الحياة الموسيقية

مجلة فصلية تصدر عن وزارة الثقافة ـ دمشق
الجمهورية العربية السورية

العدد 2006/39

المراسلات باسم رئيس التحرير : مجلة الحياة الموسيقية

ص.ب : 31936 ـ دمشق ـ الجمهورية العربية السورية

المعلومات والآراء التي ترد في المواد المنشورة
لا تعبر بالضرورة عن رأي المجلة
تنشر المواد حسب مستلزمات العدد
يفضل إرسال المواد مطبوعة على الكمبيوتر

ســعر العــدد : 60 ليرة سورية

الحياة الموسيقية

مجلة فصلية تصدر عن وزارة الثقافة ـ دمشق
الجمهورية العربية السورية

رئيـــس التحـــرير : محمـــد حنانـــا

أمـــين التحـــرير : د. نبيـــل اللـــو

هيئـــة التحـــرير : د. غـــزوان الـــزركلي

إلهـــام أبو الســـعود

محمد نور الدين البزم

الإخـــــــــراج
الفـــني :

المحتويات

■ كلمـــة العـدد
رئيس التحرير 6
■ دراسات وأبحاث
ـ ثنائيــة العقـــل الموســـيقي العــربي
د. فتحي الخميسي 8
ـ دور الكمان في تطوير الموسيقا العربية
د. محمد القـــرفي 15
ـ آلة الكمان ودورها في الموسيقا اللبنانية والعربية
الأب يوسف طنوس 25
■ أعـــــلام
ـ سلامة القس عاشقة الغناء
خليل البيطار 43
ـ احتفالات خمسينية ومئوية بأربعة موسيقيين (حلقة ثانية)

أ. هونيغر ـ أ. جوليفيه
إعداد وترجمة: كمال فوزي الشرابي 54

■ كـــتب

ـ الأغاني في «الأغاني» د. سهيل الملاذي
73

■ قوالب

ـ المـــــــــــــــــوال ياسر المـــــالح
87

ـ ليـــــالٍ في حدائق إســـبانيا للمؤلف م. دي فايـا
دراســـة في تحليـــل الشـــكل، د. غزوان الزركلي 104

■ ملف العـــدد

ـ جولة موسيقية حول العالم بأقلام أوربية :

إفريقيـا ، آســيا ، العــالم العربي ، الأمريكيتــان ، أوربـــا

لويجي إيلونجي ، مينا راد ، تران فان كييه ، كريستيان بوشيه
ترجمة : آني سيراداريان ، أبان الزركلي 135

■ أوبـــــــــرا

ـ أوبرا لوتشيا دي لاميرمور ، ميلتون كروس
ترجمة : ديالى حنانا 183

■ مهرجانـــات

ـ مهرجان ومؤتمر الموسيقا العربية الرابع عشر
إلهـــام أبو الســـعود 191

■ معجـــم

ـ معجــم الأوبـــرا حـــرف **N** 200
إعداد : محمـد حنانــا

كلمة العـــدد

ليبريتو «Libretto» كلمـة إيطـاليـة تعني الكتـاب الصـــغير. وتستخدم الكلمة في كل مكان لتشير إلى نص الأوبرا أو الأوبريت. ولسـوء الحظ فإن عدداً قليلاً من الكتاب العظام صـاغوا نصـوصـاً أوبرالية. وربما يعود السبب في ذلك إلى أن المؤلف ــ الملحن يلقي بظلـه دائمـاً على كـاتب النص مهما كان النص جيداً. وبالطبع هنالك اســتثناءات؛ فموريس ميترلينك كتب للمؤلف دوكا ليبريتو «أريان وذو اللحية الزرقاء»، و أ. م. فوســتر كتب للمؤلف بريتين ليبريتو «بيلي باد»، و و. هــ. أودن كتب بالاشتراك مع ش. كالمان للمؤلف هنزه ليبريتوين «مرثـاة من أجـل عـاشــقين شـــابين» و«الباسارايديون»...إلخ

على العموم فإن كتاب الليبريتو، خصـوصـاً في إيطاليا وفرنسـا في القرن التاسع عشر، كانوا من كتاب المسرحيات الصغار الشأن، أو من كتاب الأدب العاديين المأجورين الذين اعتادوا صف الكلمات عنـد الطلـب دون إبطـاء وتمهـل. أمـا البعض الآخر، أمثـال فيليس رومـاني، فكـانوا كتـابـاً من الطراز الأول، لكنهم كـانوا يعـدون اسـتثناءً. وهكذا فإن نوعية النصـوص الأوبرالية بوجه عام هزيلة ومتواضــعة من الناحية الأدبية والدرامية، وقد أسـعف الحظ بعض المؤلفين الموسيقيين أمثال موتسـارت وفيردي وريتشـارد شتراوس عنـدمـا تعـاونوا مع كتـاب من منزلـة رفيعـة أمثـال دا بونتي وبويتو وهوفمانستال.

وإنها لحالة فريدة أن يكون في عداد كتاب النصوص الأوبرالية إمبراطورة روسيا كاترين الكبيرة (كتبت لـــ باشكيفيتش ثلاثة نصوص أوبرالية)، وإمبراطور بروسيا فريدريك الكبير (كتب لـ غرون عدة نصـــوص أوبرالية)، ومدير الأوبرا فرانكو زيفيريلّي، والشاعر تيد هاغز، والكاتب هانس كريستيان أندرسون، والرسام أوسكار كوكوشكا، وتشارلز ديكنز، وقائد الأوركسترا كليمانز كراوس، والمغني دافيد فرانكلين، والمغنية إينو أكتيه.

هنالك العديد من المؤلفين، خصـــوصـــاً بيرليوز وفاغنر وموســـورســـكي وليونكافالّو ويانـاتشـــيك كانوا يفضـــلون كتابة نصـــوصـــهم الأوبرالية، وهنالك مؤلفون موسيقيون، أمثال بويتو وبلاخر وايغ ومينوتي، زودوا مؤلفين آخرين بنصوص أوبرالية.

في وطننا العربي لا يوجد كتاب ليبريتو بالمعنى الدقيق للكلمة، نظراً لافتقارنا إلى ذلك الجنس الموسيقي، أعني الأوبرا. في المقابل لدينا محاولات في المسرح الغنائي. وقلة هم كتاب نصوصه بسبب عدم انتشاره على نطاق واسع. ولكنَّ لدينا تراثاً أدبياً ضخماً، قديماً وحديثاً، يتضمن ملاحم شعبية وسِيراً ومسرحيات شعرية ونثرية وروايات. ويمكن تحويل بعض هذه الأعمال الأدبية إلى نصـــوص أوبرالية إذا ما جرى تعاون وثيق بين مؤلف ـــ ملحن وأديب، وإذا ما توفرت الرغبة في محاولة خلق شـــكل أوبرالي عربي. وليس ضـــرورياً أن يماثل شـكل الأوبرا العربية المنشـود شـكل الأوبرا الغربية وأســاليب الغناء التي تتضــمنه. ولكن يمكن الاســتفادة من عنصـري الهارموني والتوزيع الأوركسـترالي لأنهما ضـروريان لتعميق التعبير الدرامي، ولتصـــوير الشـــخصـــيات بصـــراعاتها المختلفة تصويراً لا يمكن تحقيقه بالعمق المطلوب عن طريق الخط اللحني الواحد واللون الصوتي الواحد.

ولا شـك في أن التجارب والمحاولات سـتؤدي عاجلاً أم آجلاً إلى خلق دراما موسيقية عربية تتسم بخصـائص متميزة وشـخصية مسـتقلة. وإن جلب الفرق الأوبرالية سـيسـاهم في تعريف الجمهور والمشـتغلين في الحقل الموسـيقي بالمنجزات الأوبرالية للشـعوب الأخرى، وسـيشـكل حافزاً لتحقيق شـكل من أشـكال الأوبرا العربية طالما افتقرنا إليه.

رئيس التحرير

ثنائية العقل الموسيقي العربي

د. فتحي الخميسي

هنـاك عدة مشـــاكل تواجـه تطور الموســـيقا العربية وتعرقل سيرها، منها عدم تطور آلاتها الموسيقية ـــ أي جمود آلات التخت، من عود وقانون وناي، عبر القرن التاسـع عشـر والقرن العشـرين كله.. ومن تلك المشـاكل ضـرورة تطور العلوم النظرية للموسـيقا العربية (ضـرورة تنظيم وتصـنيف المقامات والضـروب بما يجعل منهما منظومة متماسكة)، ومشـاكل أخرى.. لكن أخطر مشاكل فننا حقاً هي تلك المواجهة مع موسيقا أوربا. وموسيقا أوربا قد تطايرت

إلينا ـ إلى العرب ـ منذ أول الحملات العسكرية والاستعمار الناجم عنها في القرون الثلاثة الماضـية، وانتشـرت عبر البيانو والجيتار والأروغ الأوربي (الفرقة الخفيفة : الباند) وكذلك ـــ وهو الأهم ـــ الأوركســترا الســيمفوني الأوربي (الفرقة الجادة)، ذلك الفريق الضــخم العتاد المكتمل الطبقات، والذي ظل في تنام خمســة قرون بأوربا.. منذ بداية السادس عشر حتى العشرين.

إن الموسيقا الأوربية المعاصـرة تتجلى في قواعد وعلوم أكثر تماسكاً، إذ يشد سيرها للأمام تنظيم «الماجور والمينور» لسلم النغم الأوربي (تنظيم النغم المســتخدم كله)، وتنظيم الآلات الموســيقية هناك ـــــ في أربعة فصـائل كاملة داخل الأوركسـترا (خشـبية / نحاسـية / وترية / إيقاعية)، وكفاية تلك الآلات الموسيقية وتغطيتها كل الطبقات المستحدثة، بينما لا تغطي آلات التخت العربي ـــ على سبيل المثال ـــ كل الطبقات! وليس في التخت من فصيلة نحاسية مثلاً. وليس أدل على تفوق الأوركسـترا الأوربي على تخت العرب (لـلأســف) من اتخــاذ التخــت آلات أوركســترالية مثـل : «الكمان/الفيولا/الكونترباص»، ونقاء الأوركسترا بالمقابل واكتفاؤه الذاتي، أي خلوه من آلات أجنبية تنتمي لحضـــارة أخرى، فالتخت يأخذ من الأوركســترا، مَثَلُه مثل تخوت الهند وإيران وتركيا، بينما الأوركسترا الأوربي مقفل.

إن النظم الأوربيـة الموســيقيـة المعـاصـــرة أكثر منهجيـة من مثيلاتها في كل حضــارات الشـرق، فلا النغم العربي المسـتخدم ولا الآلات الموســيقية العربية الآن بهذا التنظيم أو الكفاية. إن موســيقا العرب المعاصــرة ليسـت الآن في أفضــل تقنين وتنظيم، وأنغامنا لا تعاني من ارتباك علمي كبير فحسب، وإنما وصل هذا الارتباك الآن مداه. بل إن مجرد جمع النغمـات العربيـة في ســلـة واحدة بما يكفل تشكيل قاموس اللغة الموسيقية بكل مفرداتها (أي الديوان الموسيقي)،

مجرد هذا الجمع لحبات النغم المستخدم أمر لم يتم على أي نحو مقبول وللآن! وعلى الرغم من ذلك كله فموسيقا العرب ظلت تعمل منذ مطلع القرن التاسع عشر على حفظ التوازن مع الموسيقا الأوربية الوافدة (التوازن بين العناصر الداخلية وعناصر أوربا الخارجية) ـــــ هذه المهمة الصعبة التي كشفت وتكشف باستمرار عوامل الضعف الموسيقية العربية، «والضعف يظهر جلياً وقت الصدام». وأثناء تلك المواجهة الفنية المعقدة العناصر ينكشف باستمرار ذلك التراجع العلمي الكبير الذي سار على امتداد القرون : 20/19/18/17/16 وما زال في تفاقم بموسيقات الشرق عامة والعرب خاصة. وهو ما كان بمصر أيضاً على الرغم من إنشائها مدارس تأليف موسيقي معاصرة هامة (القرنين 20/19) : مدرسة كلاسيكية قديمة تزعمها محمد عثمان، ثم كلاسيكية جديدة أمها سيد درويش، و رومانتيكيه قادها القصبجي ومحمد عبد الوهاب، وجدد دماءها محمد الموجي والشريف والطويل.

لقد قابلت السينما المصرية سينما أوربا ووقعت تحت تأثيرها كثيراً، كما تمت المواجهة بين المسرح الأوربي والمسرح العربي، وإذا كان المسرح العربي قد أفلت بجهد من غلبة التأثير الأوربي، وكذلك فعلت السينما والرواية والقصة القصيرة فكاكاً من طغيان تأثير الأدب الأوربي، فإن الموسيقا العربية وقعت أمامهم في حيرة أكبر، وفي حيز أقل من حرية الحركة المستقلة. لسنا أعداء لتبادل المؤثرات ولقاء الحضارات، ولكن في الموسيقا العربية وحدها لم يتم تعين القدر والوعاء المناسب للتبادل ــ وكان هذا أمراً ضرورياً للحفاظ على تماسك العناصر الثقافية الفنية الداخلية. لم يقم للأسف ذلك التقدير لحجم وموازين التبادل الموسيقي من ناحيتنا.

وإذا كانت علوم الموسيقا العربية قد تأخرت كثيراً عن اللحاق بالعلوم الأوربية، وتعثر سيرها منذ الاحتلال التركي في القرن

السادس عشر، فإن علوم أوربا كالتدوين الموسيقي المعاصر (على المدرج ذي الخطوط الخمسة) حين أطلت علينا في القرن التاسع عشر لم تجد موانع كبيرة تعيق جريانها عند العرب، ولم يستطع الموسيقيون العرب من ناحيتهم رفضها بينما البديل القومي غائب. ولقد تجمدت على سبيل المثال الطرق العربية لكتابة الموسيقا ــ أي التدوين العربي ـــ عند جهود القرن الثالث عشر كما تعثرت علوم العرب الموسيقية عامة. هكذا تسربت علوم أوربا وأدواتها الموسيقية، فحل الجيتار والبيانو محل العود بهدوء، وساد البيانو بعدها حتى غدا امتلاكه موضة، وتلاهما الأكورديون يجول المدارس حتى وصفه أشباه المتعلمين بالآلة الشعبية! واستقرت «آلة الكمان» متخذة لنفسها ــ في أقطار كثيرة ـ اسماً آسيوياً محلياً هو «الكمنجة»، تتربع وسط آلات العرب والشرق كله، وليس الأمر طبيعياً تماماً أو هو في حدود التأثر الحميد بتطور الغير، فحلول «الكمنجة» كان يزيح «بهدوء» الرباب المصري من التخت، مغلقاً في وجهه باب التطور (كان الرباب المصري جزءاً من تخت القرن الثامن عشر) واضعاً أمامه بديلاً أوربياً قد قفز إليه مسلحاً بأقصى درجات التطور! وما من شك أن البيانو ـ لمن يتأمل هذا من المتخصصين ـــ يدفع القانون للانزواء ذاته وإن على نحو هادئ للغاية! وهذا الساكسوفون والتشيلو والكونترباص من أوربا لا يطرقون بابنا قبل دخولهم للاستيطان، ثم الأورغ الكهربائي وغيره. إن تخت عرب اليوم هجين تكاد عناصره تهب من أركان الأرض, بل إن علم الهارموني وتطبيقه قد أستولى على عقول كثرة من الفنانين.

وفي نهاية هذا التدفق من ناحية واحدة وجدنا النغم الأوربي : دو / ري / مي / فا / صول / لا / سي ـــــ يكاد يحل محل النغم العربي: راست / دوكاه / سيكاه / جهاركاه / نوى / حسيني / أوج

ـــــ واضعاً للروح المصرية والعربية مفردات لغة ثانية إلى جانب العربية! وأصـــوات النغم الأوربية تلك مختلفة تماماً عن أصـــواتنا بحكم اختلاف الأبعاد الرياضـــية الفاصـــلة بين أنغام أوربا عن مثيلاتها عند العرب (الأبعاد تحدد طبيعة الألحان). نعم .. تعرف الموسيقا العربية الآن أكثر من لغة تخاطب، تتأرجح لهما روحها ــ وانتماءها. لقد حفرت الموســـيقا الأوربية على الأرض العربية لنفســـها طريقاً مســـتقلاً، تســـلكه وحدها تكاد لا تعبره أنغام عربية، فمن حفلات لفرق الرقص الأوربيـــة الخفيفـــة (جيتـــار / أورغ / درامز) بالفنادق والمنتديات، إلى حفلات للموســـيقا الجادة بالأوبرا ومحطات الإذاعة تقدم ســـيمفونيات أوربا وأوبراتها. لدينا إذن عروض لنوعين من الموسيقا: أوربية وعربية على حدة، لا تضاف إليهما عروض يابانية كانت أم زنجية إفريقية (الموسيقا السمراء) أو غيرهما. وقد توج هذا الانقســـام في بلد كمصـــر بقيام معهد موسيقي خاص بدراسة الموسيقا الأوربية ـــــ وحدها ـــــ هو الكونسـرفاتوار إلى جانب معهد الموسـيقا العربية، واحد لاحتراف الموسـيقا الأوربية وآلاتها الأوركسـترالية، والآخر للعربية وآلاتها من قانون وناي ورق وعود.. ولا تقاطع بينهما! بل وليست لدراسة الموســـيقا العربية بأي قطر عربي الآن كثافة أعلى أو أي نوع من التفصيل! ولقد وضعت برامج المعهدين بمصر، واستقل كل منهما تماماً في منتصف القرن العشرين، ونتساءل : هل كان هناك حقاً طريق ثالث ليجمع الدراســـتين فتنصـــهر لهما نتائج موحدة! ولا تخفى عدة حقائق تثير القلق، مثل زيادة عدد دارســـي الموســـيقا الأوربية مقارنة بدارســـي الموســـيقا العربية، انســـحاب الغالبية العظمى من المقامات المصرية وبقاء نحو ستة من أصل 52 مقاماً تم حصرهم في مصر 1932! انسحاب غالبية الإيقاعات المصرية وبقاء قلة قليلة للغاية قيد الاســـتخدام المعاصـــر، ففي حين اختفى

إيقاع الشـــبنر (24/4) والفاخت والمخمس والأوفر والأقصـــاق بأنواعه والدور الهندي والجورجنا....إلخ، زحفت إيقاعات الســـامبا والرومبـا والتشـــاتشـــا والفـالس والتـانغو والمـارش الأوربيـة، والكـاونتري والفوكس تروت الأمريكيـة وغيرهـا كثير. والأدعى للتوقف والتوجس قيام فرق موسيقية مستقلة ـــ متفرقة تماماً وربما متخاصمة ـــ من النوعين : الأوربي والعربي، كلاً على حدة، فهذا أوركسترا القاهرة السيمفوني يقدم موسيقا هايدن وتشايكوفسكي، عاجزاً عن تقديم لحن مصري بسيط التنفيذ للقصبجي مثل: أنا اللي أستاهل (من مقام راست)، أو: إمتى ح تعرف إمتى، أو : أنا قلبي دليلي. وهذا تخت القصبجي وقف أيضاً عاجزاً عن تقديم هايدن أو تشـــايكوفســـكي! فكل من العربي والأوربي يلوح مغلقاً تماماً، ذلك لأن النغمات نفسها ـــ المفردات الموسيقية ـ التي تصدر من هذا أو ذاك مختلفة تماماً، فهي لغات وطنية لا تذيبها معاً إلا وقائع كبرى.

وقد أصبح الأدب الموسيقي العربي منقسماً أيضاً، فنحن نصدر إما كتباً عربية الموضـــوع حتى النهاية، مثل : «المقامات العربية» أو « حياة سيد درويش»، أو أوربية الموضوع ـــ لا تتناول العربية ـــــــ كتراجم : «تاريخ الموسيقا العالمية» أو مؤلفات : «أشـهر الأوبرات» و «بيتهوفن العبقري الأصم».. أدباً ثنائياً / عربياً، يدير كل وجه فيه رأسه للآخر فيكاد لا يتقاطع معه!

والواقع الآن أن العمل الموسيقي نفسه مقسماً بحدود قاسية إذ انقسـم الموسـيقيون المصـريون (أو العرب) أنفسـهم إلى نوعين يدعون وكما يطلقون على أنفسـهم تصـنيفاً وتفريقاً: «غربي بمعنى فنان غربي، وشـــرقي». وأحد أهم عازفي البيانو من المصـــريين الآن. وهو رمزي يسى، لا يستطيع في واقع الأمر (مثل كل عازفي البيـانو) عزف مقام عربي واحد مثل البياتي، وفي الناحية الأخرى ـــ عند الفنان «الشرقي» فإنه أيضاً عاجز ـــ لا يستطيع تقديم عمل

بعوده ـــــ أي عمل ـــــ أوربي بسيط. وإحقاقاً للحق فإن الموسيقا الأوربية المعاصرة قد أحدثت نفس هذه الثنائية ـــ مرات ومرات ـــ في أقطار كتركيا وإيران والهند وشرق آسيا وبلدان أمريكا اللاتينية واليابان والصين. ولكن .. مهما كان الانتشار الأوربي فإن كل من استقبل هذا النهر الأوركسترالي كان عليه ـ وهذا المهم ـ أن يروي منه ثماره الداخلية، لا أن يشـــق له مجرى مســـتقلاً ليأتيه بثمار غربية!

وقد انشـق له بمصـر مجرى مسـتقل، فأتوا منه بسـيمفونيات مصـرية (وعربية) غربية، أوبرات، باليهات وكونشـرتات. وكلها منقطع الصلة بواقع الناس الموسيقي وبلغتهم (مقاماتهم أي نغماتهم، وإيقاعاتهم) المحلية. إن أهمية المؤثر الأجنبي تأتي من اســتثماره للنهوض بالألحان العربية، وعلى ســبيل المثال : تطوير القوالب الموسيقية العربية في اتجاه تركيب الألحان وتعددها، حتى إننا نرى موشحاً وقد صار متعدد ومركب الألحان تنشده مجموعة الكورال المتعدد ـــــــــ لا فرد واحد. والواقع أنه لا يمكن للقالب الأوربي كالســيمفونية أن يحل محل العربي كالموشـــح، لينتفي القديم تماماً ويقوم الجديد! إذ ليس في الفن والثقافة كلمة: جديد، وإنما: تجدُّد، فالجديد لا يمكن أن يكون إلا امتصـاصـاً وامتداداً للقديم، ولا يمكن للمؤلف المصري «من أدعياء الأوركسترالية» أن يعجز عن تأليف الموشـح، ويقدر على السـيمفونية! إذ لن تولد سـيمفونية مصـرية حقيقية إلا من رحم الموشح والأغنية المصرية البسيطة. ثم.. كيف كتبوا سيمفونيات ولم يضعوا قوالب عربية بداية؟ لم يتمرسوا عربياً وأبدعوا أجنبياً! لم يضـعوا ألحاناً لليلى مراد أو أسـمهان، شـادية أو عبد الحليم، ولا مرة! يجهلون موســيقا الداخل ثم يســتقدمون الســيمفونية! هل يمكن لمن لا يعرف لغته المحلية أن يجيد لغة أخرى؟ هو انقســام يشــق حقاً أضــلاع الموســيقا العربية، ولو كنا

نرحب بالمؤثرات المثمرة إلا أن كل انقسام من هذا النوع يصبح مثيراً للشكوك مادام لم يمضِ للتوحد مع موسيقا الداخل. كان الطبيعي أن تلتئم كل الأطراف فيتخلق من الأوربي والعربي تيار واحد كبير ـــــ قد تجددت دماؤه فحسب. كان مفترضاً أن تذوب الموسيقا الأوربية الوافدة في جسم الدور والطقطوقة المصرية.. لا أن يختفي عند هؤلاء الأوركستراليون الدور والطقطوقة، النشيد والموشح، القصيدة والحوار، التقاسيم، الموال والسيرة وكل قوالب الداخل، ثم تظهر عندهم تباعاً كل قوالب أوربا الضخمة! ذلك يعني أن أعمالهم الأوركسترالية بلا معنى أو موهبة. إن قضية وجود موسيقي غربي في مواجهة آخر شرقي عادت انشقاقاً مثيراً للمخاوف حقاً! فطرفاها لا يذوبان بقدر ما يستقلان! وأخيراً فإن التأثير الموسيقي الأوربي لا يصبح ضاراً إلا لمشكلة تكمن في كيفية امتصاصه.

إن السيمفونية والأوبرا ليست علوماً وضعية تناظر الجبر والفيزياء، إنها قوالب فنية، أي وسائل تعبير عن الروح.. وقد ننقل نحن العرب عن أوربا علوماً كالفيزياء والكيمياء أو نتخذ الوسائل التكنيكية والأدوات الأجنبية كالمذياع والتلفاز والسيارة، فذلك أمر له أن يجري بشكل مباشر وتام. أما اتخاذ قوالب فنية أوربية فليس له أن يمضي على نفس هذا النحو الميكانيكي! فلكل أمة أو دائرة حضارية قوالب فنية خاصة، بل وداخل الشعب الواحد كما في مصر تستقل بينة شعبية (ممثلة في السيرة الشعبية والموال بالريف) عن أخرى مدنية (ممثلة في غناء القصيد والدور والموشح والنشيد بالقاهرة والمدن). إن ما هو مادة واحدة ـــــ أو قد يكون واحداً ـ في العالم، وما هو روح متنوع ومختلف بالضرورة.

أما عن دعوى العلمية والعالمية التي يرفعها هؤلاء «الأوركستراليون» فهي باطلة أيضاً، فالعلم ليس إلا الاستجابة

لحـاجـة النـاس للتطور والنمو، أمـا العـالميـة فهي كلمـة لا تعنى إلا الشـــعور بـالعجز إزاء تفوق موســـيقـا الغرب. والغرب لا ينـادي بعـالميـة كـانـت لفنـه، وإنمـا مزيـد من التفوق، مســـتثمراً ذلك على الدوام. وعلوم الموسيقا العربية في اضطراب مما يوقع الفكر والنقد في اضـطراب أشد. فبينما يسبح الواقع في أشرطة وأغان تنحط بنا، لا تجد موســـيقانا مفكراً عربياً كبيراً، أو نظرية موســـيقية ترفض وتقترح البدائل.

دور الكمـــــــان
في تطوير الموسيقا العربية

د. محمد القرفي*

لا تكاد حضـارة من حضـارات العالم، القديمة منها أو الحديثة، تخلو من آلة الكمان. فمن إفريقيا إلى آســـيا إلى أوربا يتنوع الكمان بأشكال وتركيبات متنوعة أساسها الجر على الأوتار بقوس.

والكمان في صـيغته الحالية هو خلاصـة المسـار الذي قطعته فصـــائل الآلات الوترية ذات القوس طيلة تلك القرون. ومنذ أوائل القرن 16، عصـر النهضـة الأوربية الحديثة، لعب دوره المعروف في مسـار تطوير الموسـيقا الأوربية، وانتشـر إلى بقية بلدان العالم التي تبنته وأدمجته في صلب ثقافتها الموسيقية لأسباب عدة أهمها:

* مؤلف موسيقي وباحث ـ تونس

1ـــ سهولة تكيف الآلة مع سلالم الموسيقات المحلية نظراً لخلوها من الدساتين.

2ـــ وفرة أوتارها واتساع مساحتها النغمية مقارنة بالآلات المحلية المماثلة.

3ـــــ دقة التصميم وتطور الصناعة مما يوفر توازنا في حجم الطبقات ونقاوة في الصوت.

حافظت الموسيقا العربية على آلاتها التقليدية ولم تستسلم إلى تيار الاقتباس إلا منذ بداية القرن التاسع عشر وبصفة تدريجية، ولم يكن ذلك محاكاة للجاليات الأوربية الحاضرة بكثافة ملحوظة في العواصم والمدن العربية الساحلية بل نتيجة تأثير الحضور التركي العثماني الذي كانت تدين له بالولاء السياسي وتقتاد به حضارياً[1]، خصوصاً في مصر والشام. وقد دخل الكمان بدوزانه التركي بطريقتين: طريقة مسك الربابة في الموسيقا التقليدية، والطريقة الأوربية في موسيقا العروض الفرجوية، خصوصاً بعد احتكاك الموسيقيين المحليين بالفرق الأوربية الزائرة، وتوسع التخت الشرقي، وتكوين الفرق التي تستلزمها الصناعات الفنية الحديثة (أسطوانة، كاباريه، مسرح، سينما[2]).

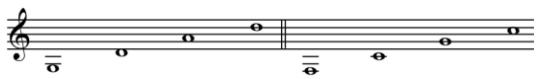
ويذكر فيوتو[3] في وصف الآلات التي وجدها علماء حملة نابليون ثلاثة أنواع من الكمنجة كان الغزواتية يصاحبون بها غناء الغوازي، منها الكمنجة الرومية الشبيهة بفيولا الحب Viola d'amore. غير أن الرحالة لاين[4] الذي زار مصر بعد ذلك لم يذكرها في تقريره الدقيق عن الآلات المتداولة آنذاك. أما الخلعي فيذكر أن المصريين استبدلوا بالكمنجات المذكورة الكمان (Violino) مع تغيير طفيف في التعديل والحفاظ على طريقة مسك الربابة[5]. ورغم أن كل المصادر تذكر تأسيس

محمد علي الكبير مدرســـة للآلات الوترية[6] فإن عازفي القرن 19 في مجـال الموســـيقـا التقليـديـة لم يكونوا من خريجي هـذه المدرسة.

وفي تونس جاء وصـف الكمان لأول مرة في كتاب[7] وضـعه أربعة ضـباط من المدرسـة الحربية عام 1872، وكان يُمسَـك مثل الربابة وأوتاره تُشد على طريقتين:

1 ـ صول، ري، لا، ري : وهو الدوزان التركي القديم.

2 ـــــــ فا، دو، صـول، دو : وهو نفس الدوزان مع خفض الطبقة بدرجة طنينية (دوكاه راست).



كمـا تعرض الكتاب إلى وصـــف الكمان ذي الأوتار الســـبعة Viola d'amore الذي يبدو أنه كان متداولاً على الأقل في البلاط الملكي[8] وبدوزان خاص مختلف عن الأصل[9].

والمثير للانتباه أن الكمان دخل ســـورية في نفس الفترة تقريباً وبطريقة مشـابهة، بفضـل الموسيقي الحلبي أنطوان الشـوا[10] الذي هاجر إلى مصر مع ولديه عازفي الكمان الشهيرين سامي وفاضل، بعد أن فشـل في إقناع موسـيقيي قطره بإدماج الآلة ضـمن التخت الشـــرقي[11]. وقد تبنت عائلة الشـــوا منذ البداية طريقة المســـك الأوربيـة وكـذلـك الـدوزان التركي وروجـت لهمـا في الأقطـار العربية[12].

وفي اعتقـادنا أن إدماج الكمان الأوربي في الموســـيقا العربية جـاء في ســـيـاق التحولات العميقـة التي طرأت على العلاقـات بين

الشرق والغرب، واستجابة للنهضة العربية التي اتضحت بوادرها من المؤشرات التالية:

1_ تقلص الارتجال والتوجه نحو ضبط التلحين بصفة نهائية.

2_ توسيع الدائرة النغمية واستعمال تنويعات وتحويلات مقامية يصعب تنفيذها بالكمان التقليدي.

3_ تطوير الجمل اللحنية واستعمال خلايا معقدة التركيب وسريعة الإيقاع.

4_ تنويع مجالات الإنتاج وأساليب العمل والخروج من النموذج القديم إلى النماذج المستحدثة.

5_ إعطاء الآلات الموسيقية دوراً كبيراً، وتكوين مجموعات آلية مختلفة بحسب حاجات الإنتاج الفني.

هيتيروفوني*، هوموفوني**، هارموني

كانت وظيفة التخت الشرقي القديم بآلاته القليلة والمفردة (عود، قانون، ناي، رق) تتمثل بالأساس في تهيئة المناخ النغمي للمطرب، صاحب الدور الرئيسي، ومرافقة عرضه الصوتي باحتشام، لكن دون تغييب لدور الآلة المفردة. ولما كان غناء المطرب غير مقيد بجمل مضبوطة فإن العازفين يرتجلون (عمداً أو عرضاً) تنويعات أو زخارف هيتيروفونية[13]، بشكل تكون فيه

* هيتيروفوني Hetetrophony : مخالفة النغم. نسيج موسيقي يصدر من اشتراك آلات أو أصوات غنائية أو مجموعة في أداء لحن واحد ولكن بشيء من الحرية في تفاصيله بإضافة الزخارف اللحنية المرتجلة، التي تبدو فيها بعض الأصوات تتنافر عرضياً مع اللحن. (المحرر)

** هوموفوني Homophony تجانس نغمي: تأليف موسيقي للآلات أو الغناء ذو مسار لحني تصاحبه تآلفات هارمونية. (المحرر)

ذات الجملة المؤادة مختلفة جزئياً من عازف إلى آخر[14]، وهو ما يميز الطرب العاطفي الذي كان سمة الموسيقا العربية التقليدية إلى زمن غير بعيد.

ولعب الكمان دوراً أساسياً في تشكل الفرقة العربية الحديثة أسوة بالنموذج الأوربي، وذلك بمضاعفة عدده واعتماده بقية آلات الفصيلة: الكمان الجهير (Viloncello) والكمان الأجهر (Contrabasso)، وبدرجة أقل الكمان الأوسط (Viola). تضاف إليها آلات أخرى بحسب نوعية الموسيقا. وأدى تضخيم عدد آلات القوس إلى التخلي تدريجياً عن الهيتيروفونية والبحث عن الانسجام الهوموفوني الأمثل[15]. وقد احتفظت آلات التخت بمكانها في الفرق الحديثة، لكن دورها صار أهم لأنها خصت بجمل منفردة (Soli) مؤلفة خصيصاً للآلة سواء كانت في شكل تقاسيم تمهيدية أو جملاً مؤلفة ضمن النسيج اللحني.

كان تطوير التخت قفزة نوعية كبرى أخرجت الغناء العربي من الحالة التقليدية إلى حالات جديدة رأى البعض فيها تطوراً وحداثة، وعدّها البعض الآخر تفسخاً وتفريطاً في الهوية القومية. وقد تعددت المحاولات لاستغلال التركيبة الجديدة للفرقة، سواء باقتباس النموذج الغربي في التوليف الهارموني، مثل سيد درويش في المسرح الغنائي الذي استعان بعازفي بيانو إيطاليين ألغوا مميزات المقامات الشرقية، أو بابتكار نموذج خاص يجمع بين البناء اللحني الأفقي والتوليف الهارموني، ولا يستثني المقامات ذات الربع ولا آلات التخت، وهو ما قام به محمد القصبجي مع أم كلثوم في فيلم نشيد الأمل، ثم مع أسمهان وليلى مراد بإعانة موزعين مصريين، مثل عزيز صادق وإبراهيم حجاج. ويتنزل هذا التمشي في إطار تحول الغناء العربي من طور التطريب العاطفي

إلى طور التعبير تماشـــياً مع الغايات الجديدة التي أحدثتها وســـائل الإنتاج الحديث.

وفي المقابل نرى أن الملحنين التقليديين أو الفلكلوريين، أمثال زكريا أحمد ورياض السنباطي وبليغ حمدي، لم يستفيدوا كثيراً من هذه النقلة ولم يســـتغلوا تقنيات الكمان لتطوير مهاراتهم اللحنية. وظلت مؤلفاتهم عودية البنية ومجال تحركهم النغمي مرتبط أشـــد الارتباط بمساحة الحنجرة الصوتية، ويتميز بالمسارات المتسلسلة والتنويعات المقامية المتقاربة والمألوفة.

تطور البناء اللحـني

لا شك أن كل آلة تحمل معها موسيقاها، أو على الأقل تقنياتها الأساسية في العزف التي تحيل الموسيقي إلى مرجعيتها الأصلية. ولا شـــك أن العازفين الذين تشـــكلت منهم الفرق قد أفادوا الملحنين بجزئيات الآلة ودقائقها التي خبروهـــــا من مناهج التعليم الأوربية ومن المؤلفات العالمية، وهو ما يتجلى بالخصـــوص في بناء الجمل الآلية (المقدمة، الفواصل، الروابط) التي صارت مكتملة ومستقلة بذاتها ومعتمدة بوضـــوح على تقنيات أداء الكمان (Legato، Vibrato، Spiccato..) وزخـــارفـــهـــا (Mordente، Gruppetti..)، وهي كلها من خصـــوصـــيات الوتريات ذات القوس[16]. وتجدر الإشارة إلى أن مناهج تعليم الكمان الشرقي تفتقد إلى المؤلفات العربية الخاصـــة بالكمان وتركز أكثر على القطع القديمة (البشارف والسماعيات) المؤلفة بالأساس لآلة العود التي تفتقر إلى خصوصيات الكمان.

ويمكن القول إن محمد عبد الوهاب، ومن بعده فريد الأطرش، كانا من أبرز الملحنين الذين اســـتوعبوا تحولات التخت واســـتغلوا إمكانات الكمان المتعددة، سواء على مستوى البناء اللحني أو الأداء

التعبيري، مقتبســين أحيانـاً من المؤلفـات العـالميـة بعض التيمـات والجمل المعروفة من موسيقات قريبة من الحساسية الشرقية مثل تشايكوفسكي ومانويل دي فايا أو من الموسيقا الإيطالية ذات النفس الجنوبي المتوســطي. وقد حـاول كـل منهمـا أن يواكـب تحولات العصر وأن ينسجم مع التيارات الواردة عن طريق أدوات الاتصال الجديدة، (الأوبريت السينمائية بما تستلزمه من افتتاحية وفواصل آلية ذات أســلوب تعبيري، أغاني الرقص على إيقاعات مختلفة، السـرد الرومانسـي، الرقص الشـرقي..) فكان تأليفهما متنوعاً من حيث طريقة البناء والمعالجة الميلودية ســواء في الأعمال ذات الصــبغة الأوربية (الأوبريت، أغاني التانغو والرومبا) أو الأغاني العربية (ست الحبايب، غالي يابوي) أو الأغاني الروائية والوصفية أو المقطوعات الآلية (رقصة كهرمانة، موكب النور).

ازدواجيــة اللغــة

عندما تبنى العرب الكمان خصّوه بدوزان مميز مستنبط من دوزان العود، أي مبني على مركب رئيسي (رابعة تامة: ري ـــ صول) وخامسة تكميلية في الجواب (صول ـــ ري) وأخرى في القرار (ري ــ صول). أي بتغيير الدوزان الأصلي لوتري الوسط والجواب. وترتب عن ذلك اســتحالة تســلســل درجات المقام بالأصــابع الأربعة واســتعمال الأوضــاع المختلفة (Positions) بسهولة خصوصاً في الطبقة الحادة. وإذا كان هذا الدوزان ناجحاً بالنسبة للمقامات العربية في حالة ارتكازها المتداول (راست على الراست، بياتي على الدوكاه..) فإن تصويرها على درجات أخرى لا يضمن الحصول على أداء جماعي صحيح ومنسجم. ويظهر هذا الخلل جلياً في كثير من المؤلفات التي جمع أصــحابها نوعين مختلفين من الموسيقا: أوربية وشرقية ولم يوفقوا في إيجاد توازن

بين النوعين على مســـتوى التنفيذ، فكثيراً مـا نشـــعر بهبوط في الجزء الشـرقي ناتج عن تخفيض عدد العازفين والاقتصـــار على تخت مختصـر لأداء مقامات الأرباع (حوارية مجنون ليلى لمحمد عبد الوهاب). أو عن اســتخدام فرقتين مســتقلتين، واحدة أوربية والأخرى شـــرقيـة، وهو مـا حـدث في تـانغو (يـازهرة في خيـالي لفريد الأطرش) الذي تولى توزيعه بيبي ألمانزا Bibi Almanza في الجزء اللاتيني، وعزيز صـادق في الجزء الشرقي. ويتبين من خلال التســجيل أن الجزء الغربي في مقام مي صـــغير الذي يلائم الكمان كأحســن ما يكون، والجزء الشــرقي في مقام (راســت فا) المـلائم للكمــان العربي. وللتوفيق بين المقــامين خُفِض دوزان الفرقة الشـرقية نصـف درجة، ومثل هذه الطريقة لا تزال متداولة في الغناء العربي للإفلات من عقبات التصوير المقامي.

الهـوامش

(1) تعود العلاقات الموســيقية الأوربية التركية إلى عام 1543 حين أرسل الملك فرانسوا الأول فرقة موسيقية إلى السلطان ســليمان احتفالاً بالاتفاق المبرم بين الدولتين، وتوافد عبر البلاط العثماني مشــاهير الموســيقيين والعازفين. ورغم ذلك فإن أول مدرســة موسـيقية على النمط الغربي تأسـسـت عام 1831، وهو ما يفســر دخول الكمان إلى الأقطار العربية بعد هذا التاريخ مباشـرة. انظر: أ. بورال، الموسيقا التركية، في : الموسيقا من الماضي إلى الحاضر، لاروس، باريس، 1949، كذلك، موغان (ب)، تركيا، في : علوم الموســيقا، إشــراف مارك هونيغر، بورداس، باريس، 1977.

Borrel (E), La musique turque, in : La musique des origins à nos jours, dir. Norbert Dufourq, Larousse, Paris, 1946, pp. 437-438

(2) انظر : بلفاس (جان فرانســوا)، تراث وكلاســيكية ومنوعات، تحولات الفرقة الشــرقية بالقاهرة في بداية القرن العشــرين، نشــرته الدراســات الشــرقية الصــادرة عن المعهد الفرنســي بدمشق، 1989.

Belleface (Jean-François), Tural, classicisme et variété, les avatars de l'orchestre oriental au Cairo au début du xx° siècle, exrait du Bulletin d'Etudes Orietales de l'Institut Français de Damas, tome XXXIX-XL 1987-1988, Damas, 1989.

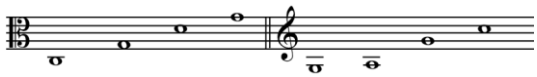
(3) فيوتو، الموســيقا والغناء عند المصــريين المحدثين، ترجمة زهير الشايب، مكتبة مدبولي، القاهرة، 1983، ج. 8و9.

(4) إدوارد وليم لين، عادات المصــريين المحدثين، ترجمة ســهير ديوم، مكتبـة مـدبولي، القـاهرة 1991، ص. 364-377. قـام

لين برحلتين إلى مصـــر عـام 1825 وعـام 1836 وأقـام بهـا خمس سنوات في الجملة.

Lane (Edward William), The manners and costumes of the modern Egyptians, Library of Entertaining Knowledg, London, 1836.

(5) «وعاداتهم أن يشـدوا عليها أربعة أوتار، أولها من جهة اليمين وهو أغلظ الأوتار، عليه سـلك رقيق من نحاس يجعلونه قرار الراسـت، وثانيها وتر أرق منه يجعلونه يكاه، وثالثها وتر أدق منـه يجعلونـه دوكاه، ورابعها وتر أو خيط مزدوج مبروم أرق منه يجعلونه نوى. غير أنهم في مصـر الآن يشـدون الأول من جهة اليمين (يكاه) والثاني (عشـيران) والثالث (نوى) والرابع (كردان)» الخلعي (كـامـل)، الموســيقي الشــرقي، مكتبـة مـدبولي، القـاهرة، 1997، ص.56، ويعيـب الخلعي على العازفين مخالفتهم القواعد الأســاســية الموضــوعة لهذه الآلة ويرى أن طريقتهم دليل على عدم مهارتهم.



(6) «.. عام 1824 مدرسـة لعزف الطبول في ناحية الخانكة، وفي عـام 1827 مدرســـة أخرى للعزف على الآلات النحاســـية، وعام 1829 مدرسـة ثالثة للعزف على الآلات الوترية، وعهد إلى أســـاتـذة ايطـاليين وفرنســـيين بـالتعليم فيهـا»، الشـــوان (عزيز)، الموســيقا للجميع، الهيئة المصــرية العامة للكتاب، القاهرة، 1979، ص. 260.

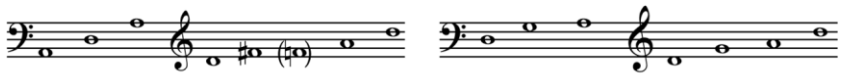
(7) مخطوط : غاية السرور والمنى الجامع لدقائق رقائق الموسيقا والغناء، ألفه أربعة ضـباط من الموسـيقا العسـكرية الملكية : القائم مقام الحاج خليل بن أحمد القريتلي، والصـــاغ قلاصـــي عمار بن أحمد الغربي، وعلي بن عبد الله شـلبي، واليوزباشـي الطـاهر بن محمد بن الطيب غيلب. وقد انتهوا من تحريره في 10 شعبان 1288 (1872).

(8) يحتوي متحف البارون ديرلانجي بقصـر النجمة الزهراء على آلتين من هذا النوع، عليهما شارة الدولة الحسينية التي حكمت تونس إلى غـايـة 1957. ومن جهـة أخرى يقول درمون إن مســـافرين تونســـيين زاروا المعرض العـالمي بـبـاريس عـام 1855 اقتنوا كماناً ذا سـبعة أوتار وقد شـاهد أحد هذه الآلات تباع في سـوق الخردوات في السـنوات العشـرين من القرن الماضـــي. درمون (راوول)، قرن من الحياة الموســيقية في تونس، نشرته تونس الاقتصادية والاجتماعية، تونس، 1951.

Darmon (Raoul), Un siècle de vie musicale à Tunis, in Bulletin économique et social de Tunisie, n° 53, 1951, p.61.

(9) الـدوزان الـتـونســـي

الدوزان الأصلي



(10) «كمـا أن المرحوم أنطوان الكبير عم جده إلياس كـان يعزف على الكمنجة الصـــغيرة والكمان الأكبر حجماً منها المســماة ذات السـبعة أوتار»، رزق (قسـطندي)، الموسـيقا الشـرقية والغناء العربي، مكتبة الدار العربية للكتاب ـــ أوراق شرقية، القاهرة ـ بيروت، 1993، المجلد1، جزء 1، ص. 137.

(11) «ففي عـام 1865 قـام بخطوة جريئـة تجلـت في محـاولتـه اسـتخدام آلة الكمان في التخت الشـرقي وتطويعها عن طريق تغيير جذري في أوتارها... متبعاً في ذلك الأسـلوب التركي». الشـــريف (صـــميم)، الموســيقا في ســورية أعلام وتاريخ، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1992، ص، 13-14.

(12) زار ســامي الشــوا تونس عام 1932، وقدم محاضــرة عن الموسـيقا العربية بالمدرسـة الخلدونية مجسـماً فيها مقامات، وجسمها بأمثلة من العزف على الكمان.

(13) يرى شـنايدر أن تعدد الأصـوات ناتج عن زوغان فردي، لا عن خيار جماعي. انظر

Schneider (Marius), Primitive Music in Ancient and Oriental Music, The New Oxford History of Music, vol l, Oxford University Press, London, 1957.

(14) يتجلى الأســـلوب الهيتيروفوني في أغنيـة محمد عبد الوهاب (جفنـه علّم الغزل) المؤلفـة على إيقـاع الرومبا التي اعتمد فيها العرض الصـــوتي والتلاعب بـالخلايـا الإيقـاعيـة وهي منفذة بفرقة صغيرة.

(15) نلاحظ في أغنيـة محمد عبد الوهـاب (كل ده كان ليه) انفلاتاً هيتيروفونياً عند نهاية غناء البيت واســتعداد المطرب للموال، إذ كانت الفرقة قبل ذلك في انسـجام تام سـواء في الجمل الآلية أو المصاحبة الغنائية.

(16) نرى أن مونولوج (يا طيور) لمحمد القصــبجي من المؤلفات الموضـوعة خصـيصـاً لآلة الكمان، نظراً لجملة تقنيات الأداء التي تتميز بها (الزغردة trille، الصــفير flageolet..). كما نشـــير من جهـة أخرى إلى الأداء المنفرد لأنور منســـي في بعض مؤلفات محمد عبد الوهاب، وكذلك إلى أســـلوب الجاز في الجملة الخاصـــة بالكمان في أغنية (قارئة الفنجان) لمحمد الموجي.

آلـــــة الكمـــــان

ودورها في الموســـيقا اللبنانية والعربية

الأب يوسف طنوس*

كانت آلة الرباب (أو الربابة) الآلة الوترية الوحيدة ذات القوس في الموسـيقا العربية التقليدية. وكانت ترافق غناء الشـاعر، لذلك دُعِيت رباب الشـاعر. وهي تعد من أجداد آلة الكمان الحالية. إن التأثير الأوربي جعل العرب يستبدلون الكمان الأوربي بآلة الرباب وآلة الكمنجة القديمة والجوزة العراقية في أواخر القرن التاسـع عشر.

إن آلة الكمان هي الآلة الغربية الوحيدة التي دخلت التخت الشرقي، ومن ثم الأوركسترا الحديثة للموسيقا العربية. وتسميتها بـ «كمنجة» هي تسمية فارسية، لأن «كمان» تعني «قوس» و«كاه» تعني «مكان». ومن المرجح أن يكون قد تم استبدال حرف الجيم بـ حرف الكاف.

إن الكمنجة العربية التي لم تكن تختلف عن الكمان الغربي إلا بالدوزان: صول ـ ري ـ صول ـ دو (ومن ثم ري)، بدل صول ـ ري ـــــ لا ـــــ مي، وبطريقة حمل الآلة إبان العزف على الفخذ عمودياً مثل الربابة (في المغرب العربي)، بدل وضعها على الكتف أفقياً كما هو سـائد الآن. كان التقسـيم ميدان عملها في العزف المنفرد.

ومع أن اسـتخدام آلة الكمان لم ينتشـر في الموسـيقا اللبنانية والعربية، قبل أواخر القرن التاسع عشر، ولم تدخل رسمياً ضمن

* يوسف طنوس ـ مؤلف وباحث موسيقي لبناني.

التخت الشـــرقي التقليدي إلا مع مؤتمر القاهرة ســـنة 1932، فقد أصبحت أساس كل الفرق الموسيقية الحديثة.

دور الكمان في الأوركسترا

كان للكمان الدور الرئيسي في تشكيل الأوركسترا السيمفونية وموســـيقا الحجرة، كذلك لعب الكمان دوراً رئيســـاً في تأســـيس الأوركسترا العربية الحديثة. فبعد أن حجز مكاناً في التخت التقليدي الذي كان يتألف من العود والناي والقانون والدف، صـــار الكمان محور الفرق الموســـيقية العربية الحديثة. فبينما تضـــم كل فرقة آلة واحدة من النـاي والعود والقانون، نرى أنها تضـــم عدة آلات من الكمان ومن عائلته، خاصة التشيلو والكونترباص.

وقد أدخل أنطوان الشوا الكمان الغربي في التخت الشرقي سنة 1865. وعندما زار مصـــر ســـنة 1868، لم يكن هناك مصـــريون يعزفون على تلك الآلة. ويعد سـامي أنطوان الشوا مؤسس المدرسة العربية في العزف على الكمان[1].

الكمان في لبنان

لا يُعرف تاريخ دخول الكمنجة الموسيقا اللبنانية. ولكن السائح الفرنســـي لويس إينولت Louis Enault، يصـــف في كتابه La vierge du Liban الآلات الموسـيقية المسـتعملة في حفلة عرس درزية في منتصـف القرن التاسـع عشـر: الناي والكنارة والكمنجة والصـــنوج والأبواق إلى جانب المزامير والطبول[2]. فالكمان كان إذن مستخدماً في لبنان كما يبدو في منتصف القرن التاسع عشر.

1- راجع رتيبة الحفني، محمد عبد الوهاب، حياته وفنه، دار الشروق، مصر، 1991، ص.56-75.

2- Louis Enault, La vierge du Liban

ولا شــك أن التأثير الأوربي أدخل الآلات الموســيقية الغربية إلى لبنـان وإلى الأمـاكن التي توجد فيها الجـاليـات والإرســـاليـات الغربيـة. كمـا أن مدينـة حلب التي كانت مركزاً تجارياً وثقافياً كبيراً قبل فتح قناة الســـويس ســـنة 1869، كان لها تأثير على لبنان منذ القرن التاسع عشر.

وتشـير المصـــادر إلى أن آل الشـوا هم الذين أدخلوا الكمان في الموســيقا العربية منذ أنطوان الشــوا الكبير، عم إلياس وجد ســـامي الشـــوا أمير الكمـان. فـأنطوان الشـــوا أول من عزف على الكمنجـة الصــغيرة والكمان الكبير Viola d'Amore أمام إبراهيم باشــا في حلب. ومن ثم خلفه في التميّز بالعزف على آلة الكمان أنطوان الشـوا والد أمير الكمان سامي الشوا.

مناهج التدريس

بعد أن كان الكمان الشـــرقي قد أُدخل في مناهج الدراســـة في القسم الشـرقي في المعهد الموسيقي الوطني بلبنان في عهد مديريه أنيس فليحـان (1953-1960)، ونيقولا دال (1960-1964)، فقد ألغي تعليمـه من مناهج التدريس بصـــورة غير مباشـــرة، في ظل الإدارة الحالية التي اشـــترطت على الراغبين في دراســـة الكمان الشـرقي إنهاء دبلوم نهاية الدروس في الكمان الغربي للبدء بدراسـة الكمـان الشـــرقي. ولكن، لم يُقدِم أحد عملياً على دراســـة الكمـان الشرقي بعد إنهاء اثني عشر صفاً (أو سنة) من الدراسة الغربية.

في كلية الموسيقا التابعة لجامعة الروح القدس ـــــ الكسليك، يُطلب من الطالب أن ينهي الشـــهادة الأولى في الكمان الغربي، أي المســتوى الخامس الذي يمثل إنهاء المرحلة التمهيدية لكي يكتســب تقنيات الأصابع والقوس، قبل الانتقال إلى الكمان الشرقي.

منهج الكمان الغربي

إن المنـاهج المســتخدمـة في لبنـان لتعليم الكمـان الغربي هي منهج كوشــلر Kuchler، ومنهج كورســي Curci، إضــافة إلى تمـارين (Etudes) من عـدد من المؤلفين وولفـارت Wolfhart، كايزر Kayser، زايتس Seitz، سيت Sitt، روديه Rode، فليش Fleach، شـــراديـك Schradieck، كـروتـزر Kreutzer، ســفشــيـك Sevcik، بـاغـانيني Paganini، فينيـاوســكي Wieniawsky، دانيلا Danela، غا فينيس Ga Viniés، دونت Dont، فيوريلّو Fiorillo، بـاخ Bach، ومقطوعات وســوناتات وكونشــيرتــات من هوبر Huber، بلييــال Pleyel، مــازاس Mazas، ســورســي Curci، ريـدنغ Reiding، ومن المؤلفين الكلاسيكيين.

منهج الكمان الشرقي

إن المنهج الوحيد المتكامل لتدريس الكمان الشــرقي في لبنان كان قد وضــعه إميل غصــن (شــلالا) على مرحلتين، وأســماه «مدرسـة الكمان الشرقي». كانت المرحلة الأولى تضم جزأين. وقد أجمعـت اللجنـة الفنيـة في المعهـد الموســيقي الوطني بلبنـان في 1963/6/7، عند صـدور هذا المنهج، على أنه الأول من نوعه في الشرق العربي لدراسة آلة الكمان الشرقية، لأنه كان مكملاً لأهم ما يتطلبه عازف الكمان الشـرقي من تفهم للأنغام والأصـول الشـرقية وكيفيـة تطبيقهـا على آلـة الكمان. كما أنه يوحّد مناهج التدريس على هـذه الآلـة، إذ لا يزال أســاتـذة هـذه الآلـة يعتمـدون على طرقهم واجتهادهم وفنهم الخاص. وقد أوصـت باعتماده رسـمياً ليدرَّس في المعهد.

وفي ذلـك الوقـت، كتـب إيراكلي بيريـديز Irakly Beridize المدير الســابق للمعهد الوطني العالي للموســيقا في مصــر لمؤلف

المنهج إميل غصـن: «وجدت أن هذا المنهاج مهم جداً. لذلك أعلمك أنه يدرَّس الآن في القســم الشــرقي من المعهد العالي للموســيقا ويلاقي نجـاحـاً كبيراً». وقـد اعُتمـد هـذا المنهـاج في دول عربيـة أخرى مثل المغرب.

وبعد ذلك، أصـــدر إميل غصـــن في المرحلة الثانية مجموعة منهجية مؤلفة من ستة أجزاء، تمتد على ست سنوات حسب منهاج المعهد الوطني اللبناني للموســيقا آنذاك (1975)، لتدريس الكمان الشــرقي في كل مراحله، مع وضــعية الأصــابع، وحركات القوس والمقامات والسلالم الشرقية والغربية. وقد ترجمت شروح كل فصل من هذا المنهج إلى اللغات الفرنســية والإنكليزية والإســبانية. وهذه المجموعات لحظت وضــعية الأصــابع (Positions) في الدوزان الغربي والدوزان الشرقي، لإتاحة الفرصة للطالب في القسم الغربي أن يعزف السلالم الشرقية حسب الدوزان الغربي.

وقد قال المؤلف عن سبب وضعه هذا المنهج: «كانت نهضة الموسيقا الشرقية ولم تزل، في أمس الحاجة إلى مناهج فنية حديثة باللغة العربية لدراســة العزف على مختلف الآلات الشــرقية والغربية. ولما كانت آلة الكمان عاملاً رئيســياً مهماً في الحركات الموســيقية العالمية فقد أخذت تلعب دوراً كبيراً فعالاً في الموســيقا الشـرقية. وقد رأيت، رغبة مني في رفع مسـتوى العزف على هذه الآلة وخصـوصـاً من الناحية التقنية، أن أضـع منهاجاً حديثاً يحرر آلة الكمان من النظم الإفرادية الخاصـة التي تسـود اليوم جو التعليم على الكمان، ويحافظ على موسـيقانا. وصـياغة منهج علمي محدد لها يماشـي الموسيقا الغربية ويستوعب وسائلها العلمية ولكن دون الإساءة إلى وضعها الشرقي الأصيل».

إشكالية تعليم الكمان الشرقي

يبقى هنـاك خطـان أو رأيـان أو منهجـان في تعليم الكمـان الشـــرقي. هل يجب أن نتعلم الكمان الغربي ثم ننتقل إلى الكمان الشرقي، أم يجب البدء بتعلم الكمان الشرقي؟

إن الرأي الأول يقول بوجوب التعلّم منذ البدء حســـب دوزان الأوتار الشـرقي من دون المرور بتعلّم الكمان الغربي. وهذا الرأي نادى به التقليديون أو المحافظون مثل توفيق الصباغ[3].

أمـا الرأي الثـاني، فينـادي بـه المجددون أمثال عبود عبد العال، الذي يقول بضـرورة تعلّم الكمان الغربي على الأقل ثلاث سـنوات، ثم اعتماد الطريقة الشـرقية في دوزان الأوتار، مع الاسـتمرار بتعلّم الكمان الغربي.

من ناحية أخرى، اعتمدت الموســـيقا العربية التقليد الشـــفهي والحي لتلقين الغناء والعزف من موسيقي متمرس لموسيقي مبتدئ. وهذه منهجية أعطت ثمارها في الكثير من الأحيان.

لن أدخل في جدليـة تفضـــيل منهجيـة على أخرى، ولكن من الأفضل جمع الخبرات التقليدية مع التقنيات العلمية الحديثة.

دوزان أوتار الكمان الشرقي

إن ضـبط دوزان الكمان الشـرقي بدأ حسـب الطريقة التركية صول ـ ري ـ لا ـ ري. ومن ثم عدَّله بعض العازفين أمثال توفيق الصباغ إلى صول ـــ ري ـــ صول ـــ دو. ويعد توفيق الصباغ، وإبراهيم سـهلون وسـامي الشـوا وطاطيوس من المدرسـة القديمة، نظراً لاعتمـادهم التعديل القديم في دوزان الأوتـار، بينمـا التعديل

3ــ توفيق الصباغ، الدليل الموسيقي العام في أطرب الأنغام، مطبعة الإحسان لهيثم الروم الكاثوليك، ص 106-107.

الجديد صول ــ ري ــ صول ـ ري اعتمدته المدرسة الجديدة التي من روادها محمد حجاج وعبد الحليم عظيم وأنور منســـي الذي ينسب إليه هذا التعديل الجديد.

إضافة إلى ما تقدم، هناك موسيقيون يعزفون الموسيقا العربية على الكمان الغربي (صول ـ ري ـ لا ـ مي).

دور الكمان في الموسيقا العربية

بعد أن دخل الكمان التخت الشرقي وصار ركيزة الأوركسترا العربية الحديثة، توزع دوره في الموسيقا العربية على ما يلي:

1- التقاسيم
2- مرافقة الغناء
3 ـــــــ تقديم الموسيقا الآلية (بشرف، سماعي، تحميلة، قوالب، مقطوعات حرة.. إلخ).
4 ـ العزف المنفرد ضمن أغنية أو ضمن عزف أوركسترالي.
5 ـ اللوازم الموسيقية في الغناء.
6ـ التوزيع الأوركسترالي.
7ـ موسيقا الرقص.

مساهمون في انتشار آلة الكمان في لبنان والعالم العربي

أنيس فليحان ونيقولا دال

مديران للمعهد الموســيقي الوطني اللبناني، الأول من ســنة 1953 إلى سنة 1960 بعد الفنان الراحل المؤسس وديع صبرا، والثاني من 1960 إلى 1964. وفي عهد الأول تأسس فرع خاص لتدريس الموسيقا العربية أطلق عليه اسم القسم الشرقي. وفي عهد

الثاني اعتمد منهاج «مدرســة الكمان الشــرقية» للتعليم في المعهد المذكور.

خليل مكنية

عازف كمان. ابتدأ في أواخر العشرينيات وتأثر بأسلوب سامي الشـــوا بالعزف في المرحلة الأولى من حياته. في الثلاثينيات اتجه إلى دراســـة آلة الكمان على الطريقة الغربية، وكان متأثراً بعازفي الكمان في أوربا الشـــرقية الذين كانوا يعزفون الموســـيقا الغجرية على طريقتهم، فوضـــع الكثير من القطع الموســـيقية التي أبرزت تقنية الكمان في عزفه الشرقي الغربي.

خالد أبو النصر

عـازف كمـان لـه أســـلوبـه في العزف. كـان يترأس الفرق الموســـيقية المرافقة للمطربين والمطربات الذين كانوا يعملون في صـــالات لبنان وســـورية. مارس التلحين في الأســـلوب الذي كان ســـائداً، وتميز بتلحينه للقصـــائد العربية. كان يخص المطربة زكية حمدان التي ذاع اسمها بألحانه كما كان يترأس فرقتها الموسيقية.

إميل غصن شلالا

ولد إميل غصـــن شـــلالا في بيونس أيرس (الأرجنتين) ســـنة 1921 من أبوين لبنانيين. تربى في بيت موسيقي، فكان يستمع مع أخيه فريد (عازف العود وملحن أغنية «آمنت بالله») إلى خالـه يوســـف فاضـــل وهو يعزف على الكمان الألحان الغربية، وإلى عرّابه جورج الفران يعزف عليه الألحان الشـــرقية. كما أعجب وتأثر بسماع أسطوانات سامي الشوا، أمير الكمان وقتذاك. عاد في عمر الخامسة إلى لبنان. وتابع دروسه في مصر حيث أتقن العربية والفرنســـية والإنكليزية والإيطالية والإســـبانية. درس الكمان على البروفســـور فرانشـــيســـكو برنافا Francesco Bernava، وعلى

أوبـالـدو دافوليو Ubaldo Davolio. ودرس الكمـان الشـــرقي مســـتعينـاً بـالألحان الشـــرقية التي كان يعزفها أخوه عازف العود المشـهور فريد غصـن. كما درس البيانو على يد البروفسور إفرائيم تشـــرفنياســـكي Ifraïm Tchervniasky، الذي كان يعزف في فرقة غصن الموسيقية. ودرس وحده الهارموني والتأليف الموسيقي من خلال الكتب التي كان يجلبها من فرنسا.

ترأس فرقة بديعة مصـابني في مصـر. كما كان عازفاً أوّل في فرقة إذاعة القاهرة التي كانت بقيادة عزيز صـادق. وضـع موسـيقا تصـويرية ووزع بعضـها لأفلام عدة، إضافة إلى توزيع أغان لكبار المطربين والمطربـات، أمثـال فريـد الأطرش وصـــبـاح وبـديعـة مصابني.

ألف مقطوعات كلاسيكية شرقية وغربية، وسجلها في الإذاعة اللبنانية وفي إذاعة بي بي سي (BBC).

أســـس معهداً خاصـــاً في القاهرة لتدريس الموســـيقا الغربية والشرقية.

عمـل مع أخيـه على تســـجيل المؤلفين والملحنين ونـاشـــري الموسيقا في البلدان العربية إلى جمعية الساسيم الفرنسية Sacem.

ترأس القسـم الشـرقي في المعهد الموسـيقي الوطني اللبناني مدة سبع سنوات.

أنور منسي (1922-1961)

ولـد في 9 كـانون الثـاني في بيروت. بـدأ تعلم العزف على آلـة الكمان بعمر السـادسـة على عازف الكمان الشـهير جميل عويس، الذي ألحقه بفرقته الموسـيقية قبل سـفره إلى مصـر. حصـل على دبلوم معهد الموســيقا العربية وأصــبح عازفاً أول. عمل في فرقة

الإذاعـة والتلفزيون كمـا عمـل مع فرق الموســيقـا الترفيهيـة في الفنـادق. كـان يـدوزن الكمـان غربيـاً عنـد عزفـه مع الأوركســترا، وشــرقياً مع التخت الشــرقي. أنتجت له وزارة الثقافة المصــرية شــريط كاســيت لأهم الغنائيات التي شــارك فيها عزفاً. توفي يوم ذكرى ميلاده إثر حادث مؤسف في 9 كانون الثاني 1961.

نعيم كركند

ولـد في لبنـان وانتقل إلى بروكلين في الأربعينيـات من القرن الماضــي. وقد أصــبح من خلال عزفه الكمان الشــرقي والغربي ممثلاً وناشــراً للموســيقا العربية في الولايات المتحدة. له أكثر من عشرين تسجيلاً قبل سنة 1920. وبعد الحرب أسس فرقة «رقص عربي». رافق العـديـد من المطربين في تســجيلاتهم وجولاتهم الأمريكية.

فرحات هاشم

ولد سـنة 1926. كان والده عازف كلارينيت ويحيي سـهرات المنطقة. درس فرحات وحده منذ سن السـابعة حين اشـترى له أبوه كمـانـاً. عمـل مع رحبـاني قبـل أن يعود فينكـب على الـدراســـة الموسيقية. حاز على شهادة بالمراسلة من معهد فائق الجوهري في مصــر ســنة 1962. وهو يعزف العود إلى جانب الكمان. عمل في الإذاعة اللبنانية أكثر من خمس وعشرين سنة، عازف كمان وملحناً ووضــع العديد من الألحان، كما ســبق أن عمل في إذاعة الشــرق الأدنى وفي إذاعـة بي بي ســي. درّس في المعهد الوطني اللبنـاني للموسيقا آلتي الكمان والعود إلى جانب الصولفيج وأصول الموسيقا الشرقية.

خورخي سعادة ـ سكاف

هو من أصل لبناني من بلدة شيطين في قضاء البترون، ولد في غاياكيل ـ الإكوادور (Guayaquil-Ecuador). بدأ دراسة الكمان في السادسة من عمره مع الأستاذين فرناندو خيمِنِز (Fernanado Jiménez) وإلياس إمِن صـــفدي (Elias Emén Safadi). وفي السابعة من عمره قُبل في المعهد الوطني للموسيقا ـــ معهد أنطونيو نيومن، وتابع دراسته مع خورخي مولينا (Jorge Molina) وليمو إرندي (Lemmo Erendi) (الكمان المنفرد في أوركسترا إستونيا السيمفونية) وأندريه بودغورني (Andrei Podgorni) مدير معهد غنيســين (Gnesin) في موســكو. نال منحة من جامعة ميامي (فلوريدا) حيث درس الكمان مع توماس مور Thomas Moore والفيولا مع باميلا ماكونال Pamela McConnell. وتابع دروسه في معهد ميدوماونت Meadowmount School of Music. كما تابع ورش عمل مع مارجيت ســبيرك Margit Spirk في إيطاليا.

يُعد عازف الكمان الأول في الأكوادور. نال العديد من الجوائز، وأحيا حفلات عدة في مختلف مدن العالم، وله العديد من التسجيلات لكبار المؤلفين.

أونيغ سورمليان

عازف كمان لبناني، وأســتاذ آلة الكمان الغربي في الأكاديمية اللبنانية للفنون في جامعة الروح القدس الكســليك التي أدخل إليها منهج سوزوكي لتعليم الأطفال العزف على الكمان.

أنطوان سعد

عازف كمان لبناني، ولد في الإســكندرية. أولى إطلالاته الفنية كانت بعمر الثانيةعشــرة مع عزف أعمال لـــــ فيوتي ومندلســون

(Viotti et Mendelssohn). حاز على شهادة البكالوريا من معهد الآباء اليسوعيين. أصبح عازفاً أول في أوركسترا بيروت السيمفونية. حاز على منحة من المعهد الموسيقي الملكي في بروكسل، وحاز على شـــهادة الدبلوم بامتياز في العزف على الكمان وفي موســيقا الحجرة. تـابع ورش عمـل في بلومنغتون وفي ســيينـا. درّس في الجـامعـة الأمريكية في بيروت مدة ثلاث ســنوات. ومنذ ســنة 1971، أصــبح عـازف الكمـان الأول في أوركســترا برلين الســيمفونيـة تحت قيادة فلاديمير أشكينازي (Vladimir Ashkenazy). أسس مع سوزان كوال (Suzanne Kowal) على البيانو، ثنائي أورفيو ـــــــ برلين (Duo Orpheo de Berlin). أحيا العديد من الحفلات الموســيقية في مدن العالم، منها: هوليوود، ســان بطرســبرغ، موســكو، طوكيو، لندن، ريو دي جانيرو، بيونس أيرس، بيروت وغيرها.

نداء أبو مراد (1959-)

طبيب لبنـاني وعـازف كمـان ولـد ســـنـة 1959، ترك الطـب والموســيقا الغربية وكرّس نفســه للموســيقا المقامية والارتجالية العربيـة التي غيرت مجرى حيـاتـه عنـد اكتشـــافـه لهـا. تعمق في موســـيقا عبده الحـامولي (1842-1901) التي تميزت بـالارتجال اللحني والغوص في روح المقـام، وتتلمـذ على يـد العواد فوزي سايب لاكتشاف فن المقامات الارتجالية وبعثها.

أســس وأدار مركز الموســيقا العربية في باريس لنشــر الفن المقـامي وتعليمـه. أعطى العديد من الحفلات الموســيقية في لبنان والخـارج، كمـا ســـجـل عـدداً من البرامج التلفزيونيـة والإذاعيـة للتعرف بموسـيقا النهضــة، مع عازف القانون جورج أبيض، ومع عازفي العود كمال مرقص وأنطوان كســـاب. ألف عدداً من القطع الموسيقية المقامية والأوبرا ـ الباليه المقامية.

يتركز فن نـداء أبو مراد على «الكمـان المغني» الـذي يحـل بقوسه مكان المطرب ليؤدي ويرتجل.

جهاد سعيد عقل

من أصـول فلسطينية، ولد وعاش في لبنان. يلقب بـــ «عاشق الكمان». ربح الميدالية الفضـــية في برنامج ســتوديو الفن عن فئة العزف على آلـة الكمـان. تميز بمهارتـه في العزف على آلـة الكمـان بأسلوب استعراضي، يشابه أسلوب عبود عبد العال.

إبراهيم سهلون

موسيقي وعازف كمان مصـري اكتسـب شـهرة كبيرة كعازف آلة الكمان في العالم العربي. ولد في القاهرة سـنة 1840 في أسـرة يهودية. كان والده سـليمان عازفاً معروفاً على القانون. تعلّم الكمان على يد حســـن الجاهل الكماني والربابي المشـــهور أيام الخديوي إســـماعيل. عمل فترة طويلة في تخت عبده الحملي ومع الشـــيخ يوســـف المنيلاوي. له عدّة تســـجيلات لمقطوعات موســـيقية من بشـارف وسـماعيات ولأغان مع مطربين ومطربات. توفي في 20 آب سنة 1920.

سامي الشوا (1889 – 1965)

من أبنـاء حلـب. أنطوان عم جـده إليـاس، هو أول من أدخـل الكمان في الموسـيقا الشـرقية. كان عمه عبود من أكابر المطربين في حلـب، وأنطوان والـده كـان عـازف قـانون لامعاً، وكان يشـــكل ثالوثاً مع ولديه فاضـــل على القانون وســـامي على الكمان. ما إن انتقل ســـامي إلى القـاهرة حتى اشـــتهر بـالعزف على هـذه الآلـة واشـــتهرت بـه. وكـان أميرهـا ولا يقبـل إلا أن يلقب بـأمير الكمـان سـامي الشـوا (باسـم تخت سامي). وألف فرقة موسيقية بلغت أقصى

الشـــهرة والإتقان، إذ ضـــم إليه عازفين من الأكثر شـــهرة: محمد القصبجي (العود) ـ العقاد والقصابي (قانون).

زار المعهد الموسيقي في برلين عام 1931 بدعوة رسمية، مع وفد برئاسة سعادة حسن باشا نشأت، فأعجبوا بنبوغه وسجل هنالك عدة أســطوانات. كما زار باريس والكونســرفاتوار هناك، وزار روما ولندن وأمريكا الشمالية.

تعاقدت معه شركة بيضافون وتفرغ للعمل معها، فشارك في تســجيل الأســطوانات ومرافقة جيل كبير من كبار المطربين والمطربات في أوائل العشــرينيات، كســيَّد درويش وفتحية أحمد ومحمد عبد الوهاب وأم كلثوم وغيرهم، إضــافة إلى أنه ســجل لصالح شركة كولومبيا بعض البشارف والتحميلات والتقاسيم.

أما في الحفلات العامة فكان يرافق حفلات أم كلثوم في العشــرينيات، ويشــارك في تخت محمد العقاد وصــالح عبد الحي ومحمد عبد الوهاب. وكثيراً ما كان في أواخر حياته يقدم حفلاً كاملاً يعزف فيه على الكمان المنفرد. في بيروت، تأثر العديد بطريقة الشــوا وعزفه، منهم إدمون مجاعص، محمود الرشــيدي، عبد الستار اللبان.

توفيق الصباغ

من أشــهر عازفي الكمان. ولد في حلب ســنة 1892. وكان يتنافس مع سامي الشوا على تبوُّؤ صدارة الحياة الموسيقية في بلاد الشام. انتقل إلى مصر والسودان سنة 1912، ثم عاد ليستقر في دمشق، أسس مدرسة موسيقية، ثم النادي الموسيقي السوري (الشــرقي) الذي أسّــس لنهضــة موســيقية في بلاد الشــام. درّس الموســيقا في مدارس المعارف ودار المعلّمات. أحيا العديد من الحفلات، وســجّل الكثير من مؤلفاته ومن التراث الموســيقي. عمد

إلى تسوية أوتار الكمان بطريقة مغايرة للمدرسة التركية التي كانت صول ــ ري ــ لا ــ ري، فجعلها صول ــ ري ــ صول ــ دو. شـارك في مؤتمر القاهرة سـنة 1932 ضـمن الوفد السـوري. ألّف عدداً من الكتب والمقطوعات الموســيقية، منها تعلم الفنون «لتعليم الآلات الموسيقية على النوتة الإفرنجية»، ومجموعة قطع موسيقية شـرقية (1935)، والدليل الموسـيقي العام، كما ألّف أوبرا شـرقية غربية أســماها عواطف، بهدف «إدخال الموســيقا الشــرقية إلى الغرب بشكل فعلي». سجّل بعضاً من مؤلفاته الموسيقة على كمانه تحتفظ ببعض منها إذاعـة دمشــق. وقد قال في مجال تنافســه مع مواطنه سامي الشوا على مركز الصدارة. إذا كان هو أمير الكمان، فأنا ملك الكمنجة. توفي سنة 1964.

حسن الجاهل

عازف مصــري اشــتهر بالعزف على الربابة، ومن ثم انتقل للعزف على آلـة الكمـان في التخـت العربي. هو والـد الممثـل عبـد العزيز الجـاهل وجدُّ الملحن عزت الجـاهلي. من تلامذتـه النـابغين نذكر إبراهيم سهلون.

أحمد محمد الحفناوي

هو ابن محمد الحفنـاوي الكبير هاوي الكمان والعازف الممتاز على آلة العود، وأول صـانع مصـري للآلات الموسـيقية. ولد أحمد في السادس عشر من شهر كانون الثاني 1916، وتعلّم العزف على الكمان على يد الأستاذ الأرمني والمولود في مصـر أرموناك. دخل فرقة أم كلثوم سنة 1936 هو وشقيقه محمود ورافقاها حتى وفاتها. قـاد في أوائـل الســتينيـات الفرقـة الوتريـة الشــرقية التابعة للجيش المصـري. وشـارك في تأسيس معهد الموسيقا العربية في الرياض، حيث أنشــأ فرقة موســيقية لإذاعة المملكة العربية الســعودية. ولما

عاد إلى مصر، عزف مع فرقة الموسيقا العربية التي كان يرأسها آنذاك عبد الحليم نويرة، والتي كان من ضـــمن برامجها أن يقوم عازف منفرد بالحلول مكان المطرب في أداء لحنه بينما باقي الفرقة تقوم بالمصـــاحبة. مؤلفاته قليلة تتمتع بجمال أخاذ، منها مقطوعة أسماها «أم كلثوم».

عطية حسن شرارة

عازف كمان ومؤلف موسـيقي وموزع وقائد أوركسـترا، ولد في القاهرة بتاريخ الخامس عشـر من تشـرين الثاني سـنة 1923. دخل معهد فؤاد الأول للموسـيقا العربية سـنة 1941، حيث درس الموسيقا الشرقية على يد صفر علي ودرويش الحريري، والكمان على يد الأســتاذ أرموناك، والعلوم الموســيقية على يد الأســتاذ كوستاكس. وبعد تخرجه سنة 1947، أكمل دراسة الهارموني على يد الأستاذ ميناتو. عاونه في أولى مؤلفاته الموسيقية عازف الكمان الأول في أوركسترا القاهرة آنذاك إيليا إيزائيا. بدأ حياته الموسيقية بالعزف مع فرقة الأنغام الذهبية التي كان يرأسها عبد الحميد توفيق زكي. إستقر في ليبيا حيث عمل عازفاً ومعلماً ورئيس فرقة لإذاعة بنغازي حتى سنة 1979. أسّس فرقة لمعهد الموسيقا العربية التابع لأكاديمية الفنون في القاهرة، وقدّم فيها صـــياغة جديدة لبعض الأشكال الموسيقية والغنائية التقليدية. من مؤلفاته كونشيرتو لآلة العود وآخر للناي وآخر للـ التشيلّو، وكونشيرتوين للكمان الشرقي، وموسيقا تصويرية لعدد من الأفلام الروائية. ألف سداسي شرارة الذي يضـــم ولديه الدكتور حســـن، عازف الكمان وعميد المعهد العالي القومي للموسيقا، والدكتور أشرف عازف التشيلّو.

عبـدو داغـر

هو من الفنانين الذين تعلّموا الموسـيقا بأنفسـهم من السـماع والتمرين وليس من خلال المعاهد والكتب الموسـيقية. وهو يُمثل العبقريـة الفطريـة النـابعـة من موهبـة وليس من دراســة، لأنـه لا يعرف قراءة النوطة الموسيقية ولا كتابتها. ولد في دمياط (مصـر) سـنـة 1936. تعلم على نفسـه العزف على آلـة العود وهو بعمر السـابعة. وفي عمر العاشـرة، انتقل للعزف على آلة الكمان متأثراً بالعازف العالمي دافيد أويسـتراخ David Oistrakh. بدأ العمل الموسـيقي وهو بعمر الثالثة عشـرة. كان الإنشـاد الديني الصّـوفي، الذي بَشَّـرَ به منذ صـغره، مصـدر إلهامه الأول. فجاءت مؤلفاته وعزفه متأثرين بالأناشـيد الدينية والتجويد القرآني. انتقل للعيش في القاهرة، وهو في مطلع شـبابه، وعمل في محل لصـناعة الآلات الموسيقية، ولكن شـهرته ما لبثت أن انتشـرت وذاع صـيته بصـفته عازف كمان متميز. فاشـترك مع عدد من الفرق الموسـيقية، ومنها فرقة أم كلثوم. سـاهم في تأسـيس فرقة الموسـيقا العربية من أجل إحياء التراث. ومنذ سـنة 1992، بدأ بتقديم مؤلفاته الموسـيقية في حفلات خـارج مصـر في بلدان أوربيـة وعربيـة، مع إقـامة ورش عمل للعزف على آلة الكمان العربي. كما سـجّل بعضـاً من مؤلفات غيره. يُعدُّ «ملك التقسيم» على آلة الكمان.

فؤاد محمد بيومي

ولد في مدينة القاهرة سـنة 1920. درس في معهد فؤاد الأول للموسـيقا العربية وتخرج سـنة 1939. ومن ثم درس بقسـم الآلات في المعهد العالي للموسيقا المسرحية، وتخرج بتفوق سـنة 1947. وتابع دراسـته في معهد فيردي Verdi في مدينة ميلانو الإيطالية، حيث حصل على درجة بروفسور سنة 1952. انصرف بعد عودته إلى القاهرة سنة 1953 للتدريس تباعاً في معهد التربية الموسيقية،

وفي المعهد العالي للتربية الموسـيقية للبنين الذي صـــار عميداً له، وفي كلية التربية الموســـيقية في الزمالك التي صـــار عميداً لها (1975ـــــ1978). له عدة تسجيلات كعازف منفرد لآلة الكمان، وكمؤلف موسيقي تعزف له الأوركسترا السيفونية.

عبـود عبد العال

هو من أصل مصري. بدأ تعلّم العزف على الكمان في السابعة من عمره، على يد أســـتاذ روســـي. وفي الثامنة درس آلة الكمان. وبعدها التحق بالأوركســترا الســيمفونية لمدة 5 ســنوات، ثم انتقل للعمل في الأســتوديوهات والملاهي. تأثر بالكلاســيك والجيبســـي والجــاز، ثم انتهج خطــاً برع فيــه وخلق مــدرســـــة في العزف الاســتعراضـــي الذي يجمع الفن الغربي والشــرقي. يعزف الكمان الغربي والشرقي.

أسماء أخرى من لبنان

وهناك أســـماء أخرى كثيرة من المبدعين في العزف على آلة الكمـان في لبنان، نذكر منهم: نجيب الشـــلفون (شـــقيق إســـكندر الشـلفون)، فيرا سـعد، حنا سـلفيتي، جيزال سـابا، بريشـار سـلفيتي، ريمون ناصيف، ميشال خير الله، طوني خليفة، ناجي عازار، لبنان خليل، جورج لمام.

خلاصـــة

بين مؤتمر القاهرة ســـنة 1932 وبين المؤتمر الرابع عشـــر لمهرجان ومؤتمر الموسـيقا العربية بعدٌ زمني قصـير نسـبياً، ولكن البعد الفني صــار شــاســعاً. فمؤتمر القاهرة الذي عقد بهدف الحفاظ والـدفـاع عن التراث الموســـيقي العربي في وجـه الغزو الأوربي

الموســـيقي، يظهر أنه فشـــل في هذه المهمة، فلا تأثير الموســـيقا الغربيـة توقف أو انحســـر، ولا الـدول العربيـة عملـت بجهـد على تشـجيع تعلم الموسـيقا الكلاسـيكية العربية ونشـرها. فهذه الموسـيقا موجودة في بعض المعـاهـد الموســـيقيـة، ولكن إلى الآن لا يوجـد مناهج تدريس متكاملة لكل الآلات الموسـيقية وللغناء العربي، على غرار المنـاهج الغربيـة. فنرى لـدى طلاب الموســـيقـا العربيـة، من جهة، عقدة نقص تجاه طلاب القسـم الغربي، ومن جهة أخرى على صـــعيد الاهتمام بهم أســوة بزملائهم في القســم الغربي. ناهيك بأن وسـائل الإعلام لا تعير الموسيقا الكلاسيكية العربية الاهتمام الكافي لتوعية الأجيال الطالعة على تراثهم وعلى أهميته وكيفية أدائه.

ونرى أن الاتجـاه العلمي الأولي في الأداء يجـب أن ينصـــبَّ على الثقافة والتوعية، من المدرسـة حتى المعهد الموسيقي، وصـولاً إلى وســائل الإعلام، مســتخدمين لذلك الوســائل الحديثة لاســتمالة شـبابنا لمعرفة تراثهم وتأديته. فالوسـائل العلمية تعطي قواعد الأداء الأســـاســـيـة، إلا أن الأداء فن حي وخبرة طويلـة وموهبة من الله. فـالعلم ينمي الموهبة ولا يوجدها. وكم عندنا من مبدعين في التأليف والغنـاء والعزف يجلهون أصـــول الكتـابـة أو القراءة الموســـيقية، وألحانهم وأداؤهم صـــارا مدرســـة يحتذى بها. من هنا، رغم أهمية الاتجـــاه العـلمي في التعلم، لا يمكننـــا أن نتنكر للاتجـــاه العملي والخبراتي التقليدي.

ومؤتمر القاهرة الذي أوصـــى بتكثيف تعليم الموســـيقا العربية حســـب الأصـــول والقواعد التراثية، ولم يلق متجاوبين كثراً معه، يجدد دعوته لنا، ولهذا المؤتمر خاصة في عصر العولمة الذي يهدد خصـــوصـــيات كل حضـــارة، لا لكي نبكي على الأطلال، ولا لكي

نصـف مشـاكل الموسيقا العربية، بل لكي نقدم حلولاً واقعية وعملية لتطوير تلك الموسيقا مع الحفاظ على هويتها.

المراجـع

ـ سليم سعد، آلة الكمان، ماضيها وحاضرها، بيروت، 1984.

ـــــــ محمد نصـر الدين قلمان، الكمان الشـرقي، رسـالة الدروس الجـامعيـة، المعهد العـالي للموســيقـا، جـامعـة تونس الأولى، 1996-1997.

ـــ توفيق الصباغ، الدليل الموسيقي العام في أطرب الأنغام، مطبعة الإحسان لهيثم الروم الكاثوليك، ص 106-107.

ـــــــ رتيبة الحفني، محمد عبد الوهاب، حياته وفنه، دار الشروق، مصر، 1991، ص. 56-75.

ـــــــ قسطندي رزق، الموسيقا الشرقية والغناء العربي، مجلدان، مكتبة الدار العربية للكتاب، 1993.

ـ رلى الأسطا، الموسيقار إميل غصن شلالا، استحداث في التأليف المنهجي، في النهار العربي والدولي، السـنة 12، العدد 663، الاثنين 22- الأحد 28 كانون الثاني 1990، ص 43-45.

ـــــــ رجينا بشعلاني، الموسيقي فرحات الهاشم، في جريدة الديار، عدد 2013، السبت 1994/3/26، ص 10.

ـLouis Enault, La vierge du Liban, Paris, Imprimerie de C.H. Lahure et Cie., (S.D.), PP. 138s.

ـMarc-Henri Mainguy, La musique au Liban, Dar An-nahar, Beyrouth, 1969.

ـ Habib Hassan Touma, La musique arabe,
Traduit en francais par Christine Hetier,
Buchet/Chastel, Paris, 1977.

ســـــلاَمـة القس

عاشـــقة الغناء ومعشوقة الملوك والشعراء

خليـــل البيطـــار

اتَّسـع الغناء والاهتمام بالبارعين فيه في عهد الخليفة الراشـديّ عثمـان بن عفّـان، إذ ازدهرتِ التجـارةُ والأســـواق وتغيَرت الحيـاة الاجتماعيَة والسـياسـيَّة، وانحسـر التشَـدّد الذي سـاد قبلاً، وجرت منافســة روائع فارسَ وبيزنطة بتشـييد القصـور المنيفة وتسـيير المواكب المترفة في مدن الشام والعراق والحجاز.

وواصـــل ملوك بني أميَـة وأمراؤهم الاهتمـام بـالموســـيقـا، واستقدموا المغنّين والقيان، وأغدقوا الأعطيات على من برع منهم، وأحيوا الشّـــغف العربي القديم بالموســـيقا وتذوُّق الألحان الجميلة والشـعر العذب، وكان للشـام وفارس والأندلس تأثيرُها على تطوّر صـناعة الغناء، فالشـام العاصـمة الجديدة بثقافتها السـاميّة الإغريقيّة الشماليّة، وفارس والأندلس بالآلات والألحان منحتِ الموسيقا نفحةً محببـة، ودفعتِ الغنـاء والمنـافســـة فيـه إلى مراتبَ متقدَّمة، وفاقت شـــهرة المغنّين والملحّنين شـــهرة رجـال البلاط، ومنحتِ الألحان الجميلـة والأداء البـارع القصـــائدَ أجنحـةً تطير بها إلى أبعد أرجاء الدولة شرقاً وغرباً.

وأرجع يزيد بن عبد الملك بعد عمرَ بن عبد العزيز المتشـــدّد الموسـيقا إلى البلاط، وأغدق العطاء لابن سـريج ومعبد والغريض ومالك وسـلاَّمة القسّ وحبّابة، ولغير هؤلاء من الأسـاتذة والمغنّين والمغنّيات، وكثرت المسـابقات والموازنات التي تُجرى في البلاط، ويشـترك في تحكيمها الخليفة وأرباب الصـناعة، أو التي تُقام في بيوت أساتذة الغناء والتلحين، وتسابق المغنّون على الفوز بالجوائز السخيّة.

وغدا تعليم الغناء والموسـيقا صـناعة تجلب الثروة والشـهرة، وكان ثمن الجارية يُزاد أضـعافاً بعد تعليمها الغناء والعزف، ومن هؤلاء اللواتي ذاع صـيتهنّ وغلا ثمنهنّ: خشـف الواضـحيّة ومتيّم الهشـاميّة وريـاض وريّق وخلّ وبذل وفريدة وشـارية وعريب وسلاَّمة القس وريّا أختها وحبّابة وكنيزة وغيرهن.

سـلاَّمة القسّ

جارية مولّدة نشـأت بالمدينة في الحجاز، وأخذتِ الغناء عن معبد وابن عائشـة وجميلة ومالك وذويهم، وسـمّيت بالقسّ لأن عبد الرحمن بن أبي عمّار وهو من قرّاء مكَّة، وملقَّب بـالقسّ لزهده، شُغِف بها حين سمع صوتها فغلب لقبه عليها وشُهرت به.

وكـانـت سـلاَّمـة جـاريـةً لسـهيل بن عبد الرحمن بن عوف الزهريّ ولابنه مصـعب بعده، ورآها القسّ عند سـهيل، وسـمع غناءها دون تعمّد منه، فبلغ منه كلّ مبلغ، وطلب من سـهيل أن يخرجها له كي يراها فأبى، وألحّ عليه في ذلك حتَى أبرزها له، فأدهشه حسنها وحلاوة صوتها، وقال فيها أشعاراً أشهرت عشقه لها، وجعلت حكاية حبّه العذريّ لها على كلّ لسان، وممّا قاله فيها:

ما بالُ قلبِكَ لا يزالُ يُهيمُـهُ ذِكَرٌ عواقبُ غَيّهنَّ سَـقامُ

إنَّ التي طـرقَتْكَ بـين ركائبـٍ تمشي بمِزهَرِهـا وأنتَ حـرامُ
باتتْ تُعلّلُنـــا وتحســـبُ أنّنـ في ذاك أيقـاظٌ ونحـنُ نيـامُ
قد كنتُ أعذِلُ في السفاهةِ أهلَها فاعجبْ لمـا تـأتي به الأيّـامُ
فاليـــومَ أعـذِرهم وأعـلمُ أنّمـــا سـبلُ الغواية والهدى أقسـامُ

وهكذا أعاد الأداءُ الجميل القسّ الزّاهد إلى شـقاواتِ الشـباب وشِقوة العشق، وبات يعذر المحبّين بعد أن كان يلومهم.

وكانتْ سـلاَّمة القسّ وريّا أختين من أجمل النسـاء وأحسـنهنّ غنـاءً، وقد قـال فيهمـا عبيد الله بن قيس الرقيّات أبياتـاً، واشـترط عليهما أن تغنّياها أو يهجوَهما ففعلتا، والأبيات تقول:

لقـد فتنَتْ ريّـا وسـلاَّمـة القسّـا فلم تتركا للقسّ عقلاً ولا نفسـا
فتاتانِ أمّـا منهما فشـبيهةُ الــ هلالِ وأخرى منهما تشبه الشمسا
تكنّـانِ أبشـاراً رقاقـاً وأوجهـاً عتاقـاً وأطرافـاً مخضّبـةٍ مُلْسـا

وكان الأحوص الشـاعر حاضـراً، فقالتا له: وأنت ما تقول يا أخا الأنصار؟ فقال:

أســلامُ هـل لمتيّمٍ تنـويـلُ أم هل صرمتِ وغالَ وُدّكِ غولُ؟
لاتصرفي عنّي ودادَكِ إنّـــهُ حسنٌ لـديّ وإنْ بخلتِ جميلُ
أزعمتِ أنّ صبابتي أكذوبةٌ يومـاً وأنّ زيـارتي تعليـلُ؟

(غال وُدَّكِ غولُ : أهلكت حبكِ هلكة)

وقد اشـترى يزيد بن عبد الملك سـلاَّمة من آل رمّانة بعشـرين ألف دينار، وحين أُخرجت من المدينة صـوب الشـام خرج الناس خلفها، فطلبت من مرافقيها الرسـل أن يتوقَّفوا قليلاً كي تودّع أهل

المدينة، وأُذن للناس بالتجمّع كي يســمعوها فامتلأت بهم الســاحة، فغنّتْهم:

فـارقـوني وقـد علمتُ يقينـاً ما لمـن ذاق ميتـةً مـن إيـــابِ
إنّ أهلَ الحصـابِ قد تركـوني مولعـاً موزّعـاً بأهل الحصـابِ
كمْ بذاك الحُجونِ من حيّ صدقٍ وكهـــول أعفّـــةٍ وشـــبابِ

(الحجون: جبل بأعلى مكة عنده مدافن أهلها)

وظلّت تردّد الصوت حتّى انتحب كلّ من حضر، وكانت كأنّها تندب نفسها وهي تخرج من وسطها وناسها إلى حيثُ العزلة وقيود البلاط.

وحدّث الحســين بن يحيى والزبير والمدائنيّ أنّها كانت تجمع الحسْـن من أطرافه: حسـنَ الوجه وحسـن الشـعر وحسـن الغناء. وكـانت تقول الشـــعر، وتفوّقت على حبّابـة في ذلك، بينما تفوّقت عليها حبّابـة بملاحـة المحيّا ممـا جعلها أقرب إلى قلب يزيد، وقد شـهد المدائنيّ وإبراهيم الموصـليّ وابنه إسـحاق ببراعتها في الغناء والنّوح.

حكايتها مع والي المدينة

لمّـا قدم عثمـان بن حيّـان المريّ المـدينـة والياً عليهـا اســتقبله وجوه أهلها، وقال له بعضــهم: إنّك قد وليت على كثرة من الفســاد، فإن كنت تريد أن تصـلح فطهّرْها من الغناء والزنا، فصـاح في ذلك وأجّل أهلهـا ثلاثـاً يخرجون فيهـا من المـدينـة، وكـان ابن أبي عتيق المعروف بالفضـل والعفاف والصـلاح غائباً، فلمَا كان آخر ليلة من الأجل قدم فقال: لا أدخل منزلي حتَى أدخل على ســلاّمـة القسّ! فدخل عليها فقال: ما دخلت منزلي حتَى جئتكم أســلَّم عليكم، فقال من حضـــر عندهـا: مـا أغفلك عن أمرنـا! وأخبروه الخبر، فقـال:

اصبروا عليّ الليلة، فقالوا: نخاف ألاّ يمكنك شيء وننكس، قال: إنْ خفتم شيئاً فاخرجوا في السّحَر، ثم خرج فاستأذن على عثمان بن حيَان فأذن له، فسلَّم عليه وذكر له غيبته وأنّه جاءه ليقضي حقّه، ثم جزاه خيراً على ما فعل من إخراج أهل الغناء والزنا، وقال: أرجو ألاّ تكون عملت عملاً هو خير لك من ذلك، قال عثمان: قد فعلت ذلك وأشار به عليّ أصحابك، فقال: أصبت، ولكن ما تقول في امرأة كانت هذه صناعتها، وكانت تُكرَه على ذلك ثم تركتْ وأقبلت على الصلاة والصيام والخير وأتى رسولها إليك تقول: أتوجَه إليك وأعوذ بك أنْ تخرجني من جوار رسول الله (ε) ومسجده، قال: وإنّي أدعها لك ولكلامك، قال ابن أبي عتيق: لا يدعك الناس، ولكن تأتيك وتسمع من كلامها وتنظر إليها، فإن رأيت أنّ مثلها ينبغي أن يُترك تركتها، قال: نعم، فجاءه بها وقال لها: اجعلي معك سبحة وتخشّعي ففعلت. فلما دخلت على عثمان حدّثته وإذا هي من أعلم الناس بالناس، فأُعجب بها، وحدّثته عن آبائه وأمورهم ففكِه لذلك. فقال لها ابن أبي عتيق: اقرئي للأمير فقرأت له فقال لها: احدي له ففعلت، فكثُر تعجّبه، فقال ابن أبي عتيق: كيف لو سمعتها في صناعتها؟ فلم يزل يُنزله حتَى أمرها بالغناء، فغنّت:

سددْنَ خَصاص الخَيمِ لمّا دخْلنَهُ بكلّ لَبانٍ واضحٍ وجبينِ

(الخصاص : الخروق، واللبان : الصدر)

فقام عثمان من مجلسه فقعد بين يديها ثم قال: لا والله ما مثل هذه تُخرَج، قال ابن أبي عتيق: لا يدعك الناس، يقولون: أقرّ سلاّمة وأخرج غيرها، قال: دعوهم جميعاً فتركوهم.

حكايتها مع حبَّابة في بلاط يزيد

قال يزيد حين ولي الخلافة: ما تقرّ عيني ما أُوتيت من الخلافة حتَى أشتريَ سلاّمة جارية مصعب بن سهيل الزهريّ وحبّابة جارية آل لاحق المكيّة. وحين صارتا عند يزيد قال متمثَّلاً:

فألقتْ عصاها واستقرّ بها النّوى كما قرَّ عيناً بالإيابِ المسافرُ

ثم قال: ما شاء بعد من أمر الدنيا فليفتْني.

وكانت سلاّمة مقدّمة على حبّابة في الغناء، بينما ظلَّت حبّابة تنظر إليها بتلك العين الجليلة المتقدّمة وتعرف فضلها عليها.

وحين رأت حبّابة أثرتها عند يزيد ومحبّته لها استخفّت بسلاّمة، فقالت لها سلاّمة: أي أخيّة! نسيتِ لي فضلي عليك، ويلك! أين تأديب الغناء وحقّ التعليم؟ أنسيت قول جميلة يوماً وهي تطارحنا وتقول لك: خذي إحكام ما أطارحك من أختك سلاّمة، ولن تزالي بخير ما بقيتْ لك وكان أمركما مؤتلفاً، فقالت حبّابة: صدقت خليلتي، والله لا عدتُ إلى شيء تكرهينه، وماتت حبّابة وعاشت سلاّمة بعدها دهراً.

حكايتها مع الأحوص والغريض

تعلّق الأحوص بسلاّمة وله شعر جميل في التغزّل بها، كما أنَ سلاّمة كانت تحبّ غناء الغريض. وحين غدت في بلاط يزيد كان الأحوص يسرع إلى دمشق حين يرسل يزيد بن عبد الملك في طلبه كي يراها أو يسمع أخبارها. ومرة أرسل يزيد في طلب الأحوص، وكان الغريض المغنّي بصحبته، فدعاه إلى مرافقته لزيارة بلاط يزيد والفوز بجائزة منه ففعل. وقدم الأحوص على يزيد ومدحه بشعر استحسنه، فبعثت إليه سلاّمة بعد خروجه بهدايا، فأبلغها

الأحوص أنّ الغريض بصـحبته، وأنّه جاء به هديّة إليها كي تستمع إلى غنـائـه، فطلبت من الأحوص أن يذكر الغريض بخير أمام يزيد عندمـا يدعوه إليـه ثانية، وحين دُعي قال له يزيد: ويحك يا أحوص هل سمعت في طريقك شيئاً تُطرفنا به؟ قال: نعم، مررت في بعض الطريق فسمعت صـوتاً أعجبني حسنه وجودة شـعره، فوقفت حتَى استقصيت خبره، فإذا هو الغريض يغنّي بأحسن صوت وأشجاه:

ألا هاجَ التذكّرُ لي سَــقاما ونُكْسَ الداءِ والوجـعَ الغرامـا
سـلامةُ إنّهـا همّي ودائي وشـرُّ الـداءِ ما بَطَنَ العظامـا
فقلتُ له ودمعُ العينِ يجري على الخدّينِ أربعةً سِـجاما
عليكَ لها السـلامُ فمنْ لصبٍّ يبيت الليلَ يهذي مُستهاما

(الغرام : الملازم الشديد)

ولحن الغريض في شـــعر الأحوص هذا خفيف ثقيل أوّل مطلق في مجرى البنصـــر، فقال يزيد: ويلك يـا أحوص! أنـا ذاك في هوى خليلتي، وما كنت أحســب مثل هذا يتَّفق، فما صـــنعت حين ســـمعت ذاك؟ قال الأحوص: أخرجت الغريض معي وأخفيت أمره. فقال يزيد: ائتني بـه ليلاً وأخفِ أمره، فرجع الأحوص إلى منزلـه وبعـث إلى سـلاّمة بالخبر، فقالت للرسول: قل له جُزيت خيراً. وبعث يزيد بطلب الأحوص والغريض، وقـال للغريض: غنّني الصـــوت الذي أخبرني الأحوص أنّـه ســـمعـه منـك، فلمَـا غنّـاه الغريض دمعـت عين يزيـد. وأرسـل يطلب سـلاّمة، فجاءت وضُـرب لها حجاب، وأعاد الغريض الصـوت فقالت: أحسـن والله يا أمير المؤمنين، فاسـمعْه منّي، فأخذت العود فضربته وغنّت الصوت، فكاد يزيد يطير فرحاً وسروراً، وقال: يا أحوص إنّك لمبارك، وقال للغريض: غنّني في ليلتي هذا الصـــوت، وأمر للأحوص والغريض بمال، ثم قال: لا يصـبحِ الغريض في شـيء

من دمشـق، فارتحل من ليلته، وأقام الأحوص أيّاماً ثم لحق به، وبعثت سلاّمة إليهما بكسوة ولطف كثير.

صناعتها وأصواتها

غنَت سـلامة من شـعر الأحوص وعبيد الله بن قيس الرقيّات، ومن شـعر القسّ كما غنَت شـعراً من نظمها ومن نظم معاصـريها، وأدّت ألحـان الكبـار ببراعـة أمثـال ابن مســجح وابن محرز وابن سريج ومعبد وسواهم، وتفوَّقت على أستاذتها جميلة في الغناء، كما صنعت ألحاناً خاصّة بها أو أعادت صياغة ألحان الكبار.

ومن أصـواتها الجميلة غناؤها بشـعر لعبيد الله بن قيس الرقيّات ولحن مالك بن أبي السّمح يقول:

لقد فتنتْ ريّا وسـلامـة القسّـا فلم تتركا للقسّ عقـلاً ولا نفســا

فتـاتـانِ أمّـا منهمـا فشبيهةُ الـ هلالِ وأخرى منهما تشبهُ الشمسا

واللحن فيه ثقيل أوّل بالسـبّابة في مجرى البنصـر، وفيه لحن لابن سريج من الثقيل

الأوّل، وغنَت أبياتاً من شعر القسّ تقول:

أأثلـةُ جرَّ جـيرتُكِ الزّيـالا وعـاد ضمـيرُ ودّكمُ خَبـالا

فـإنّي مسـتقيُلكِ أثـلُ لبّي ولبُّ المرءِ أفضلُ ما اسـتقالا

أهابُكِ أن أقولَ بذلتُ نفسي ولـو أنّي أطيـعُ القـلبَ قالا

حياءً منكِ حتّى سُلَّ جسمي وشـقَّ عليَّ كتمـاني وطـالا

(الزيال : الفراق)

ولحنـه خفيف ثقيل أوّل مطلق في مجرى البنصـــر لمعبد، وله فيه لحن آخر ثقيل أوّل بالوسطى.

وغنّت من شعر الأحوص المعجب بجمالها وأدائها أبياتاً نظمها حين غدا بها رسل يزيد من المدينة إلى الشام، تقول:

عـاودَ القـلبَ من سلامةَ نصْبُ فلعينيَّ من جوى الحبَّ غرْبُ

ولقد قلتُ أيّها القلبُ ذو الشو قِ الـذي لا يُحَبُّ حُبَّـكَ حِبُّ

إنّــه قد دنــا فراقُ سُـــليمى وغدا مطلبٌ عن الوصلِ صعبُ

(الحِبُّ : المحِبُّ والمحبوب)

ولحنه ثاني ثقيل بالسبّابة في مجرى البنصر لابن محرز، وفيه خفيف ثقيل بالوسطى لابن مسجح، وفيه رملان لابن عبّاد وعلّويه، وفيه خفيف رمل لدحمان، وفيه لسلامة ثاني ثقيل بالوسطى.

ومن أبيات الأحوص التي غنّتْها هذا الصّوت:

أسلامُ إنّكِ قد ملكتِ فأسـجحي قدْ يملكُ الحرُّ الكريمُ فيُسـجِحُ

مُنّي علـى عـانٍ أطلتِ عنـــاءَه في الغُلِّ عنـدكِ والعُناةُ تُسَـرَّحُ

وإذا شكوتُ إلى ســـلامةَ حُبَّهـا قالتْ: أجِدٌّ منـك ذا أمْ تمـزحُ

(أسجحي : أحسني العفو)

واللحن فيه ثاني ثقيل بالوســـطى لابن مســـجح، وفيه لدحمان ثقيل أوّل بالبنصر، وفيه خفيف ثقيل لمالك، وآخر لسلامة.

وتنافس الأحوص وابن قيس الرقيّات في اســـتمالة قلبها، لكنَها مالت إلى الأحوص فأثارت غيرة صـــاحبه، ووضـــعت لحناً لأبياته التي تغزّل فيها بجمالها ودلالها:

أســـلامُ هـل لمتيّمٍ تنــويلُ أم هل صرمتِ وغالَ ودَّكِ غولُ

لا تصرفي عني دلالَكِ إنّــهُ حسَنٌ لديّ وإنْ بخلتِ جميلُ

أزعمتِ أنّ صبابتي أكذوبةٌ يومـاً وأنّ زيــارتي تعليـــلُ

ولحن سلاّمة في الأبيات ثقيل أوّل بالبنصر، وفيها لحنان لإبراهيم الموصلي: أحدهما خفيف ثقيل بالبنصر في مجراها، والآخر ثقيل أوّل فيه استهلال.

ومن نوحها البارع ما رثت به يزيد الذي هدّه رحيل حبّابة فتوفَّي كمداً عليها:

قدْ لَعمـري بتُّ ليلي كأخي الـداءِ الوجيـعِ

ونجيُّ الهــمَّ مــنّي بات أدنى من ضلوعي

كلمّــا أبصرتُ رَبْعـاً خاليــاً فاضَتْ دموعي

لا تلمنــا إن خشعنا أو هممنـــا بخشـــوعِ

والأبيات للأحوص ولحنها من القدر الأوسط من الثقيل الأوّل بالوسطى في مجراها، وعدّت من المئة المختارة، ويقال إنّ الشعر واللحن والأداء لسـلاّمة، وروى آخرون أنّ اللحن لمعبد، وأخذته سلاّمة عنه.

ورثت يزيد ببكائيّة أخرى نظمها أعرابيّ تقول أبياتها:

يا صاحبَ القبرِ الغريبِ بالشامِ في طَرَفِ الكثيبِ

لمَـا سـمعتُ أنينَــهُ وبكاءه عنــد المغيــبِ

أقبــلتُ أطلـبُ طِبَّــهُ والـداءُ يُعضِـلُ بالطبيبِ

(يُعضِل بالطبيب : يعجزه أن يداويه)

واللحن فيها ثقيل أوَل بالوسـطى لسـلاّمة، وفيها رمل مطلق في مجرى البنصـر لحكم الوادي، وفيها لحن غير مجنّس لابن غزوان الدمشقيّ.

مكانتهـا

أخذت سـلاّمة صـنعة الغناء عن كبار الملحّنين والمغنّيَن في زمانها، ومنهم معبد وابن عائشـة والغريض، وشـهدت لها أستاذتها جميلة بالتقدّم في الأداء على قريناتها،

وكـان لسـلاّمة حضـور قويٌّ ومعجبون بصـوتها في المدينة عاصـمة الغناء والتذوّق آنذاك، ويكفيها أنّ ابن أبي عتيق قد امتدح غناءها وأخلاقها. وكـانت براعتها في العزف وحسـن اختيارها الأصوات والأشعار التي تؤدّيها وحسن وجهها مع حسن صوتها ممَا يندر اجتماعه في مغنّية ممن عاصـرنها، ففد فاقت أسـاتذتها في البراعة، وأقرت لها حبّابة بالتقدّم عليها، وإن كانت أبرع منها في اسـتمالة إعجاب الخليفة، وظلّت سـلاّمة تسـتزيد من كلّ جديد في صناعة الغناء، وعاشت بعد يزيد وغنَّتْ للوليد ونالت إعجابه أيضاً.

وغدت حكاية سـلاّمة مع القسّ على كلّ لسـان مثل حكايات الحبّ العذريّ لقيس وليلى، وكثيّر وعزّة، وجميل وبثينة، وحقَّقت سلاّمة حضوراً فنّيَاً كبيراً، وقدّمت نموذجاً متألقاً للمغنّية التي تتقن صـنعتها وتصـون مكانتها، وتحفظ موضـع قدمها من السـقوط في مطبّات وقعت فيها كثيرات أضعن مواهبهن ونسيهن الناس.

كانت سـلاّمة قيثارة شـجيّة، ملأت أجواء الحجاز أنغاماً عذبة، وصـارت درّة الشـام فأطربت الأسـماع وأمتعت العيون، واسـتطاعت

أن تصـــوغ لنفســـها أســـلوباً مميَزاً، وأن تخلد في الذاكرة واحدةً من المغنيّات الموهوبات.

مصادر الدراســة

* شوقي ضيف ـ الفن ومذاهبه في الشعر العربي
* عمر رضا كحَالة ـ الفنون الجميلة في العصور الإسلامية
* الأصبهاني ـ الأغاني
* الزركلي ـ الأعلام
* المقّري ـ نفح الطيب
* ابن الكلبي ـ كتاب القيان
* المسعودي ـ مروج الذهب
* الجاحظ ـ كتاب التاج
* ابن عبد ربَّه ـ العقد الفريد

إحتفـــالات خمســـينية

ومئويـــة بأربعـــة موســـيقيين:

بوكيريني ــ إنيسكو ــ هونيغر ــ جوليفيه

ــ الحلقة الثانية ــ

ترجمة وإعداد: كمال فوزي الشرابي*

* كمال فوزي الشـرابي : شـاعر ومترجم من سـورية. عضـو في اتحاد الكتاب العرب. رئيس تحرير مجلة (القيثارة) للشـــعر والفنون الجميلة. له ثلاثة عشـــر كتاباً مترجماً، وثلاثـة دواوين مطبوعـة هي: (قُبـلَ لا تنتهي)، (الحريـة والبنـادق)، (قصـــائد الحب والورد).

احتفلت الأوساط الموسيقية في العالم في عام 2005 بمرور :

1- مئتي عـام على وفـــاة الموســـيقي الإيطـــالي لويجي بوكـــيريني (1805-1743).

2- خمســـين عـاماً على وفـاة الموســـيقي الروماني جورج إنيســـكو (1955-1881).

3- خمســـين عـامـاً على وفـاة الموســـيقي الســـويســـري أرتور هونيغر(1892-1955).

4- مئة عام على ولادة الموســيقي الفرنســـي أندريه جوليفيه (1905-1974).

وفيما يلي دراسة عن كل منهم وعن الأعمال التي أبدعوها:

3 ـ أرتــور هـونيغـر
Arthur Honegger

مقدمة وأقوال الباحثين والنقاد عنه:

ورد في معجم لاروس عنـه مـا يلي : «ولـد عـام 1892 وتوفي عام 1955. مؤلف موسـيقي سـويسـري. تتبدَّى غنائيته بخاصـة في أعماله الأوركســترالية «باســيفيك 231»، «خمس ســيمفونيات»، وفي المزمور الـدرامي «الملـك داود»، وأوراتوريو «جـان دارك على المحرقة». كما ألف موسيقا لرقص الباليه والأفلام. عضـو في جماعة الموسيقيين الستة».

قال عنه الموســيقي الفرنســي موريس رافيل: «يؤدي هونيغر عمله بشكل متكافئ من القوة والحذر والإخلاص لفنه».

وقال عنه الموسـيقي الفرنســي جورج أوريك: «ما يجذب حقاً فيمـا قدمـه هونيغر من أعمـال هو الطريقـة التي اســتطـاع بهـا هذا الثائر أن يكســب قلوب الجماهير. لقد ســار على الدوام في اتجاه حدده تماماً لنفســه من دون أية تجاوزات. ولذلك اتحدت الجماهير على اتســاع وجودها فتأثرت بمفاهيمه. وعلينا أن نسـلم أن عبقريته قد أقنعتنا تمام الإقناع».

أما الباحث والناقد الموسـيقي جاك شـاييه Chailley فقد كتب ما يلي: «كان أرتور هونيغر الجواب الحي للذين اســتماتوا لتدمير المستقبل باسم الماضـي، والماضي باسم المستقبل. هو الذي أصبح أكبر ملهم في عصــرنا قد جسَّــد آمال الموســيقيين الشــباب في

العشــرينيات من هذا القرن العشــرين، ولم يخيَّب هذه الآمال على الاطلاق. وللذين أتوا فيما بعد عرف هذا الموســيقي القادر كيف يبين أن كل ما تمت محاولة إبرازه في الموســيقا يحوي إمكانات تعبيرية يستطيع إنسان مخلص لمهنته وعارف بدقائقها أن يجعلها حية بتحريرها من كل الشكليات».

حياتـه وأعمالـه

كان ابن تاجر سويسري سكن فرنسا. تأكد ميله الجمالي إلى الموسيقا منذ أيام مراهقته. وعلى الرغم من معارضــة أبويه اللذين أرادا أن يصبح تاجراً مثل أبيه، انتسب إلى المعهد العالي للموسيقا في مدينة زوريخ حيث درس ســنتين: وكان الموســيقيان فريدريك هيغار وكابتر أستاذيه، وقد كشفا له عما تتسم به من عبقرية موسيقا كل من براهمز وريتشــارد شــتراوس وتلاميذ فاغنر، وكانوا ما يزالون في فرنسا مجهولين ونذكر منهم الموسيقي ماكس ريغر.

من عام 1912 إلى عام 1914 أصبح أرتور هونيغر طالباً في المعهد العالي للموســيقا بباريس، وهناك كان يحضــر دروس الموســيقيين غيدالج وفيدور وفنســان داندي. وكان من زملائه في المعهد الموسيقي الفرنسي داريوس ميلو Milhaud، وكان في مثل عمره. وقد أثر تأثيراً عظيماً في التكوين الموسيقي لزميله هونيغر، ووجه تعاطفه واهتمامه نحو التيارات المتســمة بالمزيد من الحداثة كتيارَيْ الموسيقيَّين سترافنسكي وشونبرغ.

لدى إعلان الحرب العالمية الكبرى عام 1914، اســتدعي هونيغر إلى بلاده سويسرا لأداء خدمة العلم فيها خلال سنة.

في عام 1916 اســتطاع أن يعود إلى باريس حيث قدم ســت أغانٍ على كلمات لســتَّ قصــائد من ديوان «كحول» للشــاعر الفرنســي الكبير غيُّوم أبولينير Apollinaire. وفي عـام 1917 ألف اســتهلالاً عزفته الفرقة لعمل الكاتب البلجيكي الكبير موريس ميترلينـك Maeterlinck وعنوانــه «أغلافين وســيليزيـت Aglavine et Sélysette». وشــكل هذان العملان بداية أعماله مع عمـل آخر عنوانــه «نشــيـد النيغـامون Le Chant de Nigamon» وقد اســتوحاه من رواية مغامرات للكاتب الفرنســي غوستاف إيمار Aymard وذلك في عام 1917.

على أن هونيغر لم يســترعِ اهتمـام الجمـاهير إلا في عملـه «القول المأثور في ألعاب العالم».

بعد توقيع الهدنة أصبح هو وداريوس ميلو ملهمَيْ «جماعة الســتة» المشــهورة التي شـكلها الموسـيقيون: جيرمين تايفير Taillefer، وجورج أوريك، ودوري، وبولانك... وكانت مهمة هذه الجماعة أن تعمل ضد التعبيرية في الموسيقا: ولا شك في أن هونيغر وحده بين أفراد هذه الجماعة مَنْ احتفظ بالمزيد من الحرية تجاه تطلعاتها. وتأكد ابتكاره في الاتجاه المعاكس لما نادت به الجماعة من بساطة أشار منشور الكاتب الفرنسي جان كوكتو إليها، وذلك باهتمامه بالعمارات الموسيقية الكبرى وميله إلى التعقيد البوليفوني. وكـاد تقديم المزمور الـدرامي «الملـك داود» على نص للكـاتـب رينيـه موراكس أن يكون الحـدث الموسيقي الأول الأكبر في فترة ما بعد الحرب، فقد جدد في هذا العمل ما يسمى بالأناشيد الدينية بطريقة رائعة ـــــ انظر أو

استمع أيضاً إلى عمله «صرخات العالم»، «نيكولا دوفلو».إن هذين العملين قاداه فيما بعد إلى الأوبرا، هذا الانتقال تمثله لنا بخاصـــة أوبراه «جوديت» على نص لرينيه موراكس، وقد قدمت في البدء كأناشـــيد دينية في 11 حزيران عام 1925 ثم تحولت إلى «أوبرا جادة» عام 1927.

ومن بين الأعمال المســـرحية العديدة لدى هونيغر علينا أن نذكر «شادول»، «فيدر»، «الإمبراطورة على الصخور»، «فرخ العقاب».. والأخيرة أوبرا في خمسة فصول بالتعاون مع الموسيقي جاك إيبير Ibert.

ثم إن تعاون هونيغر مع كبار كتاب عصـــره أنتج بعض أفضـــل أعماله: كانت البداية مع الشاعر جان كوكتو في المسرحية الموسيقية «أنتيغونا»، ومع الشـــاعر بول فاليري في «أمفيون وســـميراميس»، وعلى وجه الخصوص مع الشاعر بول كلوديل في أوراتوريو «جان دارك على المحرقة» ثم «رقصة الموتى»، وأخيراً موسيقا المشاهد المرافقة لعمل الشاعر بول كلوديل «الخف الطيلسان».

أما في مجال الرقص التعبيري فيجب أن نذكر : «نداء الجبل»، «نشيد الأنشاد»، ومن الموسيقا المخصصة للحجرة: رابســـوديه لآلتي فلوت وكلارينيت بمرافقة البيانو، القطع الســـبع المختصـــرة للبيانو، ثلاث رباعيات وترية، ســـوناتينتين للبيانو والكمان، سوناتا فيولا، سوناتا تشيلو، سوناتيتا للكمان، سوناتا للكمان.

على أن هونيغر يعد، من بين جماعة الستة ولربما في الموسيقا الفرنســـية المعاصـــرة بأســـرها، أول مؤلف للأعمال الســـيمفونية

بامتياز، إذ أثبت تفوقه في أعمال هي : «العاصـفة»، «باسـيفيك»، «روكبي Rugby»، «أنشـودة الفرح»، «رعويـة الصـيف»، «السـيمفونية الأولى»، «السـيمفونية الثانية»، «السـيمفونية المائية للفرقة الوترية»، «السـيمفونية الثالثة المسـماة سـيمفونية الطقوس الدينيـة»، «السـيمفونيـة الرابعـة»... ثم إنه ألف «الكونشـرتينو» للبيانو والفرقة، «الحركة السـيمفونية رقم 3»، «نوكتورن»، «ألف ليلة وليلة»، «أنشودة عيد الميلاد».

بعد أن تزوج هذا الموسـيقي الغزير الإنتاج عام 1926 بدأ يعيش حياة منعزلـة إلى حدٍ مـا، بعيداً عن الحلقات الاجتمـاعيـة. وكـان يدين بالمذهب البروتسـتانتي، وأتاح له الانكباب على قراءة التوراة أن يُغني إلهامـه إذ كـان غنـائي الاتجـاه ويملك دينـامية قادرة. وعلى العكس من رفاقه في «جماعة السـتة»، وبخاصـة داريوس ميلو، فقد ظل معجباً بفـاغنر وأعمـالـه ومـا فيهـا من عمق وقوة، كمـا ظـل وفيـاً للاتجاه الفني لـدى هذا الموسـيقار العملاق، علمـاً بـأن معلمـه بـامتيـاز كـان يوهان سيباستيان باخ. ثم إنه لايتناقض مع الاتجاه المحدث لدى سترافنسكي، كما لا يتناقض، بمنحاه الديني ومنحاه الفلسـفي، مع ما لدى الإنسـان المثقف الحر من عواطف إنسانية نبيلة.

تحليل بعض أعماله

وفيمـا يلي تحليـل لبعض أعمـال هـذا الموسـيقي الموهوب النشيط:

أ ـــ صرخات العالم: بني هذا الأوراتوريو المسرحي على كلمات كتيب ألفه رينيه بيزيه. أبدعها هونيغر بمناسبة مرور مئة سنة على

إنشاء كورال سانت ـــ ميشيل دو سولور، وقدمها قائد الفرقة إريك شيلد في 31 أيار 1932 في مقاطعة سولور بسويسرا.

يعبر هذا العمل عن أحد الموضـوعات الفلسـفية التي غالباً ما ألهمت هونيغر حتى في معزوفاته الآلية كـــ «سميفونية الطقوس» مثلاً: هي مأساة الإنسان ـــــ سجين العالم والآلة والبربرية ـــ وصراعه اللامجدي لينجو من الانسحاق.

يقسم الكتيب إلى أربعة أقسام، كل قسم منها يوحي بشتى وجوه هذا الكون العدواني وما يمكن أن يكون فيه من ملاجئ وآمال قد تهدىء من روع الإنسان وتشيع في نفسه الطمأنينة، معتقداً أنه باكتشافها، مرة بعد مرة، قد يقوى على الخلاص من وضعه التعيس المزري. وتلخص صرخة القنوط الأخيرة «خلِّصني» وقد بقيت بلا جواب، مأسوية هذا البحث القلق الذي يتوالى سدى، وذلك بعد استهلال يوحي ببزوغ النهار من خلال عنوانين هما: «صرخات الصباح» و«صرخات الآخرين»، وبهما يتشكل القسم الأول.

ويطل القسم الثاني ليعبر عن «صرخات الفضاءات». ثم يليه القسم الثالث وله عنوان: «صرخات المدن المجهولة» و «صرخات المرأة». وأخيراً القسم الرابع وعنوانه «صرخات الليل».

وصف هونيغر كل مراحل هذه المسيرة المأسوية الروحية باستعمال وسائل التعبير بمنتهى الحرية، دون أن يبتعد مع ذلك عن منطقه البنَّاء الذي عودنا عليه.

ونشـير بخاصـة إلى أن لجوءه إلى الأسـلوب الكونتربانتي الذي درج على استعماله يجد هنا تسويغاته الجمالية والتعبيرية: التشـابك بأنواعه ـــــــ الإيقاعي، والهارموني، واللحني ـــــ للموضـوعات يتجاوب مع ما في العالم الحديث من فوضـى وخواء كما في مقطوعتيه «صـرخات الصـباح» و«صـرخات الليل»، كما يتجاوب مع اسـتلهام القوى الأبدية للطبيعة التي ترتبط موضوعاتها في توليفة قوية كما في مقطوعتيه «صرخات البحر والجبل» و«صرخات الفضاءات».

في هذا التأليف الأوركسـترالي المركب تتداخل جوقات ويتوضَّـع بعضـها فوق بعض، عالجها هونيغر هي أيضـاً بجرأة إيقاعية وبوليفونية نادرة الوجود. وهي تطيل العرض الوصـفي الآلي وتشـرح المسـار الروحي للعمل من قبل ثلاثة مغنين ـــــ سوبرانو، كونترالتو، باريتون ـــــ وتعبر بصفاء عن الأزمات المختلفة.

بهذا السبك ذي التقنية الخلاقة والطابع الإنساني الحار الحميم تشـكل «صـرخات العالم» من دون أدنى شـك أحد أكثر الأعمال ابتكاراً وعمقاً في الموسيقا المعاصرة.

2ً ـــ رقصة الموتى: هذا الأوراتوريو المسرحي هو الثمرة الثانية التي نجمت عن اللقاء بين هونيغر وبين الشـاعر الفرنسـي بول كلوديل (1816-1955). ففي مدينة بال بسـويسـرا، وفي عام 1938، حيث قُدَّم أولُ عمل مشـترك لهما وعنوانه «جان دارك على المحرقة»، تكونت لدى كلوديل فكرة استوحى قسماً منها من الرسـام الألماني هولبين الابن Holbein (1497-1543). وعلى

العكس من هذا الرســام الذي قدم مشــهداً تصــويرياً اســتوحى فيه رسوم القرون الوسطى، فإن الشاعر انطلق من فكرة تجريدية بنيت على بعض ما جاء في الكتب المقدســة من مقاطع أُلفت بالفرنســية واللاتينية.

أُبدع هذا الأوراتوريو في عام 1940. وقد بني على أن يؤدى بغناء جوقات وفرقة، ثم من قبل مغنٍ منفرد، وهو مؤلف من ســبعة مقاطع من قصيدة تتجاوب مع سبعة مقاطع من التوليفة الموسيقية.

يجســد المقطع الأســاســي من هذه التوليفة جمهور الموتى، وينفصل عنه بعض الأشخاص الهزليين التقليديين.

يصف مغنٍ منفرد المشهد بينما الكورال الصغير يتلو نصاً من التوراة. من مجموع هذا العمل يضــوع عبير شــعور لا ينكر. ولقد اتفق النقاد والجمهور على أن يحيُّوا دوماً ما فيه من أبداع وأبهة.

3- باســيفيك 231 «**Pacific 231**». كتب هذا العمل في عام 1923، وقدمه في 8 أيار 1924 في دار أوبرا باريس ســيرج كوسيفيتسكي Koussewitzky، ويعد أول الأعمال السيمفونية لدى هونيغر. وقد شــرحه المؤلف طويلاً: «كموضــوع انتقيت القاطرة من نوع 231 التي تســوق القطارات أو القُطر الثقيلة ذوات السرعة الكبيرة...». وليس المقصود تقليد أصوات القاطرة بل التعبير عن رؤية وعن متعة جسدية بوساطة بناء موسيقي».

هذا العمل هو مســتند من مســتندات العصــر، والانعكاس الصحيح للعالم الآلي ـــــ الميكانيكي ـــــ، ولقد انطلق من شيء محســوس لا من جملة من العواطف. ومع ذلك فإنه يرتقي بغناه

الأوركســـترالي إلى نوع من أنواع الابتداعية يجعل منه نشـــيداً ذا طابع إتباعي يعبر عن روح «التقنية» الحديثة.

4ً- روكبي **Rugby**: هو عمل ســيمفوني يذكرنا، دون قصـــد من المؤلف، بتحركات الهجوم والدفاع في لعبة الروكبي الشـهيرة، كما يذكرنا بالمباراة التي جرت على ملعب كولومب Colombes.

وهكذا يعبر هونيغر، بلغة موســـيقية مفهومة، عن هذه اللعبة وكيفية تذوقها عندما كان فتى يمارس جميع أنواع الرياضـــيات وبخاصـــة كرة القدم والروكبي: ولقد تردد بدايةً في إعطاء عمله تسمية ما. وتقترب روكبي بإيحائها من عمله باسيفيك 231، ولكنها تختلف عنه بالتحرر في بنائها، وبأداء الفرقة في انحيازه إلى الخفة. ويتعارض وجود الكورال الموحد لباســـيفيك مع وجود الفانتازيا الشكلية في الروكبي، ويقترب من حركتي الروندو والتنويع.

ينقسم هذا العمل إلى قسمين أساسيين: الأول يشمل نوعاً من أنواع الاســـتهلال المتصـــف بقدر كبير من التنوع الإيقاعي حيث يرسم في وسطه عنوان الموضوع الرئيسي، لكي يتأكد هذا العنوان بعد ذلك في القسم الأوسط، وذلك بوساطة آلات الكمان والفلوت والأوبوا ثم الأبواق. وثمة موضـــوع قصـــير يتصـــف بالحيوية والشعبية يختتم هذا القسم ويصلح هو أيضاً كقاعدة لتنوعات القسم الثاني.

ويقودنا القسم الثاني، بعد عرض موضوع جديد، إلى سلسلة غير منهجية من التنويعات على الموضوعين الأساسيين للقسم الأول، وقد اختلف عرضها وتزيينها ومرافقتها، تنويعات تحركها مصادر متعددة تعتمد الكونتربوان وتغرق في التعقيد حيث اســتقلال الأقســام المختلفة

والتعارض المتنوع النبرات لا يسيء في شيء إلى صفاء هذا العمل وديناميته، وحيث الإيحاء غير العادي لا يساهم بنوع من التعقيد في بناء يقوم على أسس مكينة من الصلابة والتوازن.

قدَّمت العمل «روكبي» للمرة الأولى في الأول من تشرين الأول 1928 الفرقة السيمفونية بباريس بقيادة إرنست أنسيرميه Ansermet.

5- رعوية الصيف **Pastorale de L'été**: هي عمل لأوركسترا الحجرة. ألفه هونيغر خلال صيف 1920. وهو يحمل في مقدمته كلمات للشاعر الفرنسي المحدث أرتور رامبو: «لقد قبَّلتُ فجرَ الصيف...».

يخلو هذا العمل على وجه التقريب من الهدف الوصفي المحض، ويعبر بالأحرى، وذلك بوساطة خمس آلات وترية وأربع آلات نفخ وترومبيت منفردة، عن «الاحساس الحديث بالطبيعة» بتأثير الحركة الابتداعية وتأثير موسيقا ديبوسي معاً.

غالباً ما تقدم الفرقة الموسيقية على عزف هذا العمل الذي تحبه الجماهير لما يتصف به من وضوح في التعبير، وبساطة في التركيب، وتوازن في توزيع الألحان، وذلك منذ أن قدمته للمرة الأولى في 17 شباط 1920 الفرقة الفيلهارمونية لمدينة سان ـــ لويس بأمريكا بقيادة فلاديمير غولشمان Golschmann.

يمكن وضع هذا العمل من الوجهتين التقنية والجمالية بعد عمل هونيغر «القول المأثور في ألعاب العالم» الذي قدمه قبل ثلاث سنوات. ومع ذلك فقد استطاع هذا الموسيقار بسحره الشخصي

الخـاص أن يمزج بشـــكل موفق بين التـآليف الهـارمونيـة والتعبيريـة لماضٍ غير بعيد، الأمر الذي يســوَّغ تماماً ما يحظى به هذا العمل من شعبيةٍ أكيدة.

6- ســيمفونيات هونيغر: لم يؤلف هونيغر ســيمفونيات إلا بعد بلوغه ســن النضــج الموســيقي. وكان عمره ثمانية وثلاثين عاماً حين لبى طلب فرقة بوســطن الســيمفونية لتأليف ســيمفونيته الأولى، وذلك في عام 1930.

بعد إحدى عشــرة ســنة فقط عاد إلى كتابة الســيمفونية. وألف أربعة أعمال هامة على مدى عشر سنوات. ولا يمكن القول إن هذه الفســحة الطويلة من الوقت تُعزى إلى الفشــل، بل بالعكس تماماً، إذ إن الســيمفونيـة الأولى تحوي، على قصــرهـا، ثلاث حركـات، وتقترب في أســلوبها الهارموني ورصــانتها الكبيرة من موســيقا الحجرة. ثم إننا لا نعثر في عناصرها على أثر تنافر.

أمـا الســيمفونيـة الثـانيـة للوتريـات والترومبيت، ويعود تـاريخ إبداعها إلى عام 1941 وقد كتبها هونيغر بطلب من فرقة الحجرة ببـال، فـإنها تختلف اختلافاً كلياً عن الأولى، مع أنها تتألف مثلها من ثلاث حركـات. وتُظهر هذه الســيمفونيـة مدى قدرة المؤلف على إظهار روح المزاح والســخرية في أعماله، حيث ينتهي التصــعيد العاشق بهدوء وضيء سبق أن أحسسناه في «أنشودة الفرح».

وتأتي السيمفونية الثالثة وتسمى «سيمفونية الطقوس الدينية»، وقد ألفها هونيغر من العام 1945 إلى العام 1946، وهي تمثل قمة من القمم التي توصــل إلى بلوغها. ومع أن جوها جو قداس ديني، فليس فيها أي ملمح من ملامح الغريغورية. إنها صــورة جدارية واســعة قوية تفضــح القلق الذي يشــعر به المؤلف تجاه المصــير

الإنســاني. فالبشــرية التي تحمل عبئاً هائلاً من الشــقاء والتعاســة يســحقها حقاً الغضــب الإلهي في «نشــيد القداس الإلهي». وإنها لشكوى مؤلمة تتصاعد من الهاوية الكثيفة الملبدة بالظلمات لنشيد «من الأعماق». ثم ما تلبث الجماهير البائســة أن تطالب بإلحاحٍ السماءَ بالرحمة، وذلك في نشيد ديني آخر. وأخيراً تستمع السماء إلى شكوى هؤلاء المتمردين فتمنحهم الراحة والسلام.

ومن مميزات هذا العمل أن القدرة العاطفية التأثيرية فيه هي من القوة بحيث تُمحى أمامها كل المسائل المتعلقة بالتقنية.

نصــل إلى الســيمفونية الرابعة، وقد كتبها في عام 1946، وتمكن تسميتها بـــ «متعة الرحيل». وهي تغنَّى دون أي تصوير بسيط، فرحة الذهاب إلى سويسرا للعثور على أصدقاء موسيقيين بغية التخلص من الأوضــاع الصــعبة التي تهيمن على الحياة والعصر. ويمكن القول إن هذه السيمفونية تتمتع بالشفافية ولا سيما فيما يتعلق بعزف الفرقة في رشاقته وطراوته ووضاءته.

وأخيراً فإن الســيمفونية الخامســة، وقد عمَّدها هونيغر باســم «Di tre re» «ثلاث حركات في ري »، تتألق بثلاث حركات تنتهي كل حركة منها بالنقر على الأوتار Pizzicato، وبضــربات طبل من مقام ري. ويبدو هونيغر هنا كأنه يتعذب من جديد لما يهدد العالم من دمار. وخلال الحركة البطيئة المبدئية، أي حركة السكيرتسو والنهاية، فإن التوتر يظل مستمراً إذ لا أمل يقبل ليهدئ أو يمحو الخوف المعبر عنه في هذا العمل كله. ويرن مقام الـــ ري الأخير بشكل يدعو إلى الحزن والكآبة.

4 ـ أندريه جوليفيـه
André Jolivet

مقدمــة

ورد في معجم لاروس الصـــغير عنـه مـا يلي: «أنـدريه جوليفيه: مؤلف موسـيقي فرنســي (1905 ـــــــ 1974). اشــتهر بأعماله المخصـصــة للبيانو (مانا Mana، 1935)، (خمس رقصــات تقليدية، 1939). وله كونشرتوات وسيمفونيات».

حياته وأعماله

بـدأ أنـدريـه جوليفيـه مهنتـه مـدرســـاً، على الرغم من وجود مواهـب مبكرة لـديـه في الموســـيقـا. ولم يـدرس في المعهـد العـالي للموسـيقا، لكنه عمل مع أسـتاذين اثنين ما لبث تأثيرهما في موهبته أن ظهر بحق. وهـذان الأســـتـاذان همـا بول لو فليم Le Flem وإدغار فاريز Varése. ولقربه من أسـتاذه لو فليم قطع علاقته مع «المدرسـة الفرنسـية العليا للتأليف الموسـيقي» بكل ما فيها من علم ومثابرة ودقة.

وباتصــاله بأسـتاذه فاريز ظهرت على العكس طبيعته الحميمة في دمج الألحان حتى لقد غدا كأنه ســاحر على صــلة بقوى غيبية تلهمـه الموســـيقـا. وأخـذ عن فـاريز ذوقـه في بنـاء فرقة، ينصـــب اعتمادها في معظمه على المادة الصـــوتية أكثر مما ينصـــب على تأثير الآلات الموسيقية.

يعود العمـل الأول الكبير لهـذا الموســيقي إلى عـام 1935 وعنوانه «مانا Mana». وفي العام 1936 أسـس جماعة «فرنسـا الفتاة» مع الموســيقيين أوليفييه ميســياين ودانيل لوســور وإيف بودريه.

في نهاية الحرب العالمية الثانية عين مديراً للموسيقا في مسرح الكوميدي فرانسيز (1945-1959)، وفي عام 1966 أصبح أستاذ التأليف في المعهد العالي للموســيقا بباريس، لكنه اســتقال في عام 1970واغتـالـه الموت فجـأة في عـام 1974 وهو يعمـل في تـأليف عمل غنائي كلفته به دار الأوبرا بباريس.

نـال أنـدريـه جوليفيـه عدة جوائز كبرى (جوائز مـدينـة بـاريس 1951، جائزة جمعية المؤلفين والملحنين الــ Sacem عام 1960، الجائزة القومية للموسـيقا عام 1972). وفي عام 1959 أسـس في إيكس ــ أن ــ بروفانس مركزاً فرنسياً للثقافة الموسيقية الإنسانية.

عـالج أنـدريـه جوليفيـه، في مؤلفـاتـه التي تتصـــف بـالأهميـة والإبداع، جميع الأنواع الموســيقيـة. على أنه قلل، في الســنوات الأخيرة، من تقديم أعمـالـه إلى الجمهور وذلك بســبب تمســكـه باســتقلاليته كموســيقي تجاه التيارات التي اتســم بعضــها بالطابع الرسمي.

في أعماله الأولى يشـعر المسـتمع بتأثير أسـتاذه فاريز. وهذه الأعمـال هي مـانـا، خمس رُقى لآلـة فلوت منفرد، نشـــوء الكون، خمس رقصات طقوسية ـــ وهي كلها صفحات فيها تنافر وعنف، يتصـف تركيبها الأوركسـترالي والهارموني بالوحشـية على لغةٍ لا مقامية Atonale معقدة.

على أن جوليفيه ما لبث أن حاول التقرب من الجمهور لأنه كان يريد أن ينقل اليه مفاهيمه الإنسانية، وعلى هذا لجأ إلى التبسيط، وذلك في أعماله التالية: ثلاث أغان مأسوية لجندي، ثلاث أغانٍ لمنشد جوال من القرون الوسطى، قصائد حميمة للكورال والفرقة، أنشودة لينوس Linos للفلوت والبيانو، كما قدم إلى المسرح أوبراه «دولوريس أو أعجوبة المرأة القبيحة» النص للكاتب الفرنسي هنري غيون Ghéon 1942، وباليه «المهرج وباندورا».

في صبيحة الحرب، أكد جوليفيه شخصيته المميزة وابتكاره في مسيرته، وذلك إزاء ظهور موجة موسيقية جديدة قائمة على النظام السريلي Seriel، وهكذا اقترح «رؤية للكون تقوم على الصراع الذي قدمه الأسلاف بين المادي والروحاني». كما أراد أن تكون موسيقاه مطبوعة بالطابع الديني شريطة أن تمس مباشرةً قلوب البشر دون مخططات نظرية مسبقة. وهذه هي الحقبة التي شاهدت ازدهار ما ألفه من كونشرتوات كبرى: كونشرتو لآلة البيانو، كونشرتو لآلة الفلوت، كونشرتو لآلة الهارب، كونشرتو لآلة الباصون، كونشرتو لآلة الباص، كونشرتو لآلة الترومبيت، كونشرتو لآلات القرع، كونشرتو لآلة التشيلو.

أما الأعمال الكبرى التي أبدعها خلال نضجه، فنذكر منها السيمفونيات، وأعمال الكورس، والأعمال الدينية المتنوعة.

أما في موسيقا الآلات المنفردة: سوناتا البيانو رقم 1و2، أنشودة إلى الكون لآلة الأورغن، متوالية رابسودية لآلة الكمان.

هذا وقد ألف جوليفيه كتاباً عن بيتهوفن طبع بباريس عام 1943.

ولا بد هنا من الإشـارة إلى تفاني زوجته السـيدة هيلدا جوليفيه وجهدها الكبير في مســـاعدته، وقد ألّفت كتاباً عن أســـتاذه فاريز، وسيرة ذاتية عنه عنوانها «مع أندريه جوليفيه» عام 1978.

تحليل بعض أعمالــه

دفعاً للإطالة، نكتفي فيما يلي بتحليل ما ألفه في مجال السـوناتا وبعض الأعمال الإبداعية الأخرى.

مع أن أندريه جوليفيه لم يكن عازف بيانو فإنه خص هذه الآلة بتآليف هامة تعزف وحدها أو تدرج في مضمار الكونشرتو.

تحوي أول مجموعـة من هـذه التـآليف: ثلاثـة أزمنـة للبيـانو، ابتكـار، لحن، رونـدو، وكلهـا ابتكرت عـام 1930، ثم مـانـا عـام 1935، أسطورة خلق الكون عام 1938، خمس رقصـات طقوسية عام 1939، دراسة عن مقامات قديمة عام 1944، سوناتتين للبيانو عام 1945، 1957.

فإذا ما استبعدنا من هذه المجموعة من الألحان «أسطورة خلق الكون» و«الرقصـات الطقوسية الخمس»، وقد سبق لهذين العملين أن عزفتهما الفرقة بصـــورتهما النهائيـة، فإنـه يبقى لدينا ما يمثل بشـــكل تعبيري كـامـل نزعـات جوليفيـه من الوجهتين الجمـاليـة والروحية، وأقصد عمليه «مانا» و «سوناتتي البيانو».

كتب جوليفيـه «مـانـا Mana» لـدى انتهائه من مرحلتي العمل والتكوين مع كل من أســتاذيه بول لو فليم وإدغار فاريز: مع الأول شدد على دراسة الهارموني والكونتربوان والفوغ، وكبار المعلمين القدامى من العهد الاتباعي ـــ الكلاسيكي ـــ، ومع الثاني فاريز، الذي تعرف إليه بوساطة لو فليم كما سبق أن ذكرنا ـــ تعلم التأليف الموسيقي والتوزيع الأوركسترالي.

تتـألف هذه المجموعـة من ســـت مقطوعـات يمكن القول عنها إنها وصفية وهي: «البوجوليه Beaujolais» ـ اسم منطقة بفرنسا ـــــــــــ، «الطــائر»، «أميرة بــالي»، «العنزة»، «البقرة»، «بيغاز Pegase» ـــــ بحسب المثولوجيا الإغريقية هو حصـان أسطوري مجنح يعتبر رمز الوحي الشعري ـــ. وقد استلهم المؤلف هذه الأسـماء من بعض الهدايا التي قدمها إليه أسـتاذه فاريز، وكان بعضها يزين مكتب جوليفيه في تلك الحقبة.

أما «مانا» فهي ترمز لدى بعض الشـــعوب البدائية إلى «هذه القوة الخفيـة التي تطيـل الأعمـار والتي تنبع من إشـــعـاع الأوثـان الأليفة». ولقد فسـر جوليفيه هدفه على الشـكل التالي: «إبداع عمل يتألف من معطيات باطنية، سـحرية، سـرية لآلة البيانو، ويعتمد في عزفه على الرنين الطبيعي».

وهنا نجد الفِكَر الرئيسـية المتعلقة بالإبداع لدى هذا الموسـيقي وقد تجذرت في أعمق أعماق القلب البشـــري، فثمة حاجة لديه إلى التعبير بـاللحن عمـا لا يُدرك، وإلى الكشـــف عن الواقع الحميم في بلوغه حالة يكون فيها على مستوى الدرجة العليا من الاضطراب.

ثم إن هذا الفن يصـور ضـرورة القلق التي يشـعر بها الإنسـان في مجاراته الكون، وفي إيجاد موضـــع له وســـط الأشـــياء، وفي خضـوعه لها أيضـاً: ألم يكن الإنسان البدائي يحتاج في صراعه من أجل البقاء إلى الغذاء والرقاد والحب؟

إن هذا التحليل ينطبق تماماً على المقطوعات الست التي تكوَّن «المانا».

نصـــل الآن إلى المقطوعات الأخرى التي أوردناها قبل قليل: «البوجوليه» ـــ نسبة إلى منطقة في فرنسا بهذا الاسم ـــ صورة

مهرج غريب الأطوار مصـــنوع من الورق المقوى وذي بشـــاعة مثيرة للضحك تنأى به عن الواقع.

ويثير «الطائر» أيضـاً بعض القلق إذ يوحي بالغنائية في البدء، ثم يخضـع إلى تحول يجعل منه رؤيا قيامية في كون مرنان يتجاوز حدوده، قبل أن يقبل هدوء يصنعه الجنُّ ليستقر.

وتوحي «أميرة بالي» بموكب غريب يبرز منه شـخص عجيب يكبر ويتضـخم بشـكل هائل على إيقاع ألحان ثقيلة قبل أن يتلاشـى في عدم بعيد عن الواقع ومغرق في السرية والخفاء.

وتنتسب «العنزة» بوجودها الخيالي الأسطوري إلى هذا العالم الغريب.

ويرســم المؤلف وجود «البقرة» بموجة من الألحان فيها مزيد من السلاسة والهدوء.

نصــل إلى «بيغاز Pégase» وهو حصــان أســطوري كما ذكرنا. يحاول هذا الحصـان، شـأنه شـأن إيكار Icare أو إيكاريوس ــ في محاولته الفاشلة الصعود في الأجواء ــ أن ينفصل يائساً عن العالم الأرضـي لكنه يعاود السقوط فيه ويتلاشى، وذلك بعد أن نجح في محاولته إلى حد ما، الأمر الذي يختصـر بشـكل كامل روح هذه المجموعة.

* * *

أمـا مقطوعتـا جوليفيـه من نوع السـونـاتـا، وقد تـأخر تأليفهما وتقديمهما، فهما تتصــفان بالمبادئ الجمالية وحتى الفلســفية ذاتها: ففي شــكل أكثر تجرداً حيث تشــير كثافة الكتابة إلى كل من المتانة التقنيـة والمهنيـة لـدى المؤلف، نقع على الرمزيـة ذاتهـا بطـابعيهـا

الإنســـاني والديني، كما نقع على الهم ذاته في العثور على المعنى الأصـلي للموسيقا حين تكوُّن التعبير السـحري والغنائي في النزعة الدينية لدى البشر.

تحوي السـوناتا الأولى أربع حركـات تتداخـل الحركتـان الأخيرتـان منهـا. وقد أهداها مؤلفها إلى الموســيقي الهنغاري بيلا بارتوك الذي يمثل في نظر جوليفيه مع كل من الموسيقيين شونبرغ وبيرغ وفيبرن من قوى التجديد الأساسية في عصرنا.

نجد في هذه السوناتا الأولى تأثيرات صـوتية، وإيقاعات تتسم بعدم التجانس والجدة، وقد دُمجت كلها في شكل السوناتا الإتباعي، وعكســت خطـاباً كتب على الطريقة اللامقامية Atonal الجديدة، وهذه الطريقـة متحررة من القواعد الهـارمونيـة التقليديـة مع جمل غنائية طويلة تعتمد على مسـتندات هارمونية صـافية، وهي طريقة كل من شـــونبرغ، وبيرغ، وبوليز وشـــتوكهـاوزن، وكزينـاكيس وسواهم.

تتسـم السـوناتا الثانية، وهي أقصـر من الأولى، بأنها على قدر كبير من الصـعوبة في طريقة تنفيذها. فالحركة الأولى من حركاتها الثلاث تســتدعي بخاصــة وجود جميع وســائل التقنية المتعلقة بآلة البيانو. كذلك الحركة النهائيـــــ وهي توكاتا Toccata بوزن $^{7}/_{8}$ تجعلنا نفكر بعض الشـيء بالتوكاتا الكبيرة النهائية في سوناتا سابقة لبروكوفييف ـــ هذه السوناتا التي كان لها تأثير محسوس أيضاً في الحركة الأخيرة من السوناتا الأولى لجوليفيه.

على أنـه لا بـد من الإشـــارة، فيمـا وراء هذه الظـاهرة التقنيـة والآلية، إلى ما يشـيع من هذين العملين (السـوناتا الأولى والسـوناتا الثانية) من قدرة سـحرية ومن تطلع إلى اللامعقول أو بالأحرى إلى

الكوني وذلك في جو مرنـان غـالبـاً ما يكون مشـــرباً بالإغرابية أو المجلوبيـة Exotisme، وهو مـا يطبع بطـابعـه عبقريـة أنـدريـه جوليفيه.

وعلى هذا الأســـاس فإن الحركـة المغرقة في البطء Molto Lento من السـوناتا الأولى، والحركة الواسـعة العريضـة Largo في الســوناتا الثانية ترقيان إلى درجة عالية ونادرة من الشـــاعرية والسرية وتتصفان بقوة إيحاء تستحق الإعجاب.

المصـــــادر

(1) معجم لاروس الفرنســي الصــغير، طبعة 2004.

(2) (المدخـل إلى الموســيقـا) تـأليف فئـة من الموسيقيين الفرنسيين، باريس.

(3) (الموســوعة الفرنســية العالمية للمؤلفين والأعمال لكل البلدان ولكل الأزمان)،تأليف لافون ـــ بومبياتي، دار نشر روبير لافون Laffont، باريس.

الأغـــاني

فـــــي

«ولعمري، إنه ديوان العرب، وجامع أشتات المحاسن التي سلفت لهم في كل فن من فنون الشعر والتاريخ والغناء وسائر الأحوال، ولا يعدل به كتاب في ذلك فيما نعلمه. وهو الغاية التي يسمو إليها الأديب ويقف عندها، وأنّى له بها».

بهذه العبارات وصف ابن خلدون في مقدمته المعروفة[1] كتاب «الأغاني» لأبي الفرج الأصفهاني.

ولم يقف ابن خلدون وحده في تقريظ «الأغاني» وبيان أهميته، فقد وقف معه كثير من العلماء والمؤرخين والكتاب، يمتدحون الكتاب ومؤلفه معاً.

أما المؤلف، فهو أبو الفرج علي بن الحسين بن محمد بن أحمد بن الهيثم بن عبد الرحمن بن مروان بن عبد الله بن مروان بن محمد بن مروان بن الحكم بن أبي العاص بن أمية بن عبد شمس بن عبد مناف. ويستدل من نسبه أنه قرشيٌ أموي، رغم ما ذكر عن كونه على مذهب الشيعة[2].

ولد بأصبهان أو أصفهان ــ ومنها لقبه الأصفهاني ــ في خلافة المعتضد بالله بن أبي العباس أحمد بن الموفق، سنة 284هـ (وهي سنة وفاة البحتري). ونشأ في بغداد واستوطن في دار على دجلة[3].

«كان من أعيان أدباء بغداد وأفراد مصنفيها. روى عن كثير من العلماء يطول تعدادهم، وكان عالماً بأيام الناس والأنساب

والسير»[4]. ولهذا وصفه ياقوت في معجمه، بأنه «العلامة النسّابة الإخباري الحُفَظَة الجامع بين سعة الرواية والحذق في الدراسة»، وقال: «لا أعلم لأحد أحسن من تصانيفه في فنها وحسن استيعاب ما يتصدى لجمعه. وكان مع ذلك شاعراً مجيداً»[5].

يقول التنوخي : «كان الأصفهاني يحفظ من الشعر والأغاني والأخبار والآثار والأحاديث المسندة والنسب ما لم أر قط من يحفظ مثله، ويحفظ دون ذلك من علوم أخر : منها اللغة والنحو والخرافات والمغازي والسير، ومن آلة المنادمة شيئاً كثيراً مثل علم الجوارح والبيطرة، ونتف من الطب والنجوم والأشربة. وله شعر يجمع إتقان العلماء وإحسان ظرفاء الشعراء»[6].

كان أبو الفرج كاتباً لركن الدولة البويهي حظياً عنده. وعرف عنه انقطاعه للوزير المهلبي الحسن بن محمد بن هارون، من ولد المهلب بن أبي صفرة ـــ قبل وزارته لمعز الدولة بن بويه الديلمي وبعدها ـــ وله فيه مدائح وبعض الهجاء الذي كان الوزير يحتمله لأن أبا الفرج كان من ندمائه الخصيصين به، ولم يفرق بينهما إلا الموت.

بعد سنوات من إصابته بالفالج توفي أبو الفرج سنة 356هـ[7].

وأما الكتاب، فهو موسوعة أدبية غنائية جامعة في عشرين جزءاً كبيراً[8]. ويعد بحق من أمهات كتب العرب، وأصلاً من أصول الأدب. أورد فيه أبو الفرج كثيراً من أخبار العرب وأشعارهم وأنسابهم وأيامهم ودولهم وأحوال بيئاتهم. وترجم لكثير من الشعراء من جاهليين ومخضرمين وإسلاميين ومحدثين. وكذلك للعديد من المغنين في العصرين الأموي والعباسي. وجمع الأغاني العربية قديمها وحديثها. وجعل مبناه على الغناء في مائة الصوت

التي اختارها المغنون للرشـيد، فاسـتوعب فيه ذلك أتم اسـتيعاب وأوفاه.

بدأ بذكر الأصـوات الثلاثة المختارة من جميع الغناء، وانتقل إلى ذكر مئة الصـوت المختارة، ونسـب كل ما ذكره منها إلى قائل شـعره وصـانع لحنه وطريقته، وما صـادف فيه من اشـتراك بين المغنين. مع شـرح كل ذلك وتلخيصـه وتفسـير المُشـكل من غريبه، وبيان عروض الشعر وضـربه، مما يفيد في معرفة تجزئته وقسـمة ألحانه.

وكان الرشـيد قد أمر إبراهيم الموصـلي وإسـماعيل بن جامع وفُلَيْح بن العوراء، بـأن يختـاروا لـه مئـة صـوت من الغنـاء كلَّـه، ففعلوا. وحين رفعت هذه الأصوات إلى الواثق بالله، أمر إسحاق بن إبراهيم الموصـلي بأن يختار له منها ما يراه أفضـلها، ويُبْدِل ما لم يكن على هذه الصفة، بما هو أولى بالاختيار، ففعل ذلك، واتبعه بما اختاره لغير هؤلاء من متقدمي المغنين وأهل العلم بهذه الصـناعة من الأغاني، وبالأصـوات التي تجمع النغم العشـر المشـتملة على سائر نغم الأغاني والملاهي، وبالأرمال الثلاثة المختارة، وما أشبه ذلك من الأصوات التي تتقدم غيرها في الشهرة، كَمدن مَعْبَد، وهي سبعة أصوات، والسبعةِ التي جعلت بإزائها من صنعة ابن سُرَيج، وخَيَّر بينهما فيها، وكأصـوات معبد المعروفة بألقابها، وزَيَانِب يونس الكاتب. وأتبع ذلك بأغاني الخلفاء وأولادهم، ثم بسـائر الغناء الذي لـه خبر وفـائدة تُرجى. ووقّع على أول كل شـعر فيـه غنـاء صـوتاً، ليكون دلالة على ما فيه من صـنعة. وربما أورد في خلال هذه الأصـوات وأخبارها أشـعاراً قيلت في تلك المعاني، وغُنِّي بها، وليسـت من الأصـوات المختارة وقد يطول الحديث في معنى ما، فيؤخر ذكره إلى مواضع أخرى يحسن وروده فيها.

تحدث الأصـــفهاني عما بعثه على تأليف كتابه «الأغاني»، فذكر أن رئيســـاً من رؤســـائه كلفه بجمعه، لأنه عرف أن الكتاب المنسوب إلى إسحاق بن إبراهيم الموصلي قليل الفائدة، وأنه شاكٌ في نســـبته إليه، لأن أكثر أصـــحاب إســـحاق ينكرونه، وأعظم المنكرين ابنه حماد بن إسحاق.

ويدلل الأصـــفهاني على ذلك بقوله: «أخبرني محمد بن خلف وَكيع قال: سمعت حماداً يقول، ما ألف أبي هذا الكتاب قط ولا رآه، والدليل على ذلك أن أكثر أشعاره المنسوبة التي جُمِعَت فيه، إلى ما ذكر معها من الأخبار، ما غَنَّى فيه أحد قط، وإن أكثر نســـبه إلى المغنين خطأً؛ والذي ألفه أبي من دواوين الغناء يدل على بطلان هذا الكتاب، وإنما وضـــعه ورّاق كان لأبي بعد وفاته، ســـوى الرُّخْصَة التي هي أول الكتاب؛ فإن أبي ألفها، لأن أخبارها كلها من روايتنا».

ويضيف الأصفهاني قوله: «أخبرني أحمد بن جعفر جَحْظَة أنه يعرف الوراق الذي وضـــعه، وكان يسـمى بسـندٍ الوراق، وحانوته في الشرقية في خان الزَّبْل، وكان يورَّق لإسحاق بن إبراهيم، فاتفق هو وشريك له على وضعه. وليست الأغاني التي فيه أيضاً مذكورة الطرائق، ولا هي بمقنعة من جملة ما في أيدي الناس من الأغاني، ولا فيها من الفوائد ما يبلغ الإرادة؛ فتكلفت ذلك له على مشـــقة احتملتها منه، وكراهة أن يُؤثر عني في هذا المعنى ما يبقى على الأيام مخلداً، وإليّ على تطاولها منســـوباً، وإن كان مشـــوباً بفوائد جمّة، ومعان من الآداب شريفة».

ونترك للأصـــفهاني أن يحدثنا عن منهجه في تأليف الكتاب؛ فهو يقـــول:

«لعل من يتصـــفحه ينكر تركنا تصـــنيفه أبواباً على طرائق الغنـاء، أو على طبقـات المغنين في أزمـانهم ومراتبهم، أو على مـا غُنِّي به من شـعر شـاعر. والمانع من ذلك والباعث على ما نحوناه عِلَل:

ـــــ منها : أنّا لما جعلنا ابتداءه الثلاثة الأصوات المختارة، كان شعراؤها من المتأخرين، وأولهم أبو قطيفة، وليس من الشعراء المعدودين ولا الفحول، ثم عمر بن أبي ربيعة، ثم نُصَـيْب، فلما جرى أول الكتاب هذا المجرى، ولم يمكن ترتيب الشـعراء فيه، ألحق آخره بأوله، وجعل على حسـب ما حضـر ذكره. وكذلك سـائر المئة الصـوت المختارة؛ فإنها جارية على غير ترتيب الشـعراء والمغنين. وليس المغزى في الكتاب ترتيب الطبقات، وإنما المغزى فيه ما ضُـمَّنَه من ذكر الأغاني بأخبارها، وليس هذا مما يضرُّ فيها.

ـــــ ومنها : أن ذلك لو لم يكن كما ذكرنا لم يخلُ فيها ـــــ إذا أتينا بغناء رجل وأخباره، وما صنف إسحاق وغيره ـــــ من أن نأتي بكل ما أتى به المصـنفون والرواة منها على كثرة حشـوه وقلة فائدته، وفي هذا نقض ما شرطناه من إلغاء الحشو، أو أن نأتي ببعض ذلك، فينسب الكتاب إلى قصور عن مدى غيره. وكذلك تجري أخبار الشعراء. ليكون القارئ له أنشط لقراءته، وأشهى لتصفحُّ فنونه، لا سيما والذي ضمّناه إياه أحسن جنسه، وصفو ما أُلفَّ في بابه، ولُباب ما جُمع في معناه.

وكلُّ ما ذكرنا فيه من نسب الأغاني إلى أجناسها، فعلى مذهب إسحاق بن إبراهيم الموصلي، وإن كانت رواية النسبة من غيره؛ إذ كـان مـذهبـه هو المـأخوذ بـه اليوم، دون مـذهـب من خـالفـه، مثـل

إبراهيم بن المهدي ومُخارق وعَلُّوية وعمرو بن بانة ومحمد بن الحارث بن بُسْخُنَّر ومن وافقهم، فإنّهم يسمون الثقيل الأول وخفيفه الثقيل الثاني وخفيفه، وقد تُرك ما قالوه الآن، وأخذ الناس بقول إسحاق»[9].

وقد يذكر الأصفهاني أصواتاً ليست في هذه المئة، إذا جاءت مناسبة ذكرها.

ولم يستوعب في «الأغاني» جميع ما غُنِّي به، إذ أفرد لذلك كتاباً مجرداً من الأخبار، ومحتوياً على الغناء المتقدَّم والمتأخَّر كلَّه. واعتمد في هذا على ما وجد لشاعره أو مغنيه، أو السبب الذي من أجله قيل الشعر أو صُنع اللحن، خبراً يُستفاد ويَحْسُن بذكره ذكر الصوت معه، على أبعد ما أمكنه من الحشو[10].

والأصفهاني في حديثه عن الأصوات الثلاثة المختارة، يذكر عدة روايات:

الأولى : ينقلها عن أبي أحمد يحيى بن علي بن يحيى المنجم عن أبيه، عن إسحاق بن إبراهيم الموصلي، الذي يذكر أنّ أباه أخبره أن الرشيد أمر المغنين ـ وهم يومئذ متوافرون ـ أن يختاروا له ثلاثة أصوات من جميع الغناء، فأجمعوا على ثلاثة أصوات، وهي:

1 ـ لحن مَعْبَد في شعر أبي قطيفة، وهو من خفيف الثقيل الأول:

القصرُ فالنَّخلُ فالجمَّاءُ بينهما أشهى إلى القلبِ من أبوابِ جَيْرونِ

إلى البَلاطِ فما جازَتْ قرائنُه دورٌ نَزَحْنَ عن الفحشاءِ والهونِ

قد يكتمُ الناسُ أسراراً فأعلمُهاولا ينــالـون حتى المــوتِ مَكْنــوني

عروضـــه من أول البســيط، والغنـاء لمعبد، ولـه فيـه لحنان: أحدهما خفيف ثقيل أول بالوسـطى في مجراها، من رواية إسـحاق وهو اللحن المختـار، والآخر ثقيلٌ أول بـالوســطى على مـذهـب إسحاق عن رواية عَمْرو بن بانة.

2 ـ لحن ابن سُرَيْج في شعر عمر بن أبي ربيعة، من الثقيل الثاني، فيه أربعة ألحان:

تَشَــكَّى الكُمَيْتُ الجَرْيَ لما جَهَدْتُــهُ وبَــيَّن لـو يَسْــطيعُ أن يَتَكلَّمـا

لــذلك أُدْلــى دونَ خَيْــلي مــكانَــهُ وأوصـي بـه ألا يُهــانَ ويُكْرَمــا

فقلت لـــه : إنْ ألــقَ للعــينِ قُــرَّة فهـــانَ علـيّ أن تكلَّ وتَســْأَما

عـدمتُ إذاً وَفْري وفارقتُ مُهجتي لئن لم أَفِل قرناً إنِ اللهُ سَــلَّما

عروضه من الطويل، والشعر لعمر بن أبي ربيعة المخزومي، والغناء لابن سُرَيْج، ثاني ثقيل مطلق في مجرى الوسطى.

3 ـ لحن ابن مُحْرزِ في شعر نُصَيْب، من الثقيل الثاني أيضاً :

أهــاجَ هواكَ المــنزلُ المُتَقَــادِمُ نَعَمْ، وبه مِمَّن شَجَاكَ مَعَالِمُ

مضاربُ أوتادٍ وأَشْــعَثُ دائرٍ مُقيمٌ وسُــفْعٌ في المحلَّ جَوَاثِمُ

عروضه من الطويل، الشعر لنُصَيب، الغناء في اللحن المختار لابن مُحْرز، ثاني ثقيل بإطلاق الوتر في مجرى البَنْصَـــر، وله فيه أيضاً هَزج بالسبابة في مجرى البِنْصَر.

والرواية الثانية نقلها الأصفهاني عن أحمد بن جعفر بن جحظة بســنده، الذي زعم أن الرشــيد أمر المغنين باختيار مئة الصــوت فـاختـاروهـا، ثم أمرهم أن يختـاروا منهـا ثلاثـة ففعلوا. وذكر مثل ما ذكره يحيى بن عليّ. ووافقه في صـوت من الأصـوات الثلاثة، وهو لحن ابن محرز في شعر نُصَيْب:

أهاجَ هــواكَ المـنزلُ المُتَقَادم نعم ، وبه مِمَّنْ شجاكَ مَعَالِمْ

وذكر جَحْظَة أَنَّه هزج، وأنَّه هو الصوت المختار.

غير أن جحظة لا يذكر في الأصوات الثلاثة المختارة لحنَ ابن سُـرَيْج في شــعر عمر بن أبي ربيعة، ولا لحنَ مَعْبَد في شــعر أبي قطيفة، بل يذكر بدلاً منهما :

1 ـ لحنَ ابن مُحرز في شعر المجنون، وهو من الثقيل الثاني :

إذا ما طواكِ الدَّهْرُ يا أمَّ مالكٍ فَشَأْنُ المنايا القاضياتِ وشانِيا

2 ـــــ لحن إبراهيم الموصلي في شعر العَرْجي، وهو من خفيف الثقيل الثاني :

إلى جيـــداءَ قد بعثوا رســولاً ليُحْزِنَها، فلا صُحِبَ الرسولُ

كأنَّ العــامَ ليسَ بعـــامِ حَــجٍّ تَغَـيَّرَتِ المواســمُ والشـــكولُ

الشعر للعرجي، والغناء لإبراهيم الموصلي، ولحنه المختار ما خُوريٌ بالوسطى، وهو من خفيف الثقيل الثاني على مذهب إسحاق.

وفيه لابن سُــرَيْج ثاني ثقيل بالسّــبابة في مجرى البِنْصَــر. وذكر عمرو بن بانة أَنّ الماخوريَّ لابن سُرَيْج.

وحكى جحظة عن أصــحابه أَنّه ليس في الغناء كلَّه نغمةٌ إلا وهي في الأصوات الثلاثة التي ذكرها.

ويروي الأصــفهاني عن الحســن بن عليّ الآدمي بسـنده عن إبراهيم بن المهدي، أن الرشــيد أمر المغنين أن يختاروا له أحســن صوت غُنِّي به، فاختاروا لحن ابن محرز في شعر نُصَيْب :

أهاجَ هواكَ المنزلُ المتقادمُ نعم، وبه مِمَّنْ شجاكَ معالِمُ

قال : وفيه دَوْرٌ كثيرُ أي صَنْعَةٌ كثيرة.

يعدُّ الأصفهاني رواية يحيى بن علي أَصحَّ الروايات، وأسباب ذلك :

1 ــ تبايُن الأصوات التي ذكرها يحيى بن علي والأصوات الأُخَر، في جَوْدَة الصــنعة وإتقانها وإحكام مباديها ومقاطعها وما فيها من العمل . وأن الأخرى ليست مثلها ولا قريبة منها.

2 ــــــ إن جحظة حكى عَمَّن روى عنه أنّ فيها صـوتاً لإبراهيم الموصــلي، وهو أحد من كان اختار هذه الأصــوات للرشـيد. وكان معه في اختيارها إسـماعيل بن جامع وفُلَيحْ بن العوراء، وليس أحد منهما دونـه، إن لم يَفُقْهُ. فكيف يســاعدان إبراهيم على اختيار لحنٍ من صَــنْعته في ثلاثة أصــوات اختيرت من ســائر الأغاني وفُضِّـلَت عليها؟ ألم يكونا لو فعلا ذلك قد حكما لإبراهيم على نفســيهما بالتقدم والحِذْق والرياســة؟ وليس هو كذلك عندهما!.

ظلت الأصـــوات الواردة في كتـاب الأغـاني» غير معروفة، على كثرة مـا بحث العلماء عنها، إلى أن نشـــرت «المقتبس» بحثاً في اصـــطلاح الأصـــوات وأنواع الألحـان الواردة في كتـاب «الأغـاني»، بعنوان «مصـــطلحـات آلات الطرب وأغـاني العرب»[11]. وفيـه ينقـل الكـاتـب مـا ورد في فصـــل «العود ومصـطلحاته» من كتاب مخطوط اسـمه «نيل السـعود في ترجمة الوزير داود» كتب سنة 1232هـ . يقول صاحب المخطوط[12]:

إنّـه كثيراً مـا كـان يطـالع ألفاظاً في مصـــطلح الغناء في كتاب «الأغاني»، ما كان يتوصـل إلى فهمها، حتى ظفر برسـالة للحافظ عبد القادر بن غيبي المراغي، المشـهور بعلم الألحان، فتوصـل بها إلى فتح ما استعصى على فهمه من مغلق الكلام الخاص بهذا العلم، وانتهى إلى أن هذه الألفاظ تتعلق كلها بالعود العربي، إذ إنّ معرفة تركيبه، يسهّل فهم ما أشكل من مصطلح الغناء.

ويصـــف صـــاحب المخطوط العود العربي بـأنّ طولـه مثل عرضـه مرة ونصف المرة، وغوره كنصف عرضه، وعنقه كربع طوله في الراحة وثخن الورقة من خشـب خفيف. ووجهه أصـلب، وتُمَدُّ عليـه أربعة أوتار أغلظها البمّ، بحيث يكون غلظه مثل المثلث الذي يليه مرة وثلثاً، والمثلث إلى المثنى كذلك، والمثنى إلى الزير كذلك. وقد ضبطوها بطاقات الحرير فقالوا :

يجـب أن يكون البمّ أربعـاً وســتين طـاقـة، والمثلـث ثمـانيـاً وأربعين، والمثنى سـتاً وثلاثين، والزير سـبعاً وعشـرين. وتجعل رؤوســها من جهة العنق في ملاوٍ، والأخرى كمشـــط فتتســـاوى أطوالها. ثم يقسم الوتر أربعة أقسام طولاً، ويشدُّ على ثلاثة أرباعه مما يلي العنق، وهذا دستان الخنصر. ثم ينقسم الآخر تسعة ويشدُّ على تسـعة مما يلي العنق، وهذا دسـتان السـبابة. ثم يقسـم ما تحت دستان السبابة إلى المشط أقساماً متساوية ويشدُّ على التسع مما يلي

المشط، ويسمى دستان البِنْصَر، فيقع فوق دستان الخنصر مما يلي دستان السبابة. ثم يقسم الوتر من دستان الخنصر مما يلي المشط ثمانية أقســـام، ويضـــعّف إليها جزء مثل أحدها مما بقي من الوتر ويشدّ، فهو دستان الوسطى، ويكون وقوعه بين السبابة والبنصر.

هذه الاصطلاحات هي المصححة للنِسب. فإذا جُذِبَ وترٌ منها إلى غاية معلومة ســـمي الزير، فيجذب المثنى على نســـبة تليه في الانحطاط، وهذا مع الجس بالخنصر والضرب حتى يقع التساوي.

يتكلم صـــاحب المخطوط بعدئذ على مناســـبة أنواع الوتر للعناصر والطباع، ثم ينتقل للحديث عن قوانين الغناء التي يراها لا تخرج عن ثمانية، وهي أصـــول التراكيب، وإنما تكرر بحســـب استيفاء الأدوار. لكنه لايذكر سوى سبعة منها وهي:

ـــ ثقيل أول : وهو مركب من تسع نقرات، هي ثلاث متواليات وواحدة كالسكون فخمس مطوية الأول.

ـــــ ثقيل ثان : وهو مركّب من إحدى عشرة نقرة. وهي ثلاث متواليات فواحدة ساكنة فثقيلة فأربع مطوية الأول.

ـ خفيف الثقيل الثاني ويسمى الماخوريّ : وهو مركب من ست نقرات، ثلاث متواليات فسكون ثم ثلاث .

ـــ رمل ويسمى ثقيل الرمل : وهو مركب من سبع نقرات، ثقيلة أولى فمتواليتان فسكون وهكذا إلى آخره .

ـــ خفيف الرمل : وهو مركب من ثلاث نقرات متوالية متحركة .

ـــــ خفيف الخفيف : وهو مركب من نقرتين بينهما سكون قدر واحدة .

ـــــ هزج : وهو مركب من نقرة كالسكون ثم سكون قدر نقرة ثم بين كل اثنتين سكون.

وبعـد أن تكلم على أنواع أخرى من الأغـاني، ذكر أنَّ اللحن يســـمى مطلقاً إذا لم يكن مقيداً بلفظـة تدل على وصـــفـه كـالثقيل والخفيف وخفيف الخفيف. وأنَّ موقع الإصـــبع الذي يبتدأ به يذكر بعد اللحن ليهتدى إلى قراره. فيقال مثلاً : ثاني ثقيل مطلق أو ثاني ثقيل بالوســطى أو بالخنصــر في مجرى البنصــر، أو خفيف رمل بـالبنصـــر، أو خفيف ثقيـل أول بـالبنصـــر إلى غير ذلـك، وهو المعروف عند أصحاب هذا الفن بمواقع الأصابع من الدساتين.

وأخيراً فـإن على البـاحثين والمهتمين بـالتراث الموســـيقي والغنائي، بعد انكشـاف أسـرار المصـطلحات في كتاب «الأغاني»، أن يعودوا إليـه من جديد، ويولوه المزيد من الأهميـة والعناية، فهو من الكتب النادرة التي دوّنت في التاريخ والسـير والأنسـاب وفنون الأدب، كمـا في فنون الغنـاء والألحان. وقد عرف الأقدمون أهميته، وقدّروه حق قدره منذ ظهوره .

ذكر أبو الفرج الأصـــفهـاني لأبي محمد المهلبي أنـه جمع هذا الكتـاب في خمســـين عـامـاً. وأنـه كتبـه مرة واحدة في عمره، وهو النسخة التي أهداها لسيف الدولة الحمداني.

وحين بلغ الصـــاحبَ بن عباد أنَّ سـيف الدولة منحه ألف دينار على كتابه قال: لقد قَصَّر سيف الدولة، وإنه ليستحق أضعافها. فلقد اشـــتملت خزانتي على مئة ألف وســـبعة عشـــر ألف مجلد، ما فيها سميري غيره، فقد فاز بالسبق في جمعه وحسن وضعه وتأليفه.

وقد أكد ابن خلكان هذا الأمر، وذكر أنَّ الصـــاحب كان يســـتصـــحب في أســـفاره حمل ثلاثين جملاً من كتب الأدب، فلما وصل إليه هذا الكتاب، لم يعد يستصحب غيره، لاستغنائه به عنها.

وكان هذا الكتاب لا يفارق عضـد الدولة أيضـاً في سـفره ولا حضـره، كما روى أبو القاسم عبد العزيز بن يوسف كاتب عضد الدولة.

وروى صـاحب نفح الطيب : أنَّ الحكم المسـتنصـر أحد خلفاء بني أمية بـالأندلس، بعث إلى أبي الفرج في كتـابـه ألف دينـار من الذهب العين.

وهذا أبو تغلب بن نـاصـــر الـدولـة يـأمر كـاتبـه ابن عرس الموصـلي أن يبتاع له «الأغاني، فابتاعه بعشـرة آلاف درهم، ولما وقف أبو تغلب على عظمة وجلالة ما حوى الكتاب قال : لقد ظُلِم ورّاقُه المسكين، وإنَّه ليساوي عندي عشرة آلاف دينار، ولو فُقِد لما قدرت عليه الملوك إلا بالرغائب.

الحـواشـــي

1 ـــــــ المقدمة هي الجزء الأول من كتاب «العبر وديـوان المبتـدأ والخبر في أيـام العرب والعجم والبربر ومن عاصـرهم، من ذوي السلطان الأكبر» للعلامة عبد الرحمن بن خلدون. (دار إحياء التراث العربي) بيروت.

2 ـــــ التنوخي وابن الجوزي في «المنتظم»، وابن شـــــاكر في «عيون التواريخ»، وابن الأثير في «الكامل».

3ـــ يذكر المؤرخون أنَّها في مكان متوسط بين درب ســـليمان ودرب دجلة، ملاصـــقة لدار أبي الفتح البريدي.

4 ـ ابن خلكان في «الوفيات».

5 ـ ذكر للأصفهاني أكثر من ثلاثين كتاباً في الأدب والشـــعر والنوادر والأنســـــاب والأخبـار والغنـاء والمغنين والقيان والخصـــيان والغلمان والخمارين والخمارات وغيرها.

6 ـــ ورد مثل هذا المديح في «يتيمة الدهر» لأبي منصـور الثعالبي، وفي «الفهرسـت» لابن النديم. لكن بعض العلماء كانوا يقدحون في صحة روايته، ويصـــفونه بصـــفات ســـلبية. منها ما ذكره ابن الجوزي في كتـابـه «المنتظم في تـاريخ الملوك والأمم» من أن روايته لا يوثق بها، وأنه يصرَّح في كتبه بما يوجب عليه الفسـق، وأنه يهوى شـرب الخمر. ومنها ما نقله ابن شاكر الكتبي في كتابه «عيون التواريخ» عن الشـــيخ شـــمس الـدين الذهبي الذي قال :

«رأيت شـــيخنا تقي الدين بن تيمية يضـــعّفه ويتهمـه في نقلـه ويســـتهول مـا يـأتي بـه، وما علمت فيه جرحاً إلا قول ابن أبي الفوارس : خلط قبل ما يموت».

ومن ذلك أيضـاً أن الرئيس أبو الحسـن هلال بن الحسـ ـن الصـابي ذكر في كتابه: «أخبار الوزير المهلّبي» أنه كان أكولاً نهماً وسـخاً، لم يغسـل له ثوباً ولم ينزع درَّاعة إلا بعد إبلائها، وكان الناس يحـذرون لسـانـه ويتقون هجاءه ويصـبرون في مجالسـته ومعاشـرته ومؤاكلته ومشـاربته على كل صـعب من أمره. وقد توافق هذا الكلام مع ما حكاه القاضـي أبو المحسـن بن علي التنوخي في كتابه «نِشـوار المحاضرة»، مضيفاً إليه حديثاً عن عادات رافقته في طعامه وشرابه.

7 ـــ وهي السنة التي توفي فيها أبو علي القالي وسـيف الـدولـة الحمداني ومعز الدولة البويهي وكـافور الإخشـيـدي. وقيـل : توفي في سـنة 357هـ، أو في سـنة 360هـ كما ورد في «الفهرست» لابن النديم.

8 ـــ ظهر كتاب «الأغاني» أولاً في طبعتين كانتا تفتقران إلى منـاهج التحقيق العلمي من ترقيم وضبط وشرح ونظام وترتيب، عن المطبعة الأميرية (بولاق) سنة 1285هـ ـــ 1868م، وعن مطبعة «التقدُّم» سنة 1323هـ ـ 1905م.

وقد اضطلع القسم الأدبي بدار الكتب المصرية منذ عام 1343هـ ـــ 1925م بإخراج هذا الكتاب، فظهر الجزء الأول عـام 1927، ثم تتـالى صـدور أجزائه حتى جزئه السـادس عشـر، حين انتقلت أعمـال القسـم المـذكور إلى إدارة إحيـاء التراث

بوزارة الثقـافـة والإرشـــاد القومي، التي انتقـل عملها إلى المؤسسة المصرية للتأليف والترجمة والطبـاعـة والنشـــر، فســـارعت عام 1963 إلى طباعة الأجزاء الســتة عشـر الصـادرة سـابقاً عن دار الكتـب. ووضـــعـت في خطتها إخراج الكتـاب بكامل أجزائه، ما كان منها مطبوعاً أو غير مطبوع، محققاً أو غير محقق.

9 ـ مقدمة «الأغاني» : 3ـ5.

10 ـ ظهرت عدة كتب تحمل اسم «الأغاني» منها :

«أغاني إسحاق التي غنّى بها» ـ «الأغاني الكبير» وقد اختلف في نســـبته إلى إســـحاق الموصـلي ـــــ «الأغاني» لحسـن بن موسـى النصـــيبي، رتبـه على حروف المعجم، وقـد ألفه للمتوكل، كما يقول ابن النديم في «الفهرست».

وقد ألف الأصـفهاني نفســه مختصـراً للأغاني سماه «مجرَّد الأغاني». كما اختصره آخرون :

ـــ الوزير أبو القاسم الحسين بن علي المعروف بابن المغربي (ت 418هـ).

ـــ الأمير عز الدين محمد بن عبد الله بن أحمد الحرّاني المسبّحي الكاتب (ت 420هـ).

ـــ الكاتب الحلبي أبو القاسم عبد الله المعروف بابن باقيا (ت485 هـ).

ـ القاضي جمال الدين محمد بن سالم المعروف بابن واصل الحموي (ت 697هـ).

ـــ الإمام اللغوي جمال الدين محمد بن المكرم الأنصاري صاحب «لسان العرب» (ت 711هـــ)،

وقـد رتبه على حروف الهجاء، وســـماه «مختار الأغاني في الأخبار والتهاني».

ـــــ الرشيدي أبو الحسين أحمد بن الرشيد بن الزبير.

ـــــــ محمد الخضـري المفتش بوزارة المعارف المصرية، في ثمانية أجزاء.

11 ـ «المقتبس» : مجلده : 208.

12 ـ ذكر وصف المخطوط في «المقتبس» : مجلد2 : 385 . وما نقل عنه ورد في الصـــفحة 221 منه وما بعدها.

ـر المـــالح

معظم ون موجات
الغناء المع الشبان من
يدرس المو ويظنون أنه
انقرض و

وصـ ميه ومغنيه
وتوزعه ال ين والمغنين

وبعض الباحثين في شـؤون الموسـيقا والغناء. وقلّ من شـبان هذا العصر من يسأل هؤلاء عنه، لأنه لا يعنيهم في شيء.

والموال قالب غنائي له أصـــوله وقواعده، وهو زجل يقترب من القصيدة حيناً ويبتعد أحياناً ليكون فناً غنائياً شعبياً خالصاً.

وكلمة (موال) متحولة عن (مواليَّ) أي سادتي وأولياء نعمتي. والموالي جمع مولى وهو السـيّد أو العبد، لكن المخاطبة بكلمة (مولاي) لا تكون إلا للسـيد، وكذلك كلمة (مولاتي) لا تكون إلا للسـيدة، وهذا شـائع في لغة المسـرحيات التاريخية ولغة الشـعر. فالشـاعر أحمد شـوقي في معارضـته قصـيدة «ياليل الصـب متى غده» للحصري القيرواني في قصيدته «مضناك جفاه مرقده» التي يغنيها محمد عبد الوهاب يخاطب الحبيب فيقول:

مولايَ وروحي في يده قد ضيَّعها سلمتْ يدُهُ

فقد جعل الحبيب في مرتبة السيد. ولا يخفى أن مخاطبة الأنثى بصيغة المذكر أمر مألوف في الشعر العربي وهو في الموّال ألزم.

ومن الموالي الـذين شـــاركوا بـالحكم، وحـاولوا الانفراد بـه البرامكة زمن الخلفاء العباسيين الأوائل. وبخاصـة الخليفة الرشيد. فقد اصـطنعهم ثم نكبهم وقتل وزيره جعفر البرمكي وغيره واعتقل الآخرين وصادر ممتلكاتهم. فندبتهم إحدى جواريهم بقولها:

يا دارُ أين ملوكُ الأرض أين الفُرسْ؟
أين الذين حَمَوها بالقنا والترسْ؟
قالت : تراهمْ رممْ تحتَ الأراضي الدُّرسْ
خفوتْ بعد الفصاحة ألسنتهم خُرسْ

ثم تبكي وتلطم نفســـها وتصـــرخ (يـاموالِيّ). ولا يخفى أن البرامكة من الفرس وأن جاريتهم فارســـية. وصـــار لهذا البكاء والندب شكل غنائي فيما بعد دعي (مواليّا).

ويرى بعض البـاحثين أن غنـاء (المواليّـا) ســـابق لنكبـة البرامكة(4). وقد عرف في أواخر العصـــر الأموي، فكـان عمال البنـاء والفلاحون يغنون وهم يعملون لإثـارة الهمّـة وينهون مقـاطع الغناء بقولهم (يا موالِيَّ) أي ياســادتي. وكان العمال والفلاحون من الأرقاء.

وقد ســاد هذا النوع من الغناء في عصــور الانحدار، ومعظمه سخيف الألفاظ والمعاني. من ذلك قول أحد الشعراء الزجالين:

يا عـارفَ الله لا تغفـلْ عن الوهّـابْ
فإنه ربُّك المعطي حَضَر أو غـــابْ

والقـلب يقلب سريعاً يشبه الدولابْ
إياك والبرد يدخل من شقوق الباب

فهذا من الزجل السخيف الذي يدعو إلى الضحك.

غير أن صـــفي الدين الحِلّي(5) أتقن صـــنعة (المواليّا) زجلاً وشعراً. فمن زجله قوله يمدح كريماً:

من قالْ جودةْ كفوفَكْ والحَيا(6)مِثلِينْ

(1) نكبة البرامكة حدثت في العام (197هـ ، 803م)

(2) صـفي الدين الحلي: شـاعر عراقي ولد في الحلة في العام 1277 وتوفي ببغداد في العـام 1349. كـان أول من نظم البـديعيـات. لـه ديوان (درر النحور) وفيـه (92) قصيدة، كل منها في (92) بيتاً. وكل قصيدة تبدأ أبياتها بحروف الهجاء مسلسلة حتى نهاية القصيدة في ترتيب هجائي.

(3) الحيا : المطر

أخطا القياسْ وفي قولُه جَمعْ ضدينْ

ما جِدِتِ إلا وثغرَكْ مبتســـمْ يا زينْ
وذاكْ ما جــادْ إلا وهوَ باكي العِينْ

ومن شعره في (المواليّا) قوله يمدح فارساً كريماً :

يا طاعنَ الخيلِ والأبطالُ قد غارتْ
ومُخصبَ الرَّبْع والأمواهُ قد غارتْ

هواطلُ السحبِ من كفيكَ قد غارتْ
والشهبُ مذ شاهدتْ أضواكَ قد غارت

وصنعة الجناس في قوافي الأشطار الشعرية الأربعة واضحة، ولفظ (غارت) في القوافي الأربع من الجناس التام الذي يختلف معناه في كل مرة. ويمكن جلاؤه بســـهولة لمن يعرف هذه اللعبة اللغوية. والمعاني الأربعة للفظ (غارت) هي التالية:

في الشطر الأول: الأبطال قد غارت أي هاجمت من الإغارة أي الهجوم.

في الشطر الثاني: الأمواه قد غارت أي ذهبت في الأرض.

في الشطر الثالث: هواطل السحب قد غارت من الغيرة لأنك أكرم منها.

في الشطر الرابع: الشهب قد غارت أي ذهب ضوؤها.

وقد شاعت صنعة الجناس في المواويل فيما بعد حتى عصرنا الحاضر. سواء أكان جناساً تاماً أم جناساً ناقصاً.

والوزن الشـعري للموال هو وزن البحر البسـيط. وضـابط هذا البحر منظوماً:

إن البسـيط لديه يُبسَطُ الأمَلُ مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلُ

ويـدخـل على هـاتين التفعيلتين بعض الزحـافـات أي التعـديلات التي يعرفها علماء العروض وبعض الشـعراء. فالتفعيلة (مستفعلن) يجوز أن تصـــير (مُتَفْعلن) و (مثْفَعِلن) والتفعيلة (فاعلن) يجوز أن تصير (فَعِلن) و (فَعْلن).

مواطن الموّال

نشــأ الموال بالصـيغة التي يعرف بها اليوم في الأدب الشـعبي في القرن التاسـع عشـر، وتغنى به المغنون. ومنشـؤه الأول العراق ثم انتقل إلى بلاد الشام والكويت والبحرين ومصر.

وفي مصـــر كان المغنون يقدمون لوصـــلتهم الغنائية بالليالي والموّال، ثم يغنون الموشـــح والـدور مع المرددين الـذين يلقبون بالمذهبجية، لترديدهم المذهب بعد الغصـن، أو الآهات التي تسـمى (الهنك) متبادلة بين المغني وبينهم.

وكـان المغنون يرتجلون لحن الموال، وينتقلون من مقـام إلى مقـام، ثم يعودون إلى المقـام الـذي بـدؤوا بـه. وكـان يتـابعهم في ارتجالهم القانون والناي والعود مع فواصل من تقاسيم.

وتقـديم الليـالي على الموال تقليـد متبع. والليـالي والموال معـاً يهدفان إلى تطرية صـوت المغني شـيئاً فشـيئاً، وسـلطنة النغم عنده، وعند مصـــاحبيه من عازفين ومرددين وســامعين. فإذا أبدع المغني

في بعض أدائه وقفلاته، تعالت أصـــوات الإعجاب والتطييب دلالة على حصول نشوة الطرب.

ومن أشــهر من غنى الليالي والموال في القرن التاســع عشــر عبده الحاملي والشـيخ يوسـف المينلاوي والشـيخ الصـفتي وعبد الحي حلمي. وفي القرن العشـــرين صـــالح عبد الحي ومحمد عبد الوهـاب وفريـد الأطرش. كمـا اشـــتهر بغنـاء الموال فتحيـة أحمـد ونـادرة.

وأشـــتهر الموال في ســـوريـة بتـأثير التفـاعـل الاجتمـاعي والمجاورة للعراق. واشتهر مبدعوه في المناطق الشمالية والوسطى في محافظات حلب وإدلب وحماة وحمص.

أما في لبنان فالموال منتشـر في كل ضـيعة من ضـياعه، فهو أحد الأشـكال الغنائية التي تعبر عن الحس الشـعبي. و(القوالة) في لبنان يرتجلون ألواناً من الزجل في احتفالات شـعبية موسـمية, منها ما يســمى (القرّادة) التي تشــبه الموال في قوافي أشــطاره لا في وزنه. ومنهم من ينظم الموال المغنىّ.

الليل والعين

يبدأ المغني وصـــلته بـالليـالي بعد أن يمهد له عازف القانون عادة ببعض التقاســيم على مقام متفق عليه. ويبدأ عادة من القرار ثم يرتفع بـالتدريج حتى يصـــل إلى الجواب أو مـا قبلـه. وهو يردد كلمة (يا ليل) ويتبعها أحياناً بكلمة (يا عين).

والكلمتـان موســـيقيتـان لما فيهما من حرفي المد الألف والياء. والتفنن في أداء الليـل والعين ميســـور للمغني المتمكن. وهو في بعض الأحيان يضيف الياء إلى الكلمتين فتصبحان ياليلي يا عيني.

وهنـالـك كثير من البـاحثين العرب والأجـانـب ممن لهم اطلاع على اللغـات القديمـة، يرجعون التغني بالليل والعين إلى تلك اللغات كـالعبريـة والســـريـانيـة والآشـــوريـة والبـابلية والآرامية والقبطية والحبشية والنبطية والفارسية وغيرها. وما فعلوه من موازنات بين المتشـــابهات يثبت أن ألفاظ اللغات تتشـــابه ومعانيها مختلفة. وأن التغني بهذه الألفاظ المتشـابهة له دلالة واحدة هو موسيقية الحروف في كلمتي (ياليل يا عين).

والأمر لا يحتاج إلى هذه الدراسـات الاسـتئناسـية لكي نثبت أو ننفي، فالليل في اللغة العربية مما يناجيه الشعراء، عادة يشكون من طوله المتخيّل إذا كانوا في همٍّ ثقيل، ويحسّـون بقصـره إذا كانوا في سعادة مع من يحبون. لكن الشكوى أكثر.

قال امرؤ القيس في طول الليل وقد ركبته الهموم:

وليلٍ كموجِ البحرِ أرخى سدولَهُ
عـلـيَّ بأنـواعِ الهمـــومِ ليبتلي

فقلت لـــه لمّـــا تمطى بصُلبِـــهِ
وأردفَ أعجـازاً ونـاءَ بكلكلِ:

ألا أيها الليلُ الطويلُ ألا انجلِ
بصبحٍ وما الإصباحُ منكَ بأمثلِ

وقال ابن زيدون في الشــعور بقصــر الليل مع ولادة بصــيغة المذكر:

يا أخـا البـدرِ سناءً وسنىً رَحِـمَ اللـهُ زمانـاً أطلعَـكْ
إن يَطُلْ بعدَك ليـلي فَلَكَمْ بتُّ أشكو قِصَرَ الليلِ مَعَكْ

أما الغناء بالليل والعين فقد عرف في مصــر زمن الحاكم بأمر الله، وازدهر الغنـاء بـه بعدئذ زمن حملـة نـابوليون بونـابرت على مصر، واستمر الغناء به في القرن التاسع عشر حتى وصل إلينا.

وتروى عن الليل والعين أسـطورة شـعبية مصـرية، جسـدتها فرقـة الفنون الشـــعبيـة منذ أربعين عاماً في لوحة راقصـــة. تقول الأسطورة:

«صــياد ســمك اســمه (ليل)، كان يعشــق النيل، ويصــيد منه الســـمك كل ليلة. فرأى النيل أن يكافئه على إخلاصـــه له. فأهداه حورية ماء، نصـفها أنثى ونصـفها سـمكة، اسـمها (عين)، فعشـقها. وانصـرف عن ابنة عمه (خضرة) التي كانت تحبه، وترجو الزواج منـه. وعلم أبوهـا بأمر الحورية، فهاجر بالأســرة إلى دمياط ومعه (ليل). وبعد حين عادت الأسرة إلى القاهرة في موسم عيد، ليتزوج (ليل) من (خضـــرة) في جوّ حـافل بالأفراح. وكان موكب العرس يسير على شاطئ النيل. فسمع (ليل) صوت الحورية (عين) تناديه، فترك عروســه (خضــرة)، وألقى نفســه في النيل ليقابل حوريته، واختفى. وأخذ أهل (خضـــرة) والمحتفلون يبحثون عنه هنا وهناك وينادون: ياليل.. ياليل.. ياعين.. ياعين».

وهكذا ولد الغناء بالليل والعين كما تقول الأســـطورة. وهناك أساطير أخرى.

وما نراه أن الغناء بالليل والعين ما هو إلا شكوى يبثها المهموم لليل ويبكي، فيخاطب ليله وعينه الباكية، ثم يغني موالـه الذي يتضمن سبب شكواه.

وما يؤيد هذا الرأي أن في الغناء الشـــعبي ما يشـــير إلى الليل والعين والمواليا. كما في أغنية فيروز:

ها لا لا لا ليّا ها لا لا لا ليّا عيـني يـــا موليّـــا

فالشـــطر الأول مأخوذ من الســـريانية (هاليل) التي تعني (أنشدوا). ومخاطبة العين استدرار لدموعها على فقد السّادة. والله أعَلم!

الموال المرتجل والموال الملحن

ارتجال الليالي والموال هو الشائع لدى من غنى الموال في القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين. فلما آل أمر الموال إلى المغني الشاب محمد عبد الوهاب ضبط تلحينه ونوّطه بالعلامات الموسيقية وغناه ملتزماً بما وضع له من لحن.

وقد لحن أربعة عشر موالاً هي التالية وفق الترتيب الزمني:

1ـ سيدي القمر : كلمات أحمد شوقي، في العام 1925

2ـــــ اللي انكتب ع الجبين: كلمات إبراهيم عبد الله، في العام 1927

3 ـ النبي حبيبك: كلمات أحمد شوقي، في العام 1927

4 ـ يا قلبي ما حدّ قاسى: مجهول الكاتب، في العام 1927

5 ـ اللي راح: كلمات حسن أنور، في العام 1928

6 ـ لك يا زمان العجب: مجهول الكاتب، في العام 1928

7 ـــــ أشكي لمين الهوى: كلمات حسين النحاس، في العام 1931

8 ـ أمانة ياليل: كلمات سعيد عبده، في العام 1931

9 ـــ كل اللي حب انتصف: كلمات إبراهيم عبد الله، في العام 1931

10ـ بيني وبين القمر: مجهول الكاتب، في العام 1932

11ـــــ شجاني نوحك يا بلبل: كلمات أحمد شوقي، في العام 1932

12ـــــ مسكين وحالي عدم: كلمات إبراهيم عبد الله، في العام 1932

13ـــ سبع سواقي بتنعي: كلمات أحمد رامي، في العام 1933 في فيلم الوردة البيضاء

14ـــ في البحر لم فتّكم: مجهول الكاتب، في العام 1935 في فيلم دموع الحب

أنواع الموال

تختلف أنواع الموال باختلاف الشـكل والمضـمون. فالشـكل يحدده عدد الأشـطار واختلاف القوافي واسـتخدام الجناس التام أو

الجنـاس النـاقص. ثم تـأتي لغة الموال التي تحدد بيئته. فإما أن تكون مدنية أو ريفية أو بدوية. والمضمون يحدده المعنى العام الذي يتعدد بتعدد الأغراض الزجلية، كما في أغراض الشـعر العربي من غزل ومـدح وهجـاء ورثـاء وغير ذلـك. وقـد اصـــطلح الموالون على اختصـــار الأغراض في ثلاثـة ألوان هي: الأحمر والأخضـــر والأبيض.

فالموال الأحمر عند بعضـــهم هو الموال الذي يعبّر عن الحب العنيف وجراح القلوب، وقد يكون معبراً عن الثورة والتضحية عند بعضهم الآخر.

والموال الأخضـــر يعبر عن الحـب الهـادئ والمرح والحيـاة الجميلـة بين المتوافقين. وقـد يحمـل في بعض الأحيـان العتـاب والحنين.

والموال الأبيض يعبر عن جمـال الطبيعـة وألوانهـا، ويتغنى بالقمر والليل والكواكب.

أشكال الموال وتسمياته

أولاً ــ الموال المربع: وهو المؤلف من أربعة أشطار في قافية واحدة. ومثاله قول بيرم التونسي باللهجة المصرية:

1 ــ ليه أمشي حافي ونا منبت مراكبكم (أي صانع أحذيتكم)

2 ــ ليه فرشي عريان ونا منجّد مراتبكم (أي منجد فرشكم)

3 ــ ليه بيتي خربان ونا نجّار دواليبكم (أي نجّار خزائنكم)

4 ـ هوّ كده قسمتي؟ الله يحاسبكم

ويسمى الموال المربع عند أصحاب الصنعة الموال البغدادي.

وقد يأتي الشـــطر الثالث من الموال المربع مختلف القافية وهو الأكثر شـــيوعاً، ومثاله الموال البلدي الذي تؤديه فاطمة ســـرحان في مشـــهد «رقصـــة الحجالة» بعد التغني بالليالي المختصرة. ثم تغني على مقالم الصبا هذا الموال:

1 ـ ولا عمري دُقت السهرْ ولا مرّه ليلي طالْ

2 ـ ولا لمُت عاشق ولا تجسِدْ خليّ البالْ

3 ـ عدّى عليّ الهوى وصحّاني خلاّني (القافية مختلفة)

4 ـ أعشق ليالي القمر وصاحب الموالْ

يلي ذلك موسيقا موقّعة بالآلات الشعبية المصرية مدخلاً لتغني أغنية «رقصـة الحجّالة». وهي تلفظ حرف القاف والأغنية باللهجة البدوية.

ويعد هذا الموال مدخلاً إلى أغنية الحجالة، وغايته ترســـيخ النغم والسلطنة كما يقولون.

وقد يكون الموال المربع المختلف القافية في الشـــطر الثالث ضـمن الأغنية الزجلية على سـبيل التنويع وإدخال فاصـل طربي، يعود بعده المغني لاســـتئناف الأغنية. ومثاله أغنية وديع الصـــافي «يـاأمّ الضـــفـاير». وهي مؤلفة من مذهب وثلاثة مقاطع. والموال يفصـل بين المقطع الثاني والثالث. والأغنية من مقام الصـبا، تقول كلماتها:

المذهب:

يا أم الضفـاير حلــوه والجبـين العـــالي
مضوي جمالك مضوي مشـــعشع بالليالي

المقطع الأول:

عيونك واللون الأسمرْ وقلـوب الْـ تتحسّـر
يا خصر بمنتور مزنَّرْ شو بيخطر ع بالي

المقطع الثاني:

لوحي بالغـرة الفضــةْ بزهــور المبيضّــهْ
قلبي يا ما يا ما قضّى بحبـك الغــالي

المـــوال :

1ـ يا وردة اللي ألف شوكة بسورها

2 ـ إلا طيور الوعر ما بتزورها

3 ـ بوابتا اللي كلها شمس ودفـا (القافية مختلفة)

4 ـ يا ريتني يا ريتني ناطورها

المقطع الثالث الختامي:

ميلي ببراجك ميلي وخلّيك مقابيلي
لمّا بإيدك تومي لي بجيـكِ لحـالي

ويرافق هـذه الأغنيـة (الكورس) يردد المـذهـب بين المقـاطع. ويدبك على إيقاعها الدابكون.

ثانياً ـــــ الموال المخمّس: ويتألف من خمسـة أشـطار، تكون أربعة منها بقافية واحدة، ويختلف الشطر الرابع عنها بقافية مختلفة.

من ذلك ما لحنه وغناه محمد عبد الوهاب في العام 1931 من كلمات سعيد عبده. وهو موال (أمانة ياليل).

يقدم محمد عبد الوهاب بالليالي على مقام حجاز كاركرد بعد تقاسيم على القانون ثم يغني:

1 ـ أمانه يا ليل تقول للفجر يستنّى

2 ـ خليني بالوصل أفرح ليلة واتهنىّ

3 ـ دا العمر كله انكتب لي الليلة في الجنّه

4 ـ كم طلت ياليل على دمعي وأشجاني (القافية مختلفة)

5 ـ الليلة نال الفؤاد في الحب ما تمنّى

وينهي محمد عبد الوهاب الموال ببعض الليالي على سبيل القفل.

ويسمى الموال المخمّس أيضاً الموّال الأعرج.

وقد تكون قوافي الموال ذوات الأشطار الأربعة متجانسة جناساً تاماً كما في الموال الذي كتبه أحمد شوقي لمحمد عبد الوهاب في العام 1925، فلحنه وغناه على مقام حجاز كار. وكلماته:

1 ـــ سيدي، القمر في سماه والبان في عوده(7) (عوده بمعنى قوامه)

(4) شرح الأشطار باختصار:
سيدي الحبيب يشبه القمر في رفعته وضيائه، وغصن البان في تثنيه ولينه.

2 ــ تحت الليـــالي عليل قول للخيـال عـودُه (عـودُه بمعنى زُرْه كمـا يزار المريض)

3 ـــــ شاف المقّدر وشاف في الحب موعوده (موعوده بمعنى قدره الذي تحقق)

4 ـ إيمتى تعود لي واقول للكاس والندمان: (القافية مختلفة)

5 ـــــــ عاد الحبيب يا حبايب للطرب عودوا (عودوا بمعنى ارجعوا)

وينهي محمد عبد الوهاب الموال بالليالي المختصـــرة إيذاناً بالنهاية

ثالثاً ـــــ الموال السداسي : وهو يتألف من ستة أشطار، خمسة منها بقافية واحدة، وينفرد الشـــطر الخامس بقافية مختلفة. ومثاله قول أحد الزجالين المصريين:

1 ـ أنا من عشقي في الزرع جبت عود مرير ونشيته

2 ـ وجبت له ميّه في كف إيدي وسقيته

3 ـ وجبت غربال وفضلت أغربل فيه ونقيته

4 ـ وصبرت عليه حُول لما انطرح جيته

5 ـ وجبت أدوقه لقيته مرّ لم يندق (القافية مختلفة)

6 ـ تعبت عليه ليه؟ ما هو أصل المرّ من بيته

وأنا من حبه عليل فلا أقل من أن يزورني خياله. وقد حكم عليّ القدر بفراق من أحب.

وليس لي إلا أن أتمنى عودة الحبيب إليّ. فأدعو أحبائي إلى سهرة جميلة حافلة بالطرب.

ويسمى الموال السداسي بالمرصّع بلغة أهل الصنعة، والغناء به قليل.

رابعاً ـــــ الموال السباعي، ويتألف من سبعة أشطار. الثلاثة الأولى منها بقافية واحدة، والثلاثة التالية بقافية واحدة. أما الشـــطر الأخير فقافيته مثل قافية الأشطار الثلاثة الأولى.

وهذه الأشطار السبعة يسمى كل منها بالفصحى قفلاً أو غصناً وبلغة الموالين الســوريين خانة. وتســمى الأشــطار الثلاثة الأولى المطلع، والأشطار الثلاثة التالية العرجة، والشطر السابع الغلاق.

والموال السباعي هو الشائع في المناطق الشمالية والوسطى في ســورية. ومن أشــهر ناظميه ســعيد الحايك من حلب، وعزّو الســـاكـت من حمـاة، وموريس الأخرس من حمص، وغيرهم كثيرون. ومثاله ما أبدعه د. إحسـان هندي. فقد نظم عشـرة موالات في الغزل نختار منها هذا الموال:

1 ـــ ساهر مع النجم أرعى طلتك وشروقْ (شروق أي إشراق طلتك)

2 ـ بلكي عسى الله تعطف يَمْنا وتروقْ (يَمْنا أي نحونا)

3 ـ وِانْ رقت ما يهمني رعد السما وبروقْ

4 ـ يامؤنساً للبدر والبدر مَيْعادِلكْ (ميعادلك أي لا يعادلك)

5 ـــــــــ لازم تجيني وتوفي اليوم ميعادِ لكْ (ميعادِ لك أي موعودك)

6 ـــ الهجر واللوم واللوعات ميعادِ لكْ (ميعاد لك أي ليس من عادتك)

7 ـ واصل بحق النبي حتى الزمان يروقْ

ويلاحظ في الموال لزوم، ما لا يلزم في قوافي المطلع والغلاق بحروف ثلاثة هي (روق). كما يلاحظ الجناس التام في قوافي العرجه (مَيْعاد لك).

ومن الموال السباعي ما غنت به فيروز من ألحان الأخوين رحباني. وهو موال (يا مركب الريح). ولحنه من مقام بياتي. والغناء مرسل بلا إيقاع وموقع في الوسط على سبيل التنويع، ثم يعود مرسلاً. ولا يقدم لهذا الموال بالليالي المألوفة. وتأدية الموال تغلب عليها اللهجة البدوية في نطق حرف القاف.

تقول الكلمات:

1 ـ يا مركب الريح خلي البحر وانزل عَ برْ (ع بر تعني على برّ)

2 ـ من طول فرقاه دمعي فوق خدي عَبرْ (عبر تعني سال)

3 ـــــ حبّيت والدهر علمني بحبّه عِبرْ (عِبر جمع عِبرة أي الحكمة)

4 ـ شرّع شراع السفر ع الهجر دربه نوى (نوى من النيّة)

5 ـــ عهد الهوى يا خَلْق ما عاد منه نوى (نوى جمع نواة تعني البقية)

6 ـ نحنا قضينا العمر صدّ وحنين ونوى (نوى تعني البعد)

7 ـ ولما التقينا لقينا العمر ولىّ وعبرْ (عبر تعني مضى)

ويلاحظ التزام الجناس التام في القوافي في المطلع والعرجة والغلاق.

أشكال أخرى من المواويل

عدا ما ذكرنا عن الأشكال الأربعة للموال فقد يتألف الموال من شطرين أو ثلاثة أو ثمانية. وقد تصل عدد أشطاره إلى تسعة عشر أو أكثر. وهناك الموال القصصي الذي يسرد أحداثاً لقصة شعبية فيها أحداث وبطولات أو حب وغزل. وقد يصل عدد أشطار هذا النوع من الموال إلى أربعمئة شطر ومن أشهر هذه المواويل القصصية موال (حسن ونعيمة) و (ياسين وبهية) و (شفيقة ومتولي) و (أدهم شرقاوي) الشائعة في مصر.

خاتمـــة

يظل الموال أحد مكوّنات الأدب الشعبي. ودراسته تلقي ضوءاً كاشفاً على العادات والتقاليد والأحداث واللهجات في البيئات المختلفة. وهو صنعة فنية تتطلب الإبداع والقدرة البيانية. ومن الموال ما يغنى، ومنه ما يلقى ويؤدى بلا غناء، والموال المدني أقرب إلى الأفهام من الموال الريفي والبدوي في بيئة محدودة.

غير أن الموال بصيغته الغنائية غدا قليلاً جداً في القرن الحادي والعشرين. ومعظم المغنين إذا غنوه يرددون المواويل القديمة.

المراجـــع

- مئة موال في الغزل: د. إحســـان هندي، دار المدني للطباعة والنشر ـ لبنان، بيروت، الطبعة الأولى 1999.

- عالم الموســـيقا : د. زين نصـــار، الهيئة المصـــرية العامة للكتاب، مصر، القاهرة، طبعة 1998.

- السبعة الكبار في الموسيقا العربية المعاصرة: فكتور سحاب، دار العلم للملايين، لبنان، بيروت، الطبعة الأولى 1987.

- ميزان الذهب في صـــناعة شـــعر العرب : أحمد الهاشـــمي، المكتبة التجارية الكبرى، مصـــر، القاهرة، الطبعة الثالثة عشـــرة 1961.

- مجلة الهلال : عدد نوفمبر تشرين الثاني 1974، مقال لأحمد عبد المجيد عن (يا ليل يا عين).

- الليل والعين في التراث الموسيقي والشعري: محمود عجان، منشـــورات وزارة الثقافة الســـورية، ســـورية، دمشـــق، طبعة العام 2001.

لإ

مانويـل دي **Manu**

«ليـالٍ في حـدائق إســبـانيـا Nuits dans les jardins d'Espagne»

(Noches en los jardines de Espana)

كُتب ما بين سنة 1911 و 1915. العنوان الإضافي :

Impressions synphoniques pour piano et orchestre

انطباعات سيمفونية للبيانو والأوركسترا

طبعة Max Esching, Paris 1922

أسماء الحركات : 1- En el Generalife 2- Danza lejana 3- En los jardines de la Sierra de Cordoba

I ـ مقدمـــة

تلفت نظرنـا بدايـةً كلمـة «انطبـاعات ســيمفونية» وليس مثلاً كونشيرتو للبيانو والأوركسترا. ويمكننا أن نستبدل كلمة «إسبانيا» بكلمة «الأندلس» التي تضم جغرافياً غرناطة (الحركة الأولى: جنّة العرّيف [كلمـة أطلقت حينها على المهندس المعمار] Generalife ـــــ هي قصر صيفي صغير يقع قرب قصر الحمراء الغرناطي، ويصـلـه الزائر من هناك مشـياً على الأقدام وقرطبة (الحركة الثالثة

ـــ حدائق سلسلة جبال قرطبة). أما الحركة الثانية فعنوانها «رقصة آتية من بعيد» وبذلك هي غير معيّنة جغرافياً.

عن العناصر التي لها علاقة مباشرة بتحديد «الشكل»

1 ـــ تقنية الشكل ـــ الشكل الموسيقي بصورة خاصة ـــ عبارة عن تراكم من القواعد تشكلت عبر العصور، وهي بذلك قواعد لها بقاء طويل نسبياً (مثلاً شكل A-B-A). ولا شك في أن شكل عمل ما يحمل من ناحية ثانية خصـــائص أخرى محددة تتعلق بشخصية المؤلف الموسيقي الذي يعيش في حقبة زمنية بذاتها وضـــمن بيئة ثقافية بعينها. بهذا المعنى يجمع «شـــكل» العمل الذي نحن بصـــدد تحليله بين نماذج معروفة هي في الحركة الأولى والثانية والثالثة على التوالي شـــكل A-B-A وشـــكل السوناتا وشكل الروندو، وبين إضافات مبتكرة إلى هذه النماذج. وسنأتي على ذكر الإضافات أو الابتكارات التي أبدعها مانويل دي فايّا في سياق تحليل العمل لاحقاً.

2 ـــــــــ تدعو العلاقات المقامية ما بين الحركات الثلاث للتأمل والتوقّف عندها لمعرفة كيف يقيم دي فايّا مثل هذه العلاقات الجديدة، بعدما اتجه المؤلفون إلى نبذ التقاليد الباروكية والكلاســـيكية والرومانتيكية المبكّرة التي تقول بتجانس مقامَيْ الحركتين الأولى والأخيرة إلا (مثلاً) عند كتابة الحركة الأخيرة بماجور الحركة الأولى (إذا كانت الأولى مكتوبة في المينور)، وبوجوب تقاربهما كليهما مع مقام الحركات الواقعة فيما بينها. وفيما يلي تبيان للبنيان المقامي للحركات:

آـــ الحركة الأولى: مينور (طبيعي) على درجة الدو #، وتنتهي الحركة بـ دو # ماجور* .

ب ـــــ الحركة الثانية : كرد (Phrygian) على درجة الـــ لا (الدليل: سـي)*. وتنتقل الحركة الثانية مباشـرة attacca إلى الحركة الثالثة.

ج ـــ الحركة الثالثة : مينور (طبيعي) على درجة الـ ري. وفي نهاية الحركة يتلاشـى العمل مسـتقراً على درجة الـــــ ري [مازورة 214] ومسـتعرضـاً عليها مقام الكرد ثم مقام ري ماجور صاف.

د ـــــ أحجار الزاوية في الاستقرار الهارموني للحركات هي دو #، لا، ري.

3ـــ من خصائص الموسيقا التي بين أيدينا اعتماد سرعات مختلفة ضـمن الحركة الواحدة، أي تجنيد السـرعة كعنصـر درامي، ونحن إذ نـأخذ هذا على أنه من مميّزات مدرسـة مانويل دي فايّا نكتشـف في الوقت ذاته علاقة تلك التغيّرات في السـرعة (قيَم المترونوم) غالباً بتقسـيم الحركة إلى مقاطع درامية هي بيت قصيدنا لتحليل «الشكل» الموسيقي ولتحديد نماذج له.

* نلاحظ المزاوجة المتكررة ما بين المينور والماجور.

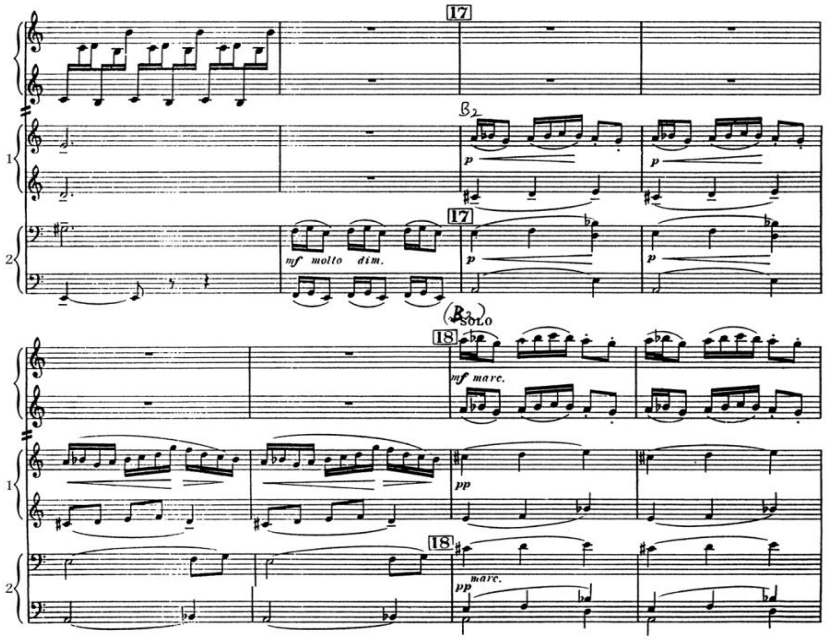
* نلاحظ المزاوجـة مـا بين المينور الطبيعي ومقـام الكرد اللـذين إذا مـا انطلقـا من نغمـة واحدة يختلفان فقط في البعد ما بين الدرجتين الأولى والثانية (نصف بعد في الكرد وبعد كامل في المينور). وإذا ما وعَيْنا أهمية مقام الكرد في الموسـيقا الأندلسـية (أيضـاً مقام الدوريان dorian) تكهّنا سبب استبعاد المينور الميلودي والمينور الهارموني. والأخير يمتلك مسـاحة البعد ونصـف البعد لسـبب هارموني (الدرجة المسـيطرة dominant) وليس لســبب لحني كمـا في مقـام الحجـاز [الحركـة الثـالثـة: مـازورة 141 لمن يريـد الرجوع إلى النص. وأرقـام الميزورات هذه متعلقـة بـدور البيانو، إلا إذا ما ذُكر خلاف ذلك].

4 ــ تربط بين الحركات المختلفة عدة عوامل مشتركة، تجمعها في العمق توجهات لحنية ومقامية وهارمونية وإيقاعية تفصح عن هوية مبدعها ــ وهذا ينطبق على عملنا كما على غيره. ولكن لنتتبّع هذه القرابة بين الحركات الثلاث عن طريق العوامل المحددة التالية:

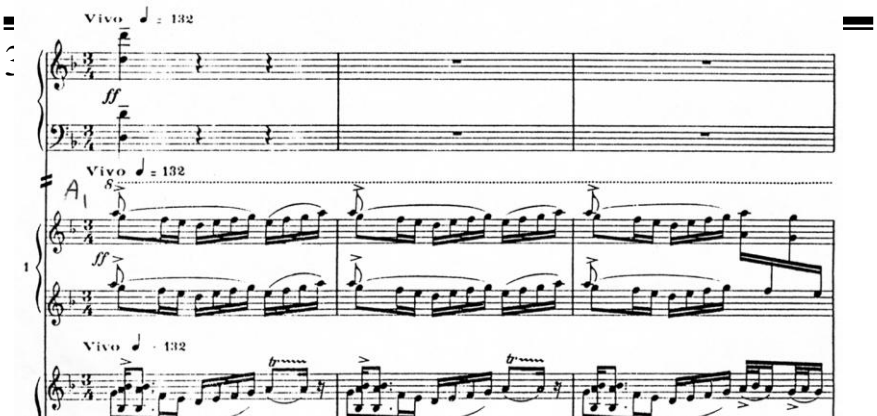
آ ــ الموتيف الإيقاعي يُستعمل في الحركة الأولى (الأوركسترا وحدها: مازورة 139)، ويأتي على شكل أيضاً (مصاحبة الأوركسترا للبيانو: مازورة 41) بينما نراه مجدداً الحركة الثالثة بصيغة (ميزورة 68ـــــ75 في البيانو، مازورة 75ـ79 في الأوركسترا).

ب ــ مصغّر اللحن الثاني في الحركة الثانية يتشابه كثيراً مع اللحن الأول في الحركة الثالثة.

مثال رقم (1)

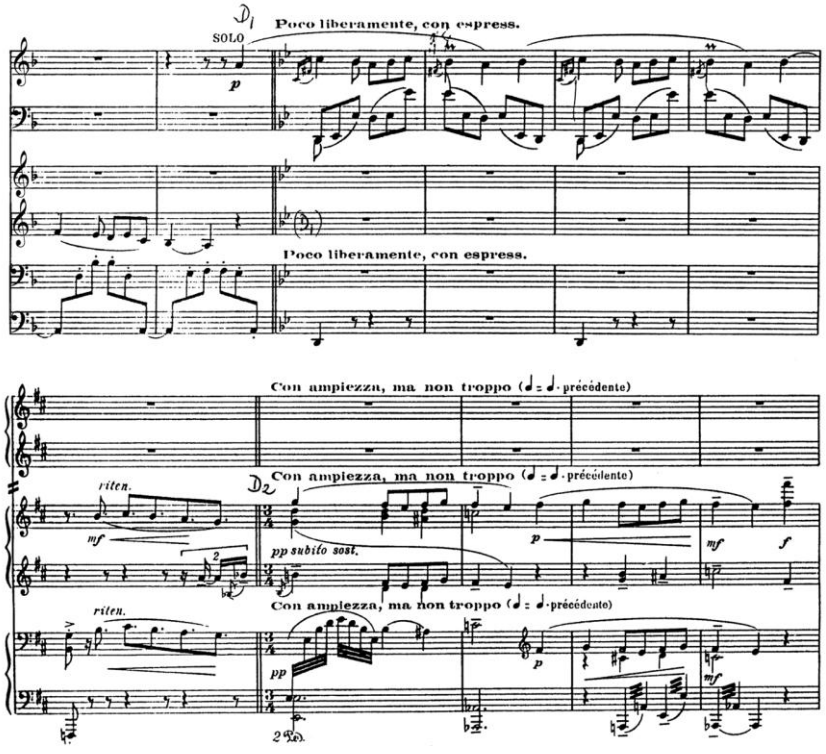


مثال رقم (2)

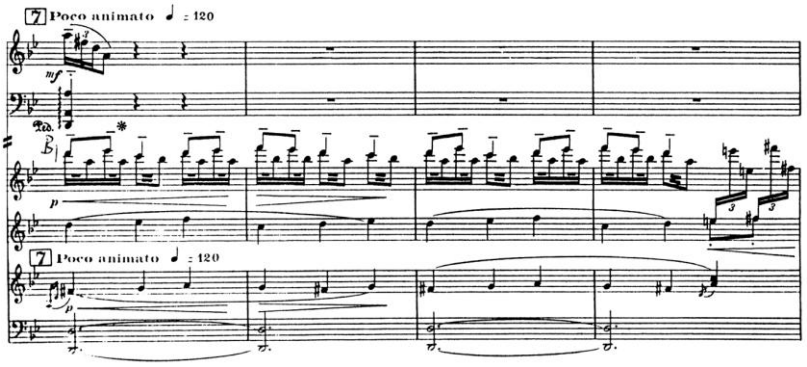


ج ـــ اللحن الذي رمزنا له بـ D (D1,D2) في الحركة الثالثة (مـازورة 141) واللحن الثـاني في الحركـة الثـانيـة (مـازورة 59) واللحن الأول في الحركـة الأولى (مـازورة 21)، هـذه الألحان الثلاثة مشـتركة في عنصـر الثنائية الصـغيرة، كذلك اللحن الثـاني في الحركـة الثـالثـة الـذي يتـأرجح بين الثنـائيين الكبيرة والصـــغيرة (الحركـة الثـالثـة، B1: 49/41، B2: 189/185).

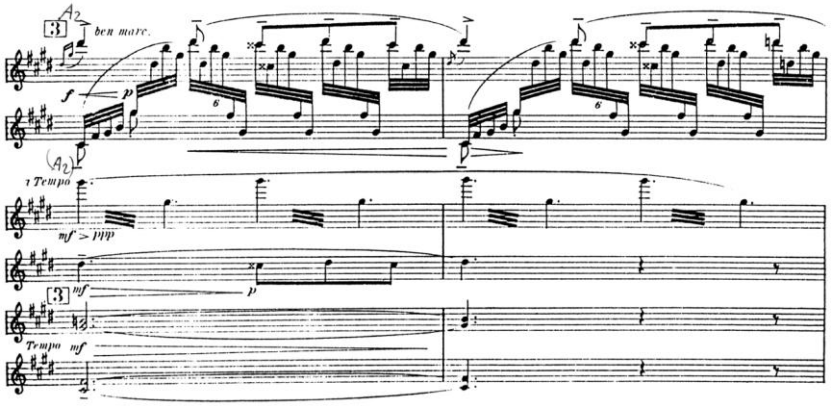
مثال رقم (3)



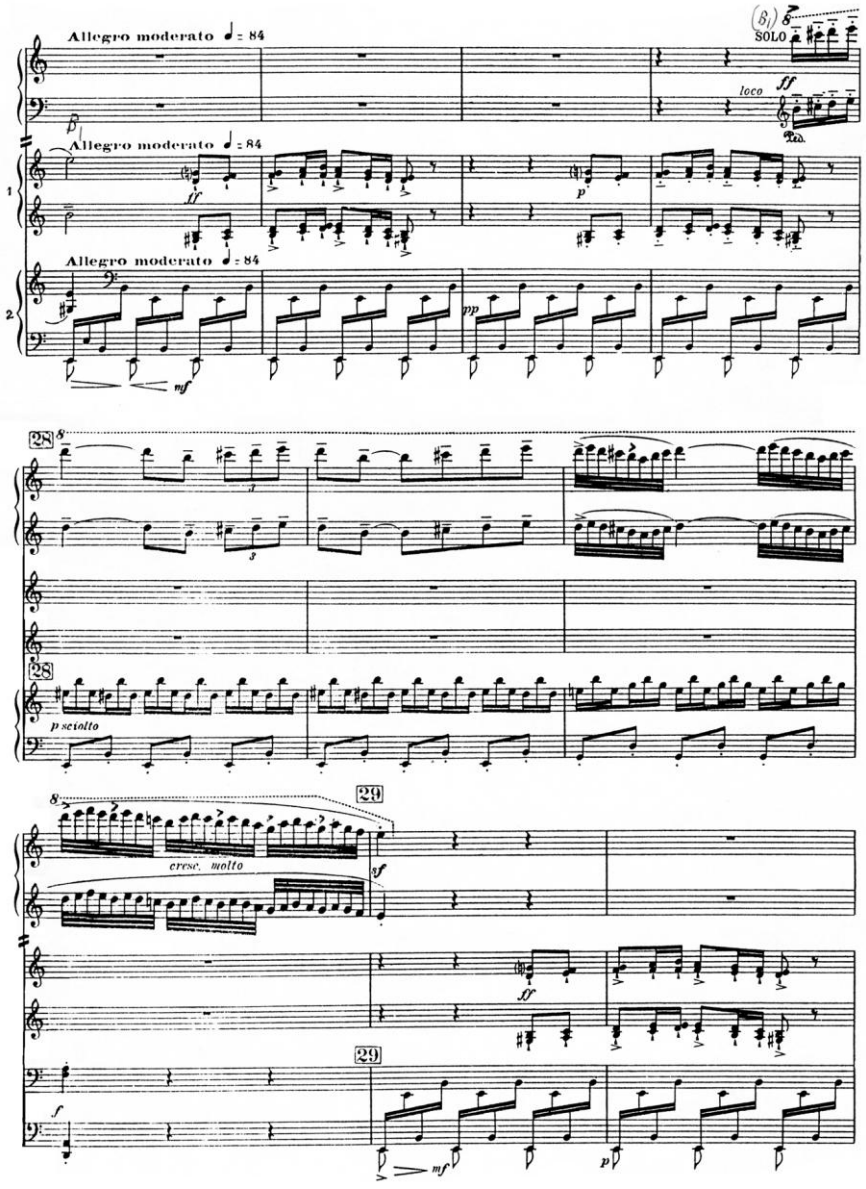
مثال رقم (4)



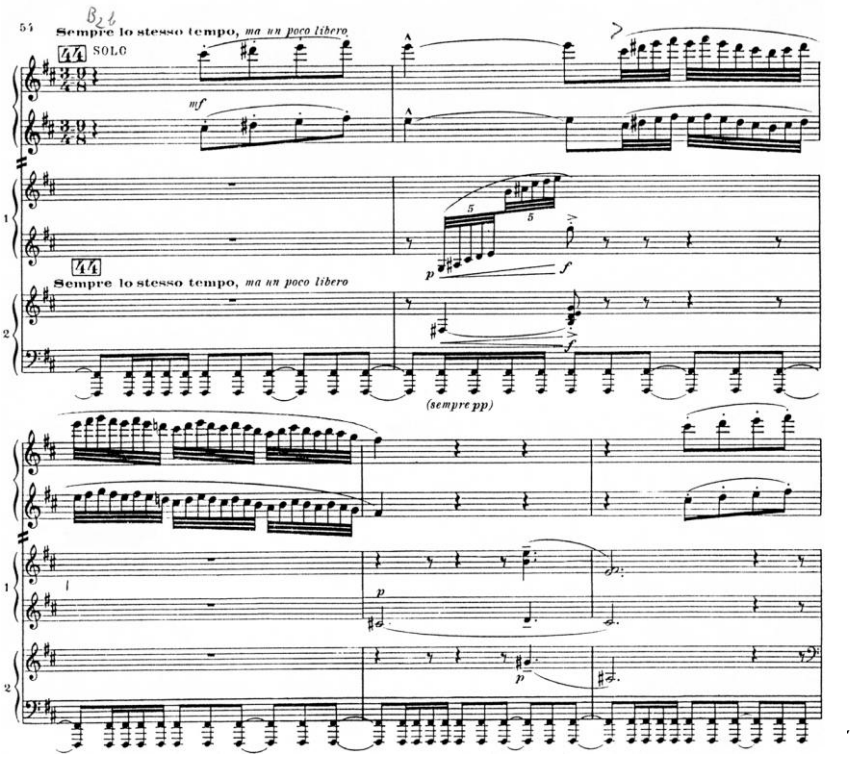
مثال رقم (5)



مثال رقم (6)


Allegro moderato ♩= 84
SOLO
loco
Allegro moderato ♩= 84
Allegro moderato ♩= 84
cresc. molto
p sciolto

مثال رقم (7)



1ـ دور البيانو المنفرد يجمع هنا ما بين مفهوم «السوليست» المتبع في «الكلاسيكية» و «الرومانتيكية» وبين المعنى المستجد لهذا المفهوم، إذ تصبح آلة البيانو حيناً منسجمة مع الأوركسترا ومتناغمة معها (عودة إلى تقاليد الباروك!) أو تصبح آلة إيقاعية، أو آلة تصنع أجواءً لونية خاصة بها تضيف بواسطتها إلى أجواء المجموعات الأوركسترالية المختلفة دون أن تقف منافسة لها أو متبارية مع جهاز الأوركسترا العملاق. ويجب علينا أن نشير هنا إلى تقنية «عرض» الأوركسترا لفكرة ما ثم تسليمها إلى البيانو المنفرد ـــــ وهي فكرة تقليدية ـــــ تظهر بوضوح في عمل «ليالٍ في حدائق إسبانيا».

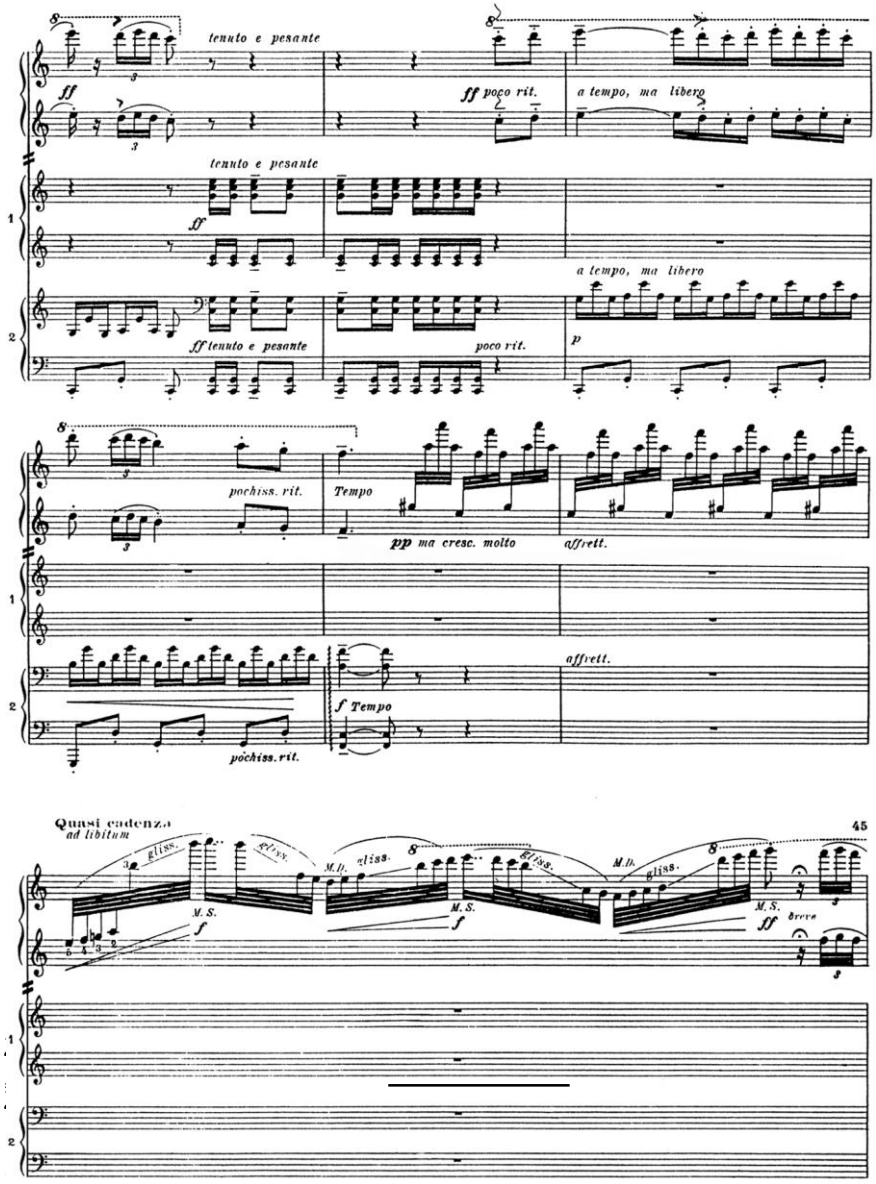
2ـــ تظهر في الحركة الأولى معالم استخدام اللحن الواحد الذي لا تقتصر على «تطوير» الموتيف Motive وحياكة نسيجه عبر الحركة، وإنما أيضاً اللحن الواحد الذي يصنع بتلويناته النغمية والإيقاعية وباستعمالاته في المقاطع قوية الاختلاف والتباين، يصنع «شكلاً» متكاملاً. هنا خاصة يلعب تغيير الميزان، تنوّع السرعات، اللعب بالديناميك (القوة والضعف الصوتيين) والآغوغيك (agogic، التباطؤ والتسارع)، والتلوين الصوتي (عن طريق كيفية العزف ـــ الملمس في البيانو ـــ أو المجال الصوتي Register أو التراكم والتبعثر أو التقارب والتباعد، أو التراكيب النغمية في مجموعات، أو الحليات)، تلعب كلُّها دوراً أساسياً في خلق «المزاج» الموسيقي.

3 ـ مدرسة دي فايّا متأثرة هنا (في الحركة الأولى بالذّات) بـ كلود ديبوسي من ناحية، ومن ناحية أخرى تقدّم سماتٍ قوميةً إسبانية (أندلسية) واضحة: التراكيب الهارمونية المتفردة، المقامات (بشكل خاص مقام الكرد المعالج هارمونياً)، الألحان «الشرقية» التي تتكلّم وتتحدث (parlando) انظر/انظري اللحن الثاني من الحركة الثالثة ـــ مازورة 41)، وأخيراً لا آخراً الإيقاعات المميزة. هذا ونشعر بمحاكاة آلة البيانو لآلة الغيتار عن طريق تكرار النغمة الواحدة (الحركة الأولى: مازورة 179) وطريق الضربات الهارمونية مكثفة (الحركة الأولى: مازورة 43) ومبعثرة (الحركة الأولى: مازورة 44)، كما عن طريق المجموعات النغمية (الحركة الأولى: مازورة 147، الحركة الثانية: مازورة 107) أو التزيينات بأشكالها المختلفة (الحركة الثالثة: مازورة 44 و مازورة 67 والخمس

عشـــرة مـازورة اللاحقة لهـا أو مازورة 95) أو الانزلاقات:
*glissandi (الحركة الثالثة: مازورة 59).

* قد نشـعر هنا بأن آلة الغيتار الإسـبانية تحاكي آلة القانون (العربية). وتلعب آلة القانون الإسـبانية (وليدة سـابقتها العربية) في موسـيقا العصـور الوسـطى الأوربية / الإسـبانية دوراً أساسياً.

مثال رقم (8)


tenuto e pesante
ff
ff poco rit.
a tempo, ma libero
tenuto e pesante
ff
a tempo, ma libero
ff tenuto e pesante
poco rit.
p
pochiss. rit.
Tempo
pp ma cresc. molto
affrett.
affrett.
f Tempo
pochiss. rit.
Quasi cadenza
ad libitum
45
gliss.
M.S.
f
M.D.
M.S.
f
M.D.
M.S.
ff
breve

مكتوب صـــراحـة*]، مـازورة 41 $^{6}/_{8}$، مـازورة 42: $^{3}/_{4}$). وهنـاك خـاصـــيـة أخرى وهي «التفريد»، إذ تغني آلـة البيانو (الحركـة الثـالثـة: مـازورة 41 إلى مـازورة 57) معبّرة عن الهوية الخاصة للموسيقا الأندلسية.

إن هذه الفقرات الأربع التي سـبق ذكرها لا تسـتطيع مسـاعدتنا في تحديد نموذج للشـكل الموسـيقي، إنما تحلّل لنا الأشـياء التي تضـــفي «طعماً» متفرداً ورائحـة مميّزة لتلك الموســـيقا التي وُجـدت في زمن معيّن (تحوَّل فيـه دور البيـانو المنفرد تُجـاه الأوركسـترا وتطوَّر فيه اسـتعمال الخلية اللحنيّة الواحدة ليشـمل صـــنع «الأجواء» الموســيقية)، وضـــمن بيئة ثقافية موســيقية محدّدة (تلعب فيها مقامات وإيقاعات وتقنيات آلات بعينها دوراً حاسماً).

* لكن تفصح عنه طريقة الكتابة: مثلاً و ، أي الخـط الواصـل ما بين كروشـــين أو ثلاثة .

II ـ التحليــل

ســـأتّبع في عمليـة التحليـل الخطوتين التـاليتين في كـل حركـة من الحركات الثلاث (وسلاحي هنا هو المنهج المقارِن):

1ـ مقدمـــــة

2ـ طرح نموذج الشـكل مرمّزاً بالأحرف اللاتينية للمقاطع (وأحياناً الأجزاء) المختلفة.

الحركة الأولى

1- تبدأ مع اللحن الأساسي، وهو لحن يسيطر على الحركة بأكملها ولذلك استعملتُ الرمز A فقط (حصراً في هذه الحركة) ولكن بتنويعات مختلفة:

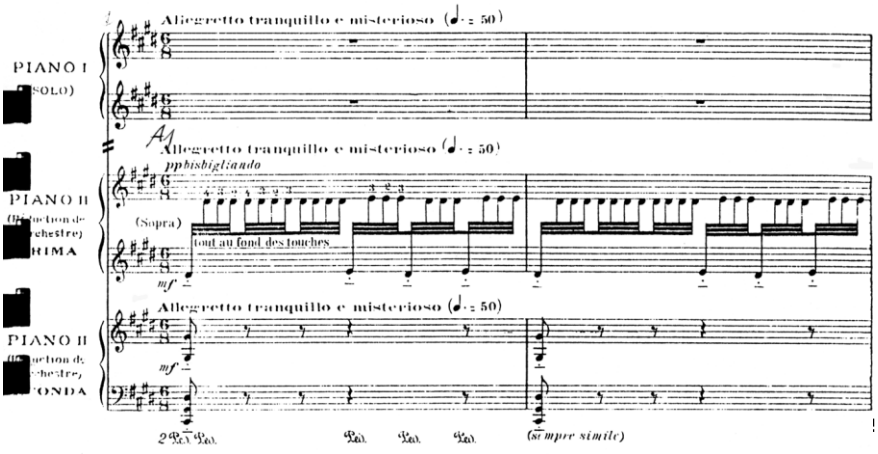
2- نموذج الشكل :

A: A_1, A_2 ♫♫ ♫

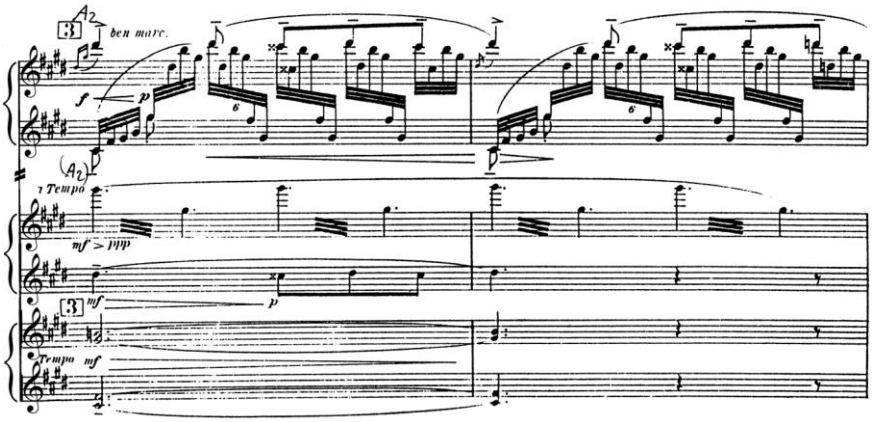
B: A_a, A_b, A_c, A_d, A_e

A: 'A, ''A, '''A, ''''A

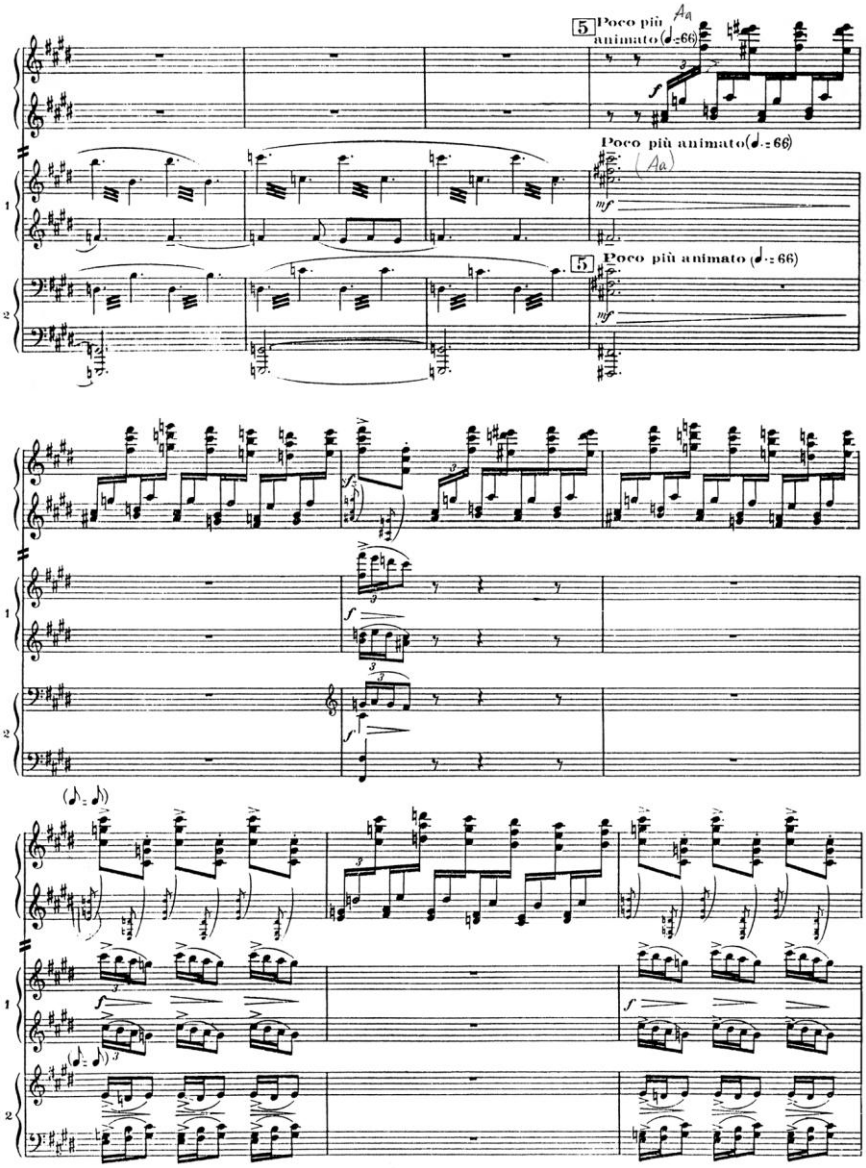
مثال رقم (9)



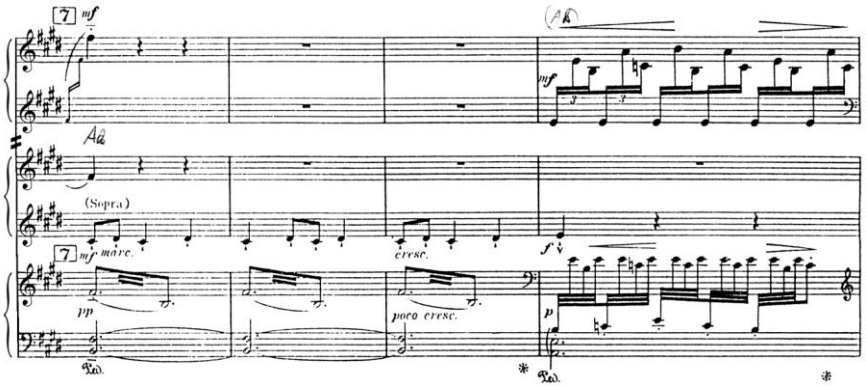
مثال رقم (10)



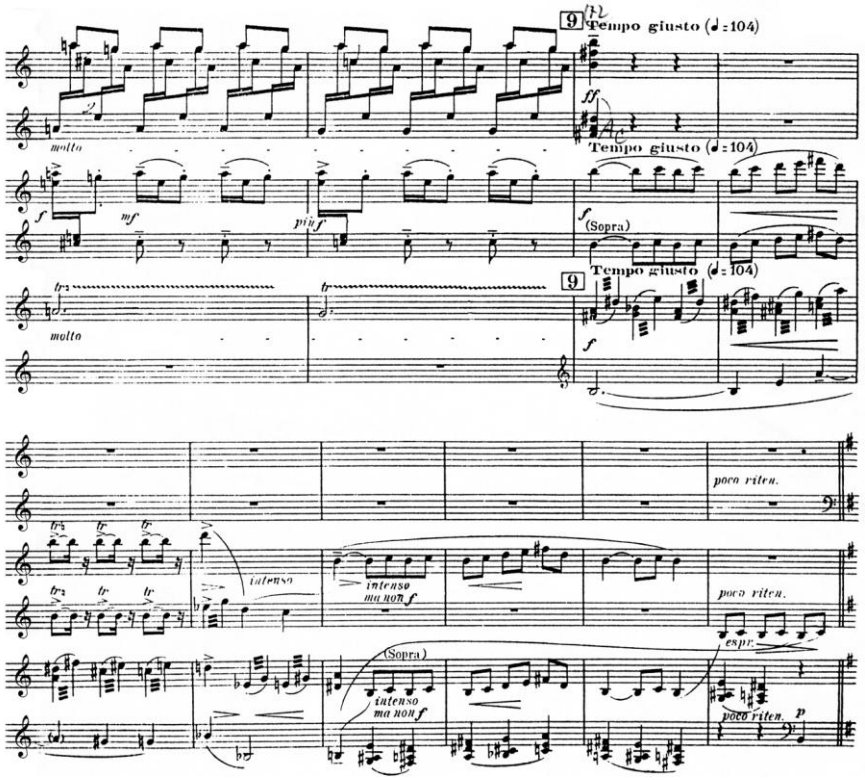
مثال رقم (11)


5 Poco più animato (♩.=66)
Aa
Poco più animato (♩.=66)
(Aa)
5 Poco più animato (♩.=66)

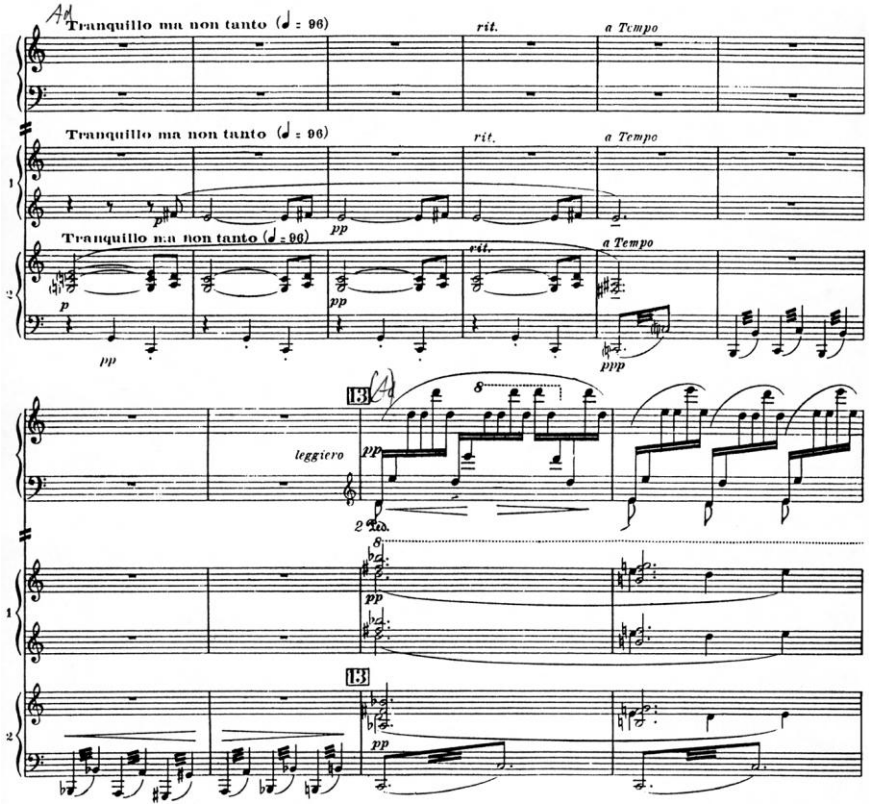
مثال رقم (12)



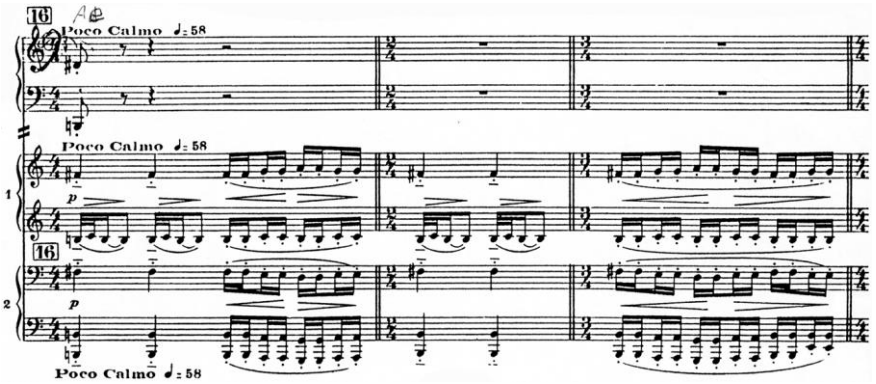
مثال رقم (13)



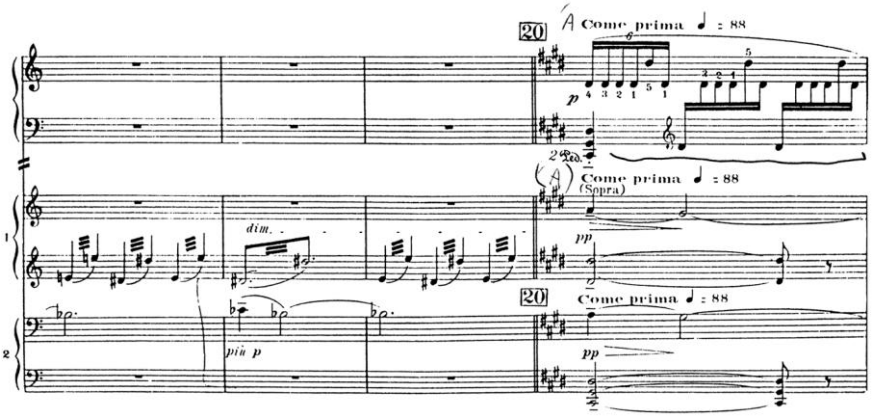
مثال رقم (14)



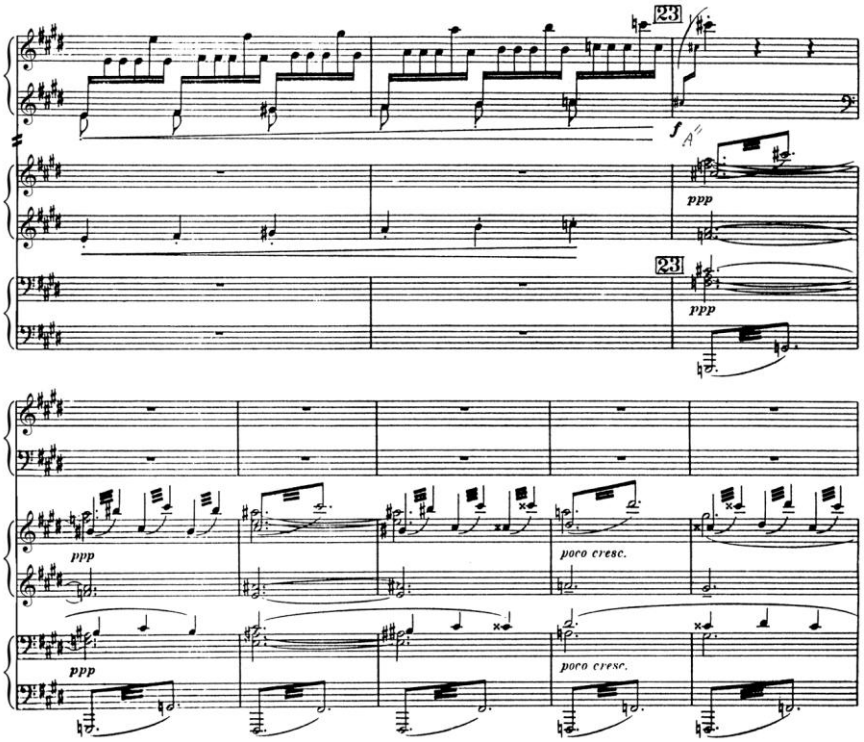
مثال رقم (15)



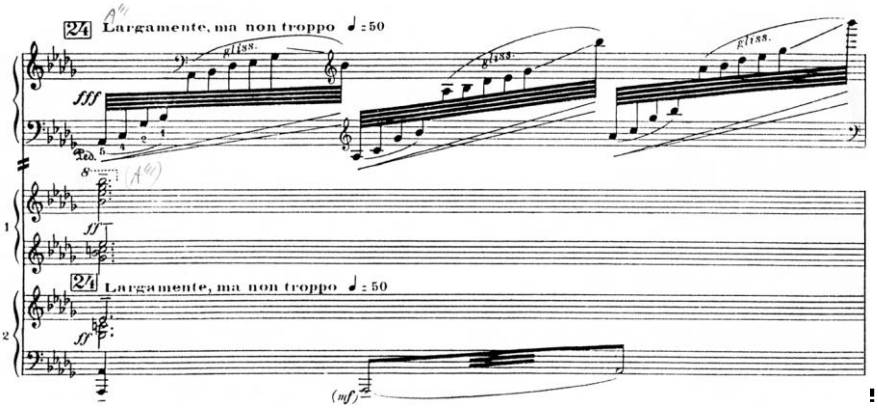
مثال رقم (16)



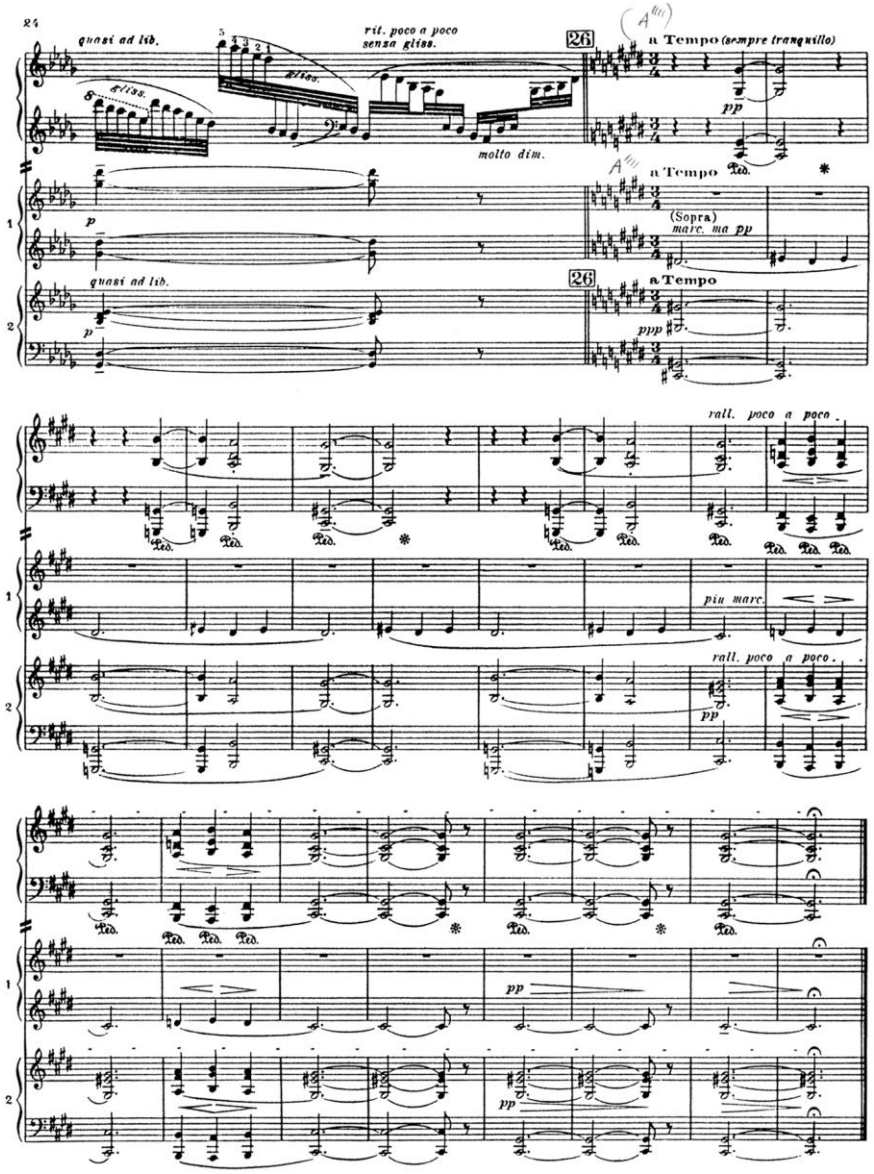
مثال رقم (17)



مثال رقم (18)



مثال رقم (19)


quasi ad lib.
rit. poco a poco
senza gliss.
molto dim.
a Tempo (sempre tranquillo)
a Tempo
(Sopra)
marc. ma pp
quasi ad lib.
a Tempo
rall. poco a poco
più marc.
rall. poco a poco

الحركة الثانية

1_ كُتبت هذه الحركة في شـــكل الســـوناتا، وهي أكثر الحركات الثلاث «تقليديةً»، إذ إن الشـــكل هنا مكتمل لحنياً ومقامياً. إن مـا يلعب الدور الرئيســـي في إبعـاد «شـــبهـة» التقليدية هو اســـتعمال دي فايّا لمقام الكرد واســـتخدامه للقفلة cadenza الفريجية Phrygian (باص ســـي في مازورات 152-171 يستقر على باص اللا في مازورات 172-179). هذا إضـافة إلى ابتكـار مثير هو جعـل المؤلف للّحن الثـاني في المرجع (B_2) مصغراً إيقاعياً:

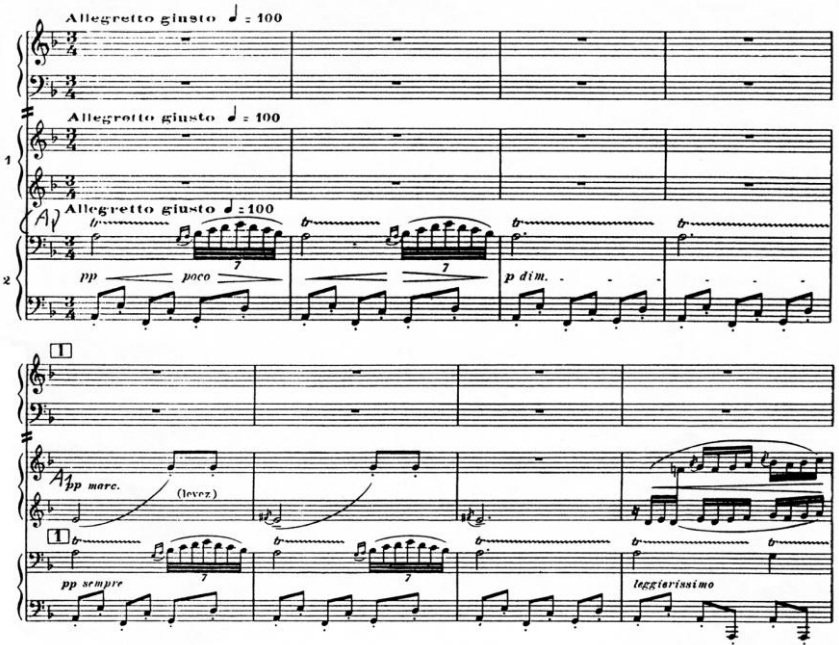
مازورة 1 مازرة 8

2- نموذج الشكل

A.B.C (مع مقدمة مؤلفة من أربع مازورات)

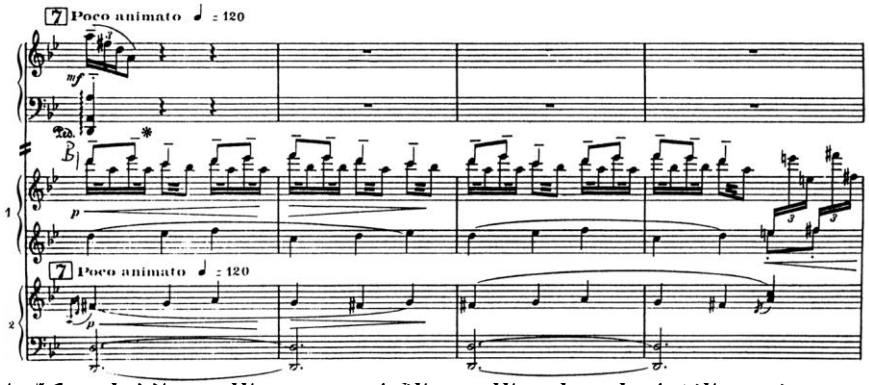
مثال رقم (20)

A كرد من الـ لا



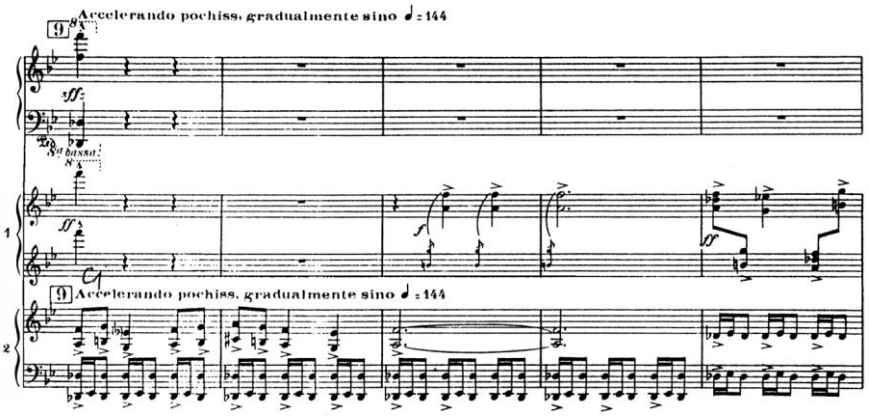
مثال رقم (21)

B كرد من الـ ري

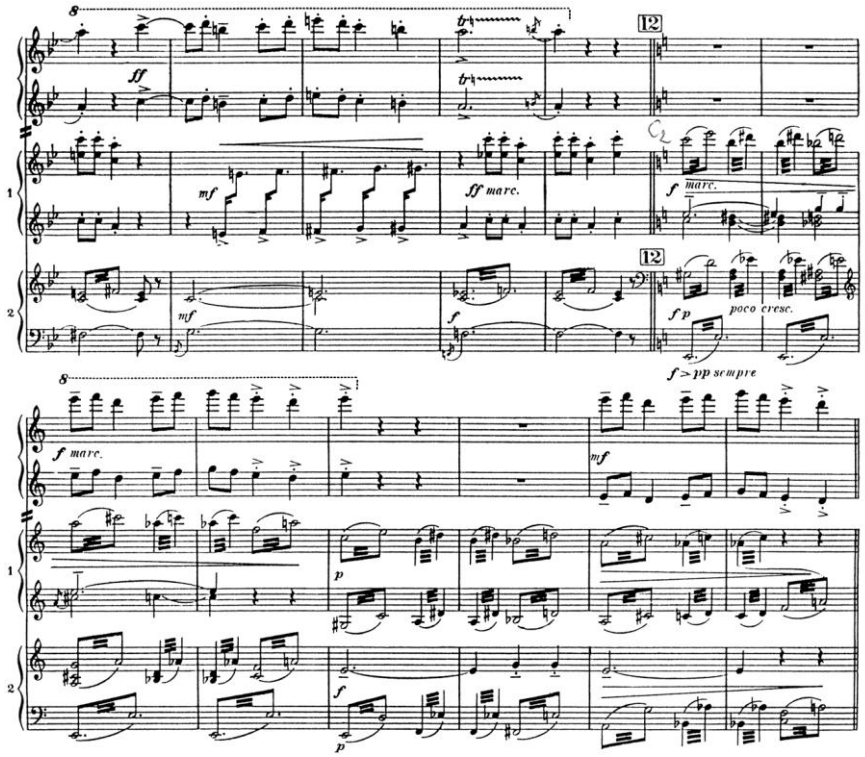


يعتمـد التفـاعـل على اللحن الثـاني. يمر اللحن الاول مكبّرا (مازورة 95+96) ويمر بشكله الأصلي مهيَّئاً للمرجّع (مازورة 103 إلى 107).... C_1 C_2 C_3

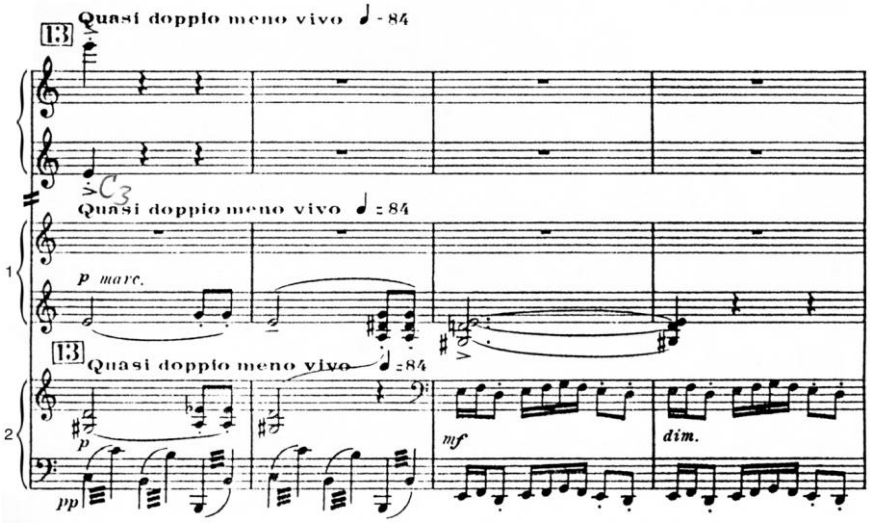
مثال رقم (22)



مثال رقم (23)

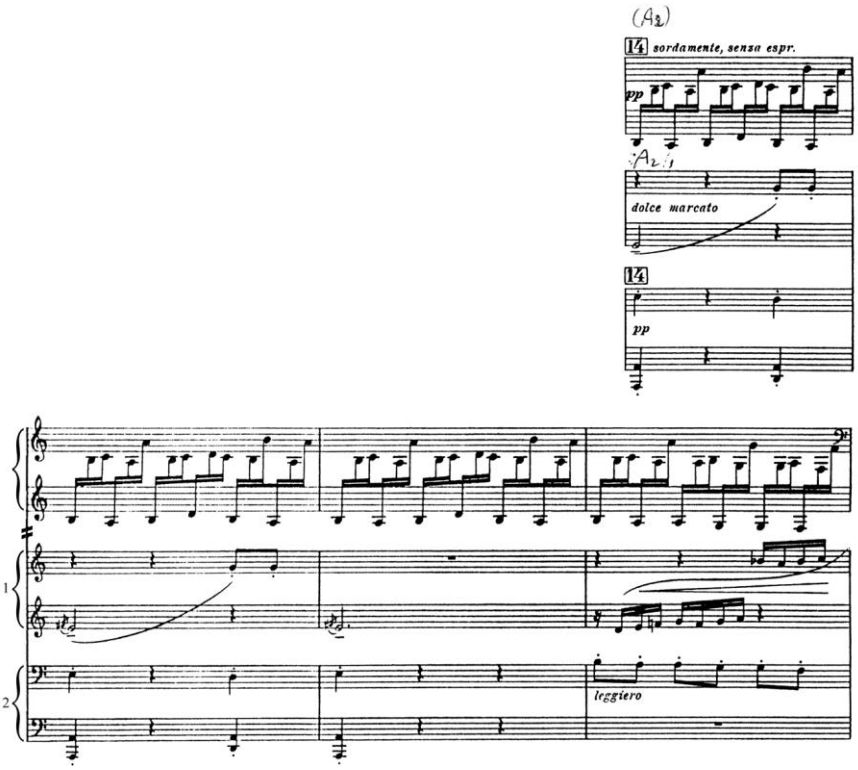


مثال رقم (24)



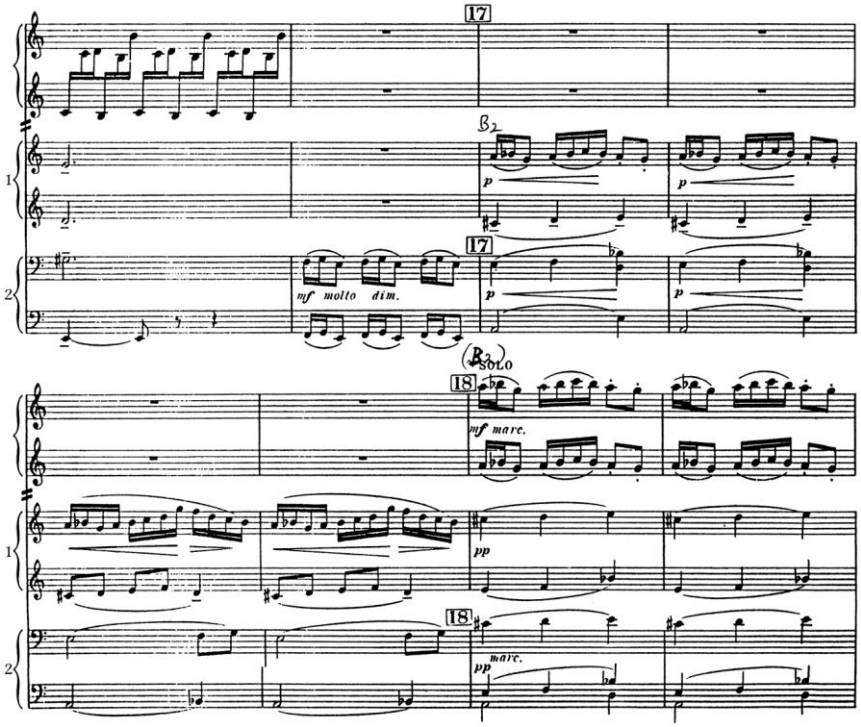
مثال رقم (25)

كرد من الـ لا A_2



مثال رقم (26)

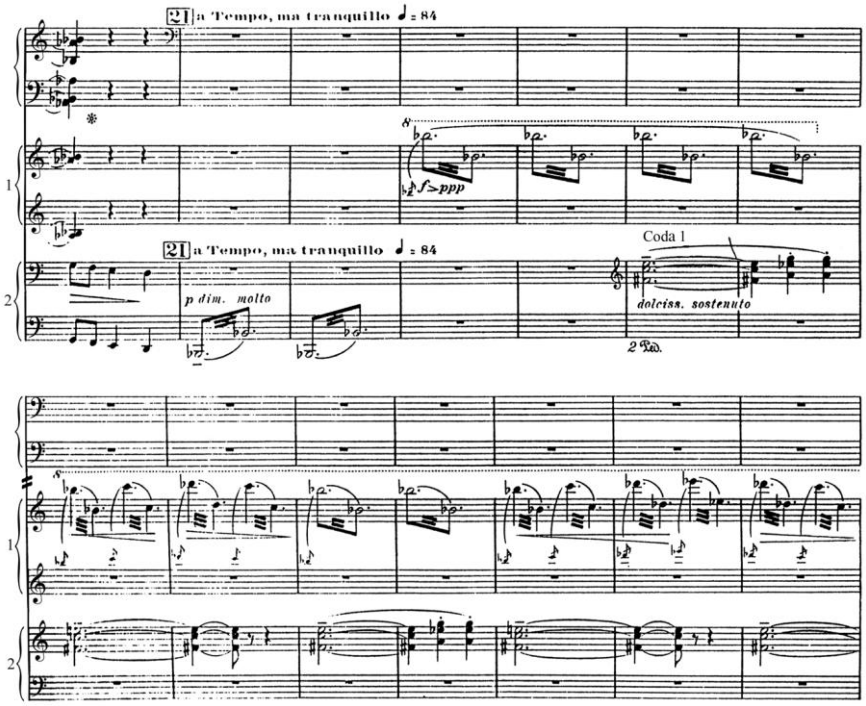
كرد من الـ ري B_2



مثال رقم (27)

Coda (1)

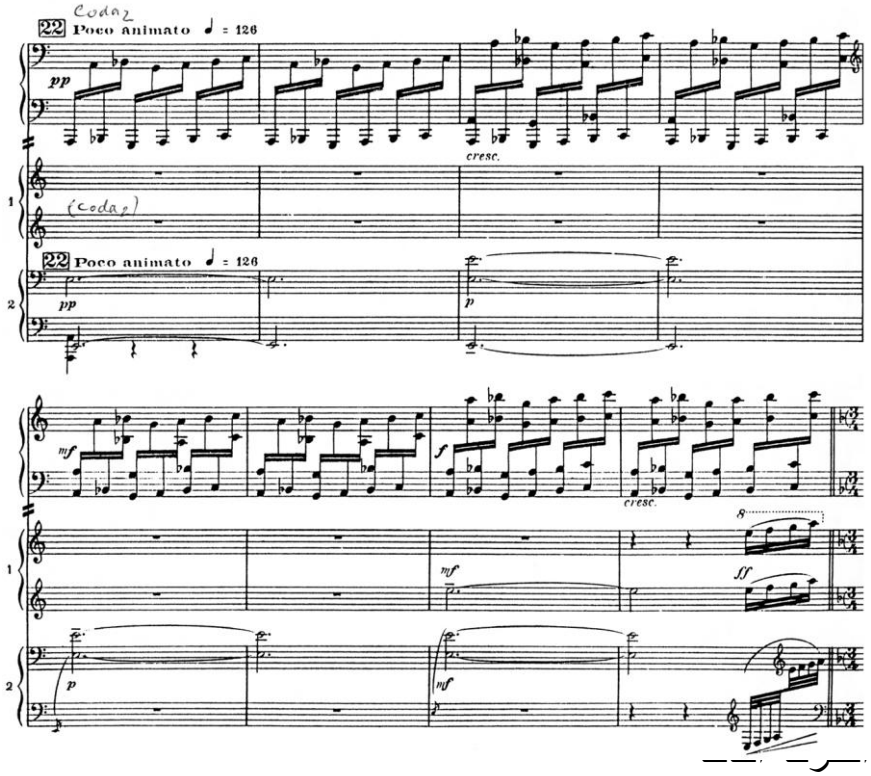
مســـبوقة بمقدمة من أربع مازورات (152-155) تعتمد على اللحن الأول مكبراً (كما في C_2)



مثال رقم (28)

Coda (2)

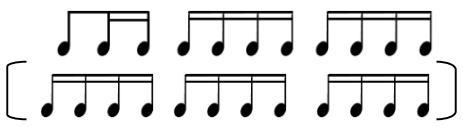
تعتمـد على اللحن الثـاني (مـازورة 172 إلى 179) وتَعبُر بالحركة الثانية مباشرة attacca إلى الحركة الثالثة.



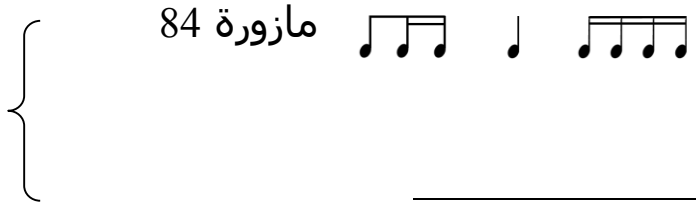
1ــ عند أول إعادة للحن A (أي A_2) تترك الموسيقا عندنا انطباع شـــكل الروندو. إلا أنه بعد الاطلاع على الحركة كاملة نبحث عن A_3 و A_4 ولا نجدهما*! وقد وجدتُ هنا إضـــافة جديدة لم ألاحظها شخصياً في أي عمل آخر تتمثل في استحداث لحن جديد يُعاد ليأخذ مكان A_3 و إعادته A_4 وســـأســـمّيه في تحليلي D_1 و D_2. وهناك

* يكون نموذج الروندو التقليدي كما يلي : C,A2,B1,A1 (المركز) A4,B2,A3,(إضافة إلى ختام Coda).

موضـوع آخر لا يقل في المحصـلة أهمية عن الموضـوع الأول، بغض النظر عن أنـه يقع في مجـال الأداء وليس في نطـاق تحليـل الشـكل، هو إشـكالية اللحن C (مركز الحركة). إن لحن C بالغ القوة التعبيريـة وبـاقٍ في الذاكرة فلذلك يمكن أن «يلتهم» الألحان الأخرى إذا مـا أعطي أهميـة تخرج بـه عن موقعـه في مركز الحركة. ومن تجربتي الخاصـة أذكر أنني قد ظننت بداية اللحن C بدايةً للحركة الثالثة عندما استمعت إلى الموسيقا دون أن أنظر إلى النوتة الموسـيقية: إذاً قد يكون فعلاً من المفيد للأداء المتكامل من نـاحيـة البناء الدرامي، أن «نعي» بداية الحركة الثالثة (التي تنزلق من رحم الحركة الثانية) وأن نحصـر اللحن C في الإطار الدرامي للّحن الأوسط*. وإضـافة إلى سيطرة اللحن المذكور هناك صعوبة أخرى تعترضـنـا في تحجيم اللحن C، وهي أن المـازورات من 84- إلى 107 تهيئ لهذا اللحن بكسـر التركيبـات الإيقـاعيـة من مازورة 83 إلى مازورة 105.



مـازورة 83 (التـركيبـة الأصـلـيـة لـلحن الأول في الحركـة الثالثة)

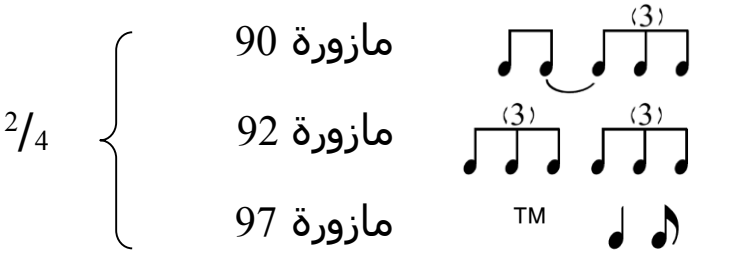


مازورة 84

* لهذا الكلام ترجمة أدائية لسنا في صدد الحديث عنها الآن.

مازورة 85

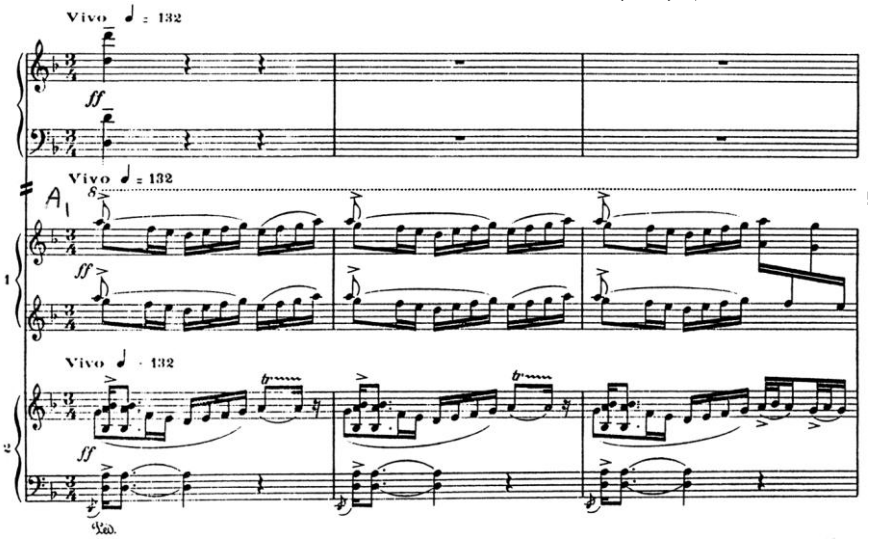
مازورة 86 (!6/8)



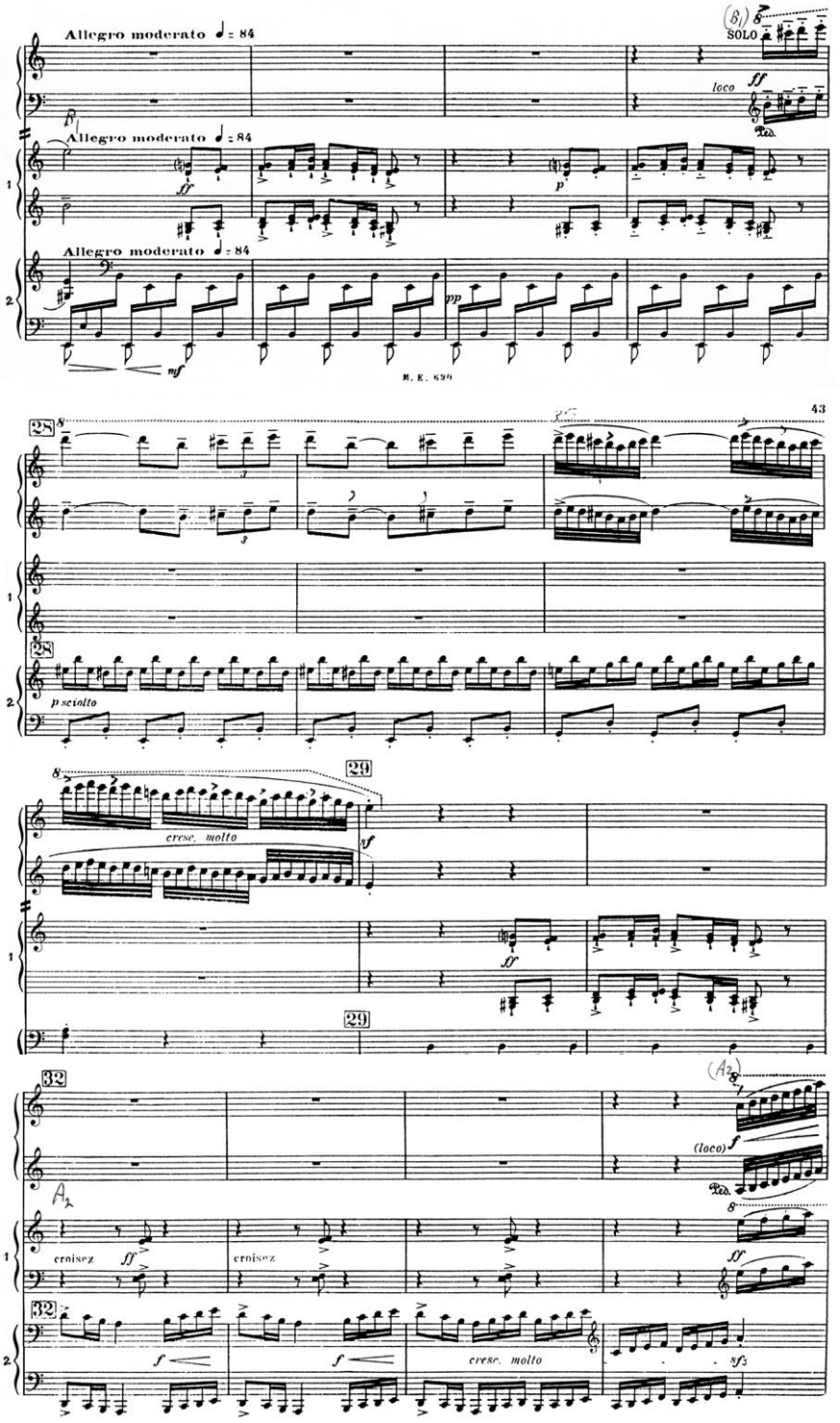
2ـ نموذج الشكل

$A_1,B_1,A_2C,D_1,B_2(B_{2a+}\ B_{2b}),D_2,$ Coda

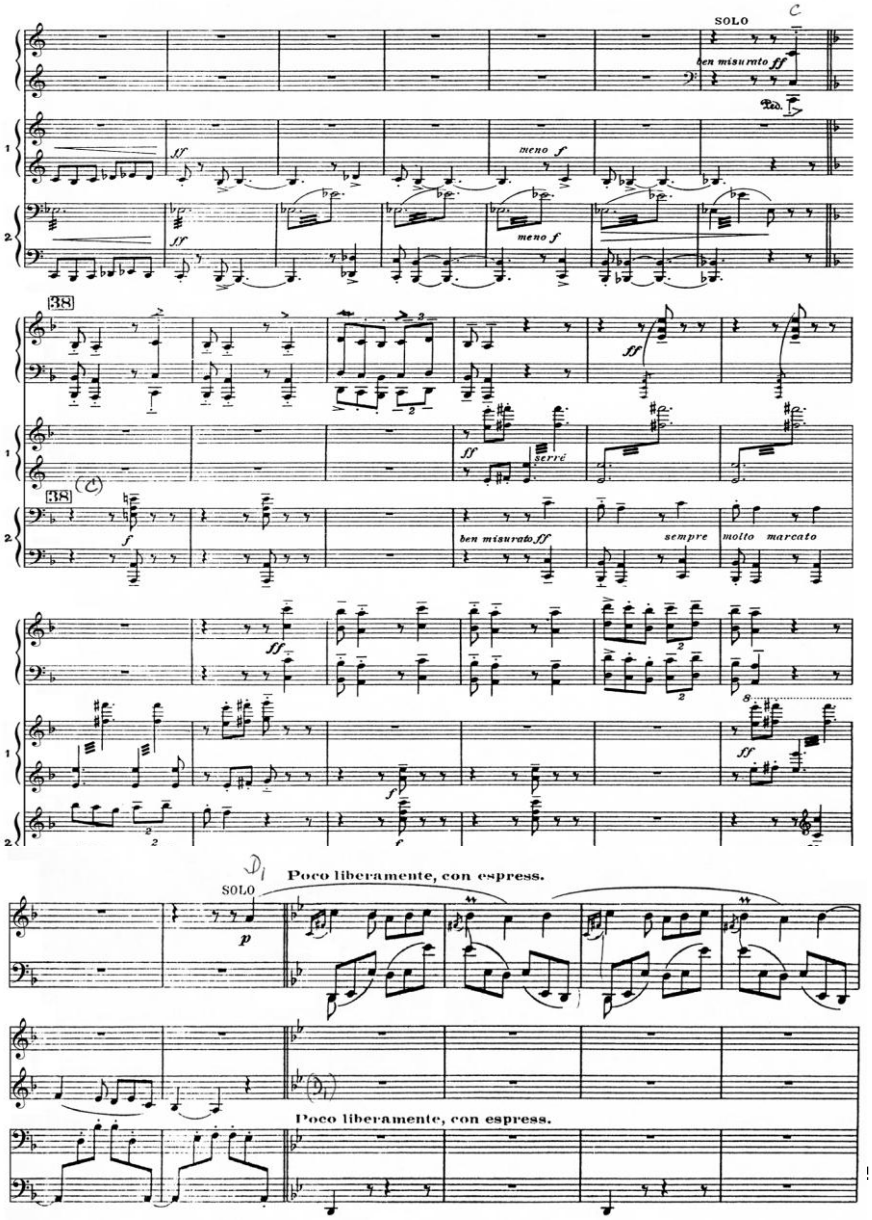
مثال رقم (29)



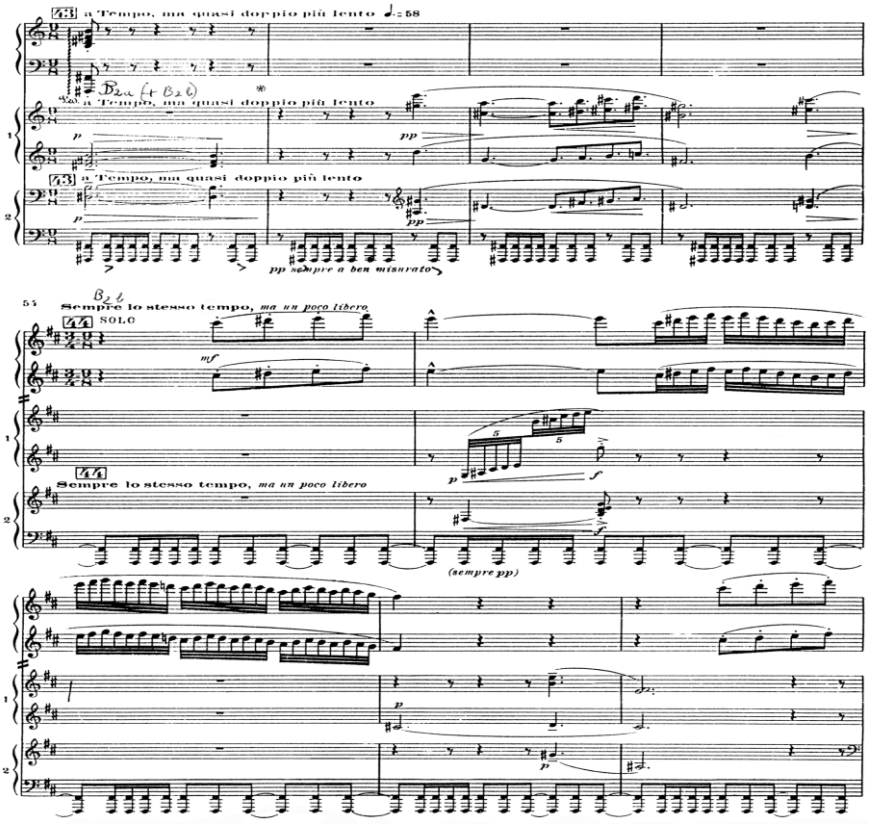
مثال رقم (30)


Allegro moderato ♩= 84
SOLO
loco
Allegro moderato ♩= 84
Allegro moderato ♩= 84
M. K. 890
43
p scioltо
cresc. molto
croisez
croisez
(loco)
cresc. molto

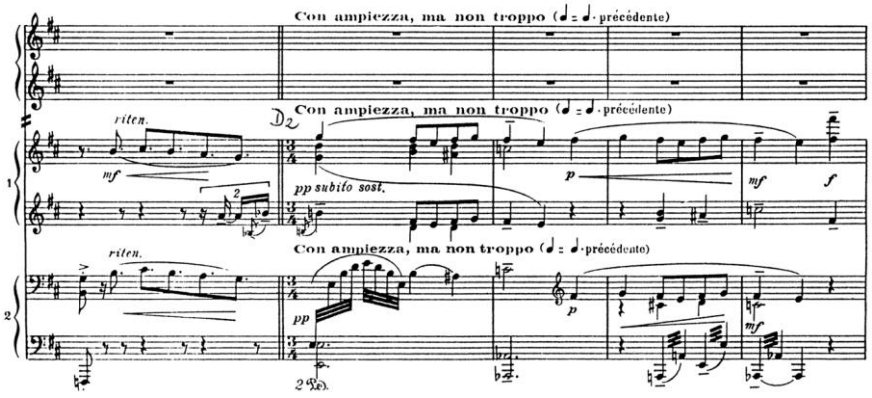
مثال رقم (32)


SOLO
ben misurato ff
meno f
38
serré
sempre
molto marcato
Poco liberamente, con espress.
SOLO
Poco liberamente, con espress.

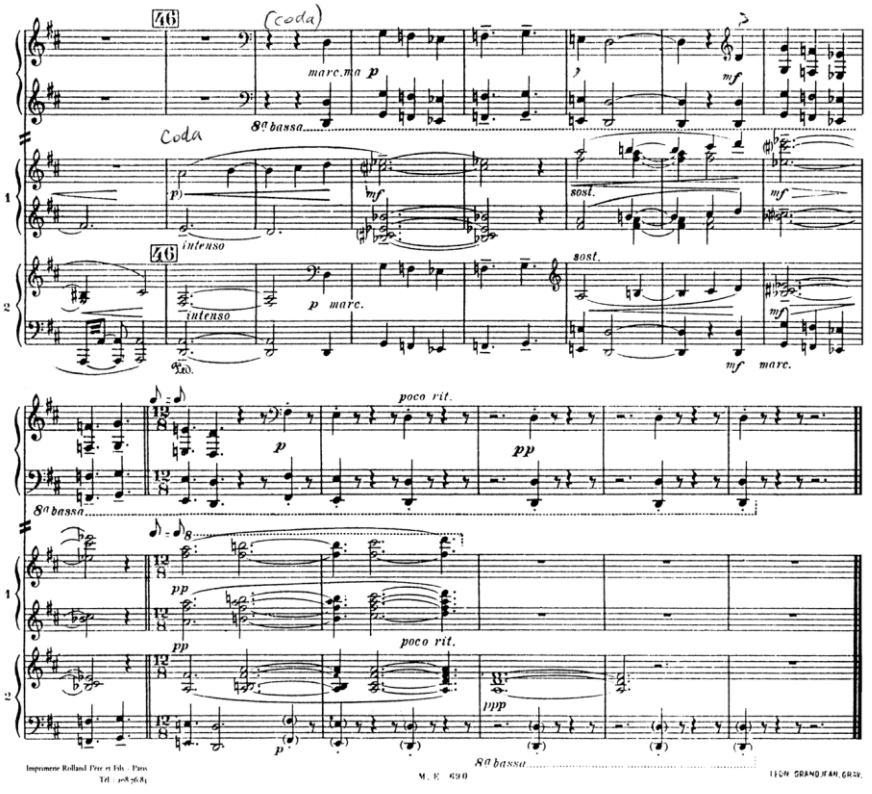
مثال رقم (34)


a Tempo, ma quasi doppio più lento
a Tempo, ma quasi doppio più lento
a Tempo, ma quasi doppio più lento
pp sempre a ben misurato
Sempre lo stesso tempo, ma un poco libero
SOLO
Sempre lo stesso tempo, ma un poco libero
(sempre pp)

مثال رقم (35)



مثال رقم (36)



جولـــــة موســـــيقية

حول العالم

بأقـلام أوربيـــة

موســيقا إثنية، موســيقا بدائية، موســيقا دخيلة، موســيقا غير أوربية، موســيقا تقليدية... هكذا كان يطلق منذ عدة ســنوات على الموسـيقا القادمة من الخارج. اليوم وبعد أن انتشـرت بشـكل أوسـع نفضـل أن نطلق عليها اسم "موسيقا من العالم" سواء أكانت موسيقا فنية أم شــعبية، فكلها أنواع موســيقية حية. إن تراثها الذي غالباً ما انتقل بشــكل شــفهي من جيل إلى جيل يحمل تاريخ شــعوب الكرة الأرضـية وثقافتها منذ آلاف السنين. فعبر انسياب لحن يتبدى منظر طبيعي وتحت ضـــربات إيقاع ما ترتســم آثار هوية مجهولة. منذ الســبعينيـات بـدأت تظهر حركـات تعبر عن الهويـات عن طريق ثقافات موســيقية غير معروفة. إن هدف هذا الملف الذي خصــص لموســيقا العـالم هو أن يعطي فكرة مســبقـة لتـذوق هـذه الرحلـة الموسيقية وأن يفتح نافذة على أهم الأنواع الموسيقية.

قارة إفريقيا ــ أمُّ الموسيقا

لويجي إيلونجي
ترجمة : آني سيراداريان

من أغنى القارات في الأنواع الموسيقية وفي الآلات، إنها تقدم تراثاً موسـيقياً يثير الدهشـة في تنوعه من بلد إلى آخر أو في نفس البلد.

إن إفريقيا، أرض الحضـارات القديمة المنفتحة على الخارج منذ آلاف السـنين أثرت في الثقافات الموسـيقية للقارات الأخرى ولاسـيما أمريكا. ولكنها أدخلت في تياراتها الموسـيقية تأثيرات أوربية وآسـيوية وعربية. إن الحياة اليومية في إفريقية السـوداء متأثرة تأثراً كبيراً بالموسـيقا: طقوس زواج، دفن، تعريف الدين، تنصـيب رؤسـاء.. إلخ. ففي مالي مثلاً، طقوس المعالجة في بلاد الغيمبالا تقوم على إيقاع ضـربات طبول الماء (وهي عبارة عن نصـف ثمرة كرنب مفرغة ومقلوبة في حوض فيه ماء). إن هذه الموسيقا كانت المصدر الذي استوحى منه المغني وعازف الغيتار المالي علي فاركا توريه. إن الموسـيقا تدخل في النشـاطات الدينية والاجتماعية والإدارية للمجتمع لدرجة أن كلمة "موسـيقا" شـبه غائبة عن اللغات الإفريقية، كذلك فإن مفهوم العرض والمسـرح هي مفـاهيم غريبـة عن التفكير الإفريقي: فمثلاً أثنـاء الأعيـاد والاحتفالات في الساحة العامة للقرية أو في المدن، يقوم كل الناس بالغناء والتصـفيق أو بالعزف على آلة ما. كما أنه في عدة لغات إفريقية، فإن ربط الغناء مع الإيقاع والرقص في الساحات العامة له تسـميات محددة، فقبائل اليوروبا في نيجيريا يسـمونه إير ére وآلات الفون في بينين يسمونها الفودو. إن هذه العروض هي عملية عرض لتاريخ الجماعة وهي تنتقل شفهياً من جيل إلى جيل. وتؤكد الحكايات والقصص التي تسرد تاريخ الأسر والمدائح التي تقال في الأجداد الدورَ الاجتماعي للموسيقا في الحفاظ على الذاكرة.

في فرنســـا ومنـذ الثمـانينيـات يقـام عـدد من المهرجـانـات المخصـصـة لموسـيقا الملونين كما هو الحال في مهرجان آنغوليم، آفريكولور والليالي المختلفة كما أن شـــركات كوبالت ، إنديغو وأوكارا قد خصصت مساحة واسعة لإنتاج الموسيقا الإفريقية. أما فيما يخص إفريقيا الســـوداء، فيمكننا أن نميز على وجه التقريب أربعة مناطق ثقافية هي: إفريقيا الغربية، إفريقيا الوســطى، إفريقيا الشرقية، وإفريقيا الجنوبية.

إفريقيا الغربية: موسيقا الماندينغ والملحمة

ازدهرت موسيقا الماندينغ، وهي الموسيقا الأكثر انتشاراً، في إفريقيا الغربية منذ القرن الثالث عشـــر. فبعد معركة شـــهيرة عام 1235 قام الملك سـوندياتا كيتا بتوحيد أراضـي مالي الجنوبية ـــــ الوســطى وأراضـــي غرب الســنغال وشــمال غينيا تحت حكمه. وأصـــبحت إمبراطورية الماندينغ تضـــم قوميات ســـواحلية عديدة (سـونينكه، بامانان، مالينكيه، كاسـونكيه...). وشـيئاً فشـيئاً أخذت تتحقق وحدتها الثقافية، وكانت الموســـيقا هي وســـيلة الالتحام الأساسية .

إن موسـيقا الماندينغ تتميز بالسـلَّم الخماسـي (Pentatonic Scale) وقد تـأثر تـأثراً كبيراً بـالإســـلام. ويقوم برنامج موســـيقا الماندينغ على الجيليا (وهي فن الشـعراء الجوالين) ويقدمها شـعراء جوالون يســـمون جيلي، وهم يحملون تراث العـائلات النبيلـة وتاريخها الشـــفهيان. هؤلاء الشـــعراء ينتمون إلى طبقة النياماكالا (الحرفيين) وقد أصبحوا مؤرخي الإمبراطورية ولا تزال أشعارهم إلى اليوم من أشـــهر الأشـــعار في كل منطقة الســـاحل. إن غناءهم شـجي وأخن في نفس الوقت وهم يسـتخدمون آلات مختلفة حسـب

المنـاطق : الكورا، وهي عبـارة عن قيثـارة مكونـة من 21 وتراً، النغوني، وهو آلـة غيتـار صـــغير بـأربعـة أوتـار، الـدجيمبي أو البالافون.

بقيت هذه الموسـيقا حية في مالي بفضـل فنانين شـعبيين مثل آمي كويتا، كانديا كوياتيه وتاتا بيمبو. ولقد اكتشـف الأوربيون هذه الموسيقا بفضـل الـــــ «Versions World» التي قدمها الفنان الغيني موري كـانتي والفنـان المـالي ســاليف كيتـا. لقد أدخل هذان الفنـانـان بعض الآلات الكهربـائيـة مثـل البيـانو الكهربـائي والسـينتيسـايزر والدرامز وغيروا البنية الإيقاعية ـــــ اللحنية للموسـيقا. واليوم نجد أن هناك عودة حقيقية للموسـيقا الصـوتية، يقول كـانتي مـانفيلا أحـد أهم المغنين وعـازفي الغيتـار الغينيين: (عندمـا أتينـا إلى أوربـا، تخلينا عن آلاتنا الموســيقية التقليدية لكي ننال إعجاب الأوربيين ولكننا اليوم نعود إلى الأصول."

إفريقيا الوسطى: بوليفونية البيغميه والرومبا الكونغولية الزائيرية

عاش البيغميون، سـكان إفريقيا الوسـطى لقرون طويلة، على شكل قبائل ترتحل من مكان إلى آخر في غابات إفريقيا الاستوائية. وهم اليوم في طريقهم إلى التحضـر ويعدون من أهم مغني الألحان البوليفونيـة والكونتربوان. لقد انطلق هذا النوع من الغناء في أوربا في القرون الوسطى وذلك بفضل تطور المفهوم الموسيقي. وهذا ما يفسـر اندهاش عدد من الباحثين الغربيين أمام شـعب لا يملك حتى أحرف الكتابة ومع ذلك قادر على تطوير أشـكال متطورة، وسـبب ذلك بســيط جداً: فـأطفـالهم يتعلمون الكلام والغنـاء البوليفوني في الوقت نفســه. لقد أقام البيغميون المنتشــرون بين رواندا وأوغندة

وجمهوريـة إفريقيـا الوســطى والزائير والكـاميرون، منـذ قرون علاقات تبادل مع الســكان الناطقين بلغة البانتي المجاورين لدرجة أنهم عاشوا معهم على شكل اتحاد وثيق. كانت آلاتهم في الأصـــل آلات صغــيرة مثل الفــلوت والخشخيشة...

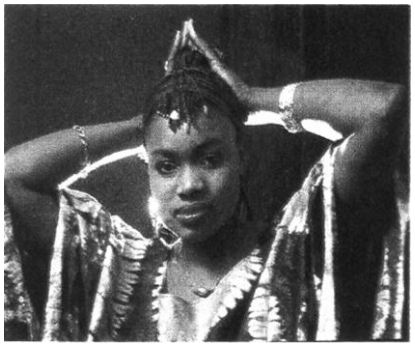
وذلك لكي لا تعيق حامليها أثناء تنقلهم الدوري. وفيما بعد أخذ البيغميون من (السود الكبار) آلات مثل الطبل والأقواس الموسيقية. وقد طور هؤلاء (السود الكبار) ولاسيما المونغو (سكان شمال الزائير) فنَّهم الغنائي مقلدين تقنية البيغميين. وتظهر آثار هذا الإرث في الجرس الخاص لكل شكل من الأشكال المدينية للموسيقا الكونغولية ـــ الزائيرية التي تعود نشأتها إلى بداية

هذا القرن. في نهاية الحرب العالمية الأولى وبعد الانتشار الواسع للفونوغراف، دخلت موسيقا الجاز إلى إفريقيا. وظهرت آلات البانجو والغيتار والأكورديون وغيرها من الآلات القادمة من الغرب بشكل مكثف في المشهد

أومو سانغاره : صوت شعب الـ «بول» في مالي

إن مسقط رأس أومو سانغاره Oumou Sangaré هو فاسّولو وهي المنطقة الجنوبية من مالي على طول الـ «ساحل« [بالعربية في النص]. إن المخزون الموسيقي لمنطقة فاسّولو قد نما في منطقة تقاطع موروثين عظيمين من «تقاليد الحرية» : أغاني مجموعات الصيادين التي كان انفتاحها نحو السكان الأصليين «الماندانغ» بقدر انفتاحها على شعب الـ «بول» وهم البدو الرعاة الذين قدموا إلى البلاد منذ عدة قرون والموروث الآخر هو أغاني شعب الـ «بول» بنصوصها التي تستلهم حكمة شعب لم ينقسم إلى طبقات [المقصود «بتقاليد الحرية» ما ميّز حالة أولئك الصيادين ـــ من غير السكان الأصليين ـــ الذي يعيشون على هامش المجتمع ومنفتحين في نفس الوقت على السكان الأصليين والسكان الذين أتوا منذ قرون إلى البلاد إضافة إلى حالة «الحرية» التي يعيشها ناسٌ دون طبقات]. إن أومو هي من شعب الـ «بول» وهي فخورة بهويتها بقدر فخارها باستقلال شخصها. انتسبت إلى فرقة Djoliba، وكانت الوحيدة التي مثّلت منطقة فاسّولو ـ في تلك الفرقة. وبعد جولة عالمية مع الفرقة عام 986 شكلت مجموعة فنية هدفها نقل مخزون الثقافات الموسيقية في منطقتها ـــ منطقة فاسّولو ـــ . سُجِّل أول كاسيت لهذه المجموعة في أبيجان في ساحل العاج وظهر عام 989 تحت عنوان «موسّولو» وبيع منه /200/ألف نسخة، وهو رقم قياسي بالمقاييس الإفريقية. تبعه الألبوم «كوسيرو» ثم «فوروتان» اللذان نشرا باسم شركة World Circuit ووزعته شركة Night and day وهي الكاسيتات التي كرّست شهرة «أومو» العالمية.

الموســـيقي في كينشـــاســـا (عـاصـــمـــة الـزائير) وفي الـبـرازافـيـل (عـاصـــمـــة الـكـونـغـو). وبـيـن عـامـي 1940و1943 ساهم انطلاق إذاعـة الكونغو البلجيكيـة في انتشار الهاي لايف وهو شكل حضري في غانا.



ترافق المغنيـة آلتـا القيثـار والغيتـار البـاص الكهربـائيتـان إضـــافة إلى الآلات المحلية ومنها مزمار الـ Flé وكمان الـ Sokov بينما يؤمن الـ كاريان Karian ـ وهو قطعة معدنية مثلمة وتشبه المبرد وتُحكُّ بعصا معدنية ـــ النبض الإيقاعي مع غياب آلات القرع الإيقاعية. لكن الآلة ـ الرمز في منطقة فاسّـولو هي الـــ كمال نجوني Kamale n'goni وهو هارب بســتـة أوتـار لا تفترق عنـه أومو أبداً.

مارسـت أمريكا السـوداء سـحرها، فقد انتشـرت الرومبا الأفرو ـــ كوبية في الكونغو ـــ زائير وفرضـــت نفســـها على برامج الفرق الموســـيقيـة في المدن. ولسـخرية التاريخ فقد انتقلت الإيقاعات الأسـاسـية للرومبا إلى كوبـا عن طريق الزنوج الإفريقيين، إلا أنهـا عـادت إلى البلاد بحلتهـا اللاتينية لتنهل من الأنماط المحلية. قبل بداية السـتينيات نشـأت الرومبا الكونغولية ـــــ الزائيرية بفضل الرواد جوزيف كاباسيليه وفرانكو. إنه عصـر الثورة الصـوتية. وقد سـاعدت الستيريوفونية في انتشـار الرومبا في كل القارة الإفريقية وأصبحت هي الموسيقا الدولية.

في كـانون الأول 1970 قـدم عملاق آخر في هـذا الفن حفلـة على مسـرح الأولمبيا في باريس وهو تابو ليي"روشـورو"، وكان هو أول فنـان زائيري يواجـه الجمهور الأوربي. ومنـذ ذلـك الوقـت أصـبحت الرومبا نوعاً موسيقياً مستساغاً في أوربا وفي أمريكا، مع أن الصـــنـاعـة الموســـيقيـة الغربيـة لم تهتم بهـا نفس اهتمام محبي

الموسيقا في إفريقيا. وقد مرت بتجربة الـــــ «World Music» فقدم بابا ويمبا، وهو مغنٍ ذو صوت حاد جداً تسجيلاً لشركة الإنتاج Real World de Peter Gabriel.

وفي هذه الأثناء ظهر نجوم جدد أحبهم الشـــباب في إفريقيا، مثل كوفي أولوميديه الذي تباع أســـطواناته بالآلاف في القارة الإفريقية وفي الخارج.

إفريقيا الشرقية : الثقافة الموسيقية للبحيرات الكبيرة

تملك هذه المنطقة تنوعاً كبيراً في الثقافة الموســـيقية التي يمكن تفســـير غنى آلاتها وأنواعها من خلال القفزات التاريخية. تعد منطقة البحيرات الكبرى مهد الإنسانية وهي تمتد على محور حضـــــارة كبيرة ازدهرت من أعالي الجبال الأثيوبية وحتى الزائير. ويكمن تميزها في الاتحاد الوثيق بين عنصـــرين: هما العنصـــر الرعوي والعنصـــر الزراعي، ويضـــاف إليهما تأثير الســـكان القدماء للغابة البيغميه. فمنذ القرون الأولى لهذه الألفية، نزلت شـــعوب من ضـــفاف نهر النيل ومن أثيوبيا على شـــكل موجات باتجاه البحيرات الكبرى (أوغندة، رواندا، بوروندي، غرب كينيا، شمال غرب تانزانيا، الزائير). وقد أحضـروا معهم الآلات الموســـيقية الخاصـــة بالحضـــارة الرعوية وهي القيثارة والهارب والطبل الكبير المصنوع من الخشب أو من الصلصال المزخرف بشكل دقيق.

ونشأ نوع جديد من الموسيقا الخاصة بالسلالات المالكة التي تستخدم الصوت وآلة هارب على شكل طشت المسمى إينانغا.

وأصبحت نصوص هذه الأغاني، التي كانت وضعت في الأصل لتمجيد انتصارات الحكام السابقين، تحكي اليوم عن حياة سكان الهضاب.

في وسط جنوب أوغندة وفي مملكة بوغاندا نجد عدداً كبيراً من العازفين الجوالين الذين يعزفون على آلة القيثارة (إينتونغو أو إينتونغولي) وهم يتابعون ما كان يقوم به الأزماري، وهم شعراء جوالون في منطقة أديس أبابا في إثيوبيا. وقد قدم إيفاليستو موييندا، الشاعر الغنائي المعتمد لملك الباغاندا، حفلة تستحق الذكر في بيت ثقافات العالم في باريس عام 1986. وكانت آلة الـــ إكسلوفون آكادينديا تحتل مكاناً مركزياً في برنامج الحفلة التي قدمها، ويليها الطنبور ذو الوتر الواحد إيندينجيدي ومجموعة الطبول الملكية إينتينغا وآلة الهارب إينانغا.

ويتم تشكيل فرق موسيقية كبيرة في العاصمة كامبالا، فمنذ عام 1964 اشتهر الـــ «Equator Sound» وأوركسترا «Melo Succes». وتبعتهما بعد ذلك فرقة آفريغوس والإيبوني الذين وزعوا الأغاني على آلات البيانو والسينتيسايزر. اليوم تعد الكادونغو كامو من أشهر الأنواع بمرافقة آلة الغيتار والطبول وبعض الآلات المحلية، كما يضاف إليها أحياناً آلة الدرامز. ويتميز بيرنار كاباندا سالونغو بأنه يقدم موسيقا أصيلة بآلات محدودة. وتقوم فرق موسيقية في أحياء كامبالا بتقديم برامج لمختلف المناطق، ويستخدمون في عروضهم آلة الهارب والـــ إكسيلوفون والآلات الإيقاعية

والطنبور ويمزجونها أحياناً مع بعضـــها بطريقة جديدة. وهذه الموســـيقا (التقليدية الجديدة) اليوم هي معهد موســـيقي حي وشعبي لتراث الآلات.

ومنذ عدة ســـنوات قام الأوغندي آشـــولي جوفري أوريبما، والبوروندية خادجا نين، بتحويل أنواع من موسـيقا الهارب نانغا أو من الفن الغنائي كيروندي ليتلاءم مع متطلبات الـــــ « Wrorld Music». وتقوم المغنيتان سـيسـل كايريبوا وفلوريدا أوفيرا بتقديم بعض الحفلات التي تتميز بقربهـا أكثر من التراث في الصـــالات الأوربيـة. وقد قدمت فلوريدا أوفيرا في عام 1995 حفلة مميزة في باريس.

إفريقيا الجنوبية:

أغاني الزولو دون مرافقة آلية والأشكال الحضرية الجديدة

تعد موســيقا إفريقيا الجنوبية مثالاً جيداً لاســتمرار التراث في المدن. ونلاحظ أن الـــ مباكانغا، وهو نوع موسيقي، ظهر في مدن إفريقيا الجنوبية بمصـاحبة آلات نحاسـية وغيتار كهربائي ودرامز بعد فترة حضانة طويلة. وكان الزولو وهم سكان الشواطئ الشرقية للناتال أول من مزجوا موســيقاهم الغنائية مع أناشــيد المبشــرين المسـيحيين. وفي منتصــف القرن التاسـع عشــر، غزت الولايات المتحدة الأغاني الروحية والويســترن وغيرت ذوق الســكان. بعد نهاية الحرب العالمية الأولى، فرض المارابي نفســه على توليف البوليفونية التقليدية بأشـكالها الهارمونية الغربية وبأكوراتها الثلاثة. وقد تطور في الشــيبينز وهي محلات ســرية لبيع الكحول يرتادها

الزنوج، ثم تطور في الخمســينيات مع دخول الجاز والفلوت (بيني ويسـل). وقد سـمي كويلا، وهو نوع من أنواع موسـيقا الشـوارع، وتحول إلى مباكـانغا وذلك ليلبي متطلبات إيقاع إفريقي وصـــوت يتناســب مع جو حضــري. وقد حل الســاكســوفون مكان (البيني ويسل) وظهرت آلة الباص الكهربائية.

إن الذي أعطى المباكـانغا قوتها هو التشـــابك النغمي لآلات الغيتـار وأصـــداء الكورس والرقصـــات القبائلية المرافقة، لذا فقد نجحت نجاحاً باهراً في التاونشيبس. ومن أشهر من قدم هذه الأنواع هم مجموعـة مـاهوتيلاّ كوينز الذين لا يزالون يقدمون أعمـالهم منذ ثلاثين عـاماً، وميريـام مـاكيبـا الإفريقيـة الأولى التي عرفت نجـاحاً عالمياً. ولا تزال الأغاني التقليدية التي لا ترافقها الموســيقا إينغوما إيبوسوكو حية بين الطبقة العاملة السوداء، وظهرت فرق اشتهرت، مثل ليدي ســـميث بلاك مـامبـازو وكولينزو أبـافانـا بينكوكهيلو لـ فيكتور ميكهيزيه.

الآلات

الـ «دجمبة **Djembe**»

هي الآلة الإيقاعية الأكثر شـيوعاً في منطقة شـــعب «الماندانغ». يســـتخدمها «الشـــعراء المغنون» [مجموعة خاصـة من الناس تسـمى «Griots» لـهـا حضـــور فـي الـواقـع الإفريقي وخصـوصـاً غرب إفريقيا]. تُصـنع من جذع شـجرة مثمرة ويغطى ســـطحها العلوي بجلـد غزال أو المـاعز, يُعرف منهـا ثلاثـة نمـاذج : الكبير وهو مجهز بأجراس ويضـــرب بيدي العازف «المنفرد»

[أي أن لـهـذه الآلـة أولـويـة في المجموعـة الموسـيقية]. والمتوسط الذي يعمل عمل صوت إيقاعي داعم أما الصغير فيستخدم للمرافقة. لـ الدجمبة قدرة صـــوتية تعادل ســـتة من آلات الـ «كونجا» ولطبيعة صوتها إمكانات لحنية لا نجدها في الآلات الإيقاعية الأخرى.

الـ «بالافون **Balafon**»

إن هذا الكســيلوفون الخشــبي الذي يختلف عـدد شـــرائحه (الخشـــبية) حســـب المناطق الجغرافيـة ينتمي إلى عـائلـة من العوائـل الكبرى في سـلم تصنيف الآلات الموسيقية، وهي عائلة الــ إيديوفون «Idiophone» [وهي التي تصدر صوتاً نـاتجـاً عن قوائم المـادة التي صُـــنعـت منها الآلة فتكفيهـا صـــلابة أو مرونة المادة عن الحاجة إلى أيّ رقٍّ أو أوتار مشـدودة. هذه الآلة منتشـرة جداً في الـــ «سـاحل» [غرب إفريقيا] وخصـوصاً لدى شـــعـب مـالينكـه Malinke. وتعرف البـالافون (أو البـالا) بـالـــــ «مـاريمبـا» في موزامبيق وتدوزن شـرائحها حســب النظام المقامي الخماســي أو السداسي أو السباعي. إن هذه الآلة الاستثنائية بمـا تملـك من غنى في الألوان الصـــوتيـة وقدرة على الجمع بين اللحني والإيقـاعي تُكبر منزلتهـا أصـولها الأسـطورية، فحسـب الموروث الشـفهي تلقاها الإنسان من جنّ الماء.

الـ «فاليها **Valiha**»

في مدغشقر يشغل هذا الكوردوفون [الكورد هو الوتر وربما يقصـــد الكـاتـب آلـة تتوازى فيها الأوتار على جســم مبســوط] الذي تعود أصـوله إلى مناطق أعالي الهضـاب مكانة الآلة القومية. وهي «سـيثار» [يشـبه القانون] أنبوبي الشـكل جســمه من قصـــب. وكانت قوية الحضـــور في بلاطات الـ «ميرينه Merina» [شعب مدغشـقر]. في وقتنا الحاضر يصنعها الفلاحون ليعزفوا عليها في أوقـات الراحـة من العمـل في الحقول أو ليبيعوها في أسواق «تاناناريف».

سانزا **Sanza**

تتألف من صـــندوق طنين تُثبّت عليه صـــفائح مـرنـة مـختلفـة الأطوال. تنتشـــر في إفريقيـا الـوســـطى ومـا حولهـا وتســـمى «ليكيمبـه Likimbe» أو اختصـاراً «كيمبه Kembe» في رواندا وبوروندي وزائير وتسمى «كاليمبا» في موزامبيق و«ميبرا» في زيمبـابوي. تـدين بشـــهرتهـا إلى المغنية شـــونا ســـتيلا شـــيوشـــه Shona Stella Chiweshe. تظهر هـذه الآلـة أحيـانـاً في منـاطق بعيدة عن موطنها كما في النيجر مثلاً حيث يوجد منها نماذج مصغّرة.

مدغشقر والمحيط الهندي

لقد تشـــكلت موســـيقا المحيط الهندي خلال قرون عن طريق خليط غريب من البولينيزيين من ســـكان مالي ومن إندونيســـيين وعرب وهنود وأوربيين ومن بانتو، كل هؤلاء ســـاهموا بشـــكل أو

آخر في تكوين هذه الموسـيقا سـواء عن طريق آلات موسـيقية أو أغانٍ أو إيقاعات.

في مدغشـــقر، نجد أن آلة القيثارة الإغريقية الأنبوبية الشـــكل (فاليها) قد جاءت من إندونيسـيا، كما نجد إيقاع سـيليجي، وهو نوع حضـــري وطني لـه أصـــول إفريقية. في جزر مدغشـــقر (جزر الموريس والرودريغيز) فإن النمطين الأكثر انتشـــاراً هي السـيغا والمالايا وهما مزيج من الإيقاعات الموزمبيقية والألحان الفرنسـية الرومانسـية والأنغام الهندية. في جزر الكومور، الطرب هو الرائج وهو نوع موسيقي مستوحى من الموسيقا العربية ـ الإسلامية.

آســـــيا
1 ــ من تركيا إلى كازاخستان

مينا راد
ترجمة : أبــان الزركلي

إن الهويــة الثقافيــة القوميــة للشـــعوب التي تعيش بين تركيـا وكازاخستان قد انتقلت عبر القرون ــ كما هو الحال في كل آسيا ــ من خلال الأنواع المتعددة للموســيقا الشــعبية التركية ومن خلال عزف «المغنين القصــاصــين» على آلة «الدوتار» المنتشــرة في مناطق مختلفة من آسـيا الوسـطى، ومن خلال التقاليد الكلاسـيكية* لنمط الشـاش مقام Shashmaqam [عرفت المقام في مقالة سـابقة كما يلي: هو أي نسق من نغمات موسيقية متعاقبة تفصل بينها أبعاد محددة تعطي هذا النســق نكهة خاصــة. وهناك فقرة كاملة في هذه المقالة تشـرح هذا النمط]** ومن خلال الممارسـة الدائمة للموسـيقا الكلاسيكية الفارسية.

إن جمهوريـات آســيـا الوســطى الخمس (طـادجكســتـان، وأوزبكستان، وتركمانستان، وكازاخستان، وقرغيزستان) إضـافة

* اسـتخدمت كلمــة كلاســيكية لترجمــة الكلمــة الفرنســية Savante فالعبــارة الشـــــائعة La musique Savante تعني بالضبط الموسيقا الكلاسيكية. ولكن كلمة كلاسـيكية هي في حد ذاتها غامضــة تحتاج لتعريف، وأشـير هنا إلى مقدمة العدد 32 الغنية التي قارب فيها رئيس التحرير مسـألة تعريف الكلاسـيكية مقاربة ناجحة وثاقبة. وسـأحاول فيما يلي أن أصــوغ تعريفاً للموسـيقا الكلاسـيكية ليس جامعاً ولكن يمسّ الجوهر. يطلق مصـطلح موسـيقا كلاسـيكية على أية موسـيقا تملك سـيرورة تاريخية متصلة، مما يعني أن حاضرها في أي نقطة من الزمن مرتبط بالماضي الذي سبق تلك النقطة. وقد يتجلى هذا الارتباط بالتكرار أو التفريع أو بالتوسيع أو بالنسف... أو بتوليفة من بعض ما سبق أو من كلّه. (المترجم)

** ما بين قوسين كبيرين أضافه المترجم حين شعر بحاجة لتوضيح.

إلى جمهوريات القوقاز الثلاث (أذربيجان، وأرمينيا، وجورجيا) قبعت في حقب طويلة تحت النفوذ الروسي (الإمبراطورية القيصرية ثم الاتحاد السوفييتي). ومع ذلك وعلى الرغم من كل الهيمنة استطاعت أن تحافظ على الملامح الأساسية لطابعها الموسيقي الخاص. إن ممارسة الموسيقا المحلية بإصرار هو ما سمح لتلك البلاد بالحفاظ على هويتها الثقافية.

وهكذا ففي أوزبكستان مثلاً وعلى الرغم من أن الموسيقا الكلاسيكية التراثية كانت مهملة على الصعيد الرسمي [يورد الكاتب لاحقاً معلومات تناقض هذه المقولة] في حقبة «الترويس» [نسبة إلى روّس أي جعلها روسية]، فإن الموسيقيين لم يتوقفوا عن ممارسة هذه الموسيقا في الاحتفالات الطقسية الدينية وفي احتفالات الزواج والختان (مثلاً في الـ «آش» وهو اجتماع الرجال فجر يوم الزواج، وفي الـ جاب وهو تجمع النساء أثناء الحفلات الطقسية الدينية). وعلى مثل هذا النحو حُفِظت الموسيقا المقدسة «نوهي خاني» في «بامير» جنوب طادجيكستان بفضل الأعياد الدينية للطائفة الإسماعيلية.

على الرغم من القمع الذي مارسه النظام السوفييتي على شعوب آسيا الوسطى فإنه لم يمارس إلا بعض المضايقات في مجال الموسيقا التراثية. بل إن المعاهد الموسيقية العليا التي أسسها الروس في مدن آسيا الوسطى كان من ضمن مهامها تعليم الموسيقا التراثية المحلية، وإن ترافق ذلك مع التركيز على الطبيعة «الشعبية» للموسيقا [ربما يقصد المؤلف التركيز على طابع تبسيطي للموسيقا وإهمال بعض أنواع الموسيقا الروحية الدينية والكلاسيكية]. ولكن يعود الفضل الأكبر في استمرار ممارسة

الموســـيقا التراثية إلى هذا التركيز بعينه [على الطبيعة الشـــعبية] وإلى اللقاءات الأسبوعية التي أحياها الشباب في «دوم كولتوري» [بالروســـية في الأصـــل، وتعني بيوت الثقافة أو ما يقابل المراكز الثقافية الحكومية في منطقتنا] التي أقيمت في المدن والقرى. وهكذا فإن أطفال الفلاحين والعمال تمتعوا بفرصـــة أن يتعلموا الموســـيقا وعزفها، بينما كان أهاليهم في الحصـاد أو في المعامل. وبعضـهم قد تلقى دراسـة جامعية وأصـبح من كبار مقدّمي الموسـيقا المحترفين. إن هـذا النموذج من التعليم لم يوجـد أبـداً في البلاد المجـاورة ذات الثقافة الإسلامية.

«الشاش مقام» **Shashmaqam** والتقاليد الشعبية في آسيا الوسطى

إن موسيقا آسيا الوسطى تتمايز جغرافياً حسب مناطق ثلاث : أوزبكستان وطادجيكستان من طرف ثم كازاخستان وقرغيرستان من طرف آخر وأخيراً تركمانسـتان. إن الأوزبك والطادجيك ـــــ على الرغم من اختلاف أصولهم العرقية ـــــ متقاربين جداً ثقافياً. إنهم يمارســون نوعين من الموســيقا : الكلاســيكية المرتكزة على أصـــول الشـــاش مقام، والموســيقا المرتكزة على التقاليد الشـــعبية الخاصة بكل منطقة.

أما القرغيز والكازاخ ذوو الأصـــول العرقية المشـــتركة فهم رعاة رُحَّل. وموسيقا كلَّ منهما ـــــ التي تتشابه فيما بينها على نحو مدهش ـــــ مبنية على الإلقاء (القصّ) الملحمي. فالغناء القرغيزي المسـمى «ماناس» يُغنى دون مرافقة موسـيقية في الأعياد التقليدية الرئيسـية. أما الغناء الكازاخي فيقدمه المغنون القصـاصـون مرافقاً

على نحو تكاملي بآلة «الدوتار» (أصبحت صورة هذه الآلة شعاراً وطنياً لكازاخستان بعد الانفصال عن الاتحاد السوفييتي).

أما التركمان المرتبطون بالتقاليد الفارسية والأذرية فلهم ممارساتهم الموسيقية المتميزة. فالموسيقيون القصاصون «الباخشيش» هم محرّكو العوالم والفضاءات الموسيقية خلال الأعياد التقليدية وعلى خشبات المسارح، حتى إن كاكادجان وهو أعظم مخرج مسرحي تركماني يجعل «الباخشيش» يشاركون في عروض مسرحياته.

وإذا كانت هذه الكيانات الثقافية متمايزة، فهي مع ذلك تتشارك فيما بينها بالإيقاعات وبالتشكيلات الموسيقية المتشابهة [يقصد بالتشكيلات عدد الآلات وأنواعها التي تكوَّن مجموعة موسيقية ما] وبنظام مقامي يمكن النظر إليه كنظام واحد على الرغم من تنويعاته (مثلاً ما يعرف بالمقام في أذربيجان يتشابه مع ما يعرف به «الشاش مقام» في طادجيكستان وأوزبكستان). وأخيراً يتجلى التشابه أيضاً في مجموعة الآلات المتوفرة التي يكاد بعضها يتماثل مع بعضها الآخر.

تروبادور [مغنو الشعر الجوالون] القوقاز :

في كل أنحاء منطقة القوقاز ـــ مع وضع جيورجيا جانباً حيث تسود البوليفونية [التعدد الصوتي المتزامن] التي تتبدى في الموسيقا المخصصة لمجموعة الثلاثي الرجالي ـــ تتكون الموسيقا الأرمنية والأذرية من نوعين من الموسيقا : الشعبية والموسيقا ذات الأنماط الكلاسيكية.

تطورت الموسـيقا الشـعبية انطلاقاً من تقاليد الشـعراء القصـاصـين، ويسـمى واحدهم في أذربيجان «عاشـق» [الأصـل العربي للكلمة واضـح]، وفي أرمينيا «أشـوغ». هؤلاء التروبادور لعبوا دوراً هاماً في الحياة الموسيقية، ليس فقط في القوقاز بل أيضاً في شمال إيران ـــ خراسان ـــ وفي كل آسيا الوسطى. إنهم أبناء الألف الثاني للتاريخ الذين ورثوا تروبادور إيران ما قبل الإسـلام، وورثوا الشعراء قصاصي الملاحم في تركيا العصور الوسطى. لقد انتقل غناؤهم المرافق بآلة «الدوتار» شـفاهاً من الأب إلى الابن. إنهم يغنون في القرى وفي الأعياد والأعراس ومناسبات الختان. قد يستقر عملهم أحياناً في مقهى (قهوة خانة باللغة المحلية) فيتقاضون «يوميـة» لقـاء الترفيـه عن الزبن من التجـار أو من الفلاحين في محطات تنقلاتهم. إن مادة غنائهم مستقاة من لبّ الموسيقا الشعبية.

مـا يحدث غـالبـاً بعد جرح عميق سـبّبـه الحب، أن يبحث الـ «عاشـق» [يذكر الكاتب أن الكلمة ومعناها تشـترك فيهما اللغتان الأذرية والفارسـية ويغفل أصـلها العربي] عن بعض العزاء، مغنياً ألمه عبر مجموعة من الأشـعار المكرّسـة للتغني بجمال المحبوبة وجمال الطبيعة. فيتعلم عن ظهر قلب قصص ـــ ملاحم ـــ البطولة والحب كاملة، كما يتعلم في الوقت نفسـه كل الصـيغ اللحنية التي تشـكل النسـيج الموسـيقي للأغاني. وما إن يكتمل تكوينه الفني حتى يبـدأ جولات فنيـة من قريـة إلى قريـة، تفرض مواعيـدهـا مواسـم الأعياد والأعراس [ربما خلط الكاتب بين الكلمة الصـفة : عاشـق وبين تحوّلها إلى تسـمية متعارف عليها لمحترف الغناء، فليس من الضرورة أن لا يحترف الرجل الغناء إلا بعد تجربة حب فاشلة].

إن النمط الكلاســـيكي من التراث التقليـدي قد تـأثر بـالتقـاليـد العربية ـــ الفارسية فهو يرتكز على نظام الــ «مقام» (بالأذرية أو «مغام» بالأرمنية) أما جذور إرث المغنين القصاصين (العاشقـين) فمتشـعب في عمق الحياة الريفية، ولم ينتقل عبر الأجيال إلا شـفاهاً فقط. بينمـا تطور النظام المميز للنمط الكلاســيكي في التراث وفي الحلقـات المتعلمـة وفي المـدن. وهو يقـارب كثيراً مـا يســمى في الغرب «Form» أو الشكل البنائي.

تميز التقاليد الموسيقية الأذرية اثنا عشـر مقاماً رئيسـياً وعشـر مقامات فرعية ثانوية.

إيران والعودة إلى المنابع

كانت الموسيقا في آسيا الوسطى هي الدليل الموجّه نحو الهوية الوطنيـة، وهكذا كان الحال في إيران، فإن تغيير النظام عام 1979 أعاد إحياء الموسـيقا التقليدية في أشـكالها الشـعبية والكلاسـيكية. ترتكز الأشـكال الكلاسـيكية على ما يسـمى بالـــ «رديف»، وهو يتكون من ســبعة متتاليات لحنية* تســمى «دســتجاه»، وهو نظام يشـكله تتالي سـبعة مقامات (شـور، همايون، سـيكاه، تشـرجاه، رازبيجاه، ماهور، نوى) تبنى على أســاســه كتلة موســيقية من الألحان المرتكزة على هذه المقامات المتتالية تتالياً محدداً وضـــعه الأجداد ولا يمكن الحيدان عنه.

* إن كلمة لحنية التي اسـتخدمها المؤلف لا تفي بالغرض، وقد تصـرّفت في ترجمة كل هذه الفقرة حيث يبدو أن الكاتب يخلط أحياناً بين اللحن وبين المقام الذي يرتكز عليه اللحن. (المترجم)

إن المخزون الشـــعبي يتمايز حســـب التنوع الجغرافي، وهو يضـــم ثلاثة أنماط رئيســـية: الموســـيقا الريفية، وموســـيقا القتال والحرب «نقركسانه»، وموسيقا «زوركسانه».

لقد ساهم منع بعض الموسيقا الأوربية من التداول، وخصوصاً الموســـيقا الخفيفة المعاصـــرة (بعض الموســـيقيين الكلاســـيكيين كبيتهوفن لم يمنع تداول موســـيقاهم)، في العودة إلى الإرث الذي حفظته الأرض. فتعلّم الشباب العزف على الآلات التقليدية، كما أن مقدّمي الموسيقا التقليدية الذين لم يحظوا في السابق [في عهد الشاه] بمكانة ذات قيمة قد علا شـــأنهم. وفي الحقيقة شـــجعت المهرجانات الموسيقية الثقافية الكبيرة في أواخر عهد الشاه ـــ كمهرجان شيراز واحتفالات باريسّا و شادجاريان ـــــ الشبيبية الإيرانية ـــــ على الاستماع والانشغال بالموسيقا المحلية التقليدية الكلاسيكية.

لقد مرّت الموســـيقا الإيرانية في مراحل متنوعة، فقديماً وحتى بداية القرن العشـــرين، كانت تعزف في الاحتفالات والتجمعات الخاصـــة. ثم تبنّت هذه الموســـيقا طريقة التدوين الموسيقي الغربية في العشرينيات من القرن الماضـي بفضل جهود الموســـيقي علي ناجي فزيري. ثم بدأ التغريب [جعل الأشـــياء غربية] ودّلت عليه ظهور التشـــكيلات الموســـيقية الضخمة (الفرق) التي كانت نسخة للنموذج الأجنبي. ثم العودة في أواخر السبعينيات إلى المنابع. وتجلت هذه العودة في ظهور التشـــكيلات الآلية الصـــغيرة. إن نجاح هذه العودة يشـــهد عليه نجاح حفلات الموسيقيين الكبار أمثال «تالاي» و «موسفي» و «عمومي».

«الشاش مقام» عظمة وانحطاط

إن بلاد طادجكستان وأوزبكستان، قلب آسيا الوسطى، كانت دائماً محلّ تقاطع مناحي موسـيقية مختلفة تتمازج فيها التأثيرات التركية مع الفارسية.

عندما دخل تيمورلنك سمرقند 1396 أُقيمت احتفالات موسيقية وُصـفت بالتعابير التالية: «مغنون بحناجر ذهبية، وعازفون يصـدرون أصـواتاً طليّة غنوا وعزفوا ألحاناً تتنوع ألوانها. فمن اللون الفارسي إلى لون اللحن العربي. غنوا وعزفوا حسب طرق الأداء التركية بأصـوات منغولية أتقنت تقنية الغناء الصـينية». لقد اسـتمرت التقاليد الموسـيقية الشـعبية الطادجكية والأوزبكية في التعايش مع هذا التباين الجوهري لفترة طويلة. وبالمقابل فإن الموسيقا الكلاسيكية في هذه البلاد قد طوّرت فناً متجانساً تمازجت فيه ثقافة البلاط العربي ــ الفارسي مع التأثيرات الأخرى الحاضرة في المنطقة فتجسّـد هذا التمازج في نمط «الشـاش مقام». وترجع أصول الشاش مقام ـــــ والمعنى الحرفي لهذا المصطلح : ستة مقامات ـــــ إلى دائرة مقامية عدد مقاماتها اثنا عشر مقاماً ظهرت في القرن الحادي عشر. استقر نمط الشاش مقام بشكله النهائي في بلاط أمير بخارى مبنياً على سـتة مقامات : بوزروك، راسـت، نوى، دوكاه، سيكاه، عراق. ودُوّن في القرن التاسع عشر.

شاع نمط (الشكل البنائي) الشاش مقام في كل البلاطات الكبيرة في «بخارى» و«خيفا» و«كوكاند»، ونفذه غالباً موسـيقيون يهود. وكان يُعزف للترفيه عن الأمير والنخبة المتعلمة المصـقولة. ولهذا فإننا نفهم لماذا كان موقف النظام السـوفييتي غامضـاً تجاه تقاليد

«الشـــاش مقام». فعلى الرغم من أنـه أدانها لأنها من صـــلب النظام الإقطـاعي، إلا أنـه أقرّ بقيمتهـا الموســـيقية. ولكن هذا الموقف [وتغير شروط الحياة] ـــ ساهمت في أن يفقد هذا النمط أصالته «فعلى الرغم من اسـتمرار الإذاعات المحلية ببث موسـيقا الشـاش مقام واسـتمرار عزفها في قصـور الثقافة، صـارت موسـيقا للنخبة لا تفهمها إلا النخبة وموجهـة لنخبـة لم تعـد موجودة»، حســـب قول Ted Levine المتخصص في موسيقا آسيا الوسطى.

الآلات الموســـيقية الشـــائعة

البغلمـــا :

وهي الآلة الأكثر شـعبية في تركيا، وتسـمى أيضـاً «سـاز»، وهي كلمـة تعني حرفيـاً «آلـة». البغلمـا هي من عـائلـة العود ذي الرقبة الطويلة. أصل البغلما هو آلة «الكوبوز» الذي جلبه التركمان إلى الأناضـول. تستخدم البغلما في أنواع متباينة من الموسيقا : فمن الاحتفالات الطقسية لطائفة العلويين حتى الكاسيتات التي تسـهم في تنفيذ تسجيلها الآلات الموسيقية الكهربائية.

الـدف :

وهي آلة الإيقاع الأكثر انتشـاراً في آسـيا الوسـطى وفي القوقاز. والدف رقّ شُـدَّ على إطـار دائري كبير القطر. توجد منه نماذج عديدة يحددها قياس الإطار. في أذربيجان يكون الإطار خشـبياً يُشـد عليه جلد سـمك السـلّور في حال عدم توفر جلد الماعز، كما توضـع على سـطح الإطـار الـداخلي حلقـات معـدنيـة ترن مـذكرة برنين الأجراس. ينوع العازف طريقة القرع على الدف [وبالتالي ينوع لون الصـوت الصـادر] عن طريق تغيير مكان قرع أصابعه من وسط الرق حتى الأطراف.

الدوتار : [دو بالتركية تعني اثنان، و تار من الأوتار بالعربية]

وهي الآلة المرافقة للمغنين القصـاصـين (الباخشـيش). ينتمي الدوتار إلى عائلة العود ذي الرقبة الطويلة. ونراه في آسيا الوسطى وفي الشرق الأوسط، ويمتد وجوده حتى المناطق الشمالية الغربية من الصـــين في «كســـينيانغ». للدوتار وتران يُضـــربان آنياً بكل أصـــابع اليد اليمنى. تســـتطيع تلك الآلة أن تخلق تكوينات إيقاعية غاية في التعقيد.

الدودوك:

آلة شـعبية أرمنية. وهو مزمار أنبوبي أسـطواني صـوته عميق وحارّ. تصـنع من خشـب شـجر المشـمش أو التوت. منها عدة نماذج يحددها طول الأنبوب. النموذجـان الرئيســـيان همـا النموذج الـذي يصـدر نغمة الـــ«لا» عند عدم وضع أي إصبع على فتحات الآلة، ونموذج يصدر نغمة الـ «مي». النموذج الأول ذي الصوت الأكثر حدة يلائم العزف مع مجموعـة آلات، أمـا النموذج الثـاني، وهو ذو أنبوب أطول وصوت أعمق، فيلائم العزف المنفرد.

الغيشاك أو الطاماناش :

آلة وترية تُعزف بالقوس ذات لون صـــوتي يجمع بين العذوبة وبين طبيعـة صـــوتيـة معدنيـة و«أنفيّة» بعض الشـــيء. تســـمّى غيشـاك» في آسـيا الوسـطى و «كاماناش» في إيران. هي صـندوق كروي مدبب تُشدّ عليه أربعة أوتار. يشد العازف شعر القوس بيده أثناء العزف. يتصـف العزف على هذه الآلة بالتأكيد على التزيينات الدقيقة للّحن وبالاهتزازات المتنوعة لأصـــابع اليد اليســـرى [أو ما يســمى الفيبراتو الذي يجعل للصـوت الصـادر ألواناً مختلفة. وهذا الأســـلوب شـــائع في العزف والغنـاء في منطقتنا وفي الموســـيقا الكلاســـيكيـة الأوربية]، وبالدفقات غير المتقطعة للنغمات المتتالية

«Portamerto» وبالقدرة على إصـــدار كل أطياف قوة (شـــدة) الصـــوت [من الخفيف الخـافت إلى الشـــديد القوي. والميزتـان الأخيرتان أضافهما استخدام القوس].

النـــاي :

شـــائع الحضـــور في كل الأنواع الموســيقا المرتبطة بالتقاليد العربية ـــــ الفارسية ومنها موسيقا آسيا الوسطى. إن هذه الآلة ـــ التي توضـع على الفم بزاوية مائلة ومصـنوعة من القصـب وطولها يتراوح ما بين 40 و 80 سم ـــــ معروفة منذ أيام الإغريق. يغيّر عـازفها الطبقات النغمية باســـتخدام أصـــابعه لإغلاق وفتح ثقوب الأنبوبة أو بتغيير قوة ضـغط النفَس. تسـتطيع هذه الآلة أن تصـدر أصـــواتاً متمايزة جداً لوناً وملاءة ومجالاً صـــوتياً [من الأصـــوات الثخينة إلى الحادة]. اكتشـــف الفرنســـيون قدر هذه الآلة وميزاتها بفضل عازفين إيرانيين مبدعين : حسين عمومي ومحمد موسفي.

ســـاتو :

آلة تشـبه الطنبور (وتعرف أيضـاً باسـم سـيتار). تُحمَل عمودياً وتُعزف بالقوس. في أيامنا الحاضرة ضُخَّم حجم الصندوق الصوتي ليشـبه صـندوق الكمان، مما أدى إلى تحسـين نوعية صـوت هذه الآلة. يمكن العزف عليها بالريشة وبالقوس.

أحد أعظم عـازفي هذه الآلة هو: «تورجون عليماتوف»، فبين يديه «تحكي» هذه الآلة بصوت سيّال سلس وحنيني.

آســـــيا

الهنـــد والباكستان

مينا راد

ترجمة : أبـــان الزركلي

الهنــد :

الراغا أو العاطفة المشبوبة

كلمة سانجيتا الهندية ـــ وترجمتها الدلالية الموسيقا ـــ تعني: تجميع كلّ شـــيء وقولـه. و «كلّ» هنـا ترمز إلى اتحـاد الجســـد والروح والذهن. إن البنى اللحنيـة والإيقاعية في الموســـيقا الهندية هي نتـاج هنـدســـة معمارية من أعقد ما عرف في العالم. إن الجمع بين التكوينـات الإيقـاعيـة المختلفـة والمتراكبـة آنيـاً وبين التزيينـات المصـقولة المرهفة وبين اسـتخدام الأبعاد الدقيقة الميكروتونية ـــ [المقصـــود بالبعد الميكروتوني البعد النغمي بين نغمتين عندما يقل عن ـــــ نصف بعد كامل ـ في السلم الأوربي المعدّل أصغر بعد نغمي هو نصف بعد ـــ. والأبعاد الميكروتونية هي في صلب البنية المقامية لموسـيقا منطقتنا]، إن الجمع بين كلّ ما سـبق يجعل تدوين هذه الموسيقا أمراً صعباً جداً.

ترجع أصـول الموسيقا الهندية إلى نصـوص الـــ «فيدا» ـــ وعمرها 4000 سنة ـــــ المكتوبة شعراً بالسنسكريتية، وهي لغة الهند القديمة. الـــ «فيدا» أربعة أسفار : «ريج فيدا» و «ساما فيدا» و «يـاجور فيـدا» و «آثـارفـا فيـدا». هـذه النصـــوص هي أكثر

النصـوص قداسـة في الإرث الهندي وتم تناقلها شـفاهاً لتبقى جامعة لقصـائد وأدعية وتضـرعات وأسـاطير في صـيغة أغاني مقدسـة متوجهة إلى الآلهة. إن سفر الـ «ساما فيدا» هو القاعدة لنمط واحد ساد الموسيقا الهندية وظل يتطور حتى القرن الثالث عشر. بعد هذا التاريخ تفرّعت الموسـيقا الهندية إلى فرعين منفصـلين: موسـيقا الشمال وموسيقا الجنوب.

إن الشمال الذي غزاه مسلمو آسيا الصغرى تأثر بالطابع العربي ـ الفارسي فوُلِد ما يسمى الموسيقا الهندوستانية [يلاحظ إضافة الكلمة الفارسـية «سـتان» وتعني محل أو مكان] التي تُغنى بثلاث لغات: الـ «هندي» والـ «سانسكريت» والـ «أوردو». أما في الجنوب فقد بقيت الموسـيقا وفية لأصـولها وتكوّن ما يسـمى بالأسـلوب «الكارناتي» (وتعني باللغة التاميلية القديم أو التقليدي). وهكذا فإن الفرعين ـــــ النظاميْن ـــــ الموسيقيين قد اتخذا اتجاهين متمايزين وهذا التمايز بين شمالي وجنوبي انعكس على الآلات المستخدمة.

إن الوعاء الجامع لكل الموسـيقا الهندية هو الـــــ «راجا»، وهي مصطلح سنسكريتي يعني العاطفة المشبوبة ـــــ وقد يعني اللون ـ أو الانفعال الذي يمسّ عمق القلب. إن معظم «الراغا ـ يات» هي تنويعات مشـغولة بعناية على ألحان بدائية تعود لثقافات شـعبية قبلية مختلفة. هذه الألحان مبنية على سـلالم ـــــ مقامات ـ خماسية أو سداسية أو سباعية [السلّم السباعي ـ وهو البنية المقامية الأساسية للموسيقا الأوربية الكلاسيكية ولكثير من موسيقا منطقتنا ـ هو الذي تكون فيه النغمة الثامنة ـ الجواب ـ مماثلة للنغمة الأولى ـ القرار ـ]. يتكامل في «الراغا ـ يات» في الموسيقا الهندية استخدام عنصر التزيين اللحني مع استخدام

الأبعاد النغمية الميكروتونية. لكلّ راغا» نظامها الصـــارم فيما يتعلق بصـــعود النغمات من الثخين إلى الحاد أو هبوطها، وفيما يخص النغمات الطويلة الثابتة والمستمرة وفيما يتعلق بالاستخدام المتكرر لجمل متميزة.

أما في الشمال فما زالت «نظرية الأوان» قائمة، فلكل «راغا» وقت محدد من النهار تغنى فيه، فهي مرتبطة بهذا الوقت ولا تتناغم موسيقاها إلا معه. أما في جنوب الهند فقد تم التخلي عن هذا المفهوم.

باكستان :

من النشوة الصوفية إلى الحب

تستلهم الموسيقا الكلاسيكية الباكستانية من موسيقا شبه القارة الهندية. النمطان السائدان في الموسيقا الباكستانية هما الـ «قوّالي» [أصل الكلمة عربي قال قولاً فهو قوّال]، ونمط الـ «غزال».

يعود نمط القوالي إلى القرن الثالث عشـر، ومنابعه شـعبية، وهو اليوم يصـاحب مناسـبات الأعياد والأعراس [أي ما زالت وظيفته شعبية]. يبدأ الموسيقيون جلسة القوالي بصفق الأيدي ثم تعزف الآلات مقدمة موسيقية ثم «يستلم» المغني المنفرد الغناء فتردده جوقة المغنين. إن تكرار المقاطع الغنائية وتكرار التلوينات الإيقاعية يرمي إلى إيصال الجمهور إلى حالة من النشوة الصوفية تسمى «حال» [الكلمة عربية]. إن نصرت فتح علي خان ـــ أعظم وأشهر قوّال في باكستان ـــ هو معبود حيّ في باكسـتان اليوم [المقالة مكتوبة أواخر القرن الماضـي] وصـار مشـهوراً عالمياً بعد حفلته في مركز الـــ «فيل» في باريس 1987.

أمـا الغزال فهو نمط شـبـه كلاسـيكي يُرافق بـآلات الـ «سارانجي» والـ «سيتار» والـ «هارمونيوم» والطبلات. وكان لهذا النمط منذ ظهوره قبل سبعة قرون أسلوب سردي شعري، ولم يتحوَّل إلى الأسـلوب الغنائي إلا مؤخراً [المقصـود هنا بالأسـلوب السردي الشعري هو الأسلوب «المفتوح» الذي تسرد فيه الأشعار ـــ مقطعاً بعد مقطع ـــ غناءً، أما الأسلوب الغنائي فهو أسلوب «مغلق» يتكون هيكله من تكرار عدة مقاطع محددة تتبادل الأدوار فيما بينها وتُختم بمقطع ما]. إن الموضـوع الرئيسـي لهذا النمط هو الحب ـ وعلى نحو أكثر تحديداً «البعاد» ـ [وصف حال المشتاق]. إن هذا النمط الذي يجمع على نحو متوازن بين الموسيقا الكلاسيكية وبين الموسيقا الخفيفة، قد توجه أيضـاً لمصـاحبة الرقص. ومورس هذا في الثلاثينيات من القرن الماضـي إلا أنه لم يسـتمر طويلاً. شهدت الأربعينيات ظهور شكل جديد لنمط الغزال ابتكرته وطورته المغنية المهمة «بيجا مختار» التي ما زالت شـائعة في يومنا هذا. إن أشـهر مغنية «للغزل» في يومنا الحاضـر هي «فريدة خانم» التي تمكنت من تقنية غنائية مشـغولة ومصـقولة ومن قدرة عالية على التلوين الصوتي، إضافة إلى تمكنها من أن تجعل من «راغا» صـغيرة واحدة قطعة طويلة غنية [عن طريق التلوين والتزيين والتنويع والتفريع...].

لنصـوص أشـعار «الغزال» المغناة نفس حال نصـوص الأشـعار التي اختارها شـوبرت لأغنياته : العلاقة بينها وبين الموسـيقا هي علاقة اليد بالقفاز.

من الصين إلى فييتنام

تـران فـان خيـه*

يضـم شـرق آسـيا الصـين واليابان وكوريا ومنغوليا. أما جنوب شـرق آسـيا فينقسـم إلى شـبه منطقتين: الأولى قارية وتضـم تايلند وكمبوديـا ولاوس وبورمـا. والثـانيـة سـاحليـة وتضـم مـاليزيـا وسـنغافورة والفيلبين. أما فيتنام التي تقع عند تقاطع الحضـارات فتنتمي جغرافياً إلى جنوب شـرق آسـيا أما ثقافياً وموسـيقياً فتنتمي إلى شرق آسيا.

في جميع تلك البلدان يتعايش معاً نوعا الموسـيقا: الكلاسـيكي والشـعبي. الأول هو الموسـيقا المصـقولة التي تحكمها قواعد ضـابطة وتملـك تقنيـات غنـائيـة وآليـة معقـدة وتبنى على مفـاهيم مشـغولـة ومدروسـة للسلالم والمقامات والإيقاعات. إنها تضم ـــــ إضافة إلى موسيقا رقصات البلاطات وموسيقا المجموعات الغنائية ـــــ موسيقا الترفيه وموسيقا المسرح والموسيقا الطقسية الدينية. في شرق آسيا ـــ حيث تسود حضارة الحرير والقصب ـــــ تؤدي هذه الموسيقا آلات وترية أوتارها من حرير ومزامير من قصـب. أما في جنوب شـرق آسيا ـــ حيث تسود حضارة البرونز ـ فتؤديها مجموعات من الصنوج المختلفة الأحجام والبصلية الشكل.

أما الموسـيقا الشـعبية فهي غنائية ووظيفية ولا تملك الرهافة الفنية التي تملكها الموسـيقا الكلاسـيكية، ولكنها مع ذلك ثمرة نوع من الدراسـة الجماليـة. إنهـا تنبض بنبض أحداث الحياة اليومية : الولادة، الخطبـة، والزواج والمـآتم والعمـل في الحقول، كمـا أنهـا تهدئ من روع الأرواح الهائمة المؤذية، وتحمد لطف الأرباب.

* أسـتاذ موسـيقا الأعراق في جامعة السـوريون. موسـيقي ممارس. ولد عام 1921 في عائلة موسيقية منذ ستة أجيال.

إضـافة إلى النوعين الموسـيقيين: الكلاسـيكي والشـعبي توجد أيضـاً موسـيقا الأقليات، كما توجد موسـيقا «جديدة» بدأت بالظهور في النصـف الثاني من القرن التاسـع عشر نتيجة للتفاعل مع التراث الغربي. هذه الموســيقا كُتبت بلهجة غربية ويتنوع ما في جعبتها: فمن الأغنية البســيطة إلى الأشــكال البنائية المعقدة في الموســيقا الكلاسيكية الأوربية : السوناتا والكونشرتو والسيمفونية...

لغة الآلات

لتوضـيح الصـفات المميزة لكل من المنطقتين الثقافيتين (منطقة شـرق آسـيا ومنطقة جنوب شـرق آسـيا) اخترنا من كلَّ منهما آلة مميزة لا يوجد مثلها في مكان آخر من العالم.

إن الآلة النموذجية المميزة لآلات شرق آسيا هي الـــ «سيتار» وهي كلمة ـــــ مصـطلح يدل على جنس من الآلات الوترية بدون رقبة، فالأوتار تُشـدُّ متوازية على كل سـطح الصـندوق الصـوتي. السطح العلوي للصـندوق المتحدب قليلاً يتضمن ترميزاً إلى السماء. أما القعر المسـطح للصـندوق فيرمز إلى الأرض. تكون الأوتار من الحرير أو من النـايلون أو من النحـاس أو من الفولاذ. أمـا الآلـة النموذجية المميزة لآلات جنوب شرق آسيا فهي مجموعة ـــ طقم ـــ الصـنوج التي تُعلّق على إطار دائري يكون من الخيزران في القسـم القاري من جنوب شـرق آسـيا، ومن الخشـب في القسـم السـاحلي. يجلس العـازف وســط مجموعـة الصـــنوج يقرع على نحو تزامني اثنتين منهـا تكون العلاقـة بين طبقتي رنينيهمـا هي علاقـة الجواب بالقرار [سبق أن شرحت معنى القرار والجواب]

حالات خاصة

مع أن للموســيقا الفيتنـامية طـابعهـا الخـاص المميز المتـأثر في الشــمال بحضــارة البرونز وفي الجنوب بحضــارة الحجر، إلا أنها

اسـتعارت من الصـينيين نظام التدوين الموسـيقي كما اسـتعارت من الـهنود بعض تقنيـات التلوين اللحني والإيقـاعي والارتجـالي. أمـا سـنغافورة البلد الصـغير مسـاحة وسـكاناً فتجمع بين ثلاثة أنواع من التقاليد الموسـيقية: الهندية والصـينية والماليزية. أما موسـيقا الفيلبين التي حكمها الإسـبان ثلاثة قرون فقريبة جداً من الموسـيقا الإسـبانية باسـتثناء جنوب الفيلبين حيث حُفظت موسـيقا شـعب «الكولينجتان» وهم من السكان الأصليين للبلاد.

الجامـلان [نمط الجاملان ومجموعة آلات فرقة الجاملان]
منـذ افتتـاح «مـدينـة الموســيقـا» [مجمّع موسيقي كبير أنشئ في باريس في سبعينيات القرن الماضــي، يضــم قاعات اســتماع وعرض ومشاغل موسيقية ودار نشر] التي تملك واحدة من أكبر مجموعـات آلات الجـاملان في أوربـا، بدأ هـذا المجمع بتعريف الأطفـال على فنون الإيقاع والموســيقا بوســاطة نمط الجاملان ومجموعة آلاته التي تعود أصولها إلى جزيرتي جافا وبالي.
كلمة «جاملان» أو «جامبلان» مشــتقة من الفعـل «ميجـامبـل» ويعني «قرع»، وبالفعل فإن آلات الـقـرع تـحـتـل فـي هـذا الـنمط المحـل الرئيسـي. تتشـكل أوركسـترا الجاملان من آلات الميتـالوفون والصــنوج وهمـا يشــكلان قـاعدة النسـيج الصوتي ومن آلات الكسيلوفون والطبول الصغيرة ومن آلة وترية ذات صندوق صوتي شبيه بعائلة العود ومن آلة «سيثار» وآلة مزمار. وهناك 25 تشــكيلة مختلفة من تشــكيلات أوركســترا الجـاملان لكـل منهـا لونـه الخـاص ورنينه الخاص واسمه الخاص.
نظرة الناس إلى تشـكيل آلات الجاملان هي نظرتهم إلى كـائن حيّ أنعم عليـه بـالروح، ولهذا فمكـانتهـا في التقـاليـد أكبر بكثير من مجرد مجموعة آلات.

التشــارك بتاريخ موســيقي واحد

كريستيان بوشيه*
ترجمـة : أبــان الـزركلي

إن البلاد العربية من شـمال إفريقيا إلى الخليج مروراً بمصــر تتشــارك تاريخاً موسـيقياً واحداً. إن المسـتمعين للموسـيقا العربية جزائريين كـانوا أم يمنيين، لبنـانيين أم عراقيين، أردنيين أم ليبيين، يحملون نفس الحب لمعبود واحد أم كلثوم. وإذا كـان تحديد الطراز الموسيقي في الغرب يتم بناءً على الانتماء إلى فترة تاريخية محددة فإن الأشكال البنائية هي التي تحسم تأريخ ـ أو تصنيف ـ المخزون الموسيقي في الثقافات الموسيقية المتناقلة شفاهياً. [يقصد أن البحث في التأريخ والتصـنيف يتم عن طريق البحث في تاريخ «الموشـح» نفسه أو في تاريخ «السماعي»...]. إن المؤدّين ــ المغنين ــ الكبار يتأرجحون بين الماضـــي والحاضـــر، والأشـــكال البنائية القديمة والحديثة تنصـــهر في قالب فريد يصـــنعونه هم بأدائهم وإن لم يعوا ذلك. إن الفن الموسـيقي العربي غنائي أسـاسـاً، ومادة موضـوعاته تغني الحب والعاطفة المشـــبوبة ومزايا الحبيب. والموســـيقا تُحسّ على مستوى الجسد قبل مستوى الروح [يخلط الكاتب بين السـبب والمسـبّب، فحركة الجسـد عند الطرب ليسـت إلا الشـكل المنظور اللاحق لاهتزاز الروح، وهو نفســـه يؤكـد هـذا المعنى في الفقرة اللاحقة]. إن الجمهور يفرج عن هيجان تأثره المميّز بتلك الحركات غير المنتظمة وبتلك الغبطة النشوى التي تسمى «طرب».

* عالم في موسيقا الأعراق ومختص في الموسيقا العربية. نشر عدة كتب أهمها الموسيقا العربية الأندلسية في دار نشر Cite de la musiqe

صـــنّف علمـاء الموســـيقا المجرى التـاريخي لهذا الفن طبقـاً للتقسيم الكلاسيكي للمراحل التاريخية التي وضـعها علماء التاريخ. وهكذا يمكن أن نرى أن ظهور الموســـيقا العربية عموماً حدث في حقبة ما قبل الإســـلام من القرن الخامس إلى الســـابع، وتميز بغلبة الحضــور النســائي. ورافقته آلتان رئيسـيتان: الرق المشــدود على إطـار، أي «الـدف»، والـــــ «لير» الـذي ســـمـاه قدمـاء العرب «المعزف». ثم تأتي الفترة الأموية القصـيرة من القرن السـابع إلى الثامن. وإذا كان من الصـعب أن نحدد بدقة الأنماط الموسـيقية التي سُمعت في بلاطات دمشـق وما حولها إلا أنها كانت تتميّز بنوع من «العـالميـة» [انصـــهار وامتزاج عدة أنماط تعود لثقافات مختلفة]. وتتميز هذه المرحلـة بتكريس واقع ذكورة الموســـيقي دون غيـاب الحضور الأنثوي. ويظهر العود، الآلة ـ النموذج في العالم العربي، في تلك الحقبة.

أما الحقبة العباسـية من القرن الثامن إلى الثالث عشـر فتكرس التفكّر النظري الموسيقي مع نمو منتوج هائل من الأدب الموسيقي. إن «الأغـاني» للأصـــفهـاني، وهو الكتاب العملاق في 24 مجلداً، ينطوي على أكثر المواضـيع إدهاشـاً فيما يتعلق بالحياة الموسـيقية والاجتمـاعيـة آنـذاك. ترجم جـاك بيرك Jacque Berque مؤخراً أقســاماً كبيرة منه ونشــرها في دار Albin Michel عام 1995 تحت عنوان موسيقا على النهر.

وعلى التوازي مع ما كان يجري شرق الإمبراطورية العربية الإســـلاميـة، ازدهرت الخلافة في الأندلس التي بدأت بفتح شـــبه الجزيرة الإيبريـة عام 711 وانتهت بســـقوط غرناطة عام 1492. إن هذه الفترة العظيمة كانت خصـــبة في ابتكارها في كل الأنماط، ومنها نمط «النوبة». و«النوبة» هي متتالية قطع موســـيقية مُغنّاة،

وآليـة تنتظم فيمـا بينهـا، وتتوالى من الايقـاع البطيء إلى الحيوي السريع.

أمـا الحقبة اللاحقة، وهي التي كان يُعتقد لفترة طويلة أنها حقبة ركود، فهي حقبـة تنـامي قوة الإمبراطوريـة العثمـانيـة وســيطرتهـا على العـالم العربي. ظهر في تلـك الحقبـة كثير من القطع الآليـة مـا زالت تعزف حتى يومنا هذا. وهي أيضـــاً حقبة ازدهار الموســيقا العسكرية. أما الكتابات الموسيقية [النظرية أو المدونات الموسيقية] فنادرة في تلك الحقبة.

في القرن التاسع عشر بقي النشاط الموسيقي في حضن الفرق الدينية التي وصلت ما بين الماضي والحاضر. وبالمقابل فإن القرن العشرين كان فترة نهضـة استفادت من كل الوسائل المتاحة، ونمت في كل اتجـاه مع بذل جهد مركز في التعليم، وهو مجـال كان تأثير الغرب فيه مسيطراً. في بداية القرن العشـرين تأسـست في القاهرة المدرســة الأولى لتعليم الموســيقا العربية. كان هدفها تعليم التراث الموســيقي مدوناً على الطريقة الغربية. لقد تم تبني طريقة التدوين هذه نهائياً وعلى نحو يضمن توضيح الأطياف النغمية الأساسية في هذا الفن: إنه فن الخط اللحني الواحد [أي خط أفقي وحيد لايتراكب مع خطوط لحنية أســاسـية أخرى]، ولكنه قد يصـل أحياناً إلى نوع من التعدد التراكبي بســبب التلاحق الســريع للنغمات الحائمة، مما يؤدي إلى تراكبها مع الأصوات الأخرى.

ومع اســتقلال الدول العربية بعد الحرب العالمية الثانية ولدت الموسيقا الوطنية.

ومع ذلك فإن السـؤال يطرح مسـبقاً: أهي موسـيقا مصـرية أم تونسـية، جزائرية أم سـورية، لبنانية أم كويتية أم موسـيقا عربية؟ فعلى أرضـية عربية كلاسيكية مشتركة مذخّرة بمخزون مغنّى بلغة

كلاســيكية تتنضّــد الموســيقات الوطنية. إنها تســتفيد من ميزات اختلاف النكهـات بين البلـدان العربيـة كمـا تختـار مجموعـة الآلات المرافقة حسب تقاطع الشعبي والريفي والكلاسيكي مع الاستعارات المهمة من الغرب، وإن كان قد جرى «تعريب» هذه الاسـتعارات: رخامة صوت الكمانات ــ الفيولونات ــ المصرية، رهافة ولطافة طريقـة الغنـاء الحر في عزف الأكورديون اللبنـاني. كمـا كـان من ملامح تلك الفترة تجابه مفهوم «التراث» [بالعربية في النص] مع مفهوم «التطوير« [بالعربية في النص]. إن مصـــطلح «التطوير» قد انتشر انتشاراً مدهشاً في تلك الفترة.

سـيطر على المشـهد الموسـيقي في تلك الفترة بلدان: في البدء غمرت مصـر بسـينماها وإعلامها القوي الأفق العربي، كما أعطت الحياة والنمو للموســيقا المعدّة للاســتهلاك و «للأغنية» المتنوعة المواضيع. ثم برز لبنان الذي جاء بـ «الأوبريت» [مسرحية غنائية خفيفة] التي تقدَّم على شـكل منظومة اسـكتشـات [مشـاهد مسـرحية قصيرة] فدخلت المفردات المستخدمة فيها اللغة العربية الدارجة.

إن الموسيقا العربية هي أساساً غنائية. وهناك أشكال بنائية غنائية محددة قد انتشرت في كل العالم العربي تقريباً، مع أن المعالجة الموسيقية تختلف بين بلد عربي وآخر. فقبل كل شيء هناك القصيدة [بالعربية في النص] الأحادية القافية والتفعيلة وذات اللغة الفصيحة مع بعض الحيدان نحو اللهجة المحلية (مثل «الملحون» في المغرب، وبدايات الـ «راي» في الجزائر). أما الموشح فهو نمط آخر من الشعر المغنّى حسب تركيب بنائي ملزِم ودقيق، ولكن هذا الشعر مجهول المؤلف غالباً. [هذا الكلام غير دقيق لأن أغلب الموشحات معروفة المؤلف] وُلد الموشح في الأندلس في حقبة ازدهار الأندلس العربية العظيمة. انحصر انتشار الموشح في البدء ضمن مناطق محدودة، ولكنه انتشر في يومنا الحاضر في كل انحاء العالم العربي، إذ ينظر إليه على أنه الشكل الكلاسيكي والتعليمي المثالي (هو يندرج ضمن المنهج التعليمي كمادة أساسية إجبارية). إن الموشح يمثّل قاعدة نمط «النوبة» الأندلسية وأحد تويجات منظومة زهرتها.

أما الأشكال البنائية الآلية فقد تطورت على نحو حِرْفي في القرون الأخيرة بفضل التأثير العثماني. فعرف «التقسيم»، وهو ارتجال آلي يتطلب من عازفه المنفرد معرفة صلبة لاصدع فيها بالمقامات وتحولاتها. أما «السماعي» نظامه الايقاعي عشاري [ ] ويشيع خصوصاً في الشرق الأوسط. وهو قطعة تبدأ فيها الجلسة الموسيقية، فكأنها نوع من الافتتاحية الفخمة يحملها إيقاعها المتهادي.

إن التعرف إلى الموسيقا العربية قد خطا بل قفز إلى الأمام قفزات مفاجئة وسريعة في فرنسا. إن الصياغة الموسيقية الآلية هي أكثر ما يجذب الجمهور الفرنسي، بينما يبقى الصوت الغنائي السيد في العالم العربي اليوم.

أم كلثوم: الأسطورة

أم كلثوم في العالم العربي ليست ببساطة مجرد مغنية، إنها أسطورة حية. فصورة هذه الامرأة العظيمة اللابسة الأسود ومنديلها في يدها والتي تضع النظارات الشمسية السوداء على المسرح، [وهنا أيضاً لا يستند الكاتب إلى الواقع الدقيق] هي الصورة التي هزت قلوب الجماهير وما زالت تهزها حتى اليوم. بدأ إعدادها الموسيقي بترديدها لـ «القصائد» وتجويدها الآيات القرآنية. تبقى أم كلثوم في نظر فنانات اليوم نموذجاً يحتذى. وكما تفعل المغربية عائشة رضوان فإنهن قد ألزمن أنفسهن تقليد أسلوب هذه العملاقة. وعلى المنوال نفسه فإن الجمهور يقيس مواهب مغنٍ ما أو مغنية ما على أرضية تشابه أسلوبه أو أسلوبها مع أسلوب الرائدة المصرية.

حياة الـ «راي»

ولد الراي في بداية القرن الماضي في منطقة «الأورنيس» شمال غرب الجزائر. إن «الشعر الملحون» [بالعربية في النص] وهو نمط كلاسيكي ساد المنطقة آنذاك كان في طريقه للاختناق. هذا النمط الجديد المرافَق بمزمار القصب «القصبة» ونوع من الطبلة «الجلاّل» قد حمله ونقله الفلاحون والرعاة والمحرومون من الناس. وحاز قبولاً جماهيرياً لم يحظ به «الشعر الملحون».

مع الهجرة إلى المدينة يصل «الراي» إلى مدينة أوران [ميناء بحري وعاصمة الأورنيس]. وبدأت «المدّاحات» [بالعربية في

النص] وهن تشكيلات تقليدية من مجموعات من نسوة متخصصات بغناء المدائح النبوية في الأعراس ومناسبات الختان، بدأت في أداء نصـــوص أكثر دنيوية. إن «أوران» المتخمة بالنكهات والألوان الإسبانية ـــــــ الأندلسية، والعربية ـــــــ البربرية، والصقلية، والكورسيكية، والإفريقية الزنجية هي ميناء ضخم مفتوح على كل العالم. فرض هذا النمط نفســه في ستينيات القرن الماضـــي. وبعد ذلك بعشر سنوات تشاركت الآلات النحاسية والوسائل الكهربائية في التحضـــير لظهور «الراي التكنولوجي» في ثمانينيات القرن الماضي، وهو الذي يميل لبعض الاباحية في النصوص ويتجه نحو أسلوب موسيقا «المنوعات».

في يومنا الحاضر أصبح مغنيا «الراي» الشاب خالد والشاب مامي من النجوم العالميين.

الأمـريكيتـــان

ملتقى أوربـــا و إفريقيـــا

تاريخ موسيقا القارات الأمريكية
هو تاريخ واحد ولد عند اكتشافها عام 1492

ميشيل بليسون، لويجي إيلونجي، مينا راد
توجمة : آني سيراداريان

على الرغم من أن موســـيقـا الأمريكيتين هي نتيجـة لامتزاج الأوربي والإفريقي، إلا أن نتـائج المزج كـانـت لهـا عـدة تجليـات. فالشعوب الهندية الأمريكية (التي اختفت تقريباً في أمريكا الشمالية) حـافظـت على وجودهـا في أمريكـا اللاتينيـة إذ نجد صـــدى لبعض موسيقاها، فالإيقاع الإفريقي يظهر بشكل أوضح في جزر الكاريبي وعلى سـواحل المحيط الأطلسـي في أمريكا اللاتينية منه في أمريكا الشمالية.

ولم تظهر التـأثيرات الأوربيـة بشـــكل متمـاثل على امتداد كل القارة. فقد أثر الأنغلوســاكســون على الموســيقا التقليدية في أمريكا الشـمالية إذأعطت الأناشيد الكنسية البروتستانتية والأشكال الغنائية للزنوج نوعاً موســـيقياً متميزاً هو الغوســـبيل. وأثرت الموســـيقا الإسبانية تأثيراً خاصاً على موسيقا اللاتينو، أما في أمريكا الوسطى وفي جزر الكاريبي فقد تداخلت كل العناصـــر وأثمرت عن تيارات موسيقية جديدة.

أمريكا اللاتينية : موسيقا باروك وتوفيقية إفريقية

منذ أكثر من نصـــف قرن أصـــبحت موســـيقا أمريكا اللاتينية الخلاســـية وموســـيقا الجاز إحدى أهم الظواهر الموســـيقية في القرن العشـــرين، واختلافها الكبير هو نتيجـة لتـاريخهـا المعقد. ففي البلاد الأمريكية التي كانت تحت الســـيطرة الإســـبانية والبرتغالية، تشـــكلت توليفات موســـيقية من خلال خيمياء بارعة بين الثقافات المختلفة. وقد لعب ثلاث من هذه الثقـافـات دوراً مصـــيرياً، وهي: الثقـافـة الهنديـة الأمريكية، الثقافة الأوربية (الإســـبانية)، والثقافة الإفريقية. وإذا كانت هذه الثقافات قد ســـاهمت في خلق أنواع موســـيقية جديدة في أمريكا إلا أنها أثرت في الأشـكال الأخرى من الموسيقا الشـعبية. لقد تداخلت هذه العوالم الثقـافيـة الثلاثـة من خلال لعبـة التـأثير المتبـادل الاجتمـاعيـة الخـاصـــة بـالمجتمعـات المســـتعمرة. فقد فرض البيض ثقافتهم على الطبقات الاجتماعية الخلاســـية وعلى الزنوج الذين قاموا، كردة فعل، بخلق هويتهم الاجتماعية الخاصـــة بهم من خلال الموســـيقا والرقص. لقـد قـام الهنود، الزنوج، الخلاســـيون، المولاتو[8] والزامبو[9] ومن خلال عملية التقليد ـــــ المعارضـة بخلق موسيقاهم الخاصة بهم من خلال الاستماع إلى موسيقا أسيادهم.

وخلال خمســـة قرون من التـاريخ المتقلب اســـتقبلت أمريكا اللاتينية من أوربا كل أنواع الموســـيقا، الكلاســـيكية والشـــعبية، المقدســـة والدنيوية، وكلها خلقت في أمريكا نوعاً من التوافق الفريد من نوعـه عند ملامســـتهـا للثقـافـات الهنديـة الأمريكية ثم الإفريقية عندما بدأت تجارة الرقيق. وعلى عكس ما حصـــل في أوربا حيث كانت كل موســـيقا جديدة تضـــع النوع الموســـيقي الذي ســـبقها في الظل، أخـذت أمريكـا تكدس هذه الأنواع الموســـيقيـة في ذاكرتهـا

1- المولاتو: شخص مولود من أم زنجية وأب أبيض
2- الزامبو: شخص مولود من أم هندية وأب زنجي

الجماعية فكانت الأشـكال الموسـيقية التي كانت تختفي في أوربا، تحفظ في أمريكا مارة عبر الصـالونات الأرسـتقراطية إلى مزارع المواشـي وعمالها. وكثيراً ما نجد اليوم في الموسيقا التقليدية بعض عناصـر الموسـيقا الكلاسـيكية الأوربية. مثل أسـلوب الموسـيقا الغريغورية في الفيدالا شـمال غرب الأرجنتين ورومانس القرن السـابع عشـر في كولومبيا، الفاندانغو في المكسيك والذي يقال بأنه ولد في الهند الغربية. وهكذا نجد أن ثيمة غواراميه لاس فاكاس (وهي متتالية من الأكورات التي يقوم عـازف الفيهول بـارتجـال متنوعات عليها) التي كان يحبها عازفو الفيهول في إسـبانيا في العصـر الذهبي موجودة في بولو مارغاريتينيو في فنزويلا إلخ... في القرن التاسع عشر نجد أنواعاً من الرقص وموسيقا الصالونات مثل السكوتيش والمازوركا والبولكا وبخاصة الفالس الذي تأقلم في أمريكا واكتسـب بعض اللمحات الخاصـة والمميزة للطرف الآخر من المحيط. وأخذ التنافس يشتد بين الأنواع الموسيقية المختلفة في كل بلد وأصـبحت البنية الإيقاعية هي التي تميز هذه الأنواع. وإلى جانب الموسيقا الهندية الأمريكية كان هناك أسلوبان إيقاعيان:

الأسـلوب الأول: كان منتشـراً في البلاد الواقعة على المحيط الهادئ وهو نوع موسـيقي نتج عن أنواع موسـيقية إسـبانية مثل الكاناريوس والجاكاراس والفولياس ورقصـات البيكاريسـكا، وهي رقصـات العصـر الذهبي الإسـباني في أمريكا اللاتينية. وإن المميزات الإيقاعية المشتركة لهذه الأنواع هي مزيج من الأشكال، ثنائية وثلاثية، سادت في أوربا منذ القرن الرابع عشر. وقد نتج عن هذه الرقصـات أشـكال موسـيقية عديدة انتشـرت في قارة أمريكا فالكاناريوس الإسباني هو أصل المالامبو في الأرجنتين والفاندانغو هو أصـل الزاماكيوكا، وكل الأشـكال الموسـيقية الراقصـة مثل:

الكويكا في التشيلي، والزامبا في الأرجنتين، والمارينيرا في البيرو والألباسو في الإكوادور والجوروبو في فنزويلا.

الأسلوب الثاني: هو الأسلوب الذي انتشر في البلاد الواقعة على المحيط الأطلسي، وقد ولد في كوبا في مخيمات العبيد ثم تطور في المستعمرات. ولقد كان لإلغاء العبودية الذي ضاعف الهجرة نحو المدن أثر كبير في ازدياد المزج الثقافي. وقد غير الزنوج الألحان الأوربية واخترعوا أنواعاً إيقاعية تاركين المجال واسعاً أمام حرية الجملة والارتجال. وكان مدربو الرقص وموسيقيو الشوارع أو الصالونات يعيدون بناء موسيقا البيض من جديد. وهكذا ولدت الهابانيرا ولاقت رواجاً في كل أمريكا اللاتينية وصولاً إلى ريو دي لا بلاتا حيث انتشر التانغو والميلونغا. واستمر وجود الطبول المقدسة بشكل مواز لها، والتنظيم الإيقاعي لهذه الأنواع الموسيقية يخضع إلى مقاييس من نوع $^2/_4$ و $^4/_4$ مع تكرار استخدام أسلوب «السينكوب». وتخضع تقريباً كل الأنواع الموسيقية الكوبية والميرينغا الدومينيكانية، والأنماط البرازيلية مثل السامبا والكورو والمكسيكسيه ونمط الكوندومبيه في الأورغواي، ودون أن ننسى موسيقا ريو دي لا بلاتا مثل الميلونغا والتانغو، لنفس النماذج الإيقاعية. وقد أنتج كل نوع موسيقي موسيقيين ممتازين بعضهم اشتهر في العالم مثل: تشيكو بارك وتوم خوبيم في البرازيل وآتاهوالبا يوبانكي وآستور بيازولاّ في الأرجنتين وأنتونيو لاورو في فنزويلاّ... ولقد سيطرت أشكال موسيقية وراقصة في أمريكا لكن هذه الأشكال لم تؤثر على الأشكال القديمة في الموسيقا وفي الرقص التي سبقتها وبالتالي لم تختف هذه الأشكال وهذا ما يميز أمريكا اللاتينية.

بوتقة الكاريبي

منذ القرن الســـادس عشـــر كـانـت منطقـة الكـاريبي " القـارة السـادسـة" مكاناً مفضـلاً لاختلاط الشـعوب واللغات والعادات. إن المجتمع الكـاريبي الـذي تشـــكـل من التمـازج بين الأوربيين وبين الأفارقة الســود أنتج أنواعاً موســيقية جديدة. فامتزجت الأشــكال الأوربية التي جلبها المستعمرون ـ البولكا والمازوركا (البولونية)، والفالس والأناشـــيد الدينية (الإســبانية)، والأناشـــيد العســـكرية (السكوتلندية)، والتارنتيلاّ النابوليتانية ـ برقصات الزنوج الأفارقة. فتلاقت الألحان وانصـــهرت مع بعضـــها في المعامل وفي الملاهي وفي المخيمات وفي ســفن القراصــنة وفي أزقة وحواري الموانئ. وامتزجت الموســـيقا التي جلبها الغربيون والزنوج الأفـارقـة مع الفلوت الهنـدي الأمريكي أو مع الألحـان الشـــرقيـة ولكن البنيـة الإيقـاعيـة بقيت إفريقيـة. وقـد بقي الأثر الإفريقي في الموســـيقـا الكاريبية بســبب وجود الطبول، فقد جاءت طبول الباتا في كوبا من نيجيريـا، وفي هـاييتي يرتبط وجود آلـة الإيقـاع الرادا بعبـادة آلهـة أصلها من بينين، وفي جامايكا ترافق الغامب طقوس ميال (myal) العلاجية وقد أدخلت إليها عن طريق أشـانتي التي يعود أصـلها إلى غانا.

وهنـاك مجموعـات من المتمردين أطلق عليها اسـم الــ (مارُّون) ـــ اشتقاقاً من الكلمة الإسـبانية سـيمارُّون ومعنـاهـا الهـاربون ـــــ استعادت حريتها في تطوير موســيقا أســلافها. وبوجود هذه المجموعـات المارُّونية

نكتشف سر سيطرة التأثير الزنجي في الأنواع الموسيقية الكاريبية الموجودة حالياً، فالسلسا والزوك والسوكا أو الريغي ـــــ وهي معروفة عالمياً ـــــ إنما تأتي من هذا التراث. وبوصفها انبثقت من ليل العبودية فإنها كثيراً ما تكون مدينة إلى الأشـــكال الصـــوتية للعصـــور الأخيرة، وهي مبنيـة من حيـث المبـدأ على الأغـاني والإيقاعات وبعض المرددين. وشـيئاً فشـيئاً تطورت هذه الأشـكال حين اســـتعانت بـآلات أخرى، وبشـــكل خاص الوتريات. فاللحن الكوبي الشـهير وهو أساس البرنامج اللاتيني (السلسا، ...إلخ)، يقدم في البداية مع البونغو (آلة إيقاعية صغيرة) والتريس (غيتار بثلاثي الأوتار). في الوقت الحالي نشـــهد عودة قوية لهذه الأنواع التي كاد يأتي عليها النسيان. الغو ـــ كا في الغوادلوب، البورو في جامايكا، الغـاغـا في ســـانـت دومينغو والبيليـه في المـارتينيـك، وهـذه كلهـا استفادت من النهضة الثقافية وبدأت تظهر في فرنسا.

الـ «سون Son» الكوبي : سلف الـ «سالسا»

[ســـون نمط من الموســـيقا الشـــعبية في كوبـا وبلاد أمريكا الجنوبية المتحدثة بالإســـبانية. يتميز بإيقاعاته غير النمطية وتعزفه أنواع مختلفة من آلات الغيتار. أما الـــــ «ســالســا» فازدهرت في أربعينيـات القرن المـاضـــي وهو نمط شـــعبي تعزفـه فرقـة كبيرة تشـارك فيها آلات الترومبيت وآلات الفلوت والكمان إضـافة إلى الـ «كومجا» والـــــ «بونجو» التي تضـــرب إيقاعات إفريقية تمتاز بتعقيدها].

منذ عشرينيات القرن الماضي كان في كوبا الـ «سون» يُعزف في الكازينوهات والصـــالونات. إن هذه الموســـيقا ذات الأصـــول الريفية قد انتشـــرت في المدن عبر «بيوت الموســـيقا» التقليدية في مدينة سانتياغو [ميناء في كوبا].

يقول فرنشـــيســـكو «ريبيلادو Francisco Repilado» المعروف باسـم «كومبيي الثاني Compay Segundo» : «اليوم صار الشباب ـــــ كالكهول ـــــ يسمعون موسيقا الـــ «سون». في طفولته، وإضافة إلى تعلمه الـــ «ترس Tres» (غيتار كوبي بثلاثة أزواج من الأوتار) مع إخوته الأربعة الموسـيقيين، درس الموسـيقا الكلاســيكية وتعلم العزف على آلة الكلارينيت في الكونســرفتوار. «بفضـل هذا التكوين الموسـيقي [الغني] اسـتطعت أن أغني نمط الـ «سـون». اليوم نرى هذا الموسـيقي «الشـاب» بكامل صـوته على المســرح حاملاً ســنوات عمره التســعين. كان عاملاً في مصــنع السيجار الشـهير مونت كريسـتو «Monte Christo» وألف أكثر من 100 أغنيـة. حلمـه الكبير أن «يترك آثـاراً من موســيقـا الـ «سون» للأجيال القادمة».

الغوسبيل

هو نوع ديني إفرو ـــــ أمريكي ولد في شيكاغو في الثلاثينيات من القرن العشرين ويعبر الغوسبيل عن عبادة الله تطور في الكنائس الخاصــة بالزنوج. يسـتخدم الغوسـبيل بنية موسـيقا الجاز والبلوز ولكن المصدر الرئيسي له هو الغناء الروحي. ويعود هذا الأسلوب في أمريكا الشــمالية إلى القرن الثامن عشــر، ونتج عن مزج بين الأناشـيد الدينية البروتسـتانتية مع الفن الغنائي الإفريقي. ومنذ عدة ســنوات يقام في فرنســا مهرجان الغوســبيل الذي ينظم في شــهر كانون الثاني في باريس ويجتمع مغنون من أصــول إفريقية أو من جزر الآنتيل.

أوربـــا

ملتقى كل الشـــعوب

متوسطية، غجرية، سلتية:
ثلاثة تيارات كبيرة شكلت عبر السنين الموسيقا الشعبية في أوربا

مينـــا راد
ترجمة : آني سيراداريان

تشكل الموسيقا السلتية أقدم تراث موسيقي في القارة الأوربية. والأغنية هي الشكل الأساسي الذي أعطى هوية موحدة للشعوب التي عاشت ضمن نطاق الحضارة السلتية.

إن الثقافات الموسيقية لمنطقة شمال المتوسط قد خضعت لتأثيرات الموسيقا الشرقية والإفريقية. وقد ظهر التزاوج منذ القدم في أنواع موسيقية خاصة مثل الريبيتيكو اليوناني والتارانتيلاً الإيطالية والفلامينكو الإسباني والفادو البرتغالي.

أما المشهد الموسيقي في أوربا الوسطى فهو يحمل تأثير التقاليد اليهودية والغجرية. وإن أصداء هذه الأخيرة تسللت إلى داخل برنامج الموسيقا الكلاسيكية مما جعلها عنصراً هاماً في انتشار ومزج أساليب موسيقية مختلفة.

اليونان: الريبيتيكو أو موسيقا المهمشين

تطور الريبيتيكو، وهو نوع موسيقي يوناني مهجن من ألحان شرقية، بعد الحرب العالمية الأولى. وترتبط نشأة هذا النوع وتطوره بتاريخ العلاقات اليونانية التركية وبهجرة الشعوب بين البلدين. بعد أن هزم الجيش اليوناني في سميرن عام 1922 (في

تركيا) اضـطر اليونانيون الذين كانوا يعيشـون في الأناضـول منذ قرنين للعودة إلى بلادهم الأصلية. وقد سكن هؤلاء اللاجئون الذين أطلق عليهم اسـم (ريبيتيه) في المدن الكبيرة حيث اختلطوا بطبقات الشعب الأكثر فقراً، وأخذوا ينشرون موسيقاهم في (التيكيات) وهي حانات سـرية لتدخين الحشـيش، وفي مقاهي (آمان). وكان يرتاد هذه المقاهي موسـقيو الشـوارع، وكانوا يعزفون ضـمن فرق موسيقية صغيرة تسمى كومبانياس. ولقد عرفت موسيقا المدن في اليونـان (آميندهيس) في أماكن التجمع هذه بالذات أولى خطواتها نحو التطور. وقد جلب الريبيتيه إلى البرنامج الشرقي القائم أساساً على النمط العربي- التركي(المقام) والتراث البيزنطي(أوكتوبيكوس) التأثيرات الفارسية والقفقاسية وتأثيرات آسـيا الصـغرى والتأثيرات الغجرية. وكانت أغنياتهم التي تغنيها النسـاء تعبر عن آلام الطبقة العاملة وأفراحها، كما تعبر عن أحاسيس الثورة التي تختلج في نفوس كل البؤساء. ونجد أيضاً في الريبيتيكو التأثيرات البعيدة لتقاليد أغاني الحقول والإيقاعات المتوسطية الغربية أو التارانتيلاّ النابوليتانية. إن كل مؤلف من هذه المؤلفات يتضـمن عدداً من القطع أو (الدروموس) وتعني شـارع، وتتناسـب كل واحدة منها مع حالة وجدانية معنية للمغني. وترافقها آلة الكمان والقيثارة(كانوني وسـانتوري) والعود(بوزوكي، أوتيو تزوراس) .

لقد بدأ هذا النوع من الموسـيقا بالتراجع منذ عام 1936 عندما منعت قوات الديكتاتور ميتاكسـاس حانات التيكي وأغلقتها وأخذت تلاحق مغنو الريبيتيه. ولكن هذا النوع عاد وازدهر من جديد منذ

عام 1970، ومن أشـــهر مؤدي هذا النوع روزا أســـكينازي وهي مهاجرة من القسطنطينية، وقد توفيت عام 1980.

إيطاليا: الترالاليرو و التارانتيلاّ الشعبية.

يسيطر على المشهد الموسيقي في إيطاليا مجموعة مختلفة من التقاليد المحلية والانشـقاق بين الشـمال والجنوب من إيطاليا. يظهر الأســـلوب الروائي الـذي يميز المنطقـة الشـــمـاليـة في الأغنيـة (كـانزونيـه) التي تحمل طـابعـاً ملحميـاً. ويظهر هذا النوع في عدة أشـــكـال غنـائيـة بوليفونيـة مثل كورس جبـال الألـب، والترالاليرو الخاصـة بمدينة جنوة. وعلى عكس ذلك نجد أن الغنائية هي السائدة في المناطق الجنوبية، وتتجلى في السترامبوتو وهو نوع من الشعر يتألف من بيت واحد ويعبر مباشـــرة عن خيال الشـــعب. كما يغلب النوع المسمى تارانتيلاّ الذي لا يزال قائماً منذ أيام شعوب الـ بوي.

وتحتل موسـيقا جزيرة سـردينيا مكاناً خاصـاً إذ تسـود التقاليد القـديمـة والأغـاني البوليفونيـة (بوليفوني تينور وبوليفوني كورو) الـدينيـة والـدنيويـة هي من أبرز هـذه الأنواع. وعلى الرغم من هذا الاختلاف بين الشـمال والجنوب، فقد أدى ازدهار الشـعر الشـعبي في سيسـيليا إلى خلق نوع من التجانس النسـبي بين الأشـكال. ونجد في كل مكان في إيطاليا أن الموسـيقا التقليدية لا تزال مسـتمرة في الحيـاة اليوميـة كمـا هو الحـال في حـانـات النبيـذ وفي الاحتفـالات القرويـة وفي المواكـب.ولقـد كتـب بيرنـارد لورتـاد جـاكوب وهو مختص في الموسيقا السـاردية في كتابه (كانتي دي باسيونيه): (إن الغنـاء هو فعل قوي جداً نجده في قلب كل المجتمعات. فمن خلال

الغناء نجد أننا داخل مشـــكلة الصـــراع التي تمس كل مجتمعات حوض المتوسط).

منذ نهاية الســتينيات بدأ موســيقيون شــباب وعلماء موســيقا الشـــعوب يقومون بـأبحـاث ويجمعون مـا يجدونـه في كل المناطق منطقـة منطقـة. وقـد قـامـت جيوفـانـا مـاريني عـام 1977 وهي من أصـل رومـاني، بتأسيس رباعي غنائي يقوم باستكشاف تراث جميع القرى الإيطـاليـة . وكـانـت فرقـة « Nuova Compagnia di Canto Popolare» قبلها بعشـر سـنوات قد أسـسـت في نابولي لتوجه أبحاثها في «Mezzogiorno»*. وقد وجدت نوعاً أسـاسـياً هو التـارانتيلاّ، كمـا وجـدت تـأثيرات عربيـة وإفريقيـة. لقـد قـامـت هاتان الفرقتان بجولات كثيرة في أوربا كما يمكن أن نذكر إضـــافة إلى هـاتين الفرقتين فرقـة الســكوادرا التي أدت الترالاليرو وهي موســيقا بوليفونية نشـــأت في حانات موانئ جنوة في القرن الثامن عشر.

إسبانيا: الفلامينكو المؤلم

نشـأ الفلامينكو في القرن التاسـع عشـر في الأندلس، ويعتقد أنه أخذ اسمه من كلمة (فلاماند) وهو اسم كان يطلق على الغجر الذين كـانوا يحـاربون مع الجيش الفلامـانـدي وذلـك لتمييزهم عن الغجر الآخرين. ويعتقد أنهم كانوا أول من أسس هذه الموسيقا التي عرفت انتشاراً واسعاً في القرن التاسع عشر في مقاهي الكانتاتيس.

* ـــــ Mezzogiorno : يطلق هذا التعبير على المناطق الإيطالية : أبروزي، كمبانيا، موليس، باســيليكاتا، كالابريا، وجزيرتي صــقيلية وســردينيا. والتعبير يعني في الإيطالية الظهر في إشارة إلى حدة شمس الظهيرة في جنوب إيطاليا. (المحرر)

وبعد خمسين عاماً من ظهور هذا النوع من الموسيقا، وبفضل الشعبية الكبيرة التي اكتسبتها، بدأت تدخل دائرة العروض، ولم يعد الفلامينكو يخص الغجر وحدهم، وبدأ يظهر أثر أصـــوات الأوبرا الإيطالية، فأصبح صوت مغني الفلامينكو أقل فجاجة وغدا صوتاً مدرباً. في عام 1922 أعاد الشاعر فيديريكو غارثيا لوركا معالجة الأشكال الأكثر تقليدية التي كان يطلق عليها اسم "كانتيه خوندو" (الغناء العميق). ولكن الفلامينكو الحقيقي عرف نهضـــته الحقيقية في الخمسينيات وانتشر في العالم كله.

في البداية كان الفلامينكو يتألف من غناء وتصفيق بالأيدي. ثم تطور إلى ما يســـمى كوادرو فلامينكو، إذ يقوم بتقديمه مغنٍ واحد أو أكثر مع غيتـارٍ واحد أو أكثر وراقص واحد أو أكثر. ويتميز الغناء بأنه غناء صـــادر من الأنف كما يميز الفلامينكو فيبراتو الشفاه والزخرفات الخاصة بالموسيقا الشرقية. إن صوت غناء الفلامينكو ليس صوتاً "جميلاً" وإنما هو "صوت يجرح" كما أنه غناء يؤلم. إن مغني الفلامينكو يقطع الجملة الموسيقية ويشدد على التعبير. كما يضيف إليها بعض الأصوات ومن أشهرها "الليي" وبعض الكلمات الغجرية مثل كالو. إن الفلامينكو يستلهم من المخزون الأندلسي الحكم الشعبية والشعر القروي وحب المرأة القاتل. وعندما يمسك الغجري آلة الغيتار في يده فهو يستخدمه على طريقته فيكثر من الأكورات المتنافرة والنغمات الإيقاعية. لقد شوش الفلامينكو الموسيقا الأندلسية بأصواته المعدنية وبصرامة مقدماته.

لقد كان الفلامينكو يعزف عادة في لقاءات الأصدقاء حيث كان يستمر طوال الليل وحيث كان يسكب النبيذ بكميات كبيرة فكانت النفوس تسافر إلى أمكنة بعيدة وهي على حافة الارتعاش (لا دوينديه). وتماماً مثل الراغا الهندية، فمراحل الفلامينكو المختلفة

تقابل بعض ساعات اليوم فمثلاً "السولياس هو غناء منتصف الليل أو الواحدة صـــباحاً عندما نشـــعر أننا بحالة جيدة وتكون النفوس هادئة، السيغويريا تقابل الساعة الثانية صباحاً أما التوناس فتقابل الفجر... يقول بيدرو بينا بأن هذه الأخيرة عند سماعها تقشعر لها الأبدان ويقف شعر الرأس.

البرتغال: حزن الفادو

تعد الفادو الأغنية الشعبية النموذجية، وتغنى في مقاهي المدن البرتغالية وملاهيها. إن الفادو هي أغانٍ مؤلفة من أشـــعار تحمل الحنين إلى الماضـــي والخوف من المســـتقبل وهي أغاني قدرية وحســـية. تكون أحياناً متشـــابهة فتعطي الانطباع بأنها ذات وتيرة واحدة وهي مشبعة بإحساس غريب لا يفسر يسمى ساوداديه. إن هذا الإحســـاس العالق بين الحزن والنشـــوة يشـــكل أســـاس الفادو .وكلمة فادو مأخوذة من كلمة فاتوم اللاتينية وتعني القدر، لذلك تدخل إلى الروح مباشـرة قبل أن يتمكن المرء من عمل أي شـــيء. وينقسم علماء الموسيقا حول أصل هذا النوع الغنائي فبعضهم يعتقد بأن أصـــل هذا النوع يعود إلى موســـيقا وأغاني البحارة في القرن التاســـع عشـــر وبعضـــهم يرجع أصـــولها إلى التقاليد العربية. أما بالنسبة لمغني الفادو فهي ليست إلا غناءً منفرداً.

يرافق أغنية الفادو آلتان موســـيقيتان وتريتان هما الفيهول، وهي آلة غيتار بأربعة أو خمســـة أوتار، وآلة الغيتارا بورتوغيزا، وهي آلة عود بزند طويل. تقوم آلة الفيهول بعزف الهارموني وأصوات الباص. أما الغيتارا فتقوم بارتجال المقاطع التي ترد على الغناء. وتقوم الآلتان بتأدية الإيقاعات المتقاطعة التي تعاكس اللحن الغنائي.

أفضـل الأماكن لتذوق روح الفادو هي مقاهي "مسـرح الفادو" الموجودة في الأحيـاء القـديمـة في مـدينـة ليشـــبونـة. ويجتمع في منتصف الليل عشاق الفادو حول كؤوس النبيذ في الصالون الممتلئ بالدخان والمضـــاء بالمصـــابيح الحمراء. ويقوم مغنو الفادو بالغناء كل بدوره ويســتمع الجمهور بانتباه ويصــفق بعد كل بيت شــعري ممتلئ بـالحنين. (أين هو الفـادو القديم؟ أبحث عنه في كل مكان. كل شيء حزين في داخل هذا الإنسان البوهيمي الخالي من الهموم).

والأداء في الفادو مهم جداً وأسـاسـي. وتقول آماليا رودريغيز، وهي من أشـهر مغنيات الفادو، مجيبة على أحد الأسئلة: (يسألونني دائماً ما هو الفادو، أحياناً أعتقد أنني أنا الفادو).

غجر أوربا: من الشرق إلى الغرب

ينتمي الغجر إلى شـعب الروم الذي غادر شـمال الهند منذ ألف عام تقريباً. إن الشـعب الغجري وريث شـعراء اللانغا أو المانغانيار وموســيقييها الذين كانوا في راجســتان في الهند، وقد أثروا تأثيراً كبيراً على المشهد الموسيقي الأوربي على مدى سنوات طويلة.

وصـــل الغجر إلى أوربا نحو القرن الخامس عشـــر، قاطعين القـارة الآســـيوية من الشـــرق إلى الغرب ومن تركيا إلى الأندلس مروراً بروســـيـا والمجر. وبفضـــل مهـارتهم وعبقريتهم الفنيـة اســتطاعوا أن يطوعوا أســلوبهم بحســب أســلوب البلد الذي كان يســـتقبلهم. ممـا أثـار بعض التســـاؤلات كمـا كـان يقول المؤلف الموسـيقي والباحث في موسـيقا الشـعوب بيلا بارتوك: (إن تسـمية (موســـيقـا غجريـة) هي تســـمية خاطئة من الناحية العلمية لأن ما نسميه موسيقا غجرية ما هي إلا موسيقا هنغارية يعزفها الغجر).

كان الغجر يعيشون في تناقض مستمر، فقد أصبحوا أصحاب موســـيقا فريدة من نوعها، أحياناً تنتمي إلى ثقافة مختلفة، في وقت كـان مـجـرد أن يـكـون الإنســان موسـيقياً محترفاً يـعـد عـيـبـاً وعـاراً. إن الإحســـــاس القومي في بعض البلاد قـد قلـل من الدور الذي كان يجب أن تقوم به في المحافظة على الموســـيقا الغجرية. ولقد أخذ على الغجر تحويلهم لبعض الأســـاليب الموســـيقية إلى أنماط مقولبة تعتمد فقط على المهارة في العزف وهو ما أعطى موسيقاهم ســـحرها المعروف. لقد كانوا يزرعون الحلم لدى المســـتمع وهم يلعبون بخيالـه. كـان الموســـيقيون الغجر في رومـانيا وفي المجر، سـواء أكانوا خدماً أم عبيداً في خدمة الملوك الكبار والصـغار. كان يطلق عليهم اســـم لوتـاري وكـانوا يملؤون صـــــالونـات الطبقـة الأرسـتقراطية اليونانية التركية الذين حكموا الإمارات الواقعة على نهر الدانوب من 1711 إلى 1821. ولقد تطورت فرقهم الموسيقية في مولدافيا وفي فالاشـيا وفي ترانسـيلفانيا. في القرن الثامن عشـر وبعد أن حرروا انتشـــر اللوتـاري في المنـاطق القرويـة. وأكثر مـا يعبر عن تقاليد الموســـيقا الغجرية هي موســـيقا اللوتاريســـكا في بوخارست وفي فالاشيا. وقد وصل فن الغناء المجهول نوعاً ما إلى مســـتوى عالٍ جداً وذلك بفضـــل موسـيقيين مشـــهورين في تاراف هايدوك وفي قرى سليجاني.

لقد كـانـت تركيـا هي مركز انطلاق الموســـيقـا الغجريـة بـاتجـاه الشـــرق والغرب، أخذ الموســـيقيون الغجر في رومـانيـا وفي البلقان

بتحويل التقاليد المحلية على طريقتهم الخاصـة وإعطائها نفحة شـرقية. وعلى الرغم من وجود هذه البصـــمات المتعددة في موســـيقاهم التي يعود سـببها إلى ضـرورات العيش، إلا أن الغجر يملكون موسـيقاهم الخاصة والمخصصة للعائلة وللمجموعة.

في البلقان تعود الموسـيقا (الشـرقية) إلى موسـيقا المجموعات المســلمة في البوســنة والهرســك وفي ماســدونيا حيث الغجر هم الممثلون الأساسيون للموسيقا. في القرن التاسع عشر انتشرت في صـــربيا الغربية وحتى مقدونيا الفرق الموســـيقية التي أخذت عن الجوقة العسكرية التركية .

في الخمسينيات والستينيات استقر الغجر الذين هم من الشعوب المتنقلـة في كل من ســـلوفاكيـا والمجر. هذه المجموعـة التي نجد أجزاءً منها حتى في ضـواحي باريس كانت مقسـمة حسـب المهن التي تقوم بها(وسـطاء، حدادون...) وبقوا يتميزون عن مجموعات أخرى اســـتقرت قبلهم حتى اليوم. ويقوم الغجر في المجر بتـأديـة أغانٍ يعود أصـلها إلى شعب الروم وتسمى لوكيجيلي (أغان بطيئة) وخيليماسكي جيلي (أغان راقصة).

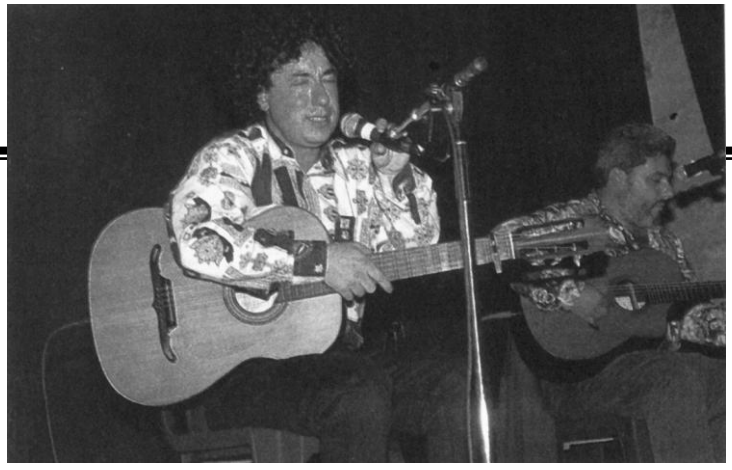
لقد ازدهرت هذه الأغاني ازدهاراً كبيراً في ضواحي بودابست الكئيبـة.في الســـبعينيات أدخلت فرقة كاليي جاغ (النار الســـوداء) لغوســـتاف فارغا آلة الغيتار وفرضـــت الموســـيقا الغجرية على المســـارح. وقد تبعتهـا في هذه الخطوة فرقـة «Ando Drom». وتظـهر اليوم فرقـة «Kek Lang» التـي ظـهرت فـي فيلـم «Latcho Drom» أصول هذا النوع من الغناء.

أوربا: السلت

يتكون العالم السلتي من " القوس الأطلنطي" من غاليسيا إلى أيرلندة مروراً بأستورياس بريتانيا وبلاد الكورنواي وبلاد الغال وإسكوتلندة. كان السلتيون يعيشون في كل أوربا حتى القرن الرابع، ولكن بعد ذلك توزعوا في المناطق المحيطية. لقد كان السلتيون في صراع مستمر مع شعوب المناطق المركزية ولكنهم حافظوا على تراثهم الثقافي الذي يعد أقدم تراث ثقافي في أوربا. وهم يتكلمون لغة واحدة ولديهم نفس العناصر الأساسية لفنهم الموسيقي: الألحان الغنائية والآلية.

تستلهم الألحان الغنائية عناصرها من الشعر الشعبي الذي يتغنى بالطبيعة ويقوم على الأساطير. أما موسيقا الآلات فتعتمد آلة مزمار القربة وهي الآلة السلتية الأساسية وآلة الفيدل وهو كمان من أصل إيطالي نجده في أيرلندة وفي إسكوتلندة وآلة الهارب التي تمثل نبل القرون الوسطى.

تعود نهضة الموسيقا السلتية إلى الستينيات وذلك بعد الصحوة القومية في أيرلندة وفي بريطانيا. وأصبح مهرجان الموسيقا السلتية في لورينت (يحضره 100 ألف متفرج) منذ عام 1970 ملتقى السلتيين. ونجاح تظاهرة سانت باتريك في الفيليت عام 1996 هو برهان آخر لهذه النهضة. ومن أسباب هذا الازدهار هو نقل الثقافات الموسيقية عن طريق الغناء.



Lucia di Lammermoor

ميلتون كروس
ترجمة: ديالى حنانا

أوبرا من ثلاثة فصول للمؤلف غايتانو دونيزيتي. وضع نصها، المأخوذ
عن رواية عروس لاميرمور لـ والتر سكوت، سالفاتور كامارانو.

الشـــــخصيات

لورد لاميرمور إنريكو آشتون، نبيل اسكوتلنديباريتون
لوتشيا آشتون، أخته سوبرانو
سير رافنسوود إدغاردو، الأخير الذي بقي من عائلتهتينور
رايموندو بايدنبيت، معلم لوتشيا الخاص باص
أليزا، مرافقة لوتشيا ميتسو ـ سوبرانو
اللورد أتورو باكلو، نبيل ذو نفوذ تينور
نورمانو، قائد حرس اللورد إنريكو تينور
أصدقاء ـ أقرباء ـ وصفاء ـ جنود ـ خدم اللورد إنريكو

المكان : اسكوتلندا

الزمن : نحو عام 1702

التقديم الأول : نابولي، مســـرح ســـان كارلو، 26 أيلول عام 1835

اللغة الأصلية : الإيطالية

كانت العائلتان النبيلتان المتعاديتان، لاميرمور ورافنسـوود، قد أقســمتا على أن تبيد إحداهما الأخرى. والســير إدغاردو، الشــاب

الجسور، هو الوحيد الذي بقي من عشيرة رافنسوود. وكان والده قد قُتل على يد اللورد إنريكو، الذي أستولى أيضاً على أراضيه.

الفصل الأول

حديقة قصـــر رافنســـوود. منظر موقع صـــخري مشـــجر. في الخلف ثمـة بحيرة. طـائفـة من الحرس، يرأســـهـا نورمـانو، تبحـث باهتياج عن غريب قيل بأنه يحوم حول المكان.

يدخل اللورد إنريكو ومعه رايموندو. يشكو إنريكو لـــ نورمانو ورايمونـدو من أنـه فقد ثروتـه، وأنـه مـا يزال يعـاني تهـديـد عـدوه إدغاردو. ثم يضيف، ومع ذلك فإن شقيقته لوتشيا تستطيع أن تحميه من الدمـار إن تزوجت الرجل الذي اختاره لها ليكون زوجها. لكنها مـازالـت ترفض ذلك. يذكِّره رايموندو الشـــفوق بـأنها مازالت في الحداد على موت أمها، ولا تســتطيع أن تفكر بالحب. «لا تســتطيع التفكير بـالحـب»، يزأر نورمـانو. «إن قلبهـا يشـــتعل بـالحـب». ثم يســرد كيف أنقذها صـيـاد من هجوم ثور مجنون؛ وأنها تقابل ســراً كل صـــبـاح منقذها في ذلك المكان نفســـه، قرب قبر أمها. يســـأله إنريكو إن كان يعرف الرجل، فيجيبه نورمانو بأنه يعتقد أن العشيق الغامض هو السير إدغاردو.

يغتــاظ إنريكو «Cruda funesta samania». وفي تلـك اللحظـة يعود بعض الحراس ويقولون بـأنهم شـــاهـدوا رجلاً على ظهر جواد يندفع من البرج المتهدم. تتعزر شـكوكهما: إنه إدغاردو «Comé vinti». يتصـاعد غضب إنريكو، ويقسم على الانتقام من لوتشـــيـا وإدغـاردو «La pietade in suo favore»، ويتعهد الحراس وهم يغـادرون بتقديم الدعم. يدافع رايموند عن لوتشـــيا، ولكن دون جدوى، فيرحل يثقله القنوط.

وبينما يظلم المشهد بعض الشيء، يُسمع إنترلود فاتن على آلة الهارب. تدخل لوتشـــيا مع مرافقتها أليزا الحديقة للقاء إدغاردو. تخشى أليزا غضب إنريكو إن اكتشف أمرهما. وتشعر لوتشيا بأنه يتوجب عليها تحذير إدغاردو من خطره. ثم تقص على أليزا كيف قتل، بحسب الأسطورة، واحد من عائلة رافنسوود حبيبته في هذه البقعة بالذات، ورمى جثتها في حوض النافورة القريبة. إن روحها البائســـة مازالت تحوم في بالحديقة. ومن خلال آريا جميلة ودراماتيكية، تســرد كيف واجهت مراراً هذه الروح البائســـة التي حذرتها من النهاية التعيسة لعلاقتها الغرامية السرية. ترجوها أليزا أن تتخلى عن إدغاردو قبل وقوع مأســـاة ما، لكن لوتشـــيا، التي ارتفعت معنوياتها، تغني نشـوة حبها لـــــ إدغاردو « Queando rapita in estasi». تنســـحب أليزا عندما ترى إدغاردو يقترب لتراقب العاشقين أثناء لقائهما..

يسأل إدغاردو لوتشيا أن تصفح عنه، لأنه طلب منها أن تلقاه في هذا الوقت، لكنه يعلل ذلك باضـــطراره إلى مغادرة اســـكوتلندا هذه الليلة في مهمة سياسية إلى فرنسا. ومع ذلك يود قبل الذهاب أن ينشد السلام مع أخيها، وأن يضمن صداقته بطلب يدها. لكن لوتشيا تعلم أن اللورد إنريكو لن يوافق أبداً على زواجهما، وتطلب من إدغاردو أن يبقي حبهما سراً.

يمتعض إدغاردو ويقول «هل هذا غير كافٍ؟»، ثم يردف «ألم يقتل والدي ويســـتولي على ميراثي؟ هل يرضـــيه فقط موتي؟ ثم يسرد كيف أقسم على الانتقام على قبر أبيه، لكن حب لوتشيا كبح غيظه «Sulla tomba che rinserra»، وفي غضب شديد يؤكد أنه مازال يستطيع إنجاز ما أقسم عليه.

تحثه لوتشـــيا، وهي في حالة حب وألم، أن يدع الحب يتغلب. وبتصميم مفاجئ يطلب منها أن تقسم على أن تكون له إلى الأبد. ثم يضع خاتماً في إصبعها تعبيراً عن إخلاصه، وتعطيه لوتشيا واحداً من خواتمها عربون حبها الذي لا يموت. ويُختتم الفصل بـــ ثنائي حب لامع يؤديانه برقة «Verranno a te sull'aure»، ثم يودع أحدهما الآخر.

الفصل الثاني

صالة في قصر لاميرمور. عندما ترتفع الستارة يكون قد مرت عدة شهور على رحيل إدغاردو إلى فرنسا. وفي غضون ذلك كان اللورد إنريكو قد وضع مخططاً شنيعاً يفرق به بين العاشقين. لم يكن بغض آل رافنسوود فقط الذي دفعه إلى الكيد بـــ إدغاردو، ولكنه كان في الواقع يعاني ضائقةً مالية شديدة. وبتدبير زيجة بين لوتشيا واللورد أتورو باكلو، يستطيع تحسين وضعه المالي.

في بداية الفصل نرى إنريكو يتحدث مع نورمانو. يخبره بأنه كان قد دعا جميع أصدقائه وأقربائه للاحتفال بالزفاف المرتقب، لكنه يخشى أن تستمر لوتشيا بإصرارها على رفض الزواج من أتورو. يهدّئ نورمانو مخاوفه بتذكيره بأنهما قد صادرا جميع رسائل العاشقين، ونشرا شائعة تقول بأن إدغاردو يحب امرأة أخرى. وعندما يريان لوتشيا قادمة، يسأل إنريكو نورمانو عن الرسالة التي لفقاها لحمل لوتشيا على أن تصدق أن إدغاردو اختار فتاة أخرى للزواج بها. يناوله نورمانو الرسالة ثم يغادر ليرافق اللورد أتورو إلى القصر.

تدخل لوتشيا. إنها تتقدم بفتور ناظرة بثبات إلى أخيها. يلاحظ أمارات الحزن والأسى على وجهها، ويقول بأنه كان يأمل أن يرى بعض علامات الفرح. تجيب بأنه يعرف سبب حزنها، وتناشده التخلي عن قراراته «It pallor funesto, orrendo»، لكنه يطلب منها أن تنسى عشيقها، ويناشدها قبول زوج نبيل.تتجاهل لوتشيا اقتراحاته وتقول بأنها تعهدت بالإخلاص إلى آخر. عندئذٍ يطلعها شقيقها على الرسالة المزيفة، ويأمرها بقراءتها، قائلاً بأن ذلك سيثبت أنها قد خُدعت. تأخذ لوتشيا الرسالة بيدين مرتعشتين وتقرؤها. تصاب لوتشيا

بالفزع والرعب وتوشك أن تسقط، فيهرع شقيقها لمعونتها. يتبع ذلك ثنائي غنائي تتحسر لوتشيا من خلاله على نفسها الشقية، وتتمنى الموت، بينما يستعطفها شقيقها أن تنسى عشيقها الغادر « Soffriva nel pianto».

فجأة تُسمع أصوات موسيقا احتفالية. فيخبر إنريكو شقيقته بأن الناس تحيي اللورد أتورو باكلو، الذي اختير ليكون زوجها. تصر لوتشيا على رفض الزواج، وتقول بأنها تنتظر الآن الموت فقط. فيعترف إنريكو يائساً بأن رفضها سيودي به، وستتدمر الأسرة، لأنه اقترف أعمال غدر بحق الملك، وأن أتورو الوحيد الذي لديه القدرة الكافية على إنقاذه من العقاب. ويضيف أنها مسؤولة عن موته، وأن روحه سوف تسكنها. «Se tradirmi tu potrai». ومع ذلك تصر لوتشيا على أن مستقبلها الوحيد هو الموت.

يغادر إنريكو ويدخل رايموندو. إنه الآن مقتنع بغدر إدغاردو، ويطلب من لوتشيا مراعاة ذكرى أمها بتقديم المساعدة لشقيقها «Ah! cedi, cedi». إن فكرة الحياة دون إدغاردو تسحق فؤاد لوتشيا. وهي الآن مؤمنة بأنه ضيعها إلى الأبد. وأن تفكيرها بواجبها في إنقاذ أخيها يدفعها أخيراً إلى القبول « Guidami tu, tu reggimi». وتغادر باكية لتهيئ نفسها للزفاف.

وما تكاد تترك الغرفة حتى يصل الضيوف. أتورو، إنريكو، نورمانو، فرسان وسيدات، غلمان، مرافقون، حراس، وسكان لاميرمور. يدخل الجميع مرحين يهللون للزواج الوشيك الذي سيوطد المودة بين آل آشتون وباكلو « Per te d'immenso giubilo». يعلن أتورو مودته وحبه لـ لوتشيا. « Per poco fra le tenebre». ويقدمه إنريكو إلى الضيوف المحتشدين.

يسـأل أتورو عن لوتشـيا، فيخبره إنريكو بأنها سـوف تأتي في الحال، ويسـأله أن لا يدهش إن بدت حزينة، لأنها ما زالت في حداد على موت أمها. تدخل لوتشـيا مسـتندة إلى ذراع رايموندو وترافقها أليزا ووصيفاتها الأخر. يقدم إنريكو لـــ أتورو الفتاة المكتئبة فترتد مبتعدة، لكن إنريكو يهمس لها أن تكون حذرة لكي لا تدمر خططه. ويذهب إلى الطاولة حيث يوضـع عقد الزواج. يوقع أتورو عليه. ثم يقود رايموندو وأليزا، لوتشـيا المرتعشـة إلى الطاولة ثم يطلعانها على ما يجب فعله، فتوقع الصك.

فجـأة ينفتح البـاب. ويظهر غريـب مخفي القسـمات، يعلن بأنه إدغـاردو! يصـيب الذعر الجميع. وعندما تقود أليزا والسـيدات لوتشـيا المنهارة إلى مقعد، يبدأ غناء السـداسـي الشـهير المفعم بـالجمـال وبـالقوة الدرامـاتيكية. يفتتح إدغاردو السـداسـي بجملة استفهامية، «ما الذي يكبحني في هذه اللحظة؟» « Chi mi frena in tal momento?» إنه بالطبع حبه لـــ لوتشـيا الذي منعه من اسـتلال سـيفه والانتقام من أعدائه. وعلى الرغم من أنها خانت العهد، فهو مـازال يحبهـا. أثنـاء ذلك تـذبل لوتشـيـا، ويمتلئ قلـب إنريكو بمخاوف جديدة، ويشـعر بالشـفقة حيال وضـع أخته، يصـلي الجميع، أتورو ورايموندو وأليزا والضيوف أملاً في زوال البلوى.

يسـتل إنريكو وأتورو سـيفيهما ويندفعان نحو إدغاردو. يسـتل إدغاردو أيضـاً سـيفه ويقول: ربما أقتل لكن الآخرَيْن سـوف يقتلان معي. يتدخل رايموندو ويطلب من الجميع أن يغمدوا سيوفهم. يسأل إنريكو عن سـبب مجيء إدغاردو. فيجيب إدغاردو قائلاً بأنه قدِم من أجل لوتشـيا التي أقسـمت على الاخلاص له. يخبره إنريكو بأن القسم قد أُلغي، ويطلعه على عقد الزواج. يسأل إدغاردو لوتشيا عن التوقيع وهل هو توقيعها، فتجيب بأنه توقيعها.

يتصـاعد غضـب إدغاردو، ويعيد، وقد خنقه الغيظ، الخاتم إلى لوتشيا، ويطالبها بخاتمه. تسحب لوتشيا بشرود الخاتم من إصبعها، فيختطفه إدغاردو من يدها يقذفه إلى الأرض ويدوسه بقدمه.

تصـاب لوتشـيا بالإغماء، ويُأمر إدغاردو بالرحيل، ويُنبه إلى أن الانتقـام سـيلاحقه عند خروجـه «Esci, fuggi». وبـدلاً من محاولة الدفاع عن نفسـه، يقذف إدغاردو سـيفه بعيداً، ويتقدم نحو إنريكو وأتورو كاشـفاً صـدره معلناً بأنه سـيلقى هلاكه بسـرور. تصـلي لوتشـيا من أجله، ويحثه رايموندو وأليزا والسـيدات على الفرار إكراماً لـــ لوتشيا. يندفع إدغاردو خارجاً من الصـالة، بينما تسدل الستارة.

الفصل الثالث

المشـهد الأول: قاعة واسـعة في قصـر لاميرمور. القسم الأول من الفصل الثالث هو مشهد الجنون. ويتضمن من الناحية الموسيقية بعض المقاطع الغنـائيـة الرائعة «كولوراتورا» والصـــعبة التي لا مثيل لها، وهي تصــور، دراماتيكياً، لوتشــيا التي فقدت عقلها، إنها تعتقد بأنها مع حبيبها، وهكذا فهي سعيدة بجنونها.

ترتفع السـتارة عن صـالة ممتلئة بالضـيوف. تُسـمع من الغرفة المجـاورة موســيقـا رائعـة، وأصـــوات ابتهـاج « D'immenso giubilo».

فجأة يدخل رايموندو شـاحباً ومتوتراً، ويطلب من الجميع وقف قصـــفهم، ويجمعهم حولـه ويســـرد عليهم حكاية مروعة« Dalle stonze, ove lucia» : عنـد ســـمـاعـه أنينـاً مرعبـاً في جنـاح الزفاف، دخل ليجد أتورو ميتاً، ولوتشيا واقفة تراقب بانتصار جثته وهي مازالت تلوح بالسيف الذي قتلته به. وهمست وعيناها مثبتتان على رايموندو «أين زوجي؟».

وفور انتهـائـه من ســـرد قصـــتـه للمجموعـة من حوله، تدخل لوتشـيا بشـعرها المبعثر. إنها شـاحبة شـحوب الموتى. وغير واعية لمـا حولهـا. وهي تعتقد بـأنهـا مع حبيبهـا الحقيقي إدغـاردو، وتتخيل بأنها تســـمع صـــوته. ومرة أخرى، تعتقد بأنهما في الحديقة قرب النافورة. وفجأة تعتقد بأن الروح البائسـة نهضت لتفرق بينهما. وفي عقلهـا المرتبك تتخيل أنهمـا يطيران نحو المـذبح المغطى بـالورود. إنها تسـمع ألحاناً سـماويةً. وتغني «الشـموع مضـاءة» « Ardon gl'incensi»، «ثمـة كـاهن في ثيـاب رائعـة». وتهـذي قـائلـة؛ إدغـاردو أعطني يـدك اليمنى، «لأنني عروســـك إلى الأبـد. هـذه

اللحظات السعيدة تعوض عن جميع آلامي». يلتمس الحشد المروع من السماء الرحمة بالفتاة البائسة.

يدخل إنريكو ويوبخ بشـــدة لوتشـــيا على جريمتها النكراء؛ لكن رايموندو يلفت انتباهه إلى حالة عقلها المحزنة، فينتابه الندم. ولاعتقاد لوتشيا بأن إدغاردو هو الذي غضب بسببها، تعترف بأنها وقعت العقد لأن أخاها أجبرها على فعل ذلك. إنها تقول «إدغاردو، أنت الوحيد الذي أحبه»، «لا، لا تتركني».

الآن، وقد عادت إلى حالتها الطبيعية، تدرك أنها تموت، وتطلب من الحضـــور أن يلقوا وردة على قبرها لا أن ينتحبوا عليها، لأنها ذاهبة لانتظار حبيبها الحقيقي في الســـماء « Spargi d'amaro pianto». وبهذه الآريا تسقط لوتشيا على ذراعي أليزا. يعصف الألم بـــ إنريكو الذي جاء ندمه متأخراً. وينتهي المشهد بـ رايموندو وهو يعنف نورمانو لأنه كان السبب في كل ما حصل.

المشـــهد الثاني : إدغاردو المحطم قرب قصـــر وولفســـكراج. مكان مشـــؤوم ومخيف. يرى في البعد قصـــر لاميرمور المضـــاء، بينما تبدو في المقدمة قبور رافنســـوود. الوقت ليل. هنا نرى إدغاردو جالســـاً متأملاً. هو لا يعرف أن لوتشـــيا قد قتلت زوجها وماتت.وفي آريا رائعة «Fra poco a me ricovero» يغني أنه الآن بانتظار موته غير مأســـوف عليه. إن زواج لوتشـــيا يعذبه، ويفكر بأن السعادة لها وحدها، لكن الغضب قد زال.

مجموعة من ســـكان لاميرمور الذي كانوا في القصـــر أثناء حدوث المأساة يدخلون والحزن على وجوههم. يسأل إدغاردو عن سبب حزنهم، فيسردون القصة الحزينة كاملة « ! Giusto cielo rispondete». وعندما يسمع بأن لوتشيا نادت في جنونها باسمه فقط، يقرر رؤيتها، لكن رايموندو الذي كان قد دخل، يكبحه. يُسمع

في تلك اللحظة قرع ناقوس. يخبر رايموندو إدغاردو بأن الجرس يعلن موت لوتشيا. يشهق إدغاردو بالبكاء.

أخيراً يدرك إدغاردو رسوخ حب لوتشيا وإخلاصها له، فيناجي روحها الطاهرة، ويعلن أنه وإياها سوف لن ينفصلا بعد الآن «Tu che a Dio spiegasti». وقبل أن يتمكن الآخرون من إيقافه، يطعن نفسه. وبينما هو يلفظ أنفاسه الأخيرة، يصلي المجتمعون صلاة جليلة، متضرعين إلى السماء أن تغفر خطايا البشر.

مهرجان ومؤتمر

الموسيقا العربية

الرابع عشر
القاهرة و الإسكندرية
من 18 – 27 تشرين الثاني 2005

إلهام أبو السعود

على التوالي أقامت الهيئة العامة للمركز الثقافي في القاهرة مؤتمر ومهرجان الموسيقا العربية الرابع عشر في دار الأوبرا بالقاهرة ودار الأوبرا في الإسكندرية. أعدت هذا المهرجان والمؤتمر اللجنة التحضيرية المؤلفة من: د. رتيبة الحفني مقررة وأمينة عامة. ومن السادة الأعضاء: أ. د. إيزيس فتح الله، أ. د. جمال سلامة، أ. د. فوزي الشامي، المايسترو سامي نصير، أ. وجدي الحكيم، الفنان ياسر عبد الرحمن، الشاعر سيد حجاب، أ. محمد عزب.

اليوم الأول ـ حفل الافتتاح

افتتح السـيد فاروق حسـني، وزير الثقافة، بحضـور رئيس مجلس إدارة الهيئـة العـامـة للمركز الثقـافي القومي ورئيس مهرجـان ومؤتمر الموســيقا العربيـة الدكتور عبد المنعم كامل، فعاليات الدورة الرابعة عشـرة في السـاعة الثامنة من مسـاء يوم الجمعـة 2005/11/18. بدأ الحفل بكلمـة الدكتورة رتيبة الحفني ذكرت فيهـا المحور المقرر لهذا العام، وهو دور الكمان في فرق الموســيقا العربيـة، ومحور تعليم الأطفـال العزف على الآلات الموســيقية، وأخيراً المنبر وموضــوعه صــفي الدين الأرموي البغدادي والنظرية الموسيقية العربية من خلال حياته ـ شخصيته ـــــ تحليل مؤلفاته. ثم ذكرت الحفلات الموازية يومياً للمؤتمر والإسكندرية. ثم طلبت من السيد وزير الثقافة ورئيس المهرجان تقديم وتوزيع دروع التكريم وشــهادات التقدير للمكرمين في هذا المهرجان وهم:

الفنان محمد عبده (السـعودية)، الدكتور الباحث جورج صــاوا (مصــر)، الفنان هاني شــاكر (مصــر)، الإعلامي وجدي الحكيم (مصـر)، الدكتور نبيل كمال قائد فرقة الموسـيقا العربية (مصـر)، الدكتور حسـن شـرارة (مصـر)، الفنان محمد سـلطان (مصـر)، الموسيقار ياسر عبد الرحمن (مصر)، الشاعر الغنائي محمد حمزة (مصر)، الفنان الخطاط إبراهيم المصري (مصر).

ثم ابتـدأ الحفـل الفني وفق التقليـد الـذي اتبعتـه دار الأوبرا المصــرية وإدارة المهرجان في السـنوات الأخيرة باختيار إحدى الشـخصـيات الفنية التي أثرت في تكوين وجداننا الفني. واختارت إدارة المهرجان لهذا العام تابلوه بعنوان (حبيب الروح) لمســيرة حياة الفنانة الراحلة ليلى مراد. وهو صـورة غنائية عن مشـوارها

الفني من خلال دراما غنائية موسيقية شارك فيها باقة متميزة من كبار الفنانين، واستعراضات لفرقة باليه أوبرا القاهرة، وبمصاحبة فرقة عبد الحليم نويرة للموسيقا العربية، بقيادة المايسترو صلاح غباشي. يجسد شخصيات العرض الفنان أسامة عباس بدور والد ليلى مراد. وقام الفنان أحمد راتب بدور العملاق نجيب الريحاني، ويلعب دور أنور وجدي الفنان أحمد ماهر. كما شارك الفنان محمد الجبالي (تونس) بدور موسيقار الأجيال محمد عبد الوهاب. وقامت الفنانة سميرة عبد العزيز بدور والدة ليلى، وفاروق نجيب بدور القصبجي، وحسام فاروق بدور رياض السنباطي، وغيرهم. أما دور ليلى مراد فقد جسدته تمثيلاً وغناءً الفنانة أجفان الأمير.

يختلف حفل الافتتاح لهذا العام في مضمونه عن الأعوام السابقة، إذ إن شخصية الفنانة ليلى مراد شخصية ثرية من الناحية الفنية، وقامت بأداء أدوار هامة ومختلفة إضافة إلى أغانيها الاستعراضية المتميزة. والصعوبة في هذا العرض هو تحويل أعمال الفنانة ليلى مراد من الصورة السينمائية إلى الصورة المسرحية بما يتفق مع النص، لأن الجمهور اعتاد على مشاهدة أعمالها من خلال الأفلام التي شاركت فيها. لذا كان لا بد من مراعاة هذا الأمر في الإخراج ليتناسب مع الرؤية الإخراجية للنص. وضعت المادة العلمية الدكتورة رتيبة الحفني. وكتب السيناريو والحوار الشاعر بهاء جاهين والإخراج لجيهان مرسي. والإشراف العام على الافتتاحية الدكتور عبد المنعم كامل.

مسابقة العزف على آلة الكمان العربي

خصصت المسابقة لهذا العام للعزف على آلة الكمان العربي، واختارت اللجنة التحضيرية مقطوعات هي:

المرحلة الأولى: عش البلبل لمحمد عبد الوهاب، همســات لأحمد فؤاد حسن، مقطوعات موسيقية من اختيار المتسابق، تقاسيم من مقام يختاره المتسابق.

المرحلة الثانية: المماليك لمحمد عبد الوهاب، ســماعي حجاز كار كرد لعزيز صــادق، مقطوعة موسـيقية من اختيار المتســابق، تقاسيم من مقام تختاره اللجنة.

وتتألف لجنة التحكيم من : أ. محمد كرم مقرراً (مصــر)، ومن الأعضــاء: أ. ميشــيل مصــري(مصــر)، د. أحمد حمدان الحربي (الكويــت)، أ. محمــد القرفي (تونس)، أ. محمــد أحمــد جمــال (البحرين).

تقدم إلى المســابقة 14 متســابقاً من الكويت، تونس، الأردن، مصر. وفاز في المرتبة الأولى: محمد ظهير (مصر)، وفي المرتبة الثــانيــة أنيس القليبي (تونس)، وفي المرتبــة الثــالثــة عــاطف إمــام (مصر).

المؤتمــر

تناقش في جلسات المؤتمر كل عام أهم المحاور والقضايا التي يطرحها الباحثون الموسـيقيون في الوطن العربي. وكان موضــوع المحور لهذه الســنة (دور الكمان في فرق الموســيقا العربية). أما المحور الثاني فكان موضــوعه (تعليم الأطفال العزف على الآلات الموســيقية). وكان محور المنبر لهذا العام (صــفي الدين الأرموي والنظرية الموســيقية العربية من خلال المحاور الآتية: حياته ـــــ شخصيته ـ تحليل مؤلفاته ـ إضافات ـ تأثيره).

المحاور التي دار حولها المؤتمر

المحور الأول : دور الكمان في فرق الموسيقا العربية

الجلسة الأولى: مقررها د. حسن شرارة (مصر)

ـ تعريف الكمان د. صالح المهدي (تونس)

ـــــ الكمان وخاناته الخماسية في الموسيقا السودانية د. عباس السباعي (السودان)

الجلسة الثانية: مقررها أ. د. محمد الماجري (تونس)

ـــــ الآلة الملكة للمرحوم أ. توفيق الباشا (قرأ البحث الدكتور فكتور سحاب نيابة عنه) (لبنان)

ـــ آلة الكمان ودورها في الموسيقا اللبنانية والعربية (مناهج ـــ مؤلفون ـ عازفون). الأب يوسف طنوس (لبنان)

الجلسة الثالثة: المقرر د. عبد الرب إدريس (السعودية)

ـ أهمية الخيال المبدع عند عازفي الكمنجة القدامى ودوره في تغيير معالم اللحن الأصلي، د. محمد الماجري (تونس)

ـــــ دور الكمان في تطوير الموسيقا العربية، د. محمد القرفي (تونس)

المحور الثاني : تعليم الأطفال العزف على الآلات الموسيقية

الجلسة الأولى : المقرر أ. إلهام أبو السعود (سورية)

ـــــ تعليم الطفل العزف الموسيقي (تجربة شخصية)، د. فكتور سحاب (لبنان)

ـــــــ أوركسترا الأطفال ودورها في التربية الموسيقية، منى زريق (لبنان)

الجلسة الثانية: المقرر أ. عيد الفرج (الإمارات)

ـــ تعليم آلة القانون للأطفال في سن مبكرة، ـ تعليم الآلات الموســـيقية للطفل في مراحله العمرية المختلفة، أ. إلهام أبو السعود (سورية) د. مايسة (مصر)

الجلسة الثالثة : المقرر ناديا عبد العزيز (مصر)

ـــــــ استخدام نماذج من الألحان الشائعة في تعليم آلة الناي للطالب المبتدئ، أ. د. عاطف إمام ذهبي (مصر)

ـ تعليم الأطفال العزف على الآلات الموسيقية في مراحلهم العمرية المختلفة، سلوى شوادري (المغرب)

الجلسة الرابعة: المقرر : منى زريق (لبنان)

ـــــــ تعليم الآلات الموسيقية للأطفال في المراحل العمرية المختلفة، معتصم خضر عديلة (فلسطين)

ـــــــ إمكانات تعميم آلة مستخدمة في الموسيقا العربية على الأطفال في مدار العالم العربي، كفاح فاخوري (الأردن)

ـ رؤية في تعليم آلة العود للأطفال، د. بندر عبيد (الكويت)

المحور الثالث: المنبر : صفي الدين الأرموي البغدادي

والنظرية الموسيقية العربية من خلال المحاور الآتية:

حياته ـ شخصيته ـ تحليل مؤلفاته ـ إضافات ـ تأثيره

الجلسة الأولى : المقرر د. جورج صاوة (مصر)

ـــــــ صفي الدين عبد المؤمن الأرموي، د. صالح المهدي (تونس)

ـ العود عند الأرموي، د. أنور صبحي رشيد (العراق)

الجلسة الثانية : المقرر عبد العزيز بن عبد الجليل (المغرب)

ـــــ اضافات صفي الدين في المجال الموسيقي، د. محمود قطاط (تونس)

ـ التراث الموسيقي المدون في كتاب الأدوار لـ صفي الدين الأرموي، مراجعة نقدية واقتباس، نداء أبو مراد (لبنان)

الجلسة الثالثة : المقرر الأب د. يوسف طنوس (لبنان)

ـ تدرج الصفحات الأربعة في مواقعها من الدراسة:

الأرموي رائد المدرسة المنهجية ومباحثه الموسيقية في مؤلفات المغاربة والأندلسيين، أ. عبد العزيز بن عبد الجليل (المغرب)

ـ تاريخ الأجناس المصرية المعاصرة من وحي الأرموي، أ. د. فتحي الخميسي (مصر)

الجلسة الرابعة: المقرر د. كفاح فاخوري (الأردن)

ـ نظرية صفي الدين الأرموي في النغم بين نظرية المثال النظري والواقع العملي، أ. د. محمد الأسعد قريعة (تونس)

ـ شرح دوائر الأرموي من (مخطوط الأدوار في الموسيقا) لصـــفي الـدين عبـد المؤمن الأرموي، د. فـاطمـة إبراهيم غريب (مصر)

المهرجـــان

مع كل مهرجان للموسيقا العربية وعلى مدى أربعة عشر عاماً تعود ليالي الطرب الأصيل. إن الجماهير الآن في شتى بقاع العالم العربي تقبل الاستماع إلى الموسيقا التقليدية على الرغم من محاولة الموجة الســـائدة من الأغاني فرض نفســـها على المســـتويات الجمـاهيريـة، وإقبـال الجمهور العريض على حضـــور حفلات المهرجان السنوي دليل على جودة ما يقدم من أعمال فنية أصيلة، بهدف رفع الذوق العام، وتحقيق التكامل بين الثقافات. وإذا صـــح القول بـأن المؤتمرات والمهرجـانـات مبعث خلق وتجـديـد.. فـإن المؤتمرات والمهرجـانـات الموســـيقية تخلق الحياة في الفن وتبعث الفن في الحياة. وهي قائمة حســاب الماضـــي يعرضـــها الحاضـــر لتضاف إلى تراث المستقبل.

الفرق المشاركة في المهرجان

فرقة عبد الحليم (مصـــر)، الفرقة القومية العربية (مصـــر)، فرقـة أم كلثوم أكـاديميـة الفنون (مصـــر)، فرقـة الإنشـــاد الـديني (مصـر)، فرقة أوبرا الإسكندرية للموسيقا والغناء (مصـر)، جوقة كلية الموسيقا جامعة الروح القدس (الكسليك لبنان)، الفرقة العربية للمعهد الوطني للموســـيقا (عمـان الأردن)، مجموعة ســـوزوكي (مصـــر)، كورال أطفـال مركز تنميـة المواهب (مصـــر)، فرقـة الموسـيقا العربية «نادي الصـيد» (مصـر)، فرقة قيثارة (مصـر)، ســداســـي شـــرارة (مصـــر)، مجموعة الحفني للموســـيقا العربية (مصـر)، مجموعة الكمانات الأردنية (الأردن)، فرقة ليالي الشرق للموسيقا العربية (مصر)، مجموعة منير بشير للعود (العراق).

العازفون السوليست :

أحمد عبد الجبار (جوزة ـــــ العراق)، جهاد عقل (كمان ـــ لبنان)، محمد مصطفى (كمان ـــ مصر)، عطية شرارة (كمان ـــ مصر) حسن شرارة (كمان ـــــ مصر)، ماجد سرور (قانون ـــ مصر)، مروة سامي (كمان ـ مصر) عمرة سلين (بيانو ـ مصر).

المطربون المشاركون في المهرجان :

أجفان الأمير (مصـــر)، ســلمى (فلســطين)، صــفوان بهلوان (سورية)، كريمة الصقلي (المغرب)، محمد عبده (السعودية)، ليلى حجيح (تونس)، محمد العزبي (مصـر)، خالد سـليم (مصـر)، آمال ماهر (مصـر)، محمد ثروت (مصـر)، مروة ناجي (مصـر)، محمد الجبالي (تونس)، نادية مصـطفى (مصـر)، فؤاد زبادي (المغرب)، مدحت صـالح (مصـر)، طارق فؤاد (مصـر)، هاني شاكر (مصـر)، مها البدري (مصـر)، أحمد إبراهيم (مصـر).

توصيات المؤتمر الرابع عشر للموسيقا العربية
محاور المؤتمر المقترح للعام القادم

1ـ لجنة الكمان :

تنظيم ورشـــة تضـــم ذوي الخبرة في تعليم العزف على آلـة الكمان من أجل وضع مناهج تدريس هذه المادة مع مراعاة مايلي:

أ ـ الحذر من التمسك بمبدأ وحدة المناهج.

ب ـــــــ إضـفاء الطابع الشـامل على المناهج حتى تراعى خصـوصـية الموسـيقا العربية في كل قطر عربي بشـأن دوزان الأوتار واختيار النماذج الموسيقية.

ج ـ إشراك ذوي الخبرة بتدريس الآلة في وضع لجنة المناهج.

د ـــــ إلحاق أقراص سمعية بالمناهج تحمل السمات والنكهات الخاصـة بالنماذج الموسـيقية المنتخبة وعدم الاكتفاء بتدوين النصوص الموسيقية.

هـ ـــ الاستفادة من المناهج المستخدمة الآن في مختلف البلدان العربية.

2ـ لجنة الأطفال:

أ ـــــ تنظيم ورش لصنع الآلات الموسيقية العربية بمقاييس علمية للأطفال.

ب ـــــ إنشاء مجموعات خاصة في المعاهد المتخصصة والمدارس لتعليم الأطفال الموهوبين العزف على الآلات الموسيقية العربية.

ج ـــ حث الأساتذة المختصين على وضع مناهج خاصة بتعليم الأطفال العزف على الآلات الموسيقية العربية.

د ـــ التوصية باتباع الطرق العملية في تعليم الأطفال الموسيقا في المدارس.

هـ ـــ التوصية بإنشاء جمعيات أهلية عربية للتربية الموسيقية تنشئ منظمة عربية للتربية الموسيقية.

و ـــــ تشجيع الأطفال على وضع الآلات الموسيقية العربية بأنفسهم من الخامات المتاحة.

ز ـــ يكون محور الموسيقا العربية للسنة المقبلة ـــ صناعة آلات الموسـيقا العربية للأطفال بأوراق وبيان عملي للآلات.

3 ـــــــ يكون منبر المؤتمر للسنة القادمة متابعة أقطاب المدرسة المنهجية بعد صـــفي الدين الأرموي الجرجاني، وأيمن غيبة المراني، الصيداوي، اللاذقي.

مهرجان السنة المقبلة

4 ـ المحور الأساسي :

يكون موضـوعه أسـباب توجه الشـباب العربي إلى موسـيقا المنوعات وسبل معالجتها.

5 ـ مسابقة البحث العلمي

تنظيم مسـابقة موضـوعها البحث العلمي في الموسـيقا، تكلف لجنة بوضع معاييرها وشروطها.

معجم الأوبرا

حرف **N**

إعداد: محمد حنانا

Nabucco
ـ نابوكو (نبوخذ نصر)

أوبرا من أربعة فصـــول لـ فيردي. قُـدمـت أول مرة

فـي مـيـلانو في 9 آذار عام 1842. وضـع نصـها، الـمـأخـوذ عـن يـوجـين أنيســت ـــــــ بورجوا وفـرانســـيـس كـورنـو، تيميستوكل سوليرا.

الأدوار الرئيســيـة : نـابوكو «bar»، أبيغيـل «sop»، زكريا «bass»، إسـماعيل «ten»، فينينا «mezzo»، كـاهـن بـعـل الأعـلـى «bass».

قصـــة الأوبرا : أورشـــليم وبابل، 586 قبل الميلاد.

يـنوح اليهود حزنـاً على هزيمتهم على يد نابوكو، ويتوســـلون إلى يهوه أن يـبـقـي الـهـيـكـل. يـقع إســـمـاعيل العبري في حـب فينينـا ابنـة نـابوكو التي كـان قـد اتخـذهـا رهـيـنـة. تظهر أبيغيـل، شـــقـيـقـة فينينـا غير الشـــرعيـة التي تحـب إســـمـاعيـل أيضـــاً، مع الـجنود وتعرض حمـايـة إســماعيل. يصــل نابوكو مكللاً بـالنصـــر، ويهـدد الكـاهن الأكبر زكريا بقتل فينينـا إن تعرض الهيكـل لمكروه، لكن إســـماعيل يطلق ســـراحهـا. ويـأمر نابوكو بتدمير أورشـــليم. اليهود الآن أســـرى في بابل، وفينينا وصـية على العرش في غيـاب نابوكو. تكتشـــف أبيغيـل أنهـا ليســـت ابنـة نـابوكو بل هي أمـة تبنـاهـا نـابوكو، وتخطط لقتـل فينينا التي تـحـولـت إلـى الـديـن الـيـهـودي، وللاســـتيلاء على العرش. يظهر نابوكو ويســـتولي على مقاليد السلطة الملكية، وعندما يعلن نفســـه إلهاً تضـربه على الفور صاعقة تُذهب عقله. أبيغيل الآن وصـية عـلـى الـعـرش وتـخـطط لقتـل الســـجنـاء. يرى نابوكو من ســـجنه فينينا وهي تُقـاد إلى الإعـدام. يحرره قائد الحرس أبدالو، فينطلق إلى المشـــنقة مع رجاله، ويطيح بالأوثان ويُـنـقـذ ابـنـتـه. وتُـتلى صـــلوات الشـــكر. تظهر

أبيغيل وقد تجرعت السم، وتموت وهي نادمة.

هي الأوبرا الثالثة لـ فيردي، وقد حازت نجاحاً فورياً وكان لها الفضل في ترسيخ سمعته. وتعد واحدة من أكثر أعماله المبكرة شعبية.

Nacht in Venedig , Eine

ـ ليلة في فينيسيا

أوبريت من ثلاثة فصول لـ جوهان شتراوس الثاني. قُدمت أول مرة في برلين في 3 تشرين الأول عام 1883. وضع نصها ف. زيل (كاميلو فالزيل) وريتشارد جينيه.

الأدوار الرئيسية : دوق أوربينو «ten»، أنينا «sop»، كاراميلّو «ten»، تشيبوليتا «mezzo»، باباكودا «bar»، ديلاكوا «bar»، أغريكولا «mezzo».

قصة الأوبريت : فينيسيا، القرن الثامن عشر. يستضيف دوق أوربينو الشهواني خلال أيام الكرنفال أعضاء من مجلس الشيوخ. بينهم ديلاكوا الذي لديه زوجة جميلة وفتية، وتقلقه مقاصد الدوق. يرسل زوجته إلى مكان آخر لكي يأخذ طباخته تشيبوليتا بدلاً عنها إلى الحفلة الراقصة. يعلم حلاق الدوق كاراميلّو مصادفة بخطته، ويأخذ مكان سائق الغندول من أجل الرحلة إلى قصر الدوق، ولكن لا يعلم أن زوجة ديلاكوا اتخذت الترتيبات لإرسال صديقة لها لتحل محلها. يكتشف كاراميلّو أن الفتاة التي أحضرها للدوق ليست سوى محبوبته أنينا. وبعد مكائد

ومضـــاعفـات يرجع كـل واحـد إلـى مـحـبوبتـه، ويـلـتـحـق الجميع بمرح بالكرنفال.

هـي مـن أنجح أعمـال شـــتراوس الثـاني، ومـا تـزال تُـقـدم عـلـى نحوٍ منتظم.

Nachtlager von Granada , Das ـــ المخيم الليلي في غرناطة

أوبرا من فصـــلين للمؤلف الألـمـاني كونراد كروتزر. قُـدمـت أول مرة في فيينا في 13 كـانون الثاني عام 1834. وضـــع نصـــهـا، الـمـأخوذ عن فريـدريش كيـنـد، كـارل جوهـان برون فون برونثال .

الأدوار الرئيسية : ابن الملك «ten»، غـابرييلا «sop»، غوميز «bar».

قصـــة الأوبرا : إســـبانيا، منتصـف القرن السـادس عشر.

يحصل ابن ملك إسبانيا، المتنكر بهيئـة صـــيـاد، على ملجأ كان قد طلبه من الرعاة لقضـاء الليل. لـكـنـهـم يـقررون قتلـه عنـدما يضـــبطونه يغازل راعـيـــة الغنم غـابرييلا. إنهـا معشـــوقـة غوميز ويطاردها فاسكو. تلجـــأ غابـــرييلا إلى «الصياد» من أجـل المســـاعـدة، فيعدها بأن يتوســـط لها عنـد ابن الملـك. ولكن عنـدما ترى هي وغوميز تـابـعـي الأمير تتضـــح اللعبـة. يكشـــف الأمير عن نفسـه ويضمن زواج غابرييلا من غوميز.

مـا تزال تُقـدم بين وقـت وآخر في البلـدان التي تتكلم الألمانية.

Nadia ـــ دور «sop» في أوبـرا تـحـطم الجليـد لـ تيبيت. هي زوجة ليف.

Nadir ـــ دور «ten» في أوبـرا صـــيـادو اللؤلؤ لـ بيزيه. هو صـياد ســمك، صـــديق زورغـا ومنافس على حب ليلى.

Nancy : 1ـــــــــ دور «mezzo» في أوبرا مـارتا لـــ فلوتوف. هي خادمة الليدي هاريت.

2ـــــ دور «mezzo» في أوبـرا ألـبـرت هـيـرينغ لـ بريتين. هي صـــــديقـة سـيد.

Nannetta ـــ دور «sop» في أوبرا فـالســـتـاف لـ فيردي. هي ابنـة فورد، واقعة في حب فينتون.

Napoleon ـ نابليون

يظهر الجنرال الفرنســي والإمبراطور في عـدد من الأوبرات :

1ـــ دور «bar» فـــي أوبـــــرا الحـــــرب والسلم لـ بروكوفييف.

2ـــ دور «bar» في أوبرا مدام سان ـــــ جين لـ جيوردانو.

3ـــ دور «bass» فـــي أوبـــرا هـــاري يانوس لـ كوداي.

4- دور «bar» في أوبرا «Toussaint» لـ بليك.

Narbal – دور «bass» في أوبـرا الـطـروادیـون لـــ بـيـرلـيوز. هو وزير لـدى دايدو.

Narciso , Don – دور «ten» فـي أوبـرا تـركي

في إيطاليا لـــ روسيني. هو عشيق فيوريلاّ.

Narraboth – دور «ten» في أوبرا ســـــالومي لـ ريتشـــارد شـــتراوس. هو قائد حرس القصر.

Natasha – دور «sop» في أوبرا الحرب والســلم لـــ بروكوفييف. هي ابنة الكونت روســـتوف، تحب الأمير أندريه.

Navarraise , La

ـ فتـاة مـن نافـار

أوبـرا مـن فصـــلـيـن لـ ماســنيه. قُدمت أول مرة في لنـدن في 20 حزيران عام 1894. وضــع نصــها، المـأخوذ عن هنري كين، جـول كـلاريـتـي وهـنري كين.

الأدوار الرئيســيــة : أنيتــا «sop»، أراكويـل «ten»، غاريـــدو «bar»، ريميجيو «bass».

قصـــة الأوبرا : قرب بلبـاو، 1780.

تحـب الفتاة اليتيمة أنيتا الضـــابط أراكويـل الـذي يرفض والده أن يزوجه بها لأنهـا لا تملـك بـائنـة. وعنـدمـا تعلم أنيتـا بـأن الجنرال غاريدو قد رصـــد جـائزة كبيرة لمن يقتـل متمرداً، تقرر القيام بهذه المهمة. تعبر أنيتا خطوط العـدو يتبعهـا أراكويـل الـذي يـود أن يـعـرف أجاســـوســـة هي كما يُشـــاع عنها أم لا. تقتل أنيتـا المتمرد ويمنحهـا غـاريـدو الـجـائزة، لكن أراكويل المصـــاب بجروح مميتـة يتهمها بـأنهـا قد بـاعت نفســـها للجنرال غاريدو. تفقد أنيتا صوابها ويُخيـل إليها أن أصـــوات الأجـراس الـبعيـدة هي

إشارة إلى حفل عرسها حيث ستُزف إلى أراكويل ثم تسـقط ميتـة فوق جثمانه.
نجحت لدى ظهورها، وما تزال تُقدم بين وقت وآخر.

Nedda – دور «sop» في أوبـرا الـمـهـرجـون لـ ليونكـافـالّو. هي زوجـة كانيو.

– Nel giardin del bello آريـا تـغـنـيـهـا إيـبـولـي«mezzo» فـي الفصـل الثـاني من أوبرا دون كارلوس لـ فيردي.

Nélusko – دور «bar» في أوبرا الفتـاة الإفريقية لـ مايربير. هو عبد أسير.

Né mal dunque – آريـا تغنيهـا والّي «sop» في الفصل الثالث من أوبرا الـ والّي لـ كاتالاني.

– Nemico della patria آريـا يغنيها جيرارد «bar» في الفصـل الثـالث من أوبرا أنـدريـا شـيـنييـه لـ جيوردانو.

Nemorino – دور «ten» في أوبرا إكسـير الحب لـ دونـيـزيـتـي. هـو ريـفي يحب أدينا.

Néris – دور «mezzo» فـي أوبـرا مـيـديـا لـ كيروبيني. هي خـادمـة ميديا.

Nero : 1- دور «ten» في أوبرا تتويج بوبيا لـ مونتيفيردي. هو الإمبراطور الروماني نيرون (37 – 68 بعد الميلاد).
2- دور «ten» في أوبرا نيرون لـ بويتو، وأوبرا نيرون لـ ماسكاني.
3- دور «sop» بنطالي في أوبرا أغريبينا لـ هاندل.

Nerone – نيرون
1- أوبرا من أربعة فصول لـ بويتو. قُدمت أول مرة في ميلانو في 1 أيار عام 1924. وضع نصها المؤلف نفسه.
الأدوار الرئيسية : نيرو «ten»، سيمون ماغو «b-bar»، فانويل «bar»، أستيريا «sop»، روبريا «mezzo»، تيغيلينو «bass»، غوبرياس «ten».
قصة الأوبرا : روما، نحو عام 60 قبل الميلاد.
سيمون ماغو الذي كشف الإمبراطور نيرو حقيقته بوصفه مشعوذاً دجالاً. يفشي للإمبراطور أمر المسيحيين. يحكم عليهم نيرو بالموت في المدرج الروماني. يحرق سيمون واتباعه روما. يهرب العديد من ضحايا نيرو المطلوبين، لكن روبريا تُصاب بجروح بليغة وتموت بين يدي قائد المسيحيين فانويل.
هي الأوبرا الثانية لـ بويتو، وقد عمل فيها على نحو متقطع طيلة أربعين عاماً ومات قبل أن ينهيها، وقد هيأها للعرض توسكانيني وتوماسيني. وتدور حول الصراع بين إمبراطور روما والمسيحيين. لم تقابل

بحماســـة لدى ظهورها، واليوم نادراً ما تُقدم.
2- أوبرا من ثلاثة فصـــول لـــ ماسكاني. قُدمت أول مـرة في ميلانو في 16 كـانون الثاني عام 1935. وضـع نصها، المأخوذ عن بـيـتـرو كـوزا، جيوفـانـي تارجيوني ـ توزيتي. هي الآن في طي النسيان.

Nessun dorma – آريـــا يغنيهـا كالاف «ten» في الفصـــل الثالث من أوبرا توراندوت لـ بوتشيني.

Neues von Tage
ـ أخبـــار اليـــوم
أوبرا من ثلاثة فصـــول لـ هينـديميـث. قُـدمت أول مـرة فـي بـرلـين في 8 حزيران عام 1929. وضـــع نصـــهـا، مـارســـيلوس شـــيفر. هي ملهـاة مع مســـحـة جـديـة، وتدور حول الصحافة وأساليبها الملتويـة في الحصـــول على القصـــص وتلفيقها، ومـا زالت تُقدم بين وقت وآخر في ألمانيا.

Nevers , comte de ـــ دور «bar» فـــي أوبـــرا الهوغونوتيون لـــ مايربير. هو خطيب فالنتين.

New World Trilogy
ـ ثلاثية العالم الجديد
عنوان يطلق عـادة على ثلاث أوبرات ألفهـا ميلو عـلـى مواضـــيع تتعلق بـأمـريـكـا الـلاتـيـنـيـة: كـريســـتـوف كولومـب، ومكسيميليان، وبوليفار.

New Year ـ عام جديد
أوبرا لـــ تيبت. قُدمت أول مرة في هيوســـتون في 27 تشـــرين الأول عـام 1989. وضع نصها المؤلف نفســـه. هي آخر أوبرا لـ تيبـت. وتـدور حول أحلام

مـجـمـوعـتـيـن مـن الشـخصـيات وخيالاتها (ثلاث شـخصـيات من مكـان مـا اليوم، وثلاث شـخصـيات من لا مكان غـداً). ويتضـمن توزيعها الأوركسـترالي غيتارات كهربائية وسـاكسوفونات ومـقـاطـع موسـيقيـة إليكترونية.

– Nice dilemma , A رباعي يغنيه المدَّعي «sop» والمدعى عليه «ten» والمحامي «bar» والقاضي «bar» في الكانتاتا الدرامية محاكمة عبر المحلفين لـ سوليفان.

Nicklaus – دور «mezzo» بنطالي في أوبرا حكايات هوفمان لـ أوفنباخ. هو التجسيد المادي لـ إلهة الشعر.

Nightingale, The (Solovey) ـ العندليب

أوبرا من ثلاثة فصول لـ سترافينسكي. قُدمت أول مرة في باريس في 26 أيار عام 1914. وضع نصها، المأخوذ عن هانس كريستيان أندرسين، المؤلف نفسه. بالاشتراك مع ستيبان ميتوزوف.

الأدوار الرئيسية : العندليب «sop»، الإمبراطور «bar»، صياد السمك «ten»، الطاهية «mezzo»، راهب بوذي «bass»، الحاجب «bass»، الموت «cont».

قصة الأوبرا : الصين القديمة.

يغني العندليب في الغابة لصياد السمك.

تصل مجموعة من شخصيات القصر الإمبراطوري وتطلب من العندليب أن يشدو في القصر أمام الإمبراطور العظيم. يوافق العندليب على ذلك على الرغم من أنه يدرك أن صوته سيكون أقل جمالاً في القصر. يصل إلى القصر ثلاثة مبعوثين يابانيين وهم يحملون عندلياً ميكانيكياً هدية للإمبراطور. يغادر الطائر الحقيقي القصر وهو حزين. ينزعج الإمبراطور من سلوك الطائر ويعاقبه بالنفي المؤبد. ومع ذلك يعود العندليب إلى القصر، حين يقف الموت بجانب الإمبراطور، ليجدد بأغنيته حياة الإمبراطور.

يرى النقاد أن الجانب الدرامي فيها ضعيف جداً، لكنها فاتنة على الصعيد الموسيقي، وتتضمن تلويناً أوركسترالياً أخاذاً.

Nilakantha – دور «bar» في أوبرا لاكميه لـ ديليب. هو قسيس برهمي، والد لاكميه.

Nile Scene – مشهد النيل عنوان يُطلق عادة على الفصل الثالث من أوبرا عايدة لـ فيردي.

Ninetta – دور «mezzo» في أوبرا العقعق اللص لـ روسيني. هي الفتاة التي تُتهم زوراً بالسرقة.

Nuin mi tema – مناجاة عطيل الأخيرة في

الفصـــل الرابع من أوبرا عطيل لـ فيردي.

Nobles seigneurs – آريا تغنيها أوربين «sop» في الفصـــل الأول من أوبرا الهوغونوتيون لـ مايربير.

Non mi dir – آريا تغنيها دونا آنا «sop» في الفصل الثـانـي مـن أوبـرا دون جيوفاني لـ موتسارت.

Non pianger – آريا تغنيها إلـيـزابـيـتـا «sop» في الفصـــل الثاني من اوبرا دون كارلوس لـ فيردي.

Non Più andrai – آريـا يغنيهـا فيغـارو «b-bar» في الفصـــل الأول من أوبـرا زواج فـيـغـارو لـ موتسارت.

Non Più di fiori – آريـا تغنيها فيتيلّيا «sop» في الفصـــل الثاني من أوبرا رأفة تيتوس لـ موتسارت.

Non più mesta - آريـا تـغـنـيـهـا ســـنـدريـلاّ «mezzo» في الفصـــل الثاني من أوبرا سـندريلاّ لـــ روسـيني. المشـهد الأخير في الأوبرا.

Non so più – آريا يغنيها كـيـروبـيـنـو «sop» فـي الفصـــل الأول من أوبرا زواج فيغارو لـ موتسارت.

Non temer , amato bene – آريـا تغنيهـا إيـدامـانـت «sop» في الفصل الثاني

من أوبرا إيدومينيو لـ موتسارت.

No! Pazzo son! – آريا يغنيها دي غرييو «ten» في الفصل الثالث من أوبرا مانون ليسكو لـ بوتشيني.

Norina – دور «sop» في أوبرا دون باسكوال لـ دونيزتي. هي أرملة شابة وطائشة، يحبها إرنستو.

Norma ـ نورما

أوبرا من فصلين لـ بيلّيني. قُدمت أول مرة في ميلانو في 26 كانون الأول عام 1831. وضع نصها، المأخوذ عن لويس ألكسندر سوميه، فيليس روماني.

الأدوار الرئيسية : نورما «sop»، أدالغيزا «sop»، بوليون «ten»، أوروفيزو «bass».

قصة الأوبرا : الغال، القرن الأول. نورما هي ابنة أوروفيزو الكاهن الأكبر في طائفة الدروديين*، والكاهنة الكبرى في الطائفة. يتوق والدها إلى محاربة المحتلين الرومان، لكن نورما التي ترأس الطقوس في المعبد تعمل جاهدة لتجنب الحرب بسبب حبها للقنصل الروماني بوليون الذي ولدت منه سراً طفلين. ومن ناحية ثانية كان بوليون قد تركها من أجل امرأة أخرى تجهل نورما هويتها، وهي

* الدرويديون: هم طائفة دينية مارست تأثيراً كبيراً على القبائل القديمة السلتية في بلاد الغال. وكانوا يخضعون أنفسهم لنظام صارم، خصوصاً في المعابد. إذ تقسم كاهنة المعبد على أن تظل عذراء. أما الكاهنة نورما فقد حنثت في قسمها وأحبت حاكم بلادها بوليون الروماني وأنجبت منه طفلين سراً. وتبدأ القصة عندما يتحول بوليون عن نورما إلى أدالغيزا التي افتتن بها.

تصـــلي من أجـل عودتـه إليها. إن منافســـتها في الواقع هي أفضـل صديقة لهـا، إنهـا أدالغيزا الكاهنة الشـابة التي توافق على الـزواج مـن بـوليـون في رومـا. تجيء أدالغيزا إلى نورمـا لتعترف بـأنها خانت دينهـا ولم تحـافظ على طـهـارتـهـا. يظهر بوليون خـلال الـلـقـاء، وتـعـلـم المرأتـان بحقيقــة كونــه عشـــيقاً لكليتهما. تقرر نورمـا التخلي عن بوليون لصـــالح أدالغيزا، متيقنـة مـن أن أدالـغيزا ســـوف تـرعـى طـفـلـيـهـا، لكن أدالـغـيـزا الـعـاجـزة عـن ارتكـاب مثـل تلـك الخيانة تتوسـل إلى عشـيقها أن يعود إلى نورمـا وطفليـه. يرفض بوليون ذلـك، وفي سـورة غضب تحرض نورما الغـاليين لقتـال الرومـان. يُعتقـل بوليون قرب معبـد الـدروديين ويُحكم عليـه بـالموت. وفي المحـاولـة الأخـيـرة التي تقوم بهـا نورمـا لرؤيـة بوليون الـذي مـا زالـت تحبـه، تُبـدي اســـتعـدادها للتضـــحية بنفســـهـا بـدل عـذريـة كهانتها المدنســة. تعترف نورمـا بـآثـامهـا، وتعطي طفليها لوالدها، وتصـــعد إلى المحرقة المشـــتعلة التي أُعـدت لهـا. يتقـدم بوليون ليجـدد حبـه لهـا، يدفعه إلى ذلك تضـحيتها وشـــجاعتها، ثم ينضـــم إليها وسط اللهيب.

هـي رائعـة بـيـلّـيـني، وواحدة من أروع الأوبرات وأهمها.

Norns – أدوار «sop»، «mezzo» و «cont». في أوبرا غســـق الآلهـة لـ فـاغـنـر. هـن الأقـدار الثلاثة، بنات إيردا.

Nose , The – الأنف (Nos) أوبـرا هزليـة من ثلاثـة فصـــــول لـــــ شـوستاكوفيتش. قُدمت أول مـرة فـي لـينينغراد في 12 كانون الثاني عام 1930. وضـــع نصـــهـا، الـمـأخـوذ عـن غوغول، الـمـؤلـف نـفســـــــه بالاشـتراك مع أ. بريز و أ. زامياتين و ج. يونين.

الأدوار الرئيسية : كوفاليوف «bar»، أنـــف «ten»، مفتش بوليس «ten».

قصـة الأوبرا : بطرسـبورغ، نحو عام 1850.

يســـتـيـقـظ الـمـوظـف كوفـاليوف ليجـد أنفه قد اختفى. يصـــاب حلاق كوفاليوف بالذهول عندما يكتشـف الأنف في خبزه. يـلـمـح كوفـاليوف، وهو في طريقـه إلى مكتـب البوليس للإعلان رسـمياً عن ضـــيـاع أنفه، يلمح الأنف مرتدياً لباس عضـو مجلس الـدولـة، لكنـه يرفض التحـدث معه لأنه أدنى منـه مرتبة. يحاول كوفـاليوف وضـــع إعلان فـي الصـــحـيفـة، لكن المحرر يرفض ذلك. يلقي مفتش البوليس القبض على الأنف، لكن الجرَّاح لا يتمكن من إعادة الأنف إلى مكـانه. وفي النهاية يـعـود الأنـف من تلقـاء نفســه إلى الظهور فجأة فـي وجــه كوفـاليوف ، بـذات الـطـريـقــة التي اختفى بهـــا.

رُفضـــت الأوبرا رســـمياً واتُهم صـــاحبها بالنزوع نحو الشـــكلية في الفن. كـان ذلـك فـي الـفترة الستالينية، لكن سرعان ما اســتعادت مكانها في برامج العروض الأوبراليـة سـواء في روسيا أم في خارجها.

- Nothung! Nothung! آريـا يـغـنـيـهـا زيغفريـد «ten»، في الفصـل الأول

من أوبرا زيغفريد لـ فاغنر. و Nothung (تـعـنـي ضـــروري) هـو اســـم السيف السحري.

Nourabad – دور «bass» في أوبرا صـيادو اللؤلؤ لـ بيزيه. هو الكاهن الأكبر.

– Now the Great Bear آريـا يغنيهـا غريمز في الفصـــل الأول من أوبرا بيتر غريمز لـ بريتين.

Noye's Fludde ـــ طوفان نوح

أوبرا من فصـــل واحـد لـ بريتين. قُـدمـت أول مرة في أكســـفورد في 18 حزيران عام 1958.

تدور حول قصـــة الطوفان التوراتية.

Nozze di Figaro , Le

ـ زواج فيغارو

أوبرا من أربعة فصـــول لـ موتســـارت. قُـدمت أول مرة في فيينـا في 1 أيـار عام 1786. وضـع نصـها، الـمـأخـوذ عـن بـيـيـر أوغســـتـيـن كـارون دو بومـارشـــيـه، لورينزو دا بونته.

الأدوار الرئيســـيـة : فيغـارو «b-bar»، سـوزانا «sop»، الكونـت والكونتيســـة ألـمـافـيـفـا «bar/sop»، كـيـروبينو «sop»، دكتور بـارتـولـو «bass»، دون بـــازيـــلـــيـــو «ten»، مارتشـــيلّينا «mezzo»، بـاربـارينا «sop»، أنطونيو «bass»، دون كـــورزيـــو «ten».

قصـــة الأوبرا : إســـبانيا، القرن الثامن عشر.

يتهيأ فيغارو وسوزانا خادما الكونت ألمافيفا لحفل زفافهما. تدرك سوزانا أن الغرفة التي خصصها الكونت لهما قريبة جداً من غرفة الكونت الذي ما فتئ يلاحقها. يرغب الدكتور بارتولو وصي الكونتيسة السابق في عرقلة زواج فيغارو بإلزامه بالاتفاق الذي أقره، والذي ينص على أن يتزوج فيغارو مارتشيلّينا في حال عدم تمكنه من تسديد قرض اقترضه منها. يظهر كيروبينو الشاب ويخبر سوزانا عن حبه اليائس للـ كونتيسة، وأثناء ذلك يصل الكونت فيختبئ كيروبينو خلف الأريكة، ويبدأ سيده بمغازلة سوزانا. يُسمع صوت دون بازيليو فيختبئ الكونت أيضاً مجبراً كيروبينو على ترك مكانه دون أن يراه. يدخل بازيليو، وبعد أن يصرح بأفكاره حول حب الكونت لسوزانا، ينهمك في نشر الإشاعات حول حب كيروبينو للـ كونتيسة. في هذه اللحظة يظهر الكونت ويخبر سوزانا كيف اكتشف كيروبينو مع باربارينا ابنة الجنائني أنطونيو. يرفع الكونت الثياب عن الأريكة ويكتشف كيروبينو. يدرك الكونت أن الغلام سمع كل ما قاله من حماقات لـ سوزانا، لذا يعينه في فرقته العسكرية التي كانت على وشك الرحيل. تندب الكونتيسة حظها لأن الكونت لم يعد يحبها، ثم ترتب هي وفيغارو وسوزانا خطة للإيقاع به؛ ستكتب سوزانا للكونت بأنها موافقة على اللقاء به، لكن كيروبينو سيذهب بدلاً منها بعد أن يلبس ثيابها، وسوف تقاطع الكونتيسة اللقاء.

بينما كان كيروبينو يهيئ ملبوســـه، ينقر الكونت عـلـى الـبـاب فـيـهـرع كـيـروبـينو للاختبـاء في غـرفـة الـمـلـبـس. تخبر الكونتيســـة الكونـت بأن الضـــجة التي ســـمعها نتجت عن انهماك سوزانا في اختيـار ملابس حفلة زفافها، لكن الكونت يرتاب فيـذهـب لجلـب أدوات لفتح البـاب بالقوة، مغلقاً عـنـد رحـيـلـه الـبـاب الرئيســـي. وحالما يرحل الكونت يقفز كيروبينو من النـافـذة وتـأخذ ســـوزانا مـكـانـه. وعـنـدمـا يعود الكونـت تخرج ســـوزانـا فتتبـدد شـــكوكه. يدخل الـجـنـائني أنطونيو ثملاً وهو يحمل أصيصاً محطماً ووثـيـقـة (وثيقـة تجنيـد كـيـروبـيـنـو) أســـقطهـا الهـارب، فيحـاول فيغـارو طـمس الأمر بـالاعتراف للكونت بأنه هو الذي قفز من النافذة. يحاول فيغارو تأخير خطط مارتشـــيلّينا بقولـه إنه أصـــيل المولد ومن أجل ذلك وجب عليه أن يحصـــل على قبول والديه، ولكن للأســـف لا يعرف شـــيئاً عنهما فقد سُرق منهما وهو ما يزال طـفـلاً. وكـدلـيـل عـلـى ادعائه يكشف عن علامة خَلْقيـة في ذراعـه. عنـد ذلك تكتشـف مارتشيلّينا أن فـيـغـارو هـو ابـنـهـا المفقود منـذ زمن بعيـد، فتحتضـــنـه وتقبله. وفي هـذه الـلحظـة تـدخـل سوزانا فيجتاحها الغضب، لكن ســـرعان ما يتضـــح الأمر. في الحـديقـة ليلاً يتقـدم فيغارو من بارباريـنا التي تخبره عن غير قصد بـأنها تحمل رســـالة من الكونـت إلى ســـوزانـا، فتثور ثـائرة فيغـارو ويتهم ســـوزانا بالغدر والخيانة. تظهر الكونتيسة وسوزانا وكـل واحـدة ترتـدي ثياب الأخرى، وفي الظلام تكثر

الأخطـاء؛ يغـازل كيروبينو الكونتيســـة معتقـداً أنها ســـوزانـا؛ يقف الكونـت بـيـنـهمـا فيتلقى قبلـة كـانـت مـوجـهـة إلـى الكونتيسة؛ يوجه الكونت قبضـــة يده إلى كيروبينو فيتلقى فيغارو الضـــربـة عـلـى أذنـه؛ تســـمـح الكونتيســـة (التي يظن الكونـت أنهـا ســـوزانـا) لزوجهـا أن يبثهـا غرامـه، وتقبـل خـاتمـاً يقـدمه لها رمزاً للحـب؛ يتبين فيغارو سوزانا (التي اعتقد بادئ الأمر بـأنها الكونتيســـة) مـن صـــوتـهـا، وتـتـم المصالحة بينهما. وعندما تظهر الكونتيســـة في الضـــوء يدرك الكونت أنه وقع في الشـرك، فيتقدم من زوجته طالباً الصـفح. ويـنعم الجميع بخـاتمـة سعيدة.

هـي واحـدة من أعظم الأوبرات وأكثرها شعبية، إنهـا رائعـة موتســـارت التي وضـعها بالأســلوب الإيطـالي، وهي فذة لما تتضمنه من تصوير حاذق للشـخصـيات، ومن كتابة متقنة للمجموعات.

Nuit d’ivresse – ثنـائي يـغـنيـه إينيـاس «ten» ودايـدو «mezzo» فـي الفصـــل الرابع من أوبرا الطروادیون لـ بيرليوز.

Nurse : 1- دور «mezzo» فـي أوبـرا بـوريـس غـــودونـــوف لـــ موسورسكي.

2 - دور «mezzo» فـي أوبـرا امـرأة بـلا ظـل لـ ريتشارد شتراوس.

3- دور «mezzo» فـي أوبرا أريـان وذو اللحيـة الزرقاء لـ دوكا.

4- دور «mezzo» فــي أوبـرا رومـيـو وجـولييـت للمؤلف الســـويســـري هنريش سوترمايستر.

5- دور «mezzo» فــي أوبـرا الـمـلــك بـريـام لـ تيبيت.

ملحـــق

بريلود و أليغرو

للمؤلف ن. كليرامبو

لآلة الكمان مع مرافقة البيانو