



الحياة الموسيقية

مجلة فصلية تصدر عن وزارة الثقافة
الهيئة العامة السورية للكتاب

تصميم الغلاف
محمد خير المغربي

الحياة الموسيقية

مجلة فصلية

تصدر عن وزارة الثقافة – الهيئة العامة السورية للكتاب

العدد / 2012/62	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 إلهام أبو السعود د. سماء سليمان د. وائل النابلسي
سعر العدد : 60 ليرة سورية	الإخراج الفني محمد نور الدين الذ. :

المحتويات

■ كلمة العدد

6

■ تربية

– إصلاح تأهيل الموسيقي الشرقي

8 أ. د. نبيل اللو

■ دراسات وأبحاث

– العودة إلى الموسيقى القديمة والطرح العقائدي لمفهوم الأصالة

27 د. سماء سليمان

– الموسيقى المصرية منذ عصر الفراعنة حتى القرن العشرين

50 صميم الشريف

– الرومانتيكية في الموسيقى والغناء العربي

73 ياسر المالح

– رقص السماح – نشأته وتاريخه – أصوله وتقنياته

92 رامي درويش

■ أعلام

– ميشيل الله ويردي ... فيلسوف الموسيقى العربية

102 أحمد بوبس

■ نظريات

– سلسلة النظريات الموسيقية – الجزء الرابع – المفاتيح الموسيقية

109 د. وائل النابلسي

■ تذوق

– دليل إلى الأعمال الأوركسترالية الهامة، سيغموند سييڤ

131 ترجمة : محمد حنانا

■ الموسيقى و.....

– رؤى موسيقية (الجزء الثالث)

د. صادق فرعون

150

■ معجم

– معجم الباليه حرف F (الجزء الأول)

184 د. واهي سفرين

كلمة العدد

كتب مايكل جونسون، الذي عمل في هيئة مسابقة لندن العالمية للبيانو منذ عام 1997 حتى عام 2005، مقالة بعنوان «الجانب المظلم في مسابقات البيانو» استهلها بمقولة المؤلف الهنغاري بيلا بارتوك الشهيرة «يجب أن تكون المسابقات للخيول لا للموسيقين». وفيما يلي سنورد بعض ماجاء في المقالة نظراً لأهميته.

يقول الكاتب: إن ماحدث في عالم مسابقات البيانو ربما أروع بارتوك قبل زمن طويل من وفاته عام 1945. كان هناك ذات العيوب. وتكاثرت «مسابقات الخيول» حول العالم. ففي عام 1945 كان ثمة خمس مسابقات عالمية للبيانو فقط. وفي عام 1990 ارتفع العدد إلى 114 مسابقة. والآن هناك، حسب إحصاء مؤسسة أليتك – آرغريتش، مركز المعلومات الموسيقية في لاهاي، نحو 750 مسابقة في العالم، أجري منها في عام 2008 وحده 350 مسابقة. ولكن وراء ربطات العنق السوداء، و الأردية الرسمية، والجو الذي يشبه الجو الختامي لحفل جوائز الأوسكار، يكمن عالم الطموح العاري، وفساد التحكيم، والنزاعات المؤلمة حول النتائج. وقد انفجر منها مؤخراً نزاعان: لم تعترف، علانية، هورتينس أندا – بوهلير، رئيسة مسابقة «غيزا أندا» في زوريخ، بقرارات لجننتها التحكيمية بعد الجولة الأولى من المسابقة، وأسفت لاختيار اللجنة عازفي بيانو لأنهم عزفوا على نحو أسرع وأعلى فقط. كذلك انتهت مسابقة «فان كليبورن» في فورت وورث بتكساس إلى فوضى

حين قررت لجنة التحكيم منح المراهق الصيني هوشين زانغ والمتنافس الياباني الأعمى نوبيوكي تسوجي الجائزتين الأوليين. في حين تُرك العديد من العازفين الأكثر استحقاقاً في الخلف.

يستطرد كاتب المقالة قائلاً: تعاني المسابقات افتقارها للمعايير العالمية التي ترشد أعضاء هيئة التحكيم الذين هم على الأغلب مجموعة من أساتذة البيانو، يدورون حول العالم كل عام ليصدروا حكمهم على العازفين الشبان. وهناك مسألة الانحياز الذي يكون أحياناً شخصياً. ففي مسابقة ليدز صوتت الاختصاصية في موسيقا باخ روزالين تورريك ضد أندرياس شيف في النهائيات وأخرجته من المسابقة لأنه عزف باخ على نحو أفضل مما عزفته هي نفسها. ثم لجوء بعض الحكام إلى المقايضة سراً بالأصوات مع حكام آخرين لديهم أيضاً طلاب مشاركون في المسابقة.

وأخيراً يخلص الكاتب إلى القول: إن الضرر اللامحدود في مفهوم التنافس ربما هو في تأثيره على أسلوب عزف البيانو. ويستشهد بعازف البيانو الإيطالي البار «روبرتو بروسيدا» الذي قال: إنه غادر لعبة المنافسة لأنها تخنق الأسلوب الشخصي للعازف. وهيئة الحكام تريد، بوجه عام، أداءً معيارياً.

يبدو أن الموسيقى الكلاسيكية، التي أغناها عباقرة عظام كرسوا حياتهم من أجلها، والتي لا تقبل الفساد، لم تسلم من فساد بعض المشتغلين فيها وتحيزهم ونزاعاتهم.

رئيس التحرير

إصلاح
تأهيل الموسيقي الشرقي

د. نبيل اللّو (1)

ما زال الموسيقى الشرقي بالمعنى العميق للكلمة مشوّش
المعالم في بلادنا بسبب تأهيله التقليدي الضعيف اليوم والأكاديمي
المنحرف!

ما الذي نعنيه بالموسيقى الشرقي أولاً؟ هو الموسيقى الذي
يعزف على إحدى آلات التخت الشرقي: العود والقانون والناي
والكمان العربي والإيقاع، ويمكن أن نضيف إلى القائمة آلتى البرق
والطنبور التركيتين، وآلة السنطور الإيرانية. وبالطبع يمكن أن
تتوسع القائمة لتشمل آلة الجوزة الوترية الشبيهة بالربابة التي
تستخدمها فرق المقام العراقي التراثية. هذه هي آلات الموسيقى
الشرقي في بلادنا.

وماذا عن الموسيقى نفسه؟ يحتاج الموسيقى الشرقي للعزف
على الآلات التي ذكرناها، إلى تأهيل تكنولوجي ونظري بأنّ معاً
ليتمكن من العزف على آتته، فضلاً بطبيعة الحال عن الموهبة
وهي مسألة تسبق المراحل كلّها من نافلة القول ذكرها.

1 - أستاذ في جامعة دمشق

كان التأهيل الموسيقي التقليدي يعتمد المشافهة والمقابلة، إذ كان متعلم العزف يجالس أستاذه الذي يعزف له مرةً ما عليه عزفه، مبيّناً له دقائق العمل وتفاصيله من مقام وتفرعات مقام وتسلسل جمل لحنية. وهذا يفترض أن العازف قد بلغ من الناحية التقنية مستوى مقبولاً يمكنه بالتكرار والتدريب من إعادة عزف ما هو مطلوب منه عزفه. غالباً ما تكون المقطوعات المطلوبة من عيون التراث الموسيقي والغنائي الشرقي كالقوالب التركية الفارسية العربية ونعني بها: البشرف والسماعي واللونغا والتحميل، ونفرد التقسيم لأنه لا يندرج ضمن القوالب الإنشائية المحددة البنى والقواعد التأليفية، إذ لا ينطبق على الارتجال شيء من هذا سوى مخيلة العازف اللحنية ومعرفته المقامية الضرورية لترجمة المخيلة اللحنية بعفق الأوتار على زند العود أو البزق أو الطنبور أو الكمان أو الجوزة، وبغمزها أو نقرها على القانون أو السنطور، وبنفخها وسحبها على الناي وبجرها على الربابة.

طريقة التلمذ هذه قديمة جديدة إذ لم يعرف تاريخ العرب الموسيقي طريقة غيرها حتى البارحة بالمعنى الزمني المجازي.

وأخبار الأغاني للأصفهاني لا تذكر صراحةً أو ضمناً طريقةً غير تلك الطريقة التي يجالس فيها مريدٌ معلمه ينقل عنه ويقلده⁽²⁾

ما الذي أردنا قوله بعد هذه المقدمة؟ قَصَدْنَا أن التأهيل الموسيقي التقليدي الشرقي ليس بالياً كلّه، بل ولا حتى جزءاً كبيراً منه، ودليلنا رهط كبار الموسيقيين الذين حملت لنا أخبارهم مجلدات الأغاني، وكبار ملّحنى عصر النهضة العربي منذ النصف الثاني من القرن التاسع عشر حتى منتصف القرن العشرين. واخترنا هذه الشريحة الزمنية التقريبية لأن فيها تحديداً ظهرت مجموعة من الملّحنين الكبار الذين لم يتأهلوا تأهيلاً أكاديمياً وإنما كفلت تعليمهم الأولى المدارس القرآنية، وفيها ما فيها من الناحية الفنية أصول تجويد الكتاب الكريم⁽³⁾.

² — تعلم إسحاق الموصلي الضرب بالعود على زلزل، أشهر ضارب في العود في العصر العباسي كله، وأصبح أيضاً من أشهر ضُرَاب العود في زمانه. وكان الخليفة الواثق يعجب من كمال صنّعه، إذ كان بمقدوره الضرب على عود تسويته شاذة دون أن يجعل السامع مدركاً ذلك. وقد حاكى في ذلك مغنياً فارسياً ضارباً بالعود يُدعى فهليذ كان يشوّش أوتار عوده ثم يضرب عليه أحياناً معروفةً فلا يظهر في تسوية العود شذوذ. أنظر: غطاس عبد الملك خشبة، المعجم الموسيقي الكبير، المجلد الأول، ص. 159.

³ — نذكر هنا على سبيل المثال لا الحصر تأهيل: زكريا أحمد ورياض السنباطي ومحمد القصبجي ومحمد عبد الوهاب وأم كلثوم.. في مصر وحدها ولا تعدم الأمثلة الكثيرة في العالم العربي كله في هذا السياق. نستثنى من هذه الطائفة الكبيرة من كبار الفنانين في المرحلة التي ذكرناها أسْمهان وفريد الأطرش فهما لم يختلفا إلى المدارس القرآنية ولم يتعلما فيها، ومن هنا نفهم عيوب النطق والتلحين الموجودة أحياناً عند فريد الأطرش.

فالتعليم الموسيقي التقليدي الذي أنجب لنا تاريخياً إبراهيم
الموصلي وإسحاق الموصلي وزلزل ومعبد، ثم أنجب لنا من
ذكرناهم من رواد النهضة، يثبت أن هذا التعليم جيد بل ممتاز، وأن
معلماً مبدعاً كـ زلزل قديماً والقصبجي حديثاً نسبياً أهلاً في العزف
على العود طائفةً مبرزةً من فناني العرب. ألم ينتلمذ إسحاق
الموصلي على زلزل؟ أو لم ينتلمذ رياض السنباطي ومحمد عبد
الوهاب على محمد القصبجي؟

الثغرة التي ظهرت في هذا التعليم في القرن الماضي هي ثغرة
التدوين وغيابه، وبالتالي غياب المناهج التعليمية التدريبية
المدروسة بالمعنى الأوربي للمصطلح Méthode (ميتود)، إذ لم
تعد المشافهة والحفظ والتقليد والمحاكاة والتكرار بكافية كلاً لتأهيل
موسيقي شرقي قادر على مواكبة مستجدات مهنة الموسيقي
المحترف، وظهرت جلياً ضرورة تعلم التدوين (النوتة) لتسهيل
التدريب وتنفيذ الأعمال المعقدة تأليفاً.

في أوج عصر النهضة الموسيقية التي ازدهرت في مصر
والتي تزعمها رجيل ذكرنا بعضاً منهم ممن تأهلوا تأهيلاً موسيقياً
تقليدياً، ظهرت في بغداد مدرسة طليعية لتأهيل الموسيقيين
الشرقيين تأهيلاً أكاديمياً، وتحديداً تأهيل عازفي عود تأهيلاً يختلف

عما كان معهوداً ومتبعاً حتى ذلك التاريخ في تأهيل العازفين. حدث ذلك في بغداد(4).

⁴ — استقدمت وزارة المعارف العراقية سنة 1936 الشريف محيي الدين حيدر لإدارة معهد الموسيقى والتدريس فيه. أول من تتلمذ على المعلم محيي الدين كان جميل بشير المولود في الموصل سنة 1921. وقد تخرج جميل في فرع العود من المعهد سنة 1943، ثم تخرج ثانية في فرع الكمان من المعهد نفسه سنة 1946. وتوفي جميل في لندن بتاريخ 27 أيلول/ سبتمبر سنة 1977. كما تتلمذ على المعلم حيدر سلمان شكر المولود في بغداد سنة 1920. تخرج في المعهد سنة 1944، وعُيّن في المعهد مدرساً لآلة العود سنة 1947. وتتلّمذ على المعلم حيدر منير بشير أخو جميل بشير. ولد في الموصل سنة 1927، والتحق بالمعهد الموسيقي سنة 1939، وتخرج في فرع العود سنة 1945، وعيّن مدرساً للعود في المعهد سنة 1946. وكان منير بشير أشهر طلبة المعلم الشريف محيي الدين حيدر. وتتلّمذ على المعلم حيدر غانم حداد المولود في بغداد سنة 1925، والتحق بمعهد الفنون الجميلة سنة 1941، ودرس بداية الكمان الغربي لمدة ثلاث سنوات، لكن محيي الدين اقترح عليه دراسة العود فكان ما أراه المعلم، وتخرج غانم حداد في المعهد الموسيقي سنة 1946. ومن الذين تتلمذوا على المعلم حيدر نذكر أيضاً أمين خاكي المولود في بغداد سنة 1924، والتحق بالمعهد سنة 1941 لكنه لم يكمل دراسته على يد معلمه حيدر بسبب سفر حيدر إلى تركيا، فأكمل دراسته على سلمان شكر وجميل بشير وتخرج في المعهد سنة 1946.

أنظر: حبيب ظاهر العباس، الشريف محيي الدين حيدر وتلاميذه، إصدارات معهد الدراسات الموسيقية، وزارة الثقافة والإعلام، دائرة الفنون الموسيقية، جمهورية العراق، 1994.

لم يتخلّ الشريف محيي الدين حيدر في تعليمه العزف على العود عن القوالب الشرقية المعروفة: البشرف والسماعي واللونغا والتحميل، بل ألف فيها شخصياً وأودع القوالب القديمة إبداعاته الجديدة المقصودة لذاتها، فحملها فوق ما تحمله من قيم جمالية فنية إبداعية شخصية، قيماً تربوية منهجية قصد منها صقل مواهب طلبته من الناحية التكنيكية⁽⁵⁾.

إذن النقلة النوعية في تأهيل الموسيقي الشرقي بين الطريقة القديمة والطريقة الحديثة أحدثها الشريف محيي الدين حيدر ابتداءً من عام 1936. ولا نغالي إذا قلنا إن هذه النقلة ما زالت مستمرة حتى يومنا هذا⁽⁶⁾.

⁵ — نذكر هنا مما كتبه الشريف محيي الدين حيدر: سماعي فرحزرا 1926، سماعي دوگاه 1935، سماعي عشاق 1939، سماعي هزام 1924، سماعي مستعار 1958، سماعي عراق 1940، سماعي نهوند 1940، دراسة Etude (بلا تاريخ)، مقطوعة كابريس (1) 1923، مقطوعة كابريس (2) 1924، مقطوعة الطفل الراقص 1928، مقطوعة الطفل الراكض 1956... ومن مقارنة التواريخ ندرك أن بعض هذه الأعمال كتبها قبل مقدمه إلى بغداد سنة 1936، وبعضها كتب خلال إقامته وإدارته للمعهد في بغداد، وبعضها الآخر كتبه في إسطنبول بعد عودته من بغداد، وبعضها الأخير كتبه في أمريكا.

⁶ — لو تتبعنا شجرة عائلة من تتلمذ على الشريف حيدر من الجيل الأول والثاني لأدركنا أن مدرسته لم تتوقف حتى اليوم. نذكر هنا على سبيل المثال لا الحصر أن منير بشير تتلمذ على حيدر، وأن عمر بشير تتلمذ على أبيه منير. كما نذكر أن نصير شمه تتلمذ على منير بشير، وهو الآن صاحب أهم مدرسة تعليم عود في (بيت العود) بالقاهرة.

المهم مما استعرضناه بعجالة، ولا بد أن يكون لنا فيه قولات كثيرة في سياقات أخرى في غير هذا الموضع، نقول إن المهم في هذا كله أن الطريقة الجديدة في تأهيل عازف العود الشرقي هنا أبقّت على عناصر من المدرسة القديمة: العلاقة المباشرة بين المعلم والتلميذ، أصول المقامات وتفرعاتها، إغناء المخيلة اللحنية بكثرة المحفوظات والاستماع، تأكيد أهمية الارتجال وبصمة العازف المجلي المنفردة، واعتماد القوالب الآلية التقليدية مادةً للتدريب.. وأضافت تقنيات لم تكن معروفة في مدرستنا العربية التقليدية كالريشة المقلوبة، ودوزان العود، وإضافة وترٍ سادس وأحياناً سابع إلى العود، وتعديل طريقة صنعه بإضافات تتناسب وطريقة الدوزان الجديد وتهدف إلى استخراج صوت جديد للعود من الناحية الفيزيائية لم تعهده الأذن العربية سابقاً. وتبني التدوين والتمارين والتدريبات المكتوبة التي تنفذ قراءةً. وقد أبقّت المدرسة الحديثة على القوالب الآلية التقليدية مادةً للتدريب، لكن تنفيذها لم يعد حفظياً غيبياً وإنما أصبح ينفذ من المدونة، وأضافت مقطوعات مهارة لصفّل إمكانات المتلمذ تكنيكياً.

رغم هذه المحاولات الطيبة الجادة لا تزال أقسام الموسيقى العربية أو الشرقية في معاهدنا، تفتقر إلى مناهج⁽⁷⁾ شاملة وافية لتعليم العزف على الآلات الشرقية وتعليم أصول الغناء العربي.

⁷ — لا يمكننا في هذا السياق إغفال مساهمة عازف العود شربل روحانا ونصير شمة، فكلاهما كرّسا من وقتها لتأهيل عازفي عود مجيدين. وهناك حتماً محاولات من هذا القبيل في بلدان عربية أخرى: فتونس مثلاً من البلدان العربية المهمة في موضوع تأهيل عازفي العود والقانون. ولا شك عندنا أن هناك محاولات فردية أخرى مبعثرة في أماكن أخرى من العالم العربي لم نطلع عليها بعد تستحق بما تحمله من إضافات أن تُذكر ويُعرّف بها.

والسؤال الآن الذي يطرح نفسه. ماذا كانت حصيلة تدريس المعلم محيي الدين منذ عام 1936 في مدرسة عود بغداد، ومن بعده جميل بشير ومن بعده منير بشير، وبينهما من تتلمذوا على المعلم محيي الدين مباشرةً أو عن طريق طلبته الذين نقلوا إلى الجيل الثاني من عازفي العود منهج المعلم محيي الدين؟ سؤال طويل المتن واسع الدلالة كثير الإشكاليات سنحاول الإجابة عنه.

ما جاء به حيدر لم يكن غريباً عن البنية الموسيقية التراثية العراقية. صحيح أن المعلم حيدر جاء إلى العراق بثقافته الموسيقية الشرقية التركية حاملاً معه قوالب البشرف والسماعي واللونغا، ولم تكن غريبة ولا مجهولة من الوسط الفني العراقي العربي، نقول صحيح أنه حمل معه "بضاعة" معروفة لأهلنا في بغداد، لكنه أطرها تعليمياً بما حصّله من ثقافة موسيقية غربية طوّعها لخدمة الموسيقى الشرقية من الناحية التكنيكية. فهو لم يمسّ روح الموسيقى الشرقية ولم يغربها، ونلمس ذلك واضحاً جداً في مؤلفاته العديدة سواء في القوالب التقليدية (البشرف والسماعي)، أم في المقطوعات المعنونة ذات الطابع التكنيكي العالي. ويجب ألا نغفل هنا أن محيي الدين كان عازف تشيللو ممتاز جيّر تقنيات وإمكانات هذه الآلة الجميلة لصالح العزف على آلة العود. وكان لموهبة محيي الدين الفذة دور كبير في إرساء قاعدة متينة لمنهج تعلم العزف على العود الشرقي. لكن المهم الجديد الذي جاء به محيي الدين حيدر هو "نجومية" العود والعود. إذ جعل العود يصدر جملاً لحنية بعيدة عن المقولب المعروف، أنيقة الأداء، تعبيرية الأسلوب، حسية الطرب تأملية تبعث على الإعجاب والنشوة العقلية الراقية. أناقة في كل شيء ابتداءً من احتضان العود وانتهاءً باللحظة الإبداعية الارتجالية.

الإضافات التي جاء بها جميل بشير من بعده هي إضافات محلية عراقية إذ كان جميل متضلّعاً من موسيقاه التراثية العراقية عارفاً بالمقام العراقي وبالموروث الغنائي العراقي القديم. وكان

جميل⁽⁸⁾ قد أعدّ سنة 1961 منهجاً سمّاه العود وطريقة تدريسه يقع في جزأين اثنتين اعتمد تدريسياً في العراق. وكانت هذه هي الإضافة المحلية الأولى على تعليم المعلم محيي الدين. وجاء منير بشير بعد أخيه الأكبر جميل ليدلّو بدلوه في منهج تعليم العزف على العود. وكان المعلم محيي الدين قد تنبه إلى موهبة منير وأولاه العناية التي تستحقها موهبته، وعيّنه فور تخرجه من المعهد مدرساً فيه سنة 1946. كرّس منير بشير جلّ وقته لإحياء الحفلات مرتجلاً منفرداً على العود، ومع ذلك تخرج على يديه عدد من العازفين الجيدين الذين نقل إليهم طريقة المعلم محيي الدين وطريقته هو⁽⁹⁾ في العزف على العود. نذكر منهم⁽¹⁰⁾: عدنان محمد صالح (تخرج سنة 1958)، جميل سالم (تخرج سنة 1954)، فاروق هلال (تخرج سنة 1960)...

8 — نذكر هنا من مؤلفات جميل بشير المقطوعات المعنونة التالية: "شاردة"، "صدفة"، "بداية حب"، "عيناك"، "أيام زمان"، "رقصتي المفضّلة"، "أندلس"، "جُنيد"، "كابريس"، "حيرة"، "رقصة جُمانا"، "قطرات"، "ملاعب النغم"، "سيرتو"، "في الغروب"، "قيثارتني"، "همسات". كما كتب في القوالب الآلية: "سماعي ديوان حسيني"، و"سماعي راست"، و"سماعي نهوند"، و"لونغا فراق".

9 — في السبعينيات من القرن الماضي، وتحديدًا عندما بدأ منير بشير حفلاته الانفرادية في أوروبا ولبنان بدأ يصرّح أن أسلوبه يختلف عن أسلوب محيي الدين حيدر، وأنه اختط لنفسه أسلوباً هو أسلوب منير بشير.

10 — أنظر: حبيب ظاهر العباس، الشريف محيي الدين حيدر وتلامذته، ص. ص. 102، 103.

الخلاصة مما سبق أن مناهج تعليم العزف على العود وغيرها، ظلت مناهج شخصية معظمها لم يُطبع وظل حبيس صدر صاحبه. وهذه مشكلة كبيرة عندنا لا يقتصر أثرها على الحياة الموسيقية وحدها، وإنما تنسحب على مناحي الحياة كلّها في البلاد(11).

11 — إن المتتبع للتاريخ، ولن أقول القديم جداً خاطفاً خلفاً، وإنما سأقتصر على القرن الماضي، يلاحظ المتتبع قلة الكتابة وندرته عندنا قياساً إلى الكم الهائل الذي ينتجه الغرب. نحن مهذرون جداً في حياتنا اليومية مقلون جداً في تثبيت الوقائع على الورق. في حين نجد الغرب مقللاً عموماً في كلامه في حياته اليومية "مهذاراً" على الورق إذ غالباً ما نلحظ وخصوصاً في الأعمال السينمائية أو في الوثائقيات الكم الهائل الذي وصلنا مخطوطاً بيد شهاد على العصر في مختلف ميادين الحياة الأمر الذي وفر لنا كمّاً هائلاً من الشهادات لو قاطعناها بعضها مع بعض لظهرت لنا حقائق وصور وأفكار وآراء حول المرحلة التي نتكلم عنها المخطوطات الفردية هذه. والكتابة ولع عند الغربيين، والمشاهدة والعنونة ولع عندنا. فمن تاريخ عصر النهضة الموسيقية الحافل في بلادنا وحده زكريا أحمد كان يكتب مذكراته يومياً وعلى نحو مقتضب، لكنه مفيد جداً، راصداً يوميات شخصية متقاطعة مع حوادث عامة مهم تتبناها للوقوف على حقائق كثيرة مستغلقة أو مفهومة فهماً موارباً أو مغلوطاً أو حتى مشوّهاً. أما محمد عبد الوهاب فقد رصد مسيرة حياته برنامج إذاعي وآخر تلفزيوني: (مشوار حياتي والأشياء بمسمياتها)، وحلقات تلفزيونية حوارية خطف فيها خلفاً يحكي لنا قصة حياته حكاية قاص، وتخلو غالباً من المرجعية التاريخية بالمعنى اليومي الشهري السنوي. فكانت الحوادث تُذكر دون ذكر تاريخها وإن ذُكرت في بعض المواضع فهي تقريبية وتحتاج إلى تدقيق. ولو لم يكن محمد عبد الوهاب ما كان فنياً لما

من بين سائر تلامذة محيي الدين حيدر وحده منير بشير اختطف النجومية التي يسرتها له ظروف وأشخاص، فتقدم حتى على أخيه جميل بشير الذي يقول فيه العارفون: إنه بزّ أخاه منير في العزف والعمق والأصالة. ما يهمننا هنا أن ما قُيِّضَ لمنير جعله يخرج من بغداد ليقيم حفلات في أوروبا وبيروت تحديداً من بين سائر عواصم العالم العربي. وفي مقابلة أجرتها معه (لسان الحال) في بيروت⁽¹²⁾، صرّح منير بشير أن آلة العود تفتقر إلى مناهج جيدة وعازفين مجيدين، وعرّج على تعليم محيي الدين حيدر ذاكراً أنه، ومن بعده جميل ومنير نفسه، أنهم ثلاثتهم تسلسلاً درسوا العود دراسة معمّقة وأحدثوا في تعلّمه وتعليمه ما لم يكن فيه وله. وذكر في معرض حديثه أنه بصدد إعداد منهج لتعليم وتعلّم العود. ولم يظهر على حد علمنا حتى اليوم منهج تعليمي لآلة العود بتوقيع منير بشير! صحيح أن منير بشير في مقابلاته الصحفية العديدة التي أجراها كان يؤكد في أكثر من موضع أهمية تأهيل الموسيقي الشرقي، وأنه لا موسيقياً شرقية دون موسيقي شرقي متمكن عالي

أفسحوا له مجالاً، أو فلنقل لما يسروا له منيراً يحكي منه قصة حياة فنان. وعلى هذا النحو ضاع أثر كثيرين ممن كان لهم دور كبير في حياتنا الفنية الحديثة. ربما فتحنا هنا معترضة كبيرة قد تبدو في غير محلها، لكن المطلع على تاريخ الموسيقى بلغاتٍ أجنبية يُدهش دهشةً عظيمةً من كم المعلومات الهائل المتوفر عن الحياة الموسيقية وتطورها، ويدهشه ما خلفه لنا الموسيقيون الغربيون أنفسهم من مذكرات وتعليقات وكتابات شخصية ونقدية أفادت كلّها في رسم صورة شاملة للفنان وعصره.

12 - 14 آب/ أغسطس 1965.

التأهيل، إلا أنه لم يقل مرةً صراحةً كيف يجب أن يتأهل هذا الموسيقي الشرقي؟

قد يبدو للقارئ أن المسألة تقنية تربوية تنظيمية بحتة، إلا أنها ليست فقط كذلك، إذ إن المادة النظرية الموسيقية نفسها قيد جدل لم ينته بعد. بعضهم يرجعه إلى مؤتمر الموسيقى العربية الأول الذي انعقد في القاهرة سنة 1932 وما تمخض عنه من مداوولات وتوصيات. إلا أن الأمر من الناحية المقامية أقله يعود في جذله إلى فترة منصور زلزل، فالرأي لا يزال بين صدّ وردّ في مسألة تحديد علامة السيكاه (مي) في المقام الأساسي راست التي عُرفت بوسطى زلزل في القرن الثاني الهجري الثامن الميلادي. وهي العلامة التي ترتفع كلما صعداً جغرافياً شمالاً، وتنخفض كلما توجهنا جنوباً. فالسيكاه التركيه أعلى من السيكاه الشاميه مروراً بالحلبيه وانتهاءً بالسيكاه المنخفضة المصرية والتونسية. والخلاف هذا ما زال دائراً منذ عصر الفارابي. ذكرت هذا هنا ولو أنني شخصياً لا أرى مانعاً ولا مشكلة في أن تكون علامة السيكاه (ثلاثة أرباع الصوت)⁽¹³⁾ متذبذبة جغرافياً. فهذا يعطي نكهة جميلة جداً يفيد

¹³ - مسألة الاختلاف حول تحديد مسافة (السيكاه) قديمة جديدة كما أسلفنا، مع أنها تبدو اليوم ممارسة محسومة تماماً. فاستخدام الآلات الإلكترونية "المشرقة" أي التي تعدّل فيها بعض العلامات لتصبح الآلة قادرة على عزف المقامات الشرقية كالراست والبياتي والسيكاه، نقول إن استخدام هذه الآلات أصبح اليوم معممًا في موسيقا المنوعات لدرجة أنها تكاد تكون الآلة الوحيدة المستخدمة اليوم في التسجيلات في الاستوديوهات، وهي آلة "الكي بورد" "الأورغ الإلكتروني": المعزف الإلكتروني لو أحببنا تعريبه. وهذه الآلة قسّمت السلم

منها المتلقي. فلو قيّض لنا في سهرة موسيقية نستمع فيها تباعاً لعازفٍ تونسي ثم مصري ثم سوري ثم تركي يرتجلون على العود على مقام الراسـت محتفظاً كلّ منهم بخصوصيته الثالثة (سيكاه مي) لكانت السلطنة هي السيدة التي يطرب لها الجميع.

إن إقحام الآلات الغربية "المشرّقة"⁽¹⁴⁾ هو الذي جعل موسيقانا على هذا النحو من الناحية الصوتية، وهو الذي سطّح "المزاج"

إلى 24 درجة وتحسب الثالثة (السيكاه) في الراسـت، والثانية (سيكاه) في البياتي، والثانية (سيكاه) في الصبا، والأولى (سيكاه) في السيكاه، تحسب كلّها على هذا الأساس. فسيكاه مقامات الراسـت والبياتي والصبا والسيكاه أصبحت واحدة اليوم وهي ليست بواحدة أصلاً في موسيقانا. وحدها آلات القانون والعود والكمان العربي والناي قادرة على استخراجها في مواضعها، طبعاً إذا عزف عليها عازف متمكن.

14 – في منتصف القرن الماضي أدخلت آلة الأكورديون الغربية إلى الفرقة الشرقية، وكان من الضروري تعديل بعض العلامات الموسيقية فيها لتتمكن الآلة من عزف بعض المقامات الشرقية كآلة إفرادية وآلة مصاحبة. وكانت العلامات التي تحوّل فيها عادة هي علامة (مي – سيكاه) وعلامة لا (سيكاه)، وعلامة سي (سيكاه)، وغالباً ما كانت تشرّق: أي تجعل شرقية على النحو التالي: (مي – سيكاه): علامة مي بيكار، علامة (لا – سيكاه): علامة لا بيمول، علامة (سي – سيكاه)؛ علامة سي بيكار. ثم استتبط المشرّقون، وخصوصاً في مصر حيث كثر استخدام آلة الأكورديون "المشرّق"، طرائق متنوعة لاستخراج علامات السيكاه هذه على الأكورديون فجعلوا استخراج بعضها أو كلّها بطريقة فتح أو إغلاق منفاخ الآلة الذي ينفخ الهواء في بعض الفتحات المركب عليها الشفرات التي تهتز وتصدر صوت

المقامي وأبعد موسيقانا العربية الشرقية عن مسارها ولونها الحقيقي الأصل، وهو الذي أفقدنا جمهوراً عارفاً ذوّاقاً ملتصقاً بتراثه الموسيقي محباً له مقدرأ.

هذه التفاصيل التقنية وكثير غيرها تتصل بالغناء أوصلتنا إلى الحال التي نحن عليها اليوم. وربّ قائل: ما الذي يعنيني أن تكون سيكاه الراسـت مختلفة عن سيكاه البياتي؟ ونجيبه بتبسيط هو الفرق بين أن نقول ثمّ وسّم، وذابّ وزاب، وكثير وكسير، وظهّر وزهّر.. هي تفاصيل صغيرة أصبحنا نفقدها لسانياً إذ لم تعد الأحرف اللثوية (ظ، ذ، ث) تظهر في قراءتنا للغتنا عند الكثير منّا، ولو أننا ندرك هذا عند سماعه كما ندرك من يلفظ هذه الأحرف بعناية نطقها ومخارج حروفها عند آخرين. فالتهاون الحاصل بفروق السيكا، والفقدان هنا مأسوف عليه فهو غنى وليس ترفاً نحسد عليه لسانياً وموسيقياً ممن لا يمتلكون في أنظمتهم اللغوية والموسيقية ما نملكه هنا!

في عام 1972، وتحديدأ في نيسان من هذا العام عكف منير بشير على إصلاح أوضاع المؤسسة الموسيقية العراقية الإدارية

النجمة، فجعلوا الفتح يعطي مثلاً علامة (لا بيمول) والإغلاق يعطي علامة (سيكاه لا) وهكذا. وقد طبقت هذه العملية على بعض العلامات غير المطروقة كثيراً في العزف، في حين كان الميل نحو تثبيت علامات سيكاه (مي، لا، سي) في الأوكتاف ونصف الأوكتاف الأعلى (القرار) من الآلة، والإبقاء على أوكتاف ونصف الأوكتاف الأدنى (الأوسط والجواب) على حالته الطبيعية كسّم غربي معدّل. محاولات محمد عبد الوهاب إدخال الأكورديون في أعماله في النصف الأول من القرن العشرين كانت محاولات غريبة بحتة فلم تكن هذه الآلة أصلاً قد شرقت بعد، وكان عازفوها أجنب أصلاً، ومثالها عزف الأكورديون في أغنية (سهرت منه الليالي).

التأهيلية الفنية، ففصل قسم الموسيقى عن باقي الأقسام في معهد تسميته (معهد الفنون الجميلة)، وأطلق على القسم الموسيقي (المعهد الوطني للموسيقا) ورأى أن يلحق المعهد إدارياً تنظيمياً بوزارة الإعلام تجنباً لازدواجية الوصاية الإدارية والمالية مع وزارة أخرى. وقد وجد منير بشير أن "أساتذة" الموسيقا الذين كانوا يدرسون في المعهد غير أكفاء وغير مؤهلين لهذه المهمة على النحو الذي يراه، ووجد أن ما يدرّس فيه غير مبني على أسس سليمة من الناحية الموسيقية. كان معوّلاً (على معهد الفنون الجميلة) نشر التراث الفني العراقي والحفاظ عليه وتعليمه، لكن أدواته التأهيلية لم تكن مستكملة وغير كفأة للقيام بهذه المهمة. وكانت الفرقة القومية للفنون الشعبية قد أسست لتكون مرآة أمينة للفنون العراقية التراثية والشعبية، لكنها لم تكن كذلك، فعمد منير بشير إلى "تطهيرها" من الآلات الغربية وأبقى على آلات التخت الشرقي والآلات الفلكلورية العراقية. كما صرف بشير فرقة المنشدين التي كانت تصاحب الفرقة إذ وجدهم غير مؤهلين لمثل هذه المهمة. ووجد منير بشير في مدرسة الموسيقى والرقص إدارةً مترهلة غير مدركة لأهداف المدرسة ومهمتها، فعمد إلى فصل القسم التربوي فيها عن القسم الفني ووضعها بين أيدي مختصين كفنين. وفي مدرسة الموسيقى والباليه كان هناك نقص في الآلات الموسيقية، وكان المعول على هذه المدرسة ردف الحركة الموسيقية العراقية خلال عقد واحد من الزمان بكادر الفرقة السيمفونية، فعكف مع المسؤولين على تأمين ما يلزم عدة إجراءات ليكفلوا للموسيقى مستقبلاً حياة كريمة، ووجد منير بشير أن الآلات التراثية كالعود والقانون والناي كانت آلات مهملّة تدريساً وعزفاً.

ولم يكن في العراق في العام 1973، وهنا بيت قصيدنا، مؤلفات نظرية علمية لدراسة التراث الموسيقي العراقي ولم تكن هناك أطرٌ بشرية مؤهلة علمياً للبحث والتحليل والاستنباط

للدراستات النظرية الموسيقية العراقية(15). وكان المعوّل على معهد
الدراستات النغمية القيام بمثل هذه المهمات الموسيقية الأكاديمية(16).

15 — في العام 1981، صدر عن المؤسسة العربية للدراستات
والنشر في بيروت، كتاب للدكتورة شهرزاد قاسم حسن عنوانه
(الموسيقا العراقية) يقع في 279 صفحة، تطرقت المؤلفة فيه
إلى دراسة الآلات الموسيقية التقليدية في العراق، والموسيقا
الشعبية فيه، والفرقة القومية للفنون الشعبية، ومعهد الدراستات
النغمية.

16 — تأسس معهد الدراستات النغمية في بغداد ونُشر نظام المعهد في
كانون الثاني/يناير سنة 1971، ملحقاً بوزارة الإعلام العراقية
للعناية بتدريس الغناء التراثي والشعبي العراقي. إلا أن النية
الطيبة في تأسيس هذا المعهد لم تُتجّه من الزلل والخلط، إذ إن
حصص الغناء العراقي التراثي الفلكلوري فيه كانت قليلة إلى
جانب الموسيقا الغربية والتركية، الأمر الذي أفضّل هدف
ومشروع معهد الدراستات النغمية، إذ كان المقام العراقي يُدرّس
فيه بواقع ساعتين أسبوعياً! ولم تكن آلتا الجوزة والسنطور
تدرّسان فيه بدايةً، وهما آلتان مهمتان من آلات المقام العراقي.
وكان من المفترض أن يلجأ المعهد لتعليم الموسيقا التراثية
والفلكلورية المحلية في مراحل الأولى على معلمي الموسيقا الذين
يُطلق عليهم في العراق "أسطوات الموسيقا" لكن هذا لم يحدث إذ
اشترطت إدارة المعهد على من يرغب في التدريس فيه معرفة
قراءة المدونة! ورأي منير بشير في هذا السياق قد يكون فيه
مبالغة قليلاً، فجميل بشير أخو منير نفسه قد أنجز سنة 1961
كتاب العود وطريقة تدريسه في جزأين اعتمد منهجاً في المدارس
الوطنية.

كيف يجب أن ننظر إذن إلى عملية إصلاح تأهيل الموسيقي الشرقي؟ الإصلاح المؤسساتي التعليمي هو إصلاح إداري أولاً، وتربوي ثانياً، وتقني ثالثاً. وهذا لا يعني بأي حال من الأحوال تدرج العملية الإصلاحية على هذه المحاور الثلاثة على التوالي زمنياً، وإنما هي عملية متلازمة موازية للمحاور الثلاثة بأن معاً. الإصلاح الإداري يتصل بموظفي المؤسسة التعليمية الموسيقية وحسن اختيارهم لأداء مهمات إدارية ظاهرها وباطنها لا يدلان على خصوصية تُذكر. إلا أن اختيار موارد بشرية كيفما اتفق لشغل وظائف إدارية في مؤسسة موسيقية يعيق عمل إدارة المؤسسة من باب جهل خصوصيات الوسط الموسيقي وأهله عموماً. ونحن هنا لا نعني التساهل أو التغاضي، وإنما نعني التفهم والفهم والإحاطة بمهمة المؤسسة وأدواتها وأهدافها وجمهورها من الطلبة. عناصر

يمكن أن نذكر من "أسطوانات" الموسيقى التراثية العراقية على سبيل المثال لا الحصر: قُبانجي، وكندرجي، وغزالي، وعمر، وهم من أهم من غنى المقام البغدادي، ورجب، وإبراهيم، وعلي أهم من غنى الشالغي البغدادي... وجميعهم تأهلوا فنياً بالطريقة التقليدية ولم يتلقوا تعليماً أكاديمياً ولا انخرطوا في مؤسسات أكاديمية، ولم تقد منهم فعلاً المؤسسات الأكاديمية القائمة لتأهيل جيل الشباب من المغنين والموسيقيين في العراق وغيره. ومن باب توخي الحذر العلمي يجدر بناء التنبيه إلى أن اصطلاحات: المقام العراقي، المقام البغدادي، المقام الموصل، لا علاقة لها بما نعرفه دلاليًا عن تعريف المقام في الموسيقى الشرقية.

تفصيلية كثيرة لو تنبه إليها القائمون على المؤسسة لضمنوا أوراق نجاح مفيدة لحسن إدارة المؤسسة. أما الإصلاح التربوي التقني أو العلمي الأكاديمي فهو يتصل مباشرة بحسن اختيار الموارد البشرية الكفأة الموهوبة وهذا لم توفق به مؤسساتنا الموسيقية إلا قليلاً، إذ إن القائمين عليها تعليمياً لم يُؤتوا من العلم إلا قليلاً⁽¹⁷⁾!

ضعفُ تأهيل المدرسين في معاهد الموسيقى يشكل الخطر الأكبر على عملية إصلاح التعليم والتأهيل بأن معاً. ورب قائل إن الأمر لا يقتصر على الوسط الموسيقي أو الفني عموماً، وأنه ينسحب على مناحي الحياة التعليمية كلّها. هذا صحيح، لكن الأمر في الوسط الموسيقي أكثر خطورةً لأنه نظرياً وضمنياً يستند أساساً إلى الموهبة الإرث الحقيقي للموسيقي الذي ينخرط في العملية التعليمية الأكاديمية لصقل هذه الموهبة وبلورتها وتفتحها. ولأسباب كثيرة انخرط في العملية التعليمية الأكاديمية الموسيقية أقل الناس حظاً من العلم والمعرفة والثقافة، وأحياناً كثيرة أقلهم حظاً من الموهبة الفنية ذاتها. وهنا مكنم الخطر⁽¹⁸⁾.

17 — قُبِضَ لمصر في بداية عهدها التعليمي الموسيقي أن يكون لها أساتذة موسيقا كبار يُعْتَدُّ بمواهبهم وكفاءاتهم وعلمهم: محمد القصبجي كان أستاذاً في المعهد الموسيقي، تتلمذ عليه محمد عبد الوهاب ورياض السنباطي وأسْمهان.. وعلي الدرويش الحلبي كان أستاذاً الناي والموشحات في المعهد الموسيقي في بغداد إلى جانب محيي الدين حيدر أستاذ العود، كما درس علي الدرويش في معهد الرشيدية في تونس الناي وغناء الموشح، وله أيادٍ بيضاء في التدريس بمعهد حلب ودمشق.

18 — شَنَّ منير بشير حملةً خلال حملته الإصلاحية الموسيقية التعليمية في العراق على جيل من "المعلمين" غير المؤهلين

أما مسألة ربط المعهد الموسيقي بوزارة الإعلام على النحو الذي جرى في العراق أيام منير بشير فتلك مسألة فيها نظر ونقاش طويل⁽¹⁹⁾. أما ربط معهدنا الموسيقي السوري العالي بوزارة الثقافة فهو يسهل على المعهد أموراً ويعقد أموراً أخرى كثيرة. فربط المعهد بوزارة الثقافة يقلل من شأن قيمة شهادته من الناحية الأكاديمية، ويحرم المعهد من الناحية البحثية التي كان من الممكن أن يضطلع بها المعهد لو كان تحت مظلة التعليم العالي. لكن أمر ربط المعهد بالتعليم العالي يخرج المعهد الموسيقي بوضعه الحالي من دائرة العمل لأنه لا شيء فيه يستوفي شروط التعليم العالي أصلاً.

الذين كانوا يمسكون بزمام التعليم الموسيقي في العراق. ويقال إن حملته هذه قد بدأت عام 1946، أي في وقت مبكر جداً كانت ثمار تعليم المعلم محيي الدين ما تزال نضرة..

19 — أول معهد موسيقي في دمشق تأسس في عام 1947 (المعهد الموسيقي الشرقي) على يد نائب دمشق وقتئذٍ فخري البارودي. ألحق المعهد أول عهده بالإذاعة السورية، ثم أتبع لوزارة المعارف، وبعدها لوزارة الثقافة والإرشاد القومي. وعمل فيه: فؤاد محفوظ، خضر جنيد، محمد النحاس، كامل القدسي، سعيد فرحات، عبد الوهاب سبيعي، عبد السلام سفر.. وقد خرّج هذا المعهد صباح فخري وأمين الخياط وعدنان إيلوش وعدنان أبو الشامات، وأسعد خوري، وهشام حموي، والأخوين عدنان وزهير منيني، وعمر العقاد، وإبراهيم الذهبي، وبهجت حسان...

أنظر: عدنان بن ذريل، *الموسيقا في سورية*، ص. 192-194.

أما مسألة الإقبال على تعلّم الآلات الغربية كالبيانو والغيتار والفلوت.. والعزوف أو قلة الإقبال على تعلم آلاتنا الشرقية كالعود والقانون والناي فتلك مسألة اجتماعية لم ينجُ من آفتها بلدٌ عربي واحد. فتعلم آلة غربية يعد عندنا قيمة "خواجاتية" مضافة، وهي للبت أكثر قيمةً أيضاً منها للشباب، حصلت الطفرة مع مقدم الأثرياء الجدد الذين أقبلوا كمّاً على تعلّم العزف على البيانو والغيتار في حين أقبل أبناء العامة والحرفيون وصغار الكسبة على تعلم العزف على الآلات الشرقية بصعوبة بالغة أحياناً. ظاهرة اجتماعية كما أسلفنا معممة عربياً.

أما مسألة "تطهير" الفرق الموسيقية الشرقية من الآلات الغربية والإلكترونية فهي أول خطوة في الإصلاح الموسيقي الشرقي، إذ لا يمكن أن يكون لهذه الفرق هوية شرقية وهي هجين⁽²⁰⁾ خصوصاً أنها تسمى نفسها فرقاً "وطنية" أو "قومية" أو "تراثية" أو "فلكلورية" ..

والطريف في هذا السياق أن صفي الدين الأرموي والجرجاني في مقدمة كتاب الأدوار قد تطرقا إلى مسألة دخلاء "الكار" وصناعة الموسيقى والغناء من الذين اكتفوا بمعارف قليلة لممارسة الغناء والعزف وقد جهلوا جهلاً تاماً النظرية الموسيقية

20 - تأثرت فرقنا المحلية في تركيبها وأدائها التابعة لوزارة الثقافة أو الإعلام في بلادنا بالظاهرة الأوربية الشرقية في بلدان المعسكر الاشتراكي.

ووجودها أصلاً⁽²¹⁾. ويبدو أن توصيف حال القرنين الثالث عشر والرابع عشر على النحو الذي جاء به الأرموي والجرجاني لم يتغير حتى اليوم رغم إحداث المعاهد الموسيقية وإحداث أقسام للموسيقا الشرقية فيها، فما زالت المعارف النظرية فيها ضعيفة ملتبسة فقيرة فقر أهلها بالعلم والمعرفة.

العودة إلى الموسيقا القديمة والطرح العقائدي لمفهوم الأصالة

د. سماء سليمان

مقدمة

لطالما شغلنا موضوع تلك العلاقة الشائكة المتنازعة بين القديم والحديث. علاقة تتجلى بشكل واضح في عصرنا هذا؛ عصر يتأرجح بين الرغبة في التجديد والحنين إلى الماضي، بين محاولة كسر القيود والأفكار المسبقة الوضع، والعودة إلى التقاليد ونقاط الارتكاز. ولا بد أن الفن خاضع بشكل حتمي لهذه العلاقة، بل إن هذه العلاقة سايرت التطور الفني بشتى مجالاته عبر العصور. ففي

²¹ — عن دير لانجيه، *الموسيقا العربية*، المجلد الثالث، ص. 186، 1938.

كل حقبة تاريخية نجد أولئك المنادين بالحدائثة، وآخرون متشبثون بالموروث والتقليدي .

إن العلاقة بين هذين القطبين أي (القديم والحديث) التي تبدو تصادمية في بعض الأحيان، قد لا يكون لها من مبرر منطقي إذا أخذنا بالحسبان أن التاريخ هو في حقيقة الأمر سلسلة مكونة من حلقات متتالية، وإن أدركنا أن كل مرحلة تحمل في طياتها بذور نهاياتها لتفسح بهذا درباً لمرحلة قادمة. فلا ينبغي أن ننظر إلى العلاقة بين الموروث والمحدث على أنها علاقة تنازعية، فهي ستكون بهذا علاقة عقيمة سلبية، بل يجب أن تأخذ شكلاً تكاملياً جاعلاً من الحديث استمرارية للقديم ومن القديم جذراً لا يفتأ يغني ما يليه.

وهنا يجب أن نحدد بعض الأفكار التي أدت في وقت من الأوقات إلى سوء الفهم الذي اكتنف العلاقة بين القديم والحديث في الفن. وقد تكون إحدى أهم الأفكار في هذا المجال هي فكرة "التطور" التي تُودي بها منذ منتصف القرن التاسع عشر حتى وقتنا الحالي . وإن كان دارون بنظريته التطورية هو أول من مهد الأرضية لانطلاق الفكرة، وإن كانت ولا تزال تعالish قبولاً واسعاً، إلا أنها في المجال الفني تحديداً قد لا تبدو دقيقة تماماً: فلا يمكننا على سبيل المثال اعتبار لوحة لبيكاسو أكثر تطوراً من أخرى لرامبرانت، ولا يمكننا القول بأن قصيدة لأدونيس هي أكثر تطوراً من قصيدة للشنفرى أو للمتنبى، وفي الوقت ذاته سيكون من المجحف حقاً اعتبار (آلام المسيح حسب متى) لباخ، أو السيمفونية التاسعة لبيتهوفن، أقل تطوراً من عمل طقوس الربيع لسترافنسكي.

إذاً فنحن هنا وفي المجال الفني، لا نتكلم عن تطور (هذا المفهوم الذي أدى إلى نوع من ردة الفعل)، بل نتكلم عن تبدل، عن تغير في الأداة التعبيرية، في اللغة التعبيرية، هذا التغير ناتج عن تغير في البنية الاجتماعية والثقافية والروحية للكائن البشري. بل إن هذه التغيرات المتعاقبة في مجموع المعطيات المحيطة بالفنان

هي السبب الأكيد في تبدل الأداة والشكل والمضمون الفني. وقد يكون ما قاله جان فرانسوا فيتيس الناقد الموسيقي الفرنسي عن فكرة التطور، ملخصاً لما أردنا توضيحه حين يقول : " ما ندعوه بالعموم تطوراً، ما هو إلا تبدل (22)".

الفكرة الأخرى التي أدى تأويلها الجزئي والمنقوص إلى اتخاذ مواقف راديكالية هي اعتبار "القديم" تجسيدا للنقاء والعظمة والنظر إلى "الحديث" كمحاولات يائسة ومشوهة للاقتراب من ألق هذا القديم ... ولا بد من القول بأن هذا التأويل الذي يتبناه عدد لا يستهان به من النقاد، هو أبعد ما يكون عن حقيقة الأشياء. فلا نقياً بالمطلق ولا عظيم بالمطلق. بل يبدو أن هذه الفكرة قد تكشفت مع الزمن عن رغبة دفينية في نبذ كل محاولة حدائية، لتتصوي بهذا تحت إطار توجه محافظ مغلق.

إن العودة إلى القديم، إلى الماضي، إلى تاريخ منصرم في المجال الفني، هو حاجة، وضرورة ملحة على الصعيد الثقافي والروحي والفكري. بل إن الرجوع إلى الإرث الذي سبق، والمرور بالمراحل التاريخية التي شكلت مسيرة الفن منذ العصور القديمة حتى حيننا هذا، هو الوسيلة الأكيدة التي تتيح لنا القدرة على تمثيل هذه المسيرة واستيعابها. لكن هذه العودة، حين يكون لها اتجاه واحد (أي اتجاه العودة إلى الماضي)، وحين تضحي إقصائية، غير معترفة بالتجارب الحاضرة، ستفقد حتماً دورها وأهميتها.

ومن هنا سنحاول ربط مفهوم الأداء الموسيقي بعلاقته مع مفهومي القديم والحديث. وهو موضوع شغل الكثير من الموسيقيين والنقاد والمفكرين. فالعمل الموسيقي منتم بشكل حتمي إلى المرحلة

²². Fétis, François-Joseph, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, Paris , Libraire de Firmin Didot frères, Tome I, 1868, préface P. XXXIII.

تاريخية معينة, لها خصوصيتها الفكرية والأسلوبية والجمالية. لكن بين الرغبة في العودة إلى الإطار التاريخي والأسلوبي الخاصين بالعمل, وتلك التي تسعى لنقله نقلاً يتماشى مع معطيات العصر وخصوصيته, تتجلى لنا إشكالية العلاقة بين القديم والحديث بشكل واضح. فلأي حد ينبغي أن يعود المؤدي إلى إطار العمل والزمن الذي كتب فيه, وإلى أي حد يستطيع هذا المؤدي أن يضيف من رؤيته الخاصة المتحدرة من معطيات عصره الحديث, خصوصيته وحساسيته؟

حركة العودة إلى الموسيقى القديمة أو حركة (الباروكيين) طرحت إشكالية العلاقة بين القديم والحديث على الصعيد الأدائي الموسيقي بشكل جدي في النصف الثاني من القرن المنصرم, أي القرن العشرين. فقد شهد ولادة ظاهرة استطاعت أن تحتل مكاناً لا يستهان به في عالم الموسيقى الغربية الكلاسيكية دعيت بظاهرة "العودة إلى الموسيقى القديمة". وقد أخذت هذه الظاهرة تتعاضم وتنتشر لدرجة أنها باتت تشكل حركة تمثل خطأً موسيقياً بل وأيديولوجياً خاصاً لا يفتأ يثير من حوله الكثير من النقاش والجدل .

ولابد أن اسم الحركة سيدلنا على توجهها: فـ "العودة إلى الموسيقى القديمة" هي نوع من أنواع الرجوع إلى الماضي, وقد يكون أول ما يتبادر للذهن عند ملاحظة استخدام مصطلح (الموسيقا القديمة) هو سؤال يطرح نفسه بقوة: ما هو التعريف الدقيق للموسيقا القديمة؟ أو بالأحرى ما هو القديم في الموسيقا وما هو حديثه؟

يضعنا هذا التساؤل منذ البداية وقبل الخوض في أي تفصيل, بمواجهة مفهوم يحكم علاقتنا بالأشياء, ألا وهو مفهوم النسبية. فالقديم شديد الاتساع, فضفاض, حامل في ثناياه لتدرجات كثيرة, منزلق عبر مراحل التاريخ المتعاقبة وغير متوقف عند مرحلة أو فترة ما : القديم في الفن قد يكون مغرقاً في القدم, ضارباً في عمق

تاريخ لا نعلم عنه إلا اليسير، وقد يكون قديماً قريباً موثقاً واضح المعالم. قد يكون القديم مرتبطاً بالفكر الكلاسيكي الإغريقي، وقد يكون قديماً عائداً لبضعة عقود انصرفت فقط.

لذا يبدو لنا أن إطلاق مصطلح الموسيقى القديمة على ما أضحى " نوعاً " من الأنواع الموسيقية، قد يعكس ربما شيئاً من رغبة في التصنيف أو ربما رغبة في إخراج (موسيقا معينة) من علاقتها بما سبقها وبما تلاها لوضعها في إطار محدد، ولا بد أن لهذه الرغبة أسبابها ومنطقاتها التي سنتطرق لها لاحقاً في بحثنا هذا.

وإذا عدنا إلى مصطلح الموسيقى القديمة (بالنسبة إلى من تبناه) فسنجد أنه مصطلح مرتبط بشكل أساسي بأعمال موسيقية كتبت لآلات موسيقية وجدت في مرحلة معينة من الزمن، حكم عليها التاريخ فيما بعد بالانقراض أو الاستبدال. وإن كانت بداية مغامرة العودة إلى الموسيقى القديمة قد ابتدأت بالتطرق لأعمال مرحلة الباروك (ومن هنا جاءت تسميتها بحركة الباروكيين)، إلا أنها ما لبثت أن امتدت لتشمل أعمال فترة العصور الوسطى، وكذلك المرحلة الكلاسيكية، تأكيداً على الخصوصية التي تتمتع بها هذه الأعمال من حيث الآلات التي كتبت لأجلها من جهة، ومن حيث التقاليد المرتبطة بالعزف على هذه الآلات من جهة أخرى. إننا، كل عمل موسيقي كتب أو ألف قبل عام 1800، هو عمل قديم تعريفاً

ومستبعد من هذا التعريف كلُّ من أعمال المرحلة الرومانسية وما
بعد الرومانسية وبكل تأكيد الحديثة .

إن هذا المصطلح مصطلح " الموسيقي القديمة" استطاع أن
يخلق قاسماً مشتركاً أساسياً بين مجموعة من الأعمال، ألا وهو
انتمائها الحصري إلى الماضي. وسيكوّن هذا الانتماء شكلاً من
أشكال القطيعة مع الحاضر بل ووسيلة لجعل هذه الأعمال مرهونة
أبداً بمجموعة من المعطيات التي تجعل من عملية أدائها عملية
"عقائدية" يحكمها بشكل أساسي مفهوم الأصالة .

وقبل الخوض في إيديولوجية هذه الحركة وعلاقتها بمفهوم
الأصالة لا بد لنا أن نسلط الضوء على بداياتها والأسباب التي أدت
إلى نشوئها.

أسباب النشوء

حمل القرن العشرون في ثناياه تبدلات كثيرة جذرية، سواء
على الصعيد الاقتصادي أم السياسي أم الاجتماعي. فتطور الآلة
والمكان الذي احتلته في حياة الإنسان المعاصر، استنزاف النظم
التقليدية، التصاعد اللافت لمجموعة من التيارات الفكرية والفنية
المتنوعة، تتالي الحربين العالميتين وأثارهما المفجعة التي تركت
ندوبها في المجتمعات الأوروبية .. كل هذه العوامل أدت في حقيقة
الأمر إلى انقلاب جذري في العلاقة مع الحياة، مع الآخر، وبالتالي
انقلاب في الرؤية للعمل الفني، دوره ووظيفته وبُعدّه الجمالي.

وبقدر ما طرح في القرن العشرين من طروح حدائية، طليعية
استطاعت أن تبدل بعمق المشهد الثقافي والفني والاجتماعي،
وبقدر ما استطاعت هذه الطروح أن تخلق من معطيات جديدة
أعدت تشكيل اللغة التعبيرية والبعد الجمالي الذين يتضمنهما العمل
الفني، بقدر ما ظهرت في المقابل طروح مناقضة دعت في الآن
ذاته إلى العودة إلى الموروث والتقاليد ونقاط الارتكاز.

يبدو لنا إذاً هذا القرن العشرون وخصوصاً نصفه الأول، قرناً مترعاً بالمتناقضات والمتضادات؛ فالحركة الحدائثية التي أفرزت عدداً لا يستهان به من التوجهات والتيارات شهدت بالمقابل ردة فعل عليها، ردة منشؤها شعور بالخوف والتوجس من قطع كل صلة بالماضي وبالتالي الصلة مع تاريخ وانتماء فكري.

" إذا نظرنا عن كثب، فسنجد من البديهي أن مراحل التجديد، الثورة أو القطيعة المميزة للقرن العشرين، مجاورة لمراحل أخرى من العودة إلى أساليب الماضي... إن المتطلبات الحدائثية في القرن العشرين شهدت تعايشاً مع مذاهب المتعة (والمقصود بها المذاهب التي ترضي الذوق العام التقليدي) " (23)

فعلى الصعيد الموسيقي وجدنا في أوائل القرن حالة من زخم حدائثي باهر تمثل بظهور تيارات فكرية وجمالية عدة نزعت بشكل لا لبس فيه إلى البحث عن حالة موسيقية جديدة متبنية لأدوات تعبيرية مختلفة أثرت على بنية العمل الموسيقي، وشكله، وقوابله والعلاقات المقامية التي تحكمه. وبقدر ما وجدنا قواسم مشتركة بين هذه التوجهات في بحثها عن حالة حدائثية حقيقية، بقدر ما نستطيع بالحين ذاته أن نلمس الاختلاف والتباين بينها على صعيد المعالجة والطرق المتبعة لبناء العمل الموسيقي. والأمثلة على هذا التباين واضحة سنذكرها حسب تسلسلها الزمني : (البحر — 1905) لكلود ديبوسي، (أيرفارتونغ — 1909) لشونبيرغ، (الكونشرتو الثالث للبيانو — 1909) لرخمانينوف، (طقوس الربيع — 1913) لإيغور سترافنسكي، (أنتيغرال — 1925) لإدغار فارييز، أعمال ريتشارد شتراوس الغنائية الأخيرة عام 1948، ثم عمل

²³. Nattiez, Jean-Jaques, « Comment raconter le Xxeme siècle », in : Musique, une encyclopédie pour le XXIeme siècle, Arles, Actes Sud, Tome I, 2003, P.41-42.

ميسيان الهام (مقام القيم والكثافات — 1945) و(السوناتا الأولى للبيانو - 1946) لببير بوليز. وإن كنا قد ذكرنا هذه الأعمال حسب تسلسلها التاريخي فهو لما يحمل من دلالة على سرعة التبدلات التي طرأت في فترة القرن العشرين على اللغة الموسيقية التعبيرية بالمقارنة مع الفترات التاريخية التي سبقتها والتي كانت تمتد على مدى قرن من الزمن نسبياً، كما هو حال فترة الباروك أو الفترتين الكلاسيكية و الرومانسية.

هذا التبدل الخاطف السريع والجزري في معطيات اللغة الموسيقية دفع الكثيرين من الموسيقيين إلى تبني توجه آخر مناقض تماماً: فعلى الصعيد التألفي هاهي ذي حركة الكلاسيكيين الجدد⁽²⁴⁾ تظهر بقوة وبشكل مواز للتيارات الحداثية عاقدة العزم على الدفاع عن الأسلوب والتقنيات الكلاسيكية في الكتابة الموسيقية (مجموعة الستة). أما على الصعيد الأدائي فظهرت حركة العودة إلى الموسيقى القديمة التي أسسها مجموعة من العازفين الذين تبنا مفهوم الأصالة والعودة إلى التقاليد القديمة في أداء الأعمال الموسيقية.

وإذا أردنا أن نسهب في الأسباب التي أدت إلى خلق حركة العودة إلى الموسيقى القديمة فيمكننا القول بأن:

1- حركة العودة إلى الموسيقى القديمة نشأت بالدرجة الأولى رداً على التوجهات الحداثية .

2— جاءت هذه الحركة في مرحلة ظهر فيها نوع من القطيعة بين الجمهور والموسيقا الجديدة؛ فهذي الموسيقى لا ترضي الجميع، بل إنها قد أغلقت الباب في وجه الرومانسية وما بعدها لتعكس صورة عالم يشوبه التأزم والعبثية. إن خروج هذه الموسيقى من إطار "الجميل" و"المدغدغ للمشاعر"، ألقت بظلالها على واقع آخر مختلف تماماً، جعل الجمهور يشعر بنوع من العزلة عن موسيقا عصره مقارنة بتلك التي

24. Néo-classique

اعتاد على سماعها سابقاً، وكان الحل الذي قدمته حركة العودة إلى الموسيقى القديمة بعلاقتها الحميمة مع ماض بعيد حلاً مثالياً لإرضاء هذا الجمهور.

3— من جهة أخرى جاءت هذه الحركة رداً على التجاوزات الرومانسية وما بعد الرومانسية في أداء أعمال مرحلة الباروك والمرحلة الكلاسيكية. فقد طبع أداء كل الأعمال الموسيقية على اختلاف انتماءاتها التاريخية بالطابع الرومانسي، مما أدى إلى فقدان كثير من الأعمال التي سبقت المرحلة الرومانسية هويتها. بل إن النوتات الموسيقية ليوهان سيباستيان باخ، ورامو، وموزارت وهايدن وبيتهوفن عانت خلال القرن التاسع عشر من تعديلات كثيرة : التقطيع المبالغ فيه للجمل الموسيقية، العمل على زيادة التباينات الصوتية والتبديل شبه العشوائي للسرعات إلخ... هذه التعديلات والإضافات لم تكن موجودة في النصوص الأصلية، بل إنها لا تتماشى بأي شكل من الأشكال مع الخصائص الأسلوبية التي تتميز وتتمايز بها كلتا المرحلتين.

4— لا بد من القول بأن ظهور، أو بالأحرى تبلور، "علم الموسيقى" في نهايات القرن التاسع عشر الذي تزامن مع النهضة التي شهدتها أوروبا في مجال علوم الآثار والأرشفة كان له أثر كبير في تشجيع البحث العلمي في المجال الموسيقي. هذا البحث كشف عن وجود آلات قديمة، عن وجود نصوص موسيقية قديمة، وكذلك كتابات وملاحظات نقدية تركها بعض المهتمين بالمجال الموسيقي عبر الزمن.. هذا الدور الهام الذي لعبته هذه العلوم مجتمعة ساعد بشكل حتمي في نشأة ونهوض حركة العودة إلى الموسيقى القديمة.

وهنا لا بد لنا من الإشارة إلى أن مفهوم "الموسيقا القديمة" هو مفهوم حديث نسبياً. فقبل الثالث الأول من القرن

العشرين لم تكن الموسيقا لتصنف بـ "قديمة"، ونقصد بهذا الشكل الاصطلاحي للكلمة. ولم تكن موسيقا الباروك أو موسيقا المرحلة الكلاسيكية معتبرة كـ "فرع" من فروع الموسيقا الكلاسيكية الغربية، بل كانت تمثل مستنداً أو مرجعاً تاريخياً ما هو إلا تعبير عن امتداد الموسيقا عبر الزمن كسلسلة متصلة وغير منقطعة.

البدايات

بدأت رحلة العودة الى الموسيقا القديمة، كما ذكرنا سابقاً، في بدايات القرن العشرين. إذ ظهر عدد من الموسيقيين الذين أبدوا اهتماماً لأسابق له بموسيقا مرحلة الباروك بل وبآلات هذه المرحلة كالكلافيسان والكلافيكورد وكمان الباروك والفيول دي غامب وغيرها...

ولا بد أن استخراج هذه الآلات، بعد مرحلة كانت قد اندثرت فيها تماماً وآل مآلها إلى المتاحف وصالونات الارستقراطية كقطع أثاث ثمينة، قد حفز الكثيرين على تجربتها واختبار إمكاناتها التقنية والموسيقية. وبشكل مواز بدأ المختصون بعلوم الموسيقا والباحثون في مجال الأرشفة بإخراج كنوز قديمة إلى النور؛ أعمال موسيقية من أمهات أعمال فترة الباروك والعصور الوسطى التي علاها الغبار خلال قرن أو قرنين من الزمن، والتي كان الموسيقيين يجهلونها تماماً. ونذكر منها أعمال مؤلفين كمونتي فيردي، بورسل، كوبران، جوسكان دو بريه، ماشو... إن هذا الحراك الذي شهدته بدايات القرن الماضي في هذا الاتجاه شجع كثيراً من الموسيقيين إلى الخوض في مجال الآلات القديمة والأعمال التي كتبت من أجلها. ولا بد أن التماس الجديد مع هذه الآلات كان تماساً مفاجئاً ولا يخلو من تعقيد. فهي مختلفة تماماً عن الآلات الحديثة من حيث القدرات التقنية والخصائص الميكانيكية، طريقة الأداء وطبيعة الصوت. ولا بد أن إعادة اكتشاف النصوص القديمة بصورتها

الأصلية غير المعدلة كان مهمة في منتهى الصعوبة, فأعمال كل من باخ ورامو وسكارلاتي وكوبران تتمتع بلغة شديدة الخصوصية وشديدة التباين، كما أن لها فناً تزيينية شديدة التعقيد والتنوع .

من الطبيعي إذاً أن بدايات الحركة كانت عبارة عن تجمعات لعدد من الهواة الذين حاولوا جاهدين اكتشاف الآلات القديمة والعزف عليها بصورة تجريبية, غير أكاديمية وتخلو حتماً من المعرفة والمهارة. ثم ما لبثت هذه التجمعات أن تحولت, بفضل ظهور عازفين وباحثين اختصاصيين في المجال, إلى حركة منظمة يسعى كل أفرادها إلى النهوض بالآلات القديمة عبر سلوك خط حصري ألا وهو أداء الأعمال القديمة على هذه الآلات. ومن أولئك الموسيقيين الأوائل الذين مهدوا بشكل جدي واحترافي لتبلور الحركة سنذكر بعض الأسماء التي قد يكون أهمها اسم فاندا لاندوفسكا (1879—1959) التي بعد أن حازت على شهرتها العالمية في مجال أداء أعمال البيانو, انصرفت بشكل نهائي لآلة الكلافيسان معيدة إحيائها من جديد من خلال أدائها لأعمال حصرية لكل من يوهان سيباستيان باخ ورامو وكوبران وسكارلاتي, كما قامت بتوثيقها عن طريق التسجيلات. ولم تكف بذلك فقط, إنما كرست سنواتها الأخيرة لتدريس الآلة وللكتابة عن خصوصية أعمال مرحلة الباروك وخصائصها الأسلوبية والأدائية.

ونذكر منهم أيضاً أرنولد دولميتش (1858—1940) الذي أعاد إحياء الآلات القديمة عن طريق تصنيع آلات مطابقة تماماً لآلات عصر الباروك والانصراف الكامل لتدريس فن الأداء على هذه الآلات وتصنيعها أيضاً. ومنهم المغني ألفرد ديبلر (1912—1979) الذي كان أول من استطاع أن يعيد بعث طبقة (الكونتر تينور) التي كانت قد تلاشت مع مرحلة الباروك .

إن أولئك الطليعيين في المجال استطاعوا بأفكارهم وعملهم واستقطابهم لعدد متعظم من المريرين, أن يهينوا لولادة حركة حقيقية حلت فيها الاحترافية محل التجريب, وحل فيها العمل التوثيقي والتحليلي محل الارتجالية. لاندوفسكا, دولميتش, ديللر, شفائترز وغيرهم, شكلوا في بدايات القرن العشرين ما يدعى بالجيل الأول للباروكيين. ومن بعدهم ظهر جيل ثان شديد الاحترافية بل وشديد العقائدية. وبدأ هذا الجيل يحتل مكانه الواضح على الساحة الموسيقية بعد أن خرجت تجربته من المحاولات الفردية لتصبح ظاهرة جمعية. ونذكر من الجيل الثاني أسماء ساهمت ولا تزال مساهمة كبيرة في إنعاش هذه الحركة وبلورتها, ومنهم نيكولاوس هارنونكو, جوردي سافال, ويليام كريستي, جون إليوت غاردينيه, فيليب هيرتفغ, رينيه جاوكوب, أنبير بيلشما وغيرهم كثيرين.

في النصف الثاني من القرن العشرين بدأت حركة العودة إلى الموسيقى القديمة تأخذ منحى شديد الجدية, وظهر نوع من التعاضد والتكاتف بين جميع أولئك المهتمين بموضوع الموسيقى القديمة وأدائها. فتشكلت فرق اختصاصية في المجال في أنحاء أوروبا وأمريكا, وخرجت العروض الموسيقية من مجالاتها الضيقة لتنتقل شيئاً فشيئاً باتجاه العالمية, منافسة بدقتها وعقائديتها الأداءات المتميزة لكل من كاريان وفورتفانغلر وستوكوفسكي, محتلة بشكل لا لبس فيه مكاناً خاصاً واستثنائياً على الساحة الموسيقية. من بين هذه العروض نذكر العرض الذي قدمته فرقة نيكولاوس هارنونكور "Concentus Musicus" في فيينا عام 1957 لعدد من أعمال الباروك بصورتها "الأصلية", عرض فرقة جان فرانسوا بيللار عام 1960 لأوبرا رامو "الهنود الظرفاء Les Indes Galantes", وعرض الألام حسب القديس متى عام 1966 بقيادة فيليب هيرتفغ. كما بدأ العمل على إنشاء مجلات ودوريات متعلقة بدراسة الموسيقى القديمة وفنون أدائها,

قد يكون أهمها مجلة "الموسيقا القديمة Early Music" التي أسسها عام 1973 جون تومسون. وفي عام 1977 أسس في باريس معهد "الموسيقا والرقص القديمين" الذي تحول فيما بعد إلى ما دعي بـ "مركز فرساي لموسيقا الباروك"، ومن ثم ما لبثت المعاهد والمؤسسات التعليمية الموسيقية أن تبنت هذا الخط في الأداء الموسيقي ليُدْرَج في برامجها التعليمية، الأمر الذي لم يكن متخيلاً في بدايات القرن!

تطورت هذه الحركة منذ نشأتها حتى يومنا هذا بشكل سريع ولافت. وقد استطاعت في حقيقة الأمر أن تردم تلك الهوة التي كانت تتسع بين الجمهور وموسيقا عصره بشكل خالص الذكاء: فإن كانت تعير اهتمامها لموسيقا العصور المنصرمة، إلا أنها قد استطاعت تقديمها بشكل جديد لا يخلو من الابتكار. فالأداء على الآلات القديمة التي يجهلها الجمهور تماماً، وأداؤها لأعمال غير معروفة وغير مطروقة، ومن ثم تقديمها لهذه الأعمال بصورة مختلفة، بل ومناقضة تماماً للآخرين من معاصريها، كل هذا استطاع أن يقدم للجمهور صيغة حديثة للأداء الموسيقي بالاعتماد على الأعمال القديمة. وبهذا ضمنت الحركة جمهوراً ومريدين متعطشين للحدثة لكن بصورة بعيدة كل البعد عن الحدثة التي تكلم بها كل من ديبوسي، شونبيرغ، ميسيان، فاريغز وغيرهم. " كان الرهان بالنسبة للباروكيين هو في استخدام (التاريخ) لإنتاج

أصوات جديدة أكثر ملاءمة لموسيقا العصور الغابرة من أصوات
الموسيقا الحالية"⁽²⁵⁾ .

تبنت حركة العودة إلى الموسيقا القديمة أداء كل أعمال فترة
الباروك وما سبقها، وكذلك الفترة الكلاسيكية عبر أيديولوجيا
محددة. بل يبدو أنها احتكرت أداء هذه الأعمال، فصار كل عمل
مؤدى خارج إطار الإيديولوجية الباروكية مرفوضاً تماماً، منتقص
المصداقية والحقيقة وخارجاً على نطاق "الأصالة" التي يدعو
إليها المنتمون إلى هذه الحركة.

أيديولوجية الحركة : العلاقة بمفهوم الأصالة – تناقضات

ومن هنا يبدو لنا أن الإشكالية الكبرى في علاقة مؤسسي
حركة العودة إلى الموسيقا القديمة مع الأعمال الموسيقية التي
يتطرقون إليها تنبع من اعتبار الأصالة مفهوماً مناقضاً للحدث،
وتنبع كذلك من تبنيها لوجهة نظر عقائدية أكثر منها فنية.
فسنلاحظ في خطابهم تكرار مصطلحات لها رنين وعظ أخلاقي،
"ديني" نوعاً ما، كالأصالة، البحث عن الحقيقة، نقاء الصوت،
التقاليد، إعادة بناء العمل الموسيقي بشكل وفي، احترام رغبات
المؤلف ...

ولا بد أن مفهوم الأصالة كان هو المفهوم المؤسس
لأيديولوجية حركة العودة إلى الموسيقا القديمة. فهي مفهوم
يتجلى موسيقياً في العودة إلى تفاصيل الماضي بحذافيره، مع
استبعاد كل أثر للحديث أو الحاضر في أداء العمل، هي البحث
بشكل حرفي عما أراد المؤلف قوله عبر العمل، هي العودة إلى
الآلات القديمة، إلى التقاليد الأداء القديم، بل إلى الأماكن التي

²⁵. Penin, Jean-Paul, *Les Baroqueus ou le*

Musicalement correct, Paris, Gründ, 2000, P.25.

أديت فيها هذه الأعمال سابقاً (الكنائس والصالونات الخاصة والقاعات الملكية) .

يسلط جان بول بينان الضوء على مفهوم الأصالة الذي تبنته هذه الحركة في كتابه " الباروكيين أو الصحيح موسيقياً " بقوله : " هو محاولة لضبط النص الموسيقي, لا عن طريق الفكرة التي يتمخض عنها, أو من خلال المشاعر التي يبثها, إنما عبر إعادة بناء دقيق لظروف الأداء الموسيقي في الماضي. حيث تقاس " قيمة" الأداء الآن وقبل كل اعتبار آخر باحترامها للقواعد والنظم القديمة"(26) .

وإن كانت هذه الايديولوجية تظهر مقنعة في بعض الجوانب, لكنها في الآن ذاته ونتيجة لعقائديتها المفرطة حملت في طياتها متناقضات عدة ؛ فهي إن استطاعت الإجابة عن بعض التساؤلات التي تكتنف العلاقة بين المؤدي والنص الموسيقي إلا أنها قد حددت هذه العلاقة أيضاً وجعلتها مشروطة بأفكار شبه جاهزة ومسبقة الوضع عما هو حقيقي وأصيل في عملية الأداء الموسيقي.

وسنتطرق هنا لبعض هذه الأفكار التي أظهرت مع الزمن انتقاصها لتلك المرونة ولتلك المساحة الخلاقة التي تتطلبها عملية الأداء الموسيقي خارج إطار مفاهيم تنادي بالدقة والحقيقة.

فها هو ذا نيكولاوس هارنونكور يقول في كتابه "الخطاب الموسيقي" المنشور عام 1982: " إن إرادة المؤلف هي بالنسبة إلينا السلطة العليا ؛ نحن ننظر إلى الموسيقى القديمة كما هي, ضمن إطار عصرها الخاص بها, وينبغي أن نجبر أنفسنا على إعادة

²⁶ . Penin, Jean-Paul, *Les Baroqueus ou le*

Musicalement correct, Paris, Gründ, 2000, P.25.

بنائها بأصالة , لأن هذا ما يبدو لنا كالسبيل الوحيد لنقلها نقلاً حياً
وملتزماً."(27)

هذا الرأي يتحدر بكل تأكيد مما نادت به فاندا لاندوفسكا بقولها
: "إن القاعدة الأولى في الأداء الموسيقي ينبغي أن تتمثل في
الترجمة الدقيقة الوافية لنوايا المؤلف, كي تضمن انتقال المعنى
والفكر دون تبديل أو نقصان."(28) لتضيف قائلة : "كي نرد لكل
عمل طابعه المتعلق بفكرة مؤلفه, يجب علينا أن نتمسك بأسلوب
المؤلف وطابعه وذوقه وكذلك ذوق عصره."(29).

وجهة النظر هذه تحمل من الصحة ما تحمله من الخطأ؛
فالصحيح يكمن في المناداة بتوخي الدقة والقراءة التحليلية والعلمية
والتاريخية للعمل الموسيقي كي ينقله المؤدي نقلاً يتناسب مع
روحيته, وخصائصه الأسلوبية وخصائص لغة المؤلف المميزة.
لكن من منا يستطيع التكهن من خلال قراءة نوتة موسيقية بما أراد
المؤلف قوله؟ أو ليست قراءتنا للنص الموسيقي هي قراءة قابلة
للتأويل بصور عدة؟ وإن كان المؤلف قد ترك لنا النص الموسيقي
فهل كان يريد حقاً أن يقدمه المؤدي بشكل مطابق تماماً لما تخيله
أو شعره حين تأليفه؟

إن المغالاة في التطرق لهذه النقطة بالذات قد يكون لها مبرر
الرغبة في إقصاء النزعة الرومانسية التي طبعت أداء أعمال الباروك

27 – Harnoncourt, Nikolaus, *Le discours musical*,
Paris, Gallimard, 1984, P.16.

28– Landowska, Wanda, *Musique ancienne, Paris*,
Mercure de France, 1909, rééd : Paris, Ivera,
1996 P. 134-135.

29– Landowska, Wanda, *Musique ancienne, Paris*,
Mercure de France, 1909, rééd : Paris, Ivera,
1996 P. 134-135.

و الأعمال الكلاسيكية في بدايات القرن الماضي. لكنها الآن، مع تطور الوعي المتعلق بأهمية الجانب الأسلوبي، لم يعد لها مكان، وأصبحت تشكل عائقاً أكثر منه حلاً لأداء هذه الأعمال. هذه الأصالة التي نادى بها الباروكيون في علاقتها مع فكرة المؤلف الأصلية تبدو حسب رأي شارل روزن في كتابه الأسلوب الكلاسيكي أنها: " تلغي تلك العلاقة العفوية وغير المطلقة مع العمل الموسيقي."⁽³⁰⁾

وهاهي ذي الدعوة إلى الأصالة تحظر أداء أعمال الباروك وأعمال موزارت وهايدن على الآلات الحديثة لتضع شرطاً من شروطها الالتزام الدقيق بآلة العصر الذي كتب فيه العمل، وهذا ما تطرحه مقولة هارنونكور: "بأن المؤلف لا يفكر إلا بالأصوات المتعلقة بعصره"⁽³¹⁾ ويقصد بهذا أصوات الآلات الموجودة في هذا العصر. قد يكون هذا التوجه باتجاه الآلات القديمة مبرراً أيضاً حين نضعه ضمن إطار محدد، لكنه إن استثنى محاولات أداء الأعمال القديمة على آلات عصرنا فهو بهذا الشكل يحكم بالقطيعة بين الحديث والماضي بشكل لا يأخذ بالحسبان التبدلات التي طرأت على الآلات الموسيقية عبر العصور، هذه التبدلات التي لا ينبغي أن تشكل بأي حال من الأحوال حاجزاً بين العمل القديم والآلة الحديثة. فمتاليات رامو على سبيل المثال لا الحصر كتبت بشكل أكيد لآلة الكلافيسان التي سبق وجودها آلة البيانو الحديثة التي

30– Rosen, Charles, *Le style Classique, Trd.*
Paris, Gallimard, 1978, P.107.

31– Harnoncourt, Nikolaus, *Le discours musical,*
Paris, Gallimard, 1984, P.129.

نعرفها اليوم . هذه المتتاليات عزفت في عصر رامو وبعده بعقود قليلة على الكلافيسان . ثم مالبت الكلافيسان أن تلاشى تدريجياً في أواسط المرحلة الكلاسيكية, مرحلة عاصرها كل من موزارت وهايدن. وبقيت هذه الأعمال موجودة في الإرث الموسيقي, لكن أداءها تماشى مع الآلات الأخرى التي ظهرت فيما بعد كالبيانو فورتو والبيانو الحالي. وهذا في حقيقة الأمر ما ضمن استمرارها وبقاءها عبر الزمن، على الرغم من تلاشي الآلات التي كتبت من أجلها. ومع أن التفاوت الميكانيكي والصوتي كبير بين الكلافيسان والبيانو الحالي، إلا أن عملاً لرامو أو آخر لباخ أو دومينيكو سكارلاتي قابل تماماً لأن يؤدي بشكل مقنع تماماً على البيانو، خصوصاً إذا أخذنا بالحسبان تحدر التقنية البيانيسيتيكية بشكل مباشر من تقنية العزف على الكلافيسان.

من جهة أخرى يبدو لنا رأي المؤلف الفرنسي إدغار فاريز رداً على فرضية هارنونكور بأن المؤلف لا يفكر إلا بأصوات آتة فيقول: "استخدم المؤلفون في الماضي الآلات التي كانت بحوزتهم، مع إدراكهم التام عدم كفايتها. في عصر بيتهوفن كان يعاني نقص ومحدودية الترومبيتات التي كانت تقدم له." (32)

ولتأكيد على قول فاريز هاهو ذا شارل روزن يضرب لنا مثلاً شديداً الواقعية، يعرضه في مقالته المعنونة (صدمة القديم) : "في الحركة الأولى للكونشرتو الأول للبيانو لبيتهوفن, نلاحظ

32- *Varèse, Edgard, Ecrits, Textes réunis et présentés par Louise Hirbour, Paris, éd. Christian Bourgois, 1983, P. 65.*

وجود نوتة خاطئة مزعجة أو بالأحرى مثيرة؛ نوتة "فا"، في حين يتطلب اللحن بشكل بديهي نوتة "فا#". لكن هذه الـ"فا#" لم تكن موجودة بعد في آلات البيانو التي عاصرها بيتهوفن حين كتابته لذلك الكونشرتو. نحن نعلم بأن بيتهوفن ذاته كان سيعزف "فا#" عوض الـ"فا"، مع العلم بأنه قد صرح عن رغبته في إعادة النظر ببعض أعماله لتتماشى مع الإمكانيات الجديدة التي تقدمها الآلات الجديدة." (33)

وإن أردنا ضرب مثال آخر قد يضع موضع الشك النظرية القائلة بضرورة وحتمية أداء الأعمال الموسيقية على آلاتها الحصرية على اعتبارها الرغبة الحقيقية للمؤلف، فستساءل لم لم يعر يوهان سيباستيان باخ هذا الموضوع أي أهمية تذكر، فهو لم يفتأ ينقل أعمالاً كثيرة لفيفالدي وتيليمان ومارتتشيللو كتبت في الأساس لآلة ما أو لمجموعة من الآلات ليحولها إلى آلة أو آلات أخرى، متجاهلاً بهذا الصيغة الآلية الأولى والأصلية للعمل؟

"حين نقل باخ كونشيرتو الكلافيسان مقام ري مينور إلى عمل لكورال وأورغن، لم يحاول أن يحتفظ بالخصائص الصوتية الأصلية، ولم يحاول أن يعطي العمل المنقول صيغة أكثر ملاءمة للكورال أو الأورغن. لقد اكتفى بإعادة الكتابة لمجموعة مجردة من التونات والإيقاعات بتكييفها مع صوت مختلف." (34)

أما فيما يتعلق بالعودة إلى المناخ والأمكنة التي مورس فيها أداء أعمال الباروك والأعمال الكلاسيكية فسنجد أن ظروف

33– Rosen, Charles, « Le choc de l'ancien », in: *Inharmoniques, n7, Musique et authenticité, Paris, Séguier, IRCAM, Centre George-Pompidou, 1991, P.113.*

34– Rosen, Charles, « Le choc de l'ancien », *P.115.*

العرض الموسيقي وطبيعته قد تبدلت تبديلاً جذرياً منذ ذلك العصر حتى وقتنا الحالي . فلقد استعيز عن الكنائس وقاعات الملوك والصالونات الخاصة التي لم تكن لتتسع إلا لعدد محدود من الحاضرين بقاعات يمكنها احتواء آلاف الحاضرين. إن انتقال ظاهرة الحفل الموسيقي من ظاهرة خاصة بطبقة اجتماعية معينة إلى ظاهرة شعبية متاحة للجميع أدى إلى تبدل العلاقة مع مناخ الحفل الموسيقي وكذلك مع الآلات التي عايشت هذه النقلة. فالتعديلات التي طرأت على الآلات الموسيقية لم تتأتى من رغبة المؤلفين في توسيع مداها التعبيري وإمكانيتها التقنية فحسب، إنما من ضرورة الاستجابة لتبدلات قاعات العروض الموسيقية التي أضحت أكثر اتساعاً وضخامة، وبالتالي أكثر حاجة إلى آلات تتمتع بمدى وقوة صوتية خاصة. إن الرغبة في العودة إلى الأماكن الأصلية و"الأصيلة" التي عزفت فيها أعمال الباروك أو غيرها هي رغبة طقسية أكثر منها واقعية. فمن غير المعقول احتواء آلاف الحاضرين في قاعة صغيرة، ولا يمكن كذلك أن تعزل موسيقا الباروك والموسيقا الكلاسيكية عن قاعات العرض الحديثة .

إن هذه الطروح " الباروكية" أثارت حفيظة الكثير من الموسيقيين والمفكرين والنقاد، وخصوصاً بعد أن ساد الجو الموسيقي نوع من الأزمة في العلاقة مع أعمال العصور الغابرة. فهذه الشروط وهذه الخطوط الحمراء التي لا ينبغي تجاوزها أرضت البعض لكنها لم ترض الجميع : فماذا نقول عن أولئك الموسيقيين الذين لم يمارسوا آلة قديمة، أولئك الذين عايشوا آلات حديثة وتشككت تجربتهم الموسيقية من خلالها؟ هل عليهم أن يسقطوا أعمال باخ ورامو وموزارت وبيتهوفن من مجموع الأعمال التي يتطرقون إليها؟ وهل يكون عدم التعمق في شروط

الأداء على الآلات القديمة سبباً في ابتعادهم عن هذه الموسيقى القديمة التي هي مرتكز وأساس لكل عازف محترف؟ ثم هل توجد طريقة واحدة لأداء العمل الموسيقي؟ وهل يمكن اعتبار هذا العمل سجين مرحلة تاريخية معينة لا يمكن الخروج منها؟ وهل وجوده مرتبط بمؤلفه أو بآلة محددة، أم من خلال المؤدي الذي يحيا ويتفاعل مع المادة الموسيقية؟

خاتمة

قدمت حركة العودة إلى الموسيقى القديمة الكثير على الصعيد الموسيقي، وهذا ما ينبغي علينا الاعتراف به، فقد أعادت حضور أعمال وآلات غابت عن المشهد الموسيقي لفترات طويلة. وقد استطاعت أن تربط عملية الأداء الموسيقي بضرورة التعامل الدقيق مع المسائل الأسلوبية، مع الأخذ بالحسبان المرحلة التاريخية والخصائص الفنية والجمالية التي يتسم بها النص الموسيقي. لكنها في الآن ذاته خلقت نوعاً من الحظر الفني والتعبيري فيما يتعلق بأي أداء يخرج عن نطاق ايديولوجيتها، كما ذكرنا سابقاً، بل وإن كثيراً من طروحاتها أثبتت مع الزمن عدم دقتها وعدم ملاءمتها لطبيعة موضوع الأداء الموسيقي. وهذا ما دفع الكثير من موسيقييها إلى مراجعة بعض منطلقاتهم وطروحاتهم، وكان من أهمهم نيكولاوس هارنونكور ذاته الذي صرح منذ بضع سنوات فقط بأن الأصالة الباروكية هي مفهوم غير واقعي!. بل أثبت كثير من الموسيقيين الذين لا يؤيدون الفكر الباروكي قدرتهم على نقل الأعمال القديمة من خلال آلتهم الحديثة وعبر رؤية حديثة لا تنقصها الدقة والتحليل والدراسة، دون المساس بأصالتها وروحيتها وانتمائها إلى إطار ثقافي وفني معينين. يقول ألفرد كورتو عازف البيانو العالمي: " في أي عمل

كان، يجب أن تكون الموسيقى هي المحرك الأول للفكر. وإذا عثرنا في ما بعد على ما يؤكد لنا شعورنا، فسننتبناه، أما إذا عثرنا على وثيقة تاريخية تقول العكس وشعورنا مناقض لها، فلن أخشى القول بأنه في هذه الحالة يجب أن لا نأخذ إلا بما يمليه علينا هذا الشعور"⁽³⁵⁾ (دروس في الأداء ص 19).

وهنا ما علينا إلا أن نعود لتسجيلات غلين غولد لتتويجات غولديبرغ على البيانو والتي ألفها باخ للكلافيسان، أو لتسجيلات مارسيل ماير لسوناتات سكارلاتي على البيانو أيضاً، أو لجناز موزارت بقيادة كاريان، لتتأكد تماماً أن فضاء الموسيقى أوسع من النظريات، وأن كل محاولة لتأطيره، ستثبت مع الزمن انتقاصها لجزء كبير من الحقيقة.

ما يجب علينا كموسيقين هو أن ننطلق من الملموس إلى المجرد ... الملموس الذي نقصد به العلاقة التحليلية العلمية للنص الموسيقي، أما المجرد فهو رؤانا العديدة المسكونة بأفكارنا وبتحولاتها.

لا عقيدة في الموسيقى ولا حقيقة مطلقة. وإن كنا نتعارض مع فكر حركة العودة إلى الموسيقى القديمة بشكلها العقائدي فهذا لأننا نؤمن بأن التجريب والاختبار لطيفٍ واسعٍ من الاحتمالات هو ما يجعل من عملية الأداء الموسيقي عملية بمنتهى الغنى، وهو ما يجعل من النص الموسيقي نصاً متجدداً دوماً وغير قابل للاستنفاد. وإن كنا لا نتفق مع كل طروح هذه الحركة على الرغم من أهميتها، فذلك لإيماننا بأن الأعمال العظيمة تحيا من خلالنا وعبر أدواتنا، وبأن الماضي هو استمرارية لحاضر نخلقه نحن الموسيقيين ولا نفتأ نعيد تشكيله دوماً.... بحرية.

35- Cortot, Alfred, *Cours d'interprétation, Genève, Slatkine Reprints, 1980, P.19.*

الموسيقا المصرية

منذ عصر الفراعنة حتى القرن العشرين

صميم الشريف

كان الشعر والموسيقا عند قدماء المصريين فناً واحداً، والخطابة شعراً ملحناً، والموسيقيون هم الشعراء والخطباء والمؤرخون، وكان الشعب يلقبهم بالحكماء والأنبياء وتراجمة الآلهة، لأنهم كانوا يشرحون القوانين المدنية وأحكام الديانة والفلسفة والتاريخ وما إلى ذلك بموسيقاهم وأغانيهم.

ارتبطت الموسيقا عندهم بعلم الفلك، والنغمات الخمس التي تتألف منها الألحان كسلم خماسي مرتبطة بالأجرام السماوية الخمسة: عطارد والزهرة والمريخ والمشتري وزحل، قبل أن يضاف إليها الشمس والقمر، ليصبح السلم في نغماته الأساسية سباعياً. وكانوا يرمزون لكل نغمة من هذه النغمات بالرمز الهيروغليفي، وبذلك استطاعوا تدوين النغمات الأساسية فقط.

ارتبطت الموسيقا بالدين عند قدماء المصريين ارتباطاً وثيقاً، حتى غدت دراستها والتبحر فيها وفقاً على الكهنة، فاستخدمت في الطقوس الدينية داخل المعابد والهيكل وخارجها لاسيما عند تقديم القرابين للآلهة، وكانت جل الأغاني الدينية في مديح الآلهة وذكر

الموت والحض على عمل الخير والحث على العناية بمسرات الحياة، وتمجيد العمل. وأقدم أغاني المديح قيلت في "سيزوستريس" الثالث، وفي "أوزيريس" إله الشمس وإله الموسيقى والرقص، الذي كانت له فرقة موسيقية تضم سبع فتيات موسيقيات، و"هورس" شقيق أوزيريس إله التوفيق والنظام ومدير الموسيقى والمشرف على العزف، وأناشيد لإله الشمس باسم "تمجيدات رع" إذ يتوجه الإنسان إلى الشمس منشداً:

الصلاة لك يا رع عند الشروق ويا أتون عند الغروب
إنك تشرق وتسطع كملك الآلهة أنت رب السماء ورب
الأرض

وكان المنشدون ينشدون الأغاني الدينية في الجنائز والأعياد وعند فيضان النيل لمباركة الحقول، وأنشودة الترحيب بالآلهة عند الصباح (استيقظ في سلام) وغيرها من التي كانت تنشدها الفتيات أمام مسكن الآلهة، وجميعها من نمط واحد.

كانت فرق القصر الملكي في الدولة القديمة تتألف من الموسيقيين والمغنين، ويرأس الفرقة الموسيقية موسيقي محترف، وترأس المغنيات مغنية متفوقة تشرف على نساء القصر. وكان هناك ثلاثة رؤساء يشرفون على ملاهي الملك والأغاني الملكية. والمغني هو الذي يضبط الإيقاع تصفيقاً، بينما تضبطه المغنية بتحريك اليدين أو بالتصفيق أحياناً، بحيث يرتبط الغناء بالإيقاع، وهذا التقليد الذي كان متبعاً في الدولة القديمة مارسه أيضاً الدولتان الوسطى والحديثة. وكان المصريون يفضلون المغنين الكفيفين على المبصرين.

استعمل الموسيقيون في زمن الدولتين القديمة والوسطى من الآلات الموسيقية: الجُنْكَ⁽³⁶⁾ والمزمار. وكان الجنك يتألف من ستة أو سبعة أوتار، يعزفون عليه جلوساً، أما المزمار فكان على

³⁶ الجُنْكَ: الطنبور، وهو آلة من آلات الطرب (المعجم الوسيط).

نوعين متشابهين: الأول طويل يضعه العازف بشكل مائل إلى الخلف، والثاني قصير يمسكه العازف أفقياً عند العزف. وقد عُثِرَ على نماذج منهما تعود إلى زمن الدولتين القديمة والوسطى. وتُصنع هذه المزامير من القصب أو من الخشب، ومباسمها من البردي. وفي زمن الدولة الحديثة ظهر الجناك الكبير ذو العشرين وترّاً الذي ألزم العازف بالوقوف عند العزف عليه، وآخر صغير يعزف عليه وهو معلق على الكتف، أما صندوق الجناك فتعرض لتطویر كبير على مدار القرون. كذلك ظهر المزمار المزدوج واستعمل مع المزمارين الآخرين. وفي زمن الدولة الحديثة أيضاً استعمل الموسيقيون الطنبور والجناك ذي الثلاثة والأربعة أوتار، والكنارة التي جاءتهم من بعض الدول الآسيوية. كذلك استعملت الطبول التي تشبه البراميل بأشكالها المختلفة والأبواق والصنوج للراقصات. وقد عُثِرَ على لوحة مرسومة محفوظة بالمقبرة رقم 367 بمدينة طيبة ترجع إلى الأسرة الخامسة والعشرين (751 — 656) ق.م. تمجد وتخلد المغني وعازف الجناك "هارودشا" الذي كان قائداً ومديراً لمعبد آمون. كذلك عُثِرَ على لوحة محفورة على جدران المعبد رقم 241 بمدينة طيبة للجناك الكتفي تعود إلى عهد تحوتمس الثالث، وعلى لوحة أخرى تمثل بدويّاً آسيويّاً يعزف على الكنارة تعود إلى ما قبل الأسرة الثامنة عشرة. والمصريون القدماء بعد هذا يعتقدون أن الإله "مانيرواس" — ابن الأبدية — هو أول مخترع للموسيقا.

نشأت الموسيقا القبطية في زمن دولة الأقباط التي ورثت الفراعنة من الموسيقا البيزنطية التي اعتمدها الكنيسة القبطية في ترانيمها الكنسية. ويعدُّ "يوحنا الدمشقي"، سيد المرتلين الذين نهضوا بالموسيقا القبطية في القرن الثالث الميلادي، لتغدو بعد غزو اليونان ثم الرومان لمصر، مزيجاً من الموسيقا الفرعونية والموسيقا البيزنطية، قبل أن يغلب عليها الطابع البيزنطي. والموسيقا القبطية اقتبست من هياكل العبادة المصرية ضروب

الموسيقا، وهي لم تدون بل نقلت خلال عشرين قرناً عن طرق السماع بمعرفة موسيقيين مكفوفين وهبوا أنفسهم لخدمة الكنيسة. كما أنها لم تعرف من الآلات الموسيقية سوى الدف والمثلث والناقوس. وتقوم الموسيقا القبطية على ستة وثلاثين لحناً ممدوداً، وعلى اثنتين وسبعين نغمة قصيرة يطلق عليها اسم الطريقة أو الأسلوب استنبطت جميعها من الترانيم والأناشيد القبطية ثم العربية بعد فتح مصر. وتشتمل على التراتيل الخاصة بالصوم وعيد الميلاد والصوم الكبير وعيد الفصح ومساء السبت من كل أسبوع، وما تزال بعض الألحان الدينية القبطية منتشرة عند أبناء الوجه القبلي ومنها اللحن الكيكي الخاص بعيد الميلاد، وآخر عن إذلال النفس، وثالث ينشد في صلوات الموتى.

أما في العهد الفاطمي فقد رعى المعز لدين الله الفنون، وتولع ابنه "تميم" بالموسيقا. وكان الخليفة الظاهر موسيقياً هاوياً، و"المنتصر" محباً للموسيقا والغناء اللذين ازدهرا في زمانه، و"الأمير" رعى أيضاً الموسيقا والغناء حتى إنه احتفى وكرم العالم الموسيقي أبا الصلت أمية عند قدومه مصر. وفي زمن الأيوبيين ظهر العالمان الموسيقيان - أبو زكريا إلياس وأبو نصر بن مطران - بينما تراجعت في زمن المماليك حتى كادت تضمحل. وبعد احتلال فرنسا لمصر في زمن العثمانيين ثم هزيمتهم وجلائهم عنها، أنشأ محمد علي باشا بعد أن استتب الأمر له في النصف الأول من القرن التاسع عشر خمس مدارس موسيقية هي: مدرسة الخانكة، ومدرسة العزف في النخيلة، ومدرسة الطبول والأصوات، ومدرسة الطبول، ومدرسة الآلاتية في القاهرة، لتبدأ مع هذه المدارس رحلة الموسيقا الحديثة والمعاصرة في مصر. وبين عام 1840 و عام 1865 قامت مدرسة غنائية عرفت باسم "الصهبجية" ترأسها "محمد دبل" و "محمد الخضري". وكانت تؤدي الموشحات والمدائح النبوية بأسلوب بدائي. ثم ظهرت طائفة من المشايخ والمقرئين احترفت الموسيقا والغناء، منهم الشيخ "محمد عبد

الرحيم المسلوب 1786 – 1926" شيخ مشايخ الموسيقى المصرية، الذي برع في الازدكارات الصوفية والموشحات والأدوار التي ابتكرها قبل أن تغدو على الشكل الذي عرفت به، وهو أستاذ الرعيل الأول من المغنين. والشيخ "محمد الشلشلاموني" سيد الموشحات في زمانه، وهو الذي اكتشف عبده الحامولي ويوسف المنيلوي. والشيخ "علي محمود 1878 — 1946" صاحب مدرسة في الإنشاد الديني، خرّجت منشدين كباراً منهم الشيخ طه الفشني والشيخ الفيومي.

وفي النصف الثاني من القرن التاسع عشر ظهر عبده الحامولي "1840 — 1901" فكان نقطة البداية في الموسيقى المصرية، إذ اتسمت ألحانه بالقوة والجزالة، فتخلص من المواليا والغناء بكلمة ياليل، ومن الموشحات السورية والتركية، التي استبدل بها الموشحات المصرية تأليفاً وتلحيناً. وأصلح الغناء فابتدع المذهب والأدوار، وغنى القصائد والأغاني بمرافقة التخت وكورس من الرديدة يطلق عليهم اسم "المذهبية". وفي الوقت ذاته لمع "محمد عثمان 1855 – 1900" الذي جمع الفن الموسيقي ورتبه ووضع نظاماً خاصاً له اعتمد فيه على الأوزان والإيقاعات، وابتكر الهنك والرنك في الغناء، وطور قالب الدور فكان عبده الحامولي المغني والملحن المرتجل ومحمد عثمان المنظم له. ومن أشهر أعماله موشح ملا الكاسات. أنجبت مدرسة الحامولي أعلاماً في الغناء منهم: محمد سالم العجوز (1840 – 1929) الذي يتكون صوته القوي من ثلاثة دواوين، ولم يستطع أحد من معاصريه مجاراته سوى عبده الحامولي. ويوسف المنيلوي 1843 — 1911

الذي احتل مكانة مرموقة بعد وفاة الحامولي. وله أغنيات مسجلة على أسطوانات. وعبد الحي حلمي (1857 — 1912) وكان ذا صوت رخم قلد الحامولي ونافس المنيلوي في بداية القرن العشرين. وإبراهيم القباني (1842 — 1907) وهو عازف عود قدير وملحن، وترأس زمناً المعهد الموسيقي الشرقي، وعبد اللطيف البنا (1884 — ؟) مطرب صوته كصوت النساء، اشتهر بأغانيه الخفيفة والخليعة. وصالح عبد الحي (1886 — 1962) ابن أخت عبد الحي حلمي، تفوق في المواليا والأدوار وغنى ألحان الحامولي وعثمان والقباني وداود حسني، واشتغل بفرقة منيرة المهديّة (1885 — 1965) عام 1929، ثم في المعهد الموسيقي الشرقي. وأبو العلا محمد (1884 — 1927) أشهر من لحن القصائد والتوشیحات الدينية، أصر على الفصحى في الغناء، ونبذ الزجل، وقال بضرورة عودة الغناء إلى عصر هارون الرشيد، ويعد تلميذاً للحامولي، وهو أول من علّم أم كلثوم أصول الغناء قبل أن يلحن لها روائعه من القصائد. وأحمد صابر (1858 — 1927) مطرب جيد، غنى للحامولي وعثمان ويأتي ترتيبه بعدهما في الغناء.

ومن أقدم مغنيات القرن التاسع عشر "ساكنه" التي ظهرت في عهد عباس الأول، و "ألْمظ" واسمها الحقيقي "سكينة" تدرّبت في الغناء على يدي "ساكنه" التي استغلّتها، ثم استقلت وألّفت فرقة خاصة بها. هام بها عبده الحامولي فتزوجها ومنعها من الغناء. ومنذ الربع الأخير من القرن التاسع عشر قاد الحركة الموسيقية موسيقيون وضعوا بعفويتهم وطموحهم الأسس

الصحيحة لموسيقا وغناء جديدين معتمدين في ذلك على تراث السابقين.

والعلم الموسيقي الذي جاءت به مدارس محمد علي الموسيقية، ومن بعده الخديوي إسماعيل الذي أنشأ عام 1867 مسرحاً للكوميديا، أعقبه عام 1868 ببناء دار الأوبرا التي افتتحت بأوبرا "ريجوليتو" لفردري Verdi قبل أن تعرض أوبرا "عايدة" لفردري أيضاً عام 1871، فكان ذلك حدثاً كبيراً، فتح عيون الملحنين والمطربين على المسرح الغنائي، وكان هذا حافزاً للشيخ "سلامة حجازي (1861 — 1917) الذي اشترك مع يوسف خياط في مسرحياته ليؤدي فاصلاً غنائياً بين فصول المسرحية، ثم مع سليمان قرداحي، ومع إسكندر فرح قبل أن يؤسس فرقته، ويسجل أغانيه على أسطوانات. ثم ظهر داود حسني (1871 — 1937) الذي اشتغل في بداياته مغنياً بمرافقة تخت اختار عازفيه بنفسه، ثم تفرغ للتلحين، وابتكر نغمة الزنجران التي لحن فيها دور "أسير العشق"، ولحن أوبريت "شمشون"، وروايتي "صباح" و"الدموع"، وعدداً آخر منها إضافة إلى ثماني أغنيات لأم كلثوم، وليلة العمر والمراكبية، وثلاث أغنيات لليلي مراد، وقصائد وأدوار وطاقطيق وغير ذلك. وموسيقاه جميلة مطربة تتسم بطابع مصري جذاب.

أما زميله كامل الخلعي (1879 — 1938) فكان أستاذاً واسع الاطلاع اشتغل بنظم الأغاني والتلحين، ووضع كتابي "الموسيقا الشرقية" و"نيل الأمان في كتابة الأغاني"، ولحن مسرحيتي "اللؤلؤة" و"الص بغداد" وعدداً كبيراً من الأدوار والموشحات والطاقطيق. وعنه أخذ درويش الحريري (1881 — 1957) أحد مؤسسي المعهد الموسيقي الشرقي، ومن كبار حفظة الموشحات التي تعلمها على يديه زكريا أحمد ومحمد عبد الوهاب ثم الموسيقي صفر علي (1884 — 1962) أحد مؤسسي المعهد الموسيقي الشرقي، وهو من علماء الموسيقا القلائل، وصاحب أول حوارية

غنائية (ديالوغ) عام 1910، وأول أوبرا عربية بعنوان "المقامر" عام 1916. وإبراهيم فوزي "؟؟" "موسيقي مخضرم عاصر سيد درويش، واشترك معه في تلحين مسرحية "الانتخابات"، ومع "صبري النجريدي" في تلحين مسرحيتي "الكونت زقزوق" و "ليلة في العمر"، ومع محمد عبد الوهاب وداود حسني في مسرحية "الجهادية" و حسن كامل "؟؟" موسيقا اهتم بالمرح الغنائي، لحن ثلاث مسرحيات غنائية: الزمردة، وعصفور وجرادة، وعين أبوها. واشترك مع إبراهيم فوزي في تلحين مسرحية "بنت الشهيد"، وأعاد تلحين "الص بغداد" بنصوص وألحان جديدة.

د. أحمد صبري النجريدي "؟؟" طبيب أسنان، وملحن غزير الإنتاج ساهم في نهضة المسرح الغنائي، وضع ألحان مسرحيات "الصيد" مع كامل الخلي، و"قنصل الوز" و"مراتي في الجهادية" مع داود حسني وإبراهيم فوزي ومحمد عبد الوهاب. وقف وراء أم كلثوم في بداياتها، وغنت من ألحانه أربع عشرة أغنية منها: أنا على كيفك، وطلع الفجر، وكم بعثنا مع النسيم سلاماً. وزكريا أحمد (1886 — 1961) أحد عمالقة المسرح الغنائي، لحن للفرق المسرحية المختلفة بين عام 1923 — عام 1945 ثمانين وخمسة أغنية في ثلاث وخمسين مسرحية غنائية وست وأربعين أغنية لأم كلثوم، وسبع وعشرين ومئة أغنية لثمان وعشرين مطرباً ومطربة، منها عشر أغنيات غناها بصوته، وخمسة عشر موشحاً للشيخ محمد رفعت. والشيخ سيد درويش (1882 — 1923) ابتدع الطقطوقة وجدد في الموسيقى وخلص الغناء مع أبي العلا محمد والقصبجي من اللكنات الفارسية والتركية والغجرية، والتزم بالأغنية الهادفة. ومحمد القصبجي "1882 — 1966" المجدد الحقيقي للموسيقا العربية، تأثر بعلم الموسيقا الغربية، وأدخل التعبير في الغناء، وجعل اللوازم الموسيقية جزءاً أساسياً في بناء الأغنية الموسيقية.

محمد عبد الوهاب (1902 — 1994) مطرب وملحن كبير، لقب بموسيقار الأجيال، أدخل الإيقاعات الموسيقية الغربية الراقصة، واعتمد في أغانيه على التعبير البالغ الجمال وعلى أناقة اللفظ، واقتبس الشيء الكثير من الموسيقى الغربية والتركية. رياض السنباطي (1906 — 1981) أعظم ملحن القرن العشرين وعازف عود كلاسيكي، طور قالب القصيدة، وابتدع القفل المثير، وارتقى بالتلحين، وفصل بين الأغنية في المسرح، والأغنية السمعية، ونال من منظمة اليونسكو جائزة أفضل موسيقي في العالم. فريد الأطرش (1915 — 1976) مطرب وملحن سوري عاش في مصر، وعازف عود بارع ومجدد، شخصيته كموسيقي واضحة المعالم. لحن وغنى ومثل أكثر من ثلاثين فلماً، وهو سيد الأوبريت السينمائية.

ومحمود الشريف (1912—1990) ملحن جيد، لحن في جميع الألوان الغنائية عدا الدور والموشحة، وهو صاحب نشيد "الله اكبر" الذي غدا النشيد الرسمي للجماهيرية الليبية. تزوج من أم كلثوم وأرغم على طلاقها. مدحة عاصم (1906 — 1989) عازف بيانو وملحن. رأس القسم الموسيقي في الإذاعة المصرية، واكتشف كثيراً من المواهب. فريد غصن موسيقي لبناني من آل شلالا، عاش في مصر ومات في بيروت، نبغ في العزف بالعود ولحن للأفلام السينمائية وخارجها لعدد من المطربات. محمد حسن الشجاعي (1903 — 1963) مؤلف موسيقي، اكتشفه مدحة عاصم، ترأس فرقة الإذاعة المصرية. أحياء وسجل بعض تراث سيد درويش. من مؤلفاته الموسيقية "الراعي". عزيز صادق (؟) — (1952) عازف ناي وموزع موسيقي ممتاز، وهو تركي الأصل، عمل موزعاً لموسيقا أغاني محمد عبد الوهاب والقصبجي والسنباطي في ثلاثينيات وأربعينيات القرن العشرين. وأحمد صدقي (1916 — 1987) فنان تشكيلي وملحن جيد لم ينل حقه من الشهرة، لحن عدداً من الأوبريتات الإذاعية، وعدداً كبيراً من أغاني الأفلام، وتتميز ألحانه بالأصالة والتجديد بروح عربية، من أشهر

أعماله، برنامج (راوية) الإذاعي الذي عاش عقدين من الزمن. محمد فوزي (1918 – 1966) مغن وملحن ذو شخصية موسيقية متفردة، اهتم بتجديد الطقطوقة ولحن الأوبريت السينمائية والاسكتش والحوارية (ديالوغ).

بعد قيام ثورة يوليو – تموز – 1952، ونتيجة لتغير الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية والسياسية ظهر عدد من الملحنين الذين حملوا مشعل الثورة والإنجازات التي حققتها، وكرسوا ألحانهم وأغانيهم لخدمتها من هؤلاء: محمد الموجي (1923 – 1955) الذي شهر عبد الحليم حافظ بألحانه ولاسيما في أغانيه الوطنية، لحن لأم كلثوم سبع أغنيات كما لحن بأسلوبه المتميز بشرقيته عدداً كبيراً من الأغنيات لأعلام الغناء من مطربين ومطربات. وكمال الطويل (1922 – 2003) درس الموسيقى مع عبد الحليم حافظ وعلي إسماعيل في المعهد العالي، وشكل مع عبد الحليم حافظ ثنائياً رائعاً ظهرت آثاره التجديدية تلحيناً وغناء في جميع الأعمال التي أعطاها. أمد عبد الحليم حافظ بما يحتاج إليه من مال طوال مرضه، لحن عشرات الأغنيات لمختلف المطربين والمطربات وهو صاحب نشيد "والله زمان ياسلاحي" الذي غنته أم كلثوم. وبلغ حمدي (1931 – 1993) ملحن يميل إلى التطريب ويعتمد في ذلك على الإيقاع، كرس ألحانه لوردة التي تزوجها زمناً، ولحن لأم كلثوم إحدى عشرة أغنية، ولعبد الحليم حافظ كماً كبيراً في السينما وخارجها. ومنير مراد (1922 – 1981) ملحن جميل للأغنية الخفيفة، ارتبط اسمه بالأغنية السينمائية وبألحانه المرححة الرشيفة لشادية وعبد الحليم حافظ ولشقيقته ليلى مراد.

الغناء

كان الغناء في مصر في القرن التاسع عشر من أوضاع المهن، والذين كانوا يمارسونه في نظر المجتمع من أخط الناس، لأن مفهوم الغناء كفن، كان ضبابياً لا يعدو كونه مهنة للكسب

والارتزاق، وكان المغني يتصرف في غنائه كمهرج أقرب منه إلى المغني. كما أن الغناء لم يكن سوى عريضة ومجلس شراب، تتخلله الليالي والمواويل والطبل والزمر، ولم يعرف كفنٌ إلا في زمن عبده الحامولي ومحمد عثمان اللذين نظمناه ووضعاه له القواعد والأصول الواجب اتباعها. كذلك الأمر بالنسبة للمغنيات اللواتي كنَّ بديئات وأثوابهن الحاسرة المزينة بالقصب والخرز تلمع كلما اهتززن أو رفن أصواتهن بالغناء. وكانت لهن مهمة أخرى هي مجالسة الزين ومعاقرة الخمرة معهم في الملاهي والمشارب التي يعملن فيها. ولم يستقم أمر الغناء كفن إلقاء وأسلوب إلا بفضل الأساتذة الكبار في نهاية عقد ثلاثينيات القرن العشرين. فصار المغنون والمغنيات ملتزمين بأحكام التجويد في الغناء في المد والقصر والإدغام وما إليها من أحكام، ليحل اللفظ الصحيح للحرف ومخارج الكلمات محل اللكنات الدخيلة على اللغة العربية. ومنذ ذلك التاريخ اختفى من الساحة الغنائية المغنون والمغنيات الذين لا يتحلون بهذه الصفات واحداً بعد الآخر، وشغرت إلا من أصحاب الأصوات السليمة القادرة التي تعتمد قواعد الغناء الأصولي كمحمد عبد الوهاب وأم كلثوم.

المطربات

أشهر المطربات اللواتي ظهرن في القرن العشرين، توحيدة (؟؟) وهي شامية، اسمها الحقيقي لطيفة إلياس فخر. أغرم بها القصبجي ولحن لها أغنية "الحب له في الناس أحكام" ودور "الظلم ياما أنصف مظلوم". ووسيلة (؟؟) وهي ذات صوت جميل، تجيد العزف بالعود، وكانت المطربة الأثيرة والخاصة للسلطان حسين. والمطربة نادرة الشامية (1907 — 1991) واسمها الحقيقي "أناسي زخاريان"، اشتهرت في دمشق ثم في مسارح القاهرة لجمالها قبل صوتها. لحن لها زكريا أحمد والقصبجي والسنباطي ومحمد عبد الوهاب، أغرم بها عباس محمود العقاد فنظم لها القصائد التي غنتها في أول فيلم غنائي بعنوان "أنشودة الفؤاد" عام

1931. زاحمت أم كلثوم دون أثر يذكر، وكان آخر ظهور لها في فيلم "أنشودة الراديو". أجمل ما غنت موال "يقولون ليلى في العراق مريضة"، ومونولوج "تتباهى بالدمع"، وقصيدة "يا حبيبي أقبل الليل"، تجيد العزف بالعود، وتفهم في المقامات، ولحنت لنفسها عدداً من الأغنيات تزوجت ثرياً، فأقلعت عن الغناء، واهتمت ببيتها وتربية أولادها. وسمحة المصرية (؟؟) التي غنت مع محمد عبد الوهاب في بداياته عدداً من المحاورات المسرحية. والست تودد (؟؟) التي غنت وسجلت على أسطوانات بعض أغاني سيد درويش. وحياء صبري (؟؟) ممثلة ومغنية، أحبها سيد درويش وغنت معه كثيراً من الحواريات المسجلة في أسطوانات.

وفتحية أحمد (1898 — 1975) مطربة قديرة، ذات صوت نحاسي، لقبت بمطربة القطرين (مصر وسورية)، أبوها الشيخ أحمد الحمزاوي، كان مطرباً جيد الصوت، اشتهر من وراء أغانيه الانتقادية الضاحكة التي كان يؤديها مع زميلين له باسم "ثلاثي الشيخ كعبولة" قيس منه محمد عبد الوهاب ألحان قصيدة "مضناك جفاه مرقد". وفتحية أحمد شقيقتان، المغنية رتبية أحمد، والمغنية مفيدة أحمد التي ظلت زمناً طويلاً مطربة إذاعة الإسكندرية الأولى. درست فتحية أحمد أصول الغناء على الشيخ أبي العلا محمد، ولحن لها خصيصاً قصيدة "كم بعثنا مع النسيم سلاماً" التي سبق لصبري النجريدي أن لحنها لأم كلثوم. اشتغلت فتحية أحمد بالمسرح الغنائي ممثلة ومطربة في جميع الفرق المسرحية في زمانها، ولحن لها من الرعيل الأول، الخلعي وداود حسني وسيد درويش. من أغانيها الشائعة "ياحلاوة الدنيا" لذكريا أحمد، وطقوقة "ياشاغل بالي" للقصبي، وقصائد "ظنون والبلبل والصفصافة" الوصفية للسنباطي التي رسم فيها الخطوط العريضة في تلحين القصيدة العمودية. كذلك لحن لها محمد عبد الوهاب ومرسي الحريري وفريد الأطرش وأحمد صدقي وصفر علي الذي لحن لها طقوقة "ياريت زمانك" التي ظلت أغنية موسم سني

الثلاثينيات. اشتركت مع أم كلثوم في غناء أوبرا عايدة في فيلم عايدة. تزوجت ورزقت بأربعة أولاد ذكور وانصرفت لتربيتهم بعد أن زاحمت أم كلثوم زمناً طويلاً.

ومنيرة المهديّة (1882— 1965) مطربة كبيرة، لقبّت بسلطانة الطرب قبل ظهور أم كلثوم، ألفت فرقة مسرحية خاصة بها، قدمت من خلالها مسرحيات غنائية، ساعدت في شهرة محمد عبد الوهاب. وأم كلثوم (1898 — 1975) مطربة كبيرة ارتفعت وارتقت بالغناء إلى مشارف عالية، وشغلت الحياة الموسيقية نصف قرن من الزمن، مثلت وغنت في ستة أفلام ونافستها مطربات عصرها على مكانتها الفنية فلم يثبتن. صوتها الكبير يشغل مساحة ديوانين ونصف الديوان وهو من طبقة السوبرانو الحاد Soprano ، تراجع في العقد الأخير من حياتها إلى الطبقة الأدنى منه.

وأسمهان (1917 – 1944) مطربة أسطورية، صوتها يشغل مساحة ديوانين، وهو بين السوبرانو والميتزوسوبرانو، وتستخدم في غنائها صوت الرأس (الأوبرالي المرتفع) بمنتهى الحنان والدفء الإنساني والتعبير الفني دون صياح. ونجاة علي (1904 – 1993) مطربة احتلت مكانة مرموقة بين المطربات، اشتهرت على نطاق واسع منذ ظهورها مع محمد عبد الوهاب في فيلم دموع الحب عام 1935. لحن لها السنباطي والقصبجي وزكريا أحمد وأحمد صدقي وغيرهم. كما لحن لها محمد فوزي قصيدة "الأطلال" قبل أن يلحنها السنباطي وسماها "وداع". وحياة محمد، ظهرت بصوتها الجميل عام 1936، وغنت من ألحان القصبجي قصيدة "ليت للبراق عيناً" بطريقة الدوبلاج في فيلم ليلي بنت الصحراء، وقاضته أمام المحاكم عندما غنتها فيما بعد أسمهان. اشتركت مع كارم محمود في عدد من الأعمال الغنائية الإذاعية.

وملك محمد (1902 — 1983) الشهيرة بمطربة العواطف، وهي الوحيدة بين المطربات التي اشتغلت بالتلحين، غنت في بداياتها في كازينو البوسفور ثم اهتمت بالمسرح الغنائي، وابتنت

من مالها مسرحاً خاصاً بها أسمته (مسرح أوبرا ملك) قدمت فيه من ألقانها وغانائها وتمثيلها قبل أن يلتهمه حريق القاهرة الكبير الذي سبق الثورة، أوبريتات "مايسة ومدام بترفلاي وبنات الحطاب". ورجاء عبده (1920 — 1999) صوتها عذب وجميل، ظهرت في الثلاثينيات في عدد من الأفلام الغنائية مع عبد الغني السيد. لحن لها زكريا والقصابي والسنباطي قبل أن تظهر مع محمد عبد الوهاب في فيلم "ممنوع الحب" عام 1942، لتزداد شهرتها. مثلت مع المطرب جلال حرب (1921) في فيلم "الحب الأول" الذي لحنه وأنتجه محمد عبد الوهاب، لتغدو في الأربعينيات من المطربات المجيدات غناءً وتمثيلاً.

وليلي مراد (1918 — 1995) ابنة المطرب زكي مراد من المطربات الأوائل اللواتي غنين في الأفلام، صوتها عذب وأليف (عشري). لحن لها أعلام التلحين، وتصدرت قائمة المطربات، ولقبت بملكة الأغنية السينمائية. هدى سلطان (1925 — 2006) شقيقة محمد فوزي، مطربة ذات صوت قوي وجميل، مثلت في عدد كبير من الأفلام السينمائية والمسلسلات التلفزيونية. غنت لأعلام التلحين، وأقلعت عن الغناء نهائياً واكتفت بالتمثيل بعد وفاة أخيها. ولمحمد فوزي شقيقة أخرى هي "هند علام" امتهنت الغناء زمناً ثم اعتزلت.

أما المطربات اللواتي وُدن إلى مصر وأقمن فيها والأخريات اللواتي حللن فيها زمناً ثم عدن إلى ديارهن فكثيرات، منهن ماري جبران (1911—1956) ذات الصوت القوي والقادر، وقد برعت في غناء الموشحات والقصائد والأدوار ولاسيما أدوار محمد عثمان. اشتغلت زمناً في الملاهي ثم عادت إلى دمشق. ولور دكاش مطربة لبنانية، استقرت في القاهرة منذ عام 1940 — 2007. غنت ألوان الغناء كافة، ولحنت لنفسها عدداً من القصائد، أبدعها "الزورق". ونور الهدى (1924—1999) مطربة لبنانية، نزحت إلى القاهرة واستقرت فيها زمناً واحتلت بعد فيلمها الأول "جوهره" إلى جانب يوسف وهبي مكانة خاصة بين المطربات، تجيد العزف

بالعود، ويمتاز صوتها بالدفء والإحساس والعُرب الجميلة. وصباح (1928) أقامت في القاهرة ثلاثين عاماً، مثلت وغنت في عدد كبير من الأفلام الغنائية. اشتهرت من وراء الأغنيات الخفيفة الدارجة، وبأغاني التراث الفولكلورية. لحن لها ملحنون مصريون وسوريون ولبنانيون.

سعاد محمد (1926 — 2011) مطربة قديرة، يشغل صوتها مساحة ديوانين، رشحها السنباطي لتكون خليفة لأم كلثوم، غنت ومثلت في فيلم "فتاة من فلسطين"، وفيلم "أنا وحدي"، كما غنت خارج السينما روائع من ألحان الكبار، تزوجت أكثر من مرة زيجات فاشلة. ونجاح سلام (1932) مطربة لبنانية ذات صوت قوي وجميل، أقامت في مصر زمناً ومثلت عدة أفلام غنت فيها أغنيات لا يعتد بها. صوتها القادر كرسته في بداياتها للأغاني الشعبية الخفيفة الدارجة، وعندما لحن لها السنباطي نشيد "لنا النيل مقبرة للغزاة" ورائعته "عايز جواباتك" اكتشفت صوتها ولكن بعد ثلاثة عقود من الزمن.

فايزة أحمد (1934 — 1981) اشتهرت في دمشق قبل أن تشتهر في القاهرة، صوتها الدافئ الحار ذو الأنوثة الصارخة، أغرى كبار الملحنين بالتلحين لها ولاسيما السنباطي ومحمد عبد الوهاب. تزوجت من الملحن محمد سلطان وكرست صوتها لألحانه. نجاة الصغيرة (1936) مطربة دمشقية من أسرة "البابا"، عمها الممثل المعروف "أنور البابا". لقبته بالصغيرة تمييزاً لها عن المطربة نجاة علي، ولأنها كانت صغيرة السن عندما احترفت الغناء، صوتها صغير محدود المساحة لذا اعتمدت الاستعارة في غنائها، لحن لها كبار الملحنين. وردة الجزائرية (1940) مطربة جزائرية غنت في بداياتها في فرنسا بالفرنسية، زارت دمشق عام 1957 ولحن لها محمد محسن عدداً من الأغنيات، وبعد عام واحد سافرت إلى القاهرة واستقرت فيها، مثلت وغنت في عدد من الأفلام السينمائية وفي مسلسل "الوادي الكبير" التلفزيوني مع

صباح فخري، تزوجت الملحن بليغ حمدي ووقفت صوتها لألحانه لغاية انفصالها عنه. استعانت بعد رحيل عمالقة التلحين بملحنين يقلون مقدرة وموهبة عنهم.

المطربون

أما المطربون الذين احتلوا مكانة مرموقة منذ بدايات القرن العشرين، فكثير منهم: الشيخ أمين حسنين سالم (؟ — ؟) عرف بقصائده، وبولعه بالغناء في الموالد. وحامد مرسي (1903 — 1982) مطرب إسكندراني، عاصر سيد درويش وغنى من ألحانه، وهو أول من غنى "زوروني كل سنة مرة" وسيد الصفاي (1875 — ؟) مطرب عريض الصوت احترف الغناء بعد موت عبده الحامولي، تزوج من "بمبه كشر" رئيسة العوالم في القاهرة. سجل على أسطوانات التراث الغنائي القديم. وزكي مراد (؟ — ؟) والد ليلي ومنير مراد، مطرب اشتهر كثيراً قبل محمد عبد الوهاب، حل محل سلامة حجازي تمثيلاً وغناء عندما أصيب بالفالج عام 1910. وعبده السروجي (1911 — 1978) مطرب جميل الصوت اشتهر من وراء لحن السنباطي "على بلدي المحبوب وديني" التي غنتها أم كلثوم فيما بعد. وعبد الغني السيد (1912 — 1962) مطرب جيد طبقة صوته عالية فيما يعرف بالصادح "تينور — Tenor". لحن له السنباطي ومحمود الشريف (1912 — 1990) ومحمد عبد الوهاب.

محمد عبد المطلب (1907 — 1980) صوته قوي ذو بحة خاصة، تعلم على يدي داود حسني، ثم عمل "مذهجياً" في فرقة محمد عبد الوهاب. له أسلوبه الخاص بالغناء الشعبي الذي اختلف به، قبس من زميله فريد الأطرش غناء المواليا في سياق الأغنية، متمكن في العرض الصوتي، ملحنه المفضل محمود الشريف وإن لحن له الأعلام إعجاباً بأسلوب أدائه. وأحمد عبد القادر (1916 — ؟) مطرب، صوته قريب من أصوات النساء، فقد صوته عام 1940، فأنصرف إلى التلحين دون أن يتفوق فيه. ومحمد أمين (؟)

(؟) صوته شبيه بصوت محمد عبد الوهاب، ظهر واختفى بسرعة، اشتهر من وراء أغنية "نور العيون" التي لحنها محمد عبد الوهاب وأراده من ورائها أن ينافس فريد الأطرش، اختاره ستوديو مصر لدور البطولة في فيلم "حب من السماء" أمام نجاة علي، وبعد نجاحه دخل في مشاريع سينمائية أصيب من جرائها بخسارة كبيرة، ابتعد عن الوسط الفني تدريجياً، ثم افتتح متجرًا للملابس، دفن فيه كل آماله الفنية التي عقدها على تقليده لمحمد عبد الوهاب.

جلال حرب (1921 — ؟) من الأصوات القليلة النادرة التي ظهرت في سني الأربعينيات في الفترة نفسها التي ظهر فيها محمد أمين، أعجب به محمد عبد الوهاب إثر استماعه إليه من إذاعة الإسكندرية فاحتضنه وشجعه، ثم اصطدم به عندما رفض أن يغني من ألقاه مصرًا على أن يلحن لنفسه. ومع ذلك فإن محمد عبد الوهاب أسند إليه دور البطولة أمام رجاء عبده في فيلم "الحب الأول" الذي أنتجه بعقلية التاجر الذكي، ونجح الفيلم وحقق جماهيرية كبيرة. جلال حرب المحامي خيرته نقابته بين المحاماة والعمل الفني، فأثر المحاماة وارتضى أن يظل موظفًا محامياً في مؤسسة المياه في الإسكندرية، وكمطرب بين الحين والآخر في إذاعتها.

سعد عبد الوهاب (1926) صوت عادي، دفع به عمه محمد عبد الوهاب إلى حلبة الغناء، احتضنته السينما التجارية وطبقت وزمرت بقرابته لمحمد عبد الوهاب آملة أن تجني من وراء الاسم الكبير الشهرة للاسم الصغير، القرابية لم تنفعه على الرغم من الكم الكبير من الألحان التي وضعها لنفسه دون أن تترك أثراً، وانتهى كما بدأ بسرعة. ومحمد الكحلوي (1912 — 1982) برز محمد الكحلوي كملحن ومغن اختص بالأغاني الخفيفة والأهازيج والغناء البدوي، دخل ميدان السينما من المنطلق نفسه الذي دخل منه إلى الغناء، وتعتبر أفلامه التي مثلها مع "كوكا" أكثر الأفلام

رواجا وشعبية في سني الخمسينيات، أشهر أغنية أغنية "تشكر يا سايق المطر".

ومحرم فؤاد (1934 — 1905) مطرب اجتمعت في صوته الخصائص التي أهلتها لأن يحتل المرتبة اللائقة بين المطربين، صوته القوي جعله يبتعد عن الميكروفون زمنياً، ثم استخدمه فلم يزد هذا سوى حسناً وعمقاً. لحن له محمد محسن أغنيته الجميلة "أبحث عن سمراء"، كما لحن له فريد الأطرش "أغنيات جميلة ترجمها بصدق وعاطفة. أغرته السينما وكان يتوق من ورائها إلى مزاحمة عبد الحليم حافظ، فنجح في الغناء وفشل في التمثيل. وعبد الحليم حافظ (1929 — 1977) ملأ الدنيا وشغل الناس بصوته الميكروفوني المحدود المساحة، يجيد العزف بالأوبوا Oboe. كرّس ثقافته الموسيقية ودراسته المعهدية لخدمة صوته، فأغناه بالإلقاء الغنائي المتقن وبالعاطفة والإحساس والتعبير اللامتناهي في الكلمة والمضمون. أبدع في الوطنيات كما أبدع في الغزليات، وتفوق على نفسه، ووقف عاجزاً أمام البلهارسيا التي قضت عليه. ومحمد رشدي (1928 — 2005) أسس مدرسة جديدة في الغناء الشعبي ذات مضامين اجتماعية عبرت عن مشاعر البسطاء والحرفيين وتعاون في ذلك مع بليغ حمدي وترك وراءه مئات الأغاني، ويأتي ترتيبه في مجال الغناء الشعبي بعد محمد عبد المطلب.

الفرق الموسيقية

ظل التخت الشرقي الذي يرافق المغني أو المغنية مذ غنى عبده الحامولي بمصاحبته، هو السائد حتى مستهل الثلاثينيات، عندما تداعى أمام ضربات التجديد الذي جاء به جميل عويس السوري وعزيز صادق وإبراهيم حجاج (1916 — 1987) وغيرهم من الذين استعانوا بالآلات الموسيقية الغربية التي لا تتفق دساتينها مع ثلاثة أرباع البعد في الموسيقى الشرقية، واستفادوا في

الحدود الممكنة التي تتفق وطبيعة بعض المقامات الموسيقية الشرقية. وقد شجع محمد عبد الوهاب هذه المبادرة، فغدت الفرق الشرقية لا هوية موسيقية لها، نتيجة المزج بين الآلات الغربية والشرقية، فرقاً مبنية لا هوية لها فنشأ ما يعرف بالتخريب السمعي، وخوفاً على التراث الموسيقي والمعاصر من فوضى مزج الآلات الموسيقية، قامت فرق موسيقية قوامها التخت الشرقي وآلات أسرة الكمان برمتها عدا آلة الفيولا للحفاظ على الموسيقى العربية منها: فرقة علي فراج صاحب مقطوعة "أمانى"، وفرقة عبد العزيز محمد مؤلف مقطوعة "لونغا نهاوند"، وفرقة حسين جنيد. كذلك قامت فرق أخرى اعتمدت المزج الآلي المدروس، ولاسيما النفخيات الخشبية والنحاسية كفرقة محمد حسن الشجاعي (1903-1963) وفرقة عبد الحميد توفيق زكي التابعين للإذاعة المصرية.

وعندما تفاقمت عملية المزج الآلي بدخول الآلات الإلكترونية للفرق الموسيقية على نحو ما فعل أحمد فؤاد حسن في فرقته الماسية، أنشأت الدولة عام 1967 فرقة الموسيقى العربية بقيادة "عبد الحليم نويرة". وأسس المعهد العالي للموسيقى العربية فرقته الموسيقية بقيادة "سامي نصير" التي سميت فيما بعد فرقة أم كلثوم. ثم ظهرت فرقة جمعية إحياء التراث العربي، وفرقة التخت العربي، وأخيراً فرقة السماح. وانصرفت هذه الفرق إلى تقديم التراث الموسيقي والغنائي والمعاصر بدعم من الدولة. كذلك أسست دار الأوبرا فرقة الموسيقى العربية بقيادة اللبناني سليم سحاب، وفرقة أخرى بقيادة صلاح خفاجي بتوجيه من د. رتيبة الحفني مديرة مهرجان الموسيقى العربية السنوي.

وفي موازاة هذه الفرق، ومنذ افتتاح دار الأوبرا عام 1868، أنشئت الفرقة السيمفونية لترافق الأعمال الأوبرالية والأخرى السيمفونية، وتمكن المسؤولون في دار الأوبرا على مدار عقود من السنين الاستغناء عن العازفين الأجانب، إلى أن أضحو قلة.

وتعتبر فرقة القاهرة السيمفونية من أشهر الفرق السيمفونية في الوطن العربي، وقد استفاد المؤلفون العرب الذين درسوا الموسيقى الغربية في مصر وأوربا من تقديم مؤلفاتهم الأوركسترالية التي استوحوا أكثرها من التراث الشعبي سواء في موسيقا الحجرة أم في قوالب الكونشرتو والسيمفوني وما إلى ذلك عن طريق هذه الفرقة والفرق الأخرى التي انبثقت عنها.

وأبرز المؤلفين في هذا المجال أبو بكر خيرت (1910—1963) الذي استلهم الألحان التراثية الشعبية المصرية والسورية في سيمفونياته الثلاث ومنتاليته الشعبية. وعزيز شوان (1916—1993) الذي اعتمد في أعماله على المنحى القومي وعلى الألحان الشعبية كما في مقطوعته تنويعات موسيقية على لحن "عطشان يا صبايا" لسيد درويش الذي تناوله ببعض التطوير والتلوين الأوركسترالي. ورفعت جرّانة (1924) ومؤلفاته قومية إسلامية، كما في كونشرتو القانون الذي قدم عام 1966، وبنى حركته الأولى على تكبيرات صلاة العيدين، والثانية على لحن "طلع البدر علينا" والثالثة على أذان الصلاة. وجمال عبد الرحيم (1924 — 1988) الذي اعتبر اللحن الشعبي في مؤلفاته حلية لحنية أساسية، كما في عمله "ملاحم مصرية" للكورال والأوركسترا، وفيه تتتابع أربع أغنيات شعبية بصياغة بوليفونية للكورال، وموشح "منيتي عز اصطباري" الذي صاغه بصياغة مونودية لأوركسترا وترية مع آلتى فلوت وكمان. وعطية شرارة (1923) القريب الصلة بالموسيقا الشرقية بوصفه عازف كمان شرقي، الذي بنى الحركة الأولى من كونشرتو العود على لحن أغنية "يا حسن يا خولي الجنية" الشعبية.

تولى قيادة فرقة القاهرة السيمفونية منذ نشأتها حتى الخمسينيات عدد كبير من القادة الأجانب، ومن ثم تولى قيادتها قادة مصريون، منهم أحمد عبّيد، يوسف السيسي، أحمد الصعيدي، وقادها من الزوار العرب صليحي الوادي فقط.

المصطلحات

- Monphony صوت واحد.
Poliphony تعدد الأصوات.
Soprano الندى - الصوت الحاد عند النساء.
Tenor الصادح - الصوت الحاد عند الرجال.
زنجران: مقام موسيقي شرقي.
التخت الشرقي: اسم الفرقة الموسيقية العربية قديماً.
المذهب: الجزء الأول أو الثاني من الأغنية الذي يتكرر بعد كل غصن .
الدور: قالب غنائي عربي.
الطقطوقة: قالب غنائي عربي للأغنية الخفيفة.
ديالوغ: محاورة غنائية.
المسرح الغنائي: مسرحية يتخللها مواقف غنائية.

المراجع

- فكري بطرس - الموسيقى والغناء 1959
مطابع رمسيس في الاسكندرية.
— فيكتور سحاب — السبعة الكبار 1987
دار العلم للملايين.
— بلات نعمات أحمد فؤاد — أم كلثوم وعصر من الفن
تاريخ.
— صميم الشريف — الأغنية العربية 1981
وزارة الثقافة والإرشاد القومي.
— الموسيقى العربية — صدر عن المجمع العربي للموسيقا 1995—
وزارة الثقافة والإرشاد القومي.
— المجلة الموسيقية - أغسطس 1937
توزيع دار الأهرام.

-
- المجلة الموسيقية - مارس 1941
توزيع دار الأهرام.
 - المجلة الموسيقية - أكتوبر 1976
توزيع دار الأهرام.

الرومانتيكية
في الموسيقى والغناء العربي

ياسر المالح

مدخل الرحلة

من المؤكد أن العنوان أكبر ألف مرة من المقالة. فهو يمثل اللا محدود في الزمان والمكان. وعلى هذا فلا بد من التحديد حتى لا يكون انفلات.

سيكون الحديث عن الموسيقى الآلية مختارةً من المعزوفات الموسيقية المستقلة، أو من المقدمات الموسيقية الطويلة لبعض الأغاني التي أداها المطربون على المسرح أو في الإذاعات العربية.

وقد اخترنا من الأغاني العربية ما كان باللغة العربية في
قوالب الأوبريت والقصيدة الوجدانية. أما الزجل في قوالب الدور
والموال والطقوقة والمونولوج والديالوج والسكتش والدويتو فهو
خارج الحدود.

الرومانتيكية في مفهومها العام

قد يختلط تعبير الرومانتيكية أحياناً بتعبير الرومانسية فيلتبس
في المعنى. والسبيل إلى إزالة الالتباس العودة إلى المعجم اللغوي.
جاء في قاموس المورد تسعة معان لكلمة Romance،
وخمسة معان لكلمة Romantic، ويغلب على المعاني التسعة
لكلمة Romance الطابع القصصي للأساطير والحب والفروسية.
أما المعاني الخمسة لكلمة Romantic فيغلب عليها الطابع
الفكري والشعوري والخيالي.

أما كلمة Romanticism المشتقة من Romantic فهي
حركة أدبية وفنية وفلسفية نشأت في القرن الثامن عشر كرد فعل
ضد الكلاسيكية المحدثه. وقد تميزت بالتأكيد على الخيال والعاطفة
والنزعة إلى تصوير الخبرات الذاتية وتمجيد الإنسان العادي وعلى
حب الطبيعة.

أما الرومانتيكية في المفهوم الموسيقي فهي ثورة على القواعد
الكلاسيكية في التأليف الموسيقي، وإطلاق الحرية في التعبير عن
الذات، والتغني بالجمال والطبيعة والحب دون قيد. فهي إبداع
مطلق، لا يحتاج إلى تخطيط. ويذكر المؤلف الموسيقي الأمريكي
ليونارد بيرنشتاين في محاضرة له أن الحرية في الإبداع هي حرية
في المقامات الموسيقية والإيقاع والشكل العام للبناء واللون
الموسيقي المتمثل في صوت الآلات.

الرومانتيكية في الموسيقى العربية

مايغلب على الموسيقى العربية هو الغناء وليس الموسيقى الآلية المعبرة عن حالة. وكان التخت الموسيقي الشرقي يرافق المغنين فيما لحن لهم مع شيء من التصرف. والتخت الشرقي مؤلف من أربع آلات موسيقية هي: القانون والعود والناي والدف أو الطبل، ثم أضيف إلى التخت الشرقي آلة الكمان، ثم آلة الفيولونسيل، ثم آلة الكونترباص، فاغتنى التخت الشرقي بالآلات الغربية حيناً بعد حين حتى غدا فرقة موسيقية متكاملة.

الموسيقى الآلية التقليدية

في أواخر القرن التاسع عشر وثلاثينيات القرن العشرين سادت الموسيقى التركية المتمثلة في البشرف والسماعي واللونجا والتحميلة والتقاسيم التي تسبق الليالي أو تتضمن الأغاني. وهذا النوع من الموسيقى لا يمت بصلة إلى الرومانتيكية في الموسيقى. فهي تقليدية في شكلها وأجزائها. يتدرب على إتقان عزفها مجموعة من الهواة، ليصبحوا من العازفين في الفرق الموسيقية التقليدية.

محمد عبدالوهاب يفتح الباب

كان الرائد لتلحين الموسيقى الآلية العربية الصرف هو محمد عبد الوهاب. بدأ ذلك بوضع مقدمة موسيقية لفيلمه الأول (الوردة البيضاء) في العام 1933 بعنوان (فكرة) ومعزوفة أخرى بعنوان (فانتازي نهاوند).

واستمر يضع مقدمات للأفلام مثل فيلم (دموع الحب) في العام 1935، وفيلم (يوم سعيد) في العام 1939. وفيلم (الربيع الأول) في العام 1944، وفيلم (غزل البنات) في العام 1949، وفيلم (النمر) لنعيمة عاكف في العام 1952.

وألف عدداً من المقطوعات الموسيقية الأخرى لا صلة لها بالأفلام السينمائية، وبلغ العدد الإجمالي لما ألف في هذا المجال نحو 55 معزوفة.

وعلى الرغم من أن عناوين بعض مقطوعاته يحمل معنى الحب مثل معزوفات (حبيّ) و(الحب الأول) و(بلد المحبوب) و(أنا وحببي) و(خطوة حببي) و(حببي الأسمر) و(حبايب) فإن الرومانتيكية فيها لاتهزّ الوجدان ولا تصوّر دفء العلاقة بين المحبين، لكنها تمتاز بالجمالية والتلوين وتبدل الإيقاع وعدم الالتزام بالمقام الواحد. وهذا ما يجعلها تصنّف في عباءة الرومانتيكية العربية.

ولمحمد عبد الوهاب بعض المعزوفات الآلية التصويرية الطويلة. منها (فرحة النصر) و(القافلة) و(قاهر الظلام). وجميعها رومانتيكي النزعة في التأليف والتوزيع والتصوير. وعلى رأسها تأتي معزوفة (القافلة) التي تصور الصحراء والجمال والمسير. وفي الخمسينيات من القرن العشرين ظهر في مصر الملحن المبدع جورج ميشيل فألف بعض المقطوعات الموسيقية التصويرية، منها مقطوعة (رمال ونخيل). وقد تأثر بما هو سائد من رقصات في ذلك الحين فألف مقطوعة (سمبا) الراقصة. وطابع الرومانتيكية ظاهر فيما ألف.

الرومانتيكية في المسرح الغنائي العربي من المعروف أن المسرح الغنائي الأوبرالي نشأ في إيطاليا في أواخر القرن السادس عشر، وكانت أول أوبرا ظهرت للوجود أوبرا (دافني) للمؤلف الإيطالي جاكوبو بيري العام 1597، وانتقل هذا الشكل الجديد إلى فيينا وباريس ولندن. هذا النوع لم يكن معروفاً عندنا في شرقنا العربي، فالمسرح الذي ظهر في مصر في أواخر القرن التاسع عشر كان يعنى بالتمثيل المسرحي دون غناء.

أما في سورية ولبنان فكانت بعض الفرق المسرحية الفرنسية تزور بيروت ودمشق وبعض مسرحياتها تتضمن غناءً. وكان أحمد أبو خليل القباني (1833—1903) أحد من حضر مسرحيات فرقة (كوميدي فرنسي) في مدرسة العازارية في باب توما،

والمسرحيات الغنائية اللبنانية المترجمة التي يشرف عليها مارون النقاش، فعزم على تأسيس مسرحه مستفيداً مما شاهده وحاوّر حوله. فكانت بداية المسرح السوري الذي ظهرت فيه المشاهد الغنائية والموشحات ورقص السماح.

ورحل القباني مع فرقته إلى مصر. وهناك استطاع أن يجتذب الجمهور المصري إلى مشاهدة مايقدم في المدن والقرى. وقد رحب به الخديوي توفيق باشا وسمح له أن يقدم مسرحياته الغنائية في دار الأوبرا المصرية في العام 1885.

وفي القاهرة ظهر سلامة حجازي (1852—1917) وكان مغنياً بارعاً، في صوته قوة ومساحات صوتية واسعة. فنصح له زميله عبده الحامولي أن يشترك في فرقة تمثيلية، فيها مواقف غنائية، فعمل مع فرقة الممثل سليمان الحداد، ثم مع فرقة إسكندر فرح، ثم استقل بنفسه وأسس فرقة (دار التمثيل العربي).

واشتهر سلامة حجازي بأدائه دور (روميو) غناءً في مسرحية (شهداء الغرام) وأمامه تبدو عشيقته جولبيت قد فارقت الحياة، فيغني لها:

أجولبيتُ ما هذا السكوتُ ولم أكنْ أَعهدَ فيكِ الصمتَ عني في
قربي؟

أمانتةُ أنتِ؟ نعم، لا فأنتِ لا تموتين بل تحيين مني في

قلبي

والرومانتيكية واضحة في مسرحيات القباني والحجازي تمثيلية كانت أو غنائية في بعض مشاهدتها.

وازدهر المسرح الغنائي فيما بعد بفضل سيد درويش (1892—1923). واستطاع أن يتعرف الأصول والتجديد حين رحل إلى الشام مع فرقة سليم عطا الله في العام 1912، وأخذ عن كبار الملحنين في دمشق وطلب الكثير من المعلومات

الموسيقية العربية والإيرانية والتركية لمدة سنتين، واستطاع بموهبته وبما اكتسب أن يصبح ملحناً عبقرياً للأغاني والمسرحيات الغنائية، وأشهر ما لحن منها مسرحية (شهرزاد) و(العشرة الطيبة) و(البروكة)، وجميعها باللهجة المصرية، وأحداثها تدور حول الحب والحياة الشعبية والدعوة إلى حب الوطن والحرية، وكل ذلك من ملامح الرومانتيكية.

ومن الأغاني المسرحية التي لحنها سيد درويش أغنية الصباح في مسرحية (راحت عليك) ومطلعها باللهجة المصرية:
صححوا يا جماعة آدي نور الصباح الحلو اللي ينعش أهو لآخ
تعالوا بنا نغني ونتمتع بنسيمه اللي يرد الأرواح

الأوبرا الشعرية الأولى لسيد درويش

منذ أن أسس الخديوي إسماعيل دار الأوبرا في القاهرة العام 1869، عرف الملحنون في مصر أن اتجاهاً موسيقياً راقياً سيقبل الموازين، وسيكون النموذج الغربي الحضاري للعزف والغناء. وقد صح ما توقعوه، ففي العام 1871 دعا الخديوي إسماعيل فيردي الإيطالي ليعرض في دار الأوبرا لأول مرة الأوبرا التي ألفها خصيصاً لمصر، وهي أوبرا (عايدة) التي تجري أحداثها في مصر القديمة وكانت المناسبة افتتاح قناة السويس.

بدأ الملحنون يفكرون بالمسرح الغنائي، وجاءهم أبو خليل القباني مع فرقته في الوقت المناسب، فتعلموا منه الكثير.

سيد درويش كان ملحناً للمسرحيات الغنائية الشعبية، غير أن المغنية منيرة المهديّة، أقنعت سيد درويش بأن يلحن المسرحية الشعرية (كليوباترا ومارك أنطوان) لأحمد شوقي. وستقوم هي بدور كليوباترا والشاب محمد عبد الوهاب بدور مارك أنطوان.

والمسرحية في ثلاثة فصول. لحن سيد درويش الفصل الأول وختام الفصل الثاني ووافته المنية المحتومة قبل أن يتم التلحين.

وكان كلف محمد عبد الوهاب تلحين مالم يلحنه. فلحن عبد الوهاب الفصل الثاني والثالث، وعرضت المسرحية الغنائية بأداء أوبرالي على مسرح برنتانيا في 20 كانون الثاني عام 1927. ونجحت جماهيرياً نجاحاً كبيراً.

وفيما بعد ظهرت أسطوانة لعبد الوهاب في العام نفسه، عليها قصيدة (أنا أنطونيو) وهي قصيدة حب، فيها الكثير من ملامح الرومانتيكية. نختار منها هذه الأبيات:

أنا أنطونيو وأنطونيو أنا مالروحيننا عن الحب غنى
غنا بالشوق أو غنّ بنانحُن في الحب حديثٌ بعدنا
خبّري يا كأسُ واشهدْ يا وتّرُ واروِ ياليلُ وحدّثْ ياسحرُ
هل جنّينا من رُبّ الأُنسِ السمرُ ورشفنا من دوالِها
المُنَى

الحياةُ الحبُّ والحبُّ الحياةُ هُوَ مِنْ سَرَحَتْهَا سِرُّ النواهِ
وعلى صَحرائِها مرّت يداها فَجَرَتْ ماءً وظِلاً وجَنَى

أوبريت مجنون ليلي الشعرية

ألف أمير الشعراء أحمد شوقي سبع مسرحيات هي: علي بك الكبير، ومصراع كليوباترا، وقمبيز، ومجنون ليلي، وعترة، وأميرة الأندلس، والست هدى. منها ست مسرحيات شعرية، وواحدة نثرية هي أميرة الأندلس.

ومصراع كليوباترا هي مسرحية (كليوباترا ومارك أنطوان) التي عدّها سليم نخلة ومحمد يونس القاضي، ولحنها سيد درويش.

ومجنون ليلي مسرحية شعرية في خمسة فصول تروي قصة قيس بن الملوّح وليلى العامرية، اختار محمد عبد الوهاب منها مشهداً في الفصل الأول، ولحنه وغناه مع أسمهان، وشاركهما

الممثل عباس فارس في بداية المشهد وختامه، وهو يمثل المهدي والد ليلي. ومغنية (كومبارس) تمثل دور عفراء الخادمة.

غير أن المشهد لم يكن مناسباً متوالياً كما هو في المسرحية، فقد رأى عبد الوهاب اختصاره، لكنه حرص على بيت الختام الذي يتضمن طرد قيس، حين اكتشف المهدي أبو ليلي أن قيساً جاء ليغازل ليلي لا ليطلب ناراً لداره.

وسمي هذا المشهد المختصر بعد تلحينه وتسجيله على أسطوانة بالأوبريت، وهو لا يمت إلى الأوبريت بصلة في تعريفها العلمي. فالأوبريت Operetta مسرحية غنائية خفيفة، يتخللها الرقص والاستعراضات والأغاني، ويبقى الحوار المسرحي هو الأساس. وتطور هذا المفهوم لتغدو الأوبريت هي الأوبرا الخفيفة.

وأمر آخر يبعد هذا العمل عن مفهوم الأوبريت المسرحية هو أن (مجنون ليلي) لم تمثل على مسرح، وإنما أقحمت بلا مناسبة كمشهد سينمائي في فيلم (يوم سعيد) المنتج في العام 1939، ظهر فيه أحمد علام بدور قيس وممثلة مغمورة بدور ليلي وعباس فارس بدور المهدي.

ولعل الدافع إلى هذا العمل أن عبد الوهاب كان حريصاً على أن يبدلج ما غناه مع أسمهان في مشهد سينمائي دون أن يظهر، وسأيره المخرج محمد كريم على مضض غير أن كل ما ذكرناه لا ينفي جودة المحاورة الغنائية بين عبد الوهاب وأسمهان تلحيناً وتوزيعاً وتعبيراً وأداءً. وهذه المحاورة نموذج فريد للرومانتيكية في الموسيقى والغناء العربي، فالتعانق الوجداني بين صوت عبد الوهاب وصوت أسمهان لم يسبق له مثيل في الغناء العربي.

وعلى سبيل التوثيق نورد النص كما ورد في التسجيل الصوتي مع إشارات فنية تتصل باللحن والتوزيع والأداء.

النص

(مقدمة موسيقية أوركسترالية تصويرية للبيئة الصحراوية تبرز فيها آلة الأوبوا)

قيس (ينادي) - ليلى
المهدي (يخرج من الخيمة) - من الهاتف الداعي؟ ... أقيس أرى؟

ماذا وقوفك والفتيان قد ساروا؟

قيس - ما كنت ياعم فيهم

المهدي - أين كنت إذا؟

قيس - في الدار حتى خلت من نارنا الدار

ما كان من حطب جزل بساحتها

أودى الرياح به والضيف والجار

المهدي (ينادي) - ليلى.. انتظر قيس.. ليلى

ليلى (تخرج من الخيمة) - ما وراء أبي؟

المهدي - هذا ابن عمك ما في بيتهم نار

(يدخل المهدي إلى الخيمة)

ليلى - قيس ابن عمي عندنا يامرحبا

يامرحبا

قيس - مُتعت ليلى بالحياة وبلغت الأربا

ليلى (تنادي) - عفراء

عفراء (تخرج من الخيمة) - مولاتي

ليلى - تعالي نقض حقا وجبا

خذي وعاء واملئيه لابن عمي حطبا

(ليلى وعفراء تدخلان إلى الخيمة)

قيس (وحده) بالروح ليلى قضت لي حاجة عرّضت

ماضرها لو قضت للقلب حاجات

كم جنّت ليلى بأسباب مُلقّة

ماكان أكثر أسبابي وعلاتي

(يدخل العود في الموسيقى بارزاً ويبدأ العنصر الطربي في أداء المتحاورين)
(تخرج ليلى وهي تحمل وعاءً فيه حطب مجمر، وتتقدم من قيس)

ليلى	– قيس
قيس	– ليلى بجانبك كل شيء إذا حضر
ليلى	– جمعنا فأحسننا ساعة تفضل العُمُر
قيس	– أتجدّين؟
ليلى	– ما فؤادي حديد ولا حَجَرُ لَكَ قَلْبٌ فَسَلِّهْ يَا قَيْسُ يُنَبِّئُكَ بِالْخَبْرِ قَدْ تَحَمَّلْتُ فِي الْهَوَى فَوْقَ مَا يَحْمَلُ الْبَشَرُ
قيس	– لستُ ليلاي داريّاً كيف أشكو وانفجرُ أشْرَحُ الشُّوقَ كُلَّهُ أَمْ مِنَ الشُّوقِ اخْتَصِرُ؟
ليلى	– نَبَّيْتُ قَيْسَ مَا الَّذِي لَكَ فِي الْبَيْدِ مِنْ وَطَرُ لَكَ فِيهَا قِصَائِدٌ جَاوَزَتْهَا إِلَى الْحَضَرُ
قيس	– غَرَّتْ لَيْلَى مِنَ الْمَهَا وَالْمَهَا مِنْكَ لَمْ تَغْرُ لَسْتَ كَالْغَيْدِ لَا وَلَا قَمْرُ الْبَيْدِ كَالْقَمَرُ
ليلى	— وَيَخَ عَيْنِي مَا أَرَى، قَيْسُ (تلاحظ ليلى لذع الجمر ليدي قيس)
قيس	– ليلى
ليلى	– خَذِ الْحَذْرُ
قيس	– رَبِّ فَجْرٍ سَأَلْتُهُ: هَلْ تَنْفَسْتِ فِي السَّحَرِ وَرِيَا حَسِبْتُهَا جَرَّرْتَ ذَيْلِكَ الْعَطِرُ وَعَزَالَ جَفُونَهُ سَرَقَتْ عَيْنَكَ الْحَوْرُ
ليلى	(تلاحظ ماجرى لقيس من لذع يديه بالجمر) وَيَخَ قَيْسُ تَحَرَّقَتْ رَاحَتَاهُ
قيس	– ليلى

ليلي - وما شعَرَ
المهدي (يخرج من الخيمة غاضباً) قيس
امض قيسُ امض جئتَ تطلبُ ناراً
أم تُرى جئتَ تشعلُ البيتَ ناراً؟
(يخرج على إيقاع أغنية سجا الليل المختارة من الفصل الأول
أيضاً)

إضاءة أدبية

أول ما يلفت النظر إلى الصياغة الشعرية أنها صياغة موسيقية الألفاظ فيها الكثير من حروف المد المطلقة والسكون المسوَّغ في نهاية الجملة الشعرية.

والمعاني تصل إلى السامع دون حاجة إلى إيضاح وتفسير، وهذا ماجعل الشعبين من الناس يفهمونها ويستزيدون الاستماع إليها على الرغم من أميَّتهم المعرفية بالأدب واللغة.

وقد جاء الحوار متوافقاً مع الشخصيات المتحاوره، فالمهدي أبو ليلي رجل مضياف يليِّ الحاجة للأقارب وأبناء العشيرة على عادة العرب. غير أنه ينكر مواقف الغزل، ويغضب لما يرى حين يدرك أن قيساً كذب عليه، فهو يريد لقاء ليلي الحبيبة، متذرعاً بحاجته إلى الحطب المجمر.

وكذلك كان حوار قيس مع ليلي وجدانياً، وكذلك حوار ه مع نفسه حين ذهبت ليلي لتحضر الحطب المجمر.

وأجمل مافي الحوار أن ليلي تعاتب قيساً على ما يكتب من قصائد غزلية في النساء، وهنا يدافع قيس عن نفسه بأن ليلي لا يدانيها أحد من النساء، ويغرق في وصف عشقه، فلا يحس بالنار تلذع يديه.

إضاءة لغوية

1- الهاتف في اللغة من تسمع صوته ولا تراه.

2— الأمر من فعل سأل اسأل أو سل كما وردت في الحوار (فسلّه يا قيس).

3— همزة الاستفهام قد تحذف قبل الفعل المضارع للمتكلم فيقال: أشرح الشوق كله؟ أو أشرح الشوق كله؟

4— الأمر من فعل أنبأ: أنبئ أو نبّ بحذف الهمزة الأولى وتسهيل الهمزة الأخيرة إلى ياء وحذفها في آخر الأمر لأنها حرف علة.

5— قصائد على وزن فعائل لا تنون. نونت في القصيدة لضرورة الوزن.

6— المها جمع مهاة وهي البقرة الوحشية، تشبّه بها المرأة لسعة عينيها وجمالهما.

7— الغيد جمع غيداء وهي الجميلة التي تتمايل في مشيتها.

إضاءة موسيقية

1— المقدمة الموسيقية قصيرة تعزفها الأوركسترا دون إيقاع مرافق، تبدأ قوية ثم تهدأ. وتتساب فيها آلة الأوبوا لتعبر عن البيئة الصحراوية وهدوء الليل وقدم العاشق. وهي من مقام حجاز، فالأحداث تجري في الحجاز.

2— ويبدأ الحوار بين المهدي وقيس على المقام نفسه.

3— ويلون عبد الوهاب اللحن بين مقامات متعددة هي حجاز ونهاوند ونكريز وحجاز كرد وبياتي. وهذا التلوين يعبر عن المعنى من جهة وعن طبيعة الشخصية.

4— كانت الفواصل الموسيقية مدخلاً إلى حوار آخر. منها الموقع ومنها المرسل.

5— أروع ما يبرز الصلة بين قيس وليلى الأداء الغنائي في آخر المشهد في الحوار التالي:

ليلي - ويح قيس تحرقت راحتاه (تمد ليلي الضمة على الهاء)
قيس - ليلي (قيس يذكر اسم ليلي)
ليلي - وماشعر (تصل ليلي الضمة بالواو)
على الرغم من مقاطعة قيس)
وهذا الأداء متفرد لا يتقنه إلا المبدعون الكبار في التلحين
والأداء.

6- الختام مقدمة موسيقية هادئة مع الأوبوا من مقام نكريز تعبر
عن رحيل عبد الوهاب حزينا ليغني وحده قصيدة سجا الليل.

الرومانتيكية في القصيدة المغناة

استعراض القصائد المغناة في القرن التاسع عشر والقرن
العشرين والقرن الحادي والعشرين أمر بالغ الصعوبة. وقد بدا لي
من مراجعة بعض البيانات أن من اشتهر بغناء القصائد محمد عبد
الوهاب وأم كلثوم. ولفريد الأطرش بعض القصائد المغناة اشتهر
منها قصيدة (ختم الصبر بعدنا بالتلاقي) غناها بمرافقة عوده
والإيقاع فقط. وفيها من الرومانتيكية في الحب وما يلابسه من هجر
وعذاب ما يؤهلها للاستشهاد بها في هذه المقالة.

الكلمات كتبها الشاعر حسين شفيق المصري. لحنها فريد
الأطرش وغناها في العام 1940

النص

خَنَمَ الصَّبْرُ بُعْدَنَا بِالتَّلَاقِي وَشَفَى الصَّدْرَ أَنَّ وُدَّكَ بَاقٍ
أَفْتَدْرِي بِمَا لَقَيْتُ مِنَ اللُّوْعَةِ فِي الشُّوقِ بَعْدَ يَوْمِ الْفِرَاقِ؟
لَوْ تَرَى مَا شَرِبْتُهُ مِنْ دَمِوعِي وَعَلَى شُرْبِهَا خَيَالُكَ سَاقٍ
فَبِعَيْنَيْكَ وَالتَّكْهُلِ بِالْحُسْبَانِ وَسِحْرِ الْحَيَاءِ وَالْإِطْرَاقِ
لَمْ بَعْدْتَنِي وَأَتَعَسَّتْ قَلْبِي وَإِلَى أَيْنَ كَانَ مِنْكَ مَسَاقِي؟
أَنْ مَنِي فَإِنَّ خَوْفِي مِنَ الْهَجْرِ - رَانَ لَا يَنْتَهِي بِغَيْرِ الْعِنَاقِ

كذَّبَ الحاسِدُ المُبْلَغُ عَنِّي غيرَ ما ترتضيه من أخلاقي
هاكَّ صدري فَضَعُ يديكَ على صَدِّ ري وَخُذْ رأيَ قلبي الخفاقِ

إضاءة أدبية

القصيدة ليست من عيون الشعر العربي، وإنما هي قصيدة وجدانية تعبر عن حالة عاشق هجرته حبيبته بدسِّ الحساد، وحين وضحت الحقيقة عادت الصلة الطيبة بين العاشقين.

القصيدة من البحر الخفيف وضابطه:

ياخفيفاً خَفَّتْ به الحركاتُ فاعلاتن مستفعلن فاعلاتُ

وقد جاءت الأبيات الثاني والرابع والسادس والثامن مدوِّرة. أي متصلة الشطرين لانشطار الكلمة الواصلة بينهما بسبب الوزن.

وكان التعبير عن المعاني في القصيدة شاعرية مقبولة غير تعبير واحد لا يمت إلى الشاعرية بصلة، جاء في الشطر الثاني من البيت الأخير، وهو (خذ رأي قلبي الخفاق). فأخذ فلان رأي فلان في أمرٍ تعبير مغرق في العامية. وعلى هذا فلم يكن الختام مسكاً كما اصطاحوا أن يكون الختام.

إضاءة لغوية

1— اللوعة: حرقه الهوى وتأتي في المرتبة السادسة من مراتب الحب الصاعدة، كما نصَّ على ذلك الثعالبي في فقه اللغة.

2— هاكَّ: ها اسم فعل أمر بمعنى خذ. والكاف للخطاب.

3— كذَّبَ: حرَّك المغني الذال بالكسر، والصواب الفتح.

4— خوفي: حرَّك المغني الياء بالفتح، والصواب عدم تحريكها لسلامة الوزن.

إضاءة فنية

ماكان من الأغاني الشعرية مقتصراً على مرافقة العود قليل
جداً. وما سجّل على أسطوانات أغنيتان فقط، أغنية نظمها أحمد
شوقي في الملك فيصل الأول ملك العراق مطلعها:

ياشراعاً وراء دجلة يجري في دموعي تجنّبك العوادي
لحنها وغناها محمد عبد الوهاب في حضرة الملك فيصل في
بغداد.

والأغنية الثانية (ختم الصبر) لفريد الأطرش، وقد زاد على العود
إيقاع الدف.

كان لحن القصيدة مناسباً للكلمات، وكان أداء فريد الأطرش
بصوته الشبّابي نقياً معبراً. وهو يراوح بين الغناء الموقّع والغناء
المرسل الذي استغرق الأبيات الثلاثة الأخيرة. وملامح
الرومانتيكية في المعاني واللحن واضحة، ولاسيما في العزف على
العود ببراعة المبدع، مما يجذبك إلى الإنصات والتواصل مع
المغني عاطفياً.

ومما غني من قصائد في ستينيات القرن العشرين قصيدة كتبها
الشاعر نزار قباني لتغنيها فيروز بلحن الأخوين رحباني وهي
(لاتسألوني ما اسمه حبيبي).

وغنت فيروز من شعره بعدها قصيدة (موال دمشقي)
ومطلعها:

لقد كتبنا وأرسلنا المراسيلا وقد بكينا وبللنا المناديل

وغنت له أيضاً قصيدة (وشاية) ومطلعها:

أأنت الذي يا حبيبي نقلت ليبيض العصافير أخبارنا

وكلتاها بلحن الأخوين رحباني.

ويبدو أن شعر نزار قباني منذ ظهر في أواخر أربعينيات
القرن العشرين قد أغرى الملحنين بتلحينه، فهو شعر معاصر يمس

الوجدان العاطفي والفكر السياسي. فلقب بشاعر المرأة والسياسة. وهو في شعره رومانتيكي النزعة؛ يعبر عما يحسه بحرية كاملة. وقد اخترنا من المغنّى بشعره قصيدة (لا تسألوني) لفيروز، فهي نموذج متكامل للرومانتيكية كلماتٍ ولحناً وتوزيعاً وأداءً.

النص

لا تسألوني ما اسمه حبيبي؟ أخشى عليكم ضوَعَةَ الطيوبِ
والله لو بُحْتُ بأيِّ حَرْفٍ تَكْدَسَ اللَّيْلُكُ في الدروبِ
تَرَوُونه في ضِحْكةِ السّواقِي في رَقَّةِ الفَراشَةِ اللعوبِ
في البحرِ، في تنفّسِ المراعي وفي غناءِ كلِّ عَنْدَلِيبِ
في أدمعِ الشّتاءِ حينَ يَبْكي وفي عَطَاءِ الدِيمَةِ السَّكوبِ
مَحاسِنُ لا ضَمَّها كِتَابٌ ولا ادَّعَتْها ريشَةُ الأديبِ
لا تسألوني ما اسمه كفاكُمُ فلنُ أبوحَ باسمِهِ حبيبي
* * *

إضاءة أدبية

القصيدة من بحر الرجز وضابطه:
في بحر الأرجاز بحرٌ يسهلُ مستفعلن مستفعلن مستفعلن
وقد تأتي التفعيلة الثالثة في كل من الشطرين (فعولن). وهو
الملتزم في قصيدة (لا تسألوني).
القصيدة مبتكرة في صياغتها وتلوينها بألوان الطبيعة
وأصواتها الجميلة وروائح أزهارها الفواحة. كل ذلك يسكن اسم
الحبيب. والبوح به مستحيل. فهو لغز الألغاز.
وقد تعانقت كلمات القصيدة كما يتعانق المحبون. وجاءت
حروف المد والقافية البائية المجرورة لتعزف موسيقا الكلمات قبل
أن تلحن. وهي مستمدة من كلمة (حبيبي).

إضاءة لغوية

1- ضوَعَةُ الطيوب: رائحتها المنتشرة.

2- الليلك: زهرة عطرة، لونها أرجواني فاتح، واسمها الأجنبي
.Lilac
3- الديمة: المطر الهادئ الدائم.

إضاءة فنية

بدأت الأغنية بمقدمة موسيقية قصيرة، ظهر فيها بزق عاصي
الرحباني مع الأوركسترا. وكان المقام حجاز كار كرد، وهو السائد
في الأغنية. والمقدمة ذات إيقاع بطيء تتسلمه الأغنية.

القصيدة في أربعة مقاطع غنائية. مختلفة في لحنها دون
خروج عن المقام. تعاد المقدمة الموسيقية بعد المقطع الأول.
واللوازم الموسيقية بين الجمل قصيرة.

الفاصلة الموسيقية بعد المقطع الثاني قصيرة تظهر فيها لمحة
موسيقية من آلة كلارينيت. ولحن المقطع الثالث مختلف عن الأول
والثاني.

يلي المقطع الثالث لمحة موسيقية تهيء لمقطع الختام، والعودة
إلى المقطع الأول. أما أداء فيروز فكان أداءً أنثوياً يحفل بالرقدة
والعذوبة.

محطّ الرحلة

لم تكن رحلتنا في حدائق الرومانتيكية في الموسيقى والغناء
العربي طويلة. ولو شئنا أن نطيل الرحلة لاستغرقت عدداً من
الكتب، كل كتاب في ألف صفحة. فالأغاني الرومانتيكية العربية
بحر واسع، وما نسمعه اليوم ونراه في الفيديو كليب نهر من
الرومانتيكية الشبابية يصب في البحر الواسع.

ولذا اخترنا الشعر مركباً، وكانت الاستراحات في جزيرة
الأوبريت المسرحية وجزيرة الرجل الذي يغني على عوده.
وجزيرة الفتاة العاشقة التي لم نخبرنا ما هو اسم حبيبها.

وبتلك النماذج اكتفينا، واختيار نماذج أخرى يحتاج إلى رحلات
عبر الزمن.

رقص السماح نشأته وتاريخه - أصوله وتقنياته

رامي درويش

مقدمة

رقص السماح هو رقص جماعي عربي محتشم، يمتاز بالرزانة والأصالة بخطواته وحركاته وتناغم تشكيلاته لضبط الأداء الجماعي على إيقاعات بطيئة ومتوسطة السرعة، وعادة ما يقدم على شكل وصلات متتالية خلال العرض الواحد إذ تكون كل وصلة من مقام معين وتحتوي على عدة موشحات أو قدود. وتختلف الآراء حول نشأة رقص السماح، فمن الدارسين ما يُرجِّح أن أصل السماح يعود إلى الفترة العثمانية في سورية خلال الفترة الزنكية - الأيوبية، إذ انتشرت الطرق الصوفية بطرائق إنشادها وموسيقاها وموشحاتها في حلب، ثم انبثق عنها رقص السماح وبدأ تطوره تبعاً. وهناك من يقول إن أصله قد يكون آشورياً أو فارسياً. ومنهم من يقول إنه أندلسي. فيما يقول آخرون

إن الجاهلية قد عرفتة. كما نجد غير ذلك من الآراء والاجتهادات،
وجميعها بحاجة إلى الدليل على ذلك.

فيما يجزم الأستاذ مجدي العقيلي في كتابه السماع عند
العرب على أن رقص السماح هو رقص سوري مستحدث لا علاقة
له بكل ما ذكر، إذ إنه ظهر في مدينة منبج من محافظة حلب في
سورية ثم احتضنته حلب ومن ثم تلقفته دمشق ثم جميع المدن
السورية لما تميز به من الحشمة والأدب والرقي. ويؤكد العقيلي أن
أول ظهور لرقص السماح كان مع فاصل دعاء الاستغاثة «اسق
العطاش»⁽³⁷⁾ الذي كتب كلماته الشيخ عبد الغني النابلسي ولحنه
محمد العبادوي ووضع له أصول السير وإيقاعاته بالأرجل
(الرقص) محمد المنبجي⁽³⁸⁾ عام 1190هـ، كما يؤكد مجدي
العقيلي أن عقيل المنبجي هو أول من رتب رقص السماح الذي كان
يقيم في منزله في منبج ضمن حلقات الأذكار لأنه من العلماء
المتصوفين، وهذا ما رواه الأستاذ عدنان منبني نقلاً عن أستاذه
عمر البطش⁽³⁹⁾. ويضيف العقيلي أن الفضل في تدوين رقص
السماح بوضعه الحالي يعود إلى المرحوم أحمد عقيل (1813 —
1903) الملقب بصاحب السماح. والخلاصة فإن قول البعض بأن
رقص السماح هو رقص قديم كما جاء في كتاب أعلام الأدب والفن

³⁷ — يؤكد الأستاذ مجدي العقيلي في كتابه السماع عند العرب نقلاً
عن رواية محمد الوراق منشد التكية الهلالية ومدون فاصل اسق
العطاش أن هذا الرقص سوري محدث. ويعتقد البعض بأن أصله
أندلسي لأنه يتم على إيقاعات رزينة وأغلبها يستخدم في
الموشحات التي أصلها أندلسي.

³⁸ — ويُرجح مجدي العقيلي أن يكون محمد المنبجي هو حفيد عقيل
المنبجي — راجع الموسيقا في سورية — عدنان بن ذريل — دار
طلاس — الطبعة الثانية — 1969 — الصفحة 238.

³⁹ — المرجع السابق — الصفحة 238.

للأستاذ أدهم الجندي لا دليل عليه تاريخياً، ومن السهل نقض هذه الفرضية إذا تمحصنا في مصادر الموسيقى العربية الهامة كالأغاني ونفح الطيب والعقد الفريد... وغيرها والتي تخلو من أية إشارة إلى وجود أصول قديمة لرقص السماح أو ما يشابهه ضمن التراث العربي أو الثقافات القريبة منها، علماً أن هذه المراجع والمصادر قد تطرقت إلى رقصات عربية متعددة لم يكن السماح بينها، ويذكر أدهم الجندي أن المصريين أحبوا هذا الرقص الذي حمله إليهم أبو خليل القباني (1833 — 1902) من خلال مسرحه الغنائي، كما يُذكر أن المطرب عبده الحمولي كان قد تعلم رقص السماح أثناء وجوده وعمله في حلب عن أحمد عقيل.

أصل كلمة (السماح)

كما اختلفت الآراء وتعددت في أصل هذا الرقص فقد اختلفت الآراء أيضاً في تحديد معنى كلمة السماح بحسب ما يلي:

1 — يعتقد البعض أن (السماح) كلمة تعود إلى الأصل اللغوي (سمح)، وتعني الجود والكرم والتسامح، وكونه فناً راقياً ومحتشماً، فقد (سُمِح) به لُبُعده عن المجون والخلاعة ومن هنا أتت التسمية.

2 — يعتقد البعض أن كلمة (السماح) مُحَرَّفة عن كلمة (السماع)، وهو مصطلح موسيقي عربي كان يطلق على الموسيقى العربية الراقية، وبما أن رقص السماح يعتمد على الموشحات والقُدود والإيقاعات الرزينة، فقد استقى هذا الرقص اسمه من كلمة السماع ومن هنا أتت التسمية.

3 — يعتقد البعض أن كلمة (السماح) تعود إلى عُرف صوفي يقوم الراقصون فيه بالاستئذان من صاحب الدار أو رئيس الطريقة الصوفية أو فرقة الذكر للبدء (للسماح لهم) بالرقص، وهذا العرف متَّبَع في الطرق الصوفية وفي حلقات الذكر، كالمولوية والرفاعية وغيرهما، ومن هنا أتت التسمية.

تطور رقص السماح

لقد ساهم العديد من الموسيقيين السوريين في إحياء رقص السماح وتطويره ، فقد استمر السماح خلال فترة الانتداب الفرنسي وخلال فترة الاستقلال في سورية، إذ كان مقتصرًا في ذلك الحين على الرجال فقط، وقد أطلق عليهم لقب السميحة. ثم تتالي العمل على تطوير هذا الرقص تباعاً من الفنانين السوريين. ففي نهاية القرن التاسع عشر، وبينما كان الفنان محمود الكحال يدرّب راقصي السماح في منزله، فقد عمل الفنان السوري الكبير أحمد أبو خليل القباني على تضمين رقص السماح في مسرحه الغنائي العربي، مما أسهم في نشر السماح على نطاق واسع، كما ذكرنا سابقاً. أما التطور الكبير في طرائق رقص السماح فيعود إلى الفنان السوري الكبير عمر البطش (1885 — 1950) المولود في حي الكلاسة في حلب، فقد عمل في بدايات شبابه ضمن فرق الإنشاد والأذكار في الزاوية الهلالية والزاوية العقيلية والزاوية الرفاعية، وقد لفت صوته الجميل أنظار الفنانين المشاركين في هذه الحلقات من أمثال (صالح الجذبة — أحمد عقيل — أحمد الشعار) فأخذ عنهم فن الموشحات وأصول السماح. وبعد أن أتقنه، ابتكر وصلات جديدة من السماح لم تكن معروفة من قبل، ومن أهمها رقصة تُؤدّى على موشح (لما بدا يتثنى)، كما يضاف إلى مساهمات عمر البطش في تطوير رقص السماح أنه عمل على نقله إلى مدينة دمشق، حيث وجد قبولاً واستحساناً، إضافة إلى إخراج هذا الرقص من الزوايا وحلقات الذكر جاعلاً منه رقصاً دنيوياً شعبياً راقياً، إضافة إلى أنه أول من قام بإدخال المرأة كعنصر جديد في تشكيلات هذا الرقص عام 1936، حين قام البطش بتدريب مجموعة من طالبات مدرسة (دوحة الأدب) الدمشقية التي كانت تشرف عليها المربية (عادلة بيهم الجزائري) وابنتها السيدة (أمل

الجزائري)⁽⁴⁰⁾ بطلب ودعم من الزعيم الوطني فخري البارودي، كما كلفه بتدريس رقص السماح في المعهد الموسيقي الشرقي التابع لهيئة الإذاعة السورية منذ افتتاحه عام 1943⁽⁴¹⁾. ومن أهم تلامذته الذين تخرّجوا من هذا المعهد نذكر (عدنان منيني – زهير منيني – عمر العقاد – عدنان إيلوش – عدنان أبو الشامات – بهجت حسان). كما أوكل إلى البطش تدريس الموشحات ورقص السماح بعد أن ألحق المعهد بوزارة المعارف.

وبعد وفاة البطش أوكلت المهمة إلى الفنان عبد الوهاب سيوفي بمساعدة من عدنان وزهير منيني اللذين عملا على تدريس رقص السماح للهواة ضمن المدارس ودار المعلمات، إلى أن أسسوا عام 1955 فرقة من الطالبات شاركت في العديد من الفعاليات داخل سورية وخارجها، كما في مهرجان بروكسل عام 1956، ومهرجان الشباب في موسكو عام 1957، وفعاليات في نادي الضباط في مصر عام 1958 بحضور فخري البارودي. ومن ثم عملت الدولة على تشجيع نشر وتطوير رقص السماح في المدارس الأهلية والرسمية في سورية. وقد شجع على ذلك افتتاح المسرح المدرسي التابع لوزارة التربية، إضافة إلى مهرجانات الطلاب والشبيبة. ومن أهم من ساهم في هذه المنظمات على نشر رقص السماح نذكر (حسن بصال – رضوان سالم – سلوى شحادة – أميرة حجو – كمال كركوتلي – عمر العقاد – فادية جندلي – حكمت إمام – ظافر إمام – إيمان كرزي – إنعام دويدري – ملك بيطار – أحلام سليمان – فاطمة حاج أحمد... وغيرهم)⁽⁴²⁾. كما

40 – راجع الموسيقا في سورية أعلام وتاريخ – صميم الشريف – منشورات وزارة الثقافة – دمشق – 1991 – الصفحة 134.

41 – المرجع السابق – الصفحة 134.

42 – ويرجع مجدي العقيلي أن يكون محمد المنبجي هو حفيد عقيل المنبجي – راجع الموسيقا في سورية – عدنان بن ذريل – دار طلاس – الطبعة الثانية – 1969 – الصفحة 253.

اهتمت بهذا الرقص فرقة التلفزيون عام 1960، ودربها عدنان منيني ولويس بدوي ثم جميل العبد. كما أحدثت فرقة أمية للفنون الشعبية التابعة لوزارة الثقافة عام 1960، وعمل على تدريبها عدنان منيني وعمر العقاد ثم كمال كركوتلي. وقد قدمت عروضاً لها على مسرح معرض دمشق الدولي عام 1967، على فاصل من ألحان عدنان أبو الشامات ضمت موشحات (الورد في خذك والخجل – هللي للنور يا روايينا)، وقام بتدريب الفرقة عمر العقاد. ومن ثم سُجِّل هذا الفاصل في التلفزيون السوري، وكان الغناء للفنان الكبير صباح فخري⁽⁴³⁾ والمطربة سهام شماس والمجموعة. أما في النصف الثاني من القرن العشرين فقد قل الاهتمام بهذا الرقص، وهذا ما يستدعي أن تهتم به الجهات الرسمية المعنية بهدف تنشيطه وإعادة إحيائه.

خصائص رقص السماح

إن رقص السماح، كما ذكرنا سابقاً، هو رقص جماعي محتشم ورزين ومتناغم لا مجون ولا إثارة فيه، تؤديه مجموعة من الذكور والإناث معاً، إذ يبتعد عن الصخب والميوعة ويعتمد على الجدية وبراعة التشكيل والألحان الراقية ذات السرعة البطيئة والمتوسطة كالقنود والموشحات، فيما كانت بداياته تعتمد على إنشاد الأذكار والاستعانة بالأدعية. أما من ناحية الأزياء فيُعتمد فيه على اللباس المحتشم التقليدي كالقمباز الحلبي أو التنورة الأرنؤوطية، والجوارب المزركشة والكوفية والعقال، أو مع صدرية مقفولة وبنطال عادي يشبه السروال من لون الجاكيت.

أما النساء فكن يرتدين السراويل الأندلسية الطويلة الفضفاضة، وعليها (جاكيت) أندلسي طويل حريري، مع زنانير ملونة، وعلى رؤوسهن عصائب حرير.

43 – المرجع السابق – الصفحة 255.

لمحة عن تدوين رقصات السماح ووصلاتها

يقوم رقص السماح على حركات متنوعة، منها خطوات إلى اليمين أو الشمال أو الأمام أو الخلف مع سكنات وقوف، وكلها على نقرات إيقاعية مع حركات أخرى كنقر الأرض برأس القدم أو الكاحل مع بسط القدم للأمام أو رفعها، أو نهز الجسم كله لفوق والنزول به ثم السكون في الموضع، أو دوران الجسم ربع دورة أو نصف دورة أو دورة كاملة، إضافة إلى حركات اليدين الانسيابية. ولكل حركة من هذه الحركات رمز خاص في التدوين للدلالة عليها، فقد أشار الفنان عدنان منيني في كتاباته ومدوناته إلى عشرة رموز مستخدمة، وعلى سبيل المثال لا الحصر:

- الدم: ضرب القدم اليمنى على الأرض.
- التلك: ضرب القدم اليسرى على الأرض.
- البصمة: أن تتقدم بالقدم اليمنى إلى الأمام ثم تضع إلى جانبها القدم اليسرى.

وهكذا. أما الشيخ صالح الجذبة فقد أكد في كتابه (مختصر سفينة الحقيقة) أن الأصول والمصطلحات المستخدمة في تدوين رقص السماح أوسع من ذلك بكثير. ومن أشهر رقصات السماح الشهيرة والمدونة نذكر:

- دور هندي $\frac{7}{8}$ لأبي خليل القباني (موشح يا عربياً).
- ظرافات $\frac{13}{8}$ لعمر البطش (موشح والذي ولاك يا قلبي).
- أكرك $\frac{6}{8}$ لبهجت حسان (موشح يا غصن نقي — موشح العيون الكواسر).
- مدور مصري $\frac{12}{4}$ لعدنان منيني (موشح قمر يجلو).

- مصمودي $\frac{8}{4}$ لعدنان منيني (يا شادي الألحان).
- سماعي ثقيل $\frac{10}{8}$ لعدنان منيني (موشح يا غصين البان).
- نوخت $\frac{7}{4}$ لعمر العقاد (موشح يا هلالاً).
- جورجنة $\frac{10}{16}$ لكمال كركوتلي (موشح هلي للنور).

أما أشهر الوصلات الكاملة والمدونة لرقص السماح فنذكر:

- وصلة الحجاز التي علمها عمر البطش لطالبات معهد دوحه الأدب بدمشق عام 1936.
- وصلة الراسن التي علمها عمر البطش لطلاب المعهد الموسيقي الشرقي بدمشق عام 1948.
- وصلة البيات التي علمها عدنان منيني لطلاب مدرسة التجهيز الثانية في الستينيات.
- وصلة الحجاز كار كرد التي صممها عمر العقاد لفرقة أمية للفنون الشعبية عام 1967.
- وصلة الراسن التي أعطاها بهجت حسان لطالبات دار المعلمات في حلب في الستينيات
- وصلة النهاوند التي أعطاها بهجت حسان لفرقة المسرح العسكري بدمشق عام 1980.
- وصلة الراسن التي أعطاها حسن بصال لفرقة من شبيبة حلب عام 1983.
- وصلة الراسن التي أعطاها كمال كركوتلي لفرقة أمية للفنون الشعبية عام 1981، ومن ثم لشبيبة دمشق عام 1985.

● وصلة السيكاك التي أعطتها سحر نصار ورجاء قسيس للشبيبات من مدينة حمص عام 1989.

وفي الختام فإننا ندعو الجهات الرسمية المعنية إلى الاهتمام بهذا الرقص التراثي الراقى المحتشم والرزين، بهدف تنشيطه وإعادة إحيائه ومنع ركوده، وخاصة في عصر الأغنية الهابطة وما تبثه القنوات الفضائية من (كليات) هابطة وموسيقا صاخبة فاقدة للهوية والأصالة العربية.

المراجع

- 1 — مجدي العقيلي — السماع عند العرب — الجزآن الثالث والخامس — الطبعة الأولى — دمشق — 1970.
- 2 — رقص السماع والدبكة تاريخ وتدوين — عدنان بن ذريل — وزارة الثقافة. 1996
- 3 — الموسيقى في سورية أعلام وتاريخ — صميم الشريف — منشورات وزارة الثقافة — دمشق — 1991
- 4 — عدنان بن ذريل — الموسيقى في سورية — دار طلاس — الطبعة الثانية — 1969
- 5 — أدهم الجندي — أعلام الأدب والفن — مطبعة صوت سورية — دمشق — 1954
- 6 — قواعد تدوين الرقص الشعبي — عدنان منيني — دمشق — 1961.

ميشيل الله ويردي
فيلسوف الموسيقى العربية

أحمد بوبس

ميشيل الله ويردي موسيقي سوري كبير. وهو من الموسيقيين القلائل الذين خاضوا في فلسفة الموسيقى. وخصها بكتاب قيم. ولم يخض غمار الأنشطة الموسيقية الأخرى إلا قليلاً. وكان إلى جانب تعمقه في الموسيقى أديباً وشاعراً ومفكراً.

* الولادة والنشأة

ولد ميشيل الله ويردي في حي القيمرية بدمشق عام 1904، ونشأ في أسرة جمعت بين العلم والأدب والوجاهة والثراء. وكان والده خليل ميخائيل الله ويردي ضليعاً باللغة العربية والرياضيات وعلوم الدين، ويجيد التركية واليونانية ويلم بالروسية، فأشرف على تثقيف ابنه وتربيته. درس ميشيل الله الابتدائية والثانوية في المدرسة الآسية بدمشق التي كان والده مديراً لها، إضافة إلى تلقيه العلوم على أيدي أساتذة مختصين. ثم درس في معهد الحقوق بدمشق (كلية الحقوق حالياً). وبعد تخرجه عمل خبيراً لدى المحاكم. كما عمل في التجارة مع شقيقه سمعان. وكان متعدد الهوايات مثل التصوير الضوئي وجمع الطوابع.

أما الموسيقا فقد ظهر ولعه بها منذ صغره. ولم يصل إلى سن الخامسة عشرة من عمره حتى أتقن النوتة والعزف على العود، بعد أن تعلم الموسيقا على أيدي يوسف عمران وسيد رحمون. وقام وهو في تلك السن بتدوين الكثير من الموشحات لحفظها من الضياع. كما تعلم الترتيل في الكنيسة المريمية بدمشق، مما أضاف إلى معارفه الموسيقية الشيء الكثير.

* نشاطاته الموسيقية

كان لميشيل الله ويردي دور مهم في النهضة الموسيقية التي شهدتها دمشق في النصف الأول من القرن العشرين. فقد ساهم في إنشاء العديد من الأندية الموسيقية التي حملت على عاتقها مهمة النهوض بالحركة الموسيقية. فقد ساهم في تأسيس أول نادٍ موسيقي في دمشق، وهو (النادي الموسيقي السوري) عام 1922، وفي نفس العام ساهم في تأسيس النادي الأدبي 1922، وكان له فيه دور فعال. ومن الأندية التي شارك في تأسيسها وكان له إسهامات فعالة فيها الرابطة الموسيقية عام 1932، إضافة إلى العديد من الأندية الأدبية والثقافية التي لم تكن تهتم بالشأن الموسيقي.

كما كان له مشاركات موسيقية محلية وعربية مهمة. ففي عام 1948 ألقى محاضرة هامة في مبنى اليونسكو ببيروت وعنوانها (الموسيقا في بناء السلام). وعقب على المحاضرة المدير العام لمنظمة اليونسكو (جوليان هكسلي) مبيناً قيمتها وشاكراً المحاضر عليها. وفي عام 1964 شارك في المؤتمر الدولي للموسيقا العربية، وقدم فيه بحثاً بعنوان (جولة في علوم الموسيقا)، عرض فيه نتائج أبحاثه في السلم الموسيقي العربي وهرمنة⁽⁴⁴⁾ الموسيقا العربية.

⁴⁴ — الهرمنة: مصطلح موسيقي معرّب. ويعني كتابة الأصوات المرافقة للألحان الموسيقية بتطبيق قواعد علم الانسجام الموسيقي (الهارموني). (المحرر)

ونظراً لأهمية هذا البحث قامت إدارة المؤتمر بطباعته في كراس،
ووزع على المشاركين في المؤتمر.

وبناء على تكليف من المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب،
شارك ميشيل الله ويردي عام 1969 في مؤتمر الموسيقى العربية
المنعقد بمدينة فاس المغربية، وألقى محاضرة بعنوان (شيء عن
الموسيقى العربية). وعقب هذه المحاضرة دعت منظمة اليونسكو
لتولي إدارة مؤسسة (الموسيقى المقارنة) في برلين، فاعتذر لأنه
لا يستطيع الابتعاد عن بلده بشكل مستمر، واقترح تأسيس فرع
للمؤسسة في دمشق، لكنهم لم يستجيبوا. وتذكر بعض المراجع أنه
شارك في مؤتمر الموسيقى العربية الذي انعقد في القاهرة عام
1932، لكنني عند العودة إلى الكتاب الصادر عن المؤتمر بعد
انتهائه، لم أجد اسم ميشيل الله ويردي ضمن أعضاء الوفد السوري
المشارك ولا ضمن لجان المؤتمر. وهذا يعني أنه لم يشارك في
المؤتمر، إلا إذا ذهب بصفة شخصية.

* أبحاثه الموسيقية

وضع ميشيل الله ويردي العديد من الدراسات والأبحاث
الموسيقية الهامة التي يصب معظمها في موضوع بنية الموسيقى
العربية وفلسفتها. ورأى في دراساته تلك ضرورة اعتماد الموسيقى
العربية على السلم الموسيقي الطبيعي⁽⁴⁵⁾، لأنه أكثر قدرة على
التعبير عن الأصوات الطبيعية، واستنكر الاستعاضة عن السلم

45 – السلم الموسيقي الطبيعي: هو السلم الموسيقي الذي ينقسم إلى
53 جزءاً كل واحد منه يدعى (كوما). وهناك تباين في المسافات
الصوتية بين درجاته. (المحرر)

الطبيعي بالسلم الموسيقي المعدل⁽⁴⁶⁾ الذي ابتدعه الأوربيون واستخدموه في موسيقاهم. ولم يعتمد ميشيل الله ويردي على المباحكات الكلامية في دعم رأيه، وإنما اعتمد على الحسابات الرياضية الدقيقة. ومن هذه الأبحاث دراسة بعنوان (الرياضيات الحديثة في النسبة المتواصلة الموسيقية) و(التجذير على أساس السلم الموسيقي)، واقتصرت دراسته على السلم الموسيقي الطبيعي. ومن دراساته الأخرى (السلاسل الفيزيائية للأنغام الطبيعية). كما وضع نحو مئتي لوحة ميزو كولوجية تشكل متحفاً هو الأول من نوعه في الموسيقا. وتهدف إلى توحيد الموسيقا عالمياً.

فلسفة الموسيقا الشرقية

ومن أهم الأبحاث الموسيقية لميشيل الله ويردي كتابه (فلسفة الموسيقا الشرقية) الذي صدرت النسخة الأولى منه في السابع عشر من آب عام 1948. وتضمّن الكتاب في بداياته كلمة تقريرية لوزير المعارف آنذاك منير العجلاني، وكلمة أخرى لوجيه بيضون صاحب مجلتي (الإنسانية) و(كل جديد). ويقع الكتاب في ستمئة وست صفحات من القطع الوسط، ويتألف من سبعة أقسام تناولت كل جوانب الموسيقا وسلاسلها قديماً وحديثاً، وأوزانها وإيقاعاتها وعلامات التحويل فيها وأشكال الكتابة الموسيقية. ونال الكتاب إعجاب المستشرق البريطاني هنري جورج فارمر صاحب كتاب (تاريخ الموسيقا العربية)، إذ وصف فارمر الكتاب بأنه آية المؤلفات العربية من نوعه بلا منازع.

وقبل البدء بكتابة فصول كتابه هذا، قام ميشيل الله ويردي بجولة شملت العديد من دول آسيا للاطلاع على الموسيقا الشرقية

46 - السلم الموسيقي المعدل: هو السلم الذي تنقسم أجزاءه إلى اثني عشر جزءاً متساوياً، ولا يوجد أي تباين في المسافات الصوتية في درجاته. (المحرر)

لشعوب هذه الدول ومعرفة خصائصها وسلالمها الموسيقية وإيقاعاتها وأوزانها. حرصاً منه على أن يكون كتابه شاملاً كاملاً.

وتركز معظم أبحاث الكتاب على الدفاع عن السلم الموسيقي الطبيعي ومهاجمة السلم الموسيقي الأوربي المعدل. فهو يهاجم السلم المعدل، ومما يقوله عنه في الكتاب (لعل تشريح هذا السلم وإيضاح ما انطوى عليه من تحريف المراكز الصوتية وهدم النسب الموسيقية التي بنيت عليها سلالم الأمم الغابرة من أحب الأبحاث إلى عشاق الموسيقى العربية) إلى أن يقول (فمن الضروري إذن أن نبين لهم كيف جاء، وأي تشويه أصابه).

وفي دفاعه عن السلم الطبيعي يرى ميشيل الله ويردي أن هناك الكثير من الاختلافات بين موسيقانا العربية والموسيقا الغربية. فالسلم الموسيقي المعدل قسمه الغربيون إلى اثني عشر جزءاً متساوياً لتسهيل تأليف الموسيقى أو لتسهيل صنع الآلات الموسيقية الثابتة⁽⁴⁷⁾، ويرى أن تقسيم السلم الموسيقي إلى اثني عشرة درجة متساوية ذهب برونق الموسيقى الغربية.

بينما يرى أن السلم الموسيقي العربي مؤلف من سبعة عشر جزءاً. وهذه الأجزاء غير متساوية. كما كان له آراء معارضة لإحكام العلوم الموسيقية الغربية كالهارموني والبوليفوني في الموسيقى العربية بغية تجديدها، وله رؤية أخرى في تجديد موسيقانا. هذه الآراء جمعها في مقالة بعنوان (التجديد في الموسيقى العربية)، نشرها في مجلة الإذاعة السورية، العدد رقم 97 الصادر بتاريخ السابع من أيلول 1957. وتكرر هذه الآراء في أكثر من موقع في الكتاب.

47 — الآلات الموسيقية الثابتة: هي الآلات التي تؤدي فقط الأبعاد وأنصاف الأبعاد، وتعتمد المسافات الصوتية بين درجاتها على السلم الموسيقي المعدل. (المحرر)

وسواء في كتابه (فلسفة الموسيقى الشرقية) أم في أبحاثه الأخرى، يرى ميشيل الله ويردي أن الموسيقى العربية تمتاز عن الموسيقى الغربية بإيقاعيتها، بينما الموسيقى الغربية غير إيقاعية. وهذا مانع أساسي من الخلط بينهما. ويرى أن الموسيقى العربية دائمة التجديد من داخلها، فقد كان الغناء في القديم قائماً على الليالي والموشح والقصيدة، وفي العصر الحديث جاء الدور والمونولوج والطقوقة. وفي الموسيقى الآلية كان البشرف والسماعي واللونغا، وهذه جاءتنا من الأتراك، وفي العصر الحديث جاء المارش والرقص والموسيقى الخفيفة.

لكنه من جهة أخرى لا يرى مانعاً من إدخال القوالب الموسيقية الغربية كالأوبرا والسوناتا والسيمفونية إلى الموسيقى العربية، شرط أن تكون ألقانها مصوغة بأنغام طبيعية غير معدلة. كذلك يرى ميشيل الله ويردي أن التجديد في الموسيقى العربية يكون في مواضيعها وطريقة عرض هذه المواضيع. وهذا مرتبط بموهبة الموسيقي المبدع ومقدرته ومعرفته بالأنغام والموازين ومدلولاتها، وإحاطته بطبيعة الآلات ورنينها ومساحات صوتها ومعاني تدرجاتها بين الحدة والغلظة وغير ذلك من أسرار الموسيقى.

وفيما يتعلق بحاجة الموسيقى العربية إلى آلات كثيرة لتطويرها، يقول ويردي إن الكتب القديمة تروي أن العرب اخترعوا آلات موسيقية كثيرة لم تعد مستخدمة. ويدعو إلى إحيائها بدل إقحام آلات غربية إلى موسيقانا، وإن كان لابد من استخدام آلات جديدة، فيجب أن تكون قادرة على أداء الأصوات الطبيعية.

أما العلاقة التي يمكن أن تقوم بين الموسيقى العربية والغربية، فيراها ميشيل الله ويردي محصورة في حدود الاقتباس، فكما يجوز اقتباس أية قصة أو قصيدة من اللغات الأجنبية وتعريبها، كذلك يجوز اقتباس جمل أو قطع موسيقية كاملة من الموسيقى الغربية شرط تعريبها، أي نقل الأنغام المعدلة إلى الطبيعية، ولكن مع الإشارة إلى مصدرها.

هذه أهم النواحي التي يمكن تجديد وتطوير الموسيقى العربية من خلالها، كما يراها ميشيل الله ويردي. وهي نقاط جديرة بالدراسة والاهتمام. وقد نكون معه في بعض الأمور وضده في أمور أخرى. ولكننا يجب أن ننظر باحترام إلى هذه الآراء الصادرة بالتأكيد عن فهم علمي لطبيعة الموسيقى العربية وجوهرها.

* إشارة

لا بد في الختام من الإشارة إلى أن اسم الباحث ويردي ورد في المراجع بشكلين (ميشيل الله ويردي) و(مikhail الله ويردي). والاسمان لشخص واحد، وأنه توفي عام 1981.

مراجع مساعدة

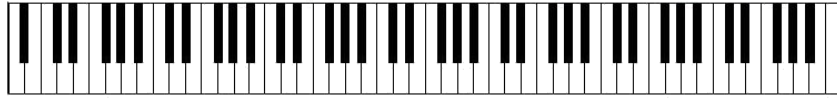
- 1- موسوعة (أعلام الأدب والفن) - أدهم آل الجندى - دمشق 1954.
- 2- فلسفة الموسيقى الشرقية - ميشيل الله ويردي - دمشق 1948.
- 3 - مجلة الإذاعة السورية - عدد 97 - تاريخ 1957/9/8.

سلسلة النظريات الموسيقية
(الجزء الرابع)

المفاتيح الموسيقية

تمهيد

من المتعارف عليه بين جمهور الموسيقيين ودارسي الموسيقى أنّ العلامات الموسيقية تُدوّن على المدرّج الموسيقي (Staff)، والمؤلف من خمسة خطوط تحصر بينها أربعة فراغات. إلا أن هذا المدرّج لا يتّسع إلا إلى تدوين تسع علامات موسيقية فقط. ولكن عدد العلامات الموسيقية المستعملة أكبر بكثير من ذلك، ولا يمكن للمدرّج الموسيقي البسيط أن يتّسع لها جميعاً. فعلى سبيل المثال، يبلغ عدد العلامات الموسيقية الأساسية (العلامات الموسيقية غير المرفوعة أو المخفوضة) اثنتان وخمسون علامة يمكن أدائها على لوحة مفاتيح آلة البيانو الموسيقية (الشكل 1)؛ على اعتبار أنّ هذه الآلة هي أكبر آلة موسيقية من حيث المساحة الصوتية الموسيقية. فكيف يا ترى يمكن للمدرّج الموسيقي البسيط احتواء جميع هذه العلامات الموسيقية؟ وهنا، يكون الردّ السريع على هذا السؤال هو (استخدام السطور والفراغات الوهمية العلوية والسفلية).



الشكل (1) لوحة مفاتيح آلة البيانو الموسيقية

ولكن دعونا نلاحظ ما يلي، لو تمّت إضافة السطور والفراغات الوهمية العلوية والسفلية باستمرار من أجل تدوين هذه

48 - أستاذ العلوم الموسيقية في جامعة دمشق، باحث و مؤلف موسيقي.

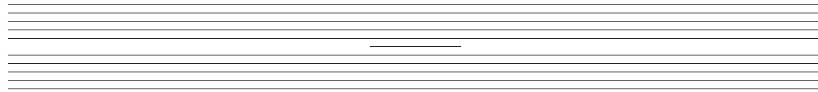
العلامات الموسيقية الأساسية الاثنتين والخمسين، فإننا سنحتاج إلى تسعة سطور وهمية علوية واثنان عشر سطوراً وهمياً سفلياً، إضافة إلى السطور الخمسة للمدرج الموسيقي. وبالمحصلة، سوف نحتاج إلى ستة وعشرين سطوراً مع الفراغات التي تحصرها من أجل تدوين جميع هذه العلامات الموسيقية. وهذا ممكن فقط من الناحية النظرية للتدوين الموسيقي، إذ ندعو مجموع هذه السطور الستة والعشرين مع الفراغات التي تحصرها بـ (المدرج الموسيقي العام (General Staff).

إلا أنه، من الناحية العملية، يستحيل استخدام مدرج يحتوي هذا الكم الهائل من السطور والفراغات. فعيون الموسيقيين الذين سيقومون بقراءة التدوين الموسيقي لا يمكنها إحصار العلامات الموسيقية وإدراكها وتمييزها بسرعة وبسهولة وبشكل لا يسبب لهم الإرباك إلا إذا دوّنت على مدرج موسيقي يتألف من خمسة سطور (سطر واحد متوسط — سطران جانبيين علوي وسفلي — سطران داخليان غير متوسطين علوي وسفلي). فلو زاد عدد السطور في المدرج الموسيقي على خمسة، لأصاب الموسيقيين إرباك شديد، ولو قلّ عدد السطور في المدرج الموسيقي عن خمسة، لخسرنا إمكانية تدوين بعض العلامات الموسيقية على المدرج الموسيقي. ولذلك، وجب البحث عن حلّ عملي يمكننا من خلاله تدوين أكبر عدد من العلامات الموسيقية على مدرج موسيقي (غير المدرج الموسيقي البسيط) يحتوي على عدد منطقي من السطور والفراغات. وكان هذا الحل هو (المدرج الموسيقي الكبير).

المدرج الموسيقي الكبير

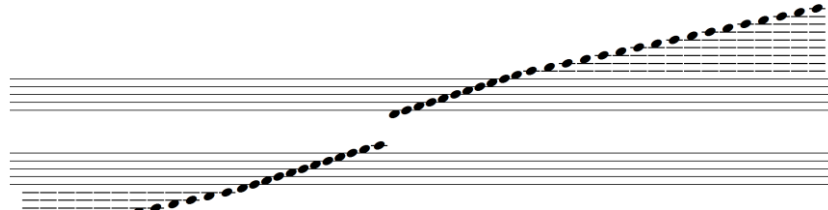
إنّ فكرة المدرج الموسيقي الكبير (Grand Staff) (الشكل 2) هي فكرة بسيطة جداً. وبما أنّ العدد المنطقي لسطور أيّ مدرج موسيقي هو خمسة، فإنه بإمكاننا وضع مدرجين موسيقيين أحدهما فوق الآخر بحيث يكون هناك فاصل بينهما. وفي هذا الفاصل،

يمكن تدوين سطر موسيقي وهمي (لا يدون إلا بشكل جزئي عند الحاجة) بحيث يكون سطرًا وهميًا أسفل المدرج الموسيقي العلوي، ويكون بنفس الوقت سطرًا وهميًا أعلى المدرج الموسيقي السفلي، وتُدون عليه العلامة الموسيقية (دو الوسطى). وعلى هذا، يكون عدد سطور المدرج الموسيقي الكبير هو أحد عشر سطرًا (خمسة سطور علوية - سطر واحد وهمي متوسط - خمسة سطور سفلية). ويمكن، بناءً على ذلك، إضافة تسعة سطور وهمية علوية فوق المدرج الموسيقي الأعلى، وستة سطور وهمية سفلية أسفل المدرج الموسيقي الأسفل. على الرغم من أن هذا التدوين ليس بسيطاً بشكل كافٍ، إلا أن استخدام المدرج الموسيقي الكبير أبسط بكثير من استخدام المدرج الموسيقي العام.



الشكل (2) المدرج الموسيقي الكبير

وبالنتيجة، يمكن تدوين العلامات الموسيقية الأساسية الاثنتين والخمسين، والتي تحتويها لوحة مفاتيح آلة البيانو الموسيقية، على المدرج الموسيقي الكبير حسب الشكل التالي (الشكل 3).



الشكل (3) تدوين العلامات الموسيقية في آلة البيانو على المدرج الموسيقي الكبير

إنّ ما تمّ عرضه في الشكل السابق لا يصلح فقط للتدوين لآلة البيانو فحسب، وإنّما يصلح أيضاً للتدوين للآلات الموسيقية المشابهة لآلة البيانو من ناحية المساحة الصوتية، مثل آلتى الهارب

والأرغن وغيرها.

من جهة أخرى، لا يحتاج التدوين الموسيقي إلى باقي الآلات الموسيقية وللأصوات الغنائية إلى كامل سطور وفراغات المدرج الموسيقي الكبير. فعلى سبيل المثال، إذا أردنا التدوين لآلة الكمان، والتي تُصدر أصواتاً موسيقية حادة، نحتاج حينئذٍ لاستخدام المساحة العليا من المدرج الموسيقي الكبير، إذا أردنا التدوين لآلة الفيولا، والتي تُصدر أصواتاً موسيقية متوسطة، نحتاج حينئذٍ لاستخدام المساحة العليا من المدرج الموسيقي الكبير، إذا أردنا التدوين لآلة التشيلو، التي تُصدر أصواتاً موسيقية غليظة، نحتاج حينئذٍ لاستخدام المساحة الدنيا من المدرج الموسيقي الكبير، وهكذا. وبمعنى آخر، إننا لسنا بحاجة إلى استخدام جميع سطور المدرج الموسيقي الكبير الأحد عشر من أجل التدوين لهذه الآلات، ونكتفي باستخدام مدرج موسيقي بسيط مكوّن من خمسة سطور مقتبسة من منطقة صوتية ما من المناطق الصوتية التي يحتويها المدرج الموسيقي الكبير. والسؤال المطروح الآن هو: "إذا استخدمنا مدرجاً موسيقياً بسيطاً يحوي خمسة سطور، فمن أيّ طبقة صوتية من طبقات المدرج الموسيقي الكبير اقتبسنا سطور المدرج الموسيقي هذا؟". إنّ الجواب على هذا السؤال يبدو بسيطاً، وهو استخدام ما ندعوه ب (المفاتيح الموسيقية) لمعرفة المنطقة الصوتية التي تعبّر عنها خطوط المدرج الموسيقي الخمسة. ولكن موضوع (المفاتيح الموسيقية) ليس بسيطاً إلى هذا الحدّ، كما سنرى خلال عرضنا لهذا الموضوع. ولذلك، سنحاول في الفقرات التالية تسليط الضوء على موضوع (المفاتيح الموسيقية) بشيء من التفصيل.

المبدأ العام للمفاتيح الموسيقية

إنّ فكرة (المفتاح الموسيقي Clef) مرتبطة ارتباطاً عضوياً بتدوين العلامات الموسيقية على المدرج الموسيقي الكبير. وبما أنّ عدد السطور في المدرج الموسيقي الكبير هو أحد عشر سطوراً (خمسة سطور علوية وخمسة سطور سفلية وسطر واحد وهمي)،

يمكننا اعتبار السطر الوهمي الذي يقسم المدرّجين الموسيقيين العلوي والسفلي منطلقاً لبناء مدرّج موسيقي بسيط يمكن تدوين العلامات الموسيقية ذات الطبقة المتوسطة عليه. وتبنى سطره على الشكل التالي:

- 1- رسم السطر الوهمي واعتباره مركز هذا المدرّج الموسيقي.
- 2- اقتباس سطرين من المدرّج الموسيقي العلوي.
- 3- اقتباس سطرين من المدرّج الموسيقي السفلي.

وهكذا، نحصل على مدرّج موسيقي يحوي خمسة سطور، ويمكن أن ندوّن عليه العلامات الموسيقية التي تنتمي إلى الطبقة الصوتية المتوسطة. وبما أنّ مركز هذا المدرّج هو السطر الثالث (الأوسط) الذي تدوّن عليه العلامة الموسيقية (دو)، فإننا نستخدم رمزاً يدوّن في بداية المدرّج الموسيقي هذا للدلالة على الطبقة الصوتية هذه، ويسمى هذا الرمز ب (مفتاح دو)، ويُرمز له بالرمز التالي (B). ويدوّن رمز (مفتاح دو) على المدرّج الموسيقي على الشكل التالي (الشكل 4) بحيث يكون مركزه السطر الثالث من سطور المدرّج الموسيقي.



الشكل (4) تدوين (مفتاح دو) على المدرّج الموسيقي

وبالنسبة للطبقة الصوتية الحادة، يُبنى مدرّج موسيقي بسيط على الشكل التالي:

- 1- اقتباس جميع السطور الموجودة في المدرّج الموسيقي العلوي للمدرّج الموسيقي الكبير.

2- اعتبار السطر الثاني مركزاً لهذا المدرّج، وذلك لأنه مطابق للسطر الخامس (الحد العلوي) في المدرّج الموسيقي المدوّن عليه (مفتاح دو).

وهكذا، نحصل على مدرّج موسيقي يحوي خمسة سطور، ويمكن أن ندوّن عليه العلامات الموسيقيّة التي تنتمي للطبقة الصوتيّة الحادّة. وبما أنّ مركز هذا المدرّج هو السطر الثاني والذي تدوّن عليه العلامة الموسيقيّة (صول)، فإنّنا نستخدم رمزاً يدوّن في بداية المدرّج الموسيقي هذا للدلالة على الطبقة الصوتيّة هذه، ويسمّى هذا الرمز ب (مفتاح صول)، ويُرّمز له بالرمز التالي (♩). ويدوّن رمز (مفتاح صول) على المدرّج الموسيقي على الشكل التالي (الشكل 5) بحيث يكون مركزه السطر الثاني من سطور المدرّج الموسيقي.



الشكل (5) تدوين (مفتاح صول) على المدرّج الموسيقي

وبالنسبة للطبقة الصوتيّة الغليظة، يبني مدرّج موسيقي بسيط على الشكل التالي:

1- اقتباس جميع السطور الموجودة في المدرّج الموسيقي السفلي للمدرّج الموسيقي الكبير.

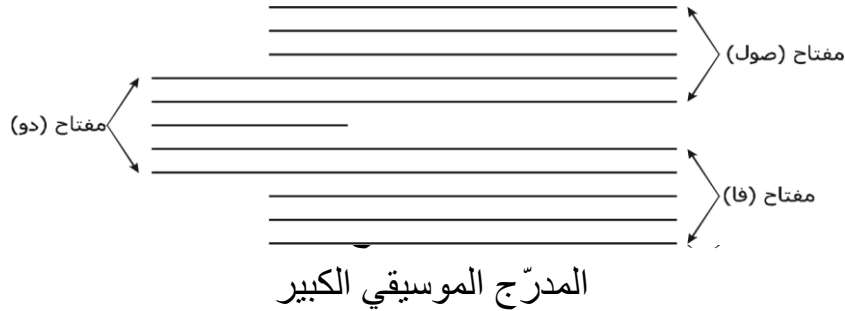
2- اعتبار السطر الرابع مركزاً لهذا المدرّج، وذلك لأنه مطابق للسطر الأوّل (الحد السفلي) في المدرّج الموسيقي المدوّن عليه (مفتاح دو).

وهكذا، نحصل على مدرّج موسيقي يحوي خمسة سطور، ويمكن أن ندوّن عليه العلامات الموسيقيّة التي تنتمي إلى الطبقة الصوتيّة الغليظة. وبما أنّ مركز هذا المدرّج هو السطر الرابع الذي تدوّن عليه العلامة الموسيقيّة (فا)، فإنّنا نستخدم رمزاً يدوّن في بداية المدرّج الموسيقي هذا للدلالة على الطبقة الصوتيّة هذه، ويسمّى هذا الرمز ب (مفتاح فا)، ويُرّمز له بالرمز التالي (♭). ويدوّن رمز

(مفتاح فا) على المدرّج الموسيقي على الشكل التالي (الشكل 6) بحيث يكون مركزه السطر الرابع من سطور المدرّج الموسيقي.

الشكل (6) تدوين (مفتاح فا) على المدرّج الموسيقي

والشكل التالي (الشكل 7) يوضّح كيفية بناء المدرّجات الموسيقية البسيطة الثلاثة التي تكلمنا عنها فيما سبق، إضافة إلى توضيح مراكز هذه المدرّجات وسبب تسمية المفاتيح الموسيقية الثلاثة (دو — صول — فا) بهذه التسميات اعتماداً على مراكز المدرّجات الموسيقية.



وبالتدقيق، نلاحظ في الشكل السابق الأمور التالية:

- 1- إنّ مركز المدرّج الموسيقي الذي يدوّن عليه (مفتاح دو) هو عبارة عن سطر وهمي لكلا المدرّجين الموسيقيين الآخرين (العلوي والسفلي). فهذا السطر هو سطر وهمي سفلي بالنسبة إلى المدرّج الموسيقي العلوي، وهو في الوقت نفسه سطر وهمي علوي بالنسبة للمدرّج الموسيقي السفلي.
- 2- إنّ المدرّج الموسيقي الذي يدوّن عليه (مفتاح دو) يحوي جميع مراكز المدرّجات الموسيقية الأخرى. فسطره الثالث (المتوسّط) هو مركز له، وسطره الخامس (العلوي) هو مركز للمدرّج الموسيقي الذي يدوّن عليه (مفتاح صول)،

وسطره الأوّل (السفلي) هو مركز للمدرّج الموسيقي الذي يدوّن عليه (مفتاح فا).

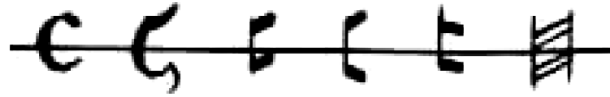
3- إنّ المدرّج الموسيقي الذي يدوّن عليه (مفتاح دو) هو صلة الوصل بين المدرّج الموسيقي الذي يدوّن عليه (مفتاح صول) والمدرّج الموسيقي الذي يدوّن عليه (مفتاح فا).

4- إنّ أطراف المدرّج الموسيقي الذي يدوّن عليه (مفتاح دو) هي مراكز لباقي المدرّجات الموسيقية الأخرى، التي يدوّن عليها المفتاحان الموسيقيان (صول) و(فا).

رموز المفاتيح الموسيقية وتطوّرها

إنّ أشكال رموز المفاتيح الموسيقية الثلاثة (دو - صول - فا) لم تأتِ عن عبث، أضف أنّ رموزها المعروفة اليوم (C - G - F) لم تظهر في بداية الأمر على هذه الشاكلة، بل تطوّرت أشكال رموزها على مدى التاريخ.

فبالنسبة إلى مفتاح (دو)، فإنّ رمزه، وهو اليوم (C)، قد اقتبس في بادئ الأمر من الحرف (C)، وهذا الحرف يدلّ على علامة (دو) الموسيقية بحسب الأنظمة الجرمانية لتسمية العلامات الموسيقية⁽⁴⁹⁾. ثمّ، تطوّر شكله على مرّ الزمن حتّى توصّل علماء الموسيقا إلى الشكل الحالي لهذا المفتاح الموسيقي. ويوضّح الشكل التالي (الشكل 8) تطوّر شكل مفتاح (دو) قبل التوصل إلى شكله المعروف اليوم.



¹ - راجع مقالنا السابق (أنظمة تسمية العلامات الموسيقية) - مجلة الحياة الموسيقية - العدد 61 (خريف عام 2011).

الشكل (8) تطوّر أشكال مفتاح (دو)

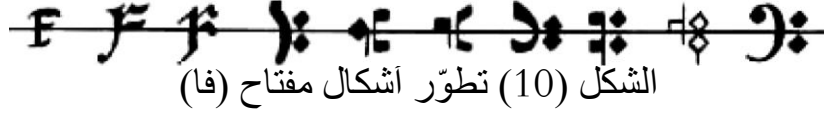
وبالنسبة إلى مفتاح (صول)، فإنّ رمزّه، وهو اليوم (C)، قد اقتبس في بادئ الأمر من الحرف (S)، وهذا الحرف هو الحرف الأوّل لعلامة (صول) الموسيقية بحسب الأنظمة اللاتينية لتسمية العلامات الموسيقية⁽⁵⁰⁾. ثمّ، تطوّر شكله على مرّ الزمن حتّى توصّل علماء الموسيقا إلى الشكل الحالي لهذا المفتاح الموسيقي. ويوضّح الشكل التالي (الشكل 9) تطوّر شكل مفتاح (صول) قبل التوصل إلى شكله المعروف اليوم.



الشكل (9) تطوّر أشكال مفتاح (صول)

وأخيراً، بالنسبة لمفتاح (فا)، فإنّ رمزّه، وهو اليوم (F)، قد اقتبس في بادئ الأمر من الحرف (F)، وهذا الحرف يدلّ على علامة (فا) الموسيقية بحسب الأنظمة الجرمانية لتسمية العلامات الموسيقية⁽⁵¹⁾. ثمّ، تطوّر شكله على مرّ الزمن حتّى توصّل علماء الموسيقا إلى الشكل الحالي لهذا المفتاح الموسيقي. ويوضّح الشكل التالي (الشكل 10) تطوّر شكل مفتاح (فا) قبل التوصل إلى شكله المعروف اليوم.

⁵⁰ — راجع مقالنا السابق (أنظمة تسمية العلامات الموسيقية) —
مجلة الحياة الموسيقية - العدد 61 (خريف عام 2011).
² — راجع مقالنا السابق (أنظمة تسمية العلامات الموسيقية) - مجلة
الحياة الموسيقية - العدد 61 (خريف عام 2011).



الشكل (10) تطوّر أشكال مفتاح (فا)

ولم تظهر أيّة تطوّرات جديدة على رموز المفاتيح الموسيقية منذ مدّة طويلة. ولكن ما تطوّر فيها هو تطوّر طرق استخدامها، وتغيّر مواضع مراكزها، إضافة إلى ظهور المفاتيح الموسيقية المركّبة والحديثة.

منظومة المفاتيح الموسيقية واستخداماتها

إنّ المفاتيح الموسيقية الثلاثة التي استعرضناها في هذا البحث لا تعبّر إلاّ عن ثلاث طبقات صوتية (الحادة — المتوسطة — الغليظة). وهذه الطبقات الصوتية ليست دوماً متناسبة مع بعض الآلات الموسيقية والأصوات الغنائية الأخرى. ومن أجل حل هذه الإشكالية، تمّ تطوير تقنية موسيقية تسمى (تقنية إزاحة المركز).


تقوم (تقنية إزاحة المركز) على مبدأ بسيط، وهو تغيّر رقم السطر الذي هو مركز لمفتاح موسيقي ما. وبمعنى آخر، إذا كان السطر الرابع في المدرّج الموسيقي هو المركز الذي سندون (مفتاح دو) عليه، فستكون العلامة الموسيقية التي سوف تُدوّن على السطر الرابع من هذا المدرّج الموسيقي هي علامة (دو) الموسيقية. وبالتالي، تغيّر موضع هذه العلامة بتغيّر مركز المفتاح الموسيقي. أضف إلى أنّ السطر العلوي حذف من المدرّج الموسيقي، وتعويضه بسطر سفلي. وهذا ما يغيّر من مواضع العلامات الموسيقية بتغيّر مراكز المفاتيح الموسيقية.

وبتطبيق (تقنية إزاحة المركز) على جميع المفاتيح الموسيقية، وبما أنّ عدد العلامات الموسيقية الأساسية هو سبعة، فسوف ينتج لدينا سبعة مفاتيح موسيقية، كلّ منها يعبّر عن طبقة من الطبقات الصوتية السبع.

سنستعرض، فيما يلي، الطبقات الصوتية السبع (من الأكثر

حدّة إلى الأكثر غلظة)، إضافة إلى المفاتيح الموسيقية المستخدمة معها وطرق تدوينها.


1- مفتاح طبقة (سوبرانينو)

إنّ طبقة (سوبرانينو Soprano) هي الطبقة الصوتية الأكثر حدّة من بين طبقات الأصوات الموسيقية. ويستخدم مع هذه الطبقة الصوتية (مفتاح صول )، الذي يكون مركزه السطر الثاني (الشكل 11). وبالنتيجة، تُدوّن علامة (دو الوسطى) على السطر الوهمي السفلي باستخدام هذا المفتاح.



الشكل (11) مفتاح طبقة (سوبرانو) أو (مفتاح صول) على السطر الثاني

2- مفتاح طبقة (سوبرانو)

إنّ طبقة (سوبرانو Soprano) هي طبقة الصوتية أكثر غلظة من طبقة (سوبرانينو) وأكثر حدّة من طبقة (ميترزو سوبرانو). ويستخدم مع هذه الطبقة الصوتية (مفتاح دو )، الذي يكون مركزه السطر الأوّل (الشكل 12). وبالنتيجة، تُدوّن علامة (دو الوسطى) على السطر الأوّل باستخدام هذا المفتاح.

الشكل (12) مفتاح طبقة (ميترزو سوبرانو) أو (مفتاح دو) على السطر الأوّل

3- مفتاح طبقة (ميترزو سوبرانو)

إنّ طبقة (ميترزو سوبرانو Mezzo-Soprano) هي طبقة صوتية أكثر غلظة من طبقة (سوبرانو) وأكثر حدّة من طبقة (آلتو).

ويستخدم مع هذه الطبقة الصوتية (مفتاح دو B)، الذي يكون مركزه السطر الثاني (الشكل 13). وبالنتيجة، تُدَوّن علامة (دو الوسطى) على السطر الثاني باستخدام هذا المفتاح.



الشكل (13) مفتاح طبقة (ميئزو سوبرانو) أو (مفتاح دو) على السطر الثاني

4- مفتاح طبقة (ألتو)

إنّ طبقة (ألتو Alto) هي طبقة صوتية أكثر غلظة من طبقة (ميئزو سوبرانو) وأكثر حدّة من طبقة (تينور). ويستخدم مع هذه الطبقة الصوتية (مفتاح دو B)، الذي يكون مركزه السطر الثالث (الشكل 14). وبالنتيجة، تُدَوّن علامة (دو الوسطى) على السطر الثالث باستخدام هذا المفتاح.



الشكل (14) مفتاح طبقة (ألتو) أو (مفتاح دو) على السطر الثالث

5- مفتاح طبقة (تينور)

إنّ طبقة (تينور Tenor) هي طبقة صوتية أكثر غلظة من طبقة (ألتو) وأكثر حدّة من طبقة (باريتون). ويستخدم مع هذه الطبقة الصوتية (مفتاح دو B)، الذي يكون مركزه السطر الرابع (الشكل 15). وبالنتيجة، تُدَوّن علامة (دو الوسطى) على السطر الرابع باستخدام هذا المفتاح.



الشكل (15) مفتاح طبقة (تينور) او (مفتاح دو) على السطر الرابع

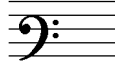
6- مفتاح طبقة (باريتون)

إنّ طبقة (باريتون Baritone) هي طبقة صوتيّة أكثر غلظة من طبقة (تينور) وأكثر حدّة من طبقة (باص). ويستخدم مع هذه الطبقة الصوتيّة (مفتاح دو B)، الذي يكون مركزه السطر الخامس (الشكل 16). وبالنتيجة، تُدوّن علامة (دو الوسطى) على السطر الخامس باستخدام هذا المفتاح.



الشكل (16) مفتاح طبقة (ب. ر. ر. ر.) أو (مفتاح دو) على السطر الخامس

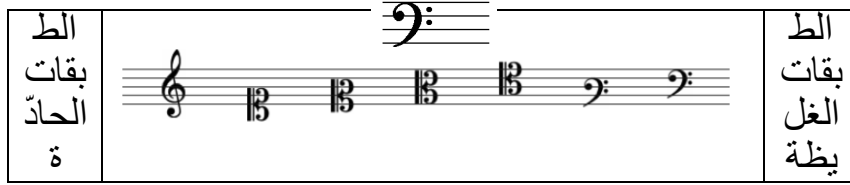
ولكن، لأسباب تدوينيّة وجماليّة، لم يعد هذا المفتاح يُستخدم لهذه الطبقة الصوتيّة اليوم. و عوضاً عنه، يُستخدم (مفتاح فا F)، الذي يكون مركزه السطر الثالث (الشكل 17). وبالنتيجة، تُدوّن علامة (دو الوسطى) على السطر الخامس باستخدام هذا المفتاح، تماماً كما هو الحال عند استخدام (مفتاح دو) على السطر الخامس.



الشكل (17) مفتاح طبقة (باريتون) أو (مفتاح فا) على السطر الثالث

7- مفتاح طبقة (باص)

إنّ طبقة (باص Bass) هي الطبقة الصوتيّة الأكثر غلظة من بين طبقات الأصوات الموسيقية. ويستخدم مع هذه الطبقة الصوتيّة (مفتاح فا F)، الذي يكون مركزه السطر الرابع (الشكل 18). وبالنتيجة، تُدوّن علامة (دو الوسطى) على السطر الوهمي العلوي باستخدام هذا المفتاح.



الشكل (18) مفتاح طبقة (باص) أو (مفتاح فا) على السطر الرابع وبعد استعراض المفاتيح المستخدمة مع الطبقات الموسيقية السبع السابقة الذكر، سنقوم في الشكل التالي (الشكل 19) باستعراض هذه المفاتيح السبعة مرتبة حسب طبقات الأصوات الموسيقية.

الشكل (19) ترتيب المفاتيح الموسيقية حسب الطبقات الصوتية

المفاتيح الموسيقية المركبة

إنّ استخدام المفاتيح الموسيقية السبعة السابقة الذكر والاعتقاد على التبدل بينها هو أمر يحتاج إلى تدريب وتمارين جيدين لدى جمهور الموسيقيين، فلا يستطيع تبديل أسماء العلامات الموسيقية وطبقاتها الصوتية المختلفة بسرعة كبيرة عبر تغيير المفاتيح الموسيقية إلاّ الموسيقي المحترف الذي قضى سنوات طويلة في دراسة نظريات الموسيقى والتدرّب على القراءة الموسيقية المتقدمة. ولذلك، فهذه النقطة هي نقطة ضعف عامّة بين الموسيقيين.

من جهة أخرى، لا يمكن تدوين العلامات الموسيقية الحادة جداً أو العلامات الموسيقية الغليظة جداً دون استخدام سطور وفراغات وهمية كثيرة باستخدام المفاتيح الموسيقية السبعة السابقة الذكر، وذلك لأنّ تدوين هذه العلامات يتجاوز في الأصل حدود سطور وفراغات المدرّج الموسيقي الكبير.

ومن أجل حلّ قضية سرعة القراءة الموسيقية لدى الكثير من الموسيقيين، وتسهيلاً لعملية تدوين العلامات الموسيقية الحادة جداً أو العلامات الموسيقية الغليظة جداً دون استخدام سطور وفراغات وهمية كثيرة، يتمّ استخدام ما ندعوه ب (المفاتيح الموسيقية المركبة). وهذه المفاتيح هي عبارة عن مفاتيح موسيقية عادية (دو — صول — فا) يُكتب فوقها أو تحتها أرقام تدلّ على رفع الطبقة الصوتية أو خفضها بمقدار ديوان موسيقي (Octave) أو أكثر. ولكن لا يتمّ استخدام جميع المفاتيح الموسيقية السبع السابقة الذكر كمفاتيح موسيقية مركبة، بل بعضها فقط يصلح لهذا الاستخدام. وفيما يلي أهم المفاتيح الموسيقية المركبة وطرق استخدامها.

1- مفتاح (سوبرانينو) المرفوع

إنّ مفتاح (سوبرانينو) المرفوع هو عبارة عن مفتاح (صول) على السطر الثاني مدوّن أعلاه الرقم (8) (الشكل 20). ويؤدّي استخدام هذا المفتاح الموسيقي إلى رفع جميع العلامات الموسيقية المدوّنة على المدرّج الموسيقي الذي يفتتحه بمقدار ديوان موسيقي واحد (الشكل 21).

الشكل (20) هـ  برانينو) المرفوع



الشكل (21) استخدام مفتاح (سوبرانينو) المرفوع

2- مفتاح (سوبرانينو) مزدوج الرفع

إنّ مفتاح (سوبرانينو) مزدوج الرفع هو عبارة عن مفتاح

(صول) على السطر الثاني مدوّن أعلاه الرقم (15) (الشكل 22).
ويؤدّي استخدام هذا المفتاح الموسيقي إلى رفع جميع العلامات
الموسيقية المدوّنة على المدرّج الموسيقي الذي يفتتحه بمقدار
ديوانين موسيقيين (الشكل 23).

الشكل (22) مفتاح (نو) مزدوج الرفع

التدوين

الأداء

3- مفتاح (سوبرانينو) المخفوض
إنّ مفتاح (سوبرانينو) المخفوض هو عبارة عن مفتاح
(صول) على السطر الثاني مدوّن أسفله الرقم (8) (الشكل 24).
ويؤدّي استخدام هذا المفتاح الموسيقي إلى خفض جميع العلامات
الموسيقية المدوّنة على المدرّج الموسيقي الذي يفتتحه بمقدار ديوان
موسيقي واحد (الشكل 25).

الشكل (24) مفتاح (انينو) المخفوض

التدوين

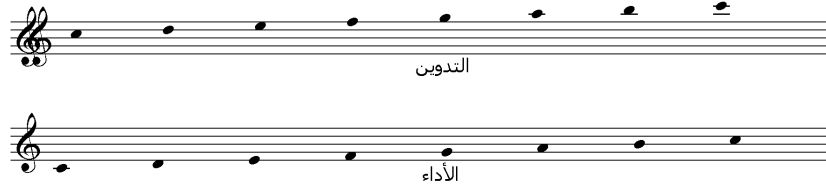
الأداء

4- مفتاح (سوبرانينو) المضاعف
إنّ مفتاح (سوبرانينو) المضاعف هو عبارة عن مفتاح
(صول) على السطر الثاني يدوّن مرتين بشكل مركّب (الشكل

26). ويؤدّي استخدام هذا المفتاح الموسيقي إلى خفض جميع العلامات الموسيقية المدوّنة على المدرّج الموسيقي الذي يفتّحه بمقدار ديوان موسيقي واحد (الشكل 27)، تماماً مثل استخدام مفتاح (سوبرانينو) المخفوض.



الشكل (26) مفتاح (سوبرانينو) المضاعف



5- مفتاح (تينور) المخفوض

إنّ مفتاح (تينور) المخفوض هو عبارة عن مفتاح (دو) على السطر الرابع مدوّن أسفله الرقم (8) (الشكل 28). ويؤدّي استخدام هذا المفتاح الموسيقي إلى خفض جميع العلامات الموسيقية المدوّنة على المدرّج الموسيقي الذي يفتّحه بمقدار ديوان موسيقي واحد (الشكل 29).



الشكل (28) مفتاح (تينور) المخفوض



6- مفتاح (باص) المرفوع

إنّ مفتاح (باص) المرفوع هو عبارة عن مفتاح (فا) على السطر الرابع مدوّن أعلاه الرقم (8) (الشكل 30). ويؤدّي استخدام هذا المفتاح الموسيقي إلى رفع جميع العلامات الموسيقيّة المدوّنة على المدرّج الموسيقي الذي يفتّحه بمقدار ديوان موسيقي واحد (الشكل 31).



الشكل (30) معصاح (باص) المرفوع



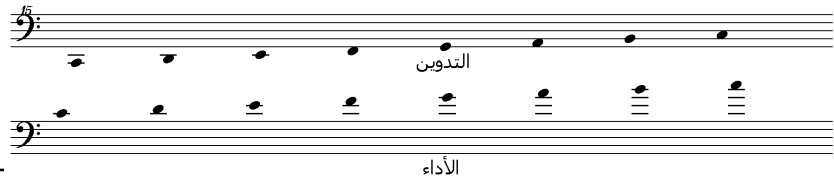
الشكل (31) استخدام مفتاح (باص) المرفوع

7- مفتاح (باص) مزدوج الرفع

إنّ مفتاح (باص) مزدوج هو عبارة عن مفتاح (فا) على السطر الرابع مدوّن أعلاه الرقم (15) (الشكل 32). ويؤدّي استخدام هذا المفتاح الموسيقي إلى رفع جميع العلامات الموسيقيّة المدوّنة على المدرّج الموسيقي الذي يفتّحه بمقدار ديوانين موسيقيّين (الشكل 33).



الشكل (32) مفتاح (باص) مزدوج الرفع



الأداء

الشكل (33) استخدام مفتاح (باص) مزدوج الرفع

8- مفتاح (باص) المخفوض
إنّ مفتاح (باص) المخفوض هو عبارة عن مفتاح (فا) على
السطر الرابع مدوّن أسفله الرقم (8) (الشكل 34). ويؤدّي استخدام
هذا المفتاح الموسيقي إلى خفض جميع العلامات الموسيقيّة المدوّنة
على المدرّج الموسيقي الذي يفتحه بمقدار ديوان موسيقي واحد
(الشكل 35).

الشكل (34) مفتاح (باص) المخفوض



مفاتيح موسيقيّة أخرى

يوجد في الموسيقي الحديثة مفاتيح موسيقيّة أخرى أقلّ
استخداماً من المفاتيح الموسيقيّة السبعة الأساسيّة. ومن أبرز هذه
المفاتيح الموسيقيّة (مفتاح فوق سوبرانينو) ومفتاح الآلات
الإيقاعيّة.

1- مفتاح (فوق سوبرانينو)

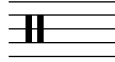
إنّ مفتاح (فوق سوبرانينو) هو عبارة عن مفتاح (صول) على
السطر الأوّل (الشكل 36). وبالنتيجة، تُدوّن علامة (دو الوسطى)
على السطر الوهمي الثاني السفلي باستخدام هذا المفتاح.



الشكل (36) مفتاح (فوق سوبرانينو) أو (مفتاح صول) على
السطر الأوّل

2- مفتاح الآلات الإيقاعيّة

إنّ مفتاح الآلات الإيقاعيّة هو عبارة عن رمز موسيقي على شكل خطّين قصيرين متوازيين. ويدوّن هذا الرمز في بداية المدرّج الموسيقي، وذلك للدلالة على العلامات الموسيقيّة التي ينبغي أدائها على الآلات الموسيقيّة الإيقاعيّة (الشكل 37). ولا يدلّ هذا المفتاح الموسيقي على أيّة طبقات صوتيّة معيّنة.



الشكل (37) مفتاح الآلات الإيقاعيّة

المفاتيح الموسيقيّة الأكثر استخداماً

لا يتمّ استخدام جميع المفاتيح الموسيقيّة (الأساسيّة السبعة والمركّبة) التي تحدّثنا عنها في هذا البحث بصورة متكرّرة على قدم المساواة، بل إنّ بعضها نادر الاستخدام، وبعضها الآخر شائع الاستخدام. وهنا تبرز ستة مفاتيح موسيقيّة أكثر استخداماً من غيرها. وينبغي على جمهور الموسيقيّين ودارسي الموسيقى التدرّب والتمرّن عليها أكثر من غيرها من المفاتيح الموسيقيّة. وهذه المفاتيح الستة هي:

1- مفتاح (صول) على السطر الثاني (سوبرانينو) (الشكل 11).

2- مفتاح (فا) على السطر الرابع (باص) (الشكل 18).

3- مفتاح (دو) على السطر الثالث (آلتو) (الشكل 14).

4- مفتاح (دو) على السطر الرابع (تينور) (الشكل 15).

5- مفتاح (صول) المخفوض على السطر الثاني (سوبرانينو
المخفوض) (الشكل 24).

6- مفتاح (فا) المخفوض على السطر الرابع (باص المخفوض)
(الشكل 34).

أما باقي المفاتيح الموسيقية فتستخدم بصورة أقل تكراراً من هذه
المفاتيح الستة.

دليل

إلى الأعمال الأوركسترالية الهامة

سيغموند سبيث

ترجمة : محمد حنانا

قولفغانغ أماديوس موتسارت

1756. 1791

ظل موتسارت النموذج الأزلي «للطفل الأعجوبة» في الموسيقى. عزف وألف وهو في الرابعة من عمره. ظهر أمام الجمهور وهو في السادسة، وتابع إدهاش المشتهجين في حفل الموسيقى حتى وفاته وهو في الخامسة والثلاثين. كان مبدراً وغير عملي في الشؤون المعيشية، وعاش طوال حياته في فقر، ودفن في قبر خاص بالمعوزين. كانت زوجته كونستانزا فيبر ابنة عم المؤلف الألماني كارل ماريا فون فيبر.

يحتل موتسارت مرتبة عالية في حفل الأوبرا، مع أعمال مثل أوبرا «دون جيوفاني» و«زواج فيغارو» و«النابي السحري». لكنه وصل إلى ذات المرتبة في الموسيقى السيمفونية، وموسيقى الحجرة، إلى جانب تأليفه لأعمال كنسية عظيمة وبعض الأغاني الفاتنة. كان الأخير بين عظماء «معماريي النغم». لكن موسيقاه تتضمن أكثر من مجرد مهارة تقنية إذ بشرت بقدم الفترة الرومانتيكية التي أتت بعده.

السيمفونيات

كتب موتسارت 41 سيمفونية، إلى جانب 28 ديڤيرتيمنتو (52)، وسيريناتات (53) وكاسيشينات (54). ونحو 40 كونشرتو من جميع الأنواع، وعدداً من المارشات والمقطوعات الراقصة... إلخ. هذه الأعمال مصنفة في الكاتالوغ الذي وضعه، حسب التسلسل الزمني، الدكتور لودفيغ كوخل (Ludwig Koechel)، عالم النبات والمعادن الذي كرس الكثير من وقته وماله لدراسة موسيقا موتسارت، وأنجز طبعة كاملة بمؤلفاته نشرها برايتكوف وهارتل. وعادة يسبق أرقام أعمال موتسارت حرف K إشارة إلى تصنيف كوخل.

كُتبت سيمفونيات موتسارت المبكرة في لندن وهاغ، وهي محدودة بثلاث حركات. وقد بدأ موتسارت بتضمين الـ مينويت في سيمفونياته عام 1707 في فيينا، وكانت معالجته لهذه الرقصة التقليدية متقدمة جداً.

كانت السيريناتات، في الواقع، تجارب في الشكل السيمفوني، والأشهر بينها هي تلك التي تدعى سيرينات هافنر، في ري ماجور

52 — ديڤيرتيمنتو — مقطوعة موسيقية يغلب عليها طابع الخفة والمرح، وهي من عدة حركات، وغالباً ما تكتب لفرقة صغيرة. المترجم.

53 — سيرينات — موسيقا ليلية، أو على الأصح، موسيقا ليلية في الهواء الطلق، وهي مقطوعة موسيقية آلية تشبه الديڤيرتيمنتو وتتكون من عدة حركات. المترجم.

54 — كاسيشين — نمط من التأليف الموسيقي الآلي شاع في القرن الثامن عشر يشبه من الناحية الأسلوبية الديڤيرتيمنتو، وكان غالباً ما يقدم في الهواء الطلق. المترجم.

(K. 250). وقد كُتبت بمناسبة زواج إليزابيث (أو إيليز) هافنر، ابنة زيغموند هافنر محافظ سالزبورغ، برجل يدعى سبايث عام 1776. هناك ثمانية حركات في هذه السيريناد، ثلاث منها ربما أُخذت من كونشرتو كمان لـ موتسارت. الآن يُعزف منها، بوجه عام، ثلاث حركات. الأولى سريعة وتتضمن هذه النثيمة:



بنيت الحركة البطيئة، على نحو رئيسي، على هذا اللحن:



أخيراً روندو، مع هذا اللحن كعنصر أساسي:



كذلك كتب موتسارت مارشاً بمناسبة زواج هافنر — سبايث. وبعد ست سنوات ألف سيمفونية لذات العائلة. هذا العمل أيضاً في ري ماجور (K. 385)، كتبه في فيينا في أقل من أسبوعين، خلال صيف عام 1782. كان في الأصل سيريناد مع مارش ورقصتي مينويت. لكن، فيما بعد، أسقطت هذه الحركات. ويعرف العمل اليوم بـ «سيمفونية هافنر». قدم العمل في 22 آذار عام 1783 في فيينا، بحضور الإمبراطور، بقيادة موتسارت.

الحركة الأولى من «سيمفونية هافنر» سريعة في ري ماجور، تتضمن ثيمة واحدة، مع قسم تطوير قصير، ولا يعاد فيها قسم العرض الأول. هي ذي الثيمة:



هناك حركة بطيئة في صول ماجور:



حركة المينويت في ري ماجور، وتتضمن هذه الثيمة الافتتاحية:



الختم روندو سريع، أيضاً في ري ماجور، مع هذا اللحن الرئيسي:



تُصنف في السيرينات أيضاً «موسيقا ليلية صغيرة» (K. 525)، وقد كتبت للوترات. وحركاتها الأربع في صول ماجور،

رومانزا في دوماجور (بطيئة)، مينويت في صول ماجور مع تريو في ري ماجور، والختام روندو سريع في صول ماجور.

كتب موتسارت عشرين سيمفونية في سالزبورغ، اثنتان منها بارزتان، واحدة في صول مینور (K.183)، جادة وكئيبة نوعاً ما، وهي رائدة لتحفة رائعة تلت فيما بعد في ذات المفتاح. والأخرى في لا ماجور (K.201)، وهي على النقيض لامعة وساطعة. وهناك أيضاً سيمفونية في دو ماجور (K.338) — كتب موتسارت على الأقل ثماني سيمفونيات في هذا المفتاح. المدونة مؤرخة في 29 آب عام 1780، وهي تتضمن ثلاث حركات فقط، حركة سريعة، حركة بطيئة، والحركة الختامية روندو سريع.

هناك سيمفونية في ري ماجور (K.297) كتبت في باريس في حزيران عام 1778، وتعرف، بوجه عام، باسم تلك المدينة. وهي أيضاً لا تتضمن مينويت. الحركة الأولى سريعة تبدأ بكورد صاخب، تليه النيمة الأولى تقدمها آلات الكمان. الحركة البطيئة في صول ماجور تتضمن خطأً لحنياً مستمراً يتضمن نيمة من ثلاثة أصوات. الحركة الختامية سريعة في قالب السوناتا.

السيمفونية الأكثر أهمية هي التي تدعى «سيمفونية براغ»، وهي أيضاً في ري ماجور (K.504) كتبت في كانون الأول عام 1786، وقدمت أول مرة في براغ في كانون الثاني عام 1787 بقيادة موتسارت. وقد شكلت نقلة نوعية، من الأعمال المبكرة

والقصيرة إلى الثلاثية العملاقة لعام 1788 وهي السيمفونيات في مي بيمول ماجور، وصول مينور، ودو ماجور (سيمفونية جوبيتر). كانت مدينة براغ في هذا الوقت «مجنونة — فيغارو»، وتحولت شعبية أوبرا موتسارت — زواج فيغارو — إلى قالسات ورقصات شعبية لترضي حماسة الجمهور. وقد أحرزت «سيمفونية براغ» مثل ذلك النجاح الذي أوجب على موتسارت أن يرتجل على البيانو مدة نصف ساعة. ومع ذلك لم يرد له الجمهور أن يغادر المسرح، وحين أطلقت صيحات تنادي «فيغارو، فيغارو»، عاد موتسارت وارتجل تنويعات على لحن أغنية من الأوبرا. لـ «سيمفونية براغ» مقدمة بطيئة، وهذا نادر عند موتسارت:



الثيمة الرئيسية للحركة الأولى سريعة:



تتطور الحركة البطيئة من هذه المادة الثيمية:



أخيراً يأتي الروندو المكون من ثيمتين، هي ذي الأولى:



الروائع الثلاث

كتب موتسارت ثلاث سيمفونيات متميزة في غضون ستة أسابيع من صيف عام 1788. الأولى في مي بيمول ماجور، والثانية في صول مينور، والثالثة في دو ماجور (تعرف بسيمفونية جوبيتر). هذه الروائع الثلاث هي الأكثر شعبية في الأدب السيمفوني كله، وهي غالباً ما تدرج في برامج الحفلات الموسيقية. وتمثل هذه السيمفونيات ذروة قدرة موتسارت كمبدع للموسيقا الصرفة.

تفتتح السيمفونية في مي بيمول ماجور (K.543) بمقدمة بطيئة من 25 مائة، تبدأ هكذا:



الثيمة الأولى بميزان $\frac{3}{4}$ وفي مي بيمول ماجور:



الحركة البطيئة في لا بيمول ماجور، وتبدأ بهذا اللحن

الغنائي:



هناك ثيمة ثانية تعطي الحركة شكل السوناتا:



الحركة الثالثة في مي بيمول ماجور، هي واحدة من أشهر مينوينات موتسارت، مع نشاط نادراً مانجده في شكل هذه الرقصة التقليدية. اللحن الرئيسي معروف جيداً:



الحركة الأخيرة سريعة تبدأ بثيمة مندفعة:



موتسارت الحقيقية، وقد وصفت أنها واحدة من الأعمال القليلة البالغة حد الكمال في الفن. إنها نموذج للشكل الفني، إضافة إلى أنها طافحة بالجماليات الأسيرة، ومنفتحة على تأويلات مختلفة.

وربما وضعت قيمها الدرامية جانباً نظراً لأهميتها الموسيقية
الصرفية.

تبدأ السيمفونية فوراً بثيمتها الافتتاحية ذات التركيب الرائع:



الافتتاحي:



هناك بعض التطوير على الثيمة الأولى. ويتعامل قسم
التطوير الحقيقي، على نحو أساسي، مع الثيمة الأولى. ثم تعود
الثيمات الثلاث للظهور في قسم الإعادة متممة شكل السوناتا.
وتنتهي الحركة السريعة هذه بثلاثة كورديات صاخبة.

الحركة الثانية بطيئة في مي بيمول ماجور:



والثيمة الثانية مشتقة من الأولى:



تبدأ حركة المينويت، وهي في صول مينور، بنشاط مع
سنكبة (من سينكوب) واضحة:



التريو في هذه المينويت في صول ماجور، مع إيقاع راقص:



الحركة الأخيرة سريعة جداً. هنا يدع موتسارت الرقة
والألحان الأسرة جانباً. كذلك تذكرنا هذه الحركة بحركة السكيرزو
في السيمفونية الخامسة لـ بيتهوفن التي كتبت بعد عدة سنوات:



مرة ثانية يتأسس شكل السوناتا مع التيمه الثانيه في سي
بيمول ماجور، ذات الجمال الفاتن.



يتعامل قسم التفاعل مع النغمات السبع الأولى من الثيمة الافتتاحية لهذه الحركة، مع حوار رائع بين الوترية وآلات النفخ الخشبية. ويعود اللحنان في قسم الإعادة.

السيمفونية الثالثة في هذه الثلاثية العظيمة في دو ماجور رقم 41 (K.551) وتعرف بـ«جوبيتر». لكنها ليست أولمبية على صعيد المزاج، بل تعكس بهجة إنسانية بكل ما تحمل الكلمة من معنى.

تفتتح سيمفونية «جوبيتر» بإعلان قوي في مفتاح دو ماجور:



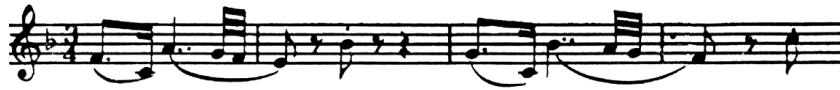
نعوب الاوركسترا على هذه النيمه، التي سرعان ما نعاد بنعومة بآلات النفخ الخشبية مضيئة لحناً مضاداً. وتقود كوردات عاصفة إلى الثيمة الثانية:



يوفر موتيف مهذار المادة من أجل قسم التطوير، الذي يتعامل أيضاً مع الثيمة الأولى. ويُعيد العرض المعاد هذا اللحن في مفتاحه الأصلي، مع الثيمة الثانية التي تعرض في دور ماجور

أيضاً، زائد تذكير بالمقطع المهذار. تجهز السلالم والكوردات
لنهاية مقنعة.

تفتتح الحركة البطيئة الغنائية بثيمة رائعة:



الثيمة الثانية ذات طبيعة مطمئنة:



ينجز التطوير وإعادة العرض ضمن شكل السوناتا مع بعض
التزيينات وتغيير المفتاح إلى فا ماجور من أجل اللحن الثاني.
وتختتم الحركة ببساطة ونعومة.

تبدأ حركة المينويت باسترجاع واضح لتأثيرات السلم
الكروماتيكي للثيمة الثانية في سيمفونية صول مينور رقم 40
(الحركة الأولى). لكن التأثير مختلف تماماً:



مبنية على هذه الثيمة القصيرة:



لا تبلغ الحركة ذروتها حتى تأتي الكودا المكونة من فوغ مدهش من خمسة أصوات. وتنتهي السيمفونية بكوردات منتصرة في مفتاح دو ماجور.

كونشرتوات موتسارت

من الكونشرتوات الأربعين، أو أكثر، التي كتبها موتسارت للآلات الإفرادية والأوركسترا، هناك، على الأقل، خمسة وعشرون كونشرتو لآلة البيانو، يحتل العديد منها مكانة هامة في قائمته الأوركسترالية. الكونشرتوات الأربعة الأولى كتبت في سالزبورغ خلال عام 1767 (كان في الحادية عشرة من عمره)، والكونشرتوات الستة التي تلت كتبت أيضاً في سالزبورغ ما بين عامي 1773 و 1777. أما الكونشرتوات الخمسة عشر الأخيرة فقد كتبت في فيينا في غضون عشر سنوات من 1781 إلى 1791. وهناك أيضاً كونشرتو لثلاث آلات كلافير (K. 242) يعود تاريخها إلى عام 1776، وواحد لآلتي كلافير (K.365) يعود إلى عام 1780.

لقد ثبت موتسارت في الواقع، شكل الكونشرتو الحديث، وأخضعه لتغيير بسيط. كانت الكونشرتوات قبل موتسارت تكتب على نمط الكونشرتو غروسو، وهو كونشرتو لمجموعة آلات إفرادية مع الأوركسترا. وقد تعامل المؤلفون مع الآلات الإفرادية كما يتعاملون مع الصوت الغنائي البارز بين مجموعة الأصوات. فجاء موتسارت وأعطى العازف المنفرد أهمية واضحة لا لبس

فيها، وفي الوقت نفسه نَمَى أهمية المرافقة الأوركسترالية، وبهذا حقق توازناً بين الآلة المنفردة والأوركسترا.

الحركة الأولى في كونشرتو موتسارت هي دائماً في شكل السوناتا. لكنها تبدأ دائماً بمقطع أوركسترالي تُعرض فيه الثيمة الرئيسية، وبوجه عام الثيمة الثانية. ثم تبدأ الآلة المنفردة بعزف اللحن الرئيسي، و لكنها تبدأ عادة بمقطع استهلالي لامع. ثم تكرر الآلة المنفردة والأوركسترا كلا الثيمتين. ويقود مقطع أوركسترالي إلى قسم التطوير، تبدؤه، بوجه عام، الآلة المنفردة. ثم تعيد الأوركسترا المادة اللحنية الهامة في إعادة العرض، بالتناوب مرة ثانية مع الآلة المنفردة. وأخيراً تختتم الأوركسترا الحركة.

كانت الكونشتراتوات الأقدم تعرض، دائماً، كادينزا العازف المنفرد قرب نهاية الحركة الأولى، وقد اتبع موتسارت تلك القاعدة، واطعاً أكبر عدد من الكادينزات (نحو 35 كادينزا) لكونشتراتوته. كانت الكادينزا، تقليدياً، تترك للعازف المنفرد ليرتلها، وموتسارت نفسه عمد إلى الارتجال حين كان يعزف.

الحركة الثانية في كونشرتو موتسارت النموذجي هي دائماً في إيقاع بطيء، مع لحن واحد مسيطر. وفي بعض الأحيان تتضمن تنويعات على هذه الثيمة. وتزين الآلة المنفردة الموضوع الرئيسي بأسلوب زخرفي. وأحياناً تتضمن كادينزا قرب ختام الحركة، لكنها أقصر من كادينزا الحركة الأولى.

الحركة الختامية هي، على الأغلب، في شكل الروندو، ودائماً ما تقاطع بتغييرات إيقاعية مع فرص من أجل الكادينزات (أحياناً أكثر من واحدة). ومن حين إلى آخر يظهر شكل التنويع والفواصل البطيئة أو حتى نمط المينويت على نحو غير متوقع.

ثمة ثلاثة، كونشرتوات لآلة البيانو كتبها موتسارت في فيينا بين عامي 1785 و 1786.

الكونشرتو الأول بينها في مي بيمول ماجور رقم 22 (K.482). وقد وصفت عازفة البيانو فاندانا لاندوفسكايا افتتاح الحركة السريعة فيه بأنه «مفعم بالقوة ومفرح» مشيرة إلى طابعه السيمفوني. هي ذي الثيمة الأولى.



تعد الحركة البطيئة واحدة من أروع ما كتبه موتسارت. ثيمتها الرئيسية حزينة ومؤثرة. يقاطعها فاصل فيه شكوى تعزفه آلات النفخ الخشبية:



الحركة الختامية مفرحة، ورشيقة ولامعة. يبدو لحنها الرئيسي هكذا.



الكونشرتو الثاني بين هذه الكونشرتوات الثلاثة في لاماجور
رقم 23 (K.488). إنه مثال على كمال الشكل. تعرض
الأوركسترا، في مقطع طويل، ثيمتي الحركة الأولى. يبدو اللحن
الافتتاحي هكذا:



الثيمة الثانية في ذات المفتاح (التونيك لا) وهذا غير مألوف:



يأخذ البيانو هاتين الثيمتين، إما وحده أو بمرافقة الأوركسترا،
ثم يغدو ناسجاً لتصاميم موسيقية في نسيج الأداء الموحد. يستمر
هذا التزيين خلال مقطع التطوير.

تتقلص المادة الثيمية في إعادة العرض، ثم تنتهي الكادينزا بـ
تريل «Trill» يقود إلى الكودا التي تعزفها الأوركسترا وحدها.

الحركة البطيئة في فادبيز مينور، وثيمتها من أكثر الثيمات
جمالاً وتأثيراً في كل الموسيقى:



الحركة الثالثة سريعة جداً. تسمع ثيمتها في مفتاح الكونشرتو الأساسي لا ماجور:



الكونشرتو الثالث بين هذه الكونشرتوات الثلاثة في دو مينور رقم 24 (K.491). أنها موتسارت في 24 آذار 1786. ونذكر بأن هذه الكونشرتوات الثلاثة كتبها موتسارت في الوقت الذي كان يؤلف فيه أوبراه «زواج فيغارو». وقدم بعضاً من موسيقاه التي تطفح بالسعادة. إلا أن الكونشرتو في دو مينور مليء بالحزن والعاطفة المؤلمة. ويقال إن بيتهوفن تأثر بهذا الكونشرتو على نحو عميق. هي ذي ثيمته الشهيرة اللامعة:



ضمن كونشرتوات موتسارت المبكرة هناك كونشرتو آخر في لا ماجور رقم 12 (K.414)، الذي يعد كاملاً على صعيد التصميم ومليئاً بفتنة نضرة. وهناك واحد في سي بيمول ماجور رقم 15 (K.450) يوحى بموسيقا هايدن في حركته الأولى، ويتنبأ بموسيقا شومان في حركته الأخيرة، لكن مع مجموعة من التنويعات في الوسط التي تعكس موتسارت النموذجي.

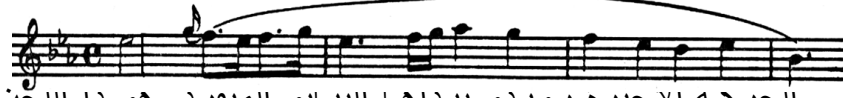
استخدم موتسارت أيضاً مفتاح سي بيمول ماجور في الكونشرتو رقم 27 (K.595) أنها في فيينا في 5 كانون الثاني

عام 1791، وهو العام الذي توفي فيه موتسارت، والذي ألف فيه أوبرا «الناي السحري». في هذا الوقت كان موتسارت مريضاً، لكنه كتب الكثير من الموسيقى الكرنفالية من أجل قبينا سعياً إلى كسب المال.

يتضمن هذا الكونشرتو الأخير في سي بيمول ماجور رقم 27 (K.595) أصداً من أعمال موتسارت المبكرة. هي ذي ثيمته الأولى:



الحركة الثانية في مي بيمول ماجور تبدأ بهذا اللحن:



الحركة الأخيرة رويدو ييهاها البياو المفرد. هو ذا اللحن

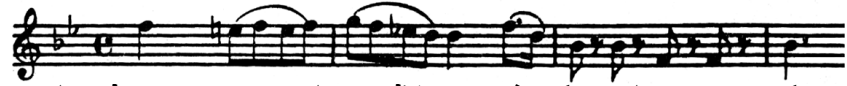
الرئيسي.



هناك كونشرتو يُعرف بـ — كونشرتو التتويج، وقد أنهاه موتسارت في 24 شباط عام 1788، وهي السنة التي كتب فيها ثلاث سيمفونيات عظيمة 39-40-41. وهو في ري ماجور رقم 26 (K.537). وقد اكتسب عنوانه «كونشرتو التتويج» لأن موتسارت عزفه بمناسبة تتويج ليوبولد الثاني في 14 تشرين الأول عام 1790. وقد عُزف أول مرة لجمهور البلاط في درسدن في 14 نيسان عام 1789. وكسب موتسارت لقاء هذا التقديم

100 دوكا. لكنه رهن الفضيّات التي بحوزته للذهاب إلى فرانكفورت من أجل أسبوع التتويج.

كونشرتو البيانو في ري مينور رقم 20 (K.466) أنجز في 11 شباط عام 1785. ومن المرجح أن موتسارت افتتح به سلسلة من الحفلات في ميهلغروب، فيينا، وبالكاد نُسخت الأدوار في الوقت المحدد من أجل الحفلة، وعُزف الروندو الختامي من دون تدريب. وهو يبدأ هكذا:



كتب موتسارت كونشرتو لآلة البيانو في مي بيمول ماجور (K.365) في عام 1780 بسالزبورغ. هذا الكونشرتو مازال يسمع بين حين وآخر. وهناك أيضاً كونشرتو لثلاثة بيانوات في فا ماجور (K.242) وضعه موتسارت عام 1776 من أجل ثلاث كونتيسات.

كان موتسارت عازفاً لامعاً لآلة الكمان، على الرغم من أنه كان يفضل في سنواته المتأخرة أن يعزف آلة الفيولا في تشكيلة رباعية وترية. وكان والده يحثه باستمرار على الاحتفاظ بتقنيته التي وصل إليها في العزف على آلة الكمان. وقد وضع موتسارت، حين كان في التاسعة عشرة من عمره، خمسة كونشرتوات لآلة الكمان. في ذلك الوقت كان يعمل في بلاط سالزبورغ. وبما أن من واجباته أن يعزف الكمان مع الأوركسترا، فقد وضع هذه الكونشرتوات لكي يعزفها في حفلات البلاط. وقد أظهرت هذه

الكونشرتوات تقدماً مستمراً على صعيد التقنية والمضمون الموسيقي.

الأشهر بين هذه الكونشرتوات : الكونشرتو الثالث في صول ماجور (K.216)، الكونشرتو الرابع في ري ماجور (K.218)، الكونشرتو الخامس في لا ماجور (K.219).

افتتاحيات موتسارت

إن عظمة موتسارت في مجال التأليف الأوبرالي منحت أهمية لافتتاحياته الأوبرالية. ويقدم بعضها على نحو دائم في الحفلات الموسيقية. والأكثر شهرة بينها هي: افتتاحية أوبرا «زواج فيغارو» و«دون جيوفاني» و«الناي السحري».

توحي موسيقا افتتاحية «زواج فيغارو» بأبهة الزفاف وفرحه. تبدأ الافتتاحية بمقطع سريع جداً في ري ماجور تعزفه الوترية وآلتا باصون. ويقود هذا المقطع إلى لحن تعزفه آلات النفخ الخشبية:



وتضيف الأوركسترا إلى هذه المادة مقطعاً مليئاً بالفرح. وبعد الإعادة وثيمة ثانوية يظهر الموضوع اللحني الثاني في لا ماجور تعزفه آلات الكمان مع آلة باصون ثم آلة فلوت:



ليس ثمة قسم تطوير حقيقي، بل هناك كودا طويلة أكثر من المعتاد.

تقتحم موسيقا افتتاحية «دون جيوفاني» فوراً ذروة الأوبرا. فالكوردات الثقيلة تعلن القدوم المريع للتمثال في الموعد الذي ضربه له دون جيوفاني. والمقاطع السلّمية تعكس الإدانة المفزعة (إدانة جيوفاني)، يبدو لحن الافتتاحية البارز على هذا النحو:



هناك ثيمة سريعة من المرجح أنها تصور حياة البطل (دون جيوفاني)، وصرخة أوركستراية تحذيرية تقود إلى إجابة عابثة، متمشية مرة ثانية مع مزاج البطل.

افتتاحية أوبرا «الناي السحري» رائعة كأى شيء في الأوبرا نفسها. وهي تلخص بنجاح جوها. هناك نداءات وقورة من ألتى ترومبون توحى بطقوس الكاهن الأعلى ساراسترو — في حين يطرح لحن فوغي حيوي جواً أخف تعزفه الكمانات في 16 ميزور. يقود ذلك إلى أشكال من التعاقبات الموسيقية:



رؤى موسيقية
«القسم الثالث»

د. صادق فرعون

IV

في الصباح المبكر ليوم الأحد الثاني من تشرين الثاني عام 1958 غادرت لأول مرة في حياتي مدينتي ووطني متجهاً إلى فيينا على متن طائرة هولندية ذات أربعة محركات. كان مطار دمشق حينذاك في المزة. كنت أحمل معي حقيبة ملابس وأتأبط كمان، عندما التقيت بصديقيّ دراستي عمر وزهير اللذين أتيا لتوديعي. استغرقت الرحلة إلى فيينا قرابة ثماني ساعات. وصلت إلى مطار فيينا (ويدعى مطار شفيخات) بعد مغيب الشمس. شعرت ببعض الاضطراب، فأنا ما كنت قد تعلمت خلال أسبوعين قبل سفري إلا عشر كلمات باللغة الألمانية. سألني ضابط الجمر ك ماذا أحمل في حقبيتي. لم أفهم شيئاً من كلماته وإن فهمت فحواها. حاولت أن أجيبه بالكلمات القليلة الألمانية التي تعلمتها فلم أفجح، وعرف أنني أت للدراسة فأشار إليّ مرحباً، وذهبت دون أن يفتش حقبيتي. وصلت إلى مكتب الشركة في قلب العاصمة النمساوية واتصلت بزميل لي، الدكتور صلاح الشريف، كان يتابع اختصاصه هناك فأتى على عجل ورحب بي، ثم ذهبنا نفتش عن فندق أنزل فيه. وأذكر أننا وجدنا فندقاً في شارع قريب من مشفى الجامعة وكان فوق بابه الرئيسي رؤوس وعول ثلاثة وقد كتب تحتها بالألمانية " فندق الوعول الثلاثة ".

وصلت متعباً إلى غرفتي وما كان من مستخدمة الجناح إلا أن طلبت مني أن أترك حذائي خارج باب غرفتي. فهمت ذلك بإشاراتنا ولم أفهم سبب ذلك الطلب وتركت حذائي كما أشارت. وفي الصباح الباكر فتحت باب غرفتي لأطمئن على سلامة حذائي ودهشت إذ رأيته يلتمع أكثر من أي وقت مضى. فهمت عند ذلك سبب ذلك الطلب الغريب، وصرت أترك حذائي كل مساء خارج الباب لأجده نظيفاً لامعاً في الصباح، وعرفت أنه تقليد متعارف عليه في النمسا أن يترك النزلاء أحذيتهم خارج أبواب غرفهم لتقوم بتنظيفها وتلميعها العاملة المسؤولة عن كل جناح.

أفقت مبكراً وسارعت إلى أول مكتبة وجدتها قريباً من الفندق. إنها مكتبة كبيرة للناشر الطبي الشهير "ماودريخ". سألت موظفاً مسناً كان بالداخل: هل عنده خريطة لمدينة فيينا فأجاب بالإيجاب وأراني أكثر من واحدة، اخترت واحدة على شكل كتيب سهل الحمل وسهل الرجوع إليه ويحوي خريطة لكل من الحافلات (شتراسن بان) والمetro (شتات بان) والباصات. ساعدني المكتبي الطيب في التعرف على الخطين اللذين عليّ أن أستقلهما: ال E 2 ثم الخط 63 لأصل إلى مشفى لاينتس حيث سأعمل. ثم سألته هل عنده صورة للأستاذ هيرمان كناوس الذي سأعمل عنده فأخرج لي علبة فيها صور للعديد من مشاهير أطباء النمسا ومن نطاسيبيها وهم كُثُرٌ، وما أسرع ما وجد لي صورة لكناوس بالأشعار القليلة المتبقية على رأسه الكبير وبنظرته الثابتة الثاقبة.

ركبت في الحافلة الأولى ثم انتقلت إلى الخط الثاني ومضى قرابة ساعة عندما أشار لي قاطع التذاكر أن قد وصلت. نزلت وتطلعت إلى لوحة كبيرة كتب عليها عنوان المشفى. دخلت فإذا حدائق غناء تفصل ما بين أبنية كبيرة مرصوفة بانتظام وكل بناء مخصص لاختصاص معين. وكان البناء الثالث على الطرف

الأيسر هو المخصص لاختصاصي. وعلى واحدة من ثلاث لوحات رخامية كتب: قسم التوليد وأمراض النساء. الرئيس: البروفسور هيرمان هوبرت كناوس. صعدت الدرج بثبات وبعزم. إنها اللحظات الأولى من مرحلة جديدة في حياتي المهنية. دخلت فإذا بهوٌ واسعٌ وطويلٌ كانت في نهايته جمهرة من الرجال والنساء يرتدون كلهم الثياب البيض، هم لا شك أطباء القسم وممرضاته. اقتربت بخطوات وثيدة حتى صرت على مرمى نظر إنسان مهيب الطلعة عرفت لتوي أنه الأستاذ كناوس. نظر إليّ نظرتة ذاتها التي سبق أن رأيتها في الصورة قبل ساعة. لم ينطق بكلمة. كان ينتظرنى أن أتكلم. جمعت كل ما أملك من شجاعة ورباطة جأش وقلت بالألمانية الكلمات القليلة التي حفظتها عن ظهر قلب والتي أعدتها في سري وفي علني عشرات المرات طوال الليلة الماضية: "أنا الدكتور فرعون من جامعة دمشق قسم التوليد". وهنا توقفت فهذا كان كل ما تعلمته من الألمانية. نظر إليّ متسائلاً، فتابعته باللغة الإنكليزية وبعد تردد قصير: "سيدي هذا كل ما أعرفه بالألمانية"، فابتسم لي قائلاً: ولكنك ستتعلم الألمانية بأقصر وقت فالجميع هنا يتكلم الألمانية. وهكذا بدأت أول يوم من عملي الطبي، ولن أخوض في أية دقائق منه إلا بالقدر الضروري الذي يتعلق بتجربتي الموسيقية في تلك المدينة الرائعة.

بعد يومين أو أكثر ساعدني موظف في القسم كي أجد غرفة عند عائلة نمسوية تقطن قريباً من المشفى. إنها السيدة أنا

غولاشيفسكي التي كانت في العقد السابع من الحياة، ولكنها كانت دائبة النشاط والحركة، لا تفارق وجهها ابتسامة حلوة طيبة. كانت تعيش مع زوجها " الهر ليوبولد غولاشيفسكي " وهو يكبرها بعقد من الزمن. ورغم عقود الثمانية فقد كان شديد انتصاب القامة، يمشي كأنه عصا قديمة لا تهتز ولا تتمايل. تسمع وقع خطواته القوية. يشد انتباهك منذ اللحظة الأولى شارباه المعقوفان والمفتولان لكأنه مارشال بروسي. عندما يصافحك تشعر بقطعة عظام يدك، وتحسّ بعضاً من الميض يفرض عليك نوعاً من الرهبة و الاحتراز أمام هذا الإنسان القوي العظام والعضلات، بل ولا تجد أية صعوبة في إدراك أنه كان، يوماً ما، عسكرياً. عرفت فيما بعد أنه كان جندياً في جيش الإمبراطور فرانز يوزيف الثاني، إمبراطور المملكة النمساوية المجرية، وأنه ذو أصول بولونية. ولكنه عندما التحق بالجيش الإمبراطوري وحلّ به المطاف في فيينا عاصمة الإمبراطورية تزوج من تلك السيدة الرائعة وأنجب منها صبياناً وبناتاً، وهو الآن جد للعديد من الأحفاد. وهكذا صار نمسويا، وربما نسي جذوره البولونية، ولكنه لم ينس أبداً أنه كان ومازال جندي الإمبراطور فرانز يوزيف الثاني الذي بقي حياً ومائلاً في حياته وفي تصرفاته. كان قليل الكلام، وعندما كان يكلمني لم أكن أفهم أياً من كلماته، ومع ذلك نشأت بيننا صداقة صامتة وخاصة. كان يحبّ أن يذهب معي إلى السوق ليساعدني

في شراء حاجياتي. وقد لاحظت أن الجميع في تلك المنطقة يكونون له احتراماً خاصاً مشوباً ببعض الحذر والرهبة.

بعد نحو أربعة أيام من وصولي إلى فيينا ودعت فندقتي ووعوله الثلاثة الصامتة إلى غرفتي المرتبة والدافئة في منزل " فراو آنا ". منذ اللحظات الأولى أخذت تعتنني بي بتأمين راحتي ودفني كما لو كنت ابناً لها. كان عليّ أن أتعلم الألمانية بأسرع ما يمكن، فالكل يتكلم الألمانية والكل لا يحب أن يتكلم غيرها أي الإنكليزية حتى لو عرف غيرها ما عدا واحداً: طبيبٌ طويل نحيل أزرق العينين أشقر الشعر اسمه الدكتور كارل بروخ. التحقت بمدرسة لتعليم الألمانية تابعة لجامعة فيينا وهي مخصصة للأجانب الذين يدرسون في الجامعة. كانت معلمتنا في الخمسين من عمرها، سيدة على غاية النشاط والحيوية والألفة. طلبت من كل طالب وطالبة أن يعرف نفسه وبلده بما يعرف من اللغة الألمانية وكان ذلك مثاراً للضحك، فالأكثرية لا يعرفون إلا القليل من تلك اللغة البليغة. كنت أجلس إلى جانب طالبة صبية بيضاء البشرة زرقاء العينين شقراء الشعر تضع نظارات نحيلة على عينيها فتزيدهما لمعاناً وبريقاً. عرفت نفسها أنها آتية من مدينة صغيرة قرب عاصمة السويد وأنها تدرس البيانو والموسيقا في فيينا. وجاء دوري فأفصحت عن نفسي وعن بلدي وقلت إنني إلى جانب الطب قد حملت معي كماناً لأتابع عزفي عندما يسمح لي الوقت. وهكذا تعارفنا وسألتني هل أعزف الموسيقا التركية؟ ولما

أخبرتها كيف تحولت من موسيقا بلدي الشرقية إلى موسيقا الغرب وأنني سمعت وعزفت لباخ ولبيتهوفن إلخ. عجبت وتساءلت كيف يا ترى يعزف عربيّ موسيقا الغرب؟ وهكذا وبعد أيام قالت لي إن لها عائلة صديقة في فيينا كانت تقيم في السويد في أثناء الحرب العالمية الأخيرة، وأن واحداً من الأبناء يعزف على الكمان وأنها سيسعدّها أن تدعوني إلى أمسية نتناوب فيها العزف، يوهانس، وهو اسم ذلك الشاب النمسوي وأنا، بمرافقتها على البيانو. قبلت الدعوة وكنت قلقاً هل سيكون ذلك الشاب عازفاً متميزاً فلا أمثّل بذلك بلدي على أفضل وجه.

جاء الموعد وتعرّفت على يوهانس أي يوحنا أو يحيى بلغتنا العربية، وكذلك تعرّفت على أبيه وأمه وإخوته. بدأت ميريام إليزابيت، وهو اسمها، بعزف مقطوعة منفردة على البيانو لشوبان، وكان أدائها حسناً ثم التفتت إليّ قائلة: — هذا دورك الآن. ترددت قليلاً ثم رددت عليها: — لماذا لا يعزف يوهانس أولاً؟ لم ينتظر يوهانس جوابها بل سارع لإخراج كمانه من بيتها واستعدّ وبدأ يعزف معها مقطوعة كان يبدو أنه كان قد تدرب معها عليها. منذ النوبة الأولى بدا لي واضحاً إنه عازف رديء. لم يكن يعطي الموسيقا حقها وكانت بعض النوبات الناشزة تمزّق جمال الموسيقا ما بين أن وأن. شعرت بالاطمئنان والهدوء. لأنكر بالضبط ماذا عزف وماذا عزفت بعده والأغلب أنني عزفت حركة من صوناتة للكمان والبيانو لهندل من مقام ره الكبير. لم نكن قد تدربنا عليها أبداً، ميريام وأنا، ومع ذلك فقد كان أدائها حسناً. وكنت أكثر من التلويح الموسيقي للمقاطع فالقوي قوي والخافت خافت و(الفيبراتو) كان سريعاً ومتوتراً. في البدء لم يكن أدائنا متزامناً بشكل جيد ولكنني تابعت دون أي تردد وما لبثت أن تابعتني مع كل النزوات

والت موجات في العزف سواء من حيث الإيقاع أو حجم الصوت. ما إن انتهينا من أداء تلك الحركة حتى ساد صمت لبرهة قصيرة ثم صفق الجميع، وكانت تبدو عليهم علامات الدهشة والاستغراب. لم يتصوروا ولم ينتظروا أن يعزف إنسان آت من الشرق موسيقا هندل بمثل تلك الروح.

علمت فيما بعد من ميريام أن عائلة "غلازر" هي عائلة يهودية هربت من الإرهاب النازي قبيل الحرب ولجأت إلى السويد وكانت تعيش مع عائلتها حتى وضعت الحرب أوزارها فعادت إلى موطنها ثانية وأنها أي ميريام على صلة وثيقة بهم. بدا لي، مما حدثتني به ميريام عن تلك العائلة، أنها قد سممت عقلها بكل الإفتراءات الصهيونية التي كانت تشيعها في كل أرجاء العالم. التفت إليها قائلاً: إن اليهود كانوا وما زالوا يعيشون في بلادنا وهم يتمتعون بكل حرية وسلام وأمن لا يتوفر لهم في أي بلد آخر على هذه الكرة الأرضية. أما الصهيونية الغازية والاستعمارية فهي أمر آخر جد مختلف وإنهم في الحقيقة لا يختلفون إطلاقاً عن النازيين الذين اضطهدهم أيام هتلر. وأنا نحن العرب لا علاقة لنا بهذا الاضطهاد الذي حصل، وأنه إن كان هناك مسؤول فهي أوروبا بأكملها التي تتحمل هذا الوزر، وأن على أوروبا أن تصلح ما أفسده هتلر والنازية. نظرت إليها وبدا لي من تأمل وجهها أنها لم تقتنع بكلامي. صرنا بعد تلك الأمسية نجتمع معاً ونعزف معاً لساعات، وقد زالت دهشتها واستغرابها تدريجياً من أن إنساناً شرقياً يستطيع أن يعزف أفضل من آخر نمسوي المولد يظن نفسه عازفاً من الطراز الأول.

بعد ذلك اللقاء الأول بعائلة غلازر لم تعد تتكرر لقاءاتنا. وفي يوم من الأيام قالت لي ميريام إننا، هي وأنا، مدعوان إلى سهرة في إحدى مقاهي فيينا للشباب. كان مع يوهانس شباب وصبايا، وقد تبادلنا الحديث وأبدوا رغبتهم في معرفة شيء عن بلدي سورية، فوصفت لهم الحياة فيها، الاجتماعية والعلمية والثقافية والموسيقية،

وكانوا لا يترددون في إظهار استغرابهم ودهشتهم لما سمعوا ويسمعون. وقد شربوا وأفرطوا في الشراب وشرعوا يغنون بالألمانية ويتضحكون وبقيت الوحيد الصاحي بينهم. والتفتت إلى زميلتي في الدراسة وفي العزف وقلت لها: أن الأوان أن أوصلك إلى منزلك فقد تأخر الوقت. اعترض واحد منهم قائلاً إنه هو الذي سيوصلها. نظرتُ إلى ميريام وقلت بحزم: لك أن تختاري، وأنا أرى أننا أتينا معاً ونعود معاً لأتأكد من سلامة وصولك في تلك الليلة الشتوية الباردة. بعد تردد، نهضتُ وذهبتُ معاً صامتتين حتى وصلنا إلى باب بيتها فتمنيت لها ليلة طيبة. نظرتُ إليّ وقد ظهرت مسحة من حزن على وجهها وقالت لي: أتعرف ماذا همس لي أحدهم قبل ذهابنا؟ أجبتها: — لا أعرف الكلمات بحروفها ولكنني متأكد من فحواها ومحتواها، ففيه السوء والشر والتجني. صممتُ موافقة على ما قلتُ، وبعد هنيهة قالت لي: — تصوّر أن واحدهم قال لي: "هذا واحد من أكلة لحوم البشر فيياك منه، وإذا كنت بحاجة إلى شاب تقضين الليل معه فكلنا على استعداد لذلك". سألتها: ومن هو برأيك أكل لحوم البشر؟ لم تجب، وعدتُ أدراجي لألحق بأخر حافلة تغادر أوسط المدينة. وأذكر أنه كان عليّ أن أسير على قدمي وبأقصى سرعة نحو كيلومترين، فبعد منتصف الليل لا تكمل الحافلة رحلتها حتى المشفى.

توطدت علاقتنا مع الأيام وشعرتُ بالطمأنينة لمرافقتي لها من بيتها إلى الجامعة وبالعكس. وكنا نمضي فترتين، بعد الظهر من كل أسبوع نتدرب على العديد من المقطوعات للعديد من المؤلفين. كنت ما بين الوقت والآخر أحدثها عن أهلي وأقاربي وعن طبيعة الحياة في بلادنا وعن عاداتنا، وكنت أحدثها عن فلسطين وكيف عانى الفلسطينيون القتل والتشريد وكل أنواع الإرهاب على يد الصهاينة الذين يدعون أنهم ضحايا النازية وهم يفعلون أسوأ بكثير منها. كان يبدو لي واضحاً أنها لم تستطع أن تتخلص من عقدة الذنب التي زرعتها الصهيونية الظالمة في نفسها وفي نفوس كل

شعوب أوروبا وأمريكا حتى تجذرت في قلوبهم فكرة أن المسيحية مسؤولة عن كل ما حدث لليهود من اضطهاد ومجازر، وأن عليهم أن يكفروا عن أخطائهم بتأمين وطن آمن لهم كما وعدهم ربهم "يهوه". حاولتُ مراراً أن أقنعها أنها إن ذهبت إلى بلادي ورأت كيف يعيش الفلسطينيون في البلدان المحيطة بفلسطين فستدرك أية كارثة سببتها أوروبا المتصهينة لنا وللإنسانية جمعاء.

ورغم هذا الاختلاف الوحيد في وجهتي نظرنا فقد ازددنا تقارباً وتفاهماً وألفة. وبعد مدة من الزمن اتفقنا على الزواج وأن أذهب في عيد الميلاد لتتم طقوس الزفاف في الكنيسة التي عمّدتُ فيها صغيرةً، وهكذا اقترب الموعد، وفي أمسية من تلك الأمسيات عادت تحدثني عن يوهانس وعصبة الذميمة الحاقدة الشريرة وأنهم أعادوا تحذيرها من مغبة الذهاب إلى تلك الأقوام التي تفتقر إلى المدنية والحضارة والأمان. وعلى غير عادتي انفجرت غاضباً فلعنّت أولئك الناس الأفاعي الذين سمموا فكرها وفكر قومها كلهم، وأكدت لها أن أمّتي أنتجت واحدة من أعظم الحضارات وأهمها، وأنها أتاحت لكل شعوب العالم أن تعيش وتشارك في بناء صرح ذلك الماضي المجيد الذي شاركت فيه كل الأمم والنحل والشعوب. وفتتُ مشدوهة فأنهييت سورة غضبي صارخاً في وجهها: اذهبي إلى تلك الحثالة فهم يناسبونك وأنت تناسبينهم. صفقتُ باب بيتها وأسرعتُ إلى غرفتي عند السيدة غولاشيفسكي. عندما رأته على غير ما عهدتني حاولت معرفة السبب، وبعد إلحاح أخبرتها أنني أنهيت علاقتي وخطبتي لميريام. حاولت أن تثنييني عن عزمي وأفهمتها أن لا عودة عن ذلك مهما كلفني ذلك. في صباح اليوم التالي أتت ميريام إلى غرفتي ورجتني وتوسلت إلي ورجت السيدة أنا أن تثنييني عن قراري ولكن دون أي جدوى. صارت تبكي وتصرخ بشكل جنوني ولكن أفهمتها أن لا فائدة من أية محاولات أخرى فأنا لا أسمح لنفسني أن أعيش مع من تكّن الحب لمن قتلوا أهلي وعشيرتي وسلخوا جلودهم وصلبواهم باسم العدل وإحقاق

الحقوق الخرافية التي وعدهم بها رب لا يقلّ شراً وظلماً عن عباده الذين يدعون أنهم شعبه المختار. في اليوم التالي اتصلت ميريام بي هاتفياً ورجتني أن آتي لأودعها وهي آبية إلى أهلها وأنها لا تريد أن تشمت بها عائلة غلازر. بعد ظهر اليوم التالي ذهبت إلى محطة القطار الغربية (الفيست بانهوف) ورأيت ميريام لآخر مرة في حياتي. رجتني هامسة أن أغير رأيي وأن ألحق بها حيث ينتظرنا الكاهن ليعلن عقد زفافنا أمام أهل بلدتها وبمباركة الرب. بقيت صامتاً جامداً، وتحرك القطار ورأس ميريام الصغير يبرز من نافذة المقطورة ودموعها تتفرق من مآقيها حتى غابت عن العيون.

كانت عائلة غلازر المجرمة تقف قريباً مني تحديق بكل عيونها فيّ وكأنني مجرم، وهو دأبهم منذ أزل التاريخ يملؤون العالم جرائم وأثاماً ثم يسارعون صائحين إنهم ضحايا ظلم "الأغيار" لهم. لماذا يا رب خلقت مثل هذا النوع من البشر الذين يتميزون عن كل من سواهم بتأصل الحقد والشر والسوء في نفوسهم. ألا فاللهم اشهد أن قلبي ما عرف الحقد على أي إنسان، يهودياً كان أم لا، ولكن كيف أنسى من حرموني سعادة وأمالاً كنت أبنيتها وأتوق إلى تحقيقها؟ وهل كان بإمكانني أن أخون قومي وعشيرتي وأهلي وأتناسى مآسيهم وأحزانهم وبؤسهم في سبيل حب شخصي زائل؟ بعد مضي ما يزيد على نصف قرن أشعر بالحزن العميق لأنني أو من أنني وميريام كنا بعض ضحايا تلك الفئة النازية المتعصبة التي تحلل لنفسها ما لا تحلله لكل شعوب الأرض الأخرى متكئة على خرافة شريرة، هي والعنصرية النازية المجنونة صنوان، ولعل الأخيرة كانت أرحم وأقل شراً.

كتبت لي ميريام من وطنها وسردت لي حزن أبيها "آكي" وأمها "أولاً" وأختها الوحيدة "كريستينا" وكتبها المدلل "ناللي". بقيت ممزقاً، لعدة أشهر، بين عواطف كفرد وبين مشاعر الواجب والالتزام بعشيرتي وبمعاناتها وبمصيرها فلم أتردد ولم أنكص. بعد

مضي كل تلك السنوات أدرك أنني لو تخاذلت ورضخت لمشاعر قلبي لكنت أمضيت عمري وأنا أشعر بأنني خنت وطني ولو لم يدر بذلك أحد. لعل البعض الآن يتساءل ما علاقة كل ذلك بالموسيقا؟ ولكن متى كانت الموسيقا منفصلة عن كل دقائق حياتنا ومصيرنا؟

لقد ترك سفر ميريام فراغاً كبيراً في نفسي، وقد ملأته بعملية في المشفى نهاراً وبالذهاب مساءً إلى واحد من صروح الموسيقا الثلاثة الرئيسية في فيينا: دار الأوبرا أو قصر (الموزيك فيراين) وهو موئل الفرقة الفيلهارمونية أو قصر (الكونسرت هاوس) وهو معقل فرقة فيينا السيمفونية. من الضروري أن أذكر أن فيينا داران للأوبرا: الأولى هي أوبرا الدولة (شتاتس أوبر)، والثانية هي أوبرا الشعب (فولكس أوبر). الأولى هي واحدة من أشهر دور أوبرا العالم إن لم تكن أشهرها وأعلاها شأواً في العالم (كما أعتقد)، وهي تقدّم أشهر الأوبرات في التراث الموسيقي. ولها تقليد معروف فهي تبدأ موسمها السنوي في اليوم الأول من شهر أيلول (سبتمبر) تفتحه غالباً بأوبرا لموتسارت، وهي تكرر عادة أسبوعاً كاملاً لمؤلف موسيقي شهير، فمثلاً هناك أسبوع لموتسارت وأسبوع لفاغنر وأسبوع لريتشارد شتراوس وهكذا... يستطيع الإنسان الراغب في الدخول إلى هذا الصرح الموسيقي المتميز أن يحصل على بطاقة دخول من كوات مخصصة للبيع. ولكن عدد هذه البطاقات محدود جداً ويختفي غالباً بعد فتح الكوى صباحاً بقليل، والسبب أن معظم البطاقات تباع للمشاركين اشتراكاً سنوياً، ويخول هذا الاشتراك صاحبه أن يحصل على أرومة تحوي عشر بطاقات، واحدة لكل شهر من الأشهر العشرة من بداية أيلول حتى نهاية حزيران، إذ تغلق دار الأوبرا شهرين من كل سنة هما تموز وآب. وعلينا أن نتساءل كيف يحصل الإنسان على أرومة الاشتراك تلك؟ ليس هذا ممكناً فالأرومات قد بيعت منذ افتتاح تلك الدار في العام 1869، وكل من حصل على أرومة يحق له أن يورثها إلى واحد من أفراد أسرته ممن يرى فيه سمات موسيقية وفنية تؤهله

أن يحظى بتلك الهدية الفريدة. إذن كل من يحمل تلك الأرومة السحرية التي تخوّله أن يحضر عشر أوبرات في السنة لا يحددها هو بل حظه هو الذي يحددها له، ما عليه قبل بداية الموسم إلا أن يبرز أرومة العام المنصرم حتى تُقدّم له أرومة العام الجديد الحاوية على بطاقة دخول واحدة لكل شهر. وعندما يبلغ به العمر عتياً يكون قد قلب الأمر في سرّه وفي علنه حتى يصل إلى القرار التاريخي في أن يمنح هذا الحق المتوارث إلى واحد من أفراد الأسرة أو ربما من خارجها، وهكذا فلنلك الأرومة عمر مديد ومتجدد يدوم مادامت فيينا الخالدة وطن الموسيقا. وما دامت الأرض تدور والحياة تتجدد.

لماذا كل هذا الكلام عن بطاقات الدخول إلى دار أوبرا الدولة؟ السبب بسيط ووجيه: بعد وصولي واستقراري في فيينا بأيام قليلة ذهبت إلى تلك الدار بعد الظهر أي بعد انتهاء عملي في المشفى وطلبت بطاقة للدخول، وقد لاحظت أمام كل كوة لوحة صغيرة كتبت عليها كلمة ألمانية واحدة *ausverkauft* ولم أفهم معناها بل ولم أعطاها أية أهمية خاصة. نظرت إلى الموظف المحبوس داخل الكوة الزجاجية وكلمته بالإنكليزية أنني أود شراء بطاقة، فما كان منه إلا أن أشار إلى الكلمة المذكورة. لم يكلف نفسه أي جهد للكلام أو الشرح. وقد أعدت طلبي له وأعاد توجيه إصبعه المعروفة نحو تلك الكلمة الألمانية الغريبة. عدت أول مساء خائباً حزيناً وفتشت في القاموس عن معنى تلك الكلمة التي تسد الأبواب فإذا بها تعني أن البطاقات قد بيعت عن آخرها ولم يبق منها أثر. شعرت بالإحباط وكررت الذهاب إلى دار الأوبرا آملاً أن تكون الكوى لا تحمل تلك الكلمة المقيتة، فإذا بها أي اللوحات تنتظر إليّ شزراً ودون رحمة. ووجدت كوة لا تسدها تلك الكلمة فسارعت إلى الموظف الذي نظر إليّ ملياً وعرفني طالباً من طلاب الدراسة فأشار أن سعر البطاقة يزيد على مئة شلن نمسوي. صدمت لسماع الرقم فلو أنني اشتريت بطاقة واحدة كل شهر لكان عليّ أن أبقى طوال شهري

صائماً دون أي طعام أو شراب. رجعت أحمل خفي حنين. وقد فكرت فعلاً بحنين هذا الذي ذهب مثلاً وخلدته الأمثال العربية. رثيت لحاله فلا بد أنه أصيب بالكثير من الخيبات طوال حياته حتى تُبِتَ اسمه في سجل الخائبيين.

بعد مضي شهر أو يزيد من مثل تلك المحاولات المتكررة السرايية رجعت إلى المشفى لأمضي بعض الوقت مع زملائي ولا أبقى وحيداً في غرفتي أجتر ذكريات خيبي المتكررة، فإذا بي ألقى زميلي الدكتور بروخ. كان كعادته يقرأ في غرفة المناوبة. نظر إليّ وأدرك حزني ولم يسألني عن أمري بل أنا من سارعت وقصصت عليه قصتي مع دار الأوبرا بأكملها ومع تلك الكلمة التي سببت حزني المتكرر. ابتسم وسألني بهدوء: هل تريد حقاً أن تذهب إلى الأوبرا للاستمتاع بالموسيقا أم لمجرد الزهو والتفاخر بأنك كنت في الأوبرا؟ وأكدت له أنني أحب الموسيقا وليس لذلك الزهو عندي من مكان. – إذن ما عليك إلا أن تلقاني بعد الظهر أمام دار الأوبرا الساعة الثالثة تماماً وسوف ندخل إلى الأوبرا معاً. عجبت لنبرة التأكيد والاطمئنان في صوته، ومع ذلك ودعته وأنا أحلم أنني في الغد سأدخل إلى الأوبرا.

بعد انتهاء عملي في اليوم التالي سارعت لأستقلّ حافلة الترام رقم (62) التي كانت تقف أمام باب المشفى، وصرت أمضي الوقت بالنظر يمناً ويسرة على حافتي الطرق التي تقطعها الحافلة. وكانت رحلتها إلى قلب المدينة حيث دار الأوبرا تطول قرابة الساعة. التقيت كارل، وهو الاسم الأول للدكتور بروخ، أمام المدخل، ومشينا معاً إلى الرواق الواقع أيمن المدخل، وهنا وجدنا جمهرة من الشباب والشابات يتحادثون بصوت خافت أو يقرؤون كتباً أو يكتبون على بعض الدفاتر جالسين على كراس صغيرة يمكن طيها أو فتحها حسب الحاجة. انتحينا جانباً ووقفنا. بدأ كارل يشرح لي: — هؤلاء كلهم يدخلون إلى الأوبرا "على الواقف"

ويستمعون بالموسيقا مثلهم مثل أولئك الذين يدفعون مئات الشلنات ثمن بطاقة واحدة في الصفوف الأولى من " الباركيث " وهي الفسحة الكبيرة السفلية التي تمتلئ بالكراسي تمييزاً لها عن " الغاليري " في الأعلى و " البلكونات " في الجانبين. أمضينا قرابة ساعتين ننتظر حتى تفتح كوة " الوقافين ". تعبت ساقاي وقدماي من الانتظار. كنا نتمشى بين الوقت والآخر في ذلك الرواق، وقد حدثني كارل أن معظم رواد الوقوف هم من طلاب الجامعة، ومن يدرس العلوم والرياضيات منهم أكثر ممن يدرسون الآداب والفلسفة إلخ. قلت له وماذا عمن يدرسون الموسيقا؟ — هؤلاء لهم امتيازات خاصة ويدخلون من رواق خاص بهم وتخصص لهم مقاعد جانبية مجهزة بأضواء صغيرة تمكنهم من أن يتابعوا النوطات الموسيقية للأوبرا " الباريتور " دون أن يعيروا كبير اهتمام لمتابعة أحداث الأوبرا بالنظر. ثم تابع قائلاً: معظم الوقافين يحضرون الأوبرا كل مساء أو ينقطعون يوماً أو أكثر بحسب مشاغل الدراسة عندهم، وهم لذا يعرفون بعضهم بعضاً ويتبادلون السلام أو الابتسام ويسألون بعضهم لماذا تغيب فلان مدة أطول من المعتاد. ومن عادتهم أن يحمل كل واحد منهم كرسيه القابل للطي وكتابه أو كتبه التي يطالع فيها في فترة الانتظار، كذلك يخبئ كل واحد منهم لوحاً صغيراً من الشوكولا أو شطيرة يقات بها في تلك الفترة وقبل دخول القاعة.

وهكذا مضى الوقت وبدأ مرتادو الأوبرا الوقافون يسرون واحداً تلو الآخر بهدوء ودون أي تدافع، ومتى وصل الواحد منهم إلى موظف الكوة نطق بأحد كلمتين: باركيث أو غاليري، وكان الموظف يعطيه بطاقة ليبدأ صعود درج جانبي يوصله إلى واحد من هذين المكانين لتجمع جمهرة المستمعين الوقافين. تقدمني كارل وقال له "بطاقتنا غاليري" ودفع شلنين نمسويين لقاء كل بطاقة. أذكر، إن لم أكن مخطئاً، أننا شاهدنا وسمعنا أوبرا " الناي السحري " لموتسارت. ومن نافلة القول إنها كانت أمسية موسيقية ساحرة

طارت بي إلى أجواء موسيقية وشاعرية وفنية يصعب على الكلمات وصفها. لقد أنستني موسيقا موتسارت ألأم ساقى. انتهت الأوبرا وصدق لها الجمهور تصفيقاً عالياً وطويلاً، وتقدم المغنون واحداً بعد واحد للانحناء أمام الجمهور المحب للموسيقا ثم ظهروا مجتمعين يتوسطهم قائد الفرقة. خرجنا من الدار، أنا وكارل، صامتين، نعيش موسيقا تلك الأمسية ونضنّ بها أن تتلاشى مع أي كلام. ودّعتُ كارل وركبت الحافلة رقم (62) واستغرقت بحلم لذيذ أعادني إلى تلك الدار التي صارت تدريجياً ملاذي شبه الوحيد كل مساء أو مساءين. ولم أشعر بالناس المحيطين بي ولا بضجة الحافلة الكهربائية وبصوت مكابحها ذات الصرير المعدني الحاد إلا عندما وقفت أمام باب المشفى، فنزلت مسرعاً أتجه نحو غرفتي بل بيتي الذي شعرت فيه بالدفء والحنان والهدوء مع تلك السيدة الفيينوية العظيمة "فراو غولاشيفسكي".

كانت كالعادة تنتظر عودتي وسرعان ما تقوم بتحضير طعام المساء لي بل وتطل عليّ مرة بعد مرة لتتأكد إن كنت أحببت الطعام أم لا وإن كنت أكملت طعامي أم لا. كانت لي أمّاً حقيقية ترعاني كطفل مدلل صغير. في تلك الليلة التهمت طعامي على عجل ونمت نوماً عميقاً وأنا أحلم بألحان موتسارت السماوية وبمناظر الأوبرا الخيالية. لقد تعلمت الطريق إلى دار الأوبرا. اشتريت كرسيّاً صغيراً يُطوى فيسهل حمله أو تأبطه ويفتح فيمنحني راحة طوال ساعتين أو أكثر ننتظر فيها افتتاح كوة الرواد الوقّافين. وصرت أحمل معي كتاباً أزجي به الوقت طوال رحلة الحافلة الكهربائية وطوال فترة الانتظار. ولما كنت لا أستطيع قراءة الكتب بالألمانية فقد بدأت أشتري كتباً بالإنكليزية أو بالفرنسية. وأذكر جيداً أول كتاب اشتريته في فيينا فقد كان رواية "جيرمينال" Germinal للروائي الفرنسي الشهير "إميل زولا". ما تزال صور الحياة في تلك المناجم التي يعيش فيها بؤساء العالم ويتلاقحون وهم ينتظرون الموت القادم.

وصار من عادتي شراء قطعة من شوكولا " سوشار " المحشوة
بفستق العبيد.

صرت أذهب كل مساء إلى دار الأوبرا فهي والمشفى
وغرفتي كانت مجالي الحيوي. ثم بدأت محاولاتي للدخول إلى ثاني
صرح موسيقي في فيينا: إنه بناء "الموزيك فيراين"، جمعية
أصدقاء الموسيقى. أليت كل جمعيات أصدقاء الموسيقى والفنون
تمتلك مثل ما تمتلك تلك الجمعية الرائعة. إنها موطن " فيلهارمونية
فيينا"، أعظم أوركسترا في العالم وإذا ظن البعض أن في ذلك
مبالغة فلاقل إنها واحدة من أعظم فرق العالم إلى جانب فيلهارمونية
برلين والكونسيرت غيباو في أمستردام وغيرهما... لم أفاجأ
عندما قيل لي إنه لا توجد بطاقات، ولكن ثابت في محاولاتي
وصرت أقابل بعض موظفي تلك المؤسسة وأشرح لهم أن إقامتي
في فيينا محدودة وأن عليهم أن يساعدوني لأستمع إلى الفيلهارمونية
أكبر عدد ممكن من المرات. وهكذا صرت أحصل على بطاقة
رخيصة نسبياً للحفلة الشهرية التي تقدمها الفيلهارمونية إن لم تكن
في رحلة موسيقية خارج البلاد. كنت أحصل أحياناً على بطاقة
على الواقف أو على كرسي في أعلى وآخر الغاليري أو إلى جانب
الأرغن كما حدث في إحدى الحفلات الخالدة التي كان يقودها
الموسيقيار الخالد الذكر هيربرت فون كاريان. كان من عادة
الفيلهارمونية أن تقدم حفلتين: الأولى تدعى " تمرين عام "
General Probe في الساعة الثالثة بعد ظهر يوم السبت، وفي
الحادية عشرة من صباح الأحد التالي تُقدّم الحفلة الرسمية. ولم يكن

هناك أي فرق بين الحفلات بل كانت الغاية هي إفساح المجال لأكبر عدد ممكن من المستمعين لحضور حفلة الفيلهارمونية الشهرية. سوف أعود للحديث عن هذه الحفلات وعن حفلات الأوبرا مع بعض التفصيل.

الصرح الثالث الموسيقي هو " الكونسيرت هاوس " أو بيت الحفلات وهو بناء أكبر حجماً من نده السابق. وهو موطن فرقة "فيينا السيمفونية". من المتعارف عليه في فيينا أن هذه الفرقة هي من أفضل الفرق الموسيقية في النمسا ولكنها تأتي الثانية في المقامات الموسيقية بعد الفيلهارمونية. تقوم السيمفونية بتقديم أعداد كبيرة من الحفلات الموسيقية في معقلها " الكونسرت هاوس " أو في "الموزيك فيراين". نسيت أن أذكر أن في كلا هذين الحصنين الحصينين للموسيقا ثلاث قاعات. في الفيراين: القاعة الكبيرة، تليها قاعة "براهمز" والأصغر هي قاعة "موسيقا الحجر". أما في الهاوس فهناك القاعة الكبيرة ثم قاعة موتسارت وهي الوسطى، أما الصغرى فهي قاعة شوبرت. قد لا يرى بعض القراء ضرورة لذكر مثل هذه التفاصيل، ولكن محبّ الموسيقا الذي أمضى ما يزيد على عام بقليل في تلك الأماكن الحبيبة إلى القلب لا يخبو في قلبه ذلك الحب والوجد والشوق لتلك المعالم التي تركت في نفسه وروحه أثراً لا يزول إلا بالموت، والتي ترك هو في أرجائها وزواياها جزءاً من قلبه وروحه لكأنها محجة إنسان مؤمن غارق في تلك المشاعر الإنسانية السامية لا ينفصل عنها ولا تنفصل عنه.

ألا سقى الله تلك الأيام وتلك الرؤى التي تمنح المحب المخلص أروع سعادة حتى بعد مرّ كل تلك السنين وتواسيه في كل مأسية وأحزانه وآلامه وهموم حياته. من لم يشعر بمثل ذلك الحب وبتلك الروابط الأزلية لا يستطيع أن يدرك ما تحمله مثل تلك الكلمات من دلالات علوية. بعد نحو نصف قرن وعلى أنغام

موسيقياً مؤلف موسيقى نمسوي معاصر هو "باول أنغيرر" Paul Angerer يقف كاتب هذه الأسطر عن الكتابة ويقف معه الزمن عن الحركة ويحدث حدث لا يمكن أن نجد له تفسيراً في عالمنا المادي البائس: تتعدم الجاذبية وتزول أثقال الجسم وتصعد الروح حرة طليقة إلى تلك المزارات والصور الروحانية وتُنقَل الخُطَا بصمت وهدوء وخشوع لتدخل تلك الأماكن الحبيبة فتسلم على الشخوص الساكنين الصامتين في أروقة الرواد الواقفين ثم تصعد الدرج الرخامي وتطير في أرجاء القاعة الكبيرة للأوبرا وترمي السلام على كل زاوية وحجر وكل كرسي وكل فسحة تجتمع فيها رواد واقفون بخشوع وتشفاف روحي يستمتعون بموسيقياً لا يسمعونها إلا المحبون المخلصون، ثم تتابع تلك الزيارة الأثيرية لترمي السلام على الأوابد هنا وهناك وهي لا تنسى أن ترين ببصر رؤياها إلى نصب الخالدين، فهذا هو تمثال براهمز قريباً من "كنيسة كارل"، وهذا بيتهوفن جالساً على عرشه الخالد وهناك في تلك الحديقة الأخاذة ما يزال التمثال النصفي الصغير لأنطون بروكنر منتصباً وغارقاً بتأملات سماوية لانهاية لها.

موسيقياً أنغيرر ماتزال تصدر ثرةً بالمشاعر والعواطف. إنها توظف تلك النفس التي تحررت من كل أثقال الجسم لتسبح في آفاق عالم آخر ساحر. ها هي ذي الروح تعود إلى الأرض التي تمور بالظلم والحقق والدماء البريئة التي تهذر باسم الحق الإلهي الخرافي. كم هي حزينة موسيقياً أنغيرر. في نفس تلك اللحظات لم يعد للكلام مكان ولا قدرة على التعبير فلنترك ذلك إلى وقت آخر تعود فيه النفس إلى هدوئها والروح إلى إيمانها القوي بأن الخير لا بد منتصر في النهاية على كل أشكال الظلم والقسوة التي تسم الإنسان، وأنه لا بد أن يأتي يوم يعم فيه السلام الحقيقي لكل الناس وتُرَدُّ فيه الكرامة لكل مخلوقات هذه الأرض المعذبة. قد لا يكون بول أنغيرر مؤلفاً موسيقياً عالمي الشهرة، ولكن موسيقاه تعبر أصدق تعبير عن مشاعر هذه اللحظات. هل هي مجرد مصادفة أم أنها التخاطب

الروحي الذي يزيل الأبعاد والأزمنة ويجعل كل مستحيل ممكناً ومحققاً؟ تتعالى الآن موسيقا متفائلة فاعلة مقدامة لا تُقرّ أي استسلام أو تخاذل. إنها Luctus et Gaudium للترومبون والأوتار.

كنت أود أن أسرد بالتفصيل كل الحفلات التي حضرتها خلال عام وشهر هي المدة التي عشتها في فيينا ولكنني لم أفعل. أولاً كيلاً سبب ملاً للقارئ، وثانياً لأنني ما كنت أشترى برنامج كل حفلة أحضرها توفيراً للمال لأتمكن من حضور أكبر عدد منها. عندما رجعت إلى أوراقي وجدت بعضاً من برامج تلك الحفلات كما وجدت بطاقات الدخول لبعضها لا كلها. لذا أذكر مجملاً لها دون ترتيب زمني دقيق. في الأوبرا حضرت ما يقرب من مئتي أمسية أوبرالية. في العديد من أيام الأحد كنت أحضر حفلتين في دار الأوبرا الأولى بعد الظهر مخصصة للشبيبة الموسيقية ثم الحفلة المسائية المعتادة. حضرت أوبرا فيدليو أكثر من مرة. حضرت أوبرات موتسارت أكثر من مرة ما عدا "الاختطاف من السراي". حضرت كل أوبرات فاغنر وريتشارد شتراوس مرات عديدة ما عدا "ريينزي" و"السيدة بدون ظل". أذكر على سبيل المثال أنني حضرت أوبرا "بارسيفال" مساء يوم الأحد الأول من تشرين الثاني 1959 أتها فرقة دار أوبرا Wuerttemberg بقيادة F. Leitner، وأذكر جيداً أنني عدت إلى غرفتي بعد وقوف دام ما يزيد على خمس ساعات ماعدا ساعات الانتظار للحصول على بطاقة الوقافين. وكان من شدة تأثري بهذه الأوبرا أن عدت في اليوم التالي وحضرتها للمرة الثانية تؤديها تلك المجموعة الضيفة.

أما مغنو أوبرات فاغنر في تلك الحقبة فقد كانت أبرزهم بيرجيت نيلسن Birgit Nilsson وليزا ديلا كازا Lisa Della Casa ولودفيغ سوتهاوس Ludwig Suthaus وغوتلوب فريك Gottlob Frick وفولفغانغ فيندغاسين Wolfgang Windgassen ومارتا مودل Martha Moedl وغيرهم عديدون. أما أعظم قواد

أوركسترا الأوبرا فكان خالد الذكر هربرت فون كارايان H. von Karajan. كان كارايان في فيينا ملكاً متوجاً يتنقل ما بين الصرحين الخالدين: أوبرا الدولة وقاعة جمعية أصدقاء الموسيقى. وقد حضرت له عدة حفلات موسيقية مع الفيلهارمونية وفي دار الأوبرا. يأتي بعده كارل بوم Karl Boehm وهو قائد أوركسترا عالمي الشهرة والقدرة وقد حضرت له حفلة مع الفيلهارمونية تعزف إحدى سيمفونيات موتسارت والثانية لبراهمز. مثلاً حضرت الفيلهارمونية مساء السبت 10 أيار 1959 بقيادة أوجين أورماندي تؤدي السيمفونية الخامسة لشوستاكوفيتش وكونشرتو الأوركسترا لبيلا بارتوك. وأذكر أنني طلبت منه أن يوقع لي على برنامج الحفلة وعلى كتيب (بارتيتور) الخامسة ففعل، وكان على غاية اللطف والإيناس. عندما قدمت له بارتيتور شوستاكوفيتش سألتني: — هل ارتكبت أية أخطاء في أداء شوستاكوفيتش؟ فابتسمت وقلت: فقط بعض الأخطاء، فضحك بكل رحابة صدر.

لن أنسى أنني حضرت الفيلهارمونية يوم الأحد 19 نيسان 1959 وكان يقودها المايسترو الشهير بيير مونتو Pierre Monteux وقد أدت بقيادته السيمفونية الخيالية (فانتاستيك) لبرليوز ودافني وكلوي لموريس رافيل. في تلك الحفلة كنت أجلس على كرسي منفرد وراء الأوركسترا وبالتحديد وراء الأجراس المعدنية الكبيرة التي استعملها برليوز، وكانت تجلجل بصوتها المرنان نوطتي القرار Tonic والمسيطرة Dominant. مع الفيلهارمونية أيضاً ومع واحد من أشهر قواد الأوركسترا هو ديميتري ميتروبولوس Dimitri Mitropoulos، وقد عزفت الفرقة معه الفوغ الكبير لبيتهوفن والسيمفونية الكونسرتية لموتسارت. وكان يعزف دور الكمان المنفرد رئيس العازفين الشهير فيللي بوسكوفسكي Willi Boskovsky. كان بوسكوفسكي هذا شخصية موسيقية محبوبة من جمهرة المستمعين بل ومن جميع سكان فيينا. مع ميتروبولوس أيضاً وبمناسبة مرور عشرة أعوام

على وفاة ريتشارد شتراوس عزفت الفيلهارمونية يومي 19 و 20
أيلول 1959 كلاً من "دون كويكسوت" و "هكذا تكلم زرادشت".

هناك العديد من قواد الأوركسترا المشاهير الذين استمعت
إليهم من أمثال لورين ماتسيل Lorin Maazel الذي قاد الفرقة
السيمفونية في أداء "القداس الحافل" لبيتهوفن، وكانت تغني دور
السوبرانو المغنية الشهيرة إيرمغارد زيفريد Irmgard
Seefried، وكذلك ميلتيادس كاريديس Miltiades Caridis
والسير ملكوم سارجنت مع "سيمفونية فيينا" وقد عزفت لإلغار
والسيمفونية الثانية لسيلبيوس وكونشرتو الكمان لتشايكوفسكي.
وأدى دور الكمان المنفرد العازف الشهير كريستيان فيراس
Christian Ferras. أما قائدا الفرقة السيمفونية في تلك الحقبة
فقد كانا كلاً من فولغانغ سافاليش Wolfgang Sawallisch
و هاينريخ هولرايزر Heinrich Hollreiser. وعلى ذكر
هولرايزر هذا لن أنسى ماحييت أن آخر حفلة موسيقية حضرتها
في فيينا الحبيبة كانت بقيادته في مقر "أصدقاء الموسيقى"،
ويشاركه مع "سيمفونية فيينا" عازف البيانو الشهير ألكسندر ينر
Alexander Jenner. كانت الحفلة في ذكرى ولادة بيتهوفن
ال189 يوم الخميس 19 تشرين الثاني 1959.

ذهبت إلى محطة القطار الجنوبية (سودبانهوف) مع حقائبي
لأستقل قطار الشرق السريع عائداً إلى مسقط رأسي وأنا في أتعس
حال. ما كنت أريد أن أغادر هذا الوطن الجديد الذي تعلقت به
وبحياته الموسيقية الرائعة وكان من السهل عليّ أن أجد لنفسني
عملاً في نفس المشفى أو في غيره، ولكن مثل ذلك السلوك ما كان
ليرضي نفسي ولكن شعرت بأنني خنت المبادئ التي تربيت عليها
إلخ. ذهبت إلى المحطة وأريت أحد الموظفين بطاقتي فضحك
وقال: أنت لم تنتبه إلى الوقت فهناك ما يزيد على سبع ساعات حتى
إقلاع القطار ! ماذا أفعل؟ تركت حقائبي في الأمانات و عدت
مسرراً إلى "الموزيك فيراين" حيث تركت جزءاً كبيراً من قلبي

وروحي. سألت فقيل لي: حفلة لصالح المصابين في الحرب. — هل هناك بطاقة أدخل بها هذه الحفلة الوداعية؟ الكل يجيب: لا ولا. اقتربت من واحد من موظفي الدار بثيابه الحمر وأزراره الذهبية وكان يعرف وجهي من كثرة تردادي على الدار. قلت له بصوت خفيض: سأترك فيينا بعد ساعات وليس عندي بطاقة ولا أريد أن أترك وطن الموسيقى دون أن أستمع إلى شيء منها. نظر إلي بعطف وحنان ومودة وأشار بيده أن تفضّل. أعرف طريقي إلى فسحة "الباركيت" حيث الوقّافون يتراصّون للاستماع. وقفت معهم. نظرت في وجوههم واحداً واحداً. تساءلت: هل هم يا ترى يعرفون أنني أنتزع نفسي وروحي من تلك الأمكنة الغالية على القلب وأني قد لا أعود إليها أبداً؟ كان من عادة الوقّافين أن يتبادلوا النظرات والابتسامات فهم يعرفون بعضهم بعضاً بحضورهم شبه الدائم دون أن يتعارفوا بالأسماء.

عزفت الفرقة السيمفونية الخامسة لبيتهوفن ثم كونشرتو البيانو الخامس لبيتهوفن أيضاً. في نهاية الحفلة اتجهت نحو مقصورة الفنانين ورجوت كلاً من هوللرايزر ويننر أن يوقعا على برنامج تلك الحفلة التاريخية ففعلاً دون تبادل أية كلمة. عدت أدراجي. رأيت في طريقي خارج الدار ذلك الإنسان النبيل ذا الثياب الخمرية والأزرار الذهبية فلوحت له بيدي ببطء وحزن، فابتسم ولوّح لي وقد انفجرت أسارير وجهه. لأبد أنه أدرك عظيم أثر فعلته تلك. لأبد أن حب الموسيقى يجول في دمه وفي كل خلايا جسده وروحه، وإلا فلماذا فعل ما فعل؟ كم هي الحياة جميلة بوجود أناس من مثله يكتنون الحب والمودة والفهم لكل الناس. كم هي الحياة جميلة في فيينا. كم الناس طيبون وصدوقون. ركبت الحافلة التي تؤدي بي إلى المحطة الجنوبية. تزايد حزني وتباطأت خطواتي ولكن المصير قادم لا محالة و هأنذا أجلس على مقعد في إحدى العربات لا أرى من حولي ولا أسمع أية أصوات ماعدا تلك

الموسيقا الهادرة لبيتهوفن التي لا تعرف نكوصاً ولا هزيمة.
شعرت ببعض الراحة وبدأ القطار رحلته الشديدة البطء.

لنعد قليلاً إلى الوراء إلى قواد الأوركسترا. ليس بالإمكان إلا أن أذكر أمسية موسيقية رائعة حضرتها في "الموزيك فيراين" بقيادة المؤلف الموسيقي الألماني الشهير باول هيندميت Paul Hindemith الذي قاد الفرقة السيمفونية مع ثلاثة من مشاهير المغنين والجوقة لأداء قَدَّاسه الجنائزي المسمى " عندما يزهر الليلك في الحديقة" من أشعار الشاعر الأمريكي والت ويتمان، وهو مُهدى تحت عنوان " إلى الذين نحبهم". كذلك قاد المزمور رقم 150 لأنطون بروكنر. هيندميت قصير القامة ممتلئ الجسم يغطي رأسه بقبعة تكاد تغطي أذنيه، قليل الكلام. تحدثت معه بعد الحفلة وشكرته على مؤلفه الذي يهديه إلى ضحايا الحرب العالمية الثانية. وقد سألتني عن موطني فأجبتته فتساءل هل وصلت موسيقاه إلى ذلك البعد، فأكدت له أنها وصلت حقاً، وأنتي قرأت بعضاً من كتاب له بعنوان "عالم مؤلف موسيقي".

قد يكون من نكران الجميل ألا أذكر عدداً من قواد الأوركسترا المتميزين الذين حضرت لهم أمسيات موسيقية أوركسترالية: رافائيل كوبيليك Rafael Kubelik وبرونو ماديرنا Bruno Maderna وباول زاخر Paul Sacher وهانز سفاروفسكي Hans Swarowsky وكارل هاينتز شتوكهاوزن Karlheinz Stockhausen الذي قاد مقطوعة له لثلاثة أوركسترات مع ثلاثة قواد أوركسترا، كان هو يقود الوسطى منها، والثانية يقودها ماديرنا، والثالثة يقودها بيير بوليز Pierre Boulez. أما إذا نسيت غيرهم فليعذرني القارئ فقد مضى ما يزيد على خمسة عقود على تلك الأحداث المثيرة ذات البريق السحري. وعلى ذكر هؤلاء فلأذكر أهم عازفي الكمان الذين استمعت إليهم: زينو فرانثيسكاتي Zino Francescatti ويهودي مانوهين Yehudi Menuhin، وأذكر أنه عزف كونشرتو الكمان الثاني

لبيللا بارتوك وناتان ميلشتاين Nathan Milstein وفولفغانغ فون شنايدرهان Wolfgang von Schneiderhahn الذي أدى العشر صوناتات للكمان والبيانو لبيتهوفن في ثلاث أمسيات. وكان يرافقه على البيانو العازف الشهير كارل زييمان Carl Seemann. من الضروري أن أذكر أن شنايدرهان هذا كان من أشهر أساتذة الكمان في أكاديمية الموسيقى في فيينا، ومن بين تلامذته كانت السيدة مارتا آيتلر التي تعلمت على يديها لمدة قرابة ثلاث سنوات.

لاشك أنني نسيت ذكر العديد من عازفي الكمان الذين استمعت إليهم. إذا انتقلت إلى تذكر عازفي البيانو الذين استمعت بالإصغاء إليهم. أقول إن أهمهم وأكثرهم عزفاً في تلك الفترة كانوا: يورغ ديموس Joerg Demus وباول بادورا سكودا Paul Badura-Skoda وألفريد بريندل Alfred Brendel وإيريك فيربا Erik Werba وغيرهم كثيرون. ولكنني لن أنسى أمسية موسيقية رائعة في الكونسرت هاوس عزف فيها فيلهلم باكهاوس Wilhelm Backhaus الكونشرتو الخامسة للبيانو لبيتهوفن في المهرجان العالمي التاسع للموسيقا في فيينا الذي استمر من 31 أيار إلى 21 حزيران 1959، وقد حضرت معظم حفلاته. كان عزف باكهاوس رائعاً ومليناً بالحيوية والعنفوان رغم أنه كان في الخامسة والسبعين من العمر. صقق له الجمهور تصفيقاً حاداً ومديداً قل أن حازه أي فنان آخر في فيينا.

وما دمنا في الحديث عن الأمسيات التي لا تنسى ما دامت الحياة، فلأذكر أنني استمعت إلى مغني الباريتون العالمي ديتريش فيشر ديسكاو Dietrich Fischer Dieskau مساء يوم الأحد الثاني والعشرين من آذار 1959 في القاعة الكبيرة للكونسرت هاوس، غنى فيها مجموعة أغاني "الطحانة الجميلة" Die schöne Müllerin لشوبيرت وكان يرافقه على البيانو يورغ ديموس السالف الذكر. تتألف هذه المجموعة الساحرة من عشرين قصيدة للشاعر الألماني الشهير فيلهلم موللر، وقد لحنها عندليب

الموسيقا فرانز شوبيرت. امتلأت القاعة الكبيرة بالجمهور، ورجا المغني العظيم الجمهور ألا يصفق ما بين الأغاني. وهكذا ابتدأت أمسية موسيقية لا مثيل لها لا من قبل ولا من بعد. ما كانت تُسمع حتى أنفاس ألف أو ما يقرب من ذلك من المستمعين. لم يُسمع أي سعال حتى لو كلف الأمر أن يخنق أي مستمع سعاله أو نفسه. كانت ألحان شوبيرت الرائعة وصوت فيشر ديسكاو المخملي وصوت بيانو ديموس تشكل كلها كوكبة من تراتيل سماوية حلقت بالمستمعين إلى أجواء كونية لم يدركها إنسان قبلاً قط. إنه سحر الموسيقى العظيمة. استمرت الأمسية دون أية استراحة أو فواصل، تتألى الكلمات والأصوات والأنغام في تسلسل إلهي سماوي، والجمهور هادئ ساكن صامت كأن على رأسه الطير، لا إنه سحر الموسيقى التي تقدر أن تحرر الإنسان من كل أثقالة وأوزانه وهمومه وقيوده مع هذا العالم الزائل. من لم يتمتع بمثل تلك الأمسية لا يستطيع أن يدرك أن حقيقتها ليست سوى جزء يسير من كل هذه الكلمات. وددت كثيراً لو أنني أترجم أشعار هذه المجموعة التي تُقطر كل عواطف الإنسان النبيلة بكلمات جد بسيطة ولكنها تنبع من القلب. ألا سقى الله تلك الأيام التي لا تنسى وأولئك الفنانين المحققين في سماء هذا الفن السماوي. ومن لا يصدق هذا فما عليه إلا أن يستمع إلى تسجيل لهذه المجموعة الخالدة من الغناء والتي تختصر أعظم مشاعر الحب بأبسط كلمات وأعذب نوطات. الآن وقد مضى نصف قرن وأكثر على تلك التجربة الفريدة، أظن وأنا أكتب هذه الكلمات إلى ذلك المقام العظيم وأستعيد تلك السعادة التي لا مثيل لها وأرى بعين روعي المستمعين الغارقين في حلم عظيم أزلي.

رويداً رويداً أعود الهوينى إلى ذكرياتي التي لم تمحها السنون. وعلى ذكر الأمسيات المتميزة والتي تركت أثراً لا يذبل ولا يخبو ولا يبهت أقول: مساء الأربعاء السادس من أيار 1959

الساعة السابعة والنصف مساءً وفي القاعة الوسطى من الموزيك فيراين، وهي الموسومة بقاعة براهمز، عزف عازف التشيلو الافرنسي العالمي بيير فورنييه Pierre Fournier صوناتة التشيلو الثامنة من مقام مي الصغير ليوحنا براهمز، وكان أداءه في غاية الروعة والتعبير الإنساني... وقد عادت بي هذه الصوناتة إلى الوراثة ما يقرب من عقد من الزمن عندما كنا نمضي، صالحي وأنا، أمسيات موسيقية طويلة. أرجو المعذرة فهي لم تكن طويلة ولكنها كانت فقط حرة من أية قيود زمنية. عندما كانت تبدأ كان الزمن يتوقف وتتدفق الموسيقا بعفوية تامة حتى ترتوي النفوس الضامئة من الألحان. كانت تلك الأمسيات تتم في دمشق وبالتحديد في غرفة صغيرة في الشركة الخماسية قبيل حرسنا حيث كانت تقطن عائلة ألمانية يعمل ربها مهندساً في الشركة. وكانت واحدة من العائلة تعزف التشيلو بعاطفة حقيقية متدفقة، وكانت تعزف نفس تلك الصوناتة ترافقها السيدة سينثيا على البيانو. المقطوعة الثانية التي عزفها فورنييه عزفاً عاطفياً وبلغاً. كانت الصوناتة رقم 8 لزولتان أو سلطان كوداي للتشيلو المنفرد. لكأن ذلك المؤلف الموسيقي الهنغاري الفذ كان يريد أن يوجز كل لغة الموسيقى ولغة آلة التشيلو في هذه المقطوعة الوحيدة. وهل في ذلك أي عجب؟ لا فالموسيقا من أسمى الفنون التي حاول فيها الإنسان أن يعبر عما لا يمكن التعبير عنه بالكلام أو الرسم أو الإشارة. إنها الفن الذي لا حدود له. كم أتمنى أن أكون قد استطعت أن أجذب بعضاً بل وكلّ

من سيقراً كلماتي هذه إلى ذلك العالم السحري السماوي الأثيري المتحرر من كل الأوزان والثقلات والجاذبيات نحو الأرض ونحو التراب إلى عالم يسمو بالإنسان إلى مصاف ما فوق الإنسان. إن من المحزن حقاً أن تكون الموسيقى بالنسبة للكثير من الناس مجرد إيقاعات مكرورة راقصة ومُرَقَّصة تقود إلى متعة سريعة في بدايتها وفي زوالها. الأمل كبير أن يأتي يوم يدرك فيه كل إنسان لا يرى في الحياة مجرد طعام وشراب ولذائذ مبتسرة ومالٍ وجاه، بل إن هناك مجالات وسريعة فسيحة تحلّق بالإنسان إلى عوالم سامية شفافة، وإن الموسيقى مثل الشعر والأدب والرسم والنحت فيها الغث وفيها السمين الثمين.

وددت لو أسترسل في تعداد المغنين والمغنيات الذين استمعت إليهم وإلى المجموعات الموسيقية الصغيرة مثل الثلاثيات والرباعيات، ومن الأخيرة أكتفي بذكر رباعي فيغ Vegh الوتري الهنغاري الذي عزف رباعيات بيلا بارتوك الوترية الستة في ثلاث أمسيات خالدة. أما بالنسبة للفرق الموسيقية غير النمساوية فأكتفي بذكر فرقة حجرة متميزة غاية التميّز والكمال وهي فرقة حجرة شتوتغارت التي عزفت كونشرتوات براندنبورغ لباخ العظيم، وكان أداؤها في غاية السمو والبلاغة. لعل أفضل ختام لهذا السرد والتعداد لذكريات عزيزة وحلوة هو ذكر بعض من أبيات كتبها الشاعر فرانز فون شوبير F.von Schober وهو من أقرب أصدقاء شوبيرت الذي لحنها في أغنية على غاية من الجمال والبساطة الأخاذة. عنوانها " إلى الموسيقى ": " أنت أيها الفن العظيم العزيز، وفي أظلم لحظات الحياة، عندما اعتصرت روعي في شباكها الضارية، كم أضرمت في قلبي حباً دافئاً حملني إلى عالم أفضل ". من يستمع إلى لحن هذه الأغنية الساحرة يدرك ويوقن أن

في الموسيقى سحراً يمتلك النفس ويسمو بها إلى عوالم ساحرة وفاضلة. ها قد جاوز الليل نصفه، والهدوء يلفُّ الكونَ والسلامُ يرين على النفس لدرجة يكاد الإنسان ينسى أن هناك شباباً وأيفاعاً يُقتلون ويُذبحون ويُبترون ويُجدعون ويُجذمون في الأرض المقدسة أمام مرأى عيون مليارات ستة من البشر فلا ترفّ عين ولا يخفق قلب ولا يشعر إنسان بالحزن والأسى لهم. ألا ما أقسى قلب الإنسان. (الأربعاء 2000/12/13)

لا يتمّ هذا السرد والتعداد للنشاطات الموسيقية التي استمتعت بها خلال عام مرّ كلمح البرق دون أن أتذكر، بكل حنين وشوق، الحفلات التي كانت تقام في كاتدرائية القديس أسطفان (شتيفانز دوم)، وهي أضخم كنيسة في فيينا، بل هي إحدى رموزها. أذكر أن العادة كانت أن يعزف عازف أرغن هذه الكاتدرائية بعد ظهر كل يوم أربعاء برنامجاً موسيقياً لأشهر المؤلفين الموسيقيين الكلاسيكيين، من أمثال باخ وفوكس وغيرهما. وكان برنامج ذلك العزف يعلق في مدخل الكنيسة. يدخل من يرغب فيجلس بصمت وهدوء وخشوع ليصغي إلى تلك الأنغام السماوية التي تطلقها تلك الآلة العملاقة المعلقة في أعلى جدار الكنيسة وفوق مدخلها الكبير. كانت تلك الساعات من أكثر الأوقات تأثيراً فيّ. كنت أفكر كثيراً، ومازلت، كيف يمكن للموسيقا ذات الصبغة الدينية أن تتجاوز الحدود وتغدو غذاءً روحياً لكل إنسان، بغض النظر عن انتمائه الديني. وهو ما حدث ويحدث في كل مجالات الإبداع الفني من موسيقا وأدب وشعر ومسرح، يظهر في مجتمع ما ثم يتخطى كل حدود اللغة و الإقليم والموضع إلى العالم أجمع بل وإلى الأجيال المتعاقبة؟

هل هي أمنية كبيرة أن يتمنى الإنسان أن يكون لبلده وقومه مثل هذا التراث الفني والثقافي في كل حقوله ومدارسه، وأن يكون على مستوى رفيع يمنحه القدرة على أن يتجاوز الحدود الضيقة إلى العالم الفسيح؟ ألم يفعل أجدادنا مثل ذلك في أيام ازدهارنا

الماضية؟ لم لا نعيش الحاضر كما يعيشه الإنسان المعاصر وبتفاعل مع منجزات العصر التقنية منها والإنسانية وندلي بدلونا كما فعل أسلافنا من أيام زهير بن أبي سلمى وعمرو بن كلثوم وهكذا حتى وقتنا الحاضر؟ لم لا تكون لنا موسيقا دينية الجوهر رفيعة المبنى عصرية اللغة والأسلوب؟ أما أن لحداء الإبل ونقرات الدفوف الرتيبة أن تتخلص من رتابتها الوسنانة؟ الحياة هي الحركة الدائمة اللامقطعة، والموت هو الوقوف في المكان وهو توقف كل حركة في الجسد أو في الفكر، و لا يعني هذا مطلقاً الابتار عن الماضي والتراث، بل الاستمرار في التجديد والتحديث والاكتشاف الدائب لكل ما هو جميل يأتلف مع الحياة بكل متغيراتها ومتبدلاتها.

وليست كاتدرائية أسطفان هي الكنيسة الوحيدة التي تقدم مثل هذه الموسيقى الرائعة، بل هناك الكنيسة الإمبراطورية إلى جانب القصر الإمبراطوري (هوفبورغ) التي كانت تقدم في بعض أيام الأحاد قداسات لكبار المؤلفين الموسيقيين يغني فيها الأدوار الرئيسية كبار مغني الأوبرا، يدخلها من يشاء على أن يتبرع بمبلغ قليل من المال لتغطية مكافآت المغنين. أذكر أنني حضرت فيها أكثر من قداس ولكنني لم أعر على الأعمال التي قدمت فيها. هذا ومن الإنصاف القول إن في فيينا عشرات القاعات والمسارح التي تقدم نشاطات موسيقية شبه يومية لم أذكر عنها شيئاً، بل لم أحاول الذهاب إليها فقد كنت أجهد ألا تضيع أمسياتي إلا في واحدة من تلك الصروح العظيمة الثلاثة.

على سبيل المثال هناك فرق سيمفونية للأطباء وللمهندسين وغيرهم تقدم الحفلات الموسيقية ما بين الفينة والأخرى. ومن هذه الصروح دار أوبرا الشعب (فولكس أوبر) التي لا تقل نشاطاً وفعالية عن أوبرا الدولة، ولكنها تقدم على العموم أوبريتات شتراوس (ملك الفالس) وليهار وغيرهما من مؤلفي الأوبريت الشعبية التي لا تقل جمالاً ومتعة عن الأوبرات الجادة. ومع ذلك فلم أحضر سوى مرتين في تلك الدار الثانية وفي كلتا الأمسيتين

كانت تقدّم أوبرات جادّة رغبتُ في الاستماع إليها. ففي المرة الواحدة حضرت أوبرا "القمر" لكارل أورف، وأوبرا "جيانى سكيكي Gianni Schicchi" لبوتشيني وفي الثانية حضرت "لاترافياتا" لفيردي، لأنني ما كنت أحب أن أفوت عليّ أية مرة تقدّم فيها هذه الأوبرا الرائعة. الآن وبعد مضي كل تلك السنين أدركت أن متعة الاستماع إلى الأوبريات الشعبية لشتراوس وصحبه لا تقلّ متعة عن متعة الاستماع إلى أعظم أوبرات العالم، وأن لكل نوع من هذين النوعين مكان في قلب الإنسان وروحه. من يدري فإذا مكنتني فسحة الوقت وعدتُ في زيارة إلى تلك الديار الحبيبة فلن أفوت الفرصة في أن أستمتع بطلاوة موسيقا ملك الفالس.

V

عدت إلى وطني بقطار الشرق السريع، وكانت رحلة أشبه ما تكون برحلة على الجمال منها بالقطار... فالقطار يسير الهوينى ويتوقف كل آن وأن حسبما يشاء سائقه.. بل وينتظر حتى ينزل راكبه فيشتروا ما يشاؤون من أطعمة وفواكه ثم يعاود السير... وصلنا إلى حلب، ولا أذكر كيف وصلت بعدها إلى دمشق، والأغلب بالسيارة أو بالباص. عدت إلى دمشق وسررت بلقاء أهلي وأصدقائي... وأمضيت قرابة ثلاثة أشهر فيها.. شاركت في أمسية في قبو فندق أمية سبق أن ذكرتها.. ثم سافرت ثانية بعدما تزوجت إلى بريطانيا حيث أمضيت أربع سنين في المشافي البريطانية.. لم تكن هناك حفلات كثيرة كما في فيينا، ولكنني استمعت أكثر من مرة إلى الفرقة السيمفونية الإسكتلندية في ادنبره. هذا ولم أحمل معي كمانى كما فعلت في سفرتي الأولى. عدنا في نهاية عام 1963 إلى سورية بالسيارة التي تنقلنا بها من مانشستر مروراً بفرنسا وألمانيا فالنمسا حيث مكثنا أسبوعاً للسلام على الأم

غولاشيفسكي، وعلى المربع الموسيقية الحبيبة، ثم غادرناها إلى
يوغوسلافيا فبلغاريا فتركيا وهكذا...

بعد عودتي من بريطانيا توقفت نشاطاتي الموسيقية
واقترنت على حضور الأمسيات الموسيقية وعلى تشجيع كل
أولادنا على دراسة الموسيقى في معهد الموسيقى العربي.. ثم عدت
إلى عادة الكتابة عن الموسيقى والحفلات الموسيقية التي كنت
أمارسها منذ العديد من السنين... يصعب أن يكون الإنسان في
بلادنا ناقداً موسيقياً بمعنى الكلمة وذلك لصعوبة تحمل البشر في
بلادنا لفكرة النقد مهما كان هذا النقد موضوعياً ومعتدلاً. ورغم
ذلك فقد شعرت أنني إذا كتبت بعض المقالات والتعليقات عن
نشاطاتنا الموسيقية فقد أكون أساعد بذلك في تشجيع الأجيال الشابة
في جهودهم للتقدم ولتقديم أفضل ما عندهم من نتاج موسيقي..
وأرجو أن أكون قد نجحت ولو نسبياً في ذلك. لاشك أن الحياة
الموسيقية في سورية تسير نحو الأمام، ولكن أي محبٍ مخلص
للموسيقا يتمنى أن تكون هذه الخطوات أسرع وأثبت وأشدّ عزماً.
كل من يحب الموسيقى يأمل ويتمنى أن تبلغ الموسيقى الجادة شأواً
عظيماً وأن تبلغ فرقنا الموسيقية الجادة مستوياتٍ تقارب إن لم تساوِ
أشهر سيمفونيات وفيلهارمونيّات العالم، فالموسيقا ليست ترفاً في
الحياة بل هي عامل أساسي وهام في صحة المجتمعات والأفراد،
وهي بذلك تشارك في توجيه الإنسانية نحو مستقبل أفضل فيه
سماتٌ إنسانية، مع تراجع كل مظاهر الطغيان ونزوة العدوان
والظلم والتعدي على الآخر... إن مسيرة الموسيقى هي مسيرة نحو
عالم أفضل من كل النواحي... وأملنا أن تشارك سورية والوطن
العربي في هذه المسيرة الحضارية الحقيقية. آمين.

VI

هل أن لي أن أقول وداعاً يا فيينا يا موطن الموسيقى العظيمة،
ويا أجمل بقعة على هذه الأرض... يا من تركتُ في حناياك قطعة
من قلبي والكثير الكثير من أجمل ذكريات الموسيقى في حياتي
كلها... هل سيقدّر لي أن أزورك ثانية زيارة وداع أم لا؟؟ من
يدري؟ لكن لا كبير فرق في ذلك، لأن كل تلك اللحظات الرائعة
والساحرة التي أمضيتها في مرابعك وقاعاتك باقية في أعماقي
حتى آخر لحظة من حياتي.

فيينا... فيينا... أنت وحدك أثريت حياتي ومتعتني بما لم
يتمتع به إلا القليل من البشر. سلامٌ وسلامٌ خالصٌ من قلبٍ محبٍ
ومخلص. إلى اللقاء ولا أقول وداعاً.

معجم

الباليه

حرف F

إعداد : د. واهي سفيان

Fables for our time - أمثولات لزماننا

باليه حديثة من أربعة أجزاء صمم رقصاتها ويدمان على
موسيقا من تأليف ميئر قدمتها فرقة ويدمان في ماساشوستس أول

مرة عام 1947. تستمد الباليه موضوعها من أربع أمثولات
هزلية لجايمس توربر.

Façade - واجهة

باليه من فصل واحد صمم رقصاتها أشتون على موسيقا من
تأليف والتن، قدمتها فرقة جمعية كامارغو في كامبريدج أول مرة
عام 1931.

اعتمد أشتون على موسيقا والتن في تقديم مجموعة من
الرقصات الانتقادية وفق نماذج مستمدة من الرقص الشعبي، مثل
الرايسودي الإسكتلندية، پولكا، فوكستروت، أغنية شعبية تانغو،
تارانتيللا. رغم بساطة مضمونها حققت الباليه نجاحاً كبيراً
وأعدت كل من فرقة رامبرت وفرقة فيك ويلز تقديمها.

Face (en) - مواجهة

تعبير يضاف إلى أي وضعية راقصة، وتعني أن الراقص
يواجه الجمهور خلال أدائه لهذه الوضعية.

Fâcheux (Les) - المزعجون

1 — باليه كوميدية بسيطة صمم رقصاتها وألف موسيقاها بوشان
على مسرحية لموليير، قدمت أول مرة بحضور لويس الرابع
عشر في فو.

2 — باليه من فصل واحد صممت رقصاتها نيجينسكا على
موضوع مستوحى من مسرحية موليير أعده كوكتو وألف
موسيقاها جورج أوريك ووضع ديكوراتها الفنان التشكيلي
براك، قدمتها فرقة الباليه الروسية لداغيليف في مدينة مونتي

كارلو أول مرة عام 1924. لم تلق الباليه ترحيب الجمهور
وأعاد ماسين بعد ثلاثة أعوام تصميمها دون أن تحقق نجاحاً.

... يقع أورفيز ضحية لسلسلة من المقالب والحيل التي تقوم
بها مجموعة من المزعجين للحيلولة دون لقائه لحبيبته، إلا أن
الحبيين يلتقيان ويحققان سعادتهما.

Facsimile - نسخة

باليه من فصل واحد صمم رقصاتها رويينز على موسيقا من
تأليف بيرنشتاين، قدمتها فرقة "Ballet theatre" على مسرح
البرودواي أول مرة عام 1946.

تحاول امرأة تسلية نفسها على شاطئ بحر يخلو من
المستحمين. يصل رجل إلى الشاطئ ليسبح ويتقرب من المرأة
متودداً، ويظهر انسجام واضح بين الاثنين. إلا أن وصول شخص
جديد يبدد هذا الانسجام ويظهر تنافس بين الرجلين وسباق للفوز
بقلب المرأة، الأمر الذي يخلق جواً مسلياً لها، إلا أن عراكاً ينشب
بين الرجلين وتتشابك الأيدي، عراك سرعان ما يطول المرأة التي
تصرخ "كفى" ... وينسحب الرجلان ويذهب كل في سبيله، وتعود
المرأة إلى دوامة الملل على الشاطئ المهجور.

Fadeychev (Alexei) - فادييشيف (أليكسي) 1960

راقص باليه ومخرج روسي درس في معهد البولشوي تحت
إشراف الأستاذ ألكسندر بروكوفيف. والتحق عام 1978 بفرقة
البولشوي بمرتبة راقص رئيسي. استفاد أليكسي من توجيهات

والده، ونجح في التوصل إلى أسلوب رقص في منتهى الصفاء وحضور مسرحي مؤثر.

دعي للرقص مع عدة فرق هامة مثل "الباليه الملكي الدانماركي" و"الباليه الملكي" بلندن وفرقة مارينسكي وفرقة طوكيو وفرقة بوسطن. تفرّغ للإدارة الفنية لفرقة البولشوي بين عامي 1998 – 2000 وغادر إلى جيورجيا ليعمل مساعداً لمدير الباليه فيها.

Fadeychev (Nicolai) - فادييشيف (نيكولاي) 1933

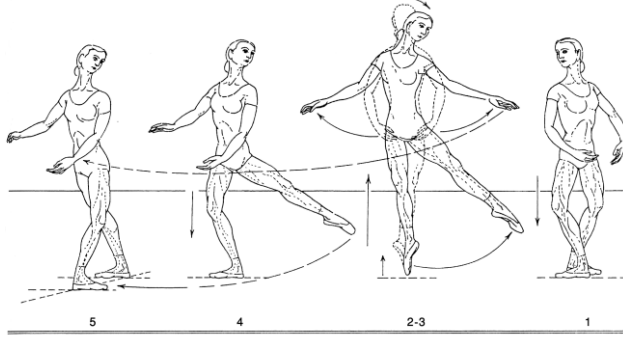
راقص ومدرس باليه سوفيتي تعلم في معهد البولشوي تحت إشراف رودينكو، والتحق بفرقتها عام 1953 بمرتبة راقص رئيسي. تمتع بأداء راقص ذي تقنية سهلة وحضور مسرحي جذاب ومهارة فائقة في مرافقة الراقصات في الرقصات الثنائية، وعدّته مايا پلیستسكايا أفضل من شاركها الرقص. تنقل خارج الاتحاد السوفيتي كراقص نجم زائر، رقص في فرنسا وإنجلترا، وكُرّم عام 1976 بوسام فنان شعوب الاتحاد السوفيتي.

Fagan (Garth) - فاغان (جارت) 1940

راقص ومصمم رقصات من جامايكا. تعلم الرقص الكاريبي الإفريقي بإشراف پريموس وويليامز، وانضم إلى الحلقات الدراسية لكانينغهام وغراهام و Alley ومعاهد ديترويت. بدأ تدريس الباليه في جامعة نيويورك وصمم رقصات ذات طابع إفريقي كاريبي على ألحان الجاز مثل "پريلود" 1981 و "Griot NewYork" 1991 و "Drafts" 2006.

Failli - فشل

حركة يقفز خلالها الراقص في الهواء ملامساً الأرض بالساق



التي ستسمى
الساق الأمامية،
في حين يبقي
ساقه الثانية
ممدودة إلى الخلف
ثم يسحبها تدريجياً
للتجاوز الساق
الأمامية.

(The) Fairy doll - الدمية الجنية (أو جنية الدمى)

باليه إيمائية من فصل واحد، صمم رقصاتها هاسر ايتير على قصة من تأليف چول وهاسر ايتير، وموسيقا من تأليف باير. قدمت على مسرح بلاط فيينا أول مرة عام 1888، وأعيد تقديمها ضمن برامج أوبرا فيينا. وقد بلغ عدد عروضها 750 عرضاً حتى عام 1973. جرت عدة محاولات لإعادة تصميم وإحياء هذه الباليه أنجحها نسخة سان بطرسبرغ 1903، ونسخة البولشوي 1901.

في مخزن لبيع الدمى تدب الحياة في مفاصل الدمى بعد إغلاق المتجر، وتبدأ الدمى في أداء الرقصات بعضها مع بعض تحت رعاية جنية الدمى التي يتقدم الجميع لينحنوا أمامها في نهاية الاحتفال تقديراً لرعايتها الكريمة.

Falco (Louis) - فالكو (لويس) 1942-1993

راقص ومصمم رقصات ومخرج من الولايات المتحدة، درس الرقص في معهد "American Theatre"، ومع فايدمان

وغراهام، وبدأ عام 1960 الرقص مع فرقة ليمون. أسس فرقته الخاصة عام 1967، وصمم لها عدة باليهات منها "كافيار" 1970، "حلزون" 1978 و "Kares Rag" 1980، وصمم لفرقة "المسرح الراقص الهولندي" باليه "أوديبي" 1974، ولباليه "رامبرت" "توتي فروتي" 1974، وصمم "عش النسر" 1973 لمسرح لاسكال.

Fall recovery

حركة في غاية الحيوية يعكس بها الراقص حركة ماء، وتعد من أهم أسس الرقص الحديث وفق مناهج غراهام وهمفري ولابان.

Fall River Legend - قصة "فال ريفر"

باليه من فصل واحد صممت رقصاتها "دوميل" على موسيقا من تأليف مورتون غولد، قدمتها فرقة "باليه تياتر" على مسرح الميتروربوليتان أول مرة عام 1948.

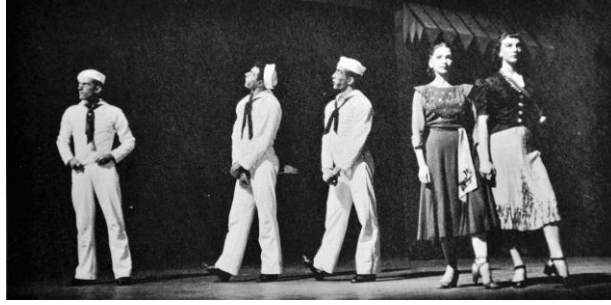
تقدم الباليه قصة الفتاة ليزي بوردن التي هزت مدينة فال ريفر في ماساشوستس عام 1895. تعترف ليزي بقتلها العنيف لزوجة أبيها وأبيها، ويحكم عليها بالإعدام. تستعرض ليزي عشية الإعدام قصة حياتها، طفولتها السعيدة، موت أمها، قدوم زوجة أبيها ومعاملتها القاسية المذلة لها وجعلها خادمة مستعبدة، تتذكر القس الشاب الذي تقدم يطلب يدها والفساد والافتراءات التي حاكتها زوجة أبيها وتقويضها لكل فرص الزواج... تستعرض مشهد محاكمتها وإدانتها، وبتراءى لها طيف أمها الميتة التي أتت تدينها

لعلتها. وفي المشهد الأخير تصعد ليزي يائسة ومحطمة إلى منصة الإعدام.

أعيد تقديم هذه الباليه بأداء عدة فرق منها "دانس تياتر" 1983 و"بيرمينغهام رويال باليه" 1994.

Fancy Free - فانتازيا حرّة

باليه من فصل واحد، صمم رقصاتها روبينز على موسيقا من تأليف بيرنشتاين. قدمتها فرقة "باليه تياتر" على مسرح



الميتروبوليتان أول مرة عام 1944.

أكثر الباليهات تجسيدا لفن الباليه في الولايات

المتحدة في منتصف القرن العشرين، فهي لا تتخلى ولا تشوّه مسلمات الباليه الكلاسيكية، بل تستحضر النكهة واللمسة الفنية من صميم نوق نخبة عشاق ألوان الرقص في مدينة نيويورك.

.... ليلة صيف حارة في مدينة نيويورك، ثلاثة بحارة يسعون وراء اللهو في أزقة المدينة، ويرافقون فتاتين تبحثان عن التسلية. ثمة مفارقة، شاب زائد أو فتاة تنقص، ويبدأ تنافس يجمع بين الرقص واللياقة البدنية لاستبعاد الأضعف، وتحترق الفتاتان في اختيار الفائزين، إلا أن الخلاف سرعان ما يتلاشى عند وصول فتاة ثالثة، إلا أنها أكثر جمالاً وقتنة من السابقتين. خلاف جديد سرعان ما يظهر على السطح وتنافس على الأجل والأكثر إغراءً من الفتيات.

"الفانتازيا الحرّة" أول وأنجح خطوات المصمم جيروم روبينز في مرحلته الأولى, عمل شبابي يتطلب لياقة جسدية فائقة. عمل يؤكد جدية، وتصميم هذا المصمم المبدع.

Fandango - فاندانغو

رقصة إسبانية على إيقاع 6/8 أو 3/4، يعتقد بأن أصولها من أمريكا الجنوبية. تتم مرافقة الرقصة بالغيتر الإسباني والكاساتانييت. ومن مميزاتها أن الرقص يتكرر منتقلاً من إيقاع متسارع إلى توقف مفاجئ في كل مرة. ظهر الفاندانغو أول مرة على المسرح في "دون جوان" أنجيليني وغلوك. ثم ظهرت في "زواج فيغارو" موزارت، وقدمت أيضاً ضمن باليه "القبعة المثلثة القرون" لدى فايا بمشهد رقصة زوجة الطحان.

Fanfare - فانفار

باليه من تصميم جيروم روبينز على موسيقا من تأليف بريتن "دليل الأحداث إلى الأوركسترا"، قدمتها فرقة "باليه مدينة نيويورك" في لندن أول مرة عام 1953.

تنويعات موسيقية لبريبن على لحن أساسي من بورسيل تسعى لتعريف المبتدئ على مختلف مجموعات الآلات الموسيقية للأوركسترا السيمفونية.

أدرك جيروم روبينز فكرة بريبن وتجنب تصميم باليه كلاسيكية ذات منظور ضيق، بل حوّل وقسم الأداء إلى مشاهد تمثل فيها كل مجموعة من الراقصين بأزيائها الانتقائية دور كل فرقة أو كل أسرة من الآلات الموسيقية، من وتريات إلى آلات نفخ خشبية أو نحاسية أو آلات إيقاع. حقق روبينز تداخلاً بين وحدة النص الموسيقي وتماسكه، وتصميم رقصات كل مجموعة.

يعد الفانفار من أنجح محاولات توظيف نص موسيقي غير راقص في خدمة الأداء الراقص السامي.

Farandole - فاراندول

رقصة ريفية فرنسية على إيقاع 8/6 تُرقص في الساحات وعبر الشوارع بشكل سلسلة طويلة من راقصين وراقصات يهرولون ممسكين بعضهم بأيدي بعض. قدمت على مسرح الباليه في "الجمال النائم" و"شعلة باريس".

Farber (Viola) - فاربر (فيولا) 1931-1988

راقصة ومصممة رقصات من الولايات المتحدة. درست تحت إشراف كراسكه وكانينغهام، وانضمت إلى فرقته عام 1953. أسست فرقته الخاصة وبدأت تصميم الرقصات، وقامت عام 1968 بجولة واسعة شملت الولايات المتحدة وأوروبا، وقامت بين عامي 1981 — 1983 بإدارة المركز الوطني للرقص المعاصر في Anger، وتنقلت بين مختلف عواصم الباليه في أوروبا والولايات المتحدة تدرّس وتصمم الرقصات، وتسلمت إدارة مدرسة ساره لورانس عام 1988.

Farmanyantz (Georgi) — فارمانيانتز (جيورجي) 1921

راقص باليه سوفييتي تخرّج من معهد البولشوي، وانضم إلى فرقته، وارتقى لمرتبة راقص رئيسي عام 1940. رقص الأدوار الرئيسية في "ينبوع باختشيساراي" و"كسارة البندق" و"دون

كيخوت" و"شعلة باريس". تمتع فارمانيانترز بقدرات تقنية وتعبيرية هامة وعدّ من أهم الراقصين في تاريخ البولشوي.

Farrell (Suzanne) - فاريل (سوزان) 1945

راقصة باليه أمريكية درست في مدرسة "The School of American ballet"، وانضمت عام 1961 إلى فرقة "باليه مدينة نيويورك". راقصة طويلة القامة ذات حضور ملكي، تمتعت بحس موسيقي في منتهى الشاعرية وتحكّم تام بقدراتها التقنية الراقصة، وتمكنت دوماً من الاندفاع إلى حدود قد تبدو خطيرة ومنهورة.

اختيرت عام 1965 راقصة أولى في الفرقة والبالييرينا المفضلة لأعمال بالانشين، إذ برعت في تقديم أعماله، وصمم لها بالانشين عدة باليهات مثل "حركات للبيانو والأوركسترا" 1963، "دون كيهوت" 1965، "تنويعات" 1966، "جواهر" 1967، "سفاح الشارع العاشر" 1969. بلغت في الأخيرة أوج أدائها لفتاة الستريب تيز بموهبتها التعبيرية وحركات راقصة بلغت أقصى حدود قدراتها الجسدية.

غادرت عام 1970 فرقة باليه مدينة نيويورك والتحقّت بفرقة "باليه القرن العشرين" لبيجار، وساهمت في العرض الأول لـ "Sonate" 1970، و "نيجينسكي مهرّج الرب" 1971، و "I Trionfi" 1974. عادت للرقص مع فرقة "باليه مدينة نيويورك" عام 1975، وشاركت في تقديم العرض الأول لعدة باليهات هامة مثل "كونشرتو البيانو" لروبينز 1975، "يونيون جاك" 1976، "فالسات فيينا" لبالانشين 1977، وتنقلت في

الأدوار النجومية بين عدة فرق هامة حتى اعتزالها عام 1989، عملت في مجال التدريس وإخراج الباليهات وأسست عام 1999 فرقتها الخاصة في "مركز كيندي" بواشنطن.

Farron (Julia) - فارّون (جوليا) 1922

راقصة باليه ومدرسة رقص إنكليزية، تعلمت في معهد كون ليمان ثم التحقت عام 1931 بفرقة باليه السادلرز ويلز، وشاركت في تقديم العروض الأولى لعدة باليهات أهمها "أمير الپاغود" 1957، وانسحبت عام 1961 من الفرقة وتفرغت للتعليم والإدارة في "الأكاديمية الملكية للباليه". راقصة ديناميكية وأنيقة ذات موهبة درامية نادرة المصادفة.

Farruca - فارّوكا

رقصة تعبيرية غجرية أندلسية تبرز رجولية الراقص، ومن أجمل الأمثلة رقصة الطحان في القبة الثلاثية القرون لـ دي فايا وماسين.

Farruquito - فارّوكويتو 1982

راقص إسباني سليل عائلة غجرية عريقة في مجال رقص الفلامينكو الغجري. تعلم الرقص في محيطه العائلي، وبدأ الرقص وهو في الخامسة من العمر على مسرح البرودواي، ومثل في فيلم "فلامينكو" لكارلوس سوراس وهو في الخامسة عشرة. تميز رقص فاروكويتو بجماله ومرونته وسرعته، ويعد من أهم راقصي الـ "Puro flamenco".

Fateyev (Yuri) - فاتيف (يوري) 1964

راقص باليه ومدرس ومخرج باليهات روسي، درس في معهد فاغانوفا لتصميم الرقص، والتحق عام 1982 بفرقة كيروف (مارينسكي)، ورقص الأدوار الرئيسية في الباليهات الكلاسيكية، وعدّ أفضل من رقص دور المهرج في "بحيرة التم". اعتمد عام 2003 مدرباً للرقص في فرقة كيروف، ودعي لتدريب فرق هامة مثل البولشوي والـ "الباليه الملكية السويدية". استلم عام 2008 إدارة مسرح كيروف وبدأ في تحديث برامج الفرقة ودعوة مصممي رقصات الباليه الحديثة.

Faust ballets - باليهات "فاوست"

جذبت سيرة الشخصية الخيالية "فاوست" العديد من مؤلفي الأوبرات والباليهات ومصممي الرقصات. صممت باليهات تستوحى قصتها من علاقة الدكتور فاوست بمفيستوفيليس وحبه لغريتشن (مارغريت)

قدم جون ريتش الباليه الإيمائية "قصة الدكتور فاوست" عام 1723 على مسرح "لينكولنز إن فيلدز" في لندن، مع مطلع القرن التاسع عشر تزايد عدد باليهات فاوست مثل:

— فاوست بورنونقيل، قدمتها فرقة الباليه الملكية الدانماركية عام 1832.

— فاوست ديزاي، على موسيقا من تأليف آدم لندن 1833.

— فاوست بيرو، على موسيقا من تأليف پانيزا ميلانو.

— "Satanella" تاليوني، قدمها في برلين 1852.

— "Mephistophelia" رايسينغر، هامبورغ 1856.

— فاوست لانر، لندن 1895.

— فاوست ريميسلافسكي، براغ 1926.

- Abraxas لويپارت، ميونيخ 1948.

- "Notre Faust" لموريس بيجار، بروكسل 1999.

**— Fedicheva (Kaleria) فيديشيفا (كاليريا) 1936—
1994**

راقصة باليه سوفيتية تخرجت من معهد لينينغراد عام 1955، والتحققت بفرقة كيروف. اشتهرت في رقص الأدوار الرئيسية في الباليهات الحديثة السوفيتية مثل "سيمفونية لينينغراد" 1961، و"الكوكب البعيد" 1963، و"هاملت" 1970، و"أمير الياغود" 1975.

**— Fedorova (Sophia) فيدوروا (سوفيا) 1879—
1963**

راقصة باليه روسية درست في معهد مسرح موسكو، وانضمت إلى فرقة البولشوي عام 1899. رقصت الأدوار الرئيسية في الباليهات "دون كيخوت" 1900، و"ابنة غودول" 1902. وشاركت في عدة مواسم من عروض فرقة الباليه الروسية لدياغيليف. ظهرت لديها بوادر التشوش النفسي عام 1913 بعد أدائها لدور جيزيل. واستبعدت من مسرح البولشوي عام 1917، وسافرت لتلقي العلاج في باريس عام 1922. تنقلت بين فرقتي بافلوفا ودياغيليف، واعتزلت عام 1930 بعد تعرضها لانهايار نفسي. راقصة باليه ذات قدرات تمثيلية استثنائية تألفت في الأدوار الكلاسيكية.

Feld (Eliot) - فيلد (إليوت) 1942

راقص ومصمم رقصات ومخرج باليه من الولايات المتحدة، تعلم الرقص في مدرسة "American Ballet" ومع ريتشارد

توماس، وبدأ الرقص ضمن استعراضات البرودواي. شارك في تقديم "West side story" عام 1958. صمم باليهه "Harbinger" عام 1967، ثم "Middow lark" عام 1968، "أغاني باكرة" عام 1970، وعمل مع "American Ballet Theatre" حتى عام 1972. أسس عام 1974 فرقة الخاصة وصمم لها عدة باليهات.

مصمم باليه ذو إنتاج غزير، تميز بأسلوب يجمع بين الكلاسيكية والحداثة، ولم يبقَ ضمن حدود الموسيقى ذات الطابع الكلاسيكي. بل تجاوز مصمماً على موسيقا من تأليف Reich مثل باليه "Grand Canyon" 1958، و"Kore" 1992. ساهم في تفعيل أنشطة الباليه مؤسساً "مدرسة الباليه الحديثة" في نيويورك عام 1978، وشارك في تأسيس مسرح جويس عام 1982.

Felix - فيليكس 1896-1941

راقص إسباني اختاره دياغيليف ليسانع ماسين في تصميم باليه "القبة المثلثة القرون" عام 1919. أصيب بخيبة أمل مدمرة حين استبعد من أداء دور الطحان في الباليه المذكورة.

Femina - فيمينا(55)

باليه من خمسة مشاهد، صمم رقصاتها وألف قصتها ألفريدو كورتي على موسيقا من تأليف بينغ ووالفيرده. قُدمت على مسرح "Alhambra" في لندن أول مرة عام 1930.

تصور الباليه نرجسية فيمينا وأنانيتها وتكبرها وتقلبات مزاجها، فهي تنتقل من حديقة خيالية سحرية إلى العصر

55. باللغة اللاتينية: الأنثى.

الحجري، ثم إلى معبد آشوري، ثم إلى إسبانيا ومشهد ختامي أشبه بعرض الأزياء النسائية تقوم بها راقصات ارتدين ثياباً خلابة وينظرن بإعجاب إلى نسيج عنكبوت تتوسطه فاتنة تتأمل انعكاس صورتها في مرآة مزخرفة.

Femme et son ombre (La) - المرأة وظلها

باليه من تصميم شارّا على موسيقا أ. تشيريبينين وقصة من تأليف پول كلوديل، قدمت على مسرح ماريني بباريس من أداء فرقة "باليه باريس" أول مرة عام 1948.

يشاهد فارس ساموراي ظل امرأة، لكن الظل يتلاشى كلما دنا منه الفارس. يروي الفارس ما رآه لسيدة شابة فتسخر من سذاجته وتظهر له قدراتها على إسقاط ظلها وتحريكه وفق حركات جسدها. يحاول الساموراي فصل الظل عن صاحبتة ويضرب ظلها بسيفه فتسقط المرأة ميتة.

Femme muette (La) - المرأة الخرساء

باليه من لوحة واحدة، صممت رقصاتها أنتونيا كوبوس على ألحان من تأليف پاغانيني (أعاد توزيعها رييتي)، وقصة من تأليف (أناتول فرانس)، قدمت فرقة "إنترناشونال باليه" في نيويورك أول مرة عام 1944.

تقضي سيدة خرساء في غاية اللطف أوقاتاً سعيدة ومرحة مع زوجها، ويخطر ببال الأخير استشارة طبيب اختصاصي عسى يُطلق لسان زوجته.. تتجح المحاولة ويذهل الزوج ويصاب بخيبة أمل كبيرة حين يكتشف أن زوجته ثرثارة لا تكفّ عن الصراخ. وفي لحظة يأس يلجأ إلى الطبيب يرجوه أن يجعل منه رجلاً أصمّ.

لجأ رييتي لاستخدام آلات الكاستانييت لرسم صورة صوتية
لما يثيره صوت المرأة الثرثرة من صخب وإزعاج.

Femmes de bonne humeur (Les)

- السيدات الحسنات المزاج

باليه من فصل واحد، صمم رقصاتها ماسين على موسيقا من
تأليف سكارلاتي (أعاد توزيعها تومازيني)، وقصة لـ
Goldoni، وأزياء من تصميم ليون باكست. قدمتها فرقة الباليه
الروسية لدياغيليف على مسرح كوستانزي بروما أول مرة عام
1917.

... مدينة البندقية في القرن الثامن عشر. تقوم حاشية المركز
ورينالدو وكوستانزا ونيكولو بتسليية المركزية المسنة وزوجها زير
النساء المركز لوكا. نكات، مقال، مغامرات، شعوذة تمتزج في
مسلسل من الكوميديا المرحة.

Fenley (Molissa) - فينلي (موليسا) 1954

راقصة باليه ومصممة رقصات من الولايات المتحدة،
درست في معهد ميلز في كاليفورنيا، بدأت حياتها الفنية عام
1978 في ستوديو كانينغهام ترقص وتصمم الرقصات، وقدمت
باليه "كواكب". كان أسلوبها في الأداء الراقص في غاية
السرعة والحيوية، وساعدتها قدراتها الجسدية الاستثنائية في
أدائها لرقصات فردية مثل "Eureka" 1982، و "State of
"darkness" 1988، وصممت عدداً من الأعمال الراقصة
لفرقتها الخاصة مثل "Hemispheres" 1983، و "Desert
"sea" 2005.

1960 - 1916 - Fenster (Boris) - فينستر (بوريس)

راقص باليه ومدرس ومصمم رقصات روسي، درس في مدرسة الباليه بليينغراد وتخرج فيها عام 1936، وانضم إلى فرقة مالي. قام بين عامي 1945 و1953 بتصميم الرقصات لهذه الفرقة، وانتقل عام 1935 إلى مسرح كيروف ومصمم باليهات "العريس المزيف" 1946، "شباب" 1949، "تاراس بولبا" 1955، "تتكر" 1960.

خلال سنوات ممارسته الأخيرة بدأ بنجاح تطوير أسلوبه والانفتاح بمدرسة التصميم الروسية نحو الأساليب الحديثة لتصميم الرقصات.

Fermé - مغلق

عبارة تضاف إلى أي وضعية لتدل على أن ساقّي الراقص متلامستان (وليستا منفرجتين).

1904 - 1830 - Ferraris (Amalia) - فيرّاريس (أماليا)

راقصة باليه إيطالية، درست الرقص تحت إشراف بلازيس. بدأت الرقص وهي في الرابعة عشرة من العمر على مسرح تورينو، ثم انتقلت إلى لاسكال. تنقلت بين لندن وڤيينا وباريس محققة نجاحاً كبيراً. استقرت عام 1856 في أوبرا باريس ورقصت على مسرحها أهم أدوار باليهات العصر، مثل الـ "Elfes" و"ابنة اللص" و"نجمة مسينا" و"ساكونتالا".

اشتهرت فيراريس بقدرتها وتقنياتها المتقدمة في الرقص على ذروة القدمين إلى جانب قفزاتها المرحّة ومظهرها النبيل والأنيق وقدرتها على التعبير المسرحي.

Ferri (Alessandra) - فيري (أليسا ندرا) 1963

راقصة باليه إيطالية تخرجت من معهد باليه لاسكالا عام 1978، وتابعت دراستها في "معهد باليه الملكية" بلندن، والتحقّت بفرقة باليه الملكية عام 1980، وارتقت لمرتبة راقصة رئيسية عام 1983.

راقصة ذات قوام مرّن متوسطة القامة تتميز بغريزة درامية في منتهى العفوية. تألقت في أدوار باليهات صممها ماكميلان، مثل "وادي الظلال" 1983، "الخطايا السبعة" 1983، "Different drummer" 1984. تألقت في "بحيرة التّم" من إخراج زيفيريلي في لاسكالا عام 1985. انضمت إلى فرقة باليه "American ballet theatre" عام 1985، وبقيت ترقص مع الفرقة حتى اعتزالها الرقص عام 2007.

Ferri (Olga) - فيري (أولغا) 1928

راقصة باليه ومصممة رقصات ومخرجة أرجنتينية، درست تحت إشراف Bulnes ثم تابعت في باريس تحت إشراف غزوفسكي وزفيريف. رقصت مع فرقة "L' Etoile" في باريس وفرقة أوبرا برلين وأوبرا ميونيخ وفرقة "باليه مهرجان لندن" و"فرقة باليه واشنطن" وفرقة إيغليفسكي وفرقة Colón ببوينس أيرس.

Festin de L'araignée (Le) - وليمة العنكبوت

باليه من فصل واحد، صمم رقصاتها ستانس على موسيقا من تأليف روسيل وقصة لـ فوازين، قدمت أول مرة على "مسرح الفنون" في باريس عام 1913.

يستدرج العنكبوت فراشة جميلة إلى فخّه الحريري المنسوج بعناية ودقة ويأسرها. وبانتظاره للمزيد تسقط سرغوفة لتكتمل وليمته. يتدخل عدد من حشرات "الحلالة" وتحرّر أسرى شبكة العنكبوت، وتتمكن السرغوفة في النهاية من قتل العنكبوت.

Fête étrange (La) - الاحتفال العجيب

باليه من فصل واحد، صمم رقصاتها هوارد على موسيقا من تأليف فورييه وقصة رونالد كرتشتون، قدمتها فرقة باليه لندن أول مرة عام 1940 في لندن.

... ينضم شاب، دون أن يكون مدعواً، إلى احتفال خطبة يقام في قصر عجيب. وحين تلتقي أنظاره مع نظرات الخطيبة تظهر علائم حب متبادل لا يتمكنان من كبح جماحه، مما أثار غيرة الخطيب وغضبه، وهكذا يخنق خطيبته على مرأى من الحاضرين.

Fête noire (La) - الاحتفال الأسود

باليه من تصميم آرثر ميتشل على مشهد من ابتكار برنارد جونسون وموسيقا الكونشرتو الثاني للبيانو لشوستاكوفيتش، قدمتها فرقة "دانس تياتر هارلم" خلال مهرجان سبويلو أول مرة عام 1971.

يحتفل الراقصون والراقصات في قاعة رقص فخمة بمناسبة هامة، ويقدمون من خلال تفانيهم في تقديم الرقصات أفضل مشهد احتفالي.

وصف الناقد William Weaver الباليه بأنها نسخة سوداء من باليه "حفلة رقص طلاب الكلية الحربية" للمصمم Lichine .

Feuillet (Raoul- Auger) — فوييه (راوول أوجيه) **1710 -1660**

أستاذ باليه ومصمم رقصات فرنسي، مخترع طريقة تدوين خط الرقص، شهره تحت عنوان "الكوريوغرافيا أو فن تدوين الرقص باستخدام الأحرف والرسوم والإشارات التوضيحية". نشره عام 1701 في كتاب أهده لأستاذه Pécourt. وسرعان ما تُرجم المؤلف إلى اللغتين الألمانية والإنكليزية. وألف فوييه العديد من الكتب وصف فيها الرقصات الشائعة في عصره، ورقصات من ابتكار بيكور مثل "Passe-Pied, Rigodons, La Forlaine, La Savoie, La Bourgogne". وقد ثبت مؤخراً أن أندريه لورين عضو الأكاديمية الملكية للرقص ساهم في تأليف بعض الأقسام. وصف فوييه الوضعيات الأساسية الكلاسيكية الخمس للباليه، إضافة إلى عدد من الحركات الراقصة، مثل الكابريول، السيسون، Entrechats، القفزات المحلقة. اعترض أستاذ الباليه بوشان عام 1704 مدعياً أن فوييه اقتبس وانتحل مؤلفه الهام من تجارب وأبحاث كان سبق أن قام بها، إلا أن الزمن والبحث التاريخي الحيادي أثبتنا بطلان ادعائه.

Fiametta - فياميتا

باليه خرافية صمم رقصاتها وألف قصتها أرتو سان ليون على موسيقا من تأليف مينكوس، قدمت على مسرح سان بطرسبرغ أول مرة عام 1864.

... كونت التيرول الذي لا يؤمن بقيم الحب الطاهر بدد ثروته في حياة اللهو التي قضاها مع أصدقائه من الغجر، ويأمل في الاستيلاء على ثروة كبيرة بزواجه من راغوندا ابنة الأميرة الغنية ميلفلور. إلا أن ابنة الأميرة تحب ضابطاً شاباً وتلتزم مساعدة كيوييد - إله الحب - الذي يصب غضبه على الكونت لتجديفه بقيم الحب، فيحوّل شعلة معبده إلى فتاة خارقة الجمال تعينه على إفشال خطط الكونت وجمع شمل الحبيين.

(57)Field (56)Figures

باليه من فصل واحد صمم رقصاتها تينلي على موسيقا من تأليف شتوكهاوزن، قدمت أول مرة من أداء فرقة "رويال باليه" عام 1970 في نوتينغهام.

بنيت الباليه حول فكرة تشويش متكرر قام بها خمسة راقصين على ثنائي يرقص بانسجام.

Field (John) - فيلد (جون) 1921-1991

راقص باليه ومخرج باليهات إنكليزي درس في ليفرپول، وانضم عام 1938 إلى فرقة "Liverpool ballet club"، وغادر إلى لندن مستكماً دراسته في معهد "السادلرز ويلز" والتحق بفرقتها عام 1939. أصبح من أشهر راقصي الباليه الإنكليز في الفترة مابعد الحرب العالمية الثانية، ورافق أشهر الراقصات مثل Grey، Elvin، Berisova. عين مديراً لفرقة السادلرز ويلز عام 1956، وبدأ في تصميم وإخراج الباليهات،

56. في عالم الرقص يقصد بهذه العبارة "مجموعة الخطا التي تتكون منها رقصة ما".
57. Field : ساحة أو حقل أو مجال ويقصد بها في هذه الباليه "ساحة الرقص".

وانتقل عام 1971 إلى ميلانو ليدير مسرح لاسكالاً مدة أربعة أعوام.

تنقل فيلد في مناصب إدارية هامة لفرق إنكليزية مثل "أكاديمية الرقص الملكية"، "باليه مهرجان لندن" وأخيراً منصب مدير منظمة الباليه الإنكليزية.

Fifield (Elaine) - فيفيلد (إلين) 1930-1999

راقصة باليه أسترالية تعلمت الرقص تحت إشراف Scully، ثم تابعت تعليمها في مدرسة السادلرز ويلز، والتحقّت عام 1947 بفرقتها، ورقصت الدور الرئيسي في باليه "Pinapple Poll" عام 1951، "هدية عيد الميلاد" عام 1956. رقصت مع فرقة بوروفانسكي بين عامي 1956-1958، وفرقة الباليه الأسترالية بين عامي 1964 و1966.

Figures de dance - أشكال رقص

وضعية رقص ذات مظهر استعراضى يؤديها ثنائي راقص.

Fille de marbre (La) - الفتاة الرخامية

باليه من فصلين، صمم رقصاتها وألف قصتها أرتورسان ليون على موسيقا من تأليف Pugni، قدمت على مسرح أوبرا باريس أول مرة عام 1847.

يعشق نحات شاب منحوتته ويوافق الشيطان على إحياء التمثال، شريطة ألا تقع الفتاة المنحوتة في حب أي كان، تفشل الفتاة المنحوتة وتعشق شاباً فتعود منحوتة رخامية لا حياة فيها.

Fille du Danube (La) - ابنة الدانوب

باليه من فصلين صمم رقصاتها وألف قصتها ف. تاليوني على موسيقا من تأليف آدم، قدمت أول مرة على مسرح دار أوبرا باريس عام 1836. أعيد إخراج الباليه عام 2007، وقدمت على مسرح دار أوبرا روما.

يعشق رودولف، سليل عائلة نبيلة، فتاة تبادلته الحب. ويُعرف عن الفتاة أنها لقيطة وجدت على ضفة نهر الدانوب. ويشاء القدر أن يقع اختيار البارون فيلبالد على حبيبة مرافقه رودولف لتكون شريكة حياته، فتفقد الفتاة صوابها وتلقي بنفسها وتموت غرقاً في نهر الدانوب. يشعر رودولف بحزن لا قرار له ويمضي أيامه متجولاً على ضفاف الدانوب عسى يظهر له طيف حبيبته الغريقة. ومع مرور الوقت يغلبه اليأس ويلقي بنفسه في النهر عسى أن يلحق بحبيبته. تلتقطه حوريات الدانوب، وبعد معاناة طويلة يلتقي بحبيبته، وتدهش الحوريات لعظمة الحب الذي يجمع بين العشيقين فتبعثهما أحياء ليعودا إلى ضفاف الدانوب.

Fille du Pharaon (La) - ابنة الفرعون

باليه من ثلاثة فصول، صمم رقصاتها ماريوس پتيا على قصة من تأليف فيرنو دي سان جورج وموسيقا من تأليف Pugno. قدمت أول مرة على مسرح سان بطرسبرغ عام 1862. القصة مستوحاة من رواية لـ تيوفيل غوتيه.

يتراءى للورد إنكليزي، وهو تحت تأثير الأفيون، أن الأميرة الفرعونية المحنطة أسبيسيا تُبعث حياة في حين يتخيل نفسه شاباً يدعى تا حور.

باليه تدوم نحو أربع ساعات، يتطلب أدائها مشاركة حوالي 400 شخص. أعيد تقديم الباليه عام 2000 بنجاح كبير من إخراج لاكوت.

Fille mal gardée (La) - فتاة سيئة الحماية

باليه من فصلين وثلاث لوحات. صمم رقصاتها وألف قصتها دوبرفال على ألحان جمعها من عدة أغانٍ فرنسية. قدمت على خشبة "المسرح الكبير" في بوردو أول مرة عام 1789.

أول باليه فرنسية تستمد أحداثها من الحياة اليومية لأناس عاديين، وتروي قصة حب تجمع بين ليزيت وكولين وتصور خططهما وأفعالهما لإفشال محاولات الأم تزويج ابنتها من شاب أبله، ابن ثري يملك كروم عنب ومصنع نبيذ. تغلب المشاهد الإيمائية الراقصة على عدد من الرقصات في هذه الباليه المعبرة عن روح عصر ما قبل اندلاع الثورة الفرنسية. إنها أقدم باليه مازالت عروضها تقدّم إلى اليوم.

Filleule des fées - بنّية الجنيات

باليه من ebem فصول، صمم رقصاتها بيرو على موسيقا من تأليف آدم ودي سان جوليان، وقصة من تأليف دي سان جورج. قدمت على مسرح دار أوبرا باريس أول مرة عام 1849. قصة حب تجمع بين هوغ وإيزور ولا يسمح الجن بزواجهما إلا حين يتمكن هوغ من تجاوز عدد من الاختبارات.

Filling station - محطة وقود

باليه من فصل واحد، صمم رقصاتها كريستتسن على
موسيقا من تأليف فيرجيل تومسون وقصة من تأليف كيرشتاين.
قدمتها فرقة "Ballet Caravan" في كونيتيكت أول مرة عام
1938.

تجمع الباليه بين أفراد يلتقون عن طريق المصادفة في محطة
وقود على طريق سفر في الولايات المتحدة. صاحب المحطة،
سائق دراجة نارية، سائقي شاحنات يلحق بهما شرطي سير
ويوبخهما لتجاوزهما حدود السرعة، عائلة أمريكية، شاب
وصديقه يصلان إلى المحطة وهما بحالة سكر. تنتهي الباليه حين
يقتحم المحطة رجل عصابة مسلح يجبر الجميع على إفراغ
محافظهم والتخلي عن جواهرهم، وحين يرتبك يطلق النار
ويصيب السكرانة إصابة طفيفة يعود شرطي السير ويلقي
القبض على رجل العصابة ... ستار! باليه ذات طابع أمريكي
بحت.

Fils Prodigue (Le) - الابن المبذر

باليه من ثلاث لوحات، صمم رقصاتها بالانشين على موسيقا
من تأليف پروكوفييف وقصة مشتقة من إنجيل لوقا، أعاد صياغتها
كوكنو. قدمتها فرقة الباليه الروسية لدياغيليف على مسرح سارة
برنار بباريس أول مرة عام 1929.

ثلاث لوحات تصور على التوالي:

1 — مطالبة الابن المبذر، قبل الأوان، بحصته مما سيرثه من أبيه
ورحيله نحو المجهول.

2 — عشرته لرفاق السوء، وتبذيره لماله، وحياة المجون التي
يعيشها، وسرقة يتعرض لها، خسرت كل ماله وحتى ثيابه.

3- حياة الذل التي يعيشها بعد فقدته لكل شيء ثم توبته وعودته إلى بيت أبيه، وروعة استقبال والده وفرحته لاستعادة ولده الضال.

الموسيقا التي ألفها بروكوفيتش في غاية الروعة وبشكل خاص استيقاظ الابن الضال بعد حفلة المجون الصاخبة، ومشهد الاعتداء على الابن الضال وسرقة ماله ومشهد العودة إلى بيت الأب. حققت الباليه نجاحاً كبيراً ودائماً واختارتها "باليه مدينة نيويورك" عملاً مركزياً بين الباليهات الكلاسيكية ذات التصميم الحديث.

Fiocre (Eugénie) - فيوكر (أوجيني) 1845-1908

راقصة باليه فرنسية أدت الأدوار الرئيسية في أوبرا باريس، جذبت الأنظار لجمالها الخارق وموهبتها الفائقة في تقمص ورقص شخصيات الصبية. رقصت دور الشاب فرانز في العرض الأول لباليه كوبيليا عام 1870.

Fiorita et la reine des Elfrides

- فيوريتا وملكة الحوريات الشريرات

باليه من أربعة مشاهد صمم رقصاتها ب. تاليوني على موسيقا من تأليف Pugni وقصة من ابتكار ب. تاليوني، قدمت أول مرة على مسرح الملكة بلندن عام 1848.

..... تثير هيرتا، ملكة الحوريات الشريرات، عاصفة لتحول دون زواج تونيلو من حبيبته فيوريتا. تتنكر هيرتا مرتدية ثياب فيوريتا وتستدرج الشاب إلى نزل قريب ثم تختطفه إلى حدائقها السحرية. وتلجأ إلى السحر والخديعة لتتسويه حبيبته. إلا أن فيوريتا تنجح في إنقاذ حبيبها بمساعدة الجنية الطيبة أنار.

تنمة حرف F في العدد القادم

مسرد
بمحتويات مجلة «الحياة الموسيقية»

عام 2011

❖ دراسات وأبحاث

- ❑ مجالي الطبيعة في الأغنية العربية، ياسر المالح، العدد
2011/58
- ❑ مظاهر التشنج وأسبابه عند العزف على آلة البيانو، د. سحر
ملحم، العدد 2011/58.
- ❑ أخلاق القوة، ج. و. ن. ساليان، ترجمة أبان الزركلي، العدد
2011/58.
- ❑ موسيقا البرنامج، محمد حنانا، العدد 2011/58.
- ❑ الموسيقا والغناء عند العرب ثنائية أم تبعية، د. نبيل اللو، العدد
2011/59.
- ❑ الأقصوصة في الغناء العربي، ياسر المالح، العدد 2011/59.
- ❑ الغناء في جنوب العراق (سامي كمال نموذجاً)، أحمد
عادل، العدد 2011/59.
- ❑ لودفيغ فان بيتهوفن (القسم الثاني)، ج. و. ن. ساليان، ترجمة
أبان الزركلي، العدد 2011/59.
- ❑ آلية العزف على آلة البيانو بعيداً عن التشنج العضلي، د. سحر

-
- ملحم والجيز رويانوف، العدد 2011/59
- ✧ إشكالية الأداء الموسيقي، د. سماء سليمان، العدد 2011/59.
- ✧ تأثير الثقافة الشرقية في الموسيقى الكلاسيكية، يزن اللجمي، العدد 2011/59.
- ✧ عود وعود وسميعة، د. نبيل اللو، العدد 2011/60.
- ✧ الحداثة وإشكالية الهوية في واقع الموسيقى العربية، د. سماء سليمان، العدد 2011/61.
- ✧ الثقافة الموسيقية للجمهور السوري واقع وإشكاليات، هبة ترجمان، العدد 2011/61.
- ✧ المراحل الفنية عند محمد عبد الوهاب، صميم الشريف، العدد 61، 2011
- ✧ الأمثال والمعتقدات الشعبية في الأغنية العربية، ياسر المالح، العدد 61، 2011

❖ أعلام

- ✧ فريد الأطرش، حياته ومواقفه، نصر الدين البحرة، العدد 2011/58.
- ✧ نوري اسكندر الباحث في الموسيقى القديمة، أحمد بوبس، العدد 11/58.
- ✧ فريد الأطرش، صميم الشريف، العدد 60، 2011.
- ✧ بهيجة الحافظ، د. رتيبة الحفني، العدد 2011/60.
- ✧ في حضرة ليلي مراد، نصر الدين البحرة، العدد 2011/60.

❖ ملفات

- ✧ فرانز ليست، العدد 2011/59.
- فرانز ليست، المؤلف العبقري لأعمال البيانو، د. غزوان الزركلي.
- سنوات الحج، كلود روستان، ترجمة : فاطمة عصام صبري.

— فرانز ليست، أعمال التحويل لآلة البيانو، ترجمة : وإعداد
وسيم غالب إبراهيم.

❖ ضياء السكري، العدد 2011/60.

- الاغتراب وضياء والموسيقا، حلمي السكري.
- ضياء السكري، خواطر متأخرة، د. غزوان الزركلي.
- ضياء السكري، الموسيقي الذي ترحل، أحمد بوبس.

❖ صباح فخري، العدد 2011/61.

- صباح فخري ألمع الرواد المعاصرين، قدري دلال.
- صباح فخري صناجة العرب، أحمد بوبس.
- صباح فخري يتحدث عن نفسه، نصر الدين البحرة.

❖ أعمال

❖ فن التكريم، نشر أعمال المؤلف ضياء السكري، د. غزوان
الزركلي، العدد 58، 2011

❖ تربية

❖ الحفلات الأكاديمية والحفلات العامة: مفهوم وأثر، د. نبيل اللو،
العدد 2011/58.
❖ تأهيل الموسيقي الشرقية والمغني المحترف، د. نبيل اللو، العدد
2011/61.

❖ الموسيقا و..

❖ رؤى موسيقية، د. صادق فرعون، العدد 60، 2011.
❖ رؤى موسيقية، د. صادق فرعون، العدد 610، 2011.

❖ جاز

❖ موسيقا الجاز، جيرمي يودكين، ترجمة محمد حنانا، العدد
2011/59.

❖ معاجم

- ❏ معجم الباليه حرف C «القسم الثاني»، د. واهي سفريان، العدد 58، 2011.
- ❏ معجم الباليه حرف D «القسم الأول»، د. واهي سفريان، العدد 59، 2011.
- ❏ معجم الباليه حرف D «القسم الثاني»، د. واهي سفريان، العدد 60، 2011.
- ❏ معجم الباليه حرف E ، د. واهي سفريان، العدد 61، 2011.

❖ تذوق

- ❏ وقفة مع محمد عبد الوهاب وقراءة أوراقه الخاصة، صميم الشريف، العدد 58، 2011
- ❏ أوراق محمد عبد الوهاب الخاصة، صميم الشريف، العدد 59، 2011
- ❏ دليل الأعمال الأوركسترالية الهامة، سيغموند سبيث، ترجمة محمد حنانا، العدد 60، 2011
- ❏ دليل الأعمال الأوركسترالية الهامة، سيغموند سبيث، ترجمة محمد حنانا، العدد 61، 2011

❖ مهرجانات

- ❏ مهرجان ومؤتمر الموسيقى العربية التاسع عشر، إلهام أبو السعود، العدد 59/2011.