المحتويات

❐ كلمة العدد 6

تربية

❐ الموسيقا وبناء الأطفال المبدعين (8) 8
دراسة تحليلية بأسلوب سوزوكي لتطوير الذكاء عند الأطفال عن طريق الموسيقا.
نورث نابوتي: باحث موسيقي، مدير معهد الشبيبة للموسيقا بدمشق.
الجزء الثامن 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 آلة الكمان.
في العدد القادم: الأسس الأولية لتعليم الأطفال أصول العزف على آلة التشيلو.

تذوق

❐ كونشيرتات الكمان (3) 13
آن صوفي موتر: عازفة كمان ألمانية.
ترجمة **حسان موازيني**
هذه هي الحلقة الثالثة من سلسلة مقالات تتحدث فيهم عازفة الكمان الألمانية الشابة آن صوفي موتر عن آرائها في أهم كونشيرتات الكمان وطرق عزفها.
في هذا العدد: سيبيليوس الأكثر تحليقاً.
في العدد القادم: بارتوك الأكثر صدقاً.
❐ التواصل الواضح بين الفرقة السيمفونية الوطنية والجمهور 20
نبيلة أبو الشامات: باحثة موسيقية.
تركز الباحثة أبو الشامات على نوعية التواصل الذي يحدث اليوم بين الفرقة السيمفونية الوطنية والجمهور وذلك عبر حديثها عن حفلات

موسـم حزيران 1999 الذي قدمته الفرقة في قصـر العظم بدمشـق بقيادة صلحي الوادي.

أعلام

❐ 1999، عام مشـهود يرصـد ذكرى اثنين من أعلام الموسـيقا العالمية: ريتشارد ويوهان شتراوس 30

بشير نطفجي: باحث موسيقي.

يتحدث الباحث نطفجي في مقالته عن حياة وأعمال اثنين من أعلام الموسيقا العالمية وهما ريتشارد شتراوس الألماني (1864-1949) الذي تمر في عام 1999 الذكرى الخمسـون على وفاته، ويوهان شـتراوس الابن (ملك الفالس) النمسـوي (1825-1899) بمناسـبة مرور مئة عام على وفاته.

دراسات وأبحاث

❐ رد وتعقيب وتصـويب... إحياء العود الشـرقي؛ تجربة معهد الموسيقا ببغداد (1937-1948) 61

باسـم حنا بطرس: باحث وناقد موسـيقي من العراق، مدير تحرير مجلة الموسيقا العربية التابعة لجامعة الدول العربية.

يعلق الأستاذ بطرس على سلسلة مقالات إحياء العود الشرقي للباحث السـوري د. نبيل اللو، التي ننشـرها تباعاً في المجلة إسـهاماً منه في إغنـاء هذه المقـالات، بمـا يليق من التعقيب والتصـويب على نحو منهجي يستند إلى الوثائق والمصادر المتوفرة.

❐ الأسـلوب الحديث في العزف على آلة الناي في مصـر خلال النصف الثاني من القرن العشرين 71

د. عاطف إمام فهمي: باحث موسـيقي مصـري، مدرس بالمعهد العالي للموسيقا العربية، أكاديمية الفنون.

بعد الحديث عن تاريخ آلة الناي يتحدث الباحث عن دور الناي في الموسيقا المصرية في القرن العشرين وعن أشهر عازفيها ومؤلفيها.

❐ إحياء العود الشرقي (7) 91
تجربة مدرسة بغداد: الشريف محيي الدين حيدر، جميل بشير، منير بشير

د. نبيل اللّو: باحث موسـيقي، أسـتاذ في كلية الآداب بجامعة دمشق.
يتابع الباحث في هذه الحلقة حديثه عن عازف العود منير بشير.

❐ مبادئ التوزيع الأوركسترالي (8) 100

نيكولاي ريمســكي كورســاكوف (1844-1908): مؤلف وقائد أوركسترا روسي.
ترجمة **باسل ديب داوود.**
في هذا العدد: الفصـــل الثـالـث: الهـارموني، الهـارموني في الآلات الوترية.
في العدد القادم: الهارموني في آلات النفخ الخشبية.

مقابلة العدد
❐ المدرسة الرحبانية: رأي من الداخل 123

مقابلة مع غدي الرحباني
أجرى المقابلة **باسل ديب داوود**

أوبرا
❐ أوبرا عايدة 137

تأليف غوسيبي فيردي (1813-1901)
بشير نطفجي

معجم
❐ معجم الموسيقا الغربية حرف **R** (1) 148

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

❐ الأعلام
❐ الأعمال الموسيقية الهامة
❐ المصطلحات
ملحق
❐ أوبرا بوريس غودونوف لموسورسكي (2) 181
النص الكامل للفصلين الثاني والثالث

ترجمة **ديالى حنانا**

❐ المحتويات بالإنكليزية 206

❐ كلمة العدد

تحدثت السيدة ناتالي كرافت، رئيسة تحرير مجلة "لوموند دولاموزيك" الفرنسية، في كلمة العدد الأخير رقم 1999/234، عن دهشتها من الكم الهائل من الرسائل التي تلقتها مؤخراً. تراوحت لهجة هذه الرسائل بين العتب المهذب والتهكم الشديد، كرد فعل على نقد كتبه الناقد الموسيقي أوليفيه بيلامي لأسطوانة صدرت مؤخراً لعازف البيانو اللبناني عبد الرحمن الباشا. فقد ورد في نقد بيلامي أن طريقة عزف الباشا للمقياس العاشر من نوكتورن مقام ري بيمول ماجور لشوبان، (إذ أعاد الباشا عزف نوتة فا التي يجب أن تكون صامتة، لأن القوس الزمني يربطها بالفا التي قبلها)، قد أنزلت مستوى العزف إلى الحضيض.

يستدعي هذا الحدث التوقف عند عدة نقاط: أولاً النقد العلمي النابع عن معرفة عميقة بتفاصيل كل القطعة. ثانياً أن الرأي العام هو محرك إيجابي. ثالثاً وأخيراً أن المسؤولية التي تقع على عاتق الناقد الموسيقي هي من الكبر لدرجة تعرضه لهذا الكم من المواجهة، مما اضطر رئيسة التحرير إلى الحديث عن هذا الحدث في كلمة العدد، لا لتدافع عن بيلامي إلا بمقدار الدفاع عن النقاد عموماً الذين يوصمون دائماً بالجهل أو التحيز؛ بل لتستشهد بمقطع من الرسالة المهذبة التي كتبها العازف عبد الرحمن الباشا للمجلة، ذاكراً فيها أن للعازف الحرية في اختيار ما يناسبه من الطبعات المتنوعة التي تختلف في بعض التفاصيل. وفي هذا الاستشهاد إنصاف لكل من العازف الشاب والناقد الموسيقي.

إن طريقة عزف نوتة فا في إحدى نوكتورنات شوبان هزت ناقداً موسيقياً كبيراً، ودفعت بالكثير من الأقلام إلى الكتابة، وهذا بحد ذاته أمر إيجابي، فالنقد العلمي ناتج عن دراسة تخصصية، والثقافة الموسيقية تأتي أيضاً من متابعة وجهات نظر عديدة.

ومن أمثلة هذا النقد الإيجابي، رسالة وصلتنا من الأستاذ باسم حنا بطرس، أمين تحرير مجلة "الموسيقا العربية"

التابعة للجامعة العربية، ومركزها بغداد. يصـــوب الأســـتاذ بطرس في رسـالته بعضـاً مما ورد في مجلتنا ضـمن سـلسـلة إحياء العود الشـــرقي للدكتور نبيل اللّو. ونحن بدورنا ننشـــر بكل سرور، في سياق هذا العدد، الرسالة مع التصويب، لأنها تخلق حواراً تنبثق عنـه رؤى وانطبـاعـات جـديـدة للأمور، وتـدل على اهتمـام قراء مجلتنـا بتفاصـــيل ما يكتب فيها، كما تشـــير إلى الســـوية المتميزة للمختصـــين منهم وغيرتهم على الدقة العلمية.

رئيسة التحرير

❐❐❐

تربية

❐ الموسيقا وبناء الأطفال المبدعين (8)

دراسة تحليلية بأسلوب سوزوكي لتطوير الذكاء عند الأطفال عن طريق الموسيقا

نورث نابوتي
باحث موسيقي
مدير معهد الشبيبة للموسيقا بدمشق

أصول العزف على آلة الكمان (الفيولين)
مبادئ وإرشادات أساسية في الدراسة

يرتكز أســلوب تعلم أصــول العزف على الكمان حســب منهاج د. ســوزوكي على النقاط الأربعة المفيدة للمدرســين والأولياء.

1- لتحقيق جملـة من الفوائد الحســـية ودفع الطفل للتفوق وتطوير أحاسيسـه الموسـيقية يجب أن يوضـع برنامج خاص

لتنظيم الاستماع للطفل، وبصورة خاصة إسماع الطفل المواضيع الخاصة بالدرس.

2- التأكيد على إصدار الصوت (النغمة) من الكمان أثناء التمرين على نحو صحيح ومنذ المباشرة بالتعلم.

3- التعامل مع الآلة منذ البداية يجب أن يكون دقيقاً، وأن يعطيه المدرس والأولياء الاهتمام الكبير لتحقيق الوضع الإيجابي.

أ. الوقوف الصحيح.

ب. الإمساك الصحيح بقوس الكمان.

ت. وضع أصابع اليد اليسرى في مواضعها الدقيقة (والاهتمام بالنغمة وكمية الصوت).

4- وضع الأهل وبالتنسيق مع المدرس (المؤهل) البرنامج اللازم والمفيد لإيجاد الأساليب الجديدة (المبتكرة أحياناً) لحث الطفل على الاستمتاع بالتدريب الصحيح والمثمر في المنزل (راجع الدراسة في العددين 15 و16 من المجلة).

وهنا يقول الدكتور سوزوكي:

من خلال تجربتي وخبرتي وما اكتسبته من تدريس الأطفال واليافعين أصول العزف على آلة الكمان ولأكثر من ثلاثين عاماً تأكد لي على نحوٍ لا جدل فيه أن الإمكانات الموسيقية هي (موهبة مكتسبة) ولا تخلق مع الأطفال ولكن يمكن اكتشافها وتطويرها، فكل طفل يباشر دراسة الموسيقا في سن باكرة بإمكانه تطوير إمكاناته الموسيقية تماماً مثل جميع الأطفال الذين يطورون إمكاناتهم لتعلم لغتهم الأم.

ومن أجل إسعاد الأطفال آملُ أن تراعى هذه النقاط الأربع بعناية تامة ومستمرة سواء في المنزل أو في صالة التدريس.

الدليل لتعلم النوتة والقراءة الموسيقية

لا يستطيع الطفل عادة أن يتعلم قراءة الأحرف الأبجدية للغة إذا لم يكن قد تعلم كيف ينطقها ويتكلم بها... لهذا فقراءة النوتة الموسيقية يجب أن لا تدخل في دراسة الكمان أو (أي آلة موسيقية) حتى يتمكن الأطفال من تطوير أحاسيسهم الموسيقية، والعزف بمهارة نسبية وبذاكرة موسيقية جيدة، وتعلُّم أصول العزف على الكمان في مدرسة سوزوكي يتم بالانتهاء بالمرحلة التأهيلية الثالثة للطفل. ويباشر بدراسة القراءة الموسيقية بعد التمكن الأساسي من الآلة ويمضيان معاً في مرحلة متقدمة نسبياً...

وفي جميع الأحوال يجب على الأطفال أن يعزفوا تمارينهم بالاعتماد على ذاكرتهم أثناء الدروس.

الثقافة الموسيقية من أجل تطوير الحس الموسيقي

المطلوب في الدرجة الأولى تطبيق برنامج الاستماع اليومي للأطفال من خلال التسجيلات الموسيقية للتمارين التي درسوها ويدرسونها، إذ تساعدهم على التقدم بصورة أسرع، وهو عامل هام جداً في تطوير إمكاناتهم الموسيقية.

فالأطفال الذين لا يستمعون إلى الموسيقا على نحو كاف سيكون تطوير الإحساس الموسيقي لديهم بطيئاً جداً.

ضرورة الترنيمات الجميلة للألحان

أسلوب الترنيمات والتحليل اللحني في دراسة الكمان (أو أي آلة موسيقية أخرى) أسلوب جديد... لكن له أهمية كبيرة في تطوير الثقافة الموسيقية والتخيل، وتأثيره فعّال عند الأطفال.

فالترنيم والغناء اللحني يجب أن يكونا دائماً من المدرس، وجزء أساسي في التدريِب اليومي بالمنزل وبمساعدة التسجيلات.

الدروس الجماعية وأهميتها

من الضـــروريات الأســـاســـية في أســـس تعليم الموســـيقا لـلأطـفـال اختيـار المجموعـات الجيـدة للطلاب، وتطبيق الدروس الجماعية معهم، من خلال إشراك الطلاب المبتدئين في هذه الدروس (دروس نموذجية جماعية) إذ سيؤثر هذا في الأطفال المبتدئين تـأثيراً إيجـابيـاً، وســـيلاحظ تقدم الطلاب المبتدئين أثناء اندماجهم بهذه الدروس (تطبيقات عملية مؤيدة في معهد باسل الأسد للموسيقا).

وهنا يؤكد الدكتور ســوزوكي إن هذه الدروس يجب أن تكون دورية، ومرة كل أسبوع أو مرتين كل شهر على الأقل.

أهمية نوعية الدروس للأطفال وأسس تطويرها

- إن حضــور الأمهات والأطفال الدروس الخاصــة لأطفال آخرين ضروري، ويضيف للطفل تطويراً جديداً لإمكاناته للوصول لدرجات أعلى من التقدم والتطور بالتعلم.

ويجب أن تختلف الدروس من حيث مدتها الزمنية وحسـب إمكـانيـات وحـاجـة الطفل. والطفل أحياناً يكون بحاجة إلى فترة درس قصـيرة نسبياً ليتوقف ويشاهد طفلاً آخر يعزف ويعود بعد ذلك ولديه اندفاع أكبر للعزف والتمرين...

- يجب عدم انتقال الطفل لعزف مقطوعة جديدة قبل إتقانه المقطوعة الســـابقة. وببســـاطة إن إتقان الطفل لعزف مقطوعتـه الأولى ســـيؤهلـه من حيث قدرتـه على التحكم بأصـابعه وبحواسـه، وسيملك بالتالي المقدرة لتطوير ذلك من خلال مقطوعتـه الثانية. وبعدها ينتقل لتطوير ألحانه وإحساسه الموسيقي ليسمو بصورة أفضل.

ويمكن أن نلخص هذا الأسلوب بالنقاط التالية:

1. عندما يتقن الطفل مقطوعته (A) إتقاناً متكاملاً يباشَـــر بإعطائه مقطوعة جديدة (B).

2. على الطفل أن لا يدع جانباً المقطوعة (A)، وإنما يجب أن يتابع تمرينه عليها إلى جانب المقطوعة (B).

بمتابعة هذه المعادلة بالتمرين، واستمرارية مراجعة المقطوعات التي عزفها الطفل إلى جانب المقطوعات الجديدة سيتطور عزف الطفل باستمرار.

في العدد القادم: الأسس الأولية لتعليم الأطفال أصول العزف على آلة التشيللو (الفيولونسيل)

❐❐❐

تذوق

❐ سلسلة الكونشيرتات الكبرى في تاريخ الكمان (**3**)

آن صوفي موتر
عازفة كمان ألمانية
ترجمة حسان موازيني

سيبيليوس... الأكثر تحليقاً

تم تأليف العمل عام 1903، وجرت مراجعته وإعادة النظر فيه عام 1905... وعزفه كارل هازيل في برلين بقيادة ريتشارد شتراوس Richard Strauss. لدي انطباع بأنني عزفت كونشيرتو سيبيليوس منذ بداياتي بالعزف... فهو الذي جعلني أفهم ماهية المشهد الطبيعي في فنلندة التي لا يغيب فيها الأفق عن النظر إطلاقاً، أكثر مما أفهمتني إياها أفلام الشمال وآدابها.

وفي الواقع إن قسماً كبيراً من موسيقا سيبيليوس هو من أنواع الموسيقا التي تُختار غالباً لتُعزف في الحفلات الموسيقية.

كان سيبيليوس عازف كمان لامعاً جداً، تذكرنا بذلك كل علامة موسيقية في الكونشيرتو الذي ألّفه واستخدم فيه إمكانات هذه الآلة وطاقاتها كلها، من غير أن يتعدى حدودها.

يقترب كونشيرتو الكمان الذي ألّفه، نوعاً ما، من كونشيرتات تشايكوفسكي Tchaikovski ودفورجاك Dvorak. وهو ليس بالمقطوعة الباهرة ببراعتها بالتأكيد، بل هو، قبل كل شيء، مقطوعة تبرز بجلاء ووضوح، الحوار بين الآلة الإفرادية والأوركسترا، على ثيمة محددة وفكرة رئيسة في العمل.

في أوائل الثمانينات، عَزَفتُ هذا الكونشيرتو بقيادة سيرجي شيليبيداتشه Sergiu Celibidache، وعندما بدأت الأوركسترا بالعزف، أُصبت بصدمة، فقد كان الترعيد le trémolo (تكرار سريع لنغمة واحدة أو أكثر وترجيعها) الذي

يفتتح الحركة الأولى في منتهى البطء، بحيث تولد عندي انطباع بأنني أشاهد عن كثب، أشجاراً من رسم مونيه. وكنت أسمع نغمات لا أتوصل إلى ربطها فيما بينها. وعندما شرعت في عزف الجملة الأولى، زدتُ من درجة السرعة زيادة طبيعية بل في منتهى الطبيعية... ولكن أي خطل جلل ارتكبته بذلك! فقد أوقف قائد الأوركسترا كل شيء وانتحى بي جانباً ليقول إن من الأفضل لي، بدلاً من تأدية الطريقة التي كان كارايان يرى فيها كونشيرتو سيبيليوس، أن أشرع في البحث عن كل جملة موسيقية. فقمت بذلك، ولكن درجات السرعة وأزمانها التي كان شيليبيداتشه يمدّها طولاً، في هذه الحالة الخاصة، أدّت إلى تحلّل تطور مجموع الحركة الأولى. ولم يكن بوسع الثيمة المزدوجة الجانبية التي تنتشر وتمتد بعد الوقف الصغير أو القفل القصير Cadence، بكل بساطة، أن تتقدم أو تتطور. كذلك الأمر بالنسبة للتدرج في أداء كل من شدة الصوت Crescendo المُتّقد والمشبوب البالغ النشاط والسرعة Allegro molto الذي يُدخل الفكرة الموسيقية الثالثة ويقود إلى الختام الكبير للعازف الإفرادي. تمكنتُ أخيراً من الانشراح والتألق خلال تلك التدريبات المشهودة.

يجب ألا ننسى أن كارايان كان قد استبعد شيليبيداتشه من مركز رئاسة فرقة برلين الفيلهارمونية، وأن هذا الأخير لم يغفر ذلك له قط.

تتابعت معركتي مع المايسترو خلال ثلاثة تمرينات، ولم أتمكن من وضع حدٍ لها إلا عن طريق إلغاء مشاركتي في الكونشيرتو، إذ أنني لم أشأ إخضاع عزفي لمشيئةٍ لا تتزعزع يفرضها عليَّ الرئيس، وحمل مسؤولية هذه الرؤية أمام الجمهور.

ثم تغمرنا الحركة الثانية، وهي التي تستعيد آلات النفخ في بدايتها الثيمة عن طريق عزف إفرادي طويل، بغناء ممتع من أجمل ما غنَّاه الكمان الإفرادي. تضم الثيمة الرئيسية أكثر من عشرين وزناً إيقاعياً، وتتكرر في الجزء المركزي، ولكن ذلك يحدث هذه المرة في الأوركسترا، ويضيف الكمان إلى ذلك تشبيكات تزيينية قبل أن يتخذ وجهة العمليات الأساسية. وتنهي خاتمة بارعة ولكنها مختصرة هذه الحركة الكبيرة التعبير.

وتحدّد ثيمتان الحركة الأخيرة ذات البراعة البيّنة البارزة: ثيمةٌ حَرِكَةٌ حيويةٌ حَرْفية، وخطوة أخرى أقل حيوية وعزماً تتشكل، هي الأخرى، من فواصل صغيرة. خصوصاً أن هذه الحركة تجعل اليد التي تمسك بالقوس تقاسي وتتكبد جهداً، وأحاول دوماً أن أطبع فيها سرعة أداء جهنمية. فإن كانت القوس ثقيلة (63) غ، يكون الموضوع الحَرْفي مُبرزاً ومحدداً على نحو خاص. وأنا أقوم بتصنيع أقواسي جميعها، وهي من أوزان مختلفة، لدى دونالد مكوهن في الولايات المتحدة؛ وبذلك تصبح لدي إمكانيات إظهار التوجهات الأسلوبية المتنوعة عن طريق أنماط متغيرة من الأقواس... أمر رائع أن نتمكن من إعادة إبداع الرهافة لكونشيرتو موتسارت بقوس لا تزن إلا 58 غ. تكون القوس أكثر أو أقل شداً، حسب شدة الرطوبة، فنتوصل بذلك للعزف بسرعة أكبر أو أقل. ومن المستحيل عملياً تقرير درجة السرعة قبل بداية الكونشيرتو. وغالباً ما تنشأ

عن هذا الأمر خلافات مع رئيس الفرقة، ولذا نقرأ في الصحف أحياناً أن رئيس الفرقة لا يعرف كيف يحافظ على سرعة ما، في حين أن عازف الكمان هو الذي اضطره للإبطاء.

هناك القليل من الأمثلة في تاريخ الكمان، عن الأعمال التي تتطلب قدراً كبيراً من نفوذ البصر وثقوب الفكر الوقائيين اللذين يبديهما رئيس الفرقة...

أنتظر كل استطراد بارع كما تنتظر مغنية ماهرة دورها في الغناء. وفي تلك اللحظة قد ينتابني شعور بالأسف، لأن سيبيليوس كان عازف كمان له مثل هذه المهارة، فلو كان أقل قوة ومهارة، لوفَّر الكثير من الجهد على خلفائه... ولكن كم من الروائع كنا سنفتقد بسبب ذلك!.

عند عزف هذه الحركة الملأى باللطافة والطاقة والحيوية المفعمة بأسباب النجاح أتساءل دوماً: كيف تمكن موسيقي ذو موهبة عامرة كموهبته، من أن يحيط نفسه بالصمت، ويسجن ذاته فيه. وذلك أن سيبيليوس لم يعد، بعد عام 1926، لتأليف أي شيء...

أكان قد أحرق كل طاقته واستهلكها؟ أم أن الدفق الموسيقي الذي كان يجعل من كل أعماله منظراً طبيعياً رائعاً قد شح ونفد؟ أو أنه أقام سداً أو حاجزاً يتعذر كسره، أمام نفسه؟

ليس لدي نزوع إلى السعي لإيجاد جواب على هذه الأسئلة، ولكنني أنحو إلى التآلف مع هذا الإحباط الهائل وفهمه عن طريق قراءة الجملة الأولى الغامضة من حركة هذا الكونشيرتو والإصغاء إليها وسماعها وعزفها بلا كلل أو ملل. وحين أتوصل للدخول حقاً إلى هذه الموسيقا، أشعر بالبرد الذي يخيم على أحد الشواطئ الصخرية، وبالصمت الذي يسودْ في الصباح الباكر، وأميّز شحوب ألوانه، وأفهم سبب توقف البعض هناك وعيشهم لحظات ذلك التوقف بكثافة، بلا حراك ولا كلام ولا تآليف. وبطريقة أكثر تبسيطاً (رغم فعاليتها)، أرى نفسي على ظهر سفينة تتأرجح أمام شواطئ صخرية شاسعة كبيرة الاتساع، فتأتي الجملة عندها ملبدة، خامدة الصوت لجوجة ملحّة وقوية، وآيلة إلى التلاشي في الوقت ذاته، بصورة يصعب تصديقها... لا شيء من كل هذا خارق يفوق قدرة البشر، من الوجهة التقنية (خلافاً للحركة الأخيرة). فالفن بالتحديد يكمن في تحرير الموسيقا بكل بساطة... وقد شرح هنري مور Henry Moore ذلك ذات يوم سُئِل فيه عن كيفية ولادة منحوتة ما... فأجاب: ((...الأمر في منتهى البساطة، إنني أقف أمام حجر ما، وأبعد عنه كل ما يزعج ويفسد ويشوش...)). وعندما سمعتُ جينيت نوفو Ginette Neveu وهي تعزف هذا الكونشيرتو، فهمت واحداً من مكوناته الجوهرية واستوعبته، فقد كانت جينيت نوفو تمتلك بمفردها، وكما لا يمتلك أحدٌ، قدرة الرجل وقوّته ورهافة المرأة وهشاشتها... وكانت تعرف بصحبة كمانها، وهو أكثر الآلات الموسيقية أنثوية، أن تكون عنيفة وحنونة عذبة في آن معاً. عند سيبيليوس، الأمر أكثر من مجرد درابزين أو حاجز تتعلق به؛ بل إنه واحد من مفاتيح عالمها... هذه الموسيقا ليست رشيقة وأنيقة فحسب بل إنها أرضية تعيش معنا.

كنت أحياناً غير راضية عن نفسي وعن التعاون مع الأوركسترا وقائدها، لكنني لم أشعر إطلاقاً بالضيق أو الملل من عزف هذا الكونشيرتو، حتى أنني عشت، حين قمت بتسجيله مع أندريه بروفان André Previn، بعض اللحظات التي أعدُّها من أفضل لحظات حياتي كعازفة كمان. يتمتع بروفان بموهبة توقع ما سيجري، فيقوم بتمهيد الأرض للعازف وتسويتها له حتى قبل شروعه في أية جملة، وهو يستشعر الكريشيندو (التدرج في شدة الصوت) الذي سيقوم به والريتونوتو (إبطاء السرعة) الصغير الذي سيحدد السرعة. يكتفي كثير من قادة الفرق الموسيقية بمتابعة العازف الإفرادي. ثم يتصرفون فيما بعد... وأما مع أندريه بروفان فالأمر مختلف، إذ لم يكن لدي في أي يوم مضى، انطباع بأنني أعزف (كعادتي)، فقد كان هذا القائد البارع يمسك بزمام القيادة والأمور بحزم ودراية، فيصبح الارتجال ممكناً لي من غير أن أشعر بأي ضغط، أو متطلبات على الإطلاق. إن شراكة كالتي بيني وبينه هي الأرض المعطاء الخيّرة التي تتيح تنفيذ عزف مفعم بالإلهام والوحي...

وهذا ما هو مثالي في هذه الموسيقا.

في العدد القادم: بارتوك الأكثر صدقاً.

❐❐❐

تذوق

❐ التواصل الواضح بين الفرقة السيمفونية الوطنية والجمهور

نبيلة أبو الشامات
باحثة موسيقية

قدمت الفرقة السيمفونية الوطنية حفلاتها الموسيقية الثلاث لموسم الصيف في 28 و29 و30 حزيران / يونيو 1999 في قصر العظم بدمشق،

بقيادة صلحي الوادي. ومما يلفت النظر في هذه الحفلات الثلاث الإقبال الشديد من الجمهور، وحرصه على متابعة أعمال الفرقة السيمفونية وتلك العلاقة الوثيقة التي استطاعت أن تخلقها الفرقة بينها وبين الجمهور المتذوق للأعمال السيمفونية الكلاسيكية، وهي ظاهرة صحية تدعو للتفاؤل والأمل بمستقبل فني متطور ومتقدم، يساهم في رفع مستوى حياتنا الثقافية ويغني عالمنا الروحي والإنساني والجمالي. وهذا بحد ذاته من أهم أهداف التربية الموسيقية التي نسعى إليها، فهي تؤسس لجيل يقدر الأعمال الفنية الراقية والمميزة حق قدرها، ويبتعد عن الأعمال الرديئة التجارية الهابطة التي تحاصره كثيراً في هذه الأيام.

استطاعت الفرقة السيمفونية أن تخلق هذه العلاقة الوثيقة مع الجمهور عن طريق العمل الدؤوب والتمرين المتواصل، وانتقاء الأعمال الجيدة والهامة، وإحياء الكثير من الحفلات في داخل القطر وخارجه، ولاقت استحساناً ونجاحاً كبيرين. وهذا النجاح إنما يؤكد دوماً أن الإنسان يميل إلى ما هو جيد وإنساني، ويعبر بصدق عن روحه وأصالته، بعيداً عن الإسفاف والتفاهة.

وقد أضفى المكان الجميل الكثير من السحر على الموسيقا، بالإضافة إلى خلق هذا الجمهور الواسع والمتعطش والمتابع والمتذوق لهذا النوع من الموسيقا. هناك إنجاز هام آخر هو تأهيل كادر فني سيأخذ طريقه يوماً ما في كل نواحي حياتنا الفنية، وسيرفع من المستوى الموسيقي العام، سواء في استخدام الآلة الموسيقية بكل أنوعها (آلات نفخ أو آلات وترية أو إيقاعية)، أو في استخدام الصوت البشري بأنواعه (سوبرانو، ميتزوسوبرانو، باريتون، تينور، باص).

وقد كانت الأعمال المنتقاة للحفلات الثلاث لموسم حزيران/يونيو 1999 متنوعة ومدروسة على نحو يجعلها من جهة قريبة من الجمهور، ومن جهة ثانية تبرز وتعطي الفرصة للعازف لإظهار براعته في استخدام الآلة، كما في كونشرتو الكمان والأوركسترا لمندلسون، أو في كونشرتو البيانو والأوركسترا لشوبان، أو في إبراز جمال الصوت البشري في رائعة كارل أورف الشهيرة: كارمينا بورانا.

في كونشرتو الكمان والأوركسترا لمندلسون ينساب اللحن بعذوبة ورقة إلى النفس وبكل بساطة، مما يجعله يشبه كثيراً أعمال موتسارت، وهذا ما حدا بالموسيقي الكبير روبرت شومان أن يقول عن مندلسون إنه موتسارت القرن التاسع عشر. ومما جعل الرحابنة أيضاً يقتبسون اللحن الرئيسي لهذا العمل ويكرمونه في أغنية عربية "لينا يا لينا"، كما فعلوا سابقاً مع اللحن الرئيسي للسيمفوني الأربعين لموتسارت في أغنية "يا أنا يا أنا" لفيروز حباً وتقديراً لتلك الأعمال الجميلة التي تنفذ إلى القلب مباشرة.

ويعبر كونشرتو الكمان والأوركسترا مقام مي مينور لمندلسون عن المرحلة الرومانتيكية. فمندلسون من الرومانتيكيين الأوائل في القرن التاسع عشر، ولد عام 1809 وتوفي عام 1847. تأثر ببيتهوفن وشوبرت، ولكنه اتخذ منحى خاصاً به أكثر بساطة وعفوية، وأعطى آلة الكمان الصولو مركز الصدارة، ودوراً رئيسياً كبيراً يفتح المجال أمام العازف لإبراز أحاسيسه ودقة عزفه ومهارته وتحليقه في أجواء العمل ببراعة ورقة متناهية. قدم هذا العمل أول مرة عام 1845 في مدينة لايبزغ، قبل وفاة المؤلف بعامين فقط. وقد كلفه جهداً كبيراً وسنوات عديدة منذ عام 1838، وقد أتى كباقي الأعمال الكلاسيكية وفق قالب السوناتا المعروف: ثلاث حركات الأولى منها سريعة ومؤثرة بدخول سريع لآلة الكمان دون افتتاحية مطولة بل الاكتفاء بمقدمة صغيرة، ثم الدخول في اللحن الذي يوحي بالكثير من الارتجال والمهارة التي يتطلبها العازف بحيث يكون دور الأوركسترا مساعدة وتهيئة الجو لانتقال الكمان الصولو في مدارج وعوالم المؤلف الروحية والإبداعية مما يفتح المجال واسعاً أمام العازف للتعبير والإبداع. الحركة الثانية كالعادة

بطيئة تأملية. يستمر هذا التأمل في الحركة الثالثة حتى يتصاعد اللحن إلى لحن سريع راقص بمرافقة الأوركسترا وآلات النفخ خصوصاً.

وقد لاقى هذا العمل إعجاباً شديداً من الجمهور، لأنه قريب من مزاجنا العاطفي الرومانسي الراقص، ولتمكن العازفتين الشابتين دانا دبوس وماريا أرناؤوط من أدائه بإحساس ومهارة عاليتين، رغم صعوبته وتطلبه جهداً عالياً جداً. ومن الجدير بالذكر أن عازف الكمان فرات حنانا، وهو خريج كونسرفاتوار موسكو، كان قد قدم هذا العمل في أمسيته بمكتبة الأسد بتاريخ 1996/11/17 بمرافقة عازفة البيانو سفيتلانا الشطة. (راجع العدد 15 من المجلة)

العمل الثاني الهام الذي قدم في اليوم الثاني للأمسيات الثلاث، كان الكونشرتو الأول للبيانو والأوركسترا من مقام مي مينور لفريديريك شوبان (1810- 1849) بمناسبة مرور مئة وخمسين عاماً على وفاة شوبان، الذي يعد بحق من أهم الموسيقيين الذين ألفوا لآلة البيانو حتى أن اسمه ارتبط بآلة البيانو ارتباطاً وثيقاً وجميلاً. وكونشرتو البيانو الأول من أجمل أعماله وأكثرها خلوداً وأهمية وقد ألفه وفق قالب السوناتا من ثلاث حركات (سريعة، بطيئة، حيوية). وأدت دور البيانو الصولو فيه همسة الوادي[1] أستاذة البيانو في أكاديمية سيبيليوس في هلنسكي بفنلندا. قدمت همسة العمل بإتقان وفهم عاليين، وهي التي بدأت حياتها الفنية عام 1975 بمسابقة شوبان في بلده بولونيا التي عشقها وكتب لها أعمالاً كثيرة ارتبطت باسمه. وكنا قد سمعنا همسة الوادي العام الماضي في قصر العظم أيضاً، إذ قدمت كونشرتو البيانو رقم 20 من سلم ري مينور لموتسارت، قبل تقديمه

[1] راجع العدد الخامس من المجلة. (المحرر)

ضـمن حفل الفرقة الوطنية السـيمفونية في الولايات المتحدة الأمريكية.

ومن المقطوعات الموسيقية التي قدمت أيضاً في اليوم الأول كونشرتو للآلات الإيقاعية والأوركسترا لموسيقي فرنسي من القرن العشرين (1892-1974)، وهو داريوس ميلهود، الذي درس الكمان في كونسرفاتوار باريس، وتخرج منه عام 1909. وقد تأثر بعمله بالموسيقا والإيقاعات البرازيلية الحيوية المميزة والجميلة التي جذبته، حتى قام بتأليف كونشرتو للإيقاع مع الأوركسترا، وهذا شيء نادر، مما أغنى أيضاً موسيقاه لتنوع ثقافته وتأثره بالموسيقا الأوروبية. فقد عاش ودرس في البرازيل الموسيقا الحيوية لأمريكا اللاتينية...

وفي اليوم الثالث قدمت الفرقة مقطوعة الدانوب الأزرق ليوهان شتراوس الابن، بمناسبة احتفال فيينا مسقط رأسه بمرور مئة عام على وفاته[2]. فقد ولد عام 1825. وبين عامي 1845-1895 أبدع يوهان شتراوس وشقيقاه نحو500 فالس وبولكا وأوبريت (كان الفالس ينتزع الناس من كراسيهم ليرقصوا). في عام 1872 قدم يوهان شتراوس أول عروضه الأمريكية في بوسطن لفالس الدانوب الأزرق أمام نحو مئة ألف مستمع، وما زال فالس الدانوب الأزرق يلقى استحسان الناس وإعجابهم حتى اليوم.

أما القسم الغنائي من البرنامج فابتدأ بمقطوعة غنائية "يستيقظ برقة قلبي" من أوبرا "شمشون ودليلة" للموسيقي الفرنسي كاميل سان سانس، الذي ولد عام 1835 وتوفي في الجزائر عام 1921. وقد قدم أوبراه شمشون ودليلة لأول مرة عام 1877 في مدينة فايمار بمساعدة فرانز ليست، وقد أدت هذه الأغنية من طبقة ميتزو سوبرانو الطالبة سوزان حداد في المعهد العالي للموسيقا في السنة الرابعة، والتي أثبتت في هذه الأغنية إمكانيات عالية في الأداء والإحساس

[2] راجع قسم أعلام من هذا العدد. (المحرر)

والشاعرية التي تتطلبها الأغنية، كما سمعناها سابقاً في كثير من أعمال الميتزوسوبرانو... وهي من الطالبات البارزات في قسم الغناء، مثل لبانة قنطار ونعمي عمران وتالاردكرمنجيان... اللواتي أثبتن مهارة وتقدماً في هذا النوع من الغناء الأوبرالي غير المألوف عندنا، والذي يتطلب مهارة وموهبة عاليتين.

المقطوعة الثانية الغنائية التي قدمت في اليوم الثاني كانت للموسيقي الإيطالي جياكومو بوتشيني، وهي أغنية من أوبرا "مدام بترفلاي" الشهيرة بعنوان "سيكون يوماً جميلاً" من طبقة السوبرانو، أدتها ببراعة وجمال طالبة في السنة الأخيرة في المعهد العالي للموسيقا تالار دكرمنجيان. وتعد هذه الأوبرا من أشهر وأحب الأوبرات إلى قلب مؤلفها بوتشيني (1858-1924)، والتي جعلته يمثل مكانة رفيعة في المسرح الغنائي الإيطالي يضاهي فيردي، للنجاح المنقطع النظير الذي لاقته عند عرضها إلى جانب أعماله الأوبرالية الأخرى، مثل "البوهيمية" التي قدمها في تورنتو عام 1896 و"توسكا" التي قدمت عام 1900 في روما...

وكانت مشاركة المؤلف السوري الشاب زيد جبري في اليوم الثاني (الثلاثاء) مفاجأة وفرصة جميلة للتعرف على موهبته وأعماله، وهو الحائز على الجائزة الأولى للتأليف في بولونيا عام 1997. شارك زيد في أغنيتين من طبقة السوبرانو للشاعر محمد ديب وأدونيس، أدتها غناء مغنية السوبرانو تالار دكرمنجيان.

أما العمل الغنائي الرابع والأخير الذي قدمته الفرقة الوطنية السيمفونية مع كورال المعهد العالي للموسيقا قسم الغناء، والذي يبرز مهارة الطلاب الغنائية وإمكاناتهم، ويتطلب جهداً كبيراً على مستوى الغناء الإفرادي (صولو) أو

الجماعي، فهو العمل الكبير الشهير كارمينا بورانا[3] للموسيقي الألماني كارل أورف (1895-1982). وقد اشتهر بأسلوبه الخاص جداً في التأليف الذي يعتمد على الإيقاع بشقيه:

1- الإيقاع الآلي حيث يستخدم كثيراً من الآلات الإيقاعية المنوعة

2- إيقاع الكلمة، مما يعطي لموسيقاه الكثير من الحيوية والعنف والاحتفالية.

واهتمامه بإيقاع الكلمة هو الذي جعله يعتمد اللغة اللاتينية.

3- الغناء الجماعي الذي اتصف بالطابع الأوستيناتي (الارتفاع والانخفاض المفاجئ) حيث يغني الجميع **فورتونا إلهة الحظ**.

وقد كتب أورف عمله هذا معتمداً على نصوص بافارية شعرية لشعراء جوالين من القرن الثالث عشر، أشهرهم الشاعر جوهان أندرس شملر. وقد ظل القساوسة يخفون هذه الأشعار بسبب دنيويتها المفرطة حتى عام 1847، حتى أفرج عنها وطبعت باللغة اللاتينية، ثم كتب لها أورف الموسيقا عام 1937، وقدمت في نفس العام في مدينة فرانكفورت، ولقيت نجاحاً كبيراً. ثم قدمت في مدينة سان فرانسيسكو عام 1958، وفي ميلانو وهامبورغ عام 1942. وقد كتبها أورف على شكل كانتاتا (مجموعة أغانٍ متفرقة، وليس على شكل أوبرا كما يظن بعضهم).

يرى كارل أورف أن كانتاتا الكارمينا بورانا هي بداية نجاحه في عالم التأليف الموسيقي الغنائي والتي قد ألفها بعد

[3] راجع العدد 20 من المجلة. (المحرر)

أن تجاوز الأربعين عاماً، وتشكل هي وعملاه الغنائيان الآخران كاتولي كارمينا وانتصار أفروديت، ثلاثية غنائية مشهدية متكاملة، أعطت كارل أورف الكثير من الشهرة والشعبية لأعماله، إلى جانب أوبراه "الذكية".

ينقسم العمل إلى خمسة أجزاء:

1- **القسم الأول** ينحصر في غناء الكورال غناءً جماعياً يتصف بالطابع الأوستيناني، فيغني الجميع أغنية فرتونا إلهة الحظ التي لا تبقي إنساناً في مكانه، وهي في دوران مستمر، تقول القصيدة الأولى:

الحظ ملك العالم
تباً لك أيها الحظ
في تبدلك مثل القمر
مثله تكبر وتكبر
ومن ثم تتلاشى
عجلة الحظ التي تدور
طبيعتها فاسدة
سعادتك وهمية
لا تلبث أن تزول
ومن ثم تتلاشى

2-القسم الثاني الترنم بالربيع **إذ يتدرج الإيقاع بالارتفاع ويشدو صوت نسائي حاد (سوبرانو) بأغنية "فتاة تقيم هناك"، ثم أغنية "من خفقات قلبي" الملأى بالمشاعر الإنسانية والإيقاع اللغوي المتميز. تقول بعض كلمات القصيدة:**

وجه الربيع الحسن
تقدم إلى العالم من جديد
قهر قسوة الشتاء
فكان على الشتاء أن يتخلى عن مكانه
الغابات تحتفل
وتتصاعد من صخرة فلوبرا
الأغاني الطيبة العذبة
والمروج مزينة بالأفراح
الابتسامات مشرقة
إن شبابكِ الدائم برهان أكيد على طيبة شعوركِ ووفائكِ
كوني واثقة من كلامي هذا

3- في القسم الثالث **"في الحانة" يغني الجميع ويلهون وفق لعبة "الوزة المحروقة" المشهورة في القرون الوسطى، ثم يصدح الكورال بأغنية باخوس.**

4- القسم الرابع: **يتبارى النساء والرجال في تبادل أغنيات الحب، ثم يهاجم الشباب القلعة التي تجلس فيها هيلينا وينتصر الحب، ويغني الجميع أغنية "تحية لكِ يا فينوس".**

5- والقسم الخامس **والأخير: تعود عجلة الحظ إلى الدوران باستمرار ويعود معها اللحن الأول بإيقاعه القوي المتدفق مع إيقاع الكلمة الخاص، والغناء الجماعي، ويغني الجميع مرة ثانية فورتونا الحظ سيد العالم...**

رغم صعوبة العمل وتنوعه وحداثة فرقة كورال المعهد العالي للموسيقا فقد كان العمل جميلاً، وبذلت الفرقة جهداً وحباً كبيرين، خاصة في مقاطع الغناء الجماعي والمقاطع السريعة.

وانفتاح المكان على الهواء الطلق جعل بعض الأصوات الهادئة الإفرادية تتناثر هنا وهناك وتضيع في الهواء، مما سبب بعض الخلل في إيقاع العمل. وأعتقد أنه كان بالإمكان حذف بعض المقاطع الإفرادية الصعبة وخاصة في مقطع "في الحانة لعبة الوزة المحروقة" لتلافي هذا الخلل، وخاصة أن العمل هو مجموعة قصائد متناثرة وليست دراما أو أوبرا. ولكن يبدو أننا ندفع بطلابنا إلى المواقف الصعبة الأداء رغم يفاعتهم ليستفيدوا من هذه التجارب على اختلاف أنواعها في مواقف أكثر صعوبة.

❐❐❐

أعلام

❐ 1999، عام مشهود يرصد ذكرى اثنين من أعلام الموسيقا العالمية: ريتشارد ويوهان شتراوس

عام 1999 هو عام مشهود يرصد ذكرى اثنين من أعلام الموسيقا العالمية.

الأول: **يوهان شتراوس الابن النمساوي وهو ملك موسيقا الفالس (1825-1899) ويحتفل اليوم بمرور مئة عام على وفاته.**

الثاني: ريتشارد شتراوس عملاق **الأوبرا** الألمانية والقصائد السيمفونية (1864-1949)، ويحتفل العالم اليوم بمرور خمسين عاماً على وفاته.

ومن الملاحظ أن ريتشارد شتراوس الألماني ويوهان شترواس النمسوي قد جمع بينهما لحن الفالس رغم عدم وجود قرابة بينهما. إذ لم يفت ريتشارد شتراوس الألماني أن يدخل في صلب أوبراه "فارس الوردة" ألحان الفالس ليعبر عن مواقف معينة، بينما جعل يوهان شتراوس النمسوي من موسيقا الفالس عالماً قائماً بذاته.

بشير نطفجي

باحث موسيقي

أعلام

❐ الذكرى المئوية الأولى لوفاة يوهان شتراوس الابن، ملك الفالس (1825-1899)

يوهان شتراوس الابن

يصادف عام 1999 الذكرى المئوية الأولى لوفاة يوهان شتراوس الابن الذي جعل من رقصة الفالس إرثاً فنياً خالداً يقبل عليه الناس في العالم أجمع اليوم.

الفالس

في السنوات العشرين الأخيرة من القرن الثامن عشر ظهرت رقصة جديدة في كل من بوهيميا والنمسا وبافاريا انتشرت بسرعة عبر القارة الأوروبية هي الفالس على شكل رقصة جماعية بين سكان الريف على غرار ما يعرف باسم (اللاندلر والدرهتانز) التي استقى منها الموسيقي شوبرت ألحاناً رائعة. لم يكن هذا مستغرباً فشعب فيينا يتعشق المرح وكان أول من اصطفى الرقصة الجديدة وأقام لها في القلب مكانة عالية، وكانت ألحانها هي التي نشأ عليها يوهان شتراوس الأب في شبابه.

لا بد لنا من وضع الحوادث حسب تسلسلها وأن نضع تاريخ سلالة شتراوس في فيينا بوضوح:

1. يوهان شتراوس الأب مؤسس عصر الفالس وقد عاش بين 1804 و1849.
2. يوهان شتراوس الابن وهو ملك الفالس وقد عاش بين 1825 و1899، وسيدعى هنا بيوهان الثاني.
3. جوزيف شتراوس الابن الثاني وقد عاش بين 1827 و1870.
4. إدوارد شتراوس الابن الثالث وقد عاش بين 1835 و1916.

كان يوهان شتراوس الأب ابناً لصاحب نزل في ضاحية من فيينا اسمها ليوبولدشتات، وقبل أن يبلغ هذا الابن عامه الأول توفي والده غرقاً في نهر الدانوب وتزوجت أمه من صاحب نزل آخر يدعى غولدر. في السنوات الأولى من حياة الصبي أهداه زوج أمه آلة كمان رخيصة صنعت في بافاريا تعلم الصبي عليها التقاط الألحان التي كان يسمعها حوله مما يمكن عزفه عليها. وفي يوم أعلن لزوج أمه عن رغبته في

أن يصبح موسيقياً، ولكنه أجبر على ممارسة صناعة تجليد الكتب. لم ترق هذه المهنة للصبي فهرب من المنزل مع كمانه، ويشاء الحظ أن يلتقي بصديق يتولى إقناع ذويه بأن يدرس العزف على الكمان والفيولا ثم ينضم إلى فرقة موسيقية تقدم ألحانها في مطعم يدعى الإجاصة الذهبية. وبعد فترة انتقل إلى ناد أرستقراطي.

بلغ يوهان الخامسة عشرة من عمره، واشترك مع صديق له يدعى جوزيف لانر الذي أصبح فيما بعد أحد أعلام عالم الفالس. أسس يوهان مع صديقه فرقة موسيقية من أربعة عازفين تتجول في الفنادق والنوادي، وابتسمت الدنيا ليوهان وقد أصبح يؤلف الموسيقا ويكسب عيشه.

نجحت الفرقة مما شجع لانر على أن يطورها ويجعلها فرقة أوركسترالية مؤلفة من اثني عشر عازفاً احتفظ يوهان فيها بمنصب عازف الكمان الرئيسي. نالت الفرقة إعجاب الجمهور وتقديره، بيد أن لانر شعر بالحاجة لتطوير ألحان الفالس رغم أنه لم ينل دراسة موسيقية في حياته. نجح لانر في تأليف بعض الألحان على الطريقة الجديدة ووجد بين الناشرين من يشتريها. أصبحت أوركسترا لانر تحظى بطلبات كثيرة لتقديم ألحانها في أماكن عدة مما دفعه لتقسيمها إلى فرقتين يقود هو واحدة ويقود يوهان الأخرى، ولكن هذا الترتيب أوقع الشقاق بين الصديقين بسبب المنافسة التي قامت بينهما وانفصل الصديقان بعد خصام حاد.

حُمَّى الفالس في فيينا

في العام الذي سبق انفصال يوهان عن شريكه لانر، تزوج يوهان من امرأة جميلة شابة تدعى آنا سترايم وأصبح أبا في سن الحادية والعشرين وكان لزاماً عليه أن يعمل جاهداً لتوفير أسباب العيش لأسرته، فبدأ بتأليف مقطوعات للفالس

أصـبحت رائجة ومقبولة لدى الناشـرين، ولكنه اكتشـف أن قالب موسـيقاه يجب أن يتطور ليصـبح أكثر ليونة، وتكون الجمل الموسـيقية فيها أكثر امتداداً وتوزع توزيعاً موسـيقياً يجعلها أكثر اسـتساغة، وكان له في مقطوعة "دعوة إلى الرقص" التي ألفها فيبر خير قالب يصب فيه ألحانه الجديدة.

اندفع يوهان في دراسـة التأليف والتوزيع الأوركسـتراليـ، ولم يجد غضـاضـة في اتخاذ أفكار من مؤلفات غيره أمثال بيتهوفن وميربير، ومع الوقت زاد عدد العازفين في أوركسـتراه إلى رقم لم يسـبق له مثيل وزعهم على عدد من الفرق الموسـيقية في الوقت الذي أصـبحت فيه فيينا مأخوذة بهذه الموسيقا التي امتلكت لب الشعب وأحاسيسه.

وصـل الموسـيقار الشـهير شـوبان إلى فيينا عام 1830 ليقدم حفلات موسيقية فيها، ولكنه وجد شعبها قد أداره ظهره للموسيقا الجادة وقد سيطرت موسيقا لانر وشتراوس عليه وأبعدته عما سواها.

يوهان شتراوس يغزو برلين وباريس

في عام 1834 أصبحت فيينا صغيرة جداً أمام نشاطات يوهان شـتراوس فاتجه مع فرقته نحو برلين محطماً في ذلك الطوق أمام النفوذ البروسي الذي لا يتقبل شيئاً منشؤه النمسا. بيد أن ظهور يوهان الشـاب ذي الوجه الهضـيم والشـعر الأسـود الفاحم والعينين النفاذتين إلى جانب الطبيعة الغجرية المتوثبة على رأس فرقته الموسيقية يعزف فالساته في مسرح **كوينسشتادر** قضى على المعارضة القائمة ونال وقفة تصفيق طويلة وإعجاب عميق.

في السـنة التالية زار يوهان عدداً من المدن الألمانية والهولندية والبلجيكية، ثم توجه إلى باريس في عام 1837 على رأس أوركسترا من ثمانية وعشرين عازفاً، وكان حينئذٍ

واقعاً تحت تأثير موسيقا المؤلف ميربير. في باريس واجه يوهان منافسة من الموسيقي الفرنسي موسار الذي كان يقدم ألحانه هناك مع أوركسترا من مئة عازف. وزاد من قلق يوهان أثناء تقديم موسيقاه أن شاهد بين جمهوره مشاهير أمثال أوبير وكيروبيني وبرليوز يستمعون إلى موسيقا الفالس، إلا أن قلقه زال في النهاية، فحداثة الموسيقا وجمال أدائها نال إعجاب المشاهير والجمهور.

بعد أسابيع قليلة عزف يوهان أمام الملك لويس فيليب الذي استقبله بعد ذلك بحفاوة بالغة ومنحه ألفي فرنك مع دبوس ماسي. وهنا بدا لموسار أن من الحصافة أن يعقد صفقة مع يوهان لتقديم ثلاثين حفلة موسيقية موزعة بينهما، وبهذا تكون كل من فرنسا والنمسا ممثلةً فيها، وخلال تلك الحفلات لفت نظر الموسيقي برليوز، وهو الذي يتمتع بأذن موسيقية غاية في التمييز بين أنواع الموسيقا، جمال صوت فرقة يوهان وخصوصاً آلات الكمان والآلات الخشبية، وكال لها المديح على تفوقها بالمقارنة مع الفرق الأخرى.

لندن وتدهور صحة يوهان

في خريف 1837 قام يوهان برحلة موسيقية طويلة شملت المدن الرئيسية في فرنسا وبلجيكا واسكتلاندا وإيرلندا، وحط في لندن مع فرقته الموسيقية في شهر نيسان 1838 حين كانت لندن تستعد لتتويج الملكة فيكتوريا وترغب في إنفاق المال بسخاء لاستقدام العازفين المهرة. عزف يوهان في قصر باكنغهام في أول حفل أقيم بعد اعتلاء الملكة فيكتوريا العرش، كما عزف في السفارة الروسية آنذاك، وفي عدد من الصالونات الفخمة في لندن بلغ عددها اثنتين وسبعين في غضون أربعة أشهر رافقه فيها عازف البيانو الشهير

اغناس موسـكيليس وعازفة الكمان الشـابة المعجزة ذات الأحد عشر ربيعاً **تيريزا ميلانولو**.

كان يوهان يحضّر لزيارة أمريكا بعد تتويج الملكة فيكتوريا، ولكن أصدقاءه نصحوه بالعدول عن الفكرة نظراً للمشقة التي لن تتحملها حالته الصحية التي بدأت تتدهور نتيجة الإرهاق، وعاد إلى فرنسا حيث واجه تمرداً قام به أفراد فرقته الموسيقية بسبب جهد العمل المضني والغياب الطويل عن الوطن.

انهار يوهان تحت وطأة المرض خلال زيارته الثانية إلى انكلترا في خريف 1838، وأدرك بأنه لن يشفى في المناخ الانكليزي، فاجتاز البحر إلى ثغر كالية حيث قدم حفلة الوداع هناك التي قضت على قواه المتداعية ونقل بعدها إلى باريس ومنها إلى فيينا في حالة ضعف شديد ألزمه الفراش بضعة أسابيع. وفي لحظة عدم تبصر بالنتائج قدم حفلة موسيقية في البعثة الدبلوماسية الروسية آنذاك، وفي منتصف الحفل سقط إعياءاً وأدرك الأطباء حينذاك بأن حالته أصبحت خطيرة وأخبروا زوجته بأنه لن يستطيع الظهور في حفلة قبل مضي سنوات عديدة مما أشعره بكرب عميق. وفي هذه الفترة اكتشف بأن ابنه البكر يوهان الثاني الذي أعده ليشغل مكاناً في دنيا الأعمال كان يدرس العزف على الكمان سراً مع أحد أعضاء فرقة أبيه الموسيقية وينوي جاداً تقصي خطوات أبيه.

الأب يوهان الثاني وابنه

رغم تنبؤات الأطباء المتشائمة حول صحة يوهان الأب إلا أنه تماثل للشفاء خلال أشهر وعاود الظهور في الحفلات العامة، وخلال هذه الفترة التقى امرأة شابة جميلة تدعى **أميلي ترامبوس** فتزوج منها وأفرد لها منزلاً لإقامتها فأنجبت له خمسة أطفال اختار لأولهم اسم يوهان.

أثار زواج يوهان الأب حفيظة زوجته الأولى آنا شتراوس فصممت على جعل ابنها يوهان الثاني عازفاً متفوقاً كي يوفر لها يوماً ما الانتقام من زوجها الذي غدر بها وأن يهزه في عقر داره.

بلغ يوهان الثاني التاسعة عشرة من عمره وأصبح على استعداد للظهور في الحفلات العامة ومواجهة الحياة، فحصل على رخصة لتأليف فرقة موسيقية. وفي تشرين الأول عام 1844 قدم أول حفلة موسيقية في حديقة مطعم **دومـاير** الشهير أثارت غضب مريدي والده الذين كانوا حاضرين، إلا أن غضبهم سكن عندما قدم معزوفات فالس من تأليفه هو أسماها "طالبات القرب" التي قضت على كل ضغينة عليه. ازداد إنتاج يوهان الثاني من الفالسات والبولكات والكوادريل التي زادت من مكانته الفنية، وفي وقت قصير ثبت للناس أن هذا الابن عازف الكمان والمؤلف أصبح نداً لأبيه. وفي إحدى الحفلات لم يشأ الجمهور المغادرة عندما حلت الساعة الواحدة صباحاً مما دعا يوهان الثاني لمفاجأة جمهوره بحركة تقدير منه إذ قدم إحدى فالسات أبيه المشهورة باسم لوريلاي راين كلانغ التي ألهبت أكف الجمهور الذي صفق بحماس شديد ودفع مريدي أبيه إلى حمله على الأعناق من منصة العزف.

أيام يوهان الأب الأخيرة

عين يوهان الأب مديراً لفرقة موسيقا الميليشيا المدنية الأولى في فيينا، كما عين صديقه القديم لانر مديراً للفرقة الثانية، وعندما توفي لانر أسند المنصب الشاغر إلى يوهان الثاني الذي أصبح ملك الفالس، وهكذا أصبحت فيينا تشاهد اثنين من عائلة شتراوس، الأب والابن، يقودان فرقتين متنافستين بلباس موحد يختلف في إحداهما عن الأخرى، في تلك الفترة ألف يوهان الأب مارشاً احتفاءً بالنصر الذي حققه

الجنرال رادتســكي على الجيوش الإيطـاليـة إبـان الثورة الألمانية عام 1848 وســمي باســمه. وبما أن هذا الجنرال ينتســب إلى أســرة الهالســبورغ الألمانية وليس إلى الحزب الجمهوري في فيينـا فقد عُد يوهان الأب رجعياً وانهالت عليه رسائل التهديد والشتم مما حدى به إلى الرحيل عن فيينا يملؤه الأســى من هذا الاضــطهاد، فطاف بفرقته الموسـيقية جهات عديدة قوبل فيها بالعداء السافر الشديد.

وفي ربيع عـام 1849 زار لنـدن ثـانيـة وقـدم فيهـا حفلـة ناجحة في البلاط الملكي تحت الرعاية الملكية، ولكن رســائل التهديد التي أرسلها المتشيعون للجمهورية لاحقته هناك وبلغ بـه الحزن أشــــده. عـاد يوهـان الأب إلى فيينـا في شــــهر تموز/يوليو فوجد الجو الســياســي قد هدأ، ويمم شــطر قاعة الموسـيقا ليعزف فيها مجدداً فحالفه الحظ وارتفعت معنوياته. وفي أيلول/سبتمبر من ذات العام أصيب يوهان الأب بالحمى القرمزية مع التهاب بالدماغ توفي على أثرها بعد أيام قليلة.

شيعت فيينا جنازة يوهان الأب في موكب مهيب بعد يومين من وفاته اشترك فيها الآلاف وحملت فرقته الموسيقية النعش على الأعنـاق يتقدمـه رئيس الفرقـة **آمون** حـاملاً على كفيـه وســادة ســوداء وضــعت عليها آلة الكمان الخاصــة به وقد قطعت أوتارها حزناً عليه. أقيمت مراسم الصلاة في الكنيسة، وبعد أيـام قليلـة أقيم جنـاز لراحـة نفســه قدم فيـه ابنـه يوهان الثاني الجناز الذي ألفه الموســيقي العظيم موتســارت عزفته أوركسترا وجوقة الأب.

يوهان الثاني وأخيه جوزيف

تولى يوهـان الثـاني إدارة فرقـة أبيـه الموســيقيـة ودعمهـا بفرقته هو، ونذر نفســه لإحياء نشــاطات أبيه، وأصــبحت أوركســترا شــتراوس تعزف في كل مكان طيلة العام. عين

يوهـان الثـاني مـدير حفلات البلاط الملكي وكـان عليـه أن يتولاها بكـاملها، وعنـدمـا كـان يتوفر لـه الفراغ اللازم يؤلف ألحـانـاً موســيقية متدفقة الإيقاع كان يســميها **"تدفق الماء العذب"**. لقد كان مؤلفاً موهوباً فعلاً، ولكنه أقل إلهاماً من أبيه إلى حد مـا. كان يكن إعجاباً عميقاً لموســيقا فاغنر مما دفعه إلى عزف مقـاطع من أعمـال هـذا الموســيقـار العظيم مثـل لوهنغرين وتانهوزر.

لم يمر وقت طويل حتى نـال حمل العمل الثقيل من قوى يوهـان الثـاني، وفي صــبـاح أحـد الأيـام وهو في الثـامنـة والعشــرين من عمره ســقط مغشــياً عليه وتبين بأن حالته خطيرة وعليه أن يســكن إلى الراحة فترة طويلة. برزت الآن الحاجة إلى من يرأس الفرقة الموســيقية، ووقع الاختيار على جوزيف شــتراوس الابن الثاني للأســرة الذي كان يعزف مع أخيـه يوهـان الثـاني ثنـائيـات على البيـانو في طفولتهمـا. أخـذ جوزيف يتـدرب على عزف الكمـان وكـان عليـه أن يؤلف الموســيقا أيضــاً، وهكذا ألف لحناً من الفالس أســماه "الأول والأخير". لم يكن جوزيف يتمتع بالشـخصـية الآسـرة المحببة التي كانت لأبيه وأخيه، ولكن طبيعة الخجل البادية في مسلكه جذبت إليه الجمهور النمسوي الطيب القلب.

شــفي يوهـان الثاني من مرضــه وعاد ثانية للظهور في الحفلات العامة، وأصـبح في فيينا فرقتين موسـيقيتين لأسـرة شتراوس. لقي جوزيف النجاح وألف مقطوعة موسيقية جديدة أســماها "الأولى بعد الأخيرة"، وحدث بعد ذلك أن ألف ما يقارب من مئتي قطعة موسيقية خلال السنوات التالية.

الأخوة الثلاثة

في عام 1854 كان يوهان الثاني في إجازة يمضــيها في مدينة غاسـتاين وهناك تقدم منه مدير محطة قطارات روسـيا

آنذاك وعرض عليه راتباً سخياً لقاء قيادة أوركسترا **متنزه بيترولفسكي** القريب من سان بطرسبورغ أثناء مواسم الصيف.

وافق يوهان الثاني على العرض وأصبح شخصاً مرموقاً هناك، وكان القيصر يرعى هذه الحفلات الموسيقية ويحضرها. في نفس الفترة تولى جوزيف شتراوس إدارة الفرقة الموسيقية في فيينا. كان ضغط العمل ثقيلاً في فيينا، وفي عام 1859 استدعي إدوار شتراوس ليساعد أخاه جوزيف، وإدوار هو الابن الثالث في عائلة شتراوس ويبلغ الرابعة والعشرين من عمره ويتمتع بحس مرهف ويسعى لدخول السلك الدبلوماسي.

قدم إدوار شتراوس أول حفلاته الموسيقية ضمن احتفال كبير أقيم في قاعة ديانا في فيينا في شباط/فبراير 1859، وفي هذه المناسبة قسمت الفرقة إلى ثلاثة أقسام يقودها الأخوة الثلاثة، وانتهى الحفل بعد أن عزفت الفرقة بكاملها رقصة غالوب الأخيرة. في تلك الفترة طرأ تغيير على رقصة الفالس التقليدية على يد يوهان الثاني الذي رأى أن أحسن طريقة للتطوير تكمن في إطالة المقدمة في القطعة الموسيقية وكذلك تذييلها وجعل الألحان متضادة وأطول نفساً.

فالس الدانوب الأزرق

في عام 1860 تعرّف يوهان الثاني إلى سيدة كريمة ذات مواهب عظيمة تدعى **"جيتي ترينغر"** تعيش مع أسرة البارون مورتيز تيديسكو كانت في يوم من الأيام مغنية أوبرا مشهورة ثم تقاعدت. تزوج يوهان الثاني من هذه السيدة المحبة في كنيسة سان استفان عام 1862.

رأت هذه السيدة الحصيفة أن زوجها قد أصبح غنياً ولم يعد بحاجة لإرهاق نفسه في العمل الشاق وأن بوسعه أن

يحيل ثقل العمل إلى أخويه جوزيف وإدوار، وأن يقود الأوركسترا في المناسبات الهامة فقط إلى جانب التأليف الموسيقي.

في عام 1867 اتصل متعهد الحفلات **يوهان هربيك** بيوهان الثاني وطلب منه تأليف فالس غنائي لفرقة الكورال التي يرأسها على أن تبنى المقطوعة الموسيقية على قصيدة من شعر **كارل بيك** تنتهي أبياتها بكلمة الدانوب الجميل.

ألف يوهان الثاني موسيقا القصيدة ولم يدرك أحد في ذلك الحين أن هذا الفالس سيحطم الأرقام القياسية في غضون أشهر معدودة. في نفس العام زار يوهان الثاني باريس بمناسبة قيام المعرض الدولي، ثم زار لندن بدعوة من أمير ويلز الذي أصبح فيما بعد إدوار السابع، وقدم فيها ست حفلات موسيقية في مسرح كوفنت غاردن، وألف فالساً وكوادريلاً ضمنهما ألحاناً انكليزية. وفي السنوات التي تلت ألف فالسات عديدة منها: حكايات من غابات فيينا، فالس النبيذ والنساء والغناء، وفالس فيينا الجديدة، وفالس ألف ليلة وليلة، إلى جانب فالسات أخرى طبقت شهرتها الآفاق.

وفاة جوزيف شتراوس

سارت حياة يوهان الثاني هادئة في تلك الفترة بينما أصبحت حياة جوزيف عسرة لأنه لا يتمتع باللياقة البدنية اللازمة أو الاتزان الفلسفي الذي يجب أن يتوفر في قائد الأوركسترا النشيط، لذا لم يستطع أن يتصرف حيال المداخلات العديدة التي تصادف مهنة قيادة الأوركسترا. خلال فترة الحفلات الموسيقية التي قدمها في وارسو في صيف 1870 نشأ خلاف بين أعضاء الفرقة الموسيقية أدى إلى توقف العزف وأصاب جوزيف برعب شديد سقط على إثره عن المنصة مغشياً عليه، فحمل إلى منزله بعد أن أصيب

بجرح في رأسه شخصه الأطباء على أنه ارتجاج دماغي وحالته خطيرة تحتم استدعاء زوجته من فيينا، وبعد أسابيع قليلة نقل إلى وطنه النمسا على أمل أن يحظى بعناية طبية أوفى فيها، ولكنه توفي بعد أيام قليلة وكان في الثالثة والأربعين من عمره.

خلّفت وفاة جوزيف حزناً عميقاً لدى معجبيه، فقد كان لطبيعته المتأملة ولنوع موسيقاه المتميز أكبر الأثر في النفوس، إذ كانت رقصة البولكا وقفاً عليه، ولم يكن أحد يدري بأن مقطوعة بولكا بيزيكاتو المنسوبة إلى يوهان الثاني هي في الواقع جهد مشترك بينهما.

يوهان الثاني والمسرح الغنائي

اختارت السيدة جيتي شتراوس زوجة يوهان الثاني وهي التي تمتلك المواهب الفنية المسرحية الحقة هذه الفترة لتوجهه نحو التأليف الموسيقي للمسرح الغنائي كي يحقق لنفسه النجاح الذي حققه الموسيقيون الآخرون أمثال أوفنباخ وسوبيه وأن يؤلف أوبريتاً.

رحب يوهان الثاني بالفكرة وألف واحدة أسماها "زوجات فيينا المرحات" ولكنها لم تقدم على المسرح لعدم توفر المغنية المقتدرة لأداء دور البطولة فيها، ولكنه أتبعها بأخرى أسماها "أنديغو" نالت نجاحاً ملحوظاً وتلتها ثالثة أسماها "كرنفال في روما" لم تنل منه الرضا. وأخيراً تقدم منه ريتشارد غينيه وكارل هافنر وزوداه بنص شعري لأوبريت تحمل اسم "الخفاش". أدرك يوهان فوراً بان هذا النص هو ما كان يحلم به، فاندفع يعمل بكل قواه في تلحين النص، وخلال ستة أسابيع كان قد أنجز الموسيقا اللازمة.

أخرجت أوبريت الخفاش على مسرح مدينة فيينا في نيسان/أبريل 1874 وهي فترة زمنية غير مناسبة ولم تنل

النجاح المرتقب بسبب آثار الهزة المالية المدمرة التي وقعت في العام المنصرم وقضت على الروح الفنية العالية في أعماق شعب النمسا، لذا توقف عرض الأوبريت بعد 16 مرة.

حالف الحظ يوهان الثاني عندما عرضت أوبريت الخفاش في برلين مئة مرة بنجاح كاسح متصل مما جعل الناس في فيينا يعيدون النظر في قيمتها الفنية عندما قدمت في مدينتهم للمرة الثانية في نفس العام، ومنذئذ رافقها النجاح والإعجاب أينما عرضت في أرجاء العالم، وقد وصفها **برونو فالتر** قائد الأوركسترا الشهير بأنها تتمتع بجمال دون ثقل وخفة دون تبذل ومرح دون رعونة إلى جانب مزيج من ثراء موسيقي يحاكي موسيقا شوبرت بالإضافة إلى سهولة محببة.

زيارة إلى أمريكا وإيطاليا

زار يوهان الثاني مدينة بوسطن الأمريكية عام 1876 للاشتراك في الاحتفال الذي أقيم بمناسبة الذكرى الأولى لاستقلال أمريكا. استقبل هناك بحفاوة بالغة تشبه عبادة الفرد إلى جانب مجاملات عميقة الأثر أصابته بدهشة شديدة زادت عندما دعي ليعزف موسيقاه على نطاق ضخم. ففي قاعة شيدت خصيصاً للمناسبة تتسع لألف شخص قاد جوقة غنائية كبيرة العدد تتطلب عدداً كبيراً من المساعدين لإدارتها، وقد وصف هذه الحادثة فيما بعد بأنها واقعة أليمة. قدم يوهان الثاني بعد ذلك عدداً من الحفلات الموسيقية في كل من بوسطن ونيويورك قبل أن يعود إلى وطنه، وذاق مرارة عزف الموسيقا على طريقة الخط في الصناعة.

بعد ذلك زار يوهان إيطاليا مع فرقته الموسيقية واكتشف هناك بأنها منزله الروحي وظهر هذا الإحساس في مؤلفاته الموسيقية التي اكتسبت الطابع الإيطالي. في عام 1877

توفيت زوجته جيتي شتراوس وخلفت في نفسه جرحاً عميقاً دامياً إلا أنه استعاد سكينة النفس عندما تزوج بعد ذلك من أرملة شابة تدعى أديل دوتش أدخلت السعادة إلى قلبه.

ألف يوهان الثاني أوبريت تحت عنوان "البارون الغجري" في تشرين الأول/أكتوبر 1885 عن فكرة واتته أثناء زيارة بودابست، وكانت إنجازاً غاية في الأهمية وأثارت عاصفة من الاستحسان بعد عرضها أكثر من ثمانين مرة متتالية في فيينا ومن ثم اكتسحت العالم بأسره، وبعد ذلك بثلاث سنوات ألف "الفالس الإمبراطوري" على شرف الإمبراطور فرانسوا جوزيف الذي جلس على العرش مدة أربعين عاماً، ويعد هذا الفالس أجمل مؤلفاته في هذا القالب.

جمعت الصداقة بين يوهان والموسيقي الشهير براهمز في السنوات الأخيرة من عمره وكثيراً ما عزف براهمز الفالسات على البيانو بحماسة شديدة. لم يفت الموسيقي العظيم ماهلر جمال فالسات شتراوس فأعجب بها كثيراً وتبعه بعد ذلك الموسيقي الأشهر فاغنر الذي جمع أوركسترا صغيرة لتقدم فالسات شتراوس بمناسبة عيد ميلاده الثالث والستين ويمتع نفسه في أواخر أيام حياته. كما أدرك كل من ليست وعازف البيانو روبنشتاين إمكانات هذه الفالسات واستخدما ألحانها في مقطوعات للبيانو. في أيار/مايو 1899 أصيب يوهان الثاني بسرطان الدم وتوفي بعد شهر واحد، ودفن إلى جوار كل من الموسيقي شوبرت والموسيقار براهمز.

نهاية سلالة شتراوس

في الوقت الذي توفي فيه يوهان الثاني كان شقيقه إدوار يقود الأوركسترا طوال ثلاثين عاماً مضت بعد أن عهد يوهان بها إليه عندما بدأ بتأليف الأوبريتات. طاف إدوار بالأوركسترا أرجاء العالم يقدم مؤلفات أسرته إلى جانب

أعمال نصف كلاسيكية كان والده يوهان الأول قد جمعها بالاشتراك معه هو وأخوه جوزيف.

دعيت الأوركسترا للعزف في معرض الاختراعات الذي أقيم في غرب كينسنغتون عام 1885 ونالت تلك الحفلات نجاحاً كبيراً. وفي عام 1890 زار إدوار أمريكا على رأس فرقته الموسيقية، ولكنه وجد أن الناس هناك قد أصبحوا يميلون إلى موسيقا جون فيليب صوصا الأمريكي، وخلال فترة قصيرة خسر إدوار جميع مدخراته وأدى ذلك إلى إحساس شديد بالمرارة لديه. بيد أنه في عام 1900 عاد ثانية إلى أمريكا وفي هذه المرة استرد معظم ما خسره في المرة الأولى.

في طريق العودة تمرد أحد أعضاء فرقته الموسيقية عليه بسبب سلوكه الطغياني، وعند وصوله إلى الوطن حل الفرقة الموسيقية التي أسسها والده قبل ثمانية وسبعين عاماً، وانسحب من الحياة العامة كلية ليعيش على ذكرياته، وفي عام 1907 وتحت شعور بالمرارة القاتلة أحرق إدوار جميع النصوص الموسيقية التي خلفتها أسرة شتراوس.

لقد طال عمر أدوار حتى 1916 وهو العام الذي ظهرت فيه رقصة التانغو والرقص الثنائي الخطوة مما جعل الفالس يرقد في زوايا النسيان. توفي إدوار شتراوس في نفس العام وكان آخر سلالة شتراوس التي رقص العالم على ألحان موسيقاها قرابة قرن من الزمن.

رأي

لم يفت الكثير من الموسيقيين الآخرين أن يتبنوا قالب الفالس في أعمالهم الموسيقي، ونذكر منهم على سبيل المثال لا الحصر الموسيقار ديليب الفرنسي، وتشايكوفسكي الغني

عن التعريف في ميدان الباليه وريتشـارد شـتراوس الألماني في بعض أوبراته.

أعلام

❐ ريتشارد شتراوس الألماني (1864-1949)

النابغة

لقد اعتدنا أن نعد ريتشارد شتراوس موسيقياً حديثاً حسب الفترة التي عاش فيها والأسـلوب الذي تبناه. بدأ حياته الفنية وهو مـازال يـافعاً، وكـان نـابغة فعلاً مثل غيره من البـارزين في كل مجـال، وحقق مسـتقبلاً بـارزاً خلال أعوام قليلـة مما أوقعه ضحية نسيان مبكر من الوسط الموسيقي.

ليس غريباً أن لا يقبل الناس من أحد صـعوداً سـريعاً لا يعطيهم الفرصـة الكـافيـة كي يقلبوا أمره في فترة زمنيـة قد تطول أحياناً. لقد كان نابغة حقاً في سـن مبكرة وحقق اسـماً وحضـوراً في عامه العشـرين وشـمل العالم بأسـره في عامه الثلاثين، وغدا الروح الرائدة في عـالم الموسـيقا الأوروبية والأمريكية، وطبقت شهرته الآفاق عندما بلغ الخمسين.

اندلعت نار الحرب العالمية الأولى عام 1914، وأدت التطورات التي تلت ذلك إلى الحد من نشاطاته الفنية لا سيما وأنه كان يعيش في ألمانيا عندما اعتلى هتلر السلطة هناك عام 1933. وبعد أن وضعت الحرب أوزارها عام 1918 عاد الاهتمام بموسيقا ريتشارد شتراوس، وشارك هو في ذلك بأن بذل جهداً متميزاً وضعه ثانية في مكان الصدارة ونال تقدير العالم واهتمامه.

نشأته الموسيقية

كان من حسـن حظ ريتشـارد شـتراوس أن عاش في أسـرة موسـيقية، لأب يدعى فرنز شـتراوس، وهو عازف البوق في أوركسترا بلاط ميونيخ وموسيقي بارع تفوق على أقرانه من عازفي البوق حينذاك، وأم تنتمي إلى أسـرة ثرية، مما يسـرّ

لريتشـارد العيش الرغيد وسـط أسـرة تعنى بالموسـيقا، وقد سـاعده ذلك فنشـأ في وسـط راق. وكان له في والده الأسـوة الحسـنة. بدأ ريتشـارد دراسـة العزف على البيانو مع والدته وهو في سن الرابعة من عمره. ودرس الموسيقا على يد أحد عازفي أوركسترا البلاط في ميونيخ. وفي سن السادسة ألف قطعة موسـيقية صـغيرة للبيانو وأغنية لعيد الميلاد. بعد ذلك دخل مدرسـة من أجل تربية إعدادية إلى جانب دراسـة البيانو والكمان على يد بينو فالتر مدرب أوركسترا البلاط.

في عام 1874 دخل شـتراوس مدرسـة جديدة ليدرس الهـارموني وتطـابق الألحـان والتوزيع الموسـيقي، على يـد مدير أوركسـترا البلاط. حل عام 1880 وأصـبح شـتراوس مؤلفاً موسـيقياً مرموقاً، وقد قدمت مغنية الأوبرا حينذاك **ميسـنهام** ثلاثاً من أغنياته. وقبل بلوغه السـابعة عشـرة من العمر عزفت ربـاعيتـه الوتريـة من مقـام (لا)، كمـا عزفـت سيمفونيته الأولى من مقام (ري صغير).

الموسيقار التقليدي الشاب

في عام 1882 دخل شتراوس معهداً تابعاً لجامعة ميونيخ ليتابع محاضرات في الفلسفة وعلم الجمال. وخلال هذه الفترة ألف عدداً من المقطوعات الموسـيقية الهامة للوتريات من بينها سوناتا وكونشرتو عزفت جميعها في ميونيخ.

في عـام 1883-1884 زار شـتراوس برلين ولاقى نجاحاً عظيماً، فقد عزفت بعض أعماله وأتم سـيمفونية جديدة من مقـام (فـا صـغير)، ممـا جعل اسـمـه يعبر المحيط إلى نيويورك حيث قدم **تيودور توماس** هذه السيمفونية لأول مرة هناك في كانون الأول/ ديسـمبر 1884، وأصـبخ شـتراوس مشهوراً بوصفه مؤلفاً موسيقياً في قارتين.

في برلين التقى شتراوس بقائد الأوركسترا المعروف **هانز فون بولوف** الذي قدم مقطوعة شـتراوس "سـيريناد رقم 7" مع أوركسـترا **ماينغن**، وتلا ذلك تعيين شـتراوس مديراً مساعداً للأوركسترا في عام 1885.

في هذه الفترة تأثر شـتراوس بموسـيقا كل من موتسـارت وبيتهوفن ومندلسـون وشـومان وبراهمز، ومن ثم برليوز وليست وفاغنر، الذين جذبوا اهتمامه. وهكذا تحول شتراوس عن الكلاسـيكية إلى الرومانسـية. في عام 1885 أصـبح شـتراوس قائداً لأوركسـترا **ماينغن**، وكرس جهوده لموسـيقا ليست وفاغنر.

تفتح ورود التجديد

في نيسـان/ ابريل 1886 رحل شـتراوس إلى إيطاليا، وهناك ألف أول أعماله في ميدان التجديد وكانت مقطوعة من نوع الفانتازيا بعنوان "من وحي إيطاليا"، وكانت نقطة العبور إلى المدرسـة التعبيرية. ولدى عودته إلى ألمانيا عين في منصب قائد أوركسترا مساعد في دار أوبرا ميونيخ حيث قدم هذه الفانتازيا في العام التالي. خلال السنوات الثلاث التي أمضـاها في هذا المنصـب بلغ شـتراوس المنزلة الفنية التي عرف بها بعد ذلك، وأصـبحت أعماله الموسـيقية الهامة في قالب القصـائد السـيمفونية، مثل ماكبث ودون جوان والموت والتجلي تقدم في انكلترا باستمرار.

نال ضـغط العمل الدؤوب من صـحة ريتشـارد شـتراوس، ففي ربيع 1892 أصيب بالتهاب في الرئة، مما اضطره إلى قضـاء عطلة اسـتشـفاء في مصـر وصـقيلية اسـتمرت عاماً كـاملاً، ومن حسـن حظه أنه اسـتطاع خلال هذه الفترة أن يؤلف أول مقطوعة موسـيقية درامية بعنوان **غونترام**، كتب موضـوعها بنفسـه إيماناً منه بأن هذا هو الأسـلوب الذكي

للتأليف الموسيقي الذي كان فاغنر قد سار عليه من قبل. بدأ شتراوس تأليف هذه المقطوعة في القاهرة بمصر في كانون الأول/ ديسمبر 1892 وأتمها في منزله بألمانيا عام 1893، وقدمت لأول مرة في مدينة فايمار في 12 أيار/ مايو 1894.

قائد أوركسترا متميز

في أواخر صيف 1894 دعت شتراوس زوجة الموسيقي العظيم الراحل فاغنر ليقدم أوبرا "تانهويزر" من مؤلفات زوجها في مسرح **بايرويت**، بعد أن ذاع صيته بوصفه واحداً من ألمع قادة الأوركسترا في العالم. وفي خريف العام نفسه عين شتراوس قائداً للأوركسترا في ميونيخ. خلال السنوات القليلة التي تلت ذلك طاف أوروبا بأسرها مؤلفاً موسيقياً وقائد أوركسترا. وبدأ موسم 1894-1895 بأن قاد أوركسترا برلين الفيلهارمونية بعد وفاة قائدها **هانز فون بولوف**، ثم تنقل في كل من هنغاريا وإيطاليا وإسبانيا وروسيا وبلجيكا وهولندا وسويسرا وفرنسا وإنكلترا إلى جانب مدن هامة في كل من ألمانيا والنمسا حتى عام 1898.

لقد كان ذا همة مدهشة، ورغم أسفاره الكثيرة في العالم وجد الوقت لتأليف مقطوعاته الشهيرة، مثل "تيل المهذار" و"هكذا تكلم زرادشت" بين عامي 1894 و 1895، وبعض الأغاني النابهة الذكر، وتفوق في مقطوعة "دون كيشوت" في عام 1897، وأتبعها بمقطوعة "حياة بطل" في عام 1898. وجميعها قدمت لأول مرة عام 1898. بدأ شتراوس يحس بأنه خليفة الموسيقار العظيم ريتشارد فاغنر وعد نفسه ريتشارد الثاني روحياً وموسيقاً، ولم يجد حرجاً في أن يعرف ذلك عنه.

شركاء من الانكليز

بلغ شـتراوس السـابعة والثلاثين من العمر، وأصـبح بلا منازع أكثر الموسـيقيين شـهرة في أوروبا وحتى في العالم أجمع، فـأسـفـاره حول العـالم لم تتوقف قط، وكثيراً مـا تبع شهرته وتجاوزها. وفي عام 1902 بدأت علاقاته مع انكلترا تتوثق. وفي مهرجـان أقيم في دوسـلدورف شـرب نخـب الموسـيقي الانكليزي **إدوارد إيلغار**، وحل في انكلترا في نفس العام ليقدم بعض أعماله الموسيقي، ويضـمنها سوناتا للكمان، وبعض قصـائده السـيمفونيـة. وفي عـام 1903 أصـبح شتراوس مقبولاً في انكلترا عندما وصلها في حزيران/ يونيو ليقدم مهرجاناً لموسيقاه عزفت خلاله مقطوعات عدة بعضـها لأول مرة حضـرها قائد أوركسـترا أمسـتردام الأشـهر **وليم منغلبرغ** الذي كان هناك عندئذ.

في عام 1904 زار شـتراوس أمريكا واصـطحب معه نص مقطوعته الجديدة **"السـيمفونية العائلية"** التي ألفها في العام المنصـرم، وقدمها في نيويورك لأول مرة في 21 آذار/ مارس 1904 وقد أثارت ضـجة إعجاب واسـعة في العالم شـأن معظم أعماله التي ألفها خلال السنوات العشر الماضية. لقد ثار بعض الجدل حول تفرد أسـلوب هذه السـيمفونية ما لبث أن خبا أمام الأثر الذي أحدثته أوبراه الثالثة "سـالومي" التي قدمت لأول مرة في درسـدن في كانون الأول/ديسـمبر عام 1905، والتي أصـابت الموسـيقيين المحافظين بدهشـة بالغة. بيد أن هذه الأوبرا صـمدت بصـلابة في ألمانيا، وبعد تعديلات طفيفة فيها أخذت طريقها إلى انكلترا وأمريكا.

لقاء مع الشاعر المسرحي هوفمانستال

بلغ شـتراوس الآن الأربعين من عمره وهو في قمة مجده بوصـفـه أبرز مؤلف موسـيقي في العـالم. وبدأ يخفف من

أســـفاره حول العالم ويعمل في منزله الريفي في الصـــيف، ويذهب إلى برلين لتقديم الأوبرات في الشتاء. وهكذا أصبحت حياته تدور حول تقديم أوبراته، وفي مقدمتها سالومي.

في عام 1907 التقى شتراوس مع **هوفمانستال** الذي كان واحداً من أبرز الشعراء وكتاب المسرحية في النمسا، واتفق معه على إعداد نص أوبرالي لمأســـاة **إلكترا** من تأليف **ســـوفوكليس**. كانت هذه خطوة ناجحة أدت إلى تعاون فني يشبه ما كان بين الموسيقار موتسارت والمسرحي دابونتي. حقق هذا اللقاء آثاراً مفيدة وعظيمة فنياً ، وأفاد هوفمنتســـال من ذلك سمعة طيبة واسعة تجاوزت حدود ألمانيا، كما أفاد شتراوس من هذا اللقاء، إذ تعرف على شاعر ومسرحي كبير يمتلك حســـاً موســـيقياً مرهفاً أدى إلى تحول في أســـلوب شتراوس الموسيقي بعد الكترا.

في عام 1908 قبل شتراوس منصب إدارة الموسيقا في برلين، وتبع ذلك منصب فني آخر لدى أكاديمية الفنون هناك. وكان أهم حدث فني في عام 1909 هو تقديم أوبرا الكترا في درسدن 25 كانون الثاني/ يناير من هذا العام.

كان التعاون بين شتراوس وهوفمانستال مستمراً، وبدأت محاولة جديدية لإعداد أوبرا عنوانها "ســميراميس"، بيد أنها أهملت وحل محلها الاهتمام بإعداد أوبرا بعنوان "فارس الوردة" وفيها رأى شتراوس أن يقدم تحية للموسيقار العظيم موتسارت، لا سيما أنه يكن إعجاباً عميقاً بموسيقا موتسارت وأفكاره، ولكن لم يسبق أن أدخله في أعماله هو. أتم شتراوس أوبرا فارس الوردة في 26 أيلول/ ســـيبتمبر 1909 في منزله الريفي بضـــاحية غارميش، وقدمت لأول مرة في درسدن ومرة لاحقة في كانون الثاني/ يناير 1911.

تنفرد أوبرا فارس الوردة بين أعمال شتراوس بأنها مرهفة الأسلوب بديعة الوقع مرسلة الألحان، ويبلغ الغناء فيها مرتبة عالية في إبراز المواقف التي تعج بالمرح. تروي أحداثها قصة أحد النبلاء من صائدي الثروات ويدعى البارون أوكس، وقد خطب فتاة من أسرة غنية تدعى صوفي. وقد جرت التقاليد حينئذ بأن يرسل إليها وردة فضية معطرة، واختار شاباً نبيلاً يدعىأوكتافيان رسولاً إليها، لما عرف عنه من كياسة وجمال الهيئة. يصل الشاب ويلتقي بالفتاة فيصيب مكانة في نفسها، إذ تقارنه مع البارون أوكس الكهل وأسلوبه الفج. ينقلب الأمر لصالح الشاب والفتاة ويتعاهدان على الوفاء. تتضح في نهاية الأوبرا حقيقة هي أن الشباب هم القاعدة الأساسية لبناء المجتمع على أساس من الحب والتقدير بين المحبين. من الصعب أن تصف الكلمات ما يشعر به المستمع من حبور وغبطة بعد مشاهدة هذه الأوبرا التي تجمع بين رهافة الموضوع ورقة الموسيقا وروعة الغناء.

في نفس الوقت رحل شتراوس إلى لندن ليقدم أوبراه الكترا التي أخذت طريقها إلى هناك على أكتاف نجاح أوبرا سالومي التي حطمت القيود التي فرضتها الأخلاقيات الإنكليزية. كرس شتراوس نفسه بدءاً من هذه الفترة لتأليف أعمال مسرحية موسيقية، وقرر مع هوفمانستال إعداد أوبرا بأسلوب جديد يقوم على أساس أوبرا داخل أوبرا، أي أن يكون القسم الأول منها خاصاً بالترتيبات وإعداد الممثلين والتمرينات على أداء الأوبرا الرئيسية التي ستكون الجزء الثاني. اختار أسطورة بعنوان "إريادن في ناكسوس" وجمع فيها أبدع الألحان الغنائية، مما جعلها درة فريدة في لائحة أوبراته، وفكر فيها أن يجمع معها مسرحية أخرى للمؤلف المسرحي الفرنسي موليير بعنوان البورجوازي النبيل، ولكنه صرف

النظر عن ذلك وبقيت ألحان الفالس التي ضـــمنها فيها تؤدى أداءً إفرادياً. قدمت هذه الأوبرا ضـمن مهرجان موسـيقي أقيم لأعمال شـــتراوس الموســيقية في مدينة شـــتوتغارت احتفالاً بافتتاح المسرح الكبير هناك.

تراجع الشهرة

ألف شـــتراوس أول مقطوعـة في قـالـب البـاليـه بعنوان "أســـطورة يوســـف" لفرقـة باليه دياغيليف، وقدمت في كل مكـان من بـاريس ولندن بقيادة مؤلفها شـــتراوس قبيل اندلاع الحرب العالمية الاولى. وبسـبب ذلك بدأت شـهرة شـتراوس تتراجع لأســباب لا علاقـة لهـا بموســيقـاه بـل بـالمجتمع الأوروبي، وعندما انتهت الحرب لم يعد أحد يذكر شـــتراوس خارج ألمانيا.

بين الأعوام 1914 و1919 ألف شـتراوس السـيمفونية الألبيـة وأوبراه النـابهة الذكر "امرأة بلا ظل" لنص من إعداد هوفمانسـتال. كما أعد نصـاً جديداً للسـيمفونية العائلية للبيانو لليد اليسرى مع الاوركسترا من أجل عازف البيانو الموهوب **بول ويتغنستان** الذي فقد ذراعه اليمنى في إحدى المعارك.

خـلال أعوام الحـرب عين شـــتراوس مـديراً للتـأليف الموسيقي في المعهد العالي للموسيقا، وفي عام 1919 ترك منصـبه في برلين ليسـافر إلى فيينا حيث تقبل منصـب المدير المســاعد لدار الأوبرا هناك، وعاش فيها في قصـــر شـــيدته الحكومـة النمســـويـة من أجلـه تقديراً لخدمـاته في عالم الفن. وهنـاك قـدم أوبراه "امرأة بلا ظـل" لأول مرة بعـد انتهـاء الحرب بسنة واحدة. سـافر شـتراوس كثيراً في السـنوات التي تلت انتهاء الحرب بعد الحصـــار الذي فرض عليه في وطنه ألمـانيـا، وزار أمريكـا عـام 1922 كمـا زار انكلترا عـام 1923، وألـف في هـذه الفترة مقطوعـة للبـاليـه بعنوان

"شيلاغوبرز" وأوبرا جديدة بعنوان "إنترميزو"، كتب نصها هو بعد أن توقف تعاونه مع هوفمانتسال، وقدمت الباليه في فيينا، وقدمت الأوبرا في درسدن عام 1942.

السنوات الهادئة

ترك شتراوس منصبه في فيينا عندما بلغ الستين من عمره، وصمم على تقليص نشاطه في الحياة الموسيقية والتركيز على تأليف الموسيقا. ولكن رجلاً اعتاد على حياة الأسفار في ثلاث قارات، لم يستطع أن يتقاعد نهائياً عند أول وهن، وظل حتى الخامسة والسبعين وحتى اندلاع الحرب العالمية الثانية عام 1939 يقوم برحلات في أنحاء العالم.

في عام 1926 جدد شتراوس تعاونه مع المسرحي هوفمانستال في أوبرا جديدة بعنوان "هيلينا المصرية" وأتبعها بأوبرا ثانية بعنوان "آرابيلا" وقد أخرجتا في درسدن التي أصبحت مرة ثانية المدينة التي تعزف فيها أوبرات شتراوس لاول مرة في عام 1982 و1933.

في هذه السنة الأخيرة 1933 ظهر هتلر في ألمانيا، وعين شتراوس رئيساً لفرقة موسيقا الرايخ، وتقديراً لمكانته الموسيقية لم يقع تحت أية ضغوط، إلا أن هذه المكانة تقلصت عندما قدم في درسدن عام 1935 أوبرا جديدة بنيت على نص أعده الكاتب النمسوي **ستيفان زفايغ** الذي طرد من ألمانيا يوماً ما، وفي حزيران/يونيو ترك شتراوس منصبه الرسمي وتقاعد نهائياً وأقام في بفاريا.

في عام 1939 التقى شتراوس بالشاعر جوزيف غريغور، ونتج عن ذلك نصوص لثلاث أوبرات. ولكن اندلاع الحرب العالمية الثانية أصاب شتراوس ببعض الإهمال وأصبح أسيراً في وطنه، بيد أن هذا لم يقعده عن النشاط الفني. لقد كان من المتوقع أن تقدم هذه الأوبرات في

عام 1944 لولا أن الظروف حالت دون ذلك. لكن أوبراه "نزوة" قدمت في فيينا مع كونشـرتو لآلة الأوبرا والبوق مع سـيريناد لعدد من الآلات الموسـيقية، إلى جانب قصـيدة سـيمفونية بعنوان "ميتامورفوسـس" ألفها شـتراوس لكلية الموسيقا في زيوريخ.

لم يظهر أي وهن في قوة الإبداع والتفوق عند شـتراوس في أي من الأعمال التي ظهرت في هذه الفترة، بل كانت تتميز بسـكينة نادرة حيَّرت غيره من الموسـيقيين الذين لم يصلوا إلى ذلك المستوى.

السنوات الأخيرة

لم تكن الظروف مشجعة للتأليف الموسيقي في هذه الفترة، إلا أن شـتراوس برهن عن قوة فكرية سـليمة ومرونة نادرة رغم شـيخوخته، وهو في الثمانين من عمره الآن وكان يتمتع بنشـاط ويقظة نادرين. كان دائم البحث عن أفكار جديدة في الموسيقا. لقد أمضى سنواته الأخيرة في ظروف من أفضل ما كان متاحاً في بلاده في ذلك الحين، وكانت مكانته ما تزال عالية جداً.

قامت فيينا بجهد من أجل تكريم شـتراوس، فأقامت مهرجاناً موسيقياً بمناسبة عيد ميلاده الثمانين، وعاد بعد ذلك إلى رحلاته في العالم بعد انتهاء الحرب. ووصل إلى لندن في خريف عام 1947 ليحضـر مهرجاناً لموسـيقاه أقيم هناك. وفي عام 1949 وهو في عيد ميلاده الخامس والثمانين وهو واسع الشهرة أصبح يعاني من نوبات قلبية، وبعد أسبوعين من المعاناة توفي ريتشـارد شـتراوس في منزله بضـاحية غارميش يوم 8 أيلول/سبتمبر 1949.

تعقيب

في هذا المقال صورة عن حياة الموسيقي الألماني العظيم ريتشارد شتراوس، الذي ظهر في عالم الموسيقا بعد الموسيقي الألماني الأشهر ريتشارد فاغنر، الذي جعل للموسيقا لغة جديدة لم يسبق لأحد غيره أن ابتكرها، إذ كان يقصد بذلك أن ينهض بالموسيقا الألمانية إلى ذرا جديدة تقبلها العالم بما يليق بها من تقدير وإعجاب.

سار ريتشارد شتراوس على نفس الطريق، وجعل للموسيقا معاني جديدة رفعته إلى مكانة عالية في أرجاء العالم. لقد كتب عنه أناس عديدون أشادوا بمكانته الفنية ومعانيه رغم الظروف القاسية التي رافقت حياته خلال فترة من الزمن، اندلعت أثناءها حربان عالميتان، الأولى 1914-1918 والثانية 1939-1945. بيد أن شتراوس نفسه أفصح عن خبايا نفسه ومعاناته كما عاشها إذ سطَّر ذلك بصورة درامية متفوقة في قصيدته السيمفونية "حياة بطل" التي اكتشف العالم فيها نواحي في حياته غابت عن وعي مؤرخي حياة الموسيقيين العظام.

❐❐❐

دراسات وأبحاث

❐ رد وتصويب... إحياء العود الشرقي
تجربة معهد الموسيقا ببغداد (1937-1948)

باسم حنا بطرس
باحث وناقد موسيقي من العراق
مدير تحرير مجلة "الموسيقا العربية" بغداد

أوردت مجلة "الحياة الموسيقية" الغراء الصادرة عن وزارة الثقافة في سورية*، في عددها السابع عشر لعام 1998، تحت باب دراسات وأبحاث في "محور إحياء العود الشرقي" (3) موضوعاً بعنوان "تجربة مدرسة بغداد؛ الشريف محيي الدين؛ جميل بشير؛ منير بشير" للباحث د. نبيل اللو، الأستاذ في كلية الآداب بجامعة دمشق.

لدى مطالعتي للموضوع، وجدتُ فيه متعة استحضارِ ذكرياتٍ عايشتُها شخصياً، لكوني تتلمذتُ في بداية دراسة الموسيقا في صغري، على الشريف محيي الدين حيدر كآخر طالب للفيولونسيل عنده، قُبيل رحيله نهائياً عن العراق في العام 1947-1948. ذكريات طوى الزمن عليها وصارت نسياً منسياً؛ لذا؛ وإسهاماً مني في إغناء الموضوع، أعرض فيما يلي له، بما يليق من التعقيب والتصويب، إن اقتضى، وعلى نحوٍ منهجي يستند إلى الوثائق والمصادر المتوفرة.

مركزية بغداد الموسيقية

ما كان للموصل ثمة (تراجع ثقافي فني) في مطلع القرن العشرين لصالح (بغداد)، وإنما بسبب مركزيتها بوصفها عاصمة للدولة العراقية الحديثة[1]، لذلك اتجهت الأنظار نحوها، فكان انتقال بعض العوائل من الموصل وغيرها من مدن العراق إلى بغداد. حيث مجالات العمل الوظيفي، عموماً، والموسيقي، قدر تعلق الأمر بالموضوع، بعد أن

* قدمت السيدة إلهام أبو السعود نسخاً من مجلة "الحياة الموسيقية" إلينا نحن أعضاء مؤتمر الموسيقا العربية السابع المنعقد في القاهرة عام 1998، فبعد مطالعتي الأولية لمحور "إحياء العود الشرقي"، وعدتُ السيدة الفاضلة بكتابة تعقيب على الموضوع.

[1] يعدُّ العام 1921 بداية للدولة العراقية الحديثة، بإعلان المملكة العراقية بزعامة الملك فيصل الأول.

صـار فيها تباعاً مؤسسـاتٌ تُعنى بالفن والفنانين. لكن النشـاط الثقافي بقي مســتمراً في جميع حواضــر العراق، شــمالاً وجنوباً.

ولقد شــهد العام 1925 بداية واعدة لتعليم الموســيقا في (دار المعلمين الابتدائيـة). وشــهد العـام 1936 تـأسـيس محطتين إذاعيتين، هما: محطة بغداد للإذاعة اللاســلكية[2]، وإذاعـة قصــر الزهور للملـك غـازي الأول[3]، وتـأسـيس (المعهد الموسـيقي)[4]، فصــار قبلة أنظار الســاعين لدراســة الموسيقا وممارسه فنونها.

نسب محيي الدين حيدر:

ذكر البـاحث المحترم، بضــعة أمور تتصــل بشــخص الشريف محيي الدين حيدر:

---

[2] اسـتقطبت إذاعة بغداد عناية المغنين من ريف الجنوب ومقامات الوسـط والشمال، وعازفي الآلات الموسيقية، لنشر نتاجاتهم عبر أثيرها.

[3] الملك غازي هو النجل الوحيد للملك فيصــل الأول، كان شــاباً متحمســاً لقضــايا الوطن والأمـة، فـاتخذ من إذاعتـه هذه منبراً للدفاع. عن هذه القضــايا المصيرية.

[4] تم نشــر عدد من الكتابات حول نشــأة المعهد الموســيقي، نختار من بين أهمها:

أ. الوثيقـة الصــادرة عن عمـادة معهد الفنون الجميلـة في العـام 1979، الخاصــة بتأسـيس (قسـم الفنون الموسـيقية - المقصــود بذلك المعهد الموسيقي) تضمنت معلومات وثائقية عن ذلك. نذكر من فصل (معلومات عامة) في الصفحة (5) ما نحن بصدد بدايات المعهد وعلى النحو الآتي:

– في عام 1936 أســسـت وزارة المعارف آنذاك معهداً فنياً باســم المعهد الموســيقي بإدارة حنا بطرس، وكانت تُدرس فيه الآلات الهوائية النحاســية والخشبية فقط.

– في عام 1937 بعد اســتقدام محيي الدين حيدر من تركيا أضــيفت آلات الفيولونسيل والعود والكمان والناي والبيانو... إلخ.

ب. تحت الرقم 483 جاء اسم حنا بطرس، من كتاب صدر في الأربعينات بشكل دليل لأعلام الثقافة في العراق.

1. كان سليل النبي العربي، ابن علي حيدر باشا.
2. هو (ابن عم الملك فيصل الأول) بينما هو (ابن خال أبناء الحسين بن علي، ومنهم فيصل الأول).
3. الشريف (الحسين بن علي) هو قائد الثورة العربية، وكان (الملك فيصل الأول) من بين قادتها.
4. أشار الباحث المحترم في الهامش (51) في ذيل الصفحة (103) إلى أن أبا الشريف محيي الدين حيدر هو (أخو جد الملك حسين ملك الأردن)؛ بينما المعروف أن أنجال (الحسين بن علي) هم كل من:
5. علي (والد الأمير عبد الإله، الوصي وولي عهد العراق، ووالد الملكة عالية، أم الملك فيصل الثاني).
6. فيصل الأول (مؤسس المملكة العراقية، والد الملك غازي الأول، جد الملك فيصل الثاني).
7. عبد الله (أمير شرقي الأردن، جد العاهل الأردني الحسين بن طلال).
8. آخرهم، الأمير زيد (سفير المملكة العراقية في بريطانيا العظمى)، ووالد الأمير رعد، كبير أمناء المرحوم الحسين بن طلال.

علاقة محيي الدين بالموسيقا العربية:

في حقيقته، ما كان منوطاً بالشريف محيي الدين حيدر (تجديد تدريس الموسيقا العربية) حصراً بهذه الموسيقا، وهويتها القومية. بل كانت موسيقاه تركية بحتة، شرقية الأفق. لذلك حين دُعي رسمياً للعراق، كان تعزيزاً من لدن الدولة وقتئذٍ للموسيقا والموسيقيين بأن يتولى (شريف ينتسب للعائلة الهاشمية المالكة) (إدارة المعهد الموسيقي، إضافةً إلى مهارته الفنية الفائقة؛ لكنه، بالتأكيد، تمكن من وضع منهجية جديدة متطورة لتعليم العزف على آلة العود الشرقي)،

بالاستناد إلى التقنيات الأوروبية في العزف على الفيولونسيل، بحكم تقارب قياسات (لوحة الأصابع-**Finger Board**) في كلا الآلتين، وبفضل براعته في العزف عليهما.[5]

الهيئة التعليمية الأولى في المعهد الموسيقي[6]:

ضمّت الهيئة التعليمية الأولى، حسب أقدميتهم، كلاً من:

1. حنا بطرس (من الموصل) إدارةً، ثم معاوناً للعميد، لتدريس آلات النفخ الهوائية، الخشبية والنحاسية، من العام 1936حتى تقاعده وظيفياً في العام 1952.
2. محيي الدين حيدر (من تركيا) عميداً وأستاذاً لآلتي العود والفيولونسيل، من العام 1937 لغاية 1948.
3. نيكولاي مركوفيجي (من رومانيا) مدرساً للبيانو لعام 1937-1938.
4. ساندو آلبو (من رومانيا) مدرساً للكمان الأوربي، من العام 1937 لغاية 1960.[7]
5. نوبار ملخسيان (أرمني من لبنان) مدرساً لآلة القانون، من العام 1938 لغاية 1952.
6. عبدو الطباع المولدي (من سورية) مدرساً لآلة الناي، من العام 1938 لغاية1941.

---

[5] أنظر كتاب (الشريف محيي الدين وتلامذته) لمؤلفه حبيب ظاهر العباس، عميد معهد الدراسات الموسيقية، الصادر في بغداد سنة 1994. كذلك قول الباحث المحترم في الصفحة 104 عن أن (تدريس العود في المعهد كان يتطابق تماماً مع المنهجية الغربية الكلاسيكية، ...إلخ).

[6] أنظر الوثيقة الصادرة عام 1979 عن عمادة معهد الفنون الجميلة ببغداد، الخاصة بتأسيس المعهد الموسيقي.

[7] أشرف الأستاذ آلبو على تقوية الأداء التعبيري لكاتب هذه المتابعة، كما شارك الكاتب بالعزف مع الفرقة السمفونية بقيادة الأستاذ آلبو، عند إعادة تشكيلها في المعهد في العام 1948.

7. جوليان هرتز (من رومانيا) مدرساً للبيانو، من نهاية العام 1938لغاية 1960.

عائلة آل بشير

(بشير القس عزيز) هكذا كان اسم والد جميل ومنير بشير، اللذين كانا أكثر أفراد العائلة شهرةً في المجال الموسيقي. وبشير لا جميل كان شماساً في الكنيسة السريانية الأرثوذكسية[8]. ولقد تحوّل اسم الجد فيما بعد إلى (عبد العزيز) في سجلات البطاقة الشخصية للعائلة[9].

انحدرت العائلة من قصبة بعشيقة[10]. أما تاريخ ولادة منير الحقيقي فهو 28 أيلول عام 1927، لكنه استبدله في وثائقه وبطاقته الشخصية بجعل ولادته عام 1930.[11]

كان اهتمام العائلة بالموسيقا أمراً بديهياً، فالوالد بشير إضافةً إلى كونه مرتلاً صاحب صوت جميلٍ رخيم رقيق، وعازفاً للعود، فقد كان أيضاً نجاراً بارعاً، الأمر الذي ساعده في صناعة العود، آخذاً إياها صنعة فنية من (حنا ججي

---

[8] الشماس يحمل رتبة كنسية تؤهله الخدمة الكنسيّة، إلى جانب الكاهن. لكنه لا يقيم القداس حسب قول الباحث في الصفحة 106.

[9] لأسباب تتصل بطبيعة عنصرية الحكم العثماني، حوّر العديد من الناس أسماءهم بإضافة أو تغيير فيها.

[10] (بعشيقة وباحزاني) قريتان صغيرتان على مسافة خمسة وعشرين كيلومتراً إلى الشمال الشرقي من الموصل، بالقرب من (جبل مقلوب) حيث دير مار متى الشهير. يقطنهما بمحبة وسلام، أبناء المسيحية (من السريان تحديداً) والإسلام واليزيدية. انتقلت عائلة آل بشير في نهاية القرن التاسع عشر إلى الموصل، وسكنت في منطقة القلعة بالقرب من محلة (النبي جرجيس).

[11] تم تغيير سنة ولادة منير من العام 1927 للعام 1930 ابتعاداً زمنياً للخدمة العسكرية.

عوّاد)[12]. فنشأ الأولاد في جو مشبع بالألحان، طرباً وترتيلاً وعزفاً.

إضـافة إلى ما أورده الباحث حول دراسـة الأولاد جميل ومنير وفكري، للموسـيقا، فلقد تخرجت شـقيقتهم الصـغرى (نادرة) بفرع البيانو في معهد الفنون الجميلة، وكان لشقيقاتهم الثلاث الأخريات صوتٌ مخمليٌ، إذ كانت أصواتهن تشدو بالغناء والطرب في داخل أجواء العائلة.[13]

الجيل الأول من طلاب صف العود

فيما يلي أسـماء طلبة العود الذين درسـوا على الشـريف محيي الدين حيدر، حسب تسلسلهم الزمني:

1. جميل بشير، وسركيس آروش من العام 1937.
2. سلمان شكر من العام 1938.
3. غانم حداد، عادل أمين خاكي، ومنير بشـير من العام 1939.

---

[12] حنا ججي عَوّاد، حمل لقب (عواد) لبراعته في صـناعة العود، والعزف عليه. وهو أول من قام بهذه الصـناعة بإتقان، ووالد البحاثة المؤرخ والمفهرس (كوركيس عواد) عضو المجمع العلمي العراقي.

[13] يرتبط كاتب المتابعة بعلاقة عائلية مع آل بشير وبخاصة مع كلٍ من منير وفكري، الأمر الذي أتاح له معرفة العائلة معرفةً تفصيلية.

بينما يذكر الباحث في الصفحة 109، من بين أسماء الجيل الأول، كلاً من (روحي قماش)[14] و(جورج ميشيل[15]).

خاتمة المطاف:

لمناسبة الحديث عن الشريف محيي الدين حيدر، نذكر فيما يلي تقريظاً للمرحوم الأستاذ عبد الوهاب بلال، الذي تتلمذ على الشريف محيي الدين حيدر، مجتزأ من بحثه الموسوم (الإبداع النغمي عند رواد الحركة الموسيقية في العراق[16])، الذي يقول فيه:

((...وستظل مدرسة العود البغدادي مقترنة بكل اعتزاز وفخر باسم الموسيقار الأستاذ محيي الدين حيدر، ذلك الفنان العبقري الفذ الذي ترك لنا تراثاً موسيقياً ومنهجاً دراسياً عظيماً يهتدي به طلاب الموسيقا)).

بعده، يختم الأستاذ بلال بحثه بقصيدة للشاعر الأستاذ فهمي المدرس جاء فيها:

أنامل محيي الدين من سحر بابل
تصوِّرُ ألواحاً بها العود يسحرُ
فطوراً من الأوتار تبعث مغرماً
يهيم وطوراً يائساً يتضور

---

[14] روحي حمدي الخماش، هذا هو الاسم الصحيح للموسيقار العربي، الذي درس الموسيقا في فلسطين، حيث ولد ونشأ، ومن ثم عاش في مصر. انتقل إلى العراق في نهاية الأربعينات، فعمل مع الشيخ علي الدرويش، أبان مجيء الأخير للعراق، وأسسا مع الفنان العراقي جميل سليم فرقة الموشحات العراقية. توفي في بغداد في أيلول 1998، عن عمر ناهز السبعين سنة.

[15] جورج ميشيل هو فنان مصري، من قدامى أساتذة العود في معهد الموسيقا العربية بالقاهرة، وهو حالياً شيخ كبير طاعن في السن، متقاعد عن العمل.

[16] من بحوث مؤتمر بغداد الدولي الثالث للموسيقا، عام 1978.

وحينـاً على الأسماع تنشد روعـة
وتملــي أَنينــاً أو جــوىً يتحسر

وبعد:

أُثمّن عـالياً حرص الباحث المحترم د. نبيل اللو على دقّة المعلومات واستقرائه لها في ما أورده ضمن موضوعته هذه، وأكون في غاية الســعادة أن تفي كتابتي هذه ببعض متطلبات البحث، في ســبيل تســليط الضــوء على معطيات رجالات الحركة الموسـيقية العربية المعاصــرة، وجعل نتائجها متاحة أمام الدارسين وبخاصة الأجيال الجديدة.

❐❐❐

دراسات وأبحاث

❐ الأسلوب الحديث في العزف على آلة الناي في مصر خلال النصف الثاني من القرن العشرين

د. عاطف إمام فهمي
مدرس بالمعهد العالي للموسيقا العربية في القاهرة-أكاديمية الفنون

آلة الناي

نبذة تاريخية

آلة الناي موغلة في القدم، ولم يُعرف حتى الآن يقينا بدء ظهورها، وإن كانت النقوش الموجودة على الآثار المصرية القديمة تكشف عن حضارة وافرة كان يتمتع بها المصريون لثمانية آلاف سنة قبل الميلاد، كما وجدت ضمن صور لآلات عُثر عليها في أقدم النقوش المصرية في عهد ما قبل الأسر، صورة لآلة

الناي الطويلة ذات الثقوب العديدة في منظر للصيد يعزف فيه ابن آوى على تلك الآلة (أهرامات الجيزة، مقبرة رقم 90)[1].

وآلة الناي من أقدم الآلات التي عرفها المصريون قبل الأسر الفرعونية بآلاف السنين، صنعوها من قصب الغاب، وكانت أحد عناصر فرقتهم الموسيقية الثلاثية في الدولتين -القديمة والوسطى- والتي كان عمادها المغني والعازف بالصنج الوتري (الهارب) والنافخ في الناي[2]، وقد كشفت بعض الحفريات عن آلة ناي عُثر عليها في المقبرة الملكية في أور، ويرجع تاريخها إلى حوالي 1450 قبل الميلاد، وهي تحتوي على أربعة ثقوب متساوية المسافات فيما بينها[3].

ثم انتقلت آلة الناي من وادي النيل إلى الحضارات المختلفة عبر التاريخ، فمرت ببابل وآشور، ومنها إلى الحضارة اليونانية والفارسية والرومانية فالعربية في الجاهلية والإسلام في الحضارة الأندلسية[4].

وأول ظهور هذه الآلة على شكلها الحالي المكوَّن من تسع عُقل وستة ثقوب أمامية وثقب واحد في الخلف، كان عند الفُرس، ثم انتشر استخدام هذه الآلة في معظم البلدان العربية، وخاصة مصر.

الناي في مصر في القرن العشرين

في أوائل القرن العشرين، وبالرجوع إلى بعض التسجيلات القديمة، لوحظ أن آلة الناي قد لعبت دوراً هاماً باشتراكها في فرق التخت التي كانت تتكون من عازفي الآلات: الناي، القانون، العود، الكمان، الدُف. وقد اقتصر استخدام آلة الناي العربي على أداء الألحان الحزينة ومصاحبة المغني في أداء الليالي والموال، وأداء الارتجالات (التقاسيم). وكان عازفوا آلة الناي يعتمدون في عزفهم على الموهبة السمعية، وحفظ الألحان وترديدها، وهو الأسلوب الشائع للأداء آنذاك.

---

[1] محمود أحمد الحفني، موسيقا قدماء المصريين، القاهرة، دار المطبوعات المصرية، 1936، ص16.

[2] محمود أحمد الحفني، علم الآلات الموسيقية، القاهرة، الهيئة العامة للكتاب، 1971، ص94،96.

[3] منى سنجقدار شعراني، تاريخ الموسيقا العربية وآلاتها، بيروت، معهد الإنماء العربي، 1987، ص85.

[4] محمود أحمد الحفني، علم الآلات الموسيقية، القاهرة، الهيئة العامة للكتاب، 1971، ص94،96.

ثم جاءت مرحلة التطور التي انتقلت بآلة الناي من مرحلتها السابقة إلى مرحلة يغلب عليها الطابع العلمي المتمثل في قراءة النوتة الموسيقية واستخدام أدوات التعبير المختلفة. وأول العازفين الذين طبقوا هذا الأسلوب هو عزيز صادق[5]، الذي تلقى تعليمه الموسيقي وقيادة الأوركسترا بفرنسا فطبق المفاهيم العلمية في العزف على آلة الناي[6]، وبدأت الآلة تعزف بالأسلوب العلمي تدريجياً.

ومع التطور المستمر في الفنون وخاصة الموسيقا، اتسعت دائرة استخدام الآلات الموسيقية العربية، وخاصة آلة الناي. وعلى الرغم من أن الناي يقوم في بعض الفرق بأداء معزوفات فيها بعض التكنيك والتعبير، إلا أن ذلك كان يختلف بين عازف وآخر حسب إمكاناته وأسلوبه في الأداء.

ولآلة الناي دور بارز في الموسيقا العربية، مما جعل الكثير من عازفي الناي يكتبون لها أجزاء منفردة من خلال أعمالهم أو مؤلفات خاصة كاملة لهذه الآلة، كما بدأت الآلة تشترك في عزف الموسيقا التصويرية للأعمال الإذاعية والتليفزيونية والسينمائية.

ولكل آلة موسيقية إمكاناتها في الأداء، ومساحتها الصوتية، وكذلك لونها المميز في التعبير. ويخضع عمل المؤلف الموسيقي لحدود هذه الإمكانات الموجودة في الآلات الموسيقية المختلفة، لذلك فإنه يختار منها ما يحقق أغراضه في التعبير الفني، وعلى ذلك فإن المؤلف الموسيقي لآلة الناي كان يدرس إمكاناتها حتى يستطيع أن يبرز جمالها الصوتي في حدود طاقتها الموسيقية.

ومن بين أبرز الذين اهتموا بدور آلة الناي من خلال أعمالهم الموسيقية محمد عبد الوهاب، الذي اهتم في معظم مؤلفاته الموسيقية بإبراز دور آلة الناي حتى كاد يُشعر المستمع أنها مؤلفة خصيصاً لها. ومن هذه المقطوعات: "ابن البلد"، "بنت البلد"، "زينة"، "الحنة"، "موكب النور"، "عزيزة" وغيرها، وقد

---

[5] عزيز صادق (1900-1960): ولد بالقاهرة، ينتمي إلى بيئة أرستقراطية وكان محباً للموسيقا متعلقاً بها، استغل الثروة الكبيرة التي تركها له والده في التعمق في دراسة الموسيقا بالخارج، ثم عمل بالتوزيع الموسيقي في محاولة منه لتطوير الموسيقا العربية. وقام بتوزيع موسيقا عدد من السماعيات والبشارف، كان يشترك فيها بالعزف على آلة الناي. عُين رئيساً لفرقة الإذاعة المصرية، كما عمل رئيساً لفرقة محمد عبد الوهاب الموسيقية وعازفاً لآلة الناي بها. وعزيز صادق أول من أشرك آلة الناي في الأعمال الأوركسترالية من خلال تآليفه للموسيقا التصويرية للعديد من الأفلام الروائية السينمائية وبعض المسلسلات الدرامية بالإذاعة، وكانت آلة الناي آنذاك تشترك في فرق التخت فقط بأعمال موسيقية محددة.

[6] الراوي: محمود كامل.

تخللت ألحانه الشهيرة العديد من أجزاء العزف المنفرد التي وضعت خصيصاً لآلة الناي.

كذلك اهتم بعض الملحنين بوضع أجزاء منفردة لآلة الناي في العديد من أعمالهم، منهم: رياض السنباطي-فريد الأطرش-محمود الشريف-محمد الموجي-بليغ حمدي.

وفي أوائل الخمسينات، ظهرت نخبة من أمهر العازفين، بدأ بعضهم في ابتداع طرق وأساليب مختلفة في العزف، كما اهتم البعض بتطوير صناعة الآلة والعمل على حل بعض المشكلات التي تواجه العازفين، ووضع تدريبات خاصة للعزف على الآلة. ومن أشهر عازفي الناي في هذه الفترة:

حسين فاضل (1916-1974)[6]

تميز أسلوبه باستخدام الصوت الطبيعي لآلة الناي، ولم يلجأ إلى الصوت المزدوج والنغمات الغليظة إلا في الألحان التي تميل إلى الحزن فقط، وبرع في استخدام الحليات والفيبراتو، وكان يمتاز بالقفلات القوية المعبرة[7].

السيد عبد الله نصر (الشهير بسيد أبو شفة) (1931)[8]

تميز أسلوبه في العزف بتأثره بآلة السلامية، مما أكسبه طابعاً ريفياً مصرياً خالصاً. والصوت الصادر من نايه يغلب عليه الطابع الشجي. كما برع في استخدام النغمات المتقطعة وأداء القفزات السريعة بدقة، وله قدرة فائقة على

---

[6] ولد وتوفي بالقاهرة، عمل مدرساً لآلة الناي بمعهد الاتحاد الموسيقي (إبراهيم شفيق)، كما قام بالعزف مع فرقة أم كلثوم، ولكنه كان ضمن الفرقة الأساسية للمطرب فريد الأطرش، كما عمل بفرقة الإذاعة وفرقة الموسيقا العربية بقيادة عبد الحليم نويرة.

[7] الراوي، عطية شرارة.

[8] عمل بأوركسترا فرقة رضا للفنون الشعبية تحت قيادة علي إسماعيل، كما عمل بفرقة الإذاعة المصرية بقيادة عبد الحليم نويرة وسليمان فتح الله عامي 1965،64، واشترك في عزف العديد من الموسيقا التصويرية للأفلام الروائية بالسينما والإذاعة والتليفزيون، كما اشترك مع أم كلثوم في لحن "يا مسهرني" عندما رشحه الملحن سيد مكاوي لأداء العزف المنفرد في هذا العمل.

تصوير المقامات، وكثيراً ما يؤدي الفيبراتو بطريقة مميزة، ويكثر في أدائه من الحلى والزخارف. ويُعد أبو شفة من أمهر العازفين في أداء الارتجالات والتقاسيم الحرة والموزونة.

محمود عفت (1935) [9]

وأمهر عازفي هذه الفترة وحتى الآن هو العازف **محمود عفت**، فقد خرج بالآلة من المجال المحدود إلى مجال أكثر قدرة على الإبداع والتعبير، وتميز أسلوبه في العزف بالاهتمام بالمهارة العزفية (التكنيك)، والالتزام في العزف الجماعي حتى يُشعر المستمع أنه يعزف على آلة الفلوت؛ كما برع في أداء النغمات المتصلة Legato والنغمات المتقطعة Staccato والفيبراتو، وعُرف عنه أيضاً الالتزام الشديد في عزف الحلى والزخارف، فهو لا يتصرف في عزفها إلا في حدود ضيقة، أو إذا دونها المؤلف، وبفضل الصوت الصريح الصادر من الآلة، ولا يلجأ للصوت المزدوج إلا نادراً، أثناء أداء الارتجالات، كما أن له مقدرة خاصة في أداء التقاسيم الحرة والموزونة، ويفضل دائماً العزف على الناي الأساسي (دوكاه) ولا يلجأ للنايات المساعدة[10] إلا للضرورة.

وقد اهتم محمود عفت بدراسة آلة الناي بطريقة علمية، فوضع كتاب أصول دراسة الناي عام 1968، وهو أول ميتود لدراسة الناي بطريقة علمية ويُدرّس حالياً بجميع المعاهد والكليات الموسيقية بمصر والدول العربية، وقد حاول من خلال هذا الكتاب تذليل بعض الصعوبات التي تواجه عازفي ودارسي آلة الناي من خلال تمرينات تكنيكية على جميع المقامات والأوزان والضروب المختلفة. ومن اهتمامات محمود عفت في مجال تطوير العزف على آلة الناي أنه استعمل طريقة مُثلى للتغلب على صعوبة أداء النغمات غير الثابتة (العارضة) وهي نغمات غير موجودة بصورة طبيعية في ناي (الدوكاه) وهي (بوسليك مي)

---

[9] محمود عفت (1935) عازف الناي بالفرقة الماسية، قام بالعزف مع أشهر المطربين والمطربات من خلال ألحان أشهر الملحنين أمثال محمد عبد الوهاب، رياض السنباطي، فريد الأطرش، محمد الموجي، بليغ حمدي وغيرهم، قام بتدريس آلة الناي بالمعهد العالي للموسيقا العربية وكلية التربية الموسيقية. وتخرج عليه جيل من العازفين المثقفين كما أشرف وشارك في مناقشة جميع رسائل الماجستير والدكتوراه الخاصة بآلة الناي.

[10] هي مجموعة تساعد الناي الأساسي وتتشابه معه في أنها من نفس طبقته ولكن تختلف عنه من حيث السلم الناتج من كل منها، ويسمى كل منها باسم الدرجة الصوتية الثانية منه، وهذه النايات هي: الراست، البوسليك، الجهاركاه، النوى، الحسيني، العجم.

و(ماهور سي)، وهاتان النغمتـان يختلف عزفهما عن نظيرتهما (سيكاه مي)، (أوج سي). وكذلك نغمتي (زيركوله-دو #) و(حصار لا). وللتغلب على هذه الصعوبة، أضاف محمود عفت مفتاحين للناي العربي الأساسي (دوكاه)، وهذان المفتاحان جعلا سلم الناي كله ثابتاً تقريباً، فضلاً عن أن ذلك يقلل إلى حد كبير من استعمال النايات المساعدة والإضافية، وذلك لأنه من الممكن عزف الألحان الخالية من أرباع النغمات عليه بسهولة. ومن الممكن أيضاً عزف بعض المقامات الموسيقية العربية التي تعجز القطعة الواحدة من آلات الناي عن عزفها من المنطقة الصوتية الطبيعية للمقام، ولذلك كان العازف يضطر لاستبدال قطع النايات المختلفة، أما الناي المضاف إليه المفتاحان فهو يوفر على العازفين استبدال النايات أثناء العزف، ومن هذه المقامات (النهاوند - السوزناك - الشوري - الهزام -الحجاز كار - الحجاز كار كرد - الشت عربان - النو أثر).

وقد ساهم محمود عفت بهذا في رفع مستوى الأداء، مع تذليل الصعوبات التي كانت تواجه العازفين، والمرتبطة بعزف النغمات غير الثابتة (العارضة)، خاصة القفزات اللحنية، لمساعدة الدارسين والعازفين على تحقيق أداء أكثر تقدماً بأسلوب أيسر.

الأصوات التي تصدر من المفتاحين الناي ذو المفتاحين

المضافين لآلة الناي الأساسية دوكاه (ري)

ورغم اهتمام محمود عفت بالعزف والتدريس لآلة الناي، إلا أنه كان له بعض المؤلفات الموسيقية المحدودة للآلة، فكتب عدداً من المقطوعات الموسيقية منها "سماعي من مقام الكرد" مكون من أربع خانات على غرار السماعي التقليدي، ولكن تميزت خانته الرابعة بالأسلوب الحديث في العزف، من حيث السرعة في الأداء والقفزات اللحنية السريعة من المنطقة الصوتية الحادة لمقام الكرد وحتى نغمة ركوز المقام (دوكاه ري). وهذه الخانة من السماعي تحتاج إلى تدريب خاص يبدأ بسرعة بطيئة جداً Lento، ثم يكرر الخانة عدة مرات حتى السرعة المطلوبة Allegro لكي يتمكن الدارس من تبديل الأصابع بطريقة سليمة في أداء هذه الخانة.

ومن أشهر مؤلفات محمود عفت موسيقا "العلم والإيمان"، كتبها في أوائل الثمانينات عندما عهد إليه العالم الكبير مصطفى محمود بوضع موسيقا البداية والنهاية لبرنامجه الشهير "العلم والإيمان"، وهو يذاع مرة أسبوعياً في مصر ومعظم دول العالم العربي. وقد صاغ عفت هذا اللحن في جمل لحنية انسيابية، مع استخدام آلة التمباني الإيقاعية، كما استخدم اصطلاحات التعبير المختلفة، وأهمها أداء النغمات المتصلة، والفيبراتو أثناء عزف النغمات الممتدة ( ). وقد برع في أدائه في تنظيم النَفَس أثناء تنقله بين القفزات اللحنية، وخاصة في

المنطقة الصوتية الحادة للمقام، ولذلك جاءت الموسيقا متمازجة مع المشاهد الخاصة بمقدمة البرنامج، ومعبرة عنها.

وقد سعت مجموعة رائدة من المؤلفين الموسيقيين المصريين إلى محاولة خلق موسيقا مصرية قائمة على أسس علمية مدروسة، إلى جانب استخدام عناصر لحنية وإيقاعية مصرية خالصة، أو من التراث (وما أغنى موسيقانا العربية بهذين العنصرين)، ولتكون ذات مستوى رفيع ليتذوقها المستمع مع الموسيقات العالمية الأخرى.

ولقد اقتحم هؤلاء الرواد مجالاً يعلمون مدى صعوبته وبطء انتشاره جماهيرياً. إذ تعود المستمع المصري على الاستماع إلى موسيقا ذات أسلوب غنائي (من خط لحني واحد)، أو ذات طابع إيقاعي. فتحملوا عبء هذه المهمة التي تدل على رغبتهم الصادقة، وإيمانهم بأن الموسيقا هي التي تبلور خصوصيتنا، وأنها دون غيرها من الفنون، أكثر قدرة على عرض ذاتيتنا على العالم الخارجي، وتوصيلها إليه من خلال آلة الناي العربية. ولكي تكتمل عناصر الأعمال الموسيقية الجيدة، لابد من وجود العازف الماهر ذي القدرة على العزف بأسلوب حديث من حيث استخدام أدوات التعبير المختلفة بطرق تكنيكية متعددة.

ومن الأعمال الموسيقية التي ألفت خصيصاً لهذه الآلة موسيقا "دموع البلبل" لـ **أحمد فؤاد حسن**[11] عام 1960، وهي من المؤلفات الموسيقية ذات المستوى التكنيكي الرفيع، وهي من مقام الكرد، تلعب فيها آلة الناي دوراً رئيسياً، وتقوم

---

[11] أحمد فؤاد حسن (1928-1993) عازف قانون، أسس الفرقة الماسية عام 1950، وضمت فرقته نخبة من أمهر العازفين، صاحب بها أشهر المطربين والمطربات، وله مؤلفات موسيقية عديدة مسجلة بالإذاعة. حصل على وسام العلوم والفنون من الطبقة الأولى 1968. عمل أستاذاً لآلة القانون بأكاديمية الفنون وكلية التربية الموسيقية وأشرف وشارك في مناقشة العديد من الرسائل العلمية الخاصة بآلة القانون، وعمل من 1979 وحتى وفاته نقيباً لنقابة المهن الموسيقية.

باقي الآلات بالمصاحبة، وتعتمد هذه المقطوعة على إجادة العازف للمقامات المختلفة والنغمات الثابتة وغير الثابتة، استخدم فيها الناي ذو الغمازين في أداء نغمات (زيركوله-دو #) و(حصار-لا) و(ماهور-سي) كما برع في أداء النغمات المتصلة في عزف السلم الكروماتيكي والنغمات المتقطعة في بداية المقطوعة ونهايتها، كما استخدم علامة (- الأكشيكاتورا Acciaccatura) في الأجزاء الحرة، والتزم التزاماً شديداً بما دوَّنه المؤلف في عزف الحلى، مثل حلية الزغردة Trill، وأجاد عزف الفيبراتو مع تنظيم النَفَس في الأجزاء الحرة.

ومن المؤلفين المصريين الذين اهتموا بالتأليف لآلة الناي **مختار السيد**[12] الذي اهتم بكتابة العديد من المقطوعات الموسيقية التي لعبت فيها آلة الناي دوراً رئيسياً، أشهرها مقطوعة "الناي الساحر" عام 1975 قام بأدائها العازف محمود عفت، وقد كتبها من مقام الفرحفزا (نهاوند مصور على درجة النوى). وقد اهتم المؤلف بإبراز مهارة العازف، فكتب أجزاء تحتوي على قفزات لحنية وإيقاعات سريعة من المنطقة الحادة لمقام الفرحفزا قلما كتبت لآلة الناي. كما استخدم تغيير الموازين وترك أجزاء حرة لارتجال العازف، وألوان التعبير المختلفة. وبرع عفت في أداء النغمات المتقطعة أثناء عزف الفقرات اللحنية السريعة، وأداء الفيبراتو في النغمات الممتدة والتي تعلوها علامة ( )، كما تصرف في أداء الحلى في حدود ضيقة أثناء تحويل الميزان إلى إيقاع السماعي 10/8 والأجزاء الحرة.

[12] مختار السيد (1934)، عازف آلة الأوكرديون بالفرقة الماسية، عُين مدرساً للموسيقا بوزارة التربية والتعليم عام 1962، يعمل حالياً ملحناً وموزعاً ومؤلفاً للموسيقا التصويرية، بالإذاعة والتلفزيون والسينما، وله عدد من المؤلفات الموسيقية البحتة.

وفي عام 1980، ألف **عطية شرارة**[13] كونشيرتو الناي والأوركسترا، بعد كتابة عدة كونشيرتويات لبعض الآلات، مثل الكمان الشرقي والتشيللو الشرقي والعود.

وقد كتب عطية شرارة كونشيرتو الناي في مقام الراست، أداه محمود عفت ببراعة، وتقوم آلة الناي فيه بالدور الرئيسي، وتبرز الطابع العربي للعمل.

ويعد هذا العمل من الأعمال الهامة التي كتبت لآلة الناي، فهو في مقام الراست، وهو مقام عربي أصيل، كما أنه أعطى الدور الرئيسي لآلة الناي وهي آلة موسيقية عربية، وكان الأداء لعازف يملك مهارة تكنيكية مميزة، فيكون المؤلف بذلك قد استخدم أكثر من عنصر لإظهار الطابع القومي للموسيقا العربية.

وكونشيرتو الناي، هو تأكيد لمدرسة فن الناي الحديثة، التي تقفز بموسيقانا من التقليدية إلى مراحل علمية تكنيكية أرحب وأوسع، وتثبت الإمكانات الهائلة الموجودة بآلة الناي.

---

[13] عطية شرارة (1923)، من رواد التأليف الحديث للموسيقا العربية المتطورة، ألف نحو ستين مقطوعة موسيقية مسجلة بالإذاعة، بخلاف التأليف للآلات العربية (على غرار القوالب العالمية)، يعمل حالياً مدرساً لآلة الكمان وقيادة الموسيقا العربية بمعاهد أكاديمية الفنون. ويتميز أسلوب عطية شرارة الموسيقي بالسلاسة، وبتأثره بروح الموسيقا العربية، حصل على جائزة الدولة التشجيعية في التأليف الموسيقي عام 1983.

ويتكون الكونشيرتو من ثلاث حركات:

الحركة الأولى:

وهي من مقام الراست على درجة الراست، ويستخدم فيه العازف الناي ذا الغمازين في أداء النغمات غير الثابتة (العارضة). وقد قام العازف بأداء جملة لحنية من مقام الراست المصور على درجة الجهاركاه باستخدام الناي الأساسي (دوكاه) والذي يلزم أداؤه على ناي النوى، فأدّاه بعفق نغمة (تك حصار-لا).

الحركة الثانية:

وهي من مقام البياتي على درجة النوى، مع تنويعات راست.

كادنس Cadence

من مقام الراست على درجة الراست، بدأها العازف بلحن (آذان الصلاة) من مقام حجاز على درجة النوى بأضعف قوة للنفخ من الصوت الصادر من ناي النوى، ثم جمع العازف في أدائه للنغمات الحادة والغليظة أثناء عزف تآلفات (مفككة) سريعة جداً. كما أوضح إمكانات الآلة من ناحية المساحة الصوتية أثناء عزف جملة موسيقية من مقام نهاوند مرصع، فأداها في نَفَس واحد ممتد أول مرة من النغمات الحادة، وثاني مرة نفس الجملة من القوة الأولى للنفخ، وثالث مرة من أضعف قوة للنفخ، ثم تَنَقل بين النغمات الحادة والغليظة في تآلفات مفككة سريعة من مقام النكريز، ثم أوكتافات سُلّمية مفككة من أضعف قوة للنفخ للقوة الأولى للنفخ في نَفَس واحد.

الحركة الثالثة:

وهي من مقام السوزناك والدلنشين، نشيط وسريع Allegro، استخدم فيه العازف الناي ذا الغمازات في معظم أجزائه.

وكونشيرتو الناي عموماً والكادنس خاصة، يحتاج لتدريب خاص لإمكان أداءه بهذه الطريقة.

ولقد بذل هؤلاء الرواد في التأليف مع العازف المتمكن الماهر جهداً مميزاً لتقديم موسيقا مصرية على أسس علمية مدروسة، ساعدت في تطور الأداء على آلة الناي بأسلوب علمي تكنيكي حديث.

المراجع:

- توفيق صباغ: "الدليل الموسيقي العام" حلب، مطبعة الإحسان، عام 1950.
- تيودور م. فيني: "تاريخ الموسيقا العالمية"، ترجمة د. سمحة الخولي وجمال عبد الرحيم، القاهرة، دار المعرفة بالاشتراك مع مؤسسة فرانكلين، 1972.
- قدري مصطفى سرور: "آلة الناي وتطوير أسلوب العزف عليها"، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، 1979.
- محمود أحمد الحفني: "الموسيقا النظرية"، القاهرة، مطبوعات المجلة الموسيقية، 1938.
- محمود أحمد الحفني: "موسيقا قدماء المصريين"، القاهرة، دار المطبوعات المصرية، 1936.
- محمود عفت: "أصول دراسة الناي"، القاهرة، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، 1968.

المقابلات الشخصية مع كل من:

1. عطية شرارة، الأربعاء 26 أيار/مايو 1993، بالمعهد العالي للموسيقا العربية.
2. محمود كامل (المؤرخ الموسيقي)، يوم الخميس 22 تموز/يوليو 1993، بالمعهد العالي للموسيقا العربية.
3. محمود عفت، يوم الجمعة 8 تشرين الأول/أكتوبر 1993 بمنزله.

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

منير بشير (3)

خلال سحابة عقودٍ خمسة سُوِّقت في عروض موسيقا الملاهي، وموسيقا القرى والأرياف، بل حتى موسيقا حلقات السمّيعة. وحذونا في هذا كله مثال الغرب الذي يرى الفن ويقيّمه على أنه سلعة مُنتج تحتاج إلى ترويجٍ وتسويق. ورحنا نحن أهل الشرق نتذوق بدورنا طعم الأضواء وخشبات المسارح والحفلات والمهرجانات، واقتصرت معارف المغنين عندنا، إلاّ قلّة قليلة منهم، على ما يكفي ويفي لتأدية هذا "الغرض". أضعف أضعف إيمانه! وغزت الموسيقا الأفلام وطُبعت على أسطوانات، وعُبئت بأشرطة التسجيل وصوّرت على أشرطة الفيديو وتصدرت البرامج الإذاعية والتلفزيونية، في موضعها وفي غير موضعها، ودخل الجميع في سباق الإنتاج الكمّ. سباق محموم لهث ويلهث فيه ووراءه اليوم كثير من عادمي المواهب والكفاءة.

ظهرت في نهاية القرن التاسع عشر تسجيلات للمطرب المصري الشهير عبده الحامولي (1843-1901) محفورة على كوبة الشمع. وظهرت أول أسطوانات 100 لفة، و80 لفة، ومن ثم 78 لفّة ابتداءً من مطلع القرن العشرين[2]. وبإمكاننا أن نتخيل مدى القسر والضغط والعَنَت الذي كان يلقاه العازفون المرتجلون وهم يسجلون على أسطوانات 78 لفة لثلاث دقائق تقسيم فقط على كل وجه! وأغلب الظن أن موسيقا الراغا الهندية، والداستغاه الفارسية، والتقسيم مقام التركي العربي قد عانت الأمرّين من قصر مدة الأسطوانة هذه. ولم يسلم الغناء هو أيضاً من هذا العناء[3].

---

[2] أرّخ الباحث الفرنسي جان لوسيرف لبدايات العهد السمعي البصري في بلادنا في مقالٍ نُشر في مجلدين صدرا تباعاً في عامي **1932** و**1933** عن المعهد الفرنسي للدراسات العربية في دمشق نذكر هنا المرجع كاملاً لمن يريد الاستزادة في هذا الموضوع :

Jean Lecerf, « Littérature dialectale et renaissance arabe », in Bulletin d'Etudes Orientales, Damas, Institut Français des Etudes Arabes IFEAD, 1932, Tome II, pp. 179-258, Tome III, 1933, pp. 47-173.

[3] نسوق على سبيل المثال لا الحصر أمثلة تسجيلات من الأسطوانة التي طبعتها شركة أسطوانات أوكورا **OCORA** الفرنسية بالتعاون مع معهد العالم العربي بباريس : تقسيم

في عام 1933 كرّست السينما صوت محمد عبد الوهاب في فيلم الوردة البيضاء[4].
تكلّم المستشرق الفرنسي جان بيرك عن أثر هذه الثورة التكنولوجية وقتها على الإبداع الموسيقي في كتابه "العرب من الأمس إلى الغد" يقول :
((...فجّرت صدمة الحضارة الصناعية في الشرق سيلاً من الأغنيات. فعن طريق الأغاني الحسيّة أصبحت الموسيقا ممارسةً عاطفيةً. واكتسبت بهذا، وبفضل الإذاعة خصوصاً، قيمةً جماعية. وأن يبزَّ جمهورها العريض عموماً

راست على آلة الطنبور لعازف الطنبور البيروتي محي الدين بعيون (1868–1934) تاريخ حوالي عام 1920، مدته ست دقائق وخمس وأربعون ثانية على الوجهين. وقصيدة " سلوها لماذا غيّر السقم حالها ؟ " من نغمة البيات، غناء المطرب الشامي محمد العاشق (حوالي 1885–1925) تاريخها 1909، مدة غنائها سبع دقائق على الوجهين. والقصيدة الموزونة " أكذب نفسي عنكِ في كل ما أرى " من نغمة الهزام، غناء المطرب المصري الشيخ يوسف المنيالاوي (حوالي 1847–1911)، تاريخ 1908، مدة غنائها ثماني دقائق وعشرون ثانية. وموال بغدادي " يا ربي ناجيك " غناء المطرب الشامي الشيخ أحمد الشيخ (1863.1938)، من نغمة البياتي، مدة غنائه ثلاث دقائق وسبع وعشرون ثانية على وجه واحد. والقصيدة الموزونة " فتكات لحظك أم سيوف أبيكِ " غناء المطرب المصري عبد الحي حلمي (1857.1912)، من نغمة البياتي، تاريخها حوالي عام 1910، مدة غنائها سبع دقائق واثنتان وخمسون ثانية على الوجهين.

[4] **غنى عبد الوهاب في هذا الفيلم ثماني أغنيات. ست منها من نظم الشاعر أحمد رامي وهي : سبع سواقي، ضحيت غرامي، ناداني قلبي إليكِ، يا لوعتي يا شقاي، يا وردة الحب الصافي، ياللي شجاك الأنين. وواحدة من نظم الشاعر بشارة الخوري (الأخطل الصغير) وهي جفنه علَّم الغزل، وواحدة من نظم الشاعر أحمد شوقي وهي النيل نجاشي. وهي كلّها من ألحان عبد الوهاب. ولنلاحظ من عددها الكبير قياساً لمدة فيلم واحد، ولو قمنا بعملية حسابية بسيطة نثبت فيها مدة غناء هذه الأغنيات الثماني قياساً لمدة الفيلم الزمنية الكلية لخلصنا إلى أنها أغانٍ صُنع لها فيلماً وليس العكس، وهذا يُثبت تعاظم شأن الأغنية السينمائية في مطلع الثلاثينات من هذا القرن.**

مستواها فهذا أمر بديهي. وأن تكون هذه الأغنية تعويضاً نفسانياً واجتماعياً أكثر من كونها رسالة أعماق فإن آراءً عديدة تشير إلى ذلك...))[5].

وقد أشار رزق الله هيلان هو أيضاً في عام 1969 إلى دور الراديو والتلفزيون، مطلقاً عليهما تعبير "الجامعة الشعبية"، في نشر وتعميم "الثقافة الجديدة"، وتكلم وقتها عن غزو جهاز الترانزيستور للأسواق والعقول والأفئدة قائلاً:

((...إن هذه الوسائل التقنية، كتقنيات وكوسائل نشر، دخلت الأماكن كلها أكثر بكثير من دخول المطبوعات فغيّرت بذلك عقلية الناس وثقافتهم في مجملها وفي الأوساط الاجتماعية كافة. ولمّا كان التيار الكهربائي لمّا يصل بعد إلى القرية وإلى الأحياء الشعبية ليغذّي الراديو بالطاقة فقد كان بحوزة الناس ومنذ عشرة سنين جهاز الترانزيستور رخيص الثمن الذي انتشر بينهم انتشاراً يكاد يكون فورياً. وعلاوة على ذلك، وبما أن غالبية كبيرة من السكان لا تقرأ ولا تكتب فيمكننا أن نتخيّل الأثر الذي يمكن أن تفعله الوسائل السمعية البصرية فيهم...))[6].

تغيّر وجه المدينة الفني مع مقدم جهاز الراديو وآلة التسجيل الكاسيت الترانزيستور. ونحن لا نرمي هنا تبيان المكانة التي احتلّها الترانزيستور لكننا أردنا رصد سلطته وسيطرته بل وحتى عدوانيته على الناس الذين كانوا يسكنون الأرياف البعيدة النائية بل وحتى الصحراوية البدوية منها، وما كان ينهال في ذلك الوقت على أسماعهم من ضروب "فنون" المدينة وجنونها. يقول الباحث الفرنسي جان كلود شابرييه في هذا:

((...وانبثقت من الرمال أو الهضاب أصوات لا يملك السامع لها تحليلاً ولا إيجاد إطار مادي وفضائي لها. فاكتسبت بذلك أصوات الأكورديون أو الأورغ الالكتروني قيمةً سحرية في حين لم تعد الآلات المعروفة المحسوسة التي يمكن جسّها وتلمّسها تحضّ على التأمل ولم تعد تثير الحميمية. وأصبح بقاء الآلات الريفية (كالمجوز والناي والربابة والبزق والطنبور) على قيد الحياة مهدداً. حتى أن الأصوات الغنائية المدرّبة أو الزائفة أصبحت تفرض على فراغ الصحراء أوضاعاً عاطفيةً وتجتاح عالم الراعي وحادي العيس أو البدوية النفسي...))[7].

---

[5] **Jacques Berques, Les Arabes d'hier à demain, Paris, Seuil, rééd. 1969 (ch. XI, Arabesque, musique, historicité).**

[6] **Rizkallah Hilan, Culture et développement en Syrie et dans les pays retardés, Paris, Anthropos, p. 310.**

[7] **Jean-Claude Chabrier, « La musique au croissant fertile, Liban, Syrie, Irak », in Cultures, Unesco, Paris, vol. I, n° 3, 1974.**

تصدّر جهاز التلفزيون المقاهي وتحلّق حوله الأصدقاء والأعداء وانعقدت مجالس العائلة في البيوت تشاهد الساحر العجيب! واحتل جهاز الراديو الترانزيستور مكانه على مكاتب الموظفين وفي المحال التجارية وفي حافلات النقل العام والخاص وفي السيارات الخاصة والعامة، وراح الفلاح يحمله معه إلى الحقل إلى جانب زوّادته، واستبدل به الراعي في الجرد والجبال شبابته ومنجيرته، وأحله البدوي محل نايه في السهول والهضاب الصحراوية. وأمام هذا الانتشار الواسع السريع للراديو والتلفزيون تكاثرت البرامج المُعدّة على عجلٍ في المحطات الإذاعية والتلفزيونية تروّج لموسيقا "الحداثة" وأصواتها.
خلال عقد من هذا الزمن الذي وصفنا حاله في عجالةٍ ظل موقف منير بشير من وسائل الإعلام المسموعة والمرئية ثابتاً متهماً إياها بالترويج لموسيقيين ضحلين مهاراتهم زائفة تضلّل المستمعين وتشوّه أذواقهم. وراح في مقابلة أُجريت معه في بيروت عام 1965، بين فترتي إقامة له في هنغاريا، يعنّف موبخاً معتبراً أننا نحن العرب بحاجةٍ إلى فنانين يعملون بأصالةٍ فنيةٍ محضة لنطهر آذان ملايين المستمعين العرب من الألحان التي تنوّمهم وتجتثّ من نفوسهم الحس الفني الصحيح.[8]
نلمس مما تقدم النَفَس العدائي الذي يجابه الموسيقي المثقف بتاجر الأغاني. وعندما اتسعت رقعة سمّيعة منير بشير في بيروت ظل مصراً على مهاجمة "النجوم" مدافعاً عن "الضحايا" وهو منهم. وهو يرى أن هناك كثير من التشويه والخداع في نتاجنا الغنائي العربي ممهور بتوقيع فنانين كبار يُجلّهم المستمع العربي ويقدرهم. هذا المستمع الذي عانى الأمرّين في نواحي حياته كلّها أفقدوه ذوقه الموسيقي الصافي، فقد عاش فترةً من الأسى والضياع فاستكانت أحاسيسه وضعُفت مشاعره ولم يعد قادراً على التمييز بين الغث والثمين مما يُقدّم إليه من أغانٍ وألحانٍ عن طريق الأفلام العربية والراديو والتلفزيون. وهو يعتمد في ذلك كله على نقّادٍ يعانون هم بدورهم من هذه النتاجات الضحلة.[9]
في تلك الفترة كان منير بشير يرى أن الجمهور العربي منوّم فنياً من قِبَلِ وسائل الإعلام، وأن اللوم كل اللوم يقع على مسؤولي الإعلام الفني الذين يَضلّون ويُضلّون، كما يقع على الملحنين وعلى المغنين الذين يعيثون فساداً على الأثير. بهذه الحدة راح منير بشير يُحمّل الإعلام الفني مسؤولية ضحالة ورداءة أذواق الجمهور العربي. كانت تلك فترة حمل فيها منير لواء الفكر الفني، فترة لم يؤلّف فيها ولم يعزف، ولم تبث له فيها وسائل الإعلام شيئاً، ولم يعزف فيها في حفلات. وراح يصف المشتغلين بحرفة الإعلام الموسيقي بـ " وُصاة المواهب "، مقلدين، راكبي موجة موسيقا الإلكترونيات، تجار الرتابة، حاملي تبعة تجهيل الجمهور العربي موسيقياً. ويرى منير بشير أن حال الإعلام الفني في

[8] لسان الحال، " حوار مع الموسيقي العراقي منير بشير "، بيروت، 1965/8/14.

[9] جورج راسي، " منير بشير : باخ تأثر بالموسيقا الأندلسية "، البلاغ، بيروت، 1973/4/2.

بلادنا العربية بحاجة إلى ثورة ثقافية شاملة يدعمها نقاد فنيون أكفاء وموسيقيون مثقفون متمكنون من فنّهم ومعارفهم. نخبة تعشق الموسيقا تحترمها وتخلص لها، وأن من حق الجمهور العربي أن يعرف أن هناك موسيقا راقية جادة، وعلى وسائل الإعلام الفنية تعريف الجمهور بهذه الموسيقا العربية الراقية، موسيقا تضرب بجذورها عميقاً في تراث الشعب. هذه هي الحرب الفنية الموسيقية التي شنها منير بشير على صفحات المجلات والجرائد. وكان من الممكن في ذلك الوقت خوض معركةٍ فنية موسيقية رابحة لو أن تحالفاً فنياً استراتيجياً نشأ بين طليعة موسيقية مثقفة، قليلة العدد طبعاً، تعيش في الظلام تسحقها موجة أغاني المنوعات. لكن بعض أولئك أيضاً انساق وراء محاولات فلكلورية " تطويرية " هشّة متعجّلة وغير مدروسة، ضررها على الذوق الموسيقي السليم لا يقل شأناً عن ضرر موجة المنوعات. راح هذا الفريق يقترض جملاً موسيقيةً من التراث الشعبي يوظفها كيفما اتفق في سياق أعماله.

المشكلة أن هذه المشادّات لم تكن وقتئذٍ مناظرات ثقافية تجري ضمن إطار ندواتٍ ولقاءات ومؤتمرات ومحاضرات تبين كلّها واقع الموسيقا العربية وسبل وإمكانات تطويرها، وإنما كانت تُساق على صفحات المجلات والجرائد آخذةً طابع الهجوم والتجريح وردّ الفعل الشخصي. لكن هذا لا ينفي بأي حالٍ من الأحوال مصداقيتها وصدقها. لكننا نرى أن كل قضية تثار على هذا النحو الفردي دون توسيع دائرة المتحاورين المعنيين، ودون ربطها بالجمهور، المهتم بالمسألة على الأقل، تبقى صيحةً في واد. ولربما وجدنا هذا الكلام بلا معنى لو أخذناه في هذا السياق، ولعددناه مجرد تصفية حسابات بين الموسيقيين والإعلاميين.

منذ عام 1953 وعازف العود منير بشير يسعى لأن يقود فرقاً موسيقيةً تعزف وتنهج الخط الذي يراه هو لمفهوم الموسيقا العربية. لكنه اصطدم في لبنان بالذين كانوا ينظمون ويحتكرون "الليالي اللبنانية" جاعلين منها بقراتٍ حلوب تدر المال من أعمالٍ أوبريتات "فلكلورية" كانت تُدرج كل عام في مهرجانات بعلبك رغم تحفظات المخلصين على التراث. فاستهدف منير تحالف صباح - لحوّد، وتحالف فيروز - الرحباني اللّذَين كانا يقتسمان أرض العروض الموسيقية الغنائية.

وعبّر منير وقتئذٍ عن رغبته مراراً في تدريس الموسيقا في المعاهد الموسيقية العليا وفي الجامعات علّه يجد آذاناً مصغيةً لمفاهيمه عنها، لكن الأكاديميين كانوا يرون فيه الفنان أكبر من الأستاذ بكثير. ولم يقتنع في ذلك الوقت لا توفيق سكّر ولا جوزيف خوري اللّذَين تعاقبا على إدارة المعهد العالي للموسيقا في بيروت، وهما مؤلفان موسيقيان وباحثان متمكنان، بفكرة ضم منير بشير إلى أعضاء هيئة التدريس في المعهد العالي للموسيقا في بيروت. كما سدّ العازفون الموسيقيون المحترفون أصحاب الإمكانات والمعارف المتواضعة عليه أبواب الإذاعة والتلفزيون اللبنانيَين وحرَّموا عليه المنابر الأخرى. ولعلهم، لجهلهم بإمكاناته ومواهبه الموسيقية، كانوا يخشون فيه أكثر ما يخشون، طباعه ولسانه

السليط حيالهم وحيال ما يفعلونه. لم يكن منير في لبنان إذاً سوى عراقياً منفياً مضطراً، لكي يجدد بطاقة إقامته لأن يحيي على عوده أمسيةً منزلية خاصة لموظف كبير سمّيع.

❐❐❐

□ مبادئ التوزيع الأوركسترالي (8)

نيكولاي ريمسكي ـ كورساكوف (1844-1908)

مؤلف وقائد أوركسترا روسي

ترجمة باسل ديب داوود

الفصل الثالث

الهارموني "الانسجام"

يتطلب فن التوزيع الأوركسترالي نشراً جميلاً ومتوازناً للأكوردات التي تكوّن نسيج الهارموني. بل إننا إذا أردنا الحصول على رنين مقنع علينا تحقيق شروط أساسية هي: الشفافية transparance، والضبط السليم، والدقة في حركة الأجزاء الأكوردية. ولا يمكن أن ينشأ رنين متكامل عبر سلسلة هارمونية خاطئة.

ملاحظة: هناك من يرى أن التوزيع الأوركسترالي أخف من اختيار الآلات والخصائص الصوتية، معتقداً بأنه إذا كان العمل الأوركسترالي لا يصوت جيداً، فإن ذلك يكون عائداً تماماً للاختيار الخاطئ للآلات والأجراس. بيد أن الرنين غير المقنع يكون في الغالب نتيجة المعالجة الخاطئة للأجزاء الصوتية. ومثل هذا المؤلف لن يصوِّت بجمالية مهما اختلف اختيار الآلات. بالتالي، وبمعنى آخر، ما يمكن أن يحدث إزاء مقطع موسيقي موزع بصورة حسنة، وأجزاؤه معالجة بدقة، هو تصويتٌ جيدٌ يكون متوازناً إذا ما عزف بالآلات الوترية والخشبية أو النحاسية.

على المؤلف أن يتخيل التشكيل الهارموني الصحيح للقطعة الموسيقية التي يتولى توزيعها. فإذا وجد في مدونته الخام أي خلل في عدد أو حركة الأجزاء الهارمونية، فمن المفضل إصلاح ذلك في الحال. من الضروري أيضاً أن يكوّن فكرة واضحة عن بناء القطعة الموسيقية وعناصرها، وعليه إدراك طبيعة وحدود الموضوعات الموسيقية theme والعبارات والأفكار التي ينوي استخدامها. إن أي تحول من نظام هارموني إلى آخر، من أربعة أجزاء هارمونية إلى ثلاثة، أو من خمسة إلى العزف الموحد unison... إلخ، يجب أن يتطابق مع بداية فكرة جديدة، أو مع موضوع أو عبارة جديدين. وقد يواجه الموزع عدداً من المشكلات المفاجئة التي لا يمكن تخطّيها. مثلاً إذا أدخل أكورداً بخمسة أجزاء أثناء كتابة أكورد بأربعة أجزاء، فلا بد له من إضافة آلة جديدة لعزف

الجزء الجديد. ومن المحتمل أن تضـر مثل هذه الإضـافة بسـهولة رنين الأكورد الذي نحن بصدده، وتجعل انحلال أجزاء السلسلة الهارمونية الصحيحة أو غير الصحيحة أمراً غير ممكن.

عدد الأجزاء الهارمونية ـ المضاعفة

إن معظم الحالات الهارمونية مكتوبة لأربعة أجزاء صـوتية؛ وهذا لا ينطبق على أكوردات معينة أو على سلسلة أكوردية متوالية لموضوع معين وحسب، بل على تكوين الهارموني. أما الهارموني الذي يظهر لأول وهلة وكأنه مؤلف من خمسة أجزاء أو ستة أو سبعة أو ثمانية ، فهو أصلاً هارموني بأربعة أجزاء مضاف إليها أجزاء أخرى. وهذه الإضافات ليست سوى علامات مضاعفة في الأوكتاف العلوي القريب لجزء أو أكثر من الأجزاء الهارمونية الثلاثة العلوية، بينما لا يضاعف صوت الباص إلا في الأوكتاف السفلي.

يتوضح في النماذج التالية المعنى المقصود:

أ. كتابة الأكوردات بالتوضع الضيق (القريب)

ب. كتابة الأكوردات بالتوضع الواسع:

ملاحظة: من الممكن في الأكوردات في حالة التوضـع الواسـع مضـاعفة جزء السـوبرانو والآلتو بـالأوكتاف فقط. يجب تجنب مضاعفة جزء التينور، لكن ذلك ممكن في الأكوردات ذات التوضع الضيق، اما مضاعفة جزء الباص فإنها تخلق إحساساً بالفخامة. ومن الضروري عدم اختلاط جزء الباص بالأصوات الأخرى:

سيِّء

هنا بسـبب بعد المسـافة بين الباص والأجزاء الثلاثة الأخرى، من الممكن إجراء مضاعفة جزئية فقط.

جيد

ملاحظة: علينا القيام بتجنب العلامات الناتجة عن مضاعفة سليمة والتي تكون في نفس الأوكتاف unison، لأنه على الرغم من عدم تطابق الصوت بصورة مطلقة في مثل هذه الحالات، فإن الأذن سوف تسر بتوالي الأجزاء الهارمونية السليم.

لا يسمح بتعاقب الأوكتافات بين الأجزاء العلوية:

سيِّء

لا توجد مشكلة في وجود الخامسات الناتجة عن مضاعفة الأجزاء الثلاثة العلوية حين تتحرك بأكوردات تتوالى فيها المسافات السداسية:

جيد

لا تضاعف جزء الباص في انقلاب أكورد الدومينانت في أي من الأجزاء العلوية:

سيِّء جيد

هذا ينطبق أيضاً على الأكوردات السباعية والسباعية الناقصة diminished seventh

جيد سيِّء

تنطبق القواعد الهارمونية المتعلقة بالمقاطع الموسيقية الممتدة sustained والمستمرة باستخدام البيدال pedal بنفس الدرجة على الكتابة الأوركسترالية. وفيما يتعلق بالعلامات العابرة passing notes والعلامات المساعدة auxiliary، echappees فإنه يجوز استخدامها في المقاطع الموسيقية السريعة ذات النسيج المتنوع:

يمكن أن يظهر مقطع معين مع أجزائه الأساسية في وقت واحد، على نحو مبسط، كما في المثال التالي:

تكون العلامات المستمرة pedal في الأجزاء الهارمونية العلوية والداخلية أكثر فعالية في الأوركسترا منها في موسيقا البيانو أو موسيقا الحجرة، لما تتمتع به من تنوع هائل في اللون الصوتي.

توزيع العلامات في هيئة الأكوردات

يوضح الرسم التالي الترتيب الاعتيادي للأصوات أو السلم الهارموني الطبيعي:

الذي يمكن أن يكون بمثابة المرشد للترتيب الأوركسترالي للأكوردات. سنلاحظ بأن المسافات المتباعدة تقع في القسم السفلي من السلم، لكنها تصبح متقاربة بصورة متدرجة كلما اقتربنا من المدى الصوتي العلوي:

يجب ألا يبعد صوت الباص عن صوت التينور أكثر من أوكتاف. وينبغي التأكد من وجود العلامات الهارمونية (علامات الأكورد) في الأجزاء العلوية:

يجب تجنبه

إن استخدام المسافات السداسية في الأجزاء العلوية، ومضاعفة العلامات العالية بالأوكتاف هي إجراءات تكون فعالة أحياناً:

تباعد المتوالية الهارمونية السليمة المسافة بين أعلى علامة وأسفل علامة من الأجزاء العلوية، فهذا لا يكون سيئاً:

جيد

لكن سيكون كذلك إذا مُلِئ الأكورد الثاني على هذا النحو:

سيِّء

هذا يقودنا إلى تساؤل أكثر أهمية يتعلق بتوزيع الأجزاء المتوسطة. لا شيء أسوأ من كتابة أكوردات، تكون أجزاؤها العلوية والسفلية منفصلة عن بعضها بمسافات بعيدة، أو منفصلة بدون وجود مسافات، خصوصاً في المقاطع الصاخبة forte، في حين قد يكون هذا التوزيع ممكناً في الفقرات الهادئة piano. في السلسلة الهارمونية في الاتجاه المعاكس، يسبب الميل التدريجي لالتقاء الأجزاء العلوية والسفلية إضافة متزايدة لأجزاء جديدة تشغل المدى الصوتي المتوسط.

مثال نموذجي

عندما تميل الأصوات إلى الالتقاء، فإن الأجزاء المتوسطة تزول واحداً تلو الآخر:

مثال نموذجي

هارموني الآلات الوترية

لا شك في القاعدة التي تقول بوجوب توازن رنين الأجزاء الهارمونية المختلفة بصورة معادلة، لكن هذا التوازن سيكون أقل وضوحاً في الأكوردات البسيطة السريعة منها في الأكوردات المترابطة والممتدة. سندرس كلتا الحالتين على حدة. في الحالة الأولى، لرفع عدد الأجزاء الهارمونية، يمكن جعل كل آلة وترية تعزف علامتين أو أكورد بثلاث أو أربع علامات. وفي الحالة الثانية، يتم الاقتصار على علامتين بعزف موحد unison، و بتقسيم الأجزاء division.

أ. الأكوردات البسيطة

يمكن تأدية الأكوردات الثلاثية والرباعية فقط في المقاطع السريعة.

ملاحظة: رغم أنه يمكن مد العلامتين العلويتين في الأكورد وعزفهما لزمن طويل، لكن هذا يستلزم بعض التعقيدات وسنهتم به لاحقاً.

تصوِّت الأكوردات البسيطة بحالة استخدام القوس arco جيداً عندما تعزف بقوة forte أو سفورتساندو sf، وعندما تدعم بآلات النفخ الخشبية. في عزف الأكوردات الثلاثية والرباعية وعزف علامتين، يكون التوزيع المتوازن والمتكامل للحن، والتوالي الصحيح للأجزاء الهارمونية مسائل ثانوية. ما يجب

الاهتمام به قبل كل شـــيء هو رنين الأكوردات نفســـها، ودرجة الســـهولة في عزفها. تكون هذه العلامات المتشـكلة أكثر قوة إذا عزفت على أوتار مصـنوعة من الأمعاء gut. تعطى الأكوردات المصممة لآلات وترية مختلفة عادة للكمانات الأولى والثانية والفيولا. وتقسـم العلامات بينها بحسـب سـهولة عزفها وحسـب متطلبات الرنين. لا تدعى آلات الفيولونسيل لعزف الأكوردات الثلاثية والرباعية بســـبب مـداهـا المنخفض، وتعطى عـادة العلامـة الســـفلى من الأكورد مع الكونترباص. ومن غير الشـائع أيضـاً عزف الأكوردات من قبل الكونترباص، لكن ربما تعزف علامة الأوكتاف على الوتر المطلق.

أمثلة: ¤

- المثال رقم 97 "ســنيغوروتشــكا"، (المقطع 171 من طبعة بلاييف)؛ قارنه أيضاً بالمقطع ما قبل 140 وقبل 200 من طبعة بلاييف.
- * "كابريشـــيو إســـباني"، (قبل المقطع V من طبعة بلاييف)، (قارنه بالمثال رقم 67 الوارد في العدد 19 من المجلة).
- "شـهرزاد" الحركة الثانية (المقطع P من طبعة بلاييف)، (قارنها بالمثال رقم 19 الوارد في العدد 17 من المجلة).
- * المثال رقم 98 "القيصـر سالتان"، (المقطع 135 من طبعة بلاييف)، قارنه أيضاً بالمقطع 141 وما قبل المقطع 182 من طبعة بلاييف.
- يمكن إضـــافة الأكوردات المجزوءة isolated إلى اللحن في الجزء العلوي، بقيم إيقاعية معينة مشدودة accent، سفورتساندو sforzando.
- المثال رقم 99 "سنيغوروتشكا"، (قبل المقطع 126 من طبعة بلاييف). قارنه أيضاً بالمقطع 326 من طبعة بلاييف.

ب. **الأكوردات الممتـدة والأكوردات في وظيفـة التريميلو.** تســـتخـدم الأكوردات الممتـدة لفترة قصـــيرة أو طويلـة من الزمن، أو الفقرات الموســـيقية في وظيفة التريميلو، غـالبـاً، كبـديل عن التوازن المتكـامل المطلوب في الصوت. من المفترض أن العدد المختلف لآلات المجموعة الوترية متعادل في قوته، وتكتب الأصـــوات في العادة وفقاً لترتيبها في المدى الصـــوتي، (قارن ذلك بالفصـــل الأول الوارد في العدد 14 من المجلة). من الواضـح أيضـاً أن الصـوت (الرنين) سـيكون متسـاوياً في المقطع ذي الهارموني بأربع أجزاء مع الباص المضاعف في الأوكتاف. عندما نحتاج إلى علامات إضـــافية لملء المدى المتوســـط الفارغ، فإن الأجزاء العلوية ســتبدو بعيدة عن جزء الباص، وعندئذ علينا اســتخدام علامتين مزدوجتين في الكمـانـات أو الفيولا، أو في كلتـا الآلتين. علينـا تجنب طريقة تقســيم الوتريات divisi في مثل هذه الحالات، لأنه ســيتم

¤ كل ما هو مسبوق بإشارة * هو من ملاحظات محرر الطبعة الإنكليزية. (المترجم)

تقسـيم أجزاء من الأكورد في حين تبقى الأجزاء الأخرى دون تقسـيم. لكن، من جهة أخرى، إذا كانت الفقرة الموسـيقية مكونة من هارموني بسـتة أجزاء أو سـبعة مكتوبة كلها للآلات الوترية ومقسـمة بالطريقة ذاتها، فإن توازن الصوت سيكون مقنعاً إلى حد كبير، على سبيل المثال:

	Violins I
Div	Violins I
Div	Violins II Violins II
Div	Violas I Violas II

إذا كـان الهـارموني بثلاثـة أجزاء علويـة، كجزء مـدعم، مكتوبـاً للوتريـات بوظيفة divisi وعزفت آلات الفيولونسـيل والكونترباص لحناً واحداً (غير مقسـم non divisi) فسـيكون صـوتها أخفض؛ بالتالي يجب أن يكون اللحن المعطى لها سهلاً، سواء بتخفيض عدد الأجزاء أم بتقليص عدد العازفين.

أمـا في حـالـة الأكوردات الممتدة أو التريميلو الصـــاخب forte tremolando لآلتين، فإن سلسلة الأصوات لا تتبع قاعدة اختيار المسافات الأسهل للعزف.

أمثلة:

- المثال رقم 100 "ليلة الميلاد"، (المقطع 161 من طبعة بلاييف)، الجميع في وظيفة التقسيم divisi.
- المثال رقم 101 "ليلة الميلاد"، (المقطع 210 من طبعة بلاييف).

Violas div. Cellos div.	هارموني بأربعة أجزاء

- المثال رقم 102 "سـنيغوروتشـكا"، (المقطعان 188-187 من طبعة بلاييف)، هارموني بأربع أجزاء، الكمانات الأولى والثانية والفيولات والفيولونسيلات. كـذلـك (المقطع 234 من طبعـة بلاييف)، أربع آلات فيولونســـيلات منفردة solo مقسمة divisi.
- "شـــهرزاد" الحركة الثانية، البداية. أربع آلات كونترباص منفردة مقســـمة (قارنه بالمثال رقم 40 الوارد في العدد 19 من المجلة).
- "عروس القيصـــر"، (المقطع 179 من طبعـة بلاييف)، أكوردات في جميع الآلات الوترية (قارنه بالمثال رقم 243).
- المثال رقم 103 "أسطورة كيتيج"، (المقطع 8 من طبعة بلاييف)، الهارموني الأساسي في الوتريات.

و(المقطع **240** من طبعة بلاييف) من "أســـطورة كيتيج"، قارنه بالمثال رقم **21** الوارد في العدد **17** من المجلة.
و(المقطع 283 من طبعــة بلاييف) من "أســـطورة كيتيج"، الهــارموني الأســـاســـي في الوتريات. قارنها أيضـــاً بالمثال 2 الوارد في العدد 17 من المجلة.

- المثـال رقم 104 "الـديك الذهبي"، (المقطع 4 من طبعة بلاييف)، الهارموني الأساسي في الوتريات.
و(المقطع **125** من طبعـة بلاييف) من "الـديـك الـذهبي"، إيقـاع متـأرجح في الوتريات كأساس هارموني. قارنها أيضاً بالمثال رقم **271**.

في الأكورد الصـاخب forte أو المتدرج من القوي إلى الضـعيف sf p، حيث يتم عزف واحدة أو اثنتين من العلامات العلوية، ســواء بصـــورة مســـتمرة أو تريميلو، علينا المحافظة على التوازن الصوتي، كما في المثال التالي:

في العدد القادم: هارموني آلات النفخ الخشبية.

◘ المدرسة الرحبانية: رأي من الداخل
مقابلة مع غدي الرحباني

أجرى المقابلة باسل ديب داوود

- هل تسمح بتقديم قصير تعرفنا فيه على البدايات وفترة الدراسة؟

◘ غدي الرحباني مؤلف موسيقي – كاتب ومنتج. بدأت العزف على آلة البيانو في سن العاشرة، ومن ثم اتجهت إلى دراسة الموسيقا المعمقة مع أصول الهارموني والكونتربوان والفوغ وأصول التوزيع الأوركسترالي على الأستاذ أكوب أرسلانيان، أستاذ الجيل الثاني من العائلة الرحبانية، وهو عضو في مجلس المعهد الموسيقي الوطني اللبناني - دراسة جامعية سنة واحدة علم آثار.

بحكم وجودي في عائلة فنية تنهل من الفن والأدب وتتغذى بالموسيقا يومياً. تأكل وتشرب، تنام وتصحو على الفنون والآداب، الشعر والألوان الفنية والتيارات المتعددة؛ فإن بداياتنا كانت في الاستماع إلى العملاقين عاصي ومنصور الرحباني أو الأخوين رحباني أثناء عملهما أو في أوقات التسجيل في الأستوديو أو على خشبة المسرح...

من هنا كانت بداياتنا، وتأثرنا بهذا الأقنوم الثنائي الأحادي في نفس الوقت، فكانت بدايات خجولة أثناء الدراسة الموسيقية، مثل تلحين بعض الأغاني لمطربين ناشئين أو تجربة قطعة موسيقية مع فرقة الإذاعة اللبنانية. وكان والدي منصور يقول لي: ((... تعلم من هذه التجارب خصوصاً فيما يخص المقاطع الشرقية، فهؤلاء العازفون المخضرمون هم أعضاء في فرقة الأخوين رحباني وهم ضليعون في الموسيقا الشرقية والنَفَس الشرقي...)) وهكذا أثناء الدراسة وبعدها بدأنا العمل أنا وشقيقي مروان، وهو مخرج سينمائي مسرحي وتلفزيوني، وهو أيضاً مؤلف موسيقي درس مثلي على الأستاذ أرسلانيان، فأسسنا شركة إنتاج. وكان أول عمل لنا هو فيلم استعراضي موسيقي "آخر الصيف"، من ثم استعراض على المسرح "هالو بيروت"، من ثم استعراض تلفزيوني "زيارة فنية"، إضافة إلى موسيقا أغانٍ منوعة، برامج تلفزيونية، ثلاثة مسلسلات للأطفال هي: أيام الدراسة، مدينة الأبواب، موسوعة الصغار. وكل هذه البرامج غنائية. مثل برنامج رحلة بابا نويل (غنائي)، بالإضافة إلى موسيقا راقصة لكركلا "حكاية كل زمان" وتوزيع بعض المقاطع من "صيف 840" و"الوصية" لمنصور الرحباني... وإلى المشاركة في عدة سفرات إلى البلدان العربية في رحلات فنية، وأخيراً مسرحية "الانقلاب". هذا باختصار بعض أعمالنا وبداياتنا الفنية... من هنا يلاحظ أن كل هذه البرامج هي بمجملها غنائية، إذ أنني أعتقد أن الغنائية تصل بطريقة أسرع وأسهل إلى آذان المستمع، علماً أن التفكير فيها والعمل عليها أصعب بكثير من مجرد الاستماع إليها...

- ما الخطوة الحاسمة التي ميزت المدرسة الرحبانية، وهل تعتقد بأنكم بوصفكم جيلاً ثانياً فيها، تقتربون من هذه الخطوط، أم أن ذلك مشروط بظروف تطور موسيقي يشمل المنطقة بمختلف اتجاهاتها، مما قد يعمق هذه الخطوط أو يسطحها.

□ أولاً قبل الإجابة على هذا السؤال الكبير، لا أريد أن أسقط في لعبة النقد والتنظير الأكاديمي الذي يعشقه نقادنا الأحباء في الوطن العربي. فقد أصبحت لدينا صلة القرابة مع الشعب الفرنسي من حيث عشقهم للتنظير والوقوف على الأطلال، من دون العمل على بناء ليس أطلالاً بل مداميك جديدة للفرح بها وليس للوقوف والبكاء عليها.

التكلم عن الأخوين رحباني وعن مدرستهما لا يكون من خلال الإجابة على الأوراق بل الدخول إلى عالمهما الأوسع من محيط، الأشمل من أطلس جغرافي والأغرب من قصص الخرافة... المحزن كتراتيل الفجائع والمأساة... المفرح مثل تراتيل تمجيد القيامة والأعياد...

من أين نبدأ أمن الشعر أم الموسيقا فكلاهما عالم واحد... ليس هنالك من خط أو خطوط... هنالك مراحل طبعت المدرسة الرحبانية... أتيا بالجديد، بالغريب، بغير المألوف، أتيا بالبراءة دون الإساءة إلى روح وجوهر الموسيقا الشرقية واللحن أو الميلودي... جاءا من الحزن، من الفقر، من الحرمان، وقدما للناس الفرح والغنى والترف... أتيا بالأمل بالحلم. وهذا الحلم ليس كما وصفه بعض السياسيين اللبنانيين أنه حلم هش أو حلم من ورق... الحلم هو أن نتوهمه ونعمل على تحقيقه وللأسف ليس عندنا من حالم.

مدرسة الرحابنة مدرسة النبالة والشياكة، أكان على صعيد الكلمة أم اللحن أم التوزيع... عندما جاء هذان الأخوان كانت الأرض مفعمة بالزهور والرياحين المصرية، بالغرام والحب السعيد. جاءا وقلبا القاعدة وتحدثا عن حب إنساني كابت مُتعَبْ مُجرَّح، أقوى وأبقى وأفعل في النفوس. جاءا بمفردات جديدة شعرية خيالية وواقعية... معهما أصبحت القصيدة قصة والأغنية سهرية... مع العلم أنهما اختصرا الوقت، فالجمال يقال بكلمة واحدة وخير الكلام ما قل ودل...

على الصعيد الموسيقي أعادا الفولكلور إلى الواجهة فكانا مثل المؤلفين العالميين. من جلينكا وأخوانه الروس، إلى بارتوك وبرامز وغيرهم من المؤلفين الوطنيين الذين أعادوا فولكلور بلادهم إلى ساحات الموسيقا والعلم، أمثال دي فايا وألبينيز، وأضافا على هذا الفولكلور حتى أننا إلى الآن نتغنى ببعض المقاطع الفولكلورية وهي من تأليف الأخوين رحباني.

هذان الأخوان الممزوجان بتراب الأرض والجبل اللبناني مزجا الوطن العربي كله وأثرا به وليس هنالك من مؤلف من المحيط إلى الخليج إلا وتأثر بالأخوين رحباني كلمةً ولحناً وتوزيعاً. هذا عدا عن المسرح الغنائي الذي ابتدعاه وأصرا على منافسة ما يُعرف في بلاد الغرب بالأوبرا. فالمسرح الغنائي الرحباني ليس أوبريتاً كما درج بعض الصحف وبعض النقاد على تفسيره

وتقديمه، بل هو مرحلة متقدمة عن الأوبريت. ليس بالأوبرا لكن هو المسرحية الغنائية التي عرفت في بلاد الأنكلوساكسون Musical Play أو Comedie Musicale، من حيث المواضيع والمادة المسرحية هي أعمق وأغرب من المسرحية الغنائية الغربية. أما الغرب فقد تفوق علينا بالتنفيذ والتقنية.

وبوصفنا جيلاً ثانياً للرحابنة فقد تأثرنا مثل سائر المؤلفين والكتاب والأدباء والشعراء بهذه المدرسة العظيمة. تأثرنا بالخطوط الأساسية التي تكلمت عنها سابقاً، منها: التجديد، التقنية، العلم، الرهافة، النبالة، الإيجاز والاختصار والوصول مباشرة إلى القلب من دون تطويل وتحوير. لكن كل هذه المقومات لن تكون جديدة بالنسبة لغدي الرحباني أو لغيره إذا لم يكن هو هو نفسه بمعنى آخر. هذه الخطوط الكبيرة يجب أن تخلق لي خط خاص فيّ وعلي أنا شخصياً أن أخلق عالمي التأليفي والموسيقي والشعري والكتابي لكي أكون سيد نفسي وعالماً قائماً بذاتي... فالأصيل يبقى ويبقى هو الأساس، هو الخمرة المعتقة، هو اللوحة الأساسية والمخطوطة النادرة. أما الصورة أو النسخة فليس لها قيمة تذكر سوى وضعها في الأرشيف، وأنا لا أبتغي أن أوضع في أرشيف بل أبتغي الوصول إلى كل إنسان إذا كان لدي شيئاً حقيقياً أقوله وبالحقيقة الكاملة.

أما على صعيد التطور الموسيقي في المنطقة، فللأسف أنا من الأشخاص المتشائمين جداً لمستقبل الفن العربي عندنا وفي المنطقة. ومن هنا من على صفحات مجلتكم الموقرة أدق ناقوس الخطر وأقول:

نحن نمر في مرحلة انحطاط كبير، شأننا شأن العالم أجمع على كل الأصعدة... ولكن في العالم الغربي ما زالت بعض النفوس تحاول جاهدة الارتفاع نحو الأفضل والأرقى... أما عندنا فالانحطاط على كل مستوياته يزداد انحطاطاً. وستبقى المدارس القديمة أو المدارس الواقفة الآن هي سيدة الموقف... ولا أرى صراحة مستقبلاً فعلياً لحركة موسيقية في الشرق تعادل الحركات التي ظهرت في بدايات القرن العشرين ومنتصفه.

- انطلاقاً من تجربتك، هل يلائم الهارموني طبيعة الموسيقا العربية أم لا؟

□ كل موسيقا شرقية كانت أم غربية تحمل في طياتها نوعية وخاصية وروحية اللحن أو الميلودي، أي أن جوهر الموسيقا هو في اللحن الأساسي، أما الهارموني أو الكونتربوان أو الفوغ فهي إضافات وزيادات تجمل وترقي القطعة، بالإضافة إلى التوزيع الموسيقي والذي هو عملية إضافية ليس تجميلياً بل عملية خلق وإبداع لا تقل مقدرة عن عملية التأليف.

فالقصة ههنا ليست قصة ملاءمة الهارموني والعلوم الموسيقية المعمقة للموسيقا الشرقية أو عدم ملاءمتها، بل هي إحساس المؤلف في وضع اللحن الأساسي ودعمه بكل هذه العلوم من هارموني وغيرها. هذا يؤدي مراراً إلى تهميش اللحن وطمسه، بل حتى إلى إخفاء هويته الأساسية. لنأخذ مثالاً على ذلك، قطعة "يا جارة الوادي" لعبد الوهاب التي أعادها الأخوان رحباني بصوت فيروز إذ كانت مثالاً رائعاً يحتذى به من ناحية التنفيذ الموسيقي الأوركسترالي، حيث أنه لم يغب عن مسامع الناس اللحن الأساسي، بالإضافة إلى دعمه

بالأكورات الجميلة والتي تتحملها قطعة "يا جارة الوادي"، فأتت الوتريات بشكل سلس غير مهمشة للقطعة الجميلة. ونأخذ مثالاً آخر المدرسة الروسية التي انتهجت نهجاً جديداً في الهارموني التي تتوافق وألحان روسيا البيضاء والحمراء في آن معاً، أي أن جلينكا وعصبة الخمسة وغيرهم لم يتأثروا بالعلوم الأوروبية من حيث الهارموني والكونتربوان بل استنبطوا من الألحان الشعبية والتراثية والفولكلورية مدى حاجات الهارموني لكل قطعة بما عرف فيما بعد بالمدرسة الروسية. أيضاً نأخذ ديبوسي ورافيل، وقبلهم معلمهم فوريه، الذين قلبوا قاعدة المدرسة الألمانية والنمسوية وخلقوا مدرسة جديدة ليس في التأليف فحسب بل في التفكير الهارموني والأوركسترالي... هناك أيضاً سترافنسكي. من هنا أقول أن الموسيقا الشرقية يمكنها أن تتحمل وأن تحمل في طياتها الكثير من الهارموني والكونتربوان والفوغ، وكل ذلك مغلّف بالتوزيع الأوركسترالي شرط عدم الإساءة إلى روحية اللحن الأساسي وجوهره، ومن دون تهميش وطمس وحتى تحميل القطعة ما لا يمكن أن تحمله بحيث تصبح القطعة الموسيقية كناية عن سرد أكورات مختلفة فيها الكثير من العلم وينقصها الكثير من الجمالية والذوق...

الفن ذوق وعلم وإحساس، وعلى المؤلف الكبير أن يدرك مدى تحميل قطعته القدر المناسب من العلوم الموسيقية والأصول الهارمونية والكونتربونتية. في النهاية ليس هناك من موسيقا لا يمكنها تحمُّل الهارموني أو ملاءمة الهارموني، لكن بطريقة عدم تشويه الأساس، لأن الموسيقا العربية المبنية على المقامات الربع صوتية هي أغنى من الموسيقا الغربية المبنية على مقامين الماجور والمينور بالإضافة إلى المود. يمكنها إذن تحمُّل الهارموني، وعلى المؤلف والموزع الأوركسترالي معرفة وإدراك مدى تحمّل القطعة لكل هذه العلوم والأصول الموسيقية... بمعنى آخر علينا إيجاد الهارموني الخاص بنا لكي نكون مدرسة جديدة في الفكر الموسيقي على غرار المدارس العالمية.

- هل تعتقد بأن العلوم البوليفونية والكونتربونتية تشكل حلاً مقنعاً لموسيقانا، وعلى أي أساس يمكن تبين ذلك؟

□ كلما تقدمنا في العلوم الإنسانية تقدمت التكنولوجيا على كل الأصعدة الثقافية، العلمية، الصناعية، وكلما اقتربنا أكثر في الزمان المسافي اكتشفنا أسراراً لم تكن في الخاطر أو في البال، كسماع أصوات جديدة غير مألوفة ربما أزعجت البعض في البداية، لكن الآن أصبحت من المدارس التي تُعلّم في المعاهد... لنأخذ مثلاً سترافنسكي وبداياته أو شونبرغ أو غيره من المجددين وبالجواب على هذا السؤال: كل شيء معد أن يكون مقبولاً على أساس الذوق، أو حتى عدم الالتجاء إلى أصول معينة... وهنا أتكلم بعد تجربة وخبرة في العلم الموسيقي العالمي والغربي كلما كنا مجددين في الفكر الموسيقي كنا فريدين وغريبين عن المألوف، المسألة ليست مسألة حل مقنع أو غير مقنع للموسيقا العربية، الإقناع هو في السمع وفي الكتابة والتنفيذ، كل شيء معد أن يكون مقنعاً

عندما يكون جميلاً ومدروساً على نحو جيد وجديداً وغير مطروقٍ أو مألوف على السمع.

- إذا كانت الموسيقا الغربية تعاني من جمود في القوالب، وكما نصفها قوالب ميتة، فما هي الحال في موسيقانا التي تحكمها قوالب (باستثناء بعض القوالب المأخوذة من بلدان مجاورة، وهذه القوالب جامدة أيضاً)؟ وهل لكم من تجارب في محاولة نحت قوالب خاصة بنا.

□ الفكر الموسيقي لا تحدده قوالب ولا تسوّره الحدود فالفكر الموسيقي واسع وشامل في عطاءاته الكبيرة الإنسانية، حتى ولو كانت القوالب مثالاً لكي نشتغل عليها ونؤلف بها... كالسوناتا أو السيمفونية إلى البريلود والكونشيرتو والأمثلة عديدة... كل هذه القوالب وجدت لكي تغرق بين التسميات أو حتى نوعية التقديم وليس التأليف، فالتأليف في أساسه وفكرته هو واحد في الجمالية والخلق والإبداع. في الغرب بنيت الموسيقا والتي نعرّفها بالكلاسيكية أو الجادة Musique Serieuse على أساس قوالب متعددة.

فنوع الفوغ والموسيقا الكونتربونتية والتي برع فيها المؤلف الكبير باخ لم تغب في عصرنا الحالي ولكن لم تعد هذا القالب الذي نؤلف عليه، بل نستشف ومضات من فوغ أو حركة كونتربوان خلال القطعة الموسيقية. من هنا الهروب في مجمل المقطوعات الموسيقية المعاصرة من طابع القالب حيث أوجدت قوالب جديدة مثل قصيدة سيمفونية Poeme Symphonique أو حتى موسيقا للباليه الخالية من أي تركيبة كلاسيكية... هذا مردّه باعتقادي إلى التحرر من كل هذه القوالب التي كانت تأسر لبّ المبدع والخلاق... كذلك في موسيقانا، فالبشرف أو اللونجا أو حتى السماعي أو الدور فالقصيد كلها قوالب، وأغلبها موروث عن الحضارة العثمانية التركية، جميلة وعميقة في جودتها، لكن مع الوقت أصبح التأليف أكثر تحرراً وأكثر شمولية. وكل هذه القوالب تصب في خانة التأليف السيمفوني، فالسيمفونية تحمل في مضامينها وطياتها كل أنواع التأليف وعلى أربع أو خمس حركات ومرات حركة واحدة. من هنا أقول وهذا رأي شخصي وخاص، أنني لست من محبذّي القوالب إن كان في التأليف الغربي أم الشرقي، المهم الجمال والإبداع، المهم التعمّق بالموسيقا والفكرة التأليفية، أكانت الفكرة درامية، مأساوية، كنسية أم دينية، الجمال واحد في كل صفاته وهو وجه الله في كل شيء...

- لندخل إلى التوزيع الأوركسترالي، ونتحدث عن الأوركسترا بوصفها الشغل الأرقى لكل تجميع آلي، ماذا تقدم الأوركسترا لموسيقانا، ماذا نقول لأولئك المتحزبين للتخت الشرقي الصرف، وهل تعتقد بأن وجود آلات أوركسترالية تعزف الأرباع الصوتية يمكن أن يؤدي دوراً إيجابياً في تطوير هذه الموسيقا.

□ لكل مجتمع من المجتمعات ثقافته، لغته، حضارته، تراثه، مطبخه حتى رقصاته وملابسه، وله أيضاً فنه المتعدد الأوجه... وأيضاً له موسيقاه المنوعة... من فولكلورية وتراثية إلى شعبية متوارثة، وموسيقا متأثرة بالمحيط

وحتى مبتكرة أو منقولة من الخارج. كل هذه الموسيقا مجتمعة. تبدأ من نقطة الصفر، من اللحن الواحد الأحادي، أي خالية من أي توزيع أوركسترالي أو تجميع آلاتي بحيث تعزف على آلات شرقية كالناي أو العود أو حتى على الآلات البدائية والتي لا نعرفها جميعها... ومع بداية العصور المتقدمة أصبحت هذه الأنواع الموسيقية تأخذ شكل التجمعات بحيث بدأت بالثنائي فالثلاثي فالحجرة أو أوركسترا الحجرة إلى أن أصبحت أوركسترا السيمفونية أو الفيلهارمونية والتي يجتمع فيها أكثر من مئة وخمسين عازفاً ومن مختلف الآلات.

بدأت الأوركسترا في موسيقانا الشرقية وكأنها آلة واحدة تعزف الصوت الواحد أي أن كل الأوركسترا تعزف نفس الشيء ونفس الصوت أو اللحن. مع الوقت، بدأ التخت أو ما نسميه في لغتنا Takhtation أو نوع من التوزيع والترتيب للتخت بحيث نضع لكل آلة من آلات التخت المقاطع التي سوف تعزفها. بعدها بدأت تتطور هذه الفكرة إلى أن أصبحت نوعاً من التوزيع أو Arrangement أو الترتيب أعلى مستوى من الترتيب التختي، حيث بدأت بعض اللوازم تُعزف على الأوكتاف الأعلى أو حتى المنخفض مع حركة من الباص المتواصل مع الشيللو بطريقة النقر Pizzicato ومن مرة لمرة بعض الأكورات الرباعية أو الخماسية، وحسب المقام أكان راست أم بيات أم حجاز، إلى أن أتى بعض الموسيقيين والمؤلفين وأذكر منهم الأخوين رحباني - توفيق الباشا - زكي ناصيف - توفيق سكر - بوغوص جلاليان. وهنا أتكلم عن الموسيقيين اللبنانيين، الذين بدؤوا بتطويع الأوركسترا الغربية على الأنغام الشرقية فأصبحت لبعض الأمثلة قوانين: مثلاً قطعة "خضرا" الموسيقية للأخوين رحباني، التي هي على مقام السيكا، عالجها الأخَوان بوليفونياً فأتت من أجمل القطع الشرقية.

هذا على صعيد التوزيع الصوتي، أما على صعيد التوزيع الأوركسترالي ففي موسيقانا الكثير من المجالات للتوزيع والتنويع، مع العلم أن المقامات العربية: كالراست والسيكا والبيات وغيرها من المقامات تنتج بعض النشاز في حال استخدمنا التوزيع أو الهارموني الغربي كما هو مركب طبيعياً. علينا أن نطوع هذه الأصوات والنغمات حسب تعاليمنا وحسب الذوق والسمع الصحيح، حتى لو أصدرت بعض الأصوات نشازاً ربما يكون نشازاً طبيعياً غير مألوف في الوقت الحاضر لدى بعض المستمعين، لكن كفكرة موسيقية يجب أن تتبلور وتعمّق في الدراسة...

من هنا أقول لست من المتحزبين لأي شيء أكان سياسياً أو نقدياً أو حتى موسيقياً. أستمع إلى كل شيء حتى ولو كان قبيحاً وأتقبل الأشياء الجديدة برحابة الصدر. أما فكرة التحزب والتعبد أو الترهب للتخت الشرقي في عدم وجوب إدخال التوزيع الأوركسترالي أو الهارموني والعلوم الكونتربونتية فلست من هذه الفكرة. ما رأيكم لو وزعنا بَشْرَفاً ما توزيعاً جيداً، من دون زيادة أو عرض لعضلات العلم.

وهذا لا يلغي ذاك، أي أن التوزيع لن يلغي أبداً فكرة العزف في التخت الشرقي بصورة الأحادية أو الصوت الواحد، لكن التجربة واجبة. حتى ولو كانت الأوركسترا كلها من الآلات التي لا تعزف الربع صوت وأضفنا عليها بعض العازفين الشرقيين الماهرين، وهم كثر في معاهدنا، وطعّمنا هذه الأوركسترا بالنَفَس والآلات الشرقية مثل الأعواد والقوانين والنايات مع الوتريات والإيقاعات، لأحدث هذا زلزالاً موسيقياً وتجديداً في الموسيقا العالمية وليس فقط في موسيقانا الشرقية...

- هلا حدثتنا عن مسرحيتكم "الانقلاب" التي تعرض الآن في دمشق، وهل تعتقد بأن المسرح الغنائي هو بديل مقنع من القوالب الغنائية الغربية الراقية، ومن أخصها وأهمها الأوبرا.

❐ مسرحية "الانقلاب" هي أول عمل مسرحي متكامل من تأليف مروان وغدي الرحباني وتلحينهما وتوزيعهما وإنتاجهما، ومن إخراج مروان الرحباني. شارك في التأليف والتلحين والتوزيع أسامة الرحباني الشقيق الأصغر، هي مسرحية غنائية سياسية ذات موضوع سياسي بطريقة المسرح الغنائي، أي أن المادة المسرحية وُضعت وطرحت على خشبة المسرح بطريقة الغناء. حاولنا خلق مناخ جديد من حيث عرض الفكرة والموضوع دون اللجوء إلى الحشو في الغاني الخارجة عن إطار النص والخط الدرامي، أي أن الأغنيات جاءت مكملة للنص، وإخفاؤها أو حذفها يؤديان إلى نقص الفهم في إيصال الموضوع، شارك في التمثيل والغناء: رونزا، نقولا دانيال، علي الخليل، طوني مهنا، أسعد حداد، وعدد كبير من ممثلي معهد الفنون وفرقة مؤلفة من خمسين شخصاً بين راقص وراقصة، مؤد ومؤدية. تصميم الديكور للفرنسي إيمانويل بروشييه، الملابس لجان بيار دولفير، الإضاءة من تصميم فؤاد خوري، والكوريوغرافيا للروسي فيليكس هاروتونيان.

المسرحية تحكي عن الأنظمة التوتاليتارية الظالمة والمتعسفة، القامعة للحريات والتنفس. وقد عرضت ضمن فعاليات مهرجان المحبة في اللاذقية لليلة واحدة فلقيت الإعجاب الكبير والتصفيق الحار. وكذلك في دمشق حيث قدمت لمدة خمس حفلات ضمن معرض دمشق الدولي. وكان هذا اللقاء الأول مع الشعب السوري المحب للفنون المسرحية، "الانقلاب" عمل جريء لجهة طرحه وصراحته وعدم مباشرته في إلقاء الضوء على شخصيات الأنظمة السياسية وقد حاول مروان في الإخراج التلاعب في الإخراج المسرحي والسينمائي من جهة تقطيع السيناريو والمونتاج السينمائي.

هذا النوع من المسرح ينتمي إلى المسرح الغنائي الذي بدأه الأخوين

رحباني وهو كما شرحت من قبل، ليس البديل من الأوبرا أو من قالب

مسرحي غربي، بل يقترب من المسرح الأنكلوساكسوني اللاتيني، إذ أن

الأوبرا تمثل بطريقة الغناء فقط ولا يوجد مجال للحوارات الممثلة بينما تعتمد "الانقلاب" على المشاهد الكبيرة من التمثيل المهم الدرامي، وقد آثرنا أن نعلّم الممثلين الغناء بصوتهم الأساسي ولا نلجأ إلى الدوبلاج، وذلك لمعايشة النص المسرحي أكثر، فالاندماج أكثر في روحية الشخصية المسرحية.

لعبت المسرحية في بيروت مدة تسعة أشهر بنجاح، وتعد الآن العدة للسفر في رحلات إلى الدول العربية وبعض الدول الأجنبية.

بيروت 1997

◻ أوبرا "عايدة"
تأليف غوسيبي فردي **1813-1901**

إعداد بشير نطفجي

في غمرة الاحتفالات بذكرى حرب تشرين التحريرية (أكتوبر) عام 1997، شاءت الحكومة المصرية أن تتوج هذه المناسبة العظيمة بحدث فني يليق بها، وأعلنت عن تقديم أوبرا عايدة في مدينة الأقصر على مدى ستة أيام بدءاً من يوم 13 تشرين الأول/أكتوبر 1997، وذلك تحت رعاية السيدة الأولى سوزان مبارك. كما تقرر أيضاً تقديم هذه الأوبرا كل عام ابتهاجاً بذكرى النصر. رصدت ميزانية ضخمة من أجل تقديم أوبرا عايدة، وأقيمت لها ديكورات عالية المستوى، وجاءت فرقة دار الأوبرا في إيطاليا من أجل ذلك. وفد عشاق فن الأوبرا من بلدان عديدة ليشاهدوا هذه الأوبرا المحبوبة تقدم وسط الآثار في مدينة الأقصر التي تضفي بهجة خاصة لا تتوفر في دور الأوبرا.

تاريخ أوبرا عايدة

إنها أوبرا من أربعة فصول، وضع موسيقاها فردي لنص غنائي من تأليف انطونيو غيلانزوني بمساعدة فردي مأخوذ عن رواية فرنسية من تأليف كميل دولوكل والمستشرق ماريت بك. قدمت الأوبرا لأول مرة في القاهرة يوم 24 كانون الأول/ديسمبر عام 1871.

في عام 1869 اتصل الخديوي إسماعيل باشا بالموسيقار فردي عن طريق أصدقاء له، واقترح عليه أن يؤلف أوبرا لتقدم على مسرح القاهرة الجديد احتفاء بافتتاح قناة السويس في العام نفسه ولكن الأوبرا لم تقدم حينئذ. أرسل ماريت بك إلى فردي نصاً بُني على موضوع مصري أعجب فردي الذي بدأ بتلحين النص الغنائي الذي يروي قصة بطل مصري يرفض يد أميرة مصرية من أجل حبه لوصيفة في خدمتها هي عايدة ابنة ملك الحبشة التي وقعت أسيرة في أيدي المصريين. تلعب نوازع الغيرة وحب الوطن في الرواية دورها لتؤدي في النهاية إلى هلاك البطل وحبيبته.

قدمت أوبرا "عايدة" على مسرح لاسكالا في إيطاليا يوم 8 شباط/فبراير 1872 بقيادة المؤلف وحققت نجاحاً كاسحاً، وقد دُعي فردي لتقبل تصفيق الحضور 32 مرة، وأهديت له عصا لقيادة الأوركسترا صنعت من العاج، ونجمة مرصعة بالماس ظهرت فيها كلمة عايدة بالأحجار الكريمة.

كانت هذه هي المرة الأولى التي يستمع فيردي فيها إلى أوبراه في إيطاليا، فقد اعتذر عن حضور العرض الأول في القاهرة عام 1871 بسبب خشيته من ركوب البحر.

شخصيات الأوبرا

- عايدة: أميرة حبشية وقعت أسيرة في أيدي المصريين، واختيرت وصيفة لابنة الملك فرعون، ونجحت في إخفاء حقيقتها.
- الملك فرعون.
- امنريس: ابنة الملك فرعون.
- راداميس: ضابط الحرس الملكي.
- اموناسرو: ملك الحبشة والد عايدة.
- مراسل.
- كهنة ووزراء وضباط وجنود ورجال البلاط وأسرى أحباش ومساجين ومواطنون مصريون.

تجري حوادث الأوبرا في ممفيس وطيبة في عهد الفراعنة.

الفصل الأول

المنظر الأول: قاعة في القصر، نرى خلال البوابة الضخمة في الخلف الأهرامات ومعابد ممفيس.

بعد مقدمة موسيقية هادئة مبنية على لحن يتكرر في النص الموسيقي ويرمز للبطلة اللطيفة عايدة. يرفع الستار عن قاعة في قصر الملك فرعون، ونرى رامفيس كبير كهنة معبد إيزيس يخبر راداميس بأن الأعداء الأحباش قد حشدوا على مشارف طيبة ووادي النيل، وبعد مناقشة أسئلة راداميس حول الوضع يقول رامفيس أنه ذاهب للمثول بين يدي الملك ليخبره عن اسم قائد الجيش الذي اختارته الإلهة إيزيس، ويضيف أن الخيار وقع على شاب بطل ليحارب الغزاة. يبقى راداميس وحيداً على المسرح يفكر، فيمن اختير لقيادة الجيش، ويسمع في الأوركسترا صوت أبواق الحرب. إنه يحلم بأن يكون هو القائد الذي اختارته الإلهة إيزيس كي يحارب ويعود منتصراً تعلوه أكاليل الغار ثم ينشد مقطعاً غنائياً غاية في الروعة على موسيقا حالمة، فقد دخلت صورة محبوبته عايدة الحلم. تدخل امنريس ابنة الملك وتسمع شطراً من الأغنية التي تشيد بجمال محبوبته عايدة التي لم يكن أحد يدري أنها ابنة ملك الحبشة اموناسرو. تقف امنريس أمام راداميس تحاول الوقوف على شخص هذه المحبوبة، وتأمل سراً أن تكون هي نفسها، فيجيب راداميس بأنه يحلم بقيادة الجيش في الحملة المقبلة.

تظهر عايدة ويضطرب راداميس لدى رؤيتها وتلمع عيناه ببريق الحب الذي لا يخفى على امنريس التي تدرك الحقيقة. تدنو امنريس من عايدة تصطنع الصداقة وتسألها عن سبب قلقها البادي على وجهها فتقول عايدة بأنها تخشى مغبة هذه الحرب المقبلة. يراقب راداميس فتاته القلقة بين يدي امنريس ويشعر بأن امنريس قد أدركت الحقيقة. يتلو ذلك حوار غنائي بين الشخصيات الثلاثة يعبر عن العواطف المتضاربة التي تعتمل في نفوسهم.

يدخل الملك مع حاشيته يتبعهم مراسل عاد لتوه من الحدود يحمل أنباءً بأن الأحباش يتقدمون نحو طيبة وعلى رأسهم مليكهم امونـاسرو، وهنا تهمس عايدة لنفسها بأنه أبوها. يعلن الملك في تلك اللحظة اسم قائد الجيش وهو رداميس. تتقدم امنريس لتسلمه علم الجيش بيدها، ثم يكلفه الملك بالدفاع عن البلاد، ويخرج الشعب منادياً بالحرب. يختلط الأمر على عايدة فتضم صوتها إلى الشعب الذي ينادي بالحرب متمنية أن يعود رداميس منتصراً. تعود عايدة إلى صوابها بعد أن يخرج الجميع وتلوم نفسها على ما قالت، فالنصر يعني زوال ملك أبيها، فتغني مقطعاً غنائياً غاية في الروعة وتتمنى الموت خلاصاً من محنتها.

الفصل الثاني

المنظر الأول:

تجلس امنريس باسترخاء في مجلسها تحيط بها الجواري يرقصن ويمتدحن خصال محبوبها، وبين حين وآخر تزفر امنريس من شدة وجدها وتنادي ذلك الحبيب كي يوافيها، ثم تستلقي على حشاياها متعبة. يدخل راقصون يؤدون رقصة حارة. تدخل عايدة مخدع امنريس التي تأمر الجميع بالخروج. تنفرد امنريس بعايدة وتغويها بمعسول الكلام بغية التأكد من ظنونها، وفجأة تقول لها بأن أخباراً وصلت عن المعركة وأن رداميس سقط صريعاً.

تصرخ عايدة ألماً من هول ما سمعت، وتدرك امنريس بأن عايدة تحب رداميس. بعد هنيهة تصرح امنريس بأنها نصبت فخاً لعايدة التي باحت بمكنون نفسها، وتزيد بأنها هي ابنة الملك ولا يمكن لعايدة أن تكون غريمتها. يسمع في الخارج صوت الأبواق تعلن عودة الجيش.

المنظر الثاني:

أقيم عرش كبير للملك لاستقبال الجيش المنتصر عند أبواب المدينة. جلس الملك وحوله الحاشية والكهنة والشعب. يرتفع صوت الكورس في نشيد حماسي مهيب يتغنى بمجد مصر والإلهة إيزيس. يمر الجنود أمام الملك يتقدمهم الموسيقيون يطلقون أبواق موكب النصر في مقطع يأخذ بمجامع القلوب (كثيراً ما تستمع إليه شعوب العالم بشغف زائد)، يتبع ذلك موكب فتيات يرقصن ويحملن سعف النخيل، يلي ذلك باليه راقصة بهية الألوان تزيد من الحماسة التي بلغت الأوج. تعود أغنية المجد، ويدخل جنود يحملون أعلام الحرب يتبعهم رتل من العبيد يحملون تماثيل للآلهة وتتوقف الموسيقا عند ذروة عالية من الحماسة.

يدخل رداميس المسرح في عربة تجرها الخيول ثم يهبط منها. يتقدم الملك منه ويعانقه قائلاً أحييك يا مخلص بلادي. يركع رداميس أمام ابنة الملك فتضع تاج النصر على رأسه، ويقسم الملك بتاجه بأن يمنح رداميس جميع ما يطلب.

يلتمس رداميس أولاً بأن يؤتى بالأسرى أمام الملك، فيدخل الأسرى وبينهم امونـاسرو مرتدياً بزة ضابط صغير، وعندما تراه عايدة وكانت تجلس جانباً

تصرخ إنه أبي، فينهرها قائلاً لها بأن لا تفصح عن شخصيته. يؤتى به أمام الملك ويعترف بأنه أباها ويقر بالهزيمة، ثم يقرر كذبا بأن ملك الحبشة قد سقط في ميدان المعركة مضرجاً بدمائه. يسترحم امونارسو الملك بأن يطلق سراح الأسرى، ويضم راميس صوته إليه مذكراً الملك بوعده، إلا أن رامفيس يعترض، فيسكته الملك، إلا أنه يرجو بأن يحتفظ بوالد عايدة أسيراً.

يعلن الملك بأنه قد قرر تزويج ابنته من راميس تكريماً له على إحراز النصر. يعود الكورس منشداً المجد لمصر وللإلهة إيزيس، وينتهي المشهد في أبهى صورة.

الفصل الثالث

المنظر: على ضفاف النيل في ضوء القمر. يظهر معبد إيزيس خلف أشجار النخيل.

تسمع أصوات خافتة تتلو صلوات في المعبد، وتصل امنريس مع كبير الكهنة في زورق ثم تتجه نحو المعبد حيث تسترحم الآلهة لتبارك زواجها من راميس. تظهر عايدة وهي على موعد مع راميس تحت جنح الظلام، إنها تنشد معربة عن خوفها من أن يكون هذا لقاؤهما الأخير، ثم تتجه أفكارها نحو أيام طفولتها السعيدة في وطنها في مقطع غنائي غاية في الروعة.

تتوقف عايدة عن الغناء فجأة لدى ظهور والدها أمامها، وبدون مقدمات يخبرها بأن حبها لراميس قد يهيئ لها وله سبيل الفرار من الأسر، وتمنحه الفرصة للانتقام، ثم يأخذ في تحريك عواطفها نحو وطنها وأبيها، ويطلب منها أن تنتزع من راميس سر خطته العسكرية المقبلة.

تفزع عايدة من هول ما سمعت وترفض أن تخون حبيبها، وهنا يثور امونارسو عليها بحدة ويقول لها بأنه لن يعدها ابنة له، وإنما هي عبدة للمصريين. يدخل راميس المسرح بعد أن يغادر امونارسو الذي يتوعد عايدة بالويل إذا لم تصدع بأمره، ثم يذهب ليختبئ خلف النخيل. يعانق راميس عايدة بحنان ويقول لها هاأنذا أراك من جديد يا حبيبتي عايدة. تشرع عايدة بتنفيذ رغبة أبيها وتطلب من راميس برهاناً على حبه بأن يفر معها نحو الحرية في حوار غنائي مؤثر.

يعتمل الصراع في صدر كل منهما، إنها تريد أن تكرم أباها وهو يدافع عن شرفه الذي أصبح في الميزان، ولكن راميس يلين في النهاية مدفوعاً بحبه لها وخوفاً من أن يُجبر على الزواج من امنريس. تحت تأثير حبه لعايدة، يغني راميس مقطعاً غنائياً حالماً يصور حياتهما سوية تحت سماء جديدة ربما كانت الحبشة، وفي غمرة الاستسلام للعواطف تطلب عايدة من راميس أن يخبرها عن طريق يمكنهما من تحاشي الوقوع في أيدي المصريين، فيرد راميس بأن الجيش لن يكمن في طريق معينة يسميها لها حتى الغد، وهنا يبرز امونارسو من بين النخيل يردد اسم الطريق الخالي الذي سيكمن فيه مع رجاله للمصريين، وانه ملك الحبشة.

تهز المفاجأة راميس كالصاعقة، فقد أدرك أنه أفشى سراً عسكرياً، ولكن امونـاسرو يهدئه بقوله أن الأقدار شاءت له ذلك، وأن السعادة تنتظرهم جميعاً في الحبشة، وأن عليهم أن يعجلوا بالفرار. كانت امنريس قد خرجت من المعبد منذ هنيهة يرافقها رامفيس دون أن يلحظهما أحد، وقد سمعا ما دار بين راميس وامونـاسرو. إنها تتقدم نحوهما وقد عصفت بها الغيرة، وترمي راميس بالخيانة في حرقة العاشق عندما يكتشف غدر محبوبه، وتقول له بأنه خان وطنه ومليكه وآلهته كما خانها هي أيضاً. ينطلق امونـاسرو مع عايدة هاربين، ويتخاذل راميس أمام عاره مستسلماً للكاهن رامفيس.

الفصل الرابع

المنظر الأول:

غرفة في القصر ذات باب جانبي يوصل إلى زنزانة راميس.

تظهر امنريس وقد هدها الحزن كثيراً. هاهي غريمتها عايدة قد فرت، وحبيبها راميس سيقدم للمحاكمة بتهمة الخيانة. إنها تناجي نفسها وتتمنى أن يكون راميس ما زال مقيماً على حبها، وفي هذه الحالة سوف تنقذ حياته. تقرر أن تحاول معه، فتطلب إلى الحرس أن يأتوا به إليها، ولدى مثوله أمامها تستجمع جميع قواها لإقناعه بأن ينسى عايدة وأنها مستعدة لتخليصه من براثن الكهنة، ولكنه يرفض. تصل الموسيقا في هذا المقطع إلى ذروة التأثير من حيث الجمال والعاطفة، فيجيب راميس بأنه يستعذب الموت من أجل عايدة، وبذلك يتحول حب امنريس لراميس إلى حقد قاتل وتتضرع إلى الآلهة أن تنتقم منه فقد طعنها في حبها.

يقود الحرس راميس إلى قاعة المحاكمة، وتجلس امنريس تعاني الآلام وحدها، فهي جرت هذه المحنة على حبيبها بنفسها. إنها ترقب رامفيس والكهنة يتوجهون نحو قاعة المحكمة، فتصرخ فيهم بأنهم رسل الموت المجردين من الرحمة، وأنهم يرفلون في الملابس البيضاء التي تغطي قلوباً سوداء. تجلس امنريس تبكي بحرقة وتستمع إلى المحاكمة وهي تغطي وجهها بكفيها، وفجأة يدوي صوت رامفيس وقد علا فوق الموسيقا الداوية وهو يصدر حكم الموت على راميس بأن يدفن حياً تحت معبد الآلهة التي أغضبتها خيانته لوطنه ومليكه. يخرج الكهنة من قاعة المحكمة، فتتصدى لهم امنريس ثانية وهي تشتعل حقداً وغيظاً وتقول لهم بأنهم هم من أغضب الآلهة فقد حكموا على حبيبها بالموت، فيرد عليها رامفيس بأن حبيبها خائن ويجب أن يموت.

ليس في أدب الأوبرا منظر يضاهي هذا المشهد من حيث التأثير الدرامي وقد جعلته الموسيقا المرافقة شديد الوقع على النفس.

المنظر الثاني:

داخل معبد فولكان، وقد قسم المسرح إلى طابقين، الأعلى وفيه الكهنة يؤدون تراتيل الموت، والأسفل ويقع تحت تمثال أوزيريس إله العالم السفلي ويظهر فيه القبر الذي سيضم راميس حياً.

يظهر راميس داخل القبر المظلم يعبر عن لوعته وحرمانه من عايدة في مقطع غنائي لا مثيل له في أي أوبرا أخرى من حيث اللوعة والأسى. إنه يقول لقد أغلق القبر وأصبحت النهاية وشيكة. تتداعى منه الأفكار وتحل عايدة في حواسه، ويتمنى لها السعادة التي لم يستطع هو أن يحققها لها. وفجأة يسمع راميس أنة خافتة يظنها وهماً، ولكنه لا يلبث أن يرى عايدة أمامه في ظلام القبر، فقد سبقته إليه لتموت معه، بعد أن قتل أبوها في المعركة ودحر جيشه. يكبر راميس تضحية عايدة، ويحاول يائساً رفع الحجر الضخم الذي يسد القبر ولكن دون جدوى. يستسلم راميس للقدر وينشد مع عايدة مقطعاً غنائياً عميق التأثير، فحرام أن يموت جمال عايدة، فتجيبه بأن موتها معه هو الحياة نفسها. إنهما يودعان الحياة على الأرض على موسيقا توحي باللانهائية والخلود، وتصور الحب الخالد الذي جمع العاشقين حتى الموت.

تذييل

منذ أن قُدمت أوبرا عايدة في عام 1871 بالقاهرة بنجاح كاسح وهي تقدم في جميع عواصم العالم على مدى مئة وخمسة وعشرين عاماً حتى اليوم، ويتعشقها رواد الأوبرا بشغف، وتتسابق المؤسسات الفنية في تقديمها على نحو يليق بمكانتها السامية، فهي تتضمن عاصفة من العواطف الإنسانية والصراعات بين الحب والواجب من جهة، وكيف يتحكم الحب بالقلوب بصورة عجيبة لا ترتكز على منطق من جهة أخرى، وكيف تنهش الغيرة هذه القلوب وتجعل من المحب عدواً فقد الصواب إلى درجة إلحاق الأذى به كما فعلت امنريس في هذه الأوبرا.

□□□

معجم

□ معجم الموسيقا الغربية حرف R (1)

إعداد محمد حنانا
- عازف كمان
- كاتب في الموسيقا

رابو، هنري 1873-1949 Rabaud, Henri

مؤلف وقائد أوركسترا فرنسي. درس في كونسرفاتوار باريس. حاز على جائزة روما عام 1894. شغل منصب عميد كونسرفاتوار باريس. وضع ثماني أوبرات، منها أوبرا "ابنة رولاند"، و"نداء البحر"، سيمفونيتين، قصائد سيمفونية، أوراتوريو النبي أيوب... الخ.

راخمانينوف، سيرغي 1873-1943 Rachmaninov, Sergei

مؤلف وعازف بيانو وقائد أوركسترا روسي. انتسب إلى كونسرفاتوار بطرسبورغ عام 1882. درس البيانو على يد نيكولاي زفيريف في موسكو عام 1885، وفي عام 1888 انتسب إلى كونسرفاتوار موسكو حيث تابع دراسة البيانو على يد زيلوتي، كما درس الكونتربوينت على يد تانييف، والهارموني على يد أرينسكي. في عام 1890 بدأ بتأليف الكونشيرتو الأول للبيانو، وأنهاه في السنة التالية. وفي صيف عام 1892 ألّف البريلود مقام دو دييز مينور الذي أصبح أكثر أعماله شهرة. قُدمت أوبراه الأولى "أليكو" على مسرح البولشوي في موسكو عام 1893 فلاقت نجاحاً وأطراها تشايكوفسكي. أما سيمفونيته الأولى فقد فشلت فشلاً ذريعاً. في زيارته الأولى لأميركا عام 1909 عزف في مدينة نيويورك كونشرته الثالث للبيانو، ثم رجع إلى روسيا حيث مارس قيادة الأوركسترا.

في عام 1917 ترك رخمانينوف روسيا إلى غير رجعة واستقر في أميركا. وفي عام 1931 حُظرت موسيقاه في

الاتحاد السوفييتي إثر مهاجمته لنظامه، واستمر الحظر حتى عام 1933. في شـــتاء عام 1942-1943 وعلى الرغم من تدهور صـــحته قام بجولة فنية في أميركا تبرع بعائداتها للمجهود الحربي. وأثناء جولته تلك انهارت صـــحته وتوفي في الثامن والعشرين من آذار عام 1943.

كان رخمانينوف واحداً من أهم عازفي البيانو في عصره، وقد برع في الكتابة لهذه الآلة ووضـــع لها روائع الأعمال. وهو يُعدُّ آخر مؤلفي القرن التاســـع عشـــر الأســـاتذة في فن التلوين، الذين تميزوا بموهبة خلق الألحان الطويلة الرحبة المشربة بسوداوية مستسلمة.

تتضـــمن أعمـــال رخمـــانينوف أربع أوبرات، ثلاث سيمفونيات، أربع كونشيرتات لآلة البيانو، رقصات سيمفونية للأوركسترا، الأجراس (سيمفونية كورالية)، جزيرة الموتى (قصـــيدة ســـيمفونية للأوركســـترا)، رابســـودي على لحن لباغانيني (لآلة البيانو والأوركســـترا)، إلى جانب أعمال موسيقا الحجرة، والأغاني، وأعمال آلة البيانو المنفردة وهي كثيرة جداً.

راف، جواكيم 1822-1882 **Raff, Joachim**

مؤلف ألماني. درس وحده العزف على البيانو والكمان، تلقى تشجيعاً كبيراً من المؤلف ليست. تشتمل أعماله الكثيرة على 6 أوبرات، أوراتوريو، 11 ســيمفونية، كونشــرتو لآلة البيــانو، كونشـــرتوين لآلــة الكمــان، كونشـــرتوين لآلــة الفيولونســـيل، 9 رباعيات وترية، 5 ســـوناتات لآلة الكمان والبيانو، إلى جانب الأغاني وأعمال أخرى متنوعة.

رايـــمـــان، رودولـــف 1861-
1913 Raimann, Rudolf

مؤلف هنغاري. وضـــع 15 أوبرا وأوبريت، إلى جانب الأغاني ومقطوعات لآلة البيانو.

رايـمـونـدي، بـيـتـرو 1786-
1853 Raimondi, Pietro

مؤلف وقائد أوركســترا إيطالي. درس في نابولي. مدير المســرح الملكي في نابولي. المدير الموســيقي في كنيســة القديس بطرس في روما. تتضمن أعماله 3 أوراتوريات، 50 أوبرا، 21 باليهاً، وعدداً ضخماً من الفوغات.

راينير، بريول 1903-1986 Rainier, Priaulx

مؤلفة وعازفة كمان من جنوب إفريقيا. درســت العزف على الكمان في الكلية الموسيقية في جنوب إفريقيا، ثم تابعت دراســتها في لندن، بعد ذلك قصــدت باريس لتدرس على يد بولانجيه. تشتمل أعمالها على سيمفونيا للوتريات، كونشرتو لآلة الكمان، كونشــرتو لآلة الفيولونســيل، مقطوعة فالا-فالا للأوركســترا، متوالية الرقص البربري للبيانو، إلى جانب أعمال الغناء، وموسيقا الحجرة.

رامــو، جــان فـيـلـيـب 1683-
1764 Rameau, Jean-Philippe

مؤلف وعازف هاربســيكورد وأورغن فرنســي. درس وحده الهارموني والكونتربوان، ووضــع كتاباً هاماً في فن الهارموني نُشر في باريس عام 1722 تحت عنوان "رسالة في الهارموني" أتبعه بكتب أخرى نظرية. عمل في تدريس آلة الهاربســيكورد والكتابة لها حتى بلغ الخمســين، بعد ذلك

اتجـه نحو تـأليف الأوبرات، فوضـــع أكثر من 20 أوبرا وأوبرا-بـاليه، نذكر منها "هيبوليت وأريســـي"، "كاســـتور وبولوكس"، "داردانوس"، "أبناء بورياس". وتتضـمن أعمال رامو إضـــافة إلى مـا ذكرنـا أعمـالاً دينيـة، كـانتـاتـات، ثلاثـة مجلدات من المتواليات Suites لآلة الهاربسـيكورد، إلى جانب أعمال موسيقا الحجرة.

رانـداجـيـر، ألـبـرتـو 1832-
Randegger, Alberto 1911

مؤلف وقائد اوركسترا إيطالي. استقر في لندن ومات فيها. وضـــع العديد من الأوبرات، والكانتاتات، إلى جانب الأعمال الدينية المتنوعة.

رانـــدس، بـــيـــرنـــارد 1935-
Rands, Bernard 1983

مؤلف إنجليزي المولد أمريكي الجنسـية. درس في جامعة ويلز، ثم ذهـب إلى إيطـاليـا وهنـاك درس على يـد دالابيكولا. وتابع دراســته على يد كل من بوليز، ماديرنا، بيريو. وضــع أعمـالاً يغلـب عليهـا طـابع الحـداثـة والتجريـب. مُنح جـائزة بوليتزر على مقطوعته "أغاني الشـمس" وهي لصـوت تينور وأوركســترا. تتضـــمن مؤلفاته العديد من أعمال المســـرح، والأعمال الأوركسترالية، وأعمال الغناء، وموسيقا الحجرة.

رانـغسـتـروم، تـور 1884-
Rangström, Türe 1947

مؤلف سويدي. درس على يد بفيتسنر. تشتمل مؤلفاته على أربع سيمفونيات، ثلاث أوبرات، قصـائد سيمفونية، أكثر من خمســين أغنية مع الأوركســترا، إلى جاني أعمال موســيقا الحجرة.

رانكي، جيورجي 1907-؟ **Ránki, György**

مؤلف هنغاري. درس على يد كودالي. مُنح في عام 1954 جائزة كوسوت. تشتمل أعماله على ست أوبرات، خمسة باليهات، سيمفونيتين، إلى جانب موسيقا الأفلام.

رانكل، كارل 1898-1968 **Rankl, Karl**

مؤلف وقائد أوركسترا نمسوي المولد. درس على يد شونبرغ وفيبرن. وضع ثماني سيمفونيات، أوراتوريو، وأوبرا واحدة لم تقدم.

رافائيل، غونتر 1903-1960 **Raphael, Günter**

مؤلف ألماني. درس في برلين. منع النازيون تقديم أعماله. تشتمل مؤلفاته على خمس سيمفونيات، كونشرتوين لآلة الكمان، ريكوايام، إلى جانب أعمال موسيقا الحجرة، والأغاني.

راتاوس، كارول 1895-1954 **Rathaus, Karol**

مؤلف بولوني المولد أمريكي الجنسية. درس على يد شراكر. تشتمل أعماله على أوبرا، باليه، ثلاث سيمفونيات، إلى جانب أعمال موسيقا الحجرة.

راوتافارا، إنيوجوهاني 1928-؟ **Rautavaara, Einojuhani**

مؤلف فنلندي. درس في أكاديمية سيبيليوس الموسيقية، ثم في الولايات المتحدة على يد كوبلاند وسيشينز. تشتمل أعماله

على خمس أوبرات، باليه، خمس سيمفونيات، ريكوايام، كونشرتو فيولونسيل، كونشرتو كمان، كونشرتو بيانو، كونشرتو كونترباص، كونشرتو فلوت، إلى جانب أعمال موسيقا الحجرة والأغاني.

راوتسيني، فينانزيو 1746-1810
Rauzzini, Venanzio

مؤلف ومغن إيطالي. أقام في لندن حيث عمل في تدريس الغناء. وضع عشر أوبرات، إلى جانب أعمال موسيقا الحجرة والأغاني.

رافيل، موريس 1875-1937 Ravel, Maurice

مؤلف وعازف بيانو فرنسي. انتسب إلى كونسرفاتوار باريس عام 1889، حيث درس العزف على يد شارل بيريو، والتأليف على يد فوريه. نحو عام 1895 كان قد طور أسلوبه الخاص في التأليف، لكن هارمونياته غير التقليدية صدمت آذان الأكاديميين على الرغم من منطلقاته الكلاسيكية التي اعتمدها في عمله. لذا فقد أخفق في نيل جائزة روما رغم محاولاته المتكررة. ومع ذلك فقد ظلت مؤلفاته تنشر على نحو منتظم. وفي عام 1928 منحته جامعة أوكسفورد درجة الدكتوراه الموسيقية الفخرية.

يُصنف رافيل عادة مع ديبوسي رائد المدرسة الانطباعية في الموسيقا، لكن هناك اختلافات هامة بينهما من حيث الأسلوب. كان رافيل أكثر صلة بالأشكال الكلاسيكية من ديبوسي، وقد تجنّب الغموض الذي يكتنف موسيقا ديبوسي، ونجح في تجاوز الحدود الضيقة لانطباعية ديبوسي، مُدخلاً عليها قدراً من التوافقات الكونتربنتية التي كان ديبوسي قد

استبعدها، ولم يعد الأمر عند رافيل مجرد إسراف في الافتتان بالألوان الصوتية. أما ألحانه فتختلف اختلافاً بيناً عن تلك التي وضعها ديبوسي. ومن جهة أخرى نجد في موسيقا رافيل براعة في تنمية الأفكار الموسيقية. وأخيراً تُعد موسيقاه عموماً نموذجاً أكثر واقعية وقوة من موسيقا ديبوسي.

تتضمن أعمال رافيل أوبرا الساعة الاسبانية، الطفل والرّقى*، باليه دافنيس وكلويه، بوليرو، مروحة جين، افتتاحية شهرزاد، الرابسودي الاسبانية، بافاناً من أجل ابنة ميتة، أمي الأوزة، البورادا، الفالس، كونشرتو بيانو، تزيغان لآلة الكمان والأوركسترا، رباعية وترية، سوناتا لآلة الكمان، إلى جانب العديد من أعمال البيانو المنفرد، وأعمال أخرى كثيرة ومتنوعة.

روثورن، ألان 1905-1971
Rawsthorne, Alan

مؤلف وعازف بيانو إنجليزي. درس البيانو على يد ميريك، والتأليف على يد كايلي، ثم تابع دراسته خارج انجلترا. تتضمن أعماله أوبرا، ثلاث سيمفونيات، كونشرتوين لآلة البيانو، كونشرتوين لآلة الكمان، كونشرتو فيولونسيل، كونشرتو كلارينيت، كونشرتو أوبوا، إلى جانب العديد من أعمال موسيقا الحجرة، والبيانو، وأعمال الإنشاد.

ريد، غاردنر 1913-؟ Read, Gardner

مؤلف أمريكي. درس على يد بيزيتي وكوبلاند. تتضمن أعماله أربع سيمفونيات، أوبرا فيلون، كونشرتو فيولونسيل،

* الرُّقى: جمع مفرده رُقية: كلام يطلب به شفاء المريض.

كونشـــرتو بيانو، مقطوعة الرحلة الذهبية إلى ســـمرقند، إلى جانب خماسي بيانو، وبعض الأعمال لآلة البيانو والأورغن.

ريـبـيـكـوف، فـلاديـمـيـر 1866-1920
Rebikov, Vladimir

مؤلف روســـي. درس في كونســـرفاتوار موســـكو، وفي برلين. أظهرت أعماله الأولى تأثره بتشـــايكوفســـكي، لكنه ما لبث أن ابتكر أســـلوبه الخاص، كما ابتكر أشـــكالاً موســـيقية خاصـــة به. تتضـــمن أعماله أوبرات منها أوبرا "شـــجرة عيد الميلاد"، مقطوعات أوركسترالية، مقطوعات لآلة البيانو.

ريـــدفـــورد، جـــون 1485-1547
Redford, John

مؤلف وعازف أورغن وشاعر وكاتب مسرحي إنجليزي. وضـع العديد من أعمال الموتيت والأناشيد الدينية، إلى جانب أعمال الأورغن.

ريف، ستيفان 1948 Reeve, Stephen

مؤلف إنجليزي. درس آلة الســيتار والموســيقا الهندية، ثم درس في ليبج على يد بوســـور. نـال في عـام 1972 جـائزة مجلس الفنون على مقطوعتـه "ألوان من الخيـال". تتضـــمن أعمـالـه مقطوعـات أوركســـترالية متنوعـة، وبعض أعمـال موسيقا الحجرة.

ريغر، ماكس 1873-1916 Reger, Max

مؤلف وعـازف بيـانو وأورغن ألمـاني. درس الأورغن على يد رايمـان، وتلقى دروســـاً خـاصـــة في التأليف. عمل مدرســـاً في كونســـرفاتوار لايبزيغ، وشـــغل منصـــب مدير

أوركسترا البلاط في ماينغن. جال أوروبا وروسيا بوصفه عازف أورغن. كان معادياً للموسيقا ذات البرنامج، وكان أستاذاً في فن البوليفوني، وأنشأ أسلوباً هارمونياً معقداً. تتضمن أعماله كونشرتو لآلة الكمان، كونشرتو لآلة البيانو، تنويعات وفوغا على لحن لموتسارت، سيمفونيتا، رومانسين لآلة الكمان والأوركسترا، سيريناد، متوالية باليه، إلى جانب الكثير من أعمال موسيقا الحجرة، ومقطوعات البيانو والأورغن، والأغاني.

رايخ، ستيف 1936 **Reich, Steve**

مؤلف أمريكي. درس في جامعة كورنيل وفي مدرسة جوليارد، كما درس على يد بيريو وميلهود. شكل فرقة موسيقية حققت النجاح والشهرة. اعتمد في مؤلفاته الأسلوب الذي يُطلق عليه مصطلح مينيماليزم **Minimalism**، ويقوم هذا الأسلوب على تكرار فقرة موسيقية قصيرة عدة مرات قبل أن تتحول إلى فقرة أخرى مختلفة قليلاً عن سابقتها، هذه الفقرة الجديدة تتكرر بدورها عدة مرات وهكذا.... تتضمن مؤلفاته أعمالاً أوركسترالية متنوعة منها: مقطوعة "تنويعات"، "المقاطع الأربعة"، "ثلاث حركات"، "موسيقا لمجموعة كبيرة"، إلى جانب مقطوعات للأصوات البشرية مع الأوركسترا، ومقطوعات لآلات منفردة.

رايخا، أنتونين 1770-1836 **Reicha, Antonin**

مؤلف بوهيمي (من بوهيميا). كان صديقاً لبيتهوفن. عاش في هامبورغ وفيينا ثم استقر في باريس. أصبح مدرساً لمادة التأليف في كونسرفاتوار باريس، وكان من طلابه بيرليوز، ليست، فرانك، غونو. وضع 16 أوبرا، سيمفونيتين، 24

خماســـياً لآلات النفخ، 20 رباعياً وترياً، 24 ثلاثي هورن، 12 سوناتا لآلة الكمان، وأعمالاً أخرى متنوعة.

رايكـارد، جوهـان فريـدريش 1752-1814

Reichardt, Johann Friedrich

مؤلف وقائد أوركســـترا ألماني. مؤلف وقائد أوركســـترا بلاط فريدريك الكبير، وفريدريك الثاني. صُـــرف من وظيفته في البلاط لتعاطفه مع الثورة الفرنسية. وضع نحو 12 أوبرا، إلى جانـب مجموعـة كبيرة من الأغـاني، وأعمـال موســـيقا الحجرة. وضـــع أيضـــاً عدداً من الكتب النظرية حول التأليف الموسيقي.

رايـــكـــارد، لـــويـــز 1779-1826

Reichardt, Luise

مؤلفة ومعلمة غناء ألمانية. ابنة ج. ف. رايكارد. اسـتقرت في هـامبورغ حيث عملت في تدريس الغنـاء وقيـادة كوارس النساء. وضعت أكثر من تسعين أغنية دينية ودنيوية.

رايمان، أرييرت 1936 Reimann, Aribert

مؤلف وعـازف بيـانو ألماني. درس التأليف في برلين على يد بلاخر، ودرس البيـانو على يد راوخ. كـان مرافقاً نـادراً، وكثيراً ما رافق بالعزف على البيانو المغني الشـــهير فيشـــر ديســـكاو. تأثر بموســـيقا بيرغ وفيبرن وبالموســـيقا الهندية. تتضـــمن مؤلفـاتـه أوبرات منها "الطروادیات"، "لير"، باليه "الفزاعـة"، أعمـالاً أوركســـترالية متنوعـة، أعمـالاً غنـائيـة، أعمال موسيقا حجرة.

رايـنـيـكـه، كـارل 1824-1910
Reinecke, Carl

مؤلف وعازف بيانو وعازف كمان وقائد أوركسترا ألماني. درس على يد والده. استقر في لايبزيغ وأصبح قائد أوركسترا (غيغاند هاوس). وضع خمس أوبرات، أوراتوريو، ثلاث سيمفونيات، كانتاتات، أربعة كونشيرتات لآلة البيانو، كونشرتو لآلة الهاربسيكورد، إلى جانب العديد من أعمال موسيقا الحجرة. كما وضع أكثر من أربعين كادينزا لكونشرتات بيانو من وضع مؤلفين آخرين.

راينر، كارل 1910-1979 **Reiner, Karel**

مؤلف وعازف بيانو تشيكي. درس في براغ، وتلقى دروساً خاصة في التأليف من كلٍ من هابا وسوك. تتضمن أعماله سيمفونية، كونشرتو لآلة البيانو، كونشرتو لآلة الكمان، سوناتات لآلة البيانو، سوناتا لآلة الكونترباص، وأعمالاً أخرى كثيرة ومتنوعة. عمل أيضاً بالنقد الموسيقي.

رايزيغر، كارل غوتليب 1789-1859
Reissiger, Karl Gottlieb

مؤلف وقائد أوركسترا ألماني. درس الموسيقا في لايبزيغ، وفي فيينا درس على يد ساليري. قاد فرقة دار أوبرا درسدن وجعلها الأفضل في ألمانيا. وضع تسع أوبرات.

رايـزنشـتـايـن، فـرانـز 1911-1968
Reizenstein, Franz

مؤلف وعازف بيانو وقائد أوركسترا ألماني المولد. درس في برلين على يد هيندميث. استقر في لندن ودرس على يد

فون وليامز. تشتمل أعماله على أوبرا آنا كراوس (للراديو)، أوراتوريو التكوين، كانتاتا أصوات الليل، كونشرتوين لآلة البيانو، كونشرتوين لآلة الكمان، كونشرتو فيولونسيل، إلى جانب العديد من أعمال موسيقا الحجرة، وأعمال البيانو.

ريسبيغي، أوتورينو 1879-1936

Respighi, Ottorino

مؤلف وقائد أوركسترا إيطالي. درس العزف على آلة الكمان والتأليف في مدينة بولونا. ذهب إلى بطرسبورغ وفيها درس على يد المؤلف الروسي ريمسكي-كورساكوف، ثم قصد برلين حيث درس على يد بروخ. عكست موسيقاه المبنية وفق الأشكال الكلاسيكية تأثره بألوان ريمسكي-كورساكوف وشتراوس المشرقة. ولفتت قصائده السيمفونية الانتباه لما حوته من لمعان وزخرف. أما في مجال الأوبرا فقد وقف موقفاً عدائياً من واقعية بوتشيني، فأتت أوبراته أكثر تأثيراً على الصعيد الأوركسترالي منها على الصعيد الغنائي. ونجد في مقطوعاته الغنائية القصيرة رقة فائقة وإتقاناً كبيراً. تتضمن أعماله أوبرات منها: أوبرا "الشعلة"، "بلفاغور"، "الناقوس الغارق"، باليه "حانوت الدمى العجيب"، القصيدتين السيمفونيتين "نوافير روما" و"صنوبر روما"، الأعمال الأوركسترالية احتفالات روما، الطيور، روسينيانا، أربعة انطباعات سيمفونية، كونشرتو لآلة البيانو، كونشرتو للأوبوا والهورن والكمان والكونترباص والبيانو والوتريات، انطباعات برازيلية، إلى جانب العديد من أعمال موسيقا الحجرة والغناء.

رويـــتـــر، هـــيـــرمـــان 1900-1985
Reutter, Hermann

مؤلف وعـازف بيـانو ألمـاني. بـدأ عملـه مرافقـاً على آلـة البيانو، ثم عمل بتدريس الموسـيقا. كان غزير الانتاج خاصـة في مجال الأغاني، فقد وضع أكثر من مئتي أغنية، كما وضع العـديـد من الأوبرات منهـا أوبرا "الابن المتلاف"، "دكتور جوهانيس فاوســـت"، "موت أنباذوقليس"، إلى جانب أعمال الباليه، وأعمال الكورال، وكونشرتات البيانو والكمان.

ريفولتـاس، ســـيلفيســـتر 1899-1940
Revueltas, Silvestre

مؤلف وعازف كمان مكسـيكي. درس في مكسـيكو، ثم في شـــيكـاغو. عمل بتدريس آلـة الكمان وموســـيقا الحجرة في كونسـرفاتوار مكسيكو. ذهب إلى اسبانيا إبان الحرب الأهلية ووقف إلى جـانب الجمهوريين. وضـــع أعمالاً غنية بالألوان والصـور وتنبض بروح الألحان الشـعبية المكسيكية. تتضـمن أعماله القصـائد السيمفونية التالية: "**Esquinas**"، "**Colorines**"، "**Janitzeo**"، "**Sensemayá**"، والأعمال الأوركســترالية التالية: "**Planos**"، "**Homenaje A Garcia-Lorca**"، "الــرقصـــــة الهندســـية"، إلى جـانـب العديد من أعمال موســـيقا الحجرة والأغاني وموسيقا الأفلام.

رويه، أرنست 1823-1909 ,Reyer
Ernest

مؤلف ونـاقد فرنســـي. درس في مرســـيليا، ثم ذهب إلى بـاريس ليحترف الموســـيقـا. مـدح برليوز بواكير أوبراتـه. تتضـــمن أعماله أوبرات منها أوبرا "**Sigurd**"، "ســـالامبو"،

"التمثال"، وأعمالاً للكورال، وأغاني. كان مقلداً ونصيراً لفاغنر.

ريزنيشيك، إميل نيكولاوس فون 1860-1945

Reznicek, Emil Nokolaus von

مؤلف وقائد أوركسترا نمسوي. درس في كونسرفاتوار لايبزيغ، قاد العديد من الأوركسترات. وضع عدة أوبرات منها أوبرا "دونا ديانا"، "تيل المهذار"، أربع سيمفونيات، ريكوايام، كونشرتو لآلة الكمان، وأعمالاً أوركسترالية متنوعة، إلى جانب أعمال موسيقا الحجرة ومقطوعات لآلة البيانو.

راينبرغر، جوزيف 1839-1901

Rheinberger, Josef

مؤلف وعازف أورغن وبيانو وقائد أوركسترا ألماني. درس في كونسرفاتوار ميونيخ. اشتُهر بوصفه مؤلفاً لآلة الأورغن، لكن مؤلفاته تتضمن أيضاً أوبرات، سيمفونيات، أعمالاً كورالية، وأعمال موسيقا الحجرة.

ريتشي، فيديريكو 1809-1877

Ricci, Federico

مؤلف إيطالي. درس في كونسرفاتوار نابولي تحت إشراف بيلليني وزينغاريللي. عين رئيساً للكورال في المسرح الامبراطوري الروسي في بطرسبورغ. وضع تسع عشرة أوبرا، بعضها بالاشتراك مع أخيه لويجي ريتشي. وضع أيضاً قداسات وكانتاتات.

ريتشي، لويجي 1805-1859 Ricci, Luigi

مؤلف إيطالي. درس في كونسرفاتوار نابولي تحت إشراف زينغاريللي. وضع نحو ثلاثين أوبرا، بعضها بالاشتراك مع أخيه فيديريكو ريتشي. وضع أيضاً قداسات وأغاني.

ريختر، فرانز كزافير 1709-1789 Richter, Franz Xaver

مؤلف من بوهيميا. كان واحداً من مؤسسي مدرسة مانهايم الموسيقية. وضع نحو سبعين سيمفونية، ست رباعيات وترية، ستة كونشرتات لآلة الكيبورد، أوراتوريو، إلى جانب أعمال أخرى.

ريدكي، ياروسلاف 1897-1956 Ridky, Jaroslav

مؤلف تشيكي. درس في كونسرفاتوار براغ. مدرس مادة التأليف في الأكاديمية الموسيقية في براغ. وضع سبع سيمفونيات، خمس رباعيات وترية، عدداً من الكونشرتات وأغاني...الخ.

ريدوت، ألان 1934 Ridout, Alan

مؤلف انجليزي. درس في الكلية الملكية الموسيقية في لندن، ثم على يد فريكر وتيبيت. تشتمل أعماله على عدة أوبرات، ست سيمفونيات، أوراتوريو، إلى جانب أعمال موسيقا الحجرة، وسلسلة من الأغاني.

ريـــدوت، غـــودفـــري 1918-
1984 Ridout, Godfrey

مؤلف كندي. درس في كونســـرفاتوار تورونتو. تشـــتمل أعماله على ســـيمفونيتين، وعدد من أعمال موســـيقا الحجرة والأغاني.

❐❐❐

Radamisto
- راداميستو
أوبرا من ثلاثة فصول للمؤلف هاندل. وضعها عام 1720 وقدمت لأول مرة في لندن عام 1720. وضع نصها نيكولا فرانشيسكو هايم.

Radetzky March
- مارش راديتسكي
مارش للمؤلف جوهان شتراوس الأكبر. وضعه عام 1848. وراديتسكي اسم فيلد مارشال نمسوي.

Rain Drop Prelude
- بريلود قطرة المطر
اسم أطلق على البريلود مقام ري بيمول ماجور للمؤلف شوبان الذي وضعه عام 1839. وسمي هكذا لأن تكرار نغمة لا بيمول في البريلود هو بمثابة قطرة المطر المتساقطة على نحو متواصل.

Rajah's Diamond, The
- ماسة الراجا
أوبرا تلفزيونية للمؤلف الويلزي ألون هودينوت. قدمت لأول مرة في تلفزيون الـ BBC عام 1979. وضع نصها المبني على قصة للكاتب ستيفنسون، م. بيبر.

Rakastava
- العاشق
مقطوعة للمؤلف سيبيليوس عمل رقم 14، وتتكون في الأصل من ثلاث أغانٍ لكورس رجال بدون مرافقة، عدّلها المؤلف فجعلها بمرافقة الوتريات، ثم عدّلها ثانية فجعلها لكورس من الرجال والنساء بدون مرافقة. وفي عام 1898 أعاد كتابتها فجعلها لأوركسترا وترية مع المثلث والتمباني.

Rake's Progress, The
- مسير الفاجر
أوبرا من ثلاثة فصول للمؤلف سترافنسكي. قُدمت لأول مرة في فينيسيا عام 1951. وضع نصها و. هـ. أودن وشيستر كولمان.

Ramifications
- تشعبات
مقطوعة لفرقة وترية أو لـ 12 آلة إفرادية وترية للمؤلف ليغيتي. قُدمت عام 1969.

Rape of Lucretia, The
- اغتصاب لوكريتيا

أوبرا من فصلين للمؤلف بريتن. قُدمت لأول مرة عام 1946. وضع نصها رولاند دانكان.

RappresentazioneDi Anima E Di Corpo, La
- صورة الروح والجسد

أوراتوريو مسرحي للمؤلف كافالييري. قدم العمل لأول مرة في روما عام 1600. وضع النص أغوستينو ماني. يوصف هذا العمل أحياناً على أنه أول أوبرا.

Rapsodie Espagnole
- الرابسودي الاسبانية

1. مقطوعة أوركسترالية من أربعة مقاطع للمؤلف رافيل. وضعها عام 1907.
2. مقطوعة لآلة البيانو للمؤلف ليست. وضعها عام 1863. كيفها المؤلف بوسوني فجعلها لآلة البيانو مع الأوركسترا.

Razumovsky Quartets
- رباعيات رازوموفسكي

اسم ثلاث رباعيات وترية للمؤلف بيتهوفن (عمل رقم 59، مقام فا مينور، مي مينور، دو ماجور)، أهداها للسفير الروسي في فيينا أندريه رازوموفسكي، وقد استخدم بيتهوفن في تلك الرباعيات ألحاناً شعبية روسية.

Reformation Symphony
- سيمفونية الإصلاح

اســم أطلقه مندلســون على ســيمفونيته الخـامســـة مقام ري مينور والتي قُدمت في برلين عام 1832.

Regards Sur L'enfat Jésus, Vingt - عشرون نظرة إلى المسيح الطفل

عشـــرون قطعـة لآلـة البيـانو للمؤلف ميســيان وضـــعها عام 1944، وقُدمت لأول مرة في باريس عام 1945.

Regina - ريجينا

أوبـرا مـن ثـلاثـة فصـــول للـمؤلـف بـليتزشـــتـاين. قُـدمـت لأول مرة في نيويورك عـام 1949. وضـــع نصـــها الماخوذ من مسـرحية الثعالب الصـغيرة لليليان هيلمان، المؤلف نفسه.

Renard - الثعلب

بورليســك (مقطوعة ســاخرة) للمؤلف ســترافنســكي تتضــمن غناءً ورقصــاً، وضـــعها عام 1916 وقُدمت في باريس عام 1922.

Ré Pastore, Il - الملك الراعي

دراما موســيقية من فصــلين للمؤلف موتســارت. قدمت في ســالزبورغ عام 1775. وضع نصها بيترو ميتاستازيو.

Resurrection Symphony - سيمفونية البعث

عنوان فرعي للسـيمفونية الثانية للمؤلف ماهلر.

Revelation and Fall - الوحي والسقوط

مقطوعة لصـــوت ســـوبرانو مع ســـت عشـــرة آلة موســـيقية للمؤلف ماكســـويل ديفز. قُـدمـت لأول مرة في لنـدن عـام 1968.

Revenge, The - الثأر
أغنيـــة كـورالـيـــة لـلـمـؤلـف تشـــــارلز ســـــتانفورد. قدمت عام 1886. الكلمات للشاعر تينيسون.

Revolutionary Study - الأثر الثوري
اســـم أطلق على إيتود* البيـانو مقـام دو مـيـنـور (**Op.10**، رقـم 12) لـلـمـؤلـف شوبان.

Rhapsodie In Blue - الرابسودي الزرقاء
مقطوعـة للبيانو والأوركســـترا للمؤلف غيرشـوين وضـعها عام 1924، وقُدمت لأول مرة في نيويورك عام 1924.

Rhapsodie on A Theme of Paganini - رابسودي على ثيمة لباغانيني
مقطوعـة للبيانو والأوركســـترا للمؤلف رخمـانينوف، قُـدمـت لأول مرة عـام 1934.

Rheingold, Das - ذهب الراين
أوبرا من فصـــل واحد للمؤلف فـاغنر، قُدمت لأول مرة في ميونيخ عام 1869. وضع النص المؤلف نفسه.

* Étude إيتود: دراسة أي مقطوعة معدة في المقام الأول للتمكن من ناحية من نواحي التقنية الموسيقية.

Richard Coeur De Lion
- ريتشارد قلب الأسد

أوبرا من ثلاثة فصـــول للمؤلف أندريه غريتري، قدمت في باريس عام 1784. وضع نصها م. ج. سيدين.

Rienzi
- رينزي

أوبرا من خمسة فصول للمؤلف فاغنر، قُدمت في درســدن عام 1842. وضــع نصها المؤلف نفسه.

Rigoletto
- ريغوليتو

أوبرا من ثلاثة فصــول للمؤلف فيردي، قدمت لأول مرة في فينيسيا عام 1851. وضـــع نصـــها المأخوذ من مســـرحية فـيـكـتـور هـوغـو **"Le Roi S'amuse"**، فرانشيسكو ماريا بياف.

Rinaldo
- رينالدو

1. أوبرا من ثلاثة فصـــول للمؤلف هـانـدل، قـدمـت لأول مرة في لنـدن عام 1711. وضـع نصـها جياكومو روسي.
2. كـانتـاتـا للمؤلف براهمز، وهي لصـــوت تينـور وكورس رجـال وأوركسترا.

Ring Des Nibelungen, Der
- خاتم النيبيلونغ

سلسلة من أربع أوبرات للمؤلف فاغنر وهـي: ذهـب الـراين، الـفـالـكـيـري، زيغفريد، غسق الآلهة.

Rise And Fall of The City of Mahagonny

- صعود وسقوط مدينة ماهاغوني

أوبرا من ثلاثة فصـــول للمؤلف كورت فايل، قدمت لأول مرة في لايبزيغ عام 1930. وضع نصها ب. بريخت.

Rising of The Moon, The

- بزوغ القمر

أوبرا من ثلاثة فصـــول للمؤلف مـاو، قدمت عام 1970. وضـع نصـها بيفرلي كروس.

المصطلحات

R - اختصار كلمة Right التي تعني العزف باليد اليمنى في أعمال آلة البيانو.

Rãga - راغا
نمط من الموسيقا الهندية ورد ذكره لأول مرة في القرن الخامس الميلادي، وما يزال شائعاً حتى اليوم.

Ragtime - نمط مبكر من موسيقا الجاز، خصوصاً موسيقا البيانو المنفرد التي تطغى عليها صفة التأليف أكثر من الارتجال، وأشهر ممثل لذلك النمط هو المؤلف سكوت جوبلين.

Rallentando - تباطؤ
التباطؤ بصورة تدريجية، وتُختصر الكلمة إلى Rall.

Ravvivando; Ravvivato - تسريع-تنشيط.

Re - ري
نغمة الري. اسم الدرجة الثانية في سلم دو الموسيقي.

Realism - الواقعية
ينطبق هذا المصطلح في المجال الموسيقي على الأوبرات التي تستمد حبكتها وشخصياتها من الحياة الواقعية.

Rebec - آلة الرباب أو الربابة
هي من أوائل الآلات الوترية ذات القوس، ومن المرجح أنها ظهرت في البلدان الشرقية وانتقلت إلى أوروبا في القرن الثامن بعد الميلاد.

Recapitulation - تلخيص
مقطع موسيقي يقع في المؤلفات التي تُبنى وفق قالب السوناتا ويلي مقطع التفاعل، ويتم فيه إعادة عرض الألحان التي سبق أن وردت في مقطع العرض.

Récit - مختصر كلمة Recitative (أنظر الكلمة في موضعها).

Recital
- ريسيتال
أداء موسيقي يقدمه عازف منفرد أو اثنان من العازفين.

Recitative
- ريسيتاتيف
إلقاء منغم حر من الناحية الإيقاعية يستخدم في الأوبرا والأوراتوريو لغرض الحوار أو السرد.

Recitativo Accompagnato or Stromentato
- ريسيتاتيف تصاحبه الأوركسترا.

Recitativo Secco
- ريسيتاتيف جاف
ريسيتاتيف تصاحبه أكوردات من آلة الهاربسيكورد، أو تصاحبه آلة أخرى تعزف سطر الباص، وقد شاع ذلك في القرن الثامن عشر.

Recorder
- ريكوردر
آلة قديمة من آلات النفخ الخشبية ذات ثمانية ثقوب، كان يوجد منها عدة أحجام: السوبرانو، الآلتو، التينور، الباص،...الخ وقد شاع استخدامها كثيراً في القرنين السابع عشر والثامن عشر، ثم حلت محلها آلة الفلوت المألوفة. في القرن العشرين أعيد استخدامها بوصفها آلة سهلة بالنسبة للأطفال، كما ألّف لها العديد من المؤلفين المعاصرين أمثال بريتن، بيريو، روبرا.

Redowa
- ريدوفا
رقصة بوهيمية (من بوهيميا) سريعة، ميزانها 4/3، وهي شبيهة برقصة المازوركا البولونية.

Reed
- لسان المزمار
قطعة دقيقة من القصب أو البلاستيك أو المعدن تثبّت في فم آلات الكلارينيت والساكسوفون، كذلك تستخدم في آلات الأورغن والهارمونيكا...الخ وهناك اللسان المزدوج الذي يستخدم في آلات الأوبوا والباصون والهورن الانجليزي...الخ.

Reel
- ريل
رقصة سريعة شائعة في اسكتلندا وإيرلندا والبلدان الاسكندينافية وشمال أمريكا.

Refrain - لازمة

جزء من أغنية يتكرر في نهاية كل مقطع شعري.

Register - ريجيستر

1. جزء من المجال الصوتي لآلة موسيقية يتمتع بخاصية نغمية متميزة، إذ يقال على سبيل المثال "ريجيستر شالومو" أي الطبقة الصوتية المنخفضة في آلة الكلارينيت.
2. جزء من مجال الصوت البشري الغنائي، إذ يقال "ريجيستر الصدر"، و"ريجيستر الرأس"...الخ.
3. مجموعة متسلسلة من أنابيب آلة الأورغن يُتحكم بها بواسطة مقبض Stop واحد.

Rejdovcka or Rejdovák - ريدوفاشكا أو ريدوفاك

رقصة بوهيمية (من بوهيميا) تشبه إلى حد ما رقصة البولكا.

Relative - قريب، ذو صلة

تعبير يستخدم للدلالة على الصلة بين سلم ماجور وسلم مينور يشتركان في دليل مفتاح واحد، مثال على ذلك: سلم لا مينور يشترك مع سلم دو ماجور بدليل مفتاح واحد، لذا فإن كلاً من هذين ذو صلة بالآخر.

Renaissance - عصر النهضة الأوروبية

حركة انتقالية في أوروبا بين القرون الوسطى والعصر الحديث، نشأت في القرن الرابع عشر في إيطاليا واستمرت إلى القرن السابع عشر. وعلى الصعيد الموسيقي تقع فترة النهضة بين العصور الوسطى وعصر الباروك، أي منذ بداية القرن الخامس عشر حتى بداية القرن السابع عشر.

Repeat - إعادة، مرجع

تكرار مقطع موسيقي أو ميزور أو ميزورين أو جزء من الميزور، ويكون بوضع علامات الإعادة المختلفة للاقتصاد في عملية التدوين:

Répétiteur - مدرب
عضو في الهيئة الموسيقية لدار الأوبرا مهمته تدريب المغنين على أداء أدوارهم، وأحياناً يقوم بدور الملقن أثناء العروض.

Répétition - تدريب

Répétition Général - التدريب الذي يسبق العرض الموسيقي

Reprise - إعادة
العودة إلى المقطع الأول في المؤلف الموسيقي بعد المقطع الطارئ والمغاير للمقطع الأول.

Requiem (ريكوايـام)، قـداس لراحـة نفس الميـت أو الموتى، جُناز.
قداس موسيقي لراحة الموتى في الكنيسة الرومانية الكاثوليكية يبدأ هكذا Requiem Aeternam، أي الراحة الأبدية. وقد وضع كل من بيرليوز، وفيردي، وباليسترينا، وموتسارت، ودفورجاك، وفوريه، وغيرهم جنازات هامة على الصعيد الموسيقي، وكان المخطط الذي وضعه فيردي كالتالي:

1. Requiem Aeternam, Kyrie Eleson الصلاة الافتتاحية، يا رب ارحمنا
2. Dies Irae يوم الغضب
3. Domine Jesu Christe السيد يسوع المسيح
4. Sanctus تقديسة
5. Agnus Dei حمل الرب
6. Lux Aeterna النور الأزلي
7. Libera Me خلصني

وهناك عدة تنويعات لهذا المخطط، وليست جميع نصوص الجنازات تلتزم بنص لاتيني، فقد تضمن جناز براهمز نصاً باللغة الألمانية، وجناز ديليوس وضع نصه هـ. سيمون ووصف بالجناز الوثني. وبنى هيندميث جنازه على قصيدة للشاعر وولت ويتمان.

Rescue Opera - أوبرا الإنقاذ
نمط من الأوبرا، أو الأوبرا الكوميدية، شاع في فرنسا بعد الثورة. في هذا النمط من الأوبرا تنقذ

بطولة إنسانية البطل أو البطلة من مصير رهيب. وأوبرا فيدليو للمؤلف بيتهوفن هي الأكثر شهرة بين أوبرات ذلك النمط.

Resolution - حل
الانتقال من أكورد متنافر إلى أكورد متوافق، أو إلى أكورد أقل تنافراً. وهذا ما يدعى بحل التنافر.

Resonance - طنين، رنين

Responses - إجابات
ردود الكورس أو جمهور المصلين في الكنيسة الأنغليكانية على الجمل أو الآيات التي ينشدها الكاهن.

Rest - السكتة الموسيقية
علامة تستخدم في التدوين الموسيقي تشير إلى ضرورة التوقف عن الأداء لفترة زمنية تحددها العلامة الموضوعة في المدونة الموسيقية. ولعلامات السكوت أشكال مختلفة:

Revielle - نداء البوق لإيقاظ الجنود عند الفجر

Revue - عمل مسرحي ترفيهي يتضمن سلسلة من الرقصات والمشاهد والأغاني والباليهات، نشأ في فرنسا في بداية القرن التاسع عشر، هدفه السخرية والهجاء.

R.H - مختصر Right Hand أي اليد اليمنى

□□□

❐ أوبرا بوريس غودونوف لموسورسكي (2)
الفصلين الثاني والثالث من النص الكامل

تـــــــرجـــــــمـــــــــة ديـــــــالـــــــــى حنانا

الفصل الثاني

غرفة القيصر في كريملين موسكو، كسينيا ابنة بوريس تبكي خطيبها الميت، ابن القيصر فيودور مشغول بقراءة كتاب، المربية تحيك.

كسينيا: أين أنت يا خطيبي؟ أين أنت يا حبيبي المرغوب؟ في قبر رطب، على أرض غريبة ترقد في وحدتك، تحت حجر ثقيل، لا ترى اللوعة ولا تسمع البكاء، بكاء الحمامة، الحمامة الوحيدة مثلك.

المربية: أوه... يكفي أيتها الحمامة القيصرية! يكفي بكاءً وعذاباً.

كسينيا: آه... الحزن يا ماما، كم أنا حزينة!

المربية: وماذا بعد يا بنيتي! دموع العذارى ندى، تشرق الشمس لتجففه. لم تنتهِ الحياة بعد. سنجد عريساً لطيفاً أنيقاً... فتنسي إيفان الأمير...

كسينيا: آه...لا...لا... يا ماما! سأخلص له حتى في الممات.

المربية: إذن! رأيتهِ قليلاً فذبلت... ألمت الوحدة بالفتاة، فأحبت شاباً شجاعاً، وبموته فقدت حبها له. إيه... أيتها الحمامة! لوعتك فارغة! الأفضل أن تسمعي ما أقوله لك حول الناموسة التي احتطبت، حول الناموسة التي جلبت الماء، والبق الذي هيأ العجين وأحضر غذاءً للناموسة.

حلقت اليعسوب فوق سهل الراهب، وراحت تعبث هنا وهناك، تلقي الدريس في النهر. غضبت الناموسة من أجل منتوج الراهب،

وركضت لاسترجاعه، ثم أخذت تطارد اليعسوب بقطعة حطب، لكن يا لمصيبتها، فقد سقطت الحطبة، لم تصب اليعسوب، بل حطمت عظام صدرها. هرعت البقة لنجدتها في الصباح الباكر، جرّت رفشاً ووضعته قرب الناموسة، لم تقوَ.. لم تستطع رفعها به، فتمزق بطنها وأسلمت روحها لله.

فيودور: إيه يا ماما... يالها من حكاية! بدأتِ بتعقل وانتهيتِ بالعويل.

المربية: أحقيقة تقول...! هل تعرف أفضل؟ هيا امدح نفسك! نحن نصغي بصبر، فقد تعلمنا من أبينا القيصر إيفان... فلتبدأ!

فيودور: أوه... يا ماما، سوف لن تتحملي، ولسوف تغني حكاية عن هذا وذاك، عن الدجاجة التي ولدت ثوراً، عن الخنزير الذي حمل البيضة، فالحكاية تُغنى، لكنها عصية على فهم الأغبياء. (يقف تجاه المربية، يصفق أثناء الغناء). تورو تورو أيها الديك الصغير، هل ذهبت بعيداً ؟ خلف البحر... خلف البحر... نحو كييف، نحو المدينة. هناك تنتصب شجرة بلوط كثيفة، حطت عليها بومة كبيرة.

(تنضم المربية إلى الغناء والتصفيق)

فيودور والمربية: غمزت البومة بعينيها، غنت البومة أغانيها... دن دن، تن تن، خطوة خطوة...

فيودور: ذات يوم ولدت زوجة الراهب عصفوراً صغيراً، صغيراً جداً بأنف طويل، بأنف ضيق. حلق العصفور لزيارة البومة، همس لها في أذنها...

المربية: فتيان الشماس درسوا الحمص، كسروا الدراسات وألقوها في الفرن، هبت ألسنة اللهب، ومن خلال النافذة رأى الشماس ما حدث.

فيودور و**المربية:** فزع الشماس، اندس تحت الوسادة فسحق أذنه.

فيودور: خبزت زوجة الشماس كعكاً، أقبل رجال الشرطة والتهموه.

فيودور والمربية: أما الشماس لوقا فقد التهم بقرةً وثوراً، سبعمئة خنزير، بقيت منها أكارعها.

(فيودور يربت على كتف المربية)

فيودور: تشك تشك

(يدخل بوريس، تنحني المربية لرؤياه)

المربية: آه!

بوريس: ماذا؟ هل أخاف الوحش الضاري الدجاجة؟

المربية: ارحمنا أيها القيصـــر، مع هرمي أصـــبحت أكثر جبناً.

بوريس: كسينيا، ماذا بك؟ ما بك يا فتاتي البائسة؟ غدوت أرملة حزينة قبل قدوم عرسك، ما زلت تبكين خطيبك الميت.

كســينيا: أووه... ياســيد! لا تحزنك دموع العذارى، فمأســاة العذراء تافهة إزاء فجيعتك الكبرى.

بوريس: بنيتي، فتـاتي، حـديث دافئ مع صـــديقـاتك كفيل بتحرير عقلك من الأفكار المرهقة.

(تخرج كسينيا مع المربية، يتابع بوريس خروجهما)

وأنت يا بني ما الذي يشغلك؟ ما هذا؟

فيودور: مخطط أراضـــي موســـكو، مملكتنا بكـامل حدودها.

أرأيت: هـا هي موســـكو، هـا هي نوفغورود، وهـا هي قازان، أستراخان... هذا هو البحر، بحر قزوين، هذه هي غابات بيرم الكثيفة، وتلك هي سيبيريا.

بوريس: كم هو رائع يـا بني، كـالغيمـة، بنظرة واحـدة يمكنـك رؤيـة المملكـة بـأســـرهـا: الحـدود، الأنهر، المـدن. تعلّـَم يا فيودور ففي يوم من الأيام، وقريباً ستؤول لك كل هذه المملكة. تعلّم يا بني!

(يتجه نحو الطاولة، يجلس، علائم التفكير على وجهه، يقلب الأوراق)

حزت على أعلى السـلطات، حكمت سـنوات سـتاً هادئة، لكن لا وجود لســـعادة روحي المعذبة، عبثاً ينبئني المنجمون بـأيام طويلـة، بـأيام حكم هادئة، لا الحيـاة ، لا الســـلطـة لا المجد المغري، لا هتـافات

الحشـــود، كفيلة بإســـعادي. نشـــدت في أســـرتي الســـلوى، هيأت لابنتي وليمة عرس بهيجة، لابنتي القيصـــرة، لابنتي الحمـامـة الطـاهرة. وكـالزوبعـة حمل الموت خطيبها... يد قوية لقاضٍ رهيب، قضـــاء مريع على روح آثمة... الظلمَة في كل مكان، ظلمة حالكة. لو يلوح شـــعاع من أمل! الغم يملأ القلـب، الروح المتعبـة تحن، تتحســـر، ثمـة رعشـة غامضـة... انتظار دائم... صـلاة ضـارعة للقديسـين التمسـت بها دفن عذابات الروح. نُصـبت في أبهة ملكية قيصـراً على الروسـيين، ورغم ذلك أتضـــرع إليهم بدموعي ملتمســاً الســلوان. أما هنا فوشـــايات، فتن البويار، مؤامرات ليتوانية، مكائد ســـرية، جوع، وباء جبن، انهيار... يطوف الناس بأسقامهم كالوحوش البرية، روسيا الجائعة البائسة تئن.

وسـط هذا الشـقاء المروع، قضـى الرب معاقبتي علـى اثمـي الفـاحش. يلومني الجميع على هـذه الفاجعة، وفي كل مكان يُلعن اســـم بوريس. حتى النوم يفر، وفي ظلمـة الليـل يظهر طفـل ملطخ بـالـدمـاء، عينـاه تتقدان، قبضـــتـاه مطبقتان، يطلب الرحمـة... تلـك الرحمـة التي لم تمنح لـه، جرح مخيف فاغر، أسمع صـرخته الأخيرة إيه، يا إلهي، إيه، يا إلهي!

أحد البويار: أيها الحاكم العظيم، الأمير فاســيلي شــويســكي يلتمس مقابلتكم.

بوريس: شـــويســـكي؟ ناده! أخبره بأننا ســـعداء لرؤيته، وننتظر مباحثته.

أحد البويار: (يهمس في أذن بوريس)

البارحة جاء أحد أقنان بوشكين بوشاية عن شويسكي ومستيسلافسك وآخرين، وحتى عن سيده. ففي الليل جرت بينهم محادثة سرية، وقد وصل رسول من كراكوف يحمل إليهم...

بوريس: اقبضوا على ذلك الرسول! (يخرج البويار، ويدخل شويسكي) هوذا الأمير شويسكي!

شويسكي: أحييك أيها السيد العظيم.

بوريس: آه... فينيا[10] المراوغ الراعي الكفء لجماعات الغوغاء المأفونين، الرأس المدبر الآثم للبويار العصاة، خائن العرش القيصري، وقح كاذب، حنثت في يمينك مرات ثلاث، منافق ملعون، مداهن ماكر، مخادع، نصاب!

شويسكي: (مقترباً من بوريس)
أيها القيصر! ثمة أخبار لك هامة.

بوريس: أليست هي تلك الأخبار التي جلبها الرسول سراً من أصدقائه، البويار المنفيون، لك أو لبوشكين؟

شويسكي: نعم أيها السيد! ظهر في ليتوانيا دعيٌّ يسانده الملك والبابا والنبلاء البولونيون.

بوريس: (ينهض بقلق)

وما هو الاسم الذي خطر له للتألب علينا؟ اسم من سرق هذا الوغد؟ اسم من؟

شويسكي: أكيد أيها القيصر، أن مملكتك قوية، أنت برحمتك وكرمك ملكت قلوب عبيدك الأمناء لعرشك. ولكني رغم ما أشعر به من ألم أيها السيد العظيم، ورغم أن قلبي يقطر دماً، لا أستطيع أن اخفي عنك شيئاً. فلو أن الوقاحة التي يجسدها هذا

[10] فينيا: تصغير اسم فاسيلي

المتشـــرد عبرت حدودنـا من ليتوانيـا، لربما جذب اسم ديمتري المبعوث الحشود.

بوريس: (قافزاً)
ديمتري! اخرج أيها الأمير.

فيودور: أ... سـيدي، اسـمح لي بالبقاء قربك كي أتعرف المصيبة التي تهدد عرشك.

بوريس: كلا لا يجوز يا بني. نفذ الأمر أيها الأمير.
(يخرج فيودور، يتبعـه بوريس مغلقـاً البـاب خلفـه، وبسرعة يقترب من شويسكي)
لنحســـم الأمر الآن، لتُغلق روســـيا أمـام ليتوانيا بالحواجز، فلا يســـتطيع أي كائن عبور الحدود... نفذ لا قف، قف، شـويسـكي! هل سـمعت يوماً أن أطفـالاً موتى خرجوا من القبور... يســـتجوبون القياصـرة... القياصـرة الشـرعيين الذين اختارهم الشـعب، وتوجهم البطريرك العظيم؟ هاهاها! ماذا؟ شـيء مضحك؟ (يمسك شويسكي من بنيقته[11]) لم لا تضحك؟ آ... ؟

شويسكي: الرحمة أيها السيد العظيم!

بوريس: اســمع أيهـا الأمير، عنـدمـا ارتُكبـت الجريمـة الفظيعـة، عنـدمـا مـات الطفـل قبـل الأوان، ذاك الطفل... المقتول... أكان هو ديمتري؟

شويسكي: كان هو!

بوريس: فاســيلي إيفانيتش! باســم الصــليب، باســم الإله أتوســل إليك أن تخبرني بصــدق كل الحقيقة. أنت تعلم بأنني رحيم، لكن إن حاولت المكر بي، أقســم

[11] البنيقة: طوق الثوب الذي يضم النحر وما حوله.

بأنني ســـأختلق طريقة لقتلك، ســـيرتعد من هولها القيصر إيفان في قبره! أنتظر جواباً.

شـويسـكي: لا أخاف القتل بل عدم رحمتك. في أوغليتش، في الكـاتـدرائيـة، وعلى مرأى جميع النـاس زرت قبر الصـــغير على مدى خمســـة أيام وأكثر. رقدت من حوله ثلاثة عشر جثة مشوهة، مغطاة بالدم، في خرق قذرة، وقد غطتهم العفونة بصـــورة ظاهرة. لكن المحيا الطفولي للأمير كان نيراً نظيفاً واضحاً، جرح عميق مخيف فاغر، وعلى شفتيه الطاهرتين، ارتسـمت بسـمة سـاحرة. بدا وكأنه نائم بهدوء في مهده، ويداه موضـوعتان على صـدره، اليد اليمنى تقبض بشده على دمية...

بوريس: كفى!

(يشير إلى شويسكي بالخروج، يخرج شويسكي ناظراً إلى بوريس، يجلس بوريس على أريكة)

أف... لقد تعبت! لألتقط أنفاسي... أحسست بالدم وقد صـعد إلى وجهي وبصـعوبة انسـاح عنه. أوه أيها الضمير القاسي ما أشد عقوبتك، (تبدأ الساعة بالتحرك) لو تحركت في داخلك وصـمة، وصـمة واحدة، فإن الروح تحترق، ويمتلئ القلب ســـماً، ويـالـه من ألم، من عـبء، وكـأن مطرقـة تطرق الآذان بتعنيف ولعنـة، وتخنق شـــيئـاً مـا... (يتكلم كالأصـم) تخنق... ويدور الرأس... في الأعين... طفل مدمى! ها هو... ها هو هناك... ما هذا؟ هنـاك في الزاويـة! يترنح، يكبر... يقترب... يرتعش، يتنهد (بتلعثم) أبعد يا شـيطان! لسـت أنا، لســت أنا قاتلك...! أبعد أيها الطفل! لســت أنا...

لسـت أنا... تلك إرادة الشـعب! أبعد أيها الطفل... إلهي! أنـت لا تبغي موت الآثم، ارحم روح المجرم القيصر بوريس.

الفصل الثالث

المشهد الأول

غرفة نوم مارينا منيشك في قلعة ساندومير. فتياتها يسلونها بالأغاني.

كورس الفتيـات: قرب ميـاه فيســتولا الزرقـاء، تحـت صــفصــافة ظليلة، تزهر وردة فاتنة، أنصــع من الثلج. بكســل تراقب جمالها المنعكس في المياه الشبيهة بالمرأة. وحول الوردة الصغيرة، يلتمع في الشمس المشرقة، سرب الفراشات المرحة، يحمن حولها، مأسورات بجمالها.

إنهن لا يجرؤن على لمس تويجاتها الرائعة، في حين تحني الوردة الفاتنة رأسها، وتراقب انعكاسها في المياه.

مارينا: (لخادمتها) أعطني تاجي الماسي.

كورس الفتيـات: الأميرة الفاتنة، القاطنة في هذه القلعة الزاهية. أكثر فتنة من الوردة، إنها وردة موطننا، مجد وبهجة ساندومير. كم من شباب شهم، أثرياء، وسـيمي الطلعة، انحنوا أما سـحرها وجاهدوا لكسبها، ابتسامة من العذراء مكافأة لا تقدر بثمن. سقطوا على قدمي ساحرتنا الفاتنة، لكنها ضحكت ليس غير، من عبارات الحب، من كلماتهم المتقدة، سخرت من قلوبهم المضطربة، غير عابئة بألمهم ومرارتهم.

مارينا: كفى!

العذراء الفاتنة تقدر كلماتكن الناعمة، تقدر تشبيهها بالوردة الفاتنة التي هي أنصع من الثلج، لكن الأميرة منيشك ليست سعيدة فلا كلماتكن المتملقة ولا تعليقاتكن السخيفة، حول العديد من الشبان الشهام الوسيمي الطلعة، المتزاحمين حولها، الراكعين أما سحرها، تسر أميرتكم منيشكا.

لا أريد منكن إطراء جمالي، أريد تلك الأغاني الساحرة التي كثيراً ما كانت مربيتي تغنيها لي. حول العظمة والانتصارات، حول مجد المحاربين البولونيين، تلك هي أغاني الأميرة منيشك! تلك هي الأغاني التي تمنحها السرور! اذهبن الآن!

(تخرج الفتيات)

مارينا: (لخادمتها) روزيا، لا حاجة لبقائك اليوم، اذهبي واستريحي.

(تخرج الخادمة)

مارينا: ضجرة! آه ، ما أبهت الحياة! ما أشد فراغ الأيام وهي تتتابع أثر بعضها! ما أسخف كل ذلك، ما أحمقه!

كل هذا الحشد من النبلاء الوسيمي الطلعة، لن يحررني من سأمي!

لكن على الأقل، في الرقعة الضبابية، يبزغ شعاع من الأمل؛ هناك وغد من موسكو أثار خيال الأميرة منيشك. ديمتري، المنتقم الشجاع، المنتقم القاسي الفؤاد، المرسل والمصون من الله، سوف يثأر لتساريفتش الصغير، ضحية القوة المغتصبة، ضحية بوريس القاسي، ضحية الشرير غودونوف! سأوقظ أقطابنا الناعسين، سأرشوهم بالذهب

والثروة، أما أنت، أيها المدعي الشـــاب، عشـــيقي الخجول، فبدموعي الحارة ســـأبعث فيك النشـــوة، ســأخنقك بعناقي، ســأحبك أيها الغالي، يا قيصــري الصــغير، يا ديمتري، يا حبيبي المنتظر! ســأهمس بكلمات الحب الحلوة، يا قيصـــري الصـــغير، يا ديمتري، يا عشيقي الخجول!

الأميرة منيشـــك ضـــجرة من الوعود الفارغة لشـــبانها الأنيقين، من أحاديث الأقطاب المبتذلة، الأميرة منيشك تتوق إلى القوة، سأجلس على عرش قياصـرة موسـكو، سـأتلألأ مثل الشـمس بالجواهر والماس، سـأصـعق بجمالي أناس موسـكو الحمقى، ســـأجبر البويـار الكريهين على أن ينبطحوا حتى قدميَّ. وســـوف تســـجل الأســـاطير جمال الأميرة الســائد فوق الموســكوفيين الحمقى. (تضــحك) ها، ها، ها، ها، ها، ها!

(يظهر اليسوعي رانغوني قرب الباب، تراه مارينا، فتطلق صرخة)

آه، أنت، يا أبي.

رانغوني: أيســـتطيع عبـد الرب المتواضـــع أن يلتمس اهتمامك يا أكثر الأميرات جمالاً متألقاً؟

مارينا: أبي، لا ينبغي أن تفعل ذلك، فمارينا منيشـك كانت وستظل خادمة وفية للكنيسة البابوية المقدسة.

رانغوني: الكنيسة المقدسة أُهملت، صورنا المقدسة ملوثة على نحو حزين، الإيمان الحقيقي لم يعد حياً، النار المقدسـة لم تعد تشـتعل، ندوب الشـهداء تنزف من جديد، حماتنـا القديســـون ينتحبون في الســـماء، يتفجعون إزاء مصير المخلوقات.

مارينا: اوو... أبي... أنت... توجع روحي. ما قلته لي عصر قلبي.

رانغوني: ابنتي مارينا، ينبغي عليك أن ترشدي هراطقة موسكو، ينبغي عليك أن تقوديهم إلى طريق الخلاص، وخلصيهم من سبلهم الشريرة، عندئذٍ ملائكة الرب ستمجد مارينا في السماوات.

مارينا: وملائكة الرب ستمجد مارينا في السماوات... أوو! ما هذا الإثم! أبي أنت تضع إغواءً مروعاً في طريق غرارتي وروحي الآثمة! كلا، إنه ليس لي، فقد اعتدت ملذات الحياة الدنيا، إنه ليس لي نشر مجد الكنيسة المقدسة! أنا مجرد ضعيفة...

رانغوني: أوسري مدعينا بجمالك، أغويه بكلماتك، كلمات الرقة، الحب المتقد، اقهريه بابتسامتك الساحرة، ازدري خوفك المضحك، انبذي وخزات ضميرك، انسي أحكامك الفارغة، تواضعك الأنثوي الأحمق، استخدمي كل فن معروف من المرأة، كل خداع ماكر وإيحاء ذكي. أغريه، أخضعيه، وأخيراً، حين يستبد به التعب، يقع قرب قدميك، مقهوراً من الألم ينتظر قيادتك، اطلبي قسمه كي تندفع دعاوانا.

مارينا: أنا لست كذلك يا أبي...

رانغوني: ماذا؟ كيف تجرئين على تحدي الكنيسة المقدسة؟ إذا تطلبت أمور الكنيسة ذلك، ينبغي أن تكوني مستعدة، دون خوف، أو تفكير آخر، للتخلي عن كل شيء، حتى عن شرفك.

مارينا: ماذا؟ أنت كذاب وغد، اللعنة على خطابك المضلل، على روحك الفاسدة، ألعنك بكل ما أوتيت من عزم، من كل روحي، اغرب عن وجهي.

رانغوني: مارينا... شـــعلة شـــريرة توهجت في عينيك، شـــفاهك تشـــوهت، وجهك شـــبحي اللون، جمالك الحقيقي دمره الشر، هزمك الشيطان. بعض الشر البغيض تملك روحك، الشـــيطان نفســـه غطاك بجناحيه، وحملك بقدرته.

مارينا: يا إلهي، احمني، يا إلهي أرشـــدني، يا إلهي، بين لمارينا السبيل الصحيح.

(تطلق مارينا صرخة وتسقط قرب قدمي رانغوني)

رانغوني: اطلبي الآن مغفرة الرب، ســلمي كيانك كله لي، سلمي أفكارك ورغباتك كلها لي، كوني عبدة لي.

المشهد الثاني

(قلعة منيشـــك في ســـاندومير، حديقة فيها نافورة، ضـــوء قمر. يخرج ديمتري المدعي من القلعة، غارقاً في أفكاره)

ديمتري: "في منتصـــف الليـل، في الحـديقـة، قرب النافورة..." آه، أيها الصـــوت العجيب، بأية بهجة ملأت روحي، هلا أتيت، يا محبوبتي؟ هلا أتيت يا حمامتي، يا حبيبتي؟ أم هل نسيت هذا الصقر الذي يحن إليك؟ بكلماتك، كلمات الحب الرقيقة الناعمة، تستطيعين شفاء حزني القاسي، مارينا... مارينا... أجيبيني. آه أجيبيني، تعـالي، تعـالي إلي، أنـا بـانتظـارك، أنـا بـانتظـارك، أجيبي نـدائي، أجيبيني، كلا، كلا، ليس هناك من جواب.

(ينظر حوله، ينسل اليسوعي رانغوني من خلف بناء القلعة)

رانغوني: تساريفيتش

ديمتري: ماذا! هنا أيضاً! أنت تتبعني مثل ظلي.

رانغوني: لك كل التمجيد، أيها الشـــجاع تســـاريفتش! أرسلتني لك مارينا المتغطرسة الجميلة.

ديمتري: مارينا...

رانغوني: أرسلتني مارينا الابنة الرقيقة المطيعة، ائتمنتني بحق السماوات. توسلت إلي أن أخبرك بأن عليها أن تحتمل العديد من الأذيات القاسية، ذلك أنها تحبك، ذلك أنها ستأتي إليك...

ديمتري: إن أنت لا تروي لي أكاذيب وإن لم تكن هذه الكلمات من فعل شيطان أنطقك بها فلسوف أحملها، أحمل حسنائي إلى أرضنا الروسية، سآخذها معي إلى العرش الملكي، سأبهر شعبي بجمالها، شيطان وغد!

كلص ليلي، اقتحمت روحي، انتزعت من قلبي اعتراف الحب، أكان حديثك عن حب مارينا كذباً؟

رانغوني: كذب، أنا أكذب؟ وهل أستطيع أن أكذب عليك؟ أنها تحن وتتوق إليك وحيدة نهاراً وليلاً، تحلم في نومها بمستقبلك المجيد، أوه، إن أنت حقاً تحبها، فقط إن عرفت كم هي الآلام التي ينبغي أن تتحملها، من النبلاء والأوغاد، وزوجاتهم الغيورات، من الشائعات البغيضة، حول لقاءاتها السرية معك، حول العناقات، لو أنك سمعت الإهانات التي لا تحتمل، ما جرؤت على تكذيب كلماتي المتواضعة، وما اعتقدت بأن حب مارينا اليائس لك، يمكن أن يكون كذباً.

ديمتري: كفى، أخبرتني بما فيه الكفاية، لقد أخفيت سعادتي أيضاً، أخفيتها طويلاً عن العالم، سأحمي مارينا، سأعاقب النبلاء الغدارين وزوجاتهم

الشريرات، سأضع حداً لتصرفهم البغيض سأعلن حبي لمارينا الرائعة أمام جميع الناس، سأطرح نفسي قرب قدميها، مستجدياً أن تقبلني، أن تقبل حبي المتقد، أن تكون زوجتي، ملكتي، صديقتي...

رانغوني: (لوحده) ساعدني، أيها القديس اغناتيوس...

ديمتري: أنت، الذي رفضت مباهج هذا العالم جميعها، لا تزال أستاذاً في فن الحب، وأنا أثق بوعودك المقدسة، أصدق رغبتك بالجنة الأبدية، أرشدني إليها، دعني أراها، دعني أخبرها بحبي، أخبرها كم قاسيت من آلام، أعطي أي شيء كي أراها.

رانغوني: كيف يستطيع راهب متواضع آثم، جسد ميت تماماً، ومنذ عهد بعيد، حجر بارد، يفكر طوال الوقت... بيوم الحساب الرهيب، وبالغضب العظيم للرب، الذي سيأتي في ذلك اليوم، أن يتوقع أن ينعم بمسرات الحياة؟ ولكن إن قبل ديمتري المرشد من الرب، رغبتي المتواضعة، بالبقاء معه، بمعاملته كإبن، أرعى خطواته وأفكاره، أعنى به وأحميه...

ديمتري: نعم، سأبقى معك، لكن دعني أرى مارينا، دعني أعانقها...

رانغوني: تساريفتش، اختبئ.

ديمتري: ما الخطب؟

رانغوني: سوف يراك حشد من الأقطاب المخمورين. تساريفتش[12]، أرجوك بأن تذهب.

ديمتري: دعني آتي، سأقابلهم بكل الإجلال الذي يستحقونه.

رانغوني: تساريفتش، فكر تماماً، سوف تدمر قضيتك، وتعرض مارينا للخطر، اذهب، اختبئ.

---

[12] تساريفتش: ابن القيصر

(يختبئ ديمتري وراء بعض الأشـــجـار. تعزف الأوركسترا بولونيزاً، حشد من الزوار قادمون من القلعة)

مارينا: (تمسك بذراع أكبر النبلاء سناً)
أنا لا أصـــدق عهود حبكم، وعودكم، أيها الأمير، عبث بلا جدوى، لا يمكنكم خداعي بكل هذه الكلمات أيها الأمير.

(يمشون)

الزوار: بالتأكيد سـنخضـع مملكة موسـكو، وسـنجلب لكم سجلات بالأسرى، والأمراء الموسكوفيين، بالتأكيد سنسحق جيش بوريس، ونحيله إلى رماد.

نســاء: حسـناً، مالكم تأخرتم طويلاً؟ سـيروا إلى موسـكو حالاً، وخذوا بوريس أسيراً، مالكم تأخرتم طويلاً؟

رجال: ينبغي علينا الإســراع نحو موســكو لنقبض على بوريس وجعله أسيرنا.

رجال: (يعودون من الحديقة إلى القلعة)
من أجل شـــعب بولونيا ينبغي أن نحطم مـأوى الموسكوفيين!

نســـاء: مارينا ليســت قادرة، إنها جميلة لكنها باردة، ومتغطرسة... مارينا شريرة...

مـارينـا: (تتوجه للزوار، أثناء دخولها القلعة) نبيذ، نبيذ، للجميع!

الزوار: لنشـرب قدحاً في صـحة آل منيشـك، لنشـرب أيها الأمراء بصحة مارينا، لنحتفي بها بالنبيذ الهنغاري، المجد لتاج مارينا القيصـري، تعيش، تعيش، تعيش تعيش، تعيش، تعيش.

(تدخل مارينا مع الزوار إلى القلعة)

ديمتري: (لوحده) اليسوعي الماكر أمسك بي بقوة بمخالبه الملعونة، أمسكت أنا فقط، بومضة وجيزة بعيدة من مارينا السماوية. للحظة وجيزة التقيت بمجد عينيها. كان قلبي يدق بسرعة، بسرعة كبيرة، ذلك أنه تاق لنيل حريته من سجان روحي المرفوض.

وعلى الرغم من كلماته السقيمة وأكاذيبه الغادرة رأيت مارينا المتغطرسة يداً بيد مع أمير مزهو، وعلى شفتيها ابتسامة مغرية، كانت تهمس بكلمات الحب، كانت تتحدث عن عهد سري... عهد بزواج يفيض بالمسرات، بزواج من عبد بائس، هذا في الوقت الذي أعطاها القدر الحب، السعادة، ومجد التاج الملكي والعرش! إلى الجحيم كل ذلك! الأحرى بي أن أهرع نحو المعارك المجيدة، لأحمل سيفي، وأمتطي فرسي الباسل، نحو المعركة الدموية، على رأس جنودي الشجعان وجهاً لوجه مع جيش العدو، وخلال مجد المعركة، دعني أظفر بعرشي الشرعي.

مارينا: (تعود ثانية إلى الحديقة) ديمتري، تساريفيتش، ديمتري.

ديمتري: إنها هي، مارينا (يسير باتجاهها) محبوبتي هنا، حسنائي الغالية، كم كانت بطيئة ومؤلمة ساعات الانتظار الطويل. كان قلبي ممزقاً إرباً إرباً، مزقته الشكوك والحسد، مما قادني لألعن حبي وسعادتي.

مارينا: أعرف ذلك كله. أنت لا تنام الليل، تحلم بمارينا. لكني لم آت إلى هنا لأصغي إلى كلمات الحب الفارغة، لأستمع إلى بعض الأقاويل التافهة. بمقدورك تبديد الساعات وأنت تحلم بحبك لأجلي.

ديمتري: مارينا.

مارينا: كلا، أصـــغ إلي، ليس بمقدورك أن تقنعني بحبك. حتى ولا بموتك، متى ستصبح قيصر موسكو؟

ديمتري: قيصـــر؟ مـارينـا، أنـت ترعبينني، أمن الممكن لســحر العرش، حشــد العبيد المذلولين، بوشــاياتهم الدنيئة أن يخمد نار الحب، كنز المداعبات الناعمة، العناقات المتقدة، أن يخمد قوة الحب السحرية؟

مارينا: بالطبع، سـنكون سـعداء معاً في كوخ صـغير، فما حاجتنا إلى هذه الســلطة،وهذا المجد؟ بالحب وحده ســـنعيش، إن كنـت تســـعى وراء الحـب وحـده، تسـاريفيتش، فسـتجد في موسـكو الكثير من النسـاء الفـاتنـات، الشـــابـات الجميلات... ذوات الخـدود الوردية، والحواجب السمورية.

ديمتري: مارينا، أنت، أنت الوحيدة التي أعشـقها بكل قوة، أشفقي على المثقل بالألم، لا تنبذيني.

مارينا: هكذا، ليسـت مارينا التي أحببت، أحببت فيَّ المرأة فقط. تســـتطيع أن تغريني فقط بعرش قيـاصـــرة موسكو، بتاجهم وسلطتهم.

ديمتري: مارينا القاسـية، أنت تحطمين قلبي، كلماتك أشـبه بلمسـة الموت الصـقيعية، انظري، أنا أجثو أمامك، ألا تنبذي حبي المجنون، أجثو أمامك متوسلاً إليك.

مـارينـا: انهض، أيهـا الحبيـب الواهن لا تعـذب نفســـك بالتضـــرع عبثاً، انهض أيها الشـــهيد المعذب، كم أشـفق عليك، أشـفق عليك، فأنت متعب يا عزيزي، محطم بحب مارينا، تحلم بها ليل نهار، نسـيت كل شـــيء حول نزاعك مع القيصـــر بوريس، امض، امض، أيها المتسكع البائس.

ديمتري: مارينا، ماذا بك؟

مارينا: امض، أيها الدجال الخسيس، اغرب عن وجهي أيها العبد.

ديمتري: مارينا، انتظري، هل تعيبين حياتي السابقة، أنت كاذبة، وقحة، أنا تساريفيتش، غداً، من كل ناحية في روسيا سنطير إلى المعركة، سيكون معي في المقدمة جميع أولئك المقاتلين الشجعان، ثم على الفور إلى كريملين موسكو، إلى عرش أبي، العرش الذي كتب لي. لكن عندما أصبح قيصراً، عظيماً، منيعاً، سأجد متعة في الهزء منك. سأتلذذ برؤيتك تتمزقين لأنك أضعت المملكة، ستصبحين عبدة، تركعين قرب عرشي، سأجعل الجميع يسخرون منك، من هذه الفتاة البولونية الحمقاء.

مارينا: يسخرون مني! أوه تساريفيتش، أتوسل إليك، سامحني على كلماتي القاسية، لم أرد تأنيبك، والهزء منك، حبي لك كان الباعث على ما نطقت من كلمات، تعطشي الدائم إلى مجدك، إلى عظمتك، دفعني أن أتكلم الليلة هكذا، عزيزي، أيها الغالي، مارينا لن تخونك. انساها، انس حبك لها، انطلق نحو عرش أبيك.

ديمتري: مارينا، روحي تتمزق من حبك الكاذب.

مارينا: أحبك أيها الغالي، لقد ظفرت بي.

ديمتري: مارينا، أعيدي تلك الكلمات ثانية، لا تحتبسي هذا الفرح أبهجي روحي، يا ساحرتي، الأغلى على قلبي.

مارينا: قيصري.

ديمتري: قفي، ملكتي، الأجمل عندي، قفي، عانقيني.

مارينا: منحتني شجاعة، وأملاً عذباً لقد ظفرت بي.

(يتعانقان، يُرى رانغوني وهو يراقبهما عن بعد)
أصـــوات الزوار المختلفين (من خـارج خشـــبـة المسرح) تعيش، تعيش، تعيش، تعيش.

❐❐❐

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

❐ Musical Education

∗ Music and the Children (8) 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: **Violin Method.**
In the next Edition: **Cello Method.**

❐ Music Appreciation

∗ Violin Concertos (3) 13
By Anne Sophie Mutter, **translated by** Hassan Mawazini
In this Edition: **Sibelius Violin Concerto.**
In the next Edition: **Bartok Violin Concerto.**

∗ The Relation between the National Symphony Orchestra and the Audience 20
By Nabila Abou Al-Shamat: ***Music researcher.***

∗ Richard and Johann Strauss 30
By Bashir Natafji: ***Music Researcher.***

❐ Studies

∗ Comment and Critic on The Serial of Articles "Renaissance of the Oriental Luth" and The Expertise of Baghdad School: Mouhi Eddin Haidar, Jamil Bashir, Munir Bashir.. 61
By Basem Hanna Botros: ***Iraqi Music Researcher and Managing Editor of the Arabic Music Magazine Published by the Arab League.***

∗ The New Method of the Arabic Instrument Nai in Egypt during the Second Half of Twentieth Century. 71
By Dr. Atef Imam Fahmy: ***Egyptian Music Researcher, Professor at the Academy of Art in Cairo.***

∗ Renaissance of the Oriental Luth (7): **The Expertise of Baghdad School: Mouhi Eddin Haidar, Jamil Bashir, Munir Bashir.** 91
By Dr. Nabil Al laou, ***Music Researcher and Professor at Damascus University***
In this Edition: **Munir Bashir (3).**

* Rimsky-Korsakov and Orchestration (8): **A Focus** 100

❐ Interview

* Rahabani Family the New Generation of Musicians: **Interview with** Ghady Al-Rahabani 123
By Basel Deeb Dawood**: Music Researcher and Luthist.**

❐ Opera

* Opera Aida. 137
By Bashir Natafji: ***Music Researcher.***

❐ Dictionary

Dictionary of Western Music-Letter R (1) 148
By Mohammed Hanana, ***a Violinist and Music Critic***

* Biographical Names

* Musical Masterpieces

* Musical Terms

❐ Appendix

* Libretto of Mussorgsky Opera "Boris Godunov" (2)
Translated by Diala Hanana, ***Pianist.*** 181

* Contents in English 206

❐❐❐