المحتويات

❐ كلمة العدد 6
رئيس التحرير

دراسات وأبحاث

❐ الملامح العلمية للموسيقا العربية
باسم حنا بطرس 8

تذوق

❐ في الموسيقا العربية 28
د. نبيل اللو

تربية

❐ إشكالية العلاقة بين المنهج والمصطلح في عملية التدريس
39
د.محمد عزيز شاكر ظاظا

تقنيات

❐ التقاسيم بين الابداع والارتجال **86**
أ.د. نبيل شورة

ملف العدد

إيغور سترافينسكي 1882 - 1971

❐ إيغور سترافينسكي **99**
إعداد وترجمة ديالى حنانا
❐ مؤلفات سترافينسكي الغنائية 113
د. نبيل اللو
❐ المسرحيات الراقصة والمسرحيات الغنائية 127
إعداد وترجمة كمال فوزي الشرابي
❐ أداء أعمال سترافينسكي 147
ترجمة أبان زركلي
❐ ذكريات لروبرت كرافت مع سترافينسكي 163
ترجمة سلمى قصاب حسن

أوبرا

❐ ثلاث أوبرات لسترافينسكي 170
ترجمة وإعداد نذير جزماتي

مهرجانات

❐ المهرجان الدولي الخامس للموسيقا العربية الأندلسية
194
إعداد نبيلة أبو الشامات

❐ معجم الموسيقا الغربية حرف (U)
إعداد محمد حنانا
❐ الأعلام 201
❐ الأعمال الموسيقية الهامة 203
❐ المصطلحات 206

❐ معجم الموسيقا الغربية حرف (V)
إعداد محمد حنانا
❐ الأعلام 207
❐ الأعمال الموسيقية الهامة 218
❐ المصطلحات 226

❐❐❐

❐ الأعمال الموسيقية الهامة

VAKULA The SMITH - الحداد فاكولا (KUZNETS (VAKULA

أوبرا من ثلاثة فصول للمؤلف تشايكوفسكي. قُدمت لأول مرة في بطرسبورغ عام 1876. وضع نصها المأخوذ من قصة غوغول عشية الميلاد، ي.بولونسكي.

VALSE, La
- الفالس
عمل أوركسترالي للمؤلف رافيل أنهاه عـام 1920. وقُدم لأول مرة في باريس عام 1920. حوله رافيل فجعله لآلة بيانو، ولآلتي بيانو. وحوله ل. غاربان إلى آلة بيانو ولكن لأربع أيدي.

VALSES NOBLES et SENTIMENTALES
- فالسات نبيلة وعاطفية
عمل لآلة بيانو منفردة للمؤلف رافيل. قدم لأول مرة عام 1911. حوله غاربان إلى آلة بيـــانو (4أيدي)، كما وزعه رافيل للأوركسترا عام 1912.

VALSE TRISTE
- فالس حزين
فالس للمؤلف سيبيليوس وضعه في الأصل للوتريات، ثم جعله للأوركسترا. حوله أيضاً لآلة بيانو منفردة.

VAMPYR, DER
- مصاص الدماء
أوبرا من فصلين للمؤلف مارشنر. قدمت لأول مرة في لايبزيغ عام 1828. وضع نصها المأخوذ عن قصة جون بوليدوري، فيلهيلم أوغست فولبروك.

VANESSA
- فانيسا
أوبرا من أربعة فصول للمؤلف باربر. قدمت لأول مرة في نيويورك عام

1958. وضع نصها المأخوذ عن دينيزن، مينوتي.

VARIATIONS on "AMERICA"
- تنويعات على ترنيمة وطنية "أمريكا" عمل لآلة الأورغن للمؤلف أيفز وضعه عام 1892، وزعه للأوركسترا وليام شومان عام 1964.

VARIATIONS on a Rococo THEME
- تنويعات على لحن روكوكو عمل لآلة الفيولونسيل والأوركسترا للمؤلف تشايكوفسكي. وضعه عام 1876. قدم لأول مرة في موسكو عام 1877.

VARIATIONS on THEME By HAYDN
- تنويعات على لحن لهايدن عمل أوركسترالي للمؤلف براهمز (عمل رقم 56 أ) أو لآلتي بيانو (عمل رقم 56 ب). وضعه عام 1873.

VENETIAN GAMES
- ألعاب فينيسية عمل أوركسترالي للمؤلف لوتوسلافسكي، وضعه عام 1961.

VENUS and ADONIS
- فينوس وأدونيس أوبرا من ثلاثة فصول للمؤلف الإنجليزي جون بلو. قُدمت في لندن نحو عام 1682. واضع النص غير معروف.

VÊPRES SICILIENNES, Les
- صلوات الغروب الصقيلية أوبرا من خمسة فصول للمؤلف فيردي. قُدمت لأول مرة في باريس عام 1855. وضع نصها سكريب ودوفيرييه.

VERA COSTANZA,La
- الوفاء الحقيقي
أوبرا من ثلاثة فصول للمؤلف هايدن. قُدمت لأول مرة في استرهازا عام 1779. وضع نصها ف. بوتيني.

VERKLÄRTE NACHT
- ليلة التجلي
سداسي وتري (2كمان، 2فيولا، 2فيولونسيل) للمؤلف شونبرغ. وضعه عام 1899، وقدم لأول مرة في فينيا عام 1902.

VÉRONIQUE
- فيرونيك
أوبريت من ثلاثة فصول للمؤلف ميساجيه. قُدمت لأول مرة في باريس عام 1898. وضع نصها فانلو ودوفال.

VERRATENE MEER, Das
- البحر المخان
أوبرا من فصلين للمؤلف هنزه، قُدمت لأول مرة في برلين عام 1990. وضع نصها المأخوذ عن رواية لميشيما، هـ. و. ترايخل.

VESPERAE SOLENNES De CONFESSORE
- صلاة المعترف الخاشعة
عمل لأربعة أصوات وكورس وأوركسترا وأورغن للمؤلف موتسارت (k 339) وضعه عام 1780.

VESTALE, La
- عذراء فستا (كاهنة الإلهة فستا في روما القديمة) أوبرا للمؤلف سبونتيني من ثلاثة فصول، قُدمت لأول مرة في

باريس عام 1807. وضع نصها ي. دي جوي.

VIAGGIO A RHEIMS, IL, OSSIA L'ALBERGO Del GIGLIO D'ORO

- الرحلة إلى رايمز، أو نُزل الزنبقة الذهبية

أوبرا من فصل واحد للمؤلف روسيني، قُدمت لأول مرة في باريس عام 1825. وضع نصها لويجي بالوتشي.

VICTORY

- انتصار

أوبرا من ثلاثة فصول للمؤلف بينيت، قُدمت لأول مرة في لندن عام 1970. وضع نصها المأخوذ عن رواية للكاتب جوزيف كونراد، بيفرلي كروس.

VIDA BREVE, La

- الحياة القصيرة

أوبرا من فصلين للمؤلف دي فايا، وضعها عام 1905، وقُدمت لأول مرة في نيس عام 1913. وضع نصها كارلوس فرناندیز شو.

VIE PARISIENNE, La

- الحياة الباريسية

أوبرا بوفا من أربعة فصول للمؤلف أوفنباخ، قُدمت لأول مرة في باريس عام 1868. وضع نصها ميلاك وهاليفي.

VIER ERNSTE GESÄNGE

- أربعة أغانٍ جادة

مجموعة أغانٍ لصوت منخفض وبيانو للمؤلف براهمز، وضعها عام 1896. أخذت كلماتها من الكتاب المقدس. وزعها للأوركسترا مالكوم سارجنت.

VIER LETZTE LIEDER

ـ *أربع أغانٍ أخيرة*
أغان لصوت حاد مع أوركسترا للمؤلف ريتشارد شتراوس، وضعها عام 1948. العنوان أطلقه الناشر على هذه المجموعة بعد موت شتراوس.

VILLAGE ROMEO and JULIET, A

ـ روميو وجولييت القرويان
أوبرا من ثلاثة فصول للمؤلف ديليوس. قُدمت لأول مرة في برلين عام 1907. وضع نصها المبني على قصة قصيرة لغوتفريد كيلر. المؤلف نفسه.

VILLI, Le

ـ الأرواح
أوبرا من فصلين للمؤلف بوتشيني، قُدمت لأول مرة في ميلانو عام 1884. وضع نصها ف. فونتانا.

VIOLINS of Saint Jacques, The

ـ كمانات القديس جاك
أوبرا من ثلاثة فصول للمؤلف ويليامسون، قُدمت في لندن عام 1966. وضع نصها المأخوذ عن رواية للكاتب ب.ل. فيرمور، و.شابيل.

VISION of AEROPLANES, A

ـ رؤيا الطائرات
موتيت لكورس مختلط وآلة أورغن للمؤلف فون ويليامز، قدم لأول مرة في لندن عام 1956.

VISION of JUDGEMENT, The

ـ رؤيا يوم الحساب
أوراتوريو للمؤلف فريكر، جمع نصه المؤلف نفسه من قصيدة من القرن الثامن وضعها سينفولف. والعمل لصوت سوبرانو، وتينور، وكورس مع

الأوركسترا، وقدم لأول مرة في مهرجان ليدز عام 1958.

VISION of st AUGUSTINE, The
- رؤيا القديس أوغسطين
نص لاتيني قام بتلحينه المؤلف تيبت عام 1965، وهو لصوت باريتون وكورس مع الأوركسترا، وقدم لأول مرة في لندن عام 1966.

VISIONS de L'AMEN
- رؤى الآمين
متتالية (سويت) من سبع حركات لآلتي بيانو وضعها المؤلف ميسيان عام 1943، وقدمت لأول مرة في باريس عام 1943.

VISIONS FUGITIVES
- الرؤى الهاربة
20 مقطوعة لآلة بيانو منفردة للمؤلف بروكوفييف، وضعها عام 1917.

VISIT of The OLD LADY, The
- زيارة السيدة العجوز (Der Besuch der alten Dame)
أوبرا من ثلاثة فصول للمؤلف غوتفريد فون آينم، قدمت لأول مرة في فيينا عام 1971. وضع نصها دورينمات، وهو مبني على مسرحية من تأليفه تحمل ذات الاسم.

VOICE of ARIADNE, The
- صوت الأريادن
أوبرا من ثلاثة فصول للمؤلف ماسغريف، قُدمت لأول مرة في ألدبيوره عام 1974. وضع نصها المأخوذ عن هنري جيمس، أماليا إيلغويرا.

VOIX HUMAINE, La
- الصوت الإنساني

تراجيديا غنائية من فصل واحد للمؤلف بولانك. قُدمت لأول مرة في باريس عام 1959. وضع نصها جان كوكتو.

VON HEUTE AUF MORGEN

- من يوم إلى آخر
أوبرا كوميدية من فصل واحد للمؤلف شونبرغ، قدمت لأول مرة في فرانكفورت عام 1930. وضعت نصها غيرترود شونبرغ (زوجة المؤلف شونبرغ) تحت الاسم المستعار ماكس بلوندا.

❐ المصطلحات

UKULELE

- أوكوليل
آلة وترية صغيرة ذات أربعة أوتار تشبه آلة الغيتار، أدخلها البرتغاليون إلى جزيرة ساندويتش نحو عام 1877. انتشرت في هاواي عام 1917، ثم دخلت الولايات المتحدة وأوربا.

UNISON

- يونيسون
أداء جميع المؤدين لذات النغمة الموسيقية. مثلاً "UNISON SINGING" أي على الجميع غناء نفس اللحن ودون هارموني.

UN POCO

- قليلاً (بالإيطالية).
يستخدم هذا التعبير مع تعابير أخرى، فيقال على سبيل المثال: " UN ALLEGRO POCO" أي قليل من السرعة والحيوية.

UP_ BEAT ـ حركة يد قائد الأوركسترا إلى الأعلى،وخـصوصاً لتحـديد ضـربة الزمـن الأخـير (الضعيف).

UPRIGHT PIANO ـ البيانو العمودي، أي عمودي الأوتار.

UT ـ نغمة دو

ملف العدد

❐ أداء أعمال سترافينسكي

تأليف: بيير باربييه
Pierre- E.Barbier
ترجمه عن الفرنسية: أبان زركلي

إذا صدقنا ما قاله "روبرت كرافت Robert Craft " الذي تولّى إدارة كلّ الشؤون الموسيقية لمؤلّف تقديس الربيع (Sacre du Pringtemps) منذ عام 1956 حتى موته، فإن هذا المؤلف سيُخدم إذا قُدم ضمن حدود جوهره الكلاسيكي، مخلّصاً من كل العوالق الفاسدة للأداء الرومانتيكي. كما فعل جون إليوت غاردنر (J.E.Gardiner) عند تقديمه لسيمفونيات "بيتهوفن" مزيلاً عنها كل التورمات المتراكمة من التقاليد التي جسّدها قائد الأوركسترا "فورتفينغلر Furtwängler" في أوضح صورها. وكما فعل أيضاً قائدا الأوركسترا " نورينغتون (Norrington) وهغوود (Hogwood)، عندما أخرجا أعمال موتزارت من القفص الذي وضعها فيه قرنان من التأكيد على اللحنية التي اكتمل تجسّدها بفن قائد الأوركسترا كليمبرر (Klemperer). ولم يبقَ إلا انتظار أن تتم نفس المعالجة لأعمال براهـمز (Brahms) وفاغـنر (Wagner) وماهلر (Mahler) حتى يكون جوهر التراث الكلاسيكي

قد أُحسِن إليه بعد أن نُقّي وأزيلت عنه كل الشحوم والدسم فَرَشق في صفائه الشكلي وفي بساطته اللحنية.

ولكن، من جهة أخرى، هل يمكن أن نصّدق أن العمق البيتهوفني يمكن أن يُحتوى في مختصرات السمفونيات التي أنجزها ليست لآلتي بيانو وأن جوهر "تقديس الربيع" التي عزفها سترافينسكي نفسه من الذاكرة على بكرات بيانو ميكانيكي - ماركة Pleyela - عام 1920 يمكن إظهاره على بيانو بسيط حتى إذا تمت المحافظة بدقة - ولو أمام دهشة ديبوسي (Debussy) وديـاغيـليف (Diaghilev) ومونتو (Monteux) - على طبيعته ذات الاختلاجات المضطربة وعلى ابتكارته الإيقاعية؟

لنضع في أساس تفكيرنا نهاية القرن التاسع عشر التي كانت تكتشف الدور الأساسي لقائد الأوركسترا بفضل نشاط مجموعة من الشخصيات قواد الأوركسترا - مثل الألمانيين ريختر (Richter) وليفي (Levi) والفرنسيين لامورو (Lamoureux) وبادولوب (Pasdeloup) الذين أسسوا فرقاً ومجمعات مختارة تحديداً للدفاع عن موسيقا ذلك العصر وإظهارها كموسيقا فاغنر (Wagner) وموســـيقا ســان - سانس (Saint- saens)، والموسيقا الروسية المجلوبة والغريبة كمقطوعة ستينكا رازين (Stenka Razine) للمؤلف غلازونوف (Glazounov) أو الموسيقا الانطباعية الولـــيدة كالمؤلّف - مقدمة لأصيل إله الحقول لديبوسي.

حتى إنّ مدينة باريس قد نظمّت "بطولة" عالمية لتقديم السيمفونية السابعة لبيتهوفن التي شهدت سيادة عصيّ القوّاد الجرمانيين العظام أمثال: نيكـيش (Nikkish) وموتل (Mottl) وفاينغارتنر (Weingartner) وريتشارد شتراوس (Richard

Strauss). لقد شهد هذا العمل " الإيقاع المدروس من أجله وحده وحسب عفوية ينابيعه اللامحدودة" كما قال شانتا فوان (Chanta Voine).

وبعد ذلك بقرن، أليس من النافع تجديد هذا النوع من المسابقات ببطولة عالمية لتقديم تقديس الربيع ضمن المحطة التلفزيونية العالمية (Mondovision) وعلى أسطواناتها الرقمية. كلّ من المتسابقين الأبطال يرتكز على الكتائب التي يختارها. ستكون كلّ الاتجاهات الأدائية الأساسية في نهاية القرن العشرين حاضرة، إضافة إلى روبرت كرافت الذي يبقى المرجع في مجال "عدم الأداء". سيكون المتنافسون المأمول وجودهم هم التالين حسب الترتيب الأبجدي:
1) آبادو (Abbado) مع جماعة فلهارمونية برلين. 2) بوليز (Boulez) مع أوركسترا باريس. 3) دوهناني (Dohnanyi) مع جماعة فلهارمونية فيينا. 4) غاردنر (Gardiner) مع فرقته الأوركسترا الثورية الرومانتيكية (Orchestre Revolutionnaire et Romantique). 5) هيريفيه (Herreweghe) وأوركسترا الشانزيلزيه (مع طبول بجلود طبيعية ولكن مقواة يشكل استثنائي. 6) سفيتلانوف (Svetlanov) مع الفرقة السيمفونية لدولة روسيا. 7) تيلسون - توماس (Tilson-Tomas) مع فرقة سان فرنسيسكو السيمفونية. بهذه المواجهة - الحكم فإننا نحيّي تقديس الربيع لتأثيرها الرائع والدائم على كل إبداع القرن العشرين.
وإننا سنشرع في الابتسام بسبب النقاش الذي طرحه سترافينسكي حول التعبير في كتابه "وقائع حياتي" والذي أُخِذ في البداية على أنه موقف ضد - جرماني برفضه تقديس الفن الفاغنري - نسبة إلى المؤلف فاغنر -، أكثر مما أُخذ كقناعة جمالية يمكن الدفاع عنها انطلاقاً من إنتاجه الخاص.

الفرضية السترافينسكية:

بشكل عام، يجري بتر تصريحات المعلم باختصارها إلى جمل صغيرة قاسية ومتطرفة. لقد أكد بالفعل: " إني أرى الموسيقا - في جوهرها - غير قادرة على التعبير عن أي شيء مهما كان: شعوراً، أو موقفاً، أو حالة سيكولوجية، أو ظاهرة من الظواهر الطبيعية.... إن التعبير لم يكن أبداً خاصّة ملازمة للموسيقا. إن سبب وجودها ليس مشروطاً أبداً بوجوده. إنه ببساطة عنصر إضافي. وبسبب عرفٍ متفق عليه وجرى تأصيله فقد ألبسناها إياه - أي التعبير - وفرضناه عليها كلصاقة أو كقرار. وباختصار كأسلوب متبع وبحكم العادة أو بشكل غير واع وصلنا إلى خلطه مع جوهرها".

التعبير ثم التعبيرية.....، الموضوعية المتحولة إلى نظام اللغة المنطقي. المادة السمعية المنطلقة من ظاهرة بصرية....إلخ. إنهم الفلاسفة أكثر من الموسيقيين - الذين سعوا لحلّ طلاسم هذه الأقوال مطلقين العنان لإرباكات متراكبة.

لم يكن لدى سترافينسكي أبداً أي نية لمعالجة معاناة الإنسان أو المجتمع في كتاباته المتنوعة. وبعكس التعبـــيرية الألمــانية من ماهلر (Mahler) إلى شونبرغ (Schönberg) لم يسع إلى التعبير عن حالة روحية، أو إلى أن يكون شخصُهُ مفهوماً، أو إلى أن ينقل رسالة يرى نفسه منشئها من الناحية الأخلاقية. إن الموسيقا التي يصنعها - كحرفيّ جيد - هي عمل اكتمال الشكل والكتابة فيه جوهريّ. إن الأرضيات الأدبية والمفاهيم المرافقة لا تنجح - لحسن الحظ - في تشويش الالتقاط (أي التقاط موسيقاه) الذي يكون حسياً قبل كل شيء، وأحياناً تعاطفياً ونادراً مايكون ذهنياً حتى وإن كانت (أي الأرضيات والمفاهيم) تستند على المجرد - أو اللاتصويري - وعلى التجريب. وحسبما قال المؤلف نفسه: "صُنع البناء والنظام تمّ الوصول إليه. كلّ شيء قد قيل". إنه في

هذا المعنى ينضمّ إلى بول فاليري (Paul Valery). وعلى المستمع - أو المـــؤدي - أن يُطلق من هذا النظام انفعالاً لايشبه أبداً رومانتيكية شَغِفة. إنه (أي الانفعال) يحدث نتيجة لَعِب العناصر المجموعة دون أن تضطر المخيلة للتخمين، وليس له من معنى إلا للذي يعرف أن ينعم بهذه العناصر في حالتها الأولية وينعم بالتآلف الذي يُبنى بين الصانع ومحبّ الموسيقا، هذا التآلف الذي يزداد حيوية كلما كان مآل هذه العناصر مطابقاً لنقائها الأصلي. إن الثوابت الإنسانية الوحيدة في نتاجه تكمن في عودته لإرثه السلافي وفي تدين عميق تتجسد عظمتهما (أي الإرث السلافي والتديّن) في مؤلـــفات مثـــل سمـــفونية المزامير (Symphonie des Psaume) وفي المؤلّفات المتأخرة.

إن واقع أن قواد الأوركسترا العظام لم تتوفر لهم الفرصة - إلا نادراً - لتقديم نتاج المؤلف ابتداء من هذه السمفونية إلى الأعمال الأخيرة مثل أناشيد جنائزية (Requiem Canticles) يفتح آفاقاً واسعة لتجديد الإنتاج السترافينسكي المسجل على أسطوانات. إن قواد أوركـــسترا كبار - على غرار ماركـــيفيتش (Markevitch) وآنشرل (Ancerl) وإن فرقاً غنائية أورثوذوكسية - مسيحية سلافية - يمكن أن يلتزموا بعد مرور كل هذا الوقت بتحقيق المواءمة بين الاستلهام الديني للمؤلف وبين فن الغناء الديني عند جيزووالدو (Gesualdo) الذي يعطي صلابة وجذوراً لطرق الكتابة الفـيبرنية (نسـبة إلى المـؤلف فيبرن (Webern)) من حيث فنون التـعدد الصوتي _ الكونـــتروبوان الـــكانونـــي (Contrepoint canonique) في مرحلة حياته الأخيرة. إن أعمالاً مثل: credo، Ave Maria، Babel، Messe، Canticum Sacrum، threni، A sermon، Narrative and a Prayer راوية ومصلي وأخيراً إبراهام وإسحق (Abraham et Isaac) والأناشيد الـجنائزية (Requien Canticles) بخاتمتها المدهشة المزاوجة بين آلات الكاريلون (Carillon) والسيلستا (Celesta) والفيبرافون (Vibraphone) والأجراس

(Cloches) وكأنها بقايا مصفاة من مؤلفه العرس (Les Noces) ذي الطبيعة الشديدة الوثنية، إن هذه الأعمال لاتزال تنتظر قواداً يظهرون الصلات الرابطة بين المؤلفات "الروسية" والمؤلفات المكتوبة حسب طريقة الأصوات الاثني عشرية.

وزن "الأداءات التاريخية":

في العشرينات من القرن العشرين كان سترافينسكي مكتمل التدريب بما يكفي ليكون المؤدي الشخصي لأعماله لآلة البيانو. أما فيما يتعلق بمجال قيادة الأوركسترا فإنه يسافر في رحلة فنية عام 1925 على رأس أعظم وأهيب الكتائب مهارة كفيلهارمونية نيويورك وأوركسترا كليفلاند وفرقة شيكاغو السيمفونية.

أول تسجيلاته كانت لمتتالية بتروشكا (Petrouchka) (لندن - حزيران 1928). وفي تشرين الثاني يسجل العصفور الناري مع شركة كولومبيا مع فرقة (Concerts Straram) متنافساً مع صديقه القديم مونتو الذي سجلها مع أوركسترا باريس مع شركة غراموفون. ثم يقدم لنا رؤيته الشخصية لمؤلفه تقديس الربيع في أيار 1929 قبل أن تجبره الأزمة الاقتصادية العالمية على اختيارات حرجة.

في أيار 1930 يعطي عصا القيادة إلى قائد الأوركسترا أنسرميه (Ansermet) ليقوم هو بعزف الدور المنفرد في مؤلفه نزوة للبيانو (Capriccio pour Piano)، ولكنه يستعيد العصا ليقود سيمفونية المزامير مع أوركسترا شانزيليزيه (Champs- Elysees) في شباط 1931. في تشرين الأول عام 1935 يرافق عازف الكمان دوشكين(S.Dushkin) في مؤلفه كونشرتو للكمان (Concerto pour violon) على رأس أوركسترا لامورو (Lamoureux). كما لايرفض المشاركة في التظاهرة الثقافية التي أعدها وزير إعلام

هتلر غوبلز منذ عام 1937، فقدم ضمن هذا النشاط العرض المسرحي الأوروبي الأول لمؤلفه لعبة الورق (Jeu de cartes) في درسدن عام 1937 والذي سجله على رأس فلهارمونية برلين في شباط 1938 مع شركة تيليفونكن. أما مؤلفه (Divertimento) المعد انطلاقاً من مؤلفه قبلة الجنية (Le baiser de la fee) ومؤلفه كونشرتو (Dumbarton Oaks) فقد تم تسجيلهما على أسطوانات أيضاً.

وتبقى هذه التسجيلات - حتى يومنا الحاضر - بشهادات، لا مثيل لها حول ما عدّه سترافينسكي أساسياً فيما يخص كتاباته: أولوية الإيقاع، والبحث عن توازن حسابي زمني فعلي بين الوحدات الزمنية المختلفة لنظمه الإيقاعية المتعددة المرتكزة على نصف النبضة [ذات السن] كما في النظام الإيقاعي المشهور في تقديس الربيع وقياسه 13/8 وهو ما يقود بالتالي إلى رفض كل مفصلة جُمَلية أو أي حَيَدان في السرعة نيورومانتيكي (neoromantique) ويكفي لإقناعنا بما سبق أن نراجع قراءة اللعنات التي صبها على قائد الأوركسترا توسكانيني (Toscanini) بسبب تحويره للنظام الإيقاعي الطبيعي للحن الحركة الثالثة (Scherazo) من سابعة بيتهوفن.

في عام 1956 تعرض شركة كولومبيا للتسجيلات على سترافينسكي أن يكون مرتبطاً بها حصرياً، وهكذا فبين عامي 1959 و 1966 تمّ تسجيل 119 مؤلفاً من مؤلفاته بقيادته أو تحت إشرافه.
لم يكن لأي مؤلف - قبله - إمكانية أن يحقق رغباته فيما يتعلق بأداء أعماله. وهكذا فقد أصبح من الممكن أن نحصي تأثيرات المؤلفين، من ريمسكي - كورساكوف حتى فيبرن (Webern)، مع المرور على مونتفردي وباخ وموزارت وتشايكوفسكي، التي سمحت له أن يربط نفسه باللاتكرارية وبالتجريد. لقد اختار بيقين

مدهش وأحياناً ببهجة حقيقية (كما في العرس مع رباعي غير مسبوق من عازفي البيانو: ساموبل بارير وآرون كوبلاند ولوكاس فوس وروجر سيشينز (Roger Sessions). وكما في مؤلفه (Les concertantes Danses)، وفي السيمفونية من ثلاث حركات وفي كونشرتو للكمان مع عازف الكمان إيساك شترن اختار سرعات تتيح أولوية وضوح التعدد الصوتي للحبكة الآلية: حدود المنتوج الصوتي الشديد الوضوح، والخطوط - الشديدة الغنى بتداخل التعدد الصوتي مما يعطي المضمون قوة اندفاع طبيعية - بارزة بجلاء بعنفوان كالذي نحصل عليه عند عزف كونشرتات (Brandenbourg) لباخ حسب المدرسة النيوباروكية وخلافاً لأقوال روبرت كرافت فإن السرعات ليست في الحقيقة متعجلة، لا لأن المؤلف قد أخذ وقته حتى يقطر سيمياءه الإيقاعية ويجعلها مفهومة، ولكن لأنه قدر أن كل واحدة من تآلفاته وركاماته الموسيقية التي طورها يجب أن يُستطاع - من ناحية الواقع الصوتي - تذوقها بدون التسبب في أي تقصير مهما صغر. وهكذا فقد ولّد موسيقا " ليست أبداً زائدة الكثافة" ونسيجاً مستمراً تآلفاته الموسيقية ليست قط "محملة" قسرياً .

المتنافسون:

حتى بعد أكثر من ثمانين عاماً على إبداع الثلاثية: العصفور الناري - بتروشكا - تقديس الربيع فإنها تبقى مجال السبق الشديد الفرادة للحكم على ملاءمة ووثاقة الصلة مع الموضوع في أداء الموسيقا السترافينسكية. فبعض القواد يملكون ثقابة النظر ليتمسكوا بالأبهة الريمسكية [نسبة إلى المؤلف ريمسكي - كورساكوف] عند أداء العصفور الناري، وآخرون يفضلون بتروشكا ويعاملوها كـ"صوت طبيعة" [باللاتينية في النص] القرن العشرين.

لقد بقي المؤلف دائماً نقاداً لمواجهة أقرب الدعاة إليه وأكثرهم تمكناً. مونتو، كوسيفيتسكي، وستوكوفسكي، وآنسرميه، وراينر الذي أثر به عند تقديمه لـ....فاغنر"، ورودزينسكي وشيرخن وكليمبرر. وفي يومنا الحاضر علينا أن نحاول أن نصنف - ربما بدون أن نستطيع تجنب المبالغات المشوهة - هؤلاء القواد الأكثر أهمية ضمن فئات مبسطة: الرواد: مونتو، وآنسرميه، وستوكوفسكي، ودوراتي.

المحدثون: شيرخن، وروسباود، ومادیرنا، وبور، وبوليز

الستينات من القرن العشرين، وغيلن، ودوتوا، وروجديستفنسكي

الرومانتيكيون الشتراوسيون الجدد - النيوشتراوسيون (neostraussiens) [نسبة إلى المؤلف ريتشارد شتراوس]، كاريان ومآزل، ودوهناني، والمالريون الجدد (النيومالريون Neomahleriens) [نسبة إلى المؤلف مالر]: برنشتاين، وهايتينك. والما بعد ديبوسيون (postdebussiens) [نسبة إلىالمؤلف ديبوسي]: تيلسون - توماس. والسلافيون الإنسانيون: ماركيفيتش، وآنشرل، ونويمان، والبدائيون: سفتلانوف، فاليك، وكوسلر، والكلاسيكيون الجدد -النيوكلاسيكيون (Neoclassiques) ديفز، ومارّينر، وبارنبويم وفلاخ. والمابعد محدثون (postmodernes)، راتل وسلونن، والمنادون بالاقتصاد في الأداء حتى الحدود الدنيا (Minimalistes): كـ تشيليبيداتشي وإس (Ess) وكرافت. ويغيب عن تصنيفنا الباروكيون الجدد - النيوباروكيون (Neobaroques) القادرون على أن يجعلوا من محاكاة موزارت - التي هي الماهية الفعلية لمؤلف (the Rake's Progress)، ومن الرشاقة اللولية (نسبة إلى المؤلف لولي Lully) للمؤلف أبولون راعي ملهمات الشعر والفن (Apollon Le musagete)، ومن الطبيعة المتأنقة للمؤلف نزوة للبيانو (Capriccio poor piano)، على أن يجعلوا منها كلها شيئاً طبيعياً حقاً.

أما "المحتفلون بالطـــقوس الدينـــية" الأرثوذوكسيون الجدد - النيو أورثوذوكسيون (neoorthothodoxe) - فعليهم أن يلتزموا باسترجاع الخشوع والأبهة المطلوبة في مجموعة: "تحيات وفاء على الطريقة الروسية" التي تمثلها السلسلة المنقطعة من الأعمال بدءاً من السمفونية لآلات النفخ: ضريح لكلود ديمبوسي (1918_ 1920) حتى قطعة (Canon) المأخوذة من ختام المؤلف العصفور الناري التي تم عزفها في 16 كانون الأول 1965 في ذكرى بيير مونتو، دون أن ننسى المؤلّف في ذكرى ديلان توماس (in memorium Dylan Thomas) للصوت الرجالي من طبقة التينور ورباعي وتري وأربعة ترومبونات، أو أن ننسى القطعة الأقصر من هذه التحيات (76) ثانية: شاهدة قبر لذكرى الأمير (Max Egon zu Furstenberg) لآلات الفلوت والكلارينيت والهارب عام 1959.

كتب المؤلف بولنك وهو معجب كبير بسترافينسكي تقديس الربيع إلى ماريو بوا (Mario Bois) حول هذه القطعة:

" بالنسبة لهذه الأجزاء المتقطعة من الموسيقا، والتي قُدمت بشكل ممتاز، فقد فكرت كثيراً حول الحالة المربكة التي يثيرها مؤلفها. عندما يستطيع أن يؤلف تقديس الربيع وأعمالاً عظيمة كثيرة، فأي شيطان يدفـع بإيـــجور باتـــجاه (New- look) [بالإنكليزية في النص] الوجه الجديد للموسيقا؟؟ إن الاثني عشريون الشباب يمكنهم أن يضحكوا في عبّهم. ولكن وعلى الرغم من كل شيء فإن هذه الموسيقا شيء خاص من العبقري، لها هيئة المؤلـف شـــتوكـــهاوزن (Stockhausen) ولكنها ترن كسترافينسكي "بالسحبات" البسيطة على الفلوت وعلى الكلارينيت بأسلوب الثماني (octuor) [وهو مؤلف آخر لسترافينسكي].

المسيرة السترافينسكية:

كان سيرج دو دياغيليف (Serge de Diaghilev) منذ 1910 حتى موته 1929 المحرك لشهرة سترافينسكي. إن الفضيحة التي فجرها العرض الأول لتقديس الربيع في 29 أيار 1913 دفعت بالمؤلف الشاب إلى مقام رأس المدرسة المعاصرة. لقد بقيت السنوات العشر الأولى، على أية حال، ضمن ظل الباليهات الروسية مع أن سترافينسكي لم يكف عن تحرير نفسه من الرعاية الثقيلة لمبدع الرقص الحديث. فالموسيقا المكتوبة حسب الـطلب من النـــجم (Diaghilev) كانت أكثر نجاحاً عند عزفها في الحفلات منها كمرافقة للرقص. إن رفض تقديس الربيع لم يرجع أساساً إلا الطبيعة المهتاجة والمتنافرة للموسيقا بل إلى الترابط الضعيف بين لغة موسيقية غاية في الحداثة وبين تصميم رقصات لايقلّ عنها في ذلك. لقد استنتج سترافينسكي بعد انتصار تقديس الربيع في حفلتها الأولى: "إن إنتاجاتي تتجاور كثيراً الرقص". وعند نهاية الحرب العالمية الأولى (1914_ 1918) اقتنع سترافينسكي أن عهد الموسيقا مابعد الرومانتيكية postromantique بفرقها الضخمة قد ولّى، وأن طرازاً جديداً - ذا طبيعة مقتصدة - ستدفع بالتشكيلات الصغيرة إلى المقام الأول في أوروبا المُفْقرة. وأتت المؤلفات مثل الثعلب (Renard) ، قـصة الجنـــدي (L' histoire du soldat)، ومافرا (Mavra) والثماني (octuor) لآلات النفخ.

في عام 1923 يتوصل سترافينسكي إلى تشكيلة ترضيه أخيراً لتنفيذ العرس مع أربعة أصوات منفردة ومجموعة غناء مختلطة [أي رجال ونساء] وأربع آلات بيانو وآلات إيقاع. هذه الأعياد الفلاّحية، الأميل إلى الوداعة منها إلى الخشونة، لاتستطيع أن تخفي أنها توضح حتمية العذاب الإنساني مما يفسّر الفرق بين تقديم سلافي لهذه المشاهد الروسية الراقصة (scenes choregraphiques Russes) من قبل قواد سلافيين كـ:أنشرل (Ancerl) وكوسلر (Kosler) بإنسانية عميقة، وبين قراءة غربية من قبل موسيقيين

يرون أنهم يتناولون مغناة (Cantata) من عصر الباروك مغنّاة باللغة الإنكليزية أو الفرنسية.

من عام 1925 وحتى الحرب العالمية الثانية وبالتحديد حتى وفاة زوجته الأولى كاترين ناسنكو (Catherine Nosenko) عام 1939 كان سترافينسكي يحلّ أحاجي شكلية [أي متعلقة بالأشكال والقوالب الموسيقية] وأسلوبية دون أن تأخذ غايات هذه "المعادلات" أية قيمة عاطفية.

لقد أُعيد اختراع أشكال الكونشرتو والسوناتا والسيريناد والأوراتوريو والأوبرا باستلهام الأمثلة الأكثر صرامة منذ باخ وحتى موزارت. ويمكن تقديم هذه الأعمال إما بالاستناد إلى تلك النماذج أو بالمحافظة فقط على روح التهكم أو روح المبالغة القصْدية المرسلة براحة والتي يبثها المؤلف في هذه الأعمال.

عند الاستماع إلى قائد الأوركسترا كاريان (karajan) عام 1951 وقائد الأوركسترا دولوغو (Delogu) عام 1979 يقودان موسيقا باليه لعـــب الورق (Jeu des cartes) فإننا لانستطيع أن نميز إذا ماكان هذا الكونشرتو للأوركسترا هو تحية ثناء إلى روسيني افتتاحية حلاق إشبيلية، أم إلى حرفيات هذا النوع من الكتابة الموسيقية التي حافظ عليها محافظة ممتازة المؤلف يوهان شتراوس وتشايكوفسكي مثلما فعل رافيل، أم إنه التزامٌ بالمهارة الأكاديمية للمعنى الحرفي للشكل والذي يسمو عندما يُقدّم الديفرتيمنتو في كماله.....الكلاسيكي.

إن التسجيلات الأمريكية لسترافينسكي تدعنا نفترض أنّه قد فقد كثيراً من خياله المبدع ومن دعابته. ولكن قليلاً من علماء الموسيقا استطاعو فهم أن المؤلّف أورفيوس (Orphee) 1947 والمؤلّف آغون (1954_ 1957) لم تعد أبداً باليهات حركة ولكن درامات

فن الموسيقا الصرفة، كثيفة وعميقة. إن قوانين التراجيديا اليونانية هي التي تأمر الحرفية الدرامية الستراڤينسكية في المؤلف أبولون (1927) وفي المؤلف بيرسيفون (1934).

إن آغون تفتتح المرحلة الاثني عشرية النهائية في اعتمادها على أبحاث غير مسبوقة عن الطابع الصوتي بينما تبدو في الظاهر إحياء لرقصات قديمة (رقصة الساراباند sarabande ورقصة الغايّارد Gaillard ورقصة البرانسل Bransle).

هل نحتاج، من أجل إعادة بناء مسيرة ستراڤينسكي بإغناء مستمر، إلى قائد أوركسترا كستراڤينسكي نفسه أو كمساعده كرافت - أي قائد حرفي، مجدّ براحة، يتشبّث بحرفية النصوص، ولايشغل نفسه بـ"تعبير وهمي" - أم إلى تجاوز الأصول المتنوعة للمواد المعالجة عبر تخليصها من كل بلاغة وفصاحة بغرض أن نبرز ابتكاراً إيقاعياً، زمنياً حسابياً، وأوركســترالياً - أكثر منه لحنياً - لا يتوقف عن التجدد، وتمكناً هارمونياً وكونتربوانتياً لا ندّ له في هذا العصر، وإرداة للبناء المعماري بكمال كلاسيكي مستغنية عن أولوية العاطفة.

لم يكتب ستراڤينسكي - على الرغم من استعاراته من أغاني الشوارع ومن موسيقا الجاز ومن الطقوس الأرثوذوكسية ومن بيرغوليزي وروسّيني أو من تشايكوفسكي - إلا موسيقا صرفة بأسلوب مصفّى أكثر وأكثر.

ديمومة "الضمانة" الستراڤينسكية؟

خلال ستين عاماً وبفضل الغنى المتنامي دائماً لتقنيات الكتابة الستراڤينسكية استطاعت أربعة أجيال من المؤلفين أن تجد مواد يمكن أن تسندها إلى ثقل شخصه وأن تبرر ليس فقط أسلوبها

واختياراتها من ناحية قواعد الكتابة بل خياراتها الأخلاقية التي _ وعلى أية حال _ قد طُبعت غالباً بالتعبيرية البيرغية [نسبة إلى المؤلف ألبان برغ Alban Berg].

ولكن يمكن أن نأتي بشواهد على بعض المعارضة كموقف المؤلف آندريه جوليفيه (Andre Jolivet) الفاريزي [نسبة إلى المؤلف فاريز Varese] الذي تمرد على سطوة مؤلف تقديس الربيع (جريدة الفيغارو في 4 نيسان 1945):
" كفانا من سترافينسكي، أنه لم يعلّمنا شيئاً لا نعرفه سواء في مجال الإيقاع أم في طرق الرؤية الأوركسترالية أو البنائية..... إن هذه العناصر المختلفة المكونة للتأليف الموسيقي يجدها الموسيقيون بأشكالها الأكثر اكتمالاً في تراثنا".

ولكن حول أي تعاليم يدور الحديث؟ حول تلك المأخوذة من تقديس الربيع أم من بولتشينيلاّ (Pulcinella) أم من السيمفونية مقام دو: يكفي أن نصغي إلى الأداءات التي تخصّ القائد بوليز (Boulze) منذ مرحلة التجمع الفني الذي كان يسمى (Domaine Musicale) في الخمسينات والستينات حتى اليوم حتى نرى التعميق الذي نفّذه هذا القائد عندما جاءت رؤاه المتأخرة أقلّ جفافاً، هاضمةً ممارسته لقيادة ديبوسي ثم فاغنر.

أي قائد يماثله قدرةً - ويفضل أن يكون سلافياً حتى تكون ظلال تشايكوفسكي وكورساكوف وغلازونوف حاضرة أيضاً كحضور تلك العائدة لمونتفردي وجيزووالدو (Gesualdo) وموزارت وشوبرت - ستكون له جرأة أن يتناول بنفس البهاء، والحيوية، وحس الدعابة، والطقوس الكهنوتية الصارمة، والعاطفة الدينية، كل مجموعة عطايا سترافينسكي حتى يبدو مؤلف أورفيوس (Orphee) كأنه المصفّى النهائي لتقديس الربيع وحتى تبدو الأناشيد الجنائزية Requien Canticles كأناشيد العرس (les Noces).

❐ إشكالية العلاقة بين المنهج والمصطلح في عملية التدريس (نظرية المقامات في الدراسات الموسيقية العربية)

د.محمد عزيز شاكر ظاظا *
باحث موسيقي

* ليس هذا البحث دراسة نظرية للمقامات، بل هو تناول للموضوع من منطلق تطبيقي (تجريبي) بحت، وضع فيه الباحث نصب عينيه عملية التدريس بالدرجة الأولى: (نقل المعلومات للطلبة بأفضل ما يمكن، وبأوضح أسلوب ممكن، وبمنهج واضح قابل للتعميم، وبأقصر وقت ممكن) بحيث لا تبقى المقامات غريبة على الطلبة روحاً ومضموناَ، ويتوضح تركيبها كسلالم أولاً، وصولاً إلى التعامل الموسيقي الحي معها تالياً.

* كاتب البحث د.محمد عزيز شاكر ظاظا هو أستاذ جامعي، حصل على دبلوم كونسرفتوار الدولة في براغ– تشيكوسلوفاكيا عام 1976، ثم على الماجستير، فالدكتوراة في العلوم الموسيقية من جامعة تشارلز ببراغ عام 1983– عمل في التدريس الجامعي في الجزائر ابتداء من عام 1984 حيث أشرف على تأسيس وإدارة قسم الموسيقا في المدرسة العليا للأساتذة بالجزائر العاصمة، وتولى مسؤولية المجلس العلمي والدراسات العليا (الماجستير)فيه، بالإضافة إلى التدريس، لغاية عام 1999، حين انتقل للعمل أستاذاً محاضراً بقسم الموسيقا في كلية الفنون والإعلام بطرابلس– ليبيا لغاية عام 1996.

* حبذ الباحث الانطلاق من الواقع الموسيقي المعيش، بكل المتغيرات التي تؤثر في الموسيقا باختلاف الزمان والمكان والتجربة...باختصار: مايسمى في علم الجمال الموسيقي: الوعي الجمالي الاجتماعي الذي هو في حركة دائمة.

* تحاشى التعامل مع المصطلحات على أنها (مقدسة) فالضرورة والحاجة هي التي تفرض المصطلحات، وكثيرة هي المصطلحات (التراثية) التي يفضل غالبية شراح المقامات عدم المساس بها، بينما هي بطريقة استخدامها الحالية–أصبحت تشكل عبئاً على التراث الموسيقي نفسه.

* بطبيعة الحال لا يدعو الباحث إلى إلغاء الأبحاث النظرية في تحليل المقامات، أو إلغاء تعدد الرؤى ومناهج التحليل العلمي، بل بالعكس، يرى أن استمرارها ضروري للحفاظ على استمرارية التواصل مع تراث الأقدمين، وللكشف عن آفاق وإمكانات جديدة دوماً فيه، على أن يتم ذلك في ميدانه الخاص والمستقل (ميدان الأبحاث والدراسات النظرية والتطبيقية والتحليلية في أقسام الدراسات العليا بالمعاهد والكليات الموسيقية)، وأن يكون التمييز واضحاً في هذا الميدان. وأن يوضّح للطلبة دوماً أن تحليل المقام – بوصفه وعاء للتجربة الموسيقية – هو شيء، وتحديد تركيب

.* أسس مركز الفنون الموسيقية في القامشلي– سورية عام 1997 حيث يعمل الآن في التدريس والبحث والتأليف الموسيقي.
* شارك في عدة ملتقيات ومؤتمرات موسيقية دولية، وله الكتب التخصصية التالية:
- علم الهارمونية (الدياتونية والكروماتية): دارالحصاد– دمشق 1993
- علم الكونتربوانت: = = 1997
- الغيتار (تقنيات عزف السلالم والائتلافات): = = 1995
- الطبعة العربية من كتاب الصولفيج الغنائي والإيقاعي الفوري: PRIMA VISTA لماكس باتكيه، دار الحصاد– دمشق 1994.

المقام سلمياً، صعوداً وهبوطاً، ضمن إطار الديوان (الأوكتاف) الواحد، هو شيء آخر. وعدم إقحام التجربة الموسيقية أو التحليل الموسيقي وأساليب التأليف والتقاسيم في عملية التحديد، بل نقل ذلك إلى المواد التخصصية (مادة قواعد الموسيقا العربية – مادة تحليل الموسيقا العربية– حصة الارتجال الموسيقي ضمن مادة الآلة والغناء).

- المصطلح والمنهج في نظرية المقامات:

يقف الدارس حائراً أمام اختلاف تسميات المقامات وتعددها. فالبعض يحدد عددها بـ 25 مقاماً، والآخر بـ 66، وهناك من يقول بأنها 360 مقاماً، وتذكر بعض كتب التراث أن عددها يتجاوز ألف مقام.

وهكذا تختلف الرؤى والاجتهادات والتخمينات. وقد أصبح واضحاً – مع تطور وتغير التجربة والفكر الموسيقي– أن مفهوم المقام نفسه يكاد يتغير. ويقف الدارس متشككاً أمام مقام بعينه، له عدة تسميات مختلفة باختلاف الطبقة التي يؤدي فيها. وقد أشار الباحث الجزائري بوزيد عمور إلى ذلك إشارة مرحة بقوله: هل يعقل أن نسمي فلاناً من الناس (أحمد) إذا التقينا به في الطابق الأول من بناية ما، ثم نسميه (عمراً) إذا ما التقينا به في الطابق الثاني ثم نعود ونسميه (مصطفى) إذا التقينا به الطابق الثالث...؟ أليس هذا هو حال الحجاز كار (على الدوكاه– ري) والشت عربان (على اليكاه– صول) والسوز دل (على العشيران– لا)؟... ومع أن التدوين الأوروبي قد أصبح معتمداً حتى لدى أكثر شراح التراث تشدداً، إلا أننا نلاحظ ازدواجية (بل وتعددية) المناهج في التعامل مع المصطلحات لديهم (مع بعض الاستثناءات النادرة).. أليس من الأوضح للدارس– على سبيل المثال – أن يقال راست على الدو بدلاً من الراست على الراست، خاصة أن التدوين الأوروبي–

بأسمائه ومصطلحاته– قد اعتمدته الغالبية من الموسيقيين منذ نحو قرن من الزمان؟

ويقف الدارس حائراً أمام تعدد تسميات الأجناس نفسها حتى لدى الشارح الواحد، كما يظهر من المثال (1)، فهي أجناس متشابهة التركيب مختلفة المستقر. الراست = اليكاه العجم عشيران = الجهار كاه. النهاوند = البوسيليك = العشاق. السيكاه = فرحناك. الهزام = راحة الأرواح. وفي جدول الأجناس المرفق أمثلة أخرى انظر المثال (1) وكذلك جدول الأجناس لدى الأستاذ مشعل المثال (2).

(جدول الأجناس لدى الأستاذ مشعل)

يلاحظ أن الأجناس المشار إليها بـ (X) مختلفة الأسماء، ولكنها متشابهة التركيب مع أجناس أخرى بنفس الجدول:

((المصدر كتاب التفسير العلمي لأصول القواعد العربية صفحة 108))

وتخطر على بال الدارس تساؤلات متعددة: ألا يمكن اعتماد تسمية واحدة للأجناس المتشابهة التركيب بغض النظر عن مواقعها ضمن المقامات المختلفة؟

كيف تتم الجموع المتصلة والمنفصلة والمتداخلة للأجناس والعقود؟ هل هناك أساليب (أو قوانين) متفق عليها؟ وما هو البعد المضاف والبعدين المضافين وغماز المقام؟ وظهير المقام؟ لماذا هناك اختلاف في عدد العقود من شارح لآخر؟ ألا يمكن توسيع دائرة العقود؟ وتساؤلات أخرى عايشها كل دارس مثال (3)

مثال (3)
مقام الراست

تعدد إمكانات التحليل المقامي شيء، وتحديد أبعاد درجات (مواقع) سلم المقام هو شيء آخر.

مقام بياتي شوري

تحديد الجموع المتصلة والمتداخلة والأبعاد المكملة ضرورية في التحليل الموسيقي والمقامي ولكنها مربكة في دراسة سلالم المقامات.

إن تعدد الرؤى والتجارب الموسيقية، وتراكمها في الشرق الأوسط،حيث تمازجت ثقافات شعوبها كمحصلة طبيعية لعوامل التاريخ والجغرافيا والدين (الإسلامي على وجه الخصوص) قد أدت إلى دخول العديد من المفاهيم والمصطلحات والمسميات والتجارب الموسيقية (وبالدرجة الأولى المقام) لتترسخ ضمن الثقافة الموسيقية لكل شعب من شعوب المنطقة (عرب، فرس، أكراد، أتراك...) وأقصد هنا الموسيقا الفنية لا الفولكلورية بطبيعة

الحال، وتحول المقام إلى ما يشبه الوعاء الذي يستوعب مجمل التجربة الموسيقية (فكراً، ونظريات، وأداء)، ولا تزال الحدود الفاصلة مابين المقامات (كسلالم) والمقامات كتجربة وفكر موسيقي بمفهومه الواسع، لا تزال هذه الحدود معدومة، ومن دون تحليل منهجي لعناصر هذه التجربة الكبيرة المتمثلة في المقام إلى عناصرها الأولى، ومن ثم توزيع هذه العناصر على مواد تخصصية رئيسية ضمن المنهاج التدريسي للمعاهد وكليات الموسيقا، من دون هذا كله سيبقى الطالب يضرب أخماساً بأسداس أمام الكم الهائل من تعدد (وربما اختلاف) الرؤى والمناهج والأساليب والمصطلحات والمواقف، التي تزخر بها الكتب والمقامات التي تعنى بنظرية المقامات.

وقد رأيت أن تبحث هذه الإشكالية من خلال التعرض لآراء عدد من الشراح والمنظرين، من خلال كتبهم المطبوعة والمعتمدة في عدد من المعاهد الموسيقية في الدول العربية، من خلال النقاط التالية:

- تصنيف المقامات كسلالم.
- التحليل والتركيب والمجموع.
- الأبعاد الفاصلة والمضافة وعلاقتها بالمجموع.

واخترت لهذا الغرض ستة مصادر من سورية ومصر والجزائر وليبيا ولبنان والكويت:

* التفسير العلمي لأصول وقواعد الموسيقا العربية: للأستاذ عبد الحميد مشعل (طبعة ديوان المطبوعات الجامعية - الجزائر 1984).
* الموسيقا النظرية للأستاذ سليم الحلو (منشورات دار مكتبة الحياة بيروت لبنان).

* مقامات الموسيقا العربية للأستاذ مفتاح السويسي الفرجاني (الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان - مصراته - ليبيا).
* كتابا: دليل المقامات ومشتقات المقامات للأستاذ أحمد حسين من مصر (طبع الكتابين ديوان المطبوعات الجامعية بالجزائر 1985و 1986).
* قرص الكمال (جداول دائرية متحركة) للأستاذ كمال الديري صنف به المقامات الشرقية السورية، صادر عن دار الحكيم، حماة - سورية.
* بحث د.فتحي الخميسي المعنون بـ: سقوط المفردات الموسيقية العربية (المقامات)، المنشور في مجلة عالم الفكر، العدد الثاني - أكتوبر/ ديسمبر (تشرين الأول/ كانون الأول) 1998، الصادرة عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت.

تصنيف المقامات كسلالم

يعتمد تصنيف الأستاذ مشعل على مقامين أساسين تشتق منها أربعة مقامات مشتقة، وهذه يتفرع عنها تسعة عشر مقاماً متفرعاً.

تصنيف مشعل للمقامات العربية المثال (4)

من أين جاءت هذه التسميات؟

الشارح هنا هو الذي يحدد المقامات الأساسية. ويعتبر المقامات المشتقة تلك المقامات التي تبنى على كل درجة من درجات المقام الأساسي دون إجراء أي تحوير في مواقع درجاته (المحافظة على دليل المقام الأساسي).

أما المقامات المتفرعة فهي التي تبنى في الغالب - أو هكذا يبدو - على الدرجة الأولى من المقامات المشتقة، مع إجراء التحويرات الضرورية على درجة أو أكثر من درجات المقام المشتق كلما اقتضت ذلك ضرورة اجتهاد الشارح . وقد عثر الشارح على متناظرة لغوية جميلة في شرحه لمواقع المقامات المشتقة في المقامين الأساسيين: أعلى بثلاثية، وأخفض بثلاثية حتى وإن قادته هذه المتناظرة إلى نتائج غير متوقعة.

إن نظرة متفحصة إلى مجموع المقامات (انظر إلى تصنيف مشعل للمقامات) تظهر تعدد الاستثناءات) فالجهاركاه، والزنكولاه، وراحة الأرواح، والبستة نيكار، مثلاً لم تُبْنَ على الدرجة الأولى من المقام المشتق، الذي بدوره (أي المشتق) قد

ظهر على درجة مقام غير الذي اشتق منه (المقام هنا هو مقام البياتي)...

وإذا ماعزفنا واستمعنا إلى مقام الزنكولاه مثلاً استحال علينا اعتماداً على السماع، الحكم عليه بأنه متفرع عن البياتي المشتق عن الراست، فالربع تون غير موجد، والجنس الأول من الزنكولاه هو عجم، كفصيلة - لدى شراح آخرين يصنف مع العجم كفصيلة.
يبلغ مجموع المقامات التي يعتمدها مشعل: 25 مقاماً، وقسم الأجناس لديه مكرر(انظر جدول الاجناس لدى الأستاذ مشعل)، وهو يخطو خطوة كبيرة، يدخل اسم درجة القرار والجواب في تسمية المقام(مثال: مقام دو راست، مقام رى بياتي)... وهذا الإجراء هو في مصلحة عملية التدريس والدارس.

أما التصنيف لدى أحمد حسين فينطلق من أربعة مقامات أساسية هي: الراست، البياتي، النهاوند، والعجم، ويشتق المقامات الأخرى على درجات هذه المقامات(جميعها أو بعضها حسب اجتهاده)، ويتم ذلك بإجراء التحويلات الضرورية. وتوجد مقامات لايمكن تحديدها تحديداً قاطعاً إلا إذا شرحها من ناحية التدوين ومن حيث الفصيلة.

فعن مقام الحسيني على سبيل المثال يثول بأنه مشتق من الراست كتدوين، ولكنه من فصيلة البياتي (كفصيلة) انظر المثال(5)

مقام الحسيني لدى الأستاذ أحمد حسين، مشتق من الراست كتدوين، وينتمي إلى البياتي كفصيلة. المثال(5)

~~إن المقامات لديه عددها أكثر من ستين مقاماً، بالإضافة إلى~~ مقامات أخرى يدخل في تسميتها اسم الجنس الذي تنتهي إليه (من مشتقات مقام الكرد لديه: مقام صبا كرد، محير كرد، عجم كرد...)

ينطلق تصنيف كمال الديري من أربعة مقامات أساسية، هي العجم، النهاوند، الراست، البياتي. وأربعة مقامات مشتقة هي الكرد ، الحجاز، السيكاه، الصبا، ومنها ينطلق إلى المقامات الأخرى مستنداً إلى تشابه جنسها الأول مع المجموعتين السابقتين (كنظام الفصائل) ثم يرصد المتغيرات جدولياً، حسب طريقة التفرع والتصوير(التحويرات والمواقع) انظر المثال(6).

حجاز

شهناز

لم يدرج الأستاذ كمال مقام الفرح فزا
مع النهاوند أو بعده في سلسلته.

تصنيف كمال الديري للمقامات

اعتماده هنا لنظام الفصائل (مع استخدام التفرع والتصوير للحصول على مقامات أخرى) المثال رقم (6)
مجموع المقامات لديه يبلغ (44) مقاماً.

أما التصنيف لدى مفتاح السويسي الفرجاني فيعتمد(11) مقاماً أساسياً وهي: الراست، البياتي، النهاوند، العجم، السيكاه، الهزام، العراق، النو أثر، الحجاز، الكرد، الصبا، ويشتق بقية مقاماته منها.

فمن الراست مثلاً يشتق عشرة مقامات، ومن البياتي ستة، ومن النهاوند ثمانية... وهكذا، وكل مقام أساسي يشكل مع مجموعته: فصيلة تتشارك في التركيب في أجناسها الأولى وتتمايز عن بعضها في أجناسها العلوية.

التحليل والتركيب والجموع

يلاحظ دوماً أن مناهج تحليل المقامات هي نفسها مدارس التأليف الموسيقي التقليدية (لكأن نظرية المقامات هي أساليب وطرق التأليف التقليدية). ويتم التحليل على نحو يؤدي إلى ضياع مفهوم المقام نفسه، مما يؤدي إلى اعتبار أن المقام ليس بالضرورة ديواناً واحداً فقط(أوكتاف) ، ولا يكفي – بالتالي - لتفسير المقام ذكر الأجناس والعقود والأبعاد الفاصلة أو المضافة التي يحتويها، كما لايكفي ذكر نوع الجموع: هل هي منفصلة أم متصلة أم متداخلة. بل لابد من تفصيل كيفية كل ماورد ذكره صعوداً وهبوطاً وانعطافاً وركوزاً. وكل هذا يربك الدارس ويربك عملية تدريس المقامات نفسها إذا وردت ضمن سياق مادة دراسية واحدة، وعندما يفهم الدارس أخيراً نظرية المقامات، إنما يكون في(الواقع) قد بلور لنفسه منهجه الخاص به بنفسه، وهكذا يؤدي اختلاف المناهج إلى اختلاف في المصطلحات أيضاً، ويصبح من الطبيعي أن تعاملاً معيناً مع عدة أجناس أو مقامات سيطلق عليه اسم شخص ما، أو

منطقة جغرافية ما، أو إحساس بشرى معين أو أسماء أخرى كالقمر والدلع.....إلخ.

لنتفحص الآن بعض الأمثلة من مناهج التحليل المتعددة: (مع المحافظة على أسلوب الشارح اللغوي)

في تحليله لمقام الحصار في المثال(3) يقول أحمد حسين إنه: من فصيلة النو أثر أو قل هو من مقام النو أثر مصور على درجة الدوكاه.. والبعض يعدُّه من فصيلة البياتي بإظهار درجة السيكاه(مي) واستبدال عربة الحصار (صول#) بعربة النو(صول) وذلك في حالة الهبوط. انظر المثال(7):

مثال (7)

من الواضح أن أحمد حسين يتحدث عن مقامين مختلفين مستخدمين ضمن إطار أسلوب تأليفي محدد، أو فكر موسيقي معين، وهذا النوع من التحليل يشكل النظرة التراثية لمفهوم المقام، ومن الواضح أن مفهوم الفصيلة والمقام بالشكل المتعارف عليه أصبح ثابتاً لدى أصحاب هذا المفهوم.

ويضيف ملاحظة أخرى:
ولما كانت حالتا الصعود والهبوط تزيدان مقاماتنا العربية تعقيداً فقد اكتفينا بتدوينه في حالة الصعود فقط.
ربما كان من الأفضل أن لايذكر هذا المقام مطلقاً مادام قد وصفه منذ البداية بأنه النو أثر.

لنأخذ مثالاً آخر عن مقام زاويل يقول: هو من فصيلة الراست لكونه مقام (ماهور) ولا يختلف عنه إلا في طريقة العمل... إدخال نكريز على الراست ثم العودة لجنس الراست عبر درجتيه السيكاه الجهاركاه .. ويوجز: هو مقام الراست يتشكل بثلاثة ألوان: الماهور ، النكريز، الراست. انظر المثال(8):

مقام الزويل

مقام الماهور

المقامات لدى الأستاذ سليم الحلو.

خطا سليم الحلو خطوة كبيرة بدوره إلى الأمام عندما دعا في أماكن متعددة من كتبه إلى التبسيط وحذف المتكررات، واستبعاد الأسماء الأعجمية ، واعتماد منهج علمي واضح، وعندما تناول المقامات فعلاً في كتابه (الموسيقا النظرية) اعتمد التحليل المقامي، من الداخل، بالدرجة الأولى، وحافظ على مناهج الأقدمين دون أن يسيء فهمهم، فالمقام يتم فهمه عبر ديوانين، حتى لايتسنى تحليل المقام فحسب، بل وشرح طرق وقوالب الارتجال والتأليف الموسيقي نفسها، عربية كانت أم تركية.

مقام الشت عربان، كما هو معروف، له نفس الأبعاد الداخلية التي لمقام السوزدل، الأول درجة ركوزه هي اليكاه (صول) والثاني عشيران (يسميه الحلو عشيران الحسيني ربما زيادة في التوضيح – النغمة:لا) وفي معرض تحليله لشخصية مقام الشت عربان يقول بأن العازف يعمل على إظهار جنسي النهاوند، والنو أثر على الراست، ومن الواضح أنه يتحدث هنا عن فكر موسيقي معين ولا يقوم بمجرد تحليل المقام نفسه . وهذا الفكر الموسيقي يؤدي بطبيعة الحال - على مستوى المنهج – إلى اعتبار الشت عربان جمعاً منفصلاً لاجناس الحجاز على مدى ديوانين كاملين وهذا صحيح. المثال(9):

مقام الشت عربان لدى سليم الحلو
جمع منفصل

ألم يكن من الأفضل اعتماد مصطلح (عقد) بدلاً من (جنس ذو خمس)؟

مثال(9)

وفي معرض تحليله لمقام السوز دل يقول بأن العازف يعمل على إظهار جنس الحصار على درجة الدوكاه، وجنس الحجاز على درجة الحسيني.. لهذا (ربما) فإن جموع الأجناس لديه في السوز دل متصلة، والسوز دل يعني: عهد القلب في الفارسية والكردية. وفي التحليلين نجد أنفسنا أمام تجربة وفكر موسيقي مختلفين باختلاف مؤثرات الزمان والمكان والثقافة والوعي الجمالي الموسيقي. كما في المثال (10):

تحليل مقام سوز دل لدى سليم الحلو
جمع متصل

المثال(10)

وفي معرض تحليله لمقام حجاز كار (وله نفس البنية الداخلية للمقامين السابقين) يحدد الحلو جموع أجناسه بأنها منفصلة، ويحدد للعازف كيفية التعامل مع هذا المقام بقوله ((شخصية المقام تقوم على إظهار جنس الحجاز على درجتي النو والراست)) ؟ ويضيف ((إن طبيعة المقام توجب البدء من جوابه لامن قراره))؟ وهذا

التحديد يدل على أننا أمام تجربة وفكر محددين. انظر المثال رقم (11)

تحليل مقام حجاز كار لدى سليم الحلو
جمع منفصل

المثال (11)

~~ويمكن إيراد أمثلة كثيرة على تعدد منهجية التحليل، تجعل عملية~~ التدريس مربكة جداً خاصة ما تعلق منها بتحديد الفصائل أو المقامات الأساسية، أو حتى بإسلوب تدوين المقام الواحد، مالم توضع حدود فاصلة مابين التحليل الموسيقي، والتحليل المقامي، ودراسة المقامات وتركيبها الداخلي كسلالم (ونذكر هنا بأن سليم الحلو لم يعن كثيراً بتصنيف المقامات إلى أساسية أو فرعية، إذ اكتفى بالتحليل المقامي بالدرجة الأولى وإن كان قد ذكر آراء الشراح وتعليقاتهم بهذا الخصوص).

وفيما يتعلق باسلوب التدوين فإن مقام الحسيني على الدوكاه (ري) لدى أحمد حسين مثلاً هو مقام من الدرجة الثانية من مقام الراست من ناحية التدوين، أما كفصيلة (سمعياً) فهو ينتمي إلى البياتي، ولا ندري مدى ضرورة هذا التحليل. انظر المثال(12):

مقام الحسيني لدى الأستاذ أحمد حسين

ويعتبره فصيلة البياتي كتدوين ويعتبره مشتقاً من الراست
(كونه يبدأ من النغمة رى) (انطلاقاً من دليل المقام)

إن التحليل السابق هو صحيح ، صحيح ولكن هل هذا التحليل ضروري؟

المثال (12)

ومقام الساز كار لدى أحمد حسين هو من فصيلة الراست ذي سابعة وثالثة مخفضة خلال سير العمل (ماذا يتبقى من الراست إذا ..؟) مثال رقم (13)

مقام الساز كار لدى الأستاذ أحمد حسين

المثال(13)

وعن تركيبه يقول: بأنه عبارة عن جنسين منفصلين:

جنس الجذع من دو إلى فا = راست يتحول إلى نهاوند

جنس الفرع من صول إلى دو = نهاوند على النوا

واضح إذا أن الأمر يتعلق هنا بالتحويل المقامي.

وهي نقاط إن لم تنقل إلى ميدانها الخاص بها خلال التدريس، ستلعب دورها في إرباك العملية التدريسية أكثر مما ستوضح نظرية المقامات، فالبعد الفاصل والبعد المضاف (بعدان مضافان في بعض الأحيان) إنما هي أدوات افتراضية الهدف منها هو إكمال عدد نغمات المقام إلى ديوان كامل كلما دعت الضرورة الى ذلك (خاصة في الجموع المتصلة والمتداخلة، وفي مادة التحليل الموسيقي العربي)، انظر المثال رقم(14):

مقام الهزام لدى مشعل

المثال (14)

إن اختلاف، وتعدد مناهج التحليل من شارح إلى آخر قد يؤدى إلى التباين في تحديد مواقع الأبعاد الفاصلة والمضافة، وذلك نتيجة التباين في الجموع، وقد احترم الغالبية العظمى من الشراح مقدار المسافة الفاصلة بين الجنسين في حالة تفسير المقام على أنه ضم، أو جمع، منفصل (ولمقدار المسافة الفاصلة هو بعد كامل)، وماعدا ذلك تضم الأجناس ضماً متصلاً أو متداخلاً، ويمكن استخدام العقود أيضا في عملية الضم (أو الجمع).

ولكن مايبدو أنه قاعدة له كذلك استثناءات: فمقام العجم المرصع لدى أحمد حسين جنساه منفصلان مع أن المسافة الفاصلة بينهما مقداره ثلاثة أرباع البعد. ويصف الشارح ذلك بأنه (شاذ) وهذا

التفسير جائز بطبيعة الحال، على أن يتم مادة التحليل الموسيقي. انظر المثال رقم(15):

مقام عجم مرصع لدى أحمد حسين

المسافة الفاصلة بين الجنسين مقدارها ثلاثة أرباع البعد (وليست بعداً كاملاً) في المقام مركب من جنسين منفصلين يصنف بأنه (شاذ).

مثال (15)

وقد رأينا تحليل سليم الحلو لأنواع الجمع في مقامي الشت عربان والسوز دل.

إلا أن الفرجاني هو الوحيد الذي يقف – بين هؤلاء - متشككاً أمام التحديد الثابت النهائي لنوع الجمع إذا ما احتمل تحليل مقام ماأكثر من تفسير. فعن مقام البياتي - الذي يعده الشراح نتاجاً لجمع متصل (وهوكذلك) – يقول الفرجاني: وقد يكون جنس الفرع منـفصلاً، وحـدد ذلك تدويناً. مـــثال رقم (16):

جموع مقام البياتي لدى الفرجاني

مثال رقم(16)

وفعل الشيء نفسه بالنسبة لمقام العشاق التركي. مثال رقم(17):
الجموع في مقام عشاق تركي لدى الفرجاني

مثال (17)

بل لقد فعل ذلك (بالنسبة لأجناس الفرع) لجميع المقامات (بغض النظر عن مقدار البعد الفاصل) مادام بصدد أجناس متداولة التركيب والتسمية.

إلا أن اشكالية تعدد تسميات أجناس بعينها موجودة لديه أيضاً (ففي مقام العشاق التركي سمى الجنس المتداخل: بوسليك. فهل هو

نهاوند أم بوسليك؟ إضافة إلى أن المقام - بطريقة تحليله له - إنما هو ضرب من ضروب التقاسيم، إذ يقول:من صفات المقام لمس عربة الراست، ثم سلطنة البياتي على الدوكاه. مما يعني بأن نظرية المقامات لديه أيضاً هي وعاء لكامل التجربة والفكر الموسيقي، وهذا صحيح طبعاً، شريطة أن يتم هذا التحليل في مادة التحليل الموسيقي، أو في حصة الآلة أو الارتجال المقامي (التقاسيم). والأمـــثلة رقم : (18)، (19)، (20)، (12) توضح ازدواجية استخدام الجموع (منفصلة ومتصلة).

إزدواجية الجموع لدى الفرجاني
مقام الحسيني عشيران

مثال (18)

مقام عجم مرصع

مثال (19)

مقام نهاوند كردي

مثال(20)

مقام البوسليك

مثال(21)

يستخدم الفرجاني الجمع المنفصل والمتصل في تبيان تركيب المقام بغض النظر عن مقدار البعد الفاصل مابين الجنسين المنفصلين، وهذه نقلة إلى الأمام في تبسيط دراسة المقامات.

ويظهر الخلل في هذه الازدواجية واضحاً في تحليله لمقامين متشابهي التركيب هما: مقام النهاوند الكردي ومقام البوسليك، والأول نتاج جمع منفصل (وربما متصل) والثاني نتاج جمع متصل (وربما منفصل) وهكذا أضيف إلى جعبة المصطلحات أيضاً وأيضاً اسم مقام (جديد).

رأي د . فتحي الخميسي:

يمثل رأي د.الخميسي حالة نموذجية للأكاديمي الذي درس الموسيقا الأوربية، وأعجبته مناهجها الواضحة، المحكمة البنيان (وهذا صحيح)، ولكن الصواب يجانبه عندما يحاول تطبيق بعض هذه المناهج تطبيقاً قسرياً على المقامات (من الخارج)، فكان أن دعا الخميسي إلى بتر، وحذف، ونفي، وإلغاء عناصر أساسية في المقامات، والتي بدونها تتحول المقامات إلى مجرد سلالم (رياضية) فارغة من أي معنى أو مبنى. فلماذا هذا الإلغاء، ولمصلحة ماذا؟ هاهم الأوربيون لم، ولن يلغوا تراثهم، سواء الفولوكلوري منه أم الكنائسي، وكل جديد لديهم يضيف إلى القديم، ولا يلغيه (هل توقفوا عن تدريس علم الكونتربوانت وفنون البوليفونية والفوجا مثلاً من مناهج المعاهد والكليات الموسيقية أو توقفوا عن تقديمها أو إلغائها من الحياة الموسيقية المعاصرة لديهم؟)[1] قطعاً لا بل بالعكس، فالجديد لديهم يستند إلى القديم، ناهيك عن عشرات المعاهد والأقسام، وحلقات البحث العديدة والمجالس العلمية والاستشراقية الكبيرة ذات الميزانيات والكوادر

[1] نيو كلاسيكية القرن العشرين المتمثلة في أعمال سترافينسكي والمدرسة الروسية تعود جذورها إلى الكلاسيكية نفسها،كارل أورف يستخدم السلالم والتيمات الغريغورية استخداماً مبدعاً (كما في كارمينا بورانا)، بل إن الموسيقا الإلكترونية في أقصى درجات تمرده وجموحها لدى جان ميشيل جار و إيفانجليس.. وآخرون لم متتردد في استخدام المقامية والهارمونية الكلاسيكية بتسلسل الكاداناسات البسيطة الواضحة (T-S-D-D7-T) فيها، ومع ذلك فهي موسيقا معاصرة تمثل روح العصر ومن المعروف بأن أقصى درجات التحرر الموسيقي المقامي و اللا مقامي والمتمثلة في النظم الهارمونية الحديثة (ألبان بيرغ، وارنولد شونبرج... وآخرون) قد تحولت إلى مجرد روافد لمجال تيار الموسيقا الأوربية المعاصرة ولم تلغ هذه التجديدات القيم الفنية والجمالية المختلفة الأخرى. فالقضية الأساسية هي إبداع أم لا إبداع.

الضخمة التي تدرس التراث الموسيقي الشرقي والعربي ربما أكثر مما يفعل أصحاب التراث نفسه[2]، ومع أننا لسنا في معرض سرد مبادىء أساسية من علم الجمال العام والموسيقي، إلا أنه لامناص من التذكير بأن قوانين العلم ونظرياته تختلف جداً عن مفاهيم ونظريات الفن والثقافة. فقوانين العلم ونظرياته وتطبيقاته العملية هي: إلغائية (بمعنى أن الجديد يلغي القديم)،إلا أن مفاهيم ونظريات الفن والثقافة ليست إلغائية، بل: تراكمية. فالبشرية لم تعد تستخدم السفن الشراعية أوالجمال في النقل والمواصلات لأن المحرك البخاري والانفجاري قد ألغى – تاريخياً - دورها، أما في الفن والثقافة، فإن بمستطاع الموسيقي أن يضم العود إلى رباعي وتري أو يكتب عملاً له بمرافقة الأوركسترا السيمفونية، ولامانع يمنع المسرحي من العودة إلى تيمات أسطورية يونانية أو عربية أو فارسية لكتابة مسرحية غنائية، بل لماذا لايكتب الروائي : ليالي ألف ليلة أو: هاري بوتر المسرحي: الفيل يامالك الزمان، دون أن تنتابه الحيرة متسائلاً: هل أنا معاصر أم لا؟ لانريد الإطالة أكثر وإلا لخرجنا من موضوعنا الأساسي. من المفروض أن تتم دراسة المقامات (من الداخل) واحياؤها، ورفدها بالمزيد، فهي تجربة موسيقية عميقة تتجاوز كون نغماتها مجرد حبات لنغمات متتابعة بشكل سلمي فقط كما يرى الخميسي.

ومع أن الخميسي تناول إشكالية مصطلحات المقامات من خلال وثائق مؤتمر الموسيقا العربية الأول لها عام 1932 بالدرجة الأولى إلا أنه لم يستطع أن يتبين بأن المؤتمر قد عنى أولاً وأخيراً بالقيام بعملية مسح عام للموروث (كما هو)، وتبويبه وتصنيفه كما هو، منعاً من الضياع أو النسيان، وبحث تكون وثائقه مرجعاً دائمياً لكل مهتم. والأمثلة المختصرة التالية المأخوذة من

[2] أسوق هنا مثالاً لذلك أبحاث ودراسات د.جان كلود شابرييه (الأستاذ والباحث في جامعة السوربون) حول المقامات وآلة العود ومنير بشير، وسنعود للتطرق إلى أعماله في عدد قادم من الحياة الموسيقية بالتفصيل.

بحث الخميسي تدل على أنه لم يستطع تمييز الفرق الكبير بين المقام ك (سلم) ، والمقام كوعاء لمجمل التجربة الموسيقية، على الرغم من إشارته اللاواعية إلى ذلك:

ففي البند (12) من بحثه المنشور في مجلة عالم الفكر الكويتية يقول:

12_ مقام (الرهاوي) يحذف، وهو في صعود نغماته لأعلى ليس إلا مقام راست بعينه، غير أنه في الهبوط يتبدل متخذاً نغمات أخرى غير تلك التي صعد بها (كما يورده المؤتمر) فيصبح مقاماً آخر هو (سوزدلار) بعينه. وهو إذن _ والكلام للخميسي _ إحدى حالات الازدواج حيث يتضمن المقام الواحد اكثر من مقام في داخله.. وينتهي الخميسي إلى القول : يسقط المقام _26_ في تسلسل جمع المؤتمر.!!

14_ مقام (محير) ويقع تحت طائلة الازدواج والنفي من القائمة....فهو ليس إلا تكراراً لمقامين... ويبدو أن موسيقا الماضي – يكتشف الخميسي! – كانت تستعذب استخدام مقامين من نوع محدد وتجعلهما ملازمين أحدهما للآخر في الأغنية الواحدة، فإنها تقرنهما باسم مقامي واحد،....يسقط مقام (محير) رقم 44 في التسلسل كأن لم يكن.!!

16_ مقام (كلعزار) ويقع تحت طائلة الازدواج والنفي من القائمة لنفس أسباب نفي سابقيه...والمؤتمر بتحدث عنه لابوصفه نظاماً محدداً _ يتابع الخميسي _ وإنما عدة خيارات، إما مقام (بياتي) وإما مقام (شورى) وإما (حسيني)، أي أن المؤتمر لايرى المقامات بوصفها نظماً رياضية ثابتة - يتابع الخميسي مكتشفاً_ وإنما خيارات للمؤلف الموسيقي، أي طرق للتأليف والتركيب يضعها ويضيف إليها دوماً الفنان ... طرق قد تتبدل أو تتغير. نضيف هنا معقبين على كلام الخميسي بأن المقامات بشكلها المتوارث هي فعلاً كذلك، ولكن للخميسي رأيه الخاص إذ يقول: والحقيقة أن مقامات أى شعب هي علاقات رياضية محسوبة_ ومستخرجة من واقع الممارسة الموسيقية، بمثابة قوانين تنظيمية

تشكل أسس العلوم الموسيقية في أي حضارة – ولا مناص لدينا من التعقيب مرة أخرى: وما المانع من لجوء المؤلف الموسيقي إلى خياراته وطرق تأليفه وتراكيبه الخاصة به؟ هل وقفت منظومة إدوار صفي الدين الأرموي حائلاً أمام الفنان المبد في عصره ؟ - ويتابع الخميسي: يسقط مقام (كلعزار) كأن لم يكن.!!

وفي معرض تشكيكه بنسب المقامات التي جمعها محمد صلاح الدين في كتابه(مفتاح الألحان العربية)الصادر في القاهرة نحو عام 1950 يتساءل الخميسي: لماذا يطلق الكاتب (كغيره من الكتاب) اسم (المقامات العربية) على أي جمع أو ثبت يقدمه ؟ وهل يعتمد الغموض حتى يصبح كتابه قادراً على خداع دراسي الموسيقا في الأقطار العربية الأخرى؟ - ويتابع - وكل المراجع المقامية عند العرب تعطي لنفسها تلك العمومية الكاذبة (كذا)

عندما نقرأ في بحث الخميسي كلمات: يقع تحت طائلة النفي، والحذف، والزدواج ويسقط، والخداع، والكذب... وغيرها من التعابير الأخرى التي وردت في سياق تقويمه للموسيقار الراحل منير بشير، أو موقفه السلبي من التفاعل والتبادل الخلاق مابين موسيقا الشعوب التي دخلت الإسلام والتي أدت – كما يقول الخميسي مستنكراً – إلى دخو ل مقامات تركية..وأجزاء نغمية، أو مفردات ألبانية، شركسية، كردية، بلقانية ، في المقامات العربية، عندما نقرأ ذلك نتصور أنفسنا أمام منشور سياسي لحزب ما، لاأمام باحث أكاديمي يغوص في موضوع هام، وعويص حقاً، بروح علمية وموضوعية.

مفاهيم أخرى

غماز المقام

غماز المقام لدى الشراح هو الدرجة الخامسة، وأحياناً الدرجة الرابعة، وهي (أي الدرجة) تسمى كذلك كونها تظهر بكثرة في التقاسيم، شخصياً أرى ضرورة نقل الغماز إلى مادة التحليل الموسيقي، أو حصة الارتجال المقامي (التقاسيم والموال) ضمن

مادتي الآلة والغناء وما دام الأمر يتعلق بنظرية تركيب المقام، فإن العازف البارع يستطيع التركيز على الدرجة التي يشاء، إذ إن لهذا علاقة بفكره الموسيقي ونظرته الشخصية إلى التعامل مع المقام، لانظرية المقام نفسه.

ظهير المقام

هو مجموعة متسلسلة من درجات المقام يضعها بعضهم في نهاية المقام يقصد منها إظهار شخصية المقام أكثر (لإبراز درجة الركوز) وذلك على غرار كادنسات وآربيجات السلالم – مع فارق يالوظيفة الهارمونية - المتبعة في تمارين السلالم في ميتودات الالآت الأوربية، ويمكن لظهير المقام أن ينتقل نهائياً إلى ميدان تدريس الآلة والتحليل الموسيقي ومادة الغناء.

استنتاجات:

يمكن إيجازها بالنقاط التالية:

* لابد من وجود حدود فاصلة مابين مفاهيم تحليل المقامات والتحليل الموسيقي ودراسة المقامات كسلالم لتحاشي إرباك الطالب والأستاذ خلال عملية التدريس، فالمعلومات نفسها قد تتكرر ضمن ثلاث مواد على الأقل: (قواعد الموسيقا العربية، وتحليل الموسيقا العربية، وصيغ الموسيقا العربية).

* إن تعدد مناهج التحليل (حتى بالنسبة لشارح واحد فقط كما رأينا) تقود إلى التعامل الآني مع الأجناس والعقود والأبعاد الفاصلة والمضافة وأنواع جموعها، وقد لايؤدي تعامل بهذا إلى نتائج تعليمية مقبولة .

* إن المصطلحات المعتمدة حالياً (وهي في حقيقتها متوارثة على نحو كمي، تراكمي) لايدل فيها الدال على المدلول، فالمصطلح إذن لايؤدي وظيفته، ولا منهجية التحليل هذه قادت - وستقود - إلى مئات المصطلحات الأخرى، وإلقاء نظرة سريعة على أي جدول لأسماء المقامات يوضح ذلك، فهل توجد مقامات بهذه الأسماء حقاً؟ والمقترحات التالية ستسهل إلى حد كبير عملية استمرار التواصل

مع تراث الأقدمين، وستساهم في حل إشكالية العلاقة بين المنهج والمصطلح في عملية التدريس.

* أن يتم الاقتصار على أحد عشر مقاماً فقط في عملية تدريس المقامـات (كسلالم) وأن تصنف إلى مجموعتين:

مجموعة محتوية على ماالصطلح بتسميته الربع تون:

الراست ،البياتي، الصبا، السيكاه، الهزام،العراق.

مجموعة غير محتوية على الربع تون:

العجم، النهاوند، الكرد، الحجاز، النو أثر.

* اعتبار جميع المقامات الأخرى، من الناحية السلمية، مقامات مركبة، يتعلم الطالب - بإشراف أستاذ المادة - تركيبها بالضم المنفصل والمتصل والمتداخل للجنسين والعقود، (ولايتوجب عليه حفظها)، بغض النظر عن مقدار البعد الفاصل بين الجنسين، وأن ينسبها كفصائل إلى المقامات المذكورة أعلاه استناداً إلى الجنس السفلي (تدوينياً ورنيناً) كما في الملحق رقم (6). ولمقتضيات النظرية عند الضرورة، فإن الطريقة الرياضية البسيطة التالية ستحدد مقدار البعد الفاصل (في حالة الضم المنفصل)، حيث:

مقدار البعد الفاصل = 24 _ (مجموع مقداري الجنسين)

حيث العدد 24 يدل على عدد الأرباع التي يتشكل منها الديوان (الأوكتاف).

* ترك باب الاجتهاد مفتوحاً لبناء أي عدد كان من المقامات (المركبة)، ويسمى المقام المركب الجديد استناداً إلى تسمية الجنس السفلي والجنس العلوي في كل مقام، وهكذا نسمي مقام الساز كاه بمقام: راست نهاوند. ونسمي مقام الماهور: مقام الراست عجم....إلخ (انظر الملحق). ويحدد موقع المقام (درجة الركوز) باسم درجته الأساسية، كأن نقول: راست نهاوند على الصول، راست عجم على الدو....إلخ. انظر الملحق رقم (6).

* إن اعتماد الأجناس التالية في عملية التدريس (بالإضافة إلى الأجناس المعروفة وأجناس أخرى يقترحها أستاذ المادة من الثقافات الأخرى للشعوب ذات التجربة المقامية المتشابهة) ستؤدي إلى تفسير وتركيب سلالم جميع المقامات.
انظر المثال رقم (22)، وارجع كذلك الملحق (4).

مثال (22)

الجنسان: (2،1) مقترحان من قبلي، حيث جنس: زمزمة مرصع هو الجنس العلوي في مقام الهزام، وجنس: الشوري هو من الجنس العلوي في مقام البياتي شوري، وورد ذكره في مؤلفات الأقدمين، وجنس النو آثر (أو النكريز) ذكره سليم الحلو في كتابه: (الموسيقا النظرية) واعتمده مشعل، وجنس المزموم يستعمل في المشرق وورد ذكره في الرسالة الشهابية، إضافة لذلك فقد اعتمد مشعل جنسين آخرين هما: أثر كرد، وسوز دلار، (انظر جدول الأجناس لدى مشعل) ويكتسب الجنسان قيمتهما النظرية الكبيرة في تفسير بناء المقامات.

* ضرورة نقل كل ماله علاقة بطابع المقامات، وأساليب التعامل معها صعوداً وهبوطاً، أو تركيزاً في التعامل مع أجزاء معينة من أجزاء المقامات، انعطافاً أو تحويلاً مقامياً، سواء خلال عملية التقاسيم والغناء المرتجل (الموال)، أو التأليف الموسيقي... ضرورة نقله إلى مادة تحليل الموسيقا العربية. وكذلك إلى مادة تدريس الآلة، (ويعود تقدير ذلك إلى أستاذ الآلة بالطبع)، وفي مادة تدريس مادة تحليل الموسيقا العربية لابد من عمل فهرس، أو جدول، يتضمن الأسماء المتوارثة للمقامات المركبة، مع معاني هذه الأسماء، لتبقى مرجعاً دائماً يسهل الرجوع إليه كل ما دعت الضرورة.

وبهذا يتم الفصل مابين نظرية المقامات، كسلالم في العملية التدريسية (3)، ومابين المقامات بمفهومها الكلاسيكي، حيث تجد المقامات مكانها في مادة تحليل الموسيقا العربية كوعاء للتجربة الموسيقية لدى الأقدمين.

ملاحق

تم استنباط اسم وجنس الشوري من مقام البياتي شوري كما يلي:
انظر الملحق رقم (1):

ملحق 1
مقام بياتي شوري

كما تم استنباط اسم وجنس زمزمة مرصع من المنهج المتبع في تسمية جنس (عجم مرصع)..لكأن الترصيع يعني إضافة مسافة ربع تون في أعلى الجنس (راجع المثال 19)

ملحق 2
الأبعاد في الموسيقا العربية (والشرقية)

ملاحظة: الأرقام تدل على عدد الأرباع الفاصلة مابين الدرجتين الموسيقيتين.

ملحق 3
مقادير الأجناس

الجنس: هو تتابع لأربع درجات (نغمات) متسلسلة تحصر بينها ثلاث مسافات تقاس بأرباع الأبعاد. وهي خمسة:

جنس الراست

1 - الجنس التام (عشرة أرباع) كجنس الراست.

جنس السيكاه

2 - الجنس الكبير (فوق التام) (أحد عشر ربعاً) كجنس السيكاه.

جنس نو أثر

3 - الجنس المكبر (الزائد) (إثنا عشر ربعاً) كجنس النو أثر

وكذلك جنس الشوري

جنس الهزام

4 - الجنس المتوسط (تحت التام) (تسعة أرباع) كجنس الهزام.

جنس الصبا

5 - الجنس الصغير (الناقص) (ثمانية أرباع) كجنس الصبا.

ملحق 4

أنواع الأجناس

أولاً: الأجناس التي لا تدخل أرباع الأبعاد في تركيبها.

ثانياً: الأجناس التي تدخل الأرباع في تركيبها.

ثالثاً: أجناس أخرى محلية (دول شمال إفريقيا، إفريقيا تركيا، تركيا إيران، إيران العراق). يمكن تدريسها في مادة الارتجال المقامي (التقاسيم) آلات العود، العود القانون، القانون الناي...

يتطلب التحليل والتركيب المقامي تحويل بعض الأجناس إلى عقود. ويتم هذا بإضافة درجة خامسة إلى الأجناس الصغيرة (الناقصة) عادة، بحيث تتحول إلى عقود خماسية توافقية تامة، على شاكلة عقد النوا أثر.

لبناء المقامات نستخدم الأجناس، وذلك بضمها (جمعها) إلى بعضها، وهذا ما نسميه بالجموع الموسيقية.

الجموع الموسيقية:

تتم الحموع بثلاث طرق:

1 - الجمع المنفصل

2 - الجمع المتصل

3 - الجمع المتداخل

يمكن بناء المقامات بطرق الجمع المختلفة للأجناس والعقود - والعقود كما أسلفنا - وفيما يلي سلالم مقامات فصيلة الراست مبنية على درجة (دو) مع اسم كل مقام بحيث يدل الاسم على التركيب الداخلي له، ووضعنا إلى جانب كل مقام اسمه التراثي أيضاً.

فصيلة مقامات الراست

إذا تم نقل (تصوير) أي مقام إلى درجة أخرى تذكر الدرجة المعينة مقترنة مع الاسم الحديث للمقام كأن نقول: مقام راست دو، مقام راست حجاز صول...وهلمجرا.

فصيلة مقامات النهاوند

من بين جميع فصائل المقامات تتطلب فصيلة السيكاه اهتماماً خاصاً، واستثنائياً. إذ تُبنى الأجناس (والعقود) العلوية في هذه الفصيلة بدءاً من الدرجة الثالثة لجنس السيكاه، فتتعدد بذلك إمكانات التحليل والتحويل المقامي سواء في حصة التحليل الموسيقي أم في حصة الآلة (التقاسيم). إذ يمكن بناء الأجناس

التالية على الدرجة الثالثة: الحجاز، البياتي، النهاوند، العجم، الصبا..وغيرها من الأجناس (أو العقود) ومن ثم إكمال الديوان ببعد واحد أو بعدين مكملين حسب الحاجة وذلك كما يلي:

يمكن استخدام أجناس أخرى شريطة أن تكون مناسبة فنياً وبنائياً.

❐ الأعمال الموسيقية الهامة

UKRAINIAN SYMPHONY ـ السيمفونية الأوكرانية

اسم أطلق على السيمفونية الثانية للمؤلف تشايكوفسكي مقام دو مينور. بسبب استخدامه ألحاناً شعبية أوكرانية في حركتها الأولى والرابعة. نذكر بأن الاسم الآخر لهذه السيمفونية هو "الروسي الصغير".

ULTIMOS RITOS ـ الطقوس الأخيرة

أوراتوريو للمؤلف تافينر لصوت سوبرانو، آلتو، تينور، وأصوات باص

منفردة، وكورال، وأوركسترا كبيرة. قدم العمل لأول مرة في لندن عام 1975.

ULYSSES - أوليس

1 - كانتانا للمؤلف سايبر، وضعها عام 1947، أخذ نصها من رواية الكاتب جويس التي تحمل ذات الاسم.

2 - أوبرا (ULISSE) للمؤلف دالابيكولا، وهي من فصلين مع تمهيد، قُدمت لأول مرة في برلين عام 1968، وضع نصها المأخوذ من هوميروس، المؤلف نفسه.

3 - أوبرا (ULYSSE) من خمسة فصول للمؤلف ريبيل. قدمت لأول مرة في باريس عام 1703. وضع نصها المأخوذ من هوميروس، غيشارد.

4 - أوبرا (ULYSSES) من ثلاثة فصول للمؤلف كايزر، قدمت لأول مرة في كوبنهاغن عام 1722. وضع نصها المأخوذ من غيشارد، ليرسنر.

5 - أوبرا (ULYSSES) من ثلاثة فصول للمؤلف سميث، قدمت لأول مرة في لندن عام 1733. وضع نصها المأخوذ من هوميروس، همفري.

UNANSWERED QUESTION, The - سؤال لم يُجب عنه

عمل أوركسترالي للمؤلف آيفز، وهو لآلة ترومبيت، وأربع آلات فلوت، أو (2فلوت، أوبوا، كلارينيت) مع الوتريات والبيانو.

UNDINE - أوندين

باليه من ثلاثة فصول وخمسة مشاهد للمؤلف هنزه. قدمت لأول مرة في لندن عام 1958.

UNFINISHED SYMPHONY

- السيمفونية اللامنتهية
هناك العديد من السيمفونيات اللامنتهية (مثلاً لتشايكوفسكي، ماهلر، إيلغر، شوستاكوفيتش)، ولكن يعود هذا العنوان فقط إلى سيمفونية المؤلف شوبرت الثامنة مقام سي مينور. قدمت لأول مرة في فيينا عام 1865. والسبب الذي دفع شوبرت إلى تركها ناقصة غير معروف.

UTOPIA LIMITED, or The FLOWERS of PROGRESS.

- مدينة فاضلة محدودة، أو أزهار التقدم
أوبريت من فصلين للمؤلف سوليفان. قُدمت لأول مرة في لندن عام 1893. وضع نصها جيلبرت.

UTRENJA

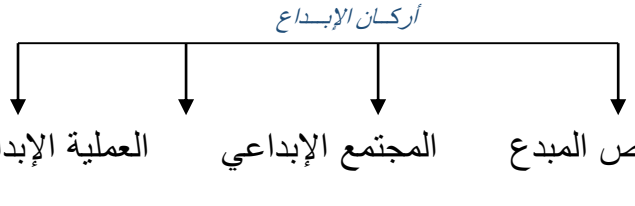
- أوترينيايا
عمل غنائي ديني للمؤلف بندريسكي من جزأين. وضعه عام 1971. وأوترينيايا هي صلاة الصباح عند الروس الأرثوذكس.

- التقاسيم بين الإبداع والارتجال

أ.د.نبيل شورة*

التقاسيم هي صورة من صور الإبداع الفوري التلقائي. وللإبداع دوافع عند الفنان، فهو تفكير ونشاط يأتي بجديد يهدف إلى الخروج عن المألوف، وتكيف مع موقف متغير. والمبدع الفنان يتمتع بمرونة وطلاقة في التفكير، ورغبة ملحة في التجديد والابتكار، وحب للاستطلاع والاستفسار.
والإبداع في اللغة "أتى بالشيء من عدم"، و"البديع" تحسين للألفاظ في الكلام، والبديع المبدع، بديع السموات والأرض، والبديع أيضاً: المحدث العجيب(1).

فالإبداع قدرة للفرد على التعامل بطريقة متميزة .. وهو حالة من حالات النشاط الذهني غير العادي.. ويبعد كل البعد عن التقليد والمحاكاة. وللإبداع أركان أربعة، هي(2):



وعازف التقاسيم شخص مبدع، له سمات تميزه عن الشخص العادي،إذ تكون لديه رغبة الاكتشاف والابتكار والتجديد والثقة بالنفس وسرعة البديهة والطلاقة في استدعاء الأفكار والأشكال التي يحتاجها والاستقلالية في الفكر والجرأة في الإقدام عليها.

* نبيل شورة: وكيل كلية التربية الموسيقية لشؤون البيئة، مصر، القاهرة.

إن الإبداع، وهو مرادف للابتكار والاختراع في جذوره اللغوية، هو بوجه عام إسهام متميز في إدراك الحياة الإنسانية وتذوقها وفهمها وتحسينها من خلال وسائط الفن والعلم والأدب.
ويرى أفلاطون أن الفنان لا يمكن أن يبدع قبل أن يلهم...فالإبداع يعتمد على موهبة تنمو مع الشخص منذ طفولته، والتقاسيم فن يعتمد اعتماداً كبيراً على الخيال أو القدرة على التخيل...فن يعتمد على الجديد الذي يمثل جوهر عملية الإبداع.

والعملية الإبداعية في التقاسيم تخضع لعوامل مؤثرة، الطبيعة وجماليتها، كما تلعب البيئة الاجتماعية دوراً في تنمية الموهبة الفنية. وتساهم في ذلك أيضاً البيئة الثقافية، ويؤثر الموروث الفني ومدى استيعاب المبدع له على جانب المهارة والإبداع لديه، مما يؤثر على إنتاجية من الارتجالات اللحنية في شكل تقاسيم.
كذلك يؤثر العامل الاقتصادي على العملية الإبداعية، فالآلة الجيدة يحتاجها العازف لتساعد على أداء إبداعاته من التقاسيم.

إن التقاسيم بمثابة إرتجالات، والإرتجال بصفة عامة قدرة على العطاء والإبداع والخلق...وربط الفعل بالتفكير اللحظي المبتكر مع حسن الأداء والتصرف...ونشير إلى أن الارتجال ينطلق أساساً من الموهبة... الارتجال الفوري التلقائي للتقاسيم هو الجمع بين التفكير الموسيقي والأداء في آن واحد (3).

فالتقاسيم موهبة في امتلاك الفكر ومهارة في الأداء ... التقاسيم مجال للموسيقا المرتجلة... يتربع الفنان فيها عرشاً لا ينازعه أحد.

إن الفنان الذي يؤدي التقاسيم يتمتع بموهبة ربانية، ينميها بعلم مكتسب، فيصبح خياله خصباً وعاطفته قوية وأذنه موسيقية، فالفنان الموهوب يتمتع بحضور البديهة وسرعة الاستجابة لتوارد

الأفكار، والأذن الحساسة وسعة الأفق ورحابة الفكر، وإدراك العلاقة بين الواقع والخيال، والعقل والقلب (4).

والتقاسيم قد ترجع إلى أسلوب الزخارف الإسلامية التجريدية، التي تقوم بوظيفة تقسيم الفراغ إلى أشكال هندسية دقيقة. وفي مجال الموسيقا تعني تقسيم الأزمنة إلى أشكال دقيقة تكسوها النغمات وفقا لأسلوب علمي... فالتقاسيم تبدأ بعرض نغمي إيقاعي ليصل إلى قمة النماء والتفاعل، ثم ينتهي بنهاية متدرجة ذات قفلات موسيقية محبوكة.

حظيت التقاسيم مكانة مرموقة في الوصلة المشرقية والنوبة المغربية والمقام العراقي... وكانت وظيفتها في معظم الأحيان التمهيد للغناء، أو الفصل بين الأجزاء الموسيقية والأجزاء الغنائية.

لقد مثلت التقاسيم المرتجلة في الموسيقا العربية أعلى مراتب العزف... وذلك لما تميزت به من مهارات عزفية متميزة وتقنيات عالية في الأداء... إذ لابد أن يتمتع العازف بإدراك واع لمختلف الانتقالات المقامية مع براعة في طريقة العرض، فلكل عازف زخارفه الخاصة في أداء التقاسيم وفي ضغوط إيقاعية تختلف عن أي عازف آخر... وعادة ما تكون هذه الضغوط على مستقرات النغم للمقام ... كما أن نهايات الجمل في التقاسيم خطة ينفذها العازف في أدائه لخلق جو من التوتر والقلق النفسي للمتلقي، يعقبه شعور الراحة والاستقرار على أساس المقام والوصول إلى حالة النشوة والطرب.

من هنا نجد أن فن التقاسيم ظاهرة فنية بالغة الأهمية، فهي تمثل الاندماج التام بين الحرية الفردية والعزف الموسيقي، وبين الابتكار التلقائي والارتباط بالتقاليد، كما أنها قمة الإضافة الذاتية التي يسهم بها "المؤدي المبتكر" في تيار الموسيقا التقليدية الفنية (5).

الآلات المستخدمة في أداء التقاسيم :

تلعب آلات التخت العربي دوراً بالغ الأهمية في المحافظة على أصالة وطابع الموسيقا العربية بصفة عامة، وفن التقاسيم بصفة خاصة. ومن هذه الآلات، آلة العود، القانون، والناي، والكمان، ويستخدم الرق غالباً آلةً إيقاعية مصاحبة للتقاسيم .

وبالنسبة لآلة القانون، نجد أن لها دوراً هاماً رئيسياً في فرق الموسيقا العربية، إذ تعد سلطان الآلات العربية في الطرب والارتجال، بما يهيئه العازف في مصاحبته الارتجالية الغنائية من سلطنة المقام، وتهيئة الجو الملائم للمغني لكي يبدأ وصلته الغنائية(6).

أداء التقاسيم :

من خلال الأداء الذي لابد أن يكون مرتجلاً، دون تحضير، أي من إبداع العازف وابتكاره، وهو الذي يقوم بتحويلات مباشرة وغير مباشرة في مقامات قريبة أو بعيدة، ولابد أن ينتقل العزف من مقام إلى آخر بطريقة علمية وليست عشوائية ويستلزم هذا أن يكون العازف على مستوى رفيع متقدم من العزف، ملماً بأصول الموسيقا العربية وعلم الأنغام والتحليل والتأليف.

وتحتل التقاسيم أو الاستخبارات، كما تسمى في دول الغرب العربي، مكانة هامة، حيث تقوم بوظيفة تتمثل في إحداث جو طروب وشعور بالنشوة والفرح أو الحزن، كما أنها تتيح للعازف المجال للتحرر من القوالب التقليدية المعروفة، ويجب أن تتميز الجمل الموسيقية المرتجلة بقوة العبارة ومتانة السبك والتلاحم بين العبارات والجمل، أي أن تتميز بالوحدة العضوية.

ووجود هذا اللون الموسيقي (التقاسيم) دليل على ما يحظى به العازف من مكانة واهتمام لدى المستمع العربي. كما أن اللون دليل على براعة العزف العربي، فالتقاسيم تتخذ مقياساً صادقاً للبراعة وطول الباع في العزف والخبرة المكتسبة في هذا المجال(7).

أنواع التقاسيم

أ) تقاسيم حرة ب) تقاسيم موزونة

أولاً: التقاسيم الحرة

تقاسيم لا يلزم فيها العازف بوزن وضرب إيقاعي معين... فهي عبارة عن ارتجالات غير موزونة، بمثابة ثمرة مخيلة وذوق وإحساس العازف.

ثانياً: التقاسيم الموزونة

تقاسيم يلتزم فيها العازف بمصاحبة إيقاعية يسير على ضغوطها بحكمة وتروٍّ، وهي تمثل قيداً بالنسبة له، وهي بذلك تعني ابتكارات نغمية مرتجلة يضيفها الفنان في إطار إيقاعي موزون.

وللتقاسيم بصفة عامة استهلال هادئ رصين يستعرض فيه العازف المقام الأساسي أراضيه (قراراته) ومنطقته الوسطى... ثم ينطلق لجوابات المقام (أعاليه) ثم يقوم بالتحويل النغمي بحكمة وتروٍ إلى مقامات من نفس عائلة المقام الأساسي، وربما يستعرض تحويلات نغمية غير تقليدية، وسرعان ما يعود مستخدماً الزخرف

النغمي والإيقاعي... وتقسيم أفكاره الموسيقية إلى عبارات وجمل وفقرات متوازنة متناسقة في أشكال هندسية دقيقة.

وفي هدوء وثقة يعود العازف إلى ختام تقاسيمه في المقام الأساسي في قفلة ونهاية طروبة يستولي فيها على قلب وعقل المتلقي... وذلك بالابتعاد عن جو التفاعل والتوتر بشكل متدرج في حبكة فنية.

قائمة المراجع:

(1) ألكسندر روشكا، الإبداع العام والخاص، كتاب المعرفة(144)، المجلس الوطني للثقافة، الكويت.
(2) مصطفى سويف، العبقرية في الغنى، المكتبة الثقافية رقم(20) دار القلم، مصر.
(3) سمحة الخولي، الارتجال وتقاليده في الموسيقا العربية، عالم الفكر، م(6)ع (1) الكويت 1975 م.
(4) أحمد حسن الزيات، دفاع عن البلاغة، مطبعة الرسالة، القاهرة 1945 م.
(5) سمحة الخولي، الارتجال وتقاليده في الموسيقا العربية، مرجع سابق.
(6) نبيل شورة، التخت العربي نشأته وتطوره الفني، رسالة دكتوراه– جامعة حلوان.
(7) نبيل شورة، الموسيقا العربية، مصر للخدمات العلمية، القاهرة 1997م.

❐ الجاز والموسيقا الجادة

ليونارد بيرنشتاين
ترجمة: محمد حنانا

إني أسلم بإخلاص بالأطروحة القائلة بأن الموسيقا الجادة في الولايات المتحدة كانت ستتخذ طبيعة مختلفة واتجاهاً مختلفاً لولا التأثير العميق لموسيقا الجاز عليها. ولكي أجعل وجهة نظري واضحة، سأجازف بعرض القليل من المعلومات التاريخية.

كانت الموسيقا الأمريكية في القرن التاسع عشر أي شيء عدا كونها أمريكية، كان بلدنا بالمقارنة مع غيره من البلدان جديداً تماماً، إلا أنه طفل مكتمل النمو، مثل مينيرفا تحدرت راشدة من عقل جوبيتر. وكانت الولايات المتحدة مكرسة لقضايا ثورية وجسورة، ولكن دون تقاليد عدا التقاليد الأوربية. كان على أي موسيقي، أي موسيقي حقيقي أن يثبت ذلك عن طريق دراسته في أوربا، بعد ذلك يعود إلى الوطن متأبطاً كونشرتو بيانو ضخم " ليستي" الطابع، أو موسيقا ملحمية "فاغنرية" الطابع. علاوة على ذلك كان القرن التاسع عشر المرجل القومي الأعظم في التاريخ الميلادي كله. كان قرن الموسيقا الروسية التي عظّم من شأنها موسورسكي، والموسيقا النرويجية التي ارتقى بها غريغ، والموسيقا الإسبانية التي رفع من شأنها ألبينيز، والموسيقا الهنغارية التي شهرها ليست، والموسيقا البوهيمية التي جعل منها دوفورجاك مفخرة.

وكان دفورجاك نفسه الذي وصل إلى هذه الشواطىء قد دل على حيرة المؤلفين الأمريكيين وعدم اكتراثهم بقوميتهم، والذين يمكنهم أيضاً أن يكونوا قوميين يفاخرون بقوميتهم. لقد وجد في الولايات المتحدة ثروة كامنة من المادة الشعبية الفطرية التي لم تستخدم،

والتي هي قابلة للاستخدام إلى أبعد حد، خاصة الألحان الهندية والزنجية التي بدت له كأنها تصرخ من أجل التجلي السيمفوني. ولكي يثبت ذلك ألف سيمفونية العالم الجديد المبنية على بعض من هذه الألحان ذاتها، وكانت سيمفونية بوهيمية من أجمل ماكتب من سيمفونيات.

وفي الحال تلقف المؤلفون الأمريكيون هذه الفكرة؛ وهكذا تدفقت الأوبرات، والمتتاليات، والكانتاتات، والقصائد السيمفونية، المبنية على ألحان هندية وزنجية. وأغلب هذه الأعمال نسيت الآن، أو يمكن نبشها في الغرف الخلفية لمخازن الكتب المستعملة المغبرة.

ينبثق من كل حركة، بصرف النظر عن منطلقها وهدفها، شيء ما إيجابي وثمين، وفي هذه الحالة بقيت معنا اليوم موسيقا ماك دويل (المدرسة الهندية)، وموسيقا هنري جيلبيرت (المدرسة الزنجية)؛ إنها موسيقا عبقرية، ملهمة أحياناً. وتحاول الموسيقا الأوربية جاهدة لمحاكاتها.

لم أفلست هذه الحركة؟ إنه على الرغم من كونها ضخمة، وفعالة، وصادقة، ومخلصة، إلا أنها لم تكن طبيعية. وقد حاولتْ ~~بإخلاص أن تكون شيئاً ما لم تكنه. إن الموسيقا القومية هي قومية~~ بقدر ماتدنو من إحساس مستمعيها الوطنيين. وعندما يُقدم لأمثال هؤلاء المستمعين نواحاً هندياً يمكن أن يشعروا بأن ذلك جميل بل حتى مؤثر، لكن الذي قُدم لم يكن موسيقاهم. إنهم في الحقيقة لم يكونوا هنديين أكثر منا نحن اليوم، بل لم يكونوا هنديين أكثر من أنهم كانوا إيرلنديين أو بولنديين، لقد كانوا ونحن معهم اليوم مستمعين عسيرين. فإلى أية مادة شعبية يمكن أن يستجيبوا بوجه عام؟

إن معاينتنا السريعة قادتنا تقريباً إلى حافة الحرب العالمية الأولى، حينئذٍ توقفت أمور عديدة عن الحدوث، ونتيجة لذلك بدأت

تحدث أمور هامة جديدة. وفي حين يتذكر العديد منا فترة مابعد الحرب تلك بمشاعر متنوعة، كان انعكاس ذلك العقد على الموسيقا الأمريكية واضحاً بإشراق. كان ثمة ضرورة لنكون أصلاء، لنكون على آخر طرز، لنكون أمريكيين. لكن الآن لم تعد ثمة حاجة لدفورجاك لإعلان حركة، كان ثمة شيء جديد قد أضيف. جاء الجاز ليبقى.

إن الشيء الحقيقي الجدير بالملاحظة حول الجاز بالنسبة للمؤلف الجاد كان حله لمشكلتين في آن واحد، مشكلة كونه أصيلاً، ومشكلة كونه أمريكياً. فأخيراً كان ثمة مادة موسيقية هي بالنسبة لكل شخص مثل الخبز والزبدة. وليس هنالك من أمريكي حقيقي قد يفشل في فهم عمل سيمفوني يبدو مثل الجاز.

إن شيئا جديداً كان قد أضيف؛ لكن شيئا قديماً كان قد أهمل - عنصر اللاوعي. إننا اذا سلمنا بأن المبدأ الذي ندعوه "الإلهام" في الموسيقا هو دافع ينبثق من اللاوعي ويحقق إثماراً من خلال أداة المعالجة الواعية، إذن فهو ببساطة لايفعل ذلك بالنسبة لمؤلف يجلس إلى طاولة ويحاول أن يكون أمريكياً أو أي شيء آخر. ينبغي أن يكون نتاجه تعبيراً طبيعياً عن روحه أو نفسه،أو عن مجموع تجاربه أو إحباطاته، أو عن توافقه أو أي شيء تختار أن تدعوه، إنه إذا كان أمريكياً، فالموسيقا يجب أن تكون أمريكية على أساس مكانه في تاريخ التطور الأمريكي. وهكذا فمؤلفو العشرينات (من القرن العشرين) كانوا أمريكيين بمعنى مختلف، ولكن على مستوى المدرسة الهندية ذاتها.

أعتقد بأنه سبق لي أن قلت بأن شيئاً ثميناً وإيجابياً ينبثق من كل حركة مهما كان أساسها. إن الرجل الذي أعطى الحياة لحركة مابعد الحرب كان جورج غيرشوين العبقري الحقيقي الذي لايتطرق إليه الشك. كان هدفه، على العكس من أولئك المؤلفين الجادين، أن يخلق من مواد موسيقا الجاز التي كانت حميمة بالنسبة

إليه نوعاً من الأعمال السيمفونية تحاكي أعمال الأساتذة الأوربيين، وليس أن يلصق الجاز على أساليب شخصية، وأشكال متبلورة، كما فعل سترافنسكي ورافيل. لقد باشر غيرشوين هذا الدمج من اليسار إذا جاز القول، من عالم الواه - واه الخافتة، ومن غا - غا كورس الفتيات. أما سترافنسكي فقد باشر ذلك من قوة حصن الموسيقا الأوربية، وآزره بأوركسترات، بآلات نفخ خشبية في خامسات، وبروح ديبوسي وريمسكي - كورساكوف. في الواقع لم يبلغ أي منهما المنتصف: كان جاز سترافنسكي هو سترافنسكي الحقيقي زائد جاز؛ أما موسيقا غيرشوين الجادة فكانت غيرشوين زائد أي واحد آخر تحت الشمس. لم تكن في أية حالة تحقيقاً للدمج العنصري الحقيقي. كيف يمكن لأحد أن يعتقد بأنه كان ينبغي لها أن تبلغ ذلك؟ لقد جلس الرجلان بتروٍ تام وبوعي ليبتدعا شيئا كان يمكن نأن يبتدع فقط دون وعي.

مع ذلك كان كلا الرجلين من العباقرة، وفي هذه الحالة لاشيء يمكنه أن يحجب الجودة المتألقة. ونتيجة ذلك لدينا مؤَلَف عظيم يدعى (قصة جندي) ويتضمن((راجتايم)) كما لدينا مؤَلَف عظيم أيضاً يدعى (الرابسودي الزرقاء) الذي يعد غير بارع من الناحية الشكلية، وغير موحد.

وأعني بكلمة توحيد تلك الخاصية التي تجعل القطعة الموسيقية متجانسة التكوين. وعلى سبيل المثال نلاحظ أن ثيمتين لبراهمز يمكن أن تكونا ألمانيتين على المستوى الحسي، ولكن الذي يجري لربطهما معاً هو ألماني على المستوى الحسي بصورة متساوية، ويتجانس شكلياً وأسلوبياً مع الثيمتين كلتيهما. وهذا الذي لم يتحقق في موسيقا غيرشوين يشكل ضعفاً كبيراً فيها على الرغم من أن ألحانه هي من أروع الألحان التي خطتها يد إنسان. ولكن كيف يمكن مع كل ذلك تجنب هذه النقيصة؟ إن أخذ الجاز كما كان، وخبزه في فطيرة سيمفونية دون تزويده بفرصة تطوير متماسكة

وأسلوبية متدفقة، سيبقي القشرة قشرة، والحشوة حشوة. هكذا هو الحال مع الرابسودي الزرقاء، تتابع جميل للألحان الملهمة ربطت بطريقة تعسفية بوساطة كادينزات ليستيه، وتعاقبات تشايكوفسكية، وتنقلات ديبوسية. ومثل هذا يقف اليوم بوصفه مثالاً عظيماً للروعة، ولكن أووو ياللعشرينات.

مرة أخرى توقفت عدة أمور عن الحدوث، وبدأت تحدث أمور كثيرة جديدة. مرة أخرى انقضى عقد جديد بسرعة بطيئة ومرهقة، وقد عنى هذا موسيقياً محافظة جديدة على القديم، تأمل جديد، وإعادة الاعتبار للقيم التقليدية. وقد حانت لحظة الاستغراق الوقور بكل ماحدث، ونشأ عن ذلك دون قصد فرصة أخرى لتطوير الأسلوب الأمريكي. إنها موسيقا الثلاثينات هذه التي أشعر بأنها تقر بالفضل الكبير لموسيقا الجاز.

ينبغي علينا أولاً أن نتخذ موقفا صلباً إزاء مانعنيه بالجاز. وتجنباً لكل مناقشة مطولة من المناقشات التي عادة ماترافق محاولات توضيح الكلمة، دعونا نجري مقارنة بسيطة بين الأغنية التجارية، كما نفهم المصطلح في برودواي، وبين الارتجال الحر لموسيقا الجاز الزنجية الأصل، الذي عادة مانميزه في عدد من التنويعات الشكلية للبلوز. إن الأغنية الشائعة لايمكنها أبداً أن تقع تحت تأثير الموسيقا الجادة. إنها تبدع من أجل المال، وتُغنى من أجل المال وتموت عندما يتوقف تدفق المال، إنها زائفة، تقليدية، عديمة العاطفة. وهذا لايعني بأن هنالك عدداً من مثل هذه الأغاني أنا مولع بها جداً، وأتمنى أن أكون قد وضعت " I Get a kick out of you" ؛ ولكني أصر على أن السيد بورتر لم يكن ليتأثر بالموسيقا الجادة. أنا أحب غيرشوين أو روجرزتون؛ لكن تظل ذات الحقيقة باقية. وهنالك من يشير، على سبيل المثال، إلى تأثر أغنية مثل "Fascination'Rhythm" بالموسيقا السيمفونية. حسناً، ولكن التأثر ليس أصيلاً في تلك الأغنية. إن عبارات غيرشوين الموسيقية

الفاتنة والمقتضبة تلك ترجع إلى الجاز المرتجل، الينبو ع الحقيقي. هذا هو الجاز الذي يتوجب علينا أن نأخذه بالحسبان.

اعتاد هنريخ غيبهارد، أستاذي القديم الذي درست على يديه العزف على البيانو، أن يقول بأن الموسيقا كانت قابلة للقسمة إلى اللحن، والهارموني، والإيقاع، والشكل، والكونتربوينت، واللون الموسيقي. ولكي أدرس هذه العناصر الستة بترو، كان علي أن أكرس فصلاً لكل عنصر على حدة. ذلك أن لجاز قد أثر على مؤلفينا على صعيد هذه العناصر الستة. ولكن دراستي لعنصر واحد ربما سيفي بالغرض ؛ إن مناقشة قصيرة للإيقاع ، العامل الهام الأكثر تأثيراً ربما تعطي فكرة ماحول ماعنيته منذ البدء ب" اللاوعي".

يربط المرء بثبات كلمة "سينكوب" بالجاز. وهي تعني حرفياً تقصير، أو قطع. أما موسيقياً فتعني وضع تشديد على الضربة الضعيفة، أو في مكان غير متوقع؛ أو الإتيان بنغمة قبل وقتها بقليل أو بعده بقليل. فإذا كان لدينا على سبيل المثال ميزوراً موسيقياً ميزانه 4/4 فسنجد ببساطة أن الضربة الأقوى هي دائماً الأولى، وان الضربة التالية الأقوى هي الثالثة، إذن فالضربتان الثانية والرابعة هما ضعيفتان. فإذا وضعت تشديدين خاصين على الضربة الثانية والرابعة فستحصل على سينكوب بسيط.

لكن ذلك بسيط جداً. لنمضي أبعد من ذلك. إذا قسمنا هذا الميزور إلى ثماني نغمات فسنجد أن لدينا العديد من النغمات الضعيفة. لأنه إذا كانت الضربة الثانية ضعيفة في مجموعة من أربع علامات سوداء، فما هو عدد الضربات الأضعف في مجموعة من ثمانية أثمان من النغمات. ضع الآن تشديداً خاصاً على هذا الرقم الذي لم يكن في الحسبان، 4321، 8765، وستبدأ بالحصول على إيحاء الجاز.

لتأخذ الآن نموذج الرومبا الأكثر بساطة كما نعرفه: 87/654/321. سنرى في الحال أن هذه الأثمان الثمانية ستبدو الآن أنها تقسم نفسها إلى مجموعات أصغر. وهكذا فإن مقطعاً موسيقياً ميزانه4/4 الذي يستخدم ليعدو بكياسة بهذه الطريقة:8765/4321/8765/4321/ يمكن أن يغدو الآن 21/321/321/21/321/321، أو إذا تلاعبت به نزوة المؤلف :321/321/321/21/321/21، أو أي تنويع آخر لهذا النموذج. وهذا نهج بسيط يفتح للمؤلف الجاد آفاقاً جديدة. وعندما استعار مؤلف العشرينات من الجاز بصورة علنية، استخدم هذه الإيقاعات كما استخدمها الجاز، فوق باص رتيب وثابت احتفظ بالعلامة السوداء القديمة الموثوقة لتضرب باستمرار. لكنه الآن لايستعير من الجاز عن دراية، لقد برزت هذه الإيقاعات على نحو غير متوقع في بيئة غير جازية، دون الحاجة إلى وزن الباص لضبطها، لكن مع حياتها الخاصة. لقد اكتسبت (الإيقاعات) نوعية شخصية ليست دائماً شديدة وقرعية، لكنها رشيقةأحياناً، وأحياناً غنائية، وأحياناً فيها حنين إلى شيء ما، لقد أصبح النهج بأكمله دون دراية استخداماً عاماً بين المؤلفين الأمريكيين. والأمر الرائع هو أن هذه الموسيقا نادراً ماتبدو مثل الجاز! إن حركة السكيرتزو في سيمفونيتي " إرميا" لاتجلب بصورة أكيدة إلى الذهن أية دلالة جاز؛ علاوة على ذلك ماكان يمكن لها أن تكتب لو لم يكن الجاز يشكل جزءاً متمماً في حياتي.

إن هذا التحقيق المختصر والتمهيدي حول مظهر الإيقاع الأمريكي هو ناقص من أجل الأهداف التثقيفية؛ ولكني آمل أن يخدم هدف هذه المناقشة، وأن يشير إلى طريقة جديدة في التفكير حول تأثير الجاز. إن الموضوع برمته دقيق للغاية، ومن السهل جداً تقديم تشخيصات مغلوطة. إن شيئا روحياً في الجاز ولج في موسيقانا الجادة. وفي كل الحالات ليست (الجازية) السطحية هي التي يتوجب البحث عنها، بل التأثير الأكثر عمقاً: العلاقات

المتقاطعة في الكتابة اللحنية، العاطفية المميزة في الهرمنة، الحرية الفائقة في الكونتربوينت، اللون الآلي المتألق خصوصاً الذي استمد من الطريقة الزنجية في العزف على آلات النفخ، التفاؤل الصحي القرعي للمرح الفتي، أو القرع العُصابي للأمريكي عندما يكون في فورة المرح الصاخب.

نصيحتي من أجل الذين هم الأكثر اهتماماً بينكم هي الإصغاء بعناية إلى أعمال كوبلاند، وهاريس، وسيشينز، وشومان، وباربر، ودراستها جيداً. ومن أجل الذين ليس لديهم ذلك الاهتمام، أقول لاتقلقوا بشأن ذلك، اصغوا فقط إلى أفضل مافي موسيقا الجاز، وإلى أفضل مافي الموسيقا الجادة واستمتعوا بها. لأنه على الرغم من التحليلات والتشخيصات، فإن التركيب العظيم يمضي قدماً بصورة قطعية.

ملف العدد

❐ المسرحيات الراقصة (الباليهات) والمسرحيات الغنائية (الأوبرات) لدى الموسيقار الروسي إيغور سترافينسكي (1882 - 1971)

ترجمة وإعداد: كمال فوزي الشرابي

مقدمة:

تصادف رحيل الموسيقار رمسكي - كورساكوف (1)، وكان معلم إيغور سترافينسكي، مع بداية الحياة الموسيقية الحقيقية لهذا الموسيقار الشهير. والواقع أن سيرج دياغيليف(1) كان قد قدَّم، منذ ذلك التاريخ ماسُمي بـ "المسرحيات الراقصة أو الباليهات الروسية"، فطلب من سترافينسكي، في العام 1910، أن يؤلف له

إحداها. واستغرق الموسيقار في العمل وأبدع الفصل الأول من مسرحيته الغنائية – الأوبرا - (العندليب) عام 1910. إلا أنه لم يلبث أن شحذ عزيمته، وطلع على الجمهور برائعته (طائر النار) عام 1910 أيضاً. وبين ليلة وضحاها لمع اسمه، وعرف بموسيقاه ذات المزيج المؤلف من الوحشية والجمودية الشرقية، الأمر الذي كان من شأنه أن سحر دياغيليف فطالبه بإنجاز أعمال أخرى. وهكذا أبدع موسيقارنا (بتروشكا) عام1911 و(تقديس الربيع) عام 1913. واستقبل الجمهور (بتروشكا) استقبالاً حسناً، ولم يكن الأمر كذلك مع (تقديس الربيع).

صدمت هذه "اللوحات من روسيا الوثنية" كل من كان يعيش بباريس من موسيقيين أكاديميين. واندلعت نيران حرب حقيقية عندما تم العرض الأول (لتقديس الربيع)، فقد أحس الكثير من النقاد والناس بكل مايحويه العمل من قسوة في العزف الذي قدمته الفرقة، ومن فُجاءة في التغيرات الإيقاعية، ومن استعمالٍ لبعض التعددات في الأنغام، وعدو ذلك ثورة في الموسيقا، بينما الأمر لايعدو في الواقع كونه اختياراً لمادة بناء على شيء من التقليدية في الأصول، وقد تم استخدامها بقصد إحداث صدمة.

لم يعرض هذا العمل تلك السنة إلا ثلاث مرات في باريس. وحين عاودوا عرضه، بعد مدة قصيرة، كانت الضجة قد هدأت.

وشهد العام 1914 إتمام أوبرا (العندليب)، وقد تأثر فيها سترافينسكي بأستاذه ريمسكي – كورساكوف. وتحمل هذه الأوبرا آثار خمس سنوات من الفتوحات الموسيقية.

بعد الحرب العالمية الأولى، اختار موسيقارنا الإقامة في سويسرا: هناك عرَّفه أنسيرميه(3) بالكاتب السويسري راموز (4)، ونجم عن لقائهما تعاون مثمر من ضمنه باليه (العرس) التي شغل تأليفها كليهما مدة أربع سنوات. هنا أيضاً كانت المشكلة في

اضفاء اللهجة الفرنسية على الكلام والأغاني الروسية ذاتَ مساءٍ يُقام فيه عرس.

في العام الأخير من إقامته بسويسرا أتم سترافينسكي عملين هامين أولـــهما (الراغ تايم(5)) وقد بناه على موسيقا الجاز، وثانيهما (حكاية جندي).
حين وضعت الحرب العالمية أوزارها، استقر سترافينسكي في فرنسا. ويتميز منطلق هذه الحقبة الطويلة بنشاطٍ كبير. وكان من جملة الأعمال التي ألفـــها (أوديب ملكاً) عام 1927، وذلك بالاشتراك مع الأديب الفرنسي جان كوكــتو (6). وفي عام 1929 ألف المسرحية الراقصة أو باليه (قبلة الجنية) وقد تأثر كثيراً في تأليفه بموسيقا تشايكوفسكي، وباليه (أبولون ملهم الشعراء) وقد كتب هذا العمل ليعزف على الوتريات فقط.

في العام 1936 كتب باليه(لعبة الورق) وفيه أورد شواهد من موسيقا كلٍ من بتهوفن وروسيني.

بدءاً من العام 1939 استقر في الولايات المتحدة حيث حصل على الجنسية الأمريكية. وقام هناك بإبداع أعمال كثيرة منها باليه(أورفيوس)، وفيها نلمس تأثير الموسيقار الإيطالي مونتغير دي(7). في العام 1948 طلب من الشاعر الأمريكي ويستان هيوغ أودن(8) أن يكتب له مسرحية غنائية أو مغناة أو أوبرا على الطراز الاتباعي – الكلاسيكي -، فكتب له (تقدم المتهتك) وهي مستوحاة من هوغارت(9). وعرضت للمرة الأولى بمدينة البندقية في أيلول 1951.

في الخامسة والسبعين من عمره تأثر هذا الموسيقار ذو النزعة الأبولونية - الديونيزية (10) بأقوال وأعمال قائد الفرقة روبيرت

كرافت فانفتح على الموسيقا السيريالية أو الدوديكافونية (11) وألف عام 1957 على هذه الموسيقا باليه [آغون].

وفيما يلي تلخيص وتحليل لمعظم ماألفه من باليهات ومن أوبرات :

1_ طائر النار: باليه أنهى سترافينسكي تأليفه عام 1910. والواقع أن من يستمعون إليه أو يشاهدونه بنصه الكامل لايستبعدون عنه مافيه من إغراق في التأثر بتشايكوفسكي ومن تقيد بقواعد ريمسكي - كورساكوف، ومن سد فجواتٍ وذوقٍ رديء تنتمي كلها إلى ابتداعية - رومانسية - منحدرة. ومع أن التوزيع يخضع لمسوِّغات الباليه الأدبية [اقتباس من عدة حكايات شعبية لفوكـــين (12)] فإنه لايخلو من بضع صفحات مبتكرة ومتألقة لجأ المؤلف إلى فصلها عن السياق بحذق يثير الإعجاب.هذه الصفحات أو مجموعة القطع الراقصةSUITE، اشتهرت بعد نشرها مباشرة عام 1945. فمن غرابة الاستهلال إلى "الحركة الختامية" المؤثرة أضفى سترافينسكي على بناء هذه الرقصات (وهي مستعارة من القسم الثاني من العمل) عناية تتسم بالوضاءة والمهارة، سواء من ناحية التنويع في المُناخات أو من ناحية الغنى في الموضوعات والألوان الأوركسترالية. وتتألف قمة هذه الرقصات من " رقصة الكاتـــشيلKATSCHEL" التي يستعمل فيها المؤلف، وقد أراد أن يصور انفلات القوى الشيطانية، مركبات إيقاعية نقع على المزيد من تفتحها في (تقديس الربيع).

وتشكل" الحركة الختامية" فجراً رمزياً وتألقاً من أفضل تألقات التقاليد الأكاديمية. وهي تسحرنا بتطورها القادر، إذ يكون من غير المبالغ فيه أن نحس بالاحتقار الذي سيكنّه المؤلف فيما بعد للمناهج الفاغنرية. وفي ازدواجيتها التعبيرية المميزة تجسد هذه الصفحة

الباهرة مقدماً مايسمى بـ "جمالية الدرجة الثانية" التي سيصبح سترافينسكي سيدها بلا منازع.
2_ بتروشكا PETROUCHKA:يشكل هذا الباليه، مع (حكاية جندي)، عملين تجاوبت فيهما المعطيات الأدبية والموسيقية تجاوباً يبعث على الرضا. كتب السيناريو سترافينسكي نفسه، ورأى هذا الباليه النور يوم 13 حزيران 1911، وحظي بنجاح كبير. ونلاحظ هنا أن كل حشوٍ مما بعد الابتداعية – الرومانسية - قد اختفى، وكذلك اختفى كلّ ابتذالٍ آلي لتظهر بدلاً منهما متانة وفعالية في البناء لم يسبق لموسيقا الباليه أن عرفتهما من قبل.

يروي لنا هذا الباليه حكاية " دمية - ذكَرَ" اسمه بتروشكا يعشق راقصة باليه، لكن هذه تفضل عليه البذلة الجميلة لموريسكي أو مغربي . يثير موته الشفقة، وتشكل تهديدات شبحه للجمهور، وهي توجه إلى الحشود المتنوعة التي تحتفل بعيد سوقي، موضوعاً غنياً بشتى الإمكانات الترنيمية والمسرحية. وما الاستشهادات الفكاهية من الأغاني الشعبية، وكذلك استعمال أغنية روسية شعبية شهيرة، وذلك في اللحن الختامي، سوى مظهر من التنويعات التي أدخلها المؤلف على هذا العمل ذي البناء المتين. وقد بيَّن احد النقاد الموسيقيين، وأسمه بوريس شلوزر، أن هذا العمل قد تم بناؤه وكأنه لحن سريع الحركة -أَلّيغرو - في سوناتا، ويتمتع بالتوازن والسهولة في الأداء. أضف إلى ذلك أن منتهى العلم بالتلوين الأوركسترالي، وكذلك الايحاءات التي لاتحصى للموضوع والتزيين، قد أتاحت لسترافينسكي أن يمرر عمله بصفة ملامح تناغمية وإيقاعية ستشكل الجوهر الأساس لعمله (تقديس الربيع)، وقد ألفه في الوقت ذاته.

وهكذا يتأكد، بصورة أوضح مما في (طائر النار)، مايتمتع به سترافينسكي من مهارة في ربط وتوحيد الإيحاءات المتناقضة في

الموسيقا ذات الإلهام الأدبـــــي (فإذن التعبيري) بالموسيقا الصافية (ذات الامتاع التثقيفي الحقيقي)، وبتنويع المُناخات والوحدة الشمولية للعمل. والواقع أن الموسيقا لاتحيا هنا إلا لذاتها، وقد حددت، إذا أمكن القول، بالضرورات الوحيدة لمسيرتها الداخلية: هنا يخضع كتيب السيناريو للموسيقا، وهي نزعة ستتأكد بمزيد من الوضوح في السيناريو الفضفاض جداً الذي يؤلف (تقديس الربيع) أو في الإلقاء الملحن، وقد انفصل عن كل موسيقا لها قيمتها في (حكاية جندي). وفيما بعد، سيستعمل النص، وقد قسم إلى مفاصل، وأصبح شبه عصيٍّ على الفهم، كعنصر آلي ، كما في عمله (عرس).

3_ تقديس الربيع: ولد هذا الباليه في 29 أيار 1913. وكان سترافينسكي، بعد باليه (طائر النار) وباليه (بتروشكا)، قد اصطدم بعدم فهم الجمهور وعدد لابـــأس به من الـــنقاد لعمـــليه. والواقـــع أن تـأثير ريمسكي - كورساكوف قد ظهر هنا جلياً وإن يكن وريثه قد تألق في إبداعه.

في (تقديس الربيع) يتأكد دور الحكاية في إبراز خصائص فن سترافينسكي. ويتبدَّى عدم كفاية الكتيب ظاهراً: لوحات من الروسيا الوثنية في قسمين يصوران الطقوس الربيعية: "عبادة الأرض" - رقصة عامة مع لحن تصعيدي أو متعاظم – كريشندو CRESCENDO - ، "التضحية بفتاة منتقاة"، وذلك لتأمين قدوم سنة تتسم بالخير والإقبال. والواقع أن التماثل القريب من الصحة للمراحل وترجمتها الموسيقية، وكذلك التماثل في تنسيقات الإيقاعات والتوزيعات الآلية، كلها تظهر أن المشكلة الجوهرية كانت ذات طابع موسيقي بحت يستطيع أن يعطي العمل نفحة مسرحية قادرة على فرضه.

وسواءٌ أتى تعدد الأنغام في هذا الباليه من باليه (بتروشكا)، أو وجدت وحدته الإيقاعية العجيبة منهلها في أفضل مقاطع (طائر النار)، فإنه قد نجا من مبضع نقاد العصر الذين اعتقدوا أنه إما تضليل وإما "ثورة". وحده الموسيقار الفرنسي موريس رافيل (13) رأى أن جدة (تقديس الربيع) لاتكمن في طريقة كتابته، ولا في توزيع الآلات لأدائه، ولا في آليته التقنية، بل في النتائج الجريئة التي توصل إليها فحسب. ومع ذلك فإن مظهر "الموسيقا الصافية" للتوليف هو الذي فرضه على نحو لاشعوري، حتى إننا لنجده اليوم في أفضل مبيعات الأسطوانات والأشرطة بمجموعاتٍ زهيدة الثمن.

وعلى هذا فإن التوزيع الراقص لفنان الباليه نيجنسكي(14)، وقد أشار إلى ذلك سترافينسكي، قد أسدل قناعاً على وجه عمل تؤلف (السيمفونية ذات الحركات الثلاث) للموسيقار نفسه صداه السيمفوني الحقيقي. ولم يدخل باليه (تقديس الربيع) مدار الرقص حديثاً إلا بعد أن أعيد النظر فيه بحسب هذه الرؤية، على الرغم من التناقض الموجود، وهو رقص لايتصف بالوحشية، ولكنه مستوحى من النظام العميق الذي أتاح ولادة هذا العمل الباخوسي(15) المتقن. والواقع أن مافي هذا العمل من نجوىً وسحرٍ وتوازن، وإن تكن لاتتصف بـ" الأغريقية" تماماً، فإنها تعبر عن غنائية لاتقل قدرتها عن صفائها. كذلك في (عرس) تشيع برودة الأشباح في العمل فرحة تفوق بعمقها وديمومتها كل ما في"طقوس الاحتفالات الابتداعية - الرومانسية -" منهما.

4_ حكاية جندي: سبق أن ذكرنا أن الكاتب السويسري راموز كتب نص هذا الباليه. وقد عرض للمرة الأولى - قراءةً، وإيماءً، ورقصاً - بمدينة لوزان في الثامن والعشرين من أيلول 1918.

يمكن تلخيص هذا الباليه بما يلي: يستسلم جندي سويسري إلى عزف كمانه الشيطاني، ثم تُروى حكاية المراحل التالية على

اعتبار أن الموسيقا هي في الوقت ذاته شرح للمراحل وهمزات وصل تربط فيما بينها.

هنا تم اختصار الفرقة الموسيقية في تأديتها لهذا العمل إلى كمان، وكونترباص، وكلارينيت، وباصّون، وكورنيت، وترومبون، وعازف إيقاع، وجهاز إيقاع يحوي كل تنويعات الجاز، وهو من دون شك أول جهاز يستعمل في أوروبا.

الأسلوب العام في هذا العمل يتصف بارخامة ويذكرنا إيقاعه بإيقاع "الراغ تايم" (16): لم يعد سترافينسكي هنا "روسياً"، وهاهو ذا يخطو خطوات واسعة في طريق العالمية التي ستميز إنتاجه اللاحق.

كل آلة من الآلات السبع مستقلة بذاتها، وهكذا ينجم عنها حوارات غير متوقعة تقوي التعبير الكاريكاتيري الذي يشيع من بعض المقاطع المؤداة ببراعة. ولكن على الرغم من جو الاسترخاء هذا، فإن الشعور المهيمن هو الشعور بالحضور الشيطاني - بسيطرة" الشيطان" وانتصاره.

~~يُختم العمل بمسيرة ظافرة، تشكل أحد الروابط بين هذه~~ التوليفة المغرقة في الابتكار وبين اعمال أُخرى للمؤلف نفسه.

5_ أوديب أو أوديبوس ملكاً: OEDIPE ou OEDIPUS REXمسرحية للكاتب الفرنسي جان كوكتو . اقتبسها اقتباساً حراً من الكاتب المسرحي الإغريقي سوفوكليس (17). أنهى العمل بها في تشرين الأول 1925 ونشرت عام 1928. وتم الاتفاق مع الموسيقار سترافينسكي على إخراجها موسيقياً. وهي تشكل الموضوع ذاته للفصل الرابع من مسرحية لكوكتو أيضاً عنوانها (الآلة الجهنمية).

لاستكمال عناصر الموضوع لابأس من إيــراد نبذة عن (أوديب ملكاً):

في مدينة طيبة، التي يحاصرها الطاعون، يكتشف أوديب أنه قد تزوج جوكاست – أمه -. تشنق جوكاست نفسها. يسمل أوديب عينيه ويصـــرخ: "أنا الليل! الليل العميق! أنا الملك الذي أصبح ليلاً. أنا من الليل في رابعة النهار. يالسحابة ظلمتي التي لاحدود لها! دبابيس، ذكريات، لشدَّ ماتخرقني!"

ولا بد من القول إن اقتباس هذه المسرحية كان عملاً رائعاً. ترجمت وصورت بسرعة، وتبرز لنا شيئاً غير متوقع: فالشاعر يكتشف فيها القانون الأكبر الذي سيحكم أعماله المسرحية كلها: الضرورة، هذه الدقة في العمل التي تجعله على الدوام يختار الأساسي والنافع. وجملة القول إنها" مختصر ناجح" عن مسرحية سوفوكليس يشد إليه المشاهد حتى اللحظة الأخيرة التي يُسدَلُ فيها الستار.

بعد هذه النبذة عن مسرحية كوكتو نصل إلى تحليل العمل الذي بناه موسيقارنا عليه. والواقع أن هذا العمل قد ولد في العامين 1926 - 27، وسط حقبة لم يكن سترافينسكي فيها قد بلغ مرحلة الخلق والخصب الكبرى. كانت تشغله مهنته كعازف بيان وقائد فرقة، ولم يكن قد أعطى سوى أعمال صغيرة أملتها عليه بداياته في الاتباعية - الكلاسيكية – الجديدة .

بعد نجاح حواريته - الكونشرتو للبيان وآلات النفخ- أراد أن يكون أكثر إحساساً بأصوات الماضي. وتعتبر أوبرا (أوديب ملكاً) تحية للموشحة الدينية ORATORIO التي ألفها الموسيقار الألماني هندل (18). على أن الألحان، وهي تتسم بالمزيد من المسرحة، تم استيحاؤها من التقاليد الموسيقية الإيطالية. من مزيج هذه الأساليب ارتأى سترافينسكي أن يأتي بجمالية تكون خارج الزمن، هي

الوحيدة التي يمكنها أن تسحر مستمعي القرن العشرين وقد بلغوا مستوى من الثقافة عالياً. يعارض مسرحة الألحان مافي الجوقات الغنائية من جمود وما فيها من إقلال في التعبير عن معاني الكلمات، حتى في حال إلقائها بصوت حيادي، الأمر الذي من شأنه إزالة الطابع المسرحي عن الخطاب بإعلان الأحداث، التي يمكنها، وإن تكن منطوقة باللاتينية، أن تحتفظ بشيء من القدرة على خلق الانفعال. وهكذا فمن تسلسل هذه التعارضات نشأت توليفة ألحان هجينة تتكىء بقوة على جوقات مثيرة للإعجاب، ولكن حيث المحاكاة الساخرة المتكررة للتفاصيل(الألحان المضحكة، تدخل جوكاست...) تزيح الانتباه إلى اتجاهات متنوعة جداً تعيق بروز الوحدة. ومع ذلك كله، وفيما يتعلق بالنجاح المتألق للفرقة المصاحبة وتنوع الحلول المتبناة للربط بين المعزوفات المنفردة والجوقات الغنائية، فإنهما تجعلان من (أوديب ملكاً) عملاً من أكثر أعمال سترافينسكي عرضاً على المسارح، يسوِّغ ذلك السحر المنبعث من الصفحات المتعلقة بسكان مدينة طيبة وبخاصة الجوقة النهائية عندما يتم طرد أوديب بمنتهى الرقة: "وداعاً، ياأوديب المسكين ... لقد كنا نحبك". هنا تندمج الموسيقا مع الموقف، وقد كانت حتى هذه اللحظة تتضامن مع الشخصيات لإعطاء نوع من الحكم، كما أنها تنصهر بهذا الموقف لتعطيه فجأةً قدرة على إثارة الانفعالات البسيطة والمباشرة.

6و7و8 - آغون **AGON** / أبولون، ملهم الشعراء **APOLLON**
MUSAGETE / أورفيه أو أورفيوس **ORPHEUS**

مضى على سترافينسكي عشر سنوات لم يؤلف فيها موسيقا للرقص. وبالنسبة إلى الكثيرين، كان عمله (أورفيه أو أورفيوس) يشكل نهاية، وإذا به يطلع على الناس فجأة عام 1957 بعمله الجديد (آغون). وترافق هذا الحدث مع بلوغ موسيقارنا الخامسة والسبعين.ومُني محبو أعماله بنوع من الفضول للتعرف إلى هذا العمل الهام الذي عاد فيه إلى عشقه الأول للموسيقا السيريالية أو

الدوديكافونية. ومع أن بعض النقاد تحَّفظ بخصوص هذا الباليه المؤلف من اثني عشر راقصاً، فقد لقي نجاحاً كاسحاً. وسجل في أمريكا بقيادة المؤلف، ثم في فرنسا بقيادة المايسترو النمساوي هانس روسبو (1895 -1962)، وعرض بعد قليل في كل من نيويورك ولندن، مما يتيح لنا القول إن سترافينسكي ظل مثالاً يحتذى كمؤلف باليهات ناجحة.

واستمرت اللمسات الأخيرة على باليه (آغون) عدة سنوات، ورأت النور الأبواق التي تفتتح التوليفة وتنهيها بشكلها الأول منذ العام 1953. وثمة مقاطع عدة تم تأليفها في عامي 54و56، وكمل الكل في 26 نيسان 1957، وقدم بقيادة المؤلف في 17 حزيران من العام ذاته.

مع أن عنوان هذا الباليه يعني بالإغريقية(معركة)، فلا علاقة له بما أشيع أنه ينتمي إلى "ثلاثية" تتألف منه ومن (أبولون، ملهم الشعراء، 1928) و (أورفيه أو أورفيوس1947)، وإنما المقصود بخاصةٍ مجموعة قطع راقصة، لها طابع القرن السابع عشر، وتؤلف تسعة تنويعات متصلة أو منفصلة تباعد مابينها فواصل موسيقية قصيرة.

ينقسم هذا العمل، من الوجهة النظرية، إلى ثلاثة أقسام تعزف بلا انقطاع. أما الفرقة الموسيقية فهي كبيرة جداً، لكنها لا تستعمل إلا بمعدل فرق صغيرة ذوات تنوع واسع في الألحان [نشير هنا إلى استعمال آلة المندولين - التي أُسند اليها دورٌ منفرد في تنويع فاتن "على الطريقة القديمة" - وآلة البيانو والطبل والصنَّاجات]. ويتجاوب مع هذا التنوع طبعا تنوع في الأساليب: رقصات شعبية، رقصات على الطريقة الفرنسية ، تجمع رقصات ذوات طابع هندي إلى حدٍ ما، أسلوب من أساليب البلاط، أسلوب فيه حذلقة...إلخ. مروحةٌ تتسع أيضا بالاستعمال المتطابق للتقنيات الصوتية والسيريالية أو الدوديكافونية(وهذا يشمل النصف الثاني من

العمل، الأمر الذي بدا لأنصار هذه الموسيقا على قَدْرٍ من المرح والطلاقة والجرأة لايحتمل).

والواقع أن سترافينسكي لم يكن يهتم إلا بتطبيق مبادئه الدائمة، والمتعة التي نجدها في باليه (آغون)، ونجاحه المنقطع النظير، يؤكدان أن هذا الموسيقار الشهير خالد خلود الفن والحياة على الرغم من الانتقادات التي وجهت إليه والتي غالباً ما اكتسبت طابع المغالاة.

9_ تقدم المتهتك : بعد نجاحه المتواصل في أعماله الاتباعية - الكلاسيكية الجديدة التي ازدهرت في العام 1948، فكر سترافينسكي، كما سبق أن نوهنا، بالاشتراك مع الشاعر الأنكلو - أمريكي و.ه. أودن في مسرحية غنائية تـــكون "مثلاً وقدوة أخلاقيين"، وتستوحى من مجموعة الصور واللوحات التي أبدعها الفنان البريطاني وليم هوغارت،" وتصور مهنة المتهتك– كما قال ستـرافينسكي – من دون أن تستوحي أي طراز خاص. وهكذا اتفقنا على أن تكون هذه الأوبرا على أسلوب موتسارتي - إيطالي نكن له، نحن الاثنين، كثيراً من الإعجاب".

كتب شستر كالمان حوارات الكتيب الرمزي الذي اقترحه أودن، وانهى سترافينسكي التوليفة بعد ثلاث سنوات. وعرض هذا العمل للمرة الأولى في مهرجان البندقية عام 1951 في توزيع متألق: ووافق ذلك رجوع المؤلف إلى أوربا بعد الحرب العالمية الثانية. نجح العمل نجاحاً باهراً في جميع العواصم والمدن الأوربية والأمريكية التي عرض فيها. ومع ذلك كان ثمة تحفظ عليه من الموسيقيين والنقاد.

استخدم كتيب أودن شخصيات هو غارت بأن أعطاها أسماء رمزية خصصت في تبيان واتهام مايسمى بـ" الجانب المجازي من العمل". وهكذا نجد ريكويل RAKEWELL – وهو مثال الفاسق

والغادر المتكامل - الذي يسبب تعاسة آن ترولوف ANN TRULOVE العاشقة الشريفة المخلصة - بانغماسه في حياة الفجور والانحراف. كما نجد نيك شادوف NICK SHADOW(الظل)، ومفيستوفيليس MEPHISTOPHELE الذي يظهر أقل شأناً مع فاوست FAUST جديد، وشخصيتي دون جوان DON JUAN وبيرغنت PEER GYNT. وستكون فدية هذا السباق الجهنمي نـــــحو "الهاوية" اللعنة والجنون، وتقع اللعنة بخاصة على ريكويل لأنه نافق وتظاهر بحب لايؤمن به.

سمحت اللهجة المسرحية لسترافينسكي أن يستعير علىنحو مشروع روح التقاليد والأعرف الغنائية السائدة في القرن التاسع عشر، وسوغ له ذلك المجاز الذي كان عليه أن يسكبه في قالب موسيقي للتعبير عما استعاره. وتتألف (تقدم المتهتك) من تتابع من المشاهد المنفصلة، مع ألحان فردية وثنائية وجامعة، تربط بيها إلقاءات ملحنة يرافقها الأرغن. ويخضع كل مشهد منها - أو كل جزء أو كل عرض - إلى أكثر القواعد أكاديمية: قسمان أو ثلاثة أقسام مع إعادات من البدايات، وأسلوب تزييني مزخرف، وفرق مختصرة. ولابد هنا من الإشارة إلى استعمال الأبواق في صوتها العالي، وهو تألق من الموسيقار مزاجي سمح بإلغاء آلة التوبا - وهي بوق موسيقي كبير ذو تعاريج- وكذلك إلغاء الطبول.

ومهما يكن من أمر هذا التطور فمن الظاهر أن هذه الطريقة لم تلهم موسيقارنا إلهاماً مستديماً وكافياً. وهكذا تنجم عن ذلك رتابة مرهقة إلى حد ما على الرغم من التنوع الكبير للإيقاعات والموضوعات.

وثمة أيضاً شيء من الإطناب في رسم الملامح العامة لهذه المسرحية الغنائية، وإن تكن اللوحات فيها ناجحة جداً، وتدل على أن من ألفَّها هو معلم حقيقي بلا جدال أو شك. أما المجموع فيظل

خاضعاً للتقاليد والأعراف التي أعيد إحياؤها والتي تمُّت بصلة إلى الأسلوبين الجرماني والإيطالي.

ومع أن سترافينسكي رفض طوال حياته سهولة اللجوء إلى اللازمات الموسيقية والأغنيات المستديمة، فقد سقط تحت ضربة التنافر أو التباين، ولعل هذا السقوط النسبي هو الذي جعله يتأمل من جديد في مصدر جماليته: فبعد سبعة أشهر تقريباً من وفاة الموسيقار شونبرغ (19)سلك المعلم الشيخ في (سباعيته) طريق الموسيقا السريالية أو الدوديكافونية.

هوامش

1_ ريمـــسكي - كورســـاكوف (نيكولاي أندرييفتيش) مؤلف موسـيقي روســـــي (1844 - 1908). كشف عن المدرسة الروسية في أثناء إقامة معرض باريس لعام 1889. تشهد صفحاته الأوركسترالية (افتتاحية الفصح الأكبر الروسي، وشهرزاد) على سيطرته العظمى في مجال التوزيع الاوركسترالي.وفيما عدا عمله (كونشرتو البيانو،1882) وبعض أعماله لموسيقا الحجرة، فقد تميز في المسرحية الغنائية أو الأوبرا إذ تعلق بأساطير الروسيا الوثنية ونبغ في الواقعية الشعبية العزيزة على قلوب "جماعة الخمسة" التي كان هو من ضمن أفرادها. له عدة أوبرات غنائية أشهرها (الديك الذهبي،1909).

2_ سيرج دياغيليف SERGE DIAGHILEV: مشجع للآداب والفنون ومدير الفرقة الروسية (1872 -1929). مخرج الباليهات الروسية (1909). مخرج بتروشكا، طقوس الربيع، طائر النار).

3_ إرنست أنسيرميه ERNEST ANSERMET: قائد أوركسترا ســـويسري (1883 - 1969). مؤســـس فرقة (سويس روماند). اختص بعزف التراثين الفرنسي والروسي.

4_ شارل - فرديناند راموز CHARLES FERDINAND RAMUZ: كاتب سويسري يكتب بالفرنسية (1878 - 1947). له روايات تعبر عن شاعرية الطبيعة وحياة الريف. من أشهر أعماله (الرعب الكبير في الـجبل،1926).

5_ الراغ تايم RAGTIME: نمط مبكر من موسيقا الجاز، خصوصاً موسيقا البيانو المنفرد التي تطغى عليها صفة التأليف أكثر من صفة الارتجال، وأشهر ممثل لذلك النمط هو المؤلف وعازف البيانو الأمريكي الزنجي سـكوت جوبلـين (1868 - 1917).

6_ جان كوكتو JEAN COCTEAU: كاتب فرنسي (1889 - 1963). تجلت موهبته في قصائد وروايات (الأبناء المزعجون، 1929) ومسرحيات (الآباء المزعجون، 1938) كما تجلت في أفلام (دم الشاعر، 1931)، (الحسناء والوحش، 1946)،(أورفيه، 1950)، وفي عدة رسوم. عضو في الأكاديمية الفرنسية.

7_ كلاوديو مونتيفيردي CLAUDIO MONTEVERDI: مؤلف موسيقي إيطالي (1567 - 1643). أحد مبدعي الأوبرا الإيطالية. له عدة أوبرات منها (أورفيو،1607)، (آريانا، 1608)، (عودة أوليس، 1641)، (تتويج بوبيه،1642) – وبوبيه إمبراطورة رومانية (توفيت نحو 65م.) خليلة نيرون تزوجها عام62م. ثم قتلها برفسة من قدمه في فورة غضب، ثم دعا إلى تأليهها .- كما أن لهذا المؤلف الموسيقي تسعة كتب ملأها بالأعمال الغنائية الدينية والدنيوية، وقد أحدثت ثورة في اللغة الموسيقية نوعاً ما. كان مشرفاً على الموسيقا في كنيسة سان مارك بمدينة البندقية. وله أيضاً بعض قداديس ومزامير.

8_ ويستان هيوغ اودن WYSTAN HUGH AUDEN : كاتب أمريكي من أصل بريطاني (1907 - 1973) . تشهد أعماله الشعرية على تطوره من الالتزام الاجتماعي والسياسي إلى قبول الوضع المسيحي، من أعماله (عصر القلق).

9_ وليم هوغارت WILLIAM HOGARTH: رسام ونحات بريطاني (1697 - 1764). أعماله تفتتح العصر الذهبي لفن الرسم البريطاني: له صور شخصية فيها عفوية وقدرة على التعبير. كما أن له مجموعات من الدراسات عن الأخلاق والعادات والطبائع حيث الكاريكاتيرية تلتقي بهموم الدعوة إلى مكارم الأخلاق.

10_ النزعة الأبولونية – الديونيزية: 1_ الأبولونية: نسبة إلى أبولون إله الجمال عند الاغريق. وتعني هذه النزعة أو الصفة عند الفيلسوف الألماني فردريش نيتشه التوازن، اللياقة، الاعتدال. 2_ كما تعني النزعة أو الصفة المناقضة لها وهي الديونيزية، نسبة الى إله الخمر عند الإغريق، عدم التوازن والإغراق في التباهي والانتفاخ بحسب نيتشه أيضاً.

11_ الموسيقا السيريلية والدوديكافونية SERIELLE et DODECAPHONIQUE
:1_ الدوديكافونية أو اللانغمية هي نظام جديد في الكتابة الموسيقية غريب عن القواعد المقامية (اللامقامية).وهذا النظام اخترعه الموسيقار النمسوي أرنولد شونبرغ بدءاً من العام 1908. بعض الأعمال التي ألفت على هذا النظام هي: (بييرو الممسوس)،(مقطوعات للفرقة مصنف16)، (ارفارتونغ) لشونبرغ في عام 1912/ (فوزيك) عام1925 للموسيقار النمسوي ألبان بيرغ (1885 - 1935) / (سفاسف أو ترهات) عام 1913 للموسيقار النمسوي أنطون فون فيبرن

(1883 - 1945). 2_ السريالية: في نحو العام 1923 أرسى شونبرغ اختراع النظام الدوديكافوني، وهو مبني على تتابع اثنتي عشرة نغمة لاعلاقة لها إلا فيما بينها. وما من نغمة يجب أن يعاد سماعها قبل توالي الإحدى عشرة الباقية.

أهم ممثلي هذه الحركة: أ) في فرنسا: قائد الأوركسترا والمؤلف الموسيقي بيير بوليز في (مطرقة بلا معلم 1955) للشاعر الفرنسي رنيه شار. ب) في ألمانيا: ك. شتوكها وزن. ج) في النمسا: فيبيرن. د) في بلـجيكا: هنري بوسـور. هـ) في إيطاليا: بيريو، مادرنا، نونو.

12_ ميشيل فوكين MICHEL FOKINE: راقص ومصمم رقصات روســي (1880 - 1942) أحد مبدعي ومنظري رقص الباليه الحديث. كان معاوناً لسيرج دياغيليف. صمم رقصات (الأمير إيغور)، (طائر النار)، (بيتروشكا)،(شبح الوردة)...

13_ موريس رافيل MAURICE RAVEL: موسيقار فرنسي (1875 - 1937). أكثر المبدعين المحدثين اتباعية - كلاسيكية -. من أعماله ذات الطابع الغنائي (الساعة الإسبانية 1911)،(الطفل والرُقي،1920 - 1925). وله أعمال أوركسترالية (الفالس،1919 - 1925). وله (البوليرو، 1928)، وباليهات منها (دفنه وكلوويه،1909 - 1912) . ومن تآليفه للبيانو (ألعاب الماء، 1901)، (كونشرتو بيانو لليد اليسرى، 1931) كذلك ألف سلسلة من الأغنيات (شهرزاد،1903). أبدع في دقة الرسم الغنائي وفي الغنى الأوركسترالي.

3_ فاسلاف نيجنسكي VASLAN NIJINSKI: راقص روسي من أصل بولوني (1889 -1950). أعظم راقص في عصره. أبدع (شهرزاد)، ثم لفرقة الباليه الروسية (شبح الوردة)،(بتروشكا) – على تصاميم راقصة لزميله في الرقص ميشيل فوكين - . حين أصبح مصمم رقصات صمم رقصتي الباليه الشهيرتين (أصيل إله الحقول للمؤلف كلود ديبوسي وتقديس الربيع 1913) – شقيقة

نيجنسكي وأسمها بونيشلافا نيجنسكي (1891 - 1972): راقصة "مسرح ماريينسكي" و" فرقة البالية الروسي" ،"ومصممة رقص، من أعمالها (العرس، 1923) لسترافينسكي.

4_ جورج فردريش هندل (1685 -1759) = مؤلف موسيقي، ألماني حصل على الجنسية البريطانية عام 1726 . قضى قسماً كبيراً من حياته في لندن. بالإضافة إلى سوناتاته وكونشرتاته الموسيقية ومقطوعاته للرقص (موسيقا المياه، فقد خلف لنا أوبرات (رينالدو)، وبخاصة موشحات دينية (المسيح) وسواها، حيث تهيمن الجوقات الغنائية. يتميز أسلوبه بالعظمة والغنائية، وبرع في تقديم توليفة جديدة عملاقة من جملة الأساليب الإيطالية والفرنسية والجرمانية والإنكليزية.

5_ أرنولد شونبرغ: مؤلف موسيقي نمسوي (1874 -1951). منظِّر اللامقامية المؤسسة على السيريبلية الدوديكافونية. له (مجموعة من الأغاني وميلودراما)، (بييرو الممسوس،1912)، أعمال موسيقا الحجرة ..الخ . أثر تأثيراً عميقاً في موسيقا القرن العشرين.

دراسات وأبحاث

آ الملامح العلمية للموسيقا العربية: نظرة نقدية لمرحلة الانتقال من القرن العشرين إلى القرن الحادي والعشرين

باسم حنا بطرس
مدير تحرير مجلة الموسيقا العربية/العراق

تمهيد

أولاً:
بتأسيس معهد الموسيقا الشرقي، هكذا كان اسمه، في القاهرة سنة 1929، تم إرساء حجر الزاوية لتوجيه الموسيقا العربية وجهةً نحو التأصيل العلمي لهذه الموسيقا، تأسيساً على كون المعهد يشكّلُ ولادة أفكارٍ تربوية موسيقية في مصر في تلك الفترة. وهو الحَدَث الأول من نوعه في عموم الوطن العربي. فكان افتتاحه حافزاً للتحرك نحو عقد مؤتمر عام يختص بشؤون الموسيقا (الشرقية). بهذا تم توجيه الدعوة إلى نخبة من أساتذة الموسيقا في (الغرب) من الذين كان لهم اهتمام بالثقافة الموسيقية العربية، بهدف (وضع القواعد العلمية) لها.

افتتح مؤتمر الموسيقا العربية،الذي درجنا لاحقاً على اعتباره (المؤتمر الأول للموسيقا العربية)،في قاعة المعهد، في الثامن والعشرين من آذار/مارس 1932، تحت رعاية الملك فؤاد الأول. (1)

من بين أولويات مهام المؤتمر كانت المسائل الآتية: (2)
1_ تنظيم الموسيقا العربية على أساس متين من العلم والفن، تتفق عليه جميع البلاد العربية.
2_ بحث وسائل تطور الموسيقا العربية.
3_ إقرار السلّم الموسيقي.
4_ تقرير الرموز التي تكتب بها الأنغام.
5_ تنظيم التأليف الناطق والصامت (الغنائي والآلي).
6_ دراسة الآلات الموسيقية الصالحة.
7_ تنظيم التعليم الموسيقي
8_ بحث المؤلفات الموسيقية من مطبوع ومخطوط

9_تسجيل الأغاني والأنغام القومية في كل هذه الأقطار.

تنفيذاً لهذه المهام، تمّ تشكيل سبع لجان فنية، من بين صفوف المؤتمر، على أن تنجز هذه اللجان دراستها خلال أسبوعين، تناقش التقارير الصادرة عنها خلال أسبوع.
هذه اللجان هي: (3)
1_لجنة المسائل العامة.
2_لجنة المقامات والإيقاعات والتأليف.
3_لجنة السلم الموسيقي - إثباته وتدوينه.
4_لجنة الآلات.
5_لجنة التسجيل.
6_لجنة التعليم الموسيقي.
7_لجنة تاريخ الموسيقا والمخطوطات.

ثانياً:
القرن العشرون، مرحلة المؤسسات العلمية في الموسيقا العربية.

1) الأسباب الموجبة لاختيار الموضوع:
1_1 يمثل انعقاد المؤتمر الخامس عشر للمجمع العربي للموسيقا*، ملمَحَيْن مهمّين: الأول كون المؤتمر أول نشاط يقام للمجمع على أرض لبنان، منذ انبثاق المجمع في العام 1971، تصاعداً بإسهامات لبنان الجادة والمتواصلة منذ مرحلة تأسيس مجمعنا، ومتابعة أعماله ونشاطاته على نحو جدّي. (4)
1_2 أما الثاني،من الأهمية بمكان، فهو ملمحٌ يؤشّر كون هذا الاجـــتماع (المؤتمر) هو الأخير ختاماً لسلسلة أنشطة وأعمال وملتقيات المجـمع، خلال القرن العشرين، لذا:

* قدم هذا البحث في المؤتمر الخامس عشر للمجمع العربي للموسيقا الذي عقد في جامعة القدس - الكسليك في بيروت عام 1999.

فالمجمع العربي للموسيقا: يستودع قرناً ويستشرف قرناً جديداً قادماً(5).

1_3 يُشكّل موضوع مستقبل الموسيقا العربية، اهتماماً ذاتياً لدى الباحث، وهاجساً عنده. إذ تناوله في سياق نقدي في مداخلاتٍ عدةٍ أسهمَ بتقديمها إلى الندوات التي عقدتها الهيئات الموسيقية العربية، والمجمع ضمنها، في محاولةٍ لاستشراف ما يُنتظر لهذه الموسيقا العربية – الإنسـانية الحضارية - من مستقبل.

1_4 بروز حالة التباين الحاد، بمستوى التنافر في أحيانٍ كثيرة، بين التنظير الفكري (العلمي) في الموسيقا العـربيةِ، عبر الـطروحات التنـظيرية للعاملين في ميادين علوم الموسيقا، من جهة، وبين التطبيقات العمـلية السائدة في الحرفة الموسـيقية، من جهة أخرى. (6)

لذا قد يكون الموضوع مدعاة للتحفيز والاستثارة. لكنه لن يكون في مقدوره التصدي لظاهرة التحوّل من معطيات الأصالة في الموسيقا العربية، نحو الجري المتسارع لهاثاً، المتمثل بالاستخدامات الواعية وغير الواعية، على حد سواء، لمعطيات القرن العشرين، الإلكترونية الباهرة، بوصفها بدائل راجحة لمعطيات الأصالة المذكورة.

لكنه جرسُ إنذارٍ ينبغي الطرق عليه بقوّة للتنبيه والتبليغ، في أقل اعتبار!!

2) عودة إلى ملامح القرن العشرين

ثمة حقائق مثيرة تتصل بالوضع المتمرّد والمتفرد الذي اتّسَمَت به العقود العشرة المتوالية للقرن العشرين، عن غيرها من القرون التي مضت.

فالتمرد، في بعض أشكاله، كان سمةً بارزةً من سمات مرحلة القرن العشرين، نضالاً للشعب العربي، ثورةً على السيطرة

الأجنبية، أوصلَ الأمة العربية إلى مراتب الاستقلال السياسي لكامل أقطارها تباعاً. نتيجةً لذلك، انطلق الإنسان العربي حرّاً لاستنهاض وشعّ خبايا فكره، بعد انغلاقٍ وقتي على الذات خلال فترات سباتٍ طويلٍ عاشته الأمة بهواجسها لقرونٍ عدّة.

انطلق الإنسان العربي مارداً من قمقمه، مشمراً عن سواعده، ليَسْتَنْبِتَ ويزرعَ ويذرّ خصباً في تربة أرضه، إبداعات فكريةً خلاقةً باهرة، من بنات أفكاره، لكنه كان في صراعٍ لجوج لملاحقة الزمن. وهو، في حقيقته، صراعٌ مع الذات، للارتقاء بسُبُل الحياة، في شتى ميادين المعرفة، لحاقاً بمضامير التقدّم التي بلغتها أممٌ أخرى.

ومن بين تلك الحقائق، أن بلغَ الصراع الفكري، مع الذات أيضاً، حداً ما عاد بإمكان المفكر العربي القويم التوقف في مسيرته. لكنه، برغم ما أوتي من عزمٍ وتصميمٍ، ناله نوعٌ من القنوط، لتلكؤ قابليته في استثمار ما يمكن استثماره، في تلبية ما لديه من طموحات، فاتخذ موقف التصدي، حين وعى حاجته لمثل هذا التصدي للواقع، في مواجهةٍ مع صراعات الزمن ذاته، مستعيناً بكل ما توافر ويتوافر أمامه من سبلٍ ووسائل، وإن كانت ناشئة من خارج محيطه الاجتماعي والثقافي.

3) من ملامح القرن العشرين:

اتّصفَ القرن العشرون بملامح خاصة، مغايرة للأزمنة السابقة، كما أسلفنا. فالإنسان العربي، انفتحت أمام أعينه مجالات التطلّع، وانفتحت أمامه سبل التعرف إلى ما يحدث في العالم من تطورات في كل المجالات، فتناهى لديه حبٌ بنوع من الهيجان

المتسارع لنيل مبتغاه من التطوّر، وإن جاء ذلك في شكل تقليدٍ نسْخي لما كان أو صار عند الغير. فاختلطت الأوراق، بين ما هو نابع ارتكازاً من الذات الصميم، وبين ما كان متأتياً من التقاليع المسْتَنْسَخة الوافدة من مناشئ خارجية، وهذه الأخيرة، تمتلك قوة النشر والاتصال والتأثير على الغير.

وبرغم ما يمتلك العرب من عمقٍ تاريخي مشهود، فقد صرنا من بين أولئك **غير المقلّد المستنسِخ**. (7)

ملمحٌ جدير بالتأمل: الصراع الفكري

ما كانت الموسيقا بمعزلٍ عن التأثر بأجواء الصراعات الفكرية، التي تناولت كل أمرٍ من أمور الحياة، دينيةً وثقافيةً واجتماعيةً وسياسيةً، وغير ذلك كثير. فقد وجدت الموسيقا نفسها في خضمّ هذا الصراع، إذ كانت جاهزةً لتنال حصتها بالكامل وبحصص متزايدة. وتأثير هذا الصراع يبقى الأكثر خطورةً في مجالات الموسيقا. لأن الموسيقا، التي تتعامل مع المشاعر الحسيّة غير المادية للبشر، تبقى، ببساطة، الأكثر تأثراً وتأثيراً بإفرازات الزمن من بين صنوف المعرفة كافة.

4) الموسيقا العربية، إلى أين؟

~~إذا واجَهَنا الغيرُ بسؤال عن ملامح (هوية) الموسيقا العربية~~ للقرن العشرين، بوصفها مرحلة تاريخية من بين المراحل، فكيف يكون جوابنا؟

ما عاد بالإمكان، ونحن على مشارف الألف الميلادي الثالث، معرفة كُنْه وهوية موسيقانا العربية للقرن العشرين، كملمحٍ في أقل اعتبار، بحكم ما نالها من التأثيرات الكثيرة، ولما تزل الناجمة من مصارعات الذات الموسيقية في سبيل الحداثة والتطوير، فأفقدتها بعض ما كان لها من هوية انتماءٍ قومي. (8)

هنا تنتهي المقدمات!!! إنه صراعنا مع الذات. نريده من أجل العلم.

ثالثاً: قراءة في بعض أفكار منظري الموسيقا العربية

* يقول د.سعد الله آغا القلعة، الأستاذ بكلية الهندسة بجامعة دمشق، في بحثه الموسوم "نظرية الأجناس المتداخلة" (9)، في فصل (الحداثة وتطور مفهومها في الموسيقا العربية):

اتسمت قراءات المؤلفين الموسيقيين العرب لتطوير الموسيقا العربية، بسمة الاعتماد على أساليب الموسيقا الغربية الكلاسيكية، بحيث أصبح الناتج الموسيقي العربي في غالب الأحيان، ومع استثناء بعض المحاولات الجادة، عبارة عن توليفة من جمل لحنية شرقية، معالجة بتلك الأساليب، بغية إضفاء مسحة من المعاصرة عليها. لقد أصبح تحقيق الحداثة في الموسيقا العربية يقاس بمدى التقارب مع تراث الغرب، دون النظر إلى الاختلافات الجوهرية في الأسس، بين موسيقانا وموسيقاهم.
-اعتماد أساليب الموسيقا الغربية الكلاسيكية في تطوير الموسيقا العربية.

---

* سليم سحاب (لبنان)، يقول في بحثه الموسوم هل يمكن تطوير الموسيقا العربية باستعارة الهارمونيا الكلاسكية الغربية؟ (الهامش 9 أعلاه):

إن عقد النقص أمام العالم الأوروبي قد شوشت كثيراً احتمالات الاستفادة من العلوم الموسيقية الأوروبية، فأصبح استعمال "الكليشيهات" الهارمونية هو الطابع المشترك لكل من أراد استعمال الهارمونيا في التوزيع الموسيقي، دون الأخذ في الحسبان أن الهارمونيا الأوروبية وُضعت لتلائم طبيعة اللحن الأوروبي، البعيد كل البعد عن طبيعة اللحن العربي، وسنرى لاحقاً وجه الاختلاف هذا.

* خيراً فعل د. فتحي الخميسي (مصر)، حين جعل أزمة الفكر الموسيقي العربي عنواناً لبحثه المقدم إلى ندوة مستقبل الموسيقا العربية (10) إذ قال:

ومظاهر تلك الأزمة واضحة تماماً، فأغلب الجهود النظرية المبذولة في زمننا لم تفضِ صراحةً إلى حلول مرضية ومقنعة حتى النهاية، وكيف لنا بتلك الحلول المرضية، بينما الأساس النظري العلمي نفسه مهتز! كيف لنا بها بينما العلوم الموسيقية تعاني ارتباكاً أشد وطأةً؟

الأزمة القائمة في التنظير الموسيقي العربي، تكمن في افتقاره لقدرات التوصل إلى حلولٍ مرضية ومقنعة حتى النهاية، لأن الأساس النظري العلمي نفسه مهتز.

* أما الأكثر إثارةً في هذه المعالجات، فقد تمثّل في البحث الذي شارك فيه مهندسان، مع الدكتورة إيزيس فتح الله ،الأستاذة في كلية التربية الموسيقية في جامعة حلوان مصر، بعنوان كيفية تثبيت السلم الموسيقي للموسيقا العربية، جاء فيه قولهم:

...وقد أوصى الأستاذ يحيى الليثي، في آخر البحث، بضرورة تحديد أبعاد السلم الطبيعي العربي، وخاصة درجتي السيكاه والأوج، حتى يتم تقدّم الموسيقا العربية. وكانت هذه الإشارة هي الاتجاه العام لأعضاء هذه الحلقة أيضاً...(11)
إن تقدّم الموسيقا العربية صار مشروطاً بتحديد أبعاد السلم الموسيقي العربي، أي بتحويله إلى سلمٍ معدّل.
أين تبقى درجة السيكاه أو الأوج، في تعديل درجات السلم العربي؟!!

* لعزيز الشوان (مصر) رأي في معالجة واقع (التراث والحداثة)، فقد أورد في بحثه الموسوم بين القديم والجديد - الرؤى المستقبلية للموسـيقا الـعربية(12) قوله:
المقصود بالحداثة هو ذلك التطور الذي يجب أن يطرأ على الموسيقا العربية، والمصرية بوجه خاص. بحيث ينتقل التعبير بالموسيقا أو الغناء من التخت (مهما كثُر أعضاؤه) إلى الأوركسترا السيمفوني.
~~تغيير الأداة التعبيرية (بالتحول من التخت الشرقي مباشرةً إلى~~ الفرقة السمفونية) يقود إلى تطوير الموسيقا العربية!!!

* أما الشيخ توفيق الباشا، الغني بالممارسة الفنية العملية، فيقول في بحثه الموسوم تعدد الصوت في الألحان العربية وإمكان وضع هارمونيات في الموسيقا العربية (13):
لا بد من كلمة ردّ على من يقولون ويتخوفون على موسيقانا من العلم والتقنية الفنية التي حملت إلينا بجملة ما حملت من فن التناغم والتعدد الصوتي (الهارموني - الكونتربوينت والفوغا ومتفرعاته مع فن الكتابة الأوركسترالية):

إن الخوف من التدخل الغريب على الفكر والثقافة والفن يجد ما يبرره عند من لا تراث ولا أصالة حضارية تحصنهم ضد التطبّع والانحراف ونسيان الذات. أما نحن فلنا تراثنا وأصالتنا العريقة والمجذرة فينا، الحاجز الأقوى ضد التغرب والتهجين.
إذن لا خوف على من يمتلك تراثاً وحضارةً عريقتين، من اعتماد أساليب تعددية الأصوات في البناء اللحني للموسيقا العربية.

* أما كفاح خوري (لبنان - أمين المجمع العربي للموسيقا) فيقفز متوثباً نحو استخدامات الكومبيوتر في الموسيقا العربية، متصدياً لمواقف التخوف من التطور العلمي الحديث، في بحثه الموسوم: ~~الكومبيوتر ومستقبل علوم الموسيقا العربية (14)، ليوصي قائلاً:~~

توصية: وفي الختام أقترح إدخال تخصص البرمجة الموسيقية بالكومبيوتر مناهج التعليم العالي، إذا كنا حريصين على أن يكون المتخصص الموسيقي هو صاحب الكلمة الفصل في كل ما يتعلق باختصاصه في نطاق الكومبيوتر والإنترنيت.
هاهي إذاً، نقطة التحول من القرن العشرين إلى القرن الحادي والعشرين....ترى، كيف ستكون الموسيقا العربية كمبيوترياً؟

رابعاً: المسيرة العلمية للموسيقا العربية في القرن العشرين

سبعة عقودٍ ونيف من الزمن، تحوّل خلالها الصراع مع الذات الموسيقي، من الصمت المنزوي في زوايا العتمة، إلى السطح، ليطفو بارقاً في العلن. بان ذلك في مؤتمر القاهرة لعام 1932، فهو الحدث الموسيقي العربي الأول في التاريخ القريب. ليُصبح انعقاد ذلكم المؤتمر، علامة مضيئة في جبين التاريخ العربي المعاصر، بل محرك لاستنهاض الفكر العربي نحو تدارس ومعالجة أمور الموسيقا العربية بالاتجاه العلمي المطلوب.

لذا أولى (المجمع العربي للموسيقا) مؤتمر 1932 عنايةً خاصة (15)، بوصفه منطلقاً لمد جسور التواصل لمعطياته مع ما تلاه من ندوات ومؤتمرات، وبخاصة المؤتمر الدولي الثاني للموسيقا العربية المنعقد في بغداد في العام 1964 (16)، بعد سبات آخر دام أكثر من ثلاثة عقود، منذ مؤتمر 1932، فكان أن منح هذا المؤتمر قوة دفع محفزة لجامعة الدول العربية، كي تُعنى بتأسيس صرْح قومي مركزي للموسـيقا العربية، فكان المجمع العربي للموسيقا الذي انطلقت شرارته الأولى توصيةً من مؤتمر بغداد، ليؤسّس من خصب التربة الليبية.(17)
منذ ذلك الحين، تعاقبت حواضر الأمة العربية متنافسةً تنافساً حضارياً، في تنظيم مؤتمرات الموسيقا العربية المتوالية، مكرسة

لكل حلقة منها موضوعاً محورياً للتدارس (علمياً) فيه. تحوّل انعقاد مؤتمرات الموسيقا العربية، بالتالي، إلى نوع من الظاهرة، ظاهرة ثقافية حضارية، تركت الكثير الكثير من النتائج (العلمية) البارقة، جاهزة للاعتماد والتطبيق، إن أُريد لها ذلك.(18)

خامساً: نتائج المؤتمرات العلمية عند التطبيق والاعتماد

برغم بريق الظاهرة هذه، ظلت الدراسات ومناقشاتها وتوصياتها، قابعةً في ثنايا القرطاس المُحبّر، دون أخذٍ بها من لدن الهيئات المسؤولة، من مؤسسات الموسيقا العربية، الثقافية والتربوية والإعلامية والتعليمية. فلو (قُدّرَ) لتلك النتائج التي خرجت بها الحلقات الدراسية العلمية أن تأخذ طريقها نحو التطبيق والاعتماد، لكان للموسيقا العربية، أجل: (الموسيقا القومية لأمة العرب)، أن تنهض من سباتها وتنفضَ عنها الكثير الكثير مما طرأ فيها وعليها من ملامح أبعدتها شيئاً أو أشياء، عن هويتها القومية.

سادساً: الوقائع والمؤشرات

لستُ هنا بصدد متابعة سلسلة مؤتمرات الموسيقا العربية المتوالية ونتائجها، فهي منشورة في مختلف الأدبيات الصادرة عن المجمع العربي للموسيقا وبخاصة مجلته المركزية (الموسيقا العربية) والمحافل الموسيقية والثقافية في أقطارنا العربية.

عودة إلى صراع الذات:

إن من أبرز سمات القرن العشرين، وبخاصة خريف أيامه الأخيرة، صراع الذات مع مغريات التطور العلمي، المتمثلة بالمستحدثات العلمية في الصناعة التكنولوجية الباهرة، صراع الذات الذي أقصده هو: كيف يتسنّى للمرء، وبخاصة نحن المنضوين تحت منظومة ما يُعرف بـ (شعوب العالم الثالث)، كيف

له أن يدرك ماهية هذا التطور العلمي وطريقة التعامل به في المسائل الحسية غير المادية، وتأثيره عليها حتى يتسنى له، مرةً أخرى، استثماره اعتمادياً وليس اعتبارياً مجازياً، في خلق نمط حديث للموسيقا بمنهج علمي شريطة أن لا يؤتي هذا على رجاحة هوية الانتماء القومي للموسيقا، كضرورة حضارية.

لعل من المفيد التذكير بما قام ويقوم به المجمع العربي للموسيقا في هذا المجال، فقد تناول البحث والمناقشة، واستعان بذوي الاختصاص العلمي للتكنولوجيا، كما في ندوته المخصصة لمحور (استخدام التكنولوجيا المعاصرة في الموسيقا العربية) في العام 1996، والثانية المختصة بمحور (مستقبل الموسيقا العربية في ظل التكنولوجيا المعاصرة) في العام 1998.

قلت في مستهل ورقتي المقدمة إلى الندوة الثانية (19)، الآتي: ....فالموسيقا عند المجمع العربي للموسيقا - كهيئة أكاديمية علمية قومية للموسيقا العربية تعمل تحت سقف جامعة الدول العربية- (علوم) قبل أن تكون فنوناً مجردة، تحتاج إلى تدارس مشاكلها، وبخاصة بموازاة إفرازات القرن العشرين الحالي...إلخ (20).

دعونا ننصف أنفسنا، ثم ننصف تقولاتنا، ولا أقول أقوالنا. في الموسيقا العربية للقرن العشرين، في الإطار المتجرد، دعوني أسترجع معكم، أولاً، من ذاكرة أيام مؤتمرات الموسيقا العربية المتوالية المنعقدة عربياً ودولياً، التي قدمت فيها الدراسات الجادة والبحوث الموضوعية ونالت إشباعاً بالمناقشة والتعقيب والتصويب (21)، لهذا الغرض، اخترت لكم مقاطع من أحدث ما قدم من بحوث، الواردة تحت (ثالثاً) أعلاه.

ترى، إني أتساءل هنا:

* ألا يمثل ذلك توجهاً علمياً، حتى لو كان، حسب تصور البعض، جهداً اجتهادياً؟
* هل يحق لنا أو لغيرنا الانتقاص من أي جهد كان في الاتجاه العلمي، ونسقط ما قام به أولئك المجتهدون من عناية في تدارس مشاكل الموسيقا العربية؟ بينما غط الآخرون سباتاً، ضيوفاً على تلكم المؤتمرات والندوات بدون جهد يذكر! (22).
ومرة ثانية، لو اتخذنا الموقف المتجرد غير المنحاز، لأنصفنا أنفسنا، وأنصفنا التاريخ، في آن.

ختامها مسك...

كثيرة هي الطروحات المتناولة لمشاكل الموسيقا العربية، من جوانب عدة، والتي تمتلك أحقية طرح الأفكار الذاتية في القضية المعالجة. وكثيرة هي الدعوات لاعتماد النهج العلمي في الموسيقا العربية، كما أن إفرازات القرن العشرين من مثل هذه الدراسات النظرية والتطبيقية، سواء اتفقنا معها أم لم نتفق، هي كثيرة ومتكاثرة. لقد أوصلنا القرن العشرون إلى مرحلة التثاقف في التعامل مع الموسيقا العربية. والتثاقف هو: (لفظة جديدة تعني تبني شعب ما لثقافة مختلفة عن ثقافته).
وتُعرِفه الموسوعة العربية بـ: (دراسة الصيرورة الناتجة عن اتصال حضارتين تتأثر وتؤثر إحداهما في الأخرى) (23).
في الحالين، صرنا نعتمد مبدأ التثاقف هذا في التعامل مع الموسيقا العربية، مهما كانت رجاحة تصرفنا بهذا النحو، فقد وصل الأمر بالموسيقا العربية إلى عصر تغلبت فيه: **موسيقا الفرد الموسيقي، وليس الموسيقا القومية للفـــرد** (24).

نحو الألف الميلادي الثالث:

لكي نتهيأ لاستشراف الألف الميلادي الثالث، فنستقبله بما نمتلك من عمق حضاري ومعرفة متجددة، من جهة، ولكي لا نغرق

أنفسنا بأمواج متلاطمة من التوصيات المحبرة على القرطاس، من جهة ثانية، أرى تحقيق الأمور الآتية:

1_ تقييم وتقويم الدراسات والأبحاث المطروحة كافة، بما يتوافر أمامنا منها، وخلق آلية تمنحها قوة الاعتماد التطبيقي على الأقل، في معاهد الموسيقا ومراكز البحث الموسيقي.

2_ الكف مرحلياً، عن طرح توصيات جديدة مضافة إلى الكم الهائل من التوصيات التي سبق للملتقيات الموسيقية العربية أن خرجت بها، وانتقاء ما هو أفضل، مرحلياً، بهدف الأخذ بها نحو الاعتماد والتطبيق.

3_ بغية إزالة الأسباب التي أعاقت عملية تنفيذ التوصيات، وفي المقدمة منها الأساليب المالية، منح التوصيات المنتقاة، وهي بمثابة العمود الفقري في البنية العلمية للموسيقا، الدرجة العليا في سلم أولويات الصرف المالي للهيئات الموسيقية الرأسية، كالمجمع العربي للموسيقا والهيئات الموسيقية القطرية في مختلف البلاد العربية.

4_ إقامة جسر من التنسيق بين الهيئات الموسيقية العربية، لبرمجة الندوات العلمية الباحثة في الموسيقا العربية، وتخصيص محاور البحث فيها.

دعوة الجمعيات العاملة في مجال علوم الموسيقا العربية، ومراكز البحث الموسيقي، للمساهمة بدراسة هذه التوصيات، كمادة جاهزة للتعامل معها، وطرح نتائج العمل على المؤسسات الموسيقية.

مصادر البحث:

1_ أدبيات مؤتمرات الموسيقا العربية المنعقدة في العراق، مؤتمر بغداد الدولي للموسيقا وندوة بابل العالمية للموسيقا.

2_ أدبيات دائرة الفنون الموسيقية، بوزارة الثقافة والإعلام العراقية.

3_ مجلة الموسيقا العربية، للمجمع العربي للموسيقا والأدبيات الصادرة عنه.

4_أدبيات مهرجان ومؤتمر القاهرة للموسيقا العربية.
5_مجلة روافد موسيقية، الصادرة عن المعهد العالي للموسيقا في تونس.
6_الأرشيف الصحفي.

الهوامش:
1_كتب مؤتمر الموسيقا العربية - القاهرة 1932
2_مجلة الموسيقا العربية، العدد العاشر، يناير/كانون الثاني لسنة 1989، موضوع (ملاحظات حول المؤتمر الأول للموسيقا العربية لعام 1932).
3_اللجان الفنية الخمس الدائمة في المجمع العربي للموسيقا بحسب النظام الأساس له، مطابقة لمبادئ عمل مؤتمر 1932، هي:لجنة التربية والثقافة الموسيقية، لجنة الإنتاج الموسيقي، لجنة الدراسات التاريخية، لجنة الفنون الشعبية، لجنة التراث الموسيقي.
4_لبنان من بين الدول العربية التي أسهمت في تأسيس المجمع العربي للموسيقا، وكان الأب يوسف الخوري من بين الهيئة التأسيسية الأولى له.
5_نظرة ترقبية نحو المستقبل، تنطلق من وقائع أعمال المجمع العربي للموسيقا خلال الربع الأخير من القرن العشرين، للدخول إلى القرن الحادي والعشرين المقبل.
6_أنظر الثبت الخاص بسلسلة المؤتمرات والاجتماعات التي عقدها المجمع العربي للموسيقا منذ العام 1970.
7_د. حبيب حسن توما (ت 1998) يقول في تقريره المنشور في كتاب (الموسيقا وجمهور الغد - Music and Tomorrow's Public, An International Survey) الصادر في نيويورك عام 1981 عن المعهد الدولي لدراسات الموسيقا المقارنة في برلين، بالمجلس الدولي للموسيقا- اليونسكو، ما يأتي:
لو قام المغنّون بالحفاظ على أصالة الموسيقا العربية، لاستحقوا أعلى مراتب التقدير. لكنهم للأسف هدموا القوالب الغنائية، شكلاً

ومضموناً، وذلك عن طريق آلات موسيقية غريبة، مثلاً: الأكورديون والأوبوا والتشيللو والكونترباص، إلخ....
بمعنى آخر: آلات مستوردة من أوروبا، وكذلك استخدام إيقاعات ومضامين موسيقية أجنبية. وبذلك، يتم إفساد الذوق العام للجمهور.
8_ندوة مجلة الموسيقا العربية حول آفاق ومستقبل الموسيقا العربية، المنشورة في العدد الثامن، مجلة الموسيقا العربية.
9_كتاب مهرجان ومؤتمر الموسيقا العربية، الأبحاث، حول المقامات العربية، إصدار دار الأوبرا المصرية بالقاهرة عام 1998.
10_كتاب مهرجان ومؤتمر الموسيقا العربية، الأبحاث، لندوة مستقبل الموسيقا العربية، إصدار دار الأوبرا المصرية بالقاهرة عام 1998.
11_الهامش 10 أعلاه.
12_الهامش 10 أعلاه.
13_يعدّ الأستاذ توفيق الباشا صاحب مدرسة خاصة في التعامل مع الموسيقا العربية، تختلف عن الأساليب الأخرى.
14_يعدّ الأستاذ كفاح خوري الداعية الأول لاستخدام الكمبيوتر في مجالات الموسيقا، عربية، وغير عربية، منهجاً تنفيذياً موازياً لمناهج التعليم والإنتاج على حد سواء. كما يقول د. ياسين رمضان سيف (الكويت) في بحثه الموسوم (التكنولوجيا الحديثة ومجالات استخدامها في الموسيقا العربية) المقدم إلى ندوة الحوار الموسيقي العربي الأوروبي (باريس1989): أصبحت التكنولوجيا معياراً لتقدم الشعوب. وفي الموسيقا أصبح إدخال الأجهزة الحديثة ممكناً في إظهار أفكار جديدة في ميدان الذكاء الاصطناعي الذي أدخل في مجال التربية والممارسات الموسيقية، وأصبح مصطلح تكنولوجيا الموسيقا شائعاً في عصرنا الحديث.
15_سعى المجمع العربي للموسيقا للتذكير مجدداً بمعطيات مؤتمر القاهرة لعام 1932، عبر الأدبيات الصادرة عنه.

16_المؤتمر الدولي الثاني للموسيقا العربية، المنعقد ببغداد عام 1964، أكد في توصياته على جامعة الدول العربية للعناية باستحداث المجمع العربي للموسيقا.
17_مجلة الموسيقا العربية، العدد 13(الأول لسنة 1998)، الملف الخاص عن تأسيس المجمع العربي للموسيقا.
18_تخرج مؤتمرات الموسيقا العربية، عادة، بكم هائل من التوصيات، وهي، على أهميتها، تتراكم يوماً بعد يوم. لذا ظل الكثير منها بعيداً عن المتابعة والتنفيذ، على مختلف الأصعدة.
19_المعهد الوطني للموسيقا، مؤسسة نور الحسين، عمان، الأردن.
20_المجمع العربي للموسيقا جهاز موسيقي أكاديمي، يعنى بالمنهجية العلمية في تحقيق الأهداف التي أُنشئ من أجلها.
21_أنظر الهامش 6 أعلاه.
22_منذر جميل حافظ، خاطرة (بعد ربع قرن من الزمن ونيف: مؤتمرات المجمع العربي للموسيقا) مقدمة إلى مجلة الموسيقا العربية للنشر، جاء فيها:

(بقي أصحاب الطاولة زمناً أكثر مما قدر لهم في قاعات الاجتماع بنوا هرماً من الكلمات موشحاً من الجدال شلالاً من الشاي والقهوة...واحتوى الأرشيف أيضاً فيضاً من القبلات...).

23_ روافد موسيقية، العدد الأول، خريف/شتاء 93 - 1994، الصادرة عن المعهد العالي للموسيقا في تونس.
24_المايسترو العراقي محمد أمين عزت، قائد الفرقة السمفونية الوطنية العراقية، في مقابلة حديثة خاصة مع الباحث، يقول:
يمثل القرن العشرون في مرحلة خريفه، عصر موسيقا الفرد، لأنه يحمل اسم أو أسماء أبرز ملحني أو مؤلفي المرحلة تحديداً، سمة له.

مهرجانات

نبيلة أبو الشامات

يقول الشاعر والكاتب الإسباني الكبير أنطونيو غالا: في روحي أحمل اسم الأمويين، وفي جبيني اسم بني عبّاد الإشبيليين، وفي قلبي اسم بني نصر الغرناطيين، لقد آمنت دائماً أن بهاء المعجزة الأندلسية، إنما هو نتيجة عشق وافتتان متبادل، كما يجب أن تكون أية معجزة.

وقد عمل المركز الثقافي الإسباني في دمشق (معهد ثرفانتس) منذ خمس سنوات على استمرارية هذا العشق وهذا الافتتان وهذا التواصل عن طريق الموسيقا التي تحمل الكثير من عبق وروح تلك الحضارة العربية الأندلسية التي برهنت للعالم بأسره كيف يمكن أن يكون التماس بين الشعوب حضارياً وراقياً ومبدعاً. وهانحن أولاء في الأمسية الأولى لهذه التظاهرة الجميلة استمعنا من سَحَر طه وفرقة التراث الموسيقي اللبنانية ومن ألحان مجدي العقيلي الحلبي على لسان الشاعر لسان الدين بن الخطيب موشح:

جادكَ الغَيثُ إذا الغيثُ همى يا زمانَ الوصلِ في الأندلس

ليعود بنا الحنين إلى تلك الديار. كما سمعنا من قبل من فرقة الجمعية الموصلية للطرب الغرناطي من نوبة زيدان:

تحيا بكم كلّ أرضٍ تنزلون بــها كأنّكم في بـقاع
الأرضِ أمطارٌ

وتشتهي العينُ منكمْ منظراً حسناً كأنّكمْ في
عيــونِ الناسِ أقمارُ

يــا أهـلَ أنــدلسٍ لــلهِ درّكــمُ ماءٌ وظلّ وأنــهارٌ
وأشـــجارُ

ماجــنةُ الــخلدِ إلاّ في ديــارِكمُ ولو تخيّرتُ هذا لكنتُ
أختارُ

عيونٌ من الســحرِ المبــينِ تبينُ بها في حراكاتِ
الجفونِ سكونُ

إذا أبصرتْ قلباً خلّواً من الهوى تقولُ لهُ كنْ
مغــرماً فـيكونُ

وسَحَر طه فنانة عراقية تقيم في لبنان، تجمع العديد من المواهب الفنية، بالإضافة إلى دراستها لإدراة الأعمال ودراستها في معهد الفنون الجميلة في بيروت، فقد تخصصت أيضاً في الغناء والعزف على آلة العود من المعهد العالي الوطني للموسيقا.

شاركت في العديد من الحفلات والمهرجانات، منها: مهرجان بيت الدين لبنان، مهرجان المدينة تونس، مهرجان ومؤتمر الموسيقا العربية القاهرة، أمسية تضامن مع الشعب الفلسطيني في مسرح المدينة، مهرجان بابل للموسيقا في العراق.....

كما قامت بعزف وتلحين قصائد كان آخرها مجموعةٌ من قصائد الشعر العربي الصوفي التي استمعنا إليها في دمشق ضمن مؤتمر (الفن والتصوف) الذي نظمه أيضاً معهد ثرفانتس. استمعنا إلى بعض منها في الحفل مع فرقة التراث اللبنانية، وهي من شعر الشيخ محيي الدين بن عربي يقول فيها:

أيّها البيتُ العتيقُ المشرفُ جاءك العبدُ الضعيفُ المسرفُ

عندما لاحَ لعـيني الـمتكا ذبـتُ شوقاً للذي كانَ معي

ومن شعر ابن زُهْر الأندلسي تغنّت سحر طه بصوتها القوي وبمرافقة عودها:

أيّها الساقي إليكَ المشتكى، الذي كانت قد تغنّت به سابقاً المطربة العراقية سليمة مراد زوجة ناظم الغزالي المطرب العراقي الكبير.

وتتالت الموشحات منها ماهو مصري للسيد درويش، ومنها الحلبي أو العراقي، في تناغم بين المغنية وعودها، وبينها وبين الفرقة _تخلّلتها تقاسيم لآلة القانون والناي_ والكمان_ في تمكّن وتألّق لكلّ من:

محمود العجروش على آلة الناي،

ضرغام غطاس القانون،

صدام حمية كمان،

عامر حمية إيقاع (دف)،

خالد الحاج غناء،

في الليلة الموسيقية الثانية من المهرجان الخامس للموسيقا العربية الأندلسية تعرفنا على فرقة حمص لإحياء التراث، برئاسة الموسيقي المطرب المهندس عيسى فياض. التي حددت أهدافها منذ عام 1979 بإحياء التراث الموسيقي العربي الأصيل ضمن إطار جديد يتسم بالجودة والأصالة، محاولة تقديم أعمال جديدة أيضاً على قاعدة الأصالة والتراث الفني العربي.

وقد رصدت الفرقة المدارس الكبرى في الموسيقا العربية وما انبثق عنها من رواد عظام قادوا نهضتنا الموسيقية الحديثة_ فمن أعمالها مثلاً:
من التراث العربي الجزء الأول قدمت كلاً من:
رياض السنباطي، داود حسني، محمد القصبجي، محمد عبد الوهاب، زكريا أحمد، سيد درويش.

من التراث العربي الجزء الثاني قدمت كلاً من:
رفيق شكري، عبد الغني الشيخ، كميل شمبير، عمر البطش، بهجت حسان، محمد خالد شلبي، نجيب زين الدين، أبو خليل القباني، الشيخ أمين الجندي.

وفي مجال التأليف الموسيقي الآلي والغنائي قدمت الفرقة:
مغناة (ديك الجن الحمصي): أوبرا عربية من ألحان عيسى فياض (1993_1994).
مغناة (جبران خليل جبران): أوبرا عربية من ألحان عيسى فياض (1996_1997).

وأعمالاً متفرقة للإذاعة والتلفزيون العربي السوري، منها رسالة العاصي، رمضانيات، العرب والموسيقا، دائرة الضوء، نادي النوادي....
كما شاركت في العديد من المهرجانات العربية والدولية والمحلية، وخاصة مهرجان حمص الثقافي السنوي.

وقد حفل القسم الأول من الأمسية بأداء الفرقة للموشحات المنوعة الجماعية الأداء، منها: موشحات حلبية لعمر البطش (زارني تحت الغياهب) مقام نكريز. وموشح يا غزالاً قد جفاني، بهجت حسان من مقام النهوند. أما بقية الموشحات فكانت لزكريا أحمد (يا بعيد الدار، بنت كرم) من مقام الهزام.

وباقي الموشحات للسيد درويش (صحت وجداً_ كلما رمت ارتشافاً_ بصفات) من مقام الراست. أما القسم الثاني من الحفل فكان مجموعة أغانٍ للقصبجي والسنباطي، تألقت فيها كل من المطربة سمر منصور في أغنية أنا قلبي دليلي على إيقاع الفالس. وأغنية يا صباح الخير للقصبجي أيضاً، قدمتها المطربة نور غرام بأسلوب طربي ومتمكن ونالت إعجاب الجمهور. وكانت المفاجأة الأخيرة هي أغنية على عودي لرياض السنباطي من مقام النهوند لرئيس الفرقة الذي أجاد في الغناء.

أما الأمسية الثالثة فكانت من الأندلس لفرقة (المُدَخّر) الإسبانية على أبواب غرناطة. وقد قدمت مقطوعات رومانسية تثير مشاعر الفرح والحنين والحزن اليوم كما كانت تثيرها في العصور السابقة، لآلات قديمة استحضرتها الفرقة من بعض الرسوم والمنحوتات القديمة لتقديم أقرب وأصدق صورة ممكنة للموسيقا التي كانت في الأندلس أيام العرب مخلصة لأفكارها كما يدل على ذلك اسم الفرقة. والتي تتألف من:

1 - مغنية الفرقة بيفونيا أولابيدى: غناء وعزف علىالسنطور والقانون.
2 - زاميرو أموسا نتيفوي: عزف على العود العربي.
3 - دانيال كاراثا: على القيثارة.
4 - كارلوس بانياغوا: إيقاع.

ومن أسماء المقطوعات التي قدمتها الفرقة نتعرف على انتماء هذه الفرقة للموروث العربي الذي يشبه إلى حد كبير ماسمعناه سابقاً من فرق مغربية. وقد صفق لها الجمهور طويلاً:

1 - ارتجالات من نص لابن عربي.
2 - ماذا عنك ملك غرناطة.
3 - نزهة الملك العربي.
4 - ثلاث فتيات أندلسيات.
5 - أنا كنت فتاة أندلسية.
6 - ارتجالات على العود، تراث أندلسي.
7 - إلى الفلامنكو.
8 - أغنية من النوبة المغربية: شعر وموسيقا.
9 - صباح القديس يوحنا.

قدمت هذه الحفلات الثلاث في قصر العظم لتضفي علىالجو العراقة والتناغم بين فن العمارة الجميل والإبداع الموسيقي هنا في دمشق، أو هناك في غرناطة وقرطبة وإشبيلية.
رافق الاحتفال معرض جميل للتصوير الضوئي حمل اسم (تحية للموسيقا) للفنانين عرفان خليفة، ومحمد حاج قاب من دمشق وفي قصر العظم أيضاً، مما أضفى على المهرجان لمسة من الجمال والنور من أعمال الشابين الموهوبين.

أوبرا

❐إيغور فيدوروفيتش سترافينسكي
ثلاث أوبرات

ترجمة وإعداد نذير جزماتي

ولد إيغور سترافينسكي في أرانينباوم في روسيا (لومونوسوف حالياً) في 1882/6/17، وتوفي في نيويورك في 1971/5/6. وكان مؤلفاً موسيقياً روسياً، ومن ثم فرنسياً (1934)، وأمريكياً منذ العام 1945. وكانت حياته متقلبة، كما كانت موسيقاه. فقد كان في سنواته الأولى (1882 -1910) يستوعب التأثيرات من زملائه ومن غيرهم. وشهدت السنوات التالية (1910 -1914) بداية النشاط العالمي له، وبدء عرض "عصفور النار"، "بتروشكا"، و"طقوس الربيع". وبعدئذٍ جعل من سويسرا موطناً له (1914 -1920)، فأصبح نفيه دائماً بعد الثورة البلشفية، رغم استمرار علاقاته مع موطنه الأول. وكانت فترة 1920 - 1939 التي قضاها في فرنسا، فترة ظهور كبار الموسيقيين الجدد الذين حددوا الأشكال والأساليب العائدة للقرن الثامن عشر. وبرزت آثار هذا المنحى في السنوات الأولى من حياته في أمريكا (1945 - 1952) (1).

كتب النص المؤلف الموسيقي إيغور سترافينسكي وس.ميتوسوف بالاستناد إلى قصة كتبها هانس أندرسين. وهي من حيث الشكل تنتمي إلى ذلك النوع من القصص الذي يطلق عليه اسم قصص الجنيات. أما أغنية العندليب Le chant du Rossignol فقد كانت قصيداً سيمفونياً، وقدمت على هذا الأساس في جينيف عام 1919، أي بعد تقديمها كأوبرا في باريس عام 1914. وقدمت كباليه في باريس عام 1920. وقدم المارش الصيني عام 1932 على الكمان والبيانو (2).

بدأ العمل في أغنية العندليب عام 1908 قبل موت ريمسكي_كورساكوف أستاذ سترافينسكي بوقت قصير، إلا أنها قوطعت بعد إنجاز الفصل الأول الذي تم وضعه قبل "عصفور النار". واعتمد المؤلف اعتماداً مشهوداً على أسلوب ديبوسي، في حين أنها استندت غنائياً إلى أغاني فيرلين (3). وعاد سترافينسكي إلى نص الفصل المذكور في خريف عام 1913 حين عاش فترة أربع سنوات من الإبداع الذي لم يعشه قبله أحد. ولحسن الحظ فقد كانت القصة مبنية على أساس التناقض ما بين البراءة الريفية وحياة القصر الصاخبة. وأحسن سترافينسكي الربط ما بين الخيال الصيني ومشهد القصر.

وتميز الفصل الثالث بموسيقا أكثر أصالة، بعد أن قدمت ثلاث أغانٍ يابانية. إلا أن الأوبرا ككل عانت من إنشدادها إلى عالم فن الباليه.

الشخصيات:

- صياد السمك	تينور
- العندليب أو بالحقيقة أنثى العندليب	سوبرانو
- الطباخة	ميتسو سوبرانو
- الحاجب	باص
- راهب بوذي	باص
- المفوض الياباني الأول	تينور
- المفوض الياباني الثاني	باريتون
- المفوض الياباني الثالث	تينور
- إمبراطور الصين	باريتون
- الموت	آلتو

كورس الحاشية الملكية والأشباح

المكان: القصر الإمبراطوري في الصين الزمان: القرن الثامن عشر

قدمت الأوبرا للمرة الأولى في باريس، في دار الأوبرا في 26 أيار 1914 وقدمت في لندن في العام نفسه في دروري لان (Drury Lane). وقدمت في لندن باللغة الإنكـليزية عام 1919. وقدمـت بـقيـادة ي. غوسينز(الابن) في نيويورك، على مسرح المتروبوليتان عام 1926. وقدمت بقيادة سيرافين على مسرح لاسكالا في ميلانو عام 1926 مع باتسيني وقدمت بقيادة سترافينسكي في بيونس أيرس عام1927. وقدمت كباليه في برلين عام 1929. وقدمت في تريستا عام 1935، وفي جنوا عام 1937، وفي باليرمو عام 1950، وفي هولندا مع المغنية دوبس عام 1952(4).

الفصل الأول

ترفع الستارة عن منظر غابة تطل على شاطئ البحر، وفي البحر قارب يقف فيه صياد السمك الذي ينتظر بفارغ الصبر - حسبما يقول - سماع صوت العندليب الذي يبعث في نفسه السرور. ونفهم منه انه يقيم على هذا الحال منذ زمن بعيد. فهو ينتظر في كل ليلة تغريد العندليب فيطرب من شدوه، ويغرق في بحر من السرور الطاغي فينسى المهمة التي وجد هنا من أجلها، وهي صيد السمك وبيعه في السوق، وحمل النقود إلى أسرته.

وما إن ينتهي الصياد من أغنيته حتى يبدأ العندليب في الغناء. وبعد فترة وجيزة يأتي عدد من المعجبين بذلك الصوت ويشاركون الصياد فرحته. ويتمثل المعجبون بالدرجة الأولى بكل من الحاجب الملكي والراهب وطباخة القصر.وتجلب الأخيرة معها إلى الغابة أعوانها وشركاءها، كما تجلب عدداً من الحاشية الملكية الرفيعة المستوى. وينشد كل واحد من هؤلاء أغنيته التي يقدم من خلالها دعوة رسمية للعندليب لكي يشدو أمام إمبراطور الصين العظيم. وتغني أنثى العندليب قائلة إن صوتها أجمل بما لا يقاس في الغابة مما يمكن أن يكون في القصر. ويدور في تلك الأثناء لغط، ويتبادل حاملو الدعوة الملكية نظرات التعجب ، إذ كيف لمخلوق أن يدلي برأي لا يتفق مع الإرادة السنية. ولم تسمح أنثى العندليب للتفسيرات أن تأخذ أي سبيل آخر غير الذي أعلنته، فتعلن أن أمر الإمبراطور مطاع، ولا رادَّ لإرادة الإمبراطور العظيم، وهي ~~بالطبع ستغني أحلى الأغاني بين يدي الإمبراطور العظيم .~~

يحط الطائر على يد الطباخة التي تحمله بزهو إلى القصر الملكي، ويلحق بها الحاجب والراهب ومن ثم باقي أفراد الحاشية الملكية الرفيعة المستوى. وينتهي الفصل مثلما بدأ بصياد السمك الذي ينشد ممتدحاً صوت الطير الذي أبعد عن الغابة بما فيها من شجر وطير وماء وسماء.

الفصل الثاني

يبدأ هذا الفصل على وقع غناء الكورس والستارة لا تزال مسدلة. يستفسر الكورس في النشيد من الطباخة عن أحوال العندليب ومزاجه. ويفهم من النشيد أنها عينت المسؤولة الأولى عن ثلة الشرف التي تقف في خدمة العندليب. فتنشد الطباخة قائلة إن أغاني هذا الطير الصغير تملأ عيون من يستمع إليها بالدموع. وما إن ترفع الستارة حتى يعلن الحاجب وصول الإمبراطور العظيم مع العندليب في أبهة نادرة المثال.

يعزف المارش الصيني الذائع الصيت، ويدخل الإمبراطور ومن ورائه كبار المسؤولين الملكيين وباقي أفراد الحاشية الرفيعة المستوى. والطير كما هو متوقع يقف على يد الطباخة. وما إن يعطي الإمبراطور إشارة من رأسه حتى يشدو الطير بأحلى الألحان. فيطرب كل من يستمع إلى الطير، ويطرب الإمبراطور أكثر من الجميع، فيأمر بخف ذهبي يمنح للطير في الحال. إلا أن الطير كان يحلم بتكريم آخر، أو بشرف آخر. وإلا فليت بإمكانه أن يشدو في الغابة بدلاً من إطراب الإمبراطور وانهمار كلمات الثناء والتبجيل، التي تتبعها في القصر ولائم وهدايا وغيرها.....

ويعلن عن وصول المفوضين اليابانيين الثلاثة الذين أرسلهم ملك اليابان، ويدخلون الواحد تلو الآخر بأبهة تليق برسل الإمبراطور الياباني. ويتقدم المفوض الياباني الأول وينشد قائلاً إن ملك اليابان العظيم أرسل لإمبراطور الصين العظيم طيراً آلياً ينشد أحلى الألحان. ثم يتقدم المفوض الياباني الثاني فيصف تلك الأغاني التي لم يسمع بها أحد بعد. ويتقدم المفوض الثالث ويضع الطير الآلي بين يدي الإمبراطور الصيني، ويشدُّ برغياً فينشد الطير الآلي لحناً جميلاً. وعندئذٍ يطير الطير الحقيقي مبتعداً عن القصر، ويعود إلى الغابة. فيغضب الملك الصيني غضباً شديداً لم تشهد الحاشية مثيلاً له من قبل . وتبتهل الطباخة إلى ربها أن يمنع الإمبراطور من

إصدار حكم قاسٍ وهو في ثورة الغضب هذه، على الطير المسكين الذي لم يستطع أن يحتمل وجود منافس له في القصر الإمبراطوري.

وذهبت سدى ابتهالات الطباخة وابتهالات الحاشية الملكية كلها، وأصدر الإمبراطور حكماً بالنفي المؤبد على العندليب. وبعد فترة صمت طويلة نسبياً، يسمع صوت صياد السمك وهو يثني على صوت العندليب الذي يسحره ويسكره.

الفصل الثالث

تعزف الأوركسترا لحناً حزيناً قبل أن ترفع الستارة، ويفرض ذلك سيادة جو كئيب. ثم ترفع الستارة عن الإمبراطور مستلق مريضاً فوق سريره الذي يحتل القسم السفلي منه شبح الموت. ويظهر الملك وكأنه يودع هذا العالم وهو يرتدي عباءة سوداء ويمسك بيده الراية. وتلتف حول السرير أشباح أفعاله السيئة. وكل من هؤلاء وأولئك يذكر محاسن أو مساوئ الإمبراطور. أما شبح الموت فيبدو متلهفاً للقيام بواجبه.

يأخذ الإمبراطور نفساً عميقاً ثم ينادي على الموسيقيين في القصر، فيلبي العندليب الدعوة ويقول منشداً، إنه جاء لكي يبعد الأشباح عن القصر، ولكي يغني للفجر الجديد. ويحل محل الظلمة نور، في الوقت الذي تحل محل الموسيقا الحزينة موسيقا مبهجة ترافق غناء العندليب. وينتحب أشباح الأفعال السيئة الواحد بعد الآخر وهم يتحاشون النور، ويرتعدون من سماع الموسيقا. ولا يتخلف شبح الموت عن الآخرين.

وهكذا هزم العندليب المرض، ووصلت الحاشية بموكب وقور وحيت الملك، وكانت قد أتت لكي تودعه الوداع الأخير. وأخذت الشمس تملأ جو الغرفة ضياءً، واختفى شبح الموت، ونهض الإمبراطور من سريره، وأنشد متمنياً لبلاده صباحاً سعيداً.

ويرتفع صوت الصياد مطالباً بأن يعرف الجميع أن شدو العندليب آتٍ من السماء.

يأخذ كثير من النقاد على سترافينسكي أن الجانب الدرامي في الأوبرا ضعيف جداً، وبأنها تتعارض مع حاجات العمل المسرحي. وعلى الرغم من سحر الموسيقا والتلوين الأوركسترالي فإن الفصل الأول لم يكن أكثر من برولوج، أي خطبة أو قصيدة، يلقيها أحد الممثلين قبل عرض المسرحية. وفي أحسن الأحوال فإن أغنية الصياد تشكل إطاراً لكل فصل من الفصول الثلاثة، وموكباً للمارش الصيني، وتنميقاً وزخرفاً لتغريد العندليب.
ومن جهة ثانية، فإن ملتون كروس صاحب كتاب قصص الأوبرات العظيمة لم يأت على ذكرها لا من قريب ولا من بعيد.

أوبرا الملك أوديب (5) Oedipus Rex

كتب النص جان كوكتو بالاستناد إلى سوفوكليس وترجمها إلى اللغة اللاتينية ج. دانيلو.

تقع أوبرا - أوراتوريو (الملك أوديب) في فصلين. وقدمت للمرة الأولى على مسرح سارا بيرنهارت في باريس في أيار عام 1927 ك(أوراتوريو) بقيادة سترافينسكي، وقدمت على مسرح فيينا عام 1928، وفي برلين في العام نفسه، بقيادة كليمبرر، وفي نيويورك على خشبة المسرح عام 1931 بقيادة ستوكوفسكي، وفي بيونس أيرس، في العام نفسه، وفي لندن في قاعة الملكة عام 1936، بقيادة أنسرميه، وفي مهرجان فلورنسا عام 1937 بقيادة موليناري، وفي

ميلانو، لاسكالا، عام 1948 بقيادة سانزونو، وفي برلين عام 1951، وفي كولون في العام نفسه بقيادة سترافينسكي، وفي باريس عام 1952(أعدها للمسرح كوكتو)، وفي مهرجان هولندا عام 1952 بقيادة بروك، وفي إيدنبرغ عام 1956. وقدمتها شركة هامبورغ عام 1960 بقيادة كولين ديفيز، وقدمتها أوبرا المدينة في نيويورك عام 1959 بقيادة سترافينسكي، وفي ميلانو، لاسكالا، عام 1969 بقيادة أبادو.

وهذه الأوبرا مثلها مثل أوبرا"العندليب" و"تقدم الفاجر" لإيغور سترافينسكي تعكس لوحات المؤلف الموسيقي الغنائية مثل "العرس" و"عصفور النار"، و"بتروشكا"،و "طقوس الربيع"(6).

الشخصيات	
أوديب، ملك طيبة	تينور
جوكاستا، زوجته	ميتسو _ سوبرانو
كريون، شقيق جوكاستا	باص _ باريتون[1]
تريسياس ، العراف	باص
الراعي	تينور
المراسل	باص _ باريتون

المكان: بلاد الإغريق _ طيبة الزمان: قبل الميلاد

~~اللغة في الأداء الأول: اللاتينية.~~

مع أن الأوبرا تتألف من فصلين في ست لوحات، يمكن مواصلة العمل دون انقطاع بين الفصلين. ويحتاج إلى حد أدنى من التمثيل،

[1] يمكن أن يأخذ دور كريون، ودور المراسل المغني نفسه.

فقد وُجه الممثلون لكي يتركوا انطباعاً بأنهم تماثيل حية. وهذا ماحدا بهوغو لايختنتريت، صاحب كتاب "الموسيقا والحضارة" لأن يعتبر الموسيقا في هذه الأوبرا تشبه في سكونها التماثيل (7)، ويقوم الراوي بتعريف الحضور على مجريات الحدث.

الفصل الأول _ اللوحة الأولى

يفتتح الراوي الفصل فيقول عن أوديب إن فخاً نصب له منذ لحظة ولادته. وكما سترون فإن الفخ كان مغلقاً. ويبدأ الكورس الإنشاد قائلاً:"kaedit nos pestis" أي أن أهل طيبة كانوا يندبون حظهم العاثر مع الطاعون الذي قضى على عدد كبير من السكان. فطلبوا من الملك أوديب أن يساعدهم على مواجهة هذا البلاء العظيم، فوعدهم بأن يبذل جهده في هذا السبيل " Liberi vosliber abo".

اللوحة الثانية

يعود كريون الذي كان قد أرسل إلى ديلفي للتشاور مع العراف هناك. ويقدم تقريره في آريا(أغنية أوبرالية) تبدأ بـ" Respondit deus" جاء فيها أن الله كشف أن قاتل لايوس لايزال حياً يرزق في طيبة، فلم يضبط ولم يعاقب، وأن من الواجب كشفه. ويجيب أوديب أنه سيوظف مهاراته في حل الألغاز في الكشف عن المجرم وملاحقته "Non reperias skelus".

اللوحة الثالثة

يرفع الكورس صلواته إلى مينيرفا، وديانا، وفوبوس (أو إلى أثينا، وأرتميس، وأبولو، إذا كان التقديم في اليونان) ويجري الترحيب بتريسياس الذي قرر أوديب أن يشاوره في الأمر. وتريسياس أعمى، يقوم الراوي بتعريفه على أنه "نبع الحقيقة"، غير أن تريسياس يرفض أن يجيب على أسئلة أوديب. وبعد أن

ينفعل الملك وبعد أن يكشف عن كل شيء يقول تريسياس إن الذي اغتال الملك ملكاً "Dikere non possum" فينفجر الملك مغضباً مما يكمن وراء هذه الكلمات، ويعلن أن كريون وتريسياس يعملان في عصبة من أجل إقصائه عن العرش:"Invidia fort u nam odit" يتلو ذلك نشيد الكورس الجميل الذي يحي فيه الملكة جوكاستا "Gloria!" ويثني عليها. وبذلك ينتهي الفصل الأول.

يبدأ الفصل الثاني بالكورس يكرر بصوت جهوري "Gloria!" في تمجيد جوكاستا.

اللوحة الرابعة

تظهر جوكاستا على خشبة المسرح، وقد جاءت حسب قول الراوي، مشدودة بقوة النزاع بين زوجها وأخيها. وتتساءل: كيف يمكن لهما أن يرفعا صوتيهما بغضب في المدينة الثكلى " Nonne erabeskite, veges" فالعرافون - حسبما تقول جوكاستا - اعتادوا على خداع من يستشيرهم ("Mentita suny oracula") ألم يتنبئوا بأن زوجها السابق لايوس، سيقتل بيدي ابنه؟ أولم يقتل، في واقع الأمر، بيد قطاع طرق عند مفترق الطريق ("trivium") ما بين داوليا وديلفي؟ فيكرر الكورس كلمة("trivium"). وكان للتكرار تأثير على أوديب الذي امتلأ رعباً. ويبّين أوديب في ثنائية مع جوكاستا ("Pavesco subito < Jocasta") أنه، عندما كان في طريقه من كورينثة إلى طيبة، قتل رجلاً غريباً عند مفترق الطرق المذكور. فسعت جوكاستا جاهدة لكي تقوم بمحاولة تؤكد فيها ما

قالته عن العرافين (" oracular mentiuntur") إلا أن محاولتها ذهبت أدراج الرياح.

اللوحة الخامسة

يتقدم المراسل إلى الأمام لكي يقول لأوديب إن الملك بوليبوس مات، وإن أوديب أبعد من أن يكون ابنه، وهو لم يكن أكثر من ابن له بالتبني. ويواصل المراسل كلامه واصفاً كيف أن أوديب أنقذه راع وهو رضيع بعد أن ألقي عند سفح الجبل. ومن ثم ُسلّم إلى الملك بوليبوس ("Reooereram in monte puerum oedipoda"). ويؤيد الراعي هذه الحقيقة. وسحقت كلماته الملكة التي ابتعدت عن الأنظار وقد هز الرعب قلبها. ويظن أوديب أنها خجلت من نسبه البائس ("Nonne monstrum reskituri"). ولم يدرك أوديب بشاعة الجريمة التي ارتكبها إلا بعد أن اتحد الراعي والمراسل في إدانتهما له بقتل أبيه وارتكاب جرم سفاح القربى. ويكرر الكورس كلمات الإدانة بعد انسحاب الراعي والمراسل.ويتراجع أوديب عما قاله، ويستسلم أمام الحقيقة، ويتوارى عن الأنظار تحت وقع الكلمات ("Lux fucta est")أي باب الفخ.

اللوحة السادسة

يظهر المراسل مرة ثانية، ويبيّن الراوي أن الحضور في سبيلهم لأن يسمعوا مناجاة "جوكاستا الإلهية ماتت" ويصف كيف أنها شنقت نفسها، وكيف أن أوديب فقأ عينيه بدبوس من الذهب كانت جوكاستا تضعه في صدرها. ويطلب الراوي الوداع من أوديب - أوديب الذي يحبه الشعب.

وفي المشهد الرائع الذي يتفجع فيه المراسل والكـــورس على جوكاســـتا ("Divum Jocasta ta caput mortuum") يبلغ العمل الذروة العاطفية. ولدى اختفاء المراسل يظهر أوديب مفقوء العينين

ويعلن برقة عن الظروف السيئة التي عاش أوديب في ظلها، ويطلب الوداع الأخير.

لا يدوم هذا العمل إلا ساعة ونيّف من الزمن، وتبسط العواطف أجنحتها عليه من ألفه إلى يائه. وشارك أوديب في الارتقاء إلى القمة كل الذين يدورون من حوله. وتم بلوغ ذرا أخرى في أغنية غلوريا التي انتهى بها الفصل الأول وبدأ بها الفصل الثاني، وآريا جوكاستا، والثنائية مع أوديب، والقسم المتماسك الذي يتم فيه التفجع على جوكاستا المنتحرة. ويبدو العمل لمن لم يشاهده غير أوبرالي. إلا أن الجانب الموسيقي والدرامي متعشقان في كل فاصلة موسيقية فيه.

أوبرا " تقدم الفاجر" The Rake's progress

كتب النص دبليو .اتش .أودين، وشيستر كالمان. وقدمت للمرة الأولى في مهرجان فينيسيا في 11 أيلول 1951 بقيادة سترافينسكي، وفي زوريخ في العام نفسه، وفي شتوتغارت في العام نفسه أيضاً، بقيادة ليتنر، وفي ميلانو، لاسكالا، في العام 1953، بقيادة ساتشر، وفي نيويورك، الميتروبوليتان، وفي العام نفسه، بقيادة رينر، وفي مهرجان أدينبورغ (شركة كلايد، هورن) في العام نفسه أيضاً، بقيادة ويلنستن، وفي سادلر والز، عام1962 بقيادة دانيس، وفي مهرجان أدينبورغ، في اوبرا سكوتش (الإسكتلندية) عام1967 بقيادة جيبسون.

الشخصيات:

- ترولوف	باص
- آن ، ابنته	سوبرانو
- توم راكويل، حبيبها	تينور
- نيك شادو	باريتون
- الأم غوز، مديرة مبغى	ميتسو _ سوبرانو

- بابا التركية، سيدة ذات لحية تعمل في سيرك ميتسو _ سوبرانو

- سيليم ، بائع بالمزاد العلني تينور
- حارس بيت المجانين باص

عاهرات ، وأولاد شغب ، ورجال مجانين، ومواطنون، وخدم.
الزمن: القرن الثامن عشر المكان: إنكلترا.
اللغة في الأداء الأول: الإنكليزية.

الفصل الأول _ المشهد الأول

ترفع الستارة بعد تمهيد موسيقي قصير جداً، عن حديقة بيت ترولوف في الريف في فصل الربيع. يجلس كل من توم وآن في عريشة ظليلة، وتبدأ أغنية ثلاثية يقول فيها توم وآن فرحين إن هذا الفصل قد صنع من أجل حبهما ("أشجار وخضرة"). ويعبر ترولوف الذي كان يقف في الخلف ، عن الأمل في ألا يكون لمخاوفه بشأن مستقبل توم أي أساس واقعي. وتدخل آن إلى البيت ويقول أبوها لتوم إنه أمن له عملاً في مركز المدينة. ويقول توم إنه يرفض أن تختار أخته زوجاً فقيراً، إلا أنه يعيد النظر في الأمر إذا كان الرجل كسولاً.

يعبر توم عن احتقاره لسلوك عمه والد زوجته، لأنه يبدد الوقت في المكتب، في حين أن لدى توم خططاً أخرى. فقد قرر الرجل الاعتماد على ربة الحظ (الثروة). وما دامت هذه الثروة لا تأتي عن طريق الترقيات الإدارية المبنية على الكفاءة، فإما أن يتم الحصول عليها بوساطة الحظ، أو أن يسقط في مهاوي البؤس. وتشكل هذه الفكرة أساس الأغنية اللاأوبرالية (الآريا) التي يغنيها توم. وتنتهي الأغنية بقول توم:" ليتني أملك مالاً. فيظهر على باب

الحديقة في الحال شخص، يسأل عن توم راكويل . إنه نيك شادو، حمّال الفرص الذهبية لتوم وإلى أي شخص آخر. ينادي توم على آن وترولوف ويقول نيك للثلاثة إن ثروة تركها لتوم عمٌّ مجهول.

يطير توم فرحاً ويقول إنه تمنى ذلك قبل قليل، وكان متأكداً أن أمنياته ستتحقق. ويشكر نيك على فرصه الذهبية، وفي المقابل يشكر نيك توم لأنه وفر له رئيساً جديداً، ويشكر كل من ترولوف وآن الله لأنه حول الثروة على توم. ويغني توم وآن بغبطة يحسدان عليها ("آه ، أيها الحب الرؤوف") إلا أن نيك يقطع الأغنية قائلاً بأن على وريث الثروة أن ينجز عملاً معيناً، وينبغي أن يذهبا إلى لندن في الحال. فبدأت آن بالقول وداعاً لتوم، وتغرق مع توم بشيء من التفكير في المستقبل، فيتدخل نيك ثانية قائلاً إن العربة في انتظارهما . ووافق توم على أن خدماته لترولوف قبل الزواج بلغت سنة ويوماً واحداً . وتعود عبارات الوداع لتظهر من جديد . ويلفت ترولوف نظر توم إلى أن الثروة التي تأتي دون جهد قد تبعث على الكسل.. وتخلو خشبة المسرح باستثناء نيك الذي يلتفت إلى الحضور قائلاً بأن " تقدم الفاجر" قد بدأ.

المشهد الثاني

يبدأ المشهد في مبغى تديره الأم غوز(الوزة) ويفتتح المشهد. بمقدمة لطيفة وبكورس من المومسات والأولاد الصاخبين الذين ينشدون:

مع فرض جو معين، والسلاح في أيدينا،
نصول ونجول في الشوارع أثناء الليل المدلهم
بهدف أن نحصل على أكبر قدر من المال
ونشعل نار الفتن.

وتنشد المومسات:
بنظرات حادة نرسلها نتقدم
نفتح نيراننا على الصغير والكبير،
ونفاجئهم بالنشوة التي تأخذ منهم القلوب،
فيصبّون في أحضاننا الذهب الرنان.

يطلب نيك من توم أن يكرر أمام الأم غوز ما تعلمه من دروس. فيقول تــوم:" إن الهدف واحد عند كل الأشياء، وهو تتبع هذا أو ذاك. ومن واجبي إزاء نفسي أن أقوم بذلك الفعل" . ويتلعثم توم حين يسمع من نيك كلمة حب، ويقول: إن الكلمة الثمينة تلك تشبه فحماً مشتعلاً يحرق شفتي". ويقدم نيك توم إلى الشركة بالقول إنه رجل غريب على طقوسنا. وطبقاً للعادة المتبعة تطلب الأم غوز من توم أن يكون الليلة لها. فيصطف الكورس منقسماً إلى قسمين يقف الرجال في صف مواجه لصف النساء، ويتركون بين الصفين مجالاً لمرور العروس والعريس .. مثل لعب الأطفال، فتسير الأم غوز وتوم ببطء شديد إلى باب خشبة المسرح الخلفية. وينتهي المشهد بالنشيد الاحتفالي الذي ينشده الكورس.
المشهد الثالث

وهو المشهد الأول نفسه ونجد فيه آن حزينة جداً لأن كلمة واحدة لم تصلها من توم بعد مغادرته إلى لندن وتغني في آريا كاملة:"أيها الليل الهادئ ابحث لي عنه ، وكن حنوناً عليه". يقطع ترولوف الأغنية حين يناديها من داخل البيت، وتعلن أن توم بحاجة إليها أكثر من أبيها.وتعطي هذه الكلمات الإشارة لانطلاق لحن جميل وهو لحن يسير على إيقاع أوركسترالي متألق تــقول فيه آن: أنا ذاهبة إليه.

الفصل الثاني - المشهد الأول

في غرفة نوم توم بلندن،وهو يتناول وجبة فطوره، ويغني أنه لم يجد السعادة في لندن ولم بتحرر من وهم المدينة. ويتناقض ذلك مع حياة شخص صادق لا يتجرأ على التفكير به. ويتمنى من لندن أن تغير وتتغير.

يظهر نيك ويعرض على سيده إعلاناً عن سيرك، تظهر فيه بابا التركية (السيدة الملتحية) فينصح نيك توم بأن يتزوجها إذا أراد أن يكون حراً سعيداً، ويجب ألا يحب حشد الدهماء الطائش... ويطلب عدم طاعة المستبدَّيْنِ: الشهية والضمير. وما هو الأفضل من الزواج ببابا؟ وُتفرض موسيقا أغنية نـيك" ذلك الرجل الذي يقرر مصيره بنفسه".. ويقدم للمرة الأولى الهدف المشؤوم الكامن وراء المظهر الكاذب للرقة الخادعة. ينظر توم من فوق ويبدأ بالضحك والقول:" سيروي قصتي الصغير والكبير. ووافق على الزواج من بابا التركية.

المشهد الثاني:

تنتظر آن خارج بيت توم في لندن وهي قلقة وتنتظر عودة توم. يحمل موكب من الخدم صرراً إلى البيت.. وتفكر آن بما يمكن أن يكون الهدف من ذلك. ثم يحمل خادمان كرسياً - محفة يخرج منه توم ويسرع إلى آن قائلاً لها، إنها يجب أن تغادر لندن لأن الفضيلة فيها امرأة عابثة. ويطلب منها أن تنساه، لأنه غير جدير بها.ويخرج من الكرسي - المحفة الثاني رأس بابا المغطى بحجاب، وتطلب أن تعرف كم من الوقت يجب عليها أن تنتظر. ويعترف توم أنها زوجته، فتنساب ثلاثية يغني فيها توم وآن عن مصائرهما، وتقول بابا إنها تكره أن تبقى منتظرة طوال الوقت. فتغادر آن، ثم يساعد توم بابا على الخروج من الكرسي. ويسمع صوت تهليل حشد من الناس تجمع لاستقبالها وتدخل المنزل ويبلغ المشهد ذروته حين ترفع بابا الحجاب عن وجهها وتكشف عن لحيتها.

المشهد الثالث:

الغرفة في الفصل الثاني - المشهد الأول، باستثناء أنها الآن محشوة بمختلف أنواع الأشياء: طيور وحيوانات من الجص، وعلب مواد غير عضوية، وبورسلان صيني، وزجاج وإلخ.. يتناول توم وبابا الفطور، ويبدو توم مقطباً، في حين أن بابا تثرثر دون انقطاع. وتظهر في وسط قائمة جرد مفصلة بالموجودات التي جلبتها من مختلف أنحاء العالم أثناء قيامها بنشاطات ملونة. وبعد فترة قصيرة تدرك أن توم لم يقل أية كلمة. فتلتفت إليه بشيء من الحنان، فينظر إليها باشمئزاز، فتفقد عقلها، وتحطم الأشياء الأكبر حجماً والأرخص سعراً وتقول إن توم يعشق الفتاة التي رأتها حين جاءت إلى هذا البيت لأول مرة. فعيل صبر توم فأخذ الباروكة ورمى بها في وجهها، وبذلك أجبرت على التوقف. وكان بؤسه تاماً، ولم يكن أمامه إلا علاج واحد تمثل بالنوم.

وبينما كان توم نائماً يدخل نيك يجر آلة مغطاة بقماش، وعندما يرفع القماش تظهر آلة خادعة وفق طراز القرن السابع عشر. يضع فيها رغيفاً من الخبز، ومن ثم قطعة من البورسلان الصيني المكسور، فيخرج الرغيف. يستيقظ توم وهو يقول :" ألا ليتها كانت حقيقة". ويقول لنيك إنه حلم بأنه اخترع آلة تحول الحجارة إلى خبز، وبذلك يصبح بإمكانه أن يقدم مساعدة للناس الفقراء. ويسأله نيك إن كانت آلته في الحلم تشبه الآلة التي بجانبه، يقول توم إنها هي بالذات. ويشجع نيك توم على وضع ثروته في هذا الاختراع. ثم قال إن من الواجب أن يخبر زوجته، وهو يشير بيده إليها. فيسأل توم:" زوجتي؟" ويرد على نفسه بالقول انه ليس لديه زوجة." لقد قبرتها".

الفصل الثالث :

يدور الحدث في غرفة نوم توم كما في الفصل الثاني المشهد الثالث، ماعدا أن كل شيء الآن تغطيه طبقة سميكة من الغبار، والعنكبوت. بابا لا تزال جالسة بلا حراك أمام المائدة، حيث تركناها مع الباروكة على وجهها. يلحظ أن المزاد العلني في طريقه لأن يبدأ، والمواطنون يفحصون الأغراض المعروضة للبيع، ويتكلمون بين فترة وأخرى عن ضخامة الوعود الكاذبة التي جلبت الخراب للكثيرين وفرضت هذا البيع، تدخل آن باحثة عن توم، إلا أن أحداً لم يقدم لها أية معلومات عنه. فقررت أن تبحث عنه في داخل البيت.

وإذا بالباب يفتح ويدخل سيليم مسبوقاً بخدم يحملون أدوات المزاد العلني. وتبدأ عملية البيع بالمزاد العلني. وكانت الألفاظ خاوية من أي معنى، وتم أنجاز كل شيء ببراعة في الأسلوب، وانساب لحن " فالس" حين كان سيليم يكتب البنود المختلفة بطريقة أنيقة.

ثم ترفع المطالب أعلى فأعلى، ويعمل سيليم على تهدئة الحشد، وترفع بابا الباروكة عن وجهها ويثير منظرها الرعب. فهي معروفة ومسيطرة. وحتى صوت توم ونيك من خارج المسرح(وهما يغنيان لحناً لطيفاً) تقول عنهما لقاطع طريق إنهما خنزيران. وتحاول أن تهدىء من روع آن سائلة إياها إن كانت تحبه. وتعلن عن رغبتها في العودة إلى المسرح.

يُسمع صوت غناء توم ونيك مرة ثانية، وتقول آن في النهاية: "أنا ذاهبة إليه، ذاهبة، ذاهبة، ذاهبة إليه". وتطلب بابا من سيليم أن يحضر عربتها، وتأمر الحشد بأن يبتعد من طريقها وتقول:" ستدفعون غالياً حين يُسمح لكم برؤية بابا مرة ثانية".

يتغير المشهد إلى ساحة كنيسة. وتُشم رائحة الموت في الموسيقا، وصار لظهور توم معنى آخر. ويكشف نيك عن نفسه في لحن جميل: مرت سنة ومر يوم واحد من اللحظة التي جئت بك إلى هنا.
واليوم أطلب ليس أموالك، بل روحك.

إن الكتابة الصوتية لتوم الذي وقع في الشرك الذي نصبه لنفسه، تذكرنا من بعض النواحي بشرك أوديب الذي وقع في موقف مشابه. إنه سترافينسكي في قمة عطائه وإبداعه، ما نحاً الأوبرا معناها الأساسي. ثم هاهو ذا نيك يرجو توم أن يلعب معه بورق اللعب في جهد أخير منه لإنقاذ نفسه من الذهاب إلى الجحيم . يربح توم اللعبة، إلا أن نيك يصفه أثناء اهتياجه بالجنون.

يختفي نيك في قبر قريب وتبقى خشبة المسرح مظلمة للحظة. وعندما يعود الضوء مرة ثانية، يجلس توم على هضبة خضراء ويضع الأعشاب في شعره، ويغني بصوت يشبه صوت الأطفال:" أجلس على الأرض متوَّجاً بالورود، واسمي أدونيس" (يظهر اللحن البسيط ثانية). والمشهد في الحقيقة قصير جداً، إلا أن التعبير الموسيقي عن جنون توم كان ناجحاً رغم قلة الأدوات.
ينتقل المشهد إلى مستشفى المجانين حيث يحاط توم بالمجانين، وهو لايزال يعتقد أنه أدونيس، ويطلب من الجماعة أن تستعد لزواجه من فينوس. يُسمع صوت دوران مفتاح في القفل، ويُسمع صوت الكورس منشداً:
اصغوا! مانيوس القوي والقاسي آتٍ
احذروا! ابتعدوا! إن سوطه لاذع وطويل
يجلب الحارس معه آن التي جاءت لتزور توم .تُلبس آن توم كما لو كان أدونيس، ويشعر للحظة بالسعادة، ليس لأنها جاءت، بل لأنه أثبت أنه على حق في نظر أصدقائه المجانين الذين تنبئوا أن فينوس لن ترد عليه. تُنشد ثنائية غرامية،تساعد آن في نهايتها توم

المنهك على الاستلقاء على فراش من القش ملقى في وسط الغرفة. وتهزه وهي تهدهد له حتى ينام. وتقول كلمات التهويدة:" يطفو القارب الصغير بلطف فوق المحيط".

يجلب الحارس أباها الذي يبعدها بلطف عن الجو القاتم. ويستيقظ توم حين تذهب ويحلم بفينوس، التي كانت معه واختفت. ولم يعد الآخرون يصدقون أنها كانت هناك، فيستلقي ثانية فوق الفراش.
احزنوا على أدونيس، الذي كان شاباً دائماً، وعزيزاً
على قلب فينوس : ابكوا، وامشوا، ببطء ولطف حول نعشه.
تسدل الستارة وتتقدم إلى أمامها الشخصيات الرئيسية الخمسة، آن، وبابا، وتوم، ونيك، وترولوف، وهم ينشدون الخاتمة، المغزى:
يجد الشيطان عملاً،
للأيدي، والقلوب،
والعقول الكسولة.

المراجع:

1.Grove Dictionary,…V16,P 247
2. Denis Arnold, The New Oxford Companion to Music, V2 P 1244.
3.Grove Dictionary,…V16,P 247
4. the Earl of Harewood, Kobbes Complete Opera Book, Putman Company, London reprented Edd, 1972, p 1080.

5 - المصدر نفسه.
6 - سمير الحاج شاهين، روح الموسيقا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت1980، ص125و.340

7 - هوغو لايختنتريت، الموسيقا والحضارة، ترجمة أحمد حمدي محمود، ومراجعة د. حسين فوزي، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة 1964 ص441.

ملف العدد

❐ ذكريات لروبرت كرافت مع سترافينسكي

إعداد ريمي لويس

ترجمة سلمى قصاب حسن

اعتمد إيغور سترافينسكي في كل شؤونه الموسيقية، منذ عام 1956 حتى مماته، على الشاب الأمريكي روبرت كرافت، الذي كان مساعده في قيادة الأوركسترا وكاتب سيرة حياته والمعلق الموسيقي على أعماله. وفيما يلي بعضٌ مما حدّثنا به كرافت في آخر زيارةٍ له إلى باريس والتي تزامنت مع إصدار مؤلَّفه الجديد عن المعلِّم.

إن العمل الأوركسترالي الوحيد الذي كان سترافينسكي يقوده من الذاكرة هو النسخة الكاملة من "عصفور النار". لقد قاد هذا العمل مراراً وبكل تمكُّن. ونستطيع أن نورد أيضاً وبتحفظ تمكنه وحفظه غيباً لبعض المقاطع من "بتروشكا". فسترافينسكي لم يكن أبداً قائد

أوركسترا، وغالباً ما كان ينتقد قيادته لبعض أعماله الأوركسترالية في الحفلات، ذامّاً فيها افتقارها إلى الوضوح، أو إلى التلوين الأوركسترالي، أو إلى الدقة الإيقاعية وما شابه...

الجولات الموسيقية مع سترافينسكي

لازمت سترافينسكي وعلى وجه الخصوص في السنوات الأخيرة التي أنهكه فيها المرض. كنت في تلك الحقبة كاتباً أكثر مني قائد أوركسترا. في هذه الفترة، عبَّر سترافينسكي عن رغبة ملِحّة في العودة إلى باريس، وخاصةً من لحظة صعود تيار الماكارثية* (لقد تشتتت بموته عائلته، إذ تهجّم أولاده على فيرا سترافينسكي، وفي مراسم الدفن في فينيسيا، تموضع كلٌّ من الطرفين في زاوية مختلفة من الكنيسة... ودام النزاع على تقاسم الورثة ستة عشر عاماً. وكانت السنوات الأخيرة من عمر سترافينسكي شديدة الصعوبة علي، وحين كنا نقدم حفلاً موسيقياً نتقاسم البرنامج، بحيث كنت أقود الندرة من أعماله. وحين كنت أصعد خشبة المسرح يتساءل الجمهور الذي يتوقع رؤية سترافينسكي عمّن أكون. كانت الأعمال التي أقودها، إلى جانب أعمال سترافينسكي التي يقودها بنفسه، لكل من بيتهوفن وديبوسي وبراهمز وشونبيرغ وبيرغ وفيبرن وغيرهم. ولقد اعتاد سترافينسكي التدخل بيقظة في اختيار الأعمال التي ستتجاور في نفس الحفل مع مؤلفاته. ساعدني سترافينسكي دائماً في حل الإشكالات الموسيقية في قيادة الأوركسترا. لقد كان معطاءً وكانت مساعداته دائماً مثمرة. ربما كنت أكثر من قاد الأوركسترات الكبيرة والسبب بكل بساطة هو أن كل الناس كانت تطالب برؤية سترافينسكي يقود موسيقاه أكثر من الإستماع إليه..لقد قدت أكثر من أربعين تشكيلٍ موسيقي في الولايات المتحدة الأمريكية وأوركسترات في روسيا وأفريقيا وأمريكا الجنوبية وأوستراليا

* الماكارثية: هي تيار سياسي في الولايات المتحدة تزعمه السناتور ماكارثي. (المترجم)

ونيوزيلاندا والشرق...لم نعزف معاً في باريس منذ عام 1958، وذلك بعد تقديمنا المريع لمقطوعة Threni "مراثي النبي إرميا".

سترافينسكي المؤلف

لا يوجد عمل موسيقي لسترافينسكي لم يُعد النظر فيه أو يجر عليه بنفسه تعديلاً ما. لقد كان التعديل بالنسبة له إجراء لا ينقطع لأنه كان دائم التغيير لآرائه؛ بل لقد أجرى، قبل خمسة عشر يوماً من وفاته تعديلاً أخيراً على السيمفونية ذات الحركات الثلاث، ويمكننا القول إنه يتعذر علينا فهمها، وخاصةً بسبب كتابته غير المقروءة. إن الفروق بين النسخ المطبوعة وبين مختلف المخطوطات الأولية والبروفات والمدوّنات المكتوبة بخط اليد عديدة، وهي غالباً ذات قيمة موسيقية كبيرة. وهو لم ينه في آخر حياته ما كان بصدد تعديله. يحتوي عمله التام الأخير على مقطوعتين صغيرتين غير مطبوعتين للبيانو هما في غاية الجمال. تُعد المخطوطات الأولية للقطع، بلا شك، أكمل من المدوّنات المكتوبة باليد التي يدرج فيها سترافينسكي أقسام القطعة متكاملة. لقد كان تبييضه لمقطوعاته حافلاً بالأخطاء، في التحويل المقامي، على سبيل المثال؛ لأن تبييض القطع بالنسبة له كان عملاً ميكانيكياً. عدا ذلك، فإن مسار القطعة بدءاً من المخطوطات الأولية وحتى الطبعة النهائية هو مرصوف بالتصليحات والتغييرات. فالأولى تعد بشكلٍ عام المنبع الموثوق من حيث العلامات الموسيقية. لكن يبقى من الصعب معرفة أي النسخ هي الحالة المثلى والأصح. يوجد مثلاً عشرون نسخة مختلفة مصحّحة بخط يد سترافينسكي لمدونة الكونشيرتو "دومبارتون أوكس"، وكل نسخة تحمل تحديداً ميترونومياً شديد الاختلاف للسرعة. وكمثالٍ آخر الكونشيرتينو لإثنتي عشرة آلة الذي هو في الأصل رباعي وتري ويوجد منه أيضاً نسخة للبيانو أربع أيدي. نسخة البيانو لأربع أيدي هي أفضلها برأيي لأنها الأكثر تنوعاً من حيث

المخطط الصوتي. يمكن القول إن كل هذه التغييرات والتصحيحات كانت تسير باتجاه الشفافية والوضوح. لقد تمنى أن يعطي أرشيفاته ل (بوسي آند هاوكس) شريطة أن يطبعوا عدة تكوينات شكلية لمقطوعةٍ واحدة، لكن هذا المشروع للأسف لم يتحقق.

بتروشكا وتقديس الربيع

تختلف بتروشكا الأصلية تمام الاختلاف عن نسخة بتروشكا لعام 1947. فمثلاً، في بداية اللوحة الرابعة نجد في النسخة الأولى تمازجاً بين الوتريات والخشبيات في حين يقدم مقطعاً مختلفاً في نسخة عام 1947. أنا شخصياً أفضل النسخة الثانية. حتى سترافينسكي نفسه لم يحب أبداً النسخة الأولى ولطالما انتقدها منذ ألفها. وفي آخر تقديمٍ لها في شيكاغو، أعطاني قبل عشر دقائق من الحفل صفحتين كاملتين قام فيهما بتغيير أحد الأكورات. لقد باشر بهذا التعديل بعد أن أصغى بدقة إلى بتروشكا في كل التدريبات...كان سترافينسكي يملك أذناً تفوق بحساسيتها المذهلة دقة أذن شونبرغ.

انتقد سترافينسكي أيضاً بشدة "تقديس الربيع" دون أن تتاح له فرصة تعديل سوى رقصة التقديس (التتويج؟؟؟) التي أضحت بعده برأيي رائعة، لكنها للأسف قلما تعزف هكذا. لقد قدمها معدلة في تسجيله لكن يبدو أن أحداً لم يلاحظ الفرق! إذا ما تمعّنا تقديس الربيع جيداً نتعرف على عشر نسخ معدّلة. لقد راجع فيها الهارموني، حذف مقاطع، غيَّر من توزيع الآلات وأعاد كتابة مقطع التيمبال. أنا أستعمل في تسجيلي النسخة التي عدّلها في نهاية العشرينات. لقد أبدى ماركوفيتش اهتماماً خاصاً بهذا التعديل لكني لم أتمكن جيداً من معرفته لأن سترافينسكي لم يكن يحبه كثيراً. لقد أمضيت معه أياماً في بروكسيل حين بدأت في دراسة مبدئية وضحلة ل"تنويعات للأوركسترا" لشونبرغ. أذهلت سترافينسكي

هذه التنويعات ودرسها دون توقف لكني أعتقد أنه امتنع من تقديمها عن خوف.

سيمفونية الآلات النفخية

تطرح هذه السيمفونية إشكالات لا حدود لها. النسخة الأصلية المؤلفة عام 1920 لم تنشر. دار نشر ساشير قدمت مؤخراً نسخة متناهية الدقة في تفصيلاتها، لكن حتى هذا لا يعد حلاً. أول النسخ الثلاث المطبوعة وتعود لعام 1947 حافلة بالأخطاء، إذ نجد تغييرات جذرية وهامة في البروفات لم تكن موجودة في النسخة الأصلية، وهذا أمر طبيعي لأن سترافينسكي لم يكن في عام 1920 يملك بعد الخبرة في قيادة الأوركسترا، وهي لذلك الأكثر تعرّضاً للنقد من بين كل أعماله. لقد كانت أجواء النسخة الأولى التي قدمها كل من كوسيفيتسكي وغوسينس وآنسيرميه مضطربة. حتى ستوكوفسكي الذي يبيح لنفسه كل تغيير تعرّض حين قدمها في فيلادلفيا ونيويورك لعاصفة من الصفير. ولقد استنكر الجمهور طريقة طرح ستوكوفسكي للسيمفونية مما هزَّ ستوكوفسكي ودفعه إلى التخلي عن تقديمها. في حين نالت الثّمانية التي تبعت سيمفونية الآلات النفخية شعبية كبيرة. تعد سيمفونية الآلات النفخية عملاً أضخم وأعظم من الثمانية، لكن الأخيرة كانت عملاً تاماً ومتكاملاً وذات مسارٍ مختلف.

التمبو

إنه الإشكال الأكبر في تقديم موسيقا سترافينسكي، والأمثلة على هذا لا تحصى. لقد أعاد المؤلف أربع مرات صياغة سيمفونية المزامير، ونشر منها ثلاث صياغات فقط لأن رابعها لم ينل إعجابه، وكانت كل نسخة تحمل سرعة مختلفة. لقد كان شديد الحساسية تجاه موضوع السرعة وأخضعه لاعتبارات مختلفة كمعرفة كم مقطوعة تستطيع اسطوانة قديمة من سرعة 78 دورة أن تستوعب كما في حالة "السيرينادا للبيانو" و Duo Concertante

للكمان والبيانو. وحين انتقلت صناعة الأسطوانات إلى سرعة 33 دورة أسقط هذا الموضوع من الاعتبار ولم يتلهف بعد على تسجيل مؤلفاته على أسطوانات. لقد انتُقِدَت أحياناً السرعة الملحوظة في تسجيلاتي الجديدة التي قمت بها مع شركة ميوزيك ماسترز لكني لا أوافق على هذه الانتقادات. أنا أعترف بحيوية هذه التسجيلات، لكن الكثير من قادة الأوركسترا الشباب من أمثال سالونن وتشيلي وناغانو يميلون إلى سرعةٍ أكبر من سرعة قادة أوركسترا من جيلٍ أقدم مثلي أو مثل بوليز. ينزع بوليز إلى التباطؤ في حين يأتي تقديمي للموسيقا أكثر كثافة وصرامة في الإيقاع. أنا لست بقائد أوركسترا متفرِّغ، لكنني حتماً أفضل مما كنته قبل أربعين عاماً. صحيح أن تسجيلات سترافينسكي لشركة كولومبيا بطيئة بل وبليدة إلى حدود الإستحالة، لكننا يجب أن لا ننسى أنه كان في فترة هذه التسجيلات عجوزاً ومريضاً، وبدقة أكبر، كان عاجزاً عن العمل. أنا أعتقد جاداً أنه كان اليوم ليفرح بالحيوية الدافقة التي يقدم بها قادة الأوركسترا الشباب مقطوعاته. لقد استمعت في لندن إلى قيادة سالونن لتقديس الربيع؛ صحيح أن في عزفه جانباً كثير الاستعراض، إلا أنه موسيقي متميز. لقد كان العزف ممتازاً بكل معنى الكلمة. أنا أيضاً أسير الرغبة في تقديم سرعة حيوية في رقصة التقديس (التتويج؟؟) على وجه الخصوص.

تسجيلات شركة ميوزيك ماستر

~~أنا أبحث عن مقاربة المؤلفات من الناحية الموسيقية دون الولوج~~ في موضوع تاريخها أو أصولها الروسية والأمريكية وغيرها. كان يجب أن يقارب مجموع هذه التسجيلات نحو خمسةٍ وعشرين تسجيلاً، لأن العديد من المؤلفات المتميزة بقيت غير مسجلة، وأتأسف خاصةً على عدم وجود تسجيلٍ للتشكيلات المدهشة لبيانو أربع أيدي.

❐ في الموسيقا العربية

د. نبيل اللّو
باحث موسيقي
أستاذ في جامعة دمشق

لا شك أن الأصوات الغنائية التي تربعت على عرش الطرب في القرن الماضي فرضت ألوانها فيه، وفرضت أذواقها على الجمهور وعلى الوسط الفني بآنٍ معاً. حاول بعضها التمسك " بأصالة " غناء وموسيقا صعب عسير تلمس أصولها العربية الحقة، وحاول البعض الآخر النهل من موسيقا الغرب إيقاعاً وتأليفاً وطريقة أداء. وتعايش الفريقان يؤدي كل واحد منهما ما هو قادر مهيأ له أمام جمهور مخلص لأحدهما مبغض للآخر أو محب لكليهما معاً.

غير أن هذه الأصوات لم تكن تدرب نفسها وتصقل مواهبها، بل إنها اكتفت بحفظ الأعمال التي كانت توكل إليها وتؤديها. وعندما نتكلم عن التدريب والصقل فإنما نقصد بذلك أن يتمرن المطرب أو المغني على تجويد أدائه ورفع سوية قدراته الصوتية على أصول علمية سليمة دؤوبة يومية، وهو تدريب لا علاقة له بما غنى المطرب ويغني أو سيغني، وإنما يُقصد التدريب لذاته لصقل أداة المطرب المصوّتة المؤلفة من حباله الصوتية وحنجرته

والتحكم بنَفَسِهِ.. اكتفت هذه الأصوات بالتدرب على غناء العمل الموكل إليها غناؤه، وحضور التدريبات مع الفرقة، ومن ثم تسجيله في استوديو، أو غناؤه على المسرح أمام الجمهور [1] . وجعل هذا الأصوات الغنائية العربية أصواتاً تؤدي بإحساس فطرتها وموهبتها وبما تملكه من جمال صوت حبتها الطبيعة به. ولو قُدر للأصوات أن تتدرب على النحو الذي ذكرناه لتغيّر شأن الغناء والمغنين، ولتغيرت ربما طريقة التلحين وأشكاله، ومعها أذواق العامة.

صحيح أن أصواتاً جميلةً كصوت محمد عبد الوهاب وأم كلثوم ومحمد فوزي كانت أصواتاً قادرةً مهذّبة جميلة موهوبة شديدة الإقناع في غنائها وأدائها، إلاّ أنها ظلّت محدودة بأصحابها وبمواهبهم وبقدراتهم حصراً. ولا شك أنها كانت تتدرب وإنما على النحو الذي ذكرناه والذي يتصل بأداء عمل معين من الأعمال وليس التدريب الذي يقصد لذاته.

وما نقوله في هذا السياق ليس جديداً أبداً، فهذه الصيحات قد تعالت من قبل، ليس من العامة، بل من النخبة المثقفة التي اطلعت على فنون الغرب في تعليم الموسيقا والغناء وتعلمهما لتطوير أدوات وملكات العازف والمغني وملكاتهما، بغض النظر عن العمل المعزوف أو المغنى. وكانت الردود تأتي لتقول إن الغناء العربي يجب أن يبقى كما هو على حاله لأن الدراسات الفنية ذات الطابع العلمي تُبعد الغناء عن أصالته وعفويته، وكأن تدريب

[1] المبكي المضحك أن بعض المغنين والمغنيات الجدد الذين تخلع عليهم المحطات التلفزيونية ألقاباً عجيبة لا يحضرون تدريبات الغناء مع الفرقة الموسيقية قبل إحياء حفلتهم، فأحدهم يرسل شقيقه بدلاً منه ليشرف على تدريب الفرقة، والآخر يوعز لرئيس الفرقة بتولي الأمر، وربما أوعز أحدهم لمرافقه للإشراف على الفرقة وإحداهن ترسل زوجها بدلاً منها... .

الصوت وصقله يومياً وتجويد أداء عُرَبِه وتوسيع مداه وقوته وجودة تعبيره ينتقص من أصالته!

والطرب، هذا الساحر الفاتن الذي يُخرج الناس عن أطوارها حينما يستمعون إلى غناءٍ شجيّ أو موسيقا تقاسيم مجيدة والذي درجنا على تقسيمه إلى طربٍ غريزي وطرب نفسي. ويبدو أن الطرب ألصق منه بالغناء من التصاقه بالموسيقا الآلية، وهو يرتبط بالتالي ارتباطاً وثيقاً بالكلمة وبالصوت البشري، فلكليهما سطوةٌ على النفس. والغرب الذي لا يعرف الطرب يستخدم مصطلح " نشوة " [2] extase للتدليل على هذا النوع من الأحاسيس المختلطة المعقدة التي يشعر بها السامع، وفي موضع من المواضع الغنائية فيقول آه، أو الله، أو يصفّق، أو لعله، كما سمعنا في روايات الأقدمين، يقدم على تمزيق ملابسه أو إلقاء نفسه في ماء فسقية.

وليس كل من غنّى بمطرب. وحده الصوت المتمكن العارف بأصول المقام وصنعته بقادر على أن يحدث هذا الأثر الذي تكلمنا عنه: الطرب. فعبد الحليم حافظ مثلاً، رغم صوته الدافئ المتعلم الآسر الذكي، لا يمكن أن يُطلق عليه اسم مطرب. في حين يستحقه محمد عبد الوهاب ووديع الصافي بجدارة. ويبدو أن ظاهرة الطرب هذه لا تعرفها موسيقات الشعوب الأخرى. كثرة غالبة ممن

---

[2]- أفرد سيمون جارغي في كتابه، الموسيقا العربية La musique arabe، من منشورات فرنسا الجامعية، 1971، ثلاث صفحات للحديث عن ظاهرة الطرب في الغناء العربي، وهي الصفحات 24، 43، 50. وأفرد جاك بيرك في كتابه لغات العرب في الحاضر Langages arabes du présent، منشورات سويّ عام 1974، الصفحة 235. وفي كتابه العرب بين الأمس والغد Les arabes d'hier à demain، ص ص 243، 265.

يغنون لا يصح أن نطلق عليهم لقب مطرب، ويُكتفى بتسميتهم مؤدين أو مغنين. [3]

[3]ــ يبدو في أيامنا أن جمال الصوت وحسنه لم يعد ضرورة لازمة لمزاولة مهنة الغناء. فلغياب الذائقة الفنية الصحيحة عند الجمهور، وغياب المرجعية في أذهانه، أضحى الغناء يسمع بالعيون، وأصبح الجمال عند المغني والمغنية شرط لازم أولي قبل جمال الصوت وصنعة الغناء وحرفته. وإذا ما أصبحت الأصوات مكروفونية في النصف الثاني من القرن العشرين لا يمكن سماعها وتذوقها إلاّ من خلف المكرفون، فإن الأصوات اليوم أصبحت تلفزيونية أي أن التأثر بها والتناغم معها يتم عن طريق الصورة والشكل، وظاهرة الفيديو كليب العربي ظاهرة تدعو للتوقف عندها طويلاً، ففيها من الفنون مجتمعةً ما يبعث على الدهشة والعجب، وينفق على أغنية واحدة منها اليوم لا تتجاوز أربع دقائق ما كان يكفي لإخراج فيلم كامل في القرن الماضي. ومع ذلك فسواده الأعظم فيه من الحرفة في الإخراج والتصوير والخدع السينمائية البصرية ومن الفنتازيا في تركيب موضوعاته ما يجعل المستمع يرى ولا يسمع، ويسمع وكأنه لا يسمع، وأحياناً ربما لا يفهم. حرفة فيها كل شيء ما عدا الغناء. وهي إحدى عشرات بل مئات الظواهر التي نقلناها عن الغرب بتقليد أعمى دون وعي بحسن توظيفها وملاءمتها وحذق الإفادة منها. نادرون هم المؤدون المغنون في سوق الغناء اليوم الذين يملكون أصواتاً جميلة بالمعنى الفني رغم أسمائهم اللامعة وألقابهم الطنانة المضحكة ومبيعات أسطواناتهم الضخمة وما يتقاضونه من أجر فلكي عن حفلاتهم. معرفتهم بالمقامات تكاد تكون معدومة، وإن عرفوا بعضها فبالاسم، وإن استطاعوا تلمس مقامها وحدهم فمن كثرة ما غنوا عليها من قبيل النهوند والكرد أو الراست والبيات. والنادر الأندر فيهم من باستطاعته أن يرتجل موالاً بحرفة وصنعة كأن يسمعنا بدايةً شخصية المقام الذي يغني عليه ثم يشبعه تنغيماً وينتقل بين مقامات فرعية بمهارة وحذق وصنعة، ثم يختتم بالعودة إلى المقام الذي بدأ منه. ونحن هنا قلنا ارتجالاً بمعنى أن يموّل من مخيلته اللحنية لا ما يحفظه من مواويل معروفة مألوفة يؤديها وكأنه يؤدي ببساطة أغنية شائعة مقولبة، لا إبداعاً ارتجالياً يُظهر مدى تمكنه من علمه وصوته.

كل ما ذكرناه يصب في خانة المغني وحده ومصلحته في تغييب يكاد يكون كلياً للموسيقا والموسيقيين. فالمقدمة الموسيقية أو التمهيد لا تلقى عند الناس، من جراء هذه الضحالة الفنية، آذاناً مصغية، بل إنهم يتلهفون لسماع صوت المغني أو المغنية والكلام تحديداً الذي سيغنيه أو ستغنيه. سطوة الكَلِمْ على النغم، وسطوة اللحن_الأغنية على الارتجال الفني الموسيقي المبدع. فالموسيقي الفنان الذي لا يغني يضعه قدره في عبودية من يغنون ومن لا يمتلكون ربما أية موهبة سوى موهبة حُسن الظهور والتسويق.

عندما يُلحن العمل الغنائي يجب أن يؤخذ بالحسبان الصوت الذي سيغني العمل، أي صوتاً بعينه دون غيره، يتمتع بما يتمتع من ملكات وإمكانات وجماليات، موجودة فيه دون غيره من الأصوات. وما يحدث أن الأعمال الغنائية تُلحن وتوزّع بل وأحياناً تُسجل ثم يبدأ البحث، أو لعل البحث أن يكون جارياً خلال عملية تنفيذه وإخراجه ويعرض أحياناً على مغنٍ طائفة من الأغنيات يختار إحداها أو بعضها ويدخل إلى الاستديو ليضع صوته عليها. وكأن الأغنية ثوب أو ربطة عنق أو حلية تُصاغ ثم تعرض على من هو قادر على امتلاكها فيمتلكها وما كان صانعها ومبدعها ليظن يوماً أنها ستجد مكانها على مثل هذا الجيد أو في مثل هذا المعصم!! ومن ثم يجب الاهتمام بالكلمة التي ستلحن قبل الإقدام على التلحين إن كانت تتلاءم والذائقة اللغوية العامة، وإن كانت موضوعاتها تتناسب والذوق العربي العام وتحمل مضموناً معيناً لا كلاماً مرصوفاً مذوّقاً مطرزاً لا معنى فيه ولا دلالة.

محاولات جادة رصينة غير قليلة ظهرت إلى النور خلال القرن الماضي، وما زالت تضع في حسبانها الكلمة الفصيحة أو الزجلية الراقية الفنية الإبداعية واللحن المتقن والصوت المجيد، إلا أنها

صيحات في وادٍ لم تلق آذاناً مصغية إلا ما ندر منها لأسباب كثيرة لا بأس من ذكر بعضها هنا في عجالة:
غياب الثقافة الموسيقية الحقيقية عند الشريحة العريضة من الناس، وهي الشريحة القادرة على قلب كفة الميزان لو تهيأت لها السبل لرفع سويتها الثقافية الغنائية الموسيقية، وربطها بتراثها الجميل علماً وغناءً وموسيقا كي تتكون عند هذه الشريحة الواسعة ذائقةٌ مرجعية تقف سداً طبيعياً وحائلاً أمام طوفان الأغاني الحالية الهجينة الغربية الغريبة. فالمحاولات الجادة التي اعتمدت القصيدة العمودية أو قصيدة التفعيلة فيما بعد عُدَّت أعمالاً متجهمةً، ثقيلةً، قديمة، لعدم تعوُّد الناس، إلا أقلهم من أهل الاستماع، على هذا النوع الراقي من الغناء. فظلت قصائد السنباطي التي غناها في القرن الماضي بصوته الجميل المثقف غافية في بطون أرشيف الإذاعة وحكراً على خُلّص السميعة وأهل الاختصاص، يسمعونها ويتذوقونها ويتكلمون عنها في حين تسردها برامج التاريخ الفني الإذاعية والتلفزيونية سرداً على استحياء دون سماعها خوف الإطالة والإملال. ويُحكى عن هذه الأعمال وأعمال كثيرة غيرها لمواهب رفيعة جادة من قبيل سرد المعلومة الفنية تاريخياً، وينسحب ما ذكرناه على قصائد اللبناني حليم الرومي الغنائية، وقصائد السوري نجيب السراج الغنائية الكثيرة جداً، بل وحتى المذهلة في عددها، وآخرين غيرهما ممن لحّنوا وغنوا حباً بالفن وللفن الخالص ما ابتغوا مرضاة الدارج ولا تزلفوا للجمهور فسقطوا كغيرهم.

مفهوم الموسيقا الجادة الراقية غائب عن كثيرٍ جداً من الأذهان. فن التذوق وحسن الاستماع وآدابه، الرقي في العرض والأداء، والرقي في التلقي والاستجابة، أمور كلها نرى بعضاً منها اليوم على المسارح الجادة، وفي التلفاز، لكنها أتتنا هذه المرة أيضاً من تقاليد الغرب في تقديم الموسيقا الراقية الجادة محصورة في أمكنة

بعينها ومع فرق بعينها لكنها غير معمّمة كسلوك مكتسب بفعل المعرفة والممارسة.

وأن تكون الموسيقا مرتبطة بالأذهان بالطرب الغريزي أو النفسي فإنما يكون ذلك بفعل الكلمة، هذا ما اعتدنا سماعه من الذين ينكرون على العرب عموماً تذوقهم للموسيقا الآلية وقصر الفعل الموسيقي عندهم على الكلمة المغناة، وأن هذه الكلمة المغناة هي التي تفعل فعل السحر فيهم من طرب. ونحن نقول إنه لا يمكن للكلمة وحدها أن تكون مهماز الطرب، وإلاّ لكان شعر العرب كله، وهو ديوانهم، ملاحم طرب تكفي قراءته دون تلحينه حتى تقع واقعة الطرب ويحدث فعله فيهم وأثره. إنما يحصل الطرب بفعل ~~الكلمة التي يحملها لحن جميل مؤثّر استطاع أن يفهمها أولاً، ثم أن~~ يترجمها إلى موسيقا حاملة لصيقة بمعناها العميق. وهذا عندنا أجود التلحين وأقواه ولا يقدر عليه إلاّ المتمرس الموهوب. فكم من قصائد جميلة شوهها التلحين، وكم من أغنية جميلة الموسيقا والتلحين ركيكة المعاني والكلام. فالعمل المتكامل حقاً هو الذي تكتمل له أسباب النجاح الراقي غير المفتعل ولا المبتذل، من كلمة جميلة رشيقة، ولحن جميل معبّر عن مضامين الكَلِمْ، وصوت راسخ في العلم الموسيقي متمرس في أدائه متمكن من أداته فاهم لما يغني من معانٍ مترجم لها. فربط الطرب بالكلمة وحدها ربط باطل غير صحيح ولا دقيق، فكم من كلمة جميلة ولحن جميل ضاع أثرهما في صوت سقيم هزيل. وكم من أغنية كلماتها سقيمة ولحنها جميل يغنيها صوت مبدع ذاع صيتها وانتشر وأصبحت على كل شفة ولسان! فلماذا لم تسقطها كلماتها السقيمة إذن!

وأن يُقال إن أسماع الناس ما اعتادت ولا تعرف سوى الغناء الذي تصاحبه الموسيقا فهذا قول حق. وظاهرة الاستماع إلى الموسيقا الآلية وحدها ظاهرة حديثة العهد عندنا مجلوبة. وسبق أن ذكرنا في غير هذا المقام أن ظاهرة العازف المنفرد يتأبط عوده،

أو يجلس إلى قانونه يعزف وحده أمام جمهور يُنصت له كلياً وهو يرتجل ويتأمل على آلته، هي ظاهرة جديدة عندنا نسبياً مكتسبة ولو جزئياً عند من اعتاد على ارتياد أمسيات كهذه أو عند من ألف ارتياد المسارح في أوربا للاستماع لعازف بيانو أو غيتار أو فلوت يعزف بمفرده لمدة ساعة ونيّف في أمسية مكرسة له وحده. وهي عندنا ظاهرة أحدثتها المراكز الثقافية الأوربية بفعل من تستضيفهم من العازفين الغربيين وتنظم لهم أمسيات موسيقية، وقد انسحبت الظاهرة على موسيقانا الشرقية العربية فأصبحنا نرى عواداً أو عازف قانون أو عازف ناي يستأثر بالأمسية والمكان والجمهور.

ويمكننا هنا أن نفتح معترضة لنتحدث، فالحديث يجر الحديث كما يقال، ونقول إن حركة التغريب في موسيقانا جاءتنا بفعل إرادي، أي أننا نحن جلبنا هذه الموسيقا وتأثرنا بها وأدخلناها كرومنا بحذق أو بغير حذق، عن علم وبغير علم، ومعرفة بذوق وبغير ذوق، والتجارب في هذا كثيرة والقول فيها صالح وطالح. ولم تكن للغرب يد مباشرة في هذه الموجة الطوفان التي اجتاحت موسيقانا، بل على العكس كثيراً ما كنا نسمع من أهل المعرفة بل وحتى من العامة عندهم أن حافظوا على ما لديكم من تراث موسيقي وهوية هي لكم وحدكم دون غيركم لا ينافسكم فيهما أحد. كُنُر عن جهل وحمية في غير موضعها ظنّ، بل اتهم هذه الآراء، بأنها دعوة للبقاء على تخلفنا كي لا نتطور ولا نتقدم ونتعصّر !

ونحن لا نرى مانعاً ولا غضاضة في أن نتعلم علوم الغرب الموسيقية ونتبحر فيها ونتمكن من تقنياتها وأدواتها، بل ونعزفها ونتقن عزفها إنما هذا كله لا يعفينا من مسؤولية تطوير موسيقانا من داخلها روحاً وقالباً بتوظيف علوم الغرب الموسيقية التقنية وأدواته في نتاجات موسيقانا الإبداعية من كتابة وتوزيع وأداء وحسن تنظيم وإخراج، فنطور الطقطوقة دون الخروج عن قالبها

وروحها، ونطوّرالدور والموشّح والقصيدة دون نسفها بدعوى بطلانها لأنها قديمة بالية عفى.

عليها الزمن. فنحن لو قارنا بدايات سوناتات [4] الموسيقا الكلاسيكية الغربية وأخرياتها لتلمسنا التطور الهائل الذي أصابها دون تشويهها وادعاء بطلانها وعدم صلاحها بدعوى قِدَمِها.

صحيح أن ثقافة الاستماع عندنا ضعيفة لكنها ليست وحدها التي تحتاج إلى تثقيف وتهذيب، فالقول مثله وأكثر ينسحب على القراءة. لكن الأمر الغريب حقاً في موضوع الموسيقا أنك يندر أن تدخل بيتاً ولا تجد فيه مسجلة وكاسيتاً يصدح ليل نهار أو مذياعاً مفتوحاً، ويندر أن تركب سيارة أجرة أو حافلة عامة دون أن يكون المذياع أو المسجّل فيها يعمل، ويندر أن تركب سيارة خاصة مع صديق أو قريب دون أن يتزامن أزيز محركها للإقلاع مع مسجّلها. فالسماع إذن ظاهرة اجتماعية حياتية يومية لكنه غير مهذب ولا مصقول، بعيد كل البعد عن المعرفة والذائقة السليمة. والظواهر هذه كلها تكاد تكون معدومة تماماً في المجتمعات الغربية فلا

[4] ـــ لم تأخذ السوناته شكلها الذي نعرفه عليها في أدبيات الموسيقا من اعتمادها 4 حركات. وكانت من قبل تتألف من حركات تصل حتى سبع حركات. رقصات كسوناتة أنطونيو فيفالدي (1678 ـــ 1741) رقم 3 من سلّم صول ماجور (M.371)، كان أهداها فيفالدي مع سوناتات أُخر إلى طالبه النجيب بيزندل Pisendel ألفها فيفالدي بين فترة عامي 1717 - 1720 مؤلفة من سبع حركات ــ رقصات وتعد أنموذجاً ممتازاً للحديث عن تطور قالب السوناتة في الموسيقا الكلاسيكية الغربية. هذا من ناحية عدد حركاتها. وهناك ناحية تتصل ببناء حركاتها الداخلي من عرض وتفاعل وإعادة عرض وكودا. هي دقائق كثيرة لم تستقم للسوناتة في يوم وليلة وإنما استلزمها وقت طويل وتجارب حتى استقامت لها أدواتها لكن التطور لازمها في شكل التعبير وأدائه على الدوام. والأمر ينسحب في التطور والتطوير على الكونشيرتو والسيمفونية والقوالب الموسيقية الأخرى.

تصدح الموسيقا في الحافلة العامة ولا في سيارات الأجرة بل ولا حتى في السيارة الخاصة إلا بمقدار ما يريد صاحبها الاستماع إلى شيء بعينه وعن سبق ترصد. فالاستماع له آدابه، فهو ملكة تُصقل ويمكن اكتسابها بالمعرفة والتدريب والإرادة، فلا استماع مع عمل آخر. فالموسيقا تصبح عندها ضجيجاً خلفياً لا متعة فيه ولا فائدة، وإنما يكون حسن الاستماع بحسن الإصغاء للعمل ودقائقه والتمتع بجمالياته والغوص في أحاسيسه وحديثه، فهو كلام مصوغ لحناً وفكر أرهق مؤلِّفه وأرّقه أياماً وليالي ليصوغه على النحو الذي تسمع. هو حديث المرهفين الأذكياء المجيدين لا يسمع فحواه سوى أصحاب الأفئدة الرهيفة والآذان المصغية والفكر المنظّم. هي ثقافة إذن تحتاج إلى تعليم ونشر وتدريب، ليس هدفها الكم فنحن في هذا أسياد لكثرة المنابر والحناجر التي لا تكف عن الهذر غناءً وموسيقا وإنما تطلب النوعية والجودة والإتقان.

❐ كلمة العدد

في كل مجتمع، وفي كل زمن من أزمان التاريخ، ابتدع الناس الموسيقا. استخدموها في طقوسهم الدينية، في أفراحهم وأتراحهم، أصغوا إليها في حقولهم، ومعابدهم، ومسارحهم. استخدموها لخلق عاطفة جماعية، تثير، تهدىء، تفرح، تشيع الحماسة، تنتزع الدموع.

الموسيقا ليست ضرباً من ضروب الترف، وليست ثانوية، إنها جزء رئيسي وضروري من الوجود الإنساني. وكل ثقافة وجدت نمطاً موسيقياً، ووسائل خلقتها الضرورات، والتاريخ، وبيئة تلك الثقافة.

وكل أمة تحرص على تراثها الموسيقي من الضياع والاندثار، تحرص عليه لأنه يعكس هويتها وتفردها، يعكس روحها ومزاجها. ولا يمكن تجريد أي شعب من موسيقاه بدعوى أنها بدائية وفرض موسيقا أخرى بديلة بدعوى أنها متطورة . إن الفنان الهندي على سبيل المثال لايتحرج من تقديم موسيقاه التراثية الكلاسيكية في بلدان الغرب، إنه يتباهى بخصوصيتها وبطابعها الفريد. وكذلك الفنان الصيني والياباني والفيتنامي...إلخ

لقد أبهر العازف الهندي رافي شانكار العالم الغربي عند تقديمه موسيقا الراجا على آلة السيتار. كذلك أبهر الصينيون العالم الغربي بآلاتهم الشعبية البسيطة التي استطاعوا بوساطتها تقديم عالم موسيقي باهر. ومن منا يجهل حرص اليابانيين الشديد على تعريف العالم بموسيقاهم وآلاتهم المتنوعة وبضمنها الطبول بأحجامها المختلفة.

في عالمنا العربي لدينا تراث موسيقي متنوع يعكس ثقافات عديدة ، كما لدينا آلات موسيقية نخشى أن تتحول إلى نماذج مُتْحفية إثر هجمة الآلات الكهربائية الغربية، وتدعو الضرورة إلى بذل الكثير من الجهد للعناية بذلك التراث وحمايته والمحافظة عليه وتقديمه أصيلاً دون تشويه. وتقع مسؤولية ذلك على عاتق المؤسسات الرسمية التي تُعنى بالثقافة والفنون، وعلى عاتق المفكرين الموسيقيين، وجميع العاملين الواعين في مجال الموسيقا. إننا ندعوهم إلى الإسهام بكل مامن شأنه أن يبعث بموسيقانا التي من خلالها فقط نستطيع أن نعبر عما في ذواتنا.

في مجلة "الحياة الموسيقية" نعنى بالموسيقا الغربية وتراثها الضخم، ونحن نفعل ذلك بقصد تعريف المثقف العربي بذلك التراث الذي يشكل جزءاً هاماً من التراث الثقافي الإنساني . وأملنا أن نستفيد من التجربة الموسيقية الغربية شرط ألا نشوّه موسيقانا

أو نطمسها..... ومرة ثانية ندعو جميع الباحثين في الشأن الموسيقي،وجميع الذين يحملون الهم الموسيقي في عالمنا العربي إلى المساهمة في تشكيل رؤية شاملة حول ماضي موسيقانا العربية - الشرقية وحاضرها ومستقبلها.

رئيس التحرير

❐ المصطلحات

VA

- اختصار كلمة VIOLA

VAMPING

مرافقة آلية مرتجلة لأغنية أو لآلة منفردة، وغالباً ما يقوم بها عازف بيانو لا يستطيع قراءة التدوين الموسيقي ويعتمد على أذنه فقط.

VARIATION

- تنويع.

شكل من الأشكال الموسيقية الآلية يبنى في الأساس على لحن شائع، أو على لحن يضعه المؤلف، يتكرر بصور متنوعة. وهناك أنماط مختلفة للتنويع يمكن أن تطبق عملياً على كل لحن أو ثيمة: التنويع اللحني، والتنويع الإيقاعي، التنويع الهارموني،التنويع الكونترابنتي، والتنويع الذي يضم الأنماط الأربعة التي سبق ذكرها. والأدب الموسيقي زاخر بأعمال التنويعات على ثيمة، وبالإمكان العثور على أمثلة على هذا الشكل من القرن السادس عشر إلى يومنا هذا.

VAUDEVILLE

- فودفيل

1 - أغنية ذات مقاطع شعرية مختلفة يغنيها بالتعاقب عدة مغنين.

2 - مسرحية هزلية قصيرة تتخللها الأغاني الشائعة.

VC - مختصر كلمة فيولونشيللو (فيولونسيل).

VELOCE - سريع، خفيف الحركة (بالإيطالية).

VENT - ريح، نفخ (بالفرنسية) Instrument a VENT أي آلة نفخ.

VERISMO - الواقعية (بالإيطالية)
تعبير يطلق على المدرسة الواقعية في الأوبرا الإيطالية.

VERSE - شعر، بيت من الشعر
1 - تعبير استخدم في الإنشاد الغريغورياني بمعنى شعر الكتاب المقدس، أي جملة من المزامير، أو من نص آخر.
2 - تعبير استخدم في موسيقا الكنيسة الأنغليكانية، ويعني استخدام صوت منفرد بحيث يتباين مع مجموع الكورس.

VIBRAPHONE - فيبرافون
آلة إيقاعية تشبه الأكسيلوفون تصدر صوتاً رناناً ذو ترددات أشبه بترجيع الصدى، ويعزف عليها بوساطة عصوين قصيرين في نهايتهما كرتين من اللباد.

VIBRATO - اهتزاز، ذبذبة (بالإيطالية).
تمويج الطبقة الصوتية للنغمة، وتنتج في الآلات الوترية عن طريق اهتزاز إصبع العازف أثناء ضغطها على الوتر. وفي الآلات النفخية عن طريق التحكم بنَفَس العازف.

VIDE - فارغ (بالفرنسية)، وتعني الوتر المطلق.

VILLANELLA - فيللانيللا

1 - أغنية ريفية شاعت في القرن السادس عشر.
2 - نمط من الأغنية الكورسية البوليفونية أقل تعقيداً من المادريغال.

VIOL - فيول
آلة موسيقية وترية قديمة لها أحجام مختلفة ويعزف عليها بوساطة القوس، تطورت في عصر النهضة،ثم حلت مكانها أسرة الكمان.

VIOLA DA GAMBA - فيولا داغامبا (فيول الساق بالإيطالية)
فيول باص يضعها العازف بين ركبتيه ويعزف عليها بوساطة القوس.

VIOLA D'AMORE - فيولا داموري (فيول الحب بالإيطالية)
آلة وترية من عائلة الفيول أكبر من آلة الفيولا الحديثة ذات سبعة أوتار يعزف عليها بالقوس، وسبعة أوتار تهتز بتأثير الأوتار العليا، تُحمل وتوضع تحت ذقن العازف.

VIOLA POMPOSA - فيولا بومبوزا
آلة موسيقية من عائلة الكمان، ذات خمسة أوتار، أكبر من آلة الفيولا، يعزف عليها بنفس طريقة العزف على الفيولونسيل. استخدمت في الأعمال الباروكية.

VIOLA - فيولا
آلة وترية من عائلة الكمان، حجمها أكبر من حجم الكمان، تحمل وتوضع تحت الذقن ويعزف عليها بالقوس، ذات أربعة

أوتار (لا، ري، صول، دو). آلة أوركسترالية هامة، وتستخدم أيضاً في تشكيلات موسيقا الحجرة، كما تستخدم آلة منفردة (صولو).

VIOLINO - فيولينو (بالإيطالية)
آلة الكمان

VIOLONCELLO - فيولونشيللو (بالإيطالية)
آلة الفيولونسيل. وهي آلة وترية من عائلة الكمان توضع بين ركبتي العازف، ويعزف عليها بالقوس. ذات أربعة أوتار (لا، ري، صول، دو)، يسند إليها دور الباص، وتستخدم في الأوركسترات، وفي تشكيلات موسيقا الحجرة، كما تستخدم آلة منفردة (صولو).

VIOLIN - آلة الكمان
آلة وترية ذات أربعة أوتار (مي، لا، ري، صول)، تحمل وتوضع تحت الذقن، ويعزف عليها بالقوس. تستخدم على نطاق واسع في الأوركسترات السيمفونية، وفي الفرق الموسيقية، وفي تشكيلات موسيقا الحجرة، وتعد من أهم الآلات الموسيقية، ويسند إليها دور السوبرانو، وكثيراً ما تستخدم لأداء أدوار منفردة بمرافقة الأوركسترا، أو البيانو، أو بدون مرافقة. وقد وصلت صناعتها حد الكمال على يد عائلات من الصناع الإيطاليين المهرة على رأسهم أماتي، غوارنيري، ستراديفاري.

VIRELAI - فيرلاي

أغنية فرنسية قديمة شاع استخدامها في القرنين الرابع عشر والخامس عشر.

VIRGINAL - فيرجينال
آلة موسيقية قديمة تشبه الهاربسيكورد، لها أحجام مختلفة، شاع استخدامها في القرن السادس عشر.

VIRTUOSO - فيرتوزو (بالإيطالية)
المهارة الفائقة في الأداء على صعيد العزف والغناء.

VIVACE - فيفاتشيه (بالإيطالية)
الأداء بسرعة وحيوية.

VOCAL SCORE - المدونة الموسيقية التي تتضمن الأدوار الغنائية، ويختصر التعبير إلى (VS).

VOCALISE - مؤلَف لصوت بشري منفرد بدون كلمات.

VOCE - فوتشيه (صوت بالإيطالية)

VOCI - فوتشي (أصوات بالإيطالية)

VOCE di Petto - صوت من الصدر (بالإيطالية)

VOCE di Testa - صوت من الرأس (بالإيطالية)

VOICE - صوت بشري. وهناك أنواع مختلفة من الأصوات البشرية: سوبرانو، كونترالتو، تينور، باص،..إلخ. وتطلق الكلمة على الخط الموسيقي المنفصل في الكونتربونيت أو الهارموني، فيقال مثلاً فوغ من عدة أصوات، أو أقسام، سواء عزفت هذه الأصوات أو غُنّيت.

VOLTA - مرة (بالإيطالية)
يستخدم هذا اللفظ مع كلمات أخرى فيقال: Seconda Volta, Prima Volta، أي المرة الأولى، المرة الثانية.

VOLTI - اقلب (بالإيطالية)
يستخدم هذا اللفظ مع كلمات أخرى فيقال مثلاً Volti subito أي اقلب الصفحة فوراً.

VS - اختصار VOCAL SCORE، و VOLTI SUBITO.

VUOTO, VUOTA - فارغ (بالإيطالية)
يشير هذا التعبير 1 - إلى السكوت العام، أي عندما يتوجب على جميع المؤدين الصمت مقدار ميزور. 2 - يشير إلى عازف الكمان أن يعزف على الوتر المطلق، "CORDA VUOTA".

معجم

❐معجم الموسيقا الغربية حرف **U**

❐ الأعلام:

إعداد محمد حنانا

أوهل، ألفريد 1909 - 1992

UHL, ALFRED

مؤلف نمسوي. درس في أكاديمية الموسيقا في فيينا (التأليف على يد ف.شميت). تشتمل أعماله على أوبرا كوميدية، 48 دراسة لآلة الكلارينيت، سيمفوني كونشرتانته لآلة كلارينيت وأوركسترا،

4 كابريسات للأوركسترا، أوراتوريو، إلى جانب بعض أعمال موسيقا الحجرة.

أولمان، فيكتور 1898 - 1944

ULLMANN, VIKTOR

مؤلف نمسوي. درس في فيينا على يد شونبرغ، ثم في براغ على يد هابا (دراسة ربع الصوت والتأليف له). تتضمن أعماله 4 أوبرات، مقطوعات أوركسترالية متنوعة، أعمال موسيقا حجرة، وأعمالاً للبيانو.

أوستفولسكايا، غالينا 1919

USTVOLSKAYA, GALINA

مؤلفة روسية. درست في كونسرفاتوار لينينغراد - بطرسبورغ حالياً - على يد شوستاكوفيتش. عُزفت موسيقاها على نحو ضيق إبان فترة ستالين. دافع عنها شوستاكوفيتش، وكان يرسل إليها مخطوطات أعماله لإبداء ملاحظاتها، وقد اقتبس من ثلاثي الكلارينيت الذي وضعته عام 1949 مقاطع استخدمها في رباعيته الوترية الخامسة وفي متتالية "على أشعار ميكل أنجلو". استخدمت في بعض أعمالها أسلوب التسلسلية. تتضمن أعمالها 5 سيمفونيات، كونشرتو لآلة البيانو والوتريات والتمباني، 6 سوناتات لآلة البيانو، إلى جانب أعمال أخرى متنوعة.

فاليك، ييري 1923

VÁLEK, JIŘĪ

مؤلف تشيكي، درس في كونسرفاتوار براغ. تشتمل أعماله على أوبراتين، 14 سيمفونية تصويرية، كونشرتو كمان، كونشرتو فيولونسيل، كونشرتو لآلة الهورن الإنجليزي، إلى جانب أعمال موسيقا الحجرة، والأغاني.

فالين، فارتين 1887 - 1952

VALEN, FARTEIN

مؤلف نيرويجي. درس في كونسرفاتوار أوسلو، ثم في برلين. تأثر بأسلوب المؤلف شونبرغ. وضع خمس سيمفونيات، كونشرتو كمان، كونشرتو بيانو، سونيت للأوركسترا، إلى جانب أعمال موسيقا الحجرة، والأغاني.

فالفيرد، جواكين 1846 - 1910

VALVERDE, JOAQUIN

مؤلف وقائد أوركسترا وعازف فلوت إسباني. عمل عازفاً لآلة الفلوت، ثم قائداً للأوركسترا. وضع أكثر من ثلاثين زارزولا، وأغاني، وأكثر من مئتي عمل لمختلف الآلات.

فان فاكتور، ديفيد 1906

VAN VACTOR, DAVID

مؤلف وعازف فلوت أمريكي. درس في فيينا، ثم في كونسرفاتوار باريس (الفلوت على يد مارسيل مويز)، وفي إيكول نورمال (التأليف على يد دوكا). عمل عازفاً لآلة الفلوت، ثم قائد أوكسترا.

تتضمن أعماله: سيمفونيات، كونشرتو كمان، كونشرتو فيولا، ومقطوعات أوركسترالية متنوعة.

فاريز، إدغار 1883 - 1965

VARÈSE, EDGARD

مؤلف وقائد أوكسترا فرنسي المولد (أمريكي الجنسية). درس في تورين، ثم في السكولا كانتروم في باريس (التأليف على يد داندي)، ثم في كونسرفاتوار باريس. عاش في برلين 1907 - 1915. ذهب إلى نيويورك عام 1915. قائد مؤسس للأوركسترا السيمفونية الجديدة لتقديم الأعمال الحديثة. بدأ تجاربه مع الأصوات غير المألوفة، ومع التركيبات الآلية، والموسيقا الإلكترونية عام 1953. وقد أتىالعديد من أعماله على هيئة عينات إيقاعية ونبرات صوتية. تتضمن أعماله: أميريك للأوركسترا، تكاملات للأوركسترا، أركانا للأوركسترا، صحارى للأوركسترا مع أشرطة غير إلزامية، نوكتورنال لصوت سوبرانو وكورس وأوركسترا، إلى جانب أعمال الموسيقا الإلكترونية.

فاسيلينكو، سيرجي 1872 - 1956

VASILENKO, SERGEY

مؤلف روسي. درس القانون، ثم انتسسب إلى كونسرفاتوار موسكو، حيث درس على يد تانييف وسافونوف. وضع خمس أوبرات منها أوبرا كريستوف كولومبوس، باليهات، خمس سيمفونيات، قصيدة سيمفونية، كونشرتو كمان، كونشرتو لآلة البالالايكا، إلى جانب أعمال موسيقا الحجرة والأغاني.

فون وليامز، رالف 1872 - 1958

VAUGHAN WILLIAMS, RALPH

مؤلف وقائد أوركسترا وعازف أورغن إنجليزي. درس في جامعة كامبريدج، وفي الكلية الموسيقية الملكية. من أساتذته نذكر ستانفورد، بروخ، رافيل. بدأ منذ عام 1902 بجمع الأغاني الشعبية الإنجليزية. يحتل مكانة بارزة بين مؤلفي القرن العشرين، وتعكس موسيقاه ملامح قوية متميزة. وضع الكثير من الأعمال وفي سائر الصيغ تقريباً. تتضمن أعماله ستة أوبرات منها "السيرجون عاشقاً"، "القبلة المسمومة"، باليهات، تسع سيمفونيات، كونشرتو كمان، كونشرتو بيانو، كونشرتو أوبوا، كونشرتو لآلة التوبا، أعمالاً أوركسترالية متنوعة، أعمالاً غنائية، أعمال موسيقا حجرة، أغاني، أعمالاً لآلة البيانو المنفرد، أعمالاً لآلة الأورغن، موسيقا أفلام.

فيغا، أوريليو دي لا 1925

VEGA, AURELIO DE La

مؤلف كوبي المولد (أمريكي الجنسية). درس على يد توش، وفي معهد هافانا. عمل ناقداً موسيقياً. تعكس موسيقاه تأثراً بالمؤلف بيرغ. تشتمل أعماله على سيمفونية، كانتاتا، أعمال أوركسترالية متنوعة، وبعض أعمال موسيقا الحجرة.

فيردي، جوسيبيه 1813 - 1901

VERDI, GIUSEPPE

مؤلف إيطالي. درس العزف على آلة الأورغن على يد أنتونيو باريزي. لم يقبل طالباً في كونسرفاتوار ميلانو بدعوى أن مؤهلاته الموسيقية غير كافية، فلجأ إلى تلقي الدروس الخاصة. عاد بعد سنتين إلى بلدته بوسيتو ليتابع دراسته ونشاطاته الموسيقية، وتزوج من ابنة أستاذه الأول باريزي. في عام 1836 أتم أوبراه الأولى روشستر (فُقدت)، لكن أوبراه الثانية أوبرتو قدمت في لاسكالا عام 1839 وحققت بعض النجاح. مابين عامي 1838_ 1840 ماتت زوجته وطفلتاه، لكن الحزن والأسى لم يفقداه القدرة على المضي في التأليف بل دفعاه إلى تأليف أوبرا نابوكو التي لاقت لدى عرضها نجاحاً باهراً، وجعلته من أكثر المؤلفين الإيطاليين الشبان شهرة. في عام 1860 انتخب نائباً في البرلمان الإيطالي، وبقي يشغل هذا المنصب السياسي مدة خمسة أعوام. في عام 1874 وضع قداساً (ريكوايام) في ذكرى الشاعر مانزوني. وفي عام 1887 قدمت أوبراه أوتيللو التي عدت إنجازاً هاماً على صعيد الأوبرا الإيطالية. أما آخر أوبراته فكانت أوبرا فالستاف التي أتمها وهو في الثمانين من عمره.

يحتل فيردي مكانة هامة بين مؤلفي الأوبرا، فقد وضع عدداً كبيراً من الأوبرات كان لبعضها تأثير طاغٍ، تأثير ضمن لها مكاناً دائماً في برنامج الحفلات الأوبرالي. من أوبراته الهامة نذكر:نابوكو، هرناني، ماكبث، أرولدو، ريغوليتو، التروفاتور، ترافياتا، قوة القدر، دون كارلوس، عايدة، أوتيللو، فالستاف. إلى جانب الأغاني، ورباعية وترية، وبعض الأعمال الغنائية المتنوعة منها: القداس الجنائزي (ريكوايام)، ستابات ماتر، تي ديوم...إلخ.

فيريس، ساندور 1907 - 1962

VERESS, SÁNDOR

مؤلف سويسري هنغاري المولد. درس في بودابست (البيانو على يد بارتوك، والتأليف على يد كودالي). ساعد بارتوك في مجال الموسيقا الشعبية. دَرَس في الولايات المتحدة الأمريكية وأوستراليا. تشتمل أعماله على باليه المزمار الخارق، كونشرتو كمان، مرثـــاة فـــي ذكرى بارتوك، كونشرتو بيانو، سيمفونيتين، كونشرتو كلارينيت، كونشرتو فلوت، كونشرتو لآلتي توبا، إلى جانب بعض أعمال موسيقا الحجرة، ومقطوعات البيانو.

فيريتي، أنتونيو 1900 - 1978

VERETTI, ANTONIO

مؤلف إيطالي. درس في فيرونا وبولونا، أستاذ في كونسرفاتوار روما. مدير كونسرفاتوار روسيني، بيزارو، كالياري، وفلورنسا. وضع أوبراتين، باليهات، السيمفونيا الإيطالية، كونشرتو بيانو، إلى جانب أعمال الكورال، وموسيقا الحجرة، وموسيقا الأفلام.

فيرستوفسكي، ألكسي 1799 - 1862

VERSTOVSKY, ALEXEY

مؤلف روسي. درس في بطرسبورغ. عمل في دار الأوبرا الإمبراطورية في موسكو منذ عام 1842. أصبح مديراً عاماً لجميع مسارح موسكو. وضع عدداً من الأوبرات أشهرها (قبر أسكولد) التي كان لها تأثير كبير على تطور الأوبرا الروسية.

فكتوريا، توماس لويس دي 1548 - 1611

VICTORIA, TOMAS LUIS DE

مؤلف إسباني. درس على يد باليسترينا في روما. عمل عازفاً للأورغن ورئيساً للكورس في أماكن عدة في روما. عاد إلى إسبانيا عام 1595 حيث عمل في مدريد. يعدّ، إلى جانب باليسترينا، الأبرز في فن الكونتربوينت في عصره، وتتضمن موسيقاه نشاطاً دراماتيكياً ولوناً يعكس قوميته. وضع أعمالاً كنسية فقط. نشرت أعماله الكاملة في طبعة جديدة مكونة من 8 مجلدات، تتضمن 44 موتيت، 20 قداساً، 18 ماغنيفيكات، 34 ترتيلة، 10 مزامير، وأعمالاً أخرى متنوعة.

فيكتوري، جيرارد 1921

VICTORY, GERARD

مؤلف وقائد أوركسترا إيرلندي. تشتمل أعماله على 15 أوبرا وأوبريت، سيمفونيتين، كونشرتو هارب، كونشرتو فيولونسيل، إلى جانب بعض أعمال موسيقا الحجرة.

فيوتان، هنري 1820 - 1881

VIEUXTEMPS, HENRI

عازف كمان ومؤلف بلجيكي. درس في باريس على يد بيريو. كما درس الكونتربوينت على يد زختر في فيينا، والتأليف على يد رايخا

في باريس. زار روسيا، والولايات المتحدة. عازف كمان في بلاط بطرسبورغ. أستاذ الكمان في كونسرفاتوار بروكسيل. يعد واحداً من أعظم عازفي الكمان في عصره. وضع 7 كونشرتات لآلة الكمان، والعديد من المقطوعات لآلة الكمان، إلى جانب بعض أعمال موسيقا الحجرة، وكادينزات لكونشرتو الكمان للمؤلف بيتهوفن.

فيا - لوبوش، هايتور 1887 - 1959

VILLA - LOBOS, HEITOR

مؤلف برازيلي. درس العزف على آلة الفيولونسيل على يد والده، ثم تلقى دروساً خاصة في الهارموني. عمل عازفاً في أوركسترات ريو، وفي أوركسترا دار أوبرا ريو. تأثر بالمؤلفين القوميين الروس، وبسترافنسكي، وبريتشارد شتراوس. قضى عدة سنوات في باريس حيث تأثر بموسيقا ساتي وميلهود وبالكلاسيكية الجديدة. وكانت حصيلة هذا التأثر سلسلة من الأعمال دُعيت بالباخيات (نسبة إلى المؤلف باخ) البرازيلية، في هذه الأعمال أعيد خلق الأشكال الباروكية ولكن بلون برازيلي محلي. في عام 1930 عاد إلى البرازيل حيث شغل مناصب تدريسية، وأسس الكونسرفاتوار الوطني، والأكاديمية الموسيقية البرازيلية. زار الولايات المتحدة عام 1944 وقدم فيها أعماله. كان غزير الانتاج، استلهم روح الموسيقا الشعبية البرازيلية، وصانع ألحان مسكون بروح الرومانسية. تتضمن أعماله: أوبراتين (إيزاهت، ويرما)، 12 سيمفونية، كوروس (سلسلة من 14 عمل وضعها مابين (1920 - 1929)، الباخيات البرازيلية (سلسلة من 9 مقطوعات)، كونشرتوين لآلة الفيولونسيل، 5 كونشرتات لآلة البيانو، كونشرتو لآلة الغيتار، كونشرتو لآلة الهارب، كونشرتو لآلة الهارمونيكا، 17 رباعية وترية، 12 دراسة لآلة الغيتار، إلى جانب أعمال البيانو، وأعمال أخرى متنوعة.

فينست، جون 1902 - 1977

VINCENT, JOHN

مؤلف أمريكي. درس في كونسرفاتوار نيوإنغلند. ثم على يد بولانجيه في باريس. تشتمل أعماله على أوبرا كوميدية، سيمفونية مقام ري، ستابات ماتر، إلى جانب بعض أعمال موسيقا الحجرة، والأغاني.

فينتشي، ليوناردو 1690 - 1730

VINCI, LEONARDO

مؤلف إيطالي. درس في نابولي. وضع 35 أوبرا، منها إفجينيا في توريد، وبعض الأعمال الكنسية.

فيوتي، جيوفاني باتيستا 1755 - 1824

VIOTTI, GIOVANNI BATTISTA

مؤلف وعازف كمان إيطالي. درس على يد والده، ثم على يد بونياني. جال في ألمانيا، وروسيا. زار لندن عام 1792 ومارس فيها نشاطاً فنياً واسعاً، ثم عاد إليها ثانية عام 1801 حيث عمل في تجارة الخمور. مات فقيراً بعد صفقات تجارية خاسرة. يعد فيوتي من أعظم العازفين الكلاسيكيين في عصره، كما يعد مؤسس المدرسة الحديثة للعزف الكلاسيكي. تتضمن أعماله 29 كونشرتو لآلة الكمان، 21 رباعية وترية، 21 ثلاثي وتري، 18 سوناتا لآلة الكمان، إلى جانب مقطوعات أخرى متنوعة.

فيتالي، جيوفاني باتيستا 1632 - 1692

VITALI, GIOVANNI BATTISTA

مؤلف وعازف كمان إيطالي. كان واحداً من الرواد الذين عنوا بالسوناتا. وضع سوناتات لآلتي كمان مع الباص، كما لحن بعض المزامير. والد توماسو أنطونيو فيتالي.

فيتالي، توماسو أنطونيو 1663 - 1745

VITALI, TOMASO ANTONIO

عازف كمان ومؤلف إيطالي. درس في بولون. وضع الكثير من السوناتات، وهو مؤلف شاكون شهير لآلة الكمان بمرافقة الكيبورد، إلى جانب أعمال أخرى للآلات الوترية.

فيفالدي، أنطونيو 1678 - 1741

VIVALDI, ANTONIO

مؤلف وعازف كمان إيطالي. درس على يد والده عازف الكمان. دخل الكنيسة وأصبح قسيساً (كان يعرف بالقسيس الأحمر، بسبب شعره الأحمر) عمل بتدريس آلة الكمان في دار للأيتام. عمت شهرته فرنسا وهولندا وإنجلترا حيث قدمت أعماله ونشرت. في عام 1741 رحل إلى فيينا سعياً وراء وظيفة في أحد بلاطاتها، لكنه توفي هناك وسط ظروف غامضة، ودفن في قبر من قبور الصدقة. بعد وفاته طواه النسيان، وأهملت موسيقاه. لكن جرى في القرن العشرين إحياء لموسيقاه من جديد، كما جرى تأكيد على مكانته بوصفه واحداً من أهم مؤلفي الأوبرا في عصره، إلى جانب إنجازه في حقل الكتابة لمختلف الآلات. تتضمن أعماله نحو 44 أوبرا، وأكثر من 450 كونشرتو لمختلف الآلات (معظمها في صيغة الكونشرتو غروسو)، بعضها يحمل عنواناً توضيحياً (الفصول الأربعة على سبيل المثال)، موسيقا كنسية، أوراتوريات، سوناتات.

نُذكّر بأن معاصره باخ الكبير عمد إلى تكييف العديد من أعماله: نذكر على سبيل المثال كونشرتو لأربع آلات هاربسيكورد مع الوتريات للمؤلف باخ هو تكييف كونشرتو لأربع آلات كمان مع الوتريات لفيفالدي.

فلاد، رومان 1919

VLAD, ROMAN

مؤلف روماني. درس في كونسرفاتوار سيرنوتي، ثم في روما على يد كاسيللا. تتضمن أعماله أوبرا، باليهات، سينفونيا، تنويعات....إلخ. وضع كتاباً حول سترافنسكي.

فوغل، ياروسلاف 1894 - 1970

VOGEL, JAROSLAV

قائد أوركسترا ومؤلف تشيكي. درس في براغ، ثم في ميونيخ وباريس. قاد أوركسترا مسرح براغ الوطني. قاد أوركسترا برنو الفلهارمونية. تشتمل أعماله على أربع أوبرات. وضع دراسة شاملة عن حياة المؤلف ياناتشيك وأعماله.

فوغلر، جورج جوزيف 1749 - 1814

VOGLER, GEORG JOSEPH

مؤلف وعازف أورغن ألماني. درس في إيطاليا على يد مارتيني. شغل مناصب موسيقية عديدة في أماكن مختلفة من أوروبا. وضع 10 أوبرات، كانتاتا، أعمالاً كنسية، كونشرتات لآلة البيانو، أعمالاً نظرية، ..إلخ.

فولانس، كيفن 1949

VOLANS, KEVIN

مؤلف من جنوب إفريقيا. درس في جامعة أبيردين. ذهب إلى إيطاليا حيث درس على يد كيغل، وشتوكهاوزن، وكونتارسكي. تشتمل أعماله على أوبرا، أعمال أوركسترالية متنوعة، إلى جانب أعمال موسيقا الحجرة، وأعمال الكيبورد.

فوستراك، زبينيك 1920 - 1985

VOSTŘÁK, ZBYNĚK

مؤلف وقائد أوركسترا تشيكي. درس في كونسرفاتوار براغ. تشتمل أعماله على 4 أوبرات، 5 باليهات، كونشرتو بيانو، 4 رباعيات وترية، خماسية لآلات النفخ الخشبية.

ملف العدد

❐ إيغور سترافينسكي 1882 -1971

إعداد وترجمة: ديالى حنانا

ولد في أورانينبوم (لومونوسوف حالياً) في 17 حزيران عام 1882، وتوفي في نيويورك في السادس من نيسان عام 1971، ~~ودفن في مدفن سان ميشيل في فينيسيا بالقرب من دياغيليف تنفيذاً~~ لوصيته.

كان والده مغنياً في دار الأوبرا الإمبراطورية في بطرسبورغ. وقد تعلم سترافينسكي الموسيقا منذ طفولته، لكن والداه لم يريدا له احترافها. فانتسب بدلاً من ذلك إلى جامعة بطرسبورغ لدراسة

القانون الجنائي وفلسفة القانون، لكنه قضى جل وقته في السعي وراء الموسيقا، كما قضى الكثير من الوقت مع المؤلف ريمسكي - كورساكوف الذي درّسه العلوم الموسيقية. وفي عام 1905 بدأ بتأليف سيمفونيته الأولى وسوناتا البيانو وقد استمع دياغيليف* إلى مقطوعتي سترافينسكي "ألعاب نارية". و"السكيرزو الخيالي" عندما قدمتا في بطرسبورغ عام 1909، وكان دياغيليف حينها يقوم بإعداد برنامج لتقديم الباليهات الروسية في باريس. وقد طلب من سترافينسكي تأليف باليه حول خرافة طائر النار، بعد أن أهمل المؤلف ليادوف العمل بها، لتقدم في موسم عام 1910 في باريس. وقد نجح العمل نجاحاً باهراً، فاتبعه بباليه بتروشكا (1911)، وطقوس الربيع (1913)، وهذه الأخيرة قوبلت لدى عرضها الأول بسخط الجمهور وشغبه. وفي ذلك الوقت عُدّ سترافينسكي من الرواد الطليعيين في الموسيقا.

بعد ثورة أوكتوبر (كان يقيم وقتئذٍ في سويسرا مع عائلته)، ومصادرة الأملاك، والاضطرابات المالية التي عصفت بمؤسسة دياغيليف، اضطر سترافينسكي إلى البقاء خارج وطنه، ولجأ إلى تشكيل مسرح صغير جوال لتقديم عروض رخيصة الثمن. وكانت ثمرة هذا المسرح مقطوعة قصة جندي.

كانت باليه بولشينيللا التي ألفها عام 1919 بطلب من دياغيليف، إعادة سبك لموسيقا تنسب إلى المؤلف بيرغوليزي. وقد عُدَّ هذا

* سيرج دياغيليف Serge Diaghilev (1872 - 1929).
كان دياغيليف مديراً لفرقة باليه روسية. وقد نظم عام 1908 عروضاً في باريس قدم من خلالها الموسيقا الروسية. وفي عام 1909 دُعي لتنظيم موسم للأوبرات والباليهات الروسية في باريس، وقد حقق فيه نجاحاً واسعاً خصوصاً على صعيد الباليه التي ارتبطت شهرتها بالراقص نيجينسكي وبمصمم الرقص فوكين. وقد قامت فرقة دياغيليف بتقديم العديد من باليهات سترافينسكي.

العمل بداية فترة الكلاسيكية الجديدة في موسيقا سترافينسكي. أما آخر أعماله الروسية الصريحة في تلك الفترة فكانت باليه" العرس"، وأوبرا "مافرا". وأثناء إقامته في فرنسا وضع سلسلة من الأعمال استحضر فيها روح القرن الثامن عشر، لكنه مزجها بنكهة هارمونيات القرن العشرين وإيقاعاته.

إن كونشرتو البيانو، والكابريتشو لآلة البيانو والأوركسترا، وكونشرتو الكمان، وباليه آبولو موساجيه، والسيمفوني مقام دوماجور، وأوبرا تقدم الفاجر،هي أزهار رائعة ترصع فن سترافينسكي. ومن ناحية أخرى تتسم الأوبرا - أوراتوريو الملك أوديب بطابع القرن التاسع عشر، وهي فيرديه بألحانها البطولية.

في عام 1939 أقام سترافينسكي في الولايات المتحدة، واستقر بصورة نهائية في لوس أنجيلوس حيث لاءمه مناخها، خاصة أنه كان أصيب بمرض السل عام 1936 - 1937. وكان عمله" سيمفوني في ثلاث حركات" أول أعماله الكبيرة في أمريكا، إضافة إلى ذلك باليه أورفيوس التي تعد نقطة تحول أخرى في فن سترافينسكي، والتي قادته إلى دراسة المؤلف مونتفيردي، وإلى لقاء مع قائد الأوركسترا الأمريكي الشاب روبرت كرافت الذي جمع بين ولعه بالفن الباروكي وتعاطفه الشديد مع مدرسة شونبرغ الفيناوية.

كان سترافينسكي على دراية بالسيريالية كما زاولها فيبرن على وجه الخصوص، لذا فقد بدأ عمله، بحفز من كرافت، يعكس اهتمامه بها، وقد بدا ذلك جلياً في مقطوعته الغنائية "كانتيكوم ساكروم" (أغنية مقدسة)، ومقطوعته الغنائية "ثريني"،وباليه "أغون"، و"حركات للبيانو والأوركسترا".

دُعي سترافينسكي في عام 1962 للعودة إلى روسيا، فذهب إليها في جولة استقبل فيها استقبالاً رائعاً، كما استقبله في الكريملين الرئيس السوفييتي خروشوف. وفي أخريات حياته ألف أعمالاً قصيرة يتضمن العديد منها مشاعر دينية. وكانت على النقيض من أعماله المبكرة الناجحة.

إن منزلة سترافينسكي العالية بصفته مؤلفاً كبيراً، وشخصيته الأصيلة في موسيقا القرن العشرين لايتطرق إليها الشك. إنه على الرغم من القول بأنه كان يغير جلده كل عدة سنوات، وبأنه بدل أسلوبه أكثر من مرة، بقي على نحو جوهري هو نفسه طيلة حياته. كان رحالة في الزمن، إنه في موطن الأزمان غيرٌه في موطنه الحقيقي. ومع ذلك حين لامس بيرغوليزي وغيزوالد وتشايكوفسكي غدوا سترافينسكيين .

ويقف سترافينسكي مع المؤلف شونبرغ من حيث الخلق البارع والتأثير بصفته واحداً من شخصيتين مهيمنتين في موسيقا القرن العشرين. وفي الواقع كان تأثير سترافينسكي أعظم، ففي الوقت الذي كان جهد شونبرغ الرئيسي منصباً على مواصلة التقليد السيمفوني النمسوي - الألماني، ولع سترافينسكي بالبدائل المتطرفة لذلك التقليد. إن التغيير الجذري في موسيقا القرن العشرين كان ميزة بارزة جداً ،كان أكثر من نتاج تطوري.

إن مدونة سترافينسكي الأوركسترالية متوهجة التعبير، لامعة الألوان، ناضرة الخطوط. إنها تخلو من مظاهر التطوير المتواصل الذي نجده عند شونبرغ. وبدلاً من ذلك يعمد سترافينسكي إلى الانتقال من فكرة إلى أخرى ثم العودة ثانية لإسباغ صفة التلون على موسيقاه. وهكذا فالافتقار إلى نمو طويل الأمد يتيح للمدونة أن تتسع لمواد وفيرة ومتنوعة. لقد تميزت موسيقا شونبرغ بالهارموني المعقد وبالنسيج الكونتربنتي، أما الميزة الغالبة على موسيقا سترافينسكي، بدءاً من عمله الأول حتى الأخير، فهي

الإيقاع، إنه الإيقاع بأشكال رائعة، وهو العامل الأقوى في عمله الإبداعي.

لقد ساهم سترافينسكي في مجال الباليه في تشييد عصر ذهبي، شاركه في ذلك فنانون على درجة عاليه من الموهبة منهم دياغيليف، ونيجينسكي، وبيكاسو، وباكست، وفوكين....إلخ . إن حس الرقص، والحس المسرحي لم يغيبا حتى عن أعماله المتقشفة. كذلك لم يفارقه الابتهاج باللهو الطفولي، والدعابة الساخرة.

إن الاختلاف في المزاج الموسيقي يفسره إلى حد ما اختلاف الخلفية الثقافية. لذا كان سترافينسكي، على الرغم من قضائه فترة طويلة من حياته في فرنسا وسويسرا والولايات المتحدة، مؤلفاً روسياً إلى حد بعيد، مع تردد روسي تجاه القيم الأوربية الغربية. لكن استقلاله عن التقليد الموسيقي المركزى ذهب به بعيداً وراء نطاق تشايكوفسكي وموسورسكي وريمسكي - كورساكوف الذين أثروا فيه تأثيرا فعالاً.

مؤلفاته:

1898 _ تارانتيلا لآلة البيانو

1902 _ الغمامة الماطرة، لصوت بشري مع آلة بيانو

سكيرزو لآلة بيانو

1904 _ سوناتا فاديبز مينور، لآلة بيانو

كانتاتا، لكورس مختلط وآلة بيانو (ضاعت)

"The Mushrooms going to War" لصوت بـــاص وآلة بيانو.

سيمفوني في مي بيمول ماجور

1907 _ فون وراعية الغنم، لصوت ميتسو – سوبرانو وأوركسترا (فون: أحد آلهة الحقول والقطعان عند الرومان)

	باستورال، لصوت سوبرانو وآلة بيانو
1907_ 8	أغنيتان، لصوت ميتسو - سوبرانو وآلة بيانو
	سكيرزو خيالي، للأوركسترا
1908_	Lament، للأوركسترا (Lament:مقطوعة رثائية)
	ألعاب نارية، للأوركسترا
	أربع دراسات ،لآلة البيانو
1908_ 9	أوبرا العندليب
	باليه طائر النار
1910_	قصيدتان من فيرلين، لصوت بشري وآلة بيانو
1911 _	باليه بتروشكا
	قصيدتان من بالمونت، لصوت بشري حاد وآلة بيانو
1911_ 12	كانتاتا (ملك النجوم)، لكورس من الذكور وأوركسترا
	ثلاث غنائيات يابانية
1913_	باليه طقوس الربيع
	ثلاث أغنيات صغيرة، لصوت بشري مع بيانو
	ثلاث قطع، لرباعية وترية (عدّلت عام 1918)
1914_	Pribaoutki (أقوال فكهة)، لصوت بشري وثماني آلات فالس الزهور،لآلتي بيانو
1914_ 15_	ثلاث مقطوعات بسيطة، لثنائي بيانو

1914_23	العرس، مشاهد رقص (ثلاث نسخ)
1914_17	Podblyudnya (أغنية شعبية)، لأصوات أنثوية دون مصاحبة
	Souvenir d' une Marche Boche لآلة بيانو
1915_	
1915_16	أغنية مهد لقطة، لصوت بشري وثلاث آلات كلارينيت
1915_17	ثلاث حكايات للأطفال، لصوت بشري وآلة بيانو
	الثعلب (بورليسك في أغنية ورقصة)
1916_	
1916_17	فالس للأطفال، لآلة بيانو
	خمس قطع بسيطة، لثنائي بيانو،
1917_	أغنية العندليب (قصيدة سيمفونية)،
	أغنية نوتية الفولغا،(حُولت إلى آلات نفخ وآلات إيقاعية)،
	دراسة لآلة بيانولا (بيانو آلي)،
	أغنية المهد،لصوت بشري وآلة بيانو
	قصة جندي،لاثنتي عشرة آلة وراقص
1918_	ومتحدثين Ragtime لإحدى عشرة آلة
	ثلاث قطع لآلة كلارينيت منفردة
	Lied ohn Name لآلتي باصون
1918_19	أربع أغان روسية، لصوت بشري وآلة بيانو
	المارسيلييز (حُولت إلى آلة كمان منفردة)
1919_	Piano-Rag-Music ،لآلة بيانو

بولشينيللا، باليه مع أغانٍ
1920_ كونشرتينو، لرباعية وترية
سيمفونيات لآلات النفخ
الأصابع الخمسة، لآلة بيانو
1921_ سويت رقم 2، لأوركسترا حجرة
أوبرا مافرا
1922_
ثماني لآلات النفخ
1923_
كونشرتو لآلة بيانو وآلات نفخ
1924_ سوناتا لآلة بيانو
سيريناد لآلة بيانو (لاماجور)
سويت رقم 1، لأوركسترا صغيرة
1925_
(Pater, Noster) Otche Nash أبانا الذي في
1926_ السموات، لكورس دون مصاحبة
1926_7_ أوبرا - أوراتوريو الملك أوديب
باليه أبولون موساجيه، لفرقة وتريات
1928_ باليه قُبلة الجنية
أربع دراسات للأوركسترا
1929_ كابريشيو لآلة بيانو وأوركسترا
1930 سيمفونية المزامير، للكورس والأوركسترا
_
كونشرتو لآلة الكمان
1931_
ثنائي كونشرتانته، لآلة كمان وبيانو
1932_ السويت الإيطالي(من بولشينيللا)
كريدو، للكورس

بيرسيفون (مليودراما)، لصوت تينور
1933_ وكورس أوركسترا
آفيه ماريا، للكورس
1934_ ديفيرتمنتو (من قبلة الجنية)
كونشرتو لآلتي بيانو منفردتين
1935_
باليه لعبة الورق
1936_ Praeludium (بريلود) لفرقة موسيقا جاز
كونشرتو Dumbarton oaks، لفرقة حجرة
1938_
سيمفوني في دو ماجور
1940_ تانغو للبيانو
"Danses concertantes"، لفرقة حجرة
1942_ بولكا السيرك، للأوركسترا
أربعة أمزجة نورويجية، للأوركسترا
قصيدة غنائية، للأوركسترا
1943_
كانتاتا بابل، لراوٍ وكورس ذكور
1944_ وأوركسترا
سوناتا لآلتي بيانو
سكيرزو على الطريقة الروسية، لفرقة موسيقا جاز مشاهد باليه، للأوركسترا
مرثاة لآلة فيولا منفردة (دون مرافقة)

سيمفونية في ثلاث حركات
1945_ كونشرتو إيبوني، لآلة كلارينيت وفرقة موسيقا جاز

	كونشرتو في ري ماجور، لأوركسترا
1946_	وترية
	كانون صغير من أجل عيد ناديا بولانجيه،
1947_	لصوتين بشريين
	باليه أورفيوس
	قداس لكورس مختلط وخماسي آلات نفخ
1948_	مزدوجة
1948_	أوبرا تقدم الفاجر
_51	
1951_2_	كانتاتا، لصوت سوبرانو وتينور وكورس
	أنثوي وفرقة حجرة
	كونشرتينو لإحدى عشرة آلة
	سباعي، لآلة كلارينيت،وهورن،
1953_	وباصون، وبيانو، وكمان، وفيولا،
	وفيولونسيل
	ثلاث أغان من شكسبير، لصوت ميتسو -
	سوبرانو وآلة بيانو
	في ذكرى ديلان توماس، لصوت بشري،
1954_	وآلات ترومبون،ورباعي وتري.
	أربع أغانٍ لصوت بشري،وفلوت،
	وهارب، وغيتار
	قصيدتان من بالمونت(تعديل
	أوركسترالي)
	بريلود الترحيب، للأوركسترا
1955_	Canticum sacrum (أغنية مقدسة)،
	لصوت تينور، وباريتون وكورس مع
	الأوركسترا

_1956 تنويعات كورالية للكورس والأوركسترا باليه " أغون " Agon

_1957

Threni (مراثي النبي إرميا)، لستة

_1958 أصوات بشرية منفردة وكورس مختلط وأوركسترا.

_1959 حركات للبيانو والأوركسترا.

أغنية الزفاف، لآلة فلوت وكلارينيت

وهارب كانون مزدوج، لرباعي وتري

كانتاتا (عظة وحكاية وصلاة)

_1961

ترنيمة دينية "هبوط الحمامة يجرح

_1962 الهواء"

ثمان منمنمات اوركسترالية، لخمسة عشرة عازفاً

الطوفان (مسرحية موسيقية)

ابراهام وإسحاق، لصوت باريتون وفرقة

_1963 حجرة

مرثاة من أجل ج.ف.كنيدي، لصوت

_1964 بشري وثلاث آلات كلارينيت

تبويق من أجل مسرح جديد، لآلتي ترومبيت

تنويعات للأوركسترا.

Introitus (صلاة القداس الافتتاحية)

_1965 لأصوات تينور وباص ومجموعة صغيرة من المؤدين.

"Requiem Canticles" أناشيد جنائزية

_1966 لأصوات بشرية منفردة وكورس وأوركسترا

المصادر:

1_ E. GILDER _ Composers and Their Music

2_ M.Kennedy _ The Oxford Dictionary of Music

3_ S.Sadie and A.Latham _ The Cambridge Music Guide

1882 ولد في أورانينبوم (لومونوسوف حالياً) في السابع عشر من حزيران.

1901 انتسب إلى جامعة سانت بطرسبورغ لدراسة القانون، لكنه قضى جل وقته في السعي وراء الموسيقا.

1902 قابل ريمسكي_ كورساكوف الذي أصبح معلمه ومرشده.

1906 تزوج من كاترينا نوسينكو

1908_ 1909 وضع مقطوعتي "السكيرزو الخيالي"، و"ألـــعاب نارية". **قُدمتا في بطرسبورغ وسمعهما دياغيلـــف** الذي كلف سترافينسكي بتأليف باليه "طائرالنار".

1910 قُدمت باليه طائر النار في باريس وجلبت له شهرة عالمية.

1911 قُدمت باليه بتروشكا في باريس.

1913 قُدمت باليه طقوس الربيع في باريس وقوبلت بسخط الجمهور وشغبه.

1914 أقام في سويسرا.

1917 حالت ثورة أوكتوبر دون عودته إلى روسيا. أكمل باليه العرس.

1920 قُدمت باليه بولشينيللا في باريس التي عُدت أول أعمال مرحلة الكلاسيكية الجديدة.

1921	أول جولة له في أوروبا مع الباليهات الروسية.
1925	أول جولة له في الولايات المتحدة بصفة قائد أوركسترا وعازف بيانو.
1927	وضع أوبرا الملك أوديب.
1935	جولته الثانية في الولايات المتحدة.
1939	بوفيسور في جامعة هارفرد؛ توفيت زوجته.
1940	تزوج من فيرادي بوسيه، إقامته في هوليود.
1945	حصل على الجنسية الأمريكية.
1946	قُدمت مقطوعته "سيمفوني في ثلاث حركات" في نيويورك.
1948	أصبح روبرت كرافت مساعد سترافينسكي.
1951	قدمت أوبرا "تقدم الفاجر" في فينيسيا.
1957	قدمت باليه " أغون" في نيويورك.
1958	بدأ جولات عالمية بصفة قائد أوركسترا.
1962	استقبل استقبالاً حسناً في روسيا.
1966	وضع "أناشيد جنائزية".
1971	توفي في نيويورك في السادس من نيسان ، ودفن في فينيسيا تنفيذاً لوصيته.

□□□

مؤلّفات ستراڤينسكي الغنائية

إعداد وترجمة د. نبيل اللّو

باحث موسيقي
أستاذ في جامعة دمشق.

ألّف الموسيقي الروسي إيغور ستراڤينسكي (1882-1971) أعماله في سحابة زمنية تمتد بين عامي 1903 [5] و 1967 يضمها 101 مصنفاً opus. ولم يكن ستراڤينسكي يرقّم أعماله بنفسه لكن تمّ إعداد كتالوج معترف به ومتعارف عليه عالمياً يرتب أعماله ويبوبها في مصنفات مرقّمة. وهي أعمال تناولت: الموسيقا الغنائية والموسيقا الدينية والدنيوية وموسيقا الحجرة وموسيقا المسرح، وهي تتضمن باليهات وأعمال أوراتوريو وأوبرات وموسيقا أوركسترالية.

الأعمال الغنائية

بدأ ستراڤينسكي عهده في التأليف، شأنه شأن كل موسيقي ناشئ، في كتابة أعمال غنائية بسيطة. لكنه تطور في تآليفه هذه بسرعة منتقلاً من الموسيقا الدنيوية إلى الموسيقا الدينية، ومن الكتابة لصوت إفرادي إلى الكتابة للكورال. لذا نجد من الضروري ونحن نتناول أعماله الغنائية أن ندرس نواحيها الأربعة هذه على النحو التالي.

[5]- في هذا العام 1903 ألّف الموسيقي الفرنسي فانسان داندي عمله الغريب l'Etranger وعُزف في بروكسل وفي باريس. وفي العام نفسه أصدر البابا بي العاشر Pie X ، Motu Proprio عن الموسيقا الدينية.

غناء دنيوي بمرافقة البيانو أو بمرافقة فرقة صغيرة.
وهو يندرج في مراحل أربع: المرحلة الأولى تمتد من عام 1907
[6]

وحتى عام 1913 [7] كرس سترافينسكي فيها نفسه للألحان الأدبية التي استلهمها من الشعراء الروس واليابانيين ومن الشاعر

---

[6]- في عام 1907 توفي الموسيقي النرويجي الكبير إدوار غريغ Grieg(1843-1907)، وألّف الموسيقي الفرنسي موريس رافيل Ravel (1875-1937) في العام نفسه ملهاة موسيقية بعنوان الساعة الإسبانية L'Heure espagnole ، عُرضـــت في الأوبرا ـ كوميك Opéra-Comique في عام 1911. كما شهد عام 1907 عمل الموسيقي الفرنسي شميت Fl.Schmitt (1870-1958) ماساة سالومي La Tragédie de Salomé وهي إيمائية درامية mimodrame عُرضت في باريس على مسرح الفنون. وشهد عام 1907 مولد عمل الموسيقي الفرنسي بول دوكا Paul Dukas (1865-1935) آريان واللحية الزرقاء Ariane et Barbe-Bleue وهي حكاية موسيقية كتب كتيبها الشاعر البلجيكي متيرلنك Maeterlinek (1862-1949).

[7]- في عام 1913 كتب الموسيقي الفرنسي غابرييل فوريه G.Fauré (1845-1924) قصيدة غنائية بعنوان بينيلوب Pénélope عُرضت في مونت كارلو على مسرح الشانزيلزيه. وفي العام نفسه 1913 ألّف الموسيقي الفرنسي كلود ديبوسي Cl.Debussy (1862-1918) الدفتر الأول Premier cahier الذي يتضمن 12 بريلود Préludes للبيانو. وشهد هذا العام مولد عمل الحياة القصيرة La Vida breve ، وهي مأساة غنائية ألفها الموسيقي الإسباني الشهير مانويل دو فايا M. de Falla(1876-1946). وفي هذا العام أيضاً 1913 كتب سترافينسكي، موضوع بحثنا، باليه تقديس الربيع Le Sacre du printemps عُرضت في باريس على مسرح الباليهات الروسية. وفي عام 1913 أيضاً كتب الموسيقي النمسوي فيبرين Webern (1883-1945) ست مقطوعات باغاتيل Bagatelles لرباعي وتري ضمها المصنف رقم 9 من مصنفات أعماله. كما شهد عام 1913 صدور بيان الموسيقي الإيطالي روسّولو Russolo: فن الضجيج L'Art des bruits

الفرنسي الكبير فيرلين Verlaine(1844_1896). وتمتد المرحلة الثانية من عام 1913 إلى عام 1918 [8] اتجه فيها سترافينسكي إلى الشعر الشعبي الروسي. والمرحلة الثالثة بدأها عام 1953 عندما عاد فيها إلى الأغنية. وقد عاد إلى الغناء بنَفَسٍ آلي موسيقي ورثه من أعمال الموسيقي النمساوي فيبرن Webren وبفضل طريقة الكتابة اللامقامية، أو اللاسُلمية sérielle. وكانت أولى محاولاته في التآليف الغنائية تلحينه عام 1906 [9] ثلاث أغنيات (إله الريف والراعية) عن قصائد نظمها الشاعر الروسي الكبير بوشكين Puslakin (1799-1837). وهي تنمّ عن موهبة، كتبها سترافينسكي بطريقة آريا الأوبرا التقليدية. ونستشف منها منذ ذلك الوقت إيقاعه الخاص الذي سيتبلور في لغة سترافينسكي الإيقاعية الخاصة فيما بعد في باليه تقديس الربيع.

وأُتبع البيان بأول حفلة لمصدري الضجيج bruiteurs في مدينة ميلانو في إيطاليا.

[8]ـــ في عام 1918 توفي الموسيقي الفرنسي كلود ديبوسي في باريس. وتأسست في العام نفسه مجموعة الستة Groupe des Six في باريس تحت رعاية الموسيقي الفرنسي ساتي Satie (1866-1925) تجمع بين ستة موسيقيين فرنسيين بينهما امرأة، خمسة فرنسيين وهم: ميلو Milhaud(1892-1974)، و أوريك Auric(1899-1983) و بولانك Poulenc(1899-1963)، و دوري Durey(1888- 1979)، وتايفير Tailleferre(1892- 1983)، وسويسري يقيم في فرنسا هو هونغير Honegger(1892-1955). وكان الناطق بلسان مجموعة الستة هذه الشاعر الفرنسي الكبير جان كوكتو Jean Cocteau(1889-1963). وكان هدف هذه المجموعة هو البحث عن البساطة التي أبعدها كمجموعة عن المدرسة الإطنابية الفاغنرية الفخمة وعن ضبابية مدرسة ديبوسي.

[9]- في عام 1906 لحن رافيل Ravel أغنيات تحت عنوان قصص طبيعية Histoires naturelles نظم نصوصها الشاعر رونار J.Renard(1864-1910).

الأغنيتان اللتان ضمهما المصنف رقم 6 من أعماله بتاريخ 1908 [10] والملحنتان لصوت نسائي ميتزو سوبرانو -mezzo soprano بمصاحبة البيانو تعبران عن جو صوفي يبشر ببعض أعماله الدينية اللاحقة، وهما تمثلان لهذا السبب مرحلة هامة من مراحل الإبداع عنده. وفي السنة نفسها 1908 لحن رعوية لصوت سوبرانو ينغّم (وهو عمل بدون كلام) بمصاحبة البيانو مثير للاهتمام لاستخدامه الصوت النسائي على هذا النحو وكأنه آلة موسيقية.

ورغم أن القصيدتين اللتين لحنهما عام 1910 [11] من قصائد الشاعر الفرنسي فيرلين لصوت باريتون بمصاحبة البيانو مهمتان، لأنها المرة الأولى التي يحاول سترافينسكي فيها تلحين قصائد فرنسية، إلا أنهما أقل نجاحاً وإجادةً من القصيدتين اللتين لحنهما للشاعر الروسي كونستانتين بالمون Konstantin Balmont (1867_1942) في الســنة التالية 1911 [12]. ويذكرنا أسلوب

---

[10]- في عام 1908 توفي الموسيقي الروسي الكبير ريمسكي كورساكوف في مدينة سان بترسبورغ. وشهد العام نفسه 1908 وفاة الموسيقي الأمريكي ماك دويل Mac Dowell في نيويورك، وهو أول مؤلف موسيقي في تاريخ أمريكا الموسيقي.وألف رافيل في هذا العام أيضاً ثلاث مقطوعات للبيانو تحت عنوان غاسبار الليل Gaspard de la nuit. وكتب شميت Fl.Schmitt خماسي للبيانو مع رباعي وتريات. وألّف الموسيقي الروسي سكريابن Scriabine (1872-1915) قصيدة النشوى للأوركسترا. وفي هذا العام 1908 عين الموسيقي الألماني ريتشارد شتراوس R.Strauss (1864-1949) مدير عام الموسيقا في مدينة برلين.

[11]- في عام 1910 كتب الموسيقي الفرنسي ماسّنيه J.Massenet (1842-1912) أوبرا دون كيخوته Don Quichotte عُرضت في باريس عام 1912. وألّف فيبرن Webern في العام نفسه ست مقطوعات للأوركسترا ضمها المصنف رقم 6. وفي هذا العام 1910 كتب سترافينسكي موضوع بحثنا هذا باليه طائر النار L'Oiseau de feu.

[12]- في عام 1911 توفي الموسيقي النمساوي غوستاف ماهلر (1860-1911) في فيينا. وكتب ديبوسي في العام نفسه عمل شهيد سان سيباستيان

الكروماتيك الغريب فيهما، ببعض مقاطع باليه تقديس الربيع Le Sacre du printemps، في حين أن التجريد الرائع فيهما يذكرنا بـ ثلاثة قصائد الشاعر الفرنسي ستيفان مالارميه Mallarmé (1842_1898) التي لحنها موريس رافيل Ravel، ويذكرنا بعمل أربع قصائد هندية التي لحنها الموسيقي الفرنسي موريس دولاج Delage (1879_1961).

ومن عام 1913 إلى عام 1918 توجه سترافينسكي بأنظاره نحو الشرق وإلى اليابان تحديداً بتلحينه ثلاث قصائد من الشعر الغنائي الياباني، وتوجه إلى روسيا بتلحينه (ثلاث ذكريات من طفولتي)، و (بريباوتكي)، و(ثلاث حكايات للأطفال)، و (ترنيمات مهد لقطة)، و (أربع أغانٍ روسية). وبهذه الأعمال ألقى سترافينسكي نظرةً أخيرةً تضجّ حماسة على جزء من حياته الإبداعية ودّعه فيها إلى غير رجعة وطوى صفحته. وتضمنت الأعمال السالفة الذكر نبراتٍ إنسانية تميّزها وتسمها بطابعها، وهي تُعد أيضاً أعمالاً أنموذجيةً في البحث الموسيقي والأدبي بآنٍ معاً. وإلى جانب القصائد الشعرية الرفيعة القيّمة التي نظمها الشاعر بالمون، والأشعار اليابانية التي لحّنها، نجد قصائد ريفية مسلية في روحها ونَفَسها ومبناها ومعناها كقصيدة (العم أرمان) التي تتكلم عن الحياة الواقعة اليومية المعاشة، وقصيدة (الفرن) التي تصور بطء ربة منزل تقضي وقتاً طويلاً وهي تعدّ كعكة حلوى غافلة عن

Le Martyre de saint sébastien. وفي عام 1911 كتب سترافينسكي مشاهد هزلية للأوركسترا بعنوان بيتروشكا Petrouchka وأصدر الإيطالي براتيللا Fr.Pratella البيان التقني للموسيقا المستقبلية Manifesto tecnico della musica futurista. كما كتب شونبرغ الموسيقي النمسوي Schoenberg (1874-1951) في هذا العام بييرو متقلب الأهواء Pierrot lunaire المصنف رقم 21، لصوت يتكلم بمصاحبة خمس آلات.

دجاجاتها، أو قصائد تتغنى بعالم مغلق محدود كقصائد (أغنيات مهد لقطة)، موسيقاها التفاعلية غنية جداً تذكرنا بالتقشف المعاصر في كتابة شونبرغ.

ومنذ عام 1953 عاد سترافينسكي أربع مرات لتلحين أغنيات عندما لحن في هذا العام (ثلاث أغنيات من قصائد وليم شكسبير(1564-1616)، ولحّن في العام التالي 1954 [13] قصيدة (إحياءً لذكرى الأديب الإنكليزي ديلان توماس Dylan Thomas (1914-1953)) لصوت تينور ورباعي وتري وأربعة ترومبونات. ولحن في عام 1966 عمل (البومة والقط الصغير).

وفي الأغنيات الثلاث التي لحنها سترافينسكي عن قصائد نظمها الشاعر الإنكليزي الكبير ويليم شكسبير لا نجد آلاتٍ موسيقية جهيرة basses تُظهر وتُبين طابع أصوات آلة الفلوت الباردة أو طابع آلة الكلارينيت والترومبون.

الأعمال الكورالية

رغم أن أعمال سترافينسكي الكورالية قليلة العدد إلاّ أن هذا لا ينتقص من أهميتها ولا يقلل من شأنها مطلقاً. ويكفي أن نستمع إلى عمل (ملك النجوم)، وهي كانتاتا لأصوات رجالية مع الأوركسترا، لحنها سترافينسكي عام 1911 وكتب نصها بالمون Balmont، لندرك ذلك. الكتل الهارمونية فيها موزّعة توزيعاً

[13]- في عام 1954 كتب الموسيقي فاريز F.Varèse عمله (صحارى) Déserts لأوركسترا وفتاتين من" الأصوات المنتظمة " على شريط مغناطيسي. وشهد العام نفسه 1954 تأسيس جمعية " البيت الموسيقي "، « Domaine Musical ». وجمعية الحفلات هذه تأسست في باريس على يد الموسيقي الفرنسي بوليز P.Boulez لنشر الموسيقا المعاصرة وخصوصاً موسيقا مدرسة فيينا (شونبرغ، برغ، فيبرن)، وموسيقا سترافينسكي وفاريز وموسيقا الموسيقيين الشباب وقتها.

موسيقياً غنياً جداً، في حين تنمّ كتابة العمل عن قوة مدهشة مبدعة تساهم فيها أفقية اللحن وعمودية الأكوردات في إبداع إيقاعية سكونية متوازنة موجودة في صلب العمل.

ورغم أن سترافينسكي قد طرق أبواب الكتابة الموسيقية الجديدة وقتئذٍ كلّها إلا أنه عاد في عام 1917 [14] إلى أفكار تقليدية تماماً عندما لحن (أربع أغنيات فلاحية روسية) أضاف إلى مرافقتها في عام 1954 أربعة أبواق.

وبالمقابل كان تجديد لغته التأليفية التلحينية جديداً كل الجدة في تلحينه كانتاته لصوت سوبرانو وتينور وكورال نسائي بمرافقة أوركسترا صغيرة، لحنها سترافينسكي خلال عامي 1951-1952. والأمر نفسه ينسحب على عمل آنتيم Antem لكورال أكابيللا a capella (بدون مصاحبة موسيقية)، نظم قصيدته الشاعر الإنكليزي المبدع توماس إليوت Eliot (1888_1965)، ولحنه سترافينسكي في عام 1962. يُظهر العمل الأخير النتائج التي توصل إليها سترافينسكي من بحوثه التي قام بها في أسلوب الاثني عشرية dodécaphonisme في التأليف. وتعد الكانتاتا في هذا السياق مثلاً على تردد سترافينسكي في أسلوب الاثني عشرية هذا وتهيبه منه ويقظته حياله، ومثلاً على بحوثه واكتشافاته الجميلة فيه. ونص هذه الكانتاتا مستخرج من نصوص إنكليزية مكتوبة في القرنين الخامس عشر والسادس عشر وفّرت له تركيز الأسلوب والصرامة العفوية، وهما خصلتان كانتا تميّزان شخصية سترافينسكي التلحينية في فترة ما بعد الحرب مباشرة. وقد مضى سترافينسكي في بحثه البنائي الهندسي الموسيقي إلى أبعد الحدود وعبر عنه بتناوب الإيقاعات المفردة التي تبدأ بها المقاطع الأربعة

[14]- في عام 1917 ألف الموسيقي الفرنسي موريس رافيل M.Ravel متتالية مؤلفة من مقطوعات للبيانو عنوانها ضريح كوبران Le Tombeau de Couprin، ثم وزعها في عام 1920 أوركسترالياً.

في نشيد السهر على الجثمان، وإيقاعات مزدوجة عهد بها سترافينسكي للمغنين الإفراديين (صوت السوبرانو في الـ ريتشيركاري ricercare الأول؛ ولصوت تينور في الثاني؛ ولثنائي في الثالث). وتعد هذه الكانتاتا عملاً انتقالياً، لكنه عمل مطبوع بالأسلوب السرييل sérielle ،في الـ ريتشيركاري ricercare الثاني خصوصاً. وتفرض هذه الكانتاتا نفسها ضمن مؤلفات سترافينسكي الغنائية على أنها عمل فاصل تاريخي، فهي تستمد نسغها كله من السلم الدياتوني diatonisme المعتاد، ومن تركيبات كونترابنطية كلاسيكية. كما نجد فيها تجديداً عفوياً في الفكر والشكل والتعبير.

الموسيقا الغنائية الدينية

بدأ سترافينسكي يهتم بالموسيقا الدينية بعد الرابعة والأربعين من عمره. في الأغنيتين اللتين ضمهما المصنف رقم 6 وخصوصاً الأغنية الثانية منهما التي تستحضر غناءً صوفياً. والأمر ينسحب أيضاً على عمله السالف الذكر (ملك النجوم)، إذ نكتشف فيه آثار تصوف وحماسة دينية. لكن أول عمل ديني حقيقي ألفه سترافينسكي هو عمل أبانا Pater noster، الذي كتبه مباشرة بعد عمل أوديب ملكاً OEDIPUS Rex، وهو يجسد عودته المفاجئة للعقيدة الأرثوذكسية التي ولد فيها وترعرع. وهذا العمل، يفرق عن عمله credo (أومن) الذي لحنه عام 1932 [15] ، وعمله الرقيق الجميل (سلام عليكِ يا مريم) Ave Maria الذي ألفه عام 1934 [16] ، بأن له هدفاً طقسياً كنسياً خالصاً: فقد وضعه سترافينسكي للكنيسة

[15]- في هذا العام 1932 وفي العام الذي يليه 1933 صدرت طبعة أعمال المؤلف الموسيقي الفرنسي كوبران Couperin (1688-1733) عن دار نشر Oiseau-Lyre في موناكو في اثني عشر مجلداً.

[16]- في عام 1934 كتب الموسيقي الفرنسي ألبير روسّل A.Roussel سيمفونيته الرابعة. وكتب الموسيقي الألماني هندميث Hindemith (1895-1963) عمله: ماتيس المصور Mathis Le peintre.

الروسية الكائنة في شارع دارو Daru في باريس. وهذا ما يفسر كتابته البسيطة.

وسيمفونية المزامير symphonie of Psalms التي كتبها سترافينسكي عام 1930[17] هي من عيار مختلف تماماً عن الأعمال السالفة الذكر. وهي واحدة من أعماله الخالدة في السياق الذي نتحدث عنه. وقد لحنها سترافينسكي بناءً على طلب قائد الأوركسترا الأمريكي سيرغي كوسّيفتسكيSergei Koussevitzki (1874_1951) للاحتفال بعيد الميلاد الخمسين لأوركسترا بوسطن السيمفونية، لكن سترافينسكي تجاوز بكثير الهدف الذي رُسم له، فقد قرر تجديد الإطار المستهلك لقالب السيمفونية، فأضاف إلى مدونته الموسيقية نصوصاً من التوراة. ولكي يدعم هذا النص المقدس ويشرحه لجأ إلى توليفة موسيقية آلية وصوتية غنائية على قدرٍ كبير من الخصوصية: كورال بأربعة أصوات، أربع آلات فلوت إضافة إلى بيكولو فلوت، وأربع آلات أوبوا، وبوق إنكليزي، وثلاثة باصونات وكونتر باصون، وأربعة أبواق، وخمسة ترومبيتات، وثلاثة ترومبونات وآلة توبا، فضلاً عن آلات تشيللو وكونترباص ، وهي الآلات الوترية الوحيدة ضمن هذه التشكيلة الآلية التي تتسوّد فيها النفخيات. وأضاف سترافينسكي إلى هذه المجموعة من الآلات الهارب وآلتي بيانو وتمبالات. والآثار اللونية الصوتية التي أراد سترافينسكي الحصول عليها من تشكيلته الآلية الغريبة هذه واضحة. فآلات الكلارينيت والكمانات والكمانات الوسطى رفضها سترافينسكي بسبب رقتها وعذوبة أداءاتها وحسيّتها، لكنه أبقى بالمقابل على النفخيات الخشبية والنحاسية التي تصدر أصواتاً هرميةً قاتمةً أحياناً تظهر تداخلات آلتي البيانو.

---

[17]- في عام 1930 كتب الموسيقي روسّل Roussel سيمفونيته الثالثة. وكتب داريوس ميلو D.Milhaud في العام نفسه أوبرا كريستوف كولومبوس.

وسيمفونية المزامير ثورية لأسباب عديدة. فهي ثورية في طريقة كتابتها وفي أسلوب توزيعها. وهي ثورية أيضاً بنصوصها المقتطفة من صفحات من التوراة: فالافتتاحية prélude ترتكز على (المزمور رقم 38): "أصغ لصلاتي ... لا تبق أصمَّ حيال دموعي !". وابتداءً من القسم الثاني يبدو أن هذا النداء قد استُجيب، (المزمور 39): نستمع إلى فوغ fugue مزدوجة، رمز الحزم والصرامة والثقة تغني تأكيد الصلاة المستجابة: " لقد رنا بناظريه نحوي. ووضع نشيداً جديداً على شفتيَّ ". وهكذا شيئاً فشيئاً كَبُر الأمل وتنامى، هذا الأمل الذي يتحول في الحركة الأخيرة إلى نشيد تسبيح وتمجيد مستخرج من المزمور رقم 150 " مجدوا الرب "، وهذه الحركة هي أهم حركات العمل لأنها تشكل نصفه. هي اللحظة الحاسمة في العمل مؤسسة على هللويا (استجب يا رب) رائع يذكرنا فيها البيانو بتحليق أجراس غنائي، ويُختتم برؤية تأملية متقشفة زاهدة لا زخرف فيها تتحول فيها الأصوات والآلات، وصدى الأجراس الجهيرة فيه مما يزيد من الروحانية المهيمنة. والزهد والتقشف والبساطة في العمل تُحدث جميعها على نحوٍ نقيض أعلى درجات البيان والتأثير.

وتُعد سيمفونية المزامير إحدى أعلى قمم أعمال سترافينسكي. ففيها تتأسس الاستكشافات التي توصل إليها في عمله العرس Noces، وفي سيمفونياته لآلات نفخية، وفي كتابته المتقشفة لعمل أوديب ملكاً، وفيها أيضاً بشائر أسلوب الأعمال الدينية التي سيكتبها ابتداءً من عام 1944. ومنذ ذلك الحين مرّ سترافينسكي بتطور روحاني جعله يتخلى عن جذوره الروسية الصرفة الأورثوذكسية ويبدو أنه أراده أن ينسحب إلى إيمانه بتوحيد الكنائس جميعها دون تفريق بينها ولا تفضيل.

في عام 1944 لحن سترافينسكي كانتاتا بابل Babel لكورال رجالي وأوركسترا وأصوات إفرادية. وقد كتبها سترافينسكي بلغة

موسيقية تقليدية، وبالأسلوب نفسه الذي كتب فيه قداس Messe عام 1948 لكورال مختلط وآلات نفخية. بالمقابل ترفض رؤيته الدينية هنا كل غلو في التصوف، ولا تحتفظ سوى بالجمال الرزين الرصين الصافي للنص الكنسي. ورغبة الجمودية التلوينية هذه تترجم باستخدام آلات نفخية (" أكثر الآلات الموسيقية قرباً من الله " حسب رأي سترافينسكي)، ولعل في هذا أن يكون تلميحاً إلى النبي داود ومزماره، كما تلمّح إلى معلّمَي الغناء والإنشاد الفرنسيَين القديمَين، ليونان Léonin وبيروتان Pérotin، ونسبة إلى الفن الجديد Ars Nova الذي كان على رأسه الموسيقي والشاعر الفرنسي غيوم دو ماشو Guillaume de Machaut(ت 1300_ ت 1377). من هنا مرد قساوة النسيج الصوتي والاقتصاد في أدوات التعبير في الكريدو Credo (أومن) المغنى بسرعة وبطريقة رتيبة مقصودة، في حين أن مقطع قدوس Sanctus ومقطع حَمَل الرب Agnus Dei يؤكدان بغناهما الهارموني على العظمة الإلهية. وفي القداس Messe نستعرض الشعور الديني عند سترافينسكي ورغبته في جعل عمله وإيمانه خالدين، خارج إطار الزمن وحدوده.

وفي الأغنية المقدسة Canticum sacrum التي كتبها بين فترة عامي 1955_1956 إكراماً للقديس مرقس وتمجيداً له لـ بينيالي البندقية أراد سترافينسكي أن يطور هذه المفاهيم والتصورات باستخدام نصوص مستمدة من التوراة ومن إنجيل القديس مرقس،وباستخدام مجموعة أصوات اثني عشريةdodécaphonique.
وأثناء تقديم العمل في 13 أيلول/سبتمبر من عام 1956 في كنيسة البندقية الكبرى حيَّر العمل الجمهور والموسيقيين من أهل الصنعة. واعترف الجميع بأن العمل مخلص أصيل وينم عن موهبة وحرفة وحذق ومهارة في صنعته الموسيقية، لكنهم لم يجدوا فيه لا خشوعاً ولا إلهاماً ولا تهجّداً.

وقد حث هذا الفشل سترافينسكي على أن يكتب عملاً آخر خلال فترة عامي 1957-1958 هو عمل ثريني Threni وهو من خالدات أعماله. فهذا العمل الوسيع، تصميمه فخم باذخ، ففيه ستة أصوات غنائية إفرادية، وكورال مختلط بمصاحبة الأوركسترا، وهو يتمحور كله حول خمس آياتٍ مستمدة من مراثي النبي ارميا الأولى والثانية والخامسة. وكل آيةٍ من هذه الآيات الخمس مسبوقة بالنص العبري في المخطوط الذي يبدأ بنداءات الكورال التي تعلن عن هذه النصوص وتقسم المدونة الموسيقية إلى مقاطع طابعها توراتي. وعمل ثريني هذا مكتوب بالأسلوب اللاسُلَّمي sérielle رغم أننا نجد فيه تركيبات نغمية. وهو عمل مبني على مجموعة واحدة مؤلفة من اثني عشر صوتاً، ومشغولة جميعها بحذقٍ رائع وصنعةٍ مجلّية، وتفعل في نفس المستمع فعل السحر.

بعد ذلك اعتمد سترافينسكي في كل الأعمال الدينية التي ألفها مبدأ الكتابة اللاسُلَّمية sérielle كعمل إبراهيم وإسحاق وهي بالأّد مقدسة Ballade كتبها لصوت باريتون وأوركسترا حجرة خلال فترة عامي 1962-1963. وكتب عام 1965 عملاً لكورال رجالي وأوركسترا حجرة إحياءً لذكرى الشاعر الإنكليزي إليوت T.S.Eliot . وكتب في عام 1966 أناشيد جنائزية (Requiem Canticles) لصوت نسائي (كونترالتو) وباص وكورال مختلط وأوركسترا، عدَّه سترافينسكي غناءه الأخير ووصيته الفنية. وهو بدون شك عمل جميل مؤثر، لكنه لا يضارع عمله ثريني Threni الذي يثبت مع مرور الزمن أنه أكثر أعمال سترافينسكي إلهاماً وكمالاً وأهمها قاطبةً من بين سائر أعمال المرحلة الأخيرة الغنائية عنده.

مصادر البحث:

- Encyclopédie Grand Maître de la Musique, 6 vol., Alpha Edition, Paris, 1982.

- Dufourcq, Benoit, Gagnepain, Les Grandes Dates de l'Histoire de la Musique, PUF, n 1333, Paris, 1985.
- Dictionnaire Robert 2.