

ملف العدد

الحياة الموسيقية

مجلة فصلية تصدر عن وزارة الثقافة
الهيئة العامة السورية للكتاب

ملف العدد

الحياة الموسيقية

ملف العدد

مجلة فصلية

تصدر عن وزارة الثقافة - الهيئة العامة السورية للكتاب

العدد 2011/59	رئيس مجلس الإدارة وزير الثقافة الدكتور رياض عصمت
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 رئيس التحرير محمد حنانا
المعلومات والآراء التي ترد في المواد المنشورة لا تعبر بالضرورة عن رأي المجلة تنشر المواد حسب مستلزمات العدد يفضل إرسال المواد مطبوعة على الكمبيوتر	أمين التحرير د. نبيل اللو هيئة التحرير د. غزوان الزركلي إلهام أبو السعود الإخراج الفني محمد نور الدين البزم
سعر العدد : 60 ليرة سورية	

رئيس التحرير

■ كلمة العدد

6

■ دراسات وأبحاث

– الموسيقى والغناء عند العرب ثنائية أم تبعية؟

8

أ. د. نبيل اللو

– الأقصوصة في الغناء العربي ياسر المالح

15

– الغناء في جنوب العراق (سامي كمال نموذجاً)

29

أحمد عادل

– إشكالية الأداء الموسيقي د. سماء سليمان

37

– تأثير الثقافة الشرقية في الموسيقى الكلاسيكية الأوربية

58

إعداد: يزن اللجمي

– لودفيغ فان بيتهوفن، أخلاقية القوة (القسم الثاني)، ج. و. ن.

ساليغان

85

ترجمة: أبان الزركلي

■ دراسات مُحَكِّمة

– آلية العزف على آلة البيانو بعيداً عن التشنج العضلي

د. سحر ملحم وإليزابيث رويانوف

96

■ ملف العدد

– فرانز ليست
إعداد : ديالى حنانا
142

– فيرنس ليست ، المؤلف العبقري لأعمال البيانو/ عازف البيانو
الأسطوري

د. غزوان الزركلي
149

– سنوات الحج ، كلود روستاند
ترجمة: فاطمة عصام صبري
172

– فرانز ليست، أعمال التحويل لآلة البيانو
ترجمة وإعداد : وسيم غالب إبراهيم
178

■ تذوق

– أوراق محمد عبد الوهاب الخاصة جداً
صميم الشريف
185

■ جاز

– موسيقا الجاز ، جيرمي يودكين
ترجمة : محمد حنانا
196

■ معجم

– معجم الباليه حرف D (القسم الأول)
إعداد : د. واهي سفريان
206

– مهرجان ومؤتمر الموسيقى العربية التاسع عشر
إعداد : إلهام أبو السعود

كلمة العدد

في هذا العام /2011/ تحتفل هنغاريا ومعها سائر العواصم الموسيقية الغربية وجميع المؤسسات الموسيقية في العالم بمرور مئتي عام على ولادة المؤلف وعازف البيانو الذائع الصيت فرانز ليست.

يصنف ليست، بوصفه عازف بيانو لامع ، ضمن عظماء عازفي البيانو، إن لم يكن أعظمهم، الذين ذكرهم التاريخ. أما مؤلفاته الموسيقية فقد بقيت في الظل طويلاً قبل أن تأخذ مكانها اللائق. لكنها الآن تحتل مكاناً عالياً لمزاياها الخاصة وتأثيرها الذي لا شك فيه على ريتشارد فاغنر وريتشارد شتراوس وماتلاهما من مؤلفين.

إن أعماله لآلة البيانو هي صنف خاص بذاته، وقصائده السيمفونية طورت شكلاً فنياً جديداً، وسيمفونيته «فاوست» و«دانتي» عكست قوة تعبيرية وخيالاً جامعاً. أما أعماله الدينية فهي مؤثرة ومفعمة بالرؤى.

لقد ظل ليست لغز الموسيقى الرومانتيكية، فهو العبقرى مع لمسة مشعوذ، وهو العازف اللامع مع نزعة استعراضية، وهو الإنسان الكريم مع زملائه والنصير للموسيقين الشبان. إن نصرته لفاغنر في سنوات فايمر وما كان لها من تأثير على براهمز وشومان والذي سبب انقساماً كبيراً في القرن التاسع عشر، كان لها نتائج هامة في الفن.

ملف العدد

كان ليست مبتكراً دائماً للهارموني، ومجرباً حراً على صعيد الشكل. ففي أعماله الأخيرة سبق تقنيات ديبوسي الانطباعية، ولا مقامية شونبرغ، ونسج فيبرن الصوتية، وأعمال بارتوك الهنغارية. إن مريديه مختلفو المشارب بضمنهم بوسوني الذي يُعد وريثه الروحي، وسترافينسكي الذي عدّ ليست من الرواد.

ضمنا عددنا هذا، إلى جانب مواده الأخرى، ملفاً عن فرانز ليست، هذا الرومانتيكي الذي «كشفت طبيعته، المتعددة الجوانب، عن نفسها في طرائق شتى متطرفة. فهو الرومانتيكي المفطور على الحب الذي أصبح وثناً، وهو الذي أراد أن يصبح أسطورة كراهب أبيض الشعر في رداء الكنيسة الكاثوليكية، وهو العجوز الورع الذي مازال باستطاعته استعادة صورة شيطان أمام البيانو».

رئيس التحرير

الموسيقا والغناء
عند العرب ثنائية أم تبعية؟

عرّف أبو نصر محمد الفارابي (874-950م) الموسيقى في مؤلّفه كتاب (الموسيقا الكبير) انطلاقاً من اللحن *melos*، أو ما اصطلحنا على تسميته اليوم: الجملة اللحنية. وهذا اللحن يمكننا التعبير عنه بالآلة الموسيقية عزفاً، أو بالصوت البشري غناءً، ويفضّله الفارابي مؤدّىً بالصوت البشري. وأغلب الظن أن تفضيل الفارابي للصوت البشري وترجيحه له على الآلة الموسيقية لم يكن سوى صدىً للأفكار والآراء التي كانت سائدةً رائجةً في العصر الوسيط والتي كانت ترجّح الغناء وتفضله على العزف على الآلة الموسيقية. وهذه ناحية هامة نشترك فيها مع الغرب، لكن الغرب استطاع أن يتخلص من تبعية الموسيقى للكلمة، وأسس موسيقاً آلية تطوّرت حتى تسوّدت عالم الموسيقى كله، وما زلنا نحن حتى اليوم أسرى الكلمة والغناء لا نستطيع منهما فكاكاً. وما كتب للآلة عندنا متواضع جداً بالكلم والمضمون قياساً إلى إرثنا الهائل من الغناء. والأخبار التي حفلت بها الأغاني لأبي فرج الأصفهاني خير دليل على ما قدمنا، إذ فيها من قصص المغنيين والمغنيات الكثير، في حين لم يُذكر الموسيقيون إلاّ لمأماً. والسؤال الذي يمكن أن نطرحه على أنفسنا هنا: أيرجع ذلك إلى صناعة آلة العود البدائية وقتئذٍ التي لم تمكنه من فرض نفسه تقنياً أمام إمكانات الصوت البشري، أم أن الذوق السائد هو الذي كان يفرض ذلك؟ هذا الرأي كان سائداً عاماً ضمن إطار فلسفي جمالي بأن معاً، وقد تطرق الفارابي إلى هذه المسألة وتصدى لها في إطار تععيده للموسيقا وتنظيرها إنطلاقاً من الوصف والتحليل. فالآلة المصاحبة وقتئذٍ كانت، بحكم قلة دقّتها جعلتها من الناحية التقنية الصناعية، غير قادرة على الإتيان

¹ - أستاذ في جامعة دمشق

ملف العدد

بما كان الصوت البشري بقادر على الإتيان به "كآلة" مطواعة خطيرة الشأن تدعمها الكلمة المؤثرة في مضمونها المحرّضة المثيرة الآسرة الباعثة على التأثير.

كانت المعادلة إذن غير متكافئة. لكن العود تطور منذ ذلك الوقت صناعةً تطوراً كبيراً، فلم يعد تلك الآلة الخجولة البدائية الصنع والإمكانات. وتطورت طريقة العزف عليه تطوراً صُبت فيه أساليب بعضها من عندنا وأبعاض كثيرة جاءتنا من عند جيراننا الفرس والترک الذين نشترك وإياهم ونتقارب بالمقامات والإحساس والمزاج.

كان المغنون العرب، وأخبارهم وسيرهم كثيرة في الأغاني، يغنون بمصاحبة العود، أو بمصاحبة الدُف، فالمصاحبة كانت إذن لحنية أو إيقاعية. والغناء⁽¹⁾ كان شعرياً حصراً عماده الكلمة الموزونة المحمّلة بشحنة دلالية سياقها اللساني يعزّز من حضورها العقلي والحسي عند المتلقي.

يحتاج الاستماع إلى الموسيقى الصرفة إلى أذن متمرّسة وذوق خاص مستقبلي، بل وتدريب وممارسة تعتمد التعلّم، فضلاً عن أن الأمر يترجم ثقافة أمة بأكملها. فالمؤلفون الموسيقيون العرب لا تعوزهم المخيلة اللحنية ولا المعارف الموسيقية اليوم لكي يؤلفوا

¹ — هناك قصة في الأغاني على لسان كبير الموسيقيين الملحنين إسحاق الموصلي، أن مالكا ابن أبي سمح، وكان من فطاحل المغنين، وبصنّفه الموصلي أحد أهم أربع مغني القرون الإسلامية الأولى، كان يغني اللحن بصوته دون كلم، والسبب في ذلك أنه كان ضعيف الذاكرة خوّانها لم تكن تمكنه من حفظ الأشعار، فكان يؤدي ألقانها بصوته دون كلمها.

أعمالاً آلية، لكن نتاجهم منها في أحسن الحالات هتافات قياساً إلى نتاجاتهم الغنائية⁽¹⁾.

يدل هذا كله، والأمثلة أكثر من أن تُحصى، على سطوة الصوت البشري والغناء في الموسيقى العربية إلى حد نجد غريباً جداً، توخياً للدقة الدلالية، أن نقول الموسيقى العربية وليس الغناء العربي!

القصّ الكثير الموجود في كتاب الأغاني يشهد على نشاط غنائي شعري مكثّف في المرحلة العباسية البغدادية تحديداً، فقد نشأ ولع بالغناء في نجوة من عيون الدين وبتشجيع من بعض الخلفاء بلغ حدّ الرعاية الكاملة والحماية بل والمشاركة في الاستمتاع والحث على الإبداع للاستزادة منه.

ما هي معايير الصوت البشري الجميل القادر على الغناء والإمتاع؟ هذا سؤال محير إذا ما نظرنا اليوم مثلاً إلى الأصوات

¹ — ملحنون عباقرة أمثال: سيد درويش ومحمد عبد الوهاب ومحمد القصبجي وفريد الأطرش صنّاع عصر النهضة الموسيقية العربية لم ترق أعمالهم الموسيقية الآلية إلى مستوى أعمالهم الغنائية سواء من ناحية الكم، أو من ناحية المضمون. كتب محمد عبد الوهاب خمسة وخمسين عملاً آلياً جعل لها عناوين، وهناك من يرفع هذا الرقم إلى ستين عملاً إذا ما أضفنا أربعة تقاسيم، وسماعيان. لكن هذه الأعمال بمجملها لا تشكل ثقلاً يذكر في ميزان نتاجاته من الغناء له ولغيره من المطربين والمطربات. والقصبجي العملاق يكاد بعض الناس لا يعرفون له سوى مقطوعة (ذكرياتي) أمام الكم الكبير من أعماله الغنائية.

بدأ محمد عبد الوهاب بتأليف مقطوعات موسيقية آلية عام 1930 بمقطوعة أطلق عليها عنوان: (فانتازي نهوند). وإذا قبلنا أن تاريخ ميلاده هو في عام 1897، وهو أرجح التواريخ من بين: 1900—1901—1910، فهذا يعني أنه بدأ بكتب موسيقا آلية وعمره 33 عاماً بعد أن أطلع على تجارب الغرب في الموسيقا الآلية الخفيفة. تقاس نسبة أعماله الآلية قياساً إلى أعماله كلها بـ 9،1%.

ملف العدد

التي تصافح أسماعنا أو تصفعها وتلقى رواجاً محيراً جداً عند العامة وتفتقد في أحيان كثيرة إلى أبسط مقومات جمال الصوت البشري المغني ودقته! هل هي مسألة جديدة طارئة في مجتمعاتنا العربية سببها ضحالة الثقافة الموسيقية العامة عند الناس، وضعف الذائقة الفنية، في ظل غياب كلي لتربية موسيقية عامة وخاصة ترتقي بالأذواق وتقوم النتاجات؟!

عندما توفي إسحاق الموصلي كبير موسيقيي بغداد وأستاذ أساتذتها في عام 850م بكاه الخليفة المتوكل، رغم ما كان يقال عن قلّة شأن صوته وضعف أهميته كمغنٍ! فقد ذكرت الأخبار أن صوته كان مخنثاً لا طلاوة فيه ولا حلاوة إذ كان أول من استخدم الصوت الكاذب المستعار من بين سائر مغني العرب، لكنه استطاع أن يغطي عيوب صوته وخرجه بحذقه ومهارته وكفاية صنعتته وذوقه وحسّه المرهف، وبزّ سائر المغنين المجيدين في عصره⁽¹⁾.

النماذج التي ذُكرت في الأغاني من المغنين ينطبق على معظمهم تصنيف الملحن المغني، تماماً على النحو الذي نراه سائداً حتى اليوم، ولو كان في شكله هذا اليوم يعد بقايا قياساً إلى عصر الأغنية العربية الذهبي في القرن الماضي. وأمثالتنا على هذه الفئة من الملحنين المغنين كثيرة، أمثال محمد عثمان وعبد الحمولي وسيد درويش ومحمد عبد الوهاب وفريد الأطرش ومحمد فوزي... وكلهم لحنوا وغنّوا.

بين جمع الملحنين المغنين الذين تغص بهم أخبار الأغاني عازف واحد برع في الضرب على العود هو زلزل، وهو لم يُذكر في الأغاني لبراعته في العزف، وإنما لسعة علمه ومعرفته ومساهماته في نظرية الموسيقى العربية.

1 — ظاهرة صوت كهذه يمكن مقارنتها بصوت عبد الحلیم حافظ الصغير مساحاً، لكن دراسته التي تلقاها في المعهد مكنته من العزف على آلة الأوبوا. وإحساسه المرهف، وذكأؤه في استخدام صوته خصائص جعلت منه أشهر مغني عصره وأبعدهم أثراً حتى اليوم في حياتنا الغنائية العربية.

المنعطف التاريخي خطير الشأن، الذي حصل في هذا التمييز بين الصوت البشري والآلة: بين الغناء والموسيقا، جاء مع اعتلاء العثمانيين عرش الخلافة الإسلامية في عام 1517 وانتقال مركز الخلافة الإسلامية من بغداد إلى إسطنبول. ظهرت على الفور مشكلتان أساسيتان: الأولى تتصل بالغناء، إذ لم يعد يؤدي باللغة العربية وحدها وإنما انضمت التركية إليه مادةً لسانيةً صوتياً ودلاليةً. وتتصل الثانية بالموسيقا الآلية لولع الترك واهتمامهم الواضح بالعزف على الآلة: كمنتشة، طنبور، عود، قانون، ناي، بزق.

ذكر المؤرخ الفرنسي فولني Volney في كتابه رحلة إلى مصر وسورية عن التفاضل بين الغناء والموسيقا عند أهل البلاد أواخر القرن الثامن عشر بقوله:

"موسيقاهم غنائية كلها، فهم لا يعرفون ولا يقدرّون العزف على الآلات الموسيقية، وهم محقّون في هذا لأن آلاتهم، إذا ما استثنينا منها آلة الناي، كريهة سقيمة. وهم لا يعرفون أيضاً المصاحبة الموسيقية، فموسيقاهم أحادية السطر اللحني، ويصاحبون الغناء بنغمة مستمرة على آلة أحادية الوتر (الربابة). وهم يحبون الغناء بالصوت الطبيعي الظاهر جواباً، ويلزم لمثل هذا الغناء صدورٌ واسعة عميقة النفس كصدورهم ليتمكنوا من تحمل غناء ربع ساعة من الأداء"⁽¹⁾.

هذه ملاحظات أوربي يسمع غناءً بعيداً عنه من الناحية الثقافية والحسية، يرى ويسمع من ذاكرة ثقافته وإحساسه. ونحن هنا لا نبرر أو ندافع عن شيء وإنما نقلنا مشاهدات مؤرخ جاب البلاد أواخر القرن الثامن عشر وكتب ما شاهده وعن ما سمعه. وما

¹ فولني، رحلة إلى مصر وسورية، الطبعة الأولى، باريس، 1787، الطبعة الثانية، باريس، 1959، ص.ص.

ملف العدد

نستخلصه من هذه الشهادة هو التأكيد على فكرة تسوّد الغناء على الموسيقى، وضعف إمكانات الآلة الموسيقية، وأسلوب الغناء في العربية. ولعل ما سمعه فولني وما يصفه هو غناء الموال يشحذ المغني في غنائه ملكاته وأدواته الصوتية كلها وما يتبعها من تلوين وتزيين وزخارف صوتية. إذ إن إشارة فولني إلى أن المغني يبدأ غناءه جواباً يجعلنا ننحو إلى الاستنتاج بأنه استمع إلى مغنٍ يؤدي موالاً.

أما احتقاره للآلات الموسيقية العربية فيمكن فهمه من باب مقارنته بما شاهده منها وما سمعه من أدائها، وهو ما لا يمكن مقارنته بأي حالٍ من الأحوال، بإمكانات وحرفة صنعة ما كان معروفاً وقتئذٍ من آلات موسيقية في أوروبا أواخر القرن الثامن عشر!

ما زال الوضع اليوم كما كان عليه بالأمس في العالم العربي والإسلامي، إذ ما زال الغناء هو صاحب المنبر. وحدها تركيا، وبحكم ميلها السابق إلى فنون الآلة عموماً، طورت موسيقاً شرقية مقامية إلى جانب الغناء. التجارب الموسيقية الآلية في بقية البلدان تبقى متواضعة في الكم قياساً إلى النتاجات الغنائية. طبعاً ما زلنا نتكلم هنا عن الموسيقى التراثية الآلية، أو ما يُطلق عليه اليوم بالموسيقا الفصحى، ولو أن هذا المصطلح يشمل الغناء والموسيقا معاً.

يبدو أن مقولة الفارابي بأن الموسيقى تتبع الغناء وتخضع لتتطلباته، ونعني هنا الآلة التي تصاحب المغني، سواء كان يعزف هو عليها مصاحباً لصوته أو يغني يرافقه عازف، تبقى صنعة الآلة عزفاً رهينة الصوت البشري المغني. حتى الأعمال الآلية التي كتبت قديماً ونعني بها قوالب البشرف والسماعي واللونغا والتحميل فإنما هي تدرج ضمن سياق الوصلة الغنائية تمهد للغناء وتتخلله لإراحة المطرب والانتقال به وبالوصلة إلى مرحلة إيقاعية جديدة

إذ درج العرف أن تبدأ الوصلة بالثقل البطيء وتختتم بالسرير الخفيف.

في عام 1970 طبع الناقد الموسيقي الفرنسي كريستيان بوخيه في فرنسا أسطوانة لعازف البزق السوري الحمصي مطر محمد المولود عام 1939 يعزف فيها تقاسيم في مقامات متنوعة. لم تلقَ الأسطوانة رواجاً لدى العرب رغم موهبة مطر في العزف وجمال مخيلته اللحنية في الارتجال. ثم طبعت له أسطوانة في لبنان يعزف فيها ألحان أغنيات مصرية ولبنانية نالت رواجاً كبيراً! وقد سقنا هذا المثل لنقول، ومثله كثير، إن الأسطوانة الأولى مضموناً أخطر شأنها بكثير من الأسطوانة الثانية من الناحية الفنية والأدائية، في حين كانت الأسطوانة الثانية رديئة المضمون والفكرة ولا قيمة لها فنياً، لكن المتلقي هو الذي صنع هذا الفرق وما زال يصنعه ويتحكم فيه بسبب ضحالة ثقافته الفنية وتدني ذوقه الموسيقي العام.

الأقصوصة

في الغناء العربي

مدخل

يحب معظم الناس أن يستمعوا إلى الحكايات والقصص، فهي تمتعهم، وتطلقهم من واقع حياتهم إلى ما هو خيالي أحياناً، أو أنهم يرون فيها ذواتهم في بعض شخصيات القصة، أو هم يطلعون على ما يجري للناس في بيئاتهم المحلية، ويعجبون بالبطل أو البطلة، وينحازون إليهما عاطفياً، ويتشوقون إلى ما سيحدث من أحداث، ويتمنون أن تكون النهايات سعيدة، فيرتاحون.

في الغناء العربي القديم غنى سلامة حجازي مقطعاً من أوبريت (روميو وجولييت) بالعربية. فالأوبريت في جوهرها حكاية تغنى وتشاهد.

الأقصوصة الغنائية

ظهرت الأقصوصة الغنائية العربية أول ما ظهرت في العام 1933. كانت زجلية من كلمات أحمد شوقي (1868—1932)، لحنها وغناها محمد عبد الوهاب في فيلم (الوردة البيضاء) في صالة بيته، يحيط به التخت الشرقي. وكان محمد عبده صالح يعزف على القانون، ورياض السنباطي يعزف على العود. وعبد الوهاب يرفع ساقه ويسنده إلى كرسي أمامه ليتمكن من حضن

ملف العدد

العود. والجلسة كانت تجربة (بروفة) لإتقان الأغنية قبل تسجيلها على أسطوانة. الأغنية عنوانها (النيل نجاشي).

الأغنية الأولى

اخترنا أن تكون الأغنية الأولى في موضوعنا (النيل نجاشي) لأنها الأقدم في فضاء الأقصوصة الغنائية، وهي الأكثر بساطة في أحداث الحكاية والحوار والمشهد.

النص

(رجل وزوجته على شط النيل. رغبت الزوجة في نزهة على قارب شراعي. ولبي الزوج رغبتها)

النيل نجاشي	جليوه أَسْمَرُ
عَجَبٌ لِلونِهِ	دَهَبٌ وَمَرْمَرُ
أرغولُه فُ إيْدُه	يسبَحُ لِسَيْدُه
حياة بلادنا	ياربَّ زيْدُه

* * *

قالت: غرامي في فلوكه وساعه نزهه عالميه
لمحتُ عالبعد حمامه رايحه على الميه وجايه
وأفتُ أنادي الفلايكي تعال من فضلك خذنا

رد الفلايكي بصوت ملايكي:

قال: مرحبا بكم مرحبتين دي سبتنا وانت سيدنا
هاهاهاها هيا هوب هيا (الكورس)

(يردها)

صَلِّحْ قُلُوعَك يَارِيْسْ هيا هوب هيا (الكورس)

(يردها)

صَلِّحْ قُلُوعَك يَارِيْسْ هيا هوب هيا (الكورس)

(يردها)

ملف العدد

جَتِ الْفُلُوكَهِ وَالْمَلَاخُ ونزلنا وركبنا
حمامَه بيضا بفرد جناح تودينا وتجيننا
ودارت الألحان والراح وسمعنا وشربنا
هاهاهاهاها هيلاهوب هيلاهوب (الكورس)
يرردها)
صَلِّحْ قُلُوعَاكَ يَارِيسْ هيلاهوب هيلاهوب (الكورس)
يرردها)
صَلِّحْ قُلُوعَاكَ يَارِيسْ هيلاهوب هيلاهوب (الكورس)
يرردها)
ويستمر صوت المغني يردد (هيلاهوب هيلاهوب) في غياب تدريجي
حتى النهاية.

إضاءات لغوية

- 1— النيل: نهر ينبع من الحبشة ويسمى النيل الأزرق، ومن السودان ويسمى النيل الأبيض، ويلتقيان عند أم درمان، فيكون منهما النيل الذي يستمر في الصعود، ويدخل مصر ليصب في بحيرة ناصر. ولا يقال نهر النيل، بل النيل فقط.
 - 2— النجاشي: لقب ملك الحبشة. ووصف النيل بالنجاشي قد يكون إشارة إلى منبعه، أو إلى سمرة الأحباش. والشطر الثاني يؤيد المعنى الثاني (حليوه أسمر).
 - 3— لون ماء النيل يبدو تحت أشعة الشمس ذهبياً مرتج الموعات، فالمرمر معناه الناعم المرتج.
 - 4— الأرغول: آلة موسيقية شائعة في مصر، ينفخ فيها العازف الشعبي. وهو مؤلف من قصبتين مفتوحتين، وبكل منهما لسان مزمار.
- فالنيل في مسيرته يصدر موسيقا بتدفق أمواجه وملاستها الشطّين، وكأنه يغني أغنية شكر الله، لأنه خلقه مصدر خير لكل من حوله.

ملف العدد

5— فلوكة: قارب شراعي، مشتقة من الفلّك بمعنى السفينة في العربية، وهذا القارب الشراعي يسير بالقلوع البيض المثبتة بسارية القارب، فهي تشبة الحمامة من بعيد.

6— الفلايكي: قائد القارب. ويدعى الرئيس، والرئيس بمعنى الرئيس فصيحة.

7— هिला هوب هिला: مايقوله البحارة في أثناء عملهم منعماً على سبيل التسلية والتشجيع على العمل. وهو يشير إلى الرفع والخفض.

8— الراح: الخمر. وكان بعض الذين يذهبون في نزهة بحرية يشربون الخمر ويغنّون.

حول الأقصوصة

الأقصوصة تروي حكاية زوجين ذهبا في نزهة ممتعة بقارب شراعي على صفحة النيل. والأقصوصة تصور البيئة المصرية البسيطة، وماجرى من حوار بين الزوج وزوجته، واستجابته لرغبتها، وماجرى من حوار بين الزوج والفلايكي، وما أحاط بهذه النزهة من غناء البحارة وأغاني شعبية مع تناول الخمر.

ونهاية الأقصوصة تشير إلى عودة الزوجين إلى شط النيل من خلال تصليح القلوع للعودة، وغياب الأصوات التدريجي.

ولم يكن في هذه الأقصوصة أحداث، فالنزهة الجميلة لا تتطلب أحداثاً متصاعدة، إنها أقصوصة مختصرة تعبر عن حدث واحد لا أكثر، ذهاب وإياب.

إضاءات فنية

القالب الغنائي للأغنية يقارب قالب الطقطوقة، وليس بطقطوقة، فهو خال من المذهب والأغصان (الكوبليهات). ومايقربه إلى الطقطوقة ترديد الكورس (هिला هوب هिला) لا أكثر.

ملف العدد

أما المقام النغمي للأغنية فهو مقام بياتي في البداية، ثم يخالطه مقام حجاز، وينتهي بالبياتي.

تبدأ الأغنية بمقدمة موسيقية قصيرة من مقام بياتي مدخلاً إلى المقطع الأول. ثم يتبع نهاية المقطع الأول لازمة موسيقية قصيرة مدخلاً إلى المقطع الثاني. وفيه يبدو مقام حجاز ويتكرر مقام حجاز في المقطع الثالث في (جت الفلوكة والملاح) ثم يعود إلى مقام بياتي في النهاية.

كان صوت محمد عبد الوهاب في أداء الأغنية صوتاً شاباً متمكناً. ولم يستخدم المد إلا في كلمة (النيل) في البداية، أما الأداء في الأغنية فكان إيقاعياً في سرعة مقبولة، تناسب مسيرة القارب، وقص الحكاية.

وتأتي قيمة هذه الأغنية من أنها الأولى في الغناء العربي التي تحكي حكاية نزهة نهريّة مما هو مألوف في البيئة المصرية.

وفيما بعد غنى محمد أمين (يامراكبي قدّف عدّيني) في أحد الأفلام، وغنى وديع الصافي بلحن محمد عبد الوهاب (عندك بحرية ياريس)، وغنى محمد رشدي (عدوية) التي اشتهر بها، وغنت فيروز موال (يامركب الريح). وتتبع من غنى للمراكب يخرج بنا عن موضوعنا.

الأغنية الثانية

اخترنا الأغنية الثانية من الجو الرومانسي الذي توحى به الطبيعة الجميلة، وفيها شيء من خيال في بناء الحكاية، ومشاركة وجدانية لما يجري بين الطيور.

(دخلت مرة ف جنينة) هي الأقصوصة الغنائية التي روتها أسمهان بكلمات عبد العزيز سلام ولحن مدحت عاصم في العام 1937.

دَخَلْتِ مَرَّةً فَجِنِّيهِ أَشِيْمَ رِيحَةَ الزُّهُورِ
 وَهَتِّي نَفْسِي الْحَزِيْنَةَ وَاسْمَعْ نَشِيْدَ الطِّيُورِ
 بَصِيْتٌ لَقِيْتِ عِ الْغُصُوْنِ بُلْبُلٌ وَوِيَاءٌ وَلَيْفَتُهُ
 وَاقِفٌ مَعَهَا بَسُكُوْنٌ أَنَا فَرِحْتُ لَمَّا شَفْتُ هُ
 فَارِدٌ جِنَاحُهُ عَلَيْهَا وَبِيْرَاعِيْهَا بُحْنَانٌ
 وَهُوَ مِنْ حُبِّهِ فِيْهَا غَنَى لَهَا لِحْنِ الْأَمَانِ
 وَقَالَ لَهَا: يَا مَلَائِكِي إِلَيَّ تُعْزِيْهِ اطَّلِيْبِيْهِ
 رُوْحِي وَعَقْلِي فِدَاكِي حَبِيْبِيْكَ أَوْ عِي تَسِيْبِيْهِ
 وَبَعْدَ مُدَّةٍ طَوِيْلَةٍ فِي شُرْبِ كَاسِ الْوِصَالِ
 لَقِيْتِ حَبِيْبَتَهُ الْجَمِيْلَةَ سَاقَتْ عَلَيْهِ الدَّلَالِ
 طَارَتْ مَا سَأَلْتِشْ فِيْهِ وَخَلْفَتْ لَهُ الْعَذَابِ
 (مَسْكِيْنٌ يَا رُوْحِي عَلِيْهِ) قَلْبُهُ مِنْ الْوَجْدِ دَابِ
 سِيْهْرٌ يَعِدُّ النُّجُوْمَ وَالْبَدْرِ شَاهِدِ عَلَيْهِ
 طَالَتْ عَلَيْهِ الْهُمُوْمُ وَبَسَّ يَصْبِرُ لِإِيْهِ؟
 وَاللِّي كَمَا نَزَادَ عَذَابُهُ وَلَيْفَتُهُ لَافِتٌ لِغَيْرِهِ
 وَزَوَّدَتْ لَهُ مُصَابِيْهِ وَسَاءَ، يَا رُوْحِي، مَصِيْرُهُ
 خَرَجَتْ صَعْبَانِ عَلَيَّ حَالَتُهُ تَبْكِي الْجَمَادِ
 حَفَظَ وَدَادَهَا وَهِيَ خَانِتٌ عُھُودِ الْوِدَادِ

* * *

حول المعنى

الحكاية تخيل لحدث جرى بين عاشقين: بلبل وبلبله. فالبلبل عاشق مخلص لطيف المعشر، معطاء، يحرص على تلبية ماترغب فيه البلبله. ويحضنها بحنان. والبلبله مستجيبة تبادل له الحب والوصال. غير أنها ملّت منه بعد مدة، وطارت عنه إلى غيره، وتركته وحيداً يشكو همه في الليل إلى البدر والنجوم. وخيانة البلبله له جعلته زاهداً في الحياة لايرجو خيراً، وهو الذي أخلص لها الإخلاص كله.

هذه الحكاية المتخيلة يمكن أن تحدث في المجتمع الإنساني، فالرجل قد يمل ويخون عشيقته أو زوجته، والمرأة يمكن لها أن تخون. لكن الحكاية كانت تمجد البلبل في حبه وإخلاصه، وتجعل البلبله هي الخائنة. وإذا كان هذا وارداً بين الطيور والحيوانات الأخرى فإن المجتمع الإنساني حاول أن يضبط العلاقة بين الذكر والأنثى من خلال الديانات وتنظيم الزواج، وإشاعة المفاهيم الأخلاقية.

إضاءات فنية

1- قالب الأغنية هو المونولوج في تسعة مقاطع زجلية. تنفق قافيتنا الصدر بقافية واحدة وكذلك قافيتنا العجز في كل مقطع.

2- المقام حجاز كرد.

3- اللحن متكرر في المقاطع الأول والثالث والخامس والسابع والتاسع. ومختلف في كل من المقاطع الثاني والرابع والسادس والثامن. واللحن واحد في المقطعين الرابع والثامن.

أما المقطع السادس فالأداء واللحن في الشطر الأول منه مرسل للتعبير عن مأساة طيران البلبله عن وليفها، يعقب ذلك أداء كلامي غير ملحن (مسكين ياروحي عليه). وفي هذا تعبير عن

ملف العدد

الأسى لمن تروي الحكاية. وهذا جديد في الغناء العربي لم يسبق إليه.

4— الإيقاع بوليرو تعزفه فرقة الإذاعة المصرية. ويبرز البيانو منفرداً مرسلأً قبل المقطع السادس للتعبير عن المأساة القادمة. وفي هذا دلالة على تأثر مدحت عاصم بالموسيقا الغربية وسعيه إلى تطوير الموسيقا العربية بالتواصل مع الغرب، مع الحفاظ على الهوية العربية.

5— الأداء: أداء أسمهان يراوح بين طبقة(آلتو) المنخفضة و (ميتسوسوبرانو) المتوسطة. ولم يكن في اللحن ما يصل إلى طبقة (سوبرانو). وصوت أسمهان مؤثر ومعبر في تصوير الحدث، سواء أكان في قص الحقيقة أو في الوصول إلى الذروة القصصية، أو في التعبير عن الأسى لما حدث.

الأغنية الثالثة

في الأغاني الشعرية، ظهرت في العام 1960 أقصوصة (أيظن أني لعبة بيديه) غناء نجاه وشعر نزار قباني ولحن عبد الوهاب. وكانت فاتحة طيبة لمن يروي عن نفسه حكاية حب، فيها عودة الحبيب بعد غياب يحمل الزهور إلى حبيبته. وللاقصوصة بالأسلوب الشعري حديث آخر. لكن أغنية (أيظن) التي وصلت إلى الذروة في شيوعها بين الجمهور العام، أغرت حسين السيد كاتب الأغاني المفضل لدى عبد الوهاب في أن يكتب أقصوصة غنائية، تغنيها نجاه بلحن عبد الوهاب عساها تنافس (أيظن) فيكون لها شأن أكبر. فكتب أغنية (ساكن قصادي) بالدارجة المصرية زجلاً في العام 1961، فأعجب بها عبد الوهاب، ولحنها، وغنتها نجاه.

النص

ساكن قصادي وبِحَبُّه وأتمنى أقابله

فَكَرَّتِ أَصَارُحُهُ لَكِنْ أَبَدًا مَا أَقْدَرِشْ أَقُولُ لَهُ
 وَفَضِلْتِ اسْتَنْتِي الْأَيَّامَ فِي مُعَاذِ مَا يَسْهَرُ وَمُعَاذِ مَا يَرْجَعُ
 وَفَ كُلِّ خَطْوَةٍ أَرْسِمُ أَحْلَامَ تَكْبَرُ فِي قَلْبِي وَالْقَلْبُ يَطْمَعُ
 وَأَقُولُ مَسِيرُهُ حَ يَحْسُّ بِي لَوْ يَوْمَ صَادِفَنِي وَسَلَّمَ عَلَيَّ
 حَ يَلَاقِي صَوْرَتَهُ سَاكِنَهُ فِي عَيْنِي وَيَحْسُّ بِيهَا فَ رَعِشَتْ إِيْدِي
 كُنْتُ حَاسَّةً إِنَّ حُبَّهُ كُلِّ مَدَّةٍ كَانَ بِيكْبُرُ
 أَبْقَى عَائِزَهُ لَوْ يَكُونُ لِي قَلْبٌ غَيْرُ قَلْبِي الصُّغَيْرِ
 فَضِلْتِ أَمَالِي مَعَ اللَّيَالِي تَقْرَبُ حَبِيبِي اللَّيِّ سَاكِنِ قُصَادِي وَبَحْبُهُ
 وَفَ يَوْمَ صَحِيحْتِ عَلَى صَوْتِ فَرَحٍ بَصَّيْتُ مِنَ الشُّبَّابِكِ
 زَيْنَهُ وَتَهَانِي وَنَاسٍ كَثِيرٍ دَايِرِينَ هِنَا وَهِنَاكَ
 شَاوَرُوا بِأَدْيِهِمْ وَقَالُوا لِي عُقْبَى لِي كِ
 هَلَّلْتُ لِلْفَرَحَةِ وَسَأَلْتُ قَالُوا جَارِكَ
 حَبِيبِي اللَّيِّ سَاكِنِ قُصَادِي وَبَحْبُهُ
 رُحْتُ الْفَرَحَ بِاللَّيْلِ وَرَسَمْتُ فَ عَنِّي الْفَرَحَهُ
 سَاعَةً مَا كَانَ بِيَشِيلُ بِأَدْيِهِ وَبَعْنِيهِ الطَّرَحَهُ
 شَرِبْتُ شَرِبَاتُهُمْ وَأَنَا قَاعَدَهُ بَاصَهُ لَهُمْ
 لَحَدَّ مَا قَامُوا وَمَشَيْتُ أَوْصَلْتُهُمْ
 حَتَّى الْأَمَلِ مَا بَقَاشُ مِنْ حَقِّي أَفَكَّرْتُ فِيهِ
 بَعْدَ اللَّيْلَةِ دِي خَلَاصَ بَقِي غَيْرِي أَوْلَى بِيهِ
 وَتُهُتِ وَسَطِ الزُّحَامِ مَا حَسَّسَ بِي
 عَائِزَهُ أَجْرِي وَارْجَعِ أَتَوْهُ وَالنَّاسُ يَقُولُوا حَاسِبِي
 نَاسٌ فِي طَرِيقِ النَّوْرِ مَا بَيْنَ فَرَحٍ وَشُمُوعِ
 وَأَنَا فِي طَرِيقِ مَهْجُورٍ وَمَنْوَرَاهِ الدَّمُوعِ
 وَلِقَيْتُنِي فَايْتَهُ مِنْ جَنْبِ بَابِهِ لَا هُوَ دَارِي بِقَلْبِي وَلَا بِاللِّي نَابُهُ
 وَيَاوِيْلُ أَيَّامِي مِنْ جَرَحِ عَذَابِهِ وَعَذَابِ الْجَرَحِ اللَّيِّ فَاتَوْهُ لِي وَسَابُهُ
 سَاكِنِ فِي قَلْبِي وَسَاكِنِ قُصَادِي وَبَحْبِهِ
 حَبِيبِي سَاكِنِ قُصَادِي وَبَحْبِهِ
 * * *

أحداث الأقصوصة:

هنالك فتاة مراهقة تسكن في حي شعبي أبنيته متقابلة. الشقة التي تسكن فيها تطل على شقة قريبة، وحين تفتح شباك غرفتها، ترى في الشقة المقابلة شاباً وسيماً، فتقع في غرامه دون أن يدري بها. وهي تتابعه في ذهابه وإيابه، عسى أن يلتفت إليها مرة، فلا يفعل. وأمالها في داخلها مازالت ترجو أن يكون بينهما حب متبادل.

وفي أحد الأيام سمعت صوت الزغاريد وموسيقا زفة العروس، فنظرت من الشباك فرأت الجيران يتهيؤون في الشقة المقابلة لحفلة عرس، فهالت مع المهللات. ثم عرفت أن حبيبها هو (العريس)، فسكتت.

ودعيت الفتاة إلى العرس، فذهبت ليلاً إلى شقة الفرح، وتصنعت بأنها سعيدة، حين كان (العريس) يرفع (الطرحة) عن وجه العروس. وأدركت أن الشاب ليس من نصيبها وسلمت بالأمر الواقع. وحاولت الخروج بين الناس المزدهمين، وقد شعرت بدوار شديد لاتدري أين تذهب، وحاولت المرور بجانب حجرة العروسين، وهي في حال يختلط فيها الحب بالألم وخيبة الأمل. لكنها لن تنساه فهو مازال حبيبها ولو تزوج أخرى. والعذاب مقدر عليها في حاضرها ومستقبلها.

هذه الأقصوصة تلخص حالة حب من طرف واحد، وهو كثيراً ما يحدث في فترة المراهقة. والأغنية بوح لما في النفس من أسرار. لكن أحداً من أهلها أو صديقاتها أو جيرانها لا يعرف هذه الأسرار. أما المستمع إلى هذه الأغنية فهو وحده الذي يعرف ما جرى لهذه المراهقة من خلال بوح النغم.

إضاءات فنية

1- مقام الأغنية هو حجاز كاركرد. يتخلله أحياناً مقام حجاز وأحياناً مقام بياتي.

ملف العدد

2— تبدأ الأغنية بمقدمة موسيقية تعزفها أوركسترا كبيرة شرقية، وأهم ما فيها ذلك الحوار الذي يتم بين القانون والأوركسترا، وكأنه يصور حالة الفتاة في حوار مع نفسها. والمقدمة مرسله بلا إيقاع تعبر عن الانسياب النفسي في حالة حب. وتسلم المقدمة في آخرها إلى المغنية الانطلاق بقوة من منطقة الجواب بقولها (ساكن قصادي) نزولاً إلى الوسط لغناء المقطع الأول مرسللاً بلا إيقاع.

3— ويبدأ الغناء الموقع في المقطع الثاني والثالث. ثم يعود مرسللاً في المقطعين الرابع والخامس مع لوازم موسيقية قصيرة إلى نهاية الجملة المتكررة كلاماً ولحناً في المقطع السابع والمقطع الختامي.

4- ويظهر إيقاع الزفة مع الموسيقى قبل المقطع السادس الذي يروي ما يجري من استعداد للفرح في الشقة المقابلة. ويعبر اللحن الموقع والغناء عن الفرحة التي لم يتضح سببها بعد. ثم تعلم أن جارتها وحبيبها هو (العريس).

5— يتحول مقام حجاز كار كرد إلى مقام نهاوند في لازمة موسيقية موقعة قبل المقطع الثامن الذي يروي ذهاب العاشقة إلى حفلة العرس ليلاً. ويستمر الغناء موقعاً إلى نهاية المقطع العاشر. ثم يبدأ الغناء المرسل في المقطع الحادي عشر للتعبير عن ضياع الفتاة في وسط الزحام ودوارها النفسي.

6— ويأتي المقطع الثاني عشر ليعبر عن حالين متناقضتين: حال الفرح وحال الحزن، فيكون البيت الأول منه بمقام نهاوند من الجواب، يعقبه البيت الثاني بمقام بياتي من القرار ليصور التناقض. وهذا أمر نادر في التعبير الموسيقي العربي.

7— ويأتي المقطع الثالث بمقام بياتي مكملاً. ومن العجيب أن هذا المقطع يذكر بلحن لأغنية فولكلورية سورية شاعت في الخمسينيات، فاللحنان متشابهان.

8- وتختتم الأغنية بالمقطع الرابع عشر.

9— وتأتي موسيقا الخاتمة الأوركستراية تكراراً للمقدمة الانسيابية للأغنية.

10— يلاحظ في هذه الأغنية التكامل الفني بين الكلمات والتلحين والتوزيع الأوركستراي المتقن. كما يلاحظ أن صوت نجاة وأداءها، أضافا إلى الأغنية الإحساس الأثوي الرقيق.

خاتمة المطاف:

ماقدمناه من أمثلة عن الأقصوصة في الغناء العربي، راعينا فيه التنوع في المضمون فهناك نزهة زوجين في قارب شراعي على صفحة النيل. وهناك حكاية خيانة بلبله لعاشقها البلبل الملتزم. وأخيراً ختمنا بأقصوصة حب من طرف واحد لمراهقة حالمة.

والكتابة عن المسموع يظل نظرياً في العرض والتحليل. أما الاستماع إلى الأغاني التي استشهدنا بها فهو المقصود. وعندئذ يكون المكتوب والمسموع زوجين متكاملين، كل منهما يحاور الآخر، فيكون من حوارهما ثقافة وإحساس وفهم، ترتقي جميعها بالإنسان، وتوحي إليه بالسير في الطريق الموسيقي بإيقاع مختلف.

الغناء في جنوب العراق
(سامي كمال نموذجاً)

إذا تأملنا خريطة الغناء العراقي بشكل عام فسنجد أنها تُخنصر على ثلاث مناطق رئيسية هي الغرب والجنوب وبغداد. ولكل منطقة من هذه المناطق تراث مستقل عن غيره من حيث الجانب الفني والأدبي. ولكن جنوب العراق يظل هو المسيطر والبارز في مهرجان الأغنية العراقية. ويظل أيضاً هو المتميز ببنبرته الحزينة التي لم تستطع رسم بصماتها على الغناء البغدادي المتمثل في المقامات المعتمدة على اللغة الفصحى واللهجة البغدادية الخالصة. ومن المؤكد أن لها ارتباطاً وثيقاً بغناء العصر العباسي الذي كان منتشرراً في مكة والمدينة إبان الحكم الأموي والعباسي. ولما كانت بغداد مركز الخلافة العباسية فقد تأثرت بأجواء الغناء السائد آنذاك. ولاسيما أنها العاصمة القريبة من حضارات أعجمية كان لها الاهتمام الكبير بالغناء والموسيقا.

وعبر لغة المقارنة بين غناء المناطق الثلاث نجد أن غناء الجنوب انسحب ببصماته على مطربي المنطقة الغربية الذين هم من جذور بدوية تمدنّ وتحضر أبناؤها ولم يغادروا لهجتهم البدوية

ملف العدد

تلك التي تثير الاعتزاز في النفس. ولذلك يظل المطربون من أبناء المنطقة الغربية محتفظين بالتواصل مع الغناء البدوي الأصيل: (العتابا، والسويحلي والنايل والركباني والجوبية «الدبكة»). وعلى أثر هذا التداخل القوي بين جنوب العراق وغربه تأثر المطرب الجنوبي بما ذكرنا من ألحان غربية وأنشدها بأعذب الأصوات الإنسانية، ولذلك يتلاشى الفارق بين الأغنيتين ويصبح الغناء العراقي غناءً واحداً لا اثنين.

وعلى هامش المذكور أعلاه أو مسبقاً أستطيع القول إن غناء الغرب العراقي هو غناء المزيد من القبائل العراقية التي سكنت جنوب العراق والنجف والفرات الأوسط لأنها هي الأخرى من جذور ذات امتداد نحو القبائل البدوية، ولاسيما تلك التي تقترب بالسكن من الكويت والسعودية، ولذلك فغناء السويحلي والعتابا لم يكن وافداً على مجتمعات الجنوب العراقي، بيد أنه سيظل صاحب البروز الأعمق والأوسع في الغرب العراقي. وستظل ربابة الملا ضيف الجبوري صاحبة حضور طيب في مجالس الغربيين مثلما هي حاضرة في الجنوب العراقي، لأنها تمثل الأصالة والصوت المعبر عن الحزن والفرح في الوقت ذاته.

غناء الجنوب بين الناصرية والعمارة

على الرغم من أن الفرات الأوسط لا يبخل بالأصوات الغنائية الجميلة، إلا أن محافظتي البصرة والعمارة تظلان أما ولوداً لأبرز وأجمل الأصوات الغنائية، لا سيما تلك التي ولدت في النصف الأول من القرن العشرين. وسجلت وقعها في الثلاثينيات والأربعينيات والخمسينيات. واستمر بعضها إلى ما بعد نشأة الغناء الحديث. ولعل أبرز تلك الأصوات المطرب الراحل حضيري أبو عزيز، والمطرب الراحل داخل حسن، والمطرب الراحل ناصر حكيم. وأما الذين ضاعت أصواتهم واندثرت فهم الذين سبقوا مرحلة التسجيل الصوتي فماتوا وماتت الأصوات الجميلة معهم.

وأما التوازن الذي تشكله محافظة العمارة في خريطة الجنوب العراقي فهو المتمثل في أصوات وألحان عمارية برزت هي الأخرى منذ النصف الأول من القرن العشرين، واستمر بعضها إلى ما بعد نشأة الحداثة أيضاً. ومن ضمن تلك الأصوات الجميلة نذكر المطربة الراحلة صديقة الملاية، والمطرب الراحل مسعود العمارتلي، والمطرب الراحل سيد محمد، والمطربان الثنائيان عبد الواحد جمعة وجواد وادي، ومطرب النكبات والأحزان سلمان المنكوب، والمطرب عبادي العماري، والمطرب حسين سعيدة، والمطرب الريفي نسيم عودة. وهناك أسماء عديدة في ساحة الغناء العماري «نسبة إلى مدينة العمارة»، وستظل هذه الأصوات في حاجة ماسة إلى الدراسات العلمية المعمقة لأنها هي الوحيدة التي تفك رموز التدفق الغنائي في محافظة العمارة ذات الأنهار والأهوار، وذات تاريخ عريق شهد من خلاله المزيد والمزيد من المطربين والشعراء وما زال مستمراً بهذا العطاء الذي لا ينضب.

وإلى جانب الصوت البشري الجميل هناك عامل آخر يربط غناء العمارة بغناء أهل الناصرية وهو الشعر الشعبي الغنائي، وهذا الشعر الذي يغنى في محافظة العمارة هو الذي يغنى في محافظة الناصرية أيضاً، ولذلك فلا نجد فرقاً بين الأغنيتين لا في اللهجة ولا في اللحن، ولا في موضوعهما الشعري أيضاً.

ووفق هذا المنظور يركز الشعر الغنائي في المحافظتين على قوالب شعبية جميلة تمت بصلة متينة إلى الشعر الفصيح، ومن أهمها: الموالم السباعي، ورباعيات الأبوذية، وبيت الدرامي، والقصيدة الغنائية. وإلى جانب هذا هناك ألحان أخرى تغنى في محافظة العمارة وهي «الميمر» و«الهجع». والميمر هو نوع من أنواع الشعر الشعبي، ويغنى على إيقاع خاص به، وأما «الهجع» والذي معناه بالفصحى «عثر ولم يقع» فهو الآخر من الألحان المعروفة لعمارة.

الغناء الجنوبي والحداثة

منذ أواخر القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين حدث تطور سريع في حياة الفن التشكيلي الأوربي، تمثل ذلك في المدرستين التكعيبية والسريالية. ومع بدايات القرن العشرين حصل التطور الكبير في الحياة الموسيقية المصرية. وفي أواخر النصف الأول من القرن العشرين حدث التطور الفني في حياة الشعر العراقي على يد السياب والبياتي ونازك الملائكة، وكان من الطبيعي أن ينعكس ذلك على الشعر الشعبي العراقي، وعبر هذا التطور قفزت القصيدة الشعبية على يد مظفر النواب وإسماعيل قاطع وعريان السيد خلف وشاكر السماوي وعشرات من الشعراء الشعبيين. وهذا هو الذي أدى إلى تطور الأغنية الريفية إلى غناء ريفي حديث كان من أهم رموزه المطرب الكبير سعدون جابر، والمطرب ياس الخضر، والمطرب فؤاد سالم، والمطرب حميد البصري، والمطرب فاضل عواد، والمطرب سامي كمال، والمطرب حسين نعمة. وهناك المزيد من مطربي الحداثة العراقية لهم حضور جميل وكبير في ساحة الغناء العراقي الحديث، ولا يقبل القلم ألا يذكر الملحن الكبير طالب القرغلي. والملحن الكبير أيضاً كوكب حمزة.

الحس الإنساني في صوت سامي كمال

أولاً : من هو سامي كمال؟

ملحن ومنشد عراقي. ولد وترعرع في الجنوب العراقي؛ في محافظة ميسان تحديداً، تلك المحافظة التي أنجبت أجمل الأصوات الغنائية، وولدت فيها أجمل الألحان الشعبية. ومن الجدير بالذكر أن محافظة ميسان التي تعرف بمحافظة العمارة أيضاً، هي المحافظة الموازية لمحافظة الناصرية في الإبداع الغنائي. ومن تينك المحافظتين نشأت هوية «الغناء الجنوبي»، فأصبح هذا العنوان علماً من أعلام التسميات لغناء العراق العريق الغزير

والمستمر دوماً في التطور مع تطورات الحياة، والملتصق دوماً بالنشأة والأصالة. وإن الذي يجلب الانتباه في ظاهرة الغناء العربي أن غناء العراق كلما ارتفع نحو الحداثة والتحديث ظل مطربه ملتصقاً بترائه القديم، ويظل أيضاً صاحب حنين دائم للغناء الريفي العراقي وإلى غناء الجنوب تحديداً. وأما غناء الغرب العراقي المتمثل في الغناء البدوي العربي فلا ينفصل بتأثيره النفسي والفني على مطربي العراق الجنوبيين، فإنهم وبكل محبة يتفاعلون وينسجمون مع الألحان البدوية كالسويحلي والعتابا والجوبية «الدبكة» والركباني وألحان أخرى.

في بداية الثمانينيات من القرن الماضي اضطر الفنان سامي كمال إلى ترك العراق واللجوء إلى سورية بحكم الظروف السياسية التي اجتاحت العراقيين، فاضطر العديد منهم إلى أن يلجأ إلى سورية والأردن. وفي سورية ظل سامي متواصلاً مع فنه، فترأس إحدى الفرق الوطنية واستطاع أن يرفع من مستواها الفني بالعديد من الألحان الحماسية والجميلة. وهو على الرغم من هذه المسؤولية لم ينقطع عن عمله الفني المنفرد فأنتج عبر ذلك ألبومه البديع «بغداد». وإلى جانب هذا الألبوم أنتج ألبوماً ثانياً بالتعاون مع العازف والملحن كوكب حمزة، والعازف والمغني فلاح صبار. وكان يرافقه دوماً على الإيقاع ابنه فريد، وعازف الإيقاع العراقي حمودي عزيز. وكان يشارك باستمرار في الحفلات الوطنية والفنية في دمشق والمخيمات الفلسطينية.

وفي نهاية الثمانينيات من القرن الماضي أيضاً بدأت الهجرة الثانية للعراقيين المقيمين في دمشق إلى الدول الإسكندنافية، فهاجر سامي كغيره من الفنانين والمثقفين العراقيين ليقيموا في بلدان أجنبية تختلف عن العراق في كل شيء. وهذا هو الذي جعل الدهر ينقض على «زرياب الكحلاء» فيكسر الصوت المغنّى فيه، ويشل الأنامل التي تداعب أوتار عوده. ولولا الطب السويدي المتطور لما نجا سامي من جلطة دماغية مميتة، ولكنه على الرغم

ملف العدد

منها عاد إلى التلحين بدون العزف والغناء، غير أنه لم يكن سعيداً بهذا المتبقي لأنه فقد صوتاً جميلاً خارقاً، لاسيما أنه لا يرتاح إلا لصوته البديع الحزين ولا أعتقد أن هناك من لا يقف متحيراً حين يعزف أو يغني سامي، فقد كان زرياب الكحلاء فعلاً.

ثانياً: سامي والحنين والتنبؤ

إن موضوع الحنين لدى العراقيين ظاهرة متأصلة في وجدانهم، وهي إذا ما نظرنا إليها من حيث المنظور العلمي فسنجد أنها من الحالات الإنسانية التي لا يستطيع أي حالم أن يستهين بمكانتها الاجتماعية والأخلاقية. ولذلك كان شعرنا القديم، ولاسيما الشعر الجاهلي، يبدأ في كل قصيدة بحالتين: فإما أن تكون تلك المتعلقة بالحنين إلى الديار، أو تكون لصالح الحب والحبوبة. وفي نهاية الأمر فالحالتان تندرجان في الجانب الإنساني العميق، ولذلك كان الحنين العراقي ينبع من تلك المواقع العريقة العميقة. وهي التي جسدها ومثلها سامي بأجمل الألحان والكلمات، وكان صوته الزريابي يتهذب العزف واللحن باعتبار أن الصوت البشري هو المسيطر دوماً في الغناء والأغنيات.

وأما التنبؤ، وهو حالة حسية لا أستطيع فصلها عن قوة العقل وعمق المخيلة، فقد كان وما زال مهماً من مواقع التحليل النفسي. وقد شغل هذا الأمر بأهميته علماء الباراسيكولوجية أيضاً. وحسب التجارب الحياتية المعروفة لا يأتي التنبؤ إلا لأصحاب العقول الكبيرة. وبالطبع فللمخيلة دورٌ في هذا، ومن الذين تنبؤوا بنهايتهم الشاعر الأموي الكبير مالك بن الربيع، وتنبأ السياب بخراب العراق في إحدى قصائده، وتنبأ محمود درويش بنهاية المقاومة الفلسطينية في لبنان بقصيدة بيروت. وكان سامي يتنبأ دوماً بما أصيب به من حدثٍ صحي كبير.

أنا صابر وأنتظر وأشوف
أو طحت بمرض مرض أيوب
وعداي
وعداي

وعداي
السخية

أخبرك يا حبيبي قَرَبُ
البقى براسك ببو كفوف

وإن هذا البيت الرباعي وهو من الشعر المعروف بالأبونية، كما ينشده سامي بصورة مستمرة، وكأنه يعرف أن الدهر سينقضُّ عليه آجلاً أو عاجلاً. وحين أصيب بالجلطة الدماغية وفقد أهم وأعز ما يملك في الحياة، ظل يردد هذا البيت المحبب إلى قلبه بدون عودٍ يشاركه لهم وبلا صوت يؤنس الناس ويؤنسه.

ثالثاً: ماذا عن الكحلاء؟

ربما يشكل هذا الاسم لمدينة الفنان سامي لوحة فنية بكل ماتعنيه الكلمة، ولو عاش فنانون القرن السابع عشر والثامن عشر في جنوب العراق وشاهدوا المدن والطبيعة فيها لرسموا وأنجزوا أجمل اللوحات الخالدة. فقد كانت الكحلاء وما زالت على عطائها الأول في الفن والغناء. ومثلما خرج من بيوتها الواسعة سامي كمال خرج منها الفنان الكبير سعدون جابر، وخرج من الأرياف والمدن المحيطة بها الفنان الشعبي سيّد محمد، والفنان سلمان المنكوب، وعبادي العماري، وحسين سعيدة وجواد وادي، وعبد الواحد جمعة. ومن فناني الأربعينيات وماسبق ذلك الصوتان الخالدان صديقة الملائية ومسعود العمارتلي.

ومن الكحلاء إلى بغداد يهاجر الفنان سامي بحكم العديد من الظروف التي أدت بالمزيد من أبناء الجنوب إلى الهجرة إلى بغداد العاصمة ليكونوا هناك مجتمعاً جنوبياً يخرج من ثناياه المزيد من الفنانين والكتاب والأدباء. وكان سامي من اللامعين في فضاء الأغنية لحناً وغناءً، وسجّل خلال ذلك العديد من ألحانه وأغانيه. ثم

جاءت الهجرة الثانية إلى سورية فازداد تطوراً وإبداعاً، وكما أسلفنا فقد سجل المزيد من الألحان والأغاني الجميلة.

ومثلما كان سامي مخلصاً ووفياً للعراق أخلص بهذا الحب إلى مدينته الكحلاء، فأطلق اسمها على حفيدته التي ولدت في السويد، وعاش وتعايش مع الكحلاء المدينة، وكحلاء الحفيدة، ولايخل أبداً بحنيه إلى الفن والعراق.

إشكاليات الأداء الموسيقي

د. سماء سليمان (1)

إن بدا فن الأداء الموسيقي موضوعاً حديث العهد بالدراسة إلا أنه كان وما يزال يثير اهتمام الموسيقيين المحترفين وعدداً لا يستهان به من الباحثين في مجال علوم الموسيقى على السواء. فهو يقف عند مجموعة من التساؤلات التي تتعلق بعضها بماهية العمل

¹ - عازفة بيانو و باحثة في علوم الموسيقى.

ملف العدد

الموسيقي من جهة وبعضها الآخر بعملية فهمه وتلقيه ونقله من جهة ثانية. لكن المحور الأساسي الذي يتفرع منه مجمل هذه التساؤلات هو خضوع عملية الأداء الموسيقي إلى مفهوميين رئيسيين متباينين ألا وهما الموضوعية والذاتية.

وقد يبدو تناول ذلك الصراع الذي يكتنف العمل الموسيقي بالدراسة مسألة شائكة بعض الشيء، فهذان المفهومان، أي الموضوعية والذاتية، يلقيان بظلهما على إشكالية شديدة الحساسية تحمل في عمقها بعداً فلسفياً بحثاً، ألا وهي إشكالية العلاقة المأزومة والضرورية التي يدور العمل الفني في فضائها: علاقة يتنازعها الفكر والروح، العقل والمشاعر، التحليل والرغبة. لكن دراستنا لن نتوقف عند الإشكالية التي طرحناها فحسب، لذا فلن نستفيض هنا في موضوع قد يتطلب منا بحثاً واسعاً حول كينونة العمل الفني ودوره وكل ما قيل عن هذا الشأن منذ أفلاطون وأرسطو مروراً بجان جاك روسو، غوته، هيردر، شيلينغ، نيتشه، ليبوفيتش، أدورنو، ببير بوليز وغيرهم من الفلاسفة والمفكرين الذين تناولوا بالتحليل ظاهرة (الخلق الفني) بشكل عام والموسيقي على وجه التحديد.

ولكن إذا أردنا تبسيط هذين المفهوميين فسيمكننا القول بأن تبني الموضوعية في الأداء الموسيقي يعني الالتزام الدقيق وشبه الحرفي بالنص وبكل التفاصيل والملاحظات التي يوردها المؤلف فيه. ولن نكتفي بهذا فحسب إنما سنضيف بأن هذه الموضوعية تقتضي من المؤدي أيضاً الرجوع إلى الإطارين التاريخي والفكري اللذين تحدر منهما العمل بمحاولة لنقله بأمانة دون تحريف أو تبديل.

أما الذاتية في الأداء فتعتمد على قراءة النص الموسيقي من خلال رؤية تنطلق من شخص المؤدي ومن اعتباراته الموسيقية والجمالية الخاصة. وقد يعطي المؤدي نفسه في هذه الحالة

صلاحيات تتجاوز في بعض الأحيان اعتبارات المؤلف ذاته أو تلك المتعلقة بالظرف التاريخي والفلسفي للعمل.

وهنا قد نتساءل: إلى أي حد ينبغي أن تكون عملية الأداء موضوعية؟ وإلى أي حد يجب أن تنطلق من الذات؟ وهل من وسيلة للتوصل إلى صيغة متوازنة بين هذين المفهومين، أم أن هذا التوازن غير مطلوب أصلاً؟

إن تأرجح الأداء الموسيقي بين هذين المفهومين يجعل منه عملية شديدة التعقيد، وسيكون من الصعب بل من المستحيل تبني الموضوعية أو الذاتية بشكل حصري. لكن التناسب بينهما هو ما سيحكم على عملية الأداء. ولن يتجلى العمل الموسيقي بصورته المقنعة والحيوية إن لم ينظر المؤدي إليهما كمفهومين متجاورين ومتكاملين. لكن إشكاليات الأداء الموسيقي لا تتوقف عند تبني هذا المفهوم أو ذاك فحسب، بل تتجاوزهما لتلامس عدداً من الثوابت والمتحولات التي تخضع لها الفنون عامة وفن الموسيقى بشكل خاص. وإن كانت الثوابت التي يركز عليها فن الموسيقى تتمثل بما يحويه النص الموسيقي من عناصر وخصائص مميزة على المستوى الأسلوبي والجمالي، بانتمائه التاريخي والفكري إلى مرحلة ما، إلا أن المتحولات التي ينضوي عليها تبدو شديدة التنوع والتعقيد. فالنص الموسيقي بطبيعته، نص قابل للقراءة بصور عديدة، بل إن عملية أدائه هي عملية خاضعة لمتغيرات عدة. وسنجد أن العلاقة التي تنشأ بين العازف والنص الموسيقي هي علاقة يمكن وصفها بالإشكالية، إذ إنها محكومة بجملة من المؤثرات التي تعطي كل مؤد تلك الخصوصية وذلك التقرد بالأداء. فالعمل الموسيقي ذاته سيأخذ صوراً مختلفة مع اختلاف المؤدين له. ولا بد من أن تلعب عوامل كثيرة دورها في رسم خصوصية الأداء بين عازف وآخر كالخلفية الثقافية والروحية أو الانتماء العرقي والجغرافي.

وقبل الخوض في الإشكاليات التي يخضع لها أداء النص الموسيقي ينبغي علينا ربما أن نلقي نظرة تاريخية موجزة إلى بدايات ظهور فن الأداء الموسيقي، وأن نشير أيضاً إلى التغيرات التي طرأت على طبيعة هذا الفن عبر تاريخ الموسيقى الكلاسيكية الغربية. ونؤكد هنا أن بحثنا يتناول موضوع أداء الموسيقى الكلاسيكية الغربية إذ إن لفنون الأداء في الشرق تأريخ ومقومات مختلفة تماماً.

لمحة تاريخية

ظهر مفهوم (المؤدي) الموسيقي بصورته الجلية في أوروبا مع بدايات المرحلة الرومانسية. شهد هذا العصر للمرة الأولى في تاريخ الموسيقى فصلاً واضحاً بين مفهومي (المؤلف) و(المؤدي) ليصبح لكل منهما مهمة محددة. ففي عصر الباروك أو العصر الكلاسيكي مثلاً كان المؤلف بحد ذاته مؤدياً وكان يمتلك من القدرات التقنية ما يمكنه من أداء أعماله أو الأعمال الأخرى بشكل مثالي كما هو حال يوهان سيباستيان باخ، ودومينيكو سكارلاتي، وموتسارت وبيتهوفن. لكن تغير المعطيات الاجتماعية والسياسية في أوروبا في القرن التاسع عشر أحدثت تغيرات جلية على المستوى الفني أيضاً، فلم تعد ممارسة الموسيقى حكراً على الأرستقراطيين ولم يعد مريدوها من النبلاء فحسب، بل وخرجت من صالونات الملوك لتتلقفها المؤسسات والأكاديميات التي تعنى بتنشئة الموسيقيين المحترفين، كما بدأت صالات العروض الموسيقية بالانتشار وبلعب دورها الهام في استقطاب العازفين والجمهور في آن معاً.

ومع ازدياد تعقيد الأعمال الموسيقية وتعقيد الآلات أيضاً، أصبح من الضروري تهيئة موسيقيين ذوي قدرة تقنية عالية تمكنهم من أداء هذه الأعمال من جانب، ومن ترويض الصعوبات التي تطرحها آلاتهم من جانب آخر. وإن كان مؤلفو الباروك أو غيرهم

ملف العدد

من الكلاسيكيين قد جمعوا بين المهارة في التأليف والأداء فإن هذا لم يكن حال الكثير من المؤلفين الرومانسيين. فباستثناء بعضهم كشوبان وفرانز ليست، نجد أن فرانز شوبرت مثلاً لم يكن عازفاً ماهراً، كما أن روبيرت شومان كان يعتمد على زوجته كلارا في أداء أعماله، ولم يتمتع تشايكوفسكي أو غريغ بسمعة تتجاوز كونهما مؤلفين. من هنا ظهر مفهوم شهير مرتبط ارتباطاً وثيقاً بالمرحلة الرومانسية، ألا وهو مفهوم الفنان الفائق المهارة التقنية .virtuose.

وإذا عدنا إلى معجم موسيقا سيباستيان دو بروسارد المنشور عام ١٧٠٣ فسند أن هذا المفهوم قبل المرحلة الرومانسية كان شاملاً لمجالات فنية شتى، ولم يكن حكراً على الموسيقى.

يعود بروسارد إلى جذر كلمة Virtu ومعناها باللغة العربية (فضيلة، مزية، منقبة) فيقول: لا تعني كلمة Virtu أي Virtuose باللغة الإيطالية تلك الحالة التي تجعلنا محبوبين من الله، أو تلك التي تجعلنا نعمل حسب قواعد الحق فحسب، إنما هي تفوق العبقرية، والمهارة والقدرة.. لذا فإن رساماً ممتازاً، ومهندساً قديراً.. إلخ هو Virtuose⁽¹⁾.

ومع مقدم القرن التاسع عشر خرج مفهوم الفنان الفائق القدرة من عموميته ليصبح صفة تطلق بصورة حصرية على الموسيقي، وليصبح العازف الماهر تجسيداً لصورة الإنسان الاستثنائي التفوق. وهذا ما يوضحه الفيلسوف الألماني شيلينغ عام ١٨٤٠ حين يقول: محل إعجاب، جسد العازف الذي يضحى مركز اهتمام الجمهور.

¹ - Brossard , Sébastien de, *Dictionnaire de musique*, Paris, C. Ballard, 1703.

هو مصدر تقديس حقيقي، واصلًا إلى تلك الدرجة الخاصة من المهارة في العزف أو الغناء⁽¹⁾.

سنجد أن صورة المؤدي الموسيقي في القرن التاسع عشر هي صورة يغلب عليها عنصر (الأنا). ويمكننا أن نستشف من خلال جملة شيلينغ تمحور العازف حول ذاته بشكل أساسي ليستحيل قطب جاذبية مطلق، مستثيراً إعجاب جمهور قد يصل به حسب قوله إلى حد التقديس. والأمثلة على ما نقول كثيرة، إلا أن أكثرها إثارة للخيال والشغف هو مثال المؤلف والعازف الاستثنائي فرانز ليست الذي لم يكتفِ بجعل حفلاته مسرحاً لهياج السيدات الهستيريه ولحالات الإغماء وفقدان الوعي فحسب، بل أنه بدّل أيضاً وضعية البيانو من تلك التي يعطي فيها المؤدي ظهره للجمهور، إلى الوضعية الجانبية المعتمدة حالياً كي يظهر لجمهوره بوضوح، تفوقه التقني وكمّ انفعالاته على خشبة المسرح!

وبغض النظر عن الصورة (الفيتيشية) التي حظي بها العازف الرومانسي من جمهوره، يمكننا الجزم بأن الرؤية الرومانسية لأداء النص الموسيقي هي رؤية طغى عليها دون أدنى شك عنصر الذاتية، ولم تكن تستند إلى الاعتبارات الموضوعية كأوليات أدائية، وهذا ليس بمستنكر أو بغريب على عصر جهرت فلسفته على نقيض الفلسفة الكلاسيكية، بالدعوة إلى الخوض في أعماق الذات والاستسلام إلى دفق المشاعر والتوهج العاطفي. لذا فإن الموسيقي المؤدي في ذلك العصر كان موسيقياً شديداً الحسية. وقد يسعنا القول إنه كان أيضاً شديداً الشطط في التعبير عن مكونات روحه وفي التركيز على قدراته الخاصة. وكان لا بد للقرن العشرين أن يحمل تحولاً في هذا المنحى. هذا التحول بدّل في بعض الأوليات الرومانسية بل وأقصى بعضها جانباً.

¹ Deaville, James, «L'image du virtuose au XVIIIeme et au XIX - eme siècles », in: Musique, *Encyclopédie pour le XXIème siècle*, Arles, Actes Sud, Tome IV, 2006, p. 759-760.

العبور إلى الحداثة

طراً على عملية الأداء الموسيقي في العصر الحديث تغيرات جذرية وكثيرة، فموسيقى القرن العشرين وبدايات الحادي والعشرين شديد الاختلاف عن موسيقى القرن التاسع عشر، فلسفةً وفكراً ومرجعيةً روحية، بل إن علاقته مع الموسيقى كفن صوتي قد تبدلت تبديلاً عميقاً بتبدل تقنيات الكتابة الموسيقية، بل وتبدل تقنيات حفظ الصوت والتسجيلات أيضاً وتدخل نمط حياة جديد يلعب فيه الضجيج والبعد الإلكتروني دوراً أساسياً. فصورة المؤدي الفائق القدرة التقنية (ليست — باغانيني...) الشديد الحسية، المغرق في الذاتية، قد استبدلت بها تدريجياً مع نهايات القرن التاسع عشر، صورة أخرى لمؤد موسيقي أكثر اعتماداً في علاقته مع النص الموسيقي على التحليل والرؤية الموضوعية. وقد يكون المؤلف الهائل ريتشارد فاغنر، الذي أغلقت أعماله بوابة الرومانسية وما بعدها فاتحة أبواب الحداثة، أول من حرّض على خلق هذا التغيير فيقول: إن القاعدة الأولى للأداء الموسيقي تكمن في الترجمة الشديدة الأمانة لأفكار المؤلف، وهذا ما يسمح بنقل إلهام الفكر دون تحوير أو ضرر⁽¹⁾.

إن التوجه الجديد الذي طرحه فاغنر، الشديد البعد عن التوجه الرومانسي السائد في عصره، هو ردة فعل واضحة على غلبة المشاعر الشخصية على الفحوى الأصلي للعمل، بل هو دليل قاطع على تبدل المعطيات الفنية والمعايير التي يتم من خلالها تقييم أداء العمل الموسيقي. لذا يسعنا القول بأنه مع بدايات القرن العشرين انتقل الأداء الموسيقي بشكل تدريجي من الذاتية إلى الموضوعية.

ويبدو أن لهذه النقلة أسباباً عديدة سنوجزها ببضعة نقاط:

١ — تطور علوم الموسيقى وعلوم الأرشفة واكتشاف كنوز موسيقا عصر الباورك وموسيقا عصر النهضة بعد مرحلة غياب

¹ - Landowska, Wanda, *Musique ancienne*, Rééd: Paris, Ivrea, 1996, p.134-135

طويلة وظهور تساؤلات كثيرة حول الطريقة أو الطرق المثلى لأدائها بصورة مشابهة لما كانت عليه في عصرها.

٢ — تغير وتبدل تقنيات الكتابة الموسيقية والوسائل التعبيرية مع اقتراب عصر جديد وما تطلبه هذا من إعادة النظر في العلاقة مع النص وأوليات الأداء الموسيقي. فمع ظهور مدرسة فيينا الحديثة (شونبيرغ — بيرغ — فيبيرن) التي اعتمدت على — الاقتصاد في التعبير — و ظهور محاولات ديبوسي ورافيل التي قلبت المعادلة التعبيرية للقرن التاسع عشر رأساً على عقب، لم يعد المؤدي يحظى بتلك الحرية المطلقة التي كان يرتئها في الأعمال الرومانسية. من الآن فصاعداً ومع بدايات القرن العشرين سيزخر النص الموسيقي بمعلومات محددة شديدة الوضوح وسيدون المؤلف التفاصيل الدقيقة التي سترشد العازف إلى أداء شديد القرب من رؤيته الأصلية، فلا مكان للشطط أو التحوير وستعطى الأولوية للنص ولرؤية للمؤلف.

٣ — ظهور الحركة النيو كلاسيكية رداً على التوجهات الحديثة المتمثلة بجماعة الستة والتي مع أن فكرها مناقض للأفكار الحدائثة، إلا أنها قد التقت مع بعض تياراتها في سعيها للحد من التعبير والرؤية الذاتية. وتصف ماري كلير موسسا في كتابها (مسارات في موسيقا القرن العشرين) توجه هذه الحركة قائلة:

تتميز موسيقا العشرينيات أولاً وقبل أي شيء بهيمنة الخط اللحني.... وتسود عليها رصانة كبيرة في التعبير والتقنين، يبعدان، كما تظهر أعمال بولانك للبيانو، كل أثر للزخارف والتزيين. عودة إلى الأساليب الكلاسيكية والباروكية، اهتمام باللحنية، رغبة بالوضوح والانضباط، هذه هي خصائص الحركة النيو كلاسيكية، وها هي ذي الخطوط العريضة المميزة لموسيقاها⁽¹⁾.

¹ - Mussat, Marie-Claire, *Trajectoires de la musique au Xxème siècle*, Paris, Klincksieck, 1995, p.41-43

إن اجتماع هذه العوامل جعل من عنصر الموضوعية عنصراً أساسياً للاقتراب من موسيقا القرن العشرين باختلاف تياراتها من جانب، ومن الموسيقا القديمة (تلك التي أُلّفت قبل عام ١٨٠٠) من جانب آخر. وقد فرض هذان التوجهان تبديلاً واضحاً في صورة المؤدي، ولم يعد ممثلاً لـ(نصف الاله) الخيالي الذي كان يجسده في المرحلة الرومانسية، بل هو موسيقي واقعي يعتمد في أدائه على الإقناع؛ على المنطق والتحليل العلمي للنص الموسيقي باختلاف المرحلة التاريخية التي ينتمي إليها. وإذا كانت الدراسة التحليلية للنص الموسيقي هي مهمة قد رافقت المؤدي في كل العصور، إلا أنها قد اتخذت في القرن العشرين منحىً شديداً الجديدة، بل وأصبحت معياراً أساسياً من معايير تقييم الأداء الموسيقي. ولا يمكننا عند التطرق إلى هذه النقطة إغفال الدور الهام الذي لعبه المؤلف آرنولد شونبيرغ في تأكيد ضرورة اتخاذ (موقف تحليلي) من النص الموسيقي. فحسب رؤية شونبيرغ تبدو عملية الأداء الموسيقي مرتكزة بشكل أساسي على الفهم المجرد والعميق للنص، وذلك للتوصل إلى رؤية أدائية صحيحة له. وقد يكون الخطأ الأعظم الذي قد يقع به المؤدي هو الاعتماد في أدائه للعمل على الارتجالية والعفوية. فالعمل الموسيقي الجاد أبعد ما يكون في تكوينه عن العفوية: هو بنية مدروسة ومعقدة على المستويين التقني والفكري.

" إن مهمة المؤدي الأولى تكمن في فهم شخصية النص الموسيقي والهدف الذي يرمي إليه. فلا يجب على المؤدي الانطلاق من أفكار مسبقة حول المشاعر والمزاج اللذين يعبر عنهما إنما البحث عن هذه الشخصية من خلال العناصر البنيوية المكونة لهذا النص. إن بنية النص المنحدرة من عناصره اللحنية، الهارمونية الإيقاعية والحركية هي التي تحدد الشكل والطابع في آن معاً... إن استيعاب المؤدي لهذا هو ما سيخوله نقل العمل الموسيقي.. يجب

ملف العدد

عليه أن يأخذ بالحسبان معطيات بنية العمل، وهو بالتصرف فيها سيقدر الأوليات التي سيرتبها حسب حسه بالتناسب والتوازن"⁽¹⁾.

أكدت مدرسة شينكر التحليلية أيضاً هذا الموقف الموضوعي، وقد غالت ربما فيه باعتمادها على تفاصيل مغرقة في الدقة (مجموعة من النوات الأساسية التي يقوم عليها مجمل العمل)، لكنها لم تكن إلا انعكاساً لنزعة واضحة غلبت بشدة في مرحلة ما بين الحربين العالميتين.

يبدو أن الهدف الحقيقي من النزوع إلى هذه الرؤية التحليلية التي أکدها موسيقيو ومؤلفو القرن العشرين هو التركيز على مفهوم (الموضوعية) كردة على ماغيته الرؤية الذاتية الرومانسية المفرطة في التطرف. ويجب القول بأن النقلة الموسيقية النوعية (المتطرفة أيضاً) التي حدثت على أعتاب القرن العشرين لم تكن تتعلق فقط بتقنيات الكتابة وبالثورة اللغوية والتعبيرية التي أدخلها كل من ديبوسي وأنصار مدرسة فيينا الحديثة وميسيان وغيرهم، إنما مسّت أيضاً بشكل جوهري مفهوم الأداء الموسيقي الذي أصبح باعتماده على الموضوعية والتحليلية أكثر تجاوباً مع معطيات أعمال القرن العشرين. من جانب آخر لا ينبغي أن نغفل ظهور حركة أخرى دعمت التوجه الموضوعي في مجال الأداء الموسيقي، ألا وهي حركة (العودة إلى الموسيقى القديمة)، وهي حركة نادت بعد الحرب العالمية الثانية بالعودة إلى (الأصالة) بالمعنى الحرفي للكلمة، من خلال تبني موقف مغرق في الموضوعية فيما يتعلق بأداء أعمال الباروك وما سبقها. وهذا الموقف ألقى بظله أيضاً دون أدنى شك على أداء أعمال المرحلتين الرومانسية والكلاسيكية أيضاً.

Stein, E, *Form and Performance*, London, Faber and Faber, 1962 p.20.

يوضح هذا التوجه قائد الأوركسترا المخضرم نيكولاولوس هارنونكور الذي اعتُبر لسنوات عديدة ركناً من أركان هذه الحركة بقوله: إن مشيئة المؤلف تمثل بالنسبة لنا الهدف الأسمى. نحن ننظر إلى الموسيقى القديمة كما هي، من خلال خصائص عصرها، ويجب أن نرغم أنفسنا على إعادة تشكيلها بشكل أصيل، ليس لأسباب تاريخية فحسب، بل لأن هذه الرؤية هي الطريقة الوحيدة التي نجدها اليوم ناجعة لجعل هذه الموسيقى حية ومثارة تقديراً⁽¹⁾.

وسنلاحظ حتماً التبدل الواضح في الرؤية والنزعات الأدائية عند تتبع زمني للتسجيلات الموسيقية منذ الأربعينيات حتى يومنا هذا، والتغيرات الكبيرة التي طرأت على السرعة وامتداد الجمل وتوازن الكتل الصوتية. فمع كاريان مثلاً، قائد الأوركسترا الأسطوري، وريث المدرسة الرومانسية، تميل السرعات للبطء والجمل للاستطالة لتُلبس الأعمال بشكل عام مع اختلاف عصورها رداء الفكر الرومانسي. أما ابنا الحداثة كسيمون راتل أو بيير بوليز وعلى الرغم من اختلاف الريبيرتوار الذي يتناولونه إلا أنهما يتفقا بشكل واضح على حركات أكثر سرعة وعلى العناية الفائقة بالخصائص الأسلوبية المميزة لكل عمل بما يتناسب مع انتماؤه التاريخي والفكري. وإذا أردنا المقارنة بين تسجيلات هوروفيتز لسوناتات دومينيكو سكارلاتي على البيانو (1963 — 1968) وتسجيلات كريستيان زاكارياس (2003) لهذه السوناتات فسنجد الاختلاف الكبير في الرؤية بين العازفين الهامين فيما يتعلق بالجرعة التعبيرية وباستخدام إمكانات آلة البيانو: يبدو هوروفيتز

¹ - Harnoncourt , Nicolaus, *Le discours musical, op., cit*, p. 16 -

ملف العدد

من خلال تقنيته الخارقة وتنويعاته الصوتية والعاطفية شديد الرومانسية، ويبدو أن استخدامه للبيانو لا يعرف الحدود أو الاعتدال، وهذا ما يعطي أداءه تلك الخصوصية الفريدة. أما زاكارياس فيبدو أقل تطرفاً وأكثر اقتصاداً في التعبير وفي استخدام الإمكانيات المتنوعة لآلته. ولا بد أنه قد أخذ بالحسبان أن سوناتات سكارلاتي باروكية الانتماء، وأنها كتبت لآلات تختلف بقدرتها التعبيرية والتقنية عن آلة البيانو الحالية. والأمثلة على هذا كثيرة، وقد تحتاج منا إلى بحث خاص للخوض في تفاصيلها. وهنا ينبغي الإشارة إلى أن التبديل الذي طرأ على عملية الأداء الموسيقي لا يعني بأي شكل من الأشكال التبديل (للأفضل)، وإنما هو مجرد تغيير حلت من خلاله الرؤية الموضوعية محل الذاتية، كبصمة من بصمات القرن العشرين.

يقول عازف البيانو الكبير كلاوديو آراو: في كل مجالات الفن، ينهض اليوم نموذج جديد للمؤدي، نموذج مناقض للفنان الاعتباري، الحسي، النتاج الخالص للقرن التاسع عشر. يبدو لي أن هذه الظاهرة الجديدة مرتبطة بالبحث الحالي عن أداء أكثر أمانة وأكثر صحة. فلا يجب أن يكون العمل الموسيقي حجة كي يستعرض المؤدي من خلاله مكنوناته الخاصة، أو كي يكشف بشكل مبالغ فيه عن ذاته. إن الواجب المقدس للمؤدي هو أن ينقل فكرة المؤلف دون أن يمس بها⁽¹⁾.

¹ - *Le monde de la musique*, « Claudio Arrau, La noblesse du piano », n° 273, février, 2003, p. 28.

لقد انتقل المؤدي خلال قرن من الزمن بين نقيضين: مفرد في الذاتية ومفرد في الموضوعية، ولا بد لنا أن نتساءل بعد إحاطتنا ببعض معطيات هذه النقلة: ما هي الصيغة المثلى للأداء؟

للإجابة عن سؤال كهذا ينبغي علينا أن نتطرق إلى مجموعة الثوابت والمتحولات التي تدخل في عملية الأداء الموسيقي، وسنبداً بالقول بأن الثوابت لا بد أنها تتبع أساساً من النص ذاته، أي من فكرة المؤلف التي دونها على صفحة ورق. ولا بد أن الدراسة التحليلية وتلك التاريخية للنص الموسيقي هي مهمة لا مناص منها لضمان مصداقية الأداء. لكن عملية الأداء الموسيقي هي عملية تنتج أيضاً عن ذلك الاحتكاك المباشر والخلاق بين العمل ومؤلفه والمؤدي.

الأداء الموسيقي كعملية تجسيد للنص الموسيقي

إن عملية الأداء الموسيقي واحدة من المهمات الأكثر صعوبة في عالم الفن، فهي كما أشرنا سابقاً تتعلق بعدد من العوامل التي يلعب كل منها دوره في تحديد ماهية العمل الموسيقي ونقله بصورته المثلى إلى المتلقي. وقد تكون الموسيقى بحد ذاتها واحدة من أكثر الفنون تجريدياً وانفصالياً عن مادتها الأولية. فالعمل الموسيقي لا يأخذ شكلاً نهائياً إلا بعد مروره بعملية تفاعلية تجعل منه في النهاية شيئاً ملموساً.

وهنا تكمن خصوصية هذا الفن، فوجود العمل الموسيقي لا يتوقف عند تدوينه كما هو الحال في الأدب أو الفن التشكيلي. و(الموجود) الموسيقي لا يتعلق بخالقه فحسب بل هو خاضع بشكل مستمر لحالة صيرورة تتجسد في العبور من المجرّد إلى الملموس، من الصمت إلى الصوت، من السكون إلى الحركة والتعبير. هذه الصيرورة مرتبطة بشكل أساسي بل وحيوي أيضاً بعملية الأداء. فالمؤلف ما إن يخلق عمله حتى يصبح هذا العمل منفصلاً تماماً عنه، بانتظار المؤدي الذي سيحوّله من خلال آتته إلى (صوت)، مسلطاً الضوء على ماهيته ولغته وتفاصيله. ودون تدخل هذا المؤدي سيبقى العمل سجين صفحة ورق أو ربما، وعلى مستوى

آخر، سجين رؤية المؤلف التي قد يتجاوزها مرور الزمن وتغير المعطيات الفنية والفلسفية والجمالية.

وعلى هذا الصعيد يطرح المفكر رومان إينغاردن في كتابه (ما هو العمل الموسيقي؟) تساؤلاً يمس إشكالية فلسفية تتعلق بطبيعة العمل الموسيقي: هل هذا العمل بحالته التدوينية موجود حقاً على أرض الواقع أم أن وجوده منقوص أو افتراضي فيقول: إن أي موضوع واقعي أو أي حدث واقعي هما شيان موجودان وحاضران هنا والآن. إن كلا التصنيفين، هنا والآن لا ينطبقان على العمل الموسيقي. بل إن في المضمون الخاص بالعمل الموسيقي وفي كينونته الصوتية المنفصلة عن تدوينه لا توجد أية عناصر أو أية إشارات تدل بطريقة أو بأخرى على وجوده في مكان أو فضاء واقعيين⁽¹⁾.

إن مقولة إينغاردن تتمحور حول فكرة أساسية مضمونها أن العمل الموسيقي سيبقى دون دلالة حقيقة أو دون فعل واقعي ملموس إذا لم يستحل في لحظة ما وفي مكان ما إلى مادة صوتية تترجمه. إذاً نستطيع القول بأن دور المؤدي في تجسيد العمل الموسيقي قد لا يكون أقل أهمية من عملية خلقه الأولية. وسيمكننا تعريف الأداء الموسيقي بأنه عملية إخراج النص من حالة السكون إلى حالة التعبير، بل هو وسيلة لجعل هذا العمل ينطق بمكوناته أيضاً.

وإذا كانت مهمة المؤدي الموسيقي الأساسية هي نقل فكر المؤلف بأمانة من خلال النوتة أو التدوين، إلا أن عليه أيضاً تصور احتمالات أخرى لوجود هذا العمل بصيغ لا ينقصها الابتكار والتنوع. لذا نضيف أن عملية الأداء الموسيقي هي عملية يحاول المؤدي من خلالها الجمع بين خصوصية العمل وخصوصية فكر

¹ - Ingarden, Roman, *Qu'est ce qu' une oeuvre musicale?* Paris, Christian Bougrois, 1989, p.81-82.

ملف العدد

ولغة المؤلف من جهة، ورؤيته الخاصة المنحدرة من تجربته والناجئة عن تماسه المباشر والحيوي مع هذا العمل من جهة أخرى. ولاستكمال هذا التعريف نقول: إنه عملية نقل العمل بصورة مصعّدة على المستويين التقني والموسيقي.

وإن كنا قد ربطنا عملية أداء العمل الموسيقي — أي تجسيده الملموس كمادة صوتية تعبيرية — بكل من المؤلف حجر الأساس في عملية الخلق والمؤدي — المعبر الحتمي للعمل — فلا يجب أن نغفل عنصراً آخر يلعب دوراً هاماً في اكتمال هذه الحلقة ألا وهو المتلقي: فالعمل الموسيقي إن لم يكن متوجهاً إلى (الأخر) سيبقى مادة جامدة عقيمة، وسيفقد حتماً إحدى أهم وظائفه، ألا وهي قدرته على التأثير المباشر أو غير المباشر. إذاً يدور العمل الموسيقي بين أقطاب ثلاثة: المؤلف والمؤدي والمتلقي، ولكل من هذه الأقطاب دور أساسي في (اكتمال) العمل الموسيقي.

المؤدي والمؤلف والنص

بما أننا قد تناولنا مفهوم الأداء الموسيقي بالتعريف، ينبغي علينا أن نشير إشارة أكثر مباشرة ربما إلى الفرق بين العازف والمؤدي: فالعازف بالمعنى الراجح للكلمة هو من يقوم بترجمة التدوين الموسيقي إلى مادة صوتية. هذه الترجمة ما هي إلا محاولة لنقل العمل من حالة مكتوبة إلى حالة سمعية. لكن هذه المحاولة، حتى وإن كانت رديفة لتقنية عالية، ستبقى عملية بدائية عاجزة تماماً عن الكشف عن المضمون الحقيقي للعمل أو إضافة الجديد من خلاله. وإن افتقرت هذه المحاولة إلى البعدين التحليلي والفكري، فستكون عبارة عن مجرد نقل حرفي لمادة النص. وهنا يتجلى لنا البون الشاسع بين الموسيقي المحترف وذاك المتواضع، أو بين المؤدي والعازف، إذ إن العمل الموسيقي، كما أشرنا سابقاً، يتجاوز كونه مادة مدونة، بل هو حالة فكرية شعورية، بل وبنية مؤلفة من مجموعة من العناصر والمعطيات. وستكون مهمة الأداء الموسيقي، بل ومهمة المؤدي، هي الإشارة إلى هذه الحالة وتبسيط

ملف العدد

الضوء على بنية العمل الداخلية. إذاً فعملية الأداء الموسيقي هي عملية مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بحالة الإدراك، وليست مجرد عملية نقل. وقد يكون في رأي رينيه ليبوفيتش في كتابه (المؤلف الموسيقي وقرينه) الذي يتناول فيه موضوع العلاقة بين المؤلف والمؤدي، تأكيداً على هذه الفكرة فيقول: أعتقد بأن أداء العمل الموسيقي وفهمه يتطلبان من العازف جهداً خلاقاً حقيقياً، تساؤلاً دائماً عن معنى النص، رفضاً للانزلاق في منحى التقنية الصرفة – مهما كانت درجة هذا الكمال التقني – كي يستطيع أن يتوصل إلى إدراكٍ متجدد للعمل الموسيقي بما فيه من فرادة وحيوية⁽¹⁾.

وإذاً عدنا إلى تلك العلاقة القائمة بين المؤدي والمؤلف فسنجد أن صلة الوصل بينهما هي النص الذي تركه المؤلف: إن هذا النص هو نقطة الارتكاز الأولى في عملية الأداء الموسيقي، وستشغل عملية الأداء مستويات عدة انطلاقاً من معطيات النص ومكوناته الأساسية مروراً بجوانبه التقنية العدة، وانتهاءً بمضمونه الفكري والموسيقي.

يمدّ النص المؤدي بالعناصر اللازمة لفهم عام وشامل لرؤية المؤلف، وسيكون على المؤدي ترجمة هذه الرؤية من خلال الوسائل التقنية والتعبيرية التي يضمنها إياه. هذه العناصر ستزداد غنى وتنوعاً بشكل متناسب طرداً مع مضمون العمل الفكري والتقني وأهميته الموسيقية. وندرج منها تلك التي تتعلق بالزمن، بالإيقاع، بالحركة، بفضاء العمل، أفكاره الأساسية والتنويعات التي يدخلها المؤلف على هذه الأفكار، الانتقالات المقامية التي يلون من خلالها حالاته الوجدانية، بينتيه الداخلية، بتقطيعات الجمل أو امتداداتها، التطور اللحني ونقطة أو نقاط الذروة فيه. وستكشف تفاصيله التقنية عن كمّ المتناقضات التي تتأرجح بين الحركة

LEIBOWTIZ, René, *Le compositeur et son double*, -¹
Paris, Gallimard, 1971, p: 59.

والسكون، بين الثقل والخفة كذلك عن التباينات الصوتية التي تخيلها المؤلف، تلك التي تتفاوت بين الخافت والشديد الخفوت والقوي والشديد القوة، وسيظهر في النهاية ذاك الخيط الرابط بين عناصره كافةً محققاً بذلك مبدأ الوحدة العضوية.

ولا بد أن على المؤدي أن يحيط علماً بهذا الكم الهائل من المعلومات، بل عليه بادئ الأمر دراسة هذه المعطيات بتأن كي يضمن لأدائه (المصدقية) التي ستعكس فكرة العمل الأصلية بأمانة، بل وفكر المؤلف أيضاً.

لكننا وما إن نتجاوز مستوى الدراسة الدقيقة لتفاصيل العمل وارتباطها بالجوانب التقنية حتى تواجهنا إشكالية تتعلق بالنظر إلى النص الموسيقي في اعتباره نصاً مقدساً غير قابل للتأويل. وهنا ينبغي علينا أن نفرق ربما بين التأويل والتحريف. فالتأويل هو قراءة تتجاوز الظاهر لتعبر إلى الباطن، هي محاولة للكشف عما تخفيه (حرفية) التدوين متجاوزة إياها إلى تلك المسافة القابعة بين السطور. لذا فهو يفتح بوابات لاحتمالات كثيرة ينضوي عليها العمل الفني. وإن كان التدوين الموسيقي هو وسيلة لحفظ الفكرة فهو ليس التعبير القطعي عن الفكرة ذاتها، بل هو شكل من أشكالها. أما التحريف فهو التبديل في مكونات العمل وهذا التبديل قد يكون من الخطورة بمكان، بأنه قد يحو أو يطمس كثيراً من الاعتبارات التي أراد المؤلف تأكيدها في عمله. إذاً فاحترام النص المكتوب بتفاصيله الدقيقة هو واجب حتمي بالنسبة للمؤدي، لكن عملية تأويله هي الوسيلة الحقيقية لمنح العمل الموسيقي حياة جديدة في كل مرة يؤدي فيها. وهي الوسيلة التي ستتم من خلالها عملية التصعيد الفني جاعلة من العمل عملاً حياً متجدداً بشكل دائم. وإذا تساءلنا عن المبررات التي قد تدفع المؤدي إلى عملية التأويل هذه فإن المبرر الأساسي لها هو أن العمل الموسيقي عمل غير منتهٍ بطبيعته، إذ يلعب كما

أشرنا سابقاً كل من المؤدي والمتلقي دوره في استكمالهِ. فلنحاول التعمق أكثر في مفهوم التأويل هذا ومبرراته.

احتمالات وجود العمل الموسيقي

يتطرق الكاتب أومبيرتو إيكو في كتابه الذي يحمل عنوان (العمل المفتوح)، إلى ماهية العمل الفني والموسيقي بطبيعة الحال، بل تركز فكرته الأساسية على عملية تلقي هذا العمل فيقول: إن كل عمل فني حتى ولو كان ظاهرياً أو باطنياً هو ثمرة ضرورة تفرضها مرحلة ما، إلا أنه يبقى مفتوحاً على مجموعة من القراءات الممكنة واللا متناهية. كل واحدة من هذه القراءات تحيي العمل بمنظور وذائقة وأداء مختلفين⁽¹⁾.

يرى إيكو العمل الموسيقي إذاً عملاً قابلاً للقراءة والتلقي من خلال احتمالات عديدة، فليس بالإمكان النظر إليه بصورة أحادية. وسيكون من العبث بمكان الاقرار أو البت بحقيقة واحدة ومطلقة لمضمونه. هذه الحقيقة نسبية تماماً إذ إنها مرتبطة حكماً بعدد من المتحولات وبتنوع الرؤى التي تتحدر من تنوع تحليلات العمل ومن اختلاف قراءاته.

ويضيف إيكو قائلاً: العمل الفني هو شكل، أي حركة وصلت إلى نتيجتها، هو حالة لا منتهية موجودة في إطار منته. كليتها تتحدر من نتيجتها فهي بالتالي لا تعتبر كأنغلاق على حقيقة ستاتيكية وغير متحركة، وإنما هي انفتاح على حالات لا نهائية مجتمعة في شكل⁽²⁾.

¹ - Eco, Umberto, *L'œuvre ouverte*, Paris, Seuil, 1965, p. 35

² - PAREYSON, Luigi, *Estetica-teoria della formativita*, cité in: Eco, Umberto, *L'œuvre ouverte*, op. cit., p. 36.

ملف العدد

لذا نستطيع القول بأن العمل الموسيقي هو عمل قابل للتفسير والتأويل بصور مختلفة، وإن كان المؤلف قد أعطانا شكلاً نهائياً لفكرته، إلا أن ما يود قوله من خلال عمله مرتين بما يود المؤدي قوله من خلال فهمه للعمل، ومرتبب أيضاً بما يفهمه المتلقي أو بما يود فهمه. إذاً فعملية الأداء الموسيقي تقوم أساساً على التفاعل بين رؤية المؤلف والرؤى الكثيرة الأخرى التي تختلف باختلاف المؤدين وباختلاف المتلقين.

ونعود هنا لنؤكد تعقيد طبيعة عملية الأداء الموسيقي، فمن جهة يبدو العمل الموسيقي متحرراً من سطوة مؤلفه في اللحظة التي يتدخل فيها المؤدي برؤيته الخاصة للعمل، ومن جهة أخرى فإن تفاصيل الأداء تختلف اختلافاً كبيراً بين مؤد وآخر حتى لو كانت رؤيتهم الفنية والفكرية للعمل متقاربة. إن اختلاف تقنيات العازفين، اختلاف شعورهم بالسرعة وبالنبض وبايقاعية العمل، اختلاف رؤيتهم الغنائية، اختلاف شخصياتهم الموسيقية وتنوع انتماءاتهم العرقية والثقافية والروحية يلعب دوراً كبيراً في خلق تنوعات كثيرة للعمل ذاته. بل إن اختلاف المتلقين وتباين تفاعلاتهم مع الصوت كمادة ومع المضمون الفكري والروحي للعمل يجعل من الاستحالة بمكان أن يظهر العمل بصورتين متطابقتين، إنما، يظهر دائماً، بصور متعددة، وهذا ما تعززه مقولة إيكو بنظرية العمل المفتوح.

خاتمة

في النهاية هل يمكننا اقتراح صورة مثالية لأداء عمل موسيقي؟ أو إعطاء بضع نصائح تضمن لنا قوة الإقناع والتأثير؟ بالطبع لا. إن العلاقة مع الفن كوسيلة لخلق الحياة، كوسيلة للتجدد والإبداع، هي علاقة بمنتهى الخصوصية. هي علاقة تنقلت دوماً من كل توجه عقائدي ومطلق. فالحسبية الرومانسية انهارت بعد أن كانت عقيدة، والموضوعية المتطرفة للتيارات الحداثية بدأت تتقهقر

ملف العدد

في وجه حاجة ماسة للعودة إلى تماس أكثر عفوية ونضارة مع العمل الفني. اندثرت النيو كلاسيكية بعد أن استنزفت كل مواردها، وها هي ذي حركة العودة إلى الموسيقى القديمة تعيد النظر في بعض مواقفها الصارمة حول الطريقة (الأمثل) لأداء أوبرا لرامو أو قداس لباخ.

يبقى على الموسيقي أن يحدد أولياته وأن ينظر إلى حالة الخلق الفني كحالة تجمع بين الشعور واللاشعور، بين الملموس والمجرد، بين العقل والعاطفة، بين الإدراك والحدس، بين التحليل وال عفوية، بين الظاهر والباطن.

وهذا ما يجعل من حالة الخلق الفني حالة متفردة، بل هذا ما يجعل منها حالة إنسانية بامتياز.

تأثير الثقافة الشرقية في الموسيقى الكلاسيكية الأوروبية

إعداد : يزن اللجمي

في العام 1529 عسكرت جيوش الدولة العثمانية عند بوابات فيينا، بعد أن وصلت هذه الإمبراطورية إلى اتساع، شمل الدول العربية وأجزاء من آسيا وإفريقيا وشرقي أوروبا حتى البلقان. وقبل

ذلك بقرون تعرفت أوروبا على الحضارة العربية عندما قدمت لحربها المقدسة في الشرق الأوسط، فضلاً عن مكوث العرب في قلب أوروبا لأكثر من خمسة قرون كانت فيها قرطبة وغرناطة وإشبيلية مراكز إشعاع ثقافي، إلى أن ترجمت أول نسخة من كتاب ألف ليلة وليلة عام 1704، وانتشر الأثر الذي قدموا العروض في عواصم أوروبا. وكل هذه الأحداث التي شهدت تماساً بين الحضارتين تركت أثراً مهماً جداً في ثقافة أوروبا من النواحي الأدبية والعلمية والفنية، وحتى الموسيقية. وهدف في هذا البحث هو الحديث⁽¹⁾ عن التأثيرات التي تركتها ثقافتنا الشرقية في الشرق الأوسط ومحيطه في الموسيقى الكلاسيكية الأوروبية. وعن المقطوعات التي أبرزت تأثر المؤلفين بهذه الثقافة من كل النواحي وطرائق تعبيرهم عنها. وإنني لا أقصد عند قولني التأثير بالثقافة أي التأثير بالموسيقى الشرقية فحسب، بل بالجوانب الأدبية والفنية والاجتماعية وغيرها، لنستنتج أن للحضارات الشرقية أثراً كبيراً على الموسيقى الغربية، بل إنها شكلت جزءاً أساسياً منها، وتركت أعمالاً لا تنسى في تاريخ الموسيقى من مواضيع أوبرات وأسماء مقطوعات أوركسترا لية وألحانٍ متنوعة كجزء من إنتاجات الاستشراق الفني في أوروبا.

انطباعات تركية

وعلى هذا، فإن أوروبا تعرفت على الثقافات الشرقية في الكثير من المناسبات القديمة، وذلك من النواحي الأدبية والعلمية واللغوية، إلا أن السؤال المهم هو كيفية تعرفهم على الموسيقى الشرقية؛ يرجح أن الأوربيين تعرفوا على الموسيقى العربية أثناء وجود العرب في الأندلس. كما نعرف أن موشحات العرب وموسيقاهم انتقلت إلى أوروبا لتحدث تأثيراً جذرياً في أسلوبهم الغنائي وآلاتهم وأنظمتهم. إلا أن تأثير هذه الموسيقى نراه في العصور الوسطى، حين انتشرت

¹ - تأثير الثقافة الشرقية (في الشرق الأوسط ومحيطه) في الموسيقى الكلاسيكية الأوروبية.

على يد الموسيقيين المتجولين (*Troubadours*)، ولا يظهر بشكل مباشر في الموسيقى الباروكية وما بعدها. أما أول تماس للغربيين مع الموسيقى الشرقية في العصر الحديث فكان عن طريق الجيش الإنكشاري.

عند تسلم السلطان العثماني "أورخان" السلطة، قام بتأسيس واحد من أقوى وأضخم الجيوش التي عرفها التاريخ، والذي أرب العالم لقرون، وهو الجيش الإنكشاري. ورغم شهرة الجيش الإنكشاري بالقوة ونشر الرعب، إلا أنه تميز بشكل أساسي بموسيقاه العسكرية التي أدتها فرقة "المهتر"، وهي جزء من الجيش، وتعد أول موسيقا عسكرية في التاريخ. وما زلت أذكر العرض الموسيقي الذي قدمته فرقة الإنكشارية أثناء زيارتي لإسطنبول، وعندئذ عرفت نوع الانطباع الذي يمكن لهذه الموسيقى الجذابة تركه في نفوس جيش العدو. فعندما لم تعرف أوروبا أي موسيقا عسكرية بهذه الضخامة، كان الجيش يشعر بالرهبة عندما تدوي موسيقا المئات من عازفي الطبول المتنوعة والمزامير البدائية القوية المترافقة مع الأغاني التي يؤديها عدد هائل من الجنود، وذلك على بعد أميال من ساحة المعركة. وقد كانت لهذه الموسيقى وظائف عدة، منها أنها كانت تحمس الجيش وتبث فيه الروح الوطنية قبل المعركة بثوانٍ. والوظيفة الأهم هي أنها تبث الرعب والهيبة في قلب الجيش الآخر. فكان أول الانطباعات الموسيقية عند الغربيين عن الشرق هي الموسيقى الإنكشارية. وحسب اعتقادي، فإن معظم المؤلفين الذين حاولوا تقليد الأسلوب الإنكشاري لم يسمعوا في حياتهم فرقة المهتر، إلا أنهم سمعوا عن صفاتها، وقد جعل هذا موسيقاهم مختلفة عن الموسيقى الإنكشارية الأصلية التي تميزت بالصفات التالية:

- استخدام الكثير من آلات الإيقاع.

- الاعتماد على ألحان بسيطة دون هارموني أو نسيج بوليفوني.

- غالباً ما تحوي الأغنية إحساساً إيقاعياً قوياً وتكون أكثر استساغة للأوروبيين من الموسيقى الشرقية ذات الأنظمة المعقدة.

في عصر الباروك

أثناء أوائل العصور الباروكية وما قبلها، كانت الدولة العثمانية مركز الإشعاع من كل النواحي، كما اعتبرت القسطنطينية واحدة من أهم المدن التي استقطبت العالم. وقد قصدها الكثير من الناس إلى أن أصبحت الحضارة العثمانية محط إعجاب الأوربيين، رغم أنها العدو الأول لهم، فأصبحوا يرتدون الملابس التركية، ويجعلون من الأتراك شخصيات في أعمالهم الأدبية ومواضيع للوحاتهم. وكذلك الأمر في الموسيقى، ففي العصور الباروكية لم يميز أحد بين العرب والفرس والمسلمين سوى في الروايات التاريخية. فقد كان الشرق وسحره كله متمثلاً بالدولة العثمانية والأتراك، وقد كان هذا واحداً من أهم المواضيع المتداولة في الأدب والموسيقا في ذلك الوقت. وسأحاول الآن أن أذكر أهم الأعمال الباروكية المتأثرة بالثقافة التركية والشرقية.

في العصر الباروكي انتشرت الأوبرات الميتاستاسية انتشاراً كبيراً، وهي نوع من الأوبرات التي كانت سائدة في ذلك العصر، وهي تتميز بمعالجتها لمواضيع تاريخية، وبكثرتها وتكرار مواضيعها. وقد سميت بهذا الاسم نسبة إلى "ميتاستاسيو"، كاتب النصوص الذي ابتكر هذا النوع. وهي اليوم نادرة العرض بسبب أسلوبها البدائي والممل بالنسبة لعامة الناس. وعندما احتاج المؤلفون إلى مواضيع لأوبراتهم لجؤوا إلى القصص التركية. ومن أشهر تلك الأوبرات أوبرا "بايزيد" لفيفالدي المكتوبة عام 1735 وهي تحكي قصة السلطان بيازيد الأول وقيام تيمورلنك بسجنه. وقد استخدم هذه القصة أيضاً كثير من المؤلفين كهاندل في أوبراه "تيمورلنك"، التي كانت نموذجاً للقصص التركية المنتشرة.

كما نجد أوبرا "*Les indes galantes*" للمؤلف الفرنسي ج. ف. رامو *J.P. Rameau*، التي يحدث واحد من مشاهدتها في تركيا. وأوبرا "زرادشت" التي تدور أحداثها في فارس. ونجد الكثير من هذا النوع من الأوبرات الأخرى التي تطرقت إلى مواضيع تركية وشرقية لا مجال لعددها هنا. إلا أنه من الناحية الموسيقية لم يكن هنالك أي تأثير بالموسيقا الشرقية أو الإنكشارية، وذلك بسبب قلة أهمية الألحان والتعبيرات الموسيقية في ذلك النوع من الأوبرات. أما الأوبرا التي أجدها مميزة فهي أوبرا أدريانو في سورية (*Adriano in Siria*)، وهي عن سورية، وأعد هذه الأوبرا متميزة لأنها ميزت منطقة عربية من بين الخليط التركي الذي كان سائداً. وسنرى في المستقبل أن سورية كانت من الدول التي تميزت من بين الخليط الشرقي بشكل عام. وقد كتب نص هذه الأوبرا ميتاستاسيو، ولحنها عدد كبير من المؤلفين، كما كانت حال أوبرات ذلك العصر منهم: ج. كريستيان باخ *J.C.BACH* و ج. ب. بيرغوليزي *G.B. PERGOLESI*، كما يمكننا تمييز عدد من الأوبرات التي تطرقت إلى موضوع زنوبيا وتدمر، كالأوبرات التي كتبها ألبينوني (*Albinoni*) وغيره، وقد وصلت قصة زنوبيا إلى أوروبا منذ أيام الإمبراطورية الرومانية.

وبالنسبة لكل هذه الأوبرات نلاحظ أن معظمها مشتق من أحداث تاريخية حقيقية، إلا أننا لا نلمس أي تأثير شرقي من ناحية الموسيقى، وذلك ليس لعدم قدرة المؤلفين على تحقيق ذلك، بل لأن المؤلفين بشكل أساسي لم يختاروا هذه القصص لاحتوائها عناصر شرقية،

ملف العدد

بل لأن أحداثها تناسب رغبات جمهور ذلك العصر. فلم تكن هنالك أهمية كبيرة لمكان حدوث القصة ونوعية شخصياتها بقدر أهمية سير الأحداث نفسها.

والآن سأحدث عن واحد من أقدم الأمثلة التي يظهر فيها التأثير بالموسيقا الشرقية رغم بدائيته، وهو المارش التركي للمؤلف ج. ب. لولي *J.B. Lully*.

إن الموسيقا الفرنسية في ذلك العصر وخاصة المسرحية منها، أولت اهتماماً لمتنوع الموسيقا وتعبيريتها، وذلك عندما كانت الأوبرات الميتاستاسية في إيطاليا لا تولي اهتماماً كثيراً بهذا الموضوع، وكان لولي (1632—1687) من أهم المؤلفين الفرنسيين في ذلك العصر، وهو الذي قام بكتابة المارش التركي. إن هذا المارش مقتطف من سلسلة مقطوعات مسماة "مراسم الأتراك"، التي هي جزء من الموسيقا التي وضعها لولي لمسرحية البرجوازي النبيل للكاتب موليير وذلك عام 1670، أي حتى قبل ولادة ميتاستاسيو. إن مسرحية موليير الشهيرة تحوي شخصيات تركية، وقد قام موليير بوضعها في قصته بناء على حدث واقعي جرى في بلاط لويس الرابع عشر ملك فرنسا. إن هذا المارش يظهر تأثيراً لا بأس به بالموسيقا الإنكشارية. ورغم أن اللحن باروكي إلا أن لولي حاول تقليد الموسيقا الإنكشارية عن طريق جعل اللحن بسيطاً ويحوي حساً إيقاعياً وإضافة آلات إيقاعية كالطبول المتنوعة والـ *Tambourine*، ولحنه الأساسي كالتالي:



وبعد المارش تأتي سلسلة من المقطوعات التي تكون مقطع مراسم الأتراك، وهي أقل تأثيراً بموسيقا المهتر من المارش.

ملف العدد

ونلاحظ عموماً أن موسيقا الباروك كانت الأقل تأثراً بالثقافة الشرقية، وذلك بسبب نوعية هذه الموسيقا. وهذا لا ينفي وجود الكثير من المقطوعات المتأثرة بالموسيقا الإنكشارية مثل متتاليات كاملة مكتوبة بالأسلوب الإنكشاري وغيرها من الأوبرات والمقطوعات الأوركستراية.

موتسارت والعصر الكلاسيكي

استمر التأثر بالموسيقا الشرقية في العصر الكلاسيكي كما كان في العصور الباروكية. وقد كتبت أعداد من الأوبرات التي استخدمت قصصاً شرقية مثل أوبرا " قبلاي ملك التتار " للمؤلف ساليري *A. Salieri*، وأوبرا "كليوباترا" للمؤلف د. شيماروزا *D. Cimarosa* وأوبرا " الإخوة الثلاثة من دمشق " للمؤلف ف. كوهلو *F. Kuhlau*. وفي الأوبرا الأخيرة نميز مرة أخرى مدينة دمشق من بين الخليلط الشرقي. أما في الموسيقا غير الأوبرالية فنجد السيمفونية العسكرية لهايدن، والسيمفونية السادسة (التركية) للمؤلف غلوك *C. Gluck*، والسيمفونية التركية للمؤلف سوسماير *Sussmayr*. وفي الأعمال السابقة نلمس التأثر الواضح بالموسيقا الإنكشارية إذ بدأ الأسلوب التركي بالتطور حتى الوصول إلى موتسارت.

قام موتسارت بكتابة عدة مقطوعات وأوبرات متأثرة بالثقافة الشرقية والتركية خصوصاً، فقد كانت الأوبرات التركية تلقى إعجاباً خاصاً من جماهير فيينا، فقد كانوا يحبون رؤية المسرحيات التي تتحدث عن الباشاوات والحريم والقصور التركية، ورؤية الممثلين يلبسون ملابس غريبة ويعيشون وفق تقاليد مختلفة عن تقاليدهم. ولهذه الأسباب قام موتسارت بكتابة ثلاث أوبرات متأثرة بالثقافة الشرقية، اثنتان منها تدور أحداثهما في تركيا.

في العام 1779 قام موتسارت بكتابة موسيقا مسرح أوبرالية، وهي مسرحية "تحتمس، ملك في مصر" *Thamos König in Agypten*، والتي تدور أحداثها أيام الفراعنة في مصر. وكما لاحظنا فحتى الآن، هنالك نوعان من الأوبرات متأثران بالثقافة الشرقية، الأول هو النوع الذي يستخدم قصصاً تاريخية تدور حول الملوك والحروب، وقد استخدمت هذه القصص لنوعيتها البطولية، والتي شابته قصص أباطرة روما والأساطير اليونانية، وليس لأهميتها الشرقية. أما النوع الثاني فهو النوع الذي يتبنى قصصاً متخيلة تحدث في تركيا على الأغلب في ذلك الوقت، وتحوي شخصيات متخيلة، تهدف إلى إرضاء الذوق الذي تحدثت عنه، وذلك عن طريق قصص تمثل مغامرات أوربيين في الشرق أو العكس، مثل أوبرا الإخوة الثلاثة من دمشق، وأدريانو في سورية. وهي غالباً ما تكون خفيفة وكوميديّة. ومسرحية تحتمس هي من النوع الأول الذي يتبنى قصصاً ملحمية ليس لأهميتها الشرقية، ومع الوقت سنلاحظ أن هذا النوع سيزول مع تطور الموسيقى في العصر الرومانسي.

وفي العام 1780 بدأ موتسارت بكتابة أوبرا *Zaide* التي تدور أحداثها في سرايا تركية، وتحوي شخصيات تركية وأوربية من النوع الثاني. وهي تبدأ بافتتاحية تذكرنا بافتتاحية أوبرا موتسارت التركية التي سيكتبها فيما بعد، والتي تحوي أيضاً على حس إيقاعي قوي والكثير من العلامات السريعة التي أعطت انطباعاً تركيا لموتسارت. ولكن بشكل عام تبقى الأوبرا غير متأثرة بالموسيقا التركية وكذلك أسلوب موتسارت وذلك حتى كتابة أوبرا التركية التالية.

في العام 1782 أنهى موتسارت واحدة من أجمل أعماله وهي الأوبرا الألمانية "اختطاف من السراي"، وهي أوبرا قصتها شبيهة بسعيد، إلا أن شخصياتها أكثر تنوعاً وإنسانية، وموسيقاها أكثر جمالاً. أما من ناحية التأثير بالثقافة التركية فنجد أن موتسارت أحسن استخدام الكثير من التفاصيل حول الديانة الإسلامية والتقاليد

ملف العدد

التركية، مما أعطى واقعية أكثر للأوبرا. ومن الناحية الموسيقية، فقد أظهر موتسارت تأثراً واضحاً بالموسيقا الإنكشارية وذلك في الافتتاحية والمقاطع الكورالية، وهي تتميز بشخصياتها الإنسانية وأحداثها الممتعة التي أحسن موتسارت التعبير عنها موسيقياً. وسأتحدث الآن عن التفاصيل الموسيقية التي يظهر فيها التأثر التركي في الأوبرا.

تبدأ الأوبرا بافتتاحية جميلة لحنها الأساسي هو التالي:



ومن خلال هذا اللحن، حاول موتسارت خلق جو تركي، وذلك عن طريق جعل اللحن بسيطاً ويحمل حساً إيقاعياً. كما استخدم موتسارت في الافتتاحية الكثير من آلات الإيقاع، في محاولة منه لتقليد الموسيقا الإنكشارية، واستعاض عن الفلوت بآلة بيكولو. وعموماً نلاحظ أن للافتتاحية طابعاً عسكرياً يشبه المارش، وسنرى مقاطع كهذه في الأوبرا فيما بعد.

كما نجد في الأوبرا الكثير من العلامات السريعة كالتي أشرت إليها، والتي نجدها أيضاً في افتتاحية أوبرا سعيد، حتى إن الإمبراطور جوزيف الثاني وصف الأوبرا قائلاً: (إنها تحوي الكثير من العلامات!)، وسنرى أنه في المستقبل سيكون التعبير عن الجو الشرقي باستخدام علامات كهذه. أما المقطع التالي الذي يحوي تأثراً بالموسيقا التركية فهو مقطع "فليعش الباشا الكبير"، وهو مقطع يغنيه كورال كامل سماه موتسارت بكورال الإنكشارية، ويقوم بالغناء فيه حاشية الباشا من رجال ونساء. وقد وصف موتسارت هذا الكورال قائلاً: (إن مقاطع كورال الإنكشارية هي أكثر ما قد يرغب فيه أحد، فهو قصير وجميل ومكتوب لإسعاد أهل فيينا).

ملف العدد

إن موتسارت كان من المؤلفين الذين برعوا في الكونتربيان والهارموني، إلا أنه بذل أقصى جهده في هذه المقاطع كي يتجنب هذا تحقيقاً لأهدافه التعبيرية، عدا أواسط المقطوعة، فكان اللحن الأساسي كالتالي:



م
نلاحظ وجود المرافقة السريعة مع اللحن السريع الذي أشرت إليه، والذي كان يعطي انطباعاً شرقياً، وكذلك بالنسبة للحن الأساسي الذي يليه.

وعموماً، فإن هذا المقطع هو مقطع جذاب وبسيط من ناحية اللحن والهارموني والإيقاع، الذي يعطي أيضاً طابعاً عسكرياً وشبيهاً بالموسيقا الإنكشارية عن طريق ضربات الطبول السريعة وآلات الإيقاع، رغم احتفاظه بلمسات موتسارت المميزة، كما هو حال المقطع التالي، خاتمة الأوبرا، وهي أيضاً تؤدي من قبل كورال الإنكشارية، وهي تحمل طابع المقطع السابق نفسه وكذلك الآلات وضربات الطبول وحتى ذات اللحن السريع الذي أشرت إليه، وفي وسط المقطع نجد أيضاً علامات سريعة كالتالي:





وفي النهاية نلاحظ أن أوبرا "الاختطاف من السراي" هي أوبرا تعبر بوضوح عن التأثير بالأسلوب التركي في ذلك العصر، والذي أحسن موتسارت تطبيقه، وذلك عن طريق التوزيع والألحان والهارموني البسيط. وحتى ضمن الأعمال غير الأوبرالية لموتسارت نجد الكثير من الأعمال المتأثرة بالثقافة التركية، مثل عمله للباليه المسمى "فتاة السراي الأنانية" التي استعار موتسارت منها أحياناً لكونشيرتو الكمان الخامسة المسماة أيضاً بالكونشيرتو التركية.

إن كونشيرتو الكمان الخامس هو من الأعمال الشهيرة لموتسارت، وهي تظهر تأثيراً تركيا واضحاً، خاصة في الحركة الأخيرة، حيث نلاحظ وجود الإيقاع الواضح والعلامات السريعة للمرافقة. وأظن أنه لو كان باستطاعة موتسارت أن يستخدم آلات إيقاعية لما امتنع عن ذلك، حتى إننا نرى أسلوب العلامات السريعة نفسه الذي رأيناه من قبل في الأوبرا. ولكن بما أن العمل مكتوب لكمان مع أوركسترا، فإن هذا حد من استخدام موتسارت للألحان البسيطة وتقليل التأثير التركي على حساب إبراز دور الكمان، كما منعه من استخدام أية آلات للإيقاع، وذلك تبعاً لمفهوم الكونشيرتو الذي كان سائداً في ذلك العصر. إلا أنه طبق فكرة توزيعية ذكية، وهي أنه جعل بعض الوترية تعزف بطريقة *col legno* وهي أن تعزف باستخدام السطح الخشبي للقوس مما يعطي ضربات إيقاعية مميزة.

ملف العدد

أما العمل الأخير الذي سأتكلم عنه لموتسارت فهو المارش التركي، وهو من أشهر الأعمال في تاريخ الموسيقى، وهو مأخوذ من السوناتا مصنّف 331 للبيانو. إن المارش مكتوب بأسلوب متأثر بالموسيقا الإنكشارية، وبنفس أسلوب أعماله التي تحدثت عنها، فهو يبدأ بعلامات سريعة كالتالي رأيناها:



وفيما بعد يأخذ اللحن الموسيقا الإنكشارية، فهو لحن بسيط وفرح يعزف بقوة مع مرافقة إيقاعية⁽¹⁾، كما حاول موتسارت ترجمة أصوات الصنوج والطبول عن طريق مضاعفة الأوكتافات لتعطي قوة أكبر :



¹ - إن من مميزات الفرقة العسكرية الإنكشارية وجود الآلات الإيقاعية المعدنية (من أنواع الصنوج). وهذا مما حاول موتسارت ترجمته من خلال استعمال الأربيجات في البيانو (اليد اليسرى في المثال التالي، وأيضاً استكمال الأربيجات والمضاعفات في اليد اليمنى فيما يليه من نص موسيقي) أسرة التحرير.

ملف العدد

وفيما بعد نسمع المزيد من العلامات السريعة التي تذكرنا ببعض المقاطع من الكونشيرتو التركية وأوبرا الاختطاف من السرايا:



وهناك كما لاحظنا عدد لا بأس به من أعمال موبسارت مدمرة بالثقافة التركية، وهذه الأعمال تعد اليوم من أشهر أعماله، وهي تعبر لنا بشكل واضح عن نوعية التأثير الذي كان سائداً في ذلك العصر، وكيفية التعبير عنه، أما بعد قليل، فسنرى أن بعضاً من أساليب موتسارت تظل باقية ليتبناها الموسيقيون الرومانسيون، بينما تترك بعض الصفات ليحل محلها مفاهيم جديدة تتعلق بالاستشراق الموسيقي في القرن التاسع عشر.

العصر الرومانسي

منذ بداية القرن التاسع عشر، بدأت الإمبراطورية العثمانية بالتأثر بالحضارة الأوروبية وذلك بالتخلي عن مظاهرها الشرقية، وبالالتجاء إلى بناء قصور على الطراز الأوربي وتبني التقاليد الغربية. كما رافق ذلك تغير الملابس والفنون وبضمنها الموسيقا. ففي عام 1826 قام السلطان بذبح الإنكشارية، وذلك بسبب تمردهم على السلطة، والنتيجة أن فرقة المهتر اندثرت، بينما اتصفت الفرق العسكرية التي جاءت بعدها بطابع أوربي، حتى إن السلطان

محمود الثاني قام بدعوة أخي المؤلف الشهير دونيزيتي *G. Donizetti* ليعمل معلم موسيقياً للسلطان وكاتباً لموسيقاه في الأستانة. ويقال إنه هو من قام بتأليف النشيد الوطني العثماني، ومنذ هذا الزمن بدأت الدولة العثمانية بالضعف وزالت رهبة جيشها. أما في أوروبا فقد بدأ الشعب بالتعرف على الحضارات العربية والفارسية والإسلامية، مما أضفى تنوعاً على التأثير الشرقي المنفصل عن تركيا، إذ كان الشرق جزءاً مهماً من القصص الخيالية والسحرية التي تمثل بلداناً غريبة وشعوباً ذات تقاليد مختلفة. وقد كان القرن التاسع عشر من أهم فترات الاستشراق الأوربي من كل النواحي.

أما من الناحية الموسيقية فنلاحظ أن معظم المؤلفين استخدموا آلات الإيقاع بشكل خاص للموسيقا الشرقية، كما تميزت بعض الآلات في مجال التعبير عن الأجواء الشرقية مثل الأوبوا خصوصاً. ومن ناحية الألحان، نستشعر محاولات واضحة لمحاكاة المقامات الشرقية، وأساليب الموسيقى. إلا أن هذه المحاولات لم تصل إلى ذروتها إلا في الموسيقى الروسية والعصور الحديثة، وخاصة بعد انخفاض شعبية الموسيقى التركية على حساب ثقافات شرقية أخرى وزوال تأثير الجيش الإنكشاري الذي استخدم ألحاناً أكثر بساطة من الموسيقى الشرقية المبنية على مقامات معقدة. وسأحدث ابتداءً بالمؤلف ل. ف. بيتهوفن *L.V. Beethoven* الذي يعد من أهم المؤلفين في تاريخ الموسيقى، والذي كان من النوع المتأثر بالموسيقا التركية كموتسارت.

إن أكثر عمل يظهر فيه تأثير بيتهوفن بالثقافة التركية هو موسيقاه المسرحية "خراب أثينا" المكتوبة عام 1811. ورغم أن المسرحية اشتهرت بافتتاحيتها إلا أنها تحوي مقاطع جميلة جداً ومميزة. القصة تدور في أثينا، حيث تنام الفتاة الإغريقية مينيرفا لألفي سنة، وتستيقظ لترى أثينا محطمةً ويحتلها الأتراك، وأول

ملف العدد

مقطع تركي يظهر هو المسمى "كورال الدراويش"، وهو يمثل ظهور المولوية، وهم طائفة صوفية مشهورة بطقوسها، ونحن هنا نملك معرفة عنها وعن ما سمته أوربا (الدراويش الدوارون)، بينما اعتبرت هذه المظاهر الدينية مشاهد غريبة تتصف بالسكر والخيال رغم عدم فهم الأوربيين لمعاني طقوسهم الفلسفية. ففي هذا المقطع يغني الكورال أدعية إسلامية تمجد الله ومحمداً، وذلك بمرافقة أوركستريالية جميلة، وهارموني رائع لم نعتد سماعه عند بيتهوفن من قبل. أما بالنسبة للحن فهو من الألحان الخارجة عن التأثير بالموسيقا الإنكشارية، بل حاول فيه بيتهوفن التقرب من الموسيقا الشرقية بشكل عام. كما أن طابع اللحن السريع يوحي بالدوران، وبعد هذا المقطع الغريب مباشرة يأتي المارش التركي. وهذا الاسم يتكرر للمرة الثالثة في هذا البحث! ويعد هذا المارش من المقطوعات الجميلة والجذابة لبيتهوفن، ولحنه الأساسي كالتالي:



لموتسارت في أوبرا اختطاف من السراي، فس نجد الكثير من التشابه؛ فمن ناحية التوزيع استخدم كلا المؤلفين البيكولو بدل الفلوت، وآلات الإيقاع نفسها مع الضربات السريعة لها. كما أن الاثنين استخدمنا لحناً بسيطاً وسريعاً وجذاباً مع هارموني بسيط، وطابع إيقاعي، وقد كانت هذه صفات التأثير التركي في ذلك الوقت.

وكما لاحظنا، فإن بيتهوفن أيضاً كان متأثراً بالثقافة التركية، حتى إن أحد ألحان سيمفونيته التاسعة استوحى من المارشات



وهو تنويع على اللحن الأصلي الشهير:




وقد رأينا كثيراً من المؤلفين بعد بيتهوفن استخدموا قصصاً شرقية لأوبراتهم، مثل المؤلف الإيطالي ج. روسيني *G. Rossini* (1792—1868) الذي كتب أوبرات مثل "إيطالية في الجزائر"، "تركي في إيطاليا"، و"أورليانو في تدمر"، وهي تشابه الأوبرات الباروكية القديمة من ناحية القصة. كما نجد أوبرا "محمد الثاني" للمؤلف ذاته والتي تدور أحداثها أثناء حصار محمد الفاتح للقسطنطينية. كما اشتهرت أيضاً أوبرا "خليفة بغداد" للمؤلف بوالدو *Boieldieu* تدور أحداثها أثناء العصر العباسي. ونلاحظ بشكل عام أنه في العصر الرومانسي، بدأ المؤلفون بالانفتاح على الحضارات الشرقية الأخرى غير التركية، وذلك بسبب ضعف العثمانيين وتغير أسلوبهم الشرقي من جهة كما ذكرت سابقاً، ومن جهة أخرى بسبب الأحداث التي أدت إلى تعرف أوروبا أكثر على الحضارات الأخرى، مثل حملة نابليون على مصر في بداية القرن التاسع عشر، واحتلال فرنسا للجزائر عام 1830، وانتشار كتب الرحالة وقصص ألف ليلة وليلة التي ألهمت الكثير من المؤلفين كما سنرى. ففي عام 1811 قام المؤلف ك. م. فون فيبر *C. M. Von Weber* (1786 — 1826) بكتابة أوبرا "أبو حسن"، وهي مبنية على قصة مأخوذة من كتاب ألف ليلة وليلة، وتدور أحداثها في بغداد. ونلاحظ أنه في افتتاحية هذه الأوبرا يتبنى فيبير لحناً سريعاً كالألحان التي استخدمت للمارشات التركية مع آلات

ملف العدد

إيقاعية وضربات تدل على ارتباط الأسلوب التركي عند فيبير بالشرق بشكل عام، رغم أن القصة عربية، وتحدث قبل الدولة العثمانية بقرون، وذلك قبل أن تبدأ القوميات الشرقية بالانفصال في ذهن أوربا:

Presto.



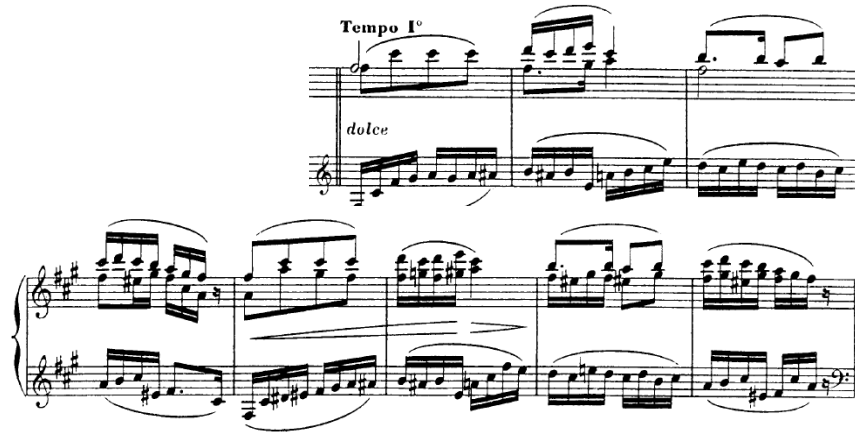
كما نجد ان مشهدا من اوبرا "Oberon" يحدث في تونس، ويحمل شخصيات عربية من بغداد وغيرها. وقد كان فيبير يحب استخدام القصص الخيالية والسحرية في أوبراته، وقد استعان بالعناصر الشرقية لقدرتها على المساهمة في هذا المجال، إذ بدأت تتكون في أوربا أفكار جديدة عن الشرق تدل على الجمال الشرقي والسحر والخيال.

أما في النمسا، فنجد المؤلف ج. شتراوس *J. Strauss* (1825—1899) الذي قام بكتابة أوبرا *Indigo* القائمة على قصة "علي بابا" المأخوذة من ألف ليلة وليلة. كما قام بتأليف فالس "ألف ليلة وليلة" الذي استوحى ألحانه من الأوبرا السابقة. كما قام شتراوس أيضاً بكتابة مقطوعة المارش الفارسي، وهو يحوي ألحاناً ذات طابع شرقي ناجح، إلا أنه في باقي ألحانه يعود إلى أسلوبه المعتاد.

أما في فرنسا فقد ظهر المؤلف كميل سان — *Camille Saint-Saëns* (1835—1921)، الذي كان متأثراً بالثقافة الشرقية متأثراً واضحاً، وخاصة في أعوامه الأخيرة. إذ سافر ليعيش في الجزائر ومات هنالك، مما أدى إلى تعرفه على الحضارة العربية عن قرب وإعجابه بها، فكتب مقطوعته الأوركسترالية "السويت الجزائري"، وقد صور في حركاته الأربع انطباعات من ليالي الجزائر، وألوانها العربية. وفي الوقت نفسه عبر في الحركة الأخيرة عن حياة الشعب الفرنسي في الجزائر، فصور المدينة من ناحية السكان الأصليين والجالية الفرنسية. ومن الناحية الموسيقية، نجد أنه حاول إعطاء طابع شرقي للألحان، وقد صدرت عن ذلك ألحان جميلة تصور الطابع

ملف العدد

الجزائري. كما أرفق سان — سانس النوتة بنصوص نثرية تصف المشاهد التي عبر عنها، إذ يصف الأذان والمقاهي الشعبية والواحات في المساء في مدينة الجزائر وفي الريف الجزائري. ونجد أيضاً الكثير من المقطوعات الأخرى التي عبرت عن تأثره بالثقافة العربية مثل مقطوعته للبيانو المسماة "ذكرى من الإسماعيلية"، والإسماعيلية مدينة مصرية قام سان — سانس بزيارتها، وألحان المقطوعة تذكرنا بأغنية شعبية معروفة، ومنتشرة في سورية ومصر:



و"الألحان الفارسية"، و"الكابريس الأندلسي" والكونشيرتو المصرية. كما نلاحظ الجو الشرقي في أوبراه شمشون ودليلة، وبالذات في مقطع الباليه، إذ قام سان — سانس ببناء هذه الرقصة على لحن سمعه في أحد مقاهي القصبة في الجزائر، وهو لحن من "توشية الزيدان"، أضاف له إيقاعات شرقية معقدة وتوزيعاً بارعاً:



أما بالنسبة للمؤلف الإيطالي ج. فيردى (1813-1901)، فيظهر تأثره بالموسيقى الشرقية في أوبراه "عايدة" التي تدور أحداثها أيام مصر الفرعونية. وقد قام فيردى بكتابتها بناءً

ملف العدد

على طلب من الخديوي إسماعيل في مصر، لتقدم بمناسبة افتتاح قناة السويس. فقد أراد الخديوي المتأثر بالحضارة الأوروبية أن يقدم أوبرا قائمة على قصة مصرية، ونجد الكثير من المقاطع التي يبرز التأثر الشرقي فيها مثل مقطع الرقصة المقدسة التي ترافق مشهداً في معبد مصري، وهي مبنية على ألحان شرقية بديعة:



كما نلمس السامر في موضع موسيعة البايه الرابع، الذي يحوي الحاناً جذابة وجميلة، تعبر عن مصر أيام الخديوي أكثر مما تعطينا انطباعاً فرعونياً، كما يحوي مقطعاً سريعاً يذكرنا بالأسلوب التركي السريع الذي وصلت تأثيراته إلى فيردي.

ومن الأمثلة الأخرى، نجد أوبرا "جميلة" التركية، للمؤلف الفرنسي ج. بيزيه G.Bizet (1838—1875)، والرقصة العربية للمؤلف النرويجي إي. غريغ E.Grieg، وأوبرا الطرواديون للمؤلف هـ. بيرليوز H.Berlioz التي تحوي على باليه شرقي يمثل رقصات النوبيين في قرطاج. وقد استخدم فيها بيرليوز آلات إيقاع شرقية، وأنترميزو (في أسواق فارس) للمؤلف أ. كتلباي A. Ketelbey وهكذا. نستنتج أن العصر الرومانسي كان حافلاً بالمؤلفين الذين تأثروا بالثقافة الشرقية، التي كان لها طابع خاص في تلك العصور ألهم المؤلفين، مما أدى إلى إنتاج أعداد كبيرة من الأعمال التي مثلت قصصاً وأحاناً شرقية في القرن التاسع عشر.

الموسيقا القومية الروسية

في النصف الثاني من القرن التاسع عشر قام المؤلف الروسي م. بالاكيريف M.Balakirev (1836—1910) بتأسيس ما عرف بجماعة "الخمسة الكبار"، في سانت بطرسبورغ، وهي جماعة من

أبرز الموسيقيين الروس الذين كانوا يهدفون إلى خلق موسيقا قومية روسية، ونشر الموسيقا الكلاسيكية في روسيا تحت طابع قومي، وذلك بعد أن كانت الموسيقا الروسية السابقة تشبه الموسيقا الأوربية. وما يميز هذه الجماعة هو أنها اتجهت اتجاهاتٍ شرقية كثيرة تحت لواء الموسيقا الروسية. وكان أعضاؤها أكثر المؤلفين الذين تأثروا بالموسيقا الشرقية من كل النواحي، وقد كان تأثرهم أكثر واقعية وتعبيراً، بسبب موقعهم الجغرافي. إذ إن روسيا كانت محاطة بالمناطق العثمانية، وكانت على تواصل مع الثقافة الشرقية أكثر من الدول الأوربية، فقد اعتبرت بالنسبة لهم، جزءاً من المحيط الروسي. وإذا قررنا الابتداء بالاكيريف، الذي هو أكبر أفراد الجماعة سناً، فسنجد أنه كان متأثراً تأثراً لا بأس به بالثقافة الشرقية، فأكثر مقطوعاته شهرة هي فانتازيا شرقية للبيانو تسمى "Islamey" التي استمدتها من ألحان قوقازية وتتارية، وهي تحوي ألحاناً متأثرة بالثقافة الشرقية تأثراً لا بأس به. وقد وزعت المقطوعة لأوركسترا كبيرة فيما بعد، وهي تعد تحدياً حقيقياً لعازفي البيانو. ولم يستطع أحد كتابة ما هو أصعب منها حتى مجيء رافيل، فكتب بالاكيريف في نهاية تأليفها: (خذ هذه يا ليست!)، إذ كان ليست معروفاً بكتابته لأكثر مقطوعات البيانو صعوباً، كما قام بكتابة مقطوعات أخرى مثل قصيدته السيمفونية "تمارى" وغيرها، إلا أن بالاكيريف كان البداية فقط.

العضو الثاني في هذه المجموعة كان المؤلف أ. بورودين A. Borodin وهو بالأصل كيميائي تفرغ للعمل الموسيقي، وهو من المؤلفين الذين تأثروا جداً بالثقافة الشرقية. إذ نجد بين أعماله المقطوعة الأوركسترالية المسماة "في سهوب آسيا الوسطى"، التي تصور المشهد المذكور بطريقة ملونة ورائعة عن طريق ألحان معبرة وجميلة. إلا أن تأثره يبرز أكثر في أوبراه "الأمير إيغور"، وخاصة في خاتمة الفصل الثاني المسماة "الرقصات البولوفتسية"، التي تصور رقصات أحد الشعوب الآسيوية التي عاشت على

ملف العدد

ضفاف البحر الأسود، وهي تحوي الكثير من الألحان الشرقية مثل
مقطع رقصة الشباب:



كما نجد مقطع رقصة الفتيات الذي يوحي بإحساس شرقي هادئ
وسحري:



وبوجه عام فإن مقطع الرقصات هو مقطع رائع حافل
بالتنوعات الشرقية والإيقاعات الحماسية الرائعة، وهو يعبر
بواقعية عن مشهد المعسكر البولوفتسيني من الأوبرا.
ومن بين الجماعة أيضاً نجد المؤلف الفرنسي الأصل س. كوي
C. Cui (1835 — 1918)، وهو ناقد موسيقي مشهور رغم أعماله
الكثيرة التي من أشهرها مقطوعة تسمى "Orientale" لكمان وبيانو،
وفي هذه المقطوعة نلاحظ أن اللحن يسير وفق أسلوب شرقي واضح
وإيقاع يقارب الإيقاعات الشرقية أيضاً:



ملف العدد

أما أهم مؤلفي الجماعة فهو ن. ريمسكي — كورساكوف *N.Rimsky-Korsakov* (1844-1907)، وهو مؤسس التوزيع الأوركستراي الحديث وأحد أهم مؤلفي الأوبرا الروسيين. وقد أنشأ أجيالاً مهمة من المؤلفين، كما كان من أكثرهم تأثراً بالثقافة الشرقية، إذ نجد في عمله السيمفوني الرائع "شهرزاد"، العديد من الأفكار المتأثرة بالشرق، فالعمل مبني على قصص من ألف ليلة وليلة ممثلة بدقة. وقد عبر كورساكوف عن الأحداث بطريقة رائعة تعطي إحساساً بالسحر والجمال والإنسانية، وذلك عن طريق توزيعه المتميز وألحانه الرائعة، إذ نجد الكثير من الجمل الشرقية المميزة. والمقطوعة غنية بالأفكار اللحنية الرائعة التي لا تنسى والتي تعطي طابعاً شرقياً لم يستطع غير كورساكوف إعطاءه، وذلك ليس عن طريق استخدام مقامات أو ألحان عربية، بل عن طريق نظراته الموسيقية الروسية إلى شهرزاد، التي تضي سحراً وإنسانية لم يستطع أحد الوصول إلى مثلها.

ومن بين أعماله الكثيرة نرى سيمفونيته الثانية المسماة "عنتره"، التي تحكي قصةً سورية تدور أحداثها في مدينة تدمر، وتحوي الكثير من المخلوقات الخيالية والسحر، فضلاً عن التأثير الشرقي الموسيقي. إلا أن ذروة تأثره الموسيقية بالشرق كانت في أوبراه "الديك الذهبي". والقصة تحوي شخصيات متنوعة من بلدان شرقية خيالية عبر عنها كورساكوف عن طريق الكثير من الألحان الشرقية وعالجها بطرق هارمونية وتوزيعية رائعة مثل اللحن الدال على قيصره الشيماخان:



ملف العدد



كما نجد التأثر الشرقي في كل الألحان الدالة في الأوبرا، وبخاصة في مشهد الزواج الختامي.

ونجد أيضاً التأثر الشرقي في الكثير من أعمال كورساكوف الأخرى التي أحياناً لا تكون متعلقة بموضوع شرقي أصلاً، مثل أوبرا "حكاية القيصر سلطان" و"سادكو" وغيرها من الأعمال.

ونجد أن أسلوب كورساكوف انتقل إلى طلابه، مثل المؤلف م. إيبوليتوف – إيفانوف M. Ippolitov-Ivanov الذي كتب أعمالاً متأثرة بالموسيقى الشرقية مثل المارش التركي، والرابسودي الأرمينية. إلا أن أشهر أعماله هو سويت للأوركسترا باسم "مشاهد قوقازية" وهي مقطوعة أوركسترالية رائعة تمثل مشاهد من الحياة القوقازية وجو المسجد والحياة اليومية. ولكن أشهر مقاطعها هو المقطع الرابع من السويت الأول المسمى "تنويج السارادار" وهو يتصف بجو شرقي واضح يذكرنا بأسلوب كورساكوف الذي تعلم منه إيبوليتوف الكثير فقد كان أستاذه:



وكما نلاحظ فإنه يشكل مارشاً شرقياً مميزاً وحماسياً يمثل مشهداً رائعاً.

وأيضاً نجد من طلاب كورساكوف المؤلف أ. غلازونوف A. Glazounov وهو من أكثر المؤلفين تأثراً بالثقافة الشرقية أيضاً، إذ نجد بين أعماله الرقصة الشرقية ورقصة الشبان العرب من بالية "رايموندا"، والرابسودي الشرقية، وهي عمل سيمفوني جميل يمثل احتفالات شرقية ورقصات المحاربين والليالي السحرية، كما نجد مقطوعات شرقية في الكثير من أعماله. وقد فوجئت حين اكتشفت باليه "ملك اليهود"، الذي يحوي مقطعاً رائعاً اسمه "الرقصة السورية"، إذ استطاع غلازونوف تمييز سورية من الإمبراطورية العثمانية التي كانت تحكم المنطقة والتعبير عنها بألحان شرقية واضحة تعطي انطباعات جمالية وخيالية مميزة، فضلاً عن الهارموني الرائع الذي اعتاد استخدامه والذي يجعل من مقطوعاته الشديدة التعقيد وبنفس الوقت رائعة جداً.

ومن كل الأمثلة السابقة نستنتج أن الموسيقيين القوميين الروس كانوا متأثرين بالثقافة الشرقية تحت شعار الموسيقى القومية الروسية، وقد كانت النتيجة الكثير من الأعمال التي جمعت بين أساليب شرقية وروسية بطرق مميزة، فقد ساهموا في ترك آثار لا تنسى من الأعمال التي استوحيت من الأساطير العربية والرقصات الشرقية والمارشات الآسيوية. ومنهم من لم أنكرهم مثل م. موسورسكي M. Mussorgski في مقطوعته صور من معرض، ورقصة العبيد الفرس من أوبرا خوفانتشينا *Khovantchina*، و ب. تشايكوفسكي *P. Tchaikovsky* في رقصته العربية، والمارش السلافي.

الموسيقا القومية الإسبانية

ملف العدد

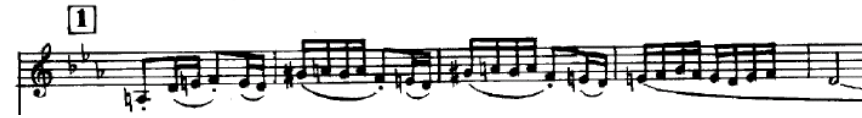
في نهاية القرن التاسع عشر بدأت حركة موسيقية في إسبانيا تهدف إلى خلق موسيقا قومية كما في روسيا، وبحكم كون الثقافة الإسبانية متأثرة بالثقافة العربية من النواحي المعمارية حتى اللغوية مروراً بكل نواحي الثقافة، وذلك بسبب مكوث العرب في الأندلس قرناً عديدة، فقد كانت المشاهد الأندلسية والرقصات العربية جزءاً من الموسيقى القومية الإسبانية، ابتداءً بالمؤلف إ. غرانادوس *E. Granados* (1877—1916) الذي قام بكتابة مقطوعات كثيرة بطابع عربي، مثل الرقصة الشرقية والآرابيسك للبيانو، كما نجد المؤلف إ. ألبينيز *I. Albeniz* (1860—1909) الذي كتب عدداً من المقطوعات مثل السيريناد العربية وغيرها. وهناك الكثير من الأمثلة الأخرى مثل الرقصات الأندلسية لمؤلف ج. تورينا *J. Turina* و"الكابريس العربي" و"ذكريات من قصر الحمراء"، للمؤلف ف. تاريغا *F. Tàrrega*، والسيريناد الأندلسية للمؤلف م. دي فايا *M. De Falla*.

في القرن العشرين

في القرن العشرين بدأت تظهر اتجاهات موسيقية جديدة ومتنوعة اختلفت عن كل ما سبقها، وقد أحدثت الكثير من التغييرات الفنية في أوروبا. وبالنسبة لتأثر الموسيقى الحديثة بالثقافة الشرقية، نجد أن هذا النوع من التأثير قد قل بشكل واضح، وذلك بسبب تغير الموسيقى ونوعيتها وظهور مفاهيم وأفكار جديدة بعيدة عن أي نوع من القوميات. ومع ذلك فإن هذا لا ينفي وجود عدد جيد من المقطوعات المتأثرة بالثقافة الشرقية. ومن الأمثلة على ذلك الرقصة الشرقية للمؤلف الهنغاري ب. بارتوك *B. Bartok*، ومقطوعة "أنتيرميزو شرقية" للمؤلف ج. هلفورسين *J. Halvorsen*. ومن أجمل الأمثلة على هذا التأثير "افتتاحية على ألحان عبرية" للمؤلف الروسي س. بروكوفيف *S. Prokofiev*.

ملف العدد

الافتتاحية مكتوبة لرباعي وتري مع بيانو وكلارينيت، وقد عالج فيها بروكوفيف لحناً عبرياً، ولما كان اليهود منتشرين في روسيا وقد كانت لهم ألحانهم الخاصة، فيحتمل أن بروكوفيف قد سمع هذا اللحن من أحدهم. وألحان اليهود الروس تسير وفق إيقاعات روسية مميزة وألحان شرقية، فنلاحظ أن اللحن الأساسي فيه طابع شرقي واضح:



وقد عالجه بروكوفيف بطريقة رائعة ليحوّله إلى هذه المقطوعة، إذ اشتق منه جملاً شرقية أخرى مزجها بالافتتاحية لتعطي أحاسيس رائعة مع هارموني مميز.

كما نجد المؤلف الأرمني أ. خشاتوريان A.Khachaturian الذي احتفظ بالطابع الأرمني والشرقي الواضح في أعماله، وخاصة في كونشيرتو الكمان، وباليه غايانيه "Gayaneh" إذ إن قصة البالية تحوي شخصيات من قوميات شرقية متعددة كالروس والعرب والأكراد والأرمن. وتظهر التأثيرات الشرقية في جميع نواحي الباليه من ألحان وإيقاعات. كما أن المؤلف الفرنسي م. رافيل M.Ravel كان معجباً بالشرق منذ صغره، وقد ألف أعمالاً استشرافية جميلة، مثل افتتاحية شهرزاد التي كان رافيل يريد أن يجعل منها افتتاحية لأوبرا شرقية بالعنوان نفسه، إلا أن المشروع لم يقدر له النجاح. وفيما بعد اقتبس منها ألحاناً لمجموعة أغان مع الأوركسترا بنفس العنوان وقد تأثر فيها بالعمل الذي يحمل نفس الاسم لكورسكوف، كما نجد السويت الأوركسترالي "علاء الدين" للمؤلف ك. نيلسين C.Nielsen.

وفي نهاية هذا البحث، نرى أن للثقافة الشرقية أثراً واضحاً لا يستهان به في الموسيقى الغربية، وتأثيراً مهماً على معظم المؤلفين من موتسارت وبيتهوفن إلى بروكوفيف ورخمانينوف، وذلك مع

ملف العدد

أن ما ذكرته لا يشكل إلا جزءاً مما كان عليه الاستشراق الموسيقي، الذي يمثل عالماً موسيقياً نحن أولى باستكشافه، وبالاستفادة منه في معالجة ألحاننا الشرقية، وذلك منذ بداية العصور الباروكية حتى القرن العشرين. وباختلاف الأفكار التي عبرت عنها من خيال وسحر من قصص ألف ليلة وليلة، أو أحداث مضحكة في القصور التركية والبلدان الغربية، أو تعبيراً عن قوة الملوك والتقاليد الشرقية في فارس وإفريقيا، فقد كانت نتيجة هذه المراحل الطويلة من الاستشراق عشرات المقطوعات من أوبرات حاولت تقليد القصص الشرقية وأعمالاً سيمفونية ضخمة إلى مقطوعات آية صغيرة وبسيطة تعبر عن جمال الشرق من هبة طبول فرقة المهتر، إلى ليالي الجزائر وحفلات بغداد الأسطورية.

المراجع

- A. Riding, L. Downer: *L'opéra*.
- www.wikipedia.com
- R. Greenberg: *How to listen to and understand opera*.
- *Dictionnaire de la musique (Larousse)*.
- www.imslp.com

لودفيغ فان بيتهوفن
أخلاقيّة القوّة
(القسم الثاني)

ج. و. ن. سالفان
ترجمة: أبان الزركلي

يبدو أن بيتهوفن لاحظ لأول مرة عوارض الصمم عام 1798. وأوّل إشارة لذلك، على أية حال، حصلت في رسالة إلى «أماندا Amanda» مؤرخة في 1 حزيران عام 1801. الرسالة مهمة جداً لإظهارها موقف بيتهوفن — ذاك الوقت — نحو الفاجعة المحدقة. إنّ ردّ فعله الأوّل — كما علينا أن نتوقّع — هو ثورة من الغضب تجاه «عدم معنى» هذا البلاء الشنيع. فأن يكون هو — من بين كل الناس — من يفقد هذه الحاسة بعينها لا بدّ من أن يبدو من أشدّ السخريات استتكاراً. بيتهوفن هو الأتعس، وبنزاع مع الطبيعة والخالق، لقد لعنت الأخير لتعريضه مخلوقاته لمجرّد حادث فتتسحق غالباً أجمل البراعم أو تهلك. تصوّري أنّ ملكتي السامية، سمعي، ساء بشدة. ولكن لم تزل لديه آمال مع أنه خاف الأسوأ، وثقته بنفسه تبقى لاتقهر: «يقولون إنه ناشئ عن أمعائي. وفيما يتعلق بها فأنا استعدت عافيتي تقريباً. إنني أمل بالفعل أنّ سمعي سيتحسن أيضاً لكنني متشكّك لأن أمراضاً كهذه هي الأكثر استعصاء على الشفاء.

كم هو تعيس نصيبي، عليّ أن أتجنب كلّ الأشياء العزيزة عليّ وأعيش بين أناس حقيرين وأنانيين مثل ... و .. آخرين. عليّ أن أقول إنّ ليشنوفسكي Lichnowsky من بينهم جميعاً هو أكثر شخصٍ لأرتاح إليه. فبدءاً من العام الماضي أمّن لي دخلاً

قدره 600 فلورين. كما أنّ البيع الجيد لمؤلفاتي يمكّنني من العيش دون همّ. إني أستطيع أن أبيع أيّ شيء أولفه خمس مرّات مرّة تلو مرّة وبسعر جيد. أه كم سأكون سعيداً إذا تعافى سمعي تماماً. عندئذ سأهرع إليك. ولكن في واقع الحال هذا عليّ أن أتمنّع عن كل شيء، وعلى أجمل سنين حياتي أن تمضي دون إنجاز وعد موهبتي وقدراتي. انسحابٌ محزن عليّ أن ألوذ به، مع أنني — بالفعل — مصمّم على تجاوز كلّ عقبة. ولكن كيف سيكون هذا ممكناً؟ ... دائي يسبّب لي أقلّ المشاكل في العزف والتأليف وأكثرها في الاجتماع مع الآخرين، وعليك أنت أن تكوني رفيقاً لي. أنا متأكد أنّ حظّي لن يهجرني. ومع من أضطرّ للخوف من قياس قوّتي عليه؟ (يقصد أنّ قوته أكبر بكثير من قوة أقرانه). منذ أنّ رحلت ألفت في كل نوع من الموسيقى عدا الأوبرا وموسيقا الكنيسة. أتوسّل إليك أن تبقي مسألة صممي سرّاً عميقاً لا يكشف إلى أيّ أحد مهما كان...

وفي رسالة إلى صديقه وطبيبه «فيغلر Wegeler» كتبها في نهاية الشهر نفسه يذهب أبعد في التفصيل: «ساء سمعي بإطراد في السنوات الثلاث الماضية، وأمعائي التي كما تعلم كانت سيئة وزادت سوءاً — بما أنني أعاني من الديدانtria — ، إضافة إلى وهن غير عادي، هي المسؤولة عن ذلك كما يقولون. فرانك أراد أن يُدوّن جسمي بالأدوية المقوية، ويحسن ويعافي ويشفي سمعي باستخدام زيت اللوز، ولكن — بصحتك — (وهي مايقال عند طرق الكؤوس ويستخدمها بيتهوفن هنا للسخرية المرّة) لم يأت ذلك بشيء، ويسوء سمعي أكثر وأكثر وبقيت أمعائي كما كانت. واستمر هذا حتى خريف العام الماضي وكنت في يأس أغلب الأوقات، ثم أتى حمار طبي نصحني بأخذ حمامات باردة بينما المعقول أكثر أن يأخذ المرء حمامات الدانوب الدافئة (Lucewarm Danube).

لقد أتى ذلك بالعجائب (يسخر) فتحسّنت أمعائي وبقي سمعي سيئاً أو ساء أكثر. كنت تعيساً حقاً خلال هذا الشتاء. أصبت

بهجمات مخيفة من المغص وعدت مجدداً إلى حالتي السابقة، وبقيت الأمور هكذا حتى أربيع أسابيع خلت عندما ذهبت إلى Vering معتقداً أن حالتي تتطلب جراحاً أثق به كثيراً. نجح تقريباً بالكامل بوقف الإسهال المريع، وأشار عليّ بحمامات Lucewarm Danube «وعليّ أن أسكب في الماء في كلّ حمام زجاجة صغيرة من شيء مقوّم ولم يعطني أيّ دواء من أيّ نوع حتى أربيع أسابيع خلت، حين وصف لي حبوباً لمعدتي ونوعاً من الشاي لأذنيّ. منذ ذلك الوقت يمكنني أن أقول إنني أقوى وأحسن، لكنّ أذنيّ تطنّان وتصفران باستمرار نهاراً وليلاً. يمكنني أن أقول إنني أعيش حياة بائسة. تجنّبت في سنتين كلّ المناسبات الاجتماعية تقريباً لأنه من المستحيل عليّ أن أقول للناس «أنا أطرش». لو كنت في أي مهنة أخرى لكان الأمر سيكون أسهل ولكن في مهنتي الوضع مريع. وفوق ذلك أعدائي - وهم ليسوا قلة .. ماذا سيقولون؟ كي أعطيك فكرة عن صممي الغريب عليّ أن أقول لك إنني في المسرح يجب أن أكون قريباً جداً من المسرح في الصالة الأرضية كي أفهم مايقوله الممثل. إذا كنت بعيداً قليلاً لا أسمع النغمات العالية الطبقة عند الآلات والمغنيين. وإذا وضعت في مكان أبعد بقليل من ذلك لا أسمع على الإطلاق. غالباً أستطيع سماع محادثة خافتة ولكن لا أسمع الكلمات. وما إن يبدأ أحد بالصراخ حتى يصير الأمر لا يطاق. يبدو غريباً أن بعض الناس لا يلاحظون عند محادثتي وضعي على الإطلاق مرجعين الأمر إلى شرود ذهني. السماء تعرف ماذا سيحصل لي . «فيرينغ Vering» يقول أن لا تحسّن قبل اكتمال العلاج.. لطالما لعنت وجودي .. بلوتارك Plotarck (المؤرخ والمفكر الإغريقي) علمني القبول.. سأتحدي قدرتي إن كان هذا ممكناً، مع أنه ستكون هناك لحظات في حياتي أكون فيها الأتعس من كلّ خلق الله... القبول! يالهذا الملجأ المزري ولكنه الوحيد المتاح لي ..»

في تشرين الثاني يكتب ثانية إلى «فيغلر Vegeler». لم يتحسن سمعه بل ساء وبدأ أن أمله الواهن في التحسن قد هجره، فصار يطبق قبضته على أية فرصة سانحة. ويفكر بتغيير طبيبه متهماً «فيرينغ» بالإهمال. كان يجمع القصص عن العلاجات العجائبية يُنسب إلى الزئبق المعجزات.. ماذا تقول في ذلك؟ قال لي طبيب إنه رأى طفلاً أصم أبكم يستعيد سمعه ثانية (في برلين)، ورجلاً كان أصم لسبع سنوات قد تعافى. ثم تأتي إشارة إلى «فتاة غالية ساحرة تحبني وأحبها. كانت هناك لحظات مباركة قليلة خلال السننتين الأخيرتين وهذه هي المرة الأولى التي أحسّ فيها أن الزواج يمكن أن يحمل لي السعادة. يا للأسف!! إنها ليست من طبقتي (يقصد أنه لا يرقى إلى مرتبتها الاجتماعية) — والآن — قد يكون من المستحيل عليّ أن أتزوج. عليّ أن أستمّر في الجدّ بهمة. من الممكن جداً أن تكون «الفتاة الغالية الساحرة» المشار إليها هي «الكونتيسة جوليا جويكاردي Julia Guiccardi» التي بلغت يوم تاريخ الرسالة السابعة عشرة إلا أسبوعاً. لكن ليس هناك دليل مقنع على أنها لعبت يوماً دوراً هاماً في حياة بيتهوفن. كما لا يبدو أن استحالة الزواج التي أشار إليها ناتجة بأي شكل من الأشكال عن مرضه. ولكن — دون شك — الحالة العامة العالية التي سببها الوقوع في الحب» زادت من حدة شعور بيتهوفن بالرغبة في تلك الجوانب من الحياة التي جعلها صممه غير متاحة:

«أه لو أتخلص من هذا البلاء.. سيمكنني أن أضمّ العالم.. أشعر أن شبابي لم يكذب يوماً وهأنذا (مع ذلك) ألسْتُ مريضاً باستمرار؟ قواي الجسدية تشتدّ بانتظام في الفترة القريبة الماضية وكذلك قواي الذهنية. يوماً بعد يوم أقترّب من الهدف الذي أحسست به ولا أستطيع وصفه. فقط في هذا يستطيع «بيتهوفن» أن يعيش. لا تكلمني عن الراحة. لا أعرفها إلا في النوم، وملعون أنا لأن عليّ أن أتخلى له عن وقت أكثر من المعتاد... امنحني لا أكثر من نصف تحرر من مرضي وعندئذ سأعود إليك وأجدّد مشاعر الصداقة

القديمة. عليك أن تراني في أسعد حالٍ ممكن على وجه هذه الأرض — لاتعيساً. لا! لأستطيع تحمّل ذلك. سأقبض على القدر من حلقه.. لن يقهرني. آه.. كم هو رائع أن نعيش، أن نعيش ألف مرة! أشعر أنني لست مخلوقاً لحياة هادئة».

في شتاء عامي 1801 — 1802 غير طبيبه، والجديد كان الدكتور شميت Schmidt» وحسب نصيحته قضى بيتهوفن صيف 1802 في قرية «هايلينغن شتات Heiligenstadt» القريبة (من فيينا) ولكن الهادئة والمنعزلة. ويبدو أن شميت أمّل بيتهوفن بأن الهدوء الذي يخفّف الضغط على السمع سيؤدي إلى التحسّن. حتى ذلك الوقت — كما نرى بوضوح من خلال الرسائل — كان ردّ فعل بيتهوفن على البليّة المحدقة هو التحديّ. أحسّ أن عليه أن يصرّ على إرادته حتى لا يُغلب. سيجمع كلّ قواه كي يستمر في الحياة والعمل على الرغم من قدره: «سأقبض على القدر من حلقه». إنّه (بقوله هذا)، وكما كان عليه الواقع، يدافع عن قدرته الإبداعية. لكن في نهاية ذلك الصيف وجد أنّ عبقريته التي أحسّ أنه مطالب برعايتها وحمايتها كانت حقاً قوة هائلة تستخدمه قناة أو خادماً. ومن المحتمل أنّ كل عبقري من الصفّ الأول يصير واعياً لتلك العلاقة الغريبة مع عبقريته الخاصة. وحتى النموذج الكامل الوعي من العبقرية، العبقرية العلمي، كـ «ماكسويل C. Maxwell» و«أينشتاين Einstein» يكشفون عن هذا الشعور بأنهم «ممتلكون». هناك قوة تستولي عليهم لا يمكن أن ينتبهوا إليها في الأحوال العادية إلا نتيجة لإشارات مبهمة. عند بيتهوفن، — وهو إبداعيّ على نحو استثنائيّ جداً — لا

بدّ أن حالة من البلبلة اللاواعية - تزيد أو تنقص - كانت مستمرة. ولكن فقط عندما أذعن ببيتهوفن المتحدي بوعي، فقط عندما ضمير كثيراً كبرياؤه وقوته إلى الحدّ الذي رغب فيه، لا بل تلّهب للموت، اكتشف أنّ قدرته الإبداعية كانت بالفعل لأثدّم وأنّ حيويّتها التي لاتفنى قضتْ بأنّ من المستحيل عليه أن يموت. إن هذا الإدراك الجديد والعميق لطبيعته هو الأهم في وصية «هايليغن شتات Heiligenstadt» المشهورة المكتوبة في خريف نفس العام (1802) ولم يُكشف عنها إلا بعد وفاته. إنّها تنبئ عن الانهيار الكامل للمبدأ القديم لأخلاقية القوة، وتبيّن الخبرات التي جعلتْ من الممكن قيام مبدأ جديد لأخلاقية القوة على أنقاض القديم. لا بد من أن تُضمن الوثيقة بكامل نصها:

«إلى أخوي كارل و..... بيتهوفن

نعم... أنتم أيها الناس تظنّون أو تقولون إنّني حقود، عنيد، وكاره للبشر. كم تخطنّون بحقي بشدّة. أنتم لا تعرفون الأسباب الحقيقية للظاهر منّي. فمنذ الطفولة كان قلبي وعقلي طيّعين للمشاعر الرقيقة ذات النية الطيبة. لا بل كنتُ دوماً متلهفاً لإنجاز أعمال عظيمة. ولكن تصوروا الآن أنني ولمدة ست سنوات كنتُ في حالة لا أمل فيها، ساءت على يد طبيب لا إحساس عنده.. مخدوعاً سنة بعد أخرى في أمل التحسّن، ومُجبراً - مؤخراً - على مواجهة احتمال المرض الدائم (وعلاجه يستغرق سنوات أو، ربما، مستحيل).. أنا من وُلدت بمزاج متّقد وحيويّ، قابل لقبول تنوعات الحلقات الاجتماعية أُجبرتُ مبكراً على عزل نفسي فأعيش في وحدة... وعندما حاولت أحياناً أن أنسى كلّ ذلك (وأختلط في المجتمع)، أه.. كم ردّني بعيداً بقسوة حزن مضاعف من سمعي الضعيف وأيضاً من أنّه كان مستحيلاً عليّ أن أقول للناس: أرفعوا صوتكم.. صيحوا

لأنني أصمّ. أه كيف يمكنني أن أقبل عاهة في تلك الحاسّة التي كان يجب أن تكون فيّ أكمل من أي شخص آخر، حاسّة ملكتها يوماً بحساسية في أرفع اكتمال، اكتمالاً قلّ — في مهنتي — من تمتع بها أو سبق له أن تمتع بها. أه (أو سبق له أن تمتع بها. أه ..) لأستطيع أن أقوم بهذا (يقصد الاختلاط) لذا سامحاني عندما تزياني أنسحب مبتعداً في الوقت الذي أودّ فيه بسرور أن أختلط بكم... حظي التعيس مضاعف الألم لأنه سيؤدي إلى إساءة فهمي لأنه لايمكن أن أحظى بترويج في مجتمع أقراني أو بتحدث طليّ أو بتبادل للأفكار.

ولا أختلط في المجتمع إلا لماماً عندما تتطلب ألحّ الحاجات ذلك. عليّ أن أعيش كمنفي، وإذا اقتربت من الناس يستولي عليّ رعب شديد خوف أن أتعرض لخطر أن تُلاحظ حالتني — وهذا ماجرى العام الماضي الذي قضيته في الريف حسب توصية طبيبي الذكي لتوفير سمعي مأمكن — وبهذا أُرضي إلى حدٍ كبير نزعتي الحالية للطبيعة، على الرغم من أنّي أهرع أحياناً مبتعداً مذعناً لميلي نحو المجتمع — .. ولكنّ أيّ إذلال عندما كان أحدهم يقف إلى جانبي فسمع مزماراً وأنا لم أسمع شيئاً (أكدّ بيتهوفن هذه الجملة بكتابتها بخط مختلف)، وآخر سمع الراعي يغني وأنا — من جديد لم أسمع شيئاً. هذه الحوادث أوصلتني إلى حافة اليأس وزيادة قليلة معها كانت ستؤدي لأن أضع حدّاً لحياتي — فقط الفنّ هو مامسكني ... أه يبدو من المستحيل ترك العالم قبل أن أقدم كلّ ماشعرت أنّي مطالب بتقديمه ... وهكذا تحمّلت هذا الوجود التعسّ — التعسّ حقاً ... يالهذا الحسد الهشّ يستطيع تغيير مفاجئ أن يرمي به من الأحسن إلى الأسوأ .. — الصبر — .. يقولون لي عليّ أن أختاره

مرشداً لي.. فعلت هذا، وأمل أن يبقى تصميمي صلباً إلى أن يرضى القادر العليّ أن يقطع الخيط.. ربما سأتحسن، ربما لا، ... أنا مستعد. لقد أُجبرتُ في سنّ الثامنة والعشرين أن أصير فيلسوفاً ... آه ... هذا ليس سهلاً .. أقلّ سهولة لفنان من أيّ شخص آخر.. — أيها الحيّ الذي لا يموت — .. انظر إلى أعماق روحي.. إنك تعرفها... وتعرف أنّ حبّ الإنسان ورغبة أن أعيش حياة مفيدة يسكنان فيها. آه أيها البشر.. عندما ستقرؤون يوماً ما هذي الكلمات .. فكروا أنكم قد أسأتم إلي، واتركوا منكور الحظّ هذا يستريح، وجدوا (ولن تجدوا) شخصاً من نوعه بذل كل مافي طاقته كي يكون مقبولاً بين الفنانين الجديرين وبين البشر. أنتما يا أخواي كارل و..... ما إن أموت وإذا كان الطبيب شميت Schmidt لم يزل حياً فاطلبا منه متحدثين باسمي أن يكتب وصفاً لمرضي ويربط هذه الوثيقة بتاريخ مرضي حتى — على الأقل وإلى كلّ حدّ ممكن — يتصالح العالم معي بعد موتي. وفي نفس الوقت ... أعلنكما أنتما الاثنين وارثين لثروتي الصغيرة (إذا كان ممكناً تسميتها كذلك) فاقسموها بعدل، ساندا وساعدا بعضكما بعضاً.... وكل جرح سببتماه لي قد سومح كما تعلمان — منذ أمد طويل جداً. أنت يا أخي كارل Carl أشكرك شكراً خاصاً لا على التزامك الذي أظهرته لي مؤخراً. إنها رغبتني أن تكون حياتكما أفضل وأكثر حرية مما أحطتكما به من عناية ورعاية أوصوا أولادكم بالفضيلة فهي الوحيدة التي تمنح السعادة ... لا المال ... إنني أتكلم عن خبرة ... لقد كانت الفضيلة ماسندني في محنتي وإليها . فإني

ملف العدد

أعزو حقيقة أنني لم أضع حداً لحياتي بالانتحار — الوداع وأحباً
بعضكما... بعضاً.... أشكر كل أصدقائي وخصوصاً الأمير
ليشنوفسكي Lichnowsky والبروفسور شميت Schmit —
أرغب أن تُحفظ آلات الأميرا (ل) (ليشنوفسكي) عند أحدكما، لكن
لا تسمحوا أن يسبب هذا مشاحنة... وفي المستقبل إن كان يمكن
لتلك الآلات أن تفيدكما على نحو أحسن... فبيعاها.... كم سأكون
سعيداً إن كنت في قبوري — لأزال مفيداً لكما — بفرحة أستعجل
نحو الموت — وإذا أتى قبل أن أمتلك الفرصة لأظهر كل مقدراتي
الفنية فسيكون قد أتى في طلبي مبكراً جداً على الرغم من قدرتي
القاسي (حظي التعيس) ولعلي سأتمنى لو أنه تأخر — ولكن حتى لو
حدث ذلك (مبكراً) سأكون راضياً... ألن يحّررني من حالة عذاب
لا نهاية له؟ تعال متى شئت وسأقابلك بشجاعة — الوداع ولا
تنسياني كلية عندما أموت... أنا أستحق ذلك منكما فقد فكرت
غالباً بكما في الحياة وبكيف أجعلكما سعيدين.... كونا كذلك
لودفيغ فان بيتهوفن
(الختم)

هايليغن شتات Heiligenstadt

السادس من تشرين الأول 1802

إلى أخويّ كارل و..... تُقرأ وتُلف بعد موتي

يا هايغلنشتات... العاشر من تشرين الأول من عام 1802...
هأنذا أودعك — بحزن بالفعل — نعم.. فهذا الأمل العزيز — الذي
حملته معي عندما جنّت إلى هنا لأتعاقي على الأقل لدرجة ما —
عليّ أن أتخلى كلية عنه.... فكما تسقط أوراق الخريف وتذبل ذوى

الأمل كذلك تقريباً كما أتيت — أغانر — وحتى الشجاعة القوية — التي غالباً ألهمتني في أيام الصيف الجميلة — اختفت — أيتها العناية الإلهية — امنحيني أخيراً ولو يوماً واحداً من الفرحة الصافية — مرّ وقت طويل منذ أن ترجعت أصداء الفرح في قلبي — آه متى — آه متى يا الله الدائم — أ سأجده مجدداً في معبد الطبيعة والبشر — أبداً؟ — لا — آه ... هذا سيكون قاسياً جداً.

هذه الوثيقة تدل على أزمة في حياة بيتهوفن. لن تكون أبداً مرة أخرى يكون فيها موقفه من الحياة هو موقف التحدي عندما يكون التحدي تعبيراً عما يسمى «قوة الشخصية». لم يعد بحاجة إلى التحدي لأنه لم يعد لديه أي خوف. لقد صار في داخل ذاته واعياً لطاقة إبداعية لاتقهر لايمكن لأي شيء أن يحطمها. إن هذا الإدراك، وقد صار مُنشياً، هو ما جعله يتوقف أثناء خطه للحن الفوغ Fugue مقام دوماجور في الحركة الثالثة من ثلاثة رباعيات رازوموفسكي Rasoumowsky ليكتب على هامش الورقة أن لا شيء يمكنه الآن أن يكبح تأليفه للموسيقا: «في نفس الطريقة التي تستطيع بها الآن أن تقدر على رمي نفسك في دوامة المجتمع، كذلك أنت قادر على كتابة أعمالك على الرغم من كلّ العوائق الاجتماعية، لا تدع صممك يبقى بعد الآن سراً — من أجل فنك». لم يعد خائفاً على فنّه. ولم يعد خائفاً من أنه «على أجمل سنيّ حياتي أن تمرّ دون أن أنجز وعد موهبتي وقدراتي». عن ذلك الوعي بالقوة الخلاقة التي لاتقهر، وهي أعمق ما في بيتهوفن، عبّر باستمرار في موسيقاه أن الفوغ المشار إليه هو تعبير من هذا النوع، بل إنّ إعلان أمنع من القوة الصرفة نجده في حركة «السكيرتزو Scherzo» في السمفونية التاسعة. الحركات من هذا النوع ليست بأي معنى من المعاني موسيقا ذات برنامج، مع أنّها يمكن أن تشكل جزءاً من كلىة برنامجية. هذا النوع من الموسيقى يعبر عن القيم لا عن التجارب. إن القيمة التي لم تُمنّها التجربة الموصوفة في الحركة الأولى من السمفونية التاسعة ومكّنت

ملف العدد

المؤلف من الوصول إلى الحالة الموصوفة في الحركة الثالثة (الحركة البطيئة) كانت بالضبط الطاقة البدائية التي لاتقهر الموصوفة في حركة السكيرتزو. هذه القيمة كانت الشيء الأكثر بدائية والأطول بقاءً في شخصية بيتهوفن. إنه أمرٌ رمزي تقريباً أن آخر حركة قام بها وسجلت له، وهو مستلق بدون وعي على فراش الموت، وجب أن تكون هزّ قبضته في وجه السماء رداً على قصف شديد من الرعد.

إن إدراكه للطبيعة عميقة الجذور لقوته الخلاقة التي تُرصد منذ وصية «هايليغن شتات Heiligenstadt» غير طبيعة معضلة موقفه من الحياة. التحدي الصلب المجهد لم يعد ضرورياً. وما رآه مهمته الأكثر إلحاحاً من أجل مستقبل تطوره الروحي صار القبول. كان عليه أن يتعلم أن يقبل عذابه كشيء — على نحو غامض — ضروري.

آلية العزف على آلة البيانو
بعيداً عن التشنج العضلي

ملخص البحث:

يناقش هذا البحث مشاكل تعلم العزف على آلة البيانو بدءاً من التأقلم مع أسلوب الجلوس تاهباً للعزف وصولاً إلى آلية التحرك السليم في العزف على البيانو التي تتفق مع فيزيولوجية الجسد الطبيعية. ثم يناقش أهمية ذكاء العازف وتطوره الفكري لتطويع يده للمهام التقنية المختلفة الصعوبة. يلي ذلك تطبيقات تناقش أهمية التدريب على السلالم الموسيقية، وتطرح التمارين التمهيديّة الخاصة بالبالغ المبتدئ في العزف على البيانو، يلي ذلك النتائج والتوصيات.
مقدمة

عند تدريس العزف على البيانو لمبتدئين ومبتدئات ممن تجاوزوا الثامنة عشرة من عمرهم كما يحدث في بعض الأوساط الجامعية العربية، يواجه المدرسون عامة مشاكل عدم مرونة الجهاز الحركي لدى طلابهم، ومشاكل العادات الحركية السيئة التي اعتاد البعض عليها وكأنها من طبيعتهم. ولكن الأمر لا يتوقف على المبتدئين الكبار (فوق 16 سنة)، بل هناك الكثيرون ممن تعلموا العزف على البيانو في سن مبكرة ولكنهم يعانون مشاكل

1 - أستاذة مساعدة بكلية التربية الأساسية، الهيئة العامة للتعليم التطبيقي والتدريب، دولة الكويت.

2 - أستاذ مساعد بكلية التربية الأساسية، الهيئة العامة للتعليم التطبيقي والتدريب، دولة الكويت.

مختلفة في أسلوب العزف، كثيراً ما تعيق تقدمهم الفني وتسبب لهم آلاماً جسدية لاداعي لها.

يطبق البحث المفاهيم الحركية لتجنب التشنج في العزف على البيانو التي تدعو إلى توافق أسلوب العزف مع فيزيولوجية الجسد الطبيعية التي تمنح العازف المرونة الجسدية اللازمة للسيطرة على جودة أدائه، كما تدعو إلى ضرورة دوام المتابعة الفكرية والسمعية لما تقوم به أصابع اليد مع باقي أجزاء الجهاز الحركي أثناء التدريب والأداء عامة. فقد انتهى منذ زمن بعيد عهد تلك النظريات القديمة التي كان همها تدريب الأصابع من منطلق ميكانيكي بحث بعيداً عن الفكر والإصغاء وكأن عملية العزف على آلة البيانو هي عملية طرق فارغ لا معنى له.

ورغم أن هذه الدراسة تلي دراسة سابقة لأحد كاتبَي هذا البحث اهتمت بدراسة مظاهر وأسباب التشنج عند اتباع أسلوب خاطئ في العزف على آلة البيانو، فهي الأولى من نوعها باللغة العربية على صعيد أسلوب وخصوصية الطرح واستخدام عدد كبير من المراجع الأجنبية المختصة على صعيد اجتماع باحثين يتمتع كلاهما بخبرة طويلة في مجال العزف على البيانو إلى جانب خبرتهما الطويلة في التدريس لمختلف الفئات العمرية. ولكن أسوة بلويس كنتنر Louis Kentner الذي بدأ الجزء الخاص بمظاهر التكنيك في كتابه "بيانو" بقوله: "ما سيأتي هو على الأغلب نصيحة عملية: فلا تتوقعوا دواء شافياً أو معرفة شاملة أو منهجاً" (1)، وأسوة بويليام نيومن William Newman مؤلف كتاب "مشاكل عازفي البيانو" الذي صرح بأنه يلبي الحاجة إلى فلسفة عصرية متناسقة خاصة بالعزف على البيانو تلخص نتائج البحوث والتجارب التي لاتحصى لعلماء وأساتذة وطلاب (2)، يقدم الباحثان دراستهما كنصائح لمن يرغب في تعلم العزف على آلة البيانو في سن متأخرة، ولمن يود تطوير مفاهيمه في أساليب العزف من الطلاب المتقدمين في العزف على البيانو

لتفادي الأخطاء الحركية بتحسين أسلوب الأداء للتوصل إلى النتائج الفنية المرجوة.

الدراسات السابقة باللغة العربية

ظهر عدد من الدراسات باللغة العربية نذكر منها:

- 1 — د. سحر ملحم: "مظاهر وأسباب التشنج عند العزف على آلة البيانو بأسلوب خاطئ"، بحث منشور في مجلة الحياة الموسيقية العدد (58) عام (2011).
- 2 — د. سحر ملحم: "البحث العلمي والمفاهيم الفيزيولوجية لتطوير تقنيات الأداء على آلة البيانو"، بحث منشور في مجلة الحياة الموسيقية العدد (55) عام (2010).
- 3 — ياسر سيد حيدر: "الاسترخاء وأثره في اكتساب الحرية والسهولة للأداء الجيد على آلة البيانو"، رسالة غير منشورة، لنيل شهادة الماجستير من كلية التربية الموسيقية في جامعة حلوان القاهرة عام 1997. كتب فيها بإسهاب عن التشريح العضلي وآلية العزف على البيانو باستخدام ثقل اليد مع تطبيق تمارين خاصة للاسترخاء على مجموعة من المبتدئين البالغين في المرحلة الإعدادية بالكلية بعيداً عن آلة البيانو تمهيداً للأداء⁽³⁾.
- 4 — د. سحر ملحم: "مدارس تعليم العزف على آلات الكلافير و البيانو من القرن السادس عشر إلى بداية القرن العشرين ، أهم أساليبها وتوجهاتها"، بحث منشور في مجلة الحياة الموسيقية 1993. وقد تضمن التعريف بأساليب العزف على آلة البيانو وأسلافها آلات الكلافير (المفاتيح) وتطورها خلال الفترة المعنية⁽⁴⁾.
- 5 — د. محمود شرقاوي: "دور الجهاز الحركي في الأداء على البيانو"، رسالة دكتوراه غير منشورة تقدم بها عام 1993،

وهي ترتبط بالبحث الحالي في أهمية فهم وظائف الأعضاء للتوصل إلى أداء جيد على آلة البيانو⁽⁵⁾.

6 — د. ليلي زيدان: "الاسترخاء وأهميته لاكتساب الحرية والسهولة في العزف على البيانو"، بحث منشور في مجلة دراسات وبحوث، جامعة حلوان، العدد الثالث، المجلد العاشر، مايو/أيار 1987⁽⁶⁾ وهو أول بحث باللغة العربية يدرس موضوع الاسترخاء في العزف على البيانو. أوصت الباحثة بموجبه بترجمة كتاب توبياس ماتى Tobias Matthay: Pianoforte Muscular Relaxation Studies (دراسات استرخاء العضلات في العزف على البيانو) الذي صدر في عام 1908 متضمناً دراسات حول الملمس والرشاقة وسرعة الحركة والتعبير، والذي مازال يعدُّ من المراجع الهامة في هذا المجال⁽⁷⁾.

الدراسات السابقة باللغات الأجنبية:

أما الدراسات والمراجع الأجنبية المختصة بتقنيات العزف على آلة البيانو فهناك فيض منها على مدى القرن العشرين وبداية القرن الحالي الحادي والعشرين. وقد اعتمد الباحثان منها مايلي:

1 — كتاب أساتذة المدرسة السوفييتية في العزف على البيانو، مجموعة مقالات باللغة الروسية، صدرت عن المطبعة الموسيقية الحكومية في موسكو عام 1954، ويحوي الكتاب آراء عدد من أساتذة كونسرفاتوار موسكو الحكومي المسمى تشايكوفسكي المشهور عالمياً⁽⁸⁾.

2 — جوزيف ليفين Josef Lhevinne : "Basic Principles in Pianoforte Playing" (المبادئ الأساسية في العزف على آلة البيانو) 1972. وهو أحد عازفي وأساتذة البيانو في كونسرفاتوار تشايكوفسكي في موسكو في النصف الأول من القرن العشرين قبل أن يهاجر

للعيش في الولايات المتحدة. وقد لخص ليفين المبادئ الأساسية للعزف وعرض أساليب وأهداف التدريبات اليومية المتنوعة لتطوير القدرات التقنية، مولياً اهتماماً خاصاً بدور المدرس وآلية استخراج الصوت الأجمل من آلة البيانو⁽⁹⁾.

3 — والتر جيزكينغ Walter Giseking : Piano “Techniques” (تقنيات العزف على البيانو)، وهو ألماني، كتب عن تعاليم أستاذه كارل لايمر Karl Leimer إضافة إلى خبرته هو كواحد من أهم عازفي ومدرسي آلة البيانو في القرن العشرين. الطبعة المستخدمة تعود إلى عام 1972، علماً بأن النسخة الأولى من الجزء الأول من الكتاب صدرت عام 1932 ومن الجزء الثاني عام 1938.. أهم ما نادى به هو ضرورة تنمية القدرة على التركيز الذهني والسمعي أثناء التدريب على آلة البيانو، وضرورة العزف براحة تامة وتطوير الاستجابة الطبيعية للعضلات اللازمة للعزف⁽¹⁰⁾.

4 — ويليام س. نيومن William S. Newman : “The Pianist’s Problems, A Modern Approach to Efficient Practice and Musicianly Performance” (مشاكل عازف البيانو، أسلوب حديث نحو تدريب فعال وأداء فني)، وهو عازف بيانو أمريكي. أعيدت طباعة كتابه لأهميته للمرة الثالثة عام 1984 مع تعديلات وإضافات قام بها المؤلف نفسه، علماً بأن الطبعة الأولى تعود إلى 1950. تناول نيومن المشاكل التقنية بدءاً من وضعية الجلوس على آلة البيانو، وصولاً إلى الأداء المتكامل للفنان المحترف، مؤكداً ضرورة بناء الثقافة الموسيقية وتنمية القدرات المهنية كالعزف السماعي والقراءة الوهلية والارتجال الموسيقي و العزف الجماعي، لدورها في تقوية الذاكرة الموسيقية وصقل القدرات الفكرية والعملية والنفسية للطالب⁽¹¹⁾.

5 — إيرل موس Earl Moss: "More than teaching" (أكثر من تدريس) 1989 . وقد ركز موس، وهو من كونسرفاتوار تورونتو في كندا، على الدور الكبير الذي يلعبه المدرس في شرح وعرض الأساليب التقنية للعزف على آلة البيانو وأهمية توجيه الطالب لإبراز جماليات الأداء، وطرح عدد من التمارين لمساعدة الطالب على الربط بين فهم طبيعة الحركة والهدف منها للتمكن من تنفيذها (12).

6 — لويس كنتنر Louis Kentner : "Piano" (بيانو) 1976. وقد تحدث باستفاضة عن تفاصيل صناعة آلة البيانو وعن تقنيات الأداء المختلفة من وجهة نظره هو وعدد من العازفين الكبار، مؤكداً أهمية البداية الصحيحة في تعلم العزف لتجنب الوقوع ضحية التكتلات العضلية غير المتوازنة أو التهابات الأوتار والتشنجات العضلية المؤلمة (13).

7 — جيورجي ساندور Georgy Sandor : "On Piano : Playing Motion, Sound and Expression" (في العزف على البيانو: الحركة، الصوت، التعبير) ، 1995. وهو عازف بيانو أمريكي درس لدى المؤلف الهنغاري بارتوك، وألف كتابه عندما كان قد قارب التسعين من عمره. يتميز كتابه باحتوائه على منهج متكامل ومتميز لتدريس العزف على البيانو يتجنب التشنج والأخطاء الحركية ويتضمن شرحاً وافياً لأنواع التكنيك المختلفة وبعض التفاصيل التشريحية الضرورية التي لا بد أن يعرفها الطالب عن جسده. وقد استخدم الصور المتتالية والرسوم والرموز لتوضيح التفاصيل الحركية، كما قدم حلولاً للمشاكل التقنية المختلفة لكثير من الأعمال الموسيقية (14).

8 — هنري نيجاوز Heinrich Neuhaus : "L'Art Du Piano" (فن العزف على البيانو) كتبه في أواخر حياته إذ توفي عام 1964، وترجم إلى اللغة الفرنسية عام 1971 وأعيدت طباعته باللغة الفرنسية 2003. وهو من أهم أساتذة كونسرفاتوار تشايكوفسكي في موسكو في منتصف القرن العشرين. وقد درس لديه اثنان من أشهر عازفي العالم هما ريختر Richter وغيليلز Gilels. أهم ما نادى به نيجاوز أن ينطلق التكنيك من الرؤية الفنية التي تعكس الصورة الجمالية للعمل الموسيقي مؤكداً دور الفكر والتحليل المنطقي في تنمية الحس الفني والقدرات التقنية على السواء. وقد شرح منطق وآلية تطوير القدرات التقنية على أساس علمي انطلاقاً من خصوصية التكوين الجسدي للطالب، وازعاً حلاً لأكثر المشاكل التقنية التي يعانيها الطالب للتوصل إلى العزف بحرية وانسيابية⁽¹⁵⁾.

9 — توماس مارك Thomas Mark : "What every pianist needs to know about the body" (ماذا يحتاج كل عازف بيانو أن يعرفه عن الجسم) 2003. عازف وأستاذ بيانو أمريكي، كتب بالتفصيل عن الجانب التشريحي للجسم مبيناً آلية عمل العضلات وأسباب تشنجها داعياً إلى ضرورة تصحيح الأخطاء الحركية المسببة للتشنجات في العزف على البيانو لتجنب تطورها إلى عضلات جسدية. علماً بأنه قد اعتمد على كتاب باربارا كونابل وويليم كونابل Barbara Conable and

ملف العدد

William Conable الذي يحمل اسماً مشابهاً لاسم كتابه: " Whar every musician needs to know about the body" (مايحتاج كل موسيقي أن يعرفه عن الجسم) وطبق مافيه على عازفي البيانو مضيفاً الكثير من التفاصيل والرسوم التوضيحية الخاصة بالعزف على البيانو⁽¹⁶⁾.

10— مقالات من الإنترنت وتسجيلات فيديو عن تكنيك دوروثي تاوبمان Dorothy Taubman Technique مؤسّسة مدرسة في العزف على البيانو اشتهرت باسمها في نيويورك لتجنب ومعالجة التشنج في العزف على البيانو في الثمانينيات من القرن العشرين⁽¹⁷⁾.

11— مقالات حول تكنيك ألكسندر Alexander Technique، كتبها بعض الأساتذة المختصين في معالجة الأخطاء الحركية ومشاكل التنفس والنطق تبعاً لتعاليم ألكسندر، وبعض أساتذة العزف على البيانو الذين يقومون بتطبيق تكنيك ألكسندر في عملهم التدريسي⁽¹⁸⁾.

أسئلة البحث :

- 1 — ماهي مواصفات الجلوس المتوازن استعداداً لآلية سليمة في العزف على آلة البيانو.
- 2 — ماهو المنطق السليم للتحرك أثناء عملية العزف على آلة البيانو.
- 3 — ما تأثير حجم اليد ونوعها، وكيف يتم تطويعها للتصدي للمهام التقنية المختلفة.
منهج البحث وحدوده:

يتبع البحث المنهج الوصفي التحليلي، ويتألف من ثلاثة بنود تجيب عن أسئلة البحث، يليها تطبيقات ثم النتائج والتوصيات. علماً بأن هذا البحث يقتصر على الأساسيات الحركية في العزف على البيانو، ولا يتطرق إلى البيدال والجماليات الموسيقية الفنية، فهي تحتاج إلى توسع أكبر بكثير من حجم هذا البحث.

البند الأول

مواصفات الجلوس المتوازن استعداداً لآلية سليمة في العزف على آلة البيانو

تضفي وضعية الجلوس المتوازنة على شكل العازف هالة من الأناقة والرقي والتميز، ولكن الأهم من ذلك أنها نقطة الانطلاق التي تحدد أسلوب الأداء وتؤثر على أداء العازف وثقته بنفسه. وبينما وصفها نيومن Newman بأنها وضعية من الاستعداد والتأهب بعيداً عن المعوقات "الوسط بين الارتخاء والصلابة"⁽¹⁹⁾ وصفها جيورجي ساندر Gyorgy Sandor بأنها الوضعية التي تتيح "الاستقرار stability" و"قابلية التحرك mobility" و"التوازن equilibrium" في نفس الوقت⁽²⁰⁾. ولكثرة التساؤلات التي تشغل فكر الطالب أو الطالبة عندما يطلب منهما الجلوس أول مرة أمام آلة البيانو ندلي بالتفاصيل التالية:

1 — موقع الجلوس بالنسبة للوحة مفاتيح البيانو: يجب الجلوس في منتصف اللوحة ليطول العازف أقصى مفاتيح البيانو على يمينه وعلى يساره. وقد حدد نيومن الموقع فيما بين نغمتي مي وفاء، مشيراً إلى أن العازفين يفضلون مع ذلك الجلوس عمودياً على نغمة الدو الوسطى أو نغمة الري⁽²¹⁾.

2 — مقدار ما نشغله من الكرسي: لا يتطلب الجلوس الطبيعي على كرسي البيانو شغل الكرسي كله وإنما شغل النصف الأول منه فقط. وقد ذكر ذلك إيجومنوف Egoumnov

كأول نقطة في وصف وضعية الجلوس⁽²²⁾، بينما أوضح نيومن أن شغل الكرسي كله يسبب الارتخاء والكسل، وأن الاقتصار على شغل النصف الأول منه فقط يشعرا بالنشاط والاستعداد للعمل⁽²³⁾. علماً بأن تحرير العضلتين ذاتي الرأسين في مؤخرة الفخذين Biceps هو الذي يعطي الشعور بالنشاط وبإمكان التحرك بحرية.

3 — مستوى ارتفاع الجلوس ومقدار البعد عن آلة البيانو: يتفق معظم العازفين على أن ارتفاع الجلوس يتحدد بجعل الكوع بنفس مستوى لوحة مفاتيح البيانو، أما البعد عن آلة البيانو فحدده نيومن بدخول الركبتين بمقدار إنش أو إنشين لأكثر تحت حافة سطح مفاتيح البيانو، إذ إن الجلوس أقرب من ذلك يكبل العازف ولا يمكنه من استخدام ذراعيه بحرية على طول لوحة مفاتيح البيانو⁽²⁴⁾. وقد اكتفى جيزكينغ Giseking بذكر ضرورة عدم سند الظهر بمسند أثناء الجلوس وأن يكون ارتفاع الكرسي بما يسمح للساعد أن يكون على مستوى ارتفاع مفاتيح البيانو⁽²⁵⁾. أما كنتنر Kentner فربط ارتفاع الكرسي وبعده عن آلة البيانو بطول العازف أو قصره وطول يديه وقصرها مشيراً إلى أن المهم في الأمر هو الشعور بالراحة والقدرة على تحريك الجسم حول محور مركز الجلوس في الاتجاهات كافة، إلى الأمام والخلف واليمين واليسار، وبحيث يشكل امتداد ذراع العازف من مجلسه إلى أصابع البيانو زاوية منفرجة وهي الزاوية الطبيعية لامتداد الذراع⁽²⁶⁾. ولكن توماس مارك T. Mark أوضح مساوئ انخفاض أو ارتفاع الكرسي عن المستوى المطلوب من الناحية الفيزيولوجية الخاصة بتجنب التشنج. فانخفاض الكرسي يسبب القيام بحركة خاطئة لتعويض النقص في الارتفاع، كتحدب الأكتاف أو رفع الكوعين أو المبالغة في تدوير الأصابع وكأنها تقبض على مفاتيح البيانو

لتمنع سقوط اليدين. أما الزيادة في ارتفاع كرسي البيانو فتسبب اضطرار العازف إلى خفض الرسغ أو خفض عظمتي الرقبة والكتف في محاولة لأقلمة الجسم مع الارتفاع الزائد. أي أن العازف، عند ارتفاع أو انخفاض مستوى الجلوس، يضطر للقيام بحركات تعويضية تسبب التشنج الناتج عن النشاط العضلي الساكن. ولتلافي هذه الحركات يجب أن يجلس العازف بحيث يكون الكوع بمستوى مفاتيح البيانو البيضاء. وينصح مارك باستخدام مرآة لتحديد الارتفاع في البداية للتأكد من أن الكوع بالمستوى المطلوب إلى أن يتم التعود على الحركة في الارتفاع المطلوب وتبدأ الحاسة الحركية Kinesthetic sense بتحديد الارتفاع المناسب شعورياً دون الحاجة إلى المرآة⁽²⁷⁾.

4 – وضع ومكان القدمين: أشار إيجومنوف Egoumnov إلى أن القدمين يجب أن تكونا مستعديتين دائماً لاستخدام البيدالات⁽²⁸⁾، وحذر نيومن من لف القدمين حول أرجل الكرسي منبهاً أن ذلك يسبب التعب ويقوس الظهر⁽²⁹⁾، بل ربما يتعرض بذلك الطالب للسقوط عن الكرسي نتيجة عدم التوازن وفقدان نقطة الارتكاز على الأرض. وقد حذر كنتنر من ذلك أيضاً، محذراً وضع القدم اليمنى للعازف فوق البيدال اليمنى حتى عندما لا يستخدمها، بينما يضع القدم اليسرى على استعداد دائم لدعم توازن جسد العازف أثناء العزف، فلربما يحتاج الأمر أن تسند القدم اليسرى وزن الجسم كله! وعارض كنتنر فكرة إبقاء القدم اليسرى فوق البيدال اليسرى واستخدام البيدال اليسرى كلما أراد العازف تخفيف الصوت، نظراً لأن تخفيف الصوت يعكس مهارة العازف بالتحكم بمقدار الثقل ومقدار القوة التي تنتقل من جسده لمفاتيح البيانو عن طريق أصابعه، كما حذر من استخدام القدم اليسرى لضبط الإيقاع⁽³⁰⁾. أما توماس مارك فتحدث عن الساقين ككل وليس فقط عن القدمين، وأوضح من

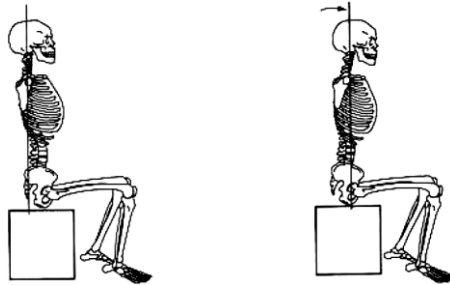
الناحية التشريحية أن التمرکز على عظمة الجلوس يحرر الساقين في مفصل الفخذين ويمكنهما من العمل والتحرك في جميع الاتجاهات⁽³¹⁾. وكذلك أكد ساندور Sandor أهمية القدمين والساقين في تأمين الاستقرار وقابلية التحرك والتوازن في العزف على البيانو إضافة إلى استخدام البيدالات⁽³²⁾، علماً بأن توازن الجسم يمكن أن يختلف من لحظة إلى أخرى تبعاً للمهام العزفية التي يقوم بها العازف.

5 — وضعية الظهر: يجب أن يكون الظهر مستقيماً مع الانحناء

الطبيعي الخفيف إلى الأمام من جهة الرقبة الذي ينتج عن الجلوس الطبيعي الحر للجسم. وقد عبر جيزكينغ Giseking عن ذلك بضرورة أن يجلس العازف مستقيماً، ولكن الجزء العلوي من جسده لا بد من أن ينحني انحناء خفيفاً للأمام لإتاحة المجال للذراع العليا لأن تتدلى بارتخاء من مفصل الكتف⁽³³⁾. وأشار إيجومونوف إلى إمكانية الانحناء الخفيف ولكنه حذر من تحذب الظهر⁽³⁴⁾ أما نيومن فقد أبدى تحفظاً نحو الانحناء الخفيف منذ بداية تعلم العزف منبهاً إلى أن أي مقدار لانحناء الظهر منذ البداية قد يسبب التعب المبكر بضغطة على القلب والرئتين، وأن الانحناء يجب أن يخضع للحاجة فقط⁽³⁵⁾. أما توماس مارك فأعطى العازف حرية تحديد مقدار انحنائه بنفسه من خلال الجلوس الطبيعي المتوازن الذي يضمن له التنفس الطبيعي المريح وسهولة السيطرة على حركاته. فالشعور بصعوبة في التنفس وإصدار صوت أثناء عملية التنفس يعنيان أن وضعية الجلوس غير سليمة، بل وربما

ملف العدد

تكون عضلات الرقبة والحنجرة متصلبة، وعند ذلك لا بد للعازف من تصحيح وضعية جلوسه ليتخلص من هذه المظاهر التشنجية⁽³⁶⁾. كما أوضح أن وضعية الجلوس السليمة والمتوازنة التي تضمن تصحيح مقدار انحناء الظهر هي الوضعية التي تتمركز منطقة الجلوس فيها في منتصف الكرسي على العظمة المخصصة للجلوس في أسفل الحوض، إذ يتمركز وزن الجسم على عظمة الجلوس ويمر منها إلى عظام الفخذ ليحقق التوازن المطلوب الذي يصحح مقدار الانحناء، علماً بأن انحناء الظهر الطبيعي اللازم للعزف يتم بانحناء الرأس قليلاً إلى الأمام من منطقة الرقبة. أما دفع الظهر أو دفع الأكتاف إلى الوراء بشكل تشنجي وغير طبيعي فيسبب ميلان وزن الجسم نحو منتصف العمود الفقري وعظمة الذيل مما يؤدي إلى زيادة الضغط على أعصاب منتصف العمود الفقري، مما يضطر عضلات الذراعين والجذع من التعويض الحركي الخاطئ مسبباً التشنج والألم لعضلات الظهر والذراعين والكتفين معاً⁽³⁷⁾ (الصورة رقم 9).



الصورة رقم (9) مقارنة بين الجلسة المتوازنة (يمين الصورة) و
غير المتوازنة (يسار الصورة)

على يمين الصورة: الجلسة متوازنة	على يسار الصورة: الجلسة غير متوازنة
ينحني فيها الظهر قليلاً إلى الأمام من الرقبة ويتمركز وزن الجسم على عظمة الجلوس في منتصف الكرسي مما يخفف الضغط عن العمود الفقري	إذ إن الظهر مدفوع إلى الخلف حيث يميل وزن الجسم إلى الخلف مسبباً الضغط على أعصاب منتصف العمود الفقري
(الصورة من كتاب توماس مارك المستخدم في البحث،	

(صفحة 49)

6 — مقدار بُعد الكوعين عن الجسم وتوجيه الرسغ: يجب عدم تقريب الكوع من الجذع وتجنب التصاقه به لتجنب توتر وإعاقة الحركة⁽³⁸⁾. وقد حدد نيومن بُعد الكوعين عن الجسم بمسافة بضعة إنشات موضحاً أهمية ذلك في تعويض عدم التوازن بين أطوال الأصابع إذ يتم تلافي قصر وضعف الإصبعين الصغيرتين وتأمين حرية حركة الذراعين⁽³⁹⁾. أما الرسغ، فيتوجه تلقائياً نحو الإصبع الصغيرة/الخامسة عند إبعاد الكوع عن الجذع. ويمكن أن يتبدل اتجاه الرسغ كثيراً أثناء العزف⁽⁴⁰⁾ كتوجيهه مع الأصابع نحو الإصبع الصغيرة/الخامسة لتسهيل عملية تمرير الإبهام كما في أداء السلاالم⁽⁴¹⁾ على أن يتم ذلك بالتوفيق مع حركة الكوع كما سبقت الإشارة.

7 — وضعية اليد: بينما أفاد إيجومونوف إلى إمكان تنوع شكل الأصابع على البيانو تبعاً لما تتطلبه شخصية الجملة الموسيقية أشار إلى أن الوضعية نصف الدائرية لليد هي

الوضعية الأكثر طبيعية⁽⁴²⁾ التي تضمن للأصابع حركة طبيعية مريحة ينطلق منها العازف. ويشبهها إيرل موس E. Moss بوضعية الساعد مع الرسغ على الطاولة عندما نكتب رسالة ما. ويستتكر أن لا يزال بعض المدرسين يطلبون من طلابهم تدوير أصابعهم وأيديهم بشكل غير طبيعي يتسبب لهم بالتشنج والتصلب في اليد والساعد معاً ويسبب نوعاً من الأداء⁽⁴³⁾. كما هاجم نيومن وضعية اليد التي تتكرر بها الأصابع بعصبية ووصفها بالوضعية الخاطئة التي تؤدي إلى تحريك الأصابع ضمن آلية غير سليمة تتسبب بالتشنجات والتوترات العضلية المؤلمة داعياً إلى تحريك الأصابع من المفاصل المشطية⁽⁴⁴⁾. أما ليفين Lhevinne فقد طرح ضرورة الالتزام بوضعية تحريك الأصابع من المفاصل المشطية كضرورة جمالية لنوعية الصوت الذي يستخرجه العازف من آلة البيانو (الصورة رقم 10)، وقد نصح بعدم استخدام السلاميات الصغيرة إلا في حالات استثنائية⁽⁴⁵⁾.



إن العلاقة الحركية بين الأجزاء المختلفة للجهاز الحركي تتداخل بحيث لا تسمح بدراسة حركة كل جزء باستقلالية تامة عن الأجزاء إلى أخرى. ولذلك، فإنه قد تم التطرق للتفاصيل الحركية الخاصة بالآلة

حركة كل جزء مع الأخذ بالحسبان علاقته بالأجزاء الأخرى، وليست العناوين إلا رموزاً للمواضيع الرئيسية للفقرات دون الاقتصار عليها:

1 - حركة اليد والأصابع

إن المبالغة بالاهتمام بشكل اليد والإصابة بالتشنج نتيجة التمسك بوضعية محددة لليد أثناء العزف على البيانو جعل أيجومونوف يعلق على ذلك بقوله: "ليس المهم أن نضع يدينا بالشكل الصحيح" بل المهم "كيف نحركها بالشكل الصحيح"، وأن "على اليد أن تتكيف باستمرار لتكوين الجمل الموسيقية تبعاً لمسار التدوين الموسيقي"⁽⁴⁶⁾ ويتوافق ذلك مع ما كتبه نيجاوز Neuhaus بأن الوضعية الصحيحة لليد هي "الوضعية التي يمكن أن تتبدل بسرعة وسهولة مع ما يمليه مسار الموسيقا"⁽⁴⁷⁾.

ولتوضيح اختلاف تشكيل اليد تبعاً لاختلاف نوعية المتطلبات التقنية، قارن موس Moss بين وضعيتي أداء الأوكتافات وأداء خمس نغمات متتالية (والأوكتاف هو المسافة بين ثماني نغمات متتالية، أي بين النغمة الأولى والأخيرة من أي سلم موسيقي ماجور أو مينور، علماً بأن النغمة الثامنة هي تكرار للأولى على مستوى نغمي أعلى أو أخفض حسب اتجاه السلم). فعند أداء الأوكتاف لابد من فتح راحة اليد لتكبير المسافة بين الأصابع الصغيرة والإبهام فيطول كل منهما النغمة المنوطة به. أما عند أداء النغمات الخمس المتتالية فلا حاجة إلى فتح اليد بل تبقى اليد مقبوضة على حالتها الطبيعية. هذا، دون إغفال أن تكون رؤوس الأصابع صلبة ومكتنزة وتستمد قوتها وحركتها من المفاصل المشطية في منتصف الكف⁽⁴⁸⁾.

أما نيجاوز، فقد لجأ إلى تمرين بسيط لتوضيح إمكانات تبديل وضعيات اليد بسرعة وسهولة. وهو أن يحافظ الطالب على إبقاء رؤوس أصابعه ملاصقة لمفاتيح البيانو بينما يقوم بتحريك ذراعه أو كلتا ذراعيه في جميع الاتجاهات⁽⁴⁹⁾. وأورد عدداً من الأمثلة نذكر

ملف العدد

منها ما يخص أداء التريل والسلالم (والتريل Trille هو الزخرفة التي تحصل نتيجة تكرار أداء نغمتين متتاليتين بسرعة، بما يشبه الزغرودة). فأداء التريل لا يحتاج إلى نقل اليد من وضعية إلى أخرى، بل يتطلب أن تبقى اليد ثابتة في مكانها في وضعها الطبيعي، إذ تكون الأصابع قريبة من مفاتيح البيانو مع المحافظة على الليونة في اليد والكوع والساعد، وذلك في الحالات الثلاث التي يمكن اتباعها في أداء التريل:

في الحالة الأولى التي يقتصر فيها أداء التريل على تحريك الأصابع فقط من مفاصلها المشطية.

وفي الحالة الثانية التي يستخدم فيها العازف اهتزاز اليد والساعد معاً اعتماداً على عظمتي الزند والكعبرة والعضلات التي تحيط بهما.

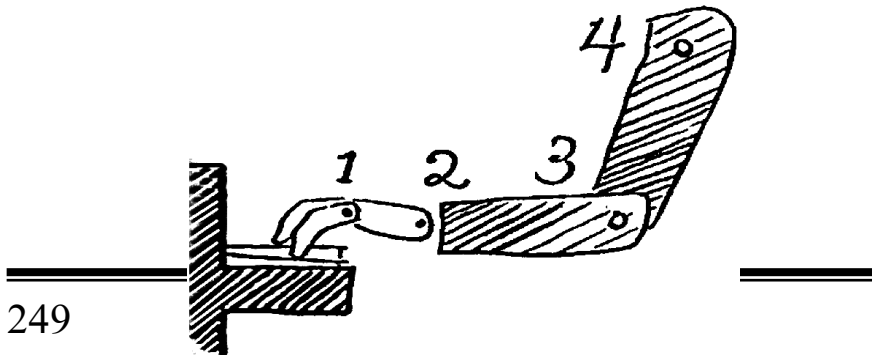
وفي الحالة الثالثة وهي الحالة التي يطبقها معظم العازفين، يدمج العازف مايفعله في الحالتين الأولى والثانية معاً (50).

أما أداء السلالم فيحتاج إلى نقل اليد باستمرار من وضعية إلى أخرى والوضعية الصحيحة لليد في هذه الحالة هي الوضعية التي يتم فيها توجيه الأصابع نحو الإصبع الخامسة بالتنسيق مع حركة الكوع لتسهيل مرور الإبهام من تحت اليد أو مرور اليد من فوق الإبهام، كما أشار إلى إمكان استخدام الحركة المتموجة لليد والرسغ عند اللزوم⁽⁵¹⁾. علماً بأن الحركة المتموجة أو الدورانية Axial Rotation تتم بالتنسيق بين رفع وخفض الرسغ بالتوافق مع رفع وخفض الكوع وتدوير الذراع ككل من مفصل الكتف بحركة دائرية متموجة حول مركز الكوع. إلا أن جيورجي ساندر Gyorgy Sandor يعارض استخدام الحركة الدورانية عند تغيير وضعية الذراع في أداء السلالم والأربيجات⁽⁵²⁾، ويفضل استخدام الحركات الجانبية الأفقية للساعد في أدائها لدعم الاختلاف في قوة الأصابع واستقلاليته (علماً بأن الأربيج يعني أداء نغمات التآلفات بشكل

ملف العدد

متتالٍ بدلاً من عزفها مع بعضها في آن واحد). ويوضح ساندور أن هدف الحركة الجانبية للساعد هو وضع كل إصبع على خط مستقيم مع عضلاتها الموجودة في الساعد، وبحيث تكون الإصبع عمودية على مفتاح البيانو مما يسهل حركة الإصبع ويقويها بما في ذلك الإبهام. كما يشير إلى أن الإصبع الرابعة هي أحوج الأصابع لاستخدام الحركة الجانبية للساعد نظراً لما تعاني من ضعف وإعاقة بسبب التقاف عضلاتها الباسطة والقبضة مع عضلات الإصبع الثالثة/الوسطى وارتباط حركتها بحركة هذه الإصبع⁽⁵³⁾.

وتطبيقاً للتحرك ضمن مبدأ سير الأمر الحركي، أوضح نيومن العلاقة الحركية بين "الروافع (أو الآليات) الأربع" The four mechanisms، إذ شبّه الإصبع برافعة، وكذلك كل من اليد والساعد والذراع، موضحاً أن حركة كل من هذه الروافع ترتكز على المفاصل المشطية للأصابع ومفاصل الرسغ والكوع والكتف على التوالي. وقد انطلق لدراسة حركتها من فكرة تشريحية بحتة وهي أن الأساس الثابت للمفصل هو كل شيء فوقه، بمعنى أن أساس مفاصل الأصابع هو كف اليد، أساس مفصل الرسغ هو الساعد، أساس مفصل الكوع هو الذراع، أساس مفصل الكتف هو الجذع. مشيراً إلى أن العضلات الموجودة في الأساس هي التي تقوم بتحريك العضو الرافع إلى الأعلى أو إلى الأسفل بوساطة أوتار "لا تتمتع بالليوننة". كما أشار إلى رافع خامس أقل استخداماً في العزف على آلة البيانو ألا وهو الجذع، ومفاصله هي مفاصل الأقدام، وأساسه هو الجزء الأسفل من الجسم⁽⁵⁴⁾. وتبين الصورة رقم (11) الروافع كما رسمها نيومن في كتابه:



الصورة رقم (11) "الروافع الأربعة" (الصورة من كتاب نيومن
"مشاكل عازف البيانو" ص 43)

وأضاف نيومن أن على الطالب أن يراعي مسألتين هامتين عند التدريب على استخدام الروافع: أولاً: وجوب ثبات أساس المفصل الذي يقوم بتحريكه. ثانياً: الاقتصاد في الحركة بالاعتناء على استخدام الآلية الرافعة المحددة دون تدخل رافعة أخرى إلا بالضرورة. فاستخدام الجزء العلوي من الذراع يحتم أن تتحرك الذراع كلها كوحدة واحدة منغلقة تعتمد على الجزء العلوي من الذراع وحده دون كسر الطوق من الكتف إلى رؤوس الأصابع، وذلك لأن استخدام اليد والساعد أو أحدهما مع الذراع دون مبرر يضعف الحركة ويؤدي إلى تشتت القوى⁽⁵⁵⁾. وقد خص نيومن الأصابع بعزف النغمات المزدوجة والمقاطع السريعة جداً والعزف الموصول legato الذي يتطلب الاستعداد المسبق لكبس مفاتيح البيانو، بينما خص اليد بالعزف المتقطع staccato بسرعات معتدلة، مشيراً إلى أن الأصابع هي الوحيدة بين الروافع التي تتمتع بحق التهيؤ المسبق للعزف، وبحيث تعتمد باقي الروافع على حركات غير مهيأة unprepared attacks⁽⁵⁶⁾. ولكن هذا لا ينفى التهيؤ الفكري لإنجاز الحركة بصرف النظر عن الرافعة المستخدمة منعاً للتشنج الذي ينتج عن أوامر التحرك العشوائية والمفاجئة.

ولكن الشرط الأساسي لتجنب التشنج يكمن في ما أوضحه ساندور بأن العازف في حقيقة الأمر لا بد أن يستخدم دائماً جميع الأجزاء معاً ولكن بنسب متفاوتة تبعاً لنوعية التكنيك المطلوب، وأن تكون مشاركة الأجزاء لبعضها مع بعض إما مباشرة أو غير مباشرة. فإداء السلالم والأربيج (الأربيج يعني عزف نغمات التآلفات بشكل متتال بدلاً من عزفها معاً) يتطلب الاستخدام المباشر

لعضلات الساعد واليد مع مساعدة غير مباشرة من الذراع والكتف، بينما يتطلب الأداء المتقطع Staccato أن تشترك جميع الأجزاء في العزف بشكل مباشر فتعمل اليد بتوافق حركي مع باقي الروافع، ولكن كمية الحركة تكون أكبر ماتكون عند الأصابع واليد، وتقل إلى أقل ما يمكن في باقي أجزاء الذراع، علماً بأنه ينبه إلى ضرورة تجنب الخطأ الشائع المسمى "الأداء المتقطع من الرسغ" "wrist staccato" (57).

2- حركة الإصبعين الصغيرتين - الخامسة (الخنصر) في كل يد

نظراً إلى شدة أهمية الإصبعين الصغيرتين، الخامسة (الخنصر) في كل يد، أطلق عليهما عازف البيانو أنطون روبنشتاين Anton Rubinstein تسمية "القائدان" للموسيقا les "conducteurs" de la musique. وقد أشار إلى ذلك نيجاوز موضحاً عمل كل منهما. فالإصبع الخامسة في اليد اليمنى مسؤولة عن أداء النغمات العليا، وهي غالباً ما تكون اللحن (فغالباً مايكتب اللحن في المقطوعة الموسيقية لليد اليمنى)، أما الإصبع الخامسة في اليد اليسرى، فهي مسؤولة عن أداء النغمات المنخفضة التي تشكل الأساس الهارموني الذي يركز عليه اللحن. هذا بينما تقوم باقي الأصابع بعزف النسيج الهارموني فيما بينهما. وخير أمثلة على ذلك نجدها في أعمال المؤلف شوبان Chopin التي تتطلب اهتماماً خاصاً بتوضيح اللحن وتوضيح نغمات الباص بينما يجب تخفيض أصوات النغمات التي في الطبقة الوسطى فيما بينهما، علماً بأن الطبقة الوسطى تكون عادة بشكل تآلفات (أي عند أداء ثلاث نغمات أو أكثر مع بعضها ضمن ترتيب معين) (58).

إذن فأهمية الإصبعين الصغيرتين تفوق حجمهما، وقدراتهما كبيرة. علماً بأن كلاهما يتمتع بعضلات إضافية خاصة به على الجانب الخارجي لكف اليد تزيد من قوته وفعاليتها (59)، كما أنهما تتلقيان الدعم عند الحاجة من الكوع والكتف مما يزيدهما قوة

وسيطرة، تماماً كما يتم مع الرسغ. ويستطيع الطالب بالتركيز على إحساسه الداخلي بالحركة، أن يتتبع المسار الداخلي العضلي والعصبي لحركة كل من أصبعيه الصغيرتين من منطقة تماس الإصبع مع مفطح البيانو إلى الكوع والكتف. أما قصر الإصبعين الصغيرتين فيتطلب أن يقوم الطالب عند العزف بالإصبع الصغيرة إما بتخفيض الرسغ بالاعتماد على العضلات الإضافية على الجانب الخارجي لليد وعظام مشط اليد لتمكينه من الوجود على لوحة المفاتيح أو على العكس رفع الرسغ وتوجيهه نحو الإصبع الصغيرة بالتنسيق مع حركة الكوع.

3.- حركة الإبهام

إن مرونة عضلتي الإبهام هي من الضرورات الهامة في عملية العزف على آلة البيانو، وبخاصة لعلاقة الإبهام المباشرة مع الرسغ. إذ يرتبط ارتفاع الإبهام بارتفاع الرسغ عند العزف في علاقة متبادلة، وارتفاع كليهما يخضع للتغير تبعاً للحاجة التقنية والفنية. وعندما يحصل التشنج في عضلتي الإبهام ينعكس ذلك مباشرة على الرسغ ضاغطاً على الأعصاب الممتدة من الرسغ إلى الإبهام، مما يعيق نقل الأوامر الحركية إلى الأصابع كما ورد في أسباب التشنج. أي أن تشنج الإبهام يؤدي إلى تشنج في الذراع ككل. ويمكن التأكد من ذلك عملياً بمجرد تثبيت الإبهام بعصبية ومحاولة تحريك اليد والذراع والأصابع.

كما تشكل مرونة عضلتي الإبهام شرطاً أساسياً للتمكن من السيطرة على حركة الإبهام نفسها. إذ إن الإبهام، بالاعتماد على مرونة عضليتها، تستطيع التحرك في جميع الجهات فتمتد بسهولة لتطول نغمة ما بعيدة عنها أو قريبة منها، أو ترتفع إلى الأعلى أو تنزل إلى الأسفل دون مساندة من أي جزء من اليد أو الذراع. كما تستطيع الإبهام أيضاً، المرور من تحت المفصل المشطي للأصابع لتعمل مع الرسغ والساعد والكوع على نقل اليد من وضعية إلى أخرى منصاعة للتوجيهات والأوامر الحركية. ولكن ساندور قد

حذر من وضع الإبهام تحت المفاصل المشطية للأصابع كما يحدث غالباً أثناء أداء السلالم معتبراً أن ذلك يضعف ويعيق حركة الإبهام ، وأن مساعدة الرسغ والساعد للإبهام عندما تكون الإبهام تحت الأصابع ربما تسيء للتوازن بين أصوات النغمات التي تُعزف. لذلك، بدلاً من وضع الإبهام أبداً تحت الأصابع، يجب الاستفادة من الحركة الجانبية للساعد لوضع الإبهام على خط جانبي متوافق مع خط الساعد، ثم تخفيض الرسغ لتسهيل عمل الإبهام.⁽⁶⁰⁾

كل هذا يدل على أهمية مراقبة ليونة عضلاتي الإبهام أثناء العزف وضرورة اكتساب هذه العادة السليمة منذ بداية تعلم العزف على البيانو. بل إن الخطأ في توجيه الإبهام وبخاصة عند تركيز القوة فيها بتشنج يحولها إلى مستبد مخرب، بينما تكون مطواعة ومفيدة عندما نحافظ على مرونتها ونجيد توجيهها.

4- حركة الرسغ وارتفاعها

الرسغ هو الممر الرئيسي لأوامر المخ إلى اليد والأصابع، ويفترض أن يشكل جسراً متحركاً لتسهيل مرور الإبهام وعملها والتنقل بين وضعيات اليد المختلفة. عدا أن حالة الرسغ، وبضمن ذلك ارتفاعه وحركته وليونته، تؤثر في نوعية الصوت الصادر من آلة البيانو وفي تحقيق العزف الموصول، ويعتبره ليفين أشبه بممتص الصدمات إذ إن ليونته تقلل من التخبطات والفرمات أثناء العزف⁽⁶¹⁾. ورغم أن المستوى الطبيعي لارتفاع الرسغ هو مستوى المفاصل المشطية، إلا أن الرسغ يبقى عملياً بين الرفع والخفض تبعاً للحاجة التي تحددها نوعية التكنيك والآلية المستخدمة في العزف. فيفضل خفض الرسغ عند فتح الأصابع أثناء العزف والاعتماد بشكل رئيسي على حركة الأصابع⁽⁶²⁾، وكذلك عند العزف بالإبهام والإصبع الخامسة⁽⁶³⁾، أما عند استخدام الآليات الثلاث الأخرى فيفضل رفع الرسغ قليلاً⁽⁶⁴⁾.

أما نجاوز، فقد نصح بأن يبقى الرسغ أخفض قليلاً من عظم مشط اليد وبخاصة عند عزف الأوكتافات، وأصر على أصحاب

ملف العدد

اليـد الصغـيرة التمتع بالصبر والإصرار لتحقيق ذلك رغم الصعوبات التي يمكن أن تواجههم في بادئ الأمر⁽⁶⁵⁾. ولتجنب التشنج، نصح باستخدام الحركة المتموجة لليد والرسغ عند الحاجة لجعل الأصابع في وضعية عملية ومريحة تمكنها من العزف بالقوة المطلوبة⁽⁶⁶⁾، ولكنه أشار إلى ضرورة الاقتصاد في الحركة لجعل التموجات تكاد تكون غير مرئية كما هو الأمر عند العازف المتمرس⁽⁶⁷⁾. علماً بأن الحركة المتموجة تتيح الاستفادة من قوة البنية العظمية في مفصلي الكوع والكتف لدعم عضلات الساعد والذراع وإزالة التشنج.

أي أن على العازف أن يحافظ على ليونة الرسغ مهما تغير ارتفاعه. ويعدُّ تصلب الرسغ مؤشراً واضحاً للتشنج وللخطأ في الحركة. ومنذ بداية تعلم العزف على البيانو يجب أن يقوم الطالب أو الطالبة بمراقبة حركة الرسغ باستمرار أثناء التدريب للتأكد من ليونته ومرونته إلى أن يصبح ذلك أمراً اعتيادياً⁽⁶⁸⁾. وإذا كان الطالب قد أمضى شوطاً من دراسة العزف على البيانو دون الاعتياد على ذلك فعليه العمل على اكتساب هذه العادة مهما كلفه الأمر، علماً بأنه بمجرد أن يبدأ بتليين رسغه سيشعر بالراحة وزوال الألم الذي يترافق عادة مع تشنج الرسغ. علماً بأن الحفاظ على ليونة الرسغ يرتبط أيضاً بالحفاظ على ليونة عضلاتي الإبهام كما سبق التوضيح.

5. - حركة الساعد والكوع:

من الطبيعي أن ترتبط حركة الكوع أو الرسغ بحركة الساعد الذي يربط بينهما. ونظراً لأن العضلات الموجودة في الساعد هي المسؤولة عن تحريك الأصابع بوساطة الأوتار التي تصلها بها مروراً بالرسغ، فإن التنسيق الجيد بين جميع هذه الأجزاء: اليد والرسغ والساعد والكوع، يمد العازف بالقوة والثبات والسيطرة على العزف. ولهذا يختص الساعد بأداء المقاطع التي تحتاج إلى القوة والدقة معاً سواء كانت نغمات

ملف العدد

مفردة أم مسافات intervals (نغمتين تبعدان عن بعضهما بمسافة قريبة أو بعيدة) وبخاصة مسافات الأوكتافات أو التآلفات المتتابعة chords. كما يقوم الساعد بنقل اليد والأصابع من مكان إلى آخر على لوحة مفاتيح البيانو⁽⁶⁹⁾. وأي تشنج يحدث في الساعد ينعكس سلباً على عمل الأصابع والرسغ والكوع، مما يتوجب التنسيق المستمر في الحركة بين جميع هذه الأجزاء وبخاصة فيما يتعلق بالحركة الأفقية الجانبية للساعد التي سبقت الإشارة إلى أهميتها في فقرة عمل الأصابع.

وللتنسيق بين عمل الأصابع والرسغ والساعد والكوع، للاستفادة من البنية العظمية في تخفيف الضغط عن العضلات وتجنب التشنج، يقترح توماس مارك تشبيه المسافة بين الكوع وأطراف الأصابع مروراً بالساعد والرسغ والمفاصل المشطية للأصابع، بجسر متماسك قوي البنيان شبيه بالجسور اليونانية القديمة الباقية إلى اليوم التي كانت تعتمد في بنائها على شكل وأسلوب توضع الأحجار. أما طرفا الجسر فهما الكوع ورؤوس الأصابع بينما تشكل عظام المفاصل المشطية في كف اليد حجر الأساس الذي يثبت الجسر (كما في الصورة رقم 12). وعندما يحرك العازف هذا الجسر إلى الأعلى ثم إلى الأسفل ليضغط مفتاحاً ما على لوحة المفاتيح، سيشعر بأن المفاصل المشطية (حجر الأساس) هي التي تحمل البناء كله دون أي جهد عضلي مما يجنبه التشنج. أي أن الجسر يدعم نفسه بنفسه ويدعم العازف بالشعور بالسيطرة على حركته⁽⁷⁰⁾.



الصورة رقم (12) الساعد مع الرسغ والمفاصل المشطية
من كتاب توماس مارك ص 110-111

علماً بأن الاضطرار إلى فتح اليد يستوجب خفض الرسغ قليلاً عن المفاصل المشطية، ويتبع ذلك خفض الإبهام والإصبع الصغيرة/ الخامسة واقترابهما من مستوى لوحة المفاتيح.

6.- حركة الذراعين والظهر

حدد نيومن مهام الذراع بأنها نفس مهام الساعد، ولكن تلك المهام التي لا تحتاج إلى الدقة الكبيرة في الأداء، وأن الذراع مسؤولة عن نقل الروافع الأخرى على لوحة مفاتيح البيانو متحدة مع غيرها من الروافع لمدتها بالمزيد من القوة في العزف⁽⁷¹⁾. وتبين الدراسة التشريحية أن العضلات السطحية للظهر مع عضلات الصدر هي التي تقوم بتحريك الذراعين إلى الأعلى وإلى الأسفل وإلى الجوانب. ويعني ذلك أن الظهر والصدر يشاركان في حركة الذراعين حتى ولو بدا كل منهما ثابتاً. وبما أن العزف على البيانو كثيراً ما يتطلب تحريك الظهر إلى اليمين أو اليسار أو إلى الأمام أو إلى الخلف، فإن أي تشنج أو تثبيت في عضلات الظهر أو الصدر لا بد أن يحد من حركة الذراعين ومن جودة الأداء⁽⁷²⁾. وبما أن حركة الظهر مرتبطة بحركة الجذع ككل، فيجب أن تبدأ حركته من منطقة الحوض لا من منطقة الخصر. لأن تحريك الظهر من الخصر يعني الاقتصار على استخدام الجزء العلوي فقط من الجذع مما يجعل حركة الظهر مقيدة وغير طبيعية وبخاصة لأن الخصر ليس مفصلاً. وبما أن الجذع يمتد من عظمة الرقبة إلى منطقة الحوض حيث تبدأ مفاصل الأضلاع، فحركته الطبيعية تبدأ من مفاصل الأضلاع تماماً كما تبدأ حركة الساقين من هذه المفاصل أيضاً⁽⁷³⁾.

ولمساعدة الطالب أو العازف لتجاوز التعرض للتشنجات العضلية في حركة الذراعين والجذع، شبه توماس مارك حركة الذراعين، مع اختلاف درجة التعقيد، بحركة الجسر المعلق. فالجسر المعلق ثابت في مركزه وتتحرك عواماته المتصلة بالمركز على سلك حديدية عن طريق كبول. ومادامت السلك

نظيفة فإن حركة الجسر تبقى سليمة وسالكة، ولكنها تتعطل عند حدوث ما يعيق حركة الكبول. ويقابل ذلك ضرورة المحافظة على الراحة وعدم التشنج في حركة الذراعين. وبما أن الذراعين تتصلان بالجسد من الكتف فقط فهو يدعو لتحريكهما وكأنهما عوامتان تطفوان وتعومان بسلاسة ورشاقة على الجزء الأعلى من الجذع⁽⁷⁴⁾.

7- حركة الرقبة والرأس والأكتاف

تتصل الرقبة مباشرة بالجزء العلوي من الظهر كامتداد طبيعي له، وكل تشنج في عضلات الرقبة ينعكس سلباً على حرية حركة الظهر والذراعين. وقد كان فريدريك ماتياس ألكسندر F. M. Alexander أول من نبه إلى الأذى الذي ينتج عن تشنج عضلات الرقبة ونادى بضرورة المحافظة على حرية حركة عضلاتها مبيناً أن كل تشنج في عضلات الرقبة يؤدي إلى حدوث تشنج آخر في منطقة أخرى من الجسم⁽⁷⁵⁾. وبإزالة التشنج والضغط عن الرقبة سيتمكن العازف ليس فقط من تحريك جذعه وذراعيه بشكل طبيعي ومتوازن بل سيتمكن أيضاً من تحريك رأسه بشكل طبيعي ومتوازن بعيداً عن التشنج⁽⁷⁶⁾. علماً بأن ألكسندر قد أوضح الدور الطبيعي للرأس في توجيه حركة الجسم انطلاقاً من التحرك الطبيعي عند الأطفال الذين يبدأون بتعلم المشي: "الرأس أولاً ثم الجسم" *The head leads, the body follows*⁽⁷⁷⁾. وهذا ما يتطلبه الأمر أحياناً في العزف على البيانو عند الانتقال من أقصى اليمين إلى أقصى الشمال على لوحة مفاتيح البيانو لما لهذا من دور في تسهيل حركة الذراعين والظهر. أما الأكتاف فيجب عدم رفعها والمحافظة على حركتها الطبيعية مع الجذع كما في عملية المشي الطبيعي، علماً بأن رفعها عند العزف يسبب ضغطاً إضافياً لاداعي له على عضلات الرقبة والظهر.

وللمحافظة على صحة الظهر والرقبة تنصح الدكتورة باربرا بول Barbara Paull بتجنب الحركات الخاطئة والفجائية وتجنب

ملف العدد

الانحناء لفترة طويلة والجلوس الطويل. وعند الاضطرار للانحناء لفترة طويلة يجب القيام بحركة معاكسة لجهة الانحناء كتمرين رياضي لتجنب الإصابة بالديسك في العمود الفقري، وكذلك الأمر عند الجلوس الطويل. علماً بأنها قد توجهت بهذه النصائح ليس فقط لعازفي البيانو بل لعازفي جميع الآلات الموسيقية ولكل من يضطره عمله الجلوس لفترة طويلة⁽⁷⁸⁾.

8. حركة الساقين والقدمين

تتحقق حرية حركة الساقين والقدمين بأسلوب الجلوس السليم المتوازن على عظمة الجلوس الذي يجمع بين الاستقرار وقابلية الحركة والتوازن⁽⁷⁹⁾ كما سبقت الإشارة. كما يتطلب ذلك تجنب شد العضلات المحيطة بعظمة الجلوس وتجنب شد عضلات الفخذ. فشد هذه العضلات يسبب عدم توصيل وزن الجسم إلى مقعد الجلوس، وبالتالي تقييد حرية حركة الساقين وعدم التوازن الحركي⁽⁸⁰⁾. علماً بأن تجنب شد عضلات الفخذ يمكن أن يتم بالحفاظ على راحة عضلات الركبتين بفتح ما بينهما بمسافة طبيعية تتحدد بالشعور باستقرار وراحة الجذع على عظمة الجلوس والشعور بالسيطرة على حركة القدمين سواء لاستخدام البيدالات، أم لتحريك القدم اليسرى عند الحاجة إلى دعم وزن الجسم وزيادة القوة اللازمة للعزف.

البند الثالث

تأثير حجم اليد ونوعها وكيفية تطويعها
للتصدي للمهام التقنية المختلفة

إن اعتماد اليد والأصابع على مساعدة الروافع الأخرى لا ينفى ضرورة أن تكون هي نفسها جاهزة للعزف، وبخاصة أنها تشكل الأساس الثابت لمفاصل الأصابع ذات العلاقة المباشرة بلوحة المفاتيح، وهي التي تحدد أسلوب عمل الأصابع كما تقدم. ولكن،

بما أن إمكانات اليد تختلف باختلاف نوعها لا بد من اختيار الأسلوب المناسب لتطوير إمكاناتها. ويحمل إيرل موس Moss أستاذ البيانو مسؤولية توجيه الطالب نحو أسلوب تطويع يده للعزف على البيانو تبعاً لنوعها: قصيرة وسمينة، نحيلة وضعيفة، عصبية وقوية.....⁽⁸¹⁾. ويشير نيجاوز إلى أهمية تنظيم عمل اليد بقوله إن اليد المنظمة تكون من نفسها فرقة رائعة إذ تعمل على مبدأ "الواحد للجميع والجميع للواحد"، مشيراً إلى أن اليد الصغيرة هي التي تعاني عادة المشاكل التقنية إذ تتعرض باستمرار للفتح والشد فتكون عرضة للتشنج نتيجة أي خطأ حركي قد يرتكبه صاحبها. أما اليد الكبيرة فهي أقل عرضة للتشنج نظراً لقدراتها الطبيعية الأوسع⁽⁸²⁾.

ولكن الأمر لا يعتمد فقط على القدرات الطبيعية، فاليد الصغيرة المتدربة تتفوق على اليد الكبيرة غير المتدربة بذكاء صاحبها وعمله الدؤوب الذي يرفع مستوى أدائه⁽⁸³⁾. فبينما يتوصل صاحب اليد الكبيرة بذكائه إلى تقنيات عالية في العزف على البيانو دون الكثير من العناء، يعاني صاحب اليد الصغيرة الكثير للتمكن من التوصل إلى المستوى المطلوب لأداء الكثير من الأعمال الموسيقية. ومن خلال تجاربه الكثيرة مع طلابه وتجربته الشخصية، إذ عانى هو نفسه من صغر حجم يده، كتب نيجاوز بالتفصيل عن أساليب تطوير إمكانات اليد وتطويرها للعزف على البيانو في كتابه "فن البيانو"، مولياً اهتماماً خاصاً باليد الصغيرة لحاجتها إلى أسلوب خاص في التدريب لتحافظ على ليونتها أثناء العزف. وفيما يلي أهم توجيهاته في هذا الصدد مع بعض التوضيحات:

1 — يجب ترقيم الأصابع بشكل منطقي يتناسب مع حجم اليد، شرط أن يتناسب الترقيم مع تحقيق المهام الفنية الجمالية للعمل الموسيقي والحفاظ على أسلوب المؤلف⁽⁸⁴⁾. فالتسلسل المنطقي للأصابع والمناسب لليد يهيئ اليد للقيام بمهامها دون عناء، وبضمن ذلك التغلب على صعوبات العزف الموصول. ويساهم اتباع ترقيم ثابت للأصابع في استخدام الذاكرة العضلية الحركية

ملف العدد

التي هي على درجة من الأهمية مثل الذاكرة الموسيقية⁽⁸⁵⁾. كما أشار نيجاوز إلى ضرورة اختيار الأصابع بما يتناسب مع القوة المطلوبة لأداء النغمات المرتبطة بكل إصبع، وذلك حفاظاً على جماليات التعبير في الأداء وتطبيقاً لمبدأ شوبان في ترقيم الأصابع⁽⁸⁶⁾. علماً بأن أستاذ البيانو، عند تدريسه للأطفال أو البالغين من أصحاب اليد الصغيرة، يضطر أحياناً، ضمن ما يسمح به التركيب الهارموني للعمل، إلى حذف نغمة ما أو تغيير مكانها لتجنب فتح اليد أكثر من قدراتها الطبيعية.

2 — يجب التركيز على تجنب التشنج عن طريق وعي الحركة والتهيؤ للقيام بها مسبقاً والابتعاد عن التغييرات والحركات المفاجئة: وهذا ما يؤكد أن مهمة العزف معرفية قبل أن تكون ميكانيكية. ويتم ذلك بالاهتمام بتوجيه حركة اليد والمعصم والساعد للوضعية اللازمة للعزف، وبخاصة عند أداء السلالم والأربيج وعند أداء الجمل والمقاطع الموسيقية التي تتطلب نقل اليد من وضعية إلى أخرى⁽⁸⁷⁾.

3 - تجنب تصلب الرسغ عن طريق التدريب البطيء على المقاطع الصعبة لفترة طويلة وربما يضطر الطالب للتدريب أبطأ بكثير من السرعة المطلوبة وبخاصة في أداء المقاطع السريعة المبنية على نوبات مزدوجة أو أوكتافات. والمطلوب أن يقوم الطالب بمراقبة حركته باستمرار لتجنب كل تشنج ممكن مع توخي الدقة المتناهية في العزف والعمل للحصول على أفضل النتائج بأقل جهد ممكن. وعند التوصل إلى الشعور بسهولة في الأداء، يمكنه أن يبدأ بالتدرج للتوصل إلى السرعة المطلوبة⁽⁸⁸⁾.

4 — التدرج البطيء بصوت لا يتعدى mf (متوسط القوة) على المقاطع السريعة والقوية مع التركيز المستمر على تجنب التشنج وذلك لفترة طويلة قبل البدء بالعزف بالسرعة والقوة المطلوبين⁽⁸⁹⁾. فالعزف السريع والقوي قبل الأوان يؤدي إلى

التشنج وعدم الإتقان والتأثرة في العزف، ولا بد من اتباع تدرج طبيعي للسرعة والقوة لتهيئة الجهاز الحركي للقيام بمهامه. وتختلف المدة المطلوبة للعزف البطيء من طالب إلى آخر تبعاً لقدراته ومعطياته الجسدية. ونظراً لصعوبة الالتزام بالعزف البطيء لمدة طويلة، فإن الالتزام به يشكل نوعاً من التحدي الذي يصر عليه الطالب الموهوب إلى أن يحقق هدفه في الأداء. علماً بأن العزف البطيء يتطلب أحياناً تركيزاً أعلى من العزف السريع وتتوضح فيه الأخطاء وتفتضح بشكل أكبر.

5 — يتطلب أداء الأوكتافات تشكيل قبة نصف دائرية بين نهاية الإصبع الخامسة ونهاية الإبهام مروراً بعظم مشط اليد في منتصف راحة اليد، وبحيث يكون الرسغ بالضرورة أخفض قليلاً من القبة المتشكلة من عظام مشط اليد، على أن يتمركز الضغط في طرفي القبة نصف الدائرية أي في نهايتي كل من الإصبع الخامسة والإبهام وليس في منتصف عظم المشط. فالضغط من منتصف عظم المشط يؤدي إلى تقريب عظام المشط من مفاتيح البيانو مما يؤدي إلى عدم استقلالية الإبهام والإصبع الخامسة وعشوائية العزف بكبس النغمات التي بين هذين الإصبعين. ورغم أن تحقيق ذلك صعب على أصحاب اليد الصغيرة إلا أنه من ضرورات العزف الجيد⁽⁹⁰⁾. وهنا لا بد من مراقبة دور الساعد والكوع في العزف إضافة إلى الذراع والكتف. وربما يضطر الأمر لمشاركة بسبب من الظهر والصدر وربما عضلات البطن لتجنب التشنج في الذراعين كما هو الأمر عند أداء مقطع الأوكتافات المتتابعة السريعة في بولونيز لابيمول ماجور Polonaise A Flat Major للمؤلف شوبان Chopin.

6 — عند أداء التآلفات الرباعية (التي تحوي أربع نغمات) أو أكثر، على أصحاب اليد الصغيرة التخلي عن أسلوب "السقوط الحر للذراع" والتركيز على إبقاء الأصابع قرب سطح لوحة مفاتيح

البيانو لتقريب المسافات التي تجتازها اليد للعزف. أولاً لأن القرب من أصابع البيانو هو الوحيد الذي يضمن الدقة في الأداء، ثانياً من أجل تجنب المباعدة القصوى بين الأصابع، فالعضلات التي تباعد بين الأصابع تصاب بالشد والتوتر عندما تصل المباعدة إلى أقصى حدودها وتعرض لفقدان مرونتها ووزنها الطبيعي⁽⁹¹⁾.

تطبيقات

أولاً: فوائد التدريب على السلالم الموسيقية

يولي البعض أهمية كبيرة للتدريب اليومي على أداء السلالم كتمارين لحفظ لياقة الأصابع والذراعين وتطوير القدرات التقنية في العزف على البيانو بشكل عام من خلال التدريبات التقنية الملحقة بالسلالم. وأول ما يتعلمه الطالب من خلال التدريب على السلالم هو منطق ترقيم الأصابع وإيجاد الترتيب الأفضل لأصابع يده بنفسه بشكل آلي عندما يعزف أي سلم موسيقي، مما يساهم في تطوير قراءته الوهلية ويختصر الوقت اللازم لدراسة أي مقطوعة موسيقية مستقبلاً. وعن طريق أداء السلالم يتألف الطالب مع آلة البيانو، وتنمو علاقته بها وإحساسه باللمس كما تقوى عضلات ساعديه وذراعيه. ونظراً للفوائد الكثيرة لأداء السلالم يقول ليفين: "بإمكاننا التدريب قليلاً على أداء السلالم الموسيقية ولكن لا يمكن تجاوز الحدود في التدريب عليها"⁽⁹²⁾. ويشير نيجاوز إلى ضرورة العمل على تطوير الإحساس الفني جنباً إلى جنب مع العمل على تطوير التقنية العالية عند أداء السلالم، مذكراً بأن أكثر العازفين الكبار كانوا يتدربون على السلالم عند الحاجة إليها فقط ويقصرون تدريبهم على السلالم التي تصادفهم في الأعمال الموسيقية التي يؤدونها، ولكنهم كانوا يحرصون بشدة على أدائها بمستوى عالٍ من الدقة التقنية والإحساس الفني⁽⁹³⁾.

ولتفادي أسلوب التدريب العشوائي على السلام، يجب أن يحرص المدرس على وعي الطالب لقواعدها النظرية التي تسهل دراستها وأهمية اتباع ترقيم الأصابع المحدد لأدائها، الذي يساعد في التهيؤ للمشاكل التقنية التي سيواجهها الطالب مستقبلاً فيما يتعلق بتوجيه اليد والأصابع والذراع للحركة المناسبة والتي يوضحها ساندور بأنها الحركات الجانبية للمساعد والذراع التي تضع كل إصبع على خط مستقيم مع عضلته الموجودة في المساعد لتمكينه من العمل بحرية بدون عوائق، وبخاصة عند استخدام الإصبع الرابعة الضعيفة أو عند استخدام الإبهام في نقل اليد من وضعية إلى أخرى⁽⁹⁴⁾ كما سبق التوضيح عند الحديث عن حركة اليد والأصابع.

وبينما يشكل أداء السلام حجر الأساس في مناهج تعليم العزف على البيانو، يمكن أن يشكل أيضاً حجر الأساس لتصحيح أسلوب الأداء، وبخاصة لأن أداء السلام يعتمد قبل كل شيء على فهم الطالب لها كقاعدة بسيطة ينطلق منها بتدرج منطقي لحل ما يستجد من المشاكل التقنية التي يتعود عليها من خلال التكرار الواعي الذي يخفف الضغط النفسي عنه، فاسحاً له المجال للاهتمام بالأسلوب السليم للعزف بعيداً عن التشنجات الجسدية. أما الوقت اللازم للعمل على كبح جماح الحركات اللاإرادية والتعود على التحرك الطبيعي والاقتصاد في الحركة فيتطلب وقتاً كافياً لا يمكن اختصاره⁽⁹⁵⁾ وطبعاً يختلف من طالب إلى آخر.

ثانياً: تمارينات مقترحة و مقتبسة للبالغ المبتدئ في العزف على آلة البيانو

التمرين رقم (1)
خاص بحركة الأصابع (مقترح)

ملف العدد

يقف الطالب ويرفع يديه إلى الأمام قليلاً وكأنه يتأهب للعزف على البيانو في الهواء، على أن يكون الكوع حراً وبعيداً عن الجذع بضعة إنشات، ثم يحاول تحريك كل إصبع على حدة بالترتيب، شرط عدم التشنج وتحريك عضلات الذراعين بأسلوب طبيعي بسيط.

يلاحظ الطالب: أن حركة كل إصبع لا بد أن تؤدي إلى اهتزاز في إصبع آخر، وأن عضلات الذراعين تشعر بهذا الاهتزاز مادامت مرتاحة وغير متشنجة.

الهدف من التمرين: أن يعي الطالب أن آلية عمل كل إصبع ليست مستقلة عن عمل الأصابع الأخرى أو الذراعين، وأن تحريك الأصابع يمكن أن يتم ببساطة دون ضغط أو تشنج.

التمرين رقم (2)

خاص بصدى حركة الأصابع في الساعد (مقترح)

يجلس الطالب أو الطالبة براحة طبيعية وارتخاء نسبي مع استقامة الظهر، مع وضع اليدين على الحوض بحيث تكون الأصابع بشكلها الطبيعي النصف دائري بتماس مع الحوض، ويتكى الرسغان من كل يد على الحوض براحة تامة، بينما تتدلى الذراعان بحرية من الكتف. ثم يقوم الطالب أو الطالبة بتحريك الأصابع، كل إصبع على حدة من المفاصل المشطية إلى الأعلى وإلى الأسفل مع مراقبة المسار الداخلي للحركة.

يلاحظ الطالب أو الطالبة

1 — أن الأصابع تتفاوت بسهولة ومقدار رفعها. فيمكن رفع الإبهام (الإصبع الأولي) والسبابة (الثانية) والخنصر (الخامسة) من كل يد بسهولة بينما ترتفع الإصبع الوسطى (الثالثة) بأقل من ذلك سهولة. أما البنصر (الإصبع الرابعة) فنجد صعوبة في رفعها بمفردها لارتباط حركتها بحركة الإصبع الثالثة.

2 — يشعر الطالب أو الطالبة بحركة العضلات في الساعد نتيجة رفع كل إصبع وخفضها. ويمكن القيام بوضع راحة اليد اليسرى على ساعد اليد اليمنى أثناء تحريك أصابع اليد اليمنى لنشعر بحركة العضلات داخل الساعد الأيمن، ثم القيام بعد ذلك بوضع راحة اليد اليمنى على ساعد اليد اليسرى أثناء تحريك أصابع اليد اليسرى للشعور بحركة عضلات الساعد الأيسر.

الهدف من التمرين

أن يعي الطالب أو الطالبة منذ البداية الاختلاف في مدى سهولة أو صعوبة رفع الأصابع، ويشعر بالعلاقة بين حركة الأصابع والعضلات المحركة لها الموجودة في الساعد.

ويوضح هذا التمرين أيضاً أن عملية تحريك الأصابع تتم بسهولة عندما يكون الرسغ مرتاحاً بعيداً عن التشنج، أما عندما يكون الرسغ متشنجاً ويابساً فتحريك الأصابع يكون صعباً ومؤلماً!

التمرين رقم (3)

خاص بصدى حركة الأصابع في أعلى الذراع قرب الكتف (مقترح)

يجلس الطالب أو الطالبة براحة طبيعية وارتخاء نسبي مع استقامة الظهر كما في التمرين رقم (2) مع وضع اليدين على الحوض وانكاء الرسغين براحة أيضاً على الحوض. نبقي رؤوس الأصابع ملامسة للحوض بينما نقوم بإبعاد الكوعين عن الجذع بمقدار 2 — 3 إنشات مع رفع الرسغين قليلاً على أن لا يتعدى ارتفاعهما ارتفاع المفاصل المشطية للأصابع. نترك الذراع تتدلى من الكتف بحرية لنشعر بثقل الذراع على رؤوس الأصابع التي تتكئ على الحوض وتمنع الذراع من السقوط.

في الحالة الأولى نطلب من الطالب أو الطالبة تحريك الأصابع كلاً على حدة من المفاصل المشطية، بحيث ينتقل الثقل الطبيعي

ملف العدد

للذراع من إصبع إلى إصبع مع تثبيت حركة الرسغ والكوع والكتف شرط عدم التشنج والإحساس الداخلي بالحركة.

يلاحظ الطالب: أن الحركة تكون صعبة وثقيلة.

في الحالة الثانية نطلب من الطالب أو الطالبة تحريك الأصابع كلاً على حدة من المفاصل المشطية، بحيث ينتقل الثقل الطبيعي للذراع من إصبع إلى إصبع بحرية في الرسغ والكوع والكتف، مع السماح للكوع والرسغ بالتحرك إلى الأعلى وإلى الأسفل بمقدار بضعة ملليمترات لأكثر، وبحيث تكون الحركة إلى الأسفل مع الإبهام وإلى الأعلى مع الأصابع الأخرى، ثم إلى الأسفل مع الخنصر وإلى الأعلى مع الأصابع الأخرى، ونكرر الحركة بتسلسل وانتظام عدداً من المرات.

يلاحظ الطالب: أن الحركة في هذه الحالة أسهل مما كانت عليه في الحالة الأولى.

في المرة الثالثة الحالة الثانية نفسها من حيث السماح بتحريك الكوع والرسغ إلى الأسفل مع الإبهام والخنصر وإلى الأعلى مع باقي الأصابع، ولكن مع إضافة حركة جانبية بسيطة يقوم بها الكوع والرسغ باتجاه كل إصبع. ونعيد الحركة بتسلسل وانتظام عدداً من المرات.

يلاحظ الطالب: أن الحركة في الحالة الثالثة أسهل من سابقتها، إضافة إلى أن الأصابع باتت أقوى لأنها بهذا التطبيق الحركي تستمد قوة إضافية من الساعد والكوع.

الهدف من التمرين: أن يعي الطالب عملياً العلاقة بين حركة الإصبع ومفاصل الرسغ والكوع والكتف. وأن حرية حركة مفصلي الكوع والكتف تساهم في تحقيق الليونة العضلية في العزف مع مد الأصابع بالقوة اللازمة للسيطرة على تنفيذ التظليلات الصوتية المختلفة في الأداء.

التمرين رقم (4)
خاص بالإبهام (مقترح)

يمد الطالب يديه إلى الأمام بارتفاع الكوع وكأنه يريد العزف على البيانو، ويقوم بتحريك الإبهام في كلتا يديه في جميع الاتجاهات.

يلاحظ الطالب: أن بمقدور الإبهام التحرك ببساطة وقوة واستقلالية لافتة للنظر قياساً بباقي الأصابع، إذ إن باقي الأصابع لا تستطيع التحرك إلا في جهتين: إما إلى الأعلى أو إلى الأسفل.

الهدف من هذا التمرين: أن يعي الطالب أن بإمكانه الاعتماد على الإبهام في أداء مهامه دون توجيه قوة إضافية له عن طريق توجيه اليد خطأ نحوه. إذ إن العزف بوضعية توجيه اليد نحو الإبهام يسبب تشنج الرسغ وإضعاف الإصبع الصغيرة.

التمرين رقم (5)

خاص باستخدام السقوط الحر للذراع في العزف على البيانو
(مقتبس من كتاب نيجاوز ص 67)

1 — نقوم باختيار نغمة لأدائها بإصبع معينة، ولتكن الإصبع الوسطى (الثالثة) كبدائية، ثم نكرر التمرين مع كل إصبع على حدة من الأصابع إلى أخرى.

2 — البدء بإسقاط كتلة الذراع من مسافة قريبة من سطح مفاتيح البيانو دون أي تدخل عضلي اعتماداً على الجاذبية الأرضية، وبحيث تسقط على النغمة التي تم اختيارها باستخدام الإصبع التي تم اختيارها.

3 — إعادة إسقاط الذراع عدداً من المرات مع التدرج في كل مرة في زيادة المسافة التي تسقط منها، إلى أن تصل اليد إلى أبعد مسافة ممكنة لها ولنحددها ب 30 سم عن لوحة المفاتيح.

ملف العدد

4 - نعكس الموضوع بأن نبدأ بتقصير المسافة تدريجياً في كل مرة يتم فيها إسقاط الذراع، إلى أن نصل إلى المسافة الأولى التي بدأنا منها.

يلاحظ الطالب: أن الصوت يعلو تدريجياً مع التدرج بتكبير المسافة التي تسقط منها اليد بفعل زيادة سرعة سقوط كتلة الذراع كلما كبرت المسافة. والعكس صحيح أن الصوت يخفت تدريجياً مع التدرج في تصغير المسافة التي تسقط منها اليد بفعل تناقص سرعة سقوط كتلة الذراع كلما صغرت المسافة.

الهدف من التمرين: تحفيز الطالب لاكتشاف الإمكانيات الصوتية لآلة البيانو التي تختلف باختلاف أسلوب الأداء تمهيداً للسيطرة على أدائه، ولمساعدته لتحريك ذراعيه بحرية وانسيابية.

النتائج والتوصيات

1 - لا بد من فهم آلية الحركة الطبيعية والاضطلاع بمظاهر التشنج وأسبابه لتجنبه في العزف على آلة البيانو، فكل تشنج أو ألم يعني أننا نتحرك بآلية غير سليمة.

2 — قد يستغرق تصليح وضعية الجلوس أو التحرك السليم بعيداً عن التشنج وقتاً طويلاً، إلا أنه لا بد من توجيه الطالب دون هوادة إلى أن يتخلى عن عيوبه. فالاستسلام للعيوب الجسدية دون إثبات للحالة المرضية يتسبب بإعاقة الطالب.

3 - للتمكن من التنفس الطبيعي المريح وسهولة السيطرة على الحركة لا بد من الجلوس الطبيعي المتوازن أمام آلة البيانو.

4 — عند الشعور بالألم أو التعب السريع لا بد من تغيير أسلوب العزف باستخدام عضلات أخرى أو مشاركتها لتخفيف الضغط عن العضلات الأولى.

ملف العدد

- 5 — يجب التدرج بالصعوبات التقنية ومراعاة المعطيات الجسدية والوقت اللازم للتدريب.
- 6 — يجب اتباع التسلسل المنطقي للأصابع وعدم العشوائية في ترتيبها لما لذلك من أهمية بتشغيل الذاكرة الحركية.
- 7 — لتجنب التشنج في العزف على البيانو يجب الابتعاد عن التغييرات والحركات المفاجئة عن طريق الوعي التام للحركة والتهيؤ مسبقاً للقيام بها.
- 8 — إن أداء المدرس لبعض المقاطع الصعبة أمام الطالب يساعده على فهم أسلوب الحركة والأداء ويذلل الصعوبات التقنية أمامه. وعلى المستوى الفني يساهم ذلك في تعريفه بالاحتمالات العديدة التي تحقق الهدف الفني المطلوب.
- 9 — إن الاستماع إلى الأمسيات الموسيقية التي يقوم بها العازفون الموسيقيون المحترفون والهواة، وحضور ورش العمل الخاصة بدراسة العزف على الآلات الموسيقية، يشكل رادفاً هاماً لتعليم العزف على الآلات الموسيقية المختلفة. فهو يكسب الطالب خبرات غير مباشرة في تقنيات وفنون العزف ويعزز قدراته العزفية بعيداً عن الانفعالات السلبية التي يمكن أن تحدث أثناء الدروس الفعلية. كما تفوق فائدة هذه الأمسيات وورش العمل فائدة الاستماع إلى التسجيلات السمعية والمرئية، لأنه يضع الطالب أمام تجربة حقيقية واحتكاك مباشر بعملية الأداء والمؤدي. هذا إضافة إلى أن الأمسيات الموسيقية وورش العمل تفتح آفاق الطالب بما تزوده به من ثقافة موسيقية وتشجعه على التدريب ليرتقي بمستواه التقني والفني لأداء الأعمال الموسيقية ذات القيمة الفنية العالية.
- 10 — يجب اختيار المناهج من الأعمال الموسيقية ذات القيمة الفنية العالية.

11 — عندما يتعلق الأمر بتدريس البالغين المبتدئين في العزف على البيانو من الذين لم يسبق لهم دراسة الموسيقى وليس لديهم أدنى ثقافة موسيقية لابد من التطرق إلى الصولفيج وتربية السمع والنظريات الموسيقية والتاريخ والتحليل الموسيقي بأنواعه، أي التدريس المتكامل⁽⁹⁶⁾. فهذا يطور وعيهم ويشجعهم على حل المشاكل التقنية التي تواجههم بأنفسهم.

12 — يجب أن لا ينسى الطالب في كل الأحوال أن التقنية العالية في العزف على آلة البيانو لاتعني المهارة في تحريك الأصابع بل المهارة في تجسيد القيمة الفنية للعمل المؤدى.

الهوامش

1. Louis Kentner: "Piano", Yehudi Menuhin Music Guides, Kahn & Averill, London 1991, (First edition 1976). page 47
2. William S. Newman: "The Pianist's Problems, A modern Approach to Efficient Practice and Musicianly Performance", Third Edition, Published by Da Capo Press Inc., USA, 1984. page 2
3. ياسر سيد حيدر: "الاسترخاء وأثره في اكتساب الحرية والسهولة للأداء الجيد على آلة البيانو"، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة حلوان 1998.
4. سحر ملحم: "مدارس تعليم العزف على آلات الكلافير و البيانو من القرن السادس عشر إلى بداية القرن العشرين، أهم أساليبها وتوجهاتها"مجلة الحياة الموسيقية، منشورات وزارة الثقافة في سورية، صيف خريف 1993.
5. محمود شرقاوي: "دور الجهاز الحركي في الأداء على البيانو"، رسالة دكتوراه غير منشورة، جامعة حلوان 1993
6. ليلي زيدان: "الاسترخاء وأهميته لاكتساب الحرية والسهولة في العزف على البيانو" بحث منشور في مجلة دراسات وبحوث، جامعة حلوان، العدد الثالث، المجلد العاشر، مايو/ أيار 1987.
7. Tobias Matthay: Pianoforte Muscular Relaxation Studies For Students, Artists and

- Teachers, London Paris, Bosworth & Co. 1908.
8. "Masters of the Soviet Pianistic Schools", Articles, Moscow State Conservatory named Peter Ilich Tchaikovsky, Musgiz 1954. (In Russian).
 9. Josef Lhevinne: "Basic Principles in Pinoforte Playing", Dover Publications, Inc., 1972.
 10. Walter Giseking and Karl Leimer: "Piano Technique", Dover Publications, Inc. New York, 1972. (Contains two books: The Shortest Way to Pianistic Perfection, first published in 1932, and "Rhythmics, Dynamics, Pedal and Other Problems of Piano Playing" first published in 1938).
 11. William S. Newman: "The Pianist's Problems, A modern Approach to Effieient Practice and Musicianly Performance", Third Edition, Published by Da Capo Press Inc., USA
 12. Earl Moss: "More than Teaching, a Manual of Piano Pedagogy", by Gordon V. Thompson Music, Toronto, Canada, a division of Canada Publishing Corporation, 1989.

13. Louis Kentner: "Piano", Yehudi Menuhin Music Guides, Kahn & Averill, London 1991, (First edition 1976).
14. Georgy Sandor: "On Piano Playing: Montion, Sound and Expression", Schirmer 1995, USA.
15. Heinrich Neuhaus: "L'Art Du Piano", Edition Van de Velde, France 1971, Traduit du russe par Olga Pavlov et Paul Kalinine. Imprime en France. – JOUVE, 11, bd de Sebastopol, 75001 Paris, N. 334943C. Octobre 2003.
16. Thomas Mark: "What Every Pianist Needs To Know About The Body", GIA Publications, Inc., Chicago, USA, 2003.
17. www.taubman-institute.com
18. http://musicmoz.org/Education/Alexander_Technique
19. William S. Newman, p.43
20. Gyorgy Sandor, p.31
21. William S. Newman, p. 41- 42
22. "Masters of the Soviet Pianistic Schools", p.104
23. William S. Newman, p. 41
24. William S. Newman, p. 40- 41
25. Walter Giesecking, p. 13
26. Louis Kentner, p. 47- 48
27. Thomas Mark, p. 53

28. "Masters of the Soviet Pianistic Schools", p.104
 29. William S. Newman, p. 41- 42
 30. Louis Kentner, p.48
 31. Thomas Mark, p.47- 48
 32. Gyorgy Sandor, p.26
 33. Walter Giesecking, p. 13
 34. "Masters of the Soviet Pianistic Schools", p.104
 35. William S. Newman, p. 41
 36. Thomas Mark, p. 124
 37. Thomas Mark, p. 49
 38. "Masters of the Soviet Pianistic Schools", p.104
 39. William S. Newman, p. 42
 40. "Masters of the Soviet Pianistic Schools", p.104
 41. Heinrich Neuhaus, p. 105
 42. "Masters of the Soviet Pianistic Schools", p.104
 43. Earl Moss, p.18
 44. William S. Newman, p. 43
 45. Josef Lhevinne, p.12- 13
 46. "Masters of the Soviet Pianistic Schools", p.102
 47. Heinrich Neuhaus, p.104
 48. Earl Moss, p.18- 19
 49. Heinrich Neuhaus, p.104
-

50. Heinrich Neuhaus, p.119- 120
51. Heinrich Neuhaus, p.105
52. Gyorgy Sandor, p.62
53. Gyorgy Sandor, p.53- 59
54. William S. Newman, p.43- 44
55. William S. Newman, p.46
56. William S. Newman, p.47
57. Gyorgy Sandor, p.93- 94
58. Heinrich Neuhaus, p.81
59. Gyorgy Sandor, p.59
60. Gyorgy Sandor, p.57- 58
61. Josef Lhevinne, p.19
62. William S. Newman, p.48
63. Gyorgy Sandor, p.58- 59
64. William S. Newman, p.48
65. Heinrich Neuhaus, p.126
66. Heinrich Neuhaus, p.106- 107
67. Heinrich Neuhaus, p.107
68. William S. Newman, p.48
69. William S. Newman, p.47
70. Thomas Mark, p.110- 111
71. William S. Newman, p.47
72. Thomas Mark, p.102- 104
73. Thomas Mark, p.50
74. Thomas Mark, p.117
75. Thomas Mark, p.40
76. Thomas Mark, p.41

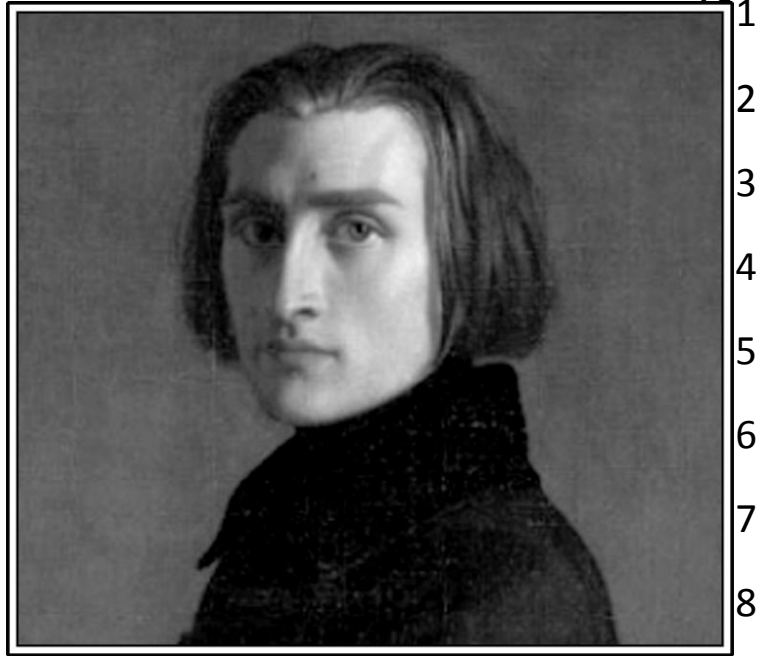
77. Pedro De Alcantara, p.27
78. Barbara Paull and Christine Harrison,
p.37
79. Gyorgy Sandor, p.31
80. Thomas Mark, p.48
81. Earl Moss, p.18- 19
82. Heinrich Neuhaus, p.100
83. Heinrich Neuhaus, p.112
84. Heinrich Neuhaus, p.141
85. Heinrich Neuhaus, p.148
86. Heinrich Neuhaus, p.152
87. Heinrich Neuhaus, p.108- 111
88. Heinrich Neuhaus, p.123
89. Heinrich Neuhaus, p.123- 124
90. Heinrich Neuhaus, p.126- 127
91. Heinrich Neuhaus, p.113
92. Josef Lhevinne, p.11
93. Heinrich Neuhaus, p.22
94. Gyorgy Sandor, p.52- 58
95. Louis Kentner, p.60- 61
96. Heinrich Neuhaus, p.173- 174

.97

ملف العدد .98

.99

.100



.109

.110

.111

.112

.113

.114

.115

.116

.117

ملف العدد

.118 فرانز ليست

1886 1841 .119

.120

.121

ملف العدد

.123

.124

.125

.126

.127

.128

.129

.130

.131

.132

.133 فرانس ليست

.134 1886 - 1811

.135

.136

.137 إعداد: ديالى حنانا

.138

.139

140. في مسيرة فرانز ليست الاحترافية، الطويلة والغنية، كشفت طبيعته، المتعددة الجوانب، عن نفسها في طرائق شتى متطرفة. فهو الرومانتيكي المفطور على الحب الذي أصبح وثناً، وهو الذي أراد أن يصبح أسطورة كراهب أبيض الشعر في رداء الكنيسة الكاثوليكية، وهو العجوز الورع الذي مازال باستطاعته استعادة صورة مفيستو (شيطان) أمام البيانو.

141. إن قدراته الاستثنائية في العزف على البيانو تعكسها مدوناته الموسيقية لتلك الآلة، وتردد صداها روايات العديد من تلاميذه. وقد ساهم ليست، بوصفه مؤلفاً أيضاً، في الكتابة في كل شكل من الأشكال الموسيقية عدا موسيقا الحجرة وأعمال المسرح (فقط أوبريتا مبكرة بعنوان دون سانشو 1825). وقد تفوقت أعماله لآلة البيانو على جميع منافسيه، وإن ريادته في مجال القصيدة السيمفونية، وأستاذيته في تحويل الثيمات إلى أعمال كبيرة، ومكانه البارز في الاتجاهات الموسيقية المتقدمة، كل ذلك بات معروفاً. وخارج أعمال البيانو المنفرد والكونشرتو ثمة مقطوعات أوركستريالية، وأعمال لآلة الأورغن، مازالت تقدم حتى الآن.

142. السنوات الأولى

143. ولد فرانز ليست في ريدينغ بهنغاريا في الثاني والعشرين من شهر تشرين الأول عام 1811. تلقى دروسه الأولى في العزف على البيانو من والده الذي كان موظفاً في

قصر عائلة استرهازاي الذي عمل فيه جوزيف هايدن (1732—1809)، وزاره موسيقيون بارزون بضمنهم لويجي كيروبيني (1760—1842) ويوهان هوميل (1778—1837). وحين بلغ التاسعة أتاحت له مواهبه غير العادية في العزف على البيانو فرصة الحصول على منحة مالية قدمها له عدد من الأرسقراطيين الهنغاريين مكنته من متابعة دراسته في فيينا على يد أنطونيو سالييري (1750—1825) وكارل تشيرني (1791—1857)، كما قابل فيها بيتهوفن وشوبرت. في عام 1823 انتقلت العائلة إلى باريس حيث تابع ليست دراسته على يد أنطونين رايخا (1770—1836) وفرديناند باير (1771—1839).

144. مع ظهوره المستمر في الحفلات حقق الغلام المعجزة سمعة عريضة، وزار إنكلترا عدة مرات قبل موت والده على نحو مفاجئ عام 1827. وبعد عدة سنوات من مكوثه في باريس أظهر ليست أربعة جوانب أساسية من طبيعته: التوق الموسيقي الشديد إلى الكنيسة الكاثوليكية؛ الحاجة العميقة المعادلة للعلاقات الأنثوية؛ التصميم على تطوير تقنيات العزف على آلة البيانو (حفزه على ذلك جزئياً، عازف الكمان اللامع باغانيني، والتحسن الذي طرأ على صناعة البيانو، وحب المجتمع آنذاك لتلك الآلة)؛ الرومانتيكية، الرغبة في إصلاح المجتمع عن طريق الفن. حثه على ذلك في هذه الناحية الأخيرة كُتِّب أمثال لامارتين

ملف العدد

وهو غو وصاند. وإن ثورة عام 1830⁽¹⁾، وصادقته مع مؤلفين أمثال بيرليوز وشومان، وفنانين أمثال دولاكروا، ساهموا في خلق ليست الفنان المحب للخير العام والإصلاح الاجتماعي، والمثالي العالمي.

145. كان البيانو وسيلته الوحيدة، لكنه بات يأنف من العزف الدائم في الصالونات وفي السهرات، ففر مع الكونتيسة ماري داغو قاصداً سويسرا ثم بعد ذلك إيطاليا. وقد ولدت له ثلاثة أطفال. ووضع في تلك السنوات (1835—1839) مجموعة من أعمال البيانو، جمعت في ألبومين، دُعيت «سنوات الحج». وفي تلك الأوقات عُد ليست أعظم عازف للبيانو شهده العالم. وعاد، على نحو حتمي، إلى الظهور في الحفلات العامة ليروع الجماهير ويمتعها بعزفه الاستعراضى البارِع على البيانو. وقد قام، منذ عام 1840 حتى عام 1847، بجولة في كل أنحاء أوروبا، من دبلن إلى موسكو، ومن إسبانيا إلى تركيا. وقد كُرم في هذه الجولة تكريماً كبيراً سواء في السهرات الملكية التي أحيها أم في القرى النائية التي عزف فيها.

146. إن هذا الظهور الدائم أمام الجمهور ألحق الأذى بصحته، كما دمرت الجولات العديدة التي قام بها علاقته بـ ماري داغو، وأحببت أماله الفطرية في أن يغدو مؤلفاً. وكانت أعماله الأهم في الفترة ما بين 1830—1840 هي

¹ — الثورة التي اندلعت في فرنسا في تموز عام 1830، تنازل إثرها الملك شارل العاشر عن العرش وخلفه لويس فيليب على عرش فرنسا، وتأسست الملكية الدستورية.

تحويل مقطوعات العديد من المؤلفين إلى آلة البيانو، خصوصاً أعمال بيرليوز وبيتهوفن وشوبرت، إلى جانب أعمال مؤلفي الأوبرا الإيطالية. وفي أيلول من عام 1847 هجر مهنة العزف، ولم يعد يكسب شيئاً بصفته عازفاً لامعاً لآلة البيانو. وكان ظهوره اللاحق أمام الجمهور بهدف العمل الخيري لا غير. ومنذ ذلك الوقت لم يتقاض شيئاً من أي تلميذ درس على يديه.

147. سنوات النضج

148. في عام 1848 استقر ليست في مدينة فايمار، بعدما عُين مديراً للموسيقا في بلاطها. وخلال الاثني عشر عاماً التي قضاها فيها جعلها مركزاً هاماً للموسيقا المعاصرة، كما طور تقنيته في قيادة الأوركسترا، وألف مجموعة كبيرة من الأعمال بضمنها 12 قصيدة سيمفونية، سيمفونيتان، كونشرتوان للبيانو، والعديد من الأغاني، وأعمال البيانو المنفرد. كما عمل على تقديم أعمال المؤلفين، الأموات منهم والأحياء: أعمال بيتهوفن، شوبرت، برليوز، شومان، وربما على رأسهم فاغنر الذي أعانه مالياً وفنياً. وفي فايمار درّس جيلاً جديداً من عازفي البيانو بضمنهم: هانس فون بولو الذي تزوج عام 1857 كوزيما ابنة ليست. وطوال تلك السنوات التي قضاها في فايمار كانت الأميرة كارولين ساين — فيتغنشتاين (Carolyne Sayn – Wittgenstein) مرافقته. إن مثله الأعلى الذي حول أن يجسده في فايمار كمركز عظيم لامتزاج الفنون القديمة والحديثة، الأدبية والموسيقية والبصرية، أخفق ولم يتحقق لأسباب عديدة، وكانت سنواته الأخيرة فيها قائمة بفعل النمو

المتزايد لاستيائه من إخفاق أهدافه الموسيقية، وبسبب موت ابنه.

149. إن رحيله إلى روما عام 1861 جلب له الرضا الروحي والقليل من السعادة. فأمله بالزواج بـكارولين لم يتحقق، وتوفيت واحدة من بناته، وتورطت ابنته المتبقية كوزيما في علاقة زنا مكشوفة مع فاغنر، وأخيراً تلاشى أمله في أن يصبح قوة فاعلة في الحياة الموسيقية للكنيسة الرومانية على الرغم من علاقته الشخصية بالبابا بيوس التاسع. وقد وضع في تلك الفترة عملين عظيمين هما: أوراتوريو «القديسة إليزابيث» و«المسيح». طوال حياته ألهمته هنغاريا، موطنه الأصلي. فمنذ عام 1869 دأب على زيارتها كل عام والبقاء فيها عدة أشهر — أسس في بودابست الأكاديمية الموسيقية. وكان يقضي معظم الأصيف في ألمانيا، والشتاءات في إيطاليا. وهكذا غدت هذه الزوايا الثلاث، حتى وفاته، ملاذ الوحيد، وجلبت له صديقات جديدات السلوان. كذلك تصالح مع فاغنر وكوزيما (تزوجت فاغنر عام 1870)، ومكنه هذا التصالح من أن يُظهر للعالم إعجابه الكبير بصهره الجديد. إن المظهر الأشد لفتاً للنظر للسنوات الأخيرة في حياة ليست هو تراثه من المؤلفات الأخيرة، إذ بعد زيارته الأخيرة لباريس ولندن بوقت قصير توفي في بايروت بألمانيا في 31 تموز عام 1886.

150. موسيقا ليست وتأثيره

151. إن مساهمة ليست في إغناء مخزون عالم الموسيقى بالأعمال الأوركسترالية وبمقطوعات آلتى البيانو والأورغن أمر مسلم به. ولكن في العقود الأخيرة جرى الاهتمام بأعماله الكورسية التي تتضمن الأوراتوريات والمزامير والقداديس والموتيتات. إن أعمال الكورس الدينية وضعته في طليعة مؤلفي الكنيسة الكاثوليكية في القرن التاسع عشر، كما منحته أفضل الأغاني التي لحنها مكاناً وسط ملحنى الليدر.

152. كان ليست مبتكراً دائماً للهارموني، ومجرباً حراً على صعيد الشكل. ففي أعماله الأخيرة سبق تقنيات ديبوسي الانطباعية، ولا مقامية شونبرغ، ونسج فيبرن الصوتية، وأعمال بارتوك الهنغارية. إن مريديه مختلفو المشارب بضمنهم بوسوني الذي يُعد وريثه الروحي، وسترافينسكي الذي عد ليست من الرواد.

153. لقد منح ليست، الفنان الأكثر كراماً وعالمية، زملاءه الأصغر سناً الكثير من التشجيع، خصوصاً فناني المدرسة القومية: ألبينيز، غريغ، سميتانا، بورودين .. إلخ.

154. من أعماله

155.

ملف العدد

164. — الرابسوديات

الهنغارية رقم 1- 15.

165. — أورفيوس،

قصيدة سيمفونية.

166. — هنغاريا،

قصيدة سيمفونية.

167. — المقدمات،

قصيدة سيمفونية.

168. — رقصة الموت،

للبيانو والأوركسترا.

169. — تاسو، قصيدة

سيمفونية.

170. — معركة

الهنون، قصيدة

سيمفونية.

171. — مازيبا،

قصيدة سيمفونية.

172. — سيمفونية

فاوست.

173. — سيمفونية

دانتي.

156. — كونشرتو

بيانو رقم 1 في مي

بيمول ماجور.

157. — تألفات

شعرية ودينية،

للبيانو.

158. — سنوات

الحج، للبيانو.

159. — كونشرتو

بيانو رقم 2 في

لاماجور.

160. — لعنة، للبيانو

والوتريات.

161. — فالس

مفيسنو رقم 3 و4.

162. — Héroïde

funébre، قصيدة

سيمفونية.

163. — أحلام

الحب، 3 نوكتورنات

للبيانو.

174. — هاملت،

قصيدة سيمفونية.

175. — المثل العليا،

قصيدة سيمفونية.

176. — فانتازيا مبنية

على ألحان هنغارية،

للبيانو والأوركسترا.

177. — أسطورتان،

للبيانو.

178. — أسطورة

إليزابيث، أوراتوريو.

179. — الرابسوديات

الهنغارية رقم

16-20.

- المصادر .180
- The new Oxford Companion to Music .181
- The Oxford Dictionary of Music, .182
Michael Kennedy
- Composers and their Music, Eric .183
Gilder.
- .184
- .185
- 1886 – 1811 "فيرنس ليست" .186
- (Ferencz Liszt)** .187
- المؤلف العبقرى لأعمال البيانو .188
- عازف البيانو الأسطوري .189
- .190
- .191
- .192
- .193

194. غزوان الزركلي (23)

.195

.196

.197. حول أعمال "فيرنس ليست"

.198. جرت العادة في القرن التاسع عشر في أوربة (قرن المؤدين المنفردين الإعجازيين) أن يقوم عازف البيانو المعني ضمن برنامج حفله الموسيقي، أن يقوم بالارتجال على لحن أو ألحان معروفة لمؤلفين موسيقيين قدماء أو معاصرين (مستنداً في ذلك إلى تقاليد موجودة سابقاً). وبما أن مثل هذه الارتجالات تكون في الأصل «تقاسيم» غير مدونة ووليدة اللحظة، ظهرت حاجة الذوق العام إلى مؤلفات مكتوبة (مشبعة بروح الارتجال، تعرض لإمكانات العازف ومقدرات آله) تأخذ مكانها المستقل في الأدب الموسيقي الكلاسيكي الأوربي. وكان من روح العصر (القرن التاسع عشر في أوربة) أن ظهر نوع موسيقي مستقل هو التحويل "Transcription"، مشى على خطا الأقدمين وسعى لإعادة كتابة أعمال ألفت أصلاً لمجموعات أوركستريالية أو غنائية كبيرة أو صغيرة، أو لآلة أورغن، أو لآلتي بيانو، أو لآلة بيانو واحدة بعازفين (أربع أيدي) يهدف التحويل هنا إلى عزف هذه الأعمال على آلة واحدة هي البيانو وبوساطة عازف واحد منفرد، والسبب يكمن في

تسهيل إمكانية الدراسة والاستمتاع الشخصيَّين (كما كان فيما مضى) وفي خلق أدب جديد للأداء المنفرد المحترف.

199. من المعروف أن "ليست" ترك إرثاً ضخماً من مدونات الموسيقى، وهي كمّ هائل من المقطوعات التي ألفها ليست لآلة البيانو تنضوي تحت عدة عناوين (أنواع). وسأحاول اختصار أنواع هذه الكتابات تحت بنود سبعة، واحد منها هو بند التحويلات "Transcriptions" ويضم نحو 400 عمل!

200. أعمال "فيرنس ليست" للبيانو

201. وأستعرض هنا في هذه العجالة الفئات التي يمكن أن نقسّم إليها أعمال ليست الكاملة المكتوبة لآلة البيانو.

202. 1- الدراسات "Études"

203. هذا بند بالغ الأهمية في معناه ودوره وكمّه. إن شكل «الإيتود» (الدراسة) هو مجال لعرض مجالات التقنية بهدف حصرها والتركيز عليها وإظهار احتمالات حلها ووضعها في إطار فني يرقى بها عن مجرد التمرين الميكانيكي. لقد كتب "ليست" 24 دراسة تحتل مكاناً مرموقاً في أعلى سلم المقدرات التقنية لعازف البيانو المحترف، وهي شواهد فنية رائعة ذات معمار متميز وضخم. أما التمارين التي دوّنها "ليست" على مرّ أحد عشر عاماً (1868-1879) في 12 مجلداً! فحدّث عنها ولا حرج.

204. 2 - المجموعات "Sicles"

-
205. أ - أعوام الحج "Annés de pèlerinages"
206. تضم الكتاب الأول (العام الأول: سويسرة، تسع مقطوعات)، والكتاب الثاني (العام الثاني: إيطاليا، سبع مقطوعات)، وملحق الكتاب الثاني (فينيسيا ونابولي، ثلاث مقطوعات)، والكتاب الثالث (العام الثالث: أعمال متفرقة مكتوبة ما بين عامي 1870 — 1877 سبع مقطوعات)، والمقصود بالحجّ هو السفر إلى «معابد» الفن وصروحه بهدف الدراسة والتعمق والإلهام.
207. ب — أطياف "Apparitions"، وهذه المجموعة مؤلفة من ثلاث مقطوعات.
208. ج — مجموعة "المؤاساة"، مؤلفة من ست مقطوعات.
209. د — مجموعة "فارونيج"، مؤلفة من ثلاث مقطوعات. وفارونيج مدينة في أوكرانيا.
210. هـ - "أحلام الحب"، مؤلفة من ثلاث مقطوعات.
211. و — "انسجانات شعرية ودينية"، مؤلفة من عشر مقطوعات.
212. ز — "شجرة عيد الميلاد"، ألفها لحفيدته «دانييلا فون بولو»، اثنتا عشرة مقطوعة.
213. و — "شخصيات تاريخية هنغارية"، مؤلفة من سبع مقطوعات.
-

-
214. 3 — مقطوعات متفرقة
215. أ — اثنتان من نوع القصيد "Ballade" واثنتان من نوع الخواطر "Bagatelle".
216. ب — اثنتان من نوع البولونيز "Polonaise" وستة مارشات "Marche" وعدد من الأعمال من شكل المازوركا "Mazurka"، أمبرومبتو "Impromptu" وكابريس "Caprice" مع تركيز على شكل الفالس "Valse": "Valse oubliées" وأربعة فالسات منسية "Valse oubliées" وخمسة فالسات "ميفيستو / الشيطان" "Mephisto – Walzer" وفالس – بولكا "Valse – Polka".
217. ج — "تنويعات Variations" وعددها خمس مجموعات:
218. 1 — تنويعات على لحن لـ ديابيلّي ألّفت عام 1822 (كان عمر ليست أحد عشر عاماً حين قدّم هذا العمل في منتدى دعا إليه المؤلف الموسيقي — ديابيلّي — راجياً المؤلفين المعاصرين له إلى كتابة تنويعات على لحن لديابيلّي ذاته، ومن هؤلاء المؤلفين الموسيقيين "لودفيغ فان بيتهوفن"، الذي كان آنذاك في عمر الثانية والخمسين).
219. 2 — 1824، ثمانية تنويعات، في لا بيمول ماجور، مصنّف رقم 1.
220. 3 — 1824، تنويعات على لحن "روسيني".
-

221. 4 — 1845، تنويغات على لحن لـ "باغانيني"
(صدرت عام 1989 في بودابست بتحقيق "إمره ميزو")

222. 5- 1862، تنويغات على لحن لـ "يوهان سيباستيان
باخ".

223. د - نحو ستين مقطوعة تحت عناوين مختلفة.

224. 4 — الرابسوديات الهنغارية " Rhapsodies
"hongroises"

225. وعددها تسع عشرة رابسودية سرديّة
"Rhapsodie"، ثلاث منها مسمّاة (رقم 5: مرثاة بطولية،
رقم 9: كرنفال "بشت" — أحد قسمي مدينة بودابست
<بودابست بالهنغارية> —، (رقم 15: مارش راكوشي)،
إضافة إلى اثنتين غير مكتملتين وغير منشورتين (رقم
20، 21). وقد اخترع ليست ألحان الرابسوديات بدءاً من رقم
16، أمّا الأرقام من 1 إلى 15 فكانت ألحانها معروفة في ذلك
الحين. لقد عمل "فيرنس ليست" أيضاً في مجال الإثنية
الموسيقية (علم موسيقا الأعراق) ودوّن الألحان "الهنغارية"
التي حاول الباحثون فيما بعد أن يبحثوا في قيمتها العلمية
وشموليتها وعلاقتها بالموسيقا الشعبية (الفلاحية) الهنغارية
وبموسيقا العجر. ونشر هذا العبقري في وقت مبكر (1840)
مجموعته:

226. 1 — "الدالوك" الهنغاري (4 دفاتر)، 2 —
"الرابسودياك" الهنغاري (4 دفاتر)، 3 — ألحاناً قومية
هنغارية (دفتران)، وهي نتاج مدوناته في مفكراته الشخصية

المخصصة لجمع الألحان "الهنغارية" في زمنه. إذن،
"فالرابسودي" (سرديّة) قالب موسيقي، و"الرابسودي
الهنغاري" قالب ينبع من شكل موسيقي قومي هنغاري
(عجري!) يسمى "شارداش" "Czardas"، وينقسم
"الشارداش" إلى جزأين، الأول ميّال إلى البطء ويسمى
Friss Lassu)، والثاني ميّال إلى السرعة ويسمى
(Friska).

227. وقد ألف «ليست» مقطوعة طويلة بعنوان
الرابسودي الإسبانية "Rhapsodie espagnole"، وهي
مؤلف صعب وكبير وبراء، يعالج سمات الرقصة الإسبانية
/ الأراغونية خوتا "Jota" ويضع التنويعات على لحنها
مؤكداً تفرّد وغنى إيقاعها.

228. 5 – التحويلات "Transcriptions"

229. لقد تحدثتُ في بداية هذه المقالة عن نوع
"التحويلات". وهو نوع يمكن تقسيمه إلى خمسة أبواب،
يكون الباب الثاني منها فقط موجهاً إلى آلتَي بيانو، بينما
تتوجه الأبواب الأخرى إلى آلة بيانو واحدة منفردة.

230. أ — تحويلات الأعمال مؤلفة أصلاً لآلة الأورغن
(باخ)، وأعمال مؤلفة لآلة بيانو بأربع أيدي (شوبرت)
وأعمال سينفونية (سان سانس: «رقصة مروّعة، سيزار
كوي: «تارانتيلا») وكذلك لروسيني (أمسيات
موسيقية: 12 مقطوعة) ولشوبرت مجدداً (أمسيات
فييناوية: 9 فالسات).

231. ب — تحويل السيفونية التاسعة لبيتهوفن وتحويل
فانتازيات أوبرالية إلى آلي بيانو.

232. ج — تحويلات لمقطفات مؤلفة أصلاً للأوبرا من
تأليف: أوبر، بيليني، برليوز، دونيتسيتي، غلينكا، غونو،
مندلسون، كذلك موتسارت (وأنهى هذه المقطوعة "Don-
Juan-Fantasie" المؤلف وعازف البيانو الإيطالي
فيروتشيو بوزوني)، روسيني، تشايكوفسكي، فيردي، فيبر،
فاغنر وغيرهم. كما ألف "فانتازيا" "Fantasia" على لحن
لبيتهوفن (من موسيقا بيتهوفن للمسرح "خرائب أثينا")
و"بارافراز" (تعليق، على هامش: "Paraphrase") على
النشيد البريطاني "ياربّ احفظ الملكة"، كذلك فانتازيا على
ألحان لبرليوز.

233. د — تحويلات من موسيقا أصلية غنائية من أغاني
لشوبان، شوبرت (أكثر من خمسين أغنية!)، شومان
وغيرهم. كذلك من أعمال أوركسترا لية غنائية (موتسارت،
روسيني، فيردي وغيرهم).

234. هـ — سكورات (مدونات لأدوار الأوركسترا مجتمعة/
محوّلة إلى دور بيانو منفرد) لسيفونيات بيتهوفن التسع،
للسيفونية «الخيالية» لبرليوز، لأعمال أوركسترا لية
لروسيني، فيبر، فاغنر، لسباعية بيتهوفن ولسباعية هومل.

235. و — أما الباب السادس فهو تحويل عمل لشوبرت
(للبيانو المنفرد أصلاً: "فانتازيا الرحالة") وتحويل عمل
لفيبر (للبيانو المنفرد أصلاً: "صفو المزاج" "Hilarité")،

تحويل هذين العملين إلى عمل سينفوني للبيانو والأوركسترا

236. وكما ترى وترى أيتها القارئة وأيتها القارئ، فإن ليست اهتم بدراسة (وبمساعدة) عدد كبير جداً من المؤلفين الموسيقيين من قوميات مختلفة، وفي ذلك تعبير عن انفتاحه على العالم وعن وعيه للعب دور أوروبي، كما استخدم في عنونته لأعماله الموسيقية عدة لغات أتقنها، رمزت إلى ثقافة وسط أوروبية (الإيطالية/الفرنسية/الألمانية).

237. ونفرد للعمل الذي غنى بصدده، سوناتا في سي مينور (بالألمانية «Sonata h- Moll») بنداً قائماً بذاته.

238. 6 - سوناتا في سي مينور "Sonate in h-Moll"

239. وهو غير "الفانتازيا بشكل السوناتا" Fantasia "quasi sonata" (المقطوعة السابعة في الكتاب الثاني - إيطالية — "أعوام الحج") وغير مقطوعة السونيت "Sonetto" (وهي قصيدة شعرية) والتي ألف "ليست" تحت عنوانها ثلاث مقطوعات (رقم 4، 5، 6، من الكتاب المذكور ذاته)، وذلك مستلهماً أجواء تلك المقطوعات من أشعار لأديب من القرون الوسطى الإيطالي هو فرانثيسكو بتراركا (1304-1374).

240. تعدُّ هذه السوناتا أهم عمل للبيانو كتبته ريشة "فيرنس ليست". وقد التقيتُ في ألمانيا بشاب يدافع عن شهادة الدكتوراه في الموسيقى كان عنوانها «تحليل شكل سوناتا في سي مينور — "فيرنس ليست"». إذن، بناء هذه

السوناتا هو بناء جديد خلّاق، ضربَ عُرْضَ الحائط بالصيغ
الشكلانية المعتادة وجاء بنسيج لحنى مذهل في اختلاف
تركيباته وفي تنوعه وفي عمقه الإنساني، كما أعطى مثلاً
عن عمل مكتوب بشكل السوناتا دون أن يكون هذا العمل
متعدد الحركات، وإنما هو محصور في حركة واحدة ذات
أقسام متينة في صنعتها وفي مضمونها اللحني والهارموني
والإيقاعي.

241. 7 — أعمال لعازفين على آلة بيانو واحدة (أربع
أيدي)، ولعازفين على آلتين بيانو وأعمال للبيانو المنفرد
والأوركسترا.

242. أ — يوجد مؤلف أصلي واحد لبيانو بأربع أيدي
"البولونيز الاحتفالي" "Festpolonaise".

243. ب — تحويلات (عكسية) لمؤلفات أصلية من آلة
واحدة إلى آلتين، أو من عازف واحد إلى عازفين على آلة
واحدة. مثلاً: فالس ميفيستو رقم 1 وشجرة عيد الميلاد
(لأربع أيدي على بيانو واحد)، ورابسوديات هنغارية (لأربع
أيدي على بيانو واحد ولعازفين على آلتين بيانو). كما
وتحويلات من مؤلفات أوركسترا لآلة أصلية (قصائد
سينفونية) إلى أربع أيدي وإلى آلتين بيانو، ومؤلفات
أوركسترا لآلة أصلية (سينفونية "فاوست" وسينفونية
"دانته") إلى آلتين بيانو.

244. ج - أعمال للبيانو المنفرد والأوركسترا

245. 1 - الكونشيرتو الأول، في مي بيمول ماجور.

-
246. 2 - الكونشيرتو الثاني، في لا ماجور.
247. 3 - "رقصة الأموات" Totentanz.
248. 4 - "فانتازيا على ألحان شعبية هنغارية".
249. 5 — "Malédiction" (اللغة) للبيانو المنفرد
أوركسترا الحجرة الوترية.
- 250.**
251. عبقرية ليست
252. لا يمكن تصور تطور الموسيقى الكلاسيكية الأوربية
إلى مدارس جديدة (الرومانتيكية المتأخرة وما بعد
الرومانتيكية) إذا غضضنا البصر عن نصيب "فيرنس
ليست" من الأعمال الأوركسترالية العظيمة (سينفونيتان،
13 قصيدة سينفونية، أوبرا واحدة، أعمال دينية) التي فتحت
أفاقاً جديدة لمؤلفين سينفونيين آخرين برزوا في النصف
الثاني من القرن التاسع عشر في أوربة مثل برليوز وفاغنر
وسان سانس وغريغ بورودين. وقد مهدّ "ليست" الطريق
إلى القرن العشرين حين تبلورت مدارس الانطباعية
(وممثلها دييوسي) والتعبيرية (وممثلها شونبيرغ) مروراً
بنضج المدارس الموسيقية القومية في روسية وتشيكية
ونروجية وإسبانية. ولم يكن من الممكن ظهور المؤلف
الموسيقي الهنغاري بيلا بارتوك (1881—1945) بدون
وجود إرث "فيرنس ليست".
-

253. والعبقري برأبي هو الذي يأتي بجديد، غير معروف سابقاً. وهذه الصفة تنطبق حتماً على "ليست"، المؤلف الموسيقي العبقري ليس فقط للأوركسترا، إنما أيضاً لآلة البيانو. وفيما يخص آلة "ليست" المفضلة (البيانو) توجد علاقة متبادلة ما بين البحث عن الجديد في الموسيقى بشكل عام من جهة، واستنباط هذا الجديد في الوقت ذاته من خلال البحث عن قدرات إضافية للبيانو واستشعار ما يمكن تطويره بعد في مقدراته بالتعاون أيضاً مع مصنعي البيانو وتقنييه (كما هو الحال مع بيتهوفن قبله) للوصول إلى علياء تقنية وتعبيرية غير مسبوقه من جهة أخرى.

254. لقد استفاد الموسيقيون المؤلفون من التقنيات التي أوجدها "ليست" لآلة البيانو وإن لم يتبعوا بالضرورة خطه التألفي أو إحياءاته المؤدية إلى الولوج إلى عوالم موسيقية، هارمونية إيقاعية ولحنية وشكلانية، مختلفة ومتنوعة. فكل من ألف للبيانو بعد "ليست"، استفاد من تقنياته، وكل من أراد أن يصبح عازف بيانو منفرداً محترفاً لم يستطع أن يتخيل الوصول إلى عتبة الاحتراف ولم يتمكن من تخطيها بدون دراسة مؤلفات "ليست" الذي كان "طفلاً معجزة" في مجال العزف (والتأليف أيضاً).

255. فقد أثّر ليست على كل معاصريه ومن أتى بعدهم، من الذين ألفوا لآلة البيانو وكانوا عازفين محترفين عليها. ولا أستطيع هنا إلا أن أذكر السلافيين "ألكساندر سكريبين" و"سيرغيه رخمانينوف"، وأستحضر قبل ذلك "فريدريك شوبان". وبالمناسبة فإن الفارق بين ولادة

شوبان وليست (1810—1811) هو سنة واحدة كما هو الحال في الفارق بين ولادة سكريابين ورخمانينوف (1873/1872). وانضم الاثنان الروسيان إلى المبدعين المؤلفين/العازفين (باخ، موتسارت، بيتهوفن، شوبان، ليست) وما كان لهما أن يكتبن لألة البيانو كما فعلا بدون المرور على تراث «فيرنس ليست» الخلاق، الذي رسم آفاقاً تعبيرية جديدة وخيالاً صوتياً غير مسبوق وحقق القدرات الكامنة في آلة البيانو وفك أسرها، والذي أطلق تلك المهارات للاستفادة منها في عالمي العزف والتأليف، المرتبطين أحدهما بالآخر بهذه الصيغة أو تلك.

256. ويمكن أن نقول بحذر بأن سكريابين (وبخاصة في بداية حياته التأليفية الإبداعية وفيما يخص الشكل الموسيقي الرزين والمحافظ) ورخمانينوف (فيما يخص لحنيته السلافية العريضة وبشكل أقل فيما يتعلق بمسألة الشكل) خرجا من لدن شوبان وبأنهما اتبعا خط شوبان التألفي، ولكن كليهما كانا «ليستيين» مخلصين. ونرى عند سكريابين في مرحلة متأخرة تأثره بالمؤلف "ليست" فيما يخص استعمال "سكريابين" للأكورد الأساسي الزائد، وللأكورد المكوّن من رباعيات متتالية. كذلك يذكرنا عند رخمانينوف طغيان عنصر "الارتجال" ووجود التغييرات اللحنية المزركشة ووجود الانتقالات الهارمونية الجريئة والحضور القوي للخيال الواسع، يذكرنا فوراً بـ "ليست".

257. «ليست» «وشوبان»

258. خاطب «ليست» عصباً بأكمله، وكان شخصية اجتماعية أوروبية مرموقة، متعددة المواهب، متقنة للغات اللاتينية والفرنسية والإيطالية والألمانية إلى جانب لغته الأم الهنغارية. وبالأخذ بالحسبان أصول أبويه الألمانية نراه قد انحاز بشكل واضح إلى قوميته الهنغارية (رغم أنه قد ولد في هنغارية ولكن غادرها تباعاً بدءاً من عمر مبكر)، وتذكر هنا انحياز شوبان إلى قوميته البولونية إذ ولد في بولونية (لأم بولونية وأب فرنسي) وتبلورت شخصيته فيها وعاش هناك نصف حياته القصيرة، أما النصف الثاني (أكثر من النصف بقليل) فقضاه في منفاه الاختياري الفرنسي.

259. كان شوبان مهاجراً خجولاً وضعيف البنية ولم يعيش طويلاً، أما ليست فكان رجل مجتمع، حماسياً، قوياً ومتألقاً، قائد أوركسترا شهيراً، وعازف بيانو عظيماً مكثراً من الحفلات كثير التنقلات، ومعلماً فذاً كثير السفر. ومن الطريف أن نعلم بأن "ليست" أصبح لاهوتياً محترفاً ورُسم كهنوتياً (كاثوليكياً) في عمر الرابعة والخمسين، فترى فترى الرسامين يصورونه في الزي المتكشف الكهنوتي الأسود. إن شخصية "ليست" هي شخصية تماهت مع الزمن الثوري — التغيير الذي عاش فيه، أحبّ الأدب وتعمق في الفلسفة وتأثر بالمجتمع وتحرك بشكل واسع ومكثف ضمن جغرافية أوروبية ثقافية ممتدة. ونستعيد هنا دوره البارز كمؤلف أوركسترالي ومبشر بمدارس تأليفية جديدة ونؤكد تفرده بخيال موسيقي غير محدود أنتج أنسجة موسيقية غير مسبوقة من نواح تأليفية شكلانية (شكل

"القصيد السينفوني" ونواح هارمونية (باتجاه اللايفية في القسم الأخير من حياته).

260. فهل "شوبان" أن ينافس في كل هذا؟ طبعاً لا. ولكن بحر الفن أكبر من أن تقتصر موجوداته على سفينة ذات نموذج واحد فوق مياهه ومخلوقات ذات وجه واحد في أعماقه.

261. إن "التعددية" في مجال "الخلق" هي شيء متأصل في داخله، فالطبيعة البشرية خلاقة في تفصيلاتها اللانهائية. لم تسمح ظروف شوبان أن يدخل معترك "صناعة" الحفلات الموسيقية على الرغم من قدراته المتفردة في العزف على آلة البيانو التي وُصفت بأنها لا مثيل لها في تدرجاتها وتفصيلاتها وبأنه لا شبيه لشوبان بين جميع معاصريه (وفيهم "ليست"). ومن ناحية التدريس فلم يكن عند "شوبان" هذه "الأفواج" من الطلاب، ولكنه أسس باكراً (قبل "ليست") لمدرسة بيانو (منهج تعليمي) نادرة في صنعها الدقيقة وتكاملها العجيب وشموليتها. عماد هذه المدرسة أعمال من نوع الدراسة "Étude"، ألف 24 عملاً منها (مصنف 10، مصنف 25، ضم كل منهما 12 دراسة)، ثم ثلاث دراسات إضافية مكّلة.

262. ومن ناحية التأليف فقد ركز شوبان على التأليف لآلة البيانو (بشكل شبه حصري). وقد كان واعياً لهذا التركيز العظيم ومدركاً لرسالته ورافضاً للانصياع إلى نصيحة

مقربيه الذين انتظروا منه كتابة أعمال أوركستريالية آلية وغنائية من سينفونيات وأوبرات وغيرها. وفي خلال حياته القصيرة المضطربة حاول إيصال آلية البيانو إلى قمة فنية تقنية، تعبيرية وصناعية، ولكن عند "ليست" كان ما يزال هناك متسع من الوقت المشبع بالتغييرات الاجتماعية والعلمية.

263. وعودة إلى "شوبان" فقد تمتع بجدلية لم يحظ بها "ليست"، على الأقل ليس بهذا القدر وبهذه الكثافة، وهذه الجدلية هي الوجود في آن معاً: للتقليدي والجديد، المحافظ والثائر، المرهف والعنيف، الشعبي والكلاسيكي، الواقعي والرومانسي، السلافي والأوربي الغربي، للشاعري والتراجيدي، للحني والهارموني، للقيّد والحريّة. ويخيل إلي، وما أصعب أن نعبر هنا بكلمات مؤطرة محدودة، أن "شوبان" كان معنياً أكثر بالذات الإنسانية وبعمقها النفسي الخبيء. أما ليست فكان حريصاً أكثر على الإنسان في إطار مجتمعه، باحثاً في تراجيديا الخلود البشري. كان "شوبان" برأبي روح ثورة البيانو التأليفية والأدائية وكان "ليست" سلاحها الرومانسي المشرّع.

.264

.265

.266

.267

.268

.269 (2)

.270 احتفالية «فرانز ليست»(*) 1811-1886

.271 حول اختيار برنامج " سوري " لأعمال البيانو

.272 مقدمة

.273 كان العام المنصرم مسرحاً دولياً للاحتفال بذكرى مرور 200 عام على ولادة المؤلف الموسيقي البولوني (البولوني/ الفرنسي) فريدريك شوبان. وقد كان لسورية نصيب في هذا الاحتفال جرى في مسرح دار الأوبرا وكلية الفنون الجميلة بدمشق، وذلك من خلال موسيقيين سوريين وعبر استضافة مؤدين أجانب من بولونية وفرنسية. هذا وكان أن صدر في دمشق CD من أعمال "فريدريك شوبان" لآلة البيانو من إنتاج وعزف غزوان الزركلي برعاية شركة كندا بتروليوم في سورية.

.274 أما هذا العام فهو السنة الدولية "فرانز ليست"، إذ ولد ليست في هنغارية بعد ولادة شوبان بعام واحد. وفي حين عاش شوبان 39 سنة فقط، عاش «ليست» 36 سنة أخرى وتوفي عن 75 عاماً. «فرانز ليست» عازف / مؤلف، شأنه في ذلك كشأن موتسارت وبيتهوفن وشأن

* - كما قرأنا في المقالة السابقة، فالاسم الأول لـ "ليست" هو فيرنس (في الأصل الهنغاري) وفرانتس (في الألمانية، التي تنتمي أصول أبويه إلى ثقافتها) وفرانز (بالفرنسية، لغة الثقافة الأوروبية بامتياز خلال القرن التاسع عشر)، وقد ارتأيت في هذه المقالة استخدام الصيغة الفرنسية السائدة عندنا وهي "فرانز".

معاصره "شوبان". وأصبح «ليست» في القرن التاسع عشر وعلى امتداد عشرات السنين، أصبح عازفاً عظيماً على آلة البيانو ذا مقدرات خيالية ومؤلفاً مبدعاً ومكثراً لأدب هذه الآلة، معلماً ملهماً وملهماً للعزف عليها، نقل تجربته إلى أنحاء أوربة (وبخاصة روسية) ومن ثم أصبحت هذه التجربة تجربة لاتعترف بالحدود.

275. بادرة السفارة الهنغارية

276. افتتحت السفارة الهنغارية بدمشق احتفالية "فرانز ليست" في سورية وقامت مشكورة باستضافة عازف بيانو دولي من الجنسية الهنغارية، وأقامت له بالتعاون مع دار الأوبرا السورية حفلاً بتاريخ 2011/1/17. قدم عازف البيانو القدير "غير غيلي بوغاني" حفلاً موسيقياً متميزاً ضم حصرياً أعمالاً "لفرانز ليست". ولم يكن البرنامج برأيي مختاراً بالشكل الأمثل الذي يعزز تفاعل الجمهور مع المؤدي من جهة، ويؤكد قدرات ذلك العازف (الكبير) من جهة أخرى. وسأحاول في الفقرة الآتية أن أشرح حيثيات اختيار مقطوعات البرنامج الكثيرة لأبّرر مالفيت نظري في برنامج عازف البيانو المحترف "غير غيلي بوغاني" من بعض عدم التناسب الزمني /الدرامي: فمثلاً بلغ عدد مقطوعات القسم الثاني واحدة (ولو طويلة)، بينما بلغ عدد المقطوعات في القسم الأول عشر مقطوعات، ثمانية منها من نوع "التحويلات Transcriptions" مكتوبة بريشة "ليست" عن أغان غنائية ألفها "شوبان" و"شومان" و"شوبرت".

277. حول اختيار برنامج حفل موسيقي

278. إن اختيار برنامج حفل موسيقي بشكل عام/ وحفل عزف منفرد على البيانو بشكل خاص، هو أمر على قدر بالغ من الأهمية وذلك لوجوب الأخذ بالحسبان تفاصيل متعددة ومختلفة في آن معاً. فعلى سبيل المثال يجب:

279. أ — دراسة موضوع الوقت، من حيث طول الحفل بشكل عام، وفيما يخص نسبة طول القسم الأول إلى القسم الثاني وتناسب طول المقطوعات بعضها مع البعض الآخر مع مراعاة مقدرة التركيز عند المستمع بحيث تكون المقطوعة الأكثر طولاً في البداية (بداية القسم الأول أو الثاني)، وبحيث يكون تناسب عدد القطع عكسياً مع طولها.

280. ب — تنوع المادة الموسيقية من حيث الشكل الدرامي: "الشاعرية" و"التراجيديا"، "الحزن" و"الفرح"، "العبوس" و"الابتسامة"، وطبعاً الأخذ بالحسبان علاقة الأعمال الأكثر تعقيداً (عمل بعدة حركات، سوناتا مثلاً، أطول زمنياً) مع الأعمال الأكثر سهولة (حركة واحدة، مقطوعة أكثر بساطة من حيث الشكل وأقصر زمناً).

281. ج — دراسة العلاقات الفنية ما بين المقطوعات المختلفة. وهذه النقطة ضرورية جداً، لا يبرر الاستخفاف بها عدم معرفة المستمع العادي لمجرباتها. إن المستمع بشكل عام (عادياً أم محترفاً) يتذوق العلاقات الفنية بشكل غير واع. أمّا الهدف من البناء الفني المرجو فهو الجمع ما بين مناطق "التوتر" ومناطق "الاستراحة" بشكل معماري

جميل، يخدم منحى درامياً معيناً يظهر "حقول" الشد
والرخي بشكل يخدم الموسيقى ويخدم الجمهور، ويُظهر نية
المؤدي في تقديم وجه معين من أوجه إبداعات المؤلف
الموسيقي المعني، أو في تقديم "من كل بستان زهرة"، أو
التركيز على نقاط محددة من نتاج ذلك المؤلف. هذا في
حال اقتصر البرنامج على مؤلفات موسيقي واحد، وهي
الحالة الأندر. وفي الحالة العادية، إذ نجتمع بين أعمال
لمؤلفين متعددين من حقب تاريخية مختلفة، يصبح الاختيار
من هذه الناحية أصعب، ويُراعى هنا بشكل عام التسلسل
الزمني، وتنويع الأعمال من حيث صيغها (مثلاً وجود عمل
بوليفوني: غالباً من العصر الباروكي، والبوليفونية هي
التركيز على تعدد الأصوات، أو وجود سوناتا ضمن
البرنامج، ووجود أعمال أقصر، تظهر براعة العازف
التقنية وإمكاناته التعبيرية على حد سواء).

282. د — وبهذا المعنى يبدأ تحضير الحفل بالنسبة إلى
المؤدي، بعد استعراضه لمجموعة غير صغيرة من
المقطوعات، بالسؤال التالي:

283. ماذا يعزف في البداية وبماذا يختم الحفل؟ كيف
يختار نهاية القسم الأول وبداية القسم الثاني؟ هل يجب أن
تكون النهاية "قوية"، "سريعة"، "مؤثرة" أم "متلاشية"،
"روحانية"؟ هل يجب أن تصدم البداية المستمع؟ وماذا
سيؤدي من قطع إضافية في حال التصفيق (الشديد) بعد
انتهاء الحفلة، وكيف يرتبها إذا ما قدم أكثر من مقطوعة
إضافية (أنكور)؟

-
284. اقتراح برنامج حفل ترعاه دار الأوبرا
285. أنتقل فوراً إلى ما أتصوره حلاً أمثل، وطبعاً ليس حلاً أوحده، مع العلم بأن احتمالات "تكوين" برنامج من مؤلفات "فرانز ليست" لبيان منفرد أضخم من أن تعدّ وتحصى. وفي هذا الاقتراح أحاول أن أراعي:
286. 1- التناسب الزمني
287. 2- التناسب العددي
288. 3- التسلسل الدرامي
289. 4- التنوع من حيث الشكل.
290. 5- المخطط الفني المدروس تصاعداً ونزولاً.
291. وأنتقي سبع مقطوعات أراها من أعمال "فيرنس ليست" الهامة وصالحة لأن تكون برنامجاً متوازياً يعكس ما ذكرته آنفاً.
292. 1 — "دراسة"، في دو مينور "Étude", in C minor
293. 2 — "فالس الشيطان"، رقم 1، في لا ماجور "Mephisto - walzer" nr.1, in A major
294. 3 — "مؤاساة" رقم 3، في ره بيمول ماجور "Consolation" nr. 3, in D flat major
-

-
295. 4 — "الأجراس"، في صول ديبيز مينور La
.Campanella", in G sharp minor
296. 5 — "الرابسودي الهنغارية" رقم 6 (في ره بيمول
ماجور/ سي بيمول ماجور) "Rhapsodie
.Hongroise" nr.6 (in Dflat/Bflat major)
297. 6 — "سونيت رقم 104 للشاعر بتراكا، في مي
ماجور E "Sonetto del Petrarca nr.104", in E
.major
298. 7 — "سوناتا" من مقام سي مينور in
.B minor
299. حول البرنامج
300. 1- "دراسة"، في دومينور
301. وهي بعنوان "حُمى الصيّد" (بالألمانية Wilde
(Jagd) ومن مجموعة الدراسات "البالغة الصعوبة"
وعددها 12 دراسة، وبإمكان القارئ والقارئ الرجوع إلى
مقالتي الأولى (عن أعمال "ليست") لاستعادة ماكتبته عن
شكل الدراسة "Étude". بهذه المقطوعة يمكن أن يُفتتح
البرنامج ببداية "قوية" تستعرض المقدرات التقنية واللحنية
لآلة البيانو. وهذه الدراسة هي من شكل: "أ ب ج، أ ب ج،
نهاية" (ABC, ABC, Coda)، وهذه القوالب الموسيقية
هي تكوينات موسيقية "معمارية" تؤثر في أذن الإنسان
بشكل يشبه تأثير البناء المعماري في عينه.
-

302. 2- "فالس الشيطان" رقم 1، في لا ماجور

303. وهو بعنوان "ميفيستو" (بالألمانية - Mephisto Walzer). وكما قرأنا في المقالة الأولى ألف ليست خمس مقطوعات تحت هذا العنوان إضافة إلى "ميفيستو — بولكا"⁽²⁴⁾. "ميفيستوفيليس" هو اسم الشيطان في رواية "فاوست" (فاوستوس) التي عالجهما الأدب الأوربي عبر عدة عصور. وهذا الفالس (رقم 1) هو أشهر تلك الأعمال (الستة) على الإطلاق. هو عمل درامي رائع يبدأ بمقدمة قصيرة (إيقاعية/ شيطانية) بالغة التأثير. "فالس ميفيستو" عمل ثنائي اللحن، يركز القسم الأول منه على اللحن الأول، و"يجادل" هذا اللحن في القسم الثاني لحناً ثانياً بطريقة مبتكرة مبدعة، وهو عمل درامي بالغ التأثير يضم في جنباته شاعرية خالصة وتراجيدية عنيفة.

304. 3- "مؤاساة" رقم 3، في ره بيمول ماجور

305. المجموعة تضم ست مقطوعات حاملة، قصيرة، وذات شكل بسيط، هو في مقطوعتنا "آ ب ج". وفي سياق البرنامج المقترح تستعرض هذه المقطوعة للمرة الأولى لحنية غنية محببة ضمن شكل تقليدي بسيط (الشكل الأساسي للأغنية). ونستمتع هنا بعبقرية "ليست" فيما يخص استعمال البيدال (إذ توجد دوّاستان — Pedales — عند قدمي العازف، وفي الحجم الكامل للألة تكونان ثلاث

²⁴ البولكا رقصة ذات أصول بولونية

دواسات، تستخدم لتغيير " لون " الأنغام بحسب رغبة المؤدي).

306. 4- "الأجراس"

307. وهي في الحقيقة جرس واحد "La campanella"، عبارة عن دراسة من مجموعة "ست دراسات" عن ألحان لـ "باغانيني". هذه المقطوعة تحاكي رنين الأجراس الصغيرة (ذات الصوت العالي/الحاد). وتتناغم أصوات البيانو العالية مع "الباصات" (الأصوات الغليظة) المضاعفة القوية بشكل بالغ الرشاقة وضمن نسيج هارموني أخذ يبقى في مجال المعروف والسائد. وتتصاعد الموسيقى لتهي المقطوعة باحتفالية مستعرضة الشكل الموسيقي التالي: "أ، ب، أ، ب، أ، ب، أ، ب، أ، نهاية".

308. 5- "الرابسودي الهنغارية" رقم 6

309. لقد ذكرتُ في جدول أعمال "ليست" من المقالة السابقة هذه "الزمرة" المتميزة ضمن أعمال "فرانز ليست" للبيانو المنفرد. و"الرابسودي" (سرديّة) مقسمة بشكل أساسي إلى قسمين: الأبطأ تحت عنوان "Lassu" (أو "Lassan" بالألمانية) والأسرع "Friss" (أو "Friska" بالألمانية)، وهي كما ذكرنا قالب كلاسيكي متأثر بالقالب الموسيقي الشعبي الهنغاري المسمى بالـ "Czárdás" (الشاردش). ولم يكن لشخصية موسيقية عملاقة مثل شخصية "فيرنس ليست" إلا أن تهتم بالبحث العلمي (علم موسيقي الأعراق)، فقد بحث "ليست" في الموسيقا

الهنغارية "المحلية" (موضوع "القومية" في الموسيقى) ودون ألحان "القصص" الشعبي كما رآه. وهكذا نختم القسم الأول من الحفل الموسيقي المقترح بهذا المؤلف (ذي القسمين: الأول في بيمول ماجور والثاني في سي بيمول ماجور)، فتكون نهاية هذا القسم مقطوعة حيوية تجمع ما بين الشعبي والكلاسيكي، ذات احترافية عالية، متمتعة بألحان سلسلة وإيقاعات رشيقة وقوية في الوقت ذاته.

310. 6- (بعد قراءة) "سونيت بتراركا رقم 104"

311. المقصود هو الشاعر الإيطالي فرانچيسكو بتراركا (1304—1374)، صاحب السونيتات (القوائد الشعرية القصيرة) القيّمة. وهنا نتذكر موضوع "موسيقا البرنامج"، وهو "فصل" موسيقي من فصول الثقافة الموسيقية الكلاسيكية الأوربية في القرن التاسع عشر حاول ربط الأدب بالموسيقا، فهنا نرى "ليست" يضع نص القصيدة المذكورة (المكتوبة بالإيطالية) في مقدمة النوتة الموسيقية. وكان "ليست" قد كتب أيضاً "سوناتا بعد قراءة دانتة" التي سنذكرها أيضاً في الفقرة التالية ("دانتة أليغبيري" 1265—1321).

312. وأستغل هذه الفرصة لأتوسع قليلاً في موضوع "موسيقا البرنامج". كما نعلم، فكل نوع من الفن لغته الخاصة: لغة الأدب هي الكلمة، ولغة الموسيقا (الآلية) هي النغمة، لا يمكن دمجهما أو خلطهما أحدهما مع الآخر لأنهما شيان مختلفان (إلا في حالة "تنعيم" الكلمة). إنما يمكن للموسيقا أن "تستلهم" من الكلمة، قصيدةً كانت أم

حكاية أم تعليقاً أدبياً (أو من العمل التشكيلي البصري كما استلهم أيضاً "ليست"). ويمكننا أن نضع لغة الكلام ولغة النغم جنباً إلى جنب وندعم الفئتين المختلفين أحدهما بالآخر. وأنه هنا بمجموعة "الفصول" لتشايكوفسكي (وهي مؤلفة من 12 مقطوعة يرمز كل منها إلى شهر بعينه) التي تستبق كل معزوفة فيها أبياتٌ شعرية تحكي عن شهر بعينه.

313. إن "مقطوعة" سونيت بتراركا رقم 104 هي مقطوعة قصيرة نسبياً (قد يكون ذلك تيمناً بطول القصيدة الأصلي)، لكنها بالغة الغنى في ألحانها وانسجاماتها الصوتية، ذات ثلاثة أجزاء متنوعة الأدوات ومنتقنة التنسيق: مقدمة من أربع فقرات، مقطع أوسط أ ب أ ب، نهاية من فقرتين.

314. 7- سوناتا من مقام سي مينور

315. هي «وحيدة» "فرانز ليست"، إلى جانب مقطوعة مسماة بـ "سوناتا بعد قراءة دانتة" (صاحب الكوميديا الإلهية). ويرى علماء الموسيقى أن "السوناتا من مقام سي مينور" أفضل مؤلفات "ليست" على الإطلاق. وهنا، برأيي، لانستطيع أن نقول أفضل أو أقل جودة إلا إذا ما حصرنا قولنا بـ قالب موسيقي معين هو مثلاً شكل "السوناتا"، أو شكل "الدراسة" أو شكل "المقطوعة" .. إلخ.

316. وما يفضلهُ هؤلاء العلماء هو شكل موسيقي كبير ومعقد، يضم قيماً إبداعية عالية خلّاقة من الناحية اللحنية

والهارمونية والإيقاعية. تحتضن هذه السوناتا "فوغ" (25)، وشكلها عبارة عن "بداية x1 فوغ، نهاية x2"، أما كل موضع "x" فيضم: 1- ثلاثة ألحان، 2- تفاعل تلك الألحان، 3- لحناً رابعاً عريضاً يسبق تلك الألحان الثلاثة التي ترد بشكل مختصر ومجرد في المرة الأولى وينفرد في وجوده في المرة الثانية. ولقد قابلت في ألمانية طالباً يحضّر رسالة دكتوراه عن هذا الموضوع بالذات (تحليل شكل "سوناتا ليست" من مقام سي مينور).

317. إن هذه السوناتا تحتزن شحنات نفسانية هائلة، وتعطي عن توتر هذه النفس وانفعالاتها (بجميع أطيافها) صورة صوتية فريدة لا مثيل لها.

318. ختام

319. نطمح أن تنظم دار الأوبرا حفلاً للعزف المنفرد على آلة البيانو يتعرض حصراً لأعمال "فرانز ليست" ويكون مشاركةً سوريّة على مستوى عال من التنظيم المبكر الذي يتيح لأكبر عدد ممكن من الجمهور زيارة ذلك الحفل. وهذا يعني استخدام القاعة الكبرى (لمدة يوم أو يومين)، أو القاعة الوسطى (لمدة يومين أو حتى ثلاثة). إن دور الإعلام المسبق ضروري جداً هنا ليتسنى للجمهور الحصول على بطاقاته دون عناء، كذلك طبعاً اختيار العازفين المناسبين الذين هم على قدر كبير من الإتقان

25 - قالب بوليفوني - متعدد الأصوات - وصل إلى ذروة إبداعه عند المؤلف الموسيقي الألماني "يوهان سيباستيان باخ".

والتعبير الفنيين. فالاحتراف هنا يعني تحقيق شرطَي الجودة والمتعة وعدم الاستهتار بذائقة الجمهور السوري الذي يميّز الصالح من الطالح والجمال من عدمه. ويبقى في النهاية الأداء المحترف المتقن شرطاً أساسياً يتيح للناس الفرصة لزيارة حفلات موسيقية على مستوى عالٍ. وفي هذه الحالة فقط يمكن تسجيل هذه الحفلات بهدف نشر شواهدا الصوتية و"ضرب عصفورين بحجر واحد". عندئذٍ يصبح الحديث عن "جودة" التسجيل عملياً، ويصبح الحديث عن نشر وتوزيع التسجيلات الحديثة واقعياً.

.320

.321

.322

.323

.324

.325

.326

.327

.328

.329

.330

.331

.332 سنوات الحج

.333

.334

.335 كلود روستاند

.336 ترجمة : فاطمة عصام صبري(26)

.337

.338 في طليعة أعمال ليست للبيانو ذات الإبداع المبتكر
الأصيل يجب أن نذكر سنوات الحج، الأسطورتين،
تنويعات على فانيين Weinen ، وكلاغن Klagen،
وسورجين Sorgen، وقطع المواساة Consolations.
وإلى جانب هذه الاعمال نجد مجموعة من الهارمونييات
الشعرية والدينية Harmonies et Religieuses
Poetiques المستوحاة من لامارتين، وأطياف
Apparitions اثنتان من نوع البالاد واثنتان من البولونيز.

.339 سنوات الحج

.340 تتألف من ثلاثين قطعة من القالب الموسيقي الحر،
تتفاوت أهميتها وتتنوع مزاياها وصفاتها تماماً. فهي أحياناً
غنائية وأحياناً ذات برنامج. وكذلك تختلف موضوعاتها

26 — مديرة سابقة للقسم الأجنبي في المكتبة المركزية جامعة دمشق، ترجمت العديد
من الأبحاث لمجلة التراث العربي كما ترجمت عدة كتب لدار العبيكان

حسب استيحاءها من الطبيعة أم من الإنسانية أم من الفنون.
إنها أوراق مجموعة في مجلد أو دفاتر مسافر في الطريق.

341. ألفها ليست أثناء رفقته لمدام داغوت D'agoult
في عدة زيارات إلى سويسرا وإيطاليا، ونسمع فيها صوت
الطبيعة ونشهد مسرى حياة الأبطال في التاريخ، مثل البطل
غليوم تل Guillaume Tell، أو نسمع صوت الفن
والأدب مثل سلفاتور روزا Selvator Rosa وبترايك
ودانتي. وفي كل هذه المؤلفات وعلى الطريقة الرومانتيكية
يضع ليست روحه.

342. هي ذي الموسيقى الشاعرية في جوهرها، وضعت
لإرضاء أهواء المؤلف، الشاعر ليس لها خطة متصورة من
قبل. إننا هنا في آخر مرحلة من فن ليست قبل انتقاله إلى
القصيدة السمفونية.

343. من المناسب أيضاً الرجوع إلى ليست لإدراك حالة
الفكر التي وضع أثناءها هذه السلسلة الرائعة من أعماله.
فهو يقول:

344. "لما كنت أطوف في الأوقات الأخيرة في بلاد جديدة
وأشهد مناظر متنوعة وأماكن مكرسة للتاريخ والشعر،
شعرت أن مشاهد الطبيعة المتنوعة والمناظر لا تمر أمام
عيني صوراً تافهة، ولكنها تحرك في نفسي مشاعر عميقة،
بل لقد نشأ بيني وبينها رابطة مبهمة ولكن مباشرة، علاقة
غير محددة ولكن حقيقية، اتصال لا تفسير له ولكنه أكيد.
فحاولت أن أعيد في الموسيقى بعضاً من أقوى الأحاسيس
تلك ومن أكثر إدراكاتي حيوية... وبما أن موسيقا الآلات
تتقدم وتنمو وتتخلص من معوقاتها الأولى، فإنها تتجه إلى
الانطباع أكثر فأكثر بتلك المثالية التي ميزت كمال الفنون
التشكيلية فلم تعد الموسيقى مزجاً بسيطاً للأصوات بل
أصبحت لغة شاعرية ربما أقدر من الشعر نفسه على

التعبير عما يخالجننا في داخلنا من أمور تتجاوز الآفاق المعهودة، كل ما يفلت من التحليل، كل ما يتعلق بأعماق لا تُطال ورغبات لا تفنى ومشاعر لا تنتهى. وبهذا اليقين وبهذا الاتجاه شرعتُ في هذا العمل الذي أنشره اليوم متجهاً إلى النخبة لا إلى الجمهور، وطامعاً لا إلى النجاح بل إلى انتخاب عدد صغير من الناس الذين يجدون في هذا الفن هدفاً آخر غير هدف ملء الوقت الضائع، ويطلبون منه شيئاً آخر غير التسلية السريعة واللهو الفارغ". (هذه السطور منتقاة من مقدمة الطبعة الأولى لـ«سنوات الحج» في باريس عام 1841. وهنا في رأيي يمكن أن نُورخ أجمل نص وجد في الرومانتيكية الموسيقية).

345. إن هذا الموقف الرومانتيكي الذي هو رؤية العالم من خلال موشور ليست نفسه أمر مميز. وهذا ما لاحظته جان شاننافوان Jean Chantavoine في الأبيات الشعرية من أسفار تشايلد هارولد لبايرون التي اختارها ليست عنواناً لمقطوعته أجراس جنيف:

346. "إنني لا أحيأ بعد في نفسي

347. ولكني أصير بضعة مما حوَّالي"

348. ويضيف شاننافوان: "هذا هو تعريف الغنائية المزوقة الأصيلة وأحياناً الوهمية التخيلية، إنها توظف غالباً عند الرومانتيكيين الوحدة وسط الطبيعة، وقد تضرعت هذه الوحدة في سنوات الحج".

349. وأكثر القطع تعبيراً عن هذا المعنى وهي أجملها بالتأكيد مقطوعة وادي أوبرمان، ومعها أيضاً يمكن أن نعدد مقطوعات معبد غيوم تل، وبحيرة فالدنشتات و القطعة الشهيرة إلى جانب الينبوع والعاصفة وقطعة Spozalizio

- التي استوحاها من لوحة في متحف بريرا تمثل خطاب العذراء وقطعة Il Penseroso، وتذكر بتمثال لمايكل أنجلو (قبر ميديسيس في فلورانس). وهي ذات جمال هارموني منقطع النظير، وتسبق مقطوعات "Parsifal" و "La Canzone del Salvator Rosa"
350. و "Fantaisie quasi sonate après une Lecture de Dante"
351. و "Trois Sonnets de Petrarque". وثالث وآخر هذه المجموعة التي وضعها متأخراً هي "Angelus"، وهي صلاة للملائكة الحارسة، وقطعتان رائعتان "Aux Jeux d'eau de la Cypres de la Villa d'Este" و "Sunt lacrimae rerum"، وأيضاً قطعة "en mode hongrois"، والمارش الجنائزي و "Sursum .corda"
352. يجدر بالذكر أخيراً أن ليست في كثير من هذه المقطوعات لم يكتف دائماً بتصوير مشاعره الخاصة، بل سعى إلى ان يصور مشاعر غيره مثل سينانكور وبايرون، وهذا يكفي لتسويغ عنوان سنوات الحج — الحج إلى أماكن عاش فيها آخرون وأحبوا وتألّموا.
353. لا بد من إلقاء نظرة خاطفة على حياة ليست لمعرفة موقع هذه القطع في سياق مسيرته الفنية.
354. حياة ليست (1811-1886)
355. حياة ليست كفنان، كشخصية رومانتيكية بامتياز، تناولتها الروايات والمسرح والأفلام بشكل شعبي لاذنوق رفيع، ولم يكن ما ذكر وكتب عنه صادقاً تماماً من الناحية

التاريخية. تلك الحياة الرائعة المضطربة النشطة يمكن تقسيمها إلى ثلاث مراحل جوهرية:

356. الأولى من عام ولادته 1811 في مدينة ريدينغ في هنغاريا إلى عام 1847، وهي مرحلة ليست كعازف بيانو متفوق ببداياته المبكرة ودراساته في فيينا بإشراف تشيرني وسالييري، ومحاولاته كي يقبل في كونسرفاتوار باريس ودخوله اللامع في الرومانتيكية الفرنسية، وگرامياته المثالية مع الكونتيسة سانت كريك Saint Crieg ثم قطيعته لها التي جعلته يغرق في أول ازمة روحانية صوفية. ثم التقاؤه باغانيني، الذي أعطت ليست مهارته في العزف على آله دفعة جديدة في الانطلاق، وعلاقته بالكونتيسة داغوت وأسفاره معها في أنحاء أوروبا.

357. المرحلة الثانية تبدأ من عام 1847 إلى نحو 1860، تقدم ليست في هذه المرحلة في منحى آخر، إذ شعر بالتعب من حياة شخص ماهر متفوق في العزف فاستقر في فايمار وانصرف للتأليف وأخذ يهتم بموسيقا المؤلفين الآخرين. وهذه الفترة كانت فترته العظيمة في الإنتاج والإبداع، وتميزت أيضاً بعلاقته مع الأميرة Sayn-Wittgenstein.

358. المرحلة الثالثة من عام 1860 إلى آخر حياته، وبعد أن استقر زمناً في روما على أمل أن يسوي وضعه مع الأميرة بعد طلاقه منها بدأ بالاتجاه إلى الدين ودخل السلك الكهنوتي عام 1865 وأصبح يدعى الأب ليست. ومنذ ذلك الوقت أخذ ينتقل بين روما وبوادبست وفايمار، وهذه هي الفترة الصوفية الثانية، وهي صوفية نسبية ومعتدلة وضع خلالها مؤلفاته الدينية. توفي في بايروت Bayruth حين ذهب لحضور المهرجانات الأولى التي نظمها ريتشارد فاغنر ودفن في مقبرة تلك المدينة.

359. إن القيمة العالمية لهذا الفنان، الذي كان هنغارياً وفرنسياً وألمانياً وإيطالياً، تكشف عن نشاطه الفائق في المجالات الأخرى غير مجال التأليف الذي سمح له أن يترك لنا أكثر من 700 عمل من جميع القوالب.

360. ويبرز من غير شك في مؤلفاته للبيانو الرابسوديات الهنغارية التي يسود فيها الأسلوب الرومانتيكي الفرنسي، لأن ليست حين وضعها كان في فرنسا وكان متأثراً بعمق بالأدب الفرنسي وبالثقافة الفرنسية. ويظهر في أعماله ليست الموسيقى أمور ثلاثة:

361. موهبته الخارقة في العزف: فهو التقني المتفوق الذي وسع إمكانات الآلة إلى أبعد حد، ثم كونه موسيقياً رومانتيكياً يبدع الموسيقا وفق نهج معين والذي لم تكن أعماله المبدئية ومساعيه تلك إلا مقدمة لإبداعه القصيدة السيمفونية. وأخيراً إنه واضع الموسيقا الآلية الصرفة وخاصة في السوناتا التي وضعها.

362. من جهة أخرى يتصف مجموع نتاجه هذا بجرأة هارمونية جعلته في زمن معين يعدُّ كأنه (إرهابي موسيقي)، جرأته الهارمونية هذه جعلت منه أحد العاملين الرئيسيين في التغيير الذي سوف يؤدي إلى الفن الحديث.

363. يمكن تقسيم أعماله في البيانو إلى خمسة أقسام: 1- الدراسات Etudes، 2- كتابات في مختلف الأنواع، 3- الرابسوديات الهنغارية، 4- أعمال ذات إبداع مبتكر أصيل، ومنها سنوات الحج، 5- السوناتا التي تستحق مكانة بارزة بين أعماله الأخرى.

364. وقد غنيت أعماله أيضاً بوضعه عدداً من المؤلفات الضخمة للأرغن وكذلك بعض المقطوعات للبيانو مع الأوركسترا: اثنتان من نوع الكونشرتو والفتنازيا الهنغارية

والـ Totentanz . وكان دائماً يسعى لأن يؤكد أن آلة
البيانو أهم من آلة الكمان.
.365

.366

.367

.368

.369

.370

.371 فرانسز ليست

.372 (أعمال التحويل لآلة البيانو)

.373 **Franz Liszt (Transcription)**

.374

.375 ترجمة وإعداد: وسيم غالب إبراهيم

.376

.377 بغض النظر عن الأعمال والمؤلفات الفنية
الموسيقية الكثيرة التي قدمها المؤلف الهنغاري فرانسز
ليست (Liszt)، فهو لم يتناول خلال حياته الفنية جميع
القوالب والأنواع الموسيقية المنتشرة في ذلك الحين، ولم
يتطرق خلال عمله ومسيرته الفنية إلى بعض القوالب
مثل الأوبرا إلا نادراً، فقد ألف خلال حياته الفنية أوبرا

وحيدة وكانت في مرحلة طفولته عام 1825، ولم يتجه خلال عمله إلى موسيقا الحجرة أو إلى مقطوعات الآلات الوترية أو النفخية.

378. وبسبب مهارته الكبيرة في العزف على آلة البيانو، فقد توجه بحماسة نحو مؤلفات البيانو التي حملت أهم مميزات فنه وخاصة مميزات الفيرتيوز (براعة الأداء وقوته) التي عكس فيها أيضاً إحساساً قومياً هنغارياً واضحاً إن كان من خلال تقنيات العزف أو النسيج أو السلالم الهنغارية المستخدمة. ولكن على الرغم من وجود هذا الطابع القومي الهنغاري في موسيقا ليست إلا أنه تأثر بالحضارات الأخرى وأحدث تقاطعاً مع هذه الحضارات، ولاسيما الفرنسية والألمانية، وذلك بسبب سفره وإقامته في تلك البلاد وتعرفه على ثقافتها وأهم مشاهيرها الفنيين من بيتهوفن (Beethoven) إلى باغانيني (Paganini) وأعز أصدقائه شوبان (Chopin) وبرليوز (Berlioz).

379. وقد تبنى ليست في مؤلفاته فكرة موسيقا البرنامج Programme music التي كانت واضحة جداً في أعماله كافة، ولكن البرنامج عنده يختلف عن البرنامج السردي الذي كان عند برليوز على سبيل المثال.

380. ونلاحظ أن مؤلفات البيانو عند ليست تتميز بترابط عنصرين أساسيين، أولهما: وجود الطابع الأوركستراي بشكل واضح وكبير، والعنصر الثاني: هو الاعتماد في مؤلفاته على الألحان والأغاني والرقصات الشعبية الهنغارية التي تميزت بها مؤلفاته،

ولاسيما الرابسودي الذي يعد فانتازيا على مواضيع شعبية. ومن هنا سنلقي الضوء على موضوع التحويل لآلة البيانو عند ليست التي ظهر منذ بداياته الفنية وتطور باستمرار. وقد لعب كل ما سبق ذكره في ظهور هذا النوع الموسيقي عنده. إذ كانت مؤلفات وإعدادات ليست للبيانو التي تسمى أعمال التحويل من أهم الأعمال التي قام بها خلال حياته الفنية، إذ كان يقوم بتحويل أعمال بعض الموسيقيين إن كانت أعمال سولو (Solo) للآلات الموسيقية الإفرادية أو لأدوار الغناء في الأوبرات والسيمفونيات وغيرها إلى مقطوعات موسيقية لآلة البيانو.

381. أعمال تحويل الأوبرات

382. إن أعمال التحويل للأوبرات التي كتبت في المرحلة الباريسية من حياته هي عبارة عن فانتازيا حرة لمواضيع الأوبرا المختارة، إذ يجري تحويل العمل الأوبرالي إلى عمل يؤدي عزفاً على آلة البيانو. وقد كانت هذه الطريقة بالعمل متبعة في زمانه من قبل بعض المؤلفين الآخرين، ولكنهم جميعاً اعتمدوا طرق كتابة تظهر البراعة في العزف في المظهر الخارجي فقط دون الغوص في تفاصيله ودون التعامل معه بشكل دقيق من أجل تحقيق تطور في اللغة الموسيقية المستخدمة. أما ليست فقد كان يوفق بين براعة العزف وبين بحثه في الشكل العام للقطعة الموسيقية وتطويره واكتشاف الجديد فيه إن كان في النسيج أو في الشكل العام أو القالب.

-
383. من الأعمال التي حولها إلى آلة البيانو المنفرد نذكر:
384. 1 - أوبرا الهوغونوتيون للمؤلف مايربير
385. 2 - أوبرا نورما للمؤلف بيليني
386. 3 - أوبرا تروبادور للمؤلف فيردي
387. 4 - أوبرا ريغوليتو للمؤلف فيردي
388. 5 - أوبرا زواج فيغارو للمؤلف موتسارت
389. 6 - أوبرا دون جيوفاني للمؤلف موتسارت
390. هذه الأعمال ذات بنية معينة لا تراعي بالضرورة الترتيب في الأوبرات التي قام بتحويلها.
391. وفي بعض الحالات يبني عمله على مقطع واحد من الأوبرا والمثال على ذلك عمله المبني على أوبرا ريغوليتو إذ نجد العمل مقتبساً من مقطع واحد وهو الرباعي الغنائي من المشهد الثالث للأوبرا، وأحياناً يبني عمله على مشهد مختلفة (اثنين أو ثلاثة) مثل أوبرا دون جيوفاني، فالتحويل هنا مبني على موضوع (Theme) الكومندور وثنائي دون جيوفاني وزيرلينا من المشهد الأول وأريا دون جيوفاني. ومن أوبرا زواج فيغارو أخذ موضوع عمله من آريا كيروبينو وأريا فيغارو.
- 392.
393. ريغوليتو
394. سنتناول أحد أعمال ليست الذي اعتمد فيه المؤلف على واحدة من أوبرات فيردي، وهي أوبرا ريغوليتو. ويعد هذا العمل إعادة صياغة (paraphrase) لموضوع أخذه من تلك الأوبرا، وهو الرباعي الغنائي الثالث من المشهد الثالث من الأوبرا الذي بني عليه كامل العمل، إذ يحافظ
-

ليست على المضمون اللحني للرباعي مع تغييره للهارموني والنسيج وإدخاله نمط الفورتيزو على المقاطع والجمل اللحنية.

395. تتكون عناصر الرباعي الغنائي الذي تناوله المؤلف من لحنين: الأول هو لحن الحاكم والغجرية، والثاني هو لحن ريغوليتو وغيلدا وبهذه الطريقة يكون هناك ثنائيتان، وهذا التباين واضح وضوحاً كبيراً في موسيقا فيردي، وحافظ عليه ليست في مؤلفه.

396. المقدمة هي عبارة عن بريلود يظهر طابعين مختلفين إذ من البداية يظهر مقطع (Passage) استاكاتو باليد اليسرى، والمؤلف يعني هنا الغجرية وتوترها، وينتهي المقطع بتوقف صغير هو عبارة عن صورة غيلدا المعذبة، لتبدأ جمل الهارب المتألقة والفرتيزو الممهّد للجزء الأساسي من العمل.

207

preludio

The musical score is for the prelude of the opera 'Die Walküre' by Wagner. It is in G major and 2/4 time. The score is written for piano and includes a treble clef and a bass clef. The tempo is marked 'Allegro' and the dynamics range from 'Piano' to 'mf'. The score includes a section marked 'agitato' and a section marked 'Smo'.

.401

.402

.403

404. الجزء الرئيسي الأساسي من القطعة Andante، وهو مكتوب بسلم ري بيمول ماجور على نحو مماثل للأوبرا

سلمياً ومع صوت كثيف ومدى صوتي كبير يتناول موضوع
الحاكم:

andante

Piano



.408

.409

.410 ويدخل ليست في هذا الجزء عدة تغييرات، إذ يبدل
علامة (لا بيكار) بعلامة (سي دو بل بيمول)، ويضيف بعض
الخطوط الكروماتيكية. وكل هذا يعطي الشخصية طابعاً
رومانسياً خاصاً.

Piano



.414

.415 ويتناول المؤلف الشخصيات الأساسية من الأوبرا
بأشكال مختلفة وبنسيج مختلف وهارموني مختلف ويستخدم
أساليب متعددة هارمونية وبوليفونية للوصول إلى الغاية
الصوتية المطلوبة، وخاصة في الكودا النهائية مع دمج
لموضوع الحاكم والعجرية، والانتهاج بجمل متألق.

.416 كذلك قام ليست بتحويل العديد من الأعمال الموسيقية
الآلية إلى آلة البيانو المنفردة. من هذه الأعمال نذكر:

-
417. 1 - الأعمال السيمفونية لبيتهوفن (Beethoven).
418. 2 - مقطوعة أورغن لباخ (بريلود وفوغ A moll - فانتازيا G moll).
419. 3 - السيمفونية الخيالية لبرليوز.
420. 4 - كابريسات لباغانيني.
421. 5 - أغاني لبيتهوفن وشوبرت وشومان.
422. 6 - الأعمال الخاصة به التي حولها إلى أعمال بيانو لأربع أيدي (بيانوين اثنين).
423. إن ما يميز ليست أنه كان قادراً على معادلة العمل الجديد وضبطه بشكل كبير للحصول على نفس الطابع ونفس الألوان الموسيقية المستخدمة في المؤلف الأصلي، وخاصة ما يخص برليوز وفاغنر. أما فيما يخص المقطوعات البوليفونية فقد استطاع إظهار الأسلوب البوليفوني بوضوح، مع ملاحظة إهماله للمدى الصوتي لآلة الأورغن. وهذا ما يفسر وجود المقطوعات التي كتبها عن الأعمال الأوركسترالية واستمراريتها كأعمال عالمية لها وجودها أكثر من أعماله المقتبسة من الأورغن، إذ إن عدم مراعاته للمدى الصوتي المطلوب جعل مقطوعات الأورغن لا تلبى المدى والوظيفة الصوتية المقبولة حالياً في العصر الحالي.
424. وفي النهاية لا بد من ذكر النبالة عند ليست (Liszt)، كونه بقي طوال حياته الفنية خادماً للفن ورسولاً للموسيقا في كل وقت وكل بلد إذ كان مخلصاً لعمله الفني. وقد ساهمت عبقريته الكبيرة في إعادة طرح بعض الأعمال العالمية بصورة مختلفة من خلال إبرازه لرؤيته الفنية الخاصة التي ساهمت في رفع السوية الموسيقية سواء من خلال الأداء الصعب أم من خلال الأفكار الموسيقية والتطور الموسيقي المنشود.
-

.425	
.426	المراجع
.427	1- La Musique De Piano et de Clavecin – F-R-Tranchefort –Fayard- 1987
.428	2- Il Pianoforte - Alfredo Casella – BMG- 1954 -Milano
.429	3- Le grandi scuole pianistiche – PIERO RATTALINO-BMG-1992-Milano
.430	4- Nuova storia della musica – RICCARDO ALLORTO –BMG-2005 Italy
.431	5- الأدبيات الموسيقية الأجنبية – B.V.LEBEK مرجع روسي – موسكو 1987
.432	6- محاضرات تاريخ الموسيقى العالمية قسم النظريات الموسيقية المعهد العالي للموسيقا – دمشق –
.433	
.434	
.435	
.436	أوراق

437. محمد عبد الوهاب

438. الخاصة جداً

439.

440. صميم الشريف

441.

442. تتابع "الحياة الموسيقية" نشر ما بدأته في العدد السابق حول آراء محمد عبد الوهاب في الموسيقى والموسيقين الواردة في كتاب "عبد الوهاب وأوراقه الخاصة جداً" الذي عُني بنشره وترتيبه وتصنيفه بعد وفاته صديقه الشاعر "فاروق جويده". وقد سبق أن علق كاتب المقالة السابقة على آراء موسيقار الأجيال — محمد القصبجي ورياض السنباطي وكمال الطويل وبلوغ حمدي وعبد الحليم نويرة. فماذا عن الموسيقين العالميين، والملحنين المصريين والعازفين ومطربي هذه الأيام؟!

443. بيتهوفن

444. بداية، أبدى محمد عبد الوهاب رأياً واضحاً وصريحاً ببيتهوفن من وراء استماعه لأعماله، فقال تحت عنوان "فنان العمل المتكامل" الآتي:

445. عندما أسمع "بيتهوفن" العبقري العظيم، أشعر بتناقض غريب، فموسيقاه أو جملة الموسيقى بمعنى آخر، بطيئة، والمعروف أن البطء يلزمه البرود، ولكن جمل بيتهوفن بطيئة وساخنة، هادئة وعنيفة... إن بيتهوفن كان أصم لا يسمع آخر حياته، ولذلك أشعر عند سماع موسيقاه أنه غير متأثر بما حوله، فهو لا يسمعها بل يسمع ما بداخله، إن بداخله دنيا أخرى وهو يترجم دنياه بالموسيقا.. أشعر أن موسيقاه تصل إلينا من عالم آخر لا نعيش فيه.. وأشعر أن عطاءه لا ينتهي، فأحياناً وأنا أسمع موسيقاه أقول لنفسي إنه في نقطة معينة قد وصل إلى أعلى درجة من القوة والعطاء والكمال، ثم يخيب ظني فأجده في موقع آخر أكثر عطائه انتهى هنا.. فيخيب ظني مرة أخرى وأجده قد أعطى أكثر وأكثر.. وهكذا كان عطاء بيتهوفن لا ينتهي.. وربما لا يوجد عند بيتهوفن الكثير من الجمل الموسيقية التي يصادقها الإنسان ويردها مع نفسه، ولكنه فنان العمل المتكامل.. نجد في موسيقاه الكون بأكمله بطبيعته وكواكبه بكل ما فيه من توازن غاية في السلامة والمعرفة. وبيتهوفن أقدر الموسيقيين قاطبة على فك الجمل الموسيقية وتجميعها مرة أخرى، فالجملة يفكها إلى جزأين، ويضيف إلى الجزء المنفصل ما يريد إضافته.. إنه مبدع يهتم كثيراً بكليات الأشياء.

446. لا شك أن محمد عبد الوهاب، الذي قبس من بيتهوفن بعض ألحان أغانيه، كتب ما كتب من خواطر إعجاباً وتعمقاً بموسيقاه، وهي خواطر صادقة لا سيما أنها تأتي من معلم

كبير،: "أشعر عند سماع موسيقاه أنه غير متأثر بما حوله، فهو لا يسمعها بل يسمع ما بداخله، إن بداخله دنيا أخرى وهو يترجم دنياه بالموسيقا.

447. ترى هل عندما كتب بيتهوفن سيمفونيته الثالثة "البطولية" لم يكن متأثراً بما حوله، وبنوع خاص بنابليون، وبما كان يجري في الساحة الأوربية؟! وهل عندما وضع الكونشرتو الخامس للبيانو والأوركسترا "الإمبراطور" كان بعيداً عن أجواء فيينا ونابليون والاحتلال الفرنسي؟! ثم ماذا نقول عن أوبرا "فيدليو" وافتتاحيتي "إغمونت" و"كوريلان"؟! هل هي أعمال أنت من دنيا أخرى غير الدنيا التي عاش فيها وتأثر بها وأعطى ما أعطى.. وحتى تاسعته الرائعة "الفرح" التي كتبها في أوج صممه، هل جاءت من دنياه الموسيقية، أم من الناس الذين عاش معهم وطلب لهم ما يحتاجونه من الفرح والبهجة والحرية والسلام والذي تبدى في نشيد الشاعر "شير" الذي جعله الأساس في الحركة الرابعة ويقول في بعض أبياته:

448. أيها القديس حرّك القلوب

449. ويا إخواني لنعقد اتفاقاً نفتح به أبواب الرحمة

450. كل الناس إنما هم شعب واحد لهم رب واحد

451. يعبدونه ويمجدونه تحت قبة السماء الزرقاء الصافية

452. دون شك توصل محمد عبد الوهاب إلى عمق بيتهوفن، عندما تحدث عن فك الجمل الموسيقية وتجميعها.

فهو موسيقياً عمد إلى نوع من التحليل الموسيقي، ولكن هل تكفي هذه الأسطر القليلة ليفي "بيتهوفن" حقه؟! طبعاً لا، ومادامت هي خواطر ذاتية، فلا غبار على ما أورده في أوراقه عن "بيتهوفن"، بل هي - كما أراها - دعوة لكل من يقرأ ما كتبه عن بيتهوفن كي يستمع إلى موسيقاه.

453. المونولوجست والمطربجست

454. تطرق محمد عبد الوهاب في أوراقه الخاصة جداً، إلى خطر مطربي ومطربات هذه الأيام على الغناء المتقن، فلم يوفر أحداً منهم، وكان محقاً فيما ذهب إليه. وهو لم يقصد المطربين الراسخين في فنهم، وإنما أولئك الذين لا تكف وسائل الإعلام عن نقدهم وتبجيلهم وفرضهم على المستمعين شأؤوا أم أبوا. يقول محمد عبد الوهاب في هؤلاء الآتي:

455. لا شك أنه يوجد فرق كبير بين قدرات أم كلثوم الصوتية، وثرثرا حلمي، لا الأسلوب اللحني هو الأسلوب، ولا القفلة هي القفلة، ولا النبرات هي النبرات. أما الآن فالمطربون والمطربات يغنون أحياناً كألحان المونولوج⁽²⁷⁾ من حيث الأسلوب اللحني..جمل بسيطة، أي إنسان يمكن أن يؤديها لأنها لا تحتاج إلى قدرة صوتية. كل الفرق، أن المونولوج فيه كلمات ناقدة مثلاً، أو كلام يثير الضحك. والمطرب يغني على هذا الأسلوب كلمات عاطفية.. أي أن

²⁷ - يقصد المونولوج الانتقادي الفكاهي، وليس المونولوج الرومانسي الشاعر.

المطربين هم الآن منولو غست فعلاً، فلا داعي لوجود
مونولو غست اسماً، لذا أقترح أن يسمي المطرب نفسه الآن
"مطربجست" وبمعنى بسيط أصبح المطربون الآن يغنون
بالأسلوب اللحني للمونولو غ وبقدرات المونولو غست بكلام
عاطفي.

456. وفي موضع آخر من أوراقه، يقول محمد عبد الوهاب
الآتي:

457. "لقد استغنى الجمهور بمطرب اليوم عن
مونولو غست أمس، ونعود للسؤال: لماذا انقرض المونولو غ
؟ والجواب: لأن مطربي اليوم هم مونولو غست لحناً وصوتاً
وحركة. ونستخلص من ذلك أن المطرب يمكن أن يغني ولا
يرى، وأن المونولو غست يرى ولا يغني.. يمكن أن أستمتع
بتسجيل المطرب ولا أراه، ولا يمكنني أن أسمع تسجيلاً
لمونولو غست دون أن أراه. لأن تأثير المطرب في نبراته،
في شخصية صوته، أما المونولو غست فتأثيره في حركاته
بيديه، برجليه، بجسمه وهو يهتز على إيقاع اللحن، تأثيره
في الألفة التي يخلقها بينه وبين الجمهور، فيكلمه وينكت
معه، وهذا كله بعيد عن سلوك المطرب.

458. هكذا ينبغي أن ترى مطربي اليوم كالمونولو غست
وهم يتحركون ويصفقون على اللحن كما يصفق الجمهور،
ويروح ويجيء على المسرح ويتكلم مع الناس وينكت
معهم. وإذا كان هناك نجاح لأغنية من مطربي أو مطربات
اليوم، فإن مرجعه إلى امتياز اللحن، بحيث إذا غنى اللحن
أي مطرب لا شيء يتغير، لأن المتعة ليست في التأدية، أو

في الإضافة العبقريّة، وإنما في اللحن ذاته.. لا تعليق على كل ما قاله محمد عبد الوهاب بحق مطربي ومطربات هذه الأيام سوى أنه نعتهم بما يستحقونه دون أن يجافي الحقيقة.

459. عازف الكمان "أنور منسي".

460. يصف محمد عبد الوهاب عازف الكمان القدير أنور منسي بالآتي:

461. ميزة أنور منسي أنه تعلم العزف بالكمان بالطريقة والعلم الأوربي تعلماً جيداً، وهو أيضاً يعزف الأنغام الشرقية بإحساس مرهف، وتربى في بيئة عربية موسيقية. فأبوه عازف قانون وكذلك شقيقه، فأحساسه شرقي مئة في المئة، ويعزف الموسيqa الغربية بالكمان مئة بالمئة. وكانت عنده ملكة الانتفاع بما تعلمه، وأيضاً ملكة إدماج نسيج على نسيج، وعندما يعزف جملة شرقية ينتفع بما تعلمه من الغرب في أصول استعمال القوس، وانتقال يده على رقبة الكمان الذي يسمى بالبوزيسيون، وبهذا نسمع منه الجملة الشرقية بطعم ومذاق يختلف عن عازف لم يتعلم بالطريقة الغربية، نحن نريد في أفرع الموسيqa أنور منسي.

462. أول تعاون بين محمد عبد الوهاب وأنور منسي كان عام 1942، في فيلم ممنوع الحب من خلال تانغو "أحبه مهما أشوف منه" الذي استقى لحنه الأساسي من "تانغو إسبانيول" فتجلى فيه، فأسند إليه المشاركة في عزف تانغو "ما فيش أمل" الذي لحنه لليلى مراد في فيلم "غزل البنات" فحلّق فيه إلى آفاق عالية، الأمر الذي جعله يسند إليه لغاية

وفاته — وفاة أنور منسي — جل أعماله التي تتطلب عازفاً منفرداً خلاقاً، ونلمس إبداعات "أنور منسي" في رائعة محمد عبد الوهاب "الحبيب المجهول" التي قبس لحنها من أوبرا "سيغفريد" لفاغنر، إذ لعبت كمانه مع الأوركسترا دوراً بارزاً.

463. محمد عبد الوهاب الذي بهره أسلوب "أنور منسي" جعله يقول في أوراقه الخاصة جداً: نحن نريد في كل أفرع الموسيقى "أنور منسي". وهذا القول فيه اعتراف بافتقار الوسط الموسيقي إلى عازفين متميزين أو جيديين على الأقل، وهو ضمناً يطلب من المعاهد الرسمية والخاصة أن تتبع في تعليمها المناهج الغربية في العزف من أجل الحصول على العازف المتمكن ولا سيما بالكمان. فهو يتحدث عن أصول استعمال قوس الكمان الغربي في العزف، وهو أسلوب لا نجد له مشابهاً عند عازف الكمان الشرقي. كذلك يتحدث عن انتقال اليد اليسرى على رقبة الكمان بالطريقة الغربية "بوزيسيون - position"، وعددها سبعة أوضاع، وهي تتيح للعازف الانتقال بيده على رقبة الكمان لغاية حامل الأوتار (الفرس) بسهولة ويسر، وتصوير ما يريد تصويره بعدوية، وهذه الأساليب "الأوضاع السبعة" في العزف يفتقر إليها التعليم بالأسلوب الشرقي الذي مازال يتبع أساليب عفا عليها الزمن. ولنا في العازف الراحل "عبود عبد العال" خير مثال على العازف المتمكن، إذ درس منذ طفولته العزف بالكمان بالطرق الغربية حتى أجادها إجادة تامة. قبل أن ينتقل إلى الموسيقى الشرقية ليزيدها

غنى عزفاً بالأسلوب الغربي الذي برع فيه ولا سيما في استعماله لقوس الكمان، ومثله في ذلك العازف اللبناني "عقل".

464. من هذا كله، ومن خلال اكتشاف محمد عبد الوهاب الفرق بين الأسلوب الغربي وبين الأسلوب الشرقي في التعليم نجده يقول: "نحن نريد" ولم يقل "أنا أريد" في كل أفرع الموسيقى عازفين على غرار "أنور منسي". ولأنور منسي بعد هذا شقيق هو عازف القانون عبد الفتاح منسي، الذي ألمّ هو الآخر بأساليب العزف الغربية، وطبقها في عزفه بالقانون، ولبراغته في المنهاج الذي اتبعه، اختاره الموسيقار الراحل "أبو بكر خيرت" لينفرد عزفاً بالقانون في متاليتيه الشعبية التي عزفتها فرقة بلغراد الفلهارمونية وفي تسجيلها أيضاً على أسطوانات عام 1960.

465. محمد الموجي

466. الملحن الراحل "محمد الموجي" الذي رشحه السنباطي ملحناً لأم كلثوم قبل أن يرشحه لها بعد وفاة القصبجي عازفاً بالعود في فرقته، قال فيه محمد عبد الوهاب الآتي:

467. مخ رياضي، وأجمل جملة عنده تلك التي تحتوي على تركيبات رياضية منطقية، وليس عند الموجي وسط، إما أعمال جديرة بالتقدير الكبير، وإما لاشي، والموجي

ملحن السيمتريّة والهندسة، وإذا صادف أن كان في حالة عاطفية يكون في اللحن هندسة تكون شخصية واضحة وجميلة.

468. لا شك أن محمد عبد الوهاب قد أنصف الموجي بقوله: "ليس عند الموجي وسط، إما أعمال جديرة بالتقدير الكبير وإما لا شيء". وفي واقع الحال فإن ألقانه لأغنيات "نار يا حبيبي وجبار وقارئة الفنجان ورسالة تحت الماء وموشحَي حانة الأقدار ويا مالكاً قلبي". ينطبق عليها قول عبد الوهاب: ملحن السيمتريّة والهندسة، فهو في هذا صنو محمد القصبجي، وهو أي - الموجي - يعترف بأنه تعلم الشيء الكثير من وراء ألقان القصبجي، فلا غرابة أن تكون تركيبات ألقانه على خطأ المعلم الكبير، فأعطى ألقانه الجدارة التي استحققتها.. كذلك يعترف بأنه تأثر بألقان صديقه الراحل محمد فوزي ذات الخصوصية، بألقانه الخفيفة كما في لحنه الشهير "صافيني مرة"، و"يمه القمر ع الباب" فمزج ما تعلمه منهما وخرج بأسلوبه الخاص الذي كوّن شخصيته الفنية الواضحة. ولمحمد الموجي ألقان لا تعد شيئاً، مثله في ذلك مثل محمد عبد الوهاب وسائر الملحنين ولا تحسب لهم عند التقويم.. ولمحمد الموجي بعد هذا ألقان وسط، وهي التي نفّض محمد عبد الوهاب يده منها، فأغنية "للصبر حدود" التي

رفعتها أم كلثوم بقدراتها الصوتية الهائلة، أراد بها مجازاة
زكريا أحمد في التطريب كما فعل السنباطي ونجح في
"الحب كده"، فقصر ولم يستطع التطاول على زكريا، ومع
ذلك يظل الموجي واحداً من الملحنين الذين استطاعوا
الصمود في زمن العمالقة في كل ما أعطى.

469. زكريا أحمد

470. ومادمنا تعرضنا لعملاق الطرب زكريا أحمد فإن
محمد عبد الوهاب خصّه في أوراقه بسطرين اثنين فقط:

471. بمجرد أن تسمع لحناً له، أو تسمعه شخصياً يشدك
إلى عصره في يسر، وتعيش في متعة تشبه متعة السائح
الأوربي الذي يتجول في الغورية.

472. ترى هل عصر زكريا أحمد غير عصر محمد عبد
الوهاب والقصبجي والسنباطي، وهل هؤلاء جميعاً لم
يتحدثوا في ألسنتهم بلغة العصر الذي عاشوا وتعايشوا فيه؟
الفرق بين هؤلاء في الأساليب الموسيقية التي استخدموا.
وأسلوب زكريا أحمد، أسلوب شرقي عربي صاف لم يحد
عنه طوال مسيرته الفنية، وهذا نابع من انتمائه إلى قبيلته
العربية قلباً وقالياً. ولا يعني هذا أن الآخرين ليسوا عرباً،
وإنما لأنه كان يختلف عنهم فنياً فرفض كل بدعة فنية قادمة
من الغرب، وكل تمازج موسيقي ألياً كان أم لحنياً غير
عربي، لأنه كان يرى في منابع المقامات العربية بحراً من
الألحان لا ينتهي مهما غرف منه، لذا لا نجد بين ألسنتهم

الدينية والدينيوية التي تربو على ثلاثة آلاف لحن سوى
زكريا أحمد العروبي الأصيل الذي ملأ الدنيا وشغل الناس
بألحانه المطربة التي لا نظير لها في الغناء العربي..
صحيح أنه أخلص للطرب والتطريب الذي لا يعلى عليه،
ولكنه كان لونا متفرداً بين العمالقة. وجل أغانيه في عشرات
المسرحيات والأفلام السينمائية والكلثوميات تطفح بذلك،
وإذا كان بعض النقاد يعدونه امتداداً لسيد درويش، فإن
أسلوبه التلحيني الذي يعتمد الإيقاع يختلف تماماً عن أسلوب
سيد درويش، وهذا الأسلوب هو أساس البناء الذي قاده إلى
أعماله الكبيرة والخفيفة على حد سواء كما في "الله أحد،
وأنا في انتظارك، ويا صلاة الزين، ويا حلاوة الدنيا،
وأروح ما أروحشي، ويا ويل عدو الدار". ترى بعد كل هذا
الإيجاز الذي سردت ألا يستحق زكريا أحمد من محمد عبد
الوهاب سوى هذين السطرين وهو المصنف بين العمالقة؟!!

473. سيد مكاي

474. يقول محمد عبد الوهاب عن سيد مكاي الآتي:

475. مريح.. ومهدي، وعندما أسمعته يؤدي ألقانه بصوته
، أشعر أنه يسب المغنين والملحنين ويسب اليوم الذي وجد
فيه في وقت واحد مع هؤلاء وهؤلاء، وكأنه يقول لهم
بغنائهم: هكذا يكون الغناء وهكذا يكون التلحين يا أولاد الـ...
وألحان سيد مكاي هي ما تبقى من جميع الملحنين.

476. ما ذهب إليه محمد عبد الوهاب أكثر من دقيق ولا سيما في قوله: وألحان سيد مكاوي هي ما تبقى من جميع الملحنين.. وهذا الرأي قالت به أيضاً د. نعمات أحمد فؤاد، في كتابها "أم كلثوم وعصر من الفن"، فهو خلاصة العمالقة، وبضمنهم محمد عبد الوهاب. فنهل من زكريا أحمد التطريب، ومن السنباطي القفلات "الحراقة"، ومن القصبجي الوقار، ومن سيد درويش المواضيع الشعبية. لقد تأثر بكل هؤلاء ولكن بأسلوب مكاوي واضح المعالم. وخير مثال نجده في لحنه اليتيم لأم كلثوم "يا مسهرني" وفي ألحانه الأخرى لميادة حناوي وأصالة ووردة. وهو حتى في استخدامه لإيقاع الرومبا الغربي الراقص كان مكاوياً إذ استخدمه ليبنى عليه لازمة موسيقية شرقية. وهو عندما يغني ألحانه أو ألحان الشيخ سيد درويش وألحان زكريا أحمد يشعر المستمع، ولا سيما في لحن زكريا أحمد "يا حلاوة الدنيا"، أن الإحساس المتناهي في الأداء يبلغ الذروة ويتفوق فيه على الملحن واللحن. وهذا الأداء هو الذي قال عنه محمد عبد الوهاب، هكذا يكون الغناء وهكذا يكون التلحين.

477. إنها آراء وخواطر ذات خصوصية، وهي تظل وقفاً لصاحبها أصاب فيها أم أخطأ، والتعليق عليها يظل هو الآخر رأياً كغيره من الآراء في المعلم الكبير الراحل.

.478

.479

.480

.481 موسيقيا

.482 الجاز

.483

.484 جيرمي يودكين

.485 ترجمة : محمد حنانا

.486

.487 ما هو الجاز؟ معظمنا يميزه حين نستمع إليه، ولكن ليس من السهل جداً تعداد العناصر الأساسية للجاز. هناك قبل كل شيء الإيقاع. يتضمن الجاز عادة إيقاعاً ثابتاً يستمر من بداية المقطوعة إلى نهايتها. ذلك الإيقاع تبرزه آلات القرع التي تلعب دوراً مركزياً في الجاز.

.488 والسمة المميزة لإيقاع الجاز هي السينكوب: التشديد على الضربات الضعيفة، أو على الضربات التي لا يجري عليها التشديد، عادة، في الأنماط الموسيقية الأخرى. إن اتحاد هذين العنصرين الإيقاعيين يفضي إلى ما يُعرف بالسوينغ «SWING» والسوينغ هو الإحساس الذي يولده

الإيقاع الثابت والضربات المشددة، والعزف الحيوي والنشيط لعاز في الجاز. إن السوينغ هو ما يدفعك إلى التحرك مع الموسيقى.

489. العنصر الأساسي الآخر في الجاز هو استخدام «النعيمات الزرقاء»، وهي النغمات التي تُعزَف أو تُغنى بطريقة أخفض مما عليه في السلم الموسيقي الغربي. و«النعيمات الزرقاء» الشائعة في الجاز هي النغمة الثالثة والخامسة والسابعة لسلم موسيقي ما. وهذه النغمات في موسيقا الجاز لا تعادل تماماً أنصاف درجات أخفض، لكنها غير محددة الطبقة، ويمكن أن تكون «محرقة» وتحققها العديد من الآلات أو المغنين. ولا شك في أن هذه النغمات تساهم في خلق الطبيعة التعبيرية لموسيقا الجاز؟

490. ثالثاً: يتضمن الجاز، على نحو دائم، أصواتاً خاصة، أو آلات تقليدية تعزف بطرائق غير معتادة. تعزف آلات الترومبيت وا — وا «Wah — Wah» مع كاتم الصوت، وتحدث آلات الترومبون انزلاقات صوتية، وتزقق آلات الكلارينيت في طبقات حادة. كذلك يُخرج مغنو الجاز أصواتاً غير مألوفة حين يرتجلون أثناء الغناء مقاطع لفظية لا معنى لها مثل (doo - be - doo dah, etc)، وهذا ما يُعرف بغناء السكات «scat». كما أن هناك في فرق الجاز آلات لا تستخدم في الموسيقى السيمفونية مثل آلات الساكسوفون بأنواعها المختلفة، لكن الأكثر استخداماً في الجاز هما ألتا الساكسوفون ألتو و الساكسوفون تينور.

491. وأخيراً هناك عنصر الارتجال الذي هو من العناصر الضرورية في موسيقا الجاز، كما أنه يلعب دوراً مركزياً في خلق تلك الموسيقى. ومع ذلك، هناك فرق بين الارتجال الخالص، وبين الارتجال على خط لحنى وضع مسبقاً. إن بعض مؤدي الجاز الشهيرين يكررون ارتجالاتهم الأفضل ليلة بعد ليلة. وهذا لا يعني أنهم لا يعزفون الجاز. وربما يمكن القول إن الارتجال ذو شأن كبير في موسيقا الجاز، لكنه ليس عنصراً ضرورياً بالمطلق في الجاز. ومع ذلك فإن فناني الجاز العظام هم دائماً مرتجلون عظام. هذا يعني أنهم ليسوا فقط عازفين لكنهم مؤلفون أيضاً.

492. النشأة

493. نشأ الجاز، كما ذكرنا سابقاً، في نيو أورليانز نحو عام 1890. وكانت نيو أورليانز في نهاية القرن التاسع عشر متعددة الثقافات. كان سكانها من الأفارقة والفرنسيين والإسبان والإنكليز ومن أصول برتغالية. وكان ثمة جيل أول وثانٍ وثالث من الأوربيين، ومن الأفارقة الذين كانوا عبيداً سابقين أو منحدرين من عبيد سابقين.

494. وكان هناك دفق دائم من المهاجرين الجدد. ولما كانت نيو أورليانز ميناءً مزدهراً فقد اجتذبت أيضاً البحارة والزوار من جميع أرجاء العالم، وقد احتوت المدينة ثقافات موسيقية عديدة، كان ثمة موسيقا أوبرالية، وموسيقا حجرة، وثمة قاعات للرقص الأوربي تسمع موسيقاها جنباً إلى جنب مع أغاني الحقل تترج مع أغاني البحارة. وكان باعة الشوارع يعلنون عن سلعهم بصرخات منعمة. وكانت

أغاني الحقل تمتزج مع موسيقا البيانو في الصالونات، وقد امتلأت البارات وصالات القمار والرقص بالمشروبات الكحولية ودخان التبغ والموسيقا.

495. كانت الآلات الموسيقية المنتشرة آنذاك هي: الترومبيت، الكلارينيت، الترومبون، البانجو، التوبا، الطبول. وقد خلقت هذه الآلات توازناً جيداً بين الآلات التي تعزف الألحان، والآلات التي تعزف الهارموني. وفيما بعد، حين انتقلت موسيقا الجاز إلى القاعات، تضمنت الفرق آلة البيانو وآلة الكونترباص. وفيما يلي سنستعرض أهم الأساليب في موسيقا الجاز.

496. الراغتايم Ragtime

497. هو نمط من موسيقا البيانو (يُعزف أحياناً بآلات أخرى) انتشر أيضاً نحو عام 1890. وكان وفقاً على عازفي البيانو الأفارقة — الأمريكيين يُعزف في قاعات الرقص في الجنوب وفي ميدويست. وقد عني الراغتايم بأخذ لحن شعبي أو كلاسيكي وعزفه بأسلوب السينكوب⁽²⁸⁾. بعد ذلك طور الراغتايم شكلاً خاصاً به، وصار يعزفه الموسيقيون السود والبيض أمام الجمهور.

498. عادة ماتكون موسيقا الراغتايم في ميزان 2/4 وتعكس إحساساً بإيقاع المارش. تعزف اليد اليسرى

²⁸ — السينكوب Syncopation: وسيلة يستخدمها المؤلفون لتغيير موقع الضغط على النغمات متجنبيين في ذلك الإيقاع النظامي. وبذلك يُشدد على الضربة الضعيفة بدل القوية. فتصبح الضربة الضعيفة قوية والضربة القوية ضعيفة.

الضربات النظامية بينما تعزف اليد اليمنى لحناً حيويًا في إيقاع سينكوبي. وتتضمن مؤلفات الراغتايم أقساماً متصلة مع إعادات: AABBACCDD أو شيء مشابه.

499. كان سكوت جوبلين (1868—1917) هو المؤلف والمؤدي الأشهر لموسيقا الراغتايم. كان والده عبداً، لكن سكوت تلقى تعليماً موسيقياً منهجياً، وألف أيضاً موسيقا كلاسيكية إلى جانب عدد كبير من مقطوعات الراغتايم للبيانو المنفرد.

500. البلوز Blues

501. هو شكل وصوت وروح في ذات الوقت. وقد بدأ كنمط موسيقي غنائي وتبلور نحو عام 1890 جامعاً عدة عناصر ضمنها الغناء الديني للزنوج (Spiritual)، أغاني العمل، صرخات الشارع. في البداية كان البلوز يغنى من دون مرافقة آلية، ولكن سرعان ما استخدمت في أغنيات البلوز آلة البانجو أو الغيتار كمرافقة. وكانت النثيمات الشائعة في البلوز المبكر هي نثيمات الحزن في الحب، الخيانة، الهجر، أو شيء ما هزلي.

502. هناك تنوع في غناء البلوز، ولكن هناك شكل نظامي يتكون من سلسلة من مقاطع شعرية مكونة من ثلاثة خطوط يكون فيها الخطان الأوليان متشابهين:

503. تبعثها إلى المحطة وحقيبتني في يدي

504. تبعثها إلى المحطة وحقيبتني في يدي

505. حسن، إنه لمن الصعب القول إن حبك كله من دون
طائل

506. حين وصل القطار إلى المحطة، نظرت في عيناها

507. حين وصل القطار إلى المحطة، نظرت في عيناها

508. حسن، كنت وحيداً، وأحسست بالوحشة، ولم يكن في
وسعي سوى البكاء

509. (من روبرت جونسون، «حب بلا طائل»)

510. ويستخدم مغنو الجاز هذا البناء مع تنويعات ماهرة
على صعيد الإيقاع والنغمات الزرقاء (هي النغمات الثالثة
والخامسة والسابعة في السلم المخفوضة بمقدار نصف
صوت).

511. من أشهر مغنيات البلوز بيبي سميث (1894-
1937) التي تعرف بـ «إمبراطورة البلوز»، والتي لقيت
نجاحاً منقطع النظير مع ظهور أولى تسجيلاتها، فقد أذهلت
الجمهور بصوتها الناضج والتراجيدي وبإحساسها المرهف
وبأسلوبها المتفرد في الغناء. وقد لقيت حتفها إثر اصطدام
سيارتها بجانب الطريق.

512. الديكسيلاند Dixieland

513. هو أسلوب آلي في عزف الجاز، ويدعى أيضاً
«جاز نيو أورليانز». وقد استمد عناصره من موسيقا
الراغتايم والبلوز، إلى جانب الارتجال الذي تميز به.

وكانت فرق الديسكيلاند الصغيرة (Combo) مقسمة إلى قسمين: القسم الأول يوفر الإيقاع والهارموني، والقسم الثاني يعزف اللحن والارتجال. ويتضمن قسم اللحن آلة الترومبيت أو الكورنيت، والكلارينيت، والترومبون (فيما بعد الساكسوفون). أما قسم الإيقاع فيتضمن البيانو، والبانجو، والطبول، والكونترباس (يُعزف عادة بنقف أوتاره بالأصابع).

514. من أشهر الموسيقيين الذين قادوا فرق الديكسيلاند نذكر: جيلي رول مورتون (عازف بيانو) ولويس آرمسترونغ (عازف ترومبيت) وجو كينغ أوليفر (ترومبيت). والأكثر أهمية بين هؤلاء منذ العشرينيات من القرن العشرين هو لويس آرمسترونغ (1901 — 1971). كان مغنياً وعازفاً لامعاً لآلة الترومبيت. وكان مبتكراً على صعيد الارتجال. وقد عمل بوصفه عازفاً محترفاً طوال أكثر من 50 عاماً. وحين طُلب منه التحدث حول حياته، أشار إلى آلة الترومبيت وقال «تلك رزقي، وتلك حياتي».

515. السوينغ Swing

516. في الثلاثينيات من القرن العشرين وبداية الأربعينيات كان السوينغ هو الأسلوب الأكثر شعبية ورواجاً. وقد اتخذ اسمه من واقع أن الكثير من موسيقا ذلك الوقت كانت موسيقا راقصة. وكانت فرق السوينغ تضم 15 إلى 20 عازفاً. وقد غدت موسيقا السوينغ رائجة على نحو استثنائي خلال تلك السنوات. وكانت قاعات الرقص الكبيرة

تعج بالحشود المتحمسة للرقص. ومن بين فرق السوينغ العظيمة نذكر: فرقة فلينشر هندرسون، وديوك أليينغتون، وبيني غودمان.

517. تنقسم الآلات في فرق السوينغ إلى ثلاث مجموعات: قسم الساكسوفونات، قسم آلات النحاس المتضمنة آلات الترومبيت والترومبون، قسم الإيقاع ويتضمن الغيتار والبيانو والكونترباص والطبول. إضافة إلى قائد الفرقة (عادة عازف بيانو أو كلارينيت أو ترومبيت) الذي يمثل العازف المنفرد.

518. البيبوب **Bebop**

519. في بداية الأربعينيات من القرن العشرين لجأ بعض موسيقيي الجاز إلى تكوين فرق صغيرة لعزف نمط من الموسيقى أكثر عقلانية يلبي حاجة الإصغاء أكثر من الحاجة إلى الرقص. وربما اشتق اسم هذا النمط من المقاطع اللفظية التي لا معنى لها والتي تستخدم في غناء السكات (Scat) — Doo-wah doo- wah, be- bop a loo- wah. ومن الرواد في موسيقا البيبوب نذكر: تشارلي باركر (ساكسوفون آلتو)، وديزي جيلسبي (ترومبيت)، ولونيوس مونك (بيانو).. إلخ. وقد أثر هؤلاء على موسيقيين آخرين. وفي الواقع، إنه لمن الصعب إيجاد موسيقي جاز لم يتأثر بهؤلاء.

520. موسيقا البيبوب هي نوع مختلف تماماً عن السوينغ. إنها أكثر ثقلاً وأكثر مخالفة للقواعد. وتعزفها مجموعة صغيرة

من العازفين (على سبيل المثال: آلة ساكسوفون وترومبيت مع بيانو وكونترباص وطبول). وعادة ما تكون سرعتها كبيرة. وهناك أكثر من ارتجال منفرد. ويمكن أن نعد البيبوب بداية الجاز الحديث.

521. الجاز الرصين Cool Jazz

522. تشبه موسيقا الجاز الرصين البيبوب، فهي تتطلب فرقاً صغيرة، كما تشبهها في أساليبها الإيقاعية والهارمونية. وتبنى مقطوعات الجاز الرصين على الألحان الرائجة أو على نماذج من موسيقا البلوز. وتجنح مقطوعاته إلى الطول، وتتضمن تنوعاً ألياً أكبر، تتضمن أحياناً آلة ساكسوفون باريتون وهورن فرنسي وتشيلو. وقد اشتهرت بعض مجموعات الجاز الرصين مثل مجموعة مايلز ديفيز التي تتكون من تسعة عازفين، ومجموعة جورج شيرينغ التي تتكون من خمسة عازفين. ومجموعة «رباعي الجاز الحديث» التي تضمنت آلة الفايبرافون.

523. الجاز الحر

524. في نهاية الخمسينيات من القرن العشرين أفضى الابتعاد عن التعاقب الكوردي (من كورد) المنضبط مسبقاً إلى التطور الذي حدث في الستينيات والسبعينيات من القرن العشرين والذي عُرف بالجاز الحر. ويعتمد أسلوب الجاز الحر على المؤلفات المبتكرة وعلى الارتجال الخلاق. ومن الموسيقيين الذين كان لهم تأثير كبير في هذه الفترة نذكر أورنيث كولمان (مؤلف وعازف ساكسوفون ألتو وترومبيت

وكمان). وقد حققت له مقطوعات عديدة شهرة واسعة.
وأصدر عام 1960 ألبوماً دعاه «الجاز الحر».

525. الجاز الحر هو موسيقا مجردة، ويمكن أن تكون كثيفة يصعب تتبعها. وإضافة إلى التحرر من التعاقب الكوردي استغنى الجاز الحر أيضاً عن الأشكال الإيقاعية النظامية وعن الخطوط اللحنية. وعزف الطبول فيه فعال ونشيط ومليء بالألوان، من دون شكل ثابت ومتواصل الضربات. أما الارتجال اللحني فيه فهو مليء بالمبالغات والنغمات الحادة جداً وبصرخات الآلات وزعيقها، وبالعبارات المشظة والتوقفات المفاجئة. وقد قامت العديد من مجموعات الجاز الحر بتجارب مع موسيقات بلدان أخرى. وظهر في العديد من مؤلفات الجاز الحر أساليب مستعارة من الموسيقى التركية والإفريقية والهندية. كما استخدمت فيها آلات مثل السيتار وفلوت الخيزران والغونغ.

526. لم يحقق الجاز الحر، في شكله الصرف، شعبية. إذ إنه يمكن أن يكون صعباً على الاستماع، وكان دائماً خشناً ومتنافراً. إن الارتجال الجماعي الحر يتضمن بالضرورة لحظات من الفوضى الكاملة والاضطراب. ويجابه مؤلفو الجاز الحر هذه المعضلة بكتابة مؤلفات تبدأ وتنتهي بثيمة مدروسة أو لحن، تاركين بينهما مجالاً للارتجال الحر. في مثل هذه الحالات يشكل اللحن أساساً مشتركاً من أجل الارتجال المعترضة، ويحد من عشوائية الحرية الكاملة. وقد جلب التأثير بالموسيقا الشرقية والإفريقية إلى الجاز

الحر لغة مشتركة من الألحان الرتيبة والأشكال السلمية الجديدة.

527. الجاز والموسيقا الكلاسيكية

528. إن بعض عناصر موسيقا الجاز مثل عنصر السينكوب، على سبيل المثال، تظهر في الموسيقات الكلاسيكية. إذ إن بعض ألحان باخ تتضمن عنصر السينكوب. كذلك كتب بيتهوفن بعض التنويعات التي تبدو وكأنها راغتايم. وابتكر ديبوسي العديد من الكوردات استخدمت في موسيقا الجاز فيما بعد. لكن الجاز جلب إلى المشهد الموسيقي فناً أصيلاً مليئاً بالحيوية. وإن العديد من مؤلفي الموسيقا في القرن العشرين أدخلوا الجاز في موسيقاهم. فقد مارس الجاز تأثيراً قوياً على سترافينسكي. كان عمله «حكاية جندي» 1918 هو الأول الذي أدخل فيه عناصر الجاز. أما أعماله التالية التي وظف فيها تقنيات الجاز فتتضمن: «راغتايم» 1918، «موسيقا راغ للبيانو» 1919، «كونشرتو إيبوني» 1945، وهو لآلة كارينيت مع فرقة جاز.

529. ومن مؤلفي القرن العشرين الذين تأثروا بموسيقا الجاز نذكر: موريس رافيل، داريوس ميو، آرون كوبلاند، ليونارد بيرنشتاين. لقد ضمّن رافيل كونشرتو البيانو الذي كتبه لليد اليسرى وكونشرتو البيانو في صول ماجور مقاطع شبيهة بموسيقا الجاز، كما دعا الحركة الثانية من سوناتته لآلة الكمان بـ «بلوز». وضمّن داريوس ميو مقطوعته

«خلق العالم» تأثيرات من موسيقا الجاز التي سمعها في نوادي حي هارلم في بداية العشرينيات من القرن العشرين.

530. وموسيقا كوبلاند مليئة بإيقاعات الجاز وهارمونيته. كذلك تحرك بيرنشتاين بحرية بين عالمي الموسيقا الكلاسيكية والجاز. أما المؤلف الأكثر نجاحاً في جمع عناصر الجاز والموسيقا الكلاسيكية فهو المؤلف الأمريكي جورج غيرشوين (1898—1937)، فمؤلفه «الرابسودي الزرقاء» 1924 هو مثال بارز على العمل السيمفوني الذي تتخلله عناصر أسلوب الجاز.

531. معجم

.532

.533

.534

.535

.536 الباليه

.537

.538

539. إعداد : د. واهي سفرين

.540

D .541

542. Dale (Daphnis) - دل (دافنيس)

543. راقصة باليه إنكليزية، بدأت الرقص ضمن فعاليات مهرجان باليه لندن، وارتقت مراتب الشهرة من خلال أدائها للأدوار الفردية حتى بلوغها مرتبة النجومية عند أدائها لدور فيليا في أوبريت ليهار. اختيرت نجمة فرقة باليه مركز دي كويثاس فتألفت في رقص الأدوار النجومية في «المرح الباريسي» و«سجين القفاس» ودور الكونتيسة في «الجمال النائم».

544. Dale (Margaret) - دل (مارغريت)
2010 - 1922

545. راقصة ومصممة رقصات باليه ومخرجة تلفزيونية إنكليزية، درست في مدرسة باليه السادلرز ويلز، والتحقّت بفرقة فيك ويلز عام 1938، وبلغت مرتبة البالريينا الرئيسية عام 1942. صممت عام 1942 باليه «التحري الكبير» لفرقة السادلرز ويلز، وست باليهات لتلفزيون الـ BBC، ثم تفرغت لإخراج وإنتاج برامج عن فن الباليه للـ BBC حتى عام 1976. شغلت منصب أستاذة باليه زائرة في جامعة نيويورك وجامعات كندا.

546. Dame aux camélias (La) - غادة الكاميليا

547. ألهمت قصة ألكسندر دوما الابن العديد من المصممين لتأليف باليهات أشهرها باليه كامي. من تصمم تاراس على موسيقا لشوبرت ورييتي، و«غادة الكاميليا» لتودور على موسيقا فيردي 1951، و«غادة الكاميليا»

لغزوفسكي على موسيقا بيرليوز 1964، وتصميمات
أخرى لأشتون 1963، ونوميير 1978.

**548. Dame et la licorne (la) - السيدة
والقارن⁽²⁹⁾ (الليكورن)**

549. باليه من تصميم روزن على موسيقا من تأليف
شالين، وديكورات وأزياء من تصميم جان كوكتو، قدمت
في ميونيخ أول مرة عام 1953.

550. الموضوع مشتق من رسم على سجادة جدارية
مشهورة.

551. حصان ليكورن صغير يأبى أن يتناول غذاءه إلا
من يد عذراء تعيش معه في غابة مسحورة. تضطرب
سعادة الاثنين مع قدوم فارس يمتطي صهوة وحش خيالي،
ولا يتمكن الليكورن الصغير من مشاهدة انعكاس صورته
على مرآة تحملها العذراء بل صورة الفارس الدخيل
فيصاب بالهذيان ويموت.... يغادر الفارس العجيب وتبقى
العذراء وحدها تتمنى وتنتظر الموت... الراحة الأبدية.

**552. Dances at a gathering - رقصات في
حفل**

553. باليه من فصل واحد، صمم رقصاتها روبينز على
ألحان لشويان، قدمتها فرقة باليه مدينة نيويورك على
مسرح الولاية أول مرة عام 1969. في البدء كان تصوّر
روبينز أن يكون العمل مجرد رقص ثنائي، إلا أنه أضاف
عدداً من القالسات والمازوركات والنوكتورن والسكيرزو

29. حصان أسطوري وحيد قرن.

والإيتودات. وزاد من عدد الراقصين حتى خمسة أزواج
يرقصون أمام خلفية مُنارة تتحوّل ألوانها منسجمة مع
ألحان الرقصات.

554. أعادت تقديمها باليه الملكية بلندن عام 1970،
وأوبرا باريس عام 1991، وسان فرانسيسكو عام
2002.

555. Dance dream (The) - حلم راقص

556. باليه من 7 مشاهد، صمم رقصاتها ألكسندر
غورسكي على مجموعة من مؤلفات موسيقية لبرامز
وغلزونوف وتشايكوفسكي ولويجيني وروبنشتاين، قدمت
على مسرح الحمراء بلندن أول مرة عام 1911.

557. يخلِّق المحارب الهندي تاماراغو تحت تأثير
الأفيون في عالم الخيال، باحثاً عن فتاته المثالية. يصعد
إلى قمم الهيمالايا ثم يزور قصور الهند ومعابدها، ويعود
بخياله إلى العصر البرونزي، ويقوم في معسكر الغجر في
هنغاريا. ثم ينتقل إلى روسيا القديمة. وفي كل مرة يشاهد
فتاة أحلامه لكنه يعجز عن الاقتراب منها.

**558. Dance Symphony - the
Greatness of creation**

559. - سيمفونية رقص - عظمة الخليفة

560. باليه من فصل واحد، صمم رقصاتها لوبوخوف على
موسيقا السيمفونية التاسعة لبيتهوفن، قُدمت على مسرح
مارينسكي أول مرة عام 1923.

561. اختار المصمم أربعة عناوين: ولادة الضوء، وانتصار الحياة على الموت، وشمس الربيع توظف الطبيعة والدوامة الكونية، أطلقها على الحركات الأربع لسفونية بيتهوفن.

562. صمم لوبوخوف الرقصات لـ 18 راقصاً وراقصة، تصاميم تدرجت من الرقص الكلاسيكي إلى الرقص الحرّ. خلّف العمل أثراً هاماً في تصورات مصممي المستقبل. أعاد فوسكريسينسكايا تصميم هذه الباليه، وقدمت في طوكيو عام 2000.

563. Danielian (Leon) - دانييليان (ليون)
1920-1997

564. راقص وأستاذ رقص ومصمم رقصات أمريكي، درس تحت إشراف مورديكين وفوكين و دولين وتودور. وبدأ الرقص مع فرقة مورديكين وفرقة «باليه تياتر» وفرقة «الباليه الروسية» لبازيل وفرقة «الباليه الروسية» لمونتي كارلو.

565. اشتهر بمهارته وسرعة أدائه للرقصات الكلاسيكية. بدأ عام 1956 بتصميم الباليهات لفرقة «الباليه الروسية» لمونتي كارلو، وأسس عام 1960 فرقة الخاصة.

566. عُيّن عام 1968 مديراً لفرقة «أمريكان باليه تياتر» وأستاذاً لمادة الرقص في جامعة تيكساس عام 1982.

567. Danilova (Alexandra) - دانيلوا
(أليكساندرا) 1904-1997

568. راقصة باليه روسية درست في المعهد الإمبراطوري، ورقصت مع أولى الفرق السوفيتية، والتحقت بفرقة دياغيليف عام 1927. إثر انحلال فرقة دياغيليف التحقت بفرقة باليه أوبرا مونتني كارلو، ثم بفرقة باليه الكولونيل بازيل عام 1933.

569. رقصت الأدوار الرئيسية في «المرح الباريسي»، «الدانوب الأزرق»، «الحانوت العجيب». ورقصت في فيلمَي «النزوة الإسبانية» و«أغان من النرويج». استقرت في أمريكا ودرّست في معاهدها.

570. Danilova(Marie) - دانيلوفّا (ماري)
1810 - 1793

571. راقصة باليه روسية، التحقت وهي في الثامنة بمعهد الرقص الإمبراطوري. لاحظ ديدلو، مصمم الرقصات الفرنسي قدراتها الاستثنائية وأسند إليها عدداً من الأدوار، وسرعان ما حققت شهرة واسعة في سان بطرسبرغ ودخلت في منافسات حامية مع أشهر الراقصات الزائرات.

572. راقصة في غاية الجمال ذات قدرات تقنية فائقة وحركات في غاية النبل والخفة. يعتقد بأنها عانت من الإرهاق لشدة التزامها ومبالغتها في التدرّب والسعي إلى الكمال، وتوفيت وهي في السابعة عشرة من العمر.

573. لم تبلغ أية نجمة باليه روسية المكانة التي احتلها ماري دانيلوفّا في قلوب الشعراء والرسامين الروس.

574. Danis Hawn School - مدرسة دانيس

هاون

575. مدرسة رقص باليه مشهورة أسستها الراقصة روث سان ديني والراقص تيد شاون، سرعان ماتحولت إلى مؤسسة تعليمية كبيرة خرّجت أشهر الراقصات الأمريكيات، مثل مارتا غراهام ودوريس همفري وياولين لورانس. وقام تيد شاون فيما بعد بتأسيس مهرجان جاكوب بيللوز تلتقي فيه كل سنة أهم الفرق العالمية لتقديم عروضها الحديثة.

576. Danina - Jocko The brazilian ape

دانينا - جوكو القرد البرازيلي

577. باليه من أربعة فصول، ألف قصتها وصمم رقصاتها ف. تاغليونى على موسيقا من تأليف لينداينتنر، وقدمت أول مرة في شتوتغارت عام 1826.

578. تنقذ السيدة البرازيلية القرد جوكو من بين فكّسيّ ثعبان كبير. ويشاء القدر أن يرد القرد جميل دانينا بإنقاذه لولدها من عصابة تحاول اختطافه.

579. قدمت هذه الباليه 33 مرة خلال موسمين، ونالت استحسان الجمهور. وأعيد تصميمها وقدمت على مسرح أوبرا باقاريا عام 1940

580. Danse abstraite - الرقص التجريدي

581. حركات راقصة لا تتبع أي قصة أو موضوع، مثل التنويغات السيمفونية لأشتون 1946، و«وينتيربرانش» لكانينغهام. أطلق غوستاف شليمير خريج معهد بوهاوس في

فأيمار هذه التسمية حين قدّم عام 1922 في شتوتغارت باليه «ثلاثية»، عمل يبحث في العلاقة بين الشكل والحركة والمكان دون اعتماد أي قصة. جعل شليمير أفراد فرقته يرقصون بأداء حركات ميكانيكية الظاهر وقد ارتدوا ثياب رقص تشبه الرسوم والمنحوتات التجريدية. ومن أهم تصميماته «رقصة حلقة» «رقصة حركات» «رقصة فراغية».

582. Danse acrobatique - الرقص البهلواني

583. مع قدوم راقصي وراقصات الباليه الإيطاليين إلى روسيا في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ظهر هذا الابتكار الذي أضيف إلى خطأ وحركات الباليه الكلاسيكية، وكان من الصعب أن يتطور هذا الرقص بإمكانيته التعبيرية خارج نطاق الرقص الكلاسيكي. بلغ هذا الرقص ذروته في باليهات قدمتها فرقة دياغيليف مثل «القطار الأزرق» و«الثعلب» و«الاستعراض». وكان بالانشين أول من ألحق التدريبات البهلوانية إلى مناهج تدريسه وتصميمات باليهاته. تبنت مدرسة الباليه السوفيتية هذا الأسلوب في غالبية باليهات «الواقعية الاشتراكية». ولعل في باليه «سپارتاكوس» أنجح أشكال توظيف هذا الرقص في خدمة المشهد الراقص.

584. Danse Basse - الرقص الخفيض

585. أسلوب رقص ذو خطأ تشبه المشي أو خطأ زاحفة أو متقاربة، وذلك على نقيض الرقص بخطا قافزة. ورد ذكر الرقص الخفيض في مؤلفات القرن الخامس عشر (إبيريو وبياتشينا)، وكان مثل هذا الرقص يؤدي على

إيقاع ثلاثي بمرافقة آلة الهارب. وكان الراقص يمسك بإصبعه إصبع شريكته ليرقصا ببطء وبشيء من التبخر في صالة احتفالية وبحضور مدعوين من الطبقة النبيلة.

586. تراجعت شعبية الرقص الخفيض في نهاية القرن السادس عشر، ويذكر مؤرخو تلك الفترة أنها تراجعت فاسحة المجال أمام رقصات أكثر ديناميكية وتنوعاً.

587. Danse Classique - الرقص الكلاسيكي

588. مجموعة من حركات الرقص وقواعدها ونظمها وتصانيفها يعتمد عليها في تعليم الرقص. وتطبيق هذه القواعد سيعود بالفائدة على الطالب في تحقيق التوازن والمرونة وانسجام الحركات، إلى جانب إضفاء مسحة نبيلة على الحركات التي تتطلب المهارة واللياقة البدنية.

589. Danses Concertantes

590. باليه من خمسة أقسام، صمم رقصاتها بالانشين على موسيقا من تأليف سترافينسكي، قدمتها فرقة «الباليه الروسية» لمونتي كارلو في نيويورك أول مرة عام 1944.

591. ليس للباليه أي قصة أو حبكة بل هي عدد من الرقصات يؤديها راقصان رئيسيان بمرافقة ثماني راقصات وأربعة راقصين ثانويين. قام سترافينسكي بتمييز خمسة مقاطع: مارش تمهيدي، خطوة راقصة، أربعة تنويعات رقصة ثنائية ومارش ختامي، تنتهي الباليه نهاية مفاجئة ويتقدم الراقصون وقد أسدل الستار من خلفهم وينحنون محيين الجمهور.

592. Danse Macabre - رقصة الأموات

593. شاع تخيل أداء الهياكل العظمية البشرية لرقصة جماعية بين كتّاب ورسامي عصر النهضة في تصورهم لمجموعة من الهياكل العظمية تقود موتى جائحة الطاعون، من مختلف طبقات المجتمع، إلى القبر. ومن أهم من نقشوا مثل هذه المشاهد هانز هولباين. قام عدد من الموسيقيين أمثال برليوز وليست وسين سانس بتأليف موسيقا استعادت الفكرة الخيالية الراقصة لرموز الموت.

594. وقد قدّم المصمم الألماني كورت جوسّ عام 1932 باليه «رقصة الموت في ثمانية مشاهد» أو «المائدة الخضراء» تصف أهوال الحروب ومصائبها.

595. Danses Polovtsiennes - رقصات بولوفتسية

596. رقصات من أوبرا الأميرايثور لبورودين، اختارها دياغيليف لتقديمها في عروض الموسم الأول لفرقته في باريس عام 1909. قام فوكين بتصميم الرقصات ورسم روريخ الديكورات وصمم الأزياء. رقص أدولف بولم دور قائد التتر بشكل خارق. لاقت الرقصات نجاحاً كبيراً أمام جمهور فرنسي لم يكن قد اطلع على مثل هذه الموسيقى.

597. Dansomanie (la) - الهوس بالرقص

598. باليه هزلية من تصميم غارديل على موسيقا من تأليف ميهول، قدمت في باريس عام 1800. يعد «الهوس بالرقص» أول باليه ألفت وقدمت في عهد الثورة الفرنسية،

وتروي قصة رجل مهووس بالرقص جعل جميع أفراد أسرته يمارسون الرقص وبضمنهم المتقدمون لخطبة بناته.
599. حققت الباليه نجاحاً كبيراً رغم تدمير النقاد، وغابت عن المسارح لسنوات طويلة إلى أن أعاد تصميمها كرامر وسكيبينغ عام 1976 مع الحفاظ على روح تصاميم غارديل.

600. Dante Sonata - سوناتة دانتي

601. باليه من فصل واحد، صمم رقصاتها فريديريك أشتون على موسيقا من تأليف ليست. قدمتها فرقة سادلرز ويلز في لندن أول مرة عام 1940.

602. أعجب الكاتب الفرنسي فيكتور هوغو، وكذلك الموسيقي الهنغاري فرانز ليست، بأشعار دانتي في كتابه «الكوميديا الإلهية». وقد ألّف ليست الموسيقا متبعاً قصيدة «بعد قراءة دانتي» لفكتور هوغو.

603. تصف الباليه الصراع الأبدي بين قوى الخير وقوى الشرّ من خلال ديكور يصور مشهد الفصل الثاني «المطهر» للكوميديا الإلهية. مجموعتان من الراقصين والراقصات بعضهم يرتدي ثياباً بيضاء تمثل فئة أدركت بُعد خطاياها وتطلب مغفرة الرب، ومجموعة ترتدي ثياباً سوداء تصرّ على خطاياها. تتصارع المجموعتان وتكون الغلبة في النهاية لفئة الأشرار. وتنتهي الباليه بحركة صلب رمزية لقائدي المجموعتين، مجموعة تأمل المغفرة وأخرى فقدت الأمل في النهاية.

604. صمم أشتون هذه الباليه إثر سقوط بولونيا أمام النازية، رقصات أقرب إلى الرقص الحديث يؤديها الراقصون وهم حفاة.

605. Dantzig (Rudi van) - دانتزيغ (رودي فان) 1933

606. راقص ومصمم رقصات هولندي، درس تحت إشراف Gaskell وبدأ الرقص في فرقة ريستال التي تحولت إلى «Netherlands Ballet»، وعمل مع فرقة غاسكيل التي تحولت أيضاً إلى «الباليه الوطنية الهولندية» عام 1961، وظل يدير الفرقة حتى عام 1991. قام دانتزيغ بتصميم باليهات هامة مثل: «جزيرة الليل» 1955، و«صرح لصبي ميت» 1965. جمع أسلوب دانتزيغ بين الباليه الكلاسيكية ولغة الرقص الحديث لمارتا غراهام في تقديمه لـ «صرح لصبي ميت» على موسيقا لفيبرن وباليه «حبال الزمن» 1970، و«الطيور الملونة» و«الأغاني الأربعة الأخيرة» 1977.

607. Daphnis et Chloé - دافنيس وكلويه

608. سيمفونية راقصة من 3 لوحات، صمم رقصاتها فوكين على موسيقا من تأليف رافيل. قدمتها فرقة دياغيليف على مسرح الشاتليه أول مرة عام 1912.

609. تصور اللوحة الأولى طقوس عبادة الرعاة للإله بان وتقديم الهبات. أحب دافنيس العذراء كلويه منذ الطفولة، إلا أن راعي البقر دارون ينافس ويحاول إبعادها عنه، تقام

مباراة رقص يتفوق فيها دافنيس. وبشكل غير متوقع تجتاح عصابة من القراصنة ساحة الاحتفالات ويختطفون كلويه.

610. تظهر كلويه في اللوحة الثانية وقد أسرها القراصنة، وتجبر على الرقص لتسليية خاطفيها، وتحاول الإفلات من قبضتهم لكنهم يتمكنون من الإمساك بها، يتدخل الإله بان بصحبة حورياته فيصاب القراصنة بالهلع ويلوذون بالفرار.

611. اللوحة الثالثة تصور عودة كلويه إلى حلقة رفاقها الرعاة و عناقها لحبيبتها دافنيس، ثم تقام صلوات الشكر وعبادة بان، ويختتم المشهد برقص جماعي بهيج.

612. حققت الباليه نجاحاً كبيراً رغم الخلاف الكبير الذي وقع بين مصمم الرقصات فوكين والإمبريزاريو الكبير دياغيليف، خلاف انتهى بتخلي فوكين عن الفرقة مدة عامين.. لقد كان فوكين بأمس الحاجة إلى المزيد من جلسات التمرين ولثياب جديدة تناسب إخراج اللوحات على غرار نيچينسكي الذي كان يحصل، رغم حادثته في الفرقة، على كل مايتمنى.

613. Dark elegies - رثائيات قاتمة

614. صمم أنتوني تودور الرقصات على أغاني «موت الأطفال» التي ألفها ماهر على أربع قصائد رثاء للشاعر الألماني روكرت. قُدمت الباليه من أداء فرقة ماري رامبرت في لندن أول مرة عام 1937.

615. ينشد المغني قصيدة تصور آلام أب فقد أولاده. ديكور مظلم وفي منتهى الوحشية والقسوة من غيوم منخفضة تنساب فوق سطح مياه قاتمة، وهضاب لم يبق عليها إلا أشجار عارية عصفت بها رياح لا ترحم. يتجمع

عدد من الراقصين والراقصات يبدون وكأنهم سكان قرية ويؤدون حركات راقصة تعبر عن حزن شديد لمصيبة جماعية ألّمت بالقرية. الحركات تنسجم مع معاني قصائد روكرت... ومع تقدم المشهد وتطوره تعبر حركات الراقصين عن انفراج الحزن اليأس نحو حداد واستسلام للواقع وربما بصيص أمل.

616. Darke Meadow - المرعى المظلم

617. عمل راقص حديث، من تصميم مارتا غراهام على موسيقا لشافيز، قدمتها فرقة غراهام في نيويورك أول مرة عام 1946.

618. تصميم راقص لتصورات غراهام الرمزية والنفسية للإنسان المعاصر وفق مطالعاتها لمؤلفات.

619. Darsonval (Lycette) - دارسونفال (ليسيّت) 1912-1996

620. راقصة باليه ومصممة رقصات فرنسية درست في معهد أوبرا باريس، وشاركت منذ بداية دراستها في الأداء على المسرح، ونالت الجائزة الأولى في مسابقة رقص الباليه في فارسوفيا.

621. قامت بجولة فنية عام 1935 برفقة سيرج ليفار. تفوقت دارسونفال في أداء دور جيزيل ودور سالومي، ورقصت الدور الرئيسي لباليه «أوريان» لفلوران شميث. وحصلت على مرتبة «راقصة نجمة»، ورقصت أدوار زوانيلدا (كوبيليا) وسيلفيا للمؤلف ديليب، وتألقت في أداء باليه Joan de Zarissa لـ إيك، والمنتالية البيضاء

(لالو - ليفار)، وروميو وجولييت (تشايكوفسكي - ليفار)،
و«فيدر» لأوريك.

622. تعد من أكثر الراقصات تمثيلاً لمدرسة الباليه
الفرنسية، وحصلت على عدد كبير من الألقاب والأوسمة،
وشغلت مناصب هامة في تعليم الباليه.

623. Dauberval (Jean Bercher)

624. - دوبرفال (جان بيرشيه) 1742-1806

625. راقص باليه ومصمم رقصات فرنسي، لعب
دوراً هاماً في تطور الباليه الفرنسية، درس في معهد
باليه أوبرا باريس تحت إشراف الأستاذ الكبير نوقير،
وارتقى سلم مراتب الرقص بسرعة كبيرة. درس
تصميم رقصات وأصبح مساعداً لأستاذه نوقير
ولغارديل. اضطر إلى مغادرة باريس لوقوع خلافات
بينه وبين غارديل، فاستقر في بوردو حيث صمم خلال
6 سنوات عدة باليهات نالت شهرة كبيرة مثل «فتاة
سيئة الحماية»، «الاختبار الريفي»، «تيليماك»،
«الفار»، «الوصيف المتقلب». كان دوبرفال إيمانياً
بارعاً وراقص باليه مثالياً وتفانى في تطبيق نظريات
أستاذه نوقير، ويعد مؤسس الباليه الكوميدية.

626. Davidsbündlertanze - رقصة أنصار

دافيد(30)

30- جمعية خيالية ابتكرها شومان تضم عدداً من المثقفين والموسيقيين ذوي الاهتمامات المشتركة.

627. باليه من فصل واحد، صمم رقصاتها بالانشين على
18 مقطوعة قصيرة، جُمعت تحت نفس العنوان، قدمتها
فرقة مدينة نيويورك أول مرة عام 1980.

628. في قاعة رقص من طراز العصر الرومانتيكي تخيم
عليه الأجواء الكئيبة يرقص ثمانية راقصين وراقصات
وهم في غاية التأثر العاطفي. تزخر الباليه بتلميحات
وإشارات إلى حياة شومان العاطفية.

629. David triumphant - دافيد المنتصر

630. باليه من فصلين وثلاثة لوحات، صمم رقصاتها
سيرج ليفار على موسيقا من تأليف رييتي وأزياء من
تصميم الفنان التشكيلي فيرنان ليجيه. قدمت في باريس
أول مرة عام 1936 وأعيد تقديمها في العام التالي بعد
إدخال بعض التعديلات.

631. تصور الباليه غيرة الملك شاؤول من صعود نجم
دافيد ومحاولاته العديدة لاغتيال دافيد، وفي النهاية ينتصر
دافيد ويُنادى به ملكاً.

632. Dawson (David) - داوسون (دافيد) 1972

633. راقص ومصمم رقصات باليه إنكليزي، تعلم
الرقص في معهد الباليه الملكي وانتقل عام 1991 إلى
فرقة الباليه الملكية لمدينة بيرمينغهام، ثم إلى فرقة الباليه
الوطنية الإنكليزية عام 1994. رقص مع فرقة الباليه
الوطنية الهولندية مشاركاً في تقديم العروض الأولى
لباليهات من تصميم d'Ambiose, Eagling, Gallili Branseny.

634. رقص مع فرقة باليه فرانكفورت بين عامي 2000 و2002 مؤدياً الأدوار الرئيسية، ثم تفرغ لتصميم باليهات تعتمد القواعد الكلاسيكية مع بعض الحرية في الحركات ذات الطابع الحديث، أهمها «صدمة نفسية» 1999، «مليون قبلة على بشرتي» 2000، «المنطقة الرمادية» 2002. اعتمد عام 2004 مصمماً رئيسياً لفرقة الباليه الوطنية الهولندية، واستقر في درسدن عام 2006 حيث قدم «المتواري» على موسيقا آرثو پارت، و«العالم وفق منظورنا» 2009 على موسيقا من تأليف ويلمز. فاز داوسون بعدة جوائز عالمية مثل جائزة «المحترفين» في لوزان، وجائزة «القناع الذهبي» وجائزة «شوسان غوه» وجائزة «بينوا».

635. Dayde (Lyane) - دايديه (ليان) 1934

636. راقصة باليه فرنسية، درست في معهد دار الأوبرا بباريس، وانضمت إلى فرقتها وهي في الثالثة عشرة، واجتازت اختبارات الارتقاء بقفزات خارقة، وأصبحت «نجمة» وهي في السابعة عشرة من العمر. رقصت دايديه مع فرقة مركز دي كويثاس، وتنقلت لترقص الأدوار النجومية في عواصم فن الباليه. بعد اعتزالها الرقص تفرغت لتدريس الباليه في معاهد باريس.

637. Day on earth - يوم على الأرض

638. باليه معاصرة من فصل واحد، صممت رقصاتها دوريس همفري على موسيقا سوناتا البيانو لكوبلاند. قدمتها فرقة ليمون في ماساشوستس أول مرة عام 1947.

ترسم همفري دورة حياة الإنسان من مولد وعمل وحب
وزواج وموت.

**.639 Dead dreams of monochrom
man**

.640 - أحلام ميتة لرجل أحادي اللون

.641 عمل مسرحي راقص من إخراج لويد نيوسون، قدم
في غلاسكو أول مرة عام 1988.

.642 من خلال حركات راقصة في غاية الخشونة والعنف
تُسرّد قصة القاتل دينيس نيلسن من قبل أربعة راقصين يعبرون
عن الوحدة وجموح الرغبات والإيمان.

**.643 Death and the maiden - العذراء
والموت**

.644 باليه من فصل واحد، صمم رقصاتها هوارد على
موسيقا لشوبرت، قدمتها فرقة ماري رامبرت في لندن أول
مرة عام 1937. على ألحان الحركة البطيئة لرباعية
شوبرت، تصور الباليه استسلام فتاة شابة للموت. أُعيد
تقديم الباليه عام 1940 وعام 1969.

.645 وقد اعتمد لحن رباعية شوبرت عدة مصممين
مثل والتر 1964 ونورت 1984 وإيلو 2008.

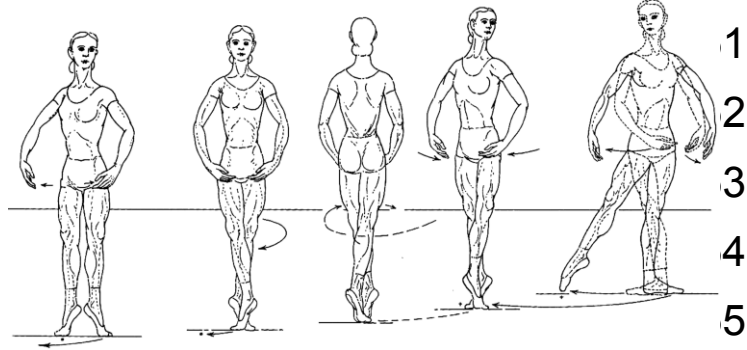
.646 Deaths and entrances - ميتات ومداخل

.647 باليه معاصرة من فصل واحد، صممت رقصاتها
مارتا غراهام على موسيقا من تأليف هنتر جونسون قدمتها
فرقة مارتا غراهام في نيويورك أول مرة عام 1943.

648. موضوع الباليه مستوحى من حياة الأخوات الروائيات برونتيه، ولا تأخذ المنحى السردي بل تهتم بعلاقة الأخوات الثلاث فيما بينهن، وإسقاطات الذكريات والتخيلات. وهناك عدة باليهات تناولت حياة الأخوات برونتيه مثل «شارلوت برونتيه». صمم رقصاتها Hynd عام 1974 على موسيقا من تأليف يونغ و«آل برونتيه» من تصميم Lyme عام 1995 على موسيقا مولداوني.

649. Déboulé

650. حركة رقص يدور خلالها جسم الراقص حول نفسه مرتكزاً على زروتي القدمين. تؤمن حركة الرأس والساعدين قوة الدفع الضرورية لهذا الدوران.



656. Débutante (La) - المبتدئة

657. باليه من 3 مشاهد، من تصميم وإخراج فيلهلم على موسيقا غلازر وكلارك، قدمت على مسرح الإمبراير في لندن أول مرة عام 1906.

658. خلال المشهد الأول التمهيدي يعلن أستاذ الرقص عن نيته في تصميم باليه جديدة بعنوان «آزاليا». إلا أن الراقصة الأولى فلوريتا غير راضية عن دورها وتقرر

مقاطعة المشروع، الأمر الذي يكاد أن يدفع بالأستاذ إلى حافة الانهيار. يتدخل البارون سالومون لينفذ الموقف ويقدم راقصة مبتدئة اكتشفها مؤخراً. يعجب الأستاذ برقص البالرينا المبتدئة ويعتمدها بديلة عن فلوريتا وبذلك تُنقذ الباليه.

659. في المشهدين الثاني والثالث يتم تقديم الباليه القصيرة «آزاليا».

660. Décors - الديكور

661. الباليه في العصر الحالي اندماج منسجم بين الرقص والموسيقا والمشهد بكل عناصره من الأزياء والإضاءة وديكور الخلفية. وقد بلغت أهمية الديكور حدًا جعل دور المسرح الموسيقي (أوبرا وباليه) تعتمد رسامين متخصصين في مجال الديكور المسرحي.

662. في الأمسيات التي يُقدّم فيها رقص الباليه كعنصر مجرد من أي قصة أو موضوع لا ضرورة لاعتماد أي ديكور مسرحي بل خلفية بسيطة مثل ستار مسرح مضاء بشكل مدروس قد يكون كافياً.

663. في بداية نشوء الباليه كان الديكور مجرد خلفية جاهزة مسطحة وثابتة. وعلى سبيل المثال قام باتين رسام الملك هنري الثالث عند تقديم «Ballet comique de La Reine» برسم خلفية تصور حديقة كهف الإله بان ونوافذ تطل فيها الحوريات ومدخل قلعة الساحرة سيرسه.

664. وقد ذكر سيياستيانو سيرليو في مؤلفه عن هندسة العمارة بأنه يمكن الاستغناء عن الديكورات المتحركة على المسرح، ويُفضّل ترك مساحة كافية لحركة الراقصين.

665. ومع اكتشاف مبدأ المنظور المسرحي بدأ عصر الخداع البصري وإمكانية الإيحاء للناظر بوجود عمق يمتد إلى ما خلف المسرح، وأمكن محاكاة شروق الشمس وغروبها والإيحاء بمشاهدة فوهات كهوف الجحيم ووميض البرق.

666. خلال القرن السادس عشر قدمت الباليهات في أكبر قاعات القصور، وكان أفراد البلاط الفرنسي يشاركون في الرقص وقد ارتدوا ثيابهم الفاخرة. ولم يكن للديكور أي وجود، في حين انتشرت المسارح خارج القصور في غالبية مدن إيطاليا. وكان للديكور حضور واضح في المسرحيات والباليهات، وقد ذاع صيت ألفونسو وجوي باريجي وبيوتالينتي في فلورنسا كمصممي ديكورات مسارح.

667. وقام دانييل ريبيل بتصميم ديكورات استعملت في أمسيات باليه بلاط لويس الثالث عشر، وكان في مقدرة عمال المشهد تحريك أو إزالة الديكورات خلال دقائق. واخترع جاكوبو توريللي عتلة ذات ثقل موازن قادرة على رفع الديكور بوساطة كلابة إلى ارتفاع أربعة أمتار، في حين تقوم عتلة أخرى بإنزال ديكور المشهد التالي، حتى إنه لقب في بلاط لويس الرابع عشر بـ«الساحر الكبير». وقام بيران بتصميم ديكورات فخمة لباليهات لولسي، وتنافس الرسام المعماري سيرفاندوني مع أقرانه على تصميم ديكورات المسارح الموسيقية. وتنقل فنانون كبار كالأخوين بورتشيني وألبيني بين مسارح فيينا وإيطاليا وسان بطرسبرغ جاعلين تصميم الديكور وتنفيذه وتحريكه فناً مكماً وضرورياً لنجاح المشاهد المسرحية الموسيقية

الراقصة. وطالب نوقير في حملته الإصلاحية لفن الباليه أن يطول التطور تصميم الديكور وأزياء الراقصين.

668. ومع اكتشاف الغاز واستخداماته في الإنارة أضيف عنصر جديد وهام لتحسين التأثير البصري للديكور. وفي بداية النصف الثاني من القرن التاسع عشر تفرغ عدد من الرسامين أمثال كامبون وفيلاستر وديبليشين للتخصص في تصميم ديكورات دار أوبرا باريس قدوة مسارح أوروبا. ومع مرور الزمن بدأ الركود والتكرار والرتابة بالسيطرة على هذا الفن إلا أن قدوم الإمبريزاريو الكبير دياغيليف مع فريقه المتكامل أحدث انقلاباً كاملاً في مجال تصميم ديكور الباليهات وتصميم الأزياء. ساهمت الغالبية العظمى من رسامي مطلع القرن العشرين في بداية سيرتهم المهنية في تصميم ديكورات باليهات فرقة دياغيليف وغيره. وعلى سبيل المثال يُذكر بيكاسو (استعراض، القبة الثلاثية القرون، پولتشيونيلا)، ديران (الحانوت العجيب، منافسة، اختبار الحب) ماتيس (العندليب، الفاران دول الغريب)، غري (تجربة الراعية)، براك (سالاد، المزعجون) أوتريو (بارابو)، ميرو (ألعاب الأطفال)، دي شيريكو (الحفلة الراقصة، الجرة، باخوس واريان) كارزو (الذئب)، دوفاي (الشاطئ) (Rouault) (الابن المبذر) دالي (حوار عاطفي) ليجيه (انتصار دافيد — خلق العالم)، بوفيه (الغرفة)، روريخ (تتويج الربيع) باكست (دافنيس وكلويه، شهرزاد، كارناقال، أصيل جني الحقول، طيف الوردية)، بينوا (بيتروشكا، بوليرو، قبلة الجنية، أغنية العندليب)، غولوفين (الطائر الناري)، ديلفو (آدم مرآة).

669. لقد أصاب المصمم الكبير نوقير حين كتب «من الضروري مشاركة رسام ديكورات متمكن للتوصل إلى إقامة باليه عظيمة».

670. Deege (Gisela) - ديج (جيزيلا)

671. راقصة باليه ألمانية، درست تحت إشراف غزوفسكا ورقصت باليه «روميو وجوليت» وهي في الخامسة عشرة على مسرح أوبرا لايبزيغ. اختيرت راقصة أولى في أوبرا برلين بين عامي 1947 و1950. شاركت في إحياء مهرجان برلين واختيرت عضواً دائماً في مسرح المدينة.

672. Défilé du corps de ballet - عرض أعضاء فرقة الباليه

673. لإضفاء المزيد من الأبهة على أمسيات افتتاح أو اختتام الموسم الفني في دار أوبرا باريس قرر موريس إيمان، مدير عام المسارح الموسيقية في فرنسا، إقامة مشهد ختامي للأمسية يعرض خلالها جميع أفراد الباليه بدءاً من الطلاب الصغار المشاركين (petits rats)، ثم تليها الرباعية الثانية فالرباعية الأولى (quadrilles) ثم الراقصات الرئيسيات ثم الشخصيات الصغيرة تليها الشخصيات الكبيرة تليهم الراقصات الرئيسيات والراقصون الرئيسيون انتهاءً بالنجوم. يتقدم أفراد الفرقة وفق التسلسل المذكور على وقع لحن مارش أوبرا «الطرواديون» لبييرليوز مع دقة التحكم بشدة الإنارة بحيث تنسجم مع تزايد عدد الأفراد وتقدمهم من حافة المسرح.

674. قام ألبير إفيلين أستاذ الرقص في دار أوبرا باريس بتصميم خطأ وحركة أفراد الفرقة أثناء هذا الاستعراض، ومنذ عام 1945 أصبح تقليداً متبعاً.

675. Dégagé - تحرير القدم

676. حركة راقصة يقوم خلالها الراقص بتحرير القدم التي تتأهب لمباشرة خطوة راقصة بحيث يتم نقل ثقل الراقص إلى القدم الثانية. وتحرير القدم عدة أشكال، نموذج أرضي ونموذج مرفوع في الهواء وتحرير مترافق بقفزة، ويمكن القيام بهذه الأشكال نحو الأمام أو الخلف أو إلى الجانب.

677. Dell'Ara (Ugo) - ديل آرا (يوغو) 1921 - 2009

678. راقص باليه ومصمم رقصات إيطالي، اعتُمد راقصاً أول في دار أوبرا روما، ثم أنتقلت إلى لاسكالا عام 1946 حيث رقص الأدوار الرئيسية في الباليهات الكلاسيكية والمعاصرة. غادر لاسكالا ليعمل في تدريس الرقص على مسرح ماسيمو بمدينة باليرمو. من أهم تصميماته باليه Lunawig وباليه La Lampara.

679. Dell'Era (Antonietta) - ديليرا (أنتونييتا) 1870 - ؟

680. راقصة باليه إيطالية تعلمت الرقص في مدرسة لاسكالا، وبدأت الرقص في برلين، ثم انتقلت إلى سان بطرسبرغ حيث حققت نجاحاً كبيراً برقصها مع فرقة

المسرح الإمبراطوري. تنمة حرف D في
العدد القادم

.681

.682

.683

.684 مهرجان ومؤتمر

.685 الموسيقا العربية التاسع عشر

.686 في القاهرة والإسكندرية

.687 من 1 إلى 10 تشرين الثاني 2010

.688

.689 إعداد: إلهام أبو السعود

.690

.691 للسنة التاسعة عشرة أقامت الهيئة العامة في القاهرة
مؤتمر ومهرجان الموسيقا العربية في دار الأوبرا بالقاهرة
والإسكندرية. أعدت المهرجان والمؤتمر اللجنة التحضيرية
المؤلفة من: أ. د. رتيبة الحفني مقررة وأمينة عامة لمهرجان
مؤتمر الموسيقا العربية. ومن السادة الأعضاء: الفنانة
جيهان مرسى، الإعلامي الكبير وجدي الحكيم، المايسترو
سامي نصير، الموسيقار حلمي بكر، الموسيقار محمد

سلطان، أ. د. ناديا عبد العزيز، د. جمال سلامة، الإعلامي
محمد قابيل، المايسترو عبد الحميد عبد الغفار.

692. بدأت مراسم الافتتاح في الساعة الثامنة من مساء
يوم الاثنين الموافق في 1 تشرين الثاني 2010، بحضور
الفنان فاروق حسني وزير الثقافة، والدكتور عبد المنعم
كامل رئيس دار الأوبرا. بدأت فعاليات الاحتفال بكلمة
ترحيبية للدكتورة رتيبة الحفني المقررة والأمانة العامة
للمهرجان والمؤتمر، رحبت خلالها بالضيوف والفنانين
العرب، واستعرضت سريعاً أهم الخطوط العامة لدورة هذا
المهرجان في تأسيس الوجدان العربي الذي هو من أهم
الجسور التي تقرب بين الشعوب. واستطردت الدكتورة
رتيبة قائلة إن المحافظة على التراث لا تتحقق إلا بالتفاعل
معه بالأصالة، والأصالة لا تعني بالضرورة الماضي،
فالأصالة تعني الإبداع.

693. دعت الدكتورة رتيبة بعد ذلك كلاً من وزير الثقافة
الفنان فاروق حسني والدكتور عبد المنعم كامل رئيس
الأوبرا ورئيس المهرجان، لتوزيع دروع المهرجان
وشهادات التقدير على المكرمين من رواد وأعلام الموسيقى
العربية والخط العربي وهم: الفنان سامي الحفناوي،
الإعلامية الكبيرة نادية توفيق، الباحث أ. د. يوسف طنوس،
الشاعر الكبير فاروق شوشة، الناقد الفني الملحن محمد
قابيل، الفنانة أنعام، الفنان عماد عاشور، الفنان أحمد
إبراهيم، الفنان رضا بدير، وفنان الخط العربي الباهي أحمد
محمد.

694. بعد ذلك بدأ الحفل الفني بالعمل الغنائي الذي يتناول حياة المغني عبد الحلیم حافظ، وهو شكل غنائي جديد في فكرته وفي السيناريو، استعرضت الدكتورة رتيبة الحفني فيه المراحل المختلفة من حياته في شكل غير مسبوق، فهو يخاطب الأذن والعين معاً، الأذن تسمع حكايات لم تدع من قبل عن مشواره، من خلال قدرات المخرجة الفنانة جيهان مرسي التي تسعى للإبهار، وتحويل أغاني عبد الحلیم إلى صورة وحركة مسرحية من خلال الإضاءة والباليه بتابلوهات صممها عزت عصام، كما صمم الديكور محمد حجاج.

695. أدت أغاني عبد الحلیم حافظ موسيقياً فرقة عبد الحلیم نويرة بقيادة صلاح غباشي، كما أدى الأغنيات نجوم الفرقة: خالد عبد الغفار، وائل سامي، رحاب مطاوع، أميرة أحمد، هاني عامر، وليد حيدر، أحمد عفت، محمود عبد الحميد، عصام محمود، أجفان. استغرق العرض نحو الساعة، وقام ببطولته الفنان سامي عبد الحلیم بدور الراوي، بالاشتراك مع الإعلامي الكبير وجدي الحكيم والكاتب الصحفي والإعلامي الكبير مفيد فوزي، واشتركت في تقديم الحركات الراقصة المعبرة فرقة باليه الأوبرا.

696. مسابقة الغناء العربي

697. 1- التصفية الأولى

698. اختارت إدارة مهرجان الموسيقى العربية في دورته التاسعة عشرة :

699. — أداء عمل من التراث العربي (من اختيار المتسابق من تراث أي بلد عربي).

700. — أداء عمل حديث (من اختيار المتسابق من أغاني الطرب الجميل).

701. 2- التصفية الثانية

702. أداء موشح أو مالوف مع ذكر المقام والإيقاع. منح الفائز الأول مبلغ خمسة آلاف جنيه مصري، والفائز الثاني أربعة آلاف جنيه مصري، والفائز الثالث ألفي جنيه مصري.

703. شارك في المسابقة كل من: أحمد جمال جلال (مصر)، أحمد محمد خضر (مصر)، أنغام مصطفى أحمد (مصر)، أيمن مصطفى مندوه (مصر)، خاطر ناصر ضوا (سورية)، همام أمين حمادة (فلسطيني)، ريم أحمد عز (مصر)، سمية الكداني (المغرب)، كارمن عصام سليمان (مصر)، محمد سالم أحمد (مصر)، محمد محمود الضو (الأردن) محمد طه غريب (مصر)، مرعي عبد الرحمن (ليبيا)، مروان عبد المنعم محمد (مصر)، هالة أرسلان (سورية)، وائل حسن البدري (ليبيا)، وائل سراج الدين هاشم (مصر).

704. شكّلت لجنة التحكيم من الأساتذة المايسترو سامي نصير (مصر) مقررًا، المايسترو صلاح الشرقاوي (المغرب) عضواً، المايسترو عبد الحميد الغفار (مصر)

عضوًا، الفنان أيمن تيسير (الأردن) عضوًا، الفنانة هدى
العبد الله (البحرين) عضوًا.

705. فازت بالمركز الأول كارمن عصام علي (مصر)،
وبالمركز الثاني هالة أرسلان (سورية)، وبالمركز الثالث
أنغام مصطفى أحمد (مصر)، كما حصل كل من محمد
محمود الضو (الأردن)، وهمام أمين حمادي (فلسطين)
على شهادة تقدير الموسيقا العربية. هذا وقد تميزت نتيجة
المسابقة بتنافس راق بين المتسابقين.

706. المؤتمر

707. ناقش الباحثون الموسيقيون المحاور الأربعة. وكان
المحور الأول (المونولوج الانتقادي الغنائي في البلاد
العربية). أما المحور الثاني فكان (الثقافة الموسيقية ورجل
الشارع). وكان المحور الثالث (التراث الشعبي الخاص
بالأطفال في البلاد العربية ومدى الاستفادة منه في أغاني
وألعاب الأطفال). وقُدِّم محور المنبر لهذا العام بعنوان
(توثيق مخطوطات الموسيقا العربية).

708. المحور الأول: المونولوج الانتقادي الغنائي في البلاد
العربية

709. قُدمت في هذا المحور الدراسات الآتية:

710. الجلسة الأولى: مقررها أ. حمادي بن عثمان
(تونس).

-
-
711. — المونولوج الفكاهي في النقد الاجتماعي الساخر،
أ. سامي نسيم عداي (العراق).
712. — المونولوج الفكاهي في دولة الكويت، د. خالد علي
قلاف (الكويت).
713. — المونولوج الانتقادي الغنائي في البلاد العربية، أ. عبد
الجليل خالد (ليبيا).
714. — المونولوج فن غنائي مهدد بالانقراض (عزيز
علي نموذجاً)، أ. حبيب ظاهر العباس (العراق).
715. الجلسة الثانية: مقررها حبيب ظاهر العباس
(العراق).
716. — قالب المونولوج الغنائي في السودان، د. عباس
السباعي (السودان).
717. — المونولوج الانتقادي الغنائي في البلاد العربية
(عمر الزعني مثلاً)، أ. أسعد مخول (لبنان).
718. — المونولوج النقدي في تونس، أ. حمادي بن عثمان
(تونس).
719. — المونولوج الانتقادي العربي (عمر الزعني
نموذجاً)، أ. د. يوسف طنوس (لبنان).
720. المحور الثاني: الثقافة الموسيقية ورجل الشارع.
721. الجلسة الأولى: مقررها د. كفاح فاخوري (الأردن).
-
-

-
722. — واقع وإشكاليات ثقافة رجل الشارع السوري
الموسيقية بين الماضي والحاضر، أ. هبة محمد معين
ترجمان (سورية).
723. — التجربة الأمريكية في الثقافة الموسيقية ورجل
الشارع، أ. رامي درويش (سورية).
724. المحور الثالث: التراث الشعبي الخاص بالأطفال في
البلاد العربية ومدى الاستفادة منه في أغاني وألعاب
الأطفال.
725. الجلسة الأولى: مقررها أ. د. ناديا عبد العزيز
(مصر).
726. — أغاني الأطفال التراثية (مدينة طرابلس نموذجاً)،
أ. ناصر ناجي بن جابر (ليبيا).
727. — التضمينات القولية الشعبية في لعب وأغاني
الأطفال في العراق، أ. دريد فاضل الخفاجي (العراق).
728. — الاستفادة من التراث الشعبي لنشر الثقافة
الموسيقية، أ. د. أميرة فرج (مصر).
729. الجلسة الثانية: مقررها أ. إلهام أبو السعود (سورية).
730. — التراث الشعبي الخاص بالأطفال في البلاد العربية
ومدى الاستفادة منه في أغاني وألعاب الأطفال، د. تيمور
أحمد يوسف (مصر).
-

-
731. — التراث الموسيقي الشعبي الخاص بالأطفال في سورية ومدى الاستفادة منه في أغاني وألعاب الأطفال، إلهام أبو السعود (سورية).
732. — كيف يغني ويلعب أطفالنا مع تراثنا الشعبي، أ. منى الصايغ (لبنان).
733. المحور الرابع (المنبر) توثيق مخطوطات الموسيقى العربية.
734. الجلسة الأولى: مقررها أ. د. يوسف طنوس (لبنان).
735. — كتاب الشجرة ذات الأكمات الحاوية لأصول الأنغام، تحقيق أ. غطاس عبد الملك خشبة وأ. د. رايزيس فتح الله، أ. د. إيزيس فتح الله (مصر).
736. — إسهامات مغربية في تحقيق التراث الموسيقي المخطوط (حلقة ثانية)، أ. عبد العزيز بن عبد الجليل (المغرب).
737. — آراء ومضامين الفارابي الموسيقية في كتاب الموسيقى الكبير د. هيثم شعوبي (العراق).
738. — منهج يوسف شوقي في كتابه ابن المنجم في الموسيقى، وكشف رموز كتاب تحقيق الأغاني، (تحقيق وشرح وتعليق)، أ. د. عبد الحميد حمام (الأردن).
739. المهرجان
-

740. إن مهرجان ومؤتمر الموسيقى العربية منذ دورته الأولى يرفع الشعار (معاً من أجل مستقبل أكثر إشراقاً للموسيقى العربية، ذلك المستقبل المتواصل بقوة مع ماضيه ليشكل مستقبلاً من الفن الراقي، لذلك فقد حشدت دار الأوبرا المصرية وإدارة المهرجان كل الإمكانيات لتحقيق النجاح الذي اعتادته. فعلى مدار عشرة أيام من الفن الأصيل استرجعت الأذان الكلمة واللحن والأداء لمجموعة من أجل الأعمال الغنائية والموسيقية التي شكّلت تاريخ الموسيقى العربية في مصر والوطن العربي، كما أتاحت المهرجان الفرصة للفنانين الجادين للظهور على الساحة الفنية كعادته في صنع النجوم التي شهدت مسارح الأوبرا وحفلات المهرجان ميلادها الفني الحقيقي.

741. الفرق المشاركة في المهرجان

742. فرقة عبد الحليم نويرة للموسيقى العربية (مصر)،
الفرقة القومية العربية للموسيقى (مصر)، فرقة أوبرا
الإسكندرية للموسيقى العربية (مصر)، مجموعة الحفني
للموسيقى العربية (مصر)، فرقة ترشيحا (فلسطين)، فرقة
طنطا للموسيقى العربية (مصر)، كورال أطفال مركز تنمية
المواهب (مصر)، فرقة قصور الثقافة لأغاني الأطفال
(مصر)، مجموعة سداسي شرارة (مصر)، أوركسترا
الإسكندرية (مصر)، فرقة جسور (سورية)، فرقة منير بشير
للعود (العراق).

743. العازفون السوليبست المشتركون في المهرجان

744. الفنان عطية شرارة — كمان — (مصر)، الفنان
الدكتور حسن شرارة - كمان - (مصر)، الفنان جهاد عقل -
كمان - (لبنان)، ممدوح الجبالي — عود - (مصر)، الفنان
رضا بدير — ناي - (مصر)، الفنان عمرو سليم — بيانو -
(مصر).

745. المطربون والمطربات المشاركون في المهرجان

746. علي الحجار (مصر)، غادة رجب (مصر)، منال
سمعان (سورية)، أيهم أبو عمار (سورية)، محمد ثروت
(مصر)، إلياس كرم (سورية)، ريهام عبد الحكيم (مصر)،
مدحت صالح (مصر)، وائل سامي (مصر)، فؤاد زبادي
(المغرب)، أيمن تيسير (الأردن)، همسة فؤاد (مصر)،
جنات (المغرب)، أحمد إبراهيم (مصر)، محمد الحلو
(مصر)، مي فاروق (مصر)، هاني شاكر (مصر).

747. توصيات مهرجان ومؤتمر الموسيقى العربية التاسع
عشر

748. أولاً: بالنسبة لمحور المونولوج الغنائي الانتقادي في
البلاد العربية:

749. — إدراج المونولوج ضمن مناهج التعليم بالمعاهد
الموسيقية.

750. — حدث المؤتمر على تنظيم مسابقة خاصة
بالمونولوج.

-
751. ———— بحث الباحثين على تعميق النظرة في المونولوج تحليلاً وتقييماً.
752. ثانياً : بالنسبة لمحور الثقافة الموسيقية ورجل الشارع:
753. ———— استكمالاً لمختلف جوانب الموضوع يوصي المؤتمر بإعادة طرحه في دورته المقبلة.
754. ثالثاً: بالنسبة لمحور المنبر العلمي.
755. ———— تم الاتفاق على أن يكون المنبر العلمي للمؤتمر في دورته المقبلة حول رسائل إخوان الصفا.
756. رابعاً: بالنسبة لمحور التراث الشعبي الخاص بالطفل في البلدان العربية ومدى الاستفادة منه في أغاني وألعاب الأطفال:
757. ———— استلهم التراث الشعبي في تلحين أغنية الطفل بأساليب حديثة تواكب العصر.
758. ———— بحث البلدان العربية على وضع كتب خاصة بأغاني الطفل الشعبية.
759. ———— تجميع بعض أغاني الطفل الشعبية في كل بلد عربي في كتاب واحد، عن طريق ممثلي البلدان العربية في المجتمع العربي .
760. ———— المحافظة على الشكل الأصلي لأغنية الطفل الشعبية لدى الاستعانة بها في مجال تعليم الموسيقى.
-

