



الحياة الموسيقية

مجلة فصلية تصدر عن وزارة الثقافة
الهيئة العامة السورية للكتاب

الحيات الموسيقية

مجلة فصلية

تصدر عن وزارة الثقافة - الهيئة العامة السورية للكتاب

العدد 2010/57/	رئيس مجلس الإدارة وزير الثقافة الدكتور رياض نعيان أغا
المراسلات باسم رئيس التحرير مجلة الحياة الموسيقية ص.ب : 31936 دمشق - الجمهورية العربية السورية E-Mail: musiclife@mail.sy	المدير المسؤول المدير العام محمود عبد الواحد
المعلومات والآراء التي ترد في المواد المنشورة لا تعبر بالضرورة عن رأي المجلة تنشر المواد حسب مستلزمات العدد يفضل إرسال المواد مطبوعة على الكمبيوتر	رئيس التحرير محمد حنانا أمين التحرير د. نبيل اللو هيئة التحرير د. غزوان الزركلي إلهام أبو السعود
سعر العدد : 60 ليرة سورية	الإخراج الفني محمد نور الدين

المحتويات

رئيس التحرير	■ كلمة العدد	6
	■ تربية	
8	- الموسيقي الزائر أ. د. نبيل اللو	
	■ دراسات وأبحاث	
	- أفول الظاهرة الرحبانية	
	صميم الشريف	21
	- ظاهرة الأخوين الرحبانيين الموسيقية بين الفكرة والعبرة د. غزوان الزركلي	37
	- المسرح الغنائي في مصر أ. د. رتيبة الحفني	44
	- الزمان في الأغنية العربية	

ياسر المالح

56

- في التأليف الموسيقي - روبرت جوردان
ترجمة : محمد حنانا

74

- ملامح بيتهوفن المميزة ، ج. و. ن. ساليغان
ترجمة : أبان الزركلي

94

- لودفيغ فان بيتهوفن، الرجل الساكن داخل الأطر... وخارجها
د.: سماء سليمان

111

■ أعلام

- مصطفى هلال عبقرية موسيقية كبيرة
أحمد بوبس

137

■ أعمال

- الرابسودي البوهيمي، إدوارد سيناتي
ترجمة : ديالى حنانا

149

■ آلات

- التخت الشرقي ، تاريخه - آلاته
إعداد : رامي درويش

155

■ تقنيات

■ معجم

د. واهي سفريان

- معجم الباليه حرف C

كلمة العدد

إن المؤلف لودفيغ فان بيتهوفن هو ظاهرة فريدة في مجمل التاريخ الموسيقي. فأعماله المبكرة بدت قريبة الشبه بأعمال هايدن وموتسارت. بعد ذلك طور أسلوباً خاصاً به، مفعماً بالدراما والحيوية العاطفية. وأخيراً توصل غريزياً إلى أسلوب قريب من الحداثة.

كتب بيتهوفن في جميع الأشكال الموسيقية. وتتضمن أعماله أوبرا واحدة وتسع سيمفونيات وكونشرتوات وسوناتات وافتتاحيات ورباعيات وترية... إلخ كذلك كتب أغاني وروائع من الموسيقى الدينية.

كل ذلك أنجز على الرغم من العوائق القاسية التي واجهته، وعلى رأسها الصمم الذي أبتلي به معظم حياته الإبداعية.

لقد استوعب جميع القواعد الكلاسيكية في الموسيقى، لكنه ثار ضد الأعراف الموسيقية المتبعة في زمنه، وضد المظهر التجريدي في الموسيقى. وشدد باطراد على أهمية الجانب الإنساني والدرامي للموسيقى. وبذلك يمكن القول إن الحركة الرومانتيكية بدأت معه.

إن أهمية بيتهوفن في تاريخ الموسيقى كبيرة جداً. فقد حرر الفن وبث فيه روح التمرد والثورة. ويبدو أن أسلوبه المفعم

بالقوة قد تأثر على مستوى المضمون الفكري والانفعالي
والعاطفي بروح العصر التحررية والتنويرية.

إنه القائل: «الفنان الحقيقي لا يعرف الزهو، إنه يرى، لسوء
الحظ، أن الفن لا حدود له. إنه يشعر، على نحو غامض، كم هو
بعيد عن تحقيق هدفه. وعلى الرغم من أنه قد يكون موضع إعجاب
الآخرين، إلا أنه يتألم لأنه لم يصل إلى مصاف العبقرية الأفضل
التي تشع عليه كالشمس القصية».

يتضمن عددنا هذا، إلى جانب مواده المتنوعة، شيئاً هاماً حول
هذا العبقرى الذي نرى أنه من المفيد الرجوع إليه باستمرار. هذا
المبدع الذي تنصدر اسمه أية لائحة من لوائح الخالدين في العالم.
رئيس التحرير

الموسى يقي

الزائر

د. نبيل اللو*

* - أستاذ في جامعة دمشق

بعد أن لحظت المجتمعات الغربية أهمية التوعية الموسيقية في التعليم الأساسي، أحدثت بعض الدول شهادة (دبلوم موسيقي زائر): وهو دبلوم جامعي تمنحه الدولة لموسيقي محترف تكلفه زيارة المدارس في منطقة من المناطق يعزف أمام الطلبة ويشرح لهم عن آتة الموسيقى التي يعزف عليها، وعن دقائق صناعتها وميزاتها الصوتية ومداهها، والموسيقا التي تكتب لها، وطريقة العزف عليها، وهذا كله في إطار شائق محبب للتلاميذ المتعطشين دوماً إلى المعرفة. وما من شك أن رؤية التلاميذ للآلة وتلمسها، ثم سماع عازف متمكن يعزف عليها يستخرج منها أصواتها، نقول لا شك أن هذا كله محفز للتلاميذ على المتابعة والاستزادة في المعرفة. إن خمسة موسيقيين زائرين يأتون المدرسة مرة كل عام في حصة الموسيقى ستعرف التلاميذ على خمس آلات موسيقية معرفة صورية سمعية معرفية. فلو كان للمدرسة أن تستضيف أكثر من ذلك، لتعرف التلاميذ على عدد أكبر من الآلات الموسيقية بأيدي عازفيها المجيدين. ويمكن لوزارة الثقافة أن تتعاقد مع مجموعة منهم سنوياً من خريجي المعاهد الموسيقية يكلفون بزيارة عدد من المدارس في دائرة جغرافية محددة، ينتقلون بعدها إلى دوائر أخرى يتبادلونها مع زملائهم، حتى يتم تنفيذ الخطة الدراسية المقررة سلفاً. وقد يبدو الأمر ظاهرياً محدود الأثر والفائدة، وهو كذلك حتماً، إذا ما نُظر إلى الأمر على أنه مجرد تعريف بالنظر والسمع لآلة من الآلات في وقت قصير زمنياً. قلنا قد يبدو، إلا أن الأمر حقيقة غير ذلك، فالأثر كبير جداً عند التلاميذ بفضل فضولهم المعرفي النهم، فضلاً عن الأثر السمعي الجميل الغني بالشروح المفيدة الطريفة عن كيفية صنع الآلة وطريقة استخراج الأصوات منها.

لا يُقصد بهذه الزيارات تعليم العزف على الآلة فهذا ضرب من المحال، ولا يدعي الموسيقي الزائر هذا، ولم يُطلب منه أصلاً. المقصود فقط إيقاظ أحاسيس الأولاد بقوة، فبدلاً من مشاهدة صورة

الألة في كتاب، وغالباً ما تكون صوراً قديمة غير دقيقة، يراها التلاميذ رؤيةً حيةً تتحول في أيدي عازفها إلى آلة سحرية تصدر نغماً حلواً. الأثر المقصود المنشود هو إيقاظ الحواس والمشاعر عند الأولاد وتحفيزهم.

أشرنا إلى الناحية التعاقدية مع مثل هؤلاء الأساتذة ونصرّ عليها لأكثر من سبب. فالأستاذ الزائر يجب أن يكون دوماً من الشباب ومن الجنسين بالطبع، والمتعاقد منهم قادر على العطاء والأداء الجيد في مرحلة عمل عقدية لبعض الوقت، سنة اثنتين أو ثلاث، ليس أكثر، فالموسيقي الزائر الشاب يكون قد وجد لنفسه فرصة عمل تتقاطع واختصاصه، لكنها لن تشبع طموحه فترة طويلة من الزمن، إذ لا يمكن أن يقضي حياته زائراً، ونحن من الناحية التربوية لا نرغب بموسيقي في طريقه إلى الترهل في الأداء والعطاء. ووظيفة كهذه من المستحسن أن تُسند إلى حديثي العهد بالتخرج في المعاهد الموسيقية ليبقى الفرق العمري بين الموسيقي المرابي وجمهوره معقولاً محفزاً للأولاد. وقلنا هنا إن هذه الوظيفة الجديدة يجب أن تُسند إلى حديثي التخرج في معاهدنا الموسيقية، لكنها مرحلة مبدئية انتقالية، إذ لا يكفي أن يكون الموسيقي خريجاً لكي يتمكن من أداء هدف المهمة التي سيكلف بها في المدارس، فمعارفه الموسيقية وحدها لا تكفيه لخوض هذه التجربة المهمة. ونحن قلنا إنها مرحلة مبدئية انتقالية لأن الغرب تنبه أيضاً إلى ضرورة إحداث المؤسسة القادرة على التأهيل لتحقيق الهدف. وبالفعل أحدثت بعض الدول الغربية مركزاً أسمته: (مركز تأهيل الموسيقيين الزائرين) يُعنى بتأهيل الموسيقيين المكلفين بزيارة المدارس، يزودهم بزيادة معرفي أدائي يمكنهم، إضافةً إلى معارفهم الموسيقية، من أداء مهمتهم الموكلة إليهم. وربما يجدر بنا أن نؤكد في هذا السياق أن هذه الوظيفة لا علاقة لها بوظيفة معلم الموسيقى في المدرسة، وإنما هي وظيفة مكملة له، إذ لا يبقى الموسيقي الزائر سوى مدة قصيرة يحددها له برنامجه

يؤدي خلالها مهمته بالتعاون مع معلّم الموسيقى "المقيم" إذا جاز لنا استخدام هذا التعبير هنا.

على الموسيقى الزائر أن يتمتع بمواهب أخرى غير مواهبه الفنية، ونعني بها مواهب حسن التواصل مع الأطفال واليا فعين، ولهذا السبب نقول إن على الموسيقى الزائر أن يخضع لدورة تربوية مكثفة يدرس فيها بعض اختصاصات علم النفس التربوي ليحسن القيام بدوره. إذ لا يتمتع الموسيقيون كلهم بموهبة التواصل مع الآخرين، ولا تكفي الموهبة هنا وحدها للقيام بهذه المهمة، ولهذا تترك لمن هم مؤهلون للقيام بها، ولن نكتفي بالموهبة التواصلية الفردية الفطرية إذ لا بد من التأهيل التربوي الضروري بحده الأدنى.

لم ولن تُخرّج معاهدنا على طول الخط موسيقيين محترفين يعتلون خشبة المسرح ليعزفوا في حفلات موسيقية، إذ إن حظوظهم في هذا متفاوتة، ومن يصلح ليكون عازفاً مجلياً على الخشبة لا يصلح بالضرورة لأن يكون معلماً زائراً. وهذا التخصص الفريد على المؤسسة التعليمية والثقافية لفت الانتباه إليه لأهمية نتائجه الفنية التربوية. وعلى من يجد في نفسه كفاءة كهذه أن ينخرط في التجربة فدوره في تنشئة الناشئة موسيقياً كبير.

يكلف تخريج موسيقي من معاهدنا الدولة مبلغاً كبيراً من المال لارتفاع كلفة تشغيل هذه المؤسسات كبنى تحتية مادية وبشرية⁽¹⁾. ويقضي الحس المنطقي السليم أن تفيد البلاد من هذه المواهب في الحد الأقصى. لكن الذي يحصل فعلاً أن عدداً كبيراً من الخريجين يتسربون من الوسط والمهنة لأسباب كثيرة قد لا يكون من المفيد هنا التطرق إليها وبحث تفاصيلها. وهذا يعني أن

¹ - يكلف طالب المعهد العالي للموسيقا سنوياً 350 ألف ليرة سورية (سبعة آلاف دولار أمريكي) مضروبة بخمس سنوات لتساوي 1,750,000 مليوناً وسبعمئة وخمسين ليرة سورية (35 ألف دولار أمريكي).

المبالغ الكبيرة التي تنفقها الدولة على تأهيل الموسيقيين لا تحقق تغذية خدمية مجتمعية راجعة، ويبقى التأهيل قيمة مضافة فردية لصاحبها، وفي هذا هدر كبير للمال العام⁽²⁾.

تمحور حديثنا كله حول الذائقة الجمالية الفنية في المجتمع عن طريق الأطفال واليا فعين سعياً إلى صورة اجتماعية أكثر توازناً وجمالاً مما هي عليه الآن. وإيماناً منا بأن الذائقة الفنية العامة ضمانة الصورة الاجتماعية اليومية الراقية والباعث على تحقيقها ببساطة التصرف وحسنه، ونحن لا نقصد بذلك الوصول إلى نرجسية اجتماعية، فهذه يمكن أن تحقق صورياً في مجتمع جاهل منغلق على ذاته يعيش في الأوهام ويقتات على موائد الماضي "التلذذ". ما نقصده هنا الذائقة العامة التي تظهر ثمارها في سلوك المواطن اليومي والتي تعطي الانطباع العام مرة أخرى بحضارية سلوك شعب من الشعوب في الشارع. ونحن لا نغالي هنا إذا ما را هنا على الذائقة الفنية محركاً اجتماعياً لسلوك معيشي أفضل.

لا يفوت أحداً أن النشاطات الموسيقية الجماعية تعزز إلى حد بعيد روح الجماعة بين الأولاد، كما تساعد أطفالاً يعانون مشكلة التواصل والاندماج مع الآخرين، فضلاً عن إدراكهم، أن عملاً فنياً يقتضي مشاركة المجموعة، يعزز لديهم ثقافة العمل الجماعي المنتج الممتع، وهذه مسألة تعانيتها مجتمعاتنا عموماً في طقس حياتنا العملية اليومية.

² — عدد لا بأس به من طلبة المعهد يسجلون في الجامعة باختصاصات مختلفة بالتوازي مع المعهد. معظمهم من المؤهلين علمياً وفنياً لكنهم يشغرون مقعدين جامعيين بأن معاً ينفق عليهما من المال العام. من الضروري أن نشير هنا أن المعهد العالي للموسيقا يتبع لوزارة الثقافة، في حين تتبع فروع الجامعة لوزارة التعليم العالي. كثر من الذين حصلوا على الشهادتين معاً مارسوا العمل في إحداها وعلقوا الأخرى على الجدران. كثر منهم تخلوا عن شهادة الطب وتفرغوا بكليتهم للموسيقا. وكثر تخلوا عن الاثنتين معاً وخصوصاً من الفتيات. وما ذكرناه هنا ليس قيمياً وإنما هو قراءة في واقع تعليم الموسيقا في بلادنا ويحتاج إلى دراسة معمقة لاستخلاص النتائج فيه.

الإبداع يجعلنا نهرب من منغصات العيش اليومي، يجعلنا نخترع العالم بالطريقة التي نراه فيها ونحسّه، ولن يكون بالضرورة على النحو الذي هو عليه، يجعلنا نخترع لأنفسنا دوراً لا نقوم به فعلاً في حياتنا اليومية، نطمح إليه ونسعى، نحلم به ببساطة، يجعلنا صنّاع الخيال. هذه ليست مقدمة عمل وإنما هي برنامج عمل جماعي نزرع به الأولاد في مرحلة الإبداع الفني الجميل، وهم في هذا كله شركاء حقيقيون يتقاسمون المتعة والعناء ويدركون أهمية الآخر في صنع الفعل الإبداعي الجماعي، عزفاً كان أم غناءً أم رقصاً أم تمثيلاً. وما نذكره هنا مهم جداً إذا ما نظرنا إلى الوحدة الرهيبة التي يعيشها الأطفال أمام التلفاز. ومع ألعابهم الإلكترونية: ساعات طويلة من الصمت والحوار الداخلي الطويل تجعل منهم بحكم العادة أطفالاً معزولين كثيبي المزاج غير قادرين على التواصل مع الآخرين. إن مشاركتهم في فرقة كورال مثلاً تزجهم مع أقرانهم في صفوف يحفظون معاً ويؤدون ثم يقدمون حصيلة تدريباتهم أمام جمهور من أهاليهم وأقرانهم. وقد سقنا هذا المثال لنؤكد أن النشاط الفني الجماعي لا يحتاج إلى إمكانات كبيرة ولا إلى وقت طويل، يقطع الحوار الداخلي الممض المؤلم عند بعضهم ليشاركهم مع الجماعة ويبعد عنهم شبح الوحدة والعزلة التي يعيشونها أحياناً بين أهاليهم. وإذا ذهبنا إلى أبعد من ذلك، فسيتحول الكورال الذي يغني فيه الطفل ملاذاً آمناً له من الناحية النفسية، يعده في كل مرة بالكثير الذي يدفعه إلى حضور تدريباته بانتظام. وسيكتشف مع الوقت شخصاً آخر في داخله قادراً على التواصل والإبداع والاستمتاع مع الآخرين، شريكاً لهم في صنع الجميل الممتع.

لرفع سقف المواطنة لدى الأولاد صنّاع المستقبل، على المؤسسة التعليمية أن تطور لديهم مهارات وسلوكيات ضرورية للحياة الاجتماعية العامة، ليس للتكيف معها، فهذا شأن تربيتهم في المنزل عموماً، وإنما لتغييرها وتصحيح مسارها وجعلها مهارات

وسلوكيات لا غنى عنها لكل مجتمع متحضّر. اللائحة عندنا طويلة طويلة. وإذا ما أردنا هنا في هذا السياق أن نعدد هذه المهارات والسلوكيات نقول: تطوير حسّ الطفل ورفع ذائقته الفنية العامة، تعويده على تبادل أفكاره مع الآخرين بهدوء وندية، فتح آفاق الإبداع أمامه وتحفيزه على ابتداع الأفكار وخلطها واستخلاص أفكار مولدة منها، تعويده على ارتياد المؤسسات الثقافية بأشكالها كافةً وجعل ارتيادها جزءاً من حياته الثقافية الاجتماعية العامة يخصص لها فسحةً من وقته الأسبوعي.

المنتبغ للحياة الثقافية يلاحظ إقبال الأهالي على تعليم أولادهم الموسيقا والغناء والرقص والتمثيل والفنون التشكيلية، وتعويدهم على ارتياد المسارح وصالات العرض ودور السينما لمشاهدة نتاجات هذه الفنون. وتعد هذه ظاهرة طيبة جداً في حياتنا الاجتماعية الثقافية، ولو أنها مازالت محصورة ضمن شرائح اجتماعية محددة ومحدودة، المؤسسات التعليمية وحدها كفيلة بتوسيع شرائحها الاجتماعية مع الزمن. واللافت أن بعض الشرائح الاجتماعية التي كانت غائبة عن أماكن صنع الحدث الفني بدأت بارتياحها، فلم تعد أماكن العرض ملاهي أو مسارح يمنع الحياء العام دخولها، وإنما هي اليوم أماكن مرموقة بهيئة ممتعة تشرف عليها وصائياً وزارات حكومية تقدم الرصين الراقي من الفن.

الموسيقا وحدها شريكة قوية في الفنون الأخرى. مكتفية بذاتها أولاً، تشارك الغناء والرقص والمسرح والسينما والفن التشكيلي ثانياً. وتربية الأولاد موسيقياً هي تربية ثقافية بالمعنى العام، لكنها في جزئياتها كافةً محفزة لذكاء الطفل ومقوية لشخصيته ومعززة لقدرته على العيش مع الآخرين وعلى الاندماج في المجتمع، وهذا برنامج يستحق أن تتضافر الجهود لتنفيذه.

وإذا كانت المحاولات الفنية الثقافية التي أشرنا إليها تبدو مهمة، وهي حتماً كذلك. في المدن الكبيرة، إلا أنها في المدن الصغيرة والقرى والمناطق النائية سيكون أثرها كبيراً جداً على

المستوى الاجتماعي، فغالباً ما تكون هذه المناطق محرومة من البنى التحتية الفنية الثقافية اللازمة، ومن الموارد البشرية المؤهلة للقيام بالبرامج التأهيلية المناسبة. وغالباً ما يكون أطفال هذه المناطق محكومين بالتسمر أمام التلفاز لساعات طويلة من النهار لغياب وسائل وأمكنة الترفيه الجدية في الأماكن العامة.

إن العطالة ظاهرة في ممارسة النشاط الثقافي، ونعني بالعطالة هنا ما يمكن أن يتبادر لأذهان بعض الناس عن قيمة النشاط الثقافي من الناحية الاقتصادية، إذ ما زال هناك كثيرون في بلادنا يرون أن النشاط الثقافي هدرٌ للوقت وللمال، وإذا اتصل الأمر بوصاية الدولة على الثقافة، يعدون النشاط هدرًا للمال العام وتبديد لثروة البلاد! قد يستغرب القارئ ورود فكرة كهذه ضمن سياق عام أردناه منذ البداية تمجيداً للثقافة ولدورها الرائد في النهضة الاجتماعية. ونحن إن لم نتطرق إلى الناحية الاقتصادية فلأنها منطقياً في صلب الحدث. لكن من يستطيع أن ينكر للاقتصاد حقه في كل هذا؟ النشاط الثقافي بحاجة إلى مال سواء كان المال عاماً أم خاصاً. الحاصل أو المردود أو التغذية الراجعة أو النتيجة ثروات كامنة طويلة الأجل، غير منظورة ولا محققة حسابياً، إلا أن نتائجها الاقتصادية الباهرة ستظهر حتماً في طريقة الأداء الاجتماعي العام لمن تلقوا التأهيل الفني الثقافي، أو لمن شارك في النشاط الثقافي ولو مشاهداً مستمعاً. المال العام الذي أنفق على النشاط الثقافي من دافع الضرائب وأنفق عليه، هي مساهمة جماعية فرض عين على دافع الضرائب، وفرض كفاية موسّع، على من دخل حلقة النشاط الثقافي. لكن الفائدة في المحصلة عميمة على المجتمع أفراداً ومؤسسات، وعلى البلد خصوصاً، لتعزيز سمعته الثقافية محلياً وعربياً ودولياً، ولتطوير ملكات أبنائه، الضامن الوحيد لتنمية اجتماعية مستدامة. الاقتصاد ليس غائباً إذن، هو في صلب

الحراك الفني، للدولة فيه نصيب وللقطاعات الأخرى، فنيةً كانت أم غير فنية راعية، نصيب أيضاً يفوق اليوم نصيب الدولة فيه.

إن حملة توعية عامة، وهذا بدأ يظهر على كل حال على الأرض، تبين فضائل التوعية الفنية الثقافية وضرورتها للجميع. ضرورة أولاً لمن يجهلون أو لا يعرفون أن الإنفاق العام والخاص على تأهيل الأبناء فنياً ليس مالياً مهدوراً ولا هو إنفاق ترفيهي ترفي. وحدها الحكومات المتنورة تعرف قيمة المردودية الاجتماعية الطويلة الأمد في هذا. وتحسب المساهمات الحكومية بنسبة مئوية من الموازنة العامة، ونعرف الأهمية التي توليها دولة من الدول للثقافة من الرقم المئوي الذي تخصصه من موازنتها العامة للثقافة، والأرقام جميعها عموماً متواضعة قياساً إلى الطموح الاجتماعي. نقبل الرقم المتواضع عندما لا تسمح إمكانات الدولة بأفضل من ذلك، ونستغرب جداً عندما تسمح الإمكانيات برفعها ولا تُرفع، في حين يُهدر المال في قطاعات أخرى. نسبة الإنفاق على الثقافة خيار سياسي، يعبر عن نهج وتوجه ورؤية واستراتيجية. هذا إذا نظرنا إلى الأمر بتبسيط مقصود هنا لذاته إذ إنه ليس هدف حديثنا، فتحنا له معترضاً، ولا بأس في ذلك، لأنه يتقاطع مع مرامي الحديث ومقاصده. لكننا إذا دخلنا في تفاصيل تملكنا العجب، إذ نجد أحياناً إنفاقاً على الثقافة والفن يفوق بكثير ما يمكن تخيله أو تمنيه، لكنه إنفاق السيل الهادر إثر عاصفة هوجاء، يحدث أثراً أنياً باهراً سرعان ما يزول وتزول معه الملايين! ليس هذا النوع من الإنفاق هو الذي يعنيننا، وإنما قصدنا الإنفاق الواعي كالنهر الهادي المبني على أفكار ورؤى واستراتيجية متوسطة وبعيدة المدى هدفه تأسيس وبناء الموارد البشرية الوطنية: فريق يتأهل احترافياً وآخر يتأهل ذوقياً. على هذا النحو تصنع البلاد مستقبلها وسمعتها وتحسن صورتها⁽³⁾.

³ - التطرف الحاصل أحياناً لا يخدم الحركة الفنية وإنما يسيء إليها على المدى الطويل. المنفعة الشخصية الأنانية فردية أو تتصل ببضعة أفراد، محدودة الأثر طابعها إبهاري

حتى ولو كانت البنى التحتية حالياً أو أحياناً غير مرضية من الناحية المادية والإدارية والتنظيمية فإن هذا يعد مرحلة عارضة طارئة يمكن تصويبها، فالمؤسسات موجودة وموازاتها موجودة ولو لم تكن مرضية حالياً. يكفي إذن تشغيلها برؤية مختلفة. وهذا مشروع وطني عام يجب أن تشمّر وزارة الثقافة عن ساعديها لاتخاذ القرار الجريء الصائب، إذ لم تعد المراكز الثقافية التي أنفق عليها المليارات من المال العام، ويوجد منها مئات أربع على مستوى القطر، صالحة الأداء بالطريقة الرديئة التي "تستثمر" فيها اليوم، فكراً وتنظيماً.

ولو فتحنا معترضة أخرى هنا حول الشأن العام الفني الثقافي لهالنا مثلاً أننا في حمأة حياتنا السياسية والبرلمانية لم نجد يوماً مرشحاً برلمانياً وضع في برنامجه شيئاً عن التأهيل الفني العام في البلاد بالمعنى الذي سقناه في حديثنا في أكثر من موضع. البرامج منصبة كلها، كما كانت منصبة في الماضي على أنه بالخبر وحده يحيا الإنسان!

رغم تنوع المناشط الفنية اليوم تبقى الموسيقى والرسم المادتان الفنيتان المعتمدتان في التعليم الأساسي للأولاد. انفتاح نشاطات المدرسة إلى خارجها هو الذي يؤمن للأولاد الاطلاع على الفنون الأخرى المكمل على شكل نشاط ثقافي ترفيهي له أكبر الأثر لشكله أولاً، ولمضمونه ثانياً عند الأولاد. ونذكر أن للمدرسة في هذه المناحي دور التعريف المحرّض من باب المتعة إلى حصيلة الفائدة. بعد الاطلاع المبدئي تبدأ عملية تأهيل أعمق وأطول تضطلع بها عموماً المراكز التي تعلم الفن التشكيلي والرقص

غير عميق، وحدها الأيام ستثبت عدم صوابيته وأثره السلبي العام. الأرقام التي تنفق أحياناً على بعض الأعمال الفنية: موسيقية ومسرحية وغنائية ودرامية واستعراضية وتشكيلية تحديداً لا تتناسب والواقع، وفيها شطط كبير ترويجي الطابع يفوده "مغامرون" أصحاب سلطان وقرار أو أصحاب مال.

والمسرح، وهي خيارات متاحة لتعلم "فنون" خارج أوقات دوام المدرسة وفي العطل الصيفية، يختار منها الطفل ما استهواه من الرحلات الاطلاعية التي تنظمها المدرسة، وهي هنا مفيدة جداً إذ إنها ستكون المحرّض لاكتشاف الأولاد ميولهم الفنية على الأقل، إذ إن الحديث عن الموهبة فيها قد يكون مبكراً. هذا هو الرهان الذي قلناه ونكرره وسنكرره على المورد البشري حامل الثقافة والمعرفة. على المؤسسات المتخصصة عامّها وخاصّها استشعار المواهب بعد تأمين التوعية الفنية للجميع فرض عين، استشعار المواهب هو الذي سيؤمن للبلاد كفايتها من الإبداع: كفاية لا تنقطع مادامت هناك أجيال تولد. بهذا تتحقق أيضاً الكفاية المعرفية والذائقة الرهيفة والعقل المستقبلي الفطن والحس السليم، وهي خصال تعود على صاحبها أولاً وعلى المجتمع ثانياً بخير كبير.

لقد تغيرت ملامح المدرسة، وتغيرت طرائق التعليم ومضامينه، ولكل زمان مدرسون ومناهج. المعارف الأساسية في التعليم الأساسي أصبحت متيسّرة في أشكال متنوعة، مكتوبة ومسموعة ومرئية، وأصبحت تُقدم بطرق شائقة ظاهرها المتعة وباطنها المعرفة بوسائط لم تعد حكرًا على الميسورين. التوعية الفنية الحقيقية هي الغائبة في هذا الخضم الهائل من المعرفة والمعلومات، وهذا هو الرهان الذي يجب أن نعمل عليه ببرنامج طموح طويل الأجل تبدؤه المدرسة مادامت المكان الذي يرتاده المورد البشري الفتى كلّهُ في البلاد قبل التسرب والانقطاع فيما بعد، فتكون المؤسسات التعليمية عامّها وخاصّها قد أمّنت زاداً معرفياً فنياً حصل عليه الأولاد جميعهم. من هنا تأكيد مدرسة التعليم الأساسي تأكيداً مطلقاً فهي الطريق الوحيدة المؤدية إلى روما.

أصبح معيار الأهل اليوم استبقاء أولادهم في مدرستهم أو نقلهم منها إلى مدرسة أخرى رهناً بما تقدمه المدرسة من "إضافات": نشاطات رياضية وفنية. فالأهل لم يعد يرضيهم أن

يكون ابنهم أو ابنتهم مبرزاً في الرياضيات أو العلوم عامة أو اللغات، وإنما يهمهم أن يتلقى أولادهم تأهيلاً فنياً، إن لم تقدمه المدرسة أو مؤسسات أخرى، سعوا إلى تأمينه عن طريق الدروس الخاصة والنوادي بثمن باهظ مادي وزمني، طوعاً وعن طيب خاطر. هذه مشاهد يومية نراها ونعجب بشجاعة الأهالي والأولاد وصبرهم من أجل الحصول على هذه القيمة المضافة في تربية أولادهم التي تُحدث وستُحدث الفرق كله في حاضرهم ومستقبلهم. هذه هي الورقة التي لعبت بها المدارس الخاصة وتلعب بها الجامعات الخاصة عندنا، تعجز المدرسة الحكومية والجامعة الحكومية عن تأمينها.

المشكلة الكبيرة الآن هي أن هذه "الإضافات" بأشكالها الحضارية الحضرية غائبة عن جغرافيا الريف والأماكن النائية في البلاد، وبالتالي هي غائبة عن شريحة كبيرة من أطفالنا وأولادنا، وهي مسألة ليست ترفيئة كي نرضى بهذا الواقع بحكم الإمكانيات وتوفرها. من الذي سيقوم بهذه المهمة إذن؟ الدولة طبعاً بمؤسساتها التعليمية وبمراكزها الثقافية الموجودة في المكان. هنا يأتي دور "الموسيقي الزائر"، القادر على أن يحمل بعض رياح المتعة والتحرير عليها. وإذا كان دور الموسيقي الزائر في مدارس المدن مهماً، فدوره في مدارس القرى والمناطق النائية خطير الشأن. من هنا ثنائية تأكيد ضرورة إحداث هذه المهنة وتأكيد حسن اختيار وتأهيل هذا "الموسيقي الزائر".

أقول الظاهرة الرحبانية

في مستهل سني الخمسينيات بدأت إذاعة دمشق تبث في برامجها اليومية أغنيات لمطربتين ناشئتين هما "حنان وفيروز"، ولأسباب غير معروفة انفصلتا عن بعضهما، ثم غاب اسم "حنان" طويلاً، اللهم إلا من بعض الأغنيات التي كانت تظهر لها بين الحين والآخر، بينما أخذ اسم فيروز يتألق شيئاً فشيئاً، ويكتسب شعبية قوية حتى صار اسماً كبيراً في عالم الغناء الأنيق.

صوت "فيروز" ليس من الأصوات القوية القادرة — كما يظن الناس — وهو في حقيقته ضعيف الشأن كصوت عبد الحليم حافظ، إلا أنه يمتاز بالركة والعاطفة والإحساس وبعض الخصائص الأخرى التي اكتسبها من ممارسته الطويلة في أداء الترانيم الكنسية التي نما في ظلها، وترعرع في أفيائها وفق العلوم الموسيقية الصحيحة، ويمكن القول على ضوء هذا، إن صوت فيروز انطلق من أرضية ثقافية غنية، هي الكنيسة المارونية التي طبعته بطابعها، وأمدته بما يحتاج إليه من استعارة صوتية — فالستو — Falsetto — لا تخفى على العاملين في الموسيقى، وأغنته بطريقة منفردة في الإلقاء الغنائي الديني الذي أتقنت استخدامه في الغناء الديني، وسلحته بأساليب المد والترجيع، وبالتعبير الأصيل في الأداء من حيث الهدوء والعنفوان والقوة والضعف واللين والعنف والحنان وما إلى ذلك من أساليب الإلقاء الغنائي الكنسي الغربي، الأمر الذي جعل الأصوات الأخرى تتضاءل أمامه لتفسح له الطريق إلى القمة.

وصوت فيروز الرقيق الصافي، صوت صغير، لا يتعدى الديوان وبعض الديوان الواحد، وعندما استمع إليه الراحلان

الأخوان "فليفل"، وهما من الموسيقيين القلائل البارعين في لبنان، حكما بضعفه وعضوبته ونقائه، ولم يكن "الميكروفون" قد استوى وقتذاك على عرش الغناء ليحكم له أو عليه، لذا نصحا فيروز بالعمل في "كورال" الإذاعة اللبنانية.

الأخوان "عاصي ومنصور الرحباني" اللذان استمعا الى صوت فيروز في الفترة نفسها تقريبا، أدركا ما ينطوي عليه هذا الصوت من امكانات، فعملا من جانبهما على تدريبه تدريباً خاصاً يتفق وأنواع الغناء الخفيف. ولما كان هذا النوع من الغناء أقل قيمة في مادته الموسيقية من الترانيم الدينية التي اعتاد أن يرتلها، وأقل تعقيداً، فقد انساب من حنجرتها انسياً ممتعاً حلق بالمستمعين إلى أجواء ما كانت معروفة لديهم قبلاً.

الأخوان رحباني وفيروز

لم يكن الأخوان رحباني عندما التقيا "حنان وفيروز" على الرغم من الوظائف البسيطة التي تقلداها في بداية حياتهما العملية لا يعرفان شيئاً في الموسيقى، بل على العكس كانا دارسين متعمقين لها منذ يفاعتهما ولا سيما عاصي الذي تعلق ببزق أبيه الذي كان عازفاً بارعاً، ثم بمتابعته دراسة العزف والنظريات والعلوم الموسيقية على أيدي مختصين لبنانيين وأجانب، ولم يكن منصور أقل منه توقفاً في الدراسة على الرغم من ميله الفطري للشعر بنوعيه الزجلي والعمودي، فبرع هو الآخر حتى صاراً من الأعلام دون أن تنتهياً الفرصة لهما كي ينطلقا بفكرهما الموسيقي عبر الأغنية. وعندما اكتشفا "حنان وفيروز"، وجدا غايتهما في الانطلاق عن طريقهما. وهكذا بدأت ألسنهما تصافح المستمعين من وراء صوتي الثنائي "حنان وفيروز"، ومن ثم من خلال صوت فيروز التي استقلت بألسنهما. فأخذ صوتها يجذب المستمعين إليها ويشدهم إلى كل همسة فيه، وساعدها الميكروفون في ذلك مساعدة كبيرة، إذ أبرز خصائص صوتها الجمالية، وأخفى العيوب التي

تشوبه بصورة مطلقة، وأضفى عليه ما يحتاجه من محسنات بدعية.

وصوت فيروز لم يظهر على حقيقته في البدايات عندما غنت الأغاني الأجنبية المعروفة في حينها من مثل "ماروشكا، سمراء مها، القمر الأخضر، والقمر الوردى" وما إليها من الأغاني الأجنبية التي قام بترجمتها ونقل نصوصها زجلاً وشعراً وألحاناً إلى العربية الأخوان رحباني.

وفي هذه الأغاني ظهر بوضوح ضعف الفرقة الموسيقية الذي كان يغطيه نقاء صوت فيروز الفتى الممراح، الذي لم يعتد بعد أفانين الغناء الدنيوي. ويذهب بعض المنتبعين من الباحثين إلى أن الموسيقي حليم الرومي الذي أعجب بصوت فيروز، والذي كان صديقاً للأخوين رحباني وغنى من شعر منصور عدداً من الأغنيات اشتهرت منها قصيدة "لا تغضبني"، هو الذي أوحى لهما بالاكتفاء بما نقلاه من فنون الأغنيات الأجنبية الخفيفة الراقصة، والعمل على رقد موهبة فيروز بألحان تتفق وفن الغناء العربي. ويبدو أن الأخوين رحباني كانا يفكران بهذا، ويرغبان في الانطلاق من الأغاني المترجمة إلى الأغنية العربية الحديثة التي تستطيع أن تواكب مستوى الأغاني التي قامت بنقلها وأن تتفوق عليها. كذلك أرادت كما أثبتت أعمالهما فيما بعد التعبير عن حاجات جيل خمسينيات القرن الماضي وتطلعاته في الحياة، من وراء أغنية عربية جديدة تستطيع أن تكون بديلة عن الأغاني الأوربية التي وجدت لها مرتعاً في نفوس الجيل الجديد.

وهكذا ولدت الظاهرة الرحبانية التي تختلف عن كل الظواهر الموسيقية التي سبقتها والتي تمثلت في مونولوج القصبي، وقصيدة السنباطي، وألوان واقتباسات محمد عبد الوهاب وفريد الأطرش، والتي ساعدت جمعها الأغنية الرحبانية على الظهور في الثوب الرائع الذي تحلت به. وإذا كانت الحركة الرومانسية التي دخلت على الغناء والأدب والفن متأخرة قد غلبت على أعمال

أعلام الغناء في ثلاثينيات وأربعينيات القرن الماضي، فإن هذه الرومانسية تبنت على نحو باهت إلى حد ما عند الأخوين رحباني في أغاني الحب، وأضحت أثراً لا يستشف المستمع وجوده في ألوان الغناء الأخرى، إذ صارت الأرض والعلاقات الإنسانية والمجتمع والوطن، من أهداف الأغنية الرحبانية الهاربة من رومانسية العواطف المريضة، وأصبح الحب عندها عاطفة إنسانية شاعرة ذات أبعاد واقعية تنأى عن الخيال والوجد، وتتعد عن الحزن والبكاء، وتحمل على الفرح والأمل، وتهدف إلى السعادة والابتهاج.

والرحبانية كظاهرة موسيقية جدية بالوقوف عندها، وهي في بداية ظهورها قاست وعانت الشيء الكثير حتى استطاعت تكوين المناخ الملائم لانطلاقها. والمناخ الذي تعبت في البحث عنه حتى وجدته وانطلقت منه لم يكن في حقيقته سوى صوت فيروز. وكما انطلقت فيروز في بداياتها من الكنيسة الأرثوذكسية. وإذا عرفنا أن ترانيم الكنائس الشرقية تعتمد أصعب وأدق السلالم الموسيقية من سريانية وبيزنطية ويونانية، أدركنا سر قوة الرحبانية في استيعابها للموسيقا الشرقية وفهمها العميق لتقسيمات الصوت وأجزائه المقامية. وإذا عرفنا أيضاً أن الرحبانية لم تقف عند حدود الموسيقا الشرقية بل تعدتها إلى علوم الموسيقا الغربية، أدركنا كيف استطاعت المزج بين أساليب الموسيقتين بما ينفع الأغنية العربية وينهض بها.

والرحبانية كظاهرة، لم تأت عفواً، وإنما نتيجة لتمثل أفانين الغناء العربي، وما انتهى إليه حتى نهاية سني الخمسينيات، والألحان التي أعطتها بعد مرحلة النقل والترجمة. بدأت من النقطة التي انتهت عندها عطاءات المدرسة المصرية المسيطرة على الساحة الموسيقية، على الرغم من تباينها مع اتجاهات المدرسة السائدة، كما أن إبداعها جاء منذ البدايات، لأنها كانت ثورة على أساليب الماضي البالية، وانقلاباً على المفاهيم التقليدية، وتخليصاً

للأغنية من الرتابة الغارقة فيها، ومن تلك البدايات جاءتنا الألحان التي استطاعت ان تحاكي ألحان الأغاني الأجنبية الخفيفة في قوتها. ومن أغاني البدايات انتقل الأخوان رحباني إلى فنون الأغنية العربية الأخرى التي احتلت في نفوس جيل الخمسينيات والستينيات والسبعينيات كل الحب الذي أهدقته فيروز بصوتها من وراء أشعارها وأزجالها وألحانها. وقد ظهرت أولى هذه المحاولات في أغنيات "عتاب، وإلى راعية، ونورا" وغيرها كثير، وفي كل هذه الأغاني التي غنتها فيروز، والأخرى التي غنتها المجموعات كأغنية "بو فارس عنده جنينة" اعتمدت الرحبانية على بساطة الإيقاعات والألحان، وعلى استخدام الآلات الشعبية كالزق، ومدينة كل ما هو ريفي وأصيل حتى صارت أغانيها لأهل المدن والريف معاً. فيها يشم المستمع رائحة الأرض، ويتنسم عبير الروابي والهضاب، ويتابع أغاني الجبال، ويصيخ لأحلام السهول والغابات السكرى بحفلات السمر التي لا تنتهي، ويشارك بعنفوان ومرح احتفالات الناس البسطاء وأفراحهم في أغانيهم التي طفحت بكل هذا، لتحل المسرة محل الهم، والفرح محل الحزن، والحب عوضاً عن الكراهية.

والرحبانية بعد هذا، تقدمت من خلال ألحانها بثبات وجرأة نحو الأفضل، وكرست ما تعرف من علوم وما تحفظ من التراثين الكلاسيكي والشعبي لخدمة الأغنية العربية، واستغلت في ذلك صوت فيروز الرقيق الحالم وبعض الأصوات النسائية الأخرى قبل أن تعتمد على نصري شمس الدين ثم على ملحم بركات ومروان محفوظ وجوزيف عازار وغيرهم، ورفدت هؤلاء جميعاً بألحان وأعمال اقتربت فيها كثيراً من الهدف الإنساني للأغنية العربية، وكادت في لحظة من اللحظات الحاسمة أن تكسر الطوق المحلي إلى العالمية، ولكنها قصرت عن ذلك، واقتصرت في محاولتها على الحفلات في بعض العواصم الأوروبية، وتقلصت في استخدام علومها الموسيقية عند عصر "بالسترينا" إن جاز هذا

الرأي تأبى عنه تحولاً، وإن تجاوزته في بعض تجاربها كما في "زهرة المدائن" التي قامت على حركات ثلاث، أسوة بالأعمال الغنائية الغربية، ولكنها لم تستمر بعد ذلك، ووقفت تائهة حيرى بين متابعة الطريق والاكتفاء بما وصلت إليه، وبين الدوران في حلقة الألحان التي أعطت. غير أن هذه الحيرة لم تطل، لأن الرحبانية تابعت عطاءها الذي لم يكن جديداً هذه المرة أو تجديداً، بل كان اجتراراً لألحانها الماضية التي عملت على زخرفتها بغريب الصنعة، وتوشيتها بمحاسن التوافق الموسيقي البسيط (هارموني) مثل أغنية "شايف البحر شو كبير" وأغنية "حبيتك بالصيف وحبيتك بالشتي".

وإذا استثنينا الغناء الديني في أعمالهما، وجدنا أن الأغاني الجديدة التي أعطت لم تكن سوى صورة مكتملة الألوان نظماً ولحناً عن أغانيهما التي لمعت الرحبانية عن طريقها كظاهرة فريدة في ديار الشام.

ويرجح بعض النقاد المعتدلين أن الراحة الاقتصادية التي رفلت بها الرحبانية، كانت من العوامل الأساسية في توقفها الإبداعي، كما أن تكريس فنها لخدمة الأغراض السياسية لبعض الدول العربية بطريقة ما، وممالاتها لكل دولة عربية تستضيف إنتاجها أو تغدق عليها خيراتها وهداياها شكل عنصراً أساسياً وهاماً في تأخرها وتراجعها عما وصلت إليه في فنها. ويمكن تلخيص ما قامت به الرحبانية من أعمال في خدمة الأغنية العربية عموماً بالنقاط الآتية:

1 — قيام مدرسة فنية جديدة قوامها الرحبانية ومن يسير على خطاها، تقف على قدم المساواة مع المدرسة المصرية، تنهل ألحانها وفنون أغانيها من الأرض العربية السورية المعروفة "بديار الشام".

2 — إعطاء قالب الأغنية ذات الإيقاعات الغربية الراقصة مفهومها الحقيقي، وعدم الجنوح في إيقاعاتها الراقصة

بهدف التطريب، وهو الأمر الذي لم تتخلص منه المدرسة
المصرية حتى الآن.

3 - إحياء التراث الشعبي ومدينته بإسقاطٍ معاصرٍ دون المساس
بجوهر الألحان الأساسية وأصالتها.

4 — إحياء التراث الكلاسيكي لفن الموشحات، والقيام بتلحين
بعض الموشحات الأندلسية بنوعيتها الشعري وغير
الشعري، وجعلها تتحدث بلغة العصر، مستفيدة في ذلك من
التجارب التي سبقها إليها حلّيم الرومي ومحمد محسن،
على نحو لحنها الرائع لموشح "لسان الدين محمد بن عبد
الله الخطيب" المتوفى عام 766 هجرية.

جاءك الغيثُ إذا الغيثُ همى يا زمانَ الوصلِ بالأندلسِ
5 — تقديم بعض أعمال سيد درويش العاطفية والهادفة بعد
إخضاعها للعلوم الموسيقية البسيطة، ونشرها على نطاق
واسع لتعريف الناس بها، وتأكيد أن الأعمال الخالدة تظل
حية أبداً مهما أغفلها النسيان أو طواها الزمان.

6 — إحياء فن المسرح الغنائي، وتقديم عدد كبير من الأعمال
المسرحية الغنائية الهادفة. وتعد هذه المحاولة من جانب
الرحبانية من أهم الأعمال التي قامت بها، إذ ما كان
للمسرح الغنائي أن يستعيد ماضيه الذي تألق في عصر أبي
خليل القباني، لولا محاولة الرحبانية الجادة التي اعتبرت
عند تقديمها من أكبر المجازفات الفنية، وعن طريق مسرح
الرحبانية الغنائي ولدت المسارح الغنائية الأخرى التي
ظلت في مضامينها وألحانها دون مستوى مسرحها.

7 — استخدام الآلات الموسيقية الغربية على نطاق واسع بإتقان
فاق جميع من استخدمها قبلها.

وإلى جانب هذه الإيجابيات فإن الرحبانية بقصد أو دون قصد
أوغلت في سلبيات دفعتها إليها عوامل مختلفة منها :

1 — التزامها بصوت فيروز واستغلاله فنياً وتجارياً، وحصر أعمالها الهامة والرئيسة بها.

2 — تكريس مختلف وسائل الإعلام لخدمتها وخدمة فيروز بالذات، والتعظيم على الفنانين الآخرين من مثل : نصري شمس الدين، جورجيت صايغ، جوزيف ناصيف، وجوزيف عازار، وملحم بركات، وإيلي شويري.

3 — الابتعاد عن فنون العرض الصوتي، بسبب التزامها بصوت فيروز الصغير الضعيف الذي لا يستطيع تقديم العرض الصوتي الذي يتطلب مهارة فائقة، وفهماً عميقاً وقويماً للمقامات، وأصول الانتقال فيما بينها. ويمكن اكتشاف ذلك من خلال قصيدة "يا جارة الوادي" التي غنتها. وإذا نحن قارنا بين صوت فيروز وصوت محمد عبد الوهاب الفتى القوي عندما غناها، اكتشفنا أن الرحبانية لجأت إلى التصوير المقامي ليستطيع صوت فيروز الرقيق العذب أداء هذه القصيدة براحة متناهية بعيداً عن فنون العرض الصوتي الضئيلة التي ضمنها عبد الوهاب لرائعته. وإذا نحن استمعنا للقصيدة نفسها من المطربة الراحلة "نور الهدى" وتقرينا بأسماعنا ما ذهبنا إليه في عرضها الصوتي وأدائها المذهل الرائع، لوقفنا مبهورين، ولأدركنا البون الشاسع بين فيروز ونور الهدى، وبين محمد عبد الوهاب ونور الهدى أيضاً، ولأيقننا أن نور الهدى لم تتفوق على فيروز وعلى محمد عبد الوهاب فحسب بل وعلى نفسها.

إن صوت فيروز الجميل الضعيف فنياً، لا يبرر إجماع الرحبانية عن تقديم عروض صوتية ملائمة لها، وإذا كانت الرحبانية تخشى من فشل فيروز في العرض الصوتي، فإنها تستطيع أن تقيّد العرض الصوتي بالتلحين، على نحو ما فعل القصبي والسنباطي ومحمد عبد الوهاب في بعض الأغاني

الكثومية. ولكن الرحبانية لم تستطع أن تسد هذا النقص على الرغم من قدراتها. وبعض المتحمسين لفن الرحبانية يعززون إحجامها عن تقديم العرض الصوتي في أعمالها إلى التزامها بمتطلبات العصر.. عصر الفضاء والساندويتش، لأن الأغنية في زمنهم - حسب رأيهم - لا تتحمل العرض الصوتي، ويجب أن تكون قصيرة سريعة كانطلاق صاروخ في الفضاء، أو التهام شطيرة على عجل. ومن هنا نأت الرحبانية بفنها وهي القادرة على كل فنون الغناء العربي عن العرض الصوتي. هذا من ناحية، أما من الناحية الثانية التي يصرون عليها فهي القول إن الرحبانية تفتش وتبحث عن المستمع الحقيقي.. عن المستمع الذي يسمع أغانيها وأحانها دون أن يقطعها بالصفير والزعيق والتصفيق وآهات الاستحسان وعبارات "ما صار، أعد" لأن هذا كله ينجم عن الطرب الغريزي الذي يأتي به العرض الصوتي الذي يحمل في طياته التزلف والاستجداء. والرحبانية نجحت في هذا إلى أبعد الحدود. ومهما كانت قيمة رأي الغلاة والمتحمسين للرحبانية فإنها تظل مقصرة في هذا الضرب الذي يعتبر أساسياً في الغناء العربي.

4 - اعتماد الدوبلاج في المسرحيات الغنائية، بإيهام الناس بأن صوت فيروز الذي يأتيها على شريط مسجل هو أداء حي ومباشر من فيروز بطللة تلك المسرحيات. بينما واقع الحال غير ذلك، ويعد هذا العمل الذي تلجأ إليه السينما والفيديو كليب أكبر خداع فني يمارس في المسرح الغنائي. وإذا علمنا أن مغني الأوبرا يقدمون عروضهم اليومية على مدى شهر أو أشهر أحياناً دون اللجوء إلى مثل هذه الوسائل مستعنيين في ذلك بالاستعارة الصوتية فالستو "Falsetto" أدركنا الفرق بين الأداء الحقيقي وغير الحقيقي، علماً أن

فيروز تستعين بالاستعارة الصوتية مثلها في ذلك مثل عبد
الحليم حافظ ونجاة الصغيرة.

5 — التزام الرحبانية في أعمالها بأشعار وأزجال منصور
الرحباني دون غيره، وابتعادها عن شعر الأعلام إلا فيما
ندر، ولولا قصائد سعيد عقل من مثل "سائليني يا شام"
وقصيدة "وداد" للأخطل الصغير، وغيرها من القصائد
القليلة، لما خرج فن القصيدة عندها عن شعر منصور
الرحباني. وفن القصيدة إذا استثنينا موشح "لسان الدين بن
الخطيب" الشعري، وقصيدة "ياليل الصب" لأبي الحسن
الحصري الفهري القيرواني، لا يعتدُّ به كثيراً، إذا ما قورن
بما قدمه محمد عبد الوهاب من ألحان في قصيدتي "سكن
الليل" و"مُرَّ بي" لجبران خليل جبران، لأنها لم تخرج
كثيراً أو قليلاً عن فن الأغنية الحقيقية الدارجة إلى فن
القصيدة الشامخ الذي أرسى دعائمه وتقاليده بصورة نهائية
أعلام المدرسة المصرية "السنباطي ومحمد عبد الوهاب
والقصبجي". وربما أرادت الرحبانية من خلال القصيدة
التي قدمت أن تكسر طوق القصيدة المصرية بحيث تصبح
أسهل تناولاً، وأقرب منالاً من الناحية الجماهيرية، كما
فعلت في "زهرة المدائن" و"غنيت مكة". إلا أنها في باقي
ما أعطت فشلت وانحدرت بفن القصيدة إلى مستوى الأغنية
الدارجة، دون أن يستطع الشعر الذي لحنته الارتفاع بها.
والأغنية الدارجة غير القصيدة، والشعر الغنائي والعمودي
ما كان في يوم من الأيام وقفاً على شاعر واحد، كما أن
الإبداع لم يكن في يوم من الأيام في تجاهل قلب فني يقف
على أرض صلبة لبلوغه الكمال النهائي. كما أن الثورة
على قالب ما يجب ان يكون مدروساً للانطلاق به إلى آفاق
أرحب تزيد في كماله وقوته.

6 - إغراق الرحبانية في اقتباس الألحان الأوربية من كلاسيكية وراقصة وأخرى شرقية، وتحريفها وتقديمها في حلة جديدة على أنها من تأليفها، وهي في هذا لم تسيء للمستمعين الذين هم على استعداد لقبول أي شيء يصدر عنها، وإنما أساءت للرائع "زياد الرحباني" — ابن فيروز وعاصي — الذي استهل بداياته الموسيقية بالسطو على أعمال الكبار الخالدين كما في أغنية "يا أنا يا أنا، أنا وياك" التي أخذ ألحانها من سيمفونية موتسارت رقم 40. إلى جانب أعمال أخرى مماثلة لا داعي لذكرها، احتلت فيها أعمال المجري "ليست" وبعض المؤلفين الروس جانباً كبيراً منها.

والرحبانية في طريقة اقتباسها طورت أسلوب محمد عبد الوهاب الذي يعتمد أربعة مقاييس إلى ثمانية والبناء عليها، إلى اقتباس الألحان الكاملة ثم توشيتها وزخرفتها بما يلائمها بأسلوبها الخاص بها. فانتقلت من الترجمة التي مارسها في بداياتها إلى التحرير والتحريف اللذين أبدعت فيهما. ومهما أسهبنا في تعداد إيجابيات وسلبيات الرحبانية، فستظل رائدة رغم توقفها عن العطاء الجاد. وإذا كانت الرحبانية تعد بما قدمت من أهم الظواهر الفنية التي ظهرت على الساحة العربية طوال النصف الثاني من القرن العشرين، فإن صوت فيروز بما له وما عليه يعد هو الآخر ظاهرة فريدة من نوعها في تاريخ الغناء العربي. ويخطئ من يفترض أو يظن أن صوت فيروز ما كان يستطيع أن يتربع على عرش الغناء لولا الرحبانية، لأن الخصائص الفيروزية هي التي أبدعت فيروز، وليس الرحبانية، وكما أبدعت فيروز في أعمال الرحبانية أبدعت في أعمال محمد عبد الوهاب وسيد درويش ومحمد محسن وفيلمون وهبي، وحتى في العمل اليتيم المقتبس من الألحان الأرمنية الذي ينسب إلى ظريف لبنان الراحل نجيب حنكش من خلال أغنية "أعطني الناي وغني" إن كلا الظاهرتين — الرحبانية وفيروز — نجحتا معاً في كل شيء — ونجحنا أيضاً في أنهما أعطتا مستمعاً

صادقاً يصيخ بحواسه ومشاعره وعواطفه، وينفعل انفعالاً عفويًا
وصادقاً بهما، ويعبر عن كل ذلك تعبيراً أميناً يرتفع إلى مستوى
الألحان التي يسمع.

الظاهرتان على الرغم من قوتهما انفصلتا فنياً بعد ثلاثة عقود
من الزمن، وهذا الانفصال الذي لا تعنينا أسبابه كان بداية أفول
الظاهرة الرحبانية التي كان من العسير عليها أن تجد بديلاً لفيروز
على الرغم من الأصوات التي تعاملت معها وفشلت. وكان من
الممكن أن تستمر على وتيرتها لولا مرض عاصي المفاجئ الذي
أودى به فيما بعد. وكان خسارة لا تعوض. وعلى الرغم من رحيل
عاصي فإن أخاه منصور تابع الطريق الصعب والشائك في أكثر
من اثنتي عشرة مسرحية غنائية هادفة، لم يكن حظها من النجاح
مثل المسرحيات الغنائية الأخرى التي شارك فيها أخاه، فأضاعت
كالشهاب زماً قبل أن تهوي. وربما كانت مسرحية المتنبّي
الغنائية، ومسرحية عودة الفينيقس من أهم أعماله التي أنجزها قبل
وفاته.

أما فيروز، فظلت في الساحة الغنائية، والأعمال القليلة التي
غننتها لابنها زياد وللراحل محمد محسن لم تزد رصيدها الإبداعي،
إذ ظل المستمع يسمع فيروز فقط دون الألحان، وفي هذا الصدد
يقول السنباطي عن ملحنّي أم كلثوم : إذا كانت ألحانهم دون
المستوى فاستمع لصوت أم كلثوم فقط.

لقد ورث أبناء عاصي ومنصور التراث الذي كون في مجمله
الظاهرة الرحبانية، ولكن أين هم من تركتهما! الجميع يعملون منذ
ثلاثة عقود من الزمن ولم يتركوا أثراً يعيد للظاهرة الرحبانية ألقها.
وربما كان أبرعهم زياد الرحباني. والذي يقرأ مقالاته الموسيقية،
يشعر أنه أمام موسوعة موسيقية حقيقية. ولكن هذه الموسوعة
المتسلحة بالعلم، لم نلمس منها شيئاً في أعماله. والمضمون الهادف
مهما كان وزنه وتأثيره، لا يمكن له أن يعيش سوى الزمن الذي
ينتهي فيه الهدف الذي توخاه، ولنا في أعمال سيد درويش الغزيرة

في هذا المجال خير مثال على ذلك، إذ بعد زوال الأسباب التي أدت إلى ولادتها، زالت أيضاً، ولم ينفع معها التذكير بها الذي اقتصر على إحياء ثلاث مسرحيات من أصل ثلاثين مسرحية غنائية كان قد لحنها في مشوار عمره القصير. كان طموح الرحبانية عندما قدمت في دمشق مسرحية "ميس الريم"⁽⁴⁾ تقديم أعمالها المستقبلية بمرافقة فرقة سيمفونية. وبعد غياب "عاصي" وانفراد منصور بالعمل، لم يستعن في مسرحياته التي أعطى بفرقة الأكاديمية اللبنانية السيمفونية، ولا بالفرقة الوطنية السيمفونية السورية، وظل يسير على هدى الماضي الذي صنع الظاهرة الرحبانية.

تري ماذا بقي من هذه الظاهرة بعد غياب الأخوين الرحباني... لا شيء اللهم سوى الإرث الذي تركته، وهو إرث غني وزاخر لم يعمل أحد من ورثته على إغنائه وتطويره من النقطة التي انتهى إليها. وكل الإضافات التي جاؤوا بها اشتملت على العلوم الموسيقية، من دون استنباط ألحان جديدة، فهم في ذلك مثل الجماهير العربية التي أحبت أعمال الأخوين رحباني وظلت تتعاش معهما.

فهم لم يستطيعوا الخلاص من هذا الإرث الذي كبل خيالهم وفكرهم الموسيقي، شأنهم في ذلك شأن ورثة عمالقة المدرسة المصرية الذين لم يستطيعوا أيضاً أن يقدموا جديداً بعد إبداعات الغناء التي انتهت في نهاية الستينيات، إذا لم يكونوا قد انحدروا بها. فيروز التي أرادت التغيير، وملت من الرتابة اللحنية التي غرقت بها في أدائها لألحان ابنها وغيره، لجأت في مرحلة يائسة إلى السنباطي لافتقار لبنان آنذاك إلى ملحن قادر يخلص صوتها من الرتابة عليها تحصل على التغيير المنشود. فاختارت قصيدتين للشاعر الكبير جوزيف حرب هما: "بيني وبينك خمرة وأغان" و"أمشي إليك" واختار السنباطي للشاعر عبد الوهاب محمد قصيدة

4 - حديث لمنصور الرحباني في برنامج " دائرة الضوء " أذيع من التلفزيون العربي السوري عام 1975

"أه لو تدري". وعلى الرغم من تلحين السنباطي لهذه القصائد الثلاث قبل ثلاثين عاماً فإن فيروز أحجمت بعد وفاته عن غنائها خوفاً من أمور ثلاثة ألزمها بها السنباطي هي:

— الغناء بصوتها الحقيقي — كما صرح للصحافة في ذلك الحين — بدلاً من صوتها المستعار الذي اعتاده الناس.

— الانتقال بأدائها من غناء أغنية في خمس أو عشر دقائق على الأكثر، إلى غناء أغنية دسمة في ثلاثين دقيقة.

_____ القفلات المثيرة التي تأتي في ألحانه بعد كل جملة لحنية، الأمر الذي توجست منه.

ولما كانت تأمل أن يقف إلى جوارها — كما وعدّها — في الحفل الذي ستؤدي فيه هذه الأعمال، فإنها تهيبت بعد وفاته الإقدام على تسجيلها، واكتفت بألحان ابنها، واجترار ألحان الأخوين رحباني القديمة. وبعد مرور خمس سنوات، صارت هذه القصائد متداولة بصوت السنباطي وعوده، وهي من الروائع التي اختتم بها حياته.

لم يبق من فيروز بعد محاولتها هذه سوى صوتها، والأغاني التي تظهر لها بين الحين والآخر، تلاشى منها ذلك الوميض الأسر، ولا يعني هذا أن فيروز بعد تقدمها في السن وتراجع مساحات صوتها، صارت عاجزة عن الغناء، بل على العكس فهي تستطيع الاستمرار، ولكنها لن تستطيع تغيير ما تطبعت عليه، وهو أمر يقف حائلاً بينها وبين الأعمال الكبيرة، كما حدث لها مع ألحان السنباطي، إلا أنها ستظل تغرد وتشدو في حدود إمكاناتها الصوتية.

إن أقول الظاهرة الرحبانية بغياب نجميها، بدأ في واقع الحال منذ تخلت فيروز عنها، ولا يعني هذا بوارها، لأن ملحني لبنان ومطربها مازالوا يدورون في فلكها، دون استنباط جديد يطورها ويرتقي بها، لأن اللغة الموسيقية التي يتحدثون بها رغم ضعفها وافتقارها إلى ما يعينها على الحياة، غير اللغة الموسيقية الإبداعية التي تحدثت بها الرحبانية في القرن الماضي. وفي انتظار ظواهر

موسيقية جديدة على غرار ما جاء به الأخوان رحباني وعمالقة
الموسيقا والغناء في الوطن العربي. سيظل البوار الموسيقي سائداً،
إلى أن يقبض الله للحياة الموسيقية مبدعين ينتشلون هذا الفن من
الوهدة التي آل إليها.

ظاهرة الأخوين الرحبانيين

الموسيقية

بين الفكرة والعبرة

بقلم غزوان الزركلي*

أولاً:

لن أسميها مجرد "تجربة". إنها "ظاهرة" ومن ثم مدرسة،
انتزعت وجودها من خلال صناعةٍ فنيةٍ متكاملةٍ ومتفرّدة، ما
فتنت محافظةً على ألقها عبر حقبةٍ زمنيةٍ ممتدةٍ ومستمرة. وهذا
معيار أساسٍ للفن الأصيل القادر على البقاء. إنها عطاء جميل
زاوج بين النص والموسيقا على نحو ناجح مؤثر، ملؤه الفكر وملؤه
المتعة. هي اتجاه موسيقي/أدبي ما نزال نتذوقه بكل رغبة، كباراً
تدخلنا من خلاله الذكرى ويشدنا الحنين إلى الماضي، وصغاراً
يتأثرون به ويتغنون، ويبنون بفضلها بعضاً من ذاكرة جديدة. ولكن:
هل مدرسة الأخوين الرحبانيين هي الآن "سمة" مميزة لعصرنا
الحالي كما كانت لعصر مضى؟ لا أظن أنها بقيت كذلك. وهل

* - عازف بيانو - أ.د. في الموسيقا.

يمكن استعادتها كما هي ما دمنا نعترف كلنا بجماليتها العالية؟ لا أعتقد بأن هذا ممكن حتى لو أردناه بإصرار.

لا يمكن للتاريخ أن يعيد نفسه تماماً. إذ بتغير الظروف تتغير الوسائل وتتغير طرق التعبير، وذلك يصلح على مجال الفن كما على أي مجال آخر. ولكن للفن ذاكرة تنقل "معلومة" إنسانية مترابطة عبر الزمن، مادة الجسور من إنسان إلى آخر ومن عصر إلى عصر، ناقلة "المعاناة" البشرية التي تتشابه في جوهرها، إنما تختلف في حقبها التاريخية وتتنوع في انتماءاتها الثقافية وفي تعدديتها القومية وفي أثوابها الجمالية. عبر هذا التراكم يصبح الماضي جزءاً من الحاضر ويمسي المستقبل امتداداً له.

وإذا ما اتفقنا بأننا نعيش في خضم موسيقي تغلب عليه الغثاء ويغلب عليه الإسفاف، فلا مناص من العمل لإنشاء بناء موسيقي ذي قيمة فنية عالية، لا يستوي إلا بالتأسيس على قاعدتي التراث الأقدم والتراث الأحدث، وبالاستفادة من العلم الموسيقي الأوربي بأشكاله المختلفة، وبالاطلاع على موسيقات الشعوب الأخرى. ومدرسة الأخوين الرحبانيين صارت بالفعل تراثاً حديثاً. فما هي بعض خصائص هذا التراث، وما هي بعض أسباب استمراره؟

ثانياً:

أريد أن أبدأ بنقطة مهمة وهي موضوع الانتماء. إن الشعور الموسيقي بالانتماء برأيي، وخاصة في الزمن الحديث لبلادنا، يسبق من الناحية النظرية الموهبة والاحتراف. فانتفاء الأخوين الرحبانيين إلى لبنان وإلى الثقافة العربية لبلاد الشام ومصر كان حجر الزاوية في النجاح الذي حققته الموهبة وصنعه الاحتراف وصقله الحس الإعلامي والإنتاجي العالي للأخوين رحباني. إنه انتماء متعدد الأطياف – وهذا ما يميزهما عن غيرهما – هو انتماء إلى القرية وإلى الوطن الكبير، إلى القيم الأخلاقية والروحية، إلى الطفل وإلى فلسطين، انتماء إلى الفن الشعبي المحلي وإلى الإرث

الموسيقي العربي الكلاسيكي. باختصار هو انتماء إلى الإنسان الذي يعبر عن نفسه موسيقياً بالأهزوجة وبالترنيمية وبالأغنية وبالقصيدة وبالرقص وبالآزياء وبالمرسح، يعبر عن الأطياف النفسية المختلفة التي تحيط بحياته، بتنوعاتها من البسيط إلى المعقد ومن السهل إلى المركب.

وأرفدها بنقطة تالية وهي النهج الأدبي الراقى الذي اتبعه الأخوان بما أن الكلمة هي الأساس في موسيقانا. لقد تجاوز الأخوان موهبتهما الأدبية الخاصة بهما ليبحثا أيضاً عن نصوص يختارونها بالعين والأذن المهذبتين للناقد المتذوق المحترف. إن اختيار الكلمة التي تخدم الأجواء النفسية المتعددة والمتنوعة السابقة الذكر لا يقل أهمية عن النغم نفسه ولا يمكن في الحقيقة فصل الكلمة عن اللحن على الصعيد العملي وبالمعنى الاحترافي للموسيقا الغنائية. وهنا استعمل الرحبانيان الزجل والشعر العمودي والكلمة المحكية يمررانهم تحت مجهر المستوى الفني اللائق والتوظيف الإبداعي ذي الذائقة الموسيقية المرهفة.

إن المستوى المرتفع للاحتراف الموسيقي الذي توجه إليه الأخوان الرحبانيان كان التعويض عن وجود المؤسسة العلمية الأكاديمية. فالعلم الموسيقي (وخاصة في الوقت الذي وجد فيه وهو وقت بداية النهضة الوطنية والقومية) لم يؤخذ بالضرورة من مؤسسة موسيقية تربوية (من معهد اختصاصي مثلاً أو معهد عال للموسيقا)، إنما عن طريق المعرفة السمعية والنوادي، عن طريق دروس متناثرة وحلقات فنية، عن طريق التعليم الذاتي، عن طريق اللقاء بموسيقيين غربيين، ومن خلال جو موسيقي يضم عمالقة في الفن العربي كانوا يعملون في أقسام الموسيقا في الإذاعات، عن طريق الكتب والمنشورات المختلفة، وأخيراً وليس آخراً عن طريق الطموح الذي لا يعرف حدوداً في التعرف إلى الموسيقات المتنوعة المتعددة في أصقاع الأرض، التقليدية منها والحديثة.

والركيزة الأولى لهذا الاحتراف كانت التمكن من الفلكلور (اللبناني) ومن الموسيقى العربية الكلاسيكية (المصرية/السورية) من جهة والانفتاح على الغرب من جهة أخرى. هذا الانفتاح شذب لا شك الأذن الرحبانية (كما أثر من قبل على تجارب مصرية وسورية). لقد ابتعدا عن الأشكال الموسيقية الممطوطة المكررة، المغرقة في "تخدير" النفس، وتجنبنا قصص الحب المموجة المبالغة، واقتربا من الشأن العام ومن الحياة اليومية الواقعية للناس. استفاد الأخوان الرحبانيان من التقنية الغربية المسماة بالتوزيع الموسيقي، الذي حرصا أن يكون ملائماً ومنسجماً وحذراً قدر الإمكان فيما يخص الوقوع في مطب التقليد. وحرص الأخوان على أشكال أكثر تماسكاً، ذات إطار مقفل مدور أو ذات فقرات منضمة متنوعة وملونة، حرصهما على الحفاظ على فن متميز أصيل يعكس بيئة مبدعيه.

استقطبت "مؤسسة الأخوين رحباني" أغلب التجارب الموسيقية الموجودة في المنطقة وتعاونت معها أو استفادت منها على نحو أو آخر. هذا الاستقطاب قد تقوم به في زمننا الحاضر معاهد موسيقية تربي المؤلفين والمؤدين/الملحنين والمغنين بهدف خلق جوٍ موسيقي غنائي لائق بالحياة الكريمة وبالإنسان الحر الحي الباحث عن السعادة. لقد "هضمت" هذه المؤسسة الرحبانية الصغيرة حضارة موسيقية عربية تطورت عبر مئات السنين، وانفتحت مدرستهما على موسيقات العالم الكلاسيكية والخفيفة، الجادة والراقصة. واهتم الرحبانيان بالأغنية الريفية كما بالأغنية الحضرية، ببيئة الجبل والساحل والبادية كما بموسيقا المدن. ناهيك بوعي الرسالة النهضوية واحترام المستمع الذي يحتاج إلى منتج فني نابع من فكر ودقة في التنفيذ، ورهافة وذوق في التسجيل، ونشاط في النشر والتوزيع.

شكل الأخوان رحباني مؤسسة إنتاجية احترافية عملت على تحقيق أعمالها عن طريق الكتابة والتنويط والتسجيل والنشر من

خلال وسائل الإعلام المختلفة. وكانت هذه المؤسسة معتمدة على المغني المتألق (فيروز)، إنما بشكل لا يتطلب "عبادة" هذا النجم، بل يعدّه طرفاً في عملية الإبداع الفني التي تضم بالدرجة الأولى المؤلف ثم المغني/المؤدي (الكوكب)، وتضم "أقماراً" تجتمع في عمل فني جماعي يستقطب مغنين آخرين ويتعاون مع الراقصين والفنيين من مسرحيين وسينمائيين وإذاعيين وتلفزيونيين. و كان التعاون يتم مع مؤلفين آخرين قد لا يقلون أهمية عن الرحابنة فيما يخص التلحين تحديداً، ومع كُتّاب آخرين قد لا يقلون عنهما أهمية فيما يخص الكتابة الشعرية. ومن المفيد ملاحظة أن السيدة فيروز لم تلعب دور المغنية الأنثى الجذابة. واعتاد الناس أن يسموا صوتها "بالملائكي"، بعيداً عن أية تداعيات جنسية.

توجد هناك قواسم عربية مشتركة تجمع مناطق الثقافات الموسيقية العربية الرئيسية (المغرب، مصر، بلاد الشام، العراق، الخليج) بعضها مع بعض، في حين طغت الثقافة الموسيقية المصرية في القرن العشرين. فهل ابتدع الأخوان رحباني بديلاً شامياً للثقافة الموسيقية المصرية خصوصاً؟ قد تكون هذه النظرية غير بعيدة عن الصواب. إن مقولة "التطريب" مثلاً وجدت في البلاد الشامية من قبل ومن خلال أعمال الرحابنة الأحدث منحى متميزاً اتسم بالابتعاد عن "الرخاوة" و"الاستلاب"، وبالاقتراب أكثر من "الرصانة" و"العنفوان" اللذين يميزان أبناء المنطقة. ولا أقول بأن الفن لا يحتمل وجود نوع من "الاستكانة" و"التحليق" ولا أحاول التقييم بقدر ما أحاول البحث عن خصوصية بيئة موسيقية دون غيرها.

ثالثاً:

نعم. أضافت تجربة الرحبانيين جديداً وقيماً إلى التجربة الموسيقية الإنسانية. أما تأليفاً فقد أثرت مدرسة الأخوين في توجيه

تطور الموسيقى في المنطقة العربية، ولكن هذا التأثير كان واضحاً في "بلاد الشام" على وجه الخصوص، وكان هذا التأثير مجسداً على وجه التحديد في أعمال زياد الرحباني، الذي ربما لم يصب إلى ذات الشمولية التي سما في رحابها والده وعمه. لقد وجد زياد الرحباني حدوده وأبدع في إطارها، وهذه مزية الفنان الحقيقي. فكل فنان كبير (عن وعي أو لا وعي، وأتجرأ لأقول عن كليهما معاً) يعرف حدوده. لقد اغترف زياد من تلك "الظاهرة" وأصبح فناناً ذا اتجاه أكثر أحادية وأدق تخصصاً من جهة، وأقرب إلى الالتزام السياسي من جهة أخرى. أصبح زياد أستاذ الكلمة المحكية المدنية، وصاحب الأسلوب الموسيقي "الجازي" المميز والخلاق.

إننا لكي نحافظ على تراث ظاهرة الأخوين رحباني ونبني على مدرستهما سنحتاج إلى مؤسسات موسيقية لا تعتمد فقط على "الظواهر". فصعود هذه المواهب له قوانينه الخاصة الاجتماعية التي قد تسمح أو لا تسمح بازدهار تلك القدرات الإبداعية وتلك الطفرات الجينية الاستثنائية. وهنا نؤكد مرة أخرى موضوع ارتباط تلك المواهب عند الأخوين رحباني بقدرة هائلة على الصعيد العملي من تخطيط وتنفيذ وإدارة. لقد استطاعا فيما استطاعاه "استغلال" المواهب الأدائية الكبيرة مثل صوت السيدة فيروز التي استمرت في لعب دورها العظيم في الحياة الموسيقية العربية، لأن عبقرية أخرى قد تلتفتها وهي عبقرية زياد الرحباني.

ولقد تحدثنا أكثر عن النوع الغنائي الذي يشكل جلّ ثقافتنا الموسيقية المحلية، ولكن هذا لا ينفي وجود الأعمال الرائعة ضمن النوع الآلي (وهو الأقل). ويجب أن نعي أسباب نجاح إنجازات الأخوين رحباني، إن كان في المجال الشعبي أو في المجال الكلاسيكي، لكي نستطيع أن نستخلص العبر وأن نستمر في صناعة حياتنا الموسيقية الخاصة بنا. فهل يجب علينا أن نبدأ من حيث بدأ الأخوان الرحبانيان؟ طبعاً لا، فلدينا تراث الأخوين الراقي الذي نحتاج أن نعلمه من جديد في مؤسساتنا الموسيقية التربوية.

وفي حرصنا على النهوض بحياتنا الموسيقية (نحو ما هو أعمق
فكراً وما هو أقرب انتماء وأصفى وطنية) نسعى كموسيقيين: مؤلفين
ومؤدين يتطلعون إلى الاحتراف وإلى الانتماء إلى بيتهم المحلية
لينجزوا أعمالاً ذات قيمة تستطيع حتى أن تتخطى المحلية، نسعى إلى
أخذ الدروس من مسيرة الأخوين رحباني. إننا نريد إحياء هذا التراث
ضمن مفهوم عصرنا، معلمين وناشرين من خلال منظومة موسيقية
تربوية وإنتاجية، مبدعين لثقافة موسيقية محترفة ومنتمة، ذات نفع
و ذات جمال.

المسرح الغنائي

في مصر

بِطلم : أ. د. رتيبة الحفني

لعب المسرح الغنائي دوراً هاماً في تطور الأغنية في القرن
التاسع عشر، ويعد مارون إليا بن ميخائيل نقاش (اللبناني الأصل
1817 — 1855) رائد المسرح الغنائي العربي، وأول مترجم
ومقتبس للروايات المسرحية. فمن أولى ترجماته مسرحية
«البخيل» لموليير التي قام بعرضها في منزله في أواخر عام
1847.. وكانت أسرة مارون هي عماد المسرحية. فالمنزل هو
المسرح، ومارون هو الملحن والمخرج والممثل الأول. وكان
مارون نقاش ملماً باللغات التركية والإيطالية والفرنسية مما أهله
لترجمة روائع الأدب العالمي إلى العربية.

وجاء من بعد مارون كل من : يعقوب صنوع – أحمد أبو خليل القباني الدمشقي – أديب إسحاق – ثم إسماعيل بك عاصم المحامي الذي ترجم رواية «توسكا»، التي قام بالبطولة فيها. وأغلب ما ترجم من الأدب المسرحي مترجماً عن اللغتين الفرنسية والإنكليزية.

قدم يعقوب صنوع رواية من فصل واحد باللغة العربية الدارجة (1869) تضم بعض الأغاني الشعبية. وكان مسرحه مقاماً في وسط حديقة الأزبكية في القاهرة.

نجح يعقوب في تحفيظ روايته لعشرة من تلاميذه ارتدى أحدهم زي امرأة، وقام بدور العاشقة.

وإن صنوع هو صاحب أول مسرح مصري. وكان أيضاً المؤلف والمغني والمخرج والممثل الأول والمصلح الاجتماعي صاحب الرسالة. فكثير من رواياته كانت تدور حول نقد المجتمع وعبوبه. كما تعرّض لاحتلال الوطن بالنقد الساخر. فرمز للإنكليز بشخصية «جون بول». كما تعرض للخديوي وأتباعه وقدمهم في مسرحياته بشخصيات مختلفة منها «السنجق» (ظالم آغا) — و«طرطور» (آغا القواص) و(شيخ الحارة). أما الشعب المصري المغلوب على أمره فرمز إليه بشخصية «أبو الغلب».

وعند الحديث عن المسرح الغنائي لا بد أن نذكر فضل أحمد أبي خليل القباني الدمشقي على ما قدمه للارتقاء بالمسرح الغنائي. بعد معاناته في وطنه سورية مما اضطره إلى مغادرتها عام 1884، عندما هاجمه المتزمتون والرجعيون الذين عدّوا التمثيل بدعة. وكل بدعة ضلالة، وكل ضلالة في النار.

يقول الدكتور محمد مندور في كتابه «المسرح النثري». وهو يروي قصة القباني مع الرجعيين فيقول:

لم يرق فن التمثيل لطوائف المحافظين في سورية، وأخذوا يهاجمون القباني هجوماً عنيفاً.. بل استعدوا عليه السلطات حتى

قيل: إن أحد المحافظين واسمه «سعيد الغبراء» شد رحاله إلى الأستانة. حيث استطاع أن يصل بعد صلاة الجمعة إلى الخليفة «عبد الحميد الثاني» ليستعديه باسم الدين والفضيلة على القباني.. ونجح سعيه. فأمر السلطان واليه في الشام حمدي باشا أن يمنع القباني من التمثيل، وأن يغلق مسرحه. ولعل من الطريف أن نذكر أن المحافظين السوريين صاغوا ضد القباني عدة مقطوعات من الهجاء والتهديد، لقنوها لبعض الصبية ليتغنوا بها في شوارع دمشق وأزقتها مثل قولهم:

أبو خليل .. مين قال لك

على الكوميديا.. مين ذلك

ارجع لكارك.. قباني

أبو خليل النشواتي... يامزيف البنات

ارجع لكارك أحسن لك

ارجع لكارك نشواتي

الشيخ أبو خليل القباني

وكان الشيخ أبو خليل القباني يعمل «قباني» مع خاله «أبو أسعد النشواتي».

وصل أبو خليل القباني إلى الإسكندرية وقدم على مسرح زيزينيا وقهوة الدانوب عدة مسرحيات منها:

ناكر الجميل — الإفريقية — عرابي باشا — هارون الرشيد — عفيفة — جميل وجميلة.. وغيرها. وكانت رواياته مستوحاة من التاريخ العربي الإسلامي، وقصص ألف ليلة وليلة. وكانت تتميز بعنصر الرقص الإيقاعي، وخاصة رقص السماح الذي يقدم على غناء الموشحات. وكان يتناوب الغناء بين فصول الروايات التي تقدمها فرقته مع عبده الحامولي وألمظ.

وفي القاهرة، قدم القباني مسرحياته الغنائية. كانت عروضه قوامها الرقص والموسيقا والغناء والحوار الفكاهي الساخر، ولم تكن مصر من قبل قد تعرفت على هذا اللون من الفن.

ويعدُّ القباني من رواد المسرح الغنائي، لعب دوراً هاماً في ظهور المسرح الغنائي لدى سلامة حجازي، وزكي عكاشة، ومنيرة المهديّة.

وكان لبعض الفنانين السوريين واللبنانيين مثل إسكندر فرح وسليمان القرداحي، جهود واضحة في هذا المجال. أخذ الشيخ سلامة حجازي عنهم الكثير، كما انضم في بداية ظهوره الفني إلى جوقة إسكندر فرح التي كانت تعمل في تياترو عبد العزيز (شارع عبد العزيز).

أما رائد المسرح الغنائي العربي الحقيقي في مصر فهو الشيخ سلامة حجازي (1825- 1917) الذي تربع على عرش الغناء بعد وفاة عبده الحامولي عام 1901.

اشترك سلامة حجازي في طفولته مع المقرئين والمنشدين في الأذكار.. وكان دوره مساندة المنشدين في تأدية الآهات الممتدة أو أداء بعض النغمات الحادة. وعندما بلغ الحادية عشرة من عمره أسند إليه افتتاح حلقات الذكر بتلاوة بعض آيات من القرآن الكريم. ثم عمل مؤذناً في مسجد الأباصيري.. وكان الناس يترقبون ساعة الأذان ليستمعوا إلى هذا الصوت الساحر.

وإلى جانب عمل الشيخ سلامة حجازي مؤذناً.. كون تختاً موسيقياً لإحياء الليالي في القرى المجاورة. وكان يؤدي الموشحات والأدوار للشيخ محمد عبد الرحيم المسلوب وعبده الحامولي ومحمد عثمان.

ذاع صيت الشيخ سلامة حجازي.. فعرض عليه بعض المشتغلين بالمسرح الغنائي الانضمام إليهم.. لكنه أبى.. فنشأته الدينية الصوفية تأبى عليه أن يعتلي خشبة المسرح.. إنه يرفض أن

يكون «مشخصاتي». كان التمثيل في رأيه ورأي بعض زملائه خروجاً على تقاليد الدين. إلا أن يوسف خياط استطاع إقناعه بأن يقوم بالغناء بين فصول الرواية بعيداً عن جو التمثيل. وافق الشيخ سلامة حجازي على هذا العرض. وكانت هذه هي بدايته مع المسرح الغنائي.

أحب الشيخ سلامة حجازي المسرح الغنائي واندمج في العمل فيه. وبدأ يظهر في أكثر من رواية من أشهرها: مي وهوريس — عابدة — المظلوم — هارون الرشيد وغيرها.

ثم أنشأ سلامة حجازي مسرحه أو الجوقة كما كان يطلق عليها، وعمل مع فرقته على تياترو «سانتي» بحديقة الأزبكية. واستطاع أن يحقق نجاحاً كبيراً، حتى إنه عدّ منافساً كبيراً لإسكندر فرح.

وكان جورج أبيض قد ظهر بفرقته أيضاً، فانضم إليه سلامة حجازي بعد مرضه، وعملوا معاً، وأطلقوا على فرقتهما اسم «جوقة أبيض وحجازي».

كان التمثيل قبل ظهور جورج أبيض يُعتمد في أدائه على الارتجال أكثر من الاعتماد على النص المسرحي المكتوب. وبعد انضمام الشيخ سلامة حجازي إلى جورج أبيض كوّنا معاً فرقة واحدة، وبتوجيهات من جورج أبيض، بدأت الفرقة تعتمد على النص المكتوب. جاء ذلك بعد أن سافر أبيض إلى فرنسا، حيث درس التمثيل الدرامي على يد الفنان الفرنسي «سيليفان Sullivan» الذي كان له باع كبير في ازدهار المسرح الفرنسي.

وفي عام 1885 انضم سلامة حجازي إلى فرقة قرداحي، وعملوا معاً حتى عام 1889. قام سلامة ببطولة مسرحية «مي وهوريس». ثم انضم بعد ذلك إلى فرقة إسكندر فرح، فقدّم عشرات المسرحيات منها: نور الدين خليفة الصياد — غرام وانتقام — ابن الشعب — النجلاء — روميو وجوليت — صاحبة الشرف — آغامنون

— تسببا.. وغيرها من المسرحيات الغنائية.. بعضها مؤلف والبعض الآخر مترجم أو مقتبس.

وخلاصة لما جاء.. أن خليل القباني وسلامة حجازي قاما بوضع أساس المسرح الغنائي في مصر، ومن بعدهما جاء الشيخ سيد درويش وكامل الخلعي وداود حسني (الذي وضع أول أوبرا غنائية)، ثم جاء من بعدهم إبراهيم فوزي — وزكريا أحمد الذي بدأ بتلحين مسرحياته الغنائية عام 1924: دولة الحظ — الطنبورة — ناظر الزراعة — الغول — نادي السمر — أبو زعزاع — علي بابا — الحساب — الأستاذ — ملكة الجمال — الأميرة الهندية — ابن فرعون.. وغيرها.

لحن زكريا أعماله المسرحية الغنائية لفرق: علي الكسار — منيرة المهديّة — زكي عكاشة — عزيز عيد — فاطمة رشدي — صالح عبد الحي — يوسف وهبي — نجيب الريحاني — والفرقة القومية التي قدمت المسرحية الغنائية «عزيزة ويونس».

إن منيرة المهديّة هي أول امرأة ساهمت في نشر المسرح الغنائي. وقفت وغنت وأثارت الروح الوطنية مع ثورة 1919.

بدأت منيرة المهديّة نشاطها المسرحي مع مسرحيات الشيخ سلامة حجازي.. ويرجع إلى منيرة المهديّة فضل اكتشاف الموسيقى محمد عبد الوهاب الذي قام بالبطولة معها في أوبرا «كليوباترا ومارك أنطوني». كما ساهم أيضاً بألحانه في هذا العمل الغنائي، استكمالاً لما قدمه الفنان سيد درويش قبل وفاته.

وكانت المصاحبة الموسيقية حتى ظهور مسرح سلامة حجازي، تكمن في عزف التخت التقليدي الذي كان يأخذ مكانه بين كواليس المسرح.

مسرح سلامة حجازي

أراد الشيخ سلامة حجازي أن ينتج مسرحية «تليماك».. فنصحته الفنان زكي طليمات أن يستخدم أوركسترا حديثة كما هو

معمول به في المسرحيات الغنائية في أوربا، يأخذ مكانه في المكان المخصص له في مواجهة المسرح، والمعروف بالحفرة «Pit».

كلف الشيخ سلامة حجازي الموسيقي محمود خطاب (أحد الدارسين للموسيقا في مدرسة سراي عابدين على أيدي أساتذة الموسيقا الإيطاليين) بتكوين الفرقة الموسيقية المصاحبة للعرض، فألف الفرقة الموسيقية من زملائه في الدراسة وبعض الأساتذة.. وكان ذلك في عهد الخديوي عباس حلمي الثاني. وظهر في مسرح الشيخ سلامة حجازي لأول مرة قائد للفرقة يقود العمل المسرحي من بدايته إلى آخره.

أما الديكور.. فلم يكن هناك اهتمام به قبل ظهور مسرح الشيخ سلامة حجازي. فالمناظر كانت بالغة البساطة، لا تعدو ستائر مختلفة الألوان. كان المخرج يستعين بها تبعاً للموقف الدرامي. فإن كان المشهد يرمز لقصر الخلافة، استخدم الستائر الخضراء. وإن كانت تمثل الأرض فالستارة الحمراء. وإن كان المشهد يمثل البحر تكون الستارة زرقاء. أما إذا كان المشهد يدور في السجن فتكون الستارة سوداء. كانت كل هذه الستائر تستخدم كنوع من الإيحاء والرمز على منصة التمثيل.

أما استخدام الديكور بالمعنى المفهوم فنياً، فظهر مع روايات الشيخ سلامة حجازي، بإشراف عبد الرزاق عنایت عام 1905.. قدمت هذه العروض المسرحية على مسرح دار التمثيل العربي.. الذي كان يعرف في ذلك الوقت بمسرح «فيردي».

استعان عبد الرزاق عنایت ببعض مهندسي الديكور من دار الأوبرا الخديوية.. وكانوا من تلاميذ «أفوسكاتي» واضعي مناظر الأوبرات الإيطالية التي كانت تعرض في الدار، مما ساعد على الالتقاء بهذه الجزئية في العمل الغنائي.

استخدام العنصر النسائي في المسرحيات

كانت التقاليد في مصر لا تسمح بإشراك العنصر النسائي في التمثيل، فتحايل يعقوب صنوع باستخدامه لفتاتين صغيرتين، يشكلهما عن طريق الماكياج للشخصية المطلوب إظهارها في الرواية. أما أبو خليل القباني، فقد استخدم ولدين صغيرين للقيام بأدوار النساء. وتجراً الشيخ سلامة حجازي واستعان ببعض الفتيات الشاميات للعمل مع فرقته نذكر منهن: ملتاديان — نازلي مزراحي — ماري صوفان — ودوللي أنطوان.. ثم جاءت من بعدهن المصريات: برلنتي حلمي، وروز اليوسف، وحياء صبري، وإحسان كامل، وفيكتوريا سويد، وفيكتوريا موسى، وصوفيا يوسف، وليلى يوسف. ويعتبر إشراك هؤلاء في المسرحيات خطوة جريئة قام بها الشيخ سلامة حجازي في مسرحه. أما الرائدات فهن: فتحية أحمد، علية فوزي، رتيبة رشدي، عقيلة راتب، فاطمة رشدي.

وكان الذي يقوم بتحريك الشخصيات على المسرح يطلقون عليه «معلم الرواية» ثم تغيرت التسمية إلى «مخرج الرواية». ومن أوائل من قام بإخراج المسرحيات: عزيز عيد، وعبد العزيز خليل، وعمرو وصفي.. وكثيراً ما كان المخرج يشارك في التمثيل في الرواية.

ألوان الغناء في المسرح الغنائي

كان الغناء الجماعي في المسرحية يؤدي بطريقة اللحن الواحد (مونوفوني)، وخاصة عند أبي خليل القباني الذي كان يعتمد على أداء المجاميع في رواياته.. فلم يكن المونولوج (الغناء الفردي) قد ظهر بعد.

أدخل الشيخ سلامة حجازي الجديد على الغناء. طالب الرجال بأداء الغناء بأصواتهم العادية، ثم أتى بأطفال صغار ليؤدوا اللحن نفسه بأصواتهم الحادة (السوبرانو) بدلاً من السيدات، وبذلك أتى

الشيخ سلامة حجازي بتلوين في الغناء. ظهر هذا الأسلوب الغنائي في مسرحية «لويس الحادي عشر» في فرقة جورج أبيض.

أما المحاولة الجادة في استخدام (البوليفونية) في الغناء، فجاءت مع سيد درويش في لحن «دقت طبول الحرب يا خيالة»، وكان ذلك في المشهد الذي وقفت فيه الأميرة شهرزاد وسط المسرح لتقلد سيف والدها لأحد الجنود المتطوعين الذي رفته قائداً عاماً للجيش.. فغنى الجنود هذا اللحن الرئيسي تحية للقائد الجديد.. بينما جاء غناء القائد بنظم ولحن آخر يحثهم به على الانتصار. وفي نفس الوقت يتغنى الجنود المعزولون من القيادة بلحن ثالث، متمنين للقائد الجديد الخيبة والهزيمة. غنت كل هذه المجموعات في وقت واحد وبذلك خرج لنا نسيج موسيقي (بوليفوني).. وتعدُّ هذه التجربة رائدة في المسرح الغنائي.

وعاود سيد درويش هذه المحاولة مرة أخرى في مسرحيته الغنائية «البروكة».

أما بداية الغناء الفردي في المسرحية وهو ما يعرف موسيقياً (مونولوج)، فقد ظهر مع صوت الشيخ سلامة حجازي في رواياته: عابدة، شهاد الغرام (المقتبسة من روميو وجولييت). كما جاءت في غيرها من المسرحيات التي قدمها سلامة حجازي. وتبعه في ذلك آخرون من بينهم سيد درويش الذي أدخل المونولوج في رواياته بكثرة من أشهرها: «أنا المصري كريم العنصرين» في الفصل الأول من رواية (شهرزاد).. وغير ذلك من نماذج.

واستخدم سيد درويش الحوار الغنائي (الديالوج) في أوبريتاته، ومن أشهرها «على قد الليل ما يطول» و«أن الأوان» في رواية العشرة الطيبة.

لم يكتف سيد درويش بما أدخله على الغناء العربي من جديد، وإنما استخدم أسلوب الغناء الثلاثي (التريالوج) في لحن «أديني أهه جيتك بدري»، إذ يشترك في الغناء القائد (زعبله) مع حبيبته

(حورية) التي جاءت لتغازله أثناء النوبة.. ويفاجئها قائد الجيش، فيتحاور الثلاثة معاً، ويأتي في الحوار مالا يحمد عقباه.

استخدم محمد عبد الوهاب الغناء الرباعي (كوارتيت) في مشهد في أوبريت من فصل واحد.. في اسكتش «مجنون ليلي» شعر أحمد شوقي وتوزيع (آلي) عزيز صادق. قام فيه عبد الوهاب بدور قيس، بينما غنت أسمهان دور ليلي، وعباس فارس دور المهدي والد ليلي، وتوحيدة ظهرت في دور عفراء.

ثم جاءت أم كلثوم وقدمت من ألحان رياض السنباطي مشهداً من أوبرا عايدة، ترجمه أحمد رامي، خماسية غنائية (كوينتيت) توزيع (آلي) إبراهيم حجاج. قامت فيها أم كلثوم بدور عايدة، وإبراهيم حمودة بدور البطل المصري رداميس، كما قامت فتحية أحمد بدور أمنيرس بنت فرعون مصر التي دخلت في منافسة مع عايدة في حب القائد رداميس. وقام عبد الغني السيد بدور والد عايدة الملك أمو ناصر الذي وقع أسيراً بين يدي القائد المصري رداميس.. وأخيراً أنطوان سليم الذي قام بدور كبير الكهنة.. وذلك في مشهد من فيلم عايدة.

أول أوبرا غنائية في مصر

بعد وفاة ملحن الأوبرا الفرنسي «شارل كميل سان صانص» صاحب أوبرا «شمشون ودليلة» فكر رجل مصر الاقتصادي الكبير طلعت حرب أن ينتج هذه الأوبرا معربة.. فيكون هو أول من قدم الأوبرا المصرية في مصر. فاستدعى المحامي بشارة واكيم الذي يجيد اللغة الفرنسية والذي عرفناه فيما بعد ممثلاً، ليقوم بترجمة نص الأوبرا الفرنسية إلى العربية. وأسند طلعت حرب تلحين الرواية إلى داود حسني الذي جاءت ألحانه على أعلى مستوى. (جاء في بعض الروايات أن الاتجاه الأول كان أن يلحن سيد درويش الرواية، إلا أنه اختلف مع الفرقة مالياً، فعهد المسؤول عنها التلحين إلى داود حسني).

عرضت الرواية لأول مرة على مسرح الأزبكية، وكان ذلك في العشرينيات. وكان أبطالها زكي عكاشة (شمشون) — فاطمة سري (دليلة) — عبد العزيز خليل (الكاهن). وقاد الأوركسترا عبد الحميد علي. واستعانت الفرقة في عروضها الأولى بفرقة باليه فرنسية كانت تقوم بعرض حفلاتها في نفس الوقت بدار الأوبرا المصرية.

واستمر المسرح الغنائي في تقديم روائعه لكبار الملحنين، من بينها أعمال من التراث، وأخرى مترجمة، مع تطوير في الديكور والأداء والإخراج.

غير أن هذا الفن العظيم تراجع للأسف في عصرنا هذا، بينما كان من الممكن أن يساعد على نهضة الأغنية العربية.

الزمان

في الأغنية العربية

ياسر المالح

مدخل

في العدد السابق تحدثنا عن المكان في الأغنية العربية في الصحراء والريف والمدنية والوطن. وبيننا ما للمكان من صلة بالعواطف البشرية.

وإذا كان الحديث عن المكان مرتبطاً بالموقع، فإن الحديث عن الزمان مرتبط بالوقت. والوقت متدرج من الأزل إلى الأبد في ملايين من السنين.

وقياس الوقت ممكن بما في السماء من منيرات في النهار والليل، وما في الأرض من ظلال.

واتفق العلماء على مر الأيام على أن اليوم هو الوحدة المركزية للزمان. وأنه في أربع وعشرين ساعة. وأن الساعة في ستين دقيقة، وأن الدقيقة في ستين ثانية، وأجزاء الثانية تقيس أشياء، لا يدركها من يجسّ النبض.

والأيام السبعة تكون في أسبوع، وبها سمي أسبوعاً. والشهر أربعة أسابيع، والسنة اثنا عشر شهراً. وفي السنة أربعة فصول في بعض المناطق، أو ثلاثة فصول أو فصلان، وصار الوقت مصنفاً في ثلاثة مراحل: الماضي والحاضر والمستقبل.

وعبرت الأغنية العربية عن الماضي بالذكريات، وعن الحاضر بالعيش فيه، وعن المستقبل بالتفاؤل أو التشاؤم. واتخذت لذلك قالب الشعر أو الزجل.

الذكريات في الأغنية العربية

في عهد ملوك الطوائف في الأندلس، في القرنين الحادي عشر والثاني عشر، ظهر فن الموشح، وهو صياغة جديدة للشعر العربي، فيها تلوين في الأشطار واختلاف في القوافي وتنويع في الإيقاع.

ممن اشتهر من الوشاحين أبو بكر بن زهر. كان طبيبياً وشاعراً، اتصل بدولتي المرابطين والموحدين، ومات مسموماً في العام 595هـ.

مما لحن من موشحاته موشح «أيها الساقى إليك المشتكى»، أداه صباح فخري واشتهر به. ومن موشحاته «هل تستعاد أيامنا في الخليج» وهو ما يعنينا في الاستشهاد به على الذكريات في الأغنية العربية، وقد غنّته فيروز في مجموعة الموشحات.

النص

هل تُستعادُ	أيامنا في الخليج	وليالينا	} الغصن
أو يُستفادُ	من النسيم الأريج	مسكُ دارينا	
أو هل يكادُ	حُسُنُ المكانِ البهيجُ	أن	
يُحيينا			
روضُ أظَلَّة	دوخُ عليه أنيقُ	مورقُ الأفنانِ	} القفل
والماءُ يجري	وعائِمٌ وغريقُ	مِن جَنى	
الريحانُ			

أو هل أديبُ	يُحيي لنا بالغروسُ	ما كان أحلى	} الغصن
مع الحبيبُ	وصافياتِ الكؤوسُ	فاسقني واملأ	
عيشُ يطيبُ	ومنزلةُ كالعروسُ	عندما تجلى	
عَيشُ لعلَّة	يعودُ منه فريقُ	كالذي قد كانُ	} القفل
يا أبيت شعري	هل لي إليه طريقُ	أو إلى	
السلوانُ			

تركيبة الموشح

موشح «هل تستعاد» مركب من (غصن) فيه ثلاثة أبيات. في كل بيت ثلاثة أشطار. وكل شطر له قافيته الموحدة في الأبيات الثلاثة.

ثم يليه (قفل) فيه بيتان في ثلاثة أشطار، كل شطر في قافية
موحدة في البيتين. والتركيب يتكرر ثانية في قوافٍ مختلفة.

وهذا الموشح ليس تاماً كموشح عبادة بن ماء السماء:

مَنْ وَلِي فِي أُمَّةٍ أَمْرًا وَلَمْ يَعْدِلْ يُعْزَلْ إِلَّا لِحَاطِ الرِّشَاءِ
الْأَكْحَلِ

فذلك الموشح بدأ بقفل هو المطلع المذكور وانتهى بخرجة
تشابه القفل في التركيبي ووحدة القافية في الأشطار الأربعة.

إضاءة لغوية

في الموشح أسماء أمكنة تثير ذكريات الماضي الجميل، هي:
الخليج في شرقي الأندلس

يطل على المتوسط، ودارينا بلد مشتهر بالعبور، والغروس
بلد آخر كان متنزهاً للأصدقاء في سهرات خمرية شعرية طربية.

وليس في الموشح كلمات تعصى على الفهم، فهي مألوفة في
ذلك الزمان وزماننا.

موسيقا الألفاظ والقوافي

تلاحظ في الموشح حروف المد اللينة: الألف والياء والواو
تعشق الكلمات، فيكون من ذلك موسيقا قبل أن يكون تلحين، وهذا
ما يريجه الملحن من كاتب الكلمات، فهذا يتيح لصوت المؤدي
والمؤدين معه قدراً من إظهار جمالية الصوت.

إضاءة فنية

لحن الأخوان رحباني هذا الموشح في ستينيات القرن
العشرين، وأدته فيروز مع المجموعة بأصوات الجنسين، وكان
دورها محدوداً في أداء القفل الأخير.

ومقام الموشح حجاز كارکرد.

حول المعاني

يعد هذا الموشح مثلاً مستوفي الشروط في التعبير عن زكريات
الزمن الماضي في البيئة الأندلسية الحافلة بما يتمتع النفس البشرية
من جمال وغناء وخمر.

وتمني العودة إلى ذلك الماضي الجميل مشروع لدى من عاش
فيه واستمتع. وهذا التمني ظاهر منذ البداية:

هل تستعاد أيامنا في الخليج وليالينا

وواضح في النهاية:

عيش لعله يعود منه فريق كالذي قد كان
يا ليت شعري هل إليه طريق أو إلى السلوان

الحاضر في الأغنية العربية

يتمثل الحاضر في الأغنية العربية في قصيدة غناها محمد عبد
الوهاب في فيلم (يحيا الحب) المنتج في العام 1937. كان في حفلة
في فيلا، فانسحب إلى شرفة، وأدار ظهره إلى بيوت في المنطقة،
والسما تزينها النجوم. وغنى «عندما يأتي المساء» والكلمات
للشاعر محمود أبو الوفا.

النص

- 1- عندما يأتي المساء ونجوم الليل تُنثر
- 2- اسألوا لي الليل عن نجومي متى نجمي يظهر
- 3- عندما تبدو النجوم في السماء مثل اللآلي
- 4- اسألوا هل من حبيب عنده علم بحالي
- 5- كل نجم راح في الليل بنجم يتنور
- 6- غير قلبي فهو مازا ل على الأفق المحير
- 7- يا حبيبي لك روعي لك ما شئت وأكثر
- 8- إن روعي خير أفق فيه أنوارك تظهر
- 9- كلما وجهت عيني نحو لَمَاحِ المحيا
- 10- لم أجد في الأفق نجماً واحداً يرنو إلينا
- 11- هل ترى يا ليل أحظى منك بالعطف علينا

12- وأغـنـي وحبـيبي والمنى بين يدَيَا

حول النص

القصيدة من بحر الرمل وضابطه:

رَمْلُ الأَبْحُرِ ترويه الثَّقَاتُ فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

وقد تأتي فاعلاتن في عروضة الشطر الأول وضرب الشطر الثاني (التفعيلة الأخيرة)، وقد يأتي البيت مدوراً، أي موصول الشطرين، كما في الأبيات الثاني والخامس والسادس.

والقافية في الأبيات 1، 2، 6، 7، 8 واحدة، وحرف الروي فيها راء ساكنة. والبيتان 3، 4 في قافية واحدة، والأبيات 9، 10، 11، 12 في قافية واحدة.

هذا التنوع في التشكيل الشعري وتنوع القوافي يتيح للملحن التنوع في اللحن. والأبيات ساكنة الآخر تلمّ اللحن في المحط فلا يمتد. كما في القوافي الممتدة وفي هذا تلوين أيضاً بين الساكن والممتد.

والقصيدة آنية الزمان. فالمساء والسماء بما فيها من نجوم يوحيان بالحب والبحث عن الحبيب، أسوة بما يرى من غزل النجوم.

حول الموسيقى والإيقاع والغناء

تبدأ المقدمة الموسيقية بعزف منفرد على العود من مقام راست، ويسلم الأوركسترا لحناً إيقاعياً راقصاً. هذا الإيقاع الراقص يدعى (كوكارتشا)، وهو معروف في أمريكا اللاتينية، كما تذكر رتيبة الحفني في كتابها عن عبد الوهاب.

هذا اللحن نفسه في المقدمة، يؤديه محمد عبد الوهاب في البيتين الأخيرين من القصيدة. أما في البداية فيؤدي الأبيات الستة الأولى على إيقاع ما انتهت إليه المقدمة، دون لوازم موسيقية

فاصلة. ثم تأتي لازمة موسيقية قصيرة للدخول في البيت السابع يؤديه مع البيت الثامن مع لوازم قصيرة.

ويبدأ الغناء المرسل في البيت التاسع وينتهي إلى موسيقا تعبيرية رهيبية، تفصح عن حالته النفسية حين لا يجد حبيباً يرنو إليه. وهذا النوع من الموسيقا لا تعرفه موسيقانا العربية فهو مستعار من الموسيقا الغربية.

صوت محمد عبد الوهاب في القصيدة متمكن من الأداء مؤثر في المستمع، يجمع بين المألوف في الغناء العربي والجديد الذي دخل وجدانه من الموسيقا الأجنبية.

وإذا كان المساء زمناً يوحى بالغناء فإن الليل الطويل للعاشق أو المعدب يوحى بألف أغنية، من أجل ذلك شاعت الليالي في الغناء العربي مقدمة لموأل أو وصلة غنائية، وقد تحدثنا عن ذلك في مقالة سابقة تحتوي الليالي والموأل.

ترى ما أثر طلوع الشمس وبداية النهار في الأغنية العربية؟ أيوحى النهار بالغزل أم بالعمل أم بهما معاً؟

سيد درويش يرى أن (شمس الشموسة) توحى بالغزل والعمل معاً. فالعين في النهار ترى الجمال مضيئاً يوحى بالغزل، وأن لقمة العيش توحى بالعمل. فكان من ذلك أغنية «طلعت يا محلى نورها شمس الشموسة» في البيئة الريفية الصعيدية.

النص

شمس الشموسه	طلعت يا ما حلى نورها
لبن الجاموسه	يا لآ بنا نملا ونحلب
أسمر و حليوه	قاعد ع الساقية يا حلى
غنى لي غنيوه	عوج الطاقية وقال لي
يا أسمر يا حليوه	قلت له بقلبي يا حلى
جلوه يا عروسه	قدّم لي وردة وقال لي:

حول النص

النص من الزجل المصري الريفي، كلمات سيد درويش ولحنه. وهو صورة لما يقوم به الفلاحون من تربية حيوانات وزراعة وسقاية.

وحلب الجاموسة من الأعمال اليومية المألوفة. والجاموسة هي البقرة الكبيرة الداكنة التي تعطي اللبن الأوفر. واللبن في اللهجة المصرية هو الحليب في اللهجة الشامية. والحليب صفة للّبن فيقال: اللبن الحليب أي المحلوب.

والأغنية تجمع بين فتاة تحلب الجاموسة في الصباح الباكر، وشاب وسيم أسمر يعتمر قبعة الفلاحين. وتحريك القبعة يعبر عن الرجولة والوسامة المغربية، كما هي الحال عند أهل الشام حين يحركون الطربوش ليبلغ طرف الجبين.

والفتاة أعجبت بالشاب، ولاسيما حين عوج قبعته إيذاناً بالغزل. والمشهد كله مختصر؛ الشاب طلب من الفتاة أن تغني له، لكنها بهتت، ورددت في داخلها إعجابها به واستخدمت كلمة (خَلِّي) الشائعة التي تعني الصديق الودود. فقدم لها وردة ووصفها بالعروس الجميلة. وينتهي المشهد.

الموسيقا والغناء

الأغنية من مقام عجم يقابله في السلم الغربي دو — ماجور. والمقدمة الموسيقية بسيطة مختصرة يعزفها قانون وأكورديون مع إيقاع.

والأغنية طقطوقة مؤلفة من مذهب هو المطلع في بيتين، ثم يأتي الغصن أو (الكوبليه) في أربعة أبيات، ثلاثة منها في قافية واحدة. أما البيت الرابع فقافيته من قافية المذهب في البيتين. وهذه الأغنية غنتها فيروز في المسرحية الغنائية (صباح الخير)، كما غنت لسيد درويش أيضاً في المسرحية نفسها (الحلوة دي قامت تعجن في الفجربة).

كان الكورس من الجنسين يردد المذهب بعد المطلع، وبعد الغصن (الكوليه)، وكذلك كان الختام مع آهات فيروزية. كان الختام أداء فيروز باللهجة الصعيدية مقبولاً ضمن لحن تكرر في الغصن (الكوليه) مرتين، وهذا ما يجعل الأغنية سائغة في أسماع البسطاء، فيحفظونها بسرعة.

الفصول الأربعة في الأغنية العربية

ترتيب الفصول الأربعة مرتبط بالسنة الميلادية. فالشتاء أولها، والربيع ثانيها، والصيف ثالثها، والخريف رابعها. ولكل فصل أحوال مناخية تختلف أحياناً بين بلد وبلد أو تتشابه.

ما يهمنا هو الغناء للفصول. والناس مختلفون في تفضيل فصل على فصل، ويستمعون إلى الأغاني التي تجمل ما يفضلون.

من أغاني الشتاء

الشتاء فصل إنعاش الطبيعة بماء السماء. والعواصف والبرد من لوازمه. والناس ينعمون بدفء المواقد، ويتقون الأمطار بالمظلات الواقية. والسماء مسرح لتمثيلات الغيوم المتبدلة في أشكال تشبه الكائنات الحية.

من الشعراء الذين كانوا يعشقون الشتاء الشاعر السوري الراحل كمال فوزي الشرايبي. كتب قصيدة قدمها إلى صديقه الملحن نجيب السراج، فغناها بصوته في سبعينيات القرن العشرين، وعرضت في التلفزيون العربي السوري قبل تلوينه. عنوان القصيدة «أحب ليالي الشتاء».

النص

أحبُّ ليالي الشتاء
وأعشقُ صوتَ المطرِ
إذا كنتِ أنتِ بقربي
تناجيكِ ألحانُ قلبي
ويرعاكِ هُدبي
ولونَ السماء
وطولَ السهرِ

ليالي الشتاء الطويلة
تسيلُ هناءً تمرُّ بسرعة
ونحنُ معاً يا ظلام
نعبُّ رَحيقَ العَزَلِ
فنؤنسُ روحَ الظلام
ونشعلُ في قلبه ألفَ شمعة
ليالي الشتاء البديعة
تموجُ سروراً وتبدو كبسمة
ونحنُ معاً يا هناء
نغيبُ بحُلُو السمرِ
ونبدعُ صحو السماء
ونزرعُ في سحرها ألفَ نسمة
أحب ليالي الشتاء.....

سُويعاتُ حُبِّي الجميلةُ

وشهدَ الأملُ

برغم بكاءِ الطبيعةِ

فننسى المطرَ

حول النص

القصيدة من شعر التفعيلة، وكتابتها شطراً بعد شطر عمودياً
يثبت ذلك، وهي مختلفة القوافي في أجزاءها لكنها كلها ساكنة
حرف الروي. وبحرها المتقارب وضابطه:
عن المتقارب قال الخليل فعولن فعولن فعولن فعولن
واللعب بالتفاعيل وارد عند شعراء التفعيلة.
والقصيدة تصف ليالي الشتاء الجميلة لاقتربانها بعلاقة حب لا
يحس فيها العاشقان بالزمن، والطبيعة حولهما تنظر إليهما فتبكي
فرحاً بدموع المطر.

الموسيقا والغناء

المقدمة الموسيقية يبدو القانون فيها يصور العاصفة بمروره
على الأوتار كلها ترافقه رجفات الأوركسترا على الكمان. وهي
قصيرة من مقام نهاوند، ويبدأ المغني غناءه مباشرة. معنياً بأداء
حروف المد اللينة لتعبر عن المعنى. والقصيدة في ثلاثة مقاطع،
كل مقطع فيها مستقل بلحنه.

وتأتي اللازمة القصيرة بعد المقطع الأول مدخلاً للمقطع الثاني.

وتأتي اللازمة بعد المقطع الثاني من مقام عجم على إيقاع رومبا.

ويعود المغني إلى مقام نهاوند منذ قوله (ونحن معاً يا هناء) ويختم المغني الأغنية بغناء البيت الأول من القصيدة (أحب ليالي الشتاء)

ثم تعاد المقدمة التي تصور العاصفة بالقانون يرافقتها (الفيولونسيل)

أما أداء نجيب السراج فكان آية في الإتقان والتعبير مع جمال الصوت.

من أغاني الربيع

يبدو أن فصل الربيع الجميل محبب إلى الناس بألوان الطبيعة الأخاذة، واعتدال الجو. والشتاء هو الأب الشرعي للربيع، تزوج الطبيعة أيام البرد، فحملت من مائه، وولدت الربيع، فصل الزهر البديع والاخضرار الأسر، والينابيع المتدفقة.

محمد عبد الوهاب غنى للربيع في فيلم (ممنوع الحب) المنتج في العام 1942. وعنوان الأغنية «هلّيت يا ربيع هل هلالك»، ويذكر محمد عبد الوهاب أنه غناها في المجتمع الفلاحي البسيط، فكان النساء والرجال يرددون معه المذهب. بل هم الذين افتتحو الأغنية، وهي من كلمات حسين السيد.

النص

هلّيت يا ربيع هلّ هلالك متّعت الدنيا بجمالك
هلّ هلالك
نبيّهت الورد وكان نايماً فوق عرشه الأخضر
والطير جمعته وكان هايماً في الروض متخيّراً
والزهر نقشته بجمالك والطير من فرحه غنى لك

هَلْ هَلَّاكَ

حول النص

الأغنية في قالب الطقطوقة، مذهب وغصن واحد (كوبليه). ومعنى هَلْ: أقبَل. وهَلَّ الوليد إذا ولد، وهَلَّ الهلال: ظهر أول ظهور له. والناس يتفاءلون بذلك فيقولون: هل هلالك، شهر مبارك. وكلمات الأغنية وصف للطبيعة توحى بصور جمالية للورد والطيور في تعبيرات مختلفة، تلائم الذوق العام.

الموسيقا والغناء

لحن الأغنية من مقام بياتي، وهو مقام شائع في الموسيقى العربية، ومقبول لدى العامة والخاصة، والمذهب والغصن (الكوبليه) في مقام واحد.

المقدمة الموسيقية قصيرة، تعاد مرتين لسلطنة المقام لا أكثر. ثم يفتتح الكورس الأغنية بالمذهب، ويردده المغني بعده منفرداً، ثم يعود الكورس إلى ترديده ثانية. ويغني المغني الغصن. ويعود الكورس إلى ترديد المذهب... ويعيد المغني أداء الغصن مرة أخرى. وتنتهي الأغنية.

الكلمات متنوعة الإيقاع منها الممتد، ومنها الساكن. لكن الحالة لا تستدعي اللعب بالحروف اللينة الممدودة، لأنها أغنية شعبية، وليست أغنية طربية.

وأداء محمد عبد الوهاب، كما عودنا، أداء واضح بسيط بصوت جميل. وقد غنى للربيع مغنون آخرون. منهم أم كلثوم (غنى الربيع)، وفريد الأطرش (أدي الربيع).

من أغاني الصيف

فصل الصيف هو فصل الإجازات والسياحة. وفيه يشتد الحر، ويبلغ في بعض البلدان درجة عالية، فيمنع فيها العمل.

والناس يقصدون البحر للسياحة، ومعظم المدن السياحية تقع على البحر. في فيلم (يحيا الحب) المنتج في العام 1937. ظهر محمد عبد الوهاب وليلى مراد في قصة حب بين موظف وبنّت باشا. وفي الصيف تذهب ليلي إلى شاطئ البحر لتتمتع بالطبيعة، وفي الشاطئ تغني «ياما أرق النسيم»، ويعلم العاشق بسفرها فيلحق بها، ويعودان معاً في قطار، فيغني عبد الوهاب «يا وابلور قولي رايح على فين».

وأغنية ليلي في الشاطئ هي المثال للأغنية الصيفية.

النص

- 1- يا ما أرقّ النسيم
 - 2- خلاني وحدي أهيم
 - 3- الجو رايق وصافي
 - 4- طال به الحنين للبر
 - 5- فضل يهيم في البحر
 - 6- ولما جه الشط الهادي
 - 7- ووشوش الرمل النادي
 - 8- الشمس عند الأصيل
 - 9- تسبي العيون
 - 10- والغيم بلونه الجميل
 - 11- خلاني وحدي أهيم
- لما يداعب خيالي
واسبح في وادي أمالي
والبحر موجّه يوافي
والبر عنه بعيد
والشوق في قلبه يزيد
ريح جنبه
وشكا غلبه
راخيه شعور الذهب
- واسبح في وادي أمالي

حول النص

كلمات الأغنية تلائم المشهد في جو الطبيعة الصيفي عند شاطئ البحر. ويبدو أن الكاتب وأحسبه أحمد رامي أو غيره. كان غير ملتزم بصياغة الأبيات الزجلية بحسب ما هو شائع في أغاني تلك الفترة في الثلاثينيات. فجعل البيتين الأولين في قافية ملتزمة في الشطرين. وجاء البيت الثالث مخالفاً في قافيته لما قبله ولما بعده. ثم يأتي البيتان الرابع والخامس في قافية مختلفة في الشطرين. وكذلك الأمر في البيتين السادس والسابع. ويأتي البيت

الثامن منفرداً يقفل بشطر (تسبي العيون). ويأتي الشطر العاشر ملائماً للشطر الثامن في قافيته. وتختتم الأغنية بالبيت الثاني. وهذا التركيب المتحرر قد يكون مقدمة لما ظهر فيما بعد من شعر التفعيلة.

وجمالية الأغنية تبدو في وصف الحالة النفسية للمغنية، فهي تعيش في خيال جميل من خلال نسمة بحرية رقيقة. هذا الخيال روى قصة عشق بين موج البحر ورمال الشط، فالموج دائم الشوق إلى رمال الشط يصل إليها ويرتاح عندها.

أما الصورة الشعرية الجميلة فتتركز في البيت الثامن حيث الشمس راخية شعور الذهب تسبي العيون.

الموسيقا والغناء

الأغنية في قالب (المونولوج) وهي من ألحان عبد الوهاب. تبدأ بمقدمة موسيقية قصيرة. وتبدأ ليلي الغناء على إيقاع بطيء من مقام بياتي. وبعد المطلع يطعم البياتي بمقام حجاز كار، وينتقل بدءاً من البيت السادس إلى مقام راسن ويختتم به.

وهذا مخالف لما هو تقليدي. فالمقام الذي يبدأ به يجب أن يختتم به.

أما صوت ليلي مراد فهو صوت أنثوي مؤثر، وقد كان أداؤها ملتزماً بما أراده الملحن فجاءت الأغنية من أجمل الأغاني العربية التي تلائم كل عصر.

وممن غنى للصيف فيروز وأغنيته «صيف يا صيف» معروفة.

من أغاني الخريف

لفصل الخريف جمالية خاصة، ولاسيما في ألوان أوراق الأشجار في الغابات والبساتين. والجو فيه متقلب يلائم كثيراً من الناس في هدوئهم وصخبهم. وفيه أيام صيفية حارة. والعامّة تقول:

«بين تشرين وتشرين صيف ثان». وقد غنت فيروز من كلمات الأخوين رحباني ولحنهما أغنية «ضحك اللوز» وهي أغنية خريفية في مسرحية بنت الحارس.

النص

وحبيبي ما لفي	ضحك اللوز وخلص اللوز
وحبيبي ما لفي	ولع الصيف ودبل الصيف
والتعب والغنية	وحدي أنا والحيرة
والريح الجبلية	لفحتني نار الغيرة
نتلاقى تحت اللوز	ويقلّي نتلاقى إنت وأنا
ع الطرقات المهجورة	ورق الأصفر طائر
والصبيّة مقهورة	والناظر بعدو ناظر
خبيني تحت اللوز	بعيونك خبيني قبل الشتي

حول النص

الأغنية تحكي قصة عاشقة تنتظر حبيبها في الصيف والخريف، لكنه لا يأتي. فتصف حالتها في وحدتها، فهي متحيرة متعبة، تغني آلامها ووحشتها، واحتمال أن يكون حبيبها قد عشق غيرها. وتتغير الطبيعة وهي تنتظر تحت اللوز استجابة لوعده، لكنه لا يأتي كما وعد.

هذا اللون من الحب شائع في الريف، ولفيروز عدد من الأغاني تشبه معاني هذه الأغنية، لأنها تسود في بيئة محددة بالمكان والزمان والتقاليد.

الزجل اللبناني يحمل صوراً شعرية قد تفوق صور الشعراء. وهو يصف الحالة في البيئة ولا يتجاوزها إلى ما يحدث في المدينة.

الموسيقا والغناء

على الرغم من أن البيئة الريفية بسيطة، يمكن أن تعبر عنها آلات موسيقية محلية كالناي والبزق، غير أن الرحبانيين

استخدموا الأوركسترا الكبيرة في المقدمة الموسيقية على الطريقة الغربية في التأليف. ولعل السيمفونية الريفية أو الرعوية (باستورال) لبيتهوفن كانت نموذجاً لتصوير الريف بأوركسترا كبيرة.

تداول الأغنية مقامان نهاوند (دومينور) وعجم (دوماجور). وكل منهما يفضي إلى الآخر بسهولة. وأهم ما في الأغنية أداء فيروز القادرة على التحكم بصوتها المستعار.

خاتمة

تلك النماذج التي اخترناها لأغاني تصف الزمان في الماضي والحاضر، في بيئات مدنيّة وريفية، مع تقلب الفصول، هي نماذج لا أكثر، تلوّح بفكرة الاستماع والفهم والنقد والتقدير. أما المستقبل فلم نتعرض له، لأنه بيد الله.

في التأليف

الموسيقى

التخيل السمعي

المؤلفون الموسيقيون هم مفكرون بالصوت، ورأسمالهم هو التخيل السمعي. إنهم يعالجون النغمات في أذنهـم الذهنية بدقة كما يعالج الكتاب الكلمات. وإن فهم التخيل السمعي وأساسه في الذاكرة هو الخطوة الأولى لإدراك الطريقة التي يخلق بها المؤلفون الموسيقيون روائعهم.

يصف المؤلف الموسيقي الأمريكي هنري كوول التخيل السمعي في أفضل حالاته:

«إن الآلة (الموسيقية) الأكثر كمالاً في العالم هي ذهن المؤلف. إذ إن كل نوعية صوتية أو أي جمال للظلال، وكل تألف وتنافر، أو أية ألحان تعزف معاً في وقت واحد يمكن أن يسمعها المؤلف المدرب ساعة يشاء، إنه يستطيع سماع ليس فقط كل آلة أو مجموعة من الآلات، بل يستطيع أيضاً أن يسمع عدداً لا نهائياً من الأصوات لا يمكن بعد لأية آلة موسيقية أن تنتجها».

يدّعي كوول أن التخيل نشيط جداً ودقيق لدرجة يفضله على عروض الأداء الواقعية، التي يشعر بأنها تحقق عشر أهداف المؤلف العميقة. إن ذلك الادعاء المغالي فيه ينبغي أن يؤخذ بشيء من التحفظ. فقد أظهر البحث العلمي أن التخيل الذهني نادراً ما يلقي أكثر من ظل ضعيف للواقع. لذلك فإن المؤلفين يسلكون طريق الصواب حين يحضرون الحفلات الموسيقية بعد أن يكونوا قد اكتسبوا مهارات تخيلية.

مع ذلك، من الواضح أن المؤلفين يستطيعون فعل شيء في أدمغتهم معظمنا لا يستطيع فعله. صحيح أننا جميعاً نتحدث خلسةً إلى أنفسنا، لذا فنحن ملّمون بالتخيل السمعي.

وباستخدامنا القدرة ذاتها نستطيع استدعاء لحن إلى العقل
بوساطة الغناء الصامت. لكن القدرة على سماع عدة أصوات
في آن معاً، أصوات مضبوطة الطبقة الصوتية والجرس،
نادرة. وليس غريباً أننا نُفتن حين نسمع الموسيقا في الحلم.
فبالنسبة لمعظمتنا هي الخبرة الوحيدة للتخيل السمعي النشط
التي يمكن أن نحصل عليها.

يصر المؤلفون بشدة على أنهم نادراً ما يلجؤون إلى الكلمات
حين يكتبون الموسيقا. فثمة حوار داخلي قليل الأهمية مثل «هيا
لأرى الآن... كيف يبدو الانقلاب الثاني لـ كورد الدرجة الرابعة،
ومن ثم إرجاء العودة إلى التونيك؟». من الممكن أن تُدرس قواعد
التأليف بهذه الطريقة ولكن ستكون مفيدة حقاً حين تغدو
أوتوماتيكية. إنها أشبه بتعلم رقصة الـ فوكس — تروت من
مخططات الخطوات، بعد ذلك تُطرح المخططات جانباً وتتحرك
ساقاك على نحو صحيح. يقول كويل أيضاً:

«هناك مظهر لأصحاب التأمل والتفكير في أنهم قادرون على
التحكم بشبه الصوت وتوجيهها، تلك الشبه التي تتوالت عبر
الذهن مثل نار البركان في روعة وكمال لا يمكن أن يتخيلها إلا
أولئك الذين سمعوها».

على الرغم من أن المؤلفين الموسيقيين مقتنعون بأن الأفكار
الموسيقية ترد إليهم بهذه الطريقة، لا يقبل جميع العلماء النفسيين
فكرة أننا نجرب التخيل كـ كينونة مستقلة يمكن اختبارها كصورة
وترسيخها من أجل معلومات جديدة. يعتقد البعض بأن الصور هي
مجرد حصيلة لعمليات أعمق مشفرة على نحو تجريدي، وسوف
لن تجد أي شيء في صورة لم تعرفها من قبل، أي أن «إدراك»
الصور هو وهم. لكن العديدين يعارضون ذلك متسائلين، على
سبيل المثال، كيف نستطيع تقرير ما إذا كانت كلمة Kind تقفي
كلمة Wind. يبدو أننا «نصغي» إلى الصور السمعية لنكتشف
ذلك.

أثبتت الدراسات الدقيقة للدماغ ما كان مشكوكاً فيه منذ وقت طويل. يحدث التخيل في أجزاء من الدماغ لها علاقة بالإدراك. إن قشرة الدماغ البصرية تعمل أثناء التخيل البصري وتعمل قشرة الدماغ السمعية أثناء التخيل السمعي. لذلك فقد كتب بيتهوفن الأصم تماماً سيمفونيته التاسعة. كانت قشرة دماغه السمعية ما زالت، إلى حد ما، تعمل «تسمع» على الرغم من أن أذني بيتهوفن لم تعودا تزودان تلك القشرة بالمعطيات حول الأصوات الواقعية.

ينهض الدليل الآخر حول التمرکز الدماغي للتخيل حين يتسبب الضرر الدماغي في القضاء على شريحة صغيرة من قشرة الدماغ الحسية. يروي أوليفر ساكس قصة رسام تعرض لحادث سيارة فقد إثر ذلك الحادث، من جانبي دماغه، رقعة بالغة الصغر من القشرة الدماغية البصرية المسؤولة عن حل شيفرة المعلومات المتعلقة باللون. وكانت نتيجة ذلك أن انحدر الرجل على نحو مفاجئ إلى عالم الأسود والأبيض. والمثير للاهتمام أكثر هو أنه لم يعد يستطيع رؤية اللون، ولم يعد يستطيع تخيله أيضاً.

تميل تلك الملاحظات إلى تعزيز النظرية التي تبناها عدد من الفلاسفة والتي تقول إن التخيل هو نوع من «الإدراك» في غياب الإحساس. لذا فإن أبسط الإدراكات تقريباً هي أفعال تفسير. فعندما نتظر، على سبيل المثال، إلى شيء، فإن عينيك تجري سلسلة واسعة وسريعة من التنبؤات لتجمع فقط المعلومات التي يحتاجها الدماغ ليدرك «كرسياً». هذه السلسلة من التنبؤات هي انتقائية إلى حد بعيد. فحالما يجمع الدماغ المعلومات الكافية لما يشتهه بأنه كرسي، يبدأ البحث عن صفات محددة للكرسي.

معنى ذلك أن الدماغ يدرك عن طريق التوقع. إنه يصوغ الفرضيات الإدراكية، ثم يؤكدّها. ومن وجهة نظر العديد من علماء النفس المعرفي، فإن التخيل ينشأ من تلك المخططات المفتوحة في غياب الأشياء الواقعية المدركة حسياً. لذا فإن المؤلف يتخيل

أربيجيو⁽⁵⁾ عن طريق إطلاق العنان للروتين الإدراكي لكي يصغي إلى واحد.

⁵ — أربيجيو: تالف «كورد» منبسط، أي تسمع أصواته الواحد بعد الآخر من الأسفل إلى الأعلى، أو من الأعلى إلى الأسفل أحياناً. (المترجم).

الذاكرة الموسيقية

إذا كان التخيل يحدث من الداخل، فإذن لا بد أنه ينشأ، بمعنى من المعاني، من الذاكرة. لقد أدرك الفلاسفة الإغريق هذا جيداً: فرباب الشعر والفنون والعلوم التسع كن بنات الذاكرة (الربة منيموزين). يتخيل المؤلف، محدقاً إلى الفضاء، موسيقياً عن طريق استحضار معرفته بخطط موسيقية محددة، سواء كان ذلك بعد عشر ثوانٍ أو عشر سنوات من تذكرها آخر مرة. يدل ذلك في النهاية على أن الذاكرة هي ورشة عمل المؤلف. لكنها فكرة تفسر القليل، ذلك أن الذاكرة هي مفهوم معقد وغامض، مفهوم طالما عذب علماء النفس.

معظمنا يعتقد أن الذاكرة هي أشبه بمخزن العقل، حيز فارغ محشو بالوقائع والوجوه وأرقام التليفونات، بعضها سهل التناول لدى دخوله، ومعظمها مدفون تحت ركام العمر. فالذي لديه «ذاكرة جيدة» يبدو أنه يمتلك مخزناً رحباً ومرتباً.

إن المعضلة الوحيدة مع هذا المفهوم الشائع هي التي تتعلق بذكرات الأحداث الماضية. إن الكثير من حياتنا العقلية تتكون من الذكريات القصيرة الأمد لتجربة حديثة العهد، ذكريات نتلاعب بها بوعي لعدة ثوانٍ قبل أن تغيب (عادة) إلى الأبد. بالمقابل، يمكن استدعاء الذكريات الطويلة الأمد بعد ساعات أو سنوات لاحقة. يمكنك أن تدندن لحناً في التو، بعد الاستماع الأول بفضل الذاكرة القصيرة الأمد؛ سوف تميزه بعد أسبوع فقط إن كان قد انتقل إلى الذاكرة الطويلة الأمد. أحياناً يُنظر إلى الذاكرة القصيرة الأمد «كذاكرة عملية». ويختبر المؤلفون الموسيقيون الذاكرة القصيرة الأمد من أجل التنويعات على لحن في الأذن العقلية. وبوساطة الذاكرة الطويلة الأمد يستطيع البعض ابتكار مقطوعات مكتملة في رؤوسهم قبل تدوينها على الورق.

إن الفرق بين الذاكرة القصيرة الأمد والذاكرة الطويلة الأمد يمكن إيجاده في مبحث الأعصاب. فقد أظهر البحث العلمي أن الفصين الجبهيين يتلاعبان بمحتويات الذاكرة القصيرة الأمد. نموذجياً، فقط نحو سبع معلومات يمكن أن تستمر في وقت واحد، أما ما يزيد على ذلك فيحاول الفصان الجبهيان البحث عنه في ارتباك. ومن ناحية أخرى فإن الذاكرة الطويلة الأمد يدعمها نظام خاص متعلق بالفصين الصدغيين الأدنى والأوسط وبنية تحتها تدعى «فرس البحر». إن إزالة «فرس البحر» يجعل الشخص غير قادر على تشكيل ذكريات جديدة طويلة الأمد. ولكن سيظل ذلك الشخص قادراً على أن يتفكر في الأمور في الذاكرة القصيرة الأمد.

لم يجد علماء الأعصاب مكاناً قائماً بذاته حيث تخزن الذكريات. لقد عُرف منذ زمن طويل أنه لا يوجد أشياء مثل «الخلية الأم» — عَصَبون واحد (وحدة عصبية تتألف من الخلية وملحقاتها) يخزن ذكرياتك في الخلية الأم. ذلك لأن الدماغ يتذكر أشياء عن طريق تصنيفها، لا عن طريق حفظها في ملف كنوع من اللقطة الفوتوغرافية المطابقة للواقع. إن كل ما يواجهه الدماغ سواء كان مشاهدة أم صوتاً أم رائحةً أم إحساساً، يحلله بالنسبة إلى صلاته الأعماق، هذه الشبكة من العلاقات هي التي يحتفظ بها الدماغ، بعد ذلك، وحين يتذكر الدماغ شيئاً، فإنه يستدعي هذه العلاقات لينتج «ذاكرة». هذا يعني أن الذكريات ليست مجرد «استرداد» بقدر ما هي «إعادة خلق». إن الذكريات الشخصية هي سلسلة عمليات، وليست أشياء، وإن الكثير من التفاصيل تضيع في هذه الميكانيكية. وقد أظهر البحث العلمي أن الذاكرة ليست دقيقة ولا يمكن الاعتماد عليها.

ولكن ثمة مزايا للتذكر عن طريق أصناف مجردة أفضل من التذكر عن طريق لقطات خاطفة. الأصناف مرنة. ماذا لو تذكرتم غيتارات مجسدة في صورة مرئية لواحد منها؟ إن لقطة لغيتار من الأمام لن تكون مفيدة جداً للتعرف على واحد من الجانب أو

الأسفل، أو أن تجد معنى في غيتار مهشم أو منظر جزء منه. ولكن عن طريق تصنيف المظاهر الفيزيائية للغيتار — مظاهر أجزائه والروابط الهندسية بين تلك الأجزاء — يستطيع الدماغ، من دون صعوبة، تحديد هوية غيتار في العديد من الأوضاع.

والهام على حد سواء، هو أن عملية التصنيف تستخرج من دون انقطاع الروابط المشابهة من تجربة الدماغ كلها. وهكذا يفهم الدماغ من دون صعوبة بأن الغيتار يشبه الكمان في الطريقة التي يبدو فيها، ويشبه الهارب في الطريقة التي يصوت فيها، ويشبه الاثنين في الطريقة التي يمكن أن يعزف فيها. إن كل معرفتنا ممتزجة معاً بهذه الطريقة. وبدلاً من أن يكون هناك «الخلية الأم»، فإن ثمة مظاهر مختلفة من «الخلية الأم» محولة إلى كود في العديد من الأماكن في الدماغ. «الخلية الأم» هي في كل مكان وفي لا مكان. يعمل الدماغ من خلال تلك السلاسل من العمليات المستفيضة المجردة في كل شيء ينجزه تقريباً.

إن معرفة المؤلف بالموسيقا تظل في حدود تلك التي صُنفت، والمرتبطة بشدة بعلاقات متبادلة فيما بينها. ولأنه ليس ثمة «خلية أم» فليس ثمة خلية بيبوب Bebop (ضرب من موسيقا الجاز)، ولا حتى خلية كورد سي بيمول ماجور. إن معرفة جميع العناصر والوسائل والأساليب الموسيقية، وجميع المقطوعات، هي ممتزجة معاً في سلسلة من الأصناف الموسيقية. وإن الطبيعة الدقيقة لهذه الأصناف مجهولة تماماً.

لحسن الحظ، لسنا ملزمين بفهم أدمغتنا لكي نستخدمها. يستطيع المؤلفون أن يبحروا في سلسلة من الأصناف، إنهم يقطفون الأفكار ويجمعونها في أشكال وجمل موسيقية، كادينسات⁽⁶⁾ ومؤلفات

⁶ — كادينسات: جمع كادينس (Cadence) فقل، ختام. تعاقب عدة مركبات هارمونية (كوردات)، غالباً اثنين، تخلق شعوراً بانتهاء الجملة الموسيقية أو المقطع أو المقطوعة. المترجم

كاملة. وهذه الطريقة لا تختلف عن الطريقة التي يتفحص بها كاتب القصة سلسلته المعرفية للعالم سعياً وراء الأفكار. إن سلسلة المؤلف مبنية على التجربة الموسيقية، بينما سلسلة كاتب القصة مبنية على التجربة الحياتية. في كلتا الحالتين، فإن تجارب العديد من السنين التي لا تحصى تكون قد صُنفت، لذا يمكن أن تُتذكر. والنتيجة هي سلسلة مرنة من المفاهيم تستطيع أن تنتج ليس فقط ذكريات التجارب الواقعية بل أيضاً مجموعات جديدة من المفاهيم. وهكذا يعرف كاتب القصة عن الطيور والسحالي وصولاً إلى التنانين، أما المؤلف فهو يعرف موسيقياً موتسارت وفاغنر، ويكتب مقطوعة «البحر»⁽⁷⁾.

حين يعمل مؤلف ما، فإن جزءاً صغيراً فقط من سلسلته الموسيقية يكون فعالاً في أي لحظة يكون فيها ما يُسمع بوعي هو، بمعنى من المعاني كتخيل. إن تركيز المؤلف ينتقل هنا وهناك في السلسلة، منتقلاً من التفاصيل السطحية إلى الأعمق، إلى الأجزاء الأكثر تجريداً لإدراكه، ثم العودة إلى السطح. إن التخيل في هذه المستويات الأعمق هو «محسوس» أكثر منه «مسموع». وهنا يكمن الفرق بين التخيل والتفكير المجرد المشوش.

إن العديد من أجزاء الدماغ تعمل حين تولد دارات التصنيف الكهربائية الذكريات والأفكار الجديدة. وإن المظاهر المؤكدة محصورة بالمشروطية الحسية. وتلعب القشرة البصرية دوراً في تصنيف الأشياء المادية، كما تلعب القشرة السمعية دوراً في تذكر الأصوات. إن بعض التصنيفات تقوم بها الوظيفة على نحو أفضل مما يقوم به الشكل، لذا حين نعين هوية الأدوات على سبيل المثال، فإن أجزاء من القشرة تُعرض حين نفكر بالكيفية التي تستخدم بها الأداة. فعلياً، وعلى الرغم من أن كل جزء من الدماغ يمكن أن يعد، بمعنى من المعاني، أداة تصنيف، فإن الفصين الصدغيين يلعبان

⁷ - مقطوعة للمؤلف كلود ديبوسي. المترجم

دوراً خاصاً حين يجمعان الصور المتنوعة على نحو متجانس و يهيئانها من أجل الذاكرة الطويلة الأمد.

من نواح معينة، تشبه ذاكرة المؤلف ذاكرة لاعب الشطرنج البارع الذي حصل على درجة أستاذ في الشطرنج. فكلاهما لديه مكتبة واسعة من النماذج التي يمكن أن تتضافر بطرائق لا تعد ولا تحصى لتنتج نوعاً من أنواع التأليف أو مباريات الشطرنج. وكلاهما يستطيع استدعاء سلسلة طويلة من هذه النماذج، متذكرين كل كورد⁽⁸⁾ في مؤلف وكل حركة من مباراة. وكلاهما أيضاً مشهور بمهارته التخيلية، سواء أكان موتسارت الذي يؤلف أوبرا في رأسه، أم كولتانوفسكي الذي يخوض ثلاثين مباراة في وقت واحد وهو معصوب العينين.

في دراسة كلاسيكية، طلب من أساتذة شطرنج ومن مبتدئين في الشطرنج أن يتذكروا مخطط منتصف مباراة حقيقية. فتبين أن الأساتذة استطاعوا أن يعيدوا وضع جميع القطع التي كانت على رقعة الشطرنج بعد عدة ثوانٍ، بينما تذكر المبتدئون أوضاع نحو ستة قطع. وحين رُتبت ذات القطع عشوائياً على رقعة الشطرنج، كان أداء الأساتذة أفضل بقليل من أداء المبتدئين.

من الواضح أن أستاذ الشطرنج لا «يصور» رقعة الشطرنج. بدلاً من ذلك، يرسم دماغه العلاقات وسط مجموعات قطع الشطرنج، ثم العلاقات بين تلك المجموعات، كذلك يعمل دماغ المؤلف، إنه يجمع النغمات في كوردات، والكوردات في تعاقباتها. حين لا يكون هناك علاقات ذات معنى على رقعة الشطرنج، بل علاقات عشوائية حينئذٍ لا يكون هناك شيء أمام أستاذ الشطرنج ليدركه، ولا شيء ليتذكره. لكن المباراة الحقيقية تطرح سلسلة من النماذج. بناءً على ذلك، حين يكرر أستاذ الشطرنج الرقعة، فهو

⁸ — كورد: مركب هارموني، أي مجموعة من النغمات تعزف في وقت واحد، عادة ليس أقل من ثلاث نغمات. إن استخدام الكوردات هو الأساس في علم الهارموني. المترجم

بدلاً من العمل صفاً بصف ينظم النماذج الهامة واحداً بواحد مع توقعات متمهلة غارقة في التفكير.

يُظهر البحث العلمي أن لدى أساتذة الشطرنج خمسين ألف نموذج مألوف في أدمغتهم. وبإستثناء الأساسيات هناك القليل من المصطلحات لوصف هذه النماذج، لذا فإن اللغة تمنح مساعدة ضئيلة لتذكرها. من وجهة نظر أستاذ الشطرنج، هناك فقط «واحد من تلك النماذج» يهاجم «واحداً من تلك» و«واحد من تلك» يدافع. إن مفردات وسائل المؤلف الموسيقية تبلغ عشرات الآلاف. تسمى النظرية الموسيقية القليل منها — خمسة زائدة، ثلاثة بيكاردي⁽⁹⁾.... إلخ، لكن معظم معرفة المؤلف ليست اصطلاحية على نحو كلي ومتصلة بالغناء أكثر من اتصالها بالتكلم.

يرى بعض المؤلفين أنه لا قيمة للمعرفة الاصطلاحية للقواعد الموسيقية. وقد ادعى سترافينسكي أنه توجب عليه دراسة القواعد فقط بعد أن استخدمها غريزياً. واعترف ريمسكي — كورساكوف قائلاً إنه لم يكن يعرف شيئاً عن النظرية الموسيقية حين عُين أستاذاً في كونسرفاتوار بطرسبورغ، على الرغم من أنه كان كتب قبل ذلك العديد من الأعمال الموسيقية. ينبغي ألا يؤول ذلك إلى الدهشة. فكم من ناطق باللغة الإنكليزية يستطيع وصف قواعدها؟ وكيف يمكن أن يكون طالب اللغة الإنكليزية طلق اللسان إن هو فكر بعناء في قواعد كل جملة؟ إن التأليف هو مسألة عمل لا مسألة «تفكير».

قدر الباحثون أن أستاذ الشطرنج يحتاج إلى عشرين ألف ساعة من التمرين للحصول على ذخيرة من النماذج مقدارها خمسين ألف نموذج. أي بمعدل أربعين ساعة أسبوعياً طوال عشر سنوات. كذلك يتحدث علماء الموسيقى عن «عشر سنوات ممارسة» فيما يخص المؤلفين، ملاحظين أن معظم المؤلفين الكبار وضعوا

⁹ — ثلاثة بيكاردي: ثلاثة كبيرة من طبيعتها تحويل المقام الصغير (المينور) المتوقع إلى مقام كبير (ماجور). وسبب التسمية غير معروف. المترجم

موسيقا جديرة بالاهتمام بعد عقد من التدريب. بدأ موتسارت التأليف وهو في الخامسة، وأنتج أعماله الأولى ذات القيمة المستديمة حين كان في الخامسة عشرة؛ لكن المؤلفات التي نصغي إليها اليوم كُتبت على الأغلب منذ عشرينيات عمره فصاعداً. يبدو أن عشرين سنة من الممارسة هي الأقرب إلى الصحة.

يلوح من الوهلة الأولى، وعلى نحو لافت للنظر، أن الدماغ يستطيع أن يأوي خمسين ألف وسيلة موسيقية، أو وضع شطرنجي، أو أي شيء آخر. علاوة على ذلك نحن نعرف خمسين ألف كلمة تقريباً من لغتنا الأم، بضمنها أسماء الأشخاص والأماكن والمنتجات. كذلك نعرف بسهولة خمسين ألف صورة من صور الشوارع والمباني التي نسكنها. وفي أية بيئة نشغلها تتابع أدمغتنا التعلم والتعلم والتعلم.

على الرغم من أن المؤلفين يتعلمون التلاعب بسلسلة ضخمة من الخطط الموسيقية في الذاكرة القصيرة الأمد، لا يتمتع جميعهم بذاكرة طويلة الأمد. يستطيع العديد منهم معالجة ثيمات موسيقية متقنة في أذهنهم العقلية، لكنهم لا يستطيعون فيما بعد تذكر التفاصيل من دون الاستعانة بالمدونة الموسيقية. وبيتهوفن مثال جيد على ذلك. إن التخيل الذي استضافه في الذاكرة القصيرة الأمد كان واضحاً جداً لدرجة استطاع معها كتابة مؤلفات مهمة حتى بعد أن أصبح أصمّ. ومع ذلك كانت ذاكرته الطويلة الأمد أقل كفاءة، إذ لم يذهب إلى أي مكان من دون أن يحمل معه ورقاً وقلماً بالمقارنة، فإن فيليكس مندلسون حين أضع في لندن النسخة الوحيدة المتوفرة من مقطوعة «حلم ليلة صيف»، ذهب ببساطة إلى منزله وكتب المدونة الأوركسترالية من الذاكرة.

إن هذا التفاوت في قدرات الذاكرة يقودنا إلى فرق آخر هام بين نوعين من الذاكرة: ذاكرة دلالية وذاكرة عرضية. الذاكرة الدلالية هي المتعلقة بالطبيعة الملازمة لظاهرة ما «بـ المعنى»، والذاكرة العرضية هي المتعلقة بحدوث حالات واقعية «بـ أحداث

بارزة». إن معرفة أن الضفادع لزجة هي مثال على الذاكرة الدلالية؛ وإن تذكر الوقت الذي وضع فيه أحدهم ضفدعاً في سريرك هو مثال على الذاكرة العرضية. وعلى نحو مماثل، فإن تذكر أساليب استخدام الطبول في موسيقا الروك هو ذاكرة دلالية، في حين تذكر الكيفية التي استخدمت فيها الطبول في أغنية محددة من أغاني فرقة «رولينغ ستونز» هي ذاكرة عرضية. إن القدرة على تذكر قطعة موسيقية كاملة نغمة – نغمة هو مثال على الذاكرة العرضية، وربما هي الذاكرة الأكثر لفتاً للنظر في التجربة الإنسانية.

إن الذاكرتين، الدلالية والعرضية، وثيقتا الصلة ببعضهما، فالأولى تزود الثانية بالدعامات. فقد ألف موتسارت السيمفونيات (أحداث موسيقية) في رأسه عن طريق حيك الأفكار الأساسية معاً (دلالات موسيقية). فمن دون مكتبة من الأفكار الدقيقة الواضحة، كان سينقصه مواد البناء لكي يعالج تصميماته. وهكذا فإن جميع المؤلفين الجيدين يملكون بالضرورة ذاكرة دلالية غنية من أجل تأليف الموسيقى. إنها مقدرة في تذكر مجموعات من هذه الأفكار المتنوعة.

إن وجود بعض الأشخاص الذين يستطيعون تذكر سلاسل متعاقبة طويلة من الموسيقى أو من اللغة سبب مشكلة لبعض علماء النفس المعرفي، إذ من الصعب تصديق أنه حتى الدماغ الذكي جداً يستطيع اختزال حركة كاملة من سيمفونية إلى فكرة واحدة مجردة كلياً. وقد أشار بعضهم، في إضافة للذاكرة الفكرية، إلى أن هناك نوعاً من الذاكرة مبنية على أساس التخيل وهي شبيهة بآلة التسجيل الشريطية. ومن وجهة النظر هذه، فإن السلاسل الطويلة المتعاقبة يمكن تذكرها عن طريق الترابط الذهني لحظة بلحظة من دون حلقات وصل للتسلسل الهرمي المجرد.

لم يثبت البحث العلمي فكرة ذاكرة آلة التسجيل الشريطية. على الأصح، يبدو أننا نتذكر سلاسل متعاقبة طويلة كاتحاد لمسلكين،

تجميع مقاطع كثيرة من الموسيقا مرتبة على نحو تراتبي، ثم ربط المقاطع برباط، وبذلك فإن تجربة واحد من المقاطع تقود عن طريق التداعي إلى المقطع التالي. إن ذلك يشبه إلى حد ما الطريقة التي نحدد بها طريقنا حول مدينة، نفهم جيداً نسق المخازن على طول الشوارع المنفصلة، ونفهم الكيفية التي ترتبط بها الشوارع. لكن تعوزنا عين الطائر الشاملة.

الإلهام

يحتاج المؤلفون الموسيقيون إلى سلسلة واسعة من المفاهيم الموسيقية. ولكن ذلك غير كافٍ. ثمة العديد من الموسيقيين الذين يملكون سلسلة متينة من المفاهيم، لكنهم يفتقرون إلى الأفكار الموسيقية. فقط قلّة محظوظة تستطيع أن تنقض النظام لخلق شيء جديد. إن عقولهم تفرز الموسيقى بطريقة أو بأخرى. يُشبّهها فاغنر ببقرة تعطي الحليب، وسان — سانز بشجرة تفاح تعطي الثمار، وموتسارت بخنزيرة تبول (مع أنني لم أكن راغباً في إيراد تعليق بذيء).

إن ظاهرة الأفكار الموسيقية التي ترد، مكتملة النمو، إلى ذهن المؤلف تدعى «الإلهام». ونحن غالباً ما نستخدم هذه الكلمة للدلالة على «الحفز أو التحريض»، كما حصل أن ألهمت نظرات ماري جو المغوية توم على كتابة أغنية. ولكن في هذا المثال يحتفظ الإلهام بمعناه القديم الدال على الأفكار التي تأتي، على نحو مفاجئ، من خارج ذهن أحدهم. كان هذا حال إلهام البابا غريغوري، الذي حط على كتفه طير سماوي وغنى أغاني قام بكتابتها «كانت مساهمته الفعلية تنظيم خليط من الأناشيد التي كانت موجودة، وبذلك حصل على شرف تسميتها بالأناشيد الغريغورية».

ثمة العديد من الحكايات حول الإلهام المفاجئ. والخيط العام الذي يصل بينها هو أن الإلهام لا يمكن أن يكون طوع الإرادة، فهو يحصل وحسب. يقول موتسارت: «إن الأفكار تتدفق عل نحو أفضل حين أكون وحيداً، مثلاً رحلة في عربة، أو التمشي بعد وجبة جيدة، أو أثناء الليل حين لا أستطيع النوم». أحياناً تعصف الأفكار في ذهنه كعاصفة كهربائية، وقد تدمر حلاقه لأنه يضطر إلى اللحاق به في أرجاء الغرفة وهو يجري بين آلة الكيبورد وطاولة الكتابة. ومع ذلك حين سئل عن نبع أفكاره كان كل ما

استطاع قوله: «من أين وكيف تأتي لا أعرف، ولا أستطيع الإتيان بها قسراً»، وكان تفسير بيتهوفن مماثلاً «إنها تأتي من دون دعوة».

حين ينطرح الإلهام على ناقل عالي السوية تغدو التجربة روحانية. فقد شهد خادم هاندل على أنه رآه وهو يبكي بدموع حرة حين كان يكتب أوراتوريو المسيح «ميسايا» الذي ألفه في غضون 24 يوماً، وكانت أياماً مشحونة بالهوس: «اعتقدت أنني رأيت السموات كلها أمامي، والرب العظيم نفسه». وقال بوتشيني: «كان الرب يملئ علي موسيقا هذه الأوبرا. وكنت مجرد إنسان آلي يكتبها على الورق ويوصلها إلى الناس». وقال براهمز: «شعرت بأني كنت متماهياً مع المطلق، وليس ثمة رعشة تماثل تلك الرعشة». وعلى الرغم من أن المؤلفين عبروا مراراً عن اندهالهم من بعض الأفكار التي تباغتهم، إلا أن معظم الإلهام قليلاً ما يحدث في غضون العمل اليومي. غالباً ما تأتي الأفكار على شكل شظايا يمكن لحمها وتشكيلها مع أفكار أخرى. ويميل المستمعون إلى افتراض أن الأفكار النهائية تنبثق كاملة في ذهن المؤلف. لكن عناصر الفكرة الموسيقية هي غالباً ما تتكرر في أوقات متفرقة، وأحياناً في سنوات متباعدة.

يتفق الجميع على أن الإلهام يتضاءل حين يُهمل العمل. ويعلق سترافينسكي على ذلك بقوله: «تأتي إليّ الأفكار دائماً حين أكون منهمكاً في التأليف ... يتخيل الأغرار أن على المؤلف انتظار الإلهام لكي يبدع. ذلك هو الخطأ بعينه. أنا أبعد من أن أقول ليس هناك نشاط يشبه الإلهام؛ بالعكس تماماً إنه موجود كقوة عاتية في أي نوع من أنواع النشاط الإنساني، وهو ليس خاصاً بالفنانين على الإطلاق. لكن تلك القوة تفعل فعلها عبر الجهد فقط، وذلك الجهد هو العمل... إن الملكة الموسيقية لا يمكن أن تكتسب أو تتطور من دون ممارسة. في الموسيقى، مثلها مثل أي شيء آخر، يقود الكسل تدريجياً إلى الشلل، إلى ضمور القدرات».

أحياناً يوصف الإلهام بأنه مصدر وحيد للتأليف يتحدى التفسير. ولكن حين يُفهم التخيل كعملية تذكّر، و التذكّر كعملية تصنيف (تصنيف ما تخزنه الذاكرة)، حينذاك يبدو الإلهام أقل غموضاً. تنشأ الأصناف الجديدة، على نحو طبيعي، حين تتحدى العقل إدراكات جديدة، وإدراكات أكثر جدّة وأوسع. إن الدماغ النشط الذي يغذي الفصين الجبهيين، يستطيع أن يغذي ميكانيكية التصنيف عن طريق تعريضها لتحدي نماذج جديدة مدركة حسياً. وأخيراً فإن التخييلات الأقدم تتصدع لإيواء تخيلات جديدة وأكثر فاعلية. إن الروابط بين التذكّرات متغيرة، لذا يتشكل الأساس لأنواع جديدة من التذكّرات، وتنشأ أفكار جديدة.

ربما يدرك المؤلفون آلية التصنيف بالحدس، يتقنون بها ويصقلونها. إنهم يقدرّون أن أي شيء يقدمونه لهذه الآلية سوف يؤثر على جميع أفكارهم. لذلك علل بيتهوفن مرة تجنّبه لأوبرات موتسارت لأنه يود حماية أصالته. حتى إن بعض المؤلفين تعلموا ضبط تلك الآلية. فقد زعم براهمز أنه يبعد بقوة إلهامات الذهن الصغيرة، واثقاً بأنها سوف تعود بعد ذلك أفكاراً مكتملة النمو.

هناك إجماع على أن الإلهام لا يمكن أن يكون إرادياً. فالجهد مفيد فقط في تدريب دارات التصنيف الكهربائيّة. يظهر العديد من الأفكار الأفضل حين يكون المؤلف غافلاً عنها، متجولاً حول بلدة أو خلال الغابات. أحياناً تظهر الأفكار وهو على حافة النوم، أو حتى أثناء الأحلام. ويبدو أن عادة الراحة هامة جداً لنجاح المؤلف. إن إدمان العمل من دون توقف يخلق ربة الفن.

تستلزم ربة الفن أحياناً ثمناً باهظاً من أجل زيارتها؛
الذهان⁽¹⁰⁾. إن معظم الأمراض العقلية، خصوصاً الفُصام⁽¹¹⁾ تمنح
ضحاياها رؤى لكنها تحرمهم من التنظيم الشخصي اللازم لصياغة
فن من تلك الرؤى. لكن مجموعة الأعراض الهوسية الاكتئابية
تمنح أحياناً الأفكار والنظام على حد سواء. إنها تتشخص بنوبات
الاكتئاب الطويلة التي تتغير معها أساليب من الانتعاش والطاقة
اللامحدودة. إن «كورس الهاليلويا⁽¹²⁾» يجسد روح فترة هوسية؛
تلك الفترة التي كتبت فيها. لكن الهوس هو حالة متقلقلة تتميز
بالتهيح المفرط وحتى بالهوس الجنوني.

إن المصابين بمرض الهوس الاكتئابي⁽¹³⁾ يحرزون درجات
عالية في اختبارات الإبداع، لذا ليس من المستغرب أن يصبحوا
مبدعين شهيرين. وتُظهر الاستطلاعات أن ثلث الكتاب والفنانين
الكبار ونصف الشعراء أظهروا علامات مرض الهوس الاكتئابي.
وذلك أقل شيوعاً وسط المؤلفين الموسيقيين، ربما لأن الانضباط
الذي يحتاجه التأليف الموسيقي شاق جداً إلى درجة لا تتحمل
نزوات الهوس الجنوني. وما زال العلماء النفسيون يتكهنون بوجود
علامات مرض الهوس الاكتئابي لدى بيرليوز، بروكنر، دونالد،
إيلغر، غلينكا، هاندل، هولست، أيفز، ديلاسو، ماهر،
موسورسكي، رخمانيوف، روسيني، شومان، تشايكوفسكي،
وهوغو وولف.

10 – اضطراب عقلي ينسحب فيه المرء من عالم الواقع وينشئ عالمه الخاص. المورد
الحديث

11 — اختلال عقلي يصبح المرء بسببه غير قادر على التفكير المنطقي وينتج عنه
أوهام. المعجم المحيط

12 — تهليل، الشكر للرب: ويقصد هنا مقطع كورس الهاليلويا الذي يختم القسم الثاني
من أوراتوريو المسيح «ميسايا» لـ هاندل. المترجم

13 – مرض عقلي يتميز بنوبات متعاقبة من الحماسة والاكتئاب. المعجم المحيط

إن مرض الهوس الاكتئابي الشديد يمكن أن يحدث هذيانات، ويمكن أن تأخذ شكل هذيانات موسيقية في الأذهان مطوّعة من أجل التخيلات الموسيقية. يزودنا روبرت شومان بمثال مدهش. تشرح زوجته في مذكراتها كيف كان يسمع «موسيقا متألفة رائعة، وتبدو بصوت الآلات أكثر روعة من أن يتيسر لأحد على الأرض أن يسمعها. وروى أحد الأصدقاء قائلاً إن شومان «باح بسرّه حول ظاهرة غريبة... إنها السمع الداخلي لمقطوعات موسيقية غاية في الروعة، تامة وكاملة على صعيد الشكل! الصوت يشبه صوت النحاسيات القادم من بعيد، وهي متألفة على نحو رائع».

لكن عذابات معادلة رافقت نشوة شومان. تتذكر زوجته: «أثناء الليل، ولم يكن قد مضى على ذهابنا للنوم وقت طويل، نهض روبرت وكتب لحناً قال إن الملائكة غنته له. ثم عاد للاضطجاع ثانية وتحدث بهذيان طوال الليل، محدقاً إلى السقف طوال الوقت. وحين أقبل الصباح، تحولت الملائكة إلى شياطين وغنت موسيقا مروعة، قائلة له إنه خاطئ وإنهم في سبيلهم إلى رميه في الجحيم. غدا هستيرياً وصرخ بألم لأنهم انقضوا عليه انقضاؤ النور والضباع، وأمسكوه بمخالبهم. الطبيبان اللذان قدما نجحاً فقط في تهدئته».

وحين ساء وضع شومان واتجه نحو الانتحار كانت تزعه أحياناً نعمة واحدة، ومن حين إلى آخر بُعد واحد، يرفض المضي أبعد، ويمنعه من التأليف حتى النهاية.

لقد تفاقم اضطرابه السمعي إلى درجة أنه كان يسمع مقطوعات كاملة من البداية إلى النهاية، وكأن أوركسترا كاملة تعزفها، ويظل صوت الكورد النهائي مسموعاً إلى أن يوجه روبرت أفكاره إلى مقطوعة أخرى.

في ملائكة شومان لدينا ربات فن حقيقيات ترفرف فوق الرأس. ولسوء الحظ لا يمكننا معرفة نوعية الموسيقى التي غنتها

لأنه كان مشوشاً إلى الحد الذي لا يستطيع أن يكتبها. إن نشوته
و(رعبه) ربما نشأ من تجاوبه الزائد مع الصوت أكثر من تجاوبه
مع الموسيقى الجلييلة التي سمعها. والشيء الذي له دلالة هو أن
معظم أعمال شومان التي تُثمن عالياً كتبت في حياته المبكرة قبل
حلول الهدينانات.

ملاحح

بيتهوفن المميّزة

ج. و. ن. ساليغان
ترجمة : أبان الزركلي

من أكثر الحقائق أهمية، كي نفهم بيتهوفن، هو أن عمله
يظهر تطوراً عضوياً حتى آخر لحظة. فكلما أوغل بيتهوفن في
العمر صار لديه شيء أكثر وشيء أعمق يقوله. إن أعظم ما
كتب بيتهوفن نجده في ربايعاته الأخيرة، وكل عقد من العقود
التي سبقت المرحلة الأخيرة كانت موسيقاه أعظم من موسيقا
العقد الذي سبقه. إن هذا التطور الثابت — في حالة فنان عاش

حتى سنوات النضج — هو ظاهرة نادرة وهامة. فباخ — مثلاً — الذي يمكن تشبيهه بـ بيتهوفن من حيث جدية ونضج عقله أضع نفسه في المتاهات المقفرة للتقنية الصرفة. وفاغنر، الذي خفت غلواء الحمى في دمه، لم يعد يعبر في النهاية إلا عن النفاذ والإعياء والتوق غير المجدي. إن موسيقا بيتهوفن تطورت باستمرار لأنها كانت تعبيراً عن موقف في الحياة يتضمن إمكانية النمو اللا محدود.

بعض المواقف من الحياة غير قابل للتطور. قد تتوصل إلى غنى وإحكام أكبر ولكنها غير قابلة للنمو العضوي. فصاحب النزعة المستخفة غير المؤمنة — على سبيل المثال — قد يصبح أكثر مرارة وحصافة، ولكنه مالم يخبر تغيراً هائلاً فسيبقى على نفس المسافة من الواقع. والإنسان الذي قبل بإخلاص مخططاً دينياً فيه حلول لكل المشاكل الرئيسية سيمر في الحياة دون أن يختبر أبداً التأثير المباشر لتلك المشاكل. وهذا هو في الحقيقة ضعف باخ بالمقارنة مع بيتهوفن. وفاغنر، النبي العظيم لكرامة الحياة، يجد — عندما ينزلق العالم المضيء متجاوزاً إياه — أنه ترك وحيداً مع حنينه وألمه. إن موقف باخ وفاغنر من الحياة لم يكن كافياً ليدعم كل أيامهما. إن بيتهوفن، على فراش الموت، كان يمكن أن يقول: «صفقوا يا أصدقائي لقد انتهت الكوميديا⁽¹⁴⁾» ولكن هذه الكوميديا قد جرى تمثيلها حتى اللحظة الأخيرة.

إن الملامح الرئيسية في موقف بيتهوفن في مرحلة نضجه الكامل من الحياة يمكن أن نجدها في إدراكه للمعاناة وإدراكه لبطولة الإنجاز. إن كون الحياة معاناة هي جانب تعمل مدينتنا الحديثة، لحسن حظ معظم الناس، حثيثاً كي تبقيه في الظلام. قلّة تملك القدرة الكاملة على إدراك أن المعاناة هي خط من الخطوط البنوية العظيمة في الحياة الإنسانية. وقد هرب «باخ» كما أسلفنا

14 — باللاتينية في النص.

من المشكلة عبر منهجه الديني، و«فاغنر»، على أرضية فلسفة عاطفية، يجد معنى المعاناة والسلوى عنها في الشفقة [الذاتية] التي توقظها. أما «موتسارت»، بفطرته الأكثر صدقاً، فيتشوّش. إن الخماسية الوترية مقام صول مینول هي التعبير الأكثر إيجاعاً عن الحزن الملائكي عند اكتشافه المتأخر لآلام هذه الأرض. أما بالنسبة لبيتهوفن فإن طبيعة الحياة كمعاناة صارت ركناً أساسياً من رؤيته. إن الإخلاص العميق والسذاجة الكامنتين في طبعه والمترافقتين مع ظروف حياته جعلت من هذا الإدراك أمراً محتوماً. إن نوعية هذا الإدراك لا تمت بصلة إلى تشاؤمية شخص كـ «شوبنهاور». إنه القبول المباشر والبسيط والنهائي لحقيقة بديهية. إن هذا الموقف هو اليوم أندر من أي مرحلة سابقة في التاريخ. فالمعاناة بالنسبة للعقل الحديث هي شيء يمكن علاجه. إنها تنجم، على نحو رئيسي، عن انحرافات فيزيائية أو أخلاقية، وبوساطة انتشار العلم والنظريات الاجتماعية الصحيحة يمكن القضاء عليها تماماً. وبالنسبة لعدد متزايد من الناس فإن المعاناة قد قُضي عليها عملياً. لذا يمكنهم السير في الحياة دون أن يقابلوا أي مشكلة لا يمكن تجنبها حتى الوصول إلى فراش الموت. كما يجدون أن معاناة الآخرين هي أسهل احتمالاً بناءً على قناعاتهم أنها عواقب مؤقتة لحالة غير مثالية في المجتمع. لكن المعاناة لا تزال بالنسبة لأغلبية الناس واحدة من الملامح الرئيسية، كما أن إدراكهم أن خبرة المعاناة الصافية والعميقة تدخل جزءاً مكتملاً في أعظم ما كتب بيتهوفن هو ما يساهم في إعطاء هذه الأعمال مكانتها الفريدة في عقول الناس وقلوبهم.

إن قدرة بيتهوفن على الإدراك الحاد والعميق تطلبت، كي لا ينتهي به الأمر إلى العجز، إمكانية ملائمة للتحمل وقدرة هائلة على إثبات الذات. لم يوجد حتى الآن مؤلف تعطينا موسيقاه انطباعاً أقوى عن قوة لا تُقهر مما نجده في بعض من أكثر حركات بيتهوفن دلالة على طبيعته. فالقوة التي تنتصر خلال حركة «السكيرزو»

في السيمفونية التاسعة – على سبيل المثال – هي فعلاً لا تُدمر. كما يبدو الـ «فوغ» في سوناتا البيانو الملقبة «هامر كلافيير Hammer Klavier» انفجاراً لا يعرف الرقة لتأكيد الذات لا يُقهر. وكلما كان يتقدم في العمر كانت قواه تزداد. «سأقبض على القدر من حلقه»: هكذا قال بيتهوفن الشاب في سياق ازدياد سوء سمعه. وهناك فعلاً كثير من «إرادة الانتصار» في السيمفونية الخامسة التي مضى قدماً في كتابتها [في نفس مرحلة ازدياد سوء سمعه]. لكن نبضاً أقوى – وإن كان أبعد غوراً – هو ما نجده في بعض من رباعياته الأخيرة. ففي سنوات حياته الأخيرة ازداد ما يجب التغلب عليه وتغلب عليه على نحو أكثر خفة.

إن شخصية رجل كـ بيتهوفن هي كـلية مركبة تتطور ببطء. إنها تتشكل من تجمع تدريجي لعناصر مكوناتها يتجه نحو وحدة عضوية. إن تطوّر شخصية ما يحتاج إلى وجود حياة داخلية عميقة وغنية. ولهذا السبب فإن الفنانين العظام ومعلمي الدين هم فقط من يؤثر فينا عادة لأنهم أناس مكتملون. بين العناصر المكونة لشخصية بيتهوفن يجب أن نُضمّن فقدانه «للمطاوعة»، فهذه الصفة جعلته محصناً تقريباً ضد التأثيرات الخارجية الصرفة، مما أدى إلى أن يصبح غير «نقوذ» للنقد. ولم يكن معرضاً – على نحو دائم – لأي انفعالات اجتماعية متعلقة بالآخرين ولا حتى للحب الجنسي. ويبدو أن المستوى التعليمي المنخفض الذي وصل إليه يرجع إلى فقدانه للمرونة بقدر ما يرجع إلى فقدان الفرصة. لم يكن إنساناً قابلاً للتعليم. لم يقبل أيّاً من مناهج التفكير والسلوك السائدة في وقته. ومن المشكوك فيه إن كان مدركاً – في أي وقت من الأوقات – لوجودها. لقد بقي مخلصاً على نحو كلي لخبرته الخاصة. ولهذا السبب كان لخطابه المتميز بالجزم والتأكيد – كمقطع «كريدو Credo» في القداس مقام ري – ذلك الثقل الذي لا يضاهي. إن خطاباً كهذا ينبع – فقط – من ما خبر واختبر شخصياً.

إن قدرة بيتهوفن على إدراك الطبيعة الأساسية للحياة بوجهيها: المعاناة والإنجاز، وامتزاج هذه القدرة بفقدانه «للمطاوعة» كانت من الشروط الضرورية لتطور موقفه من الحياة. إن هذا التطور يأخذ شكلاً تركيبياً تمازجياً، إن بيتهوفن السيمفونية الخامسة يجد معنى الحياة في الإنجاز على الرغم من المعاناة. فالقدر عدوٌ يجب تحديه، وبيتهوفن الرباعيات الأخيرة يجد أن أبعد الإنجازات يُوصلُ إليها عبر المعاناة. لقد قُبلت المعاناة شرطاً ضرورياً للحياة وقوة منورة.

إن حقيقة أن المصالحة التي أنجزها — بناءً على مواقفه تلك — كانت أصيلة وتامة هي أمرٌ جعلته تلك الموسيقى [الرباعيات الأخيرة] جلياً ومؤكداً لأنه لا يوجد في موسيقاه الأخرى تعبيرٌ أكثر وضوحاً عن تجربة أصيلة. إن خواص هذه التجربة قادت الكثيرين لأن يسمّوا هذه الموسيقى [الرباعيات الأخيرة] «صوفية» أو «غيبية». ولكن، بغض النظر عن المعاني التي تحاول تلك المصطلحات إيصالها، فإن هذه الموسيقى هي — فعلاً — التعبير عمّا توصل إليه بيتهوفن من تركيب تمازجيٍّ نهائيٍّ للعناصر الأولية لتجربته. لم يُدرِ ظهره للحياة متوجهاً إلى «نيرفانا» صوفية. لم ينس الفرح ولا الكدّ ولا الألم. لم يتخلَّ عن أي شيء. ما توصل إليه هو شيء أكثر جمالاً وروعة من سكينه رجل عجوز. فالحياة في الرباعيات الأخيرة تساوي في امتلائها وتلونها وكثافتها ما هو في موسيقا بيتهوفن الأخرى. لكن هذه الجوانب من الحياة التي عرضها بيتهوفن سابقاً كجوانب متناقضة يقدمها الآن في موسيقا الرباعيات الأخيرة وكأنها تزهر بانسجام من نفس الساق. إن خبرات الحياة ظلت تُقدّم بكل تنوعها لكنها لم تعد متعارضة.

داخل الإطار الحديدي لموقف بيتهوفن الدائم نحو الحياة نمت شخصية ذات طبيعة عالية الإحساس وحادة الانفعال العاطفي. فمع أن رؤيته للحياة ملكت القوة الصلبة للنظرة «التشددية Puritan» إلا أنها لم تحو شيئاً من جفافها وبرودتها. كان يقظاً تماماً تجاه كل

الأشياء المحببة والعذبة التي لا حصر لها في الحياة. وعلى سبيل المثال — لم يكن ردّ فعل أحد تجاه مشهد في الطبيعة أكثر كثافة وبراءة من بيتهوفن. لم يراوده أي شك من تلك الشكوك التي أفلقت «الرومانتيكيين الفيكتوريين» بعد تعرّفهم على نظرية «الصراع من أجل البقاء» كما لم يكن فيه أي من ذلك التصنّع المتقف للقرن الثامن عشر في: «الحب للطبيعة». ردّ فعله كان عفويًا ومباشرًا وغير معقد. إن رجلاً صافي القلب هو — فقط — من يمكنه كتابة السيمفونية السادسة «الريفية». ونفس الصفة موجودة فيما يمكن أن نسميه «موسيقا الحب» عنده. إن سوناتا البيانو رقم 24 عمل رقم 78 تعبر عن تلك العذوبة الرقيقة، الخجولة ولكن الفرحة مع ذلك والتي لا تبلغها إلا النقاوة الصادقة. وفي هذا تعبير نموذجي عن صفاته. فعلى الرغم من قدرة الموسيقى التي لا تجارى للتعبير عن الشهوانية — كما تجسدت في موسيقا فاغنر على نحو فائق القوة — فإننا لا نجد أثراً لهذا عند بيتهوفن. إنه لا يعرف شيئاً — حتى في أكثر مزاجاته تحرراً (كما هو الحال في الحركة الأخيرة من السيمفونية السابعة) — عن نشوة الرعشة الجنسية. إننا نعلم من كلمات بيتهوفن نفسه أنه كان ما يُطلق عليه اسم «أخلاقي» فيما يتعلق بالأمور الجنسية، ولكننا نعلم من موسيقاه أن هذا لم يرجع إلى «التنسّكية» ولا إلى أي مبادئ، بل إلى وجود مشاعر قوية جداً لم تسمح لمشاعر من هذا النوع في أدنى مرتبة منها أن تتعايش معها. بالنسبة لرجل عادي قد تكون موسيقا الحب عند بيتهوفن مجرد موسيقا رومانتيكية، أما بالنسبة للشباب الذي بدأ يتيقظ للروعة والذهول الذي تُخلّفه هذه التجربة العظيمة فإن بيتهوفن هو واحد من شعراء القلب الصادقين جداً. إن موقف بيتهوفن من الحب الجنسي لم يكن — في أي وقت من الأوقات — معقداً. فهذه الطبيعة العاطفية الكثيفة والغنية جداً كانت في الحقيقة بسيطة جداً ونقية جداً. لم تكن هناك أي انفعالات مصطنعة أو مستعارة، ولم تحلّ عواصف الانفعال أبداً محلّ المشاعر. لم يكن محتاجاً لأن يُعقّد فرحة بالمرارة، أو نشوته بالنظرة الاستخفافيّة غير المؤمنة

«Cynicism»، فهذه هي أدوات إنسان يود المصالحة مع معاناته دون مواجهتها بكل قسوتها. أما هو فملك البراءة في شجاعته.

إننا إذن نجد في بيتهوفن عبقرية موسيقياً فيه كل الشروط لكتابة موسيقياً عظيمة: إنه يملك إدراكاً للطبيعة الأصلية للحياة، ويملك قوة كفاءة لأي امتحان مهما كان عسيراً، كما أن نموه سيكون حراً من التأثيرات المحرّفة التي تحدثها التقاليد الصرفة، كما أن استجابته لطيف واسع من الخبرات نقيّة ومخلصة. لا يوجد موسيقي آخر جمع كل هذه المزايا.

إن اللغز في ظهور ما دعاه غوته «Eine Natur» «طبع فريد مغاير لـ «دمية حلوة Süsse Puppe» [أي الفريدة مغايرة للخضوع للتقاليد] لا يمكن حلّه عن طريق أي نقاش حول الصفات الموروثة والظروف المحيطة. لأن الصفات الأساسية للشخص أو ما ندعوه «بالشخصية» هي كلُّ مركب تجميعياً وعضوياً، وليس مجرد تجميع للعناصر المكونة. فحتى إن أمكننا أن نتتبع أثر كل صفة من صفات بيتهوفن عبر شجرة نسبه فسنبقى في موقع لا يسمح لنا أن نعيد بناء شخصية بيتهوفن. ولكن، في الحقيقة، هناك قليل جداً من ميزات بيتهوفن يمكن أن نجده في جدوده. ولكننا يجب ألا ننسى أننا نعرف القليل القليل عن جدوده. لقد نزلنا في شجرة العائلة حتى بداية القرن السابع عشر إلى قرية صغيرة في بلجيكا قرب «Louvain». إن هؤلاء الجدود — في معظم الأحوال — لم يتركوا تسجيلاً لحياتهم يتعدى أسماءهم وتواريخ الأحداث التي تهتم بها الدولة [ولادة — زواج — وفاة]. نعلم أنه خرج من العائلة رسام ونحات وخوري، كما نعلم أن النشاط التجاري الذي ارتبطت به العائلة على نحو بارز كان تجارة النبيذ. إن أول نسبٍ نعلم عنه شيئاً غير قليل كان جده: لودفيغ فان بيتهوفن المولود عام 1712. جاء هذا «اللودفيغ» إلى بون في سن التاسعة عشرة وعمل مغنياً في كنيسة البلاط وارتفع مقامه بخطوات مستمرة حتى صار عام 1761 «السيد المسؤول الموسيقي في كنيسة البلاط». لا بد أنه كان ذا

طبيعة تستحق الاحترام لأنه عُين في هذا المنصب على الرغم من حقيقة أنه لم يكن مؤلفاً موسيقياً. تكلم بيتهوفن دائماً عن هذا الجد باحترام خاص. وفي الحقيقة فإن هذا الجد لم يكن، في متانة شخصيته واستقامتها، مختلفاً عن بيتهوفن. ومن المحتمل أن الرجل العجوز ملك شيئاً غير قليل من نفس الرؤية «الأخلاقية»، مع أنه، وبما أن الجد لم يكن فناناً مبدعاً، لا يمكننا تحديد أية مفاهيم أو إدراكات استندت إليها هذه الرؤية. على أية حال إنه النسب الوحيد الذي يمكننا التوجه إليه لإظهاره تشابهاً ما مع بيتهوفن.

ولكن من المحتمل — مع ذلك — أن بيتهوفن استقى عناصر أكثر من جدته وأبيه. ليس لدينا دليل مباشر على هذا، ولكن مما له دلالة أن الاثنين كانا سـكـيرين مدمنين. إن الإدمان الكحولي هو عادةً، كما يخبرنا علماء النفس، نتيجة لعدم القدرة على التوافق كليةً مع الواقع. إنه رذيلة تشيع غالباً بين أناس لديهم صفات فنية لم تتناسق بعضها مع بعض على نحو مثالي. إنهم يتوقون على نحو غامض إلى شيء مختلف عن العالم الذي يعرفونه، لكنهم يفتقدون القدرة على خلق عالم أقرب إلى رغبات قلوبهم. وأكثر من ذلك يفتقدون القدرة على الوصول إلى رؤية شمولية عن الجمال الكامن في هذا العالم [الواقعي]. فلا فن الهروب ولا فن الكشف هما ضمن إمكاناتهم. ولكن — مع ذلك — يملكون إدراكات لا يستطيعون استخدامها واندفاعات لا يمكن أن تثمر. والشراب، أو أي مخدر آخر، عندما يريحهم من شعورهم بالعجز ويغيب الصورة غير الودية للعالم الواقعي يدفع بالعزاء إلى قلوبهم ويصبح ضرورة. وفي حالة الأب، نعلم أنه ملك مقدرات موسيقية جيدة مساوية لمقدرات الجد، ولكن — مع ذلك — لا توجد معلومات كافية تبرر امتلاكه إمكانات تحقيق طموح عظيم. ويبدو أنه كان من النوع الضعيف، تنردى أحواله باستمرار، لكنه سكير عنيد المراس وشديد الشغف. كان ضعيف العزيمة والمبادرة وغير ذي مبدأ نوعاً ما. إنه يمثل كثيراً من صفات النوع الحالم العاجز من الناس. لذا

فإنه من المؤكد — إذا أردنا أن نفسر شخصية بيتهوفن استناداً إلى أي نظرية وراثية — أنه افتقر إلى ما يخمر الحس العملي الصلب والقدرة على اقتناص الحياة التي ملكها الجد.

أما عن أم بيتهوفن فإن ما نعلمه أقل. قد تكون من النوع غير المميز، أو لعل هذا الانطباع عنها يرجع إلى اللغة التقليدية والمحايذة في الروايات عنها. نعلم أنها كانت «دائماً جديّة» وامرأة «صامتة معانية»، تقيّة ولطيفة ودودة ومحبوبة ومحترمة. من المؤكد أن الصبي أحبها بشغف إلا أنه من الواضح أنه لم يُسرَّ إليها بأي شيء مما كان يختمر في عقله الشاب. إن صبرها ورقتها وعذابها هو ما دفع الصبي إلى حالة من العذوبة المرة. «ما هو الزواج»؟ قالت مرة، فرحة صغيرة في البداية، ثم سلسلة من الأحزان. وإذا تصورنا السيدة بيتهوفن نموذجاً للمرأة الصبورة بصمت والمعانية — كما يبدو أنها كانت — يسهل علينا فهم المشاعر الخاصة التي كُنَّها لها بيتهوفن، لأن أعمق حب لإنسان كهذا يُبنى على العطف، أما الشخصيات الأكثر قوة — عندما لا يتعلق الأمر باهتمام جنسي — فلا تحصل من بيتهوفن إلا على التمنيات الطيبة.

إن، ما يمكننا تتبعه من شبه بين بيتهوفن وأسلافه هو الحد الأدنى. لكن الظروف الفعلية لحياته المبكرة تساهم أكثر في توضيح بعض صفات بيتهوفن الناضج، علماً أن من المؤكد أنه لن يجري تسليط ضوء أكثر على ما وصفناه سابقاً من صفات بيتهوفن الأساسية عبر هذا الطريق. فليس هناك ما يدعو إلى الافتراض أن بيتهوفن كان سيؤلف كـ «مندلسون» لو أن ظروف حياته كانت سعيدة كظروف مندلسون. إن القدرة على إدراك كنه الحياة لا تخلقها ظروف معينة بل هي فقط تُمارس في تلك الظروف. كان من الممكن لمندلسون — في ظروف تعيسة — أن ينحدر إلى العقم. فلم يكن بمقدوره أبداً أن يكون شاعراً تراجيدياً.

فيما يتعلق بتطور بيتهوفن فقد عاش فيما يمكن أن نراه — من وجهة نظر التطور فقط — بيئة مناسبة. كانت ظروفها غير مرغوب

فيها — فصمه كان مفاجئاً — من وجهة سعادته الخاصة فقط. أما من وجهة نظر الإنسانيّة على العموم فقد كانت فوائد ومزايا. وبالتأكيد يجب أن نرى مزية — على سبيل المثال — في حقيقة أن بيتهوفن دُفِع في وقت مبكر جداً ليحوز درجة مهمة من الاعتماد على النفس. لقد سافر إلى فيينا — أوائل عشرينياته — بشجاعة الإيمان بالنفس تكافئها قوته وأصالته، بشجاعة الإيمان بالنفس الضرورية جداً للحماية الكاملة لتلك الأصالة. إن هذه الدرجة غير العادية من النضج يسهل تفسيرها إذا تذكرنا أنه شغل منصباً موسيقياً بالغ الأهمية ولما يتجاوز الثانية عشرة. إضافة إلى كونه مساعداً لـ Neefe⁽¹⁵⁾ كان أيضاً عازف «التشيمبالو في المسرح» وهو منصب رفيع المقام والمسؤولية. إنه يدين في حصوله على هذا المنصب — وعلى نحو كبير — لحقيقة أن والده — مدفوعاً بالسيرة الباهرة لموتسارت الصغير — حاول أن يستثمر بيتهوفن كطفل معجزة. إن أساليب الأب للوصول إلى هذا الهدف كانت بالتأكيد قاسية. فأحياناً كان الولد يُجرّ من سريره في أعماق الليل — عندما يعود الأب من حانة الحي — ليُجبر على التمرين على البيانو. لقد طالبه الأب بجد لا يفتر وحصل على مراده بالتهديد والعقاب. ولكن فيما عدا الموسيقا — على أية حال — لم يأبه الأب أبداً بتعليم الصبي. فالمدرسة الوحيدة التي تردد إليها — ولوقت قصير فقط — كانت مدرسة ابتدائية عامة في بون اسمها «Tirocinium» يتذكره زميله فيها «Wurzer» طفلاً قذراً مهملاً. لكن بيتهوفن امتنع عن أن يزهر طفلاً معجزة من نوع موتسارت. لقد قام الأب بأحسن ما يستطيع فعله بتزويره عمر الصبي مدعياً أنه ولد عام 1772 بدلاً من 1770، لكن عروض الصبي بيتهوفن — على الرغم من تميزها الأكيد — لم ترق إلى المعيار الذي وضعه موتسارت [بعزفه]. ومع ذلك، فإن كون الطفل مبكراً في النضج إلى حد كبير يظهر لنا من خلال رسالة «Neefe» إلى مجلة

«Cramer Magazine» المؤرخة في 2 آذار عام 1783 يكتب فيها: «لويس فان بيتهوفن — ابن مغني التينور — صبي في الحادية عشرة ذو موهبة واعدة إلى الحد الأقصى. يعزف «الكلافير» ببراعة شديدة⁽¹⁶⁾ ويقراً من المرة الأولى على نحو ممتاز⁽¹⁷⁾. وإذا أردنا أن نختصر الكلام فإن الأهم أنه يعزف مجموعة قطع «الكلافير المعدل جيداً» لـ «باخ» التي وفرها له السيد «Neefe». إن كل من يعرف هذه المجموعة من الـ Preludes والـ Fugues المبنية على كل المقامات والتي يمكن أن نسميها «مالا يُعلى عليه في الفن»⁽¹⁸⁾ سيدرك ماذا يعني هذا. وبقدر ما تسمح به انشغالاته فإن السيد «Neefe» قد زوده بمعلومات عن Thouroughbass⁽¹⁹⁾، والسيد «Neefe» يدرجه الآن على التأليف. ومما يشجعه أن الصبي ألف تسعة تنويجات لآلة الـ «بيانو فورته» مبنية على لحن «مارش» لـ «Ernest Christoph Dressler» طُبِعَ في «Mannheim». إن الشاب العبقري يستحق المساعدة لتمكينه من السفر. سيكون حتماً موتسارتاً آخر إذا استطاع أن يكمل كما بدأ».

بناء على ما سبق فإنه من المحتمل أن الأب لم يتخل أبداً وتاماً عن الأمل بالاستفادة من قدرات ابنه، وبالتالي فإن تخمين «Thayer» أن الأب هو من بث فكرة سفرة بيتهوفن غير المجدية إلى فيينا في ربيع عام 1787 لأخذ دروس من موتسارت — ليس غير معقول.

16 — كلافير يمكن أن تشمل كل الآلات ذات المفاتيح السود والبييض (كالبيانو) والتي كانت سائدة ذلك الوقت : التشيمبالو والكلافيكورد والبيانو فورته.

17 — تعبيرٌ يقصد به عزف نوبة قطعة موسيقية من المرة الأولى دون دراستها مسبقاً.

18 — باللاتينية في النص.

19 — وهي براءة أن يبني العازف مرافقة انسجامية متعددة الأصوات انطلاقاً من خط صوتي واحد ذي ترددات أكثر ثخانة سواء في آلة الكلافير أو للآلة الأثخن صوتاً في مجموعة العزف الآلية.

عن حياة بيتهوفن من عام 1784 حتى ربيع 1787 لا نعلم —
عملياً — أي شيء. إن الدافع لزيارته فيينا في ذلك الربيع يمكن
حزره فقط. فمن المحتمل أن الصبي وقد بلغ السادسة عشرة صار
واعياً بما يكفي لقدراته ليشعر بالضيق من الفرص الضيقة المتوفرة
له في «بون». كل ما نعلمه على نحو مؤكد هو أن زيارته لفينا
كانت قصيرة، وأنه أخذ بضعة دروس من موتسارت، وأنه اضطر
لاستدانة المال في طريق عودته. إن رسالته إلى Shaden of
Ausberg، وهو من استدان منه المال، تفسر لنا أوضاعه وكذلك
تقدم لنا دليلاً على النضج الاستثنائي الذي بلغه ابن السادسة عشرة
هنا:

بسهولة أتخيل كيف — ومن دون شك — تفكرون بشأني، وإني
لا أستطيع أن أنفي أنكم تملكون أسباباً وافية لتكوّنوا عني رايًا غير
حسن. على كل حال، لن أبادر إلى تبرير نفسي قبل أن أفسر لكم
السبب في أملي أن تجد اعتذاراتي قبولاً لديكم. عليّ أن أقول لكم
إنني منذ أن غادرت «Augsburg» كانت بهجتي — كما هو الأمر
مع صحتي — تذوي، وكلما اقتربت من بلدتي مسقط رأسي كانت
تنهال الرسائل عليّ من والذي تحثني على القدوم بكل السرعة
الممكنة لأن أمي لم تكن في وضع صحي جيد، لذا أسرعت نحوهم
بأقصى ما أستطيع على الرغم من أن شخصي كان بعيداً عن أن
يكون بحال جيدة. إن توقي لأن أرى أمي التي تعاني سكرات
الموت لمرّة أخيرة تغلب على كل صعوبة، وساعدني على أن
أتخطى الصعاب الأعظم. وجدت أمي لا تزال حية ولكن في أقصى
ما يرثى له من وضع. المرض كان السل. ومذ نحو سبعة أسابيع،
وبعد كثير من العذاب والألم... ماتت. كانت تلك الأم اللطيفة
والمحبة لي وصديقي الأفضل. آه، من كان أسعد مني عندما كان
بوسعي أن ألفظ هذا الاسم اللطيف — أمي — وكان يمكن أن يُسمع؟
ولمن أستطيع الآن أن أقوله؟.. فقط إلى الصورة الصامتة التي
تشبهها تنبعث من قوة تخيلي. لقد عشت ساعات هنيئة قليلة جداً منذ

وصولي معانياً طوال الوقت من الربو، الذي يمكن — وبالحوفي — أن يتطور فعلاً إلى السل. أضف إلى ذلك الكآبة — وهي تقريباً شرٌّ عظيم كمرض نفسي نفسه. تخيلوا أنفسكم في مكاني فلعلني بهذا أمل أن أحظى بغفرانكم صمتي الطويل. لقد أظهرتم لي عطفاً وصدقة لا حدود لها بإقراضي ثلاثة «Carolins» في «Augsburg»، لكن عليّ أن أتوسل سماحكم لبعض الوقت. لقد كلفتني رحلتي مبلغاً كبيراً ولا أملك أقلّ الأمل في كسب أي شيء هنا. إن القدر ليس مؤاتياً لي هنا في بون.

سامحوني على استبقائي لكم كل هذا الوقت بثرثرتي. فقط كانت ضرورية لتبرير موقفي.

أتوسل إليكم ألا تحرموني من صداقتكم القيمة، فليس هناك أكثر من مُناني أن أكون أهلاً لتقديركم.

إنني، مع أسمى الاحترام، خادمكم المطيع بلا حدود وصديقكم.
ل. ف. بيتهوفن

عازف الأورغ في بلاط حاكم كولونيا⁽²⁰⁾.

كانت العائلة ذاك الوقت في أفطع فقر. فقبل موت زوجته بقليل التمس الأب المساعدة من الحاكم مشيراً إلى أنه كان مضطراً إلى بيع قسم من مقتنياته ورهن آخر، وأنه لم يعد يدري ما يفعل من أجل زوجته المريضة وأولاده العديدين. لكن ليس هناك دليلٌ على أن التماسه قد لُبي. الأولاد «العديدون» عدّوا أربعة: بيتهوفن وأخويه كارل ويوهان والطفلة الرضيعة «مارغريت» التي ماتت في تشرين الثاني من العام نفسه. لذا، بالفعل، كان هناك سبب وجيه «للكآبة» التي أشار إليها بيتهوفن.

ولكن حتى ألحّ الحاجات كان يمكن تليبيتها بفضل عائلة صديق: عازف الكمان فرديناند ريس Ferdinand Ries. وعندما قدّم

ريس F. Ries ابن فرانز Franz بعد نحو ثلاثة عشر عاماً رسالة تعريف من أبيه إلى بيتهوفن في فيينا⁽²¹⁾ قرأ بيتهوفن الرسالة وقال: «لا أستطيع الرد حالياً على والدك. ولكن هل تكتب إليه أنني لم أنس كيف ماتت أمي. سيكون راضياً بهذا»⁽²²⁾.

استمر بيتهوفن وأبوه وأخواه في العيش معاً، ودائماً في فقر شديد، تدير شؤونهم مدبرة منزل. لكن رذيلة الأب زاد حملها على عاتق بيتهوفن حتى صار لزاماً عليه، في الثالثة عشرة، أن يتولى كل المسؤولية. ونتيجة لالتماس قدمه بيتهوفن إلى الحاكم فقد استُغني تماماً عن خدمات الأب وأخذ منه نصف راتبه وأُعطي لابنه. وهكذا، وفي ذلك الوقت، تولى بيتهوفن كل واجبات الرجل.

بحلول ذلك الوقت، فإن الخبرة التي اكتسبها بيتهوفن عن المناحي المكروهة في الحياة كانت مكتملة تماماً. لقد تعلم دروساً لن ينساها أبداً. وحتى في أعماله المبكرة نجد علامات على خبرة معاناة غير عادية إطلاقاتاً عند صبي يافع جداً. وبعد سنين، عندما ازدهى بيتهوفن في وعيه بقوته الهائلة، فإن هذا العنصر في موسيقاه خضع لتحول غريب ومرحلي. لكن في ذلك الوقت [في مرحلة بون] فإن من الممكن أن شكوكاً كانت لاتزال قائمة عند بيتهوفن حول القيمة الحقيقية لقدرته الموسيقية.

لم تقدم له «بون» منفذاً مناسباً لطاقته، وحياته البيئية كانت بالكاد محفزة، إضافة إلى أنه من المحتمل أن إدراكه لنقص ثقافته العامة ازداد أكثر وأكثر. إن الثقافة العامة في ذلك الوقت كانت مضمّنة في ذلك الرفع حتى درجة المثال الكامل لبعض الخواص في الأدبيين الإغريقي واللاتيني. تلك الثقافة كانت من النوع الذي يسهل التقاطه عن طريق المحادثة أو قراءة بعض المترجمات. «الحب طول العمر للكلاسيكيات القديمة» — وخصوصاً من قبل الطبقة

21 - وقد علا شأنه فيها آنذاك.

22 - يقصد أنه لم ينس تلك الأيام ولم ينس مساعدة Ries.

النبيلة — كان يتأكد على نحو وافر عبر ذلك الميل الجاهز لاستعارة
المشاعر «السامية». وبغض النظر عن قيمة تلك الثقافة فإن بيتهوفن
اكتسبها بعد أن صار زائراً دائماً في منزل عائلة Von Breuning
الغنية والمتفقة. إن النقاشات مع هؤلاء الناس المحبيين والرحلات
والعطلات معهم في الريف أعطته سعادة غامرة. في نفس المرحلة
أسس الحاكم فرقة موسيقية مسرحية إلى جانب تلك التي تبعت كنيسة
بلاطه، وعزف بيتهوفن على آلة الفيولا في الفرقتين. ضمت الفرقة
الموسيقية المسرحية — بقيادة جوزيه ريتشا Joseh Reicha —
مؤدين جيدين جداً. وفي السنوات الأربع التي شارك بيتهوفن فيها
قدّمت الفرقة عدداً كبيراً من أشهر الأوبرات من كل مدارس التأليف
المعروفة آنذاك. وهكذا كان لبيتهوفن فرصة ممتازة لاكتساب الخبرة
عن الموسيقى الآلية. كما أن وجود فرقة من الآلات النفخية — أتى بها
الحاكم معه من فيينا على الأرجح — أكسب على ما يبدو بيتهوفن
بصيرته غير العادية حول إمكانات تلك الآلات. وإضافة إلى هذا فإن
جولة الفرقة الصيفية التي وصلت حتى منطقة راين Rhine قدّمت
لبيتهوفن فرصته الأولى لمقارنة نفسه مع عازف بيانو عظيم. هذا
العازف هو آبي ستركل Abbé Sterkel الذي برع في أسلوب
العزف «الأنثوي». لقد أثر على بيتهوفن بما يكفي ليجعله يتخرج
من العزف بعده. وهكذا فإن الأعوام من 1788 إلى 1792 كانت
مرحلة نشاط تعليمي هام. إنّ الجزء الجدّي من هذا التعليم كان
بالطبع الجزء الموسيقي. ومع أنّ بيتهوفن لم يكن أبداً لا في عزف
«البيانو فورته» ولا في التأليف طبع القيادة لينمذج نفسه على قياس
معلم محترف، إلا أنه كان مستقبلاً جيداً بما يكفي ليتعلم كلّ ما يرغب
في تعلمه. إن مرجعية انتقاداته — كما هو الحال دائماً عند العبقري
الخالق — تكمن في حاجاته الخاصة. وما تعلمه لم يتعلق فقط بما
درّس بل بما أحسّ أنّ فيه ما يخدم تطوره الموسيقي الخاص.

وهذا ينطبق على أيّ ثقافة عامة تَشْرَبها. إنّ ما تمكّن من
تمثله من الثقافة العامة في تلك المرحلة التعليمية كان قليلاً جداً حتى

عندما توفّرت له الفرصة. إن الأفكار والمعلومات من أجل الأفكار والمعلومات لم تهّم بيتهوفن أبداً. وفي الحقيقة لم يستطع أن يتشرب أي شيء أو يفهم أي شيء لا يستطيع أن يجعل منه جزءاً حياً وعضوياً من كيانه. ومن ضمن المشاعر السامية عند الكلاسيكيين القدماء وعند غوته «Goethe» وجد بيتهوفن بعضاً منها استطاع تأويله مبادئ يؤمن بها، كما أنه لم يكف يوماً عن قراءتهم. لكنّ طريقته في رؤية الأدب مختلفة جداً عن طريقة الإنسان المثقف أو ذواق الأدب. لقد افتقد تلك المسافة الفاصلة الضرورية [بينه وبين ما يقرأ]. ولهذا لام موتسارت لتأليفه نصوصاً خليعة للأوبرات. كان مبالغاً في الإيمان وعلى نحو مطلق بالأهمية الطاغية للخير والشرّ ممّا منعه من تكوين موقف مرتكز على «الفن من أجل الفن».

لودفيغ فان بيتهوفن

الرجل الساكن داخل الأطر.... وخارجها

د. سماء سليمان (23)

"..بِسَعَادَةٍ أَتَوَجَّهُ نَحْوَ الْمَوْتِ. وَإِنْ قَدِمَ إِلَيَّ قَبْلَ أَنْ تَسْنَحَ لِي فِرْصَةً إِظْهَارَ مَا أَنَا قَادِرٌ عَلَيْهِ كَفَنَانِ، رَغْمَ سُوءِ

23 - عازفة بيانو وباحثة في علوم الموسيقى.

طالعي، فسيكون قدومه مبكراً وسأرغب دون شك بأن
أراه يتأخر... ترى هل سيسلمني إلى حالات ألم لا
متناهية؟ تعال متى شئت، سأمضي بشجاعة إلى لفانك.
وداعاً... لا تنسوني نهائياً في غمرة الموت.. أنتم
مدينون لي بالذكرى لأنني في حياتي قد فكرت بكم
دوماً، بجعلكم سعداء... فكونوا سعداء".

لودفيغ فان بيتهوفن... وصية هليغنشتات

لا يخلو تقييم العمل الفني من التعقيد، ففي عالم الفن، ذاك العالم
الواسع المتشعب، يكون إطلاق أحكام فردية جائراً بعض الشيء
سواء اتخذت هذه الأحكام منحى السلبية أو الايجابية.. وكثيراً ما
يبدو حكم الأشخاص محصوراً برؤية أحادية تكون - إلا فيما ندر -
محكومة بظروف تاريخية، ثقافية وروحية معينة لذا فهي غالباً غير
كافية، غير شاملة وتنقصها المسافة اللازمة التي تسمح برؤية أكثر
امتداداً وحيوية... لكن حكم التاريخ على أهمية العمل الفني أو
الفنان يضيف بعداً آخر على عملية التقييم هذه، يبقى حكمه هو
الأكثر إنصافاً والأكثر حيادية.. فكم من عبقرى (وهم كثر) لم
ينصفه أبناء عصره، وكم من فنان متواضع جعله ظرفه التاريخي
أو السياسي أو الاجتماعي نجماً في سماء مؤقتة باهتة لا تلبث أن
تطمسه التغيرات؟

إن العبقرية، رغم عبور الزمن واختلاف الأفراد والمعطيات
والظروف ورغم احتدام المتناقضات والقبول أو الرفض تبقى
متوهجة دوماً، متجددة، مثيرة للدهشة والتساؤل.. هي تلك التي
تتجاوز المكان والزمان لتستطيع في لحظة ما - هي نقطة انطلاق
خالدة - أن تجمع بين الذاتي والموضوعي، بين التحيز والمطلق،
أن توحد المواقف كلها حول قيمتها الحقيقية بل وحول ضرورتها
الحتمية. لذا نستطيع القول بأن التعريف الأوضح للعبقرية هو تلك
الحالة الخلاقة المستمرة عبر العصور غير القابلة للاستنفاد أو
النضوب وغير المحكومة بالرؤى الضيقة المحدودة. وحين نتطرق

لشخصية لودفيغ فان بيتهوفن فإننا نتطرق حتماً لحالة من الحالات الفريدة في تاريخ الموسيقى الكلاسيكية الغربية لأنه ربما قد يكون واحداً من قلائل العباقرة الذين استطاعوا من خلال نتاجهم الفني الجمع بين حكم التاريخ المطلق وحكم الإنسان المطلق. فبعد نحو مئتي عام على رحيله. ورغم ظهور عشرات التيارات الفنية بعده، ما تزال أعماله الموسيقية مرجعاً روحياً وفكرياً وفنياً في آن معاً. ما زالت تتألق بتلك الطاقة الفريدة، بذاك التأثير المباشر، ما زالت تنضح تلك الحقيقة التي لا يستطيع الكشف عنها إلا الفنان الحقيقي. هذه الطاقة التي تحتويها أعمال بيتهوفن كما هو الحال في أعمال باخ، موتسارت، ديبوسي، شتوكهاوزن أو غيرهم تماشي النظرية الفيزيائية القائلة: الطاقة لا تبنى ولا تولد من عدم! وما نود قوله هنا هو أنه مع كون حالة الخلق الفني حالة صعبة التعريف أو التفسير، إلا أن لتظاهرات العبقرية مناشئ ومنابع ومسارات تقودنا نحو تفسير علمي ومنطقي لها. وإن كانت قصة حياة بيتهوفن المريرة، صممه، عزلته هي عوامل قد لعبت دوراً أساسياً في طبع أعماله بطابعها الاستثنائي، إلا أنها ليست كفيلاً وحدها بتعليل عبقريته. فلا بد من وجود أسباب براغماتية ستظهر بالاعتماد على التعديلات والتطويرات والإضافات التي أدخلها على اللغة الموسيقية السائدة في عصره.

ونتساءل: ما الذي جعل من بيتهوفن بنظر التاريخ عبقرياً؟ أهو ذلك الثقل الفكري والتقني والموسيقي الذي تنطوي عليه أعماله؟ أهو عناصر التجديد التي أدخلها على مؤلفاته؟ رغبته في التجاوز؟ أم تحويله للإرث الكلاسيكي أرضاً خصبة تبرعم فيها نزعاً جديدة؟ أهو إدخال نوع آخر من اللغة التعبيرية في أعماله؟ أهو ذلك التوازن المقلق المنبعث من حرفية عالية؟ أم هو ذلك الإلهام المتطرف والفكر الحر اللذين أوديا بمفهوم الجمال بشكله المطلق وبمفهوم الفن من أجل الفن؟

كثيرة هي الأسئلة التي تدور حول بيتهوفن، وكثيرة هي المحاور التي تقودنا إليها أعماله، ويحتاج التعمق فيها الكثير من الوقت والكثير من التحليل. لكننا لكي نستطيع الاقتراب من هذه الشخصية المبدعة بمحاولة للتوصل إلى فهم أعمق لعناصر تميزها، نرتئي التوقف عند محور قد يمدنا التبحر فيه ببعض الإجابات عن بعض الأسئلة: هذا المحور هو ربما أهم ما يميز مؤلفاً موسيقياً: خصائص لغته الأسلوبية.

بيتهوفن بين مرحلتين

إن حياة بيتهوفن (1770-1827) تبدو أشبه بجسر واصل بين نهايات المرحلة الكلاسيكية وبدايات الرومانسية. ولطالما يتبادر إلى الذهن سؤال حين نجد أنفسنا وجهاً لوجه مع مجموعة أعمال بيتهوفن أي مع شخص بيتهوفن ذاته: إلى أي مدى كان هذا المؤلف محافظاً، وإلى أي مدى كان مجدداً؟ إلى أي مدى كانت أعماله لصيقة بالفكر الكلاسيكي وإلى أي حد كان رومانسياً؟

إن الإجابة عن هذا السؤال كانت ومازالت مصدر خلاف بين كثير من الموسيقيين. يقول البعض: بيتهوفن كلاسيكي الانتماء وكلاسيكي اللغة، وبعضهم الآخر يؤكد نزعه الرومانسية من خلال أعمال مختلفة الإيحاء والتقنية، كسوناتاته الأخيرة للبيانو مصنف 101، 106، 109، 110 و111، سيمفونيته التاسعة أو عمله الغنائي (الحبيبية النائية) الذي تبرعت منه غنائيات شوبرت. ويقول آخرون: هي شخصية قابلة للتأويل بصورتين مختلفتين. كما يمكننا أيضاً الذهاب بعيداً بالقول إن بيتهوفن كان شخصية استثنائية صعبة التصنيف غير قابلة للإدراج في هذا الإطار أو ذاك؛ حالة متفردة، تنتمي إلى وجودها الخاص، مؤسسة لبنيتها المستقلة تماماً. لكننا لن نستطيع الاستمرار في التكهن إذ إن ضرورات الدراسة تحتم علينا تحديد انتماء ما لمؤلفنا، لذا فلا بد لنا من إلقاء نظرة على الإطارين التاريخي والفكري اللذين شهدا نشأته.

انتماؤه الأسلوبي

حين ولد بيتهوفن عام 1770، كان موتسارت ذو الأربعة عشر عاماً قد ألف عدداً كبيراً من الأعمال بين سوناتات وسمفونيات وأوبرات، وكان يتجه بسرعة ضوئية نحو مرحلة أخرى ستشهد فيها أعماله نضجاً فكرياً وأسلوبياً واضحين. ففي عام 1771 مثلاً ألف موتسارت مجموعتين من الرباعيات مصنف 17 و20، وفي عام 1774 السيمفونية رقم 29، وفي عام 1778 إحدى أهم سوناتات البيانو مصنف 310 مقام لا مينور، وفي عام 1781 أوبرا الاختطاف من السراي لينطلق بعدها نحو عرس فيغارو ودون جيوفاني ومن ثم جنازه الساحر. أما هايدن فكان قد تربع على عرش التأليف الموسيقي بعدد لا يستهان به من الأعمال الهامة التي عزز من خلالها أسس تقنيات التأليف الموسيقي في عصره، فبين عامي 1761 و1765 حدد هايدن رؤيته للشكل السيمفوني بحركات أربع ليطبق هذه الرؤية على مجموعة من السيمفونيات، كالسيمفونية رقم 6 و7 و8. وليزداد إنتاجه غزارة بين عامي 1773 و1774 بخمس وعشرين سيمفونية أخرى تعد إحدى أهمها السيمفونيات رقم 44، 49، و51. وإن كان هايدن هو أبو السيمفونية (حسب قول بيتهوفن) فهو أب للرباعيات الوترية أيضاً، فكان قد ألف ثلاث مجموعات من الرباعيات: المصنف 9 عام 1769، والمصنف 17 عام 1771، والمصنف 20 عام 1772 مسبوقة بستابات ماطر⁽²⁴⁾ عام 1767. وفي الوقت الذي كان فيه هايدن قد وصل إلى ذروة إنتاجه الفني من خلال السيمفونيات اللندنية رقم 99 — 104 عام 1793 أو من خلال عمله الهائل (أوراتوريو الخلق) عام 1798. وبعد أن فارق موتسارت الحياة عام 1791، كان بيتهوفن يكبر في غمرة الأعمال الفنية المذهلة التي قدمها كل من هذين المؤلفين الاستثنائيين. لقد نشأ بيتهوفن دون أدنى شك على الأسس الكلاسيكية بل وتشرّبها تشرّباً كاملاً خلال فترة دراسته الموسيقية مع كل من هايدن وساليري. لذا

يمكننا القول إن تكوينه الموسيقي هو تكوين كلاسيكي صرف، بل يجب التأكيد أن أصوله الكلاسيكية — ونقصد بهذا بشكل أساسي تأثيرات هايدن — هي أصول تامة النقاء. إن أخذ المناخ الموسيقي الذي تحدر منه وترعرع فيه بيتهوفن بالحسبان يعطينا مفتاحاً من مفاتيح الإجابة، فهذا المناخ كان له حكماً تأثيراته المباشرة وغير المباشرة على أعماله كافة بلا استثناء، سواء تلك المبكرة أم تلك التي ألفها في نهاية حياته. لكن الأرضية الكلاسيكية التي انطلق منها بيتهوفن لن تمنعنا من إغفال حقيقة على قدر كبير من الأهمية: هي ظهور مؤلفنا منذ بداية عهده بالتأليف كشخصية موسيقية متفردة شديدة الخصوصية، فهو لم يكتف بما حملته له المدرسة الكلاسيكية، بل عمل على تعزيز خصوصيته، صقلها بل وتكريسها في مراحل حياته الموسيقية كافة. هذه الخصوصية تتجلى في ما أضافه بيتهوفن من جديد على السائد في عصره، وبشكل أساسي في اختراقه لمفهوم الشكل — القالب ونقصد بهذا قالب السوناتا.

بيتهوفن بين التجديد والتقليد

يعرض أندري بوكوريشليف في كتابه (بيتهوفن) بعضاً من عناصر التجديد التي ظهرت مبكراً في الأسلوب البيتهوفني فيقول: "لقد وصلت الكثافة وتركيز الأحداث الموسيقية التي تنطوي عليها الهندسات الضخمة للحركات السريعة أو حتى في تلك البطيئة للسوناتات مصنف 2 رقم 2 و3، وصلت إلى حد بدا منه أدنى توظيف لها يتخذ أهمية عظيمة. ففي الحركة البطيئة للمصنف 7 تتصاعد التناقضات والكتل، البنى الإيقاعية المتضادة وتفجرات المدى الصوتي إلى درجة من القوة المستقلة، خالقة بهذا توتراً درامياً منقطع النظير." (25).

25 - Boucourechliev, Andre, Beethoven, Paris, Seuil, 1963 p.35.

إن كان بوكوريشايف قد حدد عناصر التجديد هذه من خلال أمثلة منتقاة، إلا أننا نستطيع القول بأن هذه العناصر تتحقق في أعمال بيتهوفن كلها بلا استثناء. لقد قاد بيتهوفن الموسيقا ودون أدنى شك، في دروب تعبيرية جديدة بتبنيه لمبدأ أساسي ألا وهو: التكتيف. سيقول البعض: إن هذا المبدأ ليس بغريب على موتسارت وهايدن، وقد تكون هذه الملاحظة دقيقة، لكن بيتهوفن لجأ إلى التكتيف كواحد من العناصر المؤسسة للغة الموسيقية لا كحدث عارض تفرضه ضرورة ما، لنجده يدخل في نسيج كل المواد المكونة لأعماله: فنلاحظ فيها تكتيف الحدث الدرامي، تكتيف البعد الإيقاعي، تكتيف المتضادات، تكتيف الكتل الصوتية، تركيز التباين الديناميكي وجعل العلاقات الصوتية أكثر اتساعاً وأكثر تلوناً، وبالتالي غدا عمله معتمداً اعتماداً كبيراً على التفاعل بين حالات تطويرية عديدة أدت إلى اختراق الشكل المعهود للعمل الكلاسيكي. لكن التجاوزات التي أدخلها بيتهوفن على مفهوم الشكل أو القالب ظلت تدور في فضاء المبدأ الأساسي الذي بنيت عليه أعمال القرن الثامن عشر: فالمنظومة الكلاسيكية المؤسسة لقالب السوناتا – حجر الأساس في الأعمال الآلية وهو القالب الذي اعتمده بيتهوفن في غالبية مؤلفاته — تعتمد اعتماداً مباشراً على العلاقة القائمة بين الدرجة الأساسية من المقام (التونيك) والدرجة الخامسة (الدومينانت). هذه العلاقة بين هذين القطبين الهارمونيين، بين حالتي التوتر والاسترخاء،

هي المسؤولة عن خلق البعد الدرامي وهي التي تحكم على نحو أو آخر العلاقات اللحنية لتحدد أيضاً بنية العمل الداخلية وشكله الخارجي بل والتوازن القائم بين أجزائه. ولعل تأكيد استمرارية هذه العلاقة في أعمال بيتهوفن، رغم ما طوره فيها، يبدو مؤشراً واضحاً على انتمائه الأسلوبى الموسيقى. إن نزعه الجديدة (التكثيفية) وسعيه الحثيث إلى إضفاء أبعاد نفسية أكثر تعقيداً على أعماله، قد لا تكون أدلة جازمة على انتماء رومانسي، وقد يجب علينا توخي الحذر عند حديثنا عن أعمال بيتهوفن من الخلط بين مفهومي (التجديد) والرومانسية، فهما مفهومان شديدا الاختلاف: فالمنظومة الرومانسية، بشكل عام، لا تعير مسألة التوازن البنيوي أو الهارموني أهمية مركزية (باستثناء بعض من أعمال برامز ومندلسون)، هي في حقيقة الأمر أقل عقائدية وأكثر مرونة من تلك التي تركز عليها أعمال بيتهوفن فلا يظهر لنا أي عمل من أعمال نضجه، أي منذ سيمفونيته الثالثة، مرونة أو تساهلاً من حيث قوة بنائها الهندسي وتحقق وحدتها العضوية حتى لو كانت تبدو متحدية فكراً وشكلاً النموذج الكلاسيكي. وبهذا الصدد يقول شارل روزن في كتابه (الأسلوب الكلاسيكي): "على الرغم من ادعاءات استقلالية بيتهوفن عن سبقة... إلا أننا لا نجد في سيرته المهنية انقطاعاً بالنسبة لأسلوب موتسارت وهايدن بالمقارنة مع ذلك الذي أحدثه جيل شومان وشوبان". ويتابع روزن قائلاً: "لقد قام بيتهوفن بإعادة تشكيل

التقاليد الموسيقية التي شهد ولادتها دون أن يشكك فيها. وإن كان مغتاضاً من سطوة هايدن بل ومن مساعدته ومساندته، إلا أنه لم يتخلَّ أبداً عن نُظْم هايدن أو الأساسي في تقنيته.. كذلك مع أنه قد أدان خلود النصوص الأوبرالية لموتسارت إلا أنه لم يُكَنَّ له كموسيقي إلا فائق التقدير" (26).

وعلى الرغم من مقولة روزن نجد أن بعض أعمال بيتهوفن الأولى تظهر ابتعاداً مقصوداً عن لغتي موتسارت وهايدن. وقد نفسر هذا برغبة المؤلف الشاب في التحرر من سطوتهما من خلال رؤية كان ينقصها ربما عنصر الإقناع وشيء من الترابط. فالحركة الأولى من سوناتته للبيانو مصنف 2 رقم 3 تقدم لنا بنية شديدة الخصوصية، شديدة التلون والغنى بالانتقالات المقامية غير المعهودة، وهو شيء لا نجده (بشكل عام) في الحركات الأولى من أعمال الكلاسيكيين، لكنها تفتقر افتقاراً أساسياً إلى ذلك التوازن بين التطور الهارموني واللحني المميزين لأعمال هايدن مثلاً.. لكن بيتهوفن بدأ، مع تقدم العمر به، محبذاً الحرفية على الارتجال ومفضلاً التوازن على الخلطة، ليعود إلى ثوابت رسخها من خلال أعماله اللاحقة.

لقد استمر بيتهوفن بتوظيف استخدامات مقامية شديدة الجراءة معززة الانطباع بالابتعاد الشديد عن القطبين الهارمونيين الأساسيين عند مروره إلى مقامات الدرجات الثالثة أو الرابعة أو السادسة، أو لجوئه إلى الكروماتيكية. والأمثلة على هذه الاستخدامات كثيرة، كما في سوناتته فالدشتاين رقم 21 مصنف 53، أو تلك مصنف 101، أو 106، أو في سيمفونيته التاسعة. ولا بد أن توسيع مدى هذه الاستخدامات قد أدى بالضرورة إلى توسيع حدود شكل العمل: فسوناتا بيتهوفن بدأت بالتحول لتأخذ شكلاً أكثر

²⁶ - Rosen, Charles, Le style classique, Paris, Gallimard, 1978, p. 480.

تعقيداً وأكثر امتداداً على الصعيد اللحني، الزمني والنفسي. لكن الفارق الأساسي بين أعماله الأولى وأعمال نضجه الأسلوبية هو الوضوح الذي اكتسبه منهجه الحقيقي مع ازدياد حرفيته الناتجة عن التجريب والاختبار. فسيمفونيته الثالثة "البطولية" مصنفة 55 التي ألفها عام 1804 هي مثال رائع عن التوازن الهارموني. ومع كونه بطل الانتقالات المقامية⁽²⁷⁾ إلا أن اللحنين الأساسيين للسيمفونية يتأرجحان على نحو دائم بين التونيك والدومينانت. إن النهج الذي اتبعه بيتهوفن والذي ازداد تبلوره مع الزمن سعى دون أدنى شك إلى توسيع طيف العلاقة تونيك — دومينانت إلى الدرجة القصوى جاعلاً من حالة التوتر الدرامي الدائرة ضمنها حالة استثنائية تماماً. ولم تكن محاولاته المتكررة في الانزلاق نحو مقامات بعيدة عن المقام الأساسي (وهي العلامة الفارقة لكل من موتسارت وهايدن) تعبيراً عن الرغبة في الانفصال عنه كما هو حال الرومانسيين، إنما هي على العكس تماماً حالات ابتعاد تزيد من اشتياق أكثر جموحاً إلى الأساس.

خصوصية الأسلوب البيتهوفني

يؤكد روزن في كتابه القيم (الأسلوب الكلاسيكي) قائلاً: "إن مسيرة بيتهوفن الهارمونية استطاعت في الحقيقة التوصل إلى زيادة فعالية أسلوب تعتمد فيه الطاقة التعبيرية الدرامية أساساً على هذا النوع من التناقضات وانحلالاتها المتجانسة (ويقصد بهذا علاقة التونيك — دومينانت التي سبق أن تحدثنا عنها). وإذا كان بيتهوفن قد وسع هنا حدود الأسلوب الكلاسيكي متجاوزاً كل ما أمكن تخيله سابقاً، إلا أنه لم يعدل في البنية الأساسية ولم يتخل عنها كما فعل لاحقوه. ليس فقط على صعيد العلاقات المقامية داخل حركة من حركات عمل، وإنما على صعيد مكونات أخرى للغته الموسيقية،

²⁷ Boucourechliev, Andre, Essai sur Beethoven, Paris, Actes Sud, 1991, p. 71. —

بقي بيتهوفن داخل الأطر الكلاسيكية، وهذا لم يمنعه قط من استخدامها بجرأة وابتكار مذهلين(28)".

يبدو إيمان شارل روزن بانتماء بيتهوفن الكلاسيكي شديد الوضوح، لكن إيمانه هذا لا ينافي عنصر الخصوصية التي اتسمت بها أعمال مؤلفنا. فلنأخذ مثال السيمفونية الخامسة: هذه السيمفونية هي نموذج استثنائي لحدائثة المعالجة: فمن خلية إيقاعية صغيرة، ثلاث نوتات قصيرة تتلوها واحدة طويلة، استطاع بيتهوفن أن يبني عملاً خالص التعقيد. إن استخدامه المبتكر جداً للعنصر الإيقاعي هو واحد من الخصائص التي ميزته بوضوح عن سابقه. إلا أنه قد اعتمد عليه بشكل أساسي، إضافة إلى المعالجة الهارمونية، لتحقيق وحدة عمله العضوية. فالخلية الإيقاعية التي يبدأ بها السيمفونية تعود لتظهر بوضوح في كل حركات العمل بصور كثيرة ومختلفة لترتبط بين أجزائه ربطاً شبه مثالي، محققة بذلك مبدأ التوازن الكلاسيكي. وان كنا قد تحدثنا عن العلاقة الوطيدة التي تجمع بين الابتكار على الصعيدين الهارموني والإيقاعي والتمسك بالأساس الكلاسيكي فإن تحليل بوكور شليف التالي قد يمدنا بمعلومات إضافية عن ماهية الاستخدام الأوركستراي لبيتهوفن الذي يبدو محققاً أيضاً للعلاقة بين الابتكار والتقليد فيقول: "إن الأوركسترا التي ورثها بيتهوفن، كان قد أسسها مسبقاً ذلك المجرّب الصوتي الفريد هايدن. وإذا كان مؤلفنا (أي بيتهوفن) لم يضيف أي إضافة جديدة حقة على سابقه (ماعداً الاستخدام الأكثر انطلاقةً للترومبونات وللكونتراباصون والبيكولو)، إلا أنه قد عزز أسلوباً خاصاً ماضياً نحو المصقول، الكثيف، نحو المتضادات العنيفة والتفاصيل المنحوتة، ماضياً نحو ضخامة لم تكن معروفة قبلاً(29)".

28
Rosen, Charles, op., cit, p. 485-486. —

29
Boucoucheliev, Andre, Beethoven, op., cit, p. 63. —

إن السوناتا مصنف 57 رقم 23⁽³⁰⁾ هي مثال واضح على تبنّي بيتهوفن للأسس الكلاسيكية محولاً إياها إلى (حقل تجارب) واسع استطاع بفضل أن يبني لنفسه لغة أسلوبية خاصة به. فرغم العنوان المميز لهذه السوناتا إلا أن حالة الشغف التي تطرحها لا تتنافى مطلقاً مع المنطقية الشديدة التي تُحكم بناءها. سنتوقف بإيجاز عند الحركة الأولى من هذا العمل فهي تبدو مستوفية لمعظم الشروط المميزة لخصائص الأسلوب البيتهوفني. بادئ الأمر يجب الإشارة إلى الاتساق الكبير الذي يربط بين أجزاء الحركة الأولى، فهي مقسمة إلى أربعة أجزاء: العرض – التطوير – إعادة العرض – الكودا النهائية.

يبدأ العمل بعرض لجملة لحنية مؤلفة من ميزورات أربعة مبنية على الدرجة الأولى الأساسية لمقام ال (فا) مينور (مقام العمل) تنتهي على الانقلاب الثاني للدرجة الخامسة (الدومينانت)، تتلوها أربعة ميزورات أخرى ينتقل فيها بمقدار نصف تون أي بشكل كروماتيكي إلى مقام (صول بيمول) ماجور. وتتبع هذه الميزورات نفس المعالجة الهارمونية لسابقتها. إن هذه النقلة الكروماتيكية المفاجئة تضعنا مباشرة في حالة نفسية مبهمة يعلّق من خلالها بيتهوفن البعدين الزمني والدرامي. ولا بد أن لحظات الصمت التي يدخلها بيتهوفن في الميزور 4 وميزور 8 ما هي إلا وسيلة ليوقف فيها الزمن خالقاً بهذا شيئاً من تساؤل تجيب عنه انطلاقة جديدة في كلّ مرة، وجاعلاً من العنصر الدرامي عنصراً أساسياً يفتتح به عمله.

سنجد في كلتا الجملتين معالجة خاصة للمدى الصوتي فيين الـ(فا) الأولى التي تظهر ميزور 1 والـ(فا) الثانية ميزور 2 يوسع بيتهوفن المدى الصوتي بمسافة أوكتافين. وهو بهذا يزيد من السعة التعبيرية لجملته معتمداً على الأربيج الذي تتالى فيه علامات

أكورد الدرجة الأساسية للمقام، ويكرر بشكل حرفي المعالجة ذاتها في الجملة الثانية.



يتبنى بيتهوفن في الاثني عشر ميزوراً التي يستهل بها العمل درجة صوتية خافتة جداً⁽³¹⁾ إلى أن يحين قدوم عنصر جديد له صفة إيقاعية ميزور 10 منبئاً بحدوث تحوّل فجائي من حالة ترقب إلى حالة أكثر وضوحاً يعبر إليها بيتهوفن من خلال خط لحن نازل خاطف قوي ميزور 14 مستقر على وقفة طويلة للانقلاب الثاني للدرجة الخامسة لـ (فا) مينور ميزور 16 خاتماً بهذا مرحلة، ليبدأ أخرى عند الميزور رقم 17.

سنلاحظ من خلال المرحلتين الأوليين، أي الستة عشر ميزوراً التي يبدأ بها السوناتا، غنى المواد التعبيرية التي يوظفها بيتهوفن لخلق فكرته الأولية عن العمل. وسنلاحظ أيضاً قوة الشحنة الدرامية التي استطاع خلقها من خلال التصرف بهذه المواد على نحو شديد التنوع والتكثيف، معزراً بهذا حالات التباين الدرامية التي تقوم عليها أعماله.



17—20—22: كتل من الأكواردات المتتالية ذات الحضور والقوة الصوتية⁽³²⁾. هذا الظهور الآخر للحن الأساسي بصورة مختلفة تماماً ما هو إلا رغبة واضحة في خلق حالات تباين فجائية بل وشديدة التطرف تزيد من حدة الفعل الدرامي.



الشهيرة للسمفونية الخامسة)، الخط اللحني النازل ميزور 14، والاستخدام الكروماتيكي الذي ابتداءً به، ستعود كلها لتظهر بأشكال مختلفة خلال الحركة الأولى. وستتطور هذه المواد على نحو متواز مع المعالجة الهارمونية كي تكون الطاقة التعبيرية ناتجة عن حالة الترابط الوثيق بينهما. سينتقل بيتهوفن في اللحن الثاني لهذا العرض إلى مقام الـ (لا بيمول) ماجور (المقام الموازي للفا مينور) معتمداً فيه على أساس إيقاعي ثابت حاملاً خطأً لحنياً (متحدراً من

اللحن الأول) لا يلبث أن يتأرجح بين الأعلى والأسفل فاتحاً بهذا المساحة الصوتية إلى درجة قصوى.

من خلال بضعة ميزورات فقط يتضح لنا المنهج الذي يتبعه بيتهوفن في بناء عمله، فهو يعتمد اعتماداً متوازياً ومتوازناً على العنصرين اللحني والإيقاعي. يسعى من خلال اعتماده على تعددية الانتقالات المقامية إلى إضفاء شخصيات جديدة على العنصر ذاته. يتأرجح بين الخفة والثقل، بين الخافت والشديد القوة، يوسع الفضاء الصوتي ليخلق مجموعة تضاريس درامية متنوعة. وهو بهذا يزيد من الكثافة التعبيرية ضمن إطار مدروس تماماً يضمن التوازن بين أجزاء العمل سواء على الصعيد البنيوي أو الهارموني: فنلاحظ أن المنهج التطوري الذي يتبعه بيتهوفن في العرض يبدو مماثلاً تماماً لذلك الذي نجده في إعادة العرض، كما أن كلاً من التفاعل والكودا النهائية تقدم بنى تقترب بشكل لصيق من بنية العرض الأساسية. أما على الصعيد الهارموني، فإننا نجد، ضمن الانتقالات المقامية المتنوعة التي يبرع بها بيتهوفن، مرجعية دائمة للعلاقة (تونيك — دومينانت). إن هذا العمل هو عمل شديد الكلاسيكية من حيث البناء والتكوين، لكن خصوصيته تكمن في قدرة بيتهوفن على استخدام المألوف والمعهود بشكل مبتكر تماماً، فهو مع انطلاقه من القواعد الثابتة إلا أنه استطاع تجاوزها بطرق جديدة خالفاً بهذا عملاً شديد الاختلاف من حيث الطاقة التعبيرية والنفسية.

إذن سنستطيع القول إن حداثة بيتهوفن قد لا تكمن في رومانسيته، إنما تتجلى بتعديل وتطوير الطرق المستخدمة في توظيف القواعد الكلاسيكية. وإن كانت بعض من مؤلفات بيتهوفن كسوناتات البيانو الأخيرة أو سيمفونيته التاسعة أو الرباعي الوتري مصنف 131 و135 قد تجاوزت بوضوح معطيات عصره فلسفة وفكراً وشكلاً ربما، إلا أنها بقيت من حيث البنية والعلاقات الداخلية اللحنية والهارمونية تدين مباشرة للأسس والنظم التي رسّخها هايدن. فالرومانسيون الذين ابتدأ مسيرتهم فرانز شوبرت أحدثوا

نقلة نوعية تتجلى في إسقاطهم للعلاقة (تونيك — دومينانت)، مما أدى إلى انهيار البنية الداخلية ونوعية التعبير الدرامي الكلاسيكي دافعاً، إياهم إلى البحث عن خلق قوالب وبنى وطرق تعبيرية موسيقية جديدة. مثلاً في البالاد مقام (لا بيمول) ماجور مصنف 47 نجد أن شوبان يبتعد تماماً عن مقام (مي بيمول) أي الدومينانت — الدرجة الخامسة — أو عن مقام الـ(دو) في البالاد مقام (فا) مينور مصنف 52، بل إنه يتجه بإلحاح نحو الـ(سي بيمول) ماجور أي الدرجة الرابعة! وهذا ما يجعل من عمل البالاد عملاً رومانسياً بامتياز، إذ لا مرجعية للقطين الأساسيين داخل العمل، وبالتالي فإن تكوينه البنيوي واتساقه بعيدان كل البعد عن حالة التوازن التي طالما سعى الكلاسيكيون إلى تحقيقها. لقد حاول الرومانسيون بشتى الوسائل وعلى رأسهم شوبان وشومان تحويل مركز الثقل من هذين القطين لنقله بين أقطاب أخرى واستعاضوا عن التوتر الكلاسيكي (ذاك العقلاني، المتوازن، المدروس) بصيغ أخرى تعبر عن حالات (شخصية)، ترتسم فيها تضاريس عدة يشوبها القلق أو الحزن أو التأثير العاطفي. إن بيتهوفن لم يتخلّ عن تلك الشحنة الدرامية المتصاعدة، التي عدّل الرومانسيون في مسيرتها ومن حدّتها أيضاً. بل يمكن القول بأن توجهه المباشر وشبه البطولي باتجاه ذروة مدروسة التوضع في علاقتها مع ما يحيطها ورجوعه الدائم لنقاط الارتكاز الأساسية، هي أهم ما يميز لغته الأسلوبية. وقد يكون هذا ما يميزه أيضاً بشكل قاطع عن الرومانسيين الذين تلوّه. فاختتام عمل ما بمقام مختلف عن مقام البدء مثلاً — وهو استخدام رومانسي شديد الرواج — هي عملية لن يقوم بها بيتهوفن إلا في حالات استثنائية كسوناتا البيانو مصنف 111 مثلاً. وإن كان قد تبنى بشكل واضح أسلوب المرور من مقام إلى آخر شديد البعد عنه إلا أن رجوعه النهائي إلى نقطة البدء ليغلق هذا العمل في النهاية كدائرة مكتملة، هو دليل قاطع على الرغبة في تحقيق تلك اللّحمة البنيوية التي هي التجسيد الأمثل للفكر الكلاسيكي.

يقول ميلان كونديرا في الفصل السادس من كتابه "الوصايا المخونة": "إن سوناتات بيتهوفن الاثنتين والثلاثين التي تغطي كل حياته الفنية تقريباً، أي منذ سنواته الخامسة والعشرين حتى الثانية والخمسين، تُظهر تطوراً هائلاً تحوّل من خلاله مؤلّف السوناتا تحولاً كلياً. سوناتاته الأولى مازالت تخضع للنموذج الموروث عن هايدن وموتسارت: أربع حركات؛ الأولى سريعة⁽³³⁾ مكتوبة بقالب السوناتا؛ الثانية بطيئة مكتوبة بقالب الليد⁽³⁴⁾ الثالثة: مينويت أو سكيرزو⁽³⁵⁾ بسرعة معتدلة؛ والرابعة روندو⁽³⁶⁾، شديدة السرعة. إن سلبيات هذا المؤلف (أي السوناتا) واضحة للعيان: فالحركة الأكثر أهمية، الأكثر درامية، الأكثر طولاً، هي الأولى؛ وبهذا فإن تتالي الحركات في السوناتا يتبع مسيرة تنازلية: من الأكثر رصانة إلى الأكثر خفة؛ وإضافة إلى ذلك كانت السوناتا قبل بيتهوفن عند منتصف الطريق بين مجموعة قطع (إذ إنه كثيراً ما كان يُعزف في الحفلات حركة من سوناتا) ومؤلف كامل موحد. لقد استبدل بيتهوفن بشكل تدريجي، من خلال تطور سوناتاته الاثنتين والثلاثين، بالنموذج القديم نموذجاً آخر أكثر تركيزاً، أكثر درامية، أكثر وحدة.... لكن المغزى الحقيقي من هذا التطور (الذي يؤخذ هنا على أنه ثورة حقيقية) لم يكن باستبدال نموذج غير مُرضٍ بآخر أفضل، إنما بكسر المبدأ التأليفي المسبق الوضع⁽³⁷⁾."

أجل.. لقد كسر بيتهوفن قالب السوناتا... لقد تجاوز شكله المفروض وهيئته المعتادة؛ فلنأخذ مثال سوناتا البيانو مصنف 101: تملك هذه السوناتا شكلاً شديداً خصوصية، فالحركة الأولى المعتدلة السرعة (والمائلة للبطء ربما) تبدأ بما قد يعطينا الانطباع

33 – Allegro

34 – Lied

35 – Menuet, Scherzo

36 – Rondo

37 – Kundera, Milan, Les testaments trahis, Paris, Gallimard, 1993, p.206.

بمقدمة طويلة حاملة، لكن لحن هذه المقدمة ما هو إلا اللحن الأساسي للسوناتا. وسنلاحظ عدم وجود تلك الثنائية المعهودة بين اللحن الأول واللحن الثاني للعرض في قالب السوناتا، بل سيعتمد بيتهوفن من خلالها على استمرارية لحالة نفسية واحدة من خلال حركة قصيرة وكثيفة وشديدة التعبيرية. يتلوها سكيرزو (استخدام غير مطروق كلاسيكياً في الحركة الثانية) يشوبه التوتر والقلق، مبني بشكل بوليفوني مركز. تفاجئنا بعده حركة بطيئة تأملية شبه ارتجالية وكأنها مقدمة لحركة رابعة يعود فيها بيتهوفن لنسج رؤيته البوليفونية من خلال فوغ طويل يختم به العمل. هذه المعالجة الخارجة عن المؤلف ميزت بشكل شديد القوة أعمال بيتهوفن الآلية الأخيرة. وستكون السوناتا مصنف 111 مثلاً أكثر تطرفاً على حداثة هذه المعالجة: فما هو ذا يستعيز عن الحركات الأربع أو الثلاث باثنتين فقط، ها هو يختصر الشكل، ليكثف الفكرة من خلال حركة أولى مغرقة في الدرامية وثانية تعتمد على التنويعات، وهو بهذا قد حطم تماماً الرؤية الكلاسيكية لهذا القالب.

لكننا نعود لنؤكد البناء الداخلي لأعمال بيتهوفن، رغم تعديله الواضح لمفهوم (القالب)، بقي متحدرًا من فكر كلاسيكي يعتمد على توازن الكتل والقوى والعلاقات القائمة بين المواد المؤسسة للعمل، وظل بعيداً عن المنظومة الرومانسية التي نعرفها، فيكفينا الإصغاء بتأنٍ لعمل من أعمال بيتهوفن وآخر لشومان أو شوبان لنلتقط التباين الشديد بينهما من حيث البعد الجمالي ونوعية التعبير الدرامي وطرق المعالجة.

يقول بيتهوفن في مذكراته: "لكي نقرب الماضي من المستقبل يجب الاعتراف بأن الماضي قد ولد الحاضر⁽³⁸⁾". أليست هذه المقولة دليلاً على علاقة التماهي التي تربط بين الجذور الكلاسيكية لمؤلفنا وحاضره؟

38 - Beethoven, Ludwig Van, Carnets intimes, Paris, Buchet/Chastel, 1970, p.32.

أولاً يحدّد لنا انتماءه الموسيقي والفكري حين يقول: "توجد قوتان، متعادلتا العظمة، شديداً البساطة، تتحدران من مبدأ واحد: التجاذب والتنافر (39)". أليست هذه المقولة مؤشراً واضحاً على ارتباطه بالمبدئين المؤسسين للعمل الكلاسيكي؟ أليست تأكيداً على مفهوم التوازن الكلاسيكي؟ وفي النهاية ماذا يسعنا القول عن السيمفونية التاسعة تلك التي تجاوزت الكثير على الصعد كافة: فكرياً وموسيقياً وإنسانياً.. ألا يختمها بيتهوفن بنشيد الفرح، ذاك النشيد الذي يستحضر الضوء والألق؟ أليس هذا دليلاً واضحاً على انتمائه الأصل لعصر التنوير الكلاسيكي؟

أجل.. ولد بيتهوفن على الخط الفاصل بين مرحلتين، وكانت نزعتا الفكرية والفلسفية والإنسانية مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالنزعة الرومانسية الأخذة بالتصاعد في أوروبا آنذاك. إلا أن التقنيات الموسيقية التي قام بتوسيع طيف احتمالاتها، بتكثيفها، بتركيزها للوصول بها إلى حد التطرف، هي تقنيات كلاسيكية صرفة. لقد أصبح من المستحيل بعد بيتهوفن إدخال أي تجربة أخرى ذات قيمة حقيقية على المنظومة الكلاسيكية. لذا فإنه يُعدّ محافظاً من جانب، ومجدداً رائعاً من جانب آخر، فهو باستنزافه للمنظومة السائدة استطاع أن يمدّ طريقاً جديداً نحو منظومة أخرى.

بيتهوفن والعلاقة بالنزعة الرومانسية

إذا كانت اللغة الموسيقية، أو بالأحرى المنطق الموسيقي، الذي اعتمده بيتهوفن في بناء أعماله هو كلاسيكي الانتماء، إلا أن هذا لا يعني بأي حال من الأحوال أن مؤلفنا كان خارج عصره أو متأخراً عن النزعات الجديدة فيه. لقد تماشى تطوره الموسيقي والفكري والروحي مع التيارات التي شهدتها عصره، بل كان على اطلاع تام على أفكار جان بول ريشتر، نوفاليس، فاكينرودر،

39 - Ibid, p. 57.

شيلينغ، هيردر، وهوفمان دون أن نتجاهل صداقته لشيلر وإعجابه الشديد بغوته. وإن كانت أعماله الشديدة الوقار والشديدة الثقل، بعيدة كل البعد عن خفة المحاولات الرومانسية الناشئة في عصره آنذاك، فيجب القول بأنها لم تؤخذ يوماً على أنها (قديمة)، ولم تكن يوماً مثار امتعاض من الجمهور. في الحقيقة لم يشهد التاريخ مؤلفاً أكثر شهرة في عصره من بيتهوفن. وإن كانت (العقلنة) الكلاسيكية هي الوسيلة التي بدت لبيتهوفن أكثر نجاعة لخلق أعماله الفنية إلا أن هذه الأعمال كانت تتكلم لغة عصر يشهد تأثير حركة الاندفاع والعاصفة⁽⁴⁰⁾، تؤرجحه التغيرات الجذرية التي أحدثتها الثورة الفرنسية ونتائجها الحتمية على مصير أوروبا آنذاك. لقد لامست أعمال بيتهوفن قضايا مجتمعه الفكرية والإنسانية بل وأكدت باستمرار على استجابتها للواقع وارتباطها بمعطيات عصرها.

يجب القول إن بيتهوفن كان من أوائل الموسيقيين (بعد موتسارت) الذين أعلنوا استقلالية تامة على المستوى الشخصي والفكري والموسيقي. فعلى الرغم من أواصر الصداقة المتينة التي ربطته مع شخصيات بورجوازية وديبلوماسية مرموقة إلا أنه رفض دوماً أن يكون تابعاً. ولن نستطيع إنكار تأثره بأحداث الثورة الفرنسية، التي عززت فيه ذاك التمسك الخالص بحرية الإنسان، فهو الذي يقول: "أحبوا الحرية فوق أي شيء". وإن كان إعجابه اللامتناهي بشخصية نابوليون بوناپرت المجدد لمبادئ الثورة دافعاً ألهمه سيمفونيته الثالثة المدعوة السيمفونية البطولية — وهي واحدة من أهم أعماله ومن أكثرها ثقلاً على الإطلاق — إلا أن تنصيب بوناپرت نفسه إمبراطوراً عام 1804 جعل بيتهوفن يقول: "هو إذاً رجل عادي... سيتمسح الآن بأقدام حقوق الإنسان.. إنه لا يرنو إلا لطموحاته.. يريد أن يعلو فوق الآخرين ليصبح طاغية". وهذا ما جعله يعدل من إهدائه لبوناپرت لتكون "السيمفونية البطولية لذكرى رجل عظيم". ما نريد قوله هو أنه مع بيتهوفن أصبح للموسيقا

رسالة اجتماعية وسياسية، وأصبحت تتكلم لغة الإنسان الذي لا يطرح فقط أسئلته الوجودية، إنما ذاك الذي يسكنه الهم الجماعي الإنساني. هذه النزعة الإنسانية (بالمعنى السياسي للكلمة)، هي حتماً واحدة من نزعات أعماله الرومانسية.

من ناحية أخرى وصل بيتهوفن في أعماله، وخصوصاً في المرحلة ما بين 1804 حتى نهاية حياته، إلى مفهوم (الصرح). فهي تختلف عن أعمال سابقه بثقلها وطولها، وتعقيداتها التقنية: لقد ضخّم بيتهوفن حجم اللحنين الأساسيين، وزاد في طول الجسور الواصلة بين أجزاء العمل، وأصبحت تفاعلاته أكثر تآزماً. كما أن الكودا النهائية في أعماله أصبحت أكثر أهمية بعد أن أصبحت ذات بعد تفاعلي واضح. هذه التعديلات الكمية التي أدخلها بيتهوفن إلى أعماله، بهدف تعبيره بحت، هي دليل أكيد على تجاوزه للسائد: فبينما كانت الفكرة تخضع للشكل بالمنظومة الكلاسيكية، إلا أنه على هذا الصعيد سيضحي بالمبدأ المتوارث ليحطم الشكل مقابل إفساح المجال لتوهج الفكرة. إن هذا التوجه هو توجه شديد الجودة وهو التوجه الذي ولد فيما بعد ودون أدنى شك، فاغنر وريتشارد شتراوس.

لا بد أن التعقيد التقني والموسيقى اللذين وصلت إليهما أعمال بيتهوفن أحدثا نقلة نوعية في التقنية والأداء الموسيقيين: إن أعماله الآلية الشديدة التطلب على الصعيد التقني والفكري، وتوسيعه للمدى التعبيري وبحثه المستمر عن طوابع صوتية أكثر تمايزاً وتعددًا وتلوناً، كل هذا دفع بالموسيقين إلى تطوير أداءاتهم للاستجابة لمكونات أعماله. يقول فاغنر بهذا الصدد شارحاً دور الموسيقى في أداء أعمال بيتهوفن: "إن إصغاءنا لعمل بيتهوفني يغرقنا حقاً في حالة من السحر في كل جزء من أجزائه. إذ إننا نجد فيه تطابق نوعية الوسائل التقنية مع الوسائل المستخدمة في استعراض العمل. ونشعر هنا بحيوية روحية، بنشاط خفيف الوقع حيناً ومريعاً حيناً آخر، بذبذبات منتشية، بفرح، بإلهام، بقلق، بألم،

بافتتان آت من أعماقنا. لأنه في التكوين الموسيقي لبيتهوفن، يكون لكل شكل تقني يقوم به المؤدي، لكي يكون مفهوماً، نوضّع في علاقة متناسبة مع عالم خارج عنه، وهذا ما سيعطي دلالة عظمية على تدفق مشاعره الداخلية⁽⁴¹⁾. إن التركيز على الجانب التقني في أعمال بيتهوفن (وهو ما قصد به فاغنر العالم الخارجي) هو الوسيلة الأساسية التي تمكن المؤدي من الولوج إلى عالمها الداخلي. وإن كانت أعمال موتسارت وهايدن الآلية تتطلب تلك التقنية العالية في أدائها إلا أن تلك التي ألفها بيتهوفن، وخصوصاً الأخيرة منها، قد تجاوزت حجماً وثقلاً أعمال سابقه. وهي — حسب مقولة فاغنر — تعطي المؤدي نوعاً من الرضا الحسي الخاص (من منا لا يشعر به بعد أداء عمل آلي لبيتهوفن؟). من جانب آخر يجب القول إن بيتهوفن أعطى موضوع التباينات الصوتية⁽⁴²⁾ أهمية أساسية. فعلى الرغم من أن موتسارت يعد من أوائل المؤلفين الذين ابتدؤوا تحديد هذا الجانب، بعد أن كان متروكاً لذوق العازفين وللتقليد السائد، إلا أن بيتهوفن ركز عليه كعنصر أساسي في مؤلفاته. لقد حدد بيتهوفن كل التضاريس الصوتية التي تخيلها في أعماله وكل الاختلافات في كميات الصوت وتناقضاتها بين القوي والكثير القوة وبين الخافت والشديد الخفوت، وبهذا فقد جعل حرية العازف مرتبطة إرتباطاً وثيقاً برؤية المؤلف الدقيقة، وهو بهذا قد تجاوز أيضاً الرؤية الكلاسيكية لأداء العمل الموسيقي. في نهاية مسيرته الفنية، حطم بيتهوفن الشكل النهائي لقالب السوناتا، بعد أن قضى حياته مختبراً توسيع حدودها اللحنية والهارمونية والتعبيرية. "إن سوناتات البيانو الخمس الأخيرة لبيتهوفن تشكل تعدياً مباشراً على القالب الكلاسيكي بمجموعة حركاته. وإن كانت الاستخدامات الكلاسيكية قد بقيت واضحة

41 — Wagner, Richard, Beethoven, Paris, Delagrave, 1922, p.156.
42 — Nuances —

وخصبة ضمن هذه المجموعة... إلا أن المؤلف يتعرض للبنية العامة للسوناتا كي ينزع عنها قدسيتها ويعيد بناءها. إن فعله الأكثر مباشرة والأكثر وضوحاً هو إسقاط الروندو، ذاك الجزء النهائي شبه النزق، تلك الإشارة الواضحة (للنهاية السعيدة). لا تحتوي أي من سوناتاته الخمس الأخيرة على الروندو، وهذا البتر يظهر حتماً على كلية العمل، وهو يحدد توجهها جديداً للقالب، مولداً بالنتيجة خصائص تعبيرية جديدة لم تعد تلك المرتبطة بالكلاسيكية⁽⁴³⁾". يبدو أن هذه النهاية السعيدة التي قصدتها بوكورشلييف من خلال قالب الروندو الذي طالما استخدمه الكلاسيكيون لختم أعمالهم بـ (الخفة والحيوية)، لم تعد مقنعة تماماً في نظر رجل صار يصرخ بأعلى صوته: " لا تكن إنساناً إلا للآخرين، وتخلّ عن هذه الكينونة لنفسك. لك، لا توجد سعادة بعد الآن إلا في داخلك، من خلال فنك. يا إلهي أعطني القوة كي أتغلب على نفسي. لا شيء بعد الآن يربطني بالحياة⁽⁴⁴⁾".

لقد استعاض بيتهوفن عن الروندو بإدخاله إلى ختام العمل لقوالب أكثر تعقيداً وطولاً ودرامية، فهو يستخدم (التنوعات) كما في الرباعي الوتري الأخير مصنف 135، وكذلك في سوناتا البيانو مصنف 109، أو 111، أو باستخدام البنى البوليفونية الشديدة التعقيد التي قد يكون أسمى تمثيل لها هو الفوغ الذي يعبر عن ذاك الرجل الذي يتحدى ذاته كي يصل في ذروة ألمه إلى حد التألق من خلال حالة شبه تجريدية يجسدها، على سبيل المثال، ختام السوناتا مصنف 106 أو فوغ الوترية الرائع في الرباعي مصنف 130.

43 - Boucourechliev, Andre, Essai sur Beethoven, op., cit, p.105.
44 - Beethoven, Ludwig Van, Carnets intimes, op., cit, p.20.

لقد أعاد بيتهوفن تشكيل العمل الموسيقي، بل وجعل منه وسيلة وهدفاً بأن معاً... وسيلة لتجاوز الذات وهدفاً في اقترابه من المطلق. إن تأرجحه بين الكلاسيكية والتطلع الرومانسي استطاع أن يجعل من أعماله ذلك الفضاء الرحب الجامع بين التقليد والتجديد.. بين الظل والنور.. بين الحدود واللاحدود.. وقد يكون هذا التوازن الرائع في الحالة البيتهوفنية هو ما يجعل منها استثناء.

خاتمة

إن تتبع المسار الموسيقي الذي خطه بيتهوفن يبدو عملية شديدة التعقيد والتشعب، وقد تكون دراسة أعماله مهمة تتطلب سنين من التعمق والتفرغ. فبين السيمفونيات وسوناتات البيانو وأوبرا فيديليو والتنوعات على لحن لديابيلي ورباعياته الرائعة رازوموفسكي أو تلك الأخيرة المغرقة في التصوف، سنجد مادة بمنتهى التنوع والغنى. وفي الحقيقة، كلما زاد التبحر في أعمال بيتهوفن ازدادت تلك الرهبة بالحديث عنها أو بأدائها... فكل عمل من أعماله هو عالم قائم بحد ذاته، وفيه من الحرفية والسطوة والإلهام والقوة ما يجعلنا في أحيان كثيرة نشعر بالعجز... العجز أمام العبقرية الحقبة. وهنا يأتينا مارواه مندلسون عن لسان غوته حين عزف له تحويلاً للسيمفونية الأولى لبيتهوفن على البيانو: "إن هذا لم يعد يؤثر بي قط، إنه مدهش، خارق..."، ثم أضاف بعد لحظة من تأمل: "إن هذا عظيم، غير مفهوم.. وقد تتتابنا الخشية من أن ينهار المنزل فوق رؤوسنا".

لقد دخل بيتهوفن عنوة في نسيج حياتنا اليومية، الفكرية والروحية... فمن لا يعرف ذلك الرجل؟ ومن لا يستطيع دندنة اللحن الأساسي لسيمفونيته الخامسة أو "إلى أليز" أو كونشيرتو البيانو الخامس؟ من لم يسمع قط بنشيد الفرح؟ وكم من مفكر وكاتب وفنان استوحى من أعماله: بودلير، دوماس، أندريه جيد، بروسنت، كونديرا، بورخيس، براهمز، فاغنر، شتوكهاوزن

وغيرهم. لقد طرح بيتهوفن بألم شديد سؤاله الوجودي في الرباعي
مصنف 135: " أينبغي ذلك؟" ويبدو أن التاريخ أجاب: "ينبغي".

ينبغي العودة إلى بيتهوفن... لقد استجدي منا الذكرى، لكن
يبدو أنه قد فرضها علينا أيضاً. وإن كانت دراستنا هذه قد حاولت
الوقوف وبإيجاز عند بعض العناصر الأكثر وضوحاً في توجه
بيتهوفن الموسيقي، إلا أننا نبقى مسكونين بذاك الانطباع المؤسف
بأننا لم نقل كفاية ولم نفعل كفاية وبأنه لا بد من وجود امتدادات
أخرى كثيرة التشعب لشخصية بيتهوفن المؤلف.. الموسيقي
والمفكر، وسيبقى الكثير لنقله عن بيتهوفن... الإنسان.

مصطفى هلال

عبقريّة موسيقية كبيرة

أحمد بوبس

مصطفى هلال موسيقي سوري كبير متعدد المواهب
والقدرات. فهو ملحن ومؤلف موسيقي وباحث في التراث الغنائي،
كما أنه خاض غمار المسرح الغنائي ملحنًا وممثلًا وكاتبًا مسرحيًا،
فهو الرائد الثاني بعد أبي خليل القباني في هذا المجال. وهو من
أوائل رواد السينما السورية ممثلًا فيها. وإلى جانب ذلك كان

يمارس هواية الرسم الكاريكاتوري، ونشرت رسومه العديد من المجلات، من أهمها مجلّتا الدنيا والإذاعة السورية، إضافة إلى أنه كان كاتب قصة متميز. لكن الموسيقى كانت ميدانه الكبير. فقد خاض غمارها باحثاً ومؤرخاً وملحناً ومؤلفاً موسيقياً.

الولادة والنشأة

ولد مصطفى هلال في دمشق عام 1911 من أسرة دمشقية تحب الموسيقى. فوالدته كانت جميلة الصوت وتجيد العزف على آلة العود، فكانت تقيم جلسات الطرب مع صديقاتها في منزل الأسرة. وكان الطفل مصطفى هلال يجلس ويستمع إلى غنائهن، فنما عنده حب الموسيقى والغناء، وبدأت موهبته الموسيقية بالتكون. وما إن شب قليلاً حتى تعلم العزف على الهارمونيكا ثم العود الذي اشتراه دون علم والده.

وعندما تأسس نادي الكشاف بدمشق عام 1927، انتسب مصطفى هلال إليه، وانضم إلى فرقته المسرحية، وشارك في التمثيل في العديد من المسرحيات التي قدمها النادي، منها مسرحيتا (السموئل) التي قدمها النادي عام 1929، ومثل فيها دوراً صغيراً، و(لولا المحامي) التي أسند فيها إليه أحد الأدوار الرئيسية. بعد ذلك توالى المسرحيات التي مثل فيها مع فرقة النادي. على الجانب الآخر بعد نيّله شهادة الدراسة الابتدائية انتسب إلى مدرسة التجهيز الأولى (ثانوية جودة الهاشمي حالياً)، وشارك فيها في الحفلات المدرسية مطرباً. وخلال ذلك درس الموسيقى على يد أساتذة قديرين، فتلقى منهم العلوم الموسيقية والنوتة، وأتقن العزف على العود والقانون، لتكتمل بذلك معارفه الموسيقية مدعومة بموهبة متقدمة. وبعد نيّله شهادة الدراسة الثانوية انتسب إلى كلية (أزميرا) الفرنسية، ودرس هندسة الطبوغرافيا، وبعد تخرجه عمل في أمانة العاصمة (محافظة دمشق حالياً).

انطلاقة وثيقة

استطاع مصطفى هلال أن يفرض نفسه نجماً للغناء في مسارح دمشق وأنديتها، إضافة إلى كونه ممثلاً وملحناً. فبعد تأسيس نادي الفنون الجميلة انضم إليه. ومارس نشاطه الفني مطرباً يشارك في حفلات النادي. وسجل بصوته نشيد النادي الذي يقول مطلعُه :

بلبل الأفنانِ غرْدُ
وانشدِ اللحنَ الطروبُ
رتِّل الآياتِ واعزفُ
فوقَ أوتارِ القلوبُ

والنشيد كلمات وصفى المالح وتلحين توفيق الصباغ. ومن حفلات النادي الهامة الحفلة التي أقيمت في شهر تموز 1934. وقدم فيها النادي مسرحية (وخز الضمير)، تأليف مصطفى هلال الذي قدم ضمن الحفلة وصلة غنائية من تلحينه وكلمات وصفى المالح. كما شارك في العديد من حفلات معهد دار الموسيقى الوطنية. ومن الحفلات الهامة التي شارك فيها أيضاً حفلة معهد الآداب والفنون التي أقيمت بمناسبة افتتاح معرض دمشق الذي أقيم في مدرسة التجهيز الأولى عام 1936، وغنى فيها قصيدة (المعرض) من تلحينه وشعر سليم الزركلي. كما شارك في الحفلات الغنائية لمهرجان الربيع الذي أقامه اتحاد الفنانين على مسارح الأمير وعائدة والهيرا في أيار 1943، وغنى فيها قصيدة (هات عودي) شعر الأمير يحيى الشهابي. وشارك أيضاً في الحفلة الكبيرة التي أقامها معهد أصدقاء الفنون في أيار 1942.

التلحين والغناء

ما إن ترسخت قدما مصطفى هلال في الفن حتى انطلق يقدم إبداعاته الموسيقية ملحناً ومطرباً، فلحن مجموعة من الأغنيات، قدم بعضها بصوته. ومما لحنه وغناه قصيدة (الغائب) شعر حمدي

شاكر، ومونولوج (حلوة العيون). وأعطى مطربات ومطربين آخرين قسماً من ألقانه. ومن الذين غنوا ألقانه ياسين محمود وتحسين جبري وكروان وأزهار وفتاة الفيحاء وصباح فخري وأحلام زينب وإنصاف منير ونور الصباح ودلال شمالي ونهوند التي تألقت من ألقانه بقصيدة (مصرع الباطل) عن فلسطين ونظمها عبد الله البداوي.

كما اهتم مصطفى هلال بتلحين الاسكتشات والأوبريتات الإذاعية. ففي مجال الأوبريت تعدُّ أوبريت (حب من التاريخ) من أهم الأوبريتات التي لحنها. ونصها تمثيلية شعرية لأمير الشعراء أحمد شوقي. وإلى جانب تلحينها شارك مصطفى هلال بالتمثيل والغناء فيها، كما تولى إخراجها إذاعياً. ومن الذين شاركوا في الأوبريت تمثيلاً وغناء وصفي المالح والمطرب اللبناني محمد مرعي وعدنان عجلوني والمطربة كروان. ومن الأوبريتات الأخرى التي لحنها ومثل فيها (الخمير الأسود) شعر أحمد علي باكثير و(عنتر وعبلة). ولحن مجموعة من الاسكتشات الإذاعية التي شارك فيها بالغناء أيضاً مع مطربين آخرين. ومن هذه الاسكتشات (الذهب الأبيض) الذي غنى معه فيه فتى دمشق وتحسين جبري، واسكتش (بلادنا جنة الدنيا) غناء عدنان صادق وأحلام زينب، واسكتش (ذكرى الوحدة) عن وحدة سورية ومصر عام 1958، وغنى فيه هلال مع نور الصباح، واسكتش (مرحبا بعيد الجلاء). وأصدر العديد من الأسطوانات التي تضمنت ألقانه، منها أربع أسطوانات سجلها لشركة بيضافون في بيروت.

وخاض مصطفى هلال غمار التأليف الموسيقي بشكل محدود، فأبدع عدداً قليلاً من المقطوعات الموسيقية، منها مقطوعات (من الماضي) و(شبابي) و(من وحي الرومبا).

المسرح الغنائي

احتل المسرح الغنائي الاهتمام الأكبر لمصطفى هلال. فهو بحق رائد المسرح الغنائي في سورية بعد أبي خليل القباني. فقد قدم في النصف الأول من القرن العشرين العديد من المسرحيات الغنائية. وكانت مشاركته في تلك المسرحيات أساسية، فقد لحن معظم المسرحيات، وكتب نصوص عدد منها وشارك في التمثيل والغناء فيها. وفي جميع هذه المسرحيات كان الغناء والموسيقا يقدمان بشكل حي على المسرح بمرافقة فرقة موسيقية كبيرة.

ومن المسرحيات الغنائية التي قدمها (الحب والغيرة)، (حلاق بغداد)، (معروف الإسكافي). لكن أهم المسرحيات الغنائية التي قدمها (لحن الخلود)، و(قيس وليلى جديان)، و(يد الله).

مسرحية (لحن الخلود) قدمها معهد الفنون والآداب بدمشق في الثالث عشر من كانون الثاني عام 1937 على مسرح الأمبير. وهي عبارة عن أوبريت غنائية من ثلاثة فصول، قام مصطفى هلال بتأليف نصها ولحنها كاملة إضافة إلى مشاركته في تمثيل أحد الأدوار الرئيسية فيها، وكان وقتئذ يرأس فرع التمثيل في المعهد. وعزفت الموسيقا والألحان فرقة موسيقية كبيرة بقيادة عازف الكمان فريد صبري رئيس القسم الموسيقي في المعهد. وكان أنور المرابط من الممثلين الرئيسيين في المسرحية. وكان يتولى إدارة معهد الفنون والآداب فؤاد الدردري. وكانت المسرحية تقدم مرتين في اليوم الواحد، حفلة للنساء الساعة الثانية بعد الظهر، وحفلة للرجال الساعة الثامنة والنصف مساءً.

ومسرحية (قيس وليلى جديان) قدمت ضمن مهرجان الربيع الذي أقامه اتحاد الفنانين لمدة ثلاثة أيام في (12 و14 و16) أيار 1943 على مسرح الأمبير وعائدة والهبرا. وأقيم المهرجان تحت رعاية وزير المعارف آنذاك فيضي الأتاسي. وفي المسرحية تولى مصطفى هلال تلحينها كاملة مع أغنياتها، كما قام بالدور الأول فيها، ومثل دور قيس زوج ليلي، بينما قام بالأدوار الأخرى توفيق العطري بدور الملوّح والد قيس، والمطرربة ماري عكاوي بدور

ليلي، وأمين فهمي بدور ناصر شقيق قيس، والمطرب محمد عيسى بدور نور ابن قيس، والمطرب عدنان راضي (المتكتم) بدور زياد صديق قيس، وتحسين جبري بدور منازل صديق قيس، والمطرب رفيق شكري بدور بشر، وأحمد ميرزا بدور نصيب. ووضع السيناريو والمقدمة التمثيلية نشأة التغلبي المدير الفني لاتحاد الفنانين. والمقطوعات الشعرية التي تضمنتها المسرحية من نظم الأمير يحيى الشهابي. وشاركت في تقديم المسرحية فرقة موسيقية كبيرة ضمت اثنين وثلاثين عازفاً بقيادة عازف العود صبحي سعيد. تناولت المسرحية قصة قيس وليلى بإسقاط عصري، فقد افترضت أنهما يعيشان في القرن العشرين، وناقشت على نحو كوميدي كيف سيكون حبهما، وكيف سينتهي.

المسرحية الثالثة الهامة لمصطفى هلال قدمها أيضاً اتحاد الفنانين في الخامس من تشرين الأول عام 1944 على مسرح سينما الأمير. والمسرحية من تأليف عميد المسرح العربي يوسف وهبي. وهي مسرحية اجتماعية أخلاقية، تولى فيها مصطفى هلال الإدارة التمثيلية إضافة إلى قيامه بوضع الموسيقى التصويرية وتلحين بعض أغانيها، بينما تولى نشأة التغلبي الإدارة الفنية والإخراج، وتولى عثمان شحورور الإدارة العامة، والصحفي عباس الحامض كان مسؤول الدعاية. وشاركت في تقديم المسرحية فرقة موسيقية كبيرة بقيادة فائز الأسطواني. وإلى جانب مصطفى هلال شارك في تلحين أغنيات المسرحية الموسيقي اللبناني نقولا المني وسليم غزالة من حلب وفائز الأسطواني من دمشق. وكانت المسرحية تعرض يومياً مرتين: عرض للنساء الساعة الثانية بعد الظهر، وعرض للرجال الثامنة والنصف مساءً. وشاركت في تقديم أغنيات المسرحية المطربة اللبنانية لور دكاش التي شاركت أيضاً في التمثيل في المسرحية.

ومن المسرحيات الغنائية الأخرى التي شارك فيها مصطفى هلال مسرحية (شهاد الوفاء) التي قدمها نادي الفنون الجميلة

بدمشق على مسرح الهيرا. وأدى مصطفى هلال فيها الدور الرئيسي تمثيلاً وغناء. ومن الممثلين الذين شاركوا في المسرحية توفيق العطري ورفيق جبري.

وإضافة إلى المسرحيات الغنائية شارك مصطفى هلال في العديد من المسرحيات غير الغنائية بالتمثيل دون الغناء. فمع نادي الكشاف الرياضي شارك بدءاً من عام 1927 بالتمثيل في مسرحيات (حمدان الأندلسي)، (فران البندقية)، (بطل غاليا)، (تاجر البندقية)، (صلاح الدين الأيوبي)، (هملت)، (تسبا)، (البرج الهائل)، (لويس الحادي عشر)، (حياة المقامر)، (آلام رالف)، (الضحايا)، (الطبيب والمحامي)، (سقطه فتاة). وشارك مع الفرقة المسرحية لنادي الفنون الجميلة بالتمثيل في عدد من المسرحيات منها (المارشال) التي اشترك بالتمثيل فيها أيضاً توفيق العطري ووصفي المالح، ومسرحية (وخز الضمير) وهي من تأليفه، وقدمتها فرقة نادي الفنون الجميلة في شهر تموز 1934. وقد أعيد تقديم المسرحية في القاهرة ضمن البرنامج الفني الذي قدمه النادي خلال زيارة للقاهرة في نفس العام.

في السينما

مثلما كان مصطفى هلال رائداً في المسرح الغنائي، كان أيضاً رائداً في السينما. فقد مثل في ثاني فيلم سوري (تحت سماء دمشق) عام 1932، وهو فيلم صامت. والفيلم من إنتاج شركة (هيلوس فيلم)، وكتب سيناريو الفيلم إسماعيل أنزور، وشارك في التمثيل فيه إلى جانب مصطفى هلال عرفان الجلاد وتوفيق العطري وفريد جلال والممثلة الألمانية (لوفيتا). وعند عرضه لم يلق أي نجاح، رغم أنه كان فنياً أفضل من الفيلم الأول (المتهم البريء).

وفي عام 1940 قام مصطفى هلال ببطولة أول فيلم سوري ناطق اسمه (منشد الحانة) الذي غنى فيه عدداً من ألحانه بصوته. وأخذت مناظر الفيلم في حدائق دمشق وغطتها وروابي قاسيون.

وتم تسجيل أغاني الفيلم بألة اخترعها نزيه الشهبندر. لكن لم تعرف أية معلومات عن مصير الفيلم. والمصدر الوحيد الذي تحدث عن الفيلم كان جريدة (الأيام) في عددها المؤرخ في السادس من تشرين الأول 1940. فتحت عنوان (نهضة سينمائية) كتبت الجريدة الخبر التالي:

(في دمشق نهضة سينمائية مباركة، يقوم عليها فريق من الشباب الدمشقي. وقد استعد هؤلاء الشباب لإخراج رواية تؤخذ مناظرها بين حدائق دمشق الغناء وروابي قاسيون الجميلة وأشجار الغوطة. وقد باشروا ليل أمس بتسجيل أغاني الفيلم لروايتهم الجديدة التي أسموها – منشد الحانة – والتي عهد فيها إلى المطرب المعروف الأستاذ مصطفى هلال صاحب الدور الأول.

والذي يبعث على الغبطة والارتياح أن آلة الأصوات والأغاني هي من اختراع شاب سوري وهو السيد نزيه الشهبندر الخبير الفني السينمائي المعروف. ويجري تصوير هذا الفيلم وسحبه تحت إشرافه).

وسوى ذلك لم يرشح أي شيء عن الفيلم. هل تم استكماله أم لا؟.. وهل عرض الفيلم في الصالات أم لم يعرض؟

نشاطاته الإذاعية

إضافة إلى التمثيل والتلحين والغناء، قام مصطفى هلال بالكثير من النشاطات الإذاعية التي صبت جميعها في قناة الموسيقى والغناء. فقد عمل مراقباً موسيقياً أولاً في إذاعة دمشق الأولى التي استمر إرسالها من عام 1939 إلى عام 1945، ثم في الإذاعة الوطنية التي بدأت إرسالها عام 1947. كما قدم عبر أثير الإذاعتين العديد من البرامج الإذاعية.

وأول برنامج قدمه مصطفى هلال كان في النصف الأول من عقد الأربعينيات من القرن العشرين. وحمل اسم (ريپورتاج موسيقي). وبعد افتتاح إذاعة دمشق الوطنية عام 1947 أعدّ وقدم برنامج (حكاية ستي) الذي تضمنت حلقاته خواطر وأغنيات من الفولكلور. لكن البرنامج الأهم الذي أعده وقدمه عبر أثر إذاعة دمشق كان برنامج (من نشوة الماضي) الذي بدأ أولى حلقاته أواخر عام 1948، وواظب على تقديمه حتى رحيله عام 1967. أي أن البرنامج استمر ثمانية عشر عاماً. وقدم فيه نحو خمسمئة من الأغنيات الفولكلورية من سورية ومصر والعراق وغيرها. وفي أول حلقة قدم ثلاث أغنيات هي (قدك المياس) و(طالعة من بيت أبوها) و(حبيبي غاب). أما المصادر التي اعتمد عليها مصطفى هلال للحصول على الأغنيات فهي بعض الأسطوانات القديمة والنساء العجائز اللواتي كان يجتمع بهن، ويأخذ عنهن ما يحفظن من تلك الأغنيات. وكان يقوم قبل إذاعتها بصقل لحنها وتهذيب بعض الكلمات الركيكة والنايبة، دون أن يفقدها هويتها. فأصبحت تلك الأغنيات على يديه راقية جميلة. وقامت العديد من الإذاعات العربية بتسجيل هذه الأغنيات عن إذاعة دمشق وبثها ضمن برامجها، كما اقتبس الأخوان رحباني عدداً منها، وأدخلا عليها بعض التعديل والتزيين الموسيقي، وقدمها بصوت فيروز. منها على سبيل المثال أغنية (بيلبلك شك الألماس) من الفولكلور الدمشقي.

وقدم مصطفى هلال عبر أثر إذاعة دمشق برامج أخرى مثل برنامج (حكاية أغنية) في الخمسينيات والستينيات من القرن العشرين، وقدم برنامجاً غنائياً حمل عنوان (ليلة من ليالي دمشق)، تضمن وصلات من الأغنيات الشعبية من إعداده.

الكتابات الصحفية والنقدية

كتب مصطفى هلال الكثير من المقالات النقدية والتوثيقية في مجال التمثيل والغناء، ونشرها في المجلات الفنية، من أهمها الناقد والدنيا ومجلة الإذاعة السورية، التي حملت فيما بعد اسم (مجلة الإذاعة والتلفزيون) والتي نشر فيها سلسلة مقالات حملت عنوان (من أرشيف مسارح الغناء) خلال عامي 1964 و1965. وعرفنا من خلالها على جوانب مجهولة في عالم الغناء العربي. وبلغ عدد هذه المقالات العشرات. كما كتب في المجلة نفسها الكثير من المقالات المتنوعة المواضيع. منها مقالة عن برنامجه (من نشوة الماضي)، وآخر عن الحركة التمثيلية في دمشق قبل ثلاثين عاماً من تاريخ نشر المقالة في آب 1964. وفي مقالات أخرى تناول موضوع الليل والغناء في دمشق قبل سبعين سنة، ونشره في العدد 322 من مجلة الإذاعة والتلفزيون في كانون الأول 1966.

وتحت عنوان (الغناء الشعبي في سورية.. كيف بدأ؟) نشر دراسة في العدد 278 من مجلة الإذاعة والتلفزيون في شباط 1965. كما كتب العديد من المقالات في مجلة الناقد منها (تاريخ المسرح السوري) في العدد 18 الصادر في كانون الأول 1962.

وفي المجال الأدبي كتب مصطفى هلال عدداً قليلاً من القصص، منها قصة (الظن الأثيم). وكان يمتلك موهبة الرسم الكاريكاتوري، ونشر العديد من رسومه في المجلات الفنية.

نشاطات أخرى

بعيداً عن الجانب الإبداعي، قام مصطفى هلال بالعديد من المبادرات الهامة المرتبطة بالمجال الفني. فقد كان له دور فعال في إنشاء العديد من النقابات والجمعيات والأندية الفنية. لأنه كان يدرك أن الفن لا يمكن أن يكتب له النجاح والديمومة إذا لم يكن عملاً منظماً عبر مؤسسات فنية. لذلك عمل على إنشاء العديد من هذه المؤسسات.

فقد كان له دور رئيسي في تأسيس أول نقابة للممثلين والفنيين في سورية في كانون الأول 1951، وتولى رئاستها عند تأسيسها. وضم مجلس الإدارة إضافة إليه كلاً من حكمت محسن (نائباً للرئيس) وصبري عياد (أميناً للسر) وتيسير السعدي (خازناً) وجوزيف فهدة (محاسباً). كما ساهم في تأسيس جمعية المؤلفين والملحنين عام 1960. وشارك في إنشاء العديد من الأندية الفنية منها (معهد الفنون والآداب) الذي تأسس عام 1936، وتولى فيه مهام أمين السر ورئيس فرع التمثيل.

الرحيل

رغم هذه الإسهامات التي قدمها مصطفى هلال للحركة الفنية في سورية، إلا أنه كان يمكن أن يعطي أكثر من ذلك بكثير، لو طال به العمر. لكنه رحل عن الحياة في ذروة عطائه الفني وقمة حيويته. فقد رحل في السابع من تشرين الأول 1967 عن ستة وخمسين عاماً. ومع ذلك فإن بصماته في الحركة الموسيقية والتمثيلية لاتزال واضحة المعالم. وما يزال تأثيرها جلياً حتى اليوم، رغم مرور ثلاثة وأربعين عاماً على رحيله.

مراجع مساعدة

- 1 - كتاب (تاريخ المسرح السوري) - وصفي المالح - دمشق 1984.
- 2 - كتاب (الموسيقا في سورية) - عدنان بن ذريل - دار طلاس (الطبعة الثانية) - دمشق 1989.
- 3 - أعداد من مجلة (الإذاعة السورية - الإذاعة والتلفزيون).
- 4- أعداد من مجلة (الدنيا) لمؤسسها ورئيس تحريرها عبد الغني العطري.
- 5- أعداد من جريدتي (الناقد) و(الأيام).

البوهيمي

إدوارد سيناتي
ترجمة : ديالى حنانا

ثمة عازف هورن، وعازف فيولونسيل، وكونشرتو
الفيولونسيل لـ أنطونين دفورجاك - إنه ثلاثي حقيقي وناجح.

تواصل الثيمة الثانية الفاتنة للحركة الافتتاحية لـ كونشرتو
الفيولونسيل في سي مينور لـ دفورجاك، تأثيرها على عازفي
الهورن وعازفي الفيولونسيل على حد سواء. ويثمن دوغلاس توفى
عالياً تلك الثيمة ويصفها قائلاً: «إنها أجمل ما كتب لآلة الهورن». نعم،
تظل هذه الثيمة عنصراً جوهرياً في الكونشرتو، فهي تنسج،
وسط تلك الوفرة من التنويعات ومن خلال الغنائية الشجية التي لا
تذبل، مشاعر عميقة وجمالاً أخاذاً.

على الرغم من هزء المؤلفين التشيكيين المعاصرين لـ دفورجاك
من صعوبة الكونشرتو، فقد انتزع العمل تعليق براهمز الشهير حين
قال: «لو كنت أعلم أن باستطاعة أحدهم كتابة كونشرتو مثله لكنت
كُتبت واحداً منذ زمن بعيد».

لم يكن دفورجاك مؤلفاً غريباً عن عالم الكونشرتو حين بدأ
بتأليفه في خريف عام 1894. كان خلفه كونشرتوات للبيانو و
الكمان، وحتى واحد للفيولونسيل في لاماجور - اكتمل عام 1865

وشاهد النور عام 1929، وكانت آلة بيانو فقط ترافق العمل. وقد قام تلميذ دفورجاك يارميل بور غهاوسر بتوزيع المرافقة أوركستراياً في سبعينيات القرن العشرين. لم يكن الكونشرتو عملاً متميزاً، ومن المرجح أن دفورجاك لم يكمله لأنه لم يكن راضياً عنه.

كُتب كونشرتو الفيولونسيل في سي مينور بعد ثلاثين عاماً، وهو واحد من أعمال دفورجاك الشهيرة. وقد أهداه إلى عازف الفيولونسيل التشيكي يانوس ويهان (1855 — 1920) رئيس أوركسترا بلاط ميونيخ وبروفيسور في كونسرفاتوار براغ. وقد سبق أن قدم ويهان و دفورجاك مع عازف الكمان الألماني فيرديناند لاشنر العزف الأول لثلاثي البيانو «دومكي» في براغ عام 1891. لقد كانت علاقة ويهان مع دفورجاك قوية إلى درجة شجعتة ليبيدي اقتراحات حول تغييرات في دور الآلة المنفرد. ومع ذلك لم يوافق دفورجاك على ذلك. يقول دفورجاك في رسالة بعثها إلى ناشر أعماله سيمروك مؤرخة في 3 تشرين الأول عام 1895 ما يلي: «أصرُّ على أن يطبع عملي كما كتبتة. سأعطيك العمل إن وعدتني بالأ تدع أحداً يجري عليه تغييرات — صديقنا ويهان غير مستثنى — من دون معرفتي وموافقتي، وبضمن ذلك الكادينزا التي أضافها ويهان في الحركة الأخيرة».

لقد قاوم دفورجاك بنجاح التغييرات المقترحة، لكن خيار العازف المنفرد (السوليسيت) من أجل التقديم الأول، الذي نظمته جمعية لندن الفلهارمونية، تحول إلى تعقيد آخر. فبعد الاقتراحات التي قدمت لعازف الفيولونسيل الإنكليزي ليوشتيرن لتقديم العمل، تلقى فرانشييسكو بيرغر، سكرتير جمعية لندن الفلهارمونية، من دفورجاك هذه الملاحظة الغاضبة المؤرخة في 14 شباط عام 1896: «أسف لأعلمك بأني لا أستطيع قيادة الكونشرتو، وسبب ذلك هو أن صديقي ويهان وعدني بتقديمه. وإن وضعت الكونشرتو ضمن البرنامج فسوف لن آتي أبداً، وسأكون مسروراً لآتي في وقت آخر».

ومع ذلك وافق دفورجاك أخيراً، ربما نتيجة علاقته المتوترة مع ويهان، على ترتيبات الجمعية، واختير شتيرن لعزف التقديم الأول للكونشرتو بتاريخ 19 آذار عام 1896 في صالة الملكة في لندن. كان شتيرن، الموسيقي الممتاز، قد قام بجولة مع مغنية الأوبرا الإيطالية إديلينا باتي، وتلقى رعاية من الملكة فكتوريا، وحاز الدبوس الماسي. (امتلك فيولونسيه، صنع ستراديفاري، فيما بعد العازف غريغور بياتيغورسكي). وحين كان في براغ عام 1896 قام بالاشتراك مع دفورجاك بالتدرب على الكونشرتو كل يوم بغية تحضيره من أجل التقديم الأول. ومع ذلك بقي إهداء الكونشرتو باسم ويهان؛ الذي خصه به دفورجاك. وقد استمرت العلاقات المزعجة بعد التقديم الأول إذ كتب دفورجاك إلى شتيرن بتاريخ 29 آذار 1896 يخبره بما يلي: «تقرر أن يقيم حفل فرقنا الفلهارمونية في براغ في 17 نيسان، لكن ويهان رفض عزف الكونشرتو لذا أجل إلى وقت آخر. لذلك أسألك إن كنت على استعداد لتقديم خدمة لي فتعزفه أنت».

إن استياء دفورجاك حول تفاصيل التقديم الأول نبع على ما يبدو من أسباب شخصية. إن حبه غير المتبادل لجوزفينا شيرماكوفا، إحدى طالباته، استمر على الرغم من زواجه بأختها آنا، وإن ولعها بواحدة من أغنياته الأربع «دعني وحيداً» op.82 حثه على استخدام لحنها في حركة كونشرتو الفيولونسيل البطيئة. لقد صدم دفورجاك بوفاة جوزفينا في 27 أيار عام 1895 وأصيب بحزن عميق لم يتعافى منه تماماً، فأحل محل الميزورات الأربعة الختامية مع الكودا لحن الأغنية. وهذا ما جعله يرفض أي تغيير يقوم به العازف المنفرد. لقد أراد أن تكون حركة الأندانتة والختام تذكراً لجوزفينا.

بقيت أصول كونشرتو الفيولونسيل في الظل. فقد كُتب خلال زيارته الثانية للولايات المتحدة الأمريكية (عاد إلى نيويورك في تشرين الأول 1894، وبدأ العمل في المقطوعة بعد أسبوعين فقط

من وصوله، وأكملها في 9 شباط عام 1895)، وثمة أكثر من كاتب واحد بحثوا عن تأثير الموسيقى الشعبية للبيض والسود في الكونشرتو.

زار دفورجاك الولايات المتحدة أول مرة عام 1892، ثم عاد إلى موطنه في صيف عام 1894، وكانت حماسته للولايات المتحدة وإرثها الموسيقي في هذه الفترة واضحاً. ومن مقابلة نُشرت في صحيفة (نيويورك هيرالد) في 21 أيار عام 1893 اقتبسنا ما يلي: «أنا على قناعة بأن مستقبل الموسيقى في هذا البلد ينبغي أن يؤسس على ما يدعى بالألحان الزنجية. إن جميع الموسيقيين الكبار اقتبسوا من الأغاني الشعبية... وقد اكتشفت الحاجة إلى الألحان الزنجية في أمريكا لتأسيس مدرسة موسيقية عظيمة ونبيلة، إنها ألحان حزينة وحنونة، دينية وواضحة وبهيجة وفرحة... أنا لم أت إلى أمريكا لأقدم للناس بينهوفن أو فاغنر...».

وفي رسالة نشرتها الصحيفة ذاتها بتاريخ 28 أيار تابع دفورجاك قائلاً: «وجدت في الألحان الزنجية أساساً راسخاً لخلق مدرسة موسيقية قومية... وهذا ليس اكتشافاً مفاجئاً مني، فقد بزغ النور عليّ تدريجياً. وجدت هنا أشخاصاً موهوبين، وأنا على قناعة من أن شباب هذا البلد حين يدركون أنه من الأفضل الآن البقاء في الوطن بدلاً من الذهاب إلى الخارج (يقصد من أجل دراسة الموسيقى في أوروبا)، سنكتشف العبقرية... أنا لا أتفق مع هؤلاء الذين يقولون إن الجو هنا لا يناسب المغنين، ففي الصوت الأمريكي تكمن شخصية متميزة...».

إن الدافع الأولي لكتابة كونشرتو الفيولونسيل نشأ، على الأرجح، من زيارته الأولى لأمريكا. فقد حضر في بروكلين في 9 آذار عام 1894 عرضاً موسيقياً قُدم فيه الكونشرتو الثاني للفيولونسيل للمؤلف الأمريكي فيكتور هربرت، وقام بعزف الدور المنفرد هربرت نفسه. هناك بعض الشك في أن هذا الكونشرتو ألهم دفورجاك؛ فقد أثار الكونشرتو انتباهه إلى إمكانات آلة الفيولونسيل

الكامنة التي توّهلها لعزف دور منفرد، وحين بدأ العمل على الكونشرتو الخاص به، بعد ثمانية أشهر فقط، استخدم، مثله مثل هربرت، ثلاث ترومبونات في التوزيع الأوركستراي للكونشرتو، وهو ما كان أمراً استثنائياً في ذلك الوقت.

ثمة العديد من الأعمال التي كتبها دفورجاك في أمريكا، منها الرباعي الوتري في فا ماجور OP.96، والخماسي الوتري في مي بيمول ماجور OP.97، وكلا العملين سميا بالأمريكيان. إن الرباعي الذي كتب خلال تلك الأيام الأولى من العطلة التي قضاها دفورجاك في سبيلفيل عام 1893، يضح بنشاط بدائي ولمعان وطزاجة لا يقاومان. في ذلك الوقت قضت مجموعة من المواطنين الأمريكيين الأصليين عدة أيام يرقصون ويغنون. وطبقاً لـ جون كلافان فإن الرباعي الوتري نشأ على الأرجح في سبيلفيل.

على الرغم من هيمنة الطابع التشيكي على الكونشرتو إلا أنه يمكن أن يصنف واحداً من الأعمال الأمريكية، ففيه حنين إلى الموسيقى الشعبية الأمريكية. كما أنه يتضمن ملامح تشيكية. إن عشق دفورجاك لموطنه (الريف، الأنهار، الغابات الكثيفة) يعاود الظهور على نحو دائم، خصوصاً في تعليقات آلات النفخ. كذلك فإن الإيقاع ذو طابع بوهيمي صرف. وفي الواقع، كما يقول إدوين إيفانز، إن الأثر اللافت للنظر في حضور العنصر الأمريكي في المادة يظهر، بالمغايرة، ليؤكد طبيعة البيئة السلافية، لأن حديث دفورجاك الموسيقي يظل بلغة تربته الفطرية على الرغم من أي «طلاء» من التدايعات والأفكار الغربية. فمن البديهي إذن أن نرجع ميلاد الكونشرتو إلى كلا النبعين من الإلهام.

إن مخيلة دفورجاك الخصبة لم تضعف في أي مكان في الكونشرتو، وقد حاز منذ البداية شعبية كبيرة. فقد قدمه شتيرن في براغ بعد شهر واحد من التقديم الأول الذي جرى في لندن، وقدم في فيينا في 7 آذار عام 1897 مع العازف المنفرد هوغو بيكر. وقد استقبله الجمهور على نحو إيجابي، وكان دفورجاك سعيداً في

ذلك، فقد كتب إلى شتيرن بعد عشرة أيام من التقديم ما يلي: «أعتقد بأنك راضٍ لأن كل شيء جرى عملياً كما كان متوقعاً».

ومع ذلك لم تزدهر شعبية هذا الكونشرتو إلا بعد مرور ربع قرن. فقد نحاه عازفو الفيولونسيل جانباً نظراً لصعوبته الكبيرة. ولكن، لحسن الحظ، سجله عازف الفيولونسيل بابلو كازالس عام 1937 مظهراً خصائصه الموسيقية الجوهرية بعيداً عن العقبات التقنية. واليوم يُطلب من عازف الفيولونسيل، الذي يخضع لتجربة الأداء للانضمام إلى أوركسترا، عزفه. وأخيراً أحب أن أنهي كلامي بذكر ما قاله جوليوس هاريسون حول هذا الكونشرتو، يقول هاريسون: «شعرت لعدة سنوات أن كونشرتو دفورجاك هو أبهج زهرة في حديقة الموسيقى الكلاسيكية البرية».

التخت الشرقي

تاريخه - آلاته

إعداد : رامي درويش

أولاً: تاريخ التخت الشرقي

إن كلمة تخت هي كلمة فارسية الأصل معناها (المنصة)، وهي المكان الذي كانت تعزفه الفرقة الموسيقية لتعزف الموسيقا أمام

السامعين. و يُنعت التخت بالشرقي لأن جميع آلاته هي آلات موسيقية شرقية، إذ كان التخت الشرقي سابقاً يتكون من (القانون — العود — البزق — الناي — الدف)، لكن لم يكتب لآلة البزق الاستمرار مع مجموعة التخت فيما بعد. وقد شهد هذا التشكيل الآلي الشرقي (قانون — عود — ناي — رق) بعض التطوير قام به بعض الموسيقيين المجددين، إذ دخلت آلة الكمان الشرقي⁽⁴⁵⁾ عام 1865 على يد الموسيقي السوري الحلبي أنطوان الشوا، وقد رُفض هذا التغيير من البعض معتبرينها بدعة لا تناسب موسيقانا لأن آلات التخت مخصصة للمقامات العربية وطبيعة موسيقانا، متوقعين لها عدم الاستمرار. فيما أيده البعض الآخر لما في هذا الإجراء من إضافة وإثراء للصوت الجماعي الصادر عن الآلات، وخاصة لأن آلات التخت الأساسية لا يوجد بينها آلة سحب (قوس) أو آلة من الطبقة المنخفضة (باص رخيم) كالنشيأو أو الكونترباس. وقد رأى هذا التيار أنه من المنطقي عدم إنكار محدودية الإمكانيات الصوتية اللونية والتعبيرية لآلات التخت في مواجهة التطور الذي فرضه العصر ومتطلباته، وبالتالي فإن تطوير التخت هو ضرورة يفرضها الزمن بعد ظهور السينما والتلفزيون والمسرح...، ويذكر أن أهم المؤيدين والعاملين على تطوير التخت الشرقي كان الموسيقار المصري محمد القصبجي، كان هذا في النصف الأول من القرن

⁴⁵ — الكمان الشرقي: يختلف عن الكمان الغربي من ناحية دوزان الأوتار فقط، إذ يتم ضبط أوتاره بما ينسجم مع جرس النغم العربي فتصبح (صول — ري — صول — ري) بدلاً من (صول — ري — لا — مي).

العشرين، إذ إنه كان قد كوّن فرقته الخاصّة عام 1927 التي ضمت أشهر العازفين في ذلك الوقت، فقد كان هو يعزف على العود ومعه عازف القانون الشهير محمد العقاد الكبير وأمير الكمان سامى الشوا وغيرهم. ولم يتوقف عند هذا الشكل أيضاً، فقد أضاف فيما بعد آلة التشيلو وآلة الكونترباص لزيادة مساحة التخت من جهة ولترخيم النغم بطبقة الباص الصادرة عن التشيلو والكونترباص، مما أثرى الرنين الشرقي الجماعي بإعطائه عمقاً نغمياً لم يعهده السامع من قبل. وهكذا فقد فرض التطور الواعي والمنطقي نفسه على الوسط الموسيقي حينذاك فبقي التخت المطوّر مستخدماً حتى وقتنا الراهن. ونذكر أنه قد تأسس في سورية عام 2003 فرقة التخت الشرقي النسائي السوري بمبادرة من الدكتور نبيل اللو العميد السابق للمعهد العالي للموسيقا في دمشق ومدير دار الأسد للثقافة والفنون، وتقوم على تدريب التخت النسائي السوري عازفة الناي السورية وفاء سفر خريجة المعهد العالي للموسيقا بدمشق باختصاص (عازفة ناي)، وقد أحيا هذا التخت العديد من الأمسيات داخل سورية وخارجها.

ثانياً: آلات التخت الشرقي

1 - آلة القانون

آلة القانون آلة موسيقية شرقية قديمة جداً، وهذا ما يؤكدّه الباحث الدكتور صبحي أنور رشيد في كتابه (الآلات الموسيقية المصاحبة للمقام العراقي) من خلال الصور المنقوشة لأسلاف القانون والعود على علبة من عاج الفيل وختمان أسطوانيان عُثر عليها في العاصمة الآشورية نمرود.

والقانون آلة من الآلات الوترية ذات الأوتار المطلقة، وتصنف القانون كأهم آلة موسيقية شرقية. ونظراً لأهميتها في النغم العربي فهي تتمركز في وسط فرقة الموسيقى العربية على المسرح. وباختصار فإن موقع آلة القانون في الموسيقى الشرقية يماثل موقع البيانو في الموسيقى الكلاسيكية.

يعود تاريخ القانون إلى أكثر من خمسة آلاف سنة، إذ نجد صورها منقوشة على اللوحات الأثرية الكنعانية والآشورية والمصرية القديمة. وقد ذكر مجدي العقيلي في كتابه السماع عند العرب (الجزء الأول):

"... إن آلة الهارب / من فصيلة القانون/ هي آلة شرقية قديمة مصرية الأصل..."، وقد شاع استعمال القانون عند العرب في العصر العباسي إذ طوره الموسيقار الفيلسوف الفارابي، وقد انتقل إلى أوروبا عن طريق الأندلس.

يتكون القانون من صندوق صوتي على شكل شبه منحرف قائم الزاوية قاعدته الكبرى من جهة العازف، يُصنع عادة من خشب الجوز، ويوجد في الصندوق عدة فتحات تسمى الفتحة منها بالشمسية، وهدفها تقوية رنين النغم الصادر عن الأوتار التي تُسَوَّى (تُدوزن) بمجاميع ثلاثية (الأوتار المتوسطة والحادة)، أو ثنائية⁽⁴⁶⁾ (المتوسطة والخفيضة)، أو بشكل مفرد (أوتار القرار الخفيض). ويسمى كل تجمع منها (نغماً) بحيث يكون عدد النغمات 26 نغماً تُشكّل بتتاليها من الأخفض إلى الأحدّ ثلاثة أوكتافات ونصف، وبذلك تكون آلة القانون هي الآلة الأوسع بين آلات التخت الشرقي من حيث المساحة الصوتية.



تُشد الأوتار بشكل مواز لسطح الصندوق الصوتي، وفي الجهة اليسرى من آلة القانون توجد مسطرة شد الأوتار. أما في الجهة اليمنى فيوجد الفرس وهو عبارة عن قضيب من الخشب يحمل الأوتار:

يُعزف على القانون بوساطة ريشة تُصنع حديثاً من النايلون، وتُحصر بـ (كشتبان) معدني يلبسه العازف بطرف سبابة كل يد (اليمنى واليسرى) كما يظهر بالصورة أدناه:



لأندلس، إذ
خ الموسيقى

طريقة العزف (الريشة والكشتبان)

انتقلت
يؤكد الباحث

العربية) أن أوربا قد اقتبست آلة القانون من الشرق. وقد شاع استعمالها في العصور الوسطى، إلى أن ابتكرت آلة البيانو وحلت مكانها، مما أدى إلى انحسار استخدامها منذ القرن الثامن عشر الميلادي.

14

ديوان الحواريات
الديوان الأوسط
ديوان القرارات
الديوان عبر الكامل
المساحة الكاملة للقانون (٥، ٣ أوكتاف)

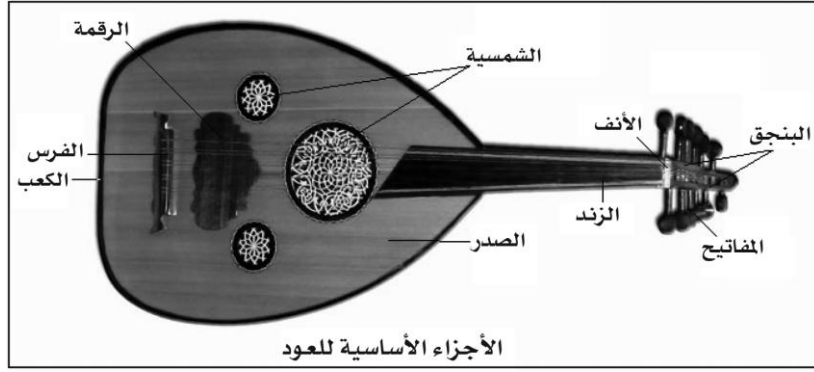
تستخدم آلة القانون بشكلها التقليدي للمرافقة والتقاسيم ومقاطع العزف المنفرد ضمن التخت الشرقي، وقد كتب لها بعض المؤلفين المصريين المُحدثين أعمالاً خاصة بمرافقة الأوركسترا إذ كتب لها فؤاد الظاهري عام 1950 فانجازاً للقانون والأوركسترا. ثم كتب لها أبو بكر خيرت المتتالية الشعبية عام 1958. ثم تلاه رفعت جرانة فكتب لها كونشيرتو القانون والأوركسترا عام 1966. ونذكر أنه من أهم العازفين العرب على هذه الآلة: محمد العقاد الكبير — مصطفى بك رضا — عبد الحميد القضابي — إبراهيم العريان — محمد عبدو صالح — عبد الفتاح منسي — أحمد فؤاد حسن — سليم سرودة — أمين الخياط.

آلة العود

يعدُّ العود من أطرب آلات التخت الشرقي، ومن أكثرها شيوعاً وانتشاراً بين الناس، إذ يفضله الملحنون العرب لوضع ألحانهم وموسيقاهم كما يفضله المطربون لمرافقة غنائهم. وقد انتشر عند العرب في العصر العباسي، إذ يذكر أن الباحثين المُنظِّرين العرب أمثال الكندي والفارابي وابن سينا قد استعانوا به لوضع نظرياتهم الموسيقية. كما استخدمه صفي الدين الأرموي في التدوين الجدولي. أما عن معنى التسمية لآلة العود فهو (عود الشجر) وهو لفظ عربي معناه الخشب، وتعود أصول آلة العود إلى ممالك الشرق القديمة (البابلية والكنعانية والمصرية الفرعونية)، إذ يؤكد الباحث الدكتور صبحي أنور رشيد في أبحاثه المذكورة سابقاً أن أقدم ظهور لآلة العود كان في أرض العراق قبل نحو 4500 عام، كما استعملها قدماء المصريين منذ أكثر من 3500 سنة، وعرفوا منه نموذجان: العود ذو الرقبة الطويلة، والعود ذو الرقبة القصيرة. ويتفق الكثير من الباحثين على أن آلة العود قد انتقلت إلى أوروبا من

المشرق العربي عن طريق الأندلس وجزيرة صقلية. وكان زرياب (أبو الحسن ابن نافع) ألمع أساطين هذه الآلة الذين هاجروا من بغداد إلى بلاد الأندلس، ثم لمعت آلة العود في أوربا خلال القرون الوسطى وخاصة في عصر النهضة وسُميت باللوت (Lute) تحريفاً عن العود.

أما في الوطن العربي ومع انطلاق القرن العشرين وتحديداً بعد إحداث معهد الموسيقى العربية في مصر فقد بدأت الحياة الفنية العربية تشهد ظهور موسيقيين مثقفين موسيقياً كالشيخ سيد درويش وكامل الخلعي وداود حسني ومحمد القصبجي وأمين المهدي وصفر علي ورياض السنباطي ومحمد عبد الوهاب وعبد الفتاح صبري وجمعه محمد علي وعبد المنعم عرفة ومحمد الليثي وعمر الجراح ورياض السنباطي وفريد الأطرش. كما ظهر في الأقطار العربية عازفون ماهرون بالأسلوب التقليدي، نذكر منهم عمر النقشبندي وعزيز غنام ونوري الملاح وشفيق شبيب. وقد تميز أسلوب هذه المدرسة بالتطريب الشجي كترجمة لروح العصر، فقد كان استخدام العود ضمن التخت الشرقي كآلة تطريبية لمرافقة الغناء، إلى أن جاء الشريف محيي الدين حيدر في منتصف القرن العشرين وقدم طريقته الأكاديمية الحديثة التي نقلت آلة العود من آلة مرافقة للغناء إلى آلة عزف منفرد وصفية تعبيرية. ومن أهم رواد هذه المدرسة: جميل بشير ومنير بشير وعلي الإمام وغانم حداد وجورج ميشيل ونصير شمة ومارسيل خليفة وشربل روحانا وسعيد الشرايبي... وغيرهم. كما ظهرت تجارب التأليف والكتابة العلمية وفق القوالب العلمية ككونشيرتو العود والأوركسترا لعطية شرارة (حجاز كار كرد). كما كتب لها بصيغة الكونشيرتو أيضاً كل من يوسف شوقي وعبد الحليم نويرة، فيما كتب لها الدكتور سيد عوض فانتازيا للعود مع الأوركسترا بعنوان ليالي جرش وغيرهم.



يُستخدم العود التقليدي حالياً بخمسة أوتار مزدوجة تسوّى على مسافات رباعية تامة تصاعديّة متدرّجة من الأغظ إلى الأحدّ، على الشكل التالي (أليكاه — العشيران — الدوكاه — النوى — الكردان)، وتكون مساحته الصوتية أوكثافين ونصف. أما حديثاً فيمكن تخفيض دوزان وتر أليكاه (القرار) إلى نغم أُلـ فا أو المي قرار بهدف اكتساب مساحة أوسع للآلة باتجاه القرار.



من أقدم الآلات الموسيقية التي عرفها الإنسان، فالآلات النفخ الهوائية هي أول ما ابتدعه الإنسان بعد الآلات الإيقاعية. فقد عرفت مصر منذ ما قبل الأسر الفرعونية بفترة طويلة، إذ أصبحت هذه الآلة في عهد الفراعنة واحدة من الآلات الأساسية الثلاث التي تتألف منها الفرقة الفرعونية (المُغني — عازف الهارب — عازف الناي). وقد شاع في مصر القديمة نوعان من الناي (الطويلة والقصيرة)، إذ استخدم العازف الناي القصيرة وهو بحالة الجلوس،

فيما استخدم الناي الطويلة بحالة الوقوف، وعموماً فقد انتشرت هذه الآلة في جميع المدن الشرقية القديمة، وبقيت إلى وقتنا الحاضر دون تعديلات كبيرة تُذكر.

والناي العربية هي آلة النفخ الوحيدة في التخت الشرقي، وهي عبارة عن قصبة مجوفة مفتوحة الطرفين من تسعة عقل (ثمانية عقد)، يُفتح على جدارها العلوي ستة ثقوب بمجموعتين: ثلاثة علوية لأصابع اليد اليسرى، وثلاثة سفلية لأصابع اليد اليمنى، تبتعدان قليلاً عن بعضهما. كما أن للناي ثقباً رابعاً من الخلف لإبهام اليد اليسرى، وموقعه في منتصف القصبة تماماً (كما يظهر في الصورة).



ي إصدار المقامات من مختلف الدرجات، وهذا ما يستدعي احتواء عدة قصبات مع العازف لتقديم المقامات من طبقات مختلفة (عادة سبع أو ثماني قصبات أساسية)، وقد ظهرت بعض التجارب الحديثة لتزويد الناي بغماز أو غمازين بهدف تقليل عدد النايات اللازمة للمقامات من الطبقات كافة. إلا أن معظم العازفين ما زالوا يفضلون استخدام القصبات التقليدية دون غمازات. ومن أمهر العازفين العرب على الناي نذكر: الشيخ علي الدرويش — عبد

اللطف النبكي - محمد عبدو - محمود عفت - عبد السلام سفر -
منير جبري.

تستخدم آلة الناي عموماً للتقاسيم ولمقاطع العزف المنفرد في
التخت الشرقي أو الفرقة العربية. أما عن المؤلفات الخاصة بآلة
الناي فمن أشهرها مقطوعة (دموع البلبل) لأحمد فؤاد حسن،
وكونشيرتو الناي والأوركسترا لعطية شرارة.

البزق

هي آلة وترية شرقية قديمة، كانت سابقاً إحدى آلات التخت
الشرقي، إلا أنها لم يكتب لها الاستمرار ضمن آلات هذه
المجموعة، فبقيت آلة منفردة للعزف الشعبي الفلكلوري. وللبزق
وتران مزدوجان (صول - دو)، ويضيف بعض العازفين حديثاً
وتراً ثالثاً مزدوجاً، ويكون دوزانه (فا) ويأخذ موقعه وسط الوترين
السابقين، فيصبح ترتيب الأوتار من الأغظ إلى الأحد: (صول - فا
- دو). أما زنده فيختلف عن زند العود من ناحية طوله ووجود
الداستين عليه (الحوازج).



البزق

محمد

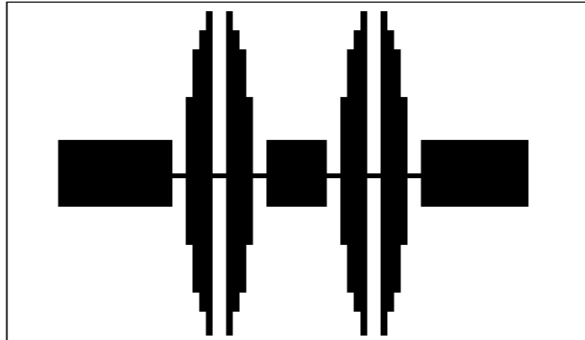
آيات حداد - خضر العلي.

الرق

وهي الآلة الإيقاعية الوحيدة ضمن التخت الشرقي:



ويتكون من إطار خشبي دائري يُشد الجلد على أحد وجهيه، كما تتوضع على هذا الإطار صاجات نحاسية صغيرة (عشرة صاجات) مزدوجة تعطي الرق صوت الصليل المميز. أما عن طريقة استخدامه فتكون بحمله باليد اليسرى للعازف فيما يقوم بالضرب عليه بأصابع أو براحة يده اليمنى.



وقد طريقة تثبيت الصاجات على الإطار الخشبي للرق - دخل إلى الأوركسترا السيمفونية على يد بيرليوز وبيير. ويستخدم عادة في الأوركسترا السيمفونية عند الحاجة إلى التعبير عن ألوان الموسيقى الشرقية أو الإسبانية. لكن رق الأوركسترا (التامبورين) يختلف جزئياً عن الرق العربي إذ تكون صاجاته أكثر عدداً وأخف وزناً وأقل كثافة. كما يختلف عنه بطريقة العزف فتكون بحمله باليد اليمنى للعازف فيما يقوم بالضرب عليه بكامل أصابع يده اليسرى.



رق الأوركسترا (التامبورين)

المصادر و المراجع
تاريخ الموسيقى العربية: د. صبحي أنور رشيد / العراق.
الآلات الموسيقية المصاحبة للمقام العراقي: د. صبحي أنور رشيد /
العراق.
المهارات العزفية على آلة القانون: الأستاذ الدكتور نبيل شورة /
مصر.
علم الآلات الموسيقية: د. محمود أحمد الحفني / مصر.
عالم الموسيقى: سعيد قتلان / سورية.
دعوة إلى الموسيقى: تأليف د. يوسف السيسي - مجلة (عالم المعرفة)
الكويتية العدد 46.

تقنيات التقاسيم

حسين إبراهيم (47)

مقدمة

التقاسيم (أو التقسيم): هي مؤلف موسيقي يعزف بشكل ارتجالي (غالباً)⁽⁴⁸⁾، وهي إحدى قوالب الموسيقى الشرقية إن لم يكن أهمها وأصعبها. وتأتي أهمية هذا القالب من أنه يعتمد على المخزون والموروث الموسيقي لدى العازف، كما اعتماده على الكم الهائل من الجمل الموسيقية المحفوظة في ذاكرته، إضافة إلى إلمامه بعلم المقام وفهمه لأجزائه الدقيقة، وخصوصية كل مقام على حدة، لأن المقام والتقسيم (بشكل من الأشكال) وجهان لعملة واحدة. كل هذا من جهة، ومن جهة أخرى فهو احتواء التقاسيم على كل أشكال التكنيك التي يقوم بأدائها العازف من تقنيات العزف والأشكال الإيقاعية المتنوعة، وخصوصية كل آلة تؤدي عليها التقاسيم سواء كانت آلة نفخية أو آلة قوس أو آلة عزف بالريشة.

فحقيقة أن التقاسيم ظاهرة فنية بالغة الأهمية، فهي تمثل الاندماج التام بين الحرية الفردية والعرف الموسيقي، وبين الابتكار التلقائي والارتباط بالتقاليد، فيقوم العازف أثناء التقاسيم بالتعبير عن أصدق مشاعره شريطة ألا يكون مقلداً لطريقة غيره من العازفين، فبطريقته الخاصة يمكنه أن يقدم ألواناً من الأداء المعتمد على مقام معين ينتقل منه إلى مقامات أخرى (قريبة أو بعيدة) ويحافظ من خلال ذلك على التجانس والعلاقة الفنية بين مقام وآخر، كما يحافظ على وحدة الموضوع رغم أنيته، وهذا بحد ذاته شكل فني يحتاج إلى قدرات كبيرة لتحقيقه.

⁴⁸ — هناك بعض التقاسيم تُولف مسبقاً لتُحفظ وتنفذ فيما بعد (وتسمى كادينسا، مثل الكادينيس المكتوب ضمن عمل)، ولكن تبقى الموسيقى هنا محافظة على طبيعة ارتجالية.

وهذا النوع من (الارتجال الحر) ينطلق فيه خيال العازف لا تحده حدود، فهو مسير بوحى من مزاجه وشعوره بالجو النفسي متأثراً بالمقام الذي ينهل منه. والواقع أن هذه التقاسيم بكل حرياتهما المطلقة تمثل أرفع اختبار لبراعة العازف التقنية (في العزف على آتته) وأصعب امتحان لمعارفه النظرية، فهو مطالب أن يبتكر جملاً لحنية يتصرف فيها بالتجوال من مقام إلى آخر بتحويلات شيقة ومبتكرة، متجانسة أو متقابلة بطابعها الفني، وهو مطالب بعد رحلته عبر المقامات أن يعود إلى المقام الأصلي عودة مقنعةً ومحبوكة، فالفنان العازف يستند في التقاسيم الحرة إلى تقاليد ترسم له إطار الأداء، كما أنه يهتدي بذوق جيله وعصره في ارتجالاته⁽⁴⁹⁾.

فالعرف السائد والتقاليد الفنية المتوارثة هي التي تحدد إلى حد كبير أفضل القفلات الموسيقية في المراحل المختلفة من أي تقاسيم، وهي التي تحدد اللحظة المناسبة للتحويل من المقام الأساسي، بل وتحدد دائرة معينة من المقامات هي التي يتم التحويل في إطارها عادة وإن اختلفت وسائلها.

فالتقاسيم فن ذاتي وشخصي في تعبيره، وهو وثيق الارتباط بالحالة الشعورية للفنان في لحظة معينة وفي ظروف بيئية معينة، كما يقوم المستمعون (بطريقة استجابتهم للعزف) بدور لا يستهان به في تهيئة الجو النفسي المواتي للعازف في تطور العنصر الزخرفي الذي أصبح شيئاً أساسياً.

49 - هذا الكلام لا ينطبق على كثير من العازفين الذين تمردوا على الطريقة الكلاسيكية في التعامل مع المقام.

ظهرت التقاسيم ظهوراً ملحوظاً في الوطن العربي في بداية القرن العشرين، وكان ذلك على أيدي عدد من الموسيقيين المهمين الذين بدؤوا في إخراج الآلة الموسيقية من تبعيتها للصوت البشري، لأن الآلة الموسيقية كانت في خدمة المطرب. ولكون الموسيقى العربية كانت موسيقاً غنائية بامتياز، أدى ذلك إلى طغيان الصوت البشري على حساب الآلة الموسيقية، وظهرت حالة التمرد على الصوت (المغني)، فبدأت تؤلف القطع الموسيقية الخاصة بالآلة كالسماعيات واللونغا والبشارف والتقاسيم.

وكان أهم المتمردين في هذا الأمر هو عازف البزق الشهير محمد عبد الكريم، الذي أبدع جُملاً موسيقية كانت جديدة وغريبة على الأذن العربية، كما ارتقى بالآلة وأخرجها من حالة التبعية للصوت إلى آلة أثبتت وجودها كآلة قادرة على العطاء وإجبار الناس على الاستماع لها.

كما أن الأخوين جميل ومنير بشير كانا أيضاً من الرواد في هذا المجال، وأيضاً رياض السنباطي ومحمد القصبجي وسامي الشوّا وتوفيق الصباغ وفريد الأطرش الذي كان يفتتح حفلاته بتقاسيم طروبة على العود ليثير الإحساس عند الجمهور ويجبرهم على الإنصات للآلة، وغيرهم كثير.

للتقاسيم بصفة عامة استهلال هادئ ورصين يستعرض فيه العازف المقام الأساسي أي المقام الذي تبنى عليه التقسيمة، وغالباً ما يبدأ بـ (قراراته) ومنطقته الوسطى، ثم ينتقل إلى جوابات المقام (أعاليه)، ثم ينتقل إلى مقامات من نفس العائلة (هنا يكون اللعب والتنويع)، ثم عن طريق جمل وأفكار موسيقية واثقة يعود إلى الختام في المقام الأساسي في قفلة ونهاية طروبة بعيدة عن التوتر بحبكة فنية متقنة.

وقبل أن نتكلم بشكل مفصل عن التقاسيم لابد من التنويه الى بعض الأمور التي على العازف أن يكون على دراية بها، ألا وهي (مفهوم المقام، الأجناس، غماز المقام، ظهير المقام).

مفهوم المقام

يختلف مفهوم المقام عن السلم باعتبار أن السلم يتكون من سلسلة متتالية من الأصوات المفصولة بأبعاد محددة تتابع في نظامها الطبيعي حدةً أو غلظاً. في حين أن المقام هو تركيب لحنى وأسلوب لتناول الأجناس والعقود المكونة له، ويمكن أن نميز فيه ما يلي:

1— يتضمن المقام (في بنيته الداخلية) اختلافات صغيرة (كوما) بين الأبعاد المكونة لسلمه، فمثلاً (مي نصف بيمول) في مقام البيات هي أخفض بقليل من (مي نصف بيمول) في مقام الراس، والـ (مي بيمول) في مقام النهوند "دو" هي أخفض من الـ (مي بيمول) في مقام الحجاز "ري". والسبب في ذلك هو خصوصية المقام نفسه، كما أن العلامة في إحداها تكون ثالثة السلم، وفي الأخرى ثانية السلم، فتكون النسب في ذلك مختلفة.

2— كل مقام له شخصية وتركيبية مختلفة تعبر عن مزاج معين (عجم، صبا، حجاز، راس،....)، فاختيار المقام يؤثر كثيراً على الحالة التي تنقلها القطعة الموسيقية (فرح، حزن....) مع التنويه بأن بعض الملحنين استطاع إعطاء مقام البياتي صفة بكائية، واستطاع إعطاء مقام الصبا صفة القوة، أي يوجد استثناءات.

3— يتضمن كل مقام قواعد تحدد التطور اللحنى له، فمثلاً تصوير مقام من درجة ما يؤثر ذلك على طريقة عزفه. فمثلاً مقام الكرد عند تصويره من درجة (دو) يصبح حجاز كار كرد وله شخصية مستقلة، والنهوند عندما يعزف من درجة (صول) يصبح فرحفاً⁽⁵⁰⁾، ويصبح بعيداً قليلاً عن النهوند.

50 - مقام الفرحفاً يبدأ دائماً بمنطقة العجم، والعمل بهذه المنطقة يعطي انطباعاً يأتي في مقام العجم، ولكن بعد ذلك يخرج المؤلف دائماً إلى منطقة النهوند وهو المقام الأصلي، وهذا الخلط بين المقام وطريقة الاستفادة يعطينا ما يسمى بمقام الفرحفاً.

4 — كل مقام يتضمن قواعد تحدد علامات البدء بالمقام، وعلامات النهاية (المستقر) والتي قد تكون مختلفة عن علامة البدء. كما أن للعلامة المهيمنة والمسيطرة (الغمّاز) دوراً كبيراً في تركيب المقام. فالغمّاز هو العلامة البائدة للجنس الثاني.

5 — هناك ما يتعلق بسلوك المقام الخاص وهو ما يسمى بـ (سير المقام) أو طريقة عمل المقام. وللسير ثلاثة أصناف:

أ — السير صعوداً: تبدأ الأصوات بالارتفاع من درجة الارتكاز المنخفض (القرار) أو من جوار هذه الدرجة أو من تحتها بشكل مستقيم، إلى أن تصل مباشرة إلى الارتكاز الحاد، مثال ذلك: مقام الراس.

ب — السير صعوداً هبوطاً: يبدأ المقام من نقطة قوته (الغمّاز) ويسير إما صعوداً أو هبوطاً، أو صعوداً مرةً وهبوطاً مرةً أخرى، مثال ذلك: مقام النكريز.

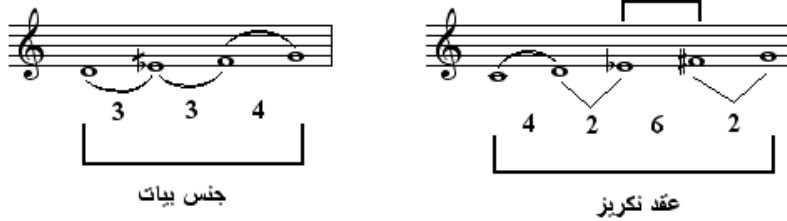
ج — السير هبوطاً: تبدأ الأصوات في سلم المقام بالهبوط من درجة الارتكاز الحاد (الجواب) أو من تحتها بشكل مستقيم إلى أن تصل مباشرة إلى الارتكاز المنخفض، مثال ذلك: مقام الماهور ومقام الحجاز كار.

الأجناس

هي جمع كلمة "جنس"⁽⁵¹⁾، وتعني موسيقياً تتابع أربع درجات (نغمات متسلسلة) تحصر بينها ثلاث مسافات مشكلة نغمة لحنية معينة. ويقابلها عند الغرب مصطلح "تترا كورد". ويسمى كل جنس باسم خاص يدل عليه، وتختلف هذه الأجناس فيما بينها بالأبعاد الداخلية بين العلامات مكونة شخصية كل منها: كجنس عجم أو جنس بيات أو جنس راس...، وأحياناً تكون الأجناس

51 — ويطلق عليه في مؤلفات الأقدمين اسم البعد ذو الأربع.

مكونة من خمس علامات تسمى عندئذٍ باسم "عقد" كعقد نكريز أو نواثر (52).

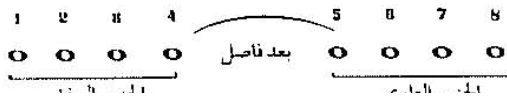


الجموع في الموسيقى

لبناء المقامات نستخدم الأجناس، وذلك بضمها (جمعها) إلى بعض، وهذا ما نسميه بالجموع الموسيقية.

وتتم الجموع بثلاث طرائق:

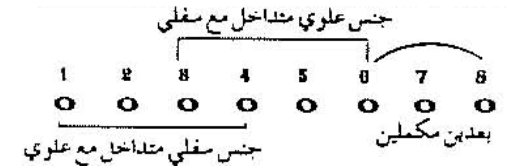
(1) الجمع المنفصل



(2) الجمع المتصل



(3) الجمع المتداخل:

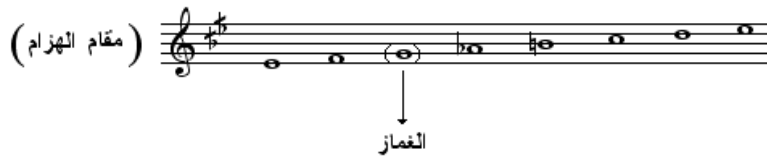
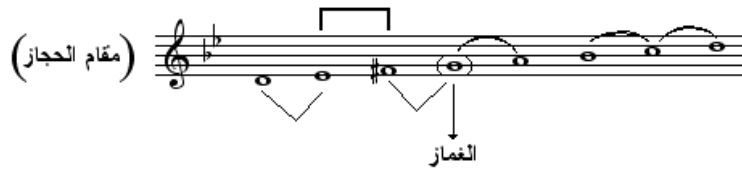
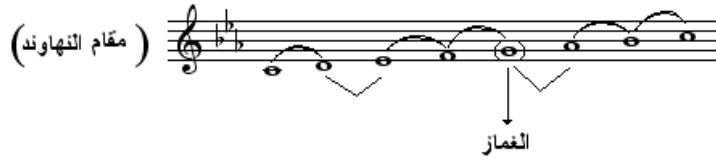


غمّاز المقام

غمّاز المقام لدى الشرايح هو الدرجة الخامسة من السلم (غالباً) وتسمى العلامة المسيطرة أو المهيمنة، وتسمى عند الأتراك نقطة القوة، وتلي في قوتها الدرجة الأولى. فأحياناً يكون الغمّاز هو

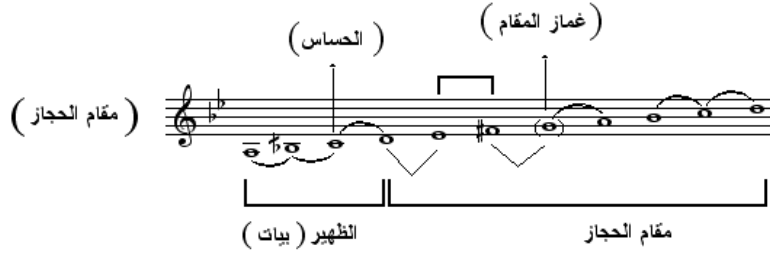
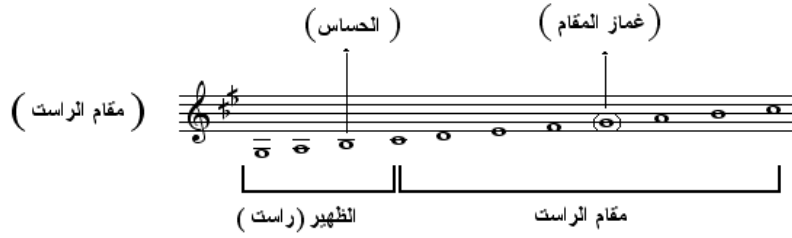
52 - كما يطلق عليه في مؤلفات الأقدمين اسم البعد ذو الخمس.

الدرجة الخامسة مثل الراسـت والنهـاوند، وأحياناً يكون الدرجة الرابعة مثل البيات والحجاز، وأحياناً أخرى يكون الدرجة الثالثة مثل السيكاه والصبـا. وتكون العلامة المحورية في العمل.



هي مجموعة علامات متسلسلة تقع اسفل درجة الركوز (الجنس السابق)، لها دور مهم في بناء شخصية المقام، كما أن لها دوراً كبيراً في الانتقالات المقامية. ويختلف الظهير من مقام إلى آخر تبعاً لبناء تكوين المقام. فأحياناً يكون الظهير هو نفسه الجنس الثاني للمقام، مثال ذلك مقام الراسـت. وأحياناً أخرى لا يكون الظهير هو نفسه الجنس الثاني، مثال ذلك مقام الحجاز، فجنسه الثاني يكون نهاوند أو راسـت ابتداءً من الغمّاز، أما ظهيره فهو بيات.

أما الحساس فهو العلامة التي تسبق درجة الركوز (أي العلامة الثالثة من الظهير). وللحساس دور هام في الانتقالات المقامية فيما إذا كان صغيراً أو وسطاً أو كبيراً.



الشكل (Form)

عادةً يتشكل التقسيم من ثلاثة أجزاء: البداية والوسط والنهاية.

القسم الأول (البداية — العرض): تكون وظيفتها التنبيه إلى المقام الذي ستؤدي عليه التقسيمة، وتكون في جمل مألوفة، رصينة وهادئة (غالباً).

القسم الثاني (الوسط — التفاعل): وفي هذا القسم يكون التفاعل والانتقال والتنويع في الجمل اللحنية والأشكال الإيقاعية والانتقالات المقامية وما يخطر ببال العازف من جمل وأفكار (وهو ذروة المؤلف).

القسم الثالث (النهاية — القفلة): وهي العودة بثقة وبطريقة فنية متقنة إلى الأصوات المنخفضة للمقام تمهيداً لإنهاء التقسيمة في جو بعيد عن التوتر لإيصال المستمع إلى حالة النشوة والطرب.

هناك أشكال من التقاسيم لا يوجد فيها القسم الأوسط، وإنما البداية مع استقرار يكون إما أساس المقام أو الغماز فقط، ويكون هذا النوع قبل الموالم أو الأغنية أو القطعة الموسيقية (وما هي إلا مقدمة للسلطنة)، ومهمتها تعريف المستمع بمقام العمل الذي يلي التقسيمة⁽⁵³⁾.

في التقسيمة قبل الموالم يجب أن يكون العازف على دراية بإمكانات المغني وباللون الذي سيغنيه (تركي – عربي – كردي – فارسي....)، كما أنه يجب عليه أن لا يستهلك المقام كله لكي لا يربك المغني في تأدية الموالم فلا يدري من أين يبدأ. وقفة هذه التقسيمة يجب أن لا توشي بالنهاية (إذا كانت التقسيمة قصيرة)، بل أن تكون القفة تمهيداً لدخول المطرب (قفة تمهيدية).

أما بالنسبة للتقسيمة قبل المقطوعة فهي لا تختلف كثيراً عن سابقتها، ولكن يمكن أن تقوم بها أكثر من آلة معاً، حينئذ يتم التسليم للعازف الآخر بشكل مدروس وبعناية وأن لا توشي بالختام، فهذه مهمة الآلة الأخيرة.

البنية اللحنية

1 — يعتمد في أداء التقاسيم على ما يميز المقام، والتي هي: (بداية المقام – أصوات المقام – سير المقام – درجة الارتكاز — نقطة القوة "الغماز" — علاقة علامات التحويل الثابتة بمتغيراتها العارضة). وهذا يعتمد على فهم العازف لهذه الأمور وعلى جرّفته، كما يجب أن يتمتع العازف بوزن جيد، كما يجب أن تكون أفكاره مرتبة.

2 — تسمى أقسام اللحن جملاً وهي معروفة أو غير معروفة، وفي التقاسيم أحياناً نهتم ببعض العلامات اهتماماً زائداً.

53 — أحياناً التقسيمة قبل القطعة عند الأتراك لا تكون من نفس مقام العمل أولاً، إنما يبدأ بمقام آخر ثم يقفل في مقام العمل الأساسي.

مثال ذلك: في تقسيمة على مقام الراست غالباً ما تكون الجمل بين علامتي العراق (سي نصف بيمول "قرار") واليكاه (صول "قرار") وافرتين، كما أن علامات الدوكاه (ري "قرار") والراست (دو "قرار") والسيكاه (مي نصف بيمول) يجب أن تسمع بكثرة على شكل قرارات متحركة (غير ثابتة)، وتكون قوية لكي تكون الجمل الثانوية المأخوذة منها واضحة بحيث نأخذ جملة من هذه القرارات ونعود بعدها إلى القرار الأصلي.

3 — هناك جمل خاصة ببعض المقامات (جمل نمطية)، تسمع كثيراً وكأنها من شخصية المقام، ونلاحظ أن أغلب العازفين يكررونها في الراست والحجاز والحسيني وغيرها.

البنية الإيقاعية

- 1- تعزف التقاسيم عموماً من دون إيقاع.
- 2- حتى إذا لم يكن إدراكها أنياً فإن بعض أجزاء التقاسيم يمكن أن نسمع فيها الإيقاع.
- 3- سير التقاسيم تكون ثقيلة (بطيئة) أو سريعة، وفي بعض أقسام التقاسيم يكون الانتقال بين السرعة والبطء واضحاً.
- 4- قد يكون الإيقاع في التقاسيم أو لا يكون، وعلى الأغلب يكون ثنائياً أو ثلاثياً بحيث يتم التنقل بينها واحداً واحداً بما يخدم موضوع التقاسيم. كما أن أجزاء الزمن من الثلثيات والخمسيات والسنكوب تستخدم في التقسيمة بكثرة.

الضروريات في التقاسيم

- 1- الأخذ بالحسبان البنية العامة للتقسيمة، وأن تكون لها أرضية (ارتكاز)، ويجب أن يراعى إحساس الارتجال، وماهية

التقسيمة وإظهار شخصيتها (أي أن تظهر للمستمع أنك تقسم). يجب أن تكون الأصوات المميزة التي تحدثنا عنها سابقاً واضحة وتنظيمها بشكل مسبق.

2— يجب على العازف أن يفكر بما سيفعله فيما سيأتي، كما يجب أن لا يقف بين الجمل الموسيقية طويلاً ليفكر، ويمكن أن يفكر بالعلامات الطويلة، وغالباً ما تأتي التقسيمة كاملة بدون تفكير.

3— يجب مراعاة المناطق الصامتة من التقسيمة، وتغيير أزمدة الصمت، كما أن التزيينات والتقنيات الأخرى مثل (الليغاتو والكليساندو والستكاتو) مفيدة جداً لنقل حالة ما أو جو ما.

4— يجب عدم إطالة الجملة الموسيقية كثيراً من أجل إيصال الفكرة على نحو كامل (مع العلم أن أصعب الجمل التي يؤديها العازف هي الجمل الطويلة، فإذا لم يكون قادراً على مجاراتها فليعزف جملاً قصيرة)، وعدم تكرار الجملة بدون هدف، ويجب الربط بين الأصوات والموتيفات والجمل والمقاطع بعضها مع بعض.

5— يجب أن يكون حوار الجمل الموسيقية بعضها مع بعض مقصودة وتامة ومفهومة، ويجب أن تكون هناك فواصل بين تنفيذها سواء كانت هارمونية أم مكررة جواباً أو قراراً.

6— يجب أن تعبر جودة الصوت على نحو جيد كأن تبحث عن ألوان الصوت المختلفة.

7— بالنسبة إلى الريشة يجب أن تراعى القرارات والفيبراتو والصوت الأنيق، كما يجب أن لا تصدر عنها أية أصوات، وعدم استخدام ضربات متعددة بالريشة، خصوصاً الضربات المستمرة على العلامة نفسها. كما يجب أن تكون ضربات الريشة منتظمة المسافة ومريحة وهادئة ومليئة باستخدام

أجزاء الزمن المختلفة والتعددات الجزئية والسنكوب والكونترتيمبو والكليساندو والليغاتو... كلها تولد جملاً موسيقية تامة ومكتملة.

8 — هناك تقاسيم تخيلية، وهنا تكون حالة الانصهار مع الآلة بغض النظر عن المقام وأجناسه وسير العمل، وهذه التقسيمة تكون انعكاساً لروح العازف. وهنا ليس ثمة مقدمة وعرض وإنما موضوع ما يعالجه العازف على آتله دون التفكير في المقام، وغالباً ما تكون التقاسيم انطباعية التأثير.

التمرن على التقاسيم (54)

1 — احفظوا عدداً من التقاسيم المسجلة أولاً جملة جملة وعزفها بشكل جيد دون أن تقوموا بالتزيينات، ثم بعد أن تتعلموا التقنية قوموا بإضافة التزيينات.

2 — التمرين الحر على الآلة في تعليم المقامات الجديدة سيكون مفيداً دون التفكير في القواعد. هذه المجازاة تحمل قيمة موسيقية من ناحية التفكير الموسيقي، فاللحن والماهية والبنية والتزيينات والأسلوب... كل هذه الأمور والنقاط عندما تكتمل تصبح تقسيمة.

3 — كل تقسيمة تستمعون إليها حاولوا أن تقيّموها وتحلّلوها، وحاولوا عزف الأقسام التي تحفظونها على الآلة.

4 — الاستماع مهم جداً، والتنويع في سماع الآلات المختلفة و أسلوب كل آلة في التعامل مع التقسيم سواء كانت آلة نفخية أم آلة قوس أم آلة ريشة.

54 — هناك اتجاهان في هذا الموضوع، يفيد الأول أن التقاسيم لا تأتي بالتمرين وإنما تفيض مشاعر الموسيقي المتمكن فتخرج التقاسيم. أما الاتجاه الثاني فيقوم على تدريس التقاسيم بشكل منهج تعليمي للمتعلمين، لذلك أوردنا هذه الفقرة.

-
-
- 5— معدل المعايير (الزمن) في النوطة غير محدد أبداً، أصلاً لا يمكن أن يحدد أبداً، فحين تعملون عليها حاولوا أن تنتبهوا إلى المعايير، يمكن أن تكون هناك انحرافات في الزمن عليكم إدراكها، ولكن حاولوا استيعاب الجو العام.
- 6— التقسيمات التي تعزفونها في البدء ستكون ذات قواعد، ولكن مع التمرين والاستماع ستقل هذه القواعد.
- 7— حين العزف ستجدون جملاً صغيرة فكرروها، وحين التكرار جاهدوا لإضافة التزيينات.
- 8— في بداية التقسيم (خاصة) في نهاية الجمل وأجزاء الجمل عليكم وضع أصوات طويلة أو سكتات، لا تدخلوا هذه الجمل في بعضها.
- 9— عليكم الاستماع إلى التقاسيم الجيدة كثيراً، ويجب عزف بعض جملها، كتقاسيم جميل بك الطنبوري ومسعود جميل ويورغو باغانوس وغيرهم.

الانتقال المقامي في التقاسيم

الانتقال المقامي هو تكتيك مستخدم خلال تطور نغم المقام، وبكلمات أبسط فإن الانتقال يعني انتقال التجديد من جنس إلى آخر. وربما يبدأ الجنس الجديد على نفس العلامة (الانتقال ذو النغمة المتشابهة)، أو على علامة مختلفة، فإن الالتزام بدمج الأجناس المتوافقة في التقاليد الموسيقية الشرقية هو ما يجعل الانتقال ناجحاً.

— إن أسهل طريقة للانتقال هو بتطوير الجنس الأعلى للمقام، أو باستبدال جنس آخر له بالطول نفسه، وفي هذه الحالة يكون المقام الجديد فرعاً من نفس المقام (يقعان ضمن العائلة نفسها لاشتراكهما في الجنس الأدنى).

مثال ذلك: بدء مقام الراست واستبدال جنس الراست الأعلى
بجنس الحجاز، ويكون بذلك الانتقال إلى مقام
السوزناك.

4 3 3 4 4 3 3
جنس راست (أدنى) جنس راست (أعلى)
(مقام الراست)

4 3 3 4 2 6 2
جنس راست (أدنى) جنس حجاز (أعلى)
(مقام السوزناك)

— نوع آخر هو التركيز على أحد الأجناس الثانوية الموجودة
في المقام واعتبارها الجنس الأدنى لمقام جديد، ويكون بذلك
الانتقال إلى مقام آخر.

جنس عجم (ثلاثي)
(مقام البيات)
(مقام المعجم)
جنس عجم (أدنى) جنس عجم (أعلى)

بمثيلاتها بنفس الحجم، هذا الانتقال ينتج عنه مقام جديد لعائلة جديدة.

مثال ذلك: البدء بمقام الحجاز واستبدال جنس الحجاز الأخفض بجنس البيات الذي هو الانتقال إلى مقام البياتي.

— نوع آخر من الانتقال تُستغل فيه التشابهات بين الأجناس، بالمرآحة بين الأجناس الناقصة وصورها الكاملة.

مثال ذلك: العلامات الثلاث الأولى لعقد النهوند يمكن أن نقودنا إلى عقد النكريز أو النواثر.

مثال آخر لهذا النوع: العلامات الثلاث الأولى لمقام البيات تقودنا إلى مقام الصبا — تقنية أخرى للانتقال: هي استبدال جنس آخر بجنس ما يختلف عنه بعلامة واحدة فقط. مثال شائع لهذا الانتقال هو بين عقد النهاوند والراست، أو الانتقال بين عقدي النواثر والأثر كرد.

بمصطلحات أعم فإن الانتقال يعني الانتقال إلى مقام متألف (متوافق) آخر، وأحياناً إلى مقام آخر غير متألف، لكن يرجع ذلك إلى إمكانات العازف في ترويض المقام والسيطرة على الجو العام. يوجد دمج مقامات معروفة تعطي السامع الاستماع والسلطنة، وهي تُكتسب من خلال الخبرة والتمرين. فالموسيقي يستطيع الانتقال من مقام إلى آخر، لكنه عادةً ما يعود إلى المقام البدء ما لم يكن الغرض من الانتقال الاختتام بمقام جديد. فالارتجاليات المعقدة يستطيع فيها العازف الانتقال إلى أكثر من ستة مقامات.

كما أن هناك طرقاً انتقالية كثيرة يمكن أن يبتدعها العازف البارِع، لأن ذلك له علاقة بفكره الموسيقي ونظرته الشخصية إلى التعامل مع المقام، لا نظرية المقام نفسه.

فالانتقال هو تكنيك مهم يظهر غنى نظام المقام الشرقي وجماله، ويتطلب الكثير من الخبرة والمعرفة بالمقامات وأجناسها المؤلفة له.

وخلاصة الانتقال:

هو أن ينتقل العازف من مقام إلى آخر دون أن يشعر المستمع بأي نفور، ويمكن أن نقول حينذاك إن السلاسة في الانتقال هي أهم قاعدة يراعيها العازف.

الارتجال خارج التقاسيم

في الموسيقى الغربية

للارتجال تاريخ طويل في الموسيقى، إذ كان له أهمية مرموقة في الموسيقى الغربية في العصور الوسطى، فقد أسهم ارتجال المنشدين في نشأة فن البوليفونية، وكان على مغني الأوبرا أن يرتجل فقرات غنائية زخرفية طويلة في أغاني الأوبرا الانفرادية (الآريا)، وكان المؤلفون يشجعون على هذا الارتجال. وعندما ظهرت السوناتا للوترات في إيطاليا كان تدوين المؤلف لها مجرد هيكل ينبغي على العازف أن يضيف إليه بعض التفاصيل المرتجلة، كما كان ارتجال الحليات المنمقة أمراً مشروعاً ومطلوباً من عازف الكلافيسان.

ولكن سلطات الكنيسة عمدت فيما بعد إلى شجب الإضافات وتحديد مداها، فأصدرت سنة 1324 مرسوماً شديد اللهجة يحرم على المنشدين التصرف في نص اللحن الديني. ثم أصدر مجمع ديني سنة 1564 مرسوماً شبيهاً. كما أن تطور التدوين الموسيقي استطاع أن يحافظ على المؤلفات وتحميها من أية إضافات مرتجلة من جانب المؤدي، كما أن الدقة المتزايدة في التدوين من جانب، ونمو النزعة الفردية لدى المؤلف الموسيقي من جانب آخر، قد عملا على إضعاف الارتجال في الموسيقى الغربية نوعاً ما.

أما في الموسيقى الشرقية

فإننا لم نعرف أبداً نزعة تقديس المؤلف الموسيقي، ذلك التقديس الذي ينظر إلى إنتاج المؤلف الموسيقي على أنه تعبير نهائي لا يترك مجالاً لأية إضافات تلقائية مبتكرة من جانب العازف. ولعل أقدم أشكال الارتجال عند العرب كان الترتيل لآيات القرآن الكريم. كما أن انتقال الموسيقى الشرقية بالتواتر الشفهي كان له دور في تطور القدرات الارتجالية للعازف أو المؤدي، وفي الوقت نفسه أدى بشكل آخر إلى تشويه كثير من الأعمال الموسيقية بسبب الانحرافات المتتالية.

والارتجال في الموسيقى الشرقية يؤدي في شكلين

أولهما قالب التحميلة، وثانيهما التقاسيم

أما التحميلة فهي أشهر قالب يستخدم التقاسيم المقيدة، وهي صيغة من صيغ موسيقا الآلات، إذ يندمج الإيقاع الموزون المحدد مع الارتجال اللحني الحر اندماجاً كاملاً، وبذلك تمثل التحميلة التقابل بين الحرية الذاتية لخيال العازف وبين الالتزام بخطة موسيقية بنائية وإيقاعية محكمة، وتؤديها مجموعة صغيرة من العازفين الممتازين الذين يعزفون على آلات التخت الشرقي المعروفة، وهي: الكمان والقانون والعود والناي وآلة إيقاعية مثل الرق، و(نادراً) ما كان يضاف إليها آلة البزق. والإيقاع الذي تلتزم به التحميلة يكون عادة من أحد الموازين البسيطة ذات التكوين الثنائي المنتظم (غير الأعرج)، ويتكرر هذا الميزان الإيقاعي على طول التحميلة مقترناً بنموذج لحني صغير متكرر المرجع، وبعد اللحن الأساسي للتحميلة تعزف كل آلة أيضاً تقاسيم مرتجلة بمصاحبة هذا الميزان الإيقاعي وهذا النموذج اللحني المتكرر. وينبغي أن يكون التكوين الإيقاعي واللحني للجمل الموسيقية المرتجلة موازياً أو مساوياً لتكوين اللحن الأساسي للتحميلة في عدد وحداته الإيقاعية أو مضاعفاته، وهنا يتسع المجال للخيال الموسيقي المبتكر.

وعندما تعزف التحميلة بوساطة آلتين موسيقيتين يكون مجال التنافس والحوار متسعاً، فيتجاوب العازفان (في صورة سؤال وجواب) في ارتجالياتهما ويتحاوران ويتباريان في جمل موسيقية قصيرة تنتقل من مقام إلى آخر بحرية وبراعة، وهكذا ينقلب القيد الذي يفرضه الميزان الإيقاعي للتحميلة إلى عنصر مثير للخيال والابتكار المرتجل.

وعلى الرغم من ضرورة التنقل والتحول من مقام إلى آخر في التحميلة فإن على العازف المنفرد أن يقود الموسيقا في نهاية تقاسيمه إلى المقام الأصلي لكي يهيئ للمجموعة أن تعيد عزف

اللحن الأساسي للتحميلة في المقام الأصلي، وهكذا نجد في التحميلة أهم صيغة من صيغ التقاسيم المقيدة بالإيقاع.

ومن هنا نستطيع أن نعرّف الارتجال بأنه الجمع بين التفكير والأداء الموسيقيين في آن واحد (أي الإبداع في التأليف الأنّي).

كما أن الارتجال هو سمة العازف المبدع، فهو لا يأتي من فراغ بل يعتمد على المخزون الموسيقي الهائل الذي يحفظه في ذاكرته. والارتجال ليس إظهار كل ما هو جديد على المستمع فقط، بل هذا الجديد يكون جديداً حتى على العازف نفسه. ولعل أهم ما في الارتجال عدم وجود جمل نمطية معروفة. وغالباً لا يمكن أن يرتجل العازف متى ما أراد، بل هناك أوقات وظروف تكون مهينة ومحرضة للارتجال، وذلك متعلق بالعازف وحالته النفسية والجو المحيط به (كما أن للجمهور دوراً مهماً في ذلك)، حتى إن بعض الفنانين يقومون بما يسمى التحريض على الارتجال، كأن يقوموا بخلق أجواء خاصة، مثل إطفاء الأنوار وإشعال الشموع وما إلى ذلك..... ظناً منهم أنه يساعده على الارتجال والإبداع.

ومن أهم المتميزين في هذا المجال: جميل بيك الطنبوري، ومحمد عبد الكريم، ومنير بشير.

وفي الختام فإن التقاسيم المرتجلة مرتبة عالية لا يستطيع الارتقاء إليها إلا العازفون الذين امتلكوا فوق القدرة التقنية والبراعة اليدوية، تملكاً من السكك المقامية، وتمرساً وثقافة وخيالاً موسيقياً خلاقاً.

فبذلك لا نستطيع تجاهل هذا المؤلف (التقاسيم)، وتجاهل مكانته الهامة بين القوالب الموسيقية الأخرى، واعتباره جزءاً حيويّاً من العدة الموسيقية التي يزوّد بها كل موسيقي محترف، بل جزءاً من تدريبه وتكوينه الموسيقي.

المصادر والمراجع

1 — الارتجال وتقاليدته في الموسيقى العربية، حبيب ظاهر العباس،
(بحث قدم إلى مهرجان ومؤتمر الموسيقى العربية السابع عشر
في القاهرة 2008).

2 — الارتجال وتقاليدته في الموسيقى العربية، د. سمحة الخولي.
بحث قدم إلى المؤتمر الدولي العاشر للموسيقا الذي نظمه المجلس
الدولي في تشرين الأول /أكتوبر سنة 1971 بموسكو.

3 — Nazariyati Mûsikîsi Türk - ismail Hakkiôzkan
- Istanbul 1982

المقابلات الشخصية

مسلم رحال: عازف ناي ومدرس في المعهد العالي للموسيقا
بدمشق.

معجم

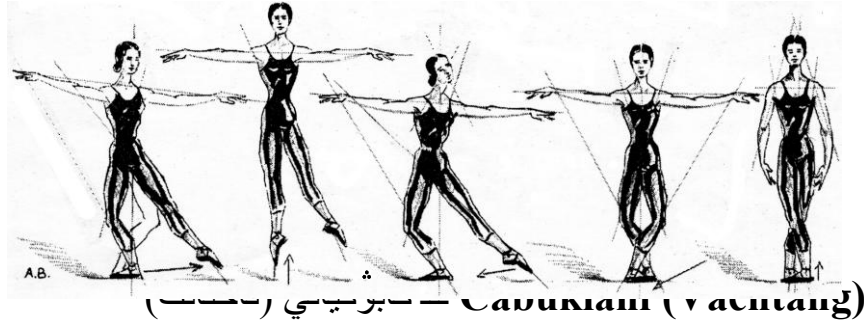
الباليه

إعداد : د. واهي سفرينان

C

Cabriole — كابريول

خطوة راقصة من نوع التصفيق ينفذها الراقص بمد الساق (الساق اليسرى على سبيل المثال) ويرفعها عن الأرض متجنباً ثنيها، ثم يقفز على ساقه اليسرى ويصفق بها وهو في الهواء ويعود ليرتكز على الأرض بساقه اليمنى معيداً ساقه اليسرى للتصالب مع الأولى (اليمنى) في الوضعية الخامسة.



راقص باليه ومصمم رقصات سوفيتي، تخرج في معهد لينينغراد عام 1929 وانضم إلى فرقة كيروف، ورقص الأيوار الرئيسية في باليهات سوفيتية مثل «شعلة باريس» و«تاراس بولبا». عُدَّ في ثلاثينيات القرن الراقص الأكثر تمثيلاً للفن السوفيتي. صمم أول باليهاته «ابن الشمس» ثم باليه «لورينسيا».

Cadmus et Hermione — كادموس وهيرميون

أوبرا — باليه من مقدمة وخمسة فصول، صمم رقصاتها بوشان على قصة كينو، وموسيقا لولي. قدمت أول مرة في باريس عام 1673.

يصارع كادموس الثعبان بيتون ويسحقه، ويتزوج من هيرميون ابنة الزهرة والمريخ. هي من الأوبرات الباكرة للولي حين لم يكن للرقص دور كبير.

Cage (La) — القفص

باليه من تصميم جيروم روبينز وموسيقا سترافينسكي
(كونشرتو من مقام D) قدمتها فرقة «باليه مدينة نيويورك» أول
مرة عام 1951.

تصف الباليه مشاهد من حياة الحشرات مع تلميحات للحياة
الجنسية لحشرة السرعوف. تعدّ باليه القفص من أهم إنجازات
الباليه الحديث.

Cahusak (Louis de) – كاهوزاك (لوي دي) 1700 –
1759

راقص باليه ومصمم رقصات وكاتب مسرحي ومؤلف
نصوص أوبرا فرنسي. ألف كتاب «الرقص القديم والحديث» عام
1754. عدد ووصف فيه تعديلات نوڤير. ويعد من أهم مؤرخي
باليه القرن الثامن عشر.

Cake Walk – كيك والك

باليه ذات طابع أمريكي يعتمد في تقديمها على تقاليد
استعراض الشعراء المنشدین. شاع هذا الاستعراض في أقاليم إقامة
العبيد الزوج من أصل إفريقي في الولايات المتحدة، خاصة في
منطقة فلوريدا حيث كان الزوج يؤديون الكيكوالك بحني الجذع إلى
الخلف وترك الذراعين يتدليان بشكل حر. وكان الثنائي الفائز
يحصل على جائزة تقديرية – قالب كيك كبير.

فقد هذا التقليد شعبيته في نهاية القرن التاسع عشر. ولهذه
الباليه موقع خاص في ثقافة فن الرقص الأمريكي إذ تعيد إحياء هذا
الاحتفال المتميز بالحيوية والفكاهة وألعاب الخفة.

وقد قامت المصممة روتانا بوريس بتصميم رقصات هذه
الباليه على موسيقا لـ لويس غوتشالك. وقدمت الباليه أول مرة فرقة
«باليه مدينة نيويورك» عام 1951.

Calzevaro (Francesco) – كالزيفارو (فرانشيسكو)

راقص باليه ومصمم رقصات إيطالي حقق شهرة كبيرة في إيطاليا، ثم انتقل إلى فيينا عام 1756 وغادرها برفقة فرقة أوبرا إيطالية إلى سان بطرسبورغ. وعمل في خدمة بالدوق فيدوروفيتش وقام بتصميم عدد من الباليهات مثل «عرق الذهب» و«زفاف إمبراطوري في الصين» و«بروميتوس وباندورا» وصمم عام 1761 آخر باليهاته «كارنفال سان بطرسبورغ» وعاد إلى إيطاليا واعتزل الرقص والتصميم.

— كالمزيفارو دور هام إلى جانب عدد من الفنانين الإيطاليين في خلق الظروف المناسبة لظهور الجيل الأول من الراقصين والراقصات في روسيا.

Camargo (Marie Anne) — كامارجو (ماري آن) 1710
— 1770

راقصة باليه فرنسية درست الرقص تحت إشراف الأنسة بريفو، وبعد إقامة قصيرة في بروكسل عادت إلى باريس والتحقّت بأكاديمية الرقص الملكية، وبدأت الرقص عام 1726. كان رقصها في غاية الرشاقة خطوتها سريعة وظلت طوال حياتها الفنية تسعى للمزيد من المهارة والإتقان فقد تابعت تعليمها طالبة مشهورة كبار الأساتذة أمثال بيكور وبلوندي. واحتجبت عن الظهور مدة ست سنوات ثم عادت عام 1740، ولمعت في أداء الأدوار الراقصة في أوبرات وباليهات ديتوش وكامبرا وموريه. ولم تتردد في الدخول بمنافسات قاسية مع ساليه. انسحبت كامارجو من عالم الرقص عام 1751 وظلّ اسمها مرتبطاً بتاريخ تطور رقص الباليه، وبشكل خاص تطور دور الراقصة (الانثى) في أداء خطوات ظلت حكرًا على الراقصين لسنوات طويلة.

Cambrer — الانحناء

حني الجذع إلى الأمام أو الجانبين أو إلى الخلف أو بشكل دوراني.

Cantique des Cantiques – نشيد الأناشيد

باليه من فصل واحد، صمم رقصاته سيرج ليفار على موسيقا أرتور هونيغر، قدمت في أوبرا باريس أول مرة عام 1938.

يعجب الملك سليمان أثناء عبوره بـكروم إنغادي بجمال سولاميني، فيخطفها من حبيبها ويتعد بها. إلا أن طيف حبيبها يظهر متخفياً بين جناحي ملاك. وبعد مواجهة وصراع مع الملك سليمان يتمكن من تحرير حبيبته. لم تلق هذه الباليه الترحيب من جمهور الباليه.

Capriccio Espagnol – نزوة إسبانية

باليه من فصل واحد، صمم رقصاتها ل. ماسين على موسيقا من تأليف ريمسكي — كورساكوف، و قدمت أول مرة على مسرح مونتي كارلو عام 1939.

باليه ذات مضمون راقص إسباني. دون موضوع محدد.

Caprices de Cupidon (les) – نزوات كوبيدون

باليه من فصل واحد صمم رقصاتها ف. غالوتي على موسيقا من تأليف ج. كول. يتقدم أزواج من ذكر وأنثى وقد ارتدوا بدلاتهم الشعبية من يونانيين وألمان وفرنسيين ونرويجيين، ويصطفون أمام معبد كوبيدون ليحصلوا على بركة الزواج.

إلا أن كوبيدون المناكد أصر على أن تعصب أعين المتقدمين ليتسنى له إعادة تكوين الثنائيات حسب نزواته... فيضع راعية الخراف إلى جانب الملك، والأرستقراطية الفرنسية مع الزوجي، إلى آخر ما يمكن تصوره من المقالب. وعند فك العصائب ينفجر الجميع ضاحكين وينتهي الاحتفال ببلبلة بهيجة.

Caprichos – نزوات

باليه من أربع لوحات، صمم رقصاتها هيربرت روس على
موسيقا من تأليف بارتوك، قدمت أول مرة في نيويورك عام
1950.

موضوع الباليه مستوحى من تعليقات دونها الرسام غويا تحت
بعض رسومه.

اللوحه الأولى : فتاتان تدعيان العفة تبحثان عن اللهو، ومن
طول الانتظار تشعران بالملل فتحاولان اللعب بدلو ماء تحملانه
فوق الرأس.

«لقد جلسنا وانتظرتا طويلاً، وخير ما يمكن تقديمه لهما شيء
تحملانه على الرأس».

اللوحه الثانية : الفتاتان تراقبان امرأة ملثمة يطاردها شابان،
تحاول المرأة الإيحاء برفضها ونفورها من مغازلة الشابين، إلا
أنها تستسلم لهما راضية مستمتعة على مرأى ومسمع من الفتاتين
العفيفتين.

«لن يفلت من يشتهي أن يُقبض عليه».

اللوحه الثالثة: يقترب رجل متجنباً النظر إلى الفتاتين وهو
يحمل جثمان زوجته الميتة بين ذراعيه ويحاول بيأس إعادتها إلى
الحياة...

«لو كان أكثر لطفاً وأقل إثارة للملل لعادت تنبض بالحياة».

اللوحه الرابعة: الفتاتان جالستان تراقبان بخشوع اقتراب
موكب من الرهبان المقنعين وهم يقتادون امرأة إلى منصة الإعدام.
«هذيان العدالة يولد وحوشاً».

Capriole Suite – متتالية كابريول

باليه من فصل واحد، صمم رقصاتها فريدريك أشتون على موسيقا من تأليف بيتر وارلوك. قدمت أول مرة في لندن عام 1930 من أداء فرقة ماري رامبرت.

تستمد الباليه موضوعها من حوار نظري بين المؤلف الفرنسي واضع كتاب هام في مجال وصف الرقصات الشائعة في القرن السادس عشر، وبين تلميذ وهمي يُدعى Capriol. قام المؤلف الإنكليزي بيتر وارلوك (1894 — 1930) بتأليف مجموعة من الرقصات التي وصفها أربو مثل Branle و Pavane و Basse Danse و Pieds en l'air. ومن ثم قام فريدريك أشتون بتصميم الرقصات المناسبة من فردية وثنائية ورباعية. إنها الباليه السادسة من أعمال المصمم الموهوب أشتون.

Caracole – نصف دورة

باليه من فصل واحد من تصميم بالانشين* على موسيقا ديفير تيمنتو لموتسارت، قدمتها «فرقة باليه مدينة نيويورك» أول مرة عام 1952.

يقصد بكلمة كارا كول في مجال ركوب الخيل، توجيه الحصان ليقوم بنصف دورة إلى اليمين أو إلى اليسار، وباعتماد هذا التعريف صمم بالانشين رقصات باليه محافظاً على جمال الحركة الجماعية

يحتاج تقديم هذه الباليه إلى خمس راقصات باليه وثلاثة راقصين ومجموعة مكملة تضم ثماني راقصات. وقد تمكن بالانشين خلال أسبوع من تصميم الباليه وتدريب الفرقة.

Caractère (Danse de) – رقصة ذات طابع

رقصة ذات صلة وثيقة بفولكلور بلد محدد مثل التارانتيلا النابوليتانية، واليوتا الأراغونية، والمازوركا البولونية، والفاران دول الفرنسية..) ويتم إخضاع هذه الرقصات لمعايير رقص الباليه

بإعادة تصميمها من قبل مصمم الرقصات. ويتم تقديم مثل هذه الرقصات خلال المقاطع المسلية أو الاحتفالية للباليهات الكبيرة مثل «بحيرة التم» و«كسارة البندق». وقد لا تكون للرقصة ذات الطابع جذور شعبية كرقصة المهرج أو رقصات تقمص الحيوانات.

Carmen – كارمن

1 — باليه من تصميم رولان بتي على مختارات موسيقية من كارمن بيزيه، قُدمت أول مرة في لندن عام 1949 من قبل رولان بتي. وظلت تعرض في لندن مدة ثلاثة أشهر متتالية، ثم قدمت في باريس أيضاً مدة ثلاثة أشهر متتالية.

أرتفعت صيحات النقاد والموسيقيين احتجاجاً على ما سموه «هرطقة موسيقية راقصة» لما تعرضت له أشهر أوبرا فرنسية من تشويه وتجديف.. إلا أن الباليه فرضت نفسها مع مرور الوقت، خاصة أن رولان بتي ثابر وتمسك بدور دون جوزيه بتفان تام إلى جانب زوجته زيزي جانمير في دور كارمن.

2 — باليه من فصل واحد صمم رقصاتها المخرج الكوبي ألونزو على مختارات موسيقية من كارمن بيزيه، أعاد توزيعها لأوركسترا وتريات وآلات إيقاع المؤلف روديون شيدرين. وقدمت أول مرة على مسرح البولشوي من أداء النجمة مايا بليسيسكايا عام 1967. لم تتعرض هذه الباليه لما تعرضت له شقيقتها الكبرى، فقد اعتادت أوساط الباليه مثل هذا الأسلوب من تحويل وتكييف الأعمال ذات الهالة القدسية.

Carnaval – كرنفال

باليه رومانتيكية من فصل واحد على موسيقا ألفها شومان للبيانو وتم توزيعها للأوركسترا، صمم الرقصات ميشيل فوكين، وقام ليون باكست بتصميم المشاهد والأزياء، وقدمت أول مرة في سان بطرسبورغ عام 1910. وقدمت للمرة الثانية في السنة نفسها

في باريس من قبل فرقة دياغيليف. واحتلت هذه الباليه موقعها على لائحة برامج أهم المسارح وفرق الباليه.

اختر شومان شخصيات الكرنفال من «كوميديا ديل آرتيه» للمسرح الشعبي الإيطالي، ونجح الثنائي فوكين — باكست في تحريك هذه الشخصيات الساذجة وابتكار باليه في غاية البراءة والشفافية والرومانسية ما نحين الشخصيات التي تخيلها شومان مثل أرلكان وكولوبين وبييرو و بانتالون وإيستيريلا وشيارينا.. وجوداً وكياناً من خلال الحركة والتعبير الراقص دون أي تصنع أو تشويه أو ابتذال.

كرنفال فوكين — باكست تحية اجلال وتكريم لشومان أكثر رومانتيكي الموسيqa إشكالية.

يُعد الكرنفال من أنجح تحولات الأعمال الموسيقية المجردة غير الراقصة إلى باليه.

Caron (Leslie) – كارون (ليزلي) 1931 –

راقصة وممثلة أمريكية من أصل فرنسي، درست الرقص تحت إشراف ج. شفارز وجزوفسكي. بدأت الرقص في فرقة الشانزليزيه ورقصت الأدوار الرئيسية في «لأعبو الأعياد» و«ثلاث عشرة رقصة» و«لعبة الورق» و«لقاء». اعتزلت الرقص واحترفت التمثيل في الكوميديات الموسيقية، ومثلت أفلاماً هامة مثل «أمريكي في باريس» ودور «جيجي» في فيلم فائي لـ بانبول.

Carter (Alan) – كارتر (ألان) 1920 – 2009

راقص باليه إنكليزي، تعلم الرقص تحت إشراف كل من أستافيفا وليغا والتحق بفرقة سادلرز ويلز، وقام كراقص رئيسي في التقديم الأول لباليهات «هزيمة شطرنج» «أوروسكوب» و«أريكان في الشارع». تألق في دور الأميرة «الحسنة النائمة»

وفي السيلفيد. قام بتصميم رقصات «كاتش» ورقص في فيلم «الخفّ الأحمر». انتقل إلى مسرح ميونيخ عام 1954 وعمل فيها أستاذاً للباليه.

Casati (Giovanni) – كازاتي (جيوفاني)

راقص باليه ومصمم رقصات إيطالي، سافر إلى باريس ودرس الرقص تحت إشراف فيستريس، ثم عاد إلى لاسكالا حيث قدم باليه «السيدة البيضاء». ثم «مانون» عام 1846 و«ساردانابال» الذي قدم ستين مرة على التوالي خلال المواسم ذاته. وفي عام 1866 استلم مدرسة الرقص في لاسكالا ميلانو.

Casse – Noisette. Nutcracker – كسارة البندق

باليه من فصلين وثلاث لوحات على موضوع مستوحى من قصة لهوفمان، صمم الرقصات ماريوس بيتيبا ول. إيفانوف على موسيقا من تأليف تشايكوفسكي. قُدمت على مسرح مارينسكي بسان بطرسبورغ أول مرة عام 1892. دخل العديد من التعديلات على تصاميم الرقصات، مثل تعديلات غورسكي 1919، ونوبوكوف 1929، وفاينونين 1934، وماتيو بورن. وقد قام موريس بيجار بتعديل القصة باستبدال فصول من حياته بها، وتعديل الرقصات تعديلاً جذرياً في نسخته الشهيرة لباليه القرن العشرين عام 2000.

الفصل الأول

اللوحة الأولى : ليلة عيد الميلاد. تحتفل عائلة رئيس مجلس بلدية مدينة أوربية صغيرة مع أصدقائها بإحياء احتفال عيد الميلاد حول شجرة عيد ميلاد كبيرة، بحضور أطفال المدعوين وطفلي الضيفين فرانز وكلارا. يرقص الأطفال رقصة جماعية، تليها رقصة الآباء والأمهات. ويأتي آخر المدعوين إنه دروسلمير صديق قديم للعائلة ومعه هدية للطفلين، دمىة لكارا وجندي خشبي لفريتز... تدق الساعة العاشرة وعلى الطفلين أن يأويا إلى الفراش، لكنهما يصران على مواصلة السهرة مع

المدعويين. يحاول دروسلماير إرضاء كلارا بإعطائها هدية ثانية، إنها «كسارة بندق» على شكل جندي في غاية الجمال والطرافة. ولا تتمالك كلارا نفسها فترقص من الفرح وقد ضمت كسرة البندق إلى صدرها. وبشيء من الغيرة ورغبة المعاكسة، يطاردها فريتز محاولاً أخذ لعبتها الجديدة، وحين يتمكن من الإمساك بكسارة البندق يرمي بها بعيداً. تستعيد كلارا لعبتها وتتألم حين تكتشف أن بها كسراً.

ويحين وقت مغادرة الضيوف، ويصعد الطفلان إلى غرفتهما وتطفأ الأنوار ويخيم السكون في قاعة الاحتفال.

وعند منتصف الليل تتسلل كلارا وقد ارتدت قميص نومها، وتسير بحذر باحثة عن جنديها «كسارة البندق»، وتفاجأ بوجود حشد من الفئران يترأسه فأر كبير متوّج. تندفع مجموعة من الألعاب الجنود بقيادة «كسارة البندق» لصدها الاجتياح، تراقب كلارا بانفعال كبير سير المعركة، وحين يوشك جيش كسارة البندق أن ينهزم تتدخل كلارا قاذفة ملك الفئران بخفها فتحسم المعركة لصالح كسارة البندق وجنوده.

يتقدم «كسارة البندق» ويعرب عن امتنانه لكلارا التي أنقذته من هزيمة حتمية، فينحني أمامها وتفاجأ كلارا حين تجده قد تحول إلى أمير وسيم.. يدعوها الأمير للقيام بجولة في عالم السكاكر والحلويات تعبيراً عن شكره العميق.

اللوحة الثانية : الرحلة

يضاء المسرح. ترافق كلارا الأمير في رحلة نحو الغابة العجيبة في حين يهطل الثلج بهدوء، يرحب ملك ومملكة الثلوج بالأمير وكلارا التي تدرك أنها في غابة السكاكر والحلويات، فما الثلج إلا سكر ناصع البياض. وترقص ندف الثلج من حول كلارا والأمير فالساً جميلاً ثم يتلبعان رحلتها.

الفصل الثاني اللوحة الثالثة.

يصل الزورق الشراعي الصغير إلى قصر الحلويات إلى أعلى هضبة السكاكر حيث تنتظرهما جنية السكاكر، وتدعوها إلى صالة الاحتفالات حيث يُكرم الزائران باستعراض راقص يبدأ برقصة إسبانية «الشوكولا»، تليها رقصة شرقية «قهوة عربية»، ثم رقصة صينية «شاي»، ثم رقصة روسية ورقصة «المهرج». ويبدأ عزف لحن «فالس الأزهار» ترقصه أزهار من السكاكر البلورية، يليها رقصة ثنائية من ثلاثة أقسام وخاتمة. وتختتم الباليه برقصة فالس جماعية.

Cavalier de Bronze (Le) – الفارس البرونزي

باليه من أربعة فصول، صمم رقصاتها ر. زاخاروف على موسيقا من تأليف ر. غليير وقصة مستوحاة من قصيدة لبوشكين. قدمت على مسرح كيروف بـ ليننغراد لأول مرة عام 1949. يضم باليه الفارس البرونزي مثل كل باليهات العصر السوفييتي عدداً كبيراً من الرقصات الكلاسيكية ورقصات «ذات الطابع» والمشاهد الإيمائية.

أمر بطرس الكبير ببناء مدينة سان بطرسبورغ على ساحل الخليج الفنلندي وضفاف نهر النيفا، الأمر الذي يضع المدينة في وسط يفتقر للشمس الساطعة ويجعلها عرضة لفيضان نهر النيفا.

أثناء احتفال شعبي حول النصب البرونزي لبطرس الكبير وهو على صهوة جواده تكتسح مياه فيضان النيفا المدينة وتدمر من بين العديد من المنازل بيت باراشا التي تموت غرقاً. يعود يفغيني إلى الساحة، يقف يائساً بعد أن فقد حبيبته ويصب لعناته على القيصر لسوء اختياره لموقع المدينة. ويتراءى له وهو في ذروة غضبه أن الحياة تدب في تمثال القيصر وتتحرك وهو على صهوة جواده، يهدده ويريد النيل منه.

Cecchetti (Enrico) – تشيكي (إنريكو) 1850 – 1928

راقص باليه عام وأستاذ كبير في مجال تدريس الباليه، تعلم مبادئ الرقص من والديه وانضم وهو في العشرين إلى فرقة لاسكالاً. وقام بجولة فنية في أمريكا وعواصم أوروبا حققت الكثير من النجاح. ووصل عام 1877 إلى سان بطرسبورغ ورقص الأدوار النجومية مع الراقصة نيكيتينا. بدأ تشيكيته تعليم الرقص عام 1892 في المعهد الإمبراطوري. وأثبت أنه أستاذ استثنائي في هذا المجال، وأدخل إصلاحات هامة في مدرسة الباليه الروسية، إذ تدنى مستوى الرقص الذكوري وفقد ما اكتسبه في المدرسة الفرنسية من لطف ورشاقة وأناقة ونبيل، وتحول بدرجة بالغة من التصنع إلى مرافق للراقصة يسندها ويرفعها ويتلقاها. وقد يسمح له كما حدث في إيطاليا بأن يتحول إلى بهلوان نبيل. فأعاد تشيكيته التوازن إلى الجزء الديناميكي للرقص ووضع مجموعة تصاعدية من التمارين يسمح تطبيقها بالتوصل إلى استقلالية حركات الأطراف عن حركات الجذع وفصل بين مهارات الرقص والاستعراضية وزاد من مرونة الحركات الجانبية والتمديد عند أداء الأرابيسك.

ساهم وجوده في روسيا في اكتشاف وتنمية مواهب راقصين وراقصات روس، مثل إيغور ويفا وإنا بافلوفا وفاغانوفا وفوكين وأوبوكوف «مجموعة شككت طليعة العصر الذهبي للباليه في روسيا». قام تشيكيته عام 1905 بتأسيس مدرسة رقص تخرج منها نجوم رقص مطلع القرن العشرين، مثل كارسافينا ونيجينسكي ونيجينسكا، واعتمده دياغيليف حتى عام 1921 أستاذاً ومستشاراً ومدرّباً لأعضاء فرقته. وقد اشرف على تعليم سيرج ليفار وأليسيا ماركوفا ونانيت دي فالوا وسبيسيفتسيفا. وعاد إلى ميلانو وعمل أستاذاً للباليه وتوفي في سن الثامنة والسبعين خلال حصة تدريسية في معهد لاسكالاً.

لقد كان من أعظم مدرسي الرقص في تاريخ الباليه.

سندريلاً – Cendrillon - Cinderella

حكاية للكاتب الفرنسي بيرو جذبّت آلاف القراء وألهمت العديد من مصممي الباليه ومؤلفي الأوبرا.

فتاة شابة وجميلة وموهوبة أساء معاملتها سيدتها وابنتها حتى إنها تترك حبيسة المطبخ قرب الموقد ورماده (ومنها تسميتها رماد Cendre =). وبفضل الجنية الطيبة تُسَنح لسندريلاً فرصة حضور حفل راقص أقامه ولي العهد ليتيسر له فرصة اختيار زوجة المستقبل من بين أجمل حسناوات المملكة. تصل سندريلاً وقد ارتدت ثوباً جميلاً وتزينت وتجملت على نحو مذهش. يقع الأمير في حب الحسنة المجهولة ويراقصها طوال الأمسية إلا أن سندريلاً حين تدق ساعة منتصف الليل اضطرت للمغادرة على عجل لتفي بوعدّها أن تعود إلى البيت عند منتصف الليل. يفقد الأمير أثر الحسنة المجهولة إلا إنه يظل يبحث عنها بإصرار ويوفق في العثور عليها بفضل فردة حذاء فقدته سندريلاً حين هرعت مضطربة عند سماعها دقات ساعة منتصف الليل، إذ لم يطابق مقاس الحذاء إلا قدم سندريلاً الذي ضرب فيه المثل في صغره وجماله.

ومن أهم السندريلات في عالم الباليه:

- 1 — سندريلاً مسرح «King's Theatre» صمم رقصاتها ألبرت Albert وألف الموسيقا زور Zor، وقدمت في لندن عام 1893.
- 2 — سندريلاً مسرح الـ «Empire» في لندن، صمم رقصاتها فورين Forren وألف الموسيقا جونز S. Jones.
- 3 — سندريلاً المسرح الإمبراطوري بسان بطرسبورغ، صمم رقصاتها بتيا ومساعدوه، وألف الموسيقا B.Schell وقدمت عام 1893.

4 — سندريلاً «الكوفنت جاردن»، صمم رقصاتها فوكين،
وألف الموسيقى Erlanger، وقدمت عام 1934.

5 — سندريلاً «الأوبرا كوميك»، ألف الموسيقى دي لانون،
وقدمت عام 1935.

6 — سندريلاً سيرجيني بروكوفيف، أهم السندريلات بلا
منازع، صمم رقصاتها زاخاروف وقدمت على مسرح
البولشوي أول مرة عام 1945، وأعيد تقديمها في لينينغراد
برقصات من تصميم سثيرجيف، وقدمت برقصات من
تصميم ف. أشتون وأداء فرقة «السادلرز ويلز». وقدمت
عام 1955 برقصات من تصميم رودريغيز على مسرح
لاسكال. ومازالت نسخ جديدة تعرض على المسارح من
آن إلى آخر، مثل تصميم جاك كومب وأوبرليكوفسكي
ونسخة سبويرلي الذي جعل ثلاثة شبان متكرين يرقصون
دور الأختين والأم بأسلوب في غاية الطرافة على مسرح
مدينة زيوريخ.

توارت السندريلات السابقة عند وصول سندريلاً بروكوفيف
التي شغلت موقع الصدارة بين باليهات القرن العشرين، إلى جانب
العصفورة النارية وبتروشكا سترافينسكي.

Cerrito (Fanny) — تشيريتو (فاني) 1817 – 1909

راقصة باليه إيطالية درست تحت إشراف سالفاتورجي تاغليون
وب. هوس في مدرسة سان كارلو بميلانو. انطلقت عام 1830 في
عالم رقص الباليه، وحققت منذ البداية نجاحاً كبيراً في نابولي
وفينا. وأجمع النقاد وأساتذة الرقص على قدراتها الجسدية والتقنية
الاستثنائية. رقصت في إنكلترا عدداً من الباليهات صممها بيرو،
والتقت مع سان ليون الذي رافقها في رقص الثنائيات. تزوجت
تشيريتو من سان ليون، واستقرت معه في باريس عام 1847 حيث
صمم لها عدداً من الباليهات، مثل «فتاة من رخام» و«فتاة من

نار». وخلال جولاتها وتنقلاتها بين مسارح دور الأوبرا أزاحت تشريته من طريقها راقصات متألقات، مثل ماري تاغليون وكارلوتا غريزي. وأصبحت تشريته سيدة أوبرا باريس. وصمم زوجها سان ليون باليهات لها وحدها، مثل «كمان الشيطان» و«ستيلا أو المهربون» و«بائعة المون».

انفصلت تشريته عن سان ليون عام 1855، وانتقلت إلى روسيا ثم اعتزلت الرقص. وعادت إلى باريس حيث توفيت عام 1909 قبل أيام من انطلاق فرقة دياغيليف على مسرح الشاتليه.

Chaîné

توالى عدد من الـ Débouleés أو أي خطوة راقصة أخرى تؤدي بشكل سريع ومتراص.

Chalif (Louis) – شاليف (لوي) 1876 – 1948

راقص ومصمم رقصات روسي، تعلم الرقص في المعهد الإمبراطوري والتحق بدار أوبرا أوديسا، صمم عدداً من الباليهات، منها «زفاف روسي من القرن السادس عشر». أصدر عدة مؤلفات عن رقص الباليه، وقام بجولات عديدة شملت النمسا وألمانيا وفرنسا والدول الإسكندنافية.

أسس عام 1903 مدرسة رقص في أوديسا وسافر إلى أمريكا عام 1904، وعمل في أوبرا الميتروبوليتان بنيويورك. ساهم في نشر ثقافة الباليه في أمريكا.

Chambre (La) – الغرفة

باليه من تصميم رولان بتي* على قصة لجورج سيمون وموسيقا من تأليف جورج أوريك، قدمت أول مرة على مسرح الشانزليزيه عام 1955 من أداء فرقة «باليه باريس». يحتضر

رجل في غرفته بفندق رخيص، يصل مفتش الشرطة ويتوصل بعد بحثه الدقيق إلى أن القتل كان ضحية فتاة تقيم في الجهة المقابلة.

Changement de Pied – تغيير القدم

خطوة راقصة ينفذها الراقص بقفزة صغيرة أو كبيرة.

Chant du Rossignol – غناء العندليب

باليه من فصل واحد، صمم رقصاتها ليونيد ماسين* على حكاية لأندرسن وموسيقا من تأليف سترافينسكي وديكورات من تصميم ماتيس. قدمت أول مرة في أوبرا باريس من أداء فرقة دياغيليف عام 1920. قام سترافينسكي بتأليف أوبرا العندليب على مرحلتين، الفصل الأول خلال عامي 1908 — 1910 ثم توقف مدة أربعة أعوام ليتفرغ لتأليف الباليهات «العصفورة النارية» و«بيتروشكا» و«تنويج الربيع». ثم عاد وتابع تأليف الفصلين الثاني والثالث بين عامي 1913 و 1914. ويلاحظ النقاد وجود تحوّل بين أسلوب تأليف الفصل الأول وأسلوب الفصلين التاليين، فالفصل الأول أقرب لأسلوب ريمسكي كورساكوف والفصلان التاليان من أسلوب سترافينسكي بكل معنى الكلمة.

وحين قرر دياغيليف اشتقاق نسخة راقصة من غناء العندليب قام بحذف الفصل الأول واحتفظ بالفصلين الثاني والثالث طالباً من سترافينسكي بعض التعديلات بحذف الغناء والإبقاء على الموسيقى.

وفي عام 1917 أصدر سترافينسكي موسيقا ذات طابع سيمفوني اشتقه من العناصر اللحنية الأساسية للفصلين الأخيرين وسماه «غناء العندليب» ويدوم عزفه نحو 20 دقيقة.

الباليه :

المشهد الأول: بعد الانتهاء من إعداد ترتيبات الاحتفال يصل إمبراطور الصين ويدخل صالة الاحتفالات ليستمتع إلى تعريد

العندليب. وبإشارة من الإمبراطور يبدأ العندليب غناءه العذب... يسحر الإمبراطور بما سمع ويعتمد العندليب مغرداً أول في بلاطه. يصل رسول يحمل هدية أرسلها إمبراطور اليابان، عندليب ميكانيكي مذهب ومزين. يُخدع الإمبراطور بزقزقة و صفير الآلة المعدنية حتى إنه ينسى المغرّد الأصيل. يصاب العندليب بخيبة عظيمة ويغادر البلاط كسير القلب.

يملّ الإمبراطور من العندليب الميكانيكي ويطالب بالعندليب الأصل، ويستشيط غضباً حين يعلم بأنه غادر دون استئذان، ويصدر أوامره بمنع العندليب الأصيل من التحليق فوق أراضي الإمبراطورية.

المشهد الثاني: في غرفة نوم الإمبراطور ينتصب العندليب الميكانيكي قرب سرير الإمبراطور المريض. إنه يحتضر وفي الجانب المقابل ينتصب ملاك الموت لينفذ مهمته المألوفة. تستيق الحاشية تسلسل الأحداث لتختار ولي العهد والتحضير لمراسم الدفن. ويسمع غناء العندليب من بعيد، لقد عاد ليغرّد مرة أخيرة أمام سيده، متحدياً الحرمان الذي فرض بحقه. يسترد الإمبراطور أنفاسه ويستجمع قواه وهو يستمتع لغناء العندليب. ينسحب ملاك الموت ويتوارى. يدخل أفراد البلاط غرفة الإمبراطور ويجدون الإمبراطور وقد جلس في سريره وهو في أحسن حال.

وفي عام 1926 طلب دياغيليف من بالانشين تعديل تصميم بعض الرقصات وقدمت الباليه للمرة الثانية بنجاح كبير. تنمة

حرف C في العدد القادم

Charnley (Michael) – تشارنلي (مايكل)

راقص ومصمم رقصات إنكليزي. درس تحت إشراف كورت جوس* في «دار تينغتون هول» ومعهد «سادلرز ويلز». أظهرت محاولاته الباكرة في مجال التصميم مواهبه الواعدة. منذ عام

1947 عمل مع «Ballet Workshop» وفي التلفزيون الأمريكي.

من أهم تصميماته «Symphony for fun» و«Bagatelle» و«أليس في عالم العجائب». حقق تشارنلي في تصميماته الناجحة مزجاً مثالياً بين أسلوب وتقنيات الباليه الكلاسيكية والأشكال الحديثة للرقص المعاصر بأسلوب شخصي ذي طابع إنكليزي.

Charrat (Jeanine) – شارّات (جانين) 1924

راقصة باليه ومصممة رقصات ورئيسة فرقة باليه فرنسية أحييت عام 1941 أمسيات رقص كلاسيكي بالتعاون مع رولان بتي. وصممت عام 1945 رقصات «لعبة ورق» لسترافنسكي، ورقصت الأدوار الرئيسية في «Passion» و«شوتا روستافيلي» من تصميم سيرج ليفار عام 1948.

صممت عام 1948 لفرقة باليه باريس لرولان بتي «المرأة وظلها» و«آدم والمرأة» وصممت في برلين عام 1949 «أبراكساس» لـ ف. إيك.

أسست عام 1957 فرقتها الخاصة وقدمت باليهات «مجزرة الأمازون» و«أجنبية في باريس» و«هيراكليس» و«الطحالب». أسست عام 1957 فرقة أخرى سمّتها «باليه شارا الجديدة» وقدمت «رقصات أوبيرون» لفيبير، و«كريستوف كولومب» لـ إيك، و«أرميدا» لروسيني، و«الخطايا العشر» لـ Veretti.

أصيبت شارّات عام 1961 بحروق واسعة نتيجة اشتعال ثوب الرقص، لكنها عادت عام 1962 إلى أوساط الباليه.

شاركت شارّات عام 1964 بمهرجان رقص باريس وقدمت عام 1963 في جنيف باليه «سيكون لك اسم... تريستان».

Chassé – شاسيه

المعنى الحرفي للكلمة هو: تطرد أو تطارد.
حركة راقصة يتقدم خلالها الراقص بخطا متتالية يراها
المشاهد وكأن كل ساق تزلق فوق الأخرى طاردة إياها.

Chatte (La) – الهرة

باليه من فصل واحد، صمم رقصاتها بالانشين على حبكة من
تأليف كوكنو اشتقها من أمثلة لإيزوبيوس، الموسيقا من تأليف
هنري سوغيه. قدمت أول مرة على مسرح مونتي كارلو عام
1927 من أداء فرقة دياغيليف. أكد بالانشين عند تصميته
للرقصات إبراز الإمكانات البهلوانية الراقصة للراقص سيرج
ليفار.

Chausson – خفّ الرقص

حذاء رقص مسطح يُصنع من الحرير، مزود بنعل جلدي طري
وتُدعم ذروته من الداخل، يُشد على كاحل الراقصة بوساطة
شريطين. لم يعرف خف الرقص في عصر باليه القصور وعصر
فيستريس، واعتمد في عهد الثورة الفرنسية حذاء رقص لراقصات
الباليه. وقد ساعد تدعيم ذروة الخف على ظهور الرقص على رؤوس
الأصابع مع كل الابتكارات الجديدة من دوران وتوازن.

Chauviré (Yvette) – شوفيرييه (يفيت) 1917

راقصة فرنسية انضمت إلى فرقة الأوبرا ورقصت بتألق كبير
باليهات من تصميم سيرج ليفار: انتصار دافيد، إسكندر الكبير،
عشتار، الفارس والفتاة. بعد رقصها في باليه عشتار اختيرت نجمة
باليه لفرقة دار أوبرا باريس. ورقصت عام 1947 دور الظلّ في
باليه «سراب» والأدوار الرئيسية في جيزيل وبحيرة التّم ومقطوعة
«موت التّم». غادرت دار الأوبرا عام 1949 في جولة فنية
كراقصة نجمة، وتنقلت بين موسكو ولينينغراد ولندن وميلانو
وعادت إلى أوبرا باريس عام 1954

Checkmate – نهاية أو هزيمة شطرنج (الشاه مات)

باليه من مشهد واحد، صممت رقصاتها نينيت دي فالوا على موسيقا من تأليف آرثر بليس، قدمتها أول مرة فرقة باليه سادلرز ويلز على مسرح الشانزليزيه عام 1937.

استعراض راقص وتمثيلي يصور من خلال لعبة شطرنج الصراع بين الحب والموت. ومنذ البداية يمكن للمشاهد أن يتكهن من سيكون الفائز، إلا أن المنافسة تخلق جواً درامياً يضع المشاهد بحالة ترقب ينتظر النهاية التي قد تكون وشيكة.

Chelest (Alla) – تشيليست (الآ) 1919-1998

راقصة باليه روسية، درست في معهد مسرح كيروف بلينغراد وافتت أنظار أساتذتها خلال عروض طلاب مدرسة الرقص. تابعت دراستها تحت إشراف فاغانوفا* حتى عام 1937، ولمع نجمها في عالم الباليه. ورقصت أهم الأدوار النجومية في جيزيل والجمال النائم وإيسميرالدا. تعدّ من أهم راقصات الباليه في العهد السوفييتي ولها موقع هام في مجال التدريس.

Chevalier et La Demoiselle (Le) – الفارس والحسنة

باليه من فصلين وثلاث لوحات من تصميم سيرج ليفار* وموسيقا من تأليف فيليب غوبير. قدمت أول مرة على مسرح أوبرا باريس عام 1941. الباليه عبارة عن استحضار لقصص فروسية من القرون الوسطى استوحاها سيرج ليفار من قصيدة تروي مغامرات الفرسان وبطولاتهم.

يعلن ثلاثة نبلاء بورغوني ولاءهم لأميرة يُروى أنها كانت تتسلل خارج القصر بعد أن تتحول إلى طيبة... يعترض أحد الفرسان المشردين طريقها ذات مرة فتنخره بقرنها، ويضطر الفارس لضربها بخنجره، فينفك السحر وتظهر الأميرة على

حقيقتها، وسرعان ما يتدخل الفرسان الثلاثة مخلصين الأميرة من
أسر الفارس الغريب ويوجهون إليه تحدي الفروسية.

تقيم الأميرة مسابقة للفروسية تختار من خلالها خطيبها. وبعد
جولات مبارزة ومباريات فروسية ينتصر الفارس الغريب.

Choreartium

باليه صممها ماسين* على موسيقا السيمفونية الرابعة لبرامز
قدمت أول مرة في لندن عام 1933 بأداء فرقة باليه مونتي كارلو.
باليه بلا موضوع تصنف ضمن فئة الباليهات المجردة.

Choreodrame — دراما راقصة

صيغة فنية أطلقها في مطلع القرن التاسع عشر مصمم
الباليهات الإيطالي سالفاتور فيفانو، ويقصد بها: تمثيل إيمائي يعتمد
أثناء تقديمه على برنامج موسيقي دقيق، ويؤديه عادة عدد من
الراقصين.

Choreographe — مصمم رقصات

كلمة مركبة مكونة من قسمين Khoreia ويعني الرقص
Graphein ويعني كتابة (باللغة اليونانية).

شخص خبير يقوم بتأليف الباليهات أو الرقصات ويحدد وينظم خطأ
الرقص بدقة واحترافية.

Choreographie — تصميم الرقصات

فن تأليف الباليهات والرقصات وتحديد خطوات الرقص،
سواء كان فردياً أم ثنائياً أم جماعياً.

ويقصد بالكلمة أيضاً أسلوب وطريقة تدوين الخطا.

أول من فكر بوصف وتدوين الخطا راهب يدعى جان تابورو
الذي اتخذ لنفسه اسم «توينو أربو» (1519 — 1595)، واكتفى
بوصف الحركات دون تقديم أي رسم توضيحي مرافق. إلا أن

راوول فوييه (1660 — 1709) استدرِك النقص في كتابه Charegraphie الذي نشره عام 1701 ووضع فيه أسس الكتابة المختزلة Stenogrphie لخطوات الرقص. ويعد كتاب «مبادئ تصميم الرقص» الذي نشره ماني Magny عام 1765 أكثر المؤلفات قُرباً للكمال، ويكاد أن يكون قاموساً للرقص الكلاسيكي. وقد ألف سان ليون عام 1852 أيضاً كتابه في مجال تصميم الرقصات أضاف فيه كل ما طرأ من تطورات بعد صدور كتاب ماني، إلا أن المصمم الكبير نوفير لم يقتنع بالقيمة العملية لمثل هذا التدوين في توجيه ومساعدة أساتذة الباليه أو مساعدتهم. ومع اختراع التصوير السينمائي أصبح لدى مصممي الرقصات وسيلة قيمة لوصف تصميماتهم وحفظ حقوق ملكيتهم الفنية في حال تعرضت إبداعاتهم للانتحال الفني. وابتكر رودولف فون لابان النمساوي (1879 — 1958) نظام تدوين رقص سماه Cinetographie (تدوين الحركة) في غاية البساطة وأقرب الأساليب إلى الكمال، تبنته معظم مدارس الرقص في عالم الباليه.

Choreographic Offering – الهبة الكوريوغرافية

باليه من تصميم جماعي شارك فيه أفراد فرقة باليه القرن العشرين، ومديرها موريس بيجار. قدمتها أول مرة الفرقة ذاتها على مسرح أكاديمية بروكلين عام 1971. وقع خيار بيجار في تصويره لهذه الباليه على الموسيقى التي ألفها باخ وأهداها لملك بروسيا فريدريك. وقد اختار فيها بيجار ثمانية مقاطع كانون Canon من توزيع مونشينغر، وجعل بين المقاطع فواصل حرة تمنح الراقصين فرصة عرض تصميماتهم الراقصة بمرافقة آلات الإيقاع. الباليه تزخر بمفاجآت راقصة يرتجلها أفراد الفرقة في حين تُتبع قواعد الرقص الكلاسيكي خلال المقاطع اللحنية لباخ.

يقول بيجار في مقابلة له مع صحيفة النيويوركي «The New Yorker» بعد أيام من تقديم العرض الأول: «الهبة الكوريوغرافية حوار بين أهم عنصرين في أعمال الباليه

الكلاسيكية التي يؤديها الراقصون على موسيقا باخ، والرقص المعاصر الذي يؤدي بين المقاطع... ثمة تنافس بين الأسلوبين، تنافس أعتقد بأنه لن يُحسم...»

Chota Roustaveli – شوتا روستافيلي

باليه من أربع لوحات صمم رقصاتها سيرج ليفار* على موسيقا من تأليف أرتور هونيغر وهارساني وتشيريينين، قُدمت أول مرة على مسرح مونتي كارلو عام 1946.

يروى الشاعر الجيورجي روستافيلي سيرته الأدبية والبطولية للأميرة تامار. تقع أحداث الباليه في قصر الأميرة حيث تلهو الأميرات ويرقصن ويستمعن إلى الموسيقا.

رغم طول الباليه نجح ليفار في جذب الجمهور بفضل تصميماته الراقصة.

Chout – شوت (وتعني المهرج بالروسية)

باليه من 6 لوحات مستوحاة من قصة شعبية لأفاناسيف - Afanasiev. أخرجها لاريونوف على موسيقا من تأليف سيرجي بروكوفيف.

قدمت أول مرة في باريس من أداء فرقة دياغيليف عام 1921... سبق أن قام بروكوفيف بتحضير موسيقا باليه «الأو لولي» مستجيباً لطلب دياغيليف، إلا أن الأخير لم يقتنع بما قدمه بروكوفيف وتراجع عن تقديم الباليه.

إلا أن الباليه الجديدة نالت رضاه، وقُدّم العمل بنجاح على مسرح الـ «Gaité lyrique». يتمكن مهرج مكار وزوجته من خداع رفاقه الستة والإيقاع بهم في مقالب تسببت بفقدانهم لزوجاتهم وبناتهم وأموالهم.

أخرج لاريونوف «المهراج» وكأنه يُقدّم على خشبة مسرح ريفي بأسلوب هزلي ساخر ومشاغب في غاية الانسجام مع مضمون القصة وموسيقا بروكوفيف.

— Christensen (Willam) كريستنسن (ويليام) 1902—
2001

راقص باليه ومصمم رقصات أمريكي من أصل دانمركي، تعلّم الرقص تحت إشراف فولين. قام بتأسيس فرقة باليه أوبرا سان فرانسيسكو ورقص أهم الأدوار الرئيسية، وأصبح فيما بعد مصمم الرقصات في فرقة الباليه نفسها، وقدم عدة باليهات مثل «فيينا القديمة»، «روميو وجولييت»، «الحب الإسباني»، «كرنفال الشتاء»، «بيرام وتيزبيه».

لكريستنسن دور أساسي في ترسيخ قواعد الباليه وتصميم الرقص في غرب الولايات المتحدة.

Circles — دوائر

باليه من تصميم غلين تينلي على موسيقا من تأليف بيروي، قدمت أول مرة بأداء الفرقة الهولندية Dance Theatre في لاهاي عام 1968.

صُمم الباليه ليؤديه ستة أشخاص يظهرون في بداية المشهد وهم يؤدون تمارينهم التمهيدية.

رقصة ثنائية أولى تعقبها رقصة ثنائية أخرى وينتهي الباليه برقصة سداسية ختامية.

Circus Polka — بولكا السيرك

مشهد استعراض راقص لايتجاوز أربع دقائق صممه جيروم روبنز على موسيقا ألفها سترافينسكي ليؤديه مجموعة من الفيلة الصغيرة وعدد من الراقصات الجميلات في سيرك بارنوم وبايلي

عام 1942. قدمت كنسخة باليه خاصة من أداء فرقة باليه مدينة نيويورك أول مرة عام 1972.

Ciseaux — المقص

خطوة رقص يقوم خلالها الراقص بتحريك ساقيه بحركة تشبه حركة المقص.

Cléopâtre — كليوباترا

باليه من فصل واحد، صمم رقصاتها وابتكر مشاهدتها ميشيل فوكين* على موسيقا من تأليف أرينسكي.

قدمت أول مرة على مسرح الشاتليه من أداء فرقة دياغيليف عام 1909. لوحة راقصة تجمع بين العظمة الفرعونية والسحر الشرقي واللمسة السحرية لمدرسة الباليه الروسية.

لم يرضَ دياغيليف عن أداء موسم 1909 وحاول إعادة تقديم العمل باعتماد ديكورات من تصميم الرسامين المستقبلين روبرت وسونيا ديلوناي..... وفشلت المحاولة لوجود مفارقة صارخة بين تصميم الرقصات والديكور.

Clos — مغلق

يوصف به راقص غير قادر — لأسباب تكوينية على رفع ساقيه بقدر كافٍ.

Clustine (Ivan) — كلوستين (إيفان). (1860-1944)

راقص باليه أستاذ رقص روسي اختير وهو في الثامنة عشرة من العمر راقصاً أول في المسرح الإمبراطوري بسان بطرسبرغ. أمضى حياته يرقص في الفرقة نفسها مدة خمسة وعشرين عاماً، ثم دُعي عام 1911 إلى أوبرا باريس حيث صمم عدة باليهات مثل «روسالكا»، «متتالية رقصات» على موسيقا لشوبان و«هانسي الأحذب». ومنذ بداية موسم 1914 رافق الراقصة آنا بافلوفا كأستاذ رقص في جولاتها حول العالم.

Coda — الخاتمة

1 — القسم الثالث من خطوة الرقص الثنائي، يلي التنويعات الراقصة. خلال الخاتمة يرقص كلٌّ من الراقصين وحده وعلى التناوب، إلا أنهما ينهيان الخاتمة معاً.

2 — المشهد الختامي من الباليه الكلاسيكي حين يتقدم راقصو وراقصات الأدوار الرئيسية بشكل منفصل أو كل ثنائي على حدة كما هو الحال عند بلوغ ذروة الخاتمة.

Colloque Sentimental — حوار عاطفي

باليه من فصل واحد، صمم رقصاتها إيغليفسكي * A. Eglevsky على موسيقا من تأليف باولز وفكرة من تخيل سالفادور دالي على موضوع مشتق من قصيدة لفيرلين.

قدمت أول مرة في نيويورك عام 1944 من أداء فرقة «إنترناشيونال باليه»، باليه سريالي من غرائب تخيلات دالي، إذ يدور عدد من الراقصين وقد ركبوا دراجاتهم حول آلة بيانو تحوّل إلى ينبوع ماء.

Colombo (Vera) — كولومبو (فيررا) (1931 —)

راقصة باليه إيطالية تخرجت في مدرسة باليه لاسكاللا وصنفت عام 1952 «راقصة نجمة»، تألفت في أدائها دور «العصفورة النارية» و«كسارة البندق» و«بحيرة التّم» و«روميو وجولييت». تعد من أفضل الراقصات اللواتي تخرجن من مدرسة لاسكاللا.

Combat (le) — المعركة

باليه من لوحة واحدة، صمم رقصاتها و. دولار على موسيقا لرفائيل بانفيلد، قدمتها في لندن أول مرة عام 1949 فرقة «باليه باريس» لرولان بتي.

يواجه تانكريد المحاربة المتتكرة كلوريند في معركة بلا رحمة، وحين تسقط المحاربة المقنعة وقد أصيبت بجرح قاتل، نزع تانكريد قناعها ليكتشف أن المحاربة المتتكرة ما هي إلا الفتاة التي يعشقها.

Commedia Umana (la) — الكوميديا الإنسانية

باليه من ثلاثة فصول، صمم رقصاتها ل. ماسين* على موسيقا من تأليف مينيسييه وموضوع مشتق من رواية لـ بوكاتشيو، قدمت أول مرة في مهرجان الباليه بمدينة نيرفي عام 1960. الباليه سلسلة من اللوحات الراقصة يعيد من خلالها ماسين سرد قصص بوكاتشيو.

Compagnie de Ballet — فريق أو شركة الباليه

مجموعة راقصين وراقصات الباليه ومصممي رقصات مدرّبين يتبعون سلطة الإدارة الفنية والمالية. **Compagnies de ballet**

إن «فرقة الباليه الروسية» هي أول فرقة باليه حديثة، انطلقت في باريس عام 1909 بإدارة رئيسها دياغيليف.

وأول فرقة باليه في أمريكا تأسست بجهود أ. بولم عام 1916 وسميت «Ballet in time»

وأسست آنا بافلوفا فرقتها في بداية الحرب العالمية الأولى وانتقلت إلى أمريكا في جولة دامت خمس سنوات، و غادرتها في جولة طويلة حول العالم، ثم انحلت عند وفاة مؤسسها عام 1931.

فرقة باليه «إيدا روبنشتاين» تأسست بعد انتهاء الحرب العالمية الأولى، تميزت بعروضها الفخمة وقيمتها الفنية العالية وتمكنت من جذب أهم الكتاب ومؤلفي الموسيقى، مثل رافيل وسترافينسكي وإيبير وهونيغر. وأدباء، مثل أندريه جيد وكلوديل وبول فاليري.

تأسست فرقة «الباليه الرومانتيكية» تحت إدارة بوريس رومانوف في برلين عام 1921 وانحلت بعد أربع سنوات.

وأسس رولف دي ماريه وجان بورلين فرقة «الباليه السويدي» التي تبنت منحى الحداثة في اختيار مواضيع الباليهات وتصميم الرقصات، وبدأت موسمها بتقديم «استراحة»، «عرسان برج إيفل»، «الرجل ورغبته»، «حلبة التزلج» وانحلت الفرقة عام 1925.

فرقة «باليه جوس» أسسها كورت جوس عام 1932 وتبنت اتجاه المدرسة التعبيرية الألمانية دون أن تتخلى عن الرقص الكلاسيكي؛ واشتهرت بتقديمها «الطاوله الخضراء» ثم «المدينة الكبيرة». غادرت الفرقة مقرها في أوبرا إيسن واستقرت في لندن طوال فترة الحرب العالمية الثانية وانحلت عام 1948، لكن أفرادها عادوا إلى إيسن ليعاد تأسيس الفرقة تحت اسم «Folk Wang Ballet».

فرقة «باليه ماري رامبرت» نشأت من مدرسة الأساتذة الإنكليزية ماري رامبرت وبدأت نشاطها الفني في مسرح «ميركوري»، وضمت بين صفوفها العديد من المصممين الموهوبين الشباب أمثال فريدريك أشتون والتر غور وهارولد تورنر وأنتوني تودور.

فرقة باليه «سادلرز ويلز» شكلت في لندن عام 1942 بإدارة نينيت دي فالوا، وبعد نشاط تجاوز العشر سنوات تحولت إلى «فرقة الباليه الملكية».

فرقة «باليه مونتي كارلو» تشكلت عام 1932 تحت رعاية مسرح مونتي كارلو وإدارة رينيه بلوم وكولونيل دي بازيل. ونجحت الفرقة في جذب أفضل راقصي فرقة دياغيليف، أمثال ماسين وبالانشين إلى جانب عدد من الراقصين والراقصات الجدد. انشق الكولونيل دي بازيل عن الفرقة ليكوّن فرقته الخاصة عام

1935، وبقيت الفرقة الأصلية تحت إدارة رينيه بلوم. وعشوية الحرب العالمية الثانية انتقلت إلى أمريكا حيث واصلت نشاطها حتى عام 1943 حين انفصل عنها ماسين وقرر تكوين فرقته الخاصة تحت اسم «Ballet Highlights». أما الكولونيل دي بازيل فقد اختار اسماً جديداً لما تبقى من الفرقة «Original Ballet Russe» وتنقل بها بين إنكلترا وأمريكا، وانحلت الفرقة مع انتهاء الحرب العالمية الثانية.

«مسرح الباليه الوطني الأمريكي» استمرار لفرقة «Merckin Ballet». بدأت نشاطها الفني عام 1939 وضمت إلى جانب الراقصين الأمريكيين عدداً من نجوم الباليه الروس، وانطلقت الفرقة عام 1946 في جولة عالمية واسعة.

فرقة باليه «روث باج» أسستها الراقصة ومصممة الرقصات الأمريكية روث باج بالتعاون مع الراقص بنلي ستون واتخذت الفرقة أوبرا شيكاغو مقراً لها.

«فرقة باليه مدينة نيويورك» نشأت من التقاء بالانشيين مع كيرستين الذي كان في طور المحاولة لتأسيس فرقة باليه ذات شخصية أمريكية، وتعاوننا على تأسيس معهد تعليم الباليه الذي منح نيويورك ثلاث فرق باليه «أمريكان باليه»، «باليه كارافان» و«باليه سوسايتي». ومع مرور الوقت تحولت الأخيرة إلى «فرقة باليه مدينة نيويورك» تحت إدارة كل من بالانشيين وروبينز. انشق ج. روبينز عن الفرقة الأصلية عام 1958 وأنشأ فرقة باليه صغيرة عرفت باسم «Ballet U. S. A.».

تأسست فرقة «Borovansky Australin Ballet» في ميلبورن عام 1942 بإدارة إدوارد بوروفانسكي. وفي كندا أسس الراقص بوريس فولكوف عام 1939 «باليه فولكوف» في مدينة تورونتو. وقام وينيبغ عام 1940 بتأسيس الفرقة الكندية «Winnipeg Ballet» بإشراف الإنكليزيين L Loyd و Hay

ومع اقتراب نهاية الحرب العالمية الثانية أسس R. Eudes مدير مسرح الشانزليزيه بالتعاون مع إدمون بتي «فرقة باليه الشانزليزيه» التي ساهمت في اكتشاف مواهب عدد هام من الراقصين ومصممي الرقصات الفرنسيين، أمثال شارّا وبتي وبابيليه وجانمير. وفي عام 1950 انحلت فرقة الشانزليزيه.

«فرقة باريس» أسسها رولان بتي بعد انسحابه من فرقة الشانزليزيه عام 1948، وأقامت الفرقة في مسرح ماريني وقدمت عدداً هاماً من الباليهات الحديثة التي لاقت نجاحاً كبيراً ما زالت تشغل مكاناً هاماً في برامج فرق الباليه. وأسس المركز دي كوفاس عام 1943 في نيويورك مدرسة لتعليم رقص الباليه ونشر ثقافتها وتمكن المركز من اجتذاب أهم الراقصين والراقصات الذين تحرروا إثر انحلال فرقة باليه مونتي كارلو وفرقة «باليه إنترناشيونال»، وكون فرقته الخاصة التي عرفت باسم «فرقة باليه مركز دي كوفاس» وقام بجولات فنية في جميع أنحاء العالم قدم خلالها عروضاً تميزت بالفخامة والالتقان والاحترافية... وحافظت الفرقة على مستواها الرفيع حتى عام 1961 عام وفاة مؤسسها المركز دي كوفاس.

تجمع حول الراقص أنتون دولين والراقصة أليسا ماركوفا مجموعة صغيرة من الراقصين للقيام بجولة فنية في أرجاء إنكلترا، جولة لاقت النجاح. وانضم إلى الفرقة عدد أكبر من الراقصين وقدموا في ستول تياتر بلندن عام 1950 عروضاً حققت نجاحاً كبيراً وقد سُميت الفرقة «London Festival Ballet» و انضم إليها مصممو رقص كبار مثل أشتون ولاندر وليشين وقدموا عدداً من الباليهات الكلاسيكية والحديثة حققت نجاحاً كبيراً.

«باليه القرن العشرين» فرقة باليه هامة أسسها موريس بيجار عام 1960، واتخذت مسرح المونيه «La Monnaie» ببروكسل مقراً لها، وضمت عدداً من الراقصين المتألقين راقفوا بيجار في محاولاته الباكرة، إضافة إلى فنانيين من مسرح المونيه التحقوا

بالفرقة لإيمانهم بإمكانية منح الباليه مسحة حداثة دون التخلي عن
المسلّمات الكلاسيكية.

قاد موريس بيجار فرقته في تقديم عدد كبير من الأعمال
المعاصرة، الحديثة أعمال تميزت بكلاسيكية حديثة. غادر بيجار
مسرح المونيه عام 1987 واستقر في لوزان حيث بدل اسم فرقته
إلى «باليه بيجار - لوزان».

Con Amore — مع الحب

باليه من ثلاثة مشاهد، صمم رقصاتها كريستنسن، و اختيرت
موسيقاها من ثلاث افتتاحيات لروسييني. قدمت أول مرة في سان
فرانسيسكو عام 1953. تصور الباليه قصتي حب: الأولى مشاهد
من لوحات القرن الثامن عشر، والثانية قصة فضيحة معاصرة.

المشهد الأول - الأمازونيّات واللص:

مجموعة من الراقصات في زيهن العسكري يأتمن برئيسة
في غاية الجمال والبأس، يرقصن ويستنتج من سلوكهن أنهن لم
يعرفن الحب. يتسلل إلى الغابة لص جميل يشارك الأمازونيّات
الرقص، وتشعر الأمازونيّات بعاطفة لم يعرفنها سابقاً. إلا أن
اللص الجميل يتجنبهن حتى إنه يتجاهل ما تبديه الرئيسة من تقرب،
وفي لحظة غضب يقررن إعدامه... تطفأ الأنوار.

المشهد الثاني - عودة الزوج:

سيدة جميلة وأنيقة تستغل غياب زوجها لتستقبل عشاقها. الأول
رجل مولع باللهو ومطاردة الجميلات، يطرق الباب ويحاول معانقة
المرأة، إلا أن الباب يطرق فيضطر للاختباء، ويدخل العشيق
الثاني... بحار شاب في غاية الشيق سرعان ما يبدأ بمطاردة
المرأة، إلا أن الباب يطرق من جديد فيضطر للاختباء، ويدخل
العشيق الثالث... طالب جامعي وسيم تندفع المرأة نحوه في حين
يتراجع الشاب محاولاً مغادرة المنزل، إلا أن الباب يطرق من

جديد ويدخل شخص لم يكن قدومه في الحسبان.. الزوج ليُفاجأ
بوجود ثلاثة رجال في داره! تطفأ الأنوار.

المشهد الثالث - انتصار الحب

تدخل آلهة الحب وتكتشف اللص الجميل وقد ركع ينتظر تنفيذ
الإعدام، وتحاول الآلهة إصلاح الأمر لكنها تفاجأ بموقف أصعب:
أربعة رجال يحيطون بامرأة حسناء في موقف مريبك جداً... تقرر
الآلهة حل المشكلتين في نفس الوقت فتزعم قلوب الرجال بسهامها
فيقع العشاق الثلاثة في حب الأمازونيات ويقع اللص الجميل بحب
رئيسة الأمازونيات، ويعانق الزوج زوجته... ستار.

Concerto — كونشيرتو

باليه من فصل واحد صمم رقصاتها ج. سكيبين على موسيقا
من تأليف أ. جوليفيه، قدمت أول مرة على مسرح الأوبرا كوميك
في باريس عام 1958.

موضوع الباليه مقتبس من «ورود حمراء لي» لمؤلفها شون
أوكازي.

Concerto Barocco — كونشرتو باروكو

باليه من تصميم بالانشين على موسيقا كونشرتو لآلتي كمان
من تأليف باخ، قدمت أول مرة في مدينة ريودي جانيرو عام
1941 من أداء فرقة «أمريكان تياتر».

تجسد «الكونشرتو باروكو» فن بالانشين في تصميم
الرقصات، فالعمل بلا موضوع ويشتمق الرقص من النص
الموسيقي مباشرة، ويتحدد ضمن إطار من الكونتريوان المنظور.
علم يمثل التوافق المثالي بين الخطوط والحركات والأصوات
النبيلة.

Concurrence — منافسة

باليه من تصميم بالانشين وموسيقا من تأليف جورج أوريك وديكورات وأزياء من تصميم الرسام ديران، قدمت أول مرة عام 1932 على مسرح مونتي كارلو من أداء فرقة «الباليه الروسية لمونتي كارلو».

في حين يسير عابرو الطريق وهم ينظرون إلى واجهة المحلات التجارية، يتنافس خياطان لاستدراج كل من يتوقف لمشاهدة معروضات واجهته للدخول إلى المحل بل وإقناعه بشراء بزة. ومن خلال تطور القصة يكتشف المشاهد الاتفاق السري بين صاحبي المتجرين... فالمنافسة ما هي إلا وسيلة للإيقاع بالزبون. باليه في غاية الطرافة والمرح وتعد من المحاولات الناجحة لبدايات بالانشين.

Constantia — كونستانسيا

باليه من لوحة واحدة، صمم رقصاتها ويليام دولار على موسيقا كونشرتو بيانو لشوبان. قدم أول مرة بأداء فرقة ماركيز دي كويغاس في نيويورك عام 1944. باليه بلا قصة ولا تهدف إلا منح هذا الكونشرتو البديع بعداً راقصاً يظهر جمال ونبل هذه المقطوعة المحبوبة. وفي بعض المشاهد حاول ويليام دولار الإيحاء بالعواطف الرقيقة التي أحس بها شوبان تجاه المغنية البولونية كونستانسيا غلادوفسكا.

Contretemps

قفزة يؤديها الراقص بأن يقفز على ساق واحدة ويعود ليلاص الأرض على نفس الساق مع إنزال الثانية خلف الأولى أو أمامها أو إلى جانبها.

Coppélia — كوبيليا

باليه من فصلين وثلاث لوحات، ألف فصولها كل من ش. نويتر وأ. سان ليون باعتماد حكاية من تأليف هوفمان. صمم

رقصاتها ألسان ليون على موسيقا من تأليف ليوديليب. قدمت أول مرة على مسرح دار أوبرا باريس عام 1870. تشعر زوانيلدا الجميلة بغيرة شديدة من دمية متحركة صنعها كوبليوس وجعلها تطلّ من خلف زجاج نافذة منزله.

تجذب الدمية كوبيليا انتباه وعواطف فرانز خطيب زوانيلدا. تحاول زوانيلدا إنقاذ خطيبها من سحر كوبيليا وجاذبية دون أن تجد أي تجاوب من فرانز. تتمكن زوانيلدا من الحصول على مفتاح بيت كوبليوس وتدخله برفقة صديقاتها ويكتشفن العديد من الدمي المتحركة، وعلى نحو غير متوقع يعود كوبليوس ويفاجئ الفتيات، وتهرع الفتيات يهربن خارج المنزل عدا زوانيلدا التي تتسلل خلف الستارة وتجلس متقمصة شخصية كوبيليا.

وفي هذه الأثناء يصعد فرانز خلسة إلى شرفة كوبليوس ويدخل المنزل ويفاجئه كوبليوس ويتقرب منه مرحباً به ويقدم له كأساً من النبيذ دس فيه أكسيراً منوماً. ويحاول الساحر كوبليوس استخراج روح فرانز لبيته في جسد دميته كوبيليا. وببالغ المكر والدهاء تتظاهر زوانيلدا (المتنكرة في ثياب كوبيليا) بأن سحر كوبليوس بدأ يسري في أوصالها فتحرك عينيها ثم تبتسم وتتحرك مقلدة الخطوات الميكانيكية للدمي المتحركة، حتى إنها تقفز وتبدأ الرقص رقصة إسبانية تليها رقصة إسكتلندية. وكلما اقتربت أثناء رقصها من فرانز حاولت إخراجها من سباته العميق.

وفي اللحظة الحاسمة تدخل والدة فرانز وفي رفقته العمدة فينقذ فرانز ويستيقظ معترفاً بخطئه ويطلب مغفرة زوانيلدا.

وتنتهي الباليه باحتفال خطبة فرانز وزوانيلدا في جو مرح.

قامت مختلف فرق الباليه بإدخال تعديلات على الرقصات وإيمائيات «كوبيليا» إلا أن التصميم الأول ظل موضع التقديس من قبل معظم النقاد.

وقد اعادت أوبرا باريس تقديم كوبيليا عام 2001 باستعادة تصميم الأزياء والديكورات الأصلي واختاروا راقصين وراقصات من نفس سن الشخصيات الرئيسية.

Coq d'or — الديك الذهبي

باليه تم استنساخها من أوبرا تحمل نفس الاسم من تأليف ريمسكي كورساكوف وصمم رقصاتها ميشيل فوكين وعدل مشاهدتها ألكسندر بينوا. قدمت الباليه في باريس أول مرة عام 1914 من قبل فرقة دياغيليف.

يُقتل القيصر دودون لعدم وفائه بوعده للمنجم الذي سخر له ديكاً ذهبياً يحرسه ويراقب حدود مملكته وينذره فور اجتياز الغزاة لحدود المملكة. وقد تم تقديم الباليه بعد استبدال المغنين برواة يسردون تسلسل الأحداث وأغني العمل برقصات اسطورية.

لقد ترك عرض هذا الباليه أثراً لا يمحي من ذاكرة تاريخ الرقص لفخامة الأزياء وجمال الديكورات التي صممتها الرسامة ناتالي غونتشاروفا مستحضرة الأجواء الشرقية الفخمة لاقدم القياصرة الروس.

Coralli (Jean) — كورالي (جان) 1779-1854

مصمم رقصات فرنسي تخرّج من مدرسة دار أوبرا باريس وانضم إلى فرقها عام 1802؛ انصب اهتمام كورالي منذ البداية على تصميم الرقصات وتشكيل الباليهات. عمل في فيينا وميلانو ولبزبون. شغل منصب استاذ باليه في بورت سان مارتان عام 1825 ثم انتقل إلى أوبرا باريس عام 1831 حيث انجز العديد من الباليهات مثل «الشيطان الأعرج» و«آل بيرى» ورائعته الخالدة جيزيك.

Cornazzano (Antonio) — كورنازانو (أنتونيو) 1430-1484

كاتب إيطالي عاش في بلاط فيراري وبلاط ميلانو. منح كورنازانو من خلال كتاباته ودراساته فن الرقص نفحة روحانية من خلال سعيه لتخليص الرقص من مظاهره السطحية المبتذلة وتجريد الخطوات والحركات من ظاهرها الاستعراضية بإكسابها مسحات جمالية وتقييدها بحدود ومعايير سيكون لها مرجعية أكاديمية تصون وترعى مبادئ فن تصميم رقصات الباليه (Choreographie) وتحفظ أسلوب وشخصية المصمم.

لم يكن كورنازانو صاحب نظريات فقط بل أستاذ ألف العديد من الدراسات والمراجع.

Corsaire (Le) — القرصان

باليه من 3 فصول وخمس لوحات صمم رقصاتها مازيليه Mazilier على موسيقا من تأليف أدولف أدام وقصة مستوحاة من قصيدة بايرون قدمت على مسرح أوبرا باريس أول مرة عام 1856.

سعى مازيليه لتحويل الباليه إلى استعراض فخم يزخر بعدد كبير من المشاهد الراقصة للجواري والبرابرة والقراصنة. تنافست مسارح لندن وسان بطرسبورغ على تقديم «القرصان» وظهرت محاولات حديثة لإعادة تصميم الرقصات وأهمها ما قدم على مسارح الاتحاد السوفييتي.

Cortesi (Antonio) — كورتيزي (انتونيو) 1879 – 1796

راقص ومصمم رقصات إيطالي بدأ حياته الفنية في دار أوبرا سان كارلو في ليزبون حيث قدم «Inès de Castro» ثم غادر إلى إيطاليا وتنقل يعمل في أهم مسارحها ويعود إليه فضل نشر الباليه الرومانتيكية في إيطاليا، فقد قدم «سيلفيد» تاغليونى على مسرح لاسكالا عام 1841 وجيزيل عام 1743. من أهم تصميماته «آخر أيام ميسولونغي» و«إمرأة يهودية من توليدو».

Cotillon — كوتيون (55)

باليه من فصل واحد من تصوّر بوريس كوكنو صمم رقصاتها بالانشين على موسيقا من تأليف شابرييه رييتي قدمت على مسرح مونتي كارلو أول مرة عام 1932 من أداء فرقة باليه مونتي كارلو. طبع الرسام كريستيان بيرنار الذي قام بتصميم الديكور أجواء الباليه بالروح الباروكية الحديثة.

تتوالى خلال حفلة رقص مجتمع ارسنقراطي رقصات وتنويعات راقصة تتحول وتنتقل بين التآلق والكآبة والشاعرية وتحوم من أن لآخر حورية الليل ممسكة بيد القدر ويطلق الخفاش بدوره ليثير شيء من القلق والغموض... تأثيرات المدرسة السريالية لا تخفى على المشاهد..

Cou de Pied — عنق القدم

منطقة تشريحية تقع عند الثلث السفلي للساق وتجاور القدم تمر عبره أوتار عضلات الساق وترتكز على محفظة وأربطة المفصل، ويجب أن تكون خالية من العيوب وجيدة الثبات لتسمح للراقصة الانتصاب بثقة واستقرار على رؤوس أصابع القدم.

Coulon — كولون

عائلة فرنسية ظهر منها عدد من الراقصين الهامين.

— أن جاكلين: انضمت إلى فرقة الأوبرا عام 1778 ورقصت إلى جانب دوبرفال وغارديل وفيستريس. تألقت على خشبة المسرح الملكي بلندن حين رقصت مع أخيها جان فرانسوا.

— جان فرانسوا : التحق بفرقة الأوبرا عام 1787 ومارس التدريس بين عام 1808 و1830 وأعد أفضل الراقصين في عصره .

55 - حفلة رقص ومرح تتخلله ألعاب ومفاجآت وتوزيع هدايا.

– انتوان : نجاحه في الرقص يوازي نجاح والده جان فرانسوا
عمل في المسرح الملكي بلندن وأسس فيها مدرسة رقص
في غاية الأهمية.

Coupé

خطوة رقص يقوم بها الراقص حين يستبدل وبشكل سريع
الساق التي تحمل ثقل جسمه بالساق الأخرى.

Couronne — التاج

وضعية رقص يرفع أثناءها الراقص ساعديه مع درجة خفيفة
من التقوس إلى مستوى أعلى من رأسه مقرباً يديه من بعضهما
ومحافظاً على مسافة بينهما تقدر بـ 18 سم.

Cranko (John) — كرانكو (جون) 1927 – 1973

راقص ومصمم رقصات إنكليزي تخرّج من مدرسة باليه
سادلرز ويلز ثم انتقل إلى مسرح كوفنت غاردن. أشتهر بأدائه
للأدوار الصعبة صمم عام 1947 باليه «تريتش تراتش» وباليه
«الوداع» وباليه «Sea Change» عن حياة زوجات البحارة.

قدم عام 1955 على مسرح أوبرا باريس باليه «هيلين
الجميلة» ثم تصميّمه الجديد لباليه «روميو وجولييت» على مسرح
كوفنت غاردن.

نالت تصميماته الراقصة ترحيباً كبيراً لدى الجمهور الألماني
ومدرسة الباليه الألمانية.

Création du Monde (La) — خلق العالم

باليه من تصميم جان بورلين على قصة لـ بليز سيندرا
وموسيقا من تأليف ميّو وديكورات وأزياء من تصميم فيرنان
ليجييه.

قدمت على مسرح الشانزليزيه أول مرة عام 1923 من أداء
فرقة الباليه السويدية.

تقوم ثلاثة من آلهة الأفريقيين بأعمال سحرية تحرك الجماد
وتظهر أولى الكائنات البشرية ويرقص الجميع إلى أن يميزوا
بعضهم بعضاً من ذكور وإناث.

تقصّد جان بورلين تصميم رقصات ذات حركات بدائية أقرب
إلى رقص الزوج رقص ينسجم مع مؤثرات موسيقا الجاز في
ألحان داريوس ميّو.

Creatures de Prométhée — مخلوقات بروميثيوس

باليه من فصلين من تأليف بيتهوفن صمم س. فيغانو رقصاتها
وقدمت في فيينا أول مرة عام 1801.

يبعث بروميثيوس بالنار التي سرقها من آلهة السماء الحياة في
جسدي الرجل والمرأة ويتدخل أبولون فنتفتح العواطف ويتألق
الذكاء فيهما... فيدركان معنى الوجود ويشعران بالجمال وبيجلان
الفن، إلا أنه حين يقترب الموت ليشعرهما بالرغبة والألم ويطلعهما
على معنى النهاية يتدخل بروميثيوس ليخلصهما، رجلا وإمرأة من
المصير المحتوم.

عدّل فيغانو نسخته الأولى التي سماها البروميثيوس الصغير
بإضافة مقاطع موسيقية من تأليف هايدن، وقدم انجازه وبالأحرى
تشوييه الجديد على مسرح لاسكالا عام 1813... بعيداً عن أنظار
بيتهوفن. لهذه الباليه قيمة تاريخية استثنائية لمساهمة بيتهوفن في
وضع مؤلف رصين في خدمة فن الباليه.

وحين اعتذر بالانشيين عن تقديم العمل (لأسباب صحية) عام 1929 قدم سيرج ليفار العمل وفق تصوره الخاص وقد لاقت النسخة ترحيباً كبيراً رسخ موقع ليفار كمصمم رقصات معتمد في أوبرا باريس.



— Croisé
متصالب

وضعية
راقصة
يحققها
الراقص
A.B.

بأن يحرف ساقه وجذعه 45° عن وضعيته الأصلية.

Croqueuse de diamants (La) — قاضمة الألماس

باليه من أربع لوحات صمم رقصاتها رولان بتي وأغانٍ من تأليف ريمون كوينو وموسيقا من تأليف داماز. قدمت على مسرح ماريني بباريس أول مرة عام 1950 من أداء فرقة «باليه باريس».

اللوحة الأولى: في هال باريس وفي وقت متأخر من الليل تتعاون مجموعة من الماكربين على نشل محافظ نقود المارة إذ يستدرجون الضحية ليقف جانب جدار ورشة طالبين منه التكرم بإشعال سيجارة لأحدهم وفي أثناء ذلك تمتد يد رشيقة من بين العوارض الخشبية لتستل محفظة الضحية بدقة وخفة في غاية الاحترافية. وتواصل العصابة تكرار خدعتها إلى حين وصول سائق عربة تنقل الملفوف، إلا أن الأخير يشعر بالمكيدة ويهرب

الجميع ويتمكن من الإمساك باليد الرشيقة... ويعجب بها ويقبلها بشغف.

اللوحة الثانية: حانة في الحي ذاته البعض يرقص وآخرون يحتسون الخمر يصل سائق العربية ليسلم صاحب الحانة مقعد طولاني إلا أن طول المقعد لا يناسب الحانة فيتعاون الجميع لادخاله عنوة مخترقين الجدار حتى أن قسماً من المقعد يدخل الشقة المجاورة. ويستلقي سائق العربية على المقعد يأخذ قسطاً من الراحة ويفاجأ باليد الرشيقة تمتد من المنزل المجاور تداعب وجهه.

اللوحة الثالثة: في المنزل المهجور للحانة يجلس السائق على طرف المقعد، وسرعان ما يحيط به الذراع فيمسك به السائق ليكتشف صاحبة الذراع، فتاة ذات قوام رشيق ويبصر في الظلمة شركاء الصبية. وعند عبور مار جديد يرى بنفسه طريقة نشل المحفظة ويفاجأ بمحتوياتها... ألماس وجواهر، صيد غير مأوف في مثل هذا المكان... وبغريزة شهوانية غامضة تلتهم الصبية رغم معارضة شركائها بلورات الألماس وتقضمها بنشوة أنانية عارمة. ويحاول الشركاء الإمساك بالفتاة إلا أن إشارة تأتي من الشارع تنذر بإقتراب ضحية جديدة فينسحب كل واحد يؤدي دوره وتفرغ الصبية كعادتها جيوب الضحية وتكتشف بين المسروقات خاتم الماسي، وينقض أفراد العصابة لمنع الفتاة من ابتلاع الخاتم إلا أن سائق العربية يختطف الخاتم ويهرب به خارج الوكر يعيد الجوهرة إلى صاحبها.

اللوحة الرابعة: ينطلق السائق يسوق عربته المحملة بالملفوف وتجلس الصبية إلى جانبه فيقدم لها صديقها الجديد ماسة صغيرة حصل عليها اعترافاً لها بالجميل.

Cucchi (Claudina) — كوكي (كلاولدينا) 1834 – 1913

راقصة باليه إيطالية درست في معهد بلازيس وبدأت الرقص وهي في الثالثة عشرة في ميلانو. درست الأدوار الرئيسية في

باليهات «كونت اوبيرتا» و«فاسكودي غاما» و«اليتيمة» و«شيكسبير» وتنقلت بين المسارح الكبيرة بين باريس وميلانو وسان بطرسبورغ وجنت ثروة طائلة وقضت أيامها الأخيرة في مأوى.

Cuevas (George de Piedrablanca de Guana)
Marquis de — كوفاس (ماركيز دي) 1885 – 1961

مدير فرقة باليه هامة في تاريخ الباليه. انتقل من وطنه التشيلي ليستقر في نيويورك وأنشأ فيها عام 1940 مدرسة تعلم الرقص لأبناء الفقراء وأسس فرقة «انترناشيونال باليه» عام 1944 فرقة قدمت رغم قصر مدة ديمومتها أعمالاً هامة مثل «تريستان المجنون» و«كوستانسيا» و«الخرساء». وفي عام 1946 تسلم إدارة فرقة باليه مونتي كارلو التي حملت اسمه «انترناشيونال باليه ماركيز دي كوفاس».

Cullberg (Birgit) — كولبرغ (بيرجيت) 1908 – 1999

راقصة باليه مصممة رقصات سويدية درست الرقص وهي في الثالثة والعشرين تحت إشراف فيرا ألكسندروفنا وفي معهد جوسلندر في إنكلترا.

أسست عام 1944 فرقة باليه حديثة وحازت على الجائزة الثانية في مسابقة لتصميم الباليه عام 1945 في ستوكهولم حين قدمت باليه «إيقاع الحياة». قدمت عام 1950 باليه ذات خلفية سيكولوجية مشتقة من مسرحية «الآنسة جولي» لسترينغبرغ وقدمت على المسرح الملكي بـستوكهولم عام 1952 باليهات «الفارس والأميرات الست» و«أروزينيوس» و«سيريناده».

تعد بيرجيت كولبرغ من أهم مصممات الرقص السويديات في القرن العشرين.

Cygne (Le) – Swan (The) — التّم

والبعض يسمونها «موت التّم». مشهد راقص فردي من تصميم ميشيل فوكين على موسيقا سين سانس قدمتها أنا بافلوفا على مسرح سان بطرسبورغ أول مرة عام 1905 خلال أمسية استعراضية واحتفالية لبافلوفا.

تصميم في غاية البساطة يصور طائر تمّ يحتضر وحيداً في محيط كئيب ومظلم. خلف أداء بافلوفا أثراً عميقاً في كل من شاهد أداءها، وجذبت المقطوعة أكثر الراقصات نجومية ولم يتحقق الأداء المثالي إلا من قبل ثلاثة بافلوفا ومايا بليسكايا. والفرنسية ابفيت شوفيريه.

Cyrano de Bergerac — سيرانو دي بيرجرأك

باليه من تصميم رولان بتي يستمد موضوعية من عمل لدمون رويستان وموسيقا من تأليف ماريوس كونستان، صمم الأزياء إيف سان لوران وقدمت أول مرة في باريس عام 1959.

من أكثر تصميمات بتي كمالاً إذ يتتبع المصمم تطور القصة من لحظة لقاء سيرانو مع روكسان حتى مشهد حديقة الدير.

الرقصة الثلاثية في مشهد الشرفة ومشهد اللقاء المؤثر في الدير من أعظم لحظات إبداع رولان بتي.

حققت الباليه نجاحاً وشهرة تستحقانه بجدارة.