الحياة الموسيقية

مجلة فصلية تصدر عن وزارة الثقافة ـ دمشق

الجمهورية العربية السورية

العدد /43/ 2007

المراسلات باسم رئيس التحرير : مجلة الحياة الموسيقية
ص.ب : 31936 ـ دمشق ـ الجمهورية العربية السورية
E-Mail: musiclife@mail.sy

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

سـعر العـدد : 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 أطوار الغناء الريفي العراقي
يحيى الجابري 8

ـ الفـالس والغنـــاء العـربي
ياسر المالح 27

ـ الأغنية العربية الحديثة بين العولمة وفقدان الهوية
يوسف طنوس 45

■ أعـــــلام

ـ من أعلام الغناء العربي
فُليح وعطرد نجما المجالس وتجديد الغناء
خليل البيطار 69

ـ من أعلام الملحنين العرب
حليم الرومي، سنباطي لبنان
د. نبيل اللو 82

ـ إدوارد غريغ
ترجمة وإعداد : ديالى حنانا 97

ـ إدوارد غريغ والأغنية
ترجمة وإعداد : أبان الزركلي 104

■ كتـب

ـ الجميل في فن النغم
ترجمة وتقديم د. غزوان الزركلي 113

■ تقنيات

التوزيع الأوركسترالي ، وولتر بيستون
ترجمة وإعداد رامي درويش 136

■ مهرجانات

ـ مهرجان ومؤتمر الموسيقا العربية الخامس عشر
إلهام أبو السعود 157

■ معجـم

ـ معجـم الأوبـرا حـرف **S**
ترجمة وإعداد : محمد حنانـا 167

■ ملحـــق

ـ جدول بأعمال الفنان حليم الرومي
196

كلمة العـــدد

النقد الموسيقي هو، بالمعنى الأوسع، تحليل الأعمال الموسيقية وتقييمها ووصـــف أســـاليبها والطريقة التي تُقدم بها. ويعود تاريخ النقد الموسـيقي الذي كان ينشـر في الصـحافة والدوريات الأوربية إلى أواخر القرن السابع عشر وبداية القرن الثامن عشر.

هناك أسـماء كثيرة في عالم النقد الموسـيقي، منها شـخصـيات أدبيـة معروفـة؛ هوفمان وهايني وبرناردشـــو...إلخ، ومنها مؤلفون موسـيقيون عظام؛ بيرليوز وشـومان وفاغنر وديبوسـي...إلخ. وقد رأى بعض الموسيقيين، داندي على سبيل المثال، أن النقد الموسيقي عديم النفع ويلحق الأذى بـالفن. أمـا البعض الآخر، مثل شـــومان وبيرليوز وليســت وديبوســي، فقد رفعوه إلى مصـــاف الشـــرف ومارسوه دون تحرج.

ومن أبرز النقاد الموسـيقيين في القرن التاسـع عشـر هو عالم الموسـيقا النمسـوي والكاتب الناشـط والمحاضـر في علم الجمال الموسيقي في جامعة فيينا، إدوارد هانسليك (1825–1904). ولعل أهم كتبه كتاب «الجميل في الموســيقا» الذي صـــدر عام 1854، وأعيد طبعـه مـا بين عـامي 1854 و 1989 عشـــرين مرة. هـذا الكتاب بما تضــمنه من آراء هامة وتأملات فلســـــفية مثّل اتجاه

مدرسة لايبزيغ التي دافعت عن الموسـيقا التي لا تحتـاج في تذوقها إلى النص الأدبي أو الشعري. وقد مثَّل هذا الاتجاه مندلسون وشـومان وبراهمز. أما مدرسـة فايمار، التي مثَّلها ليسـت وفاغنر والتي رفضـها هانسـليك، فقد رأت أن موسـيقا المسـتقبل ينبغي أن تشـتمل على عناصـر أخرى غير الموسـيقا «عناصـر الدراما الموسيقية». كذلك رفض هانسليك في كتابه فكرة أن الموسيقا قادرة على نقل مشاعر محددة، وأكد على الشكلية.

إن كتاب إدوارد هانسـليك «الجميل في الموسـيقا»، كما يقول عنه مترجمه د. غزوان الزركلي، «ذو أهمية خاصـة، إذ إنه أعطى أسـسـاً نظرية متينة، لم تتقوض ولم تهتز خلال القرن والنصـف الماضـيين، تدافع عن الموسـيقا الآلية التي لا تدخل في بنائها الكلمة الأدبية، فعندما تدخل الكلمة يصـبح «تأويل» الموسـيقا أسـهل على التناول، وتصبح الموسيقا أقل تجريداً».

إن مجلة الحياة الموسـيقية، حرصـاً منها على تعريف قرائها بهذا الكتاب الذي يتصـدى للعديد من الإشـكاليات في علم الجمال الموسيقي، ستعمد إلى نشره في حلقات بدءاً من هذا العدد الذي بين يدي القارئ الكريم. نأمل أن يسـاهم نشـره في تعميق إدراك فن الموسـيقا الكلاسـيكية الأوربية التي وصـلت إلى ذروة عالية من الإتقان الشكلي والمهارة الفنية.

رئيس التحرير

معجـم

أطوار الغناء الريفي العراقي

د ر اسة و تحليل

(3)

يحيى الجابري*

19- طور عيسى حويله:

عيســـى بن ماجد حويلـه، وهو من الفلاحين الذين عملوا عند الشيخ محمد، كبير مشايخ آل محمد في محافظة العمارة.

عيســـى حويله كان مدرباً وملحناً تخصّـــص بتعليم الصـــبيان الرقص والغناء. وهو الذي علم (عيسى موكر) الرقص الشعبي في ذلك الزمن، وعيسى موكر هذا عُرف بالرقص الشعبي، وكان يهتم بإطالة شعر رأسه ويتشبَّه بالنساء.

عندما التقى عيسى حويله بالمطرب مسعود العمارتلي وتعرف عليـه رافقـه طوال حيـاتـه، وجـاء معـه إلى بغداد بعد تقديم الدعوة لمسـعود لتسـجيل الأسـطوانات الغنائية لحسـاب شـركة (بيضـفون) وشـركة (عطية) للتسـجيلات الصـوتية في العشرينيات. وشكل فرقة كورس لمســـعود (الرادود)، وصـــاحب مســـعود في الغناء خلال التسـجيل. ومن هؤلاء المشـاركين في الكورس حضـيري أبو عزيز وعيسـى موكر وقاسم. وتسمعه بوضوح في أغنية (كصت المودة). إن مســـعود يندب حضـــيري أبو عزيز ويقول له (يا حضـــيري يا روحي)، وحضيري يشجعه ويطلق ضرباته بالأصابع والفم و(دك الأصبعتين) التي تميز بها حضيري أبو عزيز.

* عضو اللجنة الوطنية العراقية للموسيقا ـ مدير بيت الغناء الريفي

إن عيسـى حويله هو ملحن وشـاعر أغنية مسـعود العمارتلي الشهيرة (شكره الكصيبه)، وتكاد تكون الأغنية الوحيدة التي غناها مسـعود من كلمـات وألحـان غيره، لأن جميع أغـاني مسـعود العمارتلي من كلماته وألحانه.

عيسـى حويله له طريقة خاصـة بالغناء، متأثراً بمطربي الغناء الريفي الذين عاصـروه والذين سـبقوه بعشـرات السـنين. ويكاد أن يكون الحلقة الوحيدة التي بقيت لربط موروثـات الغنـاء الريفي من الرواد غير المعروفين والذين لم تصلهم أجهزة التسجيل أو الوسائل الإعلامية الأخرى، كالتصوير الفوتوغرافي مثلاً.

عيسـى حويله له طور مليء بالشـجاوة والعذوبة، وترك لمسـة واضـحة بصـوت مسعود العمارتلي وطريقة أدائه الغريبة والمتفردة جداً. فعيسـى حويله يعدُّ الأكثر درايةً وعلماً في زمنه للحفاظ على التراث ونقلـه إلى الأجيـال التي جـاءت بعـده.. يـدخـل هـذا الرجـل تـاريخ الغنـاء الريفي، وله دور مهم فيه ونحن نعرّف القارئ الكريم بهذه الشخصية النادرة جداً، وربما نذكره لأول مرة.

20- طور جويسم و كريري:

ثنـائي غنـائي عُرفـا في محـافظـة العمـارة.. لهم طريقـة حواريـة في الغنـاء الريفي لم نسـمعهـا من غيرهم. ولهم طريقـة في الغنـاء تشبه طريقة الونين. سمعتهم مرة على شريط كاسيت سُجِّل بطريقة متخلفة جداً، وبالكاد أسمع الغناء ولكن بشكل مشوه.

وجدت أن غناءهما لا يضـاهيه أحد، ولهما طريقة خاصـة بهما لا يجيدها غيرهما، وربما نسمي هذه الطريقة الغنائية بطور جويسم وكريري. ونحن ذكرنا في تعريف الطور بأنه الطريقة أو الأسـلوب في غنـاء نوع من أنواع الغنـاء الريفي الذي نسـميه بالطور.. فطريقة المطربين جويسـم وكريري طريقة انفردا بها دون غيرهمـا، ولم ينجح أحـد غير بعض المطربين القلائـل في تقليدهما وإتباع طريقة غنائهما، ومنهم سيد جليل الياسري، وسيد

علي خريبط، ويونس العبودي، وبعض المطربين الـذين يعـدون على أصابع اليد الواحدة.

تبقى طريقة كريري وجويسم طريقة نادرة وخاصـة بهما ولوناً من ألوان الغناء الريفي العراقي الذي انتسب لأسماء مبتكريه، الذين جـاؤوا بـه لأول مرة وقدموه للنـاس بهذه الطريقـة الفريـدة والنـادرة جداً.

جويسم وكريري* غنَّى أبوذيات عديدة وعلى سلالم موسيقية كثيرة، وبقيت طريقتهما التي انفردا بها حتى وفاتهما (رحمهما الله)، مما أدى إلى اندثار هذه الطريقة وانحسارها وبقيت في أذهـان محبيهما وبعض المطربين الريفيين. ونتمنى توثيقها وتسجيلها بأصواتهم، لتبقى درساً عملياً لمحبي الغناء الريفي ومن يريد غناء هذه الطريقة التي نسميها طور جويسم وكريري.

21- طور جبير الكون/ النجفي:

سمي هذا الطور بطور جبير الكون نسبةً إلى مبتكره المطرب جبير الكون، وسـمي خطأً بطور النجفي، لأن هذا الطور انتشـر انتشـاراً سـريعاً في محافظة النجف المقدسـة ووظف للقراءات الحسينية الشريفة لما فيه من شجون وبكاء وأسى وحزن وعذوبة وشجاوة في الأداء. كيف لا يكون كذلك وقد بُني على سلم مقام صبا زمزم، وهو فرع من فروع سلم مقام الصبا المعروف، ولما في هذا المقام من شجاوة وحزن وتأثير.

إن طور جبير الكون من الأطوار التي ولدت في مهد محافظة الديوانية، إذ يقيم المطرب جبير الكون، وما لاقاه هذا الرجل من

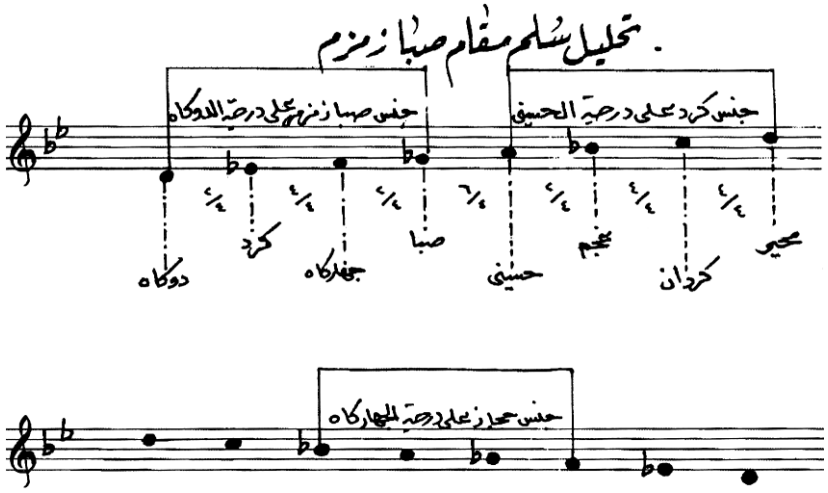
* جويسـم كاظم وكريري محمد سـلمان من سُـكّان محافظة العمارة، كثيراً ما يجمعهما الغناء الريفي، ولهما طريقتهما الخاصـة بالغناء العمارتلي.. يمتلكان صـوتاً شـجياً وطريقـة أجمـل انفردا بهـا دون غيرهمـا من المطربين في العمـارة وغيرهـا من المحافظات العراقية.

عذابـات ومـآسٍ جعلـت منـه مبتكراً لطوره الـذي يعبر عن خلجـات نفسه المعذبة، ليظهر شجوناً ولوناً غنائياً مبكياً وحزيناً.

غُنِّي هـذا الطور بشـــعر الأبوذيــة والقريض والأزهيري، وتوظفت وتنوعت استخداماته الشعرية وشملت مناسبات كثيرة.

أخذ طور جبير الكون دوراً مميزاً ومكانة وســط أطوار الغناء الريفي العراقي، فغنـاه كثير من المطربين الريفيين وغير الريفيين لما له من وقع مؤثر في نفوسهم وأسماع المستمعين.

غناه فرج وهاب، يونس العبودي، رعد الناصري، والمطربون الشـباب مثل وحيد علي، حسين غزال، حاتم العراقي، باسم العلي، علي العيســاوي وغيرهم،وهؤلاء المطربون الشـباب هم جميعاً من خريجي مدرستي الفنية (مدرسة يحيى الجابري)، ويقدرون بـــ 45 نجمـاً في الغنـاء الحـديث في الفترة مـا بين عـامي1980و 2006. ومازلت مستمراً في هذا العمل الفني الفريد.



أجناس:

1ـ جنس صبا زمزم على درجة الدوكاه
2ـ جنس كرد على درجة الحسيني
3ـ جنس حجاز على درجة الجهاركاه

22- طور المثكل/المثجل:

هو من الأطوار النـادرة غير المعروفـة والمندرســـة، والمثكل مأخوذة من الثكلى، ويعود هذا الطور لمبتكره وناقله الشـاعر رضـا بن السـيد هاشـم الموسـوي الخطيب، الذي ولد في قضـاء طويريج عام1881وتوفي عام 1935. وكان خطيباً وشـاعراً مبدعاً، وانتشر صيته في محافظة الديوانية.

المثكل طور حزن وبكـاء، وســـمي بـالمثكل لمـا فيـه من هذه الأوجاع التي يشـــعر بها الإنســـان، والمثكل هو الطور المعبر عن هـذه الأوجـاع، ومن خلال كلمـات الأبوذيـات التي يُغنى بهـا هـذا الطور.

إن مـدن الفرات الأوســـط هي مهد هذا الطور وولادتـه، ومع الأســف لم يصــلنا بشــكل نســتطيع منه إعادة الحياة له والعمل به وإضـــافتـه إلى أطوار الغنـاء الريفي.. لكن يوجد أمل لدى مكتبـة الباحث الأخ ثامر عبد الحســـن العامري الذي بذل الجهد كله لجمع هذا الموروث مشـــكوراً، ولـديه تســـجيل لطور المثكل بصـــوت المطرب عبد الأمير الطويرجاوي مســـجل على شـــريط كاســـيت.. وتقول أبوذيته:

على جيش الهوى صـور حربلاك

وجفني ما غمض سـاعة حر بلاك

أنت عـين الشـمس وانه حر بلاك

صـرت وأهـل الهـوى قايســـت بيه

يبنى هذا الطور على سلم مقام البيات بدرجة (لا) أو أي درجة من درجاته الموســـيقية المعروفة وحســـب قدرة وإمكانية المطرب الصوتية.

23- طور جعفوري:

هو المطرب جعفر بن محمـد بن جعفر من عشـــيرة (آل بو رفيش)، وهو من مواليد المشـــخاب عام1921وتوفي عام 2005.. بدأ الغنـاء منذ صـــبـاه متـأثراً بـالمطرب جبير الكون. التقيت بهذا المطرب الفريد في أدائه المليء بالشـجاوة والتنغيم، وبطريقته التي ينفرد بها ولا يقلد أحداً ولا يستطيع أحد تقليده. كان يعمل موظفاً في معهد الدراسات النغمية، وجالسته كثيراً ودعوته للمشـاركة في أحد برامجي التلفزيونية ولبى الدعوة. وفي أيامه الأخيرة قلَّتْ مشاركاته الفنية ومال إلى العزلة.

كـان طلاب معهد الـدراســـات النغميـة التـابع لوزارة الثقـافـة يجتمعون حوله ويسـألونه، ويغني لهم أصـعب الأطوار الريفية. فهو أســـتـاذ الهواء الطلق حيث يقدم للطلاب ما يحتاجونه من معلومات عملية ونظرية عن أصعب الأطوار الريفية.

غنى جعفوري جميع الأطوار الريفية، ومنحها النكهة الخاصـة به وبصوته المقتدر الشجي المليء بالعبر والعبارات الحزينة.

كـان والـداً نـاجحـاً لأولاده، وقد أصـــبحت إحدى بناته طبيبة، وأكمل أولاده الآخرون دراسـاتهم الجامعية.. فهو شـخصـية مؤثرة ورائعة الخُلُق. ويبقى اسـم جعفوري مطرب الريف العراقي خالداً، وطريقته وطوره مميزين وسط المطربين الريفيين المبدعين.

24- طور سلمان المنكوب:

هو المطرب سـالم بن غلام بن علي بن شـرهان بن سـالم، من عشيرة العواشق ـــ ألبو عامر. ولد عام 1931في محافظة ميسان، وتـأثر في حيـاتـه بـالمطرب العماري السـيد فالح وتعلم منه الغناء، وسمي بالمنكوب لنكبة حلت به، عفاه الله.

سـلمان المنكوب مطرب مخضـرم وصـاحب طريقة ولون خاص به، فهو شـاعر وملحن وعازف عود ممتاز ومثقف موسـيقياً وأدبياً، وله حنجرة واسـعة وقوية. فحتى بلوغه من العمر عتياً بقيت هذه الحنجرة رائعة العطاء وواسعة المساحة الغنائية.

غنى جميع الأطوار الريفيـة، ولكنـه تميز عن بـاقي مطربي الريف بطريقته الخاصـة المبنية على قوة شخصيته وإدراكه للغناء، وتشـعر حينما تسمع سلمان المنكوب بأنه واعظ وخطيب أجاد عمله وأداءه، وهو فريـد من نوعـه في مجـال الطرب الريفي. فـأسـميـه مدرسـة للغناء وطرائق الأطوار الريفية.. فهو مجدد يعشـق الجديد ولا يقف عند حد. التقيت معه في مهرجانات وبرامج كثيرة. وكان يزورني في مكتبي في قنـاة الجيش، وكنـت آنس لحديثـه وحكـايـاتـه النابعة من ثقافته العالية ودرايته بما يقوم به من أعمال فنية رائعة.

أبو داود مطرب الأجيـال الذي بدأ قبل داخل حسـن إلى يومنا هـذا، وواكـب جميع المطربين الرواد وعـاش معهم، ثم عـاشـر المطربين الشـباب وشـجعهم، ومنهم المطربون عبد فلك، حـاتم العراقي، بـاسـم العلي، ووحيد علي الذي تميز عن باقي المطربين الشباب باهتمامه بالغناء الريفي وقدم الكثير من الأطوار الريفية.

غنى سـلمـان المنكوب الشـطراوي والمحمداوي والحيـاوي وطور عبد الأمير الطويرجاوي وغيرهم من المطربين، فهو يعشق شـعر القريض في غنائه والأبوذية والأزهيري، ومعظم هذه النظم الشعرية يقوم هو بتأليفها ونظمها، فهو شاعر كبير أيضًا.

25- طور هاني الشموسي:

المطرب هاني الشموسي من محافظة ميسان، ومن مواليد عام 1940 ويعدُّ من المطربين العماريين النادرين جداً، وله القدرة على غناء أصـعب الأطوار الريفية بصـوت شـجي مؤثر، ويمتلك قدرة وطريقة غناء الأطوار الريفية بالطريقة العمارتلية المميزة.

هاني الشموسي صادفنا في مشاركته لأول مرة في مهرجان الأغنية الريفية الأول والثاني. ثم توقف عن تلك المشاركات، كما شاركنا في إحدى حلقات برنامجي التلفزيوني (مضايف الأغنية الريفية)، فوجدته بمصاف رواد الغناء الريفي. وربما تغلب على بعضهم لجمال صوته واتساع مساحته الموسيقية وعلميته ودرايته في غناء الأطوار الريفية عموماً.

غنى بطريقته الخاصة وبأسلوبه الفريد الذي لم أسمع أحداً من المطربين يقلده أو يصل إلى درجة إتقانه، غنى الشطراوي والمحمداوي والمجراوي وغيرها من الأطوار، ويحفظ من الشعر الكثير، ويناقش في كل المواضيع الخاصة بأطوار الغناء الريفي.

مع الأسف انقطع عن المشاركات، وبعد زيارته عرفتُ أنه كبير عشائر الشموس ولا يستطيع الاستمرار لاعتبارات عشائرية واجتماعية هو حريص على تنفيذها.. ولكن نقول إن الشيخ هاني الشموسي من صفوة مطربي الريف، وفي مقدمة مطربي محافظة العمارة الزاخرة بالطاقات والمواهب الفريدة.

26- طور نسيم عودة:

نسيم عودة بن جبر بن عبد الله الهليجي الساعدي (بيت زامل)، ولد عام 1931في محافظة ميسان.. بدأ الغناء منذ صباه، وعمل سائقاً في وزارة النفط العراقية، ثم تفرغ لفنه.

أبو فيصل جارنا في منطقة العيواضية منذ عام 1960 واستمرت أُخوّتنا إلى هذا اليوم، فهو عمي الحقيقي، وأولاده إخوتي، ومنهم الأستاذ فيصل نجله الكبير وغازي وبهجت، وغازي هو أحد شعراء الأغنية العراقية الذي أبدع في كتابة النصوص الغنائية المختلفة.

نسيم عودة لا يستطيع أحد من المطربين تقليده، وهو يغني بالطريقة العمارتلية القديمة جداً. في صوته نكهة خاصة وعُرب، لا

يمكن أن توجد في حنجرة أحد المطربين، وتبقى طريقته في الغناء فريدة جداً.. رفد الأغنية الريفية بمجموعة كبيرة من البستات، وغنى جميع الأطوار وتفوَّق بها وخاصة الساعدية أو السرة.

نسيم عودة الساعدي مطرب رائد في الغناء الريفي، له مكانته الغنائية التي يتذكرها جميع محبي الغناء الريفي العمارتلي. خاصة لأنه يحمل نكهة الأهوار والقرى الحالمة على ضفافها... ونتمنى العمر الطويل لأبي فيصل.

الأطوار التي سميت بأسماء العشائر والقبائل:

عشائر العراق مدارس اجتماعية وعلمية وثقافية، لعبت دوراً مهماً في ترسيخ العادات والتقاليد الاجتماعية وقوانين العشيرة الصارمة للحفاظ على الأعراف والتقاليد العربية الأصيلة. ولها الفضل في إبقاء القيم العربية وأصولها المتوارثة من جيل إلى جيل للحفاظ على الموروثات الأخلاقية والاجتماعية والدينية والثقافية في نفوس أبناء العشيرة. ولولا قوانين العشائر لتحلل المجتمع وتردى على نحو لا نريده. ومن هذه الموروثات الموروث الثقافي، فأصبحت مضايف هذه العشائر مدارس حقيقية تتوارد فيها العلوم، ومنها الأدبية في الشعر والحكاية والغناء وأصول الكلام. فكانت هذه المضايف التي يحرص شيخ العشيرة ومثقفوها ومدركو الحياة فيها على الوجود اليومي فيها، ليستمعوا إلى الشعر والأدب بأنواعه، وليصححوا الكلام والقول والفعل، وليعلموا الأجيال لتتناقل ما تم حفظه في هذه المدارس صاحبة الفضل الأكبر في تعلمهم ومعرفتهم لشؤون الحياة، وهكذا انتقلت العلوم والمعارف من جيل إلى جيل إلى يومنا هذا.

من هذه الموروثات التي انتقلت إلينا عبر الأجيال، الأطوار الريفية بشعرها وغنائها وأسلوب أدائها وكل ما يتعلق بها كفن رفيع. وقد سميت هذه الأطوار التي انتقلت عبر مضايف هذه العشائر وولدت من رحمها بأسماء هذه العشائر وهذه القبائل

للاستدلال عليها ومعرفتها وتمييزها دون غيرها من العشرات من هذه الأطوار التي سميت بأسماء مبتكريها أو المدن التي ولدت فيها والتي سنتحدث عنها لاحقاً في الفصول القادمة.

سنذكر في هذا الفصل الأطوار التي سميت بأسماء العشائر والقبائل العربية القاطنة في محافظات جنوب العراق، ومن هذه الأطوار ما عُرف، ومنها ما أُسدل عليه الستار واندرس وغاب تماماً عن ساحة أطوار الغناء الريفي العراقي بسبب الإهمال وعدم المتابعة. ونحن هنا سنذكر هذه الأطوار ونقوم بتحليلها موسيقياً وأدبياً، وطرائق غنائها وأشهر من غنَّاها من رواد الغناء الريفي العراقي.

لا يمكن حصر هذه الأطوار بفترات زمنية ضيقة، ربما لا تتعدى المئة سنة المنصرمة، لأن الغناء الريفي هو ممارسة شعبية جماهيرية ولدت من رحم الناس البسطاء، وهي صرخة اعتراض مدوية على ما يلاقونه من ضيم وفقر وجهل وظلم الحكام. فالأطوار ردود فعل شعبية ضد معاناةٍ رافقتهم طوال حياتهم، وهي أشبه برسائل احتجاج ورفض لواقع مر ظلامي يسود قرى الجنوب وأهواره ومدنه ووجد ذلك الإنسان البسيط ضالته وحاجته في الرد، فابتكر وسيلة إنسانية تصل إلى العقول والقلوب دون استئذان، وله سحر مؤثر وعجيب، ألا وهو الغناء الريفي ذو النص المؤثر في الأبوذية والدارمي والأزهيري التي هي نصوص سياسية واجتماعية تعلن رفض هؤلاء الناس وتحديهم لواقع فُرض عليهم ولابد من تغييره.

إن الفترة ما بين عام 1920 ويومنا هذا هي فترة ولادة أطوار الغناء الريفي. ولا يمكن الاكتفاء بذكر أسماء معدودات مثل حضيري أبو عزيز وداخل حسن وناصر حكيم وشخير سلطان ومسعود العمارتلي وحسن داود وعبد الأمير الطويرجاوي، على

انـهم رمـوز الـغنـاء الـريفي فقط مع كـل الاعتزاز والإعجـاب بـإنجـازاتهم التـاريخيـة وخـدمتهم لأطوار الغناء الريفي، وســيبقون رموزاً خـالـدة لـهذه الألوان الغنائية. لكن الحقيقة أن الأمور أبعد من ذلك وتـدخـل بطون التـاريخ العراقي وتمتد إلى ســنين طويلة، لأن أطوار الغناء الريفي وليدة العشــائر والقبائل والأشـخاص المبدعين والمدن والقرى المنتشـرة في بقاع أرض الجنوب الغناء. وهذا يؤكد امتداد تـاريخ أطوار الغنـاء الريفي، وبقاءه ووجوده المرتبط بوجود وبقاء العشـائر. ولكن لم يصـلنا بسـبب عدم وجود وسـائل الاتصـال المرئية أو المسموعة وانقطاع السبل، ولا يوجد من يدون أو يسجل هذه الأطوار في تلك الأزمـان البعيدة ولســوء حظ هذا الموروث، كما أن هذه الأطوار يمارســها الناس البســطاء يومياً في الصــيد والزراعة وجلســات الســمر والمناســبات العديدة، إذا كانت هذه المناسـبات سـعيدة أم حزينـة، لأن حاجة الناس اليومية لممارسـة هذا النوع من الترويح عن النفس والتعبير الصــادق عمّا يدور بخلجات نفوسهم كحاجتهم الملحة لشرب الماء أو تناول الطعام.

لا يقتصـر الغناء على أسـماء معينة أو نجوم معينين في الغناء، وإنما هو ممارســة جماعية جماهيرية شــعبية عمت الناس جميعاً، ولـذا بقيـت هـذه الأطوار حيـة بقلـب دائم النبض لم تمـت.. توارثتهـا الأجيال حتى وصلت إلينا،وبوصولها وصلت أيضاً وسائل الإعلام وأجهزة التســجيل والتصــوير. وعُدَّ تاريخ وصــول هذه التقنيات التكنولوجية الغريبة والعجيبة تاريخ ولادة لأطوار الغناء الريفي لما

سُـجل من هذه الأطوار، وظهور أسـماء لمطربين قاموا بتسـجيلها عبر هـذه الأجـهزة، وظـهورهم فـي التـلفزيون أو الراديو أو الأسـطوانات أو كاسـيتات التسـجيل المختلفة، الأمر الذي أدى إلى معرفة أسماء هؤلاء المطربين وما سُجل من أطوار.

1- طور المحمداوي:

ذكرنا أن أطوار الأبوذية أُطلقت عليها تسـميات مشـتقة إما من أسـماء الأشـخاص الذين ابتكروها، أو من أسـماء القبائل أو المدن والقرى التي ظهرت فيهـا.. وطور المحمـداوي أخـذ تسـميتـه من عشـيرة (ألبو محمـد)، وهي من بطون عشـائر زبيـد/ المغنون الريفيون للباحث ثامر عبد الحسن العامري ـــــ الصفحة54، عن الأستاذ إبراهيم فصح الحيدري في كتابه الموسوم (المجد في تاريخ بغداد والبصرة ونجد) ـ ص157.

المحمداوي له مميزات وبصـمات المنطقة التي ولد فيها، ولا يجيد غنـاءه إلاّ أهل هذه المنطقـة. وإن انتقل هذا الطور إلى منطقة اخرى فإنه يفقد الكثير من طابعه وأصـالته ونبرات غنائه، لذا فإن طور المحمداوي في ميسـان له نكهة غريبة أصـيلة، يختلف عمّا لو غُني في ذي قار أو الديوانية أو البصرة أو في أي محافظة أخرى.

كمـا أن المحمـداوي وليـد أحزان ألمّـت بمن ابتكره، وهو نتـاج ذلك الألم المبكي. ولذا نرى بصـمات الحزن والأنين فيه. وإن الذي في قلبه ذلك الحزن هو الذي يسـتطيع غناء المحمداوي دون ترتيش أو إضافة أو اجتهاد.

المحمـداوي ليس لونـاً واحداً، وإنمـا هو عدة ألوان اختلفت من منطقـة إلى أخرى. وغُني بطرق كثيرة وبمنـاطق مختلفـة، لكـل منطقة نكهة خاصـة بها وأسـلوب يميزها عن غيرها من المناطق، ولكل مطرب أسلوبه في التعبير حينما يغني هذا الطور.

ونستطيع تقسيم طور المحمداوي إلى الأقسام والطرق التالية، بعد متابعة وتجوال لمدن وقرى الجنوب، مهد ولادة هذا الطور، واللقاء مع سكان مناطق في ميسان وذي قار والقادسية وبغداد، إضافةً إلى اللقاءات مع من بقي من المطربين الذين غنوا المحمداوي ومنهم:

1ـ المطرب خلف لازم (أبو عبد الواحد) 85 سنة
2ـ المطرب فرج وهاب 70 سنة
3ـ المطرب سيد فيصل سيد محمد 50 سنة
4ـ المطرب يونس العبودي 50 سنة
5ـ المطرب سيد جليل الياسري 65 سنة

1- طور المحمداوي (ذب):

إن كلمة (ذب) كلمة شعبية معناها (يرمي الشيء) أو(يلقيه)، والمحمداوي ذب طريقة صعبة جداً سمعتها من المطرب المرحوم خلف لازم، وطلبت منه تقديمها في مهرجان الأغنية الريفية الثاني عام1992وقد قُدم على خشبة المسرح الوطني ولاقى إعجاباً منقطع النظير.

نقول عن هذا الطور إن المطرب خلف لازم هو آخر من غناه ولا أحد يستطيع غناءه غيره لصعوبته. وربما نلقى من يستطيع غناءه من سكان محافظة العمارة. أما على مستوى المطربين فقطعاً لا يوجد أحد يستطيع أداءه. والغريب أنه يُغنى بشعر الأبوذية وليس بالأزهيري الموال كما تتخلَّله الحواشي والعلعات والبحة التي لا يجيدها إلاّ المتمرس الذي يعرف غناء هذا الطور.. ولحسن الحظ لي تسجيل وحيد له بصوت خلف لازم خلال مشاركته في مهرجان الأغنية الريفية الثاني، الذي كان من تنفيذي وبمبادرة مني. يبنى هذا الطور على سلم مقام الصبا الرئيسي المعروف.

2- طور المحمداوي (المهيونية):

بيت مهيون وأولادهم* شندي، وفندي، وكندي، هم من سكان محافظة العمارة، وبيت مهيون لهم طريقة خاصـــة بهم في غناء المحمـداوي نســـميهـا (المنـاكـل)، وهو حوار غنـائي يجلس المشاركون فيه صفين متقابلين، ثم يبدأ الغناء وينتقل من شخص إلى آخر، حتى ينتهي بالشخص الذي بدأ الغناء أولاً.

سـمعت المهيونية من المطرب خلف لازم، وشـجعت المطرب محمد الغزي على حفظ الطريقة وغنائها والتميز بها. وفعلاً قدمها المطرب محمد الغزي في المهرجان الثالث للأغنية الريفية الذي أُقيم على خشـبة مسـرح الرشـيد عام 1993ونجح في ذلك الغناء. طور المهيونية يغنى بشـــعر الأبوذية لا بشـــعر الموال الزهيري، وهذا معناه أن نسمعه في غناء المحمداوي. وقد يكون سبب ذلك هو صعوبة أداء هذا الطور، والتأكيد على الآهات والعُرب والانتقالات الصـوتية، وعدم التأكيد على الكلام، وربما يطول الغناء إطالة مملة لو غنى المطرب هذا الطور من شـــعر الزهيري الموال المعروف بأشـطره السـبعة. وأيضـاً يغنى هذا النوع من المحمداوي على سلم مقام الصبا.

3- طور المحمداوي الواجف (الكحلاوي):

في هذا الطور شـــيء من الفرح، ويبتعد عن الحزن والبكاء والنواح. وهو طور تطريبي يتســـم بـالحزن الخفيف غير المؤثر، يطلق على هذا الطور (الكحلاوي) نســـبـةً إلى مدينـة الكحلاء في محافظة العمارة.

أشـــهر من غناه المطربين محمد اليســـر، جويســـم كاظم،خلف لازم، أولاد سرحان، سيد فالح، نسيم عودة، سلمان المنكوب، فرج وهاب، عبادي الاعماري، وســـيد جليل جبر. يغنى هذا الطور على سلم مقام الصبا المعروف.

* أولاد مهيون: هم (كندي، فندي، شـــندي) من عشـــيرة ألبو محمد الكريزات، وهم من سكان محافظة العمارة، وأجادوا غناء المحمداوي الذي سمي بإسمهم.

4- طور المحمداوي الموال (الفالحية):

يغنَّى هذا اللون من المحمداوي بشـعر الأبوذية، وسـمي بطور الفالحية نسـبةً إلى السـيد فالح بن السـيد جثير بن سـيد جدوع، الذي تميز بصـــوتـه الشـــجي القوي بنبرات موجعـة وحزينـة، وهو من مواليد العمـارة عـام1900. وغنـاه بعده ولده ناصـــر الســـيد فالح وجويســم كاظم وســيد جليل جبر،وطبعاً يبنى هذا المحمداوي على سلم مقام الصبا.

5- طور المحمداوي الدارج:

تـأثر المطربون في المـدن والمطربون من غير مطربي الريف بطور المحمداوي، وغنوه بطرائق خاصـة بهم لمحدودية مسـاحات أصوات بعضهم، وعدم الدراية الكافية بأداء هذا الطور. وربما أراد بعضـــهم أن يتخلص من الطريقة الريفية بالغناء باعتبارهم مطربي مدينة ولهم ستايل غنائي حضري خاص بهم كمطربي أغنية حديثة.

فغنوا بطرائقهم المختلفة وربمـا لامســوا المحمداوي وداعبوه مداعبة خفيفة، ولم ينزلوا إلى أعماقه ومحطاته الصـعبة التي تحتاج إلى قوة في الصـوت ومسـاحة صـوتية تصـل إلى ثلاثة أوكتافات، وربما أكثر.

وهـذا الطور أو الطريقـة في غنـاء المحمـداوي نســميهـا المحمداوي الدارج، أي المحمداوي الطبيعي المبني على ســلم مقام الصبا دون صعوبة وتسهيل عملية غنائه بلمسه لحنياً فقط.

ولغرض تحليل ســلم مقام الصـــبا الذي يبنى على أســاســـه الموسيقي طور المحمداوي.. لاحظ الشكل في الصفحات السابقة:

الموال:

هذه الكلمة طال اسـتخدامها في العراق وبلدان الوطن العربي، وبـالحقيقـة فـإن معظم المطربين والفنـانين لا يعرفون مصـــدر هذه الكلمـة، وكيف أتـت، ومـا هو معنـاهـا، وأي نوع من الفنون تمثـل.

كيف وصـــلت هذه الكلمة إلى الوطن العربي، أي نوع من الأغاني تمثله هذه الكلمة، وعلامَ نســتدل بها، أســئلة كثيرة وغموض أكبر يحيط بهذه الكلمة، وســنســلط الضــوء لأول مرة على هذه الكلمة لنضعها في نصابها العلمي الحقيقي.

توجد عدة حكايات تاريخية تثبت حقيقة كلمة (الموال) وأُصول وجودها ومعناها.. ومن هذه الحكايات:

(1) ـ في عهد الخليفة العباسي هارون الرشيد نكب البرامكة، وقتل يحيى وجعفر البرمكي. وكانت لجعفر البرمكي جارية يحبها وتحبه، وعندما قتل جعفر منع هارون الرشـــيد رثاءهم أو ذكرهم بخير، فقامت هذه الجارية بالغناء بعدهم وبصوت حزين شجي، ولم يعتد الناس ســـماع هذا اللون الغنائي من قبل، وكانت هذه الجارية عندما تنتهي من أي شـــطر شـــعري من الأغنية تقول (يا مواليه) وتعني (يا مولاي يا جعفر)، فســمّوا هذا اللون الغنائي بالموالية، ثم رققت هذه الكلمة فأصبحت الموال.

(2) ـــــ ثمة رواية أخرى تقول: إن مملكة واسط (محافظة الكوت الآن) كانت من أكبر الممالك، واشــتهرت ببســاتين النخيل، فكان العبيد في ذلك الوقت يعملون في هذه البساتين وكانوا يجلسون في رؤوس النخيل ويغنون ويقولون (يا مواليا) اعتزازاً بأســيادهم الـذين يعملون معهم، فتطور هـذا النوع من الغنـاء بـالمواليـة حتى أصبح بالموال.

هاتان الروايتان تؤكدان مهد هذه الكلمة ومعناها ومن أين أتت، إذن مصـــدر هذه الكلمة هو العراق، وبالضـــبط المنطقة الجنوبية، وحصراً محافظتا بغداد والكوت.

الموال: هو نوع من أنواع الغنـاء التراثي العراقي الـذي عمم ليشـــمل الوطن العربي، والموال مختلف البناء الشـــعري والميلودي الموسيقي، إذ يغنى الموال بالشعر القريض، وبالشعر الشعبي، وعلى سلالم موسيقية مقامية كثيرة ومتنوعة.

وهذه الكلمة أيضـاً معناها شـعر الزهيري الذي يسـمونه أيضـاً بالموال، والزهيري معناها أزهر الشـعر أي أعطاه حقه. والشـعراء يسمون الشـعر الناقص أو غير الموزون بالشعر الأسود، أما الشعر الأبيض فهو الشـعر ذو القوافي والوزن الصـحيح. وحينما يصـل الشعر الأبيض إلى ذروته في البناء اللغوي الإيقاعي يقولون: أزهر الشعر أي تقدم وتفوق.

إذن الزهيري والموال اسـمان لنوع واحد من الشـعر الشـعبي، مؤلف من سـبعة أشـطر بقوافٍ معينة تُعطي معاني كثيرة، الأشـطر الثلاثـة الأولى بقافية واحدة والأشـطر الثلاثة التالية بقافية أخرى، أما الشطر السابع فهو يكمل معنى الشطر الثالث من الأشطر الثلاثة الأولى.. كما في النموذج التالي:

نموذج من شـعر الأزهيري

لا تظن يجبر كسر ضلعي ويلتم
فراكم خلف بكلبي ويلتم
الثريه الهه شمل سبعه وتلتم

خدودك بيض شبه الوفر بيهن
واليبك بكلبي وافر بيهن
لو جنحان عندي وافر بيهن
وانـه وحيـد حبيب وخـان بيـه

من رقص الشعوب

الفـالس
والغنـــاء العـــربي

ذكرنا في مقال سابق عن (التانجو والغناء العربي) أن الرقص طقس شعبي عرفته شعوب الأرض منذ القدم. والإيقاع هو المحرك الأول للرقص، ثم يأتي الغناء الجماعي بلحن بسيط، كما هو شائع حتى الآن في القبائل البدائية. والإيقاع والغناء الجماعي كلاهما يختلفان من قبيلة إلى قبيلة ومن منطقة إلى منقطة.

نشأة الفالس

قد يظن بعض الناس أن الفالس رقصة أريستوقراطية، ولدت في بلاط الملوك أو قصور أصحاب الألقاب الرفيعة، ولا يجوز أن يؤديها غير أكابر القوم. وقد ترسخ هذا الظن من خلال الأفلام السينمائية الأجنبية والعربية التي تعرض هذه الرقصة في البلاطات والقصور.

غير أن الأمر خلاف ذلك تماماً، فقد نشأ الفالس في البيئة الفلاحية المتخلفة. في ضواحي فيينا عاصمة النمسا ومناطق من جبال الألب المطلة على النمسا، منها المنطقة الجنوبية من بافاريا. فالفالس على هذا رقصة ألمانية فلاحية، واسمه Waltz متحوّل عن الاسم الأصلي Walzen ومعناه بالألمانية الدحرجة والدوران والانزلاق[1].

([1]) ويقال الأصل في الفالس رقصة فلاحية تدعى Landler أو رقصة تسمى Deutscher Tanz.

تؤرخ ولادة الفالس هذه في بداية القرن السـابع عشـر. وفي أواسـط ذلـك القرن كـانـت تعزف مقطوعـات الفـالس في بلاط هابسبورج.

وفي أواسط القرن الثامن عشر صارت رقصة الفالس مألوفة في باريس. وفي بدايات القرن التاسع عشر دخلت رقصة الفالس إلى قصر الأمير ريجنت في لندن.

والعجيب أن رقصة الفالس في بداية انتشارها لقيت معارضة علنية من فئتين هما : فئة معلمي الرقص الذين رأوا فيها رقصة سهلة، تنافس ما يعلمونه من أنواع الرقص المعقدة البطيئة التي تشيع في البلاط والقصور. والفئة المعترضة الثانية فئة رجال الدين فقد رأوا في معانقة الرجل للمرأة في أثناء الرقص خروجاً على القيم الخلقية السائدة ومظهراً من مظاهر الإثم والفجور والضلالة.

ومثل هذه الاعتراضات ظهرت في الصحف البريطانية كصحيفة التايمس The Times حين دخلت رقصة الفالس إلى قصر الأمير ريجنت في العام 1816. ثم استمرت الاعتراضات على الرغم من انتشار الفالس في بريطانيا. وفي سنة 1866. نشرت (بلجرافيا) المجلة الإنكليزية مقالاً عن رقصة الفالس، وصفت فيه هذه الرقصة بأنها رقصة منحطة تؤذي الفضيلة. وقد زالت هذه الانتقادات في عهد الملكة فيكتوريا (1819ـ1901) في أواخر القرن التاسع عشر، وهي التي كانت ملكة لمدة (64) عاماً.

أما في الولايات المتحدة الأميركية فقد ظهرت رقصة الفالس في مدينة بوسطن عاصمة ولاية ماساتشوستس في العام 1834. وقد وصفها المجتمع المحافظ بأنها رقصة فاضحة لا تراعي الحشمة. وما لبثت هذه الرقصة أن شاعت في المجتمع الأميريكي بدءاً من منتصف القرن التاسع عشر، يرقصها الناس من كل مستوى في قاعات الرقص وفي المناسبات الفرحة.

ميزان الفالس

رقصـة الفالس ثلاث خطوات، خطوة أولى قوية تليها خطوتان وقفلـة، وميزانهـا في السـلم الغربي 3/4، وإيقاعها في الموسـيقا العربيـة (دم تك تك) وهو وزن (السـماعي السـربند) المعروف بالطائر[2].

وإيقـاع الفـالس قـد يكون بطيئـاً كمـا هي الحـال في فـالس Boston أو سريعاً كما هي الحال اليوم، ويسمى هذا النوع بالفالس الترددي.

أشهر من ألّف للفالس

أول مـا يتبـادر إلى الذهن من أسـماء ارتبطت بالفالس اسـم يوهان شتراوس الابن (1825ـــ1899) ويلقب يوهان الثاني هذا بملك الفالس. غير أن أباه سـبقه إلى تأليف مقطوعات الفالس ولقب بمؤسس عصر الفالس. وقد شارك يوهان الأب صديقاً له وهو في الخامسـة عشـرة يدعى جوزيف لانر بتأليف فرقة جوالة، تحولت بعد حين إلى أوركسـترا متواضـعة، وكان الفالس عماد ألحان هذه الأوركسـترا. ثم انفصـل الشـريكان واتخذ كل منهما أسـلوبه في صـياغـة الفـالس. ونجح كل منهمـا في جذب جمهوره من خلال تنافس فني شـريف، فالفالس هو الجاذب في كل حال. وجال يوهان الأب مع فرقتـه في عدد من المدن الألمـانيـة والهولنديـة والبلجيكـة حتى وصـل إلى باريس، وعزف ألحانه في بلاط الملك لويس فيليب فكرّمه. ثم سـافر إلى لندن وعزف في قصـر باكنجهام في الاحتفال الذي أقيم بمناسـبة اعتلاء الملكة فيكتوريا عرش بريطانيا في العام 1838. كمـا عزف في السـفـارة الروسـيـة بلنـدن، وفي عـدد من الصـالونـات الأرستقراطية.

وأصـيب يوهان الأب بإرهاق شـديد جراء الأسـفار المتلاحقة والعمل المضني وتوفي في العام 1849. وكان قبل وفاته يقود فرقة

(2) الأوزان المصرية والمنتخب من الألحان ـــ كامل الخلعي العام 1917 ـــ صفحة (21) ويضيف الخلعي : «إن هذا الوزن هو بعينه الفالس في الموسيقا الأفرنجية».

موسيقا الميليشيا المدنية الأولى في فيينا على حين أن لانر صديقه القديم كان يقود الفرقة الثانية، فلما توفي لانر عهد يوهان الأب بقيادة الفرقة الثانية لابنه يوهان الثاني الذي غدا من المبدعين بتشجيع والدته، وكان ينافس أباه بألحان جديدة للفالس منذ العام 1844.

وبرز يوهان الثاني بعد وفاة أبيه، وورث عنه فرقته، ووحد بين الفرقتين وصارت أوركسترا شتراوس تعزف أعمال الأب والابن في كل مكان.

من أشهر الفالسات التي ألفها يوهان الثاني (الدانوب الأزرق) وهو أول فالس غنائي يؤديه كورال. والأغنية المؤداة قصيدة كتبها الشاعر كارل بيك تنتهي أبياتها بكلمتي (الدانوب الجميل). وألف في السنوات التالية كثيراً من الفالسات منها: (حكايات من غابات فيينا) و (النبيذ والنساء والغناء) و (فيينا الجديدة) و (ألف ليلة وليلة). وفي العام 1888 ألف (الفالس الإمبراطوري) على شرف الإمبراطور فرانسوا جوزيف الذي تسنم عرش فرنسا أربعين عاماً. ويعد هذا الفالس أجمل ما ألّف من فالسات.

ولعلّ أهم ما يؤكد المرتبة العليا التي وصل إليها شتراوس الابن إقبال كبار الموسيقيين على عزف فالساته، أمثال براهمز الذي كان يعزف فالساته على البيانو بحماسة شديدة. وكذلك ماهلر و فاجنر وليست وروبنشتاين وكان بعض المؤلفين الكبار يضمنون أعمالهم قالب الفالس بعد نجاحه، منهم على سبيل المثال: ريتشارد شتراوس الألماني (وهو لايمت إلى أسرة شتراوس بصلة القربى)[3] الذي ضمن أوبراه (فارس الوردة), فالساً شهيراً وتشايكوفسكي فعل ذلك في باليه (بحيرة البجع) أو (بحيرة التم) وهي الترجمة الأصح، والسمفونية الخامسة له. وكذلك فعل برليوز في (السمفونية الخيالية).

(3) أسرة يوهان شتراوس الأب لمع منها في التأليف وقيادة الأوركسترا يوهان شتراوس الثاني وجوزيف وإدوار.

الفالس في الغناء العربي

إذا كان الفالس الرقصة الأشهر في القرن التاسع عشر، فإن القرن العشرين لم يحفل كثيراً بالفالس، فقد زحمته رقصات أخرى، أهمها التانجو والرومبا.

وفي العالم العربي كانت الموسيقا والأغاني التركية هي المسيطرة في القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين. وهي مقبولة عند الناس لأنها شرقية السمة في إيقاعها وأدائها. ومعظم من لمع من المغنين في القرن التاسع عشر كانوا يتطلعون إلى زيارة الآستانة (استامبول) للأخذ عن الأساتذة الكبار أصول الموسيقا التركية وإيقاعاتها وموشحاتها. ومنهم من يوفق في تحقيق هذه الزيارة، ومنهم من يؤثر الأخذ عن الكبار المقيمين.

ولاريب في أن الموسيقا العربية لم يكن لها من الحضور ما يفرض وجودها على الموسيقا التركية الغالبة. والغناء العربي كان يدور في حلقة القصيدة والموشحات والأذكار.

وعلى الرغم من ظهور المسرح الغنائي العربي بفضل أحمد أبي خليل القباني ومَن تأثر خطاه فإن التجديد في الغناء لم يظهر إلا في العشرية الثانية من القرن العشرين على يد سيد درويش. ولا بد من الاعتراف بأن المد السياسي والعسكري الأجنبي قد حمل معه أشكالاً من الفن الموسيقي والغنائي أثرت بالتدريج في المبدعين العرب والجمهور العربي، ولا سيما بعد دخول الفونجراف والأسطوانات، وانتشار هذه التكنولوجيا الصوتية الفنية عند الخاصة والعامة.

والمعروف أن تأثر الأمم المغلوبة بالأمم الغالبة في فضاءات الثقافة والفنون والعلوم والاختراع أمر واقع لا جدال فيه. وقد كان العرب زمن حضارتهم المتألقة من الأمم الغالبة، فانتشرت حضارتهم في الشرق والغرب على السواء. وكثير من المستشرقين يفصلون في جوانب التأثير العربي في الفكر الغربي، كما فعلت

زيجريد هونكه في مؤلفها «شـمس الله تسـطع على الغرب». وفي مجال الموسـيقا والغناء لا يمكن أن ينسـى زرياب وعوده. فقد انتقل العود إلى الغرب، وانتشـر في أرجائه، وأصـبح واحداً من آلات الأوركسترا الكبيرة.

وفي إطـار التأثير والتأثر لا بّد أن نبحث عن الفالس. ترى هل وصـل الفالس إلى العالم العربي؟ وهل كان الموسـيقيون العرب يجهلون إيقاع الفالس قبل أن يصل إليهم من الغرب؟

ذكرنـا في معرض الحـديث عن ميزان الفـالس أن هذا الوزن 3/4 له ما يقابله في الموسـيقا العربية، فهو عينه ميزان (السـماعي السربند) كما أفاد كامل الخلعي.

أقوال أخرى في شأن الميزان

بعض الموسيقيين الذين لديهم علم في شؤون الإيقاع يرون أن وزن الفالس يمكن أن يكون في الإيقاعات العربية المسـماة بالدارج واليورك والسـربند مع اختلاف في المقاييس. وهناك من يسـتبدل بهذه الأسـماء العربية ـــــ التركية لفظ فالس الأجنبية صـراحة. والتوسـع في شـأن ميزان ما يقابل الفالس في الموسـيقا العربية يخرجنا عما نحن فيه[4].

الفالس في موشحات القباني

إذا كان الفالس بتسـمياته المختلفة معروفاً في السـماعيات، فلا بد أن يكون معروفاً أيضـاً في الموشـحات. وأبو خليل القباني لحن كثيراً من الموشحات على هذا الوزن نورد مطلعها مع ذكر وزنها:

ـ اليوم يا بدري نزيل الهموم دارج أو سربند

(4) للتوسـع في هذا الموضـوع يمكن العودة إلى كتاب «القواعد الفنية في الموسـيقا الشرقية والغربية» ـــ سامي الشوا ـــ مطبعة جبرائيل فتح الله جبري وولده، القاهرة. وكتاب «الصحيح في الإيقاع» ـــ جمال السقا ـــ مطبعة دار عكرمة، دمشق، العام 2005.

ـ شادن صاد قلوب الأمم	دارج
ـ بالله يا باهي الشيم	دارج
ـ يامن جفا وما رحم	دارج أو يورك أو فالس
ـ محبوبي أقتصد نكدي	دارج
ـ أدر راحاتي	دارج
ـ ياغصن نقا مكللاً بالذهب	فالس أو سربند
ـ الغصن إذا رآك مقبلْ[5] سجدا	فالس أو سربند
ـ يامن لعبت به شمول	فالس أو يورك
ـ نمّ دمعي عن عيوني	دارج أو يورك
ـ بالذي أسكر من عرف اللمى	دارج أو يورك
ـ مائس القديد	فالس أو سربند

وللقباني موشـــحات كثيرة أخرى على أوزان مختلفة غير ما ذكرنـا. ومعظم تســميـات هـذه الأوزان تركيـة أو إيرانيـة وأقلهـا التســميات العربية، والأمر نفســه يشــمل تســميات المقامات التي تجاوز عددها التسعين مقاماً بعد تصفيتها.

لكن هذه الموشـــحات الملحنة[6] لم تكن بتـأثير ميزان الفالس الغربي، وإنمـا لحنـت على إيقـاعـات معروفـة في العـالم العربي والإســلامي قبل أن يظهر الفالس في بداية القرن التاسـع عشـر في ضـــواحي فيينا. بل ربما أخذ الغرب عن الموســيقا التركية الإيقاع

(5) الصواب مقبلاً على الحال، سكنت اللام حتى لا يختل الوزن الشعري.
(6) صدرت هذه الموشحات بكلماتها ونوطتها الموسيقية عن وزارة الإعلام السورية في العام 2000 ضمن «سلسلة التراث الموسيقية3» تحت عنوان «البحث عن إبداعات أحمد أبي خليل القباني الموســيقية» تأليف عبد الكريم عبد الرحيم وتنويط عدنان أبو الشامات.

الشـــرقي وســـماه بالفالس. وهذا أمر يحتاج إلى تحقيق علمي يؤكد هذه المقولة.

وألحـان القبـاني على ميزان الإيقـاع العربي الذي يماثل الفالس مثـال واحد لمـا لحنـه الملحنون في القرن التـاســـع عشـــر والقرن العشرين.

محمد عبد الوهاب والفالس

إذا سـلمنا بأن سـيد درويش كان رأس المجددين في الموسـيقا العربية وشـــعبنة الغناء في قوالبه المختلفة، فإن محمد عبد الوهاب يأتي التالي في الترتيب، ولكن في اتجاه الارتفاع بمســـتوى التلحين والغنـاء نحو طبقـة الخـاصّـــة. وقد أتيح لـه الاطلاع على مـا أنتجـه الغرب في التأليف الموسيقي والأداء الغنائي، فحاول في وقت مبكر تطعيم موسـيقاه وأدائه بما اسـتقر في وجدانه من الموسـيقا الغربية، فقد درس الموســـيقا الغربية وهو في ســـن المراهقة على يد معلم روســـي، ثم دخـل معهـد «برجرين» البولوني ودرس فن الأداء الأوبرالي، وأدى بصوته دوراً في عدد من الأوبرات في المعهد.

وفي العـام 1928 لحن أغنية «أهون عليك» من كلمات محمد يونس القـاضـــي وأدى المقطعين الأول والثـاني منهـا بـالطريقـة الأوبرالية، وأدى المقطعين الأخيرين على وزن الفالس وهما:

كان عهدي عهدك بالهوى يا نعيش سوا يا نموت سوا
أحـــلام وطـارت في الهـوا تركت مريض من غـير دوا
ليه طول الجفـــا ليـــه ضـاع الوفـا

ليـــه زاد الأسـى ليـه روحي تروح

وقد أدى كلمة (تروح) أداء مرسلاً بمد حرف الواو من القرار إلى الجواب مارّاً بكل علامة موسيقية.

وفي العام 1937 غنى «الظلم دا كان ليه» من كلمات أحمد رامي في فيلم «يحيا الحب» وكانت ليلى مراد قد دخلت شقته وحطمت له عوده، لظنها أنه على علاقة بغيرها، وخرجت غاضبة. فنظر إلى عوده المحطم وبدأ يغني أغنيته غناءً مرسلاً:

الظلم دا كان ليه هوّ انتَ ذنبك إيه

ويعقب الأداء المرسل فاصل موسيقي على إيقاع الفالس يعقبه غناء موقّع على الإيقاع نفسه، ويخاطب العود المحطم:

فين صوتَك الحلو الرنّان يخفّف الأشجان عنّي
وانتَ السمير بين الخلاّن يرتاح معاكْ بالي وغنّي

هذان مثالان فقط لأثر الفالس في بعض أغاني محمد عبد الوهاب في وقت مبكر. وكان الفالس مضمناً تضميناً مقصوداً لاختبار مدى تقبل الذائقة العربية التجديد المقتبس من الموسيقا الغربية سواء في الأداء أو الإيقاع. ويبدو أن أحداً لم يعترض على هذا التجديد، فاستمر محمد عبد الوهاب في محاولاته التجديدية الأخرى.

فريد الأطرش والفالس

كان فريد الأطرش من متتبعي فن محمد عبد الوهاب وما يبدعه في أطر القوالب والإيقاعات الغربية بصيغة عربية. فإذا كان محمد عبد الوهاب قد شارك أسمهان في أوبريت مجنون ليلى» في فيلم يوم سعيد في العام 1939، فهو الأولى بمشاركة شقيقته أسمهان في أوبريت «انتصار الشباب» في فيلم «انتصار الشباب» المنتج في العام 1941. وهو قادر على استخدام الفالس في الأوبريت بصوت أسمهان من طبقة سوبرانو دون غناء، كما فعل محمد القصبجي في أغنية «يا طيور» مع الغناء.

تغني أسمهان في الأوبريت على وزن الرومبا:

الليـل وادي العشـــاقٌ يتلوع فيه قلب المشـــتاق
يللي كواكو الحب بنارُه يللي سقاكو الشوق أسرارُه

غنوا معايَ وقولوا :

وهنا يبدأ لحن الفالس بصـوت أسـمهان السـوبرانو، ثم يغني فريد على إيقاع الوحدة.

الليل ما أحلى نجومُه تنسي المهموم كل همومُه

وهكذا .. ويمكن أن نسـمي تلك الأوبريت (خلطة) عجيبة من الألحان المتراكبة.

وإذا كان ما سميناه (خلطة) قد نجح جماهيرياً، فإن قيمته الفنية تحتاج إلى تحكيم المختصـين. غير أن فريد الأطرش اسـتطاع في العـام 1944 أن يلحن على وزن الفـالس أغنيـة «ليـالي الأنس في فيينـا» التي غنتهـا أسـمهان في فيلم «غرام وانتقام» وكانت أغنية الموسـم التي صـفق لها الخاصـة والعامة، وسـجلت لفريد الأطرش ريادته للفالس المغنى بلا منازع، على الرغم من أن الفالس اقتصـر على المطلع واللازمة فقط.

وكلمات الأغنية لأحمد رامي تبدأ بالمطلع التالي يؤديه كورس النساء، تسبقه مقدمة الفالس.

ليالي الأنس في فيينا نسـيمها من هـوا الجنَّه
نغـم في الجـوّ له رنّه سمعها الطير بكى وغنّى

وتغني أسـمهـان مقـاطع الأغنيـة على الإيقـاع أو بلا إيقـاع، وتختم المقطع بلازمـة الفـالس التي هي تكرار للحن المطلع ولكن بكلمات أخرى في البيت الأول، وتغني:

متّع شبابَك في فيينّا دي فيينا روضه من الجنّه
نغم في الجو له رنّه سَمعها الطير بكى وغنّى

وقد حرص فريد على اسـتخدام عوده في تقاسـيم قصـيرة تمهيداً للدخول في المقطع الثـاني، كمـا حرص علـى اسـتخدام الجيتار ضـمن أحد المقاطع المرسـلة. وبذلك تم له تقديم عمل حافل بالجديد والقديم المتطور على حد سواء.

وفي أغنية «الربيع» لفريد الأطرش يتضح الفالس في المقدمة الموسيقية ثم الغنائية على نحو بطئ، وينعدم في المقاطع.

آدى الربيع عاد من تاني والفجـر هلت أنـواره
وفـين حبيبي اللي رماني من جنّـة الحبّ وناره

ليلى مراد والفالس

غنـت ليلى مرادثلاث أغنيّ على وزن الفـالس في ثلاثـة أفلام سينمائية هي : «أنا قلبي دليلي ـــ 1947» و«ليلى بنت الفقراء ـــ 1948» و «حبيب الروح ـــــ 1951» والفالس في فيلم «أنا قلبي دليلي» ظهرت فيه ليلى مراد تراقص أنور وجدي في حفلة تنكرية وتغني من ألحان محمد القصبجي:

أنا قلبي دليـلي قال لي ح تحبّي
دايما يحكي لي وبصـدَّق قلـبي

وينطلق الكورال النسـائي والرجالي بآهات كلازمة فاصـلة. كمـا يغني الكورال المطلع (المـذاهـب) بين المقـاطع يتبعـه كورال الآهات.

وميزة هذه الأغنيـة أنها فالس غنائي كامل. وفيها مقطع بإيقاع آخر يتكرر، لكنه منسـجم مع اللحن. وعمل القصـبجي هذا شـجع ريـاض السـنباطي لكي يلحن أغنية «احنا الاتنين» لليلى مراد في

فيلم « ليلى بنـت الفقراء» وهي تراقص أنور وجـدي على إيقـاع الفالس وتغني من كلمات حسين السيد:

احنا الاتنين والعين في العين
أهنـــا قلبين واســعد حبيبين

والكورال النسـائي يردد المطلع بين المقاطع على نهج أغنية «أنا قلبي دليلي».

وهذه الأغنية فالس غنائي كامل، ليس فيها ما يقطع انســيابية الفـالس. وهذا ما جعل الســنباطي في المرتبة الأولى بين من لحنوا الفالس.

لكن الســنبـاطي الـذي شــارك الآخرين بـالتجديد في بعض الأغـاني، حـاول محـاولـة أخرى مع ليلى مراد، فلحن لهـا أغنية «يا حبيب الروح» في فيلم « حبيب الروح» وكانت مقدمتها الموسيقية على وزن الفالس. لكن الغناء كان على إيقاع آخر.

ومطلع الأغنية :

يا حبيب الروح فين أيّامَكْ وَحَشتني ووحشني خصامَكْ

والأغنيـة اشــترك بـأداء آهـاتهـا المرافقـة للفـالس الكورال من الجنسين.

محمد فوزي والفالس

حين يذكر المجددون في الموســيقا والغناء العربي يأتي محمد فوزي من الأوائل. وأســلوبه في التلحين والأداء متفرّد لا يشــابهه فيهما أحد. وهو يحتاج إلى دراســة فنية متأنية. وأهم ما يذكر له في فضــاء التجديد إدخاله بعض الآلات الغربية في ألحانه واســتخدامه بعض الأوزان الغربيـة والتوزيع الموســيقي. وغنـاؤه بـالقوالـب الغنائية المعروفة، وريادته في مجال الغناء للأطفال، وحســن أدائه وخفة ظله.

في الستينيات غنى محمد فوزي في أحد أفلامه أغنية «يا نور جديد» بمناسبة عيد ميلاد محبوبته، وكانت على وزن الفالس. وقد استخدم الكورال والتوزيع الموسيقي على نحوٍ غير مسبوق. والأغنية فالس غنائي كامل تقول كلماتها:

المذهب
يانورْ جديدْ في يوم سعيدْ
دا عيدْ ميلادكْ أحلى عيدْ

المقطع الأول
يوم ما تولدتِ البدر قال يا حسنَها
أغيب أنا وَهِيَّ تنوَّر مطرحي
والشمس مالت مِ الخجل في برجها
قالت يا دنيا بنورها غني وافرحي
الطير صدحْ سبّح بقدرة ربنا
ومن الفرحْ غنى وقال ياسعدنا
الورد فتحْ في عيد ميلادكْ
ع الحسن صبّح في عيد ميلادِكْ

ويعود إلى ترديد المذهب مع الكورس، وبعد لازمة موسيقية قصيرة يغني المقطع الثاني.

عبد الحليم حافظ والفالس

يبدو أن الملحنين الذين لحنوا لعبد الحليم أغنانيه لم يخصوه بأغنية فالسية كاملة وهذا أمر طبيعي. فالفالس أصلاً في الأغاني العربية كان أشبه بالترصيع داخل الأغنية عدا ما ذكرنا من الفالس الغنائي الكامل.

وأوضح مثال على هذا الترصيع في أغاني عبد الحليم حافظ أحد مقاطع أغنية «جبار»، من كلمات حسين السيد وألحان محمد الموجي، في فيلم «معبودة الجماهير ــ 1967» وهو لازمة تتكرر على وزن الفالس. وكلماته:

وما كنتش أعـرف قبــل النهار دا
إن العيون تعرف تخون بالشكل دا
ولا كنت أصـدّق قبـل النهـــار دا
إن الحنـان يقدر يهون بالشـكل دا

وكان الأداء على وزن الفالس بطيئاً معبراً عن الحركة النفسية للمحب المغلوب على أمره.

أم كلثوم والفالس

قد يتعجّـب بعض من لـه خبرة بغنـاء أم كلثوم من أنهـا عنّـت على وزن الفـالس! لكن أم كلثوم اقتنعت بـأن التجديد في أســلوب غنـائهـا التقليـدي يجعلهـا مطربـة لكـل العصـــور. فـانفتحـت على الملحنين الشـــباب مثل بليغ حمدي ومحمد الموجي وكمال الطويل فلحنوا لهـا بعض أغانيها. كما أنها اســتجابت لرغبة الرئيس جمال عبد النـاصـــر في أن تغني من ألحـان محمد عبد الوهـاب، والتقت القمتان في العام 1964 في أغنية «إنت عمري» وكانت حصـــيلة ما لحن لها محمد عبد الوهاب عشر أغانيّ خلال عشر سنوات.

وفي أغنيـة «دارت الأيـام» النـي لحنهـا في العام 1970 محمد عبد الوهاب مقطع تؤديه أم كلثوم على وزن الفالس. بعد أن يتقدمه فاصـل قصير يبرز فيه الجيتار .

والمقطع هو:

وصفـوا لي الصبر لقيتـه خيـالْ وكلامْ في الحب يادوب ينقالْ
أهرب من قلبي أروح على فين لياليـنا الحلـوه ف كل مكان
مَليناهـا حبّ احنـا الاتنـين وملينـا الدنيـا أمـل وحنـانْ

وهذا التجديد الذي أســبغه محمد عبد الوهاب على غناء أم كلثوم كان مقبولاً عند العامة والخاصـــة، فســمّي لقاء القمتين منذ البداية «لقاء السحاب».

نهاية الاستعراض في صالة الفالس

قدمنا رقصة الفالس الجميلة فيما يشبه القفزات في الغرب والشرق، وكنا نشاهد الراقصين والأوركسترا دون أن نسمع الموسيقا. وكأنما نحن نراقب ما يجري من خلال زجاج سميك. وحق هذا الموضوع وغيره من الموضوعات الموسيقية أن تكون هنالك وسيلة نسمع من خلالها موسيقا الفالس الرائعة. وهذا أمر ميسور هذه الأيام فمعظم الكتب التعليمية وما يخص الأطفال، ومعظم ما يعرض في حفلات الموسيقا أو ينشر في المجلات الموسيقية يسجّل على رقائق، توزع مجاناً. وقد يتحقق هذا مع مجلة الحياة الموسيقية في المستقبل القريب.

ومن خلال الاستعراض خلصنا إلى رؤى يبدو أنها حقيقة واقعة أهمها:

ـــــــ إن ظهور أي تجديد في الفكر أو الفن يقابله الجمهور التقليدي بالرفض والإنكار. ومع مرور الزمن يصبح الجديد مألوفاً لدى الكثرة من الناس. ثم يصبح الجديد نفسه قديماً، ويأتي لون جديد من الفن أو رأي جديد في الفكر، فيزحمه ويحيله إلى الذاكرة الخلفية.

ـــــــ الفالس في الموسيقا الآلية البحتة العربية لا وجود له. فالعرب في الأصل أمة غناء لا أمة موسيقا بحتة.

ـــــ الفالس في الغناء العربي محدود، فليس هنالك غير ثلاث أغانيّ تعد من الفالس الغنائي الكامل. وهي «أنا قلبي دليلي» و «احنا الاتنين» غنتهما ليلى مراد، و «يانور جديد» غناها محمد فوزي. وكلها في أفلام سينمائية غنائية.

ـــ كلمات الأغاني جميعها كانت من الزجل، ولم تكن واحدة منها قصيدة.

ـــــ وزن الفالس في الأغاني العربية كان قليلاً جداً. والأغاني الفالسـية متباعدة في المسـافات الزمنية عدا أغاني ليلى مراد المتقاربة زمنياً.

ـــــــ لم يفقد استخدام الفالس الأغنية العربية هويتها القومية والوطنية، لأن الفالس في الأصـل مألوف في السـماعيات والموشحات.

ويظلُّ الفالس رقصة جميلة يؤديها الراقصون في الصالات الفخمة والمتوسطة دون أن تصل إلى المستوى الشعبي. ويظل يوهان شتراوس الابن ملك الفالس بلا منازع.

الأغنية العربية الحديثة
بين
العولمة وفقدان الهوية

الأب يوسف طنوس

ركزت الموسيقا العربية على الصوت البشري وطورته، وطورت مقدراته فطوعته. ولقد استطاعت هذه الموسيقا، في الماضي، أن تبوتق عناصر فنية عدة أخذتها من حضارات مجاورة لها، وصهرتها مع عناصرها الأساسية حتى باتت وكأنها من خصائصها ومميزاتها. أما اليوم، فإننا نجد الموسيقا العربية حائرة، ضائعة بين حنينها إلى «القديم» وواقعها المأسوي الذي جردها من مجمل مقوماتها الفنية والشخصية.يرى البعض أن مشكلة الموسيقا العربية اليوم، تكمن في جمودها وتحجرها وهروبها إلى الماضي

وخوفها من إدخال عناصـــر جديدة. ولكن ألم تتأثر وتؤثر هذه الموسيقا منذ نشأتها بالموسيقات الفارسية والتركية والسريانية والبيزنطية والقبطية وحتى الإســـبانية؟ أم إن المشـــكلة تكمن في صعوبة أداء هذه الموسيقا، فعمد المقصرون إلى ابتكار أو اعتماد ألوان غنائية سهلة التأليف والأداء، كل أغانيها تشبه بعضها بعضاً، وكأن لها ذات المؤلف والموزع؟ وهذا المنحى أضـاع شـخصـية هذه الموســـيقا التي ركزت على الغناء بالدرجة الأولى. حتى إن الآلات الموسيقية كانت مرافقة للغناء ومقدمة له من خلال التقاسيم، ومن خلال مصاحبة أحادية الصوت. ولم يمض زمان طويل على محاولة إيجاد موســـيقا آلية مســـتقلة عن الغناء. وهذا التركيز على الغناء ومنه على اللحن، جعل من هذه الموســـيقا مقامية بمفهوم المقام الواســـع، كما تميزت بإيقاعاتها الغنية والمتنوعة، وبتنميتها لموهبة الارتجال عند المطربين والعازفين، وبتزاوج الشـــعر واللحن.

1 ـ الغناء العربي في تطور دائم

قال أحد الرحالة الفرنسيين إلى الشرق في القرن التاسع عشر: إنه لا يوجد شعب في العالم بطيء في التجديد مثل الشعب العربي. ولكن في أيامنا نجد أن «التجديد الموسيقي» سريع وفوضوي، مما يدفع لاستبدال سؤال حول مصير الأغنية العربية بمقولة الرحالة، إذ لا يمكن اعتبار كل جديد جيد وكل قديم ســـيء ورجعي. ولكن الغناء العربي لم يكن جامداً خلال تاريخه، رغم انتقاد الجديد منه أحياناً ونعته بالغناء غير الأصيل.

إن للأغنية العربية تاريخاً من الخروج عن المألوف وعن الغناء الأصـــيل. فإن إبراهيم بن المهدي[7] الذي كان على خلاف وتنافس

7 ـ هو ابن الخليفة المهدي العباسي وأخو الخليفة هارون الرشيد، ولد سنة 779م. ساءت العلاقة بينه وبين أخيه الرشيد وظلت عرضة للجفاء فترة طويلة. ولما توفي الرشيد وتولى الخلافة ابنه المأمون نازعه عليها وتولاها لمدة ســـنتين وكان عهده عهد اضطرابات وفتنة وثورات سببتها الأزمة المالية التي أعجزته.

مع إســحاق الموصــلي[8]، أدخل الغناء الخفيف إلى الغناء العربي. وكان الموشح خروجاً عن الأطر المتشددة والجامدة في نظم القصائد وأدائها حســب الغناء العربي القديم. والطقطوقة ســميت بذلك لأنها خرجت عن قالب الدور الثقيل، فجاءت «تبسيطاً له، مع الإشارة إلى أن هناك «طقطوقات» تنافس الغناء الأصيل لحناً وأداءً.

إضافــة إلى ذلك، إن بعضــاً من كبــار الملحنين استقَوا بعض موســيقاهم أو اســتوحَوْها من غير الفن العربي، أمثال محمد عبد الوهاب والأخوين رحباني، ولكنهم أعطوا ما أخذوه هوية عربية.

2 ـ الأغنية العربية الجديدة

تعج الســاحة الفنية العربية في أيامنا بعدد كبير من أســماء يمتهنون الغناء والتلحين والتوزيع الموســيقي، إلى جانب طفرة الأستوديوهات الموسيقية[9]. كل صباح يطل علينا أسماء جديدة تحاول الدخول في عالم الموســيقا. وهذه علامة دينامية يمكن أن تفضــي إلى تجديد حميد إذا وجدت من يوجهها، وإلى ضــياع هوية إذا رعتها الفوضى والأهداف التجارية وغير الفنية.

إن الوسائل السمعية البصرية من إذاعات وتلفزيونات لعبت دوراً أساسياً في انتشار هذه الظاهرة وتشجيعها. فإن بعض وسائل الإعلام يتقاضــى أموالاً من المغنين الجدد لإذاعة أغانيهم، وهؤلاء

8 ـــ يخبرنا تاريخ الموسيقا العربية أن إبراهيم بن المهدي أخا الرشيد كان مقصِّراً عن أداء الغناء القديم على طريقة إســحاق الموصــلي، فكان يحذف نغم الأغاني الكثيرة العمل حذفاً شــديداً أو يخففها على قدر طاقته. وإنما تجرأ على ذلك بما له من المنزلة عند الناس، فكان إذا عوتب قال: «أنا ملك أغنى ما أشــتهي». وصــارت له طريقة يسمونها الغناء الحديث وسموا إسحاق الطريقة القديمة (قسطندي رزق، الموسيقا الشرقية والغناء العربي، مجلد1، 1936، ص 28-29).

9 ـــ في كل فترة زمنية تدور نقاشات حول تجديد الأغنية العربية، في مصر دار جدال في الثلاثينيات حول دور الإذاعة في التجديد (راجع قسطندي رزق، ما دار بين مدير الإذاعة وبيني من جدال، في الموســيقا الشــرقية والغناء العربي، مجلد3، القاهرة 1946، ص169، وحول تجديد الغناء على يد عبده الحمولي (راجع قسطندي رزق، الموسيقا الشــرقية وتجديد عبده الحمولي، في الموســيقا الشــرقية والغناء العربي، مجلد3، القاهرة 1946، ص137-150).

مستعدون للدفع من أجل الشهرة وتسويق أغانيهم. في الماضي لم يكن ممكناً الوصول إلى الشهرة سريعاً، ولم يكن مقدراً إلا للفنانين الحقيقيين بالظهور. إن الغناء المباشر كان مقياساً واختياراً لكل طامح. فالغناء الحي في المسارح والحفلات الرصينة وحتى في الإذاعات كان المفتاح للشهرة أو للسقوط. كما كان النجاح في اختبار الأصوات التي تجريه الإذاعات، خاصة الرسمية منها، ضرورة للسماح للمؤدي بأن تذاع أغانيه على الهواء. ويذكر العديد من المطربين أنهم كانوا يغنون مباشرة على الهواء قبل انتشار تقنية التسجيل الموسيقي. وكان الغناء الأصيل ميزة تلك المرحلة.

ومع انتشار الأسطوانة وبعدها الكاسيت والأسطوانة الرقمية (CD)، استطاع كل مغن أن ينشر أغانيه، وصار بإمكانه أن يجد متذوقيه. وبالمقابل، استطاع الجمهور غربلة الأسماء والتمسك بالأصوات الجميلة والمواهب المتميزة. ولكن مع انتشار الإذاعات الخاصة (FM)، والبرامج التلفزيونية لاكتشاف المواهب، والشركات «الفنية» التجارية التي تسوّق المغني أكثر من أغانيه، وانحسار الغناء المباشر باستعمال تقنية البلاي باك (Play back)، باتت مقاييس الفن مختلفة، فلم تعد الشهرة مرتبطة بجمال الصوت أكثر من ارتباطها بجمال الجسد والإغراء والدعاية. ويلاحظ أن هناك العديد من الأصوات الجميلة في أيامنا، ولكن أغانيها تشكو من الركاكة في السكب وسطحية في المواضيع وضياع في الهوية اللحنية باسم العولمة والتشابه الشديد في توزيعها الموسيقي.

أمام هذه الموجة، لم يكن أمام المتمسكين بالفن الأصيل خيارات كثيرة، فإما أن يركبوا الموجة ويسقطوا في اللعبة، وإما أن يغيبوا عن الساحة الفنية ويطويهم النسيان.

3 ـ وصف الأغنية الجديدة

ليس هناك من رأي واحد بخصوص الأغنية العربية الجديدة. إنما هناك تياران يختصران كل الآراء: واحد يرحب بها ويرى أنها

ســـتجدد الغناء العربي وتعطيه بعداً عالمياً، وآخر يذمها ويرى أنها هدامة للفن والغناء والأخلاق على السواء,

أ ـ ما تقوله الآراء الناقدة

ـ خلت الأغنية العربية الحديثة من الجمل اللحنية الطربية.

ـ لا تجـد الآذان الفرصـــة لممارســـة متعة الاستماع الهادئ إلى الأنغام والحناجر الطروب.

ـــــ إن موسيقانا وأغنياتنا العربية الحديثة لا تعتمد في الأساس على توصيل أي عناصر صوتية إلى الجمهور.

ـــــ لم تعد درجة فاعلية الموسيقا أو درجة جودة الأغنيات تُقاس بفن السماع، بل بحركتها وصخبها.

ـــ فرض النمط الغربي عولمته الفنية على أنصاف المواهب من المقلدين والمدّعين في عالمنا العربي، ومن ثم فرضـــها على الجماهير.

ـــ في عصر السرعة، وفي عصر الوجبات السريعة (Fast Food)، تـأتي «الأغنيـة الســـريعـة» كـأغنيـة جاهزة غبّ الطلب ومعدة سلفاً لمن يرغب.

ـــــ الأغاني الجديدة ملحّمة وليست ملحّنة، للإشارة إلى جملها الموســـيقية المتعددة المصـــادر، كما وصـــفها في الماضـــي قسطندي رزق: «التجديد اليوم إن هو إلا لزيق ملصـق وخليط مائع وتقليد سمج»[10].

ـــ صارت ثقافـــة الفيديو كليب الاســـتهلاكية بضجيجهـا غير المتنـــاغم وتشخيصها الحسي الإغرائي هي الثقافة السائدة في مجتمعاتنا العربية، وصـارت «الصـورة» تمارس ديكتاتورية

10 ـــ رزق (قسطندي)، الموسيقا الشرقية وتجديد عبده الحمولي، في الموسيقا الشرقية والغناء العربي، مجلد3، القاهرة 1946، ص147.

شـرسـة ترتكز فيها على انثناءات والتواءات الأجسـاد شـبه العارية للراقصـين والراقصـات والمطربين والمطربات الذين يغنون بأجسادهم أكثر مما يغنون بأصواتهم.

ـــــ بات المجال الفني بأكمله سـوقاً واسـعة تخضـع لقوانين «التسـليع» وآليات «التسـعير». ولم يعُد عجيباً أن توصـف موسـيقانا وأغنياتنا العربية في الآونة الأخيرة بأنها «ملوثة»، فمعروف أن الموسـيقا الصـاخبة غير المتناغمة من شـأنها أن تؤدي إلى فرض نوع من «التلوث السمعي» يصـيب الإنسـان بالتوتر والقلق النفسـيين، ويدفعه نحو سـلوك عدواني. إن الكم الهـائـل من الأغـاني الجـديـدة (أكثر من 52 ألبومـاً، بمعدل 10 أغان لكل منها، أي نحو 520 أغنية) الصـادرة كل سـنة في العالم العربي لا يمكن اعتباره علامة صـحة بالنسـبة للأغنية العربية»[11].

11 ـــــ كل هذا ولم تتح لنا الأحداث المتواصلة إمكانية معرفة رد الفعل على صدور عدة ألبومات في الأيام الأخيرة من العام 2005 خصـوصـاً: كبر الحب، وفيه ثماني أغنيات وقد حظيت الأغنيات سريعا بجماهيرية طيبة، ثم نيللي مقدسي مع: «أوف أوف»، وفيه عشر أغنيات وتردد صدى أوف أوف في الإذاعات الخاصة. وصدرت عشر أغنيات جديدة لعمرو دياب عن روتانا بعنوان: «كمل كلامك». وعرف شـريط وائل كفوري الجديد رواجاً سـريعاً وعنوانه: «وائل 2006 وهالخبرية الحلوة»، وكان راغب علامة وزع بالتعاون مع عالم الفن: شريطه «الحب الكبير»، وفيه عشر أغنيات. وعن روتانا صدر لـــ عاصي الحلاني: «زغيري الدني»، وفيه 13 أغنية، كما صدر لـــ نداء أبو مراد: « موسـيقا من العصـر العباسـي»، من تراث صـفي الدين الأرموي البغدادي المتوفى عام 1294. وصـدر لهيفاء وهبي شـريط/ «بدي عيش»، وفيه 13 أغنية. وعرف شريط فضل شاكر بعنوان: «سهرني الشوق» نجاحاً جيداً، وفيه 14 أغنية. يضـاف إلى ذلك العديد من الألبومات التي ظهرت على مدار العام، ولم يعلق منها في الأذهان سوى القليل جداً، بما يعني أن الحال الغنائية لم تكن على ما يرام.

وهنا أبرز ما عرفه العام المنصرم من ألبومات: ـــ بشار الشطي 2005 ـــ روّق أعصابك (لورا خليل) ـــ أهل المغنى (فلة الجزائرية) ـ الحل الصعب (راشد الماجد) ـــ الحب الجديد (عبد المجيد عبد الله) ـــ قربني ليك (هاني شاكر) ـــ نبيل شعيل (2005) ـــ حبك علمني (إيهاب توفيق) ـــ وعدني (فارس كرم) ـ أكبر كذبة بحياتي (باسكال مشعلاني) ـ ناديني (مريام فارس) ـــ بحبك وحشتني (أنغام) ـــ لازم أعيش (شيرين) ـــ بين الناس (أحمد الشريف) ـ العمر ماشي (ديانا كرزون) ـ بحبك (أيمن الأعتر) ـــ إزاي تعرفني (مايا نصري) ـــ لالو مالا (بشرى) ـــ آخر كلمة (ربيع الأسمر) ـــ فيني (فيني الرومي) ـــ الدنيا هيك (فور كاتس) ـــ بحبك موت (يوري

ـــــــ لقد أستحوذ الإيقاع الراقص على التكوين العام للأغنية العربية، وأصبحت تخاطب الأرجل، وصارت كل الأغاني تتشابه بإيقاعها وتوزيعها ولحنها.

ـ هي «نطنطة» على المسارح والمطاعم ووسامة وإغراء.

ـــــــ هي أغنية معولمة أي تحت تأثير تركي على هندي على يوناني.

ـــــ في الماضي كان النجم هو من يصنع الأغنية، اليوم الأغنية الضاربة تصنع النجم.

ـــــ المرأة العارية والغاوية أصبحت هي الفنانة المحبوبة ونجمة الغناء. وبات الرقص والعري هو شعار المطربين والمطربات.

ـ هذا الغناء هو غناء المطاعم.

ـــــــ إن الأغنية العربية الحديثة صاخبة وشبيهة بالضجيج المتواصل، مما يؤدي إلى عملية تخدير للدماغ والأحاسيس والمشاعر معاً، كما هو حال المخدرات إلى حد ما.

مرقدي) ــ مداح النبي (سامي يوسف) ـ قولي ولو كذباً (كاظم الساهر) ـ حلوة الحياة (ستار أكاديمي) ــ قلبي سهران (إيوان) ـ قويني بيك (سمير سعيد) ـ ودعني الحبيب (وديع مراد) ــ إلى تلميذة (كاظم الساهر) ــ نجوم سوبر ستار 2 ــ أنا حرة (كارول سماحة) ــــ يوم (خالد عجاج) ــــ أتحدى العالم (صابر الرباعي) ــــ شكلو كيف (نورهان) ــ ميريام (ميريام فارس) ــ يا قاسي (يوري مرقدي) ــ مشيت خلاص (وائل جسار) ــــ شايف القمر (وائل كفوري) ــــ عادي (أصالة) ــــ قصر الشوق (مروان خوري).

كل هذا والحال العامة تؤشر إلى أن هناك كثرة في الإصدارات وقلة متواضعة من الأعمال الجيدة التي تعيش. كليبات كثيرة جداً هي التي ظهرت ولم تجد في معظمها ما يستحق التوقف عنده، لأن التشابه كان عنصراً بارزاً ومتميزاً أعاد هذا الابتكار الخاص بالأغنية إلى الوراء. والمشكلة أن أغنيات عديدة رصدت لها ميزات مرتفعة وصل بعضها إلى 200 ألف دولار، لكن النتيجة لا تساوي شيئاً إطلاقاً إذا ما قيست فنياً. وربما كان ما أنجزته نانسي عجرم من أداء تمثيلي في «إنت إيه» هو الأفضل، من دون أن ننسى فضل شاكر و «مأثر فيي»، أو راغب علامة و «الحب الكبير» إلى أعمال قليلة أخرى. الاتكال على تركيا واليونان والهند تحديداً في استعارة نغمات أو جمل موسيقية، أو حتى ألحان بالكامل، حضر بقوة أيضاً، ولم ينف ذلك كثيرون ممن أقدموا على هذا الفعل.

ب ـ الآراء المرحبة

ـــــــ الأغنية العربية الحديثة أخرجت الغناء العربي من جموده وتحجّره.

ـــــ الأغنية العربية بخير. وفي كل زمن من الأزمنة يوجد غناء سيء وغناء جيد، ولكن تختلف النسبة من عصر إلى آخر. إنها فترة وستنتهي على خير، وسوف يرتقي مستوى الغناء في الوطن العربي.

ـــــ ليس كل الأغاني الجديدة سيئة، فهناك أغان جيدة ستبقى شأن كل عصر.

ـــــ إن كثرة المغنين والملحنين علامة حياة وديناميةٍ في الموسيقا العربية.

ـــــــ الأغنية العربية الجديدة تعطي بعداً عالمياً للغناء العربي، وتفتح له أسواقاً جديدة وتؤمن له مستمعين جدداً.

ـ إن قبول استبدال الأوركسترا الكبيرة بالتخت الشرقي في الغناء التقليدي، يطرح إمكانية التجديد في الغناء وليس في الأوركسترا.

ـ إن إدخال الآلات الموسيقية الغربية والإيقاع والتأثير الغربي أو غير العربي على الأغنية العربية يُعطيان الغناء العربي إمكانات وأبعاداً جديدة.

ـــــــ الغناء الاستعراضي لمع صورة الأغنية العربية والفنان العربي.

ج ـ أسباب فشل الأغنية الحديثة

يشكو البعض من أن أغلب الأغاني الحديثة تعاني انخفاض المستوى من جهة الكلمات أو الألحان أو التوزيع. ولهذا أسباب متعددة، منها:

مشكلة الشعر : إن الأغـاني الحـديثـة لا تُكتب باللغة العربية بل تُكتب بلهجات عامية فقيرة التعابير، ولا تســتطيع أن تفعل ما تفعله اللغة العربية. لذلك نلاحظ التشـــابه الواضـــح بين كلمات الأغاني الحديثة وخاصـــة تشـــابه القوافي إذا وُجدت قوافٍ. إلى جانب ذلك، إن مواضـيع الأغاني متشـابهة وليسـت عميقة. في الماضـي انتقد فريد كـامل الصـــحافي في جريدة (المقطم) عبده الحمولي على أن غنـاءه وتجـديده لم يتنـاولا موضـــوع الأغنيـة، فجـاءت أغـانيـه في مجملهـا عن الحـب والغرام وطلـب الوصـــال والتحرق على غياب الحبيب... ســـائلاً عن موضـــوع محبـة الله ومحبـة الوطن ومحبـة العفاف والمروءة والنجدة والبطولة والإحسان والوفاء وحب العائلة والطفولة[12].

مشـكلة الألحان : وهي شـبيهة بمشـكلة الشـعر وأسـبابها، وهي تشـابه الألحان وفقدانها طابعها العربي. فالملحِّن عندما يقوم بتلحين أغنية، ونظراً للطابع التجاري للفن السـائد حالياً، يمكن أن يستوحي من لحن قريب أو مصـدر خارجي عن قصـد أو غير قصـد، لذلك نرى الكثير من الألحان المتشابهة.

مشـكلة التوزيع: مشـاكله كبيرة لأن هناك الكثير من المتعدين على المهنـة. إن التوزيع تطور في هذه الأيام،وأصـــبح يعتمد على تقنيـات، لم تكن تســـتخدم ســـابقاً، أكثر من اعتمـاده على الموهبة الشـخصـية. مع أن التوزيع هو ما ينقذ بعض الأغاني هذه الأيام من

12 ـ راجع رزق (قسطندي)، حبذا لو طعمت الموسيقا الشرقية بنغمات غربية تقربها إلى الرجولة بقدر ما تبعدها عن الغرام، في الموسـيقا الشـرقية والغناء العربي، مجلد 3، القاهرة 1946، ص173.

التجاهل، إلا أن هناك العديد من الأغاني يشبه بعضها بعضاً من ناحية التوزيع.

ظهور الكثير من شركات الإنتاج والتسويق: إن هدف هذه الشركات هو الربح المادي قبل الحفاظ على المستوى الفني ومستقبل الأغنية. إن التنافس بين هذه الشركات أخذ طابع زيادة الكم دون النظر إلى النوع، إضافة إلى التفتيش عن جمال المغني وطلته المغرية أكثر من التركيز على جمال صوته وفنه.

4 ـ أسباب البحث عن أغنية جديدة

في كل العالم وفي كل العصور تطور الفن والموسيقا. ولكن لا يمكننا الجزم أنه كان للأفضل. ومع ذلك، حافظ الكثير من الحضارات على الغناء التقليدي والأصيل إلى جانب إدخال الغناء الجديد. إن غياب هذه المعادلة يُقلق الباحث والموسيقي العربي، إلى جانب ما يطغى على الأغنية العربية الجديدة من الألحان المستغربة المتجددة التي تتبع الموضة وتلبي رغبات الشباب. ولكي نعالج هذه المشكلة، لا بد من استعراض بعض من أسباب البحث عن الأغنية الجديدة العربية:

إتباع الموجة العالمية: إن الموضة العالمية اليوم هي الأغنية الراقصة والصاخبة، وقد تأثرت الشبيبة العربية ووسائل الإعلام العربية بذلك. لذلك عمد المغنون والمنتجون لاعتماد هذا الأسلوب في الأغاني العربية من أجل جذب أكبر عدد من المستمعين والمشاهدين، وعدم تركهم ينجرفون فقط نحو الأغنية الغربية والفنانين الغربيين.

الميل نحو الموسيقا الإيقاعية من أجل الرقص: إن الموسيقا الإيقاعية كانت ولا تزال تجذب الشبيبة نظراً لديناميتها ولصخبها

وللجو الراقص والحماســي الذي تُعطيه. فالشــبيبة تفضــل اليوم الأغنية الراقصــة والإيقاعية، ولا تكترث كثيراً للقيمة الشــعرية أو الموسيقية التي تحويها تلك الأغنية.

الميل إلى الغناء السريع والقصير: لم تعد القصائد والأغاني الطويلـة تســتهوي الجمهور العربي العريض، بـل توجـه، في عصـر السـرعة، نحو الأغاني السـريعة والقصـيرة. وهذا الميل دعـا إليـه المفكر والأديب اللبنـاني جبران خليل جبران منذ أكثر من مئة سـنة، وقد اعتمدته الأغنية اللبنانية منذ فترة طويلة، ليس انتقاصــاً من الأغنيـة الطويلـة، ولكن من أجل دينـاميـة الأغنيـة وتنوعها، فيقول جبران: «سيروا في سـبيلكم وأنتم تغنّون، ولكن لتكن كـل أغنيـة قصــيرة، لأن الأغـاني التي تموت بـاكراً على شــفـاهكم، هي وحدها التي تعيش في قلوب الناس، قولوا حقيقة جميلة في كلمات قليلة[13]».

الميل إلى تنوع الألحـان والتقنيـات : إن الخوف من الوقوع في الرتـابـة والتطويل أوجد ميلاً إلى التنوع في التقنيـات والألحـان من أجل التجديد والتحديث. ولكن هل هذا الميل وصل إلى غايته؟

الـدور الترويجي لوســائـل الإعلام والإعلان: إن الـدعـايـة والتوجيـه اللذين قـامت بهما وســائل الإعلام والإعلان جعلتا ذوق الجمهور يتحول من دون تفكير عميق في الأفضــل بين القـديم والجديد، نحو الأغنية الراقصــة، مع الإشـارة إلى تقصـير وزارات

13 ــ راجع جبران خليل جبران، حديقة النبي، مؤلفات جبران خليل جبران المعربة عن الإنكليزية، المجموعة الثانية، مكتبة صادر، بيروت 1981، ص35.

الثقافة العربية ووســـائل الإعلام الرســـمية في دعم الغناء التراثي والأصيل.

إتسـاع شـهرة المؤدين وأغنياتهم وصـولاً إلى العالم الغربي: إن حـب الشـــهرة دفع المغنين الجـدد لاعتمـاد الأســـاليـب الغربيـة لإرضـــاء الأذواق الغربية من أجل دخول باب الشــهرة العالمية. مع العلم أن العالم الغربي يفتش عن التقنيات الغنائية غير الغربية من أجل تنويع غنائه وإثرائه.

ســـهولـة التأليف والتوزيع والتســـجيل والكلفة المحدودة: إن التقنيات الصـوتية الحديثة تسـهل عملية التأليف والتوزيع والتسـجيل الموسـيقي، خاصـــة بالنسـبة للموسـيقا الغربية أو المسـتغربة. إن اســتعمال الســيمبلر واختزاله الآلات الموســيقية يجعل كلفة إنتاج أغنية عربية حديثة في متناول العديد من ممتهني الغناء.

قضـية «الربع صـوت» تجعل الأغنية العربية محدودة جغرافياً وغير مقبولـة لـدى الجمهور الغربي: إن الســـلم الموســـيقي العربي المتضـــمن ما يُســـمى ب «الربع صـــوت»، لا يتطابق وتوجهات الجمهور الغربي وتربيتـه وذوقـه. لـذلـك فضـــل بعض المغنين الطامحين للوصـــول إلى العالمية اسـتعمال السـالم الغربي وتقنياته لاستمالة الجمهور الغربي.

دخول بعض الأغـاني العربيـة الغرب : مثل، حبيتك بالصـــيف، دقّي يـا ربـابة، ســـالمة يا ســـلامة، وبعض أغانٍ لمغنين من المغرب الغربي في أوربـا. إن دخول بعض الأغـاني العربيـة العـالم الغربي ساهم في تشجيع هذا النمط من الأغاني.

5 ـ ما هي العولمة الموسيقية؟

العولمـة تمثل الانفتـاح على العـالم والتأثير الثقافي المتبادل بين أقطاره المختلفة، فتصـبح شـعوب العالم متصـلة ببعضـها، ثقافياً واقتصـادياً وسـياسـياً وتقنياً وبيئياً، ويصـبح العالم كقرية صـغيرة. وهذه الحركـة نـاتجـة عن التطور الكبير في وســـائـل الاتصـــال

والمواصـلات. والعولمة توجه المجتمعات الإنسـانية نحو التجانس الثقافي، وتكوُّن الشـخصـية العالمية ذات الطابع الانفتاحي على ما حولها من مجتمعات وثقافات مختلفة. ولا شـك في أن المجتمعات الكبيرة التي تتمتع بوسائل اتصال متطورة وقوة دعائية واقتصادية كبيرة يمكن أن تؤثر على المجتمعات الأضـعف. وهذا التأثير يمكن أن يطول كل القطاعات الثقافية والفنية والاقتصـادية والفكرية والاجتماعية.

ومن المسـتهجن أن يعمد البعض إلى انتقاد كل نتائج العولمة حتى الجيد منها. فلو قام الأوربيون ورفضـوا العولمة أيام كان العرب سباقين في العلوم والموسيقا والفلسفة والأدب، لما وصلت أوربا إلى ما وصلت إليه اليوم.

والموسـيقا هي إحدى النواحي التي تعمل العولمة من خلالها، مع الإشـارة بأن التطور لا يعني الاتباع أو التقليد الأعمى للغرب. فعلى الصعيد الفني ــ الموسيقا والغناء ــ أدخلت على الأغنية العربية ألحان وإيقاعات غربية، وإخراجية وأداء بطريقة غربية عبر الفيديو كليب، وكلها تعتمد على الضـجيج الإيقاعي، وطغيان الحركة الجسـدية ذات الإغراء والرقص الاسـتعراضـي، مما أفقد الأغنية العربية جمالها وأصـالتها وفنيتها الغنائية وتناغم إيقاعاتها وابتعادها عن الإيقاعات العربية المتنوعة والجميلة. والموسـيقا العربية الحالية تناسـت في مجملها تراثها، وراحت تفتش عن مصـادر وحي ولحن غريبة عنها. فإلى جانب ما اسـتوحاه ونقله الكبار أمثال عبد الوهاب والأخوين رحباني[14] من الموسيقا الغربية، نذكر إضـافة إلى الغناء الغربي أهم المصادر من تركيةٍ ويونانية وهندية:

أ ــ اللحن التركي :

إن موجة الألحان التركية واليونانية تكاد تبدو في الوسـط الفني أمراً عادياً، باستثناء بعض الأصوات القليلة التي تنادي بمقاطعتها.

[14] ــ نذكر من الأغاني الرحبانية المأخوذة من الغرب : كانوا يا حبيبي (كنيير)، يا أنا يا أنا (موتسارت)، لينا يا لينا (ليست)،...

إن انتحـال ألحـان الأغنيـات التركيـة واليونـانية كانت تتم بداية بخفر وبحذر تامّين، فقد وُضـعت كلمات لبنانية مثلاً على النغم التركي أو اليونـاني لتـأليف أغـانٍ جـديـدة. ولكن الحقيقـة مـا لبثـت أن ظهرت وعمدت بعض الإذاعات والفضـــائيات إلى بث الألحان الأصـــلية، ومقـارنتهـا بتلك اللبنـانيـة الشـــائعة حالياً عبر بث العملين في وقت واحد. هذه العلاقة المرتبكة بين الوســطين الفنيين اللبناني والتركي مثلاً ســـرعـان مـا وجـدت طريقهـا إلى الحـل، ليس عبر اعتماد كل ملحن على جهده وتراثه وخياله، بل من خلال مؤسسة لبنانية تركية هي «OMPI» التي من إحدى مهـامهـا الحفاظ على حقوق الملحن اللبناني والتركي على السواء في حال تمت الاستعانة بخدماتها[15].

ب ـ ألحان يونانية وهندية :

هنـاك أغنيات كثيرة في الســـوق اللبنانية جذرها يونـاني يغنيها مغنون شبه مكرسين، أو هواة لا فرق بين الاثنين ما دامت الموسيقا المنحولـة لهـا مكـانها في العلاقة بالجمهور الذي يجهل مصـــدرها. كلهم في الاقتبـاس ســـواء، حتى المشـــهورون منهم، مثـل أنغـام وشيرين ونانسـي عجرم وهيفاء وهبي وأليسـا، لنصل إلى مشتركي برنـامج «سوبر ستار» الذي اعتمدت نجمته ديانا كرزون إصدارها الأول من جذر هندي الأصل.

6 ـ دور وسائل الإعلام

تلعب المنافســـة بين البرامج التلفزيونية الهادفة إلى اكتشـــاف المواهب الشـــابة دوراً في تعزيز مفهوم التهافت الموســـيقي. فهذه

15 ـــــ إن موجة الألحان التركية واليونانية لم تقتصر على مطربي الدرجة الثانية والثالثة فحسب، بل إن نجوماً يحسب حسابهم في عالم الأغنية لم يتورعوا عن تضمين أغنياتهم ألحاناً ذات جذر بعيد عن اللبنانية كما هي الحال مع أليسا التي غنت «شو الحل»، ونوال الزغبي «بدي روح»، وعاصـــي الحلاني «قدام عيون»، ووديع مراد «لا تنحني»، وزين العمر «يللي شـــاغلني هواك»، ودينـا حـايـك «آه يـا عمري»، وطوني رزق الله «يكفي عذاب». هذا غيض من فيض، فيما حافظ بعض المطربين على هويتهم الغنائية اللبنانية أمثال : ماجدة الرومي وجوليا بطرس ونجوى كرم وســـواهن، فيما تخطت الاســـتعانة بالتركي لتشـــمل المطربين في مصـــر، ومنهم المطربة التونســـية لطيفة في أغنيتها «صابرين».

البرامج التي وعدت نجومها بإصـدار «ألبومات» و «سـي ديات» خـاصـــة بهم، ســـوف تفي بوعدها ولكن على حســـاب الأغنية ومســتقبلها. ويأتي برنامج «سـوبر سـتار» و «سـتار أكاديمي» ومزيد من «الســتارات» التي تســاهم في المأزق الذي نتكلم عنه. فمن بين البرامج التلفزيونيـة المهمـة يمكننـا الإشـــارة إلى برنـامج «ســتوديو الفن» الذي لعب دوراً مهماً في الحركة الموســيقية منذ السبعينيات من القرن الماضي.

من نـاحيـة أخرى، كُثُرٌ هم منتقدو أغـاني الفيديو كليب العربية التي تتنافس على حصــريّتها وإذاعتها وســائل الإعلام لما فيها من خطر على الهويـة العربيـة، لأنهـا أخرجـت المســتمع من هويتـه وخصـوصيته العربية. إن استخدام المرأة في الفيديو كليب هو واحد من أهم الأدوات والأســاليب التي تســاهم في نشــر هذه الأغنيات العربيـة ونجـاحهـا، كمـا يرى معظم مخرجي هـذه الأغنيـات التي توصف بأنها شبابية.

إن «ثقافة الفيديو كليب» بحسيّتها وجسـديتها وضـجيجها غير المتناغم وإيقاعاتها الصــارخة قد قضــت على الكثير من عناصــر الإمتـاع الموســيقي والغنـائي في مجتمعـاتنـا العربيـة؛ فـإن البـديـل الصـــوتي الذي طرحتـه ثقافة الفيديو كليب قد تعدى كونه نشـــازاً وصـــخباً غير مقبول، إذ إنه بات يجســد حالة من حالات «التلوث السمعي ـ البصري» في حقيقة الأمر.

ونسأل هنا عن دور الفضائيات العربية والتلفزيونات الحكومية في نشــر ثقافة الفيديو كليب الاســتهلاكية، فهل الجمهور هو الذي أدار ظهره إلى تراث سيد درويش، وزكريا أحمد، وأسمهان، وعبد الوهـاب، وأم كلثوم، وليلى مراد، ونجـاة، وفيروز، وعبـد الحليم، ووديع الصـــافي... أم أن مبرمجي الأغـاني أرادوا تغيير أذواق جمهور المستمعين؟

7 ـ الأغنية بين الأمس واليوم

لقد كثر المغنون والملحنون، نظراً لسـهولة الوصـول في هذه الأيـام من خلال المؤسـسـات الإعلاميـة أو التجـارية، ولكن قل المطربون والعـازفون الخلاقون. اليوم، قلة يغنون لأنفسـهم وفي سـبيل الفن، وكثر الذين يغنون للآخرين فقط وفي سـبيل الكسـب المـادي أو الإعلامي. فقد طغى على أداء اليوم روح المـادة، بينمـا أداء الأمس، رغم أن البـارعين فيـه كـانوا يكافؤون مادياً ومعنوياً، كـان لـه هدف فني. إن التقنيـات الحديثـة من إذاعـات وتلفزيونـات واسـتوديوهات وهندسـة صـوت والفرق الموسـيقية الكبيرة، قد سـاهمت من نـاحيـة أخرى في تراجع الاهتمـام بـالأداء الطبيعي الخالي من كل المؤثرات.

إن تطور المجتمعـات الحـديثـة وتقنيـاتهـا قـد بـدل الكثير من المفاهيم والأسـس الإنسـانية والاجتماعية والفنية، منها للأفضـل ومنها للأسـوأ. «فالمجتمع الاسـتهلاكي» الذي صـرنا إليه ومنه، في عصـر السـرعة والضـجيج، لم يفرد مكاناً للسـكون والسـماع والهدوء، وكأننا في سـباق مع الزمن، وفي دوامة توجيه إعلامي مركز على اعتبار الإنسـان سـلعة اسـتهلاكية وأداة لجمع المال منه، إلى جانب موجات من «صـرعات» أقل ما يقال فيها إنها تفرغ الإنسـان من قِيَمِهِ ومن إنسـانيته ومن إرادته، وتجعله أسـير إعلان أو صـرعـة فنيـة أو تيـار فكري هدام. فالأغنية الحديثة، خاصـة ذات التأثير الأنكلو ـــ سكسوني، المبنية على قوة صوت الإيقاع، وما يؤثر ذلك على الجهاز العصـبي والسـمعي، وعلى الآلات الموسـيقيـة الصـاخبـة، وعلى العروض الجمـاهيريـة الهيسـتيرية مع ما يرافقها من عروض راقصـة مغرية وأنوار باهرة، وعلى الفيديو ـ كليب الذي يسوق نجومية المغنى وجماله وينسي المشاهدين التركيز على صوته وأدائه، إلى جانب التجارة بالفن وبالفنانين والتي صـارت مصـدر غنى وثروات لكثير من الأشـخاص على حسـاب مسـتوى الفن.. كلها عوامل سـاهمت في إضـعاف موسـيقا وغناء اليوم، وفي تبدل مقومات الفن والسـماع

عند الأجيال الطالعة الذين صاروا يقيسون تراثهم الموسيقي على ضوء هذه المعطيات، فابتعدوا عنه ولم يعد يستهويهم، لا بأشكاله وأنواعه وبمواضيعه، وتوهموا أنهم يطورونه، فشوهوه.

يُروى عن عبدو الحمولي، «أنه كان إذا شدا توجهت نفسه إلى الفن وحده، يريد أن تستوفي الصناعة حقها وأن تبرز الألحان مستكملة جمالها. فإذا استوت له القطعة الموسيقية البارعة كان أول مدرك لسحرها وروعتها، وأول مستمع بلذتها وبهجتها»، فليس يستجدي من الناس إعجابهم، ولكنه يمتعهم بهذه اللذة الفائقة، ويشركهم في تلك السعادة العالية[16]. «ومن أكبر الأدلة على شدةُ طربه من الغناء، كان كأنه يغني ليطرب نفسه. وشَغَفُ المرء بصناعته وتلذذه بممارستها يدلان على انطباعه عليها واقتداره على إتقانها»[17]. مع العلم أن كل ما حصله الحمولي من مغنى الأتراك وأدخله في المغنى العربي كان سماعياً اجتهادياً، رائده فيه موافقة الذوق المألوف ومراعاة الإصلاح المعروف.. وكان يعرف برعاية المناسبة والتعبير بالأنغام عن معاني الألفاظ وقوة التأثير في نفوس سامعيه[18].

نستخلص مما تقدم أن عناصر الغناء بين الأمس واليوم لم تعد ذاتها، وفي جدول مقارنة يتبين لنا ما يلي:

غناء الأمس	غناء اليوم
ـ أداء للمتعة الشخصية أولاً ـ أداء في سماع وصمت	ـ أداء لمتعة الآخرين أولاً ـــــــــ أداء في رقص و«هيصة» وصخب

16 ـ راجع مصطفى عبد الرزاق، في الموسيقا الشرقية والغناء العربي، مجلد1، ص91.
17 ـ زيدان (جرجي)، في الموسيقا الشرقية والغناء العربي، مجلد 1، ص91.
18 ـــ رزق (قسطندي)، الموسيقا الشرقية وتجديد عبده الحمولي، في الموسيقا الشرقية والغناء العربي، مجلد3، القاهرة،2 (1993)، ص146.

ـ صوت طبيعي	ـــــ أجهزة لتكبير وتضخيم الصوت
ـ تخت شرقي في المرافقة	ـ أوركسترا كبيرة
ـ قصائد وأدوار وموشحات	ـــــ أغان خفيفة لا لون لها ولا هوية
ـــــــ الموهبة الصـوتية والفنية مقياس الوصول إلى الشهرة	ـــــــ النجومية والإعلام والإغراء قبل الموهبة

مع الإشـــارة إلى أن هذه المقارنـة لا تهدف إلى تفخيم أداء الأمس والتشـــهير بـأداء اليوم، إذ هنـاك مؤدون ممتازون وآخرون عاديون، كما في الأمس كذلك اليوم.

8 ـ المستمعون

يعترف الباحثون الموســيقيون أن الإنســان الشــرقي لديه إحساس سمعي أكثر من الإنسان الغربي بالنسبة للحن الموسيقي «الميلودي»، ورهافة الحس هذه، نابعة من أن الموسيقا العربية لم تهتم بتطوير عنصر الهارموني، ولكنها انصرفت إلى السمو بالعنصر اللحني الميلودي[19]. ورهافة سمع الشرقيين كان دقيقاً جداً، إلى حد أن الأب Collangetes يذكر أن قدماء منظري الموسيقا العرب كانوا يميزون للسلم الموسيقي 37 بعداً أصغر من البعد الكبير Ton Majeur[20]. فمن الطبيعي أن فرادة تطبيق هذه الأبعاد قد طور الحس الســمعي الطبيعي وطراوة وطواعية الأوتار الصوتية عند المشرقي.

19 Cf. Dom Jeannin, Mélodies Liturgiques Syriennes et Chaldéennes, Paris, 1924,p. 32.

20 COLLANGETES, Etude sur la Musique Arab, In Journal Asiatique, nov. déc. 1904, p. 397.

فالسـامعون في الأمس كانوا يجبرون المؤدي أن يسـعى للكمال في أدائه، لأنهم كانوا له آذاناً مصـغية، ونقاداً متيقظين. أما اليوم فقد اختصـــر عبد الوهاب واقع اليوم بقولـه: «جيلنـا الحـالي في العالم العربي... صـار يسـمع بقدميه، وليس بواسـطة أذنيه». فالمسـتمع الحالي لم يعد له القدرة والوقت والثقافة الموسيقية لسماع الموسيقا الكلاسـيكية العربية واسـتسـاغتها، ولا حتى الموسـيقا الجديدة، وإذا اسـتمع فليس ليطرب، بل تمر به الأغنية مرور الكرام، مبتغاه منها في أغلب الأحيان أن يرقص على إيقاعها.

ويخبرنا تاريخ الموســيقا العربية عن وجود «ســميعة»، يقيّمون المؤدي قبل إحيائه الحفلات والســهرات، ومن ثم يقبل بـاقي النـاس إلى حفلاتـه إن هو نجح في الاختبـار[21]. فـالعلاقـة الثالوثية بين المؤلف والمؤدي والسـامع هي أسـاسـية بالنسـبة لنجاح العمل الموسـيقي. وهذا العمل لا يحوي حقيقة واحدة، بل عدة حقائق نسـبية ليس حسـب المؤدي والسـامع فقط، بل أيضـاً حسب المؤلف: ألم يقل الشاعر أبو نواس: «علمتني من شعري ما كنت أجهله»؟. فالمؤدي يكشف ما يؤديه، والمقطوعة تكشف مؤديها. والســامع يمكنه أن يحكم على المؤلف والمؤدي، ولكن يمكن أن يُحكم عليه من خلال ســماعه النوعي والكيفي (قل لي ماذا تسمع، وكيف تسمع، أقل لك من أنت).

9ـ هل من طرب في أغنية اليوم؟

21 ــ إن قصة عبد الوهاب مع الحلبيين مشهورة في هذا المجال: في بداياته، دُعي عبد الوهاب لإحياء حفلتين في حلب. في اليوم الأول لم يحضـر سـوى نحو العشـرين شخصـاً، ففوجئ عبد الوهاب ورفض أن يغني. فشرح له بعض العارفين أن هؤلاء هم السميعة» الذين يقيّمون المغني، فيبلغون الجمهور إذا أحسن، ليحضروا الحفلات التـالية، أو ليمتنعوا إذا لم يكن جيداً. فغنى عبد الوهاب وأطربهم. وفي اليوم الثاني اجتمع حشـد كبير لسـماعه، فما كان منه إلا أن غادر حلب قبل موعد الحفلة إلى بيروت، قائلاً: عملوها معي البارحة، أنا أعملها معهم اليوم. لا أحد يقيّم عبد الوهاب إلا عبد الوهاب نفسه.

الموســـيقا هي فن تطريب النفس والتأثير فيها. والمطرب هو الذي يجعل المســتمعين يحســون الشــعور الذي ســبق أن وضــعه الملحن في لحنـه. والطرب هو التـأثير القوي الذي تخلقه الموســـيقا على المؤدي والسـامع إلى حد التسـامي والاندماج الروحي، إذ يبلغ الإحســاس النفســي والعاطفي حداً أقصــى، لا يمكن وصــفه. وهذا التأثير ناتج عن معايير فنية تربّى عليها الســـامع. وإن ترديد بعض الجمل الموسيقية أو تصاعدها يفعل فعله في نفس السامع.

يأتي الطرب بعد أن «يســـلطن» المؤدي في الغناء. وليس كل من يغني يسلطن. فالسلطنة هي منتهى الإحساس والهدوء والسكينة والتصـــوف. هي فرح داخلي كبير، وانعتـاق من الجســـد والمادة. والسلطنة هي حالة مشتركة بين المطرب والسامع. فالمستمع عندما يصــغي يســتمتع، وهذا الاســتمتاع يوصــله إلى النشــوة الروحية. فالمســـتمع الجيد يســـاعد المطرب للوصـــول إلى الســـلطنة. ومن الســـلطنة يتفجر الارتجال والمواويل والليالي، فيضـــيف المطرب ويغني أشياء غير موجودة في اللحن الأساسي.

ولا يمكن للمغني أن يَطرَبَ أو يُطْرِبَ إن لم يتخطَّ عـالم المقطوعة الموسـيقية المحسـوس، من هنا كان الحفظ غيباً ضـمن التقليد الشفهي، من أستاذ لتلميذ، باباً للطرب. ويتطلب الطرب نغماً وصـوتاً جميلاً قادراً يسـاعد في التنويع في الغناء وإضـافة العِرَب والقفلات والتلوين الشـــخصـــي. والأغنية الواحدة تؤدى بأشـــكال متنوعة من عدة مطربين. وكما يقال: إن الناس يجدون دوماً طرقاً جديدة ليقولوا نفس الأشياء.

من يستمع إلى الأغاني العربية الحديثة يكتشف أن الغناء العربي فَقَدَ واحدة من أهم ميزاتـه، ألا وهي الطرب. فأغـاني اليوم الســـريعة والراقصـــة تكـاد تخلو من «العِرَب» و«القفلات» و«الســـلطنـة» و«السماع» و«التنويع» والإبداع الشخصي.

10ـ اقتراح حلول

ليس هنـاك من ترياق خاص لمعالجة مشـــاكل الأغنية العربية الحديثـة، لأنـه ليس من ســـلطة مخولة مراقبة الوضـــع للســـماح بـالأغـاني الجيـدة، ومنع مـا يجـب منعـه. إلا أني ســـأعرض بعض الأفكار:

ـ إدخال موال في الأغنية تسمح للمغني أن يَطرَب ويُطرِب.

ـــــ التمني على كل مغن إدخال أغنية من وحي التراث في كل مجموعة يُصدرها.

ـــ إعادة الغناء التراثي إلى مكانته من خلال إفراد برامج لها في كل وســـائل الإعلام المرئيـة والمســـموعـة، ومن خلال دعم إصـــدار أغـان تراثيـة أو من وحي التراث من قبـل وزارات الثقافة.

ـــــ الأخذ من الأغاني التراثية العربية عناصر لتأليف الأغنية الحديثة.

ـــ اختيار الجيد من باقي الحضارات شرط أن يتوافق مع التراث العربي.

ـــ لجنة رقابة رسمية أو نقابية أو خاصة بكل وسيلة إعلام على كلمات الأغاني وألحانها.

ـ تعميم الثقافة الموسيقية على المغنين والمستمعين.

ـــ التجديد على منوال الكبار أمثال عبد الوهاب والرحابنة وسيد درويش وعبده الحمولي. فمثلاً، إن عبده الحمولي اعتُبر مجدداً في الغناء العربي رغم اســـتقائه من مصـــادر عديدة. فقد هذب «تلاحين الفقهـاء والمداحين بـالدف وأولاد الليالي الصـــهبجية الحشـاشـين».. وقد تأثر بالقدود والتواشـيح الحلبية، ولكنه بدل النبر الحلبي بنبر مصـــري. واختـار من الموســـيقا التركية ما يتوافق والغناء المصـــري... «ضـــارباً عُرض الحائط بالركيك والمشـــوه من الألحان، وواســـماً الأغاني كلها بطابع مصـــري متنـاســـب غير متنـافر، خلافـاً للمجـددين الـذين لم يُراعوا في

التجديد لا القواعد الصـــحيحة ولا المقاييس، وأهملوا المقاطع والتوقيع وخلطوا القطع المجددة خلطاً[22].

خاتمـــــة

الموســيقا العربية ضـــائعة بين تراث قيّم يتلاشـــى، وواقع موســـيقي لا هوية لـه. لا شـــك أن صـــعوبة أداء هذا التراث، والإصـــرار على تقديمه في أطر لم تعد تســـتميل لا المغنين ولا الســـامعين، قد حولتا المغنين إلى الأغاني الخفيفة التي صـــارت تستهوي عامة الناس أكثر من التراث. ويا ليت المغنين والمؤلفين الجدد يغرفون من عناصـــر تراثهم في ســـبيل إيجاد خط جديد أو تطوير القديم بما يبقي لموســـيقانا هويتها. إن العولمة هي أخذ وعطاء، إنها تهدم التراث إذا أخذنا من دون أن نُعطي، وإذا لم يكن عندنا شيء نغرفه ونفتخر به فلنقدمه ولنحافظ عليه. ويا ليت وزارات الثقافة والتربية والإعلام تفرض على وســـائل الإعلام برامج موســـيقية تراثية معينة. وكما أن هناك دائرة لحماية المستهلك اقتصادياً، ودائرة لرقابة الأفلام السينمائية، أفلا يجب استحداث دائرة لحماية المستمعين وللرقابة على ما يُغنى؟ أليس هناك من حماية من «التلوث الموسيقي»؟.

لقد كَثُر المغنون وقل المطربون وقد كثر الناســـخون وقل المســـتنبطون. وإذا كانت هذه المرحلة في تاريخ أمتنا الموســـيقي تتسم بالفقر الإبداعي فإن هذا يعود إلى فنانينا في كل الوطن العربي الذين انصـــرفوا إلى الفن التجاري الذي لا يتطلب من الإبداع المعاناة واستلهام التراث وتكريس العلوم الموسيقية من أجل العطاء الأفضـــل والأميز. ومع ذلك، لا يمكننا الجزم بأحكامنا الآن على أصـــالة الأغاني الحديثة واســـتمراريتها وتوجهاتها، فالتاريخ خير حكم عليها.

---

22 ـــــ رزق (قسطندي)، الموسيقا الشرقية وتجديد عبده الحمولي، في الموسيقا الشرقية والغناء العربي، مجلد 3، القاهرة 1946، ص175.

من أعلام الغناء العربي

فُلَيـح وعَطَـرَّد
نجما المجالس وتجديد الأداء

قال إسحاق: إذا تغنيتَ بالمديح ففخّم، أو بالنسيب فأخضع، أو بالمراثي فأحزن، أو بالهجاء فشدّد.

الراغب الأصفهاني: محاضرات الأدباء

خليـل البيطـار

مدخل :

قال ابن خلدون في مقدمته: تدرجت صـــناعة الغناء في عصـــر بني أمية حتى كملت أيام بني العباس، ولمع مغنون ومغنيات وملحنون بارعون، صـــاغوا الشـــعر الرقيق أغنيات عذبة أطربت الأسماع وشغفت بها القلوب.

ولم تقتصـــر المنافســـة والفوز بالحظوة لدى الخلفاء والأمراء بين الشـعراء، بل امتدت إلى المغنين والملحنين، وشـاع التصـنيف وتجنيس الألحان وتمييز الفروق في الأداء بين المغنين والمحكمين، وجرت مناظرات حامية بينهم حول قســمة الألحان، ومن الذين شـهرت تصـنيفاتهم للألحان وترجماتهم للمغنين إسـحاق الموصـلي ويونس الكاتب وحبش وابن بانة وســواهم، كما ألفت كتب في وصف الآلات مثل كتاب الموسيقا الكبير للفارابي.

وغدت البراعة في الغناء جسراً لكسب الحظوة ومنصة للفوز بالثروة ومنادمة أهل الســلطان والنعمة، ومن المغنين الذين جابت شـهرتهم الآفاق وحققوا حضـوراً لافتاً في عصـرهم وتفوقوا على أساتذتهم فُلَيح بن أبي العوراء وعَطَرَّد.

فُلَيْحُ بن أبي العوراء

فليح مغن مكيّ وأحد أعلام الغناء في الدولة العباسـية، وهو أحد الثلاثة الذين كلفهم الخليفة هارون الرشـيد باختيار أفضـل مئة صـوت (أغنية). وكان مولى لبني مخزوم، أخذ الغناء سـماعاً عن أعلامـه في مكـة والمدينـة، وغنى الألحـان المختـارة فأجاد، ونافس فسبق.

حدّث الفضـل بن الربيع قال: كان المهديّ يسـمع المغنين جميعاً عند حضـورهم في مجلسـه، وكانوا يغنونه من وراء سـتارة فلا يرون لـه وجهاً إلا فليح. وكـان عبد الله الزبيري يروّيه شـعره ومدائحه للمهدي، ثم دسّ مرة في أضـعافها بيتين يسـأله فيهما أن ينادمه، وسأل فليحاً أن يغنيهما في أضعاف أغانيه، وهما:

يا أمينَ الإلهِ في الشـرقِ والغـ ـرب على الخَلقِ وابنَ عمِّ الرسولِ
مجلساً بالعشيّ عندكَ في الميـ ـدانِ أبغي والإذنَ لي في الوصـولِ

فغنـاهما فليح، فقال المهدي: يا فضـل أجب عبد الله إلى ما سـأل، وأحضـره مجلسـنا إذا حضـره أهلي ومواليّ وجلسـت لهم، وزده على ذلك أن ترفع بيني وبين راويته فليح السـتارة، فكان فليح أول مغن عاين وجهه في مجلسهم.

حكايته مع الرشيد

أعجب الرشـيد بأخبار فليح ونوادره مثلما طرب لسـماع أغنيـاتـه، فقد حدَّث زيـاد بن أبي الخطـاب كـاتـب مسـرور حاجب الرشيد وقال: سمعت محبوب بن الهفتي يحدث أبي قال :

دعـاني محمـد بن سـليمـان بن علي فقـال لي : قـدم فليح من الحجـاز ونزل عند مسـجد ابن رغبان، فصِـرْ إليه فأعلمه أنه إن جاءني قبل أن يدخل إلى الرشيد خلعت عليه خلعة سريّة من ثيابي،

ووهبت له خمسة آلاف درهم، فمضيت إليه فخبَّرته بذلك، فأجابني إليه إجابة مسرور به نشيط له، وخرج معي فعدل إلى حمّام كان بقربه، فدعا القيّم فأعطاه درهمين،وسأله أن يجيئه بشيء يأكله ونبيذ يشربه، فجاءه برأس كأنه رأس عجل وبنبيذ دوشابيّ[23] غليظ مسحوري[24] رديء، فقلت له: لا تفعل، وجهدت به ألا يأكل ولا يشرب إلا عند محمد بن سليمان، فلم يلتفت إلي وأكل ذلك الرأس وشرب من ذاك النبيذ الغليظ حتى طابت نفسه. وغنى وغنّى القيم معه مليّاً، ثم خاطب القيم بما أغضبه، وتلاحيا وتواثبا، فأخذ القيم شيئاً فضربه به على رأسه فشجَّه حتى جرى دمه، فلما رأى الدم على وجهه اضطرب وجزع وقام يغسل جرحه، ودعا بصوفة محرّقة وزيت، وعصب الجرح وقام معي، فلما دخلنا دار محمد بن سليمان ورأى الفرش والآلة، وحضر الطعام فرأى سروه[25] وطيبه، وحضر النبيذ وآلته، ومُدّت الستائر وغنى الجواري أقبل عليّ وقال: يا مجنون سألتك بالله أيّما أحقّ بالعربدة وأولى: مجلس القيّم أم مجلس الأمير؟ فقلت: وكأنه لا بد من عربدة؟ قال: لا!والله ما لي منها بدّ فأخرجتها من رأسي هناك. فقلت: أمَّا على هذا الشرط فالذي فعلت أجود. فسألني محمد عما كنا فيه فأخبرته، فضحك ضحكاً كثيراً وقال: هذا الحديث واللهِ أظرف وأطيب من كل غناء، وخلع عليه وأعطاه خمسة آلاف درهم.

منافساته ونوادره

نافس فليح كبار المغنين ونال المكافآت السخية، وكانت مجالس الخاصة مسرحاً لهذه المنافسات القوية. وقد حدّث حمّاد بن إسحاق عن أبي إسحاق القرمطي عن مدركة بن يزيد عن فليح قوله: بعث يحيى بن خالد البرمكي إليّ وإلى حكم الوادي وإلى ابن جامع

23 ـ الدوشابي : نبيذ التمر
24 ـ مسحوري : فاسد
25 ـ سرو الطعام : جودته وكثرته

فأتيناه، فقلت لحكم: إن قعد ابن جامع معنا فعاونّي عليه لنكسره، فلما صرنا إلى الغناء غنّى حكم، فصحت وقلت: هكذا والله يكون الغناء، ثم غنيت فصاح حكم مثل ذلك، وغنّى ابن جامع فما كنا معه في شيء. فلما كان العشيّ أرسل يحيى إلى جاريته دنانير: إن أصحابكِ عندنا، فهل لكِ أن تخرجي إلينا؟ فخرجت ومعها وصائفُ، فأقبل عليها يقول لها من حيث يظن أنا لا نسمع: ليس في القوم أنزه نفَسـاً من فليح، ثم أشار إلى غلام له أن ائت كل إنسان بألفي درهم، فجاء بها وأخذ حكم وابن جامع مكافأتهما، وقلت لدنانير: قد بلغ مني النبيذ فاحبسي مكافأتي عندك، وابعثي بها إليّ في الغد، فأخذتها ثم زادت عليها، وأرسلت إليّ: قد بعثت إليك بوديعتك وبشيء أحببت أن تفرّقه على أخواتي(تعني جواريّ).

ومن أطرف أخباره أن إحدى أغنياته قادت عاشقين إلى الزواج، إذ عشق فتى من المدينة بالحجاز ابنة عمه، وكانت تزوره ولا شيء عنده، فأعطاه فليح ديناراً للنفقة، فلما زارت الصبية الفتى قالت: من يلهّينا؟ قال الفتى: صديق لي، ووصفني لها ودعاني فأتيته، وكان أول ما غنّيته:

من الخَفِراتِ[26] لمْ تفضحْ أخاها ولـمْ ترفـعْ لوالدهـا شَـنارا[27]

فطربت وقامت لتنصرف، فجهد بها أن تقيم فامتنعت وانصرفت، فأقبل عليّ يلومني في أن غنّيتها ذلك الصوت، فقلت: والله ما هو شيء اعتمدت به مساءتك، ولكنه شيء اتفق. فلم يبرح حتى عاد رسولها ومعه صرّة فيها ألف دينار، ودفعها إلى الفتى وقال: تقول لك ابنة عمك: هذا مهري ادفعه إلى أبي واخطبني، ففعل وتزوجها.

أصواتـه

26 ـ الخفرة : الشديدة الحياء
27 ـ الشنار : العيب والعار

أطرب فليح ســـامعيه حين غنّى الهزج والرمَل والخفيف، وأجاد اختيار ألحان المبدعين الأوائل، وقصـر كثيرون عن مجاراة صوته وطريقة أدائه، فقد غنّى من رمل ابن جامع هذين البيتين:

أمستْ رسومُ الديارِ[28] غيّرَها هُوجُ الرياحِ الزعازعِ العُصُفِ
وكـلُّ حنّانـــةٍ لهـــا زَجَـلٌ مثلُ حنينِ الروائمِ[29] الشُغُفِ

وغنّى من شعر العباس بن الأحنف هذا الصوت:

نزفَ البكاءُ دموعَ عينِكَ فاستعرْ
عينـــاً لغـيرِكَ دمعُهـــا مـــِدْرارُ

مـنْ ذا يُعـيرُكَ عينَـــهُ تبكي بهـا
أرأيـتَ عينـــاً للبكـــاءِ تُعـــارُ؟

واللحن في البيتين لابن جـامع، من الثقيل الأول بـالوســطى، وفيهما لإبراهيم الموصلي رمل بالبنصر في مجراها.

وغنّى فليح من شعر السليك بن السلكة السعدي هذه الأبيات:

من الخَفِراتِ لمْ تفضحْ أخاها ولمْ ترفــعْ لوالدِهـــا شَـــنارا
كأنّ مجامــعَ الأردافِ منهـا نقاً[30] درجَتْ عليه الريحُ هارا[31]
يعـافُ وِصـــالَ ذاتِ البـذْلِ قلبي وأتّبـــعُ المُمَنّعـةَ النُّوارا[32]

اللحن في الأبيات لابن ســـريج، رمل بالســـبابة في مجرى الوسطى، والشعر واللحن من أرقِّ ما سمعه الناس.

وقد ذاعت شـــهرة أغنياته في الشـــام ومصـــر ومنها هذا الصوت:

يا قُـرّةَ العـينِ اقبـلي عُـذْري ضـــاقَ بِهِجْرانِـكُمُ صـدْري

28 ـ رسوم الديار : آثارها اللاصقة بالأرض
29 ـ الروائم : ج رائمة : الناقة العاطفة على ولدها
30 ـ النقا : الكثيب من الرمل
31 ـ هارَ : سقط وتهدم
32 ـ النوار : المرأة النـَّفور من الريبة

لوْ هلكَ الهجرُ استراحَ الهوى ما لقيَ الوصـلُ مـنَ الهَجْرِ؟

وللأغنية حكاية رواها إبراهيم بن المهدي قال: كتب إلي جعفر بن يحيى وأنا عامل الرشيد على جند دمشق: قد قدم علينا فليح فأفسد علينا بأهزاجه وخفيفه كل غناء سمعناه قبله، وأنا محتال لك في تخليصه إليك تستمتع به كما استمتعنا، فلم ألبث أن ورد عليّ فليح بكتاب الرشيد يأمر له بثلاثة آلاف دينار.

منزلتـــه

استحق فليح مكانة رفيعة بين مغني عصره لجمال صوته وحسن أدائه وجودة اختياره للألحان التي تلائم طبقات صوته، وجارى إبراهيم الموصلي وغدا محكماً في جمال الأصوات مثله، وقرَّبه المهدي والرشيد وأكرماه، وكافأه الأمراء، وقد اعترف له بالسبق إسحاق الموصلي وإبراهيم بن المهدي ومحمد بن سليمان، وهم في المقدمة بين أرباب هذه الصناعة في عصرهم. ويروى عن إسحاق قوله: ما سمعت أحسن غناء من فليح وابن جامع، وحين سئل: وما مكانة أبيك إبراهيم منهما؟ قال: كان هذان لا يحسنان غير الغناء، وكان أبي فيه مثلهما، ويزيد عليهما فنوناً من الأدب والرواية لا يداخلانه فيها.

وحدث عبد الملك بن الزيات أن فليحاً كان أحد الموصوفين بحسن الغناء المسموع في أيامه، وكان يحكي الأوائل فيصيب ويحسن. وروى الحسن بن علي عن يزيد بن محمد المهلبي عن إسحاق قوله: أحسن ما سمعت غناء فليح وعطرّد.

غنى فليح حتى آخر أيامه،وكانت صناعة الغناء وسيلة عيشه الوحيدة، وآخر صوت له كان في مجلس الفضل بن الربيع، وقد دعي إليه وحمل على محفة لعلة ألمت به وأقعدته، فغنى:

تقولُ عِرْسي إذْ نَبا المَضْجَعُ ما بـالُكَ الليلـةَ لا تهْجَـعُ؟

وأعاده مراراً بطلب ممن حضر في المجلس، ثم أعيد إلى بيته، ومات في علته تلك بعد أن أطرب بصوته الخلفاء والأمراء

والعشـــاق، وأدهش الملحنين والمغنين ببراعة أدائه ونزاهة نفســـه على حد تعبير محمد بن سليمان.

عَطَرَّدُ صاحبُ الأغنيات النادرة

ولد عطرَّد بالمدينة لأب كان مولى للأنصـــار ، ثم غدا مولى لبني عمرو بن عوف، وكـان جميل الوجه حســـن الرأي والمروءة فقيهـاً قـارئـاً للقرآن، ثم نزل قبـاء وتعلم صـــنـاعـة الغناء على أيدي أعلامها في عصــره فأجادها إلى حد اتهمه بعضــهم بســرقة ألحان ســواه. وكان يرد عليهم بأن العقول تتوافق. وكني أبا هارون، وكان يغني مرتجلاً، وشــهد له معاصــروه بحسـن الغناء وطيب الصـوت وجودة الصـــنعة، وهو من المعمَّرين إذ أدرك دولة بني أمية وبقي إلى أيام الرشيد.

انتقل عطرد إلى البصـــرة وأقـام عند آل ســـليمـان بن علي، وانقطع إليهم لا يخدم أحداً ســـواهم، وحين ولي ســـلمـة بن عبـاد القضـاء بالبصرة قصد ابنه عباد عطرد ليلاً وقال:

إني قصدتُ إليكَ مِنْ أهلي في حاجــةٍ يــأتي لهــا مِثْــلي
لا طالباً شــيئاً إليكَ سِوى (حيّ الحُمُولَ بجانبِ العَزل[33])

والشطر الأخير بين قوسين جزء من بيت في قصـيدة لامرئ القيس بن عابس الكندي، غنى عطرد منها هذه الأبيات:

حيّ الحُمُولَ بجانبِ العزْلِ إذْ لا يوافقُ شكلُها شـكلي
إني بحبلِكِ واصـلٌ حبــلي وبريشِ نَبْلكِ رائشٌ نَبْــلي
وشــمائلي ما قدْ علمتِ وما نبحتْ كلابُكِ طارقاً مثلي

ولحن عطرَّد فيه ثقيل أول بالبنصـر، وفيه لعمرو بن بانة لحن ثقيل بالوسطى، وفيه لابن عائشـة خفيف رمل بالبنصر، وفيه لمالك

33 ـ العزل : موضع في ديار قيس

خفيف ثقيل أول بـالوســطى، وفيه لإبراهيم الموصــلي ثاني ثقيل بالبنصر.

أخباره ونوادره

كـان الولاة يتفـاوتون من حيـث اهتمـامهم بـالغنـاء، وكـان بعضـهم يُضـيِّق على المغنين ويحبسـهم. ومن أطرف أخبار عطرَّد التي رواها خالد بن كلثوم أنه حبس مع عدد من المغنين وأصــحاب الملاهي في زمن أحد ولاة المدينة، فجلس الوالي ليعرضهم ويتحقق من أعمـالهم. وحضــر رجـال من أهل المـدينـة شــفعوا لعطرَّد، وأخبروا الوالي أنـه من أهل الهيئـة والمروءة والنعمـة والدين. فدعا بـه فخلّى ســبيلـه، وأمره برفع حوائجـه إليـه، فدعـا له، وخرج فإذا بالمغنين أُحضـروا ليُعرَضـوا، فعاد عطرَّد إلى الوالي وقال: أصـلح الله الأمير، أعلى الغناء حبسـت هؤلاء؟ قال: نعم، قال: فلا تظلمهم، فوالله ما أحسنوا منه شيئاً قط، فضحك الوالي وخلّى سبيلهم.

وحين اسـتخلف الوليد بن يزيد، كتب إلى عامله بالمدينة يأمره بالشــخوص إليه بعطرَّد المغني، فأقرأ العامل عطرَّداً الكتاب وزوَّده بنفقة وأشـخصــه إلى الوليد، فأُدخل عليه وهو جالس في قصـره على شـفير بركة مرصــصــة مملوءة خمراً، وقبل أن يتلقى تحيته قال له: أعطرَّد؟ قال: نعم يا أمير المؤمنين، قال: لقد كنت مشــتاقاً إليك يا أبا هارون، غنني (حيِّ الحمول)، قال عطرد: فغنيته الصـوت، فوالله ما أتممته حتى شــق حُلَّة وشــي كانت عليه لا أدري كم قيمتها، فتجرَّد منها كما ولدته أمه، وألقاها نصـفين، ورمى بنفســه في البركة، فنهل منهـا حتى تبينت أنهـا نقصــت، وأُخرج منها وهو كالميت سُــكْراً، فأُضــجع وغُطِّي، فأخذت الحلة وقمت، فوالله ما قال لي أحد دعها أو خذها.

وفي الغد دعاني وقال: يا عطرد غنني الصـوت الذي يقول:(أيذهب عمري هكذا). فغنيته فوالله ما أتممته حتى طرب وفعل مثلما

فعل بـالأمس. وقد حذرني حـاجبـه من مغبـة روايـة مـا رأيـت لأي إنسان.

أصواته

غنى عطرَّد من أشعار الأقدمين ومن أشعار معاصريه. فقد غنى من شـــعر محمد بن عبد الله بن مســـلم المعروف بابن المولى هذه الأبيات:

سلا دارَ ليلى هلْ تُبينُ فتنطقُ وأنّى تردُّ القولَ بيداءُ سَـمْلَقُ[34]

وأنّى تـردُّ القـولَ دارٌ كأنَّهـا لِطـولِ بِلاهـا والتقـادمِ مُهْرَقُ[35]

وقد طـالَ تَوْقفي أكفكفُ عَبْرةً تكادُ إذا رُدَّتْ لها النفسُ تزهقُ

والشـــاعر يقف على أطلال ديار محبوبته التي غدت جرداء خالية من سـاكنيها، وبقيت آثار طفيفة تشـبه سـطور الصـحيفة تدل عليها. واللحن في الأبيات ثقيل أول بالسبابة في مجرى البنصر.

والصوت الذي طلب الوليد بن يزيد سماعه يقول:

أيذهـبُ عمـري هكذا لمْ أنلْ بهـا مجالس تَشْفي قَرْحَ قلبي منَ الوَجدِ؟

وقالـوا تـداوَ إنَّ في الطـبِّ راحـــةً فعلّلتُ نفســي بالدواءِ فلـمْ يُجْــدِ

واللحن في الصوت ثاني ثقيل بالسبابة في مجرى البنصر، وفيه ليونس الكاتب وإبراهيم الموصلي ثاني ثقيل بالوسطى.

34 ـ السَّمْلَق : القفر الذي لا نبات فيه
35 ـ المهرق : الصحيفة

وغنّى عطرّد المقدمة الغزلية من قصـــيدة لابن المولى مدح بها يزيد بن حاتم بعد ظفره في الحرب على الأزارقة، وبعد أن عقد له لواء الأهواز وسائر ما افتتحه، والأبيات تقول:

ألا يا لَقومي هلْ لِمــا فاتَ مطلبُ
وهلْ يُعْذَرَنْ ذو صَبْوةٍ وهو أشـيبُ

يَحِنُّ إلى ليـلى وقد شـطَّتِ النّـوى
بليــلى كمــا حـنَّ اليَراعُ[36] المُثَقَّبُ

تقرَّبْتُ ليــلى كي تُثيبَ فـزادني
بِعــاداً عــلى بُعْـدٍ إليهــا التقرُّبُ

فداويتُ وَجْدي باجتنابٍ فلمْ يكنْ
دواءً لِمــا ألقــاهُ منْهــا التجــنُّبُ

واللحن في الأبيـات رمـل بـالوســطى، وفيهـا ليونس لحن من الرمل أيضاً.

ومن أغنيـاتـه أبيـات من شـــعر ابن المولى مدح بها جعفر بن سليمان تقول:

كمْ صــارخٍ يدعــو وذي فاقـةٍ
يا جعفــرَ الخيراتِ يا جعفرُ

أنتَ الذي أحييْتَ بَذْلَ النَّدى
وكــانَ قدْ مــاتَ فـلا يُذْكَـرُ

ســليلُ عبّـاسٍ وليِّ الهُــدى
ومَـنْ بـهِ في المَحْـلِ يُسْـتَمْطَرُ

واللحــن في الأبيــات مــن الرمــل أيضــاً .

36 ـ اليراع : القصب

لقد طاف عطرّد بأغنياته في الشـــام والعراق، وأدهش بألحانه وجودة أدائه أسماع الخاصـة وأذواق الأساتذة، وحقق للفن حضوراً واحتراماً في أزمنة مضـــطربة اختلطت فيها الرؤى وشُـــوّشـــت الأفكار.

وعـانى فيهـا المبـدعون من الشـــعراء والملحنين والمغنين والمغنيات العسـف والاضـطهاد من المتزمتين والجهلة، فكان علماً فنيّاً أثرَّ في من جاء بعده من المغنين، ومنح صـــناعة الغناء المكانة التي تستحقها.

مصادر الدراسة

* الفنون الجميلة في العصور الإسلامية: عمر رضا كحالة
* الفن ومذاهبه في الشعر العربي: شوقي ضيف
* الأغاني: أبو الفرج الأصبهاني ـ المجلدان 3و4.
* المقدمة: ابن خلدون
* كتاب النغم: ابن الكلبي
* مروج الذهب : المسعودي
* محاضرات الأدباء : أبو الراغب الأصفهاني
* التذكرة الحمدونية: ابن حمدون
* المستطرف: الأبشيهي

* الغناء الملهي: ابن حزم

من أعلام الملحنين العرب

حليم الرومي

1919-1983

ســـنباطي لبنـــان

د. نبيـل اللّـو *

ولـد حليم الرومي برادعي، الملقـب فنيـاً بحليم الرومي، في تموز/يوليو عام 1919 في مدينة صور جنوب لبنان. في الثالثة من عمره ارتحلت عائلته إلى فلســطين طلباً للرزق، حيث ألحقه والده بـإحدى مدارس حيفا. تنبـه والـده عوض الرومي إلى مواهب ابنـه حليم الفنيـة فـأدخلـه وهو في الرابعـة عشـــرة من عمره في المعهد الموســيقي بحيفا. بدأ حليم حياته الفنية هاوياً ســنة 1935 مغنياً في بعض الحفلات الخاصــة والعامة في حيفا. وفي صـيف عام 1936 غنى حليم في أحد فنادق مصـــيف برمّانا في لبنان إلى جانب غرام شيبا ولور دكاش ووديع الصافي. وشاءت المصادفات أن يكون بين جمهور هذه الأمسـية السـيد منير دلّة المصـري الذي أُعجب بأدائه فوعده بمسـاعدته في تسـجيله في معهد فؤاد الأول للموسيقا العربية بـالقـاهرة، ووفى بوعده، والتحق حليم بـالمعهد عـام 1937 وتخرج منـه عـام 1939. وكـان قـدم أولى حفلاتـه الغنـائيـة في الإذاعـة المصـــريـة عـام 1938، أي قبل تخرجه من المعهد بعام. غنى في

* مدير عام دار الأسد للثقافة والفنون (دار الأوبرا السورية) ـ أستاذ في جامعة دمشق.

أول عهده بالغناء بلقب «الفنان المجهول» متخفياً يخشـــى الظهور والفشل. وعندما أصـاب شـهرة كشـف عن اسـمه الحقيقي. عاد حليم الرومي إلى فلســطين عـام 1941 وبـدأ العمـل في إذاعة الشـــرق الأدنى مطرباً وعازف عود. فاز عام 1942 بمســابقة تلحين نشـيد الجيش الأردني.

ســـافر حليم الرومي في عـام 1945 إلى القاهرة حيث عرض عليه المنتج السينمائي إبراهيم وردة تمثيل فيلمين سينمائيين لصـالح شـــركتـه الفنية، لكنه لم يُصـــب نجاحاً، وجاء دوره في فيلم «أول الشـــهر» ثانوياً باهتاءً الأمر الذي دفع بالشـركة المنتجة إلى فســخ عقد الفيلم الثاني معه.

عـاد حليم الرومي إلى حيفـا بعد تجربتـه الســينمـائيـة الوحيـدة الفاشـلة ليتسـلم رئاسـة قسـم الموسـيقا في إذاعة الشـرق الأدنى. لكن الإذاعـة قررت نقل مكـاتبهـا إلى قبرص الأمر الـذي دفع بحليم إلى العودة إلى مصــر ليغني على مســارحها، وشــارك في عام 1948 بتلحين بعض أغنيات فيلمي «قمر 14» و«صلاح الدين الأيوبي».

في تموز/يوليو من عـام 1949 تزوج حليم الرومي من مـاري لطفي، وكان قد التقى بها مصـــادفةً قبلاً في حيفا، وأنجبت له أربعة أولاد: مهى ومنى ومـاجـدة وعوض. عـاد حليم الرومي في مطلع عـام 1950 إلى لبنان، فعرضـــت عليه الإذاعة اللبنانية العمل فيها لمدة ثلاثة أشـهر بعقدٍ لتنظيم أعمال قسـم الموسـيقا فيها. وامتد عقد الأشهر الثلاثة إلى ثلاثين سنة من 1950 إلى تموز/يوليو 1979.

بلغ نتـاج حليم الرومي الموســيقي والغنـائي نحو ألفي عمـل، 550 عملاً منها مسجل لصالح الإذاعة اللبنانية بصوته أو بأصوات أشــهر المطربين اللبنانيين والعرب كان له الفضــل في اكتشــاف بعضـهم وصـقل مواهبهم وتدريبهم. نذكر منهم على سـبيل المثال لا الحصـر: فيروز وسـعاد محمد وفايزة أحمد ونصـري شـمس الدين ونونا الهنا..

حرص على كتابة مذكراته الشـخصـية، وصـنف أعماله الفنية ورتبها كلها مدوّنة بخط يده. لكنه طلب من ابنته منى إحراقها خوفاً من سـرقتها، خصـوصـاً بعد أن تهدمت مكتبته في كفرشـيما وكانت تضم محفوظاته كلّها.

تكونـت شــخصــيـة حليم الرومي من حليم المطرب، وحليم الملحن، وحليم الموظف في إذاعتي الشرق الأدنى ولبنان. تشـابكت جوانب شـخصـيته بعضـها مع بعض لممارسـته إياها كلّها بآن معاً، فـإلى جانب أعبائه الإدارية اليومية كان يلحن ويغني ويشــارك في الحفلات الخاصة والعامة وفي المهرجانات.

حليم المطرب

تأثر حليم الرومي منذ صغره بأصوات كبار المطربين، فراح يقلدهم على مسـرح المدرسـة. وفي أحد أيام عام 1936 غنى من تلحينه ونظم الشاعر مطلق عبد الخالق قصيدة «سيد رغدان» أمام الأمير عبد الله بن الحسـين ملك الأردن. ثم أطل حليم عبر الإذاعة المصـرية عام 1938 يغني من ألحانه قصـيدة «يا حبيب الروح» للشـاعر عبد الخالق، وسيريناديا «تحت شرفات القصور» للشاعر عبد الرحمن الخميسي. بعد إطلالته الأولى هذه حقق شهرة واسعة في مصـر اسـتمرت حتى عام 1941 تاريخ عودته إلى حيفا التي فشــل فيها في الحصــول على عمل كمطرب في إذاعة القدس! وسرعان ما دعاه يحيى اللبابيدي مدير إذاعة الشرق الأدنى ليعمل فيهـا مطربـاً وملحنـاً وعـازف عود. وعلى الرغم من فشــل فيلمـه

الســـينمـائي الأوحـد، إلا أن الأغنيتين اللتين لحنهمـا لفيلم «أول الشـهر» عام 1945 أصـابتا نجاحاً وشـهرةً وخصـوصـاً أغنية (هنا تقابلنا سوى).

على مـدى أربعـة عقود من الزمـان أدى حليم الرومي الألوان الغنائية جميعها التي كانت معروفة آنذاك، من القصـائد إلى الأغاني الخفيفة الشــعبية الراقصـــة مروراً بالأدوار والحوارات والأناشــيد الوطنية والابتهالات الدينية. كما كان له الفضــل في اسـتنباط ألوانٍ في الغناء لم يسـبقه إليها أحد، كغناء السـماعيات والشــعر النثري. لون واحد كان حليم يخشـــى خوضـــه غناءً هو الموال، وكان غناؤه وقتئذٍ رائجاً مطلوباً.

غناؤه جميعه من تلحينه، باســتثناء القليل منه من ألحان غيره، كـألحـان الشـــيخ درويش الحريري لـه. امتـد عطـاء حليم الرومي الغنائي من أواخر الثلاثينيات إلى مطلع السبعينيات.

تتميز أعمال حليم الرومي بأصـالتها وعمقها وبنائها الموسـيقي المتقن. تميّز نتـاجـه بتلحين القصـــائـد وغنـائهـا وبـالموشـــحـات والأوبريتات. وقد أعادت ابنته ماجدة الرومي غناء بعض قصـــائده وأغنياته.

كان حليم رخيم الصـوت، حنجرته قوية مكنته من أداء أصـعب الألوان كالموشـــحات والقصـــائد. وكان صـــوته قادراً على أداء الجوابات والقرارات بسـلاسـة. وقد أصـبح مقلاً في غنائه في مطلع السبعينيات بسبب مرضه.

حليم الملحن

بـدأ حليم عهده ملحناً في عام 1938 قبل تخرجه من معهد فؤاد الأول للموسيقا العربية بقصـيدة (يا حبيب الروح) وسيرينادا (تحت شرفات القصور) وقد أسلفنا ذكرهما.

القوالب التي لحن فيها حليم الرومي

1ـ القصائد والأغنيات الطربية:
نذكر أهمهـــا:

- قصـــيدة «ومضـــة على ضـــفاف النيل» من نظم الشـــاعر السـوري سـليم الزركلي، وزعها حليم توزيعاً أوركسـترالياً وكتب لها مقدمة موسيقية جميلة.
- قصـيدة «إرادة الشـعب» نظمها الشـاعر التونسـي أبو القاسـم الشـابي، وتعدُّ من عيون القصائد الوطنية في الوطن العربي، وقد أعاد تلحينها رياض السنباطي.
- قصـــيدة «البحيرة» للشـــاعر الفرنســـي لامارتين، عرّبها الشاعر اللبناني نقولا فياض.
- قصـيدة «سـأنسـى هوى قلبي» (سـيرينادا) نظمها الشـاعر مصطفى علي عبد الرحمن.
- قصـــيدة «عطر» من نظم الشـــاعر اللبناني فؤاد ســـليمان. أعادت ماجدة الرومي غناءها.
- قصيدة «مسرّة العمر» نظمها الشاعر خليل مطران، وكانت أول قصيدة تُلحن وتُغنى وتُسجّل للشاعر.

2ـ الموشـــــــــحات:
ونذكر أهمها:

- موشـح «غلب الوجد عليه فبكى» نظمه الشـاعر المصـري محمود ســـامي البـارودي، لحنـه حليم الرومي عـام 1949 واســـتحدث فيـه طريقـة جعل غنـاء الكورس متنـاوبـاً بين أصـوات الرجال والنسـاء بألحان مسـتقلة لا يغنيها المطرب ولا يستعيدها.
- موشـــحات مســـابقة تونس، وهي ثلاثة اختارها من عيون الشـعر الأندلسـي للمشـاركة في المسـابقة التي نظمها مجمع الموسيقا العربية في تونس عام 1971 وهي:

- يرنو بطرفٍ فاترٍ (شعر قديم)
- يا أُهيل الحي (ابن زمرك)
- وجب الشكر علينا (ابن الخطيب)

لحن حليم هذه الموشـــحات على مقام النهاوند، وانتقل منه إلى مقامات تتفرع عنه، واختص كل موشـح بضـربٍ إيقاعي. وقد عمد في تلحين موشحاته هذه إلى:

- تأليف مقدمة موسيقية لوصلة الموشحات الثلاثة.
- إدخال بعض الآلات الموســيقية الغربية كالغيتار والأكورديون والكلارينيت.
- استخدام أوزان خفيفة والابتعاد عن إعادة الجمل الغنائية.
- تناوب الرجال والنساء في الكورس في غناء الجمل.
- جرأة في التوزيع الهارموني في بعض مواضع اللحن.

نُظمت المســابقة بتاريخ 1971/12/18 في المســرح البلدي بتونس العاصــمة غنى فيها حليم الرومي موشــحاته الثلاثة بطريقة (البلاي بـاك)، لعـدم تمكن الفرقـة الموســيقيـة آنـذاك من عزف الموشحات بالمستوى المطلوب. وقد فاز حليم بالجائزة الأولى على 25 متبارٍ.

3ـ الأوبريت:

لحن حليم الرومي أكثر من عشرين أوبريتاً نذكر منها:

- «أوبريـت مجنون ليلى»: نظمهـا أحمـد شـــوقي، تعـد أهم نتاجات الرومي الغنائية، كما تعدُّ أضـخم عمل متكامل سُـجل في الإذاعة اللبنانية. غنى حليم دور (قيس) وغنت نازك دور (ليلى). وزع الألحان إميل غصــن وأخرج الأوبريت يعقوب طاطيوس.

- «أوبريت أبو الزلف»: نظمها الشاعر اللبناني مارون نصر، موضـوعها شـخصـية أبو الزلف الشـعبية. غنى فيها حليم الرومي إلى جانب سعاد هاشم ونصري شمس الدين وحسن عبد النبي. وهي في مجملها أقرب إلى الاسـكتش منها إلى الأوبريت.
- «أوبريت القطرات الثلاث»: نظمها الشـاعر أحمد الصـافي النجفي يصـف فيها ثلاث قطرات ندى توضَّـعن على بتلات وردة حمراء. وقد شـارك حليم تمثيلاً وغناءً نونا الهنا وسعاد الهاشم وآمال إيليا.

4ـ الابتهالات والقصائد الدينية:

- «آية الله تجلت»: موشـح ديني نظمه الشـاعر عبد الفتاح مصطفى يصاحب الإنشاد الديني فيه الناي.
- «ربي عليك توكلي»: نظمه الشـاعر نزار الحر لمنشدٍ بدون مصاحبة آلية.

5ـ القصائد الوطنية:

ونذكر أهمها:

- «صـرخة الحق»: نظمها أحمد شـوقي، وهي دعوة لمقارعة الاحتلال.
- «تحية الأبطال»: نظمها بشـارة الخوري (الأخطل الصـغير) لاستقلال لبنان.
- «بردى»: نظمها الأخطل الصغير لعيد سورية الوطني.

6ـ الحواريات:

ونذكر أهمهـا:

- «عاشق الورد»: نظمها الشاعر محمد السباع، غنتها فيروز مع حليم الرومي.
- «ياالله بنا»: نظمها الشـاعر مأمون الشـناوي، واشـتركت سلامة في الغناء مع حليم.
- «كـل العيون بحبهـا»: حواريـة عـاطفيـة بين حليم الرومي وسعاد هاشم، نظمها الشاعر أسعد سابا.

7ـ الأدوار:

- «دور نعيم القلب»: نظمه الشاعر نصر الدين عبد اللطيف.
- «الغرام باين في عينيك»: نظمه الشاعر محمد سعيد أحمد.

ذكـر حليم الرومي في مذكراتـه المطربـين والمطربات الذين غنوا له، وأهم من لحَّن لهم من المطربين: وديع الصـافي ونصـري شـمس الدين ومحمد عبد المطلب وصـالح عبد الحي ومحمد غازي وملحم بركات وعصام رجي وسمير يزبك.

ومن المطربـات: فيروز وسـعاد محمد وفـايزة أحمد وزكيـة حمدان ونور الهدى ونجاة الصـغيرة ونازك وسعاد هاشم ونونا الهنا وهناء الصـافي وروز عوض وطروب وميادة وفدوى عبيد وماجدة الرومي..

حليم الرومي الإداري

تولى حليم لأول مرة في حيـاتـه منصـبـاً إداريـاً فنيـاً بتـاريخ 1941/11/17 في محطـة الشـرق الأدنى. وعرف عنـه أنـه كـان حسـن التنظيم والقيادة، أشـرف على إدارة أعمال الإنتاج الموسـيقي والإشـراف على الفرقة الموسـيقية ووضـع البرامج الفنية الشـهرية لهـا. كمـا كـان مكلفـاً بـاكتشـاف المواهـب والأصـوات الجديـدة واختبارها وتدريبها. وقد بقي حليم الرومي في إذاعة الشرق الأدنى حتى عام 1950. كما شـغل الرومي منصـب رئيس قسـم الموسـيقا

في الإذاعة اللبنانية بتاريخ 1962/12/5 ثم شغل وظيفة رئيس قسم مكتبة التسجيلات عام 1962 إضافة إلى منصبه.

كان عمله الإداري يشمل إعداد البرنامج الشهري العام للإذاعة اللبنانية، وفتح ملفات فنية لكل فنان تُحفظ فيه أعماله. كما كان يراقب كلمات الأغاني وألحانها ويعد نشرة يومية بالأعمال الإذاعية، وكلف بالحفاظ على التسجيلات من التلف. وللرومي الفضل في أنه أسس فرقة موسيقية يقرأ أعضاؤها المدونة الموسيقية (النوتة)، وكانت تتألف من أحد عشر عازفاً نذكر منهم:

- خالد أبو النصر (رئيس الفرقة وعازف كمان).
- عاصي الرحباني (عازف كمان وبيانو وملحن).
- جورج صائغ (عازف كمان وأكورديون وساكسفون).
- محمد السبسبي (عازف قانون).
- توفيق الباشا (عازف تشيلّو ومؤلف موسيقي).

وقد أصابت هذه الفرقة نجاحاً منذ أولى حفلاتها على الهواء مباشرة عام 1950، وغنى معها حليم الرومي قصيدة بعنوان «أعياد لبنان»

وكان للرومي الفضل أيضاً في تشكيل كورس من الأصوات الرجالية والنسائية أحيا به غناء الموشحات التراثية. كما ساهم في ابتكار برامج فنية جديدة نذكر منها: أندلسيات، دنيا الكمان، شداة الوادي، أغاني الجمعة، الشعر المنثور، الإسكتشات والأوبريتات، السماعيات المغناة، فرسان العود...

ومن الأصوات التي اكتشفها حليم الرومي في إذاعة الشرق الأدنى سعاد محمد، واسمها الأصلي سعاد المصري. ونذكر من أهم الأعمال التي لحنها لها:

- قصيدة إرادة الشعب.
- قصيدة الليالي.
- قصيدة ياهاجري.
- أوبريت عروس النيل.
- أوبريت عروس المولد.
- أغنية منجيرة الراعي.

كما اكتشـف نازك واسـمها الحقيقي «هيبت الحسـني»، التقاها في بيروت عام 1946 فتعاقد معها للعمل في إذاعة الشـرق الأدنى لمدة ثلاثة اشـهر. درّبها وصـقل صـوتها لتغني القصـائد لكنها ظلت متأثرة بأسمهان ولُقبت بخليفة أسمهان.

ونذكر من بين الأصـوات التي اكتشـفها: شـهرزاد مصـر، شـهرزاد فلسـطين، سـلامة، حسـن عبد النبي، عزيز شـيحا، روز عوض.

أما الأصوات التي اكتشفها في إذاعة لبنان فهي:

فيروز: واسمها الأصـلي نهاد حداد، اكتشـف صـوتها مصـادفة عندما سـمعها تغني في حفل مدرسـي مع فرقة الأخوين فليفل في الإذاعـة عـام 1950، فاسـتدعاها وطلب إليها أن تغني (يا ديرتي) لأسـمهان، و(يـا زهرة في خيـالي) لفريـد الأطرش. وتعـاقد معهـا مطربـة متـدربـة ومغنيـة في الكورس، وبـدأ يعلمها ويدربها، وقدمها في البرنـامج العـام في الإذاعة اللبنانية في أول أغنية من ألحانه هي (تركت قلبي وطـاوعت حبك) بعد أن لقبها بفيروز. وتلتها أغنيات ناجحة لحنها لها نذكر منها:

- في جو سحر وجمال.
- يا حمام يا مروح بلدك.
- أحبك مهما أشوف منك.

- يسعد صباحك.
- يا ورد يا أحمر.
- عاشق الورد (حوارية).
- أوبريت أحلام الشوق.
- نشيد يا بلادي.

تعرف حليم الرومي على نصري شمس الدين في حفلة خاصة عام 1948، وطلب إليه أن يغني في إذاعة الشـرق الأدنى فاعتذر. وفي عام 1950 جاء نصـري إلى الإذاعة اللبنانية مغنياً اللون الشعبي الخفيف. نذكر من أهم الألحان التي لحنها له حليم الرومي:

- إشبيليا.
- الربيع.
- زيتية العينين.
- أين ترحل النجوم؟
- أوبريت أبو الزلف.

لم يكتشـف حليم الرومي وديع الصافي، لكنه لحن له ألحاناً جميلةً نذكر منها:

- قصيدة مليح اللمى.
- موشح أيها الشاكي.
- أغنية يا لبنان الأخضر.
- أغنية ست الدار.

ابتكر حليم الرومي أسـاليب جديدة في صـياغة الألحان وتوزيعها وأدائها، سـاهمت كلّها في حركة تطوير الغناء العربي. كما يعد من الأوائل الذين لحنوا الأوبريتات الغنائية (أو الروايات الغنائية)، وسـاهموا في تطوير بُناها وانتشـارها. وقد كتب عام 1940 للإذاعة المصرية عملين في هذا الجنس هي:

- أوبريت «موسيقا من الفيلا المجاورة».
- أوبريت «غرام سحابة صيف».

شاركت في التمثيل والغناء فيهما المطربة رجاء عبده.

اهتم حليم الرومي بـالجوقـة الغنـائيـة (الكورس) في غنـاء الموشـحات جماعياً، وابتكر في أدائه طريقة غير مسـبوقة، إذ كتب للجوقة جملاً لحنية خاصـة به مستقلة عما يغنيه المطرب ويستعيده. يتعـاقب على غنـائهـا الأصـــوات النســـائيـة والرجـاليـة، وقدم هذه الطريقـة الغنـائية الجوقية لأول مرة في موشـــح «غلب الوجد عليه فبكى»، وفي موشحات مسابقة تونس.

كمـا جـدد الرومي بعض الأغـاني الفولكلوريـة، فبنى لحنـاً مطوراً على الأغنية الشـــعبية الشـــهيرة (عالياديالي اليادي) عنوانها، (جيت يا أهل الهوى)، ولحن (دزّني واعرف مرامي) وكذلك (لطفاً حبيبي) غنتهما كليهما المطربة اللبنانية صباح.

وهرمن بعض قصـــائده وأغنياته مثل قصـــيدة (ومضـــة على ضـفاف النيل) و(قصـيدة الميلاد) التي أدخل فيها أصـوات أجراس الميلاد.

أمـا الفكرة الطريفـة جـداً التي ابتـدعهـا حليم الرومي فكـانـت تعـاونه مع الشـــاعر مصـــطفى محمود على وضـــع كلمات على سماعيات معروفة من عيون التآليف الآلية التراثية وهي:

1ـــــ سماعي راست (طانيوس أفندي) ومطلعه الغنائي (هل خبرتم عنا؟).

2ـــ سماعي شت عربان (جميل بيك) ومطلعه الغنائي (زارني وأنا سهران).

3ـــــ سماعي نهوند (يوسف باشـا) ومطلعه الغنائي (يا قلبي أتنسى يوماً؟).

4ـ سماعي فرحفزا (جميل بك) ومطلعه الغنائي (مالي أمل).

5ـــــ سماعي ماهور (محمد عبد الوهاب) ومطلعه الغنائي (يا حبيبي).

وقد غناها بترتيبها:

- عصام رجي.
- حسن عبد النبي.
- سمير يزبك.
- آسيل غندور.
- إيزابيل سمعان.

ولم تلق هذه التجربة الابتكارية رواجاً.

شـــجع الرومي، مع غيره من رواد النهضـــة الغنائية باللهجة اللبنانية، المؤلفين والشـــعراء على تحرير الأغنية من هيمنة اللهجة المصـــرية. كما قام بدور الناقد الفني عبر البرامج الإذاعية مقوماً للأعمال الغنائية لتحسين الأداء والإنتاج اللبناني.

أصيب حليم بداء السكري وهو في بداية عقده الرابع ولازمه طيلة حياته واستفحل حتى تسبب ببتر رجليه الاثنتين تباعاً وشح نظره إلى أن انطفأ كلياً. أسلم حليم الرومي الروح في الأول من تشرين الثاني/نوفمبر عام 1983.

أعمال حليم الرومي الفنية

ضـاعت أعمال كثيرة لحليم الرومي قدمها في إذاعتي الشـرق الأدنى ولبنان في الفترة التي كانت الإذاعات في بداية عهدها تبث الغناء والموســيقا عبر الأثير دون تســجيل. بقي من هذه الأعمال عناوينها.

تعددت العناوين لبعض أعماله الغنائية، وهذا يفسر ورود بعض العناوين المضافة بين قوسين. كثير من أعماله تعذر تثبيت تواريخ تأليفها وما وردت خانته فارغة في بعض تفاصيله تعذّرت معرفته. بعض الأعمال غناها أكثر من مطرب أوردنا اسم المغني الثاني مضافاً.

انظر ملحق المجلة المتضمن جدولاً
بأعمال حليم الرومي الكاملة

إدوارد غريغ
1843 – 1907

بمناسبة مرور مئة عام على وفاته

ترجمة وإعداد ديالى حنانا

نبذة موجزة عن حياته

ولد إدوارد غريغ في ستراندغاتن في بيرغن عام 1843. قدِم أسلافه، من جهة الأب، من اسكتلندا، هاجر جده ألكسندر غريغ إلى بيرغن نحو عام 1770، وبعد عدة أعوام غير اسمه ليصبح أول غريغ في النرويج. انحدرت والدته، غيسين هاغيروب، من عائلة نرويجية قديمة رفيعة المرتبة الاجتماعية. كانت عازفة بيانو ممتازة درست الموسيقا في ألمانيا. وعلى يديها تعلم غريغ العزف على آلة البيانو.

شـــكل عـام 1858 نقطـة تحول في حيـاة الفتى غريغ، إذ زار عائلة غريغ زوج أخت غيســين عازف الكمان (أول بول) وســمع عزف إدوارد على البيـانو «لم أعرف إلى أي حد كان «أول بول» قادراً على سماع عزفي الطفولي البدائي في ذلك الوقت... لكنه غدا جدياً جداً وتحدث مع والديَّ، ثم التفت نحوي وهزني قائلاً سـتذهب إلى لايبزيغ لتصبح فناناً».

في عـام 1858 ذهـب غريغ إلى لايبزيغ، حيـث درس نحو أربعة أعوام في كونسـرفاتوار لايبزيغ الشـهير الذي أسسـه المؤلف مندلسون عام 1843، وهو العام الذي ولد فيه غريغ.

على الرغم من أن نتائج غريغ الدراسية أظهرت أنه كان طالباً متفوقاً، إلا أنه نظر فيما بعد إلى سنواته الدراسية بمشاعر متناقضة «كنت، بسبب مزاجي، سأغادر الكونسرفاتوار جاهلاً مثلما بدأت. كنت حالماً دون حافز للمنافســة. كنت بليداً وصــموتاً وأي شــيء سوى سرعتي في التعلم». وقد أُجبر على التوقف عن الدراسة مدة سـتة أشـهر بسـبب إصـابته بذات الرئة التي عطلت رئته اليسـرى حتى وفاته.

أمضــى غريغ جزءاً كبيراً من السـنوات الثلاث التي تلت، في الدنمارك حيث تعرف بالكاتب القصـصـي الشـهير هانس كريستيان أندرسـون، وبالمؤلف الموسـيقي البارز نيلز غيد، وبصـديقه الريفي الموهوب ريكارد نوردراك الذي بفضـــله تأصَّـــل في نفس غريغ اهتمامه بعناصــر الموسـيقا القومية «فجأة، وكأن حجاباً ارتفع عن

عينيَّ، وعرفت مـا أود القيـام بـه... أعتقـد أن نوردراك دلني على الطريق إلى ذاتي الداخلية».

وخلال فترة وجيزة قدم غريغ عدة أعمـال أظهرت تحرره من الرومـانتيكيـة الألمـانيـة التي كـانـت وســمت أعماله الســابقة. وقد أظهرت مقطوعاته «هيوموريسك» لآلة البيانو Op6، التي أهداها إلى نوردراك، هذا الاتجاه الجديد. وتشــهد هذه القطع التي هي من أعمال غريغ الأولى على ما اســتلهمه غريغ من الألحان الشــعبية النرويجية.

في عام 1867 تزوج غريغ من قريبته، الدنماركية المولد، نينا هاغيراب، مغنية الســوبرانو التي أدت العديد من أغانيه. وفي ذلك العام عين قائداً للفرقة الفلهارمونية في كريســتيانيا (الآن أوســلو). وفي صـيف عام 1868 وضع غريغ كونشرتو البيانو في لا مينور، خلال إقامته المؤقتة في سوليرود خارج كوبنهاغن.

عاش غريغ في كريســتيانيا حتى عام 1874 يغادرها لفترات وجيزة فقط. وإضـافة إلى عمله قائد أوركسترا كان يقوم مع زوجته هـاغيراب بـإعطـاء دروس في الموســيقا. وقد أجرت لـه الحكومة النرويجية معاشـاً سـنوياً مدى الحياة. وطلب منه الكاتب المسـرحي هنريك إبسن تأليف موسيقا لمسرحيته «بيرغينت»، وقد جعلته هذه الموسيقا شخصية قومية بارزة.

وفي عام 1880 عين قائد أوركســترا في بيرغن، وقد ظل في هذا المنصـب مدة عامين. وشـيَّد في عام 1885 منزلاً على شـاطئ بحيرة نورداس خـارج بيرغن. عـاش فيـه حياة هادئة وعادية تخللها زيارات للعواصم الموسيقية في أوربا.

كان غريغ يعاني مشـاكل صحية منذ شبابه، خاصة بعد إصابته بذات الجنب حين كان طالباً. وتدريجياً كانت صـحته تزداد سـوءاً. وفي خريف عـام 1907 تفاقم مرضـــه مما أجبره على إلغاء جولة موســيقية كان يود القيام بها إلى إنكلترا. وأدخل مشــفى في بيرغن حيث توفي في الرابع من أيلول عام 1907. وقد حزنت لموته الأمة النرويجية كلها.

غريغ الإنسان

كيف يمكننا الآن النفاذ إلى داخل شخصية غريغ؟ إن كل مؤلف يظهر جوانـب محـددة من حيـاتـه الـداخلية من خلال موســيقاه التي يقدمها لمعاصـــريه وللأجيال التالية. وفي حالة غريغ لدينا أيضـــاً تشـــكيلـة غنية من المقالات والأحاديث والمذكرات، وفوق كل ذلك الرسائل.

لم ينقطع غريغ عن مراســلة الأصــدقاء والمعارف بأســلوبه المتميز والجميل. وهنـاك نحو 20ألف رســـالـة كتبت بخط يده. أي بمعدل 12 رسـالة أسـبوعياً منذ سـن بلوغه! وهذا يزودنا بدليل هام حول شـــخصـــيته. كان غريغ اجتماعياً بطبعه يســـتمتع بمخالطة الآخرين. ورســـائلـه حيوية وبعيدة عن التكلف، وغالباً مزاجية. إن لغتهـا الـدارجـة وعفويتهـا تـدلان على أنه كتبها على عجل وباندفاع. إلا أن مذكراته تظهر، كما في موسـيقاه، أنه دائماً ما كان ينفق وقتاً

كبيراً قبل أن يحظى عمله برضـاه. وهناك العديد من الرسـائل التي وجهها إلى أصـــدقائه تتضـــمن معلومات تفصـــيلية عن رحلاته وجولاته،وتقييمات لأعماله وأعمال مؤلفين آخرين.

كـان غريغ محدثـاً بـارعاً قوي الحجة في مجادلاته ومناظراته. ومع أنـه كـان ينبض بـالحيويـة، إلا أنـه كثيراً مـا كان يعاني الإحباط والسـوداوية، خصـوصـاً في الفترات التي يقل فيها نتاجه أو ينقصـه الإلهـام. وكـانـت تغمره البهجـة والحيويـة حين كـان يعمـل. وتظهر رسـائله أنه كان متحرراً من المكر والحسد، ولم يسـاوره الشك بمن حوله.

كانت علاقة غريغ بـــ تشايكوفسكي وبراهمز ودية جداً. وحين اجتمع المؤلفون الثلاثـة في حفلـة في لايبزيغ عـام 1888 وقعـت حـادثـة طريفة تدل على مرونة غريغ في التعامل مع من يودهم. فقد كانت نينا غريغ جالســة إلى الطاولة بين تشــايكوفســكي وبراهمز اللـذين لم يتفوهـا بكلمـة أثنـاء تنـاول الطعـام، وبعـد فترة لم تعـد نينـا قادرة على تحمل الوضـــع. فقام غريغ وجلس مكان زوجته بجانب زميليه الحاقدين رغبة منه في كسـر الجليد بينهما. وقد نجح في ذلك أثناء تناولهم القهوة وتدخين السـيجار، ومنذ تلك اللحظة ظل الثلاثة أصدقاء طوال حياتهم.

لم يتأثر غريغ كثيراً بالنقد الســلبي الذي تناول مؤلفاته. وحين طلـب منـه كـاتـب ســيرتـه «فينـك» الرد على مـا يقـال حولـه من افتراءات وأكـاذيـب، رد غريغ قـائلاً إن ذلـك يتعـارض مع منزلتـه الفنية «إن كان ثمة قيمة في موسـيقاي تؤهلها للبقاء فسـوف تبقى، وإن كانت تفتقر إلى تلك القيمة فسوف تموت».

موسيقاه

قليلـة هي المؤلفـات التي وضـــعهـا غريغ. وتظهر أغـانيـه ومقطوعـاتـه الصـــغيرة أفضـــل مـا لـديـه. وثمـة بين أعمـالـه الأوركسـترالية متواليتين، «بيرغينت» وضـعها لترافق مسـرحية

بير غينت لـــ إبسن، والثانية «هولبرغ» وضعها بمناسبة الاحتفال بالذكرى المئوية الثانية لمولد الكاتب المسـرحي النرويجي «لودفيغ هولبرغ». وهناك كونشــرتو البيانو المعروف على نطاق واســع، وهو العمل الكبير الوحيد لديه. لم يكتب غريغ سـيمفونيات، وتجنب الأوبرا. كتب عدداً من المقطوعات لأوركســترا وترية، ورباعية وترية واحدة.

استخدم غريغ بكثرة الألحان التي لا تختلف كثيراً عن ألحان الموسيقا الشعبية النرويجية الأصلية. ويتمتع غريغ بأهمية بالغة بين المؤلفين الذين أنشؤوا الأسلوب القومي النرويجي. إذ تجاوز أسلوبه القومي الحدود المحلية بسبب الشخصية القوية التي تتمتع بها أعماله، خصوصاً مقطوعاته الصغيرة وأغانيه.

أعمالـــه :

1865 ـ في الخريف، افتتاحية للأوكسترا
ـ سوناتا رقم 1 لآلة الكمان
1867 ـ مقطوعات غنائية لآلة البيانو، الكتاب الأول
ـ سوناتا رقم 2 لآلة الكمان
1869 ـ كونشرتو لآلة البيانو في لا مينور
1872 ـــــ زيغورد المشارك في الحملة الصليبية، موسيقا لمسرحية الكاتب بيورنسون
1875 ـ بيرغينت، موسيقا لمسرحية إبسن
1880 ـ لحنان رثائيان للوتريات
1881 ـ رقصات نرويجية لآلة البيانو
1883 ـ مقطوعات غنائية لآلة البيانو، الكتاب الثاني
1884 ـ مقطوعات غنائية لآلة البيانو، الكتاب الثالث
1885 ـ متوالية هولبرغ، للوتريات أو البيانو

1887 ـ سوناتا رقم 3 لآلة الكمان
1888 ـ مقطوعات غنائية لآلة البيانو، الكتاب الرابع
1891 ـ مقطوعات غنائية لآلة البيانو، الكتاب الخامس
1893 ـ مقطوعات غنائية لآلة البيانو، الكتاب السادس
1895 ـ مقطوعات غنائية لآلة البيانو، الكتاب السابع
1896 ـ مقطوعات غنائية لآلة البيانو، الكتاب الثامن
1898 ـ مقطوعات غنائية لآلة البيانو، الكتاب التاسع
ـ رقصات سيمفونية للأوركسترا
1901 ـ مقطوعات غنائية لآلة البيانو، الكتاب العاشر
1906 ـ أمزجة لآلة البيانو

إلى جانب مقطوعات أخرى للبيانو، والعديد من الأغاني

المصـــادر

Audun Kayser - Edvard Grieg - In words and Music

Robert Illing - Dictionary of Music

Eric Gilder - The Dictionary of Composers and Their Music

غريغ والأغنية

أبـان الـزركلي

عنـدمـا طلـب منـي رئيس التحرير كتـابـة مقـالـة عن أغـانـي «غريغ» وافقت فوراً وبحماســة. ولكن عندما عدت إلى البيت قلت لنفســي: لم وافقت وأنت تعلم أن معظم الأغاني التي كتبها غريغ كانت باللغة النروجية التي لا تفقه شيئاً منها. فات الأوان فـالمقـالـة أُدرجـت في خطـة العـدد. كمـا أن حبي لغريغ تجـاوز شكوكي وجعلني أقبل ـــ متمتعاً ـــ ببذل الجهد اللازم لإنجاز المقالة.

إن الموســيقا المؤلفة على نصــوص (أوبرا، موســيقا، دينية، أغاني...) تنطلق من الجمل ومن التراكيب اللغوية ومن الكلمة، فإن أردنـا أن نذهب عميقاً في أغوار العمل الموســيقي الإبداعي فلا بد أن نتحسّــس الكلمـات. إن النظـام اللغوي ينطلق من عمليـة الفعـل نفسـها والمكوّنات الأسـاسـية لعملية الفعل: الفعل والفاعل والمفعول وزمن الفعل... هي التي تحدد العناصــر الأســاســية للنظام اللغوي بينما لا ينطلق نظام التعبير الموسـيقي من أرضـية الفعل بل ينطلق من تـدفق شــعوري غير مؤطر بـالأفعال والفاعلين.... ولا يتســع المقام هنا للغوص عميقاً ونظرياً في هذا الموضوع .

إن عمليـة التـأليف الموســيقي للكلمـات هي عمليـة «تطويع» للنظام الموسيقي كي «يلبس» الكلمة، وبالتالي لا يستطيع أن يتجاوز

موســيقا الكلمة ذاتها، أي لا يســتطيع أن يتجاوز الإيقاع المقطعي للكلمة ـــ المتناوب بين حركة وسكون ـــ الذي يحتل مكاناً حاكماً في عملية التأليف. كما أن عملية التأليف الموسـيقي للكلمات تسـافر إلى عمق نبع الكلمة، أي إلى الحالة الشـعورية القابعة في أعماق الروح. وفي هذه الأعماق يتحد النظامان في نسيج جديد فريد.

قلت إن حبّي لغريغ قلّل من إحساسي بالصعوبات التي تطرحها مسـألة اللغة، وهذا الحب لا يرتكز فقط على كون غريغ موسـيقياً صـاحب لغة متمكّن من أدواته وله شـخصـية متفرّدة، بل يرتكز أيضاً ـــ كأيّ تواصل انفعالي بين شخصين ـــ على مزاج شخص يجد في مزاج شخص آخر صفات تجذبه. إن غريغ ـــ الذي تعرفت على ملامحه الجسدية من خلال الصور الفوتوغرافية ـــــ بقامته الصـغيرة ووضـعيات جسده التي لا تسلُّط أو سطوة فيها، ونظرته الودودة وبتواضعه الذي نلحظه في رسائله. «إذا كان في موسيقاي قيمة تجعلها تبقى فسـتعيش، وإذا لم تملك هذه القيمة فسـتندثر..... إني لا أدعي أني في مرتبة باخ أو موتسـارت أو بيتهوفن...» إن غريغ هذا يجعلك ترتاح إليه وترتبط معه بعلاقة ودودة.

وفي الحقيقة فإن هذه الصـفات الشـخصـية هي أسـاس مهم من أسس عبقريته الموسيقية التي تجلّت في البساطة والسلاسة وعدم استخدام النص مركبة يركبها شخصه:

«ليسـت المسـألة بالنسـبة لي هي وضـع الموسـيقا، بل هي الإخلاص للمعاني الداخلية المسـتترة التي قصـدها الشـاعر. وهي السماح للقصـيدة أن تكون أكثر بروزاً ووضـوحاً عن طريق تقوية معانيها. هذه هي مهمتي، وعندما تتحقق تكون موسـيقاي ناجحة، وإذا لم تتحقق فموسـيقاي غير ناجحة حتى وإن كانت ذات جمال سماوي».

هذه الصـــفات جعلته يحسّ بـالقيمة الحقيقية العظيمة للتراث الشـــعبي كشـــيء يلخّص جوهر أرواح النـاس وهو منهم، فكتب معترفاً بجميل صـــديقه نوردراك (Nordrak) الذي حثه على التوجه نحو التراث الشعبي:

«فجأة وكأن حجاباً قد رُفع عن عينيّ، وعرفت ماذا أريد أن أفعل. لقد أنار نوردراك طريقي إلى نفســـي»، إن هذا الانتماء إلى تراث النـاس جعله يتـألم عندما قبل الجمهور عمله «الرقصـــات الفلاحية النروجية» دون حماسة:

«ما يؤلمني هو أن «الرقصات» لم تأخذ المكانة التي تستحقها. لقد عزفتها بكل الحب والسحر».

كما أن هذا الانتماء إلى الكل، حيث كلنا أجزاء من ذاك الكلّ، جعله ينقم على كل محاولات جعل الموســـيقا مطية لتأكيد طموح الذات الضيقة:

آه، هؤلاء العازفون المنفردون (Soloists). يجب أن نتخلص منهم أو أن يفني أحدهم الآخر [بتنافســـهم المحموم*]. شـــخوصـــهم تأتي في المقام الأول، أما الفن ففي المقام الثاني.

إنه نموذج لإنسان تعلق بلغته وبتاريخه وموطنه، وإن كان هذا الوطن صغيراً ولا يتحدث لغته سوى أهله، وإن لم يتعد تأثير تاريخ هذا الوطن حدود الوطن:

* ما بين قوسين كبيرين أضافه الكاتب عندما أحسّ حاجة للتوضيح

«آه يا نروج يا نروج. فليكرّر إبســن [هنريك إبســن الكاتب النروجي المشـهور] ألف مرة أنه يفضـل الانتسـاب إلى أمة كبيرة. إني أوافقه الرأي فيما يتعلق بـالمســائل العملية فقط ولا أكثر من ذلك، فأنا لن أنتســب إلى أية أمة أخرى. وكلما تقدمت في العمر أحسّ أنني أحب النروج أكثر: لأنها فقيرة ولأننا ـــ نحن النروجيين ـــــ حمقى في المسائل العملية. من السهل أن تصبح الأمم غنية وعملية ولكن ليس من الســهل أن يكون وجودها حقيقياً وأن تكون متجهة نحو ذاتها ساكنة في روحها وحيّة في أعماق ذاتها. إن هاتين الصفتين هما اللتان ستحدّدان مستقبل شعبنا».

لقد جمع الصفات السابقة مع صفات حرفيّة عالية. كان موسيقياً متمكناً من أدواته فهو صـاحب لغة موسـيقية طيّعة تسـتطيع إعادة إنتاج النص الشعري موسيقياً بكفاءة عالية. ففي أغنية البجعة (يقال إن البجعة لا تغني في حياتها إلا مرة واحدة عند إحساسـها بموتها القريب) التي كتب نصها إبسن:

يـــــابجعتي البيضـــــــاء أنت الصامتة، أنت الساكنة
لا يحمل صوتك ترنّمــاً ولا تغريداً
تحمـــــــــي بقلـــــــق السـرّ الســحري النــائم
دوماً وبصمت تنزلقين حائمة ولكن في اللحظة الأخــيرة
عندمــا نـامت الوعــود والعيــون
آه عندها أتى الصوت بميــلاد الأغنيـــــــة
أنـهيت الســفر
وغنيت في المـــــوت كنت حقــاً بجعـــة
بجعـــــــة

يقطع الكلام على الإيقاع الجنائزي الشـــائع في أوربا: Min hvide Svane. والســـرعة الموســـيقية للأغنية بطيئة مهيبة، والأصـوات المرافقة ممتدة هادئة، والجمل الغنائية قصـيرة تفصـل بينها فترات صمت، فندخل منذ اللحظة الأولى في الحالة المأسوية.

ثم يصـدح الصـوت مسـافراً إلى آفاق أعلى وأرحب، ثم تعود الجمل القصيرة يفصل بينها صمت وصمت يطول وتنتهي الأغنية.

وفي أغنية Fra Monte Pincio للشاعر Biornson

يأتي المساء، السماء حمراء.
كلّ القبّة ملأى بأشعة الضوء البرّاقة.
تتحول الهضبة وكأنها وجه رجل ميت.
تلمع القباب ولكن في المدى البعيد
يبحر الضباب فوق الحقول السوداء المزرقّة
نازلاً كسـحابة من النسـيان
ويغطي الوادي حجـاب الألـف عـام
المسـاء أحمـر ودافـئ
يتفجّـر صوتـاً بـين النـاس
يزهـرُ [المسـاءُ] صـوتَ البـوق
والأزهـارَ والنظـرات العاشـقة
في الألوان وفي الأصوات تجهد الأفكار
لتصل إلى السـلام
المساء أحمر ودافئ.....

تأتي موسيقا المقطع الأول غامضـة داكنة بأصـوات ممتدة، أما في المقطع الثاني الذي يتحدث عن ضـوضـاء الناس وعن النظرات الملوّعـة... فيسـتخدم غريغ أجواءً وألحاناً شـعبية بسـيطة، فيحافظ بل يبرز قصـد الشـاعر في وضـع الجوّين الرمادي والمشـرق أحدهما بجوار الآخر. وفي أغنيـة الربيع للشاعر Vinje.

مرة أخرى سُمِح لي
أن أرى الشتاء يخلي الطريق للربيع
سُمِح لي أن أرى الثلج الأزرق
يتدفق مبتعداً عن الأرض
الثلج يذوب والشلال ــ يا إلهي ـ
يرغي ويفور
مرة أخرى رأيت العشب الأخضر
مغطى بالبراعم
مرة أخرى سمعت طيور الربيع تغني
عن ضياء الشمس وعن الصيف
رأيت نســـــــــــــــيم الربيع
يرتعش في ضوء الشمس
الفراشات تستحمّ في عبير الزهر
وتلمع في حومانها حول الأزهار
رأيت مرة أخرى كلّ حياة الربيع
التي ستضيع فيما بعد
لهذا أسأل نفسي بحزن:
هل هي المرة الأخيرة
ليكن فقد كنزت
عديداً من الذكريات الصافية الرائعة
لقد أخذت أكثر مما أستحق
وكل شيء يجب أن ينقضي

لا تبدأ الأغنية بلحن فرح (ربيعي) بل بدفقة واسـعة ممتدة من الأصـوات تملأ المدى، ربما كعبير الزهر الذي تستحمّ فيه الفراشات.

كتب معظم أغانيه بلغة هارمونية مبتكرة. فعلى الرغم من اهتمامه بالتراث الشـعبي الذي لا تعدد صـوتياً فيه على العموم واهتمامه بربط الكلمة ـــ ذات الذاكرة الخاصة بها ـــ بموسيقا لا تغطّي أو تبعد ذاكرة هذه الكلمة، فقد استخدم لغة هارمونية ليست بالبسيطة، ولكنها مع ذلك تبدو وكأنها تخرج مباشرة من أعماقه ومن أعماق الأرض واضـحة ومفهومة ومبرّرة. إن تطور اللغة الهارمونية لم يجعلها نائية عن موضوعها بل كان التعدد الصوتي واللحن نسيجاً متجانساً متماسكاً تشرق فيه المعاني جلية:

«إن بعض الألحان الشعبية جميل جداً، ولقد كتبتها مع تراكيب هارمونية متعددة الأصـوات [معقدة] دفعت البعض إلى الغضـب. وفي دفاعي عن نفسي أقول إن أصول هذه التراكيب لم تنطلق من بحثي وأنا على آلة البيانو، بل من عقلي مباشـرة [يقصـد لم يجر تركيبها عن طريق التجريب]. إن وقفتي وشـلالات Voringfossen تحت قدميّ تجعلني أكثر حرية وجسـارة مما لو بقيت تحت في الوادي».

يُعاب على غريغ أنه لم يستطع تأليف أعمال ذات بناء واسع مركب، وأنه لم يتألق إلا في القطع الصـغيرة للبيانو وفي الأغاني. وفي الحقيقة كان هو نفسـه يشـعر بضـغط الفشـل في إنتاج هذه الأعمال الكبيرة.

«إني آسف لأني عدت إلى تأليف القطع الغنائية [قطع صغيرة للبيانو]، أو لعليّ أقول، إلى انتصـاراتي التي تكلفني غالياً. ما أريد أن أؤلفه لا أنجح في تأليفه، وما لا أريد أن أؤلفه يكتمل تأليفه. مرضٌ شنيع».

ولكن هل تقاس المسـائل بـالحجوم، وهل الوردة الدمشـقية الجوريـة التي تسـيل ألوانهـا جـارفـة ويتـدفق عطرهـا غـامراً من أوراقها المطبّقة الوافرة أجمل من ياسمينة رقيقة؟.

المصـــادر

- George Grove

Dictionary of Music and Musicians

- Audun Kayser

Edvard Grieg in words and Music

الجميـل في فن النغم

إدوارد هانسليك

ترجمة وتقديم : د. غزوان الزركلي

مقدمـة

I ــ علـــم الجمـال الموسيقي هو علم قديم بلغ منزلة علمية في عصر الإغريق، ولقي تقدماً كبيراً عنـــد الفـارابي، ووصل في القرن التاسع عشر في أوربا إلى مراحل عالية في التفصيل والشرح مع تقدّم العلوم الفلسفية هناك. كما أضـافت الأيديولوجية الاشـتراكية إلى هذا العلم بَصْمتها الخـــاصة بهـــا.ولا يمكن لأي موسيقي محتـــرف، ولا لأي مهتم بفن الموسيقا، إلا أن يتوقف عند هذا العلم،

وأن يقف بالذات عند موضـوع «الشـكل والمضـمون». بهذا المعنى نعرض هنا لكتاب مازال يشكل حجر أساس في علم الجمـــــــال الموسيقـــي الحديـــث، وهـــو كتـــاب «الجميل في الموسيقا» الذي صـــــــدر عام 1854 (أي قبل مئة وخمسـين سـنة ونيّف) عن دار «برايت ـ كوبف وهيرتيل».

ونـذكر على الهامش أن الدار المذكورة هي دار عريقة جداً في ميدان طباعة النوتات الموسـيقية والكتب المختصـة، أُسـسـت عام 1719 (في عصـر باخ)، ومازالت من أكثر دور النشـر الموسـيقية شـــهرة في العالم أجمع بعد مرور نحو ثلاثة قرون على بدء عملها. ونعود إلى كتـابنـا الـذي عمـدت الـدار المـذكورة إلى إعـادة طبعـه عشريـن مرة في الفتـرة ما بين عامي 1854 و1989.

II ـــ «إدوارد هانسليك» (1825—1904) هو عالم موسيقي نمسوي، يُذكر اسمه مقرونـــاً باسـم المـؤلف العبقـري «ريتشارد فاغنر» (1813 ـــ 1883). كان هانسليك ناقداً لاذعاً لفاغنر الذي أراد أن يبدع موسـيقا درامية ذات أبعاد ملحمية معتمدة على الخيال الجامح وعلى الكلمة الشـعرية الألمانية. وهدف فاغنر إلى خلق بناء درامي جديد، يقوم على جذور أوربية جرمانية. أمّا من وجهة نظر هانسـليك فكان على الموسـيقا الكلاسـيكية الألمانية أن تنحو منحىً يسـتند إلى التراث الكلاسـيكي، وينهل من معين الموسـيقا الشـعبية الألمانية.ولن نفصِّـل هنا في الشـرح لأننا نريد أن ننتقل مجدداً إلى موضوعنـــا في «علـم الجمـــال المـوسـيقي» وإلى فحوى الكتاب الذي نتحدث عنه.

III ـــــ بوصول الموسيقا الكلاسيكية الأوربية إلى عصرها الرومانتيكي ـــ بمراحله المبكرة والمتأخرة ـــ بلغت هذه الموسيقا درجـة عـاليـة في التركيب والتعقيد. ونســـتطيع أن نقول إنها بلغت

الذروة التي يرى فيها الموسيقيون حتى الآن مثلاً أعلى، ويتطلعون إلى الوصول إليها في أعمالهم الفنيـــة تأليفـاً وتقديماً. إن التطور الهائل الذي أنجزه العصر الرومانتيكي نسبة إلى ما سبقه من حيث تنوع الشـكل وتشـعبه، ومن حيث كثافة التعبير وعمقه، ورحابة التقديم الموسـيقي وضـخامته، قد احتاج إلى فلسـفة جمالية تؤطّر عمليـة الإبـداع الفني تلـك، وتنظّر لهـا. وكـان أن أكـد الاتجـاه الرومانتيكي علـــى الذات الإنسانيـــة وأظهر دور الفرد وخصوصيته ونفسيته ـــ معبراً عن مرحلة معينة في مراحل تطور البشـرية، ومُظهراً ردّ فعل المبدعين الموسـيقيين على المتغيرات الاجتماعية. وكان أيضـاً أن نشـأت نظريات، ما زالت باقية في الضـمائر إلى يومنا هذا، حاولت إعطاء صـورة رومانسـية عن الفنان الموسـيقي تتلخص بالشـطط في مقالات «المزاجية والإلهام والوحي». وقد يعني هذا عكس التأكيد بأن فن الموسـيقا هو علم له قوانينه الخاصة به، وأنه صنعة لها أصولها وقواعدها.

IV ـــ وعودة إلى الفلسفة الجمالية، فقد كانت الفكرة الشائعة في عصـر تأليف الكتاب الذي بين أيدينا (1854) مستمدة من العصـور السـابقة، ولكن أكثر تأكيداً على جماليات الأحاسـيس، إذ إن الحديث عن علم الجمال الموسيقي وقتئذٍ كان في أغلب الأحيان يوازي مجرد الحديث عن وصـف المشـاعر. وكانت النظرية الجمالية الموسـيقية تقول: إن مضمون الموسيقا هو تصوير الأحاسيس. وهنا وُجد عالم موسـيقي اسـمه إدوارد هانسـليك، جعل إحدى مهامه في حياته الفنية الطويلـة التصـدي للنظرية السابقة الذكر، التي تبحث عن مضمون فن الموســيقا[37] خـارج مقوماتـه الذاتية، بمعنى أن الموســيقا عند

37 ـ أستعمل تعبير «فن الموسيقا» ليس فقط كترجمة لكلمة Tonkunst الألمانية (حرفياً : فن النغم) و إنما إشارةً إلى الموسيقا كصنعة و كمنتج فني مقابلة للاستعمـــال العـام لكلمـة «موسيقا». و لا يغيب عن أذهاننا بأن «الموسيقا» قد تعني مجرد نغم أو إيقاع أو تغريدة عصفور أو أصواتـاً طبيعيـة أو ـــ مجازاً ـ انسجاماً ما. بينما يأتي هنا «الفن» الموسـيقي بالمعنى الكلاسـيكي الأوربي : لحنٌ و إيقاعٌ و تعدد أصـوات عمـودي (هارموني) أو أفقي (كونتر بوانتي) في قالب موسيقي محدد، آليّ أو غنائيّ. المترجم

هانسليك هي لغـــة سمعيـــة وليست لغة كلامية، وأن جوهرها يقع ضـــمن أطر موســـيقية بحتة، هي مبدؤها ومرجعها، وبذلك فهي لا تحتاج إلى مفاهيم، وهي تفسر نفسها بنفسها. إن كون الأحاسيس هي التي تقول الكلمة الأخيرة في عملية الاستقبال الجمالي الموسيقي لا يعني أن فن الموســـيقا هو مجرد عملية تصـــوير أو نقل أو شـــرح لأحاسيس بعينها، ولا يعني أن الموسيقا والإحساس هما من الناحية العلمية الموسيقية كلمتان مترادفتان: «فالغابة» ــ كما يقول هانسليك. «تعطي الظـلال»، إنمـا هل يمكـن تسمية الظلال «غابةً»؟.

V ـ ويجب علينا ألا ننسى أن المقصود بالموسيقا هنا هو: فن التأليف الموســيقي الأوربي. إن «الموســيقا» هنا هي: الموســيقا الكلاســيكية الأوربية، وهي ـــ إلى الآن ـــ أرفع ما وصل إليه الإنسان في مجال «الصـنعة» الموسيقية، إذ قدّمت في أسمى أشكالها فكراً إنســانياً بالغ العمق. وهنا يجب أن نضـــع نصـــب أعيننا أن الإبداع الموسـيقي هو فضـاء واسـع تختلف ضـمنه فنون الموسـيقا من حيث البساطة والتعقيـد ومن حيـث النـوع (Genre)، وأخيراً لا آخراً من حيث الصبغة القومية.

VI ـــ إن كتاب إدوارد هانسليك «الجميل في الموسيقا» ذو أهمية خاصـة، إذ إنه أعطى أسساً نظرية متينة،لم تتقوّض ولم تهتز خلال القرن والنصف الماضيين، تدافع عن الموسيقا الآلية التي لا تدخل في بنائها الكلمة الأدبية.فعندما تدخل الكلمة يصـــبح «تأويل» الموسيقا أسهـــل على التنـــاول، وتصبح الموسيقا أقل تجريداً. وما أكثر الأجوبـة التي يعطيهـا هذا المؤلف عن أســـئلـة بالغة الأهمية، تراود ذهن كل صـــديق للتأليف الموســـيقي عموماً، يفصـــح عنها عملياً فهرس الكتاب.

وفي النهاية أخص بالشكر السيد الأستاذ ياسر المالح على إرشاده وعلى مراجعته لهذا الكتاب، وأوجّه هذه الترجمة خصوصاً إلى طلاب المعهد العالي للموســـيقا بدمشـــق وإلى طلاب أكاديمية

الفنون / الكونسـيرفـاتوار بـالقـاهرة، وعمومـاً إلى كـل المهتمين بالموسيقا.

وطوبى للكتاب الاختصـاصـي الموسـيقي الذي يسـترعي اهتمام محبّي الموسيقا ويجيب عن أسئلتهم.

مدخـل بقلم المترجم

يحتاج الكتاب الذي بين أيدينا إلى أن يقدَّم له بمدخل يسهِّل على القارئ الولوج إلى أجوائه الاختصاصية، وذلك بإيضاح الصعوبات التي قد تعترضنا أثناء القراءة.

أ ـ تتميز هذه الأجواء الاختصاصية بأنها:

1ـ تستعمل لغةً فلسفية.

2ـ تهتم بالتفاصيل أيّما اهتمام.

3ـ تسترسل وتبالغ في الاسترسال.

4ـ تعتمد على الاستشهادات الكثيرة.

5ـ تورد مصطلحات دقيقة ومتعددة.

6ـ تستخدم كلمات من ثقافات أوربية مختلفة (فرنسية، إنكليزية، إيطالية، لاتينية إضافة إلى الألمانية).

7ـ تستند إلى التكرار في الشرح، ما دام يضيء في كل مرةٍ جانباً مختلفاً من «الكرة».

8ـــــ هذه «الكرة» هي الفكرة الأساس للكتاب، القائلة إن الموسيقا غير قادرة على «تجسيد» أشياء مرئية، أو «تصوير» مشاهد عاطفية محددة.

9ـــ يكمن سبب التكرار السابق الذكر أيضاً في الحالة العلمية / الموسيقية غير المستقرة، السائدة في وقت إنجاز هذا المؤلَّف، وفي الجدل الحاصل عندئذ.

10ـــ تتجه إلى مثقفي أوربا الوسطى والغربية، وتفترض قدرة القارئ على فهم فكرة قد تُعرض من خلال خطوط عريضة، الشيء الذي يعبّر أيضاً عن طريقة شخصية في الكتابة.

11ـــ في الحالة الأخيرة يتوجب على المترجم إضافة ما يُكمل تلك الفكرة (إضـــافة بين قوســـين [ ]). هذه الأقواس تخدم القارئ وتضايقه في آنٍ معاً. إن تفضيل إبقائها على إلغائها هو حلٌّ أفضل، وليس حلاً أمثل.

ب ـ إضافةً إلى الفكرة الرئيسة المذكورة أعلاه يبحث المؤلف في نقاط عديدة مثيرة لاهتمام أي دارسٍ أو متذوقٍ لفن الموسيقا. تبحث هذه النقاط مثلاً في:

الفرق بين الموســـيقا الآليـة والموســـيقا الغنائية، العلاقة بين الموســيقا والرياضــيات، علاقة الشــكل والمضــمون الموســيقيَين بالتحليل الموسيقي، الفرق بين المؤلِّف والمؤدي والمستمع، التذوق الـذهني للموســـيقا والفكر، الاســـتطبـاب عن طريق الموســـيقا، فيزيولوجية الشــعور الموســيقي، الموســيقا / علم الموســيقا/ فن الموســيقا. وتتوضــح من خلال هذا الكتاب مفاهيم موســيقية كثيرة مثل:

«الخيال»، «الفكرة»، «الحركة»، «الصـــنعة»، «المحتوى»، «الموضوع»، «المادة» و«المادة الخام».

هذا إضافة إلى المواضيع التي تفصح عنها عناوين الفهرس.

الفصل الأول

جمالية الأحاسيس

الفصل الثاني

مضمون فن الموسيقا لا يكمن في تصوير الأحاسيس

الفصل الثالث

«الجميل» في فن الموسيقا

الفصل الرابع

تحليل رد الفعل الذاتي عند الاستماع

الفصل الخامس

التذوق الجمالي للموسيقا
مقارنةً بالتذوق الحسِّي ـ الجسدي لها

الفصل السادس

علاقة فن النغم بالطبيعة

الفصل السابع

مفهوما «الشكل» و «المضمون» في فن الموسيقا

الفصل الأول

جماليــة الأحاسيس

يعـاني علم الجمال الموســيقي حتى الآن [185] بشــدَّة من الطريقـة التي يبحـث هـذا العلم من خلالهـا عن «الجميـل» في الموســيقا التي لا تهتم باســتكشــاف الجميل لذاته بقدر اهتمامها بتوصيف المشاعر التي تعترينا أثناء تذوقنا له. وبهذا لم يتعدَّ العلم المذكور مـا وصــل إليـه الأقدمون من إيجـاد أنظمة جمالية تُعنى بالمشاعر المحرَّضة، وتعدُّ فلسفة الجمال فرعــاً مصــدره «نبع» المشاعر. وبغض النظر عن أن هذا المنهج هو منهج لا فلسفي فإن نظامه الجمالي حين استخدامه على صعيد الموسيقا ـــ وهي أكثر الفنون أثيريةً ـــــ يلبس صبغة عاطفية ممطوطة، قد تُرضي من ناحية أصــحاب القلوب الرقيقة، إلا أنها من ناحيةٍ أخرى لا تعطي طـالـب العلم غير الحد الأدنى من الفهم. إن البـاحـث عن ماهية فن النغم يصبو طبعاً إلى الخروج من سطوة الأحاسيس لا إلى الوقوع تحت سيطرتها دائماً وأبداً، كما تحاول أغلب المراجع أن تفعل.

إن التَّوق إلى حدٍّ أقصـى من المعرفة الموضـوعية للأشياء ـــ وهو ما يحصل في وقتنا على جميع أصعدة العلم ـــ يُلزم أن يُرتكز [في مجالنا] على اسـتكشـاف ماهية «الجميل». ولا نسـتطيع بلوغ هذا الهدف إلا بكســر الطريقة [الحالية] التي تنطلق من الإحســاس لترجع إليه في النهاية بعد أن تقوم بمشوار شـاعري توصـيفي حذاء العمل الفني وحوله. وإذا كانت تلك الطريقة تصــويرية بحتةً فيجب على الأقـل أن تقترب من المنهج المســتخـدم في العلوم الطبيعيـة

لتبحث عن الشـــيء بذاته وتفصـــله عن الانطباعات غير المحدودة العدد التي قد يتركها عند الناظر، لتصـــل بذلك إلى ما يبقى من الموضوع نفسه.

ومن جهة أخرى فإن الشعر والفن التشكيلي قد قامـــــا بالنسبة إلى فن الموســيقا بخطوات إلى الأمام فيما يخص كشــف وشــرح «الموضـــوعي» فيهما. لقد نجح أكثر باحثيهما في رفض المقولة الخرقاء التي تحاول الانطلاق من مفهوم جمالي ميتافيزيقي عام وتســـعى إلى مجرد تطبيقه على الفنون المختلفة دون النظر إلى ما يميز كل فن عن الآخر. إن عبودية العلاقة بين جمالية فن من الفنون وبين ذاك المفهوم الميتافيزيقي الأعلى تصـــبح الآن هشـــة أكثر فأكثر لصـــالح الاعتقاد بأن كل فن يريد أن يُفهم من خلال أدواته الخاصـــة به وبذلك يَضـــعف «النظام» تجاه إرادة «البحث» لصـــالح خصـــوصـــية القوانين الجمالية داخل الفنون المختلفة بمميزاتها المادية والتقنية[38].

وهكذا يبحث جماليّو فن الكلمة والفن التشـــكيلي أولاً عن «موضـــوع» الجميل في بحوثهم، ويحذو حذوهم على الصـــعيد العملي الناقدون الفنيون، وليس عن «ذات» المتلقّي. إنما في فن الموسيقا فقط يبدو الوصول إلى مثل هذه النتيجة أمراً غير ممكن. في بحوثه الجمالية يحيِّد فن الموسيقا القواعد النظرية ـــــ البنيوية

38 ـــــ إن الجملة التالية لروبرت شومان [المؤلف الموسيقي الألماني 1810- 1856] التي تقول بأن «جمالية أي فن من الفنون هي جمالية واحدة، إنما تختلف وسائل التعبير» قد أثارت بلبلة فظيعة [في المجال الفني]. بينما يبلغ Grillparzer الصـــواب فيما يلي : «إن أقسى ما قامت به ألمانيا تجاه الفنون المختلفة هو جمعها كلها تحت مظلة موحَّـــدة اسمهـــا (الفن). و كما تقترب الفنون بعضها من بعض في نقاط عديدة، تبتعد فيما يتعلق بموضوعاتها و شروط ممارساتها. و لنأخذ الفرق الأساسي بين فني الشعر و الموسيقا مثالاً جارحاً؛ فبينما تنطلق الموسيقا من شحذ الأعصاب و من التشغيل الحسِّي مروراً بالمشاعر إلى أن تصل بنا ـــــ في أحسن الأحوال ـــــ إلى الفكر، يخاطبنا الشعر أولاً بالمفاهيم ثم يمر بالأحاسيس إلى أن يصـــل في ذروته (أو في حضـــيضـــه) إلى العالم الحسِّي.إنهما طريقان متعاكسان : الأول هو تجريد الحسِّي، و الثاني هو رد المجرد إلى مفاتيحه الحسِّية».المؤلف.

مانحاً نفســه أدبيات جدَّ عاطفية /شــعرية تجاه تقصــير وجفاف في شرح القوانين السالفة الذكر.

وإنها إلى الآن لمشكلة عصيَّة بالنسبة لعلم الجمال الموسيقي أن يضع نفسه، بوضوح وبشكل قاطع، في مواجهة نفسه كفـــنٍّ في بحثــه عــن «جميله» ـ مقابل ذلك يســرح جنِّي «المشاعر» ويمرح في وضـــح النهار. ويبقى وجود الجميل في الموســيقا حــاصـــلاً في الانطبــاع الــذاتي [عنــد المتلقي]، وتبقى الكتــب والمقالات والأحاديث اليومية مستمرةً في تأكيد أن الشيء الوحيد في علم النغم الذي يعطينا قاعدة جمالية تخوِّلنا الحكم الفني، هو ما يهتاج من المشاعر وينطلق.إنهم يعلموننا أنه لا يمكن للموسيقا أن تخاطب العقل ـــ كما الشعر ـــ ولا البصر عن طريق رؤية أشكالٍ معينةٍ، لذلك يجب أن تكون رسالتها هي إثارة العواطف. «مجال الموسيقا مرتبط بالعواطف»، هذه جملة من أكثر ما يقال عن علم الجمال الموسيقي حتى اليوم شيوعاً. وإن من يقول هذا قد تركنا في حَيْص بَيْص فيما يتعلق بالسؤال التالي: كيف تكون العلاقة ما بين الموسيقا والعاطفة؟ هل هناك ارتباط بين مشــاعر معينـــــــــة وقطع موسـيقية بعينها ؟ ما هي القوانين الطبيعية والقوانين الفنيـة التي تحكم ذلك ؟ وعنـدمـا نتعود قليلاً على هذا «الظلام» الذي وُضــعنا فيه نسـتطيع أن نميز أن للإحســاس في النظرية الجمالية المذكورة دَوْرين: الإحســاس هو «غاية» الفن لأن الموسـيقا تهدف إلى تحريكه، والإحســاس هو «موضــوع»

الفن الذي يجسـده في أعماله. ويتشـابه هذان الدوران في شـيء واحد، وهو أن كليهما خاطئ.

إن البرهـان على خطـأ الشـق الأول[39] وهو مقدمـة لأغلـب المراجع الموسيقية [الموجودة] ــ لن يستغرق [مني] طويلاً فلا وجود لغاية عند «الجميل» لأنه مجرد «شـكل». طبعاً يمكن اسـتخدامه لأهداف جدِّ مختلفـة عندمـا يكـون لـه «مضمون»، ولكنه دون هذا المضمون موجود بذاتـه فقط. وإذا كـان تـذوق «الجميل» يؤدي إلى إثارة مشاعر لطيفـة فهـذه ليسـت هـي«الجميل» ذاته. يمكنني [على سـبيل المثـال] أن أقدم للمتلقِّي «جميلاً» بغرض تغيير مزاج المتلقي للأفضـل، إنما ليسـت «نيّتي» هذه هي «الجميل» نفسـه. [فيُفترض أن] يبقى «الجميل» جميلاً حتى حينما لا [أستعمله لـ] يثير المشاعر، لا أعرضـه ولا أُريه؛ يعني أن وجوده يخدم «انبساط» المتلقـي، ولكن هذا الوجود يبقى مستقلاً عن هذا المتلقي. لنعد إذاً إلى الغاية والهدف لنقول إنه بهذا المعنى وأيضـاً في الموسـيقا لا يمكن أن تكون إثارة المشاعر [بحدّ ذاتها هدفاً]، ولا يمكن أن تُعطى هـذه الأهميـة [التقييمية] الجمالية. وأن كون الفن مرتبط حياتياً بمشاعرنـا (أو بمشاعرنا الجميلة) لا يبرر مثل هذا التنظير.

وللبحث في هذه العلاقة [ارتباط الفن بالمشاعر] عن قربٍ يجب أن نسـلط الضـوء على مفهومَيْ «إحسـاس» و«شـعور» ونميّزهما أحدهما عن الآخر (وليس لدي أي اعتراض على اسـتبدالهما في الحديث العادي أحدهما بالآخر)[40]:

الشـعور هو تفعيل حاسـة من الحواس عن طريق سماع صـوت أو رؤية لون [على سـبيل المثال]. والإحسـاس هو وعي تَغَيرٍ في حالتنا النفسـية من تنشـيط أو تثبيط، إذاً إحسـاس بالانشـراح أو بالانقباض. فعندما أستشـعر رائحة أو طعم شـيء ما، شـكله، لونه أو

39ـ البرهان على الشق الثاني سيأتي في سياق الكتاب. المترجم
40ـ بهذا المعنى استعملتُ كلمات إحساس و شعور و عاطفة في النص.المترجم

صـوته عن طريق الحواس [المسـتقبلات الاسـتشـعارية] [قد] أحسُّ بالنوعيات النفسـانية المذكورة [الانشـراح أو الانقباض]، وتعتريني عاطفة الفـرح أو الغضـب أو الشجـن أو الأمـل[41].

يتجه «الجميل» أولاً إلى حواسـنا، مَثَله كمثل أي شـيء ظاهر للوجود. إن الشعور هو بدايةٌ وشرطٌ للإعجاب الجمالـي حيث يضع أرضـية الإحسـاس الذي يدخل أيضـاً بعلاقة تكون غالباً في غاية التعقيد. ولا نحتـاج إلى الفن لكي تتحرك مشـاعرنـا، فمجرد نغم أو مجرد لون [قد] يفي بهذا الغـرض. وكما قلنا، يجـري [في علم الجمال] الخلـط بيـن الشـعور والإحساس بحيث ما نسميه نحن إحسـاسـاً سـمّته أكثر المراجع القديمة شـعوراً. إذاً، يقال بـأن «مشـاعرنـا» تُثار لتغمرنا مرة بعواطف الحب والحماسـة، ومرة بعواطف الشجن والخشوع.

وفي نهاية المطاف لا وجود لهذه الغاية عند أي فنٍّ من الفنون، وإنمـا غـاية الفن هي تقديم «الجميل». إن الحاسـة التي تسـتقبل الجميل ليست هي «الإحساس[42]» إنمـا «الخيـال» والقدرة على التبصّـر والتفكّر. ومن المثير للدهشـة أن الجماليين القدماء يضـعون الإحسـاس والعقل أحدهمـا في مواجهـة الآخر كضـدّين، وليس كقطبين يتحرك في إطـارهمـا موضـوعُنا الأسـاسـي منهياً هذه المصيبة المقحمـة إقحامـاً. فمـن «خيال» الفنان تنطلق المقطوعة الموسيقية موجهةً إلى «خيال» المستمع.

41 ـــــ في هذه المفاهيم يتفق الفلاسفة الأوائل مع الفيزيولوجيين اليوم. ويجب علينا أن نفضِّـل هذه التعابير على أخواتها الهيغلية [نسـبة إلى هيغل 1770 – 1831] التي تفرق بين شعور «داخلي» وشعور «خارجي». المؤلف.

42 ـــــ أشار هيغل إلى أن الإحساس الذي يستثيره الفن (مستعملاً هنا كلمة شعور بدلاً من اسـتعمالنا نحن كلمة إحسـاس) يبقى معلّقاً في منطقة غير محددة، مبتعداً بوضـوح عن الموضـوع المفروض من هذا الفن [العمل الفني] أن ينقله:«إن ما يصـدر عن المشـاعر يبقى مغلّفاً بغشـاوة يحددها شـكل بالغ التجريد مرتبطٌ بكل ذات على حدة، لذلك تبقى الفروق ما بين المشـاعر المختلفة [عند الأشـخاص المختلفين] بالغة الذاتية، عصيَّة على التمييز الموضوعي» (علم الجمال، الصفحة 42). المؤلف.

من الطبيعي أن «الخيال» إذا ما قسناه «بالجميل» ليس مجرد نظرة وإطلالة، إنما الخيال ــ بمشاركة العقل ـ تبصّرٌ وتفكير يقرن التخيّل بالتقييم. هنا يأتي الحكم [الفني] سريعاً بشكل يصعب معه وعي المراحل المنفردة [التي يتكون عبرها] ويسهل معه الاعتقاد بأن هذا الحكم قد أتى مباشرة من دون المرور حقيقة بالعمليات الدماغية المركبة التي يستوجبها. إذاً، فإن عملية التأمل هذه التي ــ في لغة البصر ـ تنتقل فوراً من الرؤية المباشرة لتغمر الحواس [وتستثيرها]، وتطابق تماماً ما يحصل عند المستمع الجيد حين استقباله على مراحل متوالية [سريعة الإيقاع] للأشكال الموسيقية.

ولا يشكل الخيال منطقة معزولة عن غيرها؛ فحالما ينفلت من عالم الشعور، يبثُّ سيَّالته إلى عالم العقل وعالم الأحاسيس [معاً] [43]. ولكن هذا كله لا يعدو مجرد إطار لنظرة حقيقية إلى ماهية «الجميل».

في حالة التذوق الخالص يتمتع المستمع بالعمل الموسيقي دون أن يربطه بأي شيء معين [جماد، حدث]، وتبقى في الحقيقة إثارة العواطف لديه [عن طريق هذا العمل] أمراً أقرب إلى الواقع الفعلي. إن مجرد إعطاء «الأفكار» سيكون أمراً غير جمالي، سيكون أمراً منطقياً ــ هذا من جهة ـ، ومجرد التأثير في الإحساس ــ وهذا أسوأ ــ سيصبح شيئاً جسمانياً. وقد بحث علم الجمال العام هذه العوامل التي تخص «جميل» الفنون المختلفة.

في حال بحثنا في الموسيقا كفن، علينا أن نختار «الخيال» وليس «الإحساس» لنضعه مرجعاً جمالياً أعلى. ولنضعْ هذه النتيجة المتواضعة نصب أعيننا حمايةً للموسيقا من الضغط الواقع عليها، إذ يُقال دائماً إن الموسيقا يجب أن تلجم الغرائز

43ـــ نعرف اليوم أن مراكز العقل و الإحساس تكمن في الدماغ، وأن استعمال المؤلف لكلمة «سيّالة» تشير إلى ما سيكتشفه العلم فيما يخص المستشعرات الدماغية و تقنية عملها البيوكيميائية. المترجم.

الإنسـانية، ولا نعرف إن كان يُراد للموسـيقا من هذا القـــول دورٌ تربـوي أو اسـتطبابي أو ردعي. ولا يُعنى الموسيقيون بهذا القول، لا يعنون بدور الفنون في قمع وتهذيب الغرائز بقدر حرصـهم على خصـوصية فن النغم مقابل النظرة السائدة إلى الموسيقا التي تميزها من غيرهـا من الفنـون بقـدْر سطوتهـا وجبروتها في إيقاظ جميع العواطف[44]. وكما لا نقبل أن يشـكل هذا الدور «قضـية» الفنون، لا نسـتخرج منه في الوقت نفسـه ما يميّز الموسـيقا من غيرها فعلاً. وبمـا أننـا نزعم بـأن «الخيـال» هو المنطلق الأول «للجميـل»، فسـنلاحظ في المرتبـة الثـانيـة تـأثير أي فن من الفنون على الأحاسـيس. ألا تحركنا لوحة تاريخية بحيث نشـترك [وجدانياً] في الحدث نفســه؟ ألا تعطينا رؤية الوجوه النســائية للوحات رافائيل Raphael شـعوراً بالخشوع؟ ألا تعطينا لوحات بوسان Poussin الطبيعية شـعوراً آسراً بالرغبة في التجوال في الهواء الطلق؟ وهل نبقى حياديين تجاه مرأى كاتدرائية ستراسبورغ [للرسام نفسه !]؟ بلى، فلا يمكن أن نرد على هذه الأسئلة إلا بالإيجاب.

إن هـذا الإيجـاب ينطبق على الشـــعر كمـا على فعـاليـات من خارج إطار علم الجمال، كالتعبُّد الديني والإلقاء المعبِّر على سـبيل المثال[45]. وبذلك نرى أن أنواع الفنون الأخرى [غير الموســيقا] لا تقتصـــر في التأثير على الأحاســيس. وإن كان الأمر على هذه الشـــاكلة فســيكون الفرق بين فن وآخر هو تأثير أكبر أو تأثير أقل على المشـاعر. ويقودنا هذا الطريق إلى نتيجة بعيدة جداً عن العلم،

---

44 ـــ [نعود فنقول إن] إثارة العواطف هي الشيء الوحيد الذي يُسند إلى فن الموسيقا، تختص به وتتميـز من بقيـة الفنـون. [وإذا قبلنا بهذا التقييم، الأحادي من جهة و الذي لا يكشـف لنا عن ماهية «الجميل» من جهة أخرى] نسـتغرب في هذا السـياق الخلط والتسـوية بين مفاهيم عدة: الشـعور والعاطفة، الإحسـاس الجسـماني والإحسـاس العقلاني، الشكل المتقلب للمزاج، الغريـزة، القابليـة النفسيـة والحمـاسة بلونيهـا الإغريقي « Pathos» و اللاتيني «Passio». المؤلف.

45 ـــ تقول نظرية راسخة في علم الجمال اليوم إن التعبير الديني (التفكير، الطقوس، الأهداف) هو تعبير إنساني فني. كما يندرج الإلقاء ـــ مع ملاحظة أنواعه وتدرّجات كماله ـــ تحت عنوان الفن الأدائي. المترجم.

ويترك عدا ذلك الأمر لكل واحدٍ منا أن يحدد هو بنفســه ما إذا كان يشـعر بشـكل أقوى أو أضـعف عند سـماعه سـينفونية لموتسـارت Mozart أو رؤيته تراجيديا لشـكسـبير Shakespeare، أو عند قراءتـه لشـــعر أولاند Uhland أو إنصـــاته لروندو[46] للمؤلف الموسيقي هومل Hummel.

وإذا قيل إن للموسـيقا [وحدها] تأثيراً مباشـراً في الإحســاس بينما تصـــل الفنون الأخرى إليه عبر المفاهيم [الكلمة، الصـــورة، الشيء] فعندئذ يخطئ المرء ـــ لكن بصياغة أخرى ـــ لأن الخيال هو المحطـة المبـاشـــرة [كمـا رأينا]، ولأن الإحســـاس الذي يولده «الجميل»، أيضـاً في الموسيقا، يتحرر وينطلق في المرحلة التالية. ونعرف الموازنة التي تجريها دائماً الدراســات الجمالية ما بين فنّي الموســيقا والعمارة، ولكن: هل صـــادفتم معمارياً ذا عقلٍ يقول بأن هدف العمارة أو أن مضمون العمارة هو إثارة المشاعر؟

لكل عمل فني حقيقي ارتباط بمشـــاعرنا، ولا يوجد عمل فني حقيقي يقتصر على ذلك. لهذا لا نكتشف سرّ الجمـــال في الموسيقا عندما نصـــف مبدأها الجمالي بشـــكل [فضـــفاض و] عام يتصـــل بالتأثير على الأحاسيس. وكأننا حين نستكشف مادة النبيذ نقول إن النبيذ هو القدرة على الإسكار! ولذلك فإن الشـيء الوحيد المهم [في الدراســـة الجمالية للموســـيقا] هو الكيفية التي تثير الموســـيقا من خلالها العواطف.

46 ـــــ روندو: اسم لشكل موسيقي غنائي/راقص أصلاً انتشر في أوربا في القرن الثامن عشر، وشكل الروندو هو تكرار اللحن الرئيسي (الثيمة الأساسية) عدة مرات في نفس مقام المقطوعة بعد كل لحن استطرادي من مقامات قريبة من المقام الأصـلي. ويشـكل غالباً الحركة الأخيرة من السوناتا او الكونشرتو. المترجم.

من المفروض إذاً أن نخترق داخل الأعمال الفنية [الموسـيقية] باحثين عن قوانينها الخاصـــة بها وعن بنيتها الداخلية لتفســـير قوة فاعليتها المميزة لها عوضـــاً عن التمســـك بظواهر تابعة، تبين لنا سلطة الموسيقا على المشاعر. وقلما يفكر رسام أو شاعر بإعطاء «الجميل» في عمله الفني حقه عن طريق تحديد الأحاســـيس التي ستوقظها لوحته أو قصيدته عند المشاهد والقارئ [أو المستمع]، بقدْر إعطائه حقه عن طريق الهاجس المسيطر على الرسام أو الشاعر اللذين يؤرقهما السؤال التالي: لماذا سيعجب هذا العمل الناس؟ ولمَ أضعُه ضمن هذا الشكل بالذات لا ضمن قالب آخر؟ وإذا كان ما يخص فن النغم من هذه الأفكار ــ كما سنرى أيضاً ــ يبلغ حداً أكثر تعقيداً بكثير منه في حال الفنون الأخرى، وإذا ما كان الخوض في جوهر فن الموســيقا لا يوصــلنا إلى جميع الأعماق، فهذا لا يعطي منتقدينا الحق في الخلط الفجّ للأمور ما بين هياج العاطفة والجمال الموسيقي عوضاً عن إيجاد منهج علمي يفصل بين الأشياء بهدف استكشافها.

وإذا ما أيقنّا أن «الإحســاس» لا يمكن أن يصـبح قاعدة تسـتند إليها القوانين الجمالية فهناك فوق ذلك شيء يقف بشدة ضد النظرية المطمئنة الواثقة نفســـها؛ تركيبنا الدماغي الذي يســـمح بأن تنقاد مشاعرنا وتصوراتنا، وتُوجَّه باتجاهات معينة طبقاً لما يصادفنا من نصـوص أو عناوين أو أمور أخرى عابرة تربط أفكارنا بمواضـيع محددة تخصّ الكنيســة مثلاً أو الحرب أو القصـــة الدرامية لعرض مسرحي ـــ بينما نخترع دوراً للموسيقا لا يكون لها هنا ضلع فيه. ليس هذا فقط بل إن تركيبنا المزاجي المتغير وذخيرتنا الموســـيقية ونفسـيتنا غير الثابتة هي أشـياء تجعل ما يجيش في صـدورنا عند سماع مقطوعة موسيقية أمراً غير مقرر مسبقاً. إننا اليوم نستغرب

ردود فعل أجدادنا وجداتنا على تراكيب نغمية لا تترك الآن نفس الانطباع [الموسيقي]. ويمكن البرهان على ذلك ـ مثلاً ـ بملاحظة الاختلاف الكبير في التقبّل المتغيـــــر لكثيـــر من موسيقـــــات موتســارت Mozart وبيتهوفن Beethoven وفيبر Weber بين جيل وآخر. كم من أعمال لموتســـارت كانت في وقتها أقصـــى ما وصلت إليه الموسيقا من حماسة ونارية ّـة وابتكـــــار؟ وانظـــر كيـــف وازنوا بين موسيقا [بعـــض] سينفونيـات هايدن بسلامهـــا وتناغمها وبين [بعض] موسيقات موتسارت بحماستهـــا الدفـــاقة وصـــراعاتها المحتدمة وتراجيديتها البالغة[47]. وبعد عشـــرين أو ثلاثين عاماً حصـلت الموازنة نفسـها [المفارقة]، هذه المرة ما بين موتسارت نفسه وبيتهوفن[48]. إذ إن بيتهوفن أخذ محل موتسارت من حيث الجرأة وأصـــبح ممثلاً لكل ما يتعلق بالقوة وبالاندفاع العاطفي،و«تراجع» مكان موتسارت ليتربع موتسارت على جبل الكلاسيكية مع هايدن. ويمكن لكل منا عبر مسيرة حياته الشخصية أن يتتبع تغيّرات في نظراتـه الجماليـة وما يطرأ من اختلافات، إذا مـا توافر الانتبـاه وتوافر الوقـت الكـافي. ومع هـذا الاختلاف

47ـــــ يشير المؤلف هنا إلى كتابات الناقد الموسيقي روخليتس Rochlitz كمثال على المذاق المتغيّرـــــ والمستغرَب من قبل الأجيال الجديدة ـــــ المتعلق بتذوق الأعمال الموسيقية، ليخرج بأن أعمال موتسارت المشار إليها إضافة إلى موسيقا فيبر Weber تُعدُّ اليوم شيئاً جميلاً منمقاً، بينما عُدَّت بالأمس مثالاً على الدرامية العالية (سوناتا البيانو من مقام لابيمول ماجور، حركة المينويت). المترجم.

48ـــ مات موتسارت (1791) قبل هايدن Haydn بنحو عشرين سنة. إلا أنه يمثل بالنسبة لهايدن الجيل الأصغر(الصاعد) إذا ما علمنا بأن حياة موتسارت اقتصرت على 35 عاماً (بينما عاش هايدن 77 سنة). وبشكل عام فإن تداخل المدارس الموسيقية متدرّج بشكل أكبر مما نتصور ومتداخل زمنياً. المترجم.

[التراجع في الجدّة ـــ إذا صح التعبير] الحاصل في الانطباع الذي تركته أعمال كانت في وقتها مبتكرة، تبقى هـــذه الأعمال قيّمة ونستمر في تمتعنا بها بسبب أصالتها وبسبب «جمالها». لذا نقول إن ارتباط أعمالٍ معينة بأمزجة محددة لا يكون دائماً في كل مكان، ولا يكون بالضرورة وبشكل حتمي، إنما تكون هذه العلاقة في الموسيقا ـــ أكثر بكثير منها في أي فن آخر ـــ علاقة متغيرة متجددة. ولهذا فإن ارتباط الموسيقا «بالإحساس» لا يمكن أن يكوّن المبدأ الأساسي الجمالي [لفن النغم] وذلك لفقدان ثلاثة عناصر [أتينا على ذكرها أعلاه] هي: الحتمية، والاقتصار، والاستمرار.

لا نريد على أي حال من الأحوال أن نقلل من أهمية العواطف القوية التي توقظها الموسيقا إن كانت حالمةً أو عذبةً أو مداعبةً أو مؤلمةً. وهذا سرٌّ من الأسرار الإلهية الجميلة الشافية [للبشر]، والتي تعطي الفن هذه القدرة. اعتراضنا فقط على استعمال هذه الوقائع كمبادئ جمالية. الفرح والحزن أمران يمكن للموسيقا أن توقظهما فينا بقوة، هذا صحيح. ولكن ألا يحصل هذا، ربما حتى بقوة أكبر، عندما يفوز أحدهم بالجائزة الكبرى أو عندما نعلم بمصاب قريب منا بمرض عضال؟ وإذا ما حدث أن وازنّا [على نحو أو آخر] ما بين ربح ورقةً يانصيب وسينفونية، بين تقرير طبي وافتتاحية موسيقية ـــ إذا كان هذا وارداً، لا يجوز أن نعد «الإحساس» خاصية جمالية موسيقية تحديداً، أو أن نربطه بقطعة موسيقية بعينها. المهم هنا أن نعرف الآلية المميزة للموسيقا، تلك التي تحيي المشاعر. وسنتطرق في الفصلين الرابع والخامس إلى هذه الآلية بشكل وافٍ لنظهر الجوانب الإيجابية لتلك العلاقة [بين الشعور والموسيقا] اللافتة للنظر. وفي بداية كتابنا أشرنا إلى وجود الجزء السلبي [في هذا الكتاب] الذي يعارض المقولات

الجمالية [السائدة] غير العلمية. وما زلنا نعود إليــه دون أن يكون هذا كافياً ووافياً [49].

وعلى حـد علمي، فـإن أول من اعترض على «جمـاليـة الإحسـاس» في الموسـيقا هو هيربارت Herbart (وذلك في الجزء التاسع من موسوعته). يقول هيربارت بعدما وقـــــف ضـــد «التأويل» [الشرح الأدبي] للأعمال الفنية: «عبر آلاف السـنين لم يسـمح المنجمون ومفسـر والأحلام لأنفسـهم أن يدّعو بأن الإنسـان «يحلم » لأنه «ينام»، وبأن مواقع النجوم «تتبدل» [ضــمن نظام محدد] لأنها «تتحرك». لكن الملمين بالموسـيقا، وحتى الجيـّدين منهم، مـا فتئوا يجترُّون المقولـة التي تفيـد أن الموسـيقا تقدم أحاسـيس [معينة] يشـكل إيقاظها مبدأ الموسـيقا ومنتهـاها. ومثلهم في ذلك كمثل الذي يدّعي بأن «الشـــعور» يشكل قوام نظام تعدد الأصوات البسيطة والمركبة وقوام تقنيته! وماذا كانت برأيهم نية المؤلفين الموسـيقيين حين اخترعوا شكل «الفوغ[50]»؟ لم تكن نيتهم غير الولوج في ذات الموسيقا وليس الخروج من عـالمهـا. لكن هـذا لم يعجـب طبعـاً هؤلاء الـذين يخجلون من الجوهر ويفضـلون المظهر». وللأسـف لم يتطرق

---

[49] ـــــ يستعمل المؤلف كلمتي سلبي و إيجابي، فيعني بالأولى الإشارة إلى المقولات الجماليـة الرائجـة بهدف النقض، النفي، و يعني بـالثـانيـة إيجـاد المقولات البـديلـة التي يجب أن تحل محلها. و قد اعتذر في مقدمة الكتاب عن أن هذا النقد يشـكل جزءاً كبيراً من الدراســة التي بين أيدينا بســبب تجذّر المقولات الســائدة في نفوس الكثيرين و استعصائها على التغيير. المترجم.

[50] ـــــ مقطوعة موسيقية تُظهر بشكل أساسي الصنعة المعقدة لفن تعدد الأصوات، و قد تكون مسبوقة بمقطوعة أخرى تسمى المقدمة (مقدمة وفوغ).المترجم.

هيربارت إلى التفاصـيل لإثبات هذه الآراء المعارضـة، وفي المقابل لم تكن تلك الآراء اللمّاحة إلا متفرقة،إذ لازمتها أيضـاً أفكـار غريبـة عن الموسـيقـا. وعلى كـل الأحوال يبقى قول هيربارت الذي أوردناه، كما سنرى، كلمات لم تلق التقدير الذي تستحق.

إن الآراء التي نقف في وجهها هنا قد أصـبحت ظاهرة تعكس طريقـة تقليديـة في التفكير، وليس مجرد نتيجة لمواقف كتّاب بذاتهم توجب علينا ذكر أسـمائهم. إلا أننا سـنورد أدناه مقتطفات من أفكار [جماليين] قدماء وجدد لهم علاقة بهذا الموضوع وذلك لنثبت هيمنة تلك الأفكار وانتشارها [51]:

ماتيزون **Matheson**: «الهدف الأسـاسـي لأي لحن هو اختلاجة عاطفية معينة ــ أو أكثر ــ». < قائد الأوركسترا المثالي، ص143>.

ناید هارد **Neidhardt** «الهدف النهائي للموسـيقا هو إحياء العواطف جميعهـا بـالأنغـام وإيقـاعـاتهـا دون اسـتعمـال حتى أبلغ الكلام».< مقدمة لكتاب «الحرارة» >.

ي.ن. فوركل **J.N.Forkel** يشـرح «الصـور الموسـيقية» فيقول: «هي ذات الصور في الشعر والكتابة، أي تعبير عن الطرق المختلفة في تجسيد المشـاعر والعواطف». < عن نظرية الموسيقا، غوتنغن، 1777، ص 26>.

ي. موزل **J.Mosel** يعرّف الموسـيقا كمـا يلي: «[هي] فن التعبير عن أحاسيس محددة عن طريق أنغام منظّمة».

---

[51] ـــ أنقل النص و الأسماء كما كتبها هانسليك (على سبيل المثال جاء النص مغفلاً أحياناً ذكر الاسـم الأول كاملاً أو مختصـراً)، و أحرص في أغلب الأحيان على الالتزام بأقواس المؤلف < > ومعترضاته « ». المترجم

ك. ف. ميشـــائيليس **C.F.Michaelis**: «الموســـيقا هي فن التعبير عن أحاســيس تتجســد من خلال التغيّرات النغمية، هي لغة العواطف» إلخ. <عن روح فن النغم، المحاولة الثانية، 1800، ص 29>.

مــاربورغ **Marburg**: «إن مــا يجـب أن يفعلــه المؤلف الموسـيقي في عمله هو اسـتلهام الطبيعة... واسـتحضــار العواطف التي يريـدهـا... وصـــف حركـة الروح وأهواء القلـب كمـا هي في الحياة». < الموسيقي النّبيه، الجزء الأول، 1750، الفقرة رقم 40 >.

ف. هاينزه **W. Heinse**: «الهدف الأساسي النهائي للموسيقا هو استلهام العواطــف وأكثـــر مــن ذلك إيقاظهــا». < حوارات موسيقية، 1805، ص 30 >.

ي. ي. إنغيل **J.J. Engel**: «على الأشــكال الموســيقية من سيمفونية وسوناتا وغيرهمـــا أن تتضمن ســـيرورة عاطفـــــة من العواطف، متلوّنــة بمشـــاعر متعددة». < حول التصوير الموسيقي، 1780، ص 29 >.

ي. ف. كيرنبيرغر **J. Ph.Kirnberger**: «إن الجملــة النغميـة <اللحن> التي تأتي من لغة المشـــاعر تكون جملة مفهومة من قبل مستمع مرهف، إذ تدعه يحس بالحالة الوجدانية التي نشأت من خلالها تلك الجملة». < «فن صـــياغة الجمل»، الجزء الثاني، ص152>.

موســوعة بيير الشــاملة **Pierre`s Universallexikon** (الطبعة الثانية): «الموسـيقا هي الفن الذي يعبر عن المشــاعر وعن الحالات الوجدانية من خلال الأنغام الجميلة. تقف الموسيقا في مرتبة أعلـــى من فـــن الشـــعر الذي يجســـد فقـط < ! > ما يمكن وعيه بالعقل من أمزجة وأجواء، بينمـــا تنقـــل [هي] حدســـاً وإحساساً من غير الممكن وعيهما».

غ. شـيلّينغ **G. Schilling** ينقل الشـرح السـابق نفسـه في موسوعته الشاملة عن فن النغم تحت بند «الموسيقا».

كوخ **Koch** يعرّف الموسـيقا كما يلي: «هي الفن الذي يعبّر عن لعبـة لطيفة تسرح فيهـا المشـاعر بوساطة الأنغـام». < الموسوعة الموسيقية، بند الموسيقا >.

أ. أندريه **A. Andre**: «الموسـيقا هي فن إصـدار الأنغام التي تصـف وتحـرك وتمـرح بالعواطـف والأحاسيـس».< منهج فن النغم ، الجزء الأول>.

سـولتسـر **Sulzer**: «وكمـا تعبر الكلمـات في اللغـة عن عواطفنـا، يعبر عنهـا فن الموسـيقا بـالأنغـام».<نظرة إلى الفنون الجميلة >.

ي. ف. بوهم **J.W. Boehm** : «إن ما تصـدره الأوتار من أنغام منسـجمة لا يفعّل الفهم ولا العقل، إنما يشـغل فقط الوجدان». <تحليل الجميل في الموسيقا، فيينا، 1830، ص 62 >.

غوتفريد فيبر **Gottfried Weber**: «الموسيقا هي الفن الذي يعبر عن المشـاعر من خلال الأنغام». < نظرية فن صـياغة اللحن ، الطبعة الثانية، الجزء الأول، ص 15>.

ف. هاند **Hand**: «الموسـيقا تجسـد الأحاسـيس. لكل شـعور ولكل حالة وجدانية نغمها وإيقاعها الخاص بها،كذلك الأمر أيضـاً في الموسـيقا». < جمالية فن النغم، الجزء الأول، 1837، الفقرة 24 >.

أمـا ديوس آوتوديداكتوس **Amadeus Autodidaktus**: «من عالم المشـاعر والأحاسـيس العالية فقط يتجذَّر فن الموسـيقا وينبع. ولا تتجه الأنغام الموسـيقية اللحنية < ! > إلى العقل، الذي يقوم [فقط] بتنظيمها وتوصـيفها... إنما إلى الوجدان».. إلخ. < مقولات عن الموسيقا، لايبتسيغ [لا يبزيغ]، 1857، ص 329 >.

فيرمو بيلّيني **Fermo Bellini** [بـاللغـة الأيطـاليـة]: «الموسيقا هي الفن الذي يعبر عن الأحاسيس والعواطف بوساطة الأنغام». < منهج الموسيقا، ميلانو، دار ريكوردي، 1853 >.

فريدريش تيرش **Friedrich Thiersch** [من كتابه]، علم الجمال العام, برلين، 1846، فقرة 18، ص 101: «الموسـيقا هي الفن الذي يعبر عن المشاعر والأمزجة الوجدانية أو يوقظها، وذلك عن طريق خيارات وتركيبات نغمية».

أ. فون دومّر **A.v.Dommer** [من كتابه] وسـائل الموسـيقا، لايبتسـيغ، 1862، ص 174: «ما هي وظيفة فن الموسـيقا؟ هي إثـارة المشـاعر، وعن هذا الطريق إحياء التصـورات الوجدانية فينا».

ريتشـارد فـاغنر **Rich.Wagner** [من كتابه] العمل الفني المسـتقبلي، 1850، المؤلفات [الكتابية] الكاملة، الجزء الثالث، ص 99 وأمثالها: «مفتاح القلـب هو النغـم، ولغة القلب الفنية الواعية هي فن الموسـيقا». <وفي كتاباته اللاحقة تصـبح تعريفات فاغنر بالطبع أكثر ضـبابية لأن الموسـيقا بالنسـبة إليه تصـبح مسـاويةً لـ «فن التعبير» بشـكل عام (الأوبرا والدراما، المؤلفات الكاملة، الجـزء الثـالث، ص 343)، ومطابقة لـ «فكرة العالم» التي «تسـتطيع أن تحيط بجوهر الأشـياء في أقرب صـورها المحسوسة»..إلخ. (بيتهوفن، 1870، ص 6 ومايليها) >.

في العدد القادم

مضمون فن الموسيقا لا يكمن في تصوير الأحاسيس

دراسة آلات النفخ
(الخشــبية و النحاســـية)

وولتر بيستون*

ترجمة وإعداد : رامي درويش

أولاً : عائلـة النفـخ الخشبية
WOODWIND INSTRUMENTS

إذا كـان مـا يميز العـائلـة الوتريـة هو تشـــابههـا في الطـابع الصـوتي، فإن ما يميز عائلة النفخ الخشـبية هو التنوع والتمايز في اللون والطابع الصـوتي لكل آلة. وتقسـم عائلة النفخ الخشـبية من حيث طابع الصوت إلى قسمين:

1ـــ آلات ذات طابع أنفي ذي خنة (الأوبوا والهورن الإنكليزي ـ الباصون والكونترباصون).

2ـــــ آلات ذات طابع ممتد واضـح ومليء (الفلوت بأنواعه ـــــ الكلارينيت بأنواعها).

و يعزى هذا الفرق الواضـح في طابع الصـوت المميز لكل آلة في عائلة النفخ الخشبية الى عدة عوامل منها (نوع المبسم ـــ خامة الآلة ـ حجمها ـ شكلها .....).

ـــــ من المهم ترك فواصـل للتنفس عند الكتابة لآلات النفخ عمومـاً، وعـادة مـا تكون هـذه الفواصـــل مع نهـايـة العبـارات أو

* وولتر بيستون (Walter Piston) 1894-1976 مؤلف وعازف كمان وساكسفون أمريكي.

المقاطع أو الجمل الموسـيقية، فيما لا يكون هذا الإجراء ضـرورياً في الآلات الوترية والإيقاعية.

ــ تتألف عائلة النفخ الخشبية من مجموعة آلات أساسية مضافاً إليها مجموعة من الآلات الإضافية الداعمة كما يلي :

- الفلوت (الفلوت الصغير + الفلوت آلتو).
- الأوبوا (الهورن الإنكليزي + الأوبوا دامور والهيكلفون).
- الكلارينيت (الكلارينيت الصغيرة + الباص كلارينيت + الباسيت هورن).
- الباصون (الكونترباصون).

ولقسم النفخ الخشبية في الأوركسترا ثلاثة تشكيلات أساسية معتمدة:

تشكيل ثنائي :

2 فلوت ــ 2 اوبوا ــ 2 كلارينيت ــ 2 باصون .

عادةً يقوم العازف الثاني بتبديل آلته الأساسية إلى الآلة المساعدة عند لزومها ،وينبِّه إلى هذا في المدونة بالاصـــطلاح (Muta) أي تبـديل فيكتـب Flute II Muta Picc وتعني بـأنـه يتوجـب على عازف الفلوت الثاني تبديله بالبيكولو (الصــغير)، ثم يعود العازف إلى الآلة الأســاســية عند اصــطلاح Muta Fl II الذي يعني بأنه يتوجب على العازف العودة إلى الفلوت.. وهكذا بالنسبة لكل الآلات في هذه العائلة و علاقتها مع آلاتها المساعدة.

تشكيل ثلاثي:

و يعد هذا التشكيل الأكثر استخداماً.

2 فلوت + فلوت بيكولو
2 أوبوا + الهورن الإنكليزي
2 كلارينيت + باص كلارينيت
2 باصون + كونترباصون

تشكيل رباعي:

3 فلوت + فلوت بيكولو
3 أوبوا + الهورن الإنكليزي
3 كلارينيت + باص كلارينيت
3 باصون + كونترباصون

عند وجود تشكيل من ثلاث أو أربع آلات أساسية. يقوم العازف الأخير دائماً بتبديل آلته إلى الآلة المساعدة عند الحاجة.

آلــة الفلــوت **Flute**

يعد الفلوت من أوائل آلات النفخ الخشبية التي دخلت إلى الأوركسترا في عصر النهضة، إذ كانت الأوركسترا حينئذ عبارة عن تشكيل آلي أساسه الوتريات (أوركسترا الحجرة) .

يقسم الفلوت إلى ثلاثة أقسام كما يلي:

1 ـ الرأس، وهو القسم الأعلى الذي يحتوي على المبسم.
2 ـــ الجزء الأوسط، وهو أكبر الأجزاء وأعقدها إذ يحتوي على نظام الغمازات الميكانيكي (نظام بيم).
3 ـــــ الجزء الثالث، ويحتوي على قسم من نظام بيم الميكانيكي. وحديثاً يمكن تغير هذا القسم إلى قسم أطول قليلاً، مما يؤدي إلى توسيع مساحة الآلة هبوطاً إلى (سي بيكار)، و قد بلغ مداه أخيراً ثلاثة أوكتافات كما ازدادت شدته الصوتية و نقاوة

الصوت الصادر عنه كما بلغ ضبط الدوزان درجة عالية من الدقة .

يرمز له في المدونة الأوركسترالية بالاختصار (FL).

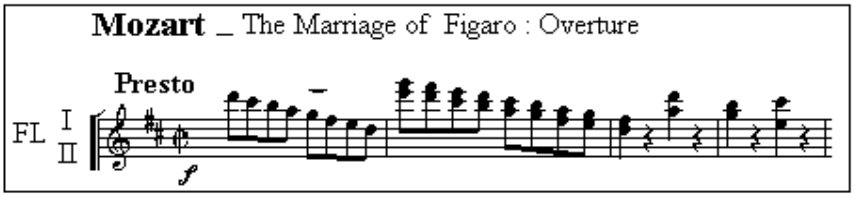
ـــــ أما الفلوت الصغير فيشبه الفلوت العادي إلا أنه بنصف حجمه تماماً، وهو من جزأين بدلاً من ثلاثة أجزاء نظراً لصغر حجمه. ويسمع البيكولو أوكتافاً للأعلى مما يكتب له ويرمز له في المدونة الأوركسترالية بالاختصار (Picc). أما بالنسبة إلى الفلوت آلتو فقد ظهر في فترة ما ثم انقرض، وهو يشبه الفلوت العادي وأكبر منه قليلاً، ويعزف على مسافة رباعية أخفض من الفلوت العادي، ويرمز له (Alto Flute).

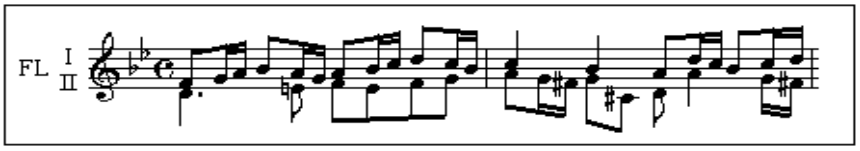
يتميز الفلوت الصغير بأنه أكثر آلات الأوركسترا لمعاناً وبريقاً عند الأداء الجماعي للأوركسترا (Tutti)، إلا أنه لا يتمتع بغنائية وعذوبة الفلوت العادي. ولهذا فقلما تُوكَلُ إليه ألحان منفردة Solo.

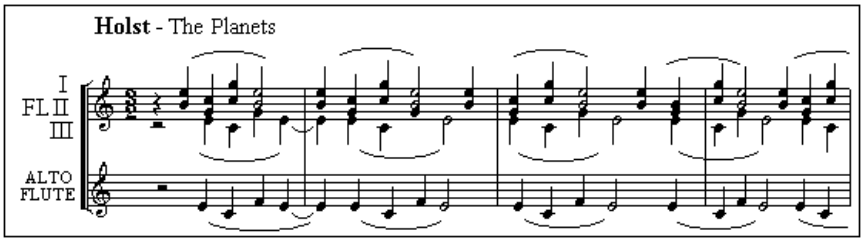
الاستخدام الأوركسترالي :

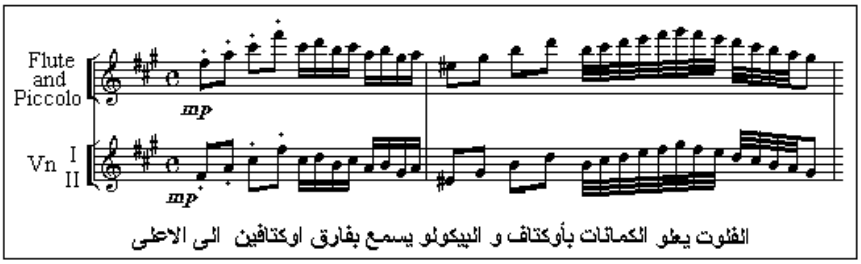
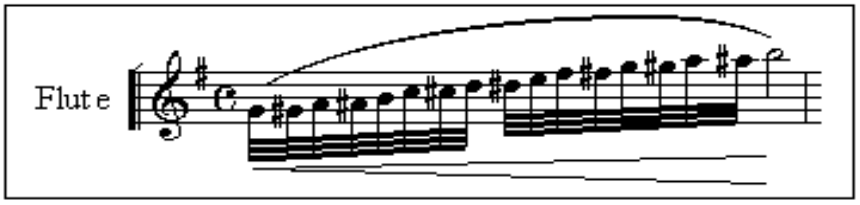
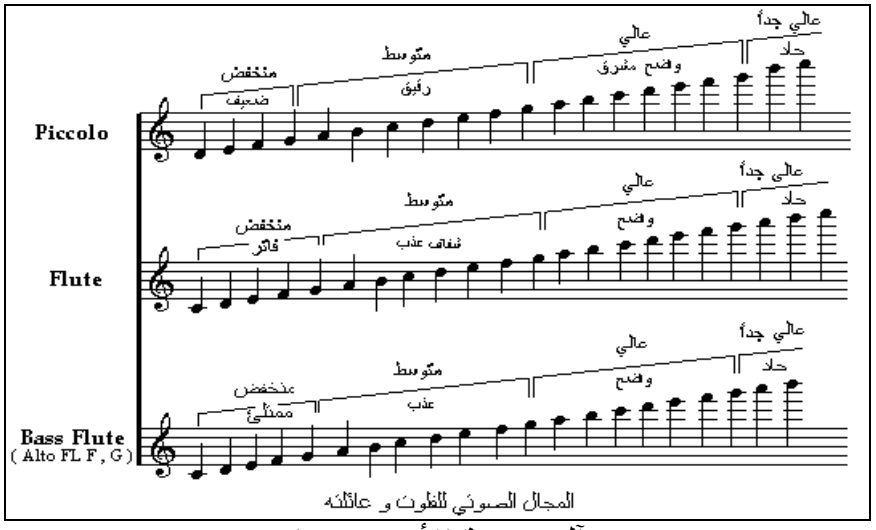
يستطيع الفلوت أداء جميع أشكال الجمل الموسيقية، مما يمكنه من لعب الأدوار الرئيسية في المدونات ،كما يمكن أداء اللحن بأكثر من آلة فلوت معاً بهدف التكثيف اللوني (تأكيد صوت الآلة) والحصول على طاقة صوتية أعلى. وتحدد علاقة الفلوت الأول مع الثاني أو الثالث أثناء العمل بالأشكال الكلاسيكية لتكثيف اللحن أو الهارموني التي ذكرناها في بحث الوتريات.

فبالنسبة للحن تعمل آلتا الفلوت معاً على شكل (لحن موحد ـــــ أوكتافات ـ ثالثات ـ سادسات) أو بمسافات مختلطة .



ـ كما تستطيع الفلوتات أداء النماذج اللحنية الكونتربوانية (لحن أول + لحن أو ألحان متقابلة).

أمـا بـالنســـبـة للهـارموني فتتميز الفلوتـات بـالأداء الجماعي للتألفات بشكل رائع .



من صفات الفلوت ضعفه في المنطقة الدنيا، لذلك لا يمكن أن يدون لـه بـديناميكيـة عـاليـة F في هذا الريجســـتر على عكس الأوبوا والبـاصـــون، فهمـا في مداهمـا المنخفض يصـــعـب الكتـابـة لهمـا بديناميكية منخفضـة P، لذلك فعند استخدام الفلوتات لأداء الجمل أو الأكوردات أثنـاء الأداء الجماعي للأوركســـترا فيجب أن يدون لها في الأوكتـافين الثـاني أو الثـالـث، وغـالبـاً مـا نرى الفلوت يقوم بمشاركة و تعزيز دور الكمان الأول أو الثاني أو غير ذلك.

كما يمكن للفلوت أداء الجمل الكروماتيكية بشكل مميز:



آلـــــــة الأوبـــــوا

Oboe or Hautbois

الأوبـــــوا

وهي آلة نفخ خشـبية ذات ريشــة مزدوجة تصــنع من خشــب الأبنوس الصلب . تتكون ريشتها المزدوجة من ريشتين صغيرتين من القصب تشدان بإحكام إلى بعضهما بوساطة خيط رفيع.

- شكلها أسطواني تتسع في نهايتها على شكل بوق صغير، وتنقسم إلى ثلاثة أجزاء كما هو الفلوت ، يبلغ المدى الصوتي لآلة الأوبوا ثلاثة أوكتافات، ويعزف عليها بشكل رأسي يسميها الفرنسيون Hautbois .

الهورن الإنكليزي :

وهو من فصيلة الأوبوا، ويبلغ طوله طول الأوبوا مرة ونصف وقطره أكبر بقليل . لكنـه آلة تصـــوير ســـلمي Transposition بحيث تسمع النغمة المعزوفة أخفض من المكتوبة بخماسية تامة.

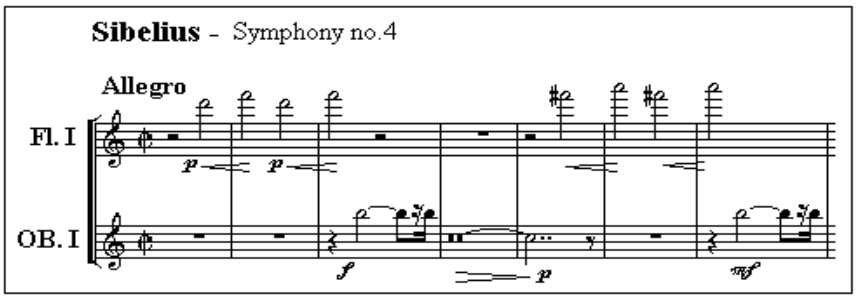
ـــ مساحته الصوتية أوكتافان ونصف، وقد شاع استخدامه في العصر الرومانسي.

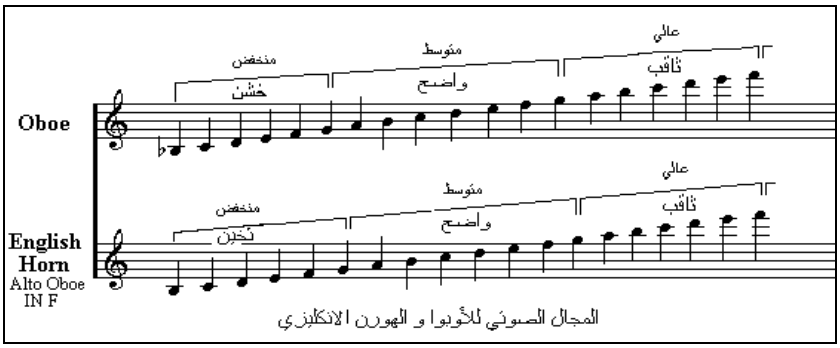
هناك نماذج متعددة من الأوبوا اســتخدمت في عصــر الباروك ولم تعـد موجودة في الكلاســيكيـة، وهي (الأوبوا دامور Oboe D'Amore) و(الأوبوا باريتون/هيكلفون/Hecklphone) وهي آلة ذات طبقة منخفضــة تشـبه الباصـون وتسـمع أوكتافاً أسـفل الأوبوا ويندر استخدامها حالياً.

ـــــ استخدم باخ في مؤلفاته الأوبوا دامور (قداس متَّى)، كما استخدم شتراوس الهيكلفون في أوبرا سالومي وأوبرا إليكترا.

الاستخدام الأوركسترالي:

غالباً ما يوكل إليها ألحانٌ منفردة (Solo)، نظراً لخصوصية صــوتها الذي يوصــف بأنه أخنف (Nasal). ونظراً لوضــوح صــوت الأوبوا فقد درجت العادة على ضــبط جميع آلات الأوركسترا إلى نغمة (لا) الصادرة عن الأوبوا.

ـــــــ ومن الجدير ذكره أن المنطقة المنخفضــة في الأوبوا والهورن الإنكليزي تكون ذات طاقة صــوتية عالية بشــكل طبيعي، لذلك تصـعب الكتابة لها بديناميكية منخفضـة. في الطبقة المنخفضـة وهذا على عكس الفلوت تماماً فالفلوت يكون ضعيفاً جداً في منطقته المنخفضــة، ونظراً لما تمتلكه الأوبوا من صــوت مميز فيمكن أن تلعب في البـارتيتورا دوراً حوارياً دراميـاً مميزاً (تنـاوب الحوار مع آلة مثل الفلوت).

تستطيع الأوبوا أداء العديد من الأشكال اللحنية كما هو الفلوت تقريباً وتتميز الأوبوا بأداء الستكاتو بشكل مميز Staccato كما هو الباصون أيضاً. لذلك فكثيراً ما نرى الأوبوا أو الباصون تشارك الوتريات عند عزفها الستاكاتو أوالبيزيكاتو.



آلـــــة الكـــلارينيت

Clarinet

تطورت الكلارينيت عن آلة الشالومي، وهي آلة نفخية شعبية (Chalume) شاعت في فرنسا.

ـــــ تعد الكلارينيت أكثر آلات النفخ الخشبية اتساعاً من حيث المساحة الصوتية (ثلاث أوكتافات ونصف)، وهي من آلات التصوير السلمي (Transposition) ولها عدة طبقات (A - D - Eb - Bb).

ـــــ لقد دخلت الكلارينيت إلى الأوركسترا وأصبحت عنصراً دائماً في التشـــكيل منذ القرن الثامن عشـــر، ويدون لها على مفتاح (صول) مع الأخذ بالحسبان مقدار النقل السلمي.

ـــ و أكثر ما تستخدم حالياً الكلارينيت من طبقة (سي بيمول)، وهي تقوم بخفض المكتوب بمقدار بُعد كامل، لذلك يجب التدوين لها على سلم أعلى ببعد كامل عن الطبقة الأساسية للأوركسترا.

الباص كلارينيت :

طولها ضعف الكلارينيت العادية، وهي أيضاً من طبقة (سي بيمول) وطبقتها أغلظ من الكلارينيت العادية بأوكتاف كامل، وتشبه إلى حد ما آلة الساكسفون في التواءاتها .

مساحتها الصوتية أوكتافان ونصف، ويدون لها على مفتاح (صول)، ولكن نوطاتها تسمع أخفض بثنائية مركبة (أي تساعية كبيرة أخفض من المكتوب) .

و بالخلاصة نستنتج مايلي :

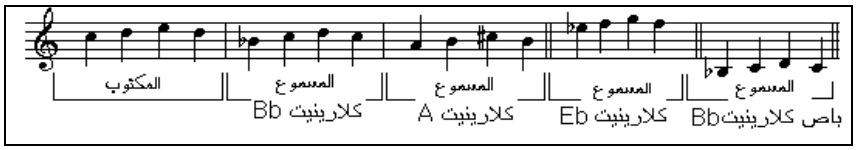
كلارينيت (سيb) تسمع ثنائية كبيرة إلى أسفل .

كلارينيت (لا) تسمع ثلاثية صغيرة أسفل .

كلارينيت صغيرة (سوبرانو ميb) تسمع ثلاثية صغيرة إلى أعلى .

كلارينيت (ري) تسمع ثنائية كبيرة إلى أعلى (نادرة الاستخدام) .

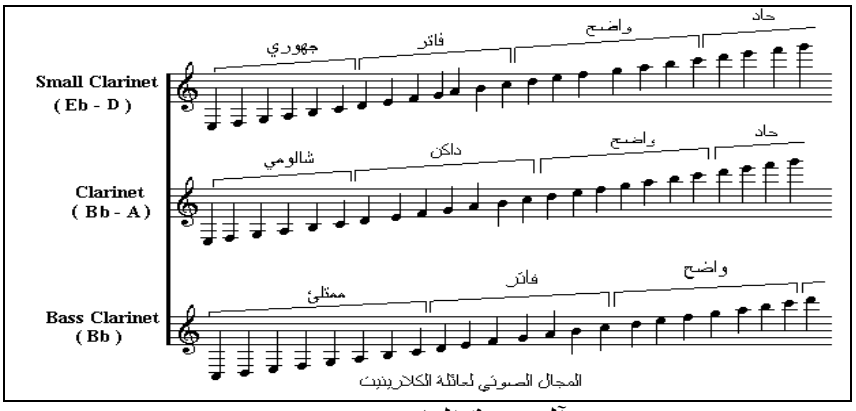
باص كلارينيت (سيb) يسمع تساعية كبيرة إلى أسفل .

وعلى سبيل المثال: إذا دونَّا الجملة التالية، و قامت كل من الآلات السابقة بعزفها فإننا نحصل على مايلي :

تستطيع الكلارينيت أداء كل الأشكال الديناميكية *p* ـــــــ *ff* وفي كل مجالها الصوتي دون إشكالات متميزة بهذا عن أفراد العائلة الأخرى.

الاستخدام الأوركسترالي :

ـ تستخدم الكلارينيت في الأوركسترا بشتى أشكال الاحتمالات دون تحفظ تقريباً. فهي قادرة على أداء الألحان المنفردة بشكل مميز (Solo)، كما يمكنها تكثيف اللحن مع الوتريات أو النفخيات أو المجموعة الكاملة (Tutti). ويمكنها أداء نوطات الأكورد الهارموني بشكل واضح وصريح مع مجموعة النفخ أو الأوركسترا (Tutti).

الباسيت هورن Basset Horn وهي (الكلارينيت آلتو) شكلها يشبه الحرف S تسمع خمس نوطات أسفل المكتوب. كتب لها موتسارت في أوبرا (الناي السحري ودون جوان) وفي الريكويم المشهور. كما كتب لها شتراوس في أوبرا إليكترا. لكنها حالياً غير مستخدمة، ويقوم بأداء أدوارها آلة الباص كلارينيت. كما ظهرت آلة كلارينيت الحب و آلة الكونترباص كلارينيت، إلا أنه بطل استخدامها حالياً.



آلـــــة الباصـــــون

Bassoon

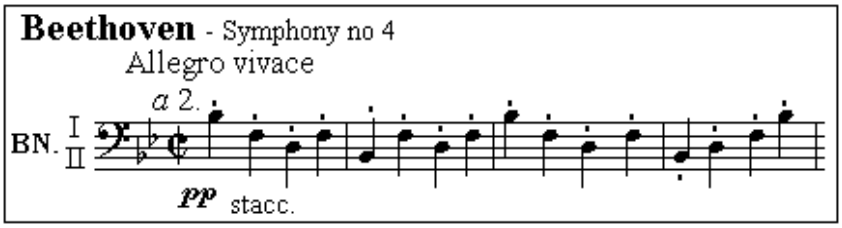
وهي آلة ذات ريشـة مزدوجة. وتعد من فصـيلة الأوبوا، وتقوم بأداء النوطات المنخفضـة. وتدعى في إيطاليا فاغوتي، والباصـون عبارة عن قصبة طولها ثمانية أقدام، يتصل بالقصبة أنبوب معدني ملتو على شـــكل حرف S وتثبت في بدايته الريشـــة المزدوجة. ويطلق عليها اسـم (مضـحك الأوركسـترا) نظراً لطبيعة صـوتها المتهكمة، وتبلغ مساحتها الصوتية ثلاثة أوكتافات.

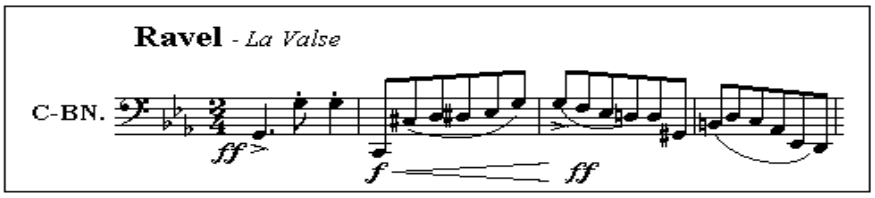
الكونترباصون :

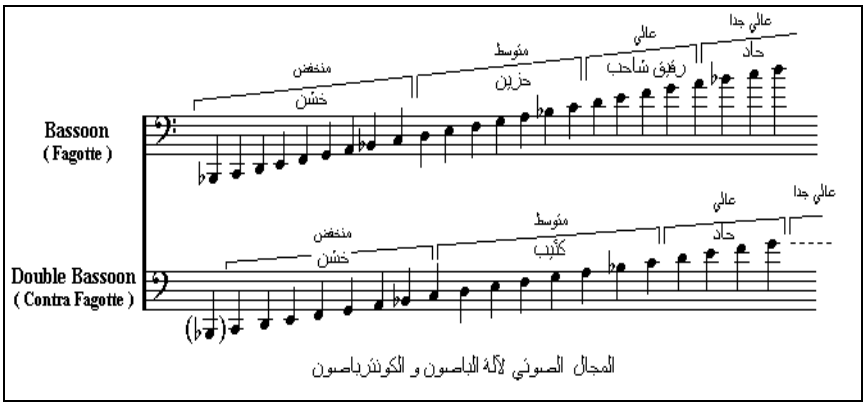
طول قصـبتها ضـعف طول الباصـون وتنخفض أصـواتها أوكتافاً أسـفل الباصـون وتفوق في مداها المنخفض الكونترباص والتوبا. يدون لها على مفتاح (فا) وتسـمع أوكتافاً أخفض من المكتوب كما هو الكونترباص ومسـاحتها الصـوتية تصـل إلى أوكتافين ونصف تقريباً. علاقتها مع الباصون تشبه علاقة الكونتر باص مع التشيلّو في الوتريات.

الاستخدام الأوركسترالي :

يدون لها على مفتاح (فا)، أما العلامات المرتفعة فتدون على مفتاح (دو تينور). وغالباً ما تحتاج الأوركسـترا السـيمفوني إلى آلتين أو ثلاث آلات باصون، ويتشابه الباصون مع الأوبوا بضعف

صـــوته في الطبقة العليا وارتفاعه في الطبقة المنخفضـــة بشـــكل طبيعي، أي بعكس الفلوت ويفضـــل اســـتخدام جمل الســـتكاتو في الباصون في مداه المنخفض والمتوسط.

ـــ يستطيع الباصون أداء الألحان بشكل جيد، وخاصة الألحان التي تحتوي على قفزات أو أربيجات. ويســـاهم البـاصـــون في الأوركســـترا بمضـــاعفة دور الكونتر باص أو التشـــيلو أو أداء العلامات المنخفضـــة من الأكوردات الموزعة على مجموعة النفخ الخشبية. أما بالنسبة للكونترباصون فعادة مايستخدم في الأوركسترا بهدف تقوية ومضـــاعفة خط الباصـــون والتشـــيلو والكونترباص. ونـادراً جداً ما يوكل إليه دور منفرد Solo. و قد اســـتخدمه رافيل كآلة صـــولو في تصـــوير دور الوحش في المتتالية الأوركســـترالية (الحسناء والوحش) وهي حالة نادرة جداً.





المجال الصوتي لآلة الباسون و الكونترباسون

ثانياً : عائلـة النفـخ النحاسية
BRASS INSTRUMENTS

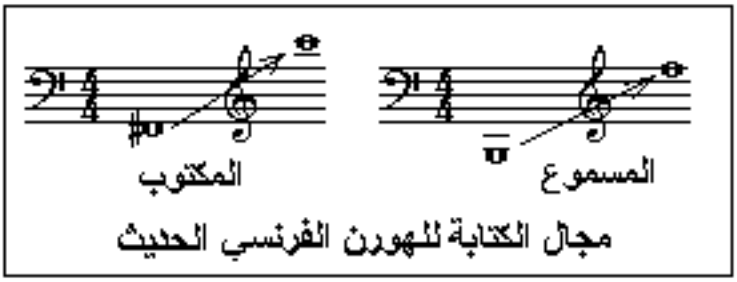
ـ الهورن الفرنسي *French Horn - Corno*

ـ الهورن الطبيعي (بدون صمامات)

اسـتخدم في القرن الثامن عشـر حتى منتصـف القرن التاسـع عشـر، و هو عبارة عن أنبوبة طويلة ملفوفة مع قطع تبديل أنبوبية على شكل حرف (U) مخصصـة للدوزان، إذ إن طبقة الآلة تهبط إلى الأسـفل كلما كبرت هذه القطعة الأنبوبية. لم يكن يدون دليل السلم لهذه الآلات، إذ إن كل واحدة من هذه القطع الدائرية مخصص لسـلم معين فقط، و بالتالي فقد كان من عيوب هذه الآلة عدم القدرة على تبديل السـلم حتى تتغير الأنبوبة. ويعد الهورن الطبيعي من آلات النقل السلمي و يحدد السلم حسب القطعة الدائرية المثبتة.

الهورن ذو الصمامات (**Valves Horn**)

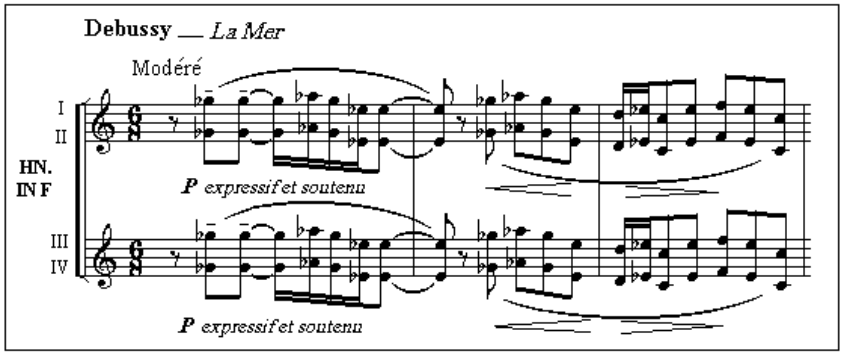
لقد حلت مشكلة السلالم مع اختراع الهورن ذو الصمامات، و ذلك بإضـافة ثلاثة صـمامات للهورن الطبيعي، فأصـبح بالإمكان

عزف الســـلم الكروماتيكي. وســـمي هذا الهورن بالهورن المفرد (Single Horn) من طبقة فا. و قد طور عن هذا الهورن أيضـــاً الهورن المزدوج (Double horn) من طبقتي فا و ســـي بيمول بعدد التفافات وأنبوبة أطول. و قد أضيف صمام رابع ليساعد على النقل بين الطبقتين مما وســـع من مســـاحى الآلة بشـــكل كبير حتى وصلت إلى ثلاثة أوكتافات ونصف. و يتصف الدبل هورن أنه آلة نقل سلمي، فهو يسمع بخماسية تامة أسفل المدون له .

مجال الكتابة للهورن الفرنسي الحديث

الاستخدام الأوركسترالي :

عـادة مـا توكـل للهورنـات في الأوركســـترا دور الخلفيـة الهـارمونيـة، إذ تشـــكل الهورنـات الأربعـة أو الثمـانيـة أصـــوات الأكورد الأربعة (باص ــ تينور ــ آلتو ــ سوبرانو) أو تقوم بأداء النوطات الطويلة الممتدة (البيدالات) كما يمكن أن تلعب دور اللحن الاساسي.

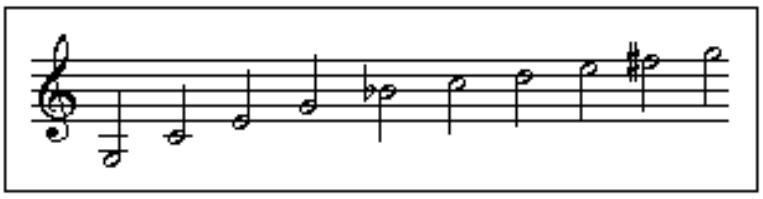
يدون للهورن على مفتاح الصـول في المدرسـة الألمانية، وبما أنه يســـمع أخفض خماســـية تامة مما يكتب له فيجب أن يدون له أعلى بخماسية تامة من سلم المقطوعة الأساسي.



آلـــــــة الترومبيت

Trumpet

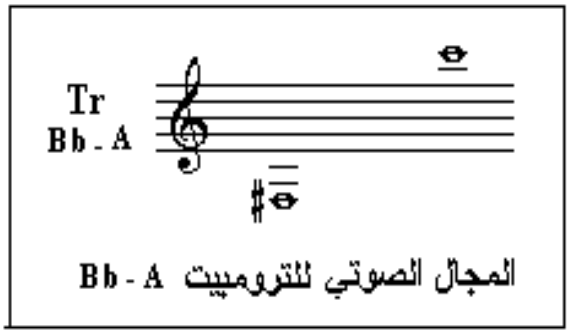
الترومبيت المستقيمة (بدون صمامات)

وهي عبارة عن أنبوبة بطول ثمانية أقدام تتوســـع في نهايتها لتأخذ شـكل البوق، و هي بنصـف طول الهورن الفرنسـي القديم و تعلوه بأوكتاف كامل. أخذت الترومبيت دورها في الأوركســترا ابتداءً من القرن السابع عشر، و قد كتب لها كل من باخ وهايدن و موتسارت و بيتهوفن. و كان يدون لها أوركسترالياً النوتات التالية فقط (سلسلة الأوفرتون)، و كان لها حلقات أنبوبية لتغيير السلم كما هو الهورن القديم:

الترومبيت الحديثة (ذات الصمامات)

تم تحســين الترومبيت المســتقيمة القديمة بإضـــافة ثلاثة صـمامات مكنتها من أداء السلم الكروماتيكي الكامل، مما أعطى المؤلفين حرية أكبر في الكتابة، وأصـــبح من الممكن أن تؤدي

الترومبيـت بعض مقـاطع الســولو بجودة عـاليـة. وتتصـــف الترومبيت بأنها قادرة على أن تعلو فوق أوركســترا كاملة. وقد صمم الترومبيت الحديث من عدة طبقات (سي بيمول ـــ لا ـــ دو)، إذ يجب مراعاة النقل الســلمي عند الكتابة للترومبيت من طبقة سي بيمول و من طبقة لا.

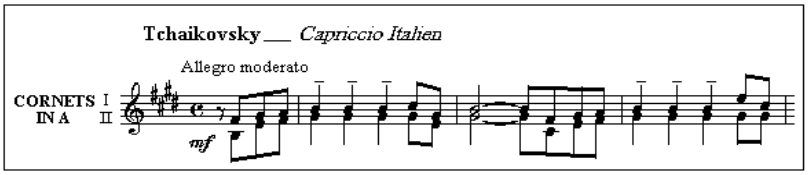
يوجد في فصـيلة الترومبيت أنواع أخرى أقل اسـتخداماً، منها الترومبيت الصغير (سي بيمول ـ ري ـ مي بيمول)، و قد استخدم لـدعم النوتـات المرتفعـة. كمـا توجد آلـة الكورنيت و هي تشـــبـه الترومبيت من حيث الشـكل، إنما تتميز بصـوت أرخم وأقرب إلى طبيعة الهورن الفرنســي، و هي من طبقة ســي بيمول. كما ظهرت آلات أخرى من فصيلة الترومبيت و انقرضت (ترومبيت باص ـــ ترومبيت آلتو ـ ترومبيت عايدة) .



المجال الصوتي للترومبيت Bb - A

الاستخدام الأوركسترالي :

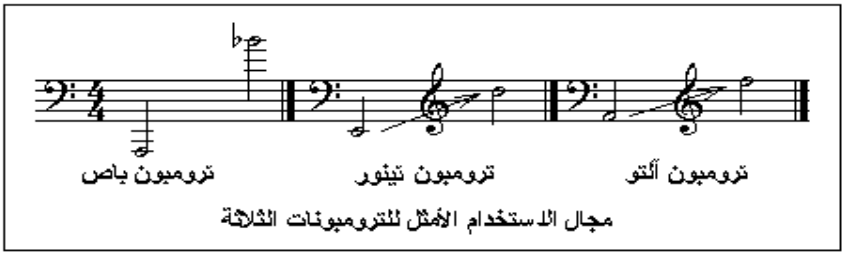
عادة ما تســتخدم ثلاث آلات ترومبيت في الأوركســترا، إذ تعمـل على أداء الخلفيـات الهـارمونيـة و النغمـات الممتـدة (البيدالات). وتتميز الترومبيت بأداء الأربيجات بشكل رائع، كما تســتطيع الترومبيت أداء الجمل المنفردة بشــكل مميز، ســواء أكـانـت ذات طـابع غنـائي أو ذات طـابع عســكري مهيب، كمـا

تشـــارك الترومبيت أحياناً في بعض الجمل الإيقاعية التيمباني و آلات القرع.

آلـــــــة الترومبون

Trombone

تتميز آلـة الترومبون بصـــوت له طابع العظمة و المهابة. وقد دخلت الترومبون ذات المزلاج إلى الأوركســـترا مع نهـايـة القرن الثامن عشر تقريباً، إذ استخدمه بشكل بسيط كل من (لولي ـــ باخ ـــ هاندل ـــ موتسارت)، إلى أن أعطاه بيتهوفن دوراً فاعلاً في سيمفونيته الخامسة .

تعتمـد آليـة الترومبون حركـة أنبوبـة المزلاج المتـداخلـة مع الأنبوبة الرئيسـية لجسـد الترومبون، إذ يعطي المزلاج للترومبون إمكانية أداء الغليســاندو بشــكل مميز عن باقي النحاســيات. ويوجد للمزلاج ســبع أوضــاع تتحرك تباعاً من الأول إلى الســابع، وذلك بإبعاد المزلاج إلى الخارج حيث يهبط التون نصف بعد كروماتيكي بين كل وضــع والذي يليه. وهكذا فإننا ســنحصــل بين نغم الوضــع الأول ونغم الوضـع السـابع على نصـف السلم الكروماتي، و بالتالي فـإنـه يتوجـب على العـازف أن يغير وضـــعية الشـــفتين ويزيد من ضــغط النفخ للانتقال إلى طبقة أعلى إذ يتم اســتخدام المزلاج على نفس الشاكلة. و قد ظهر من الترومبون ثلاثة أحجام مشهورة، وهي الآلتو و التينور و الباص، و لكن فيما بعد اســتقر الاســتخدام على آلتي ترومبون تينور و آلـة ترومبون بـاص. يـدون للترومبون آلتو، على مفتـاح دو آلتو أمـا الترومبون تينور فيبلغ مـداه ثلاثـة أوكتافات

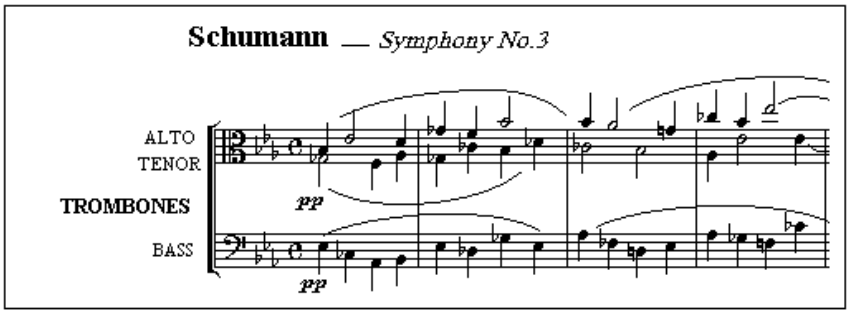
ونصـــف، ويدون له على مفتاح فا. أما في الطبقات العليا فيدون له على مفتاح دو آلتو أو على مفتاح الـــ صـول،أما ترومبون الباص فيدون له على مفتاح الـــــ فا. وقد ظهر ترومبون جديد في القرن العشـــرين يجمع الترومبونين معاً (تينور+ بـاص) و له صـــمام يمكنـه من النقل بين طبقتي التينور و البـاص. وقد اســـتخدم فاغنر ترومبون دبل باص في خاتم النيبيلونغ، كما اســـتخدمه شـــتراوس وشونبرغ، أما حالياً فتقوم بأداء هذه الطبقات آلة التوبا .

مجال الاستخدام الأمثل للترومبونات الثلاثة

الاستخدام الأوركسترالي :

توجد الترومبون في الأوركسترا عموماً بتشكيل شبه ثابت (2 ترومبون تينور + ترومبون بـاص) إذ تقوم هـذه المجموعـة بـأداء الأصـــوات الهـارمونيـة دعمـاً لمجموعـة الهورنـات عنـدمـا يكون صـــوت الهورنـات غير كـاف. وعمومـاً فـإن الاســـتخدام التقليدي للترومبونـات في الأوركســـترا هو دعم المجموعـة (Tutti) آكثر منهـا كآلـة ســـولو ،و يضـــاف إلى تشـــكيل الترومبونـات الثلاثة المذكورة آلـة التوبـا، إذ يصـــبح التشـــكيل (2 ترومبون تينور + ترومبون بـاص + توبـا) فيكتمـل التشـــكيـل الهـارموني الربـاعي الأصوات، كما يمكن أن تؤدي الترومبون الأدوار المنفردة (Solo) المتصفة بالجلال والمهابة .

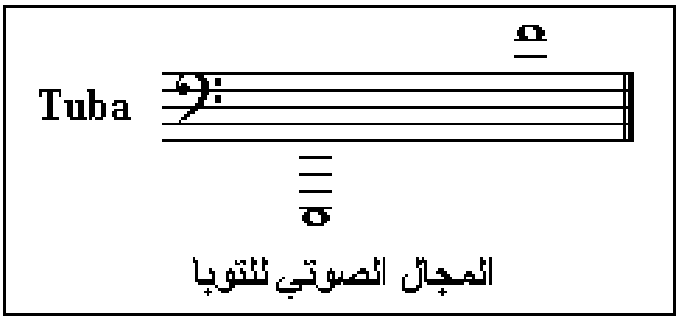
يتصـف صـوت الترومبون في الريجسـتر العالي بالقوة بشـكل طبيعي، لذلك من الصـعب عزف مقطع (P) في هذا الريجسـتر ،أما في الريجســتر المتوســط فيتصــف الترومبون بالقدرة الغنائية التي يتمتع بها الهورن الفرنسـي،أما في طبقته المنخفضـة فهو قادر على

الأداء بجميع أشـــكال الدينـاميكيـة (من غاية الخفة PPP إلى غاية القوة FFFF)، كما يلجأ أحياناً إلى استخدام الكتامات (السوردينو) إما لأغراض لونية أو لأغراض ديناميكية (P ،F).



آلـــــــة التوبا

Bass Tuba

تعد التوبـا أكبر النحـاســيات حجماً و تعـادل الكونترباص في الوتريات، وقد أعطـاها فاغنر دورها الفاعل في الأوركســترا ،و يدون لها على مفتاح فا، ويوجد منها على طبقات (دو ــ سي بيمول ـــــ فا ـــــ مي بيمول). و أكثرها شيوعاً (دو ـــــ سي بيمول) كما صــممت آلة الكونترباص توبا (ســي بيمول) وقد صــمم فاغنر آلة (توبا فاغنر) لعمله خاتم النيبيلونغ، كما اســتخدمها شــتراوس في إليكترا، واســتخدمها بروكنر في ســيمفونياته الســابعة و الثامنة والتاسعة. كما صمم من نماذج التوبا نموذج للفرق العسكرية تدعى بالسـوزافون تصـمم بشـكل يسـهل فيه حملها في المسـير العسـكري (تسـتخدم في موسـيقا الجاز حديثاً)، كما صـممت آلة أصـغر حجماً تدعى اليوفونيوم و هي توبا باريتون لكنها لم تسـتخدم في الموسـيقا الكلاسيكية .

الاستخدام الأوركسترالي :

أضـافت التوبا مع دخولها إلى الأوركسترا عنصراً لونياً جديداً لطبقة الباص، و يجتمع في طبيعة صـوت التوبا شـخصـية صـوت الوتر الغليظ مع شـــخصـــية آلة النفخ المهيبة، و تشـــبه عند أدائها نغمات الستكاتو ضـربات طبول التيمباني. و تستخدم التوبا ضـمن تشـكيل الترومبونات (2 ترومبون تينور + ترومبون باص + توبا) حيث يكتمل تشكيل قسم النحاسيات و يصبح على الشكل التالي :

(4 أو 8 هورن فرنســـي + 2أو3 ترومبيت + 3 ترومبون + توبا)

غـالبـاً مـا يوكـل إلى التوبـا دور البيـدالات الطويلـة، كمـا هو التشـــيلو والكونترباص و الباصـــون، أو تقوم بأداء اللحن البطيء الموحد مع الأوركسترا، أو تقوم بتقوية الضربات القوية في اللحن، و نادراً جداً ما يكتب لها دور منفرد .

في العدد القادم

عائلة القرع ـــ الهارب ـــ الآلات ذات لوحة المفاتيح

مهرجان ومؤتمر

الموســـــــيقا العربيـــــــة

الخامس عشر
القـاهـــــرة والإســـــكندريـــة
من 1 إلى 10 تشرين الثاني 2006

إلهــام أبو السـعود

للسـنة الخامسـة عشـرة أقامت الهيئة العامة للمركز الثقافي القومي في القاهرة مؤتمر ومهرجان الموسـيقا العربية في دار الأوبرا بالقاهرة والإسـكندرية. أعدت هذا المهرجان والمؤتمر اللجنة التحضيرية المؤلفة من: أ. د. رتيبة الحفني مقررة وأمينة عامة، ومن السادة الأعضاء: أ. د. سعيد هيكل، أ. د. ناديا عبد العزيز، أ. د. جمال سـلامة، الإعلامي الكبير وجدي الحكيم، المايسـترو سـامي نصـير، الفنان محمد سـلطان، الفنان محمد كرم، الفنان ياسر عبد الرحمن، أ. محمد عزب.

وعلى مدى الأيام العشـرة المقررة للمؤتمر والمهرجان قدمت الأنشطة التالية:

اليوم الأول ـ حفل الافتتاح

افتتح الفنان السـيد فاروق حسـني وزير الثقافة، والدكتور عبد المنعم كـامـل رئيس الأوبرا والـدكتورة رتيبـة الحفني المقررة والأمينـة العـامـة للمهرجـان فعاليات الدورة الخامسـة عشـرة في السـاعة الثامنة من مسـاء يوم الأربعاء 2006/11/1. بدأت مراسم حفل الافتتاح بكلمة للدكتورة رتيبة الحفني رحبت خلالها بضـيوف المهرجان واسـتعرضـت أهم الإنجازات التي تحققت خلال خمسـة عشـر عـامـاً، ووصـفت المهرجـان بـأنه ملتقى يجمع رجال الفن والفكر من أجيـال متعـاقبـة. ثم دعت كلاً من الفنان فاروق حسـني وزير الثقـافـة، والـدكتور عبـد المنعم كـامـل رئيس الأوبرا، لتوزيع دروع المهرجان وشـهادات التقدير على المكرمين من رواد وأعلام الموسـيقا العربية والخط العربي وهم: الموسـيقار الراحل رياض

السـنباطي، والكاتبة الصـحفية آمال باكير، والباحث والمؤلف الموسـيقي الأردني د. كفاح فاخوري، والموسـيقار ميشـيل المصري، والملحن خالد الأمير، وتسلم الدرع نيابة عنه الإعلامي وجدي الحكيم، والمطرب محمد الحلو الذي تسـلم إلى جانب درع تكريمه الدرع الخاص بالفنان عبد المجيد الذي لم يحضـر الافتتاح. وتسـلم الشـاعر بهاء جاهين درع التكريم الخاص بالشـاعر سـيد حجاب، والمؤرخ الموسـيقي الدكتور نبيل شـورة، وفنان الخط العربي عسران منيسي.

بعد ذلك اسـتعد المسـرح للاحتفال الفني، وهو تقليد اتبعته الأوبرا المصـرية وإدارة المهرجان في السـنوات الأخيرة باختيار إحدى الشخصيات الفنية التي أثرت في تكوين وجداننا الفني لإلقاء الضـوء عليها من خلال أوبريت غنائية تمثيلية. واختارت إدارة المهرجان لهذا العام الفنان الراحل محمد فوزي. وكان عرض الصـورة الغنائية بعنوان «تمللي في قلبي ياحبيبي». كتبت المادة العلمية الدكتورة رتيبة الحفني، والسـيناريو والحوار بهاء جاهين، وصـمم الديكور المهندس محمد العزباوي، والصـوت محمود عبد اللطيف وأشـرف عبد المحسـن، والإخراج لجيهان مرسـي التي اسـتطاعت أن تسـتخدم جميع عناصـر المسـرح في نسـيج درامي وغنائي متكامل تخللته اسـتعراضـات فنية راقصـة، وُظِّفت بشـكل أضـاف إلى هذا العمل نجاحاً ملحوظاً، وأبعدت بـه عن الرتابة والملل. وكان الربط الموسيقي والغنائي الذي قدمته فرقة عبد الحليم نويرة للموسـيقا العربية بقيادة المايسـترو صـلاح غباشـي يتنقل بالمشـاهدين من حقبة زمنية إلى أخرى. ويأتي الأداء التمثيلي للفنانين وحالة الاندماج الشـديدة لهم ليكون أشـبة بصـرخة لعودة المسرح الغنائي بعد الأداء الرائع لهم، وعلى رأسهم كل من الفنان المتألق أحمد راتب الذي قام بأداء دور الصـديق الحميم لمحمد فوزي، والفنان محمد الدفراوي «الأب». هالة فاخر «الأم»، سـوسـن بدر «مديحة يسـري» والمنتصـر بالله بخفة ظله جسَّـد

شخصية «الشاويش»، والصحفي حسام فاروق الذي يشارك للعام الرابع على التوالي أجاد في تجسيد شخصية بليغ حمدي، والمطربة السورية إيمان باقي «بديعة مصابني» وسامي عبد الحليم «حلمي رفلة». ومن أبناء دار الأوبرا شارك من مطربي فرقة الموسيقا العربية «شيماء» بدور «هدى سلطان» وريهام عبد الحكيم «ليلى مراد»، أميرة أحمد في دور «كريمة» الزوجة الأخيرة لمحمد فوزي، وعمر جاهين في دور المدرس. ويأتي الوجه الجديد الوافد على التمثيل مطرب الموسيقا العربية وليد حيدر الذي قام بأداء شخصية الفنان الراحل محمد فوزي ببراعة كممثل محترف لا يقل كفاءة عن كبار الممثلين.

المسابقة في العزف على الآلات الإيقاعية:

خصصت المسابقة هذا العام للعزف على الآلات الإيقاعية، وكانت المسابقة على الشكل التالي: يختار المتسابق إيقاعات ويسميها ويوقعها، ثم تختار اللجنة الضروب ينفذها المتسابق دون حليات ثم مع الحليات. شارك في المسابقة تسعة عازفين وهم: فوزي عبد الله غلام، محمد زين العابدين، هيثم طربين عبد السلام، هاني محمود، أحمد محمد إبراهيم (مصر) وأحمد عطا خليل (فلسطين)، سامر صباغ (العراق)، نصر الدين شبلي (تونس)، محمد طه عليان (الأردن). فاز في المسابقة كل من هيثم فرغلي عبد السلام (مصر) الأول، هاني محمود كامل (مصر) الثاني، محمد إبراهيم وهاني زين العابدين (الثالث) مناصفة كما منحت شهادة تقدير لمحمد طه عليان (الأردن).

المؤتمر

ناقش الباحثون الموسيقيون المحاور لهذا العام. وكان المحور الأول (أسباب توجه الشباب العربي إلى الألحان المستغربة وسبل علاجها). أما المحور الثاني فكان (تدريب الطفل على استخدام تعدد التصويت غنائي وآلي). وكان محور المنبر لهذا العام

(النظرية الموسيقية العربية في إطار المدرسة المنهجية بعد صفي الدين).

المحاور التي دار حولها المؤتمر

المحور الأول : أسباب توجه الشباب العربي إلى الألحان المستغربة وسبل علاجها. قدمت في هذا المحور الدراسات التالية:

الجلسة الأولى : مقررها أ. د. نبيل شورة، عميد كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان (مصر).

ـــ استغراب الشباب العربي في إنتاجه وأدائه للموسيقا العربية. أ. صالح المهدي (تونس) .

ـ أساليب توجه الشباب العربي إلى موسيقا المنوعات. د. عباس سليمان السباعي (السودان) السودان مثلاً.

الجلسة الثانية: مقررها د. بندر عبيد (الكويت)، عميد كلية التربية الموسيقية.

ـــ الأغنية العربية الحديثة بين العولمة وفقدان الهوية. د. يوسف طنوس (لبنان).

ـــــ أسباب توجه الشباب العربي إلى الألحان المستغربة وسبل معالجتها. د. إيلي كسروان (لبنان).

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

ـــــ الألحان المستغربة في الموسيقا العربية اليوم. أ. حمادي بن عثمان (تونس).

ـــــ غُربان مغربون والآخرون مستغربون. د. كفاح فاخوري (الأردن).

الجلسة الرابعة : المقرر د. علي عبد الله (العراق).

ـــــ الاستنساخ وأزمة استيعاب التحولات. د. محمد القرفي (تونس).

ـــ أســـباب توجه الشـــباب العربي إلى الألحان المســـتغربة وسبل معالجتها. أ. علي الحفني (مصر).

ـــــ أسباب توجه الشباب العربي إلى الألحان المستغربة وسبل معـالجتهـا. أ. عبـد الله الرميثـان، وكيـل المعهـد العـالي للفنون الموسيقية ورئيس قسم الموسيقا العربية (الكويت).

الجلسة الخامسة: المقرر الأب د. يوسف طنوس (لبنان).

ـ الملحنون الجدد اجتهاد أم اغتراب د. علي عبد الله (العراق).

ـــ أســـباب توجه الشـــباب العـــربي إلى الألحان المســـتغربة وســـبل معالجتها. أ. حبيب ظاهر العباس (العراق).

ـــ المتغيرات التي طرأت على الأغنية المصرية منذ بداية العقد الأخير من القرن العشرين. د. هاني عبد الناصر (مصر).

المحور الثاني : تدريب الطفل على اســتخدام تعدد التصــويت (غنــائي وآلـي)، قـدمـت في هـذا المحور الدراسات التالية:

الجلسة الأولى: المقرر د. ناديا عبد العزيز (مصر).

ـ مراحل تحضير الطفل والتصويت غنائياً وآلياً. أ. منى الصايغ (لبنان).

ـــــ تدريب الطفل على استخدام تعدد التصويت (غنائي آلي). أ. إلهام أبو السعود (سورية).

المحور الثالث : المنبر: النظرية الموســـيقية العربية في إطار المدرسة المنهجية بعد صفي الدين .

الجلسة الأولى : المقرر د. يوسف طنوس (لبنان).

ـ النظرية الموسيقية العربية بعد صفي الدين الأرموي. أرجوزة بدر الدين الأربلي ـ نموذجاً. أ. عبد العزيز بن عبد الجليل.

الجلسة الثانية: المقرر د. كفاح فاخوري الأردن.

ـ الإيقاع عند اللاذقي. د. صبحي أنور رشيد (العراقي).

ـــ تعليقات على كتاب أوين رايت ـــ الموسوم ـــ د. عبد الحميد حمام الأردن.

المهرجـــــان :

مرت خمس عشـــرة ســـنـة على ولادة مهرجـان ومؤتمر الموســـيقا العربيـة.. لقد حققت هذه المهرجـانـات والمؤتمرات الكثير... والإنجازات الموسيقية ملموسـة .. فقد صار هذا التجمع الســـنوي ظـاهرة لافتـة للنظر. ومنـذ عـام 1992 إلى هـذا العـام تحققت حلقات عمل متصـــلة ومتواصـــلة أثرت بعطائها المتمثل بالبحوث والدراسات والأنشطة الفنية والمسابقات الكثير للموسيقا العربية.

فقد جمع هـذا الملتقى رجـالات الموســـيقـا والفكر العربي من أجيال متعاقبة في لقاء المحبة والأخوة والمبادئ. إن هذه الســـنوات الخمس عشـــرة شـــموع أنارت تاريخنا العربي. كما منحت الحياة الموسـيقية أجمل إشـراقة جمعت شـمل الأمة والوطن. وأصـبحت احتفالية هذا العام احتفاليتين.. فإلى جانب الاحتفال بمرور 15 سـنة على إقامة مهرجان الموســيقا العربية، يحتفل العالم العربي بمرور مئة ســنة على مولد الموســيقار الكبير رياض الســنباطي، لذا فقد خصـــص المهرجـان جزءاً كبيراً من احتفالية هذا العام لألحان هذا الفنـان الخـالـد.. الـذي أثرى الموســـيقـا العربيـة بـأعمـالـه الغنـائيـة والموسيقية.

الفرق المشاركة في المهرجان

فرقـة عبـد الحليم نويرة للموســـيقـا العربيـة (مصـــر)، الفرقـة القومية العربية للموسـيقا (مصـر)، أوركسـترا القاهرة السـيمفوني

(مصـر)، مجموعة الحفني للموسـيقا العربية (مصـر)، فرقة أوبرا الإسـكندرية للموسـيقا والغناء (مصـر)، مجموعة سـوزوكي «الإسـكندرية» (مصـر)، كورال الأطفال مركز تنمية المواهب (مصـر)،فرقة قيثارة مصـر،فرقة الإنشـاد الديني (مصـر)، سداسـي عطية شرارة (مصـر)، الفرقة السلطانية للموسيقا والفنون الشعبية (سـلطنة عمان)، الفرقة الإيقاعية العراقية (العراق)، فرقة ضـفاف دجلـة الريفيـة (العراق) مجموعـة المهـابيش (الأردن)، ثلاثي الفارابي (فلسطين).

العازفون السوليست المشاركون في المهرجان

ياسـر معوض «إيقاع» (مصـر)، ماجد سـرور «قانون» (مصـر)، محمد مصـطفى «كمان» (مصـر)، جهاد عقل «كمان» (لبنان)، سـامي خشـيون «كمان» (فلسـطين)، ميخائيل مارون «كمان» (فلسطين)، عزيز نواف «إيقاع » (فلسطين)، راجي كمال «قانون» (مصـر)، فاروق سـلامة «أكورديون» (مصـر)، عطية شرارة «كمان» (مصـر)، حسن شرارة «كمان» (مصـر)، عمرو سليم «بيانو» (مصـر).

المطربون والمطربات المشاركون في المهرجان

أحمد السـنباطي (مصـر)، حياة الإدريسـي (المغرب)، مروة ناجي (مصـر)، صـفوان عابد (سورية) خالد سليم (مصـر)، إيمان باقي (سـورية)، مجد القاسـم (سـورية)، مي فاروق (مصـر)، علي الحجار (مصـر)، هاني شـاكر (مصـر)، أحمد إبراهيم (مصـر)، جنات (المغرب)، نادية مصـطفى (مصـر)، محمد الحلو (مصـر)، كريمة الصقلي (المغرب)، آمال ماهر(مصر).

توصيات المؤتمر الخامس عشر للموسيقا العربية

أولاً : المحور الأول : التوصيات الخاصة بالمحور :

1ـــــ الاهتمام بالتذوق الموسيقي العربي في المراحل الدراسية المختلطة.

2ـــ إظهار الأغنية العربية الأصيلة بصورة جديدة مع الاحتفاظ بطابعها العربي الصحيح.

ثانياً : المحور الثاني : (محور الطفل)

1ـــ تشجيع الملحنين العرب على تلحين أغنيات عربية في إطار المقامـات العربيـة من خلال إقـامة المســابقات أو بتكليف من الوزارات المعنية.

2ـــــ حث الملحنين المعنيين بأغنية الطفل على الاهتمام بإدخال تعدد التصـــويت في بعض أغاني الأطفال، مع الحرص على احترام هوية الموسيقا العربية.

ثالثاً : التوصيات العامة:

1ـ الاهتمام بالنقد الموسيقي في الإعلام العربي.

2ــ تخصيص مساحة مهمة للأبحاث العلمية للباحثين الموسيقيين الشباب في المؤتمرات القادمة.

3ـــ توجيه دعوات شخصية إلى الباحثين الموسيقيين الشباب في الجامعات والمعاهد الموسـيقية لتقديم دراسـاتهم وبحوثهم إلى مؤتمر ومهرجـان الموســيقـا العربيـة، بحيـث يفتح المجـال للبـاحـث الـذي يحظى بالموافقة في جلســات المؤتمر وتقديمه ورقته مع التمني على المؤسـســات التعليمية التي ينتمي إليها الباحث المقبولة ورقته أن تساعده على الحضور إلى القاهرة.

4ـــ توجيه الدعوة إلى الوزراء المعنيين في الدول العربية لإيفاد مندوبين متخصصين من وزارتهم بغية متابعة جلسات مؤتمر ومهرجان الموسيقا العربية.

5ـــــ فتح المجال أمام دارسي الموسيقا للالتحاق بقسم الصوت لدراسة الهندسة الصوتية.

معجم الأوبرا

حرف S

إعداد: محمد حنانا

Sachs, Hans ـــــــ نورنبيرغ لـ فاغنر. هو «bar» فـــــــــــ ـــكـاف الشـــــاعر أوبـــــــرا أساتذة الغناء

التاريخي الألماني (1494 – 1576).

Sacra la sceltra ـــــ آريا يغنيها ميلّـــر «bar» في الفصل الأول من أوبرا لويزا ميلّر لـ فيردي.

Sadko ـ سادكو

أوبرا من سبعة مشاهد (ثلاثة فصول أو خمسة) لـــــ ريمســـكي ـــــ كورســـاكوف. قُدمت أول مرة في موســـكو في 7 كانون الثاني عام 1898. وضع نصها المؤلف نفسه بالاشـــتراك مع فلاديمير إيفانوفيتش بيلسكي.

الأدوار الرئيسية : ســـادكو «ten»، فولخوفا «sop»، ليوبافا «mezzo»، ملك البحر «bass»، تاجر إســـكندينافي، تاجر هندي، تاجر فينيســـي. «bass» «ten, bar».

قصة الأوبرا : نوفغورود

يطلب التجار المحليون من ســـادكو أن يجد ثروة من أجل المدينة. يقابل ســـــادكو أميرة البحر فولخوفا التي تقع في غرامه، وتشـــجعه على اصطياد السمكات الثلاث الذهبية من البحيرة. يفعل ســـادكو ذلك ويبحر عائداً ومعه الكنز. وأثناء عودته يتوقف مركبه لأنه أهمل تقديم قربان لـ ملك البحر. ينقلب المركب مع الكنز ويطفو ســـادكو مســـتعيناً بلوح خشبي. يغوص ســـادكو إلى قاع المحيط ويفوز بـ فولخوفا، يســـبب الرقص المفعم بالنشـــاط الدائر في حفل زفافهما عواصف تغرق الســـفن. يُعلن زوال ســـلطة ملك البحر . ويُنقل ســـادكو وعروســـه في صـــدفة تجرها الطيور. في اليوم التالي تتحول فولخوفا

إلى نهر، وتعثر ليوبافا زوجة سادكو على زوجها الذي تعهَّده القديس نيكولاس أثناء عودته إلى اليابسة.
هي ما تزال تُقدم في روسيا وأوربا الغربية.

Saffi – دور «sop» في أوبريت البارون الغجري لـ جوهان شتراوس الثاني. هي فتاة غجرية، ابنة تشيبرا بالتنشئة.

Saffo ـ سافو
أوبرا من ثلاثة فصول للمؤلف الإيطالي جيوفاني باتشيني. قُدمت أول مرة في نابولي في 29 تشرين الثاني عام 1840. وضع نصها، المأخوذ جزئياً عن مسرحية غريلبارزر، سالفاتور كامارانو.
الأدوار الرئيسية : سافو «sop»، فاون «ten»، ألكاندرو «bar»، كليمين «mezzo».
قصة الأوبرا : يعارض ألكاندرو كاهن أبولو الكبير حب فاون للشاعرة سافو، فيبعد أحدهما عن الآخر، ويزوج فاون من ابنته كليمين. وأثناء حفل الزفاف تظهر سافو وتقلب في غضب مذبح أبولو، تُدان ويحكم عليها بالموت لاقترافها جرم تدنيس المقدسات. يعلم ألكاندرو بأن سافو هي في الحقيقة ابنته الأخرى التي ظن أنها ميتة، لكنه لا يستطيع فعل شيء حيال الحكم. ترضى سافو بمصيرها، وتبارك زواج كليمين من فاون، وتغرق نفسها في البحر.
هي نادراً ما تُقدم.

Saint François d'Assise
ـ فرانسيس قديس أسيسي

أوبرا من ثلاثة فصول للمؤلف الفرنسي أوليفييه ميسيان. قُدمت أول مرة في باريس في 28 تشرين الثاني عام 1983. وضع نصها المؤلف نفسه.

الأدوار الرئيسية : القديس فرانسوا «bar»، ملاك «sop»، مجذوم «ten»، الأخ ماسيه «ten»، الأخ ليون «bar»، الأخ برنارد «bass»، الأخ إيلي «ten».

قصة الأوبرا : المشاهد الثمانية التي تتكون منها الأوبرا هي:

1- يعلل فرانسيس ضرورة تحمل الآلام.
2- فرانسيس يطلب من الله أن يمنحه القدرة على حب المجذوم.
3- يُقبل فرانسيس المجذوم الذي يشفى.
4- يناقش الملاك مسألة القضاء والقدر مع الرهبان.
5- الملاك يقدم لـ فرانسيس دلالة النعيم السماوي.
6- فرانسيس يلقي بموعظة للطيور.
7- يتلقى فرانسيس الـ Stigmata.*.
8- يموت فرانسيس ويلج حياة جديدة.

هي الأوبرا الوحيدة لـ ميسيان.

Saint of Bleecker Street, The

ـ قديس شارع بليكر

أوبرا من ثلاثة فصول لـ مينوتي. قُدمت أول مرة في نيويورك في 27 كانون الأول عام 1954. وضع نصها المؤلف نفسه.

* Stigmata : علامات كالتي أحدثتها المسامير في جسد المسيح عند صلبه، ويقال بأنها ظهرت على جسد القديس فرنسيس الأسيسي. (المورد)

الأدوار الرئيسية : أنينا «sop»، ميشيل «ten»، ديزيديريا «mezzo»، ماريا «sop».
قصة الأوبرا : إيطاليا نيويورك الصغيرة.
تتلقى المتصوفة أنينا الـ stigmata على راحتي يديها مثيرة رهبة عظيمة وسط جيرانها الكاثوليك. يكرس أخوها ميشيل نفسه من أجلها، على الرغم من أنه من اللاأدريين، لكن حظيته ديزيديريا تعاديها بشدة. تُقتل ديزيديريا في شجار ويفر ميشيل. بعد ذلك يعود ويُعتقل.
لاقت بعض النجاح لدى ظهورها، والآن نادراً ما تُقدم.

Salammbô ـ سالامبو

1- أوبرا غير منتهية لـ موسورسكي. قدَّمت أول مرة في ميلانو في 10 تشرين الثاني عام 1980 (بدأ بتأليفها عام 1863). وضع نصها، المأخوذ عن غوستاف فلوبير، المؤلف نفسه.
لم يكمل موسورسكي هذه الأوبرا، واستخدم الكثير من موسيقاها في أعمال أخرى من بينها أوبرا بوريس غودونوف. وحديثاً هيأها للعرض قائد الأوركسترا زولتان بيسكو.
2 - أوبرا من خمسة فصول للمؤلف الفرنسي أرنست راير. قُدمت أول مرة في بروكسل في 10 شباط عام 1890. وضع نصها، المأخوذ عن غوستاف فلوبير، كاميل دو لوكل.
الأدوار الرئيسية : ماثو «ten»، سالامبو «sop».
قصة الأوبرا : يحب ماثو، قائد محاصري قرطاج، سالامبو كاهنة قرطاج وابنة هاميلكار. يسرق

ماثو ستار معبد تانيت المقدس، فيدان ويحكم عليه بالموت على يد سالامبو. تقتل سالامبو نفسها، ويطعن ماثو نفسه طعنة مميتة حزناً عليها.
لاقت نجاحاً لدى ظهورها، والآن هي في طي النسيان.

Salgo già il trono aurato
ـــ كاباليتا تغنيها أبيغيل «sop» في الفصل الثاني من أوبرا نابوكو لـ فيردي.

Salome ـ سالومي
أوبرا من فصل واحد لـ ريتشارد شتراوس. قُدمت أول مرة في درسدن في 9 كانون الأول عام 1906. أُخذ نصها من مسرحية سالومي لـ أوسكار وايلد، وقد قام بترجمته إلى الألمانية هيدفيغ لاشمان.
الأدوار الرئيسية : سالومي «sop»، هيرود «ten»، جوكانان «bar»، هيرودية «mezzo»، نارابوث «ten»، خادم «mezzo».
قصة الأوبرا : قصر هيرود في الجليل، 30 بعد الميلاد.
سالومي، ابنة هيرودية وربيبة الحاكم الروماني هيرود، مفتونة بصوت جوكانان (يوحنا المعمدان) النبي الذي يعلن قدوم المسيح من المكان الذي سجنه فيه هيرود. تطلب سالومي رؤيته وتغدو منجذبة إليه جسدياً. يصدها يوحنا، لكنه يصبح هاجسها لدرجة أنها تقف لا مبالية عندما ينتحر نارابوث قائد الحرس من أجلها، يطلب الداعر هيرود من سالومي التي يشتهيها أن ترقص أمامه فترفض،

على أن يعـد بمنحها أي شـــيء تطلبـه مقـابـل رقصـتها. ترقص سالومي أمـامـه رقصـــة الحجـب الســـبعـة، وتطلب رأس يوحنـا مكـافـأة. يحـاول هـيرود المراوغــة لكنــه يخضـع في النهاية. يُقدم لـــ سالومي رأس يوحنا المقطوع على طبق كبير فتبتهج به وتنحني وتُقبل شـــفتيـه الميتتين. يأمر هيرود وقد استحوذ عليه الاشـــمـئـزاز بســـحق ســـالومي بين تروس جنده.

هي عمل مفعم بالقوة، ولامـع على الصـــعيـد الأوركسترالي. وقد أُدين العـمـل بـدعـوى أنــه يتضـــمن موســـيقا ذات طبيعة شـــهوانية، لهذا مُنِعَ العديد من عروضــه الأولى. والآن، إن فقــد هـذا العمـل شـــيئاً من قدرته على الصدم، فإنه لم يفقد شــيئاً من قوته وإثارته.

Salud ـــ دور «sop» في أوبرا الحياة قصيرة لـ دي فايا، هي تحب باكو.

Salut à la France – آريا تغنيهـا مـاري «sop» في الفصـــل الثاني من أوبرا ابنة الفوج لـ دونيزيتي.

Salut, demeure ـــــ آريـــــــا يغنيهـــــا فاوست «ten» في الفصل الثاني من أوبرا فاوست لـ غونو.

Samson ـ شمشون

1- أوراتوريو* من ثلاثة أقسام لـ هاندل. قُدم أول مرة في لندن في 18 شباط عام 1743. وضع نصه، المأخوذ عن جون ميلتون، نيومبرغ هاملتون. هو واحد من أوراتوريات هاندل العظيمة. هو ليس بأوبرا لكنه غالباً ما يتمسرح.

2- أوبرا من فصلين للمؤلف الهنغاري ساندور زوكولاي. قُدمت أول مرة في بودابست عام 1973. وضع نصها لازولو نيميث.

Samson et Dalila

ـ شمشون ودليلة

أوبرا من ثلاثة فصول لـ سان ـ سانز. قُدمت أول مرة في فايمار في 2 كانون الأول عام 1877. وضع نصها، المأخوذ من العهد القديم، فرديناند لومير.

الأدوار الرئيسية : شمشون «ten»، دليلة «mezzo»، الكاهن الكبير «bar»، إبيميليش «bass».

قصة الأوبرا : غزة.

يقود المحارب شمشون حركة تمرد ضد الفلسطينيين. يحث الكاهن دليله على إغواء شمشون لاكتشاف سر قوته الهائلة. يخبر شمشون دليلة بأن قوته تكمن في شعره. تقوم دليلة بقص شعر شمشون فتفارقه قوته، ثم يأخذه الفلسطينيون سجيناً ويسملون عينيه. أخيراً تعود قوة شمشون بوساطة الصلوات، ويدمر معبد الفلسطينيين على رأسه ورؤوسهم.

* أوراتوريو (Oratorio) دراما غنائية تُقدم عادة دون تمثيل ودون التأثيرات والملابس المسرحية. وهي شكل من المسرحيات الدينية التي تدور حول سيرة المسيح والقديسين والقصص الدينية للعهدين القديم والجديد.

هي رائعة سان ـ سانز، وأوبراه الوحيدة التي ما زالت تُقدم.

Santuzza ـــ دور «sop» في أوبرا الفروسية الريفية لـ ماسكاني. هي الفتاة التي أغواها توريدو ثم هجرها. يغنى الدور أحياناً من طبقة الـ «mezzo».

Sapho ـ سافو

أوبرا من أربعة فصول (في الأصل ثلاثة) لـ غونو. قُدمت أول مرة في باريس في 16 نيسان عام 1851. وضع نصها إميل أوغوبير. وقُدمت النسخة المعدلة أول مرة في باريس في 2 نيسان عام 1884.

تدور الأوبرا حول سافو الشاعرة اليونانية، وهي تتضمن بعض الموسيقا الرائعة، لكنها نادراً ما تُقدم.

Sapho ـ سافو

أوبرا من خمسة فصول لـ ماسنيه. قُدمت أول مرة في باريس في 27 تشرين الثاني عام 1897. وضع نصها، المأخوذ عن ألفونس دوديه، هنري كين وآرثر بيرنيد.

تدور قصة الأوبرا حول علاقة حب بائس بين فاي لوغران، التي تعمل موديلاً لدى النحات كودال وتتخذ وِضْعة بصفة سافو، وبين الشاب الريفي جان غوسين. هي نادراً ما تُقدم الآن.

Sarah ـــ دور «mezzo» في أوبرا روبرتو دوفيرو لـ دونيزيتي. هي زوجة دوق نوتينغهام الواقعة في غرام روبرت.

Sarastro ـــــ دور «bass» في أوبرا الناي السحري لـــ موتسارت. هو كاهن إيزيس.

Šárka ـ شاركا

1- أوبرا من ثلاثة فصول لـــ ياناتشيك. قُدمت أول مرة في برنو في 11 تشرين الثاني عام 1925 (أُلفت عام 1887 وعُدلت عام 1888 وعام 1918). وضع نصها جوليوس زيير وقد أخذه من مسرحيته.

الأدوار الرئيسية : شاركا «sop»، ستيراد «ten»، بريميسل «bass».

قصة الأوبرا : يقرر بريميسل بعد موت زوجته الملكة ليبوش حل مجلس النساء. تتمرد النساء تحت قيادة شاركا. تقع شاركا في حب المحارب البطل ستيراد، ومع ذلك تتسبب بموته. ترمي شاركا نفسها في المحرقة التي يحرق بها جثمانه.

هي الأوبرا الأولى لـ ياناتشيك، وقد كتبها بالأسلوب الرومانتيكي التشيكي، لكنه ضمنها بعض ملامح تطوره المستقبلي. هي نادراً ما تُقدم.

2- أوبرا من ثلاثة فصول للمؤلف التشيكي زدينيك فيبيخ. قُدمت أول مرة في براغ في 28 كانون الأول عام 1897، وضعت نصها أنيشكا شولزوفا.

الأدوار الرئيسية : شاركا«sop»، ستيراد «ten»، إبريميسل«bar»، فلاستا«mezzo».

قصة الأوبرا : فقدت النساء تأثيرهنَّ في قصر الحاكم التشـيكي بريميسـل بعد موت زوجته ليبوش. تدعو شـــاركا خصـــم النســـاء الأول ســـتيراد للمبارزة، فـيرفض بـازدراء. وأثنـاء القتـال الـذي يلي ذلـك تحتـال شـــاركـا على ســـتيراد بأن تطلب منه إنقاذها، وذلك حين يراها مربوطـة إلى شـــجرة. وبدلاً من أن تســـتدعي قـواتهـا تقع في حبـه، ويستدعي بنفسه قوات النســاء. يصـاب ســتيراد بجروح، وتُعلم شـــاركـا بريميســـل بمكانه فيتم إنـقـاذه. تُـقـتـل معظم النساء، وتنتحر شاركا.

هـي مـن أروع أعـمـال فيبيخ وأكثرها نجاحاً، وما زالت تُقدم في تشـــيكيا بـاســـتمرار. نـذكر بـأن شـــاركـا هـي بطلـة تشيكية أسطورية.

Saul ـ شاؤول

أوراتوريو من ثلاثة أقسام لـــ هاندل. قُدم أول مرة في لنـدن في 16 كـانون الثاني عام 1739. وضـــع نصـــه، المـأخوذ عن أ. كولي ومن العهد القديم، شـــارلز جينينز. هو من أعظم أوراتوريات هاندل، وهو ليس بـأوبرا ولكنـه غالباً ما يتمسرح.

Saul and David

ـ شـــاؤول وداود

أوبرا من أربعـة فصـــول للمؤلف الـدنمـاركي كارل نيلســين. قُدمت أول مرة فـي كـوبنهـاغن في 28 تشرين الثاني عام 1902. وضـع نصـها، المأخوذ من الـعـهـد الـقـديـم، إينـار كريستيانسن.

الأدوار الرئيسـية : شـــاؤول «bass»، داود «ten»،

ميكال «sop»، جوناثان «ten»، صامويل «bass»، أبنر «bass»، ساحرة ايندور «mezzo».

قصة الأوبرا : إن عناصر القصة التوراتية التي عولجت في الأوبرا هي؛ استحضار الساحرة لروح صاموئيل، حب داود لـ ميكال ابنة شاؤول، عودة جوناثان حاملاً أخبار النصر على الفلسطينيين، غيرة شاؤول من داود، وارتقاء داود العرش بعد موت شاؤول.

Sávitri – سافيتري

أوبرا من فصل واحد لـ هولست. قُدمت أول مرة في لندن في 5 كانون الأول عام 1916. وضع نصها، المأخوذ من الـ ماهابهاراتا، المؤلف نفسه.

الأدوار الرئيسية : سافيتري «mezzo»، ساتيافان «ten»، الموت «bass».

قصة الأوبرا : الهند، الأزمنة الأسطورية.

يُقبل الموت للمطالبة بـ ساتيافان، لكنه يوافق على تحقيق أية رغبة من رغبات زوجته سافيتري باستثناء الإبقاء على حياة ساتيافان. تختار سافيتري أن تعيش الحياة بكامل امتلائها. وبتلك الرغبة تخدع الموت، لأن الحياة الكاملة المليئة ممكنة فقط عندما يكون زوجها معها.

Scala di Seta, La

– السُلَّم الحريري

أوبرا من فصل واحد لـ روسيني. قُدمت أول مرة في فينيسيا في 9 أيار عام 1812. وضع نصها،

المأخوذ عن فرانسوا ـــ انطوان ـــــ يوجين دو بلانـارد، جوســـيبه ماريا فوبا.

الأدوار الرئيســيـة : غويليـا «sop»، دورفـيـل «ten»، دورمـــونـــت «bass»، بلانسـاك «bar»، لوسـيلاّ «mezzo»، غـــرمـــانـــو «bass».

قصة الأوبرا : يتزوج دورفيل ســـراً من غويليـا، وفي كل ليلة يتسـلق السـلَّم الحريري ليصل إلى غرفة نومها، إذ إنها تعيش في منزل دورمونت الوصـــي عـلـيـهـا. تـبتكر غويليـا خططـاً متنوعـة لكي لا يكتشـــف دورمونـت أمر زواجها خصـوصاً أنه يرتب أمر زواجها من بلانساك. وعندما ينكشـــف الزواج الســـري تُحـل جـميع المشـــاكـل على وجـه مرضٍ.

هي واحـدة من أوبرات روســـيني المبكرة، ومـا تزال تُقدم بين وقت وآخر.

Scaramuccio – دور «ten» في أوبرا أريـادن في ناكسوس لـ ريتشارد شـتراوس. هو عضـو في فرقـة الكوميـديـا ديـل آرتي.

Baron Vitellio،Scarpia ـــــ دور «bar» في أوبرا توسكا لـــ بوتشيني. هو رئيس الشرطة السادي.

Scena ـ مشـهد (بالإيطالية)
ثمة استعمالان لهذا التعبير في الأوبرا:
1- مقطوعـة موســـيقية ذات طـبيعـة دراميـة لـ مغنٍ/ مغنيـة منفرد مع الأوركســـترا، وهي أقل

من الآريا على الصعيدين الشكلي والغنائي، مثال على ذلك المقطوعة الغنائية !Abscheulicher التي تؤديها ليونورا في أوبرا فيديليو لـ بيتهوفن.
2- جزء من فصل في أوبرا.

Scenario ـ سيناريو
مخطط الليبرتو التمهيدي يتضمن الشخصيات وطبيعة المشاهد الدرامية وعددها. أما التعبير الألماني «scenarium» فيشير إلى الليبرتو الكامل الذي يتضمن إشارات مفصلة حول الإخراج المسرحي.

Schaunard ــ دور «bar» في أوبرا البوهيمية لـ بوتشيني، وأوبرا البوهيمية لـ ليونكافالّو. هو موسيقي وواحد من البوهيميين الأربعة.

Schauspieldirektor , Der
ـ مدير الفرقة
أوبرا هزلية من فصل واحد لـ موتسارت. قُدمت أول مرة في فيينا في 7 شباط عام 1786. وضع نصها غوتليب ستيفاني.
الأدوار الرئيسية : السيدة سيلبر كلانغ «sop»، السيدة هيرز «sop»، فوغلسانغ «ten»، بو «متحدث».
قصة الأوبرا : تدور قصة الأوبرا حول المنافسة بين المغنيتين الأُوليين السيدة سيلبر كلانغ والسيدة هيرز؛ كل واحدة تقدم عينة تعكس قدرتها، تقدمها الأولى بأسلوب عاطفي رقيق. وتقدمها الثانية بأسلوب لامع قوي؛ ثم تتشاجر

الاثنتان حول السعر الذي تستحقه كل منهما، ثم تحاول كل واحدة أن تبز الأخرى في ثلاثي غنائي مع مغني الـ «ten» فوغلسانغ.
قُدمت هذه الأوبرا في ذات الليلة التي قُدمت فيها أوبرا الموسيقا أولاً، وبعدئذٍ الكلمات لـ ساليبري. وعادة ما تُقدم بنص معدل.

Scherasmin ـ دور «bar» في أوبرا أوبيرون لـ فيبر.

Schigolch ـــ دور «bar» في أوبرا لولو لـ بيرغ. هو عجوز مصاب بالربو، الذي ربما كان والد لولو.

Schön, Dr ـــ دور «bar» في أوبرا لولو لـ بيرغ. هو والد ألفا المعجب بـ لولو.

Schwarz, Hans – دور «bass» ثانوي في أوبرا أساتذة الغناء في نورنبيرغ لـ فاغنر. هو واحد من الأساتذة.

Schweigsame Frau , Die ـ المرأة الصامتة
أوبرا من ثلاثة فصول لـ ريتشارد شتراوس. قُدمت أول مرة في درسدن في 24 حزيران عام 1935. وضع نصها، المأخوذ عن بن جونسون، ستيفان زفايغ.
الأدوار الرئيسية : سير موروس «bass»، أمينتا «sop»، هنري «ten»، مدبرة المنزل «mezzo»، حلاق «bar».

قصـــة الأوبرا : لنـدن، نحو عام 1780.
الأمـيرال الســـابق ذو الـمـزاج الـعـكـر ســـيـر موروســـوس غير قـادر على احتمال الضـوضـاء. يقترح عليـه حلاقـه أن يتزوج من امرأة صـــامتة لتحقيق التناغم العائلي، ويتعهـد أن يجـد لـه مثـل تلك الامرأة. في غضـــون ذلك يعلم موروسوس أن ابن أخيـه هنري، الـذي انضـــم إلى فرقـة أوبرا جـوالـة، قـد تـزوج مـن المغنية أمينتا. فيغضـــب غضباً شديداً ويحرمه من الـمـيـراث. يـنتقم هنري والحلاق من موروســوس بـتـزويـجـه مـن الـمـرأة الصـــامتة «تيميدا» التي هي في الحقيقـة أمينتا الـمـقـنعـة. وفور انتهـاء الـحـفـل تثير «تيميـدا» الـكـثـيـر من الصـــخـب والضـــوضـــاء لـدرجة أن موروســـوس يبذل كل ما يســـتطيع للتخلص من تـلـك الـزيـجـة. وأخـيـراً تكشـف الخدعة ويشـعر موروســـوس بـالارتيـاح لتخلصـــه من «زوجته»، ويصفح عن الجميع.
هي ملهاة نابضة بالحياة، لكنها ليست واحدة من أعماله التي تتمتع بشعبية كبيرة، ولا تُقدم باستمرار.

Schwertleite – دور «mezzo» فـي أوبـرا الفالكيري لـ فاغنر. هي واحدة من الفالكورات.

Scintille diamant – آريا (آريـا الماســـة) يغنيها دابرتوتو «bar» في فصل جولييتا من أوبرا حكايات هوفمان لـ أوفنباخ.

Scipione – سيبيون

أوبرا من ثلاثة فصول لـ هاندل. قُدمت أول مرة في لندن في 12 آذار عام 1726. وضع نصها، المأخوذ عن أبوستولو زينو، باولو أنطوان رولّي.

Score ــ المدونة الموسيقية

يستخدم هذا التعبير للدلالة على المدونة الموسيقية لمقطوعة ما، وتتضمن جميع الأدوار المخصصة للمؤدين من عازفين ومغنين. أما بالنسبة للأوبرا فهناك نموذجان للمدونة:

1- المدونة التي تتضمن الأدوار الغنائية (الإفرادية والكورس) مع دور الأوركسترا محول لآلة البيانو.

2- المدونة التي تتضمن الأدوار الغنائية، والأدوار الأوركسترالية.

Scuoti o venti – آريا يغنيها رودولفو «bar» في الفصل الرابع من أوبرا البوهيمية لـ ليونكافالّو.

Secco ــ جاف (بالإيطالية)

شكل من أشكال الريسيتاتيف (الإلقاء المنغم) تصاحبه أكوردات من آلة الهاربسيكورد وأحياناً تشارك الهاربسيكورد آلة أخرى تعزف دور الباص. ويستخدم الريسيتاتيف الجاف في حالة الحوار السريع خصوصاً في الأوبرا الهزلية، فالمرافقة البسيطة تسمح للمغني أن يتبع بحرية إيقاع الكلمات.

Secret , The
ـ السر **(Tajemstvi)**
أوبرا من ثلاثة فصول لـ سميتانا. قُدمت أول مرة في براغ في 18 آب عام 1878. وضع نصها إليشكا كراسنوهورسكا.
الأدوار الرئيسية : مالينا «bass»، روزا «mezzo» كالينا «bar»، بونيفاس «bass»، بلازينكا «sop»، فيتيك «ten».
قصة الأوبرا : بوهيميا، القرن الثامن عشر.
تدور قصة الأوبرا حول افتراق العاشقين روزا وكالينا. وكيف التقيا في النهاية عندما سعى كالينا للبحث عن كنز وعده به الراهب بارناباش، وأفضى به بحثه إلى نفق تحت الأرض قاده إلى منزل روزا.
ما زالت تحظى بشعبية كبيرة في تشيكيا، لكنها نادراً ما تُقدم خارجها.

Segreto di Susanna Il
ـ سر سوزانا
أوبرا هزلية من فصل واحد لـ وولف ـ فيراري. قُدمت أول مرة في ميونيخ في 4 كانون الأول عام 1909. وضع نصها إنريكو غوليشياني.
الأدوار الرئيسية : سوزانا «sop»، كونت جيل «bar».
قصة الأوبرا : بيدمونت، 1840.
يعود زوج سوزانا الكونت جيل، الذي يستهجن التدخين، إلى البيت لتفاجئه رائحة التبغ، فتنتابه الشكوك، وتقوده شكوكه إلى استنتاج أن زوجته تستضيف عشيقاً. وهنا تبوح سوزانا بسرها؛ إنها مُدخِّنة.
حظيت بنجاح فوري، وظلت تتمتع بشعبية كبيرة حتى الآن.

Segreto per esser felice, Il ـ آريا (آريا الشراب) يغنيها مافيو أورسيني «mezzo» في الفصل الثاني من أوبرا لوكريتشيا بورجيا لـ دونيزيتي.

Selig, wie die Schöne ـــــ خماسي يغنيه إيفا «sop» وماغدالين «mezzo» وفالتر فون ستولزينغ «ten» وهانس ساكس «bar» وفايت بوغنر «bass» في الفصل الثالث من أوبرا أساتذة الغناء في نورنبيرغ لـ فاغنر.

Sélika – دور «mezzo» في أوبرا الفتاة الإفريقية لـــ مايربير. هي ملكة إفريقية يحبها فاسكو دي غاما.

Selim - دور «bass» في أوبرا تركي في إيطاليا لـ روسيني. هو التركي المذكور في عنوان الأوبرا.

Sellem - دور «ten» في أوبرا مسيرة الفاجر لـ سترافينسكي. هو البائع في المزاد العلني.

Semele ـ سيميل

أوراتوريو (غير ديني) من ثلاثة فصول لـــ هاندل. قُدم أول مرة في لندن في 10 شباط عام 1744. وضع نصه ويليام كونغريف.

تدور قصة الأوراتوريو حول سيميل التي أحبها جوبيتر فغارت منها زوجته وأغرتها بأن تطلب من

جوبيتر أن يتجلى أمامها بكامل عظمته، ففعل ذلك وظهر لها بصواعقه وبروقه فأحرقها وحولها إلى فِلذة بركانية.
هو من أكثر أوراتوريات هاندل شعبية وأكثرها تقديماً.

Semeon Kotko
ـ سيميون كوتكو

أوبرا من خمسة فصول لـ بروكوفييف. قُدمت أول مرة في موسكو في 23 حزيران عام 1940. وضع نصها، المأخوذ عن فالنتين كاتاييف، المؤلف نفسه.
هي عمل وطني تجري أحداثه في أوكرانيا عام 1918، على خلفية الثورة.

Semiramide ـ سميراميد

أوبرا من فصلين لـ روسيني. قُدمت أول مرة في فينيسيا في 3 شباط عام 1823. وضع نصها، المأخوذ عن فولتير، غايتانو روسي.

الأدوار الرئيسية : سميراميد «sop»، أرساس «mezzo»، آشور «bass»، إيدرينو «ten»، أورو «bass»، شبح نينو «bass»، أزيما «sop».

قصة الأوبرا : بابل.
كانت الملكة سميراميد قد قتلت زوجها نينو بمساعدة عشيقها آشور. يرغب آشور في الزواج منها، لكنها مفتونة بالجندي الشاب أرساس، جاهلة حقيقة أنه ابنها. الكاهن أورو يخبر أرساس، الذي يحب الأميرة أزيما، بقرابته بـ سميراميد. تعلن سميراميد أنها ترتب للزواج من أرساس. عندئذٍ يظهر شبح نينو معلناً أن أرساس سيصبح ملكاً، لكن بعد أن تتم المعاقبة على

الجريمة. يلحق آشور بأرساس إلى قبر نينو عازماً على قتله، لكن سميراميد ـــ المدركة الآن نسب أرساس ـــ تلحق بهما لحماية أرساس. يقتل أرساس الملكة سميراميد بضربة كانت مُعدة من أجل آشور. يرتقي أرساس العرش ويتزوج من أزيما. حظيت بنجاح فوري لدى ظهورها، وما زالت تُقدم باستمرار.

Sempre libera – كاباليتا تغنيها فيوليتا «sop» في الفصل الأول من أوبرا لا ترافياتا لـ فيردي.

Seneca – دور «bass» في أوبرا تتويج بوبيا لـ مونتيفيردي. هو الفيلسوف الرواقي التاريخي.

Senta – دور «sop» في أوبرا الهولندي الطائر لـ فاغنر. هي ابنة دالاند وخلاص الهولندي.

Sento avvampar feroce – آريا يغنيها غابرييل أدورنو «ten» في الفصل الثاني من أوبرا سيمون بوتشانيغرا لـ فيردي.

Senza Mamma – آريا تغنيها أنجيليكا «sop» في أوبرا الأخت أنجيليكا لـ بوتشيني.

Septet ــ سباعي
مقطع موسيقي في الأوبرا يغنيه سبعة مغنين منفردين مع الكورس أو بدونه.

Serena – دور «mezzo» في أوبرا بورغي وبيس لـ غيرشـــوين. هي أرملـة روبين.

Serenade – أغـنـيـة المساء (بالإيطالية)

Sergei – دور «ten» في أوبـرا لـيـدي مـاكـبـث مـتسـيـنسـك لـ شـوسـتاكوفيتش. هو العـامـل الـذي وقعـت كاترينا في غرامه.

Serpina – دور «sop» في إنـتـرمـيـتـزو السـيـدة الخادمة لـ بيرغوليزي. هي الخادمة المسـؤولة عن غرف النوم.

Serse – سيرس **(Xerxes)**

هنـاك عدة أعمال تحمل هذا العنوان، وهي أعمال تـدور حـول الإمـبـراطـور الفارسي منها:

1- أوبرا من ثلاثة فصـول لـ كافالّي. قُدمت أول مرة في فينيسيا في 12 كـانون الثاني عام 1654. وضع نصها نيكولو ميناتو.

2- أوبرا من ثلاثة فصـول لـ هاندل. قُدمت أول مرة في لندن في 15 نيسان عام 1738. أُخذ نصها من نص نيكولو مينـاتو وجرى تكييفه.

الأدوار الرئيسـية : سـيرس «mezzo»، رومـيـلـدا «sop»، أرسـامـيـن «c- ten»، أماستر «mezzo»، أتـالانتـا «sop»، أريودات «bass»، إيلفينو «bar».

قصة الأوبرا : وقع سيرس، المخطوب لـ أماستر، في غـرام رومـيلـدا خطيبـة أخيـه أرسـامين بعد أن سـمع غناءها. يولد ذلك

الكثير من سوء الفهم والغيرة، ويعقد الأمر سلوك إيلفينو خادم أرسامين. تعاين أماستر الأحداث وهي متنكرة بهيئة ذكر. وأخيراً تكشف عن هويتها وذلك لكي تعيد سيرس إليها.

هي من أكثر أعمال هاندل شعبية.

Serva Padrona, La

ـ الخادمة السيدة

إنترميتزو من جزأين للمؤلف الإيطالي جيوفاني باتيستا بيرغوليزي. قُدم أول مرة في نابولي في 28 آب عام 1733، وضع نصه جينارو أنطونيو فيديريكو.

الأدوار الرئيسية : سيربينا «sop»، أوبيرتو «b-bar»، فيسبون «أخرس».

قصة الأوبرا : تخدع الخادمة سيربينا سيدها أوبيرتو بدفعه إلى الزواج منها، وذلك عندما تتظاهر بأنها سترحل مع جندي متوحش ـــ وفي الواقع لم يكن ذلك الجندي سوى الخادم الأخرس فيسبون المتنكر.

هو من أكثر أعمال الـ إنترميتزو نجاحاً. وقد وضعه بيرغوليزي ليقدم بين فصول أوبراه الجادة « Il Prigionier superbo».

Servilia – دور «sop» في أوبرا رأفة تيتو لـ موتسارت. هي أخت سيكستوس.

Se vuol ballare – آريا يغنيها فيغارو «b-bar» في الفصل الأول من

أوبرا زواج فيغارو لـ موتسارت.

Sextet ـ سداسي

هو في الأوبرا مقطع موسيقي يكتب لـ ستة مغنين منفردين بمرافقة الكورس أو دون مرافقته. المثال الشهير على ذلك هو «Chi mi frena» في أوبرا لوتشيا دي لاميرمور لـ دونيزيتي.

Sextus 1- دور «mezzo» (بنطالي) في أوبرا رأفة تيتو لـ موتسارت. هو شقيق سيرفيليا.

2- دور «mezzo» (بنطالي) في أوبرا يوليوس قيصر لـ هاندل. هو ابن بومبي.

Shadow, Nick – دور «bar» في أوبرا مسيرة الفاجر لـ سترافينسكي. هو شخص فاسد يقود توم إلى الدمار.

Shadow Song – آريا تغنيها دينورا «sop» في أوبرا دينورا لـ ميربير.

Sharpless – دور «bar» في أوبرا مدام بترفلاي لـ بوتشيني. هو القنصل الأمريكي في ناغازاكي.

Shuisky, Prince – دور «ten» في أوبرا بوريس غودونوف لـ موسورسكي. وفي أوبرا ديمتري لـ دفورجاك. هو بويار ماكر.

Shvanda the Bagpiper

ـ شفاندا الزمار **Švanda (Dudák)**

أوبرا من فصلين للمؤلف التشيكي ياروماير فاينبرغر. قُدمت أول مرة في براغ في 27 نيسان عام 1927. وضع نصها، المأخوذ عن ج. ك. تيل، ميلوش كاريش وماكس برود.

الأدوار الرئيسية : شفاندا «bar»، دوروتكا «sop»، قلب ملكة الجليد «mezzo»، شيطان «bass»، بابينسكي «ten».

قصة الأوبرا : بوهيميا، الأزمنة الأسطورية.

يحث بابينسكي شفاندا على أن يحاول الفوز بقلب ملكة الجليد بوساطة أنغام مزماره. وعندما تكتشف بأنه متزوج تحكم عليه بالموت لكنه يُنقذ بوساطة موسيقاه وبابينسكي. كذلك يوصله وعد طائش إلى الجحيم حيث ينقذه ثانية بابينسكي الذي يغش الشيطان في لعبة الورق.

هي الأوبرا الأولى لـ فاينبرغر. وقد قُدمت أول مرة على نحوٍ واسع جداً، والآن يذكر منها رقصة البولكا والفوغ.

Siberia ـ سيبيريا

أوبرا من ثلاثة فصول لـ جيوردانو. قُدمت أول مرة في ميلانو في 19 كانون الأول عام 1903. وضع نصها لويجي إيليكا.

الأدوار الرئيسية : فاسيلي «ten»، ستيفانا «sop»، غليبي «bar».

قصة الأوبرا : روسيا، بداية القرن التاسع عشر.

يحب فاسيلي ستيفانا حظية الأمير ألكسي. وفي مبارزة بينه وبين الأمير يتمكن فاسيلي من إصابة الأمير بجروح

بليغة فيُحكم عليه بالنفي إلى سيبيريا. تلحق به ستيفانا ثم غليبي. وعندما يحاولون الهرب معاً يطلق عليهم الحرس النار فتصاب ستيفانا بجروح مميتة ثم تموت بين ذراعي فاسيلي.

حظيت بشيء من النجاح لدى ظهورها، وهي الآن في طي النسيان.

Sid – دور «bar» في أوبرا ألبرت هيرينغ لـ بريتين. هو صديق نانسي.

Siebel – دور «mezzo» (بنطالي) في أوبرا فاوست لـ غونو. هو شاب يحب مارغريت.

Siège de Corinthe, Le
ـ حصار كورنثه

أوبرا من ثلاثة فصول لـ روسيني. قُدمت أول مرة في باريس في 9 تشرين الأول عام 1826. وضع نصها لويجي بالوتشي وألكسندر سوميت.

هي الأوبرا الأولى لـ روسيني التي وضعها لـ باريس، وهي النسخة المعدلة لأوبراه محمد الثاني (Maometto).

Siegfried ـ زيغفريد

أوبرا من ثلاثة فصول لـ فاغنر. قُدمت أول مرة في بايروت في 16 آب عام 1876 (أُلفت عام 1869). وضع نصها، المأخوذ من أسطورة الـ نيبيلونغ، المؤلف نفسه.

الأدوار الرئيسية : زيغفريد «ten»، فوتان/ التائه «bar»، برونهيلده «sop»، ميمه «ten»،

ألبريش «bar»، فافنر «bass»، إيردا «cont»، طائر الغابة «sop».

قصة الأوبرا :

تمهيد: كانت زيغلند قد ماتت أثناء ولادة طفلها زيغفريد، وقد رعى ميمه الطفل حتى أصبح شاباً قوياً. عند ذلك يسلمه حطام سيف زيغموند لإصلاحه بعد أن أيقن أنه الوحيد القادر على ذلك، لأنه لا يعرف الخوف.

الفصل الأول: يبرد زيغفريد قطع السيف ويحولها إلى برادة، ثم يضعها في بوتقة وينفخ فيها النار. وعندما تنصهر يصبها في قالب جديد ثم يطرق السيف حتى يأخذ الشكل الصحيح، ويطلق عليه اسم نوتونغ، ثم يهوي به على السندان فيشقه نصفين.

الفصل الثاني: يقرر ميمه بعد أن رأى السيف أن يستخدم زيغفريد في استرداد الخاتم. يقود ميمه الشاب زيغفريد إلى كهف فافنر الذي حولته الخوذة إلى تنين جبار. يتمكن زيغفريد من قتل فافنر، ويجعله دم التنين الذي تذوقه قادراً على فهم أغنية طير الغابة الذي يحذره من غدر ميمه وخططه، ويخبره عن صخرة برونهيلده، وينصحه بأخذ الخاتم والخوذة. يقتل زيغفريد ميمه الغدار، ويسير متابعاً طير الغابة.

الفصل الثالث: يعتزم فوتان أثناء حديثه مع إيردا توريث سلطانه إلى الجيل الأصغر، لكن سلوك زيغفريد المتغطرس لدى وصوله يجبره على إعاقة طريقه برمحه. يحطم زيغفريد الرمح بسيفه فيدعه فوتان يمر من خلال اللهب دون إعاقة.

يكتشف زيغفريد برونهيلده ويوقظها بقبلة منه، ثم يُغرم أحدهما بالآخر.
هي الحلقة الثالثة من سلسلة خاتم النيبيلونغ.

Sieglinde – دور «sop» في أوبرا الفالكورة لـ فاغنر. هي أخت زيغموند.

Siegmund – دور «ten» في أوبرا الفالكورة لـ فاغنر. هو شقيق زيغليند.

Signor Brushino, Il or Il Figlio per Azzardo
ـ ابن بالمصادفة
أوبرا هزلية من فصل واحد لـ روسيني. قُدمت أول مرة في فينيسيا في كانون الثاني عام 1813. وضع نصها، المأخوذ عن أليسان دو شازيت وموريس أوري، جوسيبه ماريا فوبا.
الأدوار الرئيسية : غوادينزيو «bar»، صوفيا «sop»، فلورفيل «ten»، بروسكينو «b-bar»، فليبيرتو «bass».
قصة الأوبرا : تُكرَهْ صوفيا وهي تحت وصاية غوادينزيو على الزواج من ابن بروسكينو الذي لم يسبق أن رأته من قبل. ينتحل عشيقها فلورفيل شخصية ابن بروسكينو، وعندما يصل بروسكينو يساعد العاشقين لأسباب خاصة به.
ما زالت تُقدم باستمرار.

Sigrune – دور «mezzo» في أوبرا الفالكوره لـ فاغنر، هي واحدة من الفالكورات.

Silva, Don Ruy Gómez de
– دور «bass» في أوبرا أرناني لـ فيردي. هو نبيل إسباني واقع في غرام إيلفيرا.

Silvio – دور «bar» في أوبرا المهرجون لـ ليونكافالّو، هو مزارع يحب نيدا.

Simon Boccanegra
ـ سيمون بوكانيغرا

أوبرا من تمهيد وثلاثة فصول لـ فيردي. قُدمت أول مرة في فينيسيا في 12 آذار عام 1857. وضع نصها، المأخوذ عن أنطونيو غارسيا غوتييرر، فرانشيسكو ماريا بيافيه. وقُدمت النسخة المعدلة أول مرة في ميلانو في 24 آذار عام 1881. عدل نصها أريغو بويتو.

الأدوار الرئيسية : سيمون بوكانيغرا «bar»، جاكوبو فييسكو «bass»، أميليا «sop»، غابرييل أدورنو «ten»، باولو ألبياني «bar»، بيترو «bass».

قصة الأوبرا : جنوا، القرن الرابع عشر.

كان القرصان سيمون بوكانيغرا قد أنجب طفلة (لا يُعرف مكان وجودها) من ماريا ابنة النبيل فييسكو الذي رفض إقامة سلام مع بوكانيغرا حتى يتم العثور على الفتاة. يدبر حزب العامة، بقيادة الصائغ باولو، أمر انتخاب بوكانيغرا بصفة قاضي جنوا الأول. بعد مضي خمسة وعشرين عاماً يقابل بوكانيغرا أميليا اليتيمة، التي رعاها فييسكو بعد موت

والـدتهـا، والتي تحـب النبيـل غـابرييـل أدورنو. ومن خلال محادثته معها يكتشــف أنها في الواقع هي ابنته المفقودة منذ زمن بعيـد. يطلـب بـاولو من بوكـانيغرا يـد ابنتـه أمـيليـا فيرفض. يخطف باولو أميليا لكنها تتمكن مـن الـفـرار، وبـعـد أن يـتـيـقـن بـوكـانيغرا من خيانة باولو، يجبره على أن ينطق بـاللعنـة على نفســـه أمام المجلس. يدس باولو الســـم في شـــراب بوكانيغرا، وقبل أن يـمـوت يـتصـــالـح القاضــي مع فييســكو، ويبـارك زواج أميليـا من غـابرييل الذي وقف إلى جـانبـه أيـامِ محنتـه، ويســـمي خَلَفه. ينادي فييســكو بـــ غابرييل قاضياً جديداً.

Si pel ciel – ثنائي يغنيه عطيل «ten» وياغو «bar» في الفصل الثاني من أوبرا عطيل لـ فيردي.

Si può? – آريـــا يغنيهـــا طـــونيـــــو «bar» في أوبـرا الـمـهـرجـون لـــ ليونكافالّو.

Sir John in Love

ـ سير جون عاشقاً

أوبرا من أربعـة فصـــول لـ فون ويليـامز. قُـدمـت أول مرة في لنـدن في 21 آذار عام 1929. وضــع نصــها، المـأخوذ من مســـرحيـة زوجات ويندســور المرحات لـــ شــكســبير، المؤلف نفسه.

هـي مـن أعـمـال فـون ويليـامز الرائعـة، لكنهـا نادراً ما تُقدم.

Si vendetta – ثنائي يغنيه غيلدا «sop» وريغوليتو «bar» في الفصل الثاني من أوبرا ريغوليتو لـ فيردي.

Sleepwalking Scenc ـــــ مشهد السَّير أثناء النوم

1- مشهد الليدي ماكبث «sop» وهي تغني (Una maccia) في الفصل الرابع من أوبرا ماكبث لـ فيردي.

2- مشهد أمينا «sop» وهي تغني (Ah! non credea mirarti) في الفصل الثاني من أوبرا الفتاة المسرنمة لـ بيلّيني.

Smeton ـ دور «mezzo» (بنطالي) في أوبرا آنا بولينا لـ دونيزيتي. هو خادم يحب آنا.

Snow Maiden, The ـ عذراء الثلج **(Snegourchka)** أوبرا من أربعة فصول وتمهيد لـ ريمسكي ـــ كورساكوف. قُدمت أول مرة في بطرسبورغ في 10 شباط عام 1882. وضع نصها، المأخوذ من مسرحية ألكسندر أوستروفسكي، المؤلف نفسه.

الأدوار الرئيسية : عذراء الثلج «sop»، بوبيل «ten» ليل «mezzo»، ميزجير «bar»، الربيع «mezzo»، الملك فروست «bass»، قيصر بيرندي «ten»، بوبيليخا «mezzo»، كوبافا «sop».

قصة الأوبرا : يقع ميزجير في حب عذراء الثلج المحمية من أذى الشمس ما دامت تنكر الحب. ولأنها تنكر الحب

تعرض عنه. تشتكي محبوبته السابقة كوبافا للقيصر ولكن دون جدوى، لأن عذراء الثلج تأسر القيصر بجمالها. يعد القيصر بمكافأة لمن يستطيع الفوز بحبها. تلجأ عذراء الثلج، التي روعها هوى ميزجير، إلى الربيع تسأله أن يمنحها دفء القلب. يوافق الربيع على ذلك، ولكنه ينبهها إلى ضرورة كتمان السر عن الشمس. تكتشف الشمس السر وتذيب بأشعتها عذراء الثلج. يُغرق ميزجير نفسه في مياه البحيرة حزناً عليها. ما زالت تتمتع بشعبية كبيرة في روسيا وفي أوربا الغربية.

Sobinin – دور «ten» في أوبرا حياة من أجل القيصر لـ غلينكا. هو صهر إيفان.

Sogno di Scipione, Il

ـ حلم سيبيون

أوبرا من فصل واحد لـ موتسارت، قُدمت أول مرة في سالزبورغ في 29 نيسان عام 1772. وضع نصها بيترو ميتاستازيو.

هي من أعمال موتسارت المبكرة، وتوصف بـ سيريناد درامية، ونادراً ما تُقدم.

Sois immobile – آريا يغنيها تيل «bar» في الفصل الثالث من أوبرا ويليام تيل لـ روسيني.

Soldaten , Die ـ الجنود

أوبرا من أربعة فصول للمؤلف الألماني بيرند ـ

ألواز زيمرمان. قُدمت أول مرة في كولون في 15 شباط عام 1965. وضع نصها، المأخوذ من مسرحية لـ جاكوب ميكائيل لينز، المؤلف نفسه.

الأدوار الرئيسية : ماري «sop»، ستولزيوس «bar»، بارون ديسبورتيز «ten»، شارلوت «mezzo»، كونتيسة دي لاروش «mezzo»، فيزنر «bass».

قصة الأوبرا : يغوي بارون ديسبورتيز ماري خطيبة ستولزيوس فتستمرئ ذلك. ثم تبدأ باتخاذ عشاق آخرين، وينتهي بها الأمر لتصبح عاهرة جنود.

هي الأوبرا الوحيدة الكاملة لـ زيمرمان، وقد كتبها بأسلوب التسلسلية وضمنها جاز، سينما، رقص، سيرك، وموسيقا إليكترونية. إنها واحدة من أكثر الأوبرات الحديثة حداثةً. وقد قُدمت على نحو واسع جداً.

Solenne in quest'ora

ـ ثنائي يغنيه دون ألفارو «ten» ودون كارلو «bar»، في الفصل الثالث من أوبرا قوة القدر لـ فيردي.

Sombre forêt – آريا تغنيها ماتيلد «sop» في الفصل الثاني من أوبرا ويليام تيل لـ روسيني.

Song of the Flea

ـ أغنية البرغوث

آريا (Chanson de la Puce) يغنيها ميفيستوفيليس «bass» في الجزء الثاني من أوبرا لعنة فاوست لـ بيرليوز.

Song of the Viking Guest – أغنية الضيف الإسكندينافي
آريا يغنيها التاجر الإسكندينافي «bass» في أوبرا سادكو لـ ريمسكي ـ كورساكوف.

Son io spirito che nega – آريا يغنيها ميفيستوفل «bass» في الفصل الأول من أوبرا ميفيستوفل لـ بويتو.

Sonnambula, La
ـ المسرنمة (الفتاة التي تمشي وهي نائمة)
أوبرا من فصلين لـ بيلّيني. قُدمت أول مرة في ميلانو في 6 آذار عام 1813. وضع نصها، المأخوذ عن يوجين سكريب، فيليس روماني.

الأدوار الرئيسية : أمينا «sop»، إلفينو «ten»، كونت رودولفو «bass»، ليزا «sop»، تيريزا «mezzo».
قصة الأوبرا : سويسرا، القرن التاسع عشر.
تغدو أمينا ابنة تيريزا (ابنتها بالتنشئة) صاحبة الطاحون خطيبة المزارع الشاب إلفينو. تستضيف ليزا صاحبة النزل المحلي، التي تحب إلفينو أيضاً، الكونت الوسيم صاحب القصر رودولفو الذي عاد حديثاً إلى القرية. تدخل أمينا، التي يجهل الجميع أنها تسير وهي نائمة، غرفة نوم الكونت، الذي خرج تواً، وتستلقي على السرير وتنام. وعندما يجدونها في اليوم التالي نائمة في غرفة الكونت يرفض إلفينو تصديق التعليل الذي يقدمه الكونت ويفسخ خطوبته،

ويقرر الزواج من ليزا. بعد ذلك تُشاهد أمينا وهي تسير في نومها على سطح الطاحون، وعندما تُنقذ من السقوط يهرع إلفينو ويوقظها ثم يعيد إليها خاتم الخطوبة، ويعم الرضا.

حظيت بنجاح فوري لدى ظهورها، وما زالت تُقدم باستمرار.

Sophie – دور «sop» في أوبرا فارس الوردة لـ ريتشارد شتراوس. هي ابنة فانينال المخطوبة للبارون أوكس.

Sorcerer , the ـ الساحر

أوبريت من فصلين لـ سوليفان. قُدمت أول مرة في لندن في 17 تشرين الثاني عام 1877. وضع نصها و. س. جيلبيرت.

هي هجاء لاذع للأعراف الاجتماعية الفيكتورية.

Sorochintsy Fair

ـ سوق سوروشينتسي

(Sorochinskaya yarmarka)

أوبرا غير منتهية من ثلاثة فصول لـ موسورسكي. قُدمت أول مرة (نسخة أناتولي ليادوف وفياشيسلاف كاراتجين) في موسكو في 21 تشرين الأول عام 1913. (أُلفت عام 1874). وضع نصها، المأخوذ عن نيكولاي غوغول، المؤلف نفسه. وقُدمت النسخة التي حققها سيزار كوي أول مرة في بيتروغراد في 26 تشرين الأول عام 1917. كما قُدمت النسخة التي حققها شيريبنين أول مرة في مونت كارلو في 17 آذار عام 1923.

الأدوار الرئيسية : شيرفيك «bass»، خيفريا

«mezzo»، باراسيا «sop»، غريتزكو «ten».

قصة الأوبرا: سوروشينتسي، القرن التاسع عشر.

كان شيرفيك قد أخذ معه ابنته إلى السوق حيث قابلت حبيبها غريتزكو، وحصلت على موافقة والدها على خطوبتهما. ترفض خيفريا زوجة أبيها ذلك. لكن اكتشاف علاقتها الغرامية (علاقة خيفريا) مع ابن القسيس يحد من سلطتها. وأخيراً ينتهي كل شيء لصالح الشابين.

هي ملهاة استخدم فيها موسورسكي الكثير من الألحان الشعبية الأوكرانية.

Sosarme, Rè di Media ـ سوسارم ملك ميديا

أوبرا من ثلاثة فصول لـ هاندل. قُدمت أول مرة في لندن في 15 شباط عام 1732. وضع نصها، المأخوذ من ليبريتو لـ ماتيو نوريس، أنطونيو سالفي.

Sostris – دور «mezzo» في أوبرا زواج منتصف الصيف لـ تيبيت. هي عرافة.

Sparafucile – دور «bass» في أوبرا ريغوليتو لـ فيردي. هو قاتل مأجور، شقيق مادالينا.

Speziale , Lo – الصيدلي

أوبرا هزلية من ثلاثة فصول لـ هايدن. قُدمت أول مرة في استرهازا في خريف عام 1768.

وضع نصها كارلو غولدوني.
هي قطعة مسلية ما زالت تُقدم بين حين وآخر على الرغم من ضياع معظم موسيقا الفصل الثالث.

Spinning Room, The ـ غرفة الغزْل **(Székelyfonó)**
أوبرا من فصل واحد لـ كوداي. قُدمت أول مرة في بودابست في 24 نيسان عام 1932.
توصف بأنها مشاهد غنائية مع أغان شعبية من ترانسيلفانيا. إنها لا ترقى إلى مستوى الأوبرا لضعف الجانب الدرامي فيها، لكنها تتضمن كتابة رائعة للـ كورس.

Spoletta – دور «ten» ثانوي في أوبرا توسكا لـ بوتشيني. هو واحد من عملاء سكاربيا.

sportin' Life – دور «ten» في أوبرا بورغي وبيس لـ غيرشوين.

Sposo Deluso Lo ـ الزوج المخدوع
أوبرا هزلية غير منتهية من فصلين لـ موتسارت. بدأ بتأليفها عام 1783. ربما كان النص من وضع لورينزو دا بونتي.

Squeak – دور «ten»، في أوبرا بيلي باد لـ بريتين. هو واشٍ.

Stiffelio ـ ستيفيليو
أوبرا من ثلاثة فصول لـ فيردي. قُدمت أول مرة في تريبستا في 16 تشرين الثاني عام 1850. وضع نصها، المأخوذ عن

إميل سوفيستر ويوجين بورجوا، فرانشيسكو ماريا بيافيه. وقُدمت النسخة المعدلة (أرولدو) أول مرة في ريميني في 16 آب عام 1857.

الأدوار الرئيسية : ستيفيليو «ten»، لينا «sop»، كونت ستانكر «bar»، جورج «bass»، رافائيل «ten»،

قصة الأوبرا : ألمانيا، بداية القرن التاسع عشر.

يعود القسيس الإنجيلي ستيفيليو إلى الوطن ليكتشف أن زوجته لينا لم تكن مخلصة له في فترة غيابه. يمنعها والدها ستانكر من الاعتراف لزوجها بعلاقتها مع رافائيل. يدعو ستانكر رافائيل إلى مبارزة. يجلب صوت المبارزة ستيفيليو إلى المشهد، ويعلم أن رافائيل هو عشيق زوجته. يبدي ستيفيليو استعداده لمنح لينا الطلاق لتقضي حياتها مع رافائيل، وليكرس هو نفسه لخدمة الرب. يدخل ستانكر معلناً أنه قتل رافائيل. يصفح ستيفيليو عن لينا متبعاً موقف المسيح الذي أعلنه حيال المرأة الزانية.

حظيت بعضاً من النجاح لدى ظهورها، وذلك لأن قسماً من الجمهور صدمته فكرة كون زوجة القسيس زانية، وقد دفع ذلك فيردي إلى تعديلها وتقديمها تحت عنوان أرولدو.

Stone Guest, The

ـ الضيف الحجري **(Kamenny Gost)**

أوبرا من ثلاثة فصول لـ دارغومسكي. قُدمت أول مرة في بطرسبورغ في 28 شباط عام 1872 نص الأوبرا هو قصيدة لـ ألكسندر بوشكين.

الأدوار الرئيسية : دون جوان «ten»، ليبوريلّو «bass»،

دونا آنا «sop»، لورا «mezzo»، كارلوس «bar»، راهب «b-bar».

قصة الأوبرا : إسبانيا، القرن السابع عشر.

كان دون جوان قد قتل الحاكم زوج دونا آنا. يعود الآن من منفاه إلى إشبيلية مع خادمه ليبوريلّو. وعندما يرى آنا وقد وصلت إلى أحد الأديرة يقرر إغواءها. أثناء ذلك يتناول العشاء في منزل لورا عشيقته السابقة الضجرة الآن من عشيقها الحالي دون كارلوس. يقتل دون جوان دون كارلوس في مبارزة ويعاشر لورا. يحصل دون جوان، متنكراً، على إذن بالدخول إلى منزل دونا آنا، ويدعو معه تمثال الحاكم لتناول العشاء في منزلها. ترحب آنا بالزائر على الرغم من اكتشافها هويته الحقيقية. تقاطَع جلستهما بوصول التمثال. تصاب آنا بالإغماء، ويُجر دون جوان إلى هاوية الجحيم.

هي عمل تاريخي هام يتضمن ريستاتيفاً درامياً هنا وهناك، وهي الأوبرا الأولى التي تقوم على تلحين نص أدبي بحرفيته. وقد تأثر بها المؤلفون الروس التالين، خاصة موسورسكي. نذكَّر بأن الأوبرا لم تكن منتهية تماماً، كما قام بتوزيعها أوركسترالياً ريمسكي ـ كورساكوف.

Story of a Real Man, The

ـ قصة رجل حقيقي

(Povest o Nastoyashchem cheloveke)

أوبرا من ثلاثة فصول لـ بروكوفييف. قُدمت أول مرة (عرض خاص) في لينينغراد في 3 كانون الأول عام 1948. وقُدمت

أول مرة أمام الجمهور في موسكو في 7 تشرين الأول عام 1960. وضع نصها، المأخوذ من رواية بوريس بوليفوي، المؤلف نفسه بالاشتراك مع ماريا مندلسون-بروكوفييفا.

الادوار الرئيسية : ألكسي «bar»، أولغا «sop»، أندريه «bass»، مسؤول الحزب «bass».

قصة الأوبرا : الاتحاد السوفييتي، نحو عام 1942.

تُصاب طائرة الطيار الحربي ألكسي وتسقط وسط غابة كثيفة حيث يتوه فيها مدة 18 يوماً قبل العثور عليه. ينتقل إلى المستشفى حيث تُبتر قدماه. وفي المستشفى حيث يستلقي محموماً، ينتابه الرعب من التفكير بأنه لن يعود إلى الطيران ثانية. يخبره الآمر بأن ثمة طياراً عاد للطيران بعد أن بترت قدماه. يقرر ألكسي أن يفعل الشيء ذاته. وبعد تزويده بقدمين اصطناعيتين، رَفْضِ الفريق الطبي الأولَ السماحَ له بالطيران، ينجح ألكسي في الحصول على إذن بالطيران للقيام بواجبه العسكري. وأخيراً يجتمع بعد افتراق بخطيبته أولغا.

هي الأوبرا الأخيرة لـ بروكوفييف، ولا تُقدم باستمرار.

Straniera, La

ـ الامرأة الغريبة

أوبرا من فصلين لـ بيلّيني. قُدمت أول مرة في ميلانو في 14 شباط عام 1829. وضع نصها، المأخوذ عن رواية

ممسرحة لـ بريفوست. فيليس روماني.
الأدوار الرئيسية : ألائيد «sop»، أرتورو «ten»، فالديبورغو «bar»، إيزوليتا «mezzo»، رئيس دير «bass».
قصة الأوبرا : بريتاني، القرن الرابع عشر

أرتورو مخطوب لـ إيزوليتا، لكنه يقع في غرام الامرأة الغريبة ألائيد، التي يعتقد البعض أنها ساحرة. وعندما يراها في خلوة مع فالديبورغو (هو في الواقع والدها) يدعوه إلى مبارزة ظاناً أنه منافسه. يُشاهد فالديبورغو ينزلق ويغرق في البحيرة. تُتهم ألائيد بأنها المسؤولة عن موته، على الرغم من أن أرتورو يُظهر استعداداً لتحمل المسؤولية. يُعثر على فاليبوروغو حياً ويُصر على زواج أرتورو من إيزوليتا. وأخيراً يُكتشف بأن ألائيد هي زوجة ملك فرنسا غير الشرعية. ينتحر أرتورو أسىً وحزناً.
هي من أقل أوبرات بيلّيني نجاحاً، ونادراً ما تُقدم.

Street Scene ـ مشهد شارع

أوبرا من فصلين لـ فايل. قُدمت أول مرة في فيلاديلفيا في 16 كانون الأول عام 1946. وضع نصها، المأخوذ عن إيلمر رايس، لانغستون هوغز.
الأدوار الرئيسية : آنا مورانت «sop»، فرانك مورانت «bass»، أولغا أولسن «mezzo»، دانييل بوكانان «ten»، سام كابلان «ten».
قصة الأوبرا : تدور قصة الأوبرا حول الحياة اليومية في مبنى بمدينة نيويورك، وتُتوَّج بجريمة قتل وقرار البطلة

بالبحث عن حياة أفضل في مكان آخر.

هي واحدة من أكثر أعمال فايل المؤلفة في أمريكا نجاحاً، وقد كتبها بأسلوب ميوزيكال برودواي، لكن فيها الكثير من ميزات الأوبرا التقليدية.

Stride la vampa – آريا تغنيها أزوشينا في الفصل الثاني من أوبرا التروفاتور لـ فيردي.

Sturm , Der ـ العاصفة

أوبرا من ثلاثة فصول للمؤلف السويسري فرانك مارتان. قُدمت أول مرة في فيينا في 18 حزيران عام 1956. نص الأوبرا هو نص مسرحية شكسبير ملحَّناً كلمة كلمة.

كُتبت الأوبرا بأسلوب خطابي وتضمنت عناصر من موسيقا الجاز.

Styx, John ــ دور «ten» في أوبريت أورفيه في العالم السفلي لـ أوفنباخ. هو الغبي ملك بويوتيا السابق.

Suicidio ! – آريا تغنيها جيوكوندا «sop» في الفصل الرابع من أوبرا جيوكوندا لـ بونكييلّي.

Sulpice – دور «bass» في أوبرا ابنة الفوج لـ دونيزيتي. هو عريف.

Summertime – آريا تغنيها كلارا «sop» في الفصل الأول من أوبرا بورغي وبيس لـ غيرشوين.

Suoni la tromba – ثنائي يغنيه ريكاردو «bar» وجيورجيو «bass» في الفصل الثاني من أوبرا البيوريتانيون لـ بيلّيني.

Suor Angelica

ـ الراهبة أنجيليكا

أوبرا من فصل واحد لـ بوتشيني. قُدمت أول مرة في نيويورك في 14 كانون الأول عام 1918. وضع نصها جيوفاكينو فورزانو.

الأدوار الرئيسية : أنجيليكا «sop»، أميرة «mezzo».

قصة الأوبرا : دير قرب سييينا، القرن السابع عشر.

كانت أنجيليكا قد دخلت الدير بعد أن ولدت طفلاً غير شرعي. تزورها عمتها الأميرة وتطلب منها التنازل عن حصتها من أراضي العائلة، وعندما تسألها أنجيليكا عن مصير طفلها تجيبها بقسوة بأنه مات. تتجرع أنجيليكا السم، وأثناء احتضارها تتلقى رؤية تشاهد فيها مريم العذراء وهي تحضر لها طفلها.

هي الجزء الثاني من ثلاث أوبرات مستقلة من ذوات الفصل الواحد جمعها بوتشيني تحت عنوان «Il Trittico».

Susanna : 1- دور «sop» في أوبرا زواج فيغارو لـ موتسارت.

2- دور «sop» في أوبرا سر سوزانا لـ وولف فيراري. هي زوجة الكونت جيل.

3- دور «sop» في أوبرا خوفانتشينا لـ

موســـورســـكي. هي عجوز مؤمنة.

Susannah - سوزانا

أوبرا من فصلين للمؤلف الأمريكي كارليســـل فلويد. قُدمت أول مرة في فلوريدا في 24 شباط عام 1955. وضع نصـــها، المأخوذ عن الـ أبوكريفا*، المؤلف نفسه.

الأدوار الرئيسية : ســـوزانا «sop»، ســـام «ten»، أولين بليتش «bass».

قصة الأوبرا : تينيسي

تدور قصـــة الأوبرا حول ســـوزانا التي يعتقد الناس بأنها امرأة طائشـــة والتي يحاول المبشـــر الجوال بليش هدايتها، لكنه يقع في حبها، وعندما يعترف بحبها يقتله أخوها سام تاركاً إياها وحيدة تعاني المرارة.

Suzel ـــ دور «sop» في أوبرا الصـــديق فريتز لـ ماسكاني. هي ابنة أحد المستأجرين عند فريتز.

Suzel, buon di – ثنائي يغنيه ســـوزيل «sop» وفريتز «ten» في الفصل الثاني من أوبرا الصديق فريتز لـ ماسكاني.

Suzuki – دور «mezzo» في أوبرا مدام بترفلاي لـ بوتشـــيني. هي خادمة سيو ـ سيو ـ سان.

* الأبوكريفا «Apocrypha» أربعة عشـر سِـفراً تُلحق أحياناً بـــ العهد القديم، لكن البروتستانت لا يعترفون بصحتها. (المورد)

Swallow – دور «bass»
فـي أوبـرا بيتر غريمز لـ
بريتين. هو محام.

ملحـــق

حليم الرومي

جدول بإنتاجه الفني الغنائي[52]

	اســم العمل	تاريخ تلحينه أو تسجيله	كلمـات	غنـــاء	قالبـه
1	الإخلاص	1968	أحمد الصافي النجفي	حليم الرومي	قصيدة
2	إيه رأيك		مأمون الشناوي	حليم الرومي وسلامة	حوار ـ من فيلم (أول الشهر)
3	الدنيا أصعب شيء فيها	1945	بديع خيري	حليم الرومي	أغنية شعبية
4	أقبلت من خلف الغيوم	1952[53] 1962[54]	مصطفى محمود	حليم الرومي	قصيدة
5	الآهات	1953	عبد الفتاح مصطفى	حليم الرومي	قصيدة
6	ألا انهض وسر	1957	أبو القاسم الشابي	حليم الرومي	نشيد
7	أنا أملك أنا أحبك	1945	حسين السيد	حليم الرومي	أغنية شعبية
8	أجل أنت يا مصر		محمود أبو الوفاء	حليم الرومي	قصيدة
9	الورد فتح عينيه		عبد الوهاب يوسف	حليم الرومي	أغنية

52ـــ اعتمدنا في تصميم هذا الجدول على دراسة قدمها جان حسون عام 1990 لنيل شهادة الجدارة من كلية الموسيقا بجامعة الكسليك ـ لبنان بإشراف الأب يوسف طنوس.

53ـ تاريخ تلحينها (مكتبة السيد روبير الصفدي).

54ـ تاريخ التسجيل في الإذاعة اللبنانية.

10	الحب في القمر		مأمون الشناوي	حليم الرومي وسلامة	حوار
11	الحبيب الأسمر	1964	أمين نخله	حليم الرومي	قصيدة
12	إرادة الشعب	1951	أبو القاسم الشابي	حليم الرومي وسعاد محمد	قصيدة
13	البحيرة	1969	لامرتين – تعريب: نقولا فياض	حليم الرومي	قصيدة
14	الربيع	1962	محمد اقبال الغريب تعريب: عبد الوهاب عزام		قصيدة
15	الميلاد	1953	نجيب – اليان	حليم الرومي	قصيدة دينية
16	الإسراء	1955	مصطفى عبد الرحمن	حليم الرومي	ابتهال
17	الكرمة		مخايل نعيمة	حليم الرومي	نشيد
18	أشواق	1961	مارون نصر	حليم الرومي	أغنية
19	آية الله تجلت	1959	مصطفى عبد الرحمن	حليم الرومي	موشح ديني
20	أبو الزلف	1960	مارون نصر	حليم الرومي وحسن عبد النبي وسعادي هاشم ونصري سمس الدين والكورس	أوبريت

21	النور	1956	عبد الفتاح مصطفى	حليم الرومي وراوية	أوبريت
22	الحب والزمن	1957	عبد الفتاح مصطفى	حليم الرومي ونونا الهنا	أوبريت
23	القطرات الثلاث	1944	أحمد الصافي النجفي	حليم الرومي وسلامة وكروان ونونا الهنا	أوبريت
24	اليوم عاد حبيبي	1954	عبد الجليل وهبي	حليم الرومي	أغنية
25	اسمع قلبي	1949	حسن طنطاوي	حليم الرومي	أغنية حديثة
26	الحصاد	1949	اسماعيل عز	حليم الرومي وكريمة محمود	قصيدة
27	الحب نظرة	1949	محمد مدينة	حليم الرومي	أغنية
28	ابني لي يا بنّا	1949	محمد علي أحمد	حليم الرومي	أغنية خفيفة
29	أعياد لبنان	1950	نور الدين عسيران	حليم الرومي	قصيدة
30	الأنغام الزرق	1960	انطوان الياس صابات	حليم الرومي	قصيدة نثرية
31	استقبال رمضان	1962	مصطفى محمود	حليم الرومي	ابتهال

32	الغرام باين في عينيك	1966	محمد سعيد أحمد	حليم الرومي	دور غنائي
33	أنت الوردة		راجي عشقوتي	حليم الرومي	أغنية
34	الحواجب ريش سنونو	1964	كميل اسطه	حليم الرومي	أغنية شعبية
35	القمر العالي	1944	نجيب صوايا	فائزة أحمد	أغنية
36	أهواك يا لبنان		نزار الحر	نازك	أغنية
37	أنا وخيالك والحرمان	1954	عبد الجليل وهبي	نونا الهنا	أغنية
38	اعتزاز	1949	غنطوس الرامي	سعاد هاشم	قصيدة
39	الحصان	1940		شهرزاد مصر وعبد السلام أمين	أغنيتين لفتاة (مصنع الزوجات)
40	الورد الأحمر	1940	عبد الفتاح حلمي	شهرزاد مصر	أغنية
41	الفجر لاح يا صباح النور	1942	فتحي قورة	سلامة وروز عوض	أغنية شعبية
42	أنا لياليك يا حبيبي	1968	جورج جرداق	نجاة الصغيرة	قصيدة
43	العيد عيد العالم يا أمهات	1974	جبرايل فياض	ماجدة الرومي	نشيد
44	أيها الشالي		شعر قديم	وديع الصافي	موشح

45	المولد	1954	امام الصفطاوي	حليم الرومي	ابتهال
46	اسطورة ناي	1955	مصطفى محمود	حليم الرومي وسلامة وكروان لبنان وزهور	أوبريت
47	المغترب		عبد الجليل وهبي	حليم الرومي	قصيدة
48	أحن إليك	1967	فؤاد شعبان	نونا الهنا	قصيدة
49	القصر الأخضر	1970	موريس عواد	نونا الهنا	أغنية حديثة
50	أهلاً بالهوى	1965	خازن العبود	نازك	قصيدة
51	اسمك يا حبيبي	1973	سايد يمين	ميادة	أغنية حديثة
52	أيها الفيصل		الأخطل الصغير	حليم الرومي	قصيدة
53	اشبيليا	1959	ادوار سالم؟	نصري شمس الدين	أغنية
54	أين ترحل النجوم	1960	انطوان الياس صابات	نصري شمس الدين	قصيدة نثرية
55	أيها السائل عن ذلي		ابن سهيل	سهام شماس والمجموعة	موشح

56	أصداء الأندلس		محمد شمس الدين	عصام رجي	موشح
57	القافلة		رامي الرامي	المجموعة	قصيدة
58	الاستقلال الحرية	1967	أسعد السبعلي	حليم الرومي	نشيد – لمناسبة عيد الاستقلال
59	أن قلبي	1968	أحمد شوقي	حليم الرومي	قصيدة طرب
60	أهذا أنت		أحمد شوقي	حليم الرومي	طرب خفيف
61	الجبل الأخضر	1970	توفيق العطار	حليم الرومي	قصيدة وطنية
62	إلهي بحبك	1964	مصطفى محمود	حليم الرومي	ابتهال
63	الله كريم	1964	نزار الحر	حليم الرومي	دعاء
64	النسمة المشتاقة	1973	سليم مكرزل	حليم الرومي	أغنية خفيفة
65	أغرودة الزمان	1981	فؤاد سليمان	حليم الرومي	قصيدة
66	أحبك مهما أشوف منك	1942	فتحي قورة	فيروز	أغنية شعبية
67	أحلام الشرق		الأخوين رحباني	حليم الرومي وفيروز	أوبريت
68	الليالي	1961	ابراهيم ناجي	سعاد محمد	قصيدة

69	أهواك يا شمسي	1966	نزار الحر	محمد الزين	قصيدة
70	أطل يا حبيبي		ناهدة فضلي	كروان	أغنية
71	أنا سهران	1964	أحمد فتحي	أحمد نبيه	أغنية
72	أمس التقينا	1966	سليم مكرزل	صفوح الشربجي	أغنية راقصة
73	أنت حق وهدى		مصطفى محمود	المجموعة	قصيدة
74	الفرحة فرحتين	1963	محمد علي فتوح	نازك ومحمد غازي	حوار
75	أترى يذكرونه	1970	الأخطل الصغير	نور الهدى	قصيدة
76	إلى غائب	1968	خازن العبود	سعاد هاشم	قصيدة
77	استاهل والحق علي	1960	إبراهيم البهلوان	محمد عبد المطلب	أغنية
78	الكتاب		وصفي شاكر	المجموعة	أغنية خفيفة ـ للأطفال
79	الساعة		وصفي شاكر	جوقة الأطفال	أغنية خفيفة ـ للأطفال
80	إذا شئت أن تحيا		الإمام الشافعي	المجموعة	قصيدة

81	أبا العلاء		شعر قديم	حليم الرومي	قصيدة
82	الحب لون عمري		خازن العبود	وداد	موشح حديث
83	أرض فلسطين		أبو سلمى	حليم الرومي	نشيد
84	أخي		علي هاشم رشيد	حليم الرومي	نشيد
85	الإيمان هو الدليل			المجموعة	نشيد
86	أرض الإلهام		وصفي شاكر	المجموعة	نشيد
87	الفتاة والعلم		وصفي شاكر	المجموعة	نشيد
88	أيد الله خطانا		كمال فاخوري	المجموعة	نشيد
89	الضياء		إمام الصفطاوي		أنشودة
90	أيها السائل عني		نور الدين عسيران		قصيدة وطنية
91	أنا العربي		عبد الرحيم بيبرس	المجموعة	نشيد
92	أيها الداعي إلى مجد الجدود		إمام الصفطاوي	المجموعة	نشيد الجامعة العربية
93	أرض الجهاد		أبو سلمى		نشيد

94	ابتسم لي		هلال عاصم	حليم الرومي	أغنية حديثة
95	انتظار		مصطفى محمود	نونا الهنا	أغنية حديثة
96	الوردة البيضاء		الأخوين رحباني	حليم الرومي	أغنية راقصة
97	أيها التائه		اميل رفول		أغنية راقصة
98	أنا صيادة		مارون نصر	صباح	أغنية خفيفة ـ لم تسجل
99	الموعد		أحمد فتحي	ماري جبران	
100	أما آن للطيف		ديك الجن		من برامج شعراء الغزل قصيدة
101	أقضي نهاري		ابن سريج	حليم الرومي	من برامج التلفزيون (الكويت) ـ قصيدة
102	أيها الصفا		ابن مسجع	حليم الرومي	من برامج التلفزيون (الكويت) ـ قصيدة
103	آه لو كنت معي		أحمد اللغماني		أغنية خفيفة

104	أرض الله			المجموعة	ابتهال
105	المولد (هللي يا ربى المدينة)		عمر أبو ريشة	حليم الرومي	قصيدة
106	ألف ليلي وليلي		توفيق بركات	صباح	أغنية شعبية
107	اتيعيني يا شياحي	1941	أبو القاسم الشابي	حليم الرومي	قصيدة
108	أذّن الصداح		مرسي جميل عزيز	حليم الرومي	ابتهال خاص بعيد الفطر
109	أهون عليك تغيبي عني		أحمد سامح الخالدي	حليم الرومي	قصيدة
110	الحسن في الشام		أحمد سامح الخالدي	حليم الرومي	قصيدة
111	الله من هذه العيون		أحمد سامح الخالدي	حليم الرومي	قصيدة
112	إذا لوّح المحب		أحمد سامح الخالدي	حليم الرومي	قصيدة

113	الشير			سعاد محمد	أغنية خفيفة
114	العودة		محمود سليم الحوت		لوحة غنائية
115	أخبروني		نزار قباني	صباح	أغنية
116	أدب الشراب		الأخطل الصغير	حليم الرومي	قصيدة
117	إلهنا ما أعدلك		أبو نواس	حليم الرومي والمجموعة	ابتهال
118	أمة تحيا		إمام الصفطاوي		قصيدة
119	أيها العلم		إمام الصفطاوي	المجموعة	نشيد العلم
— ب —					
120	بنت الأكابر	1951	إمام الصفطاوي	المجموعة	زفة للعروس
121	بوح	1962	عادل سليمان؟	سلمى رعد	قصيدة

122	بحب الربيع	1956	أسعد سابا	نصري شمس الدين	أغنية شعبية
123	بياع اللعب	1965	مصطفى محمود	ميشال بريدي	أغنية خفيفة للأطفال
124	بياع أساور	1965	أسعد سابا	ميشال بريدي	أغنية خفيفة للأطفال
125	بيت الحبيب	1970	عبد الله الموسوي	محمد غازي	قصيدة
126	بتدور السني	1980	فؤاد شعبان	هناء الصافي	أغنية حديثة
127	بحياة عينك		أسعد سابا	نونا الهنا	أغنية حديثة
128	بكرا لعنا جايي	1972	راجي عشقوتي	صباح	أغنية حديثة
129	بلادي الكفاح		أنور العطار	المجموعة	نشيد
130	بلادي بلادي		إمام الصفطاوي	المجموعة	نشيد

131	بلادنا		الأخوين رحباني	حليم الرومي	أغنية راقصة
132	بيني وبينها	1953	الأخوين رحباني	حليم الرومي	أغنية راقصة
133	بردى		الأخطل الصغير	حليم الرومي	قصيدة خاص بعيد سوريا الوطني
134	بلبل غنى الصبحية			سعاد محمد	أغنية خفيفة
	ـــ ت ـــ				
135	تحية المعلم	1968	أحمد شوقي	حليم الرومي	قصيدة
136	تيه أيتها الأنغام	1955	انطوان الياس صابات	حليم الرومي	قصيدة
137	تحية الأبطال	1967	الأخطل الصغير	حليم الرومي	قصيدة وطنية
138	تحت شرفات القصور	1938	عبد الرحمن الخمسيني	حليم الرومي	سريناد
139	تعالي نعيش		أحمد شوقي	حليم الرومي	أغنية

140	تآخي الدماء (للشهداء)	1964	الأب مارون كرم	حليم الرومي	نشيد
141	تركت قلبي	1943	منير عوض	حليم الرومي ـ فيروز	أغنية حديثة أول أغنية لفيروز
142	تعالي إليّ	1950	محمد علي فتوح	عفيف رضوان ـ آمال إيليا	أغنية
143	تروق وتحلا يا عمي تاني	1949		ناصيف عرموني	أغنية خفيفة
144	تأمل يا حبيبي	1965	خازن عبود؟	نونا الهنا	أغنية
145	تعال قيس	1968	أحمد شوقي	حسن عبد النبي	قصيدة
146	تجربة الهجر		فؤاد شعبان	سعاد هاشم	قصيدة
147	تأتي الدلال		أحمد شوقي		قصيدة
148	تحية الجامعة العربية		عبد الرحمن الخميسي	حليم الرومي	قصيدة

149	جنة الأندلس	1958	محمد شمس الدين	حليم الرومي	قصيدة
150	جروح الذكريات	1968	لامرتين تعريب احمد الصافي النجفي	حليم الرومي	قصيدة
151	جاوز الأنجم واحتل السحاب	1952	بولس سلامة	محمد غازي	قصيدة
152	جنة الأوهام	1951	عبد الفتاح مصطفى	حليم الرومي	قصيدة
153	جرى النيل يختال		فؤاد كامل	حليم الرومي	قصيدة خاصة بملك مصر الملك فاروق
— ح —					
154	حلم		نور الدين الفتنة	حليم الرومي	قصيدة
155	حسناء قرطاجة	1973	صالح جودت	حليم الرومي	موشح
156	حبي الأكبر		إبراهيم سمعان	حليم الرومي	قصيدة
157	حلوة الدني		مارون نصر	حليم الرومي	أغنية

158	حبيب القلب يا خمري	1950	ادواريني سليمان	حليم الرومي	أغنية
159	حبيبي وأخذ قلبي معاه	1943		حليم الرومي	أغنية
160	حيي العروبة			حليم الرومي	نشيد
161	حبيبي من دمشق		عبد الجليل وهبي	حليم الرومي	أغنية
162	حدثيني عن حكايات الحمال		الأخوين رحباني	حليم الرومي	قصيدة
163	حكاية لاجئ		يوسف الخطيب	حليم الرومي و زكية حمدان	أوبريت
164	حبك في أضلعي		الأخوين رحباني		أغنية حديثة
165	حبي له (يحبني)	1962	خازن العبود	نازك	أغنية
166	حبيب الله		عبد الرحمن علي	راوية	دعاء

167	حبيت يا أهل الهوى (عاليادي اليادي)	1967	نزار الحر	صباح	أغنية حديثة
168	حلو التثني	1979	عباس محمود العقاد	نازك	موشح حديث
169	حلوين الأطفال	1975	سايد يمين	هناء الصافي	أغنية خفيفة
170	حنين	1975	مصطفى محمود	نور الهدى	أغنية
171	حافظ على القانون	1983	مواهب علي أحمد	المجموعة	أغنية خفيفة
172	حكاية الهجر (مهما حبيبي يغيب)	1970	راجي عشقوتي	حليم الرومي	قصيدة
173	حيران		مارون نصر	حليم الرومي	أغنية حديثة
174	حبيت الدني	1974	نجيب حيدر	طروب	أغنية شعبية
175	حكاية حب	1970	مارون كرم	صباح	أغنية شعبية

176	حاولت أنساك		حسن محمد توفيق		أغنية حديثة
177	حلم		عبد الحميد عبده		قصيدة
178	حلب		الأخطل الصغير	حليم الرومي	قصيدة
— ح —					
179	خلاص خيالك غاب عني	1951	مارون نصر	حليم الرومي	أغنية
180	خلاص رمضان		شفيق أبو عوف	فائزة أحمد	أغنية
181	خليك فاكرني		عبد الوهاب محمد	محمد عبد المطلب	أغنية
182	خليك رايق	1965	مارون كرم	حليم الرومي و المجموعة	أغنية خفيفة
183	خلقت الحب يا ربي (مولد الحب)	1967	عارف الحر	محمد الزين	أغنية حديثة
184	خليك يا قلبي معي	1959	عبد الجليل وهبي	نصري شمس الدين	أغنية

185	خدني بإيدك		نزار الحر	طروب	أغنية خفيفة
186	خلق المرأة		أحمد شوقي	حليم الرومي	قصيدة
187	خبروني		نزار الحر	صباح	أغنية
	ـــ د ـــ				
188	دعاء	1962	إمام الصفطاوي	حليم الرومي	قصيدة دينية
189	دمت يا شبل الحسين	1942	عبد المنعم الرفاعي	حليم الرومي	نشيد الجيش الأردني
190	دنانير		عبد العزيز سامي	سعاد محمد	برنامج تمثيلي غنائي
191	دليل الحب	1981	فؤاد شعبان؟	سعاد هاشم – صباح	موشح
192	دموع الحب	1965	إبراهيم سمعان	حليم الرومي	قصيدة
193	دمك شربات	1966	كمال منصور	حليم الرومي	أغنية خفيفة

194	دمعة الفنان		عبد الجليل وهبي	حليم الرومي	أغنية خفيفة
195	دنية الحب		فؤاد شعبان	هناء الصافي	أغنية خفيفة
ـــ د ـــ					
196	ذكرى بردى		الأخطل الصغير	حليم الرومي	قصيدة
197	ذكرى الهوى		فؤاد شعبان	خليل المير	قصيدة
ـــ ر ـــ					
198	ربي عليك توكلي	1964	نزار الحر	حليم الرومي و المجموعة	ابتهال
199	رماني بحبه		خازن عبود؟	نونا الهنا ـ كروان	أغنية
200	رسائل صديقتها		خازن عبود؟	نازك	قصيدة
201	رمضان		عبد الجليل وهبي	وديع الصافي	ابتهال
202	رجوتك يا حبيبي	1973	فؤاد شعبان	فدوى عبيد	أغنية حديثة

203	رجعنا نتلاقى	1980	اميل نون	جوزف عازار	أغنية حديثة
204	رسائل حنين	1979	مصطفى محمود	خليل المير	أغنية حديثة
205	روحي معي عالمرجة	1958	أسعد السبعلي	ميشال بريدي	أغنية خفيفة
206	رزق الله يا زمان	1979	عبد الله الموسوي	المجموعة	أغنية
207	روحي فداك		ابن الفارض	حليم الرومي	قصيدة
208	رفّي يا رايتنا		حسين حامد	سمير يزبك	أغنية
209	رعيا لكم		عمر أبو ريشة	حليم الرومي	قصيدة
210	ربوع الكويت	1962	الأخطل الصغير	حليم الرومي	قصيدة
211	ركب الرشيد		نور الدين عسيران	حليم الرومي	قصيدة ـ بمناسبة عيد ميلاد الملك فيصل الثاني ملك العراق

— ر —					
212	زاير كويت العرب	1962	محمود الحوت	حليم الرومي	موال
213	زيتية العينين	1973	مصطفى محمود	نصري شمس الدين	أغنية شعبية
214	زهر الياسمين	1960	عادل سعيد؟	زكية حمدان	أغنية راقصة
215	زهوري تناغي		ناهدة فضلي	كروان	أغنية خفيفة
216	زهرتين جداد	1975	راجي عشقوتي	نور الهدى	أغنية خفيفة
217	زفة العروسة		أحمد الشبراوي		أغنية شعبية
218	زنوبيا ملكة تدمر		مصطفى محمود		أوبريت
— س —					
219	سيد السيف واليراع		الأخطل الصغير	حليم الرومي	قصيدة
220	سترجعين		الأخوين رحباني	حليم الرومي	أغنية خفيفة

221	سأنسى هوى قلبي	1950	مصطفى عبد الرحمن	حليم الرومي	أول سيريناد بالفصيح
222	سلونا	1954	الأخوين رحباني	حليم الرومي	أغنية راقصة
223	سلم على الأحباب	1962	محمود الحوت	حليم الرومي	أغنية شعبية
224	سيد رغدان	1936	مطلق عبد الخالق	حليم الرومي	قصيدة
225	سميرا ميس		مصطفى محمود	سعاد هاشم	أوبريت
226	سلامة القس		أحمد رامي	سعاد محمد	برنامج تمثيلي غنائي
227	سراب		إبراهيم يحيى	فايزة أحمد	قصيدة
228	ست الدار		عدلي إمام؟	وديع الصافي	زفة
229	ستمضي حبيبتي		زينب محمد حسين	سعيد الناشف	أغنية

230	سبحانك اللهم	1974	عبد الله الموسوي	طروب	ابتهال
231	سامح القريب	1966	ميشال طعمه	محمد زين	أغنية طرب
232	سبقونا بنات الحي	1980	أسعد السبعلي	سمار النغم	أغنية خفيفة
233	سطوح القرميد	1980	أسعد السبعلي	المجموعة	أغنية شعبية
234	سر بجنبي يا ابن عمي		يوسف و إلياس شلهوب	عايدة شلهوب	نشيد
235	ستوب أحمر	1965	ميشال طعمه	المجموعة	ب أغنية خفيفة مناسبة عيد السنز في لبنان
236	سائلي الأثير	1956	اميل رفول	حليم الرومي	أغنية راقصة
237	سبيلنا عمل		أبو الصادق علي حاج بكري	المجموعة	نشيد
238	سلاما حمى الشرق		أحمد كامل		نشيد

239	سل مغاني الصبا		الأخطل الصغير	حليم الرومي	قصيدة للملك سعود الفيصل
240	سامع صوت بعيد		مصطفى محمود	محمد غازي	أغنية راقصة
241	سألوني بأنهم لو يعلمون		أحمد سامح الخالدي	حليم الرومي	قصيدة
242	سنكوفي		ميشال طعمه	رنده	أغنية خفيفة
	ـــ ش ـــ				
243	شكوت إليه (نداء)		قيصر المعلوف	حليم الرومي	موشح
244	شهر مبارك	1983	عبد الجليل وهبي	حليم الرومي	ابتهال
245	شفت الحبيب الجميل (السعادة)		عبد العزيز سلام	روز عوض	أغنية راقصة
246	شراعنا		الأخوين رحباني	حليم الرومي	أغنية حديثة
247	شاطئ الأحلام		مصطفى محمود	سلامة	أغنية

248	شو بتغني هالأطيار		مصطفى محمود	المجموعة	أغنية
249	شباب		محمود عياش	سلمى رعد	قصيدة
250	شمس القصور		ديك الجن	وداد	قصيدة
251	شو اشتقتلك		ميشال طعمه	حليم الرومي	أغنية شعبية
ـــ ص ـــ					
252	صرخة الثأر (لوحي على الرايات)	1967	نجيب اليان	حليم الرومي	قصيدة
253	صوتك في خاطري	1968	الأخوين رحباني	حليم الرومي	أغنية راقصة
254	صوت المغترب		نقولا بسترس	حليم الرومي	قصيدة
255	صرخة الحق	1967	أحمد شوقي	حليم الرومي	قصيدة
256	صياد اللولو		محمد علي فتوح	نازك	أغنية
ـــ ض ـــ					

257	ضو القمر	1979	نزار الحر	جوزف ناصيف	أغنية شعبية
258	ضويها ضويها	1983	انطوان عون	المجموعة	أغنية شعبية
259	ضيعتنا	1970	أسعد سابا	المجموعة	أغنية شعبية
— ط —					
260	طلائع الفداء		يوسف الخطيب	حليم الرومي وسعاد هاشم	أوبريت
261	طاحونة الحب	1960	انطوان الياس صابات	حسن عبد النبي	قصيدة نثرية
262	طريق الحب		زينب محمد حسني	حليم الرومي	قصيدة
— ع —					
263	عيد البشائر	1983	عبد الجليل وهبي	حليم الرومي	نشيد
264	عذاب الحب (عليل هاتولي طبيب)	1948	إمام الصفطاوي	حليم الرومي	أغنية
265	عيد الكويت (يا ربوع الكويت)	1964	مصطفى محمود	حليم الرومي	قصيدة

266	علمتم بأني مغرم	1970	الحاجري (الشاعر المملوكي)	حليم الرومي	قصيدة
267	عطر		فؤاد سليمان	حليم الرومي	قصيدة
268	عيد سعيد	1950	فتحي قورة	حليم الرومي	قصيدة مناسبات
269	عودة الحجاج	1960	مصطفى عبد الرحمن	حليم الرومي	ابتهال
270	عاشق الورد (أنا أحب الورد)	1951	محمد السباع	حليم الرومي وفيروز	حوار
271	عشتروت وأدونيس		غنطوس الرامي	حليم الرومي	أوبريت
272	عنترة وعبلة	1965	أحمد شوقي	حليم الرومي و المجموعة	أوبريت
273	عيونك	1973	طانيوس الراعي الحملاوي	حليم الرومي	أغنية
274	عزّ الحبايب	1968	مرسي جميل عزيز؟	حليم الرومي	أغنية شعبية

275	عهد الهوى	1970	محمد علي فتوح	حليم الرومي	أغنية
276	عرس الأطيار		وليم ماحولي	نازك	أغنية
277	عرفت الحب وعذابه		كميل عطيه	فايزة أحمد	أغنية
278	عيدنا الكبير		محمد علي أحمد	وديع الصافي	قصيدة
279	عمرك ما تقدر تنساني	1948	أحمد فتحي	حليم الرومي ـ صالح عبد الحي	أغنية
280	علي فين رايح	1944		سهير حسني	أغنية
281	علمني الورد كثير		حسين طنطاوي	محمد غازي	أغنية خفيفة
282	عاجوانح الحمام	1979	موريس عواد	عايدة شلهوب	أغنية خفيفة
283	عذبت رقة قلبي	1957	شعر قديم	محمد غازي	موشح

284	عالوعد	1956	أسعد سابا	نصري شمس الدين	أغنية خفيفة
285	عبن الغزلان	1974	توفيق العطار	وداد	أغنية خفيفة
286	على فراقنا كان لسه بدري			سعاد محمد	قصيدة
287	عقد الشمس	1979	أسعد السبعلي	سمار النغم	أغنية خفيفة
288	عرس الصبا		مصطفى محمود	وداد	أغنية خفيفة
289	عاد شهر الصيام		أديب ناصر	نازك	ابتهال
290	عمرا تلات سنين	1972	موريس عواد	وداد	أغنية خفيفة
291	عاود القلب	1969			قصيدة من برنامج التالي (الكويت)
292	عذرية الهوى		شعر قديم	نازك	قصيدة

293	عروس الوادي		عبد الفتاح مصطفى	حليم الرومي ونازك	أوبريت
294	عروس النيل			سعاد محمد	أوبريت
295	عروس المولد			سعاد محمد	أوبريت
296	عتابا		مارون نصر		أوبريت
297	عودة الغائب		فؤاد شعبان	فدوى عبيد	أغنية
298	عند مغنانا القديم		فاضل ضياء	حليم الرومي	أغنية
299	عيد المليك		أحمد فهمي	حليم الرومي	قصيدة
300	عائدون		هارون هاشم رشيد	حليم الرومي	قصيدة
— ع —					
301	غدا منادينا		صدر الدين بن الوكيل	حليم الرومي	قصيدة

302	غرام راعية	1944	عبد الفتاح مصطفى	حليم الرومي وأجفان الأمير	أوبريت
303	غلب الوجد عليه	1950	محمود سامي البارودي	حليم الرومي	موشح حديث
304	غرام سحابة صيف	1940	عبد العزيز سلام	حليم الرومي ورجاء عبده	أوبريت
305	غداً أراك	1979	خازن عبود	سعاد هاشم	قصيدة
306	غريب		سامي البدراوي	فايزة أحمد	برنامج تمثيلي غنائي
307	غنيني واسكب غناءك		نزار الحر	نازك	أغنية
308	غنيلي	1967	جوزف أبي ضاهر	محمد زين	أغنية خفيفة
309	غناني ومشاوير	1969	مارون كرم	هناء الصافي	أغنية خفيفة
310	غيران يا زنبق		نزار الحر	ميشال بريدي	أغنية راقصة

311	غنائي لك		الأخوين رحباني	حليم الرومي	أغنية راقصة
ـــ ف ـــ					
312	فل وياسمين	1944		حليم الرومي	أغنية خفيفة
313	فمالي أرى	1968	أحمد شوقي	نازك	قصيدة طرب
314	في الأوضة العتيقة	1963	ميشال طعمه	حليم الرومي	أغنية خفيفة
315	في البعيد	1968	الأخوين رحباني	حليم الرومي	أغنية شعبية
316	في جو سحر وجمال			فيروز	أغنية حديثة
317	في روض الأحلام		مصطفى محمود		أغنية راقصة
318	في قربك		رأفت كمال		أغنية راقصة
319	فيصل العرب		نجيب إليان	حليم الرومي	قصيدة

320	في موكب الإسلام		كمال فاخوري	المجموعة	قصيدة دينية
321	فتاة الجمال		الأخوين رحباني	حليم الرومي	أغنية راقصة
— ق —					
322	قلبي يحدثني		ابن الفارض	حليم الرومي	قصيدة
323	قرة عيني		أمين نخلة	حليم الرومي	قصيدة
324	قصة حبي	1972	فؤاد شعبان	حليم الرومي	أغنية خفيفة
325	قللي البحر		ميشال طعمه	عفيف شيا	أغنية خفيفة
326	قلبك وين	1972	طانيوس الراعي الحملاوي	فدوى عبيد	أغنية حديثة
327	قديش انقال	1966	توفيق العطار	حياة الغصيني	أغنية خفيفة
328	قيل لي		شعر قديم	محمد غازي	موشح

329	قللي حبيتك	1972	أسعد السبعلي	نونا الهنا	أغنية حديثة
330	قد سمع الناس	1965	عبد الرحمن القس	وداد	موشح
331	قال الندى للورود	1956	اميل رفول		أغنية راقصة
ـــ ك ـــ					
332	كل القلب آهات		أسعد سابا	حليم الرومي	قصيدة
333	كل النعيم في الحياة	1944		حليم الرومي	أغنية
334	كل العيون بحبها		أسعد سابا	حليم الرومي وسعاد هاشم	حوار
335	كاد يمضي العام		عباس محمود العقاد	نازك	قصيدة
336	كرم الهوى	1964	مارون نصر	حليم الرومي	أغنية راقصة
337	كنت أهواك	1965	مدحت عاصم	حليم الرومي	أغنية حديثة

338	كم مرة وعدا	1979	زياد زبيان	محمد زين	أغنية طرب
339	كرمالك جيت الدين	1980	نجيب حيدر	نور الهدى	أغنية شعبية
340	كليوباترا		أحمد شوقي		أوبريت
341	كان لي	1969	مصطفى محمود	نونا الهنا	قصيدة
342	كلما زارني	1969	مصطفى محمود	نازك	قصيدة
343	كنت وحدي		محمد الحوت		قصيدة
— ل —					
344	ليبيا أنت بلادي		ادوار بستاني	حليم الرومي و المجموعة	نشيد
345	ليل الهوى		أسعد سابا	حليم الرومي	أغنية
346	لما ودعتك يا غالي	1940		حليم الرومي	أغنية

347	لا القوم راحوا بأخبار (السراب الجديد)	1949	ابراهيم ناجي	حليم الرومي	قصيدة
348	لمن القصائد والأغاني		عبد الفتاح مصطفى	حليم الرومي	قصيدة
349	لبنان	1962	عبد الله غانم	حليم الرومي	أغنية حديثة
350	للمجد يا لبنان	1952	نجيب إليان	حليم الرومي	قصيدة
351	لمن حبيته	1956	مارون نصر	حليم الرومي	أغنية شعبية
352	لو تذكرين	1967	سليم مكرزل	حليم الرومي	أغنية حديثة
353	ليلاي ليلى القلب	1968	أحمد شوقي	حليم الرومي	قصيدة
354	لقاء		محمود بصبوص	حليم الرومي	موشح
355	لا تعزليه	1983	ابن زريق	حليم الرومي – فيروز	قصيدة

356	ليل الشتاء	1960	مرسي جميل عزيز	زهور	أغنية خفيفة
357	لي حبيب		مصطفى محمود	نونا الهنا	أغنية راقصة
358	ليالي الشرق		فؤاد البكري	سلمى رعد	أغنية
359	لون الخدود فتان		عبد الجليل وهبي	سلامة	أغنية
360	لطفاً حبيبي (قلبي على إنسان)	1967	نزار الحر	صباح	أغنية حديثة
361	ليتني أستطيع		إمام الصفطاوي		قصيدة
362	لا تضحكي لي	1959	أسعد سابا	حسن عبد النبي	أغنية
363	لا تغضبي	1953	الأخوين رحباني	حليم الرومي	أغنية راقصة
364	لو جئت أعتذر	1970	نزار الحر	فدوى عبيد	قصيدة

365	لا أبالي	1970	ميشال جحا	كروان دمشق – الهام	قصيدة
366	لبنان قلبي	1983	هنري زغيب	ماجدة الرومي	قصيدة
367	لماذا	1967	نقولا قربان	نازك	قصيدة
368	لو برجع زغيري	1967	سليم مكرزل	نونا الهنا	أغنية خفيفة
369	لا تنسى موعدنا		مارون نصر	سلمى رعد	أغنية
370	لولا عيونك	1964	مارون نصر	سلمى رعد	أغنية
371	ليلة الإسراء		أحمد يوسف	حليم الرومي	قصيدة دينية /خاص بليلة القدر
372	ليالي الأندلس		أحمد رامي	حليم الرومي	أوبريت
373	ليلة القدر		عبد الجليل وهبي	حليم الرومي	قصيدة

374	لو تسهرين		عبد الجليل وهبي	حليم الرومي	قصيدة
375	لست أنساك	1955	إبراهيم ناجي	حليم الرومي	قصيدة
376	لا تقل أصلي وفصلي		ابن وردي	حليم الرومي	قصيدة
377	ليل الهوى		ابراهيم بن سهل	حليم الرومي	موشح
378	لا تسألني شو بدي	1969	مارون كرم	هناء الصافي	أغنية
379	ليتني لم أكن لعطفك		ديك الجن		قصيدة / من برنامج شعراء العرب
380	ليالي الفن		نور الدين عسيران	حليم الرومي	أغنية
— م —					
381	ميعادك	1955 (55) 1956 (56)	إمام الصفطاوي	حليم الرومي	أغنية

55 ـ يعتقد أنها تاريخ الإنتاج.
56 ـ تاريخ التسجيل في الإذاعة اللبنانية.

382	مررت في خيالي	1953	فؤاد سليمان	حليم الرومي	قصيدة
383	ملأت بحسنك			حليم الرومي	قصيدة
384	من ورود لبنان			حليم الرومي	أغنية
385	من أين ما خطرت ببالي		فؤاد سليمان	حليم الرومي	قصيدة
386	مسرة العمر (سررت في العمر مرة)		خليل مطران	حليم الرومي	قصيدة
387	مناجاة الليل		مصطفى محمود	حليم الرومي	لوحة غنائية
388	مولد الرسول	1959	مصطفى عبد الرحمن	حليم الرومي	قصيدة
389	مجنون ليلى	1968	أحمد شوقي	حليم الرومي وتأليف وحسن عبد النبي	أوبريت
390	ميمي الصغيرة	1953	الأخوين رحباني	حليم الرومي	أغنية خفيفة

391	مهما حبيبي يغيب		راجي عشقوتي	حليم الرومي	أغنية حديثة
392	ميعاد الحب	1962	إمام الصفطاوي	حليم الرومي	أغنية
393	مرحبا بالرئيس		نجيب إليان	حليم الرومي	قصيدة
394	مرحبا بالبدر		نور الدين عسيران	حليم الرومي	قصيدة
395	موسيقى من الفيلا المجاورة		عبد العزيز سلام	حليم الرومي ورجاء عبده	أوبريت
396	محلا الربيع		أسعد سابا	نصري شمس الدين	أغنية شعبية
397	ماشي ومضيع دربي	1965	عبد الجليل وهبي	حليم الرومي	أغنية شعبية
398	مواكب الحق	1954	نجيب اليان	حليم الرومي	قصيدة /خاصة باستقلال لبنان
399	مولد السلام		أسعد سابا	حليم الرومي و المجموعة	ابتهال /خاصة بعيد الميلاد

400	مزيانا	1981	مصطفى محمود	ملحم بركات	أغنية خفيفة
401	محلا القعدة فوق الشير		أسعد السبعلي	نازك	أغنية خفيفة
402	ملك وراعية	1956	عبد الفتاح مصطفى	حليم الرومي ونازك	أوبريت
403	ما بريد غيرك		أسعد سابا	نونا الهنا	أغنية خفيفة
404	محسوبتك فهمانة كتير	1956	سميرة مسعود	لمعان	أغنية خفيفة
405	مع الذكريات	1968	يونس الإبن	نازك	قصيدة
406	مسافرة	1972	فؤاد شعبان	هناء الصافي	أغنية خفيفة
407	متى يجود الأثير	1967	انطوان عون	يارا	قصيدة
408	من بعدك	1979	مصطفى محمود	سعاد هاشم	أغنية خفيفة

409	من العالي	1979	انطوان عون	صباح	أغنية شعبية
410	مررّ وحيا	1979	نزار الحر	المجموعة	قصيدة
411	من وحي الاستقلال		أسعد سابا	المجموعة	قصيدة
412	ميلاد مجيد	1973	أسعد سابا	المجموعة	قصيدة دينية
413	منجيرة الراعي			سعاد محمد	أغنية خفيفة
414	مدرستي محلاها		حسين طنطاوي		أغنية خفيفة للأطفال
415	موعدنا		محمد شمس الدين		نشيد
416	معجزة القرآن				نشيد
417	محلا الربيع		فتحي رمضان	عزيز شيحا	قصيدة

418	مجد العرب		وصفي شاكر	المجموعة	قصيدة
419	مغاني الجمال		عبد الجليل وهبي	حليم الرومي	أغنية راقصة
420	معركة التراب		نزار قباني	نازك	قصيدة
— ن —					
421	نشيد العمال	1966	أحمد شوقي	حليم الرومي	نشيد
422	نخوة المعتصم		عمر أبو ريشة	حليم الرومي	قصيدة
423	نعيم القلب	1964	نصر الدين عبد اللطيف	حليم الرومي	دور غنائي
424	نسيمات الصبا		مصطفى محمود	خليل المير	أغنية حديثة
425	نجوى العمر	1960	مصطفى محمود	زكية حمدان	أغنية راقصة
426	نشوة		محمود السيد شعبان	فؤاد زيدان	قصيدة

427	نجوى	1961	فؤاد الخش	نازك	موشح
428	نسيت يا حبيبي	1968	مصطفى محمود	نونا الهنا	أغنية حديثة
429	نشيد الجيش	1963	نزار الحر	المجموعة	نشيد
430	نحن والماضي		معروف الرصافي	حليم الرومي	قصيدة
431	نشوة اللقاء	1956	اميل رفول	حليم الرومي	أغنية راقصة
432	نامي	1956	اميل رفول	حليم الرومي	أغنية راقصة
433	نغم وذكرى		كمال نشأت		قصيدة
434	نحنا بعهد الحرية		محمد علي فتوح	المجموعة	قصيدة
435	ناديتك يا وطني				قصيدة

436	نهضة بلادي		أبو الصادق علي حاج بكري	المجموعة	نشيد
437	نحن كشاف البلاد			المجموعة	نشيد
438	نهضة العرب		طه محمود عثمان	المجموعة	نشيد
ـــ هـ ـــ					
439	هليت لياليك يا رمضان		عبد الفتاح مصطفى	حليم الرومي	قصيدة دينية
440	هليت يا شهر مبارك		عبد الجليل وهبي	حليم الرومي	قصيدة دينية
441	هدأ الليل يا نغم	1952 (1957[57]) (1958[58])	مصطفى محمود	حليم الرومي	قصيدة
442	هذا حبيبي	1952	نجيب اليان	حليم الرومي	موشح
443	هات يا فن	1951	نور الدين عسيران	حليم الرومي	قصيدة
444	هنا تقابلنا سوى	1944	عبد العزيز سلام	حليم الرومي	أغنية راقصة

57 ـ يعتقد أنه بتاريخ انتاجه.
58 ـ تاريخ تسجيله في الإذاعة اللبنانية.

445	هيا بنا	1968	الأخوين رحباني	حليم الرومي	أغنية راقصة
446	هدأ الليل والشرفة بيضاء			حليم الرومي	موشح
447	همسات	1962	أحمد سليمان طاهر	حليم الرومي	موشح خفيف
448	هدّي حالك	1965	يوسف شلهوب	رنده	أغنية خفيفة
449	همسة وعد	1969	مصطفى محمود	نازك	قصيدة
450	هني المليك		عمر الزعني	حليم الرومي	قصيدة خاصة بملك السعودية عبد العزيز آل سعود
451	هلال رمضان		عبد الفتاح مصطفى	فايزة أحمد	قصيدة دينية
452	هتف المجد ونادى		إمام الصفطاوي	المجموعة	نشيد الطيارين
453	هلموا هلموا يا شباب العرب		حسين طنطاوي	المجموعة	نشيد

454	هلموا هلموا		كمال فاخوري	المجموعة	نشيد
455	هزة لبنان	1956	أسعد سابا	حليم الرومي	أغنية راقصة
456	هذه الذكريات	1956	اميل رفول		أغنية راقصة
	— و —				
457	ورد الهوى	1962	مارون نصر	حليم الرومي	قصيدة
458	وحشتني كلمة يا حبيبي	1949	يوسف بدروس	حليم الرومي	قصيدة
459	وطني		أسعد سابا	حليم الرومي	قصيدة
460	ورد الصبا	1962	مصطفى محمود	حليم الرومي	أغنية
461	ومضة على ضفاف النيل	1947	سليم الزركلي	حليم الرومي	قصيدة
462	وحياتكم	1963	ابن الفارض	حليم الرومي	قصيدة

463	وجب الشكر علينا	1971	ابن زمرك	حليم الرومي	موشح حديث من موشحات مسابقة تونس
464	وداع رمضان	1969	نصر الدين – عبد اللطيف	حليم الرومي	ابتهال
465	وحياة سر الهوى		أسعد سابا	نصري شمس الدين	أغنية
466	ودعوه	1964	محمد علي فتوح	حليم الرومي	قصيدة
467	وحق الهوى		أسعد سابا	فيروز – نازك	أغنية
468	وعدتك بقلبي	1963	أسعد سابا	سعاد هاشم	أغنية
469	ولد الرفق	1956	أحمد شوقي	عزيز شيحا	قصيدة دينية لعيد الميلاد
470	وبعدو لا أبالي	1970	سليم مكرزل	الهام	أغنية حديثة
471	وهبت حياتك	1961	انطوان الياس صابات	نصري شمس الدين	شعر منثور

472	وإذا مررت بروضهم		أحمد سامح الخالدي	حليم الرومي	قصيدة
473	ولو كان لي قلبان		إبان جامع	حليم الرومي	قصيدة برنامج ليالي الوطن (الكويت)
474	وإني لآتي البيت				قصيدة برنامج ليالي الوطن (الكويت)
475	وما اعترضت				قصيدة برنامج ليالي الوطن (الكويت)
476	وأجهشت بالتوباد				قصيدة برنامج ليالي الوطن (الكويت)
477	وردي زرعته		كمال لطفي	حليم الرومي	أغنية
478	وقفت في الشرفة البيضاء		مصطفى محمود		قصيدة
— ي —					
479	يا حبيبي		نور الدين الفتنة	حليم الرومي	قصيدة
480	يا حبيبي (نور الورد في التلال)	1972	سليم مكرزل	حليم الرومي	قصيدة

481	يا هاجر البلاد			حليم الرومي	أغنية
482	يا موطني	أسعد سابا		حليم الرومي	أغنية
483	يا فؤادي	مصطفى محمود	1964	حليم الرومي	قصيدة
484	يللي بتشوفوا حبايبي	زينب محمد حسن	1950	حليم الرومي	أغنية
485	يا معذب قلبي	مارون نصر	1952	حليم الرومي	أغنية من فيلم قمر 14
486	يا فرحة قلبنا الليلة		1948	حليم الرومي	أغنية
487	يللي غرامك يا يهونشي	محمد المنشي	1948	حليم الرومي	أغنية
488	يا نيل قالولي أوصفك		1950	حليم الرومي	أغنية
489	يا وفود الله	مصطفى عبد الرحمن	1983	حليم الرومي	ل ابتهال لموسم الحج

490	يا حلوة يا قمورة			حليم الرومي	أغنية
491	يا قلبي لا تنسى يوماً مضى			حليم الرومي والمجموعة	قصيدة
492	يحبني ألف مرة			حليم الرومي	أغنية
493	يرنو بطرف فاتر	1971	شعر قديم	حليم الرومي	من موشح مسابقة تونس
494	يا أهيل الحي		ابن الخطيب	حليم الرومي	موشح
495	يللا بنا	1963	مأمون الشناوي	حليم الرومي وسلامة	حوار
496	يا لائمي في هواه	1953	الأخوين رحباني	حليم الرومي	حوار
497	يا حلو اللي بتغار	1954	أسعد سابا	حليم الرومي	أغنية راقصة
498	يا مكحل رمشك	1948	عبد الوهاب يوسف	حليم الرومي	أغنية خفيفة

499	يسعد صباحك	1952	رشيد نخلة	حليم الرومي – فيروز	أغنية خفيفة
500	يا مساء الورد	1950	إمام الصفطاوي	حليم الرومي	أغنية خفيفة
501	يا بياع الورد		مارون نصر	حليم الرومي	أغنية
502	يا حبيب الروح	1938 – 1939	مطلق عبد الخالق	حليم الرومي	أول قصيدة غناها الفنان حليم الرومي في إذاعة القاهرة
503	يا قمورة		ميشال طعمه	رنده	أغنية خفيفة
504	يا زغيورة	1962	ميشال طعمه	نهى هاشم	أغنية خفيفة للأطفال
505	يا حبيبي		يوسف بدروس	حليم الرومي	قصيدة
506	يا عاهل الجزيرة	1957	مصطفى عبد الرحمن	حليم الرومي	قصيدة للملك سعود
507	يا من عليه اتكالي	1964	مصطفى محمود	حليم الرومي	قصيدة

508	يا مراكبنا	1975	انطوان عون	حليم الرومي	قصيدة
509	يا حمام يا مروّح بلدك	1952	فتحي قورة	فيروز	أغنية شعبية
510	يا ورد يا أحمر			فيروز	أغنية حديثة
511	يا بلادي أنت روحي		إبراهيم طوقان	فيروز	نشيد
512	يا محبوب	1966	ميشال طعمه	حليم الرومي	دبكة
513	يا مديح اللمى		شعر قديم	وديع الصافي	قصيدة
514	يا لبنان الأخضر		أسعد سابا	وديع الصافي	قصيدة
515	يا هاجري		أحمد فتحي	سعاد محمد	قصيدة
516	يا هلا يا رمضان		حمدي أبو المجد	فايزة أحمد	أغنية دينية

517	يا من رماني	1952	فؤاد الخش	فايزة أحمد	أغنية
518	يا خدود الحبايب		عبد الجليل وهبي	نونا الهنا نصري شمس الدين	أغنية
519	يا حلو يا أسمر	1974	فؤاد شعبان	نونا الهنا	موشح حديث
520	يا نرجس		عبد الجليل وهبي	سعاد هاشم	أغنية خفيفة
521	يا حناين	1968	فؤاد شعبان	سعاد هاشم	أغنية خفيفة
522	يا قلبي أتو متى		أسعد سابا	سعاد هاشم	أغنية خفيفة
523	يمكن ساهي		أسعد سابا	سلامة	أغنية خفيفة
524	يا موج البحر يا عالي	1942	فتحي قورة	روز عوض	أغنية
525	يا نديمي لا تعجل	1960	سامي داوود؟	عزيز شيحا	موشح

526	يمكن نسي	1961	مرتضي شرارة	لمعان	قصيدة
527	يا غصون البان		مصطفى محمود	كروان	أغنية شعبية
528	يا جنة من قبل			كروان	قصيدة
529	يحميك الله	1980	أسعد السبعلي	هناء الصافي ـ ميادة	أغنية للأطفال
530	يا حبيبي يوم الفراق	1959	عبد الرحمن القس	نور الهدى	قصيدة
531	يا خالق الطيوب	1973	انطوان عون	نور الهدى	ابتهال
532	يا حب الحبايب	1973	فؤاد شعبان	وداد	أغنية شعبية
533	يا حنين	1980	فؤاد شعبان	وداد	أغنية
534	يللا يا رفاقي		أديب حداد	المجموعة	أغنية خفيفة

535	يا عيد الضحية			زكية حمدان	ابتهال خاص بعيد الأضحى
536	يمن يا أحلى البلدان	كمال فاخوري		حليم الرومي	نشيد
537	يا عشرة عالية	مصطفى كمال لطفي		حليم الرومي	أغنية خفيفة
538	يا بلادي	أسعد سابا		حليم الرومي والمجموعة	اسكتش
539	يا ليل	مصطفى محمود			لوحة غنائية
540	يا مسرفا بالهجر	فؤاد شعبان		محمد خيري	موشح
541	يا حبيبي نحن عدنا	فادي عبد الله	1971	كروان دمشق	موشح
542	يا حبيبي لا أبالي	جلال الدين النقاش			قصيدة
543	يا نسيم الفجر	مصطفى محمود		أمل نادي	موشح

544	يا حبيب الروح		علي حبيب	الهام والمجموعة	موشح
545	يا كريم		إمام الصفطاوي	المجموعة	ابتهال
546	يا أسود البيدر		سيد زيادة		نشيد
547	يا كل أرضنا	1968	محمد حسيب القاصي	حليم الرومي	نشيد
548	يا حبيبتي يا ماما		حسين طنطاوي		أغنية خفيفة للأطفال
549	يا إله الحق			حليم الرومي	تصلح لجميع الأعياد
550	يا وفود الله	1973	أحمد يوسف	حليم الرومي	ابتهال
551	يا شمس عيني		الأخوين رحباني	حليم الرومي	ابتهال
552	يا بلبلي		اميل رفول	حليم الرومي	أغنية راقصة

553	يشهد القمر		مصطفى محمود	حليم الرومي	أغنية راقصة
554	يا نسمة الجنوب		الأخوين رحباني	حليم الرومي	أغنية راقصة
555	يا موطني		عبد الجليل وهبي	حليم الرومي	أغنية راقصة
556	يا مدبلي عيونك	1974	اميل ملكون	نصري شمس الدين	أغنية راقصة
557	يا بو الجداديلي		عبد الجيلي وهبي	هناء الصافي	أغنية خفيفة
558	يا طلعة		ديك الجن		قصيدة ـ أغنية خفيفة
559	يعلم الله		قيس بن الملوح	نازك	قصيدة

الإنتاج الفني الموسيقي: المعزوفات

إلى جانب إنتاجه الغنائي، ألف حليم الرومي الكثير من المعزوفات الشرقية، لكن لم يبقَ لنا منها سوى قسم ضئيل، وهي المعزوفات المسجلة في الإذاعة اللبنانية، ومعزوفة واحدة، ذكرها

حليم الرومي في مذكراته، وليس لدينا تسجيل عنها. أما هذه المعزوفات فهي:

	الاسم	تاريخ التسجيل	ملاحظات
1	تحية الشرق الأدنى	1942	لمناسبة الذكرى الأولى لتأسيس إذاعة الشرق الأدنى.
2	صنين		
3	دبكة		
4	مارش الجيس	1964/11/3	
5	راضية	1972/6/8	
6	درب الأحباب	1973/5/24	
7	عيونك الحلوين	1973/11/16	
8	قطر الندى	1975/3/4	
9	بعد الغياب	1978/4/10	
10	أنشودة الأمهات	1979/12/21	
11	الشكل الحسن	1983/8/17	
12	براعم الصبا	1983/8/17	
13	شراعنا	1/10/26 983	آخر عمل فني سجله حليم الرومي للإذاعة اللبنانية، وبحضوره، قبل أسبوع من وفاته.

المراجع

- الرومي، حليم، قصـتي مع الإذاعة اللبنانية خلال ثلاثين سـنة، 1981.
- مذكرات حليم الرومي، غير منشورة.
- برنـامج إذاعي سـجل في إذاعة لبنان عن الفنان حليم الرومي أذيع بتاريخ 1983/10/3 بعد وفاته بيومين.
- برنـامج إذاعي مسـجل في إذاعـة لبنـان الحر عن الفنـان حليم الرومي أذيع بتاريخ 1983/10/3.
- مقابلة إذاعية مسجلة، جرت بين المرحوم نجيب حنكش والفنان حليم الرومي في إذاعة لبنان سنة 1972.
- حوار بين الصـحفي محمد وديع سـربيه والمطربـة مـاجدة الرومي، مجلة الموعد، 1990/1/27.
- مكتبة السيد روبير الصفدي الموسيقية.