

---

---

---

# الحياة الموسيقية

مجلة فصلية تصدر عن وزارة الثقافة - دمشق  
الجمهورية العربية السورية

---

---

# الدياق الموسيقية

مجلة فصلية

تصدر عن وزارة الثقافة - الهيئة العامة السورية للكتاب

العدد /2009/52	رئيس مجلس الإدارة وزير الثقافة الدكتور رياض نعسان أغا
المراسلات باسم رئيس التحرير مجلة الحياة الموسيقية ص.ب : 31936 دمشق - الجمهورية العربية السورية E-Mail: musiclife@mail.sy	المدير المسؤول المدير العام محمود عبد الواحد
المعلومات والآراء التي ترد في المواد المنشورة لا تعبر بالضرورة عن رأي المجلة تنشر المواد حسب مستلزمات العدد يفضل إرسال المواد مطبوعة على الكمبيوتر	رئيس التحرير محمد حنانا أمين التحرير د. نبيل اللو هيئة التحرير د. غزوان الزركلي إلهام أبو السعود
سعر العدد : 60 ليرة سورية	الإخراج الفني محمد نور الدين

---

---

المحتويات

رئيس التحرير	كلمة العدد	6
	تربية	
8	- الاستماع الإبداعي في التربية الموسيقية د. نبيل اللو	
	دراسات وأبحاث	
16	- والأغنية ودور المسرح صميم الشريف	
ياسر المالح	- محكمة الفن - الطقطوقة	
30		
43	- تأملات في غير وقتها - إدوارد سعيد ترجمة: أبان الزركلي	
58	- الصورة الصوتية - أ. دوبلان ترجمة: زينة العظمة	
4		

---

---

---

---

■ كتب

– الصوت والزمن

82 د. غزوان الزركلي

■ أعمال

– من قصص الباليهات، غلاديس دافيدسون

105 ترجمة وإعداد : محمد حنانا

– أنشودة الأرض – ألفريد ماير

117 ترجمة : أمل خضركي

■ تقنيات

– كليفورد كورزون – يروي

138 ترجمة : أبية الحمزاوي

■ مقابلات

– الموسيقى والسينما

159 ترجمة : يونس كامل ديب

■ أوبرا

– جيانى سكيكي

168 ترجمة : ديالى حنانا

■ آلات

– دراسة تاريخية في تطور آلات النفخ الخشبية الأوركسترالية

175 ترجمة وإعداد: رامي درويش

---

---

الموسيقا ذات البرنامج «Programme Music» أو الوصفية هي الموسيقا التي تكتب للآلات الموسيقية فقط والتي تروي قصة أو تستدعي أفكاراً أدبية أو تستحضر مشاهد تصويرية. وقد اكتسب هذا النوع من التأليف الموسيقي أهمية كبيرة في القرن التاسع عشر حين غدا الكثير من الموسيقيين أكثر وعياً بالرابطة بين فنهم والعالم المحيط بهم. وقد ساعدتهم ذلك على جعل الموسيقا أقرب إلى الشعر والرسم، وإلى قضايا زمنهم الأخلاقية والفكرية.

ومع أن مصطلح الموسيقا الوصفية بدأ مع المؤلف ليست الذي طرح فكرة «تجديد الموسيقا من خلال ارتباطها الداخلي بالشعر»، إلا أن الموسيقا الوصفية كانت موجودة قبله بزمن طويل. والسيمفونية الريفية — بينهوفن هي مثال كامل على الموسيقا الوصفية والصرفة على حد سواء.

ومن أشكال الموسيقا الوصفية — الافتتاحية «Concert Overture»، وهي مقطوعة أوركسترالية مستقلة بذاتها مبنية على فكرة أدبية مثل افتتاحية روميو وجولييت لـ تشايكوفسكي. — السيمفونية الوصفية «Programme Symphony»، وهي عمل أوركسترالي متعدد الحركات يصور أحداثاً متخيلة أو شخصيات من عالم الأدب. ومن أشهر الأمثلة على هذا النوع السيمفونية الخيالية لـ بيرليوز، وسيمفونية فاوست وسيمفونية دانتي لـ ليست. — القصيدة السيمفونية «Symphonic Poem»، وهي مقطوعة من الموسيقا الوصفية مكونة من حركة واحدة وذات أقسام متغايرة تدور حول شخصية ما أو فكرة شعرية أو توحى بمشهد أو تخلق مزاجاً معيناً. مثال على ذلك هكذا تكلم زرادشت لـ ر. شتراوس، ومازيبا لـ ليست. وتعد القصيدة السيمفونية من أكثر أشكال الموسيقا الوصفية صقلاً.

---

---

إن الموسيقى الوصفية هي واحدة من أكثر مظاهر رومانتيكية القرن التاسع عشر لفتاً للنظر. فهذا النوع من الموسيقى، بتركيزه على العنصر الوصفي، جعل المؤلفين يقدمون على محاولة التعبير عن مشاعر وأفكار ومواقف محددة. وقد استفاد مؤلفون أمثال بيرليوز وليست وتشايكوفسكي وريتشارد شتراوس من طاقات الأوركسترا السيمفونية الضخمة في أعمال مثل دون كيخوته وأورفيوس وفرانشيسكا دا ريميني.... إلخ.

وبما أن عناوين تلك المقطوعات وحدها لا تكفي للإحاطة بها، ولو على نحو نسبي، رأينا تضمين بعض أعداد مجلة «الحياة الموسيقية» بتحليلات سهلة غير معقدة على المستوى التقني قد تساعد المستمع على التألف مع طبيعة عمل ما ينتمي إلى هذا الصنف من الأعمال التي وضعت ضمن برنامج وصفي، كما أننا نرحب بما قد يردنا من دراسات واجتهادات حول أبرز الأعمال التي وضعت ضمن هذا الإطار.

رئيس التحرير

الاستماع الإبداعي

في

التربية الموسيقية

د. نبيل اللو  
أستاذ في جامعة دمشق

---

سبق أن أشرنا إلى أهمية عقد لقاءاتٍ سنوية بإشراف وزارة التربية ورعايتها لمدّرسي مادة التربية الموسيقية يتداولون خلالها الآراء والتجارب ويعكفون على دراسة المشكلات النظرية والتطبيقية والعملية والمادية للتخفيف من آثارها ولو جزئياً، ويمكن تنظيم هذه العملية على مستوى المدن لتقليص نفقات الانتقال والإقامة. وتنظيم مثل هذه اللقاءات يُعهد به إلى مختص ليعد أسئلة محدّدة دقيقة يوزعها في نهاية العام الدراسي على معلمي الموسيقى وقبل شهر أو شهر ونصف من الموعد المضروب للمناقشة. يستجمع المعلمون خلال هذه الفترة معلوماتهم وأفكارهم وينظمونها وفق الاستمارة الدليل التي وُزعت عليهم، بل ويزيدون عليها فيما قد لا يكون قد ورد فيها ويجدون، من باب خبرتهم وممارستهم مهنتهم، مفيداً للتداول والبحث. تُجمع المداولات بعد ذلك وتُنشر وتكون أداة مهمة من أدوات تطوير تعلّم الموسيقى في البلاد. ولنلاحظ هنا أن ملفات المدن لو قورنت فيما بينها لخرجنا بمسح شامل لوضع التربية الموسيقية في البلاد، وهذا بحدّ ذاته أداة خطيرة الشأن لصانع القرار التربوي الموسيقي.

قد نقل من أهمية جلسات الاستماع الموجّه لأسباب تعليمية إذ قد يُنظر إلى هذه الجلسات على أنها غير مجدّية أو على الأقل تحصيلها سلبي، إذ تقتصر على الجلوس والاستماع. لكن جلسات الاستماع الموجّه هذه إذا ما أحسن تدبيرها والإعداد لها يكون شأنها كبيراً عند الطفل المتلقّي في تنبيه حواسه وتوجيهها لحسن قراءة المسموع، وسيدفعه هذا حتماً إلى الاستزادة. ونحن إن كوّنا لذة الاستماع الموسيقي عند أطفالنا نكون قد حقّقنا الكثير، إذ سبقت الإشارة في غير هذا الموضوع إلى أن هدف التربية الموسيقية ليس تأهيل موسيقيين وإنما رفع الذائقة الفنية الموسيقية السمعية والنظرية والعملية عند الأطفال كمرحلة أولى لا بد منها ضمن إطار التعليم العام. والاستماع يكون عن طريق التسجيلات أو الاستماع المباشر الحي لموسيقي يدخل إلى الصف ليعزف أمام

---

التلاميذ، أو باصطحاب التلاميذ إلى المسرح للاستماع إلى حفل موسيقي تُشرح لهم تفاصيله التاريخية والفنية قبل الذهاب إلى المسرح.

ولتعرّف الأطفال على الآلات الموسيقية أثر كبير على تلقينهم وإيقاظ أحاسيسهم وتعزيز مخيلاتهم، إذ إن شكل الآلات الموسيقية وتلمسها وسماع أصواتها عن كثب يحفز التلاميذ على استكشافها شكلاً وصوتاً وأداءً ويجعل بعضهم يصبو إلى تعلّم العزف على آلة بعينها استهواهم شكلها وصوتها. وهنا تجدر الإشارة إلى ضرورة تنظيم لقاءات من هذا النوع بين فرق موسيقية وتلاميذ في المسارح ليتعرفوا على الآلات الموسيقية بيد موسيقييها في الأماكن التي تعزف فيها هذه الآلات وتصدح، ومن ثم ليستمعوا إلى عمل من الأعمال الموسيقية تعزفها الآلات التي تعرّفوا عليها لتوّهم ولمسوها وسمعوا أصواتها. وقد يقتصر تنظيم هذا على جلسات التدريبات لفرقة من الفرق يُسمح للتلاميذ بحضورها ليروا ويسمعوا كيف يولد العمل الفني على الخشبة.

تعتمد فكرة "تحريض" الأطفال على الإبداع الموسيقي أو "التأليف"، إذا جاز لنا استخدام المصطلح في هذا السياق، على مبدأ إسماع التلاميذ عملاً من الأعمال أحسن اختياره لاحتوائه على عناصر تجسّد فكرة في ذهن المعلم يعوّل عليها للتحريض على الإبداع. وقد يلفت المعلم اهتمام تلاميذه إلى جملة لحنية بعينها في سياق العمل أو إلى إيقاع بعينه أو جملة من الإيقاعات المتعاقبة ويطلب إليهم التركيز عليها ثم يُطلق لمخيلاتهم العنان للاستنباط والتنويع والتركيب والتفكيك والربط إلى آخر ما هنالك من سلسلة التحريض على الإبداع والتأليف بالاستماع. ولا بأس أن تُسجّل هذه "المحاولات" للاستماع إليها استماعاً فورياً ثم استماعاً بعيداً زمنياً، فلهذا الاستماع الذاتي أيضاً أثره البعيد عند الطفل خصوصاً إذا ترافق بحوار يجري بين المعلم والتلاميذ فرادى وجماعاً. هي

---

دعوة جدية لوصف الأحاسيس عند التلاميذ تفعل فعلها المدهش في اكتشاف عالم الأصوات الفسيح وإيقاظ الأحاسيس ومعها المواهب.

كما يمكن أن نطلب من بعض المؤلفين الموسيقيين تتبع ألعاب التلاميذ ونشاطاتهم وما يرافقها من غناء، وتألّف مقطوعات تعتمد في بُناها الموضوعات اللحنية على جمل غنائية بسيطة يغنيها التلاميذ، ثم يُعرض العمل استماعاً على التلاميذ ليتلمسوا بأنفسهم الجمل اللحنية التي يغنونها أو يدندنونها، وفي هذا فائدة كبيرة مستقبلاً لمن سيتخذ من الموسيقى والتأليف حرفة له كيف يستخدم الموضوعات اللحنية الشعبية البسيطة المعبرة عن مزاج أمة في سياقات أعمال تأليفية موسيقية. حتى الجمل اللحنية البسيطة الموقّعة التي يستخدمها الأطفال في ألعابهم الجماعية يُمكن أن تستخدم كموضوعات لحنية في أعمال موسيقية توثّقها أولاً، وتوثّق معها ذاكرةً جماعية، وتُعرض على التلاميذ ثانياً، يتلمسون صنعة إعادة استخدامها استخداماً حريفاً موسيقياً أكاديمياً.

والحوار الذي يمكن أن يجري بين المؤلف والتلاميذ يشرح لهم الطريقة التي حوّل فيها غناؤهم المصاحب للعزف سيكون مفيداً جداً لهم، يعزف أمامهم الجملة اللحنية البسيطة التي كانوا يغنونها وكيف "حوّرها" وطوّرها ونوّع فيها إلى أن وصلت إلى الشكل الذي سمعوها فيه في سياق العمل، خصوصاً إذا ما اعتمد المؤلف طريقة إدراج الجملة اللحنية كما هي لمرة واحدة ضمن سياق العمل ثم أجرى عليها التفاعلات والتنويعات اللحنية المختلفة. إن تجربة إبداعية كهذه واستماعاً تحليلياً على النحو الذي أسلفنا من شأنه أن يحدث أثراً استكشافياً عميقاً في نفوس التلاميذ.

وهناك تجربة مثيرة أخرى يمكن أن تنظّمها بعض المدارس في باحة المدرسة باستقدام فرقة موسيقية عندما يسمح الطقس الربيعي بذلك، يقدمون عروضاً منتقاة لجذب انتباه الأطفال، ثم يُفسح لهم المجال بعد العزف للحوار مع العازفين وسؤالهم عن آلتهم والموسيقا التي يعزفونها. هذا النوع من اللقاءات يُحدث أثراً

---

---

عظيماً في نفوس الأطفال بسماعهم موسيقياً حياً تُعزف أمامهم، وبرؤية عازفين وهم يُخرجون من آلاتهم المختلفة أصواتاً جميلة الوقع في الأذن. ويمكن أن تنظم لقاءات كهذه بحضور أولياء الطلبة ليتلمسوا اهتمامات أبنائهم.

نسمي هذه العملية بالاستماع الإبداعي، أو الاستماع المحفّز على الإبداع الباعث فيه موسيقيون يعزفون أمام الأطفال وأهاليهم. ولا يخفى أهمية العزف الحي أمام الأولاد إذ إنهم يستمعون فيه إلى صوت الآلة الطبيعي ويرون أصابع العازف وجسده يتفاعلون معها فضلاً عن المتعة الآنية من هذا الطقس كلّهِ. وهذه كلها أشياء رغم بساطة ظاهرها إلا أن لها تأثيراً كبيراً جداً على الأطفال لن ينسوه يُمتع بعضهم ويدهشهم، ويحرّض بعضهم على الاستزادة والانخراط لتعلم العزف على آلة لفتت انتباههم أكثر من غيرها بشكلها وصوتها وطريقة العزف عليها. مثل هذه التجارب تجعل المدرسة فضاءً إبداعياً يكشف المواهب ويفتحها ويقوي شخصية الطفل ويحرّض فكره. وكلما بدأت التجارب السمعية الصوتية هذه مبكراً كانت الفائدة أكبر، فالطفل منذ دخوله الحضانة بعمر صغير يمكن توجيهه لاكتشاف عالم الصوت وماهيته بالاستماع الموجه المدروس الذكي. بعض التجارب أسمعوا فيها الأطفال صوت دقات قلوبهم بسماعة الطبيب، وأسمعواهم أصوات حركاتهم وضجيجهم في الصف. واحدة من التجارب السمعية الموجهة الهامة أن تُربط المدرسة في مرحلة التعليم الأساسي بالمعهد الموسيقي فيأتي تلاميذ من المعهد ليعزفوا أمام زملائهم في المدرسة في مثل عمرهم، يكتشف الأطفال موسيقياً جميلة يعزفها أقران لهم، وسيكون هذا بحد ذاته محفّزاً كبيراً لكثير منهم لكي يتعلموا العزف على آلة أحبوا شكلها وصوتها.

ولكي تكتمل حلقة الاستماع الإبداعي يمكن تنظيم لقاء يجمع بين التلاميذ والعازفين في الصف، يسأل خلاله التلاميذ الموسيقيين

---

---

ويستمعون إلى إجابات عن أسئلتهم وتوضيحات عملية على الآلة التي يعزف عليها الموسيقي. المهم أن تحصل مثل هذه اللقاءات الحية المسموعة المنظورة فهذا له سحره ووقعه ونتائجه فيما بعد. أجيالاً من الناس عندنا يعشقون الموسيقا كبروا وهم يستمعون التسجيلات ولم تقبض لهم الفرصة ربما ليستمعوا إلى الآلة وهي تعزف عزفاً حياً أمامهم. والتسجيلات القديمة لم تكن من الناحية التقنية أمينةً وإنما كانت تعيد إلى الأسماع ما كانت تسمح به وقتئذٍ تقنيات التسجيل.

إن مثل هذه التظاهرات الاستماعية الإبداعية تتطلب حضور الأهل مع أولادهم إذ إن العملية لا تكتمل إلا بهم: فالمتعة مشتركة بينهم وبين أولادهم أولاً، وستشكل هذه المتعة بحد ذاتها دافعاً مهماً لتفهم رغبة أولادهم ودعمهما فيما بعد في اختيار آلة لتعلم العزف عليها، وربما جاءت المبادرة من الأهل قبل أن تأتي من الطفل نفسه، فالأهل يرون أنفسهم في مرآة أولادهم عموماً. وحضور فعالية الاستماع "العائلي" هذه ستنتج حتماً حواراً في المنزل وستفهم العائلة أن الموسيقا لا تقل أهمية بنتائجها وثمارها عن دروس الرياضيات والعلوم واللغة العربية، وأن نتائجها التثقيفية النفسية ستصب في خانة عملية التعليم والتعلم برمتها. وعندئذٍ إذ قررت وزارة التربية مثلاً تبني برنامج تثقيفي موسيقي طموح وجدنا الأهالي داعمين له مؤيدين. وقتئذٍ لن ينظر إلى حصة الموسيقا على أنها حصة ملء وقت أو حصة فراغ أو على أنها حصة يمكن السطو عليها كلما دعت الحاجة.

ومن التدريبات التي تعطي نتائج جيدة على صعيد المعرفة والتسلية بأن معاً تدريبات الضرب على آلات إيقاعية مختلفة إيقاعات سهلة بدايةً. ولعل الأفضل أن يبدأ الأطفال باكتشاف طبيعة صوت الآلات التي يضرّبون عليها، بعد ذلك يعزفون جماعة إيقاعاً بسيطاً يتناوبون في عزفه ويتشاركون. ويمكن لتجارب بسيطة ممتعة كهذه أن تكون الباعث على تأليف مدونة مكتوبة لآلات

---

إيقاعية وكأنها مقطوعة يتدرب الأطفال على عزفها ويقدمونها في حفلات أمام زملائهم وأهاليهم. وماذا لو صاحبنا هذا كله بعد ذلك بحركات جسدية معبرة عن الجمل الإيقاعية، ألا تكتمل الفائدة والمتعة معاً؟ إنها في الواقع عملية تعلّم تربوية كاملة.

إن الإطار الثقافي الموسيقي العام مهم جداً في إنجاح العملية التربوية الموسيقية وهي حلقة لا تكتمل دون تضافر عناصرها كافة على صنع العملية ابتداءً من البيت وانتهاءً بالمدرسة مروراً بالصف وتجهيزاته والمعلم.

إن التجارب العملية التي ذكرناها، وغيرها كثير يمكن استنباطه، لا يمكن أن تكون مفيدة إذا لم تكن موجهة ممن يمتلكون معرفة موسيقية تربوية. إذ إن الهدف في نهاية المطاف هو عملية التعلّم والمعرفة مصحوبة بالمتعة، وهي مهمة جداً عند الأطفال. وتمارين كهذه يجب تصميمها استناداً إلى فكرة تعليمية توضع في إطار متكامل لتجعل من تنفيذ التمرين تنفيذاً للحصة الدراسية من الناحية العلمية التعليمية. ونؤكد ضرورة هذه الفكرة، وإلا أصبح التمرين تسلياً وترجية للوقت ليس غير. وعلى المعلم أن يعرف شريحة جمهوره من المتعلمين الصغار أو اليافعين وميولهم وما يسمعون من موسيقا، وهي غالباً ما تكون ضوضائية غير موجهة وعرضية، وللأسف الرائج إعلامياً تأثير قوي جداً على أذواقهم. وأهمية التوجيه التربوي الموسيقي عند الأطفال خطير الشأن لأنه يرفع ذائقتهم الموسيقية ويحصّنهم من نتاج الموسيقا والغناء الرديئين، فالتربية هي السد الحقيقي في وجه سيل الفن الهابط. ولعل العملية التربوية مع الأطفال أن تكون أسهل بكثير مما لو كان جمهورها من الشباب واليافعين الذين تكوّنت "شخصيتهم السمعية" من الإطار الموسيقي العام.

ولا نبالغ هنا لو قلنا إن "الموسيقا" في مجتمعاتنا هي أكثر السلع استهلاكاً في حياتنا اليومية بل وأكثر مما هي عليه في المجتمعات الغربية مصدرة الظاهرة السمعية الضوضائية نفسها،

ويكفي أن نراقب سلوكنا وسلوك من حولنا اليومي لنندرك حجم الظاهرة زمنياً وفي الشرائح الاجتماعية والعمرية كافة.

## الأغنية ودور المسرح الغنائي — الرواد —

صميم الشريف

لا يمكن تحديد بؤادر النهضة الموسيقية في الوطن العربي بتاريخ معين، ولا يمكن اعتبار فترة ما بين الحربين العالميتين (1918—1939) — وهي الفترة الأكثر ازدهاراً في حياة الفنون والأداب بداية لعصر النهضة الموسيقية. وقد يكون من الإنصاف اعتماد المحاولات الفردية التي ظهرت في الربع الأخير من القرن التاسع عشر قبل اختراع الحاكي — الفونوغراف — من قبل عدد من الفنانين السوريين الذين اهتموا بالمسرح الغنائي خاصة من أمثال: أبو خليل القباني<sup>(1)</sup>، يوسف خياط، سليمان قرداحي<sup>(2)</sup>، و إسكندر فرح، بداية للنهضة الموسيقية التي شهدها الوطن العربي فيما بعد، وقد شدَّ هؤلاء رحالهم إلى مصر على فترات، فعرضوا فنونهم في عهد الخديوي إسماعيل، وفي زمن الثورة العرابية، وبعد فشلها. ولم يقتصر نشاطهم على مصر بل امتد بفضل "سليمان قرداحي" إلى تونس التي لم تكن قد عرفت المسرح الغنائي في العام 1909 .

<sup>1</sup> — أبو خليل القباني، نزع إلى القاهرة في عام 1878، وفي آذار — مارس — عام 1879 قدم مسرحية "المظلوم".

<sup>2</sup> — سليمان قرداحي نزع إلى القاهرة في عام 1879، والتحق فوراً بفرقة يوسف خياط.

---

تأتي أهمية المسرح الغنائي الذي قام على عاتق هؤلاء الفنانين في كونه الملتقى الثقافي الوحيد الذي استقطب أهل الطرب والناس كافة من مثقفين وغير مثقفين، وفي أنه كان نقلة إبداعية من فن واحد إلى جملة من الفنون، إذ إلى ما قبل المسرح الغنائي، كانت الموسيقى تقتصر على الغناء الجماعي في الموشحات، وعلى الغناء المنفرد من قبل ذوي الأصوات القوية والجميلة في الأدوار والقصائد والمواالات والطاقاطيق، وعلى العزف الآلي الذي كان يدور في مجمله على الارتجال — التقاسيم — في العزف المنفرد وعلى المقطوعات المصوغة في قوالب التأليف الفارسي والعثماني من "بشارف وسماعيات ولونغا و تحميلة" من فرق التخت الشرقي الموسيقية. فإذا أضفنا إلى هذا كله الوضع الاجتماعي للفنانين، ومحاربة رجال الدين والدولة — في أغلب الأحيان — للفنون عامة ولمروّجيتها، وافتقار الأقطار العربية — عدا مصر — للأندية الموسيقية الرسمية / أميرية/ والخاصة، وللمسارح ودور اللهو، أدركنا كم عانى الرواد المبدعون في سبيل تقديم فنونهم من جهة والنهوض بالفن من جهة ثانية.

والمسرح الغنائي الذي اقتبس من الأوبريت في الغرب، عرف شكله الأول على يدي رائده مارون نقاش عام 1848.

و رواد المسرح الغنائي والغناء والعزف من الذين علّموا أنفسهم بأنفسهم، كانوا يدركون عن وعي أن هذا المسرح سيكون النقطة الأهم في نهضة الفنون عامة، لأنه جمع بين فنون الأدب

والتمثيل والموسيقا والغناء والرقص والديكور والملابس والإضاءة، وكل ما يمت إلى المسرح بصلة. وهم عندما نزحوا إلى مصر — وبعضهم نزح إلى تركيا — لم ينزحوا حباً بالنزوح وإنما لافتقار أقطارهم إلى ما يعينهم على إظهار فنهم. وهؤلاء وجدوا المناخ الملائم لإبداعاتهم في المسارح ودار الأوبرا ودور اللهو، لاسيما في مدينتي القاهرة والإسكندرية، دون أن يتعرضوا لعنت كالذي عانوه في أقطارهم، ودون ازدراء كالذي صادفوه في

بلدانهم. ومع ذلك فإن دمشق وحلب شهدتا نشاطاً للمسرح الغنائي ولفنون الموسيقى والغناء على فترات. وكان من أبرز الفنانين الذين ظهروا في دمشق "أبو خليل القباني" الذي لقي دعماً مالياً ومعنوياً من والي دمشق "مدحة باشا" جعله يبني مسرحه الذي لم يعمر طويلاً، لأن رجال الدين والمحافظين من وجهاء دمشق الذين ناصبوا والي العدا ب سبب ذلك، شكوه إلى الصدر الأعظم ثم إلى السلطان عبد الحميد الذي أمر بإغلاق المسرح الذي أقامه القباني في خان الجمرك في قلب دمشق. أما في حلب، فإن الدعم الفني الذي جاء من أصحاب الطرق الصوفية ومن الموسرين والوجهاء والتجار وأهل الطرب، جعل حلب تتقدم على دمشق حتى بلغت شأواً بعيداً، وصارت كما قال "كلود شابرييه"<sup>(3)</sup> في مقالة نشرها في مجلة "عالم الموسيقى" أنها أمدت القاهرة منذ أواخر القرن التاسع عشر بالنخبة المتميزة من فنانيها .

انسحب تأثير المسرح الغنائي الذي عرف نشاطاً كبيراً في الربع الأخير من القرن الماضي على العقدين الأول والثاني من القرن العشرين على الفنون كافة، وأول من تأثر بالمسرح الغنائي من المطربين الذين يغنون بمصاحبة التخت الشرقي، الفنان سلامة حجازي<sup>(4)</sup> الذي عمل بنصيحة زميله عبدو الحامولي فاشتغل في عام 1885 في فرقة يوسف خياط المسرحية، ولكنه لم يعمل فيها سوى بضعة أشهر، إذ أغراه سليمان قرداحي بالعمل معه لقاء عشرين جنيهاً في الشهر. وفي عام 1888 دبّ الخلاف بينهما على الأجور فاستبدل القرداحي به المطرب "يوسف رومانو" الذي كان آنذاك من مشاهير المطربين، بينما بادر الشيخ سلامة حجازي إلى تأسيس فرقته المسرحية الخاصة - وهي أول فرقة مصرية - ليقدم من خلالها عروضه المسرحية

<sup>3</sup> - مراجع مجلة The World of Music - عالم الموسيقى - العدد رقم 1 عام 1978  
<sup>4</sup> - مراجع بحث "سلامة حجازي" للسيدة حنان زعفراني - المجلة الموسيقية - العدد (34) أكتوبر/تشرين الأول 1976

---

الغنائية في مدينته الإسكندرية. وبعد أربع سنوات على ذلك، أعلن حلَّ فرقته بسبب الأعباء المالية التي لم يعد يستطيع تحملها، وانضم فوراً إلى فرقة إسكندر فرح لقاء ثلاثين جنياً شهرياً، و كان ذلك في أوائل عام 1891.

يتبين لنا من هذا كله أن بداية النهضة الحقيقية للموسيقا والغناء بدأت على أيدي رواد المسرح الغنائي من السوريين الذين مهدوا للفنون كافة سبيل الانتشار لتأخذ مكانتها المتواضعة قبل أن تزدهر ازدهارها الحقيقي في فترة ما بين الحربين العالميتين. وكان الحاكي - الفونوغراف - قد تم اختراعه، وعم انتشاره، ووصل إلى الأقطار العربية. وكان الشيخ سلامة حجازي من أوائل الذين سجلوا أعمالهم الموسيقية والغنائية المنتقاة من مسرحياته الغنائية على أسطوانات (قصائد +مارشات) وغيرها والتي تعطي على الرغم من تقنية التسجيل البدائية آنذاك، فكرة عامة عن أنواع الغناء والموسيقا التي كانت رائجة، وتعد هذه الأسطوانات مع مثيلاتها للمطرب يوسف المنيلوي التي سجلت في العام 1910 من المراجع الهامة في التوثيق لتلك الرحلة الهامة في حياة المسرح الغنائي والموسيقا والغناء بصورة عامة .

اختلف سلامة حجازي مع السوري إسكندر فرح بعد خمسة عشر عاماً من العمل المتواصل تمثيلاً وغناءً، وإثر هذا الخلاف، قرر سلامة حجازي تأسيس فرقة مسرحية خاصة به، وفي العام 1909، خرج بفرقته إلى الناس فاستقطب الجماهير لغاية وفاته في عام 1917، حتى لم يبق في الساحة الفنية سوى فرقته، أما الفرق الأخرى بما فيها فرقة إسكندر فرح فقد انصرفت عن المسرح الغنائي إلى المسرح الدرامي .

شهد العقدان الثاني و الثالث من القرن العشرين، ولادة العديد من الفرق المسرحية الغنائية، وشهد أيضاً ظهور العديد من كُتَّاب هذا المسرح والموسيقيين و المطربين الذين شدوا من أزره. ويمكن

القول دون مغالاة، إن المسرح الغنائي المصري لم ينهض تماماً إلا بعد أن استكمل الفنانون الرواد السوريون خصائصه، لتقوم على أعمدته صروح المسرحيين الغنائي و الدرامي معاً. ومن الفرق المسرحية التي دعمها الفنانون السوريون بعد يوسف خياط وأبي خليل القباني وسليمان قرداحي وإسكندر فرح، فرقة جورج أبيض وفرقة أمين عطا الله وفرقة نجيب الريحاني. وقد اهتم الأول بالمسرح الدرامي، وقدم في عروضه أعمالاً في المسرح الغنائي لكل من السوري كميل شامبير والمصري سيد درويش<sup>(5)</sup> بينما انصرف أمين عطا الله ونجيب الريحاني في كل أعمالهما تقريباً إلى المسرح الغنائي الكوميدي والكوميديا. واعتمد في كتابة نصوص المسرحيات والأغاني على بديع خيرى و يونس القاضي، وفي التأليف الموسيقي و تلحين الأغاني على كميل شامبير وسيد درويش اللذين ظلا يرفدان مسرحيهما بأعمالهما الرائعة حتى وفاة سيد درويش عام 1923 و عودة كميل شامبير إلى وطنه سورية في عام 1922. وإضافة إلى هذه الفرق التي توهج بعضها منذ العام 1915 وبعضها الآخر بعد وفاة سلامة حجازي عام 1917، أضاءت في سماء القاهرة بدءاً من عام 1918 ولغاية الثلاثينيات فرق أخرى اعتمدت المسرح الغنائي شهرة أصحابها في عالم الطرب كفرقة المطربة منيرة المهدية وفرقة المطرب صالح عبد الحي وفرقة المطربة ملك التي ابتنت مسرحاً خاصاً بها سمته مسرح أوبرا ملك الذي التهمته النيران في حريق القاهرة الشهير عام 1952. كذلك قامت فرق أخرى اعتمدت المسرح الغنائي لرواجه جماهيرياً، ومن هذه الفرق فرقة أولاد عكاشة، وفرقة زكي عكاشة، وفرقة عزيز عيد، وفرقة أمين صدقي، وفرقة يوسف عز الدين، وفرقة فوزي منيب، وفرقة يوسف وهبي، التي قدمت عملاً مسرحياً غنائياً واحداً من تأليف عبد الله عفيفي وألحان زكريا أحمد

<sup>5</sup>— قدم عملين فقط لسيد درويش هما: فيروز شاه والهواري — راجع السبعة الكبار — تأليف د. فكتور سحاب.

---

بعنوان النادي، قبل أن ينصرف نهائياً إلى الدراما و التراجيديا من خلال مسرحه الجديد رمسيس.

أغلب أعمال هذه الفرق كتبها مبدعو المسرح الغنائي الكوميدي، و يأتي في طليعة هؤلاء الكُتّاب بديع خيرى الذي كتب فيضاً منها، ثم يونس القاضي، حامد السيد، أمين صدقي، توفيق الحكيم، أحمد زكي السيد، سيد والي، حبيب جاماتي... وغيرهم.

بالرجوع إلى الملحنين وواضعي موسيقا هذه الأعمال نجد أن سيد درويش قد لحن ثلاثين عملاً، من أهمها الباروكة، العشرة الطيبة، فيروز شاه، شهرزاد و كيلوباترا التي لم يلحن منها سوى فصل واحد، إذ وافاه الأجل قبل أن ينهيها عام 1923، وقد أتمها من بعده محمد عبد الوهاب الذي اشترك مع منيرة المهديّة في تمثيلها وغنائها .

وكميل شامبير الذي لحن نحو سبعة وعشرين عملاً منها: عقبال عندكم، النونو، المجرم، الغريب البائس، وأوبرا توسكا التي قام بترجمتها عن الإيطالية بنفسه، ووضع موسيقاها وألحان أغانيها كافة. وزكريا أحمد الذي لحن أكثر من خمسة وأربعين عملاً من أشهرها: الوارث، الغول، لعلي الكسار وأبو النوم، الجوكندا لمنيرة المهديّة وسالامبو وبدر البدر لعزير عيد، والأستاذ وعلي بابا لأولاد عكاشة، وياسمين وحلم واللا علم لنجيب الريحاني وقاضي الغرام وعيد البشاير لصالح عبد الحي .

وإلى جانب هذا الثلاثي العظيم الذي قامت نهضة المسرح الغنائي على أياديها، شارك عدد من الموسيقيين المشهورين في تلحين عدد من المسرحيات الغنائية، منهم الموسيقار محمد القصبي الذي لحن مسرحيتي كيد النساء وحياة النفوس لمنيرة المهديّة، واشترك مع كامل الخلعي ومحمد عبد الوهاب في تلحين مسرحية المظلومة لمنيرة المهديّة أيضاً، ومع الموسيقي إبراهيم فوزي في تلحين مسرحية نجمة الصبح لمسرح نجيب الريحاني.

---

---

الدكتور صبري النجريدي — طبيب أسنان — الذي اشتهر من وراء ألقابه لأم كلثوم، أسهم أيضاً في تلحين بعض المسرحيات للمطربة فاطمة سري. ومن أعماله في هذا الصدد مسرحية الصياد بالاشتراك مع كامل الخلعي والكونت زقزوق وليلة في العمر بالاشتراك مع الموسيقي إبراهيم فوزي ومراتي في الجهادية وقنصل الوز بالاشتراك مع داود حسني ومحمد عبد الوهاب وإبراهيم فوزي وحسن كامل. والموسيقي حسن كامل لا يذكره المؤرخون سوى لمأماً، وهو الذي وضع ألحان مسرحيتي الكاتب سيد والي: الزمردة وعصفور وجرادة لمسرح فوزي منيب، كما ألف ولحن له مسرحية عين أبوها ومسرحية لص بغداد لمسرح أمين صدقي، أعاد تلحينها ثانية من وراء نص جديد لفرقة يوسف عز الدين .

مطربة العواطف ملك التي اشتهرت بمسرحها وحفلاتها الشهرية، وضعت مسرحيتين من تلحينها و تلحين الشيخ زكريا أحمد هما بنت الحطاب والمائة<sup>(6)</sup>، وترجمت أوبرا مدام بترفلاي لبوتشيني ولحنها وقدمتها تمثيلاً وغناءً على مسرحها .

شهد المسرح الغنائي تراجعاً كبيراً منذ منتصف الثلاثينيات، لاسيما بعد انتشار الحاكي الكهربائي — الفونوغراف — والإذاعة والمذياع والسينما، وتقدم صناعة الأسطوانات — هندسة الصوت. وما كادت سحب الحرب العالمية الثانية تنذر بالهبوب حتى حل فن الطرب للمطرب المنفرد بمصاحبة التخت الشرقي، وعروض الملاهي المتنوعة في مختلف الصالات ودور اللهو محل المسرح الغنائي، ولم يشهد انتعاشاً إلا من خلال الفرقة القومية والمعهد الموسيقي التابعين للدولة، وكان بطل مسرحيات القطاع العام الحقيقي الموسيقار الراحل زكريا أحمد والملحن الراحل أحمد

---

<sup>6</sup> - راجع المجلة الموسيقية - العدد 38 - فبراير/شباط 1977 صفحة 30.

---

صدقي وقد بدأ نشاط هذا القطاع عام 1940 في محاولة منه لإنقاذ المسرح الغنائي من الغياب.

المسرح الغنائي السوري شهد طفرات من خلال الأندية الاجتماعية والموسيقية في دمشق وحلب، ففي عام 1924 قدم كميل شامبير مع فرقة النادي الكاثوليكي في حلب عمله المسرحي الغنائي الفخم " حلب على المسرح " ومسرحيات أخرى لقيت رواجاً كبيراً.

وفي دمشق لعب نادي الفنون الجميلة من وراء أعلامه توفيق العطري، عبد الوهاب أبو السعود، وصفي المالح، ممتاز الركابي، مصطفى هلال وغيرهم، دوراً بارزاً في المسرح الغنائي ولاسيما مصطفى هلال الذي جمع في شخصه خصائص الفنان المسرحي والموسيقي والمطرب والملحن، فكان يمثل ويلحن بالاشتراك مع الموسيقي اللبناني نقولا المني ويغني مع المطربة الشهيرة لور دكاش الأغاني التي تتضمنها المسرحيات، وأبرز الأعمال التي قدمها النادي حتى العام 1941 مسرحية "قيس و ليلي جديان" و"لحن الخلود". وكما حدث للمسرح الغنائي في مصر — مع الفارق — حدث للمسرح السوري على ضآلة إنتاجه، فقد اتهمه إقبال الجماهير على الأفلام السينمائية العربية والأجنبية المستوردة، قبل الإذاعة منذ انتشارهما الواسع بعد الحاكي الكهربائي في أواخر الثلاثينيات.

يمكن القول بعد هذا إن المسرح الغنائي الذي برز في سورية، وازدهر في مصر لم تعرفه أقطار الوطن العربي في المشرق و المغرب إلا من خلال زيارات الفرق المسرحية لتلك الأقطار، كفرقة أبي خليل القباني، وفرقة "دار التمثيل العربي" لسلامة حجازي وفرقة سليمان قرداحي التي يعزى إليها الفضل في تأسيس أول فرقة مسرحية في تونس عام 1909. وبصورة عامة فإن الأقطار العربية عدا ديار الشام ومصر، لم تعرف شيئاً عن المسرح الغنائي إلا منذ ستينيات هذا القرن، وقد ورد في كتاب "أضواء

على الموسيقى المغربية"<sup>7</sup> ما يفيد بذلك بالنسبة للمغرب، إذ ذكر الآتي: "إن التعاون بين القطاعين المسرحي والموسيقي لم يتم بعد"... و ذكر أيضاً: "والموسيقا المغربية لا يكاد يجمعها بالمسرح المغربي عامل رئيسي، رغم قوة الارتباط الموجودة أصلاً بين القطاعين المسرحي والموسيقي"... وإذا علمنا أن الكتاب صدر في عام 1977، فهذا يعني أن المسرح الغنائي في المغرب لم ير النور حتى ذلك التاريخ .

والى جانب المسرح الغنائي الذي هو رائد النهضة الموسيقية في ديار الشام ومصر، قامت جهود فردية في التمهيد للنهضة الموسيقية والمساهمة في وضع خطوطها العريضة، وبالرجوع إلى تاريخ الموسيقى في سورية غير المدوّن، نجد مصداقاً لما ذهب إليه شابريره في مقالته التي أشرنا إليها سابقاً عن هجرة الموسيقيين الحلبيين المرموقين إلى القاهرة. وأول موسيقي نرح إلى القاهرة في العام 1860 هو الشيخ شاكر الحلبي الذي لقن الموسيقيين المصريين وبخاصة إبراهيم القباني وزميله الشيخ علي القصبجي والد محمد القصبجي أصول الموشحات الأندلسية والحلبية ووصلاتها، فعملاً هما أيضاً على نشرها بين أهل الطرب. وشابريره لم يقصد شاكر الحلبي في مقالته، وإنما ذلك الرعيل من الموسيقيين الذين يأتي في مقدمتهم أنطوان يوسف الشوا وولده سامي وفاضل الذين عملوا جميعاً على إدخال آلة الكمان الغربية إلى التخت الشرقي بعد ضبط أوتارها بما يتفق وربع البعد التقريبي، فحققوا نجاحاً جزئياً في ديار الشام، ونجاحاً كاملاً في مصر، ويبدو أن سامي الشوا لم يقصر نشاطه على مصر، إذ تدل أغلب المصادر على أنه زار مختلف الأقطار العربية وأثر فيها تأثيراً مباشراً، محققاً لآلة الكمان الغربية مزيداً من الانتصارات في مجال استعمالاتها في الموسيقى الشرقية امتد لتونس والمغرب .

<sup>7</sup> — راجع كتاب "أضواء على الموسيقى المغربية" — تأليف صالح الشرقي — ص 206 و 207 سنة 1977

---

ويذكر صالح الشرقي<sup>(8)</sup> أن سامي الشوا نزل في المغرب ضيفاً على المرحوم الفقيه البريهي أحد رواد الطرب الأندلسي، وأنه أثر في الفنانين المغاربة، وتأثر بالحضارة المغربية، وأنه أول عازف دخل المغرب على آلة الكمان، كما أن آلة الكمان الأخرى المعروفة باسم "زايد نقط"<sup>(9)</sup> المستخدمة في الفرق الموسيقية المغربية والتي كادت تندثر، استخدمت في المغرب للمرة الأولى عام 1915 قبل قدوم سامي الشوا بكمانه الغربية للمغرب بثلاثة عشر عاماً فقط.

يدين ازدهار الحياة الموسيقية للفنانين السوريين و المصريين، فسورية ومصر هما قطبا هذا الازدهار الذي قام على المواهب والعبقريات الفردية من الدارسين الذين رقدوا الحياة الموسيقية في مصر التي قامت على الحرية الفنية بعيداً عن التزمّت وسيطرة الدولة العثمانية على الفكر والفن وحرية التعبير في ديار الشام. ومن هنا شهد العقد الأول وبداية العقد الثاني من القرن العشرين، هجرة المزيد من الفنانين السوريين إلى مصر بعد أن هاجر إليها في العقد الأخير من القرن التاسع عشر عدد كبير من الفنانين الذين استقروا نهائياً في مصر بعد أن وجدوا فيها متنفسهم الحقيقي، وتعاونوا تعاوناً وثيقاً مع الفنانين المصريين الذين كان من أشهرهم عبّو الحامولي ومحمد عثمان وسلامة حجازي ويوسف المنيلوي وغيرهم .

استقطب معهد فؤاد الأول الموسيقي خيرة الموسيقيين السوريين للتدريس فيه، والدكتور محمود أحمد الحفني الذي ترأس عمادة المعهد، هو أول موسيقي مصري يدرس الموسيقى في برلين، وينال منها شهادة الدكتوراه، وكان يروم عندما تسلّم هذا المنصب أن يخدم الموسيقيتين الغربية والشرقية وأن يكرس ما تحتاجه الثانية من علوم الأولى بما لا يتنافى وطبيعتها وخصائصها. ولما

---

<sup>8</sup> — راجع كتاب أضواء على الموسيقى المغربية — تأليف صالح الشرقي — ص 181 طبعة 1977

<sup>9</sup> — المصدر السابق

---

كان الموسيقيون الدارسون قلة، والذين يجيدون التدوين الموسيقي نادرين، فقد عمد إلى تزويد المعهد بالخبرات الموسيقية واستقدام هذه الخبرات من العرب السوريين وغير السوريين. وكان أول المتعاقدين للتدريس في المعهد جميل عويس وسامي الشوا وانضم إليهما فيما بعد الشيخ علي الدرويش، وهذا الثلاثي انصرف إلى تدريس الموسيقى الشرقية والتدوين الموسيقي، ليتخرج على أيديه عدد كبير من العازفين والملحنين الذين اشتهروا فيما بعد شهرة كبيرة .

وإضافة إلى المسرح الغنائي الذي لعب دوراً بارزاً في الحياة الموسيقية المصرية، ودور المعهد الموسيقي الشرقي اليافع، فإن الاحتكاك بالموسيقا الغربية الذي بدأ أول ما بدأ من خلال تقديم أوبرا "عايدة" لـ فيردي للمرة الأولى بمناسبة افتتاح دار الأوبرا المصرية في عهد الخديوي إسماعيل، فتح عيون الموسيقيين على آفاق رحبة في مجال تطوير الغناء، واستخدام الآلات الموسيقية النفخية من خشبية ونحاسية. كذلك فإن ما قام به المطرب والملحن عبدو الحامولي (1843—1901) من نقل عدد من المقامات التركية واستعمالاتها في الموسيقى العربية، جعل الموسيقيين العاملين في حقل التلحين يدركون أن الموسيقى العربية لا يمكن لها أن تعيش بمعزل عن موسيقات الشعوب الأخرى، ولا سيما الشرقية المماثلة في خصائصها تقريباً للموسيقا العربية.

لقد أسهم الاحتكاك بالموسيقا الغربية والموسيقا الفارسية والموسيقا التركية التي هيمنت عن طريق الدولة العثمانية، في النقلة الموسيقية الهامة للموسيقا العربية من التخلف الذي رسفت فيه قرناً طويلاً إلى مرحلة متقدمة، تجلت أول ما تجلت في المسرح الغنائي الذي استخدم الآلات الموسيقية الغربية، وخاصة النفخية والنحاسية، في نطاق محدود جداً، في أواخر العقد الثاني وأوائل العقد الثالث من القرن العشرين في أعمال سيد درويش وكميل شامبير اللذين طبقا إضافة إلى ذلك علم التوافق الموسيقي

---

"الهارموني" بأشكاله البسيطة في العديد من الجمل الموسيقية، وذلك كي لا تنفر الأذن التي لم تعتد ذلك فيما إذا طبقاه على نطاق واسع.

يمكن القول باختصار، إن المسرح الغنائي ساهم مساهمة فعالة في تطور التخت الموسيقي، وفي رقي عدد من الألوان الغنائية مثل الموشح والأغنية الخفيفة (الطقطوقة) وأغاني المجموعات، والحواريات الثنائية "ديالوغ" وفي القصيدة إلى حد ما، والثلاثي "تريو" الذي لم يعيش طويلاً. وقد ظل المسرح الغنائي يقدم هذه الألوان بين فصول المسرحية، وأحياناً بين بعض مشاهداتها، كفواصل استراحة بين الفصول والمشاهد، إلى أن حقق المبدعان "سيد درويش المصري، وكميل شامبير السوري"، الهدف من وراء المسرح الغنائي، عندما دمجا الأغاني في صلب العمل المسرحي، لتغدو للأغنية وظيفة أساسية ودرامية في العمل المسرحي الغنائي.

والأغنية بألوانها وأنواعها تدين للمسرح الغنائي بتطورها وتقدمها وانتقالها من طور إلى طور وانتشارها بين الناس، كذلك لعب الحاكي - الفونوغراف - من وراء هدفه التجاري دوراً مماًثلاً في انتشار الأغنية، إذ عمد أصحاب شركات الأسطوانات إلى تسجيل ما تجود به المسارح من أغنيات على أسطوانات، وكان من نتائج هذا العمل خدمة الأغنية والمطرب على حد سواء والترويج لهما، دون اهتمام كبير بالمستوى الفني. ثم عمدت بعد الأرباح التي جنتها والمنافسة الشديدة فيها بينها، للانتقاء بتفضيل أغنية على أخرى، ومطرب على مطرب، دون أن تدري أنها بعملها هذا تتيح للمبدعين منهم أن يبرزوا على حساب غير المبدعين، وتفسح المجال في الوقت نفسه لشعراء الأغنية والملحنين والمؤدين الانصراف عن المسرح إلى الأغنية المنفردة التي أخذت تحقق رواجاً أكثر من رواج الأغنية المسرحية، لا سيما في الألوان التي يفقدها المسرح الغنائي مثل الدور. ومع ذلك فإن المسرح الغنائي

سار في العقد الثالث من القرن الماضي جنباً إلى جنب مع الأغنية المنفردة والمطرب المنفرد، حتى غدا لكل مطرب ومطربة مسرحه الخاص وحفلاته الغنائية الخاصة، وهذا الأمر دفع بالملحنين والمطربين إلى التنافس الذي أدى إلى ازدهار الموسيقى والغناء في سني العشرينيات، وإلى ظهور المبدعين الذين أضأوا سماء الأغنية وارتقوا بها في سني الثلاثينيات والأربعينيات إلى مستوى لم يكن أحد يحلم به . وقد ساعدت وسائل الاتصال التي ابتدعت آنذاك وخاصة السينما الناطقة والإذاعات المختلفة التي انتشرت، والاحتكاك بالفرق الموسيقية الاجنبية الجواله وعروضها الفنية، لاسيما في سني الحرب العالمية الثانية، على تفتح آفاق جديدة أمام الأغنية المنفردة التي كانت تشق طريقها بسهولة ويسر على حساب المسرح الغنائي الذي شهد بوراً لم يعرفه منذ أضاء على أيدي أبي خليل القباني في سورية ومصر في الربع الأخير من القرن التاسع عشر وبلغ مداه على أيدي سيد درويش وكميل شامبير وزكريا أحمد في عشرينيات وثلاثينيات القرن المنصرم، والذي لم يعد إلى ازدهاره ونضوجه إلا في منتصف الستينيات على أيدي الأخوين رحباني في لبنان.

محكمة الفن

### الطقطوقة

قالب غنائي عمره مئة سنة

ياسر المالح

الغناء العربي متنوع الأشكال  
والأنغام. أساسه الكلمات، تصب في  
قوالب هندسية، ويأتي الملحن

---

الخبير، فيشيد البناء بلحن ملائم،  
وترتفع الأصوات باللحن لتبلغ  
السحاب.

### مدخل

من الهندسة انطلقنا، والفنون كلها تخضع لنظام هندسي خاص  
بكلّ منها والموسيقا في عرف الكندي<sup>(10)</sup> لها صلة وثيقة بالمعادلات  
الرياضية. فالموسيقا والغناء معاً علم يضبط الإبداع.  
والقوالب الغنائية العربية يعرفها الباحثون والنقاد والملحنون.  
وتأتي القصيدة زعيمة القوالب؛ فهي الأقدم في تاريخ الغناء  
العربي. وقد طاف الشعراء ببحورها الستة عشر واختار منها  
الملحنون ما يوافق الحالة، وأبدعوا النغم المستوحى من أوزانها  
ومعانيها.

وفي الأندلس كانت القصيدة هي المجلية. وكانت مجالس الشعر  
ملتقى الشعراء، ومجلس ولادة بنت المستكفي هو الأشهر، والعاشق  
ابن زيدون هو المقرب فيه.

غير أن تطويراً قد مسّ القصيدة، فبدت بحلية جديدة غير  
مألوفة، وارتدت الوشاح ترقصاً وترقص، تُغني ويردد غناءها أهل  
الطرب، فكان الموشح. وهو قالب جديد ينافس القصيدة، ويعكس  
الزمن الجديد والبيئة الجديدة في الأندلس.

ورحل الموشح إلى الشمال الإفريقي واستقر في مصر، ثم تابع  
رحلته شمالاً إلى بلاد الشام، واستقر في حلب. وأول من كتب  
الموشح الأندلسي مقدم بن معافر الفريري سنة 903م.

---

<sup>10</sup> — الكندي : أبو يوسف يعقوب الكندي، ألقب فيلسوف العرب. كان عالماً بالرياضيات  
والمنطق والعلوم الطبيعية والفلك والموسيقا. عاش في بغداد أيام الخليفة المأمون  
(796-873م).

ومثال الموشح ما كتبه عبادة بن ماء السماء(11):  
أ - من ولى في أمةٍ أمراً ولم يعدلِ يُعزَلِ إلا لحاظَ  
الرشأُ الأ كحلِ  
ب - جرت في حُكمك في قتلي يا مسرفُ  
فانصفِ فواجبُ أن ينصفَ المنصفُ  
وارأفِ فإنَّ هذا الشوقَ لا يرأفُ  
ج - عللِ قلبي بذاك الباردِ السلسلِ ينجلِ ما بفؤادي من  
هوى مشعلِ.  
فالفقرة (أ) تسمى المطلع، والفقرة (ب) الغصن، والفقرة (ج)  
القفل.

ومجموعة الفقرتين (ب) و(ج) تسمى الدور.  
بعد حين اخترع الشيخ محمد عبد الرحيم المسلوب(12) في  
القرن التاسع عشر قالب الدور.  
والتسمية مقتبسة من فقرة في الموشح. لكن دور المسلوب لا  
يمت إلى دور الموشح بصلة، فهو زجل له نظام مختلف في  
الكلمات والتلحين والأداء.  
وعاش الفنانون وأهل مصر طوال القرن التاسع عشر غارقين  
في غناء القصيدة والموشح والدور، حتى جاءهم أحمد أبو خليل  
القباني(13) من دمشق فأدخل مسرحه الغنائي فشاع.  
ولادة الطقطوقة

11 - عبادة بن ماء السماء: شاعر ووشاح، له دور بارز في تطوير الموشح والوصول  
به إلى شكله النهائي، يعد من أعلام القرنين الرابع والخامس الهجريين ( - 419هـ).  
12 - محمد عبد الرحيم المسلوب : أول ملحن مصري اخترع الشكل الأولي للدور. من  
تلاميذه عبده الحامولي ومحمد عثمان، عاش المسلوب 135 سنة.  
13 - أحمد أبو خليل القباني: هو من أسس المسرح الغنائي العربي في سورية ومصر.  
كان يعنى بتلحين الموشحات والتمثيلات المسرحية التي تشبه (الأوبريت) أو  
(الميزكال) (1833-1903).

في نحو عام 1915 ولدت الطقطوقة على يد مولد مصري شاطر، يلحن الدور، ويكتب كلماته. وقد حضرت الولادة سلطنة الطرب في ذلك العصر منيرة المهديّة. أما المولد فاسمه محمد علي، كان يود تلحين دور لأحد المطربين على إيقاع مختلف، فأخذ يكتب ويمحو ويجرب الإيقاع والمقام إلى أن انتهى إلى شكل جديد لا صلة له بالموشح أو الدور. فأحب أن يعرض ما انتهى إليه على منيرة المهديّة ليعرف رأيها فيما ابتكر. فلما سمعته يؤدي الأغنية مع الترديد. قالت له: «إيه الققطوقة دي ياسي محمد؟ حاجة جميلة وجديدة. ققطوقة حلوة جداً جداً جداً».

وحيث ظهرت هذه الأغنية للوجود، واستمع إليها الناس في بعض المسارح والمقاهي أعجبوا بها، وأخذوا يرددونها. ودرج اسم ققطوقة (تصغير قطة للتدليل) على أنها قالب غنائي جديد باركته منيرة المهديّة<sup>(14)</sup>. لكن كبار الملحنين والمغنين الذين أنجبهم القرن التاسع عشر لم يرقهم هذا القالب، وامتنعوا عن اعتماده واستمروا يلحنون الموشحات والأدوار.

دخل التحريف فيما بعد على كلمة (ققطوقة) فتحوّلت إلى (طقطوقة) وأصبحت قالباً معترفاً به، وأقبل الملحنون المجددون على تلحين الطقاطيق، فغلبت شعبيّتها ما كان للقوالب القديمة من انتشار.

وقد تطور قالب الطقطوقة خلال عقود القرن العشرين، وبلغ ذروة التطور في العقد الأول من القرن الحادي والعشرين هذا الذي نعيشه.

### ماهية الطقطوقة وتركيبها

14 — منيرة المهديّة : ممثلة ومغنية مصرية. أسست فرقة خاصة، وقدمت عدداً من المسرحيات الغنائية لسلامة حجازي، ومسرحيات أجنبية مترجمة، وقدمت مع عبد الوهاب أوبرا (مارك أنطوني وكليوباترة) لحن الفصل الأول منها سيد درويش. ولحن الفصل الثاني عبد الوهاب، لقبّت سلطنة الطرب. وكانت تخالط أهل السياسة. توفيت سنة 1965.

يحسن أن نثبت نصَّ طقطوقة مشهورة بلحن سيد درويش (15) وكلماته من مقام عجم. والنص يتألف من مذهب (مطلع) في بيت واحد. يليه غصن مؤلف من بيتين اثنين:

المذه { وروني كل سنة مرّه حرام تنسوني بالمرّه  
[الكورس يكرر المذهب]

الغصن { يا خوفي والهوى نظره تغيب وتروح بالمرّه  
حبيبي فرقتك مرّه حرام تنسونا بالمرّه  
[الكورس يكرر المذهب]

[المغني يشارك في الترديد]

هذه الأغنية في كلماتها البسيطة كتبها سيد درويش على لسان شاب مريض مشرف على الموت، يدعو الأحبة إلى زيارة قبره مرة في السنة. لكنّ الذين استمعوا إلى الطقطوقة ورددوها لا يعرفون شيئاً عن الشاب المحتضر، ويظنون أن الكلمات تعبير عن العشق والحرمان من لقاء المعشوق. وهو المعنى الرومانسي الأجل الذي ساعد على انتشارها وخلودها.

هذه الطقطوقة لا يختلف لحن المذهب فيها عن لحن الغصن في كل من البيتين، وربما كان البيتان في الأصل غصنين يماثلان المذهب في اللحن.

هذا التركيب البسيط للطقطوقة لم يبق على حاله، بل أخذ في التطور عقداً بعد عقد.

15 — سيد درويش: ولد في الإسكندرية، وغنى في حاناتها وملاهيها. وانتقل إلى القاهرة في العام 1917 فغنى القصائد والأدوار والموشحات، ورحل إلى الشام مرتين وتعرف الأساتذة فيها. وفي القاهرة غنى للشعب والوطن وشارك في ثورة 1919. وله نشيد (بلادي) وعشرة أدوار وخمسين طقطوقة عدا المسرحيات الغنائية. أنتج خلال عمره القصير ما لم ينتجه الآخرون. وبه بدأ التجديد (1892-1923م).

في هذا العام 1930 غنى محمد عبد الوهاب<sup>(16)</sup> طقطوقة «ليلة الوداع» من كلمات أمين عزت الهجين. تثبت نصها للموازنة بين ما كانت عليه الطقطوقة قبل عقد من الزمن، وما صارت إليه.

المذه {ليلة الوداع طال السهر وقال لي قلبي إيه الخير

قلت الحبايب هجروني

[المذهبية يرددون المذهب]

الوردّه دي ريحتك فيها أختارها تذكّار لِهواك  
بايديك كنتِ قطفتيها والورد يحلا في إيديك  
ساعة الوداع قَدَمْتِيها بكيتُ وقالوا إيه الخيرُ  
قلتِ الحبايب هجروني

الغص  
ن  
١٠٦١

[المذهبية يرددون المذهب]

وقفت ساكته وحيرانه ووقفت حيران وياك  
وبالدموع ياما بكينا والدمع دا لسان الشاكي  
شرخ عذابي وشقاك وقال لي قلبي إيه الخيرُ  
قلتِ الحبايب هجروني

الغص  
ن  
١٠٦١

[المذهبية يرددون المذهب]

الطير راح اشرخ له غرامي واقول له إبكي وواسيني  
وحمل النسمه سلامي وسمّع البدر أنيني  
وح اسهر الليل وتنامي ويقول لي قلبي إيه الخيرُ  
قلتِ الحبايب هجروني

الغص  
ن  
١٠٦١

16 — محمد عبد الوهاب : موسيقار الأجيال، بدأ في طفولته يردد أغاني المغنين القدامى، وحين صار شاباً تبناه أحمد شوقي، وعلمه وثقّفه وشجعه على التجديد. واستمر يجدد في اللحن والتوزيع حتى نهاية عمره (1910—1991)، ويعدّ صوته أجمل الأصوات، وأداؤه أفضل الأداء حتى اعتزاله الغناء في الستينيات من القرن الماضي.



---

قاسيه ف هوالك من يوم ما شفتك  
مهما تجافيه ولا تواسيه  
ما بين إيديك خاضع لأمرك .. حيرانه ليه  
[المذهبية يرددون المذهب]

القلب مره يعشق ويرضى      وقلبي والله خدع الموده  
يا ساكنه فيه      ليه تئلميه  
وفي لحبيبك بلاش مناهده      .. حيرانه ليه  
[المذهبية يرددون المذهب]

مقام هذه الطقطوقة (راست) في المذهب والأغصان الثلاثة،  
ولحن المذهب مختلف عن اللحن المتمائل للأغصان الثلاثة. ويتفق  
اللحن في القفلة المتكررة (حيرانه ليه) في المذهب والأغصان.  
ويتفق اللحن أيضاً في أداء البيت من الغصن الذي ينتهي بحرف  
الياء الممدودة والهاء الساكنة، وهو أداء جرفي متقن يحرك  
المشاعر الطيبة. ومثل هذا الأداء لا نظير له في أي أغنية عربية.

وفي العام 1942 حدث العجب. فالقصيدة، كما نعرف — قالب  
لا صلة له بقالب الطقطوقة الذي يتميز بتريد المذهبية للمذهب،  
وقد سمي المذهبية فيما بعد (الكورس). لكن محمد عبد الوهاب  
المجدد دائماً جمع بين القصيدة والطقطوقة في قصيدة (مضناك  
جفاه مرقد) شعر أحمد شوقي، فأدخل الكورس المختلط ليردد  
بعده البيتين التاليين:

الحسنُ حَافَتْ بيوسفه      والسورة أنك مفردُه  
وتمنت كل مقطعة      يدها لو تبعث تشهده

وفي البيتين إشارة إلى قصة يوسف الرائع الجمال، حين دخل  
على امرأة العزيز بإشارة منها وعندها صديقاتها اللواتي يقشرن  
ثمرات الأترج، فدهشن من روعة جماله، وقطعن أيديهن بالسكاكين  
دون شعور بالألم.

ثم يردد الكورس بعده بيتين آخرين في القصيدة نفسها هما:

مولايَ وروحي في يدهِ      قد ضيَّعها سلِّمتْ يدهُ  
ناقوسُ القلبِ يدقُّ لهُ      وحنايا الأضلعِ مَعْبَدُهُ

وترديد الشعر المغنى مألوف في الموشح، لكنه غير مألوف في قالب القصيدة الصرف.

والتجديد في قالب الطقطوقة بدأه زكريا أحمد<sup>(17)</sup> منذ العام 1931 حين لحن لأم كلثوم طقطوقة «اللي حبك يا هناه»، مع العلم أن زكريا أحمد تقليدي أصولي، قلماً يقتنع بالتجديد. وأهم ما فعله أنه جعل الأغصان الثلاثة أو الأربعة التي تأتي بعد المذهب، ويفصل بينها المذهب، مختلفة اللحن على حين أنها كانت بالأحان متماثلة، كما هي الحال في طقطوقة «ليلة الوداع» وطقطوقة «حيرانة ليه» السابقتين.

وما يدل على صنيعه الرائد طقطوقة «بكره السفر»، وهي من كلمات أحمد رامي، غنتها أم كلثوم مع كورس نسائي في فيلم (دنائير) المنتج في العام 1939.

والطقطوقة مؤلفة من مذهب عجيب فيه كلمتان اثنتان فقط (بكرة السفر) فيهما تكرار لإحدهما أو لكليهما في بيت واحد. وعدد الأغصان أربعة لا ثلاثة، وهذا تجديد آخر. وكل غصن مختلف في لحنه عن الغصن الآخر. والنظر في النص خير دليل:

المذه بُكره السفرُ      بُكره السفرُ بُكره      بُكره بُكره      بُكره السفرُ  
[كورس النساء يردد المذهب]

17 - زكريا أحمد : ولد في أسرة دينية ودرس في الأزهر، ورتل القرآن، وأنشد الأذكار ولحن القصائد الدينية والموشحات. لحن الأدوار وطورها، ولحن الطقاطيق وطورها، ولحن للمسرح الغنائي. وله من الألحان ما يزيد على الألف. وغنت له أم كلثوم خلال ثلاثين عاماً الكثير من القصائد والأدوار والطقاطيق ولا سيما في أفلامها السينمائية، وكان صهراً لسيد درويش تزوج أخته، وكان صديقاً له. عاش زكريا أحمد نحو سبعين سنة وتوفي في العام 1961.

بُكره السفرُ ويروق بالنا	وافرخُ بقربكُ واتهنّي	} الغصن ن ١١
وان كنا نهجرُ أوطاننا	الحب بيني لنا أوطانُ	
بُكره السفرُ بُكره	بُكره بُكره بُكره السفرُ	} الغصن ن ١١
[كورس النساء يردد المذهب]		
يللي ملكتِ الروحُ بإيديكُ	طال انشغال الفكرِ عليكُ	} الغصن ن ١١
إيمتى عينيّ تناجي عينيكُ	لوحدنا والدنيا أمانُ	
بُكره السفرُ بُكره	بُكره بُكره بُكره السفرُ	} الغصن ن ١١
[كورس النساء يردد المذهب]		
ونعيشُ سوا والبالُ خالي	والجوّ يصفى ويحلى لي	} الغصن ن ١١
واوصفُ لكُ اللي شغلُ بالي	وخليّ عقلي عليكُ حيرانُ	
بُكره السفرُ بُكره	بُكره بُكره بُكره السفرُ	} الغصن ن ١١
[كورس النساء يردد المذهب]		
ياما بنيت ع الحبّ أمانُ	وكنت اخاف كيد العزّالُ	} الغصن ن ١١
بُكره السفرُ ويروق البالُ	ويسعد القلب الولهانُ	
[كورس النساء يردد المذهب]		

مقام هذه الطقطوقة (بياتي) في المذهب، وفي الأغصان الأربعة. غير أن بداية الغصن الثاني تلمس مقام الكرد ثم تعود إلى (بياتي). وفي الغصن هنالك إحساس عابر بالصبا دون الدخول فيه. هذا التلوين في اللحن والأنغام يُكسب الطقطوقة ملمحاً جديداً يدفع خيرة الملحنين إلى التنافس في التجديد والتطوير، ولا سيما أن الطقطوقة غدت الأكثر شيوعاً عند كُتاب الأغنية والملحنين والمستمعين. فهي الأسهل والأكثر شعبية والأقرب إلى إيقاع العصر.

تطوير آخر ظهر في الطقطوقة منذ لحن زكريا أحمد لأم كلثوم عدداً من الطقاطيق. هو إلغاء دور المذهبية في ترديد المذهب بين الأغصان، وإسناد هذا الترديد إلى المغني نفسه. فصارت الطقطوقة تؤدى مع المذهبية أو بلا مذهب حتى اليوم.

وخير مثال على ذلك طقطوقة «جايه لك» لفائزة أحمد. والمذهب الذي تؤديه فائزة أحمد هو التالي:

جايه لك أنا جايه لك

لعيونك أنا جايه لك

لعيونك لجمالك

ولعشرتنا الغاليه ولأيامنا الجايه

من بعد جوابك ما وصلني أنا سايبه الدنيا وجايه لك

وهذا الاتجاه ساد في ألحان الأخوين رحباني لفيروز. ومثال طقطوقة «سنة عن سنة». وهي مؤلفة من مذهب وغصنين فقط. نثبتها على سبيل التوثيق:

سنة عن سنة، سنة عن سنة

عم تغلى ع قلبي يا عهد الولدنه

يا حلو يا حبيبي الـ ما بيعك بالذنه

وكل سنه بحبك أكثر من سنه

المذه  
ب

عم تهذل اليمامه وغرقني الحنين

حبك وإيامي وحكايات سنين

يا ورد يا نسرين يا تلج ع صنين

يا أول الجنى يا خير السنه

الغص  
ن  
١٤١١

[تردد فيروز المذهب]

ونظرتك على بابي      بليلة العيد  
مرفوا كل صحابي      ووحداك اللي بعيد  
شو نسيت المواعيد      وهدية العيد  
اسألني شو بني      بأول ها لسنه

الغص  
ن  
:1:11

[تردد فيروز المذهب]

هذه الطقطوقة من مقام (بياتي) في المذهب، ومن مقام (حجاز) في الغصنين. وتداخل المقامين وارد، والخروج من أحدهما إلى الآخر لاعناء فيه. لكن الملاحظ أن كلمات هذه الطقطوقة مستوحى من البيئة الريفية اللبنانية، وفيها تعبيرات خاصة لا تعرفها الأغاني السائدة في البيئات التي تحيط بلبنان. وهذا أمر طبيعي، وبالاختلاف تتميز الأشياء.

آخر ما يقال

ما أوردناه من معلومات عن قالب الطقطوقة تتصل بأصلها وتطورها، وما أثبتناه من نصوص أشبه بالشواهد على ما أوردناه، يوحى بأن قالب الطقطوقة هو الأول الذي أثبت جدارته في تلبية الكتاب والملحنين إلى تزويد الغناء العربي بما يعبر عن العاطفة الجياشة الإنسانية وعن الوصف الحسي لما يحيط بالإنسان.

وما يؤهل هذا القالب للسيادة على القوالب الأخرى قابليته للتطور، وملاءمته لروح العصر في كل زمان ومكان. غير أن ما يخشى على هذه السيادة أن يتساهل الكتاب والملحنون بتناوله، فيغدو لا معنى له. فتنحسر سيادته، ويظهر قالب آخر، لا ندري ما هو، يشيع في الزمن القادم، ويرضي أذواق الناس في عصر العولمة الذي يمس الفن أيضاً، فيكون من ذلك غناء مختلط لا هوية له.

## تأملات

### في غير وقتها

قراءة إدوارد سعيد في كتاب مينارد سولومون Meynard Solomon  
«بيتهوفن في المرحلة الأخيرة»

إدوارد سعيد  
ترجمة: أبان الزركلي

مؤخراً كان بيتهوفن محظوظاً على نحو خاص بنقاده وكتّاب سيرته. بداية فإن المراجعة التي قام بها إليوت فورت فوربس Elliott Forbes<sup>(18)</sup>. (ولد عام 1917) لكتاب ألكساندر ثاير Alexander Thayer<sup>(19)</sup> «بيتهوفن: حياة» ذي الخمسة أجزاء الذي يعبر على نحو نموذجي عما ساد من أفكار عن بيتهوفن في فترة بداية القرن العشرين – التي تمّت عام 1964 وإعادة المراجعة عام 1967 قد لاقت ترحيباً حاراً. وقد تبع هذا سيلٌ من دراسات السيرة الذاتية والدراسات النقدية من مستوى عالٍ جداً تتضمن أعمالاً لـ جوزيف كيرمان Joseph Kerman<sup>(20)</sup>، ولـ سكوت بورنهام Scott Burnham وتشارلز روزن Charles Rosen<sup>(21)</sup>،

<sup>18</sup> – عالم موسيقا وتربية موسيقية وقائد كورال وأستاذ جامعي أمريكي. متخصص أيضاً

في بيتهوفن وسيرة حياته. (المترجم)

<sup>19</sup> 1817–1897. حقوقي أمريكي مولع بالموسيقا وبيتهوفن. كرّس حياته لدراسة حياة بيتهوفن فسافر إلى أماكن شتى في أوروبا وقابل الناس المهمين الذين ارتبطوا بعلاقة شخصية مع بيتهوفن. قال: «إني أناضل ضدّ المبادئ النظرية وضدّ الأحكام المسبقة». (المترجم)

<sup>20</sup> – عالم موسيقا وكاتب في الموسيقا وناقد أمريكي. نادى بأن تُوظف طرق علم الموسيقا النظرية في خدمة فهم الموسيقا ونقدها التحليلي. ولد عام 1924. (المترجم)

<sup>21</sup> – عازف بيانو معروف عزف وسجّل الأعمال الصعبة. باحث في الموسيقا احتل كتابه «الأسلوب الكلاسيكي The Classical Style مكانة عالية وحصل على الجائزة الوطنية للكتاب عام 1972. درس الرياضيات والفلسفة والأدب ودرّس في اللغات. يمتاز بحثه

ووليام كيندرمان William Kinderman، ومارتن كوبر Martin Cooper<sup>(22)</sup>، ولويس لوكوود Lewis Lockwood<sup>(23)</sup> وهو الشخصية المهمة في دراسات بيتهوفن. وقد نشر في تلك الفترة كتابه المرجعي الرئيسي عن بيتهوفن: «الموسيقا والحياة» الذي كان تتويجاً لسنوات من دراسات تخصصية. ولكن إذا تحدثنا عن كتاب تأويلي صرف عبقرى وهدية غير عادية تضع في قالب النثر الدقائق المعقدة والأسرة إنسانياً لحياة وموسيقا بيتهوفن يصعب مضاهاة عمل "مينارد سولومون". فإضافة إلى سيرة حياة نقدية ممتازة عن موتسارت وبعض المقالات المهمة عن شوبرت، كرّس سولومون كل طاقاته البحثية تقريباً طوال السنوات الماضية لبيتهوفن، مقدّماً في الربع الأخير من القرن الماضي ثلاثة مجلدات ضخمة مصنوعة ببراعة لتكون قابلة للقراءة: «سيرة حياة» عام 1977 ونقّحها عام 1998، ومجموعة «أبحاث عن بيتهوفن» عام 1988، والآن — وربما العمل الأبرز — «بيتهوفن في المراحل الأخيرة» الذي هو أيضاً مجموعة من الدراسات تتركز كلها حول المشاغل والهموم الروحية والموسيقية للمؤلف في آخر عقد من حياته أي بين عامي 1816 و1827.

قبل وصف كتاب سولومون دعوني أقلّ شيئاً عن «أسلوب المؤلف المتأخر» الذي شغلني كثيراً لسنوات. قبل كل شيء هناك الصلة الرابطة بين المؤلف وبين زمنه والحقبة التاريخية والمجتمع

---

في الموسيقا بدقة الربط بين عناصر اللغة الموسيقية المكونة للتأليف الموسيقي كما يمتاز بروية شمولية تربط الأساليب الخاصة بأساليب الحقبة التاريخية. أمريكي ولد عام 1927. (المترجم)

<sup>22</sup> — باحث وكاتب وُلد عام 1910 تخصص في الموسيقا الروسية والفرنسية إضافة إلى الموسيقا الألمانية الكلاسيكية والرومانتيكية. تميزت كتاباته بالرشاقة والسلاسة إضافة إلى حكم صائب ثاقب مبني على ثقافة موسوعية. (المترجم)

<sup>23</sup> — عالم موسيقا أمريكي وُلد عام 1930. تخصص في موسيقا عصر النهضة وارتباط تطورها بتطور مؤسسة الكنيسة ومؤسسة الاقطاع. تخصص أيضاً في بيتهوفن. ودرس علاقة نثرات الأفكار الموسيقية الموجودة في دفاتر بيتهوفن مع تجسدها النهائي في إطار العمل المكتمل. (المترجم)

والسلف، وكيف تعمل مفاهيم الجمال [الفن]\*. فمع كل الفرادة التي لا يمكن تصغير شأنها والتي يخلقها تجمّع ما سبق من العوامل فالفن مع ذلك هو جزء – أو على نحو مفارق ليس جزءاً – من الحقبة التي أنتج فيها. إنه ليس ببساطة تطابقاً اجتماعياً أو سياسياً، ولكنه – وعلى نحو يستحق الاهتمام — مرتبط بالصنعة وبالأسلوب الشكلائي [المرتبط بالحقبة]. ولهذا فإن موتسارت يفصح في موسيقاه عن أسلوب أكثر التصاقاً بعالم القصور والكنائس مما يفعله بيتهوفن أو فاغنر اللذان انبثقا من مناخ دنيوي لم تعد فيه — نتيجة لفضيلة عدم وجود الرعاة الحاضنين القادرين ونتيجة للعبادة الرومانتيكية للإبداع الفردي — النظرة إلى المؤلف الموسيقي نظرة إلى خادم (كما كان الحال مع باخ أو موتسارت) بل إلى عبقرية مطلوبة، تقف فخورة — وربما على نحو نرجسي — على جانب الزمن الذي تعيش فيه. فإنّ يستطيع المرء ليس فقط رؤية الرابطة المفهومة بسهولة مثلاً بين فنّان واقعي مثل بلزاك ومحيطه الاجتماعي بل رؤية الرابطة المقابلة [أو المناقضة] في حالة الفنّانين الذين يتحدى عملهم المقاييس الجمالية والاجتماعية السائدة كما أنه — أي عملهم — يتأخر، إذا صح القول، عن أوقاته الحالية من حيث إمكانيته للحلّ محلّها أو تصعيدها. إن هذه الرابطة صعبة التمييز والتحديد على نحو خاص في حالة مؤلّفين كبيتهوفن وبراهمز، فنّهم ليس فن محاكاة أو مسرح<sup>(24)</sup>.

إن أعمال بيتهوفن المتأخرة — حسب سولومون — تتضح بمعنى جديد لصراع الفرد وللإستقرار، فهي مختلفة جداً عن الأعمال الأبرك مثل السيمفونية الثالثة (البطولية) التي تخاطب العالم انطلاقاً من «انتمائية» [للعالم] واثقة بالنفس. أما الأعمال الرائعة للعقد الأخير من حياة بيتهوفن فهي متأخرة إلى حدّ أنها خارج زمنها الحالي كما إنها سابقة له بجذتها المدهشة الجريئة، ومتأخرة عنه

\* — ما بين قوسين كبيرين أضافهما المترجم حين شعر بحاجة إلى توضيح

<sup>24</sup> — يقصد أنهم لم ينشغلوا بالكتابة للأوبرا كما لم تكن موسيقاهم مبنية على برنامج خارجي. (المترجم)

---

بما أنها تصف رجوعاً أو «عودة للبيت» إلى عوالم منسيّة أو متروكة وراء الظهر بسبب مسيرة التاريخ التي لا يفتر سعيها إلى الأمام.

إن الحداثة الأوربية نفسها يمكن النظر إليها كظاهرة «أسلوب متأخر» ما دام فنانون كـ «جويس» و«إليوت» قد بدوا خارج وقتهم تماماً، راجعين إلى الأسطورة القديمة أو إلى الأشكال اليونانية، كالمحمة أو الطقس الديني القديم ليستوحوا منه. مثلاً، ومن بين شخصيات أخرى، فإن كاتباً كـ «لامبيدوزا Lampedusa» الأرسقراطي الصقليّ الذي كتب قصة واحدة تنتمي إلى الماضي «الفهد» ولم يهتم بها أي ناشر على الإطلاق في فترة حياة الكاتب، أو الكاتب «كونستانتين كافافي Constantine Cavafy» الشاعر اليوناني الإسكندراني [مصر] الذي لم ينشر أيّ شيء تقريباً في حياته، هؤلاء الكتاب وكتاباتهم تقترح علينا هذا النظام الجمالي الانتقائي — والتمين غالباً — والصعب المعقد لتلك العقول التي ترفض الرباط المباشر مع زمنها غازلة فناً نصف ممانع ومتطلع إلى الخلف، لكنه مع ذلك يملك قوة مهمة. في الفلسفة فإن نيتشه «Nietzsche» هو النموذج العظيم لهذا الموقف «غير المتزامن». إن الكلمات «متأخر» و«غير متزامن» تبدو مناسبة بدقة لهذه الشخصيات.

الجانب الثاني والأكثر إشكالية في «الأسلوب المتأخر» الذي يعرضه سولومون له صلة وثيقة ببيتهوفن الذي تشكل أعماله المتأخرة (السيمفونية التاسعة والرباعيات الأخيرة وآخر خمس سوناتات للبيانو والقداس Missa Solemnis) مجموعة يمكن أن تعرّف تعريفاً محدداً كما تظهر دليلاً واضحاً على تحوّل مهم في أسلوبه التألّفي من فترة الرومانتيكية البطولية في مرحلة أعماله المتوسطة إلى لهجة ذاتية جداً وصعبة (للمستمع الآن ولمعاصريه على السواء) لا بل غير جذابة نوعاً ما إن لم نقل منفرة. فكأن الاهتمام بالخارج قد تحوّل إلى الداخل منتجاً أعمالاً ملأى

---

بالاتواءات والعقد تتطلب من المستمع والمؤدي ما لم يسبق تطلبه،  
وتنقل في نفس الوقت شعوراً هو ليس استسلاماً بل تمرّداً غير عادي  
كاسراً الحواجز مخترقاً لاستكشاف العناصر الأساسية للفن من  
جديد.

في مقدمة كتبها لكتاب «راشيل بيسبالوف Rachel  
Herman Broch»: «الإلياذة» يتكلم هيرمان بروخ  
النمساوي صاحب القلم المتميز ومؤلف «المشؤون في النوم»  
و«موت فيرجيل» عن ما يسميه أسلوب العصر القديم: «ليس  
الأمر دائماً نتاجاً لتراكم السنين، إنها هبة زرعه الله في الفنان إلى  
جانب هباته الأخرى، ربما هو النضج مع مرور الزمن يزهر قبل  
أوانه تحت علامات الموت أو يكشف عن نفسه حتى قبل اقتراب  
سن الموت. إنه الوصول إلى مستوى جديد من التعبير كاستكشاف  
تيتان القديم Titan [رسام إيطالي 1488—1576] للضوء الكلي  
الاختراق الذي يحلّل لحم الإنسان وروحه إلى وحدة أعلى. أو  
كاكتشافات رمبرانت وغويا في قمة اكتمال رجولتهما للسطح ما  
وراء الطبيعي أو ما وراء الواقعي الكامن تحت المرئي في الإنسان  
والأشياء والذي — مع ذلك — يمكن رسمه. أو كعمل باخ فن الفيوغ  
The Art of Fugue الذي دوّنه في شيخوخته دون أن يقرّر في  
ذهنه الآلات التي ستعزفه لأن ما كان عليه أن يعبر عنه يقع تحت  
أو ما وراء السطح المسموع من الموسيقا». إن مقالة «ثيودور  
أدورنو Theodor Adorno» القصيرة والقاطعة في أحكامه في

---

---

«الأسلوب المتأخر لبيتهوفن»<sup>(25)</sup> يصيب لبّ هذا الأسلوب في أحد فصول كتابه غير المنتهي والمنشور بعد وفاته والذي يدور حول مؤلفنا: «بيتهوفن: فلسفة الموسيقى». يكتب أدورنو في أوائل الكتاب أن ما يميّز الأسلوب المتأخر عند بيتهوفن ليس توجّسه من الموت المقترّب (والذي إن ظهر فسيظهر على صورة مجازية) بل بالأحرى مفهوم جمالي فني يتّصف بالتقطّع وعدم الاكتمال. مفهوم هرّاب مَلصٌ ومليء — على نحو مدهش — بتقاليد بالية (كاستعمال الـ تريل<sup>(\*)</sup> Trill والـ فيوريتورا<sup>(\*)</sup> Fioritura و«مرافقات بسيطة إلى حدّ عبقرى»). وهذه الصفات «تظهر في أرض جذباء لا يجري إخفاؤها ولا تحويلها». فبعيداً عن نضج الثمرة المكتملة فإن هذا الأسلوب الخاص أنتج أعمالاً «ليست مدوّرة كما ينبغي بل مجعّدة لا بل مصدّعة مفلوكة تنقصها الحلاوة فتدفع عنها بلذع مشوك أولئك المهتمين فقط بمعابنتها». وينهي أدورنو بتلك الجمل المدهشة ببراعتها: «إن الفواصل الصامتة، هذه الوقفات المفاجئة التي تميّز بيتهوفن المتأخر أكثر من أي مظهر آخر، هي لحظات الانبثاق الحرة. يقع العمل الموسيقي في الصمت وكأنه قد هُجر محوّلاً فراغه إلى الخارج [إلينا] وعندئذٍ فقط يضاف المقطع التالي مرتّباً في موضعه انطلاقاً من تجنب الذاتية [أي منصاعاً للسياق الموسيقي] متواطئاً مع ما سبقه — للأحسن أو للأسوأ — فلا يتحرّر

---

<sup>25</sup> - 1903-1969. باحث ألماني في علم الاجتماع وعلم اجتماع الموسيقى وناقد ومؤلف. (المترجم)

\* يرجع إلى قاموس المصطلحات الموسيقية المنشور تبعاً في المجلة

---

---

منطلقاً إلا بالهيئة التي يأخذها المقطعان معاً. إن هذا يوضح التناقض عندما يوصف بيتهوفن في آخر مراحل له بأنه ذاتي وموضوعي في آن واحد بينما [في الحقيقة] لا تُضاء تلك المرحلة وتتوهج إلا بنور الذاتية. إنه لا يحقق انسجامهما المتوافق [الذاتية والموضوعية]. إنه قوة مفككة يمزقهما فاصلاً بينهما في الزمن الحالي ربما كي يحفظهما إلى الأبد. في تاريخ الموسيقى كانت الأعمال الأخيرة كوارث».

إن هذا الكلام يبدو زاخراً بالحكمة على نحو لا يُصدق. وهو بالطبع معقد يصعب تفكيك غموضه، ولكن النقاط الرئيسية فيه واضحة بما فيه الكفاية. بداية فإن أسلوب بيتهوفن المتأخر ليس كله، كما يمكن أن يتوقع المرء، عن التصالح مع الذات أو تلخيصاً فيه سكينه لحياة طويلة ومنتجة. إن هذا ما يجده المرء مثلاً، في الرومانسيات المسرحية المتأخرة لشكسبير مثل «العاصفة» و«حكاية الشتاء» و«سيمبيلين Cymbeline» أو «أوديب في كولونوس» لسوفوكل حيث، وسأستعير من سياق آخر، النضج هو كل ما في الأمر. فحسب أدورنو يوجد في الأسلوب المتأخر عنف وطاقة للتجريب، وأيضاً — وهذا هو الأهم — رفض لقبول أي فكرة عن التئام الجروح وعن السكينه الغامرة التي تأتي في نهاية حياة مثمرة. ثانياً — وهذا حاسم في كتاب سولومون (الذي — وبالغرابه — يشير إلى أدورنو على نحو عرضي) أن ظاهرة الأسلوب المتأخر تقلب أفكارنا وخبراتنا عن التماسك والاكتمال العضوي وكلية ووحدانية العمل الذي يُربط بعضه مع بعض بطرق (إذا كان ما سأقوله هو الطريقة المثلى للتعبير) غير متوقعة. يبين لنا سولومون — على سبيل المثال — أن بيتهوفن وبعد وقت طويل من كتابته للكورال الذي ينهي سيمفونيته التاسعة، داعبت مخيلته فكرة الاستعاضة عن الكورال بموسيقا آلية والاستبعاد النهائي للقسم

الغنائي المبني على أنشودة الفرحة لشيلر. ويتابع سولومون أن ما بين أيدينا الآن [السيمفونية التاسعة] ليس تماماً أو كلية نشيد الفرحة بل مؤلفٌ يتوافق فيه مزج الأساليب والمناهج مع تعدد الأشكال البنائية مما يشكل صفحة سُطّرت عليها تراكيب ممزوجة متراكبة بعضها فوق بعض: مجموعة تنويعات، واستخدام لشكل من أشكال السوناتا(\*) البنائية، ودورة حلقيّة من أربع حركات رُكّبت على شكل كونشرتو(\*) مبني على نوع من سوناتا — أليجرو(\*) مع مقطعي عرض(\*) Exposition، وأيضاً مَغناة Cantata(\*) وشكل بنائي يرتكز من أوله إلى آخره على نصّ الكلمات، وديفر تيمتو(\*)، ونهاية أوبرالية وحتى فانتازيا(\*) حرّة. كلّ شيء في هذا العمل هو صدى لـ «مقاومة المتبّع» ولهذا يبدأ بخماسيات مفتوحة(26) وبجوّ مقامي غير محدّد وبشعور بالفراغ.

إن وصف الأعمال الأخيرة بالانفتاح [من الناحية الشكلية والتعبيرية] يفسر إلحاق عدة رؤى ثقافية مختلفة للسيمفونية التاسعة في منظومتها وذلك منذ تقديمها أول مرة عام 1824 في فيينا. إن هذه الظاهرة(27) الملحّة والمستمرة على نحو مدهش دُرست بدقة سوسيولوجية [متعلقة بعلم الاجتماع والمجتمعات] من قبل إستيبان بوخ Esteban Buch في كتابه: «السيمفونية التاسعة لبيتهوفن: تاريخ سياسي» الذي يظهر كيف لعبت موسيقا بيتهوفن دوراً رئيسياً في تشكيل الهوية القومية الألمانية (كما في الأناشيد الوطنية مثل: «ليحفظ الله الملك ونشيد المارسليز Marseillaise). إن السيمفونية التاسعة قد أدّت على نحو تراجيدي إلى توظيف القومية الجرمانية على أسوأ نحو، ولكنها أيضاً انتمت إلى صف النضالات ضد التمييز العنصري والحكم الشمولي. ليس هناك عمل موسيقي آخر استطاع أن يصل إلى تأثير سياسي بعيد المدى في كل أنحاء

26 - أي تراكب نغمتين - طبقتين صوتيتين - تفصل بينهما مسافة خماسية، مثلاً: ره -

لا. (المترجم)

27 - أي إلحاق السيمفونية التاسعة بعدة رؤى ثقافية مختلفة. المترجم

---

العالم كما استطاعت السيمفونية التاسعة وخصوصاً باحتفالها بالأخوة البشرية وبدعمها للحرية.

إن تركيز سولومون، على أية حال، ينصبّ حصراً على العالم الداخلي للمؤلف، هذا العالم الذي تعرض — ابتداءً من العام 1810 «ثم مكتسباً قوة دفع خلال سنوات العقد 1810—1820 إلى إعادة ترتيب جارية لفهم بيتهوفن للطبيعة وللألوهية ومعنى وهدف وجود الإنسانية مما شكل بحراً من التغيير في منظومة بيتهوفن الإيمانية». وبالاستفادة من النشرات التي كتبها بيتهوفن في مفكرته اليومية وTagebuch وهي مفكرة حميمية حملها بيتهوفن بين عامي 1812 و1817 حاول سولومون أن لا يفعل شيئاً سوى الربط بين تلك الجمل المعبرة بوضوح — وهي في الغالب أفكار فلسفية — وبين عالم النغمات والأشكال البنائية المجردة غير التخاطبي وغير الدلالي والموسيقي على نحو كلي.

في سلسلة من اثني عشر فصلاً مع مقدمة يصور سولومون على نحو مجمل الثورة في الفكر والشعور والأشكال الموسيقية البنائية التي حققها بيتهوفن خلال سنيه الأخيرة كمؤلف نشط. كانت سنوات من الصمم المتفاقم ومن العزلة نتيجة لزوال الأوهام السياسية (وخصوصاً بعد مؤتمر فيينا) وللإدراك المتنامي بفنائه الشخصي. لقد انسحب إلى نفسه ناشداً عبر التركيز الكثيف الوصول إلى صيغة لفنه ليست عدوانية [قسرية] بل تجمّعية على نحو خلاق [إيجابية لا بل حرّة عفوية] وذلك في نفس الوقت الذي شعر أن عليه أن يتخلى عن الحياة المدينيّة من أجل الحياة الريفية شبه الرهبانية بعيداً عن ضوضاء المدينة». وما كان من المحتمل أن يكون إلزاماً مضحياً قاسياً لا يرحم قد لُطّف بسبب حاجة بيتهوفن التي لا تفتر إلى التقارب الإنساني. تلك الحاجة هي ما وراء جهود العازب المتوحد ليصير الوصي على ابن أخته ومرشده. ولكن حتى هذا صار أيضاً بالنسبة لبيتهوفن «شكلاً آخر من إنكار الذات»، بينما كان من الناحية الموسيقية يعمل بالتفصيل على «إعادة تشكيل ممكنة

---

للشكل البنائي الموسيقي كي يُعطي صوتاً لأعماق من التعبير لم يُسبر غورها بعد».

إذا قرأنا المسألة بهذا الشكل فإن أعمال بيتهوفن الأخيرة وأسلوبه المتأخر يباشر كل أنواع الجولات في المضمون والشكل. مناخ رعوي مسترخ [أي البسيط والمرتبط مع عفوية الطبيعة] في سوناتته الأخيرة للكمان التي تتوجّه نحو "استعادة كل ساحة التجربة الرعوية الكلاسيكية [الإغريقية] التي عرفها فرجيل Virgil وبيون Bion وثيوكريتوس Theocritus بما فيها نسقاها الباخوس [المجوني] والرثائي [الجاد الاخلاقي]، وتوجّهها هذا تتخلّص الرعوية في الموسيقى من انزلاقها المستمر نحو التصويرية ونحو إحياء الاحتفاء «بالريفية»"، لتصل إلى رحلة صلاة في عمله (العلاق) تنويغات على لحن لـ ديابيلي Diabelli<sup>(28)</sup>، ثم أخيراً إلى «سيمفونية هائلة [التاسعة] لخصت وكثفت لتزيل الحدود بين اللغة والموسيقا وبالتالي، ربما، تعيد الجمع بين الفنون الذي يقال إنه وُجد [أي الجمع] في الدراما الطقسية القديمة». إن الكثير من هذه الأفكار وغيرها نجدها متناثرة في دفاتر بيتهوفن ورسائله ومفكراته اليومية التي تعود لتلك الفترة، ولكن مهارة سولومون العبقرية هي التي رأت في تلك المادة غير المكتملة والمبعثرة بذور صورة ذات حدود واسعة تذهب — متحدية فلسفياً الطلاب دارسي بيتهوفن — أبعد من الشكلانية المنهجية المتحدقة المفروضة تقليدياً على علم الموسيقى المتعارف عليه.

من الواضح لسولومون أن بيتهوفن — إضافة إلى كونه فناناً عظيماً — كان أيضاً مفكراً، وما يفعله في الموسيقى هو أن يفكر ويشعر ويتقصّى أرضاً جديدة كي ينتج صوتاً فيه غالباً شعور منظر الريف الفسيح أو الرحلة الدانتية<sup>(29)</sup> وكل هذا مجسد بلغة

---

28- يرجع إلى قاموس الأعلام المنشور تبعاً في المجلة. المترجم

29- نسبة لـ دانتى مؤلف ال كوميديا الإلهية العظيم. المترجم

موسيقية متعنّنة في ذاتيتها لا بل فظة. وهكذا فإن بيتهوفن المتقدم في السن يهجر الرؤية الكلاسيكية عن مركزية الانسان في هذا الكون الموروثة عن عصر التنوير، وهو — كغيره من الرومانتيكيين الأدباء والفلاسفة المعاصرين له — يعود مجدداً إلى عالم كلاسيكي [إغريقي] متصعد مجدّد ومتجلّ في هيئة جديدة إلى حدّ أنه يتبنى نظاماً إيقاعية إغريقية لينظم سيمفونيته السابعة في محاولة «استحضار عالم وثني قديم عبر إعادة بناء خيالية لموسيقا [العالم الوثني]». إن هذا — كما يقول سولومون — هو إعادة تثبيت ومصادقة على «المسلّمات الثقافية والأخلاقية للإغريق» وإنه أيضاً، علينا أن نضيف، مثال آخر على ما سمّاه بتلر E. M. Butler سطوة اليونان على ألمانيا.

إذا كان أحد المصادر الثقافية الأساسية لأسلوب بيتهوفن المتأخر جسد الأفكار والقراءات التي تشارك فيها مع شليغل Schlegel وغوته Goethe وهيردر Herder — وفيها الكثير من التشرّقية الرومانتيكية، وخصوصاً ذلك الفرع الذي يهتم بالعبادات الغامضة القديمة والأديان القادمة من الشرق ومن منطقة البحر المتوسط ومن الترجمات التي قام بها وليام جونز William Jones للكلاسيكيات الهندية القديمة، وبالطبع من الاهتمام المتجدد بـ بهوميروس والكتاب الإغريق الآخرين — فإن المصدر الآخر كان التقاليد الماسونية<sup>(30)</sup> التي كانت مؤثرة على نحو استثنائي في بدء حقبة أوروبا المعاصرة. موتسارت كان ماسونياً معروفاً وكان كذلك بيتهوفن في أفكاره عن التطهّر الطقسي وعن الامتحانات الأولية لاختبار الصبر ورباطة الجأش، وفي إجلاله العميق لأسمى مبادئ عصر التنوير الإنسانية (كل هذا مجسّد في شخصية ساراسترو Sarastro)<sup>(31)</sup>. هناك فصل

30 — يجب أخذ المسائل بأوقاتها فالماسونية في القرن الثامن عشر كانت حركة ضد تسلط مؤسسة الإقطاع ومؤسسة الكنيسة. المترجم

31 — في أوبرا الناي السحري لموتسارت. وتدور أحداث كثيرة فيها حول مسائل التطهّر والامتحان. إضافة إلى الحب طبعاً. المترجم

ممتاز في كتاب سولومون حول «التصوّر الماسوني» عند بيتهوفن يعالج هذه المادة بحساسية بالغة. فيبيتهوفن — كما هو حاله في كل حقول التجربة — كان حيويًا — وإن بمبالغة وغرابة أطوار — ومتفردًا وعلامته الفارقة الهائلة كانت في أنه «يأكل» كل ما يقرؤه أو يستعيره فيجعله شيئاً خاصاً به. إن منهج سولومون هو أن يرينا كل النزعات والمناحي والانعطافات [في نفس بيتهوفن] التي تدخل إلى الموسيقى كموسيقا لا كأفكار بramerجية.

إن مجال ومساحة المادة في هذا الكتاب مدهشة بالفعل. فسولومون ينتقل برشاقة بين الأدب والفلسفة والنظريات الأدبية ونظريات التاريخ الاجتماعي والتحليل الموسيقي والحدس الذهني المبني على المعرفة. ما هو مؤثر فعلاً في الكتابة هو البراعة الاستثنائية ودقة نثر سولومون عندما يصف الموسيقى — وهي الأكثر صمتاً وغموضاً من بين كل الفنون — بتعابير تربطنا — في أن واحد — مع المساحة الواسعة لواحد من أكثر العقول البشرية إدهاشاً ضمن سياقه التاريخي، بينما تسمح لنا في نفس الوقت بالدخول إلى الموسيقى عبر تعابيرها الخاصة بالشكل البنائي وبالتأليف الموسيقي. فعندما يحلل — على سبيل المثال — تنويغات ديابيلي\* — وهي مؤلف معقد التركيب ينتمي إلى الأسلوب المتأخر ويتألف من ثلاث وثلاثين تنويعة، على ما أخذ عادة على أنه لحن فالس تافه ألفه أنتون ديابيلي — فإنه يراجع ويقلب هذه المسلّمة بربطه لهذا اللحن مع اهتمام الشاعر ووردزورث Wordsworth — «المتواضع والرعوي» ومع «التقدير الرومانتيكي لقيمة الفن الشعبي»، وهذا ما يقودنا أيضاً إلى «البسيط والمألوف الذي يفتح على «اليومي»، أو أن مجال «اليومي» نفسه يفتح ليس فقط على

\* يرجع إلى قاموس الأعلام المنشور تبعاً في المجلة.

---

---

المتواضع أو الشعبي أو الريفي وعلى كل تظاهرٍ للعادي، بل على مسائل أوسع تتعلق بالهوية نفسها». ومن هنا يتابع سولومون نحو رؤية رشيقة لهذا العمل الضخم كرحلة كل التحولات [أي التنويعات نفسها] فيها تتضمن رايواً «ينظر إلى الخلف إلى اللحن كرابط مع البيت الذي تركه من أجل البحث الكؤود عن كل استعارة مجازية لهدف منشود يمكن أن يدركها العقل: نحو الله أو الفردوس، العقل أو الحكمة، النظام أو السلام، الإنجازات أو الكمال، نحو البراء والشفاء، نحو الحب». وعندئذٍ وبمناورة جمليّة صادرة من معلّم يشير سولومون إلى كيف يلتف بيتهوفن على توقعاتنا عن الوصول إلى الهدف، ويختار عوضاً عن ذلك أن «ينهي بأغنية دون كلمات... برقصة طيفية على إيقاع الـ \*Minuetlo متهادية كتب على رأس مدونتها: «تعزف برشاقة وبعذوبة \*Grazioso».

كنت أتمنى لو كان يسمح لي المجال أن أوضح أكثر كيف أن كل فصل من فصول كتاب سولومون مليء برصد دقيق ومرضٍ بعمق لما يجري في أعمال بيتهوفن العائدة لأسلوبه المتأخر، ولكن للأسف لا أملك المجال للقيام بذلك. ومع ذلك فسأنهي بالإشارة إلى الطبيعة الأسيرة لإنجاز سولومون الذي يبدو لي أنه يدفع لنوع من البحث الإنساني على أعلى مستوى مع عدم التقليل من أهمية المتطلبات التقنية [التفصيلية] لموسيقا بيتهوفن المعقدة التركيب على نحو مدهش [وذلك لفهم هذه الموسيقى فهماً صحيحاً]. كم من علماء الموسيقى يستطيعون اليوم — على سبيل المثال — أن ينغمسوا وينقّبوا في الحركة الرومانتيكية بالإحكام الذي حققه سولومون،

---

\* يرجع إلى قاموس المصطلحات الموسيقية المنشورة تبعاً في المجلة

---

ومن ثم يستخلصون [كما فعل سولومون] من تلك الحركة موضوعاتها الرئيسية وصورها محولةً [إلى موسيقا كما فعل بيتهوفن] حسب ما تفرضه الدقة المحكّمة لشكل بنائي كالسيمفونية\* أو السوناتا\* أو الفيوغ\* أو الباغاتيل\* .

ما يميز كثيراً عمل سولومون هو طريقتَه الجريئة في الربط بين المشاغل الإنسانية الأكثر أهمية وبين متطلبات الموسيقى [كصناعة]. فالفصل المؤثر في الكتاب عن استخدام الموسيقى لأغراض «شفائية» يستمد قوته وتأثيره مما كُتِبَ عن حفلات عزف فيها بيتهوفن ومعاصره شوبرت بعض أعمال البيانو لمؤلفنا بث بيتهوفن في عالمها الصوتي نوعاً من نفحة «شفائية». بل إن هناك ما هو أكثر تألقاً وهو جولته البارعة على الختامات\* في المرحلة الأخيرة (على سبيل المثال لأعمال كأنها فوق — بشرية كالسوناتا رقم 29 المكناة بـ Hammerklavier أو السيمفونية التاسعة) مفسراً لنا تلك الختامات على نحو بعيد عن الحزم والنصر الذي طنّاه فقد رآها بيتهوفن [حسب سولومون] بدائل بين مجموعة اختيارات لختم الكلام في تلك الأعمال العملاقة في عالم الصوت. وبعيداً عن التكهنات المزاجية المسفّفة تركز تحليلات سولومون على النظام التنقيبي في البحث الأرشيفي محولاً المعلومات إلى أدلة على ما يراه دون أي لبس من «قوة الإبداع الحية الخلاقة التي لا تلين صلابتها ولا حدودها لمداهها». إن ما تضمنه عمل مثل السيمفونية التاسعة من نزعات مهذّمة [للتقاليد] وقسرية [فرضتها التقاليد] لا يمكن فصله بعضه

---

\* النهايات الموسيقية لمقطع أو حركة أو قطعة موسيقية. (المترجم)

---

عن بعض. ربما لأن النزعة المستقبلية عند بيتهوفن – لخلق أشياء لم توجد من قبل – لجمها حينه لأن ينتمي إلى التقاليد.

إن ملاحظتي «النقّاقة» الوحيدة على ما فعله سولومون كناقذ خلاق ومحلل ومؤوّل ثقافي يسهل التفاعل والتعاطف معه هي أنه لم يكن واضحاً بما يكفي حول مسألة كيف يمكن أن ترتبط اكتشافاته بالأداء [العزف ضمن رؤية معنية] الحالي لموسيقا بيتهوفن. يمكننا أن ننهل [بمتعة] من بصيرته المضيئة المدهشة التي نفذت إلى أعماق كلمات بيتهوفن المكتوبة ومؤلفاته الموسيقية، ولكنه لا يزودنا بطريقة تحوّل اكتشافاته نحو تنفيذ [أداء] أعماله الموسيقية. ربما ليست هناك إشارات واضحة [يمكن صياغتها] تبين كيف يمكن فعل ذلك، مع أنه إذا كان القارئ موسيقياً فسيمتلئ بإحساس ببعض الطرق الأدائية التي يمكن اتباعها. إن الأداء يتضمن بالضرورة تقرير اختيارات والقيام بأفعال محددة. إن تحقّظ سولومون على هذه النقطة يهز إلى حد ما القوة الجذابة لبصيرته الشمولية بكل ما فيها من غنى في الإشارات الدلالية وفي الإحساس الذي تنقله حول الاحتمالات التي لم تُطرق والبدائل التي لم يُفكّر بها حتى الآن والمدفونة في الموسيقى نفسها مما يتيح لنا أن نكتشف هذه الموسيقى ونحل رموزها بمتعة ذهنية عالية. ربما ما فعله سولومون هو إنجاز كاف لناقد يكتب على أعلى مستوى. ولكن عليّ أن أقول إنني طمّاع لأشعر أي قريب من فهم ما يمكن أن أفعله كموسيقي [مؤدّ] ومعني سولومون يرشدني أنا وكل الكتاب الفنانين المؤدين الذين يمكنهم أن يتعلموا الكثير من تحليلاته. ياليتهم يفعل هذا الآن.

### الصورة الصوتية

---

---

أ. كوبلاند

ترجمة: زينة العظمة

إن أحد أهم الأسئلة التي تشغل الموسيقي، مبدعاً كان أم دارساً، هو السؤال: كيف تبدو الموسيقى؟ فالموسيقا كتبت لكي تسمع في النهاية سواء كانت موسيقا معقدة مبهمة أم بسيطة وواضحة، وسواء كتبت للتسلية أم لغيرها. وأسوأ ملاحظة يمكن أن توجه لمؤلف موسيقي هي أن موسيقاه ليست أكثر من ورقة من جهة أخرى إحدى أسرع الطرق لاكتشاف موهبة مؤلف شاب هي لمس الحيوية الطبيعية لمختلف تلوينات الصوت عنده حتى في أكثر التركيبات الموسيقية عفوية. إنها إشارة أكيدة إلى الموهبة الموسيقية الفطرية. إن ما نسمعه أو «الصورة الصوتية» كما أسميها، هي ليست أكثر من مفهوم سمعي يتردد في ذهن المؤلف أو المؤدي، ليست أكثر من تفكير مسبق عن الطبيعة الدقيقة للأصوات الموسيقية المراد إحداثها.

دعوني أخبركم عن حادث صغير يبين أهمية الصوت من وجهة نظر الموسيقي. منذ بضع سنوات كنت أعمل في محطة إذاعة راديو المدينة NBC. لدى خروجي مررت بالاستوديو H8 وسمعت موسيقا آتية من بعيد، أدركت أنها تدريبات فرقة الـ NBC السيمفونية. وعندما نظرت عبر زجاج الباب تمكنت من التعرف على قائد أوركسترا وعازف آلة منفردة شهيرين، وهما يتدربان على كونشرتو. أُثير فضولي وقررت أن أتوقف بعض الوقت لأرى كيف تسير الأمور. وبالحدز المبالغ لضيف غير مدعو تسللت إلى كرسي في النصف الخلفي من القاعة. وأذكر أنني كنت وحدي، ولحسن حظي لم يلحظني أحد وأنا أدخل، فالدخول كان ممنوعاً. كان الجميع، القائد، والعازف المنفرد، وأعضاء الأوركسترا

---

مستغرقين في العمل، ولم يمض على وجودي أكثر من خمس دقائق عندما جاءت تلك اللحظة المنتظرة، وأعني اللحظة التي يصل فيها العازف المنفرد إلى نقطة عالية ويتوقف، بينما تستأنف الأوركسترا العزف بتصاعد عاطفي. عندها، ودون سابق إنذار ترك العازف المسرح وتوجه نحوي، ظننت على الفور أنه لا يرغب في وجودي جالساً هناك، وكأنني أتجسس عليه وهو يتدرب. وقبل أن أتمكن من الإتيان بأي حركة كان قد وصل إلي وسألني: "أرون كيف بدا لك هذا الذي سمعته؟" لكنه أسرع بالعودة إلى خشبة المسرح ليصل إليها في الوقت المناسب لمتابعة دوره في العزف قبل أن أتفوه بكلمة واحدة للرد عليه.

نعم، الصورة الصوتية مسألة تشغل جميع الموسيقيين. وهي تشمل جمال الصوت واستدارته، دفأه وعمقه وأبعاده، ومزجه المتوازن مع الأصوات الأخرى، وسماته السمعية ضمن أي محيط يُقدم فيه. إن خلق صورة صوتية مقنعة لا يتعلق بالموهبة الموسيقية أو المهارة التقنية وحسب، بل كذلك يلعب الخيال فيه دوراً كبيراً. لا يمكنك أن تنتج صوتاً جميلاً أو تركيباً من أصوات جميلة ما لم تسمع الصوت وتتخيله في عقلك أولاً. وعندما تسمع ما تخيلته في الواقع فإنه ينطبع في الذهن بشكل لا ينسى. حتى هذا اليوم ما زالت ذكرى ذلك الصباح حية في ذهني. كان أحد صباحات عام 1925 عندما سمعت للمرة الأولى الأوركسترا تعزف عملاً من تأليفي. يومئذٍ ولسبب ما تأخرت عن التدريبات، وعندما وصلت كان العزف قد بدأ، وعندما تناهى إلى سمعي صوت الموسيقى كنت متأثراً لدرجة أنني خشيت أن أقع أرضاً. وبين حين وآخر كنت أتوجه إلى الكواليس أتناقش مع قائد الأوركسترا بعد تقديم القراءة الأولى ونفترح معاً تغييراً ما فيما يتعلق بالتوازن وأسلوب الأداء أو القراءة. وغالباً ما كانت هذه التغييرات صغيرة جداً، وتعتمد على ذاكرة دقيقة، لما قد سُمع للحظة سريعة خلال التدريب. لا القائد ولا أنا ولا أي مؤلف آخر يجد أن هذا أمر غير عادي. إن

الانطباع الذي يخلفه الصوت في وجدان الموسيقي هو أمر عادي جداً إذ إننا نعد قوته بديهية.

إن الذاكرة السمعية عند معظم الناس قوية جداً. فالأصوات التي نسمعها تبقى في الذاكرة لفترة طويلة وبدقة مذهلة. ما زلتُ أحتفظ بانطباع عن صورة موسيقية مؤثرة بعد سماعي عمل شونبرغ لأول مرة «المهرج الممسوس Pierrot Lunaire»<sup>(32)</sup>، والمخيلة المذهلة للأداء الإيقاعي لإدغار فاريز Edgar Varese<sup>(33)</sup> وخاصة في قطعة اسمها أركان Arcanes سمعتها مرة ولم أسمعها ثانية. وكذلك في بداية العشرينيات ما زلتُ أذكر ذلك الصوت الغامض الصادر عن فرقة وترية في سالزبورغ، صوت عُرف فيما بعد باسم رباعية ألويس هابا Alois Haba<sup>(34)</sup> للربع صوت. الشيء الهام بالنسبة لي ليس النغمات التي تعزفها الرباعية وإنما الصورة الصوتية التي تشكلت عندي. أذكر كذلك الصوت الحاد بشكل خاص لفرقة موسيقية مكسيكية كانت تعزف في الساحة العامة صباح يوم أحد في تلكسالا. هل كانوا ينشرون؟ ربما، ولكنهم كانوا مع ذلك يخلقون صورة صوتية خاصة بهم تماماً. كذلك الأمر في كورال للفنتيان والرجال سمعتهم في كاتدرائية لندن. كانت تحيط بهم هالة ذات طابع جنائزي. ليست جميلة ربما، ولكنها حتماً لا تنمحي من الذاكرة. وأكثر الأصوات التي علفت بذاكرتي كانت أوركسترا ضخمة وفرقة من نحو ألف طالب جامعي في أتلانتيك سيتي في قاعة مؤتمرات يبحثون معاً في أن واحد عن نغمة الـ لا. أعجز عن وصف ذلك الصوت.

<sup>32</sup> — ميلودراما وضعها شونبرغ عام 1912 وهي لصوت أنثوي وبيانو وفلوت وبيكولو وكلارينيت باص وكمان وفيو لا وفيلونسيل. المترجمة

<sup>33</sup> — إدغار فاريز : مؤلف وقائد أوركسترا فرنسي، له تجارب مع الأصوات غير المألوفة والتركيبات الآلية والموسيقا الإلكترونية. المترجمة

<sup>34</sup> — ألويس هابا : مؤلف تشيكي استخدم في موسيقاه أرباع الأصوات غير المألوفة للأذن الغربية. المترجمة

---

لا أوحى هنا أنه يمكن للمؤلف أن يستخدم أصواتاً بحد ذاتها خارج سياقها. إن مثل هذا الصدى الصوتي الهام لا يتعدى كونه الزينة التي تزين قالب الحلوى. ولكن أصواتاً مختارة بعناية تعم العمل الموسيقي بأكمله تصبح جزءاً مكماً للمعنى التعبيري له. ويرد على الذهن فوراً النسختان المختلفتان اللتان عملهما سترافنسكي لباليه «أعراس» قبل أن يختار حلاً ثالثاً وأخيراً: وهو الاشتراك غير المعهود لأربع آلات بيانو وثلاث عشرة آلة إيقاع. كما أن الجروس النقية التي ابتكرها أنطون فيبرن في المقطوعات الكتي كتبها لرباعية وترية كانت ستبدو بلا معنى لو أنها كتبت لآلات أخرى. بينما نجد أن التأثيرات التي نحصل عليها من آلات عادية، مثل وضع مجموعة من الوترية النشطة مقابل أصوات آلت هارب ناعمة ومتماوجة عند بريتن في سمفونية «الربيع»، فعالة إلى الحد الذي لا نستطيع عندما نسمعها أن نفكر بأي احتمال آخر لتمازج الآلات.

إن إمكانية تخيل أصوات قبل سماعها معزوفة في الواقع هي عامل يوسع الفرق ما بين المحترف والشخص العادي. المختصون أنفسهم تتراوح موهبتهم في هذا المجال. وأكثر من مؤلف شهير اضطر إلى بذل جهد شاق لخلق توزيع أوركستري مناسب لأعماله. من ناحية أخرى يبدو بعض المؤدين موهوبين بشكل خاص بحيث يتمكنون من الوصول إلى إصدار أصوات مبهجة ونقية من آلاتهم. إن إمكانية الرجل العادي على تخيل أصوات غير مسموعة هي بشكل عام ضعيفة. وهذا لا ينطبق على الأشكال الأبسط للصوت. لقد أثبتت التجارب المخبرية أن الفروق في الألوان الصوتية هي الفروق الأولية الواضحة للأذن غير المدربة. أي طفل قادر على التمييز بين الصوت الإنساني وصوت آلة كمان. كما أن الفرق بين صوت وصداه واضح لكل إنسان. ولكن التمييز بين صوت أوبوا وصوت هورن إنكليزي يحتاج إلى درجة معقولة من المقدرة الموسيقية، وتخيل مجموعة كاملة من آلات النفخ الخشبية

---

تعزف معاً تتطلب درجة أعلى. إذا سنحت لك الفرصة، كما سنحت لي، لعزف عمل أوركسترا على البيانو أمام مجموعة من غير المحترفين فستدرك مدى ضعف إدراكهم لكيفية ما ستكون عليه الموسيقى إذا عزفتها الأوركسترا.

من المفاجئ أن نلاحظ مدى ندرة البحث في هذا الموضوع، إذ ليس هناك من مؤلفات اختصت في بحث ماهية الصوت في الموسيقى، تاريخه وإمكاناته، مقارنة بين ما هو عليه اليوم وما سيكون عليه في المستقبل. وحتى ما يسمى بالكتب المدرسية في التوزيع الأوركسترا، التي توضع لبحث علم دمج الآلات الأوركستراية بشكل عام، فإنها تتناول الصوت الموسيقي بخجل وتركز بدلاً عنه على التوزيع الأوركسترا، أي على فحص الاحتمالات التقنية وكل الاحتمالات الأخرى للألة المنفردة. تبدو الصورة الصوتية وكأنها سراب سمعي ليس من السهولة الإمساك بها وتحليلها. أما الصوت الفردي فمختلف، فهو أكثر قبولاً لمقارنته مع الألوان في لوحة. ولكن في الوقت الذي يمنح الطيف الكامل لألوان الموسيقي نفسه بسخاء، نجده أقل قبولاً للنقاش والإدراك من طيف ألوان الرسام.

هناك أسئلة كثيرة متنوعة وهامة يطرحها الفكر الموسيقي تتعلق بدور اللون الصوتي، أو الصورة الصوتية، وزعمي بأن الصورة الصوتية والمعنى التعبيري مرتبطان تماماً في ذهن المؤلف هو أكثر رسوخاً اليوم مما كان عليه في الماضي، هذا إذا كنت أقرأ التاريخ قراءة صحيحة. ففي القرن الثامن عشر كان الاعتبار الأول للموسيقا هو أن تُعزف. وكانت متطلبات المناسبة هي التي تحدد الآلة. إن إعادة توزيع باخ لأعمال مؤلفين آخرين، والتعديلات التي قام بها موتسارت على بعض أعمال هاندل، كانت

---

تماشياً مع هذا المفهوم تحديداً. وفي القرن التالي قام ليست بتعديلات على كتابات شوبرت للبيانو في أغنياته للسبب نفسه. واليوم نتطلع إلى الأعمال المنسوخة ببعض الشك، لأننا نرى أن أفكار المؤلف التعبيرية تنعكس بصورة دقيقة من خلال رتبها الصوتية. بل نذهب أبعد من ذلك، إذ نفترض أن اختيار الوسيط الصوتي بحد ذاته يؤثر حتماً على طبيعة أفكار المؤلف، والأمثلة التي سبق أن ذكرتها دليل على هذا.

إن تداخل الفكرة والصوت مرتبط بحساسية المؤلف أو العازف تجاه الآلة المختارة. عُرف انجذاب بعض المؤلفين إلى آلات معينة، وأشير إلى ذلك مرات عدة، ولكن من دون الإشارة إلى ما يقابل هذا الانجذاب في بعض الحالات. والمثل الأكثر وضوحاً طبعاً هو ارتياح شوبان غير العادي لكتابة أعمال للبيانو. لنفترض أنه ولد قبل اختراع البيانو، فما الذي كان سيحدث لتلك الموهبة في التأليف؟ بصراحة لا أعرف. ولكني أعرف أن أصدقاءه حاولوا مرة تلو الأخرى إقناعه بتوسيع مداه الصوتي دون نجاح. جوابه كما ورد في إحدى رسائله كان: «أعرف حدودي، وأعرف أنني سأجعل من نفسي أضحوكة إذا حاولت التسلق أعلى من دون أن تكون لديّ الإمكانية لذلك. يعذبونني حتى الموت وهم يلحون علي كتابة سيمفونيات وأوبرا، ويريدون مني أن أكون كل شيء في شخص واحد، روسي وبولوني وموتسارت وبيتهوفن. ولكني أضحك بيني وبين نفسي وأفكر أنه على الإنسان أن يبدأ بأشياء صغيرة. أنا مجرد عازف بيانو، وإذا كنت أكثر من ذلك فهذا جيد أيضاً... أعتقد أنه من الأفضل أن يقوم المرء بالقليل، وأن يقوم به بأفضل ما عنده، من أن يحاول القيام بكل شيء ولكن بطريقة رديئة».

ونذكر هنا حالة مشابهة، سكارلاتي في تعامله العبقري مع آلة الهاربسيكورد. ويرينا التاريخ الكثير من الأمثلة الأخرى التي تبين ميل بعض المؤلفين إلى آلات دون غيرها. فهوغو وولف مال إلى الصوت البشري المنفرد، ورافيل إلى الهارب، وبرايمز إلى فرق موسيقا الحجرة الصغيرة. وماذا عن كبار مؤلفي الأوركسترا في القرن التاسع عشر برليوز وفاغنر وريتشارد شتراوس؟ هل هي مجرد مصادفة أنه ليس لديهم أي مؤلف للبيانو يستحق الذكر؟ وديبوسي نادراً ما ألف للكورس من دون مصاحبة، وفوريه نادراً ما ألف للأوركسترا؟ من هذه الأمثلة القليلة يبدو أن الغاية التعبيرية ترتبط مباشرة مع أصوات آلات محددة، وأن هذا يختلف من مؤلف إلى آخر.

إن ميلنا إلى صورة صوتية دون غيرها شيء مفروض علينا، لأننا مولودون مع مورثات جعلنا نميل إلى طابع من الصوت دون آخر، ونأخذ الأمر على أنه بديهي. آخرون يستحوذ عليهم الاهتمام بأنواع مختلفة عما اعتدنا عليه من المادة السمعية. فالشرق مثلاً يضعنا وراءه على صعيد الحساسية للتنوع الدقيق لأصوات آلات الإيقاع. يتحدث الدكتور كورت زاكس في دراسة عن الموسيقا الشرقية عن الكم الهائل من الأدوات الخشبية والحجرية والزجاجية والخزفية والمعدنية والقصبية التي تفرع وتهز وتضرب وتحك. إن خيالنا الفقير فيما يتعلق بالآلات الإيقاع مخجل إذا ما قارناه مع غنى الذهنية الشرقية وتنوعها ودقتها. قد يتساءل المرء ما الذي يمكن لطبيعة الصوت غير المميزة نسبياً لرباعية وترية أن توصله إلى موسيقي باليني (من جزيرة بالي) تربي على الطابع الصوتي الخاص والصاخب للـ غاميلان<sup>(35)</sup>؟ من ناحية أخرى فإن البنية

<sup>35</sup> – غاميلان Gamelan : نمط من أوركسترا وجد في جنوب شرقي آسيا، خصوصاً في إندونيسيا، تتضمن آلات وترية ونفخية، لكن الأبرز فيها هو تشكيلة آلاتها الإيقاعية

الهارمونية المعقدة التي نحصل عليها من آلات الكيبورد الخاصة بنا هي كتاب مغلق بالنسبة للموسيقي الشرقي. يقول الدكتور زاكس إننا إذا أعطينا آلة بيانو لعربي فإنه يعزف في «الأوكتافات الفارغة»<sup>(36)</sup>، والهندي يعزف نغمات واحدة مستمرة على آلة الهارمونيوم.

من الواضح أن موسيقيي الشرق والغرب مقيدون، منذ الولادة، بمجالات صوتية محدودة نسبياً لأدوات صوتية موروثية. وربما كان هذا أفضل، وإلا كنا ارتبكنا بالانجذابات العديدة جداً نحو احتمالات اللون الصوتي. يتميز تاريخ الموسيقي الغربي باستخدامه لوسائط صوتية خاصة في كل مرحلة من مراحلها، مع استثناء عملي لوسائط أخرى، وبسبب هذا الاستثناء تمكن الوسيط المنتقى من التطور بشدة. فتتمية موسيقا الغناء خاصة موسيقا الكورال حتى سنة 1600 هي مثال واضح على ذلك. أخبرني فيرجيل تومسون<sup>(37)</sup> مرة أنه يعتقد أن مؤلفي تلك الفترة كانوا قادرين على استخراج إمكانات الصوت الإنساني كافة في مزيج كورالي رائع لدرجة لم يتركوا لنا عملياً أي شيء جديد نضيفه بالنسبة لهذا الوسيط حتى فيما يتعلق بالتأثيرات الاستثنائية الخاصة. إن استهلاك أي وسيط على نحو كامل يجبر المؤلفين على الذهاب في اتجاه آخر. وكان هذا إلى حد بعيد السبب في تطور الاهتمام بالكتابة الموسيقية للآلات حصراً خلال الفترة التي تلت عصر التأليف للصوت، وإضافة غنى جديد في طريق الدمج النغمي جاء إثر ضم الكورال الكنسي إلى الأوركسترا، كما في أوراتوريات هاندل. كان

التي تضم الغونغ والطبول والأجراس والماريمبا. وقد أثرت على المؤلف الفرنسي ديبوسي أثناء زيارتها لمعرض باريس عام 1989. المترجمة

36 — أي أنه يعزف سلسلة من الأكتافات من دون هارموني مصاحب لها. ويتكون الأوكتاف من ثماني درجات (أصوات) الدرجات السبع زائد تكرار الدرجة الأولى في الجواب. وفي آلة البيانو نحو سبعة أوكتافات. المترجمة

37 — فيرجيل تومسون 1896 – 1989 مؤلف وعازف وأورغن وناقد أمريكي. المترجمة

---

القرن التاسع عشر أقل تأثراً بالكورال، لذا جرى التركيز على الأصوات الجديدة في الأوركسترا السيمفونية المتطورة حديثاً. ونحن ما زلنا مشغولين بهذه المهمة، إضافة إلى انشغالنا بطبيعة الصوت، وهي سمة خاصة بمرحلتنا التي لا تعتمد على صوت الوترية بوصفها المكون الرئيسي لها، بل صار هناك تأكيد جديد على آلات النفخ الخشبية والآلات النحاسية بما يتضمنه صوتها من دلالات عاطفية أقل وجفاف أكثر. وهي سمات صارت مميزة لموسيقا وقتنا الحاضر. أذكر هذا بشكل عابر كمثال واحد على اختيار سبق أن مورس فيما يتعلق بأدوات صوتية مناسبة.

حاولت أن أتطرق إلى اهتمام الموسيقي بالصورة الصوتية والتنوع اللانهائي لاحتمالات دمج الأصوات، والمرونة التي تتمتع بها الوسائط الموسيقية الصوتية المختلفة واستخدام المؤلفين المحدود لها، إما بسبب نقص الخيال أو بسبب إرث من المفاهيم حول ما هو مقبول من الأصوات.

لننظر الآن عن قرب أكثر إلى الوسائل الصوتية المتاحة للمؤلف على نطاق الآلة الواحدة. هنا أيضاً نجد المؤلف بعيداً جداً عن أن يكون حراً. إنه عالق بقيود تصنيع الآلة وكفاءة تقنية العازف في الأداء. أحياناً في لحظات أفقد صبري، وهذا شيء يحدث مع كل من يقوم بعمل إبداعي، أتخيل اختفاء كل الآلات الموسيقية المعروفة دفعة واحدة واختراع أجهزة إلكترونية حديثة تضع حداً للقيود التي نعمل ضمنها، وذلك عن طريق تزويدنا بآلات ليس فيها أي مشكلة تتعلق بطبقة الصوت وأمدته وشدته وسرعته. لأننا بوضعنا الحالي لا بد لنا أن نبقى دائماً في أذهاننا أن كل آلة وترية وكل آلة خشبية أو نحاسية يمكنها أن تعزف فقط إما عالياً جداً أو منخفضاً، إما سريعاً أو بطيئاً إما ضاجاً أو ناعماً، دون أن ننسى المسألة المهمة وهي "السيطرة على التنفس" بالنسبة لعازفي الآلات النفخية التي قد تصل حداً بالغ الصعوبة. لا عجب أن بيتهوفن قال مرة عندما سمع أن عازف الكمان شوبانزيرغ

---

Schuppanzigh الذي يعزف أعماله كان يتذمر من عدم إمكانية عزف الجزء المعطى له: "وهل عليّ أن أفكر بكمانه البائس عندما تتحدث الروح إلي"!.

نعم يجاهد المؤلفون مع الآلة، وليس نادراً مع صناع الآلة. ومع ذلك ورغم القيود المفروضة بحكم الضرورة فإنهم لا يرون ذلك على أنه مشقة تامة. في الواقع، في بعض الظروف تعمل القيود التي تفرضها الآلة أو العازف كحافز لخيال المؤلف. خلال زيارة لي إلى باهيا في البرازيل خطر لي أنني لا أمانع أبداً في تأليف عمل لإحدى الآلات التي يعزفون عليها وتدعى بريمبو. للبريمبو وتر واحد فقط، يعزف نغمتين وكل نغمة تصدر صوتاً كاملاً. ولا يكون العزف بالقوس بل يضرب العازف على الوتر بعصا خشبية صغيرة. وما يعطي الصوت سحره هو صدفه خشبية مفتوحة من إحدى جهتيها يمسك بها العازف قرب الوتر، فتعكس الصوت وكأنه صدى غرفة. في الوقت نفسه تهتز اليد التي تمسك العصا الصغيرة بشكل يحدث نوعاً من الخشخشة. عندما يقوم عدة عازفي بريمبو بالعزف معاً فإنهم يصدرون أصوات رنين متنافرة أجدها أسرة تماماً. شعرت بثقة أنني أستطيع أن أؤلف شيئاً لآلة البريمبو يثير انتباه المستمع على الرغم من إمكانية الآلة المحدودة جداً. هذه الثقة في التعامل مع الآلة وهذا التكيف الطبيعي مع المحدودية لأي آلة يعود إلى فن الصنعة عند المؤلف.

إن الاهتمام الأول للمؤلف الموسيقي هو البحث عن الطبيعة التعبيرية لأي آلة والتأليف لها واضعاً في ذهنه تلك الطبيعة. فهناك مثلاً موسيقا تنتمي إلى الفلوت وإليه فقط، هناك غنائية خاصة، نوع من السلاسة أو العذوبة الأثيرية مرتبطة بالفلوت. لقد وسع المؤلفون الذين يتمتعون بمخيلة واسعة أفق مفاهيمنا وأضافوا ما كان ممكناً عمله بالنسبة لآلة محددة ولكن إلى حد معين تحدده طبيعة الآلة نفسها، هذا الحد لا يمكن تجاوزه حتى من قبل أكثر المؤلفين موهبة.

---

فكروا بما فعله ليست مع البيانو. ليس هناك مؤلف آخر قبله، ولا حتى شوبان، عرف كيف يتعامل مع مفاتيح البيانو لكي يصدر نسيجاً صوتياً يتراوح بين البساطة النسبية للمرافقة والانسحاب الرقيق للكوردات التي تومض مصدرة الأصوات الأكثر إرضاء. قد يقول البعض إن هذا التأكيد على جاذبية الصوت يضعف صفاته الروحانية والوظيفية. ولكن على الرغم من ذلك لا يمكن للمرء أن ينكر الدور الرائد لـ ليست في هذا المجال، لأنه لولا أعماله التي كتبها لإظهار إمكانية الآلة ما كنا سنتحسس لطافة دييوسي أو رافيل، أو جمالية القصائد الواهنة التي ألفها ألكسندر سكريابين للبيانو، مظهراً ليس فقط صفاته المتأصلة فيه بل وطبيعته المثيرة للعواطف: البيانو كأوركسترا، البيانو كهارب، البيانو كهاربيسيكورد، البيانو كأورغن، البيانو كفرقة نحاسية، حتى البيانو الإيقاعي كما نعرفه يمكن لمسّه عند أعمال ليست في تعامله الذي لا مثيل له مع الآلة. لقد ولدت أعماله داخل البيانو، إذا أمكننا القول، إذ يصعب أن نتخيل أنها كتبت على طاولة. إن مزج عدة آلات في عمل لموسيقا الحجره صار من خصائص فرقة تقليدية عبر السنين. أكثر الفرق تشرك آلات من العائلة نفسها: وهكذا نجد الثلاثي الوتري والرباعي والخماسي والسداسي الوتري وهكذا.. وآلات النفخ الخشبية تجتمع في فرقة مماثلة. أما البيانو وبسبب طبيعة صوته المختلفة تماماً فيخلق مشكلة عندما يضاف إلى أي من تلك الفرق، ولكنها مشكلة قابلة للتذليل إذا ما تم التعامل معها بدقة، ونضيف، إذا قام عازف خبير بالأداء.

في مرحلتنا هذه قامت محاولات لكسر هذا الاتجاه في فرق موسيقا الحجره عن طريق جمع آلات بطريقة حية. قد أختار أمثلة لا على التعيين لمجموعات تخيلية: الفيولا مع الساكسفون مثلاً، أو مع الهارب، أو كمانين وفلوت وفيرافون. أو لنأخذ الجمع الذي قام به بارتوك حين وضع موسيقا لآلتي بيانو وآلتي إيقاع، أو حين وضع عمله «Contrasts» لآلة كمان وكلارينت وبيانو. قد

---

يزوّدنا الأدب الموسيقي بأمثلة عديدة أخرى. ربما فرق الجاز الأولى كان لها بعض المساهمة في هذا التحريض للاهتمام بخلق فرق تجمع الآلات بشكل غير مألوف. على أية حال تبع وصول الجاز الأمريكي إلى أوروبا نحو عام 1918 موجة من الاهتمام بأوركسترا الحجره وأوبرا الحجره مع تأكيد القيام بتجارب جدية في مزج أصوات الآلات. «قصة جندي» مؤلف سترافنسكي كان عملاً من هذا القبيل، وكذلك عمل ميلو «خلق العالم»، وكونشرتو الهاربسيكورد لمانويل دي فاي الذي يعود للفترة نفسها. إننا، بالتباين المتواضع لآلتين وتريتين وثلاث آلات نفخ خشبية أمام الهاربسيكورد نحصل على حيوية صوتية ورؤية لحنية جديديتين.

من المسلمّ اليوم أن قمة التخيل الصوتي هي بشكل عام القدرة على التأليف لعدة أصوات متناغمة للأوركسترا السيمفونية — الأوركسترا الكبيرة كما كانت تسمى. هناك فضول طبيعي من جهة الرجل العادي لمعرفة مدى قيمة التخيل الأوركسترالي عند المؤلف. "هل تستطيع أن تعرف مسبقاً كيف سيبدو عليه توزيعك الأوركسترالي؟" إنه سؤال غالباً ما طرح عليّ. الجواب هو أن هذا يعتمد جزئياً على مدى كونك مغامراً إذا كان المؤلف راضياً بنوع من التوزيع الأوركسترالي المجرب والمحدود بتأثيرات مختبرة سابقاً فحتماً يمكن التنبؤ بنتيجة مؤكدة. أما المخاطرة المدروسة لدمج ليس له سابقة فيجعل نتائج التوزيع الأوركسترالي غير مؤكدة في مرحلة من المراحل. ولكن الموزع الأوركسترالي اللامع حقاً لا بد أن يغامر كما يبدو لي. يسجل التاريخ الموسيقي عدة أمثلة لمؤلفين عدلوا في كتاباتهم بعد أن سمعوا موسيقاهم تعزف للمرة الأولى بهدف الاقتراب أكثر مما كان في خيالهم. وهذه الأمثلة تهم حتى الذين نعرفهم بأنهم أساتذة في التوزيع. ذكر أرنولد شونبرغ أن ريتشارد شتراوس أطلعه على حالات عدة كان لا بد من التغيير فيها، وأضاف: "أعرف أن غوستاف ماهر كان

---

عليه أن يغير في توزيعه الأوركسترالي كثيراً من أجل الوصول إلى الشفافية".

أحد الأسباب الرئيسية لعدم التأكد هذا في خلط الأصوات يأتي من واقع أن كل صوت نسمعه يرافقه مجموعة من الأصوات الجزئية أو الأصوات التوافقية «Overtones». تلك الأصوات الجزئية التي لا يسمعها معظمنا تؤثر على الطريقة التي تتحد فيها الأصوات. هذا أيضاً يجعل مهمة المهندس الصوتي مهمة خطيرة. على الرغم من القياسات الحذرة التي يقوم بها للأعشار والترددات، يبقى ثمة عدم ضمان أن يستطيع أن يهندس قاعة الحفل المثالية. إن خلط الاهتزازات هو بالتعريف مهمة تنطوي على مخاطرة. بالنسبة للمؤلف هناك مخاطر إضافية في تنوع الأصوات التي تصدر عن مختلف العازفين، وقياس القاعة ومواصفاتها وموهبة قائد الأوركسترا الذي يفترض أن يسيطر على التوازن النسبي الديناميكي لمجمل هذا الدمج للآلات.

مع ذلك، وعلى الرغم من هذه الصعوبات، من الممكن أن نصف المتطلبات الأساسية للموزع الأوركسترالي الجيد. إنه من البديهي أنه لا أحد يستطيع أن يوزع موسيقاً لم يجر تصورها، بالدرجة الأولى، وفق الشروط الأوركسترالية. يجب أن تكون الموسيقى بحكم طبيعتها منتمية إلى الأوركسترا حتى قبل أن يتمكن المرء من التعرف على الرداء الأوركسترالي الذي ستظهر فيه. لنفترض أن لدينا موسيقاً أوركسترالية، ما الذي يحدد اختيار الآلات؟ لا شيء سوى الهدف التعبيري للمؤلف. وكيف يقدم المرء هدفاً تعبيرياً من خلال التلون الأوركسترالي؟ من خلال اختيار جرس صوت أو مجموعة أصوات تحمل الدلالة العاطفية الأقرب للفكرة التعبيرية للمؤلف.

إن الأوركسترا الحديثة، لديها وتحت تصرفها وفرة هائلة من التركيبات اللونية. هذه الوفرة المربكة أثبتت سبب الخراب

---

---

---

الذي لحق بالموزع الأوركستراي التجاري النموذجي في الراديو والسينما. عندما يغيب الهدف التعبيري الحقيقي فإن كل شيء يصبح مقبولاً. في الواقع كل شيء يمر، وكل شيء يمر في المقطوعة نفسها. إن ما يسمى بالتوزيع الأوركستراي الهوليوودي هو مركب من جميع الحيل المعروفة في جعبة الموزع الأوركستراي. يشير ستيفن سبيندر إلى حالة مشابهة تتعلق بالشعراء "الذين يسمحون لخيالهم أن يقودهم إلى حديقة مبهجة لطيفة من العبارات الشعرية". ويضعونها في مواجهة "هؤلاء الذين يستخدمون اللغة أداةً لنحت نسخة مطابقة لتجربتهم بالكلمات". الوضع مشابه في الموسيقى، يجب ألا يسمح المؤلفون لمخيلتهم أن تقودهم إلى حديقة ممتعة ذات تأثيرات أوركسترايية. إن الفكرة التعبيرية هي التي تملي على المؤلف طبيعة الصوت الأوركستراي وتجعله منضبطاً أمام الإغراءات "المحدثة النعمة" للأوركسترا العصرية.

ولكن حتى عندما يكون الهدف التعبيري للمؤلف واضحاً أمامه يبقى هناك طريقتان مختلفتان لمعالجة مسألة التوزيع الأوركستراي : الأولى هي أن "يفكر باللون الموسيقي" في اللحظة نفسها التي يؤلف فيها، والثانية هي أن "يختار اللون الموسيقي" بعد أن تكون مسودة العمل قد صارت بين يديه. معظم المؤلفين الذين أعرفهم يفضلون الطريقة الأولى. أي أنهم يقولون إنهم يفكرون "لونياً"، أي

---

---

يحددون اللون الصوتي أثناء عملية التأليف، وهذا يتطلب مقدرة فذة. أن يتخيل الرداء الأوركستراي لألحانه في اللحظة نفسها التي يتصور فيها اللحن فإنه يكون قد قام بعمليتين في آن واحد. لقد سبق أن أخبرني بعض المؤلفين أنهم لا يكتبون مؤلفاتهم على مسودة بل مباشرة على المدونة النهائية، إنهم يفكرون بالجرس واللحن في آن واحد. يبدو لي مع ذلك أن هناك امتيازات أكيدة يمكن كسبها من فصل هاتين الوظيفتين. إن طريقة اختيار اللون الموسيقي، عندما يبدأ المؤلف بشكل واع بالتوزيع الأوركستراي، يجعل من الممكن وضع مخطط عام للتأثيرات في العمل. وهذا يتناقض مع الميل نحو التوزيع صفحة صفحة والذي سيقود حتماً إلى نتائج هزيلة، لأن القرارات التي تؤخذ لصفحة بمفردها تصح فقط بعلاقتها مع ما مر قبلها ومع التي ستلي. وبما أن التوازن والتباين في التأثيرات التي تحدثها الآلة هي عامل أساسي في التوزيع الأوركستراي الجيد، فإن أي قرار يتعلق بالجرس يوصل إليه بسرعة هو بحد ذاته قيد، لأنه يحد من حرية العمل في صفحات أخرى. إن حرية الانتقاء الأكبر تبدو ممكنة فقط إذا تجنب المؤلف بشكل واع التفكير باللون الصوتي إلى أن تحين اللحظة التي يكرس فيها نفسه فقط لهذا الغرض. ليس هذا ممكناً دائماً، إذ قد تأتي أوقات تفرض فيها جملة موسيقية أو مقطع موسيقي شكله في التوزيع الأوركستراي لدرجة لا يمكن تجاهله. عندئذٍ تعمل هذه اللحظات كمنشط في المشهد

---

---

---

---

الأوركسترا لي ككل. أنا أنتمي بشكل عام إلى الفئة التي تخطط إطارها الأوركسترا لي وتفاصيله بدقة وحذر لكي تكون النتيجة أكثر إخلاصاً للهدف التعبيري الأصلي. لقد ركزت على هذا الموضوع كثيراً رداً على ما عُد بشكل عام عملية طبيعية في التوزيع الأوركسترا لي.

ناقشت حتى الآن المبادئ العامة في تكنيك التوزيع الأوركسترا لي. والآن عليّ أن أفحص الغايات الأوركسترا لية كما نراها ممثلة في أعمال مؤلفين عدة ينتمون إلى مراحل مختلفة من التاريخ الموسيقي. بدأت قصة الأوركسترا كما نفكر بها اليوم (بعيداً عن اتصالها الأول بالأوبرا) متأخرة نسبياً، بعد عام 1750 حتماً، عندما بدأ المؤلفون يحددون على المدونة الموسيقية الآلة التي عليها أن تعزف نغمات محددة. حتى ذلك التاريخ كانت الأصوات ترتجل ارتجالاً نوعاً ما وتخضع لإمكانات العازف التي تغيرت كثيراً من مكان إلى آخر ومن زمن إلى آخر. ولأن المؤلف كان غالباً هو العازف فنستطيع أن نستنتج أن الأصوات الأوركسترا لية التي كانت تعكس رغباته تماماً لم تكن تفاصيلها مذكورة بمدونات مكتوبة، مما يتركنا مع مفهوم غير واضح تماماً حول الصوت الناتج. في نهاية القرن الثامن عشر كانت القواعد لما سيتطور إلى الأوركسترا الحديثة قد أسست. كانت مكونات الأوركسترا في ذلك الوقت تعتمد على الوترية بشكل أساسي، تواجهها بضع آلات نفخ خشبية وبضع آلات نحاسية. وكانت إمكانات الأخيرة محدودة بسبب عدم تطور صناعتها من جهة، ومحدودية تقنية العازف من جهة أخرى. وهكذا نجد أنه لم تكن هناك مشكلات كبيرة مطروحة حول التأثيرات الأوركسترا لية. كل آلة كانت تستعمل بكل صراحة لصوتها الخاص بها، فكانت الأوبوا وأبوا والباصون باصون. وقد نجد تطبيقات أكثر خيالية

---

لهذا المبدأ في مدونات هايدن وموتسارت اللذين استطاعا الوصول إلى وضوح مبهج في نسيج العمل بإظهار الصفات الأساسية لكل آلة . كان ذلك هو عصر البراءة في التوزيع الأوركسترالي.

بدأت بعض أول مشاكل التوزيع الأوركسترالي الحديث مع بيتهوفن. كانت أعماله تتطلب جسماً للآلات أكبر وأوسع لينتج صوتاً عاصفاً وأميناً، صوت دون رقة كثيرة أو غموض في التأثير ربما، ولكنه يكسو الأوركسترا بشكل من الأشكال برداء موسيقا السيمفونية والافتتاحية الملائم. ومع ذلك فقد ترك لنا الكثير لنقوم به في هذا المجال.

لقد تم الاتفاق بشكل عام على أن العبقرية الأوركسترالية التي يتمتع بها هكتور برليوز هي المسؤولة عن ابتكار الأوركسترا العصرية بمفهوم اليوم. حتى وقته كان المؤلفون يستخدمون الآلات لكي تنتج أصواتاً لا تتعدى صوت الآلة، وكان مزج الألوان الموسيقية لتصدر أصواتاً جديدة من إنجازاته هو. استفاد برليوز من غموض الجرس الذي تتمتع به الآلات الموسيقية بدرجات متفاوتة. وبالتالي أدخل عنصر السحر الأوركسترالي كما يفهمه المؤلف اليوم. التآلق في توزيعه الأوركسترالي يعود جزئياً إلى قدرته على مزج أصوات الآلات — وليس مجرد إبقائها مستقلة واحدة عن الأخرى وبعيدة عنها. مهارته في التأليف لآلة واحدة كشفت السمات الأكيدة لقدراتها الصوتية المختلفة. القدرة الصوتية المختارة لكل مجموعة من الآلات تؤكد تآلق وبريق النسيج المندمج. أضف إلى ذلك جرأته التي لا تصدق في إجبار العازفين

---

على العزف بشكل أفضل مما كانوا يعتقدون أنهم يعرفون. لقد دفع الثمن بدون شك عندما كان يسمع موسيقاه تُعزف بشكل غير الذي تخيله. ولكن يمكننا تخمين الإثارة وهو يسمعها في رأسه قبل أن تُعزف. إن الحساب الذكي والدقيق لتلك المدونات الرائعة هي التي أقنعتني أن برليوز كان أكثر بكثير من مجرد رومانتيكي متحمس بسذاجة كما صورته كتب التاريخ.

من السهل أن نشير إلى أمثلة محددة عن جراءة برليوز في التوزيع الأوركستراي. استخدامه للباص في أربعة أصوات بطريقة — بيتزيكاتو في بداية المارش إلى منصة الإعدام في السيمفونية الخيالية، والكتابة لأربعة طبول، وأسلوب الوترية في نهاية الحركة التي تسبق المارش. واستخدامه الهورن الإنكليزي والكلارينت البيكولو ليوحى بعواطف رعوية وشيطانية معاً. النسيج الرقيق للملكة ماب بأسلوب هاربات دييوسي وصنوجه العتيقة، المزج الحساس للفلوتات بصوت منخفض مع نغمات الوترية في البداية في مشهد الحب من روميو، هذه وكثير غيرها تثبت أن برليوز جاء إلى الموسيقى بموهبة ممتازة وساحرة في التوزيع الأوركستراي.

نجد الدروس التي تعلمناها من برليوز في المدونات الأخيرة لفاغنر وشتراوس. لقد كان التوزيع الأوركستراي لدى فاغنر فعالاً وأحياناً ذا خصوصية عالية ومدهشة، ولكن بدا مع ذلك وكأن رداءً ألمانياً ثقيلاً قد كسا ما كان مرة جسماً فرنسياً. كانت الألوان الأولية المستخدمة في التوزيع الأوركستراي قليلة الوضوح أمام الازدواجية المستمرة للآلة الواحدة، تنتج ضخامة في الصوت بوجه عام، ولكن تبقى حيادياً وفاقداً لكل تميز أو اختلاف. تابع شتراوس، الذي نشر بحث برليوز المعروف عن الآلات، تقاليد

---

التوزيع الأوركستراي الفاغنري، مضيفاً بريقاً خاصاً لتوزيعه. وقد تركت قصائده السيمفونية التي ألفها في بداية القرن كبارنا مبهورين بأهمية الإبداع الذهني والمعرفة الموسيقية التي نجدها على صفحات مدوناته. ولكن الصوت الصنف فقد كثيراً من القوة التي تمتع بها سابقاً، لأن تلك الأعمال بدت مبالغة في توسعها وتفصيلها، وملينة دون ضرورة بمئات من التفاصيل المبتكرة التي لا تسمع كما هي مدونة عند العزف، وتولد في النهاية صوتاً أوركسترايلاً لا يختلف كثيراً عن صوت فاغنيري متضخم. لا بد أن يكون لدينا بعض التحفظات حول صفحات من أعمال شتراوس الممتازة مثل سالومي أو إليكترا التي تنبأت بما سيأتي.

كانت مدرسة المؤلفين الروس وخاصة تشايكوفسكي وريمسكي — كورسكوف هي التي تأثرت أكثر بطريقة برليوز. كتب ريمسكي كتاباً عن التوزيع الموسيقي صار أشبه بالكتاب المقدس لطلابنا اليوم. وعلى الرغم من أن النصيحة التي أعطاها كانت قوية كفاية، لكن تطبيقاتها انتهت إلى أن تغدو قليلة، لأنها افترضت أن عناصر الهارموني واللحن والترميز ستحافظ على نفس أهمية مواقعها النسبية الموجودة في كتابات كورسكوف. ولكن مدوناتنا صارت تميل إلى أن تكون أكثر كونترابنتية منها عند كورسكوف، وبالتالي أضحت نصيحته الجيدة، والخاضعة لمخطط بالدرجة الأولى، أقل وأقل فائدة.

علاوة على ذلك، أدخل في فرنسا مفهوم جديد تماماً من الرقة والسحر في التلوين الأوركستراي في بدايات القرن العشرين. ولم تكن مدونات ديبوسي ورافيل مختلفة على الورق فقط، بل كانت مختلفة في الأوركسترا. من المؤسف أن رافيل لم يكتب أبداً أي بحث عن التوزيع الأوركستراي. وصيَّته الأولى كانت ستكون: لا يسمح بالازدواجية، إلا في الأوركسترا الكاملة. بكلمات أخرى اكتشف رافيل مجدداً نقاء تدرج اللون الصوتي. فعندما تمزج ألوانك النقية فكن أكيداً أنك تمزجها بدقة، لأنه فقط بهذه الطريقة

---

---

تأمل بالحصول على الحد الأقصى من الجرس الموسيقي الدقيق والرائع. إن معرفة حدسية عن إمكانات كل آلة إضافة إلى حساب متوازن عن تأثيراتها وهي مندمجة تساعد على تفسير جزئي للمتعة الأوركسترالية التي نحصل عليها من مدونات رافيل. لقد كان ديبوسي بالمقابل أقل دقة في حرفة توزيعه الأوركسترالي، معتمداً على حساسيته الشخصية للحصول على توازن ذكي. وبالنتيجة احتاجت مدوناته أحياناً إلى تعديل حذر من جانب الأوركسترا والقائد.

حل محل الانطباعية الموسيقية في باريس عام 1910 مجيء معلم جديد في التوزيع هو إيغور سترافنسكي. نرى في عمله «العصفورة النارية» ما الذي يمكن أن يفعله بتأثير المخطط التلويحي لريمسكي — كورساكوف. ولكن سترافنسكي وصل إلى ذروته في عمليّ الباليه اللذين تليا «بتروشكا» الذي لا مثيل له بتألقه وبهجته الأوركسترالية، و«طقوس الربيع» الذي بقي بعد أربعين عاماً من تأليفه أكثر الإنجازات الأوركسترالية إدهاشاً في القرن العشرين. يجب ألا نقلل من أهمية الإيقاعات الجديدة والهارمونيّات البوليتونالية<sup>(38)</sup> في خلق الصوت الأوركسترالي المدهش، هذا الذي يعتمد في معظمه على درجة لا سابق لها من التفوق والأستاذية في تنظيم قوى الأوركسترا. إن وضع الوترية بطاقتها العظمى وآلات النفخ الخشبية في مواجهة الصوت الحاد القاطع للآلات النحاسية يؤكد عليها بضربات آلات الإيقاع

---

38 - بوليتوناليتي : استخدام أكثر من مقام في آن واحد. المترجمة

---

المتفجرة يعطي طقوس الربيع سمته الخاصة ويدشن حقبة جديدة في الممارسة الأوركستريالية.

بعد عشر سنوات كان المثل الأعلى للصوت الذي استأثر باهتمام سترافنسكي مختلفاً. بدل التألق كانت الأعمال النيوكلاسيكية تؤكد الجرس الجاف لمجموعات آلات النفخ الخشبية من دون الوترية، مضيئة الرمادي والبني لمخطط لوني جديد أكثر رزانة ووقاراً. فيما بعد في باليه «أبولو موساجيه» و«أورفيوس» أظهر سترافنسكي مجدداً اهتماماً بالوترية وأعطاهم نسيجاً خاصاً به تماماً. وخاصة اللحن الوتري المتعلق بأورفيوس متألقاً بأزرق داكن وغني. لم يسبق لمؤلف آخر أن أظهر إدراكاً أكبر للعلاقة الطبيعية المتبادلة بين الصورة اللحنية والمضمون التعبيري.

لدى تقديمنا السريع لصورة الأوركسترا الحديثة يجب ألا ننسى ذكر تأثير ذلك المؤلف والقائد المتميز غوستاف ماهر. المدونات الثمينة لسمفونياته التسع كانت موحية جداً لمؤلفين مثل شونبرغ وألبان بيرغ، كما كانت كذلك للجيل التالي مثل هونيغرز وشوستاكوفيتش وبنجامين بريتين. على الرغم من المادة الرومانتيكية المتطرفة في موسيقا ماهر فقد ألف بخط ميلودي طويل ومستقل لا يخلو من تأثير بالباروك في نسيجه الكونترابنتي لمؤلفي القرن الثامن عشر. لا تحتاج كتابة هذه الأعمال إلى حشو هارمونييات القرن التاسع عشر، وتتجنب قدر المستطاع كل استخدام لتأثير البيدال الأوركستريالي. كما تميزت بوضوح لا مثيل له في زمنه في صوت الآلات. إن الخطوط الكونترابنتية الواضحة، والتواجه الحاد لمقطع أوركستريالي مع آخر، والوترية التي تواجه آلات الإيقاع في مدونات هنديميث أو روي هاريس تشير إلى تأثيرات ماهر. لقد كان شونبرغ مصرّاً

---

بشكل خاص على ما يدين به لماهler. واستخدام الأوركسترا كما لو كانت فرقة كبيرة لموسيقا الحجرة مع الحفاظ على مفهوم إعطاء كل لحن في التركيبة الهارمونية لونه المنفرد الخاص به هو تفصيل قام به شونيرغ بطريقة ماهler. هذه مجرد بعض من نتائج التوزيع الأوركسترالي الأستاذي عند ماهler وتأثيرها على المؤلفين في يومنا هذا.

تبدو الصورة الصوتية المثلى في المستقبل وحتى القريب منه حدسية بشكل كبير. في عصر ما فوق سمعي ستصبح مادة الصوت فيه على الأرجح أقل أثيرية وسريعة الزوال، وواقعية بشكل أكبر بكثير. تخيل كارلوس شافيز تعاوناً بين موسيقيين ومهندسين لينتجوا حسب قوله "مادة مناسبة و عملية لأداء موسيقي إلكتروني ضخمة". وتابع بتخيل تدرج مثالي للتلوين من خلال تنوع هائل للجرس الموسيقي. ومنظور موسع للصوت من خلال قوى أكثر مهارة. لا نهاية للإمكانات، والاحتمالات هي أن شيئاً جوهرياً في طور الخلق. إن الموجات الصوتية لألات الثيرمين والمارتينو والأورغن الإلكتروني وإمكانية كتابة موسيقا على الفيلم مباشرة والتجارب حول الضجيج بوصفه مكوناً موسيقياً في الأفلام وفي مدونات المؤلفين الفرنسيين في اتجاههم الحديث «الموسيقا الصلبة»<sup>(39)</sup>، كل هذا ومظاهر أخرى مماثلة يبدو أنها تشير إلى آفاق واسعة لصور صوتية جديدة. ولكن تماماً كما في الماضي، ربما من المريح أن نتذكر نحن المؤلفين أننا المسؤولون عن إعطاء معنى لأي صورة صوتية قد يخلقها المهندس.

39 - الموسيقا الصلبة : Musique Concrete هي تجربة في التأليف ابتكرها المؤلف بيير شيفر، مبنية على تجميع وتركيب مختلفت الأصوات الطبيعية التي يخلقها الإنسان أو أصوات الآلات الموسيقية المسجلة. المترجمة

---

---

## الصوت والزّمن رحلة عبر فنّ النغم

أبد غزوان الزركلي

- 1- مدخل
- 2 - مقدمة
- 3 - حكاية الموسيقى بين الواقع والخيال
- 4 - فنّ الموسيقى
- 5 - النوتة الموسيقية
- 6 - التراث الموسيقي عند العلماء العرب
- 7 - الموسيقى العربية والموسيقا الأوربية
- 8 - الموسيقى في سورية
- 9 - ختام

مدخل

هذا «الكتيب» موجه في الأصل إلى الناشئة في سورية. وكم هو صعب التوجّه إلى تلك المرحلة العمرية (15 إلى 18 عاماً)! إنها المرحلة التي تتبلور فيها مواقف الإنسان جميعها ومعتقداته؛ ولا أبالغ عندما أقول بأن كل ما سيأتي بعدها إنما يغرف من نبعها: مطوراً وموسّعاً، ناقداً ومغيّراً.

ومن الطبيعي أن تكون المعلومة المقدّمة عميقة وتكون مفصلة قدر الإمكان. أما ما يجب هنا أخذه بالحسبان — بالنسبة للكاتب — فهو ليس «المحتوى» بقدر ما هو «الشكل» الذي علينا أن نقدم تلك المعلومة من خلاله: طريقة التوجه إلى القارئة والقارئ، البعيدة

---

---

قدر الإمكان عن «التنظير» الجاف، وأن تكون باللغة الحية المفهومة التي تخدم المعنى.

ولقد حاولتُ أن أستعرض أهم المعضلات التي تواجهنا في سورية حيال تعلم الموسيقى وتذوقها: أوربة والشرق، الهوية الوطنية والهوية القومية، الموسيقى الكلاسيكية الأوربية مقابل الموسيقى الكلاسيكية العربية، أنواع الموسيقى وأشكالها وخصوصياتها الجغرافية. وقد بدأتُ بتحديد مفهوم «الموسيقا» وانتهيت إلى الكلام عن الموسيقى في سورية تحديداً، مروراً بفصل أردت من خلاله عرض أسس فك رموز النوتة الموسيقية إذا لم نقل تعليم النوتة الموسيقية فعلاً، ولكن ضمن مبادئ النوتة الأساسية.

ومما سبق نستطيع أن نفهم نية المؤلف الأصلية، وهي أن يضع هذا الكتاب في متناول يد الجميع، وبخاصة الناشئة.

أخيراً، أتمنى أن يجد كل قارئ منفعة في تناوله هذا الكتاب الذي — برأيي — يجيب عن أكثر الأسئلة إلحاحاً عند جمهورنا الموسيقي. وهو «سهلٌ — ممتع»، يحترم القارئ الذي يتوق إلى المعرفة.

غزوان الزركلي  
دمشق أيار

2009

---

---

## I . مقدمة

لطالما قرأنا وسمعنا عن أهمية الموسيقى في حياة الناس في كل مكان، وقرأنا وسمعنا عن التأثير القوي الذي قد تحدثه الموسيقى في نفوسهم. أما عن تأثير الموسيقى فلدينا حكاية تكررت عبر التاريخ ونُسبت لأكثر من موسيقي في أكثر من عصر، مفادها أن موسيقياً من الموسيقيين قد عزف على آله بطريقة ما فأبكى الحضور، وعزف بطريقة أخرى فأضحكهم، وعزف بطريقة ثالثة فأنامهم. ولا شك في أنك أيتها القارئة وأنك أيها القارئ تجد شيئاً من المبالغة في هذا الكلام/والمبالغة وسيلة للإيضاح/، ولكن في الوقت ذاته تدركان أن لهذا الكلام جذوراً مستتقة من الواقع. هذه الحكاية موجودة في تراث حضارات الإغريق وآسية وفي التاريخ العربي (الفارابي/إسحاق الموصلي). ونرى التعبير عن أهمية الموسيقى واضحاً جلياً في إرث ثقافات شعوب الصين واليابان عندما نعلم أن المعرفة الموسيقية وممارسة الموسيقى هما صفة أساسية من صفات الحاكم المثالي وجزء لا يتجزأ من مقومات تربيته وتهيئته للحكم (وهذا ما انطبق على إمبراطور اليابان في عصرنا الحاضر).

ولنا في بعض الخلفاء العرب الموسيقيين وأقربائهم المباشرين (في العصر العباسي: إبراهيم المهدي) مثلٌ للحاكم، وهو قُدوة ومثل أعلى لمواطني الدولة، الذي يجب أن يلمّ بعلم الموسيقى وبفنونها، أي يلمّ بالمعرفة النظرية عنها وبالتطبيق العملي لها بأدائها عزفاً أو غناءً أو بكليهما. هذا ولنا في تاريخ مصر القديمة وفي تاريخ بلاد ما بين النهرين إرث إنساني موسيقي كبير يضم لوحات رائعة تمثل موسيقيين محترفين مع آلاتهم.



عود ذو رقبة طويلة، من الأسرة ١٨ ق.م (وترين)

عود ذو رقبة طويلة له وتر واحد

(مصر الفرعونية)



ويحتوي أيضاً على رُقْم (ألواح طينية) موسيقية اكتُشفت في سورية في مدينتي ماري وأوغاريت، تمثل أقدم محاولات الإنسان المعروفة للتدوين الموسيقي.

Fig. 1:

Beginning: End of 1st phrase:

Last line: Permission to reprint excerpts: Prof. Kilmer

9

## رُقْم أو غاريت\*

ولذلك، فإن تربية النشء على الاهتمام بالموسيقا، عن طريق معلومات عامة نظرية، وعن طريق الاستماع الموجه، وعن طريق الممارسة الفعلية بالعزف على آلة موسيقية أو أكثر وبالغناء المُدعَمين بمعرفة قراءة النوتة الموسيقية، إن هذا الاهتمام بالموسيقا لهو أمر هام وأساسي في بناء الشخصية السليمة لشبابنا وشاباتنا وتعزيز الانتماء الوطني لهم بتكوين هوية ثقافية وطنية إنسانية تبقى التربية الموسيقية إحدى دعائمها.

لذلك، نقدم إليك أيتها الفتاة و إليك أيها الفتى هذا الكتيب الذي يصبو إلى تعميق ثقافتكما الموسيقية. ولا شيء يعلو على ممارسة الموسيقا عزفاً وغناءً/ حسب الأصول الأكاديمية/ في عملية تقريب النشء من الموسيقا فهماً وتذوقاً. إن للناحية العملية دائماً أولية تسبق الناحية النظرية، إنما لا يعني هذا أن التطبيق (السماع، العزف، الغناء) لا يحتاج إلى معلومات إضافية تضيء الطريق أمام كل إنسان بشكل عام، وأمام المهتم والموهوب بشكل خاص، ليعي دور الفن (ومن أنواعه فن الموسيقا) في حياة البشر منذ الأزل، وليفهم ماهية الأصوات الموسيقية (الأنغام) واختلافها عن غيرها من الأصوات الموجودة في الطبيعة، وليفهم أن أي صوت أو أي نغم يحتاج إلى وقت «يستغرق» فيه وإلى إيقاع يعيشه (يُسمع من خلاله ويستمر طنينه عبره). إن علم الموسيقا يتحدث عن قياس النغمات وعن المسافات الموسيقية والإيقاعات وعن أنواع الموسيقا وأشكالها وآلاتها وتاريخها. وتعلم النظريات الموسيقية أول ما تعلم التدوين الموسيقي، أي تمكّن من قراءة النوتة الموسيقية. وقد

\* الرسوم مأخوذة من الإنترنت.

---

اضطررنا أن نختصر وأن نعمم من ناحية، ومن ناحية أخرى ألبنا على أنفسنا أن نخصّص فصلاً عن التدوين الموسيقي كي لا تبقى معلوماتنا «جافة»، ولأن هذه الناحية النظرية (التدوين) تربطنا بالناحية العملية (العزف والغناء من النوتة).

وكان لا بد لنا أن نلقي نظرة على تاريخنا فيما يتعلق بالعلوم الموسيقية في الماضي، وأن نلقي أيضاً نظرة على واقع بلدنا الموسيقي الحديث، ثم نتحدث في الختام عما نصبو إليه في مجال التعليم الموسيقي والنهضة الموسيقية في سورية. إذاً، فهذا الكتيب لن يُغني عن حصة الموسيقى في مدارسنا، ولا عن حصة العزف أو الغناء في معاهد موسيقية مختصة، وما هو إلا مكمل للنشأطين، ومحاولة لإغلاق الدائرة التي يُفترض أن تتبّع التربية الموسيقية خطوطها لتشمل 360 درجة، تسمح أكبر قدر ممكن من عالم الموسيقى السحري.

## II . حكاية الموسيقى بين الواقع والخيال

التقى «الصوت» مع «الزمن» فتبادلا التحية وجلسا يتجاذبان أطراف الحديث. وعندما استرسلا في الحوار تبيّن أن أمالهما وأحلامهما تلتقي في نقطة مشتركة مفادها أن يكون لكلّ منهما حياته المتميزة المنفردة. فلم يعجب الصوت وقتذاك أن يكون مجرد طرطقة أو قرقرة أو فرقة أو حشرجة، أو كلاماً منمّماً أو حتى زقزقة عصفور جميلة، بل أراد الصوت أن يكون حالة متميزة يصبح فيها «نغماً» وتصير فيها الأنغام «جملاً» نغمية، وتصير الجمل «ألحاناً». وأراد الزمن أيضاً أن يكون حالة خاصة يستطيع من خلالها تطويع الوقت ويصبح فيها «إيقاعاً» وتصير فيها الإيقاعات رقصاً وتمثل الرقصات فرحاً يزين الحياة.

وهكذا أصبح الصوت والزمن نغماً وإيقاعاً وصار النغم والإيقاع صديقين يشتركان في هدف واحد، وهو جعل الحياة أكثر جمالاً وسعادة، لاسيّما أنهما يكمل أحدهما الآخر، لأنه لا بد للنغم

---

من «مدة» زمنية ينتشر من خلالها ولا بد له من «وحدات إيقاعية» ينتظم فيها وبها، ولأن الإيقاع – وإن يكن أقدم من النغم وأقدر على الاستمرار وحده – يفتح لنفسه باقترانه مع النغم عوالم جديدة لم يكن يحلم في دخولها.

وهكذا اعتراهما همّ احد هو إيجاد «فن موسيقي» يحتاج إلى النغم والإيقاع في آنٍ معاً، ويكون فيه «غناء» و«عزف» و«رقص» يشدُّ من أزر الإنسان في مجابهة الحياة الصعبة وفي تصالحه وصراعه مع الطبيعة، مسلحين بالفكر وبالفرح اللذين يمكن لهما أن يوسّعا مدارك البشر ويصقلا أحاسيسهم ومشاعرهم. وكان أن ذهبوا إلى «الإنسان»، صاحب العقل واللسان والقلب، وطلبوا منه أن «يبدع» «فن الموسيقي» مثلما أبدع الفنون الأخرى، ومثلما «اخترع» الكلام وصنع الأبجدية معبراً عن نفسه باللغة المحكية (المسموعة) والمكتوبة (المقروءة). وهكذا عبّر فن الموسيقي عن البشر بالنغم والإيقاع وصنع لنفسه «تدويناً موسيقياً» فجسد ذاته «بلغة موسيقية» مغنّاة ومعزوفة، مكتوبة بشكل يستطيع معه أي متقن لقراءة «النوتة الموسيقية» (التي أصبحت حالياً أرقى حالات التدوين السابقة من حيث دقة نقلها «للمعلومة الموسيقية») أن يستعيد أنغامها وإيقاعاتها وأن يؤديها كما أراد لها مؤلفها الموسيقي أن تؤدى.

وأخيراً حقق الصوت والإيقاع حلمهما، وأوجدا عبر الإنسان «أعمالاً موسيقية». هي «أفكار نغمية» موقّعة (أي ذات إيقاع مقيد أو مرسل) عمادها الجمل الموسيقية (الألحان) ذات البناء المكوّن من مقاطع وأجزاء وأقسام، قد تقلّ أو تكثُر، تُعاد أو تتجدد، تتوالى أو تتفاعل لتشكل آخراً «مقطوعة موسيقية» مكتملة.

### III . فن الموسيقي

إذاً، فالموسيقا في الطبيعة هي أصوات ضمن الزمن، وفن الموسيقي هو أنغام ضمن الإيقاع. ونقول عن الأصوات الطبيعية

---

---

مجازاً بأنها «موسيقا». إنما نقصد هنا «فنّ الموسيقى» الذي يتجسد بأعمال موسيقية تلتئم فيها الأنغام والإيقاعات بحسب قواعد استخلصها البشر من تجاربهم الطويلة في «صناعة» فن الموسيقى. ولكن ما هو «الفن»؟.

الفن هو «إبداع» (خلق) بشري يتمثل في أعمال صنعها الإنسان منذ أقدم العصور، وأخذ لها موادها المختلفة من حياة البشر: فاستعمل الكلام والحجر واللون والصوت لصنع «شواهد» لغوية ونحتية وتصويرية وموسيقية (استعملت النغم والإيقاع وسخّرت الموسيقى لاستخدام الجسد في الرقص). وجعلت لهذه الصناعة قواعد وأصول ما فتئت تتطور وتنصلق لتصل مرتبة عالية في القدرة على التعبير. هذه الشواهد تحمل «معلومة» إنسانية حياتية تخدم البشر من جيل معيّن وتجعلهم يتواصلون فيما بينهم؛ وإذا ما وصلت تلك المعلومة إلى مستوى فني عالٍ تبقى عندئذٍ مستمرة في الوجود لتخدم وتُسعد أجيالاً قادمة، وتحقق التواصل بين الماضي والحاضر عبر قرون أحياناً وعبر آلاف السنين أحياناً أخرى. وبذلك أيضاً يتحقق بشكل أو بآخر «حلم الإنسان بالبقاء، بعدم الفناء، بالخلود». أما بقاء تلك «الأعمال الفنية» فأساسه وجود قيمة لها إيجابية «تنفع» الإنسان تلو الآخر وتقدم «المعلومة» التي تُغني علمه وتوسّع أفقه. وأساسها الأول هو «الجمال الفني» الذي يحتفظ بنفسه عبر العصور غير منقوص وغير باهت، لم تؤثر فيه عوادي الزمن. فما هو دور «الجمال» محور الفن ومركزه؟

يُعطينا الجمال الفني الشعور بالراحة بعد التعب، وبالمصالحة مع أنفسنا بعد النزاع، وبالسكينة بعد التوتر، وبالاستقرار بعد التشوّط. فيأخذنا إلى حياة أخرى، فنية، تبقى فيها الأفكار والمشاعر والأحاسيس مشحونة لتقوم بما يشبه عملية «تطهير» للروح والنفس عبر تلك التجربة الإنسانية المركّزة، التي هي العمل الفني نفسه. إذًا، العمل الفني الموسيقي

---

---

هو تجربة إنسانية مركّزة توضع في «شكل» (قالب) موسيقي، مثلاً في مقطوعة موسيقية أو في أغنية أو في موسيقا رقص تعبيري أو في موسيقا راقصة، وذلك ضمن «نوع» فني يتنقل بين البسيط والمركّب وبين الواقعي والمجرّد، بين المخصّص والمعّم وبين الهزلي والجديّ، بين الفرح والحزن وبين الراحة والألم. وفي تنقل هذا النوع الموسيقي بين حالة نفسية وأخرى يختار لنفسه «أشكالاً» موسيقية. هذه الأنواع مع أشكالها المختلفة تكون موازية ومواكبة للتنوعات والاختلافات في حياتنا ذاتها. فهناك «الأغنية» الخفيفة والقصيدة والنشيد الوطني، و«الشارة الموسيقية» لمسلسل تلفزيوني أو إذاعي ما، أو لدعاية قصيرة. وهناك شكل «السماعي» أو «السيمفونية» بطولها وبتباين محتواها وبتعدد مواضيعها.

هذه الأشكال الموسيقية المختلفة تابعة لأنواع مختلفة مثل نوع الموسيقى الآلية (تؤديها آلات دون الأصوات: الشارة، السماعي، السيمفونية) أو مثل نوع الموسيقى الغنائية (تؤديها أصوات مع مرافقة الآلات أو حتى بدونها: الأغنية، النشيد، الموال) هي كلها تابعة لأماكن جغرافية وشعوب عدّة، ومنتقلة بين موسيقا المدينة وموسيقا الريف.

إن العملية الفنية الإبداعية نتاج إنساني مستمر ما استمرت الحياة، لأنها تتمكن من نقل المعلومة والتجربة البشرية فنياً من إنسان إلى آخر، ومن جيل إلى آخر، في محاولة لحفظها، وذلك لتتمكن من الوجود حتى بعد غياب مبدعها، حينما تنتهي فترة إقامته على وجه الأرض. نقول «فنياً» لأنّ «صياغة» تلك المعلومة وتلك

---

---

التجربة تخضع لمعايير فنية احترافية (قواعد وأصول: صناعة) وللمعايير جمالية تربط المتعة بالفكر، والبساطة بالعمق، وتربط الحس الفردي بالحس الجماعي.

#### IV . النوتة الموسيقية

كما بدأ الإنسان القديم بالكلام قبل أن يخترع الأبجدية، كذلك تعرّف على الموسيقى وبدأ بالغناء قبل أن يُوجِدَ نظاماً خاصاً للتدوين الموسيقي. ومقارنةً بالكتابة في مجال اللغة، أخذ تطور التدوين الموسيقي زماً طويلاً بينما يخوض مراحل كثيرة اتسمت بالانتقال الواعي من التبسيط إلى التعقيد، ومن التعميم إلى التخصيص في سبيل إيجاد مدونة موسيقية تعبر بدقة عن تفاصيل النغم، وتستطيع أن تنقل الصورة المرئية عبر القراءة إلى صور مسموعة عبر العزف والغناء .

ولن أعرّضَ معك، أيها القارئ، ومعك أيتها القارئة، إلى تاريخ تطور التدوين الموسيقي المذكور أعلاه، بل سأنتقل معكما مباشرةً إلى الناحية العملية وأعرّفكما على قواعد الكتابة الموسيقية، لتستطيعا قراءة الأمثلة الموسيقية المبسّطة بسهولة ويُسر . وسنحتاج في دراستنا إلى آلة موسيقية نستطيع بواسطتها أن نطبّق ما نتعلمه هنا على الورق. لنعرّف الآن على هذا الشكل:

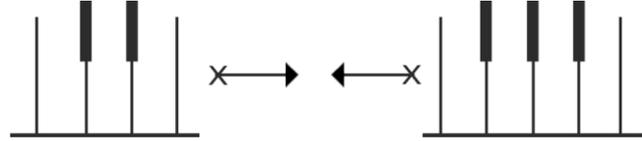


هو شكل "لوحة مفاتيح" Keyboard عدة آلات متماثلة فيما بينها من ناحية ترتيب مفاتيحها . فهل يمكننا أن نحزر عن أي الآلات يجري الحديث هنا؟

نعم، يجري الحديث عن آلة البيانو، الأوكورديون، الأورغ، الميلوديكا، وعن أية آلة أخرى من آلات المفاتيح ذات سطح يُعزف عليه ويتمثل بالشكل المرسوم أعلاه (بما فيه المأخوذ من الكمبيوتر). فماذا يميّز هذا الرسم؟

— يميّزه ما يلي:

- 1- وجود مفاتيح (بيض) مرصوفة بعضها بجانب البعض الآخر، ووجود مفاتيح (سود).
- 2- أننا إذا غطينا بيدنا المفاتيح السود، لا يمكننا عندئذٍ أن نفرّق بين مفتاح أبيض ومفتاح آخر أبيض اللون.
- 3- أن المفاتيح السود هي التي يمكن أن تحدّد أسماء المفاتيح البيض لكونها تتوضع وفق نسق خاص.
- 4- أن المفاتيح السود تأتي على شكل مجموعتين صغيرتين، الأولى تتألف من مفاتيح سوداوين (ثنائية) والثانية من ثلاثة مفاتيح (ثلاثية).



5- أن المفاتيح جميعها تتكرر بعد استكمال النظام التالي :

- 6- هذه المجموعتان، المفاتيح وتتكرر كاملةً أو مجزوءة بحسب طول سطح الآلة، أي بحسب الأنغام التي يمكن أن تصدرها هذه الآلة صعوداً أو نزولاً.

أسماء العلامات الموسيقية الأساسية :

— كما نجد أن لنا ولأصدقائنا أسماء تقترن بأشخاصهم، كذلك فلنغمات الموسيقى أسماء وهي كمايلي :

1- العلامة التي تقع على يسار المجموعة الثنائي



2- العلامة التي تقع في وسط المجموعة الثنائي



3- العلامة التي تقع على يمين المجموعة الثنائي

4- العلامة التي تقع على يسار المجموعة الثلاثي

5- العلامة التي تقع في وسط يسار المجموعة الثلاثي

6- العلامة التي تقع في وسط يمين المجموعة الثلاثي

7- العلامة التي تقع على يمين المجموعة الثلاثي

— إذاً، للموسيقا سبعة أسماء أساسية هي على التوالي، بعد قراءتها من اليسار إلى اليمين : دو، ره، مي، فا، صول، لا، سي

عدد النغمات الموسيقية

عدد النغمات الموسيقية هو اثنتا عشر نغمةً، تمثل سبعة مفاتيح بيض، هي:

دو، ره، مي، فا، صول، لا، سي + خمسة مفاتيح سود تأخذ أسماءها من أسماء العلامات الموسيقية الأساسية .

فكيف يمكننا أن نميّز أسماء المفاتيح السود ؟

الطريقة المثلى التي أوجدها الإنسان عبر تجارب طويلة ومحاولات لا تُحصى تتلخص في أن اسم المفتاح الأسود يتعلق بموقعه على سطح الآلة الموسيقية، فكيف ذلك ؟

أسماء العلامات السود  
 كُنَّا قد توصلنا إلى معرفة أسماء العلامات الموسيقية الأساسية  
 وهي منسقة من اليسار إلى اليمين كما يلي:

ولكي نتعرف إلى أسماء الـ  
 من أسماء العلامات الأساسية وذلك بحسب موقعها وبحسب المكان  
 الذي تصل إليها منه )

نتابع ما يلي :

لنأخذ بدايةً المجموعة الصَّغيرة الثنائية :  
 العلامة السوداء الأولى - من اليسار إلى اليمين -  
 اسمها دو صاعدة، أي المفتاح التالي مباشرة لعلامة الـ  
 العلامة السوداء الثانية اسمها ره صاعدة  
 أي المفتاح التالي مباشرة لعلامة الـ ره .

والآن أسألكم السؤال التالي:

هل يمكننا أن نسمي العلامة السوداء الأولى ره نازلة،  
 أي المفتاح الذي يسبق مباشرة علامة الـ ره؟

وهل يمكننا أن نسمي العلامة السوداء الثانية مي نازلة  
 أي المفتاح الذي يسبق مباشرة علامة الـ مي؟

نعم، وعليه يُصبح اسما المفتاحين السوداوين في



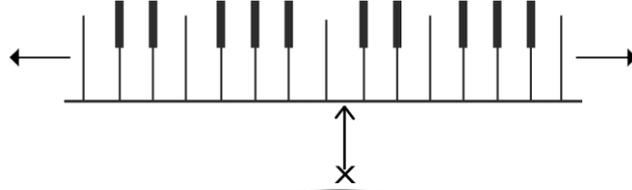


كيف نتعرّف على نغمة ما؟

لكي نتعرّف على أية نغمة كانت يجب أن نعلم اسمها، موقعها من سطح الآلة الموسيقية، ومدّة بقائها مستمرّة في طينها.

— فإذا قلنا "دو" فقد عرفنا اسمها .

— وإذا قلنا "دو" في منتصف سطح الآلة الموسيقية فقد عرفنا موقعها (لأننا نحتاج أن نعرف علامة "الدو" المقصودة، بما أنّها تتكرر على سطح الآلة عدّة مرّات، بحسب طول سطح الآلة أي بحسب الأنغام التي تستوعبها هذه الآلة).



— وبيّة الكافي، ولكي نميّزها من حيث القصر والطول عن غيرها من العلامات الموسيقية المكوّنة للحن الذي سنكون بصدد أدائه .

أسماء النغمات ومواقعها

تعلّمنا أسماء النغمات الموسيقية جميعها و عرفنا أنّها تتكرر صعوداً ونزولاً (أي أكثر حدّة أو أكثر غلظة) وبتعبير آخر (أعلى أو أوطأ) . و عرفنا أنّنا يجب أن نحدد موقع العلامة المطلوبة وذلك انطلاقاً من سطح آلة المفاتيح، مثلاً آلة البيانو:

ويبقى لنا أن نعرف زمن مدّنا للعلامة المطلوبة طولاً أو قصراً.

الوحدات الزمنية الموسيقية

1— الوحدة الأساسية ونسمّيها العلامة المستديرة ونرمّز لها بالشكل التالي:



2 — نصف الوحدة الأساسية  $\eta$  والعلامة البيضاء ونرمز لها بالشكل التالي:



$\eta$  :



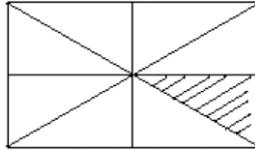
3 — ربع الوحدة الأساسية و  $\theta$  وداء ونرمز لها بالشكل التالي:



$\theta$  :



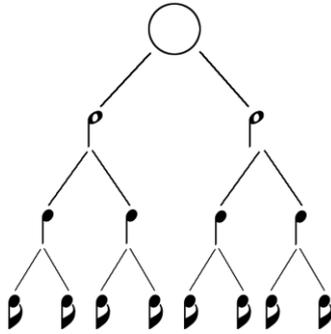
4 — ربع الوحدة الأساسية ونرمز لها بالشكل التالي:



$\varepsilon$  :



الشكل البياني للوحدات الزمنية



فماذا يعني هذا ؟

\_\_\_\_\_ يعني أن المستديرة ( $\omega$ ) تساوي أربع ضربات سود:

$$\omega = \theta \theta \theta \theta$$

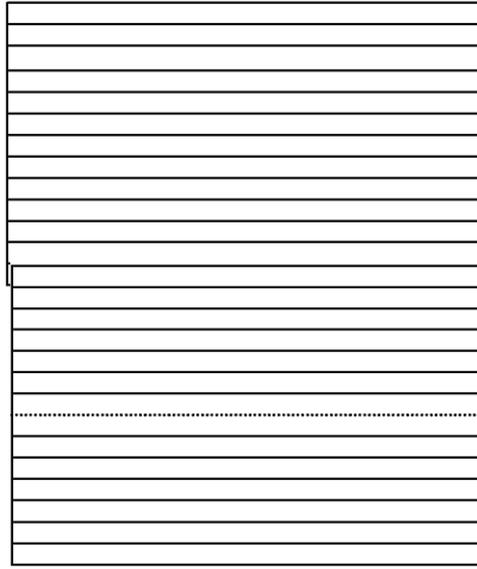
---

---

– وأن البيضاء (  $\eta$  ) تساوي ضربتين سوداوتين:  $\theta = \theta$   $\eta = \theta$

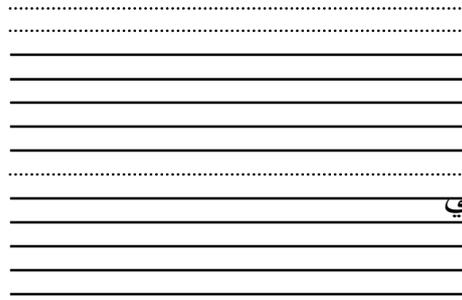
– وأن ذات السن (  $\varepsilon$  ) تساوي نصف سوداء:  $\varepsilon = \varepsilon$   $\theta = \varepsilon$

المدرّج الموسيقي  
لنحرّك السطح الأفقي للآلة الموسيقيّة بمقدار 90 درجة ليصبح  
على الشكل التالي:



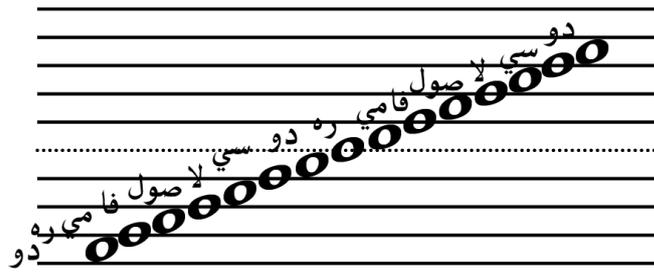
ولنحدد المنتصف بخط

ولنحافظ (فقط للسهولة من الناحية العملية ) على خمسة أسطر فوق  
الوسط وخمسة أخرى تحت الوسط، ولنستغني عن الخط العمودي  
لنصل إلى خطوط (مدرّج) المدونة الموسيقيّة التي نحتاجها في  
غنائنا أو عزفنا على الآلات الموسيقيّة ذات المفاتيح.



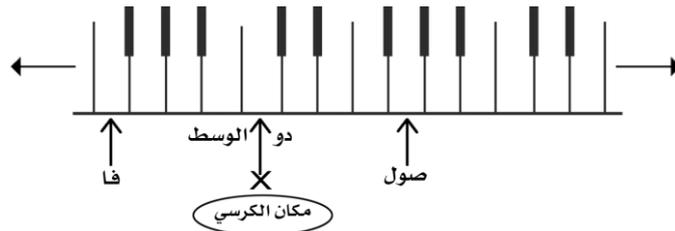
طريقة التدوين الموسيقي

تُدرّج العلامات الموسيقية بكتابتها على هذه الأسطر وهذه الفراغات (المدرّج الموسيقي) من اليسار إلى اليمين بالتدرّج المائل، وذلك باستعمال أشكال الوحدات الزمنية ولتكن هنا وحدتنا هي المستديرة :



طريقة القراء الموسيقية

- أسماء العلامات : فا / دو / صول



- موقعها على المدرّج

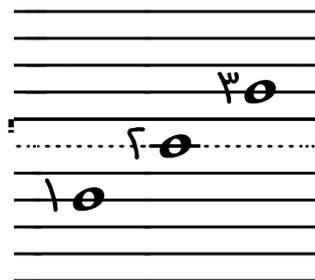


- زمنها : نمّ من كل نغم

قلنا إنّنا "نرصف" العلامات الموسيقية مكتوبةً على مدرّج، لكي نستطيع القراءة بواسطته ولكي نستطيع تحويل العلامات إلى نغمات مسموعة - معزوفة أو مغنّاة.

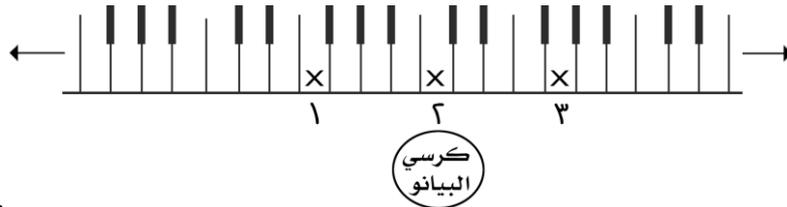
وقد أوردنا المثال التالي:

1 - فا الواقعة تحت الوسط مباشرة.



2 - دو في وسط الآلة (سوّدنا جزءاً صغيراً من الخط الوهمي).

3 - صول الواقعة فوق الوسط مباشرة.  
وعلى آلة البيانو تكون أماكن هذه العلامات كما يلي :



وبعد معرفه اسماء واماكن العلامات، نراها بحسب مددها الرمنية التي تكون هنا على الشكل التالي:



أي بمقدار علامة مستديرة لكل نغمة من النغمات الثلاثة المذكورة أعلاه .

مفتاح الفا ومفتاح الصّول

ولكي نتذكّر مواقع العلامات الأساسية على المدرّج الموسيقي اخترع الإنسان إشارتين تستطيعان الدلالة على تسمية علامتيّ الفا ( الواقعة تحت الوسط مباشرة ) والصّول (الواقعة فوق الوسط مباشرة) وللتذكير بهما، بالإضافة إلى علامة الدو الوسطى.

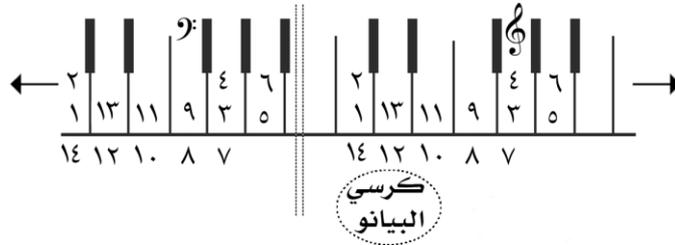
الميزور



أو نفس اللحن، ولكن للأصوات الغليظة، وذلك باستعمال الجزء  
الأسفل



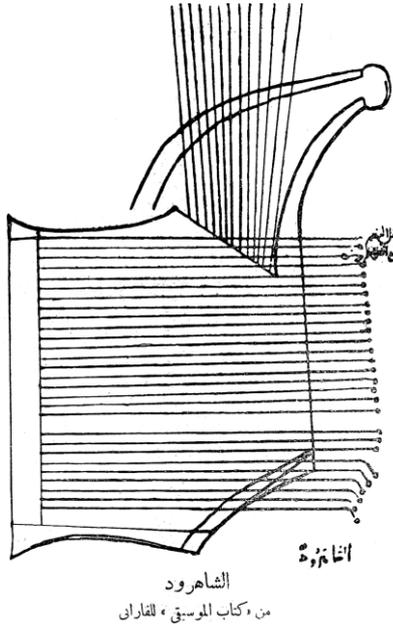
ونعزف على الشكل التالي:



ختام

- نعمد في تحويل الكتابة الموسيقية إلى أنغام على المراحل التالية:
- 1 - نقرأ أسماء العلامات من المدرج الموسيقي.
  - 2 - نتعرف عبر التدوين الموسيقي إلى أماكن تلك العلامة.
  - 3 - نتعرف عبر شكل العلامة الموسيقية إلى زمن تلك العلامات.
  - 4 - نعزف (على آلة البيانو) أو نغني العلامات المذكورة بحسب ترتيبها (من اليسار إلى اليمين) لنحوّل هذه العلامات المكتوبة إلى نغمات مسموعة.
- القسم الثاني في العدد القادم —
- V. التراث الموسيقي عند علماء العرب

كان الإغريق أصحاب مقولة «تطهير» الروح التي تحدثنا عنها في فصل سابق (فصل «فن الموسيقى»)، ونستطيع تتبع أعمال الإغريق الفلسفية<sup>(40)</sup> منذ القرن السابع قبل الميلاد (طاليس 621 – 550 ق.م). أما الفلاسفة العرب، فقد استوعبوا فلسفة الإغريق (الذين قطنوا أرض دولتي تركيا واليونان الحاليين) وأبدعوا في إعادة ترتيبها، ثم نقلوها إلى مراكز حضارة جديدة، كانت هذه المرة أوربية. ونعرف أن للحضارات مراكز تتحرك عبر القرون من مكان إلى آخر، لذا فالحضارات كلها تراث إنساني يخص جميع شعوب الأرض. ولا يوجد شعب على وجه الخليقة لا يمتلك ناسه ثقافة موسيقية، ولكل شعب منهم في هذا المجال خصوصيته التي تستحق أن نتعرف فيها.



إذاً، قلنا بأن الفلاسفة العرب قد طوّروا ما أخذوه عن رفاقهم الإغريق في كثير من المجالات، منها الموسيقى. ومن الفلاسفة الذين اهتموا كثيراً بالموسيقا الكندي (مؤسس الفلسفة العربية، توفي نحو 866م) والفارابي (المعلم الأول، أو المعلم الثاني — بعد أرسطو — توفي عام 950م في دمشق) وابن سينا (الشيخ الرئيس، توفي عام 1036م). وقد ألف الفارابي كتاباً ضخماً في الموسيقى سمّاه «كتاب الموسيقى الكبير»، ترك لنا فيه رسماً لآلة موسيقية،

<sup>40</sup> جاء أن «الفلسفة» لفظ إغريقي مركب من كلمتين: «فيلوس»، أي محب، و«سوفيا»، وتعني الحكمة. وبهذا يصبح معنى «الفيلسوف» هو (محب الحكمة) وكان فيثاغورس أول من لُقّب بالفيلسوف. عن كتاب سليم الحلو «الموسيقا الشرقية».

---

يرجّح أنها آلة القانون التي نعرفها اليوم، وأنها من اختراع الفارابي منذ أكثر من ألف عام (41).

ولا شك أن الفارابي قد استفاد من خبرات وُجدت قبله (كما هي الحال مع أي عالم وأي مبدع). ومن المعروف أنه اعتمد على ترجمات إغريقية وغيرها في تأسيسه «لعلم الموسيقى» الخاص به. والحقيقة أنه تفوّق في مؤلفاته النظرية الموسيقية — وفي الكتاب المذكور تحديداً — على معاصريه، وحتى من تقدم من أهل هذا الفن، فجاءت شاملة ووافية ومستوعبة لجميع النواحي من حيث طبيعة الأصوات وتوافقها وقياسها وأنغامها وأوزانها وآلاتها الموسيقية المختلفة، إلى غير ذلك مما يتصل بهذه الصناعة ويعملها. وجاء في كتاب «مصادر الموسيقى العربية» للبريطاني فارمر Farmer ما معناه أن هذه الرسالة الرائعة للفيلسوف الشهير ألفارابيوس Alfarabius (كما سمّته الثقافة الأوربية اللاتينية) هي أعظم أثر كُتب في علم الموسيقى حتى العصر الأوربي الحديث (42). وقد تعرّض الفارابي «لفلسفة الموسيقى» في كتابه المذكور (إلى عملية الإبداع، دور الفن، عمل الموسيقي، التذوق الموسيقي وغيرها)، قبل أن يخوض في مواضيع فيزيائية، مثلاً تركيب آلة العود: أوتارها وكيفية شدّها، مواضع الأصابع على تلك الأوتار، النغمات الموسيقية: نسبها الرياضية وتسمياتها.

وتجدر الإشارة إلى أن العرب في عصرهم الذهبي حاولوا أن يدوّنوا مؤلفاتهم الموسيقية، لكن النوتة الموسيقية (الحالية) لم تظهر إلاّ بعدهم في أوربية بعد أن استمرت قرونًا في تطورها إلى أن وصلت إلى وضعها الراهن/كما ذكرنا في الفصل السابق «النوتة الموسيقية»/ وعمرها الآن نحو أربعمئة عام. وقامت محاولات التدوين عندهم على محورين: الأول بحث في أوتار العود ومواضع

---

41 - عن المصدر السابق.

42 - المصدر السابق.

---

الأصابع عليها، والثاني أعطى أسماءً للنغمات الموسيقية اقتصرت على حروف أبجدية تميّز على الرسم (رسم أوتار آلة العود) أماكن وجود تلك النغمات. أما الفارابي فقد بحث في إكثار عدد الأوتار وتمييز مواضع جديدة للأصابع (أي نغمات جديدة) وإعطاء تلك النغمات أسماء محددة (تُرجمت عن الإغريقية)، تحوّلت فيما بعد إلى الأسماء المعروفة اليوم، والتي تجمع كلمات عربية وأعجمية لم يحاول العرب تغييرها (تعريبها)، وهذا دليل واضح على إيمانهم بأن الحضارة الحقّة هي حصيلة قومية مقرونة مع تواصل إنساني ذي بعد لا قومي في آنٍ معاً.

أما موضوع استخدام الأحرف الأبجدية (المذكور آنفاً) الذي استُعمل لتحديد مواقع النغمات الموسيقية على آلة العود فقد أخذته أوربة، وما زال في اللغتين الألمانية والإنجليزية مستخدماً حتى اليوم. فأحرف الـ A B C D E F G (في اللغتين، مع فروق بسيطة تتعلق بتسمية العلامات السود على مفاتيح البيانو وتقريبها عن العلامات البيض) تعني على التوالي: لا سي دوره مي فا صول بالفرنسية، وهي التسميات التي نستعملها في لغة الضاد، أي النغمات السبع الأساسية في الموسيقى. ودخلت التسميات المذكورة إلى اللغة الفرنسية عن طريق دعاء ديني ألف باللغة اللاتينية في القرون الأوربية الوسطى. وأخذ من هذا الدعاء كل أول مقطع صوتي في سبعة أبيات متتالية فكانت: Ut... Ré... Mi... Fa... So... La... Si... Do... الأتي من الكلمة اللاتينية Dominus وتعني «المسيطر»، (والمقصود هنا هو الله).

إذاً، ما فعله العرب في محاولتهم للتدوين الموسيقي كان أن استطاعوا في ذكرهم للأغاني (الأشعار الملحّنة) في مصادرهم المكتوبة، استطاعوا أن يحددوا السلم الموسيقي للأغنية المعنّية (ومعظم تراثنا هو من الموسيقى الغنائية) عن طريق ذكر اسم الوتر

(في آلة العود) وذكر إصبع البدء (على هذا الوتر)، كما حدّدوا عدد الوحدات الزمنية الموجودة في الميزور (البيت الموسيقي) الواحد.

وكما ترون، لا تستطيع هذه الطريقة أن تحفظ لنا الألحان التي أُلفت وقتئذٍ وإنما تعطينا معلومات عائمة عنها لا نستطيع من خلالها تحديد تتالي نغمات اللحن المعني ولا تحديد علاقاتها الزمنية بعضها مع البعض الآخر.

وهنا نستذكر وجود أقدم رُقْم (ألواح طينية) في العالم/التي اكتشفت حتى الآن/في سورية، حيث حاول الأقدمون – ما قبل وجود الديانات السماوية – أن يدوّنوا موسيقاهم عليها. وعلى سبيل المثال فقد قام ستة من العلماء بفكّ رموز رُقْم أو غاريت (شمال اللاذقية) الموسيقية ووصلوا إلى ست نتائج مختلفة. والسبب هنا يكمن في أننا في حال عرفنا جميع أسماء الأنغام الموسيقية الموجودة في إحدى الرُقْم، مترجمة إلى أسماء النغمات التي نستعملها اليوم، وإذا عرفنا أيضاً تتاليها، فكيف لنا أن نعرف العلاقات الزمنية التي تربط نغمة موسيقية بالأخرى، ناهيك عن أنه لم تكن هناك وقتئذٍ «ميزورات» تحدد على الأقل عدد «الضربات» الموجودة في الميزور الواحد؟ ولو افترضنا حتى معرفة عدد الضربات في الميزور تبقى احتمالات كثيرة مفتوحة، كأن نقول بأن عدد الضربات مثلاً هو عشر سوداوات:

$$10 = 9+1 \quad \text{أو} \quad 8+1+1 \quad \text{أو} \quad 6+2+2$$

$$8+2 \quad 7+2+1 \quad 5+3+2$$

$$7+3 \quad 6+3+1 \quad 4+4+2$$

$$6+4 \quad 5+4+1 \quad 3+5+2$$

$$5+5 \quad 4+5+1 \quad 2+6+2 \dots\dots\dots$$

هذا إذا لم نتعرّض أيضاً إلى أنصاف السوداوات وأرباعها وربما أجزاء أرباعها.

## VI. الموسيقى العربية والموسيقا الأوربية

إن مراكز الحضارات / كما ذكرنا سابقاً / هي مراكز متحركة عبر القرون، وليس من باب التعصّب القومي أن نقول إن مركز الحضارة الموسيقية (علماء وفناً، نظرية وتطبيقاً) كان عند العرب، وإن علماءهم قد توصلوا في زمنهم إلى قمة المعرفة الموسيقية في ذلك العصر، ولم يفقدوا تفوقهم حتى بعد أن سلّموا مفاتيح علومهم إلى أوربية (والمقصود هنا وسط وغرب أوربية) بوقت طويل. كذلك سلّمت الكنيسة السوربية معارفها الموسيقية إلى الكنيسة الأوربية عبر الحضارة البيزنطية. وبدأ علماء أوربية ببطء عصر نهضة جبّارة، اصطدمت لفترة طويلة بحواجز قاسية أهمها التعصّب والتشدد الدينيين.

إن سيطرة الكنيسة الأوربية على جميع جوانب العلم والثقافة والتي كانت في الوقت ذاته سلبية من عدة نواح، أثّرت إيجاباً في تطوّر الموسيقى وخاصة في عصر النهضة الأوربية، وذلك لحاجة الكنيسة أيضاً إلى موسيقا تؤثر في الرعيّة وتسوّسها. ومهما كانت النّيّات، فقد أثمرت النتائج أعمالاً موسيقية رائعة، بلغت شأواً بعيداً في مجال فن تعدد الأصوات (بالفرنسية: Contrepoint)، سبقته قرون من العمل: من الدراسة والتحليل والكتابة والنشر. وقبل أن تبلغ أوربية قمة هذا الفن (على يد الألماني يوهان سييباستيان باخ 1685 – 1750)، بدأ الموسيقيون العاملون في مجال الموسيقى الكلاسيكية بالتخلّص تدريجياً من الاستنثار الديني للكنيسة وبالتوجه إلى الموسيقى الدنيوية، موسيقا المجتمعات الحضرية والمؤسسات المدنية. وبدأ عصر الهارموني (بالفرنسية: Harmonie). والهارموني (الانسجام) هو تركيبات نغمية منظمّة تُسمع من خلالها عدة علامات موسيقية معزوفة في وقت واحد. وفيما بعد، وبالتدريج أيضاً – لأن كل التطورات لا تأتي دفعة واحدة بل تمتلك جذوراً في الماضي وتطلّعات في المستقبل -، بدؤوا بالتوجه إلى

---

الرّيف ودراسة الموسيقى الشعبية لاستخلاص السمات القومية لموسيقا شعوبهم.

إن اكتمال هذا التطور الأوربي عبر القرون الماضية يسمح الآن بتحريك مركز الحضارة مرة أخرى، وهذه المرة باتجاه الشعوب غير الأوربية، ويسمح للمنطقة العربية، بعد الاستفادة من منجزات الموسيقى الكلاسيكية العربية والأوربية على حدّ سواء، يسمح بأخذ دور جديد في هذا المركز القديم للحضارة. إن بلادنا، بحب مواطنيها الشديد للعلم والمعرفة، مهياً للنهوض والإقلاع في رحلة موسيقية ذات قيمة إنسانية عالية، يساعدها في ذلك ما تأخذه من علم أوربي وما تستند إليه من تراث موسيقي. فتراثنا الموسيقي اللحني غني جداً بتفاصيل نغمية ودرجات صوتية متناهية في الدقة، لا تحتويها أكثر الثقافات الموسيقية الأخرى، كما يعتمد على حسّ إيقاعي متنوع بحد ذاته وشامل لثقافات شعوب أخرى. لهذا فإن القدرات الموسيقية الكامنة في إنساننا ستبدع موسيقا ذات قيمة محلية وذات قيمة تتعدى الحدود الوطنية في حال زوجت ما بين حضارة ألحانها وإيقاعاتها الخاصة بها وبين التقنيات الأوربية من تعدد للأصوات وانسجامات بالغة الروعة.

## VII. الموسيقى في سورية

تُعدّ الموسيقى العربية موسيقا شرقية. وقد جاءت تسمية «الشرقية» من سياسيي أوربية ومستشرقين الذين ارتأوا اعتبار الشعوب التي تسكن إلى جهة الشرق منهم شعوباً «شرقية» ذات حضارة شرقية عامة. ونحن نستطيع التفريق بشكل أدق بين الثقافات «الشرقية» المختلفة ونعي الأشياء التي تجمعنا مع كثير منها، خاصة في منطقة الشرقين الأدنى والأوسط (أو الشرق الأقصى – وهذه كلها مصطلحات أوربية). وهناك حتى من يرفض وجود موسيقا عربية تحديداً على اعتبار أنها – أي الموسيقى العربية – تأثرت بجيرانها وخاصة بالأتراك وبالإيرانيين (الترك والفرس).

---

ونقول بأنه لا توجد موسيقا صافية تماماً ولا ثقافة صافية تماماً، وهذا شيء صحّي. فالبشر يختلطون بعضهم ببعض ويقيمون علاقاتهم على أرض الواقع حيث الأخذ والعطاء. ولكن لماذا توجد موسيقا فرنسية وألمانية وتوجد أربع موسيقات في بريطانيا (إنجليزية وويلزية واسكتلاندية وإيرلندية) ونضطر لتسمية موسيقانا عموماً بالشرقية؟

وبعد أن نأخذ بالحسبان الاختلافات الموسيقية الموجودة فيما بين المناطق العربية (الموسيقا المغاربية، الموسيقا السودانية، الموسيقا في مصر وبلاد الشام، الموسيقا في العراق، الموسيقا الخليجية واليمينية) نقول: نعم، موسيقانا في سورية موسيقا عربية (وكل الثقافات ترتبط بسمات قومية). ونحن نتواصل مع الموسيقات العربية في المناطق العربية المختلفة ومع شعوب أخرى غير عربية مثل الشعب التركي أو الإيراني أو الهندي (أو اليوناني أو الإسباني) من جهة، وتعيش موسيقانا من جهة أخرى جنباً إلى جنب مع ثقافات موسيقية سورية غير عربية مثل الكردية والأرمنية والشركسية في انسجام وفي نسيج وطني منفتح و متميز. وهذا الوضع هو نقطة قوة وغنى تحتوي عليها مجتمعاتنا «الشرقية» في بلاد متعددة ذكرنا منها تركيا وإيران والهند، مع تأكيد خصوصياتنا واحترام خصوصياتها.

وكما قلنا، فموسيقانا في سورية هي موسيقا عربية ذات سمة قومية واضحة كوّنّت في مجال الموسيقا هوية ثقافية خاصة تُميّز بشكل عام إنساننا ومواطننا. ولكل شعب روحية معينة، فنحن ميّالون إلى التأمل وإلى الاسترسال، نبحث عن التفاصيل، ولا نحب الضوضاء (إلا إذا كانت بهدف الرقص) بقدر ما نحبّ السكون المشحون بالعواطف وبالأحاسيس. ولذلك يجب أن تكون موسيقانا التي لم تؤلّف بعد — وهذا ينطبق على الموسيقا الغنائية والموسيقا الآلية على حدّ سواء — مخلصّة لهذه الحقائق ومنسجمة معها. وإن ميلنا إلى اللحن المؤثّر الذي ينفذ إلى الأعماق لا يعني بأننا لا

---

نستطيع الغناء بحماسة ولا نستطيع العزف بقوة وعزم. وإن كان واقعنا الموسيقي الحالي قد يخالف هذه المقولة، فهذا لا يعني بأننا لا نتوق إلى تلك الحالة الفنيّة العربية/الشرقية.

وموضوع الانتماء الثقافي موضوع مهمّ جداً وحساس، لأنه أيضاً يشكّل قاعدة واعية لموضوع التربية والتعليم الموسيقيين: فننشئ مثلاً مدرسة للموسيقا العربية ونهتم بجعلها مركزاً موسيقياً سورياً/عربياً يحفظ التراث وينشره ويضيف إليه.

ومما يميّز سورية، قربها من أوربة وتاريخ سورية الطويل في العلاقات مع أوربة وفي الاغتراب إليها. وتصبح العلاقات سلبية حينما يحاول أحد طرفي العلاقة السيطرة على الطرف الآخر وإنهاء ذاتيته. وبما أن الطرف الأوربي (ويشمل اليوم أمريكا الشمالية أيضاً) هو الأقوى في جوانب عديدة (وخاصة التقنية) فهناك خوف على ضياع الهوية الثقافية المحلية. إن الهوية الثقافية — والموسيقا أحد جوانبها — سلاح وجودي لكل شعب، لذلك نهتم نحن في سورية بثقافتنا الموسيقية عن طريق التفكير بإنشاء مدارس مختصة في المحافظات السورية جميعها، وعن طريق تأسيس ثانوية موسيقية تكون حلقة الوصل ما بين التعليم الأساسي والتعليم العالي؛ ونجمع بين الثقافتين العربية والأوربية بشكل متوازن ومدروس إذا أتحتنا الفرصة للتعليم الموسيقي العربي والأوربي في المدارس المختصة وصرنا جاهزين لرفد التعليم العالي — بشقيه العربي والأوربي — بالطلاب المهتمين بعلوم الموسيقا والمالكين لمهارات العزف والغناء التي تُكتسب منذ الطفولة.

## VIII. ختام

سمعنا عن «موسيقا الطبيعة» و«موسيقا اللغة» و«موسيقا الكون»، وعرفنا أن هذه المصطلحات هي كلمات مجازية، وأن المقصود بالموسيقا هنا هو «العمل الموسيقي» الذي يتبع أصولاً

---

وقواعد تجعل منه عملاً محترفاً. إن «فن» الموسيقى هو «صناعة» قائمة بذاتها تطلق العنان لإبداع المؤلف الموسيقي وتخضع لقوانين الجمال، مادتها هي النغم + الإيقاع وموضوعها هو أفكار موسيقية إنسانية تحاول الولوج إلى خبايا النفس البشرية لتعبّر عن هذه النفس في أحوالها المتدرّجة المختلفة الفرحة والحزينة، المتفائلة والمتشائمة، المُقدّمة والمتريّثة، الجريئة والخائفة.

إن تذوق هذا «التعبير الفني» يساعد الإنسان في مراحل حياته المختلفة على تقبّل الحياة بشكل واع يشدّ أزره في مواجهة الأحداث/بشحن فكره وتقوية وعيه وبصقل روحه وتهذيب نفسه/ ويجعل قدره أكثر جمالاً وحياته أكثر سعادة. وقد تعرّفنا «لغة» الموسيقى فيما يخص تدوينها، أي فيما يخص قراءة النوتة الموسيقية، الشيء الذي يجعل تذوقنا للموسيقا أكثر وعياً، إذ ننقل بشكل أو بآخر، حينما نقرأ النوتة الموسيقية بهدف العزف أو الغناء، ننقل من متذوقين سلبيين إلى ممارسين إيجابيين.

وعرفنا أن للموسيقا «أنواعاً» متعددة، وأن لكل نوع منها أشكالاً متباينة، لذلك ليس من الإنصاف أن نخلط ما بين أنواع الموسيقى مقارنين بعضها ببعض، كأن نقارن الموسيقى الغنائية مع الموسيقى الآلية، وهما ذوا منهجين مختلفين، أو نقارن الموسيقى الكلاسيكية بشكل عام (وهي التي تميل إلى التركيب والتعقيد والتعميم والتجريد واستشعار الأفكار الإنسانية العميقة) مع الموسيقى الشعبية (التي تميل إلى البساطة وإلى الارتباط العفوي بدوافع الحياة اليومية).

كذلك ليس من العدل المقارنة بين «الأشكال» الموسيقية المختلفة، كأن نقارن ضمن النوع الغنائي «الأهزوجة» الريفية البسيطة مع «القصيدة» (وهي أغنية مدنية كلاسيكية موسّعة)، أو نقارن ضمن النوع الآلي رقصة «الدبكة» الشعبية السورية مع رقصة «الفالس» الكلاسيكية النمساوية، فهنا نخلط الموسيقا

---

---

الكلاسيكية بالموسيقا الشعبية، ولا نأخذ بالحسبان المنطقة الجغرافية التي أنت منها الموسيقا ولا القوم الذي أبداعها.

كذلك ذكرنا مصطلحات موسيقية كثيرة، يساعد وعي اختلافها في تذوق الأعمال الموسيقية. لقد ذكرنا مثلاً «الفن» (الإبداع ضمن قواعد)، «الصناعة» (الحرفة)، «الصوت» و«النغم»، و«الزمن» و«الإيقاع»، «الوحدة الزمنية»، «اللحن»، «الجملة الموسيقية». كما تعرضنا إلى أمور تاريخية توضّح أن تراثنا العلمي في صناعة الموسيقا هو تراث مغرق في القدم وبأننا شعب منفتح على الحضارات، موهوب موسيقياً وذو إرث موسيقي علمي وعملي/نظري وتطبيقي/ يجعله، إذا ما تمكّن من هذا الموروث وبنى عليه، قابلاً للارتقاء حتماً بواقعه الموسيقي الحالي وذلك عن طريق أمور متعددة منها الإعلام بجميع صورته. ونقول في النهاية إن الوسيلة الأولى للتربية الموسيقية السليمة، أي البعيدة عن البدائية والقريبة من الروح والفكر، هي التعليم. إن المؤسسات التعليمية الموسيقية المتطورة كمّاً وكيفاً هي الضمانة لمستقبل موسيقي أفضل نتمناه لكم، أيها الناشئون، من كلّ قلوبنا.

من قصص

الباليهات

غلايس دافيدسون  
ترجمة: محمد حنانا

الحانوت العجيب

---

## La Boutique Fantasque

باليه من فصل واحد، الموسيقا لـ جواكينو روسيني، كيفها أوتورينو ريسبيغي. صمم الرقصات ليونيد ماسين. وضع الليبريتو أندريه ديران. قُدمت أول مرة في مسرح الهامبرا بلندن عام 1919.

قصة الباليه: مدينة نيس عام 1865.

في أصيل أحد الأيام المشمسة نرى رجلين واقفين أمام باب حانوت لبيع الدمى. يفتحان الباب ويدخلان. إنهما مالك الحانوت ومساعده الشاب. كان صاحب الحانوت بديناً بوجنتين متوردتين وشعر أبيض وسالفين كثيفين. ومع أنه بدين إلا أنه ممتلئ بالنشاط والحيوية، يتنقل في الحانوت بخفة لكي يهيئه لاستقبال الزبن. أما مساعده فهو شاب أنيق الملبس خفيف الحركة يندفع هنا وهناك ويرقص بأسلوب مرح أثناء معاونته لرب عمله. ينظم الاثنان المقاعد وينفضان الغبار بعناية عن دميتين معروضتين في الحانوت الفارغ.

كانت الدميتان واقفتين فوق صندوق كبير، وقد ألبستا ثياباً فلاحية فاقعة الألوان، وكانتا تتحركان حين يُربط (زنبركهما). كان مالكهما الظريف ذكياً في استخدام يديه إذ إن جميع الدمى المعروضة للبيع هي من النوع الميكانيكي. وكان يحب أن يرسم الدهشة على وجوه زبنه المحتملين. كذلك لا يعرض جميع ما عنده من دمى، لكنه يحتفظ بها في صناديقها إلى أن يأزف الوقت المناسب لعرضها. كان حذراً جداً، ولكن على الرغم من حذره كاد يفقد دميتين ريفيتين ذلك الصباح حين غادر الحانوت من أجل ساعة القيلولة. فقد تسلل صبي إلى الحانوت بعد أن دخل صاحبه ومساعداه إلى الغرفة الداخلية وحاول سرقة الدميتين، لكن سرعان ما اكتشف أمره فلاذ بالفرار.

---

تدخل إلى الحانوت سيدتان إنكليزيتان مترفعتان، فيتجه صاحب الحانوت نحوهما وينحني لهما بأدب. لكنهما تبعدانه بغطرسة، وتطلبان منه أن يريهما بضاعته. وبإشارة من المعلم يتجه المساعد نحو الدميتين ويشغلهما. تشرع الدميتان بتحريك أذرعها وأرجلها وترقصان رقصاً ميكانيكياً. وفجأة تتوقف آلية التشغيل فتتوقف الدميتان وتثبتان في وضع هزلي. تُفاجأ السيدتان بما رأتا، وتنسيان غطرستهما، وتطلبان رؤية المزيد من هذه الدمى الرائعة. عند ذلك يلج الحانوت مجموعة جديدة من الزين.

كانت مجموعة الزين الجديدة مكونة من رجل أعمال أمريكي وزوجته وولديه. ولد فظ وفتاة صبيانية. وبعد وقت قصير دخل الحانوت تاجر روسي ثري وزوجته مع بناتهما الشابات الأربع. وعلى الرغم من الجو الدافئ فقد رأى القادمون الجدد أنه من الضروري إظهار فوقيتهم. وبناء على ذلك فقد ارتدوا ملابس شتائية روسية، من معاطف وقبعات من الفرو إلى جزمات طويلة. شعرت السيدتان الإنكليزيتان أن الحانوت أصبح مزدحماً جداً فغادرتاه في الحال. في البداية لم يستحسن الأمريكيون وجود الروسيين، لكنهم جلسوا في المقاعد الأمامية بينما جلس الروسيون في مقاعد الصف الآخر.

كان العجوز صاحب الحانوت فرحاً لاستقباله زبناً أثرياء في حانوته. وأمر مساعده، وهو يفرك يديه برضاً كبيراً أن يجلب أهم الدمى الميكانيكية وأغلاها ويعرضها أمام زبنة. وقد أثار عرض الدمى الطفلين الأمريكيين وصارا يقفزان ويدوران حول الدمى وهما يقلدان حركاتها على الرغم من احتجاج والديهما وزجرهما. أما الفتيات الروسيات فقد جلسن بهدوء على مقاعدهن، لكن سرعان ما غدون أكثر حماسة فنهضن من على مقاعدهن.

تضمن العرض الأول دميتين رقصتا رقصة التارانتيللا. وحين كانت تتوقف حركة (زنبرك) الدميتين تتسمر الدميتان في مكانهما دون حركة. وهنا يحمل حاملان الدميتين ليجلبا دميتين أخريين

---

---

لتقدما عرضاً آخر. ومرة ثانية يقفز الطفلان الأمريكيان ويقلدان رقصة التارانتيللا بحركات هزلية. ومرة ثانية يعنفهما والداهما على سلوكهما.

وتضمن العرض الثاني أربع دمي يرتدين ملابس أوراق الشدة — واحدة تمثل ملكة الكبة، والثانية ملك البستوني، والثالثة ملكة السبتاتي، والرابعة ملك الديناري. وتشرع الدمى برقص رقصة المازوكا. ثم تتوقف الدمى حالما تتوقف آلية الحركة الداخلية.

يبتهج الجميع بذلك العرض المدهش. كذلك يبتهج صاحب الحانوت لأن دُمَاه الميكانيكية انتزعت إعجاب زبنة الأثرياء، ويعلن بفخر قائلاً: إنه ما زال هناك عروض أكثر إدهاشاً. عندئذ يدخل الحمالان ومعهما دميتان واحدة تدعى سنوب ترتدي ملابس من العهد الفيكتوري، والأخرى تمثل بائع بطيخ أصفر يدفع عربة ممتلئة بالبطيخ. تقدم الدميتان عرضاً هزلياً تحاول فيه إحدى الدمى إطعام مرافقها شريحة من البطيخ. يعبر الأطفال عن استمتاعهم بما رأوا بصيحات مرحة.

أما العرض الثالث فكان يمثل عدداً من الجنود القوزاقيين يمشون مشية عسكرية ويأتمرون بأوامر قائدهم. وحين يبتعد الجنود يعود إلى وسط الحانوت زوجان من كلاب البودل ويقدمان رقصة هزلية تثير إعجاب جمهور الحاضرين.

الآن يعلن صاحب الحانوت قائلاً إن العرض التالي سيكون أفضل العروض. وفي الحال يحضر الحمالان دميتين هما أقرب إلى الطبيعة الإنسانية من الدمى الميكانيكية. تمثل الأولى شاباً يرتدي زياً فرنسياً، والثانية فتاة من الحي اللاتيني في باريس، وسرعان ما تشرع الدميتان بتقديم رقصة الكان كان الشهيرة. وبعد انتهاء هذه الرقصة المثيرة يقفز الأطفال ويحاولون تقليد رقصة الكان كان. ثم يتوسل الطفلان الأمريكيان إلى والديهما ليشتريا لهما الدمية التي تمثل الفتاة الفرنسية، في حين تطلب الفتيات الروسيات من والديهن ليشتريا لهن الدمية التي تمثل الشاب الفرنسي. وبعد

---

---

---

مساومة مع صاحب الحانوت يتم البيع على أن يجري التسليم في صباح اليوم التالي. وهكذا يغادر الزين الحانوت وهم سعداء بما حصل.

لكن الدميّتين لم تكونا سعيدتين. ففي المساء، بعد أن يغادر صاحب الحانوت ومساعدته، تحدث أمور غريبة. تخرج الدمى من صناديقها وهي حزينة على فراق العاشقين اللذين جرى بيعهما. فالثري الروسي اشترى الشاب راقص الكان كان، والثري الأمريكي اشترى الفتاة راقصة الكان كان. إنها مصيبة! ينبغي ألا يفترقا بأي ثمن، ينبغي أن يظلا معاً. وهكذا تقوم الدمى برقصة جماعية يتوجه راقصا الكان كان برقصة تعبر عن حبهما الذي لا يقهر.

في صباح اليوم التالي يعود صاحب الحانوت ومساعدته ويفتحان الحانوت استعداداً لاستقبال زين الأمس. وبعد حين يصل أفراد الأسرتين لاستلام الدميّتين. ولكن حين يهّم صاحب الحانوت بتسليمهما يجد الصندوقين فارغين. لقد اختفت الدميّتان اللتان تمثلان راقصي الكان كان.

الآن، الجميع مضطرب وهائج. يتهم أولياء الأطفال صاحب الحانوت العجوز ومساعدته بالخداع، ويشرعون بضربهما بالعصا، ويشارك الأطفال في الشجار الدائر وهم يصرخون بأعلى أصواتهم. وكان عبثاً إعلان صاحب الحانوت السيئ الحظ أنه لا يعلم شيئاً عن الاختفاء الغريب لراقصي الكان كان. لم يصدقه أحد ويغدو الشجار أعنف من ذي قبل. وللحظات يجري تحول طفيف في مجرى الشجار يحدثه الحمالان اللذان يمساكن بالطفلين

---

---

الأمريكيين ويضربانهما على مؤخرتيهما. ثم يحدث تحول آخر ينهي الاضطراب والهباج. تدب الحياة في جميع الدمى الميكانيكية، وتتطلق من صناديقها للدفاع عن مالكة العجوز؛ تعدو خلف الزين الأمريكيين والروسيين الكبار منهم والصغار في محاولة لابعادهم وطردهم. يندفع الزين، وقد روعهم هذا الحدث غير المتوقع، إلى خارج الحانوت، وتُحكِم الدمى إغلاق بابها بإحكام. وفي داخل الحانوت العجيب تعود الدمى لترقص رقصة النصر الأخيرة.

سرادق أرميدا

### Le Pavillon D'armide

باليه من فصل واحد للمؤلف نيقولا تشيربينين. صمم الرقصات ميخائيل فوكين. وضع الليبريتو ألكسندر بينوا. قُدمت أول مرة في مسرح مارينسكي في بطرسبورغ عام 1907.

قصة الباليه: حين كان فيكونت دو بيوغنسي الشاب منطلقاً على ظهر جواده في أواخر الليل وسط عاصفة هوجاء لزيارة خطيبته، خامره شعور بأنه سيغدو ضحية سحر ما. اشتدت العاصفة بسرعة، ولم يعد في مقدور المسافر الشاب تحمل مزيد من الإرهاق، فكبح جماح فرسه وتوقف أمام أول منزل رآه — كان قصر الماركيز الذي استقبله بكياسة ودعاه لقضاء الليل في مبنى ملحق بقصره.

---

قبل المسافر الدعوة بامتنان، ولكن بدا له غريباً أن يُدعى لبيت في المبنى الملحق وليس في القصر. إضافة إلى ذلك فإن لدى المضيف نظرة شريرة. ومع ذلك قبل هذا الملجأ الذي سيحميه من العاصفة. رافق المركز ضيفه إلى المبنى وكلف خدماً بخدمته. ثم شرح له قائلاً: إن ذلك المكان يُعرف بـ سرادق أرميدا لأن على جدرانه سجاد الغوبلين الذي لا يقدر بثمن، والذي زين برسوم تحكي قصة أرميدا الأميرة الساحرة التي عاشت في زمن الحروب الصليبية. بعد ذلك غادر المبنى تاركاً ضيفه وحيداً بعد أن تأكد من قيام الخدم بواجباتهم تجاهه.

قبل أن يتمدد الفيكونت الشاب على الأريكة الأنيقة التي أُعدت له يقوم بتفحص السجاد المعلق على الحائط. كانت رسوم السجاد تمثل الساحرة الشهيرة، الأميرة أرميدا وهي جالسة وسط البلاط تحيط بها حاشيتها وعبدها. وبينما هو يتأملها ملياً يرى وجه أرميدا متألقاً ومبتسماً ابتسامة ساحرة، إنها ذات الابتسامة الفاتنة التي جعلت معجبيها في الأيام الغابرة يقعون تحت تأثيرها الطاغي. تمدد الفيكونت الشاب، الذي بذل قصارى جهده لكي لا يقع تحت تأثيرها الذي لا يقاوم، على الأريكة وراح يفكر بخطيبته المحبوبة إلى أن غفا.

في منتصف الليل بدأت تحدث أمور غريبة في السرادق. بدأت الحياة تدب في تمثالي الزمن والحب، اللذين يسندان الساعة العملاقة، ويغادران قاعدتهما. يقلب الزمن ساعته الرملية، ويقصي الحب الزمن.

حين يختفي الزمن تحدث مفاجأة أخرى. يخرج من الساعة مجموعة من الكائنات تشبه الجن، ويرقصون رقصة الساعات. وبعد انتهاء الرقصة يشع من السجاد لمعان غريب وتغدو جميع الشخصيات المرسومة عليه حية، ويتحول السجاد إلى بلاط حقيقي، بلاط الأميرة الفاتنة أرميد. تملأ الجو موسيقا جميلة ومغوية توقظ، حين تملو ممتزجة بالصخب والضحك، الفيكونت الذي يهب واقفاً

---

على قدميه بذهول تام وهو يحدق إلى المشهد الأخاذ! الأميرة الفاتنة وحاشيتها وخدمها وموسيقيوها وراقصوها، كلهم كانوا في المشهد. وكان ثمة مكان شاغر بجانبها، وهو المكان الذي احتله في الماضي عشيقها رينالدو. لكن، خلال لحظة، ينتقل الفيكونت الشاب على نحو سحري ويشغل ذلك المكان. هنا تتلاشى جميع الذكريات المتعلقة بخطيبته المحبوبة. ويستسلم لمباهج رفقته الجديدة.

تصفق أرميدا، فيهرع إليها خدمها وعبدها ويرقصون أمام العشيقي الجديد. بعد ذلك تشارك أرميدا في الرقص وتدعو الفيكونت الشاب إلى مراقبتها. ثم يأتي دور المهرجين والبهلوانيين، ثم تقام المأدبة الحافلة بالمأكّل والأنبذة. عند ذلك يظهر الملك هيدراوت قريبها والوصي عليها الذي لم يكن سوى المركز المشعوز الذي تحول بفعل السحر ليلعب دور الملك. وفي ذروة الاحتفال تضع أرميدا وشاحها على كتفي الفيكونت تعبيراً عن حبها وشغفها به.

وأخيراً يبدأ الفجر بالطلوع، ويزول السحر، وتعود الكائنات التي تشبه الجن إلى الساعة العملاقة، ويعود تمثالاً الزمن والحب ليسندا الساعة، ويختفي المعربدون، وتعود صورة أرميدا وبلاطها لتزين سجاد الحائط، ولم تعد تسمع الموسيقى، ولم يعد هناك شيء سوى المسافرين المستغرق في النوم على الأريكة.

وفي الصباح توظف أشعة الشمس الفيكونت. كان صباحاً جميلاً؛ العصافير تغرد، والرُعيان يقودون قطعانهم نحو السهول. وحين ينهض الفيكونت يدخل المركز إلى السرادق وهو يبتسم لنفسه ابتسامة ساخرة. لكن الفيكونت يشعر بقشعريرة تسري في جسده حين يتبين في المركز الملك — الساحر الذي كان يعربد في الحفل الذي أقامته أرميدا، ويقرر الرحيل فوراً. لكن المضيف الساخر يقوده باتجاه الساعة الضخمة ويريه الوشاح، الذي ألقته أرميدا على كتفيه أثناء القصف، بين يدي تمثال الزمن. الآن، يدرك الفيكونت أن ما جرى في الليلة السابقة لم يكن رؤية شبحية بل حقيقة واقعة. ويتيقن من أنه كان ضحية السحر، وبفعل الصدمة المروعة يسقط

---

فاقداً الوعي تحت قدمي المركيز الذي يبتسم ابتسامة مآكرة لنجاح  
سحره.

---

## كسارة البندق Nutcracker

باليه من فصاين للمؤلف بيتر إيليتش تشايكوفسكي. صمم الرقصات ليف إيفانوف. وضع الليبريتو، المبني على «قصة كسارة البندق وملك الفئران» لـ أرنست هوفمان، ماريوس بيتيبا. قُدمت أول مرة في مسرح مارينسكي في بطرسبورغ عام 1892.

قصة الباليه: منزل رائع لأحد الموظفين الكبار في بلدة قديمة بألمانيا. الأنوار مضاءة والنوافذ مفتوحة. ثمة حفلة أنس وسممر أقيمت بمناسبة عيد الميلاد. يتوافد الضيوف بينهم أطفال وشابات وشبان. في الخارج يغطي الثلج الأرض، ويلتصع الصقيع فوق الأشجار.

في قاعة الاستقبال الفسيحة، نرى الصغار والكبار بألبستهم الزاهية يرقصون ويلعبون. وفي الزاوية تنتصب شجرة الميلاد الضخمة مزخرفة بألوان زاهية. يدخل أحد الزوار إلى الصالة، وهو يحمل علماً ملفوفة بأوراق ملونة ومربوبة بشرائط. وسرعان ما يرقص جميع الأطفال فرحين بوصول مختلف الهدايا المخصصة لهم، وتعلو أصواتهم وهو يتسلمون الهدايا — لعبة لأحدهم، طبل صغير لآخر، حيوان مكسو بالفراء لآخر... وهكذا. كانت كلارا الشابة، ابنة المضيفة، فرحة فرحاً عارماً بهديتها كسارة البندق الجميلة، وقد حملتها طوال الأمسية. وحين حاول أخوها فرانز أن يخطفها منها أبعدهته كلارا بغضب، لكنه لم ييأس وانتظر الفرصة المناسبة ليأخذها من أخته. وأخيراً نجح فرانز في خطف كسارة البندق.

لم تعد كلارا تفكر بهديتها الضائعة طيلة ما تبقى من الأمسية. وحين انتهت الحفلة أخذتها المربية العجوز إلى سريرها. لكنها لم

---

تستطع النوم، وظلت مستيقظة ومضطربة. وحين كادت أن تنام بعد مضي وقت طويل، أيقظتها فجأة دقائق الساعة معلنة منتصف الليل.

جلست كلارا في السرير وراحت تعد دقائق الساعة. نعم، إنه منتصف الليل، إنه الوقت الذي تكون فيه نائمة نوماً عميقاً. لقد انتابها شعور غريب، ترى هل ثمة شيء سيحدث لها؟ أحست بأنها كبرت في السن وغدت مثل واحدة من أولئك الأميرات اللواتي قرأت عنهن في كتبها الممتلئة بحكايا الجن.

عندئذٍ تذكرت كسارة البندق الضائعة — الهدية الرائعة التي انتزعها منها أخوها فرانز بالقوة. ترى أين خبأها؟ أه، لقد تذكرت الآن أنها رأتها متروكة على الأريكة المخملية في الجهة الأخرى من الصالة. لم لم تسترجعها؟ ربما مازالت هناك. ينبغي عليها النزول إلى الأسفل وإنقاذها قبل أن يجدها أخوها في صباح اليوم التالي.

وبسرعة نهضت كلارا من سريرها، لبست خفيها، وهبطت السلالم، وولجت صالة الاستقبال المظلمة. وكانت فرحتها عظيمة حين وجدت كسارة البندق الثمينة ملقاة على الأريكة المخملية سالمة ومستقرة. ولكن، ترى هل هي الآن أكبر مما شاهدتها آخر مرة؟ ربما جعلها ضوء نار الموقد تبدو أكبر. نعم كل شيء يبدو أكبر — حتى كلارا نفسها.

عندئذٍ حدث شيء مروع! خرج فوج من الفئران من شتى الزوايا ودخل الصالة بصفوف منظمة ولباس المعركة، وعلى رأس الفوج فأر متوج. إنه ملك الفئران. كانت تلك الفئران المحاربة كبيرة الحجم مخيفة. وثبتت كلارا وهي تصرخ من الرعب، واتجهت نحو الأريكة المخملية، ثم جلست بجانب كسارة البندق وهي ترتجف. لكن وقع حدث آخر غير عادي. بدأت الحياة تدب شيئاً فشيئاً في كسارة البندق، وبدا أنها تتخذ شكل شاب وسيم، عندئذٍ تسمع أصوات فرقعة قادمة من صندوق دمي الجنود! وفي

---

---

اللحظة التالية تخرج دمي الجنود وتشكل فوجاً من الجنود الأحياء الذين وقفوا في خط واحد استعداداً لخوض معركة مع ملك الفئران ومن معه من المحاربين ذوي الأذنان الطويلة.

تصيح كسارة البندق قائلة «دعيني أداغ عنك أيتها الأميرة الجميلة». ثم تتقدم وتقف على رأس الجنود الأحياء. ثم تجري معركة هائلة على أرضية غرفة الاستقبال. وحين يضعف موقف كسارة البندق الشجاعة، تقفز كلارا من مكانها وتندفع نحوها وتشجعها وتساعدتها بقدر ما تستطيع.

وسرعان ما تنتهي المعركة بانتصار دمي الجنود بقيادة كسارة البندق. وعند ذلك تتحول كسارة البندق إلى أمير وسيم، وفي نفس الوقت تكتشف كلارا أنها أصبحت أميرة فاتنة في ثياب رائعة. وعلى الفور يقع أحدهما في حب الآخر. وبعد حديث ممتع ورقص، تدعو كسارة البندق، التي تحولت إلى أمير وسيم، كلارا لزيارة مملكة الحلويات. تقبل كلارا الدعوة وينطلق الاثنان ليجدا نفسيهما خارج المنزل يتحركان بخفة وسط عاصفة ثلجية.

يتخطى الاثنان العاصفة ليجدا نفسيهما مبحرين في زورق يسير الهويني على سطح البحر الفضي. وشيئاً فشيئاً يقترب الزورق من جزيرة تبدو وكأنها مرصعة بالجواهر. وبعد وصولهما إليها يدركان أنهما أصبحا في مملكة الحلويات السحرية. تظهر جنية السكاكر وترحب بهما ترحيباً حاراً، وتعلن بصوت عذب أنه سيجري مهرجان راقص كبير بمناسبة وصولهما إلى الحديقة السحرية. وتفتح جنية السكاكر ومن معها المهرجان برقصات متنوعة. ثم، بحركة من عصاها، تدعو راقصات وراقصين من مناطق مختلفة من العالم - من تركيا وإسبانيا وبلاد العرب والصين وروسيا، ليقدموا رقصاتهم. بعد ذلك تدعو الأمير والأميرة (كسارة البندق وكلارا) ليرقصا معاً. ثم تقوم جنية السكاكر ومن معها بالرقص من جديد. وفي الختام يقدم الجميع، بعد أن تحولوا إلى نحلات، رقصة النحل. وبذلك تنتهي الحكاية.

---

---

---

أنشودة الأرض  
سيمفونية مبنية على قصائد صينية

تأليف غوستاف ماهرل

ألفريد ماير

ترجمة: أمل خضركي

غوستاف ماهرل Gustav Mahler (1860 - 1911م)  
هو مؤلف نمسوي (بوهيمي المولد). بدأ دراسة البيانو وهو في  
السادسة من العمر.

في العام 1875 انتسب إلى كونسرفاتوار فيينا.  
في العام 1880 بدأ عمله قائداً للأوركسترا السيمفونية،  
واستمر على ذلك طوال حياته.  
ألف تسع سيمفونيات، وبدأ يؤلف سيمفونياته العاشرة، لكنه لم  
يتمها بسبب وفاته.

سيمفونياته طويلة ضخمة على الصعيد الأوركستراي.  
تحمل سيمفونياته أفكاراً فلسفية وتأملات عميقة في الكون  
والحياة والموت.  
أدخل الغناء في معظم أعماله السيمفونية لتوضيح أفكاره  
بالكلمة والأداء إضافة إلى الموسيقى.

عبرت موسيقاه عن آلام دفينة في أعماقه، وعن نوازع روحية  
نحو الله والطبيعة والجمال والنقاء. كما عبرت عن تشاؤم عميق  
الجدور رافقه طوال حياته.

---

---

## أنشودة الأرض The Song of The Earth

هذه السيمفونية تعتمد على قصائد صينية تحمل أفكاره. وفيها ست قصائد:

1 — الأغنية المخمورة عن أحزان الأرض. كلمات الشاعر الصيني (Li-Tai-Po).

2 — الوحيد في فصل الخريف. كلمات الشاعر الصيني (Tschang-Tsi).

3 — أغنية للشباب. كلمات الشاعر الصيني (Li-Tai-Po).

4 — أغنية للجمال. كلمات الشاعر الصيني (Li-Tai-Po).

5 — المخمور في فصل الربيع. كلمات الشاعر الصيني (Li-Tai-Po).

6 — الوداع. وهي في جزأين.

أ ( الشمس تغرق تحت الضباب. كلمات الشاعر الصيني (Mong-Kao-Jen).

ب) ترجل من حصانه. كلمات الشاعر الصيني (Wang-Wei).

في الطبقات الصوتية:

أ — الطبقات الصوتية للمغنين من الرجال:

الطبقة الأولى: التينور (Tenor) وهو الصوت الحاد. وله ثلاثة أنواع.

الطبقة الثانية: الباريون (Bariton)، وهو يتوسط بين الحاد والغليظ من أصوات الرجال.

الطبقة الثالثة: الباص (Bass) وهو أغلظ الأصوات عند الرجال، وقد يدعى (باص باريون).

ب — الطبقات الصوتية للمغنيات من النساء:

---

---

الطبقة الأولى: سوبرانو (Soprano) وهو الصوت الحاد. وله  
ثلاثة أنواع.

الطبقة الثانية: متسو — سوبرانو (Mezzo-Soprano)  
وهو صوت يتوسط بين الصوت الحاد  
والصوت الغليظ عند النساء.

الطبقة الثالثة: ألتو أو كونترالتو (Alto, Contralto) وهو  
أغلظ الأصوات عند النساء.

#### أنشودة الأرض (43)

ليست الأرض هي التي تغني.  
والقصائد التي استوحى المؤلف منها سيمفونيته تتعامل مع  
مظاهر الطبيعة على نحو أقل من تعاملها مع فلسفة وجود الإنسان.  
فالقصيدة الأولى تدعو إلى الاستمتاع بشرب الخمر والاستماع  
إلى الموسيقى.  
والقصيدة الثانية تصف فصل الخريف وما يخيم فيه من ضباب  
على فضاء الطبيعة.  
والقصيدة الثالثة أغنية للشباب. يبدو فيها الحسّ الصيني  
الأصيل؛ فهناك جسر محدّب فوق بركة ماء، يمتد ليصل إلى  
مقصورة، فيها شباب يلهون ويشربون، وحين يطلّون على البركة  
يرون أنفسهم على صفحاتها كأنها مرآة.  
والقصيدة الرابعة تصف مشهد عشاق يتجولون في الطبيعة  
الساحرة، وفتيات جميلات، يقطفن الأزهار ويمنحن نظرات توق  
واشتياق.  
ومن خلال القصائد الأربع تبدو لنا الأمزجة البشرية والمناظر  
الطبيعية التي توحى بتأليف سيمفونية تقليدية.

---

43 - النص مأخوذ من كتاب (الفلوت الصيني)، ترجمة: هانز بيتج

---

وهذا ما فعله (ماهلر) في سيمفونيته.

كانت الحركة الأولى تمثل الحياة الريفية، وتمتاز هذه الحركة بالموسيقا الصاخبة والحيوية، ويظهر اللون الصيني واضحاً في اللحن والتوزيع.

لكن التشاؤم يعود ليظهر في القصيدة الخامسة؛ فالحياة كلها كأنها حلم، ملىء بالمصائب، ولا سبيل إلى تفادي المصائب إلا بالعودة إلى الخمر، ولتكن بعد ذلك نومة السكر العميقة.

وفي القصيدة السادسة تتحد قصيدتان. فالشاعر يرى العالم في نومة السكر العميقة، ويشتاق إلى صديق له ليقول له: وداعاً. غير أنه لا ينوي أن يبحث عن السعادة بعيداً عن وطنه. وينتظر النهاية في قدوم الربيع الذي يوقظ العالم من جديد.

#### القصيدة الأولى

– عنوان القصيدة: أغنية مخمورة عن أحزان الأرض.

– كلمات الشاعر الصيني : Li-Tai-Po.

– الطبقة الصوتية : تينور منفرد يؤديه مغنٍ.

الخمرة في كأسٍ ذهبيةٍ مُغريةٍ.

لكن لا تشرب الآن.

سأغني أولاً أغنية،

أغنية حزينة.

دع ضحكك الساخرة في روجك.

حين يقتربُ الحزن،

ترقدُ حقائقُ الروح وحيدةً كئيبة؛

فالبهجة والأغنية تذويان وتموتان.

الحياة ظلمة،

الموت ظلمة!

يا ربَّ هذا البيت

---

قبو بيتك حافل بالخمر الذهبية!  
وهذا عودي (44)  
سأعزفُ عليه،  
وأفرغُ الأقداح.  
وهذا يروقني ويروقك.  
في وقت ما  
إن كأساً ملأى بالخمر  
تساوي ممالك الأرض كلها!  
الحياة ظلمة،  
الموت ظلمة!  
قبّة السماء في زرقته الأبدية  
وكذلك الأرض،  
سوف تبقيان على الدهر،  
وستزهران في فصل الربيع.  
لكن أنت أيها الإنسان،  
إلى متى ستعيش؟  
لن تتيح لك مئة سنة من الفن الجميل  
أن تستمتع بما في هذه الأرض من تفاهات  
ليست بذات جدوى.  
انظر هناك إلى القبور في ضوء القمر.  
هناك تسكن أشكال حزينّة موحشة.  
هناك قرد يخترق صياحه الحاد  
النسمات العليلّة التي نحيا بها!

44 - آلة العود العربية انتقلت إلى أوروبا عبر الأندلس، وعزف عليها العازفون الأوروبيون فردياً وفي الفرق الموسيقية منذ القرن الثالث عشر. وعرفت باسمها العربي معدلاً في اللغات الأوروبية: في الإسبانية Laúd، وفي البرتغالية Alaud، وفي الألمانية Laute.

---

اشربوا خمركم الآن!  
فقد أن أوانُ الشرابِ يارفاقي!  
الحياة ظلمة،  
الموت ظلمة!

اختار ماهلر لسيمفونيته مفتاح (لا مينور)، واتخذ علامة مؤلفة من ثلاث نغمات موسيقية، ظهرت على نحو متنوع في القصائد الست جميعاً. وكانت تتدرج بالنزول من لا إلى صول إلى مي. من أجل هذا استخدم الأوركسترا بآلاتها كاملة. فهناك آلات النفخ وفيها: البيكولو، والفلوتات الثلاث، وكلارينيت مي المنخفضة النغمة، وأصاف كلارينيت باص إلى الكلارينيتات الثلاث العادية.

تعزف آلات النفخ جملة موسيقية قوية، فتجيبها آلات الكمان والفيولا بثيمة السيمفونية. ويستمر الحوار بين آلات النفخ والآلات الوترية خلال الحركة.

واللازمة المتكررة هي اللحن الحزين لكلمات القصيدة: «الحياة ظلمة، الموت ظلمة» وبين حين وآخر تُسمع نصف اللازمة على نحو أعلى، لتسبغ على سير الحركة حدة رائعة تؤكد المعنى العاطفي المؤثر.

تُسمع أولاً في صول مينور ثم في لا بيمول مينور على نحو منخفض، وتسمع أخيراً في لا مينور، وهو مفتاح الحركة. إن تخطيط ماهلر لهذه الحركة المتألفة رائع حقاً؛ فالأوركسترا تبدأ كل مقطع شعري بهاتين الجملتين.

وتعبّر الموسيقا هنا وهناك عن العواطف الملتهبة، والألوان المعنوية، والحزن المهيم على النفس، والسخرية اللاذعة. كل ذلك مستمد من معاني القصيدة.

#### القصيدة الثانية

- عنوان القصيدة: الوحيد في فصل الخريف  
- كلمات الشاعر الصيني : Tschang-Tsi

---

– الطبقة الصوتية: كونترالتو منفرد تؤديه مُغَنِّية  
ضبابُ الخريف يبني جداره الأزرق فوق البحر؛  
والندى يُغطّي العشب؛  
وبدا ذلك كما لو أن فناناً نثر غبارَ حَجَرِ (الجاد)<sup>(45)</sup>  
على البراعم الغضّة.  
أريجُ الأزهار العَبِقُ يَهَبُ نفسه لما حوّلته  
والريحُ الباردةُ تدني الأزهارَ من الأرض  
وفي الحال تتبعثرُ أوراقُ أزهارِ اللوتس  
الذهبيةِ الذابلة على سطحِ المياه

قلبي مُتَعَب، ومِصباحي الصغيرُ انطفأ  
طقطقته تذكرني بحاجتي إلى النوم.  
جنُّنك أيها المكانُ الذي يُنعمُ عليّ بالراحة!  
نعم، امنحني الراحة، فما أشد حاجتي إليها.  
أبكي وأبكي في وحدتي.  
ويُقيمُ الخريفُ في قلبي إلى أمدٍ طويل.  
يا شمسَ الحُبِّ، هل لك ألا تسطعي ثانيةً  
لتجفّفي برفقٍ دموعي الحارّة؟

تتألف الأوركسترا التي تعبر بالموسيقا والغناء عن هذه القصيدة  
من آلات نفحية هي: ثلاث آلات فلوت، وألتي أوبوا، وألتي كلارينيت،  
وكلارينيت (باص)، وثلاثة باصونات، وأربعة هورنات، وألتي  
هارب، ومجموعة الوترية.  
المفتاح هو (ري مينور)

---

45 – الجاد : حجر كريم يشبه الزبرجد واسمه بالعربية يشم، أو يشب.

تبدأ آلات الكمان بعزف لحن بطيء بصوت خفيف، ويعلو صوت الأوبوا يؤدي لحناً حزيناً (Molto espressivo). واللحن مؤلف من نغمات ثيمة العمل كله على وجه التقريب. ويسم طابع موسيقا الحجرة المقطع كله. ويرتفع صوت الأوبوا مُفضياً إلى ألحان أخرى تحمل طابع الحزن المشابه.

ويغوص ماهر في الشرقيات الغربية دون انتماء إلى مكان. ويقدمها بروح ماهر المتمكن من التعبير عن الحزن في أرض الصين، وعن العطور الرائعة التي ينتشر عبيرها من خلال الموسيقا اللطيفة. ويغني الصوت النسائي المنفرد بطبقة (كونترالتو) مقاطع لحنية فيها صعود وهبوط وامتداد، مما يوحي بالتأمل الداخلي.

ويستمر ماهر في تكرار ما سبق «بلا تعبير» كما لو أنه (هنديميث<sup>(46)</sup>) القرن العشرين. لكن التعبير يظهر عندما تذكر المغنية «أوراق اللوتس الذابلة»، ويتضح التعبير العاطفي حين تغني «الخريف في قلبي». وقبل المقطع الأخير من القصيدة «أبكي وأبكي في وحدتي» يعود ماهر إلى موسيقا البداية. إنها موسيقا حزينة كئيبة، تتألق أحياناً بهارمونيات نشطة في الماجور.

### القصيدة الثالثة

– عنوان القصيدة : أغنية للشباب.

– كلمات الشاعر الصيني: Li - Tai - Po.

– الطبقة الصوتية: تينور منفرد يؤديه مغنٌ

في وسطِ البركة الصغيرة  
نُظِلُّ مقصورةً مكسوّةً بالبورسلين الأخضرِ والأبيض  
تمتدُّ إليها قنطرةٌ محدّبةٌ كظهر النمر  
مصنوعةٌ من (الجاد)

<sup>46</sup> – بول هنديميث 1895-1963 مؤلف وعازف فيولا ألماني.

---

---

في المقصورة الصغيرة يجلس الأصدقاء،  
في ملابسهم الجميلة، يشربون الخمر ويتحاورون  
بعضهم يكتب قصائد شعر.  
أكامهم الحريرية تنزلق إلى خلف  
وقبعاتهم الحريرية معلقة خلف رقابهم  
على سطح البركة الناعمة الهادئة  
تنعكس صورهم انعكاساً رائعاً

يبدون على صفحة الماء المرأة كأنهم يقفون على رؤوسهم  
في مبنى مزين بالبورسلين الأخضر والأبيض

والقنطرة المحدبة تظهر على صفحة الماء مقلوبة  
كأنها نصف قمر.  
أصدقاء يلبسون ملابس جميلة،  
يشربون الخمر ويتحاورون.

عدد آلات الأوركسترا في هذه الحركة أقل من عددها في  
الحركة السابقة، لكنها تتضمن آلي بيكولو وآلة ترومبيت ومثلث.  
الطابع المرح يغلب على الحركة مع إيقاع شبه راقص.

يعزف البوق المنفرد يرافقه المثلث لحنين افتتاحيين طويلين. ثم  
يسلم الفلوت والأوبوا مباشرة جملة موسيقية بهيجة متصاعدة.  
والاختصاصي يدرك الاختلاف الكبير بين الحركتين الأوليين  
والحركة الثالثة، والنظر إلى نوتات الأغاني الثلاث يثبت هذا  
الانقلاب في الحركة الثالثة، وليس من أحد يرتاب في ذلك.

---

في هذه الحركة نجد أن آلة البيكولو تضاعف دور (التينور) في الوقت الذي تعزف آلات الكمان موسيقاً مرافقة راقصة. وتعيد الأوبوا والباصون غناء التينور.

في المقطع الثالث من القصيدة يكون اللحن معبراً عن المعنى مما يثير البهجة في نفس المستمع. أما المقطع الخامس من القصيدة فيوحي بالغموض والغرابة، ويعود المقطعان السادس والسابع إلى تكرار موسيقاً البداية.

لم تغر طبيعة القصيدة المؤلف ماهلر بتغيير الموسيقى لتعبر عن فكرة مفادها: «ليكن العالم مقلوباً رأساً على عقب». فالموسيقاً كانت تعبر عن مقولة «ماذا تعني لي هذه الأمور كلها؟». أما موسيقاً النهاية فقد اتسمت بالرقّة والنقاء والنعومة على نحو ملحوظ.

#### القصيدة الرابعة

– عنوان القصيدة: أغنية للجمال

– كلمات الشاعر الصيني : Li - Tai - Po.

– الطبقة الصوتية : كونترالتو منفرد تؤديه مغنية.

العدراواتُ الفَتَيَاتُ يقَطِفْنَ الأزهار  
يقَطِفْنَ أزهارَ اللوتس عند طرفِ الشاطئِ  
يجلسنَ بين الشجيرات وتحت أوراقِ الشجر  
يجمعنَ البراعمَ في أحضانِهِن  
وكل منهن تنادي الأخرى بشيءٍ من الدعابة.  
الشمسُ الذهبية تحرّك أشكالهن المنعكسةً  
على صفحةِ المياهِ الهادئة.

تعكسُ الشمسُ أطرافهن الهيفاءَ وعيونهنَّ الجميلة،

---

---

---

والنسيمُ العليل يلامسهن بلطف، فيرفعُ أكامهن  
وينشرُ عطرهن السحريَّ عبرَ الهواء

انظرُ إلى هناك حيثُ الشاطئُ ترَّ شباناً وسيمين  
فوق خيولهم الجامحة

يتألَّون عن بُعد كشعاعِ الشمسِ بين أغصانِ الصَّفافِ  
الخضراءِ.

شبابهم النضر يُرشدُهم إلى طريقهم القادم.

جوادٌ أحدهم يصلُّ بفرح، ثم يجفُّ، ويندفعُ بعيداً

ويطأ بحوافره الأزهارَ والحشائشَ ويسحقُ البراعمَ الساقطة.

إيه! كيف يتطايرُ شعراً عنقِ الجوادِ بفعلِ النسيمِ

وكيف يتوسَّعُ منخراه.

الشمسُ الذهبية تحركُ أشكالهن المنعكسة

على صفحةِ المياهِ الهادئة

وأجملُ العذراوات ترسلُ نظراتٍ تحملُ الحنانَ والشوق.

مشيتها المتعطرسةُ ليست أكثر من كبرياء زائف.

ففي تألقِ عينيها الواسعتين،

وفي سوادِ نظرةِ عينيها المتلهفة،

يرتفعُ ما يختلجُ به قلبها من عاطفة.

في هذا المقطع أضيف إلى الأوركسترا الكاملة آلة الماندولين  
والرق وآلة الغلوكنشيل وآلات إيقاعية.

ونود أن نشير ثانية إلى أن اكتشاف الثيمة أكثر فائدة للمحلل في  
دراسته المقطع منه للمستمع الذي يستمع إليه في حفلة موسيقية.

---

---

وهناك تغييرات هارمونية تهز الوجدان؛ ففي المقطع الأوسط الذي يؤديه مغنّ، ينطلق لحن عسكري حيوي في سلم (دو ماجور) ويغدو أكثر إثارة وتوتراً بالتدرّج. ويتوقف الأداء بالكلمة، وتحمل الموسيقى المتصاعدة ما يجيش به القلب من عواطف.

وحين تؤدّى كلمات «الشمس الذهبية تحرك أشكالهن» يعود اللحن إلى البداية الأكثر هدوءاً، ويستمر اللحن متدرجاً في هدوء حتى النهاية. وهنا تستخدم ألّا التشيّلُو والهارب معاً وثلاث من الفلوت.

#### القصيدة الخامسة

- عنوان القصيدة : المخمور في فصل الربيع
- كلمات الشاعر الصيني : Li - Tai - Po
- الطبقة الصوتية : تينور منفرد يؤديه مغنّ

إن لم تكن الحياة أكثر من حلم فلم القلق؟  
سأشرب الخمر طوال اليوم،  
حتى أعجز عن شرب المزيد.

وحين أعجز عن ذلك  
ويمتلئ حلقى وتمتلئ روعي  
سأتوجّه نحو بابي، وأنام نوماً ممتعاً.

ماذا أسمع؟ هل هنالك من يوقظني؟  
عصفور يغرد على شجرة  
أسأله : هل حلّ الربيع؟  
أشعر كأني في حلم.

يجيبني العصفور مغرداً : نعم!

---

فجأة أقبل الربيع!  
وأطيل التفكير والتأمل العميق  
بينما يغني العصفور ويضحك!

من جديد أملاً كأسي  
وأشرب ما فيها حتى الثمالة  
وأغني إلى أن يسطع القمر بنوره  
في قبة السماء الحالكة.

وحين أصبح عاجزاً عن الغناء  
سأذهب ثانية إلى النوم  
فماذا يعني لي قدوم الربيع؟  
دعني أغرق في السكر فحسب.

في هذا الحركة من العمل تبدو الأوركسترا كاملة عدا  
الترومبونات. الموسيقى أكثر بهجة وحبوراً مما كانت عليه في  
الأغنية السابقة. فهناك تزيينات موسيقية كثيرة. والثيمة الرئيسة  
تسمع في الزخرفة التي تسبق ما تؤديه آلات النفخ. وكذلك في  
نغمات الهورنات الأولى.

قد يرتاب أحد في أن ما هلر يقصد إلى تقديم حركة فيها خفة  
ورشاقة في الخط الأوركسترالي. هل هي الواقعية؟

في المقطعين الشعريين الثالث والرابع هناك ذكر للعصفور،  
وهذا العصفور البطل يغدو أكثر توسطاً بين الحلم والحقيقة، وتأتي  
الموسيقا المرافقة لتعبر عن إغواء الربيع.

وفي المقطع الشعري الخامس يؤدي المغني كما أدى في  
المقطع الأول ما يشعر بسكره وترسخه من شدة السكر. وليس في  
الموسيقا في هذا المقطع ألحان جديدة، فالمغني يعود إلى أداء  
الجملة الأولى ذاتها في المقطع الخامس مع بداية المقطع الأخير.

---

---

وفي بداية المقطع الخامس تغدو الموسيقا أكثر عريضة وتنتهي  
أكثر صخباً وتستمر على ذلك بعض الوقت.

#### القصيدة السادسة

– عنوان القصيدة : الوداع وقع في جزأين

– الجزء الأول: كلمات الشاعر الصيني : Mong - Kao - Jen  
كتب الجزء الأول المؤلف من ثلاثة المقاطع الأولى

– الجزء الثاني: كلمات الشاعر الصيني : Wang - Wei  
كتب الجزء الثاني المؤلف من المقطعين الرابع والخامس

– الطبقة الصوتية : كونترالتو منفرد تؤديه مغنية

أ – الشمس تغرق تحت الهضاب.

المساء يهبط في الوديان

بظلاله الهادئة الباردة

انظر! كلحاء الشجر المصنوع من فضة

يبزغ القمر في السماء الزرقاء.

أشعر بحركة النسيم العليل

خلف شجر الصنوبر الداكن.

الجدول يغني موسيقاه في الظلام.

الأزهار تغدو شاحبة عند الغسق.

الأرض تتنفس هدوء الراحة وتغفو.

الرغبات كلها تتلاشى في الحلم

البشرية المرهقة

تطلب الراحة بالنوم، وتبحث عن المنسي

من الحظ والشباب.

الطيور تحط على أغصانها.

---

---

ويغطّ العالمُ في النوم.  
والريح الباردة ترتاح في ظل شجر الصنوبر.  
أقف هنا وأنتظر صديقي،  
أنتظره من أجل الوداع الأخير.  
أوه يا صديقي ما أشد توقي إلى أن أشرب بجانبك في جمال هذا  
المساء.

أين أنت؟ تركتني طويلاً في وحدتي!  
أهيم هنا وهناك مع عودي  
في الدروب المفروشة بالحشائش الغضة التي يلفها الضباب.  
أيها الجمال! أيها العالم النشوان للأبد،  
في الحب والحياة.

ب - ترجّل عن حصانه وأعطى صديقه كأس وداع؛  
وسأله : إلى أين أنت ذاهب؟ ولم يجب أن يذهب؟  
تكلم بصوت مختنق:  
أوه يا صديقي، لم يكن القدر ودوداً معي في هذا العالم!  
إلى أين أذهب؟  
أذهب وأتية في الجبال.  
أبحث عن الراحة لقلبي الوحيد.  
أهيم متوجّهاً نحو بيتي وموطني.

لن أبحث طويلاً في الأفق البعيد.  
فقلبي ما زال هادئاً ينتظر خلاصه.  
الأرض الجميلة في كل مكان.  
تزدهر في الربيع، وتزهو من جديد،  
في كل مكان ودائماً، دائماً  
يأتلق الأفق الأزرق،  
دائماً..... دائماً.....

---

يُعنى ماهلر دائماً بأن تكون الحركة الأخيرة في كل جزء هي الأكبر والأهم؛ فالسيمفونية بأجزائها جميعاً هي بناء موسيقي يجب أن تصل الحركة الأخيرة فيه إلى الذروة، وهذا هو الهدف من العمل كله.

وتكون الحركات الخمس الأخرى في نصها الشعري وموسيقاها ممهدة إلى تحقيق هذا الهدف. ويمكن توضيح ذلك على النحو التالي:

في قصائد الشباب والجمال والربيع (3،4،5) ثلاث حركات سريعة تظهر نمطاً من التأليف يذكر بالماضي لكنها تتسم بالجرأة على نحو ظاهر، وهذه الجرأة تبدو أقل ظهوراً في القصيدتين الأوليين.

وعلى هذا فإن شكلاً جديداً طرأ على الثيمة ذات النغمات الثلاث يعبر عن شدة الحزن. ويمتد الفاصل ليضيف إلى التطوير الأوركسترا لي بعداً أشبه باللحن الجنائزي العسكري. ويبدأ الصوت سردياً خالياً من التعبير في البداية، ويتغير السلم الموسيقي إلى (دو ماجور).

وتنتهي «أنشودة الأرض» بلحن يعبر عن السلام يعجز عنه الوصف، وهو يذكر بصفائه وهدوئه ببعض سوناتات بيتهوفن الأخيرة.

وفي مجال الموازنة بين ماهلر وبيتهوفن قيل: إن ماهلر كان يكتب «موسيقا الرجل المسن» كما فعل بيتهوفن في سنواته الأخيرة، ولم يكن يتجاوز الثامنة والأربعين من عمره. وهو أصغر سنّاً لمثل هذا التأليف. وهذا القول مردود، فقط كان بيتهوفن يناهز الخمسين حين فعل ذات الشيء. على حين أن ماهلر كتب موسيقا تعبر عن الروح التي حققت السلام في فراغ عاطفي. وفي هذا يكمن سر الوجود الذي يرنو الإنسان فيه إلى تحقيق الراحة.

---

---

ما فعله ماهلر في «أنشودة الأرض» حقق له الشهرة التي يستحقها، وهي شهرة كانت لبيتهوفن قبله. ولم يصل إلى هذه الشهرة الكثير من المؤلفين. فقد كان الموت ينتظر خلف الباب.

كليفورد كورزون<sup>(47)</sup> يروي.....

**Clifford Curzon**

من بين الأشياء التي يصعب

وصف الجمال وتأثيره هما الأكثر

شيلر

ترجمة: أبية الحمزاوي

وصفها،

صعوبة.

عرفت أناساً خطوا إلى البيانو بخطاً قلقاً وهم في سن الثالثة، ولم يتركوه بعدها أبداً. أما أنا فلم تجر الأمور معي على هذا النحو.

في طفولتي كانت لدينا معلمة بيانو تأتي إلى البيت، وإلى أن بلغت الثامنة أو التاسعة كنت أنا وأخي وأختي اللذان لم يتمتعا بميل موسيقي واضح نذهب معاً إلى تلك الامتحانات في الكلية الملكية للموسيقا. وغالباً ما كان أخوي ينالان علامات أعلى من علاماتي. أعتقد أن الإيحاء الوحيد، الفكرة المبهمة التي كان من الممكن

---

47 - كليفورد كورزون 1907-1982. عازف بيانو إنكليزي. المترجمة

تخمينها حول مستقبلتي، هي أنني كنت أشعر بأني مختلف، وأن ردود أفعالي كانت مختلفة عن كل الذين حولي. كنت فتى خجولاً ومسالمًا. ولم أكن قادراً على التعبير عن شعوري بأنني أعرف أن كل ما حولي من ردود أفعال في عائلتي السعيدة هي ردود عاطفية، وأنها مختلفة جداً عني. لا بد أن وجود مثل هذا الابن الضعيف الثقة بنفسه، يعيش بينهم وهو لا منتم وغير متواصل مع الآخرين، كان أمراً متعباً. على المرء ألا يخدع نفسه أو يتملقها، ولكني أعتقد أنه كان لديّ منذ ذلك الوقت ذلك المزاج الذي غالباً ما سيعبر عن نفسه بطريقة فنية إن عاجلاً أو آجلاً. كان يعتلج في داخلي الكثير من العواطف المختبئة التي تحتاج بشكل لا يقاوم أن تخرج وتعبّر عن نفسها. أوليس الظهور وعزف الموسيقى أمام الناس في آخر المطاف هو طريقة قوية للتعبير عن ذلك؟ أعتقد هذا.

طبعاً كان من الممكن أن أتجه في أي اتجاه آخر. لا أعتقد أنني ذلك المولود ليكون عازف بيانو تحديداً بالمعنى العام. ولكنني أعرف تماماً كيف استيقظت الموسيقا في داخلي، فكما تعلمون كان لي قريب مؤلف موسيقي، كان في زمنه أحد أكثر المؤلفين شهرة، وأكثر المؤلفين الإنكليز الذين تُعزف مؤلفاتهم في الحفلات في ذلك القرن. صار اسمه الآن أقل شهرة ألبرت كيتلبي<sup>(48)</sup> Albert W. Ketelbey. كان متزوجاً من خالتي شارلوت، وألحانه الخالدة — «في سوق فارسي، في حديقة دير، لحن الشبح، أجراس عبر المروج»، وكثير غيرها شكلت الخلفية الدائمة للموسيقا التي كنت أسمعها في طفولتي. كان العم ألبرت يأتي إلى منزلنا مساء كل يوم أحد تقريباً يعزف ويسمعنا بعضاً من آخر مؤلفاته. كان أبي يعشقها. وأذكر كيف كنت أتسلل من سريري بعد أن يأخذوني إليه وأجلس في العتمة على السطح أكاد أتجمد من البرد، وأنا الآن متفاجئ أنني لم ألق حتفي متجمداً وأنا أستمع إلى تلك الألحان الخالدة التي تنبعث من

48 - ألبرت كيتلبي 1875-1959. مؤلف وقائد أوركسترا إنكليزي. المترجمة

---

الطابق الأسفل، وأذكر ذلك الحنين الذي لا يوصف الذي كانت  
تغمرني به.

إن كون والدي رجل أعمال — جميع أفراد عائلتي تجار أثريات  
— شكل لديه حلمًا، وهو أن يتبع كليفورد الصغير خطوات عمه  
ألبرت، ولذا تابعت دروس البيانو. ولكن بالحقيقة لا أظن أنني أبديت  
أية دلائل تشير إلى تفوق ما. وأنا أنظر إلى الوراء الآن، كوني  
أصبحت موسيقياً تحديداً، أجد أن كل ما هنالك هو أنني كنت مدركاً  
للجمال بشكل مبهم وقوي، كما يدركه الأطفال. ومع ذلك فقد أحببت  
البيانو — كان أشبه بملجأ بالنسبة لطفل يميل إلى الوحدة لبيتعد عن  
عائلة سعيدة — وثابرت عليه. ولا بد أنني أبديت دلائل موهبة موسيقية  
لأنني أرسلت إلى الأكاديمية الملكية للموسيقا في سن مبكرة جداً. بدأ  
احترافي هناك، لم أدرك السبب حينئذٍ ولكن بعد الحرب العالمية  
الأولى وابتهاجات النصر حل على البلاد جو خسارة لا يمكن  
نسيانها أبداً. في كل مكان كان هناك رجال وطلاب ذهبوا ولم  
يعودوا، أبناء كثيرون سقطوا في ساحات القتال، ومنهم الابن البكر  
لأستاذي في الأكاديمية الذي لم يُشفَ أبداً من خسارته. كنت مرافقاً  
في مرحلة ما بعد الحرب وشعرت أنني خارج منها تماماً، وربما  
لهذا السبب انكفأت على نفسي. كان الدرس المعهود: "عزفها ثانية  
وأنتي بشيء جديد للأسبوع القادم". ذلك كان الدرس الذي تعلمته.  
ولكن على الأقل لم يقف أحد في طريقي: شعرت بأني وحيد وقادر  
على المضي، أن أكبر وأكتشف وأفعل ما أريد. ولكني تركت  
الأكاديمية بأعرب برنامج — دون أي قطعة واحدة لموتسارت، وإنما  
مع سوناتتين ونصف لآرنولد باكس. ولقد حصلت على منحة بهذا  
البرنامج: ربما لأنه لم يكن هناك من يعرف كيف تعزف هذه  
الأعمال. ولكن وما لا يصدق أبداً هو أنني لم أعزف إلا القليل جداً  
لبيتهوفن وشومان وشوبان أو باخ. عزفت فقط السوناتا مقام صول  
مينور لشومان والتي لم يكن عزفها نصيحة جيدة بالنسبة لعازف  
صغير. عمل رائع ولكنه صعب جداً. لم يكن هناك موتسارت. بل

رونديو بيتهوفن الغريب، و*Andante favori* (49) وربما سوناتا من أولى أعمال بيتهوفن. وأعتقد أنني عزفت بعضاً من سوناتا الـ دو ماجور. لم أعزف سطرًا واحداً من أعمال شوبرت ولا حتى الـ إمبرومتو *impromptu* في لا بيمول ماجور الذي يعطى لطلاب المدارس. لا شيء. يا إلهي! ما الذي عزفته خلال تلك السنوات الأربع؟ معظم ما عزفته كان كونشرتوات: *Konzertstück* لـ فيبر، وكونشرتو لـ ديلوس، والكونشرتو رقم 1 لـ بيتهوفن والذي لم يتح لي عزفه أمام الجمهور لسنوات طويلة.

إن تنظيم برنامج التدريس يجب أن يكون بالطبع المهمة الأساسية لأي معهد موسيقياً. إن طالباً جديداً في السابعة عشرة أو الثامنة عشرة يجب أن يضاف إلى برنامجها الخاص مخطط دراسي خاص به يغطي المجالات المتضمنة ببرنامجها. ومبادرة المدرس الأولى يجب أن تكون: "أنت تعزف سوناتا بيتهوفن عمل 22 في سي بيمول ماجور، ولكن ما الذي تعرفه عن السوناتات الأخرى؟ وأين تقع هذه السوناتا بالنسبة للأخريات؟ هل اطلعت عليها كلها؟ هل تعرف إلى أين تنتمي؟ وما الذي تعرفه عن معاصري بيتهوفن وعمن سبقوه؟". كان بوسوني (50) يقول دائماً: "إذا عزفت عملاً واحداً لـ ليست فلماذا لا تعزف الأعمال الأخرى؟ لأنها كلها تطرح مشاكل مشابهة ومرتبطة ببعضها." كانت ناديا بولانجيه (51) في صفها الشهير يوم الأربعاء تغطي أسبوعاً بعد آخر بنوع واحد كامل من أعمال مؤلف ما — كانتات باخ، سوناتات شوبرت للبيانو، الرباعيات الوترية لبيتهوفن. وكانت تتوقع من كل تلميذ من تلامذتها أن يكون لديه معرفة عملية لتلك الأعمال كلها.

49 - عنوان أطلقه ناشر على حركة بطيئة في فا ماجور لآلة البيانو وضعها بيتهوفن

عام 1804. المترجمة

50 - فيرتشيو بوسوني 1866-1924. مؤلف وقائد أوركسترا وعازف بيانو إيطالي.

المترجمة

51 - ناديا بولانجيه 1887-1979. مؤلفة وقائدة أوركسترا ومدرسة فرنسية لامعة.

المترجمة

ولكن التدريس لا يخلو من الخدعة. أنا لا أؤمن أنه يمكن تعليم كل شيء عن عزف البيانو مباشرة بعد الوصول إلى مرحلة معينة. لا أعتقد أنه يمكن ذلك سوى ربما عن طريق احتذاء نموذج ما. إذا جاء أحدهم إليّ وسألني "كيف؟ ولماذا؟ ما هي الطريقة الأفضل، المنهاج الأفضل؟" عندئذٍ لن يكون لدي جواب حاسم وواضح. وربما هذا من سيئات أيماننا هذه، لأنني عندما كنت في سن التعلم الحقيقي — وأرجو أن أكون لا أزال في مرحلة تعلم! — كان بمقدوري التوجه إلى أي واحد من عشرة مدرسين عظماء في أوروبا وأن أدرس معهم، وأعيش في حضور أيديهم وعقولهم. لكن هذا لم يعد ممكناً اليوم. أكثر ما يمكن أن يأمل به عازف بيانو شاب في هذه الأيام هو درس طارئ عند أحد الأساتذة الكبار والركوع إلى جانبه. أنا مؤمن تماماً بالجلوس عند أقدام العازفين العظماء ومراقبة أيديهم ورؤية كيف يُصدرون ما يصدرون من أصوات، ولكن ليس بهدف التقليد فقط، وإنما ربما لامتناس شيءٍ منهم، روحهم، طريقتهم، وإذا كان المرء محظوظاً — محظوظاً جداً — فإنه يلتقط شرارة صغيرة صادرة عنهم ويحولها إلى لهب بيديه هو. لقد فهم رافيل هذه المفارقة جيداً عندما قال: "اختر نموذجاً، قلده، وإذا لم يكن لديك ما تقوله، فإن كل ما تستطيع فعله هو أن تنسخ. وإذا كان لديك ما تقوله فإن شخصيتك ستظهر بأفضل حالاتها عبر خيانتك اللاواعية".

جميع عازفي البيانو ومدرسيه اتخذوا قدوة مساعدة لهم من وقت إلى آخر. أحياناً تكون مثيرة للاهتمام وأخرى مسلية. وبعضهم يجمع الاثنين. ولكن هل يخبرك أي منهم حقاً شيئاً عن البيانو؟ يقول ليشيتيزكي<sup>(52)</sup> "دائماً قل صباح الخير ومساء الخير للبيانو". يقول بوسوني الشيء نفسه بطريقة أخرى: "لا تدع يوماً واحداً يمر دون أن تعزف على البيانو". شنابل<sup>(53)</sup> كذلك: "اسأل عن إجازاته

52 - ثيودور ليشيتيزكي 1830-1915. عازف بيانو ومدرس ومؤلف بولوني.

المتريجة

53 - أرتور شنابل 1882-1951. عازف بيانو ومؤلف ومدرس نمسوي المولد.

المتريجة

فيجيبك: "صادف أنني أنتمي إلى مهنة حيث هناك فقط أيام مقدسة، وليس من عطل في نهاية الأسبوع." هذه المقولات الصغيرة مفيدة كقاعدة عامة: على عازف البيانو أن يكون كالعاشق لآلته إنها تعطي قدراً من الالتزام. تقول كل شيء وفي الوقت نفسه لا تقول شيئاً على الإطلاق.

تأثير فاندا لاندوفسكا<sup>(54)</sup> عليّ هو واحدة من تجربتين رؤيويّتين مررت بهما في بداية العشرينيات من عمري. كنت طالباً عندها لمدة عامين على ما أذكر، ولكنني بقيت معها حتى سنة وفاتها. لطالما شعرت أن التعلم أو التدريس ليس شيئاً تقوم به لفترة من الزمن ثم تتوقف. أسمع اليوم مثلاً أشخاصاً يقولون: "نعم لقد كنت تلميذاً لشنابل"، ويكتبون مقالة مطولة عن طريقة تدريس شنابل، ويتبين أنهم يمكن أن يكونوا قد أخذوا درسين لا أكثر. إنهم ليسوا تلاميذ حقيقيين على الإطلاق. أن تكون تلميذاً حقيقياً يعني أن تكون أكثر من تلميذ بكثير. لا أعرف ما الذي عليك أن تكونه على وجه التحديد، ولكن علاقة الأستاذ - التلميذ الحقيقية هي أقرب لأن تكون نوعاً من رفقة عمر.

الانقلاب الثاني كان شنابل. كان رجلاً قوياً في نحو الخمسين عندما قابلته للمرة الأولى، وبمعنى ما لازمته حتى مماته. لم أكن أتخيل أن علاقتي به يمكن أن تنتهي بمجرد أن أدفع له أجر درسي الأخير. وأتساءل ما إذا كان هناك شيء مماثل اليوم عند عازف بيانو شاب؟ لقد غدت الحياة منظمة بطريقة مختلفة تماماً.

إن مشاعري حول التدريس اليوم غدت متناقضة — بشكل رئيسي لأنني أجد أنه يستنزفني ويبعدني عن تلك الأشياء التي أبنى منها أدائي الخاص.

أعني أنه بطريقة غريبة يأخذ مني قوة بحيث أشعر بعد التدريس لبعض الوقت كما لو أنني استنزفت فيضاً من الحيوية التي يجب أن

54 - فاندا لاندوفسكا 1877-1959. عازفة هاربيسكورد وبيانو بولونية المولد.  
الترجمة

---

تخرج من الفنان إلى جمهوره. أليس صحيحاً أن بعض السحرة الذين يكشفون سر حيلهم يعجزون عن تأدية ألعابهم بمهارة بعدها، إذ يشعرون بشكل ما بأنهم أثبطوا أو كُبحوا؟.

كان لشنابل تلميذ يقلده تماماً بحيث لا تستطيع تمييز عزف أحدهما عن الآخر إذا كان الباب مغلقاً وأنت قادم إلى الصف. كنا ننتظر وقفة في العزف قبل أن نتجرأ على الدخول، ولكننا لم نكن نستطيع أن نخبر من الذي كان يعزف. كنا يعزفان على بيانوين متماثلين بخشتاين Bechsteins لذا لم نكن قادرين على التكهّن إلى أن ندخل الصف. لقد أصبح لهذا العازف اليوم سمعة جيدة ولكنه لم يصل إلى القمة أبداً.

ما الذي يصنع العازف؟ الجواب بسيط جداً ومعقد. سئل شنابل مرة عن تلميذ عالي الثقافة بشكل استثنائي، ويتمتع برقي خاص، وكان يحبه ويحترمه كثيراً، فأجاب بمباشرة مميزة: "يا للفتى المسكين، إنه لا يملك الموهبة الكافية". وكان هذا سبباً كافياً بالنسبة له: قد يكون لديك كل شيء، ولكن قد لا تتمتع بالموهبة الكافية — أي موهبة كانت. لقد واجهت هذا مرات ومرات: رجال ونساء لديهم الكثير مما هو ذكي ومثير للاهتمام، وواضح بشكل كاف ليعبروا عنه، وكانوا أشخاصاً محبيين بكل الطرق، ولكنهم بكل بساطة لم يمتلكوا تلك الموهبة الخاصة والفريدة التي تجعل منهم عازفين متفوقين.

من ناحية أخرى، إذا كانت الموهبة موجودة فلن تقف في وجهها حتى أكثر العلل الفيزيائية وضوحاً: استعداد للإصابة بالتهاب المفاصل مثلاً، أو ذاكرة غير مستقرة، أو حتى يدان غير صالحتين للعزف. كان بادريفسكي<sup>(55)</sup> في نهاية حياته الفنية يبدأ حفلاته متأخراً، وكان هذا مسيئاً إذ يبدأ الجمهور بالتصفيق لمدة ربع ساعة أو حتى عشرين دقيقة، وكان هو خلف المسرح ينقع يديه بالماء الساخن بسبب إصابته بالتهاب المفاصل. ثم يظهر

---

55 - إغناسي بادريفسكي 1860-1941. عازف بيانو ومؤلف بولوني. المترجمة

ويعزف كملاك. وكورتو طبعاً نادراً ما عزف برنامجاً دون أن ينسى شيئاً منه. كان لديه ذاكرة لا يمكن الاعتماد عليها. وكان للبعض يدان غير مناسبتين للعزف، وكانوا فنانيين عظاماً مع ذلك. قال لي شنابل مرة "عرفت في زمني عازفين عبقرين فقط: الأول بوسوني، الذي كان متنافراً مع شنابل الألماني الصنف، مع أنه بولوني المولد، ولكنه كان نمساوياً/ألمانياً بامتياز سواء من حيث خلفيته الفنية أم مظهره، والآخر راخمانينوف.

عرفت عازفة بيانو متميزة كانت تعجز عن قراءة العلامات الموسيقية ذات الخطوط الإضافية القصيرة<sup>(56)</sup> بسهولة، فكانت كالأطفال تكتب فوقها الحروف الأبجدية لتتمكن من قراءتها. ومع ذلك فقد كانت تتمتع ببصيرة حادة في فهمها للموسيقا، وبما هو ضروري لإيصالها إلى الآخرين، وكان لديها قابلية هائلة في خلق شذى الجمال والإقناع الأساسيين في الموسيقا. تعرفون، غالباً ما يكون أعظم العازفين غير قادرٍ على العزف الفوري من النوتة دون تحضير وبالعكس. لا ليس هذا ذكاء ولا موهبة يسهل تعريفها. عندما تتحدث عن كل شيء التقنية والأصابع والمرونة والقوة والبراعة والحضور وراء البيانو، يبقى هناك شيء آخر، شيء أساسي يتجاوز التعريف. ربما "السحر" هو الكلمة المناسبة أو الفتنة الكلمة التي يفضلها الجيل الأكبر. ولكن أياً كان هذا فهو شيء يكمن فيما وراء الكلمات.

هناك قصة مسلية جداً عن إيلين تيري، التي لا بد أنها كانت تمثل روح الإشعاع الأنثوي. كان ثمة "بروفة"، وكان يقود الفرقة المسرحية شاب ثقيل الظل بعض الشيء يحدد لها أين تقف، وفي أي لحظة ترفع صوتها، وفي أي لحظة ترجع بكرسيها إلى الوراء.. إلى آخر ما هنالك. لم تكن موافقة على كثير من طلباته ولكنها كانت محترفة ملتزمة، وهو هناك بالنهاية لكي يعطيها تعليمات على ما

<sup>56</sup> - أي العلامات الموسيقية التي تكتب خارج المدرج الموسيقي أسفله وأعلىه ويوضع لها خطوط إضافية قصيرة. (المحرر)

---

يجب أن تفعله. لذا نفذت كل ما كان يقوله. وعندما انتهيا التفتت إليه وقالت: "الآن، إذا لم يكن لديك مانع، سأقدم شيئاً إضافياً على طريقتي، وهذا ما يدفعون لي من أجله الكثير من المال". هذا لطيف أليس كذلك؟ لأن ما يتلقى الفنان أجره عليه في النهاية ليس من أجل النغمات التي يعزفها وحسب، بل من أجل شيء آخر يتجاوز ذلك، شيء لا يمكن وصفه، ولكن من دونه يصبح الأداء بلا حياة ولا نكهة. سحر؟ أجل إذا كنت تريد أن تسميه كذلك.

أذكر مرة أنني كنت ذاهباً إلى حفل لـ كورتو (57) في أيامه الأخيرة. ربما كان العزف ضعيفاً بعض الشيء، ولكن تلميذاً شاباً من تلامذة شنابل جاء إليّ بعد الحفل قائلاً: أعتقد أنه كان جيداً قبل عشر سنوات عندما كنت أنا نفسي صغير السن. فأجبت: "يا إلهي! تلك اللمسة! أي سحر! أي شعر!" فأجابني ببرود "هل تعتقد ذلك؟" قلت: "نعم بكل تأكيد، أستطيع رؤية النواحي الأخرى طبعاً ولكنه يبقى فناً رائعاً". فرد الشاب: "ولا أنسى تعبيراته": حسناً، يبدو لي أن لدي معايير عالية جداً بالنسبة لعزف البيانو. استدرت وابتعدت عنه بكل بساطة. كان عازفاً شاباً معروفاً في ذلك الوقت، ولكن كما تبين فيما بعد لم توصله معاييره العالية إلى أبعد مما وصل إليه آنذاك.

ما يحيرني أحياناً أن الناس لا يقرون بصراحة، بغض النظر عن اليوم الذي يقدم فيه العزف أو البرنامج، أن العبقرية هي العبقرية. أنا مثلاً أعد ريفر عبقرياً. هناك شيء لا يمكن وصفه، شيء غير مرئي يصل منه إلى الجمهور. حسناً، إنه يقوم بتصرفات غريبة أحياناً. قد يعزف قطعة ببطء لا يصدق، ببطء لدرجة يبدو فيها بوضوح أن العزف غير صحيح. ولكن هذا شيء آخر مختلف تماماً. ريفر يمتلك القوة. قوة الإقناع الداخلي التي تذهب أبعد من كون العزف أبطأ أو أسرع مرة أو مرتين

---

57 - ألفريد كورتو 1877-1962. عازف بيانو وقائد أوركسترا سويسري المولد.

من الأصل. لقد كان أصيلاً بشكل كامل، حتى في حالات عزفه الأكثر نظرية لم يشبهه أحد على الإطلاق. وإذا عزف مرة ببطء أو حتى أبطأ بكثير مما ينبغي فلا يهم، هل يهم؟ هل فقد الناس فعلاً إمكانية أن يكون لديهم مقدسات، أن يستجيبوا لعاطفة، وأن يتأثروا إلى درجة ذرف الدموع؟ كل ما يمكنهم أن يقولوه هو: "أوه، أنا أعزف هذا العمل أسرع بكثير!" أو: "أوه انظر إلى ما يفعله".

هناك قصة أخرى طريفة عن إيلونا ديرينبورغ تلميذة كلارا شومان<sup>(58)</sup> التي حضرت مرة حفلة لأنطون روبنشتاين<sup>(59)</sup>، ولم يكن العزف جيداً من جميع النواحي. كان روبنشتاين قد التقى بـ إيلونا في منزل كلارا شومان مرة ولذا كان يتذكر وجهها، وبينما كان ينزل من المسرح في نهاية الحفل مر بها وعرفها فهمس لها: "إياك أن تعزفي يوماً مثل هذا العزف!".

في اليوم التالي ذهبت إيلونا إلى كلارا شومان متأثرة جداً وأخبرتها بالذي حدث. نظرت إليها كلارا بجدية وقالت: "كل منا له أيامه الجيدة وأيامه السيئة، ولكن عليك ألا تنسى أبداً أنه كان دائماً فناناً عظيماً." هذا يختصر الكثير. أولاً يقول لنا الكثير عن كلارا شومان. فنحن نعرف أنها لم تكن معجبة بعزف روبنشتاين بشكل خاص، فهو لم يكن ينتمي إلى مدرستها في العزف، إلا أنها لم تكن تسمح لتلميذ شاب أن يكون له مأخذ على زلة لفنان عظيم. حسب طريقتي لا أسمح لعازف شاب أن يجلس أمامي ويبدأ بتجريح أو رفض ريختر مثلاً. أكون مسروراً أن أناقش وأحلل، قد أقول مثلاً إنه يستخدم أحياناً توقيتاً متطرفاً مبالغاً فيه ويقوم بأشياء غريبة، ولكنكم تعرفون، كل ما عليكم أن تفعلوه هو

58 - كلارا شومان 1819-1896. عازفة بيانو ومؤلفة ألمانية. هي زوجة المؤلف

روبيرت شومان. المترجمة

59 - أنطون روبنشتاين 1829-1894. عازف بيانو ومؤلف روسي. أسس

كونسرفتوار بطرسبورغ عام 1862 وأداره. المترجمة

---

أن تتعلموا، اذهبوا واسمعوا ما هو مدهش وجميل في عزفه. هذا وحده هو المهم. لأنه مهما فعل يبقى فنانياً عظيماً واستثنائياً.

شنايل كذلك كان كريماً بشكل فائق فيما يتعلق بالعازفين الآخرين عندما يكونون فنانيين بحق. قد يأتي أحدهم ويقول لقد أخطأ كورتو في الحركة الأخيرة في الكونشرتو، أو أن أحد عازفي البيانو المهمين اقترف خطأ يعدونه فادحاً. فيرد شنايل ببساطة وهدوء "نعم" لم أسمعه قبلاً إلا وعزف بشكل ممتاز. "هكذا بكل بساطة". وقد يقول كذلك: "مهما كان رأيكم بأداء لاندوفسكا لأعمال باخ أو غيره فعليكم أن تعجبوا بسيطرتها الفائقة". والحقيقة تلك هي الكلمة الصحيحة بالنسبة للاندوفسكا: السيطرة والقوة. إنها نفس القوة والسيطرة لعازف معلم، وليس العزف الصحيح وتفصيله الدقيقة وحدها هي التي تعطيه خصوصيته، بل هناك ما هو أكثر من ذلك.

أنا لا أقرأ المسابقات. قد تكون مؤذية في نهاية المطاف، وللمفارقة قد تكون أحياناً أكثر أذية للرابحين أنفسهم. زارني شخص منذ فترة ليست ببعيدة ممن حصلوا على جائزة (ولم تكن الجائزة الأولى)، زارني قبل أن يقدم حفله الأول في أمريكا في صالة كارنيجي. قلت له - وكما تلاحظون لا يخلو سؤالي من شيء من اللؤم - "هل تقدم حفلك الأول في صالة كارنيجي؟ لا بد أنك تعرف أن بوسوني كان يعزف دائماً في صالة ويغمور في لندن، لأنه كان يخاف على بعض التفاصيل الدقيقة جداً من الضياع إذا عزف في مكان أوسع." نظرت إلى ذلك العازف الشاب وتساءلت: كيف سيسير ويقدم حفله الأمريكي الأول في كارنيجي؟ لم يكن الفنانون المعروفون جيداً يقدمون على مثل هذا العمل سابقاً، ولا حتى في البهو الملكي في لندن، الذي كان المسرح المثالي من حيث هندسة الصوت لحفل بيانو. ما كانوا يعزفون هناك إلا عندما يصلون إلى مراحل عالية جداً في الأداء. ولكن ذلك الشاب كان قد ربح بضع جوائز، واقتنع أن يقوم بأشياء تفوق إمكاناته الموسيقية.

---

على صعيد تقنية العزف الصرفة، أعتقد أنني خضت جميع التجارب على طريقتي الخاصة. فأنا لم أعزف أبداً ساعات البرامج المنهجية لتشيرني أو هانون. ولكنني توصلت إلى تلك المرحلة. لقد كنت كسولاً فيما يتعلق بالتمرينات، ولكنني كنت دائماً أقوم بالأشياء التي سمعت أن كبار عازفي البيانو يقومون بها. كنت أعرف أن ليست مثلاً كان يتدرب على جميع السلالم الموسيقية بترقيم أصابع الـ دو ماجور، وهو تمرين جيد جداً. ومع ذلك عندما تصل إلى نقطة تتجاوز فيها حداً معيناً يصبح كل عازف سيد نفسه، كل عازف يتعلم ذاتياً.

أشار بوسوني إلى هذه النقطة في مقدمة كتابه Breithaupt حول تقنيات العزف على البيانو كل فنان يشكل تقنيته الخاصة به. هذا صحيح تماماً. بعد حد معين لا يعود هناك شيء يتعلق بالتقنيات يمكن أن تتعلمه من الآخرين. يمكنك أن تنسخ، أن تراقب، يمكنك أن تتأثر بأفكار الآخرين، ولكن كي تكون موسيقياً حقيقياً، فناناً حقيقياً، عليك في النهاية أن تصنع تقنيتك الخاصة بك — شيء يغطي بالنسبة إليك كل الطيف الموسيقي.

أذكر أن لاندوفسكا قالت لي في سنواتها الأخيرة: إنها تشعر بأنها تطورت الآن. فعندما كنت شابة كنت أفشل أحياناً ولم أكن أعرف لماذا. أما الآن وفي هذه السن، فأنا لا أزال أفشل ولكنني صرت أعرف على الأقل لماذا. وأستطيع حل المشكلة على طريقتي. ولكنني كنت أفشل عندما كنت صغيرة لأنه لم يكن واضحاً بالنسبة لي لماذا وكيف كان يحدث الخطأ، وبالنتيجة طبعاً لم يكن واضحاً لي ما الذي عليّ أن أفعله لأصلحه.

كانت إحدى أهم قواعد شنابل هي أن هناك حركة صحيحة وترقيم أصابع صحيحة لكل صوت وجملة موسيقية. وكان يكرر دائماً: أنا مصر جداً على الجانب الجسدي كما على الجانب الروحي في العزف. ولهذا كان يجلس لفترات طويلة إلى البيانو، يجرب بطرق عديدة عزف جملة موسيقية، بادئاً الجملة بالعلامة الأولى، ثم يبدأ بها بالعلامة الثانية إلى أن يصل إلى الرابعة أو الخامسة هنا

---

---

وهناك، وفي كل جزء من القطعة الموسيقية، كان يمضي ساعات وهو يجرب إلى أن يصل إلى الحلول الفيزيائية الصحيحة التي لولاها لن يكون هناك قاعدة يبني عليها.

لست أدري ما إذا كان العديد من الناس غير العازفين طبعاً أو حتى بعض العازفين يدركون الأهمية الحاسمة لترقيم الأصابع؟ فنحن لنا عشر أصابع فقط، ونتعامل تقريباً مع مئة مفتاح من مفاتيح البيانو، وترقيم الأصابع العشر هذه والطريقة التي تتبع كل إصبع فيها الأخرى لا يسمح لنا فقط بعزف النوتات الصحيحة بل وأن نشكل الموسيقى ونجعلها تتكلم.

لم يستخدم شنابل أبداً ترقيم الأصابع الأسهل بشكل أوتوماتيكي. عندما كنت شاباً كانوا يدرسوننا ترقيمات تقليدية وصارمة للأصابع تستبعد استخدام الإبهام على العلامات السوداء. هذا كلام معقول لأن العلامات السود هي حتماً غير ملائمة للإبهام. أما شنابل فكان إذا شعر أن الجملة الموسيقية تحتاج لأن يضع ثقلاً أكبر على العلامة السوداء لا يتردد بالضغط عليها بالإبهام. وبشكل نقيض — والموسيقا مليئة بأشياء متناقضة — يمكن أن يقترح استخدام الإبهام في عزف التريل Trill ولكن في هذه المرة لإعطائه صوتاً أكثر خفة.

كانت لاندوفسكا تهتم أكثر بمسألة تقسيم الجمل الموسيقية، بما كان يجعل العازف أكثر ارتياحاً، لأنه بما أن الهاربسيكورد ليس فيه بيدال ممسوك فكل شيء مكشوف أكثر من البيانو، مكشوف بشكل مخيف. ولكن عازف في كل من هاتين الآلتين العظيمتين كانوا مهوسين بترقيم الأصابع. كان شنابل يريد دائماً إنجاز " بساطة ثانية"، تلك البساطة التي يصل إليها بعد أن يكون قد مر بكل الصعوبات وبكل الإختبارات وخرج من الطرف الآخر. وكان يحاول ذلك بالطريقة الأكثر طبيعية وهو يعزف كل ميزور من الموسيقى، كان يجرب كل شيء، كل جملة ليكتشف إمكان عزفها بشكل أفضل دون تمرين، وهذا لم يكن يعني فقط أن يعيد ويعيد نماذج مختلفة وترقيم أصابع

---

---

مختلفة، وإنما أن يلقي بيديه على البيانو ليتبين الطريقة التي تجعل الجملة الموسيقية تنطق بجمال أكبر. وقد تكون الوضعية الأكثر غرابة، ولكنها الوضعية الأكثر طبيعية لعزف فقرة معينة.

إن آخر شيء تتعلمه طبعاً — أعرف ناساً يسخرون مني بسبب هذا ولكن هناك معنى ما في هذا الجنون — هو النغمات الموسيقية. عليك أن تتعلم أولاً تقسيم الجمل الموسيقية، أن تفهم بنية العمل الموسيقي، إلى أين تنتمي كل جملة موسيقية، الشكل العام للعمل: لأنك إذا بدأت بتعلم النغمات وبالنتيجة طبعاً ترقيمها فربما تحتاج إلى تغيير معظم تلك الترقيمات عندما تفهم الجملة الموسيقية بشكل أفضل. وأصعب شيء على الإطلاق هو أن تلغي ما تعلمته. فعندما تكون أمام الجمهور وتصل إلى لحظة تتردد فيها بين القديم والجديد بين الإبهام والإصبع الرابعة فإن هذا سيكون قاضياً. قاضياً كما يكون الأمر بالنسبة لراقص يتردد بين أن يضع قدمه اليسرى أولاً أم اليمنى وهو يؤدي رقصة روتينية معقدة.

أعتقد أن لدى العديدين فكرة خاطئة عن ترقيم الأصابع. إنهم يعتقدون أنهم إذا كانوا يستخدمون كل أصابعهم فما عليهم إلا أن يضعوا الإبهام تحت ويتابعوا العزف كالسابق. والعديد من عازفي البيانو يفعلون هذا: يبدو أن كثيراً منهم يفعلون، فهم يعزفون حسب الترقيم المدون على العلامات في النسخة التي أمامهم. حتى إن عازف بيانو شهير سألني مرة بطريقة شبه تأمرية: "أتعرف؟ أنا لا أتقيد دائماً بترقيم الأصابع كما هو على الورق، هل تفعل أنت هذا؟" يا إلهي! أية ترقيمات وأي ورق؟ إن ترقيم الأصابع المحدد على النسخ مشكوك فيه غالباً، وضعه الناشر أو ما شابه. ولكن حتى لو كانت اقتراحاتهم ذكية جداً فالأمر يقتصر على أن على كل عازف أن يدرس النوطة لنفسه، وتبقى العلامات التي عليها مجرد اقتراحات. ما عليك إلا أن تنظر إلى منشورات شنابل لسوناتات بيتهوفن وسترى في مرات كثيرة ليس فقط ترقيماً واحداً للأصابع لجملة موسيقية وإنما اثنان أو ثلاثة.

---

---

ولكن عندئذٍ لا بد أن نذكر أن لشنابل تلك القابلية الفائقة أن يصل إلى جوهر جملة موسيقية بشكل صحيح عبر ترقيم الأصابع، أو عبر مجموعة من الترقيعات أطلق عليها اسم "يدوي" — وحين لا يقوم إلا باقتراح واحد في منشورته فإن وجهة نظره تكون دقيقة وواضحة. قال لي زميل مميز مرة: ليس غريباً ترقيم شنابل للأصابع في بيتهوفن؟ تبدأ بعزف سوناتا ببطء حسب ترقيمه للأصابع وتعتقد بأن الرجل مجنون، فأنت تفضل ترقيمك الخاص الذي هو أبسط بكثير. ثم تتعرض لموقف تجد نفسك فيه أقل رضىً فتبدل الترقيم. ثم ربما لا تفتأ أن تبدل ثانية، ما يعني أنك ما زلت بعيداً عن عزفها أمام الجمهور، ثم حين تياس تعود إلى نسخة شنابل فتري أن كل ترقيعات الأصابع لديه هي الترقيعات التي كنت تحاول كل هذا الوقت الوصول إليها.

تقليدياً يبدأ معظم العازفين بعزف قطعة جديدة ببطء، ثم يلتزمون بالزمن المكتوب لها. ولكن الأمر لم يكن كذلك لا مع شنابل ولا مع لاندوفسكا. كان لديهما كثير من النقاط المشتركة فيما يخص هذا الموضوع، وهذا شيء استثنائي بحق. ما كانا يفعلانه هو أنهما كانا يأخذان مقاطع صغيرة ويعزفانها بزمنها الأصلي على الفور. يكتشفان السرعة، يسمعان الموسيقا داخلياً ويتحسسان ما يمكن أن يكون عليه روحها ونبضها.

هناك القليل من الفائدة من تحديد ترقيم الأصابع في قطعة سريعة. فعندما تبدأ التمرين عليها ببطء، ثم تشرع بعزفها بسرعة فستجد أنك مضطر إلى تبديل الترقيم، فترقيم الأصابع للعزف البطيء ليس نفسه للسرير. نحن نعرف الموسيقا السريعة والبطيئة. ونعرف الإيقاع السريع والبطيء، ولكن كم تلميذاً تعلم أن يفكر بترقيم الأصابع السريعة أو البطيئة؟ علينا أن نحدد الترقيم لقطعة سريعة بداية وهي تعزف بسرعة ثم يبدأ التمرين عليها ببطء قبل

---

أن تُعزف بزمناها المحدد لها. ولكن دائماً بترقيم الأصابع الأولى السريعة.

كان توفي<sup>(60)</sup> يقول دائماً إن السرعة النهائية لعمل سريع يجب ألا تكون هدف العازف وإنما مكافأته.

في بداياتي، إذا كانت العازفة العظيمة كاترينا غودسون — وضعها ليشيتيسكي في مصاف العازفين العباقرة — تعتقد أن أحدهم لا مبال بشكل من الأشكال كانت تقول له: "تذكّر أن هناك سيدة عجوزاً صغيرة تجلس في المقعد الأخير من الصف الأخير في شرفة الصالة تعرف العمل جيداً كما تعرفه أنت". وهذا صحيح تماماً. كان سير هنري وود يحث المتكئين من العازفين في التدريب بأن يصيح بهم: "لن يقول الجمهور أي شيء ولكنهم سيلاحظون"، وهذا صحيح تماماً كذلك. قد لا يقولون شيئاً، وحتى قد لا يتمكنون من التقاط أي هفوة أو زلة، ولكنهم حتماً سيلاحظون.

هناك أشياء لا يلاحظها الجمهور دائماً. قد لا يدركون مثلاً — لأنهم لم يستمعوا إليه في مختلف حفلاته، أو أنهم نسوا كيف كان العزف السابق — كم يتغير عزف العازف الحقيقي للقطعة نفسها بين مرة وأخرى: إنه يتغير باستمرار! هذا شيء آخر اشتركت به لاندوفسكا مع شنابل. وكانا يؤكداه كل يوم من حياتهما. كان شنابل يقول دائماً إنه ينوي ترك خشبة المسرح عندما يبلغ الخمسين من العمر لأنه في ذلك العمر إما سيشعر أنه من غير المناسب أن يستمر في تقديم الحفلات، أو كما تخيل سيكون قد استنفد نفسه. ولكنه لم ينسحب طبعاً ولم يستنفد نفسه. لقد عاش عملية تجديد مستمرة: كان دائماً يخرج من ذاته ثم يبدأ من جديد — شعار يجب أن يكتب فوق باب كل غرفة تدريب صغيرة. ابدأ من جديد، ابدأ من جديد!

---

<sup>60</sup> — دونالد توفي في 1875—1940. عازف بيانو ومؤلف وقائد أوركسترا ومدرس وكاتب إنكليزي. المترجمة

---

سوناتا موتسارت K595 التي أعزفها الآن ليست نفسها التي عزفتها الأسبوع الماضي، ولا التي سأعزفها الأسبوع القادم لأنني سأغير أشياء كثيرة — لا يوجد نهاية للتغيير. أنا واثق من أنني لم أكرر برنامجاً أو عملاً في حياتي إلا وأعدت عزفه على ضوء الأداء السابق بشكل من الأشكال.

شيء آخر أود قوله: يبدو لي أن كثيرين لا يدركون الفرق الشاسع بين بيانو وآخر. لا يدركون أنه بغض النظر عن يلمس المفاتيح، فإن كل بيانو يختلف عن الآخر من حيث الجوهر، فمواصفات البيانو تختلف اختلافات دقيقة جداً في الدوزان والحركة ويمكن أن تعطي إحساساً مختلفاً تماماً للعازف عندما يقوم بالعزف، ويؤثر كل منهما إما سلباً أو إيجاباً على المنعكسات التونالية، وكثير من ميكانيكيات عزف البيانو قائمة على المنعكسات — فأنت تتدرب وتكرر وتعيد لعشرة آلاف مرة وكأنك تقوم بتلك القفزات عن الطوق الناري كحيوان في سيرك.

غريب أن نقول، إن كثيراً من الناس لا يفهمون أن هناك اختلافات هامة بين البيانو العمودي والبيانو الكبير: فالصوت ينتج بألية مختلفة تماماً. لا ينصح العازف أن يتمرن على بيانو عمودي إذا كان سيقدم حفلة على بيانو كبير. العزف على البيانو العمودي هو كاللقاء مطرقة على الأوتار وليس رفعها من أسفل إلى أعلى. والإحساس الفيزيائي لهاتين العمليتين مختلف تماماً بحيث أن التدريب بإحدى الطريقتين قبل تقديم الحفل ثم العزف بالطريقة الأخرى يمكن أن يربك منعكسات الأصابع الحساسة. وما الذي تضمه كل غرفة خلفية تقريباً في صالات الحفلات في العالم كله؟ إنه طبعاً البيانو العمودي.

شيء آخر حول صالات الحفلات اليوم – هل تعرفون أنه عملياً لا أستطيع أن أجد في أي مكان من العالم مقعد بيانو بارتفاع منخفض كما أريده؟ يكون علينا إما أن نقص الأرجل أو أن نحصل على مقعد من غرفة السيدات. يرسلون لي مقعداً خاصاً عندما

---

---

أعزف في قاعة الاحتفالات. وأنا لا أجلس بشكل منخفض زيادة: كل ما هنالك أن الأسلوب يتغير. لقد أصبح العزف على البيانو بشكل عام يميل لأن يكون أكثر قرعاً فينهال العازف على المفاتيح من أعلى – وبالتالي يتوقع أن يفضل العازف الجلوس عالياً – وفي أماكن عديدة تدور المقعد إلى أسفل أثناء التدريب فيصبح ارتفاعه جيداً، ثم تُفاجأ يوم الحفل أن الذين وضعوا البيانو وعدلوه رفعوه إلى أعلى من جديد! لقد تعلموا أن هذا الارتفاع هو المطلوب عادة، ولكنه لا يناسبني.

لنعد إلى الأداء. قال بيكاسو إن كل صورة رسمها كانت نتيجة كم هائل من الهدم. وهذا ينطبق تماماً على عزف البيانو. تعزف ويبدو الصوت جميلاً لأنك موسيقي وعاشق للموسيقا. ثم تبدأ بالمشاغبة فتغير شيئاً ما. ثم تعود لتغيره مرة أخرى. ثم تغيره نحو عشرين مرة. إلى أن تكتشف غالباً أنك تعزف شيئاً قريباً جداً مما عزفته أول مرة. ولكنه صار مختلفاً الآن لأنك عشت خبرة تلك المرات العشرين التي كنت تغير فيها باستمرار. وهذا هو المقصود: عليك أن تهدم طوال الوقت. وهذا ما عنيته عندما تكلمت عن ترقيم الأصابع وتغييرها، عندما تشعر أن منعكساتك سوف تخذلك لأن – دعني أبدأ كونشرتو موتسارت بتغيير جديد – نعم لأفعل: ولكن أتعرف؟ ربما تكون قد ورطت نفسك! الخطر، نعم عش في خطر! ليس هناك شيء أكثر خطراً أو جوهرياً أو مثيراً في الموسيقا من التغيير – خاصة يوم الحفل. قد يكون هذا خطيراً ولكن مهما جاء متأخراً فإنه لا يقاوم، إنه مشحون بقوة الحياة – ذلك الانقلاب المفاجئ، ذلك الإشعاع السريع لجملة موسيقية.

قصص، نصائح، إلى أين تقود؟ أعتقد أن موتسارت هو الذي قال يجب على العازف الحقيقي أن يعطي الانطباع أمام الجمهور بأنه هو مؤلف القطعة، وأنه يؤلفها الآن وهو يعزفها. ليس هذا بالشيء الصعب على موتسارت طبعاً لأنه غالباً ما فعل ذلك. ولكن بالنسبة للآخرين فإن هذا ذروة هدف لا يمكن الوصول

---

---

---

إليه. والمفارقة هي أنه يمكنك أن تعطي هذا الانطباع بأنك أصيل، وخلاق على المسرح عندما تكون قد جربت طرقاً عديدة مختلفة في أداء العمل — عندما تكون قد حطمت مئة طريقة عزفت بها، كما فعل بيكاسو.

العازفون في النهاية أحرار، ولكننا أحرار فقط عندما نكون عبيداً — وهذا شيء صعب للغاية على الوصف. فنحن نتبع كل الأنظمة بهدف الوصول إلى الحرية. ما نفعله طوال الوقت، كل دقيقة من اليوم هو وضع صعوبات لتتغلب عليها، الهدم والتغيير، إلى أن نصل، إذا كنا محظوظين، إلى شيء قريب من المثالي الذي لا يمكن الوصول إليه. ثم نشعر بالسعادة للحظة حتى اليوم التالي إلى أن يحين الوقت لتغيير من جديد.

## الموسيقا

و

## السينما

ترجمة: يونس كامل ديب

حوار أجرته الصحفية أولغا سوركوكوفا مع المخرج السينمائي الروسي أندريه تاركوفسكي حول الموسيقى ودورها في تكوين الصورة السينمائية.

أولغا سوركوكوفا. لتحدث عن الموسيقى والسينما، بعد أن تحدثنا عن مكونات الصورة السينمائية.

---

أندريه تاركوفسكي: دعينا نستثن من حديثنا في البداية كل ما يتعلق «بالأفلام الموسيقية»، مثل أفلام الأوبرات، وأفلام الباليه، والأفلام الاستعراضية الموسيقية المنتشرة لدرجة كبيرة. إنها جميعاً هي فنون السينما التجارية، وبالطبع لا تملك هذه الأفلام أية علاقة بمحتوى المسائل السينمائية.

ظهرت الموسيقى في السينما كما هو معلوم قديماً، عندما كانت الشاشة صامتة، إن الحديث يجري الآن عن الزمن الحاضر، الذي يفسر ما يجري على الشاشة بالموسيقا المصاحبة التي تتوافق مع الإيقاع والتوتر العاطفي للتصوير. إن هذا هو تقديم ميكانيكي للموسيقا المرافقة للتصوير، مدعو لتعزيز الانطباعات المتولدة عن هذا المشهد أو ذلك. ولكن ما يثير الاستغراب هنا هو أن يبقى مبدأ استخدام الموسيقى في الفيلم حتى الآن، ولدرجة ما، وغالباً على نفس المستوى السابق، كما لو أنهم يدعمون المشهد بالموسيقا المصاحبة، كي يفسروا مرة أخرى موضوع «أي مشهد» ويعززوها بذلك الصوت.

أولغا سوركوفا: أي مبادئ لاستخدام الموسيقى استعملتها في أعمالك؟

أندريه تاركوفسكي: سعيانا أحياناً لتظهر الموسيقى كترجيع شاعري.

عندما نصادف ترجيحاً شعرياً فإننا إذ نغتنى بمعرفة ما قرأناه، نعود إلى الأسباب المبدئية التي تحث المؤلف على كتابة هذه السطور للمرة الأولى، إن الترجيع يحيي فينا حالة أولية ندخل معها إلى هذا العالم الشاعري الجديد بالنسبة إلينا، جاعلينه في الوقت نفسه مباشراً ومتجدداً، كما لو أننا نتوجه إلى منابعه.

إن الموسيقى في هذه الحالة لا تعزز الانطباعات الموازية للتصويرات، إذ تقوم بتفسير الفكرة السابقة فقط، ولكنها تفتح الإمكانية لانطباعات جديدة مختلفة بشكل نوعي عن تلك المادة. وإذ تستغرق في الشعر الموسيقي المستفز والمتطابق مع

---

---

الترجيع، فإننا نعود بشكل دائم ومستمر إلى المشاعر المعيشة التي تُغني لنا الفيلم، بالمخزون المتجدد للانطباعات التأثيرية العاطفية. حينذاك تغير الحياة المسجلة في اللقطة ألوانها بإدخال الجملة الموسيقية، وهي قادرة أحياناً على تغيير حتى محتواها. إن الموسيقى قادرة على أن تُدخل في المادة الحياتية التي تعالج، إحدى النبرات العاطفية المتولدة عن التجربة التمثيلية الحميمة. أضف إلى ذلك أنه يمكن للخصائص الداخلية للمادة الحياتية أن تملي ضرورة وجود مثل هذه المشاعر في الفيلم. إن الموسيقى في «المرأة»، ولنقل مثلاً في لوحة المسيرة الذاتية، تستخدم كذرة من العالم الروحي لبطلها العاطفي، لأنها عبارة عن عنصر هام في تشكيل هذه الشخصية. هذا ويمكن استخدام الموسيقى عندما يراد إظهار المادة نفسها في وعي المشاهد بدرجة ضرورية من التشوه، وعندما يصبح ضرورياً تجسّد المادة في عملية العرض بشكل أثقل أو أخف، أكثر شفافية ودقة أو على العكس أكثر خشونة. إن المؤلف إذ يستخدم هذه الموسيقى أو تلك، فإنه يوجه مشاعر المشاهد في الاتجاه المهم بالنسبة إليه، ويوسع حدود العلاقات تجاه المادة الراهنة. ولا يتغير نتيجة ذلك معنى المادة المنظورة نفسها، ولكن المادة المأخوذة بذاتها تحصل على ألوان إضافية، يستوعبها المشاهد في سياق كلية جديدة، إذ تدخل الموسيقى كجزء عضوي فيها.

أولغا سوركوف: هل تريدون القول، إن الصورة تصبح أكثر سعة، ومتعددة الجوانب؟

أندريه تاركوفسكي: يضاف إلى وعيها (أي المادة) نواح جديدة أيضاً...

أولغا سوركوف: أبعاد إضافية جديدة؟

أندريه تاركوفسكي: كلا إن هذا غير دقيق! إن الموسيقى ممكنة عندما لا تكون «تكملة عددية» بالنسبة للتصوير. إلا أن ما هو مصور في الفكرة نفسها لا يمكن أن يكون معبراً وذا معنى إذا لم

---

---

يشكل مع الموسيقى مجموعة عضوية. إن الموسيقى بالنسبة إلي ليست ضرورية بأي شكل من الأشكال من أجل توضيح شيء ما أو تفسيره. ولكن إذا أزلنا الموسيقى، فإن التصوير سيصبح ليس ضعيفاً على صعيد الانطباع فقط، وإنما سيكون شيئاً آخر من حيث النوعية. إن الموسيقى لا توسع الصورة وإنما تعمقها.

أولغا سوركوفا: هل أنتم راضون دائماً عن استخدام الموسيقى في أفلامكم؟

أندريه تاركوفسكي: من الأسهل أن يحكم حول هذا الأمر شخص غريب على ما أعتقد. إنني اعتبر نظرياً أن الفيلم لا يحتاج بشكل عام إلى أي موسيقا — إلا أنني لم أخرج مثل هذا الفيلم إلى الآن. وبالتالي فإن الموسيقى في أفلامي هي عنصر هام ذي حقوق كاملة. لدي رغبة عميقة في جميع الأحوال بأن لا تصبح الموسيقى تفسيراً مسطحاً للتصوير. إنني لا أريد أن يتم استيعابها كإحدى النزعات العاطفية، التي تظهر بشكل مرافق للمواد المصورة، كي ترغم المشاهد على رؤية التصوير من خلال النبذة المهمة والضرورية بالنسبة إلي. الموسيقى هي جزء طبيعي من العالم الذي يصطخب، هي جزء من الحياة البشرية، على الرغم من أنه من الممكن تماماً أن لا يبقى مكان للموسيقا أبداً. ففي الفيلم الناطق المقرر نظرياً سيكون الاستغناء عنها أكثر إمتاعاً لأجل فهم الضوضاء التي تصطخب. ربما سيتم رفض الموسيقى بصورة ملائمة من أجل إرغام العالم كي يدوي بصورة حقيقية في السينما، أليس العالم من حيث المحتوى هو محوّل من قبل السينما، ومن قبل الموسيقا — هذا مجال جدالي بينهما. وينفي أحدهما الآخر. إن العالم المنظم في الواقع، الذي يصطخب في الفيلم، هو موسيقا من حيث محتواه — تلك هي الموسيقى السينمائية الحقيقية، وبالتالي تبدو لي المسألة مبدئية، بمعنى ارتباطها بوعي خصوصية السينما.

---

أولغا سوركوفاف: كيف تقفون الآن من الموسيقى المكتوبة بصورة خاصة لفيلم «أندريه روبليف» من قبل فياتسلاف أوفتشينيكوف؟  
أندريه تاركوفسكي: النهاية تبدو منعزلة وثقيلة. أما فيما تبقى فالموسيقا كما تبدو جيدة.

أولغا سوركوفاف: لكنكم لا تتكرون الآن إمكان الرفض المبدئي والثابت للموسيقا في السينما؟

أندريه تاركوفسكي: يمكن أن يتحقق ذلك في وقت ما، عندما يكون قياس كل بناء الفيلم ممكناً. لكني أكرر أن هذا بالنسبة إلي ليس أمراً مبدئياً. لكنني إذا حاولت الآن أن أتصور «أندريه روبليف» دون موسيقا، فإن ذلك سيعني أن أتصور نتيجة أخرى تماماً. فبدون موسيقا لم يكن الفيلم لينجح أبداً، لأنه أخرج مع الأخذ بالحسبان المقطوعات الموسيقية. وإذا لم يفقد الفيلم شيئاً دون موسيقا، فيجب علينا أن نعترف بغياب الكلية في الفيلم على أية حال.

أولغا سوركوفاف: لقد فكرت في أنكم إذ استخدمتم موسيقا معاصرة في «أندريه روبليف» وأنتم تتحدثون عن الماضي، فقد قمتم من خلال ذلك بربط هذا الماضي بأيامنا الحالية. وإذ تكلمتم عن المستقبل والحاضر في «سوليارييس» في «المرأة»، فقد استخدمتم الموسيقا الكلاسيكية لمتابعة الجذور البعيدة؟

أندريه تاركوفسكي: كلا. لقد فكرت ببساطة، كم من الموسيقا العظيمة والرائعة قد خلفتها البشرية - فلماذا دعوة المؤلفين؟! يوجد باخ وموتسارت وغيرهما - عباقرة فلما يولد مثلهم، وكم يمكن الاستلهم منهم. لكن توجد أهمية دون شك للفئة المثقفة. إن الارتباط بالماضي هو تقاليد وجذور.

أولغا سوركوفاف: أنتم تتحدثون عن باخ وموتسارت... وتستخدمون بيرغوليزي وبورسيل في أفلامكم... ولكنكم تدخلون في أفلامكم موسيقا أكثر قدماً... هل هذا الأمر مصادفة أم أحد

---

المواقف المبدئية؟ لماذا تكون هارمونية الإحساس بالعالم، التي تخص المؤلفين المذكورين هي الأقرب؟

أندريه تاركوفسكي: سأعطيك مثلاً من المسرح. لم أكن لأستخدم باخ في «هملت». إنه لا يملك أية علاقة بهذه المسرحية، إذ إن المبدأ الموسيقي في أساس فكرة المسرحية الرئيسية يعود إلى ما قبل باخ. ولم أستخدم باخ أيضاً لأن تاريخ أمير الدانمارك قد تطور في زمن أبكر فقط، وإنما لأن الموسيقى الباكرا هي أكثر تعبيراً عن المبادئ العقائدية لذلك الزمن، وتحمل في طياتها فهماً محدداً للأشياء خاصاً بذلك العصر. إن إدوارد أرتميف قد كتب موسيقاً جيدة حسب اعتقادي.

أولغا سوركوفاً: أردتم أن تنقلوا إلى الموسيقى في «هملت» دنيوية الإحساس بالعالم بلموسية أكثر ومباشرة، فهل هذا الأمر صحيح؟

أندريه تاركوفسكي: ربما، على الرغم من أن موضوع «هملت» هو أكثر النماذج مباشرة، إلا أنه يوضح الغموض الروحي للإنسان. يمكن أن تكون تراجيدياً «هملت» كأمنا في أن المسائل الروحية غير المحلولة تظهر عنده، عندما يبدو له جميع الناس الذين يحيطون به بسطاء ووحيدوي الجانب بقدر كاف.

أولغا سوركوفاً: إذا عدنا الآن إلى الموسيقى السينمائية، فهل يمكن أن تحدثنا بتفصيل عن تصوراتك في هذا المجال؟

أندريه تاركوفسكي: أظن أن ألكسندروف وبودوفكين وإيزنشتاين قد كتبوا حول ذلك بصورة صحيحة في إعلانهم الشهير. إن قوانين تناسب العالم المرئي والمسموع على الشاشة هي ضرورية من أجل فهم السينما.

ما هو العالم الناطق بشكل طبيعي ودقيق؟ لا يمكن تخيل أن كل خطوة أو خشخشة، وكل ما يظهر في اللقطة، يجب أن يجد انعكاسه

---

---

في التسجيل. وإلا لكان ذلك يعني أن أمامكم فيلماً خالياً من الحلول الصوتية. إذا لم يحدث اختيار الأصوات الأثر الضروري، فإن مثل هذا الفيلم، سيكون من حيث المحتوى مشابهاً للفيلم الصامت، وخالياً من تعبيراته الخاصة. إن الصوت المسجل بشكل تكتيكي لا يغير شيئاً من إمكانات السينما.

أولغا سوركوفاف: لكن هذا بير غمان. إنه غالباً ما يستخدم الضوضاء بشكل طبيعي: خطوات رنانة في بهو خال، ودقات ساعة، وحفيف ملابس... إلخ

أندريه تاركوفسكي: إن مثل ذلك النوع من «الاستخدام الطبيعي» يضخم الصوت ويقسمه.... يتميز هنا صوت واحد من هذه الضوضاء، وتهبط الأصوات الأخرى الموجودة في حالة حياتية واقعية.

لنأخذ على سبيل المثال فيلم «القربان»: اصطخاب الماء في مجرى النهر، حيث يتم اكتشاف جثة منتحر على ضفته. لا شيء يُسمع على امتداد كل المشهد الذي يسير حسب المخطط العام والمتوسط، ما عدا ضجيج الماء المصطخب — لا خطوات، ولا حفيف أشجار أو خشخشة، ولا كلمات الناس التي يتبادلونها على الضفة. هذا هو بالضبط التعبير الصوتي للقطعة، وحلها الصوتي أيضاً. إن العالم نفسه يدوي بشكل رائع، لدرجة أنه لو تعلمنا أن نصغي كما يجب، لما احتاجت السينما لأية موسيقا. إن الفنان إذ يهدم التزامن الطبيعي فإنه يقوم بالاختيار، أي يرسم نظرية علاقته تجاه ما يحدث. إن كل شيء يبدأ وينتهي بالاختيار.

يجب تنظيم الضوضاء كموسيقا... كموسيقا متنوعة للعالم الذي يصطخب. أما الآن فغالباً ما نسعى كمؤلفين نتقاضى أجراً لتحسين الموسيقا التي لم تصبح جزءاً من أجزاء الفيلم ملتحمًا به التحاماً عضوياً بعد. إن السينما المعاصرة تعطي بالمناسبة نماذج للاستخدام الرائع والحاذق للموسيقا، كما لدى بير غمان مثلاً في فيلم «العار»، حيث تظهر مقاطع من الألحان الموسيقية رائعة... أو

---

لدى فيليني في «ثمانية ونصف» موسيقا نينو روتا الحزينة والساخرة قليلاً، والعاطفية والإستعراضية. أما نحن فقد استعملنا في «المرأة». وفي بعض المشاهد الموسيقا الإلكترونية مع المؤلف أرتيمييف، إنني أعتقد أن إمكان استخدامها في السينما عظيمة جداً. استعملناها كي ننقل إلى المشاهد الإحساس الجسدي الهام بالنسبة إلينا. أردنا أن نجعله يشعر بصورة ملموسة بحالة الحلم أو حلم اليقظة. ولنقل في ذلك المشهد عندما يخز صبي نفسه بإبرة فإنه يصرخ وكأن تياراً كهربائياً قد صدمه.

إننا إذ استخدمنا الموسيقا الإلكترونية هنا، أردنا أن نجعل من صوتها قريباً من الصدى الأرضي المحسوس، ومن خشخشة الهواء. كان يجب التعبير عن بعض اللاواقعية، وإعادة إنتاج الحالة الروحية بدقة في الوقت نفسه، أي دوي الحياة الداخلية. إن الموسيقا الإلكترونية تموت في تلك اللحظة، عندما نسمع أن هذه هي موسيقا إلكترونية بالذات، ونفهم كيف صنعت. لقد حصل أرتيمييف على الصوت المطلوب بطرق شديدة التعقيد. إن الموسيقا الإلكترونية يجب أن تكون مصفاة من كيميائية «نشوئها»، وأن تترك إمكاناً للوعي الحر، وأن يتم استيعابها كدوي طبيعي للعالم.

أولغا سوركوفاف: كيف تعملون مع المؤلفين في هذا السياق. هل تفسر للمؤلف الحالة التي تهتمكم فيما يتعلق بالجزء الصوتي؟

أندريه تاركوفسكي: نحن نتكلم بالطبع عن الحالة وعن الأحاسيس أيضاً — ولكن المؤلف يحصل بوسائله فيما بعد على النتائج الضرورية لنا. ويظهر عند ذلك جو خاص للمشهد تماماً مع التصوير والتسجيل.

إن الموسيقا المجردة (أي المكتوبة لغرض موسيقي بحت) فهي مستقلة إلى حد كبير كما الفن، بحيث تذوب بصعوبة أكثر بكثير في الفيلم، وبصعوبة بالغة تصبح جزءاً عضوياً منه. وهكذا فإن استخدامها في المعنى الحالي — هو حل وسط. أما الموسيقا

---

---

الإلكترونية فإنها تملك إمكان الذوبان في الشريط الصوتي، فهي تستطيع الاختفاء وراء الصخب، وأن تكون شيئاً غير واضح: كما لو أنها صوت الطبيعة، صوت العالم الذي يحيط بنا، والمشاعر غير الواضحة.

أولغا سوركوفا : إنها تستطيع أن تكون مشابهة للتنفس البشري. أندريه تاركوفسكي : سأجرب في فيلمي التالي بصورة حتمية أن يكون ما يصطخب غير مفهوم بشكل كامل. هل هو موسيقا، أم صوت أم رياح تعصف فقط. شيء ما يدوي ولكن ما هو؟

جيانى سكيكى

**Gianni Schicchi**

أوبرا للمؤلف جياكومو بوتشيني

وضع نصها، المأخوذ عن دانتي، جواكينو فورزانو

ميلتون كروس

ترجمة: دىالى حنانا

الشخصيات

ميتسو

عمة بيوسو دوناتي المتوفى

زيتا

– سوبرانو

باريتون

ابن سيمون

ماركو

سوبرانو

زوجة ماركو

لاتشيسكا

تينور

ابن أخت زيتا

رينوتشيو

باص

عم بيوسو

سيمون

تينور	جيراردو ابن أخت بيوسو
سوبرانو	نيلا زوجته
ميتسو —	جيراردينو ابنيهما
	سوبرانو
باريتون	بيتودي سينا صهر بيوسو
باريتون	جيانى سكيكي
سوبرانو	لاوريتا ابنته التي تحب رينوتشيو
باص	سبينولوتشيو طبيب
باص	أمانتيو دي نيكولاو محام
باص	بينولينو حذاء
	جوشيو صباغ
	المكان :
	فلورنسا

الزمن : 1299

التقديم الأول: دار أوبرا الميتروبوليتان، نيويورك، 14 كانون الأول عام 1918.  
اللغة الأصلية: الإيطالية.

جيانى سكيكي هي واحدة من ثلاث أوبرات ذوات الفصل الواحد هي: جيانى سكيكي والعباءة والأخت أنجيليكا، ولا يجمع بينها موضوع واحد، ولكن يفضل تقديمها في ليلة واحدة. البطل في هذه الأوبرا مرسوم على غرار شخصية عاشت في فلورنسا في نهاية القرن الثالث عشر اشتهر بمغامراته.

غرفة نوم في منزل بيوسو دوناتي، الفلورنسي الثري الذي توفي للتو. ثمة في زوايا السرير، المسجى فيه المتوفى، أربع شموع مضاءة. بجانب السرير هناك شمعدان بثلاث شموع مطفأة. في أحد جوانب الغرفة درج يفضي إلى شرفة صغيرة. يركع أقرباء الميت ويصلون، ثم يتجمعون حول السرير ويندبون الميت. لكن يبدو حزنهم مفتعلاً. يجلس جيراردينو، الولد ابن

---

السابعة، على الأرض يسلي نفسه بألعابه. وحين يُحدث بعض الضجة يُطلب منه الخروج من الغرفة.

يشير بيتو الخجول ذو الثياب الرثة إلى شائعة سمعها تتعلق بـ بيوسو. تقول الشائعة إن المتوفى ترك معظم ما يملك — حتى المطحنة — لصالح الدير. وبهلع يناشد أقرباء المتوفى سيمون، الذي كان فيما مضى عمدة البلدة، أن يبدي رأيه حول الموضوع. يفكر سيمون ملياً ثم يعلن قائلاً إن بيوسو كتب وصيته عند كاتب محكمة البلدة، ثم ضاع كل شيء حولها. ومع ذلك إن كانت الوصية لا تزال هنا بين ممتلكات المتوفى الشخصية، يمكن أن يتحول الوضع إلى صالح الأقرباء، وعلى الفور يتدافع الأقرباء ويتسابقون في البحث عن الوصية في الخزائن والأدراج. يعبر رينوتشيو بنبرة حماسية عن أمله في إيجاد الوصية لإنجاح قصته الغرامية. وبينما يبحث الآخرون في الغرفة يصعد إلى الشرفة ويفتش في محتويات صندوق.

يسرق بيتو، الذي لا يراقبه أحد، ختماً فضياً ومقصاً ويخفي تحت معطفه صينية فضية. تحدث جلبة عندما يجلب سيمون وثيقة، ولكن يتبين أنها الوثيقة الخطأ. فجأة يصرخ رينوتشيو وهو يحمل ورقة وجدها في الصندوق « *Salvati! Il Testamento di Buoso Donati!* ». وحين ينزل الدرج يندفع الآخرون نحوه وأيديهم ممدودة، لكنه يبعد الورقة عن متناول الجميع. وفي مقطع صغير يذكّرهم بأنه هو الذي وجد الوصية « *Zia, l'hotrovato* ». ثم يسأل زيتا، بصفتها رأس العائلة، إن كانت ستوافق على زواجه بـ لاوريتا، في حال وفر إرث بيوسو الثروة للعائلة الكبيرة. وحين تأكد له زيتا والآخرون، بنفاد صبر، أنه يمكنه الزواج بمن يحب، ينادي جيراردينو ويرسله لجلب سكيكي وابنته.

تأخذ زيتا الورقة من رينوتشيو وتفتحها وتقرأ فيها تحيات مُرسلة إليها وإلى سيمون. يدمم الآخرون بكلمات الشكر لـ بيوسو على كرمه، ويضيئون الشمعات الثلاث الباقية. يقرأ الأقرباء، وقد

---

---

تجمعوا حول زيتا، الوصية بصمت وبأنفاس محبوسة. وبينما هم يقرؤون تعلق وجوههم الدهشة والهلج. يسير سيمون ببطء نحو السرير ويطفي جميع الشموع. ثم يلتفت نحو الأقرباء ويصرخ قائلاً إن الشائعة صحيحة تماماً. «!Dunque eravero»، ويتبع هذه الكلمات هيجان يصدر عن الجميع. فكل واحد منهم يعبر بطريقة عن مشاعر الحسد من الرهبان والراهبات الذين سيزدادون سمناً بفضل ثروة بيوسو. وبحقد سخروا بعضهم من بعض كورثة خائبي الرجاء. وقد شعروا الآن بأنهم فقراء كما في السابق.

أخيراً ينجح رينوتشيو في تهدئتهم ثم يقول: إن هناك رجلاً واحداً يستطيع المساعدة – جيانى سكيكي. يرفض الأقرباء اقتراحه بازدياء على الرغم من أنهم يدركون أنه غير معني سوى بحبه للاوريتا. وفي تلك اللحظة يندفع جيراردينو إلى الداخل معلناً أن سكيكي وابنته قادمان. الآن تدور مجادلة يدافع رينوتشيو خلالها عن سكيكي ويصفه بالرجل المتعقل والداهية، ويعدده مفخرة مدينة فلورنسا. وفي آريا شجية يتحدث بحماسة عن المدينة التي فتنت بروعتها عباقرة العالم. ويختم قائلاً إن جيانى سكيكي ساهم في إعلاء مجد فلورنسا.

عندما تنتهي الآريا يدخل سكيكي ولاوريتا ويحييان رينوتشيو بحماسة. ثم يشير سكيكي، وقد استوعب الوضع، إلى نفوره من الجشع، ويتظاهر بالحزن. تحاول زيتا طرده وتعلن أنها لن تسمح لابن أختها رينوتشيو بالزواج بمن هي أدنى مستوى منه.

ينفجر سكيكي غاضباً ويدين تدخلها الأناني، في حين يتعهد العاشقان أن ينذر كل منهما نفسه للآخر. تمتزج الأصوات الأربعة في رباعي غنائي قصير.

يهم سكيكي، وقد اشمأز من الجدل، بالخروج، لكن رينوتشيو يتوسل إليه أن يبقى ويولي اهتمامه بمشكلة الوصية، كذلك تضيف لاوريتا توسلاتها من خلال آريا مؤثرة. يمثل سكيكي أخيراً مظهراً

---

تردده، ويأخذ الوصية ويشرع في قراءتها. وأثناء قراءته يخطو ببطء إلى الأمام والوراء يتبعه موكب الأقرباء وعيونهم مركزة عليه. وفجأة يتوقف كمن هبطت عليه فكرة مدهشة. يرمق لاوريتا بنظرة ثم يرسلها إلى الشرفة. وحين تخرج يسأل الأقرباء إن كان خبر موته قد أشيع بين الناس. فيجيبونه قائلين لا أحد يعرف، حتى الخدم لا يعرفون الخبر. عند ذلك يأمرهم بنقل جثمان بيوسو، مع الشمعدان، إلى غرفة أخرى.

وبينما هم في سبيلهم إلى نقله يدق الطبيب سبينولوتشيو الباب معلناً وصوله. فيؤكد له الأقرباء، من دون أن يفتحوا الباب، أن صحة بيوسو قد تحسنت. وفي هذه الأثناء يختبئ سكيكي خلف السرير. يصر الطبيب على رؤية المريض، فيهدف سكيكي، مقلداً صوت بيوسو، قائلاً إنه تعب جداً ولا يستطيع الآن رؤية أحد، ويطلب منه العودة في المساء. يغادر الطبيب بعد أن يتوقف برهة ليعلق قائلاً إنه حتى الآن لم يمض من مرضاه أحد، ويعود السبب في ذلك إلى معرفته الطبية الممتازة.

حين يخرج سكيكي من مخبئه يسأل إن كان تقليده صوت بيوسو مقنعاً. وبعد أن يؤكدوا له ذلك يبدأ بشرح خطته في آريا مضحكة «Si Corre dal notaio».

ينبغي على أقرباء الميت استدعاء كاتب العدل حالاً، ويخبرونه بأن بيوسو في النزاع الأخير، ويريد أن يملي وصيته. وحين يصل كاتب العدل سيكون جيانى سكيكي في السرير ليلعب دور بيوسو، وسوف يملي الوصية التي سترضي جميع من يهمله الأمر. يرحب الأقارب بفكرة سكيكي اللامعة. ثم يطالب كل منهم بحقه في تملك قطعة أرض من أراضي بيوسو الزراعية. ويحتدم الجدل ويتطور ليشمل المطحنة والقصر والمنشرة. يقطع المحاورة دقة جرس كنيسة يعلن موت أحدهم. يصاب الجميع بالدهشة، إذ كيف انتشر خبر موت بيوسو؟ ويتنهد سكيكي قائلاً إن خطته ذهبت أدراج الرياح. ويسرع جيراردو إلى الخارج ليتحقق، لكنه يعود سريعاً

---

ومعه أخبار مفرحة مفادها أن دقائق الجرس كانت من أجل مساعد العمدة الذي مات بالسكتة الدماغية.

يشعر الأقارب بالراحة ويساعدون سكيكي في تنكره. كل واحد منهم يحاول رشوة سكيكي للحصول على ما يشتهييه من أملاك بيوسو. فيعد سكيكي الجميع بالخير. وأخيراً، حين يلبس رداء نوم بيوسو، تدفعه زيتا وتشيسكا ونيلا باتجاه السرير وهن يغنين ثلاثياً غنائياً مرحاً يتظاهرن فيه أنهن يقنعن طفلاً بالذهاب إلى السرير.

وقبل أن يستلقي سكيكي في السرير يلتفت نحو الأقارب ويحذرهم من العقاب الشديد الذي سيقع عليهم في حال انكشاف الغش: قطع اليد اليمنى - والنفي.

يُقرع الباب، فيثب سكيكي إلى السرير في حين يظلم الأقارب الغرفة. يدخل كاتب العدل يتبعه بينيلينو وغوشيو كشاهدين على الوصية. وبعد شكليات رسمية يملي سكيكي وصيته. يعبر الأقارب عن رضاهم حين يخصص سكيكي مقداراً متواضعاً من المال من أجل مراسم الدفن، ومبلغاً رمزياً من أجل الدير. وحين يأتي بيوسو المزعوم على ذكر المطحنة والقصر والمنشرة يسود الجو قلق التوقع المحموم. ثم يعلن سكيكي قائلاً: إن هذه إلى جانب المنزل في فلورنسا أوصي بها للصديق العزيز جيانى سكيكي. تنور موجة من الاحتجاجات وسط الأقارب، لكن سكيكي يهدئهم. ثم يضيف ألماً آخر إلى ألمهم حين يأمر زيتا أن تمنح كاتب العدل والشاهدين مكافأة مجزية. وحين يتم توقيع الوصية وختمها ينسحب الثلاثة وهم يعبرون عن شكرهم العميق. وما إن يخرجون من المنزل حتى يطرح الأقارب أنفسهم فوق سكيكي يشجبونه ويشتمونه. ينهض من السرير وينتزع عصا بيوسو ويلوح بها مهدداً. ثم يزار قائلاً إنه صاحب المنزل، ويأمرهم بالخروج منه. وبينما هو يطاردهم يخطفون كل شيء تصل إليه أيديهم ويخرجون وأذرعهم محملة بالغنائم.

---

---

بينما تخفت الموسيقى تدريجياً يذهب رينوتشيو ولاوريتا إلى مؤخرة الغرفة ويفتحان النافذة العريضة التي تكشف مشهد فلورنسا متألقاً بالشمس الساطعة. يغني العاشقان ثنائياً غنائياً « Laretta mia » ثم يتعانقان بحرارة.

يعود سكيكي ويشاهد العاشقين غافلين عن كل شيء تغمرهما النشوة. فإلتفت إلى الجمهور ويشير إلى العاشقين متسائلاً: هل كان باستطاعة بيوسو الثري أن يؤدي خدمة أفضل من هذه؟ ثم يردف قائلاً: إن الأقارب أرسلوه إلى الجحيم بسبب هذا الخداع. ويأمل، مع احترامه اللائق لـ دانتي، أن يقبل الجمهور حكم «غير مذنب». يشرع سكيكي بالتصفيق وينحني. وتسدل الستارة.

## دراسة تاريخية

### في تطور آلات النفخ الخشبية الأوركسترالية

إعداد : رامي درويش

#### مقدمة تاريخية

لقد عرّف الإنسان آلات النفخ (عموماً) بعد معرفته للآلات الإيقاعية بفترة طويلة نسبياً، إذ كان يصنعها الإنسان البدائي من العظام المجوفة والقصبات والقواقع وما أنتجته الطبيعة من هذا القبيل، وكانت آلية استصدار الصوت تتم عن طريق الصراخ ضمن الأنبوبة، إذ كان في الأغلب يُستخرج منها صوت واحد فقط (نوتة واحدة). وتباعاً اهتدى الإنسان إلى صناعة آلة المصفر، وهي مجموعة من القصبات المتدرجة الأطوال والمشدودة بعضها

---

إلى بعض بوساطة حبل رفيع, كما كانت مفتوحة من طرف واحد فقط (الأعلى)، ومغلقة من الثاني (الأسفلى)، وقد كانت هذه القصبات من دون ثقوب على جدرانها، وبالتالي فقد كانت كل قصبَة تُعطي نغمة واحدة فقط، إذ لم يكن قد اهتُديَ بعد إلى فائدة الثقوب على جدار القصبَة وأهميتها في إعطاء نغمات السلم المتعددة .

استخدم الإنسان البدائي هذه الآلات ضمن طقوسه الدينية، كطرد الأرواح الشريرة والوقاية من الأمراض واستعجال سقوط الأمطار...، وكان اليونان قد أطلقوا عليها اسم بان فلوت (فلوت الإله بان)، وعند الرومان (سيرنكس)، ثم تطورت هذه الآلة إلى الناي التي استطاعت أن تحل مكان مجموعة من القصبات، إذ إن كل ثقب على جسم الناي هو أشبه بقصبَة من قصبات المصفار وقد تطورت آلات النفخ تبعاً حتى صُنعت من المعادن والمواد الصناعية الحديثة. وتعد هذه الآلات القديمة أصلاً لجميع آلات النفخ الخشبية الحديثة، وذلك نسبة إلى طريقة استخراج الصوت عن طريق اهتزاز الهواء داخل القطعة الفموية (Mouthpiece). وهي ذات عدة أشكال فهي في الأوبوا والباصون ريشة ريفية مزدوجة (Double Reed) (قصبتان)، وفي الكلارينيت عبارة عن ريشة قصبية عريضة واحدة على شكل منقار. أما في الفلوت فهي عبارة عن شق طولي في جسم الآلة (Flat slit) إذ تلعب الشفتان دور الريشة المزدوجة (دور المبسم) في باقي الآلات (الأوبوا والباصون). إذ إن جميع آلات النفخ الحديثة في الأوركسترا هي عبارة عن أنابيب خشبية أو معدنية تُقسم إلى عدة أجزاء، مفتوحة

من الطرفين ولها عدة ثقوب على جدرانها، يؤدي النفخ في مولد النغمة إلى إصدار الصوت في الآلة. أما جريان تيار الهواء داخل الأنبوبة فيؤدي إلى حدوث تضاعفات وتخلخلات متناوبة بحسب شدته، إذ ينتج عن ذلك موجات صوتية محددة تتناسب اهتزازاتها مع النغمات الموسيقية المطلوبة، ويعزى الفرق الواضح في طابع الصوت المُمَيِّز لكل نغمة إلى عدة عوامل منها (نوع مولد النغمة - خامة الآلة - حجمها - شكلها...).

تتكون عائلة آلات النفخ الخشبية في الأوركسترا من أربع آلات أساسية وهي: (الفلوت - الأوبوا - الكلارينيت - الباصون). ويضاف إليها مجموعة من الآلات الإضافية المساعدة أو الداعمة (أكسسوار)، ومهمتها الأساسية هي توسيع المدى الصوتي للآلات الأساسية الأربعة إما للأعلى أو للأسفل وهي:

- 1 - من جنس الفلوت: الفلوت الصغير (بيكولو) والفلوت آلتو والفلوت الباص.
- 2 - من جنس الكلارينيت: الكلارينيت الصغيرة والكلارينيت الباص.
- 3 - من جنس الأوبوا: الهورن الإنكليزي .
- 4 - من جنس الباصون: الكونترباسون .

تُصنع بعض آلات الفلوت والكلارينيت حديثاً من المعدن أو الميلامين، ومع ذلك فقد بقي تصنيفها كآلات نفخ خشبية، حتى بعد أن صُنعت من خامات أخرى غير الخشب، والسبب في ذلك يعود إلى بقاء طابع صوتها المُمَيِّز كما لو أنها مصنوعة من الخشب .



حلقات تاريخية في تطور آلات النفخ الخشبية المختلفة

---

---

### الفلوت: (Grande Flute أو Flute)

تعد آلة الفلوت من أقدم الآلات النفخية على الإطلاق، فقد وجدت في العديد من آثار الحضارات القديمة، ويعود أصلها على الأرجح إلى مصر القديمة. كما تُنسب إلى الإله الإغريقي (أبولو)، إذ كانت تُصنع قديماً من العظام أو قصب الغاب أو الخشب. أما حديثاً فأصبحت تُصنع من خلأئط معدنية تُنتج نفس الطابع الصوتي لقصب الغاب، وتعطي الآلات متانة أعلى ودقة في المقاييس، كما تُمكن الصانعين من إنتاجها بأعداد كبيرة وبأسعار منطقية مناسبة.

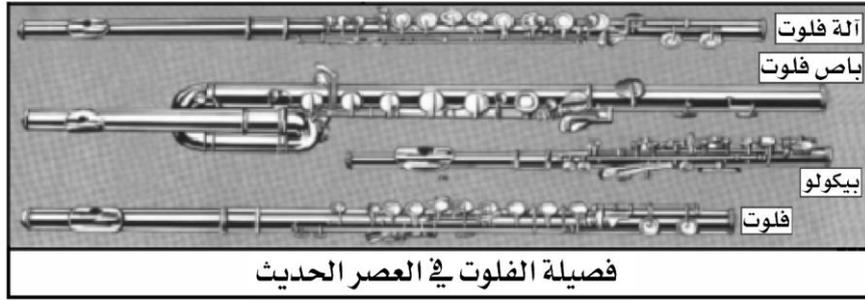
أخذت هذه الآلة بالتطور بشكل تدريجي ببطيء، وقد ظهر منها نوعان رئيسيان في عصر النهضة (الفلوت ريكوردر — والفلوت الجانبي العادي أو الكلاسيكي). إذ استُخدمت الفلوت ريكوردر (ويُعزف عليها بشكل رأسي كما هي الكلارينيت والأوبوا) في موسيقا الصالونات (الحجرة) حتى نهاية عصر الباروك وفي الموسيقى الفلكلورية والشعبية والمدرسية. لكنها لم تتمكن من فرض نفسها في الأوركسترا السيمفونية، إذ كان التشكيل الحديث للأوركسترا السيمفونية الكلاسيكية قد نُبت في القرن السابع عشر واستقر على تكوينه الأساسي حتى وقتنا الحاضر باستثناء بعض التعديلات البسيطة كزيادة حجم الأوركسترا (عدداً) وإغنائها ببعض الآلات النحاسية والإيقاعية الجديدة (نوعاً). أما بالنسبة للفلوت العادي الكلاسيكي (الجانبي) فهو من أول آلات النفخ الخشبية التي دخلت الأوركسترا وذلك منذ عصر النهضة، إذ كانت

---

الأوركسترا حينذاك عبارة عن تشكيل آلي أساسه الوتريات (أوركسترا الحجرة). ومن الجدير ذكره أن باخ كان يقصد في مؤلفاته للفلوت آلة الفلوت ريكوردر (الفلوت العذب — Flauto Dolce)، إذ لم يكن الفلوت الكلاسيكي العادي (الجانبى) قد تطور إلى وضعه الحالي بعد، أما عندما كان يقصد الفلوت العادي (بوضعه القديم دون غمازات) فقد كان يُسجل على المدونة ملاحظة: (الفلوت الجانبى — Transverse Flute). ولم يكن الفلوت حينئذٍ إلا قصبه غاب تشبه الناي العربى. ونظراً لجمال صوت هذه الآلة فقد بدأ الاهتمام بها من قبل المؤلفين والموسيقيين، مما دعا الصناع إلى تطويرها وتحسينها تدريجياً إلى أن ظهر التطور الثوري على يد الموسيقي (عازف الفلوت) وصانع الآلات الألماني تيوبالد بوم (Theobald Boehm) (1794 — 1881) في العام 1832 إذ زودها بنظام ميكانيكي دقيق ومعقد يتكون من ستة عشر مفتاحاً وعدة أذرع ورافعات صغيرة، مهمته فتح وإغلاق الثقوب بدقة متناهية. وقد بلغ عدد الثقوب ستة عشر ثقباً، مما اضطر بوم إلى التفكير بخليط معدني لصناعة جسم القصبه بدلاً من قصب الغاب نظراً لضعف القصب وتعرضه للتشقق تحت ضغط المفاتيح المعدنية وآلية حركتها الجديدة (نظام بوم)، فتوصل إلى صناعة قصبه معدنية بطول (59.5 سم) وهذا ما دعاه لتقسيمها إلى ثلاثة أجزاء على الشكل التالي:

- 1 - الرأس وهو القسم الأعلى الذي يحتوي على المبسم.
- 2 - الجزء الأوسط وهو أكبر الأجزاء وأعقدها ويحتوي على القسم الأكبر من نظام بوم.
- 3 - الجزء الثالث ويحتوي على القسم المتبقي من نظام بوم، كما يمكن تبديل هذا القسم بقسم أكبر قليلاً مما يؤدي إلى توسيع مساحة الآلة هبوطاً نصف بعد كروماتي إلى درجة (سي بيكار).

وقد وصلت فلوت بوم إلى وضعها الحالي في عام 1853، إذ اتصفت أصوات طبقتها الغليظة بأنها جوفاء، فيما تتصف أصوات منطقتها المتوسطة بالرقة والشاعرية، أما طبقتها الحادة فهي لامعة براقية واضحة. وتتصف الفلوت بالقدرة العالية على أداء الفقرات السريعة ذات الزخارف والحليات اللحنية، ويدون لها على مفتاح (صول) ويبلغ مداها (ثلاث أوكتافات). وقد ساهم نظام بوم في توسيع مجال الآلة إلى هذا الحد، كما ساهم في زيادة شدتها الصوتية ونقاوة صوتها، كما حسن إمكانية ضبط الدوزان إلى درجة عالية من الدقة، دون تغيير في طابع صوتها الأساسي. كما منحها إمكانية أداء النغمة الواحدة بعدة احتمالات يُحددها العازف حسب نوع اللحن واتجاهه (صاعد/هابط)، لكنها بقيت بحاجة إلى نفس أقوى وكمية هواء أكثر من باقي أفراد عائلة النفخ الخشب.



لقد أكثر فيردي من استخدام الفلوت كما في فصل المعبد من أوبرا عايدة عام 1871، كما استخدمه مندلسون في عمله حلم ليلة صيف، واستخدمه برليوز في أوراتوريو طفولة المسيح، فيما كان فاغنر مقلداً بذلك نسبياً مقارنة بالنحاسيات.

ظهر ضمن فصيلة الفلوت عدة نماذج، منها الفلوت ألتو ( alto Flute)، التي استُخدمت لفترة وجيزة ثم انقرضت، وكانت تشبه الفلوت العادي إلا أنها أكبر منه قليلاً، وكان قد كتب لها رافيل وسترافنسكي، وهي من آلات النقل السلمي، ولها ثلاثة نماذج:

• alto Flute in G (صول): وتسمع أصواتها أخفض  
برباعية تامة عن المكتوب، وهي أشهر هذه النماذج .

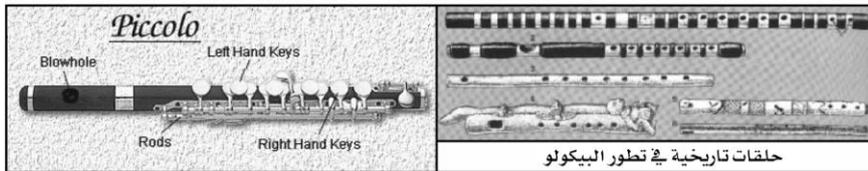
• alto Flute in F (فا): وتسمع أصواتها أخفض بخماسية  
تامة عن المكتوب، كان استخدامها نادراً جداً وقد بطل  
حالياً.

• alto Flute in Es (مي بيمول): وتسمع أصواتها أخفض  
بسداسية كبيرة عن المكتوب، كان استخدامها نادراً جداً وقد  
بطل حالياً.

كما ظهرت آلة الفلوت باص (Bass De Flute) وحجمها  
ضعف حجم الفلوت العادي إلا أن قصبته ذات التواء من ناحية  
المبسم، هدفه تقليص حجم الآلة وتسهيل حملها واستخدامها، أما  
أصواتها فأخفض بأوكتاف كامل عن الفلوت العادي. كما ظهرت  
آلة فلوت الحب (D, amore Flute) وطبقته أخفض بمقدار ثلاثية  
صغيرة عن الفلوت العادي وقد بطل استخدامها حالياً. أما ضمن  
الأعمال الأوركسترالية فتستطيع الفلوت أداء أصعب أشكال  
الألحان، مما يمكنها من لعب الأدوار الرئيسية في المؤلفات  
الأوركسترالية، كما يلجأ إلى إشراك أكثر من آلة فلوت في الأداء  
الموحد (Unison) بهدف زيادة الشدة الصوتية أو التأكيد النغمي  
(تأكيد الجملة) والتكثيف اللوني (تأكيد صوت الآلة) .

### الفلوت الصغير (Piccolo)

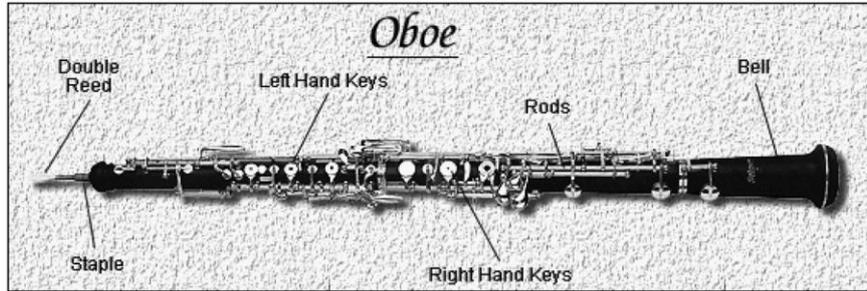
والبيكولو كلمة إيطالية تعني الصغير، وتشبه (البيكولو) الفلوت  
العادي من حيث الشكل إلا أنها بنصف حجمه تماماً وهذا ما دعا  
صنّاعها إلى جعلها من جزأين بدلاً من ثلاثة نظراً لصغر حجمها .



طبقتها أعلى من الفلوت العادي بأوكتاف، وتعد أكثر آلات الأوركسترا لمعاناً وبريقاً. وتبدو واضحة حتى في فقرات العزف الجماعي للأوركسترا (Tutti) إلا أنها لا تتمتع بشاعرية وعذوبة الفلوت العادي، لهذا فقلما توكل لها أحياناً منفردة (Solo). وغالباً ما تُستخدم لتقوية وإظهار (تلميع) دور الفلوت بالأداء بأوكتاف للأعلى. دخلت إلى الأوركسترا على يد بيتهوفن، وقد استخدمها في تصوير صفير الرياح في السيمفونية السادسة (الريفية).

### آلة الأوبوا (Oboe)

تتحد الأوبوا من آلة المزمار البلدي أو الزورنا (الشرقية) التي انتقلت إلى الإغريق عن طريق جارتها الشرقية تراقيا (تركيا)، وقد عرفت لديهم باسم الأولوس (Aulos) التي ما زالت تنتشر في الدول العربية وأوروبا عموماً وفي دول البلقان خصوصاً. والأوبوا هي آلة نفخ خشبية، تُصنع من خشب الأبنوس الصلب، شكلها أسطواني وتنتهي بشكل بوق صغير وتنقسم إلى ثلاثة أجزاء مُتداخلة، ويعزف عليها بشكل رأسي، وقد سميت في دول أوروبا بأكثر من أربعة أسماء: ففي فرنسا (هاتبويس – Hautbois) وهي كلمة مكونة من مقطعين (Haut) وتعني عالي أو حاد و(Bois) وتعني الخشب، وبالتالي فالمقصود بالتسمية (الخشب الحاد الصوت). أما تسميتها بالأوبوا (Oboe) فقد شاعت فيما بعد في جميع دول أوروبا باستثناء فرنسا التي أبقت على تسميتها الفرنسية بالـ (Hautbois).



---

يتكون مبسمها من ريشة قصبية مزدوجة رفيعة (عبارة عن ريشتين صغيرتين من القصب يضمهما إلى بعضهما من أحد طرفيهما خيط رفيع يشد بإحكام)، وتُركب ريشتها في أنبوبة صغيرة بأعلى الأوبوا، وقد عمِل الصنّاع على تحديث هذه الآلة بشكل كبير، إذ يُنسب تطورها الأخير والأهم إلى أبولو باريت (Apollon Barret) الذي طَبّق عليها نظام بوم الميكانيكي الذي كان قد طَبّق أولاً على آلة الفلوت، إذ كانت قد فشلت جميع محاولات صناعة جسم الأوبوا من الخلائط المعدنية أو الزجاجية أو البلاستيكية كبديل عن الخشب، بسبب عدم قدرة هذه الخامات على إعطاء صوت الآلة الأساسي، ويُعد المؤلف الموسيقي (روبرت كامبير (R. Cambert) أول من استخدمها في الأوركسترا ضمن أوبرا (بومون) عام 1671 التي عُرضت في بلاط لويس الرابع عشر، كما استخدمها (لولي) بشكل كبير في أعماله، واستخدمها (رامو) في القرن الثامن عشر ضمن أعماله المسرحية، كما ظهرت بشكل لافت في (السيمفونية الخيالية) لـ برليوز.

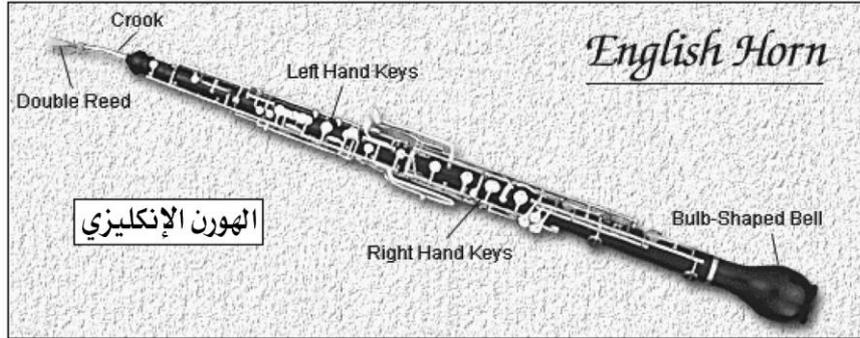
ظهرت في فصيلة الأوبوا نماذج عديدة استُخدمت في عصر الباروك، لكنها لم تُستخدم في العصر الكلاسيكي كالأوبوا دامور (أوبوا الحب — Oboe D,Amore) والتي استخدمها باخ في (قداس متى)، كما ظهرت آلة الأوبوا باريتون أو (الهيكلفون — Heckelphone) وهي آلة ذات طبقة منخفضة تشبه الباصون تقريباً وتسمع أوكتافاً أسفل الأوبوا، استخدمها شتراوس في أوبرا (سالومي) وأوبرا (إلكترا) تحت اسم (أوبوا باص)، كما كتب لها ديلبوس في أعماله، لكنها ليست مستخدمة حالياً، وقد سميت بالهيكلفون لأنها من صناعة شركة (هيكل) الألمانية (Heckel) في عام 1905. كما ظهرت آلة التينورون، وهي أوبوا ذات درجة صوتية منخفضة نسبياً (تينور - نموذج مصغر من آلة الباصون).

تستطيع الأوبوا أداء العديد من الأشكال اللحنية وتتميز بأداء السنكاتو (Staccato) كما هو الباصون أيضاً، لذلك فكثيراً ما نراها (الأوبوا والباصون) يشاران الوترينات في فقرات الستاكاتو أو البيزيكاتو، كما تستطيع أداء الزغردة على كامل مساحتها الصوتية عدا منطقتها السفلى من (دو حتى فا).

### الهورن الإنكليزي ( English Horn )

وهو من فصيلة الأوبوا، وقد ابتكره عازف إيطالي مغمور من مدينة (سترا) عام 1750، ويعود أصله إلى آلة الـ (بومر تينور) القديمة. أما معنى اسمه فهو (البوق ذو الزاوية) لأن مبسمه مثبت على أنبوبة مائلة على شكل زاوية (Angle)، أي لاجل علاقة لاسمه (الإنكليزي) بإنكلترا وهو اعتقاد خاطئ، فقد كان يسميه المؤلف الإنكليزي هنري بورسيل بالـ (أوبوا تينور)

يزيد طول الهورن الإنكليزي عن الأوبوا مرة ونصف، أما من ناحية طريقة العزف فهي ذاتها طريقة العزف على الأوبوا، أي إن عازف الآلة يستطيع العزف على الهورن الإنكليزي بسهولة



فهو يمتاز عن الأوبوا في منطقتيه المتوسطة بالنقاء والعذوبة، وفي منطقتيه العليا بوضوح صوته (غير المكتوم كالأوبوا) كما تتميز أصواته الغليظة والمتوسطة بمسحة من الكآبة والحزن .

تبلغ مساحته الصوتية (أوكتافين ونصف)، وقد استخدمه باخ في بعض مؤلفاته، ثم شاع استخدامه في العصر الرومانسي. وقلما

---

يكتب لهذه الآلة مقاطع منفردة، لكن فاغرر أحسن استعماله في مقدمة الفصل الثالث من أوبرا (تريستان وإيزولدا)، كما استخدمه دفورجاك بشكل جميل ومميز في سيمفونيته التاسعة (الحركة الثانية) .

### الكلارينيت (Clarinet)

آلة نفخ خشبية تشبه آلة الأوبوا إلى حد كبير، يُعزف عليها أيضاً بشكل رأسي، وتصنع من الخشب القاسي (الأبنوس عادةً). كما نجحت صناعتها من بعض الخلطات الصناعية للاستعاضة عن الخشب كالفبير والميلامين مما أدى إلى توفر أعداد كبيرة من الآلات وبأسعار أقل. إلا أن الآلات العالية الجودة ما زالت تُصنع من خشب الأبنوس، وهي ذات ريشة مفردة عريضة. وقد تأخر تطورها عن باقي آلات العائلة إلى أن جاء العالم الألماني يوهان كريستوف دينر (Johann Christoph Denner) (1665—1707) والذي كان بالأساس عازف كلارينيت وصانع آلات من مدينة نورمبرغ الألمانية وطورها عام 1700 عن أصلها الفرنسي (الشالومي). وهي آلة نفخية شعبية شاعت في الأرياف الفرنسية (Chalameau) إذ طبق عليها نظام المفاتيح الميكانيكي الذي اخترعه (بوم) وهو مؤلف من 22 غمازاً (في الكلارينيت). كما ساهم في تطويرها تباعاً كل من الفرنسيين (إيفان مولبير) و(فريدريك بيير) حتى وصلت إلى شكلها الحالي. وتعد الكلارينيت أكثر آلات النفخ الخشبية اتساعاً من حيث المساحة الصوتية (ثلاثة أوكتافات ونصف)، ويوجد منها ثلاثة أحجام:

الكلارينيت الصغير (مي بيمول)، والكلارينيت العادية ومنها نموذجان أساسيان (/ سي بيمول/ وطول قصبتها 66,5 سم وكلارينيت / لا / وطول قصبتها 70,5 سم)، وآلة الباص كلارينيت (/سي بيمول/). ويُذكر أن الموسيقار الألماني فاغرر قد استخدم الكلارينيت بجميع أشكالها ضمن أعماله.

---

دخلت الكلارينيت إلى الأوركسترا كعنصر دائم في تشكيل آلات النفخ الخشبية نحو عام 1780، علماً أن بعض المؤلفين كانوا قد كتبوا لها أعمالاً قبل ذلك مثل (افتتاحية لآلتي كلارينيت وهورن) لهاندل وذلك في عام 1748، كما أولاها موتسارت اهتماماً كبيراً فكتب لها العديد من المقطوعات، ومن أهمها كونشيرتو الكلارينيت عام 1791.

أصواتها ممتدة وأقرب إلى الفلوت منها إلى الأوبوا، فطبقة القرار فيها ذات لون ريفي عميق أما منطقتها الوسطى فتسمى بالشالومي لشبهها بصوت الشالومي (أصلها القديم). أما منطقة أصواتها العالية فهي حادة صارخة وتسمى بالكاليرون (النفير). وكثيراً ما يُسند للكلارينيت فقرات الألحان السريعة التي تُبرز إمكانيات الآلة،  $pp$   $f$  فمن ميزات الكلارينيت قدرتها على أداء جميع أشكال الديناميكية وعلى كامل امتداد مجالها الصوتي دون إشكالات تُذكر، منفردة بهذا عن أفراد عائلتها الأخرى. وقد ظهر في فصيلة الكلارينيت عدة نماذج كالباسيت هورن (Basset Horn) وتعني (الباص الصغير) وهي (الكلارينيت آلتو)، شكلها يشبه الحرف S وهي آلة نقل سلمية إذ تُسمع بخماسية تامة أسفل المكتوب لها. وقد استخدمها موتسارت في أوبرات (الناي السحري، دون جوان، رحمة تيتوس)، كما كتب لها في جنازة الشهير (ريكوايام). كما كتب لها ريتشارد شتراوس في أوبرا (إليكترا) وفي (سيمفونية لآلات النفخ)، كما ظهرت من فصيلة الكلارينيت آلة كلارينيت الحب وآلة الدوبل باص كلارينيت أو البيدال كلارينيت، وهي أخفض من الباص كلارينيت بأوكتاف ومن الكلارينيت بأوكتافين، إلا أنه بطل

استخدامها جميعاً ويقوم بأداء أدوارها آلة الباص كلارينيت حالياً.

تستخدم الكلارينيت في الأوركسترا بثتى أشكال الاحتمالات اللحنية تقريباً، فهي قادرة على أداء الألحان المنفردة بشكل مميز (Solo)، كما يمكنها مشاركة الوترية أو النفخيات أو المجموعة الكاملة (Tutti) في أداء الألحان الجماعية مع الحفاظ على وضوح جرسها الصوتي. ويمكن لمجموعة منها أداء أو دعم نوطات الأكوردهارموني بشكل واضح وصريح مع مجموعة النفخ أو الأوركسترا (Tutti)، كما تتميز بأداء الغليساندو (الزحلقة) وخاصة في المنطقة العليا متميزة بذلك عن الفلوت، كما يستطيع العازف الماهر أداء الفلاجوليت (الصفير) بشكل جيد.

### الكلارينيت الباص (Bass Clarinet)

طولها ضعف الكلارينيت العادي (سي بيمول)، لذلك فقد جعل المصممون قصبته على شكل التواءات تشبه التواءات الساكسوفون، وهي أيضاً من طبقة (سي بيمول) وطبقتها أغلظ من الكلارينيت العادي بأوكتاف كامل. قام بتطويرها مخترع الساكسوفون (أدولف ساكس) عام 1836. وهي تشبه إلى حد ما آلة الساكسوفون في التواءاتها، إذ يُثبت مبسمها بأنبوبة منحنية باتجاه العازف، ونظراً لحجم وثقل الآلة فقد صمم لها ركيزة معدنية توضع على الأرض لتريح العازف من كلفة حملها، تمتد مساحتها الصوتية إلى أوكتافين ونصف ويدون لها على مفتاح (صول)، ولكن نوطاتها تسمع أخفض بثنائية مركبة من المكتوب لها (أي تساعية كبيرة للأسفل)، وتُستخدم في تدعيم أساسيات النسيج الهارموني، ونادراً ما يُكتب لها فقرات منفردة،



---

---

وتتميز عن جميع آلات النفخ الغليظة بقدراتها الأدائية العالية. ومن أشهر المؤلفات التي نتعرف من خلالها على طبيعة صوت آلة الباص كلارينيت وإمكاناتها مقطوعة رقصة (جنية السكر) من باليه (كسارة البندق) لتشايكوفسكي.

### آلة الباصون (Bassoon)

وهي آلة ذات ريشة مزدوجة رفيعة، وتعد من فصيلة الأوبوا، وتصنع من خشب الورد الكبير أو الإسفندان. وقد طبق عليها نظام غمازات بوم الميكانيكي، وتدعى في إيطاليا فاغوتي أي (حزمة القصب) لأنها عبارة عن قصبتين متجاورتين مختلفتي الطول، ومشدودتين إلى بعضهما بإحكام بوساطة رباط، طولها الإجمالي ثمانية أقدام. ونظراً لحجمها فهي تعلق بوساطة شريط في رقبة العازف ليتسنى له استخدام الأيدي بالشكل الأمثل، ويتصل بالقصبة أنبوب معدني ملتو على شكل حرف S تثبت في بدايته الريشة المزدوجة.

يستطيع الباصون أداء الألحان بشكل جيد، وخاصة الفقرات التي تحتوي على قفزات أو أربيجات. وتتميز الباصون بقدرة تعدد الألوان، ففي طبقتها العليا لونها حنون وشاعري جداً. وقد أجاد سترافنسكي استعمالها بمهارة فائقة في بداية موسيقا باليه (طقوس الربيع). أما في طبقتها الدنيا فجافة ومتهكمة، فيطلق عليها اسم (مضحك الأوركسترا) نظراً لطبيعة صوتها المتهكمة، أما طبقتها

---

---

الوسطى فتجمع بين المرح والشاعرية، وتبلغ مساحتها الصوتية ثلاثة أوكتافات .

غالباً ما تحتاج الأوركسترا السيمفوني إلى آلتين أو ثلاث آلات باصون تقوم في الغالب بمضاعفة دور الكونترياباص أو التشيللو أو أداء العلامات المنخفضة من الأكوردات الموزعة على مجموعة النفخ الخشبي، ويدون لها على مفتاح (فا) أما العلامات المرتفعة فتدون على مفتاح (دو تينور على الخط الرابع).

يتشابه الباصون مع الأوبوا بضعف صوته في الطبقة العليا وارتفاعه في الطبقة المنخفضة بشكل طبيعي، أي بعكس الفلوت، ويستطيع الباصون أداء الألحان بشكل جيد، وخاصةً الألحان التي تحتوي على قفزات أو أربيجات ونوطات الستكاتو.

وتوصف آلة الباصون بأنها آلة محايدة من حيث الطابع الصوتي، أي إنها عندما تسير مع آلة أو مجموعة أخرى فإنها تقدم لها الدعم مكسبة إيّاها طاقة صوتية إضافية دون أن تفرض جرسها وطابعها (لونها) عليها، فعند مشاركتها للفيولنسيلا والكونترياباصات مثلاً فإن السيادة الصوتية سوف تكون لصالح جرس الوترية على حساب تماهي صوت الباصون لصالح مجموعة الباص الوتري، إلا أن لها قدرة خاصة على بعث نبض الحياة والحيوية في نغمات الباص الصادرة عن باقي الآلات ذات نفس الطبقة التي تتصف أصواتها بالبلادة.

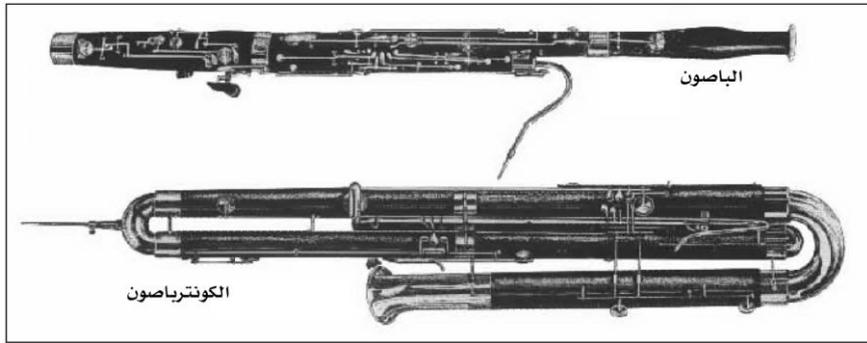
الكونترا باصون (Contra أو Double Bassoon Bassoon)

طول قصبتها ضعف طول قصبة الباصون (16 قدماً)، وتخفض أصواتها أوكتافاً أسفل الباصون وتفوق في مداها المنخفض جميع آلات الأوركسترا، وعادة ما تستخدم في الأوركسترا بهدف تقوية ومضاعفة الباص بأوكتافات أو أوكتافين للأسفل. ونظراً لطبيعة صوتها الغليظ والأجش فقد ندر استخدامها

---

---

في فقرات السولو، يدون لها على مفتاح (فا) وتسمع أوكتافاً أخفض من المكتوب كما هو الكونترباس ومساحتها الصوتية تصل إلى أوكتافين ونصف تقريباً، وعلاقتها مع الباصون تشبه علاقة الكونترباس مع التشيلو في الوترية، إذ عادة ما تستخدم لتقوية ومضاعفة خط الباصون بأوكتاف للأسفل، ونادراً جداً ما يوكل إليها دور منفرد (Solo)، إلا أن رافيل نجح في استخدامها كألة سولو لتصوير شخصية الوحش في موسيقا (الحساء والوحش) ضمن متتالية رقصات (أما الإوزة) .



### الساسوفون (Sarrusophone)

ظهرت في عام 1856 وهي من اختراع الفرنسي (ساروس)، وتعدُّ آلة نفخ خشبية رغم صناعتها من النحاس. وكان الهدف منها أن تحل مكان الكونترباسون في الأوركسترا إلا أنه لم يوفق في ذلك، وقد كُتِب لها كل من سان - سانز وديليوس .

### السيربنت (Serpent) والأوفيكليد (Ophicleide)

آلة نفخ خشبية قديمة ذات مبسم مخروطي، سميت بالأفعى بسبب انحناءات جسمها الطويل بما يشبه التفافات جسد الأفعى (S) وتنتهي بنهاية مخروطية، لها ستة ثقوب، اخترعها (أدميه غليوم - Edme Guallium) عام 1590 وهي آلة نقل سلمي من طبقة

---

---

(سي بيمول) استعملت في الأوركسترات حتى القرن التاسع عشر، إلى أن حلت مكانها آلة الأوفيكليد (الثعبان) المشابهة لها إلا أنها تُصنع من النحاس والتي اخترعها (هيلاري أستيه — Hilare Aste) في باريس عام 1821 وعدد ثقبها يتراوح بين 9 و 12 وزودت بنظام بوم الميكانيكي، مداها الصوتي ثلاث أوكتافات، وهي أيضاً آلة نقل سلمية من طبقة (سي بيمول)، استخدمها كل من (بيرليوز ومندلسون وفاغنر وفيردي)، وبقي استخدامها كآلة نفخ قرارية إلى أن حلت مكانها آلة التوبا النحاسية بشكل نهائي ابتداءً من منتصف القرن التاسع عشر. ومن فصيلتها أيضاً الباصون الروسي ومداه أوكتافان ونصف، والذي قُصُر استخدامه على المؤلفين الروس وغالباً في الفرق العسكرية ثم بطل استخدامه أيضاً.