الحياة الموسيقية

مجلة فصلية تصدر عن وزارة الثقافة - دمشق
الجمهورية العربية السورية

الحياة الموسيقية

مجلــة فصليـــة

تصـدر عـن وزارة الثقافــة ــ الهيئـة العامــة السـوريـة للكتــاب

العدد /2009/53/

رئيس مجلس الإدارة
وزير الثقافة
الدكتور
رياض نعسان آغا

المديـر المسـؤول
المدير العـام
محمود عبد الواحد

رئيس التحرير
محمد حنانا

أمين التحرير
د. نبيل اللو

هيئة التحرير
د. غزوان الزركلي
إلهام أبو السعود

الإخراج الفني
محمد نور الدين

المراسلات باسم رئيس التحرير

مجلة الحياة الموسيقية

ص.ب : 31936

دمشق ـ الجمهورية العربية السورية

E-Mail: musiclife@mail.sy

المعلومات والآراء التي ترد في المواد المنشورة
لا تعبر بالضرورة عن رأي المجلة

تنشر المواد حسب مستلزمات العدد
يفضل إرسال المواد مطبوعة
على الكمبيوتر

سـعر العـدد : 60 ليرة سورية

المحتويات

■ كلمـــة العـدد رئيس التحرير
6

■ تربيــة

ـ مفهوم التربية الموسيقية عند اليافعين
د. نبيل اللــو 8

■ دراسات وأبحاث

ـ ندوة حول الشيخ علي الدرويش الحلبي
أ. د. محمود قطاط 19

ـ بيتهوفن وشوبرت وشوبان وشتراوس وتشويه حياة الأعلام في السينما
صميم الشريف 49

ـ الموسيقا تريح الروح وتساعد في شفاء أمراض الجسد
ترجمة وإعداد: أمل خضركي 66

ـ محكمة الفن ــ أغاني الغربة والعودة
ياسر المالح
78

■ أعــلام

ـ أسمهان في مراحلها الفنية

أحمد بوبس
96

ـ فيليكس مندلسون ـ بارتولدي بمناسبة مرور 200 سنة على ولادته

إعداد: محمد حنانا 106

■ كتب

ـ الصوت والزمن د. غزوان الزركلي
112

■ مقابلات

ـ حوار مع مغنية السوبرانو /لبانة القنطار/
124

■ تذوق

ـ الأغنية العربية.... أمس واليوم

نصر الدين البحرة 131

■ أعمـــال

ـ من قصص الباليهات، غلاديس دافيدسون

ترجمة وإعداد : محمد حنانا 136

ـ السيمفونية الخيالية وهارولد في إيطاليا، فيليب هيل

ترجمة : أبية الحمزاوي 151

■ أوبرا

ـ قوة القدر للمؤلف ج. فيردي، ميلتون كروس
ترجمة : ديالى حنانا 163

■ آلات

ـ دراسة تاريخية في تطور آلات النفخ النحاسية الأوركسترالية
إعداد: رامي درويش 180

كلمة العـــدد

ظهرت الأفلام الناطقة الأولى ما بين عامي 1926 و 1927، وظهر ما يسمى بالشريط الصوتي الذي يتضمن الصوت البشري والمؤثرات، أي الأصـــوات الطبيعية والموســـيقا، ثم يســـجل هذا الشـريط أيضـاً على شـريط الصـورة. ويعد هذا الاكتشـاف العظيم ثورة حقيقيـة في عـالم الســينمـا. وبعد أن تحققت هذه التقنيـة، بـدأ المشـــتغلون في إنتـاج الأفلام بتحويـل الأوبرات والأوبريتـات المعروفـة والشـــهيرة إلى أفلام، كمـا ظهرت أفلام تروي ســـير الموسيقيين، حيث تلعب الموسيقا الدور الأكبر والأهم. أفلام تتحدث عن بيتهوفن وشـــوبرت وشـــوبان وشـــومان ويوهان شـــتراوس وليســـت...إلخ. في هذه الأفلام كانـت تُقحَم مقـاطع ومختـارات من أعمـال هؤلاء اختيرت أحيـانـاً اختيـاراً ســـيئاً. وكان يُعمد في بعض هذه الأفلام إلى تشويه حياة المؤلفين الموسيقيين العظام لضرورات عدة على رأسها، كما نعتقد، ضرورة ضمان الربح.

يتضـــمن عددنا هذا، إلى جانب مواده الأخرى المتنوعة، مقالة قيمة بعنوان «بيتهوفن وشوبرت وشوبان وشتراوس وتشويه حياة الأعلام في السينما» كتبها الأستاذ صميم الشريف، يحدثنا فيها عن الأفلام الســـينمـائية التي تعرضـــت لحياة بعض أعلام الموســـيقا

الكلاسيكية والتي عُرضت في صالات دمشق. ويبدأ مشواره معنا بالحديث عن فيلم بعنوان «السيمفونية الناقصة» الذي عرض في «سينما رويال» بدمشق، عام 1944.

في مستهل المقالة يقول الأستاذ صميم الشريف «إن المخرجين والمنتجين وكتاب السيناريو غرفوا من حياة الموسيقيين الكبار ما طاب لهم، وأغرقوا الحياة السينمائية بفيض من الأفلام التي توالت باضطراد منذ الأربعينيات دون أن يلجؤوا إلى النقل الصادق في السرد السينمائي، معتمدين في إنتاجهم على الإثارة والتشويق.... وقد قادهم هذا إلى تشويه الوقائع والتاريخ والأحداث، فخلقوا نوعاً من البناء الدرامي لا علاقة له بحياة أولئك الأعلام...إلخ». وينهي مقالته بالقول «وبعد فإن الحديث عن سينما الموسيقا شيق وطويل، ومهما تعددت الاتجاهات والأساليب ومهما تعرضت هذه الاتجاهات والأساليب للنقد، فإنها تظل علامة بارزة في تاريخ السينما لأنها قربت حياة أعلام الموسيقا وموسيقاهم إلى الناس في كل مكان».

إننا في مجلة «الحياة الموسيقية» نرحب بما قد يردنا من مقالات ودراسات نقدية حول الموسيقا وعلاقتها بعالم السينما.

رئيس التحرير

مفهوم التربية الموسيقية
عند اليافعين
(الحلقة الثامنة)

د. نبيل اللّو(*)

* أستاذ في جامعة دمشق

لو استعرضنا تاريخ التربية الموسيقية الحديثة لوجدنا أنها في نصف القرن الماضي قد راكمت معارف كثيرة في اختصاصات عديدة هدفها كلّها مجتمعةً رفع مستوى وعي الطفل موسيقياً. ولهذا نجد اليوم من يفضل الاستعاضة عن مصطلح التربية الموسيقية بالتفتح الموسيقي. وقد ظهر هذا المصطلح بقوة في سبعينيات القرن الماضي وتشكلت له أدواته النظرية البحثية في ثمانينيات القرن. واليوم وبعد مضي أربعة عقود على ظهوره وثلاثة عقود على تقعيده، من المفيد الضروري بآن معاً أن نستعرض ما الذي أضافه هذا التوجه من جديد إيجابي؟

بدايةً دعونا نفسر مضمون المصطلح لسانياً قبل الخوض بتطور دلالته النظرية الموسيقية. يعني " التفتح الموسيقي" عند الطفل معنىً أبعد من تعلم الموسيقا، وهو معنى مراد هنا مقصود لذاته. نطمح أن يكون التفتح الموسيقي هذا تفتحاً لشخصية الطفل ولملكاته كلّها، وكنا فيما سبق قد ذكرنا الكثير حول هذا الموضوع، من المعترضات التي فتحناها في معرض حديثنا عن تربية الأطفال وتوعيتهم موسيقياً.

صحيح أن "مغامرة" اكتشاف الأصوات عند الأطفال متعددة الجوانب والمستويات، إلاّ أنها بمراحلها كلها تشكل مفردات يمكن تفصيلها وتناولها على مدى سنوات تشكّل منهاج تعليم الموسيقا، ابتداءً من اكتشاف ماهية الصوت وطبيعته من حولنا، انتقالاً إلى اكتشاف أصوات السلم الموسيقي، مروراً حتى بحسن التذوق والتحليل، وانتهاءً بالارتجال أو التأليف، دون أن نفصّل طبعاً مشاركة الجسد في بعض هذه المفردات. هو برنامج عمل هائل إذا ما دخلنا في تفاصيله.

وإذا ما عدنا إلى المصطلح الذي استخدمناه منذ قليل: "التفتح الموسيقي ـــ التوعية الموسيقية" الذي ظهر، كما أسلفنا، في مطلع العقد السابع من القرن الماضي، وتحديداً في عام 1970، نقول إذا ما عدنا إلى هذا المصطلح لنقارنه بالمصطلح الذي اقترحنا استبداله

به، ونعني: مصـطلح التربية الموسـيقية، وجب علينا بداية كما هو متعـارف عليـه في كـل منهج علمي، التعريف بمـدلولاتهمـا كليهمـا ليســهل علينا بدلالاتهما الخاصــة بكل منهما أن نفرّق بينهما تفريقاً يسـمح لنا بوضـوح الاختيار بناء على المقصـود والمراد. التربية الموسيقية برنامج مدرسي متكامل مادةً، مفرداتها الغناء والاستماع الموجّه لأعمال موســيقية، والتمكن التدريجي لمفاهيم الصــولفيج، ونحن هنـا أجملنـا الـدلالة دون الدخول في التفاصــيل لأنها في هذا السياق لا تعنينا. في حين تعني التوعية الموسيقية أنشطةً موسيقيةً متمحورةً حول الاســتماع بالمعنى الاســتكشــافي وليس بالمعنى التذوقي، لتلمس الظواهر الصــوتية في مجملها: الأصــوات التي نصدرها نحن إرادياً وغير إراديٍّ، والأصوات الصادرة من حولنا، والأصـوات التي تصـدرها الأشـياء المصـوّتة، وتلك الصـادرة عن الآلات الموسـيقية. هي عملية اسـتماع فعلية مبنية على مخطط مُعدّ مسـبقاً توجِّه إلى الاسـتماع البحثي لاكتشـاف الأصـوات وطبيعتها ومداها، وصـولاً إلى وعي البيئة الصوتية من حولنا، وهذا أمر بالغ الأهمية. وهناك موسـيقا بُنيت على هذا المفهوم الذي سـقناه دُعيت بداية بالموسيقا المحسوسة، ثم استقرت شكلاً ومضموناً بالمصطلح: الموسيقا الكهربائية ــ الصوتية: الكهرصوتية.

تفاصيل المراحل التي أشرنا إليها تعتمد كلّها على فكرة اللعبة، أو اللعب الاســتكشــافي، وتعد بحد ذاتها عاملاً من عوامل تطوير حواس الطفـل. وقـد ظهرت هـذه الطرائق في ثمـانينيـات القرن الماضــي مســتندة إلى أعمال بياجي Piaget في علم نفس الطفل، وشيفر P. Schaeffer بكتابه مقالة في الأشياء الموسيقية. واستناداً إلى مبدأ "اللعب" الذي ذكرناه كتب المؤلف الموسيقي ريبل Guy Reibel مؤلّفه الموسـيقي ألعاب صـوتية، وكتب فرانسـوا دولالاند Delalande، وهو بـاحث تربوي، كتـاب الموســيقـا لعبـة طفـل، وكتاب الطفل، من الصـوت المجرّد إلى الصـوت الموسـيقي. وهي محـاولات تصــب كلّهـا وتســاهم في تطوير مفهوم "التوعيـة

الموسيقية" خروجاً من عباءة مفهوم التربية الموسيقية الذي ذكرنا مدلولاته.

هذه الفضاءات الموسيقية التي يفتحها مفهوم التوعية الموسيقية تضع بين أيدي الباحثين والموسيقيين معاً مادة غنية جداً لم تُستثمر بعد في بلادنا ولم تُجرب، وهي ما تزال حديثة العهد في أوربا.

من نافلة القول إن تدرُّج التوعية الموسيقية يستند إلى مراحل نمو الطفل نفسياً وجسدياً، ولِـ بياجيه ودولالاند في هذا باع طويل، وهي تندرج في مراحل ثلاث نجملها كما يلي:

1 ـــــ مرحلة اللعب السمعي ـــــ المحرّض (حتى عمر 3 سنوات).

2 ــ مرحلة اللعب الرمزي (من 3 إلى 7 سنوات).

3 ــ مرحلة اللعب القواعدي (ابتداءً من 8 سنوات).

وهي مراحل تركز على تطور الذكاء السمعي المحرك الرمزي الفاعل كما يسميه بياجيه، وهي عملية معقدة قائمة على علم النفس والفيزياء.

المشكلة الحقيقية فيما قدمنا أن التوعية الموسيقية بهذا المفهوم تحتاج إلى توعية المؤسسة التعليمية والأهل معاً لتجاوز ظاهر العملية غير المرضي، فالموسيقا، على النحو المتعارف عليه، كمادة بحد ذاتها، لا تبدو أساسية في تطور ملكات الطفل، كما تظهر مفردات التوعية مقتصرة على الجانب الاستكشافي اللَّعبي الثانوي. والمسألة برمتها تشكل خطوة حقيقية، ليس بمضمونها، فهي في هذا بعيدة عن الشبهات غير العلمية، وإنما بإمكان تحقيقها، إذ إن مستلزماتها كبيرة: فهي تحتاج إلى وقت أطول بكثير مما هو مخصص لمادة الموسيقا، كما تحتاج إلى فضاءات جغرافية فسيحة مجهزة، وتحتاج إلى مدرِّسين تأهلوا تأهيلاً خاصاً للقيام بهذه المهمة. فالتوعية الموسيقية بمعناها العميق تتقاطع فيها

اختصـــاصـــات عدة على المعلم أن يتضـــلّع منها قبل خوض هذه التجربـة مع الأطفـال. نـاهيـك، ونكرر هنـا، بغيـاب الفكرة كليـاً عن أذهان صـنّاع القرار التربوي الموسيقي، وعن المؤسـسـة التربوية، وعن أهالي التلاميذ! لماذا الخوض فيها إذن؟ سؤال يُطرح وجواب يقول: نحن لا نرمي من حـديثنـا الطويـل هـذا تقرير نهج بعينـه في تربيـة الأطفـال موســيقياً، وإنما أردناه منذ البداية حديثاً طويلاً في التربيـة الموســيقيـة نطرح فيـه أفكـاراً كثيرة للحوار والتـأمل، لعل بعضها واجد طريقه إلى التنفيذ.

التربية الموسيقية عند اليافعين

سـنسـوق في هذا المقام بعض الأفكار الصـعبة عن علم توافق الأصـوات (الهارموني). والصـعوبة التي نقصدها هنا هي تلك التي تجمع ما بين تعلّم هذا الاختصاص الدقيق وممارسته تطبيقياً وعلمياً عند اليافعين. وليس هناك ميدان آخر من ميادين الموســيقا، ما عدا مادة التحليل الموسـيقي، يمكنه أن يصـوّر كأحسـن ما يكون، بهذا المعنى، التجـاذب الحـاصـــل بين العقلانيـة والحســـيـة (بين القلـب والعقل) في تربية اليافعين موسيقياً.

والسؤال الذي يطرح نفسه هنا في هذا المقام لماذا ينفي الحسي والعقلي كل منهما الآخر؟ لماذا وبماذا يتعارضـان؟ وهل يعطل تعلّم الهـارموني عنـد اليافعين حقاً الوظيفة الحســيّة موســيقياً؟ وكيف، ولماذا يحصل هذا في حال سلّمنا بهذه الفرضية؟

هذه هي أسـئلة نطرحها هنا سـتفيدنا فيما سـنسـوق من أفكار حول تجربة تربوية موسيقية خاصة تبدأ من فرضية عمل.

من أين جـاء فعلاً عدم التوافق المزعوم هذا، بل والمشـــخّص أحيـانـاً، بين الحسّـــي والعقلي في تطبيق نظريـات علوم الهارموني وتطبيقـاتـه مع اليـافعين؟ يمكننـا في هـذا السـيـاق أن نطرح عـدة فرضيات عمل نستمدها من مفردات تبدأ بتعلم علم الهارموني.

عندما يتتلمذ تلميذ من التلاميذ على معلّم هارموني يفترض هذا المعلم من الناحية التربوية أن هذا التلميذ الذي يَمثُل بين يديه "يسمع"، دون أن نعلّل ونعرّف دلالة ومضمون كيف "يسمع" وماذا "يسمع؟" ولا نعني بذلك عمل الأذن وظيفياً، وإنما نعني معنىً آخر تماماً: أن التلميذ يمتلك أذناً موسيقيةً أو لا يمتلكها، وبين هذا المعنى والمعنى الوظيفي الأول، بون شاسعٌ وفرق في السياق الذي يعنينا هنا. ويتوقع المعلم هنا، ومن حقه أن يُحسن توقعه، أن التلميذ المُريد قد امتلك ثقافة سمعية متراكمة تمكنه من التعويل عليها أثناء عملية تعلّم الهارموني باعتماده على ردود أفعال التلميذ السمعية ـــ الثقافية. وهذا اعتراف ضمني يُقر به المعلم، مسلّماً بأن التلميذ الذي جاءه ليتعلم مادة الهارموني يمتلك هذا المخزون السمعي التراكمي، وأنه ليس عليه أن يعمل على هذه الناحية عملاً استثنائياً مع تلميذه، فهو سيكتب مدونته الموسيقية حتماً كما تمكّنه أذنه الموسيقية من سماعها. لكن الهارموني لا يحتاج أحياناً إلى "سماع" إذ يمكن الاستعاضة عن الاستماع بالعلائق الرياضية التي تؤدي، إن كانت حساباتنا دقيقة، إلى نتيجة نكتبها رياضياً ونسمعها منظورةً مدوّنة دونما حاجةٍ إلى سماعها! وهذا ما أدى في كثير من الأحيان إلى إهمال "الاستماع" بالمعنى الذي سقناه منذ قليل، عند المعلم والتلميذ معاً، ما دامت الرياضيات قادرة بعلائقها أن توصلنا إلى كتابة المدوّنة الهارمونية دون استماع. وسيقنع التلميذ بالقواعد الرياضية "المطمئِنة." وفي هذه الحالة تحديداً يستغني "العقلي" عن "الحسي"، وهو يستغني متباهياً بأن العلم الرياضي يغنيه عن السمع الحسي. ويستغني كذلك عن لذة الاستماع مكتفياً بقواعد الهارموني لتصبح عنده المبتدأ والمنتهى والمرجع للكتابة الهارمونية.

عندما ينخرط التلميذ في عملية تعليمية موسيقية، يُلقَّن قواعد تندرج ضمن إطار عمل في النظام النغمي التقليدي، تكون هي القواعد المرجع. وهذه القواعد تُعد أدوات خطيرة الشأن، جاءت

نتيجة خبرات تراكمية طويلة. والهدف التربوي الذي يسبق هذه العملية التلقينيّة ويمهد لها، هو هدف جيد يجمع بين العقلانية والمنطقية الصرفة والمادة الموسيقية، وهي مكوّنات محققّة في العملية التربوية في هذا المستوى التعليمي المتقدم عند اليافعين.

لكن ما يحصل أحياناً من خلال امتلاك هذه الأدوات العقلانية المنطقية أن التلميذ الذي لا يمتلك "أذناً موسيقية"، بالمعنى الذي سقناه أعلاه، سيعتمد على هذه الأدوات المعرفية العلمية العقلانية دون المرور عبر الاستماع، وإنما يحقق الهدف بالعلائق الرياضية الموسيقية وحدها، فيصيب بتطبيق القواعد، لا بالموهبة الحقّة. وما أكثر هذه الحالات في الجامعات والمعاهد الموسيقية العليا عندنا، وفي العالم، بهوامش تتراوح بين ضيّقة وعريضة حسب تجربة البلد التعليمية والثقافية الفنية. والسمع يهمله المعلم نفسه في كثير من الأحيان، فيهمله التلميذ أيضاً، ويمعن في إهماله لظنه، وهو هنا مخطئ، بعدم ضرورته. ويكتفي بتطبيق قواعد "مطمئنة" في نتائجها إذا ما أُحسن تطبيقها. في هذه الحالة تتضح فرضيتنا التي أبنّا بها: كيف ينحّي الجانب العقلي الجانب الحسي، أو كيف يطغى العقلي على الحسّي في عملية تعلّم علم الهارموني عند اليافعين. وقد تبدو الفرضية ونتائجها، للوهلة الأولى مريبةً غريبةً، إذ كيف للمنطق والعقل أن يكون لهما آثار سلبية أو نتائج سلبية في عمليةٍ تربوية؟! وجدنا كيف أن المتعة السمعية مستبعدة هنا، ولا وجود لها، إذ ما يهم هي قواعد الهارموني، عمود الكتابة الفقري ومبرر وجودها كله دون المرور بالسمعي.

أما الذين "يسمعون" فهم أولئك الذين يأتون إلى كلية الموسيقا في الجامعة، أو إلى المعهد العالي للموسيقا غالباً، من أوساط موسيقية تتعاطى الجاز، أو كانوا عصاميي التعلم. والملاحظ عن هؤلاء اعتمادهم الكبير على أذنهم الموسيقية لتفهّم العملية الهارمونية في عمل يسمعونه، وهم عموماً "متمردون" على كل نظام هارموني عقلاني مقعّد يسجن ويؤطّر ويكبّل الأذن المبدعة.

وعموماً تطلع علينا هذه المجموعات من أصحاب "الأذن الحدسية" بتوافقات هارمونية تأليفية لا تخلو من فرادة وطرافة وجمال ودهشة. لكن هذا لا يعني، ولا نعني نحن بسوقه أيضاً، أن الاعتماد المطلق على الأذن، وعلى الناحية الحسيّة في كتابة الهارموني، يكفي، لأن هذا يعتمد أيضاً على كيفية تلقينا وتقبلنا الموسيقي للحن الأساسي الذي نسمعه. كيف نسمعه؟ وبماذا نحس عندما نسمعه؟ قبل أن نبدأ أو نفكر بوضع مسار توافقي (هارموني) له. ومن نافلة القول أن نتحدث هنا عن عيار الموسيقي الذي سيضطلع بمهمة "الهرمنة"، موهبته أولاً وتأهيله ومخزونه الموسيقي ثانياً. إذ إن "الهرمنة" الجيدة المتقنة المؤثرة لا تعني ببساطة سلسلة من الأكوردات، وإنما يتعلق الأمر قبل كل شيء بتلمس العناصر الصغيرة المهمة الموجودة في الخط اللحني وتوضيحها: فهل الجملة اللحنية الأساسية مثلاً بطيئة أم سريعة؟ هل هناك علامات موسيقية مباغتة في الجملة الموسيقية، أم أن العلامات تتساوق فيما بينها متصلةً؟ هل الأفضل أن نختار نسيجاً هارمونياً سريعاً أم عريضاً؟ هل أتتبع في الجملة اللحنية الأساسية كل علامة معبّرة فيها أو كل علامة وتدية مركزية الإيقاع؟ ما هي طبيعة الجملة اللحنية الأساسية: هل هي حماسية، عاطفية، حالمة، راقصة، مؤخرة النبر (مسنكبة)؟... هذه طائفة يسيرة من أسئلة كثيرة جداً مستفيضة يطرحها المهرمن على نفسه قبل أن يشرع في كتابة مدوّنة توافقية للحن. فإذا كانت الجملة اللحنية مثلاً تتوقف على علامة معينة فعلى هذه العلامة تحديداً لا قبلها ولا بعدها نضع أكورداً (accord) بسيطاً مؤلفاً من ثلاث علامات موسيقية من شأنه أن يزيد من وضوح هذه العلامة الاستقرارية المنتهى سمعاً وإحساساً. وإذا كانت هناك علامة موسيقية في الجملة الموسيقية، على سبيل المثال، تستند إلى العلامة الموسيقية التالية، نضع الأكورد على هذه العلامة الاستنادية، وليس على التي قبلها المفضية إليها. هل تتأرجح الجملة اللحنية وتدور حول نفسها؟ نترجم هذا كله بتوزين هارموني.. وهكذا.

المشـــكلات التي يواجهها الطـالـب في المرحلـة التي تســـبق "هرمنـة" العمل هي عمومـاً مشـــكلات طابعها مرجعي، إذا كانت هذه المرجعيـات موجودة أو غير موجودة، والمرجعيـات هنـا ثقافية بامتياز. فالطالب الذي لم يسـتمع كثيراً إلى الموسـيقا، ونكرر هنا ، الاستماع الواعي العميق، ستكون ردة فعله الحسية ضـعيفة بسـبب ضـحالة ثقافته الاستماعية. والمستمع الممتاز هو الذي سمع ويسمع أعمالاً موســيقية من مدارس موســيقية مختلفة، ومن فترات زمنية تأليفية متنوعة، فهذا يكوِّن لديه مخزوناً ثقافياً ســـمعياً تراكمياً مفيداً لـه، وهو مخزون ثقـافي ســـمعي لا غنى عنه للطالب. والمســـتمع المثقف قـادر في كل مرة يســـمع فيها عملاً أن يحدد هويته الثقافية وأن يغوص في تفاصيله.

نعيد ونؤكد على أوَّليـة الجـانب الســـمعي في التأهيل التربوي الذوقي الموســيقي بشــقيه: الســـمعي الموجّه التحليلي، والســـمعي الخالص التذوقي الاســـتمتاعي. يمكن لهذين الجانبين أن يتســـاوقا معـاً، كـأن نبدأ بـالتـذوقي الاســـتمتـاعي يســـتعرض العمل بكلّيتـه ويستخلص منه جماليته، في حين يسعى الاستماع التحليلي إلى تتبع خطٍّ لـحـنـيٍّ بـعينــه لآلــة أو لمجموعــة آلات، أو لخطين لحنيين لمجموعتين آليتين. ويمكن للمســتمع أن يغيّر خطوط الاســتماع في كل مرة. هو اســـتمـاع جزئي ضـــمن الكلّي. وهو تـدريـب خطير الشــأن، إذا ما أحســن المتذوق التضــلّع منه. بالطبع يمكن للدارس المتخصـــص تتبع العمل والمدوّنة بين يديه، إن وجدت، ولهذا فائدة علمية كبيرة تدرب الطالب ليس فقط على حسـن الاسـتماع والتذوق والتحليـل، وإنمـا تـدرّبـه على أصـــول التـأليف والإبـداع، ويمكن للطالب الموسـيقي المتخصـص أن يدعم هذا كله بنسـخ المدونات،

فهذا يجعله يغوص بعمق في تفاصـــيل العمل وأســـرار صـــنعته. صـحيح أن الخط اللحني الأساسي هو عماد العمل وهويته السمعية، وهو الخط الذي يتتبعه المســـتمع ويتـأثر بـه ويحفظـه أحيانـاً، لكن الاســـتمـاع الموجَّـه، للخطوط الأخرى المصـــاحبـة للخط اللحني الأســاســي، عظيم الفائدة والمتعة بآن معاً، وهو اسـتماع أفقي على مسـتوى السـطر اللحني الواحد وعمودي على مسـتوى الأسـطر المتوازيـة التي تُعزف معـاً. بعد هذا يمكن أن نقعّد ما اســـتمعنا إليه وتـذوقنـاه وتتبعنـاه وحللنـاه، وبهـذا تعم الفـائـدة الكبيرة. يتخلل هـذه العملية الأخيرة تسـمية الأشـياء بمسـمياتها الاصـطلاحية، ويكون شـرحها النظري أبسـط وأعمق ما دام المسـموع الموجّه قد أوصـل الإحســـاس والتفاصـــيل معاً، وســـيعلمهم هذا فيما بعد أن يســـمّوا تفاصـيل ما يسـمعون تقنياً ونظرياً. يعد الاستماع الشاقولي، بعد هذا النوع من التدريب الســـمعي، متعةً حقيقيةً ودرســـاً كبير المنفعة. فالخطوط المصـاحبة للخط اللحني الأسـاسـي هي صـنعة وإحسـاس، الـدخول في تفـاصـــيلهـا جميعهـا، دخول في عقل المبـدع لفهم آليـة إبداعه وخصـوصـيته، فضـلاً عن أنها تحدد معالم شـخصـيته الفنية التي يتميّز بها عن غيره من المبدعين. صـحيح أن القواعد المطبّقة، نظريةٌ رياضـيةٌ، إلاّ أن النتائج تختلف من مبدع إلى آخر حتى على مسـتوى مصـاحبة لحن أسـاسـي واحد. فلو أُعطي اللحن الأسـاسـي نفســه لأربعة مؤلفين موسـيقيين، لطلع علينا كل واحد منهم بأسـطر لحنية توزيعية مصـــاحبة يختلف فيها كل منهم عن الآخر، يصـــب

فيها معارفه النظرية والعملية، وخبرته وإحساسه وشخصيته الإبداعية. المنهج السمعي الحسي الذي تكلمنا عنه بدايةً هنا هو الذي يفتح باب التذوق والمعرفة والإبداع أمام اليافعين من طلبة المعاهد.

وليس خافياً أخيراً أن عملاً سمعياً تحليلياً كالذي أسلفنا يحتاج إلى تراكم زمني يمكّن المتدرب من "هضم" تفاصيل عمل يسمعه ويحلله حتى يكتسب النضج السمعي التحليلي المطلوب.

ندوة

حول الشيخ
علي الدرويش الحلبي

أ.د. محمود قطّاط
(تونس)

كلمة الافتتاح[1]

لعمدةِ الفنِّ إجلالي وإعظامي إلى العلي إلى ذي المركزِ السامي

[1] ـ أقيمت هذه الندوة في دار الأسد للثقافة والفنون ـ وزارة الثقافة في تموز عام 2008

بهذا البيت استهل الأديب الشاعر التونسي، محمود بورقيبة [1909– 1956] قصيدته في مدح الشيخ علي الدرويش، وعنوانها «رابطة الفن بين تونس وشقيقتها سورية»، وذلك خلال حفل تكريم أقيم على شرفه سنة 1939 بتونس.

إنه لمن دواعي الاعتزاز أن نقدم لتاريخ الموسيقا العربية رائداً من رواد نهضتها الحديثة، التي هي جزء لا يتجزأ من نهضة شاملة تشعبت آثارها وتعددت فروعها، لتشمل مختلف المجالات السياسية منها والاجتماعية والاقتصادية والعلمية والثقافية والفنية.. في تحدٍّ لما كان ـــ ولا يزال ـــ يكتنف بلاد العروبة من عدوان المستعمرين ومطامعهم على اختلاف دولهم وأساليب طغيانهم.. عوامل وأسباب عدة أثّـــرت في اتّجاهات المبدع العربي ومواقفه ومحاولاته، مما أدخل تغيرات جذرية على مزاج الموسيقا العربية ومكوناتها وأساليبها.

في هذه المناخات السياسية والاجتماعية والثقافية والفنية، بأحداثها ومتغيراتها، بعراقتها وأصالتها وبنزعاتها الحداثية التجديدية، وفي أجواء علاقاتها الحميمية عاش الشيخ علي الدرويش حاملاً ـــ مع نخبة من المبدعين العرب ـــ لواء النهضة الموسيقية العربية الحديثة.

من المتعارف عليه أن «الناحية العلمية كانت بسيطة وهزيلة»، بينما «الناحية العملية (الآلية والغنائية) كانت ناشطة وناهضة في سائر الأقطار العربية»[2]. والواقع، أن أعمالاً توثيقية وعلمية مهمة أُنتجت خلال هذه الفترة، غير أنها بقيت

[2] ـ مجدي العقيلي: السماع عند العرب ، ج 3 .

مجهولة، وهي في شكل مخطوطات قابعة في رفوف بعض المكتبات الخاصة أو العامة؛ نذكر من بينها في سورية على سبيل المثال، «سفينة الحقيقة في علم السماح والموسيقا» للشيخ صالح الجذبة الحلبي (1858ـــ1922)؛ والتي تتضمن وصفاً لـ 235 مقاماً من المقامات العربية الأصيلة. وبصورة خاصة أعمال الشيخ علي الدرويش التي لا تقتصر على كتابه المخطوط «النظريات الحقيقية في القراءة الموسيقية» فحسب (والذي نتمنى أن يرى النور)، بل وعلى مساهماته القيمة والأساسية سواء في الكتاب الموثق لأعمال مؤتمر القاهرة 1932؛ أو في الجزأين الخامس والسادس من الكتاب «الموسيقى العربية»، الصادر باسم البارون ديرلانجي.

وعندما نتعرض لهؤلاء الرواد، لا بد من التذكير هنا بالظروف الصعبة التي خلقها الاستعمار وبالمعانات وحالة الاستغلال والإذلال التي كان يعيشها المثقف العربي (وهي واضحة جلية في بعض المراسلات المتبادلة بين الشيخ علي الدرويش وبين البارون ديرلانجي وابنه ليون، أو سكرتير البارون المنوبي السنوسي[3].

فعلاوة على الترجمة، توجد أعمال كثيرة قام بها آنذاك عدد من «جنود الخفاء» من باحثين وفنانين عرب لفائدة مستشرقين معروفين.. الأمثلة كثيرة، خاصة فيما يتعلق بالتدوينات والتحاليل الموسيقية، من ذلك ـــــ إلى جانب الفريق الذي اعتمده البارون ديرلانجي ـ ما قام به مصطفى بن عبورة (1869–1929) لـ جول

[3]ـ الأرشيف الشخصي للبارون ديرلانجي، مركز الموسيقا العربية والمتوسطية ـ النجمة الزهراء ـ سيدي بوسعيد، تونس

رواني في بحثه الخاص بالموسيقا المغاربية الصادر في بدايات القرن الماضي[4].

كما نذكّر بالمناسبة، بالتصانيف القيمة التي أقصيت عمداً، مثل كتاب «الأغاني التونسية»، الذي أتمه مؤلفه الصادق الرزقي (1874-1939) سنة 1918، غير أن البارون ديرلانجي حال دون نشره. وبعد استقلال البلاد، عثرت وزارة الثقافة التونسية على نسخة منه فنشرته سنة 1968... أو تلك التي نفدت ولم تُعَدْ طباعتها (من ذلك ـــ إذا ما اقتصرنا على سورية ـــ مؤلفات فؤاد رجائي وتوفيق الصباغ وفؤاد محفوظ ومجدي العقيلي وغيرهم).

هذا يعود في رأينا إلى غياب تقنيات التوثيق والنشر عندنا، فبينما تتكدس بالمكتبات العشرات والمئات من المراجع في شتى اللغات، تضع أمام الباحث ثروة ضخمة من المعلومات عن أعلام الموسيقا الغربية ، فإنه يصعب العثور على أبسطها فيما يتعلق بموسيقانا العربية وأعلامها.

الشيخ علي الدرويش أصيل مدينة حلب الشهباء التي كانت آنذاك ـــ كما يصفها الفنان أحمد الإبَري ـــ «مهبطاً لوحي الفن الموسيقي ومجلى للقرائح الموسيقية ومنبتاً لنوابغ الموسيقيين»... شخصية فذة، وصاحب رسالة حضارية لم يتوانَ في سبيل تحقيقها عن توسيع معارفه العلمية وقدراته الفنية، مما أكسبه خبرة وقدرة على المقارنة والموازنة أرسى ثمارها في أكثر من بلد عربي زارها وساهم في ترشيد موسيقاها وإحياء تراثها... غير أن الباحث

4ـ بـ الموسوعة الموسيقية، لافينياك ـ باريس 1913–1922، ص 2813–2942.

يصطدم أمام ندرة المعلومات وتضاربها، وحالة التعتيم والغموض التي علقت بأعماله متسببة ولا تزال في عدم إيفائه بما يليق به من التقدير والاحترام. لذلك، فإنه ليس من اليسير التصدي للكتابة عن حياته وإبراز نشاطاته الفنية والعلمية بطريقة واضحة خالية من الشك والالتباس. وكل محاولة في هذا الاتجاه، تستوجب جهداً مضاعفاً لجمع شتات ما كتب عنه في فترات متباعدة ووثائق متفرقة. كما لا بد من الاستعانة أيضاً بالمصادر الحية، أي ذاكرة أولئك الذين عاصروه؛ مع إحكام التثبت والمقارنة لكي تُصفى مختلف الأقوال والروايات من كل الشوائب والمزايدات. ومن حسن الطالع، أنه من جملة العوامل المساعدة، الترجمة التي كتبها الشيخ علي الدرويش بنفسه[5]؛ والبحث الذي نشره أحد أبنائه، تناول فيه سيرة حياة والده مع توضيحات ذات أهمية [6]؛ وكذلك التعريف القيم الذي قدمه الدكتور سعد الله آغا القلعة [7] .

كان شيخنا يصل العلم بالعمل، وهو بحكم انتسابه إلى الطريقة المولوية، يشعر بأنه ينتمي إلى الحداثة، لذلك دعم أبحاثه النظرية بما استجد من وسائل علم الصوت والتدوين الموسيقي؛ كما وسع آفاق تطبيقاته الموسيقية باعتماد التداخل والتمازج بين الموسيقات العربية والتركية.. فكان نموذجاً للتثاقف الموسيقي المثمر (عربي – عربي/ عربي – تركي):

له في مجال الموسيقا خصال عدة، فهو الأستاذ والباحث والفنان المبدع الذي جمع بين العزف والغناء والتلحين والقيادة، ويمكننا تلخيص هذه الخصال في النقاط التالية:

5ـ العقيلي، مجدي: «الشيخ علي الدرويش»، السماع عند العرب، ج. 3، دمشق 1973، ص36-40

6ـ الدرويش المصري، إبراهيم: «علي الدرويش المصري، من خلال مؤلفاته الموسيقية وأعماله الفنية»، الحياة الموسيقية، وزارة الثقافة – دمشق، العدد 18، 1998، ص18–53؛ كذلك مصطفى علي الدرويش، الشيخ علي الدرويش / حياته وأعماله، حلب، دار عبد المنعم ناشرون، 2001

7ـ قاموس غروف...، لندن، 2001، ج 7، ص 29.

- كان يملك طاقة هائلة في الغناء والحفظ والعزف، استوعب التراث بشتى أنواعه، متعمقاً في تقنيات الأداء الصوتي والآلي. عمل مؤذناً ومنشداً ومغنياً ومطرباً، في أكثر من مناسبة (كان يغني في الجوابات بطلاقة). وكما هو معروف، إن الغناء يكسب صاحبه براعة التحكم بالنغمات وأساليب الانتقال بينها، وأصول هذه الانتقالات؛ بالاعتماد على الأذن الحساسة والمران المتواصل.
- فهو من خريجي التكايا المولوية في العزف على آلة الناي (التي كان له دور هام في انتشارها)، مع إتقانه العزف على آلتي العود والقانون.
- وضع مجموعة من الألحان الغنائية والآلية (موشحات وأناشيد وبشارف وسماعيات وغيرها).
- ترأس جماعة الموسيقيين والمنشدين في المطرب المولوي، وقاد عديد الفرق الموسيقية في سورية ومختلف الأقطار التي زارها.
- أستاذ مارس مهنته بإخلاص، واهباً حياته لتدريس الموسيقا للأجيال، في النوادي والمدارس والمعاهد الموسيقية في سورية، وتركيا، ومصر، وتونس، وبغداد... تخرج على يديه الكثيرون من الموسيقيين في الأقطار التي عمل بها، ويعود له الفضل في تكوين أول نخبة من الشباب المثقف تكويناً موسيقياً يعتمد روح الأصالة العربية. عملوا، بعد تحملهم مسؤولياتهم الفنية، على إعلائها ونشرها في الداخل والخارج، مما كان له تأثير كبير في الحياة الموسيقية.
- رجل علم فاضل خدم البحث الموسيقي العربي على نطاق واسع، يتخير أهم المصنفات الموسيقية العربية والتركية، وكذلك الأجنبية، يطالعها ويستأنس بها ويعتمد عليها، لذلك تُعد أعماله إضافة نوعية في تاريخ البحث الموسيقي العربي الأصيل الخالي

من التأثيرات السلبية، خاصة في ما يتعلق بقياسات السلم وبتوصيف المقامات والإيقاعات، وتدوين التراث.

- حافظ للتراث الموسيقي، عمل على جمعه وتدوينه وتلقينه وبثه، وذلك من خلال بحوثه العلمية، وحصص تدريسه، وتدريبه للفرق، وعن طريق الإذاعات (فهو أول من عرف بالموسيقا التونسية في المشرق العربي وبثها في الإذاعة السورية).
- عاش حياته متجولاً من مكان إلى آخر، أكثر من ثلاثين عاماً قضاها خارج الوطن، أفنى حياته خلالها في الدراسة والتدريس والبحث العلمي وفي تأسيس الفرق الموسيقية بالبلاد التي دعته للعمل في معاهدها وإذاعاتها، مقدماً بذلك خدمة جليلة لا في سبيل توثيق التراث وإحيائه فحسب، بل وفي دعم الممارسة الموسيقية ودفع نهضتها وتقدمها.

إن ما قام به هذا الفنان الأصيل، جدير بأن يخلد اسمه بين أعلام العرب، ويجعل الاحتفاء بذكراه تكريماً للموسيقا العربية وللموسيقيين العرب وأملنا أن نتوصل خلال هذه المناسبة السعيدة، إلى كشف النقاب عن أعماله ونشاطاته وإلى إبراز مساهماته الفعلية على المستوى العلمي والعملي، وكذلك التعليمي.

الشكر كل الشكر والامتنان لكل من ساهم في تنظيم هذا الملتقى، وشكراً لوزارة الثقافة، وللهيئة العامة لدار الأسد للثقافة والفنون، وعلى رأسها أخي الدكتور نبيل اللو، على هذه الاستضافة الكريمة، وسعادتي كبيرة بحضور أخي العزيز معالي وزير السياحة الدكتور سعد الله آغا القلعة، والأخ الدكتور علي القيم معاون معالي وزير الثقافة... متمنياً أن تتواصل مثل هذه العناية والاهتمام ليشمل بقية رواد موسيقانا العربية.

الشيخ علي الدرويش الحلبي
[1302ـــ 1372 هـ / 1884ـــ1952م]
أحد أبرز أعلام النهضة الموسيقية العربية الحديثة

◘ الفنان صنع بيئته ونتاج تكوينه

ولد الشيخ علي الدرويش سنة 1884[8] بمدينة حلب الشهباء التي كانت آنذاك ـــ كما يصفها الفنان أحمد الإبري ـــ «مهبطاً لوحي الفن الموسيقي ومجلى للقرائح الموسيقية ومنبتاً لنوابغ الموسيقيين».

بعد الانتهاء من دراسته الابتدائية، ألحقه والده بالمدرسة العثمانية المتوسطة لعلوم الفقه الإسلامي، تخرج فيها بعد أربع سنوات. أما شغفه بالموسيقا وتعلقه بها فقد بدأ منذ الطفولة في رحاب الموسيقا والأناشيد الصوفية للطريقة المولوية[9]، وذلك خلال زياراته المتكررة للتكية التي كان ينتسب إليها والده.

وجد شيخ التكية المولوية بحلب «عامل جلبي» آنذاك، في الفتى صوتاً جميلاً وميلاً قوياً للموسيقا، فأوكل إليه مهمة أداء الأذان في شهر رمضان المبارك. ثم طلب إلى والده أن يلقنه ألحان المولوية وأغانيهم كي يشترك ابنه الصغير في حفلاتهم. وكان من المنتسبين إلى التكية عددٌ

8ـــ لقب بالشيخ علي لكفاءته العلمية والدينية، وبالدرويش لانتسابه إلى الطريقة المولوية.. كما ينعت أحياناً بالمصري، إذ إن جده علي إبراهيم كان أصيل محافظة المنوفيه بمصر، وهو كأحد أفراد جيش إبراهيم باشا، نزح إلى الشام إبان حملة محمد علي بين عام 1831و1839. استقر الجد في مدينة حلب وتزوج فيها، فأنجب ولده إبراهيم نحو عام 1835. نشأ هذا الأخير نشأة عصامية دينية: تعلم القراءة والكتابة وتجويد القرآن الكريم واشتغل بتجارة الأقمشة. إنضم إلى الطريقة المولوية بحلب وصار من أتباعها، فنشأ لديه ميل كبير للموسيقا والغناء صاحبه حتى وفاته نحو عام 1926 بعد أن غرس هذا الميل في ابنه علي.

9ـــــ نسبة إلى مؤسسها في قونية السلجوقية، الشاعر الصوفي جلال الدين الرومي (1207-1273) الذي جعل الموسيقا من أهم عناصر علوم الفلسفة والتصوف. انتشرت في العهد العثماني، وصار لها مساجد خاصة وتكايا التعبد لأصحابها. وكانت تخص الموسيقا الآلية والغنائية، بأكبر رعاية وتجعلها وسيلتها في التعبد والتقرب من بارئ الكون سبحانه. إن اعتمادها التراث الموسيقي وحفاظها عليه، أفاد الموسيقا التركية والعربية أيضاً، وأضفى عليها وعلى محترفيها هالة من القدسية والاحترام. وإثر إعلان الجمهورية التركية وإلغاء السلطنه (1923)، حُلت الطرق الصوفية (1925)، وأقفلت التكايا وقضي على الطريقة المولوية في تركيا، ولم يبق منها إلا القليل في بعض البلدان العربية التي كانت خاضعة للحكم العثماني فيما مضى. غير أنها عادت لتنشط من جديد بمخزونها الموسيقي المتميز.

من الموسيقيين الجيدين ساهموا في تكوينه وصقل مواهبه، من بينهم: «عثمان بك» (الملقب كوجوك عثمان)[10]، و«علي مهران السلانيكي».. فتدرب على المبادئ الأولية للموسيقا وقواعدها، كما تعرف على الأبعاد الصوتية والمقامات وفنونها والإيقاعات وضروبها. ومن حسن الطالع، زار حلب في تلك الأثناء، «شرف الدين بك» الموسيقار التركي اللامع والمقتدر في عزف الناي، فتعلم على يديه تقنيات هذه الآلة إلى جانب القواعد الموسيقية. أما فن الغناء فقد أخذ أصوله على بعض المشاهير العرب حينذاك، أمثال الشيخ «أحمد عقيل» (1813–1903) و«صالح الجذبة» (1858–1922) و«محمد جنيد»... وغيرهم ممن تلقى عنهم الموشحات ورقص السماح.

بقي الشيخ علي الدرويش يعمل في المولوية عدة أعوام، بعد أن عين في وظيفة «قدوم ذان باشي» (قائد فرقة الطريقة المولوية)[11]. التحق بعدها بمعهد دار الألحان في إستانبول (وهو معهد الموسيقا التركية والتراث التابع لبلدية إستانبول حالياً)، لتعميق تخصصه وإتمام دراسته الموسيقية العليا تحت إشراف نخبة من الأساتذة البارزين، من بينهم: «رؤوف يكتا»، و«إسماعيل حقي»، و«علي صلاحي» وغيرهم.

◘ صفاته وخصاله

كان الشيخ علي الدرويش عملاقاً، طويل القامة ضخم الجسم. وهو برغم مزاجه العصبي، وغير المستقر، خفيف الظل ميال إلى الفكاهة تروى عنه عديد الطرائف.

ورث عن أبيه كفاءة المشيخة وأدب التصوف وموهبة الفنان، فصار من كبار أساتذة الموسيقا النظرية والتطبيقية في العالم العربي. كان يجمع بين التقنية والطرب. وكما ذكرنا في الكلمة الافتتاحية ـــ كان شيخنا يجمع بين العلم والعمل، فهو بحكم انتسابه

10ـ كان مؤذن السلطان عبد العزيز سابقاً، نفاه السلطان عبد الحميد عند توليه الحكم فيما بعد. وكان يعد من رجال العلم والفقه والفن في آن واحد، وإمام السلطان في صلواته وجليسه، وكان من العارفين بفن الموسيقا.

11ـ رئيس جماعة الموسيقيين والمنشدين في «المطرب»، أي المكان الذي تجلس فيه جماعة المنشدين والعازفين أثناء حفلاتها الصوفية الخاصة ضمن قاعات التكايا المولوية.

إلى الطريقة المولوية، يشعر بأنه ينتمي إلى الحداثة، لذلك دعم أبحاثه النظرية بما استجد من وسائل علم الصوت والتدوين الموسيقي؛ كما وسع آفاق تطبيقاته الموسيقية باعتماد التداخل والتمازج بين الموسيقات العربية والتركية.

له في مجال الموسيقا خصال عدة، فهو الأستاذ والباحث والفنان المبدع الذي جمع بين العزف والغناء والتلحين والقيادة :

- يملك طاقة هائلة في الغناء والحفظ والعزف، استوعب التراث بشتى أنواعه، كالأدوار والموشحات وغيرها، متعمقاً في تقنيات الأداء الصوتي والآلي. عمل مؤذناً ومنشداً ومغنياً ومطرباً، في أكثر من مناسبة (كان يغني في الجوابات بطلاقة). وكما هو معروف، إن الغناء يكسب صاحبه براعة التحكم بالنغمات وأساليب الانتقال بينها، وأصول هذه الانتقالات؛ بالاعتماد على الأذن الحساسة والمران المتواصل.
- كان ملماً بمعظم الآلات الموسيقية، غير أن آلة الناي كانت هي المميزة لديه. فهو من خريجي التكايا المولوية في العزف على هذه الآلة (التي كان له دور هام في انتشارها)، مع إتقانه العزف على آلتي العود والقانون.
- وضع مجموعة من الألحان الغنائية والآلية (موشحات وأناشيد وبشارف وسماعيات وغيرها).
- ترأس جماعة الموسيقيين والمنشدين في الطرب المولوي، وقاد عديد الفرق الموسيقية في سورية ومختلف الأقطار التي زارها.
- أستاذ مارس مهنته بإخلاص، واهباً حياته لتدريس الموسيقا للأجيال، في النوادي والمدارس والمعاهد الموسيقية في سورية، وتركيا، ومصر، وتونس، وبغداد... تخرج على يديه

الكثيرون من الموسـيقيين في الأقطار التي عمل بها، ويعود لـه الفضـل في تكوين أول نخبة من الشـباب المثقف تكويناً موسـيقياً يعتمد روح الأصـالة العربية عملوا، بعد تحملهم مسـؤولياتهم الفنية، على إعلائه ونشـره في الداخل والخارج، مما كان له تأثير كبير في الحياة الموسيقية.

ـــــ رجل علم فاضل خدم البحث الموسيقي العربي على نطاق واسـع[12]، يتخير أهم المصـنفات الموسـيقية العربية[13] والتركيـة[14]، وكـذلـك الأجنبيـة، يطـالعهـا ويسـتـأنس بهـا ويعتمدعليها، لذلك تُعد أعماله إضـافة نوعية في تاريخ البحث الموسـيقي العربي، خاصـة في ما يتعلق بقياسـات السـلم وبتوصيف المقامات والإيقاعات، وتدوين التراث.

ـــــ حافظ للتراث الموسيقي، عمل على جمعه وتدوينه وتلقينه وبثـه، وذلك من خلال بحوثه العلمية، وحصـص تدريسـه، وتـدريبـه للفرق، وعن طريق الإذاعـات (فهو أول من عرف بالموسـيقا التونسـية في المشـرق العربي وبثها في الإذاعة السورية).

◘ ترحاله واستقراره

12ـــ اختاره البارون رودولف ديرلنجيه دون غيره مستشاراً له في أبحاثه. لقد تعرف عليه خلال تردده على معهد الموسيقا الشرقي، فأعجب بمقدرته الفنية والعلمية ورسـوخ قدمه في هذا الفن، ورغب في دعوته للعمل معه (في مقر إقامته بسـيدي بوسـعيد ضـاحية تونس الغرب) لإحضـار التقارير المزمع تقديمها إلى مؤتمر القاهرة ولإتمام أبحاثه، خاصـة المجلدين الخامس والسادس، في الموسيقا العربية (وقد حصل له من المعهد الموسيقي الشرقي على إذن ملكي خطي صـادر عن سرايا التين بالإسكندرية بتاريخ 18 تشرين الأول / أكتوبر عام 1931 للسفر إلى تونس).

13ـــ كان لدى البارون مكتبة موسيقية ضخمة للتراث الموسيقي العربي وغيره (جمعت من عدة مكتبات في العالم، مثل ليدن ومدريد وبرلين ونور العثمانية، وذلك عن طريق التصوير الفوتوغرافي، وقد حرص على نسختها من جديد بوساطة أحد الخطاطين المجيدين كصـورة طبق الأصل). اغتنم الشيخ علي هذه الفرصـة للدراسة والاطلاع على جميع ما حوته تلك المكتبة من النفائس، وخاصـة كتاب «الموسـيقي الكبير» للفارابي، و«كتاب الشـفاء» لابن سـينا و«الأدوار» لصـفي الدين... وتمكن في هذه الأثناء من نسـخ مخطوطة الفارابي كاملة.

14ـ مثل كتب رؤوف يكتا، وصحبي بزجي، والطنبوري جميل، وإسماعيل حقي مدير دار الألحان وغيرهم...

يبدو من مسيرة الشيخ علي الدرويش، أنه غير قادر على الاستقرار في مكان معيّن. لذلك عاش حياته متجولاً من مكان إلى آخر، إما بحثاً عن كسب أوفر، أو لشعوره بالتهميش، أو أن طبعه كان يدفعه إلى الترحال. أكثر من ثلاثين عاماً قضاها خارج الوطن، أفنى حياته خلالها في الدراسة والتدريس والبحث العلمي وفي تأسيس الفرق الموسيقية بالبلاد التي دعته إلى العمل في معاهدها وإذاعاتها، مقدماً بذلك خدمة جليلة لا في سبيل توثيق التراث وإحيائه فحسب، بل وفي دعم الممارسة الموسيقية ودفع نهضتها وتقدمها.

وفيما يلي جدول بياني للمحطات المتتالية في مسيرته ، مع بعض التفاصيل الهامة:

جدول ١: محطات الاستقرار والترحال في حياة الشيخ علي الدرويش.

	العمر	الوضع	النشاطات
١٩١٠	٠١ ـ ٢٨	النشأة والتكوين	ـ التحصيل الإبتدائي (للمدرسة الأشرفية، المدرسة المتوسطة الإعدادية) ـ المدرسة العثمانية بحلب (تحصيل العلوم الدينية) ـ الانتساب إلى الطريقة المولوية (علوم التصوف والموسيقا بمسائل اختصاصاتها وآلاتها) ـ عمل مؤذناً لعلاة أوقات
			ـ تعلم الناي + علم تربية الصوت وقواعد تركيب النغم وقواعد إيقاع الموازين ثم غناء الأدوار الخاصة بالمولوية (كوجك عشان / مهران السلانيكي)؛ قواعد النفخ في الناي+ قواعد العلامات الموسيقية / النوطة (شرف الدين بك). ـ أصول الغناء العربي وفن أداء الموشحات ورقص السماع (للشيخ أحمد عقيل / صالح الجابية / محمد جنيد، وغيرهم)
			ـ للاحتياج = احتراف المهنة بصنعة معن لمدة قليلة، بعدها بدأ بالعزف على الناي (كان يتقن اللغة التركية)
	٢٨	دعوة الأمير خزعل	فرقة (من ضمنها عمر البطش)
			ـ رئاسة الفرقة النحاسية الخاصة بالقصر
			ـ التعرف على الموسيقا الفارسية
			ـ زيارة بغداد ، البصرة و بومباي (بالهند)
	٣٠	للتدريس + الدراسة	ـ عينته وزارة المعارف التركية مدرساً للموسيقا في مركز ولاية محافظة قسطموني (للدارس الثانوية: السلطانية؛ دار المعلمين؛ مدرسة الصنائع والتطبيقات، ومدرسة اليتيم الإسلامي) ـ انتسب في الأثناء إلى دار الألحان في إستانبول لإتمام دراسته: تاريخ الموسيقا الشرقية ونظرياتها (إسماعيل حقي ، رؤوف بكا)، والناي (عزيز ده)، مدة سنتين ونصف تخرج بعدها بامتياز. ـ تشكيل فرقة موسيقية (من الطلاب) لآلات النفخ الخشبية والنحاسية ألف لها عدداً من الألحان الحماسية وبعض ألحان المسير العسكرية (منها مخزوقة " مارش عسكري "). ـ تردد على مركز المولوية
١٩١٩			ـ تزوج وأنجب خمسة أولاد ذكور بقي منهم اثنان على قيد الحياة وذلك عندما عاد إلى حلب. ـ شرع في تأليف "كتاب النظريات الحقيقية في علم القراءة الموسيقية" ـ ألف مجموعة من الموشحات والألحان الآلية
			ـ الرجوع إلى إستانبول لمراجعة الكتبات العامة: نور عثمانية، والتكية المولوية في بني قمو لإتمام كتاب النظريات....

٣٩	ـ تقلص الإمبراطورية العثمانية ـ انقلاب كمال أتاتورك ـ الانتداب الفرنسي	- أنجز بعض المؤلفات والأعمال الموسيقية : مقدمات آلية وألحان الغنائية كالموشحات والأناشيد والبشارف والسماعيات وغيرها...(تداخل الطابع العربي مع الأسلوب التركي). - مسؤولية القسم الموسيقي في نادي الصنائع النفيسة الفني والأدبي ، في حلب - تشكيل فرقة موسيقية عملت على مسارح مدينة حلب وأنحاء القطر (خاصة مدينتي دمشق واللاذقية).. كما كانت لها رحلات خارج القطر أيضاً.	
	دعوة	على رأس فرقته للعمل على مسارح إستانبول (اكتسب خلالها خبرة ومعرفة واسعة)	
٤٣	دعـوة رسميـة من إدارة المعهد الموســـــيقي الشرقي	عقد لثلاث سنوات (كتابة الموشحات والأدوار القديمة المستعملة في مصر وتدريس النوطة والناي لتلامذة المعهد، والإسهام في حفلات المعهد الرسمية ونشاطاته - شراء مؤلفاته وكتابه المخطوط + والقيام بتدريسه للطلبة ، على أن يكون للمعهد الحق في نشر الطبعة الأولى منه فقط) - سجّل على أسطوانات (في القاهرة وفي بيروت) نخبة من ألحانه وعزفه المنفرد على الناي، بتكليف من شركتي (بيضافون وغرامافون)، وكان يصاحبه بمعظم التسجيلات، على القانون (مصطفى رضا أو عبد الحميد القضابي أو نوبار)، على الكمان (سامي الشوا أو توفيق الصباغ)، على الكمان (فؤاد شحادة) - كان يشترك في حفلات التكية المولوية (مع فريق المنشدين - غناء منفرداً- وعزفاً بالناي) - تعرف على محمد القصبجي وتتلمذ عليه الملحنون والموسيقيون البارزون، أمثال: رياض السنباطي، ومحمد عبد الوهاب وعزيز صادق، كما أخذت عنه أم كلثوم (سبق أن استفاد منه الشيخ سيد درويش أثناء زيارته الشام مع فرقة سليم وأمين عطا الله) - تعرف على البارون رودولف ديرلنجيه وذلك خلال تردده على معهد الموسيقا الشرقي	
٤٧	بطلـــب مـــن ديرلانجي	إذن ملكي خطي عن سرايا "التيت" بالإسكندرية بتاريخ ١٥ تشرين الأول (أكتوبر) ١٩٣١ - العمل مع البارون لإحضار التقارير المقدمة إلى مؤتمر الموسيقا العربية (بمقر إقامته : سيدي بوسعيد- الضاحية الغربية لتونس العاصمة)	
٤٨	دعـوة رسميـة مـن رئاسة ديوان الملك فؤاد الأول	للمساهمة في مؤتمر الموسيقا العربية الأول (عاد ومعه الوفد التونسي المشارك في المؤتمر). ـ عضو ضمن مجموعة لجنة المقامات والإيقاعات والتأليف + اهتم بمسألة التقييم الموسيقي + قدم تحليلاً مفصلاً عن الإيقاعات المستعملة في سورية مع نماذج تلحينية)	
٤٨- ٥٥	- ١٩٣٢ : دعوة ديرلانجي + تعاقد مع وزارة المعـــــارف والفنون)	- متابعة إتمام أبحاث البارون في الموسيقا العربية. - كان في عداد الذين تكلموا في حفل تأبين البارون (٢٩ تشرين الأول أكتوبر ١٩٣٢). كما شارك في حفلة تأبين فقيد الشعر العربي أحمد شوقي بمقر الخلدونية، وافتتحت الحفلة بأن عزف الأستاذان الشيخ علي الدرويش النياتي وأمير الكمنجة سامي شوا قطعة حزينة في تأبين الفقيد... - التدريس بمدرسة العطارين: حصص غير قارة - في شكل محاضرات (تاريخ + أصول الموسيقا العربية وخصائصها / الضروبات، المقامات / أصول الترقيم الحديث والقراءة الغنائية / تدريس آلة الناي... من تلامذته : خميس ترنان، علي السريتي، فتحية خيري، حسيبة رشدي... - شارك مع كبار الموسيقيين، من ذلك حضوره الحصص الأسبوعية بمقهى المرابط - داخل أسواق مدينة العاصمة - للفرقة المكونة من: الشيخ أحمد الطويلي بالطار، الشاب خميس ترنان بالعود العربي، الشيخ أحمد بطيخ بالرباب والكمنجة، والشيخ احمد الزواوي بالنغرات، فيحمله الطرب إلى إخراج نايه وارتجال التقاسيم...	

	اتفـاق بتـاريخ ٢٨ مـــارس ١٩٣٨	- التدريس بالرشيدية (الموسيقا النظرية والقراءة الموسيقية / الصولفيج آلة الناي... - تدريب الفرق الموسيقية على المقطوعات التراثية من الموشحات وغيرها... - شارك في العزف مع كبار الموسيقيين في تونس أمثال خميس الترنان ومحمد التريكي وغيرهما... – وفي نادي الخلوية (خلوة عبد العزيز جميل) كان عازف ناي + مطرب الفرقة الوحيد – سجلت حصة أسبوعية في الإذاعة المحلية. - دوَّن أجزاء من ثلاثة نوبات (رصد الذيل، الأصبعين والعراق) - عمل في الإذاعة التونسية، وقدم بعض الإنتاج الموسيقي الإذاعي. - قام مع بعض الأصدقاء برحلات إلى أوربا فزار إيطاليا وفرنسا وألمانيا وغيرها. - امتدحه الأديب الشاعر محمود بورقيبة بقصيدة شعرية عنوانها: "رابطة الفن بين تونس وشقيقتها سورية". واستهلها بقوله: لعمدةِ الفنِّ إجلالي وإعظامي ⁂ إلى العلي إلى ذي المركزِ السامي - قلده باي تونس وسام الافتخار. تقديراً له على جهوده وخدماته للموسيقا العربية وتثبيت دعائم النهضة الموسيقية في الدولة التونسية.
	خـلال العطـل الصيفية	- نحو ١٩٣٤ حضر افتتاح نادي دوحة المياس للموسيقا والتمثيل في حمص، بعد تأسيسه وأصبح عضواً فخرياً فيه. - صيف عام ١٩٣٥ أسس مع بعض الأصدقاء من هواة الموسيقا، نادياً لتدريس الموسيقا ونشر الوعي الفني والثقافة الموسيقية والتذوق وإقامة حفلات موسيقية دورية وغيرها باسم "النادي الموسيقي بحلب"، وكان مقره وقتئذ في حي باب النصر. - أسهم في الحركة الوطنية ضد الانتداب الفرنسي (فقام بتلحين مجموعة من الأناشيد الوطنية والقومية ـ ومنها نشيد الزعيم إبراهيم هنانو) - أعاد خلالها النظر في مؤلفه الموسيقي المخطوط من حيث عباراته اللغوية وأسلوب كتابته وإضافة بعض الفصول والمواضيع الفنية إليه. - عام ١٩٤٠ درس في أول معهد موسيقي سوري (أسسته وزارة الدعاية والشباب) - تتلمذ عليه الكثيرون، اشتهر منهم عازفون محترفون وهواة أمثال: فؤاد محفوظ (عود)، ومحمد عبدو (ناي)، ومحمد بوشي (عود) وغيرهم... وقد كان ملماً بمعظم الآلات الموسيقية، إلا أن الناي كانت الآلة المميزة الاختصاصية لديه. - كتب سلسلة من المقالات الموسيقية في بعض الصحف والمجلات، منها مقالات في صحيفة "الدستور" الحلبية. - قام بصنع عدة "مجاميع" من آلة الناي، و"المجمع" يتألف من ٣٢ قصبة (ناي) بأطوال مختلفة. وقد وزع عدداً من هذه المجاميع، وقدم بعضها الآخر هدايا إلى عدد من المعاهد الموسيقية العربية والنوادي الخاصة. وقدم منها إلى جهات ومعاهد رسمية مثل: معهد إستانبول، والمعهد الملكي بالقاهرة، والمعهد الرشيدي بتونس، ومعهد الفنون الجميلة في بغداد، والمعهد الموسيقي بحلب.
٥٨		عين عميداً ومدرساً (٩ أشهر) في القسم الشرقي للمعهد الموسيقي بدمشق (الذي أغلق لأسباب مالية في أواخر عام ١٩٤٣.) - عرف في دمشق الكثير من الأصدقاء، من بينهم الزعيم الوطني والشاعر الأستاذ فخري البارودي (صاحب الأيادي البيض على الموسيقا العربية والموسيقيين، وهو المتبني للحركة الموسيقية ومعاهد الموسيقا في سورية منذ عام ١٩١٩ حتى تاريخ وفاته عام ١٩٦٥)؛ السيد نصوح الكيلاني... وكذلك الطلبة، منهم فؤاد محفوظ وشفيق شبيب وغيرهم...

		- كان خلال هذه الفترة الزمنية في المعهد (قسم الأصوات والغناء) الشاب الحلبي المتفوق السيد صباح أبو قوس، الذي لقب بالمطرب صباح فخري (أبو قوس) نسبة إلى راعي الفن الموسيقي آنذاك الزعيم فخري البارودي، وانتخب فيما بعد نقيباً للفنانين في الجمهورية العربية السورية. وقد قدم هذا المطرب الناشئ آنذاك أغنية " بياع الورد" في إذاعة دمشق وعلى الهواء مباشرة وهي من ألحان إبراهيم الدرويش أحد أبناء الشيخ علي الدرويش.
٦٠	دعوة	- تسجيل وتقديم نخبة من الموشحات الأندلسية الغنائية القديمة بمرافقة فرقة الإذاعة الموسيقية والمنشدين " كورس القدس".(رافقه ابنه نديم عازف العود+ المطرب الحلبي الشعبي أحمد الفقش) - عرف الفنانين يحيى السعودي ويحيى اللبابيدي والفنان الملحن والمطرب روحي الخماش الذي استقر نهائياً في دار الإذاعة العراقية وعمل مدرساً في معهد الفنون الجميلة في بغداد.
٦١- ٦٧	دعـوة رسميـة (وزارة المعارف)	- للتدريس في معهد الفنون الجميلة في بغداد. - دعته أيضاً الإذاعة العراقية إلى تعليم الموشحات و أنغامها وأوزانها تسجيل نخبة من ألحان التراث القديم والموشحات الأندلسية، فعمل على تسجيلها مع الفرقة الموسيقية والمنشدين العائدين للإذاعة (ما يقرب من مئة وعشرين موشحاً حفظت بالإذاعة) - عرف الموسيقار محيي الدين حيدر (عميد معهد الفنون الجميلة في بغداد وعميد المعهد الموسيقي في إستانبول فيما بعد) - الأساتذة حقي الشلبي - نوبار ومسعود جميل بك (نجل الموسيقار التركي جميل بك الشهير) - من بين تلامذته الأخوان جميل ومنير بشير.
٦٧- ٦٨	أسباب صحية	- عمل في معهد حلب الموسيقي وإذاعتها المنشأتين حديثاً (المعهد الخاص الذي عمل على تأسيسه في السابق مع طبيب الأسنان الأديب الدكتور فؤاد رجائي عام ١٩٤٦ ، والذي استمرت الدراسة فيه حتى عام ١٩٥٧). - كلفته دار الإذاعة السورية بتعليم النوتات والموشحات لمجموعها الكورس. - كلف بتسجيل نخبة من النوبات والموشحات القديمة التي كانت في حوزته، وذلك مع الفرقة الموسيقية والمنشدين في إذاعة حلب. - ولم يمض عام واحد على عودته الأخيرة إلى الوطن حتى توفاه الله في داره الكائنة في حي أقيول بحلب. وكانت وفاته ظهر يوم الخميس المصادف في ١٣ ربيع الأول ١٣٧٢ هـ / ٢٦ تشرين الثاني – نوفمبر ١٩٥٢، عن عمر ناهز الثامنة والستين (شُيع جثمانه في موكب مهيب سارت فيه جموع غفيرة - دفن في مقبرة الحي الذي كان يقطن فيه.)

◘ نموذج للتثاقف الموسيقي في عصره (عربي ــ عربي/ عربي ــ تركي)

كـان الشـــيخ علي الـدرويش يتقن اللغتين العربيـة والتركيـة وعمره لا يتجاوز الثامنة عشـرة، مما أعانه على تنمية زاده الثقافي والموسيقي، مستفيداً من التجربتين العربية والتركية، سواء أثناء تكوينه أو خلال إبداعاته الفنية وبحوثه العلمية، فهي عصارة تثاقف مثمر[15] جمعت بين عدد من التقاليد الموســيقية العربيـة وكذلك التركية؛ إضــافة إلى ما حصــل عليه من معارف تشــمل النظامين العربي والتركي، خاصــة بالمعهد الموسـيقي الرسـمي بإسـتانبول

15) للتفاصيل، راجع محمود قطاط : "التثاقف الموسيقي العربي ــ التركي"، الموسيقا والرقص، اللاذقية ــ دار الحوار، 1987، ص 5-57.

(دار الألحان التركية). لقد لعبت هذه المؤسسة دوراً فعالاً في خدمة الموسيقا التركية خاصة والشرقية عامة، كانت قبلة الفنانين، تخرج فيها العديد وأقيمت في رحابها أبحاث على غاية من الأهمية في شتى مجالات الموسيقا. تأثير هذه الحصيلة واضح في أفكار الشيخ علي الدرويش وأعماله الفنية والنظرية، من ذلك ما ذهب إليه في ترتيب السلم الموسيقي (24 جزءاً غير متساوية)[16]، وتصنيفه وتحليله للمقامات والإيقاعات، واعتماده نظام النوتة الحديث (منذ 1918)[17]؛ علاوة على أسلوبه في العزف والتلحين.

◘ إنتاجه الفني

كان خلال عمله بالمولوية، يواصل البحث والدراسة والتنقيب عن أصول الموسيقا ودقائقها. وقد جمع وصنف ودرس المؤلفات الموسيقية العربية والتركية، كما بحث عن ألحان الموشحات القديمة والأغاني الشعبية كالقدود الحلبية وغيرها. بحث عن فواصل رقص السماح (من ذلك فاصل "اسقِ العطاش")؛ وعلى كل ما يتميز به القطر العربي السوري وخاصة ألحان وموشحات الموسيقار الدمشقي الخالد الذكر أحمد أبو خليل القباني. اتسع أمامه مجال البحث فأخذ في دراسة ألحان الموسيقا العراقية ومقاماتها التي تتميز بها ومدى تأثرها بموسيقا البلدان المجاورة كالموسيقا الفارسية وبقايا الموسيقا الآشورية القديمة وغيرها. ومدى حفاظها على تراث الموسيقا العربية القديمة منذ العهد العباسي [من أرائه : "*أن ملامح الطابع الموسيقي القديم للألحان العربية عبر التاريخ متوفر في المشرق العربي كالعراق والخليج العربي وشبه الجزيرة العربية وبلاد الشام، وفي مغربه في الشمال الإفريقي عامة كالمغرب وتونس والجزائر حيث بقايا التراث الأندلسي. وفي مصر وليبيا تجد*

16) راجع محمود قطاط: " البحث في السلم الموسيقي والمقامات"، مجلة البحث الموسيقي، المجمع العربي للموسيقا / جامعة الدول العربية، بغداد / عمان، 2002-2003، ص 7-59.

17) تاريخياً، هو أول من دون مجموعة من الموشحات، وكان من أبرز المختصين فيها. لذا عمل على فرض هذا القالب الموسيقي حيث ما حلّ.

بعض ما تبقى من التراث الإخشيدي والإدريسي والفاطمي والأيوبي في عهد دول الإمارات"].

- مؤلفاته الموسيقية: ألف مجموعة من الألحان الغنائية وأخرى للآلات الموسيقية، نذكر منها:

ـــــــ نماذج من الألحان الغنائية بالألفاظ والكلمات التركية متأثرة بالموسيقا التركية القديمة.

ـــــ مجموعة أخرى من الألحان الصوفية الخاصة بالطريقة المولوية وضـــعت كلماتها باللغتين العربية والتركية، وهي المعروفة بـالألحـان المولويـة (آيين شـــريف)، أي الألحان القدســـيـة، ومنها فاصـــل لحن " آيين كردلي حجاز كار" المدوَّن بالنوتة الحديثة[18].

ـــ عدد من الأناشيد والألحان الحماسية وبعض ألحان المسير العسكرية، منها معزوفة " مارش عسكري ".

ـــــ مجموعة من الموشحات والبشارف والسماعيات والتقاسيم في مقامات مختلفة، نوجزها في الجدول التالي:

جدول 2: الانتاج الفني للشيخ علي الدرويش

عنوان	المرجع	الصفحة
بشرف حيّان ـ إيقاع أوسط تركي المركب ($_4^{13}$)	تراثنا الموسيقي (م. العجان)	97
بشرف ماهور ـ إيقاع أوسط عربي المركب ($_8^{13}$)	"	97
بشرف هزام ـ إيقاع روان شامي المركب ($_4^{13}$)	"	97 - 102
بشرف صبا زمزمة ـ دور فركجين تركي ($_4^{24}$)	"	101

18) موجود ضمن مجموعته الموسيقية في مكتبته بحلب والمسجل لإذاعة حلب مع مجموعة أخرى من ألحانه.

بشرف نكريز ـ إيقاع فرع (32/4) (التسليم فيه أطول زمناً من الخانة، وهذا نادر)	"	90 - 102
بشرف حجاز كار	"	85
بشرف صبا ـ إيقاع دويك ($_4{}^4$)	"	102
سماعي حسيني (الخانة الرابعة سنكين سماعي)	"	110
سماعي سيكاه (الخانة الرابعة سنكين سماعي)	"	110
سماعي صبا (الخانة الرابعة سنكين سماعي)	"	110
سماعي دلكش (الخانة الرابعة سنكين سماعي)	"	110
سماعي حوران (الخانة الرابعة سنكين سماعي)	"	110
سماعي بسته نكار (القسم الأول من × 4 بدليل (6 4)، سير اللحن (4 2)	"	110
سماعي شد عربان (الخانة الرابعة سنكين سماعي، يتممها 6/8 الثنائي المركب)	"	110
سماعي عجم عشيران (الخانة الرابعة بدليل (6 4) لكن سير اللحن (4 3)	من كنوزنا (رجائي/ درويش)	14-13
سماعي بسته نكار (الخانة الرابعة بديل (6 4) لكن سير اللحن (4 3)	"	21-20
سماعي راست كبير (الخانة الرابعة سنكين سماعي)	"	47-45

سماعي نهاوند (الخانة الرابعة سنكين سماعي)	"	77-76
سماعي نكريز (الخانة الرابعة سنكين سماعي)	"	102-104
سماعي زنكلاه (الخانة الرابعة سنكين سماعي)	"	112-114
لونغا فرحفزا (أدتها الأوركسترا السيمفونية بالقاهرة).	أذيعت 25 تموز1943	إذاعة دمشق
موشح راست: "يل قاتلي بالتهديد" / أقصاق تركي	من كنوزنا "	60
موشح نهاوند: "مائس الأعطاف أزرى" / نواخت	"	85
موشح نواثر: "آه من نار جفاهم" / قتاقوفتي	"	100
موشح نكريز : "هل لمفتون العيون السود" / دور هندي	"	109
موشح سيكاه: "يا ساكناً بفؤادي" / ورش	"	203-204
تقاسيم ناي: راست جهاركاه	(بيضافون)	
تقاسيم على مقامات مختلفة	الموسيقا العربية، ديرلانجي	ج 5 و6
فاصل " آيين كردلي حجاز كار"	مكتبته بحلب	إذاعة حلب

مارش عسكري		
إبراهيم الدرويش:		
سماعي نواثر	من كنوزنا "	95-94
نديم الدرويش:		
سماعي حجاز كار	من كنوزنا "	119- 120
سماعي حجاز كار كردي	"	133- 135
موشح هزام : " بدت لنا" / سماعي ثقيل	"	222- 223

- إنتاجه العلمي

أ / في السلم والمقامات والإيقاعات

كان باحثاً في العلم الموسيقي بالمفهوم الحديث (موزيكولوجيا)، وموثقاً متميزاً، يتسم أسلوبه بالموضوعية والحياد والنزاهة، فهو مع اعتماد آراء القدامى ونظريات أساتذته في دار الألحان التركية، لا يغفل رأيه الشخصي في تصويب أمر، أو توضيح قضية، منطلقاً من خصوصيات تراثه الموسيقي العربي (جمالياً وذوقياً).. كما **أنه** يدعم أبحاثه، مثل التي للسلالم، والمقامات والإيقاعات بمكتسبات علم الصوت والتدوين الحديث، وعلاماته؛ سالكاً نهج التحليل والمقارنة.

علاوة على كتابه المخطوط، جاءت أكثر أعماله متفرقة ضمن لجان مختصة أو باسم غيره، من ذلك ما نلاحظه في الكتاب الموثق

للمؤتمر الأول للموسيقا العربية المنعقد بالقاهرة سنة 1932[19]، وكذلك في المجلدين الخامس والسادس من كتاب "الموسيقا العربية" المنسوب إلى البارون ديرلانجي (*La musique arabe*، باريس، 1949، 1959)

يتضح من كتاب المؤتمر (القسم الفني/ الباب الثاني: اللجان الفنية)، أن الشيخ علي الدرويش كان عضواً مقرراً ضمن مجموعة أعضاء لجنة المقامات والإيقاعات والتأليف، والمتكونة من الأسماء التالية [20]:

جدول 3: لجنة المقامات والإيقاع والتأليف، كما وردت في كتاب المؤتمر

الاسم	الدور	البلد	الصفة
ــ رؤوف يكتا	رئيس	تركيا	موسيقي وباحث ــ معهد الموسيقا ، إستانبول
ــ صفر علي	سكرتير	مصر	
ــ مسعود جميل	عضو	تركيا	عازف طنبور، شركة الراديو ــ إستانبول
ــ رودولف ديرلانجي	--		
	--	تشيكوسلوفاكيا	
	--	فرنسا	
	--	إسبانيا	ملحن وصاحب نظرية ربع الصوت
	--	مصر	
	--	من أصل شامي	معهد علم الأصوات ــ باريس

19) اصطحبه البارون من القاهرة إلى تونس، كمستشار له لإحضار التقارير المزمع تقديمها إلى مؤتمر الموسيقا العربية الأول في القاهرة (من خريف 1931 إلى ربيع 1932، سكن في قصر سيدي بو سعيد). وفي عام 1932، وُجهت إليه دعوة رسمية موقعة من رئاسة ديوان الملك فؤاد الأول، ملك مصر، للمشاركة في المؤتمر المشمول بالرعاية الملكية. هكذا، قدر له أن يلعب دوراً بارزاً في هذا المؤتمر الأول للموسيقا العربية، وإن كانت مسؤوليته لم يُعترف بها تمام الاعتراف.

20) دعي إلى هذا المؤتمر كبار علماء الموسيقا والفنانين من عرب وشرقيين ومستشرقين وأوربيين، ودام انعقاده قرابة شهر. وزار المؤتمر بعض الفرق الموسيقية والغنائية من جميع الأقطار العربية التي تمثل طابع وأسلوب أقطارها في الأداء الغنائي والموسيقي وأنواع الآلات الموسيقية المحلية. وكما زارته فرقة موسيقية تمثل القطر العربي السوري يعزف فيها كبار الأساتذة السوريين أمثال: توفيق الصباغ، أحمد أوبري، شفيق شبيب وغيرهم. راجع كتاب المؤتمر...

ــ لويس هابا	--	مصر	ناقد موسيقي، مدير قسم الموسيقا مسرح ليريك
ــ مدام لافرني	--	مصر	شاعر
ــ سالازار	--	من أصل	عازف كمان، ملحن وقائد فرقة، عمل مع عبد الوهاب
ــ أحمد شوقي	--	شامي	
ــ جميل عويس	--	مصر	أحد من قدّم آلات غربية "مطوّعة" للموسيقا العربية
ــ حسن المملوك		مصر	
ــ داود حسني		شامي الأصل	ملحن من أعلام المسرح الغنائي والدور والطقطوقة
ــ درويش الحريري			ملحن، مختص في الموشحات
ــ سامي الشوا			عازف كمان وهو من مؤسسي المدرسة الحديثة
ــ علي الجارم			من مشايخ المولوية من كبار الأساتذة وحفاظ الموشح
ــ علي الدرويش			ملحن وعالم نظري، برع في المسرح الغنائي
ــ كامل الخلعي			موسيقي وباحث في المقامات والإصلاحات الموسيقية
ــ مصطفى رضا			
ــ منصور عوض			

غير أن العمل المتميز للشيخ علي الدرويش يبدو واضحاً سواء في التقارير الأساسية التي اعتمدتها اللجنة (والتي قُدمت باسم البارون دير لانجي)[21]، أم في ما دار من نقاش حولها ووصولاً إلى صيغتها النهائية المتفق عليها والتي صدرت بالفرنسية، في المجلدين الخامس والسادس من كتاب "الموسيقا العربية"، المشار إليه.

من خلال جهد كان محوره الشيخ علي الدرويش، توصلت اللجنة في تسع عشرة جلسة[22]،إلى إنجاز عمل تأسيسي (على الرغم مما علق به من نواقص)[23] حصيلته: خمسة وتسعون مقاماً مع بيان أجناسها وتوضيح مساراتها اللحنية، ومئة وأحد عشر إيقاعاً؛ وتعريف بأهم قوالب وأنماط الموسيقا التراثية المتداولة بالمشرق والمغرب العربي. كما يتبين للقارئ أن الشيخ الدرويش اهتم بمسألة التقييم الموسيقي وقدّم تحليلاً مفصلاً عن الإيقاعات المستعملة في سورية مع نماذج تلحينية (جدول 9 للإيقاعات: الاسم ، النوع، القيمة الزمنية، المثال تقاسيم، وبيشروات وموشحات). ويؤكد محمد غانم من جهته، على اهتمام الشيخ علي واطلاعه على الموسيقا التونسية، بقوله: "*وقد عهد إليه المؤتمر مهمة تحليل النغمات التي عرضتها وفود البلدان المشرقية المشاركة وتحادثنا في الأنغام التونسية وتحليلها معاً*"[24]. لقد سجلت مساهماته، وأداؤه

21) الملف الأخير من الملفات التقنية حول المقامات والإيقاعات، من إمضائه شخصياً كما يظهر في كتاب المؤتمر. مع ذلك، فإن هذه التقارير قد تم نقدها علنياً فيما بعد، من قبل المصريين؛ فقد وجدوا فيها نزعة سورية للموسيقا (مثل هذا الموقف نراه واضحاً عند محمد فخري في المجلة الموسيقية، عدد 62، 1938، ص 546.

22)عقد المؤتمر من يوم الإثنين الرابع عشر من شهر آذار / مارس ـ ___ إلى الأحد الثالث من نيسان / أبريل من سنة 1932 (من الساعة التاسعة صباحاً إلى الواحدة بعد الظهر ـ_ ومن الرابعة إلى السابعة مساء) ودام انعقاده قرابة شهر. راجع كتاب المؤتمر...

23) راجع محمود قطاط: " المؤتمر الأول للموسيقا العربية (القاهرة 1932) رصد للملامح والأهداف والنتائج من خلال وثائق المؤتمر"، البحث الموسيقي، المجمع العربي للموسيقا / جامعة الدول العربية، المجلد السابع، بغداد / عمان، 2008، ص 09-52.

24) عازف على آلة الرباب ورئيس الفرقة التونسية بالمؤتمر، تصريح بـ جريدة الزمان ، 25 أفريل 1932.

وتطبيقاته للشـواهد خلال الجلسـات وذلك مع سـواها من أبحاث المؤتمرين، وطبعت فيما بعد باللغتين العربية والفرنسـية في كتاب المؤتمر الضخم الذي وزع على أعضاء المؤتمر[25].

- أما في ما يتعلق بكتاب الموسيقا العربية، فإننا نقرأ على لسان البـارون ديرلانجي (مقـدمـة الجزء الخـامس ، ص XIII –XV)، ما يلي:

إن جمع المادة اللازمة لتأليف الفصـول القادمة، يعتمد أسـاسـاً على مسـاهمة موسـيقيَّيْنِ يمثل كل منهما حسـب رأينا، إحدى المدرسـتين الأسـاسـيتين في موسـيقا المشـرق العربي، هما: الشـيخ علي درويش والأسـتاذ إسـكندر شـلفون. الأول يشـغل منصـب عازف ناي في التكية المولوية بحلب، المدينة التي اشـتهرت في العالم العربي بفضـل دراية موسيقييها؛ ولقد أوفدته إلينا الحكومة المصرية سنة 1931 عندما كلفتنا بتنظيم مؤتمر الموسـيقا العربية الذي انعقد بالقاهرة سـنة 1932... أما الثاني فهو يدير بالقاهرة مجلة موسيقية ومعهد خاص للموسيقا العربية. غزارة علم الشـيخ علي ومنهجية الأسـتاذ شـلفون المطلع على الطرق التحليلية الخاصـة بالمنظرين العرب القدامى، سـمحت لنا أن نقدم إلى مؤتمر القاهرة مدونة مدعمة بشرح لجميع المقامات والإيقاعات التي لا تزال متداولة في أهم البلدان العربية. لقد صدر النص العربي لهذا العمل في كتـاب أعمـال المؤتمر، أمـا النص الفرنسـي، فلقد قبلـت الحكومـة المصـرية إعطاءنا أولوية نشـره. فكل مقام وكل إيقاع مثبت في المدونة تمت مراجعته ودراسته من قبل لجنة من المختصين ترأسها رؤوف يكتا أسـتاذ بمعهد إسـتانبول ومؤلف دراسـة في الموسـيقا التركية صـدرت بموسـوعة لافينياك. كانت اللجنة مكونة من أبرز موسـيقيي القاهرة، من بينهم مصـطفى رضـا مدير المعهد الملكي للموسـيقا العربية. هذا يشـكل ضماناً جديا لصحة توثيقنا ومصداقيته؛ وقد جاءت لتعزز الاحتياط الذي اتخذناه من جانبنا عند طلبنا من الشـيخ علي ليدون لنا بالنوطة الغربية

25) القاهرة ـ المطبعة الأميرية / بولاق: النسخة العربية (1933)؛ النسخة الفرنسية (1934) = 778 ص.

لحناً قديماً وتقسيم لتعزيز كل تركيبة مقامية وإيقاعية. لقد قبلت الحكومة المصرية السماح لنا بنشر هذه الوثائق التي سوف تشكل توضيحاً حياً للفصول القادمة.

بالنسبة لدراسة طبوع وإيقاعات التقاليد "الإسبانية العربية"، فقد حظينا في البداية بتعاون العلامة التونسي الشيخ أحمد الوافي، ثم مساعدة الشيخ خميس ترنان."

هكذا فإنه بفضل المادة الموسيقية التي وفرها، ساهم الشيخ علي الدرويش في إنجاز الجزأين الخامس والسادس، تبعاً لأمنية البارون. لذلك، كثيراً ما كان يرد اسمه في المتن ويعترف بفضائله في أكثر من موقع. فهو وإن لم يكن رجل كتابة فإنه يمثل بكفاءة عالية، علم الموسيقا والمران الكامن بالأساس في الجانبين التقني والتطبيقي للموسيقا وفنيات التدوين. لا شك في أن الدرويش قد ترك مواد متفرقة نظمها المنوبي السنوسي (سكرتير البارون) ووضبها وحررها فيما بعد، إذ إن الجزأين صدرا بعد مغادرة الدرويش لتونس منذ مدة[26]. ذلك مما يشرح تسرب عدد من الأخطاء، خاصة فيما يتعلق ببعض المصطلحات والتعريفات[27].

ب/ في التراث

كان للشيخ علي الدرويش، اهتمام كبير بجمع التراث ـــ خاصة الموشحات ـــ وتوثيقه وبثه (تدريساً وتدويناً وتسجيلاً وإذاعة). كانت جهوده متواصلة في هذا المجال. فهو كما أسلفنا، أول من دون

26) لا ندري هل كان رجوع الشيخ علي الدرويش إلى تونس بعد وفاة البارون، تلبية لرغباته الأخيرة؟ أو أنه بطلب من ابنه ليون، و كوفئ مثل المنوبي السنوسي مباشرة من قبل هذا الوريث الوحيد الذي يعود له مسؤولية إتمام رسالة والده؟ أو هل أنه اغتنم فرصة إقامته في تونس بسبب تعليم الموسيقا ، لكي ينكب على إتمام الجزأين 5 و6 ؟ مهما يكن، فإن الشيخ الدرويش استقر في تونس من 1932 (إثر زيارته الثانية بعد انتهاء المؤتمر)، إلى عام 1938، وهي سنوات تخللتها سفرات عدة إلى أوربا والمشرق. في عام 1939عاد لآخر مرة تلبية لطلب الرشيدية، حيث درس طوال السنة.

27) من ذلك الخطأ الذي ورد في تعريف القد (الموسيقا العربية، ج6، ص 184)

تاريخياً، مجموعة من الموشحات، وكان من أبرز المختصين فيها، ورائداً من رواد تلقينها ونشرها أينما حلّ.

في هذا الصدد جاء في "موسوعة حلب"[28]: "كنا نجتمع نحن هواة الموسيقا في حلب، علي الدرويش وعمر البطش وأحمد الإبري وبكري الكردي، نجتمع ليلاً في دار صديقنا محمود المرعشي نسجل الموشحات على النوطة، ونضبط خلل الإيقاعات في كتاب المؤتمر الذي عقد في القاهرة سنة 1932 ودام اجتماعنا زهاء السنتين، وما عملناه أعتقد أنه في حوزة المرعشي".

من المعروف أن الفنان أحمد الإبري "كان مواظباً على زيارة الشيخ علي الدرويش في بيته أسبوعياً (للتزود بالألحان التراثية والمدونات والنوطات)، يعزف على العود أمام الشيخ الذي كان موجهه نحو التراث، وهما يعملان معاً في البحث. قاطعاً الطريق الطويلة ما بين داره في العزيزية ودار الشيخ في محلة أغير الشعبية، وظل هكذا في الثلاثينيات والأربعينيات، وقد بلغ به الحرص على حضور هذه الندوات أن جاء مرة تحت عاصفة ثلجية" [29]...كان الدرويش والإبري الباحثين الموسيقيين المشهود لهما في حلب، والمرجع الأول لأهل الفن، وكانت لقاءاتهما الموجهه نحو التراث تتم أيضاً في النادي الموسيقي وفي بيوت أصدقاء الفن ليلاً ، وهي أشبة بندوات إبداع ونقد وبحث واستماع، يحضرها موسيقيو حلب في مختلف اتجاهاتهم. كان التعاون بينهما كبيراً ومثمراً، وفي الحفلات التي يشتركان فيها كان الدرويش يقود الفرقة حين أداء المقطوعات الموسيقية

28) خير الدين الأسدي (عن صديقه حسام الدين الخطيب)، عبد الفتاح قلعه جي وعدنان أبو الشامات: الموسيقار أحمد الإبري، حياته وأعماله، ص 47.

29) ومن المؤسف أن مثل هذه البحوث والمداولات القيمة قد ضاع معظمها، إما لأنها لم تدون أو أنها دونت ثم اختفت في رفوف المكتبات الأسرية الخاصة. عبد الفتاح قلعه جي وعدنان أبو الشامات: الموسيقار أحمد الإبري، حياته وأعماله، ص 21؛ 47-48.

والغنائية العربية الكلاسيكية، وكان الإبري يقود الفرقة حين أداء المقطوعات الحديثة [30].

وحين افتتحت إذاعة حلب سنة 1948 عيّن مديرها فؤاد رجائي الشيخ علي الدرويش مستشاراً فنياً لها حتى وفاته عام 1952؛ وقد دُعي إليها معظم الفنانين البارزين في حلب، فكانت عبارة على "ورشة عمل موسيقية وغنائية يومية وفعلية، من تدريب وتنويط وتقديم حيّ على الهواء مباشرة حيث لم تكن أدوات التسجيل مستعملة"[31]. وكلف الشيخ علي بتسجيل نخبة من النوبات والموشحات الأندلسية القديمة (الكلاسيكية) التي كانت في حوزته، وذلك مع الفرقة الموسيقية والمنشدين في الإذاعة.

وسجل لإذاعة دمشق: نوبة تونسية في طبع رصد الذيل ـــــ فصل اسقِ العطاش ـــ سماعي عجم ـــ لونغا فرحفزا ـــ موشح: "يامن رمى قلبي" / "برزت شمس الكمال" (أبو خليل القباني).

هذا الاهتمام البالغ بالتراث، تجاوز الشام ليشمل عدداً من البلدان العربية، من ذلك:

ـــ أثناء إقامته في مصر (1927-1931) كلفه المعهد الموسيقي الشرقي بكتابة الموشحات والأدوار المصرية القديمة وغيرها، بالتدوين الموسيقي الحديث (النوتة)، كما كلفته بعض شركات الأسطوانات، بتلحين وتسجيل مجموعة

30) مثلاً في مهرجان تكريم ضيف حلب الشاعر الكبير بشارة الخوري (الأخطل الصغير) – تشرين الأول 1935 على مسرح الكلية العلمانية؛ ومن الحفلات حفلتان موسيقيتان في صالة سينما روكسي (30 كانون الأول 1939)، خصص ريعهما للصليب الأحمر فرع حلب مساعدة لجرحى الحرب، وقاد فرقة السماح الشيخ علي الدرويش، المرجع السابق، ص 36-37؛ 38.

31) المرجع السابق، ص 22-23.

مقطوعات موسيقية كالبشارف والسماعيات وغيرها... ولقد سجل معظمها على أسطوانات (غرامافون وبيضافون) إما في القاهرة أو في بيروت.

ـــــــــ قام بتسجيل حصة أسبوعية في الإذاعة المحلية بتونس (سماعيات وشنبر حجاز واستخبارات على آلة الناي والكمنجة والغناء وقد تمت التمارين[32].

ـــــــ كتب عن مشايخ المالوف التونسي، أمثال خميس ترنان ومحمد غانم، قسماً من التراث من ذلك ثلاث نوبات: رصد الذيل، والعراق، والإصبعين[33].

ـــــــ قام بتدوين النماذج الموسيقية الخاصة بالجزأين الخامس والسادس من كتاب "الموسيقا العربية"، لـ ديرلانجي..

ـ قدم وسجل عام 1944 للإذاعة الفلسطينية في القدس، نخبة من الموشحات القديمة بمرافقة فرقة الإذاعة الموسيقية والمنشدين " كورس القدس".

32) حسب الفنان التونسي علي السريتي"أن مدير الإذاعة في ذلك الوقت Engela أخذ معه كل هذه التساجيل إلى فرنسا ولم يبقَ لها أثر إلى يومنا هذا".

33) محمد غانم، جريدة الزمان : 19 سبتمبر 1932. طبقها بإذاعتي حلب ودمشق، وقد نقل عنه النوبة الأخيرة الأستاذ مجدي العقيلي، وأوردها في كتابه "السماع عند العرب".. وجاء في بعض المراجع: " 14 نوبة وعشرين ملحقاً لهذه النوبات، وجملة موشحات أندلسية غنائية"، وأنه "احتفظ لنفسه بنسخة منها محفوظة في مكتبته الموسيقية بحلب"، غير أن هذا غير دقيق.

ـــــ سجل عام 1945 مع الفرقة الموسيقية والمنشدين العائدين للإذاعة العراقية مجموعة من ألحان التراث والموشـــحات القديمة (ما يقارب من مئة وعشرين موشحاً)[34].

ج / كتاب " النظريات الحقيقية في القراءة الموســيقية "[35]، أبرز مؤلفاته النظرية، ألفه خلال السـنوات الأربع الأخيرة من فترة تدريسه بقسطموني التركية (التي غادرها سنة 1923) [36].

غير أن إنجـازه النهـائي تواصـــل حتى عـام 1943، بعـد أن أجرى عليه تعديلات وإضـافات متتالية، أهمها أثناء إقامته في حلب (1939ـــــ1941) ـــــ إثر عودته من تونس وبعد اطلاعه على محتويـات مكتبـة البـارون– معيـداً فيـه النظر من حيـث عبـاراتـه اللغوية وأسـلوب كتابته وإدخال بعض الفصـول والمواضـيع الفنية إليه، مع الإبقاء على نفس العنوان.

لقد بذل فيه عصـــارة تجربته الثرية علماً وعملاً، معتمداً فيه على مصـــادر ومراجع عدة عربية وتركية، معظمها مخطوط،

34) من المتعارف عليه أن السبب في ارتقاء الفنان روحي الخماش في تلحين الموشحات يعود إلى الفرصة التي خلقتها المصادفة في لقائه ببغداد، الشيخ علي الدرويش والتي فتحت أمامه آفاقاً رحبة ومصادر صادقة استطاع بذكائه أن ينهل منها؛ ولم يسـبقه في العراق من لحنها بعد أسـتاذه علي الدرويش. فقد أثر وأضـاف هذا اللون على الغناء العراقي والعربي منهجية لحنية خاصـة.. وقد أسس بمساعدة أستاذه علي الدرويش، سنة 1948، فرقة الموشحات الأولى التي أخذت على عاتقها تنفيذ الموشحات القديمة والموشحات التي لحنها علي الدرويش.

35) أو "كتاب النظريات الحقيقية في علم القراءة الموسـيقية "، عند البعض: " الدر الحقيقي في ألحان الموسـيقا" ؟ ("موشـحات أحمد أبي خليل القباني"، جمع وإعداد علي هيثم مصـري، دمشـق – دار طلاس ، 1991). ظل هذا الكتاب القيم إلى الآن بدون نشـر، محفوظاً عند ابنـه إبراهيم الدرويش. وافقت رئاســة المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية في القطر العربي الســوري حينذاك في إحدى جلسـات لجنة الموسـيقا عام 1966، بعد دراسـة مسـتفيضـة، على اقتناء هذا الكتاب المخطوط وطبعه على نفقة المجلس الأعلى، نظراً لقيمته الفنية والعلمية وفائدته للدارســين والعاملين في الموســيقا، بوصـــفه مرجعاً له أهميته، ولكنه لم يطبع لأسباب مالية.

36) يبدو أنه "عهد إلى الأســتاذ الشــيخ عبد العزيز من بلدة جبله بإصــلاح عباراته اللغوية"، أدهم الجندي: أعلام الأدب والفن، ج. 1 – دمشق 1954، ص 326-327 .

إضـــافة إلى خبراته الطويلة في مجالات العمل الموســيقي، مما أضـــفى على هذا الكتاب قيمة فنية وعلمية نادرة، تجعله دون جدال، مرجعاً هاماً ومفيداً للدارسين والعاملين في الموسيقا.

يبحث الكتاب أساساً في قواعد الموسيقا العربية ، ويتضمن:

ـــ الفهرس
ـــ المقدمة وتبحث في تاريخ الموسيقا العربية وأصل الموسيقا وآدابها ومدخل في علم الصوت
ـــ بحث في بيان النسب الرياضية لدرجات أصوات السلم الموسيقي قديماً وحديثاً، موضحة حسب جداول ثابتة مدعومة بالأرقام.
ـــ بحث في السلم والمقامات العربية وتحليلها مع نماذج تطبيقية.
ـــ بحث في المقاييس والموازين العربية والعرجاء منها مع أمثلة وتطبيقات وعرض للموازين واستعمالها قديماً وحديثاً حسب الإشارات الخاصة بقادة الفرق الموسيقية الحديثة (أوركسترا)
ـــ بحث في التدوين الموسيقي العربي بطريقة الأبجدية العربية.
ـــ وغير ذلك من الأبحاث: آلة الناي وكيفية العمل بها والعود والقانون؛ تدوين لبعض الموشحات القديمة؛ مع تمارين لمختلف الأبحاث الواردة.

لا شك في أن هذا المخطوط الثمين في صورة طبعه ونشره، سوف يشكل إضافة نوعية بالنسبة للدراسات الخاصة بالموسيقا العربية.

القسم الثاني من البحث في العدد القادم

بيتهوفن وشوبرت وشوبان وشتراوس
وتشـــويه حيـــاة الأعـــلام
في الســـينما

صميم الشريف

بدأ اهتمام السينما بحياة أعلام الموسيقا وتقديمها على الشاشة الفضية مذ أنتج المخرج الفرنسي "جانس" في أواخر الثلاثينيات فيلمه الرومانسي الفاشل "حب بيتهوفن العظيم" ويعود فشل الفيلم إلى ابتعاد أحداثه عن واقع الحياة التي عاشـــها بيتهوفن، وإحاطة غرامياته بهالة من القدســـية الرومانســـية، حتى بدت مؤلفاته الموســـيقية وكأنها تنبع من تلك العلاقات وبخاصـــة حبه "للحبيبة المجهولة" التي أجمع الباحثون أنها "تريزا دي برونشـــفيك". هذا الفيلم كان الشـــرارة الأولى التي دلت المخرجين والمنتجين وكتاب السيناريو على النبع الذي لا ينضب، فغرفوا من حياة الموسيقيين الكبار ما طاب لهم، وأغرقوا الحياة الســـينمائية بفيض من الأفلام التي توالت باضـــطراد منذ الأربعينيات، دون أن يلجؤوا إلى النقل الصـــادق في الســـرد الســـينمائي معتمدين في إنتاجهم على الإثارة والتشـويق وموسـيقا الأعلام أنفسـهم كي يدعموا عملهم الفني. وقد قادهم هذا إلى تشـــويه الوقائع والتاريخ والأحداث، فخلقوا نوعاً من البناء الدرامي لا علاقة له بحياة أولئك الأعلام، وافتعلوا كل شـــيء ليصـــلوا إلى قلوب المشـــاهدين ونفوســـهم، فنجحوا في ذلك نجاحاً

كبيراً، حتى انطبع التشويه الذي قدموه بإقناع عن حياة أولئك الكبار في نفوس المشاهدين، بعد أن نجا من ذلك بعض الأعلام الكبار إلى حد ما، كشتراوس وفاغنر وفيردي بينما لم ينج شوبرت وشومان وشوبان وليست وبراهمز وتشايكوفسكي وكورساكوف وغيرهم من ذلك، إذ تعرضت الحياة التي عاشوا لضرورات السيناريو والحوار والأحداث المفتعلة والحبكة السينمائية إلى تشويه كبير .

أول الموسيقيين الأعلام الذين تناولهم المخرجون السينمائيون وكُتاب السيناريو بشيء من التفصيل لبؤس حياته وثراء ألحانه، الموسيقي النمسوي فرانز شوبرت الذي أنتج حول حياته، وحول سيمفونيته الثامنة "مقام سي مينور ـــــــ الصغير" والمعروفة بالسيمفونية الناقصة ثلاثة أفلام .

أول هذه الأفلام، ظهر في ألمانيا عام 1941 بعنوان "السيمفونية الناقصة" وعرض في دمشق في "سينما رويال" حالياً مقهى الروضة في العام 1944.

اعتمد سيناريو الفيلم على الأسباب التي وقفت حائلاً بين شوبرت وإتمام سيمفونيته الناقصة. وعلى الرغم من نجاح الفيلم فإن التشويه الذي ألحقه كاتب السيناريو على قصة الفيلم، كان مبالغاً فيه، ولا يتفق وحياة شوبرت الحقيقية .. صحيح أنه أحب "كارولين أستر هازي"، ولكن لا علاقة لهذا الحب بتمزيق الحركتين الثالثة والرابعة اللتين لم يكتبهما أصلاً، فإذا أضفنا إلى هذه المغالطة عشرات الأشخاص الذين حشرهم المخرج، وفيهم بيتهوفن ليسألوه عن الأسباب التي دعته إلى عدم إنهاء سيمفونيته المذكورة، وجدنا أن الأمر مبالغ فيه، ولم يحدث على الاطلاق. ومن المعروف أن شوبرت قابل بيتهوفن مرتين في حياته، فتعارفا في المرة الأولى بحضور عدد من أصدقاء بيتهوفن الذي كان مريضاً جداً، وفي المرة الثانية كان بيتهوفن فاقد الوعي وفي حالة النزع الأخير تقريباً، فهو إذن لم يطلع على سيمفونية شوبرت ولم

يســـأله إنهاءها، وإن كان معجباً بألحانه وأغانيه التي كانت تتداولها الجماهير .

وســيمفونية شــوبرت الثامنة "الناقصـــة" تتألف من حركتين، ومن مطلع للحركة الثالثة "ســكيرزو" لا يتجاوز بضـــعة مقاييس، وهذا المطلع هو الذي طرح ذلك التسـاؤل عن الأسـباب التي جعلته لم ينه معها تلك السيمفونية، ولو أن شوبرت لم يكتب مقياساً واحداً من الحركة الثالثة، لاعتبرت سيمفونيته كاملة ومؤلفة من حركتين، وهي في كل التسـجيلات المتداولة لها تقتصـر على تينك الحركتين فقط .

نال هذا الفيلم على الرغم من ضـــعفه فنياً، شـــعبية كبيرة في ألمـانيـا والنمســـا قبل أن يجتاح أوربا بعد دبلجته، حتى إن المخرج الإنكليزي المعروف إسكويث أشـرف بنفسـه على دبلجته إلى اللغة الإنكليزيـة وفوجىء تمـامـاً عنـدمـا حقق ذلـك النجـاح الكبير الـذي لم يتوقعه .

الفيلم الثاني الذي عالج حياة شوبرت أنتج في عاصمة السينما "هوليوود" وعرض لأول مرة في أمريكا عام 1942 ولم يشـــاهده جمهور دمشق إلا في أواخر العام 1947، وفي سينما رويال أيضاً، وكان بعنوان "الخمر الجديدة". وهذا الفيلم يبدأ بمشـهد سـيدة تدخل متأخرة إلى إحدى الحفلات الموسيقية، فتسأل جارها عن المقطوعة التي تعزفها الفرقة فيجيبها هامساً، إنها السيمفونية الثامنة لشوبرت، فتشـهق السـيدة قائلة بارتياع: إذن لقد فاتني الاسـتماع للسـيمفونيات السبع التي سبقتها! يالي من حمقاء!

وفي هذا الفيلم المليء بالتشـويه لحياة شـوبرت، نجد أن حبيبته ايمي تسـرق السـيمفونية الناقصـة وتذهب بها إلى "بيتهوفن" ليرى رأيـه فيهـا، وإن هذا مـا يكاد يقرؤها ويصـــل في قراءته إلى مطلع الحركة الثالثة حتى يصيح مبهوراً وغاضباً: أين تتمتها، جيئيني بها لأجعل من هذا الشوبرت أعظم موسيقي من بعدي!

وتقنع إيمي في مشهد آخر ـــــ شوبرت كي يتم عمله، وتهدده بالانفصـــال إذا لم يفعل ذلك، ثم يلتقي شـوبرت ببيتهوفن في مشـهد تـال، لنجد بيتهوفن يرجو شـــوبرت ويســـتعطفه بإلحاح كي يكمل سـيمفونيته، لينتهي الفيلم بعد ذلك على مشـهد شـوبرت وهو منكب على عملـه بهدف إنهـاء ســـيمفونيته، وكأن هذا المشـــهد وضـــع خصـــيصـــاً لمؤلفي الموســيقا كي يحاولوا من جانبهم إكمال العمل الذي لم ينهه شوبرت في حياته.

الفيلم الثالث الذي تعرض لحياة شـوبرت وسـيمفونيته الناقصـة جـاء هـذه المرة من إيطـاليـا، ومن المخرج الشـــهير جـالوني الـذي عرف كيف يعالج حياة هذا الفنان البائســة بمنتهى الصــدق، وبعيداً عن عوامل الإثـارة المفتعلـة، وإن بـالغ بعض الشـــيء في علاقته بالكونتس كارولين إســترهازي لأن حياة شــوبرت التعســة بحلوها ومرها لم تكن بحـاجـة إلى افتعـال درامي، لأنهـا هي بـالـذات كـانـت أكثر من دراما قاتمة وشديدة السواد.

عرض هذا الفيلم في دمشـق في سـينما "أمبير" التي كانت في الصـالحية وأزيلت لأغراض عمرانية في الخمسينيات ونجح نجاحاً مطلقاً.

أجمل الأفلام الموسـيقية الدرامية المرحة التي شـهدتها دمشـق في أواخر الأربعينيـات فيلم "كـل المـدينـة ترقص" عن حيـاة الموسـيقي النمسـاوي الشـهير جوهان شـتراوس والفيلم من الأفلام الفرنسية الشيقة، وعرض في سينما "عائدة بالاس" ـــ أفاميا اليوم. وقـام الممثل الفرنســـي الشـــهير فيرنان كرافي بدور شـــتراوس، والممثلـة النمســـاويـة الجميلـة ذات الصـــوت الأوبرالي الرائع إيلوناماسي بدور الحبيبة مغنية الأوبرا التي تغدو زوجته.

الفيلم يدور حول رقصة "الفالس" وإيقاعاتها الراقصة المثيرة، وقد نقلها ـــ كما هو معروف ـــ شتراوس من مجرد رقصة شعبية معروفة في بوهيميا في تشـيكوسـلوفاكيا، إلى رقصـة عالمية منذ صاغ على إيقاعاتها الراقصة، ألحانه الرائعة. حتى اقترن "الفالس"

باســـمه. وكلمة فالزن أو "والزن" كلمة ألمانية من فعل دار يدور دوراناً، ومنها جاءت كلمة "والز" أو "فالز" بالفرنسية. أما سبب تسميتها بلفظة ألمانية وليس بلفظة تشيكية، فيعود إلى الاستعمار النمسوي الذي حرم على سكان بوهيميا وموراڤيا استخدام لغة غير اللغة الألمانية.

الفيلم شـــأن كل الأفلام الموســيقية التي عالجت حياة الأعلام، كرس موسيقا شتراوس لبناء أحداث الفيلم التي عاشها شتراوس وفق التســلســل الزمني لمؤلفاته. وأشـــهر الألحان التي اســتغلها المخرج ليضمن نجاح الفيلم من وراء موسيقا شتراوس مقطوعات "الفالس الإمبراطوري" الذي رقص عليه الأشراف في قصر أسرة هابســبورج بحضـــور الإمبراطور و"الفالس الكبير" الذي ترقص على أنغامه فيينا كلها في ساحات المدينة القديمة، وغابات فيينا التي نسمع فيها إيقاعات الفالس على أصوات الكوكو وزقزقة العصافير ونلمس فيها حركة النســيم ووســوســة الجنادل وكآبة الغابة عند المســاء، وإيقاعات حوافر جواد العربة التي تقل شتراوس وحبيبته في انســياب، ودماء فيينا، التي عبرت عن ثورة المدينة الشـــهيرة ضــد الاســتبداد والتي ســحقت بمنتهى القســوة. وأخيراً "الدانوب الأزرق الجميل" الـذي اســـتوحى منـه أجمل ألحـانـه، وقد فـات شتراوس، وهو يضع عنوان مقطوعته بأن الدانوب لم يعرف اللون الأزرق طوال حياته، ولكنه كبحر، وعروس لثلاث عواصـم كبيرة استحق منه تلك التسمية .

الفيلم نجح نجاحاً متميزاً، وعرض في دمشـق مرتين متواليتين على مدى أسـبوعين في كل مرة. وقد نجح المخرج "جونس" الذي فشل مع بيتهوفن ـ هذه المرة مع شتراوس.

الموسـيقي فريدريك شـوبان اسـتأثر هو الآخر بحياته المثيرة بـاهتمـام الســينمـائيين. وأول فيلم جـاد ظهر عن حيـاتـه جـاء من هوليوود في أعقاب الحرب العالمية الثانية تحت عنوان "الأنشــودة الخالدة"، وعرض في سينما الدنيا في دمشق عام 1955. اضطلع

بدور "شـــوبان" الممثل كورنيل وايلد وبدور الأســـتاذ "جوزيف إلســـنر" الممثل الكبير بول موني وبدور جورج صـــاند الممثلة القديرة ميرل أوبيرون.

هدف الفيلم التركيز على ثورة الشـــعب البولوني ضـــد الحكم القيصـــري الروســـي، متعمداً الإســـقاط من خلال أحداث الفيلم على مصـــير بولونيا بعد الحرب في ظل النظام الذي جاء بعد انتصـــار الحلفاء على النازية، وهذا الإسقاط جاء من خلال الأحداث النضالية التي جرت إبان الحكم القيصري .

ســـيناريو الفيلم وضـــع بذكاء، واســـتغل حياة شـــوبان المثيرة، استغلالاً طيباً، وأضـاف عليها الشـيء الكثير من أجل إضـفاء مزيد من الإيقاع الدرامي.

ركز الفيلم منذ البداية على هرب شـــوبان وأســـتاذه إلســـنر من بولونيا في أعقاب فشل الثورة التي قادها طلاب المدرسـة الحربية، علماً بأن شوبان لم يهرب، وأن إلسنر لم يرافقه في سفره إلى فيينا قبل أن يتوجه منها إلى باريز، بل على العكس، قد وصـــلته أنباء الثورة وهو في فيينـا، فقرر العودة إلى وارســـو، ثم أقلع من أجل المجد الذي يحلم به وتوجه إلى باريز .

التركيز الثاني، أنشـــأه كاتب الســـيناريو على العلاقة العاطفية التي قامت بين شوبان وجورج صاند، وعلى النقاش حول الفن للفن أم الفن للغاية، لنجد شوبان في النهاية قد أسلس قياده لرغبات هذه المرأة، فكرس فنه من أجل الفن .

التركيز الثالث اعتمد على ملل جورج صاند من شوبان بسبب مرضه الذي لم يكن معروفاً آنذاك ــ السل ـ والذي زاد أواره أثناء رحلتهما إلى جزر "ماجوركا" ومن ثم إصـــرارها فيما بعد على الابتعاد به عن باريز إلى إقطاعيتها في "نوهان" كي يســـتعيد صحته المتدهورة، أو كما كانت تلقبه "جثتي المريضة".

التركيز الرابع قام على فشـــل ثورة بولونية ثانية، وعلى تدفق الهاربين من المذابح إلى باريز، ومن بينهم الكونتس ماريا ودزنسكا التي ســـبق لشـــوبان أن بادلها الحب في وارســـو، علماً بأن ماريا ودزنسكا كانت متزوجة آنذاك، ولم تغادر وارسو إلا إلى مصيف "ماريانسكي لازني" في تشيكيا، ولم تزر باريز على الإطلاق بعد فشل الثورة، كما لم تجتمع بشوبان إلا قبل زواجها في ماريا نسكي لازني قبل وقوعه في شـــراك جورج صـــاند لمدة شـــهرين، وهي الفترة التي أقامت فيها في تلك البلدة. غير أن وقائع السيناريو جعلها تزور باريز هاربة، وتتصل بشوبان مع أستاذه إلسنر الذي قاطعه بعد علاقته بجورج صاند ـ وهذا الأمر أيضاً غير وارد، لأن إلسنر لم يترك وارسو على الإطلاق ـــ وأقنعه عن طريق حفنة من تراب الوطن التي جلبها معه وتركها عند أستاذه ـــــ وفق السيناريو ـــ بالعمل وجمع المال عن طريق إحياء الحفلات من أجل الوطن .

وتتتابع مشـــاهد الفيلم بعد ذلك، فيقرر شـــوبان إحياء الحفلات، وتحاول جورج صاند منعه. وأمام إصراره تبادره بالقطيعة ـــ وهو أمر مختلق، لأن جورج صـــاند كانت قد سـئمت شـوبان ومرضـــه، وتعلق قلبها الماجن بحب الفنان "دولاكروا" الذي خلدها بصـــورة وتمثال نصـــفي، فهجرته إليه، كما هجرت من قبل "ســـاندوودي موسيه" وغيرهما ـــــ ويتابع السيناريو اختلاقاته فينقل شوبان مع حفلاته إلى العواصـــم الأوربية كافة من أجل جمع المال لمناضـــلي بولونيا ـــــ وفي واقع الأمر إن شوبان الهزيل والمريض جداً. لم يحيِ سوى حفلتين في باريز من أجل اللاجئين البولونيين.

ويأتي المشـهد قبل الأخير من خلال عزفه لمقطوعته الشـهيرة دراســـة "عهد الثورة" ليتدفق الدم من فمه على أصـــابع البيانو البيضـــاء، فيهز هذا المشـــهد مشـــاعر مشـــاهدي الفيلم وتغرورق عيونهم بالدموع حزناً وأسى على شوبان.

في المشـــهد الأخير، نرى شـــوبان في النزع الأخير وقد التف من حوله أستاذه إلسنر وماريا ودزنسكا وشقيقته الكبرى والموسيقي ليست، فيطلب رؤية جورج صاند قبل وفاته .

وتبلغ المأســـاة ذروتها عندما ترفض جورج صـــاند طلبه، ليمضـــي شـــوبان وحيداً دون ذكرى ترافقه على لحن يوقعه فرانز ليســـت. وطبيعي أن جميع الذين تحلقوا حول ســـريره لم يكونوا موجودين باستثناء شقيقته وفرانز ليست . وضرورة تصعيد الدراما هي التي جعلت كاتب السيناريو يخلق مشـهد رفض جورج صـاند تلبية طلب شوبان الأخير .

الفيلم من أقوى الأفلام الموســـيقية التي تطرقت لحياة عظماء الموســـيقيين، على الرغم من تشـــويه الحقائق التاريخية والأحداث والمكان والزمان في بعض الأحيان.

عرض هذا الفيلم في دمشق مدة أسبوعين، وشـهد إقبالاً عجيباً كشـف عن المسـتوى الثقافي الذي كانت تعيشـه دمشـق في سـني الخمسينيات .

فيلم آخر عن حياة شـــوبان بعنوان "شـــباب شـــوبان"، هو من إنتاج بولوني، الفيلم رائع، وروعته تكمن في صـــدقه . عرض هذا الفيلم الروائي الطويـل في المركز الثقـافي العربي عـام 1964، ويروي حياة شـــوبان في مراهقته وشـــبابه الأول، وعلاقته بطلاب الكلية الحربية وبأسـتاذه إلسـنر وحبه الأول "لكلادوفسـكا"، وحبه الثاني لماريا ودزنسكا وقيامه بإحياء الحفلات ـ ليغطي عن طريقها الاجتمـاعـات الثوريـة وتوزيع المنشـــورات، والمشـــاركـة في التظاهرات. كذلك يظهر الفيلم إبداع شوبان المبكر، وتأثره بأسلوب الموســيقي باغانيني من الناحية التكنيكية والرومانســية، ونقله لهذا الأسلوب وتطبيقه على البيانو، تماماً كما فعل فرانز ليست. وينتهي الفيلم بإصـرار أستاذه على سفره إلى باريز رغم معارضـة أسرته ليحقق المجد الذي يصبو إليه.

يعدُّ فيلم الأنشودة الخالدة الذي أخرجه المخرج الأمريكي كينج فيدور عام 1944، وعرض في سينما الدنيا بدمشق في الخمسينيات أقوى فيلم موسيقي ظهر حتى نهاية الخمسينيات . وبعد هذا الفيلم ظهر فيلم "أنشودة للذكرى". وهذا الفيلم يروي قصة حياة الموسيقي الألماني روبرت شومان وزوجته "كلارا فيك"، عازفة البيانو الشهيرة. وفيه يتطرق لحياة الموسيقي الكبير جوهانس براهمز الذي كان تلميذاً لشومان، والموسيقي فرانز ليست الذي ملأ الدنيا وشغل الناس آنذاك عازفاً لايجارى بالبيانو . قام بدور شومان الممثل المعروف "بول هنريد"، وبدور"كلارا فيك" الممثلة باتريشيا نيل، وبدور "براهمز" الممثل القدير روبرت ووكر. السيناريو يختصر حياة شومان ويقدمها لنا وشومان قد أنجب من حبه الكبير كلارا سبع بنات يُقمن جميعاً في بيت رحب نوعاً ما، وقد حل بينهم ساكن جديد أفردت له إحدى الغرف، هو الموسيقي الشاب براهمز الذي تتلمذ على يدي شومان ليزيد في علومه الموسيقية. ومنذ المشاهد الأولى التي تلقي الضوء على حياة شومان السعيد بأسرته وعمله الموسيقي، نلحظ إعجاب براهمز الخجول بزوجة أستاذه، وتطور هذا الإعجاب إلى حب كبير صامت من جانبه، واكتشاف كلارا هذا الحب وترددها في مبادلته إياه.

كذلك يقدم السيناريو بذكاء نوبات الإغماء والهستيريا الخفيفة التي كانت تنتاب "شومان" بين الحين والآخر، قبل أن تقوده إلى الجنون ثم إلى الانتحار، والصراع الذي يعيش تحت وطأته العاشق براهمز بين حبه لكلارا وإخلاصه لصداقة أستاذه الكبير.

اعتمد السيناريو على رسائل كلارا وبراهمز لبعضهما، وعلى رسائل شومان وسيرة حياته ومقالاته التي كان ينشرها في المجلة الموسيقية .

كاتب السيناريو اعتمد على الإثارة، وقام بتوزيع هذه الإثارة على قبول كلارا لحب براهمز، وهو أمر لم تؤيده الوقائع التاريخية،

إذ ظل هذا الحب، حباً رومانسياً من طرف واحد، إذ رفضت كلارا فكرة الزواج التي عرضـها براهمز بعد وفاة شـومان، واضـطرته إلى ترك البيت والابتعاد نهائياً، دفعاً لأقاويل الناس . وعلى خلق صـراع متوازن بين معاناة كلارا الواعية لأسـرتها، وحب براهمز وحب زوجها ووفائه لها رغم الهموم التي تعصـف به. وهذا الصـراع جعله المخرج يبلغ مداه في سـهرات العائلة، وقيام كلارا بعزف مقطوعات براهمز العاطفية الموجهة لها، وإعجاب شـومان بها، ومناقشـاتهم حولها وإصـرار شـومان على عزفها في حفلات زوجته العامة .

لقد أبرز المخرج هذا الصـراع وتسـلل من ورائه إلى أعماق نفس كل واحد منهم، حتى بات مكشـوفاً لدرجة جعلت براهمز المخلص لحبه وأستاذه يفكر في الرحيل أكثر من مرة لولا توسلات الأستاذ والحبيبة المتمنعة .

الإثارة الثالثة تبدت عند ظهور فرانز ليسـت الفتان في كل شـيء، بعزفه وجماله وأناقته، فأثار في حفلاته حقد كلارا عليه، لأنه اسـتحوذ على إعجاب الناس كافة، وهو ما كانت تحلم به، وقد أخطأ كاتب القصة عندما جعل عشيق الكونتس ماري داغو يحاول إغراء كلارا، ويعزي هذا الحقد على محاولته هذه، لأن هذا لم يحدث على الإطلاق، ولأن كراهية كلارا نبعت في واقع الأمر من سيطرة ليست على فنه، ومن تميزه بشخصية متفردة بالعزف، ومن إبداعه أسلوبه الذي تجاوز به الكلاسيكية التي قيدت كلارا فنها بها.

كذلك تبرز إثارة سريعة في مشهد سريع عند ظهور الموسيقي الثائر فاغنر طالباً من شومان وليست مساعدتهما بتقديم أعماله، ثم انصرافه عنهما غاضباً كما ظهر لأنهما لم يفهماه.

وهذا المشهد ـــ عدا الغضب ـــ مشكوك في حدوثه تاريخياً، إذ قابلهما منفردين وفي غير الأجواء التي قدم فيها.

في هذا الإطار تدور حوادث الفيلم، لينتهي بجنون شـومان الذي يظل مشـدوهاً يحدث نفسـه بعد إنقاذه من محاولة الانتحار

الأولى في نهر الراين، ثم موته فيما بعد تاركاً لكلارا الهموم والأحزان.

الفيلم مليء بالمغالطات التاريخية التي لم يعشها الأبطال الحقيقيون والتي اختلقها واضع السيناريو ليخلق الجو الدرامي المأسوي لهذا الفيلم الذي استخدمت فيه موسيقا الثلاثي الكبير "شومان، براهمز، ليست" وإذا عرفنا أن الإشراف الموسيقي كان للمؤلف الموسيقي المجري الشهير "ميكولوس رودزا" المقيم في أمريكا، أدركنا روعة ذلك الاستخدام الرائع لموسيقا هذا الثلاثي الذي خدم أغراض الفيلم موسيقياً ودرامياً، لاسيما سيمفونية شومان الثالثة "نهر الراين" لارتباطها بمحاولة انتحاره في مياه النهر المذكور. كذلك لعبت رقصات براهمز المجرية دورها في إضفاء المرح في جو بيت شومان وبناته السبع، كما أن سوناتات براهمز وبعض أغاني الليدر، ولاسيما السوناتتان اللتان كتبهما في أواخر أيامه لآلة الكلارينيت مع البيانو لعبتا دوراً في التعبير عن العواطف المتأججة في قلبه تجاه كلارا.

الفيلم نجح نجاحاً كبيراً عندما خلع على العباقرة مأسوية الأبطال الإنسانيين الذين يقفون عاجزين أمام مثلهم العليا.

لقي هذا النوع من الأفلام رواجاً كبيراً حتى إن السينما تناولت حياة "فرانز ليست" ولخصتها في ثلاثة أفلام شهيرة، وحياة تشايكوفسكي في فيلمين: الأول إنكليزي من إخراج "كين راسل" الذي ركز فيه على شذوذه الجنسي، فأعطى عنه صورة قاتمة. والثاني فيلم من إنتاج سوفييتي أمريكي مشترك وإخراج السوفييتي إيجور تالانكين. وقد مسح هذا الفيلم ما علق بأذهان الناس من الفيلم الأول، وأعطى حياة هذا العبقري صورة مشرقة. ثم حياة كورساكوف في فيلم "شهرزاد" الذي لا يمت لحياة كورساكوف بصلة إلا في بعض الحقائق التي اعتمدها السيناريو، وتكريس ألحانه لمشاهد لم تقع أصلاً. والفيلم عرض في سينما الدنيا بدمشق في الخمسينيات. وهو من بطولة الفرنسي جان بيير أومونت

والأمريكية إيفون دي كارلو. وفيلم "النار السحرية" عن حياة فرانز ليست وغرام فاغنر بكوزيما ابنة ليست التي تزوجها فيما بعد. وهو من الأفلام الهامة التي حققت لمخرجه "وليم ديتريل" شهرة كبيرة . وتتابعت بعد ذلك حياة مشاهير الموسيقيين في السينما، وتسابق المخرجون والمنتجون على تقديمها. وأشهر هذه الأفلام: حياة غلينكا الروسي، وسيرة "غريغ" النرويجي، و"ماهلر " النمسوي، و"فيردي" الإيطالي، وبيتهوفن وبراهمز وفاغنر وغيرهم. إلى أن تولى التلفزيون هذه المهمة فأنتج مسلسلات لا تنتهي عن حياة الأعلام "كباغانيني" و"فيردي" و"موتسارت" وسواهم.

وإلى جانب الأفلام الروائية والتلفزيونية، برزت أفلام وثائقية عن حياة هؤلاء الأعلام، اعتمدت فيها الوثائق والحقائق التاريخية ولوحات مشاهير الفنانين والرسائل والصور والمذكرات الشخصية والثروة الموسيقية وكل ما تركه أولئك الأعلام من مخلفات وأبرز تلك الأفلام فيلم طويل أنتجته شركة "ديفا" في ألمانيا الديموقراطية عن حياة بيتهوفن. فصورت مناظره الخارجية في مواطنها الأصلية، كبيت بيتهوفن في بون الذي ولد فيه، وبيته في "فيينا" ونزهاته على ضفاف الراين، والأبواق الصغيرة التي استخدمها بعد أن أصابه الصمم ليسوق الأصوات إلى أذنيه. واستخدمت مؤلفاته الموسيقية حسب تسلسل تاريخها بدقة متناهية، واستعين بصور الأعلام الذين اتصل بهم أو أعجب بمواقفهم، كنابليون وغوته وشيلر وعدد من الأمراء، وبصور النساء اللائي وقع في غرامهن واللائي كان لهن دور بارز في حياته. ولم يغفل الفيلم كبيرة أو صغيرة إلا وتعرض لها، مختتماً كل ذلك بصورة عن تشييع جنازته التي سار فيها ثلاثون ألف شخص.

فيلم آخر أنتجته "ديفا" على نفس الغرار عن حياة هاندل، وثالث عن حياة باخ. كذلك فعلت المجر عندما أنتجت فيلماً عن الفترة التي عاش فيها الموسيقي هايدن في قصر الأمير إسترهازي،

وآخر عن الموسيقي فرانز ليست. وأنتجت تشيكوسلوفاكيا هي الأخرى أفلاماً، قصيرة عن حياة موتسارت في براغ وعن "سميتانا" و"دفورجاك". وتكاد القائمة لا تنتهي من هذه الأفلام الوثائقية التي يعود الفضل فيها إلى الدول الاشتراكية التي هدفت إلى إبراز حياة الأعلام ومواقفها الإنسانية بعيداً عن الإسفاف والاختلاقات، وتكريمها التكريم اللائق الذي تستحقه عن طريق وثائق حقيقية لا يتطرق إليها الشك، ولتنقذهم بعد أن أصبحت السينما أداة إعلامية خطيرة من براثن كُتّاب السيناريو المحترفين في الأفلام الروائية .

ابتدعت السينما أساليب جديدة غير هذين الأسلوبين اللذين تعرضنا لهما للاستفادة من موسيقاهم ومن حياتهم على حد سواء. وأول هذه الأساليب هو استخدام الأعمال الموسيقية كما وضعها مؤلفها، وفي هذا الأسلوب يلجأ المخرج إلى اختيار المقطوعات التي يريد الاستعانة بها، على نحو ما فعل المخرج "ستروب" في فيلمه "يوميات آنا مجدلينا". و "آنا مجدلينا" هي زوجة الموسيقي "جوهان سباستيان باخ". وقد استغل المخرج رسائل باخ إلى زوجته ليتحدث من خلالها عن حياة باخ منذ زواجه منها حتى وفاته. وكذلك فعل مخرج آخر عندما استخدم موسيقا موتسارت، ليتحدث عن فترة زمنية من حياته، وفي كلا الفيلمين قام عازفون مشهورون بأداء أعمال الموسيقيين المذكورين، فخلقوا عند المشاهد إحساساً بأن الموسيقا فعلاً تعزف أمامه، ولايقوم بأدائها ممثلون لا علاقة لهم بما يعزفون .

الأسلوب الثاني يقوم على استغلال ألحان الكبار، ففي فيلم هيمورسك ـ سخرية القدر ـ الذي عرض في دمشق بطولة جون جارفيلد وجوان كروفورد استغل المخرج حياة "دفورجاك" لاسيما طفولته، ونقلها إلى القرن العشرين وإلى أجواء الحياة الأمريكية، وصاغ منها حياة مأسوية لبطلة الفيلم مستغلاً ألحان دفورجاك وألحان فاغنر وكورساكوف وبعض الموسيقيين

الآخرين . وفي فيلم "قسمت" وهو فيلم أمريكي أيضاً ـــ استغل المخرج ألحان الموسيقي الروسي بورودين في أوبراه الشهيرة "الأمير إيغور"، وجعل حوادث الفيلم تدور في بغداد، وفي عصر الخليفة هارون الرشيد وقدم ألحان الأوبرا المذكورة على شعر جديد، في أغان منفصلة. وقد قام كل من الموسيقي رايت والموسيقي فورست بعملية التحويل الموسيقية بعد أن نجحا بعملهما في المسرح الاستعراضي في أكثر من عمل من هذا النوع. والموسيقيان المذكوران أعادا صياغة ألحان بورودين صياغة جديدة في الفيلم تتفق مع متطلبات العصر. وهذا في رأيي هو عملية تشويه لألحان الكبار الخالدة. ولم يقف الأمر عند فيلم "قسمت" إذ تجاوزه الموسيقي جودوين إلى فيلم "آنا والملك" وفيلم "سيدتي الجميلة"، اللذين انتقل فيهما إلى موسيقا استعراضية ألفت خصيصاً لهما عوضاً عن تشويه الأعمال الخالدة. وبذلك اتخذت الأفلام الموسيقية مساراً جديداً دعامته المسرح الاستعراضي آخر الأساليب الموسيقية، أو إذا شئنا الدقة من أوائل هذه الأساليب ذلك الأسلوب الرائع الذي جاء به الفنان "والت ديزني" من خلال فيلم طويل عرض في سينما رويال في دمشق، في أواخر الأربعينيات بعنوان "فانتازيا". وفي هذا الفيلم نجد والت ديزني يروي عن طريق الرسوم المتحركة قصة السيمفونية السادسة لبيتهوفن كما تخيلها بالذات. وهي أول عمل موسيقي تسير فيه الموسيقا وفق برنامج معين. وقد نجح والت ديزني نجاحاً كبيراً في تصويره الطبيعة، والشاعر الذي يستوحيها، والفلاحين الذين يرقصون على أنغام لا تعقيد فيها، ثم العاصفة التي جعلت الناس يهربون منها ويلجؤون إلى بيوتهم للاحتماء منها، ومن ثم هدوء العاصفة وعودة الحياة إلى طبيعتها، والشاعر إلى بيته.

هذا الفيلم جعل مصوري وفناني الأفلام الكرتونية ـــ الرسوم المتحركة ـــ يستغلون أفكار والت ديزني فولد فيلم مشابه له هو

افتتاحية "الشـــاعر والفلاح" للموســـيقي فرانز فون ســـوبه، وفيلم "خليفـة بغـداد" للموســـيقي بوالـديرو. ومن ثم انطلقوا بعـد ذلـك لاستغلال الأفلام القصـيرة الكرتونية الضاحكة والديناميكية المنتجة خصـيصـاً للأطفال، كأفلام "الأقزام السـبعة" و "جيسـكل وهيغل" و"ســاندريلا" و"الســاحرة الشــمطاء" و"توم وجيري" وغيرها، بحيـث يتحـد زمن قصـــــة الفيلم الكرتوني وينطبق على زمن المقطوعة الموســيقية، وبهذا العمل تمكن المخرجون المختصــون بهذا النوع من الأفلام من توجيـه الأطفـال توجيهـاً جيداً منذ يفاعتهم وتعويدهم على الاستماع بطريقة غير مباشرة إلى الموسيقا الراقية .

آخر الأفلام الموســيقيـة التي تلقفهـا محبو الموســيقـا فيلم "آمـاديوس" الـذي صـــور في مـدينـة براغ عن حيـاة الموســيقي موتســـارت، وتناول فيه عداء الموســيقي ســـالييري المقرب من إمبراطور النمســا لموتســارت، ومحاولته القضــاء عليه بتســميمه. وهي رواية قد تكون صــادقة وإن لم تكن ثابتة كواقعة حدثت، وفيلم عن حياة بيتهوفن تناولت التنقيب عن "الحبيبة المجهولة" التي وجه إليهـا بيتهوفن رســـائلـه الثلاث، وفيه نرى صـــديقه ومؤرخ حياته شــندلر يتتبع ما جاء في هذه الرســائل خطوة خطوة لنكتشــف في النهاية أن الحبيبة المجهولة لم تكن سـوى زوجة أخيه .. والفيلم عدا ذلك يعرض بقسوة نزوات بيتهوفن وعصبيته وغضبه، وصراعه الدائم مع ابن أخيه كارل بما يتطابق وحياة بيتهوفن العاصفة . الفيلم من إنتـاج شـــركة كولومبيا، وإخراج برنارد روس، وتمثيل غاري أولـدمـان بـدور بيتهوفن وجيروم كريـب بـدور شـــيندلر وإيزابيلا روسيليني بدور حبيبة بيتهوفن المجهولة .

وبعد فإن الحديث عن سـينما الموسـيقا شـيق وطويل، ومهما تعددت الاتجاهات والأســاليب ومهما تعرضــت هذه الاتجاهات والأســاليب للنقد، فإنها تظل علامة بارزة في تاريخ الســينما لأنها قربت حياة أعلام الموسيقا وموسيقاهم إلى الناس في كل مكان .

الموسيقا تريح الروح
وتساعد في شفاء أمراض الجسد

ترجمة وإعداد : أمل خضركي
عن مقالة ماثيو غيوروفيتش[37]

مدخل إلى المقالة

الموسيقا قديمة قدم الإنسان. والقبائل البدائية لها موسيقاها وإيقاعاتها وغناؤها. وهي تؤمن بأن الأرواح الشريرة التي تسكن الجسد الإنساني تفرُّ من الجسد المضطرب حين تسمع تلك الموسيقا الإيقاعية الخاصة، ويعود الجسد إلى طبيعته الهادئة المستقرة.

أما الأمم التي اكتست ثياب الحضارة فهي أكثر استخداماً للموسيقا في شفاء الأمراض الروحية والجسدية، ومثالها حضارة قدماء المصريين. فهم يستخدمون الموسيقا في المعابد لاعتقادهم بأن الموسيقا تقرب الإنسان من الآلهة.

37 ـ كاتب المقالة Matthew Gurewitsch. كتبها في صحيفة New York Time في 2009/4/1/.

والموسيقا عند فلاسفة اليونان تشفي الأمراض إذا حاكت الأصوات البشرية، كما قال أفلاطون. أما أبقراط أبو الطب اليوناني فيرى أن كل مرض يحتاج إلى نوع من الموسيقا حتى يشفى.

ويرى ابن سينا، كبير الأطباء في القرن الحادي عشر، أن الموسيقا علاج فعّال في شفاء بعض الأمراض النفسية، ويؤيد الفارابي رأيه باستخدام الموسيقا المعتدلة.

وفي العصر الحديث بدأ استخدام الموسيقا في علاج بعض الأمراض بعد الحرب العالمية الثانية، إذ لجأ العديد من الدول إلى علاج الجنود الذين تعرضوا لأهوال الحروب وانعكاساتها النفسية عليهم بوساطة الموسيقا، فلاحظوا التأثير الإيجابي عليهم، فقرروا أن يقوموا بدراسات ليعرفوا الأسباب. وتبين من خلالها أن الموسيقا ليس لها مركز عصبي محدد على الدماغ، بل هي منتشرة على قشر المخ بأكمله، وبالتالي فإن التأثير سوف يشمل جميع المراكز العصبية كمركز الكلام والسمع أو النطق، ويساعدها على الشفاء أو التحسن، وأنه حين تُسمَع موسيقا معينة وخاصة المحببة منها، تُفرز وسائط عصبية ومواد كالأندروفينات ومادة الميلاتونين التي تسبب حالة الاسترخاء والسعادة. إذ تخفض الموسيقا من هرمون الاكتئاب (كورتيزول)، كما تخفض من الشعور بالألم وتساعد على تنشيط مناعة الجسم. ويستفيد من العلاج بالموسيقا كبار السن وصغار السن على حد سواء.

أنشئت أول منظمة أمريكية للعلاج بالموسيقا عام 1971، واتخذت شكلها النهائي عام 1998، وتضم نحو 5000 معالج مدرب منتشرين في أنحاء العالم. والعلاج بالموسيقا غدا في أوربا وأمريكا جزءاً لا يتجزأ من النظام الصحي والضمان الاجتماعي.

وفي لوس أنجلوس يقوم «مركز قيصر الطبي» بالسماح لمرضاه المصابين بالسرطان بأن يختاروا العلاج بالدواء الكيميائي أو بالاستماع إلى موسيقا معينة لتخفيف آلامهم.

تقول الدكتورة نانسي هانت في مستشفى سانت لويس: «الموسيقا أداة قوية عجيبة. لها تأثير فيزيولوجي مباشر علينا، فهي تزيد حجم الدم، وتخفض ضغط الدم، وتوازن نبضات القلب، وتجعلنا نرتاح ونسعد. وأنا أستخدم الموسيقا لمساعدة المرضى على تقبل الأمر الواقع. وأختار لهم بعض الموسيقا والأغاني التي سمعوها في أنشط أيام حياتهم، وهذا ما يوقظ ذكرياتهم الجميلة مع أحبائهم في الماضي، ويمنحهم راحة وسلاماً».

ومن المؤكد أن الجنين في رحم أمه يستمع إلى الموسيقا، ثم يولد ولديه استعداد كبير لتلقي أنواع الموسيقا في سمعه، ومن الأطفال من تسكن الموسيقا في شرايينه فيتعلم العزف على إحدى الآلات الموسيقية في المرحلة الثانية من عمر الطفولة.

وقد دلت بعض الدراسات على أن أنواعاً معينة من الموسيقا تساعد على ارتفاع مستوى الذكاء عند الطفل، وبعض أنواعها يزيل من الطفل الرغبة في أن يكون عنيفاً في ألفاظه.

وقد رأى الباحثون والأطباء أن الأمراض التي يمكن أن تعالج بالموسيقا هي الصرع وارتفاع ضغط الدم واضطرابات التنفس والأرق والاكتئاب وفصام الشخصية وتخفيف الآلام المصاحبة للأمراض السرطانية. كما أنه ثبت أن الموسيقا علاج مفيد لذوي الاحتياجات الخاصة كالمصابين من الأطفال بالتوحد وتأخر النمو وتأخر النطق وفقدان البصر والإعاقة السمعية.

ولعل أهم مرض تمكن معالجته بالموسيقا هو مرض التوحد الذي يصاب به الأطفال. والطفل التوحدي هو الذي يصعب عليه التواصل مع المحيط حوله، لكنه حساس جداً حين يستمع إلى الموسيقا، فهي تعزز لديه الرغبة في التواصل مع الآخرين، وتخفف من الحركات العشوائية التي تتحرك بها يداه، لأن كهربائية المخ وفرط الشحنات المسبب لهذه الحركات تنتظم وتتحول من أمواج (بيتا) إلى أمواج (ألفا) المنتظمة على مخطط التخطيط الكهربائي الدماغي، فتخف تلك الحركات.

أما طريقة علاج المرضى بالموسيقا فيتولاها مختصون. وقد يرافق استماع المريض إلى موسيقا علاجية خاصة تدليك بعض المناطق في جسد المريض. وفي بعض الأحيان تشترك الموسيقا مع العقاقير الطبية في شفاء المريض. فهي تعمل على تكاثر الخلايا بشكل أفضل. يشغّل المريض الـ CD الموصوف له وتعيّر الذبذبة بحسب نوع الألم أو المرض ودرجته. ونتائج هذه الموسيقا مذهلة في استرخاء العضلات وتخفيف الآلام وأمراض تشنج الرقبة والأكتاف والظهر، وأمراض الشقيقة.

ومن المعروف عند أطباء النسائية أن الموسيقا التي تستمع إليها من كانت في حالة المخاض تخفف عنها آلام الولادة.

وعلى هذا فالموسيقا، كما يقال، غذاء للروح وعافية للجسد.

المقالة

هل تذكر ما قيل عن موسيقا موتسارت؟ أذاعت وسائل الإعلام مرّةً أن الاستماع إلى موسيقا موتسارت يجعل الأطفال أكثر ذكاء ، وانتشر الخبر.

هذه المعلومة جديدة على العلماء. والعلم يذكر شيئاً وتغيب عنه أشياء. لكن هذا الخبر دفع العلماء إلى إجراء بحوث ودراسات للتحقق من صدق هذه المعلومة. وانتهوا إلى أن الموسيقا وبخاصة الموسيقا الكلاسيكية تفيد المستمع إليها في حالات معينة، وبدأ الحوار الجدي حول ذلك بين العلماء وذوي التجربة والخبرة.

يقول الدكتور مايكل رويزن Dr. Michael Roizen مدير المعهد الصحي في أحد مستوصفات كليفلاند: «إن الاستماع إلى الموسيقا الراقية، وحضور الحفلات الموسيقية ذات المستوى الجيد، يجعلك تبدو أصغر من عمرك الحقيقي بأربع سنوات على

الأقل، سواء كان السبب ما تشعر به من ارتياح نفسي من خلال الاستماع أم لأي سبب آخر».

والجدير بالذكر أن مسببات الموت بدأت تتناقص، وأن سنوات الشيخوخة بدأت تزيد، وأن بعض الأمراض بدأت تتراجع بفضل الطب المتقدم كتصلب الشرايين، والسرطان المتصل بالعوامل البيئية. وعلى هذا فحضور الحفلات الموسيقية أجدى من حضور مباريات كرة القدم».

الموسيقا في الحقيقة تلامس جوهر وجودنا، وهذا اكتشاف قديم قدم وعي الإنسان. وكتاب «الشرائع» الذي ألفه أفلاطون الفيلسوف اليوناني[38] يحتوي على أفكار تتصل بالموسيقا، أهمها أن للموسيقا قدرات كبيرة تؤثر في الإنسان. وكان أول من ذكر ذلك.

أما وليم شكسبير الشاعر المسرحي الإنكليزي (1564ــ1616م) فقد صوّر في عدد من مشاهد مسرحياته أثر الموسيقا المهدئ في الأرواح المتعبة.

وفي عصرنا هذا يعمد كثير من المعالجين إلى التجريب. فيستخدمون الموسيقا عاملاً مساعداً لعلاج بعض الأمراض التي تشفيها المواد الطبيعية مثل العطور والشاي الأخضر.

ولكن هل يمكن للموسيقا أن تأخذ مكانتها بين الأدوية؟

---

38 ـــــ أفلاطون : فيلسوف يوناني مولود في أثينا عام 428 ق.م وتوفي عام 347 ق.م عاش زمن سقراط، واهتم بالرياضيات والفلسفة.

الخبيرة الوحيدة التي تراهن على هذا هي (فيرا براندز)، مديرة برنامج الأبحاث في الموسيقا والدواء في الجامعة الطبية الخاصة في (باراسيلس) بسالزبورغ. وهي التي أعلنت في العام الماضي 2008 قائلة: «أنا أول اختصاصية في علم العقاقير الموسيقي».

وتطوَّرَ العلاج على نحو قوي حين جعلوا الموسيقا الموزعة في أوركسترا وصفة طبية. فتأسست شركة (سانوس) لتسويق الإنتاج الموسيقي المعد للعلاج. ويعمل في الشركة اختصاصيون يعدّون طرائق العلاج بالموسيقا المنتجة، حتى تسهّل العلاج الذي يتولاه الأطباء أو المعالجون. يقول مدير الشركة: «نحن نستعد للبدء في تنفيذ ما خططنا له في ألمانيا والنمسا في خريف 2009، وبذلك نكون قد سبقنا أمريكا التي ستبدأ ذلك عام 2010، أما طريقة المعالجة فتتم على النحو التالي:

يشخص الطبيب المرض الذي يعانيه المريض من خلال الحوار معه ومعاينته. ويكتب للمريض وصفة استماع مسجّلة على CD بتوقيت دقيق».

ما اخترعته الشركة من تقنيات الاستماع في شأن العلاج بالموسيقا مسجّل باسمها وفق قانون حماية الملكية، حتى لا يجرؤ على سرقته أحد. والمواد الأصلية محفوظة. من هذه التقنيات السماعات الخاصة والموسيقا المختارة المسجلة على CD.

تقول السيدة براندز : «وجدنا في أثناء بحثنا أن الناس حين يستمعون إلى موسيقا يعرفونها، فإن ردود أفعالهم تكون مختلفة كلياً عن ردود أفعالهم حين يستمعون إلى موسيقا لا يعرفونها».

وترى السيدة براندز أن الموسيقا المهدّئة غير مجدية إذا كان المريض يتلقى العلاج وهو في ذروة الانفعال خلال دورته النفسية التي تتراوح بين الهدوء والانفعال المتوسط والانفعال الشديد. بل قد تكون الموسيقا المهدئة مزعجة له.

في آب من العام الماضي 2008 أقيمت ندوة حوار في سالزبورغ تحت عنوان «الموسيقا والعقل»، تولاها المركز الطبي في كليفلاند مصطحباً أوركسترا كليفلاند لعرض أعمالها الموسيقية في مهرجان سالزبورغ. وقدم الدكتور رويزن والسيدة براندز بحثاً عن طرائق العلاج بالموسيقا.

والدكتور رويزن له كتاب بعنوان «أنت المالك لحركتك». وتحدث في الندوة عن «تأثير الموسيقا المفيدة في صحة الإنسان»، وهو حديث يلخص ما في كتابه.

والسيدة براندز كانت حاضرة وأدلت بدلوها في هذا الموضوع وأيدت دكتور رويزن فيما ذهب إليه، فقد عملت في هذا المجال، وحضرت المؤتمر الدولي المنعقد في فيينا، وعرضت برنامجها عن موسيقا موتسارت والعلم.

كان أفلاطون وشكسبير وعدد من علماء الطبيعة والموسيقيين ينظرون إلى الموسيقا على أساس تحليلها إلى عناصرها الجميلة. أما في القرن العشرين فقد غلبت الصفة النفعية في استخدام الموسيقا وقلّت العناية بجمالية الموسيقا. ومثال ذلك أن موزاك الأمريكي بنى نظرية تجارية على مقدمة تبدو منطقية، وهي أن الخلفية الموسيقية في مكان العمل يمكن أن ترفع من مستوى الإنتاج.

وفي الولايات المتحدة ظهر الدكتور أوليفر ساكس. وهو أول من اكتشف المناطق المجهولة في الجهاز العصبي، فألف كتاب «علم الموسيقا»، وفيه يبين التأثير العجيب للموسيقا في الدماغ. وكل من يمتلك موقع Ipod في الإنترنت يستطيع أن يستعرض العناوين الموسيقية التي تهمه ويرتاح إليها، فيختار منها ما يريح مزاجه ويهبه السعادة.

ولكن كيف يحدث هذا؟

ما يجري في الصيدليات من تقطير الأعشاب والنباتات الطبيعية للتداوي به، جرى لدى السيدة براندز في مجال العلاج بالموسيقا، فعمدت إلى تحليل الأعمال الموسيقية لتختبر مقوماتها الفعّالة واختارت منها مركبات دوائية مسموعة.

في عصرنا هذا يتوجه الباحثون والمختصون من الأطباء إلى دراسة علم الأمراض والأمراض المُعدية، ويرون أن طرائقهم في العلاج تطبق في حالات الاضطرابات الجسدية الناشئة عن اضطرابات عقلية أو عاطفية. وما تسميه السيدة براندز «أمراض الحضارة» يندرج تحته القلق والاكتئاب والأرق وعدم انتظام النبض في حالات محددة. وهي ترى أن هناك نحو خمس وخمسين طريقة من الموسيقا الدوائية تفيد في شفاء أمراض الحضارة، وما ستأتي به الأبحاث مستقبلاً يفوق هذا العدد.

عقد في العام الماضي 2008 في بالتيمور الاجتماع العلمي السنوي للجمعية السيكوسوماتية الأمريكية للبحث في ما يجري من تفاعل بين الظواهر الجسدية والنفسية. فقدمت السيدة براندز وآخرون من دول أخرى بحوثاً حول «أثر الموسيقا في المرضى الذين يعانون فرطَ ارتفاع ضغط الدم» دون مسبب عضوي عندهم. قالت السيدة براندز: «يعالج المرضى بفرط ارتفاع ضغط الدم عادة بحصاره بجزئية (بيتا Beta) التي توقف أعراض المرض. والموسيقا يمكنها أن تخاطب جذور أسباب المرض الناشئة عن التفاعل بين الظواهر الجسدية والنفسية».

وبناء على دراسة السيدة براندز فإن الاستماع إلى برنامج موسيقي معّد إعداداً خاصاً لمدة ثلاثين دقيقة يومياً ولمدة خمسة أيام كل أسبوع خلال أربعة أسابيع يؤدي إلى تحسن ملموس في نبضات القلب وحالة القلب بعامة. وهذا دليل واضح على ما تقوم به الأعصاب الذاتية لدى الاستماع إلى الموسيقا.

والسيدة براندز تسعى في دراستها التالية إلى اختبار سريري أكثر إتقاناً لما حصلت عليه من نتائج تبشر بخير.

وللسيدة براندز ذكريات شخصية تتصل بموضوع العلاج بالموسيقا:

«في العام 1995 كنت في الثانية والخمسين من العمر. سمعت بعازف الهارب السويسري الأصل (أندرياس فولينفيدر) وقد طبقت شهرته الآفاق، فاتصلتُ به وأعددت له حفلة تقام في كولون. كانت حفلة (كيت جاريت) الموسيقية مدهشة. وطرحت على الجمهور الحاضر أن يحدد كل منهم أفضل عملين مما عزف، فحصلت على إجابات مثيرة للإعجاب.

وفيما أنا أنتقل بالسيارة تعرضتُ لحادث خطير، تحطمت فيه السيارة، وكسرت الفقرتان الحادية عشرة والثانية عشرة في عمودي الفقري، وهما على بعد مليمتر واحد من الحبل الشوكي.

قال لي الطبيب آنذاك: لا أستطيع أن أفعل الكثير من أجلكِ لفترة من الزمن. وأراد أن يمزح فقال: لكنك تستطيعين أن تغني إذا شئت! أما الفريق الطبي فتوقع أن أبقى بلا حركة مدة عشرة أسابيع، وقد تمتد إلى أربعة عشر أسبوعاً.

كانت تشاركني في حجرتي بالمستشفى فتاة صينية بوذية. وكان أصدقاؤها وصديقاتها يأتون كل يوم ويغنون. وكنت أستمع إليهم فيملؤني السرور. وبعد أسبوعين كان على الأطباء أن يفحصوا حالتي، فجاء في تقريرهم أن عمودي الفقري قد شفي شفاءً تاماً. وقال الجميع إن هذا الشفاء معجزة حقاً لا يتوقعها الأطباء. وعدت إلى بيتي وأنا أفكر فيما جعلني أُشفى بهذه السرعة.

ومضت السنوات فأصيبت والدتي بسرطان دم نادر، وراحت في أواخر مرضها في غيبوبة، ولزمتُها في مرضها، ووضعت على أذنيها سماعتين لتسمع من خلالهما موسيقا حضرتها لحالتها مما كانت تحب سماعه، فكانت تحرك يديها وتعبر بوجهها بتأثير الموسيقا، ثم توفيت بعد حين. وعلى هذا فقد كانت أمي أول حالة مرضية أدرس تأثير الموسيقا فيها.

وبدأت العمل لكني كنت أدرك أن ما أصنعه من نظريات في مجال الطب الموسيقي لن يحظى بالقبول دون تجارب طبية سريرية. وأود أن أعترف أنني لم أنل في دراستي الجامعية درجة متقدمة في الطب والعلوم، فقررت أن أعوض ذلك بالتزام المعايير العلمية المعتمدة عند أطباء الغرب، ولا سيما في المجال الفيزيولوجي الذي يتضمن وظيفة القلب والنشاط العضلي الكهربائي.

ووضعت نصب عيني أنه لا شيء حتمي النتيجة، فإن ما يشفي في حالة يحتمل أن يؤذي في حالة أخرى. وفي مسألة الموسيقا تندر ردود الأفعال المعاكسة للعلاج بها كما تندر إعطاء جرعات موسيقية إضافية لمن لم يُشفَ.

في الخريف الماضي كنت في فيينا، واختبرت موسيقا مؤلفة للتأثير في حالات مرضية معينة تدعى (سانوسون) كل جزء منها مختص بوقت من أوقات النهار أو الليل. بعد اليقظة تحفل الموسيقا بأصوات الطبيعة، ثم تتطور إلى إيقاع حركي لطيف، ثم يسمع غناء بلا كلام أشبه بالسوبرانو، وتنتهي الموسيقا بنقرات إيقاعية منخفضة. ويكون في موسيقا المساء شيء من مرح، ليس فيها زخرفة أو تنويعات كما هي الحال في الحفلات الموسيقية، لأن هدف هذه الموسيقا تهدئة الأعصاب. وموسيقا (سانوسون) ليست أكثر من صيدلية موسيقية، تعد للمحتاج دواء مختاراً منعشاً للقلب، فيه تنبيه وإثارة وتناغم وجرْس موسيقي في الوقت الملائم من اليوم عبر ترنيمة متسلسلة».

وفي محاولات أخرى للعلاج بالموسيقا يبرز موقع على الإنترنت هو: موقع راديو بيتا (سورسيتون) التفاعلي ((Sourceton. Com)) يظهر فيه برنامج «خدمة موسيقا الصحة الرئيسة العالمية».

يرسل (سورسيتون) الموسيقا في اثني عشر أسلوباً، يختار منها المستخدِم ما يوافق مزاجه وحالته كما هو مبين على عجلة الانفعال.

وهناك خزانة الفونوغراف الآلي التي تبناها العالم النفسي جيف بيرجر، نائب الرئيس التنفيذي لسورسيتون، وقال: إن هذه الخزانة ستثبت جدارتها في الوقت الحاضر في معالجات الأذيات العقلية بوسائل جديدة قابلة للتطوير.

وفي إنكلترا يعمل ستيفان كولش، وهو متخرج في أبحاث الإدراك العصبي للموسيقا واللغات في جامعة سوسيكس في برايتون، على المعالجات الموسيقية لحالات الاكتئاب، لكنه يرى أن الطريق ما زالت أمامه طويلة. يقول: من الناحية الفيزيولوجية يمكن للموسيقا أن تؤثر في الغدد والهرمونات. كما تؤثر في حالات الاضطرابات اللا إرادية والمناعية، وليس فقط في الحالات النفسية. لا أستطيع القول إن الموسيقا حبة دواء تقضي على هذه الأمراض. لكنني أعتقد أن بإمكاننا التوصل إلى أشياء تساعد في هذا المجال».

ومن المناسب أن ننهي المقالة بقول للسيدة براندز. قالت: «يمكن لبعض الأشياء في الطريق أن تكون مختلفة جداً، لكن على الآخرين ألا يتغيروا، فالمريض الذي يعاني الاكتئاب عليه أولاً أن يعرض نفسه على طبيب. أما الخيارات في المعالجة فهي ثلاثة: إما أن يكون انكماش وتقلص، أو حبوب (بروزاك) المهدئة، أو يكون العلاج بالموسيقا».

محكمة الفن

ياسـر المالح

مدخـــل

حين تضـيق الحياة بإنسـان في بلده يسـافر إلى بلد آخر قريب أو خلف البحار.

وهذه حال الأمم منذ الزمن القديم. ويذكر التاريخ هجرة القبائل العربية في الجزيرة العربية إلى الشمال والجنوب والشرق والغرب وإلى بلاد مجاورة.

أمـا الهجرة إلى مـا وراء البحـار في بلاد الشـــام فقد بـدأت في أواخر القرن التاسع عشر واستمرت حتى هذا اليوم.

وحين يســـتقر المهـاجر في مهجره يحن، بعـد حين، إلى بلـده ووطنه، ويشـــتاقه أهله وأحباؤه. وتحمل الرســـائل والاتصـــالات كلمات الحب والحنين والشـــوق، وما جرى ويجري من أحداث بين المهاجر وأهله.

وقـد ينبغ من المهـاجرين شـــعراء وزجـالون ورســـامون وموسـيقيون، ويشـتهرون في الوطن الأمّ والمهجر حيث يسـتقرون. وكان من هؤلاء سوريون اشتهر منهم جورج صيدح الدمشقي الذي هاجر إلى القاهرة ثم باريس ثم إلى فنزويلا ثم إلى الأرجنتين، عمل بـالتجـارة، ونبغ في الشـــعر والأدب، ولـه ثلاثـة دواوين شـــعرية، وكتـاب عن الأدبـاء العرب في المهـاجر الأمريكية. من شـــعره في الحنين إلى دمشق:

حلمتُ أني قريبٌ منكَ يا بردى أَبُـلُّ قـلبي كما بَلَّ الهشـيمَ ندى

ونُصبَ عيني من البلدانِ أبدعُها سـبحانَ من أبدعَ السكانَ والبلدا
دمشـقُ أعرفُها بالقبـةِ اَرتفعَتْ بالمرجةِ انبسطَتْ، بالشاطئ ابتردا

ومثله الأديب الشاعر إلياس قنصل الذي هاجر إلى البرازيل ثم إلى الأرجنتين، وعاد إلى سورية في العام 1954 بعد أن قضّى في المهجر 29 عاماً.

ومن الموسيقيين السوريين الذين هاجروا إلى الدول الأوربية نجمي السكري وضياء السكري ونوري رحيباني وغزوان الزركلي ووليد حجار وغيرهم. وعاد منهم إلى دمشق غزوان الزركلي ووليد حجار.

أما اللبنانيون فقد لمع منهم في المهجر جبران خليل جبران وأمين الريحاني ونسيب عريضة وميخائيل نعيمة والشاعر القروي، وإيليا أبو ماضي. وكان أشهرهم جبران خليل جبران الذي برع في الأدب والشعر والفن التشكيلي.

أغاني الغربة

يُعّدُّ لبنان البلد الأول الذي انطلقت منه أغاني الغربة والعودة. والفضل في ذلك يعود إلى الأخوين رحباني وفيروز ووديع الصافي. والهجرة إلى بلاد الأحلام بدأت من الريف اللبناني وما زالت. والتطلع إلى أفضل دافع طبيعي إلى الهجرة. وما يساعد على استمرار الهجرة أن المهاجرين المستقرين المتجنسين يسعون إلى استقدام أقاربهم للعمل المثمر في مهاجرهم.

النموذج الأول

في المسـرحية الغنائية «البعلبكية» التي كتبها ولحنها الأخوان رحباني، وغنتها فيروز وآخرون في عام 1961 مشـهد غنائي يصوّر أسباب الهجرة. وهو حوار بين فيروز والمجموعة الراحلة.

كلمات الأغنية

فـــيروز ــ لويْن؟

المجموعة ــ رايحينْ

فـــيروز ــ لويْن؟

المجموعة ــ مسافرينْ

فـــيروز ــ وليش مسافرين؟

المجموعة ــ شـــو عَمْ نعمل هَـون

عَمْ نعرق عَمْ نتعب بـالشـــمس منتعـذّبْ

بَدنا نسافرْ ونهاجرْ لشي مطرحْ تاني بها الكوْن

فـــيروز ــ والأرض لمين منتركها؟

المجموعة ــ منتركها للديبْ منتركها للريحْ للشحّ اللي ما بيترِكْهـا

شـــو إلنـــا عَـمْ نعـــاركْ شـــو إلنـا عَمْ نقاتـلْ

لا الموســـــــمْ اللـــــه يبـاركْ لا كـــرْم الْ إلنـــا حاملْ

وصخـــورْ بعدهـــا صخـــورْ خـــلاّ تْضلَّهـــا عريانِـه

متل التينـهِ العطشـــــانهِ ما في إلْهـــا ناطـــورْ

فـــيروز ــ بيضلّ فيها اتنيْنْ عيونْ حلوه وإيـدْ

يعمّـــروا مـــــن جـديـــدْ ضيعتي الخضرا عَ مدّ العيْنْ

وزغـــيّرَه ومســـيّره ع الغَـــــيْمْ بتزوغْ وبتحكي عصافيرها

شو بيمرُق عليها رياحْ وضّيمْ وبتضلَّهـــــــــا تلاقي نواطيرهـا

* * *

ويغـادر أهل الضّـــيعة المهاجرون إلى الميناء، حيث تنتظرهم المراكـب والســـفن، ويرحلون في البحر إلى الأمريكتين. وتبقى فيروز مع كبار السـن، تشـعر بالوحشـة والألم، وتحسّ بأن الطبيعة المحيطة بها تشاركها بهذا الشعور، فتغني:

[الغناء مرسل]

راحوا متل الحِلِم راحــوا ســـهل حور وجنّت رياحُــه
حِنّ وابكي ياتلـج صِنـّين وتوجّعوا ع الشوك ياحْساسين
الزهر عَم يقصف جناحُه وراحـــــــــــــــوا

[موسيقا موقّعة تفضي إلى غناء موقّع]

ما ادري ع أي جبالْ نزلتْ مراكبهُن المِضويِّــةْ
يا ريتْ شـــي خِيّالْ عنهن يخبّرني بْســهريِّةْ
قومي انزلي عَ الــدارْ نحكي حكايتهن المِنسيِّهْ
كان هــوْن وطـــارْ رف العصــافير الربيعيِّهْ

[موسيقا تعبيرية عن الحدث]

ومتل شي بيدرْ فِضي وأصـــواتْ ما إلْهـا عَــدَدْ
غَنِّتْ وسَـكتِتْ للأبدْ بِلَيْـل عِمْ يغيبْ مصباحُــهْ
راحـوا كلهن راحـوا راحوا ..... [تلاشي النغم]

* * *

هذا المشــهد التمثيلي الغنائي في (البعلبكية) يحكي لنا أســباب الهجرة وما تخلفه من فراغ في الضّـيعة اللبنانية في مواسـم القحط؛ فالأرض لا تعطي، والناس مكتئبون لفرقة الشباب والأحباب.

إضاءات على الكلمة واللحن والأداء

بالزجل اللبناني عبر الأخوان رحباني عن الحالة، وهو تعبير يلائم البيئة الريفية. والتعبير عن ذلك شعراً يخرج الحالة عن درب الواقعية، ويدخلها في باب الأدب. وينصرف جمهور المستعمين عن الاستماع، حين يدرك أن التعبير الشعري ضرب من الفصاحة لا يلائم البيئة الريفية ولا مشكلة الهجرة.

ويأتي تلحين هذا الزجل مطابقاً للمعنى بأسلوبَيْ اللحن المرسل واللحن الموقّع.

في المشهد الحواري بين فيروز والمجموعة التي تمثل المهاجرين كان الحوار موقعاً يعبّر عن الحركة والانفعال. ثم يهدأ ويغدو مرسلاً حين تبدي فيروز رأيها في أن البقاء والعمل في الأرض أجدى من الرحيل. وتضرب مثلاً على ذلك مما يجري في الطبيعة من هدوء وصخب.

هذا التعبير في اللحن والأداء المرسل ينبع من العاطفة والحرص على البقاء وتحدي الطبيعة بالعمل دون انفعال.

كان لحن المشهد من مقام (سيكاه، هزام) وهو مقام مألوف، عرف عند العرب والفرس والأتراك، فيه ربع الصوت الذي لا تعرفه الموسيقا الغربية.

أما الأغنية المنفردة (راحوا) التي تغنيها فيروز بعد رحيل المهاجرين، فهي أغنية تعبّر عن الحزن بالكلمة واللحن والأداء الغنائي والآلي والتوزيع، فالكلمات فيها امتداد باستخدام حروف المد كالواو في (راحوا) و(رياحُه، جناحُه، مصباحُه) فالضمة على الحاء مشبعة ممتدة كالواو لتناسب كلمة (راحوا). وحرف الألف اللينة الممتدة يظهر في: (جبال، خيّال، الدار، طار). وحرف السين الممتدة يظهر في: (صنين، حساسين). أما السكون الذي يدل على الافتقاد والوحشة فيظهر في كلمات المقطع الأخير بوضوح.

وفي هذه الأغنية تنوّع في المقامات، بين مقام حجاز في البداية، ثم مقام حجاز كرد وبياتي في المقطع الثاني، ثمّ مقام نكريز في المقطع الثالث، ثم تكون العودة والختام بالحجاز.

ويتضح دور الأوركسترا في اللوازم الموسيقية القصيرة. والتوزيع البسيط هو ما أضاف إلى اللحن المعاني المقصودة بالكلمات. وكانت هذه اللوازم مقدمة إلى الغناء المرسل الذاتي كما في المطلع ومدخلاً إلى الغناء الموقّع كما في المقطع الأول بعد المطلع.

النموذج الثاني

هاجر أهل الضيعة واستقرّوا في البلاد الجديدة. وخلّفوا الشوق عند أهليهم وأصدقائهم، وكان يعبّر عن هذا الشوق أسرة المهاجر. وكثيراً ما يكون التعبير غناء في ساحة القرية. فهذا وديع الصافي يغني مع المجموعة طقطوقة[39] فيها تعبير عن الشوق إلى مهاجر ما، قد يكون أحد أفراد الأسرة أو أحد الأصدقاء. فالشوق هنا عام يصلح لكل حالة. وهذه الطقطوقة بعنوان «على الله تعود».

كلمات الأغنية

المذهب
على الله تعودْ على الله يا ضايعْ في ديار الله
من بعدَك إنتَ يا غايبْ ما لي أحبابْ غيرَ الله
الكورس [يردد المذهب]

المقطع الأول
يللي مَرمَتِ زماني إن كَنَّكْ بطَّلت تِهواني
ارجع ياحبيبي وانساني حَيا الله تعودْ إي والله
الكورس [يردد المذهب]

المقطع الثاني
يا بو الأحبابْ لاقيني من بعد غِيابْ هنّيني

39 الطقطوقة قالب غنائي شاع منذ بداية القرن العشرين مبتكرها المصري محمد علي. وكلماتها من الزجل. وهي مؤلفة من مطلع يسمونه «المذهب» ومقطعين أو ثلاثة أو أربعة. والاسم الدارج للمقطع هو (كوبليه) وهي كلمة فرنسية. ويردد المذهب بين المقاطع جماعة الكورس ويطلق عليهم (المذهبجية).

حاجة بدموعي تسقيني نشّفتِ دْموعي إي والله
الكورس [يردد المذهب]

إضاءات على الكلمة واللحن والأداء

تبدو كلمات الأغنية من الكلام الدارج، صاغه الكاتب زجلاً بسيطاً، ولحنه[40] في قالب الطقطوقة، وهو القالب الأكثر رواجاً في الغناء الشعبي، وموضوع الهجرة هو الذي استدعى الكلمات وقالب الطقطوقة في البيئة الريفية.

تبدأ الطقطوقة بمقدمة موسيقية من مقام راست، يبرز فيها دور البزق، وهو الآلة الشعبية القديمة المتطورة عن الطنبور. والمقدمة ذات إيقاع وتوزيع بين البزق والفرقة الموسيقية. ويتخلل ترديد الكورس للمذهب تصفيق المرددين على الإيقاع.

ومقام راست يستغرق المذهب والمقطع الأول. وتأتي اللازمة مدخلاً إلى المقطع الثاني على مقام حجاز، ويظهر الأكورديون ببعض اللمسات. ولعل الملحن أراد أن يستخدم آلة البزق الشرقية ثم آلة الأكرديون الشائعة في أمريكا اللاتينية ليوحي بالبيئتين.

ويأتي أداء وديع الصافي ملائماً للحالة واللحن في المقامين، وهو في المقطع الثاني الحجازي يستخدم الطبقة العالية في صوته للتعبير عن الألم.

أغاني الحنين إلى الوطن

المغتربون في المهاجر يعملون ليل نهار، فإذا أووا إلى مساكنهم بعد تعب، أكلو وشربوا، وصحا عند بعضهم الحنين إلى الوطن من خلال أكلة شعبية أو دندنة موّال أو صورة معلقة على جدار.

40 ـ ملحن (على الله تعود) فريد الأطرش.

وقد عبر عن هذا الأخوان رحباني وفيروز ووديع الصافي في بعض الأغاني. وقد يعبر عن ذلك شاعر لبناني مقيم كالشاعر سعيد عقل أو شاعر لبناني مهاجر كالشاعر إيليا أبي ماضي.

النموذج الأول

غنت فيروز من كلمات الأخوين رحباني وألحانهما عدداً من الأغاني بلسان من هاجر دون أن تهاجر. منها أغنية زجلية بعنوان «خدني على تلاّتها الحلوين» وهي نموذج لأغنية حافلة بالحنين إلى الضيعة اللبنانية.

سنلقي بعض الإضاءات على الكلمات، وإضاءات أخرى على اللحن والتوزيع والأداء.

كلمات الأغنية

خَدْني على تَلاّتْها الْحلوينْ خِدْني على الأرض اللي رَبّتْنا
ونْساني على حْفافِ العنبْ والتينْ اْشلَحني على تْراباتْ ضيْعتْنا

* * *

بوابي العتيقه عَم تلوِّحْ لي وصَوت النهورَهْ يندَهِ الغيّابْ
وعيونْ عَ شبابيكْ تشرحْ لي صْحابْ عَمْ بتقولْ نحنا صْحابْ

* * *

وامشي على طِرقاتْ منسِيِّةْ بدِنْيِةْ غيابْ وراحْ يبيت الطيْر
اِنطُرْ شي إيدْ تسلِّمْ عِليّي شي صَوتْ عَمْ بيقولْ: مَسا الخيْر

* * *

خِدْني ازْرعْني بأرض لِبنانْ بالبيت يلْلي ناطر التلِّهْ
اِفتح الباب وبوّس الحيطانْ واِركعْ تحتْ أحلى سَما وصَلّي

* * *

إضاءة على الكلمات

هذا النوع من الزجل اللبناني الرحباني مستمد من البيئة في كلماته وصوره، وهو يحكي عن أحاسيس مهاجرة تحن إلى الضيعة تتذكرها بتفاصيلها المكانية وتتذكر أهلها الطيبين، فلا تملك إلا أن تتمنى أن تعود إلى لبنان، لتقيم فيه ولا تبرح، كشجرة عميقة الجذور. وأن تقبل حيطان بيتها. حينئذ تركع وتصلي شكراً لله.

صيغت الكلمات في أربعة مقاطع، كل مقطع مؤلف من بيتين. والقافية واحدة في صدر البيتين، وواحدة في عجزهما.

وحروف المد واضحة في الكلمات، وهي التي تتيح للملحن أن يمد اللحن والأداء في بعض الكلمات التي تستدعي ذلك.

والملحنون يدركون أن تلحين الزجل أهون من تلحين القصيدة. فالزجل يقترب من لغة عامة الناس. أما القصيدة فتعلو قليلاً لتخاطب المثقفين. وقد عرف ذلك أحمد شوقي فكتب لعبد الوهاب زجلاً وشعراً ليكون غناؤه أكثر انتشاراً في كل طبقة.

إضاءات على اللحن والتوزيع والأداء

تبدأ المقدمة بعزف مرسل من (أوبوا) أو (كلارينيت) من مقام نهاوند تمهيداً للغناء. والغناء أيضاً من مقام نهاوند في المقطع الأول، والأداء مرسل بلا إيقاع، ويؤدي البيانو الفواصل بين الجمل الغنائية.

وتبدأ الأوركسترا الكبيرة بعزف لازمة المقطع الثاني من مقام نهاوند، لكن الغناء يبدأ موقّعاً بإيقاع خفيف، ويكون اللحن من مقام جهاركاه (عجم)، وتستمر الأوركسترا بالمقام نفسه. ويكون المقطع الثالث موقّعاً أيضاً وكذلك الأداء حتى جملة «مسا الخير». ويعود

الأداء مرسلاً، ويستمر المقام نفسه لحناً إلى نهاية المقطع الرابع، وتنتهي الأغنية بالصلاة.

هذا المزج في اللحن والتوزيع الأوركسترالي والأداء ذو طابع غربي، وهو ما اشتهر به الرحبانيان في تطوير الأغنية العربية. وربما كان هذا ملائماً لموضوع المهجر في البلاد الغربية والأغنية مختارة من المسرحية الغنائية «أوليمبيا».

النموذج الثاني

غنى وديع الصافي طقطوطة غنائية خفيفة، بعنوان «خبّرني يا طير». وهي تعبر عن حنين أحد المهاجرين إلى لبنان وأهله وأحبابه.

كلمات الأغنية

المذهب
طير الطاير من عَنّا مِن عِند الأهْلْ
كيف الزرع بموطنّا كيف حال السهلْ
خبّرني يا طير

الكورس [يردد المذهب]

المقطع الأول
كيف التلّ وه والوادي كيف بلادي
كيف حال الجوّ الهادي كيف ولادي
خبّرني يا طير

الكورس [يردد المذهب]

المقطع الثاني
وبيّي وإمّي كيف حالُنْ كيف الجيرانْ
دَخلكْ جايين بْبالنْ بعد الهجرانْ
خبّرني يا طير

الكورس [يردد المذهب]

المقطع الثالث
خبّرني وُلفي الأسمَرْ كيف حال عَينُه
مسافة يومين وأكترْ بيْني وبَيْنُه
خبّرني يا طير

الكورس [يردد المذهب وكذلك المغني]

إضاءات على الكلمات

كلمات هذه الطقطوقة من الزجل اللبناني البسيط الخالي من الصور الشعرية المألوفة في زجل شعراء لبنان وزجاليها الكبار والأخوين رحباني. هو أشبه بالكلام العادي الذي يتحدث به العامة. وربما كان هذا ملائماً للمهجرين من أصحاب المهن المتواضعة الذين حرموا من الثقافة، لينخرطوا في الأعمال التي أتيحت لهم في المهجر.

وهذه الطقطوقة مؤلفة من مذهب وثلاثة مقاطع. وكل من المذهب والمقاطع الثلاثة يتألف من بيتين تختلف قافية الصدر فيهما عن قافية العجز، إلاّ في المقطع الثاني فالقوافي في الصدر والعجز متماثلة في البيتين. واللازمة المتكررة هي «خبّرني يا طير» ينتهي بها المذهب والمقاطع.

إضاءات على اللحن والتوزيع والأداء

اللحن من مقام (سيكاه، هزام). والمقدمة الموسيقية قصيرة يبدو فيها الناي والفرقة الموسيقية المحدودة، ويستمر المقام في المقطع الأول. ويختلف في المقطعين الثاني والثالث فيدخل في مقام بياتي ثم يحط على سيكاه. والمقامان في الأصل متجاوران، والانتقال من أحدهما إلى الآخر مألوف.

ليس في الطقطوقة توزيع موسيقي، وأداء وديع الصافي ممتلئ بالحنين، لكنه ملتزم باللحن لا يتصرف. والكورس فيه أصوات رجال ونساء تؤدي المذهب بأمانة كأنما يغني وديع الصافي هذه الطقطوقة في سهرة عائلية وأهل الدار يغنون معه. وهذا ما دعا إلى انتشار الأغنية في الإذاعات والأوساط الشعبية.

أغاني العودة

ويعود بعض المغتربين إلى لبنان في زيارة مؤقتة، أو تكون عودتهم للاستقرار في الوطن بعد غربة طويلة الأمد. وعودة المغتربين تكون عادة بالطائرة. وكانت تتم في السابق في سفينة يقودها ربّان ومساعدون. والربان يسمى (الريّس) أي الرئيس، والمساعدون يسمون (بحرية). وهذا شائع في اللهجة المصرية.

وقد لحن محمد عبد الوهاب لوديع الصافي في عام 1973 طقطوقة «عندك بحريّة». وفيها تصوير لعودة بعض المغتربين من المهجر في سفينة. وكلمات الأغنية مقتبسة من أغنية شاعت في ثلاثينيات القرن العشرين لإيليا بيضا، تقول كلماتها:

عندك بَحرِيّه يا ريّس
بزنود قويّة يا ريّس
صافيين النيّة يا ريّس
أبداً ما تخاف يا ريّس

وهذا الزجل، كما يبدو، بدائي ضعيف، لا يرقى إلى الزجل الذي غناه وديع الصافي في «عندك بحرية». وهي ما سنعتمده نموذجاً منفرداً لأغاني العودة.

كلمات الأغنية

المذهب
عَندك بَحْرِيِّه ياريّسْ
سُمْر وشرْقيِّة ياريّسْ
والبحر كويّسْ ياريّسْ
وصَّلني حبيبي ياريّسْ
الكورس [يردد المذهب مع المغني]

المقطع الأول
على الرمِل الدايْب كتبْنا شوق الحبايب دَوَّبْنا
وانْ شا الله توصَل مراكبْنا إلْ فيها أهالينا وحبايبنا
والفرحَة تِكمِلْ ياريّس

الكورس [يردد المذهب مع المغني]

المقطع الثاني
ريحــةْ أراضينـا ياريّس
عـم بتنادينـــا ياريّس
امشي وطير بينا ياريّس
مِــن مينـا لْمينا ياريّس
ودّينـا بلدنـــا ياريّس
تَـ نشـــمّ ترابـا ياريّس

الكورس [يردد المذهب مع المغني، يلي ذلك موسيقا موقعة تمهيداً للدخول في الموال]

موال
حبيب القلب نادانا فرحنـا
نـزرع وردْ ونحضِّـرْ فرحنـا
إذا بـيْتِـمّ في الملـقى فرحنـا
لـردّ الـورد ع دروب الحْبـــابْ

الكورس [يردد المذهب مع المغني]

المقطع الثالث
دخلَكْ يا هـوا الشـمالي نيران الهوى قتّالي
بالغربة تخطر على بالي أيّـام زمان وليـالي
بعـــدا عـلـى بـالي يـــــــاريّس

الكورس [يردد المذهب مع المغني الذي يختم الأغنية بكلمة (ياريس)]

* * *

إضاءات الكلمات

كلمات هذه الأغنية تحتوي على ثلاث كلمات مصـــرية، هي (بحريّة) وتعني بحّارة السفينة. و(ريّس) وتعني ربان السفينة وهو الرئيس. و(كويّس) وتعني جيد.

أما الكلمات الأخرى فهي كلها من الزجل اللبناني. وأبرز ما فيها ذلك الموال الذي يأتي بعد المقطعين الأول والثاني،وهو الذي يجعل هذه الأغنية ممثلة للجو اللبناني خير تمثيل. ويدخل هذا الموال في باب (العتابا) وهي من الغناء الشعبي اللبناني والسوري. وتتألف من ثلاثة أشطار تنتهي بثلاث كلمات متجانسة (فيها جناس) مختلفة المعنى. فقوله: (فرحنا) في الشطر الأول تعني (فذهبنا حين نادانا حبيب القلب). و(فرحنا) في الشطر الثاني تعني (السرور وما يتطلبه من التحضير له). أما (فرحنا) في الشطر الثالث فتعني (الفرح الذي نتمنى أن يتم حين نلتقي). أما الشطر الرابع فيأتي مختلف القافية، وغالباً ما تأتي منتهية بالألف والباء.

يلاحظ أن الصورة الشعرية تبدو بين حين وآخر في ثنايا الأغنية. وهذا ما يميزها عن الزجل الساذج الذي تحفل به الأغاني. فقوله (ع الرمل الدايب كتبنا شوق الحبايب دوّبنا) فهذه صورة شعرية تذكر بأغنية فيروز (بكتب اسمك يا حبيبي عالحور العتيق وبتكتب اسمي يا حبيبي ع رمل الطريق). كما تلاحظ الصورة الشعرية متسلسلة في المقطع الثاني مع زخم في التعبير عن حب البلد.

وموسيقا الحروف ساعدت الملحن والمؤدي على المد في حروف اللين كالألف والياء. كما أن حرف السين الهامس والمتكرر في كلمة (ياريّس) أضفى لوناً آخر من الموسيقا.

إضاءات على اللحن والتوزيع والأداء

لحن الأغنية من مقام حجاز كاركرد على العموم، ويظهر مقام حجاز في المقطع الثاني ثم يعود إلى الكرد. أما الموال العتابا فمن مقام بياتي، فإذا أدّاه فالعودة إلى مقام الكرد تكون في المقطع الثالث. والانتقال من الكرد إلى بياتي نوى تكرر في أكثر من مقطع.

أمـا التوزيع الموســيقي فقـد اعتمـد الملحن على الأورغ، واســتخلص منـه عدة أصـــوات أهمها المجوز والأكورديون مع صوت متلاعب لا هوية لآلته سوى الأورغ.

وإيقاع الأغنية فيه شيء من السرعة يرتاح عند العتابا.

وما يهب الأغنية حيويتها هو الحوار بين المغني والكورس في كلمـة (يـاريّس). فـالكورس يقولهـا في المـذهـب ردّاً على المغني: عندك بحريـة؟ فيرد الكورس (يـاريّس). وفي ترديد المذهب تنقلب الآية فيقول الكورس: عندك بحرية؟ فيرد المغني (ياريس).

محمد عبد الوهاب كان يدرك إدراكاً تاماً المسـاحات الصـوتية لوديع ويعرف أســلوبه في الغناء المرســل الذي يشـــيع عنده في المواويل والعتـابـا والحكـايـة القصـــيرة، فقيّده بـالغنـاء الموقع في المذهب والمقاطع الثلاثـة، ثم ســـمح له بأن يبدع على طريقته في العتـابـا على طريقتـه اللبنانية. وأغلب ظني أن محمد عبد الوهاب لم يلحن هذه العتابا وإنما أشرف على أدائها وأبدى بعض الملاحظات.

والغريـب في الأمر أن محمد عبد الوهاب لم يكرر المحاولة في تلحين أغنيـة أخرى لوديع الصـــافي مع تقـديره الكـامـل لموهبتـه وإمكاناته الرائعة في الأداء المعبر.

ذلك ما كان من أغاني الزجل التي تعبر عن الإحســاس بفراق الأحبـة المغادرين إلى المهجر. وحنين المغتربين إلى أرض الوطن. وهي نماذج ليس غير.

أما القصـائد الشـعرية المغناة في هذا المجال فهي قليلة. وما لم يغنَّ منها كثير.

غنت فيروز من ألحان الرحبانيين قصـيدة للشـاعر الكبير المقيم سـعيد عقل مطلعها:

رُدَّني إلى بلادي مع نسائمٍ غوادِ

كما غنت فيروز للشاعر المهجري إيليا أبي ماضي من ألحان الأخوين رحباني قصيدة «وطن النجوم» قال فيها:

وطنَ النجومِ أنا هُنا حَدِّقْ أَتذكرُ مَن أنا؟
أنا ذلك الولدُ الذي دُنياهُ كانتْ ها هُنا
أنا مِنْ مياهكَ قطرةٌ فاضت جداولَ مِنْ سَنى
أنا مِنْ تُرابك ذَرَّةٌ ماجَت مواكبَ مِنْ مُنى
أنا مِنْ طيورِكَ بُلبلٌ غنّى بِمَجدِكَ فاغتَنى

محطّ المقال

كما يكون محطّ النغم على المقام الذي بدأ به الملحن، أردت أن يكون لمقالتي محطّ مشابه. ما كتبته حول أغاني الغربة والعودة ما هو إلا خاطرة، قد تثير خواطر عند جيل الشباب من الباحثين الموسيقيين، فيكون من ذلك كتاب شامل، يجمع ما غُنّيَ من أغانيّ الغربة والعودة في الوطن العربي. وليكن هذا الكتاب في أجزاء. كل جزء منها يختص بقطر عربي يؤلفه أبناؤه.

نحن في عصر العولمة والإنترنيت والمصادر المتعددة، فليس غريباً أن نتطلع إلى مثل هذا الكتاب الشامل ليكون مصدراً موثقاً للأجيال القادمة.

أسمهان
في مراحلها الفنية

صـــادفت في الرابع عشـــر من تموز الفائت الذكرى الخامســة والســتون لرحيل المطربة الخالدة الذكر أسـمهان. ورغم مرور هذه السنوات الكثيرة على رحيلها، فإن أسمهان لم تنل حقها من الدراسة والبحث في الجـانـب الفني من حيـاتهـا، بـل ركزت معظم الكتـابـات على الجـانـب الســـيـاســـي والاجتماعي في حياتها، وما رافقها من أحداث عاصفة ومغامرات صاخبة.

وعلى الرغم من أن عمر المسـيرة الفنية لأسـمهان قصـيرة، لا تزيد بمجموعها عن سـنوات عشـر، وبعدد قليل نسـبياً من الأغنيات يصـــل إلى نحو خمس وثلاثين أغنيـة فقط، إلا أنـها مســـيرة غنية، جعلت أسـمهان تقف على إحدى قمم الغناء العربي منافسـة قوية لأم كلثوم. وأهمية المسيرة الغنائية لأسمهان، تتمثل بثلاثة أمور. أولاها صوت أسمهان الساحر الذي يصنف من طبقة ميتسو ـــــ سوبرانو (mezzo - soprano)، وثـانيهـا الأداء المتقن لهـا بفضـــل تتلمذها على يد ثلاثة موسـيقيين عمالقة، هم داود حسـني ومحمد القصـبجي وفريد غصـن، وثالث الأمور الألحان الكبيرة الرائعة التي قدمها لها عمالقة الموسيقا في مصر.

والمسيرة الفنية لأسـمهان تنقسـم إلى مرحلتين. المرحلة الأولى بدأت مع أولى خطوات أســمهان مع الغناء في أواخر العشــرينيات من القرن العشـرين، وانتهت عام 1933، عندما تزوجت ابن عمها الأمير حســـن الأطرش. والمرحلـة الثـانيـة بـدأت عـام 1937 بعـد طلاقها من الأمير حسن، وانتهت بوفاتها في الرابع عشر من تموز عام 1944.

ولكن قبل الخوض في هـاتين المرحلتين، لابـد من الإجـابـة عن سـؤال مهم. لأن هذا السـؤال وجوابه قد يفسـران تصـرفات أسـمهان ونشــاطاتها بعيداً عن الغناء. كعملها في السـياســة، وانغماســها في الحياة الاجتماعية الصـاخبة. أما هذا السؤال فهو:

* الأميرة آمال الأطرش.. هل كانت ترغب في أن تصـــبح مطربة ؟.. أم أن أمراً ما دفعها إلى ذلك ؟

** عندما اكتشــف الملحن داود حســني جمال صــوت الصــبية الصـغيرة، آمال الأطرش، طلب منها أن تصـبح مطربة، لكن آمال رفضـت فهي أميرة. ولا يليق بأميرة أن تصـبح مطربة. كمـا أنهـا كـانـت ترغـب في متـابعـة دراســتهـا. لكن والـدتهـا شـجعتها،بل وضـغطت عليها لتقبل عرض داود حسني، بدافع من الوضـع المالي السيِّئ الذي تعانيه الأم، ولاسيما أنها تريد أن يظهر أولادها الثلاثة في أحسن مظهر أمام الناس.

يؤكد هذا الحادثة التالية:

اضطرت آمال الأطرش ـــ تحت ضغط الحاجة وبتشجيع من أمها والملحن داود حسـني ـــــــ أن تغني في النوادي الليلية والأفراح وفي الإذاعات المصـرية المحلية، وهي مازالت في سـن المراهقة. وفي نفس الوقت، كانت تتابع دراســتها في مدرســة الفرير. وكانت والدتها تكافئها بـالســمـاح لها بالذهاب مع رفيقاتها في المدرســة بنزهات إلى القناطر الخيريـة. فكـانت تصــطحب معها العود لتغني لرفيقاتها في النزهة. ولم تكن أي من رفيقاتها تدري أن آمال الأطرش زميلتهن في الدراسـة، هي نفســها التي تغني في الإذاعات والنوادي الليلية باســم أســمهان. وكانت آمال تحرص على إخفاء ذلك عن رفيقاتها. لقناعتها بأن ذلك لا يتناسـب مع كونها أميرة.

وتشـــاء المصـــادفات أن يقع في يد إحدى رفيقاتها إعلان عن افتتاح نـاد ليلي وعليه صــورة أســمهان التي ســتكون مطربة حفل الافتتاح. وأسـرعت تلك الرفيقة إلى مديرة المدرسـة. وأطلعتها على الإعلان. ونظرت المديرة بدهشــة إلى الإعلان. ولم يســاورها أدنى شــك أن أســمهان ليســت آمال الأطرش. واســتدعت المديرة آمال. وســـألتهـا إن كـانـت هي التي تغني في النـادي الليلي، فلم تنكر آمال ذلك. وهنا قالت لها المديرة:

ـــ هل والدتك موافقة على عملك هذا ؟

أجابت أسمهان:

ـــ نعم. وشرحت لها ظروف عملها.

وهنا قالت لها المديرة:

ـــ اسمعي يا آمال.. قوانين المدرسة تمنع أن تكون بين طالباتها مغنيات. وعليك أن تبلغي والدتك أن تختار بين استمرارك في المدرسة وترك الغناء، أو الاستمرار في الغناء وترك المدرسة.

وجاء الرد حاسماً وفورياً من آمال، ودون الرجوع إلى أمها:

ـــ سأترك الغناء وأستمر في الدراسة.

فقد كان إحساسها الأكيد أن الدراسة هي التي تليق بالأميرات وليس الغناء.

ولكن... قد يسأل سائل، لماذا استمرت آمال بعد ذلك في الغناء؟. الجواب بسيط . بعد أن لعبت بالمال وسلطت عليها الأضواء، وأخذ ينحني لها كبار القوم. أحبت اللعبة والاستمرار فيها. وهي التي تحب الحياة الاجتماعية والتفاف الناس حولها.

المرحلة الفنية الأولى

المرحلة الفنية الأولى كما ذكرنا بدأت في أواخر العشرينيات من القرن العشرين، وانتهت عام 1933 بعودة أسمهان إلى السويداء وزواجها من ابن عمها الأمير حسن الأطرش. وكانت أسمهان في هذه المرحلة تغني في الإذاعات المحلية والملاهي الليلية. وفي البداية كانت تؤدي الأغنيات التراثية التي حفظتها عن أمها. ثم بدأ عمالقة التلحين في القاهرة يلحنون لصوتها. ومن الذين لحنوا لها في هذه المرحلة داود حسني ومحمد القصبجي (كنت الأماني) كلمات يوسف بدروس.

والمرحلة الأولى تتصف بعدم اكتمال صوت أسمهان وعدم نضوجها فنياً، بالمقارنة مع المرحلة الثانية.

المرحلة الفنية الثانية

هذه المرحلة هي المرحلة الرئيسية والهامة في مسيرة أسمهان الفنية. وفيها اتسم صوتها بنضجه واكتماله. وهذه المرحلة تنقسم إلى فترتين.الأولى مابين عامي 1937 ونهاية عام 1941، والفترة الثانية من أواخر عام 1943 حتى رحيلها في الرابع عشر من تموز عام 1944. وبين هاتين الفترتين أي في عامي 1942 و1943 تركت أسمهان الغناء وتاهت في سراديب الحرب العالمية الثانية تعمل مع الحلفاء الإنكليز والفرنسيين. وخلال هذين العامين، كان زواجها الثاني من ابن عمها الأمير حسن الأطرش الذي لم يدم إلا فترة وجيزة. لذلك لم يسجل لأسمهان أنها قدمت أية أغنية خلال العامين المذكورين.

وأول أغنية قدمتها في هذه المرحلة كانت(ليت للبراق عيناً) عام 1937. وهي قصيدة قديمة تنسب إلى ليلى العفيفة وتلحين محمد القصبجي. وكان القصبجي قد لحن الأغنية للمطربة حياة محمد التي غنتها في فيلم (ليلى بنت الصحراء) بالصوت فقط عام 1936. وقامت بأداء الأغنية بطريقة الدوبلاج بطلة الفيلم بهيجة حافظ. وعندما قامت أسمهان بأداء الأغنية، رفعت حياة محمد ضدها وضد القصبجي دعوى أمام القضاء. فكانت هذه الدعوى أول قضية فنية أمام المحاكم المصرية. وسوف نتوقف الآن مع الملحنين الذين لحنوا لأسمهان في المرحلة الثانية، منتقلين من الألحان الأقل نجاحاً وشهرة إلى الألحان التي صنعت منها مطربة كبيرة.

* زكريا أحمد

ألحان زكريا أحمد لم تحظ بأية شهرة، بل طواها النسيان بسرعة. وهي ثلاثة (هديتك قلبي) كلمات أحمد رامي، وقصيدة أبي فراس الحمداني (غير مجد في ملتي واعتقادي) و (عذابي في هواك أرضاه) عام 1940. والأغنية الأخيرة غنتها بعدها المطربة برلنتي حسن.

* فريد غصن

على الرغم من أن فريد غصـــن (اللبناني الأصـــل) كان أحد أسـاتذتها في بداياتها إلى جانب داود حسـني ومحمد القصـبجي، إلا أنه لم يلحن لها إلا أغنية وحيدة هي (يانار فؤادي) كلمات يوســـف بدروس عام 1937.

* مدحت عاصم

عندما عادت أســـمهان إلى القاهرة عام 1937، كان مدحت عاصم المشرف الموسيقي في إذاعة القاهرة. فتبناها وشقيقها فريد، وقدمهما عبر أثير الإذاعة. وكتب لها كلمات ولحن أغنية (دخلت مرة ف جنينة)، كما كتب كلمات أغنية (يا حبيبي تعال الحقني) وركبها على لحن تركي.

* رياض السنباطي

لحن لها السنباطي خمس أغنيات هي:

ـــــ قصيدة (أيها النائم) شعر أحمد رامي. وقدمتها أسمهان في فيلم (غرام وانتقام) عام 1944. ونالت شهرة جيدة.

ـــــــــ (مواكب العز) أو (نشيد الأسرة العلوية) كلمات أحمد رامي. وقدمتها أســـمهان أيضـــاً في فيلم (غرام وانتقام). ومنع إذاعتها بعد قيام ثورة الثالث والعشـــرين من تموز في مصـــر عام 1952، وحذفت من الفيلم.

ـــــ قصيدة (حديث عينين) التي يقول مطلعها (يالعينيك ويالي) من شعر أحمد فتحي. هي أغنية جميلة لم تنل الشهرة التي تستحقها.

ـــ قصيدة (أقرطبة الغراء) شعر ابن زيدون.

ـــــ (الدنيا ف إيدي) عام 1940، وغنتها بعدها عصمت عبد العليم وأحلام.

* محمد عبد الوهاب

غنت أســـمهان من ألحانه مرتين في فيلم (يوم ســـعيد) عام 1939، وظهرت بالصوت فقط. واللحنان هما:

ـــــــ (محلاها عيشة الفلاح) كلمات بيرم التونسي. وبعد ذلك غناها محمد عبد الوهاب.

ـــــــ أوبريت (مجنون ليلى) شعر أحمد شوقي. واشتركت مع عبد الوهاب في غنائها. وهي من قمم عبد الوهاب الموسيقية.

* فريد الأطرش

كان فريد الأطرش أول الفرحين بعودة شـــقيقته أســـمهان إلى القاهرة عام 1937. فقد كان صوتها مهماً جداً له. وكانت ألحانه لها أشبه بشهادة ميلاد لملحن كبير. لذلك أصيب فريد بضربة قاسية عندما رحلت أســـمهان، لأنه كان يعول عليها الكثير في مشـــروعه الموســـيقي. وفور عودتها تلقفها. وكان أول ألحانه لها(نويت أداري آلامي) كلمات يوســـف بدروس. وكان فريد قد غناها بصـــوته عبر أثير إذاعة القاهرة عام 1936. ثم توالت ألحانه لها فكانت:

ـــــ (عليك صلاة الله وسلامه) كلمات بديع خيري. وكان فريد قد غنَّى هذه الأغنية بصوته من قبل.

ـــ (يللي هواك شاغل بالي) كلمات أحمد رامي ـ فيلم (انتصار الشباب) عام 1941.

ـــــ (ياليالي البشر) كلمات أحمد رامي ـــ فيلم (انتصار الشباب) عام 1941.

ـــــ (كان لي أمل) كلمات أحمد رامي ـــ فيلم (انتصار الشباب) عام 1941.

ـــــ (يابدع الورد) كلمات لطفي الحكيم ـــ فيلم (انتصار الشباب) عام 1941.

ـــــــ حوارية (إيدي ف إيدك) مع فريد الأطرش كلمات بيرم التونسي ـ فيلم (انتصار الشباب) عام 1941.

ـــــ حوارية (الشمس غابت أنوارها) مع فريد الأطرش كلمات أحمد رامي ـ فيلم (انتصار الشباب) عام 1941.

ـــــــــ (أوبريت انتصار الشباب) كلمات أحمد رامي ـــ فيلم (انتصار الشباب) عام 1941.

ـــ (ليالي الأنس) كلمات أحمد رامي ـ فيلم (غرام وانتقام) عام 1944.

ـــــ (أهوى) كلمات مأمون الشناوي ـ فيلم (غرام وانتقام) عام 1944.

ـــــ موال (يادیرتي) كلمات بيرم التونسي ـ فيلم (غرام وانتقام) عام 1944.

ـــــــ (رجعت لك ياحبيب الروح) كلمات يوسف بدروس عام 1941. وقيل إنها تخاطب فيها الأمير حسن الأطرش عندما عادت إليه في الزواج الثاني القصير.

ومعظم ألحان فريد الأطرش لأسمهان تنتمي إلى المدرسة التطريبية. وهي إلى جانب ألحان محمد القصبجي تمثل قمة ما غنت أسمهان.

* محمد القصبجي

إذا كانت ألحان فريد الأطرش لأسمهان تنتمي إلى المدرسة التطريبية، فإن ألحان محمد القصبجي لها تنتمي إلى مدرسة أخرى اعتمدت على العلوم الموسيقية الغربية مثل الهارموني والصوت المستعار(الصوت الأوبرالي). وفي الواقع فإن صوت أسمهان فتح أمام القصبجي آفاقاً جديدة للتجديد في الأغنية العربية، معتمداً على معارفه في العلوم الموسيقية الغربية. فعبر هذا الصوت وصل القصبجي إلى قمته الموسيقية، ووصلت أسمهان إلى قمة أدائها، خاصة في الأغنيات التي تحتوي أداءً أوبرالياً بالصوت المستعار. ووجد القصبجي في صوت أسمهان ضالته المنشودة، خاصة بعد رفض أم كلثوم المغامرة في خوض هذا التجديد، وتفضيلها الأسلوب الطربي الكلاسيكي الذي تعودت عليه. والتفات القصبجي

الكبير إلى أســـمهان أغاظ أم كلثوم، إلا أنها لم تكن قادرة على فعل شـــيء. لكنها انتقمت منه بعد رحيل أســمهان عام 1944، وأجبرته على اعتزال التلحين. وقبل محمد القصـبجي ذلك بدافع حبه الشـديد لأم كلثوم، وقنع أن يبقى عـازفاً على العود في فرقتهـا الموســـيقيـة حتى رحيله.

أما ألحان محمد القصبجي لأسمهان فهي:

ـــ قصيدة (ليت للبراق عيناً) شعر ليلى العفيفة عام 1937.

ـــ قصيدة (اسقنيها بأبي أنت وأمي) شعر الأخطل الصغير عام 1940.

ـــ (يا طيور) كلمات يوسف بدروس عام 1940. وفيها وصل القصـبجي إلى قمته الموسـيقية، ووصـلت أسـمهان إلى قمة أدائها، خاصة في المقاطع التي تحتوي غناء بالصوت المستعار.

ـــ قصيدة (هل تيم البان) شعر أحمد شوقي

ـــــ طقطوقة (فرق مابينا ليه الزمان) وضع كلماتها يوسف بدروس. لكن الكلمات ضـــاعت من القصـــبجي بعد أن لحن المطلع فقط. فـأوكل إلى علي شـــكري إعادة كتابة كلمات الأغنية. فاحتفظ علي شكري بالمطلع كما هو وأكمل الأغنية بكلمات جديدة.

ـــــ (أنا اللي أستاهل) كلمات بيرم التونسي فيلم (غرام وانتقام) عام 1944.

ـــــ (ايمتى ح تعرف) كلمات مأمون الشناوي فيلم (غرام وانتقام) عام 1944.

ـــ (كلمة يانور العين) كلمات يوسف بدروس.

ملاحظة لابد منها

لعل أهم ما امتازت به أسـمهان، أنها لم تشـكل مع شـقيقها فريد الأطرش عائلة فنية.بل غنت من ألحان جميع عمالقة عصـره. فكان

هذا التنوع والغنى في أغنياتها. وساعدها في ذلك شقيقها فريد نفسه. فلم يكن أنانياً، ويحتكر صوت شقيقته. بل إنه بعد رحيلها قال: (لوقيض لأسمهان البقاء، لأمكن لها بألحان القصبجي ـــ ولم يقل بألحاني ـ أن تنافس على المرتبة الأولى في الغناء بين النساء).

مراجع مساعدة

1 ـــ (السبعة الكبار) ـــ فكتور سحاب ـ دار العلم للملايين ـ بيروت ـ الطبعة الثانية .2001

2 ـــ (لحن الخلود) ـــ فوميل لبيب ـــ دار الشروق ـ القاهرة 1975.

3 ـــ (التاريخ الفني للموسيقار رياض السنباطي) ـــ مجموعة من المؤلفين ـ وزارة الثقافة ـ القاهرة 1993.

4 ـــ (السنباطي وجيل العمالقة) ـــ صميم الشريف ـــ دار طلاس ـ دمشق1988.

مقالة مسلسلة عن أسمهان ـــ محمد بديع سربية ـ مجلة الموعد ـــ بيروت ـــ بدءاً من العدد 2363 تاريخ 18 / 10 / 2008.

فيليكس مندلسون ـ بارتولدي

Felix Mendelssohn-Bartholdy

1809 ـ 1847

بمناسبة مرور 200 سنة على ولادته

إعداد : محمد حنانا

هو مؤلف وعازف بيانو وأورغن وقائد أوركسترا ألماني، ولد في هامبورغ عام 1809 وتوفي في لايبزيغ عام 1847. وهو حفيد الفيلسوف موزيس مندلسون، وابن مدير مصرف يدعى إبراهام الذي أضاف بارتولدي إلى لقبه حين اعتنق الديانة المسيحية البروتستانتية.

كان فيليكس الابن الثاني بين أربعة أبناء. وكانت فاني مندلسون الابنة الأكبر مثل أخيها فيليكس عازفة بيانو جيدة. تلقى فيليكس دروسه الأولى في العزف على البيانو من والدته. وفي برلين درس الهارموني على يد كارل زيلتر.

ظهر مندلسون أول مرة أمام الجمهور كعازف بيانو وهو ما يزال في التاسعة من عمره. وفي عام 1821 أخذه أستاذه زيلتر إلى فايمار لزيارة غوته، هذه الزيارة نمت علاقة طيبة بين الشاعر ابن الثانية والسبعين والولد ابن الثانية عشرة.

أنهى مندلسون أوبراه الهزلية «زفاف الكماشو» عام 1825، وقدمت عام 1827. وفي عام 1826، حين كان في السابعة عشرة من عمره، ألف افتتاحية «حلم ليلة صيف» ـــ أضاف إليها بعد 16 عاماً مقاطع لترافق المسرحية.

في عام 1826 انتسب مندلسون إلى جامعة برلين، وبقي فيها ثلاث سنوات، ثم قرر أخيراً احتراف الموسيقا. وفي أيار من عام 1829 قاد مقطوعة «آلام المسيح حسب القديس متى» للمؤلف جوهان سيباستيان باخ (هو التقديم الأول لها منذ وفاة باخ عام 1750). وكان هذا التقديم واحداً من الخدمات الكثيرة التي قدمها لإحياء موسيقا باخ.

زار مندلسون إنكلترا واسكتلندا عام 1829، وقد ألهمته الأخيرة تأليف افتتاحية «هيبريدز[41]». بعد ذلك قام بجولة في ألمانيا والنمسا وإيطاليا استغرقت سنتين ألّف خلالهما سيمفونيتين ونشر الكتاب الأول من سلسلة ثمانية كتب دعاها «أغانٍ بلا كلمات» وتتضمن مقطوعات لآلة البيانو المنفرد.

في عام 1832ـــ33 زار لندن للمرة الثانية. وفي عام 1837 تزوج. وفي السنوات التي تلت ألف مندلسون العديد من أعماله الرائعة التي تتضمن «التنويعات الجادة» لآلة البيانو وكونشرتو الكمان. وفي عام 1843 عين مديراً لـ الكونسرفاتوار الجديد الذي تأسس في لايبزيغ إضافة إلى تدريس التأليف والبيانو. وفي آخر زيارة له إلى لندن عزف أمام الملكة فيكتوريا والأمير ألبرت. تسبب إرهاق العمل وموت أخته فاني المفاجئ عام 1847 في موته في تشرين الثاني من نفس العام.

كانت مواهب مندلسون استثنائية، فقد كان رساماً جيداً، ولديه معرفة أدبية واسعة، ويكتب بألمعية. كان عازفاً ممتازاً لآلة البيانو، وعازفاً جيداً لآلة الكمان، وعازفاً متميزاً لآلة الأورغن، وكان قائد أوركسترا ملهماً. كان يمتلك ذاكرة موسيقية مدهشة. وكان كريماً مع الموسيقيين، تواقاً للرقي بمعايير الذوق العام. إن عبقريته كمؤلف دفعت قائد الأوركسترا اللامع هانس فون بيلو إلى وصفه بالمعلم الكامل بعد موتسارت في مجال الصياغة الشكلية.

أضفى مندلسون، الجامع بين النشأة الكلاسيكية والنزعة الرومانتيكية، على أعماله الأناقة الشاعرية، مما جعلها تبدو كأنها سطحية بسبب افتقارها إلى العواطف الملتهبة التي تميزت بها الموسيقا الرومانتيكية. وفي هذا الصدد يقول ألفريد آنشتاين «يظهر

41 – Hebrides : مجموعتان من الجزر قبالة الساحل الشمالي الغربي لاسكتلندا. المعجم المحيط.

اتساق عمل مندلسون الخلاق في عدم تعارض الجانب الكلاسيكي مع الجانب الرومانتيكي، وفي عدم إخلال هذه الناحية الرومانتيكية بطابعه الكلاسيكي. فليس ثمة ما يعوق شتى الحركات في مؤلفاته وفي مجموعات ألحانه من التوافق والتناسق. ومع هذا فهناك شيء ذاتي متألق في مؤلفاته كافة، هو ومضة شاعرية رومانتيكية فيها مزاج من الظرف والرقة[42]».

لقد تبع الشعبية التي حازها عمل مندلسون في القرن التاسع عشر رد فعل قاس سببه الشعور بأن حياته كانت سهلة ومريحة جداً. لكن تغيرت النظرة الآن، إذ تثمن عالياً موسيقاه بما تعكسه من حرفية وشاعرية وبعد عن المبالغة، وبما تتضمنه من توزيع أوركسترالي خلاق ولحنية عذبة.

أعماله:

1821ــ سوناتا للبيانو رقم 2 في صول مينور
1822ــ رباعي بيانو رقم 1 في دو مينور ، OP1
1823ــ رباعي بيانو رقم 2 في فا مينور
سوناتا لـ الكمان في فا مينور
1824ــ رباعي بيانو رقم 3 في سي مينور
سيمفوني رقم 1 في دو مينور
1825ــ الأوبرا الهزلية زفاف الكماشو
افتتاحية الترومبيت للأوركسترا
ثُمانية وترية في مي بيمول ماجور
كابريشيو في فا دييز مينور للبيانو
1826ــ افتتاحية حلم ليلة صيف
خماسية وترية في لا ماجور
سوناتا للبيانو رقم 1 في مي ماجور
ستة أغان (1826–7)

42 ـ من كتاب الموسيقا في العصر الرومانتيكي لـ ألفريد آنشتاين، ترجمة د. أحمد حمدي محمود.

1827ــ رباعية وترية رقم 2 في لا مينور
فوغ في مي بيمول ماجور لرباعية وترية
سوناتا للبيانو رقم 3 في سي بيمول ماجور
سبع قطع للبيانو
1829ــ أوبريت Die Heimkehr aus der Fremde
رباعية وترية رقم 1 في مي بيمول ماجور
تنويعات لـ الفيولونسيل والبيانو في ري ماجور
ثلاث فانتازيات للبيانو
اثنتي عشرة أغنية
1830ــ سيمفوني رقم 5 (سيمفونية الإصلاح)
افتتاحية هيبريدز
اثنتي عشرة أغنية
ست أغان
1831ــ كونشرتو للبيانو رقم 1 في صول مينور
ليلة فالبورجيز الأولى، لأصوات منفردة وكورس وأوركسترا
أغنية
1832ــ افتتاحية ميرستايل
الكابريشيو اللامع في سي مينور للبيانو والأوركسترا
ستة بريلودات وفوغات للبيانو (1832–7)
1833ــ السيمفونية الرابعة (الإيطالية)
افتتاحية ميلوزين الحسناء
فانتازيا في فا دييز مينور للبيانو
ثلاثة كابريشيوات للبيانو (1833–4)
1834ــــــــــ الروندو اللامع في مي بيمول ماجور للبيانو والأوركسترا
أغان بلا كلمات للبيانو (الكتاب الأول)
سداسية بيانو في ري ماجور
ثلاث دراسات للبيانو (1834ــ6)

رومانسا بايرون
ست أغان (1834ــ7)
أغنية
1835ــ أغان بلا كلمات للبيانو (الكتاب الثاني)
أغنيتان دينيتان
أغنيتان من كلمات آيشندورف
1836ــ أوراتوريو القديس بول
دراسة في فا مينور للبيانو
1837ــ كونشرتو للبيانو رقم 2 في ري مينور
ثلاثة بريلودات وفوغات لـ الأورغن
كابريشيو في مي ماجور للبيانو
رباعية وترية رقم 3ــ5 في ري ماجور، مي ماجور، مي بيمول ماجور (1837ـ8)
ست أغان (1837ـ42)
1838ــ سيريناد وأليغرو في سي مينور للبيانو والأوركسترا
سوناتا للفيولونسيل رقم 1 في مي بيمول ماجور
ثلاثي بيانو رقم 1 في ري مينور
أندانته كانتابيليه وبريستو في سي ماجور للبيانو
1839ــ افتتاحية Ruy Blas
أغان بلا كلمات للبيانو (الكتاب الثالث)
ست أغان
أغنية
1840ــ سيمفوني ـ كانتاتا (سيمفوني رقم 2)
1841ــ مارش كوريليوس
أغان بلا كلمات للبيانو (الكتاب الرابع والسابع)
الأليغرو اللامع في لا ماجور للبيانو
تنويعات في سي بيمول ماجور
تنويعات في مي بيمول ماجور
تنويعات جادة

ست أغان (1841–5)
1842ــ السيمفونية الإسكتلندية (رقم 3)
سوناتا للفيولونسيل في ري ماجور (1842–3)
أغان بلا كلمات للبيانو (الكتاب الثامن، 1842–5)
مقطوعات للأطفال للبيانو
1843ــ موسيقا مسرحية أثالي
أندانته في مي ماجور لرباعية وترية
سكيرزو في لا مينور لرباعية وترية
كابريشيو في مي مينور لرباعية وترية
أغان بلا كلمات للبيانو (الكتاب الخامس والسادس)
1844ــ كونشرتو الكمان في مي مينور
اسمع صلاتي لـ صوت سوبرانو وكورس وأورغن
ست سوناتات لـ الأورغن (1844–5)
1845ــ ثلاثي بيانو رقم 2 في دو مينور
خماسية وترية في سي بيمول ماجور
أغان بلا كلمات لـ الفيولونسيل والبيانو
1846ــ رباعية وترية رقم 6 في فا مينور
أوراتوريو إيليا
كانتاتا Lauda sion
1847ــ أوبرا لورلي Lorely (غير منتهية)
إلى جانب بعض الأعمال الأخرى المتنوعة

المصادر

MICHAEL KENNEDY
The Oxford Dictionary of Music
ERIC GILDER
The Dictionary of Composers and Their Music

أ.د. غزوان الزركلي

V. التراث الموسيقي عند علماء العرب

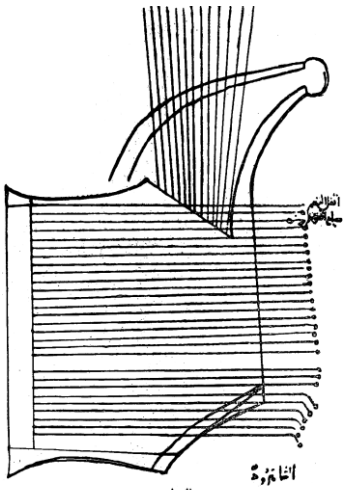
كان الإغريق أصحاب مقولة «تطهير» الروح التي تحدثنا عنها في فصل سابق (فصل «فن الموسيقا»)، ونستطيع تتبع أعمال الإغريق الفلسفية[43] منذ القرن السابع قبل الميلاد (طاليس 621 ـ 550ق.م). أما الفلاسفة العرب، فقد استوعبوا فلسفة الإغريق (الذين قطنوا أرض دولتَيْ تركية واليونان الحاليتين) وأبدعوا في إعادة ترتيبها، ثم نقلوها إلى مراكز حضارة جديدة، كانت هذه المرة أوربة. ونعرف أن للحضارات مراكز تتحرك عبر القرون من مكان إلى آخر، لذا فالحضارات كلها تراث إنساني يخصّ جميع شعوب الأرض. ولا يوجد شعب على وجه الخليقة لا يمتلك ناسُه ثقافة موسيقية، ولكل شعب منهم في هذا المجال خصوصيتُه التي تستحق أن نتعرّفها.

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

43 ـــــــ جاء أن «الفلسفة» لفظ إغريقي مركب من كلمتين: «فيلوس»، أي محب، و«سوفيا»، وتعني الحكمة. وبهذا يصبح معنى «الفيلسوف» هو (محبّ الحكمة) وكان فيثاغورس أول من لقّب بالفيلسوف. عن كتاب سليم الحلو «الموسيقا الشرقية».

يرجَّح أنها آلة القانون التي نعرفها اليوم، وأنها من اختراع الفارابي منذ أكثر من ألف عام[44].

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 الموسيقا» الخاص به. والحقيقة أنه تفوّق في مؤلفاته النظرية الموسيقية ــ وفي الكتاب المذكور تحديداً ـ على معاصريه، وحتى من تقدم من أهل هذا الفن، فجاءت شاملة ووافية ومستوعبة جميع النواحي من حيث طبيعة الأصوات وتوافقها وقياسها وأنغامها وأوزانها وآلاتها الموسيقية المختلفة، إلى غير ذلك مما يتصل بهذه الصناعة وبعملها. وجاء في كتاب «مصادر الموسيقا العربية» للبريطاني فارمر Farmer ما معناه أن هذه الرسالة الرائعة للفيلسوف الشهير ألفارابيوس Alpharabius (كما سمّته الثقافة الأوربية اللاتينية) هي أعظم أثر كُتب في علم الموسيقا حتى العصر الأوربي الحديث[45]. وقد تعرّض الفارابي «لفلسفة الموسيقا» 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.



الشاهرود
من «كتاب الموسيقى» للفارابى

44 ـ عن المصدر السابق.
45 ـ المصدر السابق.

وتجدر الإشارة إلى أن العرب في عصرهم الذهبي حاولوا أن يدوّنوا مؤلفاتهم الموسيقية، لكن النوتة الموسيقية (الحالية) لم تظهر إلاّ بعدهم في أوربة بعد أن استمرت قروناً 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 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 وتفريقها عن العلامات البيض) تعني على التوالي: لا سي دو ره مي فا صول بالفرنسية، وهي التسميات التي نستعملها في لغة الضاد، أي النغمات السبع الأساسية في الموسيقا. ودخلت التسميات المذكورة إلى اللغة الفرنسية عن طريق دعاء ديني أُلّف باللغة اللاتينية في القرون الأوربية الوسطى. وأُخذ من هذا الدعاء كل أول مقطع صوتي في سبعة أبيات متتالية فكانت: Ut… Ré… Mi… Fa… So… La… Si… ، ثم استُبدل بأول مقطع مقطع آخر وهو Do... الآتي 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 المعنيّة (ومعظم تراثنا هو من الموسيقا 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 أُلّفت 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 رُقُم (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 رُقُم أوغاريت (شمال اللاذقية) الموسيقية ووصلوا إلى ست نتائج مختلفة. والسبب هنا يكمن في أننا في حال عرفنا جميع أسماء الأنغام الموسيقية الموجودة في إحدى الرُقُم، مترجمة إلى أسماء النغمات التي نستعملها اليوم، وإذا عرفنا أيضاً تتاليها، فكيف لنا أن نعرف العلاقات الزمنية التي تربط نغمة موسيقية بالأخرى، ناهيكَ 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:

ف 10 = 9+1 أو 8+1+1 أو 6+2+2

8+2 7+2+1 5+3+2

7+3 6+3+1 4+4+2

3+5+2 5+4+1 6+4

..... 2+6+2 4+5+1 5+5

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

VI. الموسيقا 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 (علماً وفناً، نظرية وتطبيقاً) كان عند العرب، وإن علماءَهم قد توصلوا في زمنهم إلى قمة المعرفة الموسيقية في ذلك العصر، ولم يفقدوا تفوقهم حتى بعد أن سلّموا مفاتيح علومهم إلى أوربة (والمقصود هنا وسط وغرب أوربة) بوقت طويل. كذلك سلّمت الكنيسة السورية معارفها الموسيقية إلى الكنيسة الأوربية عبر الحضارة البيزنطية. وبدأ علماء أوروبة 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 الموسيقا وخاصة في عصر النهضة الأوربية، وذلك لحاجة الكنيسة أيضاً إلى موسيقا تؤثّر في الرعيّة وتسوُسها. ومهما كانت النيّات، 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 أوربة قمة هذا الفن (على يد الألماني يوهان سيباستيان باخ 1685 – 1750)، بدأ الموسيقيون العاملون في مجال الموسيقا الكلاسيكية بالتخلّص تدريجياً من الاستئثار الديني للكنيسة وبالتوجه إلى الموسيقا الدنيوية، موسيقا المجتمعات الحضرية والمؤسسات

المدنية. وبدأ عصر الهارموني (بالفرنسية: Harmonie). والهارموني (الانسجام) هو تركيبات نغمية منظَّمة تُسمع من خلالها عدة علامات موسيقية معزوفة في وقت واحد. وفيما بعد، وبالتدريج أيضاً ـ لأن كل التطورات لا تأتي دفعة واحدة بل تمتلك جذوراً في الماضي وتطلّعات في المستقبل ـ، بدؤوا بالتوجه إلى الرّيف وبدراسة الموسيقا الشعبية لاستخلاص السمات القومية لموسيقا شعوبهم.

إن اكتمال هذا التطور الأوربي عبر القرون الماضية يسمح الآن بتحرك مركز الحضارة مرة أخرى، وهذه المرة باتجاه الشعوب غير الأوربية، ويسمح للمنطقة العربية، بعد الاستفادة من منجزات الموسيقا الكلاسيكية العربية والأوربية على حدّ سواء، يسمح بأخذ دور جديد في هذا المركز القديم للحضارة. إن بلادنا، بحب مواطنيها الشديد للعلم والمعرفة، مهيأة 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 وبدرجات 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 محلّية وذات قيمة تتعدى الحدود الوطنية في حال زاوجت ما بين حضارة ألحانها وإيقاعاتها الخاصة بها وبين التقنيات الأوربية من تعدد للأصوات وانسجامات بالغة الروّعة.

VII. الموسيقا في سورية

تُعدُّ الموسيقا العربية موسيقا شرقية. وقد جاءت تسمية «الشرقية» من سياسيي أوربة ومستشرقيها 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 ـ وهذه كلها مصطلحات أوربية). وهناك حتى من يرفض وجود موسيقا عربية تحديداً على اعتبار أنها ـ أي الموسيقا العربية ـ 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 بريطانية (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 واليمنية) 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 ومتميّز. وهذا الوضع هو نقطة قوة وغنى تحتوي عليها مجتمعاتنا «الشرقية» في بلاد متعددة ذكرنا منها تركية وإيران والهند، مع تأكيد خصوصياتنا واحترام خصوصياتها.

وكما قلنا، فموسيقانا في سورية هي موسيقا عربية ذات سمة قومية واضحة كوّنت في مجال الموسيقا هُوية ثقافية خاصة تُميّز بشكل عام إنساننا ومواطننا. ولكل شعب روحية معيّنة، 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 تؤلَّف بعد ـ وهذا ينطبق على الموسيقا الغنائية والموسيقا الآلية على حدّ سواء ـ مخلصة 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 الفنّية العربية/الشرقية.

وموضوع الانتماء الثقافي موضوع مهمّ جداً وحسّاس، 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 أمريكة الشمالية أيضاً) هو الأقوى في جوانب عديدة (وخاصة التقنية) فهناك خوف على ضياع الهوية الثقافية المحلية. إن الهوية الثقافية ـ والموسيقا أحد جوانبها ـ 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 أتحنا الفرصة للتعليم الموسيقي العربي والأوربي في المدارس المختصة وصرنا جاهزين لرفد التعليم العالي ـ بشقّيه العربي والأوربي ـ بالطلاب

المهتمين بعلوم الموسيقا والمالكين لمهارات العزف والغناء التي تُكتسب منذ الطفولة.

VIII. ختـــــام

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 يتّبع أصولاً وقواعد تجعل منه عملاً محترفاً. إن «فن» الموسيقا 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، المُقْدمة والمتريثة، الجريئة والخائفة.

إن تذوق هذا «التعبير الفني» يساعد الإنسان في مراحل حياته المختلفة على تقبّل الحياة بشكل واع يشدّ أزره في مواجهة الأحداث/بشحذ فكره وتقوية وعيه وبصقل روحه وتهذيب نفسه/ ويجعل قدَرَه أكثر جمالاً وحياته أكثر سعادة. وقد تعرّفنا «لغة» الموسيقا فيما يخص تدوينها، أي فيما يخص قراءة النوتة الموسيقية، الشيء الذي يجعل تذوقنا للموسيقا أكثر وعياً، إذ ننتقل بشكل أو بآخر، حينما نقرأ النوتة الموسيقية بهدف العزف أو الغناء، ننتقل 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 الموسيقا مقارنين بعضها ببعض، كأن نقارن الموسيقا الغنائية مع الموسيقا الآلية، وهما ذوا منهجين مختلفين، أو نقارن الموسيقا الكلاسيكية بشكل عام (وهي التي تميل إلى التركيب والتعقيد والتعميم والتجريد

واستشعار الأفكار الإنسانية العميقة) مع الموسيقا 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 أتت منها الموسيقا ولا القوم الذي أبدعها.

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 مغرِق 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 صوره. 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.

حوار مع

مغنية السوبرانو

بدأت المغنية لبانة القنطار دراستها الأكا
في المعهد العـالي للموســيقا في العــام الد
93/92 مــع افتتاح قســم الغنــاء الأوبـرالي
المغنية الروسية غالينا خالدييفا. تخرجت من
عام 1997، وحصــلت على منحـة دراســ
البريطـاني لإكمـال دراســتهـا في الكليـة الملكيـة البريطـانيـة، حيث تدربت عند المغني العالمي كينيث ويليام. ثم شــاركت لأول مرة كمغنية ســورية في مســابقة الغناء الأوبرالي العالمية في بلغراد وحصــلت على المركز الرابع من قبل لجنـة التحكيم، في حين اختارها الجمهور للمركز الأول.

كما تابعت دراســتها في منحة قدمها المركز الثقافي الهولندي في كونســرفاتوار «ماســترخت» للعامين 2000/1999. وأثناء الدراسة رشحتها مدرستها ميابيسلنك للمشاركة في مسابقة «الملكة إليزابيث» العالمية. وهي أهم مسـابقة للغناء الأوبرالي، وحصـلت على الجائزة الخامسة عالمياً من بين 200 متسابق من جميع أنحاء العالم. تعمل حالياً رئيســة قســم الغناء الأوبرالي وأســتاذة للغناء الشرقي والأوبرالي في المعهد العالي للموسيقا.

عن تجربتها الغنائية والموسيقية كان لـــ «الحياة الموسيقية» معها الحوار التالي:

س : بمن تأثرت من مغنيات الأوبرا؟

ج : تأثرت في البداية بـــــ ماريا كالاس، وهي حقيقة أول صــوت سـمعته في الغناء الأوبرالي. وكان الأسـتاذ صـلحي الوادي أهداني كاسـيتاً تغني فيه أشـهر الأعمال الغنائية، وقال لي إن لون صوتي يشبه صوتها من حيث التصنيف. ثم تأثرت جداً بـ جوان سـوذرلاند(*) التي التقيتها شـخصـياً في مسـابقة الملكة اليزابيث والتي أثنت جداً على غنائي، وأوصـت أسـتاذتي بالاهتمام بي.. وهنا أسـتحضـر ذكرى تأثرتُ بها.. أنه عند إعلان الفائزين بالمسـابقة كان أعضـاء لجنة التحكيم البالغ عددهم 15 مغنياً عالمياً مصطفِّين على المسرح. كانت جالسة طوال الوقت وذلك بسـبب عمرها فلم تسـتطع الوقوف وبكت عند إعلان اسـمي من بين الفائزين، وقفت وصـفقت تصـفيقاً حاراً مما اسـترعى انتباه النقاد والصـحفيين وأجهزة التلفزة الأوربية، وعلقوا على الموضـوع أن مغنية كبيرة مثل جوان سـوذرلاند قد أعلنت بهذا التصـرف المغنية المفضـلة لديها.. وفعلاً بالنسبة لي أعدُّ هذا الموقف بأهمية الجائزة أو أكثر.

س : كيف نسـتطيع أن نقرب عـالم الأوبرا والغنـاء الأوبرالي من الجمهور العربي؟

ج : في كل دول العالم تعد الأوبرا تراثاً إنسـانياً موسـيقياً عالمياً.. فنرى دول المشـرق الأقصـى التي تعد الأوبرا بالنسـبة لثقافتها غريبـة أيضـاً. ولكن لمعرفتهم بـأهميتها كمـا قلنـا من النـاحيـة الفنيـة والروحيـة.. فهم يتعاملون مع هذا الفن وكأنه جزء منهم، فدور الأوبرا بـازدياد مسـتمر في هذه البلاد، وإنتاج الأعمال الأوبرالية دائم ومسـتمر، كما أن أكثر الطلاب الذي يأتون إلى أوربا وأمريكا لتعلم الغناء الأوبرالي هم من كوريا واليابان.

* جوان سوذرلاند Joan Sutherland ، 1926، مغنية سوبرانو أوسترالية. المحرر

في الحقيقة الجمهور العربي بشكل عام بعيد عن محاكاة الفنون العالمية. وهي مقتصرة على نوعية من الناس يرتادون الأنشطة والفعاليات الثقافية كمكمل لحضورهم الاجتماعي..

للمؤسسات دور كبير في جعل الحياة الثقافية جزءاً هاماً وحيوياً في حياة الجمهور العربي. إنها ليست مهمة الفنان أن يقوم بدوره ودور غيره. فهذه المؤسسات، بحكم خبرتي ودراستي للوضع الراهن، هي السبب في هذا الخلل الثقافي الكبير.

س : ما رأيكِ بتجربة الملحن محمد القصبجي حين حاول محاكاة الغناء الأوبرالي في أغنية «يا طيور» التي غنتها أسمهان؟

ج : محمد القصبجي بالنسبة لي هو مؤلف موسيقي عبقري، ومدرسة حقيقية في التلحين وفي فهم الصوت البشري واستخلاص أجمل ما قد يقدمه المغني.

وقد رأى بصوت أسمهان تلك الصورة الرائعة التي يريد أن يقدمها من خلال صوتها.. وذلك بمحاكاة صوت الطيور، وقد وظّف المقاطع الأوبرالية توظيفاً متجانساً في موقعها من الأغنية ومن حيث طريقة الاستعراض الصوتي. وهي ما يسمى في الأوبرا (الكادنس). حيث كانت ترتفع النغمة تدريجياً في كل مقطع وتتنوع في الأداء.. من حيث استخدام (الستاكّاتو) أو استخدام الليغاتو والأوكتاف، يدلنا ذلك على أنه مستمع جيد جداً للموسيقا الغربية والأوبرا. ويكمن تميزه في أنه استطاع، على الرغم من تباعد الموسيقا العربية والغربية، أن يجعل هذه المحاكاة انسيابية وطبيعية.

س : ما الفرق بين تقنية الغناء العربي وتقنية الغناء الأوبرالي الغربي؟ وهل الهوة واسعة بينهما؟ وهل هناك عناصر مشتركة بينهما؟

ج : إن الفرق كبير وواضح من ناحية توضع الصوت ومكان الرنين الصوتي. ففي الغناء الأوبرالي يُطوّر الصوت المستعار (صوت الرأس)، بينما في الغناء العربي يكون صوت الحنجرة مع رنين الصدر هو الأساس في الغناء. ولكن ما أحاول الاستفادة منه في تدريس الغناء العربي هو طريقة التنفس المتبعة في الغناء الأوبرالي التي هي عنصر أساسي وحيوي وهام للغناء.. أحاول تطبيقه أثناء الغناء العربي، لأن إتقانه عامل أساسي في طريقة أداء اللحن والجملة الغنائية. أيضاً أحاول الاستفادة من طريقة التعامل مع النص والجملة الغنائية ومدى ترابط صياغتهما، وكيفية إخراج القطعة الغنائية كعمل فني إبداعي. وليس النظر إليها فقط على أنها أغنية جميلة نرددها بدون تفكير. لذا أحاول الاستفادة من ذهنية التحليل الموسيقي الغربي ونقلها إلى طلاب الغناء العربي. أيضاً الاستفادة من أهمية اللفظ ومخارج الحروف المتبعة في الغناء الغربي ومكان الرنين لكل حرف صوتي.. ومطابقته مع الأحرف العربية والغناء العربي.

س : ما رأيكِ بتجربة ترجمة نصوص بعض الأوبرات الأجنبية إلى العربية؟

ج : أنا لست معه ولا أحبذه أبداً وذلك لأسباب عديدة.!

إن الملحن الإيطالي الذي أبدع جملاً وألحاناً موسيقية غنائية مُتأثراً ومتفاعلاً مع اللغة الإيطالية قد صاغ هذه الجمل الغنائية صياغة تناسب التقطيع اللغوي والمد الصوتي لهذه اللغة بالذات. فأي عبث باللغة وانسيابها ووقعها اللحني.. (لكل لغة وقع لحني مختلف) هو عبث بأساس العمل الفني.. وهذا أعده تشويشاً وتشويهاً لإبداع المؤلف. كما أن اللغة العربية تحتوي على أحرف ساكنة يتم تصويتها في أسفل الحنجرة وتتخذ الحنجرة في أدائها وضعية منخفضة جداً في الحلق.. وهذا ما لا يجوز في الغناء الأوبرالي.. أن يكون الغناء ساعة أسفل

الحنجرة وأخرى في أعلى الرأس، وهذا خاطئ جداً من الناحية التقنية. كما أني استمعت إلى تجارب في هذا السياق، وحقيقة كان تشويهاً للغة العربية قبل أن يكون تشويهاً للنص اللحني.. فلم أستطع أن أميز الكثير من الكلمات التي غُنيت..؟! كما أنني مع أن نبذل القليل من الجُهد لكي نحصل على الترجمة للمقطوعات ونصوص الأوبرا بلغتها الأصلية.. كما يحدث في كل العالم، فقد حضرتُ الكثير من الأوبرات في العالم.. وكان غالبية الحضور يحمل معه النص المترجم للأوبرا.

س : هل من الضروري برأيك خلق أوبرا عربية على غرار الأوبرا الغربية؟

ج : كما ذكرت سابقاً، من ناحية الغناء هناك العديد من المشكلات، ولكن الفكرة في إنتاج أوبريت عربية تُغنى بالطريقة العربية من ناحية الغناء واللحن فهذا ما أعده ضرورياً، وتجربة الرحابنة هي من أجمل ما كتب في هذا السياق.

س : هل هناك علاقة بين الأداء الجيد والثقافة الموسيقية الواسعة؟

ج : طبعاً فالصوت الجيد والخامة الصوتية والموهبة لا يكفيان في عالم الأوبرا.. إن الإبداع يأتي من المعرفة. ولكي يكون للمغني خصوصية في الأداء والتعبير يجب أن يكون لديه موقف خاص به من العمل الذي يقوم بدراسته، معتمداً على تجربته الشخصية ومدى تأثره الانفعالي الخاص الذي يقدم له هذا الفن.

س : هل تشعرين بميل خاص لأداء أدوار أوبرالية معينة؟

ج : لقد قمت بأداء أهم الشخصيات الدرامية للأوبرات مثل (فيوليتا) من أوبرا (لا ترافياتا) وكارمن ومدام باترفلاي.. وملكة الليل من أوبرا الناي السحري لموتسارت. وبحكم طبيعة صوتي الدرامية (سوبرانو درامتيك كولوراتورا) أشعر بانسجام كبير حين أؤدي مثل هذه الأدوار.. بين ما أستطيع

التعبير عنه من خلال صوتي وبين ما يريد المؤلف قوله والتعبير عنه من خلال الموسيقا واللحن..

س : من هو المؤلف الأوبرالي المفضل لديك؟

ج : هناك العديد ممن أعدهم عباقرة التلحين والموسيقا.. ولكن بوتشيني وفيردي وتشايكوفسكي ورخمانينوف.. هم أكثر ما أشعر برهبة حقيقية لدى سماع أعمالهم الغنائية، وكثيراً ما تنهمر دموعي عند سماع (البوهيمية) لبوتشيني أو مانون ليسكو ومدام باترفلاي.

س: كيف تنظرين إلى احتراف الغناء الأوبرالي في بلد عربي ؟

ج : في الحقيقة وبعد مرور هذه السنوات يتضح لي (وللأسف) أن التعب والجهد والعمل الحقيقي والاحترافي والمجهود الكبير الذي قمت به، والجوائز التي حققتها والمشاركات العالمية مع أفضل الأوركسترات ودور الأوبرا.. وكل هذه الأمور.. أنها لا تعني شيئاً ولا تساوي شيئاً.

في بلادنا العربية وأقولها مرة أخرى (للأسف) المعايير الفنية والذوق الفني متدنٍّ جداً، وأنا لا أقول ذلك فقط بما يخص الأوبرا.. هذا ينطبق على الغناء العربي الكلاسيكي أيضاً (لم يعد لديه مكان) وكل ما يخص المجال الإبداعي الفني.

س : هل تفضلين احتراف الغناء العربي بعد هذا المشوار الطويل الذي قطعتِه في مجال الغناء الأوبرالي؟

ج : أنا مغنية أوبرا ومغنية غناء عربي محترفة في نفس الوقت. أحب الغناء بكل أنواعه ولا أستطيع أن أترك أياً منها. ما أحاول تقديمه من خلال الأمسيات التي أقدمها في الغناء العربي هو محاولة لاستشعار جماليات الغناء العربي، وما قدمه مؤلفون رائعون عرب مثل السنباطي والقصبجي وعبد

الوهاب وفريد الأطرش لمكتبتنا الموسيقية من أعمال.. يُعدُّ تُحفاً فنية رائعة.

ما يقدمه لي الغناء بوجه عام، مهما كان لونه، هو حالة خاصة تملؤني وتفيض بها مشاعري وأتحسس من خلالها لحظات روحية سامية.

أجرى الحوار : بسام سفر

الأغنيـــة العربيـــة..
أمس و اليوم

نصر الدين البحرة

كانت السيارة تدرج بنا على طريق الغوطة الشرقية. ظهرت الشمس قليلاً بين السحب، صبية تتثاءب، تفتح فمها قليلاً ثم تغلقه مسرعة، رغم أنه صغير مكلثم، ورغم أن ثناياه حلوة، مخافة أن يكون أحد ما ينظر إليها. ومع أن أشجار المشمش والدراق والجانرك والخوخ كانت مزهوة بأزهارها الربيعية، إلا أن الأزهار البرية كانت تزين الحقول على جانبي الطريق، كأنها تريد أن تدخل في منافسة غير عادلة. وفي الحقيقة فإننا لم نكن في نزهة، بل كنا عائدين من جلسة عمل. التفت إليّ جاري في المقعد، وهو الذي كانت عجلة القيادة بين يديه وقال: نسمع قليلاً.

وضع شريطاً في المسجلة، وانطلق الصوت جميلاً شجياً، وعلى الرغم من أن سنوات تزيد على السبعين مضت على وضع اللحن، إلا أنه كان رائعاً ومبتكراً.

قلت: أتدري قصة هذه الأغنية؟ ابتسم صاحبي وقال: هات ما عندك. قلت: كانت هذه إحدى تجارب الأخطل الصغير الشعرية، قبل أعوام عديدة من إصداره ديوانه المشهور "الهوى والشباب"، وقد كتبها خصيصاً كي يؤديها الفنان الكبير محمد عبد الوهاب، وهو يمزج فيها بين الشعر الفصيح والشعر الزجلي أو العامي، اسمع مثلاً هذا المقطع. إن البيت الأول فيه زجل خالص. أما البيت الثاني فهو شعر فصيح تماماً:

راح للنسيم واشتكى جرّح خدوده وبكى

"أفدي الخدود التي تعبث في مهجتي.."

.. وفيما راح صاحبي يجاذبني أطراف هذا الحديث، وجدت نفسي غارقاً في كلام عن الأغنية كما كانت بالأمس، وكما هي اليوم.

كان الشرط الأول في المغني أن يكون ذا صوت رخيم شجي، وأن يكون هذا الصوت من القوة بحيث لا يتوكأ على الآلات الموسيقية. حتى إن أم كلثوم بدأت حياتها الغنائية على مسارح القاهرة سنة 1923 بثلاثة عازفين فحسب: محمد القصبجي على العود، سامي الشوا على الكمان، محمد العقاد على القانون.

وإذا كان سيد درويش قبل ذلك قد غرف أغنياته من بحر الشعب العرم، فغنى من مفردات الحمالين والسائقين والعمال، فإن ذلك كان تجربة قائمة بذاتها، ولم يكن يعني إسفافاً على الإطلاق.

ولو أننا تذكرنا الآن، على سبيل المثال بعض الأغنيات التي قدمتها أم كلثوم ومحمد عبد الوهاب، كنموذجين لوجدنا، أن معظم القصائد الزجلية التي غنياها ملحنة، كانت تستخدم مفردات في منتهى العذوبة والرقة والشاعرية. وماذا يمكن أن نقول حين نتذكر

أن أحمد شـــوقي كتب أزجالاً خاصـــة ليغنيها عبد الوهاب، وهل عرفتْ القصـــيدة الغنائية العامية، أرقى وأجمل وأرق من تلك التي كان يكتبها حسين السيد؟ وما عسى أن نقول أيضاً عندما ننتبه إلى أن شاعراً كبيراً مثقفاً ترجم رباعيات الخيام إلى العربية شعراً، هو أحمد رامي، كان قد كتب عدداً كبيراً من القصـــائد الزجلية التي غنتها سيدة الغناء العربي؟.

وحتى زمن غير بعيد، كان المغني الذي لا يشدو بقصـائد من عيون الشعر العربي الحديث أو القديم، ينظر إليه نظرة خاصة. إن أجمل ألحان الفنان اللبناني الراحل حليم الرومي كانت شـــعراً فصيحاً: و"مضة على ضفاف النيل" لسليم الزركلي. موشح "غلب الوجد عليه فبكى" لمحمود سامي البارودي. "إذا الشعب يوماً أراد الحياة" لأبي القاسم الشابي. وما أزال أذكر القصائد الفصيحة التي لحنها وغناها من سورية نجيب السراج في الخمسينيات. فقد غنى قصـــيدتين لنزار قباني (بيت الحبيبة) و(العيون الفيروزية)، وقدم عدة قصائد من شعر كمال فوزي الشرابي منها: (أشتهي بيتاً لنا) و(حبيبة عمري) و(لا تسـألي)، ولأبي سـلمى عبد الكريم الكرمي (أســـأل عينيك) و(مرحباً) و(مشـــوار)، ولخليل خوري (مطلع الشمس) و(دمشق)، وللدكتور وجيه البارودي (قالت) و(قالت سآتي في غد)، ولعمر أبي ريشـــة (وداع)، ولعبد الباســـط الصـــوفي (عربي)...إلخ.

كان المستمع العربي إنساناً يحترمه الملحن والمغني على حد سواء، فلا يقدمان له سقط الكلام ولقيط اللحن، وسط جو موسيقي.. يضيع فيه الصوت البشري، حتى يبدو أشبه بغريق يتعلق بقشة.

جمعتني المصـادفة قبل سـنوات، في إحدى السـهرات، مع ملحن عربي مشـهور يشـار إليه بالبنان، وفجأة وجدت نفسـي أحاول سـبر غوره الموسـيقي، ورويداً رويداً اسـتدرجته إلى

حديث حول الموسيقا العالمية، ولست أبالغ مطلقاً إذا قلت إني قد صعقت لجهله المخيف في هذا الميدان، إزاء ما أعرفه، وأنا لست أكثر من مستمع، تكاد تكون علاقتي العلمية بالموسيقا محدودة للغاية. ويوم عرضت هذا الحديث أمام واحد من العالمين بالموسيقا العربية، ابتسم بإشفاق وقال لي : لماذا تذهب بعيداً؟... وكثيرون من هؤلاء الذين تلمع أسماؤهم في عالم التلحين، غير ملمين بموسيقانا العربية نفسها.. ولا يعرفون شيئاً من ينابيعها التراثية الثرة أو أسرارها البعيدة.

والأنكى من هذا وذاك أن الكثيرين من أبنائنا، من هذه الأجيال الجديدة الطالعة، يقبلون بهذه الأكاذيب ويصدقونها ويطربون لها.. ويصفقون أيضاً.. وهكذا بات علينا أن نسمع أغنية تقول: "طعميتك بإيدي عسل ولوز.. يا حبيبتي يا أم الفوز" وصار ينبغي أن نسكت حين يطلع من يغني "سلامتها أم حسن". ويجب أن ندير رؤوسنا ونهزها من طرب وشجن عندما يطرق سمعنا القول: "والحب في الأيام دي شيء عجيب"...

بلى لقد تصدى الرحبانيان وفيروز إلى تجربة صعبة كبيرة، ولكن يبدو أن هذه التجربة التي استغرقت أكثر من ثلاثين سنة بلغت حدودها القصوى، وأقول إنها استنفدت قبل رحيل الشقيقين عاصي ومنصور. ثم ماذا بعد المرحلة؟ من قام ليحمل الشعلة ويمضي في السباق الطويل؟

ربما قيل إن قيم المجتمع الاســتهلاكي التي ضــربتنا بها الثقافة الأمريكية، تفرض نفسها علينا مثلما تفرضها على سوانا في العالم ـــ وهذا أحد أشكال الغزو الفكري الاستعماري ـــ ولا بد إذاً من أن نتأثر بها.

وربما قيل أيضاً إن ثقافة "الساندويتش" الموازية ـــــ وهي شكل آخر معلَّب من أشكال الغزو الفكري ـ غزتنا هي الأخرى في عقر دارنا.

ولكن .. إذا كان هذا وذا وذاك، تحمل تفسيراً لبعض جوانب هذا التخلف الفني المذهل، فهل يعني ذلك أيضاً أنها تبرره؟

وماذا تفعل الهيئات المسؤولة مباشرة عن هذا الانحدار المروع، توقف هذا المد الهجين، الحافل بكل غُثاء أحوى، والحامل كل علامات التخلف والهبوط، وكيف السبيل إلى إيقاف هذا الضجيج الذي يؤذي آذاننا ونفوسنا وأخلاقنا وقيمنا الأخلاقية والفنية؟ وهل خطر للموجودين في مراكز المسؤولية أن يفعلوا شيئاً لمواجهة هذه الموجة العاتية؟

لماذا نستنفر، عندما نعلم أن بعض العدو الخارجي قد تسرب إلى الداخل، وراح يخرب منشآتنا الاقتصادية ويدمر هناءة عيشنا.. ولا نفعل شيئاً حين يغزونا مثل هذا العدو داخل بيوتنا بالأغنيات المخنثة التافهة.. والألحان الملوثة الموبوءة؟

إننا نقرع ناقوس الخطر، ونرجو أن يسمع كل ذي أذنين نظيفتين وضمير نقي، فإن الأمة التي لا تجيد الدفاع عن فنها وتراثها، وتتركهما ألعوبة بين أيدي العابثين، قد تواجه بعد زمن أياماً صعبة للغاية.

من قصص

البـــاليهـــات

كوبيليا **Coppelia**

باليه من فصلين للمؤلف ليو ديليب. صمم الرقصات لويس ميرانت. وضع الليبريتو، المأخوذ عن قصة لـ هوفمان، هـ. نيوتر و أ. سانت ـــــــ ليون. قُدمت أول مرة في مسرح دار الأوبرا الإمبراطوري بباريس عام 1870.

قصة الباليه: في نهاية القرن الثامن عشر وفي بلدة صغيرة من بلدات غاليسيا، كان يعيش صانع دمى عجوز يدعى الدكتور كوبيليوس. وكان هذا العجوز قد درس كتب التنجيم والسحر والخيمياء، وكان يأمل أن يصبح في يوم من الأيام ساحراً من الدرجة الأولى.

في غضون ذلك الوقت كان الدكتور كوبيليوس يعمل في صناعة الدمى، خصوصاً الدمى التي تتحرك بوساطة أجهزة ميكانيكية مثبتة في داخلها. وكان يأمل دائماً أن ينجح في جعل الناس يظنون أن دماه كائنات حية، وأنه ساحر حقيقي يستطيع أن يمنحها الحياة.

أخيراً ينجح كوبيليوس في صنع دمية تبدو من مسافة قريبة وكأنها سيدة شابة حقيقية. وقد دعاها كوبيليا، وأخبر الجميع بأنها ابنته. كان يجلسها على كرسي في الشرفة المتصلة بورشة عمله في الطابق الثاني من منزله، وكان يضع في حضنها كتاباً مفتوحاً لتبدو وكأنها تقرأ. وبين وقت وآخر كان يربط «زنبرك» جهاز الحركة، فتحرك ذراعيها وتدير رأسها من جانب إلى آخر وكأنها تراقب المارة.

كانت كوبيليا تبدو فتاة شـابة في السـابعة عشـرة من عمرها، ذات وجـه جميـل متورد وشـفتين بلون الكرز وعينين زرقـاوين لامعتين كالبلور وشـعر أشـقر. وكانت ترتدي دائماً ثوباً مقصـوصـاً وفق آخر طراز. ويمكنهـا أن ترقص برشـاقـة حين يربط «زنبركها». وفي أغلب الأحيان تراها جالسـة على كرسـي في الشرفة وفي حضنها كتاب.

إن جاذبية كوبيليا وفتنتها أثارا إعجاب كل من رآها. لكن الشـاب الوسـيم فرانز وقع في حبها. وقد أشـعل هذا الحب نار الغيرة في قلب الفتاة الجميلة سـفانيلدا التي كانت تحب فرانز الذي كان يبادلها الحب قبل ظهور كوبيليا في شـرفة صـانع الدمى العجوز. أما الآن فهو لم يعد يكترث سوى بـ كوبيليا الفاتنة. لذا قررت سفانيلدا أن تعرف شيئاً عن حقيقة هذه الفتاة في أقرب فرصة.

وفي يوم من الأيام، حين كان الشـارع مقفراً، اقتربت سـفانيلدا من الشرفة التي تجلس فيها كوبيليا والكتاب في حضـنها. في البداية صـاحت تحييها بأدب، لكن حين لم تُعر كوبيليا الجميلة أي اهتمام بتحيتها، حاولت سـفانيلدا المضـي أبعد من ذلك. فبدأت بالرقص والانحنـاء لتثير اهتمـام هذه الفتـاة الغريبـة. ومع ذلـك ظلـت كوبيليـا جـامـدة متجـاهلة ما يجري أمام عينيها، إذ لم ترفع عينيها البلوريتين عن الكتاب. إثر ذلك عادت سفانيلدا إلى منزلها يخامرها شعور بأن تلك الوافدة ما هي إلا دمية من دمى الدكتور كوبيليوس.

لكن فرانز لم يكن كذلك. وحين عادت سفانيلدا إلى منزلها اتجه نحو منزل صـانع الدمى ووقف تحت شـرفته، وراح يحدق إلى تلك الجالسـة على كرسيها في الشرفة. ثم بدأ بالانحناء والتحية، ومن ثم برمي القبلات نحو كوبيليـا الجامدة. وفي الواقع كان صـانع الدمى يراقبه بسرية من خلف الستائر في ورشته وعلامات الرضـا بادية على محياه لنجاحه في صنع دمية ظنها الكثيرون أنها كائن إنساني، وقرر بمكر أن يمضـي أبعد من ذلك في تضـليل هذا المعجب الولهـان. فمـد يـده، من دون أن يراه، إلى خلف الـدميـة وأدار

«زنبركها» فوقفت الدمية وحركت ذراعيها محيية الشاب ثم أرسلت له قبلاتها. وعلى الفور غمرت الشاب نشوة الفرح. لكن سرعان ما أوقف الدكتور العجوز مظاهر الحب هذه وخرج إلى الشرفة وأمسك بذراع ابنته المزعومة وقادها إلى داخل المنزل بتهذيب كبير.

في غضون ذلك يخرج إلى الشارع مجموعة من أصدقاء فرانز وسفانيلدا بعد انتهاء يوم عملهم ويشرعون في الرقص واللهو. وسرعان ما تنضم إليهم سفانيلدا وتشاركهم لهوهم. يقاطع الرقص وصول رئيس البلدية الذي يعلن أن دوق منطقتهم سيتبرع بجرس جديد للبلدة، وبهذه المناسبة سيقام في الغد حفل يشارك فيه الشابات والشبان ليختار كل منهم شريكاً له. وعلى الرغم من أن سفانيلدا كانت تحن لاختيار فرانز خطيباً لها، إلا أنها كانت غاضبة منه بسبب تعلقه بالقادمة الجديدة كوبيليا. ومع ذلك سرعان ما ترقص معه وسط الحشد السعيد.

في تلك الليلة، حين هبط الظلام وأقفر الشارع ثانية، خرج الدكتور كوبيليوس من منزله ليتمشى. لقد أقفل باب منزله بمفتاح كبير لفه بمنديله بينما كان يتمشى. لكن الدكتور كوبيليوس ما كان لينعم بالسلام في تلك الليلة. فقبل أن يذهب بعيداً صادف مجموعة من المعربدين المشاغبين الذين راحوا يرقصون حوله محاولين إقحامه في عربدتهم. كان العجوز غاضباً جداً من إعاقة نزهته وحاول تحرير نفسه ومتابعة سيره. وبينما هو يحاول الانفلات من وسط المجموعة يسقط مفتاحه الكبير على الأرض وهو يمسح العرق عن جبينه بالمنديل.

حين تمر سفانيلدا بالمكان برفقة صديقاتها تلمح المفتاح فتلتقطه على الفور. ولما كانت تدرك أن هذا المفتاح الكبير والشهير يخص الدكتور العجوز، فقد وجدت الآن فرصة ثمينة لدخول منزله أثناء غيابه لتقف على حقيقة ما دعي بابنة صانع الدمى الغامضة. وهكذا

تتجه مع صديقاتها نحو منزل الدكتور. تفتح سفانيلدا الباب بالمفتاح الضخم ثم تتسلل مع رفيقاتها بهدوء إلى داخل المنزل وسط الظلام.

في هذه الأثناء يستغل فرانز غياب الدكتور ليلج المنزل اللغز للتعرف إلى كوبيليا التي سلبت لبه. وهو يظهر الآن أثناء غياب الفتيات عن المشهد. لقد جلب معه سلماً صغيراً وحاول الصعود إلى الشرفة ليدخل المنزل عبر نافذتها. لكن الذي حدث أن صانع الدمى العجوز عاد في تلك اللحظة ورأى ما كان يجري فاندفع يطارد الشاب الذي فر إلى الشارع. وحين عاد وهو يلهث من الإجهاد اكتشف باب منزله مفتوحاً، فهرع إلى الداخل وهو يرتجف من الاضطراب.

في داخل المنزل كانت المتطفلات تقودهن سفانيلدا قد صعدن إلى مشغل الدكتور وأضأن شموعاً ورحن يتفحصن الدمى المبعثرة هنا وهناك. لكن سفانيلدا لاحظت موضعاً وراء ستارة، فتقدمت منه وأزاحت الستارة، فوجدت أمامها الشابة كوبيليا جالسة من دون حراك على كرسي، فدنت منها بخوف، لكن سرعان ما زال خوفها حين اكتشفت أنها لم تكن سوى دمية ميكانيكية، بحجم إنسان طبيعي، صُنعت بمهارة فائقة.

في تلك اللحظة سمعت صوت تحركات آتية من وراء الستارة، ثم لدهشتها، رأت فرانز ـــــ الذي عاد ثانية للقيام بمحاولة ناجحة لدخول منزل صانع الدمى ـــ يصعد إلى المشغل ليدخله من خلال النافذة. فقررت، يدفعها مكر طفولي، أن تحتال عليه. انسلت إلى مكان كوبيليا وأسدلت الستارة، ثم لبست ثياب كوبيليا الجميلة، وخبأت الدمية في إحدى الزوايا، وجلست على الكرسي تنتظر الفرصة. وحين نزل المغامر فرانز من النافذة هاجمه الدكتور كوبيليوس الذي كان في انتظاره، والذي سبق أن طرد المتطفلات اللواتي دخلن منزله، وراح يضربه بعصاه ضربات موجعة. يحاول فرانز بقدر ما يستطيع تفادي الضربات المنهالة عليه، وأخيراً ينجح

في تهدئة الدكتور حين يصـرح قائلاً إنه واقع في حب ابنته الرائعة ويرغب في الزواج بها، وأنه قدم لرؤيتها ثانية.

تظهر أمارات الارتياح على وجه الدكتور الذي شعر بالغرور لأنه نجح في صنع دمية ميكانيكية رائعة ظنها الآخرون فتاة حقيقية، ووافق على درس اقتراح الشاب. وفجأة تخطر في ذهنه فكرة مجنونة، عليه أن يحاول إجراء تجربة كان قد درسها منذ زمن بعيد في كتاب قديم حول السحر، وتنطوي التجربة على نقل جذوة الحياة من فرانز إلى دميته الميكانيكية كوبيليا، وبهذا تتحول إلى كائن حي. إنه لم يكن على يقين من أن تجربته ستنجح، ولكن لا بأس من إجرائها. وهكذا يقدم لـ فرانز قدحاً من النبيذ وُضعت فيه قطرات من عقار مخدر. وبعد أن احتسى الشاب كأس النبيذ راح في نوم خفيف شبه واع. ثم شرع الدكتور العجوز يتمتم بكلمات قديمة مبهمة من كتاب السحر آملاً أن تنتقل روح فرانز إلى جسد كوبيليا فتدب فيه الحياة.

في تلك اللحظة تظهر سفانيلدا مرتدية ثياباً انتزعتها من الدمية كوبيليا في محاولة لإخافة صانع الدمى. في البداية لا يرتاع صانع الدمى من اقتراب كوبيليا، بل على العكس يبتهج بسبب نجاح تجربته في انتقال روح فرانز إلى دميته. فها هي ذي دميته الجميلة كوبيليا تتحرك وترقص كأنها كائن حي، وراح يصفق بفخر وكبرياء. لكن سرعان ما انتابه الرعب حين أدرك أن دميته الممتلئة حياة قد خرجت عن سيطرته. ليس هذا فقط بل تابعت بجنون تحركاتها الغريبة. مزقت العديد من صفحات كتاب السحر، وشرعت في تخريب الدمى الميكانيكية المرمية على أرض الغرفة. وفي محاولة لتهدئتها يلقي الدكتور على كتفيها شالاً إسبانياً. لكنها لا تهدأ بل تباشر رقصة إسبانية مغوية. وحين يقدم لها شالاً اسكتلندياً ترقص رقصة اسكتلندية وحشية.

توقظ الضوضاء فرانز الذي بدأ يعي ما يدور حوله. لقد أدرك أنه كان شخصاً مغفلاً حين تخيل كوبيليا الفاتنة كائناً إنسانياً،

وتوسل إلى سفانيلدا أن تصفح عنه. وهذا ما فعلته سفانيلدا بسرور. كذلك أدرك الدكتور كوبيليوس أن العرض الذي رآه لم يكن من فعل دميته كوبيليا، بل من فعل فتاة ذكية ارتدت ثياب دميته.

يتعانق فرانز وسفانيلدا وهما غارقان في الضحك، إذ لم تعد الآن كوبيليا الرائعة تخدع أياً منهما. وفي اليوم التالي جرى احتفال كبير بمناسبة الجرس الجديد الذي أهداه الدوق إلى البلدة. وشارك الفتيات والفتيان في الاحتفال الراقص وبضمنهم فرانز وسفانيلدا. ووسط الهرج والمرج يبرز الدكتور كوبيليوس العجوز ساخطاً غاضباً بسبب ما لحق دُماه من أضرار في الليلة الفائتة، لكن الدوق يواسيه بلطف ويمنحه عدة قطع من النقد الذهبي. ويتابع المحتفلون اللهو والرقص.

طقوس الربيع
Le Sacre du Printemps

باليه من فصلين للمؤلف إيغور سترافنسكي. صمم الرقصات فاسلاف نيجينسكي. وضع الليبريتو سترافنسكي ونيكولاس روهريش. قُدمت أول مرة في مسرح الشانزيليزيه بباريس عام 1913.

قصة الباليه: كانت القبائل البدائية في روسيا القديمة تمارس في فصل الربيع طقوساً غريبة ورهيبة. وكان أفراد واحدة من تلك القبائل يعبدون الأرض والشمس. وكانوا يعتقدون أن من واجبهم تقديم قربان بشري لآلهات الربيع مباشرة حين يبدأ الثلج بالذوبان، وتبدأ الشمس ببث الدفء في الأرض. وكان الهدف من وراء هذه التضحية هو ضمان حصولهم على غلال وفيرة مما زرعوا. وكانوا يعتقدون أيضاً أن التضحية البشرية ستزيد في عدد مواليد القبيلة فتجعلها أقوى. إليكم صورة عما كان يحدث في هذه المناسبات الاحتفالية المشؤومة.

في ضوء القمر، قبل اليوم المحدد لمهرجان الربيع القرباني، يجتمع شباب القبيلة في منطقة برية كثيرة التلال للمشاركة في رقصات طقسية معقدة هي دائماً مقدمة لـ طقوس الربيع الرئيسية التي ستجري وقت شروق الشمس في الصباح التالي. وهؤلاء الشباب هم محاربو القبيلة الأشداء يأتمرون بأوامر شخصين غريبين. الشخص الرئيسي فيهما امرأة مسنة لا أحد يعرف عمرها الحقيقي، بل كان ثمة اعتقاد بأنها ناهزت ثلاث مئة عام. أما الشخص الآخر فهو الرجل الحكيم المسن أيضاً الذي يستطيع التنبؤ ويعرف جيداً المعتقدات القديمة للقبيلة.

يقدم الشباب رقصات طقسية غريبة يقومون خلالها بحركات ثقيلة وخرقاء وأجسادهم منحنية تكاد تلامس الأرض، ترافقهم موسيقا بدائية بإيقاعات رتيبة. وبعد انتهاء تلك الرقصات الطقسية

الرئيسية تنضم إليهم شابات القبيلة بألبستهن الملونة وشعورهن الطويلة.

وبعد أن تتخذ الرقصات الطقسية مظهراً أكثر حيوية ونشاطاً تتوقف بإيعاز من حكيم القبيلة الذي يتحرك بين حين وآخر وسط الراقصين. ثم يقترب كبار القبيلة ويباركون الراقصات والراقصين والأرض التي داسوها، ويتضرعون إليها لكي تمنحهم محاصيل وفيرة. وبهذا تنتهي طقوس الربيع التمهيدية.

في صباح اليوم التالي، وقت شروق الشمس، يجتمع أعضاء القبيلة مرة ثانية في فضاء واسع مفتوح قرب قمة عالية تمثل مذبحاً طبيعياً من أجل الاحتفال الكبير ـــــ الاحتفال بتضحية فتاة مختارة من أجل إلهة الربيع.

مرة ثانية يوجه القائدان المسنان ـ المرأة العجوز وحكيم القبيلة ـــــ الأحداث ويقودانها. وبعد أن يتراجع رجال القبيلة إلى الخلف، تتقدم الشابات ـــــــ لأن هذا اليوم بالنسبة إليهن هو يوم الواجب المقدس، ويبدأن بالرقص أمام الآخرين. ومن وسط صفوفهن سوف تتقدم الفتاة المختارة التي ينبغي عليها التضحية بحياتها لصالح الجميع. ولكن حتى تلك اللحظة ينظر إليهن كمتساويات يمارسن الرقص. إنهن يرقصن بحماسة ووفق تقليد رقصة الاحتفال بالربيع. في البداية لا أحد يعرف الفتاة التي ستحظى بشرف التضحية بحياتها من أجل إلهة الربيع.

تستمر رقصة الشابات الطقسية لبعض الوقت، وفجأة تتقدم إلى الأمام فتاة رائعة الجمال، منفصلة عن باقي الفتيات، وتباشر الرقص وحدها. هذه الفتاة هي العذراء المختارة التي يُلزمها واجبها بالرقص المستمر وبسرعة متزايدة إلى أن تسقط ميتة من الإرهاق ـ وبهذا تكون قد ضحت بحياتها استرضاء للإلهة الجبارة.

تدريجياً تتراجع الشـــابات ببطء إلى الخلف تاركات مســـاحة كبيرة لآخر عرض ســـتقوم بـه تلك الفتـاة. في البداية ترقص الفتاة المختارة بإيقاع بطيء وكأنها في حلم، ثم تزيد من سـرعة حركاتها تدريجياً دائرة حول نفســها بنشــوة. لا أحد من الشــبان الواقفين في الخلف يتجرأ على أن يخطو إلى الأمـام ليحـدق إلى ذلـك الشـــكل الإنساني الذي يدور هنا وهناك في حركات مجنونة.

تدور الفتاة المختارة وتدور في نشوة دينية وقد فقدت الإحساس بمن حولها. وبهذيان جنوني تزيد من ســـرعة دورانها فتبدو وكأنها لا تلامس الأرض بقدميها. وأخيراً تنتهي هذه الرقصـــة الطقســـية، فالشــكل الإنســـاني المرهق لم يعد قادراً على الحركة. إذ فجأة يقف هذا الشـــكل، الملتف حول نفســـه، برهة من الزمن، ثم يترنح، ثم يسقط على الأرض ميتاً.

وبتلك التضحية تنتهي طقوس الربيع.

بحيرة التم
Swan Lake

باليه من أربعة فصول للمؤلف تشايكوفسكي. صمم الرقصات ف. رايسينغر. وضع الليبريتو ف. ب. بيغيتشيف و ف. غليستر. قدمت أول مرة في مسرح البولشوي بموسكو عام 1877.

قصة الباليه: في أصيل يوم من أيام الخريف، كان الأمير الشاب زيغفريد يحتفل مع أصدقائه في الحديقة المجاورة لقصر أسرته الضخم بمناسبة بلوغه سن الرشد. كان ثمة شابات وشبان بألبستهم الزاهية يرقصون ويمرحون. وكان مهرج البلاط لا يتوقف عن القيام بحركات مضحكة وقفزات تهريجية.

تظهر الأميرة والدة زيغفريد ترافقها حاشيتها. إنها تبدو غير راضية بسبب لهو ابنها ورقصه مع فتيات قرويات. ومع ذلك كان الأمير الشاب مهذباً معها وفرحاً لظهورها، مما جعل الابتسامة تعود إلى محياها. وقبل أن تعود إلى القصر تذكّر ابنها بالحفلة الراقصة التي ستقام في القصر مساء اليوم التالي بمناسبة بلوغه سن الرشد. وستحضرها فتيات من الأسر الارستقراطية، وسوف يختار منهن عروس المستقبل.

وجد زيغفريد هذا التذكير غير مستساغ، بل وبغيضاً بالنسبة إليه. كان شاباً ذا طبيعة رومانسية ولم يجد حتى الآن الفتاة التي شعر بالحب تجاهها. ومع ذلك أدرك أن عليه احترام رغبة والدته بصفته وريثاً للعرش. وحين عادت والدته مع حاشيتها إلى القصر، قرر أن يمارس حريته خلال الساعات الأخيرة المتبقية بصحبة أصحابه.

حين غربت الشمس، وحل الغسق، مر سرب من طيور التم فوق رؤوس المحتفلين. وعلى الفور قرر الأمير زيغفريد أن ينهي هذا الحفل بمغامرة صيد لطيور التم. وهكذا انتهى القصف وبدأت المغامرة. ومع اقتراب منتصف الليل اتجه الشبان يقودهم زيغفريد

باتجاه الغابة، دليلهم في ذلك الشاب بينو صديق زيغفريد المقرب. وبعد أن قطعوا مسافة قصيرة توقفوا بجانب بحيرة واسعة غامضة. وفي بحثهم عن طيور التم اندفعوا على عجل وسط الأجمات بغية إيجادها وصيدها.

لكن الأمير الشاب ظل وحده بجانب البحيرة مستغرقاً في أفكاره. ولما تناهى إلى سمعه صوت أجراس كنيسة مجاورة معلنة منتصف الليل، رأى مشهداً مذهلاً. أقبل من الجانب الآخر للبحيرة موكب من طيور التم البيضاء منزلقاً بنعومة وصمت فوق صفحة مياهها. وما إن صعدت طيور التم إلى ضفة البحيرة المعشبة حتى تحولت إلى فتيات حسان. وكانت الأجمل بينهن يزين رأسها تاج. وحين تقدمت ببطء نحو زيغفريد أعلنت أنها تدعى أوديت ملكة طيور التم، وتوسلت إليه أن لا يسمح للصيادين برميها بالنبال هي ومن معها. تعهد الأمير الشاب بذلك وأطلعها على اسمه ومنزلته. إنه لم يسبق له أن رأى جمالاً كجمال أوديت، ولا فتنة كفتنتها. وسرعان ما وقع في حبها.

عندئذٍ قصت عليه قصة الساحر الشرير فون روثبارت الذي يقطن في برج بجانب البحيرة والذي تمكن من سحرها هي ورفيقاتها. وبقوة هذا السحر كن مكرهات على اتخاذ هيئة طيور التم ويسبحن في البحيرة طوال النهار، أو يقمن بالطيران حولها، وعند حلول منتصف الليل يتحولن إلى فتيات، ويبقين هكذا حتى مطلع الفجر، ثم يتحولن إلى طيور التم مرة ثانية. ولا يزول هذا السحر الرهيب إلا حين تلتقي أوديت نفسها بشاب نبيل يحبها وتحبه، ويعد بأن يتزوجها ويظل على حبها ما دامت حية.

وحين تنتهي أوديت من رواية هذه القصة الحزينة يعلن زيغفريد حبه لملكة طيور التم الجميلة التي تبادله المشاعر ذاتها، ويتعهد الاثنان بالإخلاص لبعضهما. ثم يرقصان وهما منتشيان فرحاً. لكن سرعان ما يعكر صفوهما ظهور الساحر الشرير فون

روثبارت المفاجئ مرتدياً قناعاً يمثل بومة. وبعد اشتباك عنيف بين زيغفريد وبينه ينجح الأمير بإبعاد الساحر.

وعندما يختفي الساحر من المشهد، يظهر أصدقاء الأمير، يقودهم بينو، وهم يحاولون رمي طيور التم بسهامهم، ظانين أنها ما زالت طيوراً حقيقية، لكن زيغفريد يمنعهم من القيام بذلك. عندئذٍ تبدأ الفتيات بالرقص فوق ضفتي البحيرة. لكن أوديت تنسل من بينهن وتتمشى على انفراد مع حبيبها زيغفريد. وفي هذه الأثناء يدعوها الأمير الشاب لحضور الحفلة الملكية التي ستقام في الأمسية التالية، على أن تحضر في منتصف الليل حتى تتخذ شكل فتاة، ويعد بأن يختارها من بين جميع الفتيات الشابات عروساً له. توافق أوديت بحماسة على الحضور. وحين تبدأ تباشير الفجر بالظهور تتحول أوديت ورفيقاتها إلى طيور تم حقيقية، تنزل إلى الماء وتسبح مبتعدة. ويعود زيغفريد وأصحابه إلى مقر إقامته.

في المساء التالي يقام بالقصر الملكي حفل كبير على شرف الأمير الشاب. يتوافد المدعوون قادمين من أماكن مختلفة ليعرضوا رقصاتهم الوطنية. الجميع سعداء فرحون، لكن الأمير، الذي لم يستطع أن يفكر بشيء سوى بمحبوبته أوديت، لا يظهر في المشهد إلا بعد منتصف الليل. وبعد إشارة من والدة الأمير تظهر ست فتيات ليختار زيغفريد منهن عروس المستقبل. كانت معظم الفتيات جميلات وكريمات المحتد. وحين دخلن واحدة بعد أخرى انحنين أمام الأميرة وابنها. لكن زيغفريد، على الرغم من أنه رقص مع كل واحدة منهن، إلا أنه لم يُظهر اهتماماً بأية واحدة. لم يكن في مخيلته سوى فتاة التم الرائعة.

عندئذٍ يُعلن عن قادم جديد. وفجأة تعلو أصوات آلات الترومبيت، ويدخل رجل غريب ذو مظهر شرير، لكنه يرتدي ملابس فخمة، ومعه فتاة رائعة الجمال. ثم يكشف عن شخصيتهما، «فارس التم الأسود وابنته أوديل». يهرع الأمير نحو القادمة الجديدة ويحييها ويطلب مراقصتها ظاناً أنها أوديت ملكة التم

نفســـها. يتـابع الأمير الرقص معهـا ثم يعلن أمـام الجميع أنـه قرر اختيارها عروساً له، وأنه سوف يحبها دائماً.

لكن، واحســـرتـاه، لقد خُدع الأمير بقســـوة، فهذان الزائران الغريبان لم يكونا سـوى السـاحر فون روثبارت وابنته أوديل التي جعلها السـاحر تشـبه أوديت إلى حد كبير. وبعد إعلان الأمير عن اختياره ابنة الساحر أوديل ـــ التي ظنها أوديت ـــ يعلو صوت الرعد وتنطفئ الأضـواء، وتُسـمع ضـحكات السـاحر وابنته وهما يختفيان، وتسقط والدة الأمير على الأرض فاقدة الوعي.

الآن، يدرك زيغفريد البائس أنه راح ضـــحية مكيدة شـــريرة. وحين يلاحظ طـائر التم المحزون خـارج النـافذة يصـــفق بجنـاحيـه بيأس، يدرك أنه لم يكن ســوى أوديت الحقيقية، التي كانت تســعى للدخول إلى القاعة.

تتجـه ملكـة التم التي تحولـت إلى فتـاة بـاتجـاه البحيرة حيـث تنتظرها صـــديقاتها. وحين تقص عليهن ما حدث يبكين بكاء مراً، ويندبن حظهن لوقوعهن تحت تأثير السـحر الشـيطاني، وفي هذه الأثناء يصل زيغفريد ويشرح لأوديت قائلاً إنه راح ضحية مكيدة، ويتوسـل إليها أن تغفر له وتسـامحه. تسـتجيب أوديت لتوسـلاته وتصـفح عنه، إذ إنها ما زالت تحبه. ولكنها تشير إلى أن صـفحها لن يفيـدهمـا لأنـه مقـدر عليهـا أن تموت. في تلـك اللحظـة يظهر روثبارت مرة ثانية أمامهما بهيئة بومة ضـخمة. وبوسـاطة فنونه الســـحريـة يثير عاصـــفة تضـــطرب إثرها مياه البحيرة وتغمر ضـفافها، فتفر فتيات التم مذعورات خشـية الغرق. يهاجم زيغفريد عدوه الشـــرير بضـــراوة، وينجح في إبعاده. وحين يعود الأمير الشـــاب إلى المكـان الذي ترك فيه حبيبته، يجدها قد اختفت تحت أمواج البحيرة المتلاطمة، فيغوص في الأعماق ليموت معها.

وأخيراً تتلاشـى قوة السـحر بفعل هذه التضـحية بالحياة. تهدأ مياه البحيرة، وينحسر الفيضان. وحين يبزغ الفجر لم تتحول فتيات التم إلى طيور، لتعود إليهن هيئتهن الإنســانية. وحين يتجمعن معاً،

وهن مبتهجات، بجانب البحيرة يلاحظن ملكتهن الفاتنة أوديت تنبثق من الأعماق وبرفقتها حبيبها زيغفريد وقد اتحدا روحاً واحدة بلا جسد، يطوفان ويبتعدان باتجاه مملكة أخرى حيث ستغمرهما السعادة إلى الأبد.

السيمفونية الخيالية
و هارولد في إيطاليا

للمؤلف هكتور بيرليوز

1803 – 1869

فيليب هيل
ترجمة: أبية الحمزاوي

السيمفونية الخيالية، Opus 14، في دو ماجور
- الحركة الأولى : أحلام وعواطف
- الحركة الثانية : حفل راقص
- الحركة الثالثة : مشهد في المروج
- الحركة الرابعة : مارش المشنقة
- الحركة الخامسة : حلم ساحرات السبت

موسيقي شاب ذو طبيعة حساسة مرضية ومخيلة خصبة، يسمم نفسه بالأفيون بسبب حب يائس. ولكن كمية المخدر التي تناولها كانت أقل من أن تسبب له الموت، فرمته في سبات طويل تصاحبه أكثر الرؤى غرابة. في حالته هذه كانت أحاسيسه

ومشـــاعره وذكرياته تهمس في عقله المتعب على شـــكل خيالات موســـيقية. وكانت محبوبته تأخذ شـــكل لحن يتردد في ذهنه وكأنه فكرة ثـابتـة تعود بلا توقف ويســـمعهـا في كل مكـان. (هذا اللحن المتكرر أو ما يسمى بالثيمة الثابتة تميز محبوبته ونسمعها أول مرة في الحركة السريعة في دو ماجور allegro in C major.

ـــــــ الحركة الأولى : أحلام وعواطف، بطيء في دو مينور largo in C minor4/4 ؛ ســـريع وبعـاطفـة متقدة جداً في دو ماجور Allegro agitato e appassionato assai in C 4/4 major.

في البدايـة يفكر بحـالتـه العقليـة المتوترة والمتعبـة، وبـالحنين المؤلم، وبالكآبة والفرح اللذين لا تفسير لهما واللذين كانا يسيطران عليـه قبل ظهور محبوبتـه. ثم يتذكر العواطف الجـارفة التي تعتلج في صـــدره ما إن تظهر محبوبته. يفكر بذلك التوتر والاضـــطراب الأقرب إلى الجنون وبغيرتـه الثـائرة وبحبـه الذي انبعث من جديد وبعزائه في الدين.

في هذه المقدمة تحدد آلات النفخ السلم الموسيقي بشكل متردد يتنـاوبـه صـــمت، ثم تعزف أوتـار خفيفـة لحنـاً عـاطفيـاً حزينـاً. بعد مقطع ســـريع ومضـــطرب يعود اللحن الأول بجملـة موســـيقيـة بـأوكتـافين يعزفهمـا الفلوت والكلارينـت والهورن بطريقـة أكثر تمـاســـكاً في ظل آلات نفخ خشـــبية مؤثرة. تعود آلات الهورن ثم تتـراجـع وتصـــدح الكوردات ثم تتـراجـع مواكبـة المقطـع الرئيســـي،(Allegro agitato e appasionato assai in C major 2/2) تلي اللحن الدال ثمانية ميزورات تمهيدية يعزفها كل من الفلوت والكمـانـات الأولى في البداية بدون مرافقة، ثم فيما بعد ترافقها همسات وترية أشبه بضربات القلب. الخط المتصاعد للحن يوازيه قوة متصاعدة تبلغ أوجها بظهور تنوع على اللحن ذي طابع متموج في صـــول ماجور. هذه المادة الإيضـــاحية تتكرر والمقطع الأطول من الحركـة مكرس لتطور اللحن المرصـــع بمقـاطع

كروماتية صـاعدة ونازلة.يقدم الفلوت والكلارينت والباصـون في أوكتاف مزدوج صـورة كاملة عن اللحن في صـول ماجور ثم فيما بعد يقوم اللحن بدور كونتربنتي مع لحن غنائي جديد تعزفه الأوبوا مرة ثانية تتصـاعد الموسـيقا بطبقة صـوتية وبديناميكية لتنتهي بأسـلوب stretto[46] لـــ اللحن تعزفه الأوركسـترا كاملة في دو مـاجور معلنـاً ذروة الحركـة.تترك وقفـة مفـاجئـة آلـة نفخ خشـبية منفردة تعزف مقاطع من اللحن. ثم تمتد الأوركسـترا لتهدأ بنهاية بطيئة ناعمة بوقار ديني على مُركب هارموني كامل.

ـــ الحركة الثانية : حفل راقص ـ سريع باعتدال في لا ماجور Allegro non troppo, a major 3/83/8 .

في قـاعـة الحفـل وبين الارتبـاك والتشـوش في مهرجـان متألق يعثر على محبوبته ثانية. تعزف الوتريات والهارب تريمولو يقود إلى حركة فالس أنيق وعذب. يسـتمر الفالس بحضـور مطوَّل وفي ذروة قوته يتراجع فجأة ليفسح المجال لـــ اللحن الدال بميزان 3/8 يعزفه الفلوت والأوبوا في فا ماجور. ولا تتضـح طبيعته التي لها نفس طبيعة الفالس على الفور وإنما تدريجياً ثم تستأنف المرافقة الإيقاع المعتاد وتندفع مقاطع من الفالس متقدمة ومتراجعة. يعود المقطع الأول لتكرار كامل ولكن مع تغير هام في الأوركسـترا مثل تزايد حضـور الهارب، وتصـاعد المرافقة الدقيقة والصـغيرة بشكل الأرابيسك باستمرار لتقف فجأة عندما تأتي علامة الـــ دو بالثيمة الثـابتـة مع تحول مفـاجئ إلى ري مـاجور. وهكـذا تنتهي حركـة الفالس بتسارع ثابت ونهاية سريعة وصاخبة.

ـــــ الحركة الثالثة : مشهد في المروج. بطيء براحة في فا ماجور Adagio in F major 6/8.

في ليلة صـيفية بينما هو جالس يتأمل، يترامى إلى سـمعه لحنٌ يعزفـه راعيـان الواحـد تلو الآخر. وهو لحن يعزفـه عـادة الرعـاة

46 ـ Stretto : تقارب أو تلاحق الدخولات في الفوغ. المترجمة

السويسريون لينادوا به على قطعانهم. هذا الثنائي الريفي، في هذا الجو الهادئ وهمس الأشجار الناعم وهي تتمايل مع النسيم إضافة إلى شيء من الأمل، كان قد شعر به مؤخراً، كلها مجتمعة تلعب دورها لتدخل الطمأنينة إلى قلبه وتضيف لوناً مفرحاً إلى مخيلته. ولكن الحبيبة لا تلبث أن تظهر مجدداً. فيتوقف قلبه عن الخفقان. وتملأ روحَهُ نذر مؤلمة. " هل ظهرت له حقاً!" يكرر أحد الراعيين اللحن ولكن الآخر لا يرد..... مغيب الشمس.... صوت رعد من بعيد.... وحدة.... صمت....

من المستحيل ألا نلاحظ التماثل ما بين هذه الحركة والحركة المقابلة لها في سمفونية بيتهوفن الرعوية من حيث اتساعها الهادئ والصفات الإيقاعية والغنائية للحنها الرئيسي .لدينا هنا بشكل أساسي الظهور الثلاثي للحن مسالم مؤطر ومنفصل بعناصر أخرى من بينها طبعاً الثيمة الثابتة. تبدأ الحركة بنداءات بطيئة من دون مرافقة على الكور الإنكليزي ترجع صداه الأوبوا من بعيد ويصل إلى أول ظهور للحن في فا ماجور مع اتحاد الكمان والفلوت بمرافقة هارمونية تقوم بها الوتريات بأسلوب البيزيكاتو pizzicato. ثم يعاد اللحن على الفور مع إضافة ثالثة. تنتهي فقرة إضافية تسود فيها آلات النفخ الخشبية التي تعزف بتأن بأوكتاف للأسفل من أجل الوتريات التي تتحول إلى سلم دو ماجور. تبدأ الكمانات الأولى بعزف هامس مع صدى تُرَدِّده آلات النفخ الخشبية، وخلفها يعزف الفيولونسيل والفيولا والباصون الصيغة الثانية للثيمة. فجأة يصبح اللحن مضطرباً ويسود صوت قاطع للباص والفلوت والأوبوا وهي تؤدي الثيمة الثابتة. يستمر الصخب حتى يصل إلى انفجار عال على كوردات ناقصة diminished chords ويبدأ بالظهور مزاج أكثر اعتدالاً مع ضربات مسالمة للحن على آلات النفخ الخشبية. الصيغة الثانية من هذه تسمع أولاً على الكلارينيت التي تلعب دور كونتربوينت حتى المقطع الثالث من اللحن الذي نسمعه هذه المرة على الكمانات الثانية، بداية تعزف

الكمانات مقطعاً تزينياً بعلامات ذات ثلاث أسنان على أوكتاف أخفض. يستقر اللحن على همس ناعم ثم يرتفع إلى ذروة عالية معلناً دخول الفقرة الأخيرة التي فيها أجزاء من اللحن ومن الثيمة الثابتة. في النهاية يعلن الكور الإنكليزي العودة، هذه المرة دون صدى الأبوا، ويقاطعه صوت رعد من بعيد تعزفه أربعة طبول مدوزنة لتشكل كورد ـــ إحدى أكثر ابتكارات برليوز تفضيلاً لديه في مجال التوزيع الأوركسترالي.

ـــ الحركة الرابعة : المارش إلى المشنقة، بسرعة متهادية في صول مينور وسي بيمول ماجور allegretto non troppo G minor and B flat major, 4/4.

يحلم الشاب بأنه قتل حبيبته ويحكم عليه بالإعدام، ثم يقاد إلى التنفيذ. يرافق الموكب مارش يبدو تارة كئيباً وتارة جامحاً، تارة لامعاً وأخرى رزيناً.... يلي ذلك الجيَشان العاطفي الصاخب ضربات منتظمة دون تغيير طبقة الصوت. أخيراً تعود الثيمة الثابتة، وللحظة تستيقظ آخر ذكرى للحب ولكنها لا تلبث أن تنقطع بالضربة القاضية.

الحركات الثلاث الأولى شبيهة إلى هذا الحد أو ذاك بحركات سيمفونية عادية. الحركتان الأخيرتان تنغمسان في نوع من الغرابة غير المسبوقة في زمن برليوز. في الحركة الرابعة تظهر رباعية الطبول مجدداً في المقدمة. تبدأ رقيقة بقعقعة إيقاعية يقاطعها أنين الهورنات وآلات أخرى. ثمة تصاعد تدريجي، ثم ترسم آلات الباص المنحنى النازل لـ اللحن الرئيسي معالجاً بطريقة كونتربنتية وتعزفه في النهاية الوتريات مجتمعة. بينما يضيف الباصون شكلاً سريعاً من الارتعاشات. يؤدي هذا إلى لحن جديد في سي بيمول ماجور. إنه مارش تعزفه بصوت مرتفع كل آلات النفخ التي نجد في مزاحها شيئاً من العنف والخوف. ثم تتطور مرصعة بتحول غريب لـ اللحن الرئيسي موزعاً عبر مختلف مقاطع الأوكسترا. نسمع اللحن الرئيسي كذلك على الترومبون مع خلفية بربرية

مزمجرة تؤديها الوتريات وآلات النفخ الخشبية. وأخيراً يندلع اللحن حين تعزفه الأوركسترا كلها بشكله الطبيعي والمحرف. تبدأ الوتريات بخلق جو إثارة ثم تنضم إليها الأوركسترا كلها. فجأة يتوقف كل شيء وتعزف الكلارينيت منفردة الثيمة الثابتة بهدوء. يقطعها ضربة قوية من الأوركسترا مع الطبول الصغيرة والكبيرة الجانبية بسلسلة من كوردات صول ماجور التي تنهي الحركة.

ـــــ الحركة الخامسة : حلم سبت الساحرات، بطيء في دو ماجور 4/4 وسريع في مي بيمول ماجور ودو مينور ودو ماجور Largetto C major 4/4 and Allegro E flat major, C 6/8 .minor and C major 6/8

يحلم بأنه موجود بين ساحرات مرحات صاخبات، ومحاط بأرواح شريرة تتجول بين ساحرات ووحوش متنوعة مخيفة جاءت لتشارك في طقوس جنازته. تأوُّهٌ، ضحك حاد،صرخات ترد عليها أصوات غريبة من بعيد. نسمع من جديد لحن محبوبته ولكن بعد أن فقد هذه المرة خجله وسماته النبيلة وتحول إلى لحن راقص مبتذل ساخر وتافه. تأتي هي لتحضر اجتماع الساحرات. تستقبلها صرخات مستهترة وضحكات ساخرة وصيحات هائجة.... تنضم إلى الحفل الجهنمي.... قرع أجراس للأموات.... وتبدأ محاكاة ساخرة ليوم الغضب Dies Irae... (جزء من القداس الجنائزي) ترقص الساحرات حولها... نسمع لحن الرقصة الدائرية ولحن يوم الغضب معاً.

تمر الحركة عبر العديد من المقاطع التمهيدية قبل أن تصل إلى اللب الرئيسي للقطعة. المقطع البطيء لارغيتو Largetto 4/4يقدم تعاقبات كروماتيكية لـ كوردات ناقصة تعزفها الوتريات مع كاتم للصوت ونداءات صافرة من آلة البيكولو والفلوت والأوبوا يجيبها هورن مكتوم الصوت. يقدم مقطع سريع أليغرو allegro 6/8 الثيمة الثابتة بأسلوب مختلف وبشكل ساخر تؤديها الكلارينيت، يرافقها التيمباني، والطبل الكبير، يقاطعها مقطع

للمجموعة قصـير وصـاخب Allegro assai 2/2 يتبعه مقطع سريع أليغرو Allegro يحدد وزنه 6/8 الإيقاع الرئيسي للحركة. تبدأ آلات النفخ الخشـبية بعزف الثيمة الثابتة في مي بيمول ماجور بالأسلوب الذي سبق أن سمعناه في الحركة. تمضي الموسيقا بحدة إلى أن تنزل الباصـات المنفردة بهدوء ونسـمع من بعيد قرع أجراس. تعرض الفيولا ثم الأوبوا بخجل الفكرة التي سـتكون ثيمة المقطع الأخير، ولكنها تتوقف فجأة وتبدأ التوبا والباصـون بعزف الجملـة الأولى منDies Irae. ينتقـل العزف إلى الهورن والترومبون ولكن بسـرعة مضـاعفة، يتبعهما مقطع راقص 6/8 تعزفه آلات النفخ الخشـبية والوتريات بأسـلوب الـ pizzicato. تُعالج جمل موسـيقية أخرى بالطريقة نفسـها، ولكن فكرة النهاية تصبح ملحة ولا تلبث أن تقود إلى (روندو السبت) في دو ماجور. تقدم الثيمة على شـكل فوغ بتعقيدات وتنويعات كثيرة. وبعد الوصول إلى ذروة رائعة نسمع الثيمة تؤديها الوتريات مجتمعة ثم ينضم إليها مقطع الـ Dies Irae تعزفه الآلات النحاسية وآلات النفخ الخشبية. ومع تركيز إضافي على الثيمتين تنتهي السيمفونية بصخب.

اسـتخدم بيرليوز في هذه السـيمفونية آلتي فلوت، بيكولو، آلتي أوبوا، كور إنكليزي، آلتي كلارينيت، كلارينيت مي بيمول، أربعة باصـونات، آلتي كورنيت ذات مكبس، آلتي ترومبيت، أربعة هورنات، ثلاثة ترومبونات، آلتي توبا، طبل، طبل جانبي، طبل باص، صنوج، آلتي هارب، ووتريات.

كتب برليوز سـيمفونيته الخيالية في مرحلة رومانتيكية حادة وقوية. كانت الرومانتيكية مالئة الأجواء. والكثير مما نعده خيالياً بالنسبة لنا في عالم تسوده التجارة والمادة، كان بالنسبة إليهم في ذلك العصـر مزاجاً طبيعياً. وكان من الطبيعي أن يكون المرء مبالغاً في إيمانه، ونظرياته، وكلامه، وطريقة حياته، ولباسه. كانت المبالغة كالهواء، وكان برليوز ثوري الثوريين بشَعره ذي التقليعة

القديمة منســـدلاً على جبهتـه والذي كان بالأحرى رمزاً لاختلافه وثوريته كما كان معطف تيوفل غوتييه[47] الواسـع الذي ارتداه ليلة الحفل الأول الشـهير لـــ هيرناني Hernani. قد نبتسم من تطرف فنـاني ذلك العصـــر ومبـالغتهم ولكننـا ندين لهم بعرفـان كبير. لقد مهدوا لفن يومنا هذا.

من السـهل أن ندعو برليوز بالمتكلف، ولكن ذلك الشـاب وضع مأسـاة حية في سيمفونيته الخيالية. لقد عانى وكانت معاناته موجودة في موسيقاه التي لم تمر بصفتها سمة سطحية للرومانتيكية كما في الكثير من أشعار بايرون أو من مسرحيات وأشعار ذلك الزمن. ولا تزال العواطف التي عبر عنها أصيلة وتتمتع بالعالمية.

"هارولد في إيطاليا"

سيمفونية في صول ماجور مع آلة فيولا منفردة Opus 16.

1 ـــــــ الحركة الأولى : هارولد في الجبال، مشـاهد الحزن، السعادة والفرح. بطيء. سريع.

2 ـــــــ الحركة الثانية : مارش الحجاج وهم ينشدون تراتيلهم المسائية: سريع.

3 ـــــــ الحركة الثالثة : سـيريناد سـاكن جبل أبروزي إلى محبوبته: سريع جداً وسريع باعتدال.

4 ـــــــ الحركة الرابعة : حفل قطاع الطرق الصاخب، ذكرى المشاهد السابقة: سريع باهتياج.

ـــ الحركة الأولى : هارولد في الجبال: مشاهد الحزن، السعادة والفرح. تبـدأ الحركـة بمقدمـة طويلـة (بطيء في صـــول مينور وصول ماجور 3/4). تفتتح بـ فوغاتو على مرثاة كروماتية بنغمات ذات سنَّين، تعزفها بداية آلات الباص بنعومة، ثم تستأنفها الكمانات

47 ـــ تيوفل غوتييه T. Gautier 1811 ـــ 1872 شاعر وروائي فرنسي يعد من أركان المدرسة البرناسية. المورد الحديث

الأولى والفيولا والكمانات الثانية، بينما تعزف آلات النفخ الخشبية موضوعاً مقابلاً بشكل كروماتي. هناك توسع إلى أن تبدأ الأوركسترا كاملة على كورد صول مينور قوي جداً. يعزف الهارب أربيجات، ثم تتحول الموسيقا إلى صول ماجور. تمثل الفيولا المنفردة صوت هارولد وهو يغني أغنية تعبر عن حزنه. يتوسع اللحن ثم يتكرر بعد ذلك بشكل كانون (محاكاة كونتربنتية). تبدأ الحركة السريعة في صول ماجور 6/8 بمقدمة حرة تليها الفيولا منفردة معلنة الثيمة الأولى وهي لحن مضطرب يتوسع بالفيولا والأوركسترا. يحدث تغيير مفاجئ مع تلميحات للحن الثاني من قبل الفيولا والفيولونسيل والباصون، ولكن يدخل هذا اللحن في ري ماجور، وتعلنه الفيولا المنفردة. يتوسع لوقت قصير ويتكرر الجزء الأول من الحركة. يظهر المقطع المتوسع داخل الكودا أو الذيل التي تتسارع إلى أن يصل الزمن إلى ضعف سرعته الأولى في بداية الحركة السريعة.

ـــــــــ الحركة الثانية : مارش الحجاج وهم يغنون ترتيلتهم المسائية، سريع، في مي ماجور 2/4. اللحن الرئيسي هو مارش بسيط تعزفه الوتريات. تشارك بعزف اللحن الكمانات والفيولا وآلات الباص. ويقاطعها بشكل مستمر مقطع بعلامات موسيقية متكررة تعزفها آلات النفخ الخشبية والكمان الثاني. ـــــ "الحجاج يهمسون بصلاة المساء". المظهر المسيطر هو تأثير صوت جرسين: الأول يعزفه الفلوت والأوبوا والهارب في سي العالية. والثاني في دو الوسطى (يعزفه الهورنات والهارب). البعض وجد أن "مقطع الصلاة" يقصد به أن يمثل صدى الجرس في دو، ولكن برليوز كان فناناً أدهى من أن يقدم شروحاً واسعة ومفصلة. رنين الجرس في دو تعزفه العلامة الأخيرة من كل جملة من لحن المارش بغض النظر عن الكورد الأخير للجملة وكيف يمكن أن تـــــــــــــنـــــــــــــتـــــــــــــهـــــــــــــي، إذ تبدأ الجملة التالية دائماً تقريباً بسلم مي ماجور. تعزف الفيولا

المنفردة ثيمة هارولد. ينحل التوتر بمقطع بسلم دو ماجور، الغناء الديني، وهو نوع من الكورال تعزفه آلات النفخ الخشبية والوتريات المكتومة الصوت، مقابل مارش كونتربنتي يؤديه الباص pizzicato. تعزف فيولا هارولد أربيجياً مرافقاً ينهي المارش.

ـــــ الحركة الثالثة : سيريناد ساكن جبل أبروزي إلى حبيبته سريع جداً، في دو ماجور 6/8. وهذا بديل عن السكيرزو التقليدي. يبدأ بلحن حيوي بإيقاع ثلاثي منقوط dotted triplet rhythm على البيكولو والأوبوا وبمرافقة آلات الفيولا مع علامات ممسوكة طويلاً على الأوبوا الثانية والكلارينيت والباصون ـــــ مذكراً بالمزامير الإيطالية يستند الـــ تريو على أغنية صغيرة خفيفة (cantilena) في دو ماجور على الكور الإنكليزي وآلات نفخ خشبية أخرى، مع مرافقة على الوتريات والهارب. تعود الفيولا المنفردة (هارولد) بلحن أداجيو ولكن لحن السيريناد لا ينقطع. اللحن الذي يمثل هارولد تعززه الكمانات والفيولا. ثم هناك عودة لسكيرزو قصير يتبعه عودة ظهور لحن السيريناد تعزفه الآن الفيولا المنفردة بينما يعزف الفلوت لحن الفيولا الأصلي.

ـــــ الحركة الرابعة : حفل قطاع الطرق الصاخب: ذكرى المشاهد السابقة. تبدأ الحركة بسرعة متوهجة في صول مينور 2/2 لا تلبث أن تقاطعها مقتطفات من الحركة السابقة تعزفها الفيولا المنفردة. بعد ذلك هناك ما يذكر بالمقدمة، مارش الحجاج، والسيريناد، ولحن الحركة الأولى، ثم المقدمة من جديد. أخيراً يصمت هارولد ويبدأ قطاع الطرق كلامهم الصاخب. يلي اللحن الأول البراق لحن حزين على الكمانات. من الممكن أن برليوز عندما قال "حناجر نحاسية تقذف بالشتائم" فيما دونه عن الأداء الذي قدمه في برونسويك كان يشير إلى اللحن النهائي المرعد العاصف. في الكودا يذكرنا كمانان وتشيلّو مدون عليها (من بعيد) تذكر للحظة بمارش الحجاج. يئن هارولد وينشج وينتهي الصخب.

استخدم بيرليوز في هذه السيمفونية آلتي فلوت (الأولى منهما تتناوب مع بيكولو)، آلتي أوبوا (الأولى منهما تتناوب مع كور إنكليزي)، آلتي كلارينيت، أربعة هورنات، آلتي ترومبيت، آلتي كورنيت ذات المكبس، أربعة باصونات، ثلاثة ترومبونات، توبا باص، طبلاً، طبلين جانبيين، صنوجاً، مثلثاً، هارباً، فيولا منفردة ووتريات.

قوة القدر

La Forza del Destino

ميلتون كروس

ترجمة : ديالى حنانا

أوبرا للمؤلف جوسيبه فيردي، وضع نصها، المبنَّي على مسرحية دون ألفارو لـ دوق ريفاز وعلى مشهد مأخوذ من wallensteins lager لـ شيلر، فرانشيسكو ماريا بيافيه

الشخصيات

مركيز كالاترافا		باص
ليونورا	ابنته	سوبرانو
كيورا	خادمتها	ميتسو سوبرانو
دون ألفارو	نبيل شاب ينحدر من الإنكا	تينور
رئيس بلدية هورناشولس		باص
دون كارلو دي فارغاس		شقيق
ليونورا	باريتون	
ماسترا ترابوكو	بغَّال	تينور

بريز يوزيا	قارئة بخت غجرية	ميتسو ـــــ سوبرانو
الأخ ميلتون	راهب	باص
الأب غارديانو	رئيس الدير	باص
طبيب عسكري جراح		باريتون

جنود، فلاحون، شحاذون، حجاج، رهبان، راقصون، صاحب نُزل وزوجته

المكان: إسبانيا وإيطاليا

الزمن: القرن الثامن عشر

التقديم الأول: سانت بطرسبورغ، 10 تشرين الثاني عام 1862.

اللغة الأصلية: الإيطالية.

وسمت هذه الأوبرا، إلى جانب أوبرا حفلة رقص تنكرية، ما دعي «بالمرحلة الثانية» في مسيرة فيردي الإبداعية. ففي هذه المرحلة تطورت موسيقاه الدرامية تطوراً ملحوظاً، فغدت أكثر غنى على صعيد الأساليب الهارمونية.

ثمة مقدمة دراماتيكية طويلة سُميت «سينفونيا». وهي تبدأ بسلسلة من عصفات آلة ترومبيت رامزة إلى القدر. ثم يتبع ذلك ثيمة قلقة مرتبطة بـ ليونورا. أما بقية الثيمات الرئيسية فهي ثيمة صلاة ليونورا في الفصل الثاني، وثيمة توسل دون ألفارو لـ دون كارلو قبل المبارزة المميتة في الفصل الرابع.

الفصل الأول: قاعة في قصر مركيز كالاترافا في إشبيلية. في الخلف ثمة نافذتان، واحدة مفتوحة يرى من خلالها ضوء القمر. وبين النافذتين ثمة حجرة للملابس. يفضي البابان على اليمين واليسار إلى عدة غرف. واحدة منها تفضي إلى شرفة واسعة. كان المركيز قد جلب ابنته إلى قصره المعزول في إشبيلية لمنعها من رؤية حبيبها دون ألفارو. فوالدها يعارض بشدة حبهما لأن ألفارو غريب تجري في عروقه دماء الإنكا. فالمركيز الفخور بإسبانيته

رفض أن يعده خطيباً نبيلاً لابنته. أما ليونورا فقد عقدت العزم على الفرار مع دون ألفارو في هذه الليلة.

يحيي المركيز ليونورا تحية المســـاء. في حين تنتظر خادمتها كيورا في الخلف. يلاحظ المركيز اضـــطراب ليونورا وخوفهـا فيحـاول تهدئتها قـائلاً إنهـا هنـا آمنـة وبعيدة عن أنظار خطيبها غير المرحب به، ويحثها على نبذ القلق من المســتقبل في وجود والدها. يعـانقهـا بمودة ويعود إلى غرفتــه. وفي حين تهوي ليونورا على المقعـد منتحبـة برقـة، تبـدأ كيورا بـإخراج الملابس من الخزانـة وتضـعها في حقيبة سفر. تقول ليونورا وهي تنشج إن لطف والدها يضــعف تصــميمها على الرحيل ويضــعها على شــفير الاعتراف بخطتها للفرار. تذكرها كيورا قائلة إن ذكر اســم دون ألفارو أمام والدها كفيل بهلاك حبيبها.

في مناجاة مؤثرة تغني ليونورا حزنها أمام القدر القاســي الذي يـدفعهـا إلى التمرد على والـدهـا من أجـل حـب مؤلم « Me Pellegrina ed Orfana». تنبهها كيورا إلى أن وقت الرحيل سيأزف. عندئذٍ يسمع صوت جري خيول، وبعد ذلك مباشرة يدخل ألفارو القاعة ويرتمي بين ذراعي ليونورا.

ثمـة ثنـائي غنائي طويل ودراماتيكي يبدؤه ألفارو « Ah, Per sempre o mio bell'angiol». إنه يغني حبه لـــ ليونورا، ذلك الحب الذي دفعه لتحدي المخاطر المهلكة للوصـــول إلى جانبها. والآن الجياد جاهزة والقسيس ينتظر في الكنيسة. وقريباً سيتمكنان من الزواج، وســتبدأ حياتهما الرائعة معاً. لكن ليونورا، وقد فقدت شجاعتها، تهتف قائلة إن عليها أن ترى والدها مرة أخرى، وتتوسل إلى دون ألفـارو أن ينتظر حتى الغد. يعلن دون ألفـارو، غـاضـــباً وغير مصـــدق، قائلاً إنها لم تعد تحبه وإن زواجهما ســيغدو عملاً سخيفاً. عند ذلك تعترف ليونورا قائلة إنها له إلى الأبد وسوف تتبعه إلى نهـايـة العـالم. يصـــل الثنـائي إلى ذروة محمومـة حين يغني العاشقان جملة لا شيء سيفرق بينهما.

وفي الوقت الذي أوشكا فيه على الخروج، يندفع المركيز وبيده سيفه يتبعه خدمه. يُخرج دون ألفارو غدارته، بينما تندفع ليونورا باتجاه والدها ثم تجثو على ركبتيها أمامه، فيبعدها عنه بخشونة. يعلن دون ألفارو قائلاً إنه الوحيد الذي يقع عليه اللوم. يعيد غدارته إلى مكانها ويعِّري صدره ويطلب من المركيز أن يطعنه، يأمر المركيز خدمه بإلقاء القبض عليه. إثر ذلك يخرج دون ألفارو غدارته ثانية ويحذره قائلاً لا أحد سوى المركيز يمكنه أن يمسه. وحين يصرخ المركيز قائلاً لألفارو إنه سيشنق لأنه خدع ابنته. يقسم دون ألفارو بأن ليونورا طاهرة الذيل، وإنه سوف يخاطر بحياته ويواجه من يتهمه وهو أعزل من السلاح، ثم يرمي غدارته على الأرض. تنطلق من الغدارة رصاصة، بسبب ارتطامها بالأرض، وتجرح المركيز جرحاً مميتاً.

وحين يسقط على الأرض تندفع ليونورا إلى جانبه، لكنه يلعنها وهو يلفظ أنفاسه لعنة رهيبة. تصرخ ليونورا ومعها دون ألفارو في رعب ويأس. وعندما يحمل الخدم جثمان المركيز إلى غرفته يقود دون ألفارو ليونورا الذاهلة نحو الشرفة الواسعة. وتسدل الستارة.

الفصل الثاني: المشهد الأول. مطبخ في نُزل صغير في قرية بمنطقة هورناشولس. إلى الجانب باب يفضي إلى الشارع. في الخلف موقد. ثمة سلم يؤدي إلى غرفة على الشرفة. يهيِّئ صاحب النُزل وزوجته طعام العشاء. يجلس رئيس البلدية بجانب الموقد وإلى جواره يجلس طالب. الطالب في الواقع هو دون كارلو دي فارغاس ابن مركيز كالاترافا المقتول. لقد جاء إلى هورناشولس استناداً إلى تقارير أفادت أن ليونورا ودون ألفارو شوهدا في الجوار بعد أن فرا من إشبيلية. وقد أقسم أن يقتلهما انتقاماً لموت أبيه ولخيانة أخته.

خلف الغرفة ثمة عدد من الرجال والنساء يرقصون رقصة الـ سيغويديا. مجموعة من الفلاحين وسائقي البغال يمشون بتكاسل

ويراقبون. وسرعان ما يشرعون بغناء مقطع كورسي صغير وحيوي. يوقف رئيس البلدية الغناء والرقص ويعلن أن العشاء جاهز. يتجمع الرجال والنساء حول الطاولات ويصلي معلم مدرسة صلاة المائدة.

يحدق دون كارلو، الذي ظل وحده، بكآبة إلى الفضاء، ويتمتم عبارات حول عبث بحثه. في تلك اللحظة تخرج ليونورا إلى الشرفة مرتدية ثياب الرجال وتلمحه. وحين تتبينه تعود بسرعة إلى غرفتها. يلاحظ دون كارلو أن ترابوكو البغَّال لم يكن مع الآخرين حول الطاولة، فيذهب إليه ويسأله لم لا يأكل مع الآخرين. يجيب ترابوكو قائلاً إن اليوم جمعة وهو صائم. عند ذلك يبدأ بسؤاله حول الشاب الذي أتى إلى النزل، لكن يقاطعه دخول بريزيوزيا قارئة البخت الغجرية التي قدمت للرقص. يحييها الحاضرون بحرارة ويدعونها للجلوس معهم لقراءة بختهم. ينضم دون كارلو إلى الجماعة.

تحث بريز يوزيا الرجال على أن يتطوعوا في الجيش الإيطالي لمحاربة الألمان. يعدها الرجال بذلك. تشرع بريزيوزيا بغناء مقطع تصف فيه أمجاد المعركة. تتجاوب المجموعة معها في غناء كورسي. ثم تنتقل من رجل إلى آخر قارئة أكفهم. تقول لأحدهم إنه سيصبح عريفاً، ولآخر نقيباً، ولآخر جنرالاً. لكنها تصمت فجأة حين تقترب من دون كارلو. تنظر عن كثب في كفه ثم تقول أرى خطاً سيئاً، وتتابع قائلة بنعومة: كفه تظهر بأنه ليس طالباً. ثم تغمغم متجاهلة الموضوع وتتابع الغناء بمرح.

فجأة يصمت من في النُزل لدى سماعهم إنشاداً قادماً من الخارج. إنهم مجموعة من الحجاج يمرون من أمام باب النُزل. يقول رئيس البلدية إنهم حجاج يحتفلون بالحج ويطلب من الجميع في الغرفة أن يركعوا ويصلوا. يمتزج صوتهم مع أصوات الحجاج في صلاة مؤثرة «Padre Eterno, Signor». تصلي ليونورا،

التي خرجت إلى الشرفة لدى سماعها صوت الإنشاد، وترجو من الله أن يحفظها من انتقام أخيها.

حين يبتعد الحجاج تعود ليونورا إلى غرفتها، في حين يعود الضيوف إلى طاولاتهم. مرة أخرى يعود دون كارلو إلى استجواب ترابوكو حول المسافر الشاب، الذي يبدو له شاباً خجولاً لم تنبت له بعد لحية. يتملص ترابوكو من أسئلة دون كارلو لأسباب شخصية مشيراً إلى أنه لا يهتم بشؤون الآخرين، ثم يعلن قائلاً، بعدما ضايقته أسئلة دون كارلو المتواصلة، إنه ذاهب إلى الإسطبل لينام مع بغاله. ويستطرد معلقاً، إنها ليست ذكية وليست بحاجة لمعرفة شيء وستدعه ينام بسلام.

وحين يخرج يقترح دون كارلو قائلاً لبعض الحضور إن المسافر لم تنبت له لحية، وإنه لمن الممتع أن يُرسم على وجهه شاربان. يبتهج من سمعه بهذه الفكرة، لكن رئيس البلدية يمنع بحزم هذا النوع من العبث بضيف في النزل. ثم يلتفت نحو دون كارلو ويقول إنه لمن الممتع أكثر أن يخبرهم بقصته ـــ من هو وإلى أين سيذهب. يشرع دون كارلو بسرد قصته.

إنه يدعى بيريدا، وهو طالب شرف في سالامانكا، وسيحصل في القريب العاجل على درجة الدكتوراه. وفي سالامانكا كوَّن أصدقاء له منهم شاب يدعى دون فارغاس الذي دعاه إلى منزله في إشبيلية. وحين وصل الاثنان وجدا أن غريباً اختطف أخت فارغاس وقتل والدها. ارتحل الطالبان من مدينة إلى أخرى للبحث عن الخائن، لكنهما لم يعثرا له على أثر أو على الفتاة. عندئذٍ سمعا أن الفتاة قُتلت مع والدها وأن القاتل فر إلى أمريكا، فأبحر دون فارغاس لمطاردته. وهكذا، يغني دون كارلو مختتماً قصته، افترق عن صديقه وأصبح طالباً مرة أخرى.

يرتجف السامعون من هذه الحكاية المثيرة، مكررين عباراته الختامية في غناء كورسي. تشك بريزيوزيا في أن هناك أكثر مما

رواه دون كارلو، فتسأله عن «صداقته» لـــــ دون فارغاس. وبابتسامة العارف تكرر العبارة الساخرة التي غنتها حين قرأت كفه.

ينهض رئيس البلدية ويقول حان وقت النوم. يبدأ الناس بمغادرة المكان. إلا أن البعض يبقى لمعاودة الرقص. يتجه دون كارلو إلى غرفته مكرراً عبارة قصته، إنه بيريدا الطالب. تجيبه بريزيوزيا، وهي تراقبه، بعبارتها الوقحة المميزة. وحين يغني الكورس تصبحون على خير، تسدل الستارة.

المشهد الثاني : في الجبال قرب هورناشولس. إلى الجانب مدخل يفضي إلى كنيسة مادونا ديلي أنجيلي ببابها المقفل. ثمة ضوء ينبعث من خلال النافذة فوق الباب. في الجانب الآخر مدخل يفضي إلى الدير. ينتصب قرب الباب صليب حجري. إنها ليلة تتألق بضوء القمر.

تظهر ليونورا، التي ما زالت مرتدية ثياب الرجال، وتعلن بفرح أنها وجدت الهدف من رحلتها ـــ الدير، الذي ستلجأ إليه. إنها تفكر بأخيها وهو يروي حكايته للناس في النُزل. وعندما تتذكر أنه أخبرهم بأن دون ألفارو فر إلى أمريكا، تبكي بمرارة لأن حبيبها تركها وحدها مع بؤسها. تغني، وهي جاثية على ركبتيها، صلاة مؤثرة تلتمس فيها المغفرة، وتطلب أن يعود السلام إلى روحها «Madre, Pietosa Vergine». يرتفع صوتها فوق إنشاد الرهبان داخل الكنيسة. تنهض ليونورا وتقترب بتردد من باب الدير وهي تصلي طلباً للشجاعة والقوة.

حين تسحب ليونورا حبل الجرس تنفتح نافذة في الباب، ويظهر منها وجه الراهب ميلتون وبيده مشكاة. وعندما تطلب منه ليونورا أن يأخذها إلى رئيس الدير، يرد بحدة قائلاً إن الدير لا يفتح قبل الخامسة. تقول ليونورا إنها قادمة من قبل الراهب كليتو، وترجوه أن يرأف بحالها. يدمدم الراهب قائلاً ما زال الوقت باكراً

من أجل الرأفة، لكنه يوافق أخيراً على إعلان قدومها. ينفتح الباب ويظهر الأب غارديانو يتبعه ميلتون. يصرف غارديانو الراهب الذي ينسحب متذمراً.

يسألها رئيس الدير بلطف عن سبب مجيئها. تعلمه بأنها امرأة وتطلب حمايته لأنها ترزح تحت وطأة لعنة، وتخشى أن تلاحقها تلك اللعنة إلى الأبد. وحين يصرح غارديانو قائلاً إن مثل تلك المهمة فوق طاقة راهب مسكين، تسأله ليونورا إن كان قد تسلم رسالة من الأب كليتو تتعلق بها. يهتف غارديانو بدهشة قائلاً لا شك في أنك ليونورا دي فارغاس. وبوقار يحضها على أن تجثو أمام الصليب.

تقبّل ليونورا الصليب بوقار وتغني قائلة إن عبء لعنة والدها غادرت الآن روحها «Piu tranquilla l'alma». يؤدي مقطعها الغنائي إلى ثنائي دراماتيكي. تخبر ليونورا غارديانو عن رغبتها بدخول الدير وتكريس حياتها من أجل الرب. يحذرها رئيس الدير قائلاً إن حياة التوبة قاسية، ويبدي شكوكه من احتمال قدرتها على مواجهة متطلباتها الصارمة. لكن ليونورا تؤكد أنها منذ قدمت إلى هذا المكان لم تعد تسمع صوت والدها وهو يلعنها. ورداً على أسئلة غارديانو تقص عليه كيف تسبب عشيقها عن غير قصد بموت والدها، وكيف قرر أخوها أن يقتلها انتقاماً.

وحين يقترح عليها غارديانو البقاء في الدير تلتفت نحو الصليب وتعانقه ثم تهتف قائلة إنها لن تغادر هذا الملجأ. يغني غارديانو قائلاً إن إرادة الله سوف تنتصر، ثم يخبر ليونورا قائلاً إنه يمكنها الذهاب إلى كهف تحجبه الصخور حيث لن يراها أي كائن إنساني. ثم يستدعي ميلتون ويأمره بجمع الرهبان. ومع استمرار الثنائي الغنائي يطلب من ليونورا أن تلج كهف التكفير عند الفجر. تعبر ليونورا عن عرفانها بالجميل، يمتزج صوتاهما في ذروة معبرة، وتدخل ليونورا ورئيس الدير إلى الداخل.

تنفتح أبواب الكنيسة كاشفة عن المذبح الغارق في النور وعن صفين من الرهبان يحملون الشموع. تدوي أكوردات مهيبة من آلة الأورغن حين يقود الأب غارديانو ليونورا، وهي في ثياب الرهبنة، إلى خارج الكنيسة بمرافقة ميلتون وبقية الرهبان. ثم يلتفُّون حول الرئيس. تجثو ليونورا على ركبتيها حين يرفع ذراعيه مباركاً ومشيراً إلى بدء مقطع المجموعة الرائع الذي ينهي الفصل «Il santo nom di Dio ». يعلن غارديانو قائلاً إن تائبة قدمت إلى الدير لتكفر عن خطاياها، وستعيش في الكهف السري الذي سيكون ملجأها إلى الأبد. وإن من ينتهك حرمة عزلة هذه التائبة ستحل عليه اللعنة الأبدية. يردد الرهبان اللعنة « Maledizione Maledizione!».

يطلب غارديانو من ليونورا، بعدما أنهضها، أن تذهب في طريقها بسلام، ويرجو لها أن تحظى بحماية العذراء المقدسة « Ls vergine degliangeli». تقبِّل ليونورا يد غارديانو ثم تتجه ببطء نحو الدير. وتسدل الستارة.

الفصل الثالث: المشهد الأول: ساحة معركة قرب فيليتري بإيطاليا. الوقت ليل. يسير دون ألفارو ضجراً وهو في الثياب النظامية لرامي قنابل يدوية إسباني. يبدو أنه تحت وطأة أفكار كئيبة. تسمع أصوات جنود غير مرئيين يلعبون الورق حول نار المخيم.

بعد فاصل أوركسترالي حزين يتأمل دون ألفارو بمرارة وجوده المنحوس. إنه يفكر بإشبيلية وبليونورا، التي يعتقد بأنها ميتة. يتشكى من قدره القاسي الذي طارده منذ أن ولد، ويتذكر شيئاً من ماضيه. لقد قاتل والده لتحرير وطنه من هيمنة الأغراب وتزوج من آخر أميرة من أميرات الإنكا لكي يؤسس مملكة وأسرة ملكية. لكن أطيح به وزج في السجن مع زوجته. وهناك ولد دون ألفارو، وبعد حين شُنق أبواه. يغني دون ألفارو، وهو غارق في

هذه الذكريات المأســوية، آريا مؤثرة « Oh,tu che in seno agli angeli». ثم يصــلي من أجل ليونورا متوســلاً إليها أن تنظر إليه من السماء وترثي لحاله.

في ختام الآريا تُســمع أصــوات القتال من جهة المخيم، وبعد لحظات يهرع عدة ضــباط عبر الخلفية. يندفع ألفارو إلى الخارج ويعود بعد وقت قصير مع دون كارلو الذي يقول مفسراً: لقد نشب النزاع أثناء لعب الورق، ويشكر دون ألفارو الذي أنقذ حياته، ويقدم له نفسه بصفته دون فيليس دو بوروس الضابط المساعد للقائد العام. كذلك يعرِّف دون ألفارو نفســه بصــفته دون فيديريكو هيريروس رئيس رماة القنابل اليدوية. يصافحان بعضهما ويقسمان على الحفاظ على صــداقتهما في الحياة والموت « Amici in vita e in morte». يسمع من بعيد صوت بوق معلناً إشارة المعركة. يندفع الاثنان، بينما تُسمع أصوات الجنود وهم يهتفون هتافات عسكرية.

المشــهد الثاني: غرفة في قيادة الجيش الإســباني في إيطاليا. تُســمع من الخارج ضــجة المعركة. يندفع طبيب جراح وعدة ممرضين باتجاه النوافذ لمراقبة سير المعركة. يعلن الجراح، الذي ينظر من خلال التلســكوب، إصــابة هيريروس بجراح بليغة، ويستطرد قائلاً إن الضابط المساعد يلم شمل الجنود المتراجعين ويحثهم على التقدم من جديد. ثم يهتف قائلاً الآن يفر الجنود الألمان. يهلل المراقبون فرحين بالنصر.

يُحمل دون ألفارو وهو فاقد الوعي إلى غرفة القيادة يرافقه دون كارلو. يقوم الطبيب الجراح بفحصه فيجد أن رصاصة قد استقرت في صدره. يصحو دون ألفارو ويتمتم بضعف: إن موته أصبح وشيكاً. يؤكد له دون كارلو قائلاً إن الجرَّاح سينقذ حياته، وإنه سيُمنح وسام كالاترافا. تبدو علائم الدهشة على وجه دون ألفارو حين سماعه كلمة كالاترافا. وفي تأثر بالغ يُخبر دون كارلو عن رغبته في التحدث إليه على انفراد. وبعد إشارة دون كارلو ينسحب الجراح ومعه الممرضون.

يبدأ دون ألفارو، والألم يعصره، الثنائي الغنائي الشهير «Solenne in quest'ora». وبنغمات كئيبة يسأل دون كارلو إن كان سينفذ في هذه الساعة الحاسمة طلباً واحداً أخيراً. وحين يقسم الآخر على تنفيذه، يعطيه دون ألفارو مفتاح حقيبته ويطلب منه أن يأخذ منها رزمة محددة من الأوراق ويحرقها من دون قراءة محتوياتها. يعده دون كارلو بالقيام بذلك. يغني دون ألفارو بارتياح قائلاً إنه يستطيع الآن الموت بسلام. يصل الثنائي الغنائي إلى ذروة مفعمة بالقوة حين يتعانق الصديقان. وبعد تبادل كلمات الوداع المؤثرة يُحمل دون ألفارو إلى غرفة ثانية حيث سيجري له الجراح عملية جراحية في محاولة لانقاذ حياته.

حين ينفرد دون كارلو بنفسه يتذكر الدهشة التي علت وجه ألفارو حين سمع كلمة كالاترافا. وفجأة يصعقه التفكير باحتمال أن يكون ألفارو هو الشخص الذي يبحث عنه. وبسرعة يفتح الحقيبة ويخرج منها رزمة أوراق. وفي غضون لحظات يصارع رغبته في فتحها، لكنه يتذكر وعده للرجل الذي أنقذ حياته. يرمي الرزمة ويستغرق في مونولوغ دراماتيكي يعبر فيه عن رعب الحافز الشيطاني الذي يدفعه لفتح رزمة الأوراق.

وفي نوبة اهتياج يبحث مجدداً في الحقيبة محاولاً إيجاد مفتاح آخر لحل اللغز. يعثر على صندوق صغير، وبعد لحظة تردد يفتحه فتطالعه صورة ليونورا. وفي حين يتأمل بخبث هذا البرهان الأخير على هوية ألفارو، يفتح الجراح الباب ويخبره بأن ألفارو سيعيش. ينفجر دون كارلو في آريا عظيمة يعبر فيها عن بهجة وحشية بنجاة عدوه الرئيسي ليكون ضحية الانتقام الذي تأخر كثيراً. الانتقام ليس فقط من دون ألفارو وإنما من ليونورا أيضاً ـــ أينما هي مختبئة ـــ ستموت بيده. وبعد الذروة النارية للآريا يندفع دون كارلو بعيداً. وتسدل الستارة.

المشـهد الثالث: معسـكر في فيليتري. ثمة وسـط الخيام كشـك بائع متجول حيث تباع المرطبات. الوقت في الصـــباح الباكر. ثمة دورية تقوم بجولة حول المعسكر.

حين يغدو الفجر وضـــاءً، يظهر دون ألفارو. إنه، على الرغم من شـفاء جراحه، يحيا برعب من قدره الشـيطاني الذي يبدو وكأنه يلاحقه. وبينما هو مســـتغرق في التأمل، يظهر دون كارلو فيحييه دون ألفارو بحرارة. يسأله دون كارلو إن كان قد تماثل إلى الشفاء، فيؤكد له دون ألفارو ذلك. عندئذٍ يســـأله إن كانت حالته الصـــحية تمكنه من القتال في مبارزة. وبينما يحدق فيه ألفارو بذعر، يبوح دون كارلو قائلاً إنه يعرف الآن اســـمه الحقيقي. يتبع ذلك ثنائي غنائي عاصـــف يتهمه فيه دون ألفارو بأنه حنث بيمينه. فيرد دون كارلو بحزم قائلاً إنه لم يفتح الرزمة، لكن صـورة ليونورا كشـفت السر، ثم يستطرد الآن سوف نتبارز. يرفض ألفارو المبارزة قائلاً إنه لن يقطع رباط الصـــداقة بينهما، وإنه لم يقتل المركيز بدم بارد، يشهد على ذلك روحا المركيز وليونورا. ينعته دون كارلو بالكاذب، ثم يقول إن ليونورا لم تمت فقد فرت واختبأت عند أقرباء لها في مكان ناءٍ.

يبدو دون ألفارو وكأنه نســـي النزاع، إذ غمرته الســـعادة حين علم أن ليونورا حية. وحين يهدد دون كارلو بقتل ليونورا أيضـــاً، يغني ألفارو قائلاً إنه سوف يتزوج محبوبته ويمنحها اسمه الملكي. لكن حين يســـتمر دون كارلو بتهديده ووعيده، يفقد دون ألفارو السيطرة على نفسه ويصيح قائلاً إنه سيكون أول من يموت. وبعد الذروة الوحشية للثنائي الغنائي يتبارز الرجلان بعنف. تفرق بينهما عناصر من دورية عسكرية، ويصيح دون ألفارو قائلاً إن كل نية حسنة تُقابل بالعنف، ثم يرمي سيفه على الأرض. وبعبارات يائسة يعلن قراره بالبحث عن السلوان في دير من الأديرة. ينحني بتعاسة ثم يبتعد.

تغمر الشـــمس الســـاطعة المعســـكر الذي بدأ يعج بالحركة والنشـــاط. والمشـــهد الذي يلي هو بانوراما موســـيقية تعكس حياة المعســـكر. يخرج الجنود من خيامهم ويشـــغلون أنفســـهم بتنظيف معداتهم. تظهر البائعات. كما تبدو بريزيوزيا في الكشـك وهي تقرأ البخت.

يظهر ترابوكو وهو يحمل صـــندوقاً فيه حُلى وقطع تزينية صغيرة. يلتف حوله حشد من الجنود يساومونه. عدد من الشحاذين يجولون طـالبين الخبز. بعض الجنود يتـذمرون لأنهم أُجبروا على ترك أمهاتهم والذهاب إلى الحرب.

يظهر ميلتون ويشـــرع في وعظ الناس، ويتهمهم بأنهم ضـــلوا ســـواء الســـبيل. يدفعه الجنود بخشـــونة ويهددونه بالضـــرب. يفر ميلتون ويعدو في أعقابه الجنود. وينتهي المشـهد بالجنود والبائعات ملتفين حول بريزيوزيا وهي تقرع على طبل وسط صوت كورس نشط.

الفصـــل الرابع: المشـــهد الأول: فناء دير مادونا ديلي أنجيلي قرب هورنـاشـــولس. إلى الجـانب بـاب يفضـــي إلى الطريق. إلى الجانب الآخر باب يفضـي إلى ممشـى مغطى. يعبر الأب غارديانو الفناء وهو يقرأ في كتاب الصـلوات. حشـد من الشـحاذين أتوا من الطريق يحملون الصحون والقصعات ويطالبون بالطعام.

يعلو الضـــجيج حين يظهر ميلتون وراهب آخر وهما يحملان وعاءً كبيراً من الحسـاء ويضـعانه وسـط الفناء. يتدافع الشـحاذون، كل واحد يحاول الحصـــول على كمية أكبر من الحســـاء. يزمجر ميلتون في وجوههم ويطـالبهم بـالهـدوء. يظهر الأب غـارديـانو ويطلب منه أن يكون أكثر صـبراً مع هؤلاء المسـاكين. لكن ميلتون يرد قائلاً: إنهم شرهون ناكرون للجميل.

وحين لا يكفُّون عن التدافع يهددهم ميلتون بمغرفتـه. ينوحون قائلين إن رافائيل يعاملهم على نحو أفضـل. وحين يتصـاعد غضـب

ميلتون، يظهر غارديانو ويعنفه قائلاً: يبدو أن الشحاذين يفضلون خدمات رافائيل. عند ذلك يشير ميلتون إلى أن تصرفات رافائيل بدت غريبة مؤخراً، فهو يحدق بوحشية ويتحدث إلى نفسه. ثم يستطرد قائلاً: البارحة أشرت مازحاً إلى لون بشرة رافائيل الداكنة وعلقت قائلاً إنه يتصرف مثل هندي همجي.

يسأل ميلتون الأب غارديانو عن السبب الذي يكمن وراء تصرفات رافائيل الغريبة. يجيب غارديانو قائلاً إن عبء سوء الطالع والتوبة والصيام سببت له بعض التشوش. وبعد انتهاء الحواء يُقرع الجرس بحدة. يغادر غارديانو ويهرع ميلتون لفتح الباب. يندفع دون كارلو ويسأل عن الأب رافائيل. يجيب ميلتون: ثمة اثنان هنا، واحد سمين والآخر أسمر ونحيل، فأي واحد تريد؟ يجيب دون كارلو: أريد الشيطان. يهرع ميلتون لجلب الأب رافائيل النحيل متمتماً إنه شيطان مقنَّع.

تبدو علامات الارتياح على وجه دون كارلو وهو ينتظر قدوم الأب رافائيل، الذي هو بالطبع دون ألفارو، فلا شيء الآن يحول بينه وبين انتقامه. يظهر دون ألفارو في رداء راهب، ويشهق بهلع لدى رؤيته دون كارلو. يزمجر دون كارلو قائلاً: إنه وجد الآن ما كان يبحث عنه طيلة خمس سنوات. يتبع ذلك ثنائي غنائي دراماتيكي.

يصيح دون كارلو قائلاً يجب أن يسيل دم دون ألفارو ليزيل العار الذي لحق باسم فارغاس. ويستطرد قائلاً: بما أن دون ألفارو راهب وأعزل فقد جلبت معي سيفين. يرفض دون ألفارو أخذ السيف. فينعته دون كارلو بالجبن. يضبط دون ألفارو نفسه، وينحني أمام خصمه متوسلاً السماح. ثم يقسم بأن ليونورا لم تكن أبداً خائنة. يمطره دون كارلو بوابل من الشتائم والإهانات.

عندئذٍ يختطف دون ألفارو سيفاً من دون كارلو ويهم بطعن خصمه، لكنه يرميه من يده ويقول إنه لن يستسلم لغرائزه الدنيئة. يزمجر دون كارلو قائلاً إن دون ألفارو شخص ضعيف، ثم يصفعه

على وجهه. يلتقط دون ألفارو السيف ثانية. يصل الثنائي الغنائي إلى ذروة حين يصيح الاثنان صيحات الموت، ثم يبتعدان ليتبارزا في بقعة خلف الدير.

المشهد الثاني: مكان قاحل في الجبال لا يبعد كثيراً عن الدير. في الخلف مغارة لها باب. الوقت عند الغروب. تبرز ليونورا من المغارة. تبدو على وجهها الشاحب أمارات المعاناة الطويلة. إنها تغني وهي واقفة أمام الباب آريا رائعة تعبر فيها عن حنينها إلى السلام والمغفرة. تفكر بـــ دون ألفارو وتندب قدرها القاسي الذي أبعدها عنه. وحين تخطو نحو الصخرة، حيث ترك لها الأب غارديانو شيئاً من الطعام، تسمع أصواتاً غاضبة. فتعود إلى المغارة. تنتهي آريتها بالعبارة التي تستنزل فيها اللعنة على كل من يعكر عزلتها.

تأتي أصوات قعقعة سيوف من وراء المغارة. وفجأة يسمع صوت دون كارلو وهو يصرخ إنه يموت متوسلاً الغفران. يندفع دون ألفارو وسيفه بيده ويصرخ قائلاً إنه أراق دم فارغاس ثانية، ويقرع بعنف باب المغارة. تفتح ليونورا الباب فيتجمد الاثنان حين يواجهان بعضهما. ثم يتراجع دون ألفارو محذراً ليونورا من الاقتراب منه لأن يديه ملطختان بالدماء. ثم يخبرها، مشيراً إلى الخلف، إن ثمة رجلاً ميتاً ـــــ إنه أخوها، الذي أجبر على قتله. تهرع ليونورا إلى تلك البقعة، في حين يهذي دون ألفارو قائلاً إن القدر سخر منه مجدداً ـــــ لقد وجد ليونورا فقط في الوقت الذي تلطخت فيه يداه بدماء أخيها.

يسمع صوت ليونورا وهي تبكي في تفجع، وبعد لحظة قصيرة تسير مترنحة بمساعدة الأب غارديانو. تقول وهي تلهث إن دون كارلو كفَّر عن خطيئتها، فقد طعنها حينما أرادت أن ترفعه بذراعيها. يلعن دون ألفارو قدره. ينصحه غارديانو بألا يلوم السماء بل أن يطلب المغفرة.

يقود هذا إلى ثلاثي غنائي مؤثر ينهي الأوبرا. تتوسل ليونورا المحتضرة إلى ألفارو أن يبحث عن الخلاص بالصلاة. يرفض في البداية كل عون، لكنه يصيح في النهاية قائلاً: إن السماء سامحته. تغني ليونورا قائلة إنها ستذهب قبله إلى السماء حيث لا وجود للكراهية، وحيث الحب وحده هو الذي يحكم. وحين يتوسل إليها ألفارو ألا تتركه وحيداً مع ذنبه، تهتف ليونورا باسمه وتموت. يئن دون ألفارو يسحقه اليأس ويتمتم ميتة «!Morta». يرفع الأب غارديانو يديه ويتمتم قائلاً: إن ليونورا مع الله «!Salita a Dio». وتسدل الستارة.

دراسة تاريخية

في تطور آلات النفخ النحاسية الأوركسترالية

إعداد: رامي درويش

مقدمة تاريخية

تعد الآلات النحاسية من أقدم الآلات الموسيقية في التاريخ عموماً باستثناء الآلات الإيقاعية، فقد استخدمها الإنسان البدائي

لطرد الأرواح الشريرة (طقوس دينية)، كما استخدمها في الصيد والحروب. وقد كانت في البدء عبارة عن قرون حيوانات أو أصداف بحرية كبيرة أو من العظام.

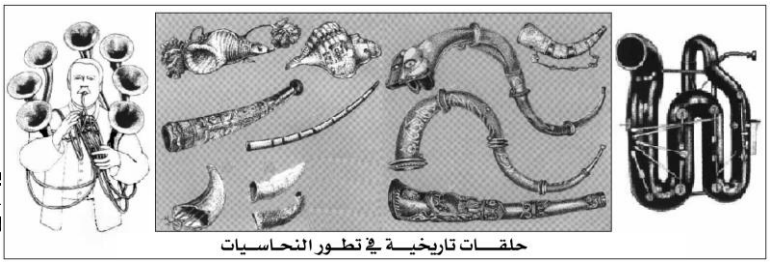
هورن الصيد القديم المصنوع من العاج

تعد هذه الآلات الأساس القديم لجميع آلات النفخ النحاسية الحديثة، وذلك نسبة لطريقة استخراج الصوت منها عن طريق اهتزاز الشفتين داخل القطعة الفموية (Mouthpiece). فهي في الترومبيت والترومبون والتوبا تكون على شكل قمع معدني (Cupped) يتناسب حجمه طرداً مع حجم الآلة، أما الهورن الفرنسي فشكله مخروطي (Conical) وتلعب الشفتان فيه دور الريشة المزدوجة في الأوبوا والباصون (دور المبسم)، إذ إن درجة أصواتها تتغير بناء على درجة توتر وتَوَجّه (زم) الشفتين إضافة إلى شدة النفخ.

صُنعت هذه الآلات من النحاس للمرة الأولى في عهد الدولة المصرية القديمة، فقد وُجِد في حفريات الأُقصُر عام 1923 في مقبرة توت عنخ آمون (1400ـــــ1392 ق.م) أربع آلات نحاسية شديدة الشبه بالبوق الحديث من حيث الشكل والتركيب. وقد طُليت

إحدى هذه الآلات بالذهب الخالص، كما وُجِدَت آلة بوق بدائية من عصور ما قبل التاريخ في الدانمرك كان الرعاة يستخدمونها.

استخدمت النحاسيات قديماً في مختلف الطقوس الاجتماعية ومع الغزوات العسكرية وضمن الأعياد الرسمية وغيرها من طقوس الفراعنة، الذين ظهر لديهم أول ذِكر لعازفين محترفين على هذه الآلات في التاريخ مثل (آماب ـــــ حوزي ـــــ بيربيتاس). و(أغلانيس) أول عازفة محترفة في التاريخ. ثم انتقلت هذه الآلات من موطنها الأصلي في مصر إلى باقي الحضارات المجاورة فاستُخدمت بشكل عام في تعظيم الملوك والأمراء وفي استنفار الجيوش وتبادل نوبات الحرس والإعلان عن التوقيت. وسُميت في فرنسا كليرون (Clairon). كما كانت هناك نغمات معيَّنة تَجمَع الناس لإبلاغهم بإعلان أو بخبر معين. أما عند اليونان فكان أهم استخداماتهم للنحاسيات هو الإعلان عن بدء افتتاح دورة الألعاب الاولمبية. وقد ظَلَّ هذا التقليد متبعاً حتى يومنا هذا، إذ تُعلن آلة الترومبيت عن بدء افتتاح دورة الألعاب الاولمبية. أما في عهد الدولة الرومانية العسكرية فقد استُحدثت فرق عسكرية موسيقية نحاسية خاصة لمرافقة الجيوش والفرق العسكرية، نظراً لصوتها القوي والحماسي، كما كانت بواسطتها تفتح حلبات المصارعة الرومانية (الكولسيوم). أما في روسيا القيصرية فقد أصبحت آلة الترومبيت وساماً حربياً للجيش الروسي يُقلد للجنود تقديراً للشجاعة والبطولة. كما كانت آلة الترومبيت تُهدى للفرق العسكرية المُمَيَّزة في المعارك. ويذكر أن ماريشال روسيا المشهور سوفوروف (1790) قد قلد إحدى كتائب فوج إسماعيلوف وسام الترومبيت الفضي تقديراً لإنجازاتهم في الحرب الروسية العثمانية، إذ استطاعت هذه الكتيبة السيطرة على قلعة عثمانية استراتيجية.



حلقات تاريخية في تطور النحاسيات

أما في عصـــر النهضـــة فقد أصـــبحت النحاســـيات مشـــاركاً ضـــرورياً في جوقات الموســـيقا الاحتفالية، ومهدت أيضـــاً لظهور أول أوركسترا نحاسية بمفهومها الحالي (Orchestra Fanfare). وكانت العادة قد جرت بأن تبدأ المسرحية بعزف مَهيب من آلات الفانفار، إذ كان هناك افتتاحيات تقليدية شـاعَت وأصـبحت تُسـتخدم بشـكل عام. فيما وَضَـع بعض المؤلفين أيضـاً افتتاحيات حصـرية جديدة خُصـصـت وارتبطت بأعمال معينة دون سـواها. ويذكر أن الآلات النحاسـية قد اسـتعملت ضـمن المراسـم الجنائزية، إلا أنها كانت تستعمل مع خافت الصوت (Con sordino).

يعود الفضل الأساسي في إدخال الترومبيت إلى الأوركسترا التي كانت ترافق الأوبرا إلى الموسيقار الإيطالي مونتيفيردي (1567ـــــ 1643). وفي النصف الثاني من القرن السابع عشر وبداية الثامن عشر بدأت الأوركسترا تأخذ شكلها الأساسي، فقد بدأ يظهر دور الترومبيت البسيط (بدون صمامات) في الأوركسترا. أما هاندل فقد كتب لهذه الآلات أيضاً، وغالباً ما أوكل عليها دور النوتات العالية التي تسمى (Clarino) دون أن يكتب لها دوراً منفرداً بالمعنى الحديث، إلى أن كتب لها باخ دوراً في كونشرتو براندنبورغ رقم 2 (كمان – فلوت ـــــ أوبوا ـــــ ترومبيت) بمرافقة الأوركسترا. وقد استخدمها باخ وهاندل أحياناً في الأوراتوريو كما في الافتتاحيات (افتتاحية أوراتوريو شمشون للمؤلف هاندل).

عازفو النحاسيات في مقدمة الجيش

ظهرت أولى الألحان المنفردة لآلة الترومبيت في السونات الثمانية لعازف الترومبيت الملكي الإيطالي جيولامو لانتيني (1638)، كما كتب هنري بورسيل للترومبيت مع الوتريات. كما ظهرت للترومبيت أدوار (مقاطع) في مؤلفات (توريلّي ـــــ تيليمان

ـــ تارتيني ـــ مونتيفيردي ـــ ألبينوني ـــ فيفالدي ـــ موتسارت ـــ هايدن...).

أصـــبحت التروميت وبعض النحاســـيات عموماً تظهر في المدونات الأوركسـترالية (Partitura) لمدرسـة فيينا الكلاسـيكية (هايدن ـــ موتسارت ـــ بيتهوفن) بشكل واضح. وفي عام 1826 أُدخل على التروميت نظـام الغمـازات أو المكـابس (Piston أو Valve) على يد الألماني بلوهميل (Pluhmel). ثم تطورت تباعاً على يد كل من الصـانع الفرنسـي بيرنيت (عام 1839) والصـانع البلجيكي المشـهور أدولف ساكس، وأصبح من اليسير أداء أنصاف الأبعاد الكروماتيكية (Bemol - Diese - Natural)، فيما كان اسـتعمال الآلة محصـوراً في العلامات الصـادرة بشـكل طبيعي، وهي علامات السلسلة التوافقية (سلسلة الطيف الصوتي) فقط.

وبعد إضـــافة الغمـازات أصـــبح من الممكن عزف العلامات البينية، إذ أضـحت تسـتطيع أداء السـلم الكروماتيكي المعدل كاملاً. وقد انتشـر اسـتعمالها في مقاطعات بروسـيا (ألمانيا). وقد أُدخلت التروميت ذات الغمـازات في الفرقـة السـيمفونيـة لأول مرة عـام 1831 في أوبرا (سـونامبولا) للموسـيقار الإيطالي بيليني، بعد أن كان المؤلفون يسـتخدمون التروميت المسـتقيمة دون غمازات. أما في العصـــر الرومـانســـي وبعـد بيتهوفن فقـد ظهر العـديـد من الموسيقيين المتحمسين للنحاسيات ومنهم (شومان ـــــ فاغنر ـــ بيرليوز ـــــ كورسـاكوف..) وأصـبح للتروميت خصـوصـاً والنحاسـيات عموماً دور مميز في الأوركسـترا يَحرَص المؤلفون حديثاً على استغلاله.

تقسم عائلة النحاسيات إلى خمسة فصائل: (فصيلة الكورنيت ـــ فصيلة التروميت ـــ فصيلة الهورن الفرنسي ـــ فصيلة الترومبون ـــ فصـــيلة التوبا)، وعادة ما يُســتخدم تشـــكيل النحاســـيات ضـــمن الأوركسترا بمجاميع على الشكل التالي:

(ثلاث أو أربع ترومبيتات + ثلاث آلات ترومبون "2 تينور+ 1 باص "+ آلة توبا) وتدعى هذه المجموعة بالنحاسيات الثقيلة (Heavy Brass). أما فيما يتعلق بالهورن فيستخدم منه أربع أو ثماني آلات ضمن تشكيل النحاسيات في الأوركسترا، لكنه لا يُصنف من النحاسيات الثقيلة، إذ إن طبيعة صوته تحمل خليطاً من طابع النحاسيات وآلات النفخ الخشبية.

الهورن الفرنسي : (**French Horn** أو **Horn**)

يعود تاريخ الهورن إلى شعوب الحضارات الشرقية القديمة، كما وُجِدَت نماذج بدائية لها في حضارات شمال أوربا (الدانمارك)، حيث كانت تصنع من قرون الحيوان ثم من المعدن. وقد استخدمت في القرن الثامن عشر في رحلات الصيد، وكان يُطلق عليها اسم بوق الصيد (Cor de chasse)، ومنها ما استخدم كبوق إشارة صوتية للقطارات في السكك الحديد (Corne de signal).

أنبوبتها ضيقة، ويتراوح طولها مابين (13 و 16 قدماً) وتنتهي بشكل بوق عريض. أما مبسم الآلة فمخروطي الشكل (Conical) ضيق وطويل. أما صوت الآلة فيتصف بطبيعة عذبة مخملية ممتلئة. وهو أكثر آلات العائلة النحاسية قدرة تعبيرية إذ تقل فيه صفة النفوذية الحادة المُمَيّزة لباقي النحاسيات (صوته خليط بين جرسَيْ النفخ الخشبي والنحاسي)، لذلك فهو أكثر قدرة على الاندماج مع باقي الآلات في العائلات الأخرى.

تُمسَك الهورن باليد اليمنى، ويُعزَف على الصمامات بأصابع اليد اليسرى. يمكن كتم أصواتها باستخدام السوردينو أو بطريقة وضع أصابع اليد اليمنى مضمومة بشكل مخروطي داخل صيوان الآلة (البوق). أما في النماذج الحديثة فقد أضيف إليها صمَّام إضافي خاص لكتم الصوت بدلاً من الطرق التقليدية السابقة الذكر.

مرّت آلة الهورن بمراحل تطور عديدة، ومن أشهر نماذجها نذكر الهورن الطبيعي والهورن الحديث ذو الصمامات:

الهورن الطبيعي "بدون صمامات" (**Simple Horn**)

آلة الميلوفون

شاع استخدامه في القرنين السابع عشر والتاسع عشر، وهو عبارة عن أنبوبة طويلة ملفوفة مع قطع تبديل أنبوبية (Crooks) على شكل حرف (U) مخصصة لتغيير السلم إذ إنها تقوم بإطالة أنبوبة الآلة أو تقصيرها وذلك بحسب طول أو قِصَر هذه القطعة، التي صممها الألماني أنطون هامبل (Anton Hampel) عام 1753. إن طبقة الآلة تنخفض كلما ازداد طول القطعة الأنبوبية. وقد كان من عيوب هذه الآلة عدم القدرة على تبديل السلم حتى تتغير الأنبوبة، مما كان يضطر العازف لاستخدام أكثر من آلة هورن مجهزة بالقطع المناسبة للمقاطع المتغيرة السلم، وهذا ما دعا المؤلف بيرليوز إلى استخدام هورنات متعددة من طبقات (F – E – Ees – G) في مقطوعة (روميو وجولييت). وقد استخدمها كل من باخ وهاندل وموتسارت في مؤلفاتهم، وقد صُممت آلة هورن تينور للفرق العسكرية، وهي أعلى بأوكتاف من الهورن العادي عام (1860)، وسميت بالميلوفون (Melophone) وهي شديدة الشبه بالهورن العادي.

الهورن ذو الصمامات (**Valves Horn**)

لقد حلت مشكلة السلالم بإضافة ثلاث صمامات للهورن القديم الطبيعي تعمل عند الضغط عليها على تمرير الهواء في مواسير إضافية لإطالة العمود الهوائي المهتز، مما يؤدي إلى خفض صوت الآلة بحسب الصمام المستخدم والماسورة

التابعة له. وقد أصبح بالإمكان عزف السلم الكروماتيكي، وسمي هذا الهورن بالهورن المفرد (The single valves Horn)، ويصل طول أنبوبته إلى 369 سم. وقد طَوَّره كروسب (E.Kruspe) عام 1898 إلى الهورن المزدوج الحديث (Double horn)، وهو عبارة عن آلتي هورن مدموجتين معاً بهدف توسيع المجال الصوتي للآلة. وقد أُضيف إليها صمام رابع ليساعد على النقل بين الطبقتين (يُخفض الطبقة أوكتاف) مما وسَّع مساحة الآلة بشكل كبير حتى وصلت إلى ثلاث أوكتافات ونصف، ونظراً لطول الأنبوبة فقد كان يُعمل على لفها عدة لفّات بهدف تقليص حجمها وتسهيل حملها واستخدامها. إلا أن بعض المؤلفين مثل فاغنر فضلوا البقاء على استخدام الهورنات الطبيعية القديمة بسبب الاختلاف البسيط الذي أصاب طبيعة صوت الآلة الحديثة (الطابع) بسبب إضافة الصمامات، ويبلغ عدد آلات الهورن في الأوركسترا (4 أو 8).

الترومبيت : (**Trumpet**)

مرّت آلة الترومبيت بمراحل تطور عديدة، ومن أشهر نماذجها نذكر :

الترومبيت المستقيمة (دون صمامات)

عبارة عن أنبوبة معدنية طولها ثمانية أقدام (بنصف طول الهورن الفرنسي القديم) تُلَف لمرة واحدة على شكل أشبه بالمستطيل المكوَّر الزوايا وتنتهي بشكل بوق، وكما هو الهورن القديم فقد كانت تُزوَّد بقطع التبديل الأنبوبية (Crooks) على شكل حرف (U) مخصَّصة لتغيير السلم.

أخذت الترومبيت المستقيمة دورها في الأوركسترا ابتداءً من القرن السابع عشر، فقد استخدمها مونتيفيردي في أوبراه (أسطورة أورفيوس). أما في القرن الثامن عشر فقد أطلق عليها اسم كليرون ترومبا (Clairon Tromba)، وقد كتب لها كل من باخ وهايدن

وموتسارت وبيتهوفن فقرات تنحصر نغماتها بنوتات السلسلة التوافقية (سلسلة الأوفرتون) فقط، أما طبقتها الصوتية فتعلو الهورن بأوكتاف. كما صُممت آلة ترومبيت دُعيت بـ (ترومبيت باخ) صنعها غوزليك وطورها وولتر مورو، كان دورها أداء المقاطع ذات النغمات الحادة (Clarino) في مؤلفات باخ وهاندل ومعاصريهم.

الترومبيت الحديثة (ذات الصمامات)

تم تحسينها عن الترومبيت المستقيمة القديمة بإضافة ثلاث صمامات، يؤدي الضغط على أحدها إلى تمرير الهواء في أنابيب (مواسير) إضافية بهدف إطالة أنبوبة الآلة (العمود الهوائي المهتز) مما يؤدي إلى خفض النغمة بمقدار ثابت (بحسب الصمام المضغوط) على الشكل التالي:

* الصمام الأول : يُخفض النغمة مسافة بُعد كامل.
* الصمام الثاني : يُخفض النغمة مسافة نصف بُعد.
* الصمام الثالث : يُخفض النغمة مسافة بُعد ونصف.

مكابس الترومبيت والكورنيت

كما أن هناك عدة احتمالات أخرى عند حبس صمامين أو ثلاثة معاً، إذ مكّنت هذه المكابس الآلة من أداء نغمات السلم الكروماتيكي كاملة، ويدون لها على مفتاح (صول). وكانت قد ظهرت عدة نماذج للترومبيت الحديث من عدة طبقات، أشهرها (سي بيمول ـــ لا ـــ دو)، مما أعطى المؤلفين حرية أكبر في كتابة فقرات الصولو

ذات التقنيات العالية، وقد أخذت آلة الترومبيت مكانها في الأوركسترا بشكل شبه ثابت منذ بدايات القرن الثامن عشر .

يوجد ضمن فصيلة الترومبيت نماذج أخرى (مساعدة) أقل استخداماً وهي : (الترومبيت الصغير سي بيمول/ بيكولو/ ـــــ ترومبيت ري ـــ ترومبيت مي بيمول)، وقد استخدمت جميعها لدعم النوتات المرتفعة (الحادة) استخدمها ريمسكي كورساكوف في أوبرا (ملادا). وقد ظهرت آلات أخرى من فصيلة الترومبيت وانقرضت، كالترومبيت باص التي ابتكرها فاغنر لاستخدامها في أوبراته. ويذكر أنه قد استخدم اثنتي عشرة آلة ترومبيت في أوبراه (تانهاوزر) عام 1871. كما استخدمها شتراوس (صوتها يشبه صوت الترومبون تينور ويماثله بالطبقة الصوتية). كما ظهرت ترومبيت (عايدة) التي صُممت خصيصاً لأوبرا عايدة بناء على طلب (فيردي) لكي تعطي صوت البوق الفرعوني. كما ظهرت الترومبيت (آلتو) التي صممها كورساكوف لأوبرا (ملادا).

تتصف الترومبيت بأنها قادرة على النفاذ فوق أوركسترا كاملة، وتبلغ مساحتها الصوتية نحو أوكتافين ونصف، ويُلجأ أحياناً إلى استخدام الخافت (سوردينو) لتخفيف طاقتها الصوتية وإعطاء الأصوات طابعاً أخنف غامضاً مُقلقاً.

عادة ما تُستخدم ثلاث آلات ترومبيت في الأوركسترا، تسمى الترومبيت التي تؤدي الأصوات الخفيضة بالترومبيت الرئيسية (Tromba Principale)، أما الترمبيت التي تؤدي الأصوات الحادة فتسمى كلارينو (Clarino) كما كانت تُسمى في عصر الباروك. فيما تَشغَل الترومبيت الثالثة النوتات المتوسطة (Middle)، وتسمى بالترومبيت المتوسطة. وتقوم الترومبيتات بأداء الخلفيات الهارمونية والنغمات الممتدة (البيدالات) والأربيجات بشكل رائع. كما تستطيع

أداء الجمل المنفردة بشكل مميز سواء أكانت ذات طابع غنائي أم ذات طابع عسكري مهيب. كما تشارك الترومبيت أحياناً في بعض الجمل الإيقاعية مع التيمباني وآلات الإيقاع. وكثيراً ما يعتمد عليها المؤلفون في تعزيز الذروة وفقرة التصاعد إليها لما تتميز به هذه الآلة من صفة الحسم وقدرة التصاعد الواضح في الشدة الصوتية.

الكورنيت: (**Cornet**)

وهي آلة نفخ نحاسية شبيهة بآلة الترومبيت (شديدة الشبه بالترومبيت الصغير)، طبقتها سوبرانو، ومداها الصوتي أوكتافان ونصف، إلا أنها أرخم وأعمق صوتاً، مما يجعلها تلائم أداء فقرات العزف المنفرد، إذ إنها تمتلك طابع صوت الترومبيت البطولي وطابع صوت الهورن (الكورنو) الدافئ الرخيم. وهذا سبب تسميتها بالكورنيت، وتُعد كمان النحاسيات. وعادة ما توجد في الأوركسترا بمجموعة من خمس أو ست آلات. ويعود استخدامها الأوركسترالي الأول إلى الموسيقار الإيطالي روسيني في أوبراه (وليم تل)، كما استخدمها باخ لدعم مقاطع السوبرانو، ثم استخدمها بيزيه في أوبرا (كارمن) عام 1875، كما استخدمها سترافنسكي في باليه (بيتروشكا). ويُعد المؤلفون الفرنسيون أكثر من استخدمها ضمن مؤلفاتهم .

الترومبون : (**Trombone**)

تنحدر آلة الترومبون من آلة الساكبوت (Sackbut) القديمة، وقد عُرفت الترومبون في أوربا منذ القرن الخامس عشر. وكانت تستخدم في المناسبات الرسمية وفي المسارح القديمة. وقد استقرت على شكلها الحالي ذي المزلاج منذ ثلاثمئة سنة تقريباً دون تغير جدّي يذكر. كما ظهرت الترومبون ذات المكابس لاستخدامها في

المسير العسكري نظراً لصعوبة استخدام الترومبون ذي المزلاج أثناء المسير العسكري (The Valve Trombone).

تتميز آلة الترومبون بصوتها الذي يحمل طابع العظمة والمهابة، فهو يحمل طابع صوت الهورن عند أداء الفقرات الهادئة. أما في فقرات الفورتي فتحمل طابع الترومبيت الحاسم. وقد دخلت الترومبون ذات المزلاج (Coulisse) إلى الأوركسترا السيمفونية مع نهاية القرن الثامن عشر. وكان (لوللي) أول من استخدمه في الأوركسترا لخدمة أعماله الغنائية، ثم تبعه كل من باخ وهاندل، ثم موتسارت الذي استخدمه في القداس الجنائزي فقط ولم يستخدمه في المؤلفات السيمفونية أبداً. إلى أن أعطاه بيتهوفن دوراً فاعلاً في السيمفونية الخامسة (الحركة الرابعة)، كما كَتب لها ثلاث مقطوعات جنائزية قصيرة تُسمى (Equali) عام 1812 لأربع آلات ترومبون معاً.

آلية عمل الترومبون ذي المزلاج

تتكون الترومبون من ثلاثة أنابيب متداخلة ببعضها، وتُرفع بعد التركيب باليد اليسرى بوساطة مقبض خاص وتوضع على الكتف اليسرى. وتعتمد آليته على حركة (Shift) أنبوبة المزلاج المتداخلة مع الأنبوبة الرئيسية لجسد الترومبون التي يركب بها مبسم الآلة، بينما تنتهي الأنبوبة الثالثة بالبوق المخروطي.

ظهر ضمن فصيلة الترومبون ثلاثة أحجام مشهورة وهي (الآلتو والتينور والباص)، لكن فيما بعد استقر الاستخدام على آلتي ترومبون تينور وآلة ترومبون باص، إذ يدون للترومبون آلتو على مفتاح دو آلتو. وقد استخدمه موتسارت كما استخدمه شومان في سيمفونيته الثالثة مع ترومبونين تينور وباص. أما الترومبون تينور فيبلغ مداه أوكتافين ونصفاً، ويدون له على مفتاح فا للأصوات

الغليظة. أما في الطبقة المتوسطة فيدون له على مفتاح دو تينور (على الخط الرابع). أما النوتات العالية فعلى مفتاح دو آلتو (على الخط الثالث)، فيما توكل النوطات الأعلى من ذلك إلى الترومبيت. أما ترومبون الباص فيدون له على مفتاح فا، ويستطيع إعطاء مسافة رباعية تامة أسفل مجال ترومبون التينور. وقد ظهر ترومبون جديد في القرن العشرين يجمع الترومبونين معاً (تينور+ باص)، وله صمام يمكنه من النقل بين طبقتي التينور والباص، إذ يقوم بخفض الطبقة أوكتافاً كاملاً، وقد صمم فاغنر ترومبون (دوبل باص) لعمله (خاتم النيبيلونغ)، كما استخدمه شتراوس وشونبرغ. أما حالياً فتقوم بأداء هذه الطبقات المنخفضة آلة التوبا، وتشترك الترومبونات كافة بذات آلية العزف، لذلك فإن عازف الترومبون يستطيع العزف على الترومبونات بأحجامها كافة، وتوجد الترومبون في الأوركسترا عموماً بتشكيل شبه ثابت (2 ترومبون تينور + ترومبون باص) باستثناء بعض الأعمال الخاصة التي تتطلب عدداً أكبر، كأعمال سترافنسكي وشوستاكوفتش. وحتى يكتمل التشكيل الهارموني للترومبونات إلى رباعي الأصوات

(حسب الأصوات الهارمونية الأربعة)، يُعمل على إضافة آلة التوبا إلى الترومبونات الثلاثة وتصبح التشكيل (2

ترومبون تينور + ترومبون باص + توبا).

التوبـا (**Tuba**)

ترجع كلمة توبا إلى أصـلها اللاتيني، إذ كانت هذه الكلمة تطلق على جميع الآلات الهوائيـة النحـاسـيـة الخـاليـة من الالتواءات (المسـتقيمة) وقد اسـتخدمها الرومان قديماً بشـكل واسـع، أما التوبا الحديثة فلها أربع صـمامات وأضـيف إليها الخامس لزيادة انخفاض أصـــواتهـا. وتســـتخـدم التوبـا لتـدعيم الأســـاس الهـارموني مع الترومبونـات مجـالها الصـــوتي نحو ثلاثة أوكتافات، وقد اخترعها الألمـاني يوهـان موريتس (Johann Morits) عـام 1835 في برلين.

تنتمي التوبا إلى فصيلة الساكسهورن، وهي من أكبر النحاسيات حجمـاً، وتعـادل الكونترباص في الوتريـات. وقد أعطـاهـا فـاغنر دورها الفاعل في الأوركســترا، ويدون لها على مفتاح (فا) وعادة مـا تُســتخدم التوبـا من طبقـة (دو) في الأوركســترا. وقد كثرت نماذجها كالتوبا (دو ــ سي بيمول). وقد صمم فاغنر آلة (توبا دوبل بـاص)، كمـا صـــمم آلـة (توبـا فـاغنر) لعمله (خاتم النيبيلونغ) التي تجمع من حيث الشكل والطابع الصوتي بين الهورن والتوبا العادية. كمـا اســتخدمهـا شــتراوس في إليكترا واســتخدمها بروكنر في سيمفونياته السابعة والثامنة والتاسعة، كما استخدمها سترافنسكي. ثم أُهمل استخدامها.

تُناظر التوبا دور الكونتر باص في الوتريات، وقد أضـــافت التوبا مع دخولها إلى الأوركسـترا على يد فاغنر عنصـراً لونياً جديداً لطبقة الباص. ويجتمع في طبيعة صـوت التوبا شـخصـية صـوت الوتر الغليظ مع شـخصـية آلة النفخ المهيبة. وتشـبه عند أدائها نغمات الستكاتو ضربات طبول التيمباني. وتستخدم التوبا ضـــمن تشـــكيل الترومبونات (2 ترومبون تينور + ترومبون

باص + توبا) إذ يكتمل تشكيل قسم النحاسيات ويصبح على الشكل التالي:

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

غالباً ما يوكل للتوبا دور البيدالات الطويلة، كما هو التشيلو والكونترباص والباصون، أو تقوم بأداء اللحن البطيء الموحد مع الأوركسترا، أو تقوم بتقوية الضربات القوية في اللحن. ونادراً جداً ما يكتب لها دور منفرد. إلا أن رافيل كان قد أسند إليها دوراً غنائياً عند توزيعه لموسيقا موسورسكي المسماة (لوحات في معرض).

كما صُمِمَت آلة تُدعى بالكونترباص توبا، وتسمى أيضاً (ساكسهورن أو هيكلفون)، وتعد أضخم النحاسيات حجماً وأغلظها صوتاً، وتستخدم في الفرق العسكرية فقط إذ يكون بوقها باتجاه المستمعين، وحديثاً تصنع من ألياف الزجاج للإقلال من وزنها، كما صممت آلة أصغر حجماً تدعى (اليوفونيوم) وهي توبا باريتون من طبقة (سي بيمول أو دو أو مي بيمول)، لكنها لم تستخدم في الموسيقا الكلاسيكية، وصوتها خليط بين الترومبون والتوبا والتشيلو.

السوزافون (**Sousaphone**)

صمم الأمريكي جون فيليب سوزا عام 1898 نموذجاً خفيف الوزن للباندات العسكرية دعيت بالسوزافون، وهي على نوعين (مي بيمول ـــــ سي بيمول) بحيث يسهل على العازف حملها في المسير العسكري (تستخدم في موسيقا الجاز حديثاً).

الأوفيكليد (**Ophicleide**)

وفي عام (1815) ظهرت آلة تدعى بالأوفيكليد من اختراع هيلار آستييه من باريس، ذات أنبوبة ملتفة حول نفسها لها من (9 إلى 12) ثقباً، مداها الصوتي ثلاثة أوكتافات، تطورت من آلة

الباصون الروسي. استخدمت لمدة نصف قرن كآلة قرار نحاسي، واستخدمها بيرليوز ومندلسون وفيردي قبل أن تحل مكانها التوبا الكلاسيكية بشكل نهائي عام 1850.