + 2 Cl.

8

Violas + Cellos + 2 Fag.

- رقم 86، "سادكو"، (المقطع 3 من طبعة بلاييف)

Cellos + Bass Cl.

8

D. basses + C-fag.

- "سادكو"، (المقطع 166 من طبعة بلاييف)

Cellos + Fag.

8

D. basses + C-fag.

- "سادكو"، (المقطع 235 من طبعة بلاييف)

Violas + 2 Cl.

8

Cellos + D. basses + 2Fag.

- "عروس القيصر"، (المقطع 14 من طبعة بلاييف)

Cellos + Fag.

8

D. basses + Fag.

- "عروس القيصر"، (المقطع 81 من طبعة بلاييف)

Violins I **div** **+Fl.** **8**

+Ob.

Violins II

- "عروس القيصر"، (المقطع 166 من طبعة بلاييف)

Violins I + Fl.

8

Violins II + Ob.

(راجع المثال 22 الوارد في العدد 18 من المجلة).

أمثلة في ثلاثة أوكتافات وأربعة:

- "سرفيليا"، (المقطع 93 من طبعة بلاييف)

Violins + 3 Fl. **8**

Violas + 2 Ob. **8**

Cellos + 2 Fag.

- رقم 87، "كـاتشـــاي الخـالـد"، (المقطع 105 من طبعـة بلاييف)

Violins I + Picc. **8**

Violins II + Fl. + Ob. **8**

Violas + Cellos + 2 Cl. + Eng. Horn + Fag.

- "شهرزاد"، الحركة الثالثة، (المقطع M من طبعة بلاييف)

Violins I + Fl. **8**

Violins II + Ob.

Cellos + Eng. Horn **8**

أمثلة على ألحان بمضاعفة الثالثة والسادسة:

- "سرفيليا"، (المقطع 44 من طبعة بلاييف)

Fl. + Ob. + Cl. + Violins **div** **3**

Fl. + Ob. + Cl. + Violins.

- رقم 88، "سرفيليا"، (المقطع 111 من طبعة بلاييف)، الوتريات والخشبيات بمضاعفة الثالثة.

- رقم 89، "سـرفيليا"، (المقطع 125 من طبعة بلاييف)، التجميع نفسه بمضاعفة الثالثة والسادسة.

- "كـاتشـــاي الخـالـد"، (المقطع 90 من طبعـة بلاييف)، الشيء نفسه.

علينا الانتباه إلى الحالات، التي تكون مؤلفة من قســمين بمضـــاعفة الأوكتاف، عندئذٍ نضـــاعف قســماً واحداً فقط. وعندما نطبق هذه الطريقة على اللحن الذي يكون في مدى السوبرانو الصوتي فمن المستحسن جعل الخشبيات تتوالى بالأوكتافات، والجزء السفلي يُضاعف فقط بمجموعة واحدة من الآلات الوترية

Picc. **Fl.**

Fl. + Violins **8** **Ob. (Cl.) + Violins** **8**

أمثلة:

- "القيصر سالتان"، (المقطع 102 من طبعة بلاييف)

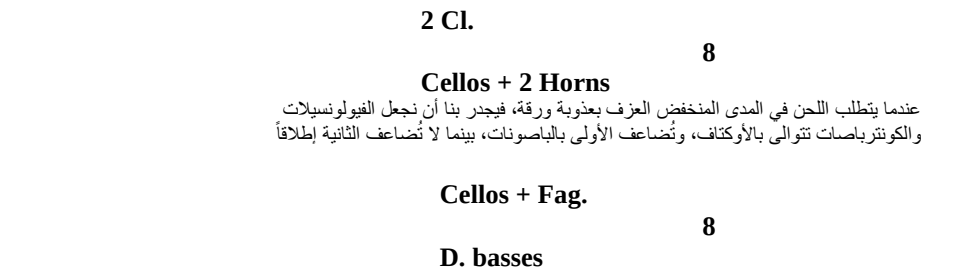
2 Fl. + Picc.

8

Violins I + II + Ob.

(قارنها بالمثال رقم 133).

- *رقم 90، "شـــهرزاد"، الحركة الرابعة، (المقطع U من طبعة بلاييف)



يضـــطر المؤلف أحياناً إلى اســـتخدام هذه الطريقة بســـبب المدى المنخفض للكونترباص، خصـــوصـــاً إذا لم يكن دوبل باصون موجوداً في مخططه الأوركسترالي.*

* اســـتخدم الكلاســـيكيون إجراء مضـــاعفة الوتريات والخشـــبيات بالأوكتاف:

...الخ، لإحراز التوازن في الصوت، ونحن لا ننصـــح بـــه، لأن الطـــابع الصـــوتـــي مـختـلـف كـثـيـراً فـي المجموعتين. ونتيجـة تزايـد الاتجـاه نـحو التلوين المســـرف، فـإن هـذه الطريقـة عـادت إلى الظهور مجـدداً، على الأخص وسط المؤلفين الفرنسيين الشـــبـاب. (المحرر مـاكســـيميليـان شتانبورغ)

مثال:

- رقم 91، "القيصـــر ســـالتان"، (المقطع 92 من طبعة بلاييف)

Violas + Fag.

8

Cellos + Fag.

8

D. basses

د- تجميع الآلات الوترية والنحاسية

لا يمكن لهذا التجميع في العزف الموحد منحنا الانســـجام المتكامل الذي نلمســه في اتحاد الوتريات والخشـبيات، نظراً لاختلاف طابعهما الصـــوتي. يمكننا تمييز صـــوت الوتريات والنحاسيات بصورة مستقلة، عندما تتوالى بعزف موحد، لكن أكثر التركيبات نجاحاً هي بين الآلات التي تكون متماثلة في مـداهـا؛ الكمـان + التـرومبيـت؛ الفيـولا + الـهورن؛ الفيولونسيلات/الكونترباصات + الترومبون/التوبا (وهذا من أجل تحقيق تأثيرات متماسكة ضخمة).

إن تركيب الهورنات والفيولونسيلات، وهو تركيب شـائع كثيراً، يعطينا انسجاماً بديعاً، وخاصية صوتية رقيقة.

أمثلة:

- "القيصـــر ســـالتان"، (المقطع 29 من طبعة بلاييف)، الكمانات الأولى + الثانية + الهورن.

- *رقم 92، "الـديـك الـذهبي"، (المقطع 98 من طبعـة بلاييف)، الفيولات بوضع الخافت (**Con sord**) + الهورن.

هـ- التجميع بين المجموعات الثلاث

من الشـــائع كثيراً تجميع آلات المجموعات الثلاث بعزف موحد، ويمنحنا وجود الخشـــبيات صـــوتاً ممتلئاً ممزوجاً بصـــورة متعادلة إلى حد كبير. إن تســـاؤلنا حول المجموعة

التي ستسيطر في جَرْسها يعتمد على عدد الآلات المستخدمة. إن أكثر التركيبات طبيعية، وشيوعاً هي: الكمانات + الأوبوا (فلوت، كلارينيت) + ترومبيت؛ الفيولات (أو الفيولونسيلات) + كلارينيت (الهورن الإنكليزي) + هورن؛ الفيولونسيلات/الكونترباصات + 2 باصون + 3 ترومبون + توبا.

يفضل استخدام مثل هذه التجميعات في المقاطع الموسيقية الصاخبة أو من أجل عزف هادئ **piano** عميق.

أمثلة:

- رقم 93-94، "سنيغوروتشكا"، (المقطع 218 و 219 من طبعة بلاييف)، الكمانات الأولى + الثانية + الكلارينيت + الهورن، والكمانات الأولى + الثانية + الكلارينيت + الترومبيت.

- "سرفيليا"، (المقطع 168 من طبعة بلاييف)

Violas + Trombones **8**

Cellos + Trombone + Bass Cl.

8

D. basses + Tuba + Fag.

(قارنها بالمثال رقم 62 الوارد في العدد 19 من المجلة).

- رقم 95 "سنيغوروتشكا"، (المقطع 325 من طبعة بلاييف)

Cellos + Violas + Fag. +
Trombone I **8**

D. basses + Tuba + Fag.

- "بان فويفودا"، (المقطع 224 من طبعة بلاييف)، الكمانات + الباصون + الهورن + كمان + كلارينيت + ترومبيت. (علامات مكتومة في النحاسيات).

- *"ملادا"، الفصل الثالث، (بعد المقطع 23 من طبعة بلاييف)، فيولات + 2 كلارينيت + ترومبيت باص.

- *رقم 96، "إيفان الرهيب"، الفصل الثالث، (قبل المقطع 66 من طبعة بلاييف)

Bass Cl. + Horn

D. basses + C-fag. + Tuba **8**

- *"إيفان الرهيب"، الافتتاحية، المقياس الرابع (بعد المقطع 9 من طبعة بلاييف)، الفيولات + الفيولونسيلات + الهورن الإنكليزي + 2 كلارينيت + كلارينيت باص + 2 باصون + 4 هورن (اللحن موضح في الهورنات).

❐ كلود ديبوسي؛ رائد الانطباعية في الموسيقا

بشير نطفجي

إنه مصطلح استخدم كتشابه جزئي مع الرسم الزيتي الانطباعي، وارتبط بالأسلوب الموسيقي لكل من الموسيقيين ديبوسي وديليوس ورافيل إلى جانب موسيقيين آخرين ممن عاصروا الحركة الانطباعية.

يمكن أن نسمي هذا الأسلوب، إذا توخينا الدقة، بأنه رمزي، فقد ابتدعه ديبوسي وطور أفكاره الجمالية اعتماداً على حركة الشاعر مالارميه الذي كان يُعدّ الموسيقا فناً رمزياً بالتزكية، وأن موسيقاه تعطي دلائل أوسع على إيحاءات من أعمال الرمزيين أكثر من الرسامين الانطباعيين.

كتب المؤلف الموسيقي بول دوكا يقول أن الشعراء فيرلين ومالارميه ولافورج زودونا بأصوات موسيقية جهورية أكثر من ذي قبل، وسلّطوا الأضواء على كلمات على نحو لم يكن معروفاً من قبل. إنهم الأدباء والكتاب الذين مارسوا التأثير الأعظم على ديبوسي.

إن أول عمل هام قدمه الموسيقار ديبوسي كان يحمل اسم **Prelude À L'Apres-Midi D'Un Faune** الذي قدمه عام 1892، ويقع في ثلاث مراحل هي: **Prelude, Intermeso, Finale** وتعبر هذه المقطوعة عن رؤى قصيدة للشاعر مالارميه.

أما الانطباعية في الرسم الزيتي، فإن الهدف الرئيسي منها هو إظهار ما يسمى باللحظة الهاربة لموضوع تراءى للفنان في حالة معينة مؤقتة دون أن يكون لها صفة دائمة، وهكذا ليس هناك تشابه جزئي حقيقي مع الموسيقا. وفي الحقيقة كان ديبوسي يعترض على تسميته بالموسيقي الانطباعي، ولكن هذا المصطلح يوحي إيحاءً غير ثابت ما قصد من استعماله، وأنه يخدم جيداً وصف الموسيقا بأنها نوع ذو طابع معين.

كلود آشيل ديبوسي

ولد ديبوسي في منطقة سان جرمان قرب باريس. درس عزف البيانو على يد مدام موتيه دو فلورفيل التي تتلمذت على يد الموسيقار العظيم فردريك شوبان وكان ديبوسي في الثامنة من العمر.

في عام 1873، دخل ديبوسي المعهد الموسيقي في باريس ودرس على يد كل من الأساتذة لافينياك ومارمونتيل ودوران، ولما بلغ السابعة عشرة من عمره اشترك في مسابقة عزف البيانو التي كانت تقام حينذاك، ولكنه لم يفز بالجائزة المرصودة، مما دعا أبويه لليأس من جعله عازفاً منفرداً على البيانو، ولكنه فاز في العام التالي بالجائزة الأولى في قراءة النصوص الموسيقية، وقد ساعده هذا النجاح في دخول صف التأليف الموسيقي في المعهد الموسيقي.

أمضى ديبوسي سنتين من حياته يعزف على البيانو في منزل مدام ناديجدا فون ميك وهي السيدة الكريمة التي رعت الموسيقار تشايكوفسكي فيما مضى.

فاز ديبوســـي بجائزة روما عام 1884 من أجل مقطوعته الموســـيقية **L'Enfant Prodigue** وهي مشـــهد عاطفي يؤديه الكورس، وأتبع ذلـك بمقطوعـة للكورس أيضـــاً هي: **La Demoiselle Èlue** في عـام 1888 عن نص مترجم للكـاتـب روسيتي ، وفي هذه المقطوعة يظهر تأثير الموسيقار ماسينيه على ديبوسـي الذي بدا كأسلوب شخصي، كما ظهر أيضاً في مقطوعة ديبوســي الموسـيقية الربيع **Printemps** وذلك في عام 1886.

بعد ذلك، تطورت شـخصـية ديبوســي الموسـيقية تطوراً أوســـع وأقوى في الرباعية الوترية. وهي الوحيدة من تأليفه، كمـا ظهر ذلـك في بريلود: بعـد ظهر إلـه الريف **Prelude À L'Après-Midi D'Un Faune** التـي ظـهرت فـي عـام 1894، وتجسد قصيدة للشاعر مالارميه.

تزوج ديبوســي من صـــانعة ملابس اســمها روزالي ليلي تكسييه، ما لبث أن تركها بعد خمسة أعوام.

في عام 1901 أصبح ديبوسي الناقد الموسيقي في مجلة لا روفو بلانش **La Revue Blanche** وفي هـذه الفترة، ألّف ثلاث مقطوعات موسـيقية للأوركسـترا بعنوان نوكتورن **Nocturnes** وكـان لهارمونيتها المتغيرة الألوان وألحانها المتبدلة فيها وفي أعمالٍ أخرى صـــدى الأســـلوب المحير لـدى الرســـامين الانطباعيين والشعراء الرمزيين.

أصـــبحت رمزيـة ديبوســـي المبدأ الثـابت في مؤلفـاتـه الموسـيقية، وقد تطورت هذه الرمزية على مسـتوى عال في أوبراه بيلياس وميليزاند **Pellèas Et Melisande** وهي صـــورة موسيقية لمسرحية الشـاعر ماترلينك التي ظهرت في باريس عام 1902. وكان ديبوســي قبل ذلك قد ألّف موســيقا مرافقة لها ظهر فيها تأثره بالموسيقار العظيم ريتشارد فاغنر إذ بدت

كأنها الوجه المقابل لأوبرا فاغنر المعروفة باسم تريستان وإيزولده، كما ظهر هذا التأثر الفاغنري في أعمال أوركسترالية ألفها ديبوسي مثل البحر La Mer التي ظهرت عام 1905، وهي عبارة عن ثلاث لوحات بحرية، وكذلك في مقطوعة **Images** التي ظهرت بين 1906 و 1912، وتتألف من ثلاث مقطوعات هي: **Gigue, Iberia, Rondes Du Printemps** وهذا الأسلوب يمكن ملاحظته في الأغاني التي لحنها وفي موسيقاه للبيانو، وقد وجد فيها أصواتاً لم يلتفت إليها أحد من المؤلفين فيما مضى.

إن موسيقا ديبوسي في قوة إيحائها لا تبدو صعبة الفهم ولكنها تبدي مهارة دقيقة وأسلوباً متمكناً. ورغم أن طريقة مختلفة ظهرت مرة لعزف أعماله على نحو ضبابي، إلا أن عدداً من عازفي اليوم، ومنهم قائد الأوركسترا بوليز وعازف البيانو ميشيل بيروف، برهنوا على أن موسيقا ديبوسي يمكن أن تقدم على نحو واضح تماماً.

أما الأسلوب المقتضب الذي بدا في أعمال ديبوسي لموسيقا الحجرة في فترة الحرب العالمية الأولى فقد فُسر بأنه يحمل آثار انهيار حالة ديبوسي الصحية في آخر سنوات حياته، وقد توفي متأثراً بمرض السرطان عام 1918.

كانت أعمال ديبوسي الموسيقية، مثل السوناتات لآلة التشيللو وسوناتا للفلوت والفيولا وآلة الهارب وسوناتا الكمان، بعيدة كل البعد عن علامات نقص الإلهام المبدع، وتبدي أن ديبوسي قد دخل مرحلة جديدة هامة من حياته الفنية، ومن المؤسف أنه لم يعش كي يؤلف السوناتات الثلاث التي أعدها في تلك الحقبة.

كانت مقالات ديبوسي النقدية تبدو أحياناً متحاملة، ولكنها صريحة وذكية. وعلى سبيل المثال فقد شبه ديبوسي موسيقا

إدوار غريغ الموســيقار النرويجي بقطعة حلوى زاهية اللون إلا أن حشوتها من الثلج.

مؤلفات كلود آشيل ديبوسي الهامة:

1- للأوركسترا

- **Printemps (1886)**
- **Prelude À L'Apres-Midi D'Un Faune (1894)**
- **Nocturnes (1899)**
- **La Mer (1905)**
- **Images (1912)**

2- من موسيقا الحجرة

- **String Quartet (1893)**
- **Cello Sonata (1915)**
- **Sonata For Flute, Viola and Harp (1915)**
- **Violin Sonata (1916-17)**

3- أعمال للبيانو

- **Suite Bergmasque (1905)**
- **Pour Le Piano (1901)**
- **Estampes (1903)**
- **Images (1905 and 1907)**
- **Children's Corner (1908)**
- **Preludes (Book1 1910)**
- **Preludes (Book2 1913)**
- **Etudes (1915)**
- **En Blanc Et Noir (For 2 Pianos) (1915)**

4- أعمال للكورس

- **L'Enfant Prodigue (1884)**
- **La Demoiselle Èlue (1888)**
- **Le Martyre De Saint Sèbastien**

5- الأوبرا

- **Pelles Et Melisande (1902)**

6- الأغاني: مجموعة كبيرة.

أحداث أوبرا بيلياس وميليزانده

أوبرا في خمسة فصول من تلحين ديبوسي لمسرحية ألفها المسرحي موريس ماترلينك. وقد أجرى ديبوسي عليها بعض

التغييرات الطفيفة. قدمت لأول مرة في باريس عام 1902، وقامت بدور ميليزانده فيها مغنية الأوبرا المجيدة ماري غاردن.

تبدأ الأوبرا بمشـــهد نرى فيه ميليزانده تنتحب قرب غولو الذي ضـــل طريقه أثناء الصـــيد في غابة. فتخبره بأنها ألقت تاجها في البئر وتخفي عنه حقيقة أمرها.

تتزوج ميليزانـده من غولو وتحمـل منـه. بعـد حين تقع ميليزانده في حب بيلياس، وهو أخ غير شـقيق لزوجها غولو. تلهب الغيرة قلب الزوج غولو ويتربص بالعاشـقَين مسـتعيناً بـابن لـه من زواج ســـابق، وأخيراً يجدهمـا قرب نبع، حيث التقيا لآخر مرة قبل أن يفترقا، وهنا يستل الزوج غولو سيفه ويصرع بيلياس.

يجلس الزوج غولو قرب زوجته ميليزانده وهي تحتضـــر وتخبره بـأنهـا طـاهرة الـذيل، فينـدم غولو على مـا فرط منـه ويطلب صفحها وغفرانها.

تُعد هذه الأوبرا الوجـه الآخر لأوبرا تريســـتـان وإيزولده للموسيقار العظيم ريتشارد فاغنر.

إنها الأوبرا الوحيدة التي لحنها ديبوســـي، وحقق فيها دمج الموسـيقا مع النص المسـرحي بنجاح عظيم، فجاءت محكمة البنـــاء على نحو غير عـــادي، بيـد أنهـــا تخلو من البريق الأوبرالي المعروف في الأعمـال الأوبراليـة التي يزخر بهـا ملف تاريخ الموسيقا.

❐❐❐

❐ ديبوسي والانطباعية

محمد حنانا

عازف كمان
كاتب في الموسيقا

ولد كلود ديبوســـي في ســـان جيرمان-آن-لي بالقرب من باريس عام 1862. تلقى دروســـاً في العزف على آلة البيانو من مـدام موتيـه دي فلورفيـل. في عـام 1872 انتســـب إلى كونســـرفاتوار باريس، وفيه اشـــتهر بوصـــفه عازف بيانو غريـب الأطوار، ومتمرداً حرونـاً فيمـا يتعلق بـالهـارموني والنظريات الموســيقية. ذهب إلى روســيا عام 1880 ليعمل لدى مدام فون ميك راعية المؤلف تشـايكوفسـكي. فاز بجائزة روما عام 1884 على كـانتـاتتـه "الطفل المعجزة". ذهب إلى روما وقضـــى فيها عامين، وهناك التقى ليســـت، وفيردي، وبويتو، واســـتمع إلى أوبرا لوهنغرين للمؤلف فـاغنر. كذلك حضـــر مهرجـانـات بـايروت لعـامي 1888 و 1889. لكن التأثير الموسـيقي الكبير الذي خلب لبه جاء من اسـتماعه إلى موســيقا أدتها في معرض باريس فرقة قادمة من جاوة*، أما التأثيرات الأخرى فقد جاءت من صـداقته مع الرسـامين الذين

* قدمت تلك الفرقة موسيقا مبنية على ســـلالم خمـاســـيـة ذات أبعـاد كـاملـة متســـاويـة، البعد الواحد فيها أزيد من البعـد المســـتخـدم في الموســـيقـا الأوروبية. لكن ديبوسي استخدم سلالم سداسية من ستة أبعاد متساوية، البعد الواحد فيها يساوي البعد الأوروبي.

عرفوا بوصـــفهم رواد الحركـة الانطبـاعيـة، ومن الكتـاب والشعراء أمثال مالارميه والرمزيين.

كان ديبوسـي معجباً أشد الإعجاب بفاغنر، مدركاً عظمته، لكنـه أدرك أيضـــاً أنـه يمثل طريقـاً مســـدوداً أمام المؤلفين، وتعمق إيمانه بأن على الموسيقا، والموسيقا الفرنسية بصـفة خاصـة، أن تجد لها طريقاً آخر. وقد نجح في صـقل أسـلوب فرنسي متميز خاص به (سنعود للحديث عنه).

ومن الأمور الهامـة الأخرى في حياته الفنية، دراســته لمدونة أوبرا بوريس غودونوف للمؤلف موســورســكي، الذي لم يكن تقليدياً على صــعيد الاســتخدام الهارموني، بل كان تجريبياً هدفه اســتنباط هارموني جديد، وتوظيفه لخدمة الناحية التعبيرية. وصـــداقته بالمؤلف الفرنســـي إريك ســـاتي، الذي ظهرت في أعماله ملامح انطباعية قبل أن تظهر في مؤلفات ديبوسي.

في عام 1910 أصـيب بالسـرطان الذي جعله شـبه عاجز. وخلال الحرب العـالميـة الأولى وضـــع بعض المقطوعـات المستلهمة من عواطف وطنية، وتوفى عام 1918.

كان ديبوســي واحداً من أهم المؤلفين في القرن العشـرين، بسبب ما حقق من أسلوب خاص به، وبسبب اكتشافه طرائق في التعبير شـغلت الآخرين. وقد غدا موضـع تقدير العديد من المؤلفين البـارزين واحترامهم، من أمثـال بوليز، ميســـيـان، فيبرن، بارتوك، سترافنسكي وغيرهم.

إن استخدامه لطراز من الهارموني المتميز، ولسلم سداسي من أبعاد كاملة، ولألوان أوركسترالية رقيقة، ولغنائية رفيعة، كل ذلك يدل على كونه مبتكراً من الطراز الأول، أحدث نقلة نوعية على صــعيد التأليف. لكن اهتمامه بترسـيخ الصــورة الانطباعية وتركيزها على الصـــعيد الموســـيقي، جعله ينأى بعيداً عن العناية اللازمة بالشـــكل. لكننا إذا توصـــلنا إلى فهم عميق لانطباعية ديبوســـي الموســـيقية، أدركنا أنها نســـيج خاص، وتجربة فريدة على الصـــعيد التعبيري، يتعين أخذها

كما هي، كما يتعين تجاوز المعايير التقليدية في الحكم عليها. فما هي هذه الانطباعية؟

الانطباعية مصطلح استخدم لوصف أعمال المصورين الفرنسيين مانيه، مونيه، ديغا، رينوار، سيزان...الخ، الذين خرجوا إلى الطبيعة لتصويرها على نحو مباشر، ونقل الانطباع الذين يحسونه إزاء المنظر والموضوع، لذا فقد أهملوا الخطوط الحادة للحدود الشكلية مستعيضين عنها بحدود ضبابية غير واضحة، كما استخدموا البقع اللونية لعكس النور والظل. يقول سيزان ((...لا يعدو الفنان أن يكون جهاز تسجيل للمدركات الحسية. لا نظريات، إنما عمل، إنما نحن فوضى لامعة. أنا آتٍ قبل موضوعي وأضيع فيه، إن الطبيعة تخاطبنا جميعاً، وأسفاه إن المظاهر الطبيعية لم تصور أبداً. إن الإنسان يجب أن يختفي تماماً من الصورة ويستغرق كلياً في الطبيعة والمنظر، ذلك الاختراع البوذي العظيم –النرفانا) أي الاطمئنان بلا عواطف حارة، بلا روابط. الانطباعية ماذا تعني؟ إنها المزج البصري بين الألوان، هل تفهمني؟ إنها تفكيك الألوان على اللوحة ثم إعادة تركيبها بالعين، إن اللوحة لا تمثل شيئاً، ولا ينبغي لها أن تمثل شيئاً غير الألوان...))*.

وقد رأى النقاد أوجه تشابه بين عمل المصورين الانطباعيين ومواقفهم، وبين ما فعله ديبوسي، فاستعاروا مصطلح الانطباعية وأطلقوه على موسيقا ديبوسي. ولا غرابة في ذلك، فقد ركز ديبوسي على الطبيعة وأصواتها وموسيقاها. إنه يقول ((...أعتقد بأن الموسيقا استندت حتى

* أُخذ هذا المقطع من كتاب "ضرورة الفن" لأرنست فيشر، ترجمة أسعد حليم.

الآن إلى مبدأ خاطئ. إن الناس يفرطون في محاولة الكتابة، ويصنعون الموسيقا للورق، بينما هي مخلوقة للأذن، ويلتمسون أفكارهم في ذاتهم بينما يجب التماسها في ما هو محيط بنا، إنهم لا يسمعون من حولهم أصوات الطبيعة التي لا تحصى، ولا يترصدون هذه الموسيقا المتنوعة التي تقدمها لنا، إنها تلفنا، ونحن نعيش في وسطها حتى الآن دون أن ننتبه إليها...)). وختم كلامه بجملته الشهيرة هذه ((...إن مشاهدة بزوغ الشمس أكثر فائدة لمؤلف من سماع السيمفونية الريفية لبيتهوفن...)).

كذلك عمد ديبوسي إلى عكس الانطباع الذي يحسه إزاء الطبيعة والموضوع، فتخلى عن اللحنية التقليدية، فهو لا يبتكر ألحاناً كي يعالجها ويطورها بالطرق التقليدية، بل يكتفي بخلق أجواء موحية يحققها عن طريق عالم من الأصوات والزخارف والإيقاعات والنتف اللحنية. وهو في كل ذلك يتجنب التفاعلات الطويلة، والكتل الهارمونية التي تتشكل عن طريق تشابك الألحان وتداخلها. كذلك تخلى عن النسيج البوليفوني، وعن التسلسل التقليدي للتآلفات الهارمونية، فقد انصب اهتمامه بالدرجة الأولى على التأثير الحالم الذي تنتجه التآلفات، وعلى الألوان التي يمكن أن تحدثها. ومن بين الوسائل التعبيرية التي استخدمها ديبوسي لخلق أجواء من الغموض، أجواء ضبابية حالمة، قريبة الشبه من الأجواء التي ابتدعها المصورون الانطباعيون، سلم الأبعاد الكاملة الذي اكتشفه لدى سماعه موسيقا غريبة أدتها فرقة من جاوة في معرض بباريس أقيم عام 1889 كما أسلفنا. فهذا السلم يفتقر إلى صوت أساسي (تونيك)، وإلى درجة خامسة مسيطرة (دومينانت)، وإلى أنصاف أبعاد، وبالتالي إلى البعد السابع (الحساس)، لهذا فإن الموسيقا

المبنية وفقه سوف تنمو بحرية دون أن يقودها البعد السابع (الحساس) إلزامياً إلى الصوت الأساسي، وبالتالي تخلق أحاسيس غير مباشرة، أحاسيس هائمة لا تحدها حدود. وتجدر الإشارة إلى أن السلم الذي استخدمه ديبوسي يتكون من ستة أصوات ذات أبعاد كاملة.

إلى جانب ذلك، استبعد ديبوسي بعض الأشكال والصيغ التقليدية كالسيمفونية والكونشيرتو، ولجأ إلى الأشكال الحرة كالبريلود، والنوكتورن، والرقصة، والمتوالية...الخ، والتي تتيح له العمل وفق هواه دون ما حاجة إلى شكل فيه الكثير من الضوابط، ويحتاج إلى براعة حرفية بحتة . ويبدو أن إظهار البراعة الفنية البحتة لم يكن موضع اهتمامه الذي كان منصباً على استحداث صور صوتية، وخلق انطباعات حول الطبيعة والموضوع.

تباينت الآراء حول أسلوب ديبوسي وتضاربت، فهناك من يرى أن أسلوبه أقرب إلى الرمزية منه إلى الانطباعية. والبعض يقول بأن أسلوبه يفتقر إلى عمود فقري، ويقول آخرون بأنه أحدث توليفات صوتية جديدة أخّاذة، ولا شيء سوى ذلك. ويرى البعض أن ديبوسي دشن بعمله عصر الحرية الهارمونية الكاملة، وأنه المؤلف الأول الذي تجرأ وجعل من أذنه الحكم الوحيد على الجودة الهارمونية. ولكن الذي يعنينا هنا هو أن الجميع متفقون على أنه أتى بتجربة فريدة، وأثرى عالم الموسيقا، ورفده بأسلوب جديد رفيع، وبلغة جديدة أصيلة أثرت على الموسيقا المعاصرة، وخصوصاً على بعض المؤلفين الذين استفادوا من تجربته، وعلى رأسهم المؤلف الفرنسي موريس رافيل.

المصادر:

1. كنيدي، م. معجم أوكسفورد الموسيقي.

2. زاكس، كورت. "تراث الموسيقا العالمية"، ترجمة: د. حسين فوزي.
3. فويللرموز، إميل. "تاريخ الموسيقا الغربية". ترجمة: صلاح الدين برمدا.
4. لايختنتريت، هوغو. "الموسيقا والحضارة". ترجمة أحمد حمدي محمود.

❐❐❐

د. نبيل اللّو

تحليل أعمال ديبوسي

الأعمال الأوركسترالية الأولى عند ديبوسي

استغرق إعداد الأعمال التي كتبها ديبوسّي للأوركسترا وقتاً طويلاً وتطلبت منه جهداً شاقاً. لكن هذه الأعمال بالذات هي التي تبدو لنا اليوم جذرية في تجديداتها. وأول هذه الأعمال وفق ترتيبها الزمني هو عمل **الربيع Printemps**. وهو أحد الأعمال التي أرسلها من روما بعد حصوله على جائزة روما الكبرى، وربما أنهاه ديبوسّي في شهر شباط/فبراير من عام 1887[1] قبل أن يترك فيلا ميدتشي

[1] في هذا العام 1887 توفي المؤلف الموسيقي الروسي بورودين **Borodine** . وكتب الموسيقي الفرنسي شابرييه **Chabrier** أوبراه الهازلة **الملك رغماً عنه Le Roi malgré lui** . كما كتب الموسيقي الفرنسي فوريه **Fauré** عمله الشهير **نشيد الموتى Requiem** لأصوات إفرادية وكورس بمصاحبة الأوركسترا. وكتب الموسيقي

نهائياً ويقفل راجعاً إلى باريس. ولعل سبب عودته المتعجّلة إلى باريس قبل انقضاء مهلة منحته في روما هو شوقه لمدام فانيّه **Mme. Vasnier** التي هام بها قبل سفره إلى العاصمة الإيطالية فقد ذكر عندما وصل إلى روما أن فيلا ميدتشي بدت لناظريه سجناً موحشاً، ولا يشعر بمثل هذه الأحاسيس الكئيبة سوى العاشقين إن كانوا بعيدين عمّن يحبون، ولو كانوا في نُزُل بديعةٍ مترفة.

كتب ديبوسي العمل لكورال ينغّم **vocalisant** دون أن يغني بكلام، ترافقه آلة بيانو بأربعة أيدي وأوركسترا. غير أن ديبوسي لم يرسل من روما لأعضاء لجنة المعهد في باريس سوى اختصاراً للعمل اقتصره على كورال بمصاحبة البيانو مسقطاً الجزء المتعلق بالأوركسترا. وقد صدر العمل بطبعته الأولى مقتصراً على كورال يصاحبه بيانو بأربعة أيدي في عام 1904[2]، في حين صدرت النسخة الثانية مضافاً إليها القسم المتعلق بالأوركسترا بطبعةٍ أعدها بوسّر[3] **Henri Büsser**

الإيطالي فيردي **Verdi** مأساته الغنائية **عطيل** **Otello**. كما كتب الموسيقي الفرنسي سيزار فرانك **Franck** للبيانو مقطوعة **بريلود، وآريا، وخاتمة** **Prélude , aria et final.**

[2] في عام 1904 توفي الموسيقي التشيكي دفورجاك **Dvorak** في مدينة براغ. وقدمت أوبرا فاغنر **تريستان وإيزولت** **Tristan und Yseult** لأول مرة في باريس.

[3] مؤلف موسيقي فرنسي ولد في مدينة تولوز عام 1872، وتوفي في باريس عام 1973. تتلمذ على غونو **Gounod**، وفرانك **Franck**، حصل على جائزة روما الكبرى عام 1893،

وراجعها ديبوسّي بنفسه. وعزف العمل كاملاً بنسخته الثانية لأول مرة في عام 1913[4]، وهو يتضمن حركتان متداخلتان؛ حركة شديدة الاعتدال **très modéré**، وحركة معتدلة **modéré**. وقد استلهم ديبوسّي عمله هذا من لوحة الربيع **Primavera** التي رسمها الإيطالي بوتيتشيللي **BOTTICELLI**[5].

لم يتناول ديبوسي الربيع في عمله **الربيع Printemps** بمعناه الوصفي، وإنما تناوله بمعناه الرمزي الذي يعني التفتح والإنطلاق وفرحة الولادة العارمة ببدء حياة جديدة. وقد بحث له عن لون خاص بشّرت لغته الهارمونية الجريئة وقتها بديبوسّي المستقبل.

عكف ديبوسي منذ عام 1892[6]على كتابة عمل للأوركسترا أراد تسميته **ثلاثة مشاهد غروب Trois Scènes**

وعُيّن قائد أوركسترا في الأوبرا عام 1905، وأستاذاً في المعهد العالي للموسيقا عام 1931.

[4] في هذا العام 1913، كتب الفرنسي فوريه **Fauré** قصيدة غنائية بعنوان **بينيلوب Pénélope**، وكتب الإسباني مانويل دو فايا مأساته الغنائية **الحياة القصيرة La Vida breve**، وكتب الروسي سترافنسكي **Stravinsky** عمله الشهير **تقديس الربيع Le Sacre du printemps**.

[5] مصوّر ورسّام وحفار إيطالي، ولد في مدينة فلورنسة عام 1445، ومات فيها عام 1510. رسم لوحته الشهيرة الربيع **Primavera** في عام 1478 وهي معروضة اليوم في متحف الـ **Offices** الرائع في فلورنسة.

[6] توفي في هذا العام 1892 في باريس الموسيقي الفرنسي ادوار لالو **Lalo**، وكتب فوريه مجموعة غنائية

au Crépuscule. لكنه بعد سنتين اعتمد له عنواناً آخر هو **ثلاث ليليات** **Trois Nocturnes** لآلة كمان رئيسة بمصاحبة الأوركسترا وأهدى العمل إلى صديقه إيزاي[7] **Eugène Ysaÿe**. وقد أراد ديبوسي فيه أن يظهر تنوّع اللون الآلي. ويعتقد أنه أنهى نسخة العمل في تشرين الثاني/نوفمبر عام 1896[8]، ثم أتبعها بنسخة أخرى هي النسخة التي نعرفها اليوم وتتألف من ثلاث لوحات: **غيوم** **Nuages**، **أعياد** **Fêtes**، **جنيّات البحر** **Sirènes**. كتبها ديبوسي بين كانون أول/ديسمبر 1897[9]،

لحن فيها قصائد للشاعر الفرنسي فيرلين تحت عنوان **الأغنية الجيدة** **La Bonne chanson** . وكتب الفرنسي ماسنيه **Massenet** مأساة غنائية بعنوان **فرتر** **Werther** عن الشاعر الألماني غوته **Gœthe**. وكتب تشايكوفسكي في العام نفسه باليه **كسّارة البندق**. كما شهد هذا العام ولادة الموسيقي السويسري هونيغير **Honegger**.

[7] عازف كمان وقائد أوركسترا ومؤلف موسيقي بلجيكي (1858-1931).

[8] في هذا العام، 1896، توفي الموسيقي النمساوي بروكنر **Bruckner** في فيينا، وتأسست مدرسة سكولا كانتوروم **Schola Cantorum** في باريس. وكتب الموسيقي الإيطالي بوتشيني **Puccini** الكوميديا الغنائية **الحياة البوهيمية**.

[9] شهد عام 1897 وفاة الموسيقي الألماني برامز **Brahms** في مدينة فيينا. وكتب فيه الموسيقي الفرنسي دوكا **Dukas** عمله **متعلّم السحر** **L'Apprenti**

وكانون أول/ديسمبر 1899، وعُـــزف جزء من العمل لأول مرة في 9 كانون أول/ديســمبر عام 1900[10]، ثم عُـــــزفت الثلاثيـة **triptyque** كـاملـة في 27 تشـــرين الأول/أكتوبر عـام 1901[11].

كتب ديبوسي يقول في ليلياته هذه:

"إن عنوان **ليليـات** يحمـل هنـا دلالـة أكثر شـــمولاً، وأكثر زخرفاً وتزييناً، فليس المقصـــود فيها القالب المعهود لليلية **Nocturne**، وإنمـا كل ما تنطوي عليه كلمة ليلية من انطباعات وأنوار خاصة".

وقال في لوحة **غيوم** **Nuages**:

"إنها تعبّر عن طابع الســماء المســتقر بينما تنتقل الغيوم فيها تنقلاً بطيئاً كئيباً متجمعة باحتضـار رمادي يوشّيها بياضٌ طفيفٌ".

وقال في لوحة **أعياد** **Fêtes**:

"إنهـا تعبّر عن الحركـة، إيقـاع الجو الراقص يصـــاحبـه وميض ضـوء مباغت، كما أنها تتضـمن مقطعاً يصـور موكباً

---

sorcier مسـتوحياً إياه من مقطوعة بالاّد **Ballade** كتبها الشاعر الألماني غوته.

[10] في هذا العـام 1900، كتب فوريه مأسـاته الغنائية **بروميثيوث** **Prométhée**، وكتب الموسـيقي الفرنســي شـاربانتيه **Charpentier** روايـة موســيقية عنوانهـا **لويز** **Louise**، بينما كتب بوتشيني **Puccini** أوبرا **توسكا** **La Tosca**.

[11] في عـام 1901 توفي فيردي في ميلانو، وكتب الموســيقي الفرنســي رافيل **Ravel** للبيانو عمله **تراقص الماء** **Jeux d'eau**.

يخترق أجواء العيد ويختلط بها. لكن الخلفية تبقى واضـــحة عنيدة، إنه العيد بموسيقاه المختلطة المتنوعة".

وقال في لوحة **جنيات البحر** **Sirènes**:

"إنهـا تصـــوّر البحر بـإيقـاعـه اللامتنـاهي، ومن خلال الموجات التي يلقي القمر عليها ظلاله الفضية، يُسمع صوت غناء الجنيّات الغامض".

ولعل ديبوسي استلهم العنوان **ليليات** **Nocturnes** من الرسام الأميركي **Whister** وكـان ديبوســـي معجباً بـه[12]. وربمـا كـان للرسام **Turner** يدٌ في ذلك أيضاً.

أفضـى ديبوسي إلى ناشر أعماله هارتمانّ **Hartmann** يقول له:

"لقد كلفتني كتـابة الليليات الثلاثة هذه عناءً أكبر من العناء الذي تكبدته في كتابة فصول أوبرا **بيلّياس** **Pelléas** الخمسة".

تتـألف هـذه اللوحـات الثلاثيـة من حركتين بطيئتين **lent** يتوســطهما حركة نشــطة **vif**. وهي جديدة جريئة في تأليفها، والعمل بمجمله فاتن آســـر. نســـمع في لوحة **جنيّات** **Sirènes** أصـواتاً نسـائية مؤلفة من ثمانية أصـوات سـوبرانو **Soprano** ومثلها كونترالتو **Contralto**، تنضم إلى الأوركسترا لتضـيف إليها لوناً خاصـاً وعنصـراً إضـافياً ينضـم إلى الموجات التي تداعبها أشعة ضياء القمر، لتزيد من غموضها.

تحرر ديبوســـي في هـذه **الليليـات** نهـائيـاً من القوالـب الموسيقية التقليدية، وبلغ في نسيجها الهارموني ولونها الآلي نضجاً وتعقيداً.

---

[12] ترك لنا **Whister** (1834ـــ1903) لوحـة عنوانهـا **ليليـة زرقـاء وذهبيـة** **Nocturne bleu et or** لعلّـــها كانت وراء استلهام ديبوسي عمله **ليليات** **Nocturnes**.

بدايـة فترة بعد الظهر عنـد إلـه الريف Prélude à l'Après-Midi d'un Faune:

في عام 1892 كانت الفِكَرُ تتزاحم في خيال ديبوسي تريد أن تجد لها مخرجاً ومتنفساً تنصب فيه. استلهم عمله العبقري **بدايـة فترة بعد الظهر عنـد إلـه الريف** من قراءتـه للشـــاعر الفرنســـي مـالارميـه **Mallarmé** (1842-1898) وبوســـائل مغرقة في بســاطتها محكمة في بنائها وسـبكها بآن معاً جسّـد الحلم بموســيقا صــرفة. وعلينا ونحن نســتمع إلى هذا العمل الرائع أن ننسـى الذريعة الشـعرية التي تذرّع بها والتي تكمن في عنوان العمل ووراءه لنصــغي منصــتين خاشــعين لغناء الفلوت الساحر وهو يُفلت من قبضة أوركسترا سحرية تعزف هارمونيات رقيقة مرهفة حسيّة وكأنها عطرٌ يتضوع ينسكب في الأسماع. لقد أبدع ديبوسي في عمله هذا نهجاً فريداً جديداً في التـأليف الموســيقي، وفي فهم وإدراك طبيعـة الصـــوت وكنهه، لم يكن معروفاً قبله ولا مطروقاً.

وكـان عزم ديبوســـي في العـام الـذي ذكرنـاه، 1892، أن يكتـب ثلاثيـة **tryptique** للأوركســـترا عنوانهـا: **افتتـاحيـة، وفواصل، وقطعة موسيقية ختامية لفترة بعد الظهر عند إله الريف Prélude, interludes et paraphrase finale pour l'Après-Midi d'un Faune** . لكنـه لم يُنـه من مشـــروعـه هذا ســـوى مقطوعـة **افتتـاحيـة Prélude** التي عُزفت أول مرة في الجمعية الوطنية **Société nationale**، في الثاني والعشـــرين من شـــهر كانون أول/ديسـمبر عام 1894. وكتب ديبوسـي يقول في هذا العمل:

"موســـيقـا هذه **الافتتاحية Prélude** هي تصـــوير حرٌّ جداً لقصـيدة سـتيفان مالارميه الجميلة. ولا تدّعي موسيقاي مطلقاً تحليل القصـــيدة، وإنما هي بالأحرى لوحات متتالية تتحرك

عبرها رغبات وأحلام إلـه الريف الرومـاني **Faune** في حرّ بعـد الظهيرة، وهو بعـد أن خـارت قواه من مطـاردة عنيفـة للجنيّات ولربات الينابيع، يسـتسـلم لنعاس مُسْـــــكِر يزدحم بالأحلام التي تحققت له أخيراً بامتلاكه طبيعة الكون".

وزخـارف **arabesque** الفلوت الإفرادي التي تفتتح العمـل تتطور من لحن ملون **chromatique** وزمن إيقاعي معقّد يشغل أول مقيـاسَـــين **mesures** في العمـل، ومن النغمـة الـديـاتونيـة **diatonique** بزمنها الإيقاعي البســـيط في المقياسَـــين التاليَين للمقياسَين الأولـَين، لـتولـّد كلـّها غموضاً وسحراً يعصى على التعريف. وقد لاحظ ذلك المؤلف الموسـيقي دوكا **Paul Dukas** عندما قال:

"لا شــيء يمكننا مشـابهته في هذا العمل بالبُنى التقليدية... لقد ولـّـــدت الفكرة الشـكل، والمهم أنهما يتوافقان فيما بينهما توافقاً تاماً".

وهذا التوافق التام، ويعدّ نجاحاً ديبوسياً خالصاً، من نتائجه أنـه يســـتحيل على المســـتمع أن يكتشـــف فيه الوصـــلات والمفاصل والنقلات الموجودة في العمل. لكن الأساس الهيكل موجود فيه ولولاه لما بدا هذا العمل متماسـكاً هذا التماســك، الذي يضفي عليه قوته، الفتنة التي تـشيع منه. غير أن عبقرية ديبوســـي وحذقه ومهارته جعلت هذا الأســـاس الهيكل غير مرئي. وقد رأى بعض النقاد في هذا العمل جمعاً بين قالـب الليد وقالب الســوناتة. لكنه برأينا قطع كل صــلة مع القوالب والأشكال الموسيقية كلـّـــها وعزف عن كل ضـرورة نغمية **tonal** وهو يعد بحق نقطة علاّم تاريخية بشّـرت بمقدم عصـر جديد في الموسيقا.

البحر La Mer:

عكف ديبوسّـــي خلال صـــيف عام 1903 على مشـــروع كتـابـة ثلاث مخططـات إجمـاليـة ســـيمفونيـة للأوركســـترا **esquisses symphoniques** عنوانهـا على التوالي: **البحر الجميل في الجُزر الدموية Mer belle aux Iles Sanguinaires**، و**تراقص الموج Jeux de Vagues**، و**الريح تـُــرقصُ البحر Le Vent fait danser la Mer**. وفي أيلول/ســـبتمبر من عـام 1904 كتـب ديبوســـي إلى صـــديقه وناشـــر أعماله دوران **Jacques Durand** من المدينة الساحلية الجميلة **Dieppe** يقول له فيها:

"كنت أودّ لو انتهيت من كتـابـة عمل **البحر La Mer** هنـا، لكن بقي عليَّ أن أجوِّد من دور الأوركســـترا الصـــاخـب العاصف المتنوع كما... البحر".

وفي كـانون الثاني/يناير من عام 1905، وليهدىء من نفاذ صـــبر صـــديقه الناشـــر الذي كان يلح عليه ويلاحقه لينهي العمل، كتب ديبوســي له يعلمه أنه أجرى تعديلات على مقطع **تراقص الموج Jeux de Vagues**، وأنه سيفرغ من مدوّنة العمل كـاملاً في القريـب العـاجـل. غير أن القريـب العـاجـل هذا امتد حتى مطلع شـــهر آذار/مـايس! وعُزف العمـل لأول مرة في الخامس عشـــر من شـــهر تشـــرين أول/أكتوبر عام 1905، ونشـرته في السـنة نفسـها دار نشـر **Durand**، كما كان مقرراً ومعروفاً، في نســـختين اثنتين: الأولى للأوركســـترا، والثانية لبيانو بأربعة أيدي. وتصـدّر نشر المدوّنة غلاف مصوّر يمثل بطن موجـةٍ عـاليـة هو لوحـة عنوانهـا: جوف الموجـة لـ هوكوســاي **Hokusaï**[13]. ورغم أن عمل ديبوســي البحري هذا يعد أكثر إيحاءً بكثير من كل ما ســـبقه من أعمال موســـيقية اتخـذت البحر أو المحيط موضـــوعـاً ملهمـاً لهـا، إلا أننـا قـد نجحف بحق هـذا العمـل إذا مـا نظرنـا إليـه على أنـه مجرد

[13] رسام ياباني (1760-1849).

قصـــيدة ســـيمفونية تقع في ثلاثة أجزاء. فالعمل ليس وصـــفاً للبحر بـأي حـال من الأحوال وإنمـا هو صـــورة رمزيـة لـه ابتدعها ديبوســـي على صـــورة البحر، هذا المجهول الدائب الحركة الذي لا يفتر ولا يهدأ ولا يســـتقر على حال، كما ولا يمكن توقع تقلبـاتـه وتغيّر مزاجه وتلونه، هذا البحر الحر أبداً. لكن ديبوســـي عدّل عناوين هذا العمل لتصـــبح في شـــكلها النهـائي على النحو التـالي: **من الفجر حتى الظهيرة على البحر De l'Aube à midi sur la mer**، و**تراقص الأمواج Jeux de Vagues**، و**حوار الريح والبحر Dialogue du Vent et de la Mer**. وتخضـع هذه المقطوعات، التي تشـكل قوام عمل البحر، في شـكلها وبنيتها، لحقائق وقضـــايا موســـيقية أكثر من تطابقها وتلاؤمها مع نواح وصـــفية طبيعية. والمقطوعة التي تســـتهل العمـل **من الفجر حتى الظهيرة على البحر** فيهـا ارتقـاء وتصـاعد وتسـام باتجاه الضـوء، تبدؤه ارتعاشـات الوتريات يصـاحبها صدى أصـوات غامضـة تصدرها آلات التروميت المكتومـة **trompettes en sourdine**، والبوق الإنكليزي، إلى أن تختتم بدويّ الصـــنوج **cymbales** وصـــدح النحاســـيات وكأنها خـاتمـة مهرجـان احتفالي مهيب. لقد جمع ديبوســـي في عمله هـذا بين موضـــوع دائري **cyclique**، يتـعرض لتحولات وتغييرات إيقـاعية عديدة ليعاود ظهوره قبل خاتمة العمل، مع ثلاثة موضـوعات لحنية أخرى شـديدة التباين والاختلاف فيما بينهـا. وقد أغنى هذا كـّـــــله تفاعلاً ينأى عن كل الأشـــكال والقوالب المتعارف عليها، ظاهرياً على الأقل، لأن ديبوسي تمكن في عمله هذا من أن يخفي أســاســهُ وهيكله بعناية فائقة. والمقطوعة الثانية في العمل وهي: **تراقص الأمواج** قريبة في شكلها من قالب الـــــسكيرتزو **scherzo**، ففيها تشتتٌ لا يصيب طوابع آلات الأوركسترا المتناثرة في الفضاء الصوتي للعمل

فحسب، وإنما يطال أيضاً الموضوعات اللحنية المجزأة إلى عناصر صغيرة تذوب في وحدة عضوية لمادة صوتية متحركة متحررة من القواعد السطحية للخطابة الموسيقية لتؤسس هي بدورها نظاماً جديداً أكثر سرية وضبابية وغموضاً لكنه أبديّ أبدية نظام الظواهر الطبيعية التي يرمز إليها ويصورها هنا. أما المقطوعة الثالثة والأخيرة في العمل **حوار الريح والبحر** فهي قريبة في شكلها من قالب الروندو **Rondo** وتظهر في سياقها قوتان متعارضتان متضادتان متجابهتان. ونحن نقول هنا قوتان، ولا نقصد بذلك موضوعان لحنيان، فالقوة الأولى هي قوة الفوضى والبلبلة **Chaos** المتمثلة بأصوات وطوابع ونبراتٍ عنيفة شديدة، أما القوة الثانية فهي على العكس من ذلك ذات طابع أحادي الشكل **monoforme** تبالغ في إظهار نبرته الغنائية. لقد أسس ديبوسي بعمله **البحر** لطريقة جديدة في التفاعل الموسيقي في صلب العمل، فاستعاض عن المنطق القديم والتناظرات القديمة، في تآليف الأعمال الموسيقية، بقوانين شعرية تدفع بالمؤلف السيمفوني لكي يبحث ويتقصّى نظاماً تأليفياً موسيقياً ليس عن طريق محاكاة وتقليد النماذج الكلاسيكية التي يزخر بها تاريخ الموسيقا، وإنما ليتقصاها في النماذج التي توفرها لنا الطبيعة، في الحرية والتحلل من القيود. وفي نهج العمل هذا، الذي يعتمد ويتبنى قوانين جديدة خصبة على صعيد الإبداع، صعبة مقيِّدة للفنان بآن معاً، ليس للمؤلف الموسيقي من معين يلجأ إليه ويركن سوى روحه وإحساسه، رغم أن إتباع نهج كهذا يجعل للمؤلف الموسيقي نوع من الاستقلالية، لتصبح الموسيقا عالماً غامضاً سرياً يبتدع نفسه بنفسه ويتلاشى من تلقاء نفسه.

صور Images:

كان مخاض عمل **صور**، الذي كتبه ديبوسي للأوركسترا، أكثر بطأً وربما أكثر عسراً أيضاً من مخاض عمله **البحر**. ففي رسالة مؤرخة في 16 أيار/مايو عام 1905[14] بعث بها ديبوسي إلى ناشر أعماله جاك دوران يذكر له فيها عزمه كتابة مشروع ثلاثية **triptyque** لآلتي بيانو تقع في ثلاثة أقسام: **رقصات جيغ**[15] **حزينة Gigues tristes**، و**إيبيريا Ibéria**، و**فالس Valse** وكان عزمه وقتها أن يكون هذا المشروع تكملة لأول مجموعة **صور** كتبها لآلة بيانو إفرادية وتقع هي أيضاً في ثلاثة أقسام هي: **انعكاسات على الماء Reflets dans l'eau**، و**تحية إلى رامو Hommage à Rameau**، و**حركة Mouvement**. وفي آب/أغسطس من عام 1906 ألغى ديبوسي فكرة كتابة مشروعه لآلتي بيانو، كما كان في ذهنه قبل شروعه في كتابة العمل، وحوّله إلى ثلاث صور للأوركسترا **Images pour orchestre**. وقد فرغ في 25 من شهر كانون أول/ديسمبر عام 1908[16] من كتابة **إيبيريا Ibéria**، لكنه استبدل مقطوعة **الفالس Valse**، التي كان ينوي كتابتها وإدراجها في الثلاثية،

---

[14] في عام 1905 عين غابرييل فوريه مديراً للمعهد العالي للموسيقا في باريس. وكتب الموسيقي الألماني ريتشارد شتراوس **R. Strauss** (1864ـــ1949) مأساته الغنائية **سالومي Salomé**، كتب كتيّب العمل الأديب الإنكليزي أوسكار وايلد **O. Wilde** (1856-1900).

[15] جيغ: رقصة إنكليزية.

[16] في عام 1908 توفي الموسيقي الروسي ريمسكي كورساكوف **Rimsky-Korsakov**. وكتب الروسي ألكساندر سكريابن **A. Scriabine** سيمفونيته **قصيدة النشوى**.

بمقطوعة **حلقات الربيع Rondes de Printemps**، وأنهاها في 10 أيار/مايو عام 1909[17]، ينقصها حفنة من العلامات الموسيقية أعلن ديبوسي لناشر أعماله أنه سيرسلها إليه في غضون يومين أو ثلاثة أيام. وقد عاود ديبوسي العمل في هذا الملف الناقص في كانون الثاني/يناير من عام 1909، وعكف على المقطوعة الأولى فيه فغيّر عنوانها الأصلي **رقصات جيغ حزينة** ليقتصر في تسميتها على **جيغ Gigues**. وقد أنهى ديبوسي مسوّدة العمل مكتوبة للأوركسترا في 10 تشرين أول/أكتوبر عام 1912[18]. في غضون ذلك عُزفت مقطوعة **إيبيريا** في 20 شباط/فبراير عام 1910، وعُزفت مقطوعة **حلقات الربيع** في 2 آذار/مايس من العام نفسه. ولم تعزف

[17] في عام 1909 توفي الموسيقي الإسباني ألبينيث **Albeniz**، وكتب الإسباني غرانادوس **Granados** (1867—1916) عمله **غويسكاس Goyescas** وهو يقع في ديوانين يضمان مقطوعات بيانو كتبها غرانادوس عن لوحات رسمها الرسام الإسباني الشهير غويا **Goya** (1746—1828). كما كتب ريتشارد شتراوس في العام نفسه مأساة غنائية بعنوان **إلكترا Elektra**.

[18] في عام 1912 كتب الفرنسي موريس رافل **M. Ravel** سيمفونية إيمائية راقصة بعنوان **دافنيس وكلوي Daphnis et Chloé**، وكتب دوكا **Dukas** قصيدة راقصة عنوانها **La Périe**. وكتب الموسيقي النمساوي شونبرغ **Schoenberg** (1874—1951) عمل **Pierrot lunaire**، مصنف رقم 21، لصوت يتكلم وخمس آلات موسيقية.

الثلاثية كاملة إلا في 26 كانون الثاني/يناير عام 1913. وقد ساعده اندره كابليه[19] **André Caplet** في تبييض مسوّدة مدوّنة **جيغ** للأوركسترا. وهي المقطوعة التي تستهل الثلاثية إلا أنها كانت آخرها في المخاض. ويضفي طابع آلة الأوبوا دامور **hautbois d'amour** على هذه الرقصات لوناً كئيباً. لكن التوزيع الموسيقي فيها جديد بارع يدعمه استخدام حاذق للإيقاع يضفي على العمل جواً خاصاً. والقسم الأوسط **إيبيريا** في هذه الثلاثية هو أهم من القسمين الأول والثالث في المجموعة. ويقع هو بدوره في ثلاثة أقسام، الثاني والثالث منها يتداخلان مع بعضهما البعض وهي: **عبر الطرقات والدروب Par les Rues et par les Chemins**، و**عطور الليل Les Parfums de la Nuit**، و**صبيحة نهار عيد Le Matin d'un Jour de Fête**. وكان ديبوسي سعيداً جداً بالربط والانتقال بين القسمين الأخيرين الثاني والثالث من العمل وأفضى بذلك إلى اندره كابليه أثناء تدريبات الأوركسترا. فالتداخل بين مقطع **عطورالليل**، و**صبيحة نهار عيد** يحصل تلقائياً. وفي عدد "المجلة الموسيقية **Revue musicale**" الصادر في كانون أول/ديسمبر عام 1920[20] قال الموسيقي الإسباني مانويل دي فايّا في العمل:

---

[19] مؤلف موسيقي وقائد أركسترا فرنسي (1878–1925). كتب أعمالاً صوفية الإيحاء: **قداس لثلاثة أصوات Messe à 3 voix** (1922)، **مرآة يسوع Le Miroir de Jésus** لصوت إفرادي وكورال نسائي وفرقة وتريات وهارب (1923).

[20] في هذا العام 1920 ، كتب رافل قصيدة إيمائية راقصة عنوانها **الفالس La Valse.**

"فيما يتعلق بعمل **إيبيريا** فقد قال فيه ديبوسي صراحة عندما عُزف لأول مرة أنه لم يكن في نيته تأليف موسيقا إسبانية. وإنما قصد أن يترجم بالموسيقا انطباعات أثارتها إسبانيا في نفسه... لكن فلنسارع إلى القول بأنه أبدع وأحسن فيما قصده، فواحدة من أصداء القرى التي نسمعها وهي رقصة إشبيليّة **sevillana** -وهي الموضوع الموّلد للعمل- تبدو تُحوِّم في جوٍّ صافٍ يتناثر فيه الضياء ويتلألأ، إنه سحر الليالي الأندلسية الفاتن المُسكِر، وحبور شعب في عيد يمشي وهو يرقص على أنغام أكوردات فرقة غيتارات إسبانية **banda de guitarras**، كُلّ هذا يُحوّم في الفضاء، يدنو، يبتعد، وخيالنا متيقظ دوماً، يظل مشدوهاً مأخوذاً بخصائص موسيقا قوية كثيفة في تعبيريتها غنية التنوع".

واستخدام الصنّاجات **castagnettes**، وطبل الباسك **tambour de basque**، ونقف **pizzicati** الوتريات تستحضر كلها في أذهاننا مجموعة عازفي الغيتارات، وإيقاعات الرقصة الإشبيلية **sevillana** في الحركة الأولى، ورقصة الهابانيرا **habanera**، في الثانية، والمارش **marche** في الثالثة، وأخيراً الصيغ اللحنية والتزينات ذات النكهة الإسبانية هي كلّها عناصر تضفي على عمل **إيبيريا** لونه المحلي. وقد صدرت كلها من إسبانيا الحلم الذي كان ديبوسي يحمله في نفسه. وفي إسبانيا التي تخيّلها هذه، أطلق ديبوسي العنان لرهافة حسيّته بالصوت التي تعد واحدة من خصائص موسيقاه. فتستحضر مقطوعة **عطور الليل** في أذهاننا الليلة الأندلسية، إلا أن ما يعنينا هنا هو روح فن ديبوسي ودقته ورقته وأناقته.

وبعد استحضاره اسكوتلنده وإسبانيا هاهو يستحضر جزيرة فرنسا **Ile de France** لتظهر في أعماله بإدخاله أغنية **لن نذهب إلى الغابة Nous n'irons plus au bois**، وأدرجها

ديبوســـي في القســم الثالث من عمل **صــور**: **حلقات الربيع**. وربما فعل ديبوســـي ذلك مســتذكراً عمله **الربيع** **Printemps** الذي كتبه عام 1887 مستلهماً إياه من لوحة **الربيع** للإيطالي بوتيتشللي. وقد خطّ ديبوسي على المدوّنة بَـيْـتين من الشعر لشـاعر إيطالي من مدينة سـيينّـــا **Sienna** من فترة عصـر النهضة يقولان:

عاش أيار، أهلاً بأيار ومرحباً
برايته الريفية الرعوية .

إن روح سُـلـّـــم لا ماجور، والإيقاعات الخفيفة الغريبة، والأوركسـترا المجرّدة التي اقتصـرت فيها عائلة النحاسـيات على الأبواق فقط **cor**، تصوّر كلّها جوّ حلقات الربيع هذه.

الباليه عند ديبوسّي

في عـام 1910 طلبت راقصـــة إنكليزيـة تدعى مس مود آلان **Miss Maud Allan** من ديبوسـي أن يكتب لها باليه مصرية بعنوان **خـامّـا** **Khamma** لترقص فيهـا. فعكف على كتـابتها في مطلع عام 1911[21]، لكن عمل **شـهيد سـان سـيباسـتيان** **Le Martyre de Saint Sébastien** صـــرفه عن متـابعة الباليه، ولم يكمله في نســخةٍ أوليةٍ كتبها للبيانو إلا في كانون الثاني/يناير عـام 1912. وزّع بـدايتـه ثم طلـب من كوشـــلان[22] **Charles**

---

[21] في عـام 1911 مـات الموســيقي النمســاوي غوســتاف مالر **Mahler** في فيينـا، وعرض ســترافينســكي باليه **بيتروشكا** **Petrouchka** في باريس، ونشر شـونبرغ دراسة في الهارموني أهداها إلى مالر.

[22] مـؤلـف مـوســـيـقـي فـرنســـي (1867ـــ1951) تتلمذ على ماسّـنيه وفوريه.

Koechlin أن يكمل هذه المهمة وفق تعليماته؛ فأخرج التوزيع الأوركسترالي للعمل في حلّـــةٍ ديبوسيّة كما لو كان ديبوسّي قد كتبه بنفسه. ولا يستأهل هذا العمل أن يبقى قابعاً في زوايا النسيان.

يصوّر موضوع الباليه راقصة في معبد إله الشمس آمون - ري **Amon-Ré** تضـــحي بحياتها لتنقذ المدينة التي تتهددها ثورة مدمّرة. وفي رسالة بعث بها ديبوسي إلى ناشر أعماله دوران مؤرخة في 1 شباط/فبراير 1912 يُلمح فيها إلى هذه الباليه الغريبة وإلى صـــدح آلات الترومبيت التي تصـــوّر الثورة والشـــغب والحريق وتبث الذعر في النفوس. إلا أن ظروفاً عدة منعت مس مود آلان من أن تقدّم الباليه التي طلبتها. عزف العمل لأول مرة في الخامس عشر من شهر كانون الثاني/يناير عام 1924[23] لكن عرضها على المسرح انتظر حتى عام 1947[24]! كان ذلك على مســـرح الأوبرا - كوميك **Théâtre Opéra-Comique**.

ألعاب Jeux

بالمقابل فإن عمل **ألعاب**، بعد أن ظل فترة طويلة مجهولاً إلا أنه يُعدّ اليوم أحد أهم الأعمال التي تحمل طابع شخصية

---

[23] في عام 1924 توفي فوريه في باريس ، وتوفي بوتشيني في بروكسل . وكتب الموسيقي الفرنسي دوبري **Symphonie-Passion DUPRÉ** للأورغ.

[24] في هذا العام 1947 كتب شونبرغ دراســـةً عنوانها **بنيـة وظـائف الـهـارمـونـي Structural Functions of the Harmony** ، كما كتب عمل **نـاجي فارصـوفيا** لصوت سردي وكورس رجال.

ديبوسي الموسيقية. وقد كتبه بناءً على طلب من دياغيليف[25] **Serge de Diaghilev** مدير الباليه الروسي. شرع ديبوسي في كتابة العمل عام 1912 وانتهى منه في مطلع عام 1913. عُرضت الباليه في الخامس عشر من أيار/مايو عام 1913. وكان راقص الباليه الروسي الشهير نيجينسكي[26] **Nijinski** هو الذي تصوّر موضوع العمل:

"في أرجاء حديقة وقت الغروب، تضيع كرة تنس، يندفع شاب وفتاتان للبحث عنها. ينشر ضوء المصابيح الكهربائية حولهم ضياءً غريباً يغريهم بألعاب طفولية فيبحثون عن بعضهم البعض ويضيعون بعضهم البعض ثم يتخاصمون بلا سبب. الليلة دافئة والسماء يوشيها ضياء خفيف فيتبادلون القبل. إلا أن جلسة السحر هذه يعكر صفوها كرة تنس أخرى رمت بها يدٌ عابثة مجهولة! يتملك الشاب والفتاتان الذعر ويختفون في أعماق الحديقة الغارقة في الظلمة".

اتبع ديبوسي مخطط نيجينسكي حرفياً لكن موسيقاه لم تكن حبيسة المخطط تماماً. وما يدهش في هذا العمل، فضلاً عن الحركة ولطفها وظرفها فيه، هو حريته المطلقة واستقلالية بنيته الداخلية. وقد أثارت جِدّة وجرأة كتابة باليه **ألعاب** أقلاماً كثيرة وشحذت عقولاً كتبت فيها وحولها شروحاً معقدة متحذلقة تفيد المختصين الباحثين كما أنها أثارت جدلاً كثيراً. ومن المفيد أن نذكر في هذا السياق أن ديبوسي قد أبدع في تقنيته الأوركسترالية مجموعة طوابع تشف عن أبوة ونسبٍ بينه وبين الموسيقي النمساوي فيبيرن **Webern**. بل وتذهب أيضاً إلى أبعد من ذلك لنلمس فيها: تألقاً باهراً لفضاء

---

[25] ناقد فني ومنظم حفلات روسي (1872-1929).

[26] ولد في كييف **Kiev** عام 1890، وتوفي في لندن عام 1950.

الأوركســـترا، ومفهومـاً مســـتقلاً لطـابع الآلات، ودقـة في الإيقاع، وهارمونية على شفا السلـّـــمية قاب قوسين أو أدنى من اللاسلـّـــمية **atonal**، وقالباً مفتوحاً حرّاً غير متناظر رغم أننا يمكن أن نسـتشـف من أسـاس العمل بنية الروندو وقالبها. إن هذه القضايا كلها، وإن تم التطرق إليها، إلا أنها لم تـُـــعط حق قدرها قط، وقد وضعها ديبوسي في خدمة تعبيرية غنائية مكثفة يظهرها كتمانها نفســـه. ولعل من مفارقات العبقرية أن يكون العمل الذي يتضـمن أدق التفاصـيل وأصـغرها وأكثرها جرأة وتحدياً وعقلية من بين ســـائر أعماله، هو بآن معاً أكثر أعماله احتداماً وهوىً واتقاداً وانقياداً للعاطفة!

علبة الدمى La boîte à joujoux

في شـــباط/فبراير عام 1913 اقترح الرســـام إيّيه **André Hellé** على ديبوســي كتابة موسـيقا باليه للأطفال تقع في أربع لوحـاتٍ عنوانها **علبة ألعاب**. يتلخص موضـــوع الباليه على النحو التالي:

"تجري أحداث القصـــة في علبـة ألعـاب... بينمـا كـانـت الـدمى ترقص رأى جنـدي إحـداهـا فوقع في غرامهـا، إلا أن الدمية كانت قد وهبت قلبها إلى بهلوان تافه مشـاكس كسـول. تنشـب حربٌ ضروس بين الجنود والبهلوانات يجرح البهلوان الشـرير فيها الجندي الصـغير الخشـبي. تحمل الدمية الجندي الجريح وتعتني به وتحبه ثم يتزوجان ويعيشـــان في ســـعادة وينجبـان أولاداً كثيرين، ويصـــبح البهلوان التـافـه نـاطوراً. وتستمر الحياة في علبة الدمى".

فرغ ديبوسـي من كتابة هذا العمل في تشـرين أول/أكتوبر عام 1913، ونـُـــشـرت مدوّنة البيانو تصـاحبها رسـوم إيّيه الجذابة التي تتلاءم كل الملاءمة مع روح الموسـيقا السـاخرة الرقيقة. ولم يتمكن ديبوســـي من إكمال توزيعها الموســـيقي

فأكمله عنه الموسيقي كابليه. وموسيقا **علبة الدمى** موسيقا تصويرية فهي لا تهمل مقطعاً ولا تفصيلاً إلا وتصوّره. وقد قال ديبوسي عن العمل إنه كتبه ليسلّي الأطفال ويروّح عنهم ليس أكثر لكنه يخبئ لنا بين دفتيه أكثر من مفاجأة سواءً في دقة توزيعه الموسيقي، وفي رهافة ونضارة هارمونيته أم في الفتنة الغامضة التي تشيع من مقاطع مختلفة منه عندما يصوّر مثلاً في اللوحة الثالثة من العمل راعياً غريباً يعزف من بعيد على شبّابته.

أعمال الآلات الإفرادية عند ديبوسي

الأعمال التي كتبها ديبوسي لآلات إفرادية بمصاحبة الأوركسترا قليلة نسبياً. وعمله **فانتازيا للبيانو مع الأوركسترا Fantaisie pour piano et orchestre**، الذي كتبه عام 1890، ونقّحه وعدّل فيه عام 1909، لم يُعزف خلال حياته[27]. ويدفعنا اعتماد ديبوسي سُلَّم صول ماجور للعمل، وطريقة إدخال البيانو في الأوركسترا، إلى عقد مقارنة مع عمل فانسان داندي **سيمفونية مقاطعة سيفين Symphonie Cévenole**. وإن لم تظهر شخصية ديبوسي في هذا العمل بالوضوح نفسه الذي ظهرت فيه في عمله **الربيع**، رغم أن الأخير أسبق في التأليف، فإن التلوين الليلي في عمل **فانتازيا** والتحويرات الحاذقة في حركته بطيء وشديد التعبير **Lento e molto espressivo** تبشر بالأعمال الخالدة التالية. ومن الأعمال

[27] من غرائب المصادفات أن عازف البيانو كورتوت **Alfred Cortot** قد عزف هذا العمل في لندن، وعزفته عازفة البيانو لونغ **Marguerite Long** في ليون في اليوم نفسه: 20 تشرين الثاني/نوفمبر عام 1919!

التي لها دلالة أيضـــاً عمل **رقصـــتان للهارب والأوركســـترا** **Deux Danses pour harpe et orchestre** المعروفتان تحت إســـم **رقصـــة دينية، رقصـــة دنيوية** **Danse sacrée , Danse profane** كتبهما ديبوســـي في نيســـان/أبريل عام 1904 وعُزفتا لأول مرة في الســـادس من تشـــرين الثاني/نوفمبر من العام نفســـه، بنيتهما السُلّـــمية قديمة. الـــ **رقصة دينية** بطيئة رصينة كتبها على السُلّـــم الدوري، في حين كتب الـــ **رقصة دنيوية**، وهي أســـرع من ســـابقتها، على السُـــلّـــــم الليدي، وهما تتكاملان هارمونياً.

في عام 1903، طلبت ســـيدة أمريكية ثرية من ديبوســـي (كان طبيبها قد نصـــحها أن تعزف على آلة نفخية علاجاً لها من صمم كان يتهدد سمعها) كتابة **رابسودي لآلة ساكسوفون بمصاحبة الأوركسترا** **Rhapsodie pour saxophone et orchestre**. لكن هذا العمل لم يرَ النور إلا في عام 1911 وعلى شـــكل مســـوّدة عمل غير مكتمل. أنهاه ووزعه دوكاسّ [28] **Roger Ducasse** في عام 1919[29] وعزف العمل لأول مرة في العام نفســـه. وكان العنوان في الأصـــل هو رابســـودية شـــرقية

---

[28] مؤلف موســـيقي فرنســـي ولد في مدينـة بوردو عـام 1874، وتوفي في باريس عام 1954. تتلمذ على فوريه. لـه مؤلفـات عديدة لآلـة البيانو، وكتب في موســـيقـا الحجرة والموســـيقـا الأوركسترالية.

[29] فـي هـذا الـعـام 1919، كـتـب الموسيقي الفرنسي ساتي **Satie** ، عمل أوراتوريو حجرة عنوانـه **ســـقراط** **Socrate** عن أفلاطون. وكتـب مـانويـل دي فـايـا في العـام نفســـه بـاليه **القبّعة المثلثة**.

Rhapsodie Orientale، صـــحيح أنه تعدّل ليصـــبح على النحو الذي أسلفنا أعلاه إلا أن اللون الشرقي ظل في سياقه.

كتب ديبوســـي في عام 1910 مقطوعة أعدها لاجتياز مسابقة المعهد العالي للموسيقا في باريس عنوانها: **رابسودي للكلارينيت مع الأوركســـترا** **Rhapsodie pour clarinette et orchestre**. كتب منها بدايةً نســـخة للكلارينيت والبيانو أظهر فيها إمكانات آلة الكلارينيت التعبيرية أعدها خصـــيصـــاً لامتحان قراءة النوتة **déchiffrage** في المعهد. وتبدو هذه المقطوعة وكأنها رسم ذاتي يصور شخصية ديبوسي أملى كتابتها عليه إلهامه وحده ناسياً الهدف الذي دفعه لكتابتها.

لن تكتمل صورة استعراضنا أعمال الآلات الإفرادية عند ديبوســـي إن لم نذكر في ســـياقها الأعمال التي كتبها بدايةً للبيانو ثم عمد إلى توزيعها أوركسترالياً بنفسه أو وزّعها له موسيقيون آخرون. فقد وزّع ديبوســـي بنفســـه عمله **مارش اســـكوتلندي** **Marche écossaise** (1891)، وعمل **الأكثر من بطيئة** **La plus que lente** (1910)، و**هدهدة بطولية** **Berceuse héroïque** (1915). في حين وزّع له بوسّـــير[30] **Henri Büsser** عمل **متتالية قصـــيرة**[31] **Petite Suite** (1888-1889)، كما

---

[30] مؤلف موســـيقي فرنســـي ولد في مدينة تولوز عام 1872، وتوفي في باريس عام 1973. تتلمذ على غونو ، وفرانك. حصـــل على جائزة روما الكبرى الأولى في عام 1893. وكان قائد أوركســـترا أوبرا باريس عام 1905. عين أســـتاذاً لصـــف التأليف الموسيقي في المعهد العالي للموسيقا في باريس عام 1931.

[31] يقع عمل **متتالية قصـــيرة** في أربع حركات هي على التوالي: **في المركب**

وزع له رافل رقصة **سارابانْد**، وهي إحدى حركات عمل **من أجل البيانو** (1896-1901)، وعمل **الرقصة** **La Danse** (1890)، في حين وزّع له كابليه عمل **Children's Corner** (1906-1908)، ووزّع له آنسرميه[32] **Ernest Ansermet** عمل **ستة نقوش كتابية قديمة** **Six Epigraphes antiques** (1900-1913)، وقد أعاد توزيع العمل الأخير أيضاً بأيار/مايو **François Paillard** لأوركسترا وتريات.

اقتصر توزيع عمل **الأكثر من بطيئة** لأوركسترا صغيرة على آلة فلوت، وآلة كلارينيت، وسنبالوم[33]، وبيانو، وخماسي وتري. يُلمح فيه ديبوسي بدعابة إلى طابع هذا الفالس الخاص الذي أكد أنه كتبه "بأسلوب صالونات الساعة الخامسة **Five o'clock** التي تجتمع فيها السمّيعات الجميلات...".

En bateau، **موكب** **Cortège**، **رقصة مينويه** **Menuet**، **باليه** **Ballet**. وهو عمل فاتنٌ شعبيته كبيرة كتبه ديبوسي في الأصل لآلة بيانو بأربعة أيدي. وجاء توزيع بوسّير ناجحاً جداً لا متكلفاً ولا ثقيلاً أضفى عليها ألقاً دون إساءة أو تشويه فكرها المتفرد الأنيق. الحركتان الثانية والثالثة يحملان نَفَساً إسبانياً.

[32] قائد أوركسترا سويسري (1883ـــ1969). كان في الأصل أستاذاً في الرياضيات، ثم أصبح ناقداً موسيقياً، ثم أوكل إليه منظم الحفلات الروسي الشهير دياغيليف قيادة أوركسترا الباليهات الروسية. أسس أوركسترا **Suisse Romande** عام 1918. كان منظّراً في الموسيقا ومؤلفاً أيضاً.

[33] **Cymbalum** أو **Zimbalum**: آلة موسيقية وترية أصلها مجريّ.

تآليف البيانو عند كلود ديبوسي

يحتل البيانو ضمن أعمال ديبوسي مكان الصدارة. فقد كان هو بنفسه عازف بيانو ممتازاً، وظل مخلصاً وفياً لهذه الآلة يعزف عليها ويكتب لها ويلحن طيلة حياته. لكنه منذ أن كتب عمله **متتالية بيرغاماسك Suite bergamasque** في عام 1890[34]، وهو العمل الذي بدأت فيه تحديداً شخصيته الموسيقية تتبلور وتتألق، لم يتوقف ديبوسي عن إغناء لغته الموسيقية في تآليف البيانو، وراح يستكشف إمكانات هذه الآلة الجميلة ليوسّع من مجالات استخدامها سواء في إظهار اللون والطابع أم في تبيان وإظهار قوتها واتساع مجال أصواتها وطنينها .

دشّن البيانو مع ديبوسّي عصراً جديداً. فبعد أسلوب البيانو الرومانسي عند شومان، وشوبان، وليست، ابتدع ديبوسي أسلوب بيانو القرن العشرين. وتابع مسيرته من بعده الهنغاري بارتوك **Bartok** (1881-1945)، والفرنسيان ميسيان **Messiaen** (1908) وبوليز **Boulez** (1925)، والألماني ستوكهاوزن **Stockhausen** (1928). ولديبوسي على هؤلاء الموسيقيين دينٌ وفضلٌ لا جدل فيه.

بعض مؤلفات البيانو التي كتبها ديبوسي في سحابة العشر سنوات الواقعة بين عامي 1880 و 1890 آسرة تشيع فتنة وألقاً نذكر منها: **عمليّ أرابيسك Deux Arabesques**، و**أحلام Rêveries**، و**فالس رومانسي Valse romantique**، و**بالاّد Ballade**، و**رقصة مازوركا Mazurka**، و**ليلية سُلّم ره بيمول**

---

[34] في هذا العام 1890 توفي سيزار فرانك في باريس، وكتب الموسيقي الروسي كورساكوف أوبراه **الأمير إيغور**.

ماجور **Nocturne en ré bémol majeur** وتعدّ هذه الأعمال اليوم "موسيقا صالونات"، لكننا لا نقصد انتقاص قيمتها بهذه التسمية، ببعض أو كلّ معانيها السيئة، فهي لا تستحق أن توصف بهذا، أو أن يعاب عليها شيء من هذا القبيل.

كتب في عام 1890 مقطوعة **الرقصة** **La Dance**، ونشرت أول الأمر تحت عنوان: [35]**Tarentelle styrienne** وهو عنوان لا يخلو من ابتكار وغموض وغرابة ودعابة بآن معاً ويذكرنا بالعنوان الذي أطلقه **Erik SATIE**، الساخر دوماً، على مقطوعة من مقطوعاته أسماها: [36]**Tyrolienne turque**. وتتميّز مقطوعة ديبوسّي **Tarentelle** بحيوية إيقاعاتها، وبكثرة تحويراتها، وبلونها الهارموني. وهي خصائص بشّرت كلها بمقدم الأعمال الخالدة التي سيكتبها ديبوسي فيما بعد؛ ونقصد بذلك تحديداً عمله **أقنعة masques.**

و**متتالية بيرغاماسك** التي تطرقنا لذكرها، استلهم ديبوسّي عنوانها من قصيدة للشاعر الفرنسي فيرلين **Verlaine** عنوانها: **ضياء القمر** **Claire de lune** نُشرت عام 1890. وكان يتضمن مشروع ديبوسي الأولي في تأليفها المقاطع التالية: **مقطوعة بريلود** **Prélude**، و**رقصة مينوية** **menuet**، و**نزهة عاطفية** **une promenade sentimentale** و **بافانية (رقصة قديمة)** **pavane** لكنه في المراجعة التي أجراها على العمل عام 1905 أبقى على مقطعي الـ **بريلود**، و**رقصة المينوية**، في حين تحوّل مقطع **نزهة عاطفية** إلى مقطوعة **ضياء القمر** **Claire de lune** الشهيرة، وأبدل مقطوعة **بافانية** برقصة **Passepied**. ولئن تطرق فيرلين في ديوانه الشعري **أعياد الغزل** **Fêtes galantes**

---

[35] ترنْتيلاّ (وهي رقصة شعبية إيطالية).

[36] تيرولـيّة (غناء جبلي أصله من بلاد التيرول)، رقصة تيرولية.

إلى الرسام الفرنسي فاتّو **Watteau** (1684-1721)، فلقد تطرق ديبوسّي في عمله هذا إلى عازفي الكلافسان الفرنسيين في القرن الثامن عشر. غير أن سحر الهارموني الذي يتضوع من مقطوعة **ضياء القمر** يدفع بنا إلى آفاق أخرى. وقد قصد ديبوسي عندما كتب هذا العمل أن يسمعنا طنين العلامة الموسيقية أكثر من قصده إسماعنا العلامة الموسيقية بذاتها. ولا شك أن هذا العمل بخصوصيته قد مهد وبشّر بما سيبتدعه ديبوسي من جدة وفرادة في أعماله اللاحقة **استامبات Estampes**، و**صور Images**.

ومقطوعات **صور Images** الثلاثة التي لم تنشر في حياة ديبوسي كتبها في شتاء عام 1884[37]. وهي أسبق من مجموعة **صور Images** الأولى بأحد عشر عاماً! وقد أرسلها ديبوسي بعد أن كتبها إلى المرأة التي أهداها إياها وتدعى ايفون لورولّ **Yvonne Lerolle**، واعتبر ديبوسي المقطوعات على "أنها حوار بين البيانو ومن يعزف عليه". ولا تحمل، المقطوعة الأولى، من هذه المقطوعات الثلاثة عنواناً، بل اكتفى ديبوسي بأن بيّن طابعها فدوّن عليها: بطيئة ورقيقة وكئيبة **lent ,doux et mélancolique**. أما المقطوعة الثانية فقد عَنوَنها: **ذكرى متحف اللوفر Souvenir du Louvre** وهي الكتابة الأولية لرقصة **سارابانْد Sarabande** تندرج ضمن متتالية **من أجل البيانو Pour le piano**. والمقطوعة الثالثة تبشر من بعيد بعمل جميل سيكتبه ديبوسي فيما بعد وهو: **حدائق تحت المطر jardins sous la pluie**. ومقطوعات **صور** التي

[37] في هذا العام 1884 كتب الموسيقي الفرنسي ماسنيه **Massenet** أوبرا هازلة بعنوان **مانون Manon**.

كتبها عام 1894[38] نشرت أخيراً في عام 1977. لكن الأولى والثالثة منها لهما طابع مشروع خطوط رئيسية لعمل غير مكتمل تماماً الأمر الذي لا يسمح لنا بمقارنة هذه المجموعة باللوحات المنتهية في مجموعة **صور** **Images** التي كتبها في عام 1905[39] و 1907[40]. أما المقطوعة الثالثة من بين مقطوعات مجموعة **صور** عام 1894 فقد جوّدها ديبوسي بالتعديلات العديدة التي أجراها عليها قبل أن يدخلها في متتالية **من أجل البيانو**. وهذا هو السبب الذي يكمن وراء عدم

---

[38] في عام 1894 مات الموسيقي الفرنسي شابرييه **Chabrier** في باريس، وفي هذا العام أيضاً كتب ديبوسي عمله الشهير **بداية فترة بعد الظهر عند إله الريف** **Prélude à l'après-midi d'un faune** للأوركسترا مستلهماً إياه من قصيدة للشاعر الفرنسي مالارميه **Mallarmé.**

[39] في عام 1905 عُين فوريه مديراً للمعهد العالي للموسيقا في باريس، وأنهى ديبوسي فيه عمله **البحر** **La Mer.**

[40] شهد عام 1907 وفاة الموسيقي النرويجي غريغ **Grieg**، وكتب رافل في العام نفسه كوميديا موسيقية بعنوان **الساعة الإسبانية** **L'heure espagnole**، وكتب الموسيقي الفرنسي شميتّ **Schmitt** إيمائية درامية عنوانها **مأساة سالومي** **La Tragédie de Salomé** ، كما كتب الفرنسي دوكا **Dukas** قصة موسيقية بعنوان **آريان وذو اللحية الزرقاء** **Ariane et Barbe-Bleue.**

شهرة هذه الأعمال الثلاثة من **صور** حتى بعد أن ُنشرت، فما زالت قِلة قليلة تعرفها دون سائر الناس.

أرّخ ديبوسي مدوّنة عمل **من أجل البيانو** **Pour le piano** عام 1901. لكن هذا التاريخ هو تاريخ مراجعتها وليس تاريخ تأليفها. وهي تتألف من ثلاث مقطوعات هي: **بريلود** **Prélude**، و**ساراباند** **Sarbande**، و**توكّاتا** **Toccata**. مقطوعة رقصة ال**ساراباند** التي تتوسط المجموعة يعود تاريخها إلى عام 1894، ومن المرجح أن تاريخ تأليف مقطوعة ال**توكّاتا** يعود إلى عام 1896. طابع رقصة ال**ساراباند** وقور رصين بطيء. أما مقطوعتي ال**بريلود**، وال**توكاتا** فهما تتميزان من بين سائر أعمال البيانو التي كتبها ديبوسي بإيقاعاتها العنيدة، وبمجموعات أكورداتها. ويحتاج عزفهما إلى براعة مذهلة لن نجدها في عمل آخر من أعمال البيانو عند ديبوسي. والعمل بأكمله مشبوب العاطفة يضج بألوان صوتية زاهية وكأنها استعراض لإمكانات البيانو التقنية. ويبرر ذلك حرفياً العنوان الذي اختاره ديبوسي لها: **من أجل البيانو** **Pour le piano**.

في تموز/يوليو عام 1903 وضع ديبوسي لمساته الأخيرة على عمله **استامبات** **Estampes** للبيانو. عنوان أول عمل في هذه المجموعة هو **باغوديس** **Pagodes** كتبه من ذكرى موسيقا جزيرة جاوا الأندونيسية التي سمعها خلال معرض شاهده في عام 1889[41]. ألحانها مصوغة على السلم الخماسي، وإيقاعاتها تتراكب فوق بعضها البعض. وفي مقطوعة **سهرة في غرناطة** **La Soirée dans Grenade** صور

[41] في هذا العام 1889 كتب الموسيقي النمساوي ريتشارد شتراوس **R. Strausse** قصيدة سيمفونية بعنوان **دون جوان**.

ديبوسي فيها الأندلس، وقد هنأه الموسيقي الإسباني مانويل دي فايّا **Manuel De Falla** على أصالة إحساسها فهي تحمل في طياتها سحراً استمده ديبوسي من حدسه وحده. أما مقطوعة **حدائق تحت المطر** فتتميّز بسلاسة عزفها وبراعته، يرافقها صدى أغنيتين طفوليتين: **لن نذهب إلى الغابة فالطقس رديء**، و **نم نم أيها الطفل...** مما جعل من هذه المقطوعة، وهي أقل غموضاً من سابقتيها، إحدى المقطوعات االمفضلة عند عازفي البيانو.

أما عمله **من دفتر مشاريع** **D'un Cahier d'Esquisses** الذي كتبه في عام 1903، أو ربما في عام 1904، فهو عبارة عن مقطوعة قصيرة دوّن ديبوسي عليها ملاحظة: بطئ، بدون صرامة **lent, sans rigueur**. وتُعدّ هذه المقطوعة، بلونها الصوتي وبإيقاعاتها قريبة من مقطوعة **سهرة في غرناطة**. لكننا يمكن أن نعتبرها أيضاً على أنها دراسة تمهيدية لمقطوعات **صور** **Images**.

ورغم أن عملي **أقنعة** **Masques**، و**الجزيرة الطروب** **L'Isle joyeuse** قد نُشرا منفصلين، إلا أنه لا يمكن الفصل بينهما. قال ديبوسي موضحاً عمله **أقنعة**: "إنه لا يعني الكوميديا الإيطالية! وإنما هو التعبير المأساوي للوجود". أما **الجزيرة الطروب** فهي عيد للإيقاع، تبدأ بكدانسه **cadence** وكأنها نداء، ثم تتطور وتتصعّد يشعّ منها الحماس وتضج فرحاً.

أنهى ديبوسي مجموعة **صور 1** **Images I** في عام 1905. وهي تتألف من ثلاث مقطوعات هي: **انعكاسات على سطح الماء** **Reflets dans l'eau**، **تحية إلى رامو** **Hommage à Rameau** و **حركة** **Mouvement** وهي تلخص ثلاثها سحر فن ديبوسي كله. فهي تصوّر أولاً الماء، والمنظر الطبيعي الصامت الذي يتمرى فيه، بعيداً عن كل وجود إنساني، كما تصور ضياء

الغروب المتخافت. وهذه الصور المنعكسة هي إحدى الموضوعات المحببة الأثيرة عند ديبوسي، وقد أقضّت أحلام الماء الغافي مضجعه، فقد كان طموحه أن يجمع بالعمق نفسه، وبالغموض نفسه صور العالم المتحركة. ثم نلمس في المقطوعة الثانية **تحية إلى رامو** حنينه إلى الماضي يصور فيها "موسيقا أيام زمان". أما المقطوعة الثالثة **حركة** فتصور تحويماً ساكناً ونشوة واندفاعاً وإثارة تتفاعل كلها وتلتهم بعضها بعضاً.

ومجموعة **صور 2** **Images II** التي ألفها ديبوسي في عامي (1907-1908) تندرج ضمن إطار الأعمال الثلاثة التي تشكل قوام مجموعة **استامبات** **Estampes**. ففيها شبكة معقدة من الترجيعات الهارمونية كتابتها فريدة نادرة تصور شيئاً بعيداً في الزمان والمكان نستشفّه ونلمحه ونخمّن وجوده أكثر مما نراه، ونحلم به أكثر مما نقوله. كما أنها تصور تلألؤ الضياء الغنوج، ونشوة الحركة وسُكْرها. عناوينها: **أجراس عبر أوراق الشجر** **Cloches à travers les feuilles**، **ويهبط القمر على المعبد الذي كان** **Et la lune descend sur le temple qui fut**، و**سمكات من الذهب** **Poissons d'or** وهي، بغض النظر عن الرؤى والتخيلات التي تثيرها في مخيلتنا عندما نستمع إليها، تشهد عن همّ ديبوسي في تآليف لا علاقة لها بالقوالب المعروفة التقليدية، وإنما تلبي ضرورات شعرية، بالمعنى العميق لمصطلح ضرورات شعرية.

ويمكننا أن نقابل هذا البحث والتقصّي الدائم، الذي مكّن ديبوسي من لغة موسيقية ما انفكت تزداد تعقيداً وتهذيباً، بالاسترخاء الذي نعم به وهو يؤلف عمل **Childrens Corner** الذي كتبه بين فترة عامي (1906-1908). وهي منمنات تتحد فيها الدعابة بالانفعال اتحاداً كله رقة وعذوبة. تصور

لنا السأم من دروس البيانو، والنافذة المشرعة المطلّـــة على الحديقة، وحياة الدمى الغامضـــة المضـــحكة، والثلج الذي يتســـاقط متهادياً ونحن ننظر إليه من خلف النافذة وأرنبة أنفنا ملتصـــقة بزجاجها محزونين لعدم ســـماح أهلنا لنا بالخروج واللعب...

كتب ديبوسي **24 مقطوعة بريلود** **24 préludes** جمعها كلها في كتابين. انتهى من تأليف أعمال **الكتاب الأول** **Livre I** في مطلع عام 1910[42]، وأنهى الثاني في أخريات عام 1912[43]. إلا أنه لم يُعَـــنْـــون مقطوعات الكتابين إلا بعد أن فرغ من كتابتها! فهل قصـــد الإشـــارة والقول أنه إذا كانت الموســـيقا يمكن أن تكوّن الصور المرئية في أذهاننا، إلا أن هذا لا يعني أن الصـــور قادرة على أن تحدّ من معنى الموســـيقا بعض مقطوعات البريلود هذه تظهر و كأنها مقطوعات تعـــبّر عن طباع وسجايا مثال: **الفتاة ذات شـعر الكتّـــان** **La fille aux cheveux de lin** و**الســـيرينـــادا**[44] **المقطوعـة** **La sérénade interrompue** وبعضٌ أُخَرْ من هذه البريلودات

---

[42] في عام 1910 كتب ماسّـــنيه **Massenet** أوبرا **دون كيخوتـه**، وكتب فيبيرن **Webern** **ســـت مقطوعـات للأوركســترا** مصـنف رقم 6، وكتب ســترافينســكي الباليه الشـــهير **طائر النار**.

[43] في عام 1912 مات ماسّـــنيه في باريس، وأنهى ديبوســـي كتابة باليه **ألعاب** **Jeux**، وكتب رافل ســـيمفونية راقصـــة بعنوان **دافنيس وكلويـه** **Daphnis et Chloé**.

[44] ســـرينـادا: عزف ليليّ أو غناء يعزفه عاشق أو يغنّيه تحت شرفة أو نافذة معشوقته.

تـذرّع ديبوســـي لتـأليفهـا بمنظر طبيعي، أو بعرض من العروض، أو بصـــورة معينـة مثـل: **روابي أنـا كـابري** **Les collines d'Anacapri**، و**خطى فوق الثلج** **Des pas sur la neige**، و**راقصـــات دلف** **Danseuses de Delphes** و**بـاب النبيـذ** **La puerta del vino** وقد اســتوحى ديبوســي هذه البريلودات من بطاقة بريدية ملونة أرسـلها له الموسـيقي الإسـباني الشـهير مانويل دي فايّا، ويبدو أن تضـاد الظل والنور في هذه البطاقة قد أذهل ديبوســـي فأثاره وحمله على التأليف. كما تتضـــمن المجموعـة بريلودات بحرية: **أشـــرعة** **Voiles**، **ما شـــاهدته الرياح الغربية** **Ce qu'a vu le vent d'ouset** و**الكاتدرائية الغارقة** **La cathédrale engloutie**، كمـا نـجـد بريلـودات **كـابـريـس** **Caprices**: **رقصـة بوك** **La dance de Puck** و**الجنيّات راقصـات رائعات** **Les Fées sont d'exquises danseuses** كما نجد بريلودات طـابعهـا غامض: **الريح في الســـهل** **Le vent dans la plaine**، و**الأصـــوات والعطور تحوّم في جو المســـاء** **Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir**، و**ضـــباب** **Brouillards**، و**أوراق ميتة** **Feuilles mortes**. وكتب ديبوســـي آخر مقطوعة بريلود في كـانون الأول/ديســـمبر من عـام 1912 وجعل لها عنواناً غامضـــاً محيراً: **شـــرفة جلســـات ضـــياء القمر** **La terrasse des audiences du claire de lune**، وهو عمل رقته نادرة.

إذا كـانـت الدراســـات **Etudes** الاثنتي عشـــرة التي كتبها ديبوســـي للبيـانو، والتي تقوم من حيث المبدأ حســـب معيار تصـــنيفهـا، على تبيـان منهجي لإمكـانات آلة البيانو، فإن هذه الـدراســـات، التي كتبهـا في الفترة الواقعـة بين تموز/يوليو

وتشـرين الأول/أكتوبر من عام 1915[45]، لا تقل شـعرية عن مقطوعات البريلود السـالفة الذكر. بل حتى أن الكتاب الثاني **Livre II** لمقطوعات البريلود نفسه يتضمن مقطوعة عنوانها: **الفواصـل الثلاثية المتعاقبة** **Les tierces alternées** يشـفّ عنوانها التقني ويُغرينا بأن نعدها دراسـة **Etude** أكثر من اعتبارها بريلوداً. ويدفعنا هذا إلى القول أنه لا توجد حدود فاصلة واضحة المعالم بين الموسيقا الصرفة الخالصة، والموسيقا الباعثة على التخيّل.

تنتظم الدراسات الاثنتي عشرة، التي كتبها ديبوسي، في دفترين اثنين. قوام دراسـات الثاني منهما أكثر تنوعاً وغنىً مما تضـمنته دفتا الدفتر الأول منهما. لكن الدفترين كليهما يتضـمنان دراسـات طابعها تقني، وأخرى طابعها صـوتي طنيني. وتوخياً للإيضـاح سـنذكر بعضـاً من عناوين هذه الدراسـات تدليلاً لما أسـلفنا لأن في كتابتها جرأة واعدة: **من أجل الفواصل الرباعية** **Pour les quartes**، و**من أجل الأكوردات** **Pour les accords**، و**من أجل الأصوات المتعارضة فيما بينها** **Pour les sonorités opposées** في حين أن دراسة مثل: **من أجل الأربيجات الملحنة** **Pour les arpèges composés** تذكرنا بأعمال مجموعتي **استامبات** **Estampes**، **وصور** **Images**.

في عام 1909 كتب ديبوسـي مقطوعة مناسـبة عنوانها: **تحية إلى هايدن** **Hommage à Haydn**. ثم كتب في العام نفسه مقطوعة **الزنجي الصغير** **Le Petit Nègre** نشرها ضمن مؤلف منهاج لتعليم العزف على البيانو. كما كتب في عام 1910 مقطوعة **الأكثر من بطيئة** **La plus que lente**، وأتبعها في عام

---

[45] في هذا العام 1915 ، كتب مانويل دي فايا باليه **الحب السـاحر** **El Amor brujo**.

1914 بـــــ **هدهدة بطولية Berceuse héroïque**، وفي كانون أول/ديسمبر عام 1915 بـــ **مرثية Elégie** قصيرة. وهي كلها أعمال تكمل لائحة مؤلفات البيانو التي كتبها ديبوســـي لأربع أيدٍ. وكـان قـد كتـب قبلهـا في عـام 1889 لبيـانو بـأربع أيـدٍ **متتـاليـة قصـــيرة Petite Suite**. وكتب في عام 1891 **مارش اســـكتلندي Marche écossaise**، وكتب في عام 1914 **ســـتة نقوش كتابية قديمة Six Epigraphes antiques** أصـلها موسـيقا مســـرح ألّـــــفها ديبوســـي عام 1900 - **أغنيات بيليتيس Chansons de Bilitis** التي نظمها الشاعر الفرنسي لويس **Pierre Louÿs** (1870-1925) وقد كتبها ديبوسـي أيضـاً لبيانو بأربع أيدٍ. في حين أن مقطوعتي **ليندارجا Lindaraja** التي ألّـــفها في عام 1901، و **بالأبيض والأسود En blanc et en noir** الـتي ألــّفها عام 1915 كـتبهمـا ديبوسي لآلتي بيانو. ويطغى على هذا القســم من تآليف البيانو عند ديبوســي عمل **ســتة نقوش كتابية قديمة**، فلونه السلمي المقامي، وسلاسته التعبيرية تشع فتنـة محيّرة غـامضـــة لا تهدأ، أما عمل بـ**الأبيض والأســـود** فيتميز بـأنــه قوي ملون عصـــبي انفعـالي غني بـالتعـابير المتضـــادة المتعـارضـــة فيمـا بينهـا . كمـا نلمس فيـه عمق الأحاسيس وصدى الصـراعات الداخلية التي كانت تعتلج بها نفس ديبوســي. وينضــح الجزء الأوســط من العمل (بطيء، قـاتم) **lent , sombre** قلقـاً ورعبـاً ألقـت الحرب ظلالهمـا على ديبوســي. وقد جاهر ديبوسّــي فيه بعقيدته الدينية فقد ضــمّن العمل توشــيحاً دينياً لوثرياً يجابهه لحنٌ فرنســي ما يلبث أن ينتصر ويطغى في النهاية على الترتيل اللوثري.

فرغ ديبوسي من كتابة عمل **رباعي وتري سلّم صول مينور Quatuor à cordes en sol mineur**، في مطلع عام 1893، أي في الفترة نفسها الذي انتهى فيها من كتابة عمله الطليعي **بداية فترة بعد الظهر عند إله الريف**. ولهذا الرباعي صلة بمدرسة سيزار فرانك لطابعه الرومانسي الجياش، وللجوء ديبوسي فيه إلى القالب الدوري **forme cyclique**. فقد استخرج من موضوع رئيس مادة الحركات الأربعة اللحنية كلّها. لكن تنوع الإيقاعات فيه نوّع من بنيته، كما أن غنى التوزيع الآلي فيه غيّر من مفهوم الرباعي الوتري. ويتوارى مخطط بنائه خلف تنوّع طوابع الآلات، وحيوية الإيقاعات، والتلوّن الهارموني. باختصار شديد إنه عمل متحرر من القيود من أول علامة فيه حتى آخر علامة. كما أن نكهته وتفرده وأكورداته الحسية، إلى جانب طابع الإيجاز والصرامة الذي يهيمن عليه، تؤكد كلها أن الرباعي الوتري سُلّم صول مينور، رغم بنيته الدورية، هو عمل ديبوسيٌّ صرف. وهو ليس عملاً مغرقاً في شخصيته الديبوسية فحسب وإنما هو عمل، إذا ما درسناه في سياقه الزمني عام 1893، يعدُّ مؤلَّفاً طليعياً رائداً مهد للأعمال الكبيرة التالية كلّها ويفتح باب عالم ديبوسي على مصراعيه.

كتب ديبوسي في عام 1910 **مقطوعة قصيرة للكلارينيت والبيانو Petite pièce pour clarinette et piano** أعدّها خصيصاً لامتحان قراءة النوتة **déchiffrage** في مسابقة المعهد العالي للموسيقا في باريس. كما كتب في عام 1913 مقطوعة قصيرة لآلة فلوت إفرادية عنوانها: **سيرانكس[46] Syrinx**. كان

[46] أحبها الإله بان **Pan** وطاردها فتحولت إلى قصبة. وعندما سمع

الباعث على تأليفها موريه **Gabriel Mourey** مؤلف عمل **بسيشيه**[47] **Psyché**. وقد نُشر هذا العمل الجميل الغريب الآسر بعد تسعة أعوام من وفاة ديبوسي، أي في عام 1927[48]، وبعد تأليف العمل بأربعة عشر عاماً!

في عام 1915 فكر ديبوسي في مشروع كتابة ست سوناتات أراد إهداءها إلى من سبقه من "الموسيقيين الفرنسيين". الأولى في المشروع كانت للفيولونسيل والبيانو، والثانية للفلوت والآلتو والهارب، والثالثة للكمان والبيانو. والرابعة ربما كان ينوي كتابتها للأوبوا والهورن **cor**

الريح تصفر في حقل القصب خطرت له فكرة جمع قصبات متفاوتة الطول مع بعضها صنع لنفسه منها فلوتاً يدعى **فلوت دو بان** **Flûte de Pan** **ناي الإله بان**.

[47] شخصية ترمز للروح التي تبحث عن مَثَلها الأعلى. أو ترمز للروح التي خاب رجاؤها فينقذها الحب. وقد ألهمت هذه الشخصية الأسطورية طويلاً الأدب والفن: ففي عام 1670 كتب المؤلف المسرحي الفرنسي موليير **Molière** (1622ـــــ1673)، بالتعاون مع الشاعرين الفرنسيين بيير كورنيّ **Corneille** (1606ـــــ1684) وفيليب كينو **Quinault** (1635ـ1688) تراجيديا باليه تقع في خمسة فصول، كتب موسيقاها في عام 1671 الموسيقي الفرنسي الإيطالي الأصل لولّي **Lully** (1632-1687).

[48] في عام 1927 عُين دوكا أستاذاً لمادة التأليف الموسيقي في المعهد العالي للموسيقا في باريس.

والكلافســان، ولعل الخامســة كانت للترومبيت والكلارينيت والباصـون والبيانو. أما السـادسـة فقد نوّه ديبوسـي عنها في حاشــيةٍ كتبها أنها يجب أن تكون على شــكل حفل موســيقي يضـم أصـوات آلاتٍ متنوعة، إضـافة لمقطوعة لطيفة لمسابقة العزف على الكونترباص. إلا أن المرض والموت عـاجلاه فلم يمهلاه كي يُنجز هذا المشــروع كاملاً. فقد كتب ديبوســي من مشـروعه ثلاث سـوناتات فقط من أصـل السـتة التي عزم على كتابتها.

كتب الســوناتة الأولى للفيولونســيل والبيانو عام 1915 وتقع في ثلاث حركات: **مقدمة - تمهيد Prologue**، و**سـيرينادا Sérénade**، و**خـاتمـة Finale** يعزف فيهـا الفيولونســيل الدور الرئيس وهـذا من الأســاليب التي كـانـت متبعـة في تـآليف الســوناتـة القديمـة. وقد فكر ديبوســي أن يطلق على هذه السـوناتة عنوان: **المهرج بييرو[49] غاضـب من القمر Pierrot fâché avec la lune**. والحركة الثانية من هذه الســوناتة تهكمية ســاخرة وغريبـة يتظـاهر فيهـا نقف **Pizzicati** الفيولونســيل بعزف ســيرينـادا، وكـانـت هذه الحركة تكفي لوحدها لتبرير العنوان السالف الذكر الذي أراده ديبوسي لها.

أما ســوناتة الفلوت والآلتو والهارب فقد كتبها عام 1915 وكان في عزمه كتابتها في الأصل للفلوت والأوبوا والهارب. وهي تقع في ثلاث حركات أيضـاً: **رعوية - ريفية Pastorale**، و**فاصــلnterlude tempo de minuette**، و**خاتمة Finale** ولعلها كانت آخر غناء ســعيد غناه ديبوســي. فقد كان هذا العمل هو الهدوء الشــامل المطلق الذي يســبق انفجار العاصــفة. ففيه حلاوة وعذوبة وفرح، تبســمت له فيها ذكريات ريفية الطابع.

---

[49] رجـل يتنكر بلبـاس مهرج في المسرحيات الإيمائية.

و**الكودا** **Coda** في الحركة الثانية من العمل التي وضع ديبوسي عليها حاشية: برقةٍ وحزن **dolce e tristamente**، وإعادة عزف الحركة الأولى **رعوية** قبل نهاية حركة **الخاتمة** **Finale** في العمل، تعبّر كلّها وتصور نظراته الكئيبة التي ترنو إلى الماضي وتحنّ إليه. كما أن طابع آلة الفلوت الغامض وزخارف عزفها تذكرنا بديبوسي الأيام الخوالي، فتناغم وانسجام طوابع آلات العمل فيما بينها وحرية الخطاب الموسيقي تكشف عن شخصية موسيقي دائب التجديد لم يقصّر فيه حتى نهاية حياته.

عمل ديبوسي في السوناتة الثالثة، **سُلّم صول مينور**، التي كتبها للكمان والبيانو، في عام 1916 ومطلع عام 1917. وهي آخر عمل كتبه في المجموعة الناقصة. ادّعى بعض المعلقين الموسيقيين أن ديبوسي، وقد أنهكه المرض، لقي عسراً في كتابة حركة الـ **خاتمة** **Finale** وأنه أصابه وهنٌ وضعف في ملكاته الإبداعية. وهذا خطأ ما بعده خطأ لأن غنى هذه السوناتة يكمن في شفافيتها المطلقة وفي صفائها ووضوحها ولا يضارع حرية التعبير فيها سوى تماسك بنيانها. وعندما أعاد ديبوسي وأدرج، في بداية الحركة الأخيرة في جو وهمي خيالي، أول موضوع لحني ورد في الحركة الأولى ربما ظن من سمع هذا، لأول مرة، أن ديبوسي يضحي بذلك بمبدأ القالب الدوري. إلا أن الإنطباع الذي يبقى في الأذهان هو انطباع استذكاري ذو طابع شعري... فبين سحابات الآلام الجسدية المبرحة التي كان يعاني منها ديبوسي في أخريات أيامه كان يجد بعض قوةٍ ليبتسم. فكم هي حنونة حزينة مؤثرة هذه السوناتة بتوثبها ودفقها المشبوب العاطفة وبسلاستها التعبيرية وانسيابيتها وأصواتها الخافتة البعيدة... إنها موسيقا تنسلّ انسلالاً.

أعمال الغناء والكورال والكانتاتا

كتب ديبوسي في الفترة الواقعة بين عامي 1879 و 1884، أي في سحابة خمس سنوات، أكثر من ثلاثين عملاً غنائياً لصوت بشري بمرافقة البيانو كتب نصوصها الشعراء الفرنسيون: دو موسّيه **Alfred de Musset** (1810-1857)، غوتييه **Théophile Gautier** (1811-1872)، دو بانفيل **Théodore de Banville** (1823-1891)، دو ليل **Leconte de Lisle** (1818-1894)، كروس **Charles Cros** (1842-1888)، بورجيه **Paul Bourget** (1852-1935) إلى جانب شعراء آخرين أقلَّ شُهرة. وهي كلّها أعمالُ مرحلة الشباب عند ديبوسي ظل بعضها ناقصاً لم يكمله وبعضها الآخر لم يُنشر حتى اليوم، في حين ضاع أثر بعضٌ أُخَرْ.

وإن كان لزاماً علينا أن نذكر هذا الإنتاج الغزير الذي ينمّ عن ميل ديبوسي وولعه بالموسيقا الغنائية، فإن الأهم أن نذكر هنا أنه عندما لحن حوالي عام 1882 قصيدة **ماندولين Mandoline**، وعندما لحن النسخة الأولى من قصيدة **ضياء القمر Claire de lune** (ولحنه هذا أسبق بثلاث سنوات من اللحن الذي وضعه غابرييل فوريه للقصيدة نفسها)، فإن ديبوسي، يتواصل بانسجام تام في النبرة والجو مع هذا المزيج الدقيق الحاذق من لطافة الخيال والكآبة التي نلمسها في قصائد ديوان فيرلين **أعياد الغزل Fêtes galantes**. كما لحن قصيدة للشاعر الفرنسي مالارميه عنوانها: **تجلّي Apparition**. نلمس في بعض مواضع اللحن فيها تأثير ماسّنيه عليه. لكن ما نلمسه مباشرة فيها أيضاً نضارة لحنية، وحساً شعرياً فطرياً، وحسيّة مرهفة في تداخلاتها الهارمونية، تطغى وتتجاوز التقليد ومحاكاة ما هو متداول ومعروف. وتتوالى بين فترة عامي 1884 و 1900 دواوين أعمال

غنائية غنائيتها سخية لن نجدها في أعماله التالية، على الأقل ليس بهذا الغنى الذي نجده هنا. وأعمال **قصائد بودلير الخمسة** **Cinq Poèmes de Baudelaire** التي لحنها بين عامي 1887 و 1889، و**نثريات غنائية** **Proses lyriques** التي لحنها في عامي 1892-1893 تعبّر، في هذا السياق الذي أسلفنا، عما ذهبنا إليه أصدق تعبير. إلا أننا نجد في عمل **أغنيات لطيفة منسية** **Ariettes oubliées** التي لحنها عام 1887 صفحات أكثر سرية كعمل: **ظل الأشجار والكآبة**[50] **L'Ombre des Arbres et Spleen** نسمع فيها نَفَس ديبوسي مختلف عما ألفناه عنده. كما لحن في عام 1891 ثلاث قصائد لـ فيرلين هي: **صوت البوق ينوح** **Le Son du Cor s'afflige**، و**تدرّج الحواجز** **L'Echelonnement des Haies**، و**البحر أجمل من الكاتدرائيات** **La Mer est plus belle que les Cathédrales** تدهش الأسماع بتنوع نبراتها: فطابع الأولى كئيب حالمٌ، بينما نسمع في الثانية ألواناً صارخة، في حين تتميّز الثالثة برومانسية غير مألوفة. وقد أهداها ثلاثتها إلى الموسيقي الفرنسي إرنست شوصّون.

يجنح خطاب ديبوسي الموسيقي نحو رهافة أعلى قدراً، وتظهر منظومته الموسيقية فيه مدروسة بعناية خاصة في عمله: **أغنيات بيليتس الثلاثة** **Trois Chansons de Bilitis** التي لحنها في عامي 1897-1898. فبين النص والتعبير الغنائي انسجام تام ولا يمكن الفصل بينهما. ويزداد هذا المنحى دقة أكثر فأكثر في أعمال الديوان الثاني **أعياد الغزل** **Fêtes**

---

[50] الطريف أن الشاعر الفرنسي بودلير قد استخدم هذه الكلمة الإنكليزية عنواناً لقصيدة من قصائده ولم يلجأ إلى استخدام كآبة **mélancolie** الفرنسية.

galantes التي لحّنها عام 1904. وتعد مقارنة أعمال الديوان الثاني، مع أعمال الديوان الأول الشديد القرب في روحه وكتابته الغنائية من **أغنيات لطيفة منسية**، أمراً ذو دلالة خاصة جداً، ثم مقارنتها أيضاً بأعمال: **ثلاث أغنيات من فرنسا** **Les Trois Chansons de France** التي لحنها عام 1904، و **رُواق العاشقَين** **Le Promenoir des Deux Amants** التي لحنها بين فترة عامي 1904 و 1910، و**ثلاث قصائد لـ ستيفان مالارميه** **Trois Poèmes de Stéphane Mallarmé** التي لحنها عام 1913. ونلمس في العمل الأخير هذا، أن اللحن لم يعد يشكل فيه مجرد موسيقا موضوعة للكلمة والنص الشعري ككل، وإنما أصبح الأمر يعني تحول كيانَين، النص الشعري والموسيقا، إلى كيان واحد في عالم مغلق مستقل، تصبح فيه موسيقا القصيدة الشعرية عنصراً من عناصر التأليف الموسيقي. وإذا ما بدا أن نشدان طموحاً من هذا القبيل يمكن أن ينحو منحىً عقلانياً جداً، فإن حساسية ديبوسي وانفعالاته وحدسه وفطرته سرعان ما تتدخل كلّها لتقوّم هذا الجنوح والشطط. ويشهد بذلك كله مقطوعات الـ **بالاد** **Ballades** الرائعة الثلاثة التي نظم قصائدها الشاعر الفرنسي فرانسوا فيّون **François Villon** (1431 - بعد 1463) ولحنها ديبوسي عام 1910. كما يشهد بذلك أيضاً اللحن الأخير الذي كتب ديبوسي نصّه بنفسه وعنوانه: **ليلة عيد الميلاد لأطفال لم يعد لهم مأوى** **Noël des Enfants qui n'ont plus de Maison**. وقد جمع ديبوسي فيه بآن معاً بين روح الأغنيات الشعبية وبساطة مؤلفات الموسيقي الروسي موسّورغسكي **Moussorgski** المرهفة الرقيقة.

كتب ديبوسي عملاً واحداً لـ **Chœur a Capella** هو: **أغنيات شارل دورليان الثلاثة** **Les Trois Chansons de Charles**

d'Orléans التي لحنها في فترة عامي 1898-1908. وجد فيها بعض النقاد مجرد تحية إلى اثنين من الموسيقيين البوليفونيين القدامى كان ديبوسي معجباً بهما وهما: جانُكان **Janequin** حوالي عام (1485-1558) و لاسّوس **Lassus** حوالي عام (1532-1594). والحقيقة أن شفافية هذه الأغنيات الثلاثة الرائعة ونكهتها الفريدة لا تكمن فقط في لغتها الهارمونية التي برع فيها ديبوسي، وإنما في خيار وتوزيع الأصوات التي تؤديها خياراً وتوزيعاً دقيقاً مرهفاً حاذقاً.

سنذكر في معرض حديثنا عن الأعمال الغنائية أعمال ديبوسي (المدرسية) التي لحنها بين عامي 1882-1884 لكورال مع الأوركسترا وهي: **أهلاً يا ربيع Salut printemps**، و**ابتهال Invocation**، و**ربيع Printemps**. وسنذكر أيضاً هنا كانتاتة **الطفل المعجزة L'Enfant prodigue** التي حصل بها على جائزة روما[51]. ولنتوقف أخيراً عند عمله الغنائي **الآنسة المختارة La Demoiselle élue** الذي لحنه بين عامي 1887-1888 ونظم القصيدة الشاعر والرسام الإنكليزي روسّيتي **Dante-Gabriel Rossetti**. وكان ديبوسي شديد النفور من قالب الكانتاتة وكان ينتقده. ولم يخطيء ديبوسي عندما اختار هذا

[51] حصل ديبوسي على جائزة روما في عام 1884 بـ 22 صوتاً من أصل 28 صوتاً تشكل قوام هيئة التحكيم في المسابقة. ويبدو عمل **الطفل المعجزة** لأسماعنا اليوم رزيناً جداً يذكرنا بعض الشيء بـ ماسّنيه، رغم أن النقاد آنذاك وجدوه عملاً فريداً جريئاً. حتى أن أستاذ ديبوسي مارمونتيل قال في هذا العمل: "لطالما خشيت في دروسي من هارمونيات شوبان لكنني الآن أخشى أن أراها جدّ مضحكة".

العمل، وكان ثالث مواده التي أرسلها من روما، فالقصيدة التي تندرج ضمن مدرسة جمالية ما قبل الرافائيلية، تبدو لنا اليوم عملاً غير دارج قد عفا عليه الزمن، لكنها لم تكن في عام 1887 كذلك. فغرابته ولطافته المتكلّفة بعض الشيء ألهمت ديبوسي لحسن الحظ فلم يصنع منها كانتاتا تقليدية، وهو الذي يكره هذا النوع من التآليف، وإنما جعل منها قصيدة غنائية لصوت سوبرانو وصوت كونترالتو وأصوات نسائية بمصاحبة الأوركسترا مازالت جرأته الهارمونية وأصواته المدغدغة وفتنته اللحنية حاضرة لم تفقد شيئاً حتى يومنا من تأثيرها الشعري.

الأوبرا عند ديبوسي

الأوبرا الوحيدة التي تمكن ديبوسي من إنهائها هي أوبرا **بيلّلياس وميليزاند Pelléas et Mélisande.** وهي مأساة غنائية تقع في خمسة فصول واثنتي عشرة لوحة استلهمها ديبوسي من قصيدة للشاعر البلجيكي ميترلانك **Maurice Maeterlinck**. عمل ديبوسي في وضع موسيقاها من عام 1893 حتى عام 1895، ثم عمل فيها في عامي 1900 و 1901. وقدمت لأول مرة على مسرح الأوبرا كوميك **Opéra-Comique** في 30 نيسان/أبريل عام 1902. وقد أثارت حولها وفيها جدلاً كبيراً وتحمساً شديداً لها. وكان ديبوسي وقتئذٍ في الأربعين من عمره، بين مرحلة الشباب والنضج. ويرسم عمل **بيلّلياس وميليزاند** بين مجموعة أعمال ديبوسي خطاً فاصلاً بين ديبوسي: **بداية فترة بعد الظهر عند إله الريف Prélude à l'Après-Midi d'un Faune** و **ليليات Nocturnes** وبين ديبوسي **البحر La Mer**، و**صور Images**، و**ألعاب Jeux**. وعلينا أن نوضح هنا ونشير أن ديبوسي قد أثّر في أعماله الآلية على

موسيقا القرن العشرين، وهذا أمر نعرف اليوم مداه وأهميته، في حين أن **بيلّلياس وميليزاند**، عمله الأوبرالي الخالد اليتيم، ظلّ عملاً بلا غد. فقد أنشأ ديبوسي به عندما كتبه عالماً مغلقاً كاملاً مكتفياً بكيانه وضمّنه مجمل انفعالاته الغنائية، وسلك درب المستحيل عندما رفض اتباع ما تمليه عليه أعمال من سبقه من المؤلفين الأوبراليين (وهو بالكاد استعار من فاغنر فكرة اللحن الدّال **leitmotiv**). وقد نجح ديبوسي في مستحيله. لكن حلوله في أوبراه وإبداعاته فيها كانت فردية تحمل طابع شخصيته الموسيقية كمؤلف لم يفد منها الآخرون ولم يتمكنوا من اعتمادها نهجاً لهم ونموذجاً. وما فعله ديبوسي في عمله هذا هو في الواقع عكس الأوبرا! وقد ذكر رأيه بوضوح قائلاً:

"أردت ألا يتوقف الحدث أبداً، أن يكون مستمراً لا انقطاع فيه. أردت الاستغناء عن الجمل الموسيقية الطفيلية. اعتاد المشاهد عند سماعه وحضوره عملاً من الأعمال أن يحس بنوعين من الانفعالات مختلفَين فيما بينهما: الانفعال الموسيقي من جهة، وانفعال الشخصية التي تمثل وتغني دورها من جهة أخرى، ويحس المشاهد بهما عموماً يتبع أحدهما الآخر. وقد حاولت أن يكون هذان الانفعالان مندمجَين اندماجاً كاملاً وآنيَين. لم أقبل أبداً أن تكون موسيقاي مفاجئة مباغتة، أو أن تؤخر لضرورات تقنية، حركة أحاسيس وأهواء شخصيات عملي. فهي تمّحي حالما يبدو من المناسب أن تترك لها الحرية الكاملة لحركاتها وصرخاتها وفرحها وآلامها...".

يُروى أن ديبوسي كان يتنزه ذات مساء من صيف عام 1892 في شارع الطليان **Boulevard des Italiens** فلفت نظره مصادفة في واجهة عرض مكتبة فلامّاريون **Flammarion**

كتاباً صغيراً كان صدر حديثاً وقتها عنوانه: بيلّياس وميليزاند **Pelléas et Mélisande**، مأساة في خمسة فصول كتبها الكاتب البلجيكي ميترلانك **Maurice Maeterlinck** (1862-1949). اشترى ديبوسي الكتاب وقرأه في الليلة نفسها التي اشتراه فيها. وحدث في العام التالي 1893 أن مثّل مسرح البوفّ الباريسي -**Théâtre des Bouffes parisiens** مسرحية ميترلانك. فسارع ديبوسي إلى حضور أولى عروضها. ومنذ ذلك الوقت وهو يقلّب في فكره استخدام القصيدة المأساوية التي كتبها ميترلانك ليؤلف عنها أوبرا تحمل العنوان نفسه. ويعدّ اكتشاف ديبوسي لهذه القصيدة فتحاً تاريخياً في حياته الموسيقية لأن العمل يتوافق والفكرة التي كوّنها منذ سنوات عمّا يجب أن تكون عليه القصيدة التي سيلحّنها. وأثناء حديث جرى بينه وبين أستاذه غيرو[52] **Ernest Guiraud** في عام 1889 عرّف ديبوسي شاعر أحلامه قائلاً:

"هو الشاعر الذي يلمّح للأشياء ولا يقولها كلّها فهذا سيمكّنني من أن أعلّق حلمي على حلمه. هو الذي يصنع شخصيات تاريخها ومكانها خارج حدود أي زمان ومكان. هو الذي لن يفرض عليَّ بسطوته المشهد الذي يجب عليَّ تلحينه، ويتركني حراً هنا وهناك وأن يكون لي فنٌ أكثر مما

[52] مؤلف موسيقي فرنسي ولد في عام 1837 ، وتوفي في باريس عام 1892 . كان أستاذ التأليف الموسيقي في المعهد العالي للموسيقا في باريس ، تتلمذ عليه ديبوسي ودوكا . له مؤلّف موسيقي نظري عنوانه : *مقالة عملية في التوزيع* **Traité pratique d'instrumentations** ظلّت مرجعاً في اختصاصها فترة طويلة من الزمن .

له وأنا أنهي عمله هو، وأن لا يخشـــى شـــيئاً عليه. فلن أدخل متاهات المسـرح الغنائي الذي تطغى الموسـيقا فيه وينسـحب الشـعر إلى الصـف الثاني. فالغناء في مسـرح الموسـيقا زائد عن اللزوم. يجب أن نغني عندما يقتضـــي الأمر الغناء وأن نحافظ على النبرات الحنونة الحزينة. أحلم بقصـــائد لا تحكم عليَّ الخوض في فصـول طويلة ثقيلة، فيها مشـاهد تتضـمن حركة مختلفة المكان والطابع، لا تتناقش الشـــخصـــيات فيها لكنها تتقبّل الحياة وتستسلم للقدر"[53].

وقد وجد ديبوسي ما يصبو إليه في نص بيلّلياس وميليزاند قدمه له ميترلانك، دون أن يدري، على طبق من ذهب.

أفضـى ديبوسـي للشـاعر لورولّ **Lerolle** أنه قضـى ثلاث سنوات وهو يعمل في تأليف موسيقا **بيلّلياس وميليزاند**. لكننا نقول أن ديبوسـي قد عمل فيه عملياً فترة عشـر سـنوات لأنه بدأ يعمله في روحه وفكره عشـــية أول عروضـــها في عام 1893، إن لم يكن منذ الليلة التي قضـاها في قراءة نصـها في عـام 1892!؟ وربمـا لن نكون مخطئين ولا مغـالين في افتراضـنا هذا. ومن المؤكد، ونحن نعرف ديبوسـي، أنه بعد أن كتب العمل في نسـخة أولى، قد طال بالتعديل والتـــنقيح مرات عديدة معظم مشـــاهده، ونعلم من نـاحيـة أخرى أن فواصـل الأوركسـترا **Interludes**، التي تـــفصـل بين لوحات المشـاهد، قد كتبها ديبوسـي خلال التدريبات وبناءً على طلب كـارّيـه **Albert Carré** مـدير الأوبرا كوميـك وقتهـا لتجنّـب

---

[53] ترجمناه عن لانـدورمي **Landormy** ، من كتـابه : *الموســيقا الفرنســية من فرانك إلى ديبوسـي* **La Musique française de Franck à Debussy** ص ص . 213 - 214 .

الانقطاعات المتكررة التي كانت تفرضـــها ضـــرورة تغيير الديكور حسب تغيّر المشاهد.

لقد وجد ديبوسي في المأساة التي كتبها ميترلانك الكتـــيّب المثالي الذي كان يحلم بوضـــع موســـيقاه؛ فالحدث يجري في قصـر أسـطوري يحوطه البحر والغابة، تقوم به شـخصـيات مســـتســـلمة لقدرها، شـــرائح أعمارها مختلفة. يلتقي غولو **Golaud**، حفيد آركل **Arkel** ملك آلـّـــوموند **Allemonde**، بامرأة شـابة تدعى ميليزاند ضلت طريقها في الغابة ويتزوجها. ويقع بيلّلياس **Pelléas**، شـــقيق غولو الأصـــغر، في هوى ميليزاند فتبادله حبه بحب. ونستشف حبهما منذ نهاية الفصل الأول في الأوبرا ويتنامى هذا الحب بينهما لكـنهمـا لا يـتصارحان به إلا عـندما تـثور غـيرة غـولـو. يضطر بيلّلياس للابتعاد لكنه يريد أن يرى ميليزانـد لآخر مرة قبل رحيله، فيفاجئهما غولو ويقتل أخيه بيلّلياس ويجرح ميليزانـد. وعنـدمـا تفيق ميليزانـد تنسـى الماضـي وتموت دون أن يعرف غولو التعس إذا كانت قد أحبت أخيه بيلّلياس حباً آثماً.

لم يسـعَ ديبوسـي في عمله هذا أن يجعل لشـخصـياته طابعاً بالمعنى الذي أضفاه موتسارت **Mozart** على شخصيتي دونّـــا آنّـــا **Donna Anna**، ودونّـــا إلفيرا **Donna Elvira** في أوبرا **دون جوان Don Giovanni** أو بـالمعنى الذي أضـــفاه فيردي **Verdi** على شـخصـية عطيل في أوبرا **Othello**. فشـخصـيات ديبوسي ينطقون اللغة الشـعرية نفسـها، لكنها أكثر صـرامة عند آركل، وأكثر ألمـاً وعنفـاً عنـد غولو، وأكثر احتـدامـاً عنـد بيلّليـاس، وأكثر غموضـــاً عند ميليزانـد، وأكثر ســـذاجـة عند اينيلود **Yniold**. لكن كل شـــخصـــية من هذه الشـــخصـــيات تحمل في جنبـاتهـا رؤيتهـا الخـاصـــة للحقيقـة. أمـا اللحن، فرغم كتمـانه

وسريّته كلها فإنه في رحاب أوركسترا دائمة التعبيرية يكشف الأسرار ويفضحها.

لقد تطورت اليوم النظرة لهذا العمل الرفيع وتنبه جمهور السامعين أن هذه المأساة الغنائية هي شيء آخر تماماً عما قيل فيها أنها ليست سوى سلسلة متعاقبة من السرديات **récitatifs** تحملها خلفية موسيقية. وقد تم الاعتراف في الوقت نفسه بما تحمله هذه الأوبرا في صفحاتها من عالمية، كالحب، والغيرة، والألم، والموت، وأن ترجمة لها شديدة التحفظ، كثيرة الاحتشام والعفة، مغرقة في فرنسيتها يمكن أن تحدّ من معناها وتضيّقه بل حتى إضعافها وتتفيهها.

موسيقا المسرح عند ديبوسي

في عام 1911 انتهى ديبوسي من كتابة موسيقا مسرحية **شهيد سان سيباستيان Le Martyre de Saint-Sébastien**. كتب نصها المؤلف الإيطالي غابرييل دانّونزيو **Gabriel D'Annunzio** (1863-1938)، وهي تقع في خمسة فصول. وطول هذا النص وتكلّفه وتصنّعه كفيلة بتثبيط أعلى الهمم فتقعدها عن العمل. ومع ذلك كتب ديبوسي له موسيقا جميلة جداً. واشتهرت بعض صفحاته الغنائية، ويحق لها أن تشتهر، نذكر منها: **نشيد العذراء إريغون Chant de la Vierge Erigone**، و**نحيب نساء بيبلوس Déploration des femmes de Byblos**. واقتُصر في تنفيذ العمل، بسبب صعوبة تنفيذه على المسرح[54]، على صفحات الأوركسترا فيه دون الغناء.

[54] صمم أزياء شخصيات المسرحية الرسام باكست **Léon Bakst**. وقد مُنع عرض العمل على المسرح لأن الكنيسة وقتها عابت عليه جمعه بين

وتتضمن صحافه الموسيقية السيمفونية أعمالاً تظهر فيها لغة ديبوسي ونَفَسُهُ ظهوراً أكثر مباشرة من الأعمال التي انكبّ على إعدادها فترة طويلة من الزمن، وهي تدهش الأسماع بعظمتها وجدّة ألوانها الأوركسترالية. نذكر منها: **فناء الزنبق La Cour des Lys**، و**رقصة انتشائية Danse extatique**، و**الألم La Passion**، و**الراعي الطيب Le Bon Pasteur**، لقد أبدع ديبوسي في الموضوع الذي تناوله الشاعر دانّونزيو بعضاً من خوالد إلهاماته المجلية. ولو قيّض له زمناً أطول مما كان، ووضع تحت تصرفه نصاً أقل تصنعاً لربما تأتى له أن يجعل من هذا العمل عملاً خالداً. لكن وإن لم يبقَ من هذا العمل سوى مقاطع فإنها تعد شاهداً أساساً وحيداً ينمّ عما في نفس ديبوسي من شعور ديني عميق.

كان ديبوسي عازماً، بعد أن فرغ من كتابة **بيلياس وميليزاند**، على كتابة عملَين غنائيين عن الشاعر الأميركي بو **Edgar Allan Pœ** (1809-1849) هما: **الشيطان في برج الكنيسة Le Diable dans le Beffroi**، و**سقوط منزل أشر La Chute de la Maison Usher**. لكنه عزف عن كتابة العمل الأول وأدرج مسوّدات ما كتبه منه في عمله **جيغ Gigues**. في حين عكف في عامي 1909 و 1910، ثم في عامي 1916 و 1917 على تأليف العمل الثاني. جُمعت المقاطع التي لحّنها منه ووزّعت موسيقياً في عام 1976. ويوجد اليوم من هذا العمل الناقص نسختان اثنتان كاملتان: أعد الأول باحثَين موسيقيين أميركيين من جامعة يال **Yale University** هما: آبّيت **C. Abbate**، وكير **R. Kyr**. وأعد النسخة الثانية الباحث والمؤلف الموسيقي التشيلي خوان اللّيند - إلين **Juan Allende-**

عناصر مسيحية وأخرى وثنية، فلعنته وحرّمت عرضه ومشاهدته.

Elin. عُزفت النسخة الثانية للمرة الأولى في مدينة فرانكفورت في الأول من كانون الأول عام 1977. وإن كان صعباً علينا أن نحكم على عمل خلّف لنا ديبوسي منه جذاذات ومقاطع مبعثرة على شكل مسوّدات عمل، فإنه بإمكاننا على كل حال أن نعتبره وثيقة ثمينة جداً تشهد عن مصادر إلهام ديبوسي وتنمّ عن تطور الجمالية الموسيقية عنده.

❐❐❐

أوبرا

❐ أوبرا بوريس غودونوف لموسورسكي*

ديالى حنانا
عازفة بيانو

أنا أفهم الشعب كشخصية عظيمة ألهمتها فكرة مشتركة، تلك هي مشكلتي التي حاولت إيجاد حل لها في هذه الأوبرا.
هكذا حدد موديست بتروفيتش موسورسكي مفهومه إزاء أوبرا غودونوف، فالشعب هنا هو الشخصية الرئيسية في الأوبرا، يقابله بوريس غودونوف مع البويار**، هاتان القوتان المتصارعتان واللتان فقدتا ثقة ودعم الشعب، هما محور الصراع الدراماتيكي في العمل... سيهلك بوريس بصورة حتمية... الموسيقا ونهاية الأوبرا تنذران بهذه النتيجة. إن الرسالة الثورية لهذه الأوبرا تدوي بقوة وخاصة في المشهد النهائي للأوبرا حيث يتواجد الشعب في غابة كرومي.

* نظراً لأهمية هذه الأوبرا، نقدم لقرائنا ترجمة لنصها الكامل بدءاً من هذا العدد في قسم ملحق. (المحرر)
** البويار **Boyars**: طبقة النبلاء الروسية.

لم يجر، حتى بعد ظهور أوبرا إيفان سوسانين لـ "غلينكا"، هذا التصـوير الصـادق لجموع الفلاحين متمثلة على خشـبة المسرح، ولها دورها المحدد والحاسم في الأحداث. إنها المرة الأولى التي تعبر فيها أوبرا روسية عن المظالم، عن الأنّات، عن الغضب لدى الجماهير المضطهدة.

كان ذلك عندما اقترح البروفيسور نيكولسكي أستاذ الأدب والتاريخ وصديق المؤلف على موسورسكي وضع أوبرا مبنية على نص الدراما التاريخية "بوريس غودونوف" لـ بوشكين. ومنذ ذلك الحين وموسورسكي يتمتع بسمعة طيبة بوصفه فناناً واقعياً ينزع إلى تصوير حياة الناس. لقد أدرك الفكرة وفهمها بعمق. كان على موسورسكي كي يضع النص والموسيقا، أن ينقب عميقاً في المصادر التاريخية. وقد لاقى العون الكبير في ذلك من صديقه ستاسوف، الذي بحث عن نصوص الأغاني الشعبية، وزوده بمعلومات تم جمعها من مصادر تاريخية متنوعة، كما قدم له الكثير من النصح والإرشاد.

في الفترة ما بين تشرين الأول/أكتوبر وتشرين الثاني/نوفمبر من عام 1869، اكتملت الأوبرا، وبعد بضعة شهور وُزعت أوركسترالياً. لكن رفضتها هيئة المسرح الإمبراطوري، فعاد المؤلف، بناء على إلحاح أصدقائه، لينغمس من جديد في العمل، مجرياً بعض التعديلات الهامة في الأوبرا. وللمرة الثانية رُفضت النسخة المعدلة... وأخيراً سمح بعرضها بعدما هددت الممثلة المسرحية يو-بلاتونوفا بترك المسرح إذا لم تُمثل تلك الأوبرا.

جرى العرض الأول في كانون الثاني/يناير عام 1874 على مسرح مارينسكي في بطرسبورغ. في عام 1888 وبعد موت المؤلف قدم مسرح البولشوي في موسكو أوبرا بوريس غودونوف باستثناء مشهد "في صومعة الدير"، ومشهد "في غابة كرومي".

في عام 1890 أعاد المؤلف نيكولاي ريمسكي-كورساكوف التوزيع الأوركسترالي للأوبرا وقام بإجراء

بعض التعديلات عليها. وقد قُدمت تلك النسخة المعدلة في موسكو وعلى مسرح س. مامونتوف الخاص، خلال موسم عام 1898-1899، وقد تضمنت هذه النسخة ولأول مرة مشهد "في صومعة الدير". ولعب دور بوريس المغني الفذ فيودور شاليابين.

في الاتحاد السوفييتي (سابقاً) قُدمت أوبرا بوريس غودونوف في جميع مسارح الأوبرا في البلاد تقريباً. والتسجيل الذي بين أيدينا هو من أداء مسرح البولشوي في موسكو، وقد تقيد هذا التسجيل بنسخة ريمسكي-كورساكوف، عدا مشهدين اثنين، موت بوريس، والقومة الشعبية في غابة كرومي، فقد قدما بصورة معكوسة وبالتتالي ليتوافقا مع تصور موسورسكي الأصلي. كما تضمن التسجيل مشهداً غير موجود في نسخة ريمسكي-كورساكوف، وهو المشهد الذي يقع أمام كاتدرائية فاسيلي المبارك، والذي قام بتوزيعه للأوركسترا م. ايبوليتوف-إيفانوف.

نُذكر بأن المؤلف ديمتري شوستاكوفيتش قام بتوزيع الأوبرا أوركسترالياً، وقُدمت لأول مرة في لينينغراد (بطرسبورغ حالياً) عام 1959.

لمحة تاريخية

بعد موت إيفان الرهيب عام 1584، انتقل العرش إلى ابنه فيودور* من زوجته الأولى. وكان فيودور يعاني من تخلف

* كان لإيفان الرهيب أربعة أولاد، مات أولهم في طفولته. أما الثاني إيفان، الذي كان أفضل أبنائه، فقد قتله أبوه بعد أن ضربه في سورة غضب بالعصا الملكية على رأسه، وذلك بسبب توجيهه اللوم لأبيه لأنه ضرب زوجته (زوجة الابن) فأجهضها. وكان ابنه الثالث فيودور يعاني تخلفاً عقلياً. أما الرابع ديمتري فزعموا أنه كان مصاباً بالصرع، كما زعموا أن بوريس غودونوف قتله ليستولي على العرش. ثم ظهر راهب ادعى أنه ديمتري، وطالب باستعادة عرش

عقلي، لذا كانت السـلطة الفعلية بيد بوريس غودونوف زوج ابنـة القيصـر إيفان الرهيب. أما ديمتري الابن الرابع لإيفان الـذي كـان لم يزل طفلاً، فقد توفي عـام 1591. في الأوبرا هناك تسـليم بالزعم القائل بأن ديمتري قُتل بأمر من بوريس غودونوف**، وعندما توفي فيودور آل إليه العرش. وتتناول الأوبرا فترة حكمه التي تنحصر ما بين 1598-1605.

بوريس غودونوف

أوبرا من أربعة فصول وتمهيد للمؤلف موديست موسورسكي. وضع نصها المأخوذ عن بوشكين وكارامزين المؤلف نفسه.

الأدوار الرئيسية:

بوريس غودونوف:	باص
غريغوري (ديمتري المدعي):	تينور
بيمن:	باص
مارينا:	ميتسوسوبرانو
فارلام:	باص
الأمير شويسكي:	تينور
رانغوني:	باريتون
شيلكالوف:	باريتون
نادلة الحانة:	ميتسوسوبرانو
المعتوه:	تينور

والده، ثم زحف نحو موسـكو تسـانده الأرسـتقراطية البولونية والكنيسـة الكاثوليكية، واستولى على العرش بعد أن ساندته القوى الشعبية الروسية.

** يروي التاريخ بأن إيفان الرهيب توفي وهو يلعب الشطرنج مع بوريس غودونوف، فتناثرت الإشـاعات تتهم بوريس بأنه دس له السم.

فيودور:	ميتسوسوبرانو
ميسائيل:	تينور
مربية:	ميتسوسوبرانو
كسينيا:	سوبرانو

تمهيد:

المشـهد الأول: تبدأ الأوركسـترا بعزف لحن حزين كئيب يعكس بؤس وألم الجماهير. مجموعة من الناس تقف بتراخٍ قرب جدران دير نوفوديفيتش. لا أحد يعرف على وجه التحديد لماذا دُفعوا إلى هنا. يظهر فجأة أحد رجال الشـرطة ملوحاً بهراوة (لحن سـلطوي) ويأمر الحشـد بالجثو واسـتعطاف بوريس كي يرتقي العرش. تبرز شـكوى كئيبة "لم تتخلى عنا يا أبانا؟".

أحدهم يسـأل ميتيوخا اليقظ... ميتيوخا حول ماذا نضـج؟ كيف لي أن أعرف. صـرخة أخرى من رجل الشـرطة آمرة تجعل الناس يعولون من أعماق صـدورهم. ثمة امرأة تتمتم "إنه لا يدعك تتنفس، اللعنة عليه". يخرج من بوابة الدير أمين سـر البلاط شـيلكالوف، يخاطب الناس ويخبرهم رفض بوريس العنيد منصب القيصر "البويار متصلب... احزني يا روسـيا... احزني حزناً لا عزاء له..." من بعيد يأتي غناء العجزة الجوالين سـعياً للأماكن المقدسـة. شـيوخ الكنيسـة يدعون الناس إلى ارتداء ثوب الطهارة والخروج للقاء القيصر.

المشهد الثاني: ساحة في كرملين موسكو. تقرع الأجراس، يُجبر الناس وهم جاثون على الإنشاد تمجيداً للقيصر الجديد.

يظهر بوريس غودونوف في بهو الكاتدرائية، قلبه يخبط من خوف لا إرادي، ثمة هاجس ينذر بالشؤم في مناجاته الملكية. ينتهي المشهد باحتفال وقور بالتتويج.

الفصل الأول

المشهد الأول: في الليل، في صومعة دير تشودوف، بيمن الهرم يكتب على ضوء قنديل. في الزاوية ينام الراهب غريغوري... مقدمة موسيقية قصيرة توحي بهمس في الليل، وتعكس الصريف الرتيب لريشة الكاتب. "ثمة كلمة أخرى... كلمة أخيرة وينتهي مخطوطي التاريخي هذا... ينتهي العمل الذي أوصاني به الله". يبزغ القمر، ومن خلف المسرح يأتي غناء الرهبان. يستيقظ غريغوري مهتاجاً، "ذات الحلم البغيض" الذي لازمه طوال الليل، والذي رأى فيه نفسه يتسلق سلماً شاهقاً ومن قمته يتطلع إلى موسكو. إنه فوران "الدماء الشابة" هدأه الشيخ. لكن غريغوري يستمرئ قصة موت تساريغيتش* "لو لم يقتل لكان في مثل سنك وعلى العرش"، عند هذه الكلمات يبدأ التفكير بانتحال شخصية أخرى يغزو عقل غريغوري.

تعزف الأوركسترا وبصورة غنائية لحن تساريغيتش، ومن هذه اللحظة وحتى نهاية الأوبرا سيظهر هذا اللحن، ليس فقط عند الإشارة إلى الطفل المقتول، بل سيرافق أيضاً ظهور المدعي ديمتري... تقرع أجراس الكنيسة من أجل صلاة الصباح. بيمن يخرج، بينما يظل غريغوري وحيداً في الصومعة.

المشهد الثاني: حانة بالقرب من حدود ليتوانيا. تسبق المشهد مقدمة أوركسترالية تتضمن ثلاثة ألحان تُشخص

* تساريغيتش: ابن القيصر

اثنين من الرهبان الفارين، فارلام وميسائيل يرافقهما ديمتري المدعي، إنهم في طريقهم إلى ليتوانيا.

ترفع الستارة. صاحبة الحانة تزين نفسها وهي تغني أغنية جميلة تدور حول ذكر البط الأزرق الداكن. من خلف المسرح تأتي أصوات المتسولين. بدخل فارلام وميسائيل ومعهم غريغوري بلباس الفلاحين، وأثناء انشغال النادلة بتحضير بعض الطعام، يحاول فارلام تحري السبب في قلق غريغوري... يغني فارلام وفي يده قدح من النبيذ أغنية طائشة حول إيفان الرهيب واستيلاءه على قازان، كما يغني أغنية ثانية وهو منكب على الطاولة وقد تعتعه السكر، أغنية مفعمة باليأس والخيبة اللتين جعلتاه سكيراً متشرداً. في تلك الأثناء يسأل غريغوري صاحبة الحانة عن كيفية الوصول إلى ليتوانيا، وعن سبب انتشار الخفراء في كل مكان. "أحدهم فر من موسكو، لذا تقتضي الأوامر إيقاف كل شخص وتفتيشه. فجأة يقرع الباب ويدخل الغرفة ثلة من رجال الشرطة. يثب الرهبان مرتجفين قائلين نحن رهبان الرب، نجوب القرى نستجدي الصدقات. يبدو فارلام بهيئته وكأنه ضالتهم المنشودة. يبرز أحدهم مرسوم القبض على الفار طريد العدالة غريشكا أوتربييف ويسلمه لراهب مصعوق من الخوف لقراءته. ولما كان غريغوري الوحيد الذي يجيد القراءة، فإنه ينبري لقراءته بصوت عالٍ ناظراً إلى فارلام كي يحور المواصفات لتطابق شخصيته... "الرأس أصلع، البطن كروي، الأنف أحمر". لكن فارلام يختطف المرسوم ويروح يتهجأه على لحن الأغنية التي كان ينشدها ليدل على أنه لا يزال تحت تأثير الخمرة... "عمره عشرون وليس خمسين" عندئذٍ يدرك رجال الشرطة لعبة غريغوري وينقضون عليه، لكنه يفلت منهم ويقفز فاراً من النافذة.

الفصل الثاني

غرفة القيصر في كرملين موسكو. كسينيا ابنة بوريس تبكي خطيبها الميت، تحاول المربية مواساتها، فتغني لها أغنية تدور حول بعوضة. يدخل بوريس ويخفف عن ابنته برقة، وينظر بحب إلى ابنه فيودور المنحني على خارطة "مخطط أراضي موسكو". إنه يرزح تحت وطأة أفكار مُعذبة لا تحتمل... ليست الحياة ولا القوة بقادرتين على إبهاج روحه. إن ذكرى قتل تساريفيتش تقض مضجعه وتضعه على حافة الانهيار. يدخل واحد من البويار ويعلن عن وصول الأمير فاسيلي شويسكي، كما يُعلم بوريس عن تورط شويسكي في مؤامرة تحاك للإطاحة به. يدخل شويسكي "تصوره الموسيقا كخادم وضيع ومخادع وعدو كبير لبوريس"، وفي ظل من المداهنة وادعاء التعاطف مع بوريس يفشي سر ظهور المدعي في ليتوانيا، وبهدف إنكاء جراح مخيلة بوريس المريضة يذكر تفاصيل جريمة قتل تساريفيتش. لا يستطيع بوريس احتمال ذلك "كفى". يخرج شويسكي مبتهجاً في سره على انتصاره. تُقرع الأجراس، وتُبرز الموسيقا اضطراب أحاسيس بوريس... ثمة شيء "يتأرجح، يكبر، يقترب" ويرى أمامه الولد الملطخ بالدم... وهنا يصل التوتر الدرامي إلى قمته... "أغرب، أغرب، لست أنا، لست أنا شريرك".

الفصل الثالث

المشهد الأول: قلعة منيشيك في ساندومير. الفتيات يغنين لتسلية مارينا منيشيك الضجرة. ولكن، إلى جانب اللهو والمرح، ثمة أفكار تساور مارينا: الأميرة مارينا تتوق للمجد الأميرة مارينا تتعطش للسلطة سأجلس على عرش الموسكوفيين بصفتي ملكة.

يدخل اليسوعي رانغوني. إنه بترتيبه أمر زواج مارينا من ديمتري المدعي يسعى إلى تحقيق أهدافه في توسيع تأثير الكنيسة الكاثوليكية على مملكة الموسكوفيين. إنه يرشد مارينا: "اغريه، اغويه..."

المشهد الثاني: قلعة منيشيك. نافورة في الحديقة تحت ضوء القمر. إلى هنا ستأتي مارينا لتقابل ديمتري المدعي. تعكس الموسيقا الأصداء الشاعرية لتلك الليلة. ديمتري وحده، يحلم بمحبوبته. يتقدم، بمرافقة موسيقا البولونيز، موكب المدعوين المتألق وعلى رأسه مارينا برفقة سيد مسن. مجموعة من الشبان المندفعين المتباهين يتفاخرون بقدرتهم على دحر الموسكوفيين الذي سيتم قريباً. يشربون نخب

منيشـــيك. تتلاشـــى الأصـــوات، ويعود ديمتري ثـانيـة إلى المسرح... تدخل مارينا ويلتقيان... الجمال المتغطرس يصد ويسـخر بخشـونة من اندفاع الخطيب الولهان... إنها لم تأت كي تصـغي للعبارات المنمقة الناعمة من عشـيق... إنها تدين ديمتري لأن هيامـه أطـار من رأســـه فكرة الاســـتيلاء على العرش والإطـاحـة ببوريس. يغضـــب ديمتري ويذكرها بأنه مدعو لارتقاء العرش... هنا يتخذ لحن تســـاريفيتش ســـمة حربيـة. تـأكد مـارينـا حبهـا الحنون لـديمتري، رغبـة منهـا في مصـالحته وفي التكفير عن ذنبها، وتحضه على تسيير سراياه باتجاه موسكو.

الفصل الرابع

المشـــهد الأول: فناء كاتدرائية فاســـيلي. تجري في داخل الكاتدرائية مراســـم حِرْم ديمتري المدعي. جماعة من الفقراء يتجولون هنا وهناك في السـاحة. الشـائعات حول انتصـارات المدعي تلاقي آذاناً صـاغية. لا أحد يصـدق أن غريشـكا مدع، إنه عندهم هو تسـاريفيتش الهارب من الموت. يصف ميتيوخا كيف أثار حِرْم غريشـكا الضـحك لدى الجميع "تسـاريفيتش" لا يعبأ إزاء لعنهم غريشـكا"... "يقال بأنه وصـل الآن، (أي المدعي) إلى كرومي"... "بـالنســـبـة إلينـا جلب الإنقاذ، أما بالنســـبة لبوريس وحقراءه فإنه جلب لهم الموت". في غمرة ذلك يحاول الرجال المســنون إســكات المتكلمين المتهورين، ويذكرونهم بأن كلماتهم ســتودي بهم إلى الســجن والتعذيب. على خشـــبـة المســـرح يجري معتوه مغلول تطـارده ثلة من الأولاد. يجلس على حجر ويغني أغنيـة مؤلمـة لا معنى لهـا "القمر يطير، الهريرة تموء". العابثون من الصـــغار الفقراء يحيطون بـــه، ثم يختطفون منـــه كوبيكـــاً ويفرون، فينتحـــب بمرارة. في كل مكان جياع وبؤســاء من أبناء الشـعب. خارج

الكاتدرائية، يتقدم بوريس غودونوف يرافقه الأمير شويسكي والحاشية من البويار، فتحيطهم من كل الجهات أيد ممدودة مطالبة بالخبز "خبز، خبز"... "أطعموا الجائع"... تبدو من خلال شكواهم نبرة وعيد وتهديد. تتلاشى أصوات المجموعة، وتعود ثانية إلى الظهور تعاويذ المعتوه. يبرز لحن بوريس المتجهم والكئيب من موسيقا مناجاته الأولى. "بوريس، آه بوريس، إنهم يعاملون المعتوه بقسوة... لقد سرق مني الأولاد كوبيكاً، إذبحهم كما ذبحت تساريفيتش الصغير". بحركة إمبراطورية من يده، يوقف بوريس شويسكي الذي يأمر باعتقال المعتوه البائس، ويطلب بوريس من المعتوه أن يصلي من أجله... "كلا بوريس لا يمكنك الصلاة من أجل الملك هيرود*، العذراء المقدسة تنهى عن ذلك". يتشتت شمل الحشد من المذعورين ويبقى المعتوه وحيداً ليطلق أغنيته المفعمة بالتفجع "انهمري أيتها الدموع، الدموع المرة، قريباً سيحل العدو المشؤوم، وستحل الظلمة على الأرض".

المشهد الثاني: صالة في كريملين موسكو. يصل مجلس البويار إلى قرار بمحاكمة المدعي "المحتال، اللص، المتشرد". الكل يأسف لغياب شويسكي. يدخل شويسكي ويخبر البويار عن تخيلات بوريس المروعة. يقاطع حديثه دخول القيصر بوريس. إنه منهك تماماً، ويبدو كالمجنون، يلوح مبعداً شبحاً يلازمه "ابتعد، ابتعد أيها الطفل". بعد عودة بوريس إلى وعيه، يطلب من مجلس البويار المساعدة والنصح. يطلب شويسكي الأذن بتقديم شيخ يرغب بإفشاء سر عظيم للقيصر. تعزف الأوركسترا اللحن الصارم لمؤرخ

* هيرود الكبير: ملك اليهودية 40-4 ق.م، ساندته روما. قتل الكثيرين من أهله، وأمر بذبح أطفال بيت لحم. (المنجد)

الأحـداث العجوز. يـدخـل بيمن، يقف وينظر بثبـات إلى بوريس، ثم يخبره عن المعجزة التي ظهرت على قبر تساريفيتش. إن قصة بيمن حول تساريفيتش الميت الذي جعل منه الشـــعب شـــهيداً، تبدو كأنها حكماً بإدانة بوريس القاتل. بوريس يطلق صـــرخة "إنـه جو خـانق" وينهـار... ينـدفع فيودور (ابن بوريس) بـإيمـاءة من والده المحتضـــر، وبوقار مفعم بالفخامة الإمبراطورية، تدوي كلمات القيصـــر الأخيرة "وداعاً يا بني، إني أموت". تُســـمع من خلف المســـرح دقة جرس حزينة، وتتلوا مجموعة الأجراس جنازاً يرافقه إنشـــاد الكورس... يشـــير بوريس إلى ابنـه ويقول مخـاطبـاً مجلس البويار "إنه قيصركم" ويموت.

المشـهد الثالث: فسـحة قرب غابة كرومي. تسـبق المشـهد مقدمة موسيقية قصيرة توحي بزوبعة مجنونة. تُسمع أصوات مهتاجة قبل فتح الستار. حشد من الناس يدفع أمامه واحداً من البويـار مقيداً بـالحبـال، وقبل الإجهـاز عليه تكرمه المجموعة بأغنية سـاخرة. تبدأ المجموعة بإطرائه "لا يوجد صـقر يحلق في الســماوات"... يجتاز المعتوه خشــبة المســرح محاطاً بالأولاد. يدخل ميسـائيل وفارلام ويترنمان بأنشـودة "تشـحب الشمس، يشحب القمر"، إنهما يترنمان بأنشودتهما بالإصرار والقســاوة اللتين تلقى بهما التعاويذ لطرد الأرواح الشــريرة، فيثيران بذلك عواطف الكراهية إزاء بوريس، ثم تنطلق كنهر ثائر أغنية الحرية، حرية الشـــعب "هيه، نحن الشـــعب، هذا يومنا، لا شـــيء يضـــاهي قوتنا". يســـمع غناء شـــجي، إنهم الرهبـان البولونيون يتقـدمون قوات ديمتري المـدعي وهم ينشـــدون تراتيلهم اللاتينيـة. وبصـــرخـات "اقتلوا الملعونين المتوحشـــين"، يهاجم حشـــد من الناس اليســـوعيين، يوثقوهم ويقتادوهم إلى الغابة، ومع وصـــول المدعي يتم تحريرهم. ثم

ينطلق الحشـــد مبتهجاً مهللاً "ليحفظ الله تســـاريفيتش" وراء المدعي باتجاه موســـكو "إلى قباب الكريملين الذهبية". تتردد في الجو دقات جرس خافتة تنذر بالخطر، وفي البعيد يبدأ توهج النار. يبقى المعتوه وحيداً على خشـــبة المســـرح بخفيه الممزقين المصـــنوعين من لحاء الشـــجر... وبصـــوت كأنه صـــوت الأرض، يطلق ترنيمته الحزينة "يا لفاجعة روســـيا، إبكِ، إبكِ أيها الشعب الروسي".

❐❐❐

كتاب

❐ مذكرات جورج شولتي*

آني سيراداريان

كان من المقرر أن تنشر مذكرات السيد جورج شولتي في شهر تشرين الثاني/ نوفمبر 1997، وذلك بمناسبة بلوغه الخامسة والثمانين من عمره. لكن القدر أبى ذلك وقرر أمراً مختلفاً. وكان المايسترو قد أنهى كتابة سيرته

* نشـــرنا في العدد 17 من المجلة في قســـم أضـــواء ومواقف مقالة تناولت ســـيرة شـــولتي الفنية وذلك بمناســـبة وفاته. (المحرر)

الذاتية. وكان على وشك تدقيق "بروفاته" النهائية قبل أن ينطفئ في الأنتيب، ليلة السادس من أيلول/ سبتمبر 1997.

مواد الكتاب موزعة على ثمانية أبواب: بودابست، زيوريخ، ميونيخ، فرانكفورت، لندن، شيكاغو، العالم، الموسيقا. . .

النصوص التي نقدمها فيما يلي هي مقاطع من هذه الأبواب وأما عناوينها فهي عناوين مجلة "عالم الموسيقا".

بارتوك المدرس

كل صباح، كنت أستقل الحافلة الكهربائية رقم (81) للذهاب إلى أكاديمية فرانز ليست، لمتابعة دروسي في النظرية وتاريخ الموسيقا، أو دروس البيانو مع أستاذي آرنولد شيكيلي **Arnold Szekely**. وكنت في الخامسة عشرة أو السادسة عشرة من عمري، حين أصيب أستاذي بنزلة رئوية فجرى استبداله أثناء غيابه بالمدرس بارتوك. كان بارتوك عازف بيانو عظيماً بالتأكيد، ولكن بإمكاننا، رغم ذلك، أن نتساءل لماذا كان يدرس البيانو بدلاً من تدريسه للتأليف... الجواب سهل، فلقد كان على يقين من أن التأليف لا يمكن تعليمه ولا تعلمه... وهو على صواب بذلك تماماً... يمكن للمرء دراسة عناصر التلحين كالهارموني **Harmonie** والكونتربوينت **Contrepoint** وكذلك الشكل، ولكن لا يمكنه دراسة طريقة تلحين شيء ما جدير بأن يستمع إليه.

كان بارتوك يبدو بمظهر متقشف ومتزمت متجهم. وكانت شهرته في ذلك الحين وهو في الأربعين من عمره، تشعرنا بشيء من الرهبة تجاهه، وكنت قبل سقوط تشيكيلي مريضاً، أراه في أروقة الأكاديمية من غير أن أتبادل معه أية كلمة. وكنا، نحن الطلاب، رغم عدم تمتعه باعتراف رسمي كبير بقيمته وفنه في تلك الفترة، نحتفظ له باحترام بل بإجلال حقيقي.

عندما علمت أنني سأعزف أمامه، انتابني ذعر حقيقي، لم يضعنا بارتوك مع تلامذته الآخرين. وخلال مدة ستة الأسابيع التي غابها تسزيكلي، عملنا معه مرتين أسبوعياً. لا أذكر تماماً، بعد سبعين عاماً من ذلك، ما كنا نفعله خلال دروسه ولكنني لا أزال أذكر أن كلاً منا قد عزف بدوره مقاطع ملطفة جداً من السلم الموسيقي **Clavier bien Tempéré**، وأما أنا فقد عزفت بريلودات **Preludes** لديبوسي، وأثناء أحد الدروس ارتكبت زلة رهيبة، فقد أردت عزف مقطوعته **Allégro barbaro** للبيانو بمفردها، وعندما شاهدني أضع التوزيع على الحامل، غضب وقال: "لا، ليس هذا... لا أريد سماع هذا...". وكنت قد اعتقدت بحماقة أنه قد يُسرُّ لسماع تلميذ غير ناضج يعزف أحد أعماله. كانت نواياي شريفة المقصد فقد كنت أرغب، بكل بساطة، أن أعبر له عن عواطفي واحترامي.

بعد أن تركت صف بارتوك، لم تعد لي أية علاقة معه، إن استثنينا تحياتنا المتبادلة عند منعطف أحد الأروقة. لكنني حضرت الكثير من حفلاته الموسيقية التي كان يعزف فيها لسكارلاتي وليست **Liszt** (أذكر عدة مقطوعات عزفها قليلاً ومنها "أعوام الحج **Annees de pelerinages**" وهايدن وموزارت وشوبرت وديبوسي، وحتى لشوينبرغ **Schoenberg** الذي كانت موسيقاه، في ذلك العصر، مكروهة في هنغاريا أكثر من الأمكنة الأخرى. ولم أسمعه قط في موسيقا بيتهوفن أو براهمز. وعلى العكس من ذلك سمعته في مقاطع من مقطوعته **Mikro Kosmos**، التي كان يؤديها بطريقة حادة **Staccato** كان بارتوك عازف بيانو رائعاً، إلا أننا نلمح بعض الجفاف وقلة الرومانسية في عزفه، وبعض التصلب

والخشونة في الصوت الذي يبدو، رغم ذلك، واضحاً بشكل استثنائي خارق.

لقاء مع توسكانيني

في صيف 1936، ذهبتُ للمرة الأولى، إلى مهرجان سالزبورغ، بأمل حضور التدريبات والعروض إن أمكن. وكانت ملصقات المهرجان تعلن عن اشتراك برونو والتر **Bruno Walter** وبعض الموسيقيين الكبار، لكن الفنان الذي كان يجتذب الجمهور أكثر من غيره، هو توسكانيني الذي سيقود فيديليو**Fidelio**، وفالستاف **Falstaff** وأساتذة الغناء **Maîtres Chanteurs** وكذلك بعض الكونشرتات... كان عالم جديد يفتتح لي وكنت أحلم بالعودة إلى المهرجان في الصيف التالي، فألححت على مدير أوبرا بودابست، كي يكتب لي رسالة توجيه تتيح لي حضور التمرينات. وصلت إلى سالزبورغ، ذات مساء من عام 1937، وفي صبيحة اليوم التالي، ذهبت إلى فيستسبيلهاوس **Festspielhaus** لتقديم رسالتي إلى البارون بيتون **Buthon** وهو جنرال نمسوي أصبح مشرفاً إدارياً على المهرجان. وبعد انتظار طويل، أدخلت إلى مكتب البارون الذي سألني بعد أن قرأ الرسالة: هل بإمكانك قيادة "الناي السحري **La Flute enchanteé**"؟... فأجبته بالإيجاب... وهل بمقدورك مرافقة تدريب في الساعة الثانية؟ فقد أصيب أحد المعيدين بوافدة زكام... لم أكن أزمع الرفض إطلاقاً. فلم يكن الأمر يتعلق بإنتاج جديد للناي المسحور فحسب، بل إن توسكانيني هو الذي كان على سدة القيادة!

وصلت في الساعة المحددة وجرى تقديمي إلى المخرج هيربرت غراف **Herbert Graf** وهو نمسوي ساحر، هاجر فيما بعد إلى الولايات المتحدة وعمل لمدة طويلة في أوبرا المتروبوليتان **Metropolitain Opera**. ذهبت إلى مكان العازفين

واتجهت إلى البيانو، وكان الجميع جاهزين للعمل، ولم يكن هناك أي مساعد لقائد الأوركسترا يلوح في الأفق، وبما أنني لم أكن أتصور أن توسكانيني العظيم يمكن أن يتنازل لحضور تدريب على المسرح، فقد أعطيت بإحدى يدي إشارة الشروع في المدخل الأول، كعادتي في فعل ذلك في بودابست، وحينها شاهدت بطرف عيني رجلاً قصيراً يدخل إلى المسرح فتوقف قلبي عن النبض. كان ذلك الرجل هو توسكانيني وهو في قمة فنه وتأثيره وبهائه رغم أعوامه السبعين. حدق الرجل في مكان العازفين بهيئة مرتابة - لأنه كان حسير النظر، فلم ير من يعزف، ومن غير أن يوقفني، بدأ بالقيادة وهو يعطي تعليمات سرعة وديناميكية بسيطة جداً، لكنها في منتهى الوضوح فتابعته كما لو أن حياتي كلها تتعلق به.

وبعد ساعة من العزف، طلب استراحة، واستدار نحوي وقال بصوت خافت وبعذوبة: ... حسنٌ... لم يمنحني أيُّ تقريظ أو مديح وُجه إليَّ طيلة حياتي، قدراً من المتعة والسرور يعادل ما سببته لي هذه الكلمة الموجزة.

كانت وافدة الزكام على أشدها، فنالت من إريك لينسدورف **Erich heirsdorf** مساعد توسكانيني الأول، الأمر الذي أتاح لي مرافقة العديد من التدريبات على الناي السحري وفيديليو.

وتمرين أو اثنان على "أساتذة الغناء" كنت أعرف أن توسكانيني يمتلك روح الدعابة، لكنني لم أختبر ذلك على الإطلاق. وكان دوماً، أثناء عملنا، في منتهى الجدية، يتوقع من كل واحد منا أن يعطي أفضل ما لديه. أصبحت بسرعة أحد مساعديه وانتهى بي المطاف إلى أن أستلم آلة الإيقاع **Glockespiel** (آلة موسيقية تشبه الجرس في الناي السحري).

لم يدفعوا لي، كما أذكر، أجراً في ذلك الصيف ولكن البارون بيتون استدعاني إلى مكتبه قبل رحيلي ليقترح على

أن أصـبح معيداً **Repetiteur** (ذا أجر هذه المرة) في الصـيف التالي وطلب توسـكاني مني مسـاعدته في الأوبرات الخمس التي كان عليه قيادتها. (كانت الأوبرا الخامسـة فيها هي تانهاوزر **Tannhauser**، كنت مسـروراً جداً بل مفتوناً بفكرة العمل "رسمياً" معه.

في شهر تشرين الأول، أي بعد أقل من شهرين من اختتام المهرجان، قدم توسـكانيني إلى بودابسـت مع فرقة فيينا الفيلهارمونية فذهبتُ، حسب نصيحة لينسدورف **Leinsdorf** إلى المحطة لاستقباله، ثم ذهبت لرؤيته بعد الحفل الموسيقي، وتجرأت على الاعتراف له بأنني أمضـيت صـيفاً رائعاً... كان ذلك صـحيحاً بالتأكيد، لكنني شـعرت بنفسـي سـخيفاً مضـحكاً لفكرة ذكر تفاهات كهذه له، فابتسـم وأجاب "... اذهب إلى سالزبورغ الصيف القادم يا مايسترو!..." ولكن من كان بإمكانه توقع أنه لن يضـع قدمه في النمسـا بعد ذلك على الإطلاق؟

فورت فانغلر Furtwangler

كان موقفي تجاه الموسيقي فورتفانغلر معقداً، فأثناء عملي مع توسـكانيني، كنت تحت تأثيره إلى درجة اعتبار كل ما يفعله فورتفانغلر سـيئاً... ولم أعلم إلا فيما بعد بأن هناك طرائق عديدة لصـنع الموسـيقا وإبداعها... بدأت أفكار فورتفانغلر تثير اهتمامي أثناء الحرب، فقد سـمعته يتدرب على سـيمفونية لبروكنر **Bruckner** مع أوركسـترا وينترثور **Winterthur**. وقد دهشت كثيراً لواقع أنه يترك هذه الأوركسترا ذات المستوى المتوسط تعزف كل حركة قبل أن تعمل على التفاصـيل... كانت قلة خبرتي تمنعني من فهم أن طريقته كانت من أذكى الطرائق وخاصـة مع مجموعة من الترتيب الثاني، فحين لا يدع القائد الموسـيقيين يجدون طابعهم

وإشاراتهم، كل منهم بالعلاقة مع الآخرين، لن يكونوا قادرين على الإطلاق على تجميع كل قطع العمل، وسيضيع معهم وقتاً طويلاً جداً... سمعت فيما بعد فورتفانغلر في ميونيخ ثم في سالزبورغ، وقد تضرَّج وجهه سروراً عندما قلت له، في نهاية إحدى حفلاته الموسيقية فيها، إن فرقة فيينا الفيلهارمونية قد عزفت، تحت قيادته يومئذٍ بصورة أفضل مما عزفت فيها عشية اليوم السابق، تحت قيادة كارايان. كان مديحي صادقاً ولكنه يتجاوز واقع التعبير عن رأيي الذي لم يكن له كبيراً أهمية. وقد تحققت في تلك المناسبة من مقدار كرهه لكارايان.

تغير رأيي فيه كثيراً يومئذٍ، وعندما شرعت مؤخراً، بالعمل في السيمفونية التاسعة لبيتهوفن، سمعت تسجيله للحركة الأولى فوجدتها بطيئة على نحو لا يعقل، لكنه يضع فيها قوة كبيرة، وعزماً ويقيناً هائلين. بيد أنني أشعر الآن بأن هذا المفهوم خاطئ، وأن العمل ينبغي أن يعزف بسرعة أكبر بكثير. وهذه، بالطبع، مسألة ذوق، كما أن واقع عدم اتفاقي مع هذا الأداء، لا ينقص من احترامي لهذا القائد الكبير... وأنا متفق مع كليمبرر **Klemperer**، الذي كان يؤكد أن فورتفانغلر لم يكن قائد أوركسترا "بصورة طبيعية"، فقد كان يفهم الموسيقا بعمق ويحس بها ولكنه لم يكن "يتنفس" مع المغنين، وعندما كان في المكان المخصص للعازفين، يتولد لدي انطباع غريب دائماً بأنه ليس في مكانه الطبيعي.

لم يكن فورتفانغلر يجب الولايات المتحدة. وقد ذكرت له، ذات يوم، بأنني كنت مدعواً للقيادة في **Lysie Opera** بشيكاغو، فقال لي: "... ولماذا؟ تفعل حسناً إن بقيت في أوربا..." وأظن أن مرد هذا العداء يعود إلى واقع أن أوركسترا شيكاغو كانت قد رفضت ترشيحه للعمل فيها بعد الحرب، فقد كانوا

يتهمونـه هنـاك بـالتحـالف مع النـازيين، في حين أنـه كان يقدِّر بأنه ضـحية ظلم، وأنه قد تم اختياره كبش فداء لعملية محاربة النازية.

التسجيلات الأولى

في بداية إقامتي في ميونيخ، نفَّذتُ تسـجيلاتي الأولى ولكن لم يكن ذلك فيها، فقد شـــرعت بالتســـجيل نحو عام 1945، عندما قدمني ماكس ليسـتيغ **Max Lichtegg**، وهو مغن كنت قد عملـت معـه في زيوريخ إلى صـــديقـه موريتز روزنغـارتن **Moriz Rosengarten** مدير مؤسـسـة **Decca Suisse**، جرى اللقاء في مكتب روزنغارتن، وقلت له أنني شديد الرغبة في تسجيل أسـطوانات ثم افترقنا، فوعدني بالاتصـال بي. تأخر الاتصـال في بـادئ الأمر. ولكنني، وأثنـاء مروري في زيوريخ خلال موسمي الفني الأول في ميونيخ، وقَّعت مع شركة ديكا **Decca** بتـاريخ 29 كـانون الثـاني/ ينـاير 1947، عقداً يســـري حتى نهاية 1948 لتســـجيل افتتاحية ليونور **Leonore III** لبيتهوفن، كعازف بيانو، وثلاث سوناتات لبراهمز وسوناتا السي بيمول لموزارت، وكـذلـك ســـونـاتـا "إلى كروتزر **A Kreutzer**" لبيتـهوفن مع عـازف الكمـان الرائع جورج كولينكـامف **Kulenkampff**، وهو ألمـاني هـاجر إلى ســـويســـرا في نهـاية الحرب. وكنت بموجب العقد أحصـــل على ثلاثين جنيهاً أو 500 فرنكاً سويسرياً لكل دورة.

تم تسـجيل سـوناتا إلى كروتزر على أول أسـطوانة لي في أسـتوديو إذاعة بيرومنسـتر **Beromunster** في زيوريخ، وكان منتجهـا مـدير الإذاعة ذاتها، رولف ليبرمان **Rolf Liebermann** الذي أصـــبح مشـــرفاً على دور الأوبرا في هامبورغ ثم في باريس. كنت في ذلك الحين أعزف على البيانو، وكنت أشـعر بأنني على مايرام أمام الميكروفون. ثم سجلت، مع أوركسترا **Tonhall** زيوريخ، افتتـاحيـة إيغمونـت **Egmont** لبيتهوفن بـدلاً

من افتتاحية ليونور. وفي عام 1949، ذهبت إلى لندن لتسجيل افتتاحيات فرانز فون سوبيه **Franz von Suppé** فرقة لندن الفيلهرمونية. وهناك انطلقت فعلاً مسيرتي كمسجل للأسطوانات.

موعد مع سترافنسكي Stravinsky

كانت مفاجأتي كبيرة يشوبها قلق كبير، عندما فتح سترافنسكي لي باب منزله بنفسه، "كما كان شتراوس قد فعل معي قبل ذلك بنحو عشرة أعوام في غارميش **Garmisch**"، انحبس الصوت في حلقي أمامه وكأنني أصبت بالعيِّ أو بفقد القدرة على النطق. كان سترافنسكي وهو في الثمانين من عمره قصير القامة، يتكلم الإنكليزية بلكنة تشوبها الروسية فتبدو قريبة من إنكليزيتي التي تشوبها اللغة الهنغارية... كان أثاث بيته بسيطاً وأنيقاً، وعند دخولنا إلى فناء الحديقة، مررنا بمكتبه، لن أنسى ما حييت طاولة عمله المرتبة ترتيباً لا يقبل الخطأ. كانت الأقلام الحمراء مصفوفة في جهة منها والزرقاء في الأخرى، وأما السوداء فهي أبعد من ذلك. وكانت المبراة والمحايات في مكانها. جيش حقيقي مستعد للقيام بعرض عسكري... كان ذلك كله ينسجم جيداً مع مخطوطاته التي تبدو مرتبة واضحة على نحو لافت للانتباه... لا أذكر لسوء الحظ كل ما قاله سترافنسكي يومئذٍ. لكنه روى لي مثلاً كيف تدبر أمره، أثناء الحرب، ليحضروا له نبيذاً من بوردو. وتكلم قليلاً عن أوركسترا لوس أنجلوس التي قادها هو الآخر. وكان السؤال الوحيد الذي تجرأت على طرحه عليه، يتعلق بالتغييرات والتبسيطات الإيقاعية التي أجراها في تجويق مقطوعة: "طقوس الربيع **Le Sacre du Printemps**" بعد انقضاء ثلاثين سنة من ظهورها في نسختها الأولى؛ فأجابني ((...

بالواقع إنني أجريت هذه التغييرات، لعدم تمكني من قيادتها في شكلها الأول، فقد كانت في منتهى الصعوبة لي...)).

لم أكن قد أمضيت سوى ساعة واحدة مع سترافنسكي، عندما عادت زوجته فيرا **Vera** إلى المنزل، فتجاذبنا أطراف الحديث لفترة وجيزة ثم رحلَت. كنت أشعر ببعض الرهبة أمام ذلك العبقري الذي لم يكن بالواقع سوى رجلاً جذاباً فاتناً.

كنت أشعر بالعجز في ذلك الحين عن طرح أي سؤال عليه بخصوص أعماله. كما أن استقباله الحفي المرحب دفعني إلى الاعتقاد بإمكان رؤيته ولقائه من جديد مستقبلاً، لكنني بالواقع عرفت فيما بعد أنني فوتُّ على نفسي فرصة نادرة وفريدة من نوعها.

الموسيقا... لا شيء إلا الموسيقا

تساءلت طيلة حياتي عما يجب فعله كي أصبح موسيقياً جيداً وأنمّي موهبتي وأطوّرها وأزيد من قيمتها. وقلت لنفسي مؤخراً، وأنا أعمل على مقطوعة "هكذا تكلم زارادشت" : ...بعد خمسين سنة من ممارسة المهنة، ما زلت أجهل هذه المقطوعة وقد جعلني هذا الأمر محبطاً يائساً...

يعتقد الناس أن قيادة الأوركسترا أمر سهل، ويكفي أن تحرك الهواء لتولد الموسيقا. وهم لا يتصورون مقدار العمل الذي يجب القيام به والجهد الذي يجب بذله ليصل المرء إلى ما يمكن تسميته بالأداء **Interprétation** الجيد.

إن عملية تمثل الموسيقا طويلة بالنسبة لي، فليس لدي أية ذاكرة رؤيوية ولا يمكنني أن أحيط تماماً بتوزيع ما، بمجرد النظر إليه، كما كان توسكانيني وكارايان يفعلان، وعلي دراسة كل علامة تلو الأخرى، ولا يعني قولي هذا أن القادة الذين يمتلكون ذاكرة رؤيوية ممتازة لا يعملون بجهد مثل

جهـدي، ولكن لـديهم ميزة معتبرة على أولئـك الـذين عليهم قضاء وقت طويل جداً على كل وزن إيقاعي.

عندما كنت شـاباً فتياً، لم أكن أقوم بتعميق الأمور كما أفعل اليوم؛ فقد كنت أدرس الشـكل الذي كان يسـتأثر باهتمامي في الأوبرا كما في الموسيقا السيمفونية. ولم أكن أسجل التفاصيل بـذات القـدر من العنـايـة التي بـت أبـذلهـا حين أصـــبحـت في الســـبعين من عمري، وأمـا اليوم، فـإنني أدرس التوزيعـات بصورة أفضل كما لو أن لدي ذاكرة رؤيوية طيبة.

يقول بعض قادة الموسـيقا لأنفسـهم، حين يمتلكون ناصـية الخطوط الكبيرة في توزيع ما، إنهم قد قاموا بعملهم على نحو كـاف، وأمـا إبراز التفـاصـــيل فهو من مهـام الأوركســـترا ومسؤولية أفرادها. لكن الدراسة والقيادة برأيي متماشيان معاً وهما صنوان... ومن المستبعد أن يصبح المرء قائداً موسيقياً من الرتبة الأولى، ما لم يمتلك ناصـــية جميع التفاصـــيل في توزيع ما... ثم إن على قائد الأوركسترا أن يكون مدرّساً، إذ كيف يمكن تعليم مـادة لا تعرفها جيداً؟ أعتقد أن بإمكاني جعل الأوركسـترا، التي أقودها، جيدة كانت أو سـيئة، تعطي كل ما لـديهـا وتبرز كل مواهبهـا، ومن المحتمل أن هذه الموهبة هي أكبر موهبة اكتسبتها خلال خمسين سنة قضيتها بالعمل على جعل الأوركسترا تعمل وتقدم أفضل ما يمكنها تقديمه.

عند الوقوف أمام أوركسترا ما، ينبغي أن تكون لديك فكرة في منتهى الوضـــوح، نوع من الصـــورة الصـــوتية، عما تود الحصـــول عليـه. وعنـدمـا أشـــرع في حركة ما، أكون على معرفة تامة بشـــكلها من بدايتها حتى نهايتها. أنا قائد معماري **Architectural** لذا لا يمكنني التوصـــل إلى الارتجال، كشـــأن نيكيش **Nikisch** أو فورتفـانغلر **Furtwangler** فـأنـا أعرف مثلاً في الحركة الأولى من السيمفونية البطولية، اللحظة التي عليَّ

أن أبطئ فيها، لتقديم الثيمة الثانية، وكذلك اللحظة التي أعود فيها إلى السرعة الأصلية.

على القائد في جميع السيمفونيات معرفة كيفية إعطاء المكان الأول للثيمة الرئيسية وكيفية دفع العناصر المتنوعة - الكونتربوينت **Contrepoint** والهارموني **Harmonie**- لإيجاد مكانها على هذا الأساس. وعليه أيضاً معرفة اللحظات التي يجب أن تأخذ الأصوات الثانوية فيها المكان الأول، كما يجب معرفة كيفية نقل كل ذلك إلى الموسيقيين. قال توسكانيني ذات يوم لأفراد الأوركسترا التي كان يقودها: "...إنني أكرهكم، لأنكم تدمرون أحلامي...". هناك مبالغة في كلامه بالتأكيد ولكن توسكانيني حدّد من خلاله بشكل لا نقصان فيه، شرط القائد الجيد.

وبعد ذلك، يأتي السؤال الأساسي والحاسم: ما الأمر الذي أفعله وهو على ما يرام؟... إن لم أحقق أحلامي؛ فذلك لعدم معرفتي بنقلها.

وبصورة عامة ليس السبب ذا طابع تقني، فقد حققت الفرق الموسيقية الكبيرة، خلال نصف القرن الماضي، تقدماً تقنياً هائلاً. ما زلت أذكر الوقت الطويل الذي كنت أضيعه مع بعض الفرق الألمانية، في إيجاد أداء "طريقة عزف أو غناء" صحيح. يقوم الطلاب اليوم، وفي الولايات المتحدة على الأخص، بالتدرب كثيراً على موسيقا الحجرة، وعزفها فيتعلمون بذلك الاستماع بعضهم إلى بعض على نحو متبادل. وبالواقع إنني لا أضطر عملياً، في شيكاغو لتوجيه ملاحظة لعازفي الخشبيات ولا النحاسيات، فقد كان العازفون يكتشفون معي، وفي الوقت ذاته، عيوب أدائهم.

إن حياة القادة الذين يقومون بحركات غير واضحة تماماً، مثل برونو فالتر **Bruno Walter** والذي كان رغم ذلك، قائد

أوركسترا كبيراً جداً ليست مطمئنة هادئة. وكان ذلك يصدم والتر ويؤذيه، وقد وصل الإضرار به إلى درجة أن ذراعه كانت تتصلب فلا يعود قادراً على رفعها، وقد أقلقه ذلك فذهب لاستشارة فرويد الذي نصحه بشهر من الاستراحة.

وعلى نحو منفصل عن واقع تحريك عصا القيادة، ينبغي على القائد معرفة سماع كيف يبدو صوت هذا المقطع أو ذاك بدقة تامة. فإن كان هذا واضحاً في رأسه بإمكانه التواصل مع الأوركسترا حتى وإن لم تكن تقنيتها من المرتبة الأولى.

إنني أتصارع مع نفسي وليس مع الأوركسترا، وعندئذ أستطيع حل معضلة الأداء بصورة ترضيني، وأكون قادراً على الوصول إلى غاياتي مع الموسيقيين.

إن معجزة مهنة قائد الأوركسترا، هي أن المرء يتوصل، عن طريق جسده وعينيه وفكره، لنقل شيء فريد لا يمكن أن يلمسه أناس آخرون. ففي الأوزان الإيقاعية الخمسة عشر ذاتها، يكون عزف فرقة أوركسترالية ما مختلفاً حسب القائد الذي يقودها.

لاحظتُ، في بداية مهنتي، وخاصة عندما كنت أعمل مع جوقات من المرتبة الثانية، أن عزف هذه الفرق أدنى من مستواها، وأنها كانت تصبح أكثر سعادة عندما كنت أضطرها لتقديم أفضل ما عندها، ذلك أن الرضا عن الواجب المنجز، هو أجمل هدية يمكن أن يقدمها رئيس أوركسترا لأوركستراه.

□□□

إعداد محمد حنانا
- عازف كمان
- كاتب في الموسيقا

□ الأعلام

كوانتز، جوهان جواكيم 1697-1773
Quantz, Johann Joachim

مؤلف وعازف فلوت ألماني، درس على يد بوفاردين، وغاسباريني. شغل منصب مؤلف بلاط الملك فريدريك. وضع منهجاً موسعاً لدراسة آلة الفلوت. تشتمل أعماله على 300 كونشيرتو لآلة الفلوت، 200 سوناتا لآلة الفلوت، 60 تريوسوناتا، 22 ترتيلاً، إلى جانب بعض الأغاني.

كيلتر، روجر 1877-1953 Quilter, Roger

مؤلف إنجليزي. درس على يد كنور في فرانكفورت. وضع مجموعة من الأغاني المتميزة، كما لحن أشعاراً لشكسبير، وتينيسون وآخرين. تتضمن أعماله أوبرا جوليا، افتتاحية الأطفال، بعض أعمال موسيقا الحجرة، إلى جانب الأغاني.

كينوو، جان باتيست موريس 1687-1745
Quinault, Jean-Batiste Maurice

مؤلف وممثل ومغنٍ فرنسي. مثل وغنى في المسرح الفرنسي، وفي الكوميدي فرانسيز. تتضمن أعماله باليهات،

أعمال الديفرتمنتو والانترميتزو، موسيقا مرافقة لمسرحية البورجوازي النبيل لموليير.

كينيه، مارسيل 1915-1986

Quinet, Marcel

مؤلف بلجيكي. درس في كونسيرفاتوار بروكسيل، وعلى يد جان أبسيل. تشتمل مؤلفاته على سيمفونية، ثلاث كونشيرتات لآلة البيانو، كونشيرتو لآلة الفيولا، حوارات لآلتي بيانو وأوركسترا، رباعية وترية، مقطوعات لآلة البيانو.

❐❐❐

Quartettsatz
- حركة رباعية
عنوان أطلقه المؤلف شوبرت على حركة موسيقية في مقام دو مينور أُعدت لتكون رباعية وترية كاملة، لكنها لم تكتمل.

Quatro Rusteghi, l
- الأربعة الريفيون
أوبرا من ثلاثة فصول للمؤلف وولف-فيراري. قُدمت لأول مرة في ميونيخ عام 1906. وضع نصها المأخوذ عن مسرحية كوميدية للكاتب غولدوني، سوغانو وبيزولاتو. وقد قُدمت في لندن عام 1946 تحت عنوان "المدرسة لأجل الآباء".

Quattro Pezzi Sacri
- أربع أغان دينية
عنوان أطلق على أربعة أعمال قصيرة للأوركسترا والكورس للمؤلف فيردي، وضعها ما بين عامي 1888-1897، وهي: Ave Maria, Stabat Mater, Te Deum, Laudi Alla Vergine Maria.

Quatuor Pour La Fin Du Temps
- رباعية من أجل نهاية زمن
رباعية للبيانو والكلارينيت والكمان والفيولونسيل، للمؤلف ميسيان. وضعها عام 1940 عندما كان أسير حرب في معسكر اعتقال ألماني.

Queen Mary's Funeral Music
- موسيقا الملكة ماري الجنائزية
موسيقا وضعها المؤلف هنري بورسيل لتُعزف في جناز الملكة ماري زوجة وليام الثالث الذي أقيم في كنيسة ويستمنستر في الخامس من آذار عام 1695.

Queen of Spades, The
-البنت البستوني (Pikovaya Dama بالروسية)
أوبرا من ثلاثة فصول للمؤلف تشايكوفسكي، قدمت في بطرسبورغ عام 1890. وضع نصها المأخوذ عن رواية بوشكين، م. تشايكوفسكي بالاشتراك مع المؤلف.

Quiet City
- المدينة الهادئة

عمل للمؤلف كوبلاند، وهو لآلة الترومبيت، والهورن الإنجليزي، والوتريات. قدم عام 1939.

Quiet Flows The Don

- الدون الهادئ (Tikhiy Don بالروسية)

أوبرا من أربعة فصول للمؤلف الروسي إيفان دزرجينسكي. قُدمت لأول مرة في لينينغراد عام 1935. وضع نصها المأخوذ عن رواية شولوخوف، ليونيد دزرجينسكي.

Quiet Place, A

- مكان هادئ

أوبرا من ثلاثة فصول للمؤلف بيرنشتاين، قُدمت لأول مرة في هيوستن عام 1983. وضع نصها ستيفان وودورث.

□□□

Quadrille - كوادريل
رقصة تربيعية (يؤديها الراقصون وهم على صورة مربع) شاعت في بلاط نابليون الأول في بداية القرن التاسع عشر. وتتكون من أربعة مقاطع (كل مقطع يتضمن 32 ميزوراً) ومقطع ختامي.

Quadruple-Croche - كوادريبيل كروش
العلامة ذات الأسنان الأربعة ( ) وقيمتها الزمنية تساوي 1/64 من علامة الروند (المستديرة).

Quadruplet - كوادروبليت
مجموعة من أربع نغمات متساوية من حيث القيمة الزمنية تُعزف في الزمن المخصص لثلاث نغمات:

Quarter Note - علامة السوداء ( )

Quarter-Tone - ربع الصوت، ويستخدم في الموسيقا الشرقية والعربية، ولا يستخدم في الموسيقا الغربية، ولكن جرّب بعض المؤلفين الغربيين في القرن العشرين استخدامه، نذكر منهم: هابا، بوليز، شتوكهاوزن...الخ.

Quartet - رباعي
مؤلّف موسيقي لأربعة أصوات أو لأربع آلات، أو لأربعة مغنين، أو لأربعة من المؤدين الذين يغنون أو يعزفون ذلك المؤلّف. فهناك الرباعي الوتري الذي يتضمن عادة كمانين، فيولا، فيولونسيل. ولكن هناك أيضاً رباعي البيانو الذي يتضمن بيانو، وثلاث آلات وترية. ورباعي الأوبوا الذي يتضمن أوبوا وثلاث آلات وترية... الخ. يتضمن الرباعي في الأوبرا أربعة أصوات إفرادية كما هو الحال في الفصل الأخير من أوبرا ريغوليتو.

Quasi - تقريباً، كأن (بالإيطالية)
تستخدم هذه الكلمة مع كلمات أخرى فنقول مثلاً: Sonata quasi Fantasia أي سوناتا كأنها تقريباً فانتازيا.

Quattro - أربعة (بالإيطالية)

Quattro Mani - أربع أيدٍ

Quattro Voci - أربعة أصوات

Quaver - علامة ذات السن (الكروش) بالإنجليزية.

Quinte - خماسي بالفرنسية

1. بُعد خماسي.
2. الاســـم الفرنســـي القديم لآلة الفيولا، لأنها أخفض من آلة الكمان بخمسة أصوات.

Quintet - خماسي

مؤلف موسيقي لخمس آلات أو خمسة أصوات. تتكون الخماسية في الموسيقا الغنائية عادةً من سوبرانوين، آلتو، تينور وباص. وتتكون الخماسية الوترية من آلتي كمان، آلتي فيولا، وفيولونسيل. لكنها تتكون أحياناً من آلتي كمان، فيولا، وآلتي فيولونسيل. أما خماسي البيانو فيتكون عادة من بيانو، آلتي كمان، فيولا، فيولونسيل. وهناك أيضاً خماسي كلارينيت، وخماسي أوبوا،...الخ. ومن المألوف أن يتكون خماسي آلات النفخ من آلة فلوت، أوبوا، هورن، كلارينيت، وباصون. وهناك أيضاً خماسي أوبرالي، والمثال الشهير عليه نجده في الفصل الثالث من أوبرا أساطين الغناء في نورونبرغ للمؤلف فاغنر.

Quintuplet - كوينتوبليت

مجموعة من خمس نغمات (أو نغمات وسكتات) متساوية من حيث القيمة الزمنية تُعزف في الزمن المخصص لثلاث أو أربع نغمات:

Quintuple Time - الميزان الخماسي

ويتكون من خمسة أزمنة في الميزور، أي هو ميزان مركب من 4/2 و 4/3، أو من 4/3 و 4/2. والمثال الشهير على استخدام ذلك الميزان نجده في الحركة الثانية من السيمفونية السادسة للمؤلف تشايكوفسكي.

Quodlibet - ما هو المروم (باللاتينية)

مقطوعة موسيقية تتضمن عدة ألحان شائعة تُجمع معاً بطريقة بارعة. مثال على ذلك: ختام تنويعات

غولدبرغ للمؤلف باخ المتضمن لحنين كانا شائعين في ذلك الوقت.

□□□

❐ أوبرا بوريس غودونوف لموسورسكي (1)
التمهيد والفصل الأول من النص الكامل

تـــــــرجـــــــمـــــــــة ديـــــــالـــــــــى حنانا

تمهيد

المشهد الأول

- يظهر شرطي يخاطب الشعب:

إيه ما بكم؟ مالكم واقفين كالأصنام؟ بسرعة! اجثوا! إيه يا أولاد الشيطان!

- الشعب (جاثياً):

لمن تتركنا يا أبانا؟
آه، لمن تتركنا يا قريبنا؟
نحن أيتامك الضعفاء
آه، نطلب، نتوسل
بدموع مريرة
الرحمة! الرحمة! الرحمة! أيها البويار*!
أبانا! أيها المعيل! أيها البويار! الرحمة!
(يخرج الشرطي، الشعب جاثياً)

- بضعة أصوات:

ميتيوخ، آ ميتيوخ، لماذا تصرخ؟
ميتيوخا: كيف لي أن أعرف؟

- مجموعة من الرجال: قيصر على روسيا نريد تنصيبه.

- امرأة: أوه، حالة سيئة! بح صوتي من الصراخ أيتها الجارة العزيزة، ألم تجلبي الماء؟

* البويار. واحد من طبقة النبلاء الروسية.

- امرأة أخرى: أنظري يا لها من (بويارة)**.
- مجموعة من النساء: صرختْ أعلى من الجميع، فلتجلبه لنفسها!
- فلاح: إيه أيتها النسوة، كفاكن ثرثرة!
- مجموعة أخرى من النساء: ومن أنت أيها الآمر؟
- مجموعة من الناس: أرأيت ضقنا ذرعاً بالشرطي
- فلاح: أوه، أيتها الساحرات، اهدأن!
- نساء: أوه، يا أزعر، أيها الملعون!
أيها الكافر بيننا!
أوه، الأفضل أن نذهب أيتها النسوة
بالطيبة والصحة
لنبعد عن الكراهية والمصائب!
أوه، فقد أتعبنا الشيطان،
عفوك يا رب، إنه بلا حياء!
لنبعد أكثر عن المصائب
بالطيبة والصحة
- رجال: ها ها ها ها!
تجمعنا في طريق واحدة
ها ها ها ها
ألم يعجبه اللقب
يبدو أنه يليق به، وعلى الرغم منه
ها ها ها ها

(تنهض النسوة، ويتأهبن للذهاب، يظهر الشرطي، فتعود النسوة بسرعة ليجثون من جديد دون حركة)

- الشرطي: ما بكم، ما لكم صامتين؟

** بوياره: القصد منها تأنيث كلمة بويار، واستخدمت هنا للسخرية.

أتأسفون على حناجركم؟ أنا لكم!
أمن زمن بعيد لم تتجول السياط على ظهوركم؟
(يتقدم)
سأريكم حالاً!
- مجموعة من النساء: لا تغضب يا ميكيتيش
لا تنزعج!
- مجموعة من الرجال: لا نلبث أن نرتاح حتى نعاود الصـراخ من جديد.
- نسـاء ورجال (بصـوت أخفض): لا يعطينا هذا الملعون وقتاً حتى للتنهد!
- الشرطي: هيا...!! لا تأسفوا على حناجركم
- مجموعة من الرجال: حسناً!
- الشرطي: هيا!
- الشعب بكل قوته: لمن تتركنا يا أبانا!
لمن تتركنا يا قريبنا!
نحن أيتامك الضعفاء، نطلب، نتوسل
بدموع مريرة
الرحمة! الرحمة! أيها البويار!
أبانا! أيها المعيل... آه ه ه ه ه
- الشرطي: (يرى شيلكالوف يلوّح للشعب)
هدوء، قفوا، سيتكلم أمين سر البلاط.
(يقف الحشد، يتقدم شيلكالوف، يرفع قبعته مُحيياً)
- شـــيلكالوف: أيها الأرثوذكس! البويار متصـــلب! رفض أن يســـتمع حتى إلى النـداء الحزين لمجلس البويـار والبطريرك لتولي العرش القيصري.
الحزن يحط على روسيا... حزن ما بعده حزن!
أيها الأرثوذكس!
الأرض تئن من الظلم،

صلوا لله... وسيمنح السكينة
لروسيا المفجوعة
وسيضيء بنور إلهي روح بوريس المتعبة.
(يخرج شيلكالوف، ويسمع غناء العجزة الجوالين)
- العجزة: المجد لك على الأرض أيها الخالق العظيم
المجد لقوتك الإلهية
المجد للمؤمنين بك، المجد لروسيا
(الشعب يتهامس: "يا إلهي")
ملاك الرب خاطب العالم:
لتصعدي أيتها السحب العظيمة...
(يظهر العجزة مع من يقودهم)
لتجولي السماء، لتغطي أرض روسيا
لتقتلي الأفعى المخيفة ذات الأجنحة الاثني عشر
أفعى فوضى روسيا وضياعها
ولتهدي الروس الأرثوذكس إلى طريق النجاة
(يخاطبون الناس وهم يوزعون البخور)
البسوا الثياب المشرقة
ارفعوا الأيقونات المقدسة
أيقونات دانسك وفلاديمير
اذهبوا للقاء القيصر.(يتجهون إلى الدير)
تغنوا بمجد الله، بمجد القوة الإلهية المقدسة
بمجدك على الأرض أيها الخالق العظيم
بمجد الأب السماوي!
المشهد الثاني:
ساحة في كريملين موسكو. الشعب جاثٍ بين كاتدرائيتي أوسبين وأرخانغل. تقرع الأجراس.
- شويسكي: (واقفاً على المنصة)

المجد للقيصر بوريس فيودوروفيتش!
- الشعب: عش واسلم، قيصرنا، أبانا!
- شويسكي: مَجِّدُوه!
- الشعب: كما تتألق الشمس الحمراء في السماء بسمو يتألق فوق روسيا بسمو القيصر بوريس (يخرج الجميع من الدير)
عش واسلم، قيصرنا، أبانا!
ابتهجوا أيها الناس الأرثوذكس!
ولتمجدوا القيصر بوريس!
(ينحنون)
- مجلس البويار: المجد للقيصر بوريس فيودوروفيتش!
- الشعب: المجد! المجد للقيصر بوريس
المجد، المجد، المجد!
- بوريس: روحي تتألم، ثمة خوف لا إرادي
أحاسيس غامضة طغت على قلبي
آه ربي، آه أبي!
انظر من السماء إلى دموع عبادك المخلصين
وامنح سلطتي مباركتك المقدسة
وسأصبح عادلاً محقاً مثلك
بالمجد سأقود شعبي...
والآن لننحن للقياصرة الروس الذين رحلوا
ولندعوا الشعب للوليمة
الجميع من البويار إلى الأعمى المعدوم
ليدخل الجميع، الكل ضيوف أعزاء
(تقرع الأجراس)
- الشعب: المجد، المجد، المجد!
عش واسلم، قيصرنا أبانا!

كما تتألق الشـمس الحمراء في السـماء بسـمو يتألق فوق روسيا بسمو القيصر بوريس لينعم بالعمر المديد
المجد، المجد، المجد.

الفصل الأول

المشهد الأول

في الليل، في صـومعة دير تشـودوف، بيمن الهرم يكتب على ضوء قنديل. في الزاوية ينام الراهب غريغوري.

- بيمن: (يتوقف عن الكتابة)

ثمة كلمة أخرى أخيرة

وينتهي مخطوطي التاريخي هذا

ينتهي العمل الذي أوصاني به الله

أنا الآثم.

(يكتب ثم يتوقف من جديد)

ليس عبثاً أن وضـعني الله شـاهداً على ما يجري لسـنوات طوال. وفي يوم من الأيام سـيجد راهب مثابر عملي الذي لا اسم له، وسيضـيء مثلي قنديله، وسينفض غبار القرون عن الكتب وسـيعيد كتابة أقوالي عن الحقيقة. وليعرف أحفاد الروس الأرثوذكس المصير السابق لأرضهم الأم. لقد هرمت لكنني أعيش من جديد مع هرمي.

الماضـي يتراءى أمامي، يتموج كالبحر، كالمحيط... ترى هل أتى بأحداث كثيرة منذ زمن سـحيق! الآن هو هادئ بلا تموج... غير أن الفجر يقترب، وضـوء القنديل يضـعف ويضطرب... ثمة كلمة أخرى أخيرة.

- أصوات رهبان: إلهي العظيم الحق ارحم عبادك واسمع بكاءهم!

ابعد عنا الروح الشريرة، أبعدها عن أولادك المؤمنين.

- غريغوري: (يستيقظ ويحدث نفسه)

الحلم ذاته! للمرة الثالثة ذات الحلم! الحلم العنيد الملعون، والرجل الهرم ما زال يكتب، لم يغمض له جفن طوال الليل، كم أحب مظهره الهادئ، عندما تخترق روحه ماضيه وهو جالس بصمت وكبرياء يدون مخطوطه.

- بيمن: هل استيقظت يا أخي!

- غريغوري: باركني يا أبي الأمين.

(يقف بيمن ويبارك غريغوري)

- أصوات رهبان: يا إلهي، يا إلهي، يا أبانا.

- بيمن: ليباركك الله الآن ودائماً.

- غريغوري: كنت تكتب ناسياً النوم، في حين أقلق الشيطان هدوئي، وعذبني عدوي. حلمت أن سلماً شاهقاً قادني إلى القمة، ومنها رأيت موسكو كهضبة نمل والشعب يغلي في ساحتها ويشير إلي ضاحكاً. اعتراني الخجل والخوف، وبسقوطي هاوياً استيقظت.

بيمن: الدم الشاب يفور. هدئ نفسك بالصلاة والصوم لتغدو أحلامك مفعمة بالهدوء. صدقني... إذا غلبني نعاس مفاجئ ولم أصلي طويلاً حتى حلول الليل، فحلمي العجوز لن يكون هادئاً خالياً من الخطايا، يتراءى لي أحياناً ولائم شهوانية، وأحياناً مصادمات حربية، ومباهج مجنونة، مباهج سنين الشباب...

- غريغوري: كم كانت ممتعة أيام شبابك! حاربت تحت أسوار قازان، وصددت جيوش ليتفا زمن شويسكي، رأيت بلاط إيفان وكنوزه. أما أنا فراهب بائس أتسكع منذ الصغر في حجرات الكنائس. لم لا أتمتع برعشة المعارك؟ لم لا أشارك القياصرة ولائمهم؟

- بيمن: لا تـأســـف يـا أخ لتخليك عن العالم الآثم في وقت مبكر. صـــدقني... أن ترف الحياة وحب النســـاء المتملق يأسراننا منذ الأزل.
- غريغوري: منذ وقت طويل أردت أن أســـألك أيها الأب المقدس، كم كان عمر ابن القيصر المقتول؟
- بيمن: لو قدر له أن يحيا لكان بمثل سنك، ولتولى الحكم، لكن الله قدر له مصيراً آخر.
ســـأنهي مخطوطي هذا بجريمـة بوريس الشـــنيعـة. أخي غريغوري! قد أضـــأت فكرك بالمعرفة وســـأمنحك عملي هذا.
سـجل ودع المكر جانباً، سـجل كل ما تشـهده في الحياة... الحرب والســـلم، حكم الملوك، النبوءات التي تـأتي بهـا السماء. أما أنا فقد حان وقت راحتي.
(يقف، يطفئ القنديل، يصغي إلى الأجراس)
قُرعت أجراس صلاة الفجر، بارك عبادك يا رب.
هات العكاز يا غريغوري.
- أصـــوات رهبان: ارحمنا يا رب، ارحمنا يا رحيم، إلهنا العـادل الأبـدي ارحمنـا. (غريغوري يودع بيمن، يبقى واقفـاً أمام الباب)
- غريغوري: بوريس، بوريس! كل شـــيء يرتعش أمامك، لا أحد يجرؤ حتى على تذكر مصـــير الطفل التعيس، ولكن، في غضـــون ذلك، ثمة ناســـكاً هنا وفي حجرة مظلمة يكتب وشاية رهيبة عنك، ولن تنجو من حُكْم الشعب، كذلك لن تنجو من حساب الله.

المشهد الثاني

حانة بالقرب من حدود ليتوانيا

صـــاحبة الحانة: اصـــطدت بطةً رماديةً، أوه يا بطتي الجميلة، أوه سأضعكِ أيتها البطة الرمادية على ضفة بحيرة نظيفة، قرب شـــجيرات جميلة، حلقي حلقي أيتها البطة الرمادية، رفرفي عالياً، واهبطي لعندي أنا البائسة، سأحبكِ وأرعاكِ، صـــديقتي العزيزة أيتها البطة الجميلة. اجلســـي قربي، ولتقتربي أكثر، عانقيني يا صـــديقتي، قبليني ولو مرة واحدة! أحدهم قادم... ضيوف أعزاء! أوه... صمتاً... يبدو أنهم مروا جانباً... قبليني بقوة، بحرارة، بحرارة أكثر، أوه يا بطتي... بطتي الجميلة، روّحي عني أنا الأرملة الوحيدة.

- ميسائيل وفالارم (قرب الباب): أيها الناس المسيحيون، أيها الناس الطيبون، محبو الله، ضـــحوا ولو بكوبيك لبناء الدير، وسيعطيكم الله مقابل ذلك أكثر.

- صاحبة الحانة: أوه يا إلهي! مسنون أتقياء، كم أنا حمقاء، حمقاء عجوز آثمة، نعم هذه حقيقة!... إنهم المسنون الأتقياء.

(يدخل ميسائيل وفالارم ومن خلفهم غريغوري)

- فالارم: السلام على بيتك أيتها المرأة.

- صاحبة الحانة: ماذا أطعمكم أيها المسنون الأتقياء؟

- ميسائيل: ما يعطيه الله.

- فالارم (يلكز ميسائيل): ألا يوجد نبيذ؟

- صاحبة الحانة: وكيف بدونه يا آبائي، سأحضره حالاً.

(تخرج)

- فالارم (مراقباً غريغوري): مالك ســـاهم يا رفيق؟ هذه هي حدود ليتوانيا التي طالما وددت الوصول إليها.

- غريغوري: لن أهدأ ما لم أصل ليتوانيا.

- فالارم: لم هذا الحب العظيم لليتوانيا؟ ها نحن، الأب ميســـائيل وأنا الكثير الآثام، لم نفتل شـــواربنا منذ تســـللنا من

الدير. ليتوانيا أم روسيا، سنطور أم صفارة، لا يهمنا شيء ما دام النبيذ موجوداً، أوه، هو ذا!

- صاحبة الحانة: هو ذا النبيذ يا آبائي، اشربوا نخبكم.

- ميسائيل وفالارم: شكراً لك، سيباركك الله. (يصبان النبيذ ويشربان)

- فالارم: كان في المدينة، مدينة قازان، قيصر رهيب، احتفل وابتهج، قتل التتر بقسوة كي لا يستسيغوا التنزه في جنبات روسيا. اقترب القيصر من أسوار قازان، حفر خندقاً تحت النهر والتتر في المدينة يتجولون، ينظرون إلى القيصر إيفان، التتر الأشرار. تأمل القيصر الرهيب، وضع رأسه على كتفه الأيمن. وما أن توجه بأمر للمدفعيين وقاذفي القنابل الحارقة حتى تصاعد الدخان من الشعلة الحمراء؛ اقترب رجل المدفع من البرميل، وفي البرميل بارود، دحرج البرميل، دحرجه في الخندق، تدحرج ثم انفجر. صرخ التتر الأشرار، تصايحوا، صبوا الشتائم واللعنات. ورقد التتر في غياهب الظلمات، رقد أربعون ألفاً منهم، وثلاثة آلاف أيضاً. هذا ما كان في مدينة قازان! إيه... (يخاطب غريغوري) لم لا تغني؟ نعم، ولا تشرب؟

- غريغوري: لا أريد

- ميسائيل: الحرية للحر!

- فالارم: والجنة للسكران، أبي ميسائيل. لنشرب قدحاً في صحة صاحبة الحانة. لكن يا أخ، عندما أشرب لا أحب الصاحين. السكر لا العجرفة؛ إن وددت العيش مثلنا، ندعو لك بالرحمة! وإن لم تود ذلك فلتذهب إلى الشيطان!

- غريغوري: اشرب، لكن احتفظ بأفكارك أيها الأب فالارم!

- فالارم: أحتفظ بأفكاري لنفسي! وماذا علي أن أحتفظ لنفسي من أفكار؟ إيه! (يغني) يسافر، يسافر، يرتحل، قبعة متدلية فوق رأسه وهو مغمور بالقذارة.

- غريغوري: (مقترباً من صاحبة الحانة)
إلى أين تؤدي هذه الطريق؟

- صاحبة الحانة: إلى ليتوانيا أيها السيد!

- غريغوري: أبعيدة هي ليتوانيا؟

- صاحبة الحانة: كلا عزيزي ليست ببعيدة، يمكنك الوصول إليها مع حلول المساء إن لم يعترضك الحرس.

- غريغوري: ماذا! حرس؟

- صاحبة الحانة: أحدهم هرب من موسكو، فجاء أمر بإيقاف الجميع وتفتيشه.

- غريغوري: إيه أيتها الجدة، يا لسوء الحظ.

- فالارم: وقع، رقد، فقد القدرة على القيام. (يغفو)

- غريغوري: ومن يريدون؟

- صاحبة الحانة: كيف لي أن أعلم، سارق، أم محتال ما، لكن يصعب المرور لكثرة رجال الشرطة الملعونين.

- غريغوري: (بتفكير) أووو... هكذا إذن.

- صاحبة الحانة: وعلى من سيلقون القبض؟ لا على أحد، ولا على حتى الشيطان الأصلع! وكأن جميع الطرق، هي طريق رئيسية واحدة من هنا... اتجه يساراً في الممر الضيق، ثم سر حتى كنيسة تشيكان التي تقع إلى جانب النهير، ومن هناك إلى خلوبنا، ثم إلى زايتسيفا، هناك لا بد أن يقودك صبي إلى ليتوانيا. من هؤلاء الشرطة نفع واحد، مضايقة المارة، وإيذائنا نحن الفقراء.

- فالارم: (يتمطى) وصل، دقات على الباب! بكل قوة دق... دق... دق!

- صـــاحبة الحانة: ماذا هنالك أيضـــاً؟ (تتجه إلى النافذة ممعنــة النظر)، هــا هم الملعونون! عــادوا من جولتهم من جديد! (يدخل رجال الشرطة، ينظرون إلى المشردين)

- فالارم: يســافر، يســافر، يرتحل... (يتقدم الشــرطي من خلف فالارم).

- الشرطي: من أنتم؟

- ميســائيل وفالارم: (بتضــرع) مســنون مســالمون أتقياء نتجول بين القرى نجمع الصدقات.

- الشرطي: وأنت من تكون؟

- ميسائيل وفالارم: رفيقنا.

- غريغوري: (باســتخفاف) أنا رجل مســالم بســيط من الضــاحية، رافقت المســنين إلى الحدود، والآن ســأعود إلى البيت.

- الشــرطي: (بينه وبين نفســه) يبدو فقيراً معدماً، لا يُنتظر منه شيء، ولكن ماذا عن المسنين؟ أم م م... (يسعل، ويتوجه نحو الطاولة) إيه يا أبويَّ، كيف حالكما؟

- فالارم: أوه يا بني ســيئة! تحول المســيحيون إلى بخلاء يحبون المــال، يخبئونه، ويعطون الله القليل، ســيحل إثم كبير على أرض الوثنيين. تمشــي، تمشــي، تصــلي، تتوسل، وبالكاد تحصــل على ثلاثة كوبيكات. ما العمل؟ من المرارة نشــرب بما يتبقى معنا. أوه حانت نهايتنا.

- صــاحبة الحانة: إلهي ارحمنا، أنقذنا! (يحملق الشــرطي في فالارم)

- فالارم: لم تحدجني بهذه النظرة؟

- الشـــرطي: هكذا. اليوخـا؟ هل الأمر معك؟ هاته. (يأخذ الأمر. مخـاطباً فـالارم)، أرأيـت، هرب من موســكو زنـديق يدعى غريشكا أوتريبييف هل تعلم ذلك؟

- فالارم: لا أعلم.

- الشرطي: أمر القيصر بالقبض عليه وشنقه، هل سمعت بهذا؟
- فالارم: لم أسمع
- الشرطي: هل تعرف القراءة؟
- فالارم: كلا يا بني، فالله لم يشأ أن أتعلمها.
- الشرطي: خذ هذا الأمر!
- فالارم: وما حاجتي إليه؟
- الشرطي: هذا الزنديق، اللص، المحتال غريشكا... هو أنت!
- فالارم: هل جننت! ماذا بك، ليكن الله معك!
- صاحبة الحانة: يا الله، حتى المسنون لا يتركونهم بهدوء.
- الشرطي: إيه... من منكم متعلم؟
- غريغوري: (متقدماً) أنا متعلم
- الشرطي: اقرأ إذن، اقرأ بصوت مسموع!

- غريغوري: (يقرأ) في دير تشودوف أحد العبيد الحقراء المدعو غريغوري من عائلة أوتريبييف والملقَّن من الشيطان أراد إفساد الأخوة الطاهرين بالمغريات والمحرمات، وقد فر غريشكا نحو الحدود الليتوانية، وأمر القيصر بالقبض عليه...

- الشرطي: وشنقه!
- غريغوري: (مخاطباً الشرطي) هنا لم يكتب أمر الشنق.
- الشـــرطي: تكذب! ليس بالضـــرورة كتابة كل كلمة في السطر، اقرأ القبض والشنق.
- غريغوري: والشنق (يقرأ) عمره... جريشكا... (ينظر إلى فالارم) خمســـون عاماً، لحية رمادية، بطن كروي، أنف أحمر...
- الشرطي: أقبض عليه! أمسكوه يا شباب! (يندفع الجميع نحو فالارم، لكنه يبعدهم عنه بسرعة).
- فالارم: (ضاماً قبضتيه، متهيئاً للعراك)

ما بكم أيها الأوغاد الحقيرون! ما لكم تشاكسونني! كيف يمكن أن أكون غريشكا؟ لا يا أخ! أنا لست صغيراً على هذه المزحة. مع أنني أُهجّي الكلمات، مع أنني لا أستوعب جيداً، لكنني أعي تماماً عندما يصل الأمر إلى حبل المشنقة. (يهجي) ع...م...ر... عمره ... عشرون، أين هنا الخمسون؟ أرأيت! قامته متوسطة، شعره أحمر، على أنفه ثؤلول، على جبينه ثؤلول آخر، إحدى يديه أصغر من الأخرى، ... أي رجل آخر... (يحدق في غريغوري) أليس هذا هو... (يتقدم نحو غريغوري، يلوح غريغوري بخنجره ويفر قافزاً من النافذة، يندفع الجميع نحو النافذة).

- ميسائيل، فالارم، الشرطي: أمسكوه، أمسكوه، أمسكوه.
- فالارم: أمسكوه
- الشرطي: أمسكوه
- ميسائيل: أمسكوه (يندفعون نحو الباب صائحين أمسكوا اللص).

❐❐❐

M u s i c L i f e

Editor in Chief :	***SALMA KASSAB HASSAN***
Managing Editor :	***MOHAMMED HANANA***
Editorial Committee :	***ILHAM ABOU SAOUD*** ***KOUDRE JNEID***
Information Advisor :	***DR. KAMAL YAZIGEE***
Art Director :	***FIRAS AL-HORANY***
Correspondence Address :	***MUSIC LIFE MAGAZINE***

MRS. SALMA KASSAB HASSAN
P. O. BOX 31936
DAMASCUS, SYRIA

ABSTRACTS

* Letter from the Editor. 6

❐ Studies

* Music and the Children (7) 8
By Nawrath Nabooti, ***Director of Music Youth Institute in Damascus.***
An Educational Study displaying the Japanese Researcher "Suzuki" Method in Children's Musical Education for Arab Music Teachers and for Parents who want their children to be early involved in Music.
In this Edition: Piano Method.
In the next Edition: Violin Method.

* Violin Concertos (2) 11
By Anne Sophie Mutter, translated by Hassan Mawazini
In this Edition: Beethoven Violin Concerto.
In the next Edition: Sibelius Violin Concerto.

* Carmina Burana of Carl Orff 18
In the occasion of its performance by the Higher institute Of Music in Damascus and the National Symphony Orchestra directed by Solhi Al Wadi.

* The Official Musical Establishment of the Early Muslim Arabs in middle Ages 21
By Dr. Adel Belkuhlah: ***Sociologist from Tunisia, Prof. At the sociology Faculty in Tunis.***
A study dealing with position of Muslim Musicians during the middle ages.

* The sonorous Image 33
By A. Copland.
Translated by Mohammed Anass Hamadeh.

* The Arabic Song. 63
By Hashem Qassem: ***Lebanese Journalist.***

* Renaissance of the Oriental Luth (6): **The Expertise of Baghdad School: Mouhi Eddin Haidar, Jamil Bashir, Munir Bashir.** 72
By Dr. Nabil Al laou, ***Professor at Damascus University***
In this Edition: Munir Bashir (2).
In the next Edition: Munir Bashir (3).

* Rimsky-Korsakov and Orchestration (7): **A Focus** 89

❐ Special File

Claude Debussy (1862-1918)

* Debussy 128
By Bashir Natafji

* Debussy and the impressionism. 135
By Mohammed Hanana

* Debussy; Music Work. 141
By Dr. Nabil Al Laou

❐ Opera

* Mussorgsky Opera Boris Godunov. 194
By Diala Hanana: ***Pianist.***

❐ Books

* Solti Memory. 208
By Anny Seradarian

❐ Dictionary

Dictionary of Western Music-Letter Q

By Mohammed Hanana, ***a Violinist and Music Critic***

* Biographical Names 223
* Musical Masterpieces 225
* Musical Terms 228

❐ Appendix

* Libretto of Boris Godunov Opera (1) 232
* Contents in English 252

❐❐❐