الحياة الموسيقية

مجلة فصلية تصدر عن وزارة الثقافة ـ دمشق
الجمهورية العربية السوريـة

العدد /2007/44

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
د. نبيـــل اللـــو
أمـــين التحـــرير : د. غـــزوان الـــزركلي
إلهـــام أبو الســـعود
هيئـــة التحـــرير : محمد نور الدين البزم

الإخـــــــــراج

الفـــني :

المحتويات

■ كلمـــة العـدد

رئيس التحرير 6

■ دراسات وأبحاث

ـ أغنية الطفل العربية

دراسة في البنية د. عبد العزيز بن عبد الجليل 8

ـ النواحي الموسيقية والغنائية في الشعر العربي

د. سهيل الملاذي 15

ـ أطوار الغناء الريفي العراقي

دراسة وتحليل (4) يحيى الجابري 39

ـ رحلة الأغنية العربية من التقليد إلى التجديد

دراسة لجماليات النص الشعري المغنى
خليل البيطار 54

ـ من رقص الشعوب
الرومبا والغناء العربي ياسر المالح
70

■ أعـــــلام

ـ أمير البزق محمد عبد الكريم
عبقرية في العزف وموهبة في التلحين
أحمد بوبس 84

ـ يحيى السعودي (1905 ـ 1965)
حسين نازك 94

■ كتــب

ـ الجميل في فن النغم ـ الفصل الثاني
ترجمة وتقديم د. غزوان الزركلي 105

■ تيارات

الرومانتيكية في الموسيقا
ليونارد بيرنشتاين ترجمة : ديالى حنانا 138

■ تقنيات

التوزيع الأوركسترالي : آلات الإيقـــاع
وولتر بيستون، ترجمة وإعداد رامي درويش 161

■ معجــم

كلمة العـــدد

الرومانتيكية : مصطلح يستخدم لوصف الأعمال الأدبية التي كتبت، في الدرجة الأولى، في الفترة ما بين 1830و1850، كما ينطبق المصطلح على الأعمال الموسيقية التي ألفت في الفترة ما بين 1830 و 1900 تقريباً. وهو مصطلح ينبغي التعامل معه بمرونة، لأن ثمة عناصر «رومانتيكية» في موسيقا جميع العصور. ومع ذلك فالمؤلفون الموسيقيون الذين صُنفوا بوجه عام على أنهم رومانتيكيون هم من فترة فيبر وشوبرت وشومان وشوبان وليست وبيرليوز وفاغنر..إلخ.

ويمكن النظر إلى الرومانتيكية بوصفها رفضاً للقواعد والانسجام والتوازن والمعقولية التي جسدتها الكلاسيكية بوجه عام، وكلاسيكية أواخر القرن الثامن عشر الجديدة بوجه خاص. وكانت، إلى حد ما، ردة فعل ضد العقلانية وضد المذهب العقلي والمادية بوجه عام. وقد شددت الرومانتيكية على الفردية والذاتية واللاعقلانية، وعلى الخيال الجامح والعفوية والعاطفية المفرطة. والتفتت نحو الطبيعة والذات الإنسانية بأمزجتها وإمكاناتها الكمونية وانفعالاتها وصراعاتها الداخلية. ورفضت التقيد بالقواعد الشكلية والتقليدية. ومالت نحو ما هو غريب وغامض وسحري وشاذ وحتى شيطاني.

في الأدب، شكلت أعمال بايرون وسكوت وغوته وهوغو وغوتييه وبلزاك قلب الحركة الرومانتيكية. وقد تأثر مؤلفون موسيقيون أمثال بيرليوز وليست بـ بايرون على وجه الخصوص.

وإن العنصـر فوق الطبيعي في الأدب الرومانتيكي انعكس موسـيقياً في أعمال مثل «الطلقة الحرة» لـــ فيبر، وفي الحركة الموسـيقية «سـاحرات السبت» في عمل بيرليوز «السيمفونية الخيالية». ومع ذلك فـالمؤلف شـــوبان الذي يعد مؤلفاً رومانتيكياً لم يتأثر بالنماذج الأدبية.

وثمة أعمال موسيقية لبعض المؤلفين الكلاسيكيين أمثال هايدن وموتســارت وبيتهوفن وآخرين تتضـمن نزعات رومانتيكية. كما أن العديد من المدارس الموســيقية التي ظهرت فيما بعد، كالمدرســة القومية والمدرســة الانطباعية ومدرســة ما بعد الرومانتيكية، تمس الحركة الرومانتيكية وذات صلة بها.

في المحاضـــرة التي ننشـــرها في هذا العدد يطرح المؤلف الموســيقي والكـاتب ل. بيرنشـــتاين موضـــوع الرومانتيكية في الموســيقا، يتحدث فيه عن الســمات البارزة التي وســمت الحركة الرومـانتيكيـة بوجـه عـام، وعن ســمـات الحركـة الموســيقيـة الرومـانتيكيـة بوجـه خـاص. ويـدعم بحثـه بـأمثلـة موســيقيـة تبرز التبدلات التي طرأت على الموسيقا على صعيد الشكل والمضمون والنسيج الموسيقي والبنية الإيقاعية وحجم الأوركسترا السيمفونية. وقد توخى بيرنشـــتاين البســاطة والابتعاد عن التعقيد لكي يفيد من محاضرته المختص والهاوي الواعي على حد سواء.

رئيس التحرير

أغنية الطفل العربية

معجم

دراسة في البنية

د. عبد العزيز بن عبد الجليل*

البنية الدلالية في الخطاب

تحملنا دراسة البنية الدلالية في خطاب أغنية الطفل على النظر في أحد أبرز العناصر المكونة للعمل الموسيقي المغنى، ونعني به عنصر الكلمات أو نص الأغنية.

وقديماً دأب الفلاسفة على اعتبار الكلمات عنصراً أساسياً في بناء الآثار الموسيقية إلى جانب عناصر أخرى لا يكتمل هذا البناء إلا بوجودها كاللحن والإيقاع. فقد أكد أفلاطون في (الجمهورية) أن الكلمات ونمط صياغتها وأسلوب تركيبها لمما يرتبط بطبيعة النفس، وأن الخطاب راجع إلى نمط التفكير، كما أكد أن جمال النص واللحن ورشاقة الإيقاع، كل ذلك نابع من الروح في بساطتها. وهو لا يرى البساطة في السوفسطائية القائمة على زخرفة الكلمة وترصيعها، وإنما يراها في الكلمة الحقة حيث يلتقي الخير والجمال.

وما زال الفلاسفة يلحون على أن يتحلَّى نص الأغنية بهاتين الفضيلتين، حتى رأينا الكندي في إحدى رسائله يقول: إن كمال التأليف الموسيقي ونقاوته من الأعراض المفسدة لمما يكمن في تناسب معنى (القول العددي) مع طبيعة اللحن الموسيقي. وهو يريد بالقول العددي الشعر الملبس بالألحان.

وفي عبارة موجزة لا تخلو من البلاغة يقول القس بلوش I abbé pluche: الموسيقا كلمة.

* موسيقي وباحث من المغرب

ولاريب أن النص الشـعري يشـكل أولى لبنات بناء الأغنية، ومن هنـا فهو يـأتي في مقدمة المقومات التي تتأسـس عليها الآثار الموسـيقية الغنائية، حتى عُدَّ عنصـرا اللحن والإيقاع أداتين لخدمة الكلمة.

ولا غرو، فالكلمات هي التي تحدد موضوع الأغنية، وهي في الغالب الأعم نقطة انطلاق عمل الملحن، إذ على أسـاسـها يصـوغ لحنه، ومن معانيها ينسج وشاحه.

ترتكز البنية الدلالية في خطاب أغنية الطفل على معادلة ثنائية طرفها الأول هو النص الشـعري بما يحمله من مضـامين تبلورها الموضوعات التي يتطرق لها، وطرفها الثاني أداة الخطاب، ونعني بهـا أداة النص. وكلا الطرفين، النص واللغـة، يؤكدان على العلاقـة الجدليـة بين المضـمون والكلمـة، وعلى فعـاليـة الكلمـة في تبليغ المضمون.

1) فماذا عن موضوع أغنية الطفل؟

إن أول مـا ينبغي أن تتوخـاه موضـوعـات أغنيـة الطفـل تشخيص فضاء الطفولة انطلاقاً من الأسرة وما يكتنفها من أجواء الأمومـة، ومداعبة الإخوة، وملاعبة العرائس والحيوانات الأليفة، ثم انتقالاً إلى دار الحضـانة والروض والكُتّاب والمدرسـة. وفي سياق التواصل مع هذه الفضـاءات تتحدد طبيعة الأغاني الطِّفْلية، كمـا تتحـدد الغـايـات التي تتوخـاهـا، على أنهـا في مجملهـا لا تكـاد تخرج عن صـنفين اثنين: صـنف غايته الترفيه، وضـمنه تندرج أنـاشـيد اللعب الحر التي تنشـر المرح، وتبعث في الطفل روح التوثب بمـا يطبعهـا من حركـة وحيويـة، وصـنف يتوخى التربية والتعليم، وضـمنه تندرج الأناشـيد الرامية إلى تنمية مدارك الطفل المعرفيـة، وبـث الفضـيلـة والخلق الجميل، وغرس الإحسـاس بالجمال، وتنمية شـخصـية الطفل، وتقوية قواه الفكرية والإبداعية والخيالية، إضافة إلى خدمة المواد الدراسية.

ولا مجال للحديث عن تحقيق هذه الغايات ما لم نضع في الاعتبار ما يأتي.

ـ مراعاة مراحل سن الطفل مع إيلاء فائق العناية لمرحلة الطفولة المبكرة، وذلك في ضوء الإلمام بخصائص هذه المراحل وحاجات الطفل أثناءها.

ـــ الحيطة من الاعتماد الكلي على المناهج الغربية. ويعني هذا ضرورة اعتبار الخصوصيات القومية الوطنية على مستوى الموضوع والنص. وتتمثل هذه الخصوصيات في القيم المحلية وما يختزنه التراث الشعبي الموسيقي في الوطن العربي، وسائر ما له صلة بتقاليد مجتمعاتنا من الأغاني، كأغاني الأعياد الدينية والمناسبات العائلية، كالعقيقة، والختان، وختم القرآن، وكهَدْهَدَات الأمهات، وأهازيج الترقيد والترقيص.

ـــــ كسر طوق الحصار الذي تضربه أغاني الكبار على عالم الأطفال من خلال ما تبثه الإذاعة والتلفزة، أو من خلال برامج الإشهار ذات الغرض التجاري المحض، هذه الأغاني التي تملك كل وسائل التوغل إلى دنيا الأطفال وتساهم ـــــ إلى حد بعيد ـــ في اجتثاثهم من محيطهم الطبيعي لتزج بهم في أجواء يشوبها اللبس والقلق، ثم لتفضي بهم إلى افتقاد الإحساس بمتعة الطفولة وأجوائها البريئة.

2) وننتقل إلى طرف المعادلة الآخر، وهو اللغة، فنسجل أنها تشكل الأداة التي تحول أغنية الطفل إلى مشروع جاهز.

ـــ ولعل أول إشكالية تواجه مسألة اللغة / الأداة تلك التي تتمثل في ترنح النقاد بين استخدام الفصحى والعامية في أغنية الطفل. ولقد أثبتت الدورات الست لمهرجان أغنية الطفل بالأردن مشروعية اللغة الفصحى وقدرتها على الإيفاء بالمقاصد التي من أجلها تقرر تنظيم هذه التظاهرة. ولا سبيل إلى الاعتراض بأن الفصحى صعبة الفهم، أو أنها عسيرة النطق، غير أن الصعوبة اللغوية مسألة نسبية ولا تختص بلغة دون أخرى.

ومع دعوتنا إلى ضـــرورة أن يتوخى نـاظم أناشـــيد الأطفال السهولة في التركيب، والبساطة في العبارة، فما ينبغي الإفراط في ذلك حتى لا تسـقط كلمات النشـيد في إسـفاف يخل بجمال النص وسلامة المعنى.

ـ ويدخل في نطاق اللغة أيضاً مسالة كانت ـ وما تزال ـ موضع جـدل بين المهتمين بـأغنيـة الطفـل. ونريـد بهـا الموقف من استخدام الأوزان الشعرية العروضية في نظمها. وفي رأيي أن أنسـب الأوزان ما كان من البحور القصـيرة كالهزج، والرجز، ومجزوئه الصـحيح، ومجزوء الكامل التام، وصـحيح مجزوء البسـيط، والخفيف، والرمل، أو مـا صـيغ من توالي التفعيلة الواحدة وتكرارها، ما دام ذلك مناسباً للطبع، مقبولاً في الذوق، قابلاً لأن يجري على ألحان الموسيقا.

وقديماً حسـم نقاد العرب في هذا الموضـوع عندما تدارك الأخفش على الخليل بن أحمد الفراهيدي فـأضـاف إلى بحوره الخمسة عشر بحر المتدارك أو الخبب، وهو الذي جاءت منه رائعة ابن حزمون في تهنئته ليعقوب المنصـور الموحدي على انتصـاره في وقعة الأرك بالأندلس، ومطلعها:

حيَّتْكَ معطَّرةُ النَّفَسِ نَفَحاتُ الفتحِ بأندلُسِ

وجاءت منها رائعة شـوقي التي غناها محمد عبد الوهاب من ألحانه:

مضناكَ جفاهُ مرقدُهُ وبـكاهُ ورحَّـمَ عـوَّدُهُ

وقديماً أيضـاً دعا الزمخشـري إلى ترك الحرية للشـعراء في تطوير الأوزان مادامت تتجاوب مع الموسيقا، ثم جاء المولدون من شعراء بني العباس فاستدركوا على المتقدمين نحواً من ستة بحور، ثم جاء الأندلسيون فابتكروا الموشح والزجل.

وكل هؤلاء إنما جنحوا إلى هذه الابتكارات لمجاراة ما استجدَّ في المجتمعات العربية من ثقافات موسيقية أفرزها التواصل مع موسيقات الشعوب وحضارات الأمم.

وقد تقصَّيتُ نصوص أغنيات الأطفال التي حوتها مجاميع بعض دورات المهرجان الأردني لأنشطة الطفل لترصد ما جاء منها على البحور التي ذكرتها أنفاً، فتحصَّل بين يديَّ الآتي:

ـ من بحر الرجز، أغنية «أصغوا لنا» لعيسى أيوب ـ سورية ـ الدورة السادسة، ومنها:

لو تجلسونَ مرةً بقربنا أو تسألونَ مرةً عن حالنا
مستفعلن متفعلن متفعلن مستفعلن متفعلن مستفعلن

وتتحول مقاطع النشيد أحياناً إلى مجزوء الرجز:

في البيتِ أو في المدرسَةْ وما تقولُ الآنسَةْ
مستفعلن مستفعلن متفعلن مستفعلن

ومن مجزوء الرجز أيضاً، أغنية «إشارة المرور» لمحمد العمرو ـ الأردن ـ الدورة الثالثة :

إشارةٌ جميلةٌ تعني لنا السلامَةْ

ـ من بحر الهزج، أغنية «إليكم من بوادينا» لإسماعيل راشد عبد الكريم ـ السعودية ـ الدورة الخامسة :

إليكمْ من بوادينا بطولاتٍ سنرويها
مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن

ـ من مجزوء الرمل، أغنية «أنعمي أمي» لعبد العزيز بن عبد الجليل ـ المغرب ـ الدورة الرابعة :

أنعمي أُمِّي صباحاً يا أعزَّ الأمهاتْ
فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلات

أما بخصوص استخدام التفعيلة الواحدة فقد وقفت على أغنية تفعيلتها هي (فعلن) مكررة. وهي «أغنية العطاء» لزين العابدين فؤاد ـ اليمن ـ الدورة السادسة.

قالَـــتْ وردَهْ

مــن لا يـعطي

يـذبلُ وحـــدَهْ

فعْلـن فعْلــن

ـ ونود أن نضيف ـ بعد هذا ـ أنه من أجل أن نكسو أغنية الطفل مزيداً من الإشــراق والقبول لدى الطفل فعلى الناظم أن يوظف في معجمه ألفاظاً وإشـارات وتعابير وكنى، مما يسـتخدمه عادة في محيطـه، أو مـا يحـاور بـه دميتـه ولعبتـه وقطتـه، ومن ثم ينطلق بـه نحو لغـة متطورة عبر تقديم مفردات جديدة تتدرج به في رفق من المباشر والمحسوس إلى الصورة المتخيلة، ثم إلى المعنى المجرد، ثم إلى صــيغ خطابية متنوعة كالنداء والتعجب والاستفهام والاعتراض والاحتجاج، وما شـاكل ذلك من صـيغ تسهم في خلق نص متدفق بالحركة والحيوية.

ولا ريـب أن تحقيق هـذه الغـايـات رهين بلجوء النـاظم إلى استخدام مختلف القوالب الشعرية لتنويع الخطاب ما بين سردي أو وصــفي أو حِواري كالأوبريت، أو اسـتعراضــي يمتزج فيه الغناء بالرقص والحركة الإيمائية.

ينظر اليونانيون إلى شـعرهم على أنه صـناعة من الصـنائع والفنون الجميلة، كالنحت والتصوير والرقص والموسيقا[1].

وكذلك فإن العرب أيضاً يرون شعرهم صناعة، لكنها صناعة معقدة لها قواعد دقيقة تتطور مع تطور الشـعر العربي، في مراحله المتتالية. وكانوا في البداية يربطون بين الشـعر والعلم، فالشـاعر عندهم هو العالم.

أما الغربيون، فحين يقسـمون الشـعر إلى قصـصـي وتمثيلي وغنائي، فإنهم يصـنفون الشـعر العربي في قسم الشـعر الغنائي من هذه الأنواع.

ولعل الغربيين حين صـنفوا الشـعر العربي هذا التصـنيف، أدركوا حقيقة أن الشـعر العربي قد نشـأ نشـأة غنائية، وبُني على أسس غنائية، وفي ظروف غنائية.

وحقيقة الأمر أن الشـعر العربي قد أرتبط بالغناء منذ العصـر الجاهلي، وكان أسـاس الشـعر عند العرب تعلُّم الغناء والألحان. فكان الشعراء يعبِّرون عن شعورهم بالترنُّم والغناء في كل الحالات التي تتطلب الترنُّم والغناء، ويلقون شـعرهم إنشـاداً، بمصـاحبة آلة موسـيقية أحياناً، حتى إن الأعشـى لُقب بصـناجة العرب، لأنه كان يوقِّع شـعره غناءً على آلة الصـنج الموسـيقية المعروفة. كما أن الشـعراء الجـاهليين قـد أكثروا من ذكر الغنـاء والقيـان والآلات الموسيقية في شعرهم.

ومنذ أواخر العصـر الجاهلي، طرأ تطور على الشـعر العربي، وانفصلت عنه فروع شعرية، اصطلح على تسميتها بالشعر التقليدي، اتخذ بعضـها حرفة للتكسـب والمديح وغيرهما. وهي لم تعد تقوم على أسس غنائية، أو تعتمد كلياً على تصوير شخصية الشاعر وحياته، أو أهوائه وعواطفه الوجدانية. وفي العصر الإسلامي انضم وزن الرجز

[1] ـــــ خلافاً لما هو سائد عند بعضهم، فإنني أفضل كتابة كلمة «موسيقا» بالألف الممدودة، حتى لا تختلط بكلمة «موسيقي».

ــ الذي اختص به الغناء من قبل ــ إلى فنون الشعر التقليدي، وزادت أبياته، ليستعمل في المديح وأغراض الشعر التقليدي الأخرى.

أما الشعر الغنائي فبقي مصطلحاً يطلق على تلك القطع الغنائية القصـــيرة، التي كـانـت تنظم في موضـــوع واحد، دون مقدمة ولا خاتمة، ولا تتجاوز عشرة أبيات، يغني فيها الشعراء حبّهم وآمالهم، ويعبّرون فيها ــ بمرافقة الغناء ــ عن ميولهم وخواطرهم. بأسلوب سهلٍ متدفق، لا يتكلفون فيه العناء الذي يعانونه في الشعر التقليدي.

شـــاع هذا الشـــعر الغنائي في الحجاز، وكان الشـــعراء الذين تخصـصـوا فيه (كالأحوص وعمر بن أبي ربيعة) ينظمونه، فيغنيه المغنون والمغنيات في ذلك العصر، أمثال: معبد ومالك وابن سريج وابن محرز وجميلة وسلامة.

فالشـعر الغنائي إذن، هو الأسـاس في الشـعر العربي، نشـأ مع بدايات الشـعر، واسـتمر حتى العصـور الحديثة, أما الشـعر التقليدي فهو شعر طارئ مستحدث.

وكما تطور الشـعر التقليدي في العصـور المتتالية، فإن الشـعر الغنـائي قد تطور أيضـــاً، ولكن بصـــورة أكثر جمـالاً وفنـاً. وقد خصـص العلامة المرحوم الدكتور شوقي ضيف، فصولاً من كتابة القيم «الفن ومذاهبه في الشـــعر العربي»[2]، لتحليل هذه الظاهرة الموســـيقية الغنـائيـة في الشـــعر الغنـائي العربي، والحـديـث عن مظـاهرها المختلفة، وبيـان التـأثيرات المتبـادلة ما بين الشـــعر من جهة، والغناء والموسيقا من جهة أخرى.

مظاهر التطور في الغناء

لم يكن الغناء تلك الصـــناعة البســـيطة، التي تتمثل في مجرد غناء مقطوعة شعرية، أو إنشـادها بمصـاحبة آلة موسـيقية، بل كان صناعة معقدة، بعد أن اقترن بعدد من المظاهر، التي جعلت منه فناً

2.– «الفن ومذاهبه في الشعر العربي» لشوقي ضيف (مكتبة الأندلس ببيروت) ط3 (1956).

متطوراً. ومن أهم هـذه المظـاهر: مرافقـة الغنـاء بـالجوقـات الموسيقية، واقترانه بالرقص، وظهور ظاهرة القيان المغنيات.

1ـ الجوقـات

والجوقة هي مجموعة من النساء ـــ وأحياناً الرجال ـــ تلعب بالمزاهر، وتضرب بالدفوف، وتعزف بالمزامير، بمصاحبة الغناء. وأكثر ما يكون ذلك زمن السـلم، في الأعياد والأعراس والحفلات المتنوعة. وقد ذكر الطبري أن النبي (ص) رجع إلى مكة ذات يوم فسمع عزفاً بالدفوف والمزامير، فسأل عنه، فعرف أنه عرس[3].

وقد عرفنا كيف اسـتقبلت يثرب رسـول الله(ص) حين هاجر إليها من مكة، بالضرب على الدفوف، وهي تردد:

طلـع البـدرُ علينـا مـن ثنيَّـاتِ الـوداعْ
وجبَ الشكرُ علينا مـا دعـا للهِ داعْ
أيُّهـا المبعـوثُ فينا جئتَ بالأمرِ المطاعْ

ويقول ابن رشيق الأندلسي: إذا نبغ شاعر في قبيلة من العرب، جاءت القبائل إليها مهنئة، فتصـنع الأطعمة، وتجتمع النسـاء يلعبن بالمزاهر[4].

هذه أمثلة على الجوقات في أوقات السـلم. وقد تعزف الجوقات زمن الحرب أيضـاً، ومثـال ذلك مـا ذكره الأصـفهاني، ورواه الطبري حين قـال: إن هنداً بنت عتبة، وجماعة من نسـاء قريش، اجتمعن في غزوة أحد، يضربن على الدفوف، ويغنين كلام هند:

إن تُقْبـلِوا نُعانِقْ ونَفْـرِشُ النَمـارِقْ
أو تُدْبِروا نُفـارِقَ فـراقَ غـير وامِقْ[5]

ـ «تاريخ الطبري» ج3 ـ مج1 : 3.1116

ـ «العمدة» لابن رشيق القيرواني : 4.49/1

ـ تاريخ الطبري ج3 ـ مج1 : 51114

وقد تطور أداء الجوقات زمن الأمويين. وأوضـــح مثال على ذلك ما روي عن الاحتفال الذي أقيم بمناســبة عودة المغنية جميلة إلى المدينة بعد قيامها بالحج، واســتمر ثلاثة أيام. ففي اليوم الثالث جمعت جميلة خمسين قينة بأعوادهن خلف ستارة، وعزفت معهن بصــحبة عودها، وغنين جميعاً أدوار المغنيات المشــهورات: عزة الميلاء، ســلامة القس، ســلامة الزرقاء، حَبَابة وخليدة ورُبَيْحة وسعيدة وبلبلة ولذة العيش والفَرِهَة.

2 ـ القيــان

كثرت القيان عند العرب، وشــاع ذكرهن في الشــعر القديم، وكثير منهن تعلَّمن الموســيقا، وأتقنَّ العزف والغناء، ودخلن في الجوقات. اشــتهر منهن بنت عفزر في الحيرة، وخليدة وهريرة، اللتان كانتا بارعتين في غناء النَّصْب، وهما قينتان لبشر بن عمرو بن مرتد، قدم بهما إلى اليمامة، ملبياً دعوة النعمان بن المنذر له[6]. وهريرة هي صاحبة الأعشى التي ذكرها في قصيدته:

وَدِّعْ هُرَيْرَةَ إنَّ الركبَ مُرْتَحِلُ

ازداد عددهنّ في المدينة ومكة زيادة ملحوظة. ويذكر الأصــفهاني أن أهل المدينة أمروا إحدى القيان أن تغني شــعراً للنابغة، وأن قينتين لعبد الله بن جُدعان، جلبهما إلى مكة من بلاد فارس، كانتا تغنيان في الناس[7].

وذكر الأصــفهاني أيضــاً : أن امرأ القيس، حين طرده أبوه «كان يســير مع جماعة من شــذّاذ العرب، فإذا صــادف غديراً أو روضة أو موضع صيد، أقام فذبح لمن معه في كل يوم، وخرج إلى الصيد فتصيَّد، ثم عاد فأكل وأكلوا معه، وشرب الخمر وسقاهم،

6 ـــ «الأغاني» لأبي الفرج الأصفهاني. مصور عن طبعة دار الكتب المصرية. نشرته المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر (1963): 9 / 113.

7 ـ م. س : 8 / 327.

وغنته قيانُه»[8]. وأن أبا سفيان، حين نصح لقريش في غزوة بدر أن يرجعوا، قال أبو جهل: والله لا نرجع حتى نرى بدراً، فنقيم ثلاثاً، وننحر الجَزُر، ونطعم الطعام، ونسقي الخمور، وتعزف علينا القيان، وتسمع بنا العرب[9]. وهذه الرواية تجعلنا نعرف أن القيان كن يرافقن القوم في ترحالهم إلى الصيد وإلى الحرب، ليقمن بالغناء.

وكانت القيان يُمارسْنَ دوراً سياسياً أيضاً، يفيدنا عن ذلك ما روي عن أن النبي(ص) أمر يوم فتح مكة بقتل شخص يسمى ابن خَطَل، كان قد ارتد عن الإسلام وفرّ إلى مكة. وأنه أمر أيضاً بقتل قينتين له كانتا تغنّيان بهجائه، ففرت إحداهما، وقتلت الأخرى[10].

3 ـ الرقص

ليست مصاحبة الجوقات والقينات للغناء السبب الوحيد لظهور الغناء على تلك الصورة المعقدة، بل كان ثمة سبب آخر، هو اقترانه بالرقص منذ القديم.

وقد عدّد إسحاق الموصلي الأوجه التي كان عليها الغناء القديم، فقال: إنها ثلاثة: «النَّصْب والسناد والهَزَج، فأما النَّصْب فغناء الركبان والقينات، وهو الذي يستعمل في المراثي، وكلُّه يخرج من أصل الطويل في العروض، وأما السناد فالثقيل ذو الترجيع، الكثير النغمات والنبرات، وأما الهزج فالخفيف الذي يُرقص عليه، ويُمشى بالدف والمزمار فيُطرب ويستخف الحليم».

وحين جاء الإسلام، «فُتحت العراق، وجلب الغناءُ الرقيقَ من فارس والروم، وتغنوا الغناء المجرَّأ المؤلف بالفارسية والرومية، وغنوا جميعاً بالعيدان والطنابر والمعازف والمزامير»[11].

ـ م. س : 9 / 8.87

ـ م. س : 4 / 9.183

ـ «السيرة النبوية» لابن هشام. مطبعة الحلبي بمصر : 4 / 10.52

ـ «العمدة» : 2 / 11.296

ويفسر «لسان العرب» معنى «الهَزَج» فيقول: إنه يطلق على نوع من الغناء، كما يطلق على نوع من الحركة الجسمية السريعة، ومثله «الرمل» الذي يطلق على من يهز منكبيه، ويسرع في حركته، ويطلق أيضاً على الشعر الذي يوصف باضطراب البناء والنقصان.

ويبدو لنا من خلال ما تقدَّم، أن الغناء القديم قد ظهر على تلك الصورة المعقدة، بسبب ارتقائه إلى الفنون التي ذكرها إسحاق الموصلي أولاً، وبسبب ما اقترن به من الرقص، الذي هو تصرُّف غريزي، عُرف لدى الإنسان في مختلف الشعوب والأمم، ولكنه لا يمارسه إلا إذا استفزه الطرب الذي يثيره الغناء في النفوس.

المظاهر الغنائية والموسيقية في الشعر القديم

ما كان للغناء أن يزدهر هذا الازدهار لولا أنه اعتمد على الشعر، وما كان للشعر الغنائي أن يتطور لو لم ينهل من منابع الغناء والموسيقا. والحقيقة أن مظاهر الغناء والموسيقا التصقت بالشعر التصاقاً عضوياً، وكان من أهمها:

1ـــــ القافية: إن القافية في الشعر ظاهرة موسيقية واضحة، لأنها ترتبط بتوقيع المغنين، وحركات الراقصين. كما أنها «تعيد للأذن تصفيق الأيدي وقرع الطبول ونقر الدفوف».

2 ـــــ التصريع : وهو ظاهرة أخرى للغناء، نجدها منتشرة في الشعر القديم، ويكون ذلك بأن يشاكل الشاعر بين الكلمتين الأخيرتين من شطري البيت الواحد. ومثاله ما فعله امرؤ القيس في مطولته، فقد صرّع في مطلعها حين قال:

قفا نبكِ من ذكرى حبيبٍ ومنزلِ
بسِقْطِ اللوى بين الدخولِ فَحَوْمَلِ

ثم صرّع مرات أخرى متباعدة في قصيدته نفسها:

أفاطِمُ مهلاً بعض هذا التدلُّلِ

وإنْ كنتِ قد أزمعتِ صَرْمي فأجملي

ألا أيُّهـا الليـلُ الطويـلُ ألا انجلِ
بصُبْحٍ وما الإصبـاحُ منـكَ بأمثـلِ

وقد جاء التصريع أيضاً في معلقة لبيد بن ربيعة التي مطلعها:

عفتِ الدِّيارُ محلُّها فمُقامها
بمنىً تأبَّد غَوْلها فرِجامها

إن الشاعر بهذا التصريع، يشكل فاصلاً في الغناء بين قطعة وأخرى من قصيدته، أو يؤذن بالانتقال من موضوع إلى آخر. إضافة إلى أن التصريع يجعل للبيت قافيتين: داخلية وخارجية، وكأن الشاعر مدفوعاً برغبته في أن يرتفع بالصوت في مقطعين متقاربين، يعمد إلى تقطيعهما تقطيعاً صوتياً دقيقاً. وقد كثر هذا «التقطيع الصوتي» في الشعر القديم، ومن ذلك بيت امرئ القيس:

مِكَرٍ، مِفَرٍ، مُقبِلٍ، مُدبِرٍ، معاً
كجلمودِ صخرٍ حطَّهُ السيلُ من علِ

وثمة أمثلة كثيرة أخرى في الشعر القديم، دفع الغناءُ الشاعرَ لأن يوفِّر لها قيماً صوتية تساعد على تلحينها والترنُّم بها [12].

3ـــــ تأثرت موسيقا الشعر القديم بالغناء عن طريق الرُقُم الموسيقية، وما لحقها من تعديل وتجزئة. فقد عرفت الأوزان القصار في العصر الجاهلي لدى شعراء الوبر والمدر، ومثالهم عدي بن زيد، من سكان المدر بالحيرة.

وقد هيّأ ذلك لما لحق بأوزان الشعر ورُقُمه الموسيقية من انحراف في العصر الإسلامي، لدى شعراء مكة والمدينة، أمثال عمر بن أبي ربيعة وغيره[13].

ـ «نقد الشعر» لقدامة بن جعفر. الطبعة المصرية: 12.24

ـ «الفصول والغايات» لأبي العلاء المعري: 13.212

وهكذا، فإن الظروف الغنائية التي نشأ فيها الشعر الجاهلي، قد أثّرت فيه تأثيرات مختلفة، منها تلك التقطيعات والأوزان القصيرة، التي ظهرت في شعر الرثاء والغزل والحماسة والحداء.

فقد عُرِف الشـعر القصـير في الرثاء عند الخنسـاء وهند بنت عتبة وأمّ السُلَيْك. وكانت مقطوعات المُنَخَّل اليشكري وأضرابه من شعراء الغزل أقرب الشعر إلى الغناء والرقص. كما كانت الأشعار القصيرة أنسب الأشعار التي يغنيها العرب في الحرب.. أما الحداء فكان غناءً شـعبياً، يغني به العرب إبلهم في سـيرهم وترحالهم. وقد عرف له وزن خاص قصير هو الرجز,

لم يكن الرجز خاصـاً بالحداء بل اسـتخدم أيضـاً في الحماسـة والحروب، وفي السقي من الآبار، وهذا ما جعله ينفصل عن الأوزان الأخرى لكثرة ما أصـابه من تحريف وتعديل في شـكله، وتجزئة في أوزانـه (كـالمشـطور والمنهوك..) ممـا أخرجـه عن الضـبط بوزن خاص، ودفع بالخليل بن أحمد، لأن يخرجه من الشعر[14].

المظاهر الغنائية والموسيقية في شعر العصر الإسلامي

تأثر الشـعر الغنائي ومقطوعاته بالغناء والرقص تأثراً شـديداً، وازداد هذا التأثير في عصـر الإسـلام الأول، وخصـوصـاً في الحجـاز، حيـث ازدهر الغنـاء وكثر المغنون والمغنيـات، ومعظمهم من الموالي الفرس أو الروم. أشـتهر منهم: طُوَيْس وسـائب خاثر. وابن محرز في مكة، ومعبد ومالك في المدينة ـــ من المغنين ـــ وجميلـة وسـلامـة القس وعزة الميلاء وحبـابـة وبُلْبُلَـة ولـذَّة العيش وسُعَيْدَة والزرقاء وعُقَيْلة وخُلَيْدة والشماسية ـ من المغنيات ـ

أما الغناء العربي فقد تأثر هو أيضـاً، بما أدخله المغنون الموالي عليه من ألحان فارسـية ورومية. فقد «نقل ابن مِسْـجَح غناء الفرس إلى غنـاء العرب، ثم رحـل إلى الشـام، وأخـذ ألحـان الروم البَرْبَطِّيـة

14. ـ انظر باب الرجز في كتاب «العمدة».

والأســطوخوســية، وانقلب إلى فارس فأخذ منها غناء كثيراً وتعلم الضرب، ثم قدم إلى الحجاز وقد أخذ محاسن تلك النغم، وألقى منها ما اســتقبحه من النبرات والنغم التي هي موجودة في نغم غناء الفرس والروم خارجة عن غناء العرب، وغنى على هذا المذهب[15]».

وكذلك فعل ابن محرز، حين شــخص إلى فارس فتعلَّم ألحان الفرس وأخذ غناءهم، ثم صــار إلى الشــام فتعلَّم ألحان الروم وأخذ غناءهم، فأســقط من ذلك مالا يســتحســن من نغم الفريقين وأخذ محاسنها، فمزج بعضها ببعض، وألف منها الأغاني التي صنعها في أشعار العرب[16].

وتأثر الغناء العربي كذلك، بما أدخله هؤلاء المغنون من آلات موسيقية جديدة، وأهمها العود (البَرْبَط) والطنبور وهما فارسيان، والناي، والقانون وهو يوناني[17].

ومن مظاهر تطور الغناء في العصر الإسلامي، أنه عرف أنواعاً مختلفة من الغناء: الغناء العادي، والغناء المصــحوب بالرقص[18]، والغناء المصحوب بجوقة[19].

أحدثت هذه الحركة النشيطة من الغناء والرقص في العصــر الإســلامي تطوراً في موســيقا الشــعر الغنائي، وانعكســت على أوزانه، فقد كثر النظم في أوزان الوافر والمديد والســريع والخفيف

---

15 – «الأغاني» : 3 / 276.

16 – م. س : 1 / 378.

17 – عرض المسعودي بالتفصيل لهذه الآلات في كتابه «مروج الذهب».

18 ـــ وصف الأصفهاني الغناء المصحوب بالرقص عند جميلة بقوله: «جلستْ يوماً ولبستْ بُرنُساً طويلاً، وألبستْ من كان عندها برانس دون ذلك، ثم قامت ورقصت وضربت بالعود، وعلى رأسها البُرنُس الطويل، وعلى عاتقها بردة يمانية، وعلى القوم أمثالها، وقام ابن سريج يرقص ومعبد والغريض وابن عائشة ومالك، وفي يد كل منهم عود يضرب به على ضرب جميلة ورقصها، فغنت وغنى القوم على غنائها، ثم دعت بثياب مصبغة، ودعت للقوم بمثل ذلك فلبسوا، ثم ضربت بالعود، وتمشت وتمشى القوم خلفها، وغنت وغنوا بغنائها بصوت واحد» (الأغاني: 8 / 226).

19 ـــ يذكر الأصفهاني: «أن الناس اجتمعوا عند جميلة فضربت ستاراً. وأجلست الجواري كلَّهن، فضربت، وضربن على خمسين وتراً، فتزلزلت الدار، ثم غنت على عودها، وهن يضربن على ضربها» (الأغاني : 8 / 318).

ويذكر أيضاً أنها «جعلت على رؤوس جواريها شعوراً مسدلة كالعناقيد إلى أعجازهن، وألبستهن أنواع الثياب المصبغة، ووضعت فوق الشعور التيجان، وزينتهن بأنواع الحلي، ووجهت إلى عبد الله بن جعفر تستزيره، فلما جاء قامت على رأسه، وقامت الجواري صفيّن، ثم دعت لكل جارية بعود، وأمرتهن بالجلوس على كراسٍ صغار قد أُعدّت لهنّ، فضربن وغنت عليهن، وغنى جواريها على غنائها» (الأغاني : 8 / 227).

والرمل والمتقارب والهزج، وقلّ النظم على الأوزان الطويلة التي عرفت في العصـــر الجاهلي كالبســيط والطويل والكامل، ولم تعد تســتعمل في الشــعر الغنائي إلا بعد أن تحوَّر وتجزَّأ، لتناســب ما يرافقها من الغناء المقطّع. خصـــوصـــاً بعد أن دخلته أنغام أجنبية كثيرة.

وقد عمد الشـــعراء إلى هذه الأوزان الجديدة، ليخففوا على المغنين عناء تطويع أصـــواتهم ونغماتهم، لتنســـجم مع الأشـــعار المغناة، بحيث لا تخرج عن إيقاعاتها الموســـيقية الخاصـــة. ولعل عمر بن أبي ربيعــة أهم هؤلاء الشـــعراء الـذين طوروا أوزان شـعرهم، لتتفق مع ألحان الغناء الجديد، فكان أقرب شـعراء الحجاز إلى ذوق المغنين، الذين أعجبوا بمقطوعاته ذات الأوزان القصيرة، وأقبلوا على غنـائهـا. وقـد أورد كتـاب «الأغـاني» كثيراً من تلـك المقطوعات.

وعلى شـــاكلـة عمر نظم كثير من شـــعراء الحجـاز على هذا الأســلوب الشــعري الجديد. وهكذا وجدنا أعشـــى همدان الشـــاعر ملازماً للنَصْـــبي المغني، يؤلف له مقطوعات شـــعرية ليغنيها[20]. ووجـدنـا كثيراً من المغنين يُلزِمون الشـــعراء بـأن ينظموا لهم مقطوعات بأوزان قصـــيرة ليغنوها. كما فعل ابن عائشـــة المغني حين طلـب من عروة بن أذينـة أن يصـــنع لـه قطعـة من الهزج ففعل[21].

وكان عروة بن أذينة من شـــعراء عديدين، وجدوا في أنفســـهم حاجة إلى تعلُّم الغناء، ليتمكنّوا من تأليف أشـعار تناسـب أصـوات المغنين وألحان الغناء. كما احتاج المغنّون أيضـــاً إلى تعلُّم الشـــعر. فجمع هؤلاء الشـــعر إلى الغناء، كمثل المغني الشـــاعر أبو ســـعيد

– «الأغاني» : 6 / 20.65

– م.س : 2 / 21.237

مولى فائد، وسـلامة القس التي غنت من شـعرها في رثاء مولاها يزيد بن عبد الملك:

قد لعمري بتُّ ليلي كأخي الـدارِ الوجيـعِ
ونجـيُّ الهـمِّ منّي بات أدنى من ضجيعي

المظاهر الغنائية والموسيقية في شعر العصر الأموي

هذا ما كان من أمر الحياة الغنائية والموسـيقية في الحجاز، وتأثُّرها بالشـعر، وتأثيرها فيه. وقد انتقلت هذه التفاعلات المتبادلة بين الغناء والشعر إلى دمشق في عصر بني أمية، حيث شاع الغناء والرقص والطرب، وخصـوصـاً في قصـور الخلفاء. وكان لهذه الأجواء الفنية تأثيرها في الشعر.

جمع بلاط يزيد بن عبد الملك عدداً من المغنين (ابن سـريج ومعبد ومالك وابن عائشـة والبيذق والأنصـاري وابن أبي لهب.. وغيرهم)، والمغنيات (سلاَّمة وحبابة وغيرهما).

قال أبو حمزة الخارجي عن يزيد بن عبد الملك: إنه كان «يشـرب الخمر، ويلبس الحلة قوّمت بألف دينار... حبابة عن يمينه وسـلامة عن يساره تغنيانه، حتى إذا أخذ الشراب منه كلَّ مأخذ قَدَّ ثوبه، ثم التفت إلى إحداهما فقال: ألا أطير»[22].

وروى الأصـفهاني : أن معبداً غناه صـوتاً، فاسـتخفه الطرب حتى وثب وقال لجواريه: افعلن كما أفعل، وجعل يدور في الدار ويدرن معه، وهو يقول من الرجز شـعراً إيقاعياً ارتجله أثناء دورانه ورقصه:

يـا دارُ دَوَّريني يا قرقرُ امسكيني
آليتِ منذُ حينِ حقـاً لتَصْرِميـني
ولا تـواصليـني بـالله فارحميني

ـ «البيان والتبيين» لجاحظ : 2 / 22.102

لم تذكـري يميني[23]

وحفـل بلاط ابنـه الوليـد بن يزيـد بكثير من المغنين (معبـد وعَطَرَّد ومالك وابن عائشـة ودهمان الأشـقر وعمر الوادي وحكم الوادي ويونس الكـاتب والهذلي والأبجر وأشـعب بن جـابر وأبو كـامل الغُزَيِّل ويحيى قيل)، وعدد من المغنيات. وكان له في مجال الغناء والشعر صنيع أوسع من صنيع أبيه.

قال الأصـفهاني : «وله أصـوات صـنعها مشـهورة، وقد كان يضـرب بـالعود ويوقع بالطبل ويمشـي بالدفِّ على مذهب أهل الحجاز»[24]. وكان إلى ذلك شـاعراً جيداً، وله شـعر كثير نظمه على الأوزان القصـيرة التي انبثقت عن متطلبات الغناء، حتى إنه ـ كما قيل ـ أول من أخرج وزن المجتث، وقد قال فيه:

إنِّي سـمعتُ بليلٍ ورا المُصَلَّى برنَّـهْ
إذا بنـاتُ هشـامٍ ينـدُبنَ والِدَهُنَّـهْ
يند بن قَرْماً جليلاً قد كان يعضُدُهُنَّهْ[25]

وهكذا وجدنا الأوزان القصيرة والبحور المجزوءة، التي نشأت في شـعر أهل الحجاز، بتأثير انتشـار الغناء والرقص في العصـر الإسـلامي، قد شـاعت لدى شـعراء الشـام في عصـر بني أمية، وخصوصاً عند يزيد بن عبد الملك.

المظاهر الغنائية والموسيقية في شعر العصر العباسي

لم يكن أهل العراق بمعزل عن الحياة الغنائية التي ازدهرت في الحجاز، وانتقلت إلى الشام. ففي العصر الإسلامي ظهر في العراق مغنون أشهرهم حُنَيْن الحيري، اتصلت سلسلتهم ورُقُمهم الموسيقية بـالحجـاز مبـاشـرة، لكنهم لم يرقوا في غنـائهم إلى مرتبـة أهل مكـة

ـ «الأغاني» : 1 / 23.69
ـ م.س : 9 / 24.274
ـ م. س : 7 / 25.17

والمدينة في علو شـأنهما. وفي العصـر الأموي اتصـل أهل العراق بالبلاط الأموي، وتأثروا بالمظاهر الغنائية والموسـيقية والشـعرية التي برزت فيه، وخصوصاً زمن يزيد بن عبد الملك وابنه الوليد.

ولكن النقلة المهمة في الحياة الغنائية والشـعرية في العراق، حدثت في العصر العباسي. فقد أصبح العرب على تماس مباشر مع الفرس، وهم المعروفون بشـغفهم بـالملاهي والطرب، وهم الذين مدّوا العرب في العصـور السـابقة بكثير من التنويعات التي برعوا بها.

بنى المنصـور بغداد، وأصـبحت الحياة فيها وفي الكوفة والبصـرة حضـرية خالصـة، جرت على نمط الحياة في المدن الفارسـية، في الاحتفالات والأعياد والملابس والعادات، فقد كثر المغنون والمغنيات، وأقبل الخلفاء على الغناء، إقبال ملوك الفرس عليه.

كان المهدي أول الخلفاء العباسـيين الذين احتفلوا بالغناء، فكان يحبَّ القيان وسـماع الغناء[26]. وحين جاء هارون الرشـيد بالغ في احتفالـه بـأهل الغنـاء، وجعل منهم مراتب وطبقات (على نحو ما وصـفهم أردشـير بن بابك). ومن أشـهرهم: إبراهيم الموصـلي وإسماعيل بن جامع وفُلَيْح بن العوراء (الذين اختاروا له الأصوات المئة التي ذكرها صاحب الأغاني).

حفل بلاط الرشـيد، وبلاطـات الخلفـاء من بعـده بـالمغنين والمغنيات، وازداد عددهم. وقد بلغوا من الكثرة بحيث كنت تجدهم في كل مكان: في قصور الخلفاء، وفي بيوت الأمراء، وفي النوادي والملاهي الكثيرة[27]. كما في الشـوارع وعلى الجسـور، وفي البرّ والبحر.

---

26 ـ «البيان والتبيين» : 3 / 208.

27 ـ من النوادي العامرة في بغداد «نادي ابن رامين» الذي كان يجتمع فيه أهل الفن والأدب: ابن المقفع ومعن بن زائدة ومحمد بن الأشعث وروح بن حاتم الباهلي. و«نادي القراطيسي» الذي كان مجمعاً للشعراء، ومنهم أبو نواس وأبو العتاهية ومسلم وطبقتهم، يقصفون مع القيان والغلمان.

واشـــتهر من أصـــحاب الغناء آنئذ: زلزل، وبرصـــوما[28]، وعَلُّوْيَة[29]، واســحاق الموصــلي[30]، ومُخارق[31]. واشــتهر من المغنيـات: فريـدة، وبَـذْل، وذات الخـال، ومُتَيَّم، وعَرِيـب، ودنـانير، وبرزت ظـاهرة الجواري المغنيـات اللواتي يزيـد ثمنهنّ بتعلمهنَّ الغناء وإجادته[32].

ازدهر الغناء وارتقت الموسـيقا في العصـر العباسـي، وعلا شـأنهما علّواً كبيراً. فقد أحسـن المغنون صـناعتهم، وأجادوا في أنواع الغنـاء المعروفـة: الغنـاء العـادي، والغنـاء الـذي تصـاحبـه الجوقة، والغناء الذي يرافقه الرقص. ونما الرقص بشكل كبير، إلى درجة أن المسـعودي قاسـه بمقاييس الصـوت، من خفيف ورمل وهزج ونحو ذلك، وأفرد له فصـلاً في كتابه «مروج الذهب»[33]. واسـتخدمت أنواع من الآلات الموسـيقية، أبرزها: العود والطنبور والمزمار والجنك.

وقد سـاعد على ارتقاء هذه الصـناعة، التشـجيع الذي لقيه أهلُها من الملوك والأمراء وكبـار رجـال الـدولـة، ومـا منحوهم إيـاه من هدايـا، ومـا بـذلوه من تكريم. ومثال ذلك أن إبراهيم الموصـلي قد

28 ـــ لم يكن زلزل يغني، بل اشتهر بالضرب على الوتر، فكان يضرب على ابن جامع وإبراهيم الموصلي. وكان برصوما يزمر عليهما.

29 ـ يقول الواثق: غناء عَلُّوْيَة مثل نقر الطست، يبقى في السمع ساعة بعد سكوته.

30 ـ هذب إسحاق الموصلي صناعة الغناء (الأغاني: 5 / 269)، وكان يستطيع الضرب على العود المشوش الأوتار، فيوهم السامع أنه يضرب على عود صحيح (الأغاني: 284/5). وقد عرف في مجلس المأمون خطأ في وتر بين ثمانين وتراً، وكانت عشرون جارية يغنين. (الأغاني : 5 / 353).

31 ـــ كان مُخارِق يجذب الظباء بغنائه ويُبكي الناس، والناس ينطحون العمد طرباً، أو يرمون أنفسهم في الماء، أو يمزقون أثوابهم ويعلقون نعالهم في آذانهم، لا يعرفون ما يفعلون («العقد الفريد» لابن عبد ربه الأندلسي: 4 / 124).

32 ـــ بلغ من قيمة الغناء: أن الجارية المغنية يرتفع ثمنها، ومثال ذلك: أن جارية علّمها إبراهيم بن المهدي الغناء، فارتفع ثمنها من ثلاثمئة إلى ثلاثة آلاف دينار (مروج الذهب: 309/2). وأن رحمان علّم جارية اشتراها بمئتي دينار، فباعها بعشرة آلاف دينار (الأغاني: 25/6). وأن عَرِيب المغنية بيعت بخمسة آلاف دينار. وأن الرشيد اشترى من إبراهيم الموصلي جارية بستة وثلاثين ألف دينار (الأغاني: 164/5). وكان في داره ثمانون جارية يعلمهن فن الغناء (الأغاني: 164/5).

33 ـ «مروج الذهب»: 100/8.

صـار له بسـبب اشـتغاله بالغناء أربعة وعشـرون ألف ألف درهم، عدا أرزاقه الجارية، وهي عشرة آلاف درهم في كل شهر[34].

وليس أدل على ارتقاء الغناء في هذا العصـر، مما ذكر عن أن عدداً من الخلفاء العباسـيين وأبنائهم برعوا فيه، وتركوا أصـواتاً، كالواثق والمنتصـر والمعتز وابن المعتز[35]، وإبراهيم بن المهدي وأخته عُلَيَّة[36].

في هذا العصـر أيضـاً، لم يكن الشـعر بمعزل عن هذه الحركة الغنـائيـة والموسـيقيـة المزدهرة. وقد سـاعد على ائتلاف الغنـاء والموسـيقا والشـعر، أن الحياة التي كان يعيشـها معظم الشـعراء، كـانـت حياة فنية خالصـة، ملؤها الغناء والخمر والمجون. مما هَيَّأ للتفاعل بين هذه الفنون، ومهَّد لما أحدثه الغناء من تأثير في الشـعر الغنـائي والتقليدي. هذا التأثير الذي أصـاب موسيقا الشعر، أكثر مما أصاب معانيه.

1ـ تأثير الغناء في مقطوعات الشعر الغنائي

إن الاتصـال بين الشـعراء والمغنين الذي بدأ منذ العصـر الإسـلامي، بقي مسـتمراً حتى العصـر العباسـي، إذ لم يزل المغنون يطلبون من الشـعراء مقطوعات قصـيرة ذات أوزان مجزأة تناسـب غناءهم. كما أتقن الشـعراء هذا الفن وبرعوا فيه. وأدّى هذا الأمر إلى أن ينمو الشـعر الغنـائي ويتطور، ويُحدث بـالتـالي تجديداً في الغناء، أداه مغنو العصـر العباسـي بمهارة فائقة، أمثال إسـحاق الموصـلي وإبراهيم بن المهدي وعَلُّوْيَـة ومُخـارق وغيرهم. وقد صـنف الأصـفهاني هذه الأصـوات المغناة وألحانها وتكلم على أصحابها في كتابه الشهير «الأغاني».

برز في هذا العصر نوعان من الشعر الغنائي:

ـ «الأغاني» : 34.163/5

ـ انظر الفصل الذي ذكر فيه الأصفهاني صنيع أولاد الخلفاء في الغناء (م.س : 35.(250/9

ـ انظر الجزء الخاص بأشعار أولاد الخلفاء في كتاب «الأوراق» للصولي.36

ـــــ أما الأول فكان شعراً مادّياً حسّياً، عبّر الشعراء من خلاله بحرية عن عشـقهم وهيامهم وعواطفهم الوجدانية، تعبيراً مباشـراً. ويمثّل بشار بن برد هذا النوع الجديد من الشعر المفضوح، الذي لم يكن معروفاً من قبلُ.

ـ وأما الثاني فعلى النقيض، إذ إن شعراءه كانوا يتحرجون من مثل هذا الغزل الصـريح، وإنما كان شـعرهم مجرداً وغزلهم عفيفاً. ويمثل العباس بن الأحنف هذا النوع من الشـعر، الذي يشـبه إلى حدٍّ ما شـعر عمر بن أبي ربيعة في العصـر الإسـلامي. وقد اتسـع هذا الشعر، وتنافس الشعراء في تهذيب أفكاره وتبسيط أساليبه وتجزئة أوزانـه، واتخذه بعضـــهم مذهبـاً التزموه طيلـة حيـاتهم، كمـا فعل العباس بن الأحنف.

تنـافس المغنون في غنـاء هذين النوعين من الشـــعر الغنـائي، فكان إسـحاق الموصـلي من أنصـار الغناء القديم، وكان إبراهيم بن المهدي وعَلُّوْيَة ومُخارِق وشـارية وزيق وغيرهم من أنصـار الغناء الجديد[37].

2ـ تأثير الغناء في موسيقا الشعر الغنائي

كلمـا جدد المغنون في موســيقا الغنـاء، أو أدخلوا إليـه ألحـانـاً أجنبيـة، كان الشـــعراء يجددون في أوزان أشـــعارهم المغنّاة. وقد تحدث الجاحظ عن الصلة بين موسيقا الغناء وموسيقا الشعر بقوله

«إن العرب يمتـاز غنـاؤها بـأنها تقطع الألحـان الموزونة على الأشـــعار الموزونـة، والعجم تمطط الألفاظ فتقبض وتبســـط حتى تدخل في وزن اللحن، فتضع موزوناً على غير موزون»[38].

ـ «العقد الفريد» : 37.112/4

ـ «البيان والتبيين» : 38.244/1

وهـذا يفســـر علاقـة العروض العربي بـالغنـاء العربي. فـإن العروض قام على أسـاس رُقُم الغناء المعروفة زمن العباسيين. وإن قوانين الموسيقا ـــــ كما يراها إخوان الصفا ـــــ مماثلة لقوانين العروض[39]. ومثال هذا الرأي ما ذكره إسحاق الموصلي: من أن النصب كله يخرج من أصل البحر الطويل في العروض.

وهكذا، مـا كان للخليل بن أحمد أن يُحدث علم العروض، ما لم تكن له معرفة بالإيقاع والموسيقا[40]. إذ ألف كتابين في الأصوات، ورد ذكرهما في «معجم الأدباء». كما نجد مصـــطلحات العروض التي وضعها الخليل، هي نفسها المصطلحات المعروفة في الغناء، مثل: السِّناد والنصب والثقيل والخفيف والهزج والرمل.

ومما يؤكد العلاقة بين الغناء والعروض، ما ذكره الأصـفهاني في مقدمة كتابه «الأغاني»: بأنه «سـيذكر اللحن وعروضـه، فإن معرفة أعاريض الشعر توصل إلى معرفة تجزئته وقسمة ألحانه». وكـذلـك يؤكـدهـا فصـــل عن «الألحـان في الغنـاء»، في كتـاب «الفصول والغايات» لأبي العلاء المعري[41].

عّرَّف أبو العلاء بـالثقيـل الأول والثقيـل الثـاني وخفيف الثقيـل الثاني والرمل وخفيف الرمل والهزج في الغناء، على شـاكلة تعريف العروضيين بأوزانهم. إذ ضبط الثقيل الأول بثلاث نقرات متساويات الأوزان، وقاسـه على (مَفْعولُنْ). وقاس الثقيل الثاني على (مَفْعولانِ) وخفيف الثقيل الثاني على (مَفْعولانْ) بالسكون. أما الرمل فعلى مثال (لان مَفْعو) وهو عنـد أهل العروض (فـاعِلاتُنْ). وأمـا الهزج فعلى مثال (قال لي) وهو عند العروضيين (فاعِلُنْ).

في العصـــر العباســـي اســـتبعد الشـــعراء من الشـــعر الغنائي الأوزان الطويلة المعقدة، التي كانت من أوزان الغناء في العصـــر

ـ «رسائل إخوان الصفا» طبع مصر: 39.144/1

ـ «وفيات الأعيان» لابن خلكان الطبعة المصرية : 40.172/1

ـ «الفصول والغايات» : 41.88

الإسـلامي، فأصـبحت مختصـة بالشـعر التقليدي، ما لم تنوع وتُجزأ أو تـدخلهـا التحريفـات والزحـافـات. وقـد عمـد الخليـل إلى هـذه الزحـافات لتكون وســيلة للملاءمة بين الأوزان القديمة وموســيقا الغناء الجديد. فإن الحركات القصــيرة تجعل البحر ســريعاً، يلائم الموضـــوعـات. العنيفـة، بينما الحركات الطويلة تجعله بطيئاً يلائم الحزن والهدوء وما إليها.....إلخ. وفي المقابل اقترب الشـــعراء من الأوزان الملائمة كالمتقارب والرمل والهزج والخفيف.

أكثر الشـعراء العباسـيون ـــــــ ومنهم بشـار وأبو نواس وأبو العتاهية ـــ من «المجتث» الذي سبق أن رأيناه عند الوليد بن يزيد في عصـــر بني أميـة. ومـا زالوا يحّرفون في الأوزان، إلى أن اخترعوا أوزاناً جديدة. وذكر أبو العلاء أنهم استحدثوا «المضـارع والمقتضـب»، اللذين سجلهما الخليل، ولم يكن لهما أصل في الشعر القديم.

أمّا المضـارع، فمنه قول أبي العتاهية:

أيــا عُتْــبُ ما يضرُّ كِ أن تُطلقي صِفادي[42]

وأما المقتضب فمنه قول أبي نواس:

حامــلُ الهوى تَعِبُ يســـتخفُّهُ الطَّرَبُ
إن بكــى يحــقُّ لهُ ليسَ مــا بــهِ لَعِبُ
تضحكــينَ لاهيــةً والمحــبُّ ينتحـبُ
كلَّمـــا انقضى سببٌ منــكِ جاءني سببُ
تعجبين من ســقمي صحتي هي العجبُ[43]

واخترع العباســيون أيضـــاً «الخبب أو المتدارك»، كقول أبي العتاهية:

هَمُّ القاضي بيتٌ يُطْرِبْ قالَ القاضي لمــا طولِب

ـ م.س : 42.132

ـ «معاهد التنصيص» : 43.30/1

ما في الدنيــا إلا مُذنِبْ هذا عذرُ القاضي واقلبْ

وقد شــغف أبو العتاهية بهذه الأوزان القصــيرة، «وكان لســرعته وســهولة الشــعر عليه، ربما قال شــعراً موزوناً يخرج به عن أعاريض الشعر وأوزان العرب»[44].

3ـ تأثير الغناء في قوافي الشعر الغنائي

كما تســبب الغناء في تجديد أوزان الشــعر، فإنّه طال بالتجديد قوافيه أيضــاً، ولكن تأثيره في القوافي كان ضعيفاً، وبدرجة أقلّ مما أحـدثـه الغنـاء في الأنـدلس من تجـديـد في القوافي، نشـــأت عنـه الموشحات والأزجال.

استحدث الشعراء المزدوج والمُسَمَّط[45].

ـــــ أمّا المزدوج : فهو أن يأتي الشاعر بشطري البيت الواحد على قـافيـة واحـدة، ثم بشـــطري البيـت الآخر على قـافيـة واحـدة أخرى.. وهكذا. وقد استعمل في الشعر التعليمي، ولم يكن شائعاً في الشعر الغنائي.

ـــــ وأما المُسَمَّط: فيبتدئ ببيت مصرّع، ثم تليه أربعة أشطر على غير قافيته.. وهكذا.

وقد وجدت في الشـــعر العباســـي بعض الموشـــحات، لكنها صـنـاعة أندلسـية خالصــة. رغم أن بعضــهم نسـب إلى ابن المعتز موشحة ابن زهر الأندلسي المشهورة التي مطلعها:

أيُّها الساقي إليكَ المشتكى قد دعوناكَ وإنْ لمْ تسمعِ

وعرف في هذا العصـر أيضــاً شـعر من البحر البسـيط منظوم بعبـارات عـاميـة ملحونـة، مكوّن من عـدة مقـاطع، وكـل مقطع من أربعة أشـطر ذات قافية موحدّة، ويسـمى «المواليا»، ويعرف اليوم بـاســـم «الموّال». يقـال: إن مولاة للبرامكـة هي أول من ابتـدعـه.

44ـ الشعر والشعراء

45ـ انظر «نقد النثر» لقدامة بن جعفر: 64.

والحقيقة أن الموشـحات والأزجال كليهما صـناعة أندلسـية، نشـأا بتأثير الغناء في الأندلس.

4 ـ تأثير الغناء في موسيقا الشعر التقليدي

أثّر الغناء في موسـيقا الشـعر الغنائي والتقليدي معاً. واتصـل هذان النوعـان، وتـأثّر كلٌّ منهمـا بـالآخر في منـاهجـه وأسـاليبـه، ووجدنا معظم شعراء العصر العباسي ينظمون في كلا النوعين.

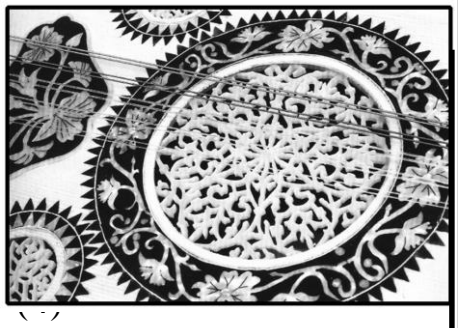
في الشـعر الغنائي رأينا الأوزان الطويلة المعروفة في الشـعر التقليدي. وفي الشـعر التقليدي رأينا الأوزان القصـيرة المجزوءة أو المولّدة التي عرفت في الشـعر الغنائي، كمثال ما وجدناه عند إمام الشـعر التقليدي مسلَّم بن الوليد، الذي عدَّه ابن رشيق أول من ابتدع ذلك في الرجز[46].

ومن ناحية أخرى برز تأثير الغناء في الموسيقا الداخلية للشعر التقليدي، وما رافقها من عناية بفنون البديع الصـوتية. وهي موسـيقا لا يكشفها النحو أو العروض، بل تتمثَّل ـــ كما يقول لا مبورن في كتابه «أسس النقد» ـــ في اختيار الكلمات وترتيبها، وفي المشاكلة بين هذه الألفاظ ودلالة معانيها. وقد برع البحتري ـــــــ وهو أهم شاعر تقليدي في عصره ـــ في تمثُّل هذه الجوانب الفنية في شعره، التي نشأت نتيجة تأثُّره بموسيقا الشعر الغنائي.

نشـأ الترشـيح والإرصـاد والتطريز والتصـدير والترصـيع وغيرها من ألوان البديع الصـوتية، التي ترتبط بقوافي الشـعر،

46. ـ انظر باب الرجز والقصيد في كتاب «العمدة».

بســـبب عنـايـة الشـــعراء بـالملاءمـة بين الكلمـات وطريقة الغناء، فنجدهم يرصـــدون قوافيهم، ويرشـــحون بها على صـــور وهيئات مختلفة، ليحيلوا شعرهم أنغاماً وألحاناً وموسيقا.



فـي العراقي

تحليل

ـي الحايري

طور الصُّبِّي:

سمي هذا الطور بالصُّبي نسبةً إلى طائفة الصـابئة المندائيين، وهو من الأطوار القديمة والصـــعبة جداً. ولهذا الطور حكاية أدت إلى ولادتـه كمـا ذكر البـاحـث ثـامر عبـد الحســـن العـامري بكتـابـه الموســـوم (المغنون الريفيون وأطوار الأبوذيـة العراقيـة) الصفحة142.

في زمن إمارة ناصـر باشـا السعدون في سوق الشيوخ التابعة لمحافظة ذي قار، ســأل مرة: هل يوجد أحد في ســوق الشــيوح لا يجيد نظم الشـــعر؟ فقيل له: اثنان فقط هما (داود اليهودي و روحي الشـعلان الصـابئي)، فاستدعاهما ناصـر باشـا كبير شـيوخ المنتفك وأمرهما أن يقولا بيتاً من الأبوذية خلال نصـــف ســـاعة أو يتركا

عضو اللجنة الوطنية العراقية للموسيقا ـ مدير بيت الغناء الريفي*

المدينـة، وبعد جهد جهيد اســتطـاع داود اليهودي أن يتـدبر الأمر ويقول الأبوذية التالية:

الناس أهل المثل كالوا معادين .... (معادن)

انخلَكْنا للتراب احنا معادين .... (راجعين)

اشيوخ المنتفك صاروا معادين .... (من الأعداء)

يا باشا دخيل عندك حن عليَّه

أما روحي الشــعلان الصــابئي فكان يعيش في خوف شــديد، وأراد أن ينجو برأســه، وبســبب هذا الخوف بدأ بصــرخة عفوية مشــحونـة بـالقلق وقـال (آه يـا ويلي) وهي اللازمـة الثـابتة الآن في طور الصُّبي.. وقال:

ياباشا الوكت شوف اشلون علباي ... (عال بي)

وجثير العلل بالكَلب علباي ... (علة)

يتخايلي يكَص السيف علباي ... (رقبتي)

شَيْ خلّصني لون تغضب عليَّه

من أجل ذلك نُسـب طور الصـبي إلى هذه الطائفة وباسـم أحد عناصرها وهو روحي بن سبهان الشعلان من أهالي سوق الشيوخ، وكان يعمل حداداً خلافاً لأبناء طائفته الذين يمتهنون صياغة الذهب والفضة. فبرع روحي بصناعة السكاكين وأدوات الصيد والزراعة. وبسبب الموقف الذي وضعه فيه الشيخ ناصر باشا جاءت صيحة طور الصُّـبي وطريقتها الأدائية الشـجية التي انتشـرت سـريعاً في محافظة ذي قار ـ سوق الشيوخ.

قلده كثير من المطربين، منهم جبار ونيســـة الذي التقيت معـه في مهرجـان الأغنيـة الريفيـة الـذي أقمتـه في محـافظـة ميســان. وجلســنا ســاعات وهو يغني طور الصـُّبي الذي يكاد يكون لونه المفضـل.. والغريب أني تركت جبار ونيسـة جالسـاً لقضـــاء حاجة وبقيت ســـاعة ورجعت إليه فوجدته مســـتمراً بالغناء وحده حتى البكاء. وربما أراد توديع هذه الدنيا بسـاعات الغنـاء الطويلـة هـذه. وفعلاً بعـد مرور شـــهر توفي المطرب المرحوم جبار ونيسة.

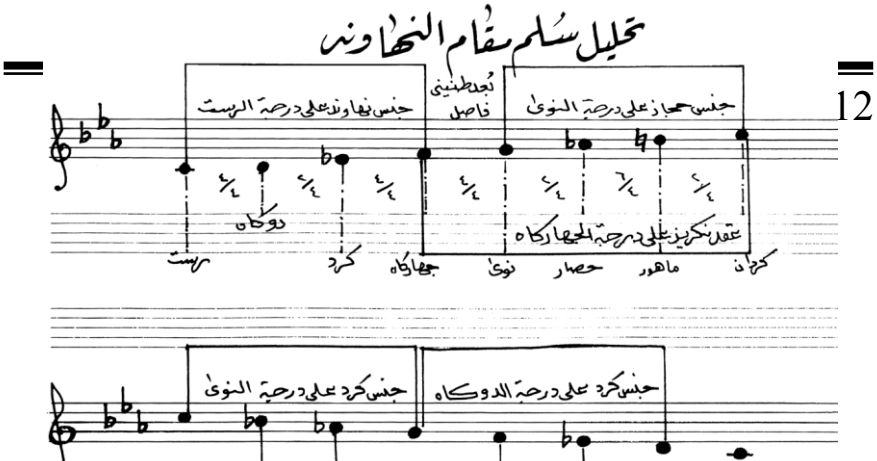
ثم غناه ابنه المرحوم ستار جبار وكذلك حسـن العبد، واشـتهر به المطرب محمد قاسم الأسمر الذي أجاد غناءه وتميز به من باقي المطربين. وتـأثر مطربو بغداد، وخـاصـــةً مطربي المقام العراقي يوسـف عمر، حمزة السـعداوي، طالب السـامرائي، وحسـين رجب العزاوي بطور الصـُّـبي فغنوه بطريقتهم البغدادية المقامية وأجادوا به.

أدخلـت هـذا الطور إلى برامجي التلفزيونيـة (مضـــايف الأغنيـة الريفيـة) الذي كان يُبث عبر القناة الفضـــائية العراقية وغناه كثير من المطربين الريفيين.

التحليل الموسيقي لطور الصُّبي

إن طور الصـُّـبي يبنى على سـلم مقامَيْ العجم والنهاوند، وهما مقامان موسـيقيان رئيسـيان. وهي الطريقة الصـحيحة لغناء طور الصُّبي،ويغنى بشعر الأبوذية المعروف.

سلم مقام النهاوند:



الأجناس:

1ــ جنس نهاوند على درجة الرست .
2ــ جنس حجاز على درجة النوى.
3ــ جنس نكريز على درجة الجهاركاه.
4ــ عقد كرد على درجة النوى في حالة الهبوط.
5ــ جنس نهاوند على درجة الجهاركاه.
6ــ جنس كرد على درجة الدوكاه.
7ــ جنس عجم على درجة الكرد.

طور الغافلي

طور الغافلي من الأطوار الريفية المتشعبة الاستخدام واختلاف الطرق في الأداء، وهو يختلف من منطقة إلى أخرى. وثمة طرائق غناء لطور الغافلي سنأتي على ذكرها. إن مهد هذا الطور هو عشيرة آل غافل القاطنة في مدينة الحي التابعة لمحافظة واسط. وقد عُرف أولاد غافل بن السيد مولى بن ناصر بن منصور من قبيلة آل تميم، بالورع والتقوى والعادات الحميدة، وظهرت في مضايفهم الثقافات المختلفة واتسموا بالعادات العربية الأصيلة. إن ابن غافل وهو عليوي غافل هو الذي طور هذا النوع من الغناء الريفي، فقلده وأخذه منه كثير من المطربين، وأصبح طور الغافلي

شـــائعاً بين المطربين. والأكثر اســـتخداماً لهذا الطور هم ســـكان محافظة واسط، فقد تميزوا به وأجادوا غناءه بشجْو وسجية منقطعة النظير. غُنِّي طور الغافلي بشـــعر الأبوذية. وأخذ الغجر هذا الطور وأضـــافوا إليه الإيقاع الربع الخفيف، كما غنى هذا الطور بالأبوذية الناقصـــة أي شـــطب الشـــطر الرابع (القفل) كما فعل أولاد غافل، ولكن عبادي العماري أجاد غناءه وغناه بطريقة صـــحيحة دون تحريف أو اجتهاد، وهو خير من غناه. كما غناه المطرب المرحوم رياض أحمد الذي ســـمعته يغنيه أثناء مشـــاركاته المختلفة. وقد ربطتني به علاقات صداقة دامت أكثر من خمس عشرة سنة رحمه الله. وغناه أيضاً جميع مطربي الريف دون استثناء لأنه طور شجي ومؤثر ويعدُّ من الأطوار الريفية الرئيسية والمهمة الذائعة الصيت.

أقسام طور الغافلي

الأصـــح أن نقول إن لطور الغافلي طرائق مختلفة غني بها، ومن هذه الطرائق:

(1) الغافلي الدارج

وهو الغافلي الأصـــلي الذي ولد في بيت آل غافل وأولاده، وقد أُدي بطريقتهم المميزة، وتميز بالشـــجو والعُرَب الصـــوتية. وغُنِّي على سلم مقام البيات وعلى أي درجة من درجاته الموسيقية.

(2) الغافلي الحياوي

باعتبار طور الحياوي مأخوذ من سلم مقام البيات، وهو السلم الذي غُنِّي عليه طور الغافلي، فقد يلتقيان ويختلفان بطريقة الأداء وإظهار العُرب والتنقلات بين الأبعاد الطنينية لهذا الســـلم، وهذه الطريقة فيها الشيء الكثير من التوجع والآهات وتغلب عليها مسحة الحزن بوضوح.

(3) الغافلي المياحي

وهي طريقة في الأداء خاصة بعشيرة المياح التي تقطن في مدينة الحي، وهنا أيضاً لا يوجد فرق بنائي موسيقي أو شعري، وإنما طريقة خاصـــة بالغناء والتنقل بشـــجن وآهات وحزن بين طيات هذه الطريقة التي انفردت بها عشـائر مياح.كذلك اختلفت طرائق أداء هذا الطور في منـاطق وعشـــائر وقبـائـل أخرى، عُرفت بطريقتها المميزة في الغناء، أمثال عشـيرة المكاصـيص وسـمي بغافلي المكاصـيص، والغافلي النجفي الذي يحمل لكنة أطوار القزويني والملائي، وطريقـة أخرى عُرفـت في قرى شـمال العراق وغربه، ومنهم الجبور وسـمي بغافلي الأجبوري بمصـــاحبـة آلـة الربـابـة. ويحـاولون إدخـال مســـحـة من طور السويحلي فيه لتمييزه من الطرائق الأخرى.

يبقى الغـافلي طوراً مميزاً واضـــحـاً من النـاحيـة الشـــعريـة والمقامية الموســيقية، ولكن تغيرت الأســاليب والطرائق في أدائه واختلفت من منطقة إلى أخرى حســب الطبيعة الســكانية لتلك المناطق كما ورد أعلاه.

طور السويطي

سمي هذا الطور بالسويطي نسبةً إلى عشـائر السويطات القاطنة في مـدينـة السـمـاوة (محـافظـة المثنى)، فهو مزيج بين أطوار ريف جنوب العراق والبادية. فحينما تســمع هذا الطور تنتقل من خلاله إلى سمات البادية وسمات الريف معاً.

أول من غناه كاظم بن محمد بن جاسـم السـويطي المتوفى عام 1934 في مدينـة غمـاس التـابعـة لمحـافظـة القـادســيـة (الديوانية). وأبـدع من غنـاه هو الملا جـادر نـاصـــر حكيم، وســجلـه عـام 1925لحســاب شــركة (بلفون)، كما غناه المطرب حضــيري أبو عزيز وشْخّيِّر سلطان.

لهذا الطور سمات الشجو والحزن والتصرف بتنقلات مؤثرة في النفس،وبني هذا الطور على سلم مقام صبا زمزم، وهو فرع من فروع مقام الصبا:

بهيده يا ظنعون الشوك ولماي (انتظرني)
المدامع ما تروي اظماي ولماي (الماء)
السويطي من اسمعه ايزيد ولماي (الألم)
بكل نبره يهيج الشوك بيه

وهذا الشعر للشاعر المبدع (جودت التميمي) الذي قال بحق طور السويطي وأحسن النظم الشعري فيه.

طور الحليوي

تبقى الأطوار الريفية حافلة بالشجون والتعبير الصادق عن مفردات الحياة البسيطة التي يعيشها الناس والتعامل مع رموزها الاجتماعية في الحب والفراق واللقاء والبعد والجفاء والحنين إلى الوطن والأرض والحبيبة وللناس جميعاً.

طور الحليوي من الأطوار التي سميت بأسماء العشائر أو القبائل، وهي وليدة تلك الفئة من الناس الذين تربطهم علاقات وأواصر الدم والقرابة والعادات الاجتماعية المتوارثة. سمي هذا الطور بالحليوي أو طور مجباس الحليوي، ومجباس هذا ينتمي إلى عشائر الحليو، ولي رأي بهذا الطور وتصنيفه.

إن بيت مجباس الحليوي هم قبائل رحل انتقلوا من مدينة إلى أخرى ومن مضيف إلى آخر قادمين من المنطقة الغربية حيث البداوة والتصحر طلباً للعيش. وكانوا يعملون في تربية الحيوانات، وصناعة مشتقات الحليب، وصنعوا الأغطية والفرش من أصواف أنعامهم. كما كان بعضهم يمتهنون الغناء والضرب على الإيقاع ويشتركون في إحياء الأفراح في تلك المدن.

فجاء طورهم الشـــجي الحليوي الذي بني على أســـاس مقام موسـيقي أسـماه محمد القمنجي بمقام اللامي مصـادفة. والحكاية معروفـة لـدى الآخرين وهي أن المطرب الكبير محمـد القمنجي، وهو المطرب محمد بن عبد الرزاق بن عبد الفتاح الطائي الملقب بالقمنجي نسبةً إلى مزاولة عمل (القبان) ووزن الحنطة والشعير في محل بيعها. ولد في بغداد عام 1901وهو من مطربي المقام العراقي الأوائل، وحصـل على أوسـمة عربية عالية كثيرة. ويُعدُّ مدرسـة للغناء المقامي. وله صـوت جهوري واسـع المسـاحات الصوتية، وغنى جميع المقامات العراقية. في إحدى حفلاته بينما كـان يغني أحد المقامـات المعروفـة، شـــطح وانتقل إلى حركـة مقاميـة لم يعرفهـا، حتى إن الموســـيقيين الذين كانوا برفقته في العزف انتبهوا لهذه الحركـة الموســـيقية الغنائية الغريبة عليهم، واعتقدوا أن القمنجي قد أخطأ ونشز، ولكن الحركة جاءت جميلة ومقبولـة. وحينمـا انتهى من الغنـاء دخل في حوارٍ مطوَّل بمـا بـه من حركة غنائية، وتوصـل إلى أن يسـمي ما قام به تواً بالملامة ثم اليامة ثم اللامي. وقال أنا بعيد عن أهلي وخارج العراق وطال الفراق عن الأحبـة، فـأنـا ألوم نفســـي على هـذا الفراق ولـذلـك ســـأســـمي هذا اللون الغنائي الجديد الذي ولد مصـــادفةً بمقام اللامي.. وثبت هذا السـلم الموسـيقي المقامي باللامي، وأصـبح مقاماً أضيف إلى المقامات الأخرى.

لكنني أقول إن هذا المقام موجود منذ مئات السـنين، أي منذ ولادة أســـتـاذنا محمد القمنجي، لأنه طور من أطوار الغناء الريفي الذي ولد بين مضـارب آل مجباس الحليوي، وعُرف عند أهل الجنوب. لذا أريد تأكيد حقيقة تصنيف هذا الطور لأضيفه إلى خانة أطوار ريف البادية، لأنـه وليد قبيلـة الحليوي التي جـاءت من ريف البـاديـة. وأول من غنـاه كاظم وادي الحليوي ومجباس الحليوي.

كمـا نلاحظ أن هذا الطور قُدِّم بمرافقة الربـابة، وهي آلة البدو المعروفـة وابتكـارهم الخـالـد. كمـا أُضـــيف إلى الربـابـة الإيقـاع

(الطبلـة)، لـذا فـإن طور الحليوي هو طور ريف البـاديـة ووليد تلك المنطقة، ولكنه وصـــل إلى جنوب العراق بدءاً من محافظة العمارة وانتشـــر فيها. وتأثر به المطربون الريفيون وغنوه حتى انتشـــر في عموم العراق وأصـــبح لونـاً غنـائيـاً معروفـاً اســـتهوى كثيراً من المستمعين والمطربين.

التقيت مرةً مع الفنان المطرب مظفر العبادي رحمه الله، وســـألته عن طور الحليوي، فقـال لي: إنـه طور الغجر. وكـان رحمـه الله لا يســـميه بـالحليوي بل طور الغجر. علمـاً بـأن المطرب الراحل مظفر العبـادي رافق الغجر وأحب فنهم حتى إن لغتـه ولهجتـه في الغنـاء فيها شـــيء من لكنة الغجر. وقد تخصـــص في هذا الطور وأبدع به وهو أجود من غناه. وغناه أيضـــاً كل من شـــهيد كريم ومجباس جاســـم. كما تأثر به المطربون المعروفون والشباب، ودخل أغانيهم وبستاتهم. وقد ســـألت المطرب المرحوم جواد وادي عن أســـباب عدم غنـائه لهذا الطور عند لقـائي بـه في حفل تكريم المطربين في وزارة الثقافة دائرة الفنون الموسيقية عام 1999، فقال لي بأن هذا الطور هو طور الغجر (الكاولية) ولا نســـتطيع غناءه لأنه صـــعب ويحتاج إلى حنجرة قوية ذات طبقات واسعة، رحم الله المطرب جواد وادي.

لا توجد في طور الحليوي أقســـام أو تفاصـــيل عدا طرائق أدائـه واجتهـاد من يغنيـه لإخراج العُرب والعلعـات والبحـة التي تعطي هذا الطور الشجو والتأثر والحزن.

وفي بعض الأحيان يمكن توظيف هذا الطور للأغاني المفرحة السريعة الإيقاع، لأنه مقام متحرك فيه الكثير من الانتقالات اللحنية الجميلة وحسب رغبة الملحن وإمكانيته.

وضـع الملحنون العراقيون، أمثال عباس جميل ومحمد نوشـي ورضـــا علي ووديع خنده وياســـين الراوي، ألحاناً على ســـلم مقام الحليوي (اللامي)، وكانت ألحانهم جميلة ومؤثرة ومنها:

ادلل عليه ادلل ... محمد نوشي

على الدرب يهواي ... غناء سلطانة يوسف

الهجر موعاده غريبه ... سليمة مراد

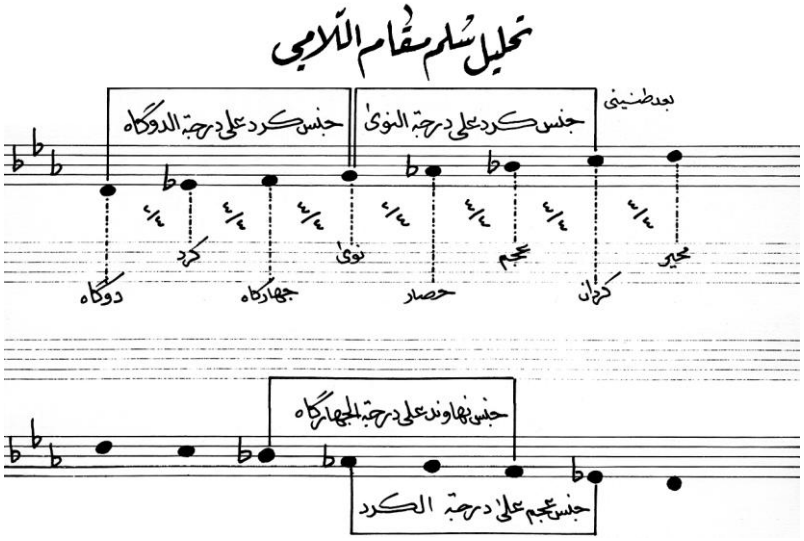
ماكدر أكولن آه ... فرقة الإنشاد

وغيرها من الأغاني المشـــهورة في بغداد. كما غنى هذا الطور وأجاد به طرباً وتأثراً كل من: ريم محمود، صـــبيحة ذياب، حمزة مهوس، سورية حسين، ناهدة الأمير، إيمان صابر.

وغناه أيضاً المطربون الشباب: حاتم العراقي، ومهند محسن، وهيثم يوسف، وعلي العيساوي.

ومطربو الريف: رعد الناصري، كامل كشاش، رحيم العواد، خالد البنى، حسين جبار، حسين غزال... وغيرهم.

تحليل سلم مقام الحليوي (اللامي)



الأجناس:

1ــ جنس كرد على درجة الدوكاه.
2ــ جنس كرد على درجة النوى.
3ــ جنس نهاوند على درجة الجهاركاه.
4ــ جنس عجم على درجة الكرد.

طور العلوانية

التقيت في سـورية عام 2005بطلاب من مدينة الأحواز يدرسون في إحدى جامعات دمشق. وكانت معهم أشرطة تحمل أصوات مطربين عرب من عشائر عربية قاطنة في مدينة المحمرة والأحواز عموماً. وكان اللقاء في مؤسستي الإنتاجية التي أسستها في دمشق لمزاولة العمل الموسيقي والغنائي في الجمهورية العربية السورية الشقيقة، بعد الرحيل من بغداد عام 2003بسبب الظروف القاهرة والصعبة التي يمر بها وطني الحبيب.

وفُتح بيننا حوار دام ساعات طويلة، والظاهر أن هؤلاء الطلاب لهم القدرة على النقاش في أطوار الغناء الريفي، ولهم صفات تشع من عيونهم في حب عروبتهم وعشائرهم وتراثهم العربي، ويقولون بأنه جزء من تراث وادي الرافدين. وما عشائرنا إلاّ امتداد لعشائر جنوب العراق دماً ولحماً وحضارة، فطرح طور العلوانية أو العلواني وتبين أن هذا الطور معروف جداً في هذه المناطق العربية من إيران ولهم مطربون اشتهروا بغناء العلوانية بأسلوب يشعب القلب ويثير خلجات النفس ويثير الحزن والبكاء. وفعلاً استمعت لهذه الأصوات وهي تغني طور العلوانية، ومازلت أحتفظ بهذه الأشرطة التي أعدُّها ثروة رائعة ومهمة لمكتبتي الصوتية.

وسألت عن اسم العلوانية، فقالوا إنها عشائر عربية معروفة تدعى (البو علوان)، وهم قبائل عراقية عربية أصيلة، وهم الذين ابتكروا طور العلوانية وسمي هذا الطور باسمهم.

لم يُعرف هـذا الطور حتى عـام 1990في العراق، ولم نســمع مطربـاً عراقيـاً غنـاه، وظهر لأول مرة في مهرجـان الأغنية الريفية الأول عام 1991الذي أُقيم على خشبة مسرحَيْ الربـاط والرشـــيد في بغداد، واشـــترك فيـه فنـانون من جميع محـافظـات العراق، وكـان أول تظـاهرة تراثيـة تحيي الموروث الغنائي والموســيقي العراقي طوال خمســة عشــر يوماً من العرض المســتمر. وهو أطول مهرجان غنائي موســيقي. ولم تستوعب المسـارح المذكورة الجماهير الغفيرة من الناس الذين توافـدوا لمشـــاهـدة هـذا المهرجـان الـذي جـاء فكرةً وتنفيـذاً وإخراجـاً من قبلي. وأحمـد الله على هـذا النجـاح وهـذه المحطـة الثقافية التراثية التي أدخلتني التاريخ الفني من أوسع أبوابه.

اقترب مني أحد المشـــاركين في المهرجان المذكور، واســـمه صباح الكعبي من سكان محافظة البصرة، وأسمعني طوراً لم أسمع به من قبل. وأُعجب من كان معي في اللقاء بحســـن أداء هذا الفنان البصـري الشـاب. فسـألته عنه فقال: إنه طور العلوانية، وصـاحبَ الغناء عزف على المشط وقطعة من البلاستيك، واستخدم ذلك كآلة موســيقية يتذكرها الناس إلى يومنا هذا. فكانت هذه الولادة الحقيقية لطور العلوانية. فقد سـمع الجمهور هذا الطور لأول مرة، وولد بعد موت دام عشـرات السـنين، وبُعثت فيه الحياة مجدداً وتم إنقاذه من التغييب والتهميش والانقراض.

شـجَّعتُ المطرب الشـاب حسـين غزال على حفظ هذا الطور النـادر والتميز بـه. وفعلاً نجح هذا المطرب الواعد في حفظ الطور الذي ترك بصمة حزن وشجن في صوت حسين غزال. كما شجَّعت المطربين الريفيين على حفظ هذا الطور، وطلبت منهم إحياءه لأنه جزء مهم من موروثاتنا الغنائية التي تتعرض للانقراض.

يُغنَّى طور العلوانية بشعر الأبوذية وبحواشٍ متممة مثل (كاغد وجاسه الماي كلبي) ، ويبنى طور العلوانية على سلم مقام الحجاز،

ويختلف باستقرار درجته ولا يقف عند درجة الاستقرار المعروفة في الحجاز.

طور العراكي

طور العراكي طور اختفى وانقرض ولم يُعرف عنه شـــيء، وأنا أقدم هذا الجهد لإنقاذه:

سـمي طور العراكي بهذا الاسـم نسـبةً إلى عشـائر العراكات. ومنهم المطرب حســـن بن جاســـم بن ســـعد العراكي، من مواليد محافظة ذي قار عام 1907، وتزامن هذا المطرب مع الشـاعر ملا جادر الذي تحدثنا عنه في بعض صفحات هذا الكتاب، وتعلم منه.

وبســـبب صـــعوبة هذا الطور فقد تهرب من أدائه كثير من المطربين، لذا فإنه بقي غير شـائع ومحدود الاستخدام، ومع الأسف رُكن على رفوف النسيان والاندراس.

بُني طور العراكي على ســـلم مقـام البيـات، ويغنى على أي درجة من درجاته الموســـيقية. ولغرض الاطلاع على تحليل ســـلم مقام البيات.. لاحظ سلم مقام البيات في الصفحات السابقة .

طور الطريحي (آل طريح)

طور رجـل الـدين الملا جعفر بن حســـين بن محمـد علي الطريحي الأســـدي، الذي ولد في النجف الأشـــرف عام 1875م وتوفي عام 1929، وكان قارئ المنابر الحسينية الشريفة المقدسة.

كان هذا الملا يؤدي قراءته الحسينية بأسلوب مليء بالشجو والحزن وكثرة الترعيد في الصوت وإظهار الجمل اللحنية التي تؤثر على المستمع وتبكيه بكاء شديداً، وخاصةً ما تحتويه من كلمات الحزن على آل البيت الكرام عليهم السلام.

اشتهر هذا الرجل بحلاوة صوته وأسلوبه في القراءة الحسينية، فأثر بالمطربين حينذاك الذين سارعوا لأخذ هذا الأسلوب ووضعوه في الغناء. فجاء طوراً ريفياً جديداً أسموه طور الطريحي، نسبةً إلى عشائر آل طريح التي سكنت محافظة النجف الأشرف.

غنَّى هذا الطور عبد الأمير الطويرجاوي الذي يسعى دائماً لحفظ الأطوار النادرة ويتعلم أصول وطرائق غنائها، ويسارع في تسجيلها بما تيسر له من أجهزة تسجيل مهما تكن بسيطة. ثم غناه مجيد الفراتي ولكنه تلاشى بعدئذ، وغاب في رمال النسيان إلى يومنا هذا.

رحلة الأغنية العربية
من التقليد إلى التجديد

دراسة لجماليات النص الشعري المغنى

خليل البيطار

«أتظن أن الألحان من صنع الأوتار؟
كلا، إنها رجع الكلمات التي ولدت في القلب»
كتابة على طنبور

قال إبراهيم الموصـلي مغني الخليفة الرشـيد ونديمه وأسـتاذ الغناء والتلحين المقدم في العصـــر العباســـي: الغناء على ثلاثة أضـرب، فضـرب مله مطرب يحرك ويسـتخف، وضـرب ثان له شجا ورقة، وضرب ثالث حكمة وإتقان صنعة.

وأجمل الغنـاء مـا توافقت فيـه رقـة الشـــعر مع عذوبة اللحن، وجمال الصـوت مع حسـن الأداء، وقد اجتمع ذلك كله في غناء ابن ســـريج وابن محرز والغريض ومعبد وابن عـائشـــة وابن جـامع وجميلــة ومــالــك بن أبي الســـمح وحكم الوادي والموصـــليين ومخارق،إذ اختاروا نصـوص أغنياتهم ببراعة، وأحسـنوا صـنعة التلحين والغناء، فعذبت أغنياتهم في الأســـماع وجابت الأمصـــار وخلدتهم.

ووجد الملحنون ضـالتهم في المطالع الغزلية للمعلقات وقصـائد الشـعر الجاهلي والأموي والعباسـي أو في قصـائد النسـيب والغزل وتذكر الأحبة والحنين إلى الأوطان والشـــوق إلى الأحبة، وما فيها من لفظ رقيق ومشـاعر صـادقة، ثم تخيروا أعذب الأبيات وأكثرها تعبيراً عن مكنونـات النفوس، وصـــاغوا لهـا الألحـان الملائمـة، ثم تجاوزوا ذلك إلى نظم الأشـــعار من الملحنين أنفســـهم ووضـــع ما يلائمهـا من نغم، كمـا لازم بعض المغنين والملحنين الشـــعراء وطالبوهم بنظم أشعار تلائم الألحان التي يحبها الناس.

وحدَّث عبد الله بن محمد بن عثمان عن بعض أهل الحجاز أن قنديل الجصـاص التقى أبا الجديد بشِعْب الصفراء، فقال له: من أين وإلى أين؟ قـال: مررت برقطـاء الحبطيـة رائحـةً تترنم برمـل ابن سريج في شعر ابن عمارة السلمي:

منـــازلُ هنـــدٍ إذ تواصلُني بهـــا
ليـاليَ تسـبيني بمسـتطرفِ الودِّ

ينيرُ ظلامُ الليـلِ من حسنِ وجهِها
وتُهدي بطيبِ الريحِ مَنْ جاءَ مِنْ نجدِ

فرففت خلفها رفيف النعامة، فما انجلت غشـــاوتي إلا وأنا بالمشـــاش حســـير، فأودعتها قلبي وخلفته لديها، وأقبلت أهوي كالرخمة بغير قلب، فقال قنديل: ما دفع أحد من المزدلفة أســـعد منك، ســـمعت شـــعر ابن عمارة في غناء ابن ســـريج من رقطاء الحبطية، لقد أوتيتَ جزءاً من النبوة.

وقد ســـاق صـــاحب الأغاني هذه الحكاية الطريفة ليدل على تطور الذائقة العربية التي اجتهد الشـاعر والملحن والمغني معاً كي يقدموا لها ما يعذب في السمع، وما يستقر في النفس أو يستعاد مرة بعد مرة.

كما ضمت الأصوات المئة المختارة، التي طلب الخليفة الرشيد من الحاذقين بصـــنعة الغناء انتقاءها، منتخباتٍ من عيون الشـــعر، ومن أجمل أبيات القصائد طلاوة ورقة لفظ وعذوبة جرس، وحسن انتقال في الأسـلوب من التسـاؤل إلى الشـكوى والاسـتعطاف، مع لطف المفـارقـة وحلاوة التكرار لبعض المفردات تلأثيرة لـدى الشاعر.

فهذا الصـوت من شـعر أمية بن أبي الصـلت الشـاعر الجاهلي غناه الهذلي، ولحنه من خفيف الثقيل الأول بالوســـطى، وهو من المئة المختارة:

باتت همومـيَ تسـري طوارقُها
أكـفُّ عيني والدمـعُ سـابقُها
لمـا أتاهـا مـنَ الـيقينِ ولـم
تكـنْ تـراهُ يلـمُّ طـارقُهـا

(الطوارق: ج الطارق: الآتي ليلاً.)

وكيف لا يسوغ هذا الشعر في الأذن ويتجاوب مع النغم ما دام لفظه رقيقاً، يحاكي اللغة اليومية للناس مع فصاحة ووضوح، ومع تقطيع متوازن للجمل في كل شطر: باتت همومي ـــــــ تسري طوارقها، فكل جملة مؤلفة من كلمتين؟

وهذا صوت من شعر حسان بن ثابت، غناه موسى بن خارجة الكوفي، ولحنه من الثقيل الأول بإطلاق الوتر في مجرى البنصر، وفيه لحن لعزة الميلاء، وهو من المئة المختارة:

تَبَلَتْ فؤادَكَ في المنام خريدةٌ تشفي الضجيعَ ببارِدٍ بسّامِ
كالمسكِ تخلطُهُ بماءِ سحابةٍ أو عاتقٍ كدمِ الذبيحِ مدامِ

(تبل فلاناً الحبُّ: أسقمه وذهب بعقله.

الخريدة من النساء البِكر والحيَّية)

فالشاعر يتغزل بجمال الحبيبة التي لا يجد إلى وصالها سبيلاً إلا في المنام، ويختار اللفظ المأنوس والأحرف المتناغمة والصور المتلاحقة الجميلة وعذوبة إيقاع البحر الكامل، الذي تتكرر فيه تفعيلة متفاعلن ست مرات.

وانظر إلى صوت لفريدة من شعر أبي العتاهية، وهو من الثاني الثقيل، وفيه لابن جامع خفيف رمل بالسبابة في مجرى الوسطى:

ألا أيها الركبُ النيامُ ألا هبُّوا
نسائلُكمْ هل يقتلُ الرجلَ الحبُّ؟

ألا ربَّ ركبٍ قد وقفتُ مطيَّهمْ
عليكِ، ولولا أنتِ لم يقفِ الركبُ

فقد اجتمع في البيتين رقة اللفظ وجمال المعنى وحرارة النداء وألم السؤال وإعلاء مكانة الحبيب، وإيقاع البحر الطويل

المشبع في ألا هبوا ـــ مفاعيلن ـــ إذ تأتي التفعيلة الأخيرة في شطري البحر الطويل ـــ مفاعلن ـــ غالباً، وأشبعها بسكون بعد العين لإظهار طول المعاناة وثقل مفارقة الحبيب.

ولفريدة لحن من شـــعر أبي العتاهية أيضـــاً، وغناه إبراهيم الموصلي، ولحنه ثقيل أول مطلق في مجرى الوسطى، وأبياته:

أخِـلاّيَ بي شـجوٌ ومـا بـكمُ شـــجوٌ
وكـلُّ امـرئٍ ممـــا بصاحبِـــهِ خِلْـوُ

أذابَ الهوى لحمي وجسمي ومفصلي
فلم يبقَ إلا الـروحُ والجسـدُ النضْـوُ

(الجسد النِّضو: المهزول)

نلاحظ نـداء الصـــديق بلفظ المثنى على عـادة العرب، وبـث الشـكوى ومقارنة الملوع بالخالي، وتصـوير آثار الاشـتياق الذي أذاب الجسـم كما تذيب النار الشـمعة. ونلاحظ المفردات المختارة بدقة وتماثل كأنها حبات العقد مثل ـــــ شجو وخلو وهوى ولحم وجسم وروح وجسد ونضو، كما نلاحظ التكرار في شجو، وتوالي حرف الباء في ـــ بي ـــ بكم ـــ بصاحبه ـــ والواو المضمومة في الروي التي تشير إلى استطالة التوجع.

وتخير الملحنون اللفظ الرقيق الذي ينسـاب إلى السـمع انسـبي المـاء في الجدول، إذ نجد في أبيـات قيس بن الملوح وعمر بن أبي ربيعة والأحوص وذي الرمة وأبي صـخر الهذلي وكُثيِّر عَزَّة، وفي أشـعار الملحنين أنفسـهم ابن سريج ومعبد والموصليين، نماذج تؤكد حسـن اختيار الألفاظ الرقيقة المتناغم جرسـها مع إصـابتها المعنى الدقيق، مثل قول المجنون:

لعمـرُكِ إن الحـبَّ يـاأمَّ مـالكٍ
بقلبي ـ براني اللهُ منه ـ لَلاَصِقُ

يضمُّ عليَّ الليـلُ أطرافَ حبِّكمْ
كما ضمَّ أطـرافَ القميصِ البنـائقُ

وماذا عسى الواشونَ أن يتحدَّثوا
ســوى أن يقولوا أنني لكِ عاشـقُ

(البنائق:ج بنيقة: طوق الثوب الذي يضم النحر)

وقد غنى متيم هذه الأبيات ولحنها من الثقيل الأول، ولا نكاد نقع فيها على لفظ غريب أو معنى غير مألوف، ونلحظ عذوبة جرس الألفاظ وانسيابها والرنين المنبعث من حرف القاف المضمومة في الروي، كما نلحظ حسن الانتقال من القَسَم إلى التشبيه التمثيلي إلى تساؤل الواثق. وهذا عمر بن أبي ربيعة يتخير اللفظ المأنوس وكأنه الحديث اليومي موقعاً في قوله:

ليتَ هنداً أنجزَتْنا ما تعِدْ وشفَتْ أنفسَنا مما تَجِدْ
واستبدَّتْ مرةً واحدةً إنما العاجزُ مَنْ لا يستبدْ
ولقدْ قالَتْ لأترابٍ لها وتعرَّتْ ذاتَ يومٍ تبترِدْ
أكما ينعتُني تُبصرْنَني عَمْرَكُنَّ اللهَ أم لا يقتصدْ
فتهانَفْنَ وقدْ قُلْنَ لها حَسَنٌ في كلِّ عينٍ مّنْ تودْ

(الأتراب: ج تِرْب: المماثل في السن، تهانفن: تضاحكن)

وقد لحن أشعار عمر وغناها عدد من الملحنين والمغنين لأنها أشبه بالمنمنمات اللفظية، ولخفة إيقاعاتها وسهولة تلحينها وجمال معانيها، ولهذه الحواريات التي يألفها الناس ويتشوقون إلى ما تتوج به من وعد مؤجل أو دعابة لطيفة.

ومما اجتمعت فيه حلاوة اللفظ وعذوبة الجرس وجمال المعنى ما قاله أعرابي في وصف النواعير، ورآه إسحاق أعذب الشعر الذي يصور حنين العاشق:

بكرَتْ تحنُّ وما بها وجدي وأحنُّ من وجدٍ إلى نجدِ
فدموعُها تحيا الرياضُ بها ودموعُ عيني أقرحَتْ خدّي
وبساكني نجدٍ كلفْتُ وما يُغْني لهم كَلَفي ولا وجدي

لو قيسَ وجـدُ العاشـقينَ إلى وجـدي لزادَ عليـهِ ماعندي

(كَلِفَ به: أحبَّهُ وأولع به)

هذا اللفظ المختصر الدال على معاني كثيرة (بكرت ـــ تحن)، وهذا الحنين المتناغم عند الشـاعر العاشـق والناعورة، وهذا الدمع الذي يجري إلى الرياض فيمرعها، ويجري هنا على الخد فيجرحه، وهذا التكرار لكلمات بعينها مثل (وجد ـــ دموع ـ نجد) والتي يحلو للشـاعر سماعها ويريد أن تبقى على لسانه وفي فؤاده، وهذه الدال المكسورة في الروي التي تشير إلى الألم والتوجع، وما في الأبيات من إيقاعات حلوة، كل ذلك جعلها ملائمة للتلحين وأليفة للأسـماع، ولحن إسحاق فيها هزج بالبنصر.

وإن جمـال المعنى وملاءمـة اللفظ لـه وقربـه من المـألوف المتداول الذي لا تمل منه الأسـماع، والإيقاع العذب المنبعث من البحور الخفيفة ذات التفعيلات المتماثلة جذب الملحنين إلى السـهر والتأمل وإبداع اللحن الملائم لمثل هذا الشعر الجميل. وقد يتخيرون من القصيدة الطويلة بضعة أبيات تتوافق مع متطلبات اللحن، ومن ذلك قول الأحوص:

دعي القلبَ لايزدّدْ خبالاً معَ الذي
بـهِ منـكِ أو داوي جـواهُ المكتَّمـا
ومـنْ كـانَ لا يعدو هـواهُ لسـانَـهُ
فقد حـلَّ في قلبي هـواكِ وخيَّمـا
وليسَ بتزويقِ اللسـانِ وصوغِـهِ
ولكنَّـهُ قـد خالـطَ اللحمَ والدَّمـا

(الخبال: الجنون وفساد العقل)

وقد لحن هذه الأبيات معبد ومالك، وهب من المئة المختارة، ولحنها ثقيل أول بإطلاق الوتر في مجرى البنصـر. وجمال المعنى بيِّـنٌ في الأبيات ومجتمع مع رقة اللفظ وبراعة التصوير وعذوبة

الإيقاع. فالحبيبة قادرة على علاج الشـــوق المخبأ المعذب، والحب ضــرب خيمته في القلب، وغدا يجري مع الدم، والميم المفتوحة في الروي تشير إلى الألم والاستغاثة والوفاء للحبيب.

وأبيات أبي صـخر الهذلي تعذب في الأسـماع وتسـلس للملحن والمغني، إذ يقول:

عجبتُ لسـعي الـدهرِ بيني وبينهـا
فلمـا انقضى ما بينَنا سـكنَ الدهرُ

فيـا حبَّهـا زِدْني جـوىً كلَّ ليلةٍ
ويا سـلوةَ الأيامِ موعدُكِ الحشـرُ

وإني لتعـروني لذكـراكِ هـــزَّةٌ
كمـا انتفضَ العصفورُ بلَّلَهُ القطـرُ

أمـا والـذي أبكى وأضحـكَ والـذي
أمـاتَ وأحيـا والـذي أمـرُهُ الأمرُ

لقد تركَتْني أحسدُ الوحشَ أن أرى
أليفَيْنِ منهـا لا يروعُهمـا الذعـرُ

لحن هذه الأبيات معبد وابن ســريج وعريب والخليفة الواثق، ولحن معبد ثاني ثقيل بالبنصــر عن عمرو، ولحن ابن ســريج ثقيل أول. والأبيات تنسـاب في رقة، وتبدأ بالدهشـة وصـورة الدهر الذي يروح ويغدو حاملاً شكوى الحبيبين وشوقهما. وتنتقل إلى الاستزادة من ألم العشـــق لأنها علامـة دوامـه، وتليها صـــورة المحب الذي يرتعش لسماع اسم المحبوبة أو لرؤية طيفها ارتعاش عصفور في المطر. ونرى بعد الصــورة هذا التقطيع الإيقاعي المرصــع: الذي أبكى وأضـــحك، والذي أمات وأحيا، والذي أمره الأمر. ثم نشـــهد صـــورة الأليفَيْنِ من وحوش البرية الســائرَيْنِ باطمئنان لا يخيفهما رقيب أو واش، وهي أبيات تفيض رقة وعذوبة، وتتجاوب مع النغم الجميل.

والتجديد اللفظي ليس الوحيد الذي جلبه الغناء إلى الشعر، لأننا نجد تلك الطباقات والتقابلات التي تزيد المعنى وضـــوحاً، وتتموج مع تموج الألحان، فهذا المجنون يقول:

يا للرجـــالِ لهمٍّ بـــاتَ يعـــروني
مســتطرفٍ وقـــديمٍ كادَ يُبليـــني

مَنْ عاذري مِنْ غريمٍ غير ذي عُسُرٍ
يـــأبى فيمطلُني دَيْني ويســـلوني

أطعتُـــهُ وعصَيْتُ النـــاسَ كلَّهـــمُ
في أمـــرِهِ وهـــواهُ وهـو يعصيني

ألقى مـن اليـــأسِ ثاراتٍ فتقتلُني
وللرجـــاءِ بشاشـــاتٍ فتُحييني

فالطباقات المتلاحقة في الأبيات (مســـتطرف وقديم، أطعته وعصـيت، ثارات وبشـاشـات، تقتلني وتحييني) تزيد المعاني تألقاً، وإيقاعات البحر البسيط الأكثر ملاءمة للغناء تحبب الأبيات للسمع، وهذه النون المكسورة في الروي تظهر صـدى الأنين الذي يقاسـيه العاشق.

لقد غادر شـــعراء العصـــر الأموي والعباســـي اللفظ الخشـــن والمعـاني الغريبة والإيقاعات الطويلة، واســـتحدثوا ألفاظاً وقوالب وإيقاعات تلائم ذوق الخاصة والفئات المترفة كما تلائم الذوق العام الـذي يتـأثر كثيراً بعليـة القوم، وأكثروا من تكرار بعض المفردات في الأبيات لإظهار مقدار التعلق بها، فهذا قيس بن الملوح يقول:

وداعٍ دعا إذ نحنُ بالخيفِ من مِنَى
فهيَّجَ أطـرابَ الفـؤادِ ومـــا يـدري

دعـا باســـمِ ليـــلى غـيرَها فكأنما
أطـــارَ بليلى طائـراً كانَ في صدري

دعا باسـمِ ليـلى ضلَّلَ اللهُ ســـعَيهُ

وليـلى بأرضٍ عنـهُ نازحــةٍ قفــرِ

غنـت هـذه الأبيـات عريـب، ولحنهـاً من خفيف الثقيـل. وهـذا التكرار لاسم ليلى يطيب في السمع، فقد كرره الشاعر أربع مرات في البيتين الثاني والثالث، كما كرر فعل ـــ دعا ـــ ثلاث مرات، وكرر جملة ـــ دعا باسم ليلى ـــ مرتين، والتكرار هنا يدل على التعلق الشديد، ويعطي تناسقاً نغمياً أثناء التلحين والغناء.

وظهر التجديد جلياً في اختيار الأوزان المجزوءة أو إيقاعات الرمل والهزج الخفيفة، وقد قيل: أحسن الناس غناء في الثقيل ابن محرز، وفي الرمل ابن ســريج، وفي الهزج طويس، حتى قيل: أهزج من طويس، ومن أمثلة ذلك هذه الأبيات:

كيـفَ يـأتي من بعيدِ وهـوَ يخفيــهِ القريــبُ
نـــازحٌ بالشـــامِ عنـَّا وهـوَ مكســـالٌ هبــوبُ
قد براني الحبُّ حتى كدتُ من وجدي أذوبُ

ولحن هذه الأبيات هزج بالبنصــر، وقد غناها طويس وإيقاعها عـذب خفيف على الســمع، ولفظهـا رقيق يلبي متطلبـات التلحين والغناء. وأبدع أهل الصـــناعة الغناء الثنائي (الدويتو)، فهذه جميلة تتغنى بشعر الأحوص بمصاحبة معبد ولحنه في هذه الأبيات:

إنمــا الدلفـــاءُ همِّي فليـدَعْني مَـنْ يلـومُ
أحسنُ الناسِ جميعاً حـين تمشـــي وتقومُ
أصلُ الحبـلَ لترضـى وهيَ للحبـلِ صـرومُ
حبُّهــا في القلبِ داءٌ مســـــتكنٌّ لا يريمُ

والأبيات من مجزوء الرمل ولحنها عذب راقص، مع ســـهولة الألفاظ ولطف المعاني، وقد تعارف أهل الصـــناعة في العصـــور الإســلامية على أن مغني المدينة قد اجتمعت لديهم حلاوة الصــوت وحسن الإشارة وخفة النوادر وجمال الطلعة، وكان أظرفهم طويس والدلال وهنب.

ومن الألحـان التي تضـــمنت الظرف والمفـارقـة اللطيفـة هذا اللحن في شعر النابغة:

بانَتْ سعادُ وأمسى حبلُها انصرما
واحتلَّتِ الغمـرَ فالأجزاعُ من أضما
إحـدى بَلِيَّ وما هـامَ الـفـؤادُ بها
إلا الســـفاهَ وإلا ذكـــرةً حلُما

واللحن خفيف ثقيل أول غنـاه الـدلال، ولمعبـد فيـه خفيف ثقيـل بالبنصر، كما غناه ابن سريج ونشيط والغريض وجميلة ودحمان.

وهذا شـعر للمجنون تبدو فيه المفارقة اللطيفة وحسـن الإشـارة حين يقول:

وإنـي لفي كَـرْبٍ وأنتِ خليَّـــةٌ
لقد فارقَتْ في الوصفِ حالُكِ حاليا
عتبتُ فمـــا أعتبتِني بمـــــودةٍ
ورُمْـتُ فمـا أســعفتِني بســؤاليـا

ومن أمثلة الشكوى والاستعطاف التي جددها الشعراء وعكف الملحنون على إبـداع النغمـات الجميلـة الملائمـة لهـا هـذه الأبيـات الماخورية من شــعر إبراهيم الموصــلي وألحانه، وقد ظن أن هاتفاً علوياً أسمعه كلماتها وألحانها، يقول:

ولـي كيـدٌ مقروحـةٌ مَـنْ يبيعُني
بهـا كبداً ليسَــتْ بـذاتِ قروحِ
أباهـا عليَّ الناسُ لا يشـــترونـها
ومَنْ يشــتري ذا علـــةٍ بصحيحِ
أئنُّ من الشوقِ الذي في جوانحي
أنينَ غَصيصٍ بالشـــرابِ جريحِ

فالشعر رقيق والمحب فيه شاك مستغيث يكاد يهلك حباً. وهذه أبيات أخرى من شـعر يزيد بن الطثرية بلحن إبراهيم الموصـلي، وهو خفيف ثقيل بالبنصـر، نلمح فيها عمق اللوعة وألم الشـكوى وأنين المشتاق إلى ديار المحبوبة، يقول:

ألا يا صبا نجدٍ متى هجْتَ من نجدِ
لقد زادَني مسـراكَ وجداً على وجـدِ

أئنْ هتفَتْ ورقـاءُ في رونـقِ الضُّحى
على فنـنٍ غَضِّ النبـاتِ مـنَ الرَّنْـدِ

بكيتَ كمـا يبكي الحزينُ صبابـةً
وذُبْتَ مـنَ الحزنِ المبرِّحِ والجهـدِ

ولا ندري إن كان عمق الحزن هو الذي رقق الألفاظ أو صدق الحنين، أو أن العصر المترف قد طبع ألفاظ الشعراء بطابعه فغدت أشـبه بالمنمنمات، مفرداتها متجانسـة المخارج عذبة الجرس، ومعانيها لطيفة وزينتها اللفظية منثورة بعناية دون تصـنع أو كلفة، وأضـفت عليها ألحان أسـاتذة الصـنعة حسـناً وزادها أداء المغنين البارعين عذوبة، فانسـابت إلى الأسـماع والقلوب، وسـارت على الألسنة.

وانظر إلى هذه التائيات الرقيقة كيف تنسـاب وتطيع الألحان وتسلب الألباب، فهذا كثيِّر عَزَّة يقول:

وإني وتهيامي بعزةَ بعـدَما تخلَّيْتُ عما بينَنا وتخلَّتِ
لكالمرتجي ظلَّ الغمامةِ كلَّما تفيَّأ منها للمقيلِ اضمحلَّتِ

وهذه أبيات لأعرابي ظفر بها إسحاق الموصلي ولحَّنها وغناها تقول:

ألا قاتـلَ اللهُ الحمامـةَ غـدوةً
على الغصنِ ماذا هيَّجَتْ حينَ غنَّتِ

تغنَّـتْ بصــوتٍ أعجميٍّ فهيَّجَـتْ
مـنَ الشوقِ ما كانَتْ ضلوعي أجنَّتِ

فيــا مُحييِ الموتى أقدنْي مــنَ التي
بهـا نـهلَتْ نفســي ســـقاماً وعلَّتِ

لقـد بخلَتْ حتى لــوَ اني ســألتُها
قذى العينِ من سـافي الترابِ لضنَّتِ

(أجنَّتْ: أخفّتْ ـ أقدني: اثأر لي)

واللحن ثقيل أول بالسـبابة في مجرى الوسـطى، ولا نحس ثقل إيقاعات البحر الطويل لعذوبة الألفاظ وبراعة الاستهلال والاستفهام المحتج والشـــكوى الموجعة مع لطف المفارقة في البيت الثـاني، وللنداء المسـتغيث في البيت الثالث مع توالي النهل والعل للسـقام لا للمدام، ولاستعطاف المحبوب والشكوى من صدِّه في البيت الرابع، كما يضـفي حرف التاء المكسـورة في الروي جمالا ورقة وجرسـاً عذباً وأنيناً خافتاً.

ولم يكن تجديد الأغنية العربية في عصـــور ازدهار الدولـة العربية الإســلامية وليد المصــادفة، ولكنه كان نتاجاً لمنافســة مع حضـارتين فارسية وبيزنطيةُ والسعي لمجاراتهما والتفوق عليهما، ومحصـلة لترحال الشـعراء والملحنين الدائم بحثاً عن المعنى الفريد والنغمـة الحلوة، وتعبيراً عن الحيـاة المترفـة التي وفَّرتهـا الـدولـة للخـاصـــة في قمة صـــعودها. كما أنـه جاء تلبية للذوق المتطلب ومحصـــلـة لجهد جمـاعي لمجموعـات من الشـــعراء والملحنين والمغنين والنقاد الذين احتضـــنهم عدد من الخلفاء كـالوليد ويزيد والهـاجي والرشـــيد والمـأمون والواثق، أو الأمراء أمثـال خـالد بن يحيى والفضـل بن سهل، فأجزلوا العطاء للمبدعين شعراء وملحنين ومغنين، وهيؤوا منـاخـات طورت القصـــيـدة وهـذبتهـا، وفتحـت المســارب لانســياب النغم الرائق، فطارت الأغاني في الأمصـــار وملأتها سحراً وشجناً.

مصادر الدراسة:

ـــ الفنون الجميلة في العصور الإسلامية ـــ عمر رضا كحالة

ـــ الفن ومذاهبه في الشعر العربي ـ د.شوقي ضيف

ـــ الأغاني ـــ أبو الفرج الأصبهاني ـ ج1 ـ ج2 ـ ج4 ـ ج5 ـ ج8

ـــ كتاب النغم ـ ابن الكلبي

ـــ العقد الفريد ـ ابن عبد ربه

ـــ الغناء الملهي ـ ابن حزم الأندلسي

من رقص الشعوب

الـر و مبـــا

و

الغناء العربي

قبل أن يكون الرقص فردياً أو ثنائياً في صـــالات الرقص كان رقصـــاً شـــعبياً وهو ما زال ســـائداً عند الشـــعوب البدائية، تؤديه الجماعة في مناســـبات دينية على الغلب، وتتحول مع الزمن إلى طقس واجب.

والرقص بعامة استجابة جسدية لإيقاع مسموع، تؤديه آلات الإيقاع المختلفة ولا سيما الطبول ذات الصدى، واخترعوا فيما بعد آلات إيقاع أخفض شدة وأرق مسمعاً لتوافق أنواعاً أخرى من الرقص. ثم تكونت الموسيقا الآلية التي ترافق الإيقاع.

وينتقل الرقص من قارة إلى قارة، ومن بلد إلى بلد، ومن الضواحي إلى المدينة. وحين يصبح في المدينة تمارسه الطبقة الشعبية أولاً، ثم تستسيغه الطبقة العليا. وحينئذ يدخل عليه تعديل يناسب الرقص الثنائي، وتختلف الخطوات في عددها وبطئها وسرعتها. وحين ينتقل من بلد إلى بلد يؤدى وفق الأصل أو وفق المعدّل فيه. وقد تجري عليه تعديلات أخرى.

أصول رقصة الرومبا

الرومبا تنتمي إلى أصل أفريقي هو بمثابة الأب وإلى أصل أسباني بمثابة الأم. فهي إذاً وليدة هجينة، احتضنتها كوبا فنمت وترعرت فيها حتى نسبت إليها.

قدمت رقصة الرومبا مع عبيد إفريقيا إلى إسبانيا، وحملها الإسبان معهم فيما حملوا إلى كوبا في القرن السادس عشر. وصارت رقصة شعبية هناك. وكانت بحركات أجساد الراقصين والراقصات توحي بالعلاقة الجنسية بين الفريقين في حركتي الإقبال والامتناع.

وبعد الحرب العالمية الثانية تحول إسمها إلى El Son وصارت رقصة الطبقة المتوسطة في كوبا، وكانت أكثر بطئاً وأجمل شكلاً في الأداء من رقصة الرومبا الشعبية البدائية. وحين وصلت إلى صالونات الأغنياء في كوبا أصبحت أكثر بطئاً وألطف تعبيراً في حركات النساء المشاركات بالرقص. وأطلق عليها اسم رقصة DANZON.

سياحة الرومبا في البلاد

وصـلت رقصـة الرومبا إلى الولايات المتحدة الأميريكية بحكم الجوار في العام 1913 وكانت شكلاً معدلاً لرقصـة El Son التي كانت ترقصها الطبقة المتوسطة في كوبا.

واجتهد الموسيقيون في تأليف ألحان راقصة على وزن الرومبا منهم Lew Quinn و Joan Sawyer و Emil Coleman و Xavier Cugat بين عامي 1913 و 1929. ويُعدّ Cugat أشهر قائد أوركسترا لعزف الموسيقا اللاتينية.

وفـي الـعـام 1935ظـهـر فـيـلـم Rumba تـمـثـيـل Carol Lombard وقدم فيه المؤلف الموسـيقي George Raft موسـيقا رقصات الرومبا.

ووصـــلـت الرومبـا إلى أوربـا وازدهرت في لنـدن على يـد Monsieur Pierre أسـتاذ الرقص وشـريكته Doris Lavelle وقدما الرومبا الكوبية الأصـلية. وقد استقر شكلها دون تحريف في العام 1955.

ومن أشهر من ألف موسيقا رقصة الرومبا :

- Arthur Benjamin الـذي ألّف (الرومبـا الجـامـايكيـة) Jamaican Rumba وعزفتهـا أوركســترا بوســطن في العـام 1980. والمؤلف أسترالي (1893-1960) وقد استخدم العديد من المؤلفين إيقاع الرومبا في مؤلفاتهم منهم: م. تيبت M. Tippett و ج. ماك كيب J. Mc Cabe .

إيـقـاع الـرومـبـا وآلات إيـقـاعـهـا

إيقـاع الرومبـا في الميزان الموســيقي هو 8/8 . أمـا الآلات الإيقاعية المصـاحبة للموسـيقا فهي الماراكاس Maracas والكليفز Claves والماريمبا Marimba والطبول Drums.

أما حركات الراقصـين وخطواتهم فهي من اختصـاص معلمي الرقص. ومن العبث توضيحها في مقال عن الموسيقا الراقصة.

الـرومـبـا فـي الـعـالـم الـعـربـي

من المعروف أن انتقال الإيقاع والموسـيقا من شـعب إلى آخر كان يتم بالرحلة والتعايش والجوار. ولكل بلد خصـوصـيته فيما يبتكر من ألحان وإيقاع وغناء. وقد تأثرت الموسـيقا العربية بالموسـيقا التركية وإيقاعاتها، فكان من ذلك البشـرف والسـماعي واللونجا والتحميلة والدولاب في مجال الموسـيقا الآلية. كما تأثرت بالمقامات السائدة في تركيا وإيران بأنغامها وأسمائها.

ولعل حملة نابليون على مصر وسورية في أواخر القرن الثامن عشـر، كانت بداية لتأثر العرب بحضـارة الغرب الفنية في مجال المسـرح والموسـيقا، لكنه كان إطلاعاً محدوداً أكثر منه تأثراً. أما التأثر الحقيقي فكان بعد سـقوط الدولة العثمانية ونهاية الحرب العالمية الأولى. ومما سـاعد على ذلك انتشـار الفونوجراف والأسطوانة قبل انتشار السينما والإذاعة.

وكان المسـرح الغنائي قد ظهر في سـورية على يد أبي خليل القباني وفي مصر على يد سلامة حجازي في أواخر القرن التاسع عشـر. غير أن ألحان الأغاني وإيقاعاتها في هذا المسـرح كانت ما تزال عربية لا تخرج عن دائرة الأصول.

وقد جدّد سيد درويش في المسرح الغنائي والأغنية الشعبية في الكلمات واللحن والأداء، وكان تأثره بالغرب محدوداً، مع التطلع إلى الاستفادة منه بالرحلة إليه، وإدخال آلة البيانو على سبيل إغناء التخت الشرقي.

أما من تجرأ على التجديد بالتدريج فهو محمد عبد الوهاب منذ أدخل وزن التانجو وآلة الأكورديون على مونولوج «مريت على بيت الحبايب» في العام 1932. ورأى أن إدخال وزن الرومبا إلى الأغنية العربية ممكن، فلحن قصـيدة «جفنه علم الغزل» للأخطل

الصغير في برلين وهو يسجّل أغاني فيلمه السينمائي الأول (الوردة البيضاء)، المنتج في العام 1933.

محمد عبد الوهاب والرومبا

يروي محمد عبد الوهاب في مقابلة له مع سعد الدين وهبة في برنامج (النهر الخالد) التلفزيوني حكاية «جفنه علم الغزل». وملخصها أنه كان يسجّل أغاني فيلم (الوردة البيضاء) في برلين، وفرغ من ذلك، وغادر معظم العازفين إلى مصر. فوردت عليه رسالة من الشاعر اللبناني بشارة الخوري (الأخطل الصغير) تحمل قصيدتي «جفنه علم الغزل» و«الهوى والشباب» فلما قرأهما لحنهما. وقرر أن تكون قصيدة «جفنه علم الغزل» إحدى أغاني الفيلم وعلى إيقاع الرومبا. فاستحضر آلة (ماراكاس) وهي ما يسمى باللهجة المصرية (الشخاليل)، وهي مؤلفة من كرتين فيهما ذرات صلبة ولهما ممسكان من خشب. تحركهما اليدان فتصدران خشخشة ترافق إيقاع الرومبا بآلة خشبية (تك تك تك ـــــ تك تك). ولم يكن هنالك من يتولى ذلك. فاضطر محمد عبد الوهاب أن يمسك (الماراكاس) ويلف نفسه ببطانيتين حتى لا يعلو صوت (الماركاس) على صوته أمام الميكروفون. وتم التسجيل مع عازفين قلة. وحمل محمد عبد الوهاب الأسطوانة وسافر إلى باريس حيث يجري المخرج محمد كريم المونتاج على الفيلم. وأصر محمد عبد الوهاب على أن تكون هذه الأغنية في الفيلم، وتم تصويرها في حديقة بباريس، وأداها محمد عبد الوهاب في أثناء التصوير بتحريك الشفتين. وكانت أول أغنية تؤدى بطريقة Play back.

أنقل هذه الحكاية لأشيد بالفنان الذي يحقق ما يريد بالإصرار والعمل وإيجاد الحلول الممكنة في الظروف الصعبة.

وقصيدة «جفنه علم الغزل» رومبا غنائية كاملة ما زالت تغنى حتى اليوم، وقد اختار لها محمد عبد الوهاب مقام (جهاركاه) الذي يقابل في السلم الغربي (فا ماجور)، وضمنها مقام (بياتي) في بيتين

أداهما بأسلوب الموال والتفريد ليرضي الذائقة العربية. ويحسن أن نورد نص القصيدة على سبيل التوثيق والاستئناس.

[مقدمة موقعة على مقام جهاركاه]

جَفنـهُ علَّـمَ الغَـزَلْ ومِـنَ العِلمِ ما قتـلْ
فحرقنــا نفوســـنا في جحيمٍ من القُبَـلْ
ونَشَـدْنا، ولم نَـزَلْ، حُلُمَ الحبِّ والشبابْ
حُلُـمَ الزهـرِ والنـدى حُلُمَ اللهوِ والشــرابْ
هاتِهـا من يدِ الرضى جُرعةً تبعث الجُنونْ
كيف يشكو من الظما من له هذه العيــون

[لازمة بياتي موقعة]

ياحبيبي أَكُلَّمـــا ضَمَّنـا للهوى مَكانْ
أشعلوا النارَ حولَنا فغدونا لها دُخــانْ

[عودة إلى مقام جهاركاه]

قُل لمن لامَ في الهوى هكذا الحُسنُ قد أَمَرْ
إنْ عَشِــقنا فعُذْرنــا أنَّ في وجهِنـا نظَـرْ

وفي العام 1939 أنتج محمد عبد الوهاب فيلم (يوم سعيد) ومثّل فيه مع إلهام حسـين وسـميحة سـميح والطفلة فاتن حمامة. وغنى أغنيـة «يـا نـاسـيـه وعـدي». بـدأ المقـدمـة على عوده ثم دخلـت الأوركســترا مع إيقـاع الرومبـا، وفـاتن حمـامـة الطفلـة تجلس إلى جانب البيانو وتنظر إليه. ومطلعها:

يا ناسيَه وعـدي دا نا من بدري مِسْتَنّي توافيني
قاعــد لِوحــدي أفكَّـر فيـكِ واتمنّى تـزروريني

وفي العـام 1951 ألف محمد عبد الوهـاب مقطوعة موســيقية آلية بعنوان «أنا وحبيبي» على إيقاع الرومبا. وفي العام نفسـه غنى «على إيه بتلومني» على إيقاع الرومبا أيضاً. ومطلعها:

على إيه بتلومني بتلومني ليـه ليه

كان ليه تهجرني تهجرني ليه ليه
ياما قلبي شـكا يا ما دمعي بكى
مارحمتنيش ليه ليه

والمقطوعة الموسـيقية والأغنيتان «ياناسـية وعدي» و «على إيه بتلومني» من مقام نهاوند.

وفي العام 1954 غنى محمد عبد الوهاب أغنية «أحبك وأنت فاكرني» من مقام كرد، وفي العام 1956 غنى أغنية «على بالي يا ناسـيني» من مقام نهاوند. وكلتاهما على إيقاع الرومبا. ويرى فيكتور سحاب أن إيقاع الرومبا الكوبي يقابلة في الموسيقا العربية إيقاع (البطايحي)بإضافة آلات الإيقاع الكوبية.

وكان محمد عبد الوهاب يعرف ذلك، وأدرك بحسّه الفني العالي أن إيقاع الرومبا لن يفسد أغانيه، ولن يعترض عليه المعترضون من أصحاب المدرسة القديمة، فهو إيقاع مألوف تتقبله الأذن العربية وتطرب له. وكان إلى ذلك يلّون في الأغنية، فيتحول إلى إيقاع آخر، ويؤدي بعض المقاطع أداءً مرسلاً مستخدماً مساحته الصوتية وقدرته على التعبير موسيقياً عن الكلمة المكتوبة. فكان هذا النوع من التجديد إغناءً لطبيعة الأغنية العربية.

الرومبا والأصوات الأخرى

في العام 1937 كتب يوسف بدروس كلمات أغنية «يا حبيبي تعال الحقني» ولحنها مدحت عاصم مدير الشؤون الموسيقية في الإذاعة المصرية، وغنتها أسمهان على إيقاع الرومبا من مقام نهاوند، وبرز البيانو في الأوركسترا، ومطلعها:

يا حبيبي تعال الحقني شوف اللي جرى لي من بُعدَكْ
سهرانه من وجدي بناجي خيالك مين قدّكْ
وأنا كاتمَه غرامي وغرامي هالكني
ولا عندي لا أبْ ولا أمْ ولا عمْ أشكي له نارْ حُبَّكْ

وكان مدحت عاصـم قد لحن لفريد الأطرش آنذاك أغنيتين على إيقـاع التـانجو همـا «من يوم مـا حبك فؤادي» و «كرهت حبك». وهذا يدل على أن تطوير الموسـيقا العربية كان همَّ بعض المنفتحين على حضارة الغرب.

وفي العـام 1941 ظهر فريـد الأطرش وأســمهـان في فيلم (انتصار الشباب). وفي ثنايا أوبريت انتصار الشباب التي عرضت على المسـرح في الفيلم تغني أسـمهان أغنية «الليل وادي العشـاق» بلحن فريد على إيقاع الرومبا. تقول كلماتها:

الليــل وادي العشـــاق يتلوّع فيــه قلب المشـــتاق

يللي كواكو الحب بنارُه يللي سقاكو الشوق أسرارُه

غنــوا معــايَ وقولــوا

ثم تؤدي أسمهان على ترديد الكورال آهات سوبرانو على وزن الفالس.

وفي الخمســينيات من القرن العشـــرين غنى محمد فوزي من ألحانه في أحد أفلامه أغنية «داري العيون» على إيقاع الرومبا من مقام حجاز. ومطلعها:

داري العيون داريها السحر ساكن فيها

داري العيـــــون

وفي التسـعينيات غنت نجاة من ألحان هاني شنودة أغنية «بحلم معـاك» على إيقـاع الرومبـا. والأغنيـة نوع جـديـد من الزجـل من كلمات عبد الرحيم منصـور. ومقامها جهاركاه. نثبت كلماتها للدلالة على ما وصل إليه الزجل المصري في تسعينيات القرن العشرين.

بَحلم معــاكْ بَسـفينَهْ
وقلوع تِرسّـــينا
ونبحَّر تــاني

الريحْ تِعـــاني
ولا قيكْ في عينيكْ
وإيديــكْ
شـــطي وأمــاني
العالَمْ كلُّه بأسرارُه
عــايش ويّــايَ
عــايش جُــوايَ
طول ما انتَ في الرحلَه مْعايَ
إسمَك وإسمي يا حبيبي
مدينْتي وحكايتي
ســكني وترحالي

وتؤدي نجاة هذه الكلمات بإحســاس متميز، وتردد في النهاية اللحن بلا كلام بمصــاحبة الأورج. واللحن بســيط مكرر يعد من التجديدات المقبولة البعيدة عن الأصول.

وفي العام 1998 حين بدأت أغاني الفيديو كليب بالانتشــار والذيوع لحن ناصــر المزداوي أغنية «حبيبي يا نور العين» من كلمات أحمد شــتا على إيقاع الرومبا، وأداها عمرو دياب على شــاطئ البحر وحوله مجموعة من الفتيات وعازف أكورديون متميز. وأحدثت الأغنية حين عُرضت ضجة كبيرة. وعدّها بعض النقاد بدعة لا تنتمي إلى الغناء العربي وعدّها آخرون اتجاهاً حديثاً يرضــي الجيل الجديد. وعدّها مؤيدو الفيديو كليب فتحاً جديداً في فضاء الأغنية العربية المقبلة على القرن الحادي والعشرين. مطلع الأغنية:

حبيبي يا نـور العينْ يا ســاكن خيــالي
عاشق بقى لي سنينْ ولا غـيرَك ببــالي

والأغنية من مقام حجاز، في قالب الطقطوقة. وكان إخراجها متميزاً.

فيروز والرحباني والرومبا

لم يكن الغناء في لبنان ناشطاً في النصف الأول من القرن العشرين. وأغاني الضيعة كانت محلية، والمغنون اللبنانيون كانوا متأثرين بالأغنية المصرية، وبعض الملحنين لحن القصيدة والنشيد والموشح. ومعظم ما غنى به كان من الزجل اللبناني. وكان حليم الرومي علم المرحلة في التلحين والغناء. وكان الأخوان فليفل من أعلام تلحين الأناشيد.

وظهر الأخوان رحباني في الخمسينيات واقترن عاصي بفيروز، وبدأ الفن الموسيقي الغنائي اللبناني يسير في طريق آخر. وكان للإذاعة السورية في ذلك الوقت الفضل الكبير في ترويج أعمال الرحبانيين وفيروز.

وعلى الرغم من عدم وضوح خط الرحبانيين في البداية فإنهما أحدثا ما يرضي الأذن العربية، ولا سيما في موضوعات الأغنية والزجل والشعر واللحن والتوزيع. وبدأت مرحلة المنافسة مع الأغنية المصرية.

وكانت الثقافة الفرانكوفونية سائدة في لبنان، فحاول الأخوان رحباني في البداية أن يستعيرا بعض الموسيقا الغربية السيمفونية والراقصة وغير الراقصة ويؤلفا كلاماً يلائم طبيعتها على مبدأ القدود لتغنيه فيروز. وفي أحيان أخرى كانا يلحنان بعض الأغاني على إيقاع بعض الرقصات المشهورة كالرومبا والتانجو والبوليرو، وكانت زجلاً أو شعراً.

من أغاني فيروز على إيقاع الرومبا في قالب الزجل أغنية «كان ياما كان» من مجموعة (الطريق الليلكي) مطلعها:

كان ياما كانْ ليل وقمر عشقان

وبيتنا الغني يضوّي على الدني

ويزورنا نيسان

ومما غنته فيروز في قالب القصـــيدة من شـــعر الأخطل الصغير أغنية «وداد» في حفيدته وهي على إيقاع الرومبا، ومن مقام جهاركاه. ومما جاء فيها:

يا قطعــةً مـن كبـدي فداك يومـي وغَـــدي

وداد يــا أنشـــودتي (م) البكرَ ويا شعري الندي

عشرونَ قل للشمس لا تبرحْ وللدهــرِ اجمَـدِ

عشـرونَ هلل يا ربيعُ (م) للصِّبـــــا وعيِّـــدِ

ومن أطرف ما غنته فيروز على إيقاع الرومبا أغنية «جفنه علّم الغزل». والطريف في الأمر أن الشطر الأول من البيت الأول يتفق مع لحن عبد الوهاب الذي اشـــتهر به. ثم يختلف اللحن في الشطر الثاني ويستمر الاختلاف، والأطرف أن فيروز تنطق حرف الجيم في كلمة (جفنه) باللهجة المصرية. والكلمات واللحن للأخوين رحباني. والمطلع:

جفنه علّم الغزلْ

اغنيةٌ وذكرى

تملأ قلبي ســحرا

وتنشرُ الألوانْ

ولفيروز حوالي خمس عشـــرة أغنية على إيقاع الرومبا، وهي لذلك المتفوقة عدداً في هذا النوع من الغناء الراقص.

ولعـل تتبع من غنى على إيقـاع الرومبـا من مغنين في الأقطار العربية يحتاج إلى دراســة واتصـــالات ورحلة لا تتفق وطبيعة المقال.

كلمـــة أخـيرة

تبقى أسئلة : هل كان ما حاوله الملحنون والمقتبسون من تجديد في فضـــاء الأغنيـة العربيـة جديراً بـالتوثيق؟ وهل ما قدموه خلال القرن العشـــرين والقرن الحـادي والعشـــرين قد أدى إلى تطوير الأغنية العربية؟ وهل وازنوا فيما قدموه بين الأصيل والطارئ؟

كيفمـا كـان الحكم على مـا قدموه، فـإن الانفتـاح على موســـيقـا الشـعوب والاستماع إليها والتفقه فيها سيؤدي بالضرورة إلى التأثر بهـا، واختيـار الملائم للذائقـة العربية منهـا. وهذا ما يحدث عادة بين الشعوب وعبر العصور.

والذي يسـهّل على الملحنين تطوير الأغنية العربية دون مسـاس بـالجوهر اعتمـاد اللغـة العربيـة واللهجـات الدارجة شـــعراً وزجلاً. فذلك يوفر للمستمع فهم ما يغنى وتذوق اللحن والإيقاع.

أما الدعوة إلى الجمود على تراث مضى زمنه في القرن التاسع عشـــر وبداية القرن العشـــرين فهي دعوة مشـــروعة على ســـبيل التوثيق التاريخي في متحف الموسيقا والأغنية العربية.

أميـر البـزق

محمد عبد الكريم

عبقرية في العزف وموهبة في التلحين

[redacted]د يونس

لانجـافي الحقيقـة إذا قلنـا إن أمير البزق محمد عبد الكريم، هو أفضل عازف على آلة البزق في القرن العشرين. فقد كان بارعاً في

كاتب ومؤرخ موسيقي*

عزفه مبدعاً في ألحانه. تجاوز كل عازفي البزق الذين عاصـــروه، والذين كان في مقدمتهم محيي الدين بعيون ومطر محمد. ووصـلت براعته إلى درجة أن محيي الدين بعيون أفضـــل عازفي البزق في النصـف الأول من القرن العشـرين، عندما سـمع عزف محمد عبد الكريم، قرر اعتزال العزف، لأنه رأى مسـتقبل آلة البزق بين يدي هذا العازف الموهوب. بل إن الموسيقار محمد عبد الوهاب اختصر بعبارة موجزة لكنها بليغة المكانة التي وصل إليها محمد عبد الكريم في العزف على البزق حين قال (إذا كانت الموسـيقا الغربية تفتخر بباغانيني كأشـــهر عازف للكمان، فإن الموسـيقا الشـــرقية تفتخر بمحمد عبد الكريم كأشـــهر عازف للبزق). ومحمد عبد الكريم جمع بين الموهبـة الخـارقـة في العزف وموهبة التلحين، إلى جانب ثقافته الموسيقية التي ساعدته على تنمية هذه الموهبة والتعبير عنها بشكل علمي.

* الولادة والنشأة

في أحد أيام عام 1911، في حي الخضر، أحد الأحياء الشعبية الفقيرة في حمص، ولـد الطفـل عبـد الكريم مرعي في بيـت محـب للموســيقا والغناء. فوالده علي مرعي كان عازفاً على البزق. وأمه عماشـة ذات صوت جميل. وما إن كبر الطفل عبد الكريم قليلاً حتى بدأ يتلقى دروس العزف على يده والـده، ومـا لبث أن انضـــم إلى الفرقة الموسيقية الصـغيرة المكونة من والده ووالدته و شقيقيه سليم ومحمد. وبدأ خياله الموسـيقي ينمو حين ثبت مسـمارين على قطعة خشـــب و شـــد بينهما وتراً و راح يعزف عليها. وبدأت مواهبه في العزف و الغنـاء، من خلال مشـــاركته مع فرقة أســـرته في إحياء الأفراح في حمص، ســـواء بالعزف على البزق أو بالغناء، إذ كان يؤدي أغنيات أم كلثوم. وتوفي والده، فتولى شـــقيقه الأكبر ســـليم رعـايتـه وألحقـه بـالمدرســـة الابتدائية. لكنه لم يتابع دراســـته لأنه تعرض لحـادث مؤلم ألحق أضـــراراً بـالغـة في عموده الفقري وأعصـابه. فتوقف نموه وطوله عند ثمانية وتسعين سنتمتراً. إلا أن

ذاك الحادث لم يؤثر على عبقريته الموسيقية فواصل مسيرته مع الموسيقا.

و بدأت شهرة الطفل ابن السابعة من العمر تنتشر في مدينة حمص. فبدأ يعزف ويغني على مسارحها. وزار حمص المطرب المصري محمد بخيت، فشاركه عبد الكريم العزف ضمن فرقته الموسيقية. كما عزف ضمن الفرقة الموسيقية للمطرب المصري أحمد إدريس الذي كان يرأس فرقته الموسيقية كميل شامبير. و خلال ذلك كله انكب على قراءة الكتب الموسيقية، الأمر الذي ساعده على امتلاك ثقافة موسيقية.

* انتقاله إلى دمشق

لم تعد حمص تتسع لطموحات عبد الكريم الموسيقية فانتقل مع والدته إلى دمشق ولما يتجاوز العاشرة من عمره. وكان يلح على والدته أن تشتري له آلة البزق. لكن ضيق ذات الحال كان يمنعها من ذلك. وذات يوم كان يسير مع والدته في منطقة باب الجابية بدمشق ــ وكان عمره قد أصبح اثني عشر عاماً ــ فشاهد على بعد أمتار محلاً لبيع الآلات الموسيقية. وفجأة أفلت من يد أمه و تمدد على سكة الترام. وهدد أمه أنه سينتحر تحت عجلات الترام إذا لم تحقق له حلمه بشراء بزق جديد . وكان صاحب محل بيع الآلات الموسيقية، واسمه جميل القوتلي يشاهد المنظر. فخاطب الطفل محمد عبد الكريم: «إذا استطعت أن تعزف على البزق بشكل جيد، فسأقدمه لك هدية». وبالفعل عزف الطفل على البزق موسيقا أغنية (هزي محرمتك). فأعطاه البائع الآلة هدية. وكان لصاحب المحل فرقة موسيقية صغيرة تضم زوجته وابنته، فضمه إلى الفرقة التي كانت تقيم الحفلات في المنازل الدمشقية. وفي نفس الوقت عمل مع أبي شاكر (الكركوزاتي) في مقهى النوفرة. وكان أبو شاكر يقدم فقرات (كركوز وعيواظ)، وكان الطفل يرافقه في العزف. وخلال ذلك تعرف على الزعيم الوطني فخري البارودي الذي قدم له كل

رعاية. وأتاح له التعرف على المجتمع الدمشـقي. واختار له اسـماً فنياً (محمد عبد الكريم) ليعرف منذ ذاك اليوم بهذا الاسـم. ولتبدأ انطلاقته الموسيقية على مسارح دمشق.

ولم تعد آلة البزق بوضـعها القديم تلبي طموحاته الموسـيقية، ولا تسـاعده على إظهار مهارته في العزف. فقام بإجراء تعديلات هامة عليها. فقام بزيادة حبسـات الزند (الدسـاتين) من سـبع عشـرة حبسـة إلى ثمـان وثلاثين. ممـا زاد في القدرة الموسـيقية للآلـة. وأصبحت قادرة على أداء جميع النغمات.

أتـاح لـه التعرف على فخري البـارودي الاطلاع على الكتـب الموسيقية الكثيرة الغربية منها والشـرقية. فتزود بالعلوم الموسيقية بالقدر الذي يؤهله ليكون موسيقياً كبيراً. وانطلق يقيم الحفلات على مسارح دمشق.

* رحـلاتـه

أولى رحلات محمد عبد الكريم الفنّية خارج دمشـق كانت إلى حلب. وأحيا فيها العديد من الحفلات التي انتزع فيها إعجاب ذواقة حلب. وخلال تلك الزيارة تفتحت موهبته في التلحين. فوضـع أول ألحانه الغنائية لأغنية (ليه الدلال وأنت حبيبي) كلمات حسـام الدين الخطيب وغناها بصوته.

وخلال وجوده في حلب تعرّف على الموسـيقي كميل شـامبير الذي دعاه لزيـارة القـاهرة. وفي عـام 1925 كـانت أولى زيـاراتـه إليها. ودامت سنتين. تعرّف خلالها على أقطاب الموسيقا في مصر مثل محمد القصـبجي وزكريا أحمد ودواد حسـني. وأحيا العديد من الحفلات. وعرض عليه (ليتوباروخ) وكيل شـركة أوديون الألمانية للأسطوانات السفر إلى ألمانيا لتسجيل عدة أسطوانات .

في عـام 1927 سـافر إلى أوربـا. وكـان لهذه الزيارة هدفان. الأول العلاج من إصـابة في العمود الفقري نتيجة حادث السـيارة الذي تعرض لـه. والهدف الثـاني القيـام بجولـة على الدول الأوربية

لإقامة حفلات موسيقية. وإذا كان قد فشل في الهدف الأول ـــــ أي العلاج ـــــ فإنه حقق هدفه الثاني الذي فاق ما كان يحلم به. و بدأ جولته الأوربية بألمانيا، حيث أحيا العديد من الحفلات على آلة البزق. فاستحق إعجاب الألمان، وسجل خلال وجوده في برلين خمس أسطوانات على البزق.

ومن ألمانيا اتجه إلى فرنسا بدعوة من الجالية العربية فيها. وأحيا عدة حفلات انتزع فيها إعجاب الفرنسيين قبل العرب. وفي إيطاليا أدهش الإيطاليين، خاصة عندما عزف على بزقه لحنين شعبيين لمدينة نابولي. وبعد عودته إلى دمشق أخذ ينتقل بين المدن السورية يقيم الحفلات.

وفي أواخر العشرينات من القرن المنصرم، سافر محمد عبد الكريم إلى بيروت، وتعرف على عازف البزق اللبناني محيي الدين بعيون الذي افتتن بعزفه، فقدمه إلى الوسط الفني اللبناني. وصادف وجوده في بيروت مع وجود فرقة الأخوين أمين وسليم عطا الله ومعهما كميل شامبير الذي كان يقود الفرقة الموسيقية لها. فضم محمد عبد الكريم إلى الفرقة الموسيقية وشارك الفرقة المسرحية في جولتها الفنية في لبنان وسورية وفلسطين والعراق، ليعود بعدها إلى دمشق وقد ازداد خبرة في العزف. واطلع على طرائق التلحين المسرحي.

وفي عام 1934 زار حلب ثانية يعزف ويغني على مسارحها. وخلال تلك الزيارة لحّن مونولوجاً لسلامة الأغواني عنوانه (لو كنت أعرف هيك الحب) نظم كلماته الأغواني نفسه. كما لحّن من كلمات شارل أيوب مونولوج (بانكو بانكو عام جديد) وغناه المونولوجست الحلبي عبد الله المدرس.

* القدس المحطة الأهم

في مطلع الثلاثينيات سـافر محمد عبد الكريم إلى القدس. وتعرّف على كبار الموسيقيين الفلسطينيين أمثال يوسف بتروني ويحيى السـعودي وروحي خماش ومحمد غازي. لكن زيارته الأهم إلى القدس كانت عام 1936 لحضـور حفل افتتاح إذاعة القدس التي عمل عازفاً ضمن فرقتها الموسيقية، ثم تولى رئاسة الفرقة. واسـتمر عمله في إذاعة القدس سـنتين. و خلالها لحّن للعديد من المطربين الفلسطينيين منهم فهد نجار وماري عكاوي و محمد غازي.

وفي عام 1938افتتحت إذاعة الشـرق الأدنى البريطانية في يافا. فاستدعته إدارتها وكلفته برئاسة القسم الموسيقي. فجلب كبار الموسيقيين من مصر وسورية. وأصبحت الإذاعة مقصداً لكبار الفنانين. و تحوّل بيته إلى مضـافة لهم. ومن الذين اسـتضـافهم في منزله محمد عبد الوهاب ومحمد عبد المطلب وإسـماعيل يس ومحمد شـكوكو وتحية كاريوكا وفريد الأطرش وغيرهم. ووضـع الشارة الموسيقية لإذاعة يافا التي تبث قبل بدء الإرسال يومياً.

وبعد انتهاء الحرب العالمية الثانية، سـافر محمد عبد الكريم إلى لندن بدعوة من إذاعة الشـرق الأدنى لتسـجيل بعض أعماله الموسـيقية. وأثناء وجوده في لندن أحيا العديد من الحفلات. وبعد زيارته إلى لندن توجه إلى القدس. وقام بدراسة التدوين الموسيقي، الذي كان يجهله، على يد الموسيقي يوسف بتروني. ووضع ألحاناً جديدة لمحمد غازي وماري عكاوي من أشـهرها لحنه لأغنية (ياجارتي ليلى) لماري عكاوي وغنتها بعدها بسنوات فايزة أحمد.

* إمارة البزق

ولقب أمير البزق الذي ارتبط باسـم محمد عبد الكريم، لم يأته من إنسـان عادي، وإنما من الملك فيصـل ملك العراق. ففي إحدى الحفلات التي أحياها في باريس حضـر الملك فيصـل الذي كان في زيارة لفرنسـا، وفي نهاية الحفلة قام الملك بتهنئة محمد عبد الكريم

على عزفه الرائع وقال له: (أنت أمير هذه الآلة). فطلب عبد الكريم من الملك كتاباً خطّياً لمنحه هذا اللقب. وبالفعل أصـــدر الملك كتاباً ملكياً بتســـمية محمد عبد الكريم أميراً لآلـة البزق مذيلاً بـالخـاتم الملكي. ومنذ ذاك اليوم عُرف محمد عبد الكريم بأمير البزق.

* استقراره في دمشـق

بعد زيـارتـه الأخيرة إلى القدس مطلع الأربعينيـات، عاد أمير البزق إلى دمشق ليستقر فيها بشكل نهائي. وبدأ يمارس نشاطه في نادي دمشـق للموسـيقا. وقدّم ألحانه عبر إذاعة دمشـق المحلية التي توقفت عام 1945.

وبعد افتتاح إذاعة دمشـق الوطنية عام 1947، كان محمد عبد الكريم من أوائل من عملوا فيها. فقد عزف ضمن فرقتها الموسيقية. كما كان يقدم وصـــلات من العزف المنفرد عبر أثيرها أســـبوعياً، ووضع لها الشارة المميزة التي تسبق افتتاح البث الإذاعي يومياً.

وفي دمشـق خاض العديد من المسـاجلات الموسـيقية و تفوق فيها. ففي أوائل الخمســـينيات زار دمشـــق عازف القانون التركي إسماعيل سنشيلر وكان عازفاً بارعاً. واستدعى مدير الإذاعة أحمد عسـة عدداً من كبار العازفين السـوريين لمرافقته لكنهم عجزوا عن مجاراته. فاسـتدعى أمير البزق وطلب إليه مرافقة العازف التركي. ويقول الأسـتاذ صـميم الشـريف الذي شـهد الحادثة أن محمد عبد الكريم رافق العـازف التركي على البزق ثم على العود، وكـان نـداً له، ورافقهما أيضـــاً ضـــارب الإيقاع محمد العاقل. فســـجل الثلاثة لإذاعة دمشـــق مقطوعات موســـيقية وارتجالات خارقة، منها لونغا شهناز.

* إبداعاتـه الموسيقيـة

كـان محمـد عبد الكريم موســـيقياً عبقرياً في مختلف أشـــكال العطـاء الموســـيقي. فقـد كـان يتمتع بموهبـة خـارقـة في مختلف المجالات الموسـيقية، تدعمها ثقافة موسـيقية واسـعة. فقد نهل من العلوم الموسيقية والتراث الموسيقي العربي، وتعمق في آلة البزق، حتى كشـف أسـرارها، فأصـبحت بين يديه آلة طيعة، أتقن العزف عليهـا، كمـا أتقن العزف على العود. وتجلـت إبـداعـاتـه في منـاح أربعة.

المنحى الأول تمثّل في ابتكاره مقاماً موسـيقياً جديداً أطلق عليـه اســـم (مريومـا). والمنحى الثـاني قيـامـه بـإجراء تعـديـل جوهري على آلـة البزق فزاد عدد حبســـاته على الزند من 17 حبسـة إلى 38 حبسـة، وأضـاف إليه وترين مزدوجين، مما زاد طاقة هذه الآلة، وأصبحت تستطيع أداء جميع النغمات.

أما المنحى الثالث في إبداع أمير البزق فتمثّـــــل في التأليف الموسـيقي. إذ كان من رواد التجديد في هذا المجال. وتجديده اعتمد على التراث. وفي ذلك يقول (التجديد ينبع من التراث. وكل تجديد لا ياتي من التراث مصـيره إلى زوال). وصـب مؤلفاته الموسـيقية ضـمن القوالب التي عرفتها الموسـيقا العربية. فأبدع السـماعيات واللونغايات في مقامات موســـيقية مختلفة. كما وضـــع مقطوعات موسـيقية زاد عددها عن عشـرين مقطوعة. من أشـهرها (رقصـة الشـيطان)، (مداعبات الصـباح)، (بين الصـنوبر)، مارش (تحية العرب)، (المعركة الموسـيقية) التي تمثل قمة عبقريته الموسـيقية. فـالـذي يســـتمع إليهـا يشـــعر أن هنـاك معركـة حقيقيـة بين الآلات الموسيقية،كما سجل الكثير من التقاسيم و الارتجالات.

وفي المنحى الرابع وهو التلحين، لحن ما يزيد عن مئة أغنية، تُعد من روائع الغناء العربي. وللأسف لم يصلنا من ألحانه إلا القليل. لأنه لحن معظمها للمطربين أو لصوته قبل وجود إمكانية التسجيل. ومالحنه لإذاعة القدس ضاع بعد إحراق الإذاعة عام 1948 من قبل العصابات اليهودية. وألحانه التي وصلت هي من روائع مالحّن. وهي (رقة حسنك) لنجاح سلام،(محتارة يا ناس) لسعاد محمد، (يا جارتي ليلى) التي غنتها أولاً ماري عكاوي لإذاعة القدس، ثم فايزة أحمد لإذاعة دمشق. وأغنية (مناجاة طير) للمطربة فتنة وسجلتها لإذاعة دمشق.

* النهاية الحزينة

أمضى أمير البزق سنوات طويلة يعمل في إذاعة دمشق. وإذا كانت حياته الفنية غنية، فإن حياته الشخصية كانت متواضعة جداً. فقد أمضى سني حياته الشخصية في غرفة صغيرة وفقيرة في حي عين الكرش وحيداً. وفي الأشهر الأخيرة من حياته انهارت حالته الصحية. نُقل على أثرها إلى مشفى الهلال الأحمر، وتوفي فيه بتاريخ الثلاثين من كانون الثاني عام 1989، وشيع في جنازة متواضعة إلى مثواه الأخير في مقبرة الدحداح.

مراجع مساعدة:

ـــ حول فراش الأمير ـ علي حسني النجار ـ وزارة الثقافة ـ دمشق 1997

ـــ الموسيقا في سورية ـ عدنان بن ذريل ـ وزارة الثقافة ـ دمشق

ـــ السماع عند العرب ـ مجدي العقيلي ـ دمشق

يحيى الســـعودي

(1905 – 1965)

حسين نازك

في أوائل الســتينيات من القرن الماضـــي وفي عمّان، كنت في مقتبـل العمر دون العشـــرين، وذات يوم عـدت إلى منزلنـا ظهراً، وكعادتي متأخراً عن موعد الغداء، لأجد عندنا ضـــيفاً قد أنهى غداءه ويتسامر مع الوالد رحمهما الله بمودة.

فقال لي الوالد : ســلِّم على عمك (أبي أســعد) الأســتاذ يحيى السعودي، وقدمني للضيف مداعباً هذا (أبو علي) ابني حسين، وهو موســيقي كما يدَّعي، فرحب بي الرجل وقال كما أذكر (روح عمّي تَغَدَّ هَّلأ وبعدين منحكي سوا).

كنـت أعلم من أحـاديـث الوالـد ســـابقـاً أنـه والمرحوم يحيى السـعودي وأشـقاءه الآخرين رفاق طفولة وشـباب، إذ كانوا يعملون معاً في صـناعة الأحذية ويتعلمون الصـنعة.. وبقي الوالد في مهنته وعملـه فيمـا بعد وكذلك إخوة فنـاننـا الكبير. إلا أن الأســـتـاذ يحيى الســعودي جنح نحو الفن الموســيقي واحترافه، وكان الوالد يزوره في دمشـــق بعد النكبة حيث يعمل، ينزل عنده ويرافقه إلى الإذاعة والمعهد وغيره.

تنـاولت غدائي على عجل وعدت إلى مجلس الوالد وضـــيفه، فأخذ يسـألني ويسـألني في كل مجال من مجالات الموسيقا، وأحاول أنـا المبتدئ أن أبقى متمـاســـكـاً.. أجيبـه. فـاجـأني في تلك المرحلـة

حسين نازك مؤلف موسيقي*

المتقدمـة، من خلال الحوار أنـه فنـان متنور. وفي تلك المرحلـة من عمره يتمنى لو يسـتطيع إكمال علوم الموسـيقا التي يتقنها بمنحاها الشـرقي كما لم يتقنها غيره، وليدخل إلى عالمية العمل الموسـيقي والأوركسـترالي وعلومه، وكانت جلسـتنا تلك حتى المسـاء.. ثم استأذن وسار معه الوالد مودعاً إلى خارج المنزل.

ولما عاد الوالد قال لي كما أذكر: إن أبا أسـعد قال له (حسـين مـاشـي صـح وابن وقتـه تمـام) وكنت في هذا الوقت تلميذاً مجداً للموسـيقار الراحل يوسـف خـاشـو، مؤلف العديد من الأعمال السـيمفونيـة وغيرهـا، أرافقـه كظلـه وكنـا نعمـل معـاً (في معهـد الموسـيقا) الذي أسـسـه بعمان ليصـبح لاحقاً (الأكاديمية الملكية للموسيقا).

لا أريـد أن أطيـل وأخرج عن الموضـوع لأترك الكلام (لموسـوعة أعلام الأدب والفن) للأديب الراحل أدهم الجندي رحمه الله.

أصل يحيى السعودي ونشأته

هو الأسـتاذ يحيى ابن المرحوم أسـعد بن محمد السـعودي. وأصـل هذه العائلة من المغرب العربي، حضـر جده الأعلى الشـيخ موسـى العلم منذ ثمانمئة سـنة والياً على القدس واسـتوطنها، وتكنَّت هذه العائلة (بالسـعودي) في عهد جده الثاني، والسـبب أن شـخصـاً أشـتهر بورعه قابل جده ليلاً وفاجأه مبشـراً بقوله إن غلاماً سـيأتيك فسـمه محمد السـعودي فغلبت هذه الكنية الجديدة على كنية (العلم) القديمة بعد ولادة الغلام.

ولـد يحيى في القدس (سـنـة 1905م)، ودرس في مـدرسـة روضـة المعـارف الأهليـة الابتـدائيـة، وتوفي والـده حين كـان في العاشـرة من عمره، فاعتنى عمه الحاج موسـى السـعودي بتثقيفه،

وتابع دروســه حتى بدء الدراســة الثانوية في مدارس الحكومة. ثم ترك المدرسة، وتعاطى الأعمال الحرة مع شقيقيه زكريا وعمران.

تعلق الفنان السعودي منذ صغره بالفن، وكان رئيساً لفرقة المنشــدين في المدرســة، ويأخذ الأدوار الرئيســية في حفلات السـنة الختامية. وقد ظهر نبوغه وصـوته آنذاك، إذ شـارك في أعمال غنائية ومسرحية لشوقي وغيره.

عشــق الفن فقضــى أكثر حياته الفنية غاوياً، درس بنفســه العزف على العود دون معلم يرشــده و يوجهه، فكان طريقه الفني طويلاً وشــائكاً لعدم اتباعه قواعد الفن، فكان يغني ولا يعزف على العود، ثم تمرن على آلة العود حتى وصـل إلى ما تصـبو إليه نفسـه الطموحة، وأصــبح عازفاً ومنشــداً بارعاً له مكانته في عالم الفن. ودرس علم النوطة مدة ثلاثة أشـهر على يد الأسـتاذ الفنان يوسـف البتروني، وكـان الأخذ ســهلاً عليـه لحفظـه الموشــحـات القديمـة وأوزانها والمقطوعات الصــامتة، وبقي غاوياً حتى تاريخ افتتاح دار الإذاعة الفلسطينية في القدس (سنة 1936).

وعندئذ اشترك الأستاذ السعودي بتأسيسها، وأخذ على عاتقه قيادة الفرقة الموسـيقية وبقي اثنتي عشـرة سـنة وهو يوجه أعمالها بنجاح وإعجاب، وقد تخرج على يديه كثير من الفنانين المعروفين.

وشــاءت الأقدار أن تقع كـارثة فلســطين فكان من اللاجئين، وسـعدت سـورية بمواهبه، فحط رحاله في دمشـق وبقي فيها سـنة بلا عمل. والسـبب أنه كان يأمل بالعودة إلى وطنه بعد تسـوية المشـكلة الفلسـطينية. وبعد أن رأى المصـير مجهولاً عين مراقباً موسـيقياً في إذاعة دمشــق. ولما افتتح المعهد الموســيقي الشــرقي التابع لوزارة المعارف أبوابه في ســنة 1950 عهد إليه بإدارة المعهد الفنية، فكان لتوجيهاته الأثر الحسن بنجاح أعماله في دوراته الدراسية المتعاقبة.

وهب الله الأسـتاذ السـعودي الصـوت الجهوري القوي القادر على غناء الطبقات العالية وعلى إنشــاد الدور وحده دون مســاعدة

إذا اقتضـــى الأمر (أي دون مجموعة تردد خلفه)، وقد لحن أربعة أدوار من نغمات السيكاه والرست والعجم منها:

1ـ دور أول ما شفتك سيكاه

2ـ دور الحبيب للهجر مايل راست

3ـ دور يا فؤادي عجم

والقصيد الديني (بلاد الحجاز ـــــــ الحجيج) وهو من شعر إبراهيم طوقان.

وأبرز هذه الأدوار متانة في الفن وروعة في المغنى والطرب دور السـيكاه ومطلعه (أول ما شـفتك حبيتك). وقد سـجلت محطة الشـرق الأدنى هذه الأدوار، ولحن موشـحات بديعة سـجلتها دار الإذاعة السورية.

الوصلة الأولى من مقام الحجاز كار كرد

الموشـح الأول: «*يا ظالمي حقاً يكفيك ما ألقاه*» وزنه سـماعي ثقيل ـ شعر قديم.

الموشح الثاني: «*سلم الله على من جاءنا منه السلام*» وزنه دور هندي ـ شعر البهاء زهير

الموشـح الثالث:«*خمرَ العيونِ أديري فالكأسُ كانَتْ حراما*» وزنه سماعي دارج ـ شعر نزار التغلبي:

الوصلة الثانية : من مقام البستنكار

الموشح الأول: «*أنشدي يا صبـيـا وأرقصي يا غصـون*» وزنه سماعي ثقيل ـ شعر إبراهيم طوقان

الموشح الثاني: «*ليت من طـيَّر نومي*» وزنه دور هندي ـ شعر إبراهيم طوقان أيضاً

الموشـــح الثـالـث: «*بالذي ألهم تعذيبي من ثناياكّ العذابا*» وزنه سماعي دارج ـ شعر عبد المحسن الصوري.

ولحن موشـــحـات كثيرة متفرقـة من عـدة نغمـات لإكمـال الوصلات الناقصة من الموشحات.

ولحن قصائد وطقاطيق كثيرة من نغمات شتى، وبقيت قريحته تجود برائع الفن، حتى وافته المنية في عمان (عام 1965) ووري الثرى في مدينة آبائه وأجداده في القدس الشريف.

هذه بعض أعمال وألحان الملحن والفنان (يحيى الســـعودي) المتناثرة في العديد من الإذاعات العربية وبعض الكتب الموسيقية.. جمعتُها من دمشق والقاهرة وعمان ورام الله.

1ـ موشح : يـا لـيـلـة الـوصـــل
مقام هزام محجـر 14/8
شـــعر : شهاب الدين الفرازي

2ـ موشح : أنشـدي يا صـبيا (سـماعي)
مقام بستنكار سماع 10/8
شـــعر : إبراهيم طوقان

3ـ موشح : لـيـت مـن طـيّـر نـومـي
مقام بستنكار دور هندي 7/8
شـــعر : إبراهيم طوقان

4ـ موشح : يـا ظـالـمـنـي حـقـاً
مقام حجاز كار كردي سماعي 10/8
شـــعر : قديم

5ـــــ موشح: سلّم الله مقام حجاز كار كردي دور هندي 7/8
شـــعر : البهاء زهير

6ـ موشح : لـــو كـــنـــتَ تـــدري
مقام حجاز كار كردي يورك 3/4
شـــعر : مصطفى خلقي

7ـ موشح : هـــات اســـــقـــنـــيـــهـــا
مقام نهوند يورك 3/4
شـــعر : عمر أبو ريشة

8ـ موشح : أشـــواق الـحجـاز (ديني)
بيات ري 4/4
شـــعر : إبراهيم طوقان

9ـ أغنية: عزيز الروح (عاطفي) هزام مي غناها
: يوسف رضوان

10ـ قصيدة : هتف الحب (عاطفي)
غنتها : نازك

11ـ موشح : رأيـت الـهلال (عـاطفي)
نهوند غناها : فهد نجار

12ـ نشيد : بنـاة المجـد (وطني)
عجم غناء : المجموعة

13ـ أغنية : أول ما شفتك حبيتك

14ـ أغنية : خدني معك يامجند (وطني)
بيات ري

15ـ أغنية : يـا بـلادي (وطني)

16ـ أغنية : إحنا الأحرار (وطني)
عجم ري

17ـ قصيدة : عرب نحن شـئنا (وطني)
كورد ري
شـــعر: حيدر محمود

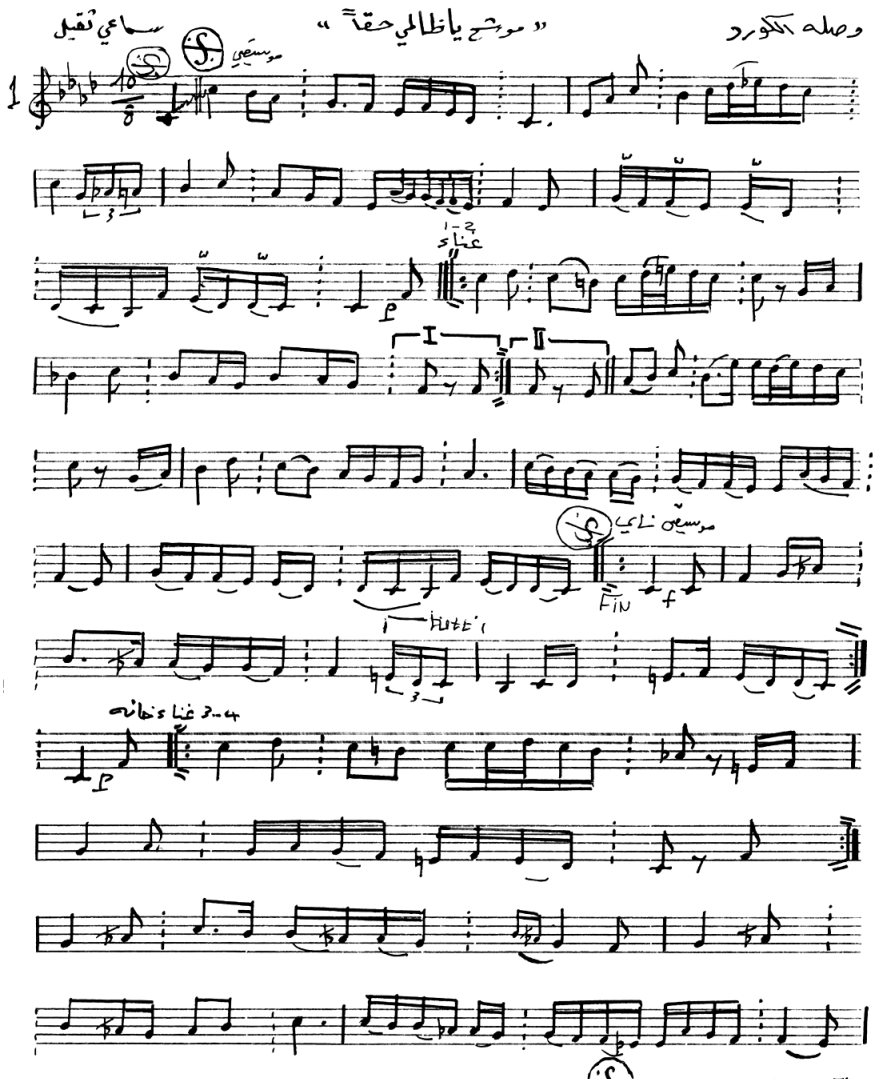
18ـ أهزوجة: ما أحلى صوت البارود سيكاه لا

19ـ أغنية : غزالي يا غزالي (شعبي)

20ـ أغنية : ع الموردانى (شعبي)
حجاز فـــا

21ـ أغنية : ليش ما بتحاكيني (شـــعبي)
هزام مـــي

22ـ أغنية : افرح يا قليبي (الخريج)
راســت دو



دور 1 : يـــا ظـــالمني حقـــــاً يكفيـــــــك مـــــا ألقـــــى

فتنتنـــــي عشـــــــقاً بمـــــر هفَيْ عينـــــاك

أمـــا كفـــــــــــــاك

دور 2 : يا شـــمس .. يـا بـــدر يا شـــــــــهد يـــا خمـر

يا مســـك .. يـا عطـر المســك مـن ريـــاك

ومـــــــن لمـــــــاك

خانـــــة : أضرمت بالســـــــقم نـــاراً علـى جســـمي

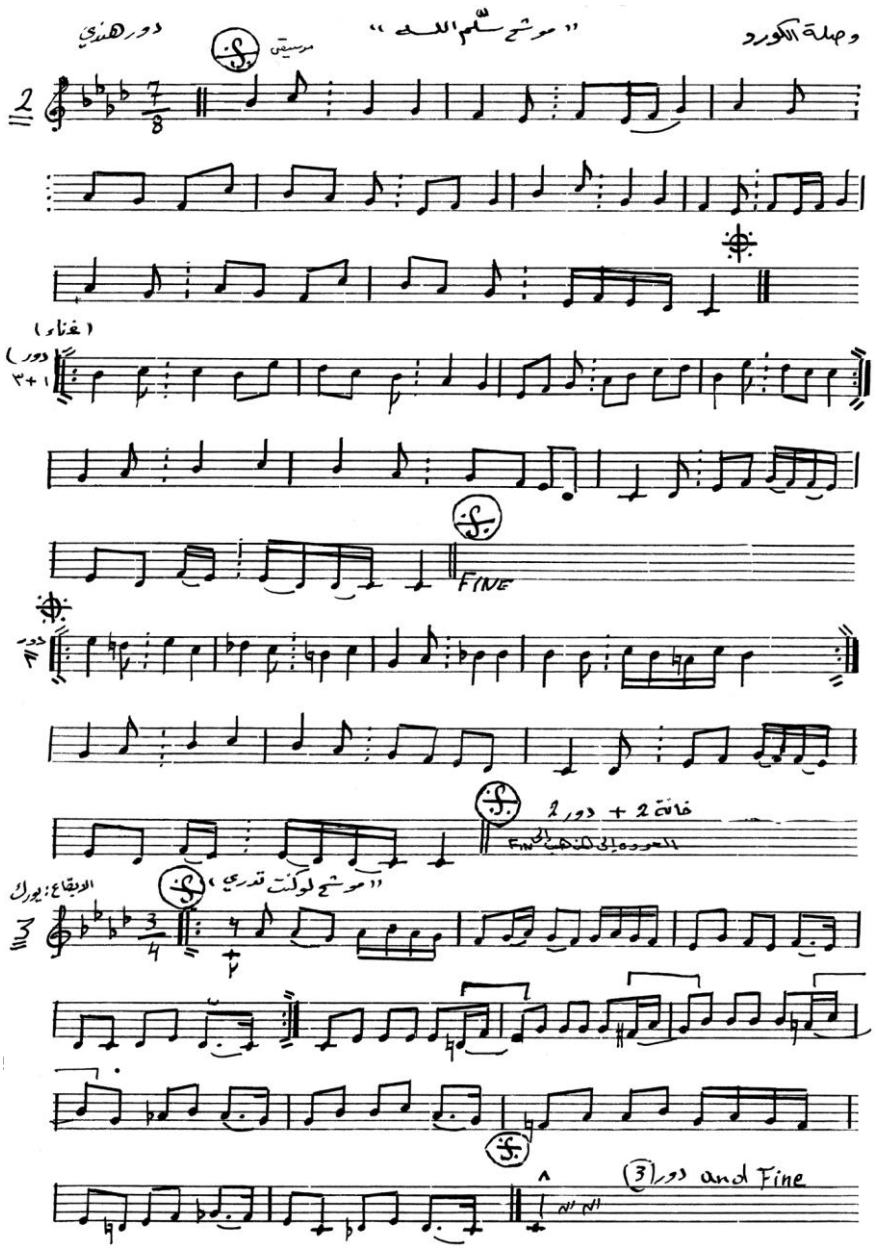
تا للـــــه مـــا جـــرى يـــا فتنـــــة النســـاك

إلا هـــــــــــــواك

غطـاء : لولاك يـــــا أغيـــــد لـــــم تلقنـــــــي أســـهد

أراقـــــب الفرقـــــد كـــأن مـــن يهـــواك

فيـــــه يـــــراك



دور 1 : ســلم الله عــلى مــن جاءنا منـــه الســـلامْ
وســقى عهد حبيــبٍ لا أســـميه الغمـــــامْ

دور 2 : عاذلـــي أن حبيبـــي حســنٌ فيــه الغـــرامْ
ســـمه إن لمتني فيـــه يطــبْ ذاك المـــــــلامْ

خانـــــــة: لا تســلْ في الحبِّ غيري أنـــا في الحـــب إمـــــامْ
لــي فيـــه مذهــب يتبعنــي فيــه الأنـــــامْ

غطـــــاء: أغـــرامٌ مـــــا بقلـــبي أم حـــــريـقٌ أم ضـــرامْ
كلُّ نـــارٍ غـــيرُ نــارِ العشـــقِ بـــردٌ وســلامْ

الجميـل
في فن النغم

إدوارد هانسليك
ترجمة وتقديم : د. غزوان الزركلي

الفصل الثاني

لا يكمن مضمون فن الموسيقا في تصوير الأحاسيس
[«مضمون» فـن النغـم]

إن معرفة [أي] فن من الفنون يدفعنا إلى السؤال عن مضمونه. وما سبق ذكره [في الفصل الأول] يمكن تلخيصه بالمقولة التالية: مضمون فن النغم هو تشخيص الأحاسيس الذي يَعدُّ الوصول إلى المشاعر، وما يترتب على ذلك الوصول، هدفاً نهائياً للموسيقا.

إن الاختلافات في المضمون للفنون المختلفة <فيما بينها> وما يرتبط مع ذلك من فروق أساسية في بنيتها [ووسائلها]، يأتي بالضرورة من تباين الحواس [التي يتم التذوق من خلالها] المقترنة بها. فكل فن يمتلك أفكاراً يمثلها عن طريق وسائل تعبيره من نغم أو كلمة أو لون أو حجر. وهكذا يجسد العمل الفني فكرة معينة «جميلة» مترجمة إلى شكل ظاهر محسوس. هذه الفكرة المحددة [«المضمون»] وهذا الظاهر المجسِّد لها [«الشكل»][47]، والوحدة التي تربط أحدهما بالآخر هي الإطار الذي يحدد مفهوم الجمال، الشيء الذي لا يمكن لأي دراسة فنية علمية أن تنفصل عنه.

[47] ـ «الشكل» و «المضمون» هما المقولتان الرئيستان في علم الجمال. المترجم

إن مضمون أي عمل فني في مجال الشعر أو الفن التشكيلي يمكن أن يعرَّف بكلمات وبمفاهيم: نقول بأن اللوحـــة [الفلانية] تشـخص بائعة زهور، ونقول إن هذه المنحوتة تمثل مصـارعاً رومانياً، وتلك القصـيدة تحكي قصـة رولاند[48]. وإن درجة الكمال في طَرْق هذا الموضـوع [المضمون] أو ذاك، في إطاره الفني [الشكل]، سيكوّن قاعدة في تقييمنا لجمال هذا العمل الفني.

وللتفريق بين المثل الأعلى لفن الشعر وللفنون التشكيلية وبين المثل الأعلى في فن الموسـيقا اعتقدوا بأن الاختلاف يكمن في وجود «المفهوم» المحدد في الفنّين الأوّلين، بينما أجمعوا ـ بصوت واحد تقريباً ـــــ على أن مضمون الموسيقا يحضن [مقابل ذلك] تدرّجاً واسـعاً لأطياف المشـاعر الإنسـانية. وبناء عليه اعتقدوا أن الأنغام وتركيباتها ما هي إلا مادة ووسـيلة يصـوِّر المؤلفون من خلالها الحب أو الشـجاعة أو التأمل أو الفرح؛ هذه المشـاعر بتدرّجاتها هي «الفكرة» [السماوية] التي نزلت إلى الأرض بلباس نغمي دنيوي لتُضحي عملاً فنياً موسيقياً [بشرياً]. وعلى ذلك فإن ما يؤثر في معنوياتنا ويرفعها بالاستماع إلى لحن جميل وانسجامات شجية ليس هو/ عين/ الألحان و/ ذات/ الانسجامات وإنما ما «تعنيه». هو/ عين/ الحماسـة بدفقها و/ ذات/ الرّقة بدغدغتها.

ولكي نكون محدّدين [نقول إنه] يجب علينا [في هذه الحالة] أن نَفصل بدون رحمة ما تزاوج وارتبط بعضه ببعض من كلمات: «الدفق»! نعم ـــ ولكن ليس الحماسة، «الدغدغة»! نعم ـــ ولكن ليس الرّقة. تملك الموسيقا بالفعل زمام الأولى [الدغدغة] أو الثانية [الدفق] لأنها تهمس وتزبد وتعصف ـــ أما الحب والغضب فقلوبنا فقط هي التي تسـتقبله. إن تجسـيد هذه الأحاسـيس المعينة أو العواطف [يتم في صدور المستمعين و] لا يقدر عليه فن الموسيقا.

48 ـ رولاند هو بطل تاريخي من عهد شارلمان، يجسد نموذج الفارس المسيحي الأوربي. المترجم

إن المشـاعر [المختلفة] لا تتبختر في روح المسـتمع فرادى بحيث يتمكن فن من الفنون[الموسـيقـا] دون غيره من التقـاطهـا. على العكس، فهذه المشـاعر تابعة لشروط فيزيولوجية ونفسية ومرتبطة بطيف واسع من المفاهيم والأفكار كالتصوّر والتقييم ـــ وهي أشياء تُعدّ [للأسف] أضداداً للمشاعر.

ما الذي يجعل الإحسـاس إحسـاسـاً محدداً بعينه؟ شـوقاً، أو حماسـةً أو حباً؟ هل هو قوة في الشعور أو ضعف فيه، أو طفح في العاطفة لا أكثر؟ طبعاً لا. إن ما ذكرناه [قوة، ضـعف، طفح] يمكن أن ينطبق على أي شـعور، أو يختلف في إطار الشـعور نفسـه من إنسـان لآخر ومن وقت لآخر. إن حالتنا النفسـانية التي توصـلنا إلى إحساس معين ـــ في الحالة العاطفية القوية دون وعي منا ـــ هي التي ترتبط بمجموعـة من التصـورات والتقييمـات. إن الشـعور [مثلاً] بالأمل لا يمكن فصـله عن تصـوّرٍ للحظة سـعادة يمكن أن تأتي ويمكن أن نوازن بها، وإن الشـعور بالشـجن هو موازنة بين حاضر وسعادةٍ ماضية. هذه التصورات والمفاهيم هي التي تسمّي الأحاسـيس بأسـمائها لأننا لن نشـعر آنيّاً «بالأمل» ولا «بالشـجن» دون الرجوع إلى جهاز الأفكار ذاك. وإذا تجرَّدنا منه فسـتبقى لنا مجرد حركة شـعورية عامة لا تتعدى الإحسـاس بالانشـراح أو بالانقباض.

لا يمكننا التفكير بالحب دون تصـوُّر وجود شـخصـية حبيب أو تمنٍ أو توق إلى الحب ومن ثمّ بلوغـه وتمجيـده والحصول عليـه. مـا يجعل هذا الحب حباً ليس «حركـة الشـعور» [في داخلنـا]، إنمـا النواة الموضـوعية لمفهوم الحب: وجوده المادي وبعده التـاريخي. إن «ديناميكيـة» هذا الحب هي التي قد تجعله رقيقاً أو جارفاً، مفرحاً أو مؤلماً ـــ ويبقى الحب حبّاً رغم ذلك. إن هذه المحاكمة العقلية تكفي للإقناع بأن الموسـيقا تسـتطيع أن تعبِّر عن الصفات المذكورة أعلاه جميعها، إنما لا تتمكن أبداً من التعبير عن الموصوف ذاته.

يتم تحديد مفهوم إحساس من الأحاسيس (عاطفة، حماسة) فقط ضـمن إطار تاريخي، ولا يعيش مثل هذا الإحسـاس أبداً دون هذا المضمون [المادي]. وبما أن [أكثر جماليي العصر] اتفقوا على أن الموسـيقا هي «لغة غير محددة» ولا تسـتطيع نقل المفاهيم [المنطقية]، أليسـت النتيجة [البديهية] التي لا يمكن رفضـها من الناحية النفسية هي تلك التي تُفيد بأن الموسيقا لا تستطيع أيضاً أن تعكس مشـاعر معينة؟ [نعم،ما دام] تحديد المشـاعر يسـتند بالذات إلى مفاهيم خاصة بها. أما، لماذا تستطيع الموسيقا <الاستطاعة لا الوجوب> برغم ذلك تحريك الأحاسيس من حزن وفرح وغيرهما، فهذا ما سـنبحثه لاحقاً [في فصـل آخر]، عندما نأتي على دراسـة الانطباع الذاتي الحاصـل عند سـماع الموسـيقا. وفي هذا المكان أردنا فقط أن نعرف ما إذا كان بمقدور الموسيقا أن تصور إحساساً بعينه، وكان الجواب سـلباً لأننا لا نسـتطيع فصـل المشـاعر عن تصورات ومفاهيم قائمة خارج مجال المادة الموسيقية.

يمكن للموسيقا بخلاف ذلك أن تجسِّد بوسائلهـا الخاصـة بهـا وبشـكل كبير مجموعة محصـورة من الأفكار. وطبقاً للحاسـة المسـتقبِلة [السـمع] فإن تلك الأفكار هي التي ترتبط تحديداً بالتغيُّرات المسـموعة للقوة، الحركة، التناسـب؛ أي فكرة التراكم، الانتهاء، التسـارع، التباطؤ، وبكل بسـاطة الاسـتمرار وما شـابه. ويمكن توصـيف التعبير الجمالي بصـفات الفتنة، الرقة، العنف، القوة، الرهافة، النشـاط؛ وكلها أفكار تجد في التراكيب الموسـيقية ظهوراً حسّـياً مطابقاً لها. ونسـتطيع بذلك أن نسـتعمل هذه الكلمات التي تصـف تلك التراكيب دون التفكير بـالقيمة الأخلاقيـة التي تتضـمنها تجاه الحياة الروحية للناس، أي دون أن تترجَم الموسـيقا عموماً إلى فكرة رائجة [فكرة أخلاقية جاهزة] إلى حد محاولة استبدال المادة الموسيقية الصرفة بها.

الفكرة التي يقدمها المؤلف الموسـيقي هي بدايةً وقبل كل شـيء فكرة موسـيقية بحتة. في خياله يظهر لحنٌ جميل معيّن، لا يريد أن

يكون إلا هو نفسـه. والفكرة التي تنبع من الظاهرة الموسـيقية تسـلك سـلوك أية فكرة (تسـتخلص نفسـها من أية ظاهرة) تريد [بشـكل طبيعي] أن تنضـوي تحت مفهوم يُسـتدل بـه عليها، فكرةٌ تتجرد صـعوداً إلى أن تصـل إلى الفكرة الخالصـة[49]. وبذلك تأتي الظاهرة «الجميلة» للمقطوعة الموسـيقية البطيئة التي تتلاشـى نهايتها بشـكل عـذب ومتنـاغم، تـأتي بفكرتَي «العـذوبـة والتنـاغم» عمومـاً. أمـا الخيال السـائد الذي يحب أن يربط الأفكار الفنية [مباشـرة] بالحياة الخاصـة للذات الإنسـانية فسيحاول تفسير التلاشـي المذكور على أنه اسـتسـلام رقيق للروح وسـكينة للوجدان، وربما انتقال فوري إلى كشف ماهية السلام الأبدي في العالم الآخر.

والشـعر أيضـاً والفنون التشـكيلية تجسـد بداية أشـياء محددة [مـاديـة]. وبشـكل غير مبـاشـر يمكن أن تـدل لوحـة تمثل بـائعـة الزهور[50] [مثلاً] على فكرة عامة تحكي عن الرضـا البريء وعن قناعة الفتاة اليافعة، ويمكن أن تشير لوحة تمثل ساحة كنيسة مغطاة بـالثلج إلى فكرة الزوال الدنيوي. وبهذه الطريقـة وعبر تـأويل غير مسـتقر وغير محتّم ومليء [في آخر الأمر] بـالضـيـاع، يمكن للمنصـت [أن يقرأ في الموسـيقا و] أن يسـمع في مقطوعة معينة فكرة قنـاعـة الطفولـة وفي مقطوعـة أخرى فكرة الزوال. كـذلـك [وبالضـياع نفسـه] يمكن للوحتين المذكورتين أن تتضـمنا الأفكار المجردة للمضـمون الموسـيقي؛ إننا من هنا لا نسـتطيع أخيراً أن نتحدث عن تصـوير «الشـعور» بقنـاعـة الطفولـة وتصـوير «الإحساس» بالزوال [زوال الحياة الدنيوية].

توجد في الموسـيقا أفكار تظهر بشـكل كامل دون أن تسـتتر بغطاء الأحاسـيس، كذلك مشـاعر مركبة تحيي الوجدان دون الحاجة

49 ـــ الفكرة المجردة / فكرة الكون، تكوّن جزءاً هاماً من فلسفة هيغل ولا Absolute Idee ـــ يسعنا هنا التوقف عندها. وقد يكون هانسليك هنا مشيراً إليها تحديداً. المترجم

50 ـــ أظنها لوحة معروفة لفنان أوربي من القرن التاسع عشر. ولا أهمية هنا للوحة نفسها، مع العلم بأنه قد يوجد عشرات اللوحات بل مئات بالمضمون نفسه. المترجم

إلى تســميتها ونســبتها إلى أفكار غير موســيقية. إذاً، ماذا تجســد الموســيقا على صــعيد الإحســاس إذا كانت لا تقدر على تصــوير [وتسـمية] الإحسـاس ذاته؟ إنها تجسـد ديناميكية الإحسـاس المعني. إنها تســتطيع تقليد حركة العملية الفيزيولوجية المرافقة للحظات: السريعة، البطيئة، القوية، الضعيفة، المتصعّدة، المتلاشية. والحركة هنا صــفة فقط، لحظة شــعورية، وليســت هذا الشــعور ذاته. [ولنســتذكر:] يعتقد الكثيرون بأنهم يحدّون من مقدرة الموسـيقا على التصـوير عندما يدّعون بأنها لا تسـتطيع بأي شـكل من الأشـكال أن ترسـم «موضـوع» إحسـاس من الأحاسـيس إنما ترسـم الإحسـاس نفسه، أي على سبيل المثال هي لا ترسم الحبيبَ مجسّداً في موضوع حب إنما الحبَّ نفســه. وفي الحقيقة هي لا تســتطيع ذلك. ليس الحبَّ ما تصــوره، إنما تقدر فقط على وصــف الحركة [العصــبية] التي يمكن أن تسري [في روحنا] مرافقةً لانفعال عاطفي؛ أي، باستمرار، [وصــف] الجانب البعيد عن الشــيء الملموس. إن «الحب» مفهوم مجرد، مثله كمثل «الفضـيلة» أو «الأبدية». ولأن الفن [أي فن] لا يســتطيع أن يمثل المفهوم المجرد [ذاتـه]، فلا داعي لتـأكيد [الكثير من] المنظّرين على أن الموســيقا لا تفعل ذلك. إنه من البديهي أن مضـمون التجسـيد الفني هو «الأفكار»[51]، وهذا يعني المفاهيم التي تنقلب إلى حياة[52]. ولكن حتى أفكار الحب، الغضــب، الخوف، لا يمكن أن تخلق عملاً موسيقياً آلياً لأنه لا توجد حتمية بين تلك الأفكار وبين التراكيب الموســيقية الجميلة. أيةَ لحظة من تلك الأفكار إذاً تتملكها الموســيقا حقيقةً وبشــكل ناجع وفعّال؟ إنها الحركة < طبعاً بالمعنى الواسـع الذي يفهم تكثيف نغمة أو (أكورد)[53] أو تمديد نغمة أو (أكورد) أيضــاً كحركة>. [هذه الحركة] هي الجوهر المشــترَك

51 ــ يميز هانسليك بين «المفهوم» الذي يكوّن توصيفاً جامــداً وبين «الفكرة» التي تشكل ردَّ فعل حي. المقصود بالأفكار هنا هي الأفكار التي يعبَّر عنها بلغات فنية. المترجم

52 للمفهوم [ـ يعرِّف فيشر < علم الجمال، الفقرة 11، الملاحظات > الفكرة بأنها المدى الحياتي ، ما دام لا يوجد تناقض بين كينونتها وبين المفهوم. إن الفكرة ترســم المفهوم الذي يســتطيع] الحياة في واقعه بشكل صرف وكامل. المؤلف

53 (بالألمانية) : هو مجموعة أنغام تصــدر في آن معاً. المترجمAkkord–

الذي يربط ما بين الموسيقا والأمزجة النفسـية، الجوهر الذي تشكّله الموسيقا مبدعـــةً ألف صورةٍ وصورة واقعة في تدرج وتناقض. ونلاحظ أن مفهوم «الحركة» في الدراســات التي تبحث في جوهر الموســيقا وفعاليتها لم يلق حتى وقتنا هذا إلا أقل الاهتمام بينما نعدّه نحن [في هذا النطاق] أكثر المفاهيم أهمية وخصوبةً.

إن الأمزجة النفسية المحددة التي يتهيأ لنا بأن الموسيقا ترسمها ــ خارج السياق المذكور ــ هي [مواقف] رمزيـــة. والموسيقا في هذا كـالألوان، فـالأنغـام المنفردة تمتلك معنىً رمزياً يقع خارج كل نطاق وينشــط قبل أية نية فنية؛ وكذلك كل لون يتنفس شــخصــية خاصـة به، إنه ليس لوناً محايداً يضـعه الفنان فقط في مكان ما، إنما هو قدرةٌ مربوطة بأمزجة محددة ضمن علاقة متعددة الإشارات ما بين الطبيعة والإنسان. من منا لا يعرف المعاني السائدة للألوان في مدلولاتها [الشــعبية] البســيطة أو في اكتســابها من خلال متذوقين مثقفين قيمةً شـاعريةً عالية؟ إننا نربط الأخضر مع الشعور بالأمل، ونربط الأزرق مع الشـــعور بـالإخلاص. ويرى روزن كرانتس Rosenkranz في الأحمر والأصـــفر «الكبريـاء الفـاتن» وفي الليلكي «الودّ المتملّق «الخ < علم النفس، الطبعة الثانية، صــفحة 102 >[54].

وبمنطق شــبيه [بالمنطق البصــري] نتبين المواد الأســاســية للموســيقا: مقـامـات و(أكوردات) وألوان نغميـة تمتلـك في ذاتهـا شخصية منفردة[55]. وعندنا أيضاً نظام تأويل يدّعي البراعة، يفسر معاني المكوّنات الموسيقية؛ إن [الكاتب] شوبارت Schubart في

54 ـــــ ينتبه القارئ هنا إلى أن الأزرق يمكن أن يرمز للأمل أو للصفاء أو للحماية من العين وغيرها، وذلك بحسب ثقافة كل منطقة وشعب. المترجم

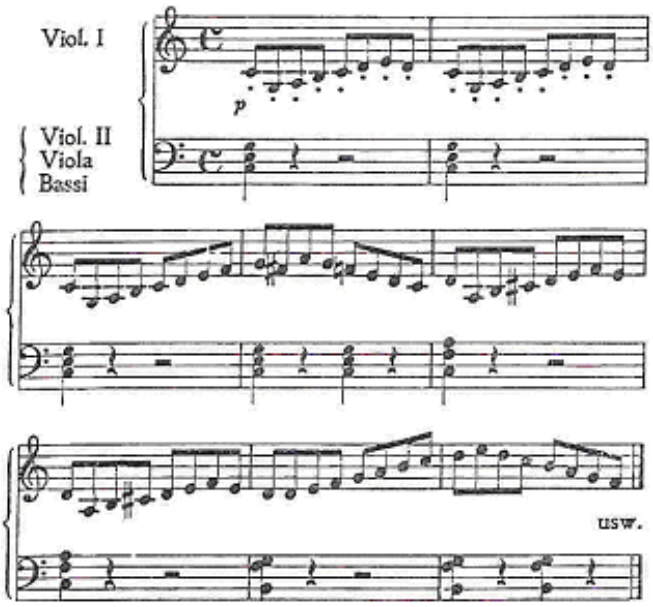
55 ـــــ نستخدم في وصف الموسيقا اللغة الأدبية، ونستعير من صفات الحواس الأخرى غير السمعية (البصر، اللمس، الشمّ، وحتى المذاق) لتفصيل هذا الوصف وتنميقه. المترجم

حديثـه عمّـا ترمز إليـه المقـامـات يقدم عملاً مقـابلاً لمـا أنجزه غوته Goethe على صعيد تأويل الألوان.

إن تـأثير هذه المكونـات < نغمات، ألوان > بشـــكلها المعزول يختلف حينما تخضـع لقوانين اسـتعمالاتها الفنية. وإذا كان كل لون أحمر في لوحـة تـاريخيـة يعني فرحـاً، وكـل لون أبيض فيهـا يعني براءة، فسيصـنع مقام لابيمول ماجور في سيمفونية ما مزاج الحلم، وسـيصـنع مقام سـي مينور فيها مزاجاً قاتماً، هذا الأكورد سـيجلب السـرور وذاك الأكورد السـباعي الناقص سـيجلب الاضـطراب. فبالارتكاز على الأرضية الجمالية تتحيّد أهمية استقلالية هذه المواد لتخضـع لشمولية القوانين [الموسيقية] العليا، حيث إن [مجرد] هذه الـعلاقـات الطبيعيـة أبعـد من أن تكون قـادرة على «التعبير» و«التجسـيد». لقد سـمّينا هذه العلاقات بالرمزية لا لأنها لا تسـتطيع تمثيل المضـمون بشـكل مباشـر، إنما لأنها تبقى شـيئاً مختلفاً تماماً. عندما نرى الأصـــفر غيرةً، وفي مقام صـــول ماجور مزاجاً جيداً، وفي شـجرة السـرو حِداداً، فهذا التفسير يكشـف عن علاقة موجودة بين طبيعة تلك الأحاسيس وبين عملية فيزيولوجية ـــ سيكولوجية، لكن هذه العلاقة هي من صـنع تفسـيرنا نحن، وليسـت موجودة في اللون ذاتـه أو في النغمـة أو في النبتـة ذاتهـا. لـذلك لا يمكن الحـديث عن (أكورد) بذاته والقول إنه قادر على التصوير وحده أو ـــ وهذا أقل احتمالاً ـــ ضمن العمل الفني [الموسيقي]. ولا تمتلك الموسيقا خارج حدود الرمزية وخارج حدود تقليد الحركة [الســـابق الذكر]، لا تمتلك وسائل أخرى لهدف مستور.

من طبيعة الأنغام نفســها اسـتخلصـنا بسـهولة أن الأنغام غير قادرة على تصـوير المشـاعر. لذلك نسـتغرب جداً تباطؤ الناس في وعي هذه الحقيقة. وهل يســـتطيع أحد، ممن يؤمنون بأن مقطوعة موسيقية ما تَعزف على أوتار مشـاعر محددة، هل يستطيع أن يقدم براهين دامغة على ماهية الانفعال الحاصـــل الذي يشـــكل [برأيه]

مضـــمون تلك المقطوعة؟ إن مثل هذه التجربة لا يمكن الاســتغناء عنها. لنستمع مثلاً إلى مقدمة بيتهوفن [المكتوبة للعرض المسرحي المسمى] «بروميثيوس». إن أُذن المحب للموسيقا المنصت بتمعن تسمع مرة بعد أخرى تقريباً ما يلي :



تتـألف [الأعلى] بشـكل سـ مسـافة رباعيـة، وفي (الميزور) الثـاني يتحرر مـا سـبق حرفيـاً. أمـا (الميزوران) الثـالث والرابع فيكرران الحركـة نفســها، لكن بمدى أوســع. وتهبط النغمات التي دُفعت إلى العلاء [وكأنها] منطلقة من نـافورة مـاء، تهبط مشـــعّـة لتعود من جديد في (الموازير) الأربعة القادمة وتقوم بالحركة ذاتها ملتزمةً الخط نفسـه [السابق]. إن اللحن [هنـا] يـدع عقلنـا يبني تنـاظراً مـا بين (الميزورين) الأول والثـاني ويبني اســتمراراً إلى (الميزور) الرابع بحيث تصــبح مجموعـة (الموازير) الأربعـة الأولى كتلـة كبيرة مقابلة لمجموعة (الموازير)

[56]) بالفرنسية، كما نستعمله في سورية، هو ما يقع ضمن خطين شاقوليين Mesure ـــ ميزور (ويتضـــمن عدد الوحدات الإيقاعية الواردة في ميزان المقطوعة (الموجود حتماً في بدايتها).
المترجم

الأربعة القادمة التي ستعلّق على سابقتها. إن صوت الباص[57] الذي يوضح الإيقاع، يرسم بداية أول كل (ميزور) مستعملاً ضربة واحدة في كل من (الموازير) الثلاثة الأولى وضربتين في (الميزور) الرابع، وهكذا وبالطريقة نفسها بالنسبة (للموازير) الأربعة التالية. وبذلك يصبح ما يحصل في (الميزور) الرابع [في كل من المجموعتين المتلاحقتين] شيئاً مميزاً ومن ثم ــ بعد الإعادة ــ متناظراً تتعرف إليه الأذن مكتشفةً بسرور لحظة الجديد في توازن قديم. إن الهارموني الخاص باللحن يظهر لنا وجود مجموعة طويلة [الموازير الأربعة الأولى] تُجاوِبها مجموعتان قصيرتان [الميزور 5 + 6، الميزور 7 + 8]؛ [إن وجود] أكورد دوماجور الأساسي في (الموازير) الأربعة الأولى يتوافق مع الأكورد الثنائي [ره مينور] في الميزورين الخامس والسادس، ثم مع الأكورد الخماسي ــ السداسي [صول ماجور] في الميزورين السابع والثامن. هذا السجال ما بين اللحن [في الأعلى] والإيقاع والهارموني يصنع لوحةً عمادها التناظر، لكنها غير مملة، ستصبح عبر التوزيع الموسيقي وعبر ديناميكية الصوت [من قوة وضعف] أكثر غنى فيما يخص أضواءها وظلالها.

لا نقدر أبداً أن نتعرف «مضمون» [المثال الموسيقي أعلاه] بغير ما سبق أن ذُكر، ولا نستطيع آخراً أن نسمي إحساساً محدداً يصوره لنا اللحن أو يوقظه لدى المستمع. [وأعترف بأن] هذا التشريح [التحليل الموسيقي] يجعل طبعاً من جسم سليم [المقطع الموسيقي الذي تم تحليله] معوقاً ويقتل كل جمال، لكنه يقطع الطريق على أي تأويل خاطئ. وهكذا تسير الأمور مع كل لحن آليٍّ كما مع هذا المقطع المختار آنفاً عن طريق المصادفة.

إن فئة كبيرة من عشاق الموسيقا ترى أن من خصائص الموسيقا القديمة «الكلاسيكية» فقدان الانفعالات، وتعترف منذ

[57] ــ الخط النغمي الأخفض. المترجم

البداية بأنه لا يوجد إنسان يستطيع أن يبرهن على وجود الانفعالات في مجموعة ي. س. باخ J.S. Bach المسماة بـ 48 مقدمة وفوغ تشكل «مضمون» تلك المجموعة. وعلى الرغم من أن هذا التقسيم [ما بين الكلاسيكية وغيرها] هو تقسيم غير محترف وتعسّفي ـــ لأنه يعدُّ «غاية» الموسيقا الأقدم أقل تميّزاً وأصعب تفسيراً وأقل إثارةً ـ، إلا أنه يأتي بالبرهان على أن الموسيقا لا يجب عليها إثارة العواطف وليس هذا موضوعَها. إن ما يسمى بالموسيقا التصويرية يصبح بذلك خراباً مندثراً. وعندما نضطر إلى تناسي أعمال فنية موجودة تاريخياً وجمالياً بهدف أن نُبقي نظرية ما على قيد الحياة، تكون هذه النظرية خاطئة [58]. وكل سفينة تغرق إذا ما كان في قاعها ولو مسرب مياه واحد. ومن لا يكفيه مسرب واحد فليكتشف مسارب أخرى تقضي على السفينة كلها: ليعزف لحناً من سيمفونية لموتسارت أو لهايدن، من حركة بطيئة لبيتهوفن، من سكيرتزو [59] لمندلسون، من مقطوعة لشومان أو لشوبان ـــ من تراثنا الأساسي الموسيقي الثري ـ، أو ليعزف أيضاً [لحن] المقدمات [الأوركسترالية] المعروفة لأوبير Auber ولدونيتسيتي Donizetti ولفلوتو Flotow. من ذا الذي يتطوع ويحدد إحساساً معيناً لكلٍّ من هذه الألحان ويسميه «موضوعاً» لها ؟ الأول سيقول «حب»، وهذا ممكن. الثاني سيعتقده «شوقاً»، وهذا ممكن. الثالث

58 شكل موسيقي بوليفوني / متعدد [يحاولون بالطبع تقديم فوغاتSpitta ـــ إن أنصار باخ مثل سبيتّا باخ بشكل أدبي وإيجابي على أنها بحار من العواطف ـــ كما يفعل]متتاليات[وسويتات]الأصوات ـــ، بدلاً من أن يبحثوا في النظرية]للبيانو!؟[تصير بيتهوفن المرهف عند تقديمه لسوناتات بيتهوفن . المؤلف] باخ[نفسها خدمةً لمبدع هذه الأعمال

59 ـ سكيرتزو: شكل موسيقي لمقطوعة أو حركة من سوناتا تتصف بالحيوية والسرعة. المترجم

سـيشـعره «تأملاً». وليس هناك من يسـتطيع دحض هذه الآراء، وهكذا دواليك. وهل يمكننا تسـمية هذه العملية تجسـيداً للأحاسـيس عندما لا يعرف أحدٌ ما الذي يصـوَّر هنا حقيقةً ؟ سـيتفقون غالباً على [مدى] جمال وجمالية المقطوعة المعنية وسـيختلفون على تسـمية الموضـوع. ولكن كلمة «التجسـيد» تعني وجود مضـمون واضح، يصوَّر ويُصنع أمام أعيننا. وما هذا الذي نسميه مضموناً للفن عندما يكون موضـوعاً للصـراع الأبدي [بين الجماليين] وعندما يملك جوهراً مبهماً يقبل تفاسـير آتية من ذات اليمين وذات الشِّمال؟

لقد اخترنا الموسـيقا الآلية [المثل السـابق] عن وعي وتصميم،لأن كل ما ينظَّر فيها [خصوصاً] هو تنظير لفن النغم [إجمالاً]. وعندما ندرس جانباً ما من الجوانب العامة للموسـيقا، مثلاً جوهرها وطبيعتها وحدودها وأبعادها، فإن الموسـيقا الآلية فقط هي التي تستطيع رسمه. وأي شيء لا تقدر الموسيقا الآلية عليه لا يسـتطيعه فن النغم على الإطلاق، لأن الموسـيقا الآلية حصـراً هي فن النغم الصـرف والمجرّد. وإذا ما وُضـعنا في موقف يتطلب المفاضـلة في القيمة والتأثير ما بين الموسـيقا الغنائية والموسيقا الآليـة ـ وهذه عملية غير علمية يقودها على الغالب المحدودون بوجهة نظر واحدة من غير المحترفين ـــ، فيجب علينا دائماً الاعتراف بأن مفهوم «فن النغم» لا يبقى صافياً إذا ما دخل على تأليف القطعة الموسيقية نصٌّ كلامي. ولا يمكن في مؤلَّف موسـيقي غنائي [في المسـرح الغنائي] فصـل تأثير اللحن عن تأثير الكلمة، القصـة، الديكور بشـكل يمكن معه رصد حساب كل فن من [تلك] الفنون على حدة من هذا التأثير. [وبذلك] نرفض حتى أن يُؤخذ عنوان عمل موسيقي أو برنامجه [الأدبي] مأخذ «المضـمون» للموسـيقا المعنية. إن الوحدة

الحاصـــلة ما بين الموســـيقا والشـــعر تفتح آفاقاً جديدة لســـلطة الموســـيقا بينمـا تبقى حـدودُهـا [الأصـــليـة] على مـا هي عليـه[60].[وكمـا قلنـا:] يكون المُنتَج [الفني] أمـامنـا في المؤلَّف الغنـائي متمـازجـاً، بحيث لا يمكن تحديد حجم كل عنصـــر من عناصـــره. لم يقدم أحدٌ على أخذ الأوبرا كمثال عندما يبحث في تأثير فن الشعر، كذلك فالموسيقا وبالتوجّه نفسه (إنما ـــ على ما

60 ليبحث Grevinus وشكسبير» < 1868 > يعود غريفينوس Haendel ـــ في مؤلَّفه «هيندل في الصـــراع على القمة ما بين الموســـيقا الغنائية والموســـيقا الآلية، فيقول بأن فن الغناء هو الموســـيقا الحقَّة والخالصـــة، أما فن العزف فهو بالدرجة الأولى متعلق بعمل فني «يُســـقط من الباطن إلى الظاهر مكوّناً وسيلة فيزيائية تهدف إلى تحريض فيزيولوجي». وكلامه هذا يبرهن على أن عالماً متحمســـاً لموســـيقا هيندل من هذا الوزن يمكن أن يقع أيضـــاً في أخطاء غريبة الشـــكل تتعلق بجوهر الموســـيقا. ولا يوجد أبلغ من جواب فرديناند هيللر Ferdinand Hiller والذي نســـتشـــهد منه بما يلي : «إن لربط الكلمة مع النغمة]المذكور[على كتاب غريفينوس أشكال بالغة التعدد : من الشكل البسيط لـ (ريتشيتاتيف) نصـــف المنغـم إلى (كورال) لبـاخ أو خاتمـــــة أوبراليـــة لموتسارت ـــ إنه لمجال مترامي الأطراف. أما أن يكون للنص وللموسيقا خط غنائي نصف [القوة نفسها على المستمـع فهـــذا يتوافـــر فقـــط في حال (الريتشيتاتيف) أو عندما ينقطع سير الموسيقا لنسمع ولو صيحة. عندئذ تصبح للكلمة استقلاليتها. أما]محكي حين تدخل الموسـيقا بثقلها، عندئذ تترك ولو أبلغ الكلمات وراءها. وإن البرهان على ذلك ـــــ للأسف ! ـــ واضح جلي: فيمكن أن يكون تلحين أسوأ القصائد جميلاً يكاد لا ينتقص من جمال يمكن أن تكون موسيقا أجمل القصائد مملةً لا تقدر تلك القصيدة حتى]في المقابل[الموسيقا، و الأوراتوريو عمل غنائي أوركســترالي [على مســاندتها. خذوا مثلاً نص أحد (الأوراتوريات) الذي إذا ما قرأتموه ترونه ضـــحلاً وغير مثير للاهتمام، بينما تســـمعونه من]على نص ديني مؤلف موسيقي عبقري أنغاماً تأخذ الأذن والقلب والروح لساعات موسيقا طوال. ونذهب أبعد من ذلـك عنـدمـا نلاحظ في أغلـب الحـالات أنـه من غير الممكن للمشـــاهد أن يحيط بـالنص وبالموسيقا معاً. وهنا يجب علينا بسرعة أن نربط الأصوات الكلامية المسموعة بعضها ببعض فتأخذنا الموسيقا]الصرفة[وأن نسجلها في ذاكرتنا إلى أن يفهمها عقلنا. أما في حالة الموسيقا معها منذ النغمة الأولى دون أن تترك الوقت ولا حتى المجال لأن نسترجع ما نسمعه. ويستمر في كلامه فيقول : «إن الذي]موسيقي ألماني معاصر لشومان (1810 ـــــ 1856)[هيللر يؤديه ألف]تهليلة للرب[يثيرنا ويعجبنا في أغنية شـعبية بسـيطة أو كورالٍ (هاليلويا) لهيندل مغنٍّ هو في الأولى برعم لحني يتفتح وفي الثاني عالم نغمي كامل. تأثير الموسيقا هنا وهناك لن . ويبقى جوهر الموســيقا]بالكامل[أو لم نســتطع فهمها]جزئياً[يتغير حتى ولو لم نعِ الكلمات الصـافي حاضـراً في الحالتين، إن كنا نغني للحبيبة الفتَّانة أم لملكوت السماوات». < من «حياة النغم في عصرنا الراهن» ـــ الطبعة الجديدة ـــ لايبتسيغ 1871 ـــ الصفحة 40 وما بعدها >. المؤلف

يظهر ـــــــ بصـعوبة أكبر) تدرس القوانين الأسـاسـية للجمال الموسيقي [بعيداً عن الكلمة الملحَّنة].

إن الموسيقا الغنائية تضـيء رسم القصـيدة الشـعرية[61]. و قد لاحظنا في موادنا الموسـيقية وجود ألوان نورانية وأخرى شـفافة [أو داكنـة]، يُضـاف إليها ثالثة ذات معان رمزية. إن هذه الألوان لتجعل ربما القصـيدة العادية فتحاً روحانياً لقلب الإنسـان. رغم ذلك وفي مقطوعـة غنائية فإن دور المصـوِّر يأخذه النص لا النغم. إنه الرسـم وليس التلوين الذي يجسـد الموضـوع المصـوَّر. [وفي الموسـيقا الآلية] نتوجه إلى قدرة المسـتمع على التجريد عندما يُعرض عليه لحن ما يريد من الناحية الموسـيقية الصـرفة أن يكون خالياً من أية شـوائب شـعرية، أن يكون درامياً مؤثّراً. وهكذا لن نسـتطيع أن نجد في لحن ذي تـأثير درامي بـالغ يُراد لـه أن يحكي

61 ـــ في كلامنا عن تحديد العنصر المستقل والرئيس الذي ينطلق منه مضمون < مادة > العمل الموسيقي إن كان آلياً أو غنائياً يأتي هذا التعبير المعروف المستخدِم لغةً بصرية، يأتي مفيداً لنا جاهزة [في حديثنا المجرد عن علاقة الموسيقا الصـرفة بالكلمة بعيداً عن أية نظريات جمالية . ولكن عندما ينتقل السـؤال من «ماذا ؟» إلى «كيف ؟» في سـيرورة العملية الموسـيقية،] . إن] «الموسيقا الغنائية تضـيء رسم القصـيدة» [تتوقف هذه الجملة عن أن تكون صـحيحة هو القضية الأساسية والموسيقا هي المنتج الثانوي : هذه جملة تصحّ فقط من] الأدبي [النص الناحية العقلانية المحضـة (ونشـتهي أن نقول: من الناحية القانونية !) لأن الوظيفة الجمالية تذهب أبعد من ذلك متطلبةً من الموسيقا(ضـمن لفظ مقبول للكلام المنغّم) أن تكون جميلة بحد ذاتها. فحينما نبتعد عن العموميات ونسأل ليس عما تفعله الموسيقا حين تعالج نصاً كلامياً، إنما في واقع الأمر عن كيفية هذه المعالجة، حينئذ لا نستطيع أن نضع علاقة الموسيقا مع الشعر في إطار مماثلٍ ضيِّق كما في علاقة الرسم مع تلوينه. ولا يغرّنا التمجيد المستمر الذي تلاقيه جملة »، إذ يقول إن النص Alceste في مقدمة النوتة الموسـيقية لأوبراه «ألشـيسـته Gluckغلوك هو «الرسـم الصـحيح المنتقى» وإن على الموسـيقا تلوينه. إن ما قاله غلوك في حينه وفي رد فعلٍ قوي وضـروري على المبالغة اللحنية الإيطالية جعله يحيد عن الطريق القويم < وهذا ما >.و إذا بقيت الموسـيقا في دور]يحيد عن الطريق القويم[يفعله ريتشـارد فاغنر في أيامنا هذه محدود مقتصر على التلويـن تجاه النـص الشعـري ولم تذهـب أبعـد مـن ذلـك بكثير (لتصبح هي نفسـها رسماً ولوناً في آن معاً جالبةً معها شيئاً جديداً تماماً حيث تنتج من نفسها جماليةً تنثر لتنسـج منها جداراً عشبياً أخضـر)، إذا لم تفعل الموسيقا ذلك فلن تبلغ أبداً الذرا أوراق الكلمات الحقيقية للفن، إنما سـتبقى في أحسـن الأحوال تراكم تمرينات موسـيقية أو هوايات أصـدقاء الموسيقا غير المحترفين باقيةً في حدود التلويـن فقط. المؤلف

عن الغضـب، لن نجد سـوى تعبير فيزيائي بحت يتلخص في حركة سـريعة انفعالية. ونسـتطيع [في الوقت نفسـه] أن نركّب على اللحن المذكور كلمات، تنافي من حيث المبدأ معنى الغضـــب وتحكي عن انفعال حب جارف، بحيث يتناســب أداء هذا اللحن فعلاً مع المعنى الأخير.

[وإليكم الحـادثـة التـاليـة:] عنـدمـا كـانت آريا[62] أورفيوس [من أوبـرا أورفيـوس وأويـروديكـه لـغلـوك Gluck] تـجعـل آلاف المستمعين (ومن بينهم شخصيات مثل جان جاك روسّو) يذرفون الدموع،لاحظ أحد معاصـــري غلوك (Boyé) أن البيت الشـــعري التالي :

إن تعاستي لا حدود لها لقد فقدت حبيبتي أويروديكه[63]

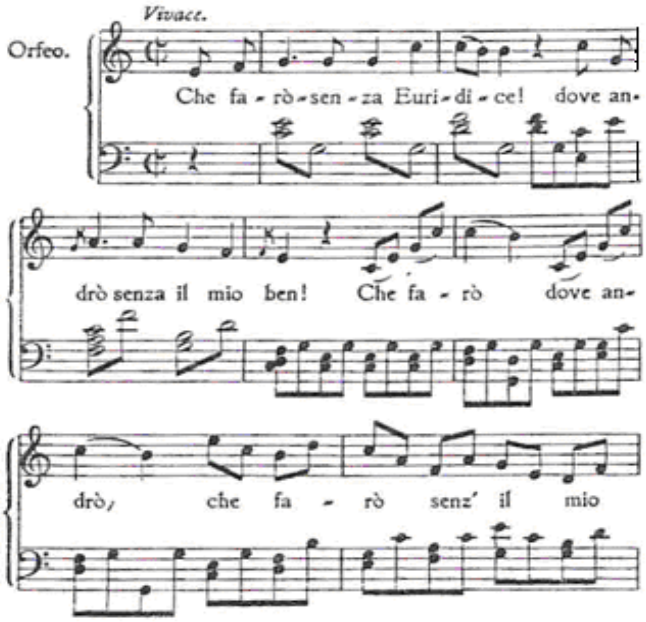
J’ai perdu mon Euridice
Rien n’egale mon malheur

يمكن تغييره على الشـــكل أدنـاه، المنـاقض [حرفيـاً] والـذي ينسجم اللحن معه حتى بشكل أفضل بكثير :

لا شيء يعدل شعوري بالسعادة لقد وجدت حبيبتي أويروديكه

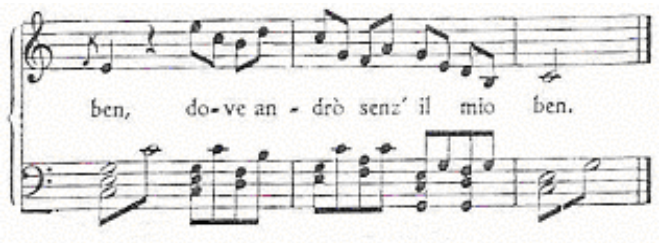
J’ais trouvais mon Eurodice
Rien n’egale mon bonheur

وإليكم نوتـة المقطع المـذكور (مع مرافقـة البيـانو بهـدف تقليـل الحجم) بالنص الإيطالي الأصلي:



– (الآر

. المترجم[62]
أوريديس [63]


ben, do-ve an - drò senz' il mio ben.

لسـنا هنا أبداً بصـدد أن نحمي المؤلف الموسـيقي [غلوك] من النقد بمـا أنه انتقى للتعبير عن الحزن الأليم أنغاماً تحذو بوضـــوح نحو الإيجـابيـة، إنمـا اصـــطفينـا هذا المثـال من مئـات الأمثلـة لأنـه تحديداً يخصّ معلماً تُجيَّر له الدقة البالغة في التعبير الدرامي، ولأن هذا اللحن بالذات قد اعتصـر قلوب المستمعين جيلاً بعد جيل معبراً لهم عما في كلماته من أسىً دفين.

و حتى في مقـاطع غنـائية أكثر تعييناً وأعمق تعبيراً لا يســـعنا بعد أن نُبعد النص إلا، في أحسـن الأحوال، أن نتحزّر عن [تسـمية] الشـــعور الذي تعتزم هذه المقاطع التعبير عنه. إنها تشـــبه البروفيل الظليل[(سـيلوويت)] الذي لا نتعرف على صـــاحبه بأكثر الأحوال إلا بعد أن يُفصح لنا عنه.

إن ما نعرضـه هنا من أمثلة منفردة يصح تعميمه على الأعمال كلها، الكبيرة منها والضـخمة. لقد حصـل [ويحصـل] كثيراً أن غُيِّر نص عمـل موســـيقي غنـائي تغييراً كـاملاً. إن عمـل مـايربير Meyerbeer «الهوغونوتيّون*» لا يتـأثر موســـيقياً أبداً إذا ما غيرنـا في مكـان الأحداث، الوقت، الشـــخصـــيات، في الواقعة أو العنوان، وجعلنا العنوان ـــ ولو كان هذا من الناحية الأدبية مزعجاً ـــ «الجيبلّينيات في بيزا Ghibellinen in Pisa» [الاسم المحوّل لموسـيقا الأوبرا نفسـها]. في الأخيرة لا يوجد طابع ديني، بينما من المفروض أن منبع «الهوغونوتيين» هو الشـعور الديني والتمسـك بالعقيدة [المسيحية]. ولا نستطيع هنا أن نتصرف بـــ [نص] كورال لوثر لأنه استشـهاد، ولكن[موسيقا] هذا الكورال يناسب [تناسب] أي دين.

ألم يسـمع القارئ بـــــ (الأليغرو) [حركة سـريعة] في افتتاحية الناي السحري محولاً إلى رباعي غنائي [يحاول أن] يصوّر أربعة تجار يهود أثناء زعيقهم؟ إن موسـيقا موتســارت، التي لم يُغيَّر فيها

* الهوغونوتيون: طائفة من البروتستانت الكالفينيين الفرنسـيين اشـتبكوا في حروب مع الأكثرية الكاثوليكية في فرنسا خلال القرنين السادس عشر والسابع عشر. (معجم أوكسفورد المحيط)

ولا نغمـة واحدة، تتطـابق تمـامـاً مع [هذا] الهدف الكوميدي الهابط. وكما يَسـعد المسـتمع بموسـيقا موتسـارت الجدِّية ضـمن [الافتتاحية في] الأوبرا، لا يســتطيع هنا إلا أن يضــجَّ بالضــحك من كوميديا الموسيقا نفسها.

و تـأتينـا الإثبـاتـات بـأن لكـل لحنٍ أو حتى لمقطع لحني ولكـل انفعال إنسـاني وجداناً [موسـيقياً] فضـفاضـاً، وهي إثباتات متوافرة وكثيرة العدد. إن المزاج التأملي الديني هو من الأشياء التي يصعب فعلاً بلورتها موضــوعياً من الناحية الموســيقية. وهناك في ألمانيا كنائس قروية ومحلية نسمع في طقوسها المقدسة أعمالاً [خفيفة] كـ «ألفورن Alphorn» لبروش Proch أو (الآريـا) النهـائيـة من [أوبرا] «الفتاة التي تمشــي في نومها La Sonnambula» <مع القفزة الرشــيقة ذات النغمات العشــر حين تدخل كلمتا بين ذراعيّ >، تُعزف على الأورغن. ويســتغرب كل ألماني يزور إيطاليا ما يسمعه في كنائسها من ألحان أوبرالية مشهورة لروسيني Rossini ودونيتسيتي Donizetti وفيردي Verdi، هذه إضـافة إلى موسيقا أكثر دنيوية منها ـــــ حينما تتوافر فيها صفة الموسيقا المائلة إلى الرّقة ـــــ لا يُراد منها إبعاد الرعية عن تأمّلها [الديني] إنما على العكس، تهدف إلى دعم هذا التأمل بكل ما تملك من قوة. وإذا كانت الموســيقا بحد ذاتها قادرة على تصــوير التأمل الديني، فلا داعي حينئذ إلى هذا الخلط الذي يشـابه تقريباً قيام الخطيب [في الكنيسـة]

بقراءة دستور نيابي من تأليف كانتسيل Kanzel أو حكاية [خفيفة] من تأليف تيك Tieck، عوضاً عن وعظ الرعية من على المنبر.

إن أعظم المؤلفين في مجال الموسيقا الدينية يوافقون بأعمال لا حصر لها على صحة ما نقول. وبالذات هيندل الذي سلك في هذا الصدد سلوكاً بعيداً عن أي رادع. لقد برهن فينترفيلد Winterfeld بالقطع على أن كثيراً من الألحان المشهورة والمعروفة تحديداً بتأثيرها الديني العميق من أوراتوريو «المخلّص» Messias [المسيح] قد أخذها هيندل من مجال الموسيقا الدنيوية وخاصة الجنسية، وبالتحديد من الثنائيات التي لحنها [هو نفسه] لوليّة عهد إمارة هانوفر (الأميرة كارولين) على مادريغالات [نصوص دنيوية أو موسيقا على نصوص دنيوية] لماورو أورتينزيو Mauro Ortensio < ما بين عامي 1711 و1712>. وإليكم نص الثنائية [Duett] الثانية [الأصل باللغة الإيطالية]:

لا، لن أسلِّم لك نفسي يا ملاك الحبّ الأعمى

لأنكَ إلهٌ كاذب خدّاع يا أيها الجمال الرهيب

و قد استعمل هيندل لحنها دون أدنى تغيير، حتى في المقام، من أجل الكورال الموجود في القسم الأول من «المخلِّص» والمسمى: «لقد ولد ابن الرّب». كذلك نلاحظ وجود المقاطع اللحنية المشتركة نفسها ما بين كورال القسم الثاني من العمل نفسه «كما يسير قطيع الغنم» وبين المقطع الثالث من الثنائية المذكورة:« So per prova i vostri inganni»[64].

وتتوافق [موسيقا] المادريغال رقم 16< ثنائية بصوتَيْ سوبرانو وألتو > بشكل شبه كامل مع كلمات الثنائية الموجودة في القسم الثالث من المخلص «أيها الموت أكشف عن أشواكك O

64– «أتعرَّف بتجربتي على خداعك». المترجم

«Tod, wo ist dein Stachel». وفيما يلي الكلمات [الأخرى المقصودة]:

Sit tu non lasci amore mio cor, ti pentirai, lo »
«sobenio[65]

وعندنا أمثلة كثيرة أخرى نذكر منها ما يخص ي. س. باخ الذي استعار لجميع الفقرات غير الدينية في عمله أوراتوريو[66] «عيد ميلاد المسيح»، استعار لها مواد مأخوذة من الكانتاتات الدنيوية [الكانتاتا هي عمل موسيقي غنائي مكتوب لصوت أو أكثر مع مرافقة آلية]، التي كتبها في مناسبات مختلفة ونقلها دون أن يرفّ له طرْف. وكذلك غلوك الذي يدرّسوننا عن دقّته المزعومة في علوِّ الصدق الدرامي لموسيقاه، إذ يقولون إن كل نغمة من نغماته موظفة تماماً لخدمة موقف محدد وأن ألحانه تنضح نضحاً من كلمات الأبيات الشعرية التي نغّمها. لقد استعار غلوك لـ [أوبراه] «أرميدا» ما لا يقل عن خمس مقطوعات من أوبرات إيطالية له سابقة <قارن مع «الأوبرا الحديثة»، الصفحة 16>. وبذلك نرى أن الموسيقا الغنائية التي لا يمكن لنظريتها أن تعيّن جوهر «فن النغم»، نراها فعلياً غير قادرة على تكذيب القواعد التي استخلصناها من مفهوم الموسيقا الآلية.

وبالمناسبة فإن الجملة التي نعارضها [«الموسيقا الغنائية تضيء رسم القصيدة الشعرية»] قد نفذت إلى وجدان الناس

65 ـ «إذا لم تترك قلبي / يا حبيبي / فستندم على ذلك / فأنا أعرف هذا جيداً». المترجم

66 ـ أوراتوريو: عمل غنائي أوركسترالي ديني يشترك فيه مغنون منفردون وكورال. المترجم

وأصـــبحت نظرةً موســـيقية جمالية ســـائدة يعتقد أنصـــارها والمتفرعون عنهم على حد سواء بترفّعها عن النقد. تتبع ذلك [في التنزيه عن النقد] نظرية تقليد «الأشياء» المنظورة أو المسموعة، ولكن غير الموســـيقية، وإيصـــالها عن طريق «فن النغم». أما يكررون علينا عندما يتحدثون عن «الرســـم بالموســـيقا» بأن الموسيقا لا تستطيع تجسيد الظواهر التي تقع خارج نطاقها؟ وإنما الإحساس [في حد ذاته] هو الذي ينشأ من تلك الظواهر! والحقيقة هي العكس تماماً. إن الموسيقا لا تستطيع إلاّ استلهام الظاهرة الخارجية وليس تصوير ما تستدعيه هذه الظاهرة من إحساس معيّن. ولا يمكنني [أيضـــاً] رســـم ســـقوط حبات الثلج أو رفيف أجنحة العصـــافير أو شـــروق الشـــمس موســـيقياً إلاّ عندما آتي بموازيات سـمعية مشـتركة مطابقة لتلك الظواهر ديناميكياً. فعن طريق العلوِّ [الصوتي]، القوة، السرعة، والإيقاع تستطيع الأنغام أن تقدم إلى الأذن خطوطاً [موســـيقية] تعطي انطباعاً يدل على تطابقٍ مع ظاهرةٍ مرئية محددة، ظاهرة يمكن الوصول إليها عن طريقٍ حواس مختلفة. تماماً كما في الفيزيولوجيا، حيث يمكن لحاسّة من الحواس ولحدّ معلوم أن تتداخل مع الحاسّة الأخرى، كذلك في علم الجمال يتداخل الانطباع المتولد عن هذه الحاسّة مع الانطباع المتولد عن تلك: ما بين الحركة ضـــمن الوقت والحركة ضمن الفضاء، ما بين النغم وعلّوه ومسحته وقوته وبين الشيء ولونه وتفصـــيلاته وحجمه يوجد تطابق مبرّر. وبذلك وبالفعل يمكن لنا أن نرسم شيئاً عن طريق الموسيقا[67]، إنما من السخف أن نصبو عن طريق الأنغام إلى وصف «الشعور» [المحدد]

[67] ـــــ لا يقصد المؤلف هنا التصوير الفيزيائي للأصوات الطبيعية غير الموسيقية. أي لا يقصد أعمالاً موجودة كسينفونية الأطفال مثلاً لـــليوبولد موتسارت التي تستخدم آلات تقلد أصوات العصافير وأصواتاً أخرى في الطبيعة، أو أعمالاً ستأتي بعد هانسليك كسينفونية الألب، حيث يستعمل ريتشارد شتراوس آلةً تقلّد صوت الرياح. ونذكر أيضاً استعمالات بيتهوفن في موسيقاه «الحربية» ـــ الموجودة سابقاً، لأصوات المدافع واستخدامات تشايكوفسكي لاحقاً لها في افتتاحيته «عام1812». وســـيتعرض المؤلف إلى تلك الأصـــوات «الطبيعة» فيما بعد. المترجم

الذي يستولي علينا [حصراً] عند سقوط الثلج أو عندما يصيح الديك [صباحاً] أو عندما يرعد البرق.

وإذا لم تخنّي ذاكرتي ينتاب كل المنظّرين الموسيقيين الذين يعتقدون دون مناقشة بمقولة قدرة الموسيقا على تصوير مشاعر معينة ويبنون عليها، ينتابهم«إحساس» غريب يثنيهم عن التسليم بالمقولة ذاتها. النقص الحاصل في تحديد المفهوم يضايقهم، ولذلك غيَّروا الجملة المذكورة بحيث تحوّلت «الأحاسيس» إلى «أحاسيس غير محددة»: وهذه هي التي يجب أن توقظها الموسيقا وتصورها. ومن حيث المنطق فإن ما يعنيه هذا [الموسيقا تصور الأحاسيس غير المحددة] هو تجسيد الموسيقا لحركة الشعور مفصولةً عن المشعور به، أي تجسيد الذي سميناه بـ «حركة الانفعال» وقلنا إنه من خصائص الموسيقا. وعلى ذلك فإن ما قالوه ليس هو «تصوير الأحاسيس غير المحددة» لأن تجسيد غير المحدد يشكل تناقضاً في حدّ ذاته. إن الحركة الروحانية كحركة خالصة دون مضمون [لا تخضع لإحساس معيّن دون غيره] لا يمكن أن تكون موضوعاً للتجسيد الفني الذي يُعبّر عنه بالسؤال التالي: ما الذي يتحرك أو ما الذي يُحَّرك؟

إن الشيء الصحيح في هذه الجملة هو شيء سلبي فقط لأنه يتضمن الدعوة إلى ما لا يجب تجسيده (من شعور محدد). ولكن ما هو الشيء الإيجابي/ ما هو الأمر الإبداعي في العمل الفني الموسيقي؟ إن تصوير الإحساس غير المحدد لا يشكل مضموناً للفن، فالمهم هو كيفية العرض. وإنّ كل عمل فني يُعنى بالتوجّه إلى الذات، لإظهار الخاص من العام والمحدد من غير المحدد، وهذا عكس ما تتوجه إليه النظرية السابقة الذكر. جملة الأحاسيس غير المحددة هي أسوأ وأمرّ من الجملة التي سبقتها [عن الأحاسيس المحددة] لأن علينا أن نعتقد بأن الموسيقا تُصوّر ما لا تعرف عنه شيئاً إطلاقاً. ومن هنا نقفز خطوة صغيرة لنوقن ببساطة بأن الموسيقا لا تصور أي إحساس [بذاته] على الإطلاق، لا محدد ولا

غير محدد. ومَنْ مِنَ الموسيقيين يريد أي يفقد هذا الصرح المعنوي المسيطر، الذي لا يحلم فن النغم بامتلاكه ثانيةً ؟[68]

إن ما توصلنا إليه ربما يترك رغم ذلك الباب مفتوحاً أمام الرأي القائل إن تجسيد أحاسيس معيّنة يبقى مثلاً أعلى للموسيقا، المثل الأعلى الذي لا تتمكن تماماً من الوصول إليه إنما يمكن لها ويجب عليها أن تحاول بلوغه. وفي هذا السياق يصبّ الاتجاه السائد [حالياً] والذي تلخّصه أصوات عالية كثيرة تَعِد بكسر أصفاد «المجرّد»، وتعِد بأن تصبح الموسيقا لغةً محددةً، وذلك بإيجاد أعمال موسيقية توضح ذلك أو تعتقد بأنها توضحه، كما أن الثناء العام على هذه الأعمال يبيّن رواج مثل هذا الاتجاه على أرض الواقع.

إن ما نحاربه الآن من إمكانات تصوير المشاعر موسيقياً لا يفوقه في السوء إلا الرأي الذي يجعلها مبدأً جمالياً لفن النغم، وهذا ما نقف بوجهه بشدة. ولكي نستطيع أن نقتنع عملياً [بصحة وجهة نظرنا] علينا أن نفترض ولو للحظة [ونتخيل] بأن «الجميل» في الموسيقا يتوافق مع دقة وصف المشاعر.

من الواضح أننا لا نستطيع تطبيق هذا التخيل على الموسيقا الآلية التي تأبى أن يُبرهن من خلالها على وجود انفعالات مسمّاة بعينها، إنما على الموسيقا الغنائية فقط، التي يندرج تحت عنوانها

68 نستشف ما يمكن أن يجلبه مبدأ خاطئ Mattheson ـــــ ومن كلمات مثقفين كبار مثل ماتيزون («في أية مقطوعة موسيقية يجب أن نجد تجسيداً لإحساس معيّن بذاته») من نتائج كارثية بحيث ـــ وهذا أسوأ ـــ يُملى على أي شكل موسيقي وجود شعور محدد بعينه يكوّن مضموناً حتمياً لذاك الشكل. وإليكم ما يعلّمه ماتيزون في كتابهُ قائد الأوركسترا المثالي < صفحة 230 وما بعدها > منسجماً مع المبدأ الذي أطلقه هو نفسه والقائل إن الهدف الأساس لأي لحن هو . يقول ماتيزون : «العاطفة التي يجب أن تظهر في رقصة]مسمّاة[اختلاجة عاطفية لا يمكن أن تكون إلا المجد، وفي تشكيلة Sarabande هي الأمل، وفي رقصة Courante الرضا، وفي الافتتاحية Chaconne يسود حب الحياة، وفي حركة Concerto grosso الكورانت هي في الأصل رقصة سريعة. [الكبرياء». المؤلف Ouverture الأوركسترالية والساراباند رقصة متهادية وشكل الشاكون يتضمن إعادات مستمرة ومختلفة لتركيبة لحنية وهارمونية واحدة، والكونشيرتو غروسّو هو اشتراك عدة عازفين منفردين مع أوركسترا . المؤلف]موسيقا الحجرة في عمل واحد

التـأكيد على أحاســـيس معلن عنها مســـبقاً[69]. تحدد الكلمات التي يعتمد عليها المؤلف الموســـيقي الموضـــوعَ الذي نحن بصـــدده؛ وللموســـيقا الســـلطة التي تؤهلها لإحياء هذا الموضـــوع والتعليق عليـه، وبشـــكل أقل أو أكثر، لإعطـائـه تعبيراً وجدانيـاً ذاتياً. وهي تفعل ذلك عن طريق استنفاد الخواص الممكنة للحركة وعن طريق الاســـتفادة من الرمزية الموجودة في جوهر الأنغام. وعندما تنفلت الموســـيقا مبتعدةً عن فردية جمالها الخاص[«النص» الموســـيقي] ومتجهةً إلى النص [الأدبي المحدّد] كهدف أســـاس، عندئذ يمكن لها أن تبلغ بـه مرتبـةً عـاليـةً من الحميميـة، وأن تعطي انطبـاعـاً بـأنهـا وحدها فعلاً تصـــوّر العواطف التي هي موجودةٌ أصـــلاً في النص [غير الجامد] القابل للتصـعيد. هذا الاتجاه يوصـل إلى شـيء مشـابه للحكم المسبق بأن مضمون قطعة موسيقيةٍ معيّنةٍ هو تجسيد لانفعالٍ ما. ومع التسـليم بأن قوة الموسـيقا الحقيقية وهذه القوة الافتراضـية تتطابقان،وبأن تصـوير المشـاعر ممكن ويشـكل مضـمون الموسيقا، نستطيع بناءً على ذلك أن نعدّ مثل هذه المؤلفات الموسيقية [الغنائية المعبّرة] أعمالاً مثالية تقوم بالوظيفة [وظيفة موســـيقا الآلة ضـــمن الموسيقا الغنائية] على أفضل وجه محسوس.

69 في النقد الذي يوجهه المؤلف< ومن يوافقه على مبادئه من النقّاد> تستعمل في مجال الموسيقا كلمات «التعبير»، «الوصـــف»، «التجســـيد»، «التصـــوير» وما يشـــبهها بهدف التســـهيل والتلخيص، تُســـتعمل كثيراً بعفوية، وهذا مســـموح به بالتأكيد عندما نكون مدركين تماماً للمجازية التي نستخدم هذه الكلمات من خلالها، أي أن نعي اقتصار تلك الكلمات على المعنى الرمزي وعلى المؤلف] على الفعل الفني [المعنى الديناميكي .

و لكن مَن منّا لا يعرف أعمالاً موسيقية [آليةً رائعة الجمال] لا تمتلك مضـــموناً كالمذكور أعلاه؟ <نذكّر بمقدمات وفوغات باخ>. وبالعكس توجد أعمالٌ غنائيةٌ تحكي عن إحساس محدد ـــ ضمن ما سبق شرحه من حدود ـــ وتعكسه بشكل بالغ الدقة حيث تضع مبدأ بلوغ الحقيقة في الوصـــف في المكان الأول [المقدَّم عن الجمال الموسيقي الآلي البحت]. وعندما نستعرض هذا عن قرب نصل إلى النتيجة التالية: إن الاندماج غير المشـــروط ما بين النص [الأدبي] ووصفه الموسيقي يتناسب سلباً مع الجمال الموسيقي المستقل،أي أن الدقّة الدرامية والدقّة اللفظية [فيما يخص مخارج الحروف] تمشـــي مع الكمال الموســـيقي [الآلي] جنباً إلى جنب، ولكن حتى منتصف الطريق فقط، حيث يفترقان بعدها. وأحسن مثال على ذلك هو مثال الـ Recitative [70] كشكل موسيقي.

يأخذ (الريتشيتاتيف) بعين النظر، في طريقة هي الأكثر مباشرة، الواقع اللفظي للحروف ويذوب في النبرة الكلامية. إنه شكل موسيقي لا يريد إلاّ أن يشكل منفرجاً لحالات نفسانية محددةٍ يحرص على عرضها بشكل حيٍّ يكون غالباً سريع التغيّر والتبدّل. وكان من الواجب أن نرى في هذا التجسيد الحقيقي للنظرية تلك موسيقا كاملة بلغت أعلى المراتب، لكننا على صعيد الواقع نرى أن الموسيقا [في (الريتشيتاتيف)] قد هبطت لتأخذ دور الخادم ولتفقد استقلالية معناها. وهذا هو برهاننا على أن التعبير عن حالات وجدانية معينةٍ [يمكن أن] لا يتطابق مع وظيفة الموسيقا بل وأخيراً يقف معارضاً لها. وليعزف امرؤ (ريتشيتاتيفاً) مطولاً [كموسيقا] دون كلمات، وليسأل نفسه بعدئذ عن أهمية الموسيقا ومعناها. أما في امتحان المعنى والأهمية فيجب أن تصمد كل موسيقا، لأننا نعطيها وحدها [في النهاية] شرف التأثير [على المستمع]. ولا نقتصر في إيراد أمثلتنا على (الريتشيتاتيف) وإنما نحصل على تأكيد ما نقول بإيراد أمثلةٍ [إضافية] ذات أشكال فنية عالية ورفيعة المستوى، تبرهن لنا [أيضاً]

[70] –Recitative إلقاء منغم حر من الناحية الإيقاعية. المترجم:

على أن الموسيقا تجنح دائماً للابتعاد عن التشخيص لأن الموسيقا إبداعٌ في ذاته والتشخيص خادم مأمور.

و لننتقل من مبدأ التقيّد اللفظي في (الريتشـيتاتيف) صـعوداً إلى مبدأ التقيّد بالدراما في الأوبرا؛ إن المقطوعات الموسـيقية [دور الآلات في العمل الموسـيقي الغنائي] في أوبرات موتسـارت تنسـجم تماماً مع نصـها. وإذا سـمعناها دون النص فسـتبقى الموسـيقا في حدِّ ذاتها جميلةً في أدوارها الأساسية بشكل عام بغض النظر عن اللوازم الموسـيقية[71]. وبهذا، كما هو معروف، يصـبح المثل الأعلى لنجاح الأوبرا هو بحق التوازن المقنع ما بين متطلبات الموسـيقا ومتطلبات النص. إن الصـراع المسـتمر في الأوبرا ما بين مبدأ الدقة الدرامية [الحدث الدرامي] ومبدأ الجمال الموسـيقي [البحث] والواقع في كرّ وفرّ غير منقطع من هذا الاتجاه إلى ذاك، لم يُعطَ أبداً، على حدّ علمي، البحث الكافي.

لا تتعلق المشـكلة في الأوبرا في كون أبطالها يقفون مغنّين [وليس ممثلين حقيقيين]، فهذا الوهم يحلّه خيال المشـاهد بسـهولةٍ ويسـر. إن ما يجعل قضـية الأوبرا متقلّبة وصـعبة هو الدور المقيِّد للموسـيقا والنص معاً، والذي يجعلهما مضـطرَّين إلى الهجوم وإلى الدفاع، ويجعل الأوبرا دولةً مسـتقلة، إنما يتجاذب السـلطة فيها قوّتان داخليتان شرعيتان. وفي هذه المشادّة التي يتنازل فيها الفنان، مرةً لصـالح هذا الأمر ومرة لصـالح ذاك، يقع الإشـكال الذي تنبع منه المظاهر الشـاذة للأوبرا وتنبثق عنه كل القواعد الفنية التي تحكمها. وتبعاً لما يترتب على كليهما من نتائج يحدث التقاطع في سـيرورة الخطين إذ يتقاطع المبدأ الدرامي مع المبدأ الموسـيقي بالضـرورة، وهما طويلان بما يكفي ليظهرا للمشـاهد على مدى زمن غير قصير خطين متوازيين.

---

[71] اللازمة الموسيقية هي التي تعلّق على الجملة المغناة أو تربطها بعضها ببعض عن طريق الأنغام الآلية ذات الصلة. المترجم

نلاحظ في كل عمل باليه شـــيئاً شـــبيهاً بذلك، فكلما حاول الرقص الابتعـاد عن الإيقـاع الجمـالي لحركـات البـاليـه ليقترب عن طريق الإشـــــارات و(الميميـك)[72] من «التحـدث» [إلى الناظر] ومن التعبير عن مشـــاعر وأفكار محددة، اقترب أكثر من مجرد رقص (البانتوميم) الذي لا يستمدّ قيمته من الحركات المضـبوطة [موسـيقياً]. إن التصـعيد الدرامي هنا في ما يخص الحدث الدرامي للرقص يوازي جرحـاً للجمالية [الموســـيقية] الإيقاعية ـ الحركية.

ولا تسـتطيع [اسـتقلالية] الأوبرا أن تنافس [اسـتقلالية] الدراما [المســـرحية] أو العمل الموســـيقي الآلي. ولذلك ســـيكون اهتمام المؤلف الحقيقي للأوبرا موجهـاً على الأقـل إلى علاقـة تـداخليـة وتبادلية [بين الدراما والموســـيقا]، ويكون غير محدد أبداً بنســـبة وتناســـب معلومَيْن يعطيان الرجحان لهذا المبدأ أو ذاك. ولكن، في الحالات الحرجـــــة، سـيرجّح المؤلف كفّة المبدأ الموسـيقي، لأن الأوبرا هي أولاً موســـيقا قبل أن تكون دراما. ويمكننا بســـهولة أن نختبر ذلك بأنفســـنا فنحضـــر دراما [مســـرحية] وأوبرا من ذات الأحداث [الموضـــوع الأدبي] لنعرف ماهية التركيز المختلف الذي نمـارســـه في الحـالتين. وإن أي ضـــعف من النـاحيـة الموســـيقية [للأوبرا] ســـيترك فينـا أثراً أكبر بكثير [من أثر ضـــعف النـاحيـة الموسيقية للدراما المسرحية][73].

---

72 ـــــ Mimik هي استعمال تعابير الوجه. والمقصود هنا هو البعد عن الحركات المضبوطة موسيقياً. المترجم

73 ـــ O. Jahn 91 إن ما يقوله موتسارت < كتاب ا. يان ، «موتسارت»، الجزء الثالث، الصفحة > عن العلاقة ما بين الموسيقا والشعر في العمل الأوبرالي هو وصف دقيق ينافي ما قاله غلوك عن أن الموسيقا هي تابعة للشعر. يرى موتسارت أن الشعر يجب أن يكون ابناً طائعاً للموسيقا التي ترجح كفّتها دائماً عندما يتعلق الأمر بالتعبير عن الأجواء [النفسانية]. ويستند موتسارت إلى حجّة مفادها أن الموسيقا [الجيدة] تترك أسوأ النصوص وراءها < ولا أكاد أعرف مثالاً يفيد بعكس ذلك >، ولكننا نســـتند أيضـــاً إلى ما لا يمكن دحضـــه فيما يتعلق بجوهر وطبيعة الموسيقا. ويكفي أنها أشدّ من أي فن آخر في تسلطها على الحواس بشكل مباشر وسلبها لها تماماً. إنها للحظة تجعل الانطباع الحاصل من التصوير الشعري للكلام يتقهقر، وتستمر في التأثير عن طريق حاسة السمع بطريقة يظهر أنها غير معلومة [حتى وقته] لتحرّك الخيال من دون عوائق وتوقظ الأحاسيس بقوّة تتفوق في اللحظة المذكورة على قوة الشعر.

وبـالنســـبـة إلينـا تكمن الأهمية الكبيرة لتاريخ الفن في الخلاف الحاصـل ما بين أنصـار غلوك وأنصـار بيتشـيني Piccini في أنه، للمرة الأولى، قد حصل بالتفصيل توضيح للتناقض الداخلي للأوبرا الكامن في صـراع المبدأ الدرامي مع المبدأ الموسيقي، رغم أنهم لم يعوا آنـذاك الأهميـة المبدئية العلمية العالية لنتيجة مثل هذا الخلاف. ويمكن للذي لا يبخل بالجهد في ســبيل الاطلاع أن يتعرف بنفســه على مصـــادر هذه المعركـة[74]، ويمكن لـه أن يلاحظ الفضـــاء العريض الذي صـــالت فيه أســـاليب القتـال وجـالت من فجـاجـةٍ ورهافــةٍ تجلّى ضمــن إطاريهمــا فــنّ المبارزة الفرنسي الرشيـق. ويلاحظ في الوقت نفســه القصـــور [العلمي] من خلال نقصـــان المعـارف المبـدئيـة الأكثر عمقـــــاً [المتعلقـة بمبـدأي الـدرامـا والموسـيقا]، الشـيء الذي لا يجعل النزال الناشـب عبر سـنين [في ذلك الوقت] ذا شـأن بالنسبة لعلم الجمال [اليوم]. فعلى جانب غلوك لمع سـوارد Suard والأب أرنو Abbe Arnoud وعلى الجانب الآخر مـارمونتيـل Marmontel و[دي] لاهـارب La Harpe. وتعدّت المواضـيع نقد غلوك والوقوف ضـده [أو معه] إلى إضـاءة العلاقة ما بين العنصـــر الدرامي والعنصـــر الموســـيقي في [فن] الأوبـرا، لتصـــبح هـذه العـلاقـة جزءاً من أمور أخرى تتعلق بخصـائص الأوبرا، وليس سـؤالاً مصـيرياً يحكم حياتها. لم يدركوا [آنـذاك] أن اســـتمرار الأوبرا [كشـــكل فني] متعلق بحســـم هذا الموضوع. ومن المدهش أنهم في إحدى المرات ــ وخاصة خصوم غلوك ـــــــ قد اقتربوا جداً من فكرة الخطأ الحاصـل في تفضـيل العنصـــر الدرامي ومن إمكـان دحضـــه وتجـاوزه. فلقد كتب دي لاهارب في مجلة السـياسـة والأدب الصـادرة في 5 أكتوبر 1777 ما يلي [الأصـل بالفرنسـية]: «يحتجّ البعض بأنه ليس من الطبيعي وفي موقف عـاطفي [في الحيـاة العـادية] أن نغني مثل هذه الألحان،

74 ــ أهم المراسلات الهجائية نجدها في مجموعة : «مذكرات السيد الفارس غلوك من أجل خدمة تاريخ الثورة الأوبرالية في الموسيقا». المؤلف

وبأن هذا [برأيهم] ما هو إلا وسـيلة لتجميد المشـهد وإلحاق الأذى بالتأثير[الدرامي]. وأجد مثل هذه الاعتراضات بعيدة عن الواقع».

بدايةً، وحين نقبل بالغناء، يجب أن نسـمعه في أحسـن أداء، إذ من الطبيعي أن نجيد الغنـاء حين نغني. والفنون جميعها تقوم على أعراف ومعطيات: فحين أرتاد الأوبرا أسعى إلى سماع الموسيقا. إنني لا أجهل بأن ألشـيسـته Alceste لم تكن [في الحياة العادية] تودّع أدميت Admete وهي تغني،ولكن بما أن ألشيسته تقف على خشـبة المسـرح فإنني سـأسـتمتع بغنائها وأنا أطّلع على بؤسـها، وسـأُحس بأشـجانها وبحبها من خلال (آريا) ذات ألحان جميلة [يقصد أوبرا Alceste لغلوك]».

و هل من المعقول أن السـيد دي لاهارب لم يشـعر بالقاعدة [النظرية] الصلبة التي وقف [هنا] عليها؟ [نعم لقد شعر، لكنه] في مقطع تالٍ يسمح لنفسـه أن يحارب بشكل قطعي الثنائية الغنائية ما بين أغمـامنون Agamemnon وأخيـل Achilles في [أوبرا] «يفغينيا» [لغلوك] مبرراً ذلك كما يلي: «لأنه من المعيب أن تُجرح كرامة هذين البطلين بجعلهما يتكلمان [يغنيان] في الوقت نفسـه». وبهذا فقد غادر الأرض الصـلبة [التي وقف عليها] وهي مبدأ الجمال الموسـيقي [المسـتقل، الذي يسـمح مثلاً بغناء صـوتين في الوقت نفسه]. وقد خانها ليعتنق بشكل غير واعٍ ويعترف من خلال ذلك بمبدأ الخصـم [المبدأ الدرامي]. وكلما أُكد أكثر على العنصـر الدرامي في الأوبرا وحُرص بمثابرة على تنقيته من تأثير الموسـيقا وسُحب جمالها وفضاؤها الحيوي منه، اختفى هذا الجمال الموسيقي كتحصيل حاصل كما يختفي العصفور بفعل التيار الهوائي. ويجب علينا أن نرجع إلى أصـول الدراما المحكية لنأتي بالبرهان على أن العمل الأوبرالي غير ممكن حقاً، إذا لم يُعطَ العنصـر الموسـيقي < مع الوعي الكـامل بطبيعتـه المعـاديـة للتصـوير الواقعي > دوره الأسـاس فيه. وعلى صـعيد الممارسـة الفنية فإنه لم يتمّ أبداً التغافل عن هذه الحقيقة، وحتى من قبل غلوك ـــ الدرامي المتعصب. إنه

بنى نظرية خاطئة من جهة، ولكنه من جهة أخرى، وعلى صـــعيد الممارســة الفعلية، ترك طبيعته الموســيقية تتحرر مرات ومرات. جاءت هذه الممارسة دائماً لصالح إضافة محاسن كثيرة إلى عمله الأوبرالي، في حين نراه يقول بأنه ليس لموســيقا الأوبرا دور آخر إلا لفظ الكلمات ولكن بشــكل أكثر تصــعيداً. وهذا ينطبق [أيضــاً] على ريتشــارد فاغنر. وفي هذا السياق نريد أن نؤكد بوضــوح تام أن الموقف الأساس من الأوبرا الذي يورده فاغنر في الجزء الأول من كتابه «الأوبرا والدراما «هو موقف ينمو على تربة غير صالحة. يقول فاغنر:«الخطأ الرئيس للأوبرا كنوع موسيقي هو أن الوسيلة فيه <الموسيقا> أصبحت هدفاً <الدراما>، وأن الهدف فيه < الدراما> بات وسيلة <الموسيقا>»، بينما ليســت للأوبرا التي تكون فيها الموســيقا فعلياً وســيلة / تجاه التعبير الدرامي / أية قيمة[75]. وإن النتيجة التي نستقيها من جملة فاغنر < عن الوسيلــة

[75]ـــ لا أستطيع تمالك نفسي عن الاستشهاد ببعض العبارات الصائبة لغريللبارتسر وم.هاوبتمان M.Hauptmann. ويسمي غريللبارتسر محاولة جعل الموسيقي في الأوبرا مجرد أمة للشعر بأنها حمقاء، ويستطرد فيقول: «إن كان دور الموسيقا في الأوبرا مقتصراً على إعادة ما قد قاله الشاعر وتكراره، فلنرم الأنغام جانباً...؛ أيها اللحن! إن من يعرف قوتك التي تستمدها مباشرة من السماء وتجذبها إلى روح الإنسان لتعيدها مرة أخرى إلى الأعالي دون أن تحتاج لشرح مفهوم ما بالكلمات، من يعرف هذه القوة لا يجعل الموسيقا حاشيةً للشعر: يمكن له ربما أن يعطي الأفضلية للشعر < وهو برأيي يستحقها، كما يستحق عمر النضج الأفضلية عن عمر الطفولة >، ولكنه يعطي الموسيقا أيضاً حقها في بناء مملكتها الخاصة المستقلة. إن الشعر والموسيقا هما أخوان، ولا ننظر إليهما كسيّد وعبد أو أيضاً كوكيل وقاصر». ويريد غريللبارتسر أن يؤكد على المبدأ الأساس التالي: «لا يُفترض أن ننظر إلى الأوبرا من وجهة نظر شعرية [أدبية] ـــ هذه النظرة ستجعل كل عمل درامي موسيقي عملاً فاشلاً ـــ إنما ننظر إليها من وجهة النظر الموسيقية».

وفي مقطع آخر من كتابات غريلّبارتسر نقرأ التالي : ليس أسهل على المؤلف الموسيقي الذي يجمّع موسيقاه ميكانيكياً من أن ينغّم الكلمات بكل دقة [كلامية]؛ وبعكس ذلك سيصطدم المؤلف الموسيقي الذي يبني موسيقا تشكل حياةً عضوية تصبح ضرورة قائمة في ذاتها، سيصطدم بسهولة بالكلمات: إن لكل لحن قانونه الداخلي الذي يبني عليه ويعيش في ظله، ويكون بالنسبة إلى مبدعه مقدساً ومترفعاً عن المساس به، حيث لا يضحّي المؤلف باللحن في سبيل إرضاء الكلمات. إن المؤلف الموسيقي العادي يستطيع أن يبدأ في كل مكان، وأن ينتهي [كذلك] في كل مكان، لأن عمله يتجزأ إلى مقاطع يمكن فصلها وإعادة ترتيبها من جديد، أما المؤلف الموسيقي الذي يشعر بالكلّ [الفني] فلا يستطيع إلاّ أن ينتج مؤلَّفاً متكاملاً وليس أجزاء متفرقة موصولة بعضها ببعض. إن هذا التفسير لا يشجّع على الاستهتار بالنص، إنما يعذر التقصير في حق النص [من قبل الموسيقا] أحياناً

والهدف [في الأوبرا] > تعني أيضاً أن كل المؤلفين الموسيقيين حينما أعطوا لنصوصٍ متوسطة القيمة [الفنية]، ولأحداث عادية موسيقا أكثر من متوسطة وعادية، قد مارسوا ظلماً كبيراً. وتعني أن المستمعين لتلك الموسيقا قد مارسوا الظلم الكبير أيضاً بحبهم إياها.

إن التزاوج ما بين الشعر والموسيقا في الأوبرا هو عقد قران بين طرفين من مستويين اجتماعيين مختلفين. وكلما نظرنا إلى هذا الزواج غير المتوازن، الذي يجتمع فيه الجمال الموسيقي مع قسمته من المضمون [النص الأدبي] المحضّر مسبقاً، تأكدنا من هشاشة

ويبررها. ولهذا فإن، ما شرب عليه الدهر،[من موسيقا] روسيني هو أغلى [عندي] من التراكم الذهني المنثور [النثر المنغّم] عند موزل Mosel الذي يمزّق الموسيقا لتصبح ببغاءً يكرر كلمات الشاعر الجوفاء. وبذلك نفهم لماذا يُعيَّر موتسارت بالتجني على النصوص في كثير من الأحيان، بخلاف غلوك، ولماذا [أيضاً] تصبح القدرة على التصوير الموسيقي [تصوير الموسيقا للكلمات] نقيصة جدّ سلبية في الغالب. وتلك القدرة تقتصر في مرات كثيرة على التعبير عن الفرح بعدم الحزن، وعن الألم بعدم المرح، وعن النعومة بغياب القسوة، وعن الغضب بعدم الهياج، وعن الحب من خلال آلات الفلوت، وعن الاضطراب بآلات الطبل وآلات الترومبيت وبمشاركة آلات الكونترباص. إن على المؤلف الموسيقي أن يبقى مخلصاً لا للكلمات إنما للموقف [الوجداني]. وإذا ما وجد المؤلف كلمات [موسيقية] تكون أفضل من الكلمات [الأدبية] التي بين يديه، فليترك الأخيرة». ألا نسمع في كثير من هذه الحِكَم المكتوبة قبل عشرات السنين أصداءً ليومنا تعبر عن إشكالية نظريات فاغنر وإشكالية النمط [الغنائي] الفالكوري [نسبة إلى أوبرا فاغنر «الفالكوريات»]؟ ويلقي غريللبارتسر بنظرة عميقة إلى الجمهور ليعبّر بما يلي عن طبيعة المُشاهد: «إن من ينتظرون من الأوبرا تأثيراً مسرحياً خالصاً هم عادة أنفسهم الذين يتمتعون في المقابل بالعامل الموسيقي الموجود في النص الأدبي. إن التأثير الموسيقي هو قوة لا تُبصَر» < المؤلفات، الجزء التاسع، الصفحة 144 وما بعدها >.

وبشكل مشابه يكتب هاوبتمان إلى يان بصدد انطباعاته عن أوبرات غلوك ما يلي: «لقد تهيأت لي المرة بعد الأخرى نية المؤلف< غلوك > في أن يصل إلى الحقيقة، ولكن ليس حقيقة الموسيقا إنما حقيقة الكلمة، وبالتالي في أن يبتعد عن الموسيقا؛ تقفل الكلمة [عنده] بسرعة وتتجه الموسيقا إلى الانتهاء، في حين أن علاقة الموسيقا بالكلمة [المحدودة زمنياً] هي فقط كعلاقة الحرف الصوتي بالحرف الساكن. إن المدّ هنا سيكون دائماً من وظيفة الحرف الصوتي وليس من وظيفة الحرف الساكن، من وظيفة المحرِّك وليس المحرَّك. إننا بالطبع نسمع الموسيقا دائماً لذاتها، حتى ولو كانت تصوّر الكلام أدق التصوير، ولذلك يجب أن تكون الموسيقا قادرة أيضاً على أن تُسمع وحدها <من رسائله إلى شبور Spohr وغيره، تحقيق ف. هيللر F.Hiller، لايبتسيغ 1867، الصفحة 106 >. (المؤلف)

بقاء هذه العلاقة [الزوجية]. وكيف لنا أن نفسر السؤال التالي: لماذا يمكن لنـا في كـل مقطوعـة غنـائيـة أن نقوم ببعض التغييرات [الكلامية]، بحيث تقضـي هذه تماماً على جمال الكلمة الأدبية بينما يبقى التعبير العاطفي [ضـمن الموسـيقا] سـليماً لم يُمسّ؟ وهل من الممكن أن يكون هذا صـحيحاً إذا كانت الموسـيقا هي التي تقبع في أحضـان الشـعر! وكيف يحصـل بأن مقطوعة غنائية أخرى ما تُبقي على تعبيرها الكلامي غير منقوص، لكن تبدو لنـا [في الوقت ذاته] مقطوعة [موسيقية] بالغة السوء ؟

بهذا لا نستطيع الدخول من باب أن الموسيقا [تشرح النص و] تصـوّر الإحسـاس [الذي في داخله]. إذاً ما هو «الجميل» في فن النغم إذا لم يكن «الإحسـاس»؟ ومـاذا يبقى لنا إذا كنا قد رفضـنا الأحاسـيس لكونها غير كافية [لتشـكّل جوهر «الجميل» في فن النغم] ؟ [إن ما يتبقى لنا هو] عنصـر مسـتقل سـنأتي فوراً [في الفصل التالي] على تأمّله عن قرب.

في العدد القادم

«الجميل» في فن الموسيقا

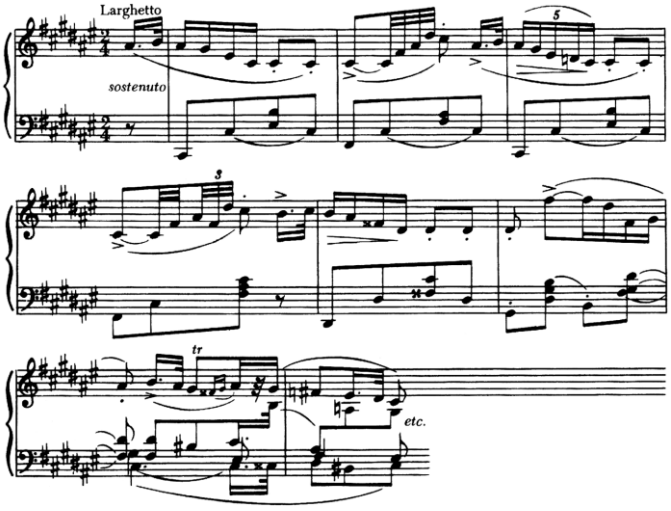
الرومانتيكية في الموسيقا

محاضرة للمؤلف وعازف البيانو وقائد الأوركسترا

لـيـونـا رد بـيـرنـشـتـايـن

[redacted]ـة ـ ديالى حنانا

يفتتح بيرنشتاين محاضرته بعزف المقطوعة التالية على البيانو



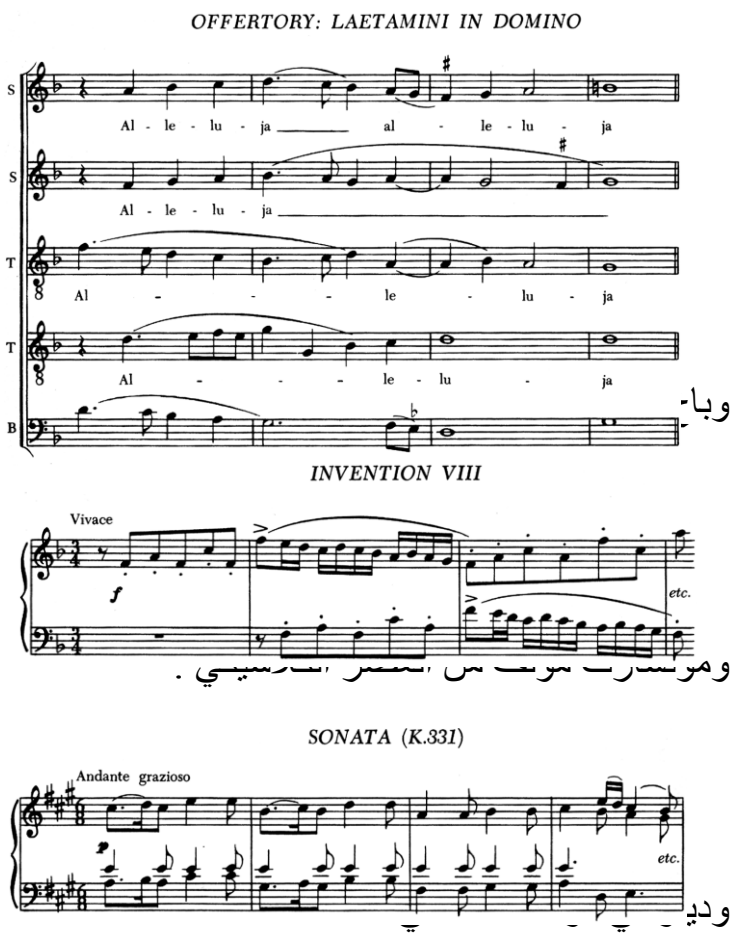
حين ينتهي من العزف يعلن قائلاً:

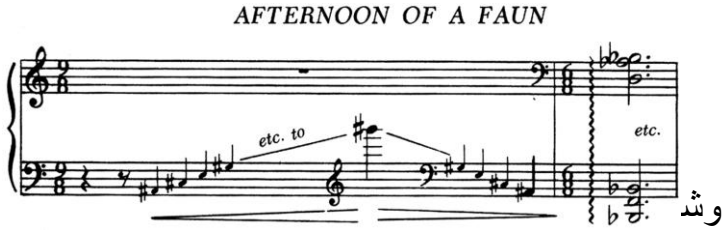
موسـيقا رومانتيكية، أي واحد منكم يعرف ببسـاطة أن هذه الموسـيقا رومانتيكية. نحن لسـنا بحاجة إلى شـمعدان فضـي على البيانو لنلمِّح إليها؛ ولسـتم بحاجة إلى معرفة هذه المقطوعة، ومن هو مؤلفهـا. ومع ذلـك تعرفون أن الـذي ألفهـا ينتمي إلى الفترة الرومانتيكية. كيف عرفتم ذلك؟ هل بسـبب كتابتها اللحنية ودفئها؟ موتسـارت هكذا. هل بسبب ما تضـمنته من حنين إلى الحب؟ يمكن تَلَمس ذلك عند ديبوسـي. هل بسـبب مزاجيتها؟ نجد ذلك عند باخ. هل بسبب جوها؟ نلمس ذلك عند باليسترينا. حدتها الانفعالية؟ هكذا شـونبرغ. هل لأنها توحي لكم بصـور أشـجار النخيل تتمايل في ضوء القمر؟ موسيقا كول بورتر توحي بذلك.

لا ؛ هذا نوكتورن لــ شوبان. إنها مقطوعة موسيقية رومانتيكية لأسباب موسيقية محددة.

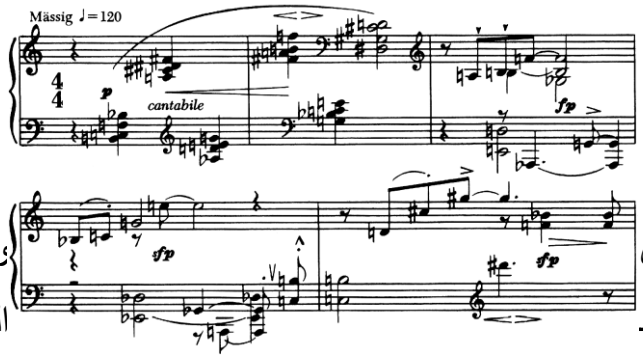
أتوقع أن تقولوا إن الموسـيقا كلها تتضـمن شـيئاً من الرومانتيكية، أي بمعنى أن الفن عموماً، خصـوصـاً الموسـيقا، هو مظهر رومانتيكي من مظـاهر الحيـاة الإنســانيـة؛ لكن هذا تعميم مبســط. إذ لا يوجد بين هؤلاء المؤلفين الذين ذكرت أســماءهم آنفاً من يمكن أن يصــنف مؤلفاً رومانتيكياً. فباليسترينا، على سبيل المثال:

هو مؤلف من عصر النهضة:





وشد



ورن الذي لكن

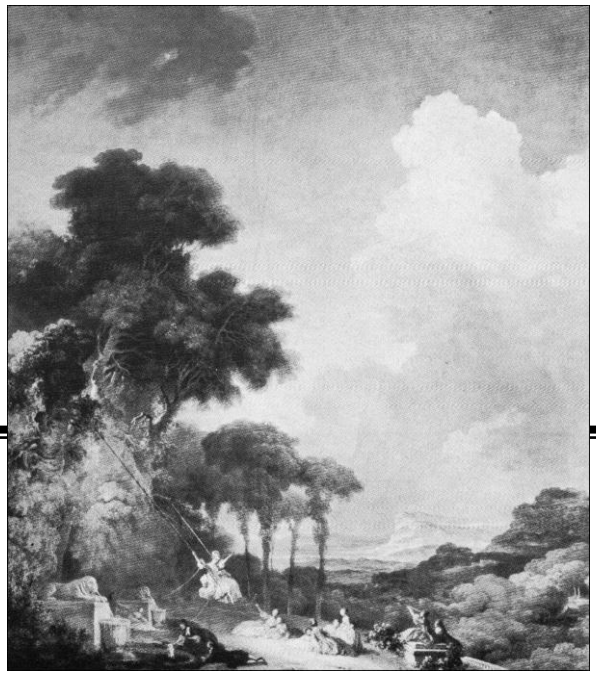
عزفته لـ التي كانت

حركة تاريخية محددة، واعية ومنظمة وذات إرادة ، اجتاحت أوربا كالحمى في النصف الأول من القرن التاسع عشر. ماذا كانت هذه الحمى؟ كانت حمى الحرية، كانت وباءً ضخماً أطلقته الثورتان الفرنسية والأمريكية، وغذاه العصر النابوليوني والانبثاق القومي والثورة الصناعية وانبعاث الطبقات الوسطى. وفوق كل ذلك: ارتفاع راية حرية الفرد. وتحت هذه الراية أطلق القرن التاسع عشر أصواتاً أمثال غوته، شيلر، بيتهوفن، ثم بايرون، كيتس، شيلي، بوشكين، فيكتور هوغو، لا مارتين. كل هؤلاء أطلقوا صيحات من أجل الحرية وتمجيد الروح الفردية، والتحرر من الشكلانية والطرز القديمة.

كل شـــيء تقريبـاً تغير مع منقلب القرن. لم تعد هذه كمـا في السابق:

لكن عو[illegible]لنة الطبيعة المقدسة للإنـ[illegible]

لم نعد ب[illegible]لينـا الكـائنات الإنسانية بجمال نساء القرن الثامن عشر، كما صورها فراغونار.



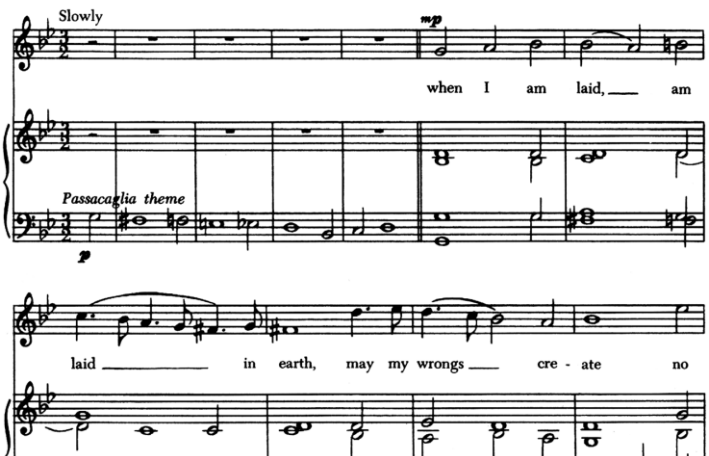
لكن حل محلها إدراكات حسية واقعية، أحياناً قبيحة ـــ مثل هذا الرسم التخطيطي للرسام غويا:

ونلمس ذلك [illegible] شعريتين، واحدة لـ جون ميلتون [illegible]

الآن رحلت الشكلانية. يقول الرومانتيكي «إنه تعبيري الذي أعتد به، وليس التعبير المفروض عليَّ، سواء فرضه البلاط أو فرضته الكنيسة أو المدارس الفنية أو طغيان الممارسة الشائعة. العالم يتغير، وأنا، الفنان، أتغير معه».

لنعدْ على سبيل المثال إلى القرن السابع عشر. حين كانت دايدو بطلة أوبرا «دايدو وإينياس» لـــ بورسيل في النزع الأخير، تموت من خلال باساكاليا صارمة، وهي واحدة من الأشكال الكلاسيكية ـــ رصينة ومصقولة وغير ذاتية تماماً

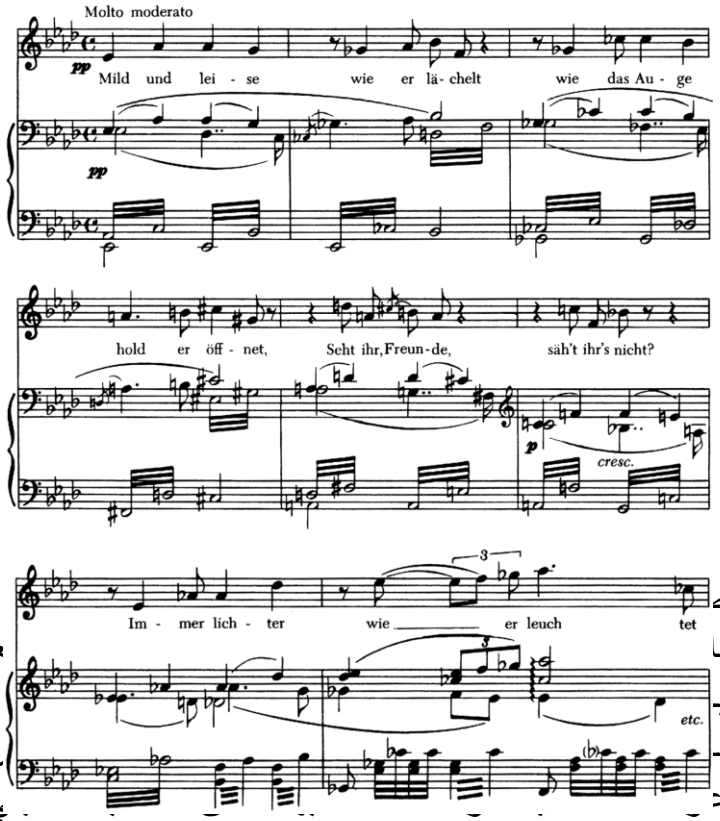
Alto, with orchestra, sings "Dido's Lament":



إنها موسـيقا جميلة ومؤثرة، لكنها ليسـت موسـيقا رومانتيكية. لنقارن الآن بينها وبين إيزولده بطلة أوبرا «تريسـتان وإيزولده» لـ فاغنر التي تموت (في الأوبرا) بعد مئتي عام في هذيان الصـــدمة. إنها تموت من خلال موسيقا متحررة من جميع الأشكال المعروفة، وبضمن ذلك الباساكاليات.

هنـاك عدد ضـــئيل فقط من مغنيـات الســـوبرانو الفـاغنريـات اللواتي يســـتطعن غنـاء دور إيزولده. ويعود الســـبب في ذلك إلى صـعوبة تحقيق ما أراده فاغنر من الصـوت الإنسـاني. يقول فاغنر «لا يهمني إن كـان مـا أكتبـه غير عملي أو مســـتحيـل، فهـذا مـا أريـده». الرومـانتيكيـة تعني الأنـا، أنـا الفنـان. وهكـذا ينبغي على المؤدي أن يتبـارى مع المبـدع في تجـاوزاتـه. وقـد نتج عن ذلـك ظاهرة الممثلة السماوية وراقصـة الباليه المبجلة وقائد الأوركسترا وعـازف الآلـة المتمكن: شـــوبان الذي انتزع عزفُه دموع الرجال؛ ليسـت الذي تسـبب عزفه على البيانو بإصـابة السـيدات بالإغماء؛ باغانيني الذي عزف بســـهولة ولمعان الموســـيقا البالغة الصـــعوبة حتى قيل بأنه باع روحه للشيطان ـــــ ربما كان هو الشيطان بعينه. وبالطبع هنالك مغنية الأوبرا الأولى.

Soprano, with orchestra, sings the "Liebestod" *from* Tristan und Isolde:



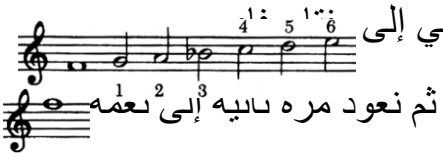
أصـ للفترة الروما عصب للفردي هيكل الإنسـ ـة إلى الشـاـ ـي، من خلال مخيلتك السماوية. ليس ثمة قوة أعظم على وجه الأرض.

لكن دعونا الآن نكتشـــف كيف أثرت هذه الموجة الجديدة على التقنيـات الفعليـة للموســـيقـا. أنـا على يقين بـأنكم أدركتم أن جوهر الحركـة كلهـا هو الحريـة، الحريـة الفرديـة، التي يمكن أن نجزِّئهـا، لأغراضـنا الخاصـة، إلى أربع حريات، إلى أربع حريات موسيقية شكلت أدوات معتقد المؤلفين الرومانتيكيين.

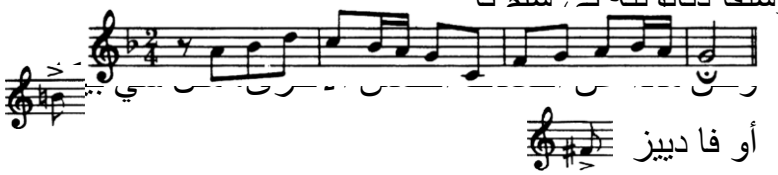
الحريـة الأولى هي المقـاميـة. ســـأفترض، وكلي أمل، بـأنكم تعرفون مـا تعني المقـاميـة، ذلك الإحســـاس بالجذر أو المركز أو أسـاس المنزل، التي ترتكز على واحدة من النغمات الاثنتي عشرة

المختلفة للســـلم الملون، نغمـة واحـدة محـددة تتعلق بهـا الإحـدى عشرة نغمة الأخرى. فإذا ما أخذنا على سبيل المثال نغمة فا:

من هـــذه النغمـــة ينشـــأ ســـلم يضم ســـت نغمـــات أخـــرى تنتمي إلى



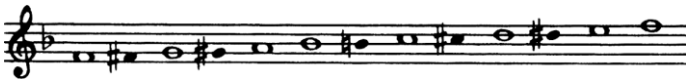
هذا يدعى ســـلم دياتوني «طبيعي»: وما دمنا نؤلف موســـيقا مســـتخدمين ســـبع نغمات فقط من هذا الســـلم، فإننا نحصـــل على موسيقا دياتونية في سلم فا:



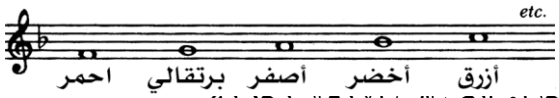
أو فا دييز

التي لا تنتمي إلى مفتـاح فـا على الإطلاق؟ وهل ينبغي اســـتثناؤها من أية موسـيقا في مفتاح فا؟ آ، ذلك هو موضـوع الحرية وقد أتى. أنتم ترون أن طغيان الأزمنة الكلاســـيكية أحدث نظاماً من القوانين بخصـــوص هذه التنـافرات، هذه النغمـات الغربيـة عن فـا، قوانين ســـنَّت منهجاً حذراً جداً للتعامل معها، وهذا النظام هو النظام الذي ورثه القرن التاسع عشر ـــــ النظام المقامي الراسخ والثابت. كان مريحـاً وآمنـاً وشـــكليـاً، مثل رســـم فراغونـار. لكن أقبلت الثورة الرومانتيكية، وأقبلت معها شخصـية الفنان الجديد صـارخة، «أنا ! أنا! أنا!» وترنح طغيان التونالية القديم.

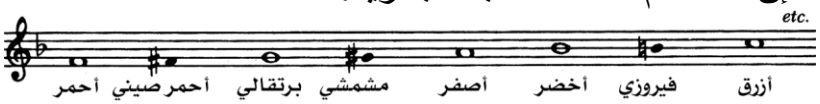
من بيتهوفن إلى ماهلر خاض القرن التاسع عشر بأكمله معركة لتحرير تلـك النغمـات الغربيـة عن فـا من طغيـان النظـام المقـامي القديم. في التعبير الموسـيقي نقول إن تلك الموسـيقا أصـبحت أكثر فأكثر كروماتيكية؛ تلك الأبعاد الأصغر بين نغمات السلم الدياتوني:



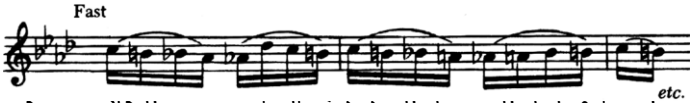
بدأ استخدامها على نحو أكثر تكراراً وأكثر حرية باسم التعبير عن الذات. إن كلمة كروماتيك ذاتها توحي بالمجاز؛ إنها كلوحة من الألوان بين طرفي طيف نغمة فا تزخرفها هذه الظلال الداخلية، ظلال سلم الاثنتي عشرة نغمة الكروماتيكية، ويشبه استخدام الاثنتي عشرة نغمة للسلم الدياتوني العمل بقاعدة الألوان فقط:



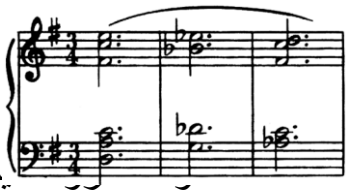
إن استخدام النصف الأبعاد بحرية.



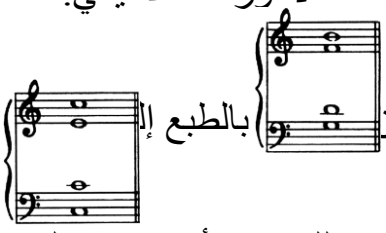
يوفر لوحة ألوان أكثر غنى. إن هذا السلم الكروماتيكي هو الذي صنع مقطوعة «طيران النحلة الطنانة» لـ ريمسكي ـــ كورساكوف.



فكروا بما فعلته الحرية الجديدة بالهارموني الكلاسيكي القديم! فجأة نستطيع امتلاك نوع جديد من الأكوردات:

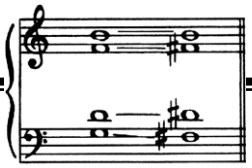


أكوردات غنية وغا ـكية. هل ترون ماذا حصل للمقامية القديمة؟ إنه إحراز غموض رومانتيكي جديد، رقة جديدة. خذوا على سبيل المثال هذا الأكورد الكلاسيكي:

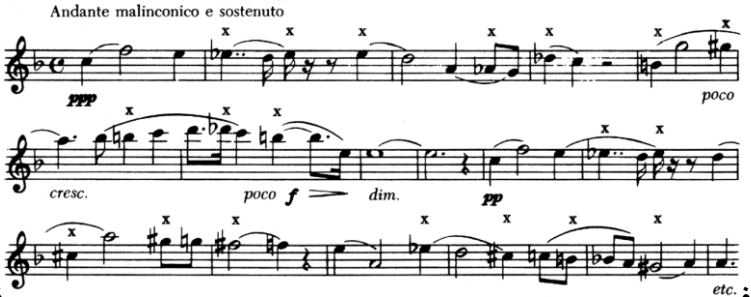


إلى أين تشعرون بأنه ينبغي أن بالطبع إ

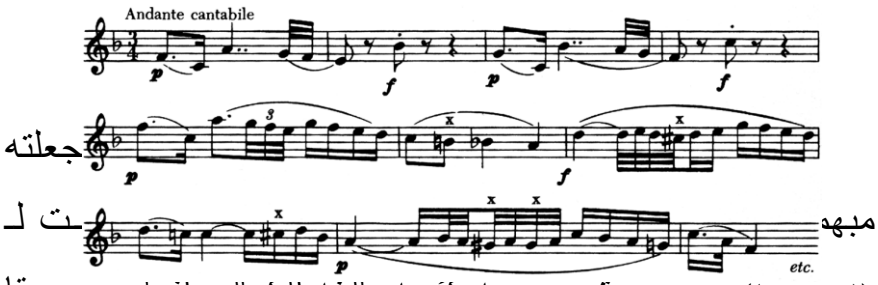
ولكن ليس بالضرورة. وبدلاً من ذلك يمكن أن يمضي إلى هنا:



بكلمات أخرى، فإن الأكورد الكلاسيكي غدا الآن ملتبساً (يحمل أكثر من معنى). الآن، إن صدمكم الغموض كشيء سيِّئ بالنسبة للموسيقا، فأنتم لستم رومانتيكيين في أعماقكم. الغموض يعني الرَوَغان والِسرية والرمال المتغيرة، وكلها فتنت المؤلفين الرومانتيكيين. وإذا أردتم البحث عن الرمال المتغيرة، فلن تجدوا أفضل من اللحن الذي وضعه الرومانتيكي المحموم بيرليوز. إن هذا اللحن المأخوذ من سيمفونيته الدراماتيكية «روميو وجولييت» يرسم مشهد ليلة كئيبة لـ روميو وحيداً في حديقة كابوليت:



في المقاطع الأربعة الأولى من هذا اللحن الذي وضع في فا ماجور، ثمة ستون نغمة لحنية تقريباً، بضمنها عشرين نغمة (فوقها حرف×) لا تنتمي إلى مفتاح فا. تصوروا عشرين نغمة غريبة عن مفتاح فا ضمن 60 نغمة لحنية، أي واحدة من ثلاثة. في حين نجد في اللحن النموذجي الكلاسيكي، مثل هذا اللحن المأخوذ من الحركة الثانية من سيمفونية «جوبيتر» لـ موتسارت، إن النسبة تبلغ واحدة من 12 في سلم فا ماجور:



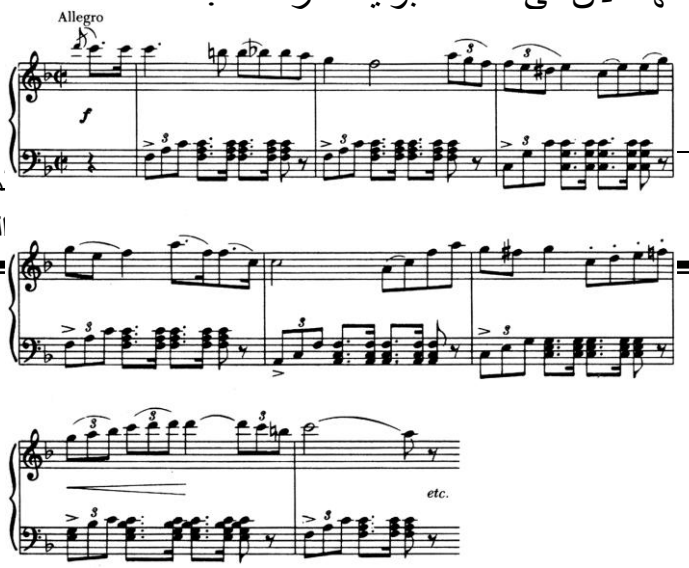
جعلته مبهـ ـت لـ «روميو» صورة حسية كئيبة بالغة الكمال، إنها موسيقا

رومـانتيكية ليس لأنـها تدفعك للتفكير بالبحيرات الهادئة، بل لأنـها تتحدث بلغة شخصية. «أنا، هيكتور بيرليوز، قلت هذا!».

وذلك ليس كل مـا قـالـه. إذ إن الحريـة الثـانية هي حرية تطوير الإيقاع. هذا العنصـر الموسـيقي القوي ظل أيضـاً خاضـعاً طوال قرون لقوانين صـــارمـة. لكن أتى بيتهوفن الرومـانتيكي الأول، وبيرليوز وشـوبان، فانهار الطغيان الإيقاعي أيضـاً. لم يعد المؤلف يلتزم بإيقاع واحد أو تمبو واحد في الحركة الواحدة؛ أصـبح بإمكانه تغيير الإيقاع مرات عدة متى شاء.

لقد بدأ الآن يسـتخدم السـينكوب[76] على نحو اعتيادي؛ وطور الروبـاتو[77]؛ وابتعد عن التمـاثل الكلاســيكي. ولكن ربما من أهم مظـاهر الحريـة الإيقـاعيـة هو انبثـاق الإيقـاعـات المتعـارضـــة في الموسـيقا الرومانتيكية، أي اسـتخدام إيقاعين مختلفين متزامنين. إن «عبقريَّنـا المجنون» بيرليوز، الـذي مـارس الحريـة الإيقـاعية، كان مغرمـاً بـذلـك، وقـد اســتخـدمـه في نفس الحركـة من ســيمفونيـة «روميو».

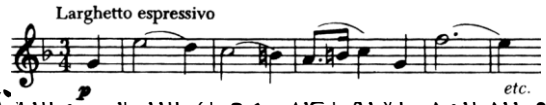
المشهد الآن فى حفلة كابوليت الراقصة:



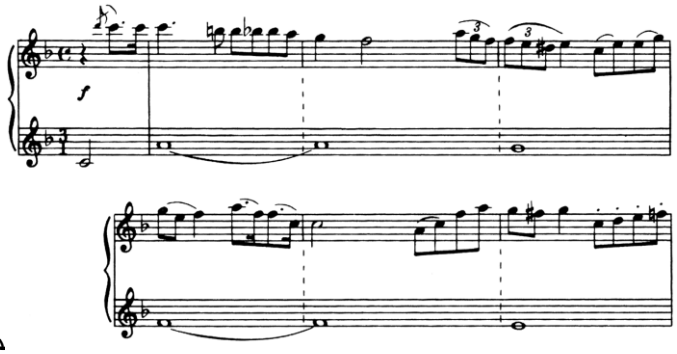
76 محرر

77 المحرر

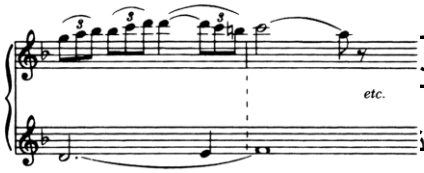
وسط كل هذا القصف الدائر، في إيقاع مزدوج، روميو يراقب جولييت وقلبه يتغنى بها، في إيقاع ثلاثي:



ثم يجمع بيرليوز الإيقاعين معاً، الثنائي والثلاثي، في وقت واحد، فينتج عن ذلك تأثير ساحر:



إن مدهشة والأصـ والرقة اللتين ت

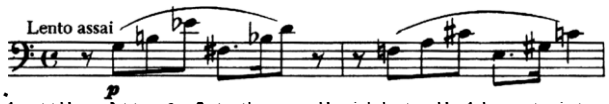


(هذ ت»)

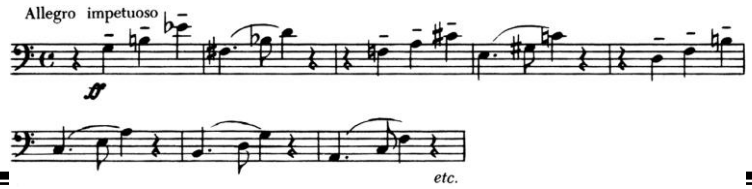
في هذه الحركة تتغير باستمرار المواد الموسيقية والأمزجة، لماذا؟ ثمة مادة كافية لبناء أربع حركات مختلفة للسيمفونية الكلاسيكية. من الواضح أننا نواجه الآن الحرية الرومانتيكية الثالثة ـ حرية الشكل الحالي في بناء السيمفونية.

ما الذي كانت عليه السيمفونية الكلاسيكية؟ كانت، عادة، تشتمل على أربع حركات منفصلة، كل واحدة مصوغة وفق قالب السوناتا أو الروندو أو السكيرتزو أو أي شيء آخر. لكن حركة بيرليوز لم تكن مصوغة وفق أي من هذه القوالب؟ إنها لا تتقيد بأي قالب، لكنها تتقيد بخط قصتها. وما هو نوع هذا الشكل؟ كلمة واحدة تستطيع وصفه: رومانتيكي. إنها ليست مجرد مصادفة أنه أطلق على موسيقا روميو هذه عنوان «سيمفونية دراماتيكية» لأن همه الرئيسي هو المحتوى الدراماتيكي وتأثيره، الهم الذي كان عرضاً عاماً لحمى الحرية الرومانتيكية. بدأت الفنون تتفاعل، وأصبحنا نرى الموسيقا تنشر عالمها في الفنون الأخرى، خصوصاً في الأدب والدراما. كذلك برز ما ندعوه بـ موسيقا البرنامج ـــ موسيقا تُحمَّل معاني محددة، وسيمفونيات بأسماء وقصص وسيناريوهات. ويمكن القول إن هذه السيمفونيات، مع التأكيد على محتواها أكثر من شكلها، غدت الآن درامات.

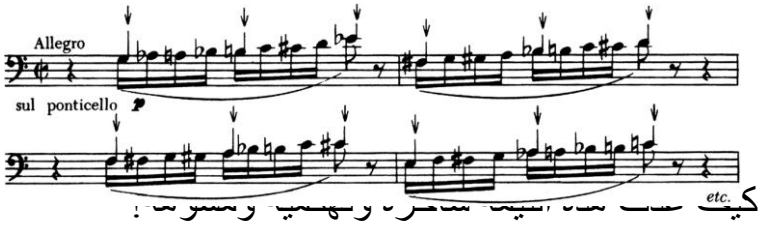
لنأخذ على سبيل المثال سيمفونية «فاوست» لـــ ليست. إنها عمل مكوَّن من ثلاث حركات (وهو انحراف عن الشكل الكلاسيكي) يهدف إلى رسم شخصيات غوته الرئيسية بالنغمات الموسيقية: غريتشن ومفيستوفيليس وفاوست. كيف أُنجزت؟ أُنجزت عن طريق تخصيص ثيمة محددة، أو موتيف، لكل شخصية، ومن خلال التحول الدرامي الذي يطرأ على تلك الثيمة، نلمس التطور الدرامي للشخصية. هنا، على سبيل المثال، ثيمة فاوست الرئيسية، فاوست العجوز الكئيب والغامض:



ولكن حين يحوله الشيطان إلى شاب قوي تبدو الثيمة هكذا:

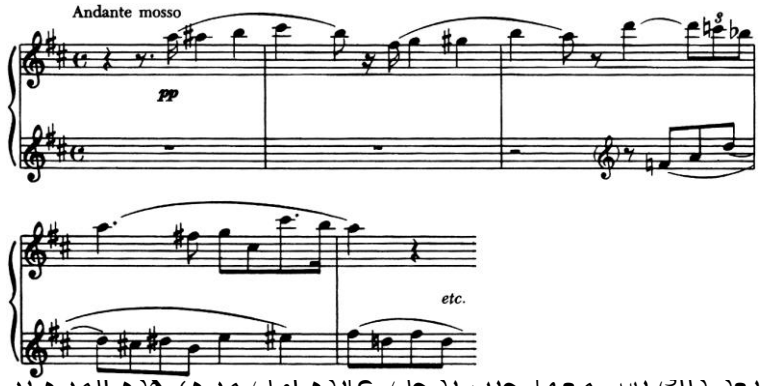


الثيمـة ذاتهـا في هيئـة جديدة. كمـا في الـدراما ذاتها حين يظهر فاوست فجأة في حلة جديدة ومكياج جديد. ولنُصغِ إلى ثيمة فاوست وقد تحولت في الحركة الثالثة مصـورةً فاوسـت في قوته المسيطرة الشيطانية:

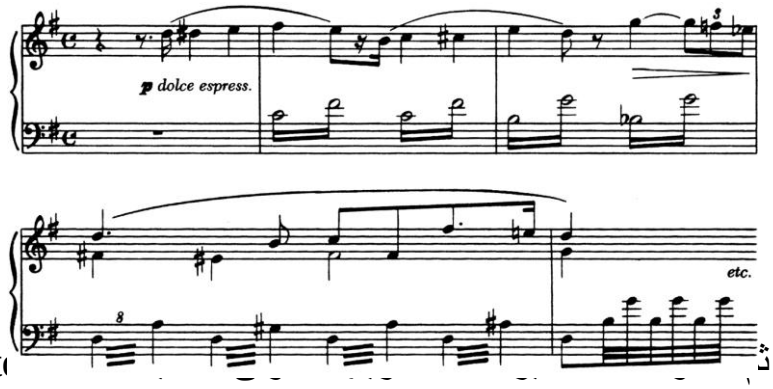


إن هـذا المنهج، وضـــع ثيمـة واســـتخدامها خلال الحركـات المختلفة للسيمفونية، يدعى «الشكل الدائري» ـــ الشكل الذي تعود فيه المادة اللحنية إلى الظهور باستمرار.

إن هـذا الشـــكل لم يكن ليحدث في الموســـيقا الكلاســـيكيـة. السـيمفونية الكلاسـيكية نقية؛ كل حركة منها محددة ومنفصـلة عن الأخرى، وتكون وحـدة واضـــحـة. لقد أطلق بيتهوفن الشـــرارة، خصـوصـاً في سيمفونيتيه الخامسـة والتاسـعة، ثم انتشـرت انتشـار النار في الهشـــيم. كل مؤلف، تقريباً، جاء بعد بيتهوفن اســـتفاد من هذا الأسلوب بطريقة أو بأخرى، خصـوصـاً مؤلفي الأوبرا؛ تخيلوا كيف تلقفوا بحمـاســـة هذه الوســـيلـة الدراماتيكية. أنتم تعرفون أن الأوبرا هي في جوهرها سلسلة من الأغاني ضمن مقاطع موسيقية منفصـلة، مثل حركات السـيمفونية الكلاسـيكية المنفصـلة. لكن الآن يستطيع بيزيه، كما هو الحال عند ليست الذي نَظَم سيمفونيته بثيمة فاوســـت المنفردة، أن ينْظم مدونة أوبراه «كارمن» بموتيف القدر الذي يظهر فجأة بصـــورة مســـرحية في أماكن عديدة من العمل. كذلك فعل فيردي حين أحاط بطلته عايدة بثيمة خاصـــة بها تخلق جواً خاصـــاً في المســـرح كلما ظهرت على خشـــبته، كما لو أنها تغلفكم بعطرها الخاص. هل تعرفون تلك الثيمة؟ إنها تفتتح الأوبرا:

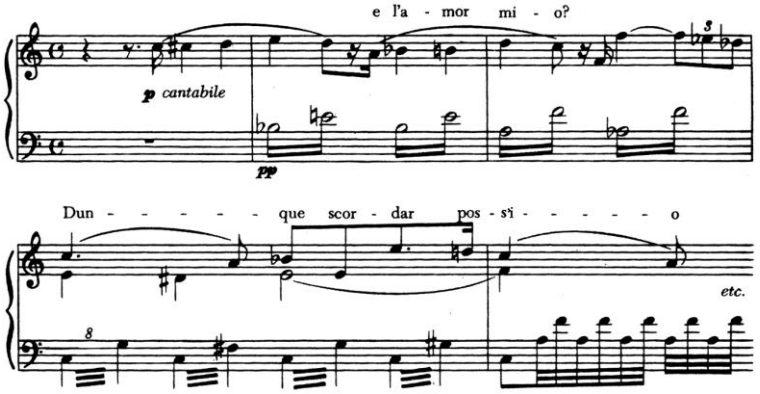


بعد ذلك نسـمعها حين تدخل عايدة اول مرة، هذه المرة ترافقها الوتريات التي تصور قلقها:



Rit

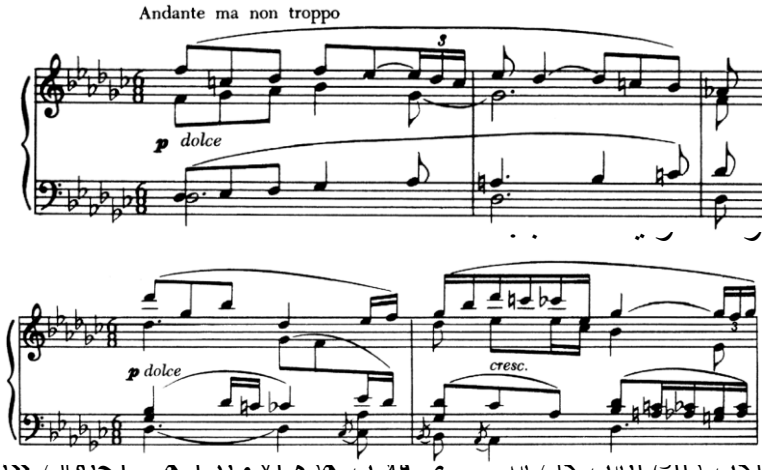
:«Vincitor



أنتم ترون كم هو دراماتيكي أن ترتبط الموسـيقا بالشـخصـية برباط وثيق جداً ـــــ خصوصاً في الفصل الثالث حين تغني عايدة بجانب النيل.

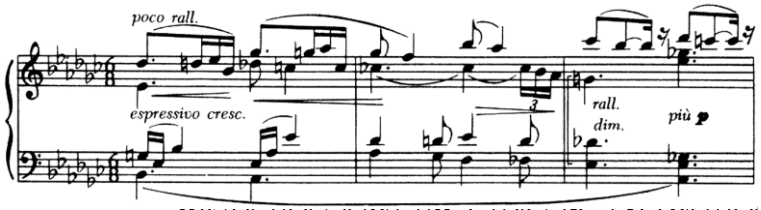
(هنا تقدم مغنية سـوبرانو آريا «O Patria Mia» ترافقها الأوركسـترا) بالطبع، ينبغي إيجاد المثال الأول والأبرز للمنهج الـدائري في الأوبرا عنـد فـاغنر. فقـد جعلـه مفتـاح معـالجتـه الأوبرالية كلها، عن طريق تخصيص لايتموتيفات لكل شخصية وفكرة ورمز في دراماته الموسيقية، ثم يحول هذه اللايتموتيفات، ويجمعها، ويبرز تبايناتها، وعموماً يستخدمها لتقوية الحدث.

حتى في أوبراه الهزلية «أساتذة الغناء في نورنبيرغ» يستخدم تلك الطريقة طوال أربع ساعات. ففي الخماسي الغنائي من الفصل الثـالث، على سـبيل المثـال، يقوم بجمع عدة موتيفات من الأوبرا خلال ثلاث دقائق من الجمال الخالص، وبضـمنها هذه الثيمة من أغنية الجائزة:

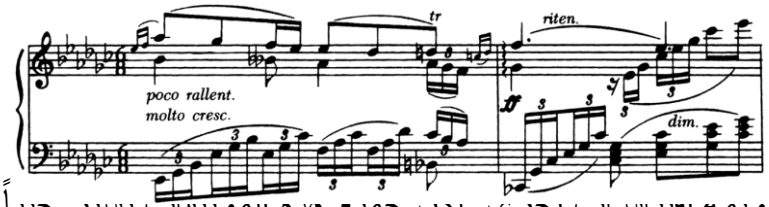


لكن ذلك ليس كل شـيء. فلأن هذه الأوبرا هي احتفال «بالفن الألمـاني المقـدس» يتجرأ فـاغنر على تقـديم ثيمـات من أوبراتـه الأخرى، وكـأنه يقول «الفن الألماني هو أنا». أنا! مرة أخرى تقف الأنا الضـخمة أمامنا، ولكن ربما ليسـت بالضـخامة التي أظهرها

ريتشـــارد فاغنر. لكن أنظروا: في هذا الخماســـي القصـــير، نجد، إضافة إلى ثيمات «أساتذة الغناء»، اقتباساً من أوبرا «الفالكيري»:



واقتباسات أخرى من أوبرا «تريستان وإيزولده».



وثمة اقتباسات أخرى. لكن جميع هذه الموتيفات تسير جنباً إلى جنب في وحدة هارمونية بديعة. يمكن للمرء أن يدعوها وحدة سيمفونية. لأن أوبرات فاغنر هي أوبرات سيمفونية، كل فصل فيها يشـــبه حركة عملاقة من ســـيمفونية باهرة، مع معالجة صـــوتية (معالجة الأصـــوات الغنائية) إلى جانب اللايتموتيفات. عجباً، ألم يغذُ ذلك المنهج الدائري، مولود الحرية، أيضـــاً قاعدة الوحدة القوية والتحكم المنضبط بتلك الحرية؟ ولكن أية حرية دون انضباط تغدو مجرد فوضـــى؛ إنه اتحاد بين الحرية والانضـــباط، بين التنوع والوحدة، هذان المنهجان يشـــكلان ديمقراطية عظيمة أو عملاً فنياً عظيماً. وأوبرا «أســـاتذة الغناء» هي ذلك العمل، وهذا الخماســـي الغنائي هو نموذج مصغر عنها!

(الخماسي الغنائي مع الأوركسترا)

حســن، إلى أين يؤدي كل هذا، هذا الهدم الدراماتيكي للأشـكال الكلاسيكية، وهذه الحرية الرومانتيكية في التعامل مع الشكل، وهذه الأعمال ذات الشـــكل الدائري كلها؟ تؤدي إلى تطور نوع جديد من الأشـكال، هو الطفل الحقيقي للقرن التاسـع عشـر ـــــــ القصـيدة السـيمفونية. إن القصـيدة السـيمفونية هي الخطوة الوحيدة الحقيقية

بعد سـيمفونية «روميو» وسـيمفونية «فاوسـت»، أو حتى السيمفونية الخامسة لـ تشايكوفسكي التي ليس لها اسم ولا قصة، لكن مازال يوحدها، من الناحية الدراماتيكية، الثيمة الدائرية، إذ لدينا سلسلة من الحركات تربطها معاً ثيمات مشتركة.

ربما تحقق مجد القصيدة السيمفونية على يد ريتشارد شتراوس، ليس لأن رائعته «دون جوان» تهز النفس، بل لأنها تمثل كل ما ناقشناه سابقاً، تمثل كل مظهر من مظاهر الحريات الرومانتيكية: المقامية؛ الإيقاعية؛ الشكلية. إضافة إلى ذلك، لأنها تعكس حرية أخرى، الحرية الرابعة والأخيرة، حرية الطنين الصوتي واللون الموسيقي. في هذا المجال، حين يتعلق الأمر بالأوركسترا السيمفونية، كان الخرق هائلاً.

فكروا فقط بأوركسترا باخ النموذجية نحو عام 1725

يقف ثلاثون عازفاً من أعضاء الأوركسترا)

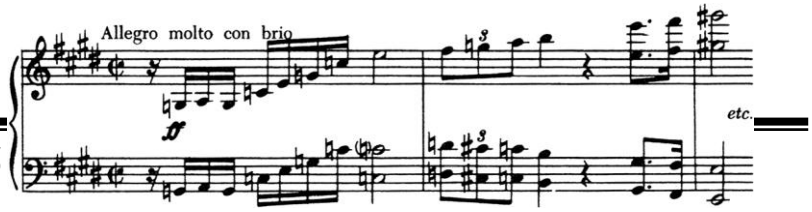
ثم بأوركسترا موتسارت نحو عام 1785

(ينضم إلى الواقفين ثلاثون عازفاً)

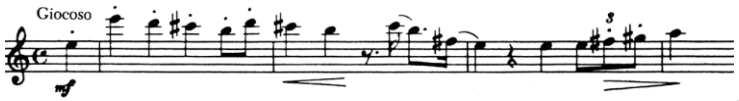
والآن أوركسترا شتراوس عام 1890 ـــــ فعلياً أوركسترانا الحديثة

(يقف بقية أعضاء الأوركسترا)

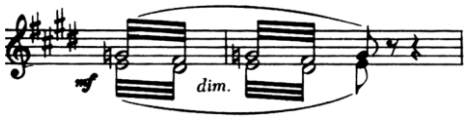
كان الاختراق هائلاً، ليس بسبب حجم الأوركسترا الرومانتيكية، بل بسبب ضمها عازفين بارعين (فيرتيوز)؛ فكل عازف فيها كان (فيرتيوزاً). لذا أصبح ممكناً عزف جميع الابتكارات اللونية والصوتية، مثل النغمات السريعة التي تفتتح مقطوعة «دون جوان»، التي لم يكن يقدر على عزفها في الماضي إلا الآلات المنفردة (Solo):



أو استخدام تلك الآلات الحديثة مثل الـ غلوكنشبيل:



أو التقنيات المميزة، مثل تريملو الوتريات الشـــهير في النهاية، أو الصــورة الطنينية لموت دون جوان وهي ترســم لنا التشــنجات الأخيرة، والرعشة الشبحية المخيفة:



(تعزف الأوركسترا القصيدة السيمفونية دون جوان لـــــ ر. شتراوس)

إن موت البطل «دون جوان» الرومانتيكي الذي يثير الرعشــة هو، على ســبيل المجاز، موت الحركة الرومانتيكية ذاتها. فقد جاءتنا في نهاية القرن التاسع عشر ممتزجة بمشاعر الحنين إلى الماضي، كما هو حال معظم أعمال شتراوس وماهلر. ثمة شعور مؤسف بوداع القرن التاسع عشر الخرافي، وبإحساس شديد بأن الحركة ولّت. لقد أقبل القرن العشــرون مثل العاصــفة، يكنس المفاهيم الرومانتيكية بوصــفها جعجعة فيكتورية (نســبة للعصــر الفيكتوري) أو جعجعة الجمهورية الثالثة، أو التظاهر البورجوازي. وبدلاً من ذلك انكشــف لنا قرن علمي بـــــ تيليفوناته وســياراته وراديواته وسككه الحديدية. لقد فسر فرويد «دون جوان» بفقرتين؛ وتَقَرر أن روميو وجولييت سيبغضــان بعضــهما بأية طريقة إذا ما عاشا معاً، وأن «أساتذة الغناء» مضخمة جداً.

وهكذا، في قرننا النظيف والفعال والخالي من الجراثيم، نـــحُنُّ في سرنا إلى قرن قديم. إنها الحقيقة. لِمَ نشتاق كثيراً إلى شوبرت

وشـوبان وفاغنر؟ لِمَ نهرع إلى الحفلات لسـماع موسـيقا براهمز؟ ولِمَ تشـايكوفسـكي هو مؤلفكم المفضـل؟ لأنه هو ومن على شـاكلته يقدمون لكم مـا تحنون إليـه سـراً، يقدمون ما ينقصـنا في الوقت الحاضـر وفي الغد. لقد أعاد إلينا الرومانتيكيون قمرنا الذي أُخذ منا وجُعل مطاراً آخر. كلنا في السر يريد القمر مثلما كان ـــ غامضاً وموحياً وهو يضـيء السـماء. نود أن يكون الحب غامضـاً أيضـاً، وليس مجموعـة من قواعد المعالجـة النفسـية خاصـة بالعلاقات الشخصية.

نحن مـا زلنـا رومـانتيكيين بقلوبنـا. وأعتقد بأن ذلك العالم، الذي أصـابته تلك الجرثومة سـوف لن يتحرر أبداً من حمى الحرية، تلك الحمى التي مـا زالـت تضـربنـا. لكن الطريقـة التي نحيا بها لم تعد رومانتيكية؛ لذا، حين نتعرض للضـغوط بشـدة، نتطلع إلى الوراء ونعزف موسيقا شومان.

(تنهي الأوركسـترا المحـاضـرة بعزف الحركـة البطيئـة من السيمفونية الثانية لـ ر. شومان.)

التوزيـع الأوركسـترالي

آلات الإيقـاع

PERCUSSION INSTRUMENTS

وولتر بيستون*

ترجمة وإعداد : رامي درويش

تحدثنا في العددين السـابقين عن عائلات الوتريات وآلات النفخ الخشـبية والنحاسـية, ونتعرض في هذا العدد إلى الجزء الأخير من عائلات الآلات الأوركسـترالية، إلى عائلة الإيقاع، إضـافة إلى آلـة الهارب والآلات الأوركسـترالية ذات لوحة المفاتيح (البيانو ــ الأورغن ــ السيليستا). وبهذا نكون قد قدمنا ملخصـاً عن القسـم الأول من كتاب وولتر بيسـتون (The instruments of the Orchestra)

آلات الإيقـاع

يطلق اسم الـ بيركاشن (PERCUSSION) على مجموعة آلات الإيقاع التي تصـدر عنها الأصـوات عن طريق القرع أو الطرق،وهي نوعان:

- الآلات الإيقاعية ذات الغشـاء الجلدي: وهي عبارة عن صـناديق يشد عليها غشاء من الجلد أو الفيبر (الطبول).
- الآلات الإيقاعية المصـوتة بذاتها: وهي آلات يضـرب عليها بشكل مباشر، ولا تحتوي على جلد مشدود (المثلث).

إن وظيفـة آلات النقر عمومـاً هي تقويـة الإيقـاع وتنظيمـه، إذ يندر استخدامها بوظائف ميلودية، كما تلعب أحياناً دوراً تلوينياً.

ويمكن تصـنيف هذه الآلات الإيقـاعيـة في أربع مجموعـات عموماً:

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

1ـ مجموعة الطبول :

وتضم (التيمباني ـــ السنير ـــ التم تم ـــ الطبل الكبير القراري ـــ التامبورين).

2ـ الآلات الإيقاعية المنغمة :

وتضم (الإكسيليفون وفصيلته ـــ الغلوكنشبيل ـــ الأجراس المعلقة ـ الفيبرافون).

3ـ آلات الطرق والمخشخشات :

وتضم (المثلث ـ الكاستانيت ـ الصنج ـ الغونغ...).

4ـ الآلات الإيقاعية الغريبة وآلات المؤثرات الصوتية :

وتضم الآلات التي تستخدم في موسيقا بلدانها ومن أشهرها (السلاي بيل ـــ ويند ماشين ـــ الماراكاس ـــ الكلافيس ـــ الغويرو ـ البنغز ـ الطبل الجانبي ـ التم تم الصيني ـ الطبل الهندي ـ البلوك ـ الكاوبيل... وغيرها).

يتوضع قسم الإيقاع في المدونة الأوركسترالية فوق قسم الوتريات وأسفل قسم النحاسيات.

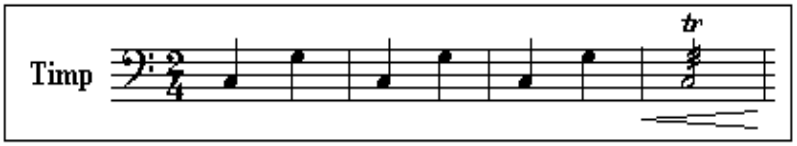
أولاً: مجموعة الطبول

التيمباني **(Kettle Drums) Timpani**

يعد التيمباني من الطبول الأساسية في الأوركسترا وتتراوح أقطار هذه الطبول مابين (50 إلى 80 سم) وتنفرد طبول التيمباني عن سواها من الطبول بخاصية الدوزان، إذ تضبط التيمباني على نغمة موسيقية محددة بسهولة بوساطة بيدال (دواسة)، ويمتد مجال الطبل الواحد بحدود مسافة خماسية، ويضرب على التيمباني بوساطة عصوين في رأسهما كرة من الكاوتشوك أو الصوف أو اللباد.... وتتميز بصوت مدوٍ عميق.

الاستخدام الأوركسترالي

يُستخدم عادة زوجان من التيمباني في الأوركسترا، إذ يجري ضبط أحدهما على أساس السلم، والثاني على خامسته، ويدون لها على مفتاح. ويجب أن تكون ساقا العلامتين باتجاهين مختلفين لتسهيل القراءة على العازف.

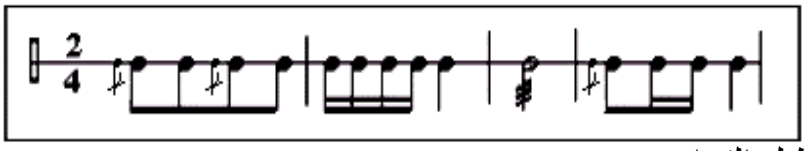


السنير . **Snare Drum**

وهو من أكثر الطبول استخداماً، وله صوت مميز يعود إلى وجود أسلاك معدنية مشدودة نسبياً على سطحه الجلدي. فتُصدر هذه الأسلاك صوت خشخشة نتيجة اصطدامها بالجلد المهتز أثناء العزف، مما يعطي السنير صوته الحماسي الذي يميزه من باقي الطبول. كما يوجد من فصيلته الطبل الجانبي والتم تم، ويعزف على هذه الفصيلة بوساطة عصوين خفيفتين.

الاستخدام الأوركسترالي

يستخدم السنير والتم تم عادة في الموسيقا ذات الطابع الحماسي أو العسكري. وتتميز هذه الطبول بعزف التريمولو والفلام (النوتات الزخرفية الصغيرة)، ويدون له على خط منفرد (Line).

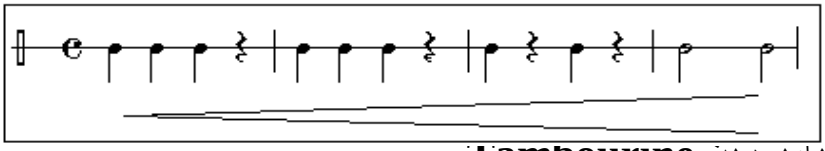


الطبل القراري: **Bass Drum**

وهو أكبر طبول الأوركسترا، ويُثبت على قاعدة معدنية بشكل مائل لتسهيل الضرب عليه بالقوة المناسبة. ويضرب عليه بوساطة عصوين برأس من الصوف أو اللباد أو الكاوتشوك... وليس لهذا الطبل دوزان كما في طبل التيمباني.

الاستخدام الأوركسترالي

تستخدم الأوركسترات التقليدية عادة طبلاً قرارياً واحداً، إذ يستخدم هذا الطبل في أماكن معينة لتقوية ذروة اللحن، أو في دعم الكريشيندو الكبير (كريشيندو الأوركسترا كاملة)، كما قد يستخدم لونياً في تقليد صوت الرعد... يدون له على خط (Line) بوصفه آلة إيقاعية غير ذات نغم.

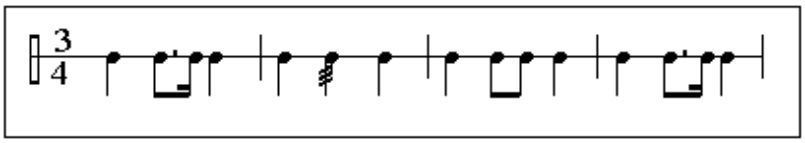


التامبورين **Tambourine**

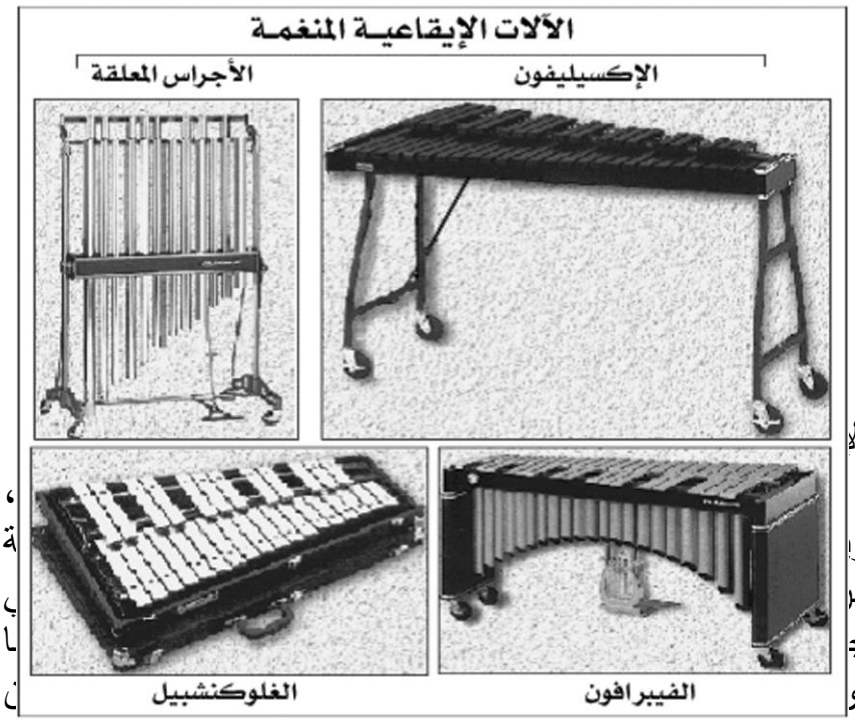
آلة شديدة الشبه بالرق العربي، إذ تتوضع على إطارها الخشبي صاجات نحاسية مزدوجة.

الاستخدام الأوركسترالي

تستخدم التامبورين عادة لأهداف إيقاعية لونية، ويدون لها على خط مفرد.



ثانياً: مجموعة الآلات الإيقاعية المنغمة

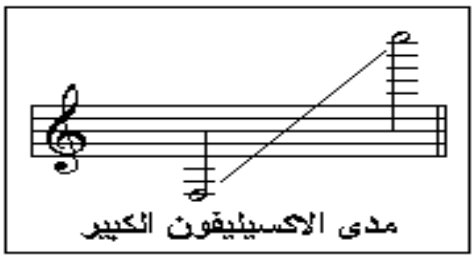


خامات متعددة حسب نوع الرنين المطلوب. ويوجد من فصيلة الإكسيليفون عدة آلات، منها الماريمبا التي تصنع أيضاً من الخشب، إنما ذات مساحة صوتية أكبر ورنين أكثر امتلاء بسبب وجود أنابيب لتضخيم الصوت أسفل الشرائح الخشبية التي تلعب دور الصندوق الرنان للآلة. أما مساحتها الصوتية فهي ثلاثة أوكتافات تقريباً. وهي أخفض بأوكتاف كامل عن مساحة الإكسيليفون، كما توجد آلة الكريستالوفون التي تصنع رقائقها من

الزجاج، وهي ذات رنين براق ممتد، ومن سلبيات الكريستالوفون سرعة تعرضها للعطب والكسر.

الاستخدام الأوركسترالي

تستخدم آلة الإكسيليفون في عزف فقرات السولو والفقرات الإيقاعية، وتلعب دوراً هاماً في التلوين الأوركسترالي. ويمكن أن تعزف نوطتين معاً. وتتميز هذه الآلة وفصيلتها بعزف الغليساندو(الزحلقة) بشكل مميز، ويدون لها على مفتاح الصول، إنما تسمع أوكتافاً واحداً أعلى مما يدون لها. ويبلغ مداها التقريبي ثلاثة أوكتافات.

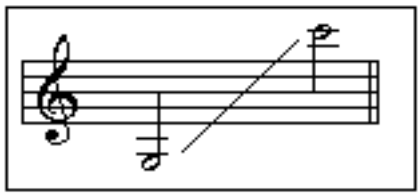


الغلوكنشبيل : **(Glockenspiel)**

آلة شبيهة بالإكسيليفون إنما تصنع رقائقها من معدن الستانلس، وهي تعطي صوتاً يشبه صوت الأجراس. ويعزف عليها بوساطة عصوين خشبيتين خفيفتين برأسين كرويين. تختلف مادة صنعها حسب نوع الرنين المطلوب. يدون لها على مفتاح صول، وتبلغ مساحتها الصوتية أوكتافين، إذ إن ازدياد مداها لأكثر من ذلك يجعل منها آلة ذات رنين غير مرغوب فيه.

الاستخدام الأوركسترالي

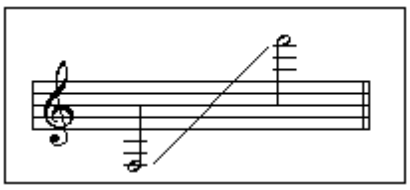
تستخدم هذه الآلة الإيقاعية في السولو والفقرات الهادئة الشاعرية. ويمكن أن تعزف نوطتين معاً، وتُسمِع أوكتافين أعلى مما يدون لها. ويبلغ مداها التقريبي أوكتافين. وقد صمم نموذج جديد يعزف عليه بوساطة لوحة مفاتيح. وقد أصبح من الممكن أيضاً عزف الأكوردات،



لكن مـازال النموذج الأول التقليـدي هو الأكثر اســتخـدامـاً في الأوركسترات حتى الآن.

الفيبرافون **(Vibraphone)**

هي آلـة إيقـاعيـة تتألف من شـــرائح معدنية متفاوتة الأطوال، ويتصـــف صـــوتها بأنه ذو رنين ممتلئ ذي صـــدى كبير وتردد واضـح، وذلك بسـبب وجود أنابيب أسـفل الشـرائح الخشـبية، ودعاسـة بيـدال لإعطـاء الصـــوت التردد المطلوب. ومن هنـا أتت تســميتها بالفيبرافون. أما مسـاحتها الصـوتية فهي ثلاثة أوكتافات تقريباً. ويدون لها على مفتاح الصول.



الأجراس الأنبوبية **(Tubular bells)**

تتـألف من مجموعـة أنـابيـب متدرجة الأطوال تتراوح أطوالها من أربعــة إلى ســـتــة أقـدام، وعـددهـا من ثمـانيـة إلى ثلاثـة عشر أنبوباً، يطرق على أعلاها بوســاطة مطارق خشــبية على شكل (مطرقة) ذات رأس جاف من الخشب أو البلاستيك القاسـي، وهي تعطي أصـواتاً تشبه أصوات أجراس الكنائس. يدون لها على مفتاح الصول، ويبلغ مدى الكبيرة منها نحو أوكتاف ونصف.

ثالثاً: آلات الطرق والمخشخشات

المثلث **(Triangle)**

يصـــنع المثلث من المعدن، ويبقى مفتوحاً في إحدى زواياه، ويعلق من إحدى زاويتيه بخيط. يضـرب عليه بوسـاطة سـيخ من جنسه، يدون له على خط مفرد.

السمبال **(Cymbals)**

هو عبارة عن طبقين من النحاس متسـاويين حجماً، تضـربان ببعضهما لإصدار الصوت، ويدون لها على خط مفرد.

الغونغ **(Gong)**

هي آلة من أصـل آسـيوي، عبارة عن طبق كبير من النحاس أو البرونز على شكل آنية، يعلق على حامل معدني. ويطرق عليها العازف بوســاطة مطرقة كبيرة، ولها عدة أحجام، ويدون لها على خط مفرد.

الكاستانيت **(Castanets)**

آلة إيقاعية شعبية إسبانية الأصل، كانت تستخدمها راقصات الفلامينغو في يديها وهي عبارة عن قطعتين صغيرتين من الخشب الصلب تضربان معاً. يدون لها على خط مفرد.

وود بلوك **(Wood Block)**

قطعة مسـتطيلة من الخشـب ذات تجويف داخلي هدفه زيادة الرنين، ذات أصـل صـيني، ويعزف عليها بوسـاطة عصـوين رفيعتين خفيفتين، ويدون لها على خط مفرد.

رابعاً: الآلات الإيقاعية الغربية وآلات المؤثرات الصوتية

وهي كثيرة ومتعددة: (السلاي بيل ـ ويند ماشين ـ الماراكاس ـ الكلافيس ـ الكويرو ـ البنغز ـ طبول التيمبال ـ التم تم الصيني ـ الطبل الهندي ـ البلوك ـ الكاوبيل... وغيرها)

وهي عبـارة عن مجموعـة خـاصـــة من الطبول والأجراس والمخشـــخشـــات والقطع الخشـــبية، كثر اســـتخدامها في القرن العشرين. وقد أضافت إلى الأوركسترا ألواناً إيقاعية جديدة، إذ إنها تضـــفي على الأوركســـترا طابع موســـيقا بلدانها الأصـــلية، ومن أشهرها:

الماراكاس:

قطعتان وعائيتان تزودان بقبضـــة خشـــبية تحتويان بداخلهما على حبوب صغيرة تعطي صوت خشخشة عند هزها.

الكلافيس:

قضيبان من خشب الأبانوس الصلب، يضرب أحدهما بالآخر لإصدار الصوت.

البنغز:

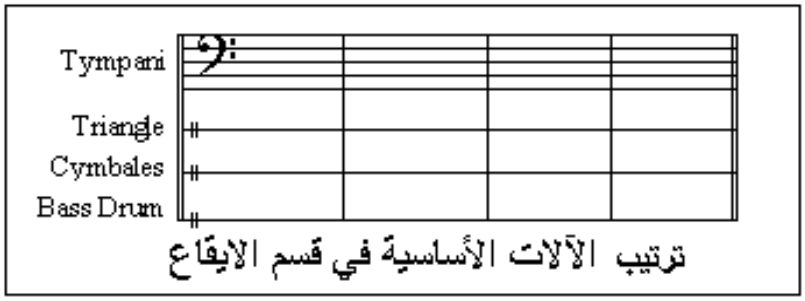
طبلتين صـــغيرتين متجـاورتين إحـداهمـا أكبر من الأخرى، يضرب عليهما مباشرة باليد.

البلوك:

هي عبارة عن علب خشـــبية صـــغيرة متدرجة الحجم ومفرغة من الداخل، يضرب عليها بعصوين صغيرتين.

الكاوبيل:

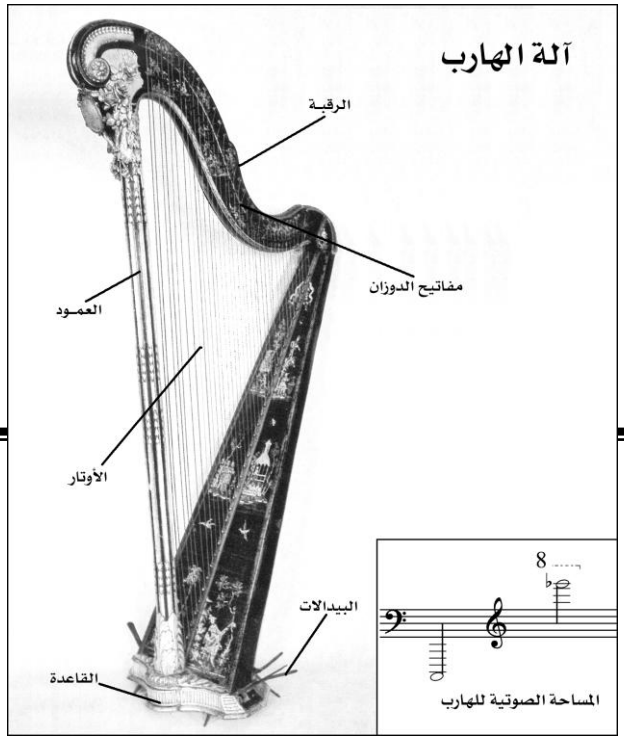
ومعناها (جرس البقر) وهو جرس يطرق عليه بواســطة عصا صغيرة خفيفة.



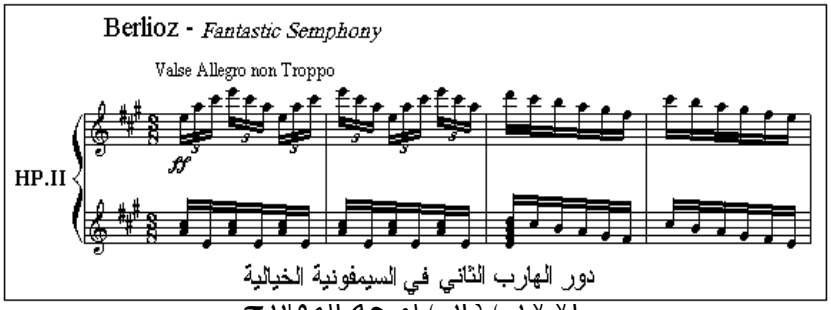
ترتيب الآلات الأساسية في قسم الايقاع

آلــة الهارب (THE HARP)

يتـألف جســم الآلـة من القـاعدة وصــندوق الرنين والرقبـة والأوتار، وقد وصــل الهارب إلى شــكله النهائي في القرن الثامن عشــر، إذ اضــيفت إليه ســبعة بيدالات لتســهيل التعديل الســلَّمي وتتوضع أربعة بيدالات منها للقدم اليمنى وهي (لا ــ صول ــ فا ــ مي) وللقدم اليسرى ثلاثة بيدالات وهي (سي ــ دو ــ ري). وقد شــاع اســتخدام الهارب عند المؤلفين الرومانسـيين، وخاصــة أتباع المدرسـة التأثيرية (ديبوسـي). يتراوح عدد أوتار الهارب بين (45 إلى 48)، وتتراوح أطوالهـا بين 70 و 150 ســم، وهي ذات مساحة صوتية تقارب البيانو.



وتستخدم كلتا اليدين في العزف على الهارب، ويدون لها على مفتاحين فا وصـول كما هو البيانو. ونظراً لكثرة أوتارها وتسـهيلاً لمهمة العازف فقد عمد إلى تلوين أوتار نغمة الدو باللون الأحمر، أما أوتار نغمة الفا فتلون باللون الأزرق. وأكثر ما تتميز به هذه الآلة هو أداؤها للأربيجات والأكوردات والغليسـاندو (الزحلقة) والتريمولو (الترعيد) والفلاجوليت (الصـفير)، فيما يصـعب على الآلة أداء الجمل السـريعة ذات التغيرات الكروماتيكية، وذلك نظراً للوقت الذي يحتاجه العازف لتعديل النغم بوساطة البيدالات.



دور الهارب الثاني في السيمفونية الخيالية

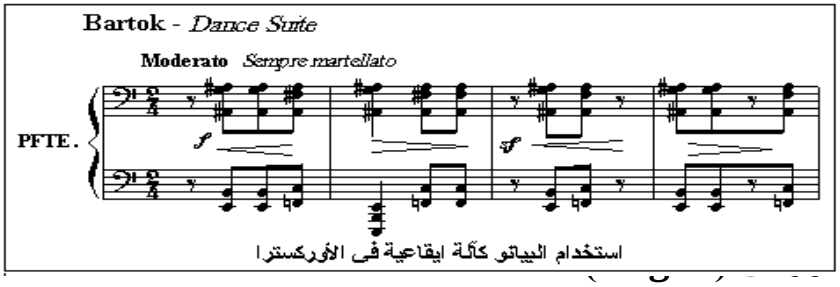
الآلات ذات لوحة المفاتيح

البيـانـو ـــ الأورغـن ـــ السيليسـتا

البيانـو **(Piano)**

إن كلمـة البيـانو هي اختصـــار لكلمـة بيـانو فورتي (خفيف قوي)، إذ أطلقت هذه التســمية مع بداية اختراع الآلة، لما تتمتع به من قدرة التحكم بالشــدة الصــوتية من غاية الخفة إلى غاية القوة. وتعدُّ آلـة البيـانو من أكمل الآلات الموســيقيـة، إذ تتمتع بـالقدرة الميلودية والهارمونية العالية، إضـافة إلى مساحته الصوتية الكبيرة (سـبعة دواوين كاملة وثلاثية صـغيرة). ويمكن اسـتخدام البيانو في العزف المنفرد أو بالأداء المرافق لباقي الآلات. وقد اســتخدم كآلة إيقاعية لونية في الأوركسترا، وخاصـة في الأوكتافات المنخفضـة.

فقد اسـتخدمها سـترافنسـكي في عمله (الزفاف)، كما اسـتخدمها بارتوك في عمله (متتالية الرقصات)..إلخ.



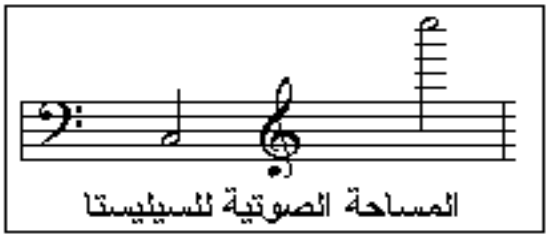
استخدام البيانو كآلة ايقاعية فى الأوركسترا

لقد كـانت الأورغن سـيدة الآلات في عهد باخ وهاندل، إذ كـانـت ترافق موسـيقـا الأوراتوريو والكـانتـاتـا. كمـا ظهرت الأورغن بقوة في المؤلفات السـيمفونية للقرن التاسـع عشـر، وخاصـة عند المؤلفين الفرنسيين (سان سانس ـــــ السيمفونية الثالثة) وتُعد الأورغن أضخم آلات العصر الحديث.

تمتاز الأورغن بقدرتها على تغيير طبيعة صـوتها للحصـول على ألوان صوتية جديدة. وتشمل هذه الألوان أصوات جميع آلات النفخ. عـادة مـا يكون لآلـة الأورغن أكثر من لوحـة مفـاتيح واحدة، تترتب بشكل أفقي بعضها فوق بعض (من 2 إلى 5 صفوف)

السيليستا **(Celesta)**

تشـبه السـيليسـتا إلى حد كبير البيانو الجداري، لكن إصـدار الصـوت فيها ينتج عن صـفائح معدنية بدلاً من الأوتار، ويشـبه صوتها صوت آلة الغلوكنشبيل، ويبلغ مداها أربعة أوكتافات.


المساحة الصوتية للسيليستا

في العدد القادم
تحليل التوزيع الأوركسترالي
(Analysis of Orchestration)

معجم الأوبرا

حرف T

إعداد: محمد حنانا

Tabarro, Il ــ العباءة

أوبرا من فصل واحد لـ بوتشيني. قُدمت أول مرة في نيويورك في 14 كانون الأول عام 1918. وضع نصها، المأخوذ عن ديدييه غولد، جوسيبه أدامي.

الأدوار الرئيسية : جيورجيتا «sop»، ميشيل «bar»، لويجي «ten».

قصة الأوبرا : باريس، بداية القرن العشرين. مركب في نهر السين.

يكتشف المراكبي ميشيل أن زوجته

جيورجيتا تخونه مع الحمال الشاب لويجي. يقوم ميشيل بقتل لويجي أثناء استعداده لـ لقاء جيورجيتا، ثم يقدم لها جثته ملفوفة بعباءة.

هي الأوبرا الأولى من ثلاث أوبرات ذوات فصل واحد (أنظر Il Trittico) لـ بوتشيني.

Tacea la notte – آريا تغنيها ليونورا «sop» في الفصل الأول من أوبرا التروفاتور لـ فيردي.

Taddeo – دور «bar» في أوبرا فتاة إيطالية في الجزائر لـ روسيني. هو المتفائل المفتون بـ إيزابيلاّ.

Talbot : 1- دور «b-bar» في أوبرا ماريا ستواردا لـ دونيزيتي. هو سجان ماري.

2- دور «bass» ثانوي في أوبرا جان دارك لـ فيردي. هو قائد إنكليزي.

Tale of Tsar Sultan, The

- حكاية القيصر سلطان (Skazka o Tsarie sultanie)

أوبرا من أربعة فصول وتمهيد لـ ريمسكي ـ كورساكوف. قُدمت أول مرة في موسكو في 3 تشرين الثاني عام 1900. وضع نصها، المأخوذ عن بوشكين،

فلاديمير إيفانوفيتش بيلسكي.

الأدوار الرئيسية : القيصر سلطان «bass»، ميليستريسا «sop»، الأمير غفيدون «ten»، أميرة التم «sop».

قصة الأوبرا : يتزوج القيصر سلطان ميليستريسا. تتسبب أختاها الغيورتان برميها مع ابنها الأمير غفيدون في البحر في برميل خشبي. يلفظهما البحر إلى جزيرة. وفي الجزيرة ينقذ غفيدون تماً هارباً من صقر؛ يتحول التم إلى أميرة مسحورة تحول غفيدون إلى نحلة تنتقل لتجد القيصر؛ وعندما تحاول الأختان ثني القيصر عن زيارة الجزيرة يلسعهما غفيدون دون رحمة، ثم يعود إلى الجزيرة ويحرر الأميرة من السحر، ثم تعيد الأميرة ميليستريسا إلى القيصر سلطان.

ما تزال تحظى بشعبية كبيرة في روسيا. ونذكر أن مقطوعة طيران النحلة الشهيرة تقع في الفصل الثالث من هذه الأوبرا.

Tale of Two Cities, A

ـ قصة مدينتين

أوبرا من ثلاثة فصول وتمهيد للمؤلف الأسترالي آرثر بنجمان. بُثت أول مرة في راديو BBC عام 1953. وقُدمت أول مرة على المسرح في لندن في 23 تموز عام 1957. وضع نصها، المأخوذ عن شارلز ديكنز، سيدريك كليف. حظيت بنجاح لدى ظهورها أما الآن فقد طواها النسيان.

Tamerlano

ـ تاميرلانو (تيمورلنك)

أوبرا من ثلاثة فصول لـ هاندل. قُدمت أول مرة في لندن في 31 تشرين الأول عام 1724. وضع نصها، المأخوذ عن أوغوستينو بيوفين، نيقولا فرانشيسكو هايم.

الأوار الرئيسية : تاميرلانو «c-ten»، بايازيت «ten»، أستيريا «sop»، أندرونيكو «c-ten»، إيرين «mezzo»، ليون «bass».

قصة الأوبرا : بيثينيا، نحو عام 1402.

كان التتري تاميرلانو قد هزم التركي بايازيت واعتقله. يقع حليفه اليوناني أندرومينكو في غرام أستيريا ابنة بايازيت، التي يحبها تاميرلانو أيضاً. تقبل أستيريا بغتة الزواج من تاميرلانو، ولكن عندما يهدد بايازيت بالانتحار إن فعلت ذلك. ترمي أستيريا بالخنجر الذي تحمله أمام قدمي تاميرلانو قائلة بأنها كانت تخطط لقتله أثناء أول عناق معه. يأمر تاميرلانو بقتل بايازيت وأستيريا، لكن يرق قلبه حين يلمس الحب الكبير بين الأب وابنته. وفي النهاية ينتحر بايازيت.

ما زالت تُقدم بين حين وآخر.

Tamino ـــــ دور «ten» في أوبرا الناي السحري لـــ موتسارت. هو أمير شرقي عهد إليه إنقاذ بامينا.

Tancredi ـ تانكريدي

أوبرا من فصلين لـ روسيني. قُدمت أول مرة في فينيسيا في 6 شباط عام 1813. وضع نصها، المأخوذ عن فولتير، غايتانو روسي.

الأدوار الرئيسية : تانكريدي «mezzo»، أمينيدا «sop»، أرجيريو «ten»، أوربازانو «bass»، إيزورا «mezzo».

قصة الأوبرا : سيراكوز .

يعود تانكريدي من المنفى ويخطط لمنع زواج محبوبته أمينيدا من منافسه أوربازانو. تقع في يد أوربازانو رسالة موجهة من أمينيدا إلى تانكريدي يزعم أوربازانو بأنها مرسلة إلى زعيم المسلمين أعداء الصقيليين. تُزج أمينيدا في السجن ويحكم عليها بالموت إلا إذا قاتل أحد الأبطال دفاعاً عن شرفها. يقبل تانكريدي أن يكون بطلها على الرغم من أنه يعتقد بأنها خائنة. يفوز تانكريدي في المبارزة ويقود الصقيليين إلى النصر. وأخيراً يكتشف بأن أمينيدا أُتهمت زوراً، ويلتئم شمل العاشقين.

رسخت هذه الأوبرا سمعة روسيني بوصفه مؤلفاً موسيقياً بارزاً، وما تزال تُقدم بانتظام.

Tannhäuser ــ تانهاوزر

أوبرا من ثلاثة فصول لـ فاغنر. قُدمت أول مرة في درسدن في 19 تشرين الأول عام 1845. وضع نصها المؤلف نفسه. وقُدمت النسخة المعدلة أول مرة في باريس في 13 آذار عام 1861.

الأدوار الرئيسية : تانهاوزر «ten»، إليزابيث «sop»،

فولفرام «bar»، فينوس «mezzo»، الكونت هيرمان «bass»، فالتر «ten»، راينمار «bass»، بيترولف «bass»، هاينريش «ten».

قصة الأوبرا : آيزناخ، القرن الثالث عشر.

يجلس تانهاوزر بجانب فينوس التي أغوته، لكنه يفكر بحبيبته إليزابيث التي تركها في لحظة ضعف منساقاً لرغبته في المجون عند فينوس. يطلب تانهاوزر من السيدة العذراء أن تخلصه مما هو فيه، فتستجيب العذراء وتخلصه من فينوس. يعود تانهاوزر إلى رفاقه الفرسان ويشارك في مسابقة للغناء يحظى الفائز فيها بيد إليزابيث ابنة الكونت التي سبق أن أحبها. يتقدم تانهاوزر وينشد أغنية جميلة تصف كلماتها ما شاهده في كهف فينوس من مجون مما يغضب الجميع. يخرج تانهاوزر هائماً على وجهه ويلتحق بموكب الحجاج الذاهبين إلى روما، لطلب المغفرة من البابا. في روما يرفض البابا توبته قائلاً إن تانهاوزر لن ينعم بالمغفرة، فهذا محال، كما هو محال أن تورق عكازه(عكاز البابا). يعود تانهاوزر مع الحجاج ليجد إليزابيث قد قضت نحبها حزناً عليه فيسقط أرضاً متمنياً الموت. يصل رسول من روما يحمل عصا البابا وقد أورقت. وهكذا استجيبت صلاة إليزابيث من أجل خلاص روح تانهاوزر وتمت المغفرة.

هي الأوبرا الثانية لـ فاغنر التي تتعلق بالكنيسة، وما زالت تُقدم في نسختيها.

anti affetti – آريا تغنيها إيلينا «sop» في الفصل الثاني من أوبرا سيدة البحيرة لـ روسيني.

Tarare ــ تارار

أوبرا من خمسة فصول وتمهيد لـ ساليري. قُدمت أول مرة في باريس في 8 حزيران عام 1787. وضع نصها بيير أوغستين كارون دي بومارشيه، وقد أخذه من حكاية فارسية ترجمها هاميلتون. وقُدمت النسخة المعدلة أول مرة في فيينا في 8 كانون الثاني عام 1788. عدل نصها لورينزو دابونتي.

ينظر إليها على أنها رائعة ساليري. وقد قوبلت بالاستحسان لدى ظهورها، لكنها الآن في طي النسيان.

Tarquinius ــ دور «bar» في أوبرا اغتصاب لوكريتشيا لـ بريتين. هو أمير روما المتغطرس.

Tatyana ــ دور «sop» في أوبرا يفغيني أونيغن لـ تشايكوفسكي. هي أخت أولغا.

Taverner ــ تافرنر

أوبرا من فصلين للمؤلف البريطاني بيتر ماكسويل ديفز. قُدمت أول مرة في لندن في 12 تموز عام 1972. وضع نصها المؤلف نفسه.

هي أول عمل أوبرالي كبير لـ ماكسويل ديفز، وتدور حول المؤلف الإنكليزي جون تافرنر (1495 – 1545 تقريباً) وانهماكه في قضايا عصره السياسية.

Tebaldo : 1ـ دور «ten» في أوبرا آل كابوليت ومونتاغيو لـ بيلّيني. هو أحد أقارب جولييتا.

2ـ دور «mezzo» (بنطالي) في أوبرا دون كارلوس لـ فيردي. هو خادم إليزابيث.

Telephone , The – التيليفون

أوبرا هزلية من فصل واحد لـ مينوتي، قُدمت أول مرة في نيويورك في 18 شباط عام 1947. وضع نصها المؤلف نفسه.

الأدوار الرئيسية : بين «bar»، لوسي «sop».

قصة الأوبرا : يحول إدمان لوسي على التحدث بالتيليفون دون إتاحة الفرصة لـ بين لطلب يدها للزواج. وفي النهاية يغادر بين شقتها ويلجأ إلى حجيرة التيليفون العمومية لكي يطلب يدها عبر التيليفون.

Telramund, Friedrich, von

ـ دور «b-bar» في أوبرا لوهنغرين لـ فاغنر. هو كونت برابانت زوج أورترود.

Tempest, The ـ العاصفة

أوبرا لـــ بورسيل. قُدمت أول مرة في لندن عام 1695 تقريباً. وضع نصها، المأخوذ عن شكسبير، توماس شادويل ودون درايدن.

هي موسيقا مرافقة لمسرحية شكسبير أكثر منها أوبرا حقيقية.

Tender Land, The

ـ الأرض الحنون

أوبرا من ثلاثة فصول (في الأصل من فصلين) للمؤلف الأمريكي أرون كوبلاند. قُدمت أول مرة في نيويورك في 1 نيسان عام 1954. وضع نصها هوراس إيفيريت. وقُدمت النسخة المعدلة أول مرة في بيركشاير في 2 آب عام 1954.

الأدوار الرئيسية : لوري موس «sop»، مارتين «bar»، توب «ten».

قصة الأوبرا : أمريكا، نحو عام 1930.

تتخرج لوري من المدرسة الثانوية وتصمم على أن تحيا حياة البالغين، على الرغم من حدب أمها المفرط عليها. تقع لوري في غرام مارتين وتخطط للهرب معه. لكن مارتين يخيب أملها ويتخلى عنها، ومع ذلك تعقد العزم على المضي في مواجهة العالم وحدها.

حظيت بنجاح كبير في الولايات المتحدة، لكنها نادراً ما تُقدم في مكان آخر.

Teresa: 1ـــ دور «sop» في أوبرا بينفينوتو تشيلّيني لـ بيرليوز. هي ابنة بالدوتشي يحبها تشيلّيني وفيراموسكا.

2ـــ دور «mezzo» في أوبرا المسرنمة لـ

بيلّيني. هي أم أمينا بالتنشئة.

Teseo ــ تيسيو

أوبرا من خمسة فصول لـ هاندل. قُدمت أول مرة في لندن في 10 كانون الثاني عام 1713. وضع نصها، المأخوذ عن فيليب كوبنولت، نيكولا فرانشيسكو هايم.

وهي واحدة من أوبرات هاندل غير الناجحة، ونادراً ما تُقدم.

Teufels Lustschloss, Des ــ قصر ملذات الشيطان

أوبرا من ثلاثة فصول لـ شوبرت. قُدمت أول مرة في فيينا في 21 كانون الأول عام 1879 (أُلفت عام 1814). وضع نصها أوغست فون كوتزيبو.

هي الأوبرا الأولى الكاملة لـ شوبرت. أُهملت ثم طواها النسيان.

Thaïs ــ تاييس

أوبرا من ثلاثة فصول لـ ماسنيه قُدمت أول مرة في باريس في 16 آذار عام 1894. وضع نصها. المأخوذ عن أناتول فرانس، لويس غاليه.

الأدوار الرئيسية : تاييس «sop»، أثانائيل «bar»، نيسياس «ten»، باليمون «bass».

قصة الأوبرا : مصر، القرن الرابع.

يصمم الراهب الشاب أثانائيل على هداية تاييس حظية البلاط، والعودة بها إلى الحياة الطاهرة. تستجيب

تـايـيـس في آخر الأمر، وتطلـب منـه أن يـأخـذها إلـى الـديـر. ومـع ذلـك يكتشـــف أثانائيل برعب أنـه وقع في حبهـا. يعود أثـانـائيـل، الـذي لم يعـد قادراً على محو صـــورتها من خيـالـه، إلى الـدير فيجدها تعاني ســـكرات الموت. ينهـار أثـانـائيـل تحـت وطـأة الألم الـذي يعـذب روحه، فقد تغلبت عـلـيـه رغـبـة الـحـب الجسدي.

هــي واحــدة مــن أروع أوبرات ماسنيه، وما زالت تُقدم باستمرار.

Thea ـ دور «mezzo» في أوبرا حـديقـة المتـاهـة لـ تيبيت. هي زوجة فابر.

Thérèse ــ تيريز

أوبـرا مـن فصـــلـيـن لـ ماســنيه. قُدمت أول مرة في مونـت كـارلو في 7 شـباط عام 1907. وضـع نصها جول كلاريتي.

الأدوار الرئيســيــة : تـيريز «mezzo»، أرمـــانـــد «ten»، أندريه «bar».

قصـــة الأوبرا : فرســـاي باريس، 1792 – 1793.

يــحـــن الـــجـــنـــدي الأرستقراطي أرماند إلى مـنـزل عـائلتـه، الـذي يملكـه الآن أنـدريـه ابن البواب الســـابق الـذي اشـــتراه بعـد أن فر والد أرمـاند من الثورة. يتمنى أندريه أن يعيد القصر إلى أرمـانـد في يوم مـا، وهو يجهـل أن زوجتـه تيريز هي عشـــيقـة أرمـانـد الســابقة. تهتز تيريز عند ظهور أرمـانـد لكنهـا تقرر البقـاء مع أنـدريـه على الرغم من أنهـا مـا زالـت تحـب أرماند. يقوم أندريه وتيريز فيمـا بعـد بـإخفـاء

أرماند عن العامة، ثم يعطيه أندريه وثائق قد تمكنه من الهروب. توافق تيريز على الهرب مع أرماند، لكنها تتراجع عندما تعلم أن أندريه أعتُقل وهو في طريقه إلى المقصلة، ويفرض عليها واجبها الانضمام إليه والموت معه.

وهي من أعمال ماسنيه غير الناجحة، ونادراً ما تُقدم.

Theseus : 1ـــــــــ دور «bass» في أوبرا هيبوليت وأريسي لـ رامو.

2- دور «bar» في أوبرا فيدرا لـ بيزيتي.

3- دور «bass» في أوبرا تيسيو لـــــ هاندل. هو بطل إغريقي خرافي.

Thespis ــ ثيسبيس

أوبريت من فصلين لـ سوليفان. قُدمت أول مرة في لندن في 26 كانون الأول عام 1871. وضع نصها و. س. جيلبيرت. تدور الأوبريت حول الممثل الإغريقي الخرافي ثيسبيس وفرقته المسرحية الذي يضطلع بمهماته على جبل أوليمبوس ليتيح للآلهة الحصول على عطلة.

Thomas and Sally

ــ توماس وسالي

أوبرا من ثلاثة فصول للمؤلف البريطاني توماس آرن. قُدمت أول مرة في لندن في 28 تشرين الثاني عام 1760. وضع نصها إيزاك بيكرستاف.

الأدوار الرئيسية : سالي «sop»، توماس «ten»، سكوير «ten»، دوركاس «mezzo».

قصة الأوبرا : تنتظر سالي عودة زوجها البحار الغائب توماس. يحاول دوركاس إقناعها بالتمتع بالحياة والزواج من سكوير، لكنها ترفض عروض سكوير مؤثرة الفضيلة على ثروته. يعود توماس من رحلاته ويطرد سكوير مجلاً إخلاص زوجته وعفتها.

ما زالت تُقدم بين حين وآخر.

_____

_____

_____

Tichon ـ دور «ten» في أوبرا كاتيا كابانوفا لـ يانـاتشيك. هو ابن كابانيشا زوج كاتيا.

_____

_____

_____

Tiefland ـ الأرض المنخفضة

أوبرا من ثلاثة فصول وتمهيد لـ يوجين دالبيرت. قُدمت أول مرة في براغ في 15 تشرين الثاني عام 1903. وضع نصها، المأخوذ عن أ. غويميرا، رودولف لوثر.

الأدوار الرئيسية : مارتا «sop»، بيدرو «ten»، سيباستيانو «bar»، نوري «mezzo»، توماسو «bass».

قصة الأوبرا : البيرينيه، القرن التاسع عشر.

كان مالك الأراضي الثري سيباستيانو قد أجبر مارتا الفقيرة على أن تكون حظيته، وهو الآن يتخلى عنها ويزوجها من الراعي الشاب بيدرو، ويشترط عليه أن يتخلى عن العمل في الجبل ليعمل في الأراضي المنخفضة؛ وبذلك يخطط سيباستيانو لمتابعة

علاقته مع مارتا تحت هذا الغطاء. لكن مارتا تغدو محبة لـ بيدرو، وفي نهاية الأمر تعترف له بحقيقة الوضع. يقوم بيدرو بخنق سيباستيانو. ويعود للحياة في الجبال مع مارتا.

هي من أكثر أعمال دالبيرت نجاحاً وبقاءً.

Timur ـ دور «bass» في أوبرا توراندوت لـ بوتشيني. هو الملك التتري المخلوع والد كالاف.

Tisbe ـــ دور «mezzo» في أوبرا سندريلاّ لـ روسيني. هي إحدى الأختين القبيحتين.

Titurel ـــ دور «bass» في أوبرا بارسيفال لـ فاغنر. هو والد أمفورتاس.

Tobias Mill ـ دور «bar» في أوبرا صك الزواج لـ روسيني. هو رجل أعمال إنكليزي.

Tolomeo, Ré d'Egitto

ـ بطليموس ملك مصر

أوبرا من ثلاثة فصول لـ هاندل. قُدمت أول مرة في لندن في 30 نيسان عام 1728. وضع نصها، المأخوذ عن س. كابيس، نيقولا فرانشيسكو هايم.

هي من أعمال هاندل الأقل شعبية، ونادراً ما تُقدم.

Tom ـــ دور «bass» في أوبرا حفلة رقص تنكرية لـــ فيردي. هو واحد من المتآمرين.

Tom Jones ـ توم جونز

1ـــ أوبرا من ثلاثة فصول للمؤلف الفرنسي فرانسوا أندريه فيليدور. قُدمت أول مرة في باريس في 27 شباط عام 1765. وضع نصها، المأخوذ عن هنري فيلدينغ، أنطوان بوانسينيه.

2ـــــ أوبريت من ثلاثة فصول للمؤلف البريطاني إدوارد جيرمان. قُدمت أول مرة في مانشستر في 3 نيسان عام 1907. وضع نصها، المأخوذ عن هنري فيلدينغ، ا. م. تومبسون وشارلز هـــ. تايلور.

Tomsky, Count ـــــ دور «bar» في أوبرا البنت البستوني لـــ تشايكوفسكي. هو صديق هيرمان.

Tonadilla ـ توناديا

يطلق هذا الاسم على الأوبرا الهزلية القصيرة الشبيهة بالـــ إنترميتزو الإيطالي، وهي تُقدم عادة بين فصول الأوبرا أو المسرحية. نشأت في إسبانيا في القرن الثامن عشر. وتكتب في الأصل لـــ شخصيتين أو ثلاث شخصيات أو أربع شخصيات، ونادراً ما يستغرق عرضها أكثر من 20 دقيقة.

Tonie ـــ دور «ten» في أوبرا فتاة الفوج لـ دونيزيتي. هو يحب ماري.

Tonio ـــــ دور «bar» في أوبرا المهرجون لـــ ليونكافالّو. هو المهرج الأحدب في فرقة كانيو.

Toreador's Song ـــ آريا يغنيها إسكاميلّو «bar» في الفصل الثاني من أوبرا كارمن لـ بيزيه.

Torna la pace ـــــ آريا يغنيها إيدومينيو «ten» في الفصل الثالث من أوبرا إيدومينيو لـــ موتسارت.

Tornami a dir ـــــ ثنائي يغنيه نورينا «sop» وإرنستو «ten» في الفصل الثالث من أوبرا دون باسكوال لـــ دونيزيتي.

Torquato Tasso

ـ توركواتو تاسو

أوبرا من ثلاثة فصول لـ دونيزيتي. قُدمت أول مرة في روما في 9 أيلول عام 1833. وضع نصها، المأخوذ عن جيوفاني روزيني، جاكوبو فيراتي.

الأدوار الرئيسية : تاسو «bar»، إليانورا «sop»، روبرتو «ten»، غيراردو «bass»، سكانديانو «mezzo»، ألفونسو «bar».

قصة الأوبرا : فيرارا، القرن السادس عشر.
يحب الشاعر تاسو إليانورا أخت دوق فيرارا. يعتقد دون غيراردو بأن تاسو يحب حبيبته إليانورا دي سكانديانو، ويسرق قصيدة كان تاسو قد كتبها في تبجيل إليانورا. تدفع مكائد غيراردو بالدوق إلى الإعلان عن جنون تاسو وحجزه في مصح الأمراض العقلية طوال سبع سنوات. وعندما يخرج من المصح يخبرونه بأن إليانورا ماتت، فيفقد تاسو عقله فعلياً. ومع ذلك يُدفع للتفكير في مجده المقبل، وللعودة إلى وضع الشعر.
تتعامل الأوبرا مع أحداث جرت في حياة الشاعر الإيطالي توركواتو تاسو (1544 – 1595). وقد حظيت بنجاح عند ظهورها، وما تزال تُقدم بين حين وآخر.

Torquemada ـــــ دور «ten» في أوبرا الساعة الإسبانية لـ رافيل. هو ساعاتي متزوج من كونسيبسيون.

Torvaldo e Dorliska

ـ تورفالدو ودورليسكا

أوبرا من فصلين لـ روسيني. قُدمت أول مرة في روما في 26 كانون الأول عام 1815. وضع نصها سيزار ستربيني. وهي واحدة من أعمال روسيني غير الناجحة، واليوم يذكر منها افتتاحيتها فقط.

Tosca ــ توسكا

أوبرا من ثلاثة فصول لـ بوتشيني. قُدمت أول مرة في روما في 14 كانون الثاني عام 1900. وضع نصها، المأخوذ عن فيكتيريان ساردو، جوسيبه جياكوزا.

الأدوار الرئيسية : فلوريا توسكا «sop»، بارون سكاربيا «bar»، ماريو كافارادوسي «ten». حافظ غرفة المقدسات «b-bar»، سيزار أنجيلوتي «bass».

قصة الأوبرا : روما، نحو عام 1800.

كان السجين السياسي أنجيلوتي قد فر من سجنه واختبأ في كنيسة أتافانتي. وفي الكنيسة يلتقي بصديقه القديم الرسام الجمهوري كافارادوسي، الذي يعطيه مفاتيح فيلته ليلجأ إليها. تصل توسكا المغنية الشهيرة عشيقة كافارادوسي وقد أهاجتها الغيرة إذ اعتقدت أن كافارادوسي على علاقة بالمركيزة الجميلة أتافانتي. تشير طلقة مدفع إلى هرب أنجيلوتي، وعندما تعود توسكا يقنعها رئيس الشرطة سكاربيا بأن كافارادوسي والمركيزة قد فرا معاً، فتندفع توسكا إلى فيلة الرسام تتبعها الشرطة. تُستدعى توسكا إلى مقر سكاربيا، وأثناء التحقيق معها، يخضع كافارادوسي (الذي أُعتقل وأنكر معرفته بـ أنجيلوتي) لشتى أنواع التعذيب في الغرفة المجاورة. تكشف توسكا، التي لم تعد قادرة على تحمل عذابه، عن المكان الذي يختبئ فيه أنجيلوتي. تناشد توسكا رئيس الشرطة سكاربيا لإطلاق سراح

كافارادوسي فيوافق شرط أن تستسلم له وتمنحه جسدها. ترى توسكا بأن ذلك هو الأمل الوحيد وتوافق. وأثناء كتابته جواز مرور يجيز لها مغادرة المدينة مع كافارادوسي تستل سكيناً وتطعن بها سكاربيا. قبيل الفجر يُساق كافارادوسي إلى الإعدام، فتخبره توسكا بأن ذلك خدعة لا أكثر وأنه يمكنهما الهرب، ولكن عليه أن يتظاهر بأنه مقتنع بما يحدث. وعندما تطلق فرقة الإعدام النار يسقط كافارادوسي. تندفع توسكا نحوه فتكتشف بأن سكاربيا خدعها، وأن كافارادوسي فارق الحياة. تندفع توسكا وترمي بنفسها من أعلى الحصن.

حظيت بنجاح سريع وظلت واحدة من أكثر الأوبرات بقاءً وشعبية.

Tosca è un buon falco ـ آريا يغنيها سكاربيا «bar» في الفصل الثاني من أوبرا توسكا لـ بوتشيني.

Tote Stadt, Die ـ المدينة الميتة

أوبرا من ثلاثة فصول للمؤلف النمسوي إيريك كورنغولد. قُدمت أول مرة في هامبورغ وكولون (في ذات الوقت) في 4 كانون الأول عام 1920. وضع نصها، المأخوذ عن جورج رودينباخ، المؤلف نفسه بالاشتراك مع والده.

الأدوار الرئيسية : بول «ten»، ماريتا «sop»، فرانك «bar»، بريغيتا «mezzo».

قصة الأوبرا : بروغز، نهاية القرن التاسع عشر.

لا يستطيع بول، على الرغم من احتجاجات فرانك، الكف عن الحزن على زوجته الميتة ماري، وهو يراها في شخص الراقصة ماريتا. وفي سلسلة من الكوابيس. يتصورها تخونه مع فرانك، مما يدفعه إلى خنقها في الحلم بوساطة شعرها.

هي من أعمال كورنغولد الناجحة، وما زالت تُقدم باستمرار.

To this we've come ـــــ آريا تغنيها ماغدا سوريل «sop» في الفصل الثاني من أوبرا القنصل لـ مينوتي.

Tous les trois réunis ـــــ ثلاثي يغنيه ماري «sop» وطوني «ten»، وسولبيس «bass» في الفصل الثاني من أوبرا ابنة الفوج لـ دونيزيتي.

Trabuco ـــــ دور «ten» في أوبرا قوة القدر لـ فيردي. هو بغال.

Tradito schernito ـــــ آريا يغنيها فيراندو «ten» في الفصل الثاني من أوبرا كلهن هكذا لـ موتسارت. غالباً ما تُحذف بسبب صعوبتها الهائلة.

Traurigkeit ـــ آريـــــا تغنيهـــــــا كونستانزا «sop» في الفصل الثاني مـن أوبـرا اختطـاف من السراي لـ موتسارت.

Traveller : 1ـــــــ دور «bar» فـــــــــي أوبرا الموت في فينيســـيا لـ بريتين.

2- دور «bass» في أوبرا الـمـغـفـل الـكـامـل لـ هولست.

3- دور «bar» فـي أوبرا نهر الكروان لـ بريتين.

Travelling Companion, The

ـــ رفيق السفر

أوبرا من أربعة فصـــول لـ ســـتـانفورد. قُدمت أول مرة في بريســـتول في 25 تشـــرين الأول عـام 1926 (أُلفت عام 1919). وضـع نصها، المأخوذ عن هـانـس كـريســـتـيـان أندرسـن، هنري نيوبولت.

Traviata, La ـــ لا ترافياتا

أوبرا من ثلاثة فصـــول لـ فيردي. قُـدمـت أول مرة في فينيســـيا في 6 آذار عام 1853. وضـع نصـها، المـأخوذ عن ألكســـندر دومـــاس الابـــن، فرانشيسكو ماريا بيافيه. الأدوار الرئيسـيـة: فـيوليتـا فـالـيـري «sop» ألفريـدو جيرمونـت «ten»، جيورجيو جـيـرمـونـت «bar»، فلورا بيرفوا «mezzo». قصة الأوبرا : بـاريس، القرن التاســـع عشـر.

كانت فيوليتا المسلولة قد ظفرت بحب الشاب ألفريدو. يؤكد ألفريدو نفسه حبه العميق لها، لكن فيوليتا لا تتطلع إلى أي ارتباط جاد معه. وكان الاثنان قد عاشا معاً في الريف طوال ثلاثة أشهر. وبينما كان ألفريدو غائباً، يقوم والده جيورجيو بزيارتها، ويناشدها أن تضع حداً لهذا العلاقة الفضائحية حتى لا يتعرض زواج أخت ألفريدو للخطر فيما بعد. توافق فيوليتا يدفعها إلى ذلك حبها لـ ألفريدو. تغادر فيوليتا المنزل وتبعث برسالة إلى ألفريدو تقول فيها إنه يتوجب عليهما الانفصال. يلاحظ ألفريدو بطاقة دعوة إلى حفلة تقيمها صديقة فيوليتا فلورا فيتيقن من أنه سوف يجدها هناك. تذهب فيوليتا إلى منزل فلورا برفقة حاميها السابق البارون دوفول. وعندما يصل ألفريدو تتوسل إليه فيوليتا لكي يغادر المكان قبل أن يدعوه البارون إلى مبارزة. يغضب ألفريدو من خيانتها ويقذف في وجهها رزمة من المال كان قد كسبها في المقامرة كتعويض على ما أنفقته عليه. يصل جيورجيو ويؤنّب ألفريدو على تصرفه الأخرق. بعد عدة أسابيع يتفاقم مرض فيوليتا، وتتسلم رسالة من جيورجيو يقول فيها بأنه يثمّن عالياً تضحيتها في سبيل ابنه. يدخل ألفريدو ويلتمس منها العفو؛ ويعد بأنهما سوف يعيشان معاً بسعادة، لكنه يدرك فجأة خطورة وضعها الصحي. تستجمع فيوليتا للحظة كل ما لديها من قوة وتنتصب على قدميها، ثم تسقط ميتة.

على الرغم من فشلها في عرضها الأول، إلا أنها ما لبثت أن غدت من أكثر الأوبرات شعبية في العالم.

Tringles des sistres tintaient, Les ـــــ آريا تغنيها كارمن «mezzo» في الفصل الثاني من أوبرا كارمن لـ بيزيه.

Trinke Liebchen ـــ آريا يغنيها ألفريد «ten» في الفصل الأول من أوبرا الخفاش لـــــ جوهان شتراوس الثاني.

Trio ـــ ثلاثي
مقطع في الأوبرا يغنيه ثلاثة مغنين بمرافقة الكورس أو دونها.

Trionfai ـــــــ كاباليتا تغنيها الليدي ماكبث «sop» في الفصل الثاني من أوبرا ماكبث (النسخة الأصلية) لـ فيردي. حذفت من النسخة المعدلة واستبدلت بـ (La luce) langue.

Trionfi ـــــــ ثلاثية مسرحية لـ أورف تتكون من كارمينا بورانا، انتصار أفروديت، كاتولي كارمينا. العمل الثاني فقط يمكن أن يعد عملاً أوبرالياً.

Trionfo d'Afrodite
ـ انتصار أفروديت

عرض مسرحي لـ أورف. قُدم أول مرة في ميلانو في 14 شباط عام 1953. وضع نصه، المأخوذ عن كاتولوس ويوروبيديس وسافو، المؤلف نفسه.

هو الجزء الثاني من ثلاثية أورف المسرحية، ويتضمن مشاهد متنوعة في تعظيم الحب والزواج.

Trionfo dell'Onore, Il

ـ انتصار الشرف

أوبرا من ثلاثة فصول للمؤلف الإيطالي أليساندرو سكارلاتي. قُدمت أول مرة في نابولي في 26 تشرين الثاني عام 1718. وضع نصها ف. ا. توليو.

هو العمل الوحيد الهزلي بكامله لـ أ. سكارلاتي، وما زال يُقدم بين وقت وآخر.

Triquet, Monsieur ـ دور «ten» في أوبرا يفغيني أونيغن لـ تشايكوفسكي. هو معلم تاتيانا الفرنسي.

Tristan und Isolde

ـ تريستان وإيزولده

أوبرا من ثلاثة فصول لـ فاغنر. قُدمت أول مرة في ميونيخ في 10 حزيران عام 1865. وضع نصها، المؤلف نفسه.

الأدوار الرئيسية : إيزولده «sop»، تريستان «ten»، برانغينه «mezzo»، كورفينال «bar»، الملك مارك «bass»، ميلوت «bar».

قصة الأوبرا : على ظهر سفينة يقودها تريستان، تجلس ايزولده في طريقها إلى كورنوال

للزواج من الملك مارك. تخبر إيزولده مربيتها برانغينه كيف قتل تريستان خطيبها في معركة ثم جاء إليها جريحاً لتضمد جراحه منتحلاً اسم تانتريس، وعندما تكتشف حقيقته تحاول قتله لكن الشفقة تمنعها من ذلك. وهي الآن تصمم على ألا تصل وتُزف إلى الملك، بل ترغب في الموت وأن يموت معها تريستان الذي قتل خطيبها. تطلب إيزولده من برانغينه أن تأتيها بسم زعاف من صندوقها لتمزجه في شراب، وأن تنادي تريستان ليشرب معها كأس الصلح. تتردد برانغينه، ثم تحضر لسيدتها رحيق الحب بدلاً من السم وتمزجه بالشراب. يحضر تريستان فتدعوه ليشرب معها كأس التصافي، فهي ستتزوج عمه الملك مارك. وما إن يستقر الشراب في جوفيهما حتى يرتمي كل منهما بين ذراعي الآخر. تصل السفينة إلى غايتها وتتزوج إيزولده من الملك. يتفق الحبيبان على اللقاء في الليل. يشي ميلوت، وهو أحد أفراد الحاشية الملكية، بهما إلى الملك، وفي غمرة لقاء تريستان مع إيزولده يدخل الملك فجأة يتبعه ميلوت. يهجم تريستان على ميلوت لكنه يصاب بطعنة سيف تفقده قوته. يرقد تريستان في الفراش وهو في حالة إغماء، وعندما يصحو يسأل خادمه كورفينال عن المكان الذي هو فيه، فيخبره بأنه في قصره الذي حُمل إليه، وأنه طلب من إيزولده أن تأتي وتعالج جراحه. تصل إيزولده، ولكن ما إن

تتخطى عتبة الباب حتى يناديها تريستان، ويسقط وقد فارق الحياة. يصل الملك مارك ومعه ميلوت وبرانغينه التي أطلعت الملك على سر العاشقين. يندفع كورفينال نحو ميلوت يود قتله لكنه يصاب بطعنة من سيف ميلوت ويسقط أرضاً. يعبّر الملك مارك عن أسفه العميق لما حدث. تستعيد إيزولده رشدها، فتوضح برانغينه أنها اعترفت للملك بمزجها إكسير الحب بالشراب، وأن الملك جاء ليغفر لها ويسامحها. تغني إيزولده أغنية الوداع وتسقط فوق جثمان تريستان ليتحد العاشقان أخيراً في الموت.

إنها الدراما- الموسيقية الأكثر قوة لـ فاغنر، ففيها أوصل فاغنر الهارموني الكروماتيكي إلى آفاق جديدة. وهي تحتل مكانة فريدة بسبب تأثيرها العاطفي الجارف، وبسبب أثرها الكبير على التطور الموسيقي الذي تلاها.

Tristram, Sir ـــ دور «b-bar» في أوبرا مارثا لـ فلوتوف. هو أحد أقرباء ليدي هارييت.

_____

_____

_____

Trittico, Il ـــــ عنوان يطلق على ثلاث أوبرات مستقلة ذات الفصل الواحد لـ بوتشيني وهي : العباءة « Il Tabarro»، الأخت أنجيليكا «Suor Angelica» جياني سكيكي «Gianni Schicchi».

_____

_____

_____

Triumph Scene ـــــــ مشـــــــهد النصر عنوان يطلق على المشـــهـد الشـــعبي الكبير الـذي يقع في الفصـــل الثاني من أوبرا عايدة لـ فيردي.

Troilus and Cressida

ـ ترويلوس وكريسيدا

أوبرا من ثلاثـة فصـــول للمؤلف البريطاني ويليام والتون. قُـدمـت أول مرة في لنـدن في 3 كـانون الأول عـام 1954. وضـــع نصـــهـا، المأخوذ عن ج. شـــوســـر، كريســـتوفر هاسال. وقُدمت النسخة الـمعـدلـة أول مرة في لنـدن في 12 تشـــرين الثاني عام 1976.

الأدوار الرئيسية : كريســيدا «mezzo»، تــرويــلــوس «ten»، ديوميــد «bar»، بـــانـــداروس «ten»، كـالكاس «bass»، إيفادن «mezzo»، أنتينور «bar».

قصـة الأوبرا : يرغب كاهن طروادة الأكبر كالكاس أن تُصـــبح ابنته كريســـيدا كـــاهـــنـــة. ومـــع ذلـــك تستجيب لحب ترويلوس الـذي يحرض عليه عمها بـانـداروس. وعنـدما يرتد كـالكـاس إلى اليونـانيين تُبادل كريســيدا بالأســير أنـتـيـنـور، وتـوافق على الزواج من ديوميد. يطعن كـالكـاس ترويلوس من الخلف أثنـاء قتـالـه مع ديوميـد. يـأمر ديوميـد أن يـعـاد جثمـان ترويلوس إلـى طروادة، وأن تبقى كريســـيدا مع اليونانيين بصـــفـــة مومس. تنتحر كريســـيـدا فوق جثمـان ترويلوس.

تتضمن بعضاً من موسيقا والتون الرائعـة، لكنهـا لا تُقدم باستمرار.

Trompeter von Säckingen, Der ــ بواق ساكينغن

أوبرا من أربعة فصول للمؤلف الألماني فيكتور نيسلر. قُدمت أول مرة في لايبزيغ في 4 أيار عام 1884. وضع نصها، المأخوذ عن فون شيفيل، رودولف بونغ.

الأدوار الرئيسية : فيرنر «ten»، ماريا «sop»، داميان «bar».

قصة الأوبرا : قبيل انتهاء حرب الثلاثين عاماً يقع البواق فيرنر في حب ماريا الكريمة المحتد التي يرغب والداها في تزويجها من داميان الساذج. وخلال هجوم على المدينة يثبت داميان جبنه، في الوقت الذي يسلك فيرنر سلوك الأبطال، وتُظهر علامة الولادة على ساعده بأنه سليل أسرة نبيلة، وبذا تزول جميع الاعتراضات على زواجه من ماريا.

حققت نجاحاً لدى ظهورها، وما زالت تُقدم بين وقت وآخر.

Trouble in Tahiti ــ اضطراب في تاهيتي

أوبرا من فصل واحد لـ بيرنشتاين. قُدمت أول مرة في وولتام في 1 حزيران عام 1952. وضع نصها المؤلف نفسه.

هي ملهاة تدور حول زوجين متشاجرين من سكان الضاحية. دمجها برنشتاين لاحقاً بـ أوبرا «مكان هادئ».

Trouser - role ــــ دور بنطالي يستخدم هذا التعبير لوصف صوت من طبقة الـ «sop» أو الـ «mezzo»

يغني دوراً ذكورياً. والأمثلة الشهيرة على الأدوار البنطالية هي : كيروبينو، أوسكار، أوكتافيان، والأمير أورلوفسكي.

Trovatore, Il — التروفاتور

أوبرا من أربعة فصول لـ فيردي. قُدمت أول مرة في روما في 19 كانون الثاني عام 1853. وضع نصها، المأخوذ عن أنطونيو غارسيا غوتييريث، سالفاتور كامارانو وليون إيمانويل باردار.

الأدوار الرئيسية : مانريكو «ten»، ليونورا «sop»، كونت دي لونا «bar»، أزوسينا «mezzo»، فيراندو «bass».

قصة الأوبرا : إسبانيا، القرن الخامس عشر.

كانت إحدى الغجريات قد تنبأت بمصير مشؤوم لأحد أبناء الكونت دي لونا، وحُكم عليها بالموت حرقاً. ولكي تنتقم ابنة الغجرية أزوسينا تخطف ابن الكونت دي لونا من مهده، وقد أُشيع قبل مدة أنه اكتشفت بقايا طفل في رماد المحرقة. يحب الكونت دي لونا الحالي وشقيق الطفل المختطف الحسناء ليونورا، لكنها تحب الشاعر المغني مانريكو الذي يعيش مع الغجرية حتى ليحسبه الناس ابنها. تعتقد ليونورا أن مانريكو قتل في الحرب فتنسحب إلى أحد الأديرة، لكن مانريكو يعود سالماً ويختطفها. يلقي حرس الكونت القبض على الغجرية، وحين يأتي مانريكو لإنقاذها يلقون القبض عليه أيضاً. تتوسل ليونورا إلى

الكونت أن يخلي سبيل مانريكو وتعده بأن تكون له جسداً وروحاً، وأثناء ذلك تكون قد تجرعت سماً بطيئاً. وعندما يتبين للكونت أنه خُدع يلجأ إلى قتل مانريكو. عند ذلك تكشف الغجرية عن السر الرهيب؛ إن مانريكو المقتول ليس سوى شقيق دي لونا، وأن ابنها الحقيقي مات منذ أمد بعيد، فقد رمته في المحرقة.

هي مثال على الأوبرا الإيطالية الرومانتيكية والميلودرامية، وقد حظيت بنجاح سريع، وظلت واحدة من أكثر الأوبرات شعبية.

_____

_____

_____

Troyens, Les – الطرواديون

أوبرا من جزأين (خمسة فصول) لـ بيرليوز. قُدم الجزء الأول منها (الاستيلاء على طروادة) أول مرة في كارلسروه في 6 كانون الأول عام 1890 (أُلفت عام 1862). وقُدم الجزء الثاني منها (الطرواديون في قرطاج) أول مرة في باريس في 4 تشرين الثاني عام 1863. وقُدمت الأوبرا كاملة في جزأيها أول مرة في لندن في 17 أيلول عام 1969. وضع نصها، المأخوذ من الإنيادة لـ فيرجيل، المؤلف نفسه.

الأدوار الرئيسية : إينياس «ten»، دايدو «mezzo»، كاساندرا «sop»، كوريبوس «bar»، آنا «mezzo»، ناربال «bass»، إيوباس «ten»، بانثيوس «bass»، أسكانيوس «mezzo»، هيلاس «ten».

قصة الأوبرا : طروادة وقرطاج.

كان اليونانيون قد رحلوا عن طروادة مخلفين وراءهم حصاناً خشبياً. لا أحد يصدق تنبؤات كاساندرا بهلاك طروادة، حتى إن الطرواديين يحتفلون بخلاصهم من اليونانيين. يقاطع الاحتفالات الصمت الذي يرافق ظهور أرملة هيكتور وابنها في ملابس الحِداد، ثم ظهور إينياس الذي يحمل أخباراً عن القديس لاوكون مفادها أن ثمة حيَّتان افترستاه أمام أعين الطرواديين. يُسحب الحصان إلى داخل طروادة استرضاء لأثينا. وفي غرفة من غرف قصر إينياس يظهر شبح هيكتور ويطلب من إينياس الفرار من طروادة وتأسيس مدينة جديدة في إيطاليا. ينطلق اينياس ومعه ابنه أسكان، وبانثيوس وآخرون في محاولة للوصول إلى القلعة. وفي داخل قصر بريام ثمة مجموعة من النساء الطرواديات ينتحبن. تخبرهم كاساندرا بموت خطيبها تشوريب، وبفرار إينياس، وتطلب منهن أن يقتلن أنفسهنّ بدلاً من الوقوع في أيدي اليونانيين. في قصر دايدو في قرطاج. تدخل دايدو مع آنا وناربال، بينما يحتفل الشعب بالحصاد. يعلن إيوباس عن وصول الطرواديين التائهين يقودهم أسكان. ترحب بهم دايدو في قصرها، وعندما يدخل ناربال معلناً أن ثمة غزواً يهدد قرطاج، يكشف إينياس، الذي كان متنكراً، عن نفسه بوصفه قائد الطرواديين، ويعرض خدماته للمساعدة في صد الغزو. في غابة خارج

قرطاج أثناء الصيد الملكي، تهب عاصفة هوجاء، فتلجأ دايدو وإينياس إلى كهف حيث يغرم أحدهما بالآخر. في حدائق دايدو قرب البحر حيث يقام احتفال كبير، تبدو دايدو شاردة، وعندما يخرج الآخرون يغني دايدو وإينياس حبهما. يقاطع ذلك ميركور الذي يدعو إينياس إلى القيام بواجبه، ذلك الواجب الذي يحتم عليه الذهاب إلى إيطاليا لتأسيس المدينة الجديدة. على شاطئ البحر يغني البحار الشاب هيلاس وطنه، وتمنع أشباح الطرواديين إينياس من العودة إلى دايدو. وبينما هم يتهيؤون للرحيل تظهر دايدو وتؤنب إينياس بمرارة، ثم ترجوه أن يبقى. وعندما تفشل في ثنيه عن الرحيل تطلب من الآلهة أن تثأر لها. تأمر دايدو ببناء محرقة لكي تُحرق فيها. تصعد دايدو إلى المحرقة، ثم تغرز سيفاً في صدرها.

هي رائعة بيرليوز، وواحدة من أعظم الأوبرات الفرنسية. وقد ظلت عملياً دون تقديم نحو قرن من الزمن، لكنها أدرجت أخيراً في برامج معظم دور الأوبرا في العالم. هي تُقدم عادة على ليلتين نظراً لطولها (على الرغم من أن طولها الكلي أقصر من أطول أعمال فاغنر)، لكن بيرليوز كان ينوي تقديمها في ليلة واحدة لأن ذلك يجعل تأثيرها أعظم.

Truelove ـــ دور «bass» في أوبرا مسيرة الفاجر لـــ سترافينسكي. هو والد آنا.

Truffaldino : 1ـــــ دور «bass» في أوبرا أريادن في ناكسوس لـ ريتشارد شتراوس.

2- دور «ten» في أوبرا توراندوت لـ بوسوني.

3- دور «ten» في أوبرا حب البرتقالات الثلاث لـ بروكوفييف.

Tsar's Bride, The

ـ عروس القيصر

(Tsarskaya Nevest)

أوبرا من ثلاثة فصول لـ ريمسكي ـ كورساكوف. قُدمت أول مرة في موسكو في 3 تشرين الثاني عام 1899. وضع نصها، المأخوذ عن ليف ميي، المؤلف نفسه بالاشتراك مع ي. ف. تومينيف.

الأدوار الرئيسية : مارفا «sop»، غريغوري «bar»، إيفان ليكوف «ten»، لوباشا «mezzo».

قصة الأوبرا : موسكو، القرن السادس عشر.

يختار القيصر الرهيب مارفا لتكون زوجة له. يحب مارفا كل من ليكوف الذي تبادله الحب، وغريغوري. يحاول غريغوري الفوز بقلب مارفا باعطائها جرعة من إكسير الحب. تستبدل لوباشا، حظية غريغوري السابقة، بالجرعة سماً قاتلاً. تجن مارفا، وهي تحتضر، لدى سماعها أن القيصر أمر بقطع رأس ليكوف على الجريمة، ثم تسقط ميتة. يقوم غريغوري بقتل لوباشا.

ما تزال تُقدم في روسيا باستمرار.

Tu che la vanità ـــ آريا تغنيها إليزابيتا «sop» في الفصل الخامس من أوبرا دون كارلوس لـ فيردي.

Tu qui Santuzza ـ ثنائي يغنيه سانتوزا «sop» وتوريدو «ten» في أوبرا الفروسية الريفية لـ ماسكاني.

Turandot ـ توراندوت

1-أوبرا من فصلين لـ بوسوني. قُدمت أول مرة في زوريخ في 11 أيار عام 1917. وضع نصها، المأخوذ عن كارلو غوزي، المؤلف نفسه.

لطالما كانت موضع إعجاب الموسيقيين، لكنها نادراً ما تُقدم.

2-أوبرا من ثلاثة فصول لـ بوتشيني. قُدمت أول مرة في ميلانو في 25 نيسان عام 1926. وضع نصها، المأخوذ عن كارلو غوزي ريناتو سيمون وجوسيبه أدامي.

الأدوار الرئيسية : توراندوت «sop»، كالاف «ten»، ليو «sop»، تيمور «bass»، بينغ «bar»، بانغ «ten»، بونغ «ten».

قصة الأوبرا : الصين الأسطورية.

تعلن أميرة بكين القاسية أنها سوف تتزوج من الرجل الذي يتمكن من الإجابة عن ثلاثة أسئلة هي كالألغاز، وكل من يفشل في ذلك سيكون مصيره الموت. يصل الأمير المجهول (كالاف)

برفقة والده تيمور وأَمته الشابة التي تحبه، ويقبل التحدي. يجيب الأمير عن الأسئلة إجابات صحيحة، لكن الأميرة تطلب من والدها أن يحررها من التزامها. يمنح (كالاف) الأميرة يوماً لمعرفة اسمه، وفي حال نجاحها في ذلك يمكنها الحكم عليه بالموت. تحاول توراندوت انتزاع اسم الأمير بالقوة من ليو، التي تعلن أنها الوحيدة التي تعرفه، لكن ليو تنتحر مؤثرة الموت على خيانة الأمير. يعلن (كالاف) حبه لـ توراندوت، فتتوسل إليه أن يرحل، لكنه يرفض ويخبرها باسمه. تتأثر توراندوت من إخلاصه، وتصرح أن اسم الغريب هو «الحب».

هي الأوبرا الأخيرة لـ بوتشيني، وقد توفي قبل أن يكملها، وقد أكملها المؤلف الإيطالي فرانكو ألفانو. وينظر إليها البعض على أنها رائعة بوتشيني.

Turco in Italia, Il

ـ التركي في إيطاليا

أوبرا هزلية من فصلين لـ روسيني. قُدمت أول مرة في ميلانو في 14 آب عام 1814، وضع نصها، المأخوذ عن كاتيرينو مازولا، فيليس روماني.

تروي الأوبرا قصة الشاعر بروسدوتشيمو الذي يبحث عن حبكة لأوبراه، ويتوصل إلى قصة تتضمن مكائد وأقنعة، وحالات من سوء الفهم، ويتورط فيها فيوريلاّ، ودون نارسيسو المعجب بها، وزوجها الممل، وسليم الزائر التركي الذي يفتن فيوريلاّ،

وسعيدة حبيبة سليم القديمة.

Turiddù ـــــ دور «ten» في أوبرا الفروسية الريفية لـ ماسكاني. هو ابن ماما لوتشيا الجندي الذي تعشقه سانتوزا.

Turn of the Screw, The

ـ دوران اللولب

أوبرا من فصلين وتمهيد لـ بريتين. قُدمت أول مرة في فينيسيا في 14 أيلول عام 1954. وضع نصها، المأخوذ عن هنري جيمس، م. بيبر.

الأدوار الرئيسية : مربية أطفال «sop»، بيتر كوينت «ten»، مايلز«Treble» ، فلورا «sop»، السيدة غروز «mezzo»، الآنسة جيسيل «sop».

قصة الأوبرا : إنكلترا، القرن التاسع عشر.

تصل مربية أطفال إلى منزل في الضاحية لرعاية الطفلين مايلز وفلورا في غياب الوصي عليهما. تغدو المربية مقتنعة بأن شبحي الخادمين السابقين بيتر كوينت والآنسة جيسيل يحاولان إفساد الطفلين. تقرر المربية فتح معركة معهما لتصون روحي الطفلين. وأخيراً تُرسل فلورا للعناية بالقيمة على المنزل، ويموت مايلز من التوتر الذي يفرضه عليه متطلبات الصراع بين المربية و شبح كوينت.

لولب العنوان تمثله الثيمة التي (تدور) خلال 15 تنويعاً، إذ تعزف بين ثمانية مشاهد من كل فصل.

Tu sul labbro ـــــ آريا يغنيها زاكاريا «bass» في الفصـــل الثاني من أوبرا نابوكو لـ فيردي.

Tutor ـ دور «bass» في أوبـرا الـكـونـت أوري لـ روســـيـنـي. هـو معلم أوري.

Tutte le feste – ثنـائي يغنيـــــه غيـــــلدا «sop»، وريغوليتو «bar»، في الفصـــل ثـاني من أوبرا ريغوليتو لـ فيردي.

Twilight ـ الشفق (Daisi)

أوبرا من ثلاثـة فصـــول لـلـمـؤلـف الـجـيـورجـي زاخـاري بـالياشـــفيلي. قُـدمـت أول مـرة فـي تيبليســي في 19 كانون الأول عـام 1923. وضـــع نصها، ف. غوينيا.

الأدوار الرئيسـيـة : مـارو «sop»، مـالخـاز «ten»، نـانـو «mezzo»، كـيـازو «bar»، تسانغالا «bass».

قصـــة الأوبرا : تُخطب مارو إلى الجنـدي كيازو، لكنها واقعـة في غرام مـالخـاز. وعنـدمـا يعود مـالخـاز من الخـارج، يقوم تســانغـالا بـإعـلام كـيـازو عـن علاقتهمـا. يُقســم كيازو عـلـى الانـتـقـام، لـكنـه يـدعى للحرب. يعود كيازو بعـد انتهاء الحرب، وعندما ترفضـــه مـارو يقوم بقتـل مالخاز بدافع الغيرة.

هي واحـدة من أوبرات الـمـؤلـف الـجـيـورجـي الـمـبـكـرة، وهـي غـيـر معروفة خارج روسيا.

Two Widows, The

ـ الأرملتان

أوبرا هزلية من فصلين لـ سميتانا. قُدمت أول مرة في براغ في 27 آذار عام 1874. وضع نصها، المأخوذ عن فيليسيان ماليفيي، إيمانويل زونغل. وقُدمت النسخة المعدلة أول مرة في براغ في 15 آذار عام 1878.

الأدوار الرئيسية : كارولينا «sop»، أنيشكا «sop»، لاديسلاف «ten»، مومال «bass»، تونيك «ten»، ليدكا «sop».

قصة الأوبرا : عزبة بوهيمية، القرن التاسع عشر.

تعيش الأرملتان كارولينا وأنيشكا في عزبتهما. يُحضر حارس الغابة إلى منزل الأرملتين لاديسلاف بحجة أنه لص صيد. يثبت لاديسلاف أنه ملاك أراضٍ من الجوار. وسرعان ما تقع أنيشكا في غرامه، لكنها لا تعترف بذلك، إلى أن تجبرها كارولينا على الاعتراف بحبه عن طريق التظاهر بأنها منافستها. ما زالت تُقدم في تشيكيا باستمرار.

Tytania ـــــ دور «sop» في أوبرا حلم ليلة صيف لـــــ بريتين. هي ملكة الجنيات، زوجة أوبيرون.