المحتويات

❐ كلمة العدد 8

تربية

❐ الموسيقا وبناء الأطفال المبدعين (10) 10

دراســـة تحليليـة بأســـلوب ســـوزوكي لتطوير الذكاء عند الأطفال عن طريق الموسيقا.

نورث نابوتي: باحث موسـيقي، مدير معهد الشـبيبة للموسـيقا بدمشق.

الجزء العـاشـــر من دراســـة تربويـة تتنـاول طريقـة المربي الياباني سـوزوكي التي تعتمد على تعليم الأطفال الموسيقا في مراحـل الطفولـة المبكرة. تتوجـه هـذه الـدراســـة إلى الأهـل ومعلمي الموسيقا.

في هذا العدد: كيف يمكن لمدرس آلة الفيولين تعليم طلاب آلة التشيلو.

في العدد القادم: تعليم الموســـيقا في المدارس العامة في اليابان وفق المناهج الحديثة (أسلوب د. سوزوكي).

تذوق

❐ بيكاسو والموسيقا 17

أوليفيه بيرناجيه؛ ترجمة فادية مراد

مقالة تطرح رؤيا رسـام القرن العشـرين بيكاسـو ونظرته في الموســـيقا عبر مســـاهماتـه في ديكور وأزيـاء وأســـلوب المسرحيات الغنائية: العرض البهلواني، القبعة المثلثة، الرابع عشـــر من تموز والموعد، التي شـــارك فيها الفنانين **كوكتو، ســـاتي، دو فـالا، ماســـين، دياغلييف، بريفيه، آنســـرميه** وغيرهم..

❐ كونشيرتات الكمان (5) 34

آن صـــوفي موتر: عـازفـة كمـان ألمـانيـة، ترجمـة حســـان موازيني
هذه هي الحلقة الخامسة من سلسلة مقالات تتحدث فيها عازفة الكمان الألمانية الشـــابة آن صـــوفي موتر عن آرائها في أهم كونشيرتات الكمان وطرق عزفها.
في هذا العدد: لوتوسلافسكي؛ الأكثر خيالاً
في العدد القادم: الحلقة الأخيرة من هذه السلسلة: بندرتسكي؛ الأكثر قرباً.

❐ المتنبي ومنصور الرحباني؛ عملاقا الشعر والموسيقا 40

إعداد **سلمى قصاب حسن**

❐ أمسيات الخريف الرابعة للموسيقا العربية الأندلسية 43

إعداد **نبيلة أبو الشامات**

دراسات وأبحاث

❐ إعادة إحياء الموسيقا العربية 51

د. نبيل اللو: باحث موسـيقي، أسـتاذ في كلية الآداب بجامعة دمشق.
يتنـاول البـاحـث الأحكـام التي أطلقهـا الرحـالـة البحـاثـة الأوروبيون في القرنين التاسع عشر والعشرين حول الصلة بين المجتمع العربي والموســيقا العربية مع اســتعراض لما جرى فعلياً على ساحة الموسيقا العربية في هذين القرنين.

❐ كتاب الأغاني لأبي فرج الأصفهاني 76

أ. محمود كامل: مؤرخ، **أ. د. إيزيس فتح الله جبراوي:** وكيلة كلية التربية الموسيقية في جامعة حلوان (سابقاً).
دراسة هامة تتناول أصل ونسب أبي فرج الأصفهاني، ثم مرجعية وطروحات وترتيب وطبعات كتابه الهام "الأغاني".

❐ مبادئ التوزيع الأوركسترالي (10) 104

نيكولاي ريمسكي كورساكوف (1844-1908): مؤلف وقائد أوركسترا روسي.
ترجمة باسل ديب داوود.
في هذا العدد: الهارموني في آلات النفخ النحاسية.
في العدد القادم: الهارموني في المجموعات المركبة.

ملف العدد

موسيقا الفترة السوفيتية في روسيا

❐ ديمتري شوستاكوفيتش (1906-1975) 128
نبيلة أبو الشامات

❐ سرغي رخمانينوف (1873-1943) 132
إعداد آني سيراداريان

❐ آرام خشادوريان (1903-1978) 137
إعداد مازن مغربي.

❐ سيرغي بروكوفييف (1891-1953) 141
إعداد هبة أبو عابد

مقابلة العدد

❐ رينيه فليمنغ: ولادة المغنية الأولى في الأوبرا 146

أجرى المقابلة **جورج غاد** وترجمتها يمام بشور

أوبرا

❐ أوبرا البوهيمية لبوتشيني 162

إعداد **نذير جزماتي**

معجم

❐ معجم الموسيقا الغربية حرف S (3)

إعداد **محمد حنانا**

عازف كمان وكاتب في الموسيقا

❐ الأعلام 191

❐ الأعمال الموسيقية الهامة 215

❐ المصطلحات 225

صدر حديثاً

❐ اسطوانة ليزرية للقداس الإلهي لمنصور الرحباني 235

❐ ثلاثة كتب موسيقية لتوفيق الباشا 236

ملحق

❐ كارمينا بورانا لكارل أورف: توطئة المترجم مع النص الكامل239

إعداد وترجمة **موريس جلال**

❐ موشحات أوركسترالية لتوفيق الباشا 290
❐ المحتويات بالإنكليزية 294

❐❐❐

❐ كلمة العدد

حين وافقت السيدة وزيرة الثقافة الدكتورة مها قنوت، مشكورةً، على استقالتي من رئاسة تحرير المجلة بعد إلحاحي وتكرار الطلب، شعرت أنني رغم توقفي عن العمل مازلت في دوامته التي عشتها مدة ثماني سنوات بين أوراقٍ تصبح تلالاً وهضاباً كلما اقترب موعد إخراج العدد الجديد من المجلة، لتنكمش بعد إرساله إلى المطبعة وتتسع في مغلفٍ واحد. وما بين حالة التهضب وحالة الانكماش، أمضيت ساعاتٍ طويلة وأنا، مع البعض من زملائي، أقرأ وأقيّم وأناقش وأصلح المقالات الواردة وأنسق توازن مواد العدد، مما صقل من قدرتي على دقة التقييم والمتابعة والتصليح، وأدخلني إلى عالم الصحافة لأتمكن من فن نقل المعلومة على الورق.

لكني، وأنا أرنو اليوم إلى مساهمتي بحلو العمل ومرّه في تحرير المجلة منذ تأسيسها عام 1993 أشعر بغصتين؛ أولاهما أنني كنت أتمنى تقديم مادة أكثف من الدراسات حول

الموسـيقا العربية التي أؤمن بغناها وجماليتها، لكن الصـعوبة الدائمة هي في إيجاد هذه الدراســـات وفي إيجاد ناقد وباحث موسـيقي عربي نسـتكتبه ويجيد الكتابة، فمعظم الموسـيقيين يجيـدون تطييع الآلـة لا الحرف، والمكـافـآت الرمزيـة التي نقدمها بخجل لمن يكتب لنـا لم تجذب لنـا إلا القلـة من النخبة المحليـة أو العربيـة؛ وثـانيـاً أنـه بـالرغم من كون مجلـة الحيـاة الموسـيقية، منذ إصـــدارها إلى اليوم، الوحيدة من نوعها في العالم العربي، ورغم محاولتي جاهدة إيصـــالها إلى الأسـواق العربية والجهات المختصـــة العالمية فقد فشـلت بسـبب قيودٍ واعتبارات إدارية تخص آلية التسويق في وزارة الإعلام.

وختـامـاً، وأنـا أودع قراء المجلـة الأعزاء، أعتـذر عن كـل نقص أو خطـأ ظهر على مـدى الســـنوات الثمـانيـة من عمر المجلّـة، آملـةً أن ينجح غيري فيمـا لم أتمكن من تحقيقـه وأن تســـتمر المجلة في أداء دورها الرئيس بنشـــر الثقافة والعلم الموسـيقيين، واعدةً بأن أرفدها بكل مسـاعدةٍ ممكنة من خبرة ومواد، منتهزةً الفرصـــة في كلمتي الأخيرة بـالتقدم بجزيـل الشـــكر لكل من ســـاهم وشـــارك في مســـيرة مجلة "الحياة الموسيقية" وساعد على إنجاحها.

رئيسة التحرير

❑❑❑

❐ الموسيقا وبناء الأطفال المبدعين (10)
دراسة تحليلية بأسلوب سوزوكي لتطوير الذكاء عند الأطفال عن طريق الموسيقا

نورث نابوتي
باحث موسيقي
مدير معهد باسل الأسد للموسيقا

كيف يمكن لمدرس آلة الفيولين تعليم طلاب آلة التشيلو

نصائح وإرشادات عامة للدكتور سوزوكي

من المؤكد أن الآلتين من نفس العائلة الوترية ولهما نفس الشكل. فكيف يمكن لنا أن نحضر عازف التشيلو بحيث يستطيع أن ينجز عزفاً سهلاً وجيداً في البداية؟ وكيف يمكننا أن نجعله يشعر بالارتياح لآلته؟

سنورد بعض المقترحات حول ذلك:

1-تحقيق التوازن الثلاثي للطالب (توازن القعدة (الجلسة) والقدمين)

2-تأسيسه من البداية لمنحه القدرة على البروز "Spring Up" في قطعة واحدة.

3-الجلوس ووضع اليدين على الركبتين، والإحساس بالأصابع وكأن التدفق يأتي من الخلف كمركز وإلى الذراعين فقط... (لاحظ عازف البيانو).

4-دع الطالب يطوي ذراعه عبر جسم الآلة (التشيلو) بحيث يكون قادراً على النهوض والسير بمرونة "Bear Hug".

5-يجلس الطالب بينما ما يزال ممسكاً آلته بوضعية "Bear Hug" ويعدل نقطة ارتكاز الآلة لتصحيح الارتفاع.
6-يترك الطالب آلته مستندة على الركبة اليمنى، عارضاً الجانب الأيسر لكامل الآلة. ثم وبلطف يدع الطالب الرجل اليسرى تلتصق بالجانب السفلي للتشيلو، مع قدرة على تحريكها للخلف والأمام مع ركبتين لينتين كما يجعل نقطة ارتكاز الآلة على الأرض (الملوى).
7-اطلب من الطالب أن يمرر اليدين عبر مقدمة التشيلو، ثم يحاول السحب باليد اليمنى وهو يعزف البيزكاتو (العزف بنقر الأوتار بالأصابع) وأن يعيد هذا التمرين لألحان مألوفة لديه وباستمرار.
8-يحاول الطالب نقل الإحساس والشعور بهذا إلى مركز توازنه.
9-يعيد الطالب باستمرار نقل الشعور السابق لليد اليسرى، ويحركها إلى الأعلى والأسفل على طول لوحة العنق متنقلاً بين الأوتار وبأسلوب عزف الاهتزاز (تريميلو).
10- على المدرس قبل المباشرة بتعليم الطالب الوضع الأول التأكّد من إمكانية وصوله لأي جزء من لوحة الأصابع وإصدار كل القدرات الصوتية بوضوح وتمكن.
11- الجسد (المقعد والقدمين) نقطة الارتكاز - الذراعان خفيفتان وحرّتان بالتحرك طوال الوقت.

مع هذه المقدمة المختصرة، على عازف الفيولين فهم التشيلو وتعلمها بنفس القواعد الأساسية للفيولين.
نحتاجكم يا عازفي الفيولين لمساعدتنا، آمل أن يعطي هذا توضيحاً بسيطاً لبدايات تعليم التشيلو ـالكمنجة **(de gamba)** .

الاختيار الموسيقي... والديمقراطية الموسيقية ((هي الأفضل لأطفالنا))

لزمن غير بعيد كانت الأحداث والتقاليد التربوية في أوروبا تفيد أن الطفل المميز موسيقياً (العبقري) يولد ويترعرع في بيئة خاصة... (والده عازف ضمن الأوركسترا الفيلهارموني، وأجداده موسيقيون، ووالدته متميزة وتملك حساً موسيقياً وثقافة عامة كحد أدنى...)

جاءت فيما بعد الأبحاث والتطبيقات الأمريكية في إطار تنشئة الأجيال وتعلم الموسيقا وسعت لهدف أساسي وهو: **نريد فرصة لكل طفل لكي يحمل آلة موسيقية ويتعلم العزف عليها.** ولقد أفرز هذا الرأي جدلاً اجتماعياً وتربوياً حول الغاية المرجوة من نتائجه وكانت الآراء بين مؤيد ومعارض لهذا.

في بداية الستينات كانت اليابان قد استكملت مراحل الاستعداد لنهضتها، بعد أن تعافت من جراحها واستعادت وعيها الإنساني، ورسمت برامجها في إطار ما ترنو إليه. وباشرت بوضع برامجها الخاصة للتعويض عن تراجعها الثقافي والمعرفي والتكنولوجي والاقتصادي. وكان الاهتمام بالتعلم من أولويات إعادة التأهيل في اليابان الجديدة، مع التنويه هنا بأن اليابان بقدراتها (قبل الحرب) كانت منغلقة على نفسها، في إطار الهوية الثقافية بصورة عامة، والفنون بصورة خاصة والموسيقا على رأسها؛ إذ كانت تُعدّ من الكماليات، ومحصورة في قالب المعتقدات والتراث المحلي (موسيقا الطبول **Funao Taiko**) والفلكلور المحلي والمرافق لآلة (تسوغارو- جاميسين) والفلوت الياباني المعروف باسم شاكوهاتي (راجع العدد /19-ص 157 من قسم أضواء ومواقف). وخلصت اليابان إلى أن استعارتها المعارف

وإعادة تنظيمها والاستفادة منها بما يتوافق مع نهضتها أمر أساسي وفاعل... وطرحت فيما طرحته: **الموسيقا للجميع**. وجاء فيما بعد مجموعة من الباحثين والتربويين والمهتمين وأكدوا هذه المقولة لينتهوا بنتيجة أساسية: **الموسيقا للجميع وهي مدخلٌ لبناء الإنسان، والتفوق المعرفي إذا اعتمدت منهاجاً لتعليم الأطفال في سن باكرة.**

ومما لا شك فيه أن الفلسفة الإنسانية لدى المجتمع الياباني وحرص اليابانيين على وطنهم (قدسية مميزة لديهم..) دفع المجتمع في اليابان للاهتمام بالأطفال لكونهم اللبنة الجديدة في بناء الوطن الجديد، **ثقافةً ومعرفةً**.

وبتطبيق نظرية د. سوزوكي القائلة أن كل طفل يجب أن يحصل على فرص صحيحة في تعلم الموسيقا، وأن نتائج هذه الفرص محققة، إذا سيطرت على المنازل المناخية المطلوبة ومعرفة الأبوين وتطبيقهما لمنهاج خاص في هذا الإطار. وكان د. سوزوكي منطلقاً في ذلك من أن قدرات الطفل للتعلّم غير محدودة مثلها في ذلك مثل بقية قدراته الغريزية القابلة للتطور (الأكل والشرب وتعلم اللغة..) مع التأكيد أن **للموسيقا فوائد ونتائج مذهلة في تطوير مواهب الطفل على التخيل والإبداع ودفعه إلى التلقي المعرفي.**

وتوحدت الطاقات والجهود الخاصة والحكومية في مجالات الثقافة ومعارفها. ونتيجة لإيمانهم المسبق في هذا المجال بأنهم سيقدمون عملاً مميزاً للإنسان الياباني، كما هو عليه في أوروبا وأمريكا وأكثر مما كانوا يقدمونه هم في مدارسهم ومعاهدهم العامة، منطلقين من مبدأ أساسي، بأن الأسلوب المحلي القديم سيعطي نتائج محدودة والأسلوب الأوروبي سيوصلهم إلى اليأس الحتمي مستقبلاً (لكون المبادئ الأوروبية شبه عقائدية في إطار التعليم وهذه العقائد

غالباً ما تؤدي إلى التقيد وعدم التساهل في خرقها. كما أن الأسلوب الأمريكي يتسم بالتناقض واللامبالاة بالاختيار أحياناً). وبتطبيق أفكارهم ونظرياتهم الجديدة في اليابان وجدوا أنفسهم قد خلصوا بنتيجة مفادها أن تطبيق أفكارهم ونظرياتهم الجديدة (نظرية د.سوزوكي) ستجعلهم يتحولون إلى الاختيار الموسيقي الصحيح بإنجاز أهداف كلٍّ من **الامتياز الموسيقي** (الأفكار الأوروبية) **والديموقراطية الموسيقية اليابانية في الاختيار** (النوعية الموسيقية والآلة...) **والفرصة لكل طفل لتعلم الموسيقا** (الهدف الأمريكي)، وبالتالي سيقدمون الأفضل لأطفالهم.

وهذا ما حصل باليابان، وأدى وما يزال إلى نتائج متميزة نوعاً وبفترة قياسية، مما حدا بالولايات المتحدة الأمريكية على تبني نظرياتهم ومحاولة تطويعها بما يناسب أهدافهم...!؟

في العدد القادم:

1-تعليم الموسيقا في المدارس العامة باليابان وفق المناهج الحديثة (أسلوب د.سوزوكي).

2-البرامج التمهيدية لتعليم الموسيقا للطلاب والأولياء (مبادئ أولية وطرق استكشافية).

3-برامج التعليم لأصول العزف على الكمان للطلاب حسب مراحلها ومستوياتها.

- المستوى الأول (طلاب الصف الأول في المرحلة الابتدائية).
- المستوى الثاني.
- المستوى الثالث والرابع والخامس.
- مستوى المرحلة المتوسطة (طلاب المرحلة الإعدادية من الصف السادس إلى الثامن).

- مســتوى المدارس العليا (المرحلة الثانوية) من الصــف التاسع إلى الثاني عشر.

❑❑❑

تذوق

❑ بيكاسو والموسيقا

أوليفييه بيرناجيه

ترجمة فادية مراد

انطلاقاً من المقولـة المعروفة: "كل الفنون تنصـــهر في بوتقة واحدة..." ها هي الموســيقا تنفذ إلى رؤية بيكاســو ونظرته الفنية... وهاهي الحفلة الموسـيقية الخيالية لرسـام عصرنا الكبير "بابلو بيكاسو..."

في أكثر من ســبعين عـامـاً من الإبـداع والإنتـاج الفني المبتكر، تُرجِمَتْ مواجهة بيكاسو مع جميع الفنون التشكيلية، نحت – رســم – ســيراميك – أزياء - ديكور، بأعمال عديدة ذات توجـه ثوري في طريقـة العرض والتقديم. في المرحلـة الجوهريـة، العقـد الـذي تلا لوحـة "آنســـات أفينيون" عـام 1907، أحدث بيكاســو ثورة لا ســابق لها في تاريخ الفن: المدرســة التكعيبية. في البداية، نهضـت هذه الموجة التكعيبية

على يد بيكاســـو وبراك ومن بعدهم حل مكانهم العديد من الرسامين والنحاتين.

لقد تجلى أثر بيكاســـو وظهر في جميع الفنون الأخرى: النحت – العمارة – الفنون – الديكوراتية - رقص الباليه - ديكور المســـرح. كما أثر بيكاســـو بمنهجه الجديد على جميع هذه الفنون بقوة مشعة ومتوهجة لا نجدها اليوم بهذا القدر من التوهج والإشعاع.

إنـه رجـل عصـــره، لم يســـتطع الهروب من التبـدلات الموســـيقية التي أخذت بـالظهور في بداية الربع الأول من القرن العشـــرين، الفترة التي احتل بيكاســـو فيها مكاناً مميزاً وخاصـــاً مرتبطاً بعروض الباليه الروســـية. وإن كان تعاونه وارتباطه مع مؤلفين موسيقيين قد شغله فقط نحو خمسة عشر عـاماً تقريباً، فـإن المواضـــيع الموســـيقية قد دخلت إلى كل أعمالـه الفنيـة، وعبر عنها بمختلف حـالاتها الممكنـة، كلوحة الموســـيقيون الثلاثـة عـام 1921، ومجموعـة من الآلات الموســـيقية مثل: المـاندولين والكمـان والكلارينيت والغيتار (وصـــل عدد لوحـاتـه إلى أكثر من أربعين لوحـة) وعـازفي الفلوت إضـافةً إلى لوحات لمؤلفين موسـيقيين مرسـومة على سهام ونبال.

ساتي، فالا، سترافينسكي هي من الأسماء الرئيسية الأكثر أهمية المرتبطة ببيكاسـو الذي رسـم لوحات لهم عام 1920. إن علاقـة العمل التي أقامها مع المؤلفين الموســـيقيين لم تكن أبداً علاقة سـطحية أو ظاهرية وإنما علاقات متينة مبنية على التفاهم والتعمق الفكري المشـــترك، وخير دليل على ذلك تلك الأحاديث والمناقشـات غير المنتهية بين بيكاسـو وسـاتي أثناء عودتهما ســـيراً على الأقدام في وقت الغروب من مونبرناس متجهين إلى منزليهما: الرســـام في مونروج والموســـيقي في

أركين. كما أننا لا ننسى أسفاره ورحلاته مع فالا عبر الأراضي الإسبانية، وبرفقة سترافينسكي في إيطاليا. أما الليالي التي قضاها بصحبة كل من كوكتو ودياغليف فكانت تمر سريعة دون أن يشعرا بمرور الوقت. إن بيكاسو هو الرجل الأقل تنظيراً والأقل نزوعاً للإيضاح أثناء سياق الكلام عن فنه، الأمر الذي فرضه عليه المسرح: **من أجل أن تدرك وتفهم كل شيء عليك التحكم بكل شيء**.

ومن بين الأعمال المشتركة مع المؤلفين الموسيقيين نجد ثلاثة أعمال جوهرية وأساسية. فمنذ عام 1917، استملك بيكاسو على موسيقا وفكر المؤلف الموسيقي ساتي، الذي كان جلياً وبديهياً أن عليه مساعدة مسيرة بيكاسو ومنهجه في زمن سيطرة التكعيبية وسيادتها. وبالفعل عَيّن بيكاسو أستاذ **الأركي** في الطليعة التي جسدتها مجموعة تدعى **الستة**. هؤلاء الموسيقيون الستة سلكوا طريق بيكاسو ومنهجه بمجاهرتهم وإعلانهم لرفضهم وتضادهم للانطباعية التي كانت تسود ذلك العصر، عن طريق ذوقهم الهادف إلى البساطة والاهتمام بالفنون الشعبية، مثل الفنانين الجوالين والسيرك ومسرح الشارع وموسيقا الجاز الحديثة العهد.

لقد أكد بيكاسو ارتباطه وتعلقه بوطنه الأصلي اسبانيا وتقاليده بفضل مانويل دي فايا الذي لا يتحدث إلا عن يقظة وطن وصحوته على ثقافة متمكنة قادرة. إن هذا الارتباط الوثيق بين بيكاسو وفالا دفع بالمؤلف للعمل أمام خشبة المسرح، الأمر الذي جعله يعد من المبدعين الإقليميين العظماء في سنوات العشرينات. أخيراً، وبفضل صديقه الذي لا يفارقه سترافينسكي، استطاع معرفة المدى الذي وصل إليه تشابه خطواتهما وتقاربها عن طريق التوازن الذي عرف كل منهما الحفاظ عليه وصيانته بين التجديد والموروث.

"العرض البهلواني" للمؤلف الموسيقي ساتي: الثورة التكعيبية

في شهر كانون الثاني/ يناير عام 1915، استقبل بيكاسو ادغار فاريس في ورشة عمله الواقعة في شارع شويليسير بمواجهة مقبرة مونبرناس، تماماً قبل مغادرة المؤلف إلى الولايات المتحدة. قدم فاريس بمرافقة شاعر في السادسة والعشرين من عمره هو جان كوكتو الذي عاد بعد أربعة أشهر لزيارة بيكاسو مستفيداً من سماح الرسام له بزيارته. جاء هذه المرة مرتدياً لباس مهرج تحت المعطف الواقي من المطر ليقدم اقتراحاً غير متوقع أبداً وهو باليه عنوانها "بارادا" أو "العرض البهلواني"، التي انهمك بيكاسو فيها بعد تفكير مطول.

لقد كانت لكوكتو تجارب سابقة في الباليه الروسية، فقد كتب ملخص باليه "الإله الأزرق" التي قام بأداء الرقص فيها "نيجينسكي" عام 1912. ورغبة منه في تقديم شيءٍ حديثٍ مهما كلف الأمر، توجه اليوم إلى أسياد الحداثة، بيكاسو وإريك ساتي اللذين أقنعهما بفكرته سابقاً، وإلى دياغليف الذي أبى مشاركتهما لأسباب خاصة.

لقد تصور كوكتو وتخيل الموضوع الذي يحتوي على كل ما يرضي الرسام ويعجبه لأنه كان ملماً وعالماً بذوق بيكاسو فيما يخص السيرك وفناني خشبة المسرح والديكور الذي كان عبارة عن قماش تم شراؤه من التاجر الألماني تنهاوزير الذي أحاطت به ضجة كبيرة عام 1914.

كانت الفكرة عبارة عن عرض بهلواني في سيرك ومشعوذ صيني وفتاة أمريكية صغيرة وبهالين يحاولون إثارة انتباه زبائن المستقبل. لم يعط بيكاسو الجواب بالموافقة حتى انتقاله من شارع شويليسير إلى الدائرة 22 شارع فيكتور

هوغو في مونروج، وفي مشغل يطل على شقة صديقه ساتي. ففي 24 آب/ أغسطس 1916 أعطى قبوله التام. وفي اليوم الذي سبق مباشرته العمل في "العرض البهلواني"، كان بيكاسو على وشك إعطاء معنىً إنسانياً أكبر للغة التكعيبية التي رغب في جعلها لغة صورية ليست أقل صلاحية من لغة المدرسة الطبيعية. وهكذا تبقى مشكلة تتعلق بتحقيق علاقات وإيجاد روابط بين الواقعية التكعيبية وواقعية لا تتعارض أبداً مع التقاليد والموروث. إن البارادا، أو العرض البهلواني، هي فرصة مناسبة لاختبار فضاء فرضي منبثق من التخيل التكعيبي في فضاء واقعي لخشبة المسرح.

كانت مدة تأليف الباليه قصيرة وسريعة نسبياً: تسعة أشهر. لقد حاصر الفنان نفسه وركز كل تفكيره على إنجاز هذا العمل. ولقد كتب ساتي إلى فالنتين غروس ((.. لو كنت تدري كم أنا حزين، إن البارادا يتحول ويتجه نحو الأفضل، مخلفاً كوكتو! لدى بيكاسو أفكار تعجبني وتروقني أكثر من تلك التي يقدمها عزيزنا جان، ياللتعاسة!..)).

في الحقيقة، كاد بيكاسو أن يكون السيد الفعلي لإبداعه الخاص. لقد فرض على كوكتو فكرة المدراء، أشخاص يرتدون أشكالاً تكعيبية، والأرجل فقط تخرج من هذه الأشكال التي تأخذ شكل أرقام بطريقة ساخرة كفاية وقادرة على الإضحاك وإحداث مسافة نقدية في الباليه. قبل ثلاثة أشهر من العرض الأول الافتتاحي تابع بيكاسو الباليه في روما، حيث نظم تفاصيل الأزياء والألوان والحركات مع ليونيد ماسين، مصمم الرقص التابع لدياغليف.

غائصاً ومغموراً في حياة رقص الباليه، كان بيكاسو يرى الأجساد تتحرك، تتواجه مع المشكلة المستعصية والعسيرة في الدمج بين الجمالية الطبيعية للجسد البشري والنمنمة

التكعيبية التي سيكون "العرض البهلواني" بمثابة إشهارٍ وإذاعة لصيتها الأكثر رضاً.

بعد أن كانت مسألة الإيقاع واختيار الألوان الخاصة بالجوقة الموسيقية وضخامة المقاطع الموسيقية محور المناقشات بين بيكاسو والمؤلف الموسيقي نفسه ومركز اهتمامهما، انضم إلى النقاش إرنست أنسيرميه قائد أوركسترا الباليه الروسية وصديقه الجديد إيغور سترافينسكي، الذي زار بصحبته متاحف مدينة روما الخالدة حيث وقع عاشقاً لأولغا خولوفا، نجمة الباليه الروسية وتزوجها بعد فترة وجيزة.

لقد تم تحديد موعد العرض الأول للعرض البهلواني في 17 أيار/مايو 1917، في مسرح الشاتولية. أما بخصوص القادمين لحضور عروض الباليه، الباحثين عن القليل من الهدوء والسكون في تلك السنة الأكثر قتامة بسبب الحرب، فقد توقفوا عند ستار خشبة المسرح: تصميم أنيق في لوحة زيتية ذات لون أحمر قاتم، توحي براحة البهالين، مع مهرج ذي نظرة حزينة وفرس بيضاء برفقة مهرها.

تُرفع الستارة على مشهد كوخ خشبي متجول موضوع في متاهة ناطحة سحاب، في رسم منظوري محطم بمهارة، ومقطوع من مركزه بمستطيل من الضوء الأبيض وعن طريقه يقوم أربعة راقصين بالدخول أثناء خطبة المدراء الذين يمثلون المصلحة والاستغلال الذي يتعرض له الفنانون من المجتمع والعامة. قال كوكتو ((..يأتي المشعوذ مرتدياً ثياباً مبهرجة فيلتقط بيضة من ضفيرته ويأكلها. أما البهالين فيرتدون كولوناً أبيض وأزرق منقطاً بالنجوم كأنهم بلهاء حمقى ورشيقون خفيفو الحركة وفقراء. لقد حاولنا إضفاء هذه السوداوية والحزن على سيرك مساء يوم الأحد. أما الفتاة

الأمريكية الصغيرة فترتدي ثوباً من الغرب الأوسط وتلعب على دراجة، تقلد شارلوت، وتطارد سارقاً بمسدس وترقص "راغتيم". ويمثل المدراء ثلاثة أنماط: الأول، أمريكي يعمل مروّجاً لإعلانين: أولهما رجل يحمل إعلاناً على صدره وآخر على ظهره ويتجول في الشوارع جاراً بحذاء الكاوبوي الذي يرتديه إعلاناً للعرض البهلواني "بارادا"، وتكتنف ظهره ناطحة سحاب، وشعره مسرح بشكل مرتفع ومزود ببوق لتضخيم الصوت. أما الثاني فيجسد فرنسياً يدخن غليوناً أبيض اللون بطريقة غريبة مضحكة، ويضرب الأرض بعصا بيده. والثالث والأخير هو عبارة عن قناع إفريقي، الرأس رأس حصان يساعد الراقصين على الاختباء في لباس من القماش، في تقاليد حية وصافية تماماً للأخوين فراتيليني..)).

كانت الألوان عموماً مضيئة إضاءة كافية، وليست كإضاءة المشعوذ الصيني الذي يشبه **حشرة مشعة**، كما يصفه **ولاند بيزوس**، في ستة أزياء... زاوج بيكاسو بين التكعيبية التي تروع العالم الحالي وترعبه وبين الطبيعية عبر أناقة عريقة في القدم بين أشخاص العرض.

لقد أثار هذا التغيير والتحول على خشبة المسرح التساؤل الأساسي في التكعيبية عند جمهور الشاقولية وهيّجه. ولكن لابد من إشعال الفتيل. لقد لعب كلٌ من ماسين وساتي دور الحراقين اللذين يقومان بإشعال النار. لقد جعل مؤلف الرقصات، ليوند ماسين، رقصة المدراء ذات شكل آلي بإيقاعٍ واحد ((..فهم يومئون ويشيرون بقساوة ووحشية مع إصدار صوت إيقاعي بضربهم الأرض بأقدامهم..)) على حد تعبير دوغلاس كوبير.

لقد ألف ساتي موسيقا حادة ذات تقاطيع قاسية بعيدة عن العذوبة واللطافة المميزة لمقطوعاته الموسيقية على البيانو. لقد كانت موسيقاه عبارة عن مونتاج ذكريات لمواضيع السيرك المرافق لتنافر الأصوات والأنغام التي تشدوها الحوريات. إن هذا الانزلاق يستدعي السرعة الكبرى لآلات كاتبة ولأصوات الطائرات، إنه محيط صوتي استغله **فاريس**، ومحيط مسرحي متقدم عن ذلك الذي قدمه **بريخيت**. لقد نقل ساتي ونسخ بأُذن حية موسيقية ما كانت التكعيبية قد ثارت عليه بخصوص النظرة: إلغاء المخطط والخلفية وانسياب الوجه والجانب وتواقت المظهر والهيئة والتقسيم والتكسير وعدم التتابع. لهذا السبب، دعا ساتي لاستخدام ألحان موسيقية غليظة خشنة. لقد اختفى انزلاق الأصوات والتصاقها وانسيابها، وكذلك الأمر بالنسبة لتجاور المقاطع القصيرة والعنيفة وتقاربها الذي يتعاكس مع المقاطع الساكنة والهادئة. وإلى جانب هذا الأسلوب من التأليف الحديث العهد في ذلك الوقت وغير المعهود قليلاً، أعطى ساتي الشخصيات وطريقة دخولها لخشبة المسرح شكلاً مختلفاً عن طريق جو ومحيط صوتي مختلف، واستطاع ماسين الذي عرف، على نحو مبدع، إثارة الإعجاب، أن يستفيد من انقطاعات وفواصل الايقاع الفاصمة الناتجة عن الموسيقا، كما استطاع تنظيم وضعيات وحركات كانت بمثابة قواعد غذت الرقص في القرن العشرين كله.

لقد كان الافتتاح رهيباً، فيجب أن نتذكر أن الأمريكيين كانوا على وشك الدخول بالحرب، وأن الهجوم الدموي في شارع النساء كان خسارة جسيمة، وأن الثورة الروسية كانت تخاطر بفقد حليف لها، وأن الجنرال بيتان كان يكاد يحل محل نيفيل. لقد آثر بيكاسو، دون أدنى شك، الانعزال في روما فلم

يكن قد حسب حساب هذا الأثر الحاسم للعرض الأول بقدر ما كان يأخذ على عاتقه إنجاز العمل "العرض البهلواني" في الوقت المحدد سابقاً، دون أن يراعي الأجواء العامة للعالم. لقد كانت سهرة العرض البهلواني سهرة حافلة بكل معنى الكلمة إذ تسارعت لحضورها باريس كلها. وقد كان ريع هذا العرض لصالح منكوبي وضحايا المقاطعات الشرقية التي لحقها غزو مستمر. وسط هذا الصخب والضوضاء نسمع هتافات: **إلى برلين، دخلاء...! دخلاء...!** لقد دعي كل من كوكتو وساتي وبيكاسو بالألمانيين الثلاثة. كتب كوكتو: ((.. لولا وجود أبولينير في الصالة مرتدياً الزي الموحد، وقمة رأسه المحلوقة، والصدغ الذي تعلوه ندبة، والضماد الذي يحيط برأسه، ولولا عدم وجود نساء مسلحات بمشبك في الشعر باستطاعتهن أن يغرزنها في أعيننا... لقد وقع أبولينير على نص ابتدائي جميل إذ تنبأ بنوع من **الفوق سوريالية**، إنها نقطة الانطلاق لسلسلة من التظاهرات لهذه العقلية والفكر الجديدين والحديثين الذين يعدان بإحداث تعديل وتغيير يقلب الفنون والأخلاق رأساً على عقب في استبشار عام..)). أما الصحافة فقد تدافعت وتنافست بحماقة وبلاهة، ولكنها لم تمنع **مجرى** سير "العرض البهلواني" الذي قاده وسيَّره دياغليف بعزم وقرار وعلى نحو متقن ومحكم الصنع.

كلاسيكية واضحة وجلية في باليه "القبعة المثلثة" لـ"مانويل دي فالا"

إن باليه "القبعة المثلثة" بمنحوتاتها التشكيلية الفاخرة والفخمة، لا تشبه من حيث القوة والأهمية "العرض البهلواني". إنها رمز وإشارة إلى الأمل في إسبانيا الجديدة التي عزم الرسام من أجلها الالتزام في الفترة القادمة "غورنيكا عام 1937". كانت هذه الباليه تظهر الكلاسيكية

بوضـــوح برحـابة صـــدر في البعض، وتحط من قدرها في البعض الآخر. وفي حين أن فنانيه شـــاركوا معه ســـابقاً في العرض البهلواني، إلا أن ديـاغليف منـذ عـام 1916، فوض مـانويل دي فالا بالأمر، وألقى في يديه زمام موســـيقا الباليه بحجة أنه كان ثورياً مفيداً في كل شيء.

كـان ملخص البـاليه مقتبســـاً من رواية للكاتب بيير دوري الأركون بعنوان "القبعـة المثلثـة". هذه القصـــة الإســـبـانيـة الخيالية تروي ببسـاطة وفكاهة الفشل المثير للشفقة والمؤسف للمســـؤول الأول عن العدالة في مدينة اســـبانية، وهو رجلٌ متقدم في الســـن يحاول إغواء زوجة الطحان بمباهج القرية. لقد قدمت الباليه الروسية عدة مشاهد في إسبانيا قدّرتها العائلة المـالكـة والشـــعب وأُعجبا بها. لجأ الفنانون إلى هذا البلد في عـام 1917، بعد "العرض البهلواني" بســـبب الحرب. هناك أذهلت الرقصـات الإسـبانية التقليدية دياغليف وماسـين ولفتت نظرهمـا، حتى أنهمـا تعـاقدا والتزمـا مع أحـد الفنـانين الأكثر مشـــاهدة فيليكس فيرنـانديز غارســـيا، بهدف تعلم خطوات وحركات رقص الفلامينكو الذي سـيغذي تصـميم رقصـات "القبعـة المثلثـة". لقد قـام هؤلاء الثلاثـة بمرافقة فالا في جولة في إسـبانيا بحثاً عن الرقص الإسـباني الأصـيل. وقام ماسـين خلال هذه الرحلـة بتعلم الخطوات المميزة والخـاصـــة، بينما كان فالا يستمع ويسجل المواضيع الشعبية.

بقي هذا المشـروع على شـكل خطوط وتصـميم أولي لمدة عـامين بســـبب الظروف الصـــعبـة والمهتزة في إســـبـانيـا والاضـــطراب والقلق الســـائدين بســـبب الثورة البلشـــفية. في نيســـان/ ابريل عام 1919، وإثر الدعوة التي وجهها **ألهامير** للثلاثـة بـالقـدوم إلى لوزون، انتقلوا إلى إنكلترا ليبـاشـــروا تحضـيرات العرض الجديد "القبعة المثلثة" التي آن لها أخيراً

أن ترى نور النهار على يد ارنست أنسيرميه وتحت قيادته، والذي حل مكان فالا وبناءً على طلبه بعد استدعاء الأخير لإسبانيا لأسباب عائلية خاصة.

تم هذا الإبداع في 22 تموز/ يونيو على جانبي **بوتيك فانتاستيك** في تصميم للديكور قام به دورين. لقد كان "العرض البهلواني" بمثابة لكمة في مواضيعه ومفاهيمه المانوية ومدة عرضه القصيرة. أما عرض "القبعة الثلاثية القرون" فقد أذاع صيت الارتقاء بنظرة جديدة إلى المشاهد الغنائية التي لا تملك أي شيء حتى الآن ليثبتها، والتعليل والبرهان الوحيد لها هو خدمة الموسيقا والرقص.

بفضل الأناقة العالية المتجاوزة للحد والمفرطة والدقة والرقة الصوتية، وحيوية ومرح ورونق المجموع المستوحى من الدوران الحازم للفلامينكو، يمكن أن تبدو هذه الباليه بعيدة عن التكعيبية. إن تعبيره المحتشم ليس له هنا أية غاية أو قصد جدلي؛ فالتكعيبية قد سقت وروت نمط التصاميم الديكوراتية، والأزياء مستوحاة من لباس فلاحي القرن الثامن عشر التي نجدها في لوحات غويا. إنها أزياء بألوان حية: أسهم نارية من الأزرق والأحمر والبنفسجي مع تضاد مع الأسود والرمادي. إنهم مثبتون على رسمة أرابيسك متمايلة تقطع فضاء خشبة المسرح لتعطيها فعالية وتأثيراً يعادل أهمية مكان وجود القرية، حيث تدور الأحداث على صورة أماكن صامتة وهادئة في إشبيلية. إنه إعادة كتابة لمسرح إسبانيا اللازماني، لزمن لا تعيه الذاكرة لقدمه، على عكس "العرض البهلواني" الذي هو اختراع لعالم أصلي.

بيكاسو الذي يعبد الانغماس في الأجواء المتوترة والمتأزمة للتحضير والإعداد للعروض، أتم على نحو دقيق سينوغرافيا العرض، وتعددت نشاطاته حتى أنه تولى بنفسه

عمليات المكياج بعد أن وضـع المخطط والتصـميم الإجمالي لـه أثناء البروفات. كان سـتار الخشـبة يدل على نزاع ثور ميت، الطقس الشعائري الأخير لمصـارعة الثيران، ويشـاهد هذا المنظر شخصان يقفان على ناحية اليسار مع قارورة نبيذ من النوع الأول الفاخر.

الاختصـار والايجاز، عدم التناسق والتباين، إيحاء الغيتار، جريدة، العديد من المواضـيع التي تذكّر بالتكعيبية دون أن تقوم بالتعدي على الناحية البصـرية أو المشـهد البصـري. لقد تردد بيكاسـو وتأرجح كبهلوان بين الكلاسيكية والتكعيبية: إن الصـورة العامة لعرض الباليه هذا كلاسـيكية، أما المعالجة والتفاصـيل ونمط التفكير وطابعه فهو تكعيبي. ومرة أخرى، في اليوم التالي للعرض، يطرح السؤال: **هل سيصبح بيكاسو كلاسـيكياً؟...** لقد تم الأمر، ووُضـع بيكاسـو في حرج وحيرة وفي مرة واحدة المتحمسـين والمندفعين معـه وأضـداده ومعاكسيه. فبالنسبة لـ سيندراس: ((.. لقد تفكك بيكاسو من التكعيبية..)). وأما رأي كوكتو: ((..ليسـقط البهلوان..)). إن الرسـامين الشـباب الذين سـاروا على درب بيكاسـو واقتفوا أثره، انزعجوا وتضايقوا من التقلب الواضح والجلي في آراء المعلم. كما كتب بيير كابان: ((..لا شـيء يبدأ من جديد في الفن، ولكن بيكاسـو أعاد بدء الرسـم كلما دعتْ فيها الحاجة لذلك. فلا يهم ماذا نقول وإنما يهم ويحسـب فقط ما يقوم به وينجزه..)).

"بولتشينيلا"، أو فرصة العمل مع سترافينسكي

في عيد الميلاد عام 1919، عرض دياغليف مشـروعاً جديداً بإمكانه لفت انتباه صـديق قديم للمهرج وهو بيكاسـو: بـاليـه "بولتشـينيلا" المهرج. منذ إقامة بعض فرق البـاليـه الروسـية في نابولي، فُتِن ماسـين وأُعجب بحيوية ونشـاط

عروض الشـارع. فكان يصـطحب معه في جولاته دياغيليف الذي بعد التقائه أنتونيو نيتيتو، أحد المهرجين الأكثر شـهرة في المـدينـة، بحـث في المتـاحف الإيطـاليـة وفي المتحف البريطـاني لمخطوطـات "كوميـديـا دي لارتي". كمـا بحـث وفتش في الموسـيقا القديمة بقصـد الوصـول إلى إبداع ونتاج جديد حديث يستند على موروث ذاخر.

"المهرجون الأربعة المتشـابهون"، مغامرة غرامية نائمة في مخطوطـات القرن الثامن عشـر. انتهت هذه المغامرة أو بالأحرى بدأت على يد ماسـين الذي أعاد لها توقدها وتأججها بفضـل فضـوله ورغبتـه الملحـة في البحث في الموروث الشـعبي الفني. دعا ماسـين كلاً من سـترافينسـكي وبيكاسـو اللذين وافقا مباشـرة. منذ عام 1917، انكب المؤلف على العمل فأمضـى سـاعات طويلة في مشـغله. لقد سـر الثلاثة وابتهجوا لهذا التعاون والمشاركة الأولى من نوعها وانضموا إلى دياغلييف في نابولي. لقد تسـكعوا وعاشـروا الأوباش في حـانات وخمارات صـغيرة، وقاموا بتجميع وتنظيم مجموعة مشـاهد عن فيزوف، وهو بركان في إيطاليا. لقد باشر بيكاسو برسـم شـخصـيات كوميديا دي لارتي المبتهجة والفرحة، كما رسـم المخططات والرسـوم الأولية للديكور. وأما دياغلييف الذي أُعجب بموسـيقا القرن الثامن عشـر وقدَّرها، فلقد أعاد وضـع جزء من أعمـال بيرغوليزي، المؤلف الموسـيقي الإيطالي، في المقطوعات الموسـيقية التي ألفها للعمل الجديد. ومعظم المقاطع التي اختارها غير معروفة حسب أقواله، وقد تقرر لها أن تكون المادة الأسـاسـية للموسـيقا. لقد اسـتمد سـترافينسـكي واسـتقى منها لتأليف الأجزاء الأربعة لعمله، وآثر اختيار فرقة موسيقية هي عبارة عن أوركسترا صغيرة، اقتداءً بتلك السـائدة في ذلك العصر، وحذا الحذو نفسه بالنسبة

للمغنين حيث اختار ثلاثة مغنين فقط. وقد ألف مقاطع موسيقية متناسقة ومتناغمة، واخترع مواضيع جديدة، وطبيعياً أخضع العمل للغته الخاصة. أما النتيجة فقد كانت عبارة عن تتابع وتتالي لمقاطع مسرحية لها طابع وخاصية كل حدث راقص، وهذا الوصف ملائم ومناسب أكثر من عبارة **باليه**، إلى درجة أن الكوميديا والإيماء حاضران وموجودان. الآن أصبح ستار الخشبة والديكور والأزياء جاهزين، كما يذكر بيير دايكس، وهو عبارة عن طبيعة صامتة لغيتار موضوع على طاولة أو بوفيه بمثابة تحفة فنية.

بعد عدة مشاريع سينوغرافيا مستوحاة ومستقاة من المسرح الباروكي والتي أُهملت وهُجرت بسبب حكم أُطلق بأنها معقدة كثيراً،عاد بيكاسو من جديد إلى قسوة التكعيبية وصرامتها. شارع تحت القمر البدر، منازل، قارب في الميناء. يقول في هذا رولاند بيزوس: ((..الأزياء البيضاء والتنانير القصيرة التي ترتديها **بيمبينيلا** تتضح وتبرز تماماً في القمر البدر وتدع للمواهب الشاسعة والواسعة لإيماء ماسين حيزاً حراً..)).

كتب سترافينسكي في مذكراته أن عمله في "المهرج" جعله يعيد التفكير بالفن الكلاسيكي. من الآن فصاعداً، سوف يتجه نحو أسلوب وطابع أكثر عمومية وشمولية وأقل نمطية وتطبع روسي. وفي التحول عن الموضوع الأكثر إسعاداً وإفراحاً، وجد بيكاسو وسترافينسكي نفسيهما من جديد في تساؤل أساسي وجوهري: **لقد اخترنا في سنوات العشرينات عبارة "العودة إلى النظام"، فهل ستفقد التكعيبية ميزاتها وخصائصها المنعشة والقوية؟** معظم هؤلاء الذين كانوا ضد التكعيبية عرفوا جواب هذا التساؤل. وفي الاضطراب الكبير الذي أحاط بالفنانين الذين تبعوها، يقف بيكاسو في مركز هذه

الحرب الكلامية الجدالية دون أن يخشـــى أو يهتم لشـــيء من هذا....

الموسيقا أداة قياس ووزن

كان الإنتاج الموســيقي الرابع لبيكاســو للمؤلف دياغيليف هو ديكور باليه مســتوحاة من الفلامينكو "كوادرو فلامينكو". إن هذا المشـــروع أقل طموحاً ورغبةً في إنجاز غاية ما؛ إذ أنه أعاد اسـتخدام النماذج الأولية المهملة للعرض الذي سـبقه "البويلتشـينيلا"، مضـيفاً لها فقط سـلة زهور وعدة أزواج من المشـاهدين في شرفات مسرح. أما اللقاءات الأخرى لبيكاسو مع موسـيقا خشـبة المسـرح فكانت بعيدة عن نفس المضـمون والهيئة والهدف، حتى في حالة "القطار الأزرق" لِـــداريوس ميلهود حيث كانت حصـة بيكاسـو تسـتحق المشـاهدة فالنتيجة كانت مذهلة. وحسب ما قاله كوكتو، بالنسبة لهذه الباليه والتي نفذت على مســـرح الشـــانزليزيـه في 20 حزيران/ يونيو 1924: ((..لقد رضـي بيكاسـو بتكبير مضـمار السـباق 255 مرة عام1922..)).

إن اللقـاء مع ميلادو، بنظرة العـالم، كـان يمكن أن يكون لقاءً مذهلاً ومدهشـاً لمعظم الخصـائص والمميزات المشـتركة بين لغة الفن ولغة التأليف الموســيقي وفضـــولية ذلك الأخير للتجديد وبســـبب تقنيته. بعد موت دياغلييف عام 1929، قل وتنـاقص اهتمـام بيكـاســـو بعروض البـاليـه. وقد اقتصـــرت مشـــاركـاتـه على ازدهـار لوحات بالألوان المائية على طول ستار خشبة المسرح لعرض "الرابع عشر من تموز" للمؤلف رومان رولاند عام 1936 وعلى ســتار مســرحية "الموعد" وهو عرض باليه لــجاك بريفيه تابع لشركة "رولاند بونيت" عام 1945.

لقد كانت الموسيقا بالنسبة لبيكاسو أداة قياس ووسيلة وزن لمسيرته ومساعيه الخاصة. إن علاقة إيقاع حركة الأجساد في الباليه سمح له ومكنه عن طريق الأزياء، من إنضاج وتصفية حدسه العبقري على تعدد وتزامن النظرات التي تطبق وتحقق التكعيبية. لقد اكتست الموسيقا الرسام وكل أعماله حملت أثر الموسيقا. ولكن بيكاسو على عكس المبدعين الآخرين، لم يكن ليفاخر أبداً بمحبة الموسيقا أو خدمتها، وخير شاهد على ذلك الفترة المحدودة والمحصورة بين عامي 1915-1924، فترة مشاركته وتعاونه الجادّ والفعال مع مؤلفين موسيقيين ومبدعين ومبتكرين.

❑❑❑

تذوق

❑ سلسلة الكونشيرتات الكبرى في تاريخ الكمان(5)

آن صوفي موتر
عازفة كمان ألمانية
ترجمة حسان موازيني

لوتوسلافسكي؛ الأكثر خيالاً...

إذا عُزفت مقطوعتا "**chain2**" و"البارتيتا" على التوالي وبشكلٍ متصل، لشكلتا كونشرتو حقيقي للكمان والأوركسترا.

في عام 1986، غداة أول تقديمٍ للـ **chain2**، كان فيتولد لوتوسلافسكي **Witold Lutoslawski** سعيداً جداً من عملي،

بحيث قرر أن يوزع للأوركسترا من أجلي، بعد سنتين من ذلك، البارتيتا التي تحمل شكل سوناتا للكمان والبيانو، كان قد ألّفها عام 1985 لبانشاز زوكيرمان **Pinchas Zukerman** ومارك نايكروغ **Marc Neikrug** . ولقد أعطى التوزيع الأوركسترالي للبارتيتا الإحساس بطابع وأسلوب كونشرتو للكمان، وقد توجب على لوتوسلافسكي، لتنفيذ ذلك، إكمال العمل في منتصفه عن طريق فاصل موسيقي إضافي أوركسترالي محض مدته ثمان دقائق يُدعى **Interlude**. كانت مقطوعة **Chain2**، وهي حوار بين الكمان والأوركسترا، تحمل منذ البداية، بشكلها الشبيه بالسوناتا، جنين كونشرتو ما.... وحين تجتمع هاتان المقطوعتان للكمان يمكنهما تشكيل كونشرتو لا ينقصه إلا كادانز إفرادي. وليس هناك أدنى شك في أن ذلك هو السبب الذي من أجله سمّى لوتوسلافسكي مقطوعته **Chain2** للكمان والأوركسترا حواراً بدلاً من تسميته كونشرتو... أعتقد أنه ينبغي عزف العملين ككل واحد لا يتجزأ، فالشروع بمقطوعة **chain2**متبوعة بالانترلود ومن ثمة الاختتام بالبارتيتا يقدّم الصورة الكاملة والمنطقية لمجموعة أبدعها لوتوسلافسكي من أجلي، وهو الذي أيقظ في نفسي الاهتمام بالموسيقا المعاصرة.... كنت على معرفة بالعديد من أعماله، ولكن مقطوعته "الموسيقا المأتمية" التي ألّفها للذكرى العاشرة على وفاة بارتوك **Bartok** هي التي أثرت في نفسي حقاً ولامست شغاف قلبي.

في بداية الستينات، اتبع المؤلف أسلوباً يمكن تسميته الطباق اللحني المجازي يُعطي فيه رئيس الفرقة إشارة البدء التي تطلق عدة عازفين إفراديين في الأوركسترا، في آن واحد، مما يوفر حرية كبيرة للعازفين الذين لا يعودون سجناء المقياس الإيقاعي **Mésure** حتى وإن كان الأمر لا

يتعلق إلا بأجزاء الثانية، تسبغ فترات القرار هذه التي يتركها المؤلف للعازفين نضـــارة كبيرة على تنفيذ العمل الفني الموســـيقي وهو اختلاف أدركه الجمهور منذ المرات الأولى التي اســـتمع فيها إلى العمل...كنت بمنتهى الاعتزاز والفخر والاندفاع بعد أدائه للمرة الأولى إلى درجة أنني رغـــبت في تعريف العالم أجمع بـ **chain2**. بعد أول حفلة عالمية، شرعت بجولة محمومة في المدن الألمانية 33 حفلاً موســـيقياً خلال 35 يوماً. كان البرنـــامج يجمع بين **Chain2** وكونشرتو الكمان لبروخ **Bruch** وكانت ســـعادتي حين كان الناس يأتون ليقولوا لي **حمداً لله على أنك عزفت مقطوعات للوتوسلافسكي** أكبر بكثير من سعادتي حين كانوا يعنون كونشيرتو بروخ.

كان فيتولد لوتوســـلافســـكي يهوى حرية الخطاب ليس كموســـيقي فقط، ذلك أنه كان في بلده، بعد الحرب العالمية الثانية، خاضعاً لمراقبة سياسية مستمرة، وقد عبر حينها عن حريته في مؤلفاته. وقد وجد منذ بداية الســـتينات طريقة يقرن فيها صـــوت الأوركســـترا بصـــوت الكمان ويربطهما معاً من غير أن يمزجهما. حين يكون هذا الصـــوتان مســـتقلين، نجد أنهما يتلاءمان فيما بينهما بشـــكل تبادلي، وهذا ما هو باهر وجريء في التوزيع ويفســـر العنوان "**chain2**". فالأصـــوات فيها تتكلم عن الشـــيء ذاته، في الوقت ذاته، ويغطي كل منها الآخر من غير أن تتحـــاور على الإطلاق، ويتيح ذلـــك للأوركـــــــسترا محطات كادنزية صغيرة. في **chain2** توجد ثلاثـــة أجزاء من الحركـــة الحرة **Ad libitum** هي المعـــادلـــة للكادنزات الأوركســـتراليـــة الصـــغيرة حيث لا يحدد قائد الأوركسترا الوزن بل يكتفي بعدها بتقديم بعض الإرشـــادات التي توجـــه العـــازفين الإفراديين في دخولهم. يخلق هذا الأمر عند العـــازفين توتراً شـــديداً لكنه يشـــكل دعوة لهم للعب

بحرية إلى "الفانتازيا" وأنا لا أرى، بمثل هذا القدر الكبير من الحرية الروحية، طريقة أكثر مثالية من هذه في عزف المقطوعات المعاصرة على الأخص لشخص مثلي، يمتلك إعداداً وتأهيلاً تقليديين. يشعر المرء بأنه يستلهم الإبداع من موسيقا لوتوسلافسكي بصورة لا تصدق، كما أن هاجسه لتوليد موسيقا من الصمت يجتذبني بشكل خاص ويستهويني كثيراً.

لوتوسلافسكي هو الوحيد من المبدعين، الذين أتاح لي الحظ العمل معهم، الذي لم يكن من الضروري النقاش معه، على الإطلاق، في أي تفصيل مهما كان طفيفاً وذلك حتى في المقاطع الاختيارية، حين ينزع العازف إلى تغيير بعض الأشياء الصغيرة... فقد كان كل شيء مطلوباً بشكل واضح... ولوتوسلافسكي، في هذا الأمر، مؤلف مختلف كلية عن بندريسكي **Penderecki** الذي لم يكن يحب الغوص في تفصيل يتعلق بأداء العزف وهذا أمر في منتهى الخطورة لعصر كعصرنا يعيش إيقاعات متسارعة، فنحن نتعلم كمّاً كبيراً من الأشياء بسرعة فائقة.. إنها المصيبة التي ابتلت بها الموسيقا في نهاية القرن العشرين...إن شرح المؤلف لكل التلاوين المطلوبة وبكلمات دقيقة هو أمرٌ ذو فائدة قصوى للعازف في عصر لا يتيح فيه الوقت للموسيقا أن تنمو في داخل العازف وتتطور وتمور. ياله من شعور بالأمن يحققه العثور على مثل هذا المعلومات! كان لوتوسلافسكي عازف كمان مُجيداً بارعاً لذا فإننا لا نشعر بالدهشة إطلاقاً حين نعرف أنه قد فهم آلة الكمان فهماً جيداً بل جيداً جداً.

ومع مرور الوقت شعرت أيضاً بأنني أكثر قرباً من العمل وأن عزفه اليوم قد أصبح لي بمثابة فتح باب منزل ترددنا عليه لمدة طويلة وارتدناه، لذا نشعر فيه بأننا على ما يرام بل

ومرتاحون، رغم أننا لا نسمح لأنفسنا بأخذ الكثير من الحرية بين جدرانه. أثناء الحفلات العالمية الأولى يكون العازف راضياً لأنه أتم الأمسية من غير اجتراح أية كارثة أثناء عزفه، ولا يمكنه تنفس الصعداء وبالتالي التفكير بارتكاب مجازفات ما إلا بعد انتهائه من هذه المهمة. في مقتبل شبابي، قابلت العديد من الرسامين والنحاتين والمؤلفين الموسيقيين في منزل بول ساشيه **Paul Saches**، يُعتبرون اليوم من بين الأسماء ذات المعاني في عصرنا، وكان لوتوسلافسكي في عدادهم. كنت إذاً، أعرفه حتى قبل **Chain2** فقد تناولت العشاء معه مراراً في منزل بول. في خريف عام 1985، اتصل بول ساشيه بي هاتفياً ليعلمني بأنه أوصى بتأليف **Chain2** وأنه يرجو أن يعهد لي بعزفها. كان أول رد فعل لي شبيهاً بالصدفة، فقد كنت وأنا في العشرين من عمري أشعر بأن براهمز وموتسارت يلبيا رغباتي ويرضياها ويكفياها، ولم أكن أرى أية فائدة في إلقاء نفسي على أرض مجهولة...ولكنني اكتشفت في الوقت ذاته أنني قد بدأت أشعر بالملل من أداء المقطوعات الكلاسيكية فقط.

كان حدس بول حاداً جداً بحيث لم يخف عليه ذلك الملل، ورغم تحفظاتي، وقد ألزمني برأيه قائلاً: ((.. ستستلمين المدونة، وسيكون موعد الأمسية في الأول من كانون الثاني/يناير من عام 1986، في زيورخ..)). كانت كتابة لوتوسلافسكي معقدة، شبيهة، في عيني، بالكتابة الهيروغليفية... وذلك ليس لأن التدوين الموسيقي كان صعباً بشكل خاص، بل لأنها كانت تحتوي على إشارات وعلامات لم أكن قد شاهدتها من قبل، وكنت أجهل إلى من أتوجه لطلب إيضاحات عنها، فكان علي أن أتدبر أموري بمفردي لكن الأمر الذي أعانني في النهاية، هو المقاطع الغنائية الوجدانية

التي يحلّق فيها الكمان فوق سماء الأوركسترا شبيهاً بطائر في الجو فقد وجدت فيها الألوان الأولى التي أتاحت لي، فيما بعد، اكتشاف منطق هذه الموسيقا.

إن صفاء موسيقا لوتوسلافسكي ونبالتها هما اللذان يثيران الأفكار ويوشوشانها اليوم، فقد كانت لديه رغبة شديدة في تأليف كونشرتو للكمان...أعلم أن هناك بدايات لذلك على شكل خطوط أولية، لكنني لم أتصفحها أو أرجع إليها على الإطلاق, ورغم أن ابنه كان يسمح لي بفعل ذلك، فإن محاولة إعادة تركيبها وترتيبها من جديد، لم تكن تبدو لي فكرة سليمة أو محمودة.

كان لوتوسلافسكي، على غرار براهمز، ناقداً لمؤلفاته الذاتية. ومن المحتمل أنه قد عمل على إخفاء أغلب مخططات أعماله الأولى وتدويناتها ويجب علينا احترام إرادته.

ربطت الموسيقا بيننا بصداقة حميمة وقد أتيحت لي فرصة رؤية لوتوسلافسكي لأعوام عديدة، فهو بعد زوجي أثمن كائن قابلته في حياتي وأكثر الأشخاص جدارة بالإعجاب.

في العدد القادم: الحلقة الأخيرة من السلسلة: بندريسكي؛ الأكثر قرباً.

تذوق

◻ المتنبي ومنصور الرحباني؛ عملاقا الشعر والموسيقا

إعداد سلمى قصاب حسن

لا يهمنا في هذا الحدث الاستثنائي زمان التقديم ومكانه، فكل الفضاءات العربية هي ساحة لهذا اللقاء التاريخي:

عملاق الشـــعر هو بلا جدل المتنبي، أما فكرة التجرؤ على تلحين أشـعاره فلا يقدم عليها إلا عملاق مماثل في الموسـيقا وهو منصور الرحباني. ندّان جعلانا نتماوج لمدة ساعتين بين قطع الأنفاس من شـدة الإعجاب، والانحناء من شـدة الإكبار، واللهث من عمق إحساسنا بالجمال، والألم في أيدينا من شـدة التصفيق ..

النص في المسـرحية الغنائية التاريخية "المتنبي" هو تارة من أشـعار يلقيها المتنبي بشـخصـه أو أحد شـخوص عالمه، وتارةً نصـــاً قوياً متماســكاً من تأليف منصـــور الرحباني. إسقاطات المسرحية ككل على الزمن الحاضر كانت واضحة، فهي لم تنقل لنا التاريخ، بل جعلتنا ندرك أن حياتنا اليوم هي امتداد وتكرار لتاريخنا بما فيه من إبداعٍ شـــعري للمتنبي وأمثاله ومن مواقف يسجلها التاريخ لا يمكن لذاكرة البشر أن تنســاها، كتذكير المتنبي، حين واجه ثلة ضـخمة من الأعداء بقيادة فاتك الأســـدي تتربص به لقتله فحاول تجنبها، بأنه هو القائل:

الخيـل والليـل والبيـداء تعرفني والســـيف والرمح والقرطاس والقلم

فأجاب بكلمات منصـــور الرحباني: الآن اعرف أن الكلمة قـاتلـة... وحتى يبقى هذا الشـــعر عظيماً في تألقه، يجب أن أذهب إليهم وأقاتلهم.. لقد رسمت قصائدي مصيري..

الموسيقا كانت بجمال أعمال الأخوين رحباني وهي أيضـاً من إبداع منصـور الرحباني شـاركه في التلحين والتوزيع كل من الياس وغدي وأسـامة الرحباني وقاد الأوركسـترا اللبنانية وفرقة أبواق أوكرانيا غدي الرحباني. مقدمات الأغاني كانت حـالـة خـاصـــة من الخروج عن المـألوف واللعـب المنفرد للآلات الموســيقية وخاصـــةً الشــرقية منها لتوحي لنا بعبور

التاريخ من الزمن العباسي إلى يومنا فتشارك بهذا بالإيحاء بتشابك اليوم مع الأمس.

الإخراج المسرحي لمروان الرحباني جاء متناسباً تماماً مع ضخامة العمل، وإن كان حجم المسرح في صالة الأمويين في قصر المؤتمرات بدمشق اضطره إلى اختصار مشاهد الخيل التي نفذها في الإمارات العربية وفي لبنان. فكرة الديكور كانت حديثة وعملية جداً، والإضاءة كانت عنصراً حاسماً في المسرحية وخاصةً في بعض مشاهدها كمشهد موت الحبيبة حيث تحولت الراقصات، بفضل اللعب بالإضاءة، إلى خفافيش سوداء تحيط بحالة الموت النورانية.

الأدوار الرئيسة توزعها بإجادة كل من غسان صليبا في دور المتنبي وجمال سليمان في دور سيف الدولة الحمداني وكارول سماحة بدور الأميرة خولة حبيبة المتنبي وصباح عبيد بدور كافور الإخشيدي، إضافةً إلى عدد كبير من الممثلين والمنشدين والراقصين المتميزين.

لقد أشعل هذا الكم من الشحنات الجمالية في الجمهور حالة من الحماس الوطني والقومي والتاريخي والأدبي والإنساني والفني ندر أن يشحنها عملٌ ما، وذكرنا بالوهج الذي أحرقنا في مسرحية الأخوين الرحباني "جبال الصوّان"، أيام كان عاصي مشاركاً في العمل مع أخيه منصور. لقد تعرفت في جمهور الملحمة الغنائية "المتنبي"، التي قدمت على التوالي في 17 و18 و19 تموز/ يوليو 2001، على ألق وثقافة وذكاء وحسن تجاوب جمهور الستينات الدمشقي حين كان معرض دمشق الدولي يغتني بتقديم مسرحيات الأخوين الرحباني وفيروز.

لقد أمدنا الأخوان رحباني، ويتابع اليوم المسيرة منصور لوحده، بفيض من الإبداع الذي لا يعرف حدوداً في الكم والنوع، واستقطبا.. وما زالا.. جمهوراً من الذوّاقة المتشوقين للمزيد. وآمل أن يحظى هذا الجمهور بفرصة الاستماع إلى عمله العظيم "القداس الإلهي"* الذي هو أيضاً حدثٌ استثنائي لا يهمنا فيه زمان التقديم ومكانه، فكل الفضاءات العربية هي ساحة لهذا الإبداع.

تذوق

□ أمسيات الخريف الرابعة للموسيقا العربية الأندلسية

نبيلة أبو الشامات

للمرة الرابعة يحيي معهد ثربانتس ليالي الخريف العربية الأندلسية في دمشق، في المكان الأثري الجميل والفريد في بنائه وتصميمه (خان أسعد باشا العظم) في حي البزورية بدمشق القديمة، معيداً إلى أذهاننا أجواء الموسيقا العربية التي مازالت أصداؤها تتردد في الأندلس، مذكرة العرب بتاريخهم المجيد الحافل بالعطاءات والتأثيرات في العالم وفي الأندلس خصوصاً مبتدئة بأشعار وألحان صوفية خالصة لفرقة **ابن عربي** المغربية، التي اتخذت من اسم الشيخ الأكبر الإمام **محيي الدين ابن العربي** اسماً لها دلالة معنوية قوية على صوفية توجهها. هذه الأعمال الصوفية المهمة التي ترسّخت جذورها وأصولها في الشرق والغرب انتقلت عبر شمال افريقية لتستقر وتتخذ مكانتها في الأندلس.

* راجع ملحق العدد.

وقد سعت فرقة ابن عربي جاهدة لتوصل للمستمع عبر الغناء والعزف على الآلات الشرقية (ناي- قانون- كمان)، ومن خلال أشعار كبار المتصوفة في التاريخ الإسلامي أمثال جلال الدين الرومي، عمر بن الفارض، أبي الحسن الششتري، وسيدي محمد الحراق، وبالطبع أشعار لابن عربي الذي بلغت الصوفية عنده إلى أسمى تجلياتها، حيث التقى بأكبر الصوفيين في عصره مثل ابن رشد في قرطبة، وجلال الدين الرومي في دمشق، والسهروردي في بغداد، سعت هذه الفرقة الشابة من خلال كل ذلك إلى أن توصل المستمع إلى حالة من الطرب والتأمل الروحي السامي مشحونة بورع ديني وقدرة على التغلغل في ثنايا الروح. وكما قال الصوفي المغربي الكبير سيدي أحمد بي عجيبة ((..السماع هو خمرة تنعش الأرواح، تسكب لنا في المسامع..)) مبتدئة بآيات من الذكر الحكيم، ومنتهية بقولها لا إله إلا الله محمد رسول الله، مروراً بأشعار المتصوفة الكبار ضمن برنامجٍ قُسِمَ حسب المقامات الثلاثة: نهوند- بياتي- عجم، وفق الترتيب التالي:

1- من مقام النهوند استمعنا إليه في:

- موسيقا آلية "سماعي فرح فزا" للشريف محيي الدين حيدر.
- تقاسيم ناي كمنجة وقانون.
- موال، أبيات للشاعر الصوفي الكبير سيدي محمد الحراق المغربي.
- غناء صوفي، أبيات للإمام أبي الحسن الششتري الأندلسي، والصوفية الكبيرة رابعة العدوية في قولها:

أحبّكَ حبّيْنِ حُبّ الهوى وحُبّاً لأنّكَ أهلُ الهوى

- غناء لإمام العاشقين عمر بن الفارض (576- 632) وأصله من حماه في سورية، قضى حياته في القاهرة، ودفن في سفح جبل المقطم، وعُدّت قصائده بمثابة نشيد إنشاد العرب في الحب.

2- ومن مقام البيات استمعنا إلى:

- تقاسيم على آلة القانون.
- موال من شعر الإمام جلال الدين الرومي.
- تقاسيم ناي وكمنجة.
- غناء صوفي، أبيات للإمام أبي الحسن الششتري.

3- ومن مقام العجم قدمت الفرقة:

- تقاسيم ناي.
- موسيقا آلية بشرف لصالح دوه.
- تقاسيم على آلة القانون.
- ثم موال من شعر الإمام محيي الدين بن عربي، من ديوانه "ترجمان الأشواق".

ولد ابن عربي في الأندلس سنة 1165، ومات بدمشق 1240، وهو فيلسوف المتصوفة ومتصوف الفلاسفة، وأول من صنف وشرح المصطلحات الصوفية. وهو يرى أن المتصوف الحقيقي يسترشد بأمر واحد هو **النور الباطني**، ويجد الله في جميع الأديان. أهم أعماله الفتوحات المكية، فصوص الحكم، وكتاب الرسائل، وترجمان الأشواق، ومنه أخذ الموال والذي يعبر فيه عن وحدة الأديان بالنور الإلهي والخير.

اليوم الثاني كان من نصيب الفرقة التي تطلق على نفسها اسم الموسيقا القديمة "موسيقا أنتكوا"، تحت إدارة الموسيقي الإسباني إدوارد دو بانياغوا، الذي قدم في العام الماضي وضمن أمسيات الخريف للموسيقا العربية الأندلسية الثالثة،

أعمالاً موسـيقية أقرب ما تكون إلى التوثيق التاريخي للتأثر العربي الأندلسـي لمجموعة من الاختصـاصـيين في موسـيقا العصـور الوسـطى الإسـبانية، يعمل فيها مغنون وعازفون إسـبان ومغاربة حول مشـروعات موسـيقية وتسـجيلية في الثقافة الموسيقية لإسبانيا الثقافات الثلاث. وهي إحياء للإرث الأندلسـي العربي في إسـبانيا من موشـح وزجل وتفرعاته، منها "قصـائد قصـر الحمراء" و"حديقة الأندلس" و"نور موسيقا المتوسط"، وما نقله العرب إلى الأندلس من موشحات وآلات موسـيقية وإيقاعية، وما نتج عن هذا التلاقح من أعمال جديدة.

كما أخذت فرقة ابن باجة على عاتقها نشـر هذا التراث العريق والجميل. يشـرف على هذه الفرقة المغربي عمر ميتوي بعزفه على آلة العود وصـوته الشـجي، وإدوارد بانياغوا المولود في مدريد عام 1952. وهو مختص بموسيقا إسبانيا القرون الوسطى وبأغنيات القديسة ماريا. وقد كونت فرقته في هذا العام على الشكل التالي:

تيسر كارتر غناء وفيولا

وفيرسيسك غناء وعود

إدواردو بانياغوا فلوت وكامبانيل وكورس

لويس ديلفادو إيقاع ثيتولا وكورس

وقد قدمت الفرقة البرنامج التالي:

1- مدجنات في أندلوسيا وقشتالة:

وهي موسيقا المسلمين الذين بقوا في الأندلس. وقد جمعت هذا الأعمال من التقاليد الأندلسـية في تونس، الموروثة عن المدرسة الموسيقية الإشبيلية.

- أغنية المولد النبوي.
- أغنية حب (واسيني يا صبايا الفجر).

- مدخل إلى موسيقا النوبة.
- موشح (يا راي) من التقاليد الحلبية.

وقد كان للمولد الذي يقوم بعزفه المغربي وفيرسيسك وصوته الشجي الدور الأول في هذه الفقرة.

2- أغنيات الصديق والحب:

على شكل زجل تطور عن الموشح، وله أشكال شعرية لا حصر لها في اللغة الفاليسية، وفي أغنيات إلى الصديق أشعار تنظمها امرأة عاشقة لصديقها. أما في أغنيات الحب فهي (امتداح الرجل لمحبوبته)، وهي عبارة عن أربع أغاني من كلمات مارتين كوراكس بيغو من القرن الثالث عشر.

3- غنائيات ألفونسو العاشر الحكيم (1221- 1284):

وهي عبارة عن أربعة أغانٍ شعرية مشتقة من الموشح الأندلسي، مكرسة لمعجزات القديسة مريم في سورية وإسبانيا.

اليوم الثالث في أمسيات الخريف الرابعة للموسيقا العربية الأندلسية خصص لمدينة حلب وتراثها، كما في الأعوام السابقة،وذلك لقوة الرابطة الروحية والفنية بين تراث حلب وتراث غرناطة وإشبيليا وقرطبة، والذي يسري نسمة من الحنين بين المدينتين، يجددها قول الشاعر لسان الدين بن الخطيب وكأنه لسان حالنا حين يقول:

جادَكَ الغيثُ إذا الغيثُ همى يا زمانَ الوصلِ بالأندلسِ

وهذا الموشح أحد الموشحات الأندلسية التي قدمتها الفرقة الشابة لبعض أبناء حلب الهواة، والتي تطلق على نفسها اسم **فرقة أورنينا السورية**. وهي تضم المهندس والصيدلي والطبيب، ويجمعهم حب الموسيقا ونشأتهم الفنية في أجواء حلب العريقة بالأصالة والطرب، بإشراف عازف العود

الكبير **قدري دلال**. كانت مفاجأة الفرقة صـــوت ابنه القوي المتمكن علاء قدري دلال، الذي يمثل جيل الشـباب المسـتمر في حمل رسالة التراث الحلبي.

وقد قدمت الفرقة،التي تتألف من آلات التخت الشـــرقي كاملة، البرنامج التالي:

1- القسم الموسيقي :

1- ســـماعي حجاز كاركرد، من مقام الحجاز، لحن نديم درويش.

2- رقصة (زيبقلي)، لحن قديم.

3- لونغا فرحفزا، لحن علي درويش.

2- القسم الموسيقي الغنائي:

1- بشرف قره بتق، من مقام الهزام، وعلى لحنٍ قديم.

2- موشـــح أيها الســـاقي، شـــعر ابن زهر، لحن مجدي العقيلي.

3- تقاسيم (قانون).

4- قصيدة (غناء مرتجل): أثغرُكَ أم سمطٌ منَ الدّر، شعر ابن سليطور.

5- موشح (جادَكَ الغيث)، شعر لسان الدين بن الخطيب، لحن مجدي العقيلي.

6- سماعي نوا أثر، لحن جميل عويس.

7- موشح إذا جئتها، لحن محمد قدري دلال.

8- تقاسيم كمان، من مقام حجاز.

9- قصـــيدة "أضـــحى التنائي"، غناء مرتجل، شـــعر ابن زيدون.

10- موشح "نمّ دمعي"، شعر أندلسي، لحن سيد درويش.

11- دولاب عجم.

12- موشح "كللي يا سحب" شعر ابن سناء المُلك لحن محمد عثمان.
13- تقاسيم ارتجال.
14- قصيدة "غناء مرتجل" خذوا للهوى من قلبي شعر أبي سعيد بن فرج.
15- موشح "أنت سلطان الملاح" شعر أندلسي، لحن قديم.
ويلاحظ الانتقاء الجميل والمدروس فيما قدمته الفرقة الناشئة الشابة التي نتمنى لها التقدم.

❐❐❐

دراسات وأبحاث

❐ إعادة إحياء الموسيقا العربية

د. نبيل اللو
-باحث موسيقي
-أستاذ بكلية الآداب في جامعة دمشق

أن نثبت حالة انحطاط الموسيقا العربية، وأن نعد حالة التقهقر والقحط هذه ملازمة لحال المجتمع الذي أنتج هذه

الموسـيقا، وأن نسـعى بالمقابل إلى اسـتنباط نظريات تعتمد على تحليـل علمي متين للمقـامـات والأبعـاد بين العلامـات الموسـيقية، وأن نقترح حلولاً نـاجعةً للعسـر الذي تعـانيه موسـيقانا، أو نثبت روح التجديد والتعصـير في تقنياتها، فهذا كلـه لم يعد في بـدايات القرن الحادي والعشـرين من الأمور الجديدة ولا المسـتجدة، ولا حتى الفريدة. الغريب فقط أن هذا الموقف يتبناه ويراه بوضـوح المثقفون الشـرقيون، منذ عهد قريـب نسـبياً، بيد أن البحـاثـة الأوربيين الـذين عكفوا على وصـف ودراسـة أحوال المشـرق العربي عامةً والموسـيقية خاصـةً، قد تنبؤوا بما آلت إليه الأمور منذ نهاية القرن الثامن عشر!

الرسـائل[1] الموسـيقية العربية الكبرى التي ظهرت في العصـر الوسيط كتبها علماؤها وفق تصـور اجتماعي مختلف كل الاختلاف عمـا هو عليـه اليوم. وقد عكف على ترجمتهـا البـاحـث الموسـيقي الفرنسـي العلاّمـة البـارون رودولف ديرلانجيه[2] **Rodolph D'Erlanger** في مؤلّفه المرجعي الضخم

---

[1] استخدمنا هنا مصطلح "رسائل" جمع "رسالة" ولم نلجأ إلى اعتماد دراسة أو بحث أو مقالة لشيوع نمط الرسائل في الكتابة في الفترة الواقعة بين القرن العاشر والقرن السادس عشر.

[2] ترجم البارون ديرلانجيه ست رسائل موسيقية عربية، هي على التوالي حسب ترتيبها الزمني: كتاب الموسـيقا الكبير للفارابي (القرن العاشـر) ضـمها المجلد الأول والثاني، كتاب الشفاء لابن سينا (القرن الحادي عشر) ضمها المجلد الثاني، رسـالة الشـرفية لصـفي الدين (القرن الثالث عشـر) ضـمها المجلد الثالث، كتاب الأدوار لصـفي الدين والجرجاني (القرنين الثالث عشـر والرابع عشـر) ضـمها المجلد الثالث، مقالة مهداة للسـلطان محمد الثاني مؤلفها مجهول (القرن الخامس عشـر) ضـمها المجلد الرابع، رسـالة الفتحية لـ اللاذقي (القرن السـادس عشـر) ضمها المجلد الرابع.

الموســـيقا العربيـة[3] **La Musique Arabe**، الذي يُعدُ حُجّةً في اختصاصه عند أهل الصنعة في الغرب والشرق على السواء.

كان الإسـلام في العصـر الوسـيط، زمن الفارابي وصـفي الدين، أكثر الديـانـات التوحيدية شـــباباً وحيويةً. وكان العالم الإســـلامي يجمّع الطاقات المبدعة ويســـتقطبها ويســـتوعب الأقليـات العرقيـة والدينيـة ويدمجهـا في تيـاره الثقـافي. وكـان العالِم في البقاع التي انتشــر فيها الدين الجديد يتكنى بالعروبة وبـالإســـلام، وإن كـان في بعض الحـالات غير عربي وغير مسـلم، لأنه كان ببســاطة يعيش في بوتقة حياة ثقافية ناشـطة تؤطرها روح الجماليات الإسلامية العربية السائدة وقتئذٍ.

في نهاية القرن الثامن عشـر، وصـف الرحّالة الأوروبيون الأُوَلْ حال الموسـيقا العربية المتردية، وأوضـاع الموسـيقيين المزريـة في بلاد العرب التي كـانوا يجوبونهـا. وعندما جاءت الثورة الصـــناعية اســـتُبدلت وجوه المبشـــرين الســـمحة بمســـتعمرين راحوا ينددون بـالتخلف ويتنـدرون عليه وعلى أهله ويشيرون إلى مواضـعه الكثيرة، ودفعوا بكتّاب المشـرق العربي لأن يروا بـأم أعينهم وأن يلاحظوا بـأنفســـهم مـدى التخلف الذي وصـــلت إليه البلاد، وجعلوهم يتبنّون مفهوماً لم يكن قد نضج بعد في الأذهان وكان جديداً وقتئذٍ كل الجدة: هو مفهوم التخلف الثقـافي. وقـد دفع هـذا بـأهـل المشـــرق لأن يتهافتوا على النهل والاقتباس من الغرب.

في نهـاية القرن الثامن عشـــر كان البلاط الســـلطاني في إســـتانبول، قلب الإمبراطورية العثمانية المترامية الأطراف، في أوج عزّه. وكان السلطان سليم الثالث المتربع على عرشه مولعاً بـالجمال راعياً للفنون كارهاً للســـلطة والحرب. وكان

---

[3] يقع مؤلف ديرلانجيه في ستة مجلدات نشرها الناشر غوتنر **Paul Geuthner** في باريس بين الأعوام 1930-1959.

يحلو لـه أن يهرب من عرش الخلافـة فيتنكر ليلاً وينزل إلى المدينة سـراً متخفياً ليرتاد دور الشـعراء والموسـيقيين. كان عـازفاً مجلياً على آلة الطنبور، ويقرض شـعراً راقياً رهيفاً، ويلحن موسـيقا صـمد ذوقها وأناقتها على عوادي الزمن[4]. وكان يوقّع أعماله باسـم مسـتعار هو "الملهم"، أثبت أنه فنان مبدع، وأدخل الأصوات الغـنائية النـسائية في جوقة منشدي البـلاط السلطاني. ولعل في جـملته الشهيرة التي قالها أبلغ تعبير عمّا سـقناه: "الشـعب يحب العرش، وسـليم يحـب الفن. الحكمـة والفن أثمن من السـلطنـة". ويُعزى إليـه ابتداع مقام سوزي ديلارا[5].

---

[4] له قصيدة ملحّنة على مقام محيّر سنبلة إيقاعها شرقي يقول فيها:

"بشرتك ناعمة نعومة أزرار الزَهر
بدلالك وغنجك وأنوثتك
أنتِ لي وأنا أحبك
روحي وقلبي ملك يديك كما أنت ملكٌ لي
أنتِ سبب عيشي".

ترجمناها عن الفرنسية من غلاف أسطوانة موسيقا كلاسيكية عثمانية **Musique Classique Ottomane** إصـدار شـركة باتيه ماركوني، رقم **STX 218** ، باريس 1967.

[5] له قصيدة ملحنة على هذا المقام إيقاعها يوروك سماعي يقول فيها:

"زارني المحبوب ليلاً يرفل بالجمال
طَلعته أغشت الأبصار بشعاع مضيء
شَعره منسدل، نظرته مُسْكرة
فكبل قلبي المفتون بقيدٍ أنيقٍ
آه كم أتألم يا حبيباً وجهه كوجه البدر
قل لي بربك ما هي خطيئتي؟
شكواي حلقت في رُبا الأفلاك
شكواي إليك ارحمني
يا حبيبي
أمان أمان أمان آه".

أسرف السلطان سليم الثالث أكثر من أسلافه من السلاطين في رعايته للفن، فاستقطب واستقدم إلى استنبول كل ما في الإمبراطورية من مواهب فنية وأدبية. فأصبح البوسفور في عهده درب الثقافة المقدس، وأصبح البلاط السلطاني منهلاً للثقافة والفنون، بينما كانت البلاد حوله غارقة في ظلمات الجهل والتجهيل. اندحرت جيوش السلطان كاره الحرب، وبدأت الإمبراطورية تفقد أوصالها، التي أساءت إدارتها، واحدةً تلو الأخرى، وتدهورت صحة السلطان واعتلّت معها صحة الإمبراطورية العثمانية كلها لتصبح في القرن التاسع عشر "الرجل المريض". ثار السلافيون على الترك، واستولى الوهابيون على مكة، وحط نابليون رحاله بحملته في مصر وساحل البحر الأبيض المتوسط الشرقي.

بعد انهيار الحكم العثماني كانت حال البلدان العربية التي رزحت تحت نيره في تدهور تام. في ذلك الوقت لم يكن بوسع أي فنان مثقّف أن ينكر على أوروبا نهضتها التي بدأت تؤسس بالتدريج لسياسة التدخل في أحوال البلاد، وفي وضع قواعد الذوق العام، بإرسالها رحالة مثقفين تحولوا إلى رقباء على المجتمع العربي الإسلامي، ودارسين للموسيقا الشرقية. هؤلاء الدارسون الذين أُوكلت إليهم هذه المهمة خابت آمالهم مما سمعوا ورأوا من أحوال الموسيقا والموسيقيين. وسرعان ما بدؤوا بدورهم يخيبون آمال الشرقيين إلى حد أنهم دفعوهم لأن يمارسوا الانتقاد بأنفسهم فانبروا هم أيضاً ينددون بحالة التدهور والانحطاط التي آلت إليها البلاد والعباد في سائر شؤونها.

ترجمناها عن الفرنسية من غلاف أسطوانة موسيقا كلاسيكية تركية **Musique Classique turque** صادرة عن دار باتيه ماركوني، رقم **STX 221**، باريس 1967.

دشّـــن الفرنســـي فولني[6] موجة و(موضـــة) الترحال في الشـرق قبل أن يزحف نابليون بحملته الشـهيرة على مصـر. وقد ندد فولني في مؤلّفه رحلة إلى مصـر وسـورية **Voyage en Egypte et en Syrie** الذي نُشـــر في بـاريس عام 1787[7]، بالصـعوبات التي يعانيها الموسـيقيون في ممارسـة مهنتهم، وما يعانيه الرقص أيضاً من هذه الصعوبات. وأشار في كتابه إلى جهل الموسـيقيين، وقد خاب أمله في أن يجد في سـورية الموســيقي العربي المتضــلّع من علمه، فتعلّل أن لعله واجدٌ ضَـــالته على ضـــفاف النيل بعد أن عجز عن اكتشـــافه على ضـــفاف بردى. وكتب فولني في هذا يقول: "لعل القاهرة هي المكان الوحيد في مصـر وسـورية التي فيها شـيوخ يعرفون أســس الفن. وبين أيديهم مجموعات تتضـــمن ألحاناً ليســت مدوّنـةً على طريقتنـا وإنمـا مكتوبـةٌ بـأحرفٍ أســـمـاؤهـا كلّهـا فارسية"[8].

وتفـاؤل فولني في أن يجـد طِلبتـه بـأرض الكنـانـة تفـاؤل مُبرّر، لكن رحـالـة فرنســـياً آخر يدعى فيّوتو **Villoteau** لن يشـاطره رأيه هذا فيما بعد. وكان فيّوتو هذا من جيل جديد من طلائع الأسلوب الاستعماري، يكتب دونما تسامح ولا مهادنة، مع أنـه يبـدو أحيانـاً في بعض المواضـــع عطوفاً ودوداً محباً. وقد ندّد في المجلد الرابع عشـر من مؤلّفه الضـخم وصـف مصـر **Description de l'Egypte** ، الذي كتبه أثناء حملة نابليون

---

[6] هو الكونت كونســتانتان فرانســوا دو شـــاســبّوف **Constantin François de Chasseboef**، ولد عام 1757 وتوفي عام 1820. كان فيلسوفاً وكاتباً.

[7] صـــدرت الطبعة الثانية من هذا المؤلف في عام 1959 في باريس عن دار موتون **Mouton** .

[8] فولني، رحلة إلى مصـر وسـورية، ص 391. ترجمنا النص من الطبعة الثانية الصادرة في باريس عام 1959 عن دار موتون.

على مصر، بعقلية المجتمع المصري وببؤس أحوال الموسيقا والموسيقيين فيها. وعاب على المصريين أنهم قدريون ومتعصّبون. وصرّح بأنهما صفتان ملازمتان لجسم الإسلام السقيم الواهن، الإسلام المتشدد السطحي الملتصق بظاهرية النص (مبناه) دون الغوص في (معناه) وتأويلاته، على أمل أن يجد هذا الإسلام، على حد تعبيره، حلاً بنفسه لمشكلاته. بهذا النَفس وبهذه الروح توالت كتابات عديدة في وصف أحوال البلاد والعباد خلال مئتي عام تشغل الفترة الواقعة بين أخريات القرن الثامن عشر وحتى الربع الأخير من القرن العشرين، أي الفترة ما بين (1775-1975). وانبرى فيّوتو يقول في أهل مصر: "إن التعصب الذي يُشوّه المبادئ كلّها ويُفسد الفضائل كلّها يفرض الصمت المطبق على منطقهم فيحجّر قلوبهم ويدمّر طاقاتهم، فتراهم يتسكعون في بَلادة وخمول غير مكترثين ولا مبالين على نحو يرثى له. وهم لا يتحسسون المتع الحلوة اللطيفة التي ترفع الإنسان فوق مرتبة الحيوانات، كما أنهم لا يَنمون عن أي حالةٍ من نتاجات العبقرية، ويكنّون الاحتقار لكل ما ليس في القرآن"[9].

لكن فيّوتو أشاد مع ذلك بماضي مصر الموسيقي العريق تحت حكم البطالمة والرومان والخلفاء العرب والأيوبيين، الذين وصفهم بأنهم كانوا متميّزين ورعاة للفنون، وذلك ليُمعن في تحقير الحاضر وليحطّ من الموسيقا التافهة التي سمعها في عصره. ومضى يقول: "...الموسيقا، هذا الفن اللطيف المؤاسي لم يعد يُنظر إليه في هذا البلد (مصر) إلا

---

[9] فيّوتو، "في الوضع الحالي للفن الموسيقي في مصر"، في وصف مصر، الطبعة الثانية، باريس، منشورات بانكوك، 1826، المجلد 14. الفصل الأول، المقال الثاني، "فكرة موجزة عن وضع العلوم والفنون والحضارة عند المصريين المحدثين"، ص ص 7-6 .

كشـــيء تافه لا يرقى لأن يشـغل أوقات فراغ مسـلم صـــالح. وأولئك الذين يمتهنونه، وقد حط تعاطيهم الأفيون من قَدْرهم، هم في عداد طبقة الحقراء، مهرجون ومشعوذون وبهلوانات. وعلى هذا النحو لم يعد بين المصريين سوى أناس لا إمكانات لديهم، بدون تربية ولا أمل لهم في أن يُحصّـــلوا في المجتمع أدنى منزلة، وهم أولئك الذين يصرون على امتهان الموسيقا، ومعارفهم فيها معارف الممارس اليومي، وليســت لديهم النية ولا الوسائل للتضلّع منها. وهم إذ لا يعرفون القراءة والكتابة لا يتمكنون من دراســـة الرســـائل القديمة المخطوطة في نظريات فنّهم... وهذه الرســـائل النادرة جداً، التي لم يعد يفهمها أحد اليوم في مصـــر، لم يعد لها من وجود ســـوى في مكتبات حفنة ضئيلة من العلماء"[10].

لكن فيوتو بعد أن لعب دور المدعي العام في المقال الســـالف الذكر، انبرى في مقال لاحق يدافع عن ميل المصريين الفطري للموسيقا وراح يقول: "وإننا إذ عبنا على المصريين أنهم أهملوا الموسيقا، وأنهم أصبحوا فيها برابرة جهلة، فإننا لم ندّعِ القول إنهم كانوا فاقدي كل أهلية في هذا الفن فلدينا أدلة دامغة تثبت عكس ذلك"[11].

ويتطرق فيوتو إلى الناحية التقنية في موســيقا المصـــريين من وجهة نظر نظرية وأذن فاحصة أسستا كلتاهما مدرسة بقيت أفكارها ســـائدة خلال أكثر من قرن من الزمان. وبدلاً

---

[10] فيوتو، الفصـــل الأول، المقال الثالث، "في الأهمية المتدنية التي يوليها المصـريون لوضـع الفن الموسـيقي وممارسـته، وفي معرفتهم الضـحلة في هذا الفن"،ص7.

[11] فيوتو، الفصل الثاني، المقال الثامن عشر، "في ميل المصريين للموسيقا والغناء.."، ص 235.

من أن يحاول تفسير الأبـــعاد الميكروية[12] **micro-intervalles** المستخدمة في الموسيقا العربية، كما يستخدمها الموسيقيون المتمكّنون، إن كان اللهم في مصر وقتئذٍ موسيقيون متمكنون، نهج فيوتو منهج باحث متقصّ في علم الموسـيقا العرقية **ethnomusicologie** الحديثة، مكتفياً بسـرد الوقائع ووصـفها. فأعلن جزافاً فسـاد النظام الموسـيقي العربي المتكلف المصـطنع المعقد المبهم. وراح يقول: "تُجزّأ العلامات الموسيقية في الموسيقا العربية إلى أبعاد صغيرة جداً وغير طبيعية جداً لا يتمكن السمع من إدراكها بدقة بالغة[13]، كما لا يتمكن الصوت البشري أيضاً من أدائها بدقة تامة. إن تعدد المقامات والانتقالات فيما بينها، أو المقامات المختلفة الناتجة عن توافق وتركيب هذا النوع من الأبعاد الموسيقية تدل كلها على أن هذا النوع من الموسـيقا قد نتج عن فسـاد في نظام الموسيقا الإغريقية القديمة والموسيقا الآسيوية القديمة"[14].

لكن الاستقصاء البحثي الموسيقي عند فيوتو هو مع ذلك غزير. فبعد أن عرض تقسـيمات السـلم إلى ثلاثة أرباع، وأرباع، وأثمان الصوت اعتمد ثلاثة أرباع الصوت وأجرى وصـفاً دقيقاً للنظام، وجمع الألحان التي تعزف عند فئات مصـرية عديدة. لقد اعتمد فيوتو مبدأ ثلاثة أرباع الصـوت واعتقد أنه بذلك عاد إلى السلم الذي اعتمده صفي الدين في

---

[12] الكومات.

[13] لعله يقصد بها الكومات.

[14] فيوتو، الفصل الأول، المقال الرابع، "في أصل وطبيعة الموسيقا العربية"، ص 10. فلنلاحظ هنا أن ما نعتبره نحن في موسيقانا غنى وتنوعاً وتفرداً (نقصد الكومات والمزاوجة بين المقامات والانتقال فيما بينها) يعده فيوتو تشوهاً وفساداً في النظام الإغريقي القديم وهذا مرده اعتياد الأذن الأوروبية على السـلم المعدل واعتبار كل ما ليس فيه ومنه فساداً وتشوهاً.

القرن الثالث عشر الميلادي، فقسم بذلك الديوان الموسيقي إلى سبعة عشر ثلاثة أرباع.

في عام 1848 كتب البحاثة السوري-اللبناني ميشيل مشاقة بحثاً في الموسيقا أهداه إلى الأمير بشير الشهابي عنوانه: رسالة في فن الموسيقا[15]. وقد تبنى مشاقة في مؤلفه هذا مبدأ ربع الصوت مستنداً إلى كتابات الفارابي في القرن العاشر الميلادي، فقسم بذلك الديوان الموسيقي إلى أربعة وعشرين ربعاً.

نشرت رسالة ميشيل مشاقة بترجمتها الإنكليزية في مدينة بوسطن **Boston** الأميركية عام 1849[16]، ولهذا السبب قدّرنا أن تأليف الرسالة كان أسبق من هذا التاريخ، فلا يعقل في ذلك الوقت أن تكون الرسالة نشرت عام 1848 وترجمت في العام الذي يليه في أميركا. وقد علّق على هذه الترجمة وحلّلها الباحثون الموسيقيون باريسو **Pariso**، وكولانجيت **Collangette**، ورونزيفال[17] **Ronzevalle**. وتعد رسالة مشاقة

---

[15] لعل تاريخ تأليف الرسالة كان أسبق من هذا التاريخ، وربما كتبها مشاقة في لبنان أو في دمشق. ولد مشاقة عام 1800 في روشمايا، وهو مسيحي من الطائفة اليونانية الكاثوليكية، لكنه اعتنق البروتستانتية فيما بعد وعين قنصلاً للولايات المتحدة الأمريكية في دمشق.

[16] ترجم سميث **Rd. E. Smith** رسالة مشاقة إلى الإنكليزية ونشرها في **Journal of the American Oriental Society**، في بوسطن عام 1849.

[17] درس الباحث الموسيقي باريسو **J. Parisot** هذه الرسالة، ونشر تحليلاً عنها بالفرنسية في **"Tribune de Saint-Gervais"** في باريس، منشورات سكولا كانتوروم **Schola Cantorum** عام 1898. درس الرسالة أيضاً الباحث الموسيقي الفرنسي كولانجيت **R.P. Michel Collangettes** وكتب عنها تحليلاً بالفرنسية نشره في مجلة **Journal asiatique** ، باريس، عام 1904، المجموعة العاشرة، المجلد الرابع، على الصفحات 16 وما يليها. كما كتب الباحث الفرنسي رونزيفال **Louis Ronzevalles** في الرسالة نفسها مجموعة من المقالات بالفرنسية، جمعتها فيما بعد ونشرتها منفردة مجلة المشرق **Al-Machriq** ، بيروت، عام 1899، السنة الثانية،

هذه أول وثيقة موسيقية نظرية عربية من نوعها ضمن مجموعة الكتابات الموسيقية الرياضية العقلانية في الكتابات المشرقية عن الموسيقا. وقد وصف المؤلف نفسه في رسالته وأوصى باستخدام عود بسبعة أوتار صممه بنفسه، ولكن يبدو أن استخدام هذا العود قد اختفى بزوال صاحبه.

وفي مقدمة رونزيفال "مقالة في الموسيقا العربية الحديثة" للترجمة الفرنسية لمؤلف مشاقة أصدر فيها، وكان يقيم وقئذٍ في لبنان، أحكاماً متشائمة عن وضع الموسيقا العربية باللهجة نفسها وبالنفس ذاته الذي كتب فيه فولني وفيوتو. وقد أدان ثلاثتهم جهل محترفي الموسيقا العربية، وغياب الدراسات والبحوث والمناهج الموسيقية وطرق تعليم العزف على الآلات، وبعزوف النخبة السُمّاع عنهم وعن "موسيقاهم". وراح رونزيفال يقول: "...والسبب الآخر للتقدم البطيء للدراسات الموسيقية عند أهل الشرق اليوم يكمن في أن الثقافة الموسيقية العربية ظلت وقفاً حكراً على ممارسي المهنة ومعظمهم جهلة أميون. فممتهن العزف يجعل من الموسيقا حرفة يعتاش منها قبل كل شيء، ويقتصر تعلم الموسيقا عنده على غناء أكبر قدر من الأعمال غناء حِريّف صاحب صنعة، أو أن يصبح حاذقاً في العزف على العود أو الكمان أو القانون. ومن أجل هذا فهو ليس بحاجة لكتب ولا لمناهج مكتوبة، وهي -ونعيد هنا ونكرر- ليست موجودة. وكما كان الأمر في السابق يتتلمذ الطالب في مدرسة معلم من المعلمين ليتعلم العزف عليه، سي عبدو، أو ليلى في مصر،

المطبعة الكاثوليكية. كما نشر رونزيفال في متفرقات الكلية الشرقية **Mélange de la Faculté orientale**، منشورات جامعة سان جوزيف في بيروت، التي تصدر في بيروت وباريس، منشورات شامبيون **Champion**، عام 1913، في المجلد السادس، ص ص1-120، تحت عنوان رسالة في الموسيقا العربية الحديثة، مقدمة، وترجمة فرنسية، نص وحواشٍ.

أو الشـيخ محمود كحال في دمشـق، أو شـكري سـعودة في بيروت. وبالاختلاف المنتظم عليهم، وبالمشـاركة معهم عازفاً في النوبات والحفلات الموسيقية، يكتسب متعلم العزف شيئاً فشـيئاً المهارة والشـهرة اللتين تكفلان له يوماً أن يصـبح هو بدوره معلماً يتتلمذ الطلبة عليه"[18].

كما أننا نسـتشـف من المقالات التي دبجها جول روانيه **Jules Rouanet** عن الموسـيقا العربية والمنشـورة في المجلد الخامس من موسـوعة تاريخ الموسـيقا **Histoire de la musique** تحت إشـراف لافينياك**Lavignac** ، صـدى لهجة فيوتو، وإن كانت مقالاته في عام 1922 تعد أقل فرادة مما جاء به فيوتو. ونسمع لسان حاله يلهج في هذه المقالات بإطلاق أحكام باطلة على العرق العربي، يعيب عليه تبطله وتعطله وكسـله وضـعف همته وغياب الذكاء والحس الموسـيقي عنده و"بحسـيته البربرية". وراح بدوره يكتب بنفس عنصـري متعصب واصفاً العرب بأنهم محكومون مسيرون بشهوة الإثم، وبأنهم جهلة عادمو الذكاء والموهبة، لصـوص واهنو القوى معتلو المزاج، فراح يقول: "العرق العربي عرق متصوفة مستسلمين متحمسين لأمور دينهم، كسالى في أمور دنياهم، والحب عندهم أعظم السـعادة وأكبر مشـاغل حياتهم"[19].

---

[18] لويس رونزيفال، مقال في الموسـيقا العربية الحديثة، في متفرقات الكلية الشـرقية، بيروت، جامعة سـان جوزيف، 1913، المجلد السـادس، ص ص1-120، المقدمة ص7.

[19] جول روانيه، "الموسـيقا العربية"، في موسـوعة الموسـيقا وقاموس المعهد العالي، بإشراف آلبير لافينياك، المجلد الخامس، باريس، منشورات دولاغراف **Delagrave**، 1922، ص ص 2676-2844.

بهذه القســوة، وبهذا الأســلوب، وبهذه الروح وبهذا النّفَس وبمثل هذه الأحكام، عقد الرحالة البحاثة الأوروبيون، في القرنين التاسع عشر والعشرين، الصلة بين المجتمع العربي والموســيقا العربية. لقد وصـــف فولني وفيوتو ورونزيفال وروانيه وسطاً موسيقياً حرفياً ضمن مجتمع عربي متخلف مستعمَر. كما أننا سنشهد في الوقت نفسه عدم تكيف المجتمع الموسيقي العربي مع "صدمة الحضارة الصناعية" ومع نظام إنتاج فني مبني على الانتشار الواسع للأعمال الفنية عن طريق السينما الصامتة ثم السينما الناطقة، والميكروفون، ومضخم الصوت، والحاكي، والإذاعة والمسجلة والتلفاز. في غضـــون ذلك لم يُعِدّ العربُ العدة جيداً لتهيئة المجتمع لهذه الثقافة الوافدة الجديدة التي ما برحت تُضـــخّم وتفاقم من المفاسد التي كانت تعيبها عليها منذ قرن من الزمان[20].

ومنير بشــير، شــأنه شــأن بقية فناني عصــره في بلادنا الواسعة، ولد ونشــأ وترعرع في مجتمع شــرقي حافظ على وضعٍ كوضع القرون الوسطى في الموسيقا، وينظر شذراً

---

[20] عن فترة "صدمة الحضارة الصناعية والتكنولوجية" هذه أطلعنا على سبيل المثال لا الحصر على كتابات:

Jacques Berque, Les Arabes d'hier à demain, Paris, Seuil, 1969. Jacques Berque, L'Orient second, Paris, N.R.F., 1970. Jacques Berque, Langages arabes du présent, Paris, N.R.F., 1974. Jean-Claude Chabrier, "La musique au croissant fertile"., Cultures, Paris, Unesco, 1974, vol.1,n°3. Rizkallah Hilan, Culture et développement en Syrie et dans les pays retardés, Paris, Anthropos, 1969. Simon Jargy, La musique arabe, Paris, Que sais-je? PUF, 1971. Jean Lecerf, "Littérature dialectale et renaissance arabe moderne", Bulletin d'Etudes orientales, Damas, 1932-1933. Marc-Herni Maingny, La musique au Liban, Beyrouth. Nahar, 1969. Christian Poche, "Vers une musique libanaise de 1860 à 1960", Les Cahiers de l'Oronte, Beyrouth, 1969, n°7, pp.77-100. Tran-Van-Khe, "Musique traditionnelle et évolution culturelle", Cultures, Paris, Unesco, 1973, vol.1, n°1. M. Zerrouki, "Musique occidentale et musique arabe", I.B.L.A., Tunis, Institut des belles-lettres, 1951, t.XIII.

للموسـيقيين، وجعل من الموسـيقي أداة ترفيهية اسـتهلاكية مبتذلة. هذا المجتمع لم يعلّم الفنان اليافع منير احترام الفن ولا الاعتراف بهويته الموسـيقية الخاصـة. مما دفعه لأن يدلي بتصـريحاته من روح التصـريحات التي جاء بها البحاثة الأوروبيون الأكثر تشـدداً. كما اقترح تعميم تعليم الموسـيقا وإجراء إصـلاحات تربوية فنية شـاملة. فقال إن على العرب أن يعملوا وفق توجهات ذات صـلة بتراثهم وأجوائهم الثقافية الفنية. وأكد ضـرورة تعليم الموسـيقا في المدارس بدءاً من المراحل الابتدائية حتى المراحل المتقدمة من الدراسـة، دون إهمال المعاهد المتخصـصـة بتدريس الموسـيقا. لكنه أشـار أيضـاً إلى أن هذا كله يبقى بدون قيمة تذكر مادامت المؤسسات الثقافية العربية تصر على نهجها الحالي[21]. وقد سبق للسوري رزق الله هيلان الذي درس في أوربا، وللبناني وليد غلمية الذي درس في الولايات المتحدة الأميركية أن عبـّرا عن مثل هذا القلق والهم العام، فندد الأول بـ"الخواء الثقافي"[22]، وبضـرورة بدء تأهيل فناني المسـتقبل والاختصاصيين منذ مراحل الدراسة الدنيا، بينما عبر غلمية عن قلقه من التأخر الموسيقي الحاصل وعن ضرورة تعليم الموسيقا في المدارس، شأنها شأن الفيزياء والرياضيات[23]. وكما بينّا فيما سـبق فإن التنديد بالجمود والبطء في التطور الموسـيقي قد أتى من داخل الأوطان كما سـبق أن جاء من

---

[21] الأخبار، بيروت، 1973/3/24.

[22] **Rizkallah Hilan, Culture et développement en Syrie et dans les pays retardés, Paris, Anthropos, 1969, pp.256-257.** رزق الله هيلان، الثقافة والتنمية في سورية وفي البلدان المتأخرة، باريس، 1969.

[23] ريشار سهلاني، "وليد غلمية والبحث الموسيقي"، الصفا، بيروت، 1972/12/8.

خارجها. وقد استخدم منير بشير في هذا السياق مفهوم "التخلف الثقافي" عند بعض الشعوب، فراح يقول بحدة: "التخلف ليس في الشارع فقط، وإنما التخلف الثقافي هو أحد أكثر آفات المجتمع خطورة. الشعوب المتخلفة فنياً لا تستحق أي احترام"[24]. لكن المستشرق الفرنسي جاك بيرك يستبعد هذا المفهوم العرقي للثقافة والفكر عندما يقول: "لا ينجم التخلف عن التأخر التكنولوجي فقط، كما لا ينجم عن زعم عجز ثقافي عند الشعوب غير الأوربية، وإنما مرده عدم توافق مؤقت بين التقدم التكنولوجي الذي أصبح اليوم في متناول الجميع، وبين تأكيد هوية جماعية"[25]. وإذا ما تبنّينا العناصر التي أشار إليها جاك بيرك فهل يمكننا أن نؤكد وجود هذا التخلف الثقافي؟ وهل يوجد في المشرق العربي "استيعاب" أو "عدم توافق" بين التقدم التكنولوجي الهائل في وسائل اتصالات الفنون من جهة، وبين تأكيد هوية جماعية ثقافية عربية بخطوط عريضة من جهة أخرى؟ هل بالإمكان القول إن ألحان العرب روحها عربية ووقعها عربي في أذن المتخصص الموسيقي العربي أو الباحث الموسيقي المستشرق؟

في عام 1932 حدد مؤتمر الموسيقا العربية الذي عقد في القاهرة سمات الموسيقا العربية التقليدية التراثية ومميزاتها، والمجلدان الخامس والسادس من موسوعة ديرلانجيه الموسيقا العربية يبينان نتائجه وتوصياته. والسنوسي في مقدمة المجلد السادس من الموسوعة نفسها لاحظ، بعد أن أشار إلى الأسطوانة والراديو والسينما، تبدلاً في الأذواق

---

[24] نبيل أصفهاني، "زرياب الأزمنة الحديثة"، الأسبوع العربي، بيروت، 1973/3/13.

[25] **Jacques Berque, L'Orient second, Paris, N.R.F., 1970, p.140.**

الموسيقية فراح يقول: "نلاحظ خصوصاً في الموسيقا العربية الحديثة تأثراً واضحاً جداً بموسيقا أميركا اللاتينية الراقصة التي أصبحت ألحانها هي الموضوعات المفضلة عند موسيقيي المدرسة الجديدة"[26].

وعلى كل حال، إذا كان التقدم التكنولوجي أفاد في نشر "الألحان والأغنيات العربية" على إيقاعات الرومبا والتشاتشاتشا، فإننا في هذه الحالة نشك في إمكان تأكيد هوية موسيقية عربية جماعية، اللهم إلا في الاقتباس والنقل. وفي الثلاثينات من القرن العشرين أشار الموسيقي اللبناني سليم الحلو إلى أن الموشح في عام 1938 في لبنان، كما في بقية البلدان العربية، لم يعد له مريدون وأتباع ومناصرون، وأنه أصبح مجرد مادة منوعات تنويعيّة تُقدّم فاكهةً على مسارح مهرجانات بعلبك وتحظى بالاستحسان. إلاّ أن الاستقصاءات التي قام بها الباحثان بيرك وجارغي في المشرق العربي كلاً على حِدَةٍ ترى في الأربعينات من القرن العشرين مرحلة حرجة تؤكد عودةً إلى الفلكلور الجديد **néofolklore** وتشهد رغم كل شيء على عودة إلى الهوية العربية[27].

وربّ سائل يسأل إذا ما كان الانتدابان الفرنسي والإنكليزي في المشرق العربي هما المسؤولان عن أشكال التغريب الثقافي هذا، وعن هذا التهجين الموسيقي الذي ظهرت آثاره أصلاً من قبل تحت الحكم العثماني؟ ألم يحصل هذا الاستسلام الثقافي الفني الانتداب؟ استسلام في التاريخ واستسلام في الفن؟ أسئلة كثيرة كبيرة تحتاج إلى كثير من البحث والتقصّي

---

[26] محمد السنوسي، "مقدمة"، موسوعة ديرلانجيه، المجلد السادس، ص8.

[27] جاك بيرك، العرب من الأمس إلى الغد، الفصل الحادي عشر، الصفحات 237 وما يليها، سيمون جارغي، الموسيقا العربية، الفصل الثالث، الصفحات70 وما يليها.

نطرحها هنا ولا نجيب عنها. لكننا لكي نتابع بحثنا نفضّل هنا استخدام موضوع "عدم التوافق" الذي جاء به بيرك[28] والذي سقناه في الصفحات السابقة.

لقد عاشت البلدان العربية خلال قرون عديدة حياةً مريرةً مسلوبة الإرادة مُصادَرة حُرياتها وعقولها وأحاسيسها، في ظل احتلالات أجنبية متعاقبة، حاولت أن تُعيّش بلداننا في أُطر مستوردة تُؤثّث حياتنا المعيشية اليومية، محاولة إقناعنا أنْ هذه هي الحضارة، ولتجعلنا نتوهم أننا نعيش في مستوى بقية الشعوب التي سبقتنا في تطورها الحضاري بعدة قرون. إن المسألة الزمنية التي أوهمنا الأوروبي بفعله هذا بتجاوزها عبر استيراد ضحلٍ لمظاهر حضارة لم تكن متوافقة مع ثقافتنا العامة، هي التي كانت وراء هذا التناقض والتشويه والتشويش والخَلط والفوضى التي تدب في أوصال موسيقانا.

ومهما كانت التسميات التي يمكن أن نطلقها على هذه المرحلة في الموسيقا العربية: نهضة، صحو، بعث، رد اعتبار، استرجاع الماضي، عودة إلى الماضي ، إصلاح، تصحيح... فما هو في المحصلة نتاج هذه الفوضى وهذا الخلط في موسيقانا؟ كيف يمكننا أن نفسر هذا الزواج الحر بين بحر قصيدة عمودية كلاسيكية وإيقاع رومبا، وكيف يمكن أن نبرر عِشرة شاذة بين لحن فلكلوري وغيتار كهربائي؟ وماذا لو كان هذا الاقتباس علاوة على ذلك ما هو إلا زيادة ناقصة؟ كثيرون يرون في هذا النوع من الاقتباسات الموسيقية منتجاً فجاً هجيناً. ولئن شهدت فترة السبعينات نهضة وعودة إلى الفلكلور لقد رافق توظيفه حواش "تجديدية" "تحديثية" "تعصيرية" أضرت بالعمل الأصل أكثر مما أفادته، فقدمته إما مبتوراً ناقصاً في غير وجه حق

(28) **Jacques Berque, L'Orient second.**

أو مشوهاً مسخاً "مهرمناً" أحياناً هرمنة غير مدروسة، همها الشكلي محاكاة الموسيقا الغربية والصوغ على منوالها. وفي هذا انقطاع عن حضارتنا الموسيقية وتعلق بقشور موسيقية غربية سهلة ضحلة يعزف الغرب نفسه أصلاً عنها ويدينها مثقفوها وأكاديميوها. وهذا يتصل بالتجربة اللبنانية في إعادة إحياء الفلكلور، أو بالمرحلة التي يمكن أن نسميها الفلكلور الجديد. لكن منير بشير أدان تجربة لبنانية أخرى في هذا السياق هي تجربة "تشويه" أعمال سيد درويش الغنائية، فعاب على اللبنانيين أنهم راحوا "يقتبسون" جملاً لحنية بل ألحاناً بكاملها من أعمال سيد درويش لإقحامها في أعمال أخرى لم تراعِ الروح المصرية ولا نكهتها ولا طابعها الخاص، وهي ناحية ظاهرة الملامح واضحة في أعمال سيد درويش[29]، فشوهوها لأنها جاءت في غير سياقها وغير روحها. كما ندّد منير بشير بالسرقات اللحنية الكثيرة التي تتم باسم التطوير الموسيقي[30].

وللاقتباس وجه ثقافي لا يمكن إغفاله، يقول رزق الله هيلان فيه: "السمات الأساسية الحالية للثقافة الجديدة هي سمات كل بنية في طور التشكل والتبدل السريع: اقتباسات مستمرة، تقليد ومحاكاة، تحولات، عدم ترابط وسطحية. ولا يمكن أن نفيد مجاناً من حسنات المعارف كلها ومن التقنيات "المقتبسة" إن لم نشارك نحن في صنعها.."[31].

---

[29] نذكر مثالاً عليها: زوروني كل سنة مرة، وطلعت يا محلا نورها، والحلوة دي قامت تعجن م البدرية.

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

[31] رزق الله هيلان، الثقافة والتنمية في سورية وفي البلدان المتأخرة، ص319.

تناقض، خلط، لبس، إبهام، فوضـــى، هُجْنَة، نتاج فَضْــلَة، منتجٌ ثـانوي، فتـات، بهلوانيات، تصـــنّع، انحراف، ســـرقة، تشويه، تزوير الأصل، عدم انسجام وتوافق، سطحية.... هذه هي النعوت التي نقرؤها عن الاقتباسـات الموسيقية ونجد أنها في الأقل على مستوى القسوة و الحدة نفسـها التي جاءت في الأحكـام التي أطلقهـا فيّوتو وروانيـه عن المجتمع الشـــرقي. فرق وحيدٌ فقط هو أنّ من يطلق هذه الأحكـام هم من العرب كلّهم.

رافقـت حركـة اقتبـاس الألحـان حركـة إقحـام الآلات الأوروبيـة في الموســـيقا العربيـة وكل مـا نجم عن ذلك من موسيقا هجينة. وقد أسِف رزق الله هيلان أن الاقتباس يُضيّع علـى المقتبِســـين "الســـمـات الروحيـة"، و"الثقـافيـة"، و"الأخلاقية" التي يتضـــمنها العمل الأصـــل[32]. لكن العرب يلجوؤن إلى تعليل واهم يدفع عنهم هذا اللوم، ويذهبون بعيداً في دفاعهم فيقولون : إن الآلات الشـرقية هي الأقدم، والآلات الأوروبية منحدرة من الشرقية، إذن فاقتراض الآلات الغربية وإدخالها في موسيقانا العربية ليس سوى عودة إلى الأصول!

هذه السفطسة التعليلية ما هي إلاّ حذلقة كلام غير مسؤول، ولا يستند إلى رؤية علمية حقيقية لتعليل وتبرير إقحام الآلات الغربيـة في الموســـيقا العربية. ونحن نرى أن الموســـيقيين العرب لم ينتظروا تعليلا كهذا ليقبلوا أو يُحجموا عن استخدام الآلات الغربيـة في موســـيقـانـا. ففي عـام 1876 فَتَنَ كمـان العازف السوري انطوان الشوا آذان المصـريين. ومنذ مطلع القرن العشـــرين كـانت آلات البيـانو تتصـــدر بيوت أفنديـة "العصـــر الذهبي". وأصـــبح للكلارينيت وللغيتار مريدون، ووجد الأكورديون له مكانا في الأوركسترا، وأصبحت الفرق

[32] رزق الله هيلان، المرجع السابق، الصفحة 319 وما يليها.

الشـــرقية "الحديثة" تضـــم فيلقاً من عازفي الطبول (درامز) والغيتـارات الكهربـائيـة بـأنواعهـا، وآلات الأورغ المُشَـــرّقـة تُصنّعها لنا وحدنا مصانع اليابان!

وعَوّاد من عيار وطراز منير بشـير وجد نفسـه في موقف الدفـاع عن آلته الخجولة الراقية أمام هجوم الغيتار الكهربائي بصـــوته الجهوريّ الأقرع، فقال: "نحن نرى كيف أُبعد العود من الفرق الشـــرقيـة واســـتُبدل بـالآلات الغربيـة كـالغيتـار الكهربائي، ليتمكنوا من عزف ألحان مشـوهة سـطحية تسـتمد "وحيها" من موسيقا منوعات أوربية رديئة ضـحلة. وكل هذا باسم تقدم وتطور الموسيقا العربية"[33].

وكان للمؤلف الموسـيقي الفلكلوري اللبناني زكي ناصـيف رأي وقتئذٍ في هذا الموضـــوع يقول فيـه: "منـذ عـام 1630 حاول المصـــريون والســـوريون واللبنانيون عبثاً تحســـين مواصـفات العود الذي بقي كما هو على شـكله القديم. وأنا لا أفهم لماذا لا تتبنى الفرق الشـرقية نهائياً آلة الغيتار، وهي آلة موسـيقية عربية دخلت إسـبانيا عام 1711"[34]. هذا النوع من الاندفاع المتسـرع له محاذيره ونتائج خطيرة. فلو صـدر مثل هذا الحكم عن جاهل متحذلق لقابلناه بابتسـامة باهتة سـاخرة، أما أن يصـدر في ذلك الوقت عن ملحّن فلكلوري متمكّن فهذا يذهلنا إن لم نقل يخيب آمالنا. فالعود الآلة الرئيســـية في علم الموسيقا العربية النظرية الأساسية سيكون له في ذلك الوقت مكانٌ واحدٌ يرتاح فيه ويســـكن هو المتحف، وترقد إلى جانبه الموســـيقا العربيـة. وإذا اســـتبدلنـا الغيتـار بـالعود، والبيـانو بالســنطور، والهارب بالقانون، وحتى إذا شــرقنا هذه الآلات

---

[33] جورج راسي، المرجع السابق.

[34] مجلة لبنان، بيروت، 1973/4/17، ص13.

لتعزف أرباع الصوت فإننا نتساءل ما الذي سيبقى من الهوية الموسيقية الجماعية العربية؟

وقد قنّعت أقدر البلدان العربية وقتئذٍ على تملك ناصية الوسائل السمعية البصرية وأحسنها تنظيماً للحفلات الموسيقية العامة، قصورها وعجزها الفني، باسم التقدم الفني. ورداً على التأخر الذي نددت به مراراً أوساط المثقفين العرب، سرعان ما شهدت مصر بدايةً نهضةً غنائيةً أصيلة، لكنها أيضاً سرعان ما تهجّنت وفرضت على العالم العربي نجومها وطريقة غنائهم، في حين شهدت لبنان نهضةً موسيقيةً فلكلوريةً تتغنى بالطبيعة والضّيعة وبالأحداث اليومية التي تجري فيها بمفارقتها وقصصها العاطفية... البسيطة الريفية وبسهراتها وأغانيها ودبكاتها[35]. ثم سرعان ما نُقل هذا كلّه إلى خشبات مسارح المهرجانات[36].

في حمأة هذه التحولات، أكدت النهضة الوطنية القومية هويتها اللسانية العربية اجتماعياً ودينياً، كمعيار نابع عن الهوية العربية. ولكن في الحمأة نفسها تراجعت آلة العود الرئيسة الأساس في الموسيقا الشرقية العربية النظرية والتطبيقية، ولم تعد الآلة الأثيرة المفضلة سوى عند حفنةٍ من المتخصصين في الموسيقا وعند خُلّص السُمّاع. ولئن كانت الأمور في ذلك الوقت تجري على قدمٍ وساق، وعلى أحسن ما يرام بالنسبة للمنتجين ونجومهم الغنائية المفضلة، لقد كانت الأمور تسير على أسوأ حال بالنسبة لموسيقيي التراث المتضلّعين من مادتهم وأدواتهم ومعارفهم وثقافتهم الموسيقية. وراح هؤلاء يشتكون من أنهم لم يعودوا صالحين فاعلين

---

[35] مسرحيات فيروز والأخوين رحباني الأولى واسكتشاتهم، ومسرحيات صباح تعدّ نموذجاً عن هذه النهضة الموسيقية الغنائية الفلكلورية.

[36] كانت مهرجانات بعلبك السنوية منبراً لكل هذه الفعاليات الموسيقية الغنائية.

ضمن وسط وفي جو تغيرت فيهما معايير الشهرة، وتغيرت معها ظروف الإبداع وشروطه. وانسحب الفن من حلقات السُمّاع إلى سباق الإنتاج التجاري السريع اللاهث المحموم المتزلّف للجمهور. وكان السبب الكامن وراء لعبة الاستهلاك الموسيقي هذه وتساهل الجمهور فيها هو غياب كلّي لنظام تربية وتوعية موسيقية عند الناس عموماً. وصار "الفن" اليوم يحتاج إلى مُسوّق وسوق، شأنه شأن كل تجارة تعرض وتبيع بضائعها وتروّج لها. ويتحمل سدنته القائمون القيّمون عليه اليوم مسؤولية تسميم الذوق الموسيقي العام وتشويهه، ومسؤولية تبلّد أذهان وآذان الناس موسيقياً. وأصبح الحال يحتاج فعلاً إلى توعيةٍ وتربيةٍ وتأهيل جادٍ على مستوى المجتمع كله. عندئذٍ فقط يستطيع عازف بارع مثقف متنوّر أن يتأبط عوده، دون أن يتأبطوا به شراً، وأن يلامس أوتاره ويرتجل غارفاً من علمه وحسّه، يعزف للفن ولآذان مصغية ونفوس متلقيّة ذوّاقة.

الذين أسسوا مهرجانات بعلبك، رغم نواياهم الطيبة المتحمسة وقتئذٍ لخدمة الموسيقا، خصصوا عروض مهرجان عام 1956 كلها للموسيقا الكلاسيكية الغربية! مما دفع حماة الفلكلور اللبناني[37] إلى أم يجوبوا القرى اللبنانية يجمعون الألحان الفلكلورية بغية العودة إلى الأصول، ورد الاعتبار للموسيقا الشعبية التي تضررت وتراجعت وأُهملت وأُسيء النظر إليها والحكم عليها وتقييمها إبّان فترة الانتداب الفرنسي. لكن هؤلاء أنفسهم لجؤوا في شتاء عام 1957 إلى شخص يدعى إيغور مويسيّيف **Igor Moïsséiev** ، متناسين أو ربما متغافلين أن مواهبه تنحصر في تقديم عروض سيرك

[37] نذكر منهم على سبيل المثال لا الحصر: سلوى سعيد، كامّي وسامي أبو صُوّان، ليونيل غُرّه...

على أســـس فلكلوريـة! ومنذ ذلك الوقت تحديداً بدأ اللبنانيون والعرب معهم يشـــاهدون حلقات دبكـة ورقص تُعقد وتتحلق على المسارح وفي الأفلام ينتعل راقصوها ودبّاكوها جزمات من الجلد طويلـة العنق تـذكرنـا بالقوزاق والســـلاف وبأحذية الغســـتابو اللمّاعة. ولم يكن القرويون ينتعلون يوماً، على حد علمنـا، هذا النوع من الأحذية في قرى لبنان أو ســـورية في مطلع القرن. وجـاء العراق وســـورية وقتئذٍ مســـتشـــارون متخصصون بالفلكلور، أتوا من أوربا الشرقية واقترحوا على الســوريين والعراقيين "إصــلاحات"، وســاعدوهم في إعداد فرق فلكلورية تقدم عروضـاً على خشبات المسارح. وفي هذه التجربـة أيضـــاً ظهر دبّاكونـا وهم ينتعلون جزماتهم اللماعة الطويلة العنق، تدعمهم فيالق من الطبالين ونفّاخي النحاسيات اللمـاعـة، وقد انضـــموا إلى الفرقـة التقليدية، حتى فرقة أمية الســورية للفنون الشــعبية لم تســلم في ذلك الوقت من إقحام الترومبون لدعم الفلكلور السـوري ونفخه بنفخةٍ في الصـور! ما أكثر حملات البلقنة هذه في موســيقانا وتراثنا الموســيقي الشـــعبي. تشـــويــه الفلكلور، تراث أمــة، بحجــة التطوير والتعصـير جعل هذه الموسـيقا أعجمية الوقع في آذاننا غريبة على أنظـارنـا، ونحن نرى الراقصـــين يتحلقون بزيّ مبندق، وحركات ليست من حركات أهلنا في شـيء، حتى ليخيّل إليك أنك تشـهد عروضـاً لفرق بلغارية أو هنغارية أو يوغوسلافية، أو قوقازية...

دراسات وأبحاث

❐ كتاب الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني

-أ.محمود كامل
مؤرخ
-أ. د. إيزيس فتح الله جبراوي
وكيلة كلية التربية الموسيقية (سابقاً)
جامعة حلوان

من أشهر تآليف أبي الفرج الأصفهاني **كتاب "الأغاني"، وهو موسوعة في التاريخ والأدب والنقد والموسيقا والأخبار والتراجم، ألفه على الأصوات المئة المختارة لهارون الرشيد. فكان يُقَوّم الصوت ويترجم لناظمه وملحنه ومغنيه، لذا حوى معلومات غنية صورت الحياة الاجتماعية والفنية للعرب منذ الجاهلية حتى العصر العباسي.**

قال عنه **ابن خلدون**: ((..لعمري إنه ديوان العرب، وجامع أشتات المحاسن التي سلفت لهم في كل فن من فنون الشعر والتاريخ والغناء وسائر الأحوال. ولا يعادل به كتاب في ذلك فيما نعلم..)).

وقد ضاق البعض لكثرة عدد أجزاء الكتاب والاستطرادات العديدة التي يضمها، وأسماء الأصوات وطرائقها وإيقاعاتها.

وقد توفر لعالم جليل في القرن السابع الهجري (أواخر القرن الثالث عشر الميلادي) وهو **محمد بن سالم الواصلي، ابن واصل الحموي**، عرض كتاب الأغاني من جديد بما فيه من قصص رائعة، وتاريخ وأدب وأشعار دون تكرار، فأصدر "تجريد الأغاني".

أصفهان أو أصبهان: هي مدينة بوسط إيران اسمها الأول أسبدانا، تقع في منتصف الطريق بين إيران وشيراز. كانت عاصمة فارس أكثر من مرة منذ القرن الحادي عشر، تضم القصر الإمبراطوري والمسجد اللذين بناهما الشاه **عباس**

الأول، وحي جلفه الذي أنشأه عام 1605م وخصصه لسكنى الأرمن.

وفي عام 1387م قام الفاتح المغولي **تيمورلنك** (1336-1405م) بتخريب المدينة والتنكيل بأهلها. ثم فتحها السلطان **سليمان العثماني** عام 1548م واحتلتها القوات الروسية عام 1916م، واشتهرت بتحفها المعدنية، وهي اليوم مركز لصناعة النسيج. وأصفهان اسم مقام موسيقي عربي.

أما بالنسبة لعالمنا الجليل فلقب **الأصفهاني** هو الاسم الأكثر شهرة، ولكن **الأصبهاني** ذكر كثيراً في أصل هذا النسب، وقد أكد ذلك كثير من المؤرخين، أمثال:

- **ياقوت الحموي**، في معجم الأدباء (الجزء الخامس، ص149، 168).
- **أبو نعيم الأصبهاني** في ذكر أخبار أصبهان (الجزء الثاني، ص22).
- **الخطيب البغدادي**، في تاريخه (الجزء 11، ص398، 400).

كما ذكر أبو الفرج في مقدمة كتابه[1] في قوله: ((...هذا الكتاب ألفه علي بن الحسين بن محمد القرشي الكاتب، المعروف بالأصبهاني..)).

نشأته: استناداً إلى رأي **طاش كبري زادة** في كتاب "مفتاح السعادة" أن مولد أبي الفرج كان في مدينة أصبهان، وقد تأثر بهذا الرأي عدد كبير من العلماء، حتى جاءت اللجنة المكلفة بتصحيح كتاب الأغاني[2]، وذكرت نفس الرأي في الجزء الأول دون أدنى إلتفاتة إلى صحة المصادر المتقدمة.

---

[1] أغاني دار الكتب، ج(1)_ ص5.

[2] أغاني دار الكتب، تصدير ج(1)- ص 15.

وبالبحث حول معاصـريه، أو من ترك فيهم أبو الفرج أثراً يذكر، مثل **ابن أبي الفوارس**)، أو شـاهد عيان، مثل **أبي نعيم الأصـــبهـاني** و**ابن النـديم** أو من كـان قريـب الزمن منـه مثـل **الخطيب البغدادي**، وغيرهم...جميع هؤلاء شـاهدوا أبا الفرج ورددوا عنه وترجموا له، ولم يشـيروا أنه كان مولوداً بمدينة أصبهان، بل جاءت إشاراتهم أنه نشأ وتربى في بغداد.

وعن تاريخ ولادته، فقد اتفق الجميع بالإجماع، وهو سـنة أربع وثمـانين ومئتين، أمـا عن تـاريخ وفـاتـه فقد اختلف القول فيه.

- ذكر **ابن النـديم** أنه توفي سـنة نيف وسـتين وثلاثمئة وكان (قريناً له).
- ذكر **أبو نعيم** أنه توفي سنة سبع وخمسين وثلاثمئة.
- ذكر **ابن أبي الفوارس** أنه توفي سـنة سـت وخمسـين وثلاثمئة وكان (تلميذاً له).

وبعد الاسـتنـاد إلى الروائيين والبـاحثين، نرى أن الرأي الأخير هو الأقرب إلى الصـحة. وكانت وفاته في شـهر ذي الحجة وعمره نحو اثنتين وسبعين سنة.

أمـا من نـاحيـة المكـان الـذي ولـد فيـه أبو الفرج، فنرى بعد تتبع الكثير من الآراء والأحداث، أن ولادته كانت في **سر من رأى**[3]، منذ الجد الأكبر له **أحمد بن الهيثم** إلى الجد الأصـغر **محمد بن أحمد بن الهيثم**، إلى الأب **الحسـين بن محمد بن أحمد بن الهيثم**، إلى الابن **علي بن الحسـين بن محمد بن أحمد بن الهيثم بن عبد الرحمن بن عبد الله بن مروان بن الحكم بن أبي العاص بن أمية بن عبد شـمس بن عبد مناف الأموي القرشي.**

---

[3] يذكر الذهبي في كتاب (دول الإسـلام) جزء (1) ص133، أن المعتصـم هو أول من أمر بإنشاء مدينة سميت (سر من رأى)، وهي سامراء.

وكان عالماً بأيام الناس والأنســـاب والســـير، وشـــاعراً محسناً، والغالب عليه رواية الأخبار والآداب.

شيوخ أبي الفرج ومؤدبوه ورواته

تلقى أبو الفرج علومه الأولية في بيت له مكانة من العلم، عالٍ في الأدب والرواية. كان جده الأكبر (**أحمد بن الهيثم**) أحد الرواة، نقل عنه أبو الفرج روايات كان أشـــهرها معرفة جده لأبيه وصلته **بإسحق الموصلي** والتردد عليه في داره. أما جده لأمه، فكان أحد الكتاب، نقل عنه أبو الفرج قوله:

((..نســـخت من كتاب جدي لأمي **يحيى بن محمد بن ثوابة**...وأخبرني عمي **الحسين بن محمد..**)).

من هذه الأسرة الثرية في العلم والأدب والرواية، أخذ أبو الفرج يشـــد الرحال والطواف طالباً العلم والأدب والرواية على يد عدد من شيوخه ممن حفظ عنهم في مجالس الدرس، وروى عنهم الكثير من الأخبار، وحمل عنهم الكثير من المرويات.

فقد التقى أبو الفرج بعدد كبير من الشـــيوخ، وقد ذكر ذلك في كتابه "الأغاني" ضمن روايته، مثل:

جاء في الأغاني في أخبار **عروة بن أذينة**، قوله: ((..حدثني **محمد بن جرير الطبري** وحفظته..)).

وجاء في أخبار **أبي الأســـود الدؤلي** قوله: ((..أخبرنا أبو **جعفر بن رستم الطبري النحوي** أن **أبا الأسود الدؤلي**، دخل إلى ابنته بالبصـــرة، فقالت له: يا أبتِ ما أشـــدُّ الحر (رفعت كلمة أشد)، فظنها تسأله تستفهم منه: أيّ زمان الحر أشد؟ فقال لها: شـــهرُ ناجرٍ[4]، فقالت: يا أبت إنما أخبرتك، ولم أســـألك. فأتى أمير المؤمنين **علي بن أبي طالب**، فقال له: يا أمير المؤمنين، لقد ذهبتْ لغة العرب لمّا خالطت العجم،

[4] هو شهر صفر، وكان يسمى ناجر في الجاهلية.

وأوشـــك إن تطاول عليها زمان أن تضـــمحلّ، فقال له: وما ذلك؟ فأخبره خبر ابنته، فأمره فاشترى صحفاً بدرهم، وأملى عليه: الكلام كله لا يخرج عن اسم وفعل وحرف جاء لمعنى، (وهذا القول أول كتاب سـيبويه)، ثم رسـم أصـول النحو كلها فنقلها النحويون وفرّعوها[5]..)).

قال **أبو الفرج**: ((...هذا حفظته عن **أبي جعفر** وأنا حديث الســـن، فكتبتــه من حفظي، واللفظ يزيـد وينقص، وهـذا معناه...)).

وجاء في مقاتل الطالبيين: ((..فســـمعت بعض مشـــايخنا الكوفيين يذكر...)). وعن مؤدبيـه، قـال في كتـاب الأغـاني: ((..أخبرني **محمـد بن الحســـين الكنـدي الكوفي** مؤدبي، قال:...)). وجاء في موضـــع آخر: ((..حدثني بذلك **أحمد بن عمران** المؤدب..))، وكذلك: ((..أخبرني **أحمد بن العباســـي العسكري** المؤدب...)). بهذه الصفات ذكر أبو الفرج مؤدبيه، وجميعهم بلا شك كان لهم الأثر البعيد في حياته.

ومن الإخبـاريين المعـاصـــرين لأبي الفرج، نـذكر قولـه: ((..أخبرني **عبـد الله ابن الربيع أبو بكر الربيعي** صـــديقنـا رحمة الله عليه..)).

تلاميذ أبي الفرج

لأبي الفرج جمعٌ غفير من التلاميـذ، منهم من اقتفى أثره في الروايـة والخبر والإســـنـاد، ومنهم من كـان عـالمـاً حافظاً فقيهـاً انفرد بعلم الحـديـث، ومنهم من تتبع أثر اللغـة والأدب. ومن هؤلاء نذكر:

أبا الحسن المعروف بابن طيب الرزاز، أشار إليه **الخطيب البغدادي** في كتابه "تاريخ بغداد"، بقوله ((..ممن ســـمع على أبي الفرج الأصبهاني..)).

---

[5] الأغاني، المجلد 12، ص 302، طبعة دار الثقافة ببيروت.

كما روى **أبو علي المحسن التنوخي**، فقال: ((..كان معنا في مجلس أبي الفرج شيخ أندلسي، قدم لطلب العلم، ولزم أبا الفرج، يقال له **يحيى بن مالك ابن عائذ الأندلسي**...)).

ومن تلاميذه أيضاً :**أبو علي المحسن بن علي بن محمد بن داود بن فهم**، وكذلك القاضي **التنوخي** تأدب عليه. ومنهم صاحب الفهرست، وقد جاء ذكر ذلك في "مجلة مجمع اللغة العربية" بدمشق.

وقد روى عنه عالم كثير يطول تعدادهم، نذكر منهم: **"أبو اسحق إبراهيم ابن أحمد بن محمد الطبري، وأبو الحسن علي بن عمر بن أحمد بن مهدي البغدادي الدارقطني، وإبراهيم بن مخلد بن جعفر بن مخلد بن سهل المعروف بالباقرجي، ومحمد بن أبي الفوارس، وأبو علي دوما..** وغيرهم.

آثار أبي الفرج الأدبية والفكرية

لأبي الفرج آثار قيمة دلت على سعة إطلاعه وصفاء ذهنه، فهو رئيس من رؤساء الكتاب، وزعيم من زعماء الأدب، وعمدة المؤرخين والمحققين في أمور اللغة. تتبع شوارد الأخبار والآثار والأحاديث والأنساب ورواتها وأسانيدها فحفظها، وعلم النحو والسير والمغازي والأشربة والبيطرة والطب والنجوم، فكان إماماً فيها.

ولم يقف أبو الفرج عند حد تدبير الأمور واختزان العلوم وحفظها، بل أخرج من تلك الفرائد كتباً نفيسة قيمة نافعة، لا تزال الأجيال تفخر ببعض منها، وتنهل من فيضها حتى الآن، وخاصة كتاب "الأغاني"، الذي يعدّ من أشهر مؤلفاته. وقد أجمع المؤرخون في عصره وبعد عصره على أنه لم يعمل في بابه مثله، ولولاه لضاع كثيرٌ من شعر العرب في الجاهلية وصدر الإسلام، فهو المصدر الوحيد لكثير من ذلك

النتـاج الفكري والأدبي لتلـك الحقبـة وحتى منتصـــف القرن الرابع الهجري لتلك الحضـارة الإسلامية في الدولتين الأموية والعباسية.

ولأبي الفرج مؤلفات عديدة وآثار قيمة يزيد عددها على خمســة وثمانين كتاباً، معظمها ضـــاع بمرور الزمن[6]، ولم نقف إلا على ثلاثة كتب هي:

1-كتاب الأغاني الكبير (مطبوع).
2-كتاب مقاتل الطالبين (مطبوع).
3-مجموع ديوان أبي تمام (مخطوط).

ترتيب كتاب الأغاني[7]

يقوم على حصر الأصوات المئة المختارة، وأغاني الخلفاء وأولادهم، ثم أغاني المشـــهورين من المغنين والمغنيات. وقد نص على ذلك أبو الفرج بقوله: ((...ولعل من يتصـــفح ذلك ينكر تركنا تصـنيفه أبواباً على طرائق الغناء، أو على طبقات المغنين في أزمانهم ومراتبهم، أو على شـيء مما غُنّيَ به من شـعر شـاعر. والمانع في ذلك والباعث على ما نحوناه علل، منهـا: أنـا جعلنـا ابتداءه الأصـــوات الثلاثـة المختـارة، وكـان شـــعراؤهـا من المتـأخرين وأولهم **أبو قطيفـة**، وليس من الشـــعراء المعدودين ولا من الفحول، ثم **عمر بن أبي ربيعة**، ثم **نُصَـــيـب**، فلمـا جرى أول الكتـاب هـذا المجرى ولم يكن ترتيب الشـعراء فيه، ألحق آخره بأوله وجعل على حسـب ما حضـر ذكره، وكذلك سـائر المئة صـوت، فإنها جارية على

---

[6] أفرد أبو الفرج كتاباً أسماه (المجرد)، يحتوي على جميع أخبار الغناء المتقدم والمتأخر، ولكنه مفقود.

[7] قضى أبو الفرج خمسين عاماً في فترات متقاربة حيناً ومتباعدة حيناً آخر في تأليف كتبه، ومنها كتاب الأغاني الذائع صيته في العصور الإسلامية إلى وقتنا هذا.

غير ترتيب الشـــعراء والمغنين، وليس المغزى في الكتـاب ترتيب الطبقات، وإنما المغزى فيه ما ضمنه من ذكر الأغاني بأخبارها، وليس هذا مما يضر فيها..))[8].

طبعات كتاب الأغاني ومختصراته وفهارسه

طبع الجزء الأول باللغة العربية، واعتنى بضـــبطه وطبعه **كوز جـارتن** **Kose Garten** بمدينـة جوبيز عـام 1840م، ومعه ترجمة باللغة اللاتينية مع تعليقات ذات قيمة علمية[9]، وينتهي هذا الجزء إلى أخبار **ابن محرز** ونسبه، ويقسم القسم العربي من هذا الجزء في 238 صـــفحـة من حجم كتـاب الأغـاني. وآخر صـفحة فيه تتفق مع صـفحة 152 من الجزء المطبوع بمطبعة بولاق، وصـــفحـة 147 من الجزء المطبوع بمطبعة الساس، وصفحة 382 من الجزء المطبوع بمطبعة دار الكتب المصرية.

ثم ظهر كتاب الأغاني بعد ذلك في عشـرين جزءاً بمطبعة بولاق، سـنة 1285هـــ وسـنة 1868م. وهذه تعدّ أول طبعة كـاملـة ظهرت لكتـاب الأغـاني في عالم المطبوعات. ثم أظهر **رودولف بْرُنـاو** **R. Brunnow** الجزء الحـادي والعشـــرين في مدينة ليدن عام 1888م[10].

وقد قـامت حول هذا الجزء الأخير مطارحات ومناظرات، قـال فيهـا **الأصـــمعي:** ((...وقد ثبت بعد البحث والتحقيق أن هـذا الجزء ليس من تجزئـة المؤلف، بـل زيـادات عثر عليهـا المسـتشـرق في عدة نسـخ مخطوطة محفوظة بمكتبات برلين وغيرهـا، فجمعهـا في جزء ســماه بـالجزء الحـادي والعشرين..)).

---

[8] أغاني دار الكتب، ج(1)-ص4،3.

[9] فارمر، تاريخ الموسيقا العربية- ص193.

[10] فارمر، تاريخ الموسيقا العربية- ص194.

وأوصى **الأصمعي** العلماء والمحققين توزيع هذا الجزء في أماكنه من الأجزاء الأصلية وحصره بين قوسين، مع بيان أنها من الجزء الحادي والعشرين عن نسخة كذا... بهذا يصبح الكتاب في عشرين جزءاً حسب تجزئة المؤلف.

والأصمعي نشر كتابه "أبو الفرج الأصبهاني وكتابه الأغاني" عام 1951م، أي بعد طبعة بولاق والساس ودار الكتب، ولم ينظر أحد إلى الآن في هذا التنبيه. وقد أخرج **جويدي** Guidi المستشرق الإيطالي فهرسه القيم لكتاب الأغاني عام 1895م، ثم اشترك مع مجموعة بعمل فهارس هجائية وافية طُبعت باللغة الفرنسية في ليدن عام 1900م، اشتملت على أربعة فهارس، الأول للشعراء، والثاني في القوافي، والثالث في أسماء الرجال والنساء والقبائل، والرابع في أسماء الأمكنة والجبال والمياه.

ثم ظهرت الطبعة الثالثة من الأغاني عام 1905-1906م، قام بتحقيقها **أحمد الشنقيطي** وأضاف إليها الجزء الحادي والعشرين، مع إضافة ترجمة الفهارس التي وضعها العلماء المستشرقون، علماً بأن هذه الفهارس لا تتفق إلا مع صفحات طبعة بولاق فقط.

وهناك من الفهارس المخطوطة بدار الكتب ما ترجم من النسخة المخطوطة في ليدن بقلم **عبد اللطيف ثنيان** (بدأ فيها عام 1903م وانتهى منها عام 1904م). كما توجد ترجمة لكتاب الأغاني معربة عن الفرنسية، في أربعة أجزاء في مجلدين، طبع في القاهرة عام 1905م بقلم **محمد أفندي مسعود الكاتب.**

ثم ظهر "تصحيح كتاب الأغاني"، قام بجمعه الشنقيطي وقام بطبعه الأصمعي بعد إضافة بعض التنقيحات والزيادات

على هيئة جداول، تضم الطبعتين (بولاق والساس) عام 1916م.

ثم نشرت دار الكتب عام 1927م كتاب الأغاني، وتوقفت عند الجزء السادس عشر عام 1961م. وقد جاءت هذه الطبعة بأحسن ما وصلت إليه طباعة كتاب الأغاني، فقد عُنيت بالغامض من الشعر، كما أخرجت فهارس، أحدها لأسماء الشعراء، وغيرها لرجال السند، وأخرى للمغنين ثم رواة الألحان، ثم الأعلام، مع ذكر أسماء القبائل وأسماء الأماكن، وغير ذلك من فهارس للقوافي وأنصاف الأبيات، وأيام العرب والأمثال والموضوعات.

وفي بيروت قامت دار صادر ودار الثقافة بنشر كتاب الأغاني في خمسة وعشرين جزءاً، وبضم ذلك الفهرست في جزأين، وظهر الجزء الأول عام 1955م.

بعد ذلك الوقت قامت الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر بطبع الكتاب على نسق طبعة الدار المتقدمة، لمحاولة إعادة طبع الأجزاء الستة عشر السابقة، إلا أنهم اكتفوا بالجزء الأول والثاني فقط، ثم بدؤوا بالجزء السابع عشر مع الحذف والزيادة والتصويب والتعديل، وكان بدء الجزء الأول والجزء السابع عشر عام 1970م حتى الانتهاء إلى الجزء الرابع والعشرين عام 1974م.

وفي أثناء ذلك قامت المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة عام 1964م بطبع الأجزاء الستة عشر بالتصوير، وتعرف بالطبعة المصورة عن دار الكتب، ثم تولت دار الشعب إصدار بعض أجزاء منه.

أما أول من قام بتلخيص وتجريد الأغاني، فهو أبو الفرج الأصبهاني نفسه، فقد لخص كتابه الأغاني الكبير بكتاب أسماه "المجزأ"، ثم قام بنفس العمل مجموعة من العلماء،

منهم الوزير **الحسين بن علي بن حسين، أبو القاسم المعروف بالمغربي** (توفي عام 1027م).

وممن جرد الأغاني **جمال الدين أبو عبدالله محمد بن سالم بن نصر الله المعروف بابن واصل الحموي** (ت 1297م) كما سبق ذكره.

غير أن شيئاً من هذه المختصرات والمجردات لم يصل إلينا، إلا "تجريد الأغاني" **لابن واصل الحموي**، و"مختار الأغاني في الأخبار والتهاني" **لابن منظور المصري.**

وقد قام الأب **أنطون صالحاني** بطبع كتابه "رنّات المثالث والمثاني في روايات الأغاني" عام 1888م، ثم أتى **محمد الخضري** في كتابه "مهذب الأغاني" عام 1909م، فقام بتوزيع التراجم على القبائل، ثم شرع **الخضري** في وضع الجزء العاشر للغناء والمغنين، بتهذيب **عبد المنعم شلبي** وتحقيقه. وقد خلط **أبو الفرج** بين هذا وذاك، فخرج ذلك الاختيار فيما أسماه المئة صوت المختارة، بينما ذكر **ياقوت** أن **أبا الفرج** وضع في كتابه تسعة وتسعين صوتاً فقط.

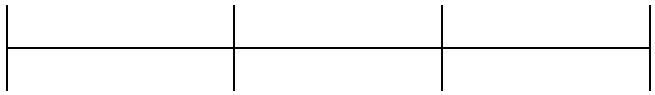
وبإحصاء الأصوات في كتاب الأغاني في الأجزاء الأربعة والعشرين، نجدها تأتي في (3057) صوتاً بين أصوات مختارة معروفة، وأصوات مختارة بين السطور، وأصوات غير مختارة، وأصوات غير مختارة بين السطور.

تجنيسات الغناء في كتاب الأصبهاني

ذكر **الأصبهاني** أن **إسحاق الموصلي** هو الذي صحح أجناس الأغاني وطرائقها وميزها تمييزاً. لذلك بنى تأليف الألحان في كتابه على نفس المذهب دون التطرق إلى شرح تلك المصطلحات، لذلك سنتناولها بإيجاز مع التعرف على نظرائها وفقاً لرأي المحدثين في عصرنا هذا.

يعدّ الجنس الفيثاغوري القديم أقدم الأجناس في الوجود، وينسب إلى قدماء اليونان. وقد سماه العرب (الجنس ذو المدتين)، ويعرفه البعض إصطلاحاً باسم (جنس عجم)، وقد استخدمه العرب حتى القرن الثاني للهجرة وبيانه كما يلي:

نسب أ 8.9 ب 8.9 ج 24/256 د 3



أطوال 324 288 256 243

الجنس ذو المدتين

وبعد تعديل الدرجة الثالثة للجنس ذي المدتين، عرف العرب صنفين من الأجناس القوية هما: (الجنس القوي ذو المدتين)، (الجنس القوي المستقيم). ويضم كل منهما ثلاثة أنواع.

وقد اعتمد إسحاق (وسطى زلزل) في تقسيمه لأنواع الجنس القوي المستقيم الذي يعرف أصله في زماننا (مقام راست).

وبذلك عرف إسحاق الأجناس الستة الأصول: الجنس القوي ذو المدتين، ويعرف إصطلاحاً (عجم)، وله ثلاثة أنواع، ثم الجنس القوي المستقيم، ويعرف إصطلاحاً (راست)، وله ثلاثة أنواع.

بعد ذلك أضاف إسحاق جنسين، فاستخدم الجنس الأول من كل نوع على الاستدارة على الخنصر، بدلاً من الاستقرار على المطلق، فصارت جميعها ثمانية، وعرفت إصطلاحاً في زمن إسحاق، وسار على دربه أبو الفرج كما يلي:

1. مطلق في مجرى البنصر، أو بالبنصر، وأحياناً مطلق بالبنصر.

2. بالسبابة في مجرى البنصر، أو بالوسطى.
3. بالبنصر في مجراها.
4. بالخنصر في مجرى البنصر، ولم يستعمل.

وجميعها هي من أنواع الصـــنف الأول (الجنس القوي ذو المدتين)، المعروف إصطلاحاً باسم (جنس عجم).

أما أنواع الصنف الثاني المعروف إصطلاحاً باسم (جنس راست) فهي كالآتي:

1-مطلق في مجرى الوسطى.
2-بالسبابة في مجرى الوسطى.
3-بالوسطى في مجراها.
4-بالخنصر في مجرى الوسطى.

ويمكن أن نســتعين في شــرح هذين الصــنفين بما ذكره الفارابي باختصـار، فيما سماه (الجنس القوي المتصـل)، وله ثلاثـة أنواع، يهمنـا منهـا الصــنف الثـاني الـذي قـال فيه:...ولنفصــل منه مركب بعدي كل وثمن كل، كل وتســع كل، فيبقى البقية كل وجزء من خمســة عشــر جزءاً، وبيانه كالتالي:

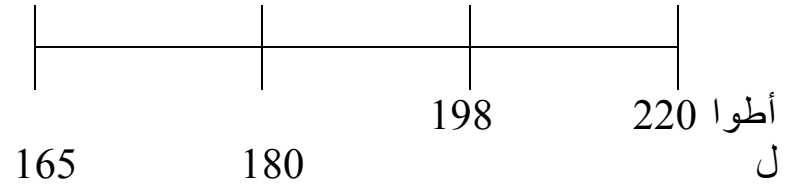
نسب	أ	9/10	ب	9/10	ج	15/16	د
أطوال	180		160		144		135

الجنس القوي المتصل الثاني (الأوسط)

ثم ذكر **الفارابي** النوع الثالث لنفس الصنف، فيما يلي:

...نفصل منه مركب بعدي كل وتسع كل، وكل وعشر كل، فيبقى البقية، كل وجزء من أحد عشــر جزءاً من كل"، وبيانه كما يلي:

نسب	أ	9/10	ب	10/11	ج	11/12	د



الجنس القوي المتصل الثالث (الأشد)

ويعرف الأول (القوي المتصل الثاني) في زماننا باسم (جنس عجم)، والثاني (القوي المتصل الثالث) باسم (جنس راست)، ويفضلهما **الفارابي** على باقي الأصناف الأخرى، فهما أكثر ملاءمة.

ونستشهد بقوله: ((..الجنس المتصل الأوسط هو الذي يجب أن يستعمل في العود بدل القوي ذي المدتين..)).

كذلك أوضح **الفارابي** أن نغمة (أ) تساوي مطلق البم، ونغمة (ب) هي نغمة السبابة، ونغمة (ج) هي نغمة البنصر، ونغمة (د) هي نغمة الخنصر، وهو نفس النظم المتبع سابقاً عند **إسحاق**، ويتلخص في أن الأنواع الأربعة في مجرى البنصر تدخل تحت صنف (جنس العجم)، بينما الأنواع الأربعة في مجرى الوسطى تدخل تحت صنف (جنس الراست).

أما أجناس الإيقاع الأصول الثمانية التي ذكر **أبو الفرج** بعض مصطلحاتها في كتابه الأغاني، فقد قام بمناقشتها عدة باحثين ومحققين وتباينت الآراء في بعض منها. وسنقوم بشرح ما يقابلنا منها على مذهب **الفارابي** الذي سبق أن تقدمنا بأبحاث في مجاله في مؤتمرات سابقة*

أما عن التدوين الموسيقي لتلك الأصوات، فقد نوه **أبو الفرج** في كتابه عما حدث عن **إسحاق الموصلي وإبراهيم**

* ملاحظة: قدم هذا البحث في مؤتمر القاهرة الثامن عام 1999.(المحرر).

بن المهدي حين قال: ((..أخبرني **يحيى بن علي بن يحيى** عمن روى: أن **إسحاق** كتب إلى **إبراهيم بن المهدي** بجنس صوت صنعه وإصبعه ومجراه وأجزاء لحنه، فغناه **إبراهيم** من غير أن يسمعه..)).

وهكذا يسوق **أبو الفرج** عدة أدلة على ممارسة العرب للتدوين من خلال قسمة الشعر وإيقاعه ومجراه وإصبعه وتجزئته وأقسامه ومخارج نغمة ومواضع مقاطعه ومقادير أدواره وأوزانه وحروفه الأبجدية.

وقد سبق أن ذكرنا أن **أبا الفرج** اعتمد في كتابه الأغاني على الأصوات المئة المختارة التي أمر **هارون الرشيد** باختيارها، فكلف **إبراهيم الموصلي وإسماعيل بن جامع وفليح بن أبي العوراء** بذلك. ثم أمرهم أن يختاروا عشرة منها فاختاروها، ثم أمرهم أن يختاروا ثلاثة أصوات منها، ففعلوا.

وقد اختلف الرواة حول أي من الأصوات الثلاثة التي أمر الرشيد باختيارها، وأشاروا في ذلك إلى ما ذكره **يحيى بن المنجم** والتي ذكرها **جحظه البرمكي**. ويشير **أبو الفرج** إلى صحة ما ذكره **ابن المنجم**، ويستشهد في ذلك بجودة الصنعة وإتقانها وإحكام مباديها ومقاطعها وما فيها من العمل.

وفي ختام هذا البحث نورد الأصوات الثلاثة المختارة وفقاً لرأي **يحيى بن المنجم وأبي الفرج**، مع محاولة للتعريف بها وترجمة مصطلحاتها.

- **من الأصوات المختارة:**

القَصرُ فالنْخَلُ* فالجمّاءُ
بينَهُما

* نخل كان لسعيد بن العاصي بين قصره وبين الجماء في أرض كانت له.

أشهى إلى القَلـــــبِ من أبـــوابِ
جَيْرون**
إلى البَـــــلاطِ فمـــــا حَازتْ
قرَائِنُه***
دُورٌ نَـــــزحْنَ عـــــنِ الفَحشْاءِ
والهوُنِ****
قد يَكتِمُ النـــــاسُ أســـــراراً
فـأعلَ ُمها
ولا ينَـــــالونَ حـــتّى المـــوتِ
مَكْنُوني

• لحن معبد بن وهب، في شـعر أبي قطيفة المعيطي، وهو لقب غلب عليه، واســـمه عمر بن الوليد بن أمية بن لؤي بن غالب، وهو من خفيف الثقيل الأول، بالوســـطى في مجراها، عروضه من أول البسيط.

• **الإيقاع**: خفيف ثقيل وتفسيره بالتدوين الحديث:

• **اللحن**: بالوسـطى في مجراها، وهو النوع الثالث للجنس القوي المستقيم، ويعادل في زماننا جنس العراق أو السيكا.

• **تفاعيل البحر البسيط هي**:

مستفعلن / فاعلن / مستفعلن / (فَـعِـلُنْ)

• **تقسيم شعر البيت الأول على التفاعيل**

القصر فنـ / نخلُ فلـ / جمماء بيـ /نهما

مستفعلـن / فـاعــلن / مستفعلـن /فَعِلن

** أبواب جيرون بدمشق.

*** القرائن- دور كانت لبني سعيد بن العاصي، متلاصقة، سميت بذلك لاقترانها، وسعيد بن العاصي عين أميراً على الكوفة بعد عثمان الوليد، وهو صاحب القصر الذي قال فيه أبو قطيفة هذه الأبيات.

****الهون- الهوان.

مستفعـلن / فـــاعلن / مستفعـلـــن / فاعل

• **معبـد**- هو معبـد بن وهـب، وقيـل ابن فَطُنى، وقيـل ابن فَطَن، مولى العـاص ابن وابصـــــة المخزومي، وقيـل مولى معاوية بن أبي سفيان.

أخذ الغناء عن سـائب خاثر ونشيط الفارسـي وجميلة، كان أبوه أسـود، وكان هو خلاسـياً مديد القامة، أحول. غنّى أول أيـام بني أميـة، وأدرك دولـة بني العبـاس، وقد أصـــابه الفالج وارتعش، فكان إذا غنى يُضحَكُ منه ويُهزَأ به.

قال **كروم بن معبد**: ((.. مات أبي وهو في عســكر الوليد بن يزيد وأنـا معـه، فنظرت حين أُخرج نعشـــه إلى ســـلاّمة القس، جاريـة يزيد بن عبد الملك، وقد أضـــرب الناس عنه ينظرون إليها، وهي آخذة بعمود الســـرير تندب أبي بشـــعر مطلعه:

قد لعمري بتّ ليْلِي كأخي الداءِ الوجيعِ...

وكـان معبـد قبـل مرضـــه أحســـن النـاس غنـاء وأجودهم صـــنعـة، وهو فحل المغنين وإمـام أهل المدينة في الغناء. له أصـــوات كثيرة كانوا قديماً يســـمونها (مدائن معبد) تشـــبّهاً للصـــوت بالمدينة، لكثرة ما فيه من العمل والصـــنعة، وتوفي عام 743م.

• **أبو قطيفة**- من شـــعراء بني عبد مناف، وهو عمرو بن الوليـد بن عقبـة بن أبي مُعَيْط بن أبي عمرو بن أميـة بن عبـد مناف بن قصـــي بن كلاب بن مُرّة بن كعب بن لؤي بن غالب بن فِهْر، وهو من العنابس (الأُسْد) من بني أمية.

أمـه بنـت الربيع بن ذي الخمار، نفاه ابن الزبير من المدينة مع الأمويين، ثم عفا عنه لما ســـمع شـــعره في تشـــوقه إلى المدينة، وآمنه، فلم يصـل إلى المدينة حتى مات. لحّن له معبد أحد الثلاثة أصوات المختارة.

طلق أبو قطيفة امرأته، ثم ندم بعد أن تزوجها رجل من أهل العراق، فقال فيها شعراً مطلعه:

فيا أَسَفا لفُرقةِ أمّ عمرٍو ورحلةِ أهلِها نحوَ العراقِ

- **من الأصوات المختارة**:

أَهـــــاجَ هَـــــواكَ المنـــزلُ المُتقادِمُ؟ نَعَمْ وبـــهِ مِمّـــنْ شَجـــاك معالمُ

مَضـــــــارِبُ أوتادٍ وأشَعثُ* دائر** مُقيم وسفعٌ*** في المحلّ جَوائِمُ****

الشعر لنصيب، عروضه من الطويل، والغناء في اللحن المختار لابن محرز، ثاني ثقيل، بإطلاق الوتر في مجرى البنصر، وله فيه أيضاً هزج بالسبابة في مجرى البنصر، وذكر جحظة عن أصحابه أنه هو المختار.

- **الإيقاع:** ثقيل ثان ويمكن تفسيره بالتدوين الحديث:

- **اللحن**: إطلاق الوتر في مجرى البنصر، ويعادل في زمننا مقام (العجم عشيران).
- **تفاعيل البحر الطويل هي**:

فعولن / مفاعيلن / فعولن / مفاعلن (مرتين)

- **تقسيم شعر البيت الأول على التفاعيل**:

---

*الأشعث هو الوتد.

**دائر- قديم

*** السفع-الأثافي قد اسودت من النار.

**** جوائم-الراسية.

أهاجَ / هواك المنـ / زلـلمُ / تقـادم

فعولُ / مفــاعيلن / فعولُ / مفاعلن

نعم وَ / بـه مـمن / شجاكَ / معــالم

فعـولُ / مـفاعيلن / فعــولُ / مفاعلن

• **نصيب**: هو نصيب بن رباح الأموي بالولاء، مولى عبد العزيز بن مروان، كان شاعراً فحلاً فصيحاً مقدّماً في النسيب والمديح، ولم يكن له حظ في الهجاء. وكان عفيفاً، وقيل إنه لم ينســب قط، إلا بامرأه. وكان أهل المدينة يدعونه النصــيب، تفخيماً لـه، ويردّدون شــعره. وكـان كبير النفس، مقدماً عند الملوك، يجيد مدحهم ومراثيهم، وكانت أمه سـوداء، وكان إذا قدم على هشــام بن عبد الملك، أخلى له مجلســه، واسـتنشـدَهُ مراثيَ بني أمية، فإذا أنشــده بكي وبكى معه، وأنشــده يوماً قصيدة له مطلعها:

إذا استبقَ الناسُ العلا سبقَتْهمُ شِمالُها يمينُكَ عفواً ثم صلّتْ

فقال له هشـام، يا أسود، قد بلغتَ غاية المدح، فسلني، فقال له يدك بالعطيةِ أجود وأبسـط من لسـاني بمسـألتِكَ. فقال: هذا والله أحسن من الشعر، وحباه وكساه وأحسن جائزته.

• **ابن محرز**: هو مســلم بن محرز ويكنى أبـا الخطـاب، مولى بني عبد الدار ابن قصــي، وقيل إن اسـمه (سَـلْم). ذكر إسـحاق الموصـلي أنه كان يسكن المدينة مرة ومكة مرة، فإذا أتى المدينة أقام بها ثلاثة أشـهر يتعلم الضـرب على العود من عَزّةَ الميلاء، ثم يعود إلى مكة فيقيم بها ثلاثة أشــهر. ثم انتقل إلى فـارس فتعلم ألحـان الفرس وأخذ غنـاءهم، ثم صــار إلى الشــام فتعلم ألحان الروم وأخذ غناءهم. فأسـقط من ذلك ما لا يســتحســن من نغم الفريقين وأخذ محاســنها، فمزج بعضَــها ببعض وألّف منها الأغاني التي صــنعها في أشــعار العرب،

فأتى بما لم يُسمع مثله، وكان يقال له **صنّاج العرب**، وهو أول من غنّى الرّمَلَ. وكان يعاني من مرض الجذام، لذلك لم يعاشر الخلفاء ولم يخالط الناس.

• **من الأصوات المختارة:**

تَشكّى الكُميتُ الجريَ لَمّا جَهدْتَهُ ... وبيّنْ لو يستطيعُ أن يتكلّما

لذلك أدْني دونَ خيْلي مكانَهُ ... وأوصي به ألا يُهانَ ويُكْرما

فَقُلتُ لهُ إنْ ألْقَ للعينِ قُرّةٌ ... فهانَ عليّ أنْ تَكِلّ وتَسْأَما

عدِمتُ إذاً وفْري* وفارقْتُ مهجتي ... لئن لم أقِلْ قَرْناً** إن اللهُ سَلّما

• **اللحن: ابن سريج** في شعر **عمر بن أبي ربيعة المخزومي**، ولحنه من الثقيل الثاني، مطلق في مجرى الوسطى(11).

• **الإيقاع**: الثقيل الثاني ويدون بالتدوين الحديث:

أو

•**اللحن**: مطلق في مجرى الوسطى، وهو النوع الأول من الجنس القوي المستقيم ويعادل في زماننا (جنس الراست).

---

*الوفر- الكثير/ الواسع من المال والمتاع.

** يريد قرن المنازل وهو مكان.

(11) وفيه لإسحاق ثاني ثقيل بالبنصر- عن رواية عمر بن بانة- وفيه ثقيل أول يقال إنه ليحيى المكي. وفيه خفيف رمل يقال إنه لأحمد بن موسى المنجم، وفيه للمقيض ثاني ثقيل آخر في نهاية الجودة. وكان عمر بن بانة صنع فيه لحناً فسقط لسقوط صنعته.

ملحوظة: لم نقمْ بتجزئة مقاطع الكلمات، لم نستدلَ على البحر الشعري الملحن منه هذا الصوت.

• **ابن سُرَيج**: هو عُبيد بن سريج، ويكنى أبا يحيى، مولى بني نوفل بن عبد مناف، وقيل مولى بني الحارث بن عبد المطلب، وقيل مولى بني ليث، وقيل ولى بني عائذ بن عبد الله بن عمر بن مخزوم. تعلم الغناء على يد ابن مِسْجَحٍ، غنّى في خلافة عثمان بن عفان، ومات بعد قتل الوليد بن يزيد، وكان يلقب بـ (وجه الباب) وكان لا يغني إلاّ مقنّعاً، فيسبل القناع على وجهه، وكان أحسن الناس غناء، يغني مرتجلاً ويوقّع على القضيب. وهو أول من ضرب بالعود على الغناء العربي في مكة، وذلك لأنه رآه مع العجم الذين قَدِمَ بهم ابن الزبير لبناء الكعبة، وكان أحذق الناس ضرباً عليه. وكانت أمه مولاة لآل عبد المطلب ويقال اسمها (رائقة).

قال إسحاق الموصلي، أصل الغناء أربعة نفر، مكّيان ومدنيان. فالمكّيان: ابن سريج وابن محرز، والمدنيان معبد ومالك. وتوفي بمرض الجذام في خلافة هشام بن عبد الملك.

• **عمر بن أبي ربيعة**: هو حُذيفة بن المُغيرة بن عبد الله بن عمر بن مخزوم بن يقظة بن مُرّة ابن لؤي بن غالب، ويكنى عمر أبا الخطاب، وكان أبو ربيعة جده يسمى ذا الرمحين لطوله، وكان يقال: كأنه يمشي على رمحين، وقال ابن منظور سُمّيَ بذلك لأنه قاتل برمحين. ولد في تلك الليلة التي قتل فيها عمر بن الخطاب، عام 644م، وعاش بمكة، وتوفي فيها عام 702م.

نشأ وحيد أمه مدللاً مرفهاً، وعاش حياة لاهية، وبرع في التعبير عن مشاعر المدّلهة في حبه. يغلب على شعره الطابع القصصي الحواري، ويُعدّ زعيم الغزليين الحسيين في الحجاز.

قال سـليمان بن عبد الملك لعمر بن أبي ربيعة: ما يمنعك من مدحنا؟ قال: إني لا أمدح الرجال، إنما أمدح النساء.

قائمة المراجع:

1. **ابن خلدون**: المقدمة، الطبعة الأولى، المطبعة الأميرية، 1320هـ.
2. **ابن زيلة**: الكافي في الموسيقا، تحقيق زكريا يوسف، طبع لجنة التأليف والنشر والترجمة، 1964م.
3. **ابن عبد ربه**: العقد الفريد، المطبعة الأزهرية، 1321هـ.
4. **ابن المنجم**: رسالة في الموسيقا، تحقيق زكريا يوسف، مطبعة لجنة التأليف والنشر والترجمة، 1964م.
5. **ابن النديم**: الفهرست، دار المعرفة، بيروت، لبنان، 1978م.
6. **ابن واصل الحموي**: تجريد الأغاني، تحقيق حسين وإبراهيم الإبياري، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، 1957م.
7. **أبو الفرج الأصبهاني**: الأغاني، إعداد لجنة نشر الكتاب، إشراف محمد أبو الفضل، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، المطبعة الثقافية، 1970: 1974م، ج(24:17).
8. **أبو الفرج الأصبهاني**: الأغاني ، الطبعة الأولى، دار الكتب (16 جزءاً) 1927:1961م.
9. **أبو نعيم الأصبهاني**: ذكر أخبار أصبهان، ليدن، 1931م.

10. **أحمد الهاشمي**: ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، مطبعة السعادة.
11. **الأصمعي أبو الفرج الأصبهاني** وكتابه الأغاني، دار المعارف، عام 1951م.
12. **إخوان الصفا**: رسائل إخوان الصفا وخلان الوفا، القسم الرياضي، مطبعة الآداب، 1306هـ.
13. **أنطون صالحاني اليسوعي**: رنات المثالث والمثاني في روايات الأغاني، الجزء الأول والثاني، المطبعة الكاثولوكية، بيروت 1888م.
14. **الأهواني**: الكندي، فيلسوف العرب، سلسلة أعلام العرب (26)، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر.
15. **التنوخي:** كتاب القوافي، تحقيق عوني عبد الرؤوف، مطبعة الحضارة العربية، 1975م.
16. **الحفني:** الموسيقا العربية وأعلامها، سلسلة التاريخ الموسيقي، الطبعة الثانية.
17. **الحموي**: معجم البلدان، دار صادر، بيروت، 1955م.
18. **الخطيب البغدادي**: تاريخ بغداد، الطبعة الأولى، مطبعة السعادة، 1931م.
19. **الخوارزمي:** مفتاح العلوم، الطبعة الثانية، مكتبة الكليات الأزهرية، 1981م.
20. **سيمون جارحي**: الموسيقا العربية، ترجمة جمال الخياط، مراجعة عبد المطلب صالح، الطبعة الأولى، دار الشروق، 1989م.

21. **طاش كبري زاد**: مفتاح السعادة ومصباح السيادة، تحقيق ومراجعة كامل كامل بكري وآخر، مطبعة الاستقلال الكبرى، عام 1967م.
22. **غطاس عبد الملك**: الموجز في شرح مصطلحات الأغاني، الشركة المصرية للطباعة والنشر، 1979م.
23. **غطاس عبد الملك، إيزيس فتح الله**: الشجرة ذات الأكمام الحاوية لأصول الأنغام، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1983م.
24. **الفارابي**: الموسيقي الكبير، تحقيق غطاس عبد الملك، مراجعة وتصدير الحفني، دار الكتاب العربي.
25. **فارمر**: تاريخ الموسيقا العربية، ترجمة حسين نصار، مراجعة الأهواني، دار الطباعة الحديثة، 1956م.
26. **محمد الخضري**: مهذب الأغاني، 1962م.
27. **يوسف فرحان دوخي:** كتاب الأغاني للأصفهاني، نقداً وتحليلاً، رسالة دكتوراة (غير منشورة)، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، 1981م.

□ مبادئ التوزيع الأوركسترالي (10)

نيكولاي ريمسكي ـ كورساكوف (1844-1908)

مؤلف وقائد أوركسترا روسي

ترجمة باسل ديب داوود

الهارموني لآلات النفخ النحاسية

يجب أن تكون الكتابة هنا، كما هو الحال في آلات النفخ الخشبية، بالتوسع الضيق بدون وجود فراغات في المسافات الصوتية.

الكتابة من أربعة أجزاء[1]

من الواضح أن رباعي الهورنات يمثل التركيب الأكثر سهولة في الهارموني من أربعة أجزاء، مقدماً صوتاً متكاملاً، بدون مضاعفة الباص في الأوكتاف.

1

ملاحظة: إن النماذج المعطاة في هذا القسم تمثل الأصوات الفعلية للهورنات والترومبيتات، كما هي في مدونة البيانو، وذلك من أجل التبسيط.

إذا وجدنا من الضروري مضاعفة الباص بالأوكتاف، نضاعفه بآلة الباصون إذ تكون عملية التضعيف فعالة، بينما يندر استخدام الترومبون والتوبا لرنينهما القوي، كما بيّنا. لا يستخدم رباعي الترومبون والتوبا في الهارموني من أربعة أجزاء بالتوضع الضيق على الأغلب، وتشكل الترومبون

[1] سيجد القارئ هنا أيضاً رموزاً مثبتة على الأمثلة هي: **corni** (هورن) **-Tr** – **be**(ترومبيت)- **Tr- bui**(ترومبون) – **tuba** (توبا). (المترجم).

الثالثة والتوبا قسم الباص بمضاعفة الأوكتاف، وتعطى الأجزاء الثلاثة العلوية عموماً لآلتي الترومبون المتبقيتين بدعم آلة ترومبين أو آلتي هورن بعزف موحد (**Unison**)، وذلك للحصول على صوت متوازن متكامل:

2

إنني أتبنى التركيب التالي للآلات النحاسية، وأعتبره مرضياً إلى حد كبير: آلتا هورن وآلة توبا لتشكيل قسم الباص بمضاعفة الأوكتاف، والأجزاء الثلاثة المتبقية تُعطى للترومبونات.

(رنين جميل ممتلئ) 3

يمكن متابعة الهارموني من أربعة أجزاء، في المجالات الصوتية العالية، إذ يُعطى الجزءان العلويان للترومبيتات، بآلتي ترومبون أو أربع آلات هورن مرتبة زوجاً زوجاً:

4

وعندما يتاح لنا وجود ثلاث آلات ترومبيت فيجب أن نعطي الجزء الرابع لآلة ترومبون، أو لآلتي هورن بعزف موحد (**Unison**):

5

يمكن استخدام الأجزاء المطوقة في الأكوردات المستقلة:

6

أو في السلسلة الهارمونية:

7

الكتابة من ثلاثة أجزاء

إن أفضـــــل التركيبـات هي الترومبونـات والهورنـات والترومبيتـات بتركيبـات ثلاثيـة. إذا كـانـت الآلات مختلطـة فيجب مضاعفة عدد الهورنات:

8

الكتابة من أجزاء متعددة

عند اســـتخدام كـامل المجموعـة يجب مضـــاعفـة عدد الهورنات:

9

في الهارموني المكون من سـبعة أو سـتة أو خمسـة أجزاء يجب حذف آلات معينة:

10

من المفضـل أن نعهد بتنافرات (**dis-cords**) الدرجة السابعة أو الثانية لآلات ذات لون صوتي مختلف:

11

عندما تكتب مثل هذه الأكوردات لأوركسترا لا تحتوي سوى على آلتي ترومبيت، فإنه من المستحيل جعل الهورنات مرتبة مثنى مثنى (**in pairs**). في مثل هذه الحالات يمكن تحقيق الترتيب التالي، بحيث يشار لآلات الهورن بالعزف درجة أعلى (**ff**) من باقي الآلات، للحصول على توازن في الصوت:

12

يجب استخدام الطريقة نفسها عندما يخفق استخدام الهورنات بالترتيب المزدوج في انتاج صوت مقنع.

عندما يتم توزيع الأكوردات ذات التوضع الواسع على طول مجالات هارمونية متعددة، فإن المدى الذي يظهر في آلات الهورن لا يحتاج إلى مضاعفة، وسيشابه ترتيب الأكورد الغنائي المكتوب لجوقتين أو ثلاث جوقات. مثلاً:

13

عملية التضعيف في الآلات النحاسية

تنتج عملية التضعيف الأكثر شيوعاً في الآلات النحاسية عبر وضع أكورد آلة الهورن جنباً إلى جنب مع نفس الأكورد المكتوب للترومبيتات أو الترومبونات. إن الطابع الرقيق والفخم لآلات الهورن يلطف صوت الترومبيتات والترومبونات، ويعدل من جَرْسها الحاد:

14

ويمكن أن نضـــع الأكورد المعطى للترومبيتـات جنبـاً إلى جنب مع أكورد الترومبونـات:

15

لكنـه غير شـــائع، لأن هـاتين الآلتين همـا الأكثر قوة في المجموعة النحاسية.

في التعـامل مع الأوركســترا كثيراً مـا تســتخدم الآلات النحاســية في عزف العلامات المســتمرة بأوكتافين أو ثلاثة، يجب ألا نتجـاهل هذا المجال الفعال. تعطى الـــــ (**tenuto**) عمومـاً لآلتي ترومبيـت أو أربع آلات هورن بمضـــاعفـة الأوكتـاف، (بـأوكتـافات مزدوجة). يتشـــكل الأوكتاف أحياناً بآلات الترومبيت والهورن تعزف معاً:

16

من النـادر في مثـل هـذه التركيبـات إســنـاد دور لآلـة الترومبون ذات الطـابع المفجر. توزع العلامـات المســتمرة بمضاعفة الأوكتاف عادةً على النحو التالي:

17

يمكن التعويض عن فقدان التوازن الناشـــئ عن مضـــاعفة العلامـة الوســطى بمزج الأجراس، التي تقود إلى قليـل من الانسجام في الأكورد.

أمثلة على هارموني الآلات النحاسية:

–) الأكوردات المستقلة:

- "ســنيغوروتشــكا"، (المقطع 74 من طبعة بلاييف)، 3 ترومبونات و 2 هورن.

- "ســنيغوروتشــكا"، (المقطع 140 من طبعة بلاييف)، 3 ترومبونــات و2 هورن. أكوردات في مجموعــات مختلفــة متناوبة (قارنه بالمثال 244).

- "ســنيغوروتشــكا"، (المقطع 171 من طبعة بلاييف)، كامل المجموعة النحاسية، إضـافة إلى 3 ترومبونات. (قارنه بالمثال 97 الوارد في العدد 21 من المجلة).

- "ســنيغوروتشــكا"، (المقطع 255 من طبعة بلاييف)، أربعة هورنات (بعلامات مكتومة).

- المثال رقم 129، "ســنيغوروتشــكا"، (قبل المقطع 289 من طبعة بلاييف)، أربعة هورنات - كل المجموعة النحاسية.

- *"ســادكو"* (قبل المقطع 9 من طبعة بلاييف)، كامل المجموعة النحاسية (باستخدام عملية تطويق الأجزاء).

- المثال رقم 130 "ســادكو"، (قبل المقطع 175 من طبعة بلاييف)، أجراس مختلطة (جنباً إلى جنب) –3 هورنات + 3ترومبيتــات. و"ســادكو" (قبل المقطع 338 من طبعة بلاييف)، كل الآلات النحاسية عدا التوبا.

- المثال رقم 131 " ســادكو" (المقطعان 191-193 من طبعة بلاييف)، كل المجموعة.

- المثال رقم 132 "ليلة الميلاد"، (قبل المقطع 180 من طبعة بلاييف)، كل المجموعة باســتخدام الخافت (**Mute**).

---

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

و"ليلـة الميلاد" (المقطع 181 من طبعـة بلاييف)، أربعـة هورنات + 3ترومبونات +توبا. (قارنه بالمثال 237).

- *"عروسـة القيصـر" (المقطع 178 من طبعة بلاييف)، النحاسيات والوتريات بالتناوب. (قارنه بالمثال242).

- *المثـال رقم 133 (الوارد في العـدد 20 من المجلـة)، "القيصـر سـالتان" (المقطع 102 من طبعة بلاييف)، المقياس السـابع، 2ترومبيت، 2ترومبون+ 4 هورن (جنباً إلى جنب)، و"القيصـر سـالتان" (المقطع 230 من طبعة بلاييف)، كامل النحاسيات، (قارنها بلوحة الأكوردات رقم II في نهاية الجزء الثـاني من الكتـاب، مثـال رقم 12 الوارد في العـدد 17 من المجلة.

- *"سـرفيليـا" (المقطع 154 من طبعـة بلاييف)، آلات نحاسية متنوعة.

- *"قصـة كيتيج" (المقطع 130 من طبعـة بلاييف)، 3 ترومبيتات، ترومبون وتوبا.

- المثال رقم 134 "قصـة كيتيج" (المقطع 199 من طبعة بلاييف)، أكوردات قصيرة (جنباً إلى جنب).

- *المثـال رقم 135 " الـديك الـذهبي" (المقطع 115 من طبعـة بلاييف)، هورنـات، ترومبونـات (بـاسـتخدام عمليـة تطويق الأصوات).

ج) هارموني أساسي :

- المثال رقم 136 "سنيغوروتشكا" (المقطع 79 من طبعة بـلاييف)، المقيـاس السـادس، أربعـة هورنـات. و "سـنيغوروتشـكـا" (المقطع 231 من طبعـة بلاييف)، 3 ترومبونـات، صـوت رقيق وعذب (قـارنـه بـالمثـال رقم 8 الوارد في العدد 17 من المجلة).

- "عنتر" (المقطعـان 64-65 من طبعـة بلاييف)، أربعـة هورنـات، لاحقاً 3 ترومبونات (قارنه بالمثال رقم 32 الوارد في العدد 18 من المجلة).

- *"شـهرزاد" الحركة الأولى، (المقاطع **A, E, H, K, M** من طبعـة بلاييف)، هارموني أســـاســـي متنوع الجَرْس والقوة. (قارنه بالمثالين رقم 192-195).

- المثـال رقم 137 "ســـرفيليـا" (المقطع 93 من طبعـة بلاييف)، كامل المجموعة.

- المثال رقم 138 "القيصـــر ســـالتان" (المقطع 127 من طبعـة بلاييف)، أربعـة هورنـات مســـتخدمـة الخـافت + 3 ترومبونات وتوبا بكتم العلامات ((**con sord .pp**)) هادئ جداً. و"القيصـــر ســـالتان" (قبل المقطع 147 من طبعة بلاييف)، كـامـل المجموعـة قوي جـداً **ff** (ليس لآلتي الأوبوا والهورن الانكليزي أهمية خاصة).

- *"بـان فويفودا"، (المقطع 136 من طبعــة بلاييف)، المقيـاس التـاســـع، أربعـة هورنـات، ثم الترومبونـات وآلتـا هورن.

-* المثـال رقم 139 " قصـــــة كيتيج" (المقطع 158 من طبعة بلاييف)، ترومبيتات، ترومبونات.

- المثال رقم 140 "قصـــة كيتيج" (المقطع 248 من طبعة بلاييف)، 3ترومبونات. و"قصـــة كيتيج" (قبل المقطع 362 من طبعة بلاييف)، كامل المجموعة.

في العدد القادم: الهارموني في المجموعات المركبة.

موسيقا الفترة السوفييتية في روسيا

❐ ديمتري شوستاكوفيتش (1906-1975)

نبيلة أبو الشامات
باحثة موسيقية

ولد شوستاكوفيتش، الموسيقي الروسي الكبير، في مدينة لينينغراد (بطرسبورغ حالياً) في عام 1906 وتوفي في عام 1975، وهذا يعني أن المرحلة التي عاشها كانت من المراحل التاريخية الهامة والغنية بالأحداث السياسية الكبيرة والتحولات الاجتماعية الهامة في الاتحاد السوفييتي. وقد كان شوستاكوفيتش في كل ما ألف من موسيقا وأعمال معبراً عن هذه المرحلة الهامة أصدق تعبير إذ كرّس نفسه (لتوثيق) أحداث ومعاناة شعبه وبلاده، فكان هذا هو المحور الأساسي في كل مؤلفاته.

ورغم تأثره بفن الكلاسيكيين القدامى مثل باخ، بيتهوفن، كورساكوف، تشايكوفسكي، فإنه مع ذلك ظل متأثراً تأثراً واضحاً بالعصر الذي عاش فيه، وقد كتب عنهم قائلاً: ((.. إن فن الكلاسيكيين كان دائماً فناً باحثاً قلقاً. لقد كانوا يحرثون في الأرض البور باستمرار، وابتعدوا عن كل الأشياء المطروقة، وواجهوا قضايا عصرهم بكل شجاعة وخصوصاً تلك القضايا التي وصلت إلى أعلى درجات المرض، واستطاعوا أن يجدوا لهذا الفن وسائل التعبير الفنية المناسبة والجديدة دائماً..)).

وهذا الكلام ينطبق أيضاً حتى على شوستاكوفيتش نفسه. فقد استطاع ديمتري شوستاكوفيتش أن يُكوّن لنفسه أسلوباً خاصاً به، جديداً معبراً عن أحداث عصره الهامة. وهذا ما نجده واضحاً في سيمفونيته السابعة التي تحمل اسم "سيمفونية لينينغراد" التي كتبها أثناء الغزو النازي لمدينته لينينغراد... تلك المدينة التي كانت مسقط رأسه وأحبها وعاش فيها طفولته وشبابه، ثم عاش محنتها ونضالها وكتب عنها سيمفونيته تلك التي وصفها بأنها **ملحمة عن نضالنا وانتصارنا الذي نفتخر به**.

هكذا حدد شوستاكوفيتش مضمون سيمفونيته التي تستغرق 75 دقيقة كاملة، والتي تملك في داخلها كل مشاعر الحزن والغضب والإيمان والصمود. وقد قدمت لأول مرة في عام 1942 وفي مدينة لينينغراد نفسها، ولذا كان لها أثر نضالي كبير على صمود الشعب اللينينغرادي بل إن الملايين وجدوا في هذه السيمفونية دعوة للمشاركة في النضال من أجل الحرية والكرامة الإنسانية. ولقد كتب عنها ألكسي تولستوي قائلاً: ((..إن السيمفونية السابعة مكرسة لنصرة الإنسانية في الإنسان، لقد كتبت للينينغراد ولكنها نمت إلى حد الفن العالمي الكبير..)).

إن في السيمفونية عالمين متناقضين وجهاً لوجه، أحدهما يؤدي أفكار الخير وأحاسيسه، والآخر يمثل كل ما هو لا إنساني وقاسٍ بدون رحمة. والصراع الأساسي لهاتين القوتين يتجسد خصوصاً في الحركة الأولى، يصاحبه سرد حزين من آلة النفخ التي تحكي واقع المأساة الحاصلة، أما النغمات المشرقة فنسمعها فقط في النهاية حين حدد المؤلف فكرتها بكلمة **النصر** الذي هو الإرادة المحققة بالنضال. والجدير

بالذكر أنه يمكن اعتبار السيمفونية السابعة والثامنة بمثابة وثيقتين عن الحرب العالمية الثانية.

في الأعوام التالية بعد الحرب كتب ديمتري شوستاكوفيتش سيمفونيته رقم (11) التي أرّخ فيها أحداث ثورة 1905، وفي عام 1916 كتب السيمفونية رقم (12) المكرسة لذكرى ثورة 1917. ثم كتب القصيد السيمفوني التاريخي المسمى باسم الأمير "ستيبان رازين" عن كلمات للشاعر يفتوشنكو.

في الفترة ما بين الخمسينات والستينات طمح المؤلف إلى وضوح أكثر لأعماله، فراح يدخل الأشعار والكلمات المغناة في سيمفونياته، فنجد في السيمفونية رقم (13) الأشعار المغناة للشاعر يفتوشنكو والمكتوبة لكورال الرجال مع الأوركسترا. وفي عام 1969 كتب شوستاكوفيتش آخر سيمفونياته، وهي السيمفونية رقم (14) التي تميزت بتجديد من نوع خاص إذ أدخل فيها أصوات السوبرانو والباص مع مرافقة أوركسترا الحجرة. وتعدّ هذه السيمفونية من أكثر أعماله عمقاً فلسفياً، فهي عبارة عن رؤى وتأملات في الموت والحياة مغلفة بالآراء والأفكار المستقاة من التجربة الشخصية الفنية، تتخذ في آخر المطاف بعداً فلسفياً عميقاً عن الإنسان والحياة والموت. إنها أشبه **ببيوغرافي** (سيرة حياة).

إلى جانب أعماله السيمفونية كتب ديمتري شوستاكوفيتش مؤلفات موسيقية خفيفة وهذه من سمات أسلوبه في التأليف، فقد كتب كثيراً من الأغاني الجماهيرية البسيطة التي طارت شهرتها وحفظها الشعب حتى دون أن يعرف من هو مؤلفها، وهذه الحالة كما يقول شوستاكوفيتش هي **الحالة التي يستطيع المؤلف أن يفتخر بها.**

كما كتب شوستاكوفيتش موسيقا خاصة للمسرح والسينما ويقول في هذا المجال: ((..إن العمل في السينما شيء مفيد

جداً بالنسبة لي، بالإضافة إلى أن صداقة الموسيقي مع المخرجين الهامين هي فرصة رائعة ومفيدة أدين لها بالكثير..)). وقد عُدّ ديمتري شوستاكوفيتش رائداً في مجال التأليف الموسيقي السينمائي في العالم؛ فقد ساهم موسيقياً في أهم الأفلام التي ظهرت في تلك الفترة مثل (لقاء في الألب – أوكتوبر – هاملت - الملك لير).

وأعماله للسينما لا تقل أهمية عن مؤلفاته السيمفونية إن لم تكن توازيها أحياناً، لأن شوستاكوفيتش كان يرى في موسيقاه المؤلفة للسينما أعمالاً فنية قائمة بذاتها كموسيقا، ولكنها تتفاعل مع الصورة فهي تدخل في صميم الحدث والعمل الدرامي، تغنيه وتسهم في قوة التعبير والتأثير.

◻ سرغي رخمانينوف (1873-1943)

إعداد آني سيراداريان

اجتمعت عند رخمانينوف كل عناصر النجاح والتفوق، سواء من ناحية الإرشاد الموسيقي الكبير الذي يحمله من ناحية العائلة، أومن ناحية توفر الظروف المناسبة لتلقيه العلم الموسيقي في معهدين من أهم المعاهد الموسيقية في ذلك الوقت: كونسرفاتوار سانت بطرسبورغ بين عامي 1882و1885، ثم في معهد موسكو الموسيقي حتى عام 1888 على أيدي أساتذة من أهم الموسيقيين في ذلك الوقت

من أمثال زفيرف وزيلوني وأرينسكي،إضافةً إلى تأثير مقابلته لتشايكوفسكي عليه، فأبدع في مجالات ثلاثة هي التأليف الموسيقي وقيادة الأوركسترا وعلى الأخص في مجال عزف البيانو. فقد كان جده عازف البيانو أركادي ألكسندرفيتش رخمانينوف، وكذلك كانت أمه مدرسته الأولى على البيانو، كما كانت جدته صوفيا المشجع الكبير له في كل سنوات إبداعه وخاصة الأولى منها. ومن الجدير بالذكر أنه في عام 1974 اشترك في مسابقة تشايكوفسكي الموسيقية العالمية في موسكو شاب في العشرين من عمره، ونال الجائزة الأولى في العزف على الكمان. وفي مقابلة تلفزيونية أجراها معه تلفزيون موسكو عرفنا أنه حفيد لرخمانينوف العظيم وابن لإحدى ابنتيه الوحيدتين إيرينا وتاتيانا، والتي كانت أيضاً تجيد العزف على الكمان وكانت معلمة ابنها الأولى.

في أغلب أعماله الموسيقية التي ألفها نلاحظ بوضوح الظاهرة الجرسية التي تعود إلى فترة طفولته إذ ترتبط حياة رخمانينوف في نوفغورد بأصوات أجراسها في الغناء وفي الأديرة التي تركت أكثر الانطباعات وضوحاً وعمقاً في

طفولته وصـــباه، والتي برزت فيما بعد في كثير من أعماله الفنية وكانت ممتزجة فيها حتى النهاية.

من هذه الأعمال الممتزجة بقرعات الأجراس التي كان يسمعها في طفولته في المقاطعة الروسية الجميلة نوفغورد:

1. السويت لاثنين من البيانو رقم خمسة.
2. الكونشرتو الثاني للبيانو مع الأوركسترا.
3. البريلود رقم 2.
4. السيمفونية الثانية.
5. بريلود مصنف رقم 22.
6. سيمفونية الكورال المسماة "الأجراس".
7. السيمفونية الثالثة.
8. الرقصات السيمفونية.

إضافةً إلى كثير من أعماله الأخرى.

وكانت فترة دراسته في كونسرفاتوار موسكو فترة خصبة جداً؛ فقد كان هذا المعهد يضم أهم الأساتذة وتخرج منه عددٌ كبيرٌ من عباقرة الفن الموسيقي العالمي (سكريابين- تشايكوفسكي- رخمانينوف- شوستاكوفيتش- روبنشتاين). ويذكر رخمانينوف بحب تلك الأمسيات الموسيقية الهامة التي كان يقيمها أساتذة زفيرف في بيته عام 1886، وكانت تضم كلاً من تشايكوفسكي- آرنسكي- تانييف- روبنشتاين.

في عام 1887 قدم رخمانينوف أعماله الأولى وهي رومانس وأليجرو. وفي عام 1888 وصل سرغي إلى السنة النهائية في المعهد في قسم البيانو عند زيلوتي، والكونتربوينت عند تانييف، والفوج والتأليف الحر عند آرنسكي. في خلاله دراسته في المعهد أنهى عمله "الكونشرتو الأول للبيانو مع الأوركسترا". وبعد تقديم هذا الكونشرتو في صالة المعهد الموسيقي في الأمسية الطلابية كتب أحد

أصـــدقائه عن هذه الأمســـية يقول: ((..أذكر تلك العاصـــفة الملتهبة التي هزت القاعة، والتي اســـتطاع فيها رخمانينوف بعد اثنين من إيقاعين أوركستراليين مملوءين بالقوة والغضب أن يمتلك المستمعين، وأن يحافظ على انتباهه وتوتره الذي لم يتزعزع حتى نهـايـة الأداء، وبصـــرف النظر عن ميزات الكونشـــرتو رقم واحد فقد كـان أمـامنـا عزف فنان ذي تميز كبير..)).

في عـام 1891 أنهى رخمانينوف دراســـته في المعهد في قســـم البيـانو، وفي العام الذي يليه أنهى دراســـته في قســـم التـأليف. وقـد قـدم رخمـانينوف أوبراه الأولى "أليكو" في الامتحان الأخير في قســم التأليف وهي من أشــعار بوشــكين "الغجر". كتب رخمانينوف العمل في سبعة عشر يوماً فقط، وتلقى بعـده الـدعوة لتقـديم أوبراه "أليكو" على مســـرح البولشـــوي. وقد قال عنه تشـــايكوفســـكي: ((..إنه عملٌ رائع أعجبني كثيراً، وأنا أدعو رخمانينوف بموســـيقي المســـتقبل العظيم..)).

أنهى رخمـانينوف دراســـتـه في الكونســـرفاتوار بميدالية ذهبية كبيرة، ثم عمل بعد ذلك لمدة عدة ســـنوات في مســـرح البولشوي قائداً للأوركسترا.

إن المطّلع على أعمـالـه الرائعـة لآلـة البيانو يرى أنه قدمها كلها تقريباً عزفاً في الحفلات الكثيرة التي أقامها في روســـيا ثم أوروبـا، وأخيراً في أمريكـا بعد هجرتـه إليهـا بعد الثورة، أي منذ عـام 1918 كعـازف كبير للبيـانو، إلى جـانـب مؤلفاته الموسيقية الرائعة كمؤلف هام.

إن الكونشـــرتو الثـاني للبيـانو من أهم وأجمـل أعمـال رخمـانينوف للبيـانو. وقد كتب هذا الكونشـــرتو هدية للدكتور ن. ف. داليا الذي عالجه من حالة الوهن المرضـــي والنفســـي

الذي أصـــيب بـه بعد تقديم ســـيمفونيته الأولى التي لم تلق نصـــيبها من النجـاح. ويعدُّ هذا العمل واحداً من القمم في إبداع المؤلف. وموضـــوع المادة الملهمة للكونشـــرتو الثاني ليس حياتياً ذاتياً فقط؛ إذ يســـتولد فيه رخمانينوف، بلا جدل، واحدة من أكثر الموضـوعات وضـوحاً ألا وهي روسـيا ويدل على ذلك وضـوح الروح الروسـية فيه. ورغم أن العمل ليس فيـه أي أغنيـة من الأغاني الشـــعبية، أو من القرعات الأولى للأجراس، فإننا نشعر وبكل شموخ كيف تبرز وتُحَسْ روسيا.

أما العمل الهام الآخر الذي كتبه رخمانينوف فهو سيمفونية الكورال مع الغنـاء الإفرادي، التي ســـماها "الأجراس" عن نص لإدجار آلان بو. يقول الناقد أســـامنييف عن هذا العمل: ((..إنـه لمن المثير حقـاً إنشـــداد رخمـانينوف إلى النبرة في اللحن التي تخلق تـداعيـات لا إراديـة مع قرعـات الأجراس، حيـث بـالتـدرج وفي النهـايـة فقط نســـمع قرعـات الجرس بوضـــوح. ومن الممكن أن تكون أجراس قويـة أو أجراس بشـكل عام، أو أنها تداعيات للأجراس التي كان يسـمعها في مسـقط رأسـه في نوفغورد، والتي رافقته طيلة حياته حتى في

أيام غربته في أمريكا التي امتدت منذ عام 1918حتى وفاته عام 1943..)).

موسيقا الفترة السوفييتية في روسيا

❑ آرام خشاتوريان (1903-1978)

إعداد مازن مغربي

يُعد آرام خشاتوريان مدرسة قائمة بذاتها عن كيفية توظيف الألحان الفلكلورية الشعبية في أعمال موسيقية كلاسيكية ذات شخصية خاصة متميزة. فرغم تأثره الروحي الكبير وإعجابه بالموسيقيين والموسيقا الروسية، من موسيقا بورودين وتشايكوفسكي ورخمانينوف وغيرهم، فقد سيطرت على ألحانه ومؤلفاته الأغاني والألحان التي كان يسمعها في طفولته من أمه التي كانت تجيد غناء الأغاني الشعبية الأرمنية. وبقيت فنون هذا الشعب ورقصاته وأغانيه مصدر إلهامه، ونبعاً لا ينضب في كل مؤلفاته التي اتسمت بطابعها الفريد الغني والحار. ورغم أنه كتب في كل أنواع التأليف الموسيقي فإن أحسن أعماله كانت في مؤلفاته التي كتبها

للباليه، مثل باليه غاياني وسبارتاكوس والسيمفونية الثانية وموسيقا لإحدى مسرحيات ليرمنتوف ماسكاراد.

ولد آرام خشاتوريان في مدينة تبليسي في عام 1903، وكتب أعماله التي اندرجت مع موسيقيي الفترة السوفيتية بكل ظروفها، ولقيت التشجيع الكبير في اتجاهه الجديد وتعبيره الأصيل عن موسيقا وروح الشعب الأرمني، وأخذت شهرة عالمية وشعبية لحيويتها وتدفق إيقاعاتها وشعبيتها وبساطتها، وصارسفيراً لموسيقا بلاده في أنحاء العالم.

ورغم ميله للتعلم على آلة التشيللو، فإن موهبته الأساسية كانت في التأليف الموسيقي. فقد التحق عام 1929 بكونسرفاتوار موسكو، ودرس التأليف الموسيقي على يد مياسكوفسكي (1881-1950) الذي ولحسن الحظ ترك لطالبه حرية التجريب عندما لمس نزوعه إلى الألحان الفولكلورية والتلوينات الهارمونية والإيقاعية الخاصة. وبقي في كونسرفاتوار موسكو حتى عام 1934 ألف خلالها أولى أعماله: توكاتا للبيانو والكلارينيت مع الكمان ثم سويت راقصة للأوركسترا السيمفوني. وهكذا بدأت في هذه السنوات الإبداعية الأولى تظهر سماته وخصائص موسيقاه التي ستصبح فيما بعد أكثر نضجاً وتكاملاً في هارمونيتها الخاصة وألحانها الغنائية ذات السمات الشعبية الاحتفالية، والتي نمت بسرعة واعترف بها النقاد والجماهير الواسعة معاً. وفي عمل التخرج كتب خشاتوريان سيمفونيته الأولى المهداة إلى أرمينيا ونال عليها درجة الامتياز. ثم تابع بعد ذلك أعماله في التأليف، فكتب الكونشرتو الأول للبيانو، الذي عزفه لأول مرة عازف البيانو المبدع ليف أوبورين، ثم كتب بعده كونشرتو لآلة الكمان عزفه العازف الشهير أويستراخ.

في ربيع عام 1939 كتب خشـــاتوريان باليه "الســـعادة"، التي اســتمد موضــوعها من حياة الشــعب في أرمينيا، والتي تميزت بغنى موضــوعاتها اللحنية والإيقاعات الشــعبية. وقد تطور هذا العمل فيما بعد في ســـنوات الحرب عام 1942، وأضــاف إليه المؤلف الأغاني والمارشــات الحماسـية لإبراز المعـاني الوطنيـة والصـــراع الـدرامي، وأطلق عليـه اســـم "غاياني"، تلك المرأة التي وجدت سعادتها في سعادة الشعب وفي الكفـاح معـه ضـــد كل مـا هو شـــرير وغير عـادل كما وجدتها في الانضمام إلى الأسرة الجديدة الكبيرة. وقد طارت شـــهرة هذا العمل إلى أرجاء العالم وتميز برقصـــاته المتدفقة الحارة وخاصـة رقصـة السيوف الشهيرة. وقد قُدّم لأول مرة في لينينغراد عـام 1952 ونجح نجاحاً هائلاً، ثم في موســـكو عام 1957، مع إضـــافات موســـيقية جديدة ونال عليه جائزة الدولة لعموم الاتحاد. في عام 1954 ألف خشـــاتوريان عمله السوفييتي الآخر الهام وهو باليه سبارتاكوس، تلك الشخصية التي قادت بلا هوادة انتفاضــات العبيد في تاريخ العالم القديم، فنال عليه جائزة لينين وكتب عنه موضـــحاً: ((..لقد حاولت أن أتوصل إلى خلق جو روما القديم، وأحسست دائماً باقتراب سبارتاكوس الروحي من عصـرنا ومن نضـالنا ضـد كل قوى الاستغلال..)).

في عام 1943 كتب سيمفونيته الثانية التي صورت كأغلب موسـيقيي عصـره (شـوسـتاكوفيتش مثلاً) معاناة وأحاسـيس الشــعب في ســنوات الحرب. وقد تميزت باســتخدام صــوت الجرس الذي يصــدح بكل كآبة وكبرياء إلى جانب المجموعة الأوركسترالية.

ولموسـيقا الحجرة كتب خشــاتوريان ثلاثية صــول مينور للكلارينيت والكمان والبيانو، ولقيت نجاحاً كبيراً. وللســـينما

والمسرح نصيب من مؤلفات وموسيقا خشاتوريان، فقد كتب عدداً من الأعمال، منها موسيقا فيلم المسألة الروسية وفيلم لينين الذي اشتهر بنشيده الجنائزي وانتشر شعبياً في الاتحاد السوفيتي، وكذلك موسيقا فيلم "لديهم وطن"، كما كتب موسيقا مسرحية ماكبث لشكسبير.

إلى جانب أعماله الموسيقية كتب خشاتوريان عدداً من المقالات والدراسات الموسيقية توضح موقفه من الموسيقا الشعبية، ومعنى الإبداع والتأليف في هذا المجال وكيف يفهمه، وأسلوبه في تطوير الموسيقا القومية، والشجاعة والحرية الواجبة لخوض هذا المجال الإبداعي.

وإصراره على إعطاء الحرية في الإبداع والتجريب بقي ملازماً له عندما قام بتدريس مادة التأليف والبناء والتكوين في العمل الموسيقي في كونسرفاتوار موسكو، فوجه اهتمامه بالدرجة الأولى إلى إنماء الذاتية الإبداعية عند طلابه المؤلفين الجدد مبدعي المستقبل.

❑❑❑

ملف العدد 4

موسيقا الفترة السوفييتية في روسيا

❑ سيرغي بروكوفييف (1891-1953)

يعد بروكوفييف من أهم الموسيقيين المعاصرين وأكثرهم شجاعة وجرأة لأنه فتح في الموسيقا عوالم جديدة، سواء في الإيقاع أو في الهارموني أو اللحن أو في طريقة استخدام الآلات؛ كما أنه ترك أثراً واضحاً على إبداع أغلب المؤلفين الموسيقيين المعاصرين، ولا تزال التقاليد البروكوفييفية تعيش وتتطور حتى الآن في الموسيقا.

ولد بروكوفييف في الثالث والعشرين من نيسان/أبريل عام 1891. كان أبوه عالماً فلكياً وأمه موسيقية تجيد العزف على البيانو. فاستمع منذ طفولته إلى أعمال كل من شوبان، بيتهوفن وتشايكوفسكي. وعندما كان في التاسعة من عمره ألف أوبراه الأولى بعنوان "فيليكان" التي استطاعت على الأقل أن تلفت أنظار واهتمام الناس. وفي عام 1904 قبل في المعهد الموسيقي في مدينة بطرسبورغ وكان في اللجنة الفاحصة كل من كلازونوف وريمسكي كورساكوف. في عام 1909 أنهى دراسته في الكونسرفاتوار في قسم التأليف الموسيقي ثم درس خمس سنوات إضافية كعازف بيانو، وقد أقام في السنوات الأخيرة للدراسة حفلات كثيرة كانت تشير إلى أنه عازف بيانو المستقبل، كما تمكن من ممارسة قيادة الأوركسترا في قسم القيادة. وفي النهاية استطاع أن يقدم نفسه كقائد أوركسترا إلى جانب اختصاصه الأساسي في التأليف والعزف. وعند تخرجه نال ميدالية روبنشتاين الذهبية للبيانو.

عندما قدم بروكوفييف بعد تخرجه أعماله الأولى والكونشرتو الأول للبيانو بشكل خاص، بدأ في مواجهة صعوبات عديدة، منها أن الجمهور المعتاد على سكريابين ورخمانينوف لم يستطع أن يتقبل مباشرة مؤلفاته التي كان فيها جمال من نوع جديد بالإضافة إلى المرح وإلى شيء ما

يشبه الألعاب الرياضية بإيقاعاته القوية الواضحة. وانقسم الجمهور إلى مؤيد ومعارض ولقبوا الكونشرتو بالفتبولية. ولكن بوكوفييف كان يعي تماماً مصاعب هذه المرحلة وكان مؤمناً بصحة الطريق ويعرف أنه كان يفتتح آفاقاً جديدة في الموسيقا. في عام 1917 تعرف في بتروغراد على الشاعر ماياكوفسكي فقد كان بروكوفييف معجباً بخطاباته وأشعاره كما كان ماياكوفسكي بدوره معجباً ببروكوفييف وخاصة في مارشاته. ورغم أن الطريق الحياتي والطبيعي لكل من الشاعر والموسيقي كانا مختلفين إلا أنه كان يوجد في إبداعهما بعض الخطوط المشتركة. فقد وقف الاثنان ضد الفن السطحي المفكك المنشغل بالشكل فقط دون المضمون وأيدا معاً وبصلابة الفن المبدع الصحي والحار والمشع. وقد أخذ بروكوفييف قصيدة ماياكوفسكي "غيمة في السروال" وضمها إلى الألبوم الذي وضعه بعنوان "ماذا تفكرون عن الشمس"، كما وضع للأطفال مقطوعات خاصة أهمها "الشعلة الشتوية".

لكن بروكوفييف، ما أن اندلعت الثورة، حتى اضطر إلى مغادرة الوطن ليبقي بعيداً عنه خمسة عشر عاماً. زار بروكوفييف معظم بلدان العالم مثل اليابان – كوبا – الولايات المتحدة الأمريكية، ولكنه بقي معظم وقته في باريس، واجتمع بأهم الموسيقيين أمثال رافيل وسترافنسكي وتوسكانيني وقام بتقديم أعماله على أغلب مسارح العالم. ولكنه وفي أوائل العشرينات وفي باريس وتحت وطأة الحنين إلى الوطن، بدأ بكتابة أعمال تجسد هذا الشعور فكتب الكونشرتو الثالث للبيانو والأوركسترا والذي يعتبر واحداً من أجمل أعماله فهو حيوي ومضيء إلى حد الإبهار وخاصة في مقدمته التي تصدح بموضوع ذكريات عن الوطن. وعندما كتب عمله

الموســيقي الحياة الجديدة كتبت عنه الصــحف الأجنبية بعد تقديمه في باريس ولندن عام 1927 أن بروكوفييف يتجول في بلادنا ولكنه يرفض أن يفكر بطريقتنا. وقد بقي بروكوفييف محافظا على أسلوبه المتميز هذا ولم يرضه جو الحياة الفنية في باريس في العشرينات وطمع دوماً إلى الغنى في الموضــوع وبدأ يشــعر أن الانتزاع من أرض الوطن له أثر سيئ جداً على إبداعه. ويذكر أحد أصدقائه أن بروكوفييف قال له في باريس: ((.. يجب أن أعود.. يجب أن أحيا. أشــعر هنا أني أفقد قوتي..)).

وعاد بروكوفييف إلى أرض الوطن، وفي موسكو استقبله المعجبون الذين كانوا يتابعون أعماله ويفتخرون به كواحد منهم فقابلوه بكل التقدير والحب، وحين ظهر للمرة الأولى على مســرح الصــالة الكبرى للموســيقا في كونســرفاتوار موســكو نهض الجمهور كشــخص واحد وحيوه واقفين، وانحنى هو لهم منطوياً حتى الأرض. في هذا الجو الجديد وجد بروكوفييف المناخ المناســب لأعماله وتوظيف طاقاته الفنية وإبداعه وكتب في إحدى مقالاته عن الموضــوع الذي بدأ يجذبه منذ الآن والذي يجب على الفنان أن يتناوله: ((.. يجب أن يكون الموضــوع بطولياً بنّاءً لأن هذه هي الملامح التي تميز عصرنا عن غيره..)).

وبدأت في تلك الفترة مؤلفاته الهامة بالظهور. ولقد أصبحت تتناول منذ الآن وصاعداً مواضيع جديدة ومتنوعة. فحتى في مؤلفه "روميو وجولييت" لم يقدم بروكوفييف على تناول هذه التراجيديا التاريخية إلا ليوظفها في مفاهيم إنسانية جديدة، تبرز الرغبة في النضال ضد تقاليد العصور الوسطى

الدموية وضـــد كراهية البعض للبعض المتجســـدة في ذلك الموت التراجيدي لروميو وجولييت.

لقد رفض الموســـيقيون الكبـار قبـل بروكوفييف تنـاول تراجيديات شكسبير في مؤلفاتهم الموسيقية معتبرين أن هذه التراجيديات معقدة أكثر مما تســـتطيع الباليه احتماله. لكن بروكوفييف كتب عملاً تسرب فيه إلى روح شكسبير ولاقى نجاحاً كبيراً وما زال في كل مرة يقدم فيها حتى يومنا هذا.

في عام 1938 كتب بروكوفييف موســـيقا لفيلم الكســـندر نيفسكي مع المخرج السينمائي آيزنشتاين وفيه يغني الإنجاز الوطني لألكســـندر نيفســـكي المدافع عن أرض الوطن ضـــد الأعداء. صـــحيح أن بروكوفييف تناول موضـــوعاً تاريخياً ولكن الموسيقا جاءت حديثة ومعاصرة.

في اوبرا "ســـيميون كوتكو" ترســـم موســـيقا بروكوفييف بصدق مذهل شخصيات الفلاحين وخاصـةً صوفيا وسيمون اللذين يعدان بمثابة روميو وجولييت المعاصـــرين حيث يواجه حبهما الإرادة الشريرة...

إن خلق أوبرا معاصرة هو مهمة صعبة ولكن بروكوفييف أدى هذه المهمة بنجاح. ورغم تنوع مؤلفات بروكوفييف واختلاف مواضـيعها فقد كان فيها شـيئاً عاماً مشـتركاً وهو تأكيده المســـتمر من خلال المقابلة بين النماذج الإيجابية

المضـيئة والنماذج الشـريرة على انتصـار المثل الإنسـانية العليا.

❐❐❐

مقابلة العدد

❐ رينيـه فليمنغ: ولادة المغنيـة الأولى في الأوبرا

أجرى المقابلة جورج غاد

ترجمتها يمام بشور

خلال عشـر سـنوات، انفصـلت المغنية رينيه فليمنك عن جماعة المغنيات الأميركيات التي تظهرها عادة المسـارح من أجل إدخالها العالم السـحري لنجوم الغناء. إنها بطلة "فارس الوردة" لريتشارد شتراوس لعام 1997.

- لنلق نظرة على ماضـيك كي نقدمك على نحو أفضـل للقراء. لقد بدأتِ عام 1968على مسـرح أوبرا فرجينيا بغناء دور فرانسـيسـكا في أوبرا "كارمن" لبيزيه، في حين كنتِ لا تزالين تلميذة في مدرسـة جويليـار في نيويورك. وفي نفس العـام بـدأتْ خطواتـك الأولى في مسـرح لانـدشـتـاير في سـالزبورغ مع كونستانس في أوبرا "الاختطاف من السراي"

لموتســـارت. وفي الموســـم التـالي أخذتِ أدواراً جديدة في الولايات المتحدة: "تقدم الفاجر" لســترافينســكي، و"بلاتيه" لرامو، ثم "الناي الســحري" و"زواج فيغارو" لموتســارت، و"القرصـــــان" لبيلليني. ولكنـك حتى اليوم لا تبحثين عن أســلوب برنامج معين تتبعينه. هل هذا خيار مدروس أم يعود إلى صدف المهنة؟

□ في البداية غنيت "القرصـان" في حفلة غنائية بنيويورك كمـا ذكرت. ومنـذ ذلـك الحين أديـت لبيلليني مقطوعتي ســونامبولا "المســرنمة" و"المرأة الغريبة". كما غنيت على المســـرح أرميدا لروســـيني، وماريا باديلا لدونيزيتي الذي سجلت له **Rosmonda d'inghiltera** .

كان من الممكن أن أتخصص في البرنامج الإيطالي، ولكنه لا يهمني إلى درجـة تجعلني أتخلى عن دور مـارشـــالـة في "فارس الوردة" لريتشـارد شتراوس التي أؤديها اليوم في دار أوبرا الباستيل.

ثم إنني لو اقتصـرت على فن الغناء بالطريقة الإيطالية لما أتيحت لي فرصـة التعاون مع جورج شـولتي أو كلوديو ابادو أو ريكاردو شيللي أو ميخائيل نلسون توماس، سيجي أوساوا أو برنارد هايتنغ. فكر بأن بعض الأصـوات السـوبرانو فقط مثل مـاريـا كـالاس ومونتســيرات كـابـاليه وبيفرلي ســيلس وجوان ســوذيرلاند تخصـــصـــوا في البرنامج الرومنســي الإيطـالي ولـديهم مزايـا لا أعتقد أنني امتلكهـا. وهـذا لا يعني أنني أجد نفســي خارج الموضـوع في فن الغناء، ولكني أفكر بأن أكون أكثر عطاء في مجالات أخرى. وأخيراً لا أســتهين بفكرة أن هذا البرنامج شديد القساوة على أوتاري الصوتية!.. ثم إن طبقتي الصـوتية الحادة ليست طبيعية، فأنا لم أولد معها بل هي نتاج عملية تطويرية بطيئة.

- ومع هذا فقد استمع إليك جمهور دار أوبرا الباستيل في أغنية مانون، وأنت تنتهزين جميع الفرص لتخلقي صوتاً حاداً متألقا على نحو فريد، فهل يناسب ماسنيه صوتك؟

□ لسبب لا أجد له تفسيراً إلا في أسلوب كتابة الدور، وربما أيضاً لأنه مكتوب بالفرنسية، فالأصوات الحادة جداً في مانون، وهي كثيراً ما تكون اختيارية، لا تشكل لي أي مشكلة وأنا أول المتفاجئين بذلك.

- هل تكرسين دائما كثيراً من الوقت للثقافة؟

□ نعم وبوجه الخصوص لتعلم اللغات. فقد قضيت سنة كاملة في ألمانيا لأصبح قادرة على غناء الأغاني، أغاني شوبرت على الأخص. وأنا حالياً في الثامنة والثلاثين من عمري، أشعر بمزيد من الراحة في تأدية الصوت المتوسط العالي والصوت الحاد أكثر من بداياتي منذ عشر سنوات. وهذا يدل على أن ثقافتي تتقدم بفضل عملي الشخصي وبفضل بعض القادة مثل كريستوف ايشنباخ وجورج شولتي.

- كيف التقيت جورج شولتي؟

□ حللت في الدقيقة الأخيرة مكان زميلة في أوبرا "كوزي فان توتي" لموتسارت، في حفلة قادها شولتي منذ أربع سنوات في مسرح الشانزليزيه بباريس. فمغنية السوبرانو الرائعة لم تكن مرتاحة بغناء أنغام فيورد بلجي، ولكنها لم تجرؤ على قول لا لقائد الأوركسترا. وقد لاحظتُ فيما بعد أن من الصعوبة بمكان على الإنسان أن يرفض أي شيء لشولتي.

- كثيراً ما قيل عنه إنه طاغية ظالم فما رأيك؟

□ في مهنة قائد الأوركسترا أشياء كثيرة ترتبط بالشخصية، وخاصة في الأوبرا. فالأوبرا هي التي تصنع

قائداً عظيماً. ففي ما وراء الأداءات (علماً أن أداءات شـولتي كـانـت تفجريـة) هنـاك "الليدر شـــيب"... كيف تترجم هذه الكلمة؟.. فن القيادة!! أما وصـــفه بالطاغية فهو صـــحيح. لقد كان طاغية، ومع ذلك فالجميع يبدون ســعداء في العمل تحت قيـادتـه! فكيف تفســـر هذه المفارقة؟... لقد كان يعرف كيف يبني عرضـــاً أوبرالياً دون أن يســـيء إلى البناء العام للتوزيع الموســـيقي. كـان يعطي كـل المجـال للتـأمـل الضـــروري لشـخصـيات مثل فيورديليجي أو دونا آنا. وكنت معه أسـتطيع السـماح لنفسـي ببعض الحرية في العبارات الطويلة والجميلة وبعض الإيقـاعـات. كـان يحزر مـا في نفس المغنين ويعرف أنه يسحب منهم أفضل ما عندهم. إنه في الواقع رائع جداً.

- هل من الممكن أن يتجاوز قائد الأوركسترا المغني؟

□ نعم لقد لاحظت ذلك مع كريســـتوف إيشـــنباخ، عندما غنيت دور كونتيســـا في أوبرا "زواج فيغارو" في دار أوبرا هيوســـتن عـام 1988 وأنـا أعتبر أن هذا الدور يمثل بداياتي المهنية الحقيقية. لقد كان غنائي لـــ"دوف سونو* بطيئا لدرجة التفكير بـأنني لن أســـتطيع التقـاط النفس اللازم. لقـد عرف إيشـنباخ كيف يقنعني. وقد كان شـولتي يملك نفس قوة الإقناع. وقبـل أن يعطيني دور دونـا آنـا في أوبرا "دون جيوفـاني" لموتســـارت كنت أغني دونـا أيلفيرا ولم أكن لأتوقع البتة أن أقدر على غنـاء دونـا آنـا وبـالـذات إيقـاع "نون مي دير* الذي طلبه مني.

- ماذا أحسست عند رحيله؟

* - دوف سونو. آريا في الفصل الثالث في أوبرا زواج فيغارو لموتسارت. (المحرر)

* - نون مي دير. آريا في الفصل الثاني في أوبرا دون جيوفاني لموتسارت. (المحرر)

□ أحسست بأن شعلة جميلة قد انطفأت، شعلة أضاءت تفهمي للمؤلفات العظيمة التي شاركته فيها. لقد منحني التواضع الضروري لأدائها. كم أتمنى لو أنني عرفت شولتي فترة أطول من هذه السنوات الأربع القصيرة. لقد كان يمتلك خليطة فريدة من السلطة والسحر، ويستخرج ممن يتعاونون معه أفضل ما عندهم. لقد وسع حدود ثقافتي إلى أبعد مما كان يمكن أن أجرؤ على فعله، ومنحني الشجاعة الضرورية لتحمل هذه المجازفة. كان يتمتع بحس مدهش في الدعابة تستطيع أن تلمحه دائماً في نظرته. سيعز علي لزمن طويل ضغط يده على زندي في سبيل التعبير عن رضاه عند انتهاء تمرين أو تسجيل. وبالنسبة لأداء ألحان أوبرالية سجلتها معه لدى (ديكا)، فلقد عمل كما لو كانت حياته تتوقف على هذه التسجيلات، واكتشف تقطيعات في الجمل لم يعدّها قط من قبل. كان دائما يعمل على الطريقة القديمة، أي على البيانو طوال عدة أيام قبل أن يقتاد مغنيه إلى الفرقة الموسيقية.

- كانت لك مشاريع معه؟

□ أجل. لقد تناقشنا حول الذكرى الخمسين لوفاة ريتشارد شتراوس التي صادف مرورها عام 1999، ولكنه كان يريد قبل ذلك أن أغني التروفيري (واحد من جماعة شعراء القرنين 12و13 في شمالي فرنسا). وقد تحدثنا أيضا عن ذلك بالهاتف قبل موته بأسبوع واحد.

- كان شولتي نصيراً كبيراً للموسيقي فيردي وأنت، التي تعاملت مع فيردي على المسرح عام 1994 في عطيل. أعتقد دون أي شك أنك تتأسفين على عدم أدائك إحدى أوبرات فيردي تحت قيادته. ولنسأل بالمناسبة لماذا اخترت عطيل؟

□ أنا لم أختره، فإدارة متروبوليتان في نيويورك هي التي اختارت عني. كان الأمر يتعلق بإنتاج جديد يقوده فاليري

غيرغييف. وقد أتيت بعد كارول فانيس. ثم أعدت الدور لافتتاح الموسم التالي في أيلول/سبتمبر 1995 تحت قيادة غيرغييف نفسه. ولو كنت مع شولتي لسجلت المشهد الكبير من الفصل الرابع...ولكانت لاترافينا الآن أوبرا مثالية بالنسبة لصوتي، ولكن ليس لدي الوقت الكافي لأحضر دور فيوليتا، ثم إنني أتمنى أن أغنيها يوماً ما ولا غرابة، فقد اقترحوا علي كثيراً من أوبرات ألفها فيردي في أيام شبابه وقد رفضت ذلك دائما. فهذه الموسيقا أعنف من اللازم، وهي مكتوبة بصوت مفرط في الارتفاع، وسيكون ذلك خطراً علي.

- هل يستطيع شاب أن يتجنب هذا النوع من الخطر؟

□ كلا. فعندما لا يلائمك عمل ما تشعر بذلك، ولكن الخطر يرتدي مظاهر مختلفة. فأنا مثلاً، ما بين عامي 1990و1995، تعلمت بين ستة وعشرة أدوار جديدة في كل موسم، وقد اشتغلت جدياً في كل منها. لكن هذا يبقى نوعاً من الجنون. وقد اعترفت لي جينفر لامور أنها عانت نفس الدوار في بداية حياتها الفنية. وقد قبلت تلك العروض دون أن يكون لي أي معرفة بالمؤلفات، ودون أن أعرف الفرق العميق بين روسالكا دفورجاك وتاييس ماسينيه وأوجين أونيجين تشايكوفسكي أو يونوفا ياناتشيك! فعندما يكون الإنسان فتياً فإن الصوت يتحمل الضغط. أما فيما بعد عندما تحتدم الحياة الفنية وينقصك الوقت لكي تهيىء نفسك بصورة جيدة، فإن كل شيء يمكن أن يتأرجح وعند ذلك تشعر بالخوف.

- كيف استعدت التوازن إذن؟

□ أوكلت إدارة حياتي الفنية إلى ماثيو إيبشتاين.

- ألا يدفع مدير الأعمال بالمؤدي إلى قبول أدوار زائدة؟

□ كلا فمـا ينطبق على الإداريين ينطبق أيضـــاً على المغنين، إذ يجب عليهم أن ينظروا إلى مصلحتهم على المدى الطويل. فقد نصحني ماثيو أن لا أقبل أكثر من عملين جديدين في كـل موســم. والخطر هو أن تقبـل دون تفكير عروض مؤسسـات مشهورة. فلها أيضا يجب أن تتعلم أن تقول كلا إذا أصبح برنامجك مثقلاً.

- يعدّ مهرجـان بـايروت -حيث بدأتِ 1996- أحدَ الأمكنة الساحرة، فبماذا تحتفظين من تلك التجربة؟

□ في هذا المهرجان شيء فريد. فليس هناك أي مكان آخر يســتطيع الإنســان فيه أن يركز على عمل مؤلف موســيقي ويقدمـه أمام جيلَيْ أولاد وأحفاد هذا الموســيقي. بهذا المعنى ليس ذلك متحفا للفن بل كنيســة: إنك تغرق في ريتشــارد فـاغنر. رغم ذلك فإن الجو هنـاك مرح مبدع؛ فالإنتاج الجديد لــ "أساطين الغناء في نورمبورغ" الذي أنتجه ولفغانغ فاغنر كان مليئاً بالحياة، وأنا أحمل ذكرى طيبة عن هذه التجربة.

- تقولين تجربة! ألن تـغني فـاغنر بـعد اليوم؟

□ لن أكون أبداً مغنيـة فـاغنرية؛ فصــوتي المتوســط لن يمتلك قط القوة الضرورية لهذا البرنامج الغنائي.

- ستبقى إيفا دورك الفاغنري الوحيد؟

□ من الممكن أن أعمـل يومـا مـا في إلســا لوهنغرين أو إليزابيت تانهاوزر. وسيريني المستقبل إذا كان هذا معقولاً.

- وأنتِ بـالمقابل جعلت من روســالكا دوفور جـاك أحد أدوارك المتفـائلـة. فمـا الـذي يمسّــك بوجـه أخص في أوبرا دفورجاك؟

□ لقد غنيتُ هذا العمل كثيرا وســوف أســجله في براغ لحســاب ديكا. وهذا الدور مع دور كونتيســة "أعراس" هو

الدور الذي أنضـــجته أكثر من كل الأدوار. فأجداد أمي كانوا تشيكيين، وهكذا فإن "لحن للقمر" الشهير يحتل مكاناً خاصاً في حياتي الفنية، فبه أحرزت نجاحاتي الأولى في مجال الحفلات الموســيقية. وقد عملت كثيراً في هذا العمل قبل أن أغنيه عام 1990 في أوبرا سياتل. إن المشــهد الأخير وحده كنز للموسيقي. فطبقة صوت روسالكا مريحة لي جداً، إنني أحبّ أن أســتعمل هذا النعت، إذ نادراً ما يســتطيع مغن أن يعرّف مقطوعة بهذا الأسلوب. ويمكن أن أقول الشــيء ذاته عن مانون وديزديمونا عطيل.

- كيف تفسرين ذلك؟

□ خاصة صوتي ناعمة، وهي تتلاءم جيداً مع الشخصيات الرقيقة.

- مغنيات الســوبرانو الأمريكيات من جيلكِ يتشــاركن في مزايا تقنية متينة مع بعض التماثل في الجرس والأسلوب. أما صوتكِ فيشذ عن القاعدة. هل أنت مدركة لذلك؟

□ لا يستطيع أحد أن يدخل السرور إلى قلبي إلا إذا لاحظ ذلك. فعندما قمت بتجربة فنية في أوروبا كان أجمل إطراء لي بالضبط هو أن خامة صوتي ليست أمريكية. أنا لست أفضل من يحكم في هذا ولكنني حينما أستمع إلى صوتي أجد فعلاً أن لصوتي لوناً من أوروبا الشرقية...فلابد أن لأجدادي التشيكيين دوراً ما في ذلك...

- هل تتكلمين اللغة التشيكية؟

□ كلا، فقد كان أجدادي البعيدون ينتســبون إلى آخر جيل وصـــل إلى بتســبورغ، ولم يرغبوا قط أن يتعلم أولادهم وأحفادهم شــيئاً غير الإنكليزية لكي يتمكنوا من الاندماج بأسرع ما يمكن.

- ما هي دراستك؟

□ نشأت في روشستر ثم في نيويورك. كان أهلي مدرسين للغناء، وهكذا بدأت دروسي الموسيقية منذ نعومة أظفاري. وفي المدرسة الإعدادية كان لي أستاذ رائع إلى درجة أنه عمل فيما بعد في ستوديو متربوليتان. وفي مدرسة إيستمان للموسيقا كان لي أيضاً أساتذة ممتازون مثل آرلين أوجر. ومنذ الخامسة عشرة من عمري في مدرسة جوليارد لي أستاذة واحدة هي بيفرلي جونسون، وعندها صقلت تقنيتي، فهي تحل مشاكلي التقنية كما لا يستطيع أحد غيرها أن يفعل. وبعد أن غنيت كونستانس في "الاختطاف من السراي" لموتسارت في لاند شياتر في سالزبورغ، عدت إلى الدراسة مدة سنتين!.. وأنا أرى اليوم ذلك أمراً جيداً غير أنه في حينه كان محبطاً. كان ثمة شيء شديد يدفعني إلى تعنيف صوتي، وكنت أقترح للتجارب الفنية أعمالاً هي، تقنياً، فوق إمكاناتي، مثل الاختطاف من السراي ولاترافياتا.

- ما هي مصاعبك حالياً؟

□ ما تزال الأصوات الحادة تخيفني. ففي مانون لم أكن واثقة على الإطلاق أنني أستطيع بلوغها، ويندهش الناس عندما أعترف بهذا. أما بالنسبة إلي فإنها معركة أخوضها في كل اللحظات. إن الرقابة الذاتية الضرورية لغناء بعض الشخصيات الموتسارتية تشكل لي مشكلة، وأنا في هذا المجال أجد كونتيسة "زواج فيغارو" أصعب من فيورديليجي "كوزي فان توتي"!

- كيف تعملين على إغناء برنامجك؟

□ تطلب مني أستاذتي منذ زمن بعيد أن أفكر في "مدام بترفلاي"، وسوف أجازف بنفسي في توسكا إذا أصبح صوتي أكثر كآبة، ولكني لن أغنيها لمجرد الرغبة في إضافة دور إلى مجموعتي. إن صوت بعض المغنين لا يتغير مثل

صـــوت ألفريـدو كراوس، في حين أن بعض الأصـــوات تتطور... وهكذا غيرت ريناتا سـكوتو برنامجها تغييراً كاملاً مع أن كليهما كان لهما نفس الأستاذ وثقافتهما واحدة.

- من بين النصائح التي أغدقوها عليك، ما هو أثمنها؟

□ لقد أغدقوا عليّ المزيد والمزيد من النصـــائح بقدر ما يستدعي من المغني الوجداني عدة مواهب مختلفة. وأنا أحفظ نصيحتين من مئات النصائح:

النصيحة الأولى أتت من ميشيل سينيشال الذي غنيتُ معه "تاييس" ماســينيه في واشـــنطن. كنا نتحدث عن مغنيات الســوبرانو اللواتي يفقدن صــوتهن أثناء حياتهن الفنية. وقال لي إنهن اللواتي يركزن كثيراً على الصوت المتوسط العالي. وقد تملكتني هذه الملاحظة طوال سـنين، ماذا حصـل لماريا كالاس؟ لماذا فقدت دعمها؟... أنا أعلم أن ازدياد الوزن كما عند الحمل يتيح للحجاب الحاجز أن يعمل، وأتســاءل عما إذا كان عدم إنجاب ماريا كالاس أطفالاً لم يكن ســبباً في قصــر حياتها الفنية.

أما النصـــيحة الثانية فأتت من ريناتا ســكوتو التي تتبعت دروســـها في مدرســـة جوليارد. لقد طمأنتني عن مســـألة الأطفال، فإنجابهم في ســـن مبكرة يتيح جعل كل ما يتعلق بالحياة الفنية أمراً نسبياً. ومنذ ذلك الحين زادت كل من جوان سوذرلاند ومارلين هورن من رسوخ هذه الفكرة لدي. واليوم ترافقني ابنتاي أميليا خمس سنوات وساج سنتان في باريس، وليس مثلهما ما يخفف الهم والضغط عندما تبرز أية مشكلة!

- ماذا علمتك ريناتا سكوتو؟

□ إن الأجوبة على أسـئلتنا تكمن دائماً في التقسـيم. فعندما تدربت على ديزديمونا "عطيل" ومارغريت "فاوســـت" درســـت أداءها ليس على الأســـطوانة فقط بل على الفيديو

أيضـاً. أنا لا أعرف أحداً يذهب إلى أبعد منها في فن الأداء!.. وقد ســـألتها عما إذا كان قد حدث لها مشـــاكل توتر، وقد اعترفت لي أن بعض الأدوار قد جرها إلى حافة العصاب.

- كيف يســتطيع الإنســان أن يعيش مع مثل هذا الحصــر النفسي؟

□ بتخطيط الأدوار الجديدة، وبمراقبة الروزنامة، بحيث لا أعيش كمجنونة! يجب أن يحجز الإنســان لنفســه في مســابح تجديد النشاط.

- من نصحك غير هؤلاء؟

□ كريستوف إيسشنباخ هو الشخص الوحيد الذي له أكبر التأثير على حياتي الفنية، فبفضـــله بدأت بالكثير من الأدوار التي قد يكون مضـجراً تعدادها. ومعه سأبدأ قريباً في أرابيلا ريتشارد شتراوس في هيوستن. إنه الموسيقا المتجسدة.

- بعد الكونتيســـة في "زواج فيغارو" عام 1992، وبعد مانون في الصـيف الماضـي، تعودين إلى مسـرح الباسـتيل بأحد أدوارك المفضـلة، مارشـالة "فارس الوردة"، مع أنك لم تغنيها كثيراً حتى الآن، فما هو رأيك في عمل الشخصية؟

□ إن دور المارشـالة مثل ديزديمونا مكتوب على نحو جيد جداً من حيث الصـــوت والدراما، ولكنه مهما بلغ من الفتنة والجاذبية، لا يتطلب نفس الجهد الذي تتطلبه روســـالكا وهي الشخصية الثانية المفضلة لدي.

- بقيت مغنيات السـوبرانو زمناً طويلاً يتناولن المارشـالة في أواخر حياتهن الفنية. أما اليوم فهناك شـــابات ينطلقن في الدور. فما الذي تغير؟

□ هذا الدور لا يطرح أية مشـكلة أمام صـوت ناضـج، فبفضل سحر المسرح ومصمم أزياء جيد، من الممكن لمغنية

أن تغنيه حتى آخر حياتها الفنية، علماً بأن هذه النظرة المستقبلية تغمرني بشعور الراحة. أما اليوم فإن الحالة الدرامية تستدعي مزيداً من الوضوح، فعندما أدت كيري تي كاناوا دور المارشالة لأول مرة كانت أصغر سناً مني اليوم! وكما يدل الكتيب فإن هذه المرأة ليست ذابلة الجمال فعمرها 35 سنة! وأنا أقرب إلى المارشالة مني إلى مانون التي لا يزيد عمرها عن ستة عشر عاماً!

- لقد غنيت في بيتر غريم لبريتن في مسرح متروبوليتان عام 1994، فهل تحبين مؤلفات بينجامين بريتن؟

□ أنا أعبد بريتن ولهذا تمنيت أن أضع لحن التطريز لالين أورفورد في غنائي مع شولتي. إن الانفعال بهذا المشهد يؤثر فيّ كثيراً، وآمل أن أسهم في توسيع التعريف به، وقد غنيت أيضاً في توردیكرو في انتاجين طلابيين، وسوف أعود بالتأكيد إلى بريتن.

- وعلى العكس، هل هناك مؤلفون موسيقيون أو مؤلفات تستطيعين أن تقولي أنك لن تعودي إليهم أو إليهن؟

□ بلى، أشياء مثل "السيدة البيضاء" لبوالديو، وحلم سيبيو، أو فتاة الحديقة الزائفة غاردينيريا لموتسارت. لقد قدمت هذا المؤلفات ببدايات حياتي الفنية في باريس مع فرقة باريس الموسيقية، وبالعكس هناك أدوار لمؤلفات ومؤلفين أحلم بأن أعيدها من جديد، مثل يونوفا ليانانشيك التي غنيتها في دالاس عام 1993. وأعتقد أن كاتيا كابانوفا قد تلائمني أيضاً. ومن الأشياء الجديدة التي سأغنيها للمرة الأولى ألسينا لهاندل في قصر غارنييه في آخر الموسم القادم. وقد سجلت منذ عهد قريب ألحاناً من خوليو سيزار. وفي عام 2000 سأقدم الدور الرئيسي في أوبرا شاربانتييه في الشاتليه. وبمناسبة الحديث عن هذا العمل، تلقيت رسالة جميلة ملأى بالمجاملات من

رينيه دوريا الذي سمعني في إرسال إذاعي حين غنيت لحن "منذ اليوم". وهكذا ترى أنني ما أزال أعمل في مجالات متنوعة.

- بماذا تنشغلين عندما لا يكون لديك عمل؟

□ إذا كنت في لندن أهرع إلى المسرح. فأنا أعبد حضور المسرح. أما في باريس فأفضل الذهاب إلى حفلة موسيقية لأنني لا أجيد الفرنسية. وقد ذهبت مؤخراً لأسمع ريكوابام لفيردي بقيادة كلاوديو أبادو مع فرقة برلين الفلهارمونية. يالها من أمسية! لقد أدهشني الشبان الموسيقيون البرلينيون. إنهم أكثر حماسة من الأمريكيين!

- ألم تذهبي إليها لتستمعي إلى مغنية السوبرانو؟

□ أكون كاذبة لو قلت لك لا، لاسيما أنني سأغني المؤلّف في لندن بعد بضعة أيام مع لوشيانو بافاروتي. أنا لم أُغَنّ هذه الموسيقا الحزينة إلا ثلاث مرات. وعندما يكون الإنسان في القاعة يكتشف أشياء لا يسمعها عندما يغني وحده. فالاستماع إلى الآخرين يتيح للإنسان أن يطور أفكاره.

- إلى أي نوع من الموسيقا تستمعين عندما تكونين في بيتك؟

□ زوجي مجنون بالجاز، وأنا أحب ذلك أيضاً. ولكنني أستمع أيضاً إلى مغني الروك، وبصورة عامة إلى جميع موسيقيي هذه الأيام.

- مع أشباح فرساي لجون كوريليانو، والارتباطات الخطرة لـ د. كونراد سوزا، واسترجاع سوزانا لكارليسل فلويد، وتجربة عربة اسمها الرغبة لأندريه بريفين المتوقع تقديمها في أيلول/سبتمبر القادم في سان فرانسيسكو،

تساهمين بنشاط في الإبداع الغنائي الأمريكي. فما رأيك في هذا البرنامج؟

□ بعكس ما يجري في أوربا، فإن الإبداع الغنائي الأمريكي مثله مثل كل حياة البلد الغنائية، يتوقف على الدعاية الفردية للفنون والآداب. وهذه الإبداعات يجب بالتالي أن تكون في متناول الجمهور الواسع. وكتابتها هي دائما كتابة صوتية. وليس ما أقوله هنا لوماً، فثمة مؤلفات صوتية لا فائدة منها، كما أن ثمة مؤلفات أخرى مثل "فوزيك" لبرغ، هي عبارة عن روائع بكل معنى الكلمة. فهناك شيء مؤكد وهو أن الأوبرات الجديدة تحظى بتقدير متزايد لدى الجمهور الأمريكي. وبعد تقديم "عربة اسمها الرغبة" في سان فرنسيسكو سيجري عرضها أيضا في شيكاغو، وفي دار أوبرا متروبوليتان في نيويورك.

- ما مغزى مهنتك في عالم اليوم؟

□ نحن جذور صغيرة مخصصة لتنبت في مخيلة الناس، ونحن في حاجة إلى الإفلات من وقائع عصر يبث فيه الإعلام أبشع الأخبار التي تجعل الحياة أكثر صعوبة على الاحتمال. أما الفن، ولا سيما الموسيقا، فإنه يشجع الانفتاح الروحي. إنني أرى هذا جيداً عندما أقدم غناءً منفرداً يكون الناس معه منفعلين نتيجة التلاؤم بين الشعر والموسيقا. أنا لا أطلب من الحياة أكثر من أن أكون وساطة لنقل هذا ولأطول مدة ممكنة.

1999 باريس

أوبرا

□ أوبرا البوهيمية لبوتشيني

جياكوموأنطونيو دومينيكو سـيكوندو ماريام بوتشـيني الثاني.

يحمل لقب (بوتشـيني) أكثر من موسـيقي إيطالي. وعُدّ صـاحبنا مؤلف "البوهيمية" وغيرها الخامس بينهم. وقد ولد بوتشـيني (الخامس) هذا في مدينة لوكا في 1858/12/23، ومـات فـي بـروكسـل فـي 1924/11/29. وكـان هـذا الـ(بوتشيني) أبرز عضو في عائلة بوتشيني، وأنجح ملحن أوبرا أنجبته إيطاليا بعد فيردي.

ولم يكن قد تعدى الخامسـة من عمره حين توفي والده، وكان عليه أن يحل محله منظماً للكورس في سـانت مارينو. وشـغل عمه فورتوناتو هذا المركز حتى أصـبح بوتشـيني في عمر يؤهله لشـغله. وهكذا فقد أصـبح عمه أول أسـتاذ له، إلا أنـه لم يحرز نجاحاً يذكر. ولكن أمـه أصـرت على متابعته الدراسـة تحت إشـراف مدير المعهد الموسـيقي الباسـيني **Institute Musical Pacini** كارلو أنجيلوني. وعندما بلغ بوتشيني العاشـرة من عمره أخذ يصـيغ تلك القطع التي سـبق له أن حسّـنها، وهي تحتوي على شـيء من أغاني توسـكا الشـعبية ومن أوبرات ريغوليتو، والتروبـاتور، ولاترافيـاتـا التي عرفـه عليها انجيلوني.

وتأثر جياكومو بوتشـيني بأداء أوبرا "عايدة" لفيردي في بيزا عام 1876 إلى الحد الذي جعلـه يقلع عن متـابعـة تقاليد أسرته في احتلال المنصب المذكور، وسـار وراء رغبته في التـأليف الأوبرالي. وقد قـال فيمـا بعـد أن هـذا الأداء قـد فتح أمـامـه **نـافـذة موسـيقيـة**. وذهـب إلى ميلانو التي اعتبرت بتياترو (مسـرح) لاسـكالا وبكونسـرفاتوارها الموسـيقي قُبلة المؤلفين الذين كانوا يتوقدون حماسةً. غير أن أماني جياكومو

لم تتحقق قبل مضي أربع سنوات. ولم يكن لها أن تتحقق لولا دعم عمه الممول و نيكولوسيرو. فدخل بوتشيني الكونسرفتوار وبقي فيه ثلاث سنوات حصل أثناءها على خبرة واسعة تجلت أكثر ما تجلت في أوبرا "البوهيمية".

ولقد كان جياكومو يدرس في الكونسرفتوار عندما أعلنت شركة إدواردو سوتزغنو عن إجراء مسابقة لأوبرا من فصل واحد، فقرر جياكومو الاشتراك بها. واقترح كاتب نصوص أوبرا اسمه فيرناندو فونتانا، أوبرا "ليفيلي **Levilli**" المأخوذ عن أسطورة سبق أن قدمها هايدن واستخدمها أدولف آدم في باليه "جيزيل **Giselle**" أو "ليسويليس **Les willies**" قدمت في باريس عام 1841. واستخدمها أيضاً ادوارد لودز في أوبرا "راقصو الليل" التي قدمت في لندن عام 1846. وعندما أعلنت نتيجة المباراة لم يذكر اسم "ليفيلي"، غير أن احتفالاً أُقيم بعد فترة وجيزة في بيت الثري مارغو سالا، حضره الناشر غويليو ريكوردي وصاحب النفوذ الكبير أرينو بوانتو. وفي هذا الاحتفال عزف بوتشيني على البيانو وغنى أوبراه فقُرر منذئذٍ أن تعرض على مسرح فيرم، وأحرزت نجاحاً لا بأس به حين عُرضت في 1884/5/31. وبناء على تصميم ريكوردي أضيف إليها فصل آخر، وقدمت في كورين في العام نفسه.

كتب فونتانا أوبرا جديدة باسم "إدغار" بأربعة فصول أخذها من كتاب "الكأس والشفاه" لألفرد دو موسيه. وقد وقع اختيار فونتانا على هذا الموضوع لأن العقدة فيه تتشابه مع العقدة في أوبرا "كارمن". وقد لقيت هذه الأوبرا فشلاً ذريعاً. وكانت "مانون ليسكو" أول أوبرا اختارها بوتشيني بنفسه. ويعود سبب هذا الاختيار إلى أن أوبرا "مانون" لماسينيت لقيت نجاحاً في عام 1884 لفت انتباه بوتشيني، وقد قام

بتحديث النص خمسة من كبار المؤلفين: ليون كافالو، ومارتو براغا، ودومونيكو أوليتا، ولويجي إليكا، وغوسيب جياغوزا. وسميت الأوبرا باسم "مانون ليسكو" تمييزاً لها عن أوبرا ماسينيت. وحازت الأوبرا نجاحاً كبيراً عند تقديمها للمرة الأولى في تورين في 1893/2/1 لم يحرز بوتشيني نجاحاً مثيلاً له في أي وقت لاحق. وأصبح بوتشيني بفضل ذلك معروفاً في خارج إيطاليا، وقد قال الناقد الموسيقي جورج بيرناردشو عندما عُرضت الأوبرا في لندن عام 1894 أن بوتشيني يشبه فيردي أكثر من أي موسيقي آخر.

وكانت أوبرا "البوهيمية" الأولى بين ثلاث أوبرات خصها بوتشيني مع أليكا وجياكوزا بجهود كبيرة. وقد عدّ البعض "البوهيمية" رائعة بوتشيني، توج بعدها ملكاً للأوبرا بعد فيردي. وتميزت "البوهيمية" بشخصياتها التي صورت تصويراً دقيقاً وبارعاً أبناء وبنات الحي اللاتيني في باريس، الذين كانوا أصدقاء هنري مورغر كاتب الرواية الأصلي أثناء فترة كفاحه بوصفه كاتباً شاباً. وعبرت الأوبرا من جهة أخرى، عن أماني الطبقة الوسطى الإيطالية التي كانت صاعدة، وأحب الجميع شخصية ميمي.

وقد ترك بوتشيني إيطاليا التي كانت تعاني الاضطرابات، وذهب إلى فرنسا حيث أشرف على إخراج "البوهيمية" باللغة الفرنسية، حيث اختار بعدئذٍ رواية "توسكا" موضوعاً لأوبرا جديدة. ثم اختار "مدام بترفلاي" التي لم تلق النجاح عام 1904 بل نجحت بعد أن نقحها بوتشيني وصححها وقدمها من جديد، كما قدم في عام 1910 "ابنة الغرب"، ثم بعد أن قام بتأليف أوبراتين في عامي 1917و1918 بدأ العمل في "توراندوت" التي لم تكتمل بسبب وفاته إثر عملية جراحية أجريت له.

أوبرا "البوهيمية" لجياكومو بوتشـــيني 1858-1924، تأليف غوسـيب جياكوزا ولويجي إليكا بالاسـتناد إلى رواية هنري مورغر.

الشخصيات:

مارشيلو، رسام بارتيون
رودولفو، شاعر تينور
كولين، فيلسوف باص
شونارد، موسيقي باريتون
بينوا، ملاّك أراضٍ باص
ميمي، خياطة سوبرانو
باربيغنول، بائع دمى تينور
موسيتا، فتاة من الحي اللاتيني سوبرانو
ألشيندورو، معجب بموسيتا باص
خفير جمركي باص
ســكان الحي اللاتيني، تجار، بائعات، طلاب، بائعون، جنود.

المكان: الحي اللاتيني في باريس
الزمان: نحو عام 1830
الأداء الأول: مسرح ريجيو، تورين في 1896/2/1
اللغة الأصلية: الإيطالية

الفصل الأول

سـتوديو رسـم في باريس. تسـمح النافذة الكبيرة على يمين الاسـتديو برؤية مشـهد فسـيح تملؤه السـقوف المغطاة بالثلج، وتجد إلى جانب النافذة مدفأة لا وقود فيها. ووضعت في وسط الغرفة طاولة مع بعض الكراسـي، ووضـع سـرير في الجانب

الأيمن من الغرفة. تُرفع الستارة على صوت الموسيقا، نرى مارشيلو وهو يعمل أمام حامل اللوحات، بينما يقف رودولفو أمام النافذة. يقوم كل منهما، بين وقت وآخر، بشد معطفه عليه ونفخ يديه، ورفع أقدامه وإنزالها في محاولة منه لبعث الدفء في أوصاله التي تكاد أن تتجمد من شدة البرد، وتبدو الموسيقا منعشة وحيوية طوال الوقت الذي يستغرقه المشهد.

وبعد الاستهلال القصير يتوقف مارشيلو عن العمل في رائعة "ممر في البحر الأحمر" ليقول بأن مياه البحر الأحمر الباردة تبدو كأنها تسيل من رقبته إلى ظهره. ويضيف بسخرية غاضبة أنه بسبب ذلك سيغرق أحد الفراعنة في الماء... ويضرب بالفرشاة بضع ضربات قوية.

ينظر الشاعر من النافذة ويلاحظ أن كل المداخن من حوله تلفظ الدخان، في حين أن المدفأة عندهم خاملة مثل وغد كسول ويتصور نفسه من الأرستقراطيين. ويلفت مارشيلو نظره إلى أن المدفأة لم تتلق أجراً منذ زمنٍ بعيد، فيتنهد رودولفو قائلاً أن الغابات لا تفيد كثيراً وهي مغطاة بالثلج، ويقول مارشيلو أن الحقيقة المؤكدة تتمثل في أنه يشعر بالبرد. ويتفق رودولفو معه بالرأي ويقول مارشيلو وهو يتشكى، إن أصابعه تكاد تتجمد بسبب اتصالها بقلب الخائنة موسيتا ذات القلب الحجري البارد. ويتفلسف الرجلان باقتضاب عن الحب الذي يشبهانه بفرن يحترق به الرجل، بينما تراقب النساء العملية وقد أشعلنه بأنفسهن.

ويتلخص ما يدركه الرجلان بأنهما لا يستطيعان أن يتجنبا حقيقة أنهما سيموتان من شدة البرد ويتضوران من الجوع. فيأخذ مارشيلو الكرسي ويستعد لتكسيره واضرام النار به. وإذا بالإلهام يسقط على رودولفو الذي يتناول مخطوطة سميكة عن المنضدة وهو يقول، إن هذا العبقري قد نشر

أفكاراً رائعة. ويقترح مارشـــيلو أن يحرقوا "بحره الأحمر" ويعترض رودولفو لأن الصـــورة قد تنشـــر رائحة كريهة، ويقول، إن مســـرحيته الكبيرة ســـتُدب الدفء فيها. ويتظاهر مارشيلو بأنه يرتعد خوفاً، ويصيح قائلاً أن قراءة المسرحية ستجعلهما يشعران بالبرد أكثر.

ويبين رودولفو أنه ســـيقدم مســـرحيته طعاماً للهيب النار وبذلك يعيد روحها إلى حيث أتت، وعلى العالم أن يتحمل نتائج ضـــياعها المريع. ويقذف الرجلان بعض صـــفحات المخطوطة إلى الموقد، ويشـــعلان النار، ويتمتعان بالدفء الذي أخذ ينتشر.

يُفتح الباب فجأة ويدخل كولين ويضـــع كومة من الكتب فوق المنضـــدة ويدمدم قائلاً أن مكاتب الرهونات لا تفتح أبوابها مســـاء عيد الميلاد. ويعلن رودولفو بحزن واضـــح أن مســـرحيته تغذي لهيب النار. ويعلن كولين قائلاً بســـخرية أن المســـرحية تطلق الشـــرر، واقترح مارشـــيلو تقديم بعض الكلمات الفظة عن الفواصل، وعندما طرح رودولفو الفصل الثاني من المســـرحية في النار صـــاح مارشـــيلو ممتدحاً عناصرها الرائعة. ويرثي الشاعر هلاك تعابير الحب الرقيقة التي تقرقع الآن ويتفجع على القبل المحترقة. ويتنهد رودولفو بحزن وهو يرمي باقي المخطوطة في الموقد قائلاً، إنه يود أن يرى الفصول الثلاثة الأخيرة تقدم على المسرح في وقت واحد. ويصـــفق الثلاثة عندما ارتفع لهيب النار، ويتذمروا عندما أخذت النار بالزوال وعندما تحوّلت النار إلى وميض.

ودون ســـابق إنذار فُتح الباب ثانية، ودخل ولدان يحملان خشباً صالحاً للحرق وطعاماً وخمراً. فوقف مارشيلو وكولين لبرهة مدهوشـــين، ثم قفزا نحو الطعام وهما يصـــيحان قائلين بفرح دافق بأنهم سينعمون بوليمة العيد. ودخل شـونارد الذي

يشـــبه اللوردات الإنكليز وأخذ ينثر قطع النقود المعدنية على أرض الغرفـة وهو يعلن أنهـا أكثر من كـل الأموال في بنـك فرنسـا. فصـفق الآخرون وأخذوا يلتقطون النقود وهم يظنون أنهـا ميداليـات. وعنـدما اكتشـــف رودولفو أن النقود ممهورة بصورة الملك لويس فيليب حيا الرجال الأربعة الملك.

ويقص عليهم شـــونارد كيف جاء بكل هذه الثروة **"Or vi diro : quest'oro"** غير أن الآخرين يتجاهلوه تماماً وقد جلسـوا إلى المائدة وفتحوا صـرر الطعام، وأشـعلوا النار في المدفأة، فيصـر شـونارد، رغم عدم اهتمامهم، أن يذكر بالتفصـيل التي تفيد أنـه عَلِمَ أن ســـيداً إنكليزيـاً، لورداً، أو شـــخصـــاً من الأشـخاص، كان يبحث عن مدرس للموسيقا. وعندما تقدم منه اســـتخدمه على الفور وســـأل عن موعد بدء الدروس فأجابه الإنكليزي في الحال، فأشـار السـيد إلى ببغاء يجلس في قفص في البيت المجاور، وطلب من شـونارد أن يعزف ويغني حتى يســـقط الطـائر ميتـاً، فعزف الرجـل وغنى، أو أنـه بـالحقيقـة ضـرب على الآلة محدثاً صـوتاً وصـاح لمدة أيام ثلاثة متوالية دون أن تتحقق أية فائدة. ثم هبط عليه الإلهام، فاستخدم سحره الذي لا يقاوم في كسب ثقة الخادمة، وعندئذٍ فرضت مسرحية داخلية أخرى نفســها. فدار حوار موسـيقي، في وقت واصـل فيه رودولفو ومارشـيلو وكولين تجاهلهم لقصـة شـونارد وهم يبحثون عن غطاء المائدة. وقرروا أخيراً أن يستخدموا نسخة من صـــحيفـة "الـدســـتوري" ولاحظ رودولفو أنهم بـذلـك يهضـمون الطعام والأنباء في وقتٍ واحد. أما شونارد فقد تابع تلاوة قصـــتـه وهم يعدون المـائدة قائلاً أنه ألح على الخادمة لكي تجلب لـه "عرق بقدونس"، وبذلك حقق انتصـــاره لأن تـأثير عرق البقـدونس على الببغـاء كـان ممـاثلاً لتـأثير نبـات الشكران على سقراط.

وأدرك شـونارد عند هذا اللحظة أنه كان يتكلم مع نفسـه، فأحس بالإهانة ولعنهم كلهم. وعندما بدؤوا يتناولون الطعام جمعه بسرعة وأبعده عن المائدة، وقال إن من الواجب توفيره إلى يوم غد، ففي ليلة كهذه الليلة، حسبما أضاف، لا يتناول الناس طعامهم في بيوتهم وخصوصاً أن الحي اللاتيني يقدم أطعمته الاحتفالية اللذيذة لكل الناس، والشوارع عبقة بالعطور التي تفتح الشهية، وهناك إغراءات أخرى تتمثل بالفتيات الجميلات. وحاز اقتراح شونارد على الرضا التام فطلب منهم أن ينحنوا إجلالاً للتقليد المقدس القائل: اشرب في البيت وتناول طعامك خارجه، وسكبوا النبيذ في الكؤوس وهم في حالة نشوة ظاهرة. وإذ بالباب يُطرق، وكان الطارق بينو صاحب البيت، وبعد مباحثات مثيرة سمح له شونارد بالدخول، وتجاهل الأربعة ورقة الإيجار في يد بينو وهم يرحبون به ترحيباً مبالغاً فيه. وقدم له رودولفو كأس الخمر، وعندما قال بينو إنه آت من أجل تحصيل أجرة البيت شرب المضيفون على شرف صحته، ولم يستطع مارشيلو أن يخفي النقود المتناثرة فوق المنضدة، وصُعق كل من رودولفو وشونارد عندما رؤوا أن الرجل رأى النقود بأم عينيه فانتعش وارتاحت أعصابه.

سأل الأربعة وهم يتملقون الرجل بعد أن ملؤوا كأسه بالخمر من جديد، إن كان في مثل سنهم، وعندما ابتسم بينو، علّق مارشيلو بخبث قائلاً إنه رآه ذات مساء في قهوة مابيل وهو يمارس الحب مع فتاة جميلة، فحياه الجميع وهم يرفعون كؤوسهم على أساس أنه زير نساء لا يشق له غبار. وبينو الذي سكر أخذ يفتخر قائلاً بأنه كان بسيطاً في شبابه، إلا أنه أصبح غير ذلك في كهولته. واعترف بضعفه أمام الفتيات الصغيرات اللواتي لم يكتمل نموهن (وليسامحني الرب)

المكتنزات غير النحيلات. فالنســاء النحيلات يشــبهن القطط ونزقات، وفوق ذلك فإن هذا النوع من النساء يذكره بزوجته.

وتظاهر الأربعة عندئذٍ بأنهم فقدوا صــوابهم لمســلك بينو الأعرج والفاســق الذي يغش زوجته المســكينة، وصــار ضـرورياً، حسـب قولهم، تهوية الغرفة لئلا يصـابوا بلوثة في أخلاقهم. وقـاموا بـدفع الرجـل المترنح إلى خـارج الغرفة وهم يتوســلون، بلهجـة حزينـة، أن يبتعد عنهم. وقـالوا لـه وداعـاً ودخلوا وأغلقوا البـاب دونـه وانفجروا ضــاحكين. وقـال مارشيلو أنه دفع الآن القسط الأخير من أجر البيت.

وبعدئذٍ ذكّر شــونارد أصــدقاءَهُ باللذائذ التي تنتظرهم وبدأ يوزع النقود. وعندما أخذ كل منهم نصــيبه رفع مارشــيلو المرآة لكي يرى كولين نفسـه فيها، وقال إن الأوان قد آن لكي يقص شــعر رأســه، ووعد كولين بأن يبحث عن الحلاق في الحـال، وكما يفعلون في الــــ"غراند أوبرا" نهض الثلاثة، مارشــيلو وكولين وشــونارد، بأبهة وســاروا باتجاه الباب. وتخلف رودولفو الذي قال إنه سـيبقى لفترة قصـيرة لكي يتم كتابة المقال لمجلة "السـمّور" وأضــاف قائلاً أن الأمر لن يحتـاج إلى أكثر من خمس دقـائق. فتلاعب شــونارد بالألفاظ قائلاً أن من الأفضل أن يقص ذنب السمّور.

خرج رودرولفو من باب الغرفة لينير لهم الطريق بوساطة ضــوء الشــمعة التي كان يحملها. ولعن الثلاثة الظلمة وهم ينزلون درجات السلم. وسُمع صوت سقوط جسم على الدرج وأخذ كولين الذي وقع يئن. وســأل رودولفو إن كان كولين قد تدبر أمر قتل نفسـه بنفسـه فرد كولين قائلاً أنه لا يزال سـالماً وتلاشت أصواتهم شيئاً فشيئاً.

أغلق رودولفو الباب وجلس أمام المنضــدة وبدأ يكتب، ثم مـا لبث أن جمع أطراف الورقـة بقبضــتـه وجعلكهـا ورماها

على الأرض، وتمتم قـائلاً إن مزاجـه غير رائق، وسُـــمع صــوت طرق ناعم على الباب، وعندما نهض رودولفو ليفتح الباب انسابت أصوات الموسيقا الرقيقة التي ترمز إلى ميمي. فقد انطفأت شـــمعة ميمي وهي في طريقها إلى غرفتها التي تقع فوق غرفة رودولفو وأصـــدقائه، وعندما فتح رودولفو باب غرفته وجد ميمي تحمل شمعة في يد ومفتاح غرفتها في اليد الأخرى. فتوســـل إليها أن تدخل، فتلكأت قليلاً ثم دخلت، وظهر أنها تعاني من السعال، فسألها رودولفو إن كانت تشكو مرضـاً، وأجابت ميمي أن صـعود السلم قد منعها من التنفس وأغمي عليهـا ووقعت بين ذراعي رودولفو، ووقع المفتـاح على الأرض كما وقعت الشـــمعة. فأجلســـها رودولفو بلطف على كرسي وأخذ يرش الماء على وجهها مبدياً أسفه لشحوب لون وجهها.

استعادت ميمي وعيها ببطء شديد، وقدم لها الشـاعر كأسـاً من النبيذ، وطلب منها أن تقترب من المدفأة، وتكلم مع نفســه مبدياً إعجابه بجمالها، رشفت ميمي من الكأس ونهضت وهي تطلب من المضيف أن يشعل لها الشمعة.

وعندما وصـــلت ميمي إلى باب غرفة رودولفو وجدت أن المفتـاح قد ســـقط منها. وحذرها رودولفو من أن تيار الهواء قرب الباب سيطفئ الشمعة ثانية، ولم تمض غير لحظة حتى انطفأت الشـــمعة، فطلبت منه أن يشـــعلها من جديد، إلا أنه ما أن حـاول أن يشـــعلهـا حتى هبت الريح وانطفـأت شـــمعتـه وغرقت الغرفة في الظلمة، وتســاءلت ميمي عن المكان الذي يمكن أن تجد فيه المفتـاح، في الوقت الذي دفع فيه رودولفو البـاب دون أن تلحظ ذلـك ميمي التي اعتـذرت وهي تتلمس الأرض. وحـاول رودولفو أن يســـاعدها فانحنى وأخذ يبحث عن المفتـاح، وعنـدمـا وجده تظـاهر بـأنـه مـا زال يبحث عنه.

واقترب من ميمي وأمســـك بيدها وأخذ يغني: " **Chegelida Maniana**" إن يدها باردة، وليتها تسمح له بتدفئتها. ولا حاجة بنا إلى مواصـــلة البحث في هذه الظلمة الحالكة فما هي إلا لحظات ويغمر ضوء القمر الغرفة ونرى المفتاح.

يترك رودولفو يدها فتجلس على الكرســـي وتغرق فيه ورودولفو يواصل الغناء قائلاً: إنني شاعر وبواسطة الكتابة أحصـــل على رغيف الخبز. ومع أنني لا أملك من الثروة شيئاً، فإن جمال النســاء سينقلني إلى عالم سحري يجعلني أغنى مما يحلم به الجشـــع (إن عيونك ســـلبتني جواهري السحرية التي لا تقدر بثمن، وأحلامي التي يغمرها الضياء، إلا أن ذلك لا يساوي شيئاً لأنني وجدت الحب وليتك تقصين عليّ قصـــتك). فتنشـــد ميمي:"**Mi chiamano Mimi** " أي يدعونني ميمي مع أن اسمي لوشيا وقصتي قصيرة: فأنا أعمل في التطريز والزخرفة لأكسب عيشي، وترمز الزهور والليالك التي أطرزها إلى الحب والربيع. إنها نسيج الأحلام والشـــعر. أما لماذا يدعونني بميمي، فلا أدري. وتتابع: إنني أتناول طعامي الرخيص وحيدة، وقلما أذهب إلى الكنيسة، إلا أنني غالباً ما أصـــلي. وأمضـــي الوقت وحدي في الغرفة، وعندما يحل الربيع يضـــيء نور الشـــمس أعماقي... وليس لدي الكثير لأقوله فأنا جارة مملة.

يقطع هذا المشهد اللطيف أصدقاء رودولفو الذين نسمع صـــوتهم يدعونه إلى الانضـــمام إليهم، فيذهب إلى النافذة ويصـــيح قائلاً لهم إن ســـطوراً ثلاثة تنتظر منه أن يكتبها. ويشـــرح الموقف لميمي قائلاً إن أصـــدقاءه ينتظرون. ويعود إلى النافذة ليقول لهم إن عنده في الغرفة شـــخص وليتهم يحجزون له كرسيين في قهوة موميس. وتتلاشى شيئاً فشيئاً

أصوات مارشيلو وكولين وشونارد وهم ينشدون: موميس... موميس...

يقف رودولفو وميمي قرب النافذة في ضوء القمر، ويغنيان ثنائية جزلة: **"O save fanciulla"** يعبر فيها كل منهما عن حبه للآخر، ويغرقان في قبلة مفعمة بالعاطفة. تحرر ميمي نفسها وتذكر رودولفو أن أصدقاءه ينتظرون، وتسأل إن كان بالإمكان أن ترافقه. ويصيح رودولفو مسروراً، ويقترح أن يبقيا في الغرفة، وترد ميمي بأنهما سيبقيان مع بعضهما بصورة دائمة...وتضع يدها في يده ويخرجان ببطء من الغرفة، وهما يغنيان عن الحب الذي يغمرهما.

الفصل الثاني

ســـاحـة تحف بهـا الدكـاكين وتغص بـالنـاس في ليلـة عيد الميلاد، ويقع مقهى موميس عنـد إحـدى زوايـاهـا. نرى رودولفو وميمي يتمشـــيـان، ويتكلم كولين مع خيـاط يقوم بإصـلاح الثياب، ويقف شـونارد أمام دكان آخر يجادل البائع في ثمن غليون وآلة موســيقية على شــكل قرن، بينما يغازل مارشـيلو الفتيات الجميلات في وسـط السـاحة. يُغني البائعون والطلاب وأهل المدينـة في كورس ضـــخم وهم يطلبون من الناس أن يشتروا "**Aranci datteri**". نسمع صوت شونارد وهو يتأفف من الصـوت الذي يصـدر عن الآلة الموسـيقية، وتقول ميمي إنها ســتشــتري قبعة. ويعبر كولين عن الرضـــا التام بـالمعطف الذي أصـــلحه الخياط، ويدعو مارشـــيلو كل فتاة يقابلها إلى ممارسة الحب.

وعن الموعد عند مقهى موميس، يصـل أولاً شـونارد الذي يتكلم فلســـفياً في مســـألة بحث الناس المتدافعين عن المتعة. ينضـــم إليـه كولين الذي يحمل كتاباً ويتكلم عن ســـعادته في الحصول على مادة مهمة، ويظهر مارشيلو ثم يصل رودولفو وميمي التي تعبر عن سـعادتها بحصـولها على قبعة. وعندما يفشـل مارشـيلو وكولين وشـونارد في الحصـول على مائدة خـارج قـاعـة المقهى يـدخلون في الوقت الـذي يواصـــل فيـه رودولفو وميمي التفرج على واجـــــــهات المحلات. وتُبدي ميمي إعجـابهـا بعقد، فيقول لهـا رودولفو إن لـديـه عمـة غنيـة عجوز إذا قرر الرب أن يأخذها يصـير في إمكانه أن يشـتري لها عقوداً أجمل بكثير.

أخذ الحشـــد يخف بصـــورة تدريجية وهو ينشـــد ويغني، ويخرج مارشـيلو وشـونارد وكولين من المقهى وهم يحملون مائدتهم ثم يضـــعونها ويجلســـون حولها. يقول كولين إنه مثل

هوراس لا يحتمل اصطدام يديه بالناس في الأماكن المزدحمة. ويقترب رودولفو وميمي وهما يبحثان في موضوع الغيرة، فتصدح الموسيقا بألحان أغنية رودولفو في الفصل الأول وهو يتكلم عن حبه لميمي. ويطلب شونارد أن يتناول طعامه وحيداً، ويشتهي مارشيلو أفضل الأشياء، ونسمع من بعيد صوت بائع وهو ينادي عارضاً بضائعه.

يقدم رودولفو ميمي لأصدقائه، ويلفظ اسمها في جملة موسيقية ذات وقع جميل جداً، قائلاً، إنها إلهة الفن ألهمته أجمل عبارات الحب "**Questa é Mimi**" وقد أحدث هذا الخطاب المفعم بالعاطفة انفجاراً من الضحك من قبل أصدقائه الذي حيّوا ميمي بود حقيقي.

وعندما يظهر البائع باربيغنول مع عربته، تحيط به الأمهات والأطفال وتعزف الأوركسترا فاصلاً موسيقياً ملوناً. ونلحظ من خلال الضوضاء التي يحدثها الحشد أن الأطفال الفقراء يلحون على أمهاتهم من أجل شراء طبل أو حصان. ونسمع باربيغنول وهو يرد على أسئلة زبائنه، ويسأل مارشيلو ميمي إن كانت تلقت هدية من رودولفو، فتعرض ميمي قبعتها بزهو قائلة: إنها تمنت أن تحصل على مثل هذه القبعة منذ فترة طويلة، وتشعر الآن بالسعادة لأن رودولفو هو الذي اختارها لها. وتشرح أفكارها قائلة: إن الرجل الذي يقرأ قلب المرأة بهذه الدقة هو إنسان غير عادي حقاً. ويبدى شونارد اتفاقه في الرأي معها، ويقول بشيء من التهكم الناعم: "إنه عالم بدون أدنى شك". ويقول كولين إن أكاليل الغار تتوج هامة شاعر الحب رودولفو، والغريب، على حد قول شونارد، أن كل ما يقوله المرء يبدو مقنعاً. ويضيف مارشيلو مخاطباً ميمي أن أهم شيء تفعلينه هو أن تصدقي أنه ستتحقق أكثر الأحلام إغراقاً في الخيال. ويردّ رودولفو

أن الحبّ هو أعظم إلهامٍ بالنسبة إلى الشاعر. وتقول ميمي أن الحب يمكن أن يكون عسلاً، كما يمكن أن يكون خلاً، ويعتمد ذلك على حاسة الذوق عند الإنسان. ويقطع الآخرون الطريق على اعتراض الشاعر برفعهم الكؤوس، ويأخذ مارشيلو يفكر بموسيتا.

ولم تمض أكثر من لحظة حتى تدخل موسيتا بكل بهائها وكان يجري وراءها ألشيندورو المعجب الثري والكهل. فيمتدح أصحابنا جمالها، ولا يعيرون أذناً صاغية لمرافقها العجوز الذي يتبجح بكلمات غير مفهومة. وباعتبار أن موسيتا كانت تدرك حقيقة الأمر فقد عاملته ككلب ليس أكثر، وطلبت منه أن يؤمن لها مائدة قرب مائدة أصحابنا، ثم جلست قبالتهم. يضحك كولين من ألشيندورو، بينما يتكلم مارشيلو بصورة ساخرة عن فضائل المرافق الكهل. وعندما تسأل ميمي عن هذه المرأة يَشْتم مارشيلو ويسب. وتتبع ذلك ثنائية قصيرة ما بين موسيتا ومارشيلو **"Marcello mi vide"** فتطلق موسيتا العنان لغضبها، وقد أحست بالإهانة التي وجهها إليها حبيب من أحبائها ومن أصدقائه، ومن جانب مارشيلو فقد وصفها لميمي بأنها مغرية، متقلبة الأهواء، وأنها طائر نهم يتغذى على قلوب البشر، ولهذا السبب لم يعد يملك قلباً.

يطير صواب موسيتا وتصيح على النادل وتشتمه بسبب سوء طعامه، وتطوح بصحنها. ولم تُجْدِ محاولات ألشيندورو في تهدئتها إلا في صب الزيت فوق النار. ويتشاجر الاثنان فيسر بذلك ليس فقط أصحابنا حول المنضدة المجاورة، بل أيضاً بعض الفتيات من بائعات المحلات اللواتي كن يعبرن السبيل. إلا أن الشجار لم يستمر، فقط نظرت موسيتا في عيني مارشيلو وبدأت أغنيتها الرائعة **"Quando meln vo'soletta"** فوصفت حال الناس الذين يلتفتون لإبداء إعجابهم

بجمالها عندما تمر بهم، وأصبح من الصعب على مارشيلو أن يضبط نفسه وهي تغني قائلة أن نظرات الرجال المتوقدة تدل على أنها أسرت قلوبهم...وتذكر موسيتا مارشيلو أنه، ذات مرة، فقد قلبه عندها.

وعندئذٍ تلاحظ ميمي قائلة أن من الواضح أن المرأة والرجل عاشقان، ويبيّن رودولفو أن موسيتا تخلت عن مارشيلو من أجل رجل آخر، أما شونارد وكولين فقد وجدا في هذا الموقف تسلية ممتعة. ويهمّ مارشيلو بالخروج وقد اسشتاط غضباً، إلا أنه يتجمد في مكانه عندما تصيح موسيتا قائلة أنها هزمته. وتمتزج أصوات الآخرين مع صوتها في رباعية جميلة، ويتغير مزاج موسيتا فتسخر من مارشيلو وتوبخ الشيندورو، ويبدي رودولفو وميمي تعاطفهما مع العاشقين التعيسين.

تصيح موسيتا قائلة أن حذاءها يسبب لها ألماً شديداً لا يطاق، فينحني ألشيندورو وينزعه. وعندئذٍ تأمره موسيتا بأن يشتري لها زوجاً جديداً، فيدرك مارشيلو القصد من وراء خديعة موسيتا، فينتظر إلى أن يذهب ألشيندورو لكي يغني لها أغنية مفعمة بالعاطفة. ويرمي كل منهما نفسه بين ذراعي الآخر، وبعد لحظة يظهر النادل وهو يحمل الفاتورة فينظر الرجال إلى بعضهم بعضاً ويصيحون بأن جيوبهم فارغة، وتحل موسيتا المسألة بالقول إلى النادل أن مرافقها سيدفع كامل المبلغ عندما يعود.

يُسمع صوت ضرب على الطبل آتياً من بعيد، فيتجمع الناس في الساحة، ويدخل فريق الحرس وعلى رأسهم ضابط عملاق يضرب الطبل ويفتل عصاه بمهارة فائقة، ويهلل الجمهور للفريق **"Esco il tambur maggiores"** ويتبعهم أينما ساروا. وتحاول موسيتا، وهي حافية القدم أن تقفز على القدم

الأخرى، فيحملها مارشيلو وكولين فوق كتفيهما. ويتبعهم رودولفو وميمي وأيديهما متشابكة، ثم يسير شونارد وهو ينفخ في آلته. وعندما لا يبقى أحد في الساحة يدخل الشيندورو مسرعاً وهو يحمل طرداً ملفوفاً بعناية. ويتقدم منه النادل بكل هدوء ويقدم له فاتورة الحساب، فينظر الشيندورو إليها، ويتأوه، ويغرق في كرسيه، وتسدل الستارة.

الفصل الثالث

مكان فسيح عند بوابة من بوابات باريس. تقع حانة في الجانب الأيسر، وفوق بابها علقت رائعة مارشيلو "البحر الأحمر" وكأنها تشير إلى الحانة. والفاصل الموسيقي يجعلنا نشعر بأننا في فجر يوم شتوي. يقرقع عدد كبير من الكناسين المرتجفين بسلاسل البوابة، وهم يطلبون السماح لهم بالدخول. وبعد لأي يسمح لهم الحرس النائم بالدخول. ويأتي من الحانة صوت معربدين متأخرين وهم يغنون أغنية الشراب والمتعة "**chi nel ber trevoil piacer**" ويسمع صوت موسيتا وهي تغني أغنية لطيفة. ويدفع أصحاب العربات المملوءة بالمنتوجات الزراعية، والفلاحات اللواتي يحملن الخضار والفواكه مكوساً لقاء عبورهم البوابة.

وتظهر ميمي بعد أن ينساب صوت موسيقا أغنيتها في الفصل الأول، ويظهر أنها تعاني من السعال، وهي تسأل الحارس إن كان يوجد بالقرب من المكان خان يقيم فيه فنان، فيشير الحارس إلى الحانة. تخرج في تلك اللحظة امرأة من الحانة فترجوها ميمي أن تبحث لها عن فنان يدعى مارشيلو. وتذعن المرأة، ويظهر مارشيلو فتحييه ميمي بحرارة، ويخبرها أنه وموسيتا يقيمان في هذه الحانة، ولكي يدفعا أجر الإقامة تعطي موسيتا دروساً في الغناء، وهو يرسم الإشارات بدلاً من التحف الفنية.

يدعو مارشيلو ميمي إلى الدخول، وعندما تعلم أن رودولفو هناك تتنهد وتقول بأن من الأفضل ألا تدخل، وترجو مارشيلو بيأس واضح أن يساعدها "**Oh, buno Marcello!**" وتقول: إن رودولفو الذي يعبدها بجنون يرفض أن يعود إليها، وتضيف ميمي قائلة بمرارة إن غيرته غير المعقولة جعلت حياتهما جحيماً لا يطاق وأنها لا تجد جواباً

أمام إداناته القاسية. ويرى مارشيلو أن من الحكمة، في ظل هذه الظروف، أن يفترقا. توافق ميمي بحزن وتتضرع إلى مارشيلو لكي يساعدهما على الافتراق، ويعتقد مارشيلو أنه وموسيتا سعيدان لأنهما يستطيعان أن يضحكا ويغنيا مع بعضهما. ويندمج صوت ميمي بصوت مارشيلو عندما تغني ميمي بصوت كسير أن الافتراق لابد منه.

يقول مارشيلو إنه سيذهب لإيقاظ رودولفو الذي، بسبب تعبه الشديد، سقط نائماً فوق كرسي كبير، ويدل مارشيلو ميمي على رودولفو من خلال النافذة، ويعلن حالة الاستنفار بسبب سعال ميمي المتواصل. وتلهث ميمي وهي تقول بأن السعال يسبب لها آلاماً لا تنتهي، وهاهو رودولفو قد اختار أن يتركها. ويُسمع، عندئذٍ، صوت رودولفو وهو ينادي مارشيلو، فينصح الرسام ميمي أن تخفي نفسها، ويخرج رودولفو من الحانة (الخان) وهو يحدق في الناس. ويعلن بصورة مثيرة أنه يجب أن يفترق عن ميمي فيسأله مارشيلو إن كانت هذه نزوته الأخيرة، و يجيب رودولفو بصورة درامية أن حماسه لميمي قد برد **"gia un'altra volta credeti"**، إلا أن نظرة واحدة إلى عينيها كافية، ويا للأسف، لأن تشعل نار الحب في قلبه. ويرى مارشيلو أن الحب الذي يجلب الحزن والألم غير جدير بالتعلق به، فالحب يجب أن يجلب الضحك، ثم يلوم مارشيلو رودولفو لأنه غيور بصورة غير معقولة وعنيد.

تفكر ميمي ملياً بغضب رودولفو المتصاعد، ويقول الشاعر إن ميمي دمية مجردة من الأحاسيس، وهي تحاول أن تستخدم جاذبيتها حيال أي رجل تراه، ويرد مارشيلو بحدة أنه لا يصدق ذلك، ويتراجع رودولفو وهو منسحق الفؤاد بسبب الندم ويقول أنه يدرك أن ميمي أعز عليه من أي شيء

آخر في هذا العالم، إلا أنها مريضة، ومريضة جداً، وأخشى ما يخشاه أن تكون قد هلكت.

وعندما يلاحظ مارشيلو أن ميمي تقترب يحاول جهده أن يبعد رودولفو لئلا تسمعه، غير أن رودولفو يضيف قائلاً بصوت مرتفع إنها أثناء سعالها المهلك الذي يدمرها تدميراً بطيئاً أجبرت على مشاركته بؤسه في غرف باردة وقاتمة، وأنها تتحمل كل شيء دون شكوى. ويصيح قائلاً أن الفاقة والعوز قد جعلت هذه الوردة الناعمة وردة بائسة، وبتقديره لم يعد بمقدور حبه أن ينقذها. ويحاول مارشيلو، دون جدوى، أن يجعله هادئاً، وتتلعثم ميمي وهي تقول أن هلاكها أصبح محتماً.

تبكي ميمي، ويهزها السعال هزاً عنيفاً، ولم تعد تولي أي اهتمام لإخفاء نفسها، فيناديها رودولفو باسمها كالمجنون، ويأخذها بين ذراعيه، ويشعر مارشيلو بألم لا يطاق لأنها سمعت كلمات رودولفو التأبينية.

وعندما يطلب رودولفو من ميمي أن تدخل الحانة، ترفض، ويعلو فجأة صوت ضحك موسيتا، فيؤنبها مارشيلو لأنها تغشه ويدخل إلى الحانة.

تنشد ميمي الوداع "**Addio Senza Vancor**" وتغني قائلة أنها يجب أن تعود إلى الغرفة العلوية المقفرة التي تركتها بناء على طلبه لأن الحب والحياة وصلا إلى نهاية الطريق. وتطلب منه أن يلم أغراضها (سوارها الذهبي وكتاب الصلاة) ويضعهما جانباً، ولكن بإمكانه أن يحتفظ بقبعتها الثمينة على سبيل التذكار. ويشتركان بعدئذٍ في ثنائية جميلة "**Addio, O doke sregliare**" يعبران فيها عن الحب الذي لا أمل فيه وعن الفراق المحتم.

وتتغير طبيعة المشـــهد بتحطيم آنية فخارية، يخرج بعدها كل من مارشـيلو وموسـيتا من الحانة. وتتبع ذلك ثنائية يتقابل فيها صـــوتان متناقضـــان. يبوح العاشـــقان ميمي ورودولفو بحبهما ويقسمان أن ينتظرا ربيعا آخر قبل أن يفترقا. ويصيح مارشـيلو وموسـيتا أحدهما في وجه الآخر. ويحتدم مارشـيلو قائلا إنـه لم يعد يحتمل عبثها.. ويعود مـارشـــيلو إلى الحانة مسرعاً وهو يصيح وداعاً. وتبتعد موسيتا وهي تصيح .. في الوقت الذي يبتعد فيه رودولفو وميمي ببطء. وتنتهي الثنائية وتسدل الستارة.

الفصل الرابع

ستديو الرسم فوق سطح البناء كما في المشهد الأول. ترفع الستارة عن مارشيلو وهو يقف أمام حامل اللوحة، ورودولفو يجلس أمام المنضـدة. يبذل الرجلان جهداً واضـحاً في إظهار أنهما غارقان في عملهما، في حين أن أفكارهما تتركز على ميمي وموســـيتا. وبعد فترة يقول رودولفو أنه رأى موســـيتا تركب عربة فاخرة وعندما ســـألها رودولفو عن حالة قلبها أجابته أن المخمل الذي كانت ترتديه منعها من أن تعرف إن كان قلبها يدق أم لا. ويعقب مارشـيلو وهو يضـحك ضـحكة مصطنعة أنها سعيدة جداً. ويقول رودولفو لنفسه، إنها مسائل مزيفة.. ويبدأ مارشـيلو بالرسـم، ويقول أنه رأى ميمي تركب عربة وكأنها ملكة، ويجيب رودولفو أنه سعيد جداً.

وبعد محاولة يائســـة منهما لمواصـــلة العمل، يتوقفان وينظران بكآبة.. يدير مارشـــيلو ظهره لرودولفو ويأخذ وردة من جيبه ويضـــعها بين شـــفتيه، ثم يغني مع رودولفو ثنائية **"Ah, Mimi, tupin non torni"** فيحزن رودولفو من غدر ميمي، ويغني مارشيلو أن فرشاته ترفض أن ترسم أي شيء باستثناء العينين الفاتنتين والثغر الوضـــاء. فيأخذ رودولفو قبعة ميمي

من درج الطاولة ويضمها إلى صدره، ويعبر رودولفو ومارشيلو عن حزنهما العميق في أغنية ميلودرامية.

يحاول رودولفو بعد لحظة، أن يخفي مشاعره، فيسأل عن الوقت. ويجيب مارشيلو ممازحاً أنها ساعة عشاء البارحة، ويدخل فجأة شونارد وكولين، يحمل شونارد أربعة أرغفة، بينما يحمل كولين سمك الرنكة في حقيبة ورقية. يضعان الطعام فوق المائدة ويجلس الأربعة حولها وكأنهم في احتفال رسمي. يضع شونارد إبريق الماء في قبعة كولين المقلوبة ويعلن أنه وضع الشمبانيا في الثلج. يقدم رودولفو إلى (البارون) مارشيلو رغيفاً من الخبز، ويسأل، إن كان البارون يفضل سمك السالمون أو السمك المسطح (فلاوندر). فيقدم مارشيلو إلى (الدوق) شونارد صحناً من لحم الدجاج وهو رغيف آخر. ويقول شونارد أنه مضطر لرفض هذا العرض لأنه سيمثل في باليه هذه الليلة، ثم يرشف كل منهم الماء من الكأس الوحيدة على المائدة وكأن الماء نوع نادر من الخمر.

يقف كولين ويبلغ الآخرين بلهجة ملكية أن لديه موعداً مع الملك، ويتظاهر الآخرون بإبداء الاهتمام اللائق بمركز الملك، إلا أن كولين يكشف عن عمله المتواضع في القصر. ويقفز شونارد ويقف على الكرسي وهو يرفع إبريق الماء ويطالب بخبزٍ مقمر، ويقول إنه يشعر بوحي الشعر وهو يهبط فوقه، فيطلب الآخرون أن ينزل عن الكرسي. ويقترح شونارد أن يرقص، ويقرر الآخرون رقصة الكوادريل وهي رقصة يرقصها أربعة أزواج من الراقصين. فيشكل رودولفو ومارشيلو زوجاً يمثل فيه مارشيلو دور الصبية. ويتظاهر شونارد وكولين أنهما يتشاجران، ويتحدى أحدهما الآخر، ثم يبدآن صراعاً مريراً بألسنة النار، ويقرر الآخران أن يرقصا رقصة الفاندانفو الإسبانية.

وعندما يبلغ المرح ذروته تظهر موسيتا بصورة مفاجئة وتقول أنها جاءت بميمي التي استطاعت أن تصعد الدرج بصعوبة، وعندما يرى رودولفو ومارشيلو ميمي عند عتبة الباب يهرعان لمساعدتها على الدخول والجلوس فوق السرير، فترجو ميمي رودولفو أن يسمح لها بالبقاء. فيؤكد لها أن بإمكانها أن تبقى معه إلى الأبد. وتقول موسيتا للآخرين أنها علمت أن ميمي تركت صديقها الثري وابتعدت عنه كي تموت وحيدة وإنها، أي موسيتا، وجدت ميمي بصعوبة كبيرة، وعندما وجدتها كانت ميمي أقرب إلى الموت منها إلى الحياة، وقد همست ميمي في أذنها، أي أذن موسيتا، قائلة أنها تموت، وطلبت منها أن تأخذها إلى رودولفو.

وتنساب موسيقا أغنية ميمي في الفصل الأول وكانت تغني عن سعادتها، ويجيب رودولفو معبراً عن سعادته لاتحادهما من جديد، ويكتشف الآخرون أنه ليس لديهم طعام ولا دواء للفتاة المريضة، ويهمس شونارد وهو ينظر إلى ميمي أن نهايتها قريبة، وتتمتم ميمي وهي تسعل أن يديها باردتان وتتحسر لأن ليس لديها زوج الموف. ويغني رودولفو أنه سيدفئ يديها بيديه، وتحاول ميمي أن تمزح فتقول إنها اعتادت على السعال، وتحيي الآخرين. فيلح الآخرون عليها أن لا تتعب نفسها بالكلام. فتقول لمارشيلو أن من واجبه أن يؤمن بطيبة موسيتا، فيجاب مارشيلو بأن يأخذ يدي موسيتا بين يديه.

تنتحي موسيتا بمارشيلو جانباً وهي تنزع القرطين من أذنيها وتطلب منه أن يبيعهما ويشتري الدواء ويجلب الطبيب، يجلس رودولفو قرب ميمي التي ترجوه أن لا يتركها، ثم تغمض عينيها، فتهمس موسيتا في أذن مارشيلو

قائلة أن ميمي المسكينة ربما قالت وصيتها الأخيرة، ثم يغادر مارشيلو وموسيتا المكان.

ينزع كولين معطفه العزيز ويغني له أغنية وداع حزينة "Vecchia Zimara, Senti" قائلاً أنه يقدم له خدمة جليلة بكل إخلاص ولفترة طويلة من الزمن. ويتذكر، كيف أن جيوبه قد خبأت كنوز الفلسفة والشعر. ثم يضع كولين معطفه تحت إبطه ويقول لشونارد قبل أن يخرج أن بإمكانهما، رغم مناقشاتهما الحادة وفي دفاع كل منهما عن رأيه، أن يتفقا في هذه اللحظة على فعل فعلين للرحمة: أن يبيعا المعطف وأن يتركا العاشقين وحدهما، يوافق شونارد وقد بلغ به التأثر حدّ أخذ إبريق الماء واللحاق بكولين.

وما إن يغلق الباب حتى تخبر ميمي رودولفو "Sono andati?" أنها كانت تتظاهر بأنها نائمة لأنها ترغب بأن يبقيا وحدهما، لأن هناك أشياء كثيرة ينبغي قولها، وأول هذا الأشياء فكرة من أفكارها وهذه الفكرة عميقة وبلا حدود كما المحيط، وهي: أنه محبوبها وحياتها. وتسأل رودولفو إن كان لا يزال يظن أنها جميلة، ويجيب أنها جميلة كما الفجر. فتقول ميمي أن التشبيه خاطئ، وكان عليه أن يقارن أويشابه بينها وبين غروب الشمس. وتنشد، وكأنها في حلم، تلك الجملة المؤثرة في الفصل الأول، وهي: إنهم ينادونني ميمي، ولكني لا أعرف لماذا، ويجيب رودولفو منشداً عبارة أخرى من أغنيتها، ثم يجلب لها قبعتها الصغيرة، فتصرخ سعيدة حين يضع القبعة فوق رأسها، ويسترجعان، على وقع أنغام موسيقا الحب في الفصل الأول صور ماضيهما السعيد: كيف أحب كل منهما الآخر؟ .. كيف بحثا عن المفتاح في تلك الليلة في الظلمة الحالكة وسط الغرفة فوق السطح؟ .. وتتذكر ميمي كيف أن رودولفو تدبر أمر إيجاده بسرعة، ويجيب رودولفو

أن القـدر أســـعفـه. وتغني ميمي بمنتهى الرقـة العبـارات الافتتاحية لأغنية رودولفو عندما أمسك يدها في الظلمة.

يشتد السعال والمرض فيصرخ رودولفو بعصبية ظاهرة ويهرع شونارد. تستعيد ميمي وعيها بعد فترة، يعود مارشيلو وموســـيتـا وقد جلبـا (موف) ميمي وزجـاجـة دواء، ويقولا لرودولفو إن الطبيب آتٍ. تعطي موسيتا الـــموف لميمي التي تفرح به كما يفرح الأطفال، وتقول أن يديها لن تشعرا بالبرد بعد الآن، وعندما تتظاهر بأنها توبخ رودولفو بســـبب تبذيره في شراء الموف تتنهد بصعوبة ثم تقول للآخرين أنها ستكون قريبة منهم، وتضع يديها في الموف وتقول أنها ستنام فيبتعد رودولفو عن السرير وهو يسير على رؤوس أصابعه، وتغني موســـيتا صـــلاة لميمي، ثم تقطعها لتطلب من مارشـــيلو أن يحمي عين ميمي من ضوء المصباح. يتشاور رودولفو معها بشـأن صـحة ميمي، فتحاول موسـيتا أن تبعث الإطمئنان في قلبه ويهمس شونارد في اللحظة التالية أن ميمي ماتت.

يلتفت رودولفو ليرى الرعب واليأس في وجوه أصـــدقائه، فيطلب منهم بصـــوت مرتعد أن يقولوا أن الخبر كان خاطئاً. وعندما يطلب منه مارشـــيلو أن يتذرع بالصـــبر، يندفع نحو الســـرير كـالـمـجـنـون، ويـأخـذ مـيـمـي بـيـن ذراعـيـه، ويناديها....ويرعد صوت الكورس بتلك العبارة التي سبق أن غنتها ميمي قائلة لرودولفو أنها كانت تتظاهر بأنها نائمة.

المراجع:

1- Stanley Sadie, The New Grave Dictionary of Music and Musicians, Macmillan Publishers Limited, London, 1980, V15, p.p 431-440

2- Milton cross Stories of the Great Operas, Perma-books, New York, 1956, p.p 42-59.

❑❑❑

❑ معجم الموسيقا الغربية حرف s (3)

إعداد محمد حنانا

- عازف كمان

- كاتب في الموسيقا

❑ الأعلام

سميث، روسيل 1927

Smith, Russel

مؤلف أمريكي. درس في جامعة كولومبيا، ثم على يد كوبلاند.

تشتمل أعماله على أوبرا، كونشرتوين لآلة البيانو، باليه أنتيغونا، قداس، إلى جانب أعمال موسيقا الحجرة.

سميث بريندل، ريجينالد 1917-؟

Smith Brindle, Reginald

مؤلف إنكليزي. امتهن العمارة ثم تحول إلى الموسيقا. درس في ويلز ثم في روما، وتلقى دروساً من دالابيكولا، تعكس موسيقاه تأثراً بالرواد الطليعيين أمثال بيريو، نونو، مادیرنا. تتضمن أعماله أوبرا أنتيغونا، سيمفونيتين، كونشرتو كلارينيت، تنويعات سيمفونية...إلخ، إلى جانب أعمال موسيقا الحجرة، وأعمال الغناء، وأعمال لآلة الغيتار.

سمايث، إيثل 1858-1944

Smythm Ethel

مؤلف وقائد أوركسترا إنكليزي. درس فس كونسرفاتوار لايبزيغ وبرلين، تعكس موسيقاه تأثراً بالموسيقا الألمانية، تتضمن أعماله ست أوبرات منها أوبرا "الغابة"، "فانتازيو"، أعمالاً أوركسترالية متنوعة، إلى جانب أعمال موسيقا الحجرة وأعمال الغناء.

سوهال، ناريش 1939

Sohal, Naresh

مؤلف هندي. درس في إنكلترا، وضع أعمالاً أوركسترالية متنوعة منها مقطوعة التائه لصوت باريتون وكورس وأوركسترا، كونشرتو لآلة الهارمونيكا إلى جانب بعض أعمال موسيقا الحجرة.

سومرز، هاري 1925

Somers, Harry

مؤلف وعازف بيانو وغيتار كندي. درس في تورنتو، ثم في باريس على يد ميلهود، وضع أعمالاً كثيرة تتضمن

أوبرات، باليهات، سيمفونيات، كونشرتوين لآلة البيانو، إلى جانب أعمال موسيقا الحجرة.

سومرفيل، أرتور 1863-1937

Somervell, Arthur

مؤلف إنكليزي. درس على يد ستانفورد وباري، تشتمل أعماله على تنويعات سيمفونية للبيانو والأوركسترا، كونشرتو كمان، قداسين، خماسية كلارينيت، إلى جانب الأغاني.

سومر، فلاديمير 1921

Sommer, Vladimir

مؤلف تشيكي. درس في كونسرفاتوار براغ وفي أكاديمية براغ الموسيقية. تتضمن أعماله سيمفونيات، كونشرتو كمان، كونشرتو فيولونسيل، قصيدة سيمفونية لصوت تينور، باص، وأوركسترا، إلى جانب بعض أعمال موسيقا الحجرة.

سوربي، ليو 1895-1968

Sowerby, Leo

مؤلف وعازف أورغن أمريكي. درس في شيكاغو ثم في إيطاليا، حاز على جائزة روما، تتضمن أعماله 5 سيمفونيات، كونشرتوين لآلة البيانو، كونشرتو كمان، كونشرتوين للفيولونسيل، كانتانات، كونشرتوين لآلة الأورغن، إلى جانب موسيقا الحجرة، وأكثر من 300 أغنية.

سبنديارون، ألكسندر 1871-1928

Spendiarov, Alexander

مؤلف وقائد أوركسترا أرمني. درس على يد ريميسكي-كورساكوف. تتضمن أعماله أوبرا، ومقطوعات أوركسترالية متنوعة، إلى جانب سلسلتين من ((**Crimean Sketches**)).

سبايز، كلاوديو 1925

Spies, Claudio

مؤلف تشيلي المولد، استقر في الولايات المتحدة. درس في كونسرفاتوار نيو إنجلند، ثم على يد هيندميت وبستون. تأثر بموسيقا سترافنسكي. تتضمن أعماله عدة مجموعات غنائية، والعديد من المقطوعات الأوركسترالية المتنوعة. كتب مقالاتٍ حول أعمال سترافنسكي.

سبينر، ليوبولد 1906-1980

Spinner, Leopold

مؤلف نمساوي. درس في فيينا على يد بيسك، وعلى يد فيبرن. استقر في لندن. تشتمل أعماله على سيمفونية، باساكاليا لأوركسترا صغيرة، كونشرتو بيانو، كونشرتو كمان، كونشرتو للأوركسترا، إلى جانب أعمال موسيقا الحجرة والأغاني.

سبيساك، ميشال 1914-1965

Spisak, Michal

مؤلف بولوني. درس في وارسو ثم في باريس على يد بولانجيه. استقر في فرنسا، تشتمل أعماله على أوبرا

"مارينكا"، كونشـرتو باصـون، كونشـرتو بيانو، ديفرتمنتو لآلتي بيانو مع أوركسترا إلى جانب أعمال البيانو المنفرد.

شبور، لودفيغ 1784-1859

Spohr, Ludwig

مؤلف وعازف كمان وقائد أوركسـترا ألماني، في الرابعة عشـر من عمره انضـم إلى أوركسـترا بلاط دوق برونسـفيك بوصفه عازف كمان. قام بجولة في روسيا حيث قابل كليمنتي وفيلد، وفي عـام 1805 طـاف ألمـانيا حيث عزف وقاد الفرق الموسـيقية، وألف العديد من الأوبرات والأوراتوريات. شـغل مناصـب هامة متعددة، وفي عام 1831 أتم منهجاً لدراسـة الكمان. تتضـمن أعماله عشـر أوبرات منها أوبرا "فاوسـت"، "جيسـوندا"، أربعة أوراتوريات، عشـر سـيمفونيات، سـت افتتـاحيـات، ثمـانيـة عشـر كونشـرتو لآلـة الكمـان، أربعـة كونشرتات لآلة الكلارينيت إلى جانب أعمال موسيقا الحجرة.

سبونتيني، غاسبار 1774-1851

Spontini, Gaspare

مؤلف إيطالي. درس في كونسرفاتوار نابولي، وضع عدداً من الأوبرات في رومـا لم تلفت الأنظـار. ذهـب إلى بـاريس حيث وضـع عدداً من الأوبرات جلبت له النجاح والسـمعة الحسنة. وفي برلين شغل قائد أوركسترا الأوبرا الملكية. كان تأثيره كبيراً في ميدان المعالجة الأوبرالية، من أوبراته: أوبرا "ميلتون"، "فيسـتـال"، "فيرنـانـد كورتز"، "أولمبيـا"، "ألسيدور"....إلخ.

ستايمبفلي، إدوارد 1908-؟

Staempfli, Edward

مؤلف وعازف بيانو سويسري. درس على يد يارنخ، ثم في باريس على يد دوكا، استقر في برلين عام 1954. تشتمل مؤلفاته على أوبريين، أربع باليهات، ثلاث سيمفونيات، أربعة كونشرتات لآلة البيانو، ثلاثة كونشرتات لآلة الكمان، أوراتوريات، إلى جانب أعمال موسيقا الحجرة.

شتاميتز، جوهان فينزيل 1717-1757

Stamitz, Johann Wenzel

مؤلف وعازف كمان بوهيمي المولد. درس على يد والده، عمل في مانهايم عازفاً ومديراً لموسيقا البلاط، أوصل الأوركسترا إلى مستوى فني رفيع تأثر به كل من هايدن وموتسارت. تتضمن أعماله 58 سيمفونية، 15 كونشرتو كمان، سوناتات لآلة الكمان، وأعمالاً أخرى كثيرة.

شتاميتز، كارل 1745-1801

Stamitz, Karl

مؤلف وعازف كمان ألماني ابن جوهان شتاميتز. عمل في أوركسترا مانهايم عازفاً للكمان. ذهب إلى باريس ولندن، وزار روسيا. تتضمن أعماله أوربرات، أكثر من خمسين سيمفونية، 38 سيمفوني كونشرتانتي، كونشرتات لآلات مختلفة، إلى جانب موسيقا الحجرة.

ستاندفورد، باتريك 1939

Standford, Patric

مؤلف إنكليزي. درس على يد روبرا، ثم في إيطاليا على يد ماليبيرو. تشتمل أعماله على أوبرا فيللون، خمس سيمفونيات، أعمال أوركسترالية متنوعة، كونشرتو فيولونسيل، كونشرتو كمان، كونشرتو بيانو، إلى جانب أعمال الغناء وأعمال موسيقا الحجرة، وأعمال البيانو.

ستاندفورد، تشارلز فيلليرز 1852-1924

Stanford, Charles Villiers

مؤلف وقائد أوركسترا وعازف أورغن إيرلندي. در س في جامعة كامبريدج، ثم في لايبزيغ وبرلين. أستاذ مادة التأليف في الكلية الموسيقية الملكية، من طلابه فيها: فون ويليامز، بليس، هولست، إيرلاند...إلخ تتضمن أعماله سبع أوبرات منها أوبرا "سافنارولا"، "جعجعة بلا طحن"، "حجاج كانتر بيري"، سبع سيمفونيات، كونشرتو كلارينيت، ثلاثة كونشرتات لآلة البيانو، كونشرتوين لآلة الكمان، الكونشرتو الإيرلندي لآلتي الكمان وفيولونسيل مع الأوركسترا، ست رابسوديات إيرلندية، إلى جانب أعمال الغناء، وأعمال موسيقا الحجرة وأعمال آلة الأورغن.

ستارير، روبرت 1924

Starer, Robert

مؤلف نمساوي المولد أمريكي الجنسية. درس في فيينا ثم في مدرسة جوليارد بنيويورك. تتضمن أعماله أربع أوبرات، ثلاث سيمفونيات، ثلاثة كونشرتات للبيانو، كونشرتو فيولا،

كونشرتو فيولونسيل، كونشرتو كمان وفيولونسيل، كونشرتو كلارينيت وترومبيت وترومبون مع الأوركسترا، عدة باليهات....إلخ.

ستاروكادومسكي، ميخائيل 1901-1854

Starokadomsky, Mikhail

مؤلف وعازف أورغن روسي. درس في كونسر فاتوار موسكو على يد مياسكوفسكي، ألف أوبرا وعدداً من الأوبرات الخفيفة، إلى جانب الأعمال الأوركسترالية المتنوعة، ألف أيضاً كونشرتو كمان، وكونشرتو أورغن، وأوراتوريو، وأغاني.

ستارزر، جوزيف 1726-1787

Starzer, Josef

مؤلف وعازف كمان نمسوي. مؤلف البلاط في بطرسبروغ، عاد إلى فيننا حيث اشتهر بوصفه مؤلف باليهات، وضع أكثر من عشرين باليهاً إلى جانب بعض الأعمال الأوركسترالية الأخرى.

ستيل، كريستوفر 1939-1991

Steel, Christopher

مؤلف إنكليزي. درس في الأكاديمية الموسيقية الملكية، ثم في ميونخ على يد غينرمر. وضع سبع سيمفونيات، كونشرتو للأورغن، قداساً، متوالية لآلات النفخ النحاسية، كانتاتا، إلى جانب أعمال موسيقا الحجرة.

ستيفاني، أغوستينو 1654-1728

Steffani, Agostino

مؤلف وديبلوماسي وكاهن إيطالي. شغل منصب مدير موسيقا البلاط في هانوفر، وضع العديد من الأوبرات إلى جانب الموسيقا الدينية، وموسيقا الحجرة. مات في فرانكفورت أثناء زيارة ديبلوماسية.

شتايْبِلْت، دانييل 1765-1823

Steibelt, Daniel

مؤلف وعازف بيانو ألماني. جال أوروبا عازفاً على البيانو، عمل في باريس أستاذاً للبيانو، وفيها قُدّمت أوبراه روميو وجوليت. عمل مديراً للموسيقا في بلاط مدينة بطرسبورغ ومات فيها. وضع إلى جانب الأوبرات والباليهات 8 كونشرتات للبيانو وأكثر من 160 سوناتا لآلة الكمان، ومنهجاً لدراسة البيانو.

شتاين، ليون 1910-؟

Stein, Leon

مؤلف وقائد أوركسترا أمريكي. درس الكمان في كونسرفاتوار شيكاغو، ثم تلقى دروساً في التأليف من سوربي، ودرس قيادة الأوركسترا على يد ستوك. تتضمن أعماله أوبريين، أربع سيمفونيات، باليهاً، كونشرتو كمان، كونشرتو كلارينيت، كونشرتو أوبوا، إلى جانب أعمال موسيقا الحجرة.

شتاينبرغ، ماكسيميليان 1883-1946

Steinberg, Maximilian

مؤلف روسي. درس على يد ريمسكي- كورساكوف غلازونوف. وضع أربع سيمفونيات، باليهات، كونشرتو كمان، أعمالاً كورالية، إلى جانب أعمال موسيقا الحجرة، وأعمال البيانو، والأغاني. من طلابه المؤلف المعروف شوستاكوفيتش.

شتاينر، ماكس 1888-1971

Steiner, Max

مؤلف نمسوي المولد أمريكي الجنسية. درس في كونسرفاتوار فيينا، استقر في الولايات المتحدة وعمل في نيويورك قائد أوركسترا وموزعاً أوركسترالياً للمسرحيات الغنائية. ذهب إلى هوليود حيث وضع موسيقا للعديد من الأفلام، منها: "كينغ كونغ"، "المُخبر"، "الآن"، "الرحالة"، "ذهب مع الريح"، "منذ أن ذهبت بعيداً"، " كنز سييرا ماردا".

ستيفان، رودي 1887-1915

Stephan, Rudi

مؤلف ألماني. درس على يد سيكلز، ثم على يد رودولف لويس، تعكس موسيقاه تأثراً بديبوسي، وشتراوس، وديليوس. تتضمن أعماله أوبريين، موسيقا لسبع آلات وترية، موسيقا للأوركسترا، موسيقا لآلات الكمان والأوركسترا، إلى جانب الأغاني.

ستبتو، روجر 1953

Steptoe, Roger

مؤلف وعازف بيانو إنكليزي. درس في الأكاديمية الموسيقية الملكية، تتضمن أعماله أوبرا ملك ماسيدون، سيمفونية، سيمفوني كونشرتانتة للكمان والفيولا والفيولونسيل مع الوتريات، كونشرتو أوبوا، كونشرتو توبا، كونشرتو كلارينيت، كونشرتو أورغن، كونشرتو فيولونسيل، إلى جانب أعمال الغناء وأعمال موسيقا الحجرة وأعمال البيانو.

ستيفنز، برنارد 1916، 1983

Stevens, Bernard

مؤلف إنكليزي. درس على يد دينت وروثام ثم في الكلية الموسيقية الملكية, تشتمل أعماله على سيمفونيتين، كونشرتو كمان، كونشرتو فيولونسيل، كونشرتو بيانو، إلى جانب أعمال موسيقا الحجرة، والأغاني وموسيقا الأفلام.

ستيفنز، هالسي 1908-1989

Stevens, Halsey

مؤلف وكاتب أمريكي. درس في جامعة سيراكوز، ثم على يد بلوخ. تتضمن أعماله ثلاث سيمفونيات، كونشرتو فيولونسيل، كونشرتو كلارينيت، دوبل كونشرتو، كونشرتو فيولا، إلى جانب موسيقا الحجرة وأعمال الغناء، والأغاني. وضع كتاباً حول حياة بيلا بارتوك وموسيقاه.

ستيل، روبرت 1910-1971

Still, Robert

مؤلف إنكليزي. درس في جامعة أوكسفورد، ثم في الكلية الموسيقية الملكية، تتضمن أعماله أوبرا "أوديب"، أربع سيمفونيات، كونشرتو كمان، كونشرتو بيانو، إلى جانب أعمال موسيقا الحجرة وأعمال الغناء.

ستيل، ويليام غرانت 1895-1978

Still, William Grant

مؤلف وقائد أوركسترا أمريكي. درس في كونسرفاتوار أوبرلين، ثم على يد فاريز وشادفيك، تتضمن أعماله تسع أوبرات، أربعة باليهات، خمس سيمفونيات، إلى جانب أعمال موسيقا الحجرة.

شتوكهاوزن، كارلهاينز 1928

Stockhausen, Karlheinz

مؤلف ألماني. رائد تيار الموسيقا الإلكترونية، بدأ بدراسة البيانو وهو في الخامسة، درس التأليف على يد فرانك مارتان، ثم بدأ بدراساته التحليلية لكل من شونبرغ، بارتوك، فيبرن. عمل في استديو الموسيقا الكونكريتية في فرنسا, وفي عام 1953 أصبح مساعداً لهربرت آيمرت في استديو الموسيقا الإلكترونية في كولون، وفي عام 1954 درس علم الأصوات في جامعة بون وهذا مكنه من الفهم الكامل لمادته الموسيقية من خلال إمكان إحداث عدد من الأصوات اللامتناهية وتبدلاتها وتحليلها علمياً. في عام 1958 قدم في أميركا أولى محاضراته الموسيقية، بعدها دأب على إلقاء

المحاضرات وقيادة مجموعات صغيرة من العازفين، هذا إلى جانب انكبابه على التأليف والتدريس. تتضمن أعمال شتوكهاوزن وهي كثيرة جداً: أوبرات، أعمالاً أوركسترالية متنوعة، أعمال موسيقا حجرة، مقطوعات إليكترونية، أعمالاً غنائية، ...إلخ.

ستوكر، ريتشارد 1938

Stocker, Richard

مؤلف إنكليزي درس في الأكاديمية الموسيقية الملكية. ثم على يد بيركلي وبولانجيه، تتضمن أعماله خمس أوبرات منها أوبرا "تيريز راكان"، كانتاتا، إلى جانب أعمال موسيقا الحجرة.

ستولز، روبرت 1880-1975

Stolz, Robert

مؤلف وعازف بيانو وقائد أوركسترا نمسوي. جال أوروبا عازفاً على البيانو، درس في كونسرفاتوار فيينا، عاش في باريس وفي الولايات المتحدة حيث وضع موسيقا العديد من أفلام هوليود وحاز على أوسكارين وتوفي في برلين. ألف ستولز أكثر من ستين أوبريتاً ونحو ألفي أغنية ووضع موسيقا لأكثر من مئة فيلم.

ستوريس، ستيفان 1762-1796

Storace. Stephen

مؤلف إنكليزي. درس في نابولي، ذهب إلى فيينا حيث قدمت اثنتان من أوبراته، وأصبح صديقاً لموتسارت. في عام 1787 عاد إلى إنكلترا. تتضمن أوبراته: أوبرا "كوميديا الأخطاء"، أوبرا "وايدو، ملكة قرطاج"، أوبرا "القراصنة"، أوبرا "الجائزة"...إلخ.

ستراديللا، أليساندرو 1639-1682

Stradella, Alessandro

مؤلف إيطالي. امتهن تدريس الغناء في فينيسيا وروما. ذهب إلى جنوا وهناك وضع أربع أوبرات، قتل عمداً بعد تورطه في علاقة غرامية غير شرعية، وضع ستراديللا إلى جانب الأوبرات، أوراتوريات، حوارات، انترميتزويات.

شتراوس، أوسكار

Straus, Oscar

مؤلف نمسوي المولد فرنسي الجنسية. درس في فيينا، ثم على يد بروخ في برلين، وضع العديد من الأوبريتات الفييناوية، إلى جانب موسيقا الأفلام وموسيقا الحجرة ونحو 500 أغنية.

شتراوس، إدوارد "I" 1835-1916

Strauss, Eduard

مؤلف وقائد أوركسترا نمساوي. الابن الأصغر لجوهان شتراوسالأول. درس على يد سشتر، عمل عازفاً على آلة الهارب ثم قائداً للأوركسترا. وضع أكثر من 300 رقصة معظمها بولكايات.

شتراوس، جوهان "I" 1804- 1849

Strauss, Johann

مؤلف وعازف كمان وقائد أوركسترا نمسوي. درس الكمان وعمل عازفاً في فرقة لانر مؤلف الفالسات، في عام 1825 بدأ تأليف فالساته الخاصة، زار لندن عام 1838 وقدم فيها 72 حفلاً، وعزف في احتفال تتويج الملكة فكتوريا، تشتمل مؤلفاته على 251 عملاً، منها 152 فالساً، واليوم تقوم شهرته على عمل واحد هو "مارش راديتسكي".

شتراوس، جوهان "II" 1825-1899

Strauss, Johann

مؤلف وعازف كمان وقائد أوركسترا نمسوي. ابن جوهان شتراوس "I"، ويعرف بملك الفالس. درس الكمان سراً، لأن والده لم يُرد له مهنة الموسيقا، كما درس التأليف على يد دريشلر، في عام 1844 شكل فرقته الخاصة، زار العديد من البلدان الأوروبية والولايات المتحدة، وحقق نجاحاً أينما حل. تتضمن أعماله العديد من الأوبريتات منها أوبريت "ليلة في فينيسيا" و"الخفاش"، "البارون الغجري"، ومجموعة كبيرة من الفالسات أشهرها "ورود من الجنوب"، "فالس الإمبراطور"، "حكايا من غابات فيينا"، " الدانوب الأزرق"، ومجموعة من البولكايات والمارشات.

شتراوس، جوزيف 1827-1870

Strauss, Josef

مؤلف نمسوي، الابن الثاني لجوهان شتراوس "I", درس الهندسة المعمارية لكنه درس الموسيقا سراً، شكل فرقته الخاصة به وألف لها الفالسات. تتضمن أعماله الكثير من الفالسات والبولكايات.

شتراوس، ريتشارد 1864-1949

Strauss, Richard

مؤلف وقائد أوركسترا ألماني. كان ابناً لعازف هورن لامع، وقد تلقى ريتشارد دروساً في العزف على آلة البيانو وهو ما يزال في الرابعة من عمره، وبدأ التأليف وهو في السادسة. درس النظريات الموسيقية على يد ماير، انتسب إلى جامعة ميونيخ لدراسة الفلسفة وعلم الجمال، وفي تلك الأثناء ظل يتابع دراسة الموسيقا. في السادسة عشرة من عمره وضع سيمفونية ورباعية وترية قدّمتا في ميونخ عام 1881. في عام 1885 عُيّن قائداً مساعداً لأوركسترا ماينغن. لاقت

قصيدته السيمفونية دون جوان نجاحاً كبيراً وبرهنت على أنه من أهم المؤلفين الشـــباب في ألمانيا، أخفقت أوبراه الأولى غونترام عند تقديمها في فايمار، زار إنكلترا والولايات المتحدة، وفي نيويورك قدم مرة الســـيمفونية العائلية. أثارت أوبراتاته ســـالومي وأليكترا ضـــجة بســـبب ما تضـــمنتاه من معالجة واعدة على حد تعبير النقاد. في عام 1898 عُيّن شتراوس قائداً لأوركسترا دار أوبرا برلين الملكية، بدءاً من عام 1919 وحتى عام 1924 شـــارك ماكس راينهارت في إدارة أوبرا فيينا. وفي عام 1933 عينه النظام النازي رئيســـاً لشـــؤون الرايخ الموســـيقية، لكنه أبعد عن هذا المنصـــب عام 1935، عاش شتراوس خلال الحرب العالمية الثانية في فيينا حيث ألف أوبراتيه حب داناي وكابريتشـــو، وفي عام 1943 وضع شتراوس الكونشرتو الثاني لآلة الهورن، وكونشرتو الأوبوا، ومقطوعة تحولات التي عبر فيها عن الخراب الذي لحق بألمانيا. وفي عام 1945 ذهب ليقيم في سويسرا، وهناك وضـــع رائعتـــه الأخيرة "الأغـــاني الأربع الأخيرة" وهي لصـــوت ســـوبرانو مع الأوركســـترا. وفي عام 1948 بُرّئ رســـمياً من تهمة دعم النظام النازي، وفي ذلك العام عاد إلى منزله في غارميتش حيث توفي عام 1949.

حاز شـــتراوس على إعجاب كبير بوصـــفه مؤلفاً وقائد أوركسترا، ويعد أستاذاً كبيراً في فن التوزيع الأوركسترالي، وهو إلى جانب ذلك سيد القصـيدة السـيمفونية، وقد نقل هذا الشكل الموسيقي عن ليست وقام بتطوير الفكرة التي استمدتها ليست وهي التعبير عن بالموسيقا عن عمل شعري أو أدبي أو قصة أو موضوع ما أو شخصية، وقد أضفى شتراوس على القصيدة السيمفونية أبعاداً أكثر عمقاً وثراءً.

تتضـــمن أعمـال شـــتراوس أوبرات منهـا "ســـالومي"، "إليكترا"، "إنترميتزو"، "فـارس الوردة"، "كـابريشـــيو". باليهات، قصـــائد ســـيمفونية منها "دون جوان"، "هكذا تكلم زارادشـــت"، "تيل المهذار"، "حياة بطل"، "ماكبث"، "دون كيشوت". كونشرتو هورن 1-2، كونشرتو كمان، كونشرتو أوبوا، أعمال أوركسـترالة متنوعة إلى جانب أعمال موسـيقا الحجرة وأعمال الكورال والأغاني.

سترافنسكي، إيغور 1882-1971

Stravinsky, Igor

مؤلف وقائد أوركســترا روســي. كان والده مغنياً في دار الأوبرا الإمبراطورية في بطرسـبورغ، درس سـترافنسـكي الموســيقا وهو طفل، لكن والده لم يرد له احتراف الموســيقا فانتسـب إلى الجامعة لدراسـة القانون، لكنه أمضـى جل وقته في الســعي وراء الموســيقا. في عام 1903 بدأ دراســته الموسـيقية الجادة والمنتظمة على يد ريمسـكي-كروسـاكوف. وفي عـام 1905 بـدأ بتـأليف ســيمفونيتـه الأولى، وفي عـام 1910 وضـــع باليه العضـــفور الناري بتكليف من دياغليف منظّم العروض الموسيقية الروسية في باريس وقد نجح العمل نجاحاً باهراً، ثم أتبعه بياليهين هما بتروشـكا وطقوس الربيع. أقام سترافنسكي في فرنسا بدءاً من عام 1920 عمل فيها قائد أوركسترا وعازف بيانو، وحصل على الجنسية الفرنسية عام 1934، طـاف أوروبـا والولايـات المتحـدة وفي عـام 1939 اسـتقرّ في الولايات المتحدة وبعد نهاية الحرب العالمية الثانية بقليل حصـل على الجنسـية الأمريكية. في السـنوات الأخيرة من حياته استأنف جولاته وزار وطنه روسيا عام 1962 بعد فراق طويل حيث اسـتُقبل اسـتقبالاً رائعاً، توفي في نيويورك عام 1971.

يعدّ ســـترافنســـكي من المؤلفين ذوي التـأثير الكبير في موسـيقا القرن العشـرين، فموسـيقاه ذات الأسـاليب المتعددة بـاهرة على الصـــعيـد الإيقـاعي وعلى صـــعيـد التلوين الأوركسترالي ومزج الألوان الصوتية.

تتضـــمن أعمال ســـترافنســـكي أوبرات منها "العندليب"، "مـافرا"، "أوديب ملكاً" باليهات منها "العصـــفور الناري"، "بتروشـــكـا"، "طقوس الربيع"، "الزفـاف"، "قبلـة الجنيـة". أعمـالاً أوركســـتراليـة متنوعـة منهـا "ســـيمفونيـة مقام دو"، "ســـيمفونيـة في ثلاث حركـات"، "ســـيمفونيـة لآلات النفخ الخشـــبية"، "ألعاب نارية"، "كونشـــرتو كمان". إلى جانب أعمال موسيقا الحجرة، وأعمال الغناء والأغاني.

سوكون، يوجين 1908-1993

Suchoñ, Eugen

مؤلف ســـلوفـاكي. درس في الأكـاديميـة الموســـيقيـة في براتيســـلافـا، ثم في كونســـرفـاتوار براغ (التـأليف على يد نوفاك). تتضـمن أعماله أوبريين، سـيرناد، كونشـرتينو لآلة الكلارينيت، متوالية للبيانو مع الأوركسترا، إلى جانب أعمال موسيقا الحجرة والأغاني.

سوك، جوزيف 1874-1935

Suk, Josef

مؤلف وعازف كمان تشيكي. درس في كونسرفاتوار براغ (التأليف على يد ســـتيكر ودفورجاك). تزوج ابنة دفورجاك، تأثر في أعماله الأولى بدفورجاك ثم طور أسـلوباً خاصـاً به، تتضـمن أعماله سـيمفونيتين، قصـيدتين سـيمفونيتين، فانتازيا للكمان والأوركسترا، متوالية...إلخ إلى جانب أعمال موسيقا الحجرة، وأعمال الغناء.

سوليفان، آرثر 1842-1900

Sullivan, Arthur

مؤلف وقائد أوركسترا وعازف أورغن. درس في كونسرفاتوار لايبزيغ. ألف العديد من الأعمال المتنوعة لكنه نجح في مجال الأوبريت التي وضع الكثير منها. تتضمن أعماله أوبرا إيفانهو، سيمفونية مقام مي، كونشرتو فيولونسيل، 3 أوراتوريات، 3 كانتاتات، العديد من الأوبريتات منها "حديقة الحيوانات"، "المشعوذ"، "مسيرو الفندول"، "إيولانته"، "الأميرة آيدا"..إلخ.

سوبيه، فرانز فون 1819-1895

Suppé, Franz Von

مؤلف وقائد أوركسترا نمسوي. درس في جامعة بادوفا، ثم في كونسرفاتوار فيينا، وضع نحو 30 أوبريتاً منها "البنت البستوني"، "غالاتيا الجميلة"، "الخيالة الخفيفة"، "بوكاسيتو"، إلى جانب بعض الأعمال الأخرى منها افتتاحيته الشهيرة "الشاعر والفلاح".

سوريناش، كارلوس 1915-؟

Surinach, Carlos

مؤلف وقائد أوكسترا إسباني المولد أمريكي الجنسية. درس في برشلونة، ثم في دوسلدورف وكولون وبرلين. استقر في الولايات المتحدة عام 1915، تشتمل أعماله على أوبرا واحدة، 13 باليهاً، كونشرتو للأوركسترا، باساكاليا سيمفوني، كونشرتو بيانو، كونشرتو هارب، كونشرتو كمان، إلى جانب الأغاني.

سوسماير، فرانز كزافير 1766-1803

Süssmayar, Franz Xaver

مؤلف نمسوي درس في فيينا على يد ساليري وموتسارت. وضـــع عدة أوبرات، أوراتوريات، قداســـات. أكمل ريكوايام المؤلف موتسارت الذي توفي قبل إكماله.

سوتيرمايستر، هنريش 1910-؟

Sutermeister, Heinrich

مؤلف ســويســري. درس في بازل، باريس، وميونخ. تأثر بـأعمـال فيردي الأخيرة وبـأعمـال كـارل أورف، تتضـــمن أعمـالـه أوبرات منـهـا "روميو وجولييـت"، "العنكبوت الأســود"، "الجزيرة الســحرية"، "راســكولينكوف"، "مدام بوفـاري"، ريكوايـام، 8كـانتـاتـات، 3كونشـــرتـات للبيـانو، كونشـــرتو كمـان، ســـيرينـاد، ديفرتمنتو 1-2، إلى جـانـب الأغاني.

سفندسين، جوهان 1840-1911

Svendsen, Johan

مؤلف وقائد أوركسـترا وعازف كمان نرويجي، درس في كونسرفاتوار لايبزيغ، ذهب إلى باريس حيث عمل عازفاً في أوركسـترا، قابل ليسـت في فايمار. أصـبح صـديقاً مقرباً من فاغنر. تشـــتمل أعماله على ســـيمفونيتين، كونشـــرتو كمان، كونشـــرتو فيولونســـيل، 4رابســـوديات نرويجية، كرنفال في باريس، إلى جانب أعمال موسيقا الحجرة والأغاني.

سوان، رونالد 1923-1964

Swann, Donald

مؤلف وعازف بيانو إنكليزي. درس في جامعة أوكسفورد، تشتمل أعماله على أربع أوبرات، ريكوايام، إلى جانب أغاني الأطفال، ومقطوعات لآلة البيانو.

سوين، غيلز 1946

Swayne, Giles

مؤلف وقائد أوركسترا إنكليزي، درس في جامعة كيمبردج، ثم في الأكاديمية الموسيقية الملكية. نال جائزة جامعة لانكستر، تتضمن أعماله الكثيرة: أوبرا، باليهاً، سيمفونية، مقطوعات أوركسترالية متنوعة، أعمالاً غنائية، إلى جانب أعمال موسيقا الحجرة وأعمال البيانو.

سولينيك، جان بيترزون 1562-1621

Sweelinck, Jan Pieterszoon

مؤلف وعازف أورغن وهاربسيكود وهولندي، وضع أكثر من 250 عملاً غنائياً ونحو 70 عملاً للكيبورد.

سيليني، إستْفان 1904-1972

Szelényi, Istvan

مؤلف وعازف بيانو هنغاري. درس في أكاديمية ليست الموسيقية في بودابست، تشتمل أعماله على أوبريت، سيمفونية، أوراتوريو، كونشرتو كمان، كونشرتو بيانو، إلى جانب أعمال موسيقا الحجرة.

تشيمانوفسكي، كارول 1882-1937

Szymanowski, Karol

مؤلف بولوني، أمضى صباه في أوكرانيا، درس النظريات الموسيقية على يد نيو هاوس. في عام 1900 وضع تسع بريلودات للبيانو. ذهب إلى وارسو لدراسة التأليف على يد نوسكوفسكي، رحل إلى برلين وهناك فتنه تألق ريتشارد شتراوس، وفيها وضع سيمفونيته الأولى. زار باريس ولندن ونيويورك وشغل منصب مدير كونسرفاتوار وارسو، لكنه تخلى عنه بعد سنتين لإصابته بالسل. في عام 1933 طاف أوروبا حيث قام بعزف درو البيانو المنفرد في مقطوعته "سيمفوني كونشرتانته"، لكن استمرار المرض أنهكه

وأضـــعف جســـده وتوفي في مصـــح للأمراض المزمنة عام 1937.

كان تشـــيمانوفســـكي كغيره من مؤلفي القرن العشـــرين، يبحث عن مفتاح لتكوين شـــخصـــية موســـيقية متميزة، ومن خلال أعماله يمكن اكتشـاف تأثير مدرسـة شتراوس الألمانية، وتـأثير المدرســـة الانطباعية الفرنســـية، كما يمكن ملاحظة عناصـــر الفولكلور البولوني في نســـيجه الموســـيقي. ويمكن القول بأنه نجح في خلق أسـلوب رومانســي حديث خاص به، تتضـــمن أعمالـه أوبرا هـاجيت، أوبرا الملك روجر، بـاليـه ماندراغورا، باليه هارنازي، أربع سـيمفونيات، كونشـرتوين لآلة الكمان، سـتابات ماتر، إلى جانب أعمال موسـيقا الحجرة وأعمال الغناء، وأعمال البيانو.

❑❑❑

❐ الأعمال الموسيقية الهامة

Solomon
- سُليمان
أوراتوريو للمؤلف هاندل، قدم لأول مرة في لندن عام 1749.

Sonetti Di Petrarca, Trc
- سونيتات بترارك الثلاث
ثلاث أغنيات للمؤلف ليست وضعها عام 1839. حولها فيما بعد إلى مقطوعات لآلة البيانو المنفرد.

Song Of The Flea
- أغنية البرغوث
أغنية لصوت بشري مع البيانو للمؤلف موسورسكي.

Song Of The High Hills, The
- أغنية التلال العالية
عمل للأوركسترا والكورس (بدون كلمات) للمؤلف دبليوس. قدم لأول مرة في لندن عام 1920.

Songs And Dances Of Death
- أغاني الموت ورقصاته
مجموعة من أربع أغانٍ للمؤلف موسورسكي. وهي لصوت بشري مع البيانو، وضعها عام 1877 ووزعها للأوركسترا المؤلف شوستاكوفيتش.

Songs For A Mad King, Eight
- ثماني أغاني إلى ملك مجنون
مقطوعة للمسرح للمؤلف بيتر ماكسويل ديفز. وهي لممثل مغنٍ مع أوركسترا حجرة. قُدّم العمل لأول مرة عام 1969.

Songs For Dov

- أغانٍ إلى دوف

مجموعة أغانٍ للمؤلف تيبيت. وهي لصوت تينور وأوركسترا صغيرة. وضعها عام 1970.

Songs My Mother Taught Me

- أغانٍ علمتنيها أمي

أغانٍ لصوت حاد مع البيانو للمؤلف دفورجاك. وضعها عام 1880. الكلمات من نظم هايدوك.

Songs Of Farewell

- أغاني الوداع

1- ست موتيتات دنيوية (بدون مرافقة) للمؤلف باري وضعها عام 1918.

2- مجموعة من الأغاني للمؤلف ديليوس، وهي للكورس والأوركسترا. الكلمات للشاعر ويتمان.

Songs Of Sunset

- أغاني الغروب

مجموعة أغانٍ للمؤلف ديليوس وهي لصوت بيوسوبرانو، باريتون، كورس، وأوركسترا. القصائد للشاعر أرنست دوسون.

Songs Of Travel

- أغاني الترحال

مجموعة أغانٍ للمؤلف فون وليامز. وهي لصوت مع البيانو. القصائد من نظم روبرت لويس ستيفنسون. قُدمت لأول مرة في لندن عام 1904.

Sonnambula, La

- الفتاة المسرعة

أوبرا من فصـــلين للمؤلف بيلليني. قُدمت لأول مرة في ميلانو عام 1831. وضع نصها فيليس روماني.

Sorcerer, The - المشعوذ

أوبريت من فصلين للمؤلف سوليفان. قُدمت لأول مرة في لندن عام 1877. وضع نصها جيلبرت.

Sorochinsky Fair - سوق سوروشينسكي

أوبرا (غير منتهية) من ثلاثة فصـــول للمؤلف موســـورســـكي. وضـــعها عام 1874. وضـع نصـها المأخوذ عن قصـة لجوجول،المؤلف نفســـه. قُدّمت الأوبرا لأول مرة (نســـخـة أنـاتول ليـادوف وفياشيسلاف كاراتيفين) في موسكو عام 1913.

أكملهـا ســـيزار كوي، وقـدمـت في بيتروغراد عـام 1917. حققهـا أيضـــاً تشـيريبنين، وقدمت في مونت كارلو عام 1923. وأخيراً أكملها شـيبالين ونشـرها عام 1933.

Spanisches Liederbuch - كتاب الأغنية الإسبانية

44 أغنيـة لصـــوت وبيـانو للمؤلف وولف. وضـعها عام 1890، الكلمات من قصائد إسبانية مترجمة إلى الألمانية.

Spanish Caprice - النزوة الإسبانية

عمل أوركسترالي للمؤلف ريمسكي-كورساكوف. وضعه عام 1887 ويعرف باسم **Capriccio Espagnol**

Sprtacus - سبارتاكوس (**Spartak**)
باليه من أربعة فصول للمؤلف خشاتوريان. قُدّم في لينينغراد عام 1956.

Spectre's Bride, The - شبح العروس **(Svatebni Košile)**
كانتانا للمؤلف دفورجاك، قُدّمت لأول مرة في بيلتزن عام 1885.

Spring Sonata - سوناتا الربيع
اسم أطلقه أحدهم على سوناتا الكمان والبيانو مقام فا ماجور **Op.24** للمؤلف بيتهوفن.

Spring Symphony - سيمفونية الربيع
عمل غنائي للمؤلف برتيين. وهو لصوت سوبرانو، كونترالتو، تينور، مع الكورس والأوركسترا. قدم لأول مرة في أمستردام عام 1949. القصائد من نظم عدة شعراء.

Spring Symphony - سيمفونية الربيع
اسم أطلق على السيمفونية الأولى مقام سي بيمول ماجور للمؤلف شومان.

Stiffelio - ستيفيليو
أوبرا من ثلاثة فصول للمؤلف فيردي. قدمت لأول مرة في ريميني عام 1857. وضع نصها فرانشيسكو ماريا بياف.

Stimmung - تناغم

مقطوعة للمؤلف شتوكهاوزن. وضعها عام 1968. وهي لستة أصوات بشرية، 2سوبرانو، 1آلتو، 2تينور، 1 باص، دون مرافقة، ودون كلمات.

Stone Flower, The

- الزهرة الحجرية

باليه من ثلاثة فصول للمؤلف بروكوفييف. قدم لأول مرة في موسكو 1954.

Stone Guest, The

- الضيف الحجري

أوبرا من ثلاثة فصول للمؤلف دارغومسكي. وزعها للأوركسترا ريمسكي- كورساكوف- ووضع افتتاحيتها سيزاركوي وقدمت لأول مرة في بطرسبورغ عام 1872. النص للشاعر بوشكين.

Story Of A Real Man, The

- قصة رجل حقيقي

أوبرا من أربعة فصول للمؤلف بروكوفييف.

قدمت لأول مرة في لينينغراد عام 1948، وضع نصها المأخوذ عن قصة بوليغوي، المؤلف بالاشتراك مع ماريا مندلسون.

Straniera, La

- الغريب

أوبرا من فصلين للمؤلف بيلليني، قدمت لأول مرة في ميلانو عام 1828. وضع نصها فيليس روماني.

Suor Angelica

- الأخت أنجليكا

أوبرا من فصل واحد للمؤلف بوتشيني. قدمت لأول مرة في نيويورك عام 1918. وضع نصها جيوفاتشينو فورنانو.

Surprise Symphony

- سيمفونية المفاجأة

اسم أطلق على سيمفونية هايدن مقام صول ماجور رقم 94. وضعها في لندن عام 1791. وسميت هكذا بسبب ضربة الطبل القوية المباغتة في الحركة البطيئة.

Survivor From Wrsaw, A

- الباقي من وارسو

كانتانا للمؤلف شونبرغ. وهي لراوٍ وكورس رجال وأوركسترا. قدمت لأول مرة في نيو مكسيكو عام 1948. وضع النص بالإنجليزية المؤلف نفسه

Swan Of Tuonela, The

- طائر تُم تيونيل

أسطورة سيمفونية للأوركسترا للمؤلف سيبيليوس، وهي الثالثة من أربع أساطير سيمفونية، تُعرف باسم أساطير ليمنكانين.

Swan Lake

- بحيرة التم

بالية من أربعة فصول للمؤلف تشايكوفسكي. قدم لأول مرة في موسكو عام 1877.

Sylvia

- سيلفيا

بالية من ثلاثة فصول للمؤلف ديليب. قدم لأول مرة في باريس عام 1876.

Symphonia Domestica

- السيمفونية العائلية

قصيدة سيمفونية للأوركسترا للمؤلف ريتشارد شتراوس. قدمت لأول مرة في نيويورك عام 1904.

Symphonic Dances

- رقصات سيمفونية

عمل أوركسترالي للمؤلف رخمانينوف يتكون من ثلاث حركات. قدم لأول مرة في فيلاديلفيا عام 1941.

Symphonie Espagnole

- السيمفونية الإسبانية

عمل أوركسترالي للمؤلف لالو، وهو لآلة الكمان مع الأوركسترا، وضعه عام 1874 خصيصاً لعازف الكمان والمؤلف ساراسات. وقد قام ساراسات بعزف دور الكمان المنفرد في التقديم الأول لهذا العمل.

Symphonie Fantastique

- السيمفونية الخيالية

عمل أوركسترالي مقام دو ماجور للمؤلف بيرليوز وضعه عندما كان في السادسة والعشرين من عمره، قدم لأول مرة في باريس عام 1830. ويعد من أهم الأعمال الرمانتيكية. وهو عمل رائد عل صعيد السيمفونيات ذات البرنامج، والقصائد السيمفونية، وعلى صعيد المعالجة الأوركسترالية، والاستخدام الهارموني الجريء والقدرة التعبيرية والتخيّلية.

Et Symphonie Funébre Et Triomphale

- السيمفونية المأتمية والانتصارية

عمـل للكورس والوتريـات وفرقـة موسيقية عسكرية وضعه بيرليوز بتكليف من الحكومة الفرنسية ليعزف في الذكرى العاشرة لثورة عام 1830.

Symphonie Liturgique

- السيمفونية الطقسية*

اسم السيمفونية الثالثة للمؤلف هونيغر. قدمت لأول مرة في زوريخ عام 1946.

Symphonies Of Wind Instruments

- سيمفونيات لآلات النفخ

عمل للمؤلف سترافنسكي وضعه عام 1920 في ذكرى ديبوسـي. قدم لأول مرة في لندن عام 1921.

Symphony in Three Movements

- سيمفونية من ثلاث حركات

عمل أوركسترالي للمؤلف سترافنسكي وضـــعه عام 1945. قدم لأول مرة في نيويورك عام 1946.

Symphony Of A Thousand

- سيمفونية الألف

اسم أطلق على السيمفونية الثامنة مقام مي بيمول ماجور للمؤلف ماهلر. قدمت لأول مرة في ميونيخ عام 1910.وسميت هكذا بسـبب الكثرة العددية للمؤدين الذين تم حشـــدهم في التقديم الأول. ومع ذلك ليس من الضرورة حشد ألف مؤدٍّ عند كل تقديم. بقي أن نشير إلى أن تلك السيمفونية وضـــعـت لثمـانيـة مغنين منفردين، وكـورســـي أولاد، وكـورس كـبـار، وأورغن، وأوركسترا.

* الطقسية: من الطقوس.

Symphony Of Psalms	- سيمفونية المزامير عمل لكورس مختلط وأوركسترا يتكون من ثلاث حركات للمؤلف سترافنسكي. قُدّم لأول مرة في بروكسيل عام 1930. النص مأخوذ من المزمور رقم 38، 40، 150.

❐❐❐

المصطلحات

Sostenuto - سوستينوتو (بالإيطالية)
وجوب أداء النغمات بكامل قيمتها الزمنية، وبأسلوب ناعم متدفق.

Spart, Spartito - سبارتا، سبارتيتو (بالإيطالية)
المدونة الموسيقية التي تتضمن أدوار جميع المؤدين.

Spiccato - سبيكاتو، منفصل (بالإيطالية)
فصل النغمات عند عزفها، وترك القوس يثب على الوتر.

Spinet - سبينيت
آلة صغيرة تنتمي إلى أسرة الهاربسيكود
استخدمت في القرن السادس عشر- الثامن عشر.

Spirito - سبيريتو (بالإيطالية)
الأداء بنشاط وحيوية.

Stabat Mater - ستابات ماتر
قصيدة تعبدية حول سهر مريم العذراء بقرب صليب المسيح، استخدمت ترتيلة في طقوس الكنيسة الرومانية الكاثوليكية منذ عام 1727. وقد قام العديد من المؤلفين بتلحين النص منهم، باليسترينا، بيرغوليزي، هايدن،

روسيني، فيردي، دفورجاك، ستانفورد، شيمانوفسكي...إلخ.

Staccato - (ستاكاتو) منفصل، غير متصل (بالإيطالية)

طريقة في عزف النغمة بمدة زمنية أقصر من مدتها الأصلية فتصبح منفصلة عن النغمة التي تليها. ويشار إلى هذه الطريقة بوضع نقطة فوق النغمة:

تكتب هكذا

تعزف هكذا

Staff - المدرج الموسيقي

يتكون المدرج الموسيقي من خمسة أسطر بينها أربعة فراغات. تدوّن على ذلك المدرج النغمات والعلامات الموسيقية. ويحدد طبقته الصوتية المفتاح الموسيقي الذي يكتب في أول المدرج.

Stave - المدرج الموسيقي **Staff**

Steso - ممتد، منتشر (بالإيطالية)

Stile Antico - أسلوب قديم (بالإيطالية)

تعبير استخدم لوصف الموسيقا الكنسية التي وضعت بعد عام 1600، بأسلوب قديم.

Stinguendo - خمود، تلاشٍ (بالإيطالية)

Stradivarius - ستراديفاريوس

اسم عائلة إيطالية من مدينة كريمونا اشتهرت بصناعة الآلات الوترية، خاصة

الكمان. وأنطونيو ستراديفاريوس 1644-1737، كان الأعظم في تلك العائلة.

Strepitoso - صاخب، مفعم بالضجيج (بالإيطالية) العزف بقوة وشـــدة، وبشـــيء من الاهتياج.

Stretto - تســريع، تقارب أو تلاحق الدخولات في الفوغ (بالإيطالية)

1- إشارة إلى ضرورة زيادة السرعة.

2- قسم (إختياري) في الفوغ يأتي قبل الختـام يتم فيـه دخول جواب الموضـــوع الأســاســي للفوغ قبل انتهاء عرض ذلك الموضـوع ويتشـابك معه، وبهذه الطريقة يتوالي دخول الأصـــوات كلهـا محـدثـة نسيجاً من الأصوات المتشابكة.

String - وتر

Stringendo - توتر (بالإيطالية)

إشـــارة إلى ضـــرورة زيادة التوتر في الموســـيقا، ويكون ذلك عن طريق زيادة السرعة حتى الوصول إلى الذروة.

String Quartet - رباعي وتري

مجموعـة من أربعـة عازفين (2 كمان، فيولا، فيولونســـيل). أو مؤلف موســـيقي موضوع لتلك التشكيلة.

String Quintet - خماسي وتري

مجموعة من خمســة عازفين (2كمان، 2فيولا، فيولونســـيل) أو (2كمان، فيولا،

2فيولونسيل)، أو (2كمان، فيولا، فيولونسيل، كونترباص)، أو مؤلَّف موسيقي موضوع لتلك التشكيلات.

Strisciando - انزلاق الإصبع على الوتر (بالإيطالية)

ويتضمن هذا التعبير نفس المعنى الذي يتضمنه تعبير غليساندو "**GLISSANDO**".

Stück - مقطوعة موسيقية (بالألمانية)

Su - على، فوق (بالإيطالية)

Subdominant - اسم الدرجة الرابعة في سلم الماجور أو المينور.

Subito - فجأة، حالاً (بالإيطالية)

Subject - موضوع

1- يعني هذا التعبير في التحليل الموسيقي ثيمة أو فقرة موسيقية أو لحناً يشكل عنصراً أساسياً في بناء المقطوعة الموسيقية. ففي قالب السوناتا مثلاً هناك موضوعان (اللحن الأول والثاني) وأحياناً أكثر يظهران في قسم العرض، ثم يخضعان للتطوير والتفاعل، وأخيراً يعاد عرضهما من جديد.

2- الثيمة الأساسية التي تعرض في بداية الفوغ، ثم تظهر ثانية في أماكن وطبقات صوتية متعددة طوال العمل. أما محاكاة الموضوع الأساسي فيدعى الجواب.

Submediant - الدرجة السادسة في سلم الماجور أو المينور.

Suite - المتوالية الموسيقية

الاسم الأكثر شيوعاً للمقطوعة الموسيقية الآلية المكونة من عدة حركات، عادة سلسلة من عدة رقصات. في القرن السابع عشر والثامن عشر كانت المتوالية (السويت) تتضمن الرقصات التالية: ألاماند، كورانت، سارابانـد، جيغ. مع إضافات اختيارية دائمة لرقصات مثل المينويت، الغافوت، الباسبيه، البوريه، الموزيت، والريغودون. وكانت الحركات جميعها مبنية تقريباً وفق الصيغة الثنائية البسيطة. وكانت السويتات الفرنسية لآلة الكيبورد تتضمن أحياناً أكثر من 18 حركة، ولكن لم يكن من الضروري تقديمها دفعة واحدة، بل يترك المؤلف للعازف أن يختار نخبة منها. ثم حلت السوناتا والسيمفونية على السويت من حيث الأهمية، وصار اسم "سويت" يطلق على الأعمال ذات الطراز الأخف، وعلى مختارات من أوبرا أو باليه.

Sul G - تعبير يستخدم في الموسيقا الموضوعة لآلة الكمان ويعني ضرورة الأداء على وتر G أي وتر صول.

Sul Ponticello - على الجسر (بالإيطالية)

طلب من عازف الكمان أو الفيولا، أو الفيولونسيل، أو الكونترباص أن يعزف وقوسه قريب جداً من جسر (فرس) آلته، لإصدار صوت معدني ذي تأثير غريب.

Supertonic - الدرجة الثانية في السلم الموسيقي.

Suspension - إرجاء، تعليق.

نغمة في أكورد تظل مسموعة، في حين يلي ذلك الأكورد أكورد آخر، بذلك تحدث النغمة الممتدة التي ظلت مسموعة تنافراً. هذا التنافر يحل بصورة طبيعية عندما تهبط تلك النغمة إلى نغمة تشكل جزءاً حقيقياً من أكورد جديد. وعندما يكون هناك نغمتان ممتدتان، فيدعى ذلك إرجاءً مضاعفاً. وفي العديد من أعمال القرن العشرين الموسيقية غالباً ما يترك الإرجاء دون حل.

Susurrando - همس (بالإيطالية)
الأداء بنعومة وخفوت.

Svegliando - يقظة، تنبّه (بالإيطالية)
الأداء بنشاط وانتعاش.

Swing - نمط من الموسيقا الجاز الراقصة شاع شيوعاً كبيراً ما بين 1935-1945.

Symphonia - سيمفونيا

كلمة يونانية أُدخلت إلى اللاتينية واستخدمها المؤلفون أحياناً بدل كلمة سيمفوني. مثال على ذلك **SYMPHONIA**

DOMESTICA، السيمفونيا العائلية للمؤلف ريتشارد شتراوس.

Symphonic Poem

- قصيدة سيمفونية

تعبير وصفي استخدمه المؤلف ليست لأول مرة وأطلقه على 13 عملاً من أعماله الأوركسترالية ذات الحركة الواحدة، وقد صور في تلك الأعمال مواضيع أخذت من الأساطير الكلاسيكية، ومن الأدب الرومانسي، والتاريخ الحديث...إلخ. وبكلمات أخرى كانت تلك الأعمال تصويرية. وقد تبعه في ذلك مؤلفون آخرون منهم سميتانا، تشايكوفسكي، سان- سانز، فرانك، سكريابين، ريتشارد شتراوس...إلخ. ويطلق على القصيدة السيمفونية أيضاً تعبير **Tone- Poem**، وتعبير **Sound- Poem**.

Symphony

- سيمفوني (بالإنجليزية)، **Sinfonie** (بالألمانية)، **Symphonie** (بالفرنسية)، **Sinfonia** (بالإيطالية)، **Symphonia** (باليونانية واللاتينية).

أتت الكلمة من اليونانية وتعني حرفياً عدة أصوات تُسمع في وقت واحد. وقد اتخذ هذا التعبير معاني مختلفة عبر القرون. ففي القرن السابع عشر والثامن عشر عنى تعبير سينفونيا **Sinfonia** ما يدعى اليوم افتتاحية أوبرا، أي مقطوعة آلية قصيرة تتكون عادة من ثلاثة مقاطع

قصـــيرة، أو من حركـات متبـاينـة في سرعتها: سريع- بطيء- سريع. واستخدم التعبير للـدلالـة على المقـاطع الآليـة التي تتخلل الأعمال الغنائية، على سبيل المثال "السيمفوني الريفية" في أوراتوريو السيد المســيح للمؤلف هاندل. كذلك اســتخدم المؤلف ســترافنســكي ذلك التعبير بمعناه القديم، عنواناً لمؤلفه "ســيمفونيات آلات النفخ الخشـبية" لكن منذ منتصـف القرن الثامن عشر أصبح التعبير يدل على نحو مألوف، على عمل أوركســترالي طويل، جـاد في طـابعـه، وفي هيئـة ســونـاتـا للأوركسـترا. ويتكون أغلب السيمفونيات من أربع حركـات، وبعضـــهـا من ثلاث حركـات، وبعضـــهـا الآخر من حركـة واحـدة. وهنـاك ســيمفونيـات من خمس حركـات أو أكثر وهذا نـادر جداً. ويمكن أن يكون للســيمفونية اســم، الســيمفونية الريفيــة للمؤلف بيتهوفن على ســبيـل المثال، ويمكن أن تتضـــمن الســيمفونية مقاطع غنائية. وقد ظلت السـيمفونية حتى يومنا هذا وسيلة هامة من وسائل التعبير، وشكلاً أخّاذاً يغري المؤلفين ويحثهم على استخدامه.

Syncopation - سينكوب

وسيلة يستخدمها المؤلفون لتغيير موقع الضـــغط على النغمـات متجنبين في ذلك

الإيقـاع النظـامي. وبـذلـك يُشـــدد على الضـــربة الضـــعيفة بدل القوية. فتصـــبح الضـربة الضـعيفة قوية، والضـربة القوية ضعيفة.

❑❑❑

صدر حديثاً

❑ **أسطوانة ليزرية للقداس الإلهي لمنصور الرحباني**

التوزيع الموسيقي

منصور وغدي وأسامة الرحباني

غناء

رونزا (سوبرانو) - نادر خوري (باريتون) – جيلبـــار جلـــــخ وإدغار غون والأب خليل رحمة (تينور)

قراءات

وليم حسواني

الجوقات

جوقة جامعة سيدة اللويزي وجوقة مار الياس بانطلياس

هندسة الصوت

جورج بشواني وطوني جرمانوس

تسجيل مكساج

جاد الرحباني

إنتاج

انطوان شويري وبيار الضاهر

إخراج

مروان الرحباني

تم التسجيل في كنيسة مار الياس/ انطلياس
الأوركسترا اللبنانية بقيادة غدي الرحباني
صدر حديثاً

ثلاثة كتب موسيقية لتوفيق الباشا

صـــدر مؤخراً عن المعهد الوطني العالي للموســيقا في بيروت/ لبنان، للمؤلف والبحاثة الموســيقي اللبناني الأســتاذ توفيق الباشــا، الطبعة الأولى لثلاثة كتب في الموسـيقا بالقطع الكبير. ولقد جـاء في مقدمـة الكتـب الثلاث التي كتبهـا مـدير الكونسيرفاتوار الدكتور وليد غلمية أن الأستاذ توفيق الباشـا، مؤلفها ومحققها، هو موسـيقي بارز عاش الموسـيقا تدريسـاً وتلحيناً وتأليفاً ودارسـاً وباحثاً، وهو في هذه المرتبة صـاحب حقٍ في أن يعطي التاريخ خلاصـــة تجاربه وخبرته، كما أننا أصحاب حقٍ في ان نكتسب من تجارب وخبرة الأستاذ الباشا ما يضيف إلى معرفتنا ولأجيالنا من بعدنا ما يسهم في إضافة وهجٍ إلى حياتنا الموسيقية الآن وفي الغد.

ولقد جاء في مقدمة المؤلف الأســتاذ الباشــا للكتاب الأول الذي يحمل عنوان "المختار من الموشــحات الأندلســية" أن هذا السِفر يتضمن أربعةً وخمسون موشحاً من التراث القديم الشـــائع وغيرها من الموشـــحات غير المتداولة، وقد نُقحت وأُعدت إعداداً فنياً اعتمدت فيه الطرق التقليدية الأصـــيلة للموشـــحات بعد أن أُدخل عليها على مر الســـنين بعض الزخرفات والإضـــافات التي لا علاقة لها بأصـــول الجمل الغنائية الموضـــوعة؛ إضـــافةً إلى بعض المؤلفات الحديثة الموضـــوعة حســـب القوالب التقليدية لفن الموشـــح الغنائي، وعلى نصـوصٍ شـعرية لمشـاهير الوشـاحين الأندلسـيين، وقد صُـنفت حسـب مقاماتها وقُدمت كل مجموعة منها وفقاً لتدرج إيقاعاتها. كما تضـــمن الكتاب الأول مجموعة من ســـتة موشـــحات بكتابة أوركســترالية أراد الأســتاذ الباشــا طرحها كنمـاذج عن رؤيتـه لكيفيـة تطوير عرض الموشـــح التقليدي

والحديث بلغةٍ معاصـــرة؛ وللدلالة على أن الطريقة التي ما زالت متبعة منذ ما يقارب المئة عام أصـبحت، برأيه، لا تليق بهذا التراث الغني بعمق ألحانه المقامية والإيقاعية. ولقد رأينا أن ننشـر مدونات هذه الموشـحات الأوركسـترالية القيّمة في ملحق هذا العدد لما تحمله من صنعة وإبداع.

كما جاء في مقدمة الأستاذ الباشا للكتاب الثاني الذي يحمل عنوان "الكمان وثلاثة أرباع الصوت" أن محاولته فيه ما هي إلا فتح طريق العزف المتقن والمميز أمـام عـازف الكمـان الذي يكون قد استنفذ دراسته تقريباً في المؤلفات التي وضعها كبار المؤلفين والعازفين في العالم لهذه الآلة لسـلمي الماجور والمينور فقط. كما أنه يرمي منه إلى إعداد جيلٍ من العازفين على هذه الآلـة الثمينـة التي هي برأيـه مركز الثقل الغني في الفرق والأوركســترات جميعـاً، وعلى الـدوزان العـالمي (صـــول، ري، لا، مي)، واعداً بكتابين قادمين يتناولان آلتي الفيولا والفيولونسيل، ويحملان نفس الفكرة.

أما الكتـاب الثـالث من هذه الســلســلة القيمة فهو بعنوان "إيقاعات الموسـيقا العربية" ويتوجه فيه المؤلف إلى عازفي الآلات الإيقاعية جنباً إلى جنب مع كلِّ مشـــتغلٍ بالموســيقا، فيســاعدهم على اكتشـــاف أنماطٍ من الجمل الإيقاعية لا تقل شـأناً عن الجمل اللحنية التي اختزنتها ذاكرة علمائنا أصـحاب الصنعة الموسيقية الأصلية.

❒❒❒

❒ كارمينا بُورَانَا لكارل أورف: توطئة المترجم مع النص الكامل

إعداد وترجمة موريس جلال

كارمينا بورانا؛ قصائد دنيوية "القدر سيد العالم"

توطئة المترجم

بادئ ذي بدء، ما هو معنى العنوان **كارمينا بورانا؟**...

كارمينا كلمة لاتينية تحدّرت من جذر آري (**Cano**) ثم من جذر سانسكريتي (**Casmen**) تحول إلى كلمة (**Carmen**) اللاتينية، وصيغة جمعهما (**Carmina**) أي: أشعار أو قصائد أو الشعر عامةً أو أناشيد تُغنى، وقد يصحب الغناء آلات موسيقية. أما **بورانا** فقد تكون كلمة ألمانية قديمة تعني (دنيوية)، فأصبح العنوان اللاتيني يعني: **أناشيد دنيوية** (**Carmina Buurana**).

إبان نشر "كارمينا بورانا" عام 1847 أُطلق هذا الاسم على جملة من نُصوص يرجع عهدها إلى العصور الوسطى، وصيغت باللغة اللاتينية ثم نُقلت إلى الألمانية القديمة. وقد تم اكتشافها في دير **بِندكتْيني** بمدينة **بورين** (**Beoren**) من إقليم البافيير (**Bavière**) الألماني.

يرجع تأليف المخطوط المحفوظ في مكتبة الدولة بمدينة ميونخ إلى قرابة عام 1225 في سويسرا أو ألمانيا، وهو مستوحى من مصادر أكثر قدماً. يتألف الجزء الذي يُثير اهتمامنا بأكثر من أناشيد دنيوية(**Profanae Cantiones**) وزُوّد بعضها بعلامات موسيقية سُجلت في أسفل النص. ومؤلفو

هذه النصـــوص رجـال دين أو دارســـون للـدين مجهولون، وينتمون إلى منابت شتى.

تتحدث هذه الأناشـيد (الدنيوية)، في غالبيتها، عن (دولاب القدر، ملك العالم وســيده) وعن الدين وأخلاق بعض رجاله، وعن (فصـــول) الطبيعـة، والنبيـذ والحـب (ولعـب القمـار، وتأرجح المرء ما بين الفضـيلة والرذيلة). وانطلاقاً من بعض هذه النصـوص، أقدم الموسـيقار **كارل أورف** (**Carl Orff**) في عام 1937 على تأليف "كانتات" مسـرحية سـميت "كارمينا بورانا" الشهيرة.

هـذا مـا ورد في معجم الآداب الفرنســية والأجنبيـة لـدار النشـر الفرنسـية **لاروس** **Larousse**" عام 1992. وقد أضـفت على نص المعجم ومـا بين أقواس معقوفـة ( ) المزيـد ممـا يتحدث عنه نص الأناشيد الدنيوية هذه*.

من أفضـــال القدر -إمبراطور العالم وســيده كما تلقبه هذه الأناشيد الدنيوية- أنه قيض للموسيقار **كارل أورف** (1895-1982) صـــياغة كـانتـاتـه "كارمينا بورانا" على أبيات هذه الأناشيد وذلك ما بين عامي (1935-1936)[1].

والآن ما هو معنى **كانتات**: إنها قطعة موسـيقية ذات طابع غنائي واسـتيحاء دنيوي أو ديني، وتتألف من صـوت أو عدة أصوات مصحوبة بأوركسترا[2].

---

* واجبٌ عليّ هنا أن أسدي الشكر، أولاً، إلى الزميل العزيز الأستاذ المربي **ياسين العظمة** المحترم، وزميلي القديم في تدريس اللغة الفرنسية، فهو الذي تكرم بإهدائي نص هذه الأناشيد بأربع لغات: الفرنسية والإنجليزية والألمانية واللاتينية.

كما أسـدي الشـكر إلى الدكتور العزيز **لويس كوا** المحترم الذي تكرّم فزودني بالنبذة التاريخية الواردة أعلاه، والتي استمدها من المعجم الفرنسي لاروس.

(1) قاموس الموسيقا، **Bordas**، عام 1979.

(2) قاموس **Hachette** الموسوعي، عام 1997.

نقلت أناشـيد "كارمينا بورانا" إلى اللغة العربية عن النص الفرنسي وحسب، مستأنساً في نادر الأحيان بالنص اللاتيني*.

حذفتُ من صـــلب النّص كل الأبيات الشـــعرية التي من شـأنها أن تنال من خَفَر أخلاقنا الشرقية النقية، وقد اشتمل هذا الحذف على بضعة زهيدة من أبيات الأناشيد.

كارل أورف **Carl Orff**

ولـد المؤلف الموســيقي الألمـاني كـارل أورف في 1 تموز/يوليو عـام 1895 بمـدينـة ميونخ، وتوفي فيهـا عـام 1982. وكان مايسترو أوركسترا منذ عام 1924. وقد أسس مع الراقصـة الشـهيرة **دوروثي غونتير** معهد غونتير لتدريب الأولاد على الموسـيقا والرقص والحركات الرياضـية وألف كتابه الموسيقا للأولاد، ثم نقحه نهائياً ما بين (1950-1954) ومنهجـه في هـذا المؤلف قد أحكمـه ســاعياً فيـه إلى تربيـة موسيقية تعتمد الإيقاع أساساً لها.

وقد اشـتهر **كارل أورف** بما يلي: "الانتصـارات **Trionfi**" ومنها "أناشـيد كاتولي **Catolli Carmina**" (1942) و"انتصـار أفروديـت **Trionfo oli Aphrodite**" (1951) وكـذلـك بـالأوبرا "المرأة الماهرة **Clever woman**".

اهتم **كارل أورف** بالموســيقا القديمة التي حثّته على إنجاز العديد من التنسـيقات الموسـيقية لأعمال الموسـيقار الإيطالي **كلاوديو مونتِفِردي** (1567-1643) فـأفضـــى بـه شـــغفـه بمـاضـــي الزمان إلى اســتخدامه المتواتر للغات القديمة في أعـــمالـه، كما فعل في "كارمينا بورانا" (1937) "كانتاته"

* مع أن زميلي العزيز الدكتور **جمال شـحيد** قد تلطف وزودني بالترجمة العربية والفرنسـية واللاتينية أيضـاً. وليس من حقي أن أقيم الترجمة العربية، ومهما يكن من أمر، فلا بد لي أن أشكر أخي الدكتور جمال شحيد ونجله العزيز اللذين تكرما بمؤازرتي في هذا الصدد.

الشـــهيرة التي لقيت عنده -وعند الكثيرين- حظية خاصـــة. ونزعة **أورف** العالمية هي، بدون شـك، إحدى سـماته الأوفر أصـــالـة. ويلبث من الحقيقي أن **أورف** يؤلف على نحوٍ ينحو من الحاضر إلى ماضي الزمان الذي كان من عشاقه.

القسم الأول
القدر مليك العالم

1- أيها القدر

-أيها القَدر!
أنت المتغيّر
كمثل القمر.
فعلى غراره تكبُر
دون هوادة أو تتوارى!
إنها لحياة ذلّ وهوان!
فيوماً، وأنت تلهو
تقسو على الحواسّ الوهِنات
وفي الغداة، تُفرقها في هباتك السنيّات.
فالفقر وتمام الحَوْل والطَوْل
يذوبان إزاءَك كما الجليدُ يذوب.

-إيْهِ أيها المصير!
المزهوّ اللامقهور!
أيها الدولابُ الذي يدور!
سَليقتُك فاسدة،
وسعادَتُك باطلة،
فهي في تلاشٍ مستديم!
تفِد الآن إليّ
وفي الظلام تستتر
محتجباً
وكيما أُرضي عَبَثَ خُبثك.
أُعرّي إزاءَك كاهليّ.

-السعادةُ والفضيلة
سَلختاني عن حِظيتهما.
وأمسى التصنّع والضنى
ضرورة متوجّبة.
ولذا، في الحال هيّا
دُون تلبّثٍ وتريث،
بُظوّا[3] الأوتار وانقروها!
وتغنّوا بالطريقة
التي جَندلَ بها القدرُ على اليابسة
المرءَ المقدامَ:
فهيّا إلى الأنين بصُحبتي!

2- جراح ألحقها بي القدر
هاأنذا أبكي
جراحاً كلمني بها القدر،
فهو يستردّ هباته مني،
هذا القدرُ الحرون.
حقاً، وهذا الأمرُ مكتوب،
حَلقات شعره تلمعُ على جبينه،
ولكنْ، حين تسنح السائحة،
لا تُبدي السبائبُ في أغلب الأحيان
سوى هامةٍ صلعاء.

-على عرش القدر كنتُ مُتربعاً،
على ذُؤابةٍ سامقة،
مُكلّلاً بأزاهيرَ قُزحيّات

[3] بظّ العازفُ العودَ: حرّك أوتارَهُ.

من الفلاح والنجاح.
آنذاك كنتُ متهللاً
سعيداً مباركاً:
وهاأنذا قد أُسْقِطتُ من الذؤابة،
مُجرّداً من كل جلال وبهاء.

-يا دُولاب المقادير، أنت تدور،
وأنا أتضاءَل وأغور،
وتسمو أنت بامرئ آخر إلى القمة
وتـُغالي بعض المغالاة،
وهاهو المليك يتسنّم الذؤابة:
وأنا حَذِيرُهُ من السقوط:
فبوسعنا أن نقرأ تحت الدولاب
((الملكةُ "هيكوُب"))[4]

3- في الربيع: محيا الربيع الوضاح

-إن محيا الربيع الوضاح
يتجلى للعالم من جديد.
ويتحتّم على زمهرير الشتاء المقهور
أن يتنحّى الآن عن مكانته.
فإنّ (فلورا) تُباشر مُلكها[5]
مُشتملةً برداءٍ قُزحي الألوان،
وتتغنّى الغاباتُ بها
بأناشيد رخيمة الألحان.

---

[4] هيكوب: زوجة (بريام) آخر ملوك طروادة.

[5] فلورا: إلهة الأزهار وحبيبة (زِفيْر) ووالدة الربيع في ميتولوجيا إيطالية القديمة. (المترجم)

-ويضحك (فيبُوسُ) من جديد[6]
وقد استلقى على نهد (فْلورا).
ويؤوبُ (زِفيْر) إلى الحياة[7]،
في غضون هذا الازدهار الوفير
يتضوع منه أريجُ أعذب العطور.
هيا نتصدى للتحدّي
فنهرعُ إلى (الأمور)[8].

-إن (فِيلُوميلا) الرقيقة[9]
تستهل هذا التجدد بأناشيدها
فالمروج قد ازدانت بألوان زاهيات
متبسّمة ابتسامات ساجيات.
وحين تهفو العصافير وتطير
تجوزُ محاسنَ الغابات.
ورقصةٌ دَوّارة ترقصها الفتيات
تأتي ببهجات جمة!

4- الشمس تُلطف كل شيء

على كل شيء تُضفي الشمسُ العذوبةَ
إنها هي النقية الغضة.
ويُشرّع مُحيا نيسان

---

[6] فيبوس: هو الإله (أبولون) في الميتولوجيا الإغريقية، وكان إله الجمال والفنون والتنبّؤ.

[7] زِفيْر: حبيب (فلورا) في الميتولوجيا الإيطالية. ويعني في الأدب ريحاً غربية لطيفة محببة.

[8] أمور: هو كيوبيد إله الحب يُمثله طفل صغير يتسلح بسهم يخترق القلوب العاشقة.

[9] فيلوميلا: سنونوة في الميتولوجيا الإيطالية القديمة.

على العالم آفاقاً قشيبة.
فيندفع قلب الإنسان
اندفاعاً جديداً إلى (الأمور).
فذاكم الطفل الإله
يسود على كل ما يُستحب.

- وكذا التجدّدُ
في أُبهة الربيع المهيبة
والنظامُ الفائق لهذا الفصل
يوجبان علينا البهجة،
وإلى دروبٍ مألوفة يُشيران
منذ سحيق الزمان:
فهلاّ تُبرهنُ زهرةُ عمرك
على وفاءٍ ورشاد.
فتشبّثْ بعناد
بمن هو حبيبك وخاصتك!
هيّا أَحِبّني بقلبٍ وفيّ
خذ في حسبانك وفائي
وافداً من حبة الفؤاد
ومن مهجة الروح.
أنا منك قريب،
وحتى في أقصى البعاد.
فمَن يهوي على هذا الفرار
َيتلقّفهُ الدولابُ الدوّار.

5- أُنظر الربيع الفتان
-هيا انظر، فالأفراح تعود

بصحبة الربيع الفتان
فاشتياقنا إليه قد طال.
المرج يتألق بشراراتٍ أُرجوانيات
وتُنقّي الشمسُ كل الكائنات:
فهّيا انصرف عن الأتراح!
فالصيف ينبعث إلى الحياة
ولينهزم زمهرير الشتاء .

- يذوب البَردُ الآنَ مع الثلوجِ
ويتوارى الشتاء مع حاشيته جمعاءِ
ويولّي الشتاء منهزماً
وقد انبرى الربيع
يرضع نهد الأيام الصيفية
فلابدّ أنّه على بؤس وشقاء
مَن لا يحيا ولا يهوى
في ظل سلطان الأيام الصيفية

-إنهم بروعةٍ يتألقون
ويثملون من حلاوة الشهد وعذوبته
أولئك الذين بالإقدام يتسربلون
فيظفرون بجائزة (كيوبيد).[10]
وامتثالاً لمشيئة (سيبْريس)[11]

---

[10] كيوبيد: إله الحب عند الإغريق، سمّاه الرومانيون (كيوبيد) أو (الأمور) دونما فارق بينهما.

[11] سيبريس (**Cypris**): الإلهة (فينوس) المقدسة قديماً في جزيرة قبرص (**Chypre**).

بثمل، نتوخى وروعة
أن نغدو أنداداً (لباريس)[12].

على المرجة المعشوشبة

6- رقصة...

7- الغابة المخضوضرة

- تخضوضر الغابة الأثيلة مجدّداً
مع أوراقها وأزاهيرها
لكنْ، أين هو نجَيّي وصاحبي!
لقد امتطى جوادهُ ومضى
وا لهفي عليّ! فمن سيُخالصني الهوى؟

- تخضوضر الغابة مجدداً
في كل حَدب وصوب
وأتحرّقُ صبابةً إلى صاحبي.
تخضوضر الغابة مجدّداً
في كل حدب وصَوب.
فأين يتباطأ رفيقي
كلّ هذا التباطؤ؟
لقد امتطى جواده ومضى
وا لهفي عليّ! فمن سيمحضني الهوى؟

8- أيها العطار، إليّ بالمساحيق

- إليّ بالمساحيق أيها العطار!

---

[12] باريس: إمبراطور طروادة وابن الملك (بريام) والملكة (هيكوب). خطف باريسُ هيلانة الإغريقية فأشعل الحرب ما بين طروادة وأثينا.

ستُخضّبُ المساحيق وجنتيّ بحُمرة الألوان.
وبُغيتي أن أرغم الشبان
على (الأمور)
شاؤوا أَم أبوا!

-هيّا انظروني أيها الشبان
وأتيحوا لي أن أروق لكم وأَطِيب!

-أيها الرجال العادلون
اعشقوا نِسوةً بالعشق جديرات!
(فالأمور) سيحبوكم بالزهو والكبرياء
وأبهة الشرف العظيم.

-انظروني أيها الشبان
وأتيحوا لي أن أروق لكم وأطيب!

- لنُسديَنّ الشكرَ إليكِ أيتها المسكونة
فأنت الثريّةُ بالبهجات!
وأتوخى أن أصير عبداً لكِ،
مُتيقناً من حلمك دون هوادة!

-هلاّ تنظروني أيها الفتيان!
أتيحوا لي أن أروق لكم وأطيب!

9- رقصة دوّارة

جميع الفتيات الصغيرات

- جميع الفتيات الصغيرات

اللواتي يرقصن هذه الرقصة الدوّارة،
يعزفن عن الرجال مبتعدات
سحابةَ الأيام الصيفية!

- تعالَ إلي يا صاحبي، تعال!
فقد طال انتظاري وطال!
ومادمتُ تلبّثتُ في انتظارك!
تعالَ إلي يا صاحبي، تعال!

-أيها الثغر العذب بلون الورود
تعالَ إليّ وامنحني الشفاء!
تعالَ إلي وامنحني الشفاء
أيها الثغرُ العذب بلون الورود!

- جميع الفتيات الصغيرات
اللواتي يرقصن هذه الرقصة الدّوارة
يعزفن عن الرجال مبتعدات
سحابةَ الأيام الصيفية!

10- لو كانت الأرضُ...

- لو كانت الأرض كلّها في حوزتي
من شاطئ البحر إلى عدوة نهر الرين،

لتخلّيت عنها حبّاً وكرامةّ.
لو أَلفَيْتُ ملكة إنكلترا
ما بين ذِراعيّ.

(نهاية الصفحة الأولى من الأسطوانة)

القسم الثاني
في الحانة
11- مُتَلهّب

-مُتَلهّباً بأوار الحقد
زاخراً بالمرارة
أُناجي فؤادي قائلاً:
مِن رمادٍ أنا مجبول،
أنا من الأرض تراب
كمثل ورقة
يتلاعبُ بها مهبّ الرياح!

- إنْ كان من فِعْلِ المرءِ الحصيف

توطيدُ بُنيانه على الصخر
فأنا المخبول نظير نهر
يجري ولا يسلك يوماً
ذات المدرج والمجرى.

-أزوغ عن سبيلي

كسفينة فقدت رُبانها.
كعصفور يهيم
عبرَ دروب الهواء يَهيم.
فأيّ عقال لا يعقلني،
ولا قصرَ يأويني،
وأبحث عن صِنوي
عاكفاً على عِشرة الرعاع.

-الرصانةُ الركينة
تبدو لي كأداءَ الصعوبة.
أما المُزاح فهو يُثلج فؤادي
وهو أوفرُ حلاوةً من شهد العسل.
وما تحبونا به (فينوس)[13]
إنما هو عذاب صادق العذوبة،
ولا تُفضي دُروبه
إلى نفوس الجبناء.

-على غرار الشبيبة،
أُطوّف في الطرق الفسيحة
وهأنذا أستصحب
مَن هو حُثالةٌ رُذالةٌ
ولا أتوخّى الفضيلة
بل متعطشٌ أنا إلى اللذائذ
أَشَدّ من تعطشي إلى إنقاذ نفسي.
وأَروم غمسَ بدني في اللذائذ
فيما يقبع الموتُ في مهجةِ نفسي!

[13] فينوس: إلهة الحب والجمال عند الرومان.

12- كنت فيما مضى أسبح....

- كنت أسبح فيما مضى
هنا وهناك في البحيرات.
فيما مضى كنت أعيش وكنت وسيماً.
ولبثتُ آنذاك بجَعَةً بيضاء.
شقيٌّ أنا مسكين،
لقد أمسيتُ فاحمَ السواد
واحترقتُ حرقاً شديداً!

- يَقلبني الطاهي ويُقَلّبني،
والنار تصليني وتحرقني
كبير الطهاة على الطبق ينصبني.
يالتعاستي وشقائي!
فالآن فاحم السواد أنا
وقد احترقتُ حرقاً بليغاً!

- هاأنذا على الطبق منداح
وليس بمُكنتي أن أهفو فأطير
والأسنان تُشحذ من حولي
يالتعاستي وشقائي!
فقد أمسيتُ الآن فاحمَ السواد
واحترقتُ حرقاً شديداً!

13- أنا رئيس الدير

- أنا رئيس دير (كوكاني)
وزمام هذا الدير بين يديّ

بصحبة ندمائي على القارورة.
ومودتي أفردُها
على رابطة مَنْ بزهر النرد يقامرون.

وإنْ وفد أحدهم إليّ

ليَعودني صباحاً في الحانة،
ويغادرني عقب صلاة العشاء
رفعتُ عقيرتي بصرخةٍ واحدة:
((وافنا! وافنا!))[14]
ماذا صنعتَ؟ يالك من حظ منكود!
فأنت تسلبنا مباهج الحياة جمعاء!

14- جالسون في الحانة

- حين نجلس داخل الحانة
لا نتحدث البتة عن القبور،
بل نمكث على القمار عاكفين:
فهو يستفز حماستنا دون هوادة!
وما يطرأ في رحاب الحانة
حين يَبجِسُ الدينارُ الخمور
يستحق منكم عناء الإصغاء إليه.
فاجمعوا بالكم إلى ما يلي:
البعضُ يقامرون والآخرون يشربون،
ويخلع آخرون عنهم عذار الحياء
لكنْ، خلالَ العبث واللّعب
يرى البعض أنهم يُجرَّدون مما يملكون،

[14] وافنا: القدر(؟)

ويكسب البعض أرديةَ غيرهم
فالبعض بالأكياس يلتحفون،
وأحدٌ منهم لا يخشى المنيّة
كلا! إنما من أجل (باخوس)[15]
يخضّون زهر النرد ويعاودون.

- الأمر الأول: مَن ينقُدُ نِهدَهُ من نفقة الخمر
ومَن يشربونها، إنما هم الفاسقون من البشر.
فهم يجرعون جرعةً نخبَ نزلاء السجون
ويجرعون ثالثةً
نُخبَ من هم على قيد الحياة
ورابعةً نخبَ المسيحّيين
وخامسةً نخبَ من يرقدون في رحاب الرب،
وسادسةً على صحة الأخوات الفاسقات،
وسابعةً نخب اللصوص والمختلسين.

- يجرعون ثامنةً نخبَ الإخوة الضالين،
وتاسعةً نخبَ المشتّتين من الرهبان،
وعاشرةً نخبَ الملاحين
وحاديةَ عشرةَ نخبَ من في الشقاق يعيشون
وحاديةَ عشرةَ نخبَ من إلى ربّهم يتوبون،
وثالثةَ عشرةَ جرعةًً نخب أبناء السبيل.
وعلى صحة البابا وصحة المليك.
يَعُبّ الجميع دون رزانة وينقعون.

- تشرب السيّدة ويشرب السيّد،

[15] باخوس: إله الخمرة عند الرومان.

يشرب الفارس وكذا يفعل الكاهن،
يشرب هذا ويشرب ذاك،
يشرب الخادم وتشرب الخادمة،
يشرب الرشيق، وكذا يفعلُ الخمول،
يشرب الأسمر، وكذا يفعل الأشقر،
يشرب الحضريّ ويشرب المسافر،
يشرب المعتوه وكذا يفعلُ الحكيم.
ويجرع الفقير كما يجرع السقيم،
يجرع المنفيّ كما يجرع الغريب،
يجرع الولدُ كما يفعل العجوز الأصلع
يجرع الأسقفُ كما يجرع عميد القوم،
يجرع الأخ كما تجرع الأخت،
يجرع الجدّ كما تفعل الأم،
تجرع تلك كما يفعل ذاك
يجرع مئة كما يجرع الألف منهُم.
- إن عبَّ جميعهم مُسرفين
كان قليلاً إنفاقُ ستِ مئة درهم.
وحتى على مرح شرابنا
تتهافت شتائم الشعوب أجمعين.
شتائمُ تبتذلنا باحتقار.
فعسى أن يُفسد شاتمونا أخلاقهم
وألا تُدَوّنَ اسماؤهم في سجل الأبرار.

القسم الثالث

بلاط (الأمور)

15- يطير "الأمور" في كل مكان
- في كل حدب وصوب يطير "الأمور"،

وهو للرغبة أسير.
يتلاقى البناتُ والصبيان
وكذا، نِعم ما يفعلون!
إنها خاويةٌ من الأفراح كلّها
تلك التي لا عشيق لها.
فعليها أن تزجّ أحلكَ الليالي
في سجن فؤادها.
وحنظلية مرارة هذه العزلة!

16- الليل والنهار وكل شيء

- الليل والنهار وكل الأشياء
تناهضني.
وثرثرة الفَتيَات
تُبكيني
وأتنهد فيضاً من التنهدات
وأخشى من هذا القبيل
أكثر بكثير!

- أيها الأصدقاء، أنتم تتمازحون!
وتتحدثون عما تعلمون!
فهلا ترحموني أنا التعس!
فأوصالي ليست بذات تخوم.
بالشرف أناشدكم
أن تبذلوا لي النُصح السديد!

- محياكِ الوسيمُ يُبكيني،
مرّاتٍ عديدةٍ جمة.
فقلبُكِ من جمد الجليد.

هلاّ تعطّفينَهُ عليّ من جديد!
فقبلة من ثغرك قد تبعثني
في الحال إلى رحاب الوجود!

17- فتاة صغيرة وقفت هناك

- كانت فتاةٌ صغيرة واقفةٌ هناك
مُشتملةً بثوب أحمر.
وكلما لمسها أحدُ الرجال
أخذ الثوب يُصوّت ويحفّ.
آيْ!
كانت فتاةٌ صغيرة واقفةً هناك
تحاكي وردة من الورود
وكان محياها وضاحاً
وثغرها يفترّ مُتبسّماً.
آيْ!

18- في قلبي

- يتنهد فؤادي
فأنت وسيمة حسناء:
وهذا ما يجرحني
جرحاً بليغاً.
"ماندالیت"، "ماندالیت"،
يا حبيبتي الغالية
لا تأتي إليّ
عيناك تلتمعان
كمثل أشعة الشمس
فهما تضيئان الليالي

كما يُضيئها وميضُ البروق.
"ماندليت"، "ماندليت،
يا حبيبتي الغالية،
لا تأتي إليّ!
وليهبْني الله، ولتهبْني الآلهة
ما قد عزمت عليه(...)
يا حبيبتي الغالية
لا تأتي إليّ!

19- عند اللقاء (...)

20- تعالي!

- تعالي، تعالي، تعالي!
لا تدعيني أفارق الحياة!
(هيْركا، هيْركا، نازازا، تْرِيليْريفوس)[16]

- وسيمٌ محياك،

بهيةٌ لمحات ناظريك

وجدائلُ جُمّةٍ شعرك!
وكم هو بارعٌ حُسنُ قدّك!

---

[16] هذه الكلمات غير مترجمة في النص الفرنسي، وهذا يعني أنه لم يجد لها تفسيراً وبعد الاستقصاء، أرى أن (هيركا) كلمة يونانية تعني (آنية فخارية للخمرة)، و(تريليريفوس) قد تعني: ثلاثة جداول من الخمرة. فهل الشاعر يستنجد هنا بالخمرة قبل قدوم حبيبته؟ أم هل يُخفي عنا تعابير قد لا يستحسنها القارئ؟ (المترجم).

- فأنت أوفر حمرةً من الورود،
وأشدّ بياضاً من الزنابق،
أنت المتألقة بالمحاسن،
ستظلين مجدي دوماً وانتصاري!

21- ميزان متأرجح

- على ميزان القلب الحائر
يتأرجح كلٌ بدوره:
الحياءُ ونزعةُ الحب
بيد أني أختار ما تكتحل به عيناي!
وأُطأطئ قذالي للنير،
وانثني لهذا النيرْ
فهو فائق الحلاوة والعذوبة!

22- مناسبة سانحة

- هذا الحينُ لطيف مُستحبّ

أيتها الفتيات!

فضموا فرحتكم إلى فرحتنا
أيها الفتيان!
أواه ! أواه!
هاأنذا أزدهر مُبتهجاً
وقد بتّ متأججاً
بنار عشقٍ جديد!
جديدٌ فتيٌّ هو هذا الهوى
الذي يمحقني.

- يحدوني وعدي إلى الجسارة والتهوّر
لكن حَنثي في وعدي هذا
يُوهن قواي ويُخمدها.
- أواه! أواه!

هاأنذا أزدهر مُبتهجاً

وقد بتُّ متأججاً
بنار عشقٍ جديد!
جديدٌ فتيٌّ هو هذا الهوى
الذي يمحقني!

- إن المرء متخاذل جبان
سحابةَ فصل الشتاء.
لكنه نشيط رشيق
حينَ تنسم نسائم الربيع.

- أُواه! أُواه! (تكرار الفقرة بكاملها)

- إن الأمر يُغويني ويجتذبني:
فأنا فتاة في زهرة الشباب.
إن الأمر يُرعد فؤادي ويُقلقني،
فهل أنا بلهاء؟!

- أواه! أواه! (تكرار الفقرة بكاملها)
- هلمي إلي أيتها الحبيبة الغالية!
هلاّ تحملين البهجة إليّ؟
تعالي، تعالي، يا فائقة المحاسن!

فهاأنذا أفارق الحياة!

- أواه! أواه! (تكرار...)

23- أنتَ الأوفر لطفاً

- أنتَ الأوفر لطفاً ورقةً
وأَهبُك أنتَ نفسي بأسرها!

بلانْشغُلُور وهيلانة

24- تحيةً لك أيتها المحاسن

- أحييك يا فائقة البهاء

أيتها اللؤلؤة النفيسة

أحييكِ يا زينة النساء!
تقبلي مني الإجلال أيتها العذراء!
تحية لك يا سَنا المسكونة!
تحيةً يا وردة الملأ!
يا زهرةً بيضاء ويا هيلانة!
يا(فينوس) الإلهة الاثيلة النبيلة!

أيها القدر، مليك العالم

25- أيها القدر

- أيها القدر!
أنت المتغير كمثل القمر،
فعلى غراره تنمُو،

دون هوادة، أو تتوارى!
يا لها من حياة ذُل وهوان!
فيوماً، وأنت في طور اللهو والعبث
تُلحق الأذية بحواسنا الوهنات،
وفي الغداة تُغرقها في هباتك السنيات،
فالفقر وتمام الحَول والطول
يذوبان إزاءَك كما الجليد يذوب.

- إيْه أيها المصير!
أنت المزهو اللامقهور،
أيها الدولاب يدور!
سليقتُك فاسدة،
وسعادتك باطلة،
فهي في تلاشٍ مُستديم!
تفد الآن إليّ
مُستخفياً في الظلام
مُحتجباً.
وكيما أُرضي عبث خبثك
أعريّ إزاءَك كاهليّ.

- السعادة والفضيلة
سلختاني عن حظيتهما.
وأمسى التصنع والضنى
ضرورة متوجّبة!
ولذا، في الحال هيّا
دون تلبّث وتريّث،
بُظوا الأوتار وانقروها!

وتغنوا بالطريقة
التي أسقط بها القدر على اليابسة
المرءَ المقدام.
فهيا إلى الأنين بصحبتي!

المصادر:

- قاموس **Locrousse** عام 1997.
- **Encyclopedia Universalis** 1980، المجلد 20.
- **Microsoft (R), Orff Carl** 1993-1998.

❑❑❑

ملحق

موشحات أوركسترالية لتوفيق الباشا

- زارني المحبوب
- لما بدا يتسنى

• وداع الصبر

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. 8

❐ Musical Education

∗ Music and the Children (10) 10

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 and Cello Teaching.**

In the next Edition: **Music Education in public Schools in Japan (Dr. Suzuki Method).**

❐ Music Appreciation

∗ P. Picasso and the Music 17

By Olivier Bernager, **translated by** Fadia Murad.

∗ Violin Concertos (5) 34

By Anne Sophie Mutter, **translated by** Hassan Mawazini

In this Edition: **Lutoslawsky Violin Concerto.**

In the next Edition: **Penderesky Violin Concerto.**

∗ "Al-Mutanabi" Musical Tragedy of Mansour Rahhabani 40

By Salma Kassab Hassan.

∗ The Fourth Autumn Andalus Musical Evening. 43

By Nabila abo Ashamat**.**

❐ Studies

∗ The Renaissance of Arab Music. 51
By Dr. Nabil Allaou, ***Music Researcher, Professor at Damascus University.***

∗ Brief Analysis and study of the master book "Al-aghani" of Al-Asbahani" (Abbasid Era) 76
By Professor Mahmoud Kamel ***Egyptian Historian and*** Dr. Isis Fathalla ***Professor at the Musical Education Faculty in Halwan University Egypt.***

∗ Rimsky-Korsakov and Orchestration (10): A Focus.104

❐ Special File

The Soviet Period in Russian Music

∗ D. Shostakovich (1906-1975) 128
By Nabila Abo Ashamat.

∗ S. Rachmaninov (1873-1943) 132
By Anny Seradarian.

∗ A. Khachaturian (1903-1978) 137
By Mazen Moghraby.

∗ S. Prokofiev (1891-1953) 141
By Hiba Abo Abed.

❐ Interview

∗ Rene Flemming and the Opera 146
By Georges Jad**, Translated by** Yaman Bashour**.**

❐ Opera

∗ Puccini: The Bohemian. 162
By Nazir Jazmati**.**

❐ Dictionary

Dictionary of Western Music-Letter S (3)
By Mohammed Hanana, ***a Violinist and Music Critic***

∗ Biographical Names 191

∗ Musical Masterpieces 215

∗ Musical Terms 225

❒ New Releases

∗ CD: “The Mess” of Mansour Rahabani. 235

∗ Three Musical Books of Toufic El-Bacha. 236

❒ Appendix

∗ The Libretto of Carl Orff Cantata “Carmina Burana”. 239
Translated by Moris Jalal**.**

∗ Orchestral “Mowashah” by Toufic El-Bacha 290

∗ Contents in English 294

❒❒❒

مجلة فصـلية تصـدر عن وزارة الثقافة – دمشـق –

2001 – العدد 25

25 الحياة الموسيقية – 2001

25 Music Life – 2001

A Quarterly issued by the Ministry of Culture – Damascus, Syria 2001–
No. 25

الحياة الموسيقية

مجلة فصلية تصدر عن وزارة الثقافة - دمشق
الجمهورية العربية السورية

رئيسة التحرير : سلمى قصاب حسن
أمين التحرير : محمد حنانا
هيئة التحرير : إلهام أبو السعود - خضر جنيد
المستشار الإعلامي : د. كمال يازجي
المشرف الإخباري : رفعت بنيان
المخرج الفني : فراس الحوراني

المراسلات باسم رئيسة التحرير: مجلة الحياة الموسيقية
ص. ب 31936 - دمشق - الجمهورية العربية السورية

المعلومات والآراء التي ترد في المواد المنشورة لا تعبر بالضرورة عن رأي المجلة
تنشر المواد حسب مستلزمات تكوين العدد
يفضل إرسال المواد مطبوعة على الآلة الكاتبة

سعر العدد: 60 ليرة سورية