الحياة الموسيقية

مجلة فصلية تصدر عن الهيئة العامة السورية للكتاب
وزارة الثقافــة

الحياة الموسيقية معجم

مجلة فصلية

تصدر عن الهيئة العامة السورية للكتاب ــ وزارة الثقافة

العدد /2008/47

المراسلات باسم رئيس التحرير

مجلة الحياة الموسيقية

ص.ب : 31936

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

سعر العدد : 60 ليرة سورية

رئيس مجلس الإدارة
وزير الثقافة
الدكتور
رياض نعسان آغا

المدير المسؤول
المدير العام
الدكتور
عبد النبي اصطيف

رئيس التحرير
محمد حنانا

أمين التحرير
د. نبيل اللو

هيئة التحرير
د. غزوان الزركلي
إلهام أبو السعود

الإخراج الفني

المحتويات

■ كلمـــة العـدد
رئيس التحرير 6

■ دراسات وأبحاث

ـ الملحن العربي المعاصر بين الإبداع والنقل
أ. د. يوسف طنوس 8

ـ محكمة الفـــن «أوبريت مجنون ليلى»
ياســـر المـــالح 38

ـ الموال عند محمد عبد الوهاب
شادي منير أحمد 54

ـ جان سيبيليوس ـ في نشوة الهاوية
ترجمة : أبان الزركلي 67

■ تيارات

ـ الموسيقا المعاصرة والجمهور
ترجمة : زينة العظمة 88

■ أعـــــلام

ـ نيقولاي ريمسكي ـ كورساكوف ـ بمناسبة مرور مئة عام على وفاته
ترجمة وإعداد : ديالى حنانا 100
ـ سامي الشوا.... أمير الكمان
أحمد بوبس 106

■ ملفات

ـ صلحي الـوادي
ـ شيء من الذكريات وشيء من الدموع
صميم الشريف 114
ـ رحلـة عمـر محاسن مطر
124
ـ حول تجربة الأستاذ الراحل صحي الوادي
أبان الزركلي 131
ـ صلحي الـوادي وتجربة التعليم الموسيقي المختص في سورية
بين عامي 1961 و 2002 غزوان الزركلي
136

■ تربيـة

ـ التربيـة الموسيقية د. نبيل اللـو
142

■ كتب

ـ الجميل في فن النغم ـ الفصل الخامس
ترجمة : د. غزوان الزركلي 155

■ تقنيات

ـ التوزيع الأوركسترالي ـ القسم الثالث والأخير
ترجمة وإعداد : رامي درويش 175

■ معجــم
ـ من معجــم الأوبـــرا حـــرف **W**
ترجمة وإعداد : محمد حنانا 191

كلمة العـــدد

أعتقد أنـه ليس من الســـهل الآن تقييم المرحلـة التي قـاد فيهـا الراحـل صـــلحي الوادي، لأكثر من أربعين عـامـاً حركـة تـدريس الموسـيقا الكلاسـيكية ونشـرها وإرسـاء قواعد الاسـتماع إليها في الصـــالات العـامـة. إذ إن التقييم الـدقيق يتطلـب المزيـد من الوقـت والتروّي قبل إصـدار الحكم، خصـوصـاً أن هنالك الكثير من الآراء المتضـاربة حولها، وحول شـخصـية الراحل التي أثارت الكثير من الجدل.

حين قـابلت صـــلحي الوادي أول مرة جذبني إليـه حمـاســـتـه الشديدة للموسيقا الكلاسيكية، حماسة بلغت حد التقديس. كما جذبني إليه ثقافته الغربية وعشـــقه للشـــعر الغربي، خصـــوصـــاً الشـــعر الإنكليزي. فقد كنت وقتئذٍ، ومعي بعض الأصـــدقاء الملتفين حوله، نهفو إلى الإطلاع على كل ما يمت بصـلـة للثقافة الغربية أدباً وفكراً وفناً. وقد كنا سعداء لاهتمامه بنا.

ومع مرور الوقت توثقت علاقتنـا بـه، علاقـة أســـتـاذ بطلابـه وأصـــدقائه في ذات الوقت. ومن خلاله تقربنا أكثر من الموســـيقا الكلاســـيكيـة، وأصـــبحنـا أكثر فهمـاً لهـا على مســـتوى الشـــكل والمضـمون. وما زلت أتذكر حتى الآن تلك الأمسيات الطويلة التي كنا نقضـيها في منزله نسـتمع إلى الموسـيقا، القديمة والمعاصـرة، ونتحاور حول قضايا فكرية وفنية وجمالية.

لقد وضـــع صـــلحي الوادي، حين كـان يـدير المعهد العربي للموسـيقا (معهد صـلحي الوادي الآن)، نصـب عينيه هدفاً محدداً وواضحاً وهو إعداد طلاب المعهد إعداداً يستند إلى مناهج التدريس

الغربية التي ستزودهم بالتقنية اللازمة لعزف الموسيقا الكلاسيكية ونشـرها وتوسـيع جمهورها، كذلك كان هدفه حين أنشـئ المعهد العالي للموسـيقا وعُين عميداً له. وقد نجح إلى حد كبير في مسـعاه حين أسـس الأوركسـترا السـيمفونية الوطنية التي اضـطلع بقيادتها والتي ضـمت، إلى جانب خبراء التدريس الأجانب، بعضـاً من طلاب المعهدين.

الآن، إلى أي حد حقق مبتغاه؟ وإلى أي حد كان مصـيباً في توجهـه؟ وإلى أيِّ حـد أقنع الآخرين بعملـه. ذلـك مـا لا نسـتطيع مناقشته هنا، خصوصاً أن هنالك الكثير من وجهات النظر في هذا الصـدد. لكن الأمر الذي لا ينتطح فيه عنزان كما يقال، هو أنه كان إدارياً ناجحاً، يتمتع بشـخصـية قوية لا تفتقر إلى الحجة والحزم. وكان محباً لعمله لا يشـغله عنه شـاغل، ويصـل فيه نهاره بليله إن اقتضت الضرورة مهتماً بكل صغيرة وكبيرة.

كـان صـلحي الوادي ودوداً مع الجميع، ولا يتردد في تقـديم المسـاعدة لأحد. لكنه كان صـارماً لا يسـاوم ولا يتنازل حين يتعلق الأمر بعملـه وبقيمه الفنية التي آمن بها وكرس نفسـه لخدمتها. من هنا جاء تمسـكه الشـديد بموقعه ورفضـه لآراء عدَّها في كثير من الأحيان ناشزة.

لقد عاش صـلحي الوادي، حتى أيامه الأخيرة، هاجسـه وحلمه، إلى أن سـقط دون سـابق إنذار، على منصـة المسـرح وسـط دهشـة الجميع وحزنهم وأسـفهم ليعـاني طويلاً قبـل أن يغـادرنـا ويوارى الثرى.

رئيس التحرير

تجتاح الأغنيةَ العربية المعاصرة موجةٌ من الضياع والفوضى في هويتها الموسـيقية والأسـس الواجب اعتمادها لتقييم جديدها. فبينما يزداد، بشكل مطّرد ومبتذل أحيانًا، عدد ممتهني الغناء، يندر وجود مطربين ومطربـات فيمـا بينهم. وبينمـا تكثر المحطـات الإذاعية والتلفزيونية والفضـائية، تتبدّل قوانين الإصـغاء والذوق السـليم لدى المسـتمعين والمشـاهدين. وبينما يغرق يوميّاً سـوق الإنتاج بكمّ هائل من الأغاني الجديدة، تُحصـى على أصـابع اليد الأغـاني التي تتميّز بـالإبداع والجمال والعمر الطويل وتزيد المتلقّي جمـاليّـة وثقـافـة وانشـراحـاً. وبينمـا يزداد عدد الذين يُطلقون على أنفسهم لقب "ملحّن"، نرى أنّ الألحان الجدّيّة والمبدعة غائبة بشكل عام عن أكثريّة الأغاني العربية المعاصـرة. إلى جانب ذلك، تحفل السـاحة الموسـيقية بالادّعاءات الفارغة، والخلافات الشـخصـيّة والتنافس غير الشريف أحياناً، والسباقات الإعلانية والإعلامية بين الملحّنين وبين المغنّين وبين المنتجين.

من ناحية أخرى، يندرج ضـمن سـلبيات العولمة غير المنظّمة جعل العالم في سياسـة واحدة، وثقافة واحدة، وحتى موسيقا واحدة. فيسـأل البعض هل المطلوب التخلي عن الثقافة العربية الموسـيقية مثلاً لصـالح الفن الغربي بحجـة العولمـة، أو بـالأحرى الأمركـة والتغريب؟ وكيف أصـبح الإيقاع الغربي السـريع والصـاخب هو السـائد في الموسـيقا والغنـاء العربي (والعالمي) الحديث؟ وأين الهوية الموسيقية العربية، بعد أن أصبحت الأغاني العربية الحديثة نسـخة ممسـوخة عن الأغاني الغربية؟ ولماذا فقد الطرب العربي سـحره بين المتلقّين والملحّنين والمغنّين؟ وهل ولّى عهده؟ وهل

الفنّ الهجين بات علامة الحداثة؟ وما دور وسائل الإعلام في إفساد الذوق العام والترويج للفن الهابط؟ ولماذا تحوّل الفن عمومًا والغناء خاصة إلى تجارة؟ وهل مقولة أن الفنّ لا يتقدّم إلاّ إذا أصبح تجاريًّا أو إذا وجد من يرعاه هي صحيحة؟ وما دور شركات الإنتاج في تكريس هذه الظاهرة؟ ولماذا طغت النزعة الاستهلاكية حتى على الموسيقا؟ لماذا أصبحت الأغاني الحديثة عبارة عن "وجبات سريعة" جاهزة ومتشابهة ضمن سوق الاستهلاك السريع؟ وكيف صارت "العين المبهورة" مقياسًا لنجاح الأغنية، مع الفيديو ـ كليب الاستعراضي، بدل "الأذن المنصتة"؟ وإذا كان هناك مؤامرة على الغناء العربي كما يدّعي البعض، فلماذا لا يعمد حماة التراث ومحبُّو الطرب إلى العمل على الحفاظ على الخط التراثي؟ لماذا اقتصر نشاطهم في السنوات الماضية على نقد الظواهر الفنية الحديثة ومهاجمتها، بدل أن ينافسوا الفن الهابط ويستبدلون به فناً راقياً؟ لماذا "لا يضيئون شمعة بدلاً من أن يلعنوا الظلام" كما قيل ويقال؟ وهل يمكن اعتبار الأغاني العربية الحديثة نقلة نوعية في مسيرة الغناء العربي وتطورًا حضاريًا في الذوق العام؟ وهل كلّ الملحنين العرب المعاصرين يلحّنون أغاني عربية الطابع، أم فقط تسمّى عربية لأنّها تؤدّى باللغة العربية أو بإحدى لهجاتها؟ كلّها أسئلة تعكس واقعًا مأسويًّا تمرّ به لا الموسيقا العربية فقط، بل مجمل الأوضاع العربية، وباقي موسيقات الحضارات القديمة

وفنونها تحت عنوان العولمة المفرطة والحداثة المزيّفة، بانتظار عصر نهضة يبقي على الجيّد ويطوي المبتذل.

1) اللحّن العربي التقليدي

يمتاز اللّحن العربي التقليدي بطابعه الطربي وسلّمه المقامي وإيقاعه المبني على إيقاع الشعر والمكمّل لبنيته اللّحنيّة. وهذه الخصائص رسّخت هويّة الغناء العربي منذ بداياته مع مدارس القيان والجواري.

وتطوّرت الموسيقا العربية بطريقة أفقيّة، فطوّرت مقاماتها اللّحنية وإيقاعاتها، ولم تدخل في علم الهارموني. وعمد ملحّنوها الأصيلون، من خلال مؤلّفاتهم، إلى الحفاظ على نهجها التقليدي، مع تطعيمه من وقت لآخر، وحسب قدرات كلّ ملحّن وفنّه، بعناصر جديدة تبوتقت ضمن الخط التقليدي وساهمت في تطوّر تلك الموسيقا من دون المساس بهوّيتها العربية.

ومن خصائص الغناء العربي التقليدي: الخبرة الموسيقية الكبيرة، الأداء العميق المبني على الإحساس الفنّي والموجّه إلى الداخل، الغناء للمتّعة الشّخصيّة أوّلاً، أهميّة التفريد والسماع والطرب، التركيز على الصوت الطبيعي، تفضيل التخت الشرقي في المرافقة الموسيقية، غناء القصائد والأدوار والموشّحات، السّلطنة والارتجال، والموهبة الصوتيّة والفنّيّة هي وحدها مقياس الوصول إلى الشّهرة.

وفي أواخر القرن الماضي، بدأت الأغاني ذات العناصر الدخيلة تنافس الأغاني العربية التقليدية، وبدأ ذوق المتلقّين بالتّحوّل عن الغناء الطربي وغناء القصائد نحو الغناء المرقّص والأغنية القصيرة.

2) الأغنية العربية المعاصرة

لقد أضحت الأغنية العربية المعاصرة عموماً منذ أواخر القرن الماضـي، أغنية إيقاعية مرقّصـة، لا تأخذ بالحسبان الشعر وصوره وموضـــوعه ومضـــمونه، ولا اللّحن الجميل والمبدع والممتع، ولا الصـوت الآسـر. ركّزت في انتشـارها على شـكل المغنّي الجميل وطابع الإغراء، خاصّة في الفيديو ـــ كليب، إذ يعمد المغنّي (شاب أو فتاة) إلى مَشْهَدة أغنيته من خلال الرقص المُغري والاستعراض مع مجموعة من الراقصين (فتيات وشبّان) بهدف الإبهار والإغواء لا الطرب، أو من خلال فيلم قصـــير يكون هو في الإجمال بطله. وباتت وسـيلة الترويج للأغنية ليس الأغنية بحدّ ذاتها بما تتضـمّنه من شـــعر جميل ولحن مُبدع وصـــوت مميّز اللّحن، بل الدعايات والمؤتمرات الصـــحفية واللقاءات الإعلامية من صـــحفية وإذاعية وتلفزيونيـة مع كـاتـب الأغنيـة وملحّنهـا ومؤدّيهـا وطبعًـا منتجهـا. فالأغنية بالنسـبة لهم سـلعة اسـتهلاكية، يجب الترويج لها. وهكذا ينزعون عن الموسـيقا أسـمى مقدّسـاتها ألا وهو الفن، فيختزلونها بتجارة الفن. وهذه الوســـائل تبقى فعّالة في غياب النقد الموســـيقي العلمي الذي يذكّر بالأسس الفنيّة والموسيقيّة والثقافيّة والحضـاريّة لكلّ عمل غنائيّ أو موسـيقيّ، ذلك النقد المثقّف القارىء والسـامع والشـــاعر والملحّن والمؤدّي على حدّ ســـواء، والذي تفتقر إليه الوســـائل الإعلامية العربية التي تعوّدت في مجملها على المديح الفارغ والرّخيص .

الأغنيـة العربيـة المعاصـــرة فيهـا ممّـا هـبّ ودبّ من الأنمـاط والاسـتعارات المغفّلة والتأثيرات والاقتباسـات الموسـيقية الأجنبيّة، خاصّة التركيّة واليونانيّة والهنديّة والإسبانية ـــ اللاتينيّة والأوربيّة والأمريكيّة والرّوسيّة.

يتلخّص واقع الأغنية العربية المعاصرة بالتالي:

- غياب اللّون التقليدي الأصـــيل شـــعرًا ولحنًا وأداءً، في أكثرية الأغاني المعاصرة.

- اللجوء إلى الوسـائل التقنيّة الموسـيقيّة الحديثة من ميكروفون وهندسـة صـوتيّة وبرامج الكمبيوتر التي تصـحّح الأصـوات وترخّمها، مع ما لها -من تأثير في محاولات دعم الأصـوات الناشزة والضعيفة والمحدودة.
- انتشـار "السـانتيسـايزر"، (Synthesizer) المحفَّظ أصـواتًا موسـيقية وإيقاعات من أنماط موسـيقية متعدّدة ومختلفة، والذي يختزل الأداء والأصـوات الطبيعية، ويسـمح للملحّن والموزّع والعازف دمج أصوات الآلات والإيقاعات، والخروج بالموسيقا والأغـاني الهجينـة المتشـابهـة التي لا يمكن معرفـة هويّتهـا وتأكيدها.
- ثلاثـة عوامل سـاهمت في تغيير معـايير تقييم الأغنية العربية المعاصـرة: ظاهرة الفيديو ـــــ كليب والفضـائيات وشـركات الإنتاج. فالعامل الأوّل ركّز على شـكل المغنّي الخارجي وليس على جمال صـوته وأدائه، فعمد إلى الإغراء والإبهار. والعامل الثـاني روّج لمغنّين ومغنّيـات امتهنوا الغنـاء لغير الأهـداف الفنيّة، وبالتالي نشر الأغاني الهابطة وحجب الأغاني الأصيلة. أمّا العامل الثالث فقد حوّل الفن الموسـيقي إلى تجارة مربحة، وأغرق السـوق بمئات الأغاني الهابطة، مفضّـلاً الكميّة على النوعيّة.
- غياب الطرب عن الأغنية العربية المعاصـرة، وغياب القصـائد الغنـائيـة التي كـانـت تـذكّر المتلقي العربي بتراثـه الموسـيقي المجيد. ويمكن القول بأن الأغنية العربية الحديثة في مجملها قد خلت من الجمل اللحنية الطربية.
- لا تجد الآذان الفرصـة لممارسـة متعة الاسـتماع الهادئ إلى الأنغام والحناجر الطروب.
- إن الموسـيقا والأغنيات العربية الحديثة لا تعتمد في الأسـاس على توصيل أي عناصر صوتية إلى الجمهور.

- لـــم تعد درجة فاعلية الموسيقا أو درجة جودة الأغنيات تُقاس بفن السّماع، بل بحركتها وصخبها، وبوسامة المؤدّي وإغرائه.
- فرض النمط الغربي عولمته الفنية على أنصـــاف المواهب من المقلّدين والمدّعين في عالمنا العربي، ومن ثم فرضـــها على الجماهير.
- في عصـر السـرعة، وفي عصـر "الوجبات السـريعة" Fast Food، تـأتي "الأغنيـة السـريعـة" كأغنية جاهزة غبّ الطلب ومعدّة سلفًا لمن يرغب.
- الأغاني الجديدة "ملحّمة" وليسـت ملحّنة، للإشـارة إلى جملها الموسيقية المتعددة المصادر، كما وصفها في الماضي قسطندي رزق: "التجديد اليوم إنْ هو إلاّ لزيق ملصق وخليط مائع وتقليد سمج"[1].
- صـارت ثقافة الفيديو كليب الاستهلاكية بضجيجها غير المتناغم وتشخصيها الحسي الإغرائي هي الثقافة السائدة في مجتمعاتنا العربية، وصارت "الصورة" تمارس ديكتاتورية شرسة ترتكز فيها على انثناءات والتواءات الأجسـاد شـبه العارية للراقصـين والراقصـــات والمطربين والمطربات الذين يغنون بأجســـادهم أكثر منها بأصواتهم.
- بات المجال الفني بأكمله سوقًا واسعة تخضع لقوانين "التسليع" وآليـات "التســـعير". ولم يعُد عجيبًـا أن توصـــف موســـيقانا وأغنيـاتنـا العربيـة في الآونـة الأخيرة بـأنهـا "ملوّثة"؛ فمعروف أن الموسـيقا الصـاخبة غير المتناغمة من شـأنها أن تؤدي إلى فرض نوع من "التلوث السـمعي" يصـيب الإنسـان بالتوتر

[1] ـــــ رزق (قسطندي)، *الموسيقا الشرقية وتجديد عبده الحمولي*، في *الموسيقا الشّرقيّة والغناء العربي*، مجلّد 3، القاهرة، 1946، ص147.

والقلق النفسيين، ويدفعه نحو سلوك عدواني. إنّ الكمّ الهائل من الأغاني الجديدة (أكثر من 52 ألبوماً، بمعدل 10 أغان لكل منها، أي نحو 520 أغنية في سنة 2006) الصادرة كلّ سنة في العالم العربي لا يمكن اعتباره علامة صحّة بالنسبة للأغنية العربية.

- لقد استحوذ الإيقاع الراقص على التكوين العام للأغنية العربية، وأصبحت تخاطب الأرجل، وصارت مجمل الأغاني تتشابه بإيقاعها وتوزيعها ولحنها وموضوعها.
- هي أغنية معولمة، أي تحت تأثير تركي على هندي على يوناني.
- في الماضي كان النجم هو من يصنع الاغنية، أمّا اليوم فالأغنية الضاربة تصنع النجم.
- المرأة العارية والغاوية أصبحت هي الفنانة المحبوبة ونجمة الغناء. وبات الرقص والعري والإغواء شعار معظم المطربين والمطربات.
- إنّ الإغنية العربية الحديثة صاخبة وشبيهة بالضجيج المتواصل، ممّا يؤدي إلى عملية تخدير للدماغ والأحاسيس والمشاعر معًا، كما هو حال المخدرات إلى حد ما.

3) الملحّن العربي المعاصر: هويّة ومصادر

يبدو معظم الملحّنين العرب المعاصـرين ناقلين وغير مبدعين، جاهلين أو غير مكترثين لتراثهم، يفضّلون ركوب الموضة العالميّة على حسـاب هويّتهم الموسـيقية. وكأنّهم، شـأن العديد في القطاعات العربيـة الأخرى، وليدة التبعيّـة والنقل وردّة الفعل والمصـــادفـة. يحـاولون أن يقلّدوا الملحّن الغربي في ألحانه الموســيقية وأنماطها وأشكالها وتوزيعاتها وحتى في آلاتها الموسيقية، وذلك على حساب تراثاتهم الموسيقية الغنيّة وتطويرها، مثل الملحون المغربي والطبع الجزائري والمألوف التونســي والدور المصــري والمقام العراقي والموال اللبناني والقدّ الحلبي، إلخ.

لقد ســاهم عدد من الملحّنين والمغنّين والمنتجين ووســائل الإعلام في تغيير ذوق المتلقّين من مســتمعين ومشــاهدين، من خلال بـثّ أغـانيهم عبر إذاعـات الموجـة القصــيرة (FM) وصـولاً إلى الفضـائيات. فبات من يسـمع التراث أو من يسـمع كبـار الملـحّنين والمطربين أمثـال أم كلثوم وفيروز وعبـد الوهـاب ووديع الصـــافي "متخلّفـاً" و"رجعيـاً" ولا يواكـب العصـــر، وكـأنّه طائر يغرّد خارج ســربه. بينما من يســمع الأغـاني الجـديـدة عصـــريّ ومنفتح ومتطوّر. ومـا يقـال عن المستمعين يُقال أيضًا عن الملحّنين والمغنّين.

من جهـة أخرى ســاهمـت بعض الأنظمـة العربيـة في ترويج أغـان وألحـان أقلّ مـا يقال فيها أنّها بعيدة عن الفنّ والإبداع والتقليد الموســيقي العربي، ودعمـت مـادحي أنظمتهم واللائـذين بهـا من مغنّين وملحّنين وشــعراء ومنتجين، بينمـا ضــيّقت الخنـاق على ملحّنين وشعراء ومغنّين آخرين ومنعت بعض أغانيهم[2].

1.3ـــ ما هي ثقافة الملحّن العربي اليوم وذوقه:

[2] ـــ راجع، على سبيل المثال، ما ورد في مقالة "أين الأغنية العراقية اليوم!" المنشور على صفحة الأنترنت: http://www.iraqmemory.org/INP/view_printer.asp?ID=122

إنّ كلّ لحن، بشكل عام، هو نتيجة ثقافة الملحّن وفنّه الموسيقي ودراسـته (هذا إذا كان متعلّمًا)، إضـافة إلى تأثير الموسـيقات التي يكون قد سـمعها من فولكلورية وتراثية وأجنبية. ويخضـع الملحّن العربي المعاصـر لهذه القاعدة في وضـع ألحانه. فنجد أغاني عربية معاصـرة مبدعة، ولو كان عددها قليلاً، ونسـمع ألحانًا متأثّرة بنوع غنـائي معيّن مثـل الجـاز (jazz) أو البوب (pop) أو الأسـلوب الإسـباني-اللاتيني وغيرها، ونكتشـف ألحانًا منقولة كما هي أو مع بعض التحويرات عن موسـيقات مجاورة أو بعيدة. وقد سـاهمت وسـائل الإعلام ولا سيّما الفضائيات في السماح بالتعرّف على باقي موسيقات العالم والأخذ منها.

ومن المفترض أن يتحلّى الملحّن بـذوق رفيع وموهبـة مبـدعـة لكي تأتي ألحانه خلاّقة وجميلة ومثقّفة للسامع، فيرفع ذوقه ومستواه الموسيقي والفنّي. ولكن إذا لم يكن الملحّن على هذا القدر من الذوق والموهبة والإبداع فلا بدّ أن تأتي ألحانه صـورة طبق الأصـل عن شخصيّته ومكوّناتها.

وقلّة هم الملحّنون المعاصـرون الذين يضـعون ألحانهم حسـب قناعتهم الموسيقية، إذ يعمد بعضهم إلى تركيب ألحان بحسب رغبة المغنّي أو المنتج، كما يعمد بعضـهم الآخر إلى وضـع ألحان جاهزة يضـع عليها كلمات أو أشـعارًا مسـتهلكة يلبّي بها حاجة ممتهني الغناء المتعطّشين لحبّ الظهور.

وإذا تسـاءلنا عن الثقافة الموسـيقيّة التي حصـّلها ملحّنو الأغاني العربية المعاصرة، فلا نجد جوابًا سهلاً ومقنعًا. فإذا كان "لا يملّك إلاّ المالك"، فماذا ننتظر أن يعطي هؤلاء الملحّنون من ثقافة وفنّ ومستوى لمتلقّي أغانيهم؟

وهذا لا يعني أنّ المقياس الفنّي هو مقياس انتشـار الأغـاني العربية المعاصـرة ونجاحها. إذ هناك العديد من الأغاني "الهابطة" التي انتشـرت في العالم العربي وردّدها الملايين، لا بل وحصـد

بعضـــها الجوائز! واشـــتهر ملحّنوهـا أكثر من الملحّنين الكبـار التقليديين وازدادت ثرواتهم بسببها.

يميل الملحّنون المعاصـــرون العرب إلى الاســتســـهال في وضـــع (أو نقل) ألحانهم. وربما تكون هذه الصـــفة ملازمة لكلّ الأغاني المعاصـرة. فنرى الملحّن يضـع أو يركّب موسـيقا عدد كبير من الأغـاني في فترة وجيزة، فتـأتي الكميّة على حســـاب النوعيّة. لذلك غاب الغناء الطويل وحلّ محلّه الغناء القصـــير، واســـتُبدل بـالتطريب الإيقـاع المرقّص، ونـدر الإبـداع اللّحني ضـــمن أمواج الألحـــان المركّبـــة والمنقولـــة و"الملحَّمـــة" والمتشـابهة. وصـار الملحّن شـاعرًا يركّب الشـعر مثل اللّحن، فباتت مواضيع الأغاني مبتذلة وأشعارها متشابهة في المضمون والصور (إذا كان هناك من صور) والتركيب الشعري.

و"إن للأغنيـة العربيـة تـاريخ من الخروج عن المـألوف وعن الغنـاء الأصـــيل. فـإن ابراهيم بن المهدي[3] الذي كان على خلاف وتنافس مع إســحاق الموصــلي[4]، أدخل الغناء الخفيف إلى الغناء العربي، لأنّـه لم يكن يبرع في الغنـاء التقليـدي. والموشـــح كـان خروجًـا عن الأطر المتشـــددة والجامدة في نظم القصـــائد وأدائها حسـب الغناء العربي القديم. والطقطوقة سـمّيت بذلك لأنها خرجت عن قالب الدور الثقيل، فجاءت "تبسـيطًا" له، مع الإشـارة إلى أنّ

[3] ـ هو ابن الخليفة المهدي العباسي وأخو الخليفة هارون الرشيد، ولد سنة 779 م. ساءت العلاقة بينه وبين أخيه الرشـيد وظلت عرضـة للجفاء فترة طويلة، ولما توفي الرشـيد وتولى الخلافـة ابنـه المـأمون نـازعـه عليهـا وتولاهـا لمـدة ســـنتين وكـان عهده عهد اضطرابات وفتنة وثورات سببتها الازمة المالية التي أعجزته.

[4] ـــ يخبرنا تاريخ الموسيقا العربيّة أنّ ابراهيم بن المهدي أخا الرّشيد "كان مقصّراً عن أداء الغنـاء القديم على طريقة إســحاق الموصـــلي، فكان يحذف نغم الأغاني الكثيرة العمل حذفاً شـــديداً أو يخفّفها على قدر طاقته. وإنّما تجرّأ على ذلك بما له من المنزلة عند النّاس ، فكان إذا عوتب قال:"أنا ملك أغنّي ما أشـــتهي". وصـــارت له طريقة يسـمّونها الغناء الحديث وسـمّوا طريقة إسـحاق الطّريقة القديمة"(قسـطندي رزق، *الموسيقا الشّرقيّة والغناء العربي*، مجلّد1، 1936، ص38-39).

هنـاك "طقطوقـات" تنـافس الغنـاء الأصـــيـل من حيـث لحنهـا وأداؤها"[5].

2.3ــ بعض مصادر الملحّنين المعاصرين

1.2.3ــ الألحان التركية واليونانية: إنّ موجة الألحان التركية واليونانية تكاد تبدو في الوســط الفني أمراً عادياً، باستــثناء بعض الأصــوات القليلة التي تنادي بمقاطعتها. إنّ انتحال ألحان الأغنيات التركيـة واليونـانيـة كـان يتمّ بـدايـة بخفر وبحـذر تـامّين، فوُضـــعت كلمـات لبنـانيـة مثلاً على النغم التركي أو اليونـاني لتـأليف أغـان جديدة. ولكن الحقيقة مـا لبثت أن ظهرت وعمدت بعض الإذاعات والفضـــائيـات إلى بث الألحان الأصـــلية، ومقارنتها بتلك اللبنانية الشـــائعة حاليًا عبر بثّ العملين في وقت واحد[6]. هـــــذه العلاقة المرتبكة بين الوســطين الفنيين اللبناني والتركي مثلاً ســرعان ما وجدت طريقهـا إلى الحلّ، ليس عبر اعتمـاد كل ملحن على جهده وتراثه وخياله، بل من خلال مؤسـسـة لبنانية ـــــــ تركية وهي "OMPI" التي من إحـدى مهـامهـا الحفـاظ على حقوق الملحن اللبناني والتركي على السواء، في حال تمّت الاستعانة بخدماتها[7].

---

[5] ـــــ طنوس (يوسف)، *الأغنية العربية الحديثة بين العولمة وضياع الهوية*، محاضرة ألقيت في مؤتمر الموسيقا العربية الخامس عشر، القاهرة، 2006.

[6] ـــ إنّ إذاعة صوت لبنان تتضمّن برامجها فقرات عن الغناء العربي المنقول عن الغير، فتبثّ الغناء العربي مع أصله الأجنبي أو غير العربي.

[7] ـــــ إنّ موجة الألحان التركية واليونانية لم تقتصر على مطربي الدرجة الثانية والثالثة فحسب، بل إنّ نجومًا يحسب حسابهم في عالم الاغنية لم يتورعوا عن تضمين اغنياتهم ألحاناً ذات جذر بعيد عن اللبنانية، كما هي الحال مع أليســا التي غنت "شــو الحل"، ونوال الزغبي "بـدي روح"، وعـاصـــي الحلاني "قـدام عيون"، ووديع مراد "لا تنحني"، وزين العمر "يللي شـــاغلني هواك"، ودينـا حـايك "آه يـا عمري"، وطوني رزق الله "يكفي عـذاب". هـذا غيض من فيض، فيمـا حـافظ بعض المطربين على هويتهم الغنائية اللبنانية امثال: ماجدة الرومي وجوليا بطرس ونجوى كرم وســواهن، فيما تخطت الاسـتعانة بالتركي لتشـمل المطربين في مصـر ومنهم المطربة التونسـية لطيفة في أغنيتها "صابرين".

2.2.3ـــ ألحان هندية: هناك أغنيات كثيرة في السوق اللبنانية والعربية ذات أصل هندي يؤديها مغنّون معروفون أو هـــواة، لا فرق بين الاثنين ما دام للمـــوسيقا المنحولة مكانها في العـــلاقة بـالجمهور الجـاهـل مصـــدرهـا. كلهم في الاقتبـاس واحـد حتى المشـهورين منهم، مثل أنغام وشيرين ونانسـي عجرم وهيفاء وهبي وأليسـا، وصـولاً إلى مشتركي برامج "صناعة النجوم" مثل برنامج "سوبر ستار" الذي اعتـمدت نجمته ديانا كارازون إصدارها الأول من جذر هندي الأصل.

3.2.3- ألحـان هجينـة: من يســتمع إلى الألحـان العربيـة المعـاصـــرة التي تُبث عبر الإذاعات والتلفزيونات والفضـــائيات يكتشـــف أن معظمهـا معروف لـديـه، ويمكنـه أن يرجع كـلّ جملـة موسيقية إلى أصلها إن كان العربي أو الغربي. فمعظم هذه الأغاني مركّـب من جمـل لحنيـة متعـدّدة مقتبســـة من أغـان متنوّعـة. وقـد استعان بعض الملحّنين العرب المعاصـرين بألحان عالمية وضـعوا لهـا كلامًـا عربيًـا، اعتقـادًا منهم بأن هذا نوع من الاجتهاد والتطوير في الأغنيـة العربيـة، فيمـا يُعد ذلك، في الحقيقـة، شـــكلاً جديدًا من أشـــكال الاغتراب في الموســـيقا العربية، إذا لم يحترم خصـــائص الغناء العربي.

4) بين ملحني الأغنية الهابطة وملحّني الأغنية الجادّة

لم يعد الصـــراع الذي يدور بين الأغنية العربية الكلاســـيكية والأغنيـة العربيـة الحديثـة من جهـة، وبين ملحني كلتيهمـا من جهـة أخرى، خـافيًا على أحد، خاصـــة بعد انتقاله إلى وســـائل الإعلام. فبات الكلاســـيكيون يهاجمون ملحني ومؤدّي الأغنية المعاصـــرة، والمعاصـرون يردّون لهم الصـاع صـاعين. ويتسـاءل البعض لماذا لا يحارب الكلاسـيكيون ما يسـمّونه بالفن الهابط من خلال مؤلّفاتهم التي غالبًا ما يصـــنّفونها ضـــمن الفن الأصـــيل؟ وفي أحد البرامج التلفزيونية طُرحت أسـئلة على الفنان حلمي بكر بهذا الخصـوص:

"لماذا أنتم لا تدخلون السـاحة وتتنافسـون مع ما تسـمّونه بالفن أو الطرب الهابط؟ أين أنت يا حلمي بكر والبقية من هذه الساحة؟ لماذا تتركها لعنتر هلال كي يخرج علينا بـــ (بابا أوبح) و (كامننا) وإلى مـا هنـالك من هذا الكلام، أين أنـت؟ فهل صـــحيح أنّ حلمي بكر وغيره من الجيـل القـديم يتحـدثون أكثر بكثير ممـا ينتجون وممـا يلحّنون؟ وهل لا يجدون من يُنتج ألحانهم وينشرها؟"

إنّ الإغراءات الماليّة التي يتعرّض لها الملحّن المعاصر تجعله ينقـاد إلى الفن التجـاري، إذ إنّ ثمن لحن الأغنيـة الواحـدة يتراوح عـادة بين الألفين والســتة آلاف دولار أمريكي، حســب الملحّنين والمغنّين والمنتجين، وهكذا يصـــبح آلة لإنتاج الألحان وليس بفنان يؤلّف الألحان. فقد كتب عنه يسري الفخراني:

"فهو قد درب نفسه أن يصبح مكنة ألحان وليس ملحّنًا ولافنانًا، هو وضـع هذه الرومانسـية التي تجلب الفقر علي الرف، وأصـبح يتعـامل بمنطق تاجر الشـــنطة الذي يحمل أغانيه ويطوف بها على أصـوات العالم العربي، وهناك من يدفع فورًا دون أن يسـأل. ثم إن زمن محمد الموجي ومحمد عبد الوهاب قد خرج ولن يعود. وفي زمنهم كان اللحن يبقى في أصـابع الملحن سنة أو أكثر، حتى يخرج ناضـجًا ناجحًا نابضًـا بالحياة والإبداع. وكان الملحّن يتقاضـى ألف جنيه على أقسـاط ويعيش سـعيدًا أن لحنه أصـبح على كل لسـان، ودخل كل بيت. الآن الدفع مقدّمًا، ولايســأل الملحّن عن مصـــير أغنيتـه مـا دام قد بـاعهـا. وهو من كثرة الطلب لايتدخّل في عمل الموزّع الذي يفرض وجوده وشـروطه على اللحن، وربما يسـتبدله دون أن يعرف أو يعترض الملحّن الأصـلي. ثم إن الملحن غالبًا لا يتذكر ألحانه أين ذهبت ولا على أي حنجرة تعيش"[8].

[8] ـــــ الفخراني (يسري)، من قلبي مرة أخرى: *كيف تسرق نفسك* ؟ مقالة في الغنوة، الأهرام، عدد 43940، السنة 131، الثلاثاء، 27 مارس 2007
www.ahram.org.eg/Archive/2007/3/27/Song0.htm

وفي بدايات القرن العشـرين، اسـتخدم كبار الموسـيقيين العرب بعض الألحان والإيقاعات الغربية المشـهورة عالميًا كـــ "الفالس" (valse) و"التـانجو" (tango) و"الفوكس تروت" (fox-trot) و"الرومبـا" (rumba) وإيقـاعـات أمريكـا اللاتينيـة، ولكنهم استخدموها بحذر شديد وفن وخبرة، بحيث لم تصطبغ موسيقاهم ولا أغانيهم بهذه الموســيقا، بل حافظوا على الهوية العربية، ممّا جعل ذوق المتلقي العربي يتـأثّر بنقلتهم النوعيـة ويقبل أعمـالهم. أذكر على ســبيل المثال بعض النماذج: لقد اســتخدم الموســيقار "محمد عبد الوهاب" مطلع سيمفونية بيتهوفن السادسة في أغنية "محلاها عيشة الفلاح" مثلاً، وأغنيـة "أحـب عيشـــة الحريـة"، كمـا يعدُّ "الأخوان رحباني" من أشـهر الموسيقيين العرب الذين نقلوا واستخدموا بعض الألحـان الغربيـة في أعمـالهم الغنـائيـة، فمثلاً اســتعـاروا جزءًا من الحركة الأولى من ســيمفونية "موزار" رقم 40 في تلحين أغنية "يا أنــا يــا أنــا" وغيرهــا، وألّفوا "نحنــا والقمر جيران" على إيقــاع "الرومبــا"، واســتــعــار نـجيـب حنكش مطلع الكومبــارســيتّــا (comparsita) ليلحّن "أعطني النـاي"، إلخ. ولم يتمّ هـذا من دون انتقاد الكلاســيكيين لهم ومحاربتهم لأعمالهم. ولكن، نظرًا لثباتهم في الخط المتجـدّد وثبـات أغـانيهم وموســيقـاهم وقبولهـا من الجمهور، استطاع المجدّدون فرض خطّهم وباتوا مدارس موسيقية يُحتذى بها، من دون أن يجرّحوا بالخط التقليدي أو ينصرفوا عن الكتابة فيه.

5) تأثير الملحّن المعاصر في ذوق المتلقي

إنّ للملحّن تأثيراً كبيراً في تغيير ذوق المتلقي إنْ للأفضـــل أو للأســـوأ. فإنّ الأغنية التي يلحّنها ســـوف يســـمعها، أو يشـــاهدها مصـوّرة، العديد من الناس الذين لن يكتفوا بالسـماع والمشـاهدة بل ســـيردّدونها مرّات عديدة إنْ مع المغنّي أو وحدهم. وإن أســـلوب التلحين ســوف يؤثّر عليهم بطريقة مباشــرة أو غير مباشــرة، فإمّا يكون اللحن جميلاً فيتردّد على شـــفاههم ويدخل قلوبهم ويُدخل معه

الانشـراح والمتعة فيحبّون اللّحن، وإمّا يكون اللحن فاشـلاً بالنسـبة إليهم فلا يستسيغونه ولا يستمعون إليه.

ولا يمكن الفصـــل بســـهولـة بين اللحن والتوزيع والأداء في مشـروع إنجاح أغنية ما، لأنّ هذه الثلاث إلى جانب كلمات الأغنية تشـكّل وحدة عضـوية، لأنّ أي عنصـر ضـعيف من هذه العناصـر سوف يُضعف الكلّ، وبالتالي يسبب فشل الأغنية.

والملحّن المعاصـــر لديه إمكانات كثيرة للتأثير على المتلقّي، بدءًا من وسـائل الإعلام السـمعيّة ـــــــ البصـريّة، وصـولاً إلى الفضـائيّات، مرورًا بشبكة الإنترنت. وإنّ التجديد في الغناء العربي أصبح سريع الانتشار ومرغوباً من الكثير من المتلقّين.

ولكن، من المضـــحـك المبكي ادّعـاء بعض الملحّنين المعاصـرين أنّهم بتقديم الأغنية العربية المعاصـرة إنّما يلبّون بذلك رغبـة الجمهور العربي. وهنـا لا بدّ من طرح جملة أســئلة مبدئيّة: هل هدف الفنان أصلاً إرضاء الجمهور أم تقديم عمل فنّي حضاري يعبّر عن فكره وفنّـه؟ وهـل يهـدف الفنـان إلى تثقيف جمهوره أم تسفيهه، إلى رفع مستواه الموسيقي أم الهبوط إلى مستواه ـــ هذا إذا كان مستواه الفنّي هابطًا في الأصل؟ ومن قال بأن الجمهور العربي يريد هذا النوع من الأغاني؟ هل أُسمع الغناء الآخر ورفضه؟ ولكن عندمـا يُغرَق بـالأغـاني الاســتهلاكيـة، مع مـا يرافقهـا من دعـايات وإغراءات باسـم التطوّر والعصـرنة والشـبابيّة، هل يُترك له خيار آخر؟

ويتبـادر إلى الـذهن ســؤال حول دور الفضـــائيـات العربيـة والتلفزيونات الحكومية في نشـــر ثقافة الفيديو كليب الاســتهلاكية، هل الجمهور هو الذي أدار ظهره إلى تراث سـيد درويش، وزكريا أحمـد، وأســمهـان، وعبـد الوهـاب، وأم كلثوم، وليلى مراد، ونجاة، وفيروز، وعبد الحليم، ووديع الصـافي، وصباح فخري وغيرهم... أم إنّ مبرمجي الأغاني والقيّمين على وســائل الإعلام وشــركات

الإنتـاج والملحّنين المغمورين وممتهني الغنـاء الهـابط أرادوا تغيير أذواق جمهور المستمعين والمشاهدين؟

في عصـر القصائد والغناء الحرّ، لحّن وديع الصافي، في بداية خمسينيات القرن الماضـي، أغنية "عاللّوما" التي صـارت على كلّ لسـان ومثالاً لحنيًّا لعدد كبير من الملحّنين في لبنان والمنطقة، ونال من خلالها الصـافي شـهرة تلحينية كبيرة من خلال لحنها البسـيط والجميل في آن معًا، الذي يصـنّف في خانة "السـهل الممتنع"، والمبني على لازمـة ودور. وفي عهد الأغـاني الطويلة المبنية على التكرار والجمـل اللحنيـة الطويلـة، عمـد "الأخوان رحبـاني" إلى تلحين الأغنيـة القصـيرة التي لا تتجـاوز مدّتهـا الثلاث أو الخمس دقائق، بهدف إعطاء أجمل الألحان في فترة زمنيّة قصـيرة لا يتعب فيهـا المتلقي من التركيز عليهـا. كمـا اعتمـدوا التوزيع الموسـيقي المبني على الكونتربوان (contrepoint) في مرافقة أغانيهم. وفي عصـر الأخوين رحبـاني، أدخـل إليـاس الرحبـاني النمط الغربي وإيقاعـه في التلحين خاصـة مع "حنا السـكران" ومع "كان عنا طـاحون" اللتين شـكّلتـا ظـاهرة تجـديديّة متقدّمة في الغناء العربي آنذاك. وفي زمن البحث عن خط تلحيني جديد في الموسـيقا العربية أدخـل زيـاد الرحبـاني الأغنيـة العربيـة معترك الجـاز وهموم الحيـاة اليومية. وفي زمن الإحباط السـياسـي أدخل مرسـيل خليفة الأغنية السياسية والمقاومة. وبرغم من تاريخ بعض المطربين والمطربات الكبار في غناء القصـائد، نرى بعضـهم يتحوّل إلى الغناء المتكيّف مع الحـداثـة، مثـل وردة الجزائريـة في أغنيتهـا "بِتونّس بِـك" من ألحان صـلاح الشـرنوبي. وفي زمن التفتيش عن مصـادر جديدة غربيـة للأغنيـة العربيـة نجـد بعض الملحّنين والمغنّين يلجؤون إلى الغناء الإسـباني إيقاعًا ولونًا، مثل عمرو دياب في أغنية "حبيبي يا نور العين" من ألحان ناصـر المزداوي وتوزيع حميد الشـاعري، ونوال الزغبي في أغنيـة "طول عمري" ذات اللون اللاتيني من ألحان عمرو مصطفى.

ويعدّد الدكتور هاني عبد الناصـــر عتمان، في دراســـته عن الأغنية المصرية المعاصرة، أنواع الموسيقا الدخيلة مع ذكر بعض الأغاني الشواهد[9]:

ـــــــــ الجاز (Jazz): أنا أحب (سميرة سعيد)، مش فاضل لك (ذكرى)، تحب أتغير (أنغام)؛

ـــ روك (Rock): بنلف (سميرة سعيد)، وماله (عمرو دياب)؛

ـــ راب (Rap): أمي مسافرة (MTM)؛

ـــــ هاوس (House): ما تروحشي بعيد (لطيفة)، ولا على باله (عمرو دياب)؛

ـــــ لاتيني (Latin): طول عمري (نوال الزغبي)، عارفة ليه (عمرو دياب)؛

ـــــ فلامنكو (Flamenco): ولا ليلة (عمرو دياب)، العالم الله (عمرو دياب)، أيام وليالي (عامر منيب)؛

ـــــــ راي (Rai): بنت بلادي (فارس كرم)، عيني لا (سميرة سعيد)، يوم ورا يوم (سميرة سعيد وشاب مامي)؛

ـــــــ ريثم أند بلوز (Rhythm and Blues / R&B): حبيبي يا (محمد فؤاد).

وفي أيام اتّباع موجة الأغاني العالميّة نرى العديد من الملحّنين المعاصـــرين ينقادون نحو الألحان الجاهزة والمركّبة والتجارية، المركّزة على الإيقاع الصـــاخب والتوزيع الموســـيقي المتشـــابه، والخالية من أي إبداع أو جديد. وهنا لا بدّ من الإشـــارة إلى قضـــيّة التوزيع الموسـيقي مع طرح مشـكلة اللّحن. فهناك توزيع موسـيقي يُنجح لحنًا، كما هناك توزيع يُفشّل لحنًا آخر.

---

[9] ـــ راجع هاني عبد الناصر عتمان، *المتغيرات التي طرأت على الأغنية المصرية منذ بداية العقد الأخير من القرن العشـــرين*، دراســـة قدّمت في مؤتمر الموســـيقا العربية الخامس عشر، القاهرة، 2006.

إضـافة إلى ما تقدّم، إن الملحّن المعاصر يؤثّر في ذوق المتلقي من خلال الإيحاء له بأنّه :

ـــ يتّبع الموجة العالمية: إنّ الموضة العالمية اليوم هي الأغنية الراقصـة والصـاخبة، وقد تأثّرت الشـبيبة العربية ووسـائل الإعلام العربيـة بـذلـك. لـذلـك عمـد الملحّنون والمغنّون والمنتجون لاعتمـاد هذا الأســلوب في الأغـاني العربيـة من أجل جذب أكبر عدد من المستمعين والمشاهدين ولتسويق نتاجهم.

يميل نحو الموسيقا الإيقاعية من أجل الرقص: إنّ الموسيقا الإيقاعية كانت ولا تزال تجتذب الشبيبة نظرًا لديناميّتها ولصخبها وللجو الرّاقص والحماسي الذي تُعطيه. فالشبيبة تفضّل اليوم الأغنية المرقّصة والإيقاعيّة ولا تكترث كثيرًا للقيمة الشعريّة أو الموسيقية أو الأدائية التي تحويها تلك الأغنية.

يميل نحو الغناء السـريع والقصـير : لم تعد القصـائد والأغاني الطويلة تستهوي الجمهور العربي العريض، بل توجّه، في عصر السـرعة، نحو الأغاني السـريعة والقصـيرة. وهذا الميل سـبق أن دعا إليه المفكّر والأديب اللبناني جبران خليل جبران منذ أكثر من مئـة ســنـة، وقد اعتمـدتـه الأغنيـة اللبنـانيـة منذ فترة طويلة، ليس انتقاصــًا من الأغنيـة الطويلـة، ولكن من أجـل دينـاميـة الأغنيـة وتنوّعها، فيقول جبران: "سـيروا في سـبيلكم وأنتم تغنّون، ولكن لتكن كـلّ أغنيـة قصــيرة، لأنّ الأغـاني التي تموت بـاكرًا على شــفـاهكم، هي وحـدهـا التي تعيش في قلوب النـاس. قولوا حقيقـة جميلة في كلمات قليلة"[10]. فغابت الأغاني الطويلة والقصـائد عن الغناء العربي، كما غاب عنه التطريب والموّال.

[10] ـــــــ جبران خليل جبران، *حديقة النبي*، مؤلفات جبران خليل جبران المعرّبة عن الإنكليزية، المجموعة الثانية، مكتبة صادر، بيروت، 1981، ص 35.

يجدّد الغناء العربي بالخروج عن الأغنية المقامية: قلّما نجد في الأغنية العربية المعاصرة الموسيقا المقاميّة، إحدى أهمّ خصائص الموسيقا العربية. وإن لامست بعض الأغاني المقامات، فإنّها تتناول سلّم المقام بحسب النظرية الغربية (أي الديوان) وليس المقام بحدّ ذاته. ومن المؤسف أنّ العديد من الملحّنين العرب المعاصرين يجهلون حتّى المقامات العربية الأساسية ويستسهلون التلحين بحسب سلالم الموسيقا الغربية وقوالبها اللّحنية، ناهيك أيضًا بجهلهم للإيقاعات العربية والاستعاضة عنها بالإيقاعات الغربية أو المركّبة. ويعزون كلّ ذلك إلى رغبتهم في تجديد الأغنية العربية!

ولا نرمي في بحثنا هذا إلى ذمّ كلّ الأغاني المعاصرة، فإنّ بعضها راقٍ، كما هناك بعض الملحّنين المعاصرين الذين قاوموا التيّار الهابط، ولم يلحّنوا سوى الأغاني الجيّدة. أورد على سبيل المثال لا الحصر المطرب والملحّن ملحم بركات الذي لحّن العديد من الأغاني الأصيلة، منها: "على بابي واقف قمرين"، "حبيبي إنت"، "أنا اعتزلت الغرام" (غنّتها ماجدة الرومي)، "ولا مرّة"، "العذاب يا حبيبي"، إلخ.

6) الأغنية الإيقاعية أو الشبابية

إن الأغنية المعاصرة الرائجة هي ما يطلق عليها الأغنية الشبابية. وهذا لا يعني أنّه لا توجد أغان معاصرة حسب النمط الكلاسيكي من قدود وموشحات وأدوار وقصائد. ويعزو البعض انتشار ظاهرة الأغنية الشبابية إلى رواج نوع معين من الثقافة الهابطة سواء كان ذلك في الموسيقا أو الآداب نتيجة للوضع المزري الذي تعيشه الأمّة العربية . إن التربية الموسيقية، إن كان على صعيد المدرسة والمنزل أو على صعيد الإعلام، تلعب دورًا أساسيًا في ضبط هذه الظاهرة أو تعميمها. فقديمًا كان الإعلام هو الرقيب الأوّل على ما يبثّ من الأغاني، فكان ينشر الجيّد ويمنع الرديء. ومع تكاثر المحطات الإذاعية والتلفزيونية والفضائية

وميولها التجارية على حساب نوعية ما يُبثّ، تكاثرت الأغاني الهابطة والتجارية التي أثّرت على ذوق المتلقّين لحنًا وشعرًا وموضوعًا، وكثر "مغنّو الكاسيت وال سي دي (CD)" ومؤدّو أغاني الريف العربي بطريقة مشوّهة، الذين قدّموا أنفسهم مغنّين للشباب، معتقدين أن كلّ أغنية يدخلها الإيقاع تصبح "شبابيّة"، دون الأخذ الحسبان نوعية لحنها وشعرها وموضوعها.

7) أزمة الأغنية العربية المعاصرة:
ملحّنون أو مغنّون أومستمعون أو منتجون؟

مع انتشار الأغنية العربية المعاصرة والموصوفة بـ"الهابطة"، لا بدّ من التساؤل حول حالة هذه الأغنية: هل تنمّ عن أزمة على صعيد الملحّنين أو على صعيد المستمعين أو على صعيد المؤدّين أو على كلّ الأصعدة معًا؟

1.7ــ الملحّنون

إنّ الملحّنين العرب المعاصرين ينتابهم هاجس الشهرة السريعة وتقليد الملحّنين الغربيين وكثرة الإنتاج والربح المادّي الكبير. لم يهتمّوا كما اهتمّ الملحّنون التقليديون، بجودة موسيقاهم وإبداعها، وباختيار أشعار أغانيهم، وبجمال صوت مؤدّيها ونوعيّة أدائه، وبإغناء التراث الموسيقي العربي بأغان مبدعة وخالدة، وتثقيف مستمعيهم ورفع مستواهم الفنّي وتهذيب ذوقهم الموسيقي والفنّي، وتحاشي الجمل الموسيقية المتشابهة في ألحانهم أو مع ألحان غيرهم من الملحّنين، وعدم تعريب الألحان الأجنبية أو نقلها كما هي، والأداء الحيّ لأغانيهم إن على صعيد الآلات الموسيقية وإن على صعيد الصوت البشري الذي لم يكن يصحَّح ببرامج الكومبيوتر الموسيقية، إلخ. إنّهم يفضّلون الكميّة على النوعيّة، والنقل على الإبداع، وتسفيه المتلقي بدل تثقيفه، وتدمير الفن الموسيقي بدل تطويره. لم يكتبوا لأصوات معيّنة ولا لأشعار مدروسة، بل إنّ ألحانهم جاهزة يطبّقون عليها الأشعار التي تفتقر

إلى المواضيع المهمّة وإلى التراكيب الشعرية السليمة، ويطوّعون أصـــوات المؤدّين لتأديتها، مع الإشـــارة أن معظم هذه الأغاني لا تتطلّب الأصوات المتميّزة لأدائها نظرًا لطابعها البسيط الخالي في الإجمال من الطرب والجمل اللحنية الصـــعبة والمبدعة. فكم من الألحان المتشـــابهة الموجودة في عدد لا بأس به من الأغاني المعاصـــرة. وكم من الملحّنين المعاصـــرين الذين يعطون ألحانًا متشابهة لمغنّين متعدّدين.

من ناحية أخرى، يخضع العديد من الملحّنين المعاصرين في ألحانهم لمعايير شـــركات الإنتاج ومتطلباتها التســـويقيّة من جهة، ولمحدوديّة أصـــوات العدد الكبير ممّن يلحّنون لهم من جهة أخرى. وقلّة هم الملحّنون الذين يتمسّـــكون بنوعيّة ألحانهم وجودتها بعيدًا عن ضغوط المنتج والمؤدّي. لذلك لا نرى تنويعًا وغنى في الأغنية العربية المعاصرة وأشكالها وألحانها وتوزيعها ومواضيعها.

وقديمًا كانت الكلمة الأخيرة للملحن في اختيار من يغنّي ألحانه، أمّا شـركات الإنتاج الحالية فباتت هي من يقرّر ذلك. "كان المبدع/الملحن يتمتع بسلطة فنية إزاء المطرب المرشَّح لأداء نصّه الغنائي. فقد كان الموسيقار المغربي الراحل عبد السلام عامر أثناء اختباره للصـــوت الأنســـب لأداء رائعته "راحلة"، يجلس أمامه المطربين محمد الحياني وعبد الهادي بلخياط ويمتحنهما بالتناوب إلى أن اســـتقر اختياره على محمد الحياني في النهاية. فســـلطة المبدع/الملحن، بحكم أنه مبدع الأغنية ومؤطرها، ســـادت في زمن كان الهدف فيه هو"الحس بالدورالتاريخي في الرقي بالذوق الفني العام ". أما الآن، في زمن صـعود الصـورة وأفول الاهتمام بالبث الإذاعي المسـموع، فالسـلطة قد انتقلت إلى شـركات إنتاج الفيديو كليب فأصـــبحت تتحكم في أذواق الأمة بإنتاج أغاني "الواوا" و"البح" و"الدح" واصـــطناع نجوم عمرهم الفني "ثلاثة

أيام"..."[11].

2.7ــ المستمعون والمشاهدون

كان المسـتمعون يجبرون الملحّن والمؤدّي، في الماضـي، أن يسـعيا إلى الكمـال في الألحـان والأداء، لأنّهم كـانوا لهمـا آذانًـا مصـغية، ونقّادًا متيقّظين. أمّا اليوم فقد اختصـر عبد الوهّاب واقع اليوم بقوله:"جيلنا الحالي في العالم العربي... صـار يسـمع بقدميه، وليس بواسـطة أذنيه"، للدلالة على تركيز متلقّي هذه الأيام فقط على الإيقـاع المرقّص في الأغنيـة من دون تقييم لحنهـا وشـعرهـا وموضـوعها وأدائها. فالمسـتمع المعاصـر لم يعد له الوقت والقدرة والثّقافة الموسيقيّة لسماع الموسيقا العربيّة الأصيلة واستساغتها، ولا حتّى الموسيقا الجديدة منها، وإذا استمع فليس ليطرب، بل تمرّ بـه الأغنيـة مرور الكرام، مبتغاه منهـا في أغلب الأحيان أن يرقص على إيقاعها.

ويخبرنا تاريخ الموسيقا العربيّة عن وجود "سـمّيعة"، يقيّمون المؤدّي قبل إحيائه الحفلات والسّـهرات، ومن ثمَّ يقبل باقي النّاس إلى حفلاتـه إن هو نجح في الاختبـار. من هنـا درج في تـاريخ الموسيقا العربية فن السّماع.

وفي زمن التلفزيون والفضائيات والفيديو ـ كليب بات التركيز على الإبهار البصـري والإغواء والوسـامة وليس على جودة اللّحن والأداء الصـوتي. وبات لزامًا التكلّم ليس فقط عن مستمعي الأغنية العربية بل عن مشـاهديها أيضًـا، وليس فقط عن أدب التلحين وأدب الإصـغاء الذي وضـع شـروطه الغزالي منذ أكثر من ألف عام، بل عن أدب المشاهدة وصناعة الفيديو ـ كليب أيضًا.

وما دامت لا توجد سلطة رقابة، يمكننا القول بتصرّف: قل لي ماذا تلحّن وكيف، أقل لك من أنت. وقل لي ماذا تسمع وتشـاهد أقل

[11] ـ الريحاني (محمد سعيد)، *الأغنية العربية المصورة:الكائن والممكن*، http://www.arabworldbooks.com/Articles/articles83.htm

لك من أنت.

3.7 ــ المـؤدّون

كـان المطربون الأصـــيلون يلعبون دورًا في اختيـار الألحـان وتنقيحها عند سـماعها والتمرّن عليها مع الملحّن، مثلما كانوا يفعلون مع الشّـاعر على صـعيد الشـعر. إن المطرب المحترف أو المثقّف أو المتعلّم لـه رأيـه في اللّحن المعروض عليـه، وبـإمكانه أن يُقنع الملحّن بتعديل جملـة أو اســتبدالها أو حتّى بتغيير اللّحن برمّته. بينما يعجز المؤدّي المعـاصـــر، الآتي إلى عـالم الغنـاء من دون الثقـافـة والعلم الموســيقيين والخبرة الفنّية، من إعطاء أي رأي. فعددهم قليل أولئك المغنّون الذين يرفضـون الألحان المنقولة أو المسـتنسـخة، ويتطلّبون الألحان المبدعة وغير المسـموعة. فالمغنّي المعاصـر يمكنه أن يؤثّر أيضًـــا في ذوق المتلقّي برفض الألحـان الهابطة والمنقولة والفارغة من أي إبداع أو جمـال أو فن، أو بقبول كلّ ما يُعرض عليه من دون اعتراض أو اســتفســار. ويُطرح ســؤال هنا: كيف يرفض اللّحن المنقول مـا دام يجهـل أصـــلـه ولونـه، وبـالتـالي أنّـه منقول؟ وكيف يرفض اللّحن الهابط إذا لم يكن لديه علم وثقافة ليعرف أنّه هابط؟

4.7 ــ المنتجون

لقد تبـدّل مفهوم رعـايـة الفنـانين والموســيقيين عبر الأجيـال. فبينما كان يرعى أمير أو ملك أو متموّل موسـيقيًا ما، بهدف إمتاعه وتأمين الحياة الموسـيقية في قصـره، تحوّل هدف الرعاية من الفنّ إلى التجارة والربح المادّي. فشـركات الإنتاج لا تُنتج إلاّ ما يُكسـبها المـال، لـذلـك هي تســعى لتســويق إنتـاجهـا من خلال المؤتمرات والمقابلات الصــحفية والإذاعية والتلفزيونية، إلى جانب تصــوير الأغنية فيديو ـــــــ كليب يبثّ تلفزيونيًا وفضـائيًا لترغيب المتلقي بشــراء المنتوج وحضــور الحفلات. فمع شــركات الإنتاج لم يعد جمال الأغنية وإبداعها مقياسًـــا لنجاحها، بل رواجها في الســوق. لذلك تعمل الشـركات على "الأغنية الضـاربة" التي تنتشـر بسـرعة

نظرًا لنوعية الدعاية وكثافتها التي ترافق إنزالها إلى الأسواق، وعلى الأرجح يدخل عامل الإغراء والوسامة والاستعراض في الفيديو ـــــ كليب. لقد انتقلت "السلطة الفنية من سلطة الإبداع والرأسمال الرمزي إلى سلطة المال والرأسمال المالي. لقد انقلبت السّلطة الفنية في الزمن الراهن منتقلة من "سلطة المطرب" أو "سلطة المبدع/الملحن" في وقت من أوقات الزمن الماضي إلى "سلطة الفيديو كليب" وسلطة دار إنتاج الفيديو كليب"[12] والأغنية.

8) دور الإعلام

هذا العصر هو عصر الإعلام والإعلان بامتياز. فالإعلام يوجّه المتلقّين بطرق مباشرة وغير مباشرة، ويسمح للإعلان بأن يستميلهم ويقنعهم. والموسيقا التي كانت أحد الفنون والعلوم الأساسيّة في تثقيف المتلقي وإراحته وإفراحه، باتت سوقًا تجاريًّا مهمًّا وأداة للترفيه الآني والهروب من واقع غير مرغوب فيه، بواسطة الإعلام الذي أصبح يطول كلّ إنسان ويؤثّر فيه. فنسبة متلقّي الموسيقا الحيّة قليلة جدًّا مقارنة بالنسبة العالية من متلقّنيها من خلال الإعلام السمعي البصري، بواسطة المحطات الإذاعية والتلفزيونية والفضائيات وشبكة الإنترنت، إضافة إلى شركات إنتاج الأشرطة الموسيقية (الكاسيت-cassette) والأسطوانات الرقميّة (CD). ويلعب الإعلام دورًا إيجابيًا بتعريفه الأقطار العربية على تراثات بعضها بعضاً. وبفتح المجال أمام الأجيال الطالعة لسماع ومشاهدة الأفلام التي تعرض روائع من الأغاني القديمة بأصوات مؤدّيها الأصليين. كما يلعب دورًا سلبيًا ببثّه المكثّف للأغاني الهابطة.

وإن الأغاني المصوّرة فيديو ـــ كليب لعبت دورًا في استرعاء انتباه المشاهدين، مثلما لعبت الأسطوانات القديمة (78 دورة) استرعاء انتباه المستمعين في أوائل القرن العشرين. ولم يعد هناك

12 ـ الريحاني (محمد سعيد)، *الأغنية العربية المصورة:الكائن والممكن*، http://www.arabworldbooks.com/Articles/articles83.htm

تركيز سمعي على جماليّة اللحن والأداء، بل تركيز نظري على ما يهدف إليه الفيديو-كليب من استعراض وجمال جسدي وإغراء المشاهد وإبهاره، وتعلّق بالمغنّي تعلّقًا عاطفيًّا وليس فنّيًا. فعالم الغناء أصبح عالم استعراض وتجارة مربحة ومزدهرة.

وما كان هذا ليتمّ لولا دور الإعلام وسطوته وقدرته على "غسل الأدمغة" وتغيير أذواق المشاهدين والمستمعين، من خلال بثّ الأغاني الهابطة وترويجه لها، بينما يُبقي الأغاني العربية الراقية في أدراج النسيان. وحسبما يُقال، بأن العديد من المغنّيات والمغنّين يغنّون بأجسادهم وليس بأصواتهم، للدلالة على تركيز شركات الإنتاج والمغنّين والملحّنين على الإبهار البصري أكثر من الإبهار السمعي. ونشير إلى أن معظم وسائل الإعلام العربية تتكلم عن رداءة الأغاني العربية المعاصرة، في الوقت الذي تكون هي من يروّج لها، وتحجب الأغاني الأصيلة، فهي تقبض من شركات الإنتاج من أجل تمرير تلك الأغاني بكثافة، بينما لا أحد يدفع من أجل تمرير الغناء الرّاقي، هذا إذا لم تكن بعض وسائل الإعلام ملكًا لتلك الشركات.

ويسيطر الرقص، والرقص الفاضح، على مجمل الأغاني المصوّرة، إذ يقدّم الإعلام الغناء العربي المعاصر وكأنّه غناء صاخب خالٍ من الطرب والغناء الحرّ. والأحرى بهذا النوع من الغناء المرقّص أن يقدّم في الملاهي والمطاعم. فهل أصبح "تلفزيون الواقع" مثالاً لكلّ وسائل الإعلام؟ وكأنّ الأمّة العربية لا يُشغلها سوى مواضيع الحبّ واللوعة والوصال والإغراء.

ويكتب أنس زاهد أن البحريني خالد الشيخ، هو واحد من أبرز الذين تعاملوا مع القصيدة الحديثة أسوة بمارسيل خليفة، وهو بنظره أهمّ وأقدر من المطرب والملحّن العراقي، كاظم الساهر، على الرغم من أن الأخير مشهور والآخر مغمور[13]، وذلك بسبب

13 ـ راجع زاهد (أنس)، *أعيدوا اكتشافه*، جريدة الشرق الأوسط، 2000/9/14، أنظر:
www.alshaikh.com/SongArticles.asp?hSongNo=12&hAlbumNo=4 - 13k

الإعلام الذي أضاء على الأوّل وتجاهل الثاني.

يقدّم الإعلام الغناء العربي المعاصـــر وكأنّه أشـــبه بحالة من الهيستيريا والهرج والتطبيل والتزمير والتصفير والتصفيق، وكأنّه موســـيقا عابثة تُســـمع من الأرجل، وليس لها أي قيمة أخلاقية أو حضارية، ولا علاقة لها بالتراث العربي.

خاتمـــة

يتنازع الأغنية العربية مَيلان، حنين إلى الماضـــي مع ما يمثّله من تراث وتقليد، واندفاع أعمى نحو مفهوم خاطىء من العولمة الموســـيقيّة، حيث تضـــيع الهوية العربية باســـم التطوّر والحداثة. والجمهور العربي ضـــائع بين ما يقدّم له الملحّنون وما يغنّيه المؤدّون وما يعرضـــه الإعلام من جهة، وبين قناعته بوجوب الحفاظ على التراث العربي الموسيقي ومميّزاته.

إن الملحّن العربي المعاصر يفتقر إلى الثقافة والوعي والفن الذي يمكّنه من تطوير الغناء العربي من دون المســـاس بهويّته الأساسيّة، إن أسوة بالكبار الذين طعّموا الموسيقا العربيّة بعناصر خارجيّة من دون أن يشـــوّهوها، وإن بالأخذ من التراثات الغنية والمتنوّعة للبلدان العربية على الصعيد اللّحني والإيقاعي وأشكال الغناء. ويمكن للملحن أن يلعب دورًا أســـاســـيًّا في توجيه ذوق المتلقّين، إن للأفضل وإن للأسوأ. ولكنّ هذا الدور لا يصبح فاعلاً من دون الدور الكبير للإعلام الذي بات الوســـيلة الأكبر والأفعل والأخطر في توجيه الجماهير.

فكم من ملحّن غيّر مجرى الموســـيقا في بلاده ومنطقته، أمثال سيّد درويش في مصر، والأخوين رحباني في لبنان. وكم من ملحّن وشركة إنتاج شوّها الأغنية العربية إلى حدّ الاستسهال والابتذال، وأثّرا في ذوق المستمعين والمشاهدين.

إن الغناء العربي ينتظر من الملحّنين المعاصـــرين الجدّيين

العمـل من أجـل إعـادة التوازن بين الغنـاء الهـابط والغنـاء الرّاقي، وهذه المعادلة موجودة في أغلب المجتمعات المتحضّـــرة وترعاها وتفرضـها أنظمتها. ولكن الإخلال بها لصـالح الاسـتسـهال، يشـكّل خطرًا على الهوية الموسـيقية ومسـتقبل الأغنية العربية التي تفتقر إلى رعاية الدول العربية وتربية ذوق المتلقّين وحسّـهم الفنّي. وهذا لن يكون كـافياً من دون دور الإعلام المدعوّ إلى إعادة التوازن فيما يبثّـه، بين القـديم والجـديـد، بين الخط التقليـدي والخط "المعولم" المعـاصـــر. إذ ذاك، يمكن لجمهور المتلقّين تقييم الأغـاني الجديدة واختيار ما يناســبه منها، على ضــوء المعرفة والتوجيه المفترض تأمينهما له.

إن حماية المتلقّين من التلوّث السمعي ـــــ البصري هو من واجب الحكومات، أسوة بالرقابة المفروضة على الصحف والمجلاّت والأفلام (قديمًـا كـانـت الإذاعـات الرســميّـة تمنع بـثّ بعض الأغاني التي تعدُّها دون المستوى المطلوب فنيًّا وأدبيًّا)، وحقّ للسـامعين والمشـاهدين الذين أصـبحوا محاصـرين من قبل وسـائل الإعلام وشـركات الإنتاج الذين يمطرونهم بالأغاني الهابطة والترويج لها.

المراجــع:

1 ـــــ السمان (غادة)، *الكلاسيكية الموسيقية والغنائية العربية في ذمة من*؟! أنظر:

http://www.nizwa.com/volume38/p277_281.html

2 ـــــ الريحاني (محمد سعيد)، الأغنية العربية المصورة:الكائن والممكن،

http://www.arabworldbooks.com/Articles/articles83.htm

3 ـــ رزق (قسطندي)، *الموسيقا الشرقية وتجديد عبده الحمولي*، في *الموســـيقا الشّـــرقيّة والغناء العربي*، مجلّد 3، القاهرة، 1946.

4 ـــــ "أين الأغنية العراقية اليوم" مقالة منشورة على صفحة الإنترنت:

http://www.iraqmemory.org/INP/view_printer.asp?ID=122

5 ـ الفخراني (يسري)، من قلبي مرة أخرى: *كيف تسرق نفسك* ؟ مقالة في الغنوة، الأهرام، عدد 43940، السنة 131، الثلاثاء، 27 مارس آذار 2007.

www.ahram.org.eg/Archive/2007/3/27/Song0.htm

6 ـــــ عتمان (هاني عبد الناصر) ، *المتغيرات التي طرأت على الأغنية المصـــرية منذ بداية العقد الأخير من القرن العشـــرين*، دراســـة قدّمت في مؤتمر الموســـيقا العربية الخامس عشـــر، القاهرة، 2006.

7 ـــــ جبران (جبران خليل)، *حديقة النبي*، مؤلفات جبران خليل جبران المعرّبة عن الإنكليزية، المجموعة الثانية، مكتبة صـادر، بيروت، 1981.

8 ـــــ زاهد (أنس)، أعيدوا اكتشـافه، جريدة الشرق الأوسط، 2000/9/14، أنظر:

www.alshaikh.com/SongArticles.asp?hSongNo=12&hAlbumNo=4 - 13k

9 ــ طنوس (يوسف)، الأغنية العربية الحديثة بين العولمة وضياع الهوية، محاضـــرة ألقيت في مؤتمر الموســـيقا العربية الخامس عشر، القاهرة، 2006.

محكمـــة الفـن

أوبـريت

مجنــون ليـلى

ياسر المالح

في مقالة ســابقة بعنوان «محكمة الفن» عرضــنا قصــيدة «قـارئـة الفنجـان»، وهي من شـــعر نزار قبـاني ولحن محمـد الموجي وغنـاء عبد الحليم حافظ. وألقينا عليها أضـــواء نقدية، أنارت طبيعة الكلمات ومصـادرها الشـعبية، وإبداع الملحن في التعبير عن الحالة، وأداء المغني الذي برز بطلاً للمشهد.

وفي هذه المقالة نســـتدعي «مجنون ليلى» ليمثل أمام محكمة الفن. ويظهر محـامي الـدفـاع يحمـل ملفـاً عن أوبريـت «مجنون ليلى». وشريطاً سينمائياً لفيلم «يوم سعيد» المنتج في العام 1939، وشريطاً تسجيلياً لهذه الأوبريت. لنعرف ونشاهد ونسمع.

كتب أحمد شـوقي مسـرحية شـعرية بعنوان «مجنون ليلى» في خمسـة فصـول. وكان موسـيقار الأجيال محمد عبد الوهاب ملازماً لشـوقي خلال ثماني سنوات[14]. فلحن من شـعره عدداً من القصـائد والأزجال في حياته وبعد رحيله في العام 1932.

14 ـــ سمع أحمد شوقي محمد عبد الوهاب حين كان طفلاً، وتوسط لدى حكمدار البوليس أن يمنعه من الغناء لأنه طفل نحيل معرض للمرض من الإنشـاد والسـهر. ثم سـمعه بعد سنوات ولزمه من العام 1924 ـ 1932. وصحبه في حلّه وترحاله.

واختار من مسـرحية «مجنون ليلى» عدداً من القصـائد لحنها وغناها في أغانٍ مسـتقلة عن الحدث. منها قصـيدة «تلفتت» غناها في العام 1930 ومطلعها:

تلفّتتْ ظبيـةُ الـوادي فقلتُ لهـا
لا اللحظُ فاتَكِ من ليلى ولا الجيدُ

ومنها قصيدة «جبل التوباد» وغناها في العام 1951 ومطلعها:

جَبلَ التوبادِ حيّاكَ الحَيا وسقى اللهُ صِبانا ورعى

أما أوبريت «مجنون ليلى» فهي المشـهد الثالث من الفصـل الأول في المسـرحية الشـعرية. وقد حذفت منه أبيات دون إخلال بالمعنى أو السياق.

وختمت الأوبريت بآخر بيت في المشهد الخامس. أما المشهدان الرابع والخامس فلا وجود لهما في الأوبريت على الرغم من أنهما متكاملان مع المشـهد الثالث. وقد فضـل الملحن الاختصـار على التطويل، ورأى أن التركيز على العلاقة بين قيس وليلى هو الأهم.

وإطلاق لفظ «أوبريت» على العمل الموسـيقي الذي عرض في فيلم «يوم سـعيد» ليس دقيقاً من الوجهة الاصـطلاحية الغربية. فالأوبريت في الاصـطلاح الموسـيقي الغربي لغوياً تعني «أوبرا صـغيرة»، وموسـيقياً تعني مسـرحية غنائية تتضـمن أغاني ورقصـات وحواراً منطوقاً بدل الريسيتاتيف المستخدم في الأوبرا. ويغلب على الأوبريت عموماً طابع الخفَّة والمرح.

وهـذا التعريف لا ينطبق على أوبريـت «مجنون ليلى» لا من قريب ولا من بعيد؛ فما شوهد في فيلم «يوم سعيد» المنتج في العام 1939 كان مشـهداً مسرحياً مقحماً، لا صلة له بأحداث الفيلم، ظهر فجـأة وانتهى فجـأة. وقـد أدى تمثيلاً دور قيس الممثـل أحمـد علام،

وأدت دور ليلى ممثلة مغمورة، وأدى دور المهدي والد ليلى الممثل عباس فارس بطريقة Play Back، أي تحريك الشفاه وفقاً للصوت المسموع. وكان ديكور المشهد الذي يمثل مضارب الخيام باهتاً، لا يتناسب مع مضمون الأوبريت الشعري واللحني. وهذه نقيصة تسجل على المخرج محمد كريم الذي أخرج أفلام محمد عبد الوهاب السبعة جميعها.

وأما في الغناء فكان محمد عبد الوهاب يؤدي دور قيس، وأسمهان تؤدي دور ليلى، وعباس فارس يؤدي دور المهدي.

وعلى هذا فما عُرض ليس مسرحية غنائية، بل هو مشهد مفتعل في فيلم سينمائي، ومحتوى المشهد تنطبق عليه الميلودراما الحزينة في ثوب العشق، وليس فيه شيء من مرح أو ارتياح. ولعل ما يعلي شأن هذه الأوبريت هو الموسيقا والصوت والأداء ودقة التعبير عن الحالة ومعنى ما يقال. وكان من الأفضل أن تبقى هذه الأوبريت في إطار المسموع لا في إطار المشاهد. وهي في الحقيقة أقرب إلى الحوارية الغنائية منها إلى الأوبريت.

البيان

في صحراء نَجْد مضارب خيام لقبائل عربية، تحيا حياة بدوية خالصة. وفي إحدى الليالي، كان قوم من بني عامر يسمرون، فتياناً وفتيات، وبينهم ليلى بنت المهدي التي اشتهرت بحبها قيس بن الملوّح ابن عمّها، وبعشقه إيّاها عشقاً صار حديث القوم، لما ينشد فيها من شعر.

وتنفضّ جلسة السمر، ويروح كل إلى خيمته. وتفرغ الساحة. فيأتي قيس وصديقه زياد ويلتقيان (منازلاً) منافس قيس في حب ليلى، وحاسده على ما بينهما من علاقة. ويثير منازل غضب قيس حين يحدثه عن جلسة السمر التي حضرها، وعن سلوك ليلى مع

شــباب الحي. فيغتاظ الصــديق زياد من منازل، ويجرّه إلى خارج الساحة ليؤدّبه على ما بدر منه في شأن ليلى.

وهنا تبدأ الأوبريت

ومن المستحسن أن نثبت نصها، لنعرف مضمونها، ولتكون مرجعاً لنا، حين نتحدث عن الألحان والتوزيع والكلمات والأداء.

النص الشعري

قــيس : ليلى

المهدي : مَنِ الهاتفُ الداعي ؟ أقيسَ أرى؟
ماذا وُقوفُكَ والفِتيانُ قد ساروا؟

قــيس : ما كنتُ يا عَمُّ فيهِمْ

المهدي : أين كنتَ إذن؟

قــيس : في الدار حتى خلتْ مِن نارِنا الدارُ
ما كان مِن حَطبٍ جَزلٍ بساحتِها
أودى الرياحُ بهِ والضيفُ والجارُ

المهدي : ليلى. انتظر قيس، ليلى

ليــــلى : ما وراءَ أبي؟

المهدي : هذا ابنُ عمِّكِ ما في بيتهِم نارُ

ليــــلى : قيسُ ابنُ عمّي عندنا يا مرحبا يا مرحَبا

قــيس : مُتّعتِ ليلى بالحَيــا ةِ وبَلَغْتِ الأرَبــا

ليــــلى : عَفراء

عفراء : مولاتي

ليــــلى : تعالي[15] نقضِ حقّاً وَجَبا
خُذي وعاءً واملئيـ ـهِ لابنِ عمّي حَطَبا

قــيس : بالروحِ ليلى قَضَتْ لي حاجةً عَرَضتْ
ما ضرَّهــا لو قَضَتْ للقلبِ حاجاتِ
كــم جئتُ ليــلى بأســبابٍ مُلفّقةٍ

15ـ تعالي : بكسر اللام . والصواب فتحها وتسكين الياء.

مــا كان أكــثرَ أســبابي وعِـلاتي

ليـــلى : قيس
قـــيس : ليـــلى بجــانبي كلُّ شيءٍ إذنْ حَضَرْ
ليـــلى : جَمَعتْنـا فأحســنَتْ ســاعـةٌ تفضُلُ العُمُرْ
قـــيس : أتَجِدّينْ؟
ليـــلى : ما فؤادي حَديدٌ ولا حَجَرْ
لـكَ قلبٌ فَسَـلْهُ يـا قيس ينبئْـكَ بالخَبَرْ
قد تحمَّلتُ في الهوى فوقَ ما يحمِلُ البشرْ
قـــيس : لسـتُ ليلاي داريـاً كيفَ أشكو وانفجِرْ
أشــرحُ الشــوقَ كلَّـهُ أم منَ الشوقِ اختصِرْ؟
ليـــلى : نَبِّني قيس ما الذي لكَ في البيدِ مِن وَطَرْ؟
لـكَ فيهــا قصـائدٌ جاوزَتْهـا إلى الحَضَرْ
أَتُـرى قـد سَلَوتنا وَعشقتَ المَها الأُخَرْ؟
قـــيس : غِرتِ ليلى مِن المَها والمَهــا منـكِ لـم تغَرْ
لستِ كالغيدِ لا وَلا قمر[16] البيـدِ كالقَمَرْ
ليـــلى : ويحَ عيني ما أرى قـــــــــــيس
قـــيس : ليـلى[17]
ليـــلى : خُـذِ الحَـذرْ
قـــيس : رُبَّ فجـرٍ ســألتُهُ هَل تنفَّستِ في السَّحَرْ؟
وريـــاحٍ حَسَـــبتُها جَـرَّرتْ ذيلَـكِ العَطِـرْ
وغــزالٍ جُفـونُـــهُ سـرقتْ عَيْنَـكِ الحـوَرْ
ليـــلى : وَيْحَ قيسٍ تحرّقتْ راحتـــــاهُ
قـــيس : ليـــلى
ليـــلى : وما شَـــعَرْ

16 ـ (لا قمر) لفظها عبد الوهاب مفتوحة الراء. والصواب ضمُّها. و(لا) نافية لا عمل لها.

17 ـ كلمة (ليلى) هنا زائدة لضرورة فنية في الموضعين.

المهدي : قيس[18] امضِ قيسْ امضِ جئتَ تطلُبُ ناراً
أم تُــرى جئـــــتَ تُشعِلُ البيتَ نارا؟
[الختـــــــــــام]

وحين طُرد قيس في نهاية الأوبريت، رأى محمد عبد الوهاب أن المشـــهد الفردي لقيس يحتاج إلى أن يغني ما يعبر عن حاله المحبطة، فاختار من مســـرحية «مجنون ليلى» أبياتاً في الفصـــل الأول من المشهد الثاني، وجعلها ذيلاً للأوبريت وهي:

سجا[19] الليل حتى هاج لي الشعرَ والهوى
وما البيدُ إلا الليلُ والشعرُ والحبُّ
ملأتَ[20] سماءَ البيدِ عشقاً وأرضَها
وحُمِّلتُ وحدي ذلك العشقَ ياربُّ
أَلَمَّ على أبياتِ ليلى بيَ الهـوى
وما غيرَ أشـواقي دليـلٌ ولا ركبُ
وباتتْ خيامي خطوةً من خيامها
فلم يَشـفِني منها جوارٌ ولا قُربُ
إذا طاف قلبي حولَها جُنَّ شوُقهُ
كذلك يُطفي الغُلةَ المنهلُ العذبُ
يحنُّ إذا شطَّتْ[21] ويصبو إذا دَنَتْ
فيا ويحَ قلبي كم يحِنُّ وكم يَصبو

المقامات الموسيقية في الأوبريت

18_ كلمة (قيس) هنا زائدة لضرورة فنية.
19_ سجا الليل : سكن ودام.
20ـ ملأتَ : الخطاب هنا للرب.
21_ شطّت : بَعُدت.

لا ريب في أن محمد عبد الوهاب كان متمكناً بالموسيقا العربية والمقامات الشـرقية السـائدة. وهي مقامات عربية تركية فارسـية بدليل تسمياتها المتعمدة لدى المحترفين.

ومحمد عبد الوهاب حريص على التنويع في العمل الواحد في اختيار المقامات التي يفضـي أحدها إلى الآخر لسـببين، أولهما التعبير عن الحالة والوجدان، والثاني دفع الملل من الالتزام بمقام واحد. وهو في هذا حسّاس إلى حدّ الوسوسة، ومخطط بارع في قياس اللحن على قدر ما هو مطلوب دون زيادة أو نقصان.

وقد اختار محمد عبد الوهاب للأوبريت المقامات المألوفة في الغناء العربي وهي التالية:

ـــــــــ مقام حجاز : وهو مقام عربي يمثل البيئة الصحراوية ويوحي بمفرداتها.

ـــ مقام نهاوند : وهو مقام فارسي سُمّي باسم جبال نهاوند في إيران.

ـــــــــ مقام عجم : وهو مقام فارسي يقابله في السلم الغربي (الماجور).

ـــــ مقام حجاز كرد: وهو مقام عربي فارسي تركي غنى به المغنون العرب وغير العرب.

ـــ مقام نكريز : وهو مقام فارسي مشتق من مقام نهاوند ومقام حجاز معاً.

والحديث عن المقامات الشرقية علمياً فيه الكثير من التعقيدات التي لا تناسـب ثقافة القارئ العادي. والخوض فيها لا يناسـب ما نحن بصدد عرضه.

الآلات الموسيقية في الأوبريت

الأوركسـترا التي عزفت ألحان الأوبريت أقرب ما تكون إلى الأوركسـترا الكبيرة التي تضـم الآلات الوترية وآلات النفخ وآلات الإيقاع.

وبرز من آلات النفخ آلـة (الأوبوا) وهي تصـــلح لتصـــوير الأجواء الصحراوية أكثر من صلاحية (الناي)، والأبوا هي الأكثر اســـتخـداماً للتعبير عن هـذه الأجواء. وظهرت بعض آلات النفخ النحاسـية في أثناء أداء موسـيقا اللازمة من مقام عجم كآلة (التوبا) مثلاً.

ومـن الطـبيـعي أن تـحتوي الأوركســـترا على الكمـانـات والتشيلوات، لتأخذ دورها في المقدمة الموسيقية وبعض اللوازم.

وظهرت آلـة العود في اللازمـة من مقـام حجـاز كرد مع فرقـة عربية أشـــبه بالتخت الشـــرقي. وخلت الأوركســـترا من آلة البيانو الغربية وآلة الناي الشرقية.

توزيع موسيقا الأوبريت

على الرغم من اطّلاع محمـد عبـد الوهـاب على الموســـيقـا الغربية استماعاً واستيعاباً ودراسة في مصر ومعاشرتها في فرنسا. غير أنـه كـان يعرف أن التوزيع الموســـيقي علم قـائم بذاته لا يد له فيه؛ فكان يستعين في المرحلة السينمائية بالموسيقي عزيز صادق، وهو من وزّع موسيقا مجنون ليلى، ثم استعان فيما بعد بالموسيقي الإيطالي أندريه رايدر في توزيع موسيقاه.

المقدمة الموسيقية

تبدأ المقدمة الموســـيقية بجملتين موســـيقيتين تنتهي كل منهما بضـربة موسـيقية مع صـنج، من مقام نهاوند، ثم تنسـاب الموسـيقا مرســـلة تعبيرية عن جوّ الصـــحراء من مقام حجاز تبرز فيها آلة الأوبوا.

الغناء والحوار

يمكن أن نقسم الغناء الفردي والحوار إلى مشاهد

المشهد الأول ــ النداء والاستجابة

النداء: قيس ينـادي ليلى فيبرز له أبوها المهدي يسـأله عن سبب قـدومـه، فيرتبـك قيس، ويجـد مـا يتعلـل بـه، ويكـذب كـذبـة يمكن

تصـديقها في المجتمع الصـحراوي، تتلخص في أنه يلتمس قبساً من نار، بعد أن نفد كل ما لديهم من جذوات مشـتعلة بسـبب الضـيافة ومنح الآخرين من الجيران مـا يطلبون منهـا. ويظهر المهدي كـأنـه اقتنع بـالســبب، فينـادي ابنتـه ليلى لتلبيـة حـاجـة ابن عمهـا قيس، ويـدخـل. وتخرج ليلى من الخباء وترحب بابن عمها قيس، ثم تنادي جاريتها عفراء لمساعدتها في تهيئة الجذوات المطلوبة. وتدخلان.

يتم النداء والحوار مع المهدي بغنـاء مرســل من مقام حجاز. وحين يظهر المهدي لقيس وهو ما لم يتوقعه قيس، ترجف الكمانات بطريقة (تريل Trill) للتعبير عن رجفة قيس.

وحين يسـأل المهدي قيسـاً: أين كنت إذن؟ تبدأ لازمة موسـيقية من مقام نهاوند فيها إيقاع كفاصـل متاح لإيجاد كذبة مقنعة. وتظهر هنا رجفة الكمانات تصـاحبها آلات نفخ نحاسـية مع توزيع متداخل، وتكرر اللازمة بين جمل الغناء.

وحين تلبي ليلى نداء أبيهـا، تبدأ لازمة موســيقية بالأوبوا من مقـام نكريز، وترحـب ليلى بقيس ويفرح قيس برؤيـة ليلى أمـامـه فيدعو لها بطول العمر والسعادة، وتتكرر اللازمة السابقة.

وتنـادي ليلى عفراء ويعود الحوار الغنـائي بينهمـا من مقـام نهاوند. وتدخلان الخباء. ويبقى قيس وحده ينتظر.

المشهد الثاني ــ الانفراد بالذات والاعتراف بالتلفيق

تبدأ لازمة موسـيقية موقعة من مقام عجم تؤديها الأوركسـترا كاملة وكأنها موسيقا أوربية محضة في إحدى الحركات السيمفونية. ويغني قيس غناء موقعاً:

1ـ بالروحِ ليلى قضَتْ لي حاجةً عرضَتْ
ما ضرَّها لو قضَتْ للقلبِ حاجاتِ

2ـ كم جئتُ ليلى بأسبابٍ ملفّقةٍ
ما كانَ أكثرَ أســبابي وعِــلاتي

وكان لحن الشـطر الأول من البيت الأول يماثل الشـطر الأول من البيت الثاني. ثم ينثني متخلصـاً من الإيقاع بالتدريج في الشـطر الثاني من البيت الثاني، ويحط على النوى، ليسلم إلى اللازمة التالية من مقام كرد تعزفها موقعة الفئة الشـرقية في الأوركسـترا وعلى رأسها العود. وتختفي آلات النفخ وآلات الإيقاع الأوركسترالية.

المشهد الثالث ـ لقاء العاشقَيْن والبوح بما في النفس

في هذا اللقاء تحمل ليلى جذوة متقدة في وعاء. وتنادى قيسـاً بـالضـغط على سـكون اليـاء في كلمـة قيْس، فيتنبـه قيس إليهـا ويتحاوران عن مشاعرهما. ويدخل مقام حجاز في قولها بعد لازمة قصيرة حجازية:

(ما فؤادي حديدٌ ولا حَجَرْ) إلى نهاية قولها: (فوق ما يحمل البشَرْ)

ويعود المقام من حجاز إلى مقام كرد من خلال لازمة قصيرة، ويتسلم قيس الغناء ويشرح ما به من شوق إلى ليلى.

وهنـا يتحول المقـام من كرد إلى نهـاونـد من خلال لازمـة قصيرة تحط على النوى.

وهذا التحول أدى إلى تحول في الحوار بدأتـه ليلى مسـتفهمة معاتبة لما سمعته من غزل بالأخريات:

نبِّني قيس ما الذي لك في البيدِ من وطرْ؟
لـك فيهـا قصـائـدٌ جاوزَتْهـا إلى الحضـّرْ
أتُـرى قـد سـلوتَنا وعشقْتَ المها الأُخـرْ؟

ويوضـح قيس أن شـعره في الأخريات هو شـعر عرضـي، وأن عشقه ليلى لا يدانيه عشق.

وهنا يظهر مقام نكريز في غناء موقع على إيقاع أشـبه بإيقاع التـانجو. وهو مـأخوذ بجمـالهـا لا يعي مـا يحدث لـه من احتراق يديه بالجذوة المشتعلة. وحين تلاحظ ليلى ذلك تحذره بقولها:

ويحَ عيني ما أرى قيس، خـذِ الحـذرْ

ويسـتمر قيس في شـرح جنونه بحب ليلى فهو يحاور الطبيعة من فجر ورياح وغزال يسـتفسـر عنها وعن أحوالها. ويلاحظ أن اللحن متشابه في هذا المقطع من البوح.

وتلاحظ ليلى أن قيسـاً لا يحسُّ بما حدث لراحتيه، وهو يحمل الجذوة المشتعلة في وعائها فتصرخ:

ليـــلى : ويح قيسٍ تحرّقتْ راحتاهُ

قـــيس : ليلى

ليـــلى : وما شعرْ

إن روعة الأداء هنا لا يمكن أن توصف. فهناك صلة صوتية بين الهاء المضـمومة في (راحتاهُ) وحرف الواو في قولها (وما شعر) يفصل بينهما كلمة (ليلى) وهذا من معجزات التلحين المتقن والأداء المتوازن.

المشهد الأخير ــ طرد قيس من مضرب الخيام

كان صـــراخ ليلى مثيراً لأبيها المهدي لكي يخرج من الخباء غاضـباً. فقد أدرك منذ البداية أن قيسـاً لم يأت لطلب قبس من نار، وإنما جاء لرؤية ليلى بعد أن انفض السّـــمار، بدليل أنه منذ اقترب من الخباء نادى ليلى ولم يناد عمه المهدي. وكتم المهدي ذلك في نفســه، وكان يرقب ما يجري بين قيس وليلى، فلما تكشـــفت له الحقيقة خرج من الخباء، وطرد قيساً بقوله:

امضِ قيسُ امضِ جئتَ تطلبُ ناراً أم تُرى جئتَ تشعِل البيت نارا

ويأتي أداء المهدي هنا من مقام عجم. وتنتهي الأوبريت.

غير أن مشـــهداً فردياً آخر يؤدي فيه قيس «ســـجا الليل» من مقام نكريز، والأوبوا هي المدخل إلى ذلك المشهد.

الخاتمة

تلك هي أوبريت «مجنون ليلى» كلاماً ولحناً وأداءً وتوزيعاً.

أما الكلام فهو مختار من مسـرحية مجنون ليلى لأحمد شـوقي وهو أمير الشعراء، وأما اللحن فهو لحن محمد عبد الوهاب معجزة القرن العشـرين في اللحن والأداء، وقد شـاركته الأداء أسـمهان المغنية ذات الصوت النادر في المساحة الصوتية والتعبير المتقن. وعلى هذا فقد كانت وعبد الوهاب متساويين في المرتبة الأدائية.

وقد سـبق لعبد الوهاب أن غنى مع نجاة علي في فيلم «دموع الحب» المنتج في العام 1935، وغنى مع ليلى مراد في فيلم «يحيا الحـب» المنتج في العـام 1937، وغنى مع رجـاء عبـده في فيلم «ممنوع الحب» المنتج في العام 1942، وشـاركته بالأداء راقية إبراهيم في فيلم «رصـاصـة في القلب» المنتج في العام 1944، وغنى مع نور الهدى في فيلم «لسـت ملاكـاً» المنتج في العـام 1946. وهؤلاء جميعهن شاركنه بالتمثيل في هذه الأفلام.

أمـا أسـمهـان فلم تشـاركـه التمثيـل في أي فيلم. وإنمـا غنـت بصـوتها فقط أغنية «ما احلاها عيشـة الفلاح» وشـاركته في الغناء في أوبريت «مجنون ليلى» في فيلم «يوم سـعيد» المنتج في العام 1939. ولعل السـبب في عدم ظهور أسـمهان يعود إلى ظروفها الخاصـة، وسـفرها بين حين وآخر إلى سـورية لأسـباب سـياسـية وقانونية تتصل بالإقامة في مصر.

أما عن سياسة عبد الوهاب في مشاركة إحدى المغنيات بالغناء فيحكمهـا أنـه لا يكرر التجربـة مع أي مغنيـة، فهو مغرم بـالتغيير والتبديل، شـأنه في ذلك شـأن موهبته التي تأبى التكرار في اللحن والأداء. وهذا واضح في الأوبريت، فقد استخدم خمسة مقامات في مشـاهد الأوبريت، وكان بارعاً في الانتقال من مقام إلى مقام دون خلل.

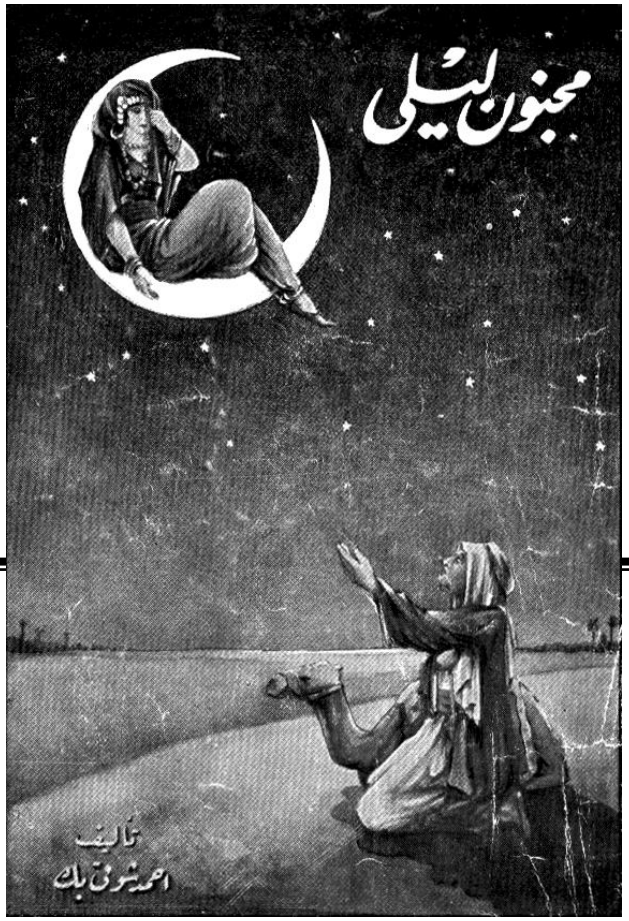
واسـتخدامه مقام نكريز في المشـهد الثالث، كان مقدمة موحية لموسـيقا «سـجا الليل» التي جاءت بعد المشـهد الأخير. ومنهم من يعد «سـجا الليل» ختام الأوبريت. ومنهم من يعدها منفصـلة عنها

بدليل أنها تذاع منفصلة، غير أن عبد الوهاب رأى أن تكون «سجا الليل» استمراراً للأوبريت، ولعله في ذلك الأدرى.

وقد أجمع الكثير من النقاد الموسيقيين على أن أوبريت «مجنون ليلى» هي أرقى وأعظم ما وصلت إليه الموسيقا العربية المعاصرة علماً أنها منتجة في العام 1939، أو قبل ذلك بقليل حين كانت أسمهان مستقرة في القاهرة.

وهذا النجاح الكبير لعمل رائد، دعا الكثيرين من المقربين إلى محمد عبد الوهاب أن يطلب إليه تلحين مسرحية «مجنون ليلى» كاملة، لتكون مسرحية غنائية كاملة يفخر بها العرب، ووعد عبد الوهاب خيراً، وأشيع أنه لحن المسرحية كلها، وأنها موجودة في تراثه الذي خلفه لزوجته وأولاده. ولكن أحداً لم يتابع الموضوع. وأغلب الظن أن هذا المشروع لم يتم، ولن يظهر. فعبد الوهاب صاحب الوسواس القهري، قلما يلتفت إلى وراء. وكل عمل لا يشرف عليه بنفسه يُعد لاغياً من مفكرته.

وما عرضته في هذه العجالة يستدعي من قارئ المقالة أن يقرأ ويستمع إلى الأوبريت، فذلك أدعى إلى الفهم والتذوق والتقدير.



المـــــوال

عند

محمد عبد الوهاب

شادي منير أحمد

عندما يكتب المؤرخون والنقاد التاريخ الكامل للغناء والموسيقا العربية في القرن العشرين، فإنهم سيجدون أن عبد الوهاب قد احتل فيه مكاناً مرموقاً خلال فترة قاربت الســـبعين عاماً. تميزت بإنتاج فني كبير يشـــتمل أغاني عاطفية، وقصـــائد، ومواويل، وأغاني طويلة، وأغاني وطنية وأناشـــيد، وأغاني شـــعبية وريفية، وأغاني

أفلام، وأغـاني على العود، إضـــافـة إلى افتتـاحيـات أفلام وبرامج إذاعية وتلفزيونية.

سـنغوص من خلال هذه الدراسـة في بحر الموال، لنكتشـف ما قدمه لنا هذا الفنان العملاق من روائع ودرر.

استطاع عبد الوهاب من خلال مشروعه التطويري النهضوي للموسـيقا والغناء، أن يبتدع شـكلاً غنائياً مسـتقلاً هو الموال. لأن الموال قبل عبد الوهاب كان تمهيداً في الوصـــلات الغنائية التي كانت تضـــم أيضـــاً موشـــحاً ومقاطع موسـيقية ثم دوراً تختتم به الوصـــلة. وكان الغرض من الموال هو الســـلطنة وإظهار براعة المغني في الارتجـال، لأن الموال لا يلحّن بـل يحـاك غنـاء على النغمة التي وضعت للوصلة الغنائية. عبد الوهاب فصل الموال عن مهمة التمهيد للوصـلة، وجعله أغنية قائمة في ذاتها تبدأ بالليالي، ثم يتطور اللحن المرسل على كلام الموال حتى يصل إلى ذروة العمل ثم الختام. واســتطاع عبد الوهاب أن يتحرر من النغمة الغالبة وأن ينطلق من خلال مخيلتـه وثقافته الموســيقية العالية وقدرته الغنائية التي تصـــل إلى حد الإعجاز، أن يســـلك طرقاً جديدة من الســـكك المقاميّة، وقد أصـــبحت هذه المســـالك معالم ثابتة في بنية الموال الداخلية.

وسـنورد فيما يلي السـتة عشـر موالاً التي ابتدعها العملاق عبد الوهاب.

م	الموال	الشاعر	تاريخ تسجيله
1	قلبي غدر بي	أحمد شوقي	1924
2	مال الفؤاد	إبراهيم عبد الله	1924
3	سيد القمر	أحمد شوقي	1925
4	الـلـي انـكـتـب ع الجبين	إبراهيم عبد الله	1927

5	النبي حبيبك	إبراهيم عبد الله	1927
6	يا قلبي ما حد قاس	أمـيـن عـزت الهجين	1927
7	لك يا زمان العجب	؟	1928
8	الـي راح راح يـا قلبي	حسن أنور	1928
9	أمانة يا ليل	د. سعيد عبده	1931
10	أشكي لمين الهوى	حسين النحاس	1931
11	كـل الـلـي حـب اتنصف	إبراهيم عبد الله	1931
12	بيني وبين القمر	؟	1932
13	مسكين وحالي عدم	ابراهيم عبد الله	1932
14	شجاني نوحك	أمـيـن عـزت الهجين	1932
15	سبع سواقي	زجل قديم	1933
16	في البحر لم فتكم	؟	1935

سنأخذ خمسة مواويل وندرسها دراسة موسيقية مقامية.

ـ نوعية الموال (مصري):

و يتألف الموال المصـري: من خمس شـطرات، الشـطرات الثلاث الأولى على نفس القافية، أما الشـطر الرابع فهو مختلف عنها، ويعود الشطر الخامس إلى قافية الشطرات الثلاث.

موال : اللي راح راح يا قلبي شعر: حسن أنور

تاريخ التسجيل: عام 1928 (شركة بيضافون).

ــ عازف الكمان في التسجيل: سامي الشوا.
ــ عازف القانون: علي الرشيدي.
ــ مقام الموال (نغمة الموال) الزنجران.

ــ سندرس الموال على أساس أن النغمة هي (زنجران مصور على درجة العشيران).

كلمات الموال :

اللي راح راح يا قلبي شكوتك لله
قسمتك جت كده تقدر تقول أسلاه
ما قلت لك فضها هددتني بالآه
يا ترى أنصحك وّلا أتركك مجروح
القدر شاف إيه نابه والفؤاد ولاه

مقام زنجران مصـور على درجة العشـيران: يتألف المقام من جنسين:

1 ــ جنس حجاز على درجة العشيران.
2 ــ جنس عجم على درجة الدوكاه.

يســتهل الموال بتقاســيم على آلـة القـانون من جواب المقـام ويسـتعرض فيه شـخصـية المقام كاملة ويقفل في قرارات المقام أي (على درجة العشيران).

ثم يبدأ عبد الوهاب الغناء بكلمتي (يا ليل) (يا عين) من جواب المقام حيث يبرز المقام كاملاً. ثم يعمل جنس حجاز على الحسيني، ويعود إلى سلم الزنجران هابط.

ينتقل بعد ذلك إلى الليالي على مقام (صــبا عراقي) مصــور على درجـة الحجـاز (فـا دييز) والمعروف أن نغمة الصــبا عراقي تستقر دائماً على(ثالثة مقام الصبا)، وهنا هي درجة الحسيني، التي سـنسـميها في هذه الدراسـة المنعطف (المفرق)، وسـتكون شـيفرة الدخول والخروج من الأنغام المختلفة للعودة إلى الأصل.

ثم يغني الشطر الأول:

اللي راح راح يا قلبي شكوتك لله

على مقام (صـبا عراقي مصـور) لكنه في إعادة (شـكوتك لله) يعود إلى مقام الزنجران على العشيران.

نستمع إلى تقاسيم على الكمان من (سامي الشوا) (صبا عراقي على الحجاز مع زنجران على العشيران).

يستمر عبد الوهاب (بالصبا عراقي المصور) للشطر الثاني:

قسمتك جت كده تقدر تقول أسلاه

وينتقل إلى غناء (قسـمتك جت كده) بنغمة الحجاز على الحسـيني ثم يعمل كرد على الحسـيني ويمر بجنس حجاز على البوسلك ليقفل الشطر (تقدر تقول أسلاه) (كرد على العشيران).

يدخل على الشطر الثالث:

ما قلت لك فضها هددتني بالآه

يلحنه بداية على مقام بيات على درجة الحسـيني، ثم يغير النغمة بجملة (قلت لك فضها هددتني) بعمل نغم نكريز على النوا.

يستفيد من كلمة (الآه) الطويلة وبالاعتماد على الشيفرة (درجة الحسـيني) للدخول إلى درجة (الشـهناز) (دو دييز جواب) التي هي غماز مقام النهاوند المصـور على درجة الحجاز (فا دييز) لينقلنا من مزاج إلى مزاج آخر، وينتقل بإعجاز وبطريقة رائعة سـلسـة من خلال الشيفرة ويدخل الشطر الرابع:

يا ترى أنصحك ولاّ أتركك مجروح

ويعود بنا من نغم النهاوند المصـور إلى المقام الأصـلي (الزنجران على العشيران).

ثم يقف عند (أتركك مجروح) على درجة الماهور ويعود ويقفل الشطر الخامس:

القدر شاف إيه نابه و الفؤاد ولاه

بنغم زنجران الأصلي تمهيداً لنهاية الموال.

مـــوال : أمانـــه يا ليـــل شعر: د. سعيد عبده

تاريخ التسجيل: 1931

كلمات الموال :

أمانة يا ليل تقول للفجر يستنَّى
خليني بالوصل أفرح ليلة واتهنَّى
ده العمر كله انكتب لي الليلة في الجنَّة
كم طلت يا ليل على دمعي وأشجاني
الليلة نال الفؤاد في الحب ما اتمنَّى

المقام الأصـــلي للموال: مقام الزنجران المصـــور على درجة اليكاه.

يتألف المقام من جنسين :

ـــ جنس الجذع: جنس حجاز على اليكاه
ـــ جنس الفرع: جنس عجم على الراست

● يبدأ الموال بتقاسيم على آلة القانون من مقام الزنجران المصور على اليكاه.

ثم يغرد عبد الوهاب بالليالي على نغم الزنجران المصـــور ممهداً لوضعنا في عالمه الآسر، مستعرضاً صوته القادر للوصول إلى طبقات صوتية عالية بنقاوة وصفاء وجمالية من خلال استعماله للكثير من الزخرفة الصـوتية والحلي والعرب والكروانات، مظهراً قدرة فائقة على التحكم بالنفس وأناقة في إخراج الحروف والألفاظ.

ثم يسـترسـل في تطريبه وغوصـه في أعماق نغمة الزنجران المصور في الشطرين الأول والثاني، وتسحرنا آلة الكمان بشجنها لتغني نغمة الزنجران ليصـل إلى(نغمة العجم المصـور على درجة الراسـت) ويبدؤه من درجة الكردان، ويهبط سـلم عجم مع الشـطر الأول (أمانة ياليل تقول للفجر يسـتنَّى) ويقفل على درجة الراسـت.

يبقي تقاسـيم آلة القانون بنغم عجم على درجة الراسـت. وفي قدرة فـائقـة على مزاوجـة المزاجـات المختلفـة، ومن خلال جمع الأبيـات الثلاثة الأولى، يضـعنا أمام (أربيسك نغمي) يشبه إلى حد ما تشابك الألحان في الموسـيقا الغربية (الفوغه). إذ ينتقل من نغمة الصـبا الحسيني إلى نغمة الصـبا على البوسلك تصـبح بذلك النغمة العامة (زنكلاه مصـور على درجـة اليكـاه).ليعود بـانسـيـابيـة إلى المقام الأسـاسـي مع الشـطر الثالث (ده العمر كله انكتب لي في الجنة) ويسـتقر على قرارات المقام. ثم تعود تقاسـيم القانون (زنجران مصـور على درجة اليكاه). يسـتمر في الشـطر الثالث بنغمة العجم على الراسـت من جواباته. وينتقل إلى الشـطرين الرابع والخامس في إعادة للحن المتشـابك السـابق (نغم صبا على الحسيني) ثم (صبا على البوسـلك) ليعود إلى المقام الأصـلي (زنجران مصـور على درجة اليكاه) وينهي الموال.

مـوال : مسكين وحالي عدم شعر: إبراهيم عبد الله

تاريخ التسجيل: 1932

كلمات الموال :

مسكين وحالي عدم من كتر هجرانك
يا للي تركت الوطن والأهل علشانك
قوللي على ورد خدك قولي على حالك
اسمح وطمن فؤادي يا ضيا عيني
وجودي بقربك وخليني على بالك

مقام الموال عموماً: سلطاني يكاه

يتألف مقام السلطاني يكاه من جنسين:

ـ جنس الجذع: جنس نهاوند على درجة اليكاه

ـ جنس الفرع: جنس حجاز على درجة الدوكاه

نستمع في بداية التسجيل إلى تقاسيم على آلة القانون يستهلها العازف من درجة (فا دييز) وهي حساس المقام الأصلي (سانسيبل) للدخول إلى جوابات المقام ويجول ويستعرض درجات مقام السلطاني يكاه ويستقر على درجة أساس المقام (اليكاه).

يشدو عبد الوهاب بالليالي من درجات المقام العليا مبرزاً جنس الحجاز على الدوكاه، مروراً بجنس العجم على الدوكاه، و تسمى النغمة العامة في هذه الحالة (نهاوند لحني مصور على درجة اليكاه)، يعود بعد ذلك إلى قرارات المقام الأصلي.

بعد جملة القانون يتصاعد غناء عبد الوهاب نحو الطبقات الصوتية المرتفعة بطلاوة ورخامة قل نظيرها، ويقفل في طبقات المقام المنخفضة مظهراً نغمة الفرح فزا.

ثم يعبر عبد الوهاب في الشطر الأول (مسكين وحالي عدم من كتر هجرانك) وبأداء درامي مميز عن اللوعة و الأسى على فراق الحبيب. مسترسلاً على نغمة السلطاني يكاه.

تتحفنا آلة الكمان بنغمها الشجي فتزيدنا نشوة بنغمة السلطاني يكاه.

ويحلق عبد الوهاب بتصاعد نغمي فيدخل مقام الراست على النوا بتلوين رائع يجمع الشطرين الأول والثاني.

ويكمل لوحة الموال بإنشاده نغمة الحجاز على النوا للشطرين الثاني والثالث.

ثم يختتم الشطرين الرابع و الخامس بالنغم الأصلي (السلطاني يكاه) وتكون نهاية الموال.

موال : شجاني نوحك يا بلبل شعر: أمين عزت الهجين

تاريخ التسجيل: 1932

كلمات الموال

شجاني نوحك يا بلبل وانت بتغنِّي
فكرتني بالحبيب والفكر جنَّني
وأبات أقول يا ترى ع البعد فاكرني
ولاَّ نسيني وطول البعد بينسِّي
دا مين يا ناس على حبي يطمنِّي

المقام الأصلي لهذا الموال (مقام الراست على اليكاه).

يتألف المقام من جنسين:

ـــ جنس الجذع: جنس راست على اليكاه.

ـــ جنس الفرع: جنس راست على الدوكاه.

يســتهل عبد الوهاب الموال بتقاســيم على آلة القانون لما لهذه الآلة من خصوصية في إظهار رصانة مقام الراست

ويصـدح بصـوته العظيم بالليالي التي تميز بها متفرداً بالدخول إلى الراســت على اليكـاه من (جنس عجم على الدوكـاه)، متهـادياً بالرجوع إلى سلم راست هابط والاستقرار على درجة اليكاه.

وهكذا يستمر بالليالي بعمل جنس راسـت على النوا ليصـل بنا إلى قمة الطرب والنشوة ليستقر على أساس المقام.

ويشـدوعبد الوهاب بالشطر الأول من الموال (شجاني نوحك يا بلبل وانت بتغني) مستغرقاً مساحة المقام كاملاً.

وبعد جملة للكمان شـجية وكلمة شـجاني مكررة بتصـاعد نغمي للوصــول إلى الشــطر الثاني (فكَّرتني بالحبيب والفكر جنَّني) على النغمة ذاتها. ينتقل بعد ذلك إلى الشـطر الثالث (وأبات أقول يا ترى ع البعد فاكرني) مســتمراً بنغم راســت على النوا، ويدهشــنا بنقلة بديعة من خلال نغمة الصـبا على البوسـلك، وتسـمى هذه النغمة في هذه الحالة (مقام دلنشـين مصـور على درجة اليكاه) متابعاً بنغمة الصبا المصورة إلى الشطر الرابع (ولاَّ نسيني وطول البعد بينسِّي) وهكذا ينتقل إلى الشــطر الأخير (دا مين يا ناس على حبي يطمني) ويعود إلى المقام الأصـلي (راست على اليكاه) من خلال فاصلة

ربـاعيـة تـامـة هـابطـة (درجـة الكردان ثم درجـة النوا ثم درجـة الدوكاه). ثم يستعمل نغم سوزناك مصور على اليكاه لينهي الموال بإمتاع وتشويق.

موال : كل اللي حب اتنصف شعر: إبراهيم عبد الله
تاريخ التسجيل: 1931

كلمات الموال :

كل اللي حب اتنصف وأنا اللي وحدي شكيتْ
حتى اللي رحت اشتكي له قال لي ليه حبيتْ
لا شكوى نفعتْ ولا قلب الحبيب رقِّيتْ
احترت والله واحتار دليلي يا ناسْ
يا رب أمرك وباللي كتبته أنا رضيتْ

المقام الأصلي للموال (مقام الراست)
يتألف مقام الراست من جنسين.
ــ جنس الجذع: جنس راست على درجة الراست
ــ جنس الفرع: جنس راست على درجة النوا

• يستهل الموال بتقاسيم لآلة القانون على مقام الراست، ثم يصـــدح عبد الوهاب بكلمتي (يا ليل) (يا عين) بنغم الراســـت ويجول ويرصـع النغم الأصـلي مبرزاً مسـاحة صـوته الواسـعة، ويغرد في الشطر الأول بنغم صبا على الحسيني، وتصبح بذلك النغمة العامة (الدلنشين). ويعود من الصبا حسيني إلى الراست الأصــلي، وتجود آلة الكمان بنغمة دلنشــين رائعة، يســتمر عبد الوهاب بنغم الصبا حسيني المطرز مازجاً بين الشطرين الأول والثـاني، وتنقلنـا جملـة لآلـة القـانون إلى مقـام عجم على درجـة الراست ، ليشدو عبد الوهاب بنغم العجم على درجة الراست في الشـــطرين الثالث والرابع، ثم يلج إلى الشـــطر الأخير (يا رب أمرك وباللي كتبته أنا رضـــيت) ليعود بنا من نغمة (العجم على درجة الراست) إلى مقام الراست الأصلي ويختم الموال.

* * *

ونقدم فيما يلي التدوين الموسيقي للمقامات الأساسية المستعملة في هذه الدراسة:

محصـــوراً من قبل. هذا الرجل، كـان الفن من قبلـه مرتبـة وارتفع في عصره مراتب اجتماعية وموسيقية عالية.

جان سيبيليوس
في نشوة الهاوية

باتريك تشيرنوفيتش
ترجمة: أبان الزركلي

إذا كان جان سـيبيليوس قد كتب نحو 25 عملاً من الروائع، إلا أنه كتب أيضـاً كثيراً من الصـفحات غير المهمة. كيف أمكن لمؤلف القصـيدة السـيمفونية Kullervo ومؤلف ابنة بوهيولا أن يولي أقل العنـايـة لكثير ممـا كتـب من القطع ذات الأشـــكـال البنائية المحددة؟ [يقصـد شكل السوناتا أو الكتابة للرباعي الوتري....]*. لعله، بدون شـك، أراد أن يخلق رصـيداً من الأعمال الموسـيقية في فنلندا حول عام 1900. لكن لحظات الإلهام لحسـن الحظ تنسـينا ما هو ثانوي. إن «هـايـدن»** و«موتســارت» و«بيتـهوفن» و«بـروكنـر» و«تشـايكوفسـكي»، وهم النماذج الأمثلة بالنسـبة لـــ سـيبيليوس، صـاروا ماضـياً بالنسـبة إليه، فقد اسـتطاع بسـرعة أن يتحرر منهم. أما من استطاع من معاصريه أن يهزه فعلاً فكان «كلود ديبوسي»، وشـاركه في هذا التفضـيل «بيلا بارتوك» الشـاب. أما «ريتشـارد شـتراوس» و«غوسـتاف ماهلر» [وهو من معاصـريه أيضـاً] فقد

* ما بين قوسين كبيرين إضافة من المترجم حين شعر بحاجة إلى توضيح.
** كل ما لا يجري شـــرحه من الأعلام والمصـــطلحات يرجع فيه إلى معجم الأعلام والمصطلحات المنشور في أعداد الحياة الموسيقية.

احترمهما سـيبيليوس ولكنه لم يلتقِ معهما [فكرياً وروحياً] ولو من بعد. وكان أيضاً بعيداً جداً عن «شونبرغ» وإن أقرّ ـــــــ قبل كل الناس ـــــ بأهميته. ولكنه كان يبحث عن طريق مختلف تخرج إليه الموسيقا من الطريق المسدود لمرحلة «ما بعد الفاغنرية». أما عن الجيل الأصـــغر منه: بيرغ وبارتوك فقد قدّرهما على نحو أكثر من الأسـماء السـابقة دون أن يسـتقي منهما أيّ تأثير على تطوره الفني الخاص.

إن الأهم عند سـماعنا سـيبيليوس هو أن نتخلى عن الأفكار المسـبقة. لا.... ليسـت هذه الموسـيقا لفلكلوريّ محدث ولكن متأخر تاريخياً (فلا يوجد في موسـيقاه ميزور واحد [الميزور هو الخلية الأسـاسـية في التدوين الموسـيقي ويمكن أن نسـميه الخليـة الإيقـاعيـة] من الفولكلور الفنلنـدي أو غير الفنلنـدي. وليسـت هذه الموسـيقا بديلاً عن الرومانتيكية المتأخرة [وهي مرحلة تاريخية ضـمن التقسـيم الأكاديمي للمراحل التاريخية الموسـيقية ينتمي إليها فاغنر وماهلر وبروكنر..]. وسـيبيليوس ليس أبداً منشد «فنلندا الخالدة». أو إنه ـ على أقل تقدير ـ ليس إلا منشد فنلندا الخالدة [يقصد أن هذا الوصف إن صح فلا يشمل إلا جانباً من شـخصـية سـيبيليوس الموسـيقية]. فما عدا بضـعة قصـائد سيمفونية مستلهمة من التراث الأسطوري لشمال أوربا كان عمله قبل كل شيء ضمن مسار روحي تجلىّ ـــــ كفكرة هاجس لا بل قلق داخلي ـــ موسيقا صرفة. ومع ذلك فإن أناساً من بلاد تملك تقاليد موسيقية عريقة كألمانيا وإيطاليا وفرنسا لم يفهموا منها شيئاً لفترة طويلة. هل هو «أسوأ مؤلف في العالم» حسـبما يقول René Leibowitz»[22] أم هو «السـيمفوني الأعظم بعد بيتهوفن» حسب كاتب سيرته الإنكليزي سيسيل غراي Cecil Gray [23]؟ إن أحد أسباب عدم فهمه الذي تجلىّ معارضة

22 ـ René Leibowitz مؤلف وقائد وباحث ومدرس من أصل بولوني ولد عام 913 في وارسو وتوفي في باريس عام 1972.
23 ـ ناقد ومؤلف انكليزي ولد عام 1895 وتوفي عام 1951.

له يكمن في تشـبث محلليه بالحكم عليه من خلال شـبكة الأشـكال البنـائيـة الكلاســيكيـة، كمـا يكمن في الجهل بجدّة موســيقاه: نمو المواضـيع اللحنية الذي يخالف الشـكل البنائي التقليدي للسـوناتا. إن كـاتبي السـيمفوني منذ بيتهوفن حتى مـاهلر وشـوسـتـاكوفيتش يطورون عنصـراً أسـاسياً [عنصراً بدئياً] فيوسعوه إلى أكبر الأبعاد الممكنة السردية والدرامية، كما أن عنصر التوتر يتوزع على نحو شـبه منتظم على طول مسـار شـكل السـوناتا. أما هو (سـيبيليوس) فيعرض نتفاً من المواضيع اللحنية التي لا توجه إلا تدريجياً السياق السردي الموسيقي. لم يعد هناك «عرض» ثم «تفاعل» ثم «ختام» [وهي العناصـر البنائية لشكل السوناتا] بل سياق مقلوب غالباً. بل بضـع مُزَقٍ من الموضـوع اللحني تحدد مجرى تتولد عنه الأفكار اللحنية، أو بضـع خلايا لحنية تتفتح وتنتشـر لتصـير مواضـيع لحنية واسـعة، ثم تبلغ الموسـيقا قمة تنتهي عندها فجأة. إن الجمل المُدْخَلة على السـياق، والجمل المحذوفة [وهي التي يجعلنا السـياق نتوقعها ولكنهـا لا تـأتي، أو الجمـل التي يجري التلميح إليهـا]، وفترات الصـمت وبعض التطورات الإيقاعية والهارمونية، تنعكس وترتدّ وكأنها في لعبة مرايا تفرض على المستمع أن يعيد ـــــ على نحو ذهني ـ بناء مقطع كامل من السياق. الولادة ثم التطور ثم الموت : يمكننا مقارنة هذا النظام البنائي بالتطور العضوي لمخلوق حي.

بقدر ما كان سـيبيليوس يمضـي في عمله ويعمّق تعبيره الفني، كان ينغمس في عالم هو على نحو محدد عالمه، عالم من الروحانية المثـاليـة المفرطـة. أمـا نجـاحـه على المســتوى الجمـالي فكـان أقلّ وضـوحاً بالنسبة لآذان البعض، وذلك لأن نجاح سيبيليوس الجمالي لا يمكن الإمساك به بسهولة [نتيجة لطبيعته الخاصة].إن السيمفونيّ «سـيبيليوس» جدد هذا الشكل البنائي الضخم على نحو جذري أكثر من أي مؤلف آخر منذ «بيتهوفن» و«بروكنر». ولكنه لم يتبنَّ ـــــ على الرغم من تبنيه السيمفونية شكلاً بنائياً ـ تراث تعدد الأصوات الأوربي [الـذي كـان ركيزة التراث السـيمفوني الأوربي]. ومهمـا

كانت إنجازات سـيبيليوس واكتشـافاته فإن ما أوجبها هو الحاجات التعبيرية ـــ كما هو الحال عند بارتوك ـــ ولم تكن هدفاً بحد ذاتها. إن كثيرين ـــــ ومن ضمنهم أدورنو «Adorno»[24] لا يمتنعون ودون أي حرج عن لومه بسبب هذا الاتجاه.

لقد اسـتخدم «الكروماتيكية بحذر» [وهي التحول الفجائي من مقام يرتكز على نغمة معينة إلى مقام آخر يرتكز على النغمة التي تعلوها أو تنخفض عنها بمقدار نصف بعد صوتي. كان فاغنر من مبدعي هذا الأسـلوب واسـتخدمه بغزارة]، أما توتر التحولات المقامية [الانتقال من مقام ترتكز عليه الموسـيقا إلى مقام آخر] فقليل. إن عناصر الإيقاع واللحن التوزيع الأوركسترالي ولعبة بناء التراكيب تعلو في مكانتها عنده على عنصـر الهارموني [علاقة التركيب الصـوتي المشـكل من النغمات المتزامنة مع التراكيب الأخرى]. يتحدّر اللون لديه عن طريق اختيار المقام وعن طريق خفة اللمسة الصوتية أو قساوتها عند استخدامه الجرْس الموسيقي الصرف [تكون وظيفة بعض الأصوات الموسيقية ضمن سياق ما خلق «جو» أو لون، وإن شدة ـــ أو خفوت ـــ وطول ـــ أو قصر ـ هذه الأصـوات يجعل الألوان التي توحي بها أكثر إشـراقاً أو أدكن....] أو عن طريق اجتماع تراكيب صـوتية متنافرة حلّها أو نقلها إلى حالة صوتية توافقية ضمن مقام ـ أو في مركز ثقل مقامي ـ واحد [وهذا مخالف لما ساد في القرن الثامن عشر ومعظم القرن التاسـع عشـر] حينما كان التراكب الصـوتي المتنافر الذي يجسـد بالصـوت حالة تعبيرية متوترة يجد طريقة إلى الحلّ أو التوافق ضمن إطار المقام الذي بُني عليه المقطع أو الحركة الموسيقية. إن التجديد الأكثر أهمية عند سـيبيليوس هو في مجال التركيب ـــــ التجميع ـــ والمفْصَلة: فن النمو والتطور الخطي للسياق الموسيقي، والإحساس بالفراغ وبالصمت، والمنطق الاستثنائي لجمع التباينات وللتطور الـدائم، وترجيح خط أفقي على خط آخر [عنـد تزامن

24 ـ ثيودور أدورنو 1903 ـ 1969، فيلسوف ماركسي وعالم اجتماع وموسيقا ألماني.

الخطين]. إن كل هذه العناصر المكوّنة تساعدنا على أن نلاحق في المسارات المتعرّجة المنكسرة في موسيقاه سياقاً يتبدل من حالة الغموض الظاهري إلى الضوء الأكثر سطوعاً.

ولأن سيبيليوس هو ساحر التحكم بالفترات الزمنية [للصوت وللصمت] وبالمضمر وبالمحذوف فإنه يتطلب منا انتباهاً دائماً كل لحظة. إن بُناه المعمارية الذاتية جداً تنشئ توليفة مدهشة بين الساكن والمتحرك (الستاتيكي والديناميكي). ولم تعد هناك، على عكس الحال في الموسيقا الجرمانية، إرادة تحقيق خيار شكلاني ذاتي ضمن إطار رؤية سيمفونية شمولية [الإشارة إلى الموسيقا الجرمانية موجهة إلى ماهلر. والمقصود هو التأكد على ما سبق من أن بُناه المعمارية حققت توليفة بين الساكن والمتحرك، الأمر الذي يراه الكاتب تجديداً حقيقياً في الموسيقا يتجاوز ما حاول أن يحققه ماهلر بجعل الشكل السيمفوني يستوعب الحاجات التعبيرية الجديدة]. إن عالم سيبيليوس بعيد عن الناس، وما كان يمكن أن يشع ـــ عند الموسيقيين الآخرين ـــ ضوءاً سطحياً وأن يكون ذا خيارات لونية محدودة، يخلق مع سيبيليوس انطباعاً عن فراغ واقع في حضن «مزرعة» صوتية هجرها الناس [استخدم كلمة مزرعة عن قصد لأن السياق الموسيقي عند سيبيليوس ينمو كالنبات].

إن أوركسترا الموسيقي الفنلندي هي في بعض الأحوال قريبة من أوركسترا هايدن وبيتهوفن وشوبرت وبراهمز [يقصد بالـ أوركسترا استخدام الأوركسترا كآلة كوَّنتها تركيبة من مجموعة آلات]: فالعدد المستخدم من آلة الأوبوا هو اثنان [مماثل لما استخدمته الأسماء الألمانية المشار إليها] ما عدا الحال في القصيدة السيفمونية تابيولا Tapiola وفيها ثلاث آلات أوبوا. كما أنه يستخدم بعض النحاسيات [والكلمة المهمة هنا هي بعض إذ إن المؤلفين الألمان المشار إليهم لم يفرطوا في استخدام الآلات النحاسية]. واستخدم الآلات الوترية والإيقاعية وأضاف أحياناً آلة الهارب. إن الأطراف الحادة لآلات هذه المجموعة تفرض مقاربة

تذوقية للتأليف الموسيقي لا سابق لها [يقصد أن العدد المحدود لكل نوع من الآلات إضافة إلى العدد المحدود لأنواع الآلات المستخدمة يجعل الروابط الصـــوتية بين الآلات قاســـية تنقصـــها المرونة والسلاسة، فالاستخدام الغزير لأنواع وأعداد الآلات «يطرّي» هذه الروابط ويقوّي التوالف] وذلك مثل الأســـلوب المتميز لإصـــدار الصـــوت عند الآلات الخشـــبية ذات الصـــوت «الواخز»: الأوبوا والفاغوت [وهما آلتان تتميزان بصـوت أنفي بعض الشـيء] اللتان تستخدمان بكامل نقاوتهما [ربما يقصد أن سيبيليوس لا يتهرب من المجالات الصـــوتية التي تجعل آلتا الأوبوا والفاغوت أنفيّة جداً]، ومثل تدفق أصـــوات الفلوت والكلارينيت (الســـيمفوني الســـابعة) والصـوت الكامد المكتوم لتراكب الآلات الخشـبية مع الوتريات في المجالات الصـــوتية الثخينة، ونَعيبُ النحاســـيات وهلوســـة كتل الوتريات عازفة أصـــواتاً متعددة متراكبة متزامنة [أي لا يكتفي سيبيليوس بأن يجعل كل قسم من أقسام الوتريات يعزف خطاً نغمياً واحداً، بل يعطي أعضـــاء القســـم الواحد أدواراً مختلفة]، وتراصّ النسـيج الأوركسـترالي وشـفافيته في الوقت نفسـه والتصـاعدات الوضـــاءة في حجم الصـــوت تشـــارك بها كل الأوركســـترا. إن الإمكانات الكامنة في أوركســـترا بيتهوفن وسَّـــعتها مخيّلة آلاتية لا نكهة البساطة أو نكهة صقل وتهذيب يكاد يكون مؤلماً.

من «غلين غولـد [25]،Glenn Gould» إلى «بـاســـكـال دوسبان[26] Pascal Dusapin»، مروراً بـ «فيتولد لوتوسلافسكي Witold Lotoslawski» و«جـيـورجـي لـيـجـتـي Gyorgy Ligetti» و«بيتر مـاكســـويـل ديفيس[27] Peter Maxwell Davies» و«برجـان فيرنـيـهو[28] Brian Ferneyhough»

25 ـــ Glenn Gould عازف بيانو كندي مبدع. عرف بغرابة أطواره. يعتقد الكثيرون أنه أحسن من عزف باخ حتى الآن. ولد عام 1932 توفي عام 1982.

26 – Pascal Dusapin مؤلف فرنسي ولد عام 1955. درس الفنون الجميلة والعلوم.

27 – Peter Maxwell Davies مؤلف إنكليزي ولد عام 1934.

28 – Brian Ferneyhough مؤلف إنكليزي ولد عام 1943.

و«هيوغ دوفور[29] Hugues Dufourt» و«تريستان موراي[30] Tristan Murail»، و«جيرار غريسي[31] Gerad Grisey»، أو ماغنوس ليند بيرغ[32] Magnus Lindberg، كل هؤلاء وكثير من معاصرينا قد لفتت نظرهم الغرابة في موسيقا سيبيليوس. إن الأشياء التي تُحيي [الروح] وتنعش وتكون في نفس الوقت غير ثقيلة لها تأثير [على الناس] محدود. [احترت في تفسير هذه الجملة لكني أعتقد الآن وبعد تفكير أن الكاتب يسخر أو يتأسّف لأن الأعمال الموسيقية ذات المرجعية الذهنية الصرفة التي تندرج ضمن إطار عقلي محكم فتنسجم تفاصيلها وثناياها وبُناها الهيكلية واستطراداتها واستطالات أزمانها (لعل المقصود ماهلر)، هذه الموسيقا الثقيلة أشد تأثيراً علينا من موسيقا شفافة تتغير ألوانها وكثافاتها بسرعة تدفع الروح من حال إلى حال بخفة وسلاسة. إنَّ وَقْع حضور الغوريلا علينا أشد من وقع حضور الفراشة].

من عام 1895، وهو عام تأليف القصيدة السيمفونية Kullervo، إلى تأليف القصيدة السيمفونية تابيولا Tapiola عام 1926 يسود أفضل من كتب السيمفونية لحظة صمت الآخرين في مجال كتابة السيمفونية على الأقل. وحقيقي أن سيبيليوس عام 1900 كان على نحو ما الضدّ لماهلر كما سيصبح فيما بعد الضدّ لـ ستراڤينسكي. فعلى نحو عنيد ينقذ سيبيليوس محدودية و نمط تأليفي أعلنه ديبوسي «غير مجدٍ». ويصمت سيبيليوس بعد نجاحات السيمفونية السابعة 1924 ونجاح القصيدة السيمفونية Tapiola وذلك في نفس الوقت الذي يصمت فيه إدجار فاريز بعد كتابته قطعته Arcana عام 1926 أي في نفس عام تأليف تابيولا، وذلك يعود بدون شك لنفس الأسباب وهي نفاد ما يملكه من مادة.

29 – Hugues Dufort مؤلف وفيلسوف فرنسي ولد عام 1943.
30 – Tristan Murail مؤلف فرنسي ولد عام 1947.
31 – Gerard Grisey مؤلف فرنسي ولد عام 1946.
32 – Magnus Lindberg مؤلف فلندي ولد عام 1958.

وبين عـام 1929 و20 أيلول عـام 1957 وهو تـاريخ وفـاتـه، لم ينشر سيبيليوس أي شيء باستثناء بعض المراجعات لمواد قديمة. لقد دارت أحاديث كثيرة عن مسألة صمته وعن السيمفونية الثامنة المؤلفة في عام 1932 ـ 1933 التي من المؤكد أنه أنجزها، ومن المحتمل أن سـيبيليوس قد أتلفها. إن حقيقة عدم وجود أي عمل للنشـر بعد وفاته على الرغم من الجهد المسـتمر الذي نعرف عنه من أحسن المصادر تبقى أمراً ملغزاً. موسيقياً، لم يعش سيبيليوس إلا عشـر سنوات بعد ديبوسـي وصـمت عشـر سنوات قبل «ألبان بيـرغ Alban Berg» و«بـارتوك Bartok» و«ريتشـارد شـتراوس Richard Straus» و «شـونبرغ Schoenberg» و «بروكوفييفProkofiev». لم يمرّ أحد ـــــ باسـتثناء فاريز Varese بـأزمات من هذا النوع [يقصـد الحروب التي عاشـها العالم الغربي] حين لم يسـتطع أي إنسـان آخر أن يصـعّد ببضـع رؤى خاطفة انهيار عالمنا الذي نعيش فيه. «إن موسيقا سيبيليوس هي فعلاً خـارج هذا العـالم» هذ مـا قـالـه مرة قـائد الأوركسـترا هربرت فون كارايان Herbert von Karajan.

نردّ دائماً موسـيقا سـيبيليوس إلى فنلندا. ولكن مع ذلك وبغض النظر عن الادعـاءات بـالملكيـة القوميـة فـإن هذه الموسـيقا تعلمنا بنفس القدر الذي تعلمنا به أكثر الخبرات جرأة في القرن العشـرين [أي من موسـيقا لم تحفل بالمسـألة القومية بل وضـعت التجريب والتجديد على رأس أوَّلياتها]. ولكن وصـول سيبيليوس إلى صياغة أسـلوبـه الخـاص اسـتغرق بعض الوقت, لقد أجلَّ موتسـارت وبيتهوفن، وكان من أوائل من شغف ـــــ من غير النمسويين ـــ بموسيقا بروكنر إذ استمع خلال إقامته في النمسا وألمانيا بين عامي 1889 و 1891 إلى قائد الأوركسـترا هانس فون بولوف Hans von Bulöv وإلى ريتشـارد شـتراوس [القائد والمؤلف] وإلى الرباعي الوتري يواكيم «Joachim» يعزف الرباعيات الأخيرة لـ بيتهوفن، ولمح من بعيد براهمز Brahms جالساً في المقهى. وبعد

أربع سنوات يكتشف أوبرا تريستان وإيزولده لــ فاغنر في ميونيخ. وأوبرا تـانهـاوزر Tanhauser وأوبرا لوهنغرين Löhengrin في بـايرويت. ولكن ذائقته كانت قد تكونت، فطوال حياته كان يمقت فاغنر مع نوع من الإعجاب في الســر. في بداية القرن العشــرين يكتشف ديبوسي وينبهر بقطعة للبيانو Les Nocturnes. ويتقاطع طريقه عدة مرات مع طريق ريتشــارد شــتراوس (الذي يقود أول تقديم لكونشــرتو الكمان) ومع طريق غوســتاف ماهلر, ولكن هذه التقاطعات بقيت في حدود اللباقات، فالاختلافات عميقة جداً في الرؤى بين ســيبيليوس وبين ماهلر وشــتراوس. أما صــداقته مع عازف البيانو والمؤلف فيروتشــيو بوزوني Ferrucio Busoni فلم تعكر صــفاء ســمائها أية غيوم، مع أن بوزوني لم يســتطع أن يصــالحه مع التيارات التي كانت «على الموضــة» في فترة ما بين الحربين العالميتين. كان متشككاً حيال سترافينسكي Stravinsky وســيِّئ الظن بـــــ بروكوفييف. ولم يكنَّ إلا الازدراء للحركـة النيوكلاسيكية المنتصرة ولفلسفة «جمالية السوق ـــــ المعرض» التي تبنتها جماعة الســتة [الفرنســيين]: ميو Milhaud وأوريك Auric وبولنـك Poulenc... لكنـه يتحمس لربـاعيـات بـارتوك وللمؤلف ألبان بيرغ Alban Berg، فهو صاحب القول المشهور: إن أحســن أعمـال «شــونبرغ» هو «بيرغ» [بيرغ كـان تلميـذ شونبرغ]. ومع أنه أبقى نفسه منذ عام 1930 بعيداً إلا أننا لا يمكننا أبداً اتهامه بالإقليمية الضــيقة : إن أحكامه حول مســائل العصــر تدهشنا حتى اليوم بمضاء سدادها.

إن اللوم الرئيسـي الذي وجهه إلى موسـيقا «الفاغنرية» وموسـيقا ما بعد الفاغنرية يتضـمن ذكاءً نادراً ويبقى على الدوام ذا قيمة. ينصب هذا اللوم على أن الفـاغنريين قد جعلوا مريديهم يتخلّون عن أحد أهم إنجازات الكلاسيكية الفيينوية ــ وخصوصاً إنجازات بيتهوفن ــ وهو الحس الديناميكي للحركة [المتوجهة إلى الأمام] الذي صـنع العصـر الذهبي للسيمفونية. عندما قابل ماهلر ســـيبيليوس أوائل القرن

العشـرين كان الأخير يؤمن أن السـيمفونية قد وجدت للتعبير عن جوهر الأشـياء، بينما رأى ماهلر أنها يجب أن تضـم الكون بأسـره. ويمكن أن نقر بالتسـليم بالمفهومين معاً. إن القصـيدة السـيمفونية Kullervo والسـيمفونيتين الأولى والثانية تظهر أنه كان من المحتمل أن يتبع سيبيليوس طريقاً مشابهاً ـــ على نحوٍ ما ـــ لما اتبعه ماهلر وشتراوس في مسألة البقاء (الاستقرار والإقامة ـــــ في الزمن [أي البقـاء غير الـدينـاميكي] وهو عكس الحس الـدينـاميكي للحركـة المتوجهة إلى الأمام التي أشـار الكاتب إلى أن موسـيقا بيتهوفن قد جسدته بجعلها اللحظة كجريان للزمن ـ أي انطفاء اللحظة وانبعاث أخرى دونما انقطاع أسـاسـاً في المحتوى التعبيري للموسـيقا بينما لجأ مـاهلر إلى مط «اللحظـة ونفخهـا» مـالئـاً إياها بمحتويات تعبيرية كثيفة وجاعلاً منها جزءاً من سـياق (جريان) ذهني عوضـاً عن أن تكون جزءاً من جريان تعبيري زمني]. لكنه لم يتبع هذا الطريق ففي داخله حاجة هائلة القوة وجّهت قواه نحو رؤية اختصـارية تكثيفية على نحو متزايد. عندما ألف سـيبيليوس ذو الأربعة والثلاثين عاماً سيمفونيته الأولى عام 1899 قدم ريتشـارد شـتراوس إلى الجمهـور قصـيدته السـيمفونية «حياة بطل»، وأنهى شـونبرغ قطعته «الليلة المتحولـة Nuit transfigure». وفي عـام 1924 كتب سـيبيليوس سـيمفونيته السـابعة، وقدم غيرشـوين Gershwin قطعته الشـهيرة Rhapsdy in Blue، وأنهى «فوريـه Fauré آخـر ربـاعي وتـري له، وألف «سـترافينسـكي» كونشـرتو البيانو مع أوركسـترا النفخيات، كمـا ألف «شـونبرغ» خمـاسـيـة آلات النفخ، و«فـاريز» القطعتين «Octandre» و«Integrales». إن هذا الربع قرن الغني بـالعلامات البارزة [يقصـد الأعمال الموسـيقية المفصـلية الهامة التي أشـار إليها] يجد انعكاسـاً له في إبداع سـيبيليوس سـواء في أعماله ذات البرنامج (قصائد أو حكايا أسطورية) أو في سيمفونياته السبع.

على الموسيقا الغربية ـــ كما هو الحال بالنسبة للمدنية الغربية ـ أن تكون دائمة التطور والتقدم. إلا أن التطور في حالة سيبيليوس

صول
مي
دو

يذهب في اتجاه مخالف على نحو حاد لما خطه المؤلفون الكبار أوائل القرن العشرين. إن المقامية ـــ عندما ينظر إليها كلون ـــ لم تذهب أو تختفي أبداً، بل إنها تقوت عند بارتوك وسترافينسكي، وهذا هو الحال أيضاً بالنسبة للتراكب الصوتي الكامل [يقصد التراكب النغمي المكون من ثلاثة أصوات: أولها هو النغمة أساس المقام، وثانيها النغمة الثالثة ـــ منسوبة للنغمة الأولى أساس المقام، وثالثها النغمة الخامسة. فمثلاً في حالة المقام دو ماجور يكون التراكب النغمي المثالي] كما هو الحال أيضاً بالنسبة للجاذبية الاستقطابية لبعض «النغمات المحورية» [مثلاً: النغمة الخامسة في المقام]، (نغمة صول في مقام دو ماجور على سبيل المثال) لها جاذبية خاصة تشدنا إليها كما تجعل النغمات الأخرى تحوم حولها، وبالتالي يمكن أن نسميها ـــ أي خامسة المقام ـــ «نغمة محورية». وما قصده الكاتب عموماً هو أن سيبيليوس كان مقامياً كـــ بارتوك وسترافينسكي، [فهو في هذا لم يكن غير مساير للتطور]. لكن فكره الموسيقي يبلغ أبعد مداه في تمكنه من تقنية الجريان الموسيقي ضمن بنى هيكلية مختلفة. فهنا يتجاوز سيبيليوس بدون شك شونبرغ وبارتوك وسترافينسكي. فعند سيبيليوس تقع قمم الكثافة على نحو دائم تقريباً في أقصى نهاية العمل حيث يأخذ الجريان الموسيقي، أخيراً، اتجاهاً محدداً. كتب سيبيليوس: «أستطيع تشبيه السيمفونية بالنهر الذي يولد من عدة جداول تبحث عن طريقها فيتكون النهر العريض القوي الذي يصب في البحر. ولكن في أيامنا هذه [يقصد في الأعمال السيمفونية لمعاصريه] فإن سرير النهر هو الذي يتم حفره على نهر عريض وقوي. أي باختصار تجري صناعة النهر. ولكن من أين يأتي الماء؟». بالنسبة لأذن غير مصغية تبدو موسيقا سيبيليوس المغيِّرة دائماً لاتجاهها ولسرعتها متأخرة في تأكيد هدفها، ولكن حقيقة الأمر أن المؤلف يكون في حالة بحث عن التركيز الأكثر إيجازاً وتكثيفاً للتعبير.

إذا كان من الممكن ـــــ بهدف السهولة ـــــ أن نقسم إنتاج سـيبيليوس إلى ثلاث مراحل فسـتبدأ الأولى عام 1892 بسـيمفونية «Kollervo» والقصـيـدة السـيـمفونيـة «En Saga» . إن «Kullervo» التي سـبقت السـيمفونية العاطفية Pathetique لتشايكوفسكي والسيمفونية التاسعة ـــــ سيمفونية العالم الجديد لـ دفورجاك وسيمفونية ماهلر الثانية ـــ سيمفونية البعث ـــ تدهشنا حتى اليوم بما تملكه من حس الحركة ـــــ التوجه إلى الأمام ـــ الـديـنـاميكي والـدرامـاتيكي، وبجرأتهـا وبـالهويـة القويـة لفكر أوركسترالي خشن قاسٍ وفي نفس الوقت وضاء وهاج. بعد بضعة أسـابيع من النجاح الهائلً لسيمفونية Kullervo يتزوج سـيبيليوس الشابة Aino Järnefelt وهو الزواج الذي سيجعله في قلب إحدى أعرق العائلات الفنلندية. يخالط سـيبيليوس في تلك الفترة المثقفين الداعين إلى الاسـتقلال في الوقت الذي بلغت فيه فورة معارضـة الاحتلال الروسي أوجها (كانت فنلندا وقتذاك إقطاعية ـــ أو دوقية ـــ تابعة للإمبراطورية الروسية). تتتالى أعمال سيبيليوس وتفرض نفسـها بسـرعة: متتالية «Lemminkäinen» (جزؤها الثاني هو «Tuonela» المشهورة) ثم السيمفونية الأولى (1898 ـــ 1899) والسيمفونية الثانية (1901 ـ 1902). إن نجاحات ـ بل انتصارات ـ هذه الأعمال جعلت من سيبيليوس خلال فترة ما نوعاً من «حامل علم» لدعاة الاسـتقلال. ولكن هذا حدث دون دراية منه، وبدأ سـوء تفاهم سيستمر لبعض الوقت.

وهكذا في الثلاثين من عمره أصـبح سـيبيليوس، على نحو لم يقصـده تماماً، رمز أمة: فقطع Finlandia, Karelia والحركة الأخيرة من السـيمفونية الثانية تذيع صـيت سـيبليوس منشـداً لفنلندا الخالدة. إن رومانتيكيته الخاصـة، الأصيلة على نحو وحشي الطبع، والواضـحـة منذ Kullervo ومتتـالية Lemminkäinen تحمله نحو الـــ Kalevala الملحمة الشـعبية الفنلندية التي جمعها عام 1835 البـاحـث Elias Lönnrot. لكن المواضـيع والأبطـال

الرئيسـيين في هذه النصـوص تنفلت من إسـار النمطية التقليدية وتبقى، بـالمقارنـة مع الأسـاطير الأوربيـة، ذات أصـالة شـيقة واسـتثنائية. أليس من المتوقع من سـيبيليوس أن يسـتلهم من الـ Kalevala في الفترة التي كـاد فيهـا قمع آخر القيـاصـرة وحملـة الترويس (أي جعل فنلندا روسية) أن يدمر الهوية القومية لبلده؟

إن السـيمفونية الثانية، وهي آخر عمل اتجه نحو «الرومنتيكية الكـاليفـاليـة» [نسـبـة إلى ملحمـة الكـاليفـالا]، تغلق مرحلـة غنيـة بـالأعمـال المهمـة. إن الرنـة الملحميـة والصـيـاغـة الجميلـة وقوة شـخصـية الألحان في الحركتين الأخيرتين يجب أن لا تغطي جرأة سـيبيليوس في دخوله في صـلب المادة، وفي انتقالاته ـــــ دون تحضير ـــ من جو إلى جو ومن لحن إلى لحن، وفي تكثيف المادة الـذي يظهر في الحركـة الأولى Allegretto والحركـة الثـانيـة Tempo Andante. لقد عاب نقاد تلك الفترة على هذه السيمفونية أنهـا مصـنوعـة من نتف من هنـا وهنـاك. إن المطلع المتجزئ للسـيمفونية قد يبرر سـوء الفهم هذا. ولكن هذا المطلع، وفيه قسـم العرض، مـا يلبـث أن يجـد توازنـه القوي حين يبـدأ مقطع التفـاعـل الـذي تسـمح تقنيتـه الكونتربوانتيـة بسـبك المادة الموضـوعاتية المعروضة في المطلع ـــ العرض ـــ [هذه المصطلحات: العرض والتفاعل... هي تقسـيمات الشـكل البنائي للسـوناتا الذي بُنيت عليه الحركات الأولى للسيمفونيات الكلاسيكية والرومنتيكية وبُنيت عليه ـ على نحو ما ـ الحركة الأولى لسيمفونية سيبيليوس الثانية].

في عـام 1904 (أي عـام واحـد قبـل تـأليف ديبوسـي قطعتـه «البحر») بدأ سـيبيليوس مسـوّدة سـيمفونيته الثالثة، تلك القطعة المضـيئة ذات الرواقية المعتدلة لمرحلة النضـج [لعله يقصـد ما تتميز به فلسفة الرواقية من رؤية شـمولية توحيدية يكون فيها جزء قطعة من الكل] ففيها يدير سـيبيليوس ظهره إلى الذاتية التي تميزت بهـا مرحلـة نهـايـة الرومننتيكيـة ويقدم نفسـه رائداً، ولو على نحو مؤقت جداً، لنوع من النيو ـــــ كلاسـيكية (الكلاسـيكية الجديدة).

نكتشف في تلك السيمفونية أن الصرامة المقامية لأوركسترا هايدن [يقصد التقيد الصارم بالأعراف المقامية الكلاسيكية. وعلى سبيل المثال حتمية الانتقال من تراكب نغمي معين إلى تراكب آخر محدد] يمكن أن تَفْتِن بقوة تعادل ما في أكثر الملاحم الشمالية عصفاً وجيشاناً. إن التوجه الجمالي للسيمفونية الثالثة بما فيه من توزيع أوركسترالي غاية في الاقتصاد يفتتح المرحلة الثانية من إنتاج سيبيليوس وهي مرحلة «الكلاسيكية السيبيليوسية» ومن نتاجها كونشرتو الكمان والقصائد السيمفونية: «ابنة بوهيولا»، ومشوار ليلي على الحصان Chevauchee nocturne، و«شروق الشمس»، و«والشاعر الملحمي»، و«Luonnotar»، و«حوريات البحر Oceanides»، والرباعي الوتري المسمّى«Voce intimae»، والسيمفونيتان الرابعة والخامسة. تصبح البنية المعمارية والنسيج الداخلي أكثر شفافية في السيمفونية الثالثة المسمّاة «السيمفونية الريفية للشمال» [في إشارة ـــ ربما ـــ إلى السيمفونية الريفية لـــ بيتهوفن التي يمكن أن تسمى جنوبية تنتمي إلى النمسا مقارنة بفنلندا الشمال] ويسود خطابها نقاء مضيء. وفيها يكتشف سيبيليوس مجدداً نبضاً حياً كان المؤلفون الباروكيون ـــ وخصوصاً هايدن* ـــ قد استخدموه. إن وضوح الهياكل البنائية ووضوح الخطوط في الحركة الأولى يخدم شكلاً بنائياً للسوناتا حاذقاً ودقيقاً. تعبر الموسيقا عن طاقة هائلة نجدها في الحركة الأخيرة الغريبة التي لا يمكن ربط بنيانها بأي خطة بنائية سبق أن عُرفت من قبل. فهي مبنية على نحو شمولي تكاملي من أربعة أقسام تبدو كأنها تتابع صلب [دون انتقالات سلسة] أكثر من كونها ظاهرة عضوية، وفيها يتراكب الإيقاع «الفاغنري» و«البروكنري» [نسبة إلى فاغنر وإلى بروكنر] وهو ما يمكن أن نسميه الزمن والإيقاع الموضوع [أو الموجود أو الساكن] مع

* وضع كاتب المقالة المؤلف هايدن ضمن المؤلفين الباروكيين، علماً أنه من المتفق عليه تصنيف هايدن ضمن المؤلفين الكلاسيكيين.

الديناميكية الحركية البيتهوفنية. إن السيمفونية الرابعة ــ إضافة إلى السيمفونية السادسة والقصيدة تابيولا العمل الأكثر ذاتية بين أعمال المؤلف ــ هي مخطوطة خارقة. عارية على نحو خلاب وحرة من أي عائق وعذراء من أي ذكريات. هنا ينغمس سيبيليوس في حالة دهشة دائمة قد ماتت لدى الآخرين، أمام الصمت وأمام الذي لم يُقَل. إن كل حركة بل كل لحظة ـــــ حتى عندما يصعد ليصل إلى القمة الموسيقية على نحو دراماتيكي ـــــ يبدو أنها تتوسع ضمن الحدود القصوى للإيجاز. إن أسلوب الكتابة والتعدد المقامي والليونة الإيقاعية للغة الموسيقية قد قطعت شوطاً هائلاً. إن معركة ــ كانت داخلية ــ بدأت تظهر إلى النور. وهي ــ دون أدنى شك ــ نفس المعركة التي ستسبب سنوات الصمت الطويلة التي تلت تابيولا. وهكذا يطلق النقاد العنان لأنفسهم، فيتكلمون. ثلاثين سنة قبل Webern، عن «الحداثة القصوى» وعن «الكتابة التكعيبية» وعن «الخطية الخيالية»* وعن موسيقا القرن الحادي والعشرين. بل إن هناك قائد أوركسترا Walter Damrosch يصل به الأمر إلى تقديم اعتذارات وتبريرات قبل قيادة السيمفونية الرابعة.

إن بناءه المعماري لم يعد محدداً بالموضوعات اللحنية ذات الحدود الضيقة [أي لحن له بداية ونهاية محددتان] كما كان الحال في السيمفونية الثالثة، فبطريقة شبه تسلسلية [إشارة إلى الموسيقا التسلسلية Serielle أو الاثني عشرية، Dodecaphonique] نسمع مسافة نغمية تملك خصائص التآكل الذاتي وخصائص ضد ــ مقامية. إنها المسافة الرابعة الزائدة، أو المسافة النغمية المشهورة المكناة بـــ Triton [وتكنى أيضاً بالمسافة الشيطانية وهي المسافة

* الخطية هي نوع من التعددية الصوتية يركز على استقلالية الخطوط الصوتية أكثر مما يركز على التوافق العمودي بينها. أما الخيالية فهي محاولة لترجمة كلمة (يوتوبيا)، ولعل المقصود هنا هو الخطية التي تتميز بالشطح والفرادة.

بين نغمة الـــ فا ونغمة سي الطبيعية، وربما سميت هكذا في فترات معينة من التاريخ بســـبب عدم الاســـتقرار الذي تخلقة أو بســـبب كســـرها للتوقع التقليدي للراحة النغمية، فهي تخلق شـــعوراً بالتوتر الحســـي الـذي لقي رفضـــاً من المحـافظين التقليـديين]. تـأخـذ هذه المســـافـة مكـانتها في الســـيمفونية بمســـاعدة تكامل كل مجموعة الحركـات الأربع. الجوّ قـاتم والتراكـب النغمي متنـافر، أمـا التوزيع الأوركســـترالي فمتقشـــف. يحدد المؤلف رؤيته لهذا العمل فيكتب: (يتجلى هذا العمل كاعتراض عما يجري فعله اليوم. فلا شـــيء لا شـــيء، على الإطلاق يوحي بـــــ «السـيرك». السـيرك؟ هل هو بتروشـكا للمؤلف سـترافينسـكي أم إفاضـات الرومانتيكية الألمانية المتأخرة (ماهلر وريتشـارد شـتراوس)؟ بُنيت موسـيقا السـيمفونية الرابعة على تنويعات على التوتر وعلى تخريب وتشـويه مسـتمر وواعٍ وصـادر عن معرفة للمادة الموسيقية وللكتلة الأوركسترالية. إن هذه الموسيقا تتخلى عن كل التشكيلات البوليفونية [أي المتعلقة بتزامن خطوط موسـيقية مختلفة] الفنية التي اسـتخدمها سـيبيليوس في أعماله التي سـبقت مباشـرة السـيمفونية الرابعة. كما أنها تنجح من خلال عدة دقائق من الحركة الأولى في الجمع بين سرعة بطيئة جداً وشـــكل بنائي للســـوناتا مبتكر، غني ومختصـــر، وبين مقطع مركزي للتفاعل تكراري وذي انبثاقات فجائية في الوقت نفســه. إن كل سيمفونية أتت بعد هذه السيمفونية ستكون لـ سيبيليوس بوحاً من

الأعمـاق حرة من كـل الجوانـب الثـانويـة التي مـا زالـت تحـد من انطلاقتـه في أعمـالـه الثـانويـة [أي في مؤلفـاتـه غير السـيمفونيـة]. السيمفونية الخامسة هي أكثر سيمفونياته اللاحقة مباشرة، كما أنها دون شك أكثرها شعبية. عُزفت النسخة الأولى من هذه السيمفونية ذات الأربع حركـات والتي بـدأ كتـابتهـا عـام 1914 في 8 كـانون الأول من عام 1915 بمناسـبة بلوغه الخمسـين. وأخذ هذا الحدث شكل العيد القومي. وعزفت النسخة المعدلة ــ والختامية ــ من هذه السـيمفونية وهي بثلاث حركات في تشـرين الثاني عام 1919. إن البرنامج النفسـي للسـيمفونية الخامسـة إيجابي على نحو قاطع، ورسـالتها بيتهوفنية على نحو صـريح [يشـير الكاتب إلى الجو الانتصـاري الإيجـابي الـذي يسـود عمومـاً معظم سـيمفونيـات بيتهوفن]. إنهـا تحمـل علامـات توازن عُثِر عليـه من جديد حيث لا يجول المؤلف على حـافـة الهاوية، بل يطلق العنان لغنائيته. الحركة الأولى هي من أعقد ما كتب سـيبيليوس إن لم تكن أعقد ما كتب في الأدب السيمفوني. إن تتابع المقاطع ـــ حتى تلك اللحظة العبقرية عند الانتقال إلى مقطع رابع يلعب دور حركة سـكيرتزو [حركة خفيفة مزاحية] ملتحمة في جسد الحركة ــ يفتح آفاقاً متجددة دونما توقف. فمن الأعماق التي يبدو سـطحها سـاكناً، وإن لم يكن جامداً راكداً، تنبثق قوة محركة هائلة، وفي هذا ملمح رئيسـي من ملامح فن صـناعة التأليف عند سـيبيليوس الذي أعلن يوماً: «إن ما هو

سـيمفوني على نحو جوهري هو ذلك الجريان الذي يسـري في كل شيء وهذا هو عكس ما هو تصويري وطريف مدهش».

تشـكلت رؤية سـيبيليوس للسـيمفونيات التالية انطلاقاً من الإنجـاز الروحي والتقني الـذي مثلتـه السـيمفونيـة الخـامسـة. إن صـوفيـة وحـدة الوجود المتحـدة مع حنين إلى المرحلـة التـاريخيـة الإغريقية أملت عليه في سيمفونيته السادسة المنجزة عام 1923 ثم السـابعة أكثر أغانيه نقاءً. إن نزعة السـيمفونية السـادسـة إلى تمثيل الجوهر فقط تم تأكيدها بالاسـتفادة من النظم المقامية الدينية، وعلى نحو أكثر تحديداً المقام «الدوريـاني» الذي يُسـتخدم أحياناً كأسـاس مقامي كـامل [المقـام الدوريـاني ينتمي إلى النظم المقامية الإغريقية Modes التي سبقت النظام الغربي الدياتوني (الماجور والمينور)، وهذا المقام مكون من تتابع النغمات السـبع الطبيعية ابتداءً من نغمة ري]. تنبثق الألحان من الجريان الموسـيقي عوضـاً عن أن يُولد جريـان الألحـان الأفكـار (وهي حـالـة نـادرة من التقـارب مع أوبرا تريسـتان وإيزولده لفاغنر). لم تلق السـيمفونية السـادسـة نجاحاً كسابقتها، كما توقع سيبيليوس الذي أكد ـــ فيما يتعلق بهذا العمل ـــ التباين بين «الكوكتيلات» التي يقدمها أناس مثل ريتشارد شتراوس ورافيل وبين أعطياته من «ماء النبع الأكثر نقاءً».

يبلغ السـر ذروته في السـيمفونية السـادسـة التي تفتتح المرحلة الإبداعية النهائية عند سـيبيليوس وهي مرحلة ذات طبيعة أبولونية [أي نزَّاعـة إلى الكمـال والاكتمـال] قممهـا الأخرى السـيمفونيـة السابعة والقصيدة السيمفونية تابيولا. أما السيمفونية السابعة ـ وهي آخر سيمفونية مكتملة ـــ فهي نصب عالٍ محفور من صخرة واحدة لمؤمن وحيد ولصـفاء نهاري قد انفصـلَ عن هذا العالم. إن كمالها وشـكلها البنـائي المبتكر جعلها صـنو أعمـال [فريدة في تـاريخ الموسيقا] مثل الرباعي الوتري الرابع عشر لـ بيتهوفن ـ عمل رقم 131 مقام دو دييز مينور ـــــ وسوناتا البيانو لـــ ليست مقام سي

مينور، وسيمفونية الحجرة الأولى لـ شونبرغ ـــ عمل رقم 9 ـــ والرباعي الوتري الثالث لبارتوك. إن التباينات قد جُمِعت ضمن حركة طويلة وحيدة مؤلفة من سبعة مقاطع تتباين في أطوالها (المقطع الأول يحتل ثلث العمل كله). يمكن تشبيه هذه الحركة بمشهد طبيعي يتحول بفعل إضاءات متتالية. اللغة الهارمونية التي ترتكز على قاعدة مقامية [دياتونية] أكثر منها مودالية [نسبة إلى Modes] تستفيد من إنجازات ديبوسي ضمن مناخات ـــ أجواء ـــ تميل أكثر فأكثر إلى الانسجام والتوافق. إن الدورة البيولوجية للعمل، وهي دورة يوم كامل (ربما من حياة؟) من الفجر حتى الغروب، يتم تحسسها على نحو غير واعٍ من قبل المستمع. إن المادة الموسيقية ـــ وعلى نحو أقوى من أي وقت مضى ـ هي التي تخلق الشكل، فبعض العناصر تنمو وتتكاثر بينما تنبثق عناصر أخرى تتطور.

تجمع القصيدة السيمفونية تابيولا ـ ضمن عالم صوتي كارثي، فخامة ساحقة ـــــ المزايا الأكثر صلابة في فن سيبيليوس . ففي كونها أغنية غابة مدمرة حممها الموت تبدو وكأنها تعلن قلق العجز الابداعي الذي تحتم أن يضرب سيبيليوس. إن كون المؤلف قد وصل على نحو كامل للمرة الأخيرة في عمل واحد إلى تجسيد مثاله الجمالي لا يعني أنه لم يبق لديه شيء بمثل تلك الأهمية ليكتبه. هل قِيل كل شيء على قمة تابيولا؟ هل كان سيبيليوس يستطيع أن يستمر في الانفجارات الدوّارية (الدوامية) للغة الموسيقية؟ إنه يشرع في كتابة سيمفونية ثامنة فينهيها ثم يمزقها خوفاً من أن يخيب ظن نفسه. في هذه الـ تابيولا السرية الباطنية يُخيل للمرء أنه يسمع صرخة مروعة بمواجهة لا نهائية الطبيعية. إن نشوة الهاوية هذه، حيث لا تنتصر إلا الرابطة بين القوى الأساسية الأولية التي يغيب عنها الإنسان، تقدم مع ذلك ضوءاً يبهر البصر.

الموسيقا المعاصرة

و

الجمهـــــــور

ميشيل فوكو وبيير بوليز
ترجمة: زينة العظمة

ميشـيل فوكو[33]: كثيراً ما قيل إن الموسـيقا المعاصـرة قد ابتعدت عن مسـارها، وأن قدَرَها كان غريباً، وأنها وصـلت إلى درجة من التعقيد جعلتها بعيدةً عن متنـاول الجمهور. كمـا قيل إن تقنيـاتها الجديدة قد وضعتها في اتجـــاه يقودهـــا أبعد فأبعد. غير أن ما يفاجئني هو تعدد الروابط والعلاقات التي تربط الموسيقا المعاصرة بجميع العناصـــر الثقافية الأخرى، وهناك عدة تجليات لذلك. فمن جهة كانت الموسـيقا أكثر حسـاسـية للتغيرات التكنولوجية وأكثر تأثراً بها من معظم الفنون الأخرى (باسـتثناء السـينما ربما). ومن جهة أخرى فإن تطور الموسيقا بعد ديبوسـي وسترافينسكي مرتبط بشـــكل لافت مع تطور الفن التشـــكيلي. علاوة على ذلك، فـإن

33 ـــ ميشيل فوكو M. Foucault (1926ـــ 1984)، فيلسوف فرنسي ولد في بواتييه، درس الفلسفة وعلم النفس في الإيكول نورمال سوبيريور في باريس. (المحرر).

المشكلات النظرية التي وضعت الموسيقا نفسها أمامها كالطريقة التي طورت بها لغتها، وقوالبها، وموادها تتعلق بالإشكالية التي امتدت برأيي طوال القرن العشرين، وهي إشكالية «القالب» التي كانت إشكالية سيزان التكعيبي بقدر ما كانت إشكالية شونبرغ[34] والشكلانيين الروس أو مدرسة براغ.

لا أعتقد بأنه ينبغي أن نسأل، والموسيقا على هذه المسافة، كيف يمكننا أن نستعيدها أو نعيدها إلى موطنها؟ إنما علينا أن نسأل: كيف يمكن أن نشعر بأن هذه الموسيقا وهي قريبة لهذه الدرجة ومتماهية إلى هذا الحد مع ثقافتنا، كيف يمكن أن نشعر بأنها أصبحت موضوعة على مسافة تكاد تكون نائية لا يمكن الوصول إليها؟

بيير بوليز[35]: أتساءل إن كانت «دائرة» الموسيقا المعاصرة تختلف إلى ذلك الحد عن «الدائرات» الأخرى التي تستقطبها الموسيقا السيمفونية، كموسيقا الحجرة، الأوبرا، موسيقا الباروك، كل هذه الدوائر منفصلة إلى حد بعيد، ومتخصصة لدرجة يمكن معها أن نسأل هل هناك فعلاً ثقافة مشتركة؟ كان ينبغي للألفة والمعرفة التي جعلتها التسجيلات ممكنة أن ترفع الحواجز بين الجمهور والموسيقا تلك الحواجز التي كانت أسبابها الاقتصادية مفهومة. لكننا نلاحظ أن ما حصل هو العكس. ما قامت به التسجيلات فعلياً هو تكريس التخصصية، سواء بالنسبة للمستمع أم العازف. حتى في نطاق تنظيم الحفلات الموسيقية أو إصدار التسجيلات أو غيرها من أشكال الإنتاج الموسيقي، فإن العناصر التي تعتمد عليها الأنماط الموسيقية المختلفة متباينة ولدرجة لا

34 ـــ أرنولد شونبرغ A. Schoenberg (1874 ـــ 1951). مؤلف وقائد أوركسترا نمسوي المولد. ينسب إليه ابتكار أسلوب الاثنتي عشرة نغمة في التأليف الموسيقي (المحرر).

35 ـــ بيير بوليز P. Boules (1925)، مؤلف فرنسي وقائد أوركسترا ولد في مونتبريسون. درس في كونسرفاتوار باريس. يعد من الرواد الطليعيين في مجال تأليف الموسيقا الحديثة المعاصرة.(المحرر)

تسمح بتنظيم مشترك. ربما تشكل أعمال الموسيقا الكلاسيكية والرومانتيكية الاستثناء الوحيد لهذه القاعدة، إذ إن بينها ما يكفي من العناصر المشتركة ليصبح بالإمكان تطبيق قوانين وفورات الحجم. من جهة أخرى تتطلب موسيقا الباروك بالضرورة مجموعة صغيرة ومحددة من الآلات المناسبة للموسيقا المعزوفة، وموسيقيين متخصصين في كيفية أداء موسيقا هذه المرحلة من خلال دراسات نظرية متخصصة. بينما تميل الموسيقا المعاصرة إلى استخدام تقنيات آلية وأساليب تنويط وتدوين جديدة وتتطلب مقدرة على التعامل مع معطيات جديدة للأداء. ويطول استعراض التحديات التي نواجهها عند الانتقال من مجال موسيقي إلى آخر: صعوبات التنظيم، صعوبات وضع نفسك في سياق جديد، وصعوبات تهيئة الأماكن لهذا النوع من الأداء أو ذاك. وبالتالي فإن هناك ميلاً نحو تكوين مجتمع قد يصغر أو يكبر لكل صنف من الموسيقا، ولتأسيس دوائر مغلقة لهذا المجتمع بموسيقاه وعازفيه. والموسيقا المعاصرة لا تشكل استثناءً لهذه القاعدة الجديدة حتى لو كان جمهورها قليلاً نسبياً، إنها لا تفلت من أخطاء المجتمع الموسيقي بشكل عام: لها أماكنها، مواعيدها، نجومها، ترفعاتها، عداواتها، خصوصيتها مَثَلُها مثل أي مجتمع، لها قيمها في السوق ومقولاتها وإحصاءاتها. ويبدو أن الدوائر أو الأوساط الموسيقية المختلفة، تنطوي رغم كل شيء على نظام من الأسر يشعر فيه معظم الناس المنتمين إليها بالراحة ولكن قيوده بالمقابل تزعج الآخرين بشدة.

ميشيل فوكو: يجب أن نأخذ بالحسبان أن الموسيقا كانت لفترة طويلة مرتبطة بالأعراف الاجتماعية وموحدة من خلالها: الموسيقا الدينية، موسيقا البلاط في القرن التاسع عشر، كما أن العلاقة بين الموسيقا والإنتاج المسرحي في الأوبرا كان من العوامل الموحدة (هذا إضافة إلى المعنى السياسي والثقافي الذي انطوت عليه الأوبرا في ألمانيا وإيطاليا). أعتقد أنه لا يمكننا الحديث عن «عزلة

ثقافية» للموسـيقا دون أن نعقب ذلك بتصـحيح ما قلناه عنها بعد التفكير بدوائرها المختلفة. موسـيقا الروك مثلاً تشـكل ظاهرة معكوسة تماماً. فليست موسيقا الروك جزءاً أساسياً من حياة أناس كثيرين فحسـب (أكثر مما كان الجاز في أي وقت)، ولكنها أيضـاً نوع من المحرض الاجتماعي: أن تحب موسـيقا الروك، أن تحب نوعاً معيناً من الروك دون غيره هو أسـلوب حياة، طريقة في السلوك، إنه مجموعة متكاملة من الأذواق والمواقف.

موسـيقا الروك تقدم إمكانية علاقة عميقة، قوية، حية، درامية (بمعنى أن الروك يقدم نفسه كعرض، وإن الاستماع إليه هو حدث أو فعالية وأنه يقدم نفسه على خشبة مسرح)، من خلال موسيقا هي نفسـها فقيرة، ولكن يمكن للمسـتمع من خلالها تأكيد هويته. مع أشكال الموسيقا الأخرى لدى الواحد منا علاقة واهية، بعيدة ، هشة وإشـكالية، لكنها موسـيقا غنية وعميقة، وإن كان الجمهور المثقف يشعر بالعزلة معها.

لا يمكننا الحديث عن علاقة واحدة بين الثقافة المعاصـرة والموسيقا بصورة عامة، ولكن يمكننا الحديث عن تقبل قد يزيد أو ينقص سـخاءً لأنواع مختلفة من الموسـيقا لكل منها «الحق» في الوجود، ويعدُّ هذا الحق معياراً لقيمتها. لكل منها قيمته بحجم المجموعة التي تمارسه وتنتمي إليه.

بيير بوليز: هل سيكون الحديث عن موسيقات بالجمع واستعراض قيم تراكمية لكل منها حلاً للمسألة؟ يبدو لي أن ذلك بالعكس سوف يجعلها أبعد منالاً، كما يفعل بعض المكرسـين لمجتمع ليبرالي متطور. كل هذه الموسـيقات جيدة، كل هذه الموسـيقات لطيفة. آه! الجمع! لا يوجد شيء مثله لعلاج عدم الفهم. أحبوا بعضكم، كل من زاويته، وسـيحب كل منكم الآخرين. كن ليبرالياً، كن كريماً تجاه أذواق الآخرين وهم سيكونون أيضاً أسخياء تجاه أذواقك. كل شيء جيد، ما من شـيء سـيئ لا توجد هناك قيم لكن الكل سـعداء. هذا الأسـلوب بقدر ما يمكن أن يكون محرراً، يؤكد بالعكس ثقافة

التكتلات ويريح ضمير المرء لأنه في تكتله الخاص وإن كان يزور تكتلات الآخرين من وقت إلى آخر. الاقتصـــاد هنـاك ليذكرنـا في حال ضـــعنا في هذه اليوتوبيا الرقيقة: هناك موســيقات تجلب المال وتوجد من أجل الربح التجاري، وهناك موسيقات مكلفة، ومفهومها نفسه لا علاقة له بالربح. لا يمكن لأية ليبرالية أن تزيل هذا التمايز.

ميشـــيل فوكو: *عندي انطباع أن كثيراً من العناصـــر التـي يفترض أنها تجعل الموسيقا أسهل وصولاً إلى المستمع تُفقر علاقتنا بها في الوقت نفسـه. ثمة ميكانيكية نوعية تعتمل هنا، فهناك نوع من الندرة في العلاقة مع الموسـيقا يعزز قدرة المرء على اختيار ما يسـمعه، وبالتالي يولد نوعاً من الانتقائية في الاســتماع. ولكن كلما كانت هذه العلاقة كثيرة التكرار (الراديو، والتسـجيلات) خلقت اعتيادات وتبلورت العادات. الأكثر تكراراً يصـبح الأكثر تقبلاً وسـرعان ما يتحول إلى الشـيء الوحيد الذي نفهمه. إنه يولد «التتبع» كما يسميه علماء النفس.*

ومن الواضـــح أن قوانين الســـوق تنطبق عليهـا هـذه الآليـة البسيطة. ما يوضـع أمام الجمهور هو ما يسمعه الجمهور، وما يجد الجمهور نفسـه يسـتمع إليه لأنه معروض يكرس ذوقاً معيناً، ويؤكد حدود مقدرة اسـتماعية ضـيقة ويحدد بطريقة أكثر وأكثر اسـتثنائية نموذجاً للاستماع الموسيقي. فيصبح على الموسيقا أن ترضـي هذه التوقعات وهكذا، وبالتالي فإن الإصدارات التجارية والحفلات وكل ما يزيد من اتصال الجمهور بالموسيقا، يجازف بجعل إدراك ما هو جديد أكثر صعوبة.

طبعاً العملية ليسـت بهذه البسـاطة، فلا شـك أن زيادة الألفة مع الموسيقا يمكن أن تزيد من سـعة المقدرة الاستماعية وتعطي القدرة على تلمس الفروق المحتملة، لكن هذه الظاهرة تكاد تكون هامشـية، أو على الأقل فإنها ثانوية مقارنة بالتأثير الأســاســي للتجربة، ما لم يكن هناك جهد للخروج عمّا هو مألوف.

بديهي أنني لا أدعو إلى تقليل كثافة العلاقة مع الموسيقا، ولكن علينا أن نفهم أن يومية هذه العلاقة، مع كل التبعات الاقتصـــادية التي تترتب عليها، قد يكون لها هذا الأثر الموهم للتناقض في تثبيت التقاليد وتصـليبها. المسـألة لا تتعلق بجعل الموسـيقا أكثر ندرة، بل بتحرير ظهورها المتكرر من قيود الاعتياد والألفة.

بيير بوليز: علينا أن نلاحظ أنه لا يوجد فقط تركيز على الماضـي، بل وحتى على الماضـــي في الماضـــي، على الأقل على مســتوى العازف أو المؤدي. وهذا بالطبع هو السبب في انتشائنا عندما نسمع عملاً كلاســيكياً ما يعزفه موســيقي رحل منذ عقود. وتصـــل هذه النشـوة إلى حدود الذروة إذا ما اسـتطعنا الإشـارة إلى أداء بتاريخ 20 تموز 1947 أو 30 كـانون الأول 1938. يشـــهد الواحد منـا تشـكل ما يشـبه ثقافة قائمة على التوثيق، ما يذكرنا مباشـرة بخلود العازف المؤدي الذي أصـــبح يكاد ينافس خلود العمل الموســيقي نفســه. ألغاز «كفن تورين»[36] كلها، وقدرات السـحر الحديث، ماذا عســـاك تريد أكثر كنموذج لإعـادة الإنتـاج بـدل الإنتـاج الحقيقي؟ الحداثة بحد ذاتها هي هذا التفوق التكنولوجي على الحقب الســابقة في قـدرتنـا على إعـادة تكوين الحـدث. آه! لو كـان بحوزتنـا الأداء الأول للتاسعة، حتى، بل وخاصة، بكل أخطائها. أو لو كان بإمكاننا تمييز الفروق الشـهية التي صـنعها موتسـارت بين «دون جيوفاني» فيينا و«دون جيوفاني» براغ.

هذه القوقعة التأريخية تخنق أولئك الذين يدخلونها، تضـــغطهم في صـرامة خنَّاقة، فيضـعف الهواء السـام الذي يتنفسونه باستمرار قدرتهم على خوض المغامرة الحداثية. أتخيل فيديليو مسـروراً لأنه

[36] ـ كفن تورين أو الكفن التوريني الذي يُعتقد أنه كان كفن المسيح الذي كُفن به.

يرتاح في زنزانته، أو أفكر بكهف أفلاطون: حضـــارة من الظلال والظلام.

ميشـيل فوكو: لا شـك أن الاسـتماع إلى الموسـيقا يصـبح أصـعب عنـدمـا يتحرر التـأليف من أي نوع من القواعـد أو الـدلالات أو التلميحات الواضـــحة لبنية أو قالب تكراري معين. في الموســيقا الكلاسـيكية هناك نوع من الشـفافية بين المؤلف والمسـتمع. وحتى لو كـان معظم المســتمعين غير قـادرين على تمييز الكثير من العناصر التأليفية في موسيقا باخ أو بيتهوفن، فهناك دائماً عناصر أخرى هامة يمكنهم التعرف عليها. أما الموسـيقا المعاصــرة فهي بمحاولتها جعل كل عنصــر من عناصــرها حدثاً فريداً يجعل من الصعوبة على المستمع التقاط أو تمييز أي منها.

بيير بوليز: هل يعاني المســتمع فعلاً من قلة الانتباه واللامبالاة تجاه الموســيقا المعاصــرة؟ ألا يمكن أن تكون الشــكاوى التي يعبر عنها باسـتمرار سـببها الكسـل، والجمود، والإحسـاس الممتع في أن نبقى ضــمن نطاق المألوف؟ كتب بيرغ[37] منذ نصــف قرن نصــاً بعنوان «لماذا موسيقا شونبرغ عصية على الفهم؟» والصعوبات التي وصفها تشـبه تلك التي نسـمعها الآن. هل من المحتمل أنها كانت دائماً نفسـها؟ ربما كان كل جديد يخدش حسـاسـية أولئك غير المعتادين عليه. ولكن يمكن أن نصـدق أن إيصـال عمل إلى الجمهور في هذه الأيام تعترضه صـعوبات خاصـة جداً. في الموسـيقا الكلاسـيكية والرومانسـية، والتي تشـكل المرجعية الأسـاسـية للأعمال المألوفة، هناك خطط واضـحة يلتزم بها المرء ويمكن له أن يتبعها باســتقلالية عن العمل نفســه، أو بـالأحرى لا بد للعمل أن يعرضــها. حركـات الســيمفونية لها قالب وشـخصـية واضـحة حتى من حيث حياتها الإيقاعية، إنها منفصـلة عن بعضـها وفي معظم الحالات يفصلها صمت أو أحياناً يصل بينها مقطع

37 ـــ ألبان بيرغ (1885 ـــ 1935)، مؤلف نمسوي تلقى دروساً خاصة في الموسيقا من المؤلف شونيرغ (المحرر).

انتقـالي يمكن تمييزه. المفردات بحـد ذاتهـا مبنيـة على كوردات «مصـنفة» ومسماة: لا تحتاج إلى تحليلها لتعرف ما هي وما وظيفتها. إنها تتمتع بقدرة الإشارات والدلالات الأكيدة على التأثير، وهي تتكرر من عمل إلى آخر، دائماً مسـتخدمة الهيئة نفسـها والوظيفة نفسـها. تدريجياً، بدأت هذه العناصـر المريحة تختفي من الموسـيقا «الجادة». اتخذ التطور اتجاه التجديد الراديكالي باسـتمرار في قالب العمل ولغته على حد سـواء. أصـبحت الأعمال الموسـيقية وقائع فريدة، ربما كان لها سـوابق لكن لا يمكن إرجاعها إلى أية خطة يتعارف عليها الجميع مسـبقاً. وهذا ما يخلق بلا شـك صـعوبة في الفهم الفوري. يطلب من المستمع أن يتآلف مع العمل وأن يستمع إليه عدداً من المرات، وعندما يصـبح سـير العمل مألوفاً يجد أن فهم العمل وإدراك ما يراد التعبير عنه هو مكان واعد ليزهر فيه. إن فرصـة فهم العمل وإدراكه من أول مرة متناقصـة باسـتمرار. قد يكون هناك ترابط عفوي معه من خلال قوة الرسـالة، جودة الكتابة، جمال الصـوت، إشـارات مقروءة. لكن الفهم العميق لا يمكن أن يأتي إلا بعد الاسـتماع المتكرر، وإعادة بناء سـير العمل ذهنياً، هذا التكرار يحل محل الخطة المألوفة التي اعتدنا أن نبحث عنها في الأعمال الكلاسيكية ويقوم بدورها.

إن الخطط ــ المفردات والقالب ــ التي أُفرغت الموسيقا الجادة منها قد وجدت ملجأها في بعض أنواع موسيقا البوب وفي الموسيقا الاستهلاكية. هناك، تُخلق بحسب نوع الموسيقا، الرموز المألوفة. إن النزعة إلى المحافظة والإبقاء على ما هو قائم وجدت نفسـها في مكان غير متوقع: فلا شك أن نوعاً من المحافظة على القالب واللغة هو في صـميم الموسيقا التجارية التي تبنتها بحماسـة أجيال لا تريد أن تكون محافظة بأي شكل من الأشكال. ومن مفارقات زمننا هذا أن تعبر التمردات المغناة أو المعزوفة عن نفسها من خلال مفردات مغرقة في تقليديتها ومعروفة على أنها كذلك: *النجاح التجاري ينفي التمرد*.

ميشـــيل فوكو: وفيما يخص هذه النقطة هناك ربما تطور أعطى منحى جديداً للموسيقا والفن التشكيلي في القرن العشرين. الرسم، منذ سيزان يميل إلى أن يكون شفافاً لعملية الرسم الفعلية: عملية الرسم نفسها تصبح مرئية ومصرة وحاضرة حتماً في الصورة، سواء من خلال استخدام العناصر البدائية أم من خلال آثار حركاتها وديناميكياتها. الموسيقا المعاصرة بالمقابل لا تكشف إلا السطح الخارجي للعمل. وبالتالي يصبح هناك شيء صعب ومستعصٍ في الاستماع إلى الموسيقا. فكل استماع يطرح نفسه كحدث يشهده المستمع كما هو، كحدث لا بد له من قبوله. لا توجد مؤشرات تسمح له بأن يتوقعه أو يدركه أو يميزه. إنه يستمع إليه وهو يحدث. وهذه طريقة صعبة جداً للانتباه، تتنافى مع الألفة التي حبكها الاستماع المتكرر للموسيقا الكلاسيكية.

إن الانعزال الثقافي لموسيقا اليوم ليس مجرد نتيجة لضعف في التعليم أو سوء إعداد المستمع. سيكون من السهل جداً أن نلوم المدارس الموسيقية أو شركات التسجيلات. لكن الأمر أخطر من ذلك. الموسيقا المعاصرة جلبت هذا الوضع على نفسها من خلال طريقة تأليفها. ومن هذا المنطلق فهي ذات إرادة. إنها ليست بموسيقا تحاول أن تكون مألوفة بل إنها مكونة بحيث تحافظ على تمايزها الثقافي. يمكن للمرء أن يكررها، لكنها لا تكرر نفسها. *إنها تظهر دائماً على تخوم الريادة.*

بيير بوليز: بما أنها تريد دائماً أن تكون في حالة من الاكتشاف ـــــ مجالات جديدة للإحساس، التجربة مع مواد جديدة ـ فهل ينبغي أن يحكم على الموسيقا المعاصرة أن تظل مثل كامشاتكا[38] (بودلير سانت ـــ بوف، هل تذكر؟)[39] تقتصر على الفضول العابر لرواد قلائل. من اللافت أن المستمعين الأكثر تحفظاً هم أولئك الذين اكتسبوا ثقافتهم

38 ـ جزيرة بركانية في سيبيريا شمال الاتحاد السوفييتي سابقاً.

39 ـ الإشارة هنا إلى رسائل الشاعر والكاتب شارل بودلير والكاتب والناقد شارل أوغستين سانت بيف.

الموسيقية في حجرات الماضي، وأكثرهم انفتاحاً ــ فقط بفضل جهلهم ــ هم أولئك المستمعون المهتمون بشكل مستمر باكتشاف وسائل مختلفة للتعبير، خاصـــة في الفنون التشـــكيلية. «الأجانب» هم الأكثر تجاوباً وتقبلاً؟ إن هذه المعادلة خطيرة وقد تثبت أن الموســيقا الراهنة ســوف تعزل نفســها من الثقافة الموســيقية «الحقيقية» من أجل أن تنتمي إلى نطاق أوســع وأكثر غموضــاً يرجح فيه نفوذ الهواة في العملية النقدية والإبداعية على حد سواء. لا تسمي هذه إذا «موسيقا». نحن مستعدون لأن نترك لكم لعبتكم التي تقع في أحكام منظومة مختلفة من التقدير، لا علاقة لها بنوع التقدير الذي نكنُّه للموســيقا الحقيقية، موســيقا الرواد. عندما نناقش بهذه الحجة، كما هي بســذاجتها وتكبرها، فإننا نقترب من حقيقة لا يمكن أن ننكرها. الحكم والذوق ســجينا الأصــناف، ســجينا تصنيفات مسبقة التأسيس ويتم الرجوع إليها مهما كلف الأمر. وليس كما يجعلوننا نعتقد بأن سبب التمايز هو أرستقراطية ما في الأحاسيس، نبل في التعبير وصـنعة غير مضـمونة النتائج مبنية على التجريب: الأفكار مقابل الأدوات، إنما هي قضية استماع لا يمكن تعديله وتحويله أو تكييفه مع الطرق البـديلـة لاختراع الموســيقـا. أنـا حتمـاً لن أعط بنوع من الوحدوية[40]بين أنواع الموسـيقا فذلك يبدو لي أشـبه بجماليات السـوبر ماركت، ديماغوجيا لا تتجرأ على تسمية نفسها باسمها وتكسو نفسها بالنوايا الحســنة لتموه تنازلها الهزيل. علاوة على ذلك أنا لا أرفض مطالب الجودة سواء في الصـوت أم في التأليف: العدوانية والاستفزاز والمخادعة والـ بريكولاج[41] Bricolage ليست إلا مسكنات وملطفات غير ذات قيمة. أنا أعي تماماً، بفضـل تجارب متعددة لم يكن من الممكن أن تكون أكثر مباشــرة مما كانت عليه، أنه بعد درجة معينة من التعقيد يصبح الإدراك مشتتاً في فوضى متشابكة ومستحيلة فلا يلبث المرء أن يمل ويغلق على نفســه. إن هذا يوصــلنا إلى القول بأنه ما زالت لدي

40 ــ دعوة لتوحيد المسيحيين من جميع الطوائف والمعتقدات وتنحية الخلافات اللاهوتية، تعرف باسم *«منظمة محاولة تحقيق التعاون والوحدة لجميع المؤمنين في المسيح»*.

41 ــ في الفن: تكوين عمل فني ما من خلال دمج عناصر متباينة وموجودة أصلاً. مثل استخدام أدوات غير موسيقية كآلات، أو دمج أنواع موسيقية شديدة التباين.

تحفظاتي وردود فعلي النقدية، وبأن موالاتي ليست مستقاة بشكل مباشر من «الحداثة» نفسها. هناك انتقالات في الاستماع تطرأ منذ مدة، بشكل سـيِّئ إلى حد ما في الحقيقة، وبما يتجاوز الحدود التاريخية. لا يسـتمع الواحد منا إلى موسيقا الباروك ـــــ خاصة الأعمال الأقل شأناً ـــــ كما يستمع إلى فاغنر أو شتراوس... ولا يستمع إلى بوليفونيات الـــ آرس نوفا[42] (Ars nova) كما يستمع إلى ديبوسي ورافيل، وفي هذه الحالة الأخيرة كم من المستمعين هم على استعداد لتغيير «حالة وجودهم» من الناحية الموسيقية. ولكن من أجل أن تصبح الثقافة الموسيقية، كل الثقافة الموســيقية قابلة للانضــمام معاً، يجب أن يتم هذا النوع من التكيف مع المقومات والتقاليد التي تتبناها العملية الإبداعية بحسب اللحظة التاريخية التي تحتلها. إن هذا التنفس التوسعي عبر العصور هو القطب المعاكس للهاث الربوي الذي يجعلنا نحن المتعصبين نستمع إليه عبر انعكاسات شبحية للماضي في مرآة فقدت بريقها. إن الثقافة تفرض نفسها وتحافظ على بقائها وتنتقل عبر مراحل في مغامرة ذات وجهين: أحياناً بوحشية: صراع، اضطراب. وأحياناً أخرى بالتأمل: اللا عنف، والهدوء. ومهما كان شكل المغامرة فإن أكثرها مفاجأة ليس دائماً أصخبها، لكن أصخبها ليس سطحياً لدرجة لا يمكن شفاؤها ـــــ من غير المجدي تجاهلها ومن الأكثر هباء محاولة عزلها. يمكن للواحد منا أن يبلغ حد القول إن هناك ربما فترات غير مريحة عندما يكون تلاقي الابتكار والتقاليد أكثر صعوبة، عندما تذهب بعض عناصر الابتكار أبعد مما يمكننا أن نحتمل أو نستوعب أو نفهم. وهناك فترات أخرى نرتد فيها إلى ما هو الأسهل فهماً. إن العلاقات بين هذه الظواهر المختلفة هي من التعقيد بدرجة يصعب وضعها ضمن حزم أو تصنيفات صارمة. يكاد المرء يقول: سادتي، ضعوا رهانكم، وبالنسبة للبقية، ثقوا برياح الزمن، لكن أرجوكم اعزفوا! اعزفوا! وإلا، فيا له من إنتاج لا نهائي من الملل!

42 ـــــ Ars Nova، الفن الجديد. أسلوب في التأليف الموسيقي نشأ في فرنسا وإيطاليا في القرن الرابع عشر (المحرر).

نيقولاي ريمسكي ــ كورساكوف
(1844 –1908)

بمناسبة مرور مئة عام على وفاته

ترجمة وإعداد: ديالى حنانا

هو مؤلف روسي وقائد أوركسترا، ولد في عائلة أرستقراطية تلقى فيها تعليماً موسيقياً تقليداً. طمح في أن يكون بحاراً، فانتسب إلى المدرسة العسكرية البحرية في بطرسبورغ عام 1856. وفي بطرسبورغ تلقى دروساً في العزف على البيانو، وواظب على حضور الحفلات الموسيقية وعروض الأوبرا. وقد تأثر على نحو عميق بأعمال ميخائيل غلينكا مؤسس المدرسة الروسية القومية في الموسيقا، ثم قابل ميلي بالاكيريف وتأثر بتوجهه القومي في التأليف الموسيقي، وانضم إلى التجمع الذي رأسه، والذي تشكل من المؤلفين أتباع المدرسة القومية الذين عرفوا بالخمسة وهم، س.كوي، أ. بورودين، م. موسورسكي، ن. ريمسكي ـــ كورساكوف، وعلى رأسهم م. بالاكيريف. كان هدفهم خلق موسيقا أكثر التصاقاً بأمتهم وتعكس همومها ومطامحها وأحلامها. لذا اتجهوا إلى التركيز على العناصر القومية في الموسيقا، مثل الأغاني الشعبية، والرقصات الشعبية والإيقاعات النابعة من الكلام الروسي. كما ركزوا على المواضيع (مواضيع الأوبرات والقصائد السيمفونية) التي تعكس الحياة القومية أو التاريخ القومي لأمتهم.

ألف ريمسكي ـــ كورساكوف قسماً من سيمفونية على الرغم من جهله بأسماء الأكوردات وفن تعاقبها وارتباطاتها. وقد أكمل

هذه الســـيمفونية وهو بعيداً في البحر. وبين عامي 1865 و1868 ألف أوبرا «سادكو» ومقطوعة «عنترة» وعدلهما فيما بعد.

في عـام 1869 أكمـل أوبرا «الضـــيف الحجري» للمؤلف أ. دارغومسكي. وفي عام 1872 أنهى أوبراه «عذراء بسكوف». في عام 1871، حين كان ما يزال ضـابطاً في البحرية، وينقصـه العلم الكـافي بالهارموني والكونتربوينت، عُين أســتاذاً للتأليف والتوزيع الأوركسترالي في كونسرفاتوار سانت بطرسبورغ. وقد علم نفسه بسرية تامة, وما بين عامي 1873 ـــــ 1884 عُين مفتشاً للفرق الموسـيقية العسـكرية البحرية. وخلال بضـع سـنوات ألف أعمالاً موسيقية أكاديمية تضـمنت رباعية وترية وخماسية بيانو وفيوغات لآلة البيانو...إلخ.

إن إعداده لــ مئة أغنية شعبية روسية قاده إلى مرحلة جديدة وفـاتنـة تجلـت في أعمـال تضـــمنـت أوبرا «ليلـة أيـار» وأوبرا «عـذراء الثلج». وبـدءاً من عـام 1874 إلى عـام 1881 ترأس المدرســة الموسـيقية الحرة التي أسـسـها بالاكيريف. وبعد عام 1881 انهمـك في الأعمـال الإداريـة وقيـادة الأوركســترا، وفي تعديل وتوزيع أوبرا «خوفانشينا» لـ موسورسكي وأعمال أخرى لنفس المؤلف. وحين توفي بورودين عـام 1887 أخذ على عاتقه إكمال أوبراه ــ أوبرا بورودين ــ «الأمير إيغور»، وساعده في ذلـك تلميـذه آنـذاك أ. غلازونوف. وخلال هـذه الفترة ألف عملين من أكثر أعماله جاذبية وتلويناً: «النزوة الإســبانية» والمتوالية السـيمفونية «شـهرزاد» التي طارت شـهرتها في الآفاق. لقد فُتن ريمسكي ـــــ كورساكوف بقصة شهرزاد التي أنقذت حياتها من بطش السلطان شهريار، الذي كان على قناعة بأن النساء خائنات فأقسم أن يقتل كل زوجة من زوجاته بعد ليلة الزواج الأولى. لقد أنقذت حياتها عن طريق إلهائه بالحكايات التي قصتها عليه خلال ألف ليلـة وليلـة. فقد اجتاحه الفضـــول، مما جعله يؤجل إعدامها يومـاً بعد يوم، إلى أن تخلى عن قســمـه. وقد جـاءت مقطوعـة

شهرزاد آية في الجمال والإتقان، عكس كورساكوف فيها بمهارة شيئاً من عالم ألف ليلة وليلة الساحر. وما زالت هذه المقطوعة حتى اليوم تدخل برامج الأوركسترات السيمفونية في العالم. لقد خلد الأدب شخصية شهرزاد الراوية، وخلدها كورساكوف بالموسيقا حين أبدع اللاتيموتيف الشهير، الذي تعزفه آلة الكمان المنفردة، والذي يرمز إليها وهي تروي حكاياتها الرائعة إلى السلطان الصارم.

بعد ذلك، وتأثراً بأوبرات «خاتم النيبيلونغ» لـــ ر. فاغنر، كرس نفسه للأوبرا. وقد أصيب لبعض الوقت بمرض النهك العصبي، فتوقف عن التأليف لكنه استأنف العمل الإبداعي فقام بإعداد نسخة من أوبرا «بوريس غودونوف» لـــ موسورسكي خاصة به. وقد انتقد البعض هذه النسخة وأعادوا الحياة إلى نسخة موسورسكي الأصلية.

في عام 1905 أبدى تعاطفاً مع حركة الطلاب الثوريين مما أدى إلى إيقافه مؤقتاً عن التدريس في كونسرفاتوار بطرسبورغ، وحظر تقديم أعماله مدة شهرين. وقد انعكست هذه المواجهة مع السلطة في أوبراه الأخيرة «الديك الذهبي» التي منعت الحكومة عرضها، ولم تُقدم إلا بعد وفاته.

تفوق ريمسكي ـــ كورساكوف على زملائه، أتباع المدرسة القومية، في فن التلوين الأوركسترالي. ونجح في كتابة غناء ينبثق بعفوية من الكلام، ويلتحم فيه اللحن مع الكلمة، كان في موسيقاه قومياً متحمساً كرس الكثير من وقته وطاقته الإبداعية في جمع الألحان الشعبية الروسية ومعالجتها على الصعيد الهارموني والأوركسترالي مدفوعاً في ذلك بالنبض الحيوي لموسيقا أمته. كان مؤمناً برسالة الفن، ومخلصاً لزملائه الفنانين الذين كرس الكثير من جهده لإكمال بعض أعمالهم وتوزيعها أوركسترالياً.

في القرن العشرين أعيد اكتشاف أوبراته المتألقة والرائعة، ويجري باستمرار تقديم العديد منها. وأخيراً لا بد من الإشارة إلى

علو مكانته في مجال التعليم، والشـاهد على ذلك العديد من المؤلفين الذين درسـوا على يديه، وعلى رأسـهم إيغور سـترافينسـكي، تلميذه الأكثر تميزاً.

وضع ريمسكي ـــــ كورساكوف، إلى جانب أعماله الموسيقية الكثيرة، كتـابين مـدرسـيين هـامين في الهـارموني والتوزيع الأوركسترالي. إلى جانب كتابته لسيرته الذاتية.

أعمالــه:

1861–5ـ السيمفونية رقم 1 في مي بيمول ماجور
1866ـ افتتاحية مبنية على ألحان روسية
ـ السيمفونية رقم 3 في دو ماجور
1867ـ أوبرا سادكو
ـ قصيدة سيمفونية
ـ فانتازيا على ألحان صربية
1868ـ أوبرا عذراء بسكوف (إيفان الرهيب)
1869ـــــ المتوالية السيمفونية عنترة (في الأصل السيمفونية الثانية)
1875ـ رباعي وتري رقم 1
ـ ثلاث مقطوعات لآلة البيانو
ـ ستة فيوغات
1876ـ سداسي للوتريات
ـ خماسي لآلة البيانو مع آلات نفخ
1878ـ أوبرا ليلة أيار
ـ تنويعات على ألحان باخ
ـ أربع مقطوعات لآلة البيانو
1879ـ سيمفونييتا على ألحان روسية
ـ أسطورة للأوركسترا
1880ـ أوبرا عذراء الثلج

1882ـ كونشرتو بيانو في دو دييز مينور
1886ـــ فانتازيا كونشرتانته على ألحان روسية لآلة كمان مع الأوركسترا
1887ـ النزوة الإسبانية للأوركسترا
1888ـ افتتاحية مهرجان عيد الفصح الروسي
ـ المتوالية السيمفونية شهرزاد
1892ـ أوبرا ملادا
1895ـ أوبرا عشية عيد الميلاد
1897ـ ثلاث مجموعات من الأغاني : في الربيع، إلى الشاعر، قرب البحر
ـ ثلاثي بيانو
1898ـ أوبرا موتسارت وساليري
1899ـ أوبرا عروس القيصر
1900ـ أوبرا أسطورة القيصر سلطان
1902ـ أوبرا كاشي الخالد
1903ـ سيريناد للفيولونسيل مع البيانو
ـ أوبرا مدينة كيتيج المخفية
1905ـ تنويعات أوركسترالية على أغنية شعبية روسية
1906ـ7ـ أوبرا الديك الذهبي
ـ إلى جانب بعض الأعمال الأخرى المتنوعة

المصـــادر

- **Michael Kennedy :** The Oxford Dictionary of Music.

- **Eric Gilder :** The Dictionary of Composers and Their Music.

سـامي الشـوا ...
أمـير الكمـان

أحمد بوبس*

تعدُّ أسرة سامي الشوا من أهم الأسر الموسيقية في مدينة حلب. هذه الأسـرة التي أنجبت العديد من العازفين والمطربين الذين احتل كل منهم مكانة مرموقة في مجال فنه.

وتبدأ سيرة هذه الأسرة ـــــ حسبما وصلنا ـــــ من الشقيقين أنطوان الكبير ويوسف اللذين كانا يعزفان على الكمان، وكان أنطوان الكبير يعزف على الكمان الصـغير والكمـان الأكبر حجماً المسمى(viola d'Amore) ذي السبعة أوتـار. وهو أول الموسـيقيين الحلبيين الذين عزفوا على هذه الآلة.

وعندما قام إبراهيم علي باشـا ابن حاكم مصـر محمد علي باشـا بفتح سورية عام 1831، ولدى وصـوله إلى حلب، اسـتمع إلى عزف أنطوان الكبير ويوسـف فأعجب بهما وقربهما إليه. وعندما اضـطر إبراهيم باشـا إلى الانسـحاب من سورية عام 1840، تحت تأثير الضـغوط الأوربية، اصـطحب معه الشـقيقين أنطوان الكبير ويوسف إلى مصر مع أسرتيهما.

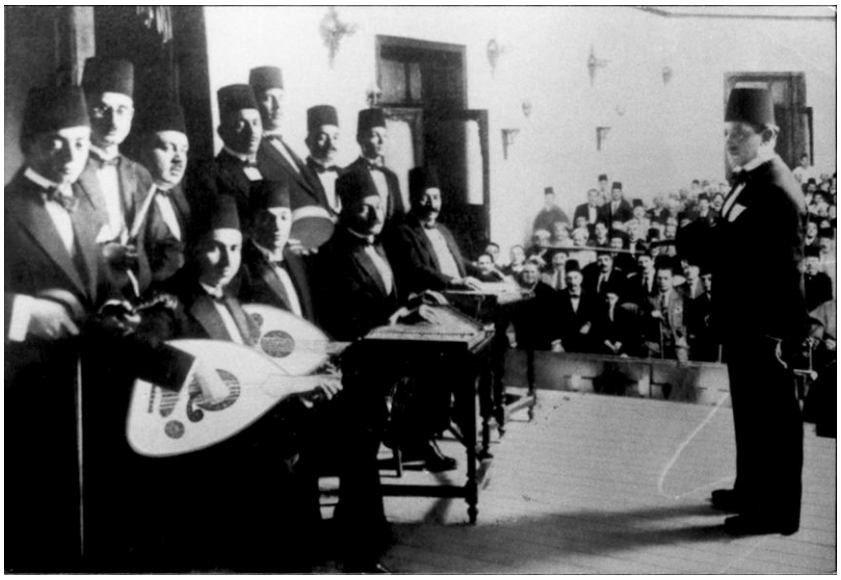
* أحمد بوبس كاتب ومؤرخ موسيقي

أنجب يوســف ولده إلياس الذي كان عازفاً على القانون، وأنجب إلياس أيضاً ولدين، الأول عبود الذي كان من كبار مطربي حلب، ويجيد العزف على العود، والثاني أنطوان الذي أصــبح عازفاً على الكمان. وكان إلياس يزور الأستانة وينزل ضيفاً على أبي الهدى الصيادي أحد كبار الموسيقيين الصوفيين، وكان إلياس يرأس تختاً موسيقياً يضم إضافة إليه ولديه عبود الذي كان يعزف على العود ويغني، وأنطوان على الكمان، وكان التخت يعزف في مضافة أبي الهدى، وتعلم إلياس منه الموشحات وطريقة إنشادها، وكان التخت يعزف في حفلات كبيرة في حلب.

أما أنطوان الذي رافق جده يوسف وشقيق جده أنطوان الكبير إلى القاهرة، فكان عازفاً بارعاً على الكمان الشرقي، وهو أول من أدخل آلة الكمان في الفرق الموســيقية العربية في مصــر، ومنها انتقلت إلى باقي البلدان العربية. ففي التخت الشــرقي كانت آلة الربابة ضــمن آلاته، فعزف أنطوان على الكمان مكان الربابة، كما أدخل الكمان إلى فرقة أم كلثوم. وكان ابنه ســامي أحد العازفين فيها. وأنجب أنطوان ولدين فاضل وسامي. وورث الولدان عزف الكمان عن أبيهما. لكن أهم أفراد أسرة الشوا الموسيقية هو سامي الذي أصبح من أفضل عازفي الكمان الشرقي في الوطن العربي في القرن العشــرين. وهو إبن أخت عازف الكمان توفيق الصباغ.

مولـده ونشـأته

ولد سـامي الشـوا عام 1889، ولمكان ولادته روايتان، الأولى أنـه ولـد في حي الهزازة بحلب. وانتقل مع والده طفلاً إلى مصـــر. والرواية الثانية أنه ولد في حي باب الشـعرية بالقاهرة. وسـبب هذا الالتبـاس أن والـده كـان كثير الانتقـال بين القـاهرة وحلـب، وتولى أنطوان رعاية ابنه سـامي، واهتم بتعليمه الموسيقا منذ طفولته. وفي القـاهرة تـابع تعليمـه الموســيقي، فتعلم النوتـه على يـد الموســيقي منصـــور عوض. ولمـا كـانـت العـائلـة تنتقل بين ســـوريـة ولبنـان ومصـــر، فقد اكتســب ســامي خبرة كبيرة من العزف على الكمان نتيجة احتكاكه بالعازفين الأوربيين ما ستطاع بسرعة إتقان العزف على الكمان ليصبح من أبرع العازفين عليه.



مكانتـه الموسـيقية

اسـتطاع سـامي الشـوا أن يحتل مكانة موسـيقية مرموقة سـواء في مصـــر أو في ســـوريـة، فهو من أبرع العـازفين الـذين يتقنون

الارتجال على الكمان، وحمل بجدارة لقب أمير الكمان الشـرقي. وأمير الشـعراء أحمد شـوقي هو الذي أطلق عليه هذا اللقب. ومما أفاده في زيادة تقنياته في العزف على الكمان المسـاجلات الكثيرة التي خاضـها مع خاله توفيق الصـباغ على مسـارح سـورية ولبنان ومصر.

وفي مصـر عزف سـامي الشـوا ضـمن أكبر الفرق الموسـيقية، منها الفرقة الموسـيقية لكوكب الشـرق أم كلثوم. وأنشـأ وقاد فرقة موسـيقية في معهد فؤاد الأول للموسـيقا العربية في منتصـف الثلاثينيـات من القرن العشـرين. وكـان من بين أعضـائها أمين المهدي (عود)، محمد عبد الوهاب (عود)، عبد الحميد القصـابي (قانون) وشقيقه فاضل (كمان). كما عزف ضمن الفرق الموسيقية مع كبـار المطربـات والمطربين في مصـر، بـدءاً من عبـد الحي حلمي حتى أم كلثوم ومحمد عبد الوهاب. واشـترك في تخت العقاد الكبير.

وسـامي الشـوا أول عازف يصـاحب المنشـدين في الغناء الديني، فقد صـاحبَ إمام المنشـدين في مصـر الشـيخ علي محمود في إنشاده. والمعروف أن التقاليد تمنع مصاحبة الآلات الموسـيقية للغناء الديني. وكان يسـمح فقط بمصـاحبة الدفوف. ومصـاحبته للشـيخ علي محمود في الإنشـاد الديني شـجعه على عزف الأذان موسـيقياً. فصـوره أروع تصـوير. وجعل آلة الكمان تنطق به.

جولاتـه الموسـيقية

القدرات الكبيرة في العزف على الكمان، وشـهرته الواسـعة التي نـالهـا، جعلتـه يتلقى الكثير من الـدعوات للعزف، سـواء في البلـدان العربيـة أو الأجنبيـة. ففي عـام 1910 دعـاه أحمـد شـوقي لزيارة الأسـتانة. فعزف في حضـرة الأمير يوسـف عز الدين ولي عهد السـلطان. فأعجب به الجميع، وخاصـة كبار الموسـيقيين الأتراك. وتركز إعجـابهم في نهـايـات القفلات الخلابـة التي يطلق

عليها في مصـــر القفلة الحراقة. ويطلق عليها أهل الشـــام البرمة. وفي عـام 1928 زار ايطاليا وعزف أمام ملكها وملكتها على كمان قديم ورثه عن جده يوسف الذي كان يعزف عليه أمام إبراهيم باشا. ومن الطريف أن ســـامي عزف على هذا الكمـان على وتر واحـد، فأدهش الملكين، وأهدته الملكة هدية من الألماس.

وفي عام 1931 زار برلين برفقة حسـن باشـا، وأحيا حفلة في المعهد الموســيقي الرســمي، فانتزع إعجاب الموســيقيين الألمان ببراعته. وطبعت معزوفاته على أســطوانات لصـــالح المعهد. وفي عام1935 زار تونس بدعوة من البارون رودولف ديرلانجيه وأحيا حفلـة مع الشـــيخ علي الدرويش الـذي عزف على النـاي. وأقيمـت الحفلـة في قصـــر البـارون ديرلانجيـه الـذي كـان يعرف بقصـــر الحمـراء فـي مـدينـة بوســـعيـد. ثم زار بـاريس وعزف في الكونسرفاتوار الوطني. كما زار الكثير من الدول العربية والأجنبية وعزف فيها. ومن الدول التي زارها غير ماذكرنا بلجيكا وبلغاريا ورومـانيـا والعراق والأردن والمغرب وإيران، وزار أمريكـا الشمالية والبرازيل والأرجنتين، وعزف أمام الجالية العربية هناك.

نشـاطاته الموسـيقية

إضـافة إلى العزف على الكمان، كان لسـامي الشـوا نشـاطات موسيقية أخرى، فقد شـارك في مؤتمر الموسيقا العربية الذي انعقد في القاهرة عام 1932. وكان له فيه دور فعال، إذ كان عضـــواً في لجنة المقامات والإيقاع والتأليف التي كان يرأســـها رؤوف بكتابك. وكان من بين أعضـائها جميل وعويس وعلي الدرويش من سورية. وقبل ذلك كان قد اختير عضواً في اللجنة التي شكلت في معهد فؤاد الأول عام 1930، والتي نـاقشت موضـوع السلم الموسيقي العربي. واتخذت قراراً باعتماد السـلم الموسـيقي العربي المعدل. وكان في اللجنة إلى جانب سـامي الشـوا كل من مصـطفى رضـا وصـقر علي ومحمـد العقـاد وإدوار فـارس ونجيـب النحـاس ومصـــطفى العقـاد وأميل عريان ومحمود زكي.

وشارك الموسيقي منصور عوض في إنشاء المدرسة الأهلية لتعليم الموسـيقا، التي تحمل اليوم اسـم المعهد العالي للموسـيقا بالقاهرة. كما تشارك مع منصور عوض في تأليف كتاب (القواعد الفنية للموسيقا الشرقية والغربية). كما وضع كتاباً جمع فيه مقامات وإيقاعات الموشحات والأدوار الشائعة في زمانه.

إبداعاته الموسيقية

كان سـامي الشـوا كما ذكرنا عازفاً عبقرياً على الكمان. لكن عبقريته في العزف كانت تتجلى بشـكل خاص حين يعزف في مدينته حلب. ففي حديث لصـديقه الأديب سـامي الكيالي صـاحب مجلة الحديث قال:(حين أقوم بالعزف أمام سـكان مدينتي حلب، وبين خمائل أشـجارها، أشـعر وكأن الكمان جزء مني. ولا أشـعر كيف تتحرك أناملي عليه، فأخرج نغماً يختلف كثيراً عن باقي أنغامي التي أعزفها في أي مكان بالعالم). وكان يمتلك قدرة فائقة على التصوير في عزفه. فقام بتصوير زقزقة العصافير ومظاهر الطبيعة الخلابة.

وإضـافة إلى عزفه على الكمان، كان سـامي الشـوا مؤلفاً موسـيقياً مبدعاً. إذ وضـع الكثير من المؤلفات الموسـيقية. ومن مؤلفاته الموسـيقية بولكا مصـري، مارش شـاكر باشـا، مارش الجزايرلي، تهنين الولد. كما أبدع العديد من الأعمال الموسيقية في القوالب التراثية مثل تحميلة من مقام الرصد، والعديد من البشارف مثل بشرف كار جيهان، وبشرف ألي سبار، وبشرف صبا عثمان بك، إضـافة إلى التقاسـيم من على مختلف المقامات الموسـيقية. وطبعت مؤلفاته وتقاسـيمه على أسـطوانات غرامافون وأوديون وكولومبيا. وعزف مقطوعاته بنفسـه، وبمشـاركة عازفين آخرين مثل عبد الحميد القضابي وإبراهيم العريان وعلي الرشيدي.

رحيلـه

بعد رحلة طويلة مع الموسـيقا، زادت عن نصـف قرن رحل سامي الشوا عام1965 عن عمر يناهز ستة وسبعين عاماً.

قصائد في الشـوا

حرك إبداع سـامي الشـوا قرائح العديد من الشـعراء، فنظموا العديد من القصـائد فيه وبعبقريته. ومن أهم الشـعراء الذين نظموا فيه شـعراً أمير الشـعراء أحمد شـوقي الذي نظم فيه قصـيدة طويلة، منها الأبيات التالية:

ياصاحبَ الفـنِّ هـل أُوتيتَـهُ هبـةً وهـل خُـلقْتَ لـه طبعاً ووجدانـا

وهل وجدْتَ له في النفسِ عاطفـةً وهل حـملْتَ لـه في القلبِ إيمانا

وهـل لـقيتَ جمـالاً في دقائقِـــهِ غـيرَ الـــجمالِ الذي تلقاهُ أحيانا

وهل هديْتَ لكُنهٍ مـــن حـقائقِهِ يردُّ أعمى النهيِ والقـلبِ حيرانا

الفنُّ روضٌ يمـرُّ القاطفـونَ بـــهِ والسـارقونَ جماعـاتٍ ووحـــدانا

أَوْلى الرجالِ به في الدهـرِ مخترعٌ قد زادَهُ جدولاً أوزادَ ريـــحانـا

العبقريةُ فيهَ عـــزُّ مالـــــكه إذامشى غيرَهـا لصـــاً وجنَّانـا

لاتسأل اللهَ فنـــاً كـلَّ آونـــة واســـألْهُ في فتراتِ الدهرِ فنَّانـا

وبعد رحيله رثاه العديد من الشـعراء. فأظهروا في قصـائدهم ملامح عبقريته الموسـيقية ومناقبه الشـخصـية. ومن أهم من رثاه صديقه الشاعر عمر أبو ريشة.

مراجع مساعدة

1ـــ الموسيقا في سورية ـــ عدنان بن ذريل ـــ دار طلاس ـــ دمشق ـ طبعة ثانية 1989

2ـــ الموسيقا في سورية ـــ صميم الشريف ـــ وزارة الثقافة ـــ دمشق 1991

3ـ الموسيقى الشرقي ـ كامل الخلعي ـ القاهرة

4ـ أهل الطرب في حلب وبلاد العرب ـ إعداد نور مهنا ـ دار صحارى ـ حلب

صلحي الـوادي

شيء من الذكريات

و

شـــيء مـن الدموع

صميم الشريف

من الصعب الحديث عن صلحي الوادي ومسيرته الفنية، فهذا الإنســـان الذي جبل من الوفاء والمروءة والكرامة وعزة النفس والإباء والشـهامة، ونأى بنفسـه عن الحقد والبغضـاء والكراهية، وجعل الحب والنبالة نبراسـه في كل شـيء، قلما تجد إنسـاناً مثله.. كان يحترم نفسـه ومُثُله العليا، ومن احترامه هذا نبع احترامه للناس ومثلهم. أخلص لفنه الموسيقي إخلاصاً قلما نجد نظيراً له في وطننا العربي على الأقل. فهو العـازف والمؤلف والمعلم والمربي وقـائد الأوركسترا، وهو أيضاً الثقافة الموسوعية بكل أنماطها واتجاهاتها

وأبعادها. وهذا كله لم يأت من فراغ. ولعل في نشـــأته وتربيته وتاريخ أسرته العربية العريق ما يلقي بعض الضوء على تاريخه الفني الناصـــع، أبوه حامد باشـــا الوادي شـــيخ عشـــيرة المحامدة الدليمية. رافق الشريف حسين في الثورة العربية الكبرى، ولم يكن رجلاً عادياً. فهجر الســـياســـة إلى الزراعة، عندما عجزت أمام طموح العرب في وحدتهم، وغدت كلمته التي زيَّن بها باب مزرعته في بغداد:

خاطبتُ البشرَ فأنكرني وكفر، وخاطبتُ الشجرَ فعرفني وأثمر.

من أبلغ ما قيل في ذلك الماضـــي البعيد عندما وقفت اتفاقية سايكس بيكو حائلاً أمام أماني العرب في وحدتهم وحريتهم.

عرفت صلحي الوادي منذ كان في الثانية عشرة من عمره، تتقد فيه حماسة الفتيان للموسيقا وكرة القدم، وكنت أكبره بسبعة أعوام، وأجيد العزف ببعض الآلات الوترية الغربية، وأكثر إطلاعاً منه على منابع الموسيقا الغربية من خلال الأسطوانات التي كنت أملكها، والتي أودعتها إياه قبل التحاقي بالوظيفة التي عُيِّنْتُ بها بعيداً عن دمشق. وعند عودتي بعد سنوات فوجئت به وقد تحول عن البحث في المجلات المختلفة عن مواعيد غناء أسمهان ومحمد عبد الوهاب في الإذاعات المختلفة، إلى اقتناء فيض من الأسطوانات التي لم يكن بقدرة أحد امتلاكها آنذاك لثمنها الباهظ، وفوجئت أكثر بقاعة الاستماع والموسيقا الصغيرة التي أنشأها في بيته الجميل في ساحة المدفع، وكذلك بالكمان التي كان يتابع بها دروس أستاذه اليوناني في الإسكندرية بمرافقة بيانو شقيقته الكبرى هدى، وأيضاً بالأصدقاء الكثر الذين يهوون الموســـيقا مثله.. عن طريقه تعرفنا ســـيبيليوس وبروكوفييف وشوستاكوفيتش وبارتوك وغيرهم، وعن طريقه أيضاً بدأنا نتحول من الإعجاب والبَهْر بما نســـمع إلى معنى ما نســـمع والتأمل في الفكر الذي تحمله الموســـيقا، وإلى آداب الاســـتماع. ولم تعد حماســـته لكرة القدم التي بلغ بها شـــأواً بعيداً كجناح يســـاري في فريق كلية فيكتوريا التي صـــار طالباً فيها هي نفسـها، إذ تحولت وإن

ظل يتابع مبارياتها ـــ إلى الموسيقا والشعر والأدب. وكان كلما عاد إلى دمشـــق صـــيفاً حمل إلينا جديداً، وكان الجديد ذات مرة متابعة المقطوعات التي نسمع بالتدوين الموسيقي الكامل لجميع آلات الفرقة السـيمفونية. وأكثر من ذلك، المفاجأة الحلوة التي لا يمكن أن تنسـى، فقد وضـع على مقاعد غرفة الاستماع بترتيب مدروس أوراقاً تحمل كل واحدة منها اسـم آلة من آلات الفرقة الموسـيقية. ثم وقف بعد أن أدار أســطوانة ســيمفونية براهمز الأولى، أمام فرقة المقاعد وأخذ يقودها وفق التدوين الموســيقي الموضــوع أمامه، وكأنه في قاعة موســيقية يقود فرقة كبيرة أمام الجمهور وكنا نراقب قيادته لفرقة المقاعد ونتابعها باهتمام أنا وصـادق فرعون ورفاه قسـوات وسـعيد طيان والراحل عرفان هدايا، دون أن ندرك أنه كان يحلم بأن يصـير ذات يوم قائداً لفرقة سيمفونية ما.

عندما تخرج من كلية فكتوريا، وأنهى دراسته الموسيقية على أسـتاذه اليوناني والآخر الروسـي، أراد متابعة دراسـة الموسـيقا دراسة جدية في إنكلترا، فاشترط عليه والده الاختصاص بالزراعة على أن تكون دراسـة الموسـيقا ثانوية لا تعيق الاختصـاص الذي يريده له، فرضــخ على مضــض. وبعد أشــهر على ســفره بدأت رسـائله تطفح بالشـكوى وتروي لي الشـيء الكثير من معاناته في كلية الزراعة: "كيف لي أن أدرس الموســيقا ورائحة روث البقر تملؤني. أنا منهك تماماً": وفي رســالة أخرى: لقد طفح الكيل، وقررت الالتحاق بأكاديمية الموسيقا الملكية، وسـأخبر والدي بذلك واســتعطفه، وعليكم مســاعدتي عنده.. ولتذهب الزراعة إلى الجحيم".

لم يكن حامد الوادي والداً صعباً، بل أباً تطفح روحه بكل حنان الأبوة، ولكنه كان يريد لابنه مصيراً آخر غير الموسيقا.. كان يريده أن يختص بالزراعة ليعنى بشـؤون مزرعته الواسـعة المسـترخية على ضـفاف دجلة، ومع ذلك فإنه رضـخ لاستعطاف بناته الثلاث،

وأصـــدقاء ابنه، على الرغم من عدم اقتناعه، وتســـاؤله الدائم، هل للموسيقا مستقبل في بلدنا؟!

وقد أجابني صـلحي على هذا التسـاؤل: لن يقف ضـباب لندن أمام الشمس إلى الأبد.

عاد صـلحي الوادي إلى دمشـق في صـيف 1955، مصـطحباً خطيبته"سنثيا ماريون إفرت" التي صارت فيما بعد زوجته، حاملة في يدها جائزة "فرانزليست" كأبرع عازفة بيانو وقتذاك. وفي عام 1957 عاد ثانية ليمارس نشـــاطاً صـــيفياً غير عادي، إذ اســـتطاع تأليف فرقة ســـيمفونية صـــغيرة، جمع أفرادها من معهد أصـــدقاء الفنون، ومن فرقتي الجيش والـدرك الموســـيقيتين. وعكف على تمرينها بدأب مأثور عنه، ثم قدم أول حفلة موسـيقية سـيمفونية في قبو فندق أمية الجديد بحضـور جمهور غفير اسـتمتع فيها بافتتاحية «إيغمونـت» "لبيتـهوفن والفـالز الإمبراطوري لشـــتراوس والسيمفوني الناقصة لشوبرت".

وعلى الرغم من النجاح الذي حققه، فإنه أعلن لأصـــدقائه من المهتمين، أنه لم يكن راضـياً عن الفرقة لافتقارها للانسـجام، وإلى ما يعينها على الأداء الجيد.

بعد ســـنتين على ذلك أي في عام 1959، رجع مع زوجته إلى دمشـق حاملاً معه شـهادة في العلوم الموسـيقية، وأخرى في التأليف وثالثة في قيادة الأوركسـترا. فاكتملت لديه كل العناصـر التي تؤهله لأن يكون مؤلفاً وقائد أوركسـترا. وكانت الوحدة بين سورية ومصر في أوج تفاعلها، عندما اختاره الموسيقار الراحل أبو بكر خيرت والأمين العام لوزارة الثقافة يوسف شقرا لتأسيس المعهد العربي الموسـيقي الذي يحمل اليوم أسـمه. وباشـر عمله بدءاً من العام الدراسي (1960ـــــ1961) وفق أحدث الطرق المتبعـة في المعـاهد الموســـيقية في العالم، ووفق مناهج تعليمية دقيقة للموسـيقتين العربية والغربية. وأذكر أنني سـألته يومذاك، عمّـا إذا كـان ســـيدفن موهبتـه وأحلامـه في هذا العمل الإداري،

فـأجـابني: لكي نصـــنع موســـيقـانـا يجب أن نبني عازفاً.. جميع العازفين في دمشـــق لا يتقنون حتى قراءة النوطة.. ســـأبدأ من الصـفر، والطفل الذي أسـتقبله وأنتقيه بعناية، هو الذي سـيصـنع موسيقا هذا البلد.

وفهمت ما يرمي إليه، وما دام الإنســـان عبداً للزمن، فلا بد له أن ينتظر عشرين سنة حتى يرى قطوف المعهد بين يديه. ومع ذلك فإنه لم ينتظر كل تلك الســنوات ليمارس التأليف الموســيقي، وكان اتجاه بارتوك الموسـيقي في تحويل اللحن الشـعبي المحلي إلى لحن عالمي، يشـغل تفكيره، فنقل عن الأستاذ الراحل "وفيق فوق العادة" الذي يحفظ كماً وفيراً من الألحان الشـــعبية عدداً لا بأس به، فدوَّنها وصـاغها ووزعها ألحاناً لفرقة تضـم عدداً من الآلات الوترية ـــــ أسرة الكمان برمتها وفيها الفيولا Viola ـــــ وبعض آلات النفخ الخشبية والنحاسية، وقدم بعضها عام 1960 في مسرحية "يوم من أيام الثورة الســـورية" التي ألفها الراحل حكمت محســـن بدعم من وزارة الثقافة. وحققت نجاحاً باهراً، وكان هدف صـــلحي الوادي تقديم هذه الألحان بلغة موسـيقية عالمية تتيح لها الانتشـار في العالم بالأسـلوب نفســه الذي نقل به الموسـيقي المجري "بارتوك" ألحان الشعوب التي جمعها في رحلاته.

لم يكن صلحي الوادي يجيد العزف بالكمان، ولكنه كان عازفاً، ولم يكن يجيد ضرب ملامس البيانو، ولكنه كان يعزف. كان يعرف أسـرار كل آلة موسـيقية في العالم، من الناي والمجوز إلى السـيتار الهنـدي، ومن الكوالا القديمـة قدم التـاريخ والكوتو الصـــينيـة إلى الأورغ الكهربائي وأخواته. ويعرف أيضـــاً الســـلالم الموســـيقية الغربية والعربية الشـرقية والهندية والصـينية واليونانية والإفريقية معرفـةً تـامـةً. ومكتبتـه الموســـيقية الضـــخمة تضـــم آلاف الكتب والأســـطوانات والمدونات، وهي المحراب الذي يســـتريح إليه ليلاً ليمضـي فيه ساعات بين المطالعة والاستماع والعزف. ولم يكن هذا كله يلهيه عن المعهد الموسيقي الذي يلجه في السـابعة صـباحاً، ولا

يغادره قبل الثامنة مساء.. كان كتلة من الحماسة والنشاط، ويشرف بنفسه مع الأساتذة المختصين على تقدم الطلاب وامتحاناتهم، ويرفض الوساطات مهما عظم شأنها، ولا يعبأ إن ضره ذلك أو نفعه، فمصلحة المعهد والطلاب تأتي في المقام الأول عنده حتى ولو كان ذلك على حساب راحته وأسرته. وقد أثمرت جهوده بعد سبع سنوات من العمل الدؤوب بتكوين أول فرقة لموسيقا الحجرة من طلبة المعهد، قادها بنفسه عام 1967، على مسرح الحمراء قبل أن يترك قيادته لها لأحد طلابه الموهوبين. وبعمله هذا، وضع الحجر الأساس للفرقة السيمفونية التي يطمح للوصول إليها.

لم تصرف كل هذه الأعباء صلحي الوادي عن التأليف، وكان أسلوب الموسيقي السوفييتي شوستاكوفيتش هو لغة موسيقا القرن العشرين. وكان صلحي عام 1966، في أوج حزنه على وفاة شقيقته الأديبة هبة الوادي مؤلفة كتاب "مي زيادة"، فكتب لأجلها رائعته "قصيدة حب"، التي حازت الإعجاب في مهرجان التلفزيون التشيكي عام 1975، عند تقديمها خارج المسابقة. وفي هذه القصيدة نجده ابتعد عن أسلوب بارتوك إلى أسلوب جديد يتحدث فيه بلغة العصر الموسيقية، وفيها نكتشف بعض الألحان التراثية العربية التي كانت تميل إليها شقيقته الراحلة.

إبان الاحتفالات بعيد الحركة التصحيحية عام 1990، أصدر القائد الخالد حافظ الأسد القانون رقم 82 المتضمن إحداث المعهد العالي للموسيقا. فأسندت وزيرة الثقافة آنذاك السيدة الدكتورة نجاح العطار، التي يدين لها صلحي بالدعم القوي، عمادة المعهد إليه. وبعد سنة على ذلك، أسس معهد الباليه الذي أنيطت إدارته أيضاً بصلحي الوادي، وفي العام الدراسي (1991–1992) افتتح المعهد بمبادرة من عميده قسماً للغناء، وجاء هذا القسم مطلباً حيوياً للأصوات المتميزة، وقد تزامن افتتاح هذا القسم مع تدريس العلوم الموسيقية الأكاديمية أسوة بمعاهد العالم العالية.

وكمـا فجر القـائـد الخـالـد حـافظ الأســـد الفرح في نفوس الموســـيقيين بـالمعهـد العـالي، فجره ثـانيـة بقرار إحـداث الفرقـة الوطنية السـيمفونية عام 1992، وقد قدمت الفرقة باكورة حفلاتها بقيادة المايسترو صلحي الوادي في الخامس عشر من شهر كانون الثاني ــ يناير ـ عام 1993، على مسرح قصر المؤتمرات. وبها حقق صـــلحي الوادي حلمـه الـذي راوده منـذ قـاد في بيتـه فرقـة المقـاعد الموســـيقيـة. فهل توقفت طموحـاته عند هذه الفرقة التي عمـل من أجلهـا عـام 1960؟ طبعـاً لا.. لأن طموحـاتـه كـانـت لا حدود لها، وكان عليه وقد صـــار كل شـــيء ملك يمينه أن يختزل الزمن من أجل تقديم أول عمل أوبرالي في دمشـق. واسـتطاع عام 1995 بـالتعـاون مع المجلس الثقـافي البريطـاني، وبمشـــاركة من طلاب المعهد العالي للموسـيقا والمعهد العالي للفنون المسـرحية، ومعهـد البـاليـه وفرقـة الكورال، تقديم أوبرا "دايـدو وإينيـاس" في قصـر المؤتمرات وفي المسـرح الرومـاني في بصرى الشام بنجاح كبير. وقد تمثـل نجـاح هذا العمـل والأعمـال الأخرى بمنح القـائـد الخـالد حافظ الأسد الفنان صلحي الوادي وسام الاستحقاق السوري من الدرجة الممتازة.

بلغ عدد الحفلات التي قدمتها الفرقة الوطنية السـيمفونية في دمشـق على مدى تألقها بقيادة صـلحي الوادي أربعين حفلة على مدى عشـر سـنوات. واسـتطاعت بما قدمته من أعمال المؤلفين الكبار في عواصم ومدن العالم، أن تبرز وجه سورية الحضاري، في بيروت والأردن والكويت وعمـان وتركيا وألمانيا وإســـبانيا وفي لوس أنجلوس في الولايات المتحدة وأرمينيا.

تعرَّض صـــلحي الوادي لضـــغط نفســـي ومعنوي أثر على صـحته، ولكنه لم يعبأ وصـمد إلى أن مرت العاصـفة بسـلام. غير أنها خلَّفت وراءها تراكمات من الألم النفســـي الذي بلغ أوجه أثناء تقديمه الكونشـرتو الثالث للبيانو والأوركسـترا لبيتهوفن مع عازف البيانو وسـيم قطب في قصـر المؤتمرات في الرابع والعشـرين من

شهر نيسان ـــ أبريل ـــ عام 2002، عندما هوى من على منصة القيادة على أرض المسرح في مستهل الحركة الثانية من الكونشرتو بسبب النزيف الدماغي الذي أصيب به وألزمه الفراش لغاية وفاته.

عندما كنت أزوره إبان مرضـــه، كانت ترتســـم على وجهه ابتســـامة شـــاحبة فيها الشـــيء الكثير من الأمل، وكان يعي تماماً مراحل طفولته وشـبابه ويسـتعيدها مراراً، ولا يعي سـوى صـور باهتة من مراحل حياته اللاحقة.

كان لا يريد لأحد أن يراه مريضـــاً عاجزاً مقهوراً، ولكنه ما لبث أن استسلم في النهاية لإصرار زواره. وكان العلاج الفيزيائي الرياضي يرهقه ويجعله يصرخ ألماً دون أن يحقق له أي قبس من الأمل في الشـفاء. وعلى الرغم من العناية الفائقة من الأطباء ومن زوجته التي نعتها بعضـــهم بالقديســـة لتفانيها في العناية به، كان يذوي ببطء. وبدا في لحظة من اللحظات على الرغم من صـــلابته يائســاً مهزوماً أمام الشـلل الذي التهم فيه كل شـيء حتى الحركة، اللهم إلا من بعض الجمل والكلمات التي كان يرددها بين الحين والحين. وكان يوم الجمعة من كل أســبوع، أســعد أيام مرضـــه، يلتقي فيه بطلبته وبالناس الذي أحبوه وقدروه. وكان د. عماد مصـــطفى والوزيرة الســيدة بثينة شـــعبان ود.محمود الســيد أكثر الناس تعلقاً به وبأســـرته، ولعلهم أكثر الناس الذين ملؤوا أيامه التعيسة بالحبور الذي كانت تفصح عنه عيناه. وزاد مرضه سوءاً مرض زوجته، فخبا عنده آخر أمل في الحياة، وغيابها عنه أياماً للعلاج زاد في كآبته.

تقول زوجته سنثيا : يكفيني أن أسمع تنفسه لأكون سعيدة.

ولكنه لم يستطيع أن يسعدها، ففي فجر الثلاثين من أيلول استيقظ مرتاعاً فسندته ابنته ديالا، فنظر إليها ملياً ثم ضحك جذلاً، وما لبث أن صاح منادياً أمه ثلاث مرات ثم مال برأسه على كتف ابنته مفارقاً الحياة.

كانت تلك الصيحات لأمه شبيهة بالصيحات التساؤلية عندما استدعي على عجل من كلية فكتوريا عام 1953 دون أن يدري بوفاة أمه. فدخل البيت هاشاً باشاً كعادته سائلاً أخواته: أين أمي.؟. وظل يبحث عنها في غرف البيت حتى أدرك الحقيقة.

عندما رأيته صباحاً، لم تكن تعلو وجهه صفرة الموت، وكانت عيناه تحدقان في الفضاء، وديالا لا تتعب من تقبيل جبينه ودموعها تملأ مآقيها، والبيت يلفه هدوء كئيب وحزن صامت ونشيج مكتوم...

قالت زوجته: لقد انتصر أخيراً على الألم.

صلحي الوادي ....
رحلة عمر

محاسن مطر

قلّما اجتمعت في شخص واحد صفات عالية متميزة ومتناقضة أحياناً كما اجتمعت لدى صلحي الوادي. فقد امتلك شخصية قوية، ورأياً حصيفاً، وبعد نظر، وإرادة صلبة، واعتزازاً بالنفس، وتمسكاً بالرأي حتى التسلُّط، ومنافسة في العمل حتى إنهاك الجسد، وحباً بالاستئثار بالعمل والمسؤولية وروحاً شفافة، وقلباً عطوفاً، وحساً مرهفاً، وتواضعاً جمّاً. فقد جمع إذاً بين الخُلُق اللين والخُلُق الوَعْرُ، فتبوَّأ بذلك مرتبة ومكانة حسده عليها الكثيرون. وانقسم الناس بين معجب ومقدِّر لعمله وبين ناقد ومستنكِر. ولكن أحداً من الناس لم يستطع إلا أن يثمِّنَ عَمَلَهُ وأن يُكّنَ له الاحترامَ والتقديرَ، لما قدمه من نهضة موسيقية لهذا البلد. فيحق لنا أن نقول عنه إنه "أبو الموسيقا الكلاسيكية في سورية."

في عام 1960 كان عدد موظفي وزارة الثقافة الحديثة الإنشاء قليل جداً، ومن بين هؤلاء كان صلحي الوادي، وصديقه الرسام

عبد القادر أرناؤوط، والمخرج السينمائي رفيق الصبان. وقد روى لنا صلحي عن تلك الفترة بأنها كانت فترة ضياع بالنسبة لخطوات هؤلاء الشباب. "كنا أحياناً نلعب الغميضة أنا وعبد القادر ورفيق، لأن أحداً منا لم يكن قد وجد بعد سبيله الصحيح إلى المستقبل، إلى أن لمعت في ذهني فكرة تأسيس معهد موسيقي للأطفال. وراقت الفكرة للجميع، وتحمس عبد القادر لتصميم الملصق الإعلاني من أجل الإفتتاح. وخرج بملصق بارع وُزع على مدارس دمشق الإبتدائية". ومن هذه اللحظة تولى صلحي إدارة المعهد وتبناه ونذر نفسه له ولطلابه وأساتذته، وحتى أشجار حديقته وزهورها.

تركت مرة كماني على الطاولة في غرفتي في المعهد، وذهبت لأتحدث مع أصحابي، ولما عدت وجدت ورقة بيضاء داخل علبة كماني المفتوح مكتوب فيها بخط يد الأستاذ صلحي: "الكمان آلة حساسة وحرام تركها بهذا الشكل".

في عام 1962 قدّم المعهد أول حفل له على مسرح أبي خليل القباني تحت رعاية وزير الثقافة، ودعا صلحي إلى هذا الحفل عدداً من الشخصيات، ومن أهالي الطلاب وعمل على ترتيب هذا الحفل وتنظيمه لإخراجه بأحسن حلة، فوزعت الورود على المسرح. وتولى خضر جنيد تقديم كل طالب إلى الجمهور. عَزفتُ في هذا الحفل مع مجموعة من الطلاب منهم : رياض سكر وغزوان زركلي وأبان زركلي وفوزي الجيرودي وفايز علبي وسمير خوري. وسمير كان الوحيد الذي عزف مقطوعة غير التي تدرب عليها مع أستاذه. ولما سأله أستاذه بغضب: لماذا؟ أجاب ببساطة : وجدتها أحلى. يومذاك رافقتنا السيدة سينثيا الوادي على البيانو، وكذلك فعلت لسنين طويلة مع أغلب الطلاب. ثم قدمنا عزفاً جماعياً للوتريات، وقادنا غزوان زركلي، وكان عمره 10 سنوات. كانت هذه نواة فرقة موسيقا الحجرة التي تشكلت فيما بعد، والتي كانت نواة الفرقة الوطنية السيمفونية. في ذلك الحفل وُزعت الورود والجوائز على المشاركين، وظهرت صحف اليوم التالي تحمل نبأ

هذا الحدث الجديد وصوره. أذكر أنه في البروفة التي سبقت الحفل ألبستي أمي تنورة بلون كحلي وبلوزة بيضاء، وعقدت شريطاً كحلياً مخملياً على صدري، فلاقى هذا اللباس استحسان صلحي، وطلب من جميع التلاميذ التقيد به في الحفل. طبعاً البنطال للصبية! وذهب هذا التقليد باللباس لسنوات طويلة. أما أيام الجمعة فلم تكن دائماً للراحة، فكثيراً ما كان يطلب منا الحضور في الصباح لنتمرن في الأوركسترا معه أو لنحضر درساً في التحليل الموسيقي أو الكورال مع خضر جنيد. ولم يكن يتردد أن يقفل علينا باب الدرس لنتمرن، فالطالب الموهوب والمجد كان يحظى باهتمامه وتقديره، أما الطالب الكسول فمصيره إلى الرسوب، حتى ولو كان أحد أبناء أصدقائه المقربين، أو كان ابنه هو نفسه، كما حصل مع ابنه سرمد عندما أعطاه علامة الرسوب على آلة التشيلو.

لقد وضع صلحي في عقولنا منذ أن كنا صغاراً أننا محظوظون ومتفوقون لأننا ندرس الموسيقا، وأقنع أهالي الطلاب بقيمة العمل الذي يقوم به المعهد، فقد عمل على تأسيس مبادئ وقيم غيرت من نظرة المجتمع إلى الموسيقا والموسيقين. فبعد أن كانت الموسيقا مادة تحتمل الفوضى والإهمال والمقام الأدنى، أصبحت بعد سنوات من الجهد الدؤوب فناً ينظر إليه بكثير من الجدية والاحترام. في عام 1964 قاد صلحي حفلاً لفرقة موسيقا الحجرة على مدرج بصرى، وكانت تتألف من طلاب الآلات الوترية المتفوقين. وفي هذا الحفل اضطر أن يوقف العزف أكثر من مرة حتى يطلب من شاب جالس بين الحضور أن يُسكِتَ المعزاة التي كانت برفقته، إذ استطاع هذا الشاب الراعي أن يدخل مع بعض من قطيعه بدافع الفضول دون أن يعترض طريقه أحد. وفي عام 1995 قدم صلحي بمصاحبة الفرقة الوطنية السيمفونية أوبرا دايدو وإنياس على نفس المدرج. ويذكُر من حالفه الحظ بحضور هذا العرض مشاهد رائعة لممثلي ومغني الأوبرا ولفرقة الباليه المشاركة في ليلةٍ تصادفَ تحت سماء كان القمر فيها بدراً، ولحظات من الصمت الإلهي بين

المقاطع المؤداة، مع أن المدرج كان قد غُصَّ بما يزيد عن 7000 متفرج.

لقد تنبه صـلحي بسـبب اطلاعه على ثقافة الغرب على مدى التقدم الموسـيقي الذي تمتعت به تلك الدول، وأدرك أن الحل يكون بالاحتكاك مع هذه الدول والتفاعل معها، فعمل على اسـتقطاب خبراء سوفييت أساتذة للتدريس، لأن الاتحاد السوفيتي آنذاك كان يعدُّ من أهم الأماكن لتعليم الموسيقا في العالم. كما عمل أيضاً على إرسـال الطلاب الخريجين لمتابعة دراسـاتهم العليا في الخارج، وغادر عدد كبير منهم إلى الاتحاد السـوفيتي وألمانيا الشـرقية وتشـيكوسـلوفاكيا. فكان منهم من عاد وسـاهم بخبرته، ومنهم من خرج ولم يعد. وكان من شـدة ألم صـلحي على هروب البعض إذا هَمَّ بإرسـال أحدهم لمنحة دراسـية في الخارج جعله يحلف يميناً أنه سيعود.

كان صـلحي الوادي ظاهرة حضـارية حظيت بها سـورية في فترة جادت الطبيعة على هذا البلد بالكثير من الفنانين والرسـامين والكتاب، وللطبيعة طفرات في جودها. وكان من أصـدقائه نصـير شورى وكوليت خوري ونادیا الغزي ولؤي كيالي ورفاه قسوات... ونحن الذين رافقناه في العمل لأكثر من أربعين عاماً نحس بهذا الأثر الذي تركه فينا وغير مجرى حياتنا، فتعلمنا منه حب الحياة وحب الأشـياء الأصـيلة، والنهل من العلم والثقافة. وتعلمنا منه أن نزدري كل مصـطنع وتافه سـواء أكان في اللباس أم التصـرف، وحوّل اهتمامنا إلى الشـعر والأدب والفن والطبيعة والبسـاطة والصدق. فكم قرأ علينا أشعاراً لشعراء أحبهم مثل الشاعر الألماني ريلكة، وهو يقول في إحدى قصـائده "ما أمَرَّ تجربتك، إن كان شربك مرّاً صِرْ نبيذاً، أَرِدْ التحول". وكم وصف لنا روعة الطبيعة «ارتعاشة غصن مغطى بالثلج غادره عصفور». كان هناك فرح طفولي في داخله، وظل معه حتى كَبُرَ. في إحدى رحلات صـيده اندفع إلى جدول ماء وشـرب منه فرحاً أمام اسـتغراب أصـدقائه،

وهو يقول: أتعجب منكم كيف تشـــربون من زجاجات بلاســـتيكية. وطبعاً لم يَعْفِـه هذا الحب من ارتفاعٍ في درجـة حرارتـه في اليوم التالي. وروى لنا ضـاحكاً كيف رمى هو وصـديقه عبد القادر بباقة ورود اصـطناعية من نافذة المشـفى عندما كان أحد أصـدقائهما يهم بأخذها لزيارة صـــديق مشـــترك. وشـــاهدناه يهرع من المعهد إلى الطريق ليسلم على رجل أحدب قصير ويناديه : يا سيفو كيف حالك يا صـديقي؟ ثم يقول لنا كنت ألعب معه في الحارة وأنا طفل صـغير. وكان لا يحتمل الثقلاء ويهرب منهم وتستهويه الطرفة وخفة الظل.

دعـانـا مرة نحن الأســـاتذة بعد الفحص لفطور صـــباحي في المعهد وأثنـاء تنـاولنـا الطعـام رن جرس الهـاتف فرد بنفســـه وإذا بصـــوت امرأة تســـأل: عفواً يا أخي، هون صـــيدلية القنواتي؟ فرد مبـاشـــرة : كلا يا خالتي هون مطعم الوادي. كان ذواقة في طعامه محباً لزيارة ســـوق العتيق وســـوق الجمعة. كنا نعرف بقدومه إلى المعهد من وثبات أقدامه على الدرج، إذ كان يقفزه صـــعوداً بثلاث قفزات، وكان إذا شـــعر بفتور في عزفنا في الأوركســـترا يتوقف ليقول لنا : أخشـى ما أخشـاه أن لا تكون هذه التي في عروقكم دماء بل ماء! ثم ينشـدنا قصـيدة أو قصـة قصـيرة أو طرفة حدثت معه. وفي الصـباح وعند تلون الأفق بلون الشـفق كان هو أول من يصـل إلى المعهد ليفتح بـابـه. في أحد الصـــبـاحـات قـال أحد العـاملين في الحـديقـة لزميلـه: الحمـد لله، هـذه أول مرة نصـــل إلى المعهـد قبـل الأســـتـاذ صـــلحي فالباب مغلق! ولكن ما لبث أن جاء على الفور صـوت الأستاذ صلحي من فوق الشجرة هيا هيا لا تضيعوا الوقت، ســـاعداني لأنزل! كـان قد علق في الأعلى بعد محاولته إنقاذ عش عصفور.

في ســـهراتنا التي جمعتنا معه كنا نســـتمع لبعض الموســـيقا الكلاسيكية ولتعليقه وشرحه لها. وفي آخر السهرة كان يسمعنا من جهـاز الغرامـافون القـديم أغنيـات لنـاظم الغزالي مثـل (حبيتـك صـــغيرون حســـن، وفوق النخل). وأسَـــرَّ لي مرة أنه يحب أغنية

(حوِّلْ يـا جمّـال حوّل) لأن والدتـه كـانـت تحبها. وعندما كان بعض النقّاد يعيب عليه عدم حبه للموســيقا العربية كان يدافع عن نفســه بأنها موسـيقا أصـيلة، ولكنها تحتاج من العاملين فيها والخبراء بها أن يضـعوا لها المناهج الواضـحة ويحولوها من موسـيقا سـماعية يصـعب نقلها من فرد إلى آخر إلى موسيقا أكاديمية مرتبة ومصنفة ومقسـمة لمراحل، حتى يسـهل تعليمها ويصـبح لها مدارس ومعاهد اختصاصية.

وقد حاول صـلحي الوادي في المعهد أن يشـرك الآلات العربية بالعزف مع الفرقة السـيمفونية، مثل القانون والعود والناي. وقدمت الفرقة الســيمفونية بمشــاركة هذه الآلات حفلات في بلدان عربية وأجنبية وفي لوس أنجلوس، ولاقت استحسـاناً كبيراً. إن إشراك آلة عربية مع فرقة ســيمفونية ليس بحد ذاته هو بيت القصــيد لتطوير الموسـيقا العربية، ولكن المهم في هذا الأمر أن تُثبت الآلة الشـرقية أنها آلة قادرة على أن تكون بمستوى الآلات الغربية.

وبهذه الشخصية البرّاقة لـــ صلحي الوادي كسب صداقة كثير من البلدان العربية والأجنبية، فأهدت الصـين واليابان المعهدَ عدداً كبيراً من الآلات الموسـيقية، وصــنعت ألمانيا أورغن خاص بدار الأوبرا بطلب من صـلحي، وقد أشـرف على بنائه شـخصـياً لأكثر من عامين، وأصبح تحفة في دار الأوبرا السورية.

لقد كانت الموســيقا العربية والكلاســيكية حملان ثقيلان على كتفيه. والموسـيقا الكلاسـيكية خاصــة في بلادنا، شــأنها شــأن أي حركـة جـديـدة ثـوريـة في ميـادين الفكر والحضــــارة، فقد ولدت في ظروف بيئيـة وثقـافيـة وتـاريخيـة مختلفـة، إلا أن صــــلحي الوادي بذكائه وفطنته مشـى بها بلين ورفق، وأشـرك الناس في نشـاطاتها، فغدت هذه الحركة بتأثيرها أشــبه بالشــفق الذي يظهر بالأفق، ثم تتلوه ببطء أشعة الشمس الأولى إلى أن تنير السماء كلها.

حول تجربة الأستاذ الراحل

صلحي الوادي

أبـان الـزركلي

«هل هناك جدوى..؟» سـألت نفسـي عندما طلب مني رئيس التحرير أن أكتب عن التجربة التي مثّلها الأسـتاذ الراحل صـلحي الوادي. فنحن أناس لا نحبّ أن نقرأ ماضينا وماضي الآخرين، بل إننا «ما شـاء الله علينا» لسـنا بحاجة إلى ذلك، فكلٌّ منا يملك من الذكاء والتفكّر ما يجعله يحل أي مشكلة دون مساعدة إرث مخزون الخبرة ودون مسـاعدة من أحد. ثم قلت لنفسـي «قُمْ يا أبان وكفاك فلسـفة.. فالفعل أحسـن من اللا فعل، والايمان أفضـل من الشـعور بالعبث».

إننا نرفض أحياناً أن نسـلّم أن كلاً منا، على الرغم من فرادته وخصوصيته، يمثل أيضاً ثقافة موروثة وسائدة وتطلعات مرحلة من تاريخ مجتمع وصراعاً بين حاجات متولدة تبحث عن صيغ تحقق بها نفسـها، وبين حاجات وأوضـاع قديمة ترفض أن تتخلىّ عن صـيغها لأنها إن فعَلت فستندثر كلياً.

لقد مثل صـلحي الوادي جيلاً وتطلعات جيل بحث بصـدق وبإصـرار عن آفاق جديدة لحياة يشـعر فيها الفرد بذاته متحققاً عبر التحليق في سـماوات جديدة لم تكن معروفة من قبل. كيف يفعل ذلك؟. كان النموذج شـبه الكامل والمتكامل للحضـارة

الأوربيـة مـاثلاً بقوة وبثبـات. نموذج يمتلك فيـه الإنســـان الفرد التاريخ والجغرافيا والقوة والسيطرة والحياة الرحبة الرغدة.

أذكر أنني وأصـــحابي لم نكن نشـــاهد في الســـينما إلا الأفلام الأجنبية، ولم نتابع في التلفزيون إلا المسلسـلات الأجنبية، ولم نقرأ عمومـاً إلا الأدب المترجم، بـل ونظرنـا إلى الموســـيقـا المحليـة والأفلام العربية والثقافة الشـــعبية نظرة من يؤمن أنه ترك كل هذا وراءه، أي ترك التخلف وراءه وأصبح يمثل الحضارة.

إذا حاولنا أن نكون موضـــوعيّين فإن في هذا الســـلوك بعض الأصـــالة والانســـجام. فبالفعل حقق الغرب إنجازات هائلة في كل المجالات ولم يكن ممكناً أن نتخطى حدودنا الضـيقة التي يفرضـها الجهل ومحدودية القدرة على الفعل إلا بالتعلّم منهم، أي من الغرب. وهذا ما حصـل فعلاً. وقد مثّل هذا نزعة اجتماعية لافردية، فشـجّع المجتمع على الدراســـة في الخارج (بعثات... إشـــراف... دراســـة خاصـــة..)، وشـجّع على تعلّم اللغات الأجنبية. وحتى أولئك الذين لم يمكّنهم الحظ من الخروج إلى أوربـا أو التحدث بلغـاتها أو التشـــبه بعـاداتهـا نظروا بعين الاعجـاب والرضـــا إلى أولئـك المحظوظين الذين انتموا جزئياً إلى الحياة الجديدة. فالأم الأميّة البســيطة تتفاخر أن ابنها الصغير يعدّ من الواحد إلى العشرة بالفرنسية.

أُنشـئ المعهد العربي للموسيقا، وكان الأستاذ صلحي الوادي من أصـــحاب فكرة الإنشـــاء ومديره لفترة نحو 40 عاماً. وقد بدأ المعهد عمله الفعلي عام 1961 ضـمن خط واضح تماماً: إكساب الأطفال والشـباب الصـغار خبرة الموسـيقا الأوربية الكلاسـيكية فهماً وعزفاً ومحاولة خلق نخبة من شـباب المسـتقبل مسـتوعبة ومؤمنة ومتمكنة من مادة هذا الإنجاز الحضاري ـــــ الموسيقا الكلاسيكية الأوربية ـ ومن أدواته. وهذا ما تم في الواقع وبنجاح كبير أحياناً. فبفضـــل الإصـــرار الثابت والدائم من قبل الأســـتاذ صـلحي الوادي تمكن بعضٌ من هؤلاء الشباب، كرياض سكر ثم عرفـان الحنبلي وغيرهم، من إثبـات جـدارتـه وتفوقـه على أبنـاء

الحضـارة الأوربية وفي أحسـن المراكز التعليمية المشـهورة في العالم. بل إن بعضهم كغزوان الزركلي قد حاز المراكز المتقدمة في المسـابقات العالمية المخصّصـة لعزف الموسيقا الكلاسيكية. وقد قام المجتمع ــ على عكس ما يُتَداول ويُعتقد ـ بالنظر بتقدير واحترام إلى هؤلاء الممثلين للحضـــارة الجديدة، ورأوهم أمثلةً ربمـا أرادوا هم أن يكونوهـا. كمـا أقّر المجتمع. وعلى عكس مـا يُتداول أيضاً ـــ بالإقرار بإنجاز هؤلاء البارعين وكافأهم ضمن الحدود الإدارية والقانونية السائدة.

لكن هذه الصـــورة الوردية المتماســكة بدأت تعاني الشـــوائب القـاتمـة والتفكك. وكمـا حصـــل لمعظم «المثقفين» بـدأ الشـــعور بـالانعزال والإدراك بـأنهم خـارج ســـيـاق الحركـة الفعليـة للمجتمع يسـكن هؤلاء الموسـيقيين الشـباب، وبدأت شـرائح في المجتمع تلحّ في السـؤال: «لماذا الموســيقا الأوربية الكلاســيكية؟ وما رابطتنا بها»؟

إن البحث عن «خلطة» حضـــارية هو أمر في غاية الصـــعوبة ولكنه ضـــروري وأصـــيل، فكل حضـــارة في التاريخ هي «خلطة» حضـــاريـة، ولم يكن من الممكن أن تكون إلا كذلك. ونحن العرب بالذات واعون ببســاطة لهذا نتيجة للخبرة التاريخية لتجربة محددة. إن التعثر والتردد الناتج عن عدم العثور على هذه «الخلطة» قابلته فئات في المجتمع بإصـرار على تأكيد الخط الأصلي للمعهد العربي للموسيقا. وكان الأستاذ صـلحي الوادي بتماهيه مع هذا الخط رائداً في تجربـة تحقيق إنجازات أكبر وأوســـع، كإنشـــاء المعهد العالي للموسـيقا الذي كان عميداً له، وتأسـيس الفرقة السـيمفونية الوطنية التي كان قائداً لها حتى منعه المرض من ذلك.

إننا إن آمنا بأن الخلطة الحضـارية ضـرورية فهذا لا يعني أننا قـادرون على تحقيقها. إن الأمر يتطلب إدراكاً لروابط قائمة بين كل مظاهر الفعل الإنســاني والإنجاز الإنســاني عبر العصــور وعبر الجغرافيـا. وإن حقيقـة وجود هـذه الروابط تؤكـدهـا القـدرة الفعليـة

للبشر على استيعاب خبرات بعضهم بعضاً، فاستيعاب أي مسألة لا يمكن أن يتحقق إلا إذا كان عند المتلقي بعض عناصر هذه المسألة، حتى وإن كان لا يملك كل عناصرها أو لا يرى كل الصورة المكتملة التي يشكلها تضافر تلك العناصر.

أريد أن أقول: إن الخلايا الحضارية موجودة فينا، وإن ضَمُرَ بعضها إلى الحد الذي نظنّ فيه أنها اضمحلّت. إن هذه الخلايا الحضارية تحمل في الواقع خبرة إنسانية تجعل ما ضَمُرَ منها قابلاً لأن ينمو من جديد عبر التفاعل مرة أخرى مع الواقع. ولعل هذا هو ما ينقص: التفاعل مع الواقع، تفاعلاً عميقاً أصيلاً غير منطلق من موقع رافض ولا من موقع مسلِّم. وليس المقصود بالواقع هنا الواقع الذي يقع خارجياً فقط، بل ما يوجد فينا أيضاً . إننا نتعامل في كثير من الأحيان مع إرثنا وثقافتنا تعاملاً يؤكد فقط مشاعر غير أصيلة فينا، كالتفاخر والتعالي أو التغطية على شعور بالنقص أو التعويض عن فقر نعانيه في حياتنا الحاضرة. ولهذا يبدو لي أحياناً أننا لا نؤمن فعلاً بقيمة ما نحمل، فالإيمان الحقيقي يتبدى فقط في الإصرار على الوصول إلى جوهر إرثنا الذي يساعد على فتح الآفاق الجديدة للحاضر وللمستقبل.

إن التفاعل مع الواقع هو حالة حيّة منتجة وفعالة تسمح بإمكان إيجاد هذه الخلطة الحضارية التي يدخل في مزيجها التاريخ والإرث، أقصد كل التاريخ وكل الإرث وكل الأوضاع والعناصر الحية الآن. إن التفاعل مع الواقع يعني أن نكون فعلاً، أن نكون بكل ما فينا من إرث وحاضر وتوق وتناقض وتوافق بين عناصر مختلفة وغنية تصنع كلها متضافرة هذه الروعة: تصنع الإنسان.

صلحي الـوادي
(1934 ـــ 2007)

وتجربة التعليم الموسيقي المختص في سورية
بين عامي 1961 و 2002

د. غزوان الزركلي

مقدمة : فيما يلي أكتب باختصـــار عن مادة لم يتعرض لها أحد ممن كتبوا عن الراحل صلحي الوادي، متوخياً العرض الموضوعي ومبتعداً عن المدح أو الذم لرجل ارتبطت به حياتي، كما ارتبطت حياته بي لمدة ست وأربعين سنة بالتمام. فعندما أسست وزارة الثقافة الفتية المعهد العربي للموسيقا بدمشق في عام 1961وأصبح صلحي الوادي ولمدة أربعين عاماً مديراً له، كنت أنا من تلاميذ الدفعة الأولى للمعهد. في عام 2002 كان الأســتاذ الوادي عميداً للمعهد العالي للموسيقا بدمشق (لمدة أحد عشر عاماً خلت) وكنت أنا نائبه (وكيل المعهد ما بين عامي 2001 و 2002) أي قبل شهرين ونيف من وقوعه مريضاً وانقطاعه كلياً عن العمل. أما السنوات الخمس ونصــف الســنة التي مضــت بدون وجوده على رأس عمله قائداً للحركة التعليمية فيمكن اعتبارها استمراراً شبه كامل لسياسته في العمل دون تغييرات تذكر. لذلك، وفي ناحية أخرى مقابلة وموازية لتكريمه بعد وفاته، أتمنى أن أســتطيع تقييم التجربة التعليمية التي خاضها صلحي الوادي وأحدد إيجابياتها وسلبياتها في هذه العجالة،

وأن أستخلص أخيراً العبر منها لتكون لنا هذه العبر سنداً في وضع خطة موسيقية في المستقبل.

المرحلـــة الأولى

بدأت وزارة الثقافة (والإرشـــاد القومي) التي وجدت بدءاً من عام 1960 بمشروع عمل طموح جداً. وفي مجال الموسيقا أسست الوزارة المعهد العربي بدمشـــق في عام 1961 (وكان المعهد الموسيقي الشرقي التابع لوزارة المعارف سلفاً صالحاً له)، ومن ثم معهداً في حلب عام 1963. وكانت المكتبة الوطنية ومســـرح الأوبرا والثانوية الموســـيقية ثم المعهد العالي للموســـيقا جزءاً من رؤيتها الثقافية المدونة في كتاب أصـــدرته الوزارة عن خطتها الخمسية 1961 ــ 1965. وأصبح تلاميذ المعهد الموسيقي بدمشق بتوجيه مديره صـلحي الوادي عماداً لنشـاط المعهد المذكور، الذي أحدث ثورة قوية في النشـاط الموسـيقي الدمشـقي، وأرسـى قواعد الاستماع الموسيقي والحفلات الدورية. كما شّكل الأستاذ الوادي فيه فرقة لموســيقا الحجرة اســتمرت طويلاً. وتجدر الإشـــارة إلى محاولة الراحل أكثر من مرة تجميع فرقة موســيقية ســيمفونية في الستينيات، اعتمدت على عناصر موسيقا الجيش بخاصة فيما يتعلق بعازفي الآلات النفخية الخشبية والنحاسية. ولكن هذه المحاولات لم تســتطع أن تكون بديلاً عن التعليم الموســيقي لجميع الآلات، إذ إن المعهد اســتمر فترة أطول من اللازم في التركيز على ثلاث آلات، هي البيانو والكمان والفيولونســيل (كما اســتدعى خبراء أجانب لتدريســها)، إضـــافة إلى وجود قســم شــرقي (عود وقانون فقط) متواضــع ومحدود. وفي عام 1964 صــدر مرســوم تشــريعي عن رئاســة الدولة بإحداث الثانوية الموسيقية، تبعه مرسـوم تنفيذي في بداية عام 1965، ولكن تنفيذهما لم يتم إلى يومنا هذا.

المرحلـــة الثانية

أوفدت وزارتا الثقافة والتربية بدءاً من أواخر الستينيات الطلاب لدراسة الموسيقا في الخارج، وكان كثير منهم تلاميذ سابقين في المعهد العربي للموسيقا بدمشق (ولن أتحدث هنا عن حلب)، درّسوا فيه حتى قبل إيفادهم والتحقوا في خدمته بعد انتهاء دراستهم ورجوعهم إلى الوطن. كما كانت هناك أسماء أخرى بدأت في دراسة الموسيقا قبل إحداث المعهد، مثل ضياء السكري ونجمي السكري ونوري الرحيباني. لن أستطيع أن أفيها هنا حقها كما لم أف أيضاً بحق المدرّسين الرواد الذين ساعدوا صلحي الوادي في النهوض بالمعهد العربي للموسيقا بدمشق، ويستحقون وقفة خاصة لمساهمتهم الفعالة في الفورة المذكورة التي فرضت نفسها بقوة في البداية. ثم، ومع مرور الوقت، احتاج المعهد أكثر فأكثر ـــــ وفي سبيل استمرار إيجابياته ـــــ إلى تثبيت وجوده وتطوير قدرته على العطاء والتجدد عبر الزمن. إذاً عادت المجموعة الشابة المذكورة آنفاً لتدفع بعجلة التطور إلى الأمام، ولتضع في أواخر السبعينيات وأوائل الثمانينيات نصب أعينها مطالب تخدم، بحسب رأيها، الرؤية الموسيقية في المستقبل وتمكّن أفرادها من العطاء والإنتاج. انطلقت هذه المطالب من اعتبار صلحي الوادي وصياً على تحقيقها وأميناً على سد الثغرات التي حصلت منذ تأسيس مدرستي الموسيقا التابعتين لوزارة الثقافة (في دمشق وحلب). لقد افتقدت تلك المجموعة الأكاديمية عدم إيجاد ملاك لفرقة موسيقا الحجرة (التي وقف نشاطها عملياً منذ عام 1993، عام تأسيس الفرقة السيمفونية التي لا يوجد لها ملاك حتى يومنا هذا). وحاولت المجموعة المذكورة تأسيس فرقة حجرة موازية استطاعت أن تقف على أرجلها سنوات، ولكنها لم تمتلك القدرة على الاستمرار والبقاء؛ وافتقدت افتتاح المرحلة الثانوية الموسيقية؛ وإيجاد مكتب لتنظيم الحفلات؛ وتأسيس مدرسة للموسيقا العربية الكلاسيكية... الأمور التي يمكن أن توضع اليوم، بعد مرور عشرات السنين، على جدول التنفيذ.

المرحلـــة الثالثة

في عام 1984 اســـتدعيتُ إلى وزارة الثقافة لإبداء الرأي في موضـوع تأسـيس المعهد العالي للموسـيقا بدمشـق، المشـروع الذي طمح إلى منح شهادات الدبلوم والماجستير والدكتوراه في الموسيقا. وكـان رأيي يتلخص في وجوب الإكثـار من المـدارس الموســيقية المختصـــة بـدايـةً، وأن نعطي أولاً المحـافظـات حقهـا في وجود صـروح تعليمية موسيقية فيها، وأن ننفّذ الثانوية الموسيقية، ومن ثم نفتتح معهداً عـالياً، عنـده من الروافد ما يكفي وله من فرص العمل لخريجيه ما يكفي أيضـاً. هذا ناهيك بوجود خطة موسـيقية شـاملة تضـع رؤية للمسـتقبل وتشـمل فيما تشـمل الموسـيقا الكلاسـيكية العربية والتعليم الموسـيقي في المدارس، تشـمل المنظمات الشـعبية ووســائل الإعلام. ومرت الســنون وافتُتح المعهد العالي للموســيقا الذي أسسه الراحل الوادي ضمن بناء جميل رحب. وبعد ذلك بنحو سـنتين شُـكلت الفرقة السـيمفونية عام (1993) واسـتدعي الخبراء الأجانب ووصـل عددهم إلى أكثر من ثلاثين في دمشـق وأربعة في حلب. وقد كان قرار استدعاء الخبراء الأجانب ولم يزل صـائباً، إلا أنه لم يتم التركيز على إنشـاء كادر أكاديمي سـوري، وذلك بتكليفهم بتدريب المدرّسين وبتعيين مساعدين سوريين لهم.

المرحلـــة الرابعة

وكانت الفورة الكبيرة الثانية في النشـاط الموسـيقي الدمشـقي، رغم أن المعهد العـالي كان يقوم بنشـــاطات في المحافظات، لكنها محدودة جداً إذا ما أخذنا بالحسـبان في الفترة الزمنية (1990ـــــ 2007) وعدد المدن السـورية التي حظيت بهذه النشـاطات. ويجب أن نذكر بأن المعهد العالي استوعب ويستوعب عدداً لا بأس به من الطلاب من خارج مدينة دمشق، ولكن لم يتسن ولا يتسنى لأغلبيتهم الساحقة دفع الحركة الموسيقية في محافظاتهم.

أما السـلبيات فقد ظهرت بوضـوح بعد انقشـاع الفورة الهامّة لتظهر المتناقضات بوضوح بعد انقضاء الفترة التأسيسية، التي هي دائماً تحمل عدم اسـتقرار وتحمل بحثاً عن الثوابت. ومن أوضـح هذه المتناقضات التقصير الكبير فيما يخص: تعليم الموسيقا العربية الكلاسـيكيـة؛ عـدم وجود منـاهج مطبوعـة لكثير من المواد أو لأكثرهـا؛ البنـاء الأكـاديمي من مجلس وأقسـام ونظـام امتحـان ودراجات تدرسـية؛ حفلات الطلاب الدورية؛ المكتبة... وأصـبح كثير من الخريجين يبحث عن عمل لـه ويقع في دوّامـة: هل يعمل في الملاهي الليلية؟ هل يفتتح معهداً موسـيقياً خاصـاً ذا طابع ميّال للتجارة؟ هل له مكان في التدريس في المعهد العربي (معهد صلحي الوادي) أو المعهد العـالي أو الفرقـة السـيمفونيـة؟ هل يبحث عن منحـة دراسـية ليهرب أولاً من واقعـه، ثم يبحث ثانياً عما إذا كان يسـتطيع أن يبقى في الخارج؟ هل هو مؤهّل موسـيقياً بشـكل جيد؟ وهل هو أكاديمي على قدر كاف!(*)

ختـــام

لا شـــك في أن نظامنا التعليمي في وضـــع يجب معه أن نعيد النظر في بناء هذا النظام، وأن نضـع خطة مستقبلية موسيقية لائقة بشـعبنا الذي يمتلك موهبة موسـيقية فطرية وقدرة هائلة على التعلّم والاكتسـاب. ولا يشـك أحد في أن هويتنا الثقافية (هنا الموسـيقية) هي من مفاتيح قوتنا كدولة وكشـعب، ومن مفاتيح سـعادتنا كأفراد. وقد يقول قائل: وما علاقة هذا بالأسـتاذ صـلحي الوادي؟ أقول بأن الوقت قد حـان لأن نعطي كل ذي حق حقه: حق الرائد الراحل في الإشادة بإيجابياته، وحق الباقين ـــــ الذين هم أيضاً زوار في هذه

* لن أسـتطيع أن أتعرض لموضـوع تأسـيس كلية التربية الموسـيقية بحمص في الفترة الأخيرة. ولكن أريد أن أنوه بأن مدرســي هذه الكلية هم في الدرجة الأولى من الخريجين الشباب للمعهد العالي للموسيقا بدمشق، الذين لم تساعدهم دراستهم في إعطائهم التأهيل التربوي اللازم.

الحياة وضيوف على وجه الأرض ـــــ في تحديد العثرات وتجنبها وفي تجديد الطاقات وتوعية الناس إلى أنجع الوســـائل الاحترافية التي تضـــمن حياة موســـيقية جيدة تليق بالإنســـان بشـــكل عام، وبمواطننا بشـــكل خاص. ولا شـــك في أن أهم هذه الوســـائل على الإطلاق هو التعليم ومؤسساته.

أهم مناهج

التربيـــة المـــوســـــيقية

في العـــالـم

الحلقــة (2)

د. نبيـل اللـو

1ـ منهج كوداي **KODALY**

ولد زُلطان كوداي في السادس عشر من كانون الأول/ ديسمبر من عام 1882 في هنغاريا الوســـطى، وتوفي في بودابســـت في السادس من آذار/ مارس من عام 1967. تخرج من جامعة بودابست في عام 1905، وبدأ مع صـــديقه المؤلف الموســـيقي الهنغاري بيلا بارتوك تعميم نشـــر الموســـيقا التراثية الفلكلورية الهنغارية ولم تكن

حتى ذلك الحين قد جُمعت ودُرست دراسة معمقة تليق بها وبمكانتها في هنغاريا. وقد أفاد كوداي من هذه الموسيقا الفلكلورية الهنغارية في مؤلفاته الموسيقية مستلهماً من أشكالها وقوالبها وإيقاعاتها وموضوعاتها اللحنية. وابتداءً من عام 1945 عكف على تصميم منهج تربوي موسيقي ليدرَّس في المدارس الحكومية الهنغارية.

منذ عام 1905 بدأ كوداي مع بيلا بارتوك جولة في بقاع هنغاريا يجمعان خلالها الأغنيات الشعبية الفلكلورية الهنغارية من منابعها. وقد توصلا كلاهما من خلال جولاتهما وما جمعا فيها من تراث شعبي غنائي أن أساس أي ثقافة موسيقية أصيلة إنما يبدأ حصراً من معرفة فلكلور البلد الذي هو نتاج أمة وميراثها وملك أبنائها كافة لا تختص به فئة أو مجموعة أو نخبة.

وبعد أن جمع كوداي مع بارتوك مخزون البلاد من الأغنيات الشعبية عمد إلى تصنيفها ليصنع منها منهجاً تعليمياً موسيقياً تربوياً متماسكاً متدرجاً، أرفقه بتوصيات وتوجيهات وتدريبات غنائية للمراحل المدرسية المختلفة لصوت إفرادي ولصوتين ولثلاثة أصوات وقد أضاف إليها بعضاً من مؤلفاته صاغها على النسق الفلكلوري نفسه والروح نفسها.

وقد خلص كوداي من حصيلة عمله إلى مايلي:

ـــ تنمي التربية الموسيقية عند الطفل ملكات ومهارات فنية وذوقية وجمالية وحسية تتصل بشخصيته وتنعكس إيجابياً على أدائه المدرسي التربوي العام.

ـــ يجب أن يترافق تعلُّم التلميذ لغة بلاده وتعلّم موسيقاها الشعبية بآنٍ معاً، وتعلُّمه الأغنيات الشعبية التي تتناسب وشريحة عمره. وحبذا لو ترافق تعلُّمه الغناء بحركات جسدية.

ـــــــ يجب أن تبدأ هذه العملية التربوية الموسيقية من الحضانة حصـــراً، وأي تأخير فيها يُعد وقتاً ضـــائعاً يفوّت على التلميذ الإفادة المرجوة منها لاحقاً لو تعلمها في شريحة عمرية متقدمة.

ـ ليس بالضرورة أن يقترن تعلم الموسيقا عند التلاميذ بتعلم العزف على آلةٍ موسيقية، فقد يتعذر ذلك، وسيتعذر حتماً، لأسباب عديدة منها ما يتصـــل باســـتعدادات التلاميذ الفطرية لذلك، ويتصـــل بعضها بالإمكانات المادية واللوجستية المتوفرة في المدرسة وفي عائلة الطفل بآنٍ معاً. لهذا كله يُعد الغناء أنجح الوســـائل وأقلها تكلفة وهو أساس الثقافة الموسيقية المعمقة القابلة للتطوّر تدريساً وتعلماً.

مبادئ منهج كوداي

انطلق كوداي في منهجه من مبدأ أن الطفل يتعلم لغته الأم قبل أن يتعلم لغة أجنبية وبالتالي على الطفل تعلم موســـيقاه الوطنية الشعبية الفلكلورية التراثية قبل أن يتعلم الموسيقا الأجنبية: موسيقا الآخر.

ولا يتوقف الأمر عند كوداي عند هذا الحد، بل إنه يجد أمراً ضـــرورياً حتمياً أن يبدأ كل موســـيقي مثقف بمعرفة موســـيقا بلاده معرفة عميقة فهي لغته الأم الموسيقية. من هنا نجد أن منهج كوداي اعتمد على دراســـة الفلكلور الهنغاري الفني وتطبيقه وتعلمه، وما دام قد افترض، وهو محق في افتراضـــه، أن الموســـيقا للجميع، والجميع هنا بمعنى للناس أجمعين في شـــتى مواطنهم الجغرافية، فقد فكر في نظام تربية موســـيقية يتوجه إلى العامة، إلى الشـــريحة الكبيرة في المجتمع، على أساس أن الموسيقا في نظره تهذب نفس الإنســـان وتصـــقلها وتجوّد من أداء الطفل في تحصـــيله المدرســـي

التعليمي وتمتن صـلته بمدرسـته وتجمع الأمة وتوحدها. يتصـف منهج كوداي بأنه منهج شامل يتطلب عملاً دؤوباً بطيئاً يمتد سحابة طويلة من الزمن نسـبياً: من غناء واسـتماع وتذوُّق وقراءة نوته وتدريب على كتابتها لتشـكل هذه المراحل والعمليات فيما بينها كلاً واحداً.

مبادئ رئيسية في منهج كوداي

أولاً: الإيقاع

اسـتند كوداي في بـاب الإيقـاع في منهجـه على بحوث جـاك دالكروز (1865ـــــ1950) في عناصر الإيقاع المختلفة: سرعة الخطو، المشـي، ضـرب الإيقاع على مسـتوى المقياس (الميزور) الواحد في المدونة، التصفيق، وهي جميعها

إيقاعات طبيعية يقوم بها الإنسان ويصدرها بنفسه دون اللجوء إلى آلـة إيقـاعيـة، يمكن للطفل بعد ذلك تطبيقها بمتعة، بعد أن يتمكن من أدائها، على آلة من الآلات الإيقاعية. ترتبط التدريبات الإيقاعية بالغناء لتكون الفائدة منها أعم وأشمل، وتكون بإشراف المعلم خلال الـدرس. وتفرق تطبيقـات دالكروز الإيقـاعيـة عن مثيلاتهـا عنـد كوداي في أن الأول جعلها بمصـاحبة آلة البيانو في حين اسـتغنى كوداي في تطبيقها عن مصاحبة أي آلة موسيقية.

يعتمد كوداي في منهجه على قراءة الإيقاع مقطعياً على النحو التالي:

- سوداء (زمن) تا.
- ذات السن ($1/2$ زمن) تي.
- ذات السنين ($1/4$ زمن) تي ري.

بناءً على ما تقدم نقرأ التمرين الإيقاعي التالي من اليسـار إلى اليمين:

ta ti ta-a ti ti ti ta-i ti ti ta ti ti ri ti ri

في كتاب تمرينات الغناء صـــنف كوداي العناصـــر الإيقاعية واللحنية تصـــنيفاً تصـــاعدياً. درّس الإيقاع للأطفال عن طريق غناء الألحان الفلكلورية الشـــعبية وقد بدأ بالســـوداء ثم بذات الســـن ثم بـالســـكتة، ثم بـالمقيـاس $^2/_4$، ثم بـالمقيـاس $^4/_4$، ثم بالمقياس $^3/_4$ ثم بمؤخر النبر (سـنكوب) $^2/_4$، ثم بالسـوداء المنقوطة أمـا القيم الإيقـاعيـة الأخرى فقد أخّر تعليمهـا للأطفال في موضـــع لاحق.

ثانياً : السُلّم الخماسي

اقترح كوداي في منهجـه التربوي الموســـيقي التعليمي البـدء بتعليم الأطفال غناء الســـلّم الخماســـي، وســـبب ذلك أن الأغنيات الشـــعبية الهنغارية مبنية في معظمها على هذا السُـلّم، وهي تعد في هذا مادةً أصـيلة منسـجمة فيما بينها انسـجام المزاج اللحني والثقافي بـآنٍ معـاً، الأمر الـذي يجعلهـا مادةً تربوية موســـيقية بامتياز للطفل الهنغـاري. جمع كوداي مـادتـه الشـــعبية الفلكلورية هذه وصـــنّفها تصنيفاً متدرجاً في صعوبته.

ثالثاً: الهارموني

اســـتنـاداً إلى المادة اللحنية الفلكلورية الغنائية نفســـها عمد كوداي إلى تعليم الأطفال الهارموني (توافق الأصوات) انطلاقاً من الجملـة اللحنيـة المغنـاة وتوافقـاتهـا الهـارمونيـة البســـيطـة لينقل إلى الطفل الإحســـاس الهـارموني (التوافقي) في الجملة اللحنية المغناة ضمن الأغنية الفلكلورية.

وقد لجأ كوداي في ذلك إلى تقسـيم الصـف الدرسـي إلى ثلاث مـجـمـوعـات، كـل مـجـمـوعـة تـغـنـي عـلامـة مـن عـلامـات (الأكورد) accord التوافقي: فعلى ســبيـل المثـال في أكورد دو مـاجور المؤلف من: دو مي صـــول، جعل المجموعـة الأولى تغني

علامـة (الـدو) والثانية علامة (المي) والثالثة علامة (الصـــول) بآنٍ معاً لنســمع ثلاث علاماتٍ مؤداةٍ توافقياً. هذا التمرين بالطبع ســهل جداً في أدائه ومضــمونه الهارموني لكن كوداي انطلق من تمرينات مماثلة متدرجة في صــعوبتها أداءً ومضــموناً ليعلم الأطفال الغناء بثلاثة أصوات توافقية.

يبقى الاســتماع الموّجه أداةً مهمةً جداً لا غنى عنها ليتعلم الأطفال المعلومات النظرية وترسـيخها في أذهانهم عن طريق الاستماع والشرح والمحاكاة.

ومن طرق التعليم أن يغني المعلم أمام تلاميذه جملة لحنية بســيطة ويطلب إلى أحد الطلاب أن يرتجل عليها ويطلب إلى آخر الشــيء نفســه ويمكن أن تكون تمرينات الارتجال هذه متدرجة في صــعوبتها: مادة أولية وطرائق ارتجال تتم جميعها بإشـراف المعلم وتوجيهه.

كمـا يمكن أن تكون التمرينـات الارتجـاليـة في مـادة الإيقـاع انطلاقاً من الإيقاعات البسيطة مقياس $2/4$. هذا النوع من التمرينات المـدروســـة الموجّهـة تعلم التلاميـذ مفـاهيم الانتقـال من العلامـة الأســاســية tonique (الارتكاز) مروراً بـالعلامة المســيطرة dominate ثم العودة إلى الارتكـاز.كمـا يتعلم التلميـذ منهـا مفهوم الارتجال المنفرد ومفهوم البناء الموسيقي. وتكتمل الدراسة العملية بالاستماع الموجّه قبل الشروع بالتمارين وبعدها.

منهج كارل أورف **Carl Orff**

ولـد كـارل أورف عـام 1895 في مـدينـة ميونخ بـألمـانيـا وهو مؤلف موســيقي ومســرحي. تأثر بالموســيقات البدائية البســيطة والموسـيقات القديمة في الحضــارات العريقة. أشــهر مؤلفاته على الإطلاق كارمينا بورانا، وكاتولّي كارمينا، وانتصار أفروديت.
أورف والتربية الموسيقية

أسس كارل أورف عام 1924 مدرسة رقص وحركة وموسيقا في مدينة ميونخ. في عام 1948 اقترح راديو بافاريا على أورف إعداد برنامج إذاعي لتعليم الموسيقا ونشرها. وقد حظيت هذه الحلقات بشهرة وبسمعة طيبة في ألمانيا. وقد نشر أورف هذه الحلقات في كتيبات لاحقاً بموضوعاتها المختلفة شكلت فيما بعد قوام المنهج التربوي الموسيقي.

مبادئ منهج أورف

تندرج المقاربة التربوية الموسيقية عند أورف ضمن ما يمكننا أن نسميه تيار البحوث التربوية النفسية التي ظهرت في مطلع القرن الماضي مع مونتيسوري Montessori وديكرولي Decroly ، فالّون Wallon فرينيت Freinet وبياجيه Piaget. وقد نحوا جميعهم نحو منهج تربوي تعليمي تفاعلي يتمحور على تطور الطفل ونمائه ولا يقتصر على معرفته وحدها.

تعتمد التربية الفاعلة أول ما تعتمد على احترام الطفل واحترام ملكاته الفطرية واستعداداته النفسية وإمكاناته وهويته الثقافية. وعلى المربي الموسيقي إذا لم تتوفر له معلومات كافية سابقة عن الطفل أو مجموعة الأطفال الذين يعلمهم ويتعامل معهم أن يتكيّف والطفل وإيقاع نموه الجسدي والنفسي والمعرفي.

وترتكز الخاصية الثانية في التربية الفاعلة على إشراك الطفل في تعليمه مبادئ الموسيقا. إذ ليس على الطفل أن يكون متلقياً سلبياً للمعارف الأولية الموسيقية المعدّة سلفاً. لكن على المعلم أن يعلمه كيف يكون مبادراً في تعلمه الموسيقا دون أن يعني هذا شططاً أو تسيّباً. فالمعلم الموسيقي في هذه المرحلة تربوي أولاً موسيقي ثانياً، وهذا يعني أن يكون التركيز منصباً على ملكات الطفل وحواسه، إيقاظها ثم توجيهها لتعلم مبادئ الموسيقا. تسبق العملية الأولى الثانية وتفوقها أهمية في هذه المرحلة. يعتمد منهج كارل أورف على مسألة جعل الموسيقا في متناول الجميع وجعلها وسيلةً من

وسائل تعبيرهم. يتعلمها الطفل بممارستها الموجهة يكتشف معالمها وقواعدها ودقائقها ليعبّر بوساطتها.

ورغم أن منهج أورف التربوي الموسـيقي يتقاطع مع المناهج التربوية الموسـيقية الأخرى إلاّ أنه تميّز في منهجه بالبسـاطة عن مناهج سواه من التربويين الموسيقيين، فهو يعد مدخلاً إلى الموسيقا إذ إنه يتناول المبادئ الموسـيقية الأولى لخدمة الطفل. والموسـيقا الابتدائية الأورفية هذه ليست بأي حالٍ من الأحوال موسيقا صرفة بحتة بل هي تشكل مع الحركة والرقص واللغة ثالوثاً متكاملاً.

في منهج أورف وحدة وشـمولية وهو لا يسـتخدم القوالب الموسيقية الكبيرة ولا ينحو منحى البنى الموسيقية المعقدة، وإنما يستخدم مقاطع قصيرة بسيطة سهلة لتكون بآنٍ معاً مادة للتعلُّم والممارسة الفورية: النظري والتطبيق.

يعيش الطفل فيه شـمولية النشـاط الموسـيقي بشـكله العام الظاهري المسـموع والمرئي خلال الدرس، يضـاف إليه شـمولية الوسـائل الموسـيقية من آلات وأدوات ووسـائل التعبير الفردية الخاصـة بكل طفل تُشـكّل فيما بينها جميعها أدوات تعبير متكافلة مترابطة. وكلما كبر الطفل بيولوجياً كبرت الوسـائل المذكورة لتساير نموه ووعيه.

بدايةً يلامس الطفل ملامسـة فاعلة شـخصـية فردية الآلات المصـوّتة ويسـتصـدر منها أصـواتاً على النحو الذي يسـتطيعه بالتجربة والتلقي وردة الفعل. ومع الزمن يتطور أداؤه السـمعي وذاكرته الحفظية ومحاكاته ويستخدم مفرداتٍ موسيقية كي لا نقول اصطلاحية، ويصبح بالممارسة البسيطة الموجهة الذكية قادراً على استحداث جمل إيقاعية وجمل لحنية. بقي أن نشير إلى أن هذا التعلم التفاعلي يجب أن يكون مقروناً بمادة سمعية شعبية من تراث الطفل تُسمعه جملة لحنية من بيئته وثقافته وجملة لسانية من لغته. وهذا لا يعني اقتصـار المنهج على اللغة الوطنية لسـانياً وموسـيقياً وإنما

يمكنـه أن ينفتح ويتوســع على الموســيقا الكلاســيكية الغربية والموسيقات المعاصرة والموسيقات الفلكلورية (موسيقا الشعوب).

العناصر الأساسية

الإيقاع

الإيقاع هو العنصـر الأسـاسـي المشـترك الناظم للموسـيقات، وهو أكثر الأشـياء وأبسـطها حفظاً وتلقفاً عند الطفل حتى في سـن مبكرة جداً. به تبدأ عملية التعلم الموسيقي متدرجةً من أبسط أشكاله المنفردة إلى أعقد أشكاله المتداخلة أي المكتوبة على أكثر من سطر وتنفذ بآنٍ معاً، بحيث تنفّذ كل مجموعة من الأطفال ســطراً من سطورها.

اللحن

يتعلمـه الطفل عن طريق ســماع أغنيـات الأطفـال وحفظهـا وترداها، ثم يبدأ يتعلم تفاصيلها ابتداءً من أبسط جملها اللحنية إلى أعقدها.

طرائق تربويـة موسـيقية

الاستماع الإيجابي

لفت انتباه التلاميذ إلى رصـد الضـجيج المحيط بهم وفرزه إلى مجموعات أصـوات. ويمكن أن يكون الضـجيج مصـطنعاً كأن يلجأ المدرس إلى إحداث ضـجة بوسـاطة أي أداة أو مجموعة أدوات بآنٍ معاً. يمكن للمدرس أن يوجّـه تلامذة صـــفه إلى أنواع الضـــجيج الطبيعي المحيط بهم من هبوب ريحٍ وقصـف رعدٍ وحفيف أشـجار وخرير ماء وتردد النَفَس في الصدر وإيقاع نبض القلب.

كما يمكن للمعلم أن يطلب إلى تلامذته اسـتصـدار أصـواتٍ من أشياء موجودة حولهم والإصغاء إليها وتلمسها ووصفها.

وهنـاك تمرين آخر يمكن أن يلجـأ إليـه المعلم وهو إســماع تلامذته صوتاً بشداتٍ مختلفة متدرجة تصاعدياً أو هبوطاً.

إن تدريبات سمعية موجهة من هذا القبيل توقظ حواس الطفل وتدربها وتصقلها وتجعلها قادرة على التعرف أولاً على مصدر الصوت وطبيعته ومكوّناته ومن ثم إعادة إنتاجه بطرائق مختلفة تبعث الطفل على التفكر والتحليل والاستنباط.

وتعليم الطفل حسن الإصغاء والتفكر فيما يصغي إليه قد يكون في المرحلة التعليمية التدريبية السمعية الأولى أهم من مضمون المادة السمعية نفسها، ونحن هنا بدأنا بالأصوات الطبيعية أو الاصطناعية الموجودة حولنا والتي بمقدورنا اصطناعها، وهي مرحلة أولى سعياً إلى مرحلة أعمق تسعى إلى تعليم الطفل حسن الإصغاء وحسن تمثل واستيعاب عملٍ موسيقي بجمله اللحنية والإيقاعية بآنٍ معاً.

يعد إكساب الطفل مهارة الاستماع أخطر مراحل التربية الموسيقية وأعمقها أثراً عند الطفل وأبعدها فائدةً في حياته كلها، سواء ذهب بعيداً في تعلم الموسيقا أم اقتصرت معارفه على مداخل تعلمها وأبجدياتها.

كما يُكسب حسن الاستماع الطفل ملكة التذوق المتدرجة المتسامية وينشط الذاكرة ويحفزها على حفظ المقاطع المؤثرة وترددها.

الارتجال

الارتجال إبداع آني وليد انفعالات لحظته لا يُدوّن، ويُعبّر عن شخصية المرتجل وملكاته وخياله اللحني. وفي حين يُعدُّ الاستماع والعزف عمليتان مرتبطتان بالماضي: استماع عمل مسجل وعزف مدوّنة عمل مكتوب سابقاً، يعد الارتجال فعلاً حاضراً وفعل مستقبل بآنٍ معاً: فعل حاضر يتصل بالجملة اللحنية التي يبتدعها العازف ارتجالاً، وفعل مستقبل قريب يتصل بما سيلي الجملة المرتجلة المسموعة.

وسائل التعبير الموسيقي

الجسد

جسد الطفل هو أولى أدواته التي يستخدمها لاكتشاف العالم من حوله. فالرقص البدائي البسيط الساذج هو أول تمرينات الطفل التي يتعلم بوساطتها مبادئ الموسيقا بإيقاعاتها وألحانها.

الطفل بجسـده وحركاته الطبيعية من مشـي وركض وقفز وشـدّ وسـحبٍ ودوران، حركات تشـكل في مجملها وتنوعها تعبيراً فكرياً عند الطفل، بوسـاطتها يتعلم مبادئ الموسـيقا. والتدريب الجسـدي هذا متعدد الوجوه والاختصاصات:

ـ تنفس (شهيق وزفير).
ـ استرخاء
ـ استكشاف الفضاء المحيط بالطفل والتعامل معه والتكيف فيه.
ـ حسن تلقي الطفل ورد الفعل المناسب.
ـ تناسق حركات الجسد وتناغمها بعضها مع بعض
ـ التوازن في أداء الحركات
ـ التعبير الجسدي الإيمائي
ـ رقصات طفلية ورقصات فلكلورية شعبية

الصـوت

الصـوت نغمـة وكلم فـالآلـة المصـوّتـة عند الطفل: الحنجرة والحبـال الصـوتيـة والتجويف الفموي...يمكنهـا أن تصـدر نغمـاً وكلاماً مرسلاً وكلاماً منغماً مغنى..

يعد اسـتخدام الكلام في التربية الموسـيقية رئيسـياً في مفهوم التربية الموسـيقية عند كارل أورف: فالإيقاع واللحن والكلم أبجدية الموسيقا.

وفي تدريبات صوتية موجهة يُطلب إلى الأطفال:

ـ إصدار ضجيج بأصواتهم وإطلاق صرخـات متفاوتة الشـدة والحدة وتقليد أصوات في الطبيعة ومحاكاتها.
ـ كما يُعلّم الطفل أصول إلقاء القصائد البسيطة التي تتناسب وعمرَهُ، ويُلقّن الأغـاني المختلفـة: عن الحيوانـات والطبيعـة والأم والأب والعائلة والمدرسـة والوطن والصـداقة والعمل

والمهن والمثل العليا والفن والأدب بأســاليب غنائية بســيطة الحفظ والأداء.

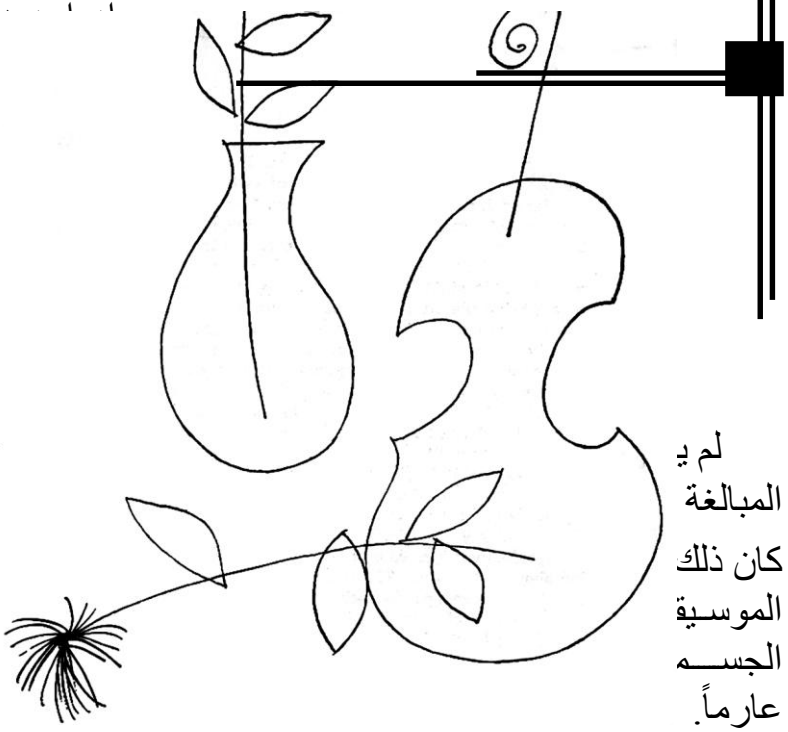
تعليم الطفل مبادئ الإلقاء والغناء الموجهين يعلمه تنظيم تنفسه وتحسين استخدام أدواته الجسدية الطبيعية كما يهذّب نطقه ويجوّده ويحســن ســمعه ويدققه وينمّي عنده الحس الإيقاعي الشــعري وموسيقا القوافي وجَرْس الأحرف وإيقاعات الكلمات.

الجميـل

في فن النغم

انسليك

ركلي



لم ي
ي بقدر
المبالغة
وكلما
كان ذلك
لجمال
الموسيقة
التهيّج
الجســم
ـــيقي
عارماً.

وفي ما يخص الموسيقا فإن قوة نفاذها في الجملة العصبية لا تجسّد اللحظة الفنية ـــ التي تأتي من الذهن وإليه تعود ـــ بقدر ما تجسّد اللحظة المادية [الجسمانية]، والتي وضعت الطبيعة فيها ذلك

التجاذب الفيزيولوجي المليء بالألغاز. إن الشيء البدائي للموسيقا هو النغم والحركة، وهو ما يأسر العواطف غير القادرة على الدفاع عن نفسها عند الكثير من أصدقاء الموسيقا، كما يكبِّلها بالأصفاد التي يجرّونها مستمتعين بوقع سلاسلها. إن للإحساس عند الموسيقا حقوقاً لا نريد أن ننقص منها. ولكن هذا الإحساس هو فعلياً ــ بشكل أو بآخر ــ تزاوجٌ مع «النظرة الجمالية الخالصة»، يمكن أن يُعدَّ تزاوجاً فنيّاً عندما يبقى واعياً لأصله الجمالي ـــــ وهذا يعني وعيه للمتعة التي يستقيها [من الجمال]، يستقيها بالذات من الجميل [الموسيقي] المحدّد. وعندما يختفي هذا الوعي وتختفي النظرة الحرّة للجميل الفني المحدّد، وعندما يشعر الوجدان نفسه بأنه مأخوذ من قِبَل السيطرة الطبيعية للأنغام ـــــ عندئذ يصبح مثل هذا الانطباع، كلما تفاقم الأمر، أقل فنيّةً.

عدد المستمعين الذين ينصتون إلى الموسيقا بهذه الطريقة كبيرٌ جداً[43]. إنهم عندما يستقبلون الشيء البدائي في الموسيقا ويتركونه يؤثر فيهم بشكل سلبي، يدخلون في حالةٍ غائمة من الهيجان البالغ الحسيّة ويبقى في إطار شخصيةٍ عامة للمقطوعة الموسيقية[44]. هنا تختفي النظرة الجمالية باتجاه الموسيقا ويبرز سلوكٌ [ردّ فعلٍ] جسماني. إنه عدمٌ موسيقي تلتقي فيه [عواطف مختلفة]: تعليقٌ في الفضاء، أضواءٌ خافتة وشعورٌ وتحليقٌ في الخيال[45]. ولنترك

43 ــ يحضرني هنا مثال الشباب الأوربي وغير الأوربي الذي يشترك في يومنا في حفلة ديسكو صاخبة ويستمع إلى موسيقا الميتال وإلى التكنو وإلى موسيقا الروك الثقيل Heavy Rock. المترجم

44 ــ ويحضرني مثال الأغاني العربية الشبابية في وقتنا، التي تُدخل الجمهور ــ كما هو مذكور ـــــ في حالةٍ غائمة من الهيجان، والتي تبقى في إطار شخصيةٍ عامةٍ راقصة للمقطوعات الموسيقية. المترجم

45 ـــــ أنظر / أنظري مثال الموسيقا ذات الطابع «الأثيري» التي استُعملت بادئ ذي بدء في أوربا «كمسكّن» موسيقي، آخذةً الكثير من موسيقات الشرق ومن بينها موسيقات مستقاة من المنطقة العربية. هذه الأخيرة غالباً غير أصيلة ومشوهة، ولكنها تُصبح

بعض المقطوعات الموسيقية ذات الشخصية الواحدة، مثلاً الفَرِحة الحيوية السريعة، تمرّ دون تغيير على الموسيقي نصير الأحاسيس، عندئذ «سيعْلَق» الموسيقي في [المزاج المذكور] المنطبع عنده[46].

إن الفرق ما بين هذه المقطوعات وبين عمل نغمي فنّي هو أن الموسيقي في الأولى ذات الطبيعة الفرحة والسريعة، يتعوّد في إحساسه ما يربط المقطوعات بعضها ببعض، بينما تغيب عن ذلك الموسيقي في الثانية ذاتٌ فنيّة لا تقبل القولبة ــ وهذا بالتحديد ما يميّز العمل الموسيقي الفنّي. وما يحصل عند المستمع للموسيقا هو العكس تماماً.

إن ما يستحوذ على انتباه المستمع بشكل أساسي هو ما يميز التشكيل الفني للمؤلَّف الموسيقي، هو الشيء الذي يُظهره من بين مجموعة مؤلَّفات متقاربة كعمل فني مستقل. هذا ما يستحوذ على انتباه المستمع بشكل أساسي، بحيث لا يُعطي إلا أهميةً طفيفة لما هو متشابه ومختلف من الأحاسيس. والتذوق المعزول للحظة شعورية [واحدة] مجرّدة، عوضاً عن كلٍّ فنّي ملموس هو شيء جدُّ مميِّز لمثل هذا المشهد الموسيقي. إن السيطرة التي تمارسها إضاءةٌ مركزةٌ وحدها [على لحظةٍ فنية بعينها] تعني بأحوالٍ غير نادرة الموسيقا نفسها. هنا يكون المستمع مأخوذاً بشكل لا يستطيع معه أن يلمّ بكل المشهد الظاهر: يتشرب المستمع شعوراً عارماً غير مشروط، ويكون بذلك نفّاداً بشكل خاص[47]. إن هؤلاء المتحمسين

في أكثر الأحيان ممثلةً لهذا الشرق، وتُستعمل مصاحبةً للرقص الكلاسيكي الأكاديمي (الأوربي)، مثلاً في حفلاته التي تُقام في سورية. المترجم

46 ــ لنتذكر هنا موسيقا الجاز. المترجم

47 ــ يمثِّل الأمير العاشق [بطل مسرحية] شكسبير «الليلة الثانية عشرة» تشخيصاً شاعرياً لمثل هذا النوع من الاستماع الموسيقي. يقول الأمير [الأصل بالإنكليزية]: لتصدح الموسيقا، إذا ما كانت غذاءً للحب:

: لقد استولت علي أذنى كالجنوب العذب
: الذي يتنفس نَسيمَه على الضفة البنفسجية
: تستنشق عطرَه وتنفثه

للارتمـاء تحـت أقـدام اهتزازات الأنغـام التي تحملهم وتؤرجحهم، قابعين في مقاعدهم المريحة نصف سكارى، تنقصهم النظرة النقدية [للموضـوع]. وهم ليسـوا مذنبين إن كانوا يظنون نفوسـهم موجودة في حـالـة ذهنيـة كاملة، بينما يقعون في حالةٍ شـــعوريةٍ غير محددة ترمي بهم هنا وهناك ما بين تحفيزٍ وتأزُّم وتراجع، سطوعٍ وتلاشٍ. إنهم يكوِّنون «نخبـة» الجمهور الذي لا يمكن للموســـيقا أن تعتمد عليه ليمثلها أحسن تمثيل.

يسقط الوجه الجمالي للمتعة الذهنية من طريقتهم في الاستماع: طريقة تجعلهم يســاوون بشـكل غير واعٍ ما بين سـينفونية وما بين سيجار فاخر أو أكلة شـهية منتقاة بعناية أو حمام سـاخن. إن مبدأهم [في الاستماع] هو واحد: الاستمتاع بالعنصـر البدائي للموسيقا إن كانوا جالســين باســترخاء مغلقين على عقولهم أو كانوا في مَرَج إعجاب كامل. وبالمناسـبة، فإن وقتنا الراهن قد أتى باكتشـاف رائع يتخطى الموســيقا ويتركها وراءه بالنســبة للمســتمعين الذين لا يريدون استعمال عقولهم في [تذوق] هذا الفن وإنما يبحثون فيه عن الجـانـب الشـــعوري فقط، نعني الكلوروفورم [مخـدّر عن طريق الاستنشـاق]. وفعلاً تتخدّر الأعضـاء كلها وتنقلنا هذه المواد بشـكل سحري إلى عالم الحلم الجميل وتجعلنا في سكر متّصل دون الحاجة إلى عادة شرب النبيذ القبيحة، والذي [بالمناسبة] لا يخلو أيضـاً من تأثير موسيقي[48].

وفيما بعد، في الفصل الثاني يصرخ قائلاً: أعطني شيئاً من الموسيقا ...
: لكي تهدأ أفكاري ويسْكن انفعالي
إلى أخر النص. المؤلف

48ـــ لهجة المؤلف التهكمية واضحة جداً. إن للمستمع طبعاً الحق في أن يتذوق الموسيقا كما يريد. إنما يتعلّق الموضـوع هنا بالاسـتماع الواعي الذي يمكّن من اسـتكشـاف العمل الفني بشكل أفضل ومن ثَمّ الاستفادة منه بصورةٍ أمثل. المترجم

تصنِّف النظرة الآنفة الذكر الأعمال الموسيقية الفنية في عداد «المنتجات الطبيعية» التي نستمتع جداً بها، لكنها لا تجبرنا على التفكير ولا تجبرنا على أن نستشفّ ما أبدعه ذهن واعٍ. ويمكننا أن نستنشق رائحة شجرة الأكاسيا [الرائعة] بكل رئتينا ونحن منتشون مغلقون أعيننا. إن إنجازات الفكر البشري لا تتعامل بهذا الشكل [مع متذوقيها] إذا ما أرادت ألا تهبط إلى درجة المنبهات الطبيعية الحسية.

يسمح [فنّ] الموسيقا بوجود متعة لا ذهنية، وهذا ما يوفره الجانب الحسي للموسيقا التي تتميز بهذه الإمكانية العالية خلافاً لجميع الفنون الأخرى. إن «الانتهاء الزمني» في الموسيقا، بينما «تستمر» الفنون الأخرى بالوجود، يجعلنا نشبّه هذه العملية ـــ بالمعنى السلبي ـــ بعملية الاستهلاك. لا نستطيع أن «نبتلع» لوحةً أو [مبنى] كنيسةٍ أو مسرحية، لكن الأمر يصحُّ بالنسبة لـ (الآريا) [الأغنية الأوبرالية]. لذلك لا تستطيع المتعة الموجودة في أي فنٍّ من الفنون أن تقدِّم مثل هذه الخدمة الإضافية، إذ يمكن عزف موسيقا أفضل المؤلفين الموسيقيين أثناء الطعام Tafelmusik لتسهيل هضم لحم الديك الرومي. إن الموسيقا هي الفن الأكثر قوةً [اختراقاً] وأيضاً مرةً أخرى الأكثر لطفاً [محايدةً]. وإن عربة الأورغن القديمة تُجبر المرء على أن يسمعها في حين لا تُجبر حتّى سينفونية مندلسون أحداً على ذلك.

هذا الذي نذمّه في طريقة الاستماع إلى الموسيقا ليس متطابقاً مع ما يحصل في الفنون الأخرى؛ مثلاً عندما يفرح الجمهور الساذج بأشياء حسية لأحد الفنون، يستطيع الجمهور المثقف فقط أن يفهم مضمونه المثالي. إن النظرة المذكورة غير الفنية إلى المقطوعة الموسيقية لا تفرح، في القسم الحسّي الحقيقي، بالتراكيب النغمية الملونة وإنما تجرّد هذه الأنغام في فكرة [واحدة] شاملة،

مشـخَّصــة إياها إلى إحســاس [واحد] فقط. وهنا نتمكن من إبصــار المرتبة العالية الخاصة التي تعطيها الموسيقا للموضوع الذهني إلى جانب مقولتي الشكل والمضمون. يعدُ المرء الإحساس الذي يستمر عبر المقطوعة الموسيقية مضموناً وفكرةً [فنية] وموضوعاً ذهنياً لها، أما السـلاسـل النغمية المحدودة والمصـنوعة فنياً فتُعدُّ مجرد شكل، صورة، تُعدُّ ثياباً حسيَّة للجسم غير الحسي.

ولكن الجزء ذا الخصوصية الموسيقية هو تحديداً إبداعُ الفكر الفني، الذي يلتقي [عند المؤلف والمؤدي كمستمعَين، وعند المستمع فيما بعد] مع النظرة الذهنية [الجمالية] ويصـبح معه على اتفاق ووئام. في هذه التراكيب الموسيقية يوجد المضمون الذهني للعمل الموسيقي وليس في الانطباع غير المحدد لإحساس فقط. وإن مجرد الشـكل < النسـيج النغمي > الذي يضـعونه مقابل ما يسـمّونه بالمضـمون / مقابلاً للإحسـاس، هو بالذات المضـمون الحقيقي للموسيقا. إنه الموسيقا نفسها بينما لا يمكن أن نسمي الإحساس الناتج [عنها] مضـموناً ولا شـكلاً، إنما تأثيراً واقعاً [من خلالها]. وكذلك ما يسمونه بالمادي وبالمشخِّص هو تماماً شيء ذهني، أما المشـخَّص المزعوم، أي تأثير الإحسـاس، فهو موجود داخل مادة النغم وتابع بنسبة أكثر من النصف لقوانين فيزيولوجية.

من خلال الأفكار الواردة أعلاه يتشـكّل لدينا التقييم الصـحيح لما يسمّى بالتأثير الأخلاقي الموسيقي. هذا التأثير الأخلاقي وُضعه الكتَّاب الأقدمون كمقابل نبيل لفكرة التأثير الفيزيائي السابقة الذكر، وقدَّموه بكل تحيُّز. لا يُنظر للموسيقا هنا، بأي حال، على أنها جميل نتذوقه، بل على أنها قوةٌ طبيعيةٌ بدائية يمكن لها أن تدفع بالإنسـان إلى تصرُّفاتٍ طائشة. وهنا نصل إلى نقطةٍ مناقضة لأي جمال. هذا هو القاسم المشترك لما يسمى بالتأثيرات الأخلاقية [لفن الموسيقا]

المعترِفة بتأثيرات الموسـيقا الفيزيائية [مثلهَا كمثل الهواء والماء، كمثل الرياح والأعاصير].

إن الدائن الذي يلحّ على استرجاع أمواله، والذي هو من ناحيةٍ أخرى مستعدٌّ لأن يتخلى عن كامل مبلغه مكافأةً لموهبة دائنة الموسيقية[49]، يُشبه ذاك الجالس في مقعده الذي يستطيع لحنُ (فالس) فجأةً أن يحركه للرقص. الأول مدفوع أكثر بعناصر أكثر ذهنية: (هارموني) ولحن. والثاني مدفوع [أكثر] بالإيقاع الأكثر حسية. ولكن الاثنين يتصرفان دون حريّةٍ واعية وهما غير واقعيَن أسيرَي [المضمون] الذهني العالي، أو أسيرَين للجمالية [للقيمة] الأخلاقية، إنما يتبعان تنبيهاتهما العصبية الحاصلة. إن الموسيقا تفكُّ القدم أو القلب، كما يفعل الخمر باللسان. هذه الانتصارات تتمُّ فقط عن ضعف المنهزم. إن الخضوع لانفعالات عشوائية لا هدف ولا مضمون لها من خلال قوةٍ تجثم على إرادتنا وعلى تفكيرنا هو شيء لا يليق بالذهن البشري. ولا يبدو لنا هذا مشرِّفاً للفن وأقل من ذلك بكثير للأبطال أنفسهم [المتلقين]، وبدرجةٍ عالية عندما يترك الناس أنفسهم عرضةً للسلب من قبل العنصر البدائي لفنٍّ من الفنون، بحيث لا يبقى لهم فضاءٌ [للإرادة].

ليس للموسيقا مثل هذا الهدف إنما، باللحظة الشديدة للشعورية الموجودة فيها، تجعل الموسيقا من الممكن وجود هذا الهدف واستعماله. وفي هذه النقطة [بالذات] تكمن جذور النقد الذي وجّهه [الفلاسفة] الأقدمون إلى فن الموسيقا، بدعوى أنها تخدّر وتنفي الذكورة وترخي. ويصبح هذا النقد مفهوماً تماماً حين يصير هدف الموسيقا هو استعمالها وسيلةً تنبيه لانفعالات غير واضحة، وكغذاء لشيء اسمه إحساس. لقد افترض بيتهوفن أن يكون دور الموسيقا

49 ـــــ تُحكى هذه الرواية عن المغني النابوليتاني بالما Palma [كمدين] وعن غيره < طرائف موسيقية [باللغة الإنكليزية] تأليف آ. بورغ A.Burgh ، 1814. المؤلف

عند الإنسـان هو«إضـرام النار في الروح». لقد «افترض». ولكن حتى النار، التي سـتُضـرمها وتُغذّيها الموسـيقا، ألا تطغى على الإنسـان حاجزةً تطوُّرَه الإرادي والذهني؟[50] وفي الأحوال كلها يبدو لنا أن النقد السابق الذكر للتأثير الموسيقي هو أنبل من المديح اللا منتهي لذاك التأثير.

وكما يقع التأثير الفيزيائي للموسـيقا في علاقةٍ مباشـرةٍ مع التوتير المريض للأعصـاب المسـتجيبة، يقوى التأثير الأخلاقي للأنغام كلما ضعف الذهن وضعفت الشخصية [الإنسانية]. وتقوى هذه السلطة [الفيزيائية] كلما قلّ دور الثقافة، فأكبر تأثير للموسيقا كما هو معروف موجودٌ في عالم الحيوان. لكن أخلاقيي الموسيقا لا يضـيرهم ذلك. فهم [بالعكس] يحبّون أن يبدؤوا بعرض الأمثلة الكثيرة [من عالم الحيوان] ليقولوا: «كيف أنه حتى الحيوانات» تخضع لسلطة الموسيقا. صحيحٌ أن نفير البوق يُعطي الحصان شـجاعةً وهمّة في المعركة، وأن [صـوت] الكمان يدفَع الدّب إلى القيام بمحاولات رقص الباليه، وأن العنكبوت الصـغير كما الفيل الضـخم ينصـتان للأنغام المحببة [لهما]. ولكن هل هذا هو فعلاً يصلح لأن يفخر المرء به، وهل هي مجموعةٌ يعتزّ عاشق الموسيقا بالانضمام إليها ؟

إن مقطوعات الصـالونات تلحق بركب التقاليد الحيوانية. إنها غالباً [مؤلفة] على طريقة ألكسـندر المقدوني، الذي يغضـبه عازف

50 ـــــ لا يخفى علينا أحدُ معاني كلمات بيتهوفن وأقربُها، ألا وهو تحفيز الذهن وتحفيز الإرادة بإضـرام النار فيهما. كان ذلك في عصـر بدأت الفلسـفة فيه تنحو باتجاه تغيير العالم لا باتجاه تفسيره فقط. إن هانسليك هنا، برأيي، يشـدّد على موضـوع النار التي تطغى وتحجب وتمنع عن الفعل بحريّة، إنها قويةٌ قوة العنصـر البدائي السـابق الذكر. المترجم

الفلوت تيموتيوس Timotheus أولاً ثم يطوّعه بعدها عن طريق الغناء. [في هذا المعنى] طلب ملك الدانمارك الأقل شهرةً إيريكوس بونوس Ericus bounus [إيريك الطيّب] من موسيقي مشهور أن يعزف له، وذلك بعدما أبعد جميع البنادق [السلاح]، لكي يتأكّد بنفسه من القوة الخارقة المجيَّرة للموسيقا. [وجاد] الفنان فاستطاع عن طريق التحويلات المقامية المنتقاة أن يحزن الناس ثم أن يفرحهم. أما الفرح فكان مسعّراً بشكل ضاج معه الناس «وقام حتى الملك وفتح الباب وتناول [أول] سيف ليقتل به أربعة أشخاص كانوا واقفين بالقرب منه» < كتاب الدانمارك الخامس، ألبيرت كرانتسيوس Albert Krantzius، الفصل الثالث >. وهذا ما كان من الملك الطيّب، فتفكّر يا رعاك الله.

ولو كان التأثير المعنوي [السابق الذكر] للموسيقا ما زال سائداً، فسنتصور أن المرء لن يكون على الأغلب جاهزاً ـــ بسبب الحنق الداخلي ـــ ليعبر بعقلانية عن القوى الشيطانية التي لا يعنيها الفكر البشري والتي من برجها العاجي تقهر أفكار الإنسان وقراراته وتهزّها. ويمكننا اعتبار أن الزمان قد أكل على مثل هذه الأفكار وشرب ما دام أقطابها من الموسيقيين الكبار ينتمون إلى العهد البائد. لا يوجد شك في أن تأثير الموسيقا عند الشعوب القديمة كان أكثر مباشرةً بمراحل من تأثيرها اليوم، وذلك لأن الناس كانوا في مستوى ثقافي منخفض، تَرَكهم أكثر تحت رحمة العنصر البدائي [الموسيقي]، وكانوا قريبين منه، مقارنةً بالحقبة [التاريخية] التالية حين تلمّس الوعي وتلمّست الإرادة حقَّهما.

اعتمدت الموسيقا في العصر القديم الإغريقي على الحالة السائدة للاستقبال الطبيعي للموسيقا، وانطلقت منها في تحقيق خصوصيتها. لم تكن الموسيقا فنّاً بالمعنى الحالي للكلمة. لقد كان لكلٍّ من النغم والإيقاع استقلاليتهما، وظهرا بشكل منفصل. لقد

أظهرا وقتئذ بشكل غير مكتمل ما تظهره اليوم الموسيقا من أشكالٍ فنيّةٍ غنية، ذات قيمة ذهنية. وكل ما وصـلنا من فنٍّ نغم ذاك الزمان يؤكّد الناحية الحســية، إنما هو ضــمن محدوديته موســيقا مهذبة ومتطورة. لم تكن الموســيقا ذات المعنى الفنّي الحـديث موجودةً آنذاك في العالم الكلاســيكي القديم، وإلا بقيت محافظةً على نفســها كمـا حـافظ على نفســه فنّ الشــعر وفنّ النحـت وفنّ العمـارة [الإغريقية][51]. وليس مجالنا هنا أن نســتعرض المنجزات العلمية فيما يخص المسافات الصوتية، التي وصل إليها الإغريق في حدود حرصــهم على الدراســة [العلمية بشــكل عام] العميقة في أدق تفاصيها. إن النقص في الهارموني [انسجامات الأصوات عامودياً] وصـغر المجال اللحني الذي يقع في نطاق التعبير نصـف المحكي، وعدم إمكانية التطور في إطار النظام السلّمي الموجود، هذه الأمور جعلت صعود الموسيقا إلى أهمية فنّ نغمي مجرّد غيـر ممكن.

وأيضـاً لم تكن الموسيقا مستقلّة عن الشعر والرقص والإيماء، إذ كانت مكمّلةً للفنون الأخرى.

أخذت الموسـيقا دور المُغْني عن طريق نبض الإيقاعات وتعدد الألوان، وأخيراً دور المُضــيف عن طريق تصــعيدٍ شــديد للفظ المحكي، عن طريق التعليق على اللغـة وعلى المشــاعر. لقد كـان دور الموســيقا بحســب ذلك دوراً حســيّاً ودوراً رمزياً. وكان أن وصــلت بهمـا إلى ذروةٍ تـأثيريـةٍ نبعت من هذه الحدود ومن هذا التركيز. لقد وصــل تفصــيل اللحن وتنميقه إلى اســتعمال أرباع الصوت وإلى الاستبدال المقامي للنغمات، الشيء الذي في نطاقه لم يـأتِ فنّ الموســيقا اليوم تقريبـاً بجديد، كـذلك في نطـاق اختلاف

51 ـــــ لا ننسى عدم وجود تدوين موسيقي دقيق يحمي وينقل الموسيقا كما تنقل الكلمة (اللغة) الشــعر. وفيما يلي من حديث عن التراث الموســيقي الإغريقي نجد مترادفات كثيرة تصــدق على تراثنـا العربي الموســيقي القـديم (وعلى موقفنـا الحـديث من الموسيقا). المترجم

شـخصـيات المقامات بعضـها عن بعض وعلاقاتها الحميمية بالكلمة الملقاة أو المغناة.

وفوق ذلك كان للمسـافات الصوتية المنتقاة [عند الإغريق] وقعٌ كبيرٌ عند جمهور المســتمعين المحدود. إن الأذن الإغريقية ميّزت الاختلافات الموجودة في المسـافات آنفة الذكر بشكل أدق بكثير مما تقـدر عليـه أذننـا اليوم والتي تعيش في منـاخ طبيعي متقلّـب. إن روحية تلك الشـعوب كانت أقدر [منها عند شـعوبنا] على اسـتقبال الأمزجـة الموســيقيـة المتعددة وتـذوقها، فقد جعلَنا الموقف العفوي تجاه البناء الفني للموسـيقا سـائرين باتجاه موقف [آخر] أكثر تعقيداً [مـدنيـةً]. [وبكلمـة واحـدة] فـإنـه لمن المفهوم بـأن تكون بيئـة العـالم القديم أعمق استقبالاً للتأثير الموسيقي [الحسّي].

[لنتفكّر] بقسـمٍ متواضـع من الحكايا التي تحدثنا عن خصـوصـية التـأثير الـذي تتمتع بـه المقـامـات المختلفـة التي تركهـا لنا الأقدمون. لقد كانت المقامات مقسّـمة بشـكل حازم في خدمة اسـتعمالات معينة تُنتقى المقامات من أجلها صـافيةً مسـتقلةً بنفسـها وتأخذ منها معانيها المحددة والمصــنفـة. كان المقام (الدوريـاني) [المســافات النغمية على مفاتيح البيانو البيضــاء بين نغمتي ره متلاحقتين] مخصــصــاً للمناســبات الجدية، وبالتحديد للمناســبات الدينية. أما (الفريجي) [مقام الكرد: بين نغمتَي مي متلاحقتين على مفاتيح البيانو البيضـاء] فلشـحذ روح القتال. واعتُبر المقـام (الليـدي) [بين نغمتي فـا متلاحقتين] تجســيداً للحزن والخشـوع. أما المقام (الأيولي) [بين نغمتي لا] فقد صـدح في جوٍّ من مرح الحبِّ أو مرح السكْر.

أربعة مقامات أسـاسـية، مفصـولٌ بعضـها عن بعض بشـكل حازم وواعٍ، بأربع حالات نفسانية أساسية. أربعة مقامات أساسية

مربوطة بمثابرة مع ما «يناسبها» من قصائد شعرية ـــــ هذا ما وجّه الأذن والوجدان بشكل تلقائي إلى إمكانية الشعور بإحساس معيّن عندما تُسمع موسيقا معينة. وعلى هذه القاعدة أصبحت الموسيقا من خلال هذه السكة المرسومة مرافقة ومتكيفةً مع كل أنواع الفنون، أصبحت شيئاً لا يمكن الاستغناء عنه. لم تكن فنّاً مستقلاً إنما كانت كلَّ شيء، كانت وسيلةً لغايات عديدةٍ، تربويةٍ وسياسية وغيرها. وإذا ما كان قواد الجيوش يتحسرون على وقتٍ كانت فيه مجرّد بضعة أنغام فريجية كافية لأن تحرّك الشجاعة ضد العدو، وإذا ما كان الأزواج يتحسرون على وقت كانت فيه الأغاني الدورية ضماناً لحفظ الإخلاص عند زوجاتهم الوحيدات، فإن الجماليين والمؤلفين الموسيقيين [اليوم] لا يتمنون عودة السلّم الموسيقي الإغريقي. إن النظرة [الجمالية] الخالصة والواعية إلى العمل الموسيقي هو ما نستبدل به ذاك الانطباع الجسماني المسلوب [بفعل الموسيقا].

الشكل الحقيقي للاستماع والشكل الفني الأوحد هو التأملي المتفكّر، على النقيض منه الانفعال البدائي للحيوان أو الانفعال الحالم لعاشق الموسيقا ـــــ وهما ها هنا سواء. إن كلمة المتعة الفنية تعني بشكل محسوس أن المرء يتذوق الجميل ولا تعني أن المرء «مصاب به». ونعرف أن أصحاب الأحاسيس يعدُّون هذا طبعاً كفراً بقوة الموسيقا، إذا ما جاء أحدنا وحاول أن يحيد عن ثورات القلب وانتفاضاته التي يرونها ويصفونها في كل عمل موسيقي. سيكون هذا الشخص بلا شك «بارداً» و «دون قلب» و «عقلانياً». على الأقل [عقلاني]. إنها لقضية نبيلةٌ ومهمة حينما نستكشف الذهن الخلاق وحينما نتتبعه في سبره الساحر لعالم جديد، مليء بالعناصر [الجوانب] نضعه نصب أعيننا. هذا العالم يشد العلاقات بعضها إلى بعض بكل الاحتمالات الممكنة، يبني باستمرار ويهدم، يصنع ويفني، يتملك روعة منطقةٍ بكاملها،

أميرتها الأذن التي تتحول إلى حاســَّةٍ بالغة الدقة وعالية الثقافة. ما يستحوذ علينا ليس هو المشهد العاطفي المرسوم كما يدّعون. في صحوة الذهن ودون اضطراب، إنما ضمن تذوقٍ ذي عطاءٍ وجداني، نرى العمل الفني يمرّ بجانبنا ونتبيّن بدقة ما ســماه شيلّينغ Schilling [غير شيلّينغ الفيلسوف] «الجمود السامي للجميل»[52].

إن هذه الطريقة في الاستماع ـــــ نشدان السعادة في صحوة الذهن ـــــ ليست هي الأسهل، إنما الأكثر كرامةً [للفن] والأكثر شفاءً [للروح]. وننسى أغلب الوقت العاملَ الأهم الذي يرافق تمثّل العمل الموســيقي في داخلنا ويحوّله إلى متعة. هذا العامل هو الإرضــاء الذهني الذي يجده المســتمع في تتبع نيّة المؤلف على طول الخط. إن المستمع يلحق ويسبق، ويصادفه الحظ هنا ويجانبه هناك بينما يبقى ســعيداً. ومن نافل القول إن هذه الموجات العقلية تمدّ وتجزر، وإن الأخذ والعطاء شيئان مستمران ــ هذا كله يعمل بشــكل غير واع وبســرعة البرق. الموســيقا التي تحرك العقل وتكافئ التتبع الذهني [عند المتلقي] ـــــ الشيء الذي يمكننا أن نسميه بحق «وقفة الخيال» ـــــ هي التي تقدم المتعة الفنية التامة. ليس هنالك متعة جمالية دون العمل الذهني. وبالنسبة للموسيقا يُعدُّ هذا الشــكل من العمل الذهني بامتياز جزءاً منها،لأنه من غير الممكن أن نســتوقف مؤلفات [بما أنها عملٌ متحرك في الزمن] وأن نثبّتها بضــربة واحدة، لأنها تُنسج حول المستمع خطوةً إثر خطوة. لذلك لا تتطلب الموســيقا من المســتمع نظرةً إلى المؤلَّف النغمي، بيدها أن توقف النغم أو أن تهدِّئ من مسيره متى أرادت، إنما تتطلب نظرةً متحفزة منتبهة ترافق الموســيقا دونما انقطاع. ويمكن لهذه المرافقة أن تتصــعد لتصــبح عملاً ذهنياً عندما تكون

52 ـ «عن علاقة الفنون الجميلة بالطبيعة». المؤلف

المؤلفـات معقـدة [أن تنمّي عملهـا الـذهني كلمـا كـان المؤلَّف الموسيقي أكثر تعقيداً].

يسـتميل العمل الذهني بصـعوبةٍ كبيرة أشـخاصـاً منفردين وشـعوباً [بكاملها]. يُعزى السـبب الرئيس للكسـل الذهني عند الطليـان إلى السـيطرة الدكتـاتوريـة للحن المغنّى، كمـا يجعل البحث الصبور في العمق أمراً غير ممكن عندهم ــ بينما يحبّ ابن الشمال [الأوربي] أن يتبيّن ما في النسيج الفني [الموسيقي] من معشّقات (هارمونية) و(كونترابونتية). وبذلك تصبح المتعة الموسـيقية عند المسـتمعين ذوي النشـاط الذهني القليل [الأقل]، تُصـبح «أسـهل» ويسـتهلك هواة الموسـيقا من هذا النوع أكواماً من المؤلفـات التي تتـأخر عنها الروح الفنية. إن اللحظة الذهنية الضـرورية لتذوق كل فن تختلف من مستمع إلى مستمع وتكون على درجات متباينة جداً، وذلك ضمن العمل الموسيقي الواحد. هذه اللحظة تهبط عند [المسـتمع ذي] الطبيعة الأكثر حسـّية والأكثر عـاطفيـة [حمـاسـيـة] إلى حدّهـا الأدنى، وتبلغ [بحدّها الأعلى] مسـتوى تصـبح فيه صـاحبةً القرار عند الشـخصـيات [المستمعين] ذوي الطبيعة الأكثر ذهنية. وإن «الوسط» الذهبي الحقيقي يجب أن يميل برأينا إلى ذهبية الذهن. ولا يلزم التخدير [الحاصـل بفعل الموسـيقا] إلاّ [طبيعةٌ] ضـعيفة، أما الفن فيكمن في الاستمتاع الجمالي [الفاعل][53].

53 ـــــ يتغافل ف. هاينزه W. Heinse عن الجمال الموسيقي المحدّد لصالح الانطباع الشـعوري الغـائم، وهذا يتوافق تمـاماً مع روحيتـه الحـالمـة والمنخلعـة. ويذهـب [هاينزه] في [كتابه «هيلديغارد فون هوهن تال Hildegard von Hohenthal» بعيداً حين يقول: «الموسيقا الحقيقية... إنها تتجه دائماً إلى هدف مرامه نقل محتوى النص ومحتوى الشعور إلى المستمع بشكل خفيف وظريف بحيث لا نشعر بها < بالموسيقا

ترافق خاصـية الذوبان الشـعوري غالباً المسـتمع الذي لا يملك ثقافةً تؤهله للفهم الفني لما هو جميل في الموسيقا. ويميل [المستمع] الهاوي إلى «إحســاس» الموســيقا بينما لا يحذو الفنان المثقف هذا الحذو [فقط]. وكلما كانت عند المســتمع اللحظة الجمالية بالذات < وتماماً كما في العمل الفني > أعلى مكانةً، هبطت أهمية العنصــر الموسـيقي البدائي [الطبيعي]. لذلك فإن المقدّمة التي ليسـت بحاجة إلى برهـان والتي تُفيد أن «الموســيقا القاتمة تحرك فينا مشــاعر الحزن والموسـيقا [المضـيئة] المرحة تحرك فينا مشـاعر الفرح»، مقولة كبار المنظرين هذه وفي هذه المقالة، ليسـت دائماً صـحيحة. من منّـا يريد أن يســتمرّ بالعيش في هذه الدنيا إذا ما كان كلّ عمل ديني فـارغ وكل مـارش جنـائزي مزعج وكل حركـة بطيئـة نـدّابـة تحتفظ لنفســها بالحق بأن تجعلنا حزانى ؟ إن كلّ قصــيدة شــعرية ترنو إلينا بنظرات الجمال الشـفافة تسـعدنا في الصـميم، حتى إذا ما عبّرت عن آلام القرن برمّتــه، في حين أن فيردي بــالنهــايــات الصـاخبة لأوبراته أو موسـارد Musard برباعياته [رقصـات أدّاها

> . هذا النوع من الموسيقا يستمرّ دهراً لأنها طبيعية، ولأن ما يصل إلى المرء هو معنى الكلام من غير أن ينتبه [المتلقي] إلى الموسيقا».

يكمن الاستقبال الجمالي للموسيقا ــ بالعكس تماماً ـ هناك، في المكان الذي ننتبه فيه إليها تماماً، نتأملها مليّاً ونعي بشــكل مباشِــر كل جميل فيها. إن الإعجاب الذي نبديه تجاه هاينزه، الذي أخذ أكثر من حقّه من التكريم في مجال الشــعر ولا ســيما في مجال الموسيقا، هو ضريبة مناسبة لما أعطاه كعبقريٍّ في المدرسـة [الفنيّة] الطبيعية.

ولقد تعودنا أن نعدَّ جماليّاً متميزاً في مجال الموسـيقا وأن نسـتشــهد بأقواله. [ولا أعرف] كيف أن المرء لم يجزع من وجود ذلك الكم من الأغلاط الفاضحة ومن عدم المعرفة، ولم يلاحظ أن هاينزه يبدأ في أغلب الأحيان بعناوين ذكية ليتبعها غالباً بمدٍّ من السـجع المبتذل ؟ وفي الواقع يـأتي تقييم هـاينزه الجمـالي المـائل نتيجـةً للنقص في المعلومات التقنيـة [الفنية]، وهذا ما نراه في تحليلاته لأوبرات غلوك وجوميلي وترايتا Traetta، إذ اســتبدل في أكثر الأحيان المعلومات الاختصــاصــية بمجرد الصــيحات الحماســية المشجعة. المؤلف

أربعة أزواج من الراقصين] لم يستطيعا أن يجلبا لنا دائماً السعادة [المرجوة].

يسأل الهاوي [المستمع] نصير الأحاسيس إن كانت الموسيقا فرحة أو حزينة، ويسأل الموسيقي إن كانت جيدة أو رديئة. تبيّن هذه الإضاءة البسيطة بوضوح الموقفَين المتناقضين المذكورين. وعندما نربط الإعجاب تُجاه مقطوعة ما طرداً مع مستواها الفني، لا يمنع هذا من شعورنا بإعجاب أكبر عند سماع نداء موسيقي لآلة الهورن أو غناء جبلي Jodeln[54]، منه عند سماع سيمفونية ممتازة الصنع لكن الموسيقا الأولى هي في عداد جمال الطبيعة. ويمكن لتشكيلٍ معيّنٍ تؤثّر فينا الطبيعة من خلاله بالمسموع [كزقزقة عصفور مثلاً]، وضمن علاقته مع المشهد البيئي الطبيعي أو ضمن علاقته مع المزاج الذاتي للإنسان، يمكن له أن يتفوق تأثيراً على قوة المتعة الفنية لأي عمل من الأعمال ذي بناء نغمي محدد معروف. وهنا ترجح كفة الانطباع الحاصل عبر العنصر البدائي مقابل كفّة العنصر الفني. [هذا ممكن] ولكن علم الجمال ـــ مبادئ الجميل في الفن ـــ يبحث فقط في الناحية الفنية للموسيقا، وبذلك يقبل فقط التأثيرات التي تستدعيها بكونها منتجاً للذهن البشري. [إن فن الموسيقار يشكّل تلك العناصر البدائية المعينة ليصل بها إلى النظرة [الجمالية] الخالصة.

يشترط التذوق الجمالي للموسيقا متطلباً ضرورياً، وهو أن يسمع المرء مقطوعةً موسيقية لذاتها ـــ مهما كانت طبيعتها ومهما

54 ـــ غناء وسط أوربي، في جبال الألب، تُستعمل فيه الحنجرة كآلة ويُصدر الصوت فيه من الرأس. المترجم

كان توجهها. [ولكن حينما تُستخدم الموسيقا وسيلةً نصل من خلالها إلى مزاج معيّن تحييه فينا بشـكل كمالي وبشـكل تزييني، عندئذ تتوقف عن أن يكون لها دورٌ فنّي. إن الخلط ما بين عنصري الموسـيقا البدائي [الطبيعي] والفني [الجمالي] يوقعنا في حَيص بَيص، إذ يُؤخذ الجزء لتسمية الكل: مئات من التعابير [اللغوية] التي تصف «فن النغم» لا تخص الفن ذاته إنما تخص التأثير الحسّي لمادته [الموسيقية]. وإن كان هاينرش الرابع [بطل المسرحية ذات الاسم نفسه] عند شكسبير < الجزء الثاني، الفصل الرابع، المشهد الرابع > يصرّ على ممارسة الموسيقا فهو يفعل ذلك طبعاً لا لينصت إلى مؤلَّف الموسيقا، إنما ليترك ذاته تتأرجح وليحلم في مهد اللحظة الموسيقية الهائمة. كذلك في [مسرحية] تاجر البندقية [لشكسبير] لا يمكن لبورشيا وباسّينو أن يكونا مهيّأين لأن ينصتا إلى الموسيقا المعزوفة باهتمام، لأن عليهما أن يختارا في لحظة يلعب فيها القدر لعبته.

كتب ي. شتراوس [الابن] J. Strauss لأفضل (فالساته) موسيقا فاتنة، وحتى مليئة بالأفكار [الموسيقية]، إلاّ أنها تتوقف عن كونها [فنّاً] حينما تصبح مجرد إيقاع للرقص. في هذه الحالات لا تأتي ماهية الموسيقا في المصاف الأول، إذ إن المهمة الآن هي أن تؤدي هذه الموسيقا الدور العام المطلوب منها. وحينما يكون الأمر هكذا فيما يشمل الخصوصية الذاتية، فسيكون الموضوع متعلّقاً ليس بفنّ النغم إنما بمؤثّر صوتي. إن سماع مقطوعةٍ بعينها والاستمتاع بذلك ليس انطباعاً [تأثّراً سلبياً] شعورياً عاماً فقط، وإنما هو نظرة [علاقةٌ فاعلة] محددة لا تُنسى.

وفي خضمّ الانطباعات المحركة لوجداننا وفي كونها بالغة الأهمية في الناحيتين السيكولوجية والفيزيولوجية، لا يجب أن

ننسـى أن النقد يفرّق في كل مكان ما بين التأثيرات الواقعة: هل هي فنية أم بدائية. إن النظرة الجمالية للموسـيقا لا تعدُّها فقط مسـبباً بل سـبباً، لا منتِجاً بل منتَجاً [ذهنياً]. يختلط الأمر في كثير من الأحيان ما بين التأثير البدائي [الطبيعي] للموســيقا وفنّها، كذلك بين البنية، السكون والحركة، التنافر والتوافق، التواصل، التناغم العام لجوهر الموسيقا وبين فن النغم نفسه.

لا يجب علينا أن نسـمح في حالنا الراهن الجامع ما بين الموسـيقا والفلسفة، أن نسمح ــ وذلك لمصلحة الاثنين ــ بتعميم مفهوم الموسيقا على علم الموسيقا وفنّ الموسيقا على حدّ سواء كما كان حاصـلاً عند قدماء الإغريق، ولا أَنْ نطلقه على [كيفية] تشــكُّل الحالات الروحانية جميعها. إن الدفاع الشـهير عن فنّ النغم في مسـرحية «تاجر البندقية» < الجزء الخامس، الفصل الأول >[55]+[56] يستند إلى مثل هذا الخلط ما بين فن النغم نفسـه والروح المسـيطرة التي تلازمه برنينها المريح، بتطابقها، بحضورها. وفي مثل هذه الأبيات كان من الممكن ـــ دون تغييرات كبيرة ـــ تبديل كلمة «موسيقا» بكلمة «شعر»، «فن» أو حتى«جمال» بشكل عام.أما لماذا تُنتقى الموسيقا بالذات من بين صف [جميع] الفنون، فيُفسّــر بقوة شــعبيتها ذات الحدّين. وإن بقية الأبيات الواردة في الاسـتشـهاد [من مسـرحية تاجر البندقية] تؤكد لنا ذلك، إذ تمجَّد طويلاً قدرة الموســيقا على تهدئة الوحوش، الشــيء الذي يدع الموسيقا مرةً أخرى تظهر بمظهر مروّضة الغرائز.

---

55 ـ «إن الإنسان الذي لا تعيش الموسيقا فيه
ولا يحركه تناغم أصواتها الشجية
فهو لا شك مهيأٌ للخيانة والخداع والفساد». المؤلف

56 ـــ قال شيخ الأزهر ـــ الإمام الأكبر ـــ في القرن الماضي عندما سئل عن رأيه بالموسيقا، ما يلي:
من لم يُطرب برقيق الأشعار / تُتلى بلسان الأوتار / على ضفاف الأنهار / وتحت ظلال الأشجار / فهو جلف الطبع حمار. المترجم

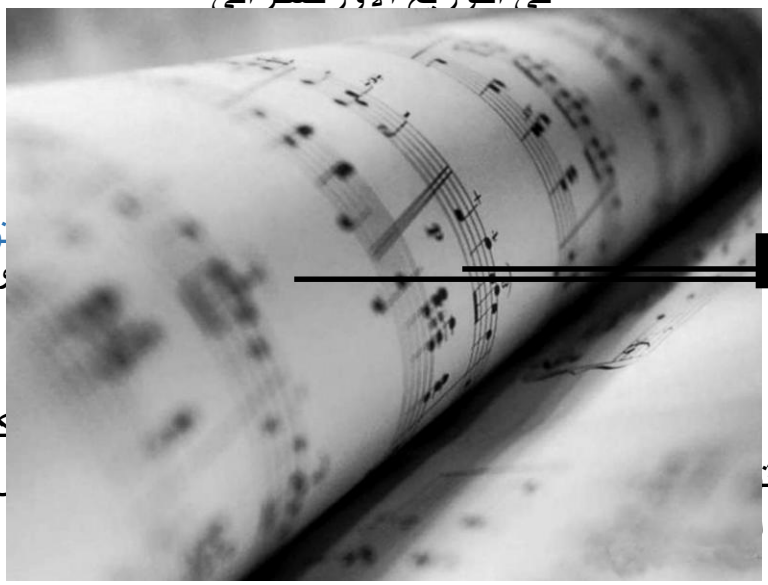
وفي هذا السـياق ننظر إلى رسـائل بيتّينا Bettina [فون آرنيم von Arnim والتي تكتب فيها] عن الموسـيقا على أنها وسـائل إيضـاحية متميزة، وصَـفَها غوته بكل تهذيب بأنها «انفجارات موسـيقية». وتُظهر بيتّينا إلى أي مدى يمكن أن نمطّ مفهوم فنّ الموسـيقا لكي نأخذ راحتنا في الالتفاف حوله. وتمثّل بيتّينا بهذا، النّمط النموذجي لكل أنواع الشـاعريات المحلِّقة والغائمة و[التي كُتبت أو قيلت]عن الموسـيقا. لقد أخذت [بيتّينا] الحق في التحدث عن الموسيقا نفسها، عندما تكلمت باستمرار عن التأثير القاتم الذي تفعله الموسيقا فيها، وعن أنها [الموسيقا] تمنعها عن سابق إصرار من أن تشغّل ذهن المكتشف [فيها]، باقيةً في حلم سحري بعيد. إنها ترى في كلّ مؤلَّف موسيقا منتجاً طبيعياً غير مكتشَف وليس منتجاً فنيّاً بشرياً، وبذلك لا تفهم الموسيقا أبداً إلا كظاهرة [طبيعية].

وتسـمّي بيتّينا ظواهر غير معدودة بأنها «موسـيقية» [فقط] لأنها تشترك مع فن الموسيقا بهذا العنصر أو ذاك: الرنين، الريح، الإيقاع، الفورة العاطفية. [ونرى] أن هذه العناصـر ليسـت [فن] الموسيقا أبداً. تظهر الموسيقا كفن عبر الطريقة الخصوصية في كيفية التشـكيل الفني. ومن البديهي أن تعدَّ تلك السـيدة السـكرى [بحبّ] الموسيقا غوته والسيد المسيح موسيقيَين كبيرَين، مع أنه لا أحد يعرف عن الثاني أنه موسيقي، وكلّ واحد يعرف عن الأول أنه غير موسيقي.

[ونتوقف هنا لنقول إننا] نحترم كثيراً الحق في إطلاق التسـميات المحكومة تاريخياً والحق في الحرية الشـاعرية [في التعبير]. ونفهم لماذا يرى أريسـتوفان Aristophanes في (الزنابير) روحاً مثقفة «حكيمةً وموسـيقية»، ونرى تعبير الأمير

راين هـارد Reinhardt مفهومـاً عنـدمـا يقول بـأن لأولن شـــليغر Oehlen schlaeger «عيونـاً موســـيقيـةً». لكن النظرة العلميـة تمنعنا تماماً من أن نســتعمل للموســيقا أو نشــترط لها مفهوماً غير المفهوم الجمـالي، هذا إذا مـا أردنـا ألا نفقد أخيراً الأمل في تعريف هذا العلم [علم الجمـال الموســـيقي]، الذي يقف [حالياً] على أرجلٍ من قصب.

مســـــــائل
في التوزيع الأوركسترالي



نون*
ويش

كتاب
ووالتـ ل في
هذا

PROBLEMS IN ORCHESTRATION
مسائل في التوزيع الأوركسترالي

وهو قســم ينفرد فيه هذا الكتاب عن باقي الكتب المماثلة، وهو أشــبه باختبار أو دراســة تطبيقية لما ســبق، إذ يقدم المؤلف في هذا

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

القسـم جملاً موسـيقية (ميلوديات) كمسـائل وأمثلة تطبيقية لمناقشـة عملية التوزيع الأوركسـترالي، وتجرى على هذه الألحان تطبيقات لأهم أنماط التوزيع الأوركسـترالي السـابقة الذكر، وقد اختـار المؤلف في معالجة هذه الألحان أهم الأساليب والطرق المستخدمة والمقدمة سابقاً وهي:

ـــــــــــ (توزيع اللحن) **ORCHESTRATION OF MELODY**

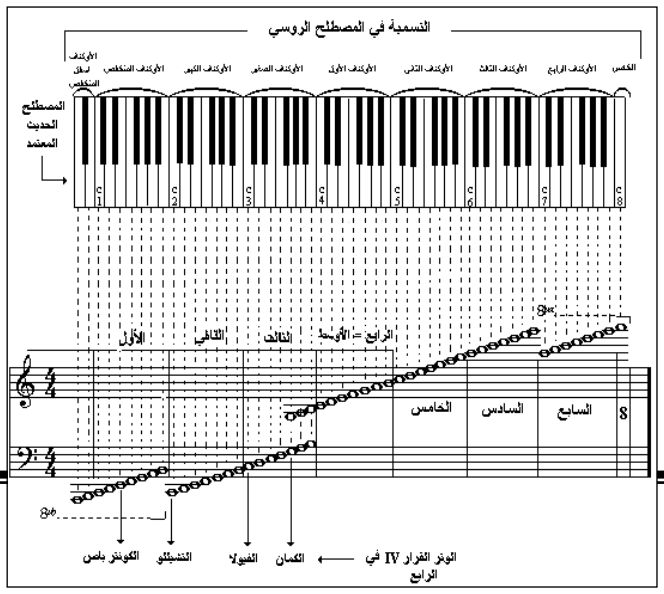
ـــ (المرافقة والخلفية الهارمونية)

BACKGROUND AND ACCOMPANIMENT

ـــ (صياغة الأكوردات) **SCORING OF CHORDS**

وقد استهل المؤلف بداية هذا القسم بمقدمة هامة نستقي منها مايلي:

عند دراسة الهارموني والكونتربوينت وباقي التقنيات في التأليف والتدوين الموسيقي، نستطيع اختبار نتيجة العمل بوساطة البيانو أو الكورال أو الأوركسترا، وسوف تؤدي هذه التمارين والاختبارات إلى زيادة وتوسيع معارفنا في كيفية إصدار الأوركسترا لأفضل الأصوات.



وبمـا أن هنـاك ندرة بالمراجع الموســيقية الخاصـــة بالتوزيع الأوركســـترالي، فمن المفيـد للـدارس الاعتمـاد على رأي النـاقـد الموسـيقي إذ إن النقاد يتمتعون بخبرة واسـعة تخولهم تقييم الأعمال الأوركسترالية.

وبهذا يمكن للدارس أن يستقي من الناقد العديد من المعلومات والخبرات اللازمة له.

لـذلـك فمن المهم جـداً للـدارس إجراء العـديـد من التمـارين (المســـائـل) واختبارها، فهذا هو الطريق الأمثل لامتلاك أفضـــل صور التوزيع الأوركسترالي.

أولاً : (توزيع اللحن)

ORCHESTRATION OF MELODY

المسألة الأولى:

المسألة الأولى : لحن و توزيعه للوتريات

ينبغي قبل كل شـــيء أن نتخيل اللحن (نســـمعه ذهنياً)، وأن نتخيلـه يُعزف من كـل آلـة، كمـا يمكن أن نتخيلـه منقولاً بحركـة أوكتاف إلى الأعلى والأسـفل أو إلى مســافات أكبر من ذلك، علماً بـأن الانتقـال الأوكتـافي يتطلـب الروية والدقة بســـبب احتمال تغير طبيعـة اللحن، فمن الممكن أن تكون النتيجـة غريبـة إلى حـد مـا أو

حتى غير مقبولة، فهناك العديد من الألحان التي تفقد خصـوصـيتها بمجرد نقلها إلى الأوكتافات الأخرى.

وبـالعودة إلى المثـال السـابق، فهو نموذج منـاسـب تمـاماً لمجموعة الكمانات أو الفيولات كما يمكن أن يكون مخصـصـاً لآلة سـولو من نفس الطبقة، كما أنه يقبل تطبيق حركة الأوكتافات عليه. إن الاحتمالات التالية لعزف اللحن هي الأكثر وروداً:

احتمـال عزف اللحن بتشـكيلات ثنائية: / (كمان أول + كمان ثـانٍ) (كمـان أول + فيولا) (كمـان أول + تشـيلو) (كمـان ثـانٍ + فيولا) (كمان ثانٍ + تشيلو) (فيولا + تشيلو) /.

احتمال عزف اللحن بتشـكيلات ثلاثية: / (كمان أول + كمان ثانٍ + فيولا) (كمان أول + كمان ثانٍ + تشيلو) (كمان أول + فيولا + تشيلو) (كمان ثانٍ + فيولا + تشيلو).

نلاحظ في بعض الاحتمالات أن اللحن بعيد عن مدى التشـيلو، فهو مدون على طبقة مفتاح الصـول، ولهذا فإن اللحن سوف يعزف بوضـعه الأوكتافي على وتر (لا) الحاد ذي الطابع الخاص، وهو احتمـال مقبول جداً، أمـا عنـد عزفـه على وتر (لا) النـافذ في الفيولا فيجب تحاشـيه عن طريق إكمال العلامات المرتفعة في اللحن على النصف الثاني من الوتر (ري).

وبالتالي فإن أهم احتمال فيما سـبق هو عزف اللحن من (الكمان الأول + الكمـان الثـاني)، هذا الاحتمـال الذي يعطي اللحن حقه إذ يبدو قوياً ومسيطراً.

ملاحظة:

هناك ما يسـمى (بالترتيب الشـاذ للأوكتافات) الذي يسـتخدم لأغراض تلوينيـة وتعبيرية خاصـة إذ من الممكن لآلة الفيولا مثلاً أن تعزف في أوكتاف أعلى من الكمانات أو أن يعزف التشيلو فوق الفيولات.

المسألة الثانية:

المسألة الثانية : لحن وتوزيعه لآلات النفخ الخشبية

إن فن التأليف والتمكن من الكتابة للأوركسترا، هو حالة تتطلب الكثير من الجهد والعمل حتى يصل الدارس إلى مرحلة الكتابة التلقائية دون كثير عناء وتفكير، وإن اشتراك أو عدم اشتراك بعض الآلات في جملة أو مقطع أو عمل ما يعود إلى ذهنية المؤلف أو الموزع وخبرتهما. وبما أن من أوليات المعارف في علم التوزيع الأوركسترالي هي دراسة الآلات وطبيعتها فإن المرحلة التالية من تطور هذه الدراسة تقف عند معرفة الخاصيات الشخصية الدقيقة للآلة وتناسبها أو عدم تناسبها ومواءمتها لطبيعة اللحن وشخصيته، علماً أنه من الوارد جداً وجود بعض الألحان التي يمكن أداؤها بأكثر من آلة بنفس الخصوصية نسبياً.

تتكون عائلة النفخ الخشبية من: الفلوت ـــــ الأوبوا ـــــ الكلارينيت ـــــ الباصون ويضاف إليها مجموعة من الآلات الإضافية الداعمة وهي:

1 ــ البيكولو والفلوت ألتو والباص فلوت.
2 ــ الكلارينيت الصغيرة والباص كلارينيت.
3 ــ الهورن الإنكليزي.
4 ــ الكونتر باصون.

مهمتها قبل كل شيء توسيع المدى الصوتي للآلات الأساسية إما للأعلى أو للأسفل.

وفيما يلي بعض الملاحظات حول توزيع اللحن السابق لآلات النفخ الخشبية.

الفلوت الصغير :

عند عزف هذا اللحن من قبل الفلوت الصغير (Piccolo)، فإن هذا اللحن سوف يسمع أوكتافاً للأعلى، وهي طبقة جميلة لمّاعة

نســـبياً في البيكولو. أمـا إذا عزف بـأوكتـاف أعلى من ذلـك فـإن الصـوت سـوف يصـبح حاداً جداً ومنفراً، إلا إذا كان العزف يتم مع الأوركسترا جميعها فإن البيكولو في هذه الطبقة يضفي على صوت المجموعة لمعاناً وإشراقاً ووضوحاً.

الفلــوت :

أما بالنسبة لآلة الفلوت العادي، فإن اللحن يكون جميلاً جداً من هذه الطبقة والأحسن من ذلك أن يكون بأوكتاف واحد نحو الأعلى.

الأوبوا:

تبرع الأوبوا في أداء الألحـان المتقطعـة (stacc)، وهذا اللحن مناسب جداً لوجود ستاكاتو وعلامات نبر (>) واضحة.

الكورانجليه:

يجب ألا ننســـى أن الكورانجليه هو من آلات النقل الســـلمي، فيجب أن يكتب له على مسافة خامسة نحو الأعلى. وبالنسبة للحن السابق فمن الأجمل أن يعطى للكورانجليه بأوكتاف نحو الأسفل.

الكلارينيت:

يتصف صوت الكلارينيت بأنه أقل ثقلاً من صوت الأوبوا، ويفضـَّل أن يعطى هذا اللحن للكلارينيت بمســافة أوكتاف نحو الأسفل. ولا ننسى أيضاً أن الكلارينيت من آلات النقل السلمي، وهو أمر ينبغي مراعاته كما ســبق.

الباصون:

يبدو اللحن رائعاً للباصـون مع تخفيضـه أوكتافاً نحو الأسفل إذ يبرع البـاصـــون في أدائـه للحن المتقطع والجـاف، كما يمكن الهبوط بـاللحن لأوكتـافين مع المحـافظـة على شـــخصـــيتـه وخصوصيته. أما عند خفضـه لثلاثة أوكتافات فإن صفة البلادة ســـوف تطغى على اللحن. وفيما يلي مثال للباصـــون في حالة الســـولو، وهو مقطع الاســـتهلال لمقطوعـة طقوس الربيع لـ سترافينسكي كُتب في طبقة عالية على مفتاح (صول) وهي حالة خاصة جداً.

الكونتر باصون:

يهبط اللحن المكتوب مسافة أوكتافين، ومن المستحسن حذف بعض النوتـات من اللحن، كمـا يمكن أن توكـل لهـذه الآلـة مهمـة أداء النوتات ذات علامات النبر.

الأداء بالتطابق اللحني من عدة آلات:

عنـد أداء اللحن من عدة آلات نفخ خشـــبية (Unison) فإن اختلاف الأجراس ومزجهـا أمر لا بـد من مراعـاتـه بـدقـة، بينمـا تكون مراعـاة هذا الأمر أقل أهميـة عنـد أدائـه من قبل الوتريات لتوفر صفة الانسجام والتماثل في طبيعة صوت العائلة كاملة.

فعنـد أداء اللحن من قبـل آلتين معـاً فـإن كلاً منهمـا تقوم بتقويـة الأخرى وتعزيزهـا، لكن بنفس الوقت فـإن كـل آلـة تميـل إلى إلغـاء خصـوصـيـة الأخرى. ويعمد إلى المزج عادة بين الآلات في تعزيز القـدرات التعبيريـة والتلوينيـة. ولا بـد من التـأكيـد أنـه ينبغي على الدارس تحويل جميع هذه المعلومات إلى حقائق ســـمعية، إذ إن هذه الأصوات والاحتمالات لا يمكن وصفها بالكلمات.

أمـا عنـد أداء هذا اللحن بفـارق الأوكتـافـات بين الآلات فـإنه من الأجمــل أن يكـون الفلـوت فـوق الأوبـوا، والأوبـوا فوق الكلارينيت، والكلارينيت فوق الباصون.

* ملاحظات إضافية:

عند تجميع أكثر من آلة من هذه العائلة بعضها مع بعض فإننا نحصل على ألوان جديدة ذات خصوصية مشتركة كمايلي:

1 – فلوت + أوبوا: نحصــل على صــوت أكثر امتلاءً مما لو عزف الفلوت بمفرده، وأكثر نعومةً من صوت الأوبوا بمفردها.

2 – فلوت + كلارينيت: نحصـــل على صـــوت أكثر امتلاءً مما لو عزف الفلوت بمفرده، وأكثر فتوراً مما لو عزفت الكلارينيت منفردةً.

3 – أوبوا + كلارينيت: نحصـــل على صـــوت أكثر امتلاءً مما لو عزفت الأوبوا بمفردها، وتسـيطر الأوبوا بصـوتها الأنفي في المدى المنخفض، وتســيطر الكلارينيت بطابعها المشــرق في المدى العلوي.

4 – باصـون + كلارينيت: نحصـل على صـوت متكاملٍ يسـيطر فيه الباصون بالمدى العلوي والكلارينيت بالمدى السفلي.

5 – باصـــون + أوبوا أو باصـــون + فلوت: تجمع نادر نظراً لقلة نقاط الالتقاء بالمجال الصوتي في العزف الموحد.

* يفضل أن يؤدَّى السولو بآلة منفردة واضحة الجرس دون مزج مع آلـة أخرى، فعند مزج الآلات نحصـــل على قدرات لونية جديدة وقدرات أكبر بـالطـاقـة، لكن هذا ســـوف يكون على حساب القدرة التعبيرية. ولذلك فقد قلنا إن عملية انتقاء الآلات في التوزيع تعود إلى ذوق المؤلف أو الموزع.

المسألة الثالثة:

المسألة الثالثة : لحن و توزيعه للنحاسيات

إن هذا اللحن مناسـب جداً لآلة الترومبيت، أما بالنسـبة لآلة الكورنو فتعد هذه الطبقة عالية، لذلك من الممكن أن نخفضـــه أوكتـافـاً، أمـا بـالنســبـة للترومبون فيمكن الهبوط أوكتـافـاً أو أوكتافين، لكن الهبوط لأوكتافين سـوف يكون أقل لياقة بالنسـبة للأداء، وبالنســبة للباص توبا يجب الهبوط لدرجة أوكتافين كما يمكن الهبوط لثلاثة أوكتافات.

المسألة الرابعة:

المسألة الرابعة: لحن و توزيعه للمجموعات الثلاث (الوترية و الخشبية و النحاسية)

يمكن مزج الوتريات مع آلات النفخ الخشـــبية بشـــكل جيد، فنضع الفلوت فوق الكمان الأول، أما الباصون فأسفل المجموعة، كما يمكن أن تمتزج آلة نفخ خشـــبية واحدة مع عائلة الوتريات، كالفلوت في مقاطع الليغاتو، والأوبوا في مقاطع الستاكاتو.

* ملاحظات هامة:

1 ـــــ في أوركسترا متوسطة يكون قسم واحد من الوتريات (كمان أول) معادلاً في القوة لآلة نفخ خشـبية واحدة عند العزف الناعم (P) (كمان أول = فلوت واحد) (كمان ثانٍ = أوبوا واحدة)

أما في الفقرات القوية (F) فيكون قسم واحد (كمان أول) يعادل آلتي نفخ خشبية (2 فلوت).

(كمان أول = 2 فلوت) (فيولات = 2 كلارينيت) (فيولا = 1 فلوت + 1 أوبوا)

2 ـــ من الناحية اللونية فإن المزج بين الوتريات وآلات النفخ الخشـــبية في عزف موحد Unison يعطي كثافة للوتريات ومرونةً وليونةً للجرس الخشبي.

3 – عند إضـــافة آلة نفخ خشـبية واحدة لكل الوتريات أو إلى جزء منهـا في العزف الموحـد Unison فـإن رنين الوتريـات يبـدو أثخن، فيما يبدو جرس الخشـــبيات مفقوداً (كمان أول + ثانٍ + فيولا + 1 أوبوا).

4 – إن مزج الوتريات المكتوم بالخافت (سـوردينو) مع آلات النفخ الخشبية يعطي رنيناً غير موفق، لأن الصفات الصوتية لكليهما تبقى واضحة ومنفصلة دون مزج مقنع.

5 – إن مزج الوتريات بحالة النقر Pizz مع آلات النفخ الخشـــبية هو مزج جيد جداً، إذ تقوم الخشبيات بتوضيح البيزيكاتو، وتقدم الوتريات بحالة Pizz للخشبيات الرشاقة والحيوية

(Ob + Va + Vn II + Vn I)

Pizz Pizz Pizz

إن المزج بين العـائلتين يكون موفقاً عند وجود نقاط الالتقاء. وبمـا أن الآلات الوتريـة هي السـيـدة المطلقـة في التوزيع الأوركسـترالي نظراً لقدرتها الكبيرة على التنوع والتعبير، فإن إضـافة آلـة واحدة من آلات النفخ إلى الوتريات مجتمعةً يعطي كثافةً ولمعاناً. أما إضـافة قسـم واحد من الوتريات (كمان أول) إلى مجموعة آلات النفخ الخشـبية فسـيضـفي عليها مزيداً من الليونة ويبعدها عن الرتابة التي كثيراً ما تتصـف بها عند عزفها لفقرات لحنية طويلة.

أمـا عنـد مزج آلات النفخ الخشـــبية مع النحـاســـيات فـإن آلة الكورنو هي الأكثر قدرة بين النحاســيات على التجانس، مما يجعل من آلـة الكورنو حلقة وصـــل بين المجموعتين. وتقوم آلات النفخ الخشـــبيـة بتعزيز وإبراز النوتـات المرتفعـة عنـد انـدمـاجهـا مع النحاسيات.

كما يوكل للتوبا دور مشترك مع الباصون والكونتر باصون.

ثانياً : (المرافقة والخلفية الهارمونية)

BACKGROUND AND ACCOMPANIMENT

تحتـاج عمليـة توزيع المرافقـة إلى الإلمـام بـأكثر من علم من علوم التأليف، كالهارموني والكونتربوينت. وإذ تبدأ العملية بوضـع الهارموني المناسب للمقطع اللحني الأسـاسـي، ثم يتم اختيار شـكل إيقـاعي معين للأكوردات الهارمونية بهدف إكســـاب النص حيوية وتأثيراً حسياً مميزاً.

وينصـــح مؤلف الكتاب الطلبة والدارســـين بالاكتفاء بحاجة العمل وعدم المبـالغة بالحشـــو الهارموني والتنوع الايقاعي اللافت، مما يؤثر على العمل سلباً إذ إن الشفافية والمنطق هما شرطان أساسيان في بناء العمل الموسيقي المقنع والاحترافي.

لـذلـك فمن المهم للـدارس مطـالعـة أكبر عـدد ممكن من الأعمـال الأوركســـترالية وتحليلها وإتقان مضـــمون هذا التحليل ومعرفة النقاط الجوهريـة في تشـــكيل المقطع أو العمل الأوركســـرالي ومتـابعة دور الآلات والمجموعات والأوركسترا كاملة.

وفيمـا يلي جملـة موســيقيـة مكونـة من عنصـــرين لحن A وهارموني B وســوف نقوم بتوزيعها على الوتريات وآلات النفخ الخشبية.

للوت

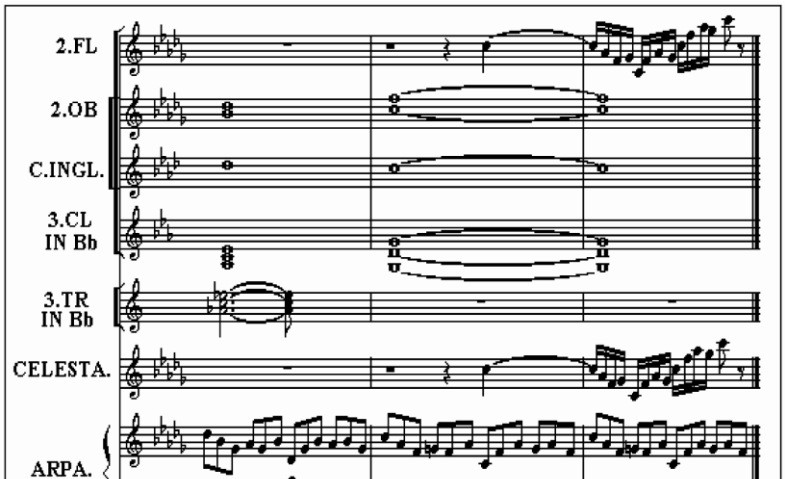
(حاول إعادة كتابة المقطع التالي من الأوركسترا إلى البيانو).

ثالثاً : (صياغة الأكوردات)
SCORING OF CHORDS

يقوم الموزع أو المؤلف بتنسـيق الأكوردات الهارمونية بقدر كبير من التوازن والمنطقية، وذلك لأن بناء الأكوردات يقوم على قواعد حسـابية دقيقة. لذلك ينصـح في الفترة الأولى للدارسـين بمحاكاة وتقليد أعمال الكبار خلال فترة التدريب، وذلك لاكتسـاب المرونة والخبرة الكافية للتعامل ببسـاطة مع هذا النسـيج، فيمكن توزيع الأكوردات الهارمونية على الآلات الوترية وآلات النفخ الخشبية وآلات النفخ النحاسية. وكما ذكرنا سابقاً فمن المهم معرفة أن لسلامة التركيب الهارموني الأساسي بالغ الأثر في إعطاء نتيجة أكثر إشـراقاً عند توزيعها أوركسـترالياً، إذ إن وجود الأخطاء الهارمونية سوف يؤدي إلى رنين أوركسترالي سيئ.

يعود للموزع حق إكسـاب الأكوردات أو الأربيجات شـكلاً إيقاعياً جديداً.

ومن الضـروري الانتباه إلى أهمية الفرق بين طاقة العائلات الأوركسـترالية والآلات المنفردة (الفرق بين طاقة الكمان وطاقة الترومبيت). كما يجب الانتباه إلى الفروق الديناميكية بين قرار الآلة وجوابها، وهو أمر يمكن معالجته عن طريق توازن نسـب الآلات، أو من خلال تدوين ديناميكية العزف للآلات (P PP mP... ffff). كما يمكن الاعتماد أحياناً على الكاتمات الصـوتية (السوردينو) لتحقيق التوازن والتلوين الصوتي.



من معجم الأوبرا

حرف **W**

Waffenschmied, Der
ـ صانع الدروع

أوبرا من ثلاثة فصول لـ لورتزينغ. قُدمت أول مرة في فيينا في 31 أيار عام 1846. وضع نصها، المأخوذ عن زيغلر، المؤلف نفسه.

الأدوار الرئيسية : غراف فون ليبيناو «bar» ماري «sop» ستادينجر «bass» جورج «ten».

قصة الأوبرا : فورمز، القرن السادس عشر.

يحب الكونت ليبيناو ماري ابنة صانع الدروع ستادينجر. إنه يتودد إليها بصفته الشخصية، متنكراً بصفة عامل شاب اسمه كونراد، تقع ماري في غرام كونراد، لكن ستادينجر يرغب في تزويجها من جورج خادم الكونت. يعتذر جورج عن طلب يدها للزواج، ويسمح لها ستادينجر بالزواج من كونراد. يصرح الكونت بأن كونراد ما هو في الحقيقة إلا نفسه، وتعم السعادة.

Wahn! Wahn! - مونولوغ يؤديه هانس ساكس «bar» في الفصل الثالث من أوبرا أساتذة الغناء في نورنبيرغ لـ فاغنر.

Waldner, Count – دور «bass» في أوبرا أرابيلاّ لـ ريتشارد شتراوس. هو زوج أديلائيد، والد أرابيلاّ وزدينكا.

Walküre, Die ـ الفالكيري

(الحلقة الثانية من سلسلة خاتم الـ نيبيلونغ) أوبرا من ثلاثة فصول لـ فاغنر. قُدمت أول مرة في ميونيخ في 26 حزيران عام 1870 (أُلفت عام 1856). وضع نصها، المأخوذ من خرافة النيبيلونغ، المؤلف نفسه.

الأدوار الرئيسية : فوتان «bar»، برونهيلده «sop»، زيغموند «ten»، فريكا «mezzo»، هوندينغ «bass».

قصة الأوبرا :

تمهيد: لكي يحمي فوتان قصر الفالهالا ينجب من الإلهة إردا تسع بنات محاربات، هن الفالكورات اللواتي يحملن أجساد الأبطال الموتى إلى الفالهالا، إذيعودون إلى الحياة من جديد ويساعدون في حماية القصر. ولكي يعيد الخاتم إلى عذراوات الراين ويخلص الآلهة من اللعنة، يتوجب على فوتان إنجاب ولدين بشريين، فيهبط على الأرض وينجب زيغموند وزيغلينـد آملاً أن يقتل زيغموند فافنر، ويعيد الخاتم إلى عذراوات الراين. يفصل الطفلين أحدهما عن الآخر عند ولادتهما. وتُكره زيغلينـد على الزواج من هوندينغ، فيما يحيا زيغموند حياة التشتت القاسية.

الفصل الأول: تهب عاصفة قوية هوجاء بعد غزو هوندينغ لقبيلة زيغموند تدفع الأخير إلى اللجوء إلى كوخ هوندينغ طلباً للراحة دون علم منه بالواقع. وفي داخل الكوخ يشعر هو وزيغلينـد بانجذاب غريب أحدهما إلى الآخر. يعود هوندينغ ويكتشف أن زيغموند هو قاتل أقاربه فيدعوه إلى

مبارزة سوف تجري بينهما في اليوم التالي. تقوم زيغليند بتخدير هوندينغ، وتُري زيغموند السيف الذي غرزه فوتان في جذع شجرة في كوخ هوندينغ، والذي لا يتمكن من سحبه إلا بطل. يسحب زيغموند السيف ويفر مع زيغليند.

الفصل الثاني : ترغب فريكا، راعية الزواج، في الثأر من زيغموند، وتجبر فوتان على الوقوف بجانب هوندينغ في المعركة المقبلة. لكن برونهيلدة ابنة فوتان الفالكورة المفضلة لديه لا تطيع والدها وتحمي زيغموند، فيتدخل فوتان ويُقتل زيغموند ويتحطم سيفه تحت رمح فوتان. تجمع برونهيلدة شظايا السيف وتودعها عند زيغليند التي سوف تلد في وقت قريب الطفل البطل زيغفريد.

الفصل الثالث : يعاقب فوتان ابنته برونهيلدة بوضعها على صخرة عالية وهي في سبات عميق ويضرم النار حول الصخرة حتى لا يصل إليها إلا الرجل الشجاع، البطل الحقيقي الذي يمكنه أن يتخذها زوجة.

Wallace, Jake – دور «bass» في أوبرا فتاة الغرب لـ بوتشيني. هو مغنٍّ متجول.

Wally, La – والَّي

أوبرا من أربعة فصول لـ كاتالاني. قُدمت أول مرة في ميلانو في 20 كانون الثاني عام 1892. وضع

نصـــهـا، الـمـأخوذ عن فيلهيلمين فون هيليرن، لويجي إليكا.

الأدوار الرئيســـيـة : والّي «sop»، هـاغنباخ «ten»، غـــيـــلـــنـــر «bar»، ســـترومينجر «bass» أفرا «mezzo» فالتر «sop».

قصة الأوبرا : التيرول، نحو عام 1800.

لم يعد هاغنباخ يبادل الفتاة المستهترة والّي الحب، ويعاملها معاملة مخزية، فتخطط لقتله. يقوم خطيبها غيلنر بدفع هاغنباخ إلى واد بغية قتله لكن والّي تندم على ذلك وتنقذه. يخبرها هاغنباخ بأنه يحبها على الرغم من كل شيء. ولكن يموت الاثنان في انهيار ثلجي.

هي الأوبرا الأخيرة لـ كاتالاني، وهي من أروع أعماله، وما زالت تُقدم باستمرار في إيطاليا.

Walther – دور «ten» في أوبرا تانهاوزر لـ فاغنر. هو فارس مغنٍّ.

Walther, Count – دور «bass» في أوبرا لويزا ميلَّر لـ فيردي. هو والد رودولفو.

Walther von Stolzing – دور «ten» في أوبرا أساتذة الغناء في نورنبيرغ لـ فاغنر. هو فارس يحب إيفا.

Waltraute – دور «mezzo» في أوبرا الفالكيري وأوبرا غسق الآلهة لـ فاغنر. هي واحدة من الفالكورات التسع.

Walzertraum, Ein
ـ حلم الفالس

أوبريت من ثلاثة فصول للمؤلف النمسوي أوسكار شتراوس. قُدمت أول مرة في فيينا في 2 آذار عام 1907. وضع نصها، المأخوذ عن هانس مولّر، فيليكس دورمان وليوبولد جاكوبسون.

هي من أكثر أعمال أوسكار شتراوس نجاحاً، وما زالت تُقدم باستمرار في البلدان التي تتكلم الألمانية.

Wanda – دور «sop» في أوبريت غراندوقة جيروليستين لـ أوفنباخ. هي محبوبة فريتس.

Wanderer – دور «b-bar» في أوبرا زيغفريد لـ فاغنر. هو فوتان متنكراً.

Wandering Scholar, The
ـ التلميذ المتسكع

أوبرا من فصل واحد لـ هولست. قُدمت أول مرة في ليفربول في 31 كانون الثاني عام 1934. وضع نصها، المأخوذ عن هيلين واديل، كليفورد باكس.

الأدوار الرئيسية : بيير «ten»، أليسون «sop»، فيليب «bass»، لويس «bar».

قصة الأوبرا : تستقبل أليسون أثناء غياب زوجها في السوق القسيس

الداعر فيليب، لكن يقاطع لقاءهما وصول التلميذ بيير. يمنعانه من الطعام والشراب ويصرفانه، يعود بيير بصحبة لويس زوج أليسون ويقص قصة صريحة تؤدي إلى اكتشاف فيليب مختبئاً تحت كومة من القش.

ما زالت تُقدم بين وقت وآخر.

War and Peace

ـ الحرب والسلم (Voyna i Mir) أوبرا من جزأين (خمسة فصول) لـ بروكوفييف. قُدمت أول مرة في لينينغراد في 12 حزيران عام 1946. وضع نصها، المأخوذ عن تولستوي، المؤلف نفسه بالاشتراك مع ماريا ميندلسون ـ بروكوفييفا. وقُدمت النسخة المعدلة أول مرة في لينينغراد في 31 آذار عام 1955.

الأدوار الرئيسية : ناتاشا «sop»، الأمير أندريه «bar»، الماريشال كوتوزوف «b-bar»، بيير «ten»، الأمير أناتول «ten»، نابليون «bar»، دولوكوف«bar»، سونيا «mezzo»، الكونت روستوف «bar»، أخروزيموفا «mezzo»، دينيزوف«bar»، هيلين «mezzo»، كاراتاييف «ten».

يعدُّها البعض رائعةَ بروكوفييف. إنها فذة على صعيد الكتابة الكورالية. وتعكس مشاهدها المختارة بعناية من رواية تولستوي حالة روسيا الواقعة تحت التهديد. وفيها تصوير بليغ لشخصية كوتوزوف. ويتطلب تقديمها قوات ضخمة، ولذلك السبب لا يجري تقديمها باستمرار.

Wat Tyler ـ وات تايلور

أوبرا للمؤلف الألماني فريتس بوش. قُدمت أول مرة في لايبزيغ عام 1953. وضع نصها نانسي بوش.

هي من أهم أعمال بوش، وتروي أحداثاً أحاطت بثورة الفلاحين عام 1381. وقد فازت في المسابقة التي أجراها نادي الفنون في بريطانيا عام 1950.

We Come to the River

ـ آتون إلى النهر

أوبرا من فصلين لـ هينزه. قَدمت أول مرة في لندن في 12 تموز عام 1976. وضع نصها إدوارد بوند.

هي عمل ضخم وطموح يتطلب أكثر من خمسين مغنياً ومغنية منفردين (Soloists). إنها احتجاج على الحرب. كتبت من خلال وجهة نظر سياسية يسارية.

Welche Wonne, welche Lust – آريا تغنيها بلونشين «sop» في الفصل الثاني من أوبرا اختطاف من السراي لـ موتسارت.

Wellgunde – دور «mezzo» في أوبرا ذهب الراين، وفي أوبرا غسق الآلهة لـ فاغنر. هي واحدة من عذراوات الراين الثلاث.

Werther ـ فيرتر

أوبرا من أربعة فصول لـ ماسنيه. قُدمت أول مرة في فيينا في 16 شباط عام 1892. وضع نصها، المأخوذ عن غوته، إدوارد بلو وبول ميلييه وجورج هارتمان.

الأدوار الرئيسية : فيرتر «ten»، شارلوت «mezzo»، صوفي «sop» ألبرت «bar»، بيلي «bass»، جوهان «bass»، شميت «ten».

قصة الأوبرا : فرانكفورت، نحو عام 1780.

يقابل الشاعر السوداوي فيرتر ابنة بيلي الكبرى شارلوت ويقع في غرامها، لكنه يصاب بالذهول عندما يعلم بأنها مخطوبة لـ ألبرت.يقرر فيرتر الرحيل، وحين يعود يجدها قد تزوجت. تلح عليه شارلوت أن يرحل ثانية ويتركها. يطلب فيرتر من ألبرت إعارته مسدسين. تصل شارلوت لتجد فيرتر قد أطلق النار على نفسه، ويموت بين ذراعيها.

When I am laid in earth – آريا تغنيها دايدو «mezzo» في الفصل الثالث من أوبرا دايدو وإينياس لـ بورسيل.

Where’er you walk – آريا يغنيها جوبيتر «ten» في الفصل الثاني من أوبرا سيميل لـ هاندل.

Widerspenstigen Zähmung, Der – ترويض الشرسة

أوبرا من أربعة فصول للمؤلف الألماني هيرمان غوتز. قُدمت أول مرة في مانهايم في 11 تشرين الأول عام 1874. وضع نصها، المأخوذ عن شكسبير، جوزيف فيكتور فيدمان.

هي من أكثر أعمال غوتز نجاحاً، وما زالت تُقدم باستمرار في البلدان التي تتكلم الألمانية. النص يتبع مسرحية شكسبير بدقة.

Wiener Blut ـ دم فيينا

أوبريت من ثلاثة فصول لـ جوهان شتراوس الثاني. قُدمت أول مرة في فيينا في 25 تشرين الأول عام 1899. وضع نصها، فيكتور ليون وليو شتاين.

الأدوار الرئيسية : غابرييل «sop» بيبي «sop»، الكونت زيدلاو «ten»، فرانزي «sop»، جوزيف «bar»، رئيس الوزراء «bar».

قصة الأوبريت : فيينا، نحو عام 1815.

على الرغم من أن السفير الكونت زيدولا متزوج من غابرييل فهو يقيم علاقة غرامية مع راقصة الباليه فرانزي ومع عارضة الأزياء بيبي المخطوبة لـ جوزيف. إن محاولاته للجمع بين جميع هذه العلاقات يسبب إرباكاً كبيراً، إرباكاً يزيده سوءاً تدخل رئيس الوزراء العجوز. وبعد سلسلة من الأحداث يتخللها مكائد وشخصيات مزيفة، يدرك زيدلاو أنه ما زال يحب غابرييل التي تفغر له في النهاية هفواته.

هي خليط من أعمال أخرى لـ جوهان شتراوس قام بتكييفها أدولف مولر، وما زالت الأكثر شعبية بين الأوبريتات الفيينوية.

Wildschütz, Der

ـ سـارق الصيـد

أوبرا من ثلاثة فصول لـ لورتزينغ. قُدمت أول مرة في لايبزيغ في 31 كانون الأول عام 1842. وضع

نصها، المأخوذ عن أوغست فون كوتزيبو، المؤلف نفسه.

الأدوار الرئيسية : باكولوس «bass»، غريتشن «sop»، الكونت ايبرباخ «bar»، البارونة فرايمان «sop»، نانيت «sop»، البارون كرونثال «ten»، كونتيسة «mezzo».

قصة الأوبرا : يُقبض على معلم المدرسة باكولوس مصادفة وهو يصطاد في أرض الكونت ايبرباخ. تهرع أخت الكونت البارونة فرايمان، وهي متنكرة بهيئة تلميذ لمساعدته. تقترح أن تتنكر بهيئة خطيبة معلم المدرسة غريتشن وتطلب من الكونت أن يعفو عن معلم المدرسة، وبعد سلسلة من المكائد والتعقيدات يصفح الكونت عن المعلم.

ما زالت تتمتع بشعبية في ألمانيا، لكنها لا تُقدم في مكان آخر.

William Ratcliff

ـ ويليام راتكليف

أوبرا من ثلاثة فصول للمؤلف الروسي سيزار كوي. قُدمت أول مرة في بطرسبورغ في 26 شباط عام 1869. وضع نصها، المأخوذ عن هنريش هايني، أ. بليشيشييف. هي من أكثر أوبرات كوي نجاحاً، لكنها الآن في طي النسيان. للإطلاع على قصتها أنظر Guglielmo Ratcliff.

Willow Song – أغنية الصفصاف

1- آريا (Assisa a pie d' un salice) تغنيها ديزديمونة

«sop» في الفصل الثالث من أوبرا عطيل لـ روسيني.

2 - آريا (Piangea Cantando) تغنيها ديزديمونة «sop» في الفصل الرابع من أوبرا عطيل لـ فيردي.

Woglinde – دور «sop» في أوبرا ذهب الراين وأوبرا غسق الآلهة لـ فاغنر. هي واحدة من عذراوات الراين الثلاث.

Wolfram – دور «bar» في أوبرا تانهاوزر لـ فاغنر. هو فارس مغنٍّ رفيق تانهاوزر.

Woodbird – دور «sop» في أوبرا زيغفريد لـ فاغنر.

Wordsworth, Miss – دور «sop» في أوبرا ألبرت هيرينغ لـ بريتين. هي معلمة مدرسة.

Wotan – دور «bar» في أوبرا ذهب الراين وأوبرا الفالكيري وأوبرا زيفغريد لـ فاغنر (في الأخيرة يتنكر بهيئة تائه). هو حاكم الآلهة زوج فريكا.

Wozzeck – فوزيك

أوبرا من ثلاثة فصول لـ بيرغ. قُدمت أول مرة في برلين في 14 كانون الأول عام 1925. وضع نصها، المأخوذ عن جورج بوخنر، المؤلف نفسه.

الأدوار الرئيسية : فوزيك «bar»، ماري «sop»، رئيس الطبالين «ten»، دكتور «bass»، كابتن «ten»، مارغريت «mezzo»، أندريه «ten»، أبله «ten».

قصة الأوبرا : لكي يعيل الجندي الفقير فوزيك ابنه الذي أنجبته له زوجته غير الشرعية ماري، يقوم بحلاقة ذقن الكابتن، ويخضع لتجارب الدكتور الدوائية. يكتشف فوزيك أن ماري المحبطة قد أقامت علاقة غرامية مع رئيس الطبالين. يقوم فوزيك بذبحها في الغابة ويرمي خنجره في بركة. يعود فوزيك للبحث عن الخنجر فيغرق في البركة. يُعثر على جسد ماري، ويقول الأطفال المحليون للطفل الذي لا يدرك شيئاً إن أمه قد ماتت.

هي الأوبرا الأولى لـ بيرغ. ويعدُها البعض الأوبرا الأعظم بين أوبرات القرن العشرين. إنها تجمع بين اللامقامية وبين البناء الشكلي المعقد إلى حد بعيد.

Wreckers, The
ـ محطمـــو الســـفن

أوبرا من ثلاثة فصول للمؤلفة البريطانية إيثل سميث. قُدمت أول مرة في لايبزيغ في 1 تشرين الثاني عام 1906. وضع نصها هاري بروستر.

الأدوار الرئيسية : ثيرزا «mezzo»، مارك «ten»، باسكو «bass»، افيز «sop».

قصة الأوبرا : كورنوول، القرن الثامن عشر.

يعيش سكان قرية ساحلية على تحطيم السفن التائهة ونهبها، وهم ينتظرون وصولها إلى شاطئهم ليتمكنوا من نهبها.

تثير همجيتهم ثيرزا زوجة رئيس العمال باسكو، فتقوم مع عشيقها مارك بإشعال نيران تحذيرية على مرتفع صخري. يُكتشَفان ويُلقى القبض عليهما ويحبسان في كهف لكي يغرقهما المد المرتفع.

حظيت بنجاح لدى ظهورها، لكنها الآن في طي النسيان.

Wurm – دور «bass» في أوبرا لويزا ميلّر لـ فيردي. هو التابع الشرير لـ فالتر.

Wuthering Heights

ـ مـرتـفـعــات ويذيرينغ

1- أوبرا من أربعة فصول للمؤلف الأمريكي برنارد هيرمان. ألفها عام 1950، وضع نصها، المأخوذ عن إميلي برونتي، ل. فليتشر. لم يجر تقديمها على المسرح.

2- أوبرا من ثلاثة فصول للمؤلف الأمريكي كارليسل فلويد. قُدمت أول مرة في (سانتا في) في 16 تموز عام 1958. وضع نصها، المأخوذ عن إميلي برونتي، المؤلف نفسه.