



الحياة الموسيقية

مجلة فصلية تصدر عن وزارة الثقافة
الهيئة العامة السورية للكتاب

لوحة الغلاف
بابلو بيكاسو (1881 – 1973)
طبيعة صامتة مع غيتار 1922

تصميم الغلاف
محمد خير المغربي

الحياة الموسيقية

مجلة فصلية

تصدر عن وزارة الثقافة – الهيئة العامة السورية للكتاب

العدد 2013/64/	رئيس مجلس الإدارة وزيرة الثقافة الدكتورة لبانة مشوح
المراسلات باسم رئيس التحرير مجلة الحياة الموسيقية ص.ب : 31936 دمشق – الجمهورية العربية السورية E-Mail: musiclife@mail.sy	المدير المسؤول المدير العام د. وضاح الخطيب
المعلومات والآراء التي ترد في المواد المنشورة لا تعبر بالضرورة عن رأي المجلة تنشر المواد حسب مستلزمات العدد يفضل إرسال المواد مطبوعة على الكمبيوتر	رئيس التحرير محمد حنانا
سعر العدد : 60 ليرة سورية	أمين التحرير د. نبيل اللو هيئة التحرير إلهام أبو السعود د. وائل النابلسي الإخراج الفني محمد نور الدين البيزم

المحتويات

■ دراسات وأبحاث

- د. نبيل اللو - أصول الموسيقى العربية 6
- صميم الشريف - الموسيقى في اليمن 27
- ياسر المالح - القصيدة الشعرية بين الأداء والغناء 35
- رامي درويش - القومية في الموسيقى - مدارس وأعلام 53
- ### ■ أعلام
- أحمد بوبس - جميل عويس - إسهامات موسيقية هامة 69
- أحمد بوبس - محمد القبانجي - مغني مقام الأول 75
- فرانسيس توي - جواكينو أنتونيو روسيني - فرانسيس توي 88
- ترجمة: دياتي حنانا

– يوهانس براهمز
ترجمة وإعداد: د. صادق فرعون
104

■ تذوق

– دليل إلى الأعمال الأوركسترالية الهامة، سيغموند سييڤ
ترجمة : محمد حنانا
138

■ نظريات

– سلسلة النظريات الموسيقية
الجزء السادس والسابع: المقاييس الموسيقية – الحركة
الموسيقية

د. وائل النابلسي
169

■ معجم

– معجم الباليه حرف F (الجزء الأخير) ، حرف G (الجزء
الأخير)
د. واهي سفرينان
204

أصول

الموسيقا العربية

د. نبيل اللّو (1)

ظهرت حركة الاهتمام بالتراث عموماً والحفاظ عليه في الحقبة الاستعمارية التي عاشتها البلدان العربية، أو التي اصطلح على تسميتها سياسياً بفترة الانتدابات الإنكليزي والفرنسي والإيطالي. وكانت الحركة هذه عنوان مقاومة ثقافية تضاف إلى العناوين المقاومة الأخرى. فمن لم يحمل السلاح حمل القلم والآلة الموسيقية أو صدح بحنجرته. وما إن استقلت البلاد حتى غاب هذا الاهتمام بالتراث وجمعه ودراسته والبحث فيه، فاندفع أهل البلاد الحديثو الحرية إلى الأخذ بأسباب العيش الأوربي ملبساً ومأكلاً ومشرباً ومسلكاً حياتياً وعزفاً وغناءً، والأوربيون (2) وحدهم، أو يكادون أن يكونوا وحدهم هم الذين عكفوا على دراسة تراثنا الموسيقي ونبّهوا إلى أنّه في طور الضياع والاندثار، أو أنّه آيل إلى الضياع إذا لم يُجمع ويصنّف ويُسجّل ويُدرّس ويُحلّل ويُدرّس ويُنشر (3).

1- أستاذ في جامعة دمشق.

2- كان لتنظيم مؤتمر الموسيقى العربية الأول الذي انعقد في القاهرة سنة 1932 بجهود مستشرقين وعرب أكبر الأثر في التنبيه إلى ضرورة حفظ تراثنا الموسيقي وجمعه.

3- ظلّت حركة الاهتمام بموسيقا الشعوب في أوربا منصبّة لوقت طويل على موسيقا الهند وإيران، وهي لم تلاحظ الموسيقا العربية إلا بعد فترة طويلة من الزمن نسبياً، قياساً إلى اهتمامها بموسيقا الفرس والهند. ولعل السبب أن يكون ضمناً ما جاء على لسان المؤرخين الفرنسيين في وصف مصر عن بدائية الموسيقا التي سمعوها، فضلاً عما عرفوه أيضاً من موسيقا شعوب شمال إفريقيا. وقد تطلب الأمر وقتاً وموضوعية وتأنياً وتمحيصاً ومعرفة نظرية علمية كي تتغير الفكرة النمطية المتداولة عن الموسيقا العربية.

والغريب أن الدعوات الأوربية لحفظ الموسيقى التراثية ودرسها فهَمَّها بعض أهل البلاد على أنها تكريس للتخلف والتحنُّن والركود، إذ كان بعض أهلنا، كي لا نقول عدد كبير منهم، يرون في موسيقانا التراثية موسيقا متحفية عفا عليها وعلى أهلها الزمن، وأن العصر وقتننذٍ يقتضي الاقتداء بالحرية الأوربية، فراحوا يعرفون منها بلا حساب ولا رقيب ولا روية ولا دراية ولا تدقيق، فيما يصلح منها لنا وما لا يصلح، المهم أن نتمثل ما لدى شعوب الضفة الشمالية من البحر المتوسط قبل أن تبهرهم فكرة اللحم الأمريكي. صار المجلوب من بعيد عنوان التحضر، والتبرؤ من المحلي⁽⁴⁾ القديم دليل تمدن، حتى إن صفة "بلدي" صارت تعني سوقي مبتذل!

وبدلاً من دراسة العود وتطوير تعليم وتعلُّم العزف عليه جرت محاولات لاهثة لتطويع آلة البيانو لتعزف ثلاثة أرباع الصوت أو حتى أجزاء الكوما! وانبرى الموسيقيون في (هرمنة)⁽⁵⁾ أعمالهم بلا خبرة ولا دراية هرمنةً بدائية فجّة هرباً من الخط اللحني الواحد (المونودية) التي تطبع موسيقانا بمزاج خاص. واقتضت الهرمنة التأليف في مقامات تخلو من ثلاثة أرباع الصوت، ومعدلة كي تتمكن بعض الآلات من عزف جملة أو بعض جملة مهرمنة! وتضخمت الفرق الموسيقية تضخماً سرطانياً غير مدروس ولا

4— سيمون جار غي السويسري ومعه الفرنسي جان كلود شابرييه هما اللذان قدما منير بشير إلى الوسط الثقافي الفني الأوربي، وكريستيان بوفيه الفرنسي هو الذي قدّم عازف البزق السوري محمد عبد الكريم إلى أوربا، هذه مفارقة أولى، أما المفارقة الثانية التي نريد أن نسوقها هنا أن أساتذة مدرسة بغداد للعود الذين أكدوا مراراً على جغرافية التجربة (بغداد — العراق)، مات عميدهم محيي الدين حيدر في إسطنبول، ومات ثانيهم جميل بشير في 24 أيلول 1977 في لندن، ومات ثالثهم منير بشير، بعد عشرين عاماً من وفاة أخيه، سنة 1997 في بودابست!

5— مصطلح موسيقي يقصد به كتابة أدوار المرافقة للألحان الموسيقية. التحرير

مقونن بلا ضابط له، تُحشر فيها الآلات حشراً ويُخترع لبعضها
جمل موسيقية بدافع التوزيع الموسيقي⁽⁶⁾.

ما يمكن أن نسميه اليوم الإرث الموسيقي العربي، وربما
من الأفضل والأدق أن نقول: الإرث الغنائي الموسيقي العربي،
هو حصيلة مجموع ثقافات الأقوام الذين شغلوا فضاءات
جغرافية خاصة بهم في زمن من الأزمان، وأصبحت كلها
مجتمعة في رقعة انتشر فيها الإسلام، واعتنقت الأقوام
والأعراق والأمم الدين الجديد فأدخلت فيه دماءً جديدةً وألواناً
جديدةً وأحاسيس جديدةً وثقافات وموسيقى جديدة، بعضها
يفوق بكثير ما كان للعرب منها رهافةً وذوقاً وصنعةً ودقةً
وعمقاً. هذا الخليط البشري من لحمٍ ودمٍ وروح انصهر مع
الزمن في بوتقة الأمة العربية والإسلامية، وإن كانت بعض
الأقوام التي انصهرت فيها لا عربية ولا إسلامية.

ما هي الحصص وكيف توزع أو كيف تُعرف؟ أسئلة لا يمكن
الإجابة عنها بدقة، ولعل الإجابة عنها ألا تكون يوماً دقيقة، فلم يبقَ
من هذا الخليط الثقافي الموسيقي شيئاً على حاله وإنما تفاعل
وتداخل وتمثله ورثته الجدد بمزاجهم الخاص بهم، وبأسلوبهم
الخاص بهم، فأصبح شيئاً لا هذا ولا ذلك بل هو من هذا وذاك.

ظهر العرب في المسار الزمني التاريخي في القرن السابع
الميلادي مع الدعوة الإسلامية. وهذا لا يعني أن العرب ما كانوا

6 — المحاولات الجادة في التوزيع جاءتنا من الموزع اليوناني — الإسكندراني أندريا
رايدر الذي ورّع كثيراً من أعمال محمد عبد الوهاب، وأجاد في توزيع بعض أعمال
الملحن والمطرب السوري نجيب السراج، نذكر منها: (ليالي الشتاء، أنعم من ضوء
القمر، ما أجمل أن نرحل...). ثم أحسن من بعده في التوزيع، المصري علي
إسماعيل.

موجودين قبل الدعوة، فوجودهم قبل الدعوة مؤكد بالمصطلح "الجاهلية"، وهو وجود قريب زمنياً نسبياً بفترة الدعوة إذ إنه نظرياً يسبقها تماماً ويتوغل في القدم قبلها بزمن بعيد. وقد قصدنا هنا أن حضور العرب تاريخياً بدأ مع الدعوة وبعدها، إذ تؤكد حضورهم بنشر دعوتهم وتأسيس إمبراطوريتهم على أنقاض إمبراطوريتي الفرس والروم.

ضمن هذا السياق الدلالي المحدد، وفي الإطار الثقافي الموسيقي تحديداً، يمكن أن نقول إن العرب بصلاتهم ورحلاتهم وعلاقاتهم وتزاوجهم وإطلاعهم وتأثرهم ورثوا في الأقل ما كان معروفاً قبلهم عند أقوام جاوروهم أو احتكوا بهم في فترة الجاهلية وما قبلها، وكانوا تجاراً بدواً رُحلاً في غالبهم الأعم، حضريون مقيمون في الحاضرات الكبرى كمكة ويثرب، إن بقينا في العهد والرقعة الجغرافية الذي ستولد فيه الدعوة الإسلامية.

المهم هنا أن نقول إنهم في الأقل قد ورثوا موسيقياً ما كان معروفاً وقتئذٍ من "أنظمة" موسيقية: فارسية

وهندية⁽⁷⁾ وإغريقية⁽⁸⁾ وبيزنطية⁽⁹⁾ وسريانية وتركية⁽¹⁰⁾ وما قبل عربية⁽¹¹⁾ في الهلال الخصيب وجاهلية، مكونات اجتمعت كلها في

7 — "الموسيقا الهندية سلّمها قريب من استخدام أوربا السلّم القديم ذا الـ 22 نغمة. يخرج من ترتيب أبعاد الجنس ذي المَدَتَيْن الطبيعي. والجنس ذو المَدَتَيْن الطبيعي يمكن أن يكون على الأساس (صول)، أو على الأساس (دو)، وفي كليهما، فإن النغمات السبع الأساسية بأسمائها الهندية هي: سا، را، كا، ما، با، دها، نا، سا. وكل واحدة منها يسمونها (شَد)، يعني نغمة التأسيس، واللفظ يبدو أنه عن العربية".
للاستزادة انظر: غطاس عبد الملك خشبة، المعجم الموسيقي الكبير، المجلد الخامس، ص 301-304.

8 — الموسيقا الإغريقية هي موسيقا قدماء اليونان، وهي الأصل الذي انتشر في العالم منذ القرن السادس قبل الميلاد. يركز علمهم في الموسيقا على الجنس المسمى عندهم دياتوني، وهو ما يسميه العرب: "ذا المَدَتَيْن"، أي ما يتألف من بُعْدَيْن طنينيين. وأول أنواع الجنس الأصل الأول، المسمى "ذا المَدَتَيْن"، على الترتيب الفيثاغورثي.

9 — الموسيقا البيزنطية نسبةً إلى بيزنطة عاصمة مملكة الروم الشرقية في عهد الملك قسطنطين الأول، وكانت تضم تركيا. والموسيقا البيزنطية قديماً هي نفسها الموسيقا الإغريقية إلى القرن الخامس الميلادي. والتغيير الذي بدأ في الموسيقا الإغريقية كان يتناول تعديل الجنس الأصل الأول، بالتصرف في ثالثته، واستمر ذلك التعديل حتى القرن الثامن عشر إذ تفرّغ القس خريستوس إلى إصلاح شامل في تحديد أبعادها وعلاماتها وطرق كتابتها. وجعل العلامات الدالة على النغم في التدوين تُكتب من اليمين إلى اليسار كما في اللغة العربية واللغات الشرقية، وتكتب أيضاً من اليسار إلى اليمين كما في اليونانية.

لمزيد من التفاصيل انظر: غطاس عبد الملك خشبة، المعجم الموسيقي الكبير، المجلد الخامس، ص: 284 - 287.

10 — الموسيقا التركية: الموسيقا التركية عند الترك هي وليدة الترتيب البيزنطي القديم، على التعديل الذي أُجري في أبعاد الجنس الفيثاغورثي الأصل، وذلك في ثالثته، وهذا الإجراء على التعديل كانوا يسمونه جنس (راست)، ويسمون النوع الثاني (بياتي)، والثالث (سيكاه). أما ترتيب نغم ذي المَدَتَيْن، من غير تعديل، فكانوا يستعملونه في أنواعه الثلاثة دون تغيير، فأول أنواعه هو الجنس المسمى (عجم)، وثانية (النهوند)، وثالثة (الكردي). عدّة النغم في الموسيقا التركية تسع عشرة نغمة.
للاستزادة انظر: غطاس عبد الملك خشبة، المعجم الموسيقي الكبير، المجلد الخامس، ص. 288-291.

بوتقة الإسلام الذي صهرها مع أقوامها. بعض هذه الثقافات الموسيقية كانت متوازية في الوجود بعضها مع بعض، وبعضها تتابع زمنياً مع بعضها الآخر، سبقته أو لحقت به. ما نريد قوله هو إن الثقافة الموسيقية بحد ذاتها لا توجد وتظهر دون حاملها البشري الإنساني. وهذا الحامل البشري الإنساني عندما اعتنق الإسلام، لم يخرج من جلده، وإنما انخرط في الأمة، ذاب فيها بمكوناته الإضافية التي لم تكن بداية في الأمة. هذه الإضافات الكثيرة المتنوعة من غير العرب بشتى أعراقهم دخلت المنظومة الإسلامية، اعتنقوا جميعهم العقيدة، لكنهم أدخلوا إلى نسيج ناشريها من العرب ثقافات متنوعات ما كانت، أو على الأقل، لم يكن شيء في مستواها عند الفاتحين.

إلا أن المحاولات التي أرادت وتريد دوماً، على الأقل فيما يتصل بالبحاثة العرب، أن يكون للعالم العربي تراث أو إرث موسيقي موحد، أو قاسم مشترك واحد، أو له قاسم مشترك واحد وخصوصيات جغرافية تتصل بكل منطقة من مناطق بلدان العرب، نقول إن هذه المحاولات بمضامينها ونواياها الطيبة، لا يشاطرها الرأي بحاثة آخرون أوريون. فعلى سبيل المثال الباحث الموسيقي

11 – الموسيقا العربية هي الأصل القديم الذي انتشر في الشرق منذ القرن الأول للهجرة (القرن السابع الميلادي) وعنه أخذت آسيا الصغرى، ثم أوروبا. تعتمد الموسيقا العربية على صنفين من الأجناس اللحنية، لكل منهما ثلاثة أنواع، ومجموعها يُعرف باسم الأجناس القوية، أو الأصول الستة. يُسمّى الجنس الأول (ذا المديتين الطبيعي) وأنواعه الثلاثة هي: جنس عجم على الأساس (صول)، جنس نهوند على الأساس (لا)، جنس كردي على الأساس (سي). والجنس الأصل الثاني، هو المسمى (القوي المستقيم) وفيه أيضاً ثلاثة أنواع هي: القوي المستقيم جنس (راست)، ويؤخذ على المبدأ على أساس ثنائية الجنس الأصل الأول، وهي نغمة (لا)، والثاني هو (القوي المنكس)، واصطلاحاً (بياتي) وهي نغمة (سي)، أما النوع الثالث فيسمى (القوي غير المنتظم)، ويعرف باسم جنس (سيكاه) لأنه يؤسس على ثلاثة جنس (الراست)، وهي نغمة (دو)، نصف زائدة.

للاستزادة انظر: غطاس عبد الملك خشبة، المعجم الموسيقي الكبير، المجلد الخامس، ص. 292-300.

الفرنسي جول روانيه Jules Rouanet في مطلع القرن العشرين، يرى أن ما يطلق عليه "موسيقا عربية" هو مزيج من عناصر فارسية وتأثيرات من منطقة الحيرة، وفيها من الغساسنة ما فيها، وهذا الخليط كلّه غلّفه العرب المنظرون في القرون الوسطى بنظريةٍ موسيقيةٍ يونانية. وإن هؤلاء المنظرون العرب بإرادتهم تقعيد موسيقاهم، أو ما وجدوا موسيقاهم عليه في زمانهم، بنظريات موسيقيةٍ إغريقية، إنما هي جهود قسرية تخلو من العلمية والموضوعية، همها جميعها إلباس موسيقاهم بقواعد يونانية! ويذهب روانيه في دعواه إلى أبعد من ذلك، معتبراً أن ليس للعرب فن خاص بهم، ويقول: "الفن الذي يسمى بالعربي في سورية إنما هو فن سوري، وهو قبطي في مصر، وبيزنطي في آسيا الصغرى، وروماني — بربري في إفريقيا، وروماني — إيبيري في إسبانيا، وبارثي وساساني في فارس وبلاد ما بين النهرين"⁽¹²⁾.

بعد ثلاثين عاماً من مقولة روانيه جاء البارون رودولف ديرلانجيه الذي ترجم مع معاونيه من البحاثة التونسيين كتب المنظرين العرب ورسائلهم في القرون الوسطى ما أصبح يعرف اليوم بمجلدات **الموسيقا العربية**. قِيلَ ديرلانجيه ضمناً ما جاء به المنظرون العرب، بربط الموسيقا العربية باليونانية، لكنه أشار أنه كان من الأفضل لو عمد المنظرون العرب إلى البحث عن "أصل أولي"⁽¹³⁾، أو عن "نواة موسيقية قومية قديمة قدم عهدهم في التاريخ كأمة سامية تجعل من هذا "الأصل الأولي" مبدأ الدراسة والبحث، انطلاقاً منه تُعرف الإضافات المجلوبة، وتعرف التأثيرات والتطورات الداخلية التي تطرأ على كل منظومة من المنظومات للبشر فيها يد وفكر وإحساس.

12 — جول روانيه، "الموسيقا العربية"، في موسوعة لافينياك — تاريخ، المجلد الخامس، ص. 2688 – 2738، 2715، 2737، 2746.

13 — البارون رودولف ديرلانجيه، الموسيقا العربية، المجلد الخامس، باريس، غوتتر، 1949، ص. 37.

من يقرأ روائيه يدرك أنه يخلط معاً بين الفن العربي والفن الإسلامي ولا يجعل بينهما فاصلاً، لكنه في الوقت نفسه ينفي عن العرب أن يكون لهم فن تُلصق به صفة العربي، وأنه فن آخريين استحوذ العرب عليه بفعل الإسلام الذي نشره بين ظهراي أقوام ليست عربية أصلاً، وإنما اعتنقت دينهم. وهو يرى أن الفنون التي نسبها العرب إليهم إنما هي فنون مسيحية، أو فنون غير إسلامية بالأصل، أكسبها العرب ومعهم المسلمون من غير العرب، صفة العروبة أو الإسلام. في حين يرى ديرلانجيه في الفن العربي أصلاً سامياً مغرقاً في قدمه.

مع تنامي الشعور القومي عند الترك والفرس في منتصف القرن العشرين تنامي معه النظر إلى المفهوم الذي يرفض الفنون الإسلامية وإرجاعها في مجملها إلى فنون أصولها غير إسلامية، إذ إن الفرس والترك معاً رفضوا هذه المقولة كلياً. وفي الوقت نفسه ظهرت فرضيات تقول إن العرب عندما فتحوا بلاد فارس لم يكن لهم في الموسيقى ما كان للفرس، وإن الفاتحين العرب وجدوا عند من أخضعوهم لسلطانهم ولسلطان دينهم فناً موسيقياً متطوراً تبناه ونسبوه فيما بعد لأنفسهم. وكان للترك فيما نسوق من أفكار موقف كموقف الفرس، وأظهر كلا الموقفين: الفارسي والتركي أن لا فضل للعرب ولا سبق لهم في الموسيقى، وأن ما لديهم هو فارسي تركي، أي غير عربي، بل وحتى جاء من خارج المزاج السامي كله، إذ إن الفرس يعدون أنفسهم هندو — أوربيون، في حين يعد الترك أنفسهم أوراليون ألتانيون. وفي كلا الرأيين ما فيهما ضمناً من عداة للسامية أو تقليل من شأنها. وهم يرون حتى في الإرث الموسيقي السرياني — البيزنطي محطة وأصلة بين الإغريق القدامى وعرب الجاهلية.

أفكار روائيه، ومعها أفكار مستشرق فرنسي آخر هو جاك بيرك، مروراً بالأفكار المعتدلة التي ذكرها رودولف ديرلانجيه، صاحب موسوعة الموسيقى العربية، تدور كلها حول موضوع نزع

شرعية صفة العربية عن الموسيقى التي نسميها كذلك، وإرجاعها في أصولها كلها إلى الفرس والترك، وأن البحث عن أصول يونانية قديمة (إغريقية) فيها، مُقحّم متقول قسريٌّ. والأفكار الجازمة القاطعة التي تبناها روائية لعلها جاءت ضماً مما اطلع عليه من أعمال المستشرق اللساني رُنان Renan الذي نفى وجود المعتقدات الشعرية الجاهلية، بل ونفى معها وشكك في الشعر الجاهلي كلّهُ، وعنه أخذ غيره من المستشرقين في هذا دون أن يذكره، وبهذه الأفكار طلع طه حسين فأثار معركةً لم تنتهِ عقابيلها حتى اليوم بين مؤيد ومعارض⁽¹⁴⁾.

وما نريد قوله هنا ليس قوله مع أو ضد، وإنما محاولة سماع وفهم الأفكار المتضاربة كلّها المؤيدة والمعارضة، بل والمحايدة التي تسعى إلى قبول كلمة سواء في أصول الموسيقى العربية.

إن هجوم الأديب الفرنسي جورج دو هامل Duhamel الذي ذكره المستشرق جاك بيرك Berque في كتابه **الشرق الثاني**، على هوية جامع القيروان الفنية في تونس، والتي يقول فيها إن هذا المسجد ليس فيه من العربية سوى الأرض التي بني عليها⁽¹⁵⁾. وبيرك نفسه يعيد استخدام مقبوس دو هامل بعد ست وثلاثين سنة مرةً أخرى وحرافياً، إنما في سياق آخر، حاول فيه أن يدلل على فكرة تدور حول "إعادة توظيف الثقافة". يحاول

14 — شكك الباحث الفرنسي إرنست رُنان (1823-1892) بالشعر الجاهلي الإقليه مستنداً في نظريته هذه إلى: غياب الاختلاف بين لغتي الشمال والجنوب في جزيرة العرب، وافتعال مكانة قريش لأسباب دينية، وتركيز الشك على المعتقدات ورواتها المشكوك في رواياتهم، وغياب الاختلاف بين لهجات القبائل، والشك في ذاكرة الرواة وتعدد الروايات، وغياب العبادات القديمة وأسماء الآلهة والمعتقدات في الشعر الجاهلي الذي وصلنا.

للاستزادة في هذا الموضوع أنظر: سمر مجاعص، رُنان ونظرية الشك في الشعر الجاهلي، دار النهار، بيروت، لبنان، 2009.

15 — جورج دو هامل، الأمير جعفر، 1924، ص 115.

بيرك بعد أن استعاد فكرة دو هامل "أن لا شيء عربي في مسجد القبروان سوى الأرض التي بني عليها"، ليقول ألا يمكننا اعتبار اليوم أن كل ثقافة من الثقافات، من نواح عديدة، ما هي إلا نظام إعادة توظيف؟⁽¹⁶⁾ إن فكرة إعادة التوظيف أكثر دقةً وموضوعيةً من الفكرة الأولى: أي نفي أي مآثرة للعرب فيما ينسبونه لأنفسهم من فنون، ففيه مجافاة للحقيقة وإجحاف، إذ إن من سبق العرب في الموسيقى وجاورهم لا بد أنه أخذ عنهم متأثراً بفنون غيرهم بمزاجهم هم، وأحاسيسهم هم. فتأثرت العرب بالفرس غير تأثر الترك بالفرس، ولو كان الأصل أن موضوع التأثير واحد، لكان مزاج المتلقي مختلفاً في مثالنا العربي — التركي. ففكرة إعادة الاستخدام هنا أو إعادة التوظيف أو ربما "التمثل"، هو رهن المتمثل المتلقي، وهي عملية رهيبةً بمتلقيها متنوعة تنوع متلقيها، وبالتالي يكون إعادة توظيفها مختلفاً من ثقافة متلقية إلى أخرى. نحن نحاول هنا أن نرى الأمر ونقلبه من وجوهه المختلفة، بأطرافه المختلفة، ولو كانت حاسمة على لسان روانيه ومن بعده دو هامل، متحفظة هادئة من طرف ديرلانجيه، وتوفيقية بقلم جاك بيرك. فالحقيقة هي كل هذا بنسب مختلفة متباينة تباين الفترات الزمنية التي نتحدث عنها في تطور الموسيقى العربية، إذ إننا لا ننكر أن ما كان للفرس والبيزنطيين أيام جاهلية العرب من موسيقا، لا تطاوله ما كان للعرب منها في شيء. فالعرب بين إمبراطوريتين شرقية فارسية وشمالية بيزنطية ارتحلوا بأحمالهم إلى كل منهما يبيعون ويشترون ويسمعون ويتأثرون وينقلون ويحاكون ويقلدون.

وقد تطرق الباحث السويسري سيمون جارغي Jargy إلى أصول الموسيقى العربية في كتابه **الموسيقا العربية**⁽¹⁷⁾، بدءاً من الأساطير إلى التراث السامي فالتوراتي فالإنجيلي، مروراً

16 - جاك بيرك، الشرق الثاني، باريس، غاليمار، 1970، ص 35.

17 - منشورات مطابع فرنسا الجامعية، باريس، 1971.

بالتراث الفارسي واليوناني الإغريقي، وصولاً إلى الجاهلية فبداية الإسلام فالعصر الأموي ثم العباسي منتهياً بالأندلسي. طبعاً لم يغفل ذكر التأثيرات البيزنطية والسريانية⁽¹⁸⁾. وجارغي متخصص بالساميين لذا نجده يربط الإرث التوراتي ماراً بالإنجيلي وصولاً إلى الإسلام.

أما الباحث الموسيقي التونسي صالح المهدي فيتناول مسألة أصول الموسيقى العربية بالطريقة التقليدية التي يُنظر إليها عند العرب عموماً، مستهلاً رأيه بمباريات الشعر التي كان الجاهليون يجرونها كل عام في مكة الجاهلية، وكانت روائعهم تُكتب بماء من ذهب وتعلق على أستار الكعبة التي رفعها إبراهيم الخليل تعظيماً لشأن قارضيها ولشأن الشعر عند العرب عموماً⁽¹⁹⁾. وأشار المهدي⁽²⁰⁾ إلى تأثير العمال الفرس الذين كانوا يؤمون مكة في القرن السادس الميلادي لترميم الكعبة كيف أنهم حملوا معهم غناءهم. لكن الرأي الذي يتوسع فيه المهدي حول أصول الموسيقى العربية، اعتبره أن هذه

18 — أنظر الصفحات 9 — 48 من كتاب جارغي، الموسيقى العربية. وهو قد تعرض للموضوع نفسه باختصار على غلاف أسطوانة منير بشير، أمسية في جنيف، 1972، وعلى أسطوانة عود عربي كلاسيكي، منير بشير أيضاً، 1972.

19 — نفى رُنان وطه حسين ومرجوليوث ونولدكة أن تكون قصة المعلقات حقيقية، بل إنهم جميعهم متفقون على أن ما يصح من الشعر المنسوب إلى الجاهلية قليل جداً قياساً إلى ما هو معروف منه عندنا. إن بذور الشك في صحة نسب الشعر الجاهلي الذي وصلنا ليست حديثة العهد وإنما هي تعود إلى القرنين الثاني والثالث للهجرة. وقد شكك بعض المؤرخين العرب بصحة نسب ما وصلنا من الشعر الجاهلي أمثال: الأصمعي (123—216هـ)، وابن هشام (؟ — 218هـ)، وابن سلام الجمحي (139—231هـ).

20 — صالح المهدي، الموسيقى العربية، باريس، لودوك، 1972، ص 5 — 10.

الموسيقا المتقنة بدأت مع زرياب في القيروان، وأنه حمل معه الموسيقا التونسية⁽²¹⁾ إلى الأندلس حيث ذاع صيته وانتشر فنه.

والغناء العربي القديم كان ارتجالاً حراً في مقام من المقامات، أو موقعاً يصاحبه ضرب إيقاعي ثابت. وما زال هذا النوع من الغناء المرتجل الحر أو الموقّع موجود عندنا وعند الهنود والإيرانيين والعراقيين. ولعل هنا أن تكون النواة الغنائية الموسيقية القديمة التي طلبها دير لانجيه التي يمكن أن نعدّها بداية الأصل ننطلق منها في بحثنا لتلمس تطور الغناء والموسيقا عند العرب.

كان منير بشير قد ردّ على ما جاء به صالح المهدي من أن زرياب بعد أن أقام مدة في القيروان حمل معه الموسيقا التونسية إلى الأندلس، بأن زاد زرياب الموسيقي هو زاد عراقي عراقي من بلاد ما بين النهرين، أقدم مما جاء به الإسلام أو حمله أو تمثله من موسيقا، وأن مخزون زرياب الموسيقي هو موسيقا شرقية قديمة نتاج تلاقح ثقافات تعاقبت وعاشت في بلاد الرافدين والأصقاع المحيطة بها⁽²²⁾.

ويشير منير بشير في موضع آخر إلى أن أصول الموسيقا العربية قديمة قدم إنسان الأرض التي يعيش عليها العرب اليوم، خصوصاً في شرق المتوسط والشرق الأوسط، وتحمل في

21— فلنلاحظ هنا أن الدكتور صالح المهدي أدرج ضمن التأثيرات ما كان في تونس من موسيقا وقتننذ واطلع عليه زرياب وحمله معه إلى الأندلس. ولا شك عندنا أن زرياب قد اطلع على ما كان في تونس من موسيقا لكنه أطلعهم أيضاً على ما حمله معه من بغداد وهو كثير.

22— لسان الحال، بيروت، 1972/12/14.

مكوناتها الثقافية الفنية مكونات الشعوب التي تداولت وتعاقت وتعايشت عليها، فأصول موسيقانا برأيه: سومرية، وبابلية، وأشورية، وكلدانية، وفارسية، وكردية، وبيزنطية، وعربية تداخلت وتشاكلت وامتزجت في مزاج أهلها وحُملت إلى إسبانيا ومنها إلى أوروبا⁽²³⁾.

إن تأكيد المقام العراقي ضمن سياق البحث عن أصول الموسيقى العربية أمر مهم. فالمقام العراقي وليد تلاقح وتفاعل حضارات ثقافية فنية كبيرة، انصهرت معاً وتطورت في بوتقة بلاد ما بين النهرين جغرافياً. التأثيرات الموسيقية الفارسية والبيزنطية والعربية كانت متبادلة. والغناء المسمى بالمقام العراقي ولد وتطور في العراق وليس له نظير في بلد عربي آخر. إذن هو وليد جغرافية محددة تفاعلت فيها حضارات عاشت فيها أو كان لها تأثير فيها بحكم الجوار كالحضارتين الفارسية والبيزنطية⁽²⁴⁾. وغناء المقام مبني على تسلسلات نغمية.

23- إفلين مسعود، مجلة لبنان، بيروت، 1972/9/9.

24- يرى عازف السنطور العراقي محمد حاج هاشم رجب أن المقامات التي كانت معروفة في العصر العباسي مبنية على سُلّم يتألف من ديوان كامل، وأنها صممت استناداً إلى الآلات الموسيقية (العود والقانون والسنطور والرباب)، وأنه بسقوط بغداد سنة 1258 على يد جحافل المغول والتركمان والفرس والترك. وبتأثر من ثقافتهم التي حملوها تأسس نظام جديد للمقامات متكيف مع الشعر الفارسي والتركي والعربي. أما المقام العراقي المعروف غناؤه اليوم في العراق فعمره لا يتجاوز ثلاثة قرون أو أربعة في حده الأقصى، ولا يمكن مقارنته بالمقام الذي كان يُغنى في العصر العباسي. هاشم رجب ينفى إذن أن يكون المقام العراقي العباسي قد وصلنا بالاستمرارية ويفترض أن قطيعةً حصلت بسبب التأثيرات التي أُنباها والتي أسست لطريقة جديدة ونظام جديد.

انظر هاشم رجب، محمد، "المقام العراقي"، ورقة بحث مقدمة بتاريخ 1964/11/28 إلى المؤتمر الدولي للموسيقا العربية الذي انعقد في بغداد. انظر أيضاً هاشم رجب، محمد، المقام العراقي، بغداد، منشورات مكتبة المثنى، مطبعة المعارف، 1961.

مسألة المقام العراقي إذن مسألة معقدة لنبت فيها، كي نستخلص الفكرة التي نبحت فيها، وهي تلمس أصول الموسيقى العربية. فالرأي الأول في المقام يرى أن التأثير والتأثر الفارسي البيزنطي العربي هو الذي ولده وتناقلته حناجر أهل البلاد حتى وصلنا إلى النحو الذي نعرفه عليه. في حين أن الرأي الثاني يقول إن قطيعة ثقافية حصلت بسقوط بغداد سنة 1258، وإن تأثيرات مغولية، وتركمانية، وفارسية، وتركية دخلت على طريقة غناء المقام فأحدثت فيه نظاماً جديداً عمره أربعة قرون هو الذي وصلنا على النحو الذي نعرفه اليوم. فلا إجماع إذن على أصل المقام العراقي، فالرأي الأول يعطيه عمراً طويلاً جداً قياساً إلى الرأي الثاني، وبين الاستمرارية والقطيعة بونٌ شاسعٌ وفرق. فضلاً عن أن الفوضى الإصطلاحية التي تصاحبه دلالاتها (مفهوم المقام، شكل المقام، غناء المقام، صيغة المقام، نظام المقام...) لا تؤسس لجعله عراقياً صرفاً، وإنما تركياً أو كردياً... وحدها صفة "العراقي" الملتصقة بالمقام تجعل العراقيين اعتبار أصله عراقياً، والمقام العراقي الغنائي لا علاقة له بمصطلح "مقام" المبني على عقود وأجناس في الموسيقى العربية.

ولئن كانت مسألة الفصل في أصل المقام العراقي معقدة فلقد كانت الآراء في قضية الموشح الغنائي تكاد تكون مجتمعة⁽²⁵⁾ في أن صاحبه ومبدعه هو الشاعر مقدّم بن معافى الذي رافق الأمير عبد الله بن محمد المرواني الذي حكم الأندلس منذ العام 888م حتى العام 913م، وقد قلّد شعراء المشرق صنعة أهل الأندلس فيه. وهناك رأي يقول بأن من قعد⁽²⁶⁾ الموشح هو ابن سناء الملك

25— والطريف أن الموشح الشعري الذي اعتمد في خرجاته كلمات أعجمية أو عامية أو كليهما معاً أصبح عندنا مادة تراثية بامتياز في مبناه الشعري والغنائي على السواء. وهو إن تحلل من كثير من القيود الشعرية وتمرد عليها أو فلنقل أتى بشيء مختلف عنها قليلاً أو كثيراً تعج مبانیه ومعانيه اللغوية والشعرية من عيون الأدب.

26— قعد: جعل له قواعد.

(1155 — 1211م)، ويرى صالح المهدي⁽²⁷⁾ أن أول من لحن الموشح وغناه هو زرياب في متتالية غنائية موسيقية معروفة بـ: "فاصل" في تركيا، و"وصلة" في المشرق، و"نوبة" في المغرب.

ويرى المؤلف الموسيقي اللبناني توفيق الباشا أن الموشح، هذا القالب الشعري الغنائي، يلقي قبولاً في العالم العربي كله، ويشكل قالباً تراثياً بامتياز، يسمعه العرب جميعهم ويغنونه، ويرى في المغني زرياب الوسيط الذي نقل موسيقا المشرق إلى الأندلس وزوج بينها وبين جديد أهل الأندلس: الموشح الشعري⁽²⁸⁾.

أما العراقي محمد هاشم رجب فيؤكد الأصل العباسي العراقي للموشح، وأرجع المعلومة للشيخ علي الدرويش الحلبي⁽²⁹⁾ سمعها منه عندما كان في بغداد سنة 1941 في معهد الفنون الجميلة. ويشير رجب إلى أن الموشح غناء عرفه العراقيون في العصر العباسي، نقله زرياب معه إلى الأندلس، وانتشر من الأندلس إلى شمال إفريقيا، وتناقله العرب من جيل إلى جيل⁽³⁰⁾.

أما منير بشير فقد خالف الجميع في أصل الموشح الغنائي المعروف بالأندلسي، وأرجع أصوله إلى ثقافات ما بين النهرين الموسيقية ما قبل الإسلام وما قبل العرب، نافياً أصوله العربية مرجعاً إياها إلى ألحان بيزنطية وسريانية من بلاد ما بين النهرين، وأن هذه الألحان قد تأثرت أيضاً بالألحان التركية التي كانت معروفة وقتئذٍ، وأن هذا المخزون القديم الخليط قد انتقل إلى شمال

27- صالح المهدي، الموسيقا العربية، باريس، لودوك، 1972، ص. 9 - 10.

28- جورج راسي، البلاغ، بيروت، 1973/2/5.

29- الشيخ علي الدرويش الحلبي مولوي من حلب ولد نحو سنة 1880، وكان عازف ناي وباحث موسيقي، درّس الموسيقا في إسطنبول ومصر وتونس حيث عمل مع البارون دير لانجيه. ثم عاد إلى سورية سنة 1939، وسافر إلى بغداد سنة 1941.

30- محمد هاشم رجب، المقام العراقي، ورقة بحث أقيمت بتاريخ 1964/11/28، في المؤتمر الدولي للموسيقا العربية الذي انعقد في بغداد.

إفريقيا وإلى الأندلس، وأن الموشح نُسب إلى العرب لأنهم صانعو المزيج ولأنهم ألبسوه شعرهم الغنائي الجديد: الموشح⁽³¹⁾.

يفترض رأي منير بشير الحاسم هذا معرفة وثيقة بما هو معروف من غناء كنسي بيزنطي وسرياني في منطقة الهلال الخصيب، كما يتطلب معرفة وثيقة بالموسيقا العثمانية التركية. ويرى جميل بشير وسلمان شكر، وهما عازفا عود من المدرسة البغدادية تتلمذا على المعلم شريف محيي الدين حيدر، أن الموشح بصيغته التي نعرفها في المشرق العربي أصوله تركية عثمانية، وهو أقرب إليها من قربه من الغناء الأندلسي المعروف في شمال إفريقيا (المغرب والجزائر وتونس).

أما الموسيقي اللبناني وليد غلمية فينفي أن يكون للعرب موسيقا خاصة بهم لأن العرب لا يملكون تراثاً موسيقياً عربياً أصيلاً. فالفن في العصور العربية عاش في كنف الخلفاء والأمراء وكان صنيعة القصور والحفلات وأن الشعب لم يكن يعرف شيئاً من هذا⁽³²⁾.

هذه الأفكار حول تجريد العرب وتاريخهم من موسيقا اختصوا بها، والتي أكدها وروج لها قبلاً الباحث الموسيقي الفرنسي روانيه، كانت في وقت من الأوقات سائدةً ورائجةً في العالم العربي، بل إنها كانت شائعة كثيراً في سورية. وهي وإن حاولت الاستناد إلى بعض الفرضيات، أو حاولت حتى ابتداع فرضيات تدعم هذا الرأي، إلا أننا لا نستطيع أن ننكر على أمة يتجاوز عدد سكانها ثلاثمائة مليون إنسان أن يكون لهم موسيقاهم، وإن اختلطت

31- جورج راسي، البلاغ، بيروت، 1973/4/2.

32 - جورج راسي، البلاغ، بيروت، 1973/2/5.

أصولها وتباينت وتنوعت، لكنها في النهاية امتزجت بمزاج واحد يعرف بها وتعرف به.

المشكلة الكأداء في البحث عن أصول الموسيقى العربية وتلمس آثارها البعيدة أن كل ما وصلنا من كتابات عنها، وهي ليست بالقليلة، نهجها نظري وصفي بحت، بل حتى رياضي، أو وصفي حكاوي، فغياب نظام التدوين حرماناً من أشياء كثيرة لا يمكن الاستدلال عليها وصفاً. فما كان في العصر الأموي وبعده العباسي، وما كان في الأندلس من أخبار وأحوال، لا شك أن فيما نسمعه من آثارها تُغنى على أنها من الموسيقى التراثية غير أمينة، محرّفة في نقلها، إلا أنها في نهاية المطاف تنقل شيئاً.

الباحث الموسيقي اللبناني وديع صبرا أراد أن يثبت للغرب أسبقية العرب في اكتشاف علم توافق الأصوات وتناغمها (الهارموني) في كتاب⁽³³⁾ صدر له في بيروت سنة 1941. وكان صبرا قد ألقى محاضرة سنة 1923، في قاعة بلبيل الشهيرة في باريس، ترأسها الأستاذ ألفرد برونو، دعم فيها فرضيته. لكن الطريقة التي قدّم فيها جول بيندر Jules Bender المحاضر صبرا وموضوع محاضرتة، جعلنا نتوخى الحذر العلمي المنزه عن الإنفعال العاطفي الذي يجعلنا أحياناً نجبر الأشياء على قول ما قد يكون فيه من القسرية ما يكون. ومهما كان الأمر فقد كان لـ وديع صبرا رأيه وفرضية عمل بدأها مستعيراً من ديرلانجيه ومن روانيه مقبوسات عن الفارابي، وصفي الدين، واللاذقي، وتتصل كلها بالمسافات النغمية التوافقية، مهاجماً السلم المعدّل معتبراً المسافات فيها توافقية، مستشهداً برأي المؤلف الموسيقي الفرنسي كامبي سان صانس في مسألة (الكوما)، راداً على روانيه الذي ادعى أن الموسيقى العربية لا تتطور ولا يمكنها أن تتطور من داخلها. ولا شك أن

33 — وديع صبرا، الموسيقى العربية أصل الموسيقى الغربية، بيروت، المطبعة الكاثوليكية، 1941.

ما فعله وديع صبرا جهداً طيباً صادقاً فيه نفسٌ عاطفيٌّ وطنيٌّ، إذ طلب أن يُردَّ الاعتبار للموسيقا في لبنان، وأن يتحول الكونسرفتوار الوطني اللبناني إلى "فيلا ميدتشي": كعبة النهضة الفنية لنشر الموسيقى التراثية العربية.

إن مسألة التأكيد والإصرار على أن الحضارة العربية هي أم الحضارة الأوروبية فيها مغالاةٌ وشطط. أن نقول أنها أحدثت تأثيراً كبيراً أو ضئيلاً فتلك مسألةٌ يمكن قياسها في تاريخ العلوم والآداب والفنون، وليس في التلاحق فضلٌ ومنة. والإصرار على نشر هذه الفكرة، وإن كان مغلفاً بإرادة طيبة، إلا أنه غالباً ما يأخذ شكل الدفاع الوقائي عن النفس، شكل إثبات الذات التاريخية من باب الدونية الحالية، وهذا ليس من العلم في شيء. هذه الفكرة المسيطرة، وإن بدأت في مطلع القرن العشرين، إلا أنها ما زالت مستمرة حتى يومنا هذا، وكثرت الكتابات الهائل التي يصدر فيها عندنا وعند غيرنا جعلها صراعاً مفتوحاً بين "كان" و"صار". وأن تكون فرضيات البحث مبنية على الموضوعية بحثاً عن الحقيقة التاريخية فهذا من البديهيات، أما أن ننساق وراء الأهواء والعواطف وعقدِ النقص فتلك مسألة خطيرة لا تؤدي إلى شيء: نحن نقول، ونحن نسمع، ونحن نفتنح وكأن المسألة هي إسماع حالنا ما نرغب في سماعه. فلندع أموراً كهذه يقولونها بأنفسهم، أو فلنسع إليها نحن بحثاً متقصياً علمياً موضوعياً عميقاً موسعاً شاملاً لا مكان للعواطف فيه.

أما الأب اللبناني جوزيف خوري الذي ترأس الكونسرفتوار الوطني اللبناني سنة 1973 فقد كان أكثر اعتدالاً وحذراً في طرح أفكاره وإن كان بعضها ينحو منحى فرضية، وديع صبرا، إلا أن أفكار الأب خوري جاءت متحررة من عقدة الأسبقية التي تخفي خلفها عقد نقص أهل الشرق.

وبعض الأفكار المطروحة تتجاوز حد الشطط لتصبح ضرباً من عملة الذات إذ يدّعي البعض أن العرب هم الذين اخترعوا

العلامات الموسيقية والمسافات فيما بينها، وهم من ابتدعوا علم التوافق (الهارموني)، والإيقاع، وأنهم هم من اخترعوا الآلات الموسيقية التي انحدرت منها الآلات الموسيقية المعروفة في أوربا! لكن أفكاراً كهذه يسيرُ إبطالها فالموسيقا العربية زمنياً وسيطة بين موسيقات كثيرة سبقتها في الظهور والانتشار والتعديد كالموسيقا اليونانية والفارسية والبيزنطية والسريانية والآشورية، وبين الموسيقات الأوربية التي ظهرت لاحقاً لها، فكيف يبرر للعرب الوسطاء اختراع ما جاء به من سبقهم من علم ونظرية وآلة في الموسيقا؟ وما الفضل في هذا كله؟ أليس التناقف الموسيقي أغنى فكرةً ودلالةً ومعنىً وفلسفةً وفناً وعلماً وتواضعاً وموضوعيةً من أفكار تهوى التسوّد دون علم ولا معرفة؟

لم ينج أحد⁽³⁴⁾ من الهرطقات⁽³⁵⁾ التي لا تؤسس لشيء سوى الفوضى ولا طائل تحتها. حتى منير بشير لم يخرج عن هذا المؤلف في القول الذي نشر بإسم (بيان إيزار) سنة 1972، يقول فيه إن الآلات الغربية الوترية والنفخية أصلها العود والقانون والناي، وإن كانت أفكاره في مجملها أكثر عقلانية ممن سبقه فيها.

العننة التي تعتمد الرواية الشفاهية لا يمكن أن تفيدنا في موضوع معرفة أصول الموسيقا العربية. وحده النص وهو عندنا نوعان: نص مكتوب على حامل فيزيائي ورق وغيره، ونص موسيقي مدوّن أو مسجل على حامل فيزيائي مغناطيسي أو رقمي.

34— يرى الموسيقي اللبناني سليم الحلو أن العرب هم من اكتشف العلامات الموسيقية في العصر الأموي، أما توفيق الباشا المؤلف الموسيقي اللبناني فيرى أن الكلاسيك العالمي نشأ من الموشح، واللبناني أيضاً وليد غلمية الذي ينكر أن يكون للعرب موسيقا خاصة بهم أصلاً، يؤكد أن موسيقا "الجيرك" أصلها أغنية كردية مشهورة جداً ومنتشرة في شمال العراق، لكن أهل الموصل أنفسهم يؤكدون أن "الجيرك" ليس كردياً إنما هو من أصل آشوري!

35— أنظر في هذا كم "الفرضيات" الذي يرد على الألسنة بصيغة "المؤكد"، عند إفلين مسعود، مجلة لبنان، بيروت، 1972/1/15، جورج راسي، البلاغ، بيروت، 1973/2/5.

وحده النص بنوعيه، وتحليله العميق المستفيض، مدعوماً بالنص المكتوب النظري العلمي الرياضي، أو التاريخي السردي، يمكنه أن يعطينا معلومات من شأنها أن تدلنا على أصل الموسيقى العربية التي وجدنا أنها موسيقات لا موسيقا، وأصول لا أصل. وأن الجغرافية التي انتشر فيها العرب ناشرين دعوتهم كان عليها أقوام أقدم منهم، أو في الأقل أسبق منهم بالمقام، كان لهم موسيقاهم، ورثوها وتثاقفوها، جاءتهم أمةٌ جديدةٌ تثاقفت مع ما تثاقفوه فرادى وجماعات، شكلت بمجموعها كلُّه ما نعرفه نحن عن العرب بإحساسنا أنها موسيقا عربية.

الموسيقا

في اليمن

صميم الشريف

تعد الموسيقى واحدة من أهم الفنون في اليمن، والتراث الموسيقي اليمني يعود في جذوره إلى أبعد من العصر الجاهلي الذي كانت اليمن تغذي فيه الحجاز وأطراف الجزيرة العربية بالقيان — المغنين والمغنيات — وجرادتا عبد الله جدعان ليستا أول من غنى الغناء العربي لأنه يعود في جذوره إلى عهد عاد كما يقول الفلقشندي.

والموسيقا اليمينية قديمها وحديثها لم تكن في يوم من الأيام أسيرة حدود اليمن، فانتقل جلها إلى دول الخليج والجزيرة العربية حتى صار فناً من فنونهما، بما فيها الغناء المتقن الذي شاع في الحجاز في زمن عثمان بن عفان بفضل المغني "طويس" اليميني الأصل، كما يقول أحمد تيمور، ثم في زمن الأمويين والعباسيين والغناء المتقن فن يمني مازال معمولاً به في اليمن حتى اليوم، وبناءؤه الموسيقي يقوم على استهلال غنائي خال من الإيقاع يؤدي بأسلوب الموالم ثم يتحول في جزئه الثاني إلى الأداء بمرافقة الإيقاع الثقيل، ليصير هزجاً سريعاً بمرافقة الرقص في جزئه الثالث، وأشهر من غنى هذا اللون في اليمن الحارثي والسنيديار ومحمد مرشد ناجي.

استقت الموسيقا اليمينية مقوماتها من مصادر ثلاثة، وأول هذه المصادر هي الإيقاعات الموسيقية والأغاني الشعبية الخاصة بالبوادي والأرياف وأغاني البحر والألحان التراثية التي تعد جميعها اللبنة الأساسية في صياغة الألحان و الأغاني في اليمن. والمصدر الثاني هو ألحان الخليج العربي والجزيرة العربية التي تتشابه إلى حد بعيد في إيقاعاتها وصيغها مع الموسيقا اليمينية التي انتقلت أيضاً إلى دول الخليج والجزيرة بالسماع والمشاهدة وبانتقال المؤدين منها وإليها.

أما المصدر الثالث فهو الإيقاعات الإفريقية والهندية التي تأثرت بها، وهذه الإيقاعات وفدت إلى اليمن عن طريق المبادلات التجارية التي كان يقوم بها تجار اليمن والهند والأفارقة. وقد طور الفنانون اليمنيون هذه الإيقاعات بما يلائم موسيقاهم فطبعوها بطابعهم المحلي اليمني، مثال ذلك رقصة "الطنبورة" ورقصة "البامبلا" اللتان هما من أصل إفريقي، ورقصة "الزربادي" ذات الإيقاعات السريعة والملاحم الهندية، ويعد الفنان "محمد جمعة خان" أول فنان نقل هذه الإيقاعات إلى الموسيقا اليمينية في مستهل القرن العشرين.

والتراث اليمني غني جداً وقد قبس منه الفنانون اليمنيون الشيء الكثير إضافة إلى إحيائه. ومن أبرز ألوانه الأهازيج التي ترافق الأعياد والاحتفالات والأعراس وما شابه ذلك. ثم الأغاني، وأنواعها كثيرة، والمتداول منها هي:

— أغاني "الجمالي" وهي أغان خاصة بالسفر، وترجع في أصولها إلى فن الحداء، ولغتها أقرب إلى الفصحى منها إلى العامية.

— أغاني "الكاسر": ويؤديها البحارة، إما بغرض التجارة أو الصيد.

— أغاني "بني مغراه" وتؤدى في جنوب اليمن بمرافقة الرقص، وهي خاصة بالفلاحين والمزارعين.

— أغاني "الزربادي" وتؤدى بمرافقة الرقص، وتتميز باستعمال الآلات الإيقاعية والناي المعروف في اليمن باسم "المردوف". ويتألف قلبها الفني من لازمة موسيقية ومذهب غنائي وأدوار، وإيقاع ألحان الأدوار يختلف عن إيقاع اللازمة والمذهب.

— أغاني "العوادي" وهي أغان تراثية ذات إيقاعات رتيبة تعتمد في نظمها على الشعر، وتؤدى بمرافقة العود. وهي خاصة بمنطقة حضرموت، والغناء الحضرمي شهد بوأراً لغلبة الموسيقى الهندية عليه بسبب الجالية الهندية الكبيرة بحضرموت، وفي أغلب المدن الساحلية ولاسيما في مدينتي عدن والمكلا، حتى صارت الأغنية الحضرمية صدى لألحان هندية أو لأغان عربية بدائية، ولم تستعد أمجادها إلا على يدي الفنان أبي بكر المحضار عام 1965 الذي كون مع المطرب أبي بكر سالم بالفقيه ثنائياً رائعاً فغنى له روائع مثل: يازار عين العنب، ونار بعدك، وسلم حتى لو بكف الإشارة، التي تجاوزت اليمن إلى مختلف بقاع الجزيرة العربية وغناها مشاهير المطربين فيها.

— أغاني "الحدري": أي وسط وأسفل وادي حضرموت — وهي أغاني ترنم فيها الأبيات الشعرية ترنيماً يعتمد على المد وهو غناء حزين ومؤثر.

— "الدان" لون من الغناء يشبه الموالم، وهو على نوعين: الدان الموقع، ويعتمد في الأداء على الكلام العامي والإيقاع، والدان المرسل، ويعتمد الشعر في الأداء بمرافقة آلة إيقاعية واحدة، وهو يشبه في أدائه غناء الموالم الزهيري في جنوب العراق.

— الموشحات: يجمع فنانو اليمن على أن الموشحات عرفت في اليمن قبل الأندلس، وإن أول من قال الموشح الشعري هو "مقدم بن معافر" اليمني ومعافر هو حاكم "المعافر" التي هي اليوم "الحجرية" والموشحات اليمنية، من الأعمال التراثية الدينية ذات الإيقاعات البطيئة، وهي على أنواع منها: اللحج نسبة إلى لحج، وتؤدي فيها موقعة ومرسلة. واليافعي، وتشبه الغناء الديني المنتشر في السعودية، والصنعاني التي تحتاج إلى مهارة فائقة في الأداء.

— الصوت: مصطلح فني عرف عند العرب في العصر العباسي، وهو اليوم من أهم ألوان الغناء اليمني، ذكره الأصهبهاني في كتاب الأغاني، فعدد أنغامه وإيقاعاته وطرق غنائه، وأورد بعض نصوصه. وذكره أيضاً صفي الدين الأرموي في كتابة الأدوار، مع تدوين لإيقاعاته وأنغامه بمصطلحات ذلك العصر الموسيقية. وقد أختفى غناء الصوت من الحياة الموسيقية بعد سقوط بغداد في القرن السابع الهجري على أيدي التتار، ولم يعد للظهور إلا في القرن الثاني عشر للهجرة، ولا يوجد دليل علمي على أن الصوت المعمول به اليوم هو نفسه الذي ذكره الأصهبهاني، على الرغم مما ذهب إليه الباحثون عن وجود روابط في أصولهما الغنائية. ويذكر كتاب المقامات العربية أن فن الصوت نشأ في حضرموت ونقله إلى البحرين وبعض دول الخليج الفنان عبد الرحيم العسيري، وأخذ عنه الفنان محمد

فارس البحريني، وهذا لفته لضاحي بن الوليد وللقطري خيرى بن إدريس.

والصوت على نوعين: عربي وشامي، والعربي ما كان مقياسه الموسيقي 4/6 والشامي 4/4 وكلاهما يؤديان بمرافقة العود، حتى قيل "لاصوت بدون العود"، إضافة إلى آلة المراس الإيقاعية. ثم دخلت في غنائها آلة الكمان. ومن ثم أدخل محمد فارس في غنائها آلة القانون، ومع ذلك ظل العود الآلة الرئيسة في غنائها. والمقامات الموسيقية المستعملة فيه هي: الراس والبياتي والحجاز والسيكاه وغيرها. وهو فن ارتجالي أي يتدخل فيه مزاج المغني ونوعية المستمعين عند اختيار المؤدي للأسلوب الذي سينتهجه في أداء الصوت، ويستهل غناء الصوت عزفاً بالعود بما يشبه التقاسيم من المقام الذي يختاره المغني، ثم يبدأ الغناء بكلمة "ياليل" ليلفت انتباه المستمعين إليه، يعقبه بموال يكون مدخلاً إلى الصوت الذي سيغنيه، على أن يكون الموال من الشعر القديم، وأن يكون الصوت من النصوص القديمة أو البديلة لها من الشعر المنظوم لهذا الغرض. فيغني المغني عدداً من القصائد بلحن وإيقاع واحد لا يتغير وبأصوات متجانسة فيما يخص أسلوب الصوت العربي والشامي، وكما يبدأ الغناء بارتجالاً على العود ينتهي بارتجالاً مماثلة تدفع بالمستمع إلى التأمل عوضاً عن هتاف الإعجاب.

صنعاء — الأغنية الصنعائية: يعود تراث الغناء الصنعائي — أو الصنعائي كما يسمى في اليمن — والذي يغطي جميع أرجاء اليمن، إلى مئات السنين، ويتميز عن غيره من الأغاني اليمنية،

بنصوصه المليئة بالحكم والمعاني المعبرة عن القيم الاجتماعية والوطنية والدينية والغزلية النابعة من ضمير الشعب، وهذا ما دفع بالفنانين للاهتمام به والحفاظ عليه وتجديده بالتأليف على غرار، وهذا التراث قديمه وجديده ظل يؤدي بآلات الطرب التقليدية القديمة التي عفا عليها الدهر، مثل القنبوس — القيثارة القديمة — القيثارة، والعود ذي الأربعة أوتار المصنوع من الرق — المزهر —، والرباب والناي والمرواس — آلة إيقاعية — والطاسة النحاسية وهي آلة إيقاعية تصنع من جلود الماعز وأطر نحاسية، والهاجر — الطبل الكبير — والسلمسية، وهي آلة موسيقية تتألف من قطعة خشبية مدورة ومجوفة تثبت فيه ثلاثة عيدان مستطيلة الشكل تشبه المثلث، تشد عليها خمسة أوتار، وكل وتر يصدر عنه نغمة واحدة بخلاف العود والرباب، ويتطلب العزف بها تدريباً طويلاً وشاقاً ليبرع العازف بها. وهذه الآلة عرفتها حضرموت قبل غيرها من المدن اليمنية وجيء بها من ينبع في الحجاز في القرن الثالث الهجري.

ظلت هذه الآلات مجتمعة أو منفردة ترافق الغناء الصنعاني ولاسيما غناء الصوت والدان والأغاني الشعبية إلى أن تم تجديدها أو الاستعاضة بغيرها منذ ستينيات القرن العشرين، فاستبدل العود الرقي ذي الأربعة أوتار — المزهر — العود الخشبي ذي الخمسة أوتار، وعن الرباب بالكمان وعن المرواس بالدربكة وعن الطاسة بالدف. ويعد محمد محمود الحارثي وأيوب طارش وأحمد السيندار، أشهر من أدى ألوان الغناء الصنعاني وهؤلاء ورثوا فنونه من مشاهير الراحلين أمثال علي أبي بكر باشراحيل وإبراهيم الماس وعلي عوض الحراش وصالح العنزي وغيرهم. ولم يقف تطوير الفرقة الموسيقية عند

هذا الحد لأن الفنان الحضرمي أبا بكر سالم بالفقيه قام بتجربة رائدة عندما استعمل الآلات الموسيقية الحديثة إضافة إلى العود وغنى بمرافقة عشرين عازفاً أغنية "واه مغرد" الصنعانية، بعد أن كانت تؤدي بمرافقة العود والطبل ثم تعاون مع المغني وعازف العود أحمد فتحي والفرقة التي كونها في إحياء عدد من الأغنيات التراثية من مثل: يارسولي قم، وذا نسيم القرب نسنس، ونسيم السحر وغيرها، فأطلقا الأغنية الصنعانية من عقالها لتنتقل في رحاب الوطن العربي بالجديد الذي جاء به وأول من تأثر بتجربة بالفقيه فنانو الخليج العربي والسعودية من مثل عوض الدوخي ومحمد بن فارس وطلال المداح ومحمد عبده وخالد الشيخ، الذين غنوا الأغاني الصنعانية بالأسلوب الجديد.

هذه التجربة سبقتها محاولة أخرى في لحج قامت على يدي الشاعر والملحن "أحمد فضل القمندان" الذي يعد باني النهضة الموسيقية في لحج قبل الاستقلال، فهو أول من اهتم بالموسيقا والغناء، فأسس في عهد شقيقه "عبد الكريم فضل" سلطان لحج أول مدرسة للموسيقا والغناء لتعليم العزف بالعود والرباب والكمان، وأنشأ فرقة موسيقية خاصة به، ودعم فرقتي ندوة الجنوب والندوة اللحجية الموسيقيتين. وتبنى معهما عدداً من المؤلفين والملحنين والمغنين والعازفين من مثل محمد اللحجي وسعد بن أحمد وفضل طفش وهادي سعد سالم وأحمد صالح علي. وقد ازدهر فن الغناء في عهده وتابع ازدهاره فيما بعد بفضل الشاعر والملحن عبد الله هادي سبيبت. وقد ابتدع تلميذ القمندان محمد اللجمي أحياناً جديدة، أدت إلى ظهور عدد من الفرق الموسيقية التي لم تصمد طويلاً منها "فرقة الحوطة" التي أسسها الفنان محمد مرشد ناجي التي سجلت للإذاعة والتلفزيون

فيضاً من الأغاني التراثية اللحجية، وعلى الرغم من التقدم السريع الذي أحرزه الغناء الحديث إلا أن أغلب المغنين المعاصرين يفضلون أداء ألحان "القمدان" حيث غنى له المطرب أحمد يوسف "غزلان في الوادي" وفيصل علوي رائعته "تاج شمسان"

إذا رأيت على شمسان في عدن
تاجاً من المزن يروي المحل في تبين
قل للشبيبة نبغي هكذا لكم
تاجاً من العلم يمحي الجهل في اليمن

بعد الاستقلال تولى اتحاد الفنانين مسيرة النهضة الموسيقية في اليمن، فأسس عدداً كبيراً من الفرق الموسيقية التي نهضت بالموسيقا والغناء، ومازالت تعمل بجد لتواكب الحياة الموسيقية العربية، ويعد المطرب عبد الرب إدريس خير سفير للموسيقا اليمنية في الوطن العربي.

المراجع

- محمد مرشد ناجي — الغناء اليمني القديم ومشاهيره — مطابع الطليعة ط1- الكويت 1983 .
- مبارك عمرو العماري محمد بن فارس — الجزء الأول — المطبعة الحكومية لوزارة الاعلام — البحرين 1991.

القصيدة الشعرية

بـين

الأداء و الغناء

ياسر المالح

الشعر والعرب والغناء

قالوا «الشعر ديوان العرب» فهو يحكي خوالجهم وخواطرهم وأفكارهم، ويكشف عن حياتهم في استقرارهم ورحلاتهم وغزواتهم. ويؤرّخ ملاحظتهم ويسجل مفاخرهم. ويعبر المكان والزمان ليكتسب صفة الخلود.

والشعر عند العرب موزون مقفّ، يسبح في بحور «وبحور الشعر وافرها جميل» إشارة إلى ضابط البحر الوافر، وهو مايشير إلى وزنه:

بحور الشعرِ وافرُها جميلُ مُفاعَلَتُنْ مُفاعَلَتُنْ فَعولُ

ومثال الوافر في الشعر ماقاله مجنون ليلى:

ألسنّ وعدتني ياقلبُ أني إذا ما تُبْتُ عن ليلى تَنوبُ؟

فهاأنا تائبٌ عن حُبِّ ليلى فما لكَ كلِّما ذُكرتَ تَدوبُ؟

فالشعر العربي الموزون هو موسيقا حروف وكلمات وحركات وسكون وثلاثة حروف مدّ، تمدّ الصوت حين تتصل بحرف قبلها، وتنوين، وتشديد. والمثال الذي يحتوي ماذكرنا قول الأعشى في معلقته:

وَدَّعْ هُرَيْرَةَ إِنَّ الرِّكَبَ مُرْتَجِلٌ وَهَلْ تُطِيقُ وداعاً
أَيُّهَا الرَّجُلُ؟

غَرَاءُ (36) فَرَعَاءُ (37) مصقولٌ عَوَارِضُهَا (38) تَمْشِي الهُوَيْنَى (39) كما
يَمْشِي الوَجِي (40) الوَحْلُ (41)

ومن الشائع أن يقال: أنشد الشاعر قصيدة. أي أداها بصوته
وطريقته. وفي المعجم أن النشيده والأنشودة ما ينشده القوم بعضهم
لبعض من الشعر، وما يُترنم به من النثر والنظم. وتشير المصادر
إلى أن الأعشى لقب بصنّاجة العرب، لأنه كان يغني شعره، أو
ربما كان يُرتل شعره على قرعات الصنجات النحاسية. ولذلك كان
لقبه.

وفي الجاهلية عرف العرب الغناء، وكان لكل قبيلة شاعرها
ومطربها وعازفها. وكان من العرب من يعزف على الرباب وعلى
الناي، وكان العود معروفاً باسم (البربط). والدف والصنج كانا
معروفين من آلات الإيقاع. وقيل إن أول من غنى عند العرب
قينتان كانتا للنعمان بن المنذر يقال لهما الجرادتان، ومن غنائهما
في الاستسقاء حين حبس المطر:

أَلَا يَا قَيْنُ وَيَحَاكَ فَمُ فَهَيْنِمُ لَعَلَّ اللهَ يَسْقِينَا غَمَامَا
وَالْقَيْنَ الْعَبْدَ، وَالْهَيْنِمَةَ الصَّوْتِ الْخَفِيِّ.

وفي صدر الإسلام اشتهر العبيد والجواري بالغناء، وقيل
أول من غنى في الإسلام العبد طويس، وكان أول صوت غناه في
الإسلام:

قَد بَرَانِي الشُّوقُ حَتَّى كِدْتُ مِنْ شَوْقِي أَدُوبُ

36 - غَرَاءُ: بيضاء واسعة الجبين.

37 - فَرَعَاءُ: طويلة.

38 - عَوَارِضُهَا: أسنانها.

39 - الهُوَيْنَى: البطء.

40 - الوَجِي: من تَوَلَّمَهُ قَدَمَاهُ.

41 - الوَحْلُ: الذي يمشي في الطين.

ومما يروى عن ابن عباس أن النبي (ص) مرَّ ببيت حسان بن ثابت، وهو شاعره، فسمع جارية تغني، فدخل فناء بيته فوجد أصحاب حسان في صفيين يجلسون على بسط، يستمعون إلى جارية تدعى شيرين تغني وتعزف على العود في صدر المجلس. ومر النبي بهم، وانتهى إلى موضع الجارية، فارتجلت تغني:
هل عليّ ويحكُّما إن لهوتُ من حَرَجٍ؟

فتبسّم النبي وقال: لا حرج عليك إن شاء الله (42)

وكانت المدينة في صدر الإسلام حاضرة الغناء، فهي عاصمة الدولة الإسلامية. والعجيب أن تظهر فيها أول أغنية إعلانية في تاريخ الإعلان، فقد روي أن تاجراً عراقياً قدم إلى المدينة يحمل خُمراً ملونة تترين بها النساء. فباع الخُمُر جميعاً إلا الخُمُر السود، فشكا ذلك إلى الشاعر مسكين الدارمي، وسأله النصيحة. وكان الدارمي قد تنسك وانصرف عن قول الشعر في الغزل. فرق للتاجر العراقي، وكتب بيتين في الغزل، وقال للتاجر: ادفع بهذين البيتين إلى مُغنٍّ يلحنهما ويغنيهما، وعسى أن يكون في ذلك خير. والبيتان هما:

قل للمليحة في الخمار الأسود ماذا فعلت بزاهدٍ مُتعبٍ
قد كان شمراً للعبادة ذيلُهُ حتى وقفت له بباب المسجدِ

ولحن المغني هذين البيتين وغناهما. وشاع بين نساء المدينة أن الدارمي عاد عن نسكه إلى شعر الغزل، فلم تبق في المدينة مليحة أو جميلة إلا اشترت لها خماراً أسود، وصار الخمار الأسود في تلك السنة بدعة الموسم. فلما باع التاجر كل ما لديه من خُمُر سود عاد الدارمي إلى نسكه، وانصرف عن شعر الغزل.

وقد غنى هذين البيتين الفنان الكبير صباح فخري وعدل فيهما، وزاد عليهما، أما التعديل فكان باستبدال كلمة ناسك بدلاً من زاهد، وكلمة للصلاة بدلاً من للعبادة، وكلمة ثيابه بدلاً من ذيله. وأما الزيادة فكانت بنظم بيتين جديدين هما:

42 - هذه الحكاية أثبتتها د. صلاح الدين المنجد في كتابه (المفصل في الألفاظ الفارسية المعربة).

فسأبت منه دينه وبقينه وتركته في حيرة لا يهتدي
رُدِّي عليه صلاته وصيامه لا تقثليه بحق دين محمد

كتاب الأغاني

ازدهرت مجالس الغناء في قصور بني أمية، وبلغ الازدهار
أوجه في قصور بني العباس وأتباعهم البرامكة.
وهارون الرشيد حفل مجلسه بالمغنين والمغنيات، وخطر له
أن يكون لديه مختارات من أغاني الصفوة في عالم الغناء، فأمر
إبراهيم الموصلي وإسماعيل بن جامع وفليح بن العوراء أن
يختاروا مئة صوت (أغنية) من أحسن ما غنى به المطربون
والمطربات، ففعلوا، ثم أمرهم أن يختاروا من المئة عشرة أصوات
(أغاني) متميزة، ففعلوا، ثم أمرهم أن يختاروا من العشرة ثلاثة،
ففعلوا.

وكتاب الأغاني هو سجلُّ لهذه الأصوات المئة وغيرها مما يقود
إليه الحديث من أخبار، ألفه أبو الفرج علي بن الحسين الأصبهاني
(897 — 967م) في خمسين سنة، وعدد صفحاته 4000 صفحة، فيه
أخبار طريفة عن الحياة العربية منذ العصر الجاهلي إلى القرن الثالث
الهجري. ويحتوي على أبيات مختارة من الأصوات المئة مع ذكر
الرموز الشائعة (النوطة) لألحانها، وترجمة لمن لحنها وغناها وأخبار
العصر. ويروى عن صاحب بن عباد وزير مؤيد الدولة (938-995
م) أنه كان يصطحب في أسفاره حمل ثلاثين جملاً من كتب الأدب
ليطالعها، فلما وصل إليه كتاب الأغاني استغنى به وحده عن تلك
الأحمال من الكتب.

وأشهر من غنى الأصوات المئة إبراهيم الموصلي وابنه
إسحاق وإبراهيم بن المهدي وابن جامع وابن سريج ومعبد
والغريض، ودنانير وساجي وعريب وبذل، وكثيرون غيرهم،
وأكثرهم عبيد أو أولاد إماء وجوار.

وأشهر من غُني لهم من الشعراء ذو الرمة وعمران بن
حطّان وعروة بن أذينة وعمر بن أبي ربيعة. وقد غنى ابن سريج
من شعر عمر بن أبي ربيعة الصوت التالي:

ليتَ هندا أنجزتْنا ما نعدُّ وشفتْ أنفسنا ممّا تجدُّ
واستبدتْ مرّةً واحدةً إنما العاجزُ من لا يستبدُّ
ولقد قالتْ لجاتٍ لها ذاتِ يومٍ وتعرّتْ تبتدُّ
أكما ينعتني تُبصِرْ نني عمركنّ الله أم لا يقتصدُّ
فتضاحكنّ وقد قلنّ لها: حسنٌ في كلّ عينٍ من توذُّ
حسداً حُمْلنُهُ من أجلها وقديماً كان في الناسِ الحسدُّ

ومتابعة القصيدة المغناة عبر العصور التالية تدخل في مجال
التاريخ وتخرج عن حدود المقالة.

القصيدة المغناة في القرن العشرين

ماقدمناه من معلومات متناثرة عن الشعر العربي والغناء
ماهو إلا مقدمة موجزة للحديث عن غناء القصيدة في القرن
العشرين. ولابد من العودة إلى منتصف القرن التاسع عشر الذي
زوّدنا بمعلومات مدوّنة عن القصيدة المغناة بأصوات كبار
المطربين. من هؤلاء: محمد عبد الرحيم المسلوب، وسلامة
حجازي، وعبدو الحامولي، وداود حسني في مصر. وأحمد أبو
خليل القباني في دمشق، الذي كان رائد المسرح الغنائي. وكانت
الموشحات مما ازدهر في ذلك القرن.

والقرن العشرون هو امتداد زمني وفني للنصف الثاني من القرن
التاسع عشر. وما يهمننا هو القصيدة التي غناها كبار المطربين لشعراء
قدامى وشعراء محدثين.

سنختار القصائد المغناة وفق معيار غناء المغني لشاعر قديم
وشاعر معاصر من بلد مجاور. فاخترنا:

1 — قصيدتين لمحمد عبد الوهاب، لشاعر فارسي، وشاعر
لبناني معاصر.

2 — قصيدتين لفيروز، لشاعر بدوي أموي، وشاعر سوري معاصر.

محمد عبد الوهاب والقصيدة

نشأ محمد عبد الوهاب في بيئة شعبية في حي سيدنا الشعرا في القاهرة، وهي بيئة دينية. وقد جود آيات القرآن وهو في الرابعة، وشغف بالغناء يستمع إليه من كبار المطربين، وغنى وهو طفل قصيدة (ويلاه ماحيلتي)، وقصيدة (أتيت فألفيتها ساهرة) لسلامة حجازي. على مسرح فرقة الجزائرلي بين فصول الرواية.

في العام 1924 التقى الشاعر الكبير أحمد شوقي، فقربه إليه، وأسكنه عنده في فيلته المسماة (كرمة ابن هاني). وعني بتعليمه العربية والفرنسية، وزوّده بكتب الأدب والثقافة والمجموعات الشعرية، وكان يحاوره في كل يوم، ويرافقه في سفره إلى سورية ولبنان وفرنسا. وكان يشجعه على أن يختار من القصائد الشوقية ما يريد دون إلزام، ومن كلمات الأغاني الزجلية لزجالين وشعراء مارسوا كتابة الزجل، بحسب إحساسه الخاص في ابتكار اللحن المناسب.

وبدأ محمد عبد الوهاب يلحن ويغني في عشرينيات القرن العشرين، ويسجل أغانيه على أسطوانات، واستمع إليه المصريون والعرب من خلال أسطواناته وحفلاته. وذاع صيته، وبلغ القمة وهو شاب حتى لقب بمطرب الملوك والأمراء. وكان لأبيه الروحي أحمد شوقي الفضل الكبير في تعريفه بالسياسيين والمتقنين.

غنى محمد عبد الوهاب من ألحانه نحو أربعين قصيدة. وفي منتصف الأربعينيات من القرن الماضي اقترح عليه أحد أصدقائه تلحين قصيدة للشاعر الفارسي البغدادي النشأة مهيار الديلمي مطلعها:

أُعجبتُ بي بينَ نادي قومها أمُّ سعدٍ فمضتُ تسألُ بي

فاعترض عبد الوهاب على (أم سعد) وقال: لا يمكن أن أوافق على (أم سعد)، فأمر سعد زوجة أخي، وهي أم سعد عبد الوهاب الذي ألمح فيه سمات الفن وهو طفل. فاستجاب صديقه لاعتراضه واستبدل بأم سعد (ذاتُ حُسن). فوافق عبد الوهاب على تلحينها وغنائها، فالقصيدة فيها كبرياء وفخر، وكلماتها تنضح بالموسيقا.

النص

أعجبتُ بي بينَ نادي قومِها ذاتُ حُسنٍ فَمَضَتْ تَسألُ بي
سَرَّها ما عَلِمْتُ من خُلُقِي فأرادتْ عِلْمَها ما حَسَبِي
لا تخالي نسباً يَخْفِضُنِي أنا من يُرْضِيكَ عندَ النَّسَبِ
قَوْمِي اسْتولُوا على الدهرِ فتَى ومَشُوا فوقَ رؤوسِ الحِقَبِ
عَمَمُوا بالشَّمسِ هاماتِهِمْ وبنَّوا أبياتَهُمْ بالشَّهَبِ
وأبي كِسْرَى على إيوانِهِ أينَ في الناسِ أبٌ مثلُ أبي؟
قد قَبِسْتُ المَجْدَ عن خيرِ أبِ وقبِسْتُ الدينَ عن خيرِ نبي
فَضَمَّتْ الفخرَ من أطرافِهِ سُوددَ الفرسِ ودينَ العربِ

إضاءات أدبية ولغوية

القصيدة قديمة لمهيار الديلمي المتوفى في العام 1037م، وفيها يفخر بنسبه الفارسي ودينه الإسلامي. والفخر بالنسب أمر شائع عند شعراء العرب. والديلمي يعبر عن فخره بقومه في الأبيات الرابع والخامس والسادس، فقومه ملكوا البلاد منذ فجر التاريخ. وفخره بالدين الإسلامي كان في البيتين السابع والثامن. وقد جمع بين الحسنين المجد والدين. وإيوان كسرى عرشه، وسودد الفرس رفعتهم وعظمتهم.

والقصيدة من بحر الرمل وضابطه:

رَمَلُ الأبحرِ ترويه الثقاتُ فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتُ
أو فاعلُن كما في القصيدة.
إضاءات فنية

المقام النغمي في لحن القصيدة متعدّد، فهو بياتي (دوكاه) في الأبيات الثلاثة الأولى، ونهاوند (نوى) في البيتين الرابع والخامس، وراست (نوى) في الأبيات الثلاثة الأخيرة.

للأغنية مقدمة موسيقية موزعة، ولوازم موسيقية بين الأبيات. ونهاية موسيقية أشبه بنهاية سيمفونية.

وأكثر مايلفت السمع في الأغنية الأداء، فهو تارة مرسل، كما في الأبيات الأول والثاني والثالث والخامس، وتارة يصاحبه إيقاع كما في البيت الرابع والبيت السابع وصدر البيت الثامن.

وتظهر روعة الأداء في كلمة (يخفضني) في البيت الثالث، فالنغم ينخفض في هذه الكلمة ليعبر عن معناها، كما تظهر في كلمتي (دين العرب) في الخاتمة، ففيها مد في كلمة (دين) وختم في كلمة (العرب) تعقبها جملة الخاتمة الموسيقية.

ويمكن حين ندرك روعة الأداء في الأغنية وكلماتها أن نسامح عبد الوهاب في خطأ لفظي حين قال: قومي استولوا بضم لام (استولوا) والصواب فتحها فهي من فعل استولى، والصواب (استولوا) كما هي القاعدة.

وما يدعو إلى العجب أن محمد عبد الوهاب لم يغنّ من الشعر القديم إلا قصيدة (أعجبت بي) لمهيار الديلمي، وقصيدة (قالت) لصفي الدين الحلي العراقي (1277 — 1349م)، أما القصائد الأخرى التي لحنها وغناها فهي لشعراء عاصروه في القرن العشرين. ولا سيما أحمد شوقي، وقد غنى من قصائده اثنتي عشرة قصيدة عدا أوبريت مجنون ليلى. ومن الشعراء الآخرين المصريين غنى لأحمد رامي، وأحمد فتحي، وعلي محمود طه، ومحمود حسن إسماعيل، وكامل الشناوي، ومحمود أبو الوفا، ومحمود عبد الحي، وإبراهيم ناجي، وأحمد خميس، وعزيز أباظة. أما الشعراء اللبنانيون فقد لحن للأخطل الصغير (بشارة الخوري)، وإيليا أبي ماضي وغنى من شعر الأخطل الصغير (جفنة علم الغزل) و(الصبا والجمال) و(الهوى

والشباب) و(أيها النيل). وقد اخترنا من شعر الأخطل الصغير قصيدة (الصبأ والجمال). وهي من الشعر الجديد يكتبه شاعر لبناني في إحدى ملكات الجمال. فيكون من ذلك صيغة فنية جديدة، تمازجت فيها الروح المصرية بالروح اللبنانية في إطار الحداثة.

الصَّبَا وَالْجَمَالُ مَلِكُ يَدَيْكَ أَيُّ تَاجٍ أَعَزُّ مِنْ تَاجَيْكَ
نَصَبَ الْحُسْنُ عَرْشَهُ فَسَأَلْنَا مَنْ تُرَاهَا لَهُ فَدَلَّ عَلَيْكَ
فَاسْكِبِي رَوْحَكَ الْحَنُونَ عَلَيْهِ كَانَسْكَابِ السَّمَاءِ فِي عَيْنَيْكَ
كَلَّمَا نَافَسَ الصَّبَا بِجَمَالٍ عِبْقَرِيَّ السَّنَى نَمَاهُ إِلَيْكَ
مَاتَغْنَى الْهَزَارُ إِلَّا لِيَلْقَى زَفَرَاتِ الْغَرَامِ فِي أُذُنَيْكَ
سَكَّرَ الرُّوْضُ سَكْرَةً صَرَعَتْهُ عِنْدَ مَجْرَى الْعَبِيرِ مِنْ
نَهْدَيْكَ

قَتَلَ الْوَرْدُ نَفْسَهُ حَسَدًا مِنْكَ (م) وَأَلْقَى دِمَاهُ فِي وَجْنَيْكَ
وَالْفَرَاشَاتُ مَلَّتِ الزَّهْرَ لَمَّا حَدَّثَتْهَا الْأَنْسَامُ عَنْ شَفْتَيْكَ
رَفَعُوا مِنْكَ لِلْجَمَالِ مِثَالًا وَانْحَنُوا خُشَعًا عَلَى قَدَمَيْكَ
إِضَاءَاتٌ أَدْبِيَّةٌ وَلُغَوِيَّةٌ

القصيدة كتبها الأخطل الصغير يصف ملكة جمال لبنان وصفاً آخذاً رومانتيكياً قوامه الطبيعة الجميلة، وملكة الجمال، في حوار جمالي مع مفردات الطبيعة، لكنها تتفوق على كل منها، وتؤثر في سلوكها، فالهزار يغني مغرماً بالملكة. ورياض الأزهار على جمال رائحتها سكرت من عبير النهدين. والورد انتحر لأن الملكة أجمل منه وألقى دماه في خديها. والفراشات أقبلت على شفتي الملكة دون الزهر الذي تعودت امتصاص رحيقه.

وفي البيت الأخير يبالغ الشاعر فيقول:

رَفَعُوا مِنْكَ لِلْجَمَالِ إِلَهًا وَانْحَنُوا خُشَعًا عَلَى قَدَمَيْكَ

وهذا في عرف محمد عبد الوهاب لا يناسب معتقده، فطلب من الشاعر تعديل كلمة (إلهاً) فعدّلها فصارت (مثالاً)، ووافق عبد الوهاب على هذا التعديل لأنه لا يمس معتقده الديني.

ملكة الجمال عادة تتوج بتاج. والملك عادة يجلس على عرش، وملكة الجمال التي يصفها الشاعر متوجة بتاجين هما الصبا والجمال. وعرشها هو عرش الحسن. ويسألها الشاعر أن تسكب على عرشها حنانها، كما سكبت السماء زرقنها في عينيها. وحين يتنافس صباها وجمالها الآخاذ يتغلب جمالها المضيء على صباها، فهو عبقرى السنّى أي نادر الضياء.

والقصيدة من البحر الخفيف وضابطه:

ياخفيفاً خفّت به الحركاتُ فاعلاتن مستفعلن فاعلاتُ
والبيت السابع مدوّر أي موصول الشطرين، تقع كاف (منك)
في الشطر الثاني، وحرف الروي في القافية كاف مكسورة لتأكيد
الخطاب الأنثوي.
إضاءات فنيّة

هذه القصيدة غناها محمد عبد الوهاب في فيلم (يوم سعيد) 1939. والمشهد يصوّر عبد الوهاب في فيلا إحدى المعجبات به (إلهام حسين)، تطلب منه أن يغني لها أغنية، فيستجيب، ويجلس إلى البيانو الكبير، ويعزف عليه المقدمة الموسيقية لأغنية الصبا والجمال.

وتعد هذه الأغنية الأولى التي يستخدم فيها البيانو آلة أساسية في المقدمة والمرافقة مع الأوركسترا، ولم يكن عبد الوهاب هو العازف على البيانو حقاً. فالعازف محترف، وعبد الوهاب في المشهد كان يمثل دور العازف ويغني الأغنية بطريقة الدوبلاج.

المقام الأساسي للأغنية حجاز كار كرد في المقدمة والبيتين الأول والثاني، ثم ينتقل إلى مقام نهاوند في البيت الثالث، ويتحول

إلى مقام حجاز في الأبيات الرابع والخامس والسادس، ويعود إلى مقام حجاز كاركرد في الأبيات السابع والثامن والتاسع.

وأهم ما في أداء عبد الوهاب توافق الكلمات مع اللحن في الاختصار والمد والصعود والهبوط. وأبرز مثال على هذا التوافق الشطر الأخير من البيت التاسع: (وانحنوا خشعاً على قدميك)، فقد ارتفع بأداء (على) ثم هبط بها (إلى قدميك)، كما لو أنه يصور السجود. وهذا شبيه بما أداه في قصيدة (أعجبت بي) حين ارتفع بقوله (لاتخالي نسباً) ثم هبط في قوله (يخفضني). ويندر بين المغنين والملحنين من يراعي توافق المعنى مع اللحن والأداء. فيروز و القصيدة

فيروز اسم فني للمغنية نهاد وديع حداد، ولدت في العام 1935 في قرية بجبل لبنان تسمى الدبية. منذ العام 1950 عملت مرعدة في كورس الإذاعة اللبنانية، وحليم الرومي هو من تعهد بها ولحن لها أول أغنية، وهي قصيدة (تركت قلبي)، وهو الذي أطلق عليها اسم فيروز.

وكان في فرقة الإذاعة الموسيقية عازف الكمان عاصي الرحباني، فوجد كل منهما نفسه في الآخر، وتزوجا في العام 1955 وبدأ المشوار الفني مع عاصي ومنصور، فكان من ذلك مدرسة فنية لبنانية مستقلة، مازالت حية متطورة تلائم كل عصر.

والأخوان رحباني شاعران وزجالان، وكان أول ماصدر لهما من مجموعات شعرية مجموعة (سمراء مها)، صدرت عن مؤسسة الرواد للتأليف والترجمة والنشر بإشراف أنور الرفاعي وشاكر مصطفى. فيها كثير من الأغاني الملحنة.

وكتب الأخوان رحباني خلال سبعة عقود بدءاً من الستينيات الكثير من القصائد والأزجال، منها ماغني مونولوجاً، ومنها ماكان في مسرحيات غنائية واستكشاثات شعبية. وقد أصدر بعض الباحثين بذلك كشوفاً كاملة، لكن المقالة لا تتسع لإثباتها والعودة إليها يسيرة.

من الشعراء الذين غنت لهم فيروز غير الأخوين
رحباني، الأخطل الصغير، وإيليا أبو ماضي، وأحمد شوقي،
وبدوي الجبل، وجبران خليل جبران، ورشدي معلوف، ورشيد
نخلة، ورفيق الخوري، وسعيد عقل، وميخائيل نعيمة، ونزار
قباني.

وغنت لشعراء قدامى مثل جرير، وابن جبير، وابن سناء
الملك، وعترة بن شداد، ولسان الدين بن الخطيب، وأبي نواس،
والصمة القشيري.

وقد اخترنا من الشعراء القدامى الصمة القشيري. وهو شاعر
عربي من بني عامر بن صعصعة من مضر، اشتهر بشعر الغزل
في العصر الأموي. كما اخترنا قصيدة لنزار قباني غنتها فيروز
بلحن الأخوين رحباني بعنوان وشاية. وهذا الاختيار ينسجم مع ما
اخترناه لمحمد عبد الوهاب، ويتوافق مع خطتنا في الاختيار، بعيداً
عما هو مألوف من التقيد بشعراء بلد المغني الأكثر شيوعاً بين
الناس. والتزمنا بأن يكون الملحن والمغني من بيئة واحدة.

كان الأخوان رحباني من أكثر الناس ثقافة في سماء الأدب.
وقد عادا إلى الماضي، فانتقيا من شعر الشعراء ما هو قابل للتلحين
والغناء. من هؤلاء شاعر أموي يدعى الصمة القشيري (...
—714م) اشتهر بشعر الغزل. وكان مغرماً بابنة عمه العامرية رياً
بنت عطيف، فخطبها من أبيها، فرفض أن يزوجه إياها، وزوجها
من عامر بن بشر، وبات الصمة القشيري متيماً هائماً على وجهه،
أشبهه بمجنون ليلي، ينشد شعره في ابنة عمه كما فعل قيس حين
فارقته ليلي إلى ورد زوجها، وماتت دون أن يدري. والغريب أن
الصمة القشيري وقيس بن الملوح كليهما من بني عامر.

اختار الرحبانيان من شعر الصمة القشيري أربعة أبيات فقط
من قصيدته:

حننتَ إلى ربيّ ونفسك باعدتَ مزارك من ربيّ وشعبا كما معا
فما حسنٌ أن تأتي الأمر طائعاً وتجزع أن داعي الصبابة أسما
والأبيات الأربعة هي التالية:
النص:

بروحِي تلكَ الأرضُ ما أطيبَ الرُّبَا⁽⁴³⁾ وما أحسنَ
المصطافَ والمتربعا⁽⁴⁴⁾

وأذكرُ أيّامَ الحمى⁽⁴⁵⁾ ثم أنثني على كبدي من خشيةٍ أن
تصدعا⁽⁴⁶⁾

وليسَت عشيّاتُ الحمى برواجعٍ إليك ولكنْ خلّ عينيك
تدمعا

كأنّا خلقتنا للنوى⁽⁴⁷⁾ وكأئما حرامٌ على الأيام أن
نتجمعا

إضاءات أدبية ولغوية

حب الأرض في البيئة الطبيعية الجميلة حب غريزي،
والتغزل بالأرض كثير، ولا سيما إذا كانت حافلة بالأحبة
والأصحاب. ومن يغترب يحس بالوحشة، ويذكر الأيام الماضية،
فتدمع عيناه لفراق الأحبة والوطن. ويرجو أن يعود إلى بلده، لكن
الأحوال تحول دون عودته، ويتمنى أن يفدي بلده بروحه، فهي

43 - ما أطيب الربا: صيغة تعجب. والرُّبَا جمع ربوة وهي المرتفع من الأرض وتكتب بالألف الممدودة

لأنها متحولة عن الواو في (ربوة). ومنهم من يكتبها بالألف المقصورة (الرُّبَى).

44 - المتربّع: العيش في الربيع.

45 - الحمى: مكان العيش.

46 - تصدعا: الأصل تتصدعا، حذف تاء المضارع والمعنى تتخرب.

47 - النوى: البعد.

موطن الجمال في رباها وصيفها وربيعها. ويرى أن القدر هو الذي يتحكم بالإنسان ومصيره.

القصيدة من البحر الطويل وضابطه:

طويلٌ له بينَ البحورِ فضائلُ فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلُ

وحرّف الروي في القافية العين الممدودة.

إضاءات فنية

يبدأ اللحن بموسيقا أوركسترا كبيرة بلا إيقاع، تعبر عن العواطف الإنسانية في التعلق بالأرض والحببية. وتدخل فيروز على هذه الموسيقا بيتين من الشعر لا صلة لهما بالأبيات التالية المختارة، أداءً لا غناءً، وهما:

إذا كان ذنبي أن حبك سيدي فكلُّ ليالي العاشقينَ ذنوبُ

أتوبُ إلى ربي وإني لمرّةٍ يُسامحني ربي إليك أتوبُ

وهما من شعر منصور الرحباني.

المقام النغمي للحن حجاز كار كرد في الأبيات الأربعة. والإيقاع يصاحب أواخر المقدمة الموسيقية ثم الغناء. أما الأداء فيبدأ بالكورس يؤدي البيتين الأول والثاني ثم تؤدي فيروز البيتين باللحن نفسه، ويشترك وديع الصافي بأداء البيتين الثالث والرابع بلحن مختلف وصوت رائع، وتعيد فيروز غناء البيتين الثالث والرابع بلحن مختلف، وتنتهي الأغنية. ثم يعقبها قصائد أخرى بالاشتراك مع وديع الصافي والكورس. وقد جعل الرحبانيان عنوان هذه المجموعة من الأغاني المتعاقبة (أندلسيات)، مع العلم أن أبيات الصمة القشيري لا تمت إلى الأندلس بصلة. وتحت العنوان ذاته قصائد تغنيها فيروز لسيد درويش (ياشادي الألمان) ولنزار قباني (لا تسألوني ما اسمه حبيبي) ولغيرهما لا صلة لها بالأندلسيات!

وما دمنا ذكرنا نزار قباني، فقد اخترنا له قصيدة (وشاية)

غنتها فيروز بلحن الأخوين رحباني لتكون خاتمة المقالة. ونزار

قباني شاعر سوري (1923 — 1998م)، لقب بشاعر المرأة والسياسة. غنت له فيروز (دمشق) و(لاتسألوني) و(وشاية).

النص

أَنْتَ الَّذِي يَا حَبِيبِي نَقَلْتِ لَبِيضَ الْعَصَافِيرِ أَخْبَارَنَا؟
فَجَاءَتْ جُمُوعاً جُمُوعاً تَدُقُّ مَنَاقِيرُهَا الْحُمْرُ شُبَاكَنَا
وَتُغْرَقُ مَضْجَعَنَا زَقْرَقَاتِ وَتَغْمُرُ بِالْقَشِّ أَبْوَابَنَا
وَمَنْ أَخْبَرَ النَحْلَ عَنْ دَارِنَا فَجَاءَ يُقَاسِمُنَا دَارِنَا
وَهَلْ قَلْتِ لِلوَرْدِ حَتَّى تَدَلِّي يُزْرِكِشُ بِالنُّورِ جُدْرَانَنَا
وَمَنْ قَصَّ قِصَّتَنَا لِلْفَرَاشِ فَرَاحَ يُلَاحِقُ آثَارَنَا
سَيَفْضَحُنَا يَا حَبِيبِي الْعَبِيرُ فَقَدْ عَرَفَ الطَّيِّبُ مِعَادَنَا

إضاءات أدبية ولغوية

القصيدة من الغزل الرومانتيكي الذي يرتاح إلى مشاركة عناصر الطبيعة في تشكيل عاطفة المحب على نحو محسوس ملون. فهناك العصافير ذوات المناقير الحمر والزقزقات الموسيقية، وهناك النحل والفراشات والورد وعبيره. كل ذلك فضح أسرار المحبين، وعرف الناس كل مايتصل بأوضاعهم في الغدو والرواح من خلال توجهات عناصر الطبيعة.

الشعر النزارى يتسم بالجدة والطرافة والسهولة، ونزار شعبن الشعر أي جعله شعبياً متداولاً من خلال نشأته الشعبية الدمشقية. وقد يستخدم أحياناً كلمات عامية مثل يزركش في البيت الخامس بمعنى يزين.

والغزل في هذه القصيدة غير تقليدي، والكلمة الوحيدة الغزلية الواضحة هي كلمة (ياحبيبي) في البيتين الأول والسابع.

والقصيدة من بحر المتقارب وضابطه:
عن المتقارب قال الخليلُ فعولن فعولن فعولن فعولن

وهو بحر موسيقي سهل كبحر المتدارك ويسمى المحدث
أيضاً وضابطه:

حركاتُ المحدثِ تنتقلُ فعَلُنْ فعِلنْ فعِلنْ فعِلْ

ولنزار قصائد كثيرة على بحر المتدارك.

إضاءات فنية

تبدأ الأغنية بمقدمة موسيقية إيقاعية يبرز فيها البيانو
والمندولين أشبه بالدلهيز القصير للدخول في الأغنية.

مقام اللحن عجم يقابل (ماجور) في السلم الغربي.

تؤدي فيروز غناء الأبيات السبعة بنفس واحد دون تكرار.

وتعاد المقدمة الموسيقية كلازمة بعد البيت الثالث. ويستمر الإيقاع

حتى النهاية، غير أن فيروز تؤدي كلمتي (الطيب) و (ميعادنا) بلا

إيقاع، وتمد أداء الطيب بالياء الممدودة، وتقل الأغنية على

الطريقة الأجنبية.

وأهم ما يلاحظ في القصيدة القافية الموسيقية التي تنتهي بالنون

والألف، فالنون حرف ظهور والألف حرف مدّ. والمغنون التقليديون

يجدون في هذين الحرفين ما يتيح لهم التصرف وبيان المساحة الصوتية

الكبيرة لأصواتهم. لكن فيروز كانت بعيدة عن التقليديين، والمد الوحيد

الذي استخدمته كان في (الطيب ميعادنا) وهو الخاتمة.

نهاية المطاف

ما قدمناه كان تلخيصاً لما غنّي من قصائد قديماً وحديثاً،

وانتقال القصيدة من الأداء والإنشاد إلى الغناء والطرب.

وتظل القصيدة قالب الغنائي الأول الذي ولد وعاش، وأنجب

الموشح في الأندلس، وأنجب شعر التفعيلة في أربعينيات القرن

العشرين في العراق، ثم في البلدان العربية. وتبقى القصيدة الشعرية

التقليدية خالدة على مر الزمن، فهي نبض الشاعر وموسيقاه،
وحديث الناس في كل عصر.

القومية في الموسيقى مدارس و أعمال

رامي درويش

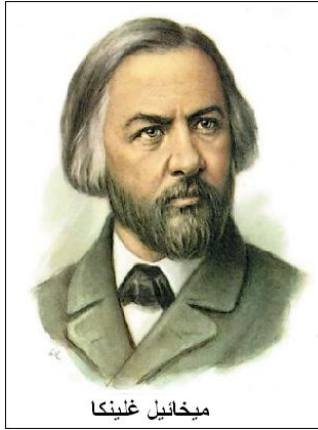
لقد تأثرت موسيقا القرن التاسع عشر بالمتغيرات الاجتماعية والعلمية المتسارعة في المجتمع الأوربي كانهضة الصناعة والمستحدثات والاختراعات وغيرها، فقد سمع الإنسان للمرة الاولى صوت المحركات البخارية وأصوات القاطرات والبواخر، كما كان لاختراع المصباح الكهربائي والهاتف والكاميرا والراديو آثار فكرية ونفسية سرعان ما انعكست على فكر المؤلفين الموسيقيين وأعمالهم، فحاولوا التعبير عن أفكار عصرهم وآمال شعوبهم. كما أعطى المؤلفون خيالهم الحرية في التعبير عما تجول به نفوسهم بعد أن كانت الكلاسيكية الصارمة نمطية تجبر المؤلف على الالتزام الشديد بقواعدها وقيودها. وهذا ما حفز وساعد على ظهور مدارس الموسيقى القومية في أوربا في منتصف القرن التاسع عشر وتحديداً في روسيا وبوهيميا (التشيك) وإسكندنافيا وإسبانيا و... ومن ثم خارج أوربا كما في البرازيل والمكسيك وتركيا ومصر. فقد كانت الموسيقى في هذه البلدان تقتصر على الموسيقى

الشعبية البسيطة، وقد حقق المؤلفون الموسيقيون القوميون هذه الإنجازات لبلادهم من خلال العودة إلى التراث والفلكلور الشعبي (سلالم وإيقاعات ورقصات وقصص وأساطير...)، فقد عملوا على تطوير هذه النفائس الأصلية (الخام) الواضحة الهوية من خلال استنباط حلول هارمونية وبوليفونية تتلاءم مع المقامات الشعبية المختلفة بصيغتها عن صيغتي الماجور والمينور التقليديتين، وقد خرجوا من هذه التجربة بموسيقا قومية أصيلة ذات مواصفات جعلتها تتجه نحو العالمية، بعد أن لقيت انتشاراً شعبياً إقليمياً واسعاً إذ أضحت للجميع وليست حكراً على الطبقات المخملية كما كان سائداً في الموسيقا الكلاسيكية، ولذلك فإن نجاح هذه التيارات الموسيقية عدّ نجاحاً فكرياً واجتماعياً وتربوياً معاً.

أولاً: الموسيقا القومية الروسية وأهم أعلامها

إن روسيا القيصرية بلد واسع من الناحية الجغرافية ويتمتع بتراث ثري جداً، إلا أن روسيا لم تعرف إلا الموسيقا الفلكلورية، إضافة إلى الموسيقا الكلاسيكية الألمانية والإيطالية إلى وقت متأخر نسبياً عن أوروبا الغربية. ففي البداية كان الشعب الروسي يمتلك من الفلكلور الموسيقي تراثاً واسعاً، لكن ما ينقصه كان العلم الموسيقي، إلا أن ما تمتعت به روسيا من تراث عريق ومميز جعل من نهضتها الموسيقية مدرسة مميزة سميت بالمدرسة القومية الروسية في الموسيقا أسمعت أنغامها الجديدة إلى العالم، قام بها موسيقيون عباقرة روس أراحوا عن موسيقاهم الركود المتراكم الطويل من خلال استيعابهم للتقدم العلمي الكبير الذي سبقتهم إليه أوروبا، وتحديداً إيطاليا وألمانيا اللتين أصبحتا خزاناً لعلوم الموسيقا العالمية ما بعد القرن الخامس عشر، ومن خلال الإلمام بهذا التراث العريق وذلك العلم الواسع.

ظهرت بشائر هذه المدرسة العريقة في تراث الموسيقى العالمية حاملة معها مقاماتها الشجيرة وأوزانها الأحادية وهارمونياتها الخاصة، ومع بداية القرن التاسع عشر وفي مدينة سان بطرسبورغ (لينينغراد سابقاً) على الحدود الأوربية والواقعة غرب روسيا (شرق أوروبا) بدأت نهضة التراث الموسيقي الروسي من خلال مجموعة من الموسيقيين الروس الكبار الذين التقوا وعملوا على تأسيس مدرسة موسيقية علمية روسية وضعت روسيا في مكانة لائقة بين الدول المتطورة في هذا المجال. ويعود للموسيقي الروسي ميخائيل



ميخائيل غلينكا

غلينكا (1804 — 1857) الدور الأساسي في زرع بذور هذا النهج القومي في الجيل التالي من المؤلفين الموسيقيين الروس، فقد سافر غلينكا إلى إيطاليا وألمانيا ودرس الغناء الأوبرالي فيها، ثم عاد إلى روسيا بعد ثلاث سنوات وبدأ يعمل على تطوير العلوم التي درسها في إيطاليا على

الموسيقا الفلكلورية الروسية. لذلك فقد عُدَّ غلينكا أستاذ الموسيقى الروسية العلمية الحديثة وعلى نهجه عملت فيما بعد مجموعة الخمسة الكبار.

ظهر أول عمل لغلينكا يحمل الروح الروسية العلمية الموعودة عام 1836 ودعي بـ (الحياة من أجل القيصر) وهو أول عمل أوبرالي روسي ضمن هذا الخط الموسيقي القومي الجديد، وقد عُرض على خشبة المسرح الإمبراطوري في بطرسبرغ، ثم تبعه

غلينكا بعدة أعمال أوبرالية أهمها أوبرا (روسلان ولودميلا) التي لقيت نجاحاً باهراً داخل روسيا وخارجها، ثم أتبعه بعدة أعمال كانت بمجملها البذور الأولى لما سمي فيما بعد بمدرسة الموسيقى القومية الروسية التي ظهرت بجلاء على يد خمسة من كبار الموسيقيين الروس الذين التقوا في مدينة بطرسبورغ، جمعهم هدف واحد وهو تطوير الموسيقى الروسية ونشرها لتضاهي الموسيقى الأوروبية، وقد ساروا بذلك على نهج المعلم ميخائيل غلينكا الذي سبقهم إلى ذلك وهم:

1- ميلي بالاكيريف (1837-1910)

وهو مؤسس مجموعة الخمسة الكبار، لذلك أطلقوا عليه اسم (الزعيم)، درس الموسيقى في جامعة بطرسبورغ، وقد أسس عام 1862 مدرسة الموسيقى الحرة في بطرسبورغ، كما عمل قائد أوركسترا للجمعية الموسيقية الروسية بين الأعوام (1867-1869) خلفاً للمايسترو الشهير أنطون روبنشتاين. كانت مؤلفاته قليلة نسبياً، ومن أهمها القصيدة السيمفونية (تامارا) التي ألفها عام 1867، كما كتب الموسيقي التصويرية لمسرحية الملك لير عام 1858، إضافة إلى بعض الأغنيات.



2- سيزار كوي (1835-1918)

ولد من أب فرنسي الجنسية وأم روسية. درس الموسيقى على يد ستانيسلاف مونيجكو. ودرس الهندسة العسكرية في الجامعة. ثم عمل في أكاديمية الهندسة العسكرية في بطرسبورغ، قابل بالاكيريف وشاطره أفكاره حول الموسيقى القومية، ثم انضم إلى مجموعة الخمسة الكبار. وضع افتتاحية لأوبرا الضيف الحجري للمؤلف دار غومسكي، كما أكمل أوبرا سوق سوروشينتسكي للمؤلف موسورسكي. عمل أيضاً بالنقد الموسيقي. تضمن أعماله العديد من الأوبرات، وسكيرتزونين

للأوركسترا، وثلاث رباعيات وترية، إلى جانب العديد من الأغاني ومقطوعات البيانو وموسيقا الكورال.

3- موديست موسورسكي (1839-1881)

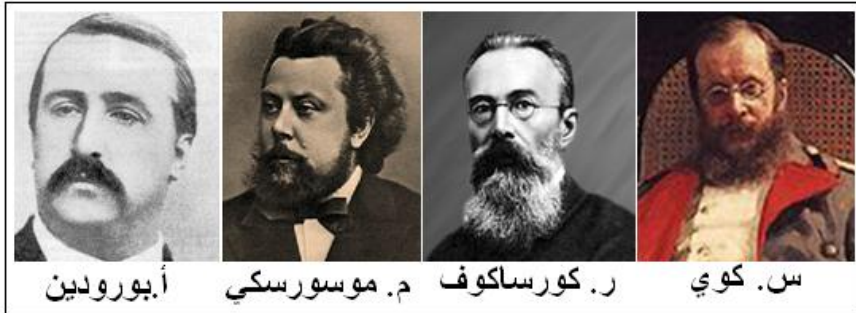
ولد موسورسكي في بطرسبورغ لعائلة ثرية من ملاك الأراضي، وبدأ بتلقي أول دروسه في البيانو في سن السادسة على يد والدته، وفي سن العاشرة سافر مع شقيقه إلى مدينة بطرسبورغ ليتعلم بمدرسة القديس بطرس، وهناك بدأ يدرس البيانو بحسب الأصول، وفي سن الثانية عشرة نشر أول مقطوعاته الموسيقية على نفقة والده الخاصة، وهي عبارة عن عدة أغاني. وقد ظهر جلياً في أعماله تأثره بالتاريخ والفلكلور الروسي، كما ألف العديد من المقطوعات غير المكتملة التي أكملها أصدقائه فيما بعد وعلى رأسهم ريمسكي — كورسكوف. من أشهر أعمال موسورسكي أوبرا بوريس غودونوف، ومقطوعة «لوحات من معرض» التي استوحاها من عشر لوحات للفنان الروسي فيكتور هارتمان.

4- نيكولاي ريمسكي — كورسكوف (1844-1908)

ولد في مدينة تخفين في روسيا من عائلة أرسقراطية، وابتدأ حياته ضابطاً في البحرية، وفي عام 1860 التقى ببالاكيريف، مؤسس مجموعة الخمسة الكبار. ثم بدأت معرفته بباقي الشبان الموسيقيين الروس الذين اجتمعوا على رغبة تأليف موسيقا قومية روسية عالمية، ويعود لكورسكوف الفضل في التعريف بالمدرسة الموسيقية الروسية الجديدة في المعرض الدولي الذي أقيم في باريس عام 1889، ومن أهم أعماله (افتتاحية عيد الفصح الروسي — المتتالية السيمفونية شهرزاد — أوبرا الديك الذهبي — سيمفونية عنتره — الكابريتشيو الإسبانية)، كما ألف كتابين الأول في (الهارموني التطبيقية) والثاني في (مبادئ التوزيع الأوركسترالي)، وعمل مدرساً في تدريس التأليف الموسيقي في كونسرفاتوار بطرسبورغ ابتداءً من عام 1871.

5- ألكسندر بورودين (1833-1887)

ولد في بطرسبورغ وتوفي فيها، كان والده أميراً، درس الطب ونال درجة الدكتوراه فيها، ثم أصبح أستاذاً في أكاديمية بطرسبورغ الطبية. أما مشواره مع الموسيقى فقد بدأ في سن التاسعة من عمره فتعلم العزف على الفلوت والكمان والتشيلو والبيانو، تعرّف على بالاكيريف الذي شجّعه على احتراف الموسيقى والانضمام إلى مجموعة المؤلفين الموسيقيين التي كان يرأسها بالاكيريف والتي عرفت فيما بعد باسم الخمسة الكبار، ثم سافر بورودين إلى ألمانيا في عام 1877 والتقى بفرانز ليست، وعرض عليه بعض مؤلفاته الموسيقية التي نالت إعجابه، وكان لهذا اللقاء دور في انتشار أعمال بورودين خارج وطنه. ومن أشهر مؤلفات بورودين أوبرا الأمير إيغور التي قُدمت عام 1860 في بطرسبورغ.



بالحركة الموسيقية القومية الروسية، وقد كان لظهور هذه المدرسة أثر بالغ في الحفاظ على ثقافة الشعب التشيكي وتطويره بشكل أكاديمي وتقديمه كتراث عالمي، ويعود تأسيس هذا النهج إلى المؤلف التشيكي بيدريش سميتانا ومن ثم أنطونين دفورجاك.

1- بيدريش سميتانا (1824-1884)

يعدُّ سميتانا رائداً للموسيقى القومية التشيكية، فهو أول شخصية موسيقية بارزة وذات موهبة رفيعة مثقفة في البلاد التشيكية في

القرن التاسع عشر، ويعود له بث الروح الشعبية القومية في الموسيقيين التشيك فيما بعد. فقد عمل على تطوير موسيقا بلاده ونشرها داخل هذه الحدود وخارجها.

بدأ سميتانا مشواره الاحترافي عازفاً على الكمان والبيانو وقائداً مبدعاً للأوركسترا في السويد، وبعد عودته إلى بلده أنشأ الكونسرفتوار الوطني في العاصمة التشيكية براغ، كما عمل رئيساً لدار الأوبرا التشيكية حتى عام 1874. أصابه الصمم في أواخر حياته مما دعاه إلى التفرغ للتأليف، وبشكل خاص المؤلفات التي تغنى فيها بوطنه و بنهر الملداو الشهير في تشيكيا، وكانت قصيدته السيمفونية موطني من أواخر إبداعاته وأجملها إضافة إلى أوبرا العروس المبيعة.

2- أنطونين دفورجاك (1841-1904)

ولد في العاصمة التشيكية براغ لعائلة فقيرة، إلا أن بعض ميسوري الحال عملوا على رعايته، فتعلم البيانو والكمان والأورغن فنال جائزة النمسا في التأليف الموسيقي عام 1874، وعمل بجهد متواصل حتى نال في شبابه درجة الدكتوراه الفخرية من جامعة كمبردج عام 1891. كما دعي إلى الولايات المتحدة الأمريكية وعُيّن مديراً للمعهد العالي للموسيقا في نيويورك مما حده لتأليف أشهر أعماله الموسيقية في المغرب وهو سيمفونيته التاسعة والأخيرة (من العالم الجديد) التي ألفها عام 1893، ومن أجمل مؤلفاته أيضاً مجموعة من الأعمال المعروفة بالرقصات السلافية التي ألفها عام 1878.

ثالثاً: الموسيقا القومية الإسبانية وأهم أعلامها

ترتبط الموسيقا الإسبانية بألة الغيتار وموسيقا الفلامينغو وآلة الكاستانيت الإيقاعية ومصارعة الثيران وفلكلور غني ضمن التراث الإسباني الخاص، حتى إن إسبانيا قد ألهمت بتراتها الغني العديد من المؤلفين غير الإسبان، مثل غلينكا وبالاكيريف

وكورساكوف من روسيا و سان — سانس وديبوسي ورافيل من فرنسا وغيرهم. ويعدُّ فيليب بيدريل (1841— 1922) مؤسس المدرسة القومية في إسبانيا، ومن ثم تلميذه إنريك غرانادوس (1867 — 1916) ثم تبعهم جيل من المؤلفين القوميين الإسبان أهمهم مانويل دي فاييا ويواخين رودريغو.

1- مانويل دي فاييا (1876 – 1946)

أشهر مؤلفي إسبانيا القوميين على الإطلاق، تعلم في البداية العزف على آلة البيانو على يد والدته، ثم أكمل دراسته الأكاديمية في كونسرفاتوار العاصمة مدريد. ورغم تفوقه بالعزف على البيانو إلا أن مشروعه كان التأليف لا العزف، تأثر بيدريل وجرانادوس وكتب أول أوبرا له بعنوان (الحياة قصيرة) عام 1905، ونال عنها جائزة أفضل دراما غنائية لمؤلف إسباني، كما نال في ذات العام جائزة عن عزفه المتفوق على آلة البيانو. من أشهر أعماله باليه الحب الساحر ومقطوعة «ليالٍ في حدائق إسبانيا» وهي للبيانو والأوركسترا، وأوبرا الحياة قصيرة.

2- خواكين رودريغو (1902- 1999)

ولد في بالانسيا وكان كفيفاً منذ سني طفولته الأولى، ورغم ذلك فقد تعلم العزف على آلة البيانو، ثم غادر إلى باريس وأكمل دراسة البيانو قبل أن يعود إلى إسبانيا ويبدأ بالتأليف ضمن المدرسة القومية الإسبانية.



أنجز الكونشيرتو الشهير أرانخويت
للغيتار والأوركسترا الذي اكتسب شهرة
عالمية بسرعة كبيرة، وتحديداً حركته
الثانية الأدايجو التأملية. ثم ألف الكونشيرتو
الأندلسي لأربع آلات غيتار بمرافقة
الأوركسترا، إضافة إلى أعمال أخرى
عديدة لآلة الغيتار، عُيّن رودريغو عام
1948 أستاذاً محاضراً في جامعة مدريد
بدلاً من سلفه الراحل مانويل دي فايلا.

رابعاً: الموسيقى القومية المجرية وأهم أعلامها
تعدُّ المجر (هنغاريا) من أكثر دول أوروبا غنىً بالتراث
الموسيقي القومي، وتشبه المجر إسبانيا بتأثيرها على العديد من
المؤلفين الموسيقيين الأوربيين، مثل براهمز في الرقصة الهنغارية
الخامسة وغيره. إن فرانز ليست هو مؤسس المدرسة القومية
المجرية، وتبعه بذلك بيلا بارتوك وزولتان كودالي اللذان طوّرا
اختصاصي التربيّة الموسيقية و موسيقا الشعوب
(الإثنوموزيكولوجيا).

1- فرانز ليست **Franz Liszt** (1811-1886)

ولد في المجر لأسرة متوسطة، كان والده عازفاً بارعاً
على عدة آلات وصديقاً لعدة مؤلفين مشهورين. وهو أول من
لقن ابنه دروس الموسيقى الأولى، ثم أرسله إلى فيينا لمتابعة
دراسته الموسيقية، وكان قد تأثر منذ طفولته بموسيقا العجر
المنتشرة في بلده. كما أغرم بأسلوب باغانيني على الكمان وبدأ
بتطبيقه على البيانو حتى أصبح أعظم عازف بيانو في أوروبا
في زمانه، ثم قائداً للأوركسترا، ثم عُيّن رئيساً للأكاديمية
الوطنية للموسيقا في بودابست، ألف الكثير من المقطوعات
للبيانو وابتدع قالب القصيدة السيمفونية وكتب منها ثلاث عشرة
مقطوعة كان أشهرها (مالذي نسمعه على الجبل - أورفيوس -

بروميثيوس — هنغاريا) كما ألف سيمفونيتين هما (فاوست — دانتي) إضافة إلى رابسودياته الهنغارية التسعة عشر الشهيرة.

2- بيلا بارتوك (1881-1945) **Bella Bartok**

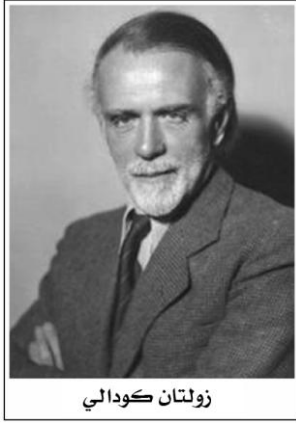
ولد بارتوك في هنغاريا وتوفي في أمريكا، وقد تلقى دروسه الأولى في العزف على البيانو من والدته التي كانت معلمة لهذه الآلة، وقدم أول حفل موسيقي أمام الجمهور وهو في العاشرة من عمره. ثم انتسب إلى أكاديمية الموسيقا الملكية الهنغارية في بودابست وعمل مع صديقه ومواطنه المؤلف الموسيقي زولتان كوداي على جمع الموسيقا الفولكلورية الهنغارية الأصيلة ودراستها. كما قام بجمع الموسيقا الفولكلورية في سائر أوربا الشرقية. كما زار بعض البلدان العربية كالجزائر ومصر لتدوين الموسيقا الشعبية الجزائرية الصحراوية في شمال إفريقيا.

انتقل إلى العمل في الولايات المتحدة الأمريكية وعمل مدرساً في جامعتي كولومبيا وهارفرد إلى أن توفي في نيويورك. و من أهم أعماله المقطوعات المعروفة باسم العالم الصغير (ميكروكوزموس) وعددها 153، موزعة ضمن ستة مجلدات إضافة إلى العديد من مقطوعات البيانو وست رباعيات وتريه وكونشيرتو واحد للكمان وعملين للباليه وأوبرا واحدة هي قلعة ذي اللحية الزرقاء، إلا أنه لم يؤلف أي سيمفونية.

3- زولتان كودالي (1882-1967) **Zoltan Kodaly**

اشتهر كودالي بأهميته كعالم من أعلام التربية الموسيقية في العالم، أكثر مما هو مؤلف موسيقي.

ولد في المجر وتعلم العزف على البيانو والكمان والتشيلو في البداية دون معلم، وكتب افتتاحية لأوركسترا المدرسة وأطلق عليها اسم (دينامية المواهب)، ثم انتقل إلى العاصمة بودابست والتحق بجامعة الفلسفة المجرية، كما التحق بالمعهد العالي للموسيقا



زولتان كودالي

وحصل على دبلوم في اللغات الأوربية إضافة إلى دبلوم في الموسيقى. وهناك تعرف على بارتوك وأصبح من أهم الأصدقاء، وعملوا على جمع الموسيقى الشعبية المجرية في جميع أنحاء البلاد. وقد بلغ عدد الأغنيات المجموعة مئة ألف أغنية.

حصل على شهادة الدكتوراه عن أطروحته (البناء الشعري للأغاني الشعبية المجرية)، ثم عُيِّن مدرساً في المعهد العالي للموسيقا في بودابست، كما عمل ناقداً موسيقياً وكتب العديد من المقالات، وألّف العديد من الأعمال الموسيقية. ومن أهم أعماله ثلاث أوبرات أهمها (هاري يانوس)، وأعمال كورالية أهمها (بزالموس هنغاريكوس)، وكونشيرتو للأوركسترا وباليه (كوروتس) وعدة مؤلفات للبيانو، كما ألّف الكثير من الدراسات النظرية في موسيقا الشعوب.

خامساً: تجارب بعض المؤلفين القوميين في أوروبا

1- جان سيبيليوس **Jean Sibelius** (1865 – 1957) فنلندا.
ولد في فنلندا لأب كان يعمل طبيباً، إلا أن والده توفي وهو طفلاً. وظهرت موهبته الموسيقية منذ الصغر، فتعلم العزف على الكمان و البيانو. درس العلوم القانونية ثم انتسب إلى المعهد العالي للموسيقا في العاصمة الفنلندية هلسنكي، ثم تابع دراسته الموسيقية في فيينا. و صيغت قيادته للأوركسترا بأنها أعجوبة. وبعد عودته إلى فنلندا بدأ بالتأليف الموسيقي، ولعبت مؤلفاته دوراً هاماً في تشكيل الهوية

القومية الفنلندية. ومن أهم أعماله: إن ساغا (En Saga)، وسبع سيمفونيات وكوليرفو، وفنلنديا وكونشرتو الكمان، و ثلاث سوناتات للبيانو. وتكريماً له، أُطلق اسم سيبيليوس على المعهد العالي للموسيقا في العاصمة الفنلندية هلسنكي حيث درس واحترف الموسيقا.

2- إدوارد غريغ **Edvard Grieg** (1843-1907) النرويج
ولد في النرويج وتوفي فيها، شجعت أمه على الموسيقا منذ الصغر، وعلمته على آلة البيانو التي كانت تتقنها، كما علمته الأغاني النرويجية. سافر غريغ إلى لايبزيغ ليحترف الموسيقا في كونسرفتوارها، ثم تابع دراسته في كوبنهاغن عاصمة الدنمارك، وعمل قائداً للأوركسترا. ثم عاد إلى وطنه ليستقر في العاصمة النرويجية أوسلو. وقد استطاع غريغ أن ينقل الفولكلور النرويجي بأغانيه ورقصاته بعقريّة نادرة وهارمونية مناسبة محببة إلى النفس. ومن أهم مؤلفاته كونشرتو البيانو والأوركسترا وأربع سوناتات للكمان والبيانو.

3 — فريدريك شوبان **Fredric Chopin** (1810 — 1846)
بولونيا

ولد في صوفيا العاصمة البولونية، لأب فرنسي وأم بولونية. وكان والده مثقفاً كبيراً زرع في ابنه حب العلم والثقافة والفن. كما عمل الأب على تنظيم حفل عزف على البيانو لابنه وهو في التاسعة من عمره، فأعجب به الجمهور كثيراً، وشبهوه بموهبة موتسارت المبكرة. ثم انتسب إلى المعهد العالي للموسيقا في العاصمة البولونية وارسو. وبعد سلسلة من النجاحات في موطنه وهو في عمر الشباب غادر إلى فيينا ليكمل مشواره الفني بالعزف على البيانو بمصاحبة أوركسترا فيينا الشهيرة. ثم توجه إلى باريس وعاش فيها حتى وفاته، فدفن جسده في مدينة باريس، فيما نُقل قلبه إلى العاصمة البولونية وارسو ليُدفن في كنيسة القلب الأقدس. وقد عانى شوبان كثيراً المرض والآلام التي أنهكته، وأضيف إلى آلامه

الجسدية نبأ احتلال الجيش الروسي لوطنه، مما ألهب مشاعره الوطنية فتجسد حبه لبولونيا واضحاً في موسيقاه أكثر من أي مؤلف بولوني آخر، فقد كتب أربع عشرة رقصة بولونية (بولونيز)، و تسعاً وخمسين رقصة ريفية (مازوركا)، وإحدى وعشرين (نوكتورن)، وتسع عشرة (فالساً)، وأربع مقطوعات (سكيرتزو). لقد كانت معظم مؤلفاته لآلة البيانو من كونشيراتات وسوناتات. شُبه شوبان بموتسارت نظراً لموهبته وشهرته المبكرة من جهة، ولقصر حياته من جهة أخرى، فقد عاش تسعة وثلاثين عاماً بلغ خلالها ذروة الشهرة، وعُـدَّ مؤسساً للنهج القومي في الموسيقى البولونية.

سادساً: تجارب بعض المؤلفين القوميين خارج أوروبا

1 — هكتور فيا لوبوش **Hector Villa lobos** (1887-1959) البرازيل

ولد في ريودي جانيرو العاصمة البرازيلية، كان لوالده البروفيسور راؤول فيالوبوش الخبير في التاريخ، تأثير بالغ على ثقافة ولده، فشجعه على تعلم العزف على الكمان والتشيللو والبيانو والكلارينيت. عين مفتشاً عاماً للتربية الموسيقية في البرازيل، وأسس عام 1942 الكونسرفاتوار الوطني البرازيلي. ثم في عام 1946 أسس أكاديمية الموسيقى وأدارها حتى وفاته. كما ألف العديد من الكتب النظرية الهامة، وترك إنتاجاً غزيراً من المؤلفات تجاوز



هكتور فيا لوبوش

عددها 1500 عمل من أشهرها اثنتا عشرة سيمفونية تعتمد على الألحان الشعبية البرازيلية، إضافة إلى ست عشرة قصيدة سيمفونية، وسبع عشرة باليه أشهرها باليه الأمازون، وخمس أوبرات. أما أشهر أعماله على الإطلاق فكانت الباخيات البرازيلية، وعددها تسع مقطوعات حاول فيها تقديم لغة باخ الموسيقية ممزوجة بالألحان الشعبية

البرازيلية، إضافة إلى المتابعة السيمفونية (كشف البرازيل) التي جعلته الأب الروحي للموسيقا القومية البرازيلية.

2— كارلوس شافيز **Carlos Chavez** (1899—1978) المكسيك



كارلوس شافيز

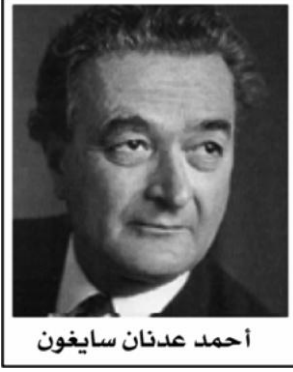
ولد في المكسيك لأب مكسيكي وأم من قبائل الأزتك (الهنود الحمر)، تعلم العزف مع شقيقه. وجد في الموسيقا الشعبية المكسيكية نبعاً غزيراً من الألحان الخام التي كانت تنتظر من يعمل على تطويرها وتأهيلها ونشرها. أسس الفرقة السيمفونية المكسيكية عام 1928، وعمل قائداً لها حتى عام 1949. كما عُيّن مديراً لكونسرفتوار العاصمة مكسيكو من عام

1924 إلى عام 1928. كما عُيّن فيما بعد عميداً لمعهد الفنون الجميلة في مكسيكو حتى عام 1952. واستطاع بالاستعانة بالمناصب التي شغلها تشكيل الحياة الفنية القومية الحديثة في المكسيك على أسس علمية سليمة. اعتمد في معظم مؤلفاته على الموسيقا الشعبية المكسيكية و موسيقا الهنود الحمر، ومن أشهرها باليه سيمفونية البروليتاريا⁽⁴⁸⁾، إضافة إلى أربع باليهات و سبع سيمفونيات وأعمال أخرى.

أحمد عدنان سايغون **Ahmed Adnan Saygun** (1907—1992) تركيا.

⁴⁸ - البروليتاريا = الطبقة الكادحة.

من أهم الموسيقيين القوميين الأتراك، ولد في أزمير في غرب تركيا، تعلم العزف على البيانو منذ الصغر، ثم سافر إلى باريس للاحتراف، و التحق بمدرسة السكولا كانتوروم الشهيرة. وعاد إلى تركيا عام 1931، وعمل في التدريس الجامعي، كما عُيّن قائداً للأوركسترا الوطنية التركية في أنقرة. لكن ضعف السمع تسلل إلى أذنيه فتفرغ للتأليف والدراسات النظرية والبحث في عالم الفلكلور التركي وتوثيقه وتطويره، مما جعله من مؤسسي النهج الموسيقي القومي في تركيا.



أحمد عدنان ساغون

أهم مؤلفاته خمس سيمفونيات و أربع أوبرات على موضوعات تركية (وباللغة التركية). ومن أشهر أعماله أوراتوريو (يونس أميري) سنة 1946 على كلمات للشاعر التركي الصوفي يونس أميري (القرن الثالث عشر)، وهو أول أوراتوريو على مقامات شرقية، كما ألف العديد من الرقصات التركية أسماها (رقصات قومية).

المراجع

- 1— القومية في موسيقا القرن العشرين: تأليف د. سمحة الخولي — مجلة (عالم المعرفة) — العدد 162.
- 2— قومية وأعلام الموسيقا في أوربا ومصر — د. بثينة فريد.
- 3— أعلام الموسيقا الغربية — زيد الشريف الأجزاء (1-2-3).
- 3— أساطين الموسيقا العالمية — صميم الشريف.

جميل عويس

إسهامات موسيقية هامة

أحمد بوبس

لانبالغ إذا قلنا إن الموسيقي السوري جميل عويس من الموسيقيين العرب القلائل الذين جمعوا بين العلوم الموسيقية العربية والغربية، واستطاعوا أن يوظفوا علومهم الموسيقية الغربية في خدمة الموسيقى العربية وتطويرها تطويراً علمياً مدروساً. وخاض مجالات موسيقية عديدة، مثل العزف على الكمان والبحث والتأليف الموسيقي وقيادة الفرق الموسيقية والتوزيع الموسيقي.

* الولادة والنشأة

وجميل عويس من مواليد جسر الشغور عام 1890. انتقل وهو صغير مع أسرته إلى حلب وانتسب إلى المدارس الأرثوذكسية، وإلى جانب الدراسة تلقى فيها العلوم الموسيقية الغربية وتعلم العزف على الكمان، وبسرعة أصبح فائق المهارة في العزف عليه. وعندما شب قليلاً تتلمذ على يد عمالقة الموسيقى العربية في حلب، وتعلم منهم الموسيقى العربية وعلومها. وهذا أهله مستقبلاً لأن يقود عملية إفادة

الموسيقا العربية من الموسيقا الغربية في مصر بعد انتقاله إليها. وساعدته إجادته للغة الفرنسية على اكتساب المزيد من العلوم الموسيقية الغربية، وإجادته للغة التركية على التعمق في الموسيقا التركية خاصة والشرقية عامة.

* سفره إلى مصر

مارس جميل عويس بعض النشاطات الموسيقية في الأندية الموسيقية بحلب لفترة قصيرة، وبشكل خاص العزف على الكمان ضمن الفرقة الموسيقية والعزف الإفرادي. لكنه مالبت أن شد الرحال إلى مصر، حيث المجال الأوسع لممارسة النشاطات الموسيقية مع عمالقة الموسيقا في القاهرة. وعندما وصل إلى القاهرة عام 1913، تلقفه سيد درويش الذي أسند إليه قيادة الفرقة الموسيقية لفرقة المسرحية، كما قام عويس بتدوين جميع ألحان سيد درويش ومؤلفاته الموسيقية بالنوتة، فقد كان درويش يجهل في بداياته التدوين الموسيقي إلى أن تعلمه على يد عويس .

بعد رحيل سيد درويش في الخامس عشر من أيلول عام 1923، تلقف الموسيقار محمد عبد الوهاب جميل عويس، إذ وجد فيه خبرة موسيقية كبيرة يمكن الاعتماد عليها. فكلف عبد الوهاب عويس بقيادة فرقته الموسيقية في حفلاته وفي بعض أفلامه السينمائية، وكان أولها فيلم (الوردة البيضاء) عام 1933، وهو أول أفلام عبد الوهاب، ثم فيلما (دموع الحب) و(يحيا الحب). وكان عويس يدوّن جميع الألحان والأعمال الموسيقية الأخرى لعبد الوهاب، قبل ان يقوم بتعليمه الكتابة الموسيقية بالنوتة. واستمر عمل جميل عويس مع عبد الوهاب عشر سنوات قبل أن يستبدل به الموسيقي المصري عزيز صادق. وخلال السنوات العشر قام عويس بتوزيع بعض ألحان عبد الوهاب منها (بلبل حيران) و(أعجبت بي) و(على غصون البان). ومن نشاطاته الأخرى في القاهرة قيامه بالتدريس في معهد فؤاد الأول للموسيقا العربية، إذ قام بتدريس آلة الكمان فيه.

* مؤتمر الموسيقى العربية

لكن النشاط الأهم لجميل عويس في مصر كان مشاركته في مؤتمر الموسيقى العربية الذي انعقد بالقاهرة في شهر آذار عام 1932. ولم تكن مشاركته في المؤتمر ضمن الوفد السوري، وإنما بدعوة خاصة من إدارة المؤتمر لكونه من الموسيقيين الباحثين المتعمقين في المعارف الموسيقية، ولتجربته الهامة في تطوير الفرقة الموسيقية العربية، كما سيأتي. وكانت له مساهمات هامة في المؤتمر، فقد اختير في لجنة المقامات والإيقاع والتأليف. وقدم فيها مداخلات هامة، تحدث فيها عن تجربته في إدخال الآلات الموسيقية الغربية إلى الفرقة العربية وإخضاعها لأداء ربع الصوت الذي تمتاز به المقامات الموسيقية الشرقية.

* انجازات هامة

جميل عويس من أهم الموسيقيين الذين أحدثوا تطويراً مهماً في الفرقة الموسيقية العربية، وإدخال آلات موسيقية جديدة عليها، ولم يسبقه في ذلك إلا الموسيقي السوري أنطوان الشوا الذي أدخل الكمان إلى التخت الموسيقي في القاهرة. أما جميل عويس فقد أدخل إلى الفرقة الموسيقية العربية التي التشيلو والكونتراباص، كما أدخل إلى فرقة الموسيقى محمد عبد الوهاب بعض الآلات الإيقاعية الغربية، وأهمها آلتا (الكاستانبييت) و(العصوين)، واستخدمهما جميل عويس بشكل خاص في ألحان عبد الوهاب التي استخدم فيها الإيقاعات الغربية مثل قصيدة (جفنه علم الغزل) التي أدخل فيها عبد الوهاب إيقاع الرومبا. ولم يكن استخدام جميل عويس لهاتين الآلتين الإيقاعيتين استخداماً فوضوياً، بل كان استخداماً مدروساً. واستخدمهما في مواقع محددة. كما استخدم عويس في الفرقة الموسيقية العربية آلة الأكورديون الغربية في بعض ألحان محمد عبد الوهاب، منها أغنية (مرّيت على بيت الحبايب). وقد يتهم البعض جميل عويس بأنه فتح الباب واسعاً أمام إدخال الآلات الموسيقية الغربية إلى الموسيقى العربية حتى تعرضت موسيقانا إلى

التشوّه الذي نشاهده حالياً. وفي الواقع فإن جميل عويس غير مسؤول عن هذا، فهو عندما أدخل الآلات الموسيقية الغربية التي تحدثنا عنها إلى الموسيقى العربية، إنما فعل ذلك عن علم ودراسة، وفتح بها آفاقاً جديدة للموسيقا العربية، خاصة في الألحان التي استخدمت فيها الإيقاعات الغربية مثل التانغو والبوليرو والسامبا والرومبا وغيرها.

* عودة إلى حلب

في أواخر الثلاثينيات من القرن العشرين سُدَّت الأبواب في وجه جميل عويس في القاهرة، ولاسيما بعد أن تخلى عنه محمد عبد الوهاب واستعاض عنه بعزيز صادق، فعاد إلى حلب بعد نحو عشرين عاماً قضاها في مصر، ترك فيها بصمات واضحة في الموسيقى العربية.

في حلب قام جميل عويس ببعض النشاطات الموسيقية في الأندية الفنية بالشهباء، كالعزف على الكمان وقيادة الفرق الموسيقية وتعليم الموسيقى، إلى أن طلبته المطربة الكبيرة ماري جبران لقيادة الفرقة الموسيقية الخاصة بها. وكانت قد تعرفت عليه وعلى قدراته الموسيقية حينما زارت مصر قبل ذلك بسنوات. وبدأ جميل عويس العمل معها في حلب ثم رافقها في حفلاتها في ملهى بسمار بدمشق وملهى منصور ببيروت. واستمر عمله مع ماري جبران لنحو سنة، ليتلقى بعدئذ دعوة من إذاعة القدس للعمل فيها، فيمّم شطرها، وتولى قيادة الفرقة الموسيقية للإذاعة، إضافة إلى العزف على كمانه فيها. وقاد الفرقة الموسيقية لإذاعة القدس مع كبار المطربين العرب الذين زاروا القدس، منهم فريد الأطرش. وأمضى في إذاعة القدس حتى عام 1940، قبل أن يدفعه الحنين للذهاب إلى مصر ثانية. وفي القاهرة تولى قيادة الفرقة الموسيقية لأم كلثوم. وقاد الفرقة الموسيقية في حفلات أم كلثوم، وعند تسجيل أغنيات بعض أفلامها السينمائية، منها فيلم (دنائير) عام 1940، ويظهر اسمه

في شارة الفيلم بصفته قائد الفرقة الموسيقية، وأيضاً في فيلمي (سلامة) عام 1945، و(فاطمة) عام 1945.

* ألقائه ومؤلفاته الموسيقية

لم يخض جميل عويس التلحين إلا في مجال محدود جداً اقتصر على أغنيتين من أغاني الموجة الماجنة التي انتشرت في القاهرة في عشرينيات القرن العشرين، ولم ينج منها أحد. الأغنية الأولى (على سرير النوم دلعني) التي غنتها عدة مطربات، منهن المطربة التونسية حبيبة مسيكة، أما الأغنية الثانية فهي (فين حزامي يانينه) التي غنتها أيضاً عدة مطربات، منهن المطربة المصرية فريدة مخيش، ولحنتها في بدايات قدومه إلى القاهرة. ويبدو أن الحاجة المادية كانت وراء قيام جميل عويس بتلحين هاتين الأغنيتين، بدليل أنه لم يكرر التجربة.

الجانب الأهم في إبداعات جميل عويس الموسيقية تتمثل في الأعمال الموسيقية التي وضعها، والتي لم يخرج فيها عن روح الموسيقى العربية، رغم دراسته الموسيقية الغربية. وبعض مؤلفاته الموسيقية صاغها في القوالب الموسيقية التراثية، وبعضها الآخر مقطوعات حديثة. وعدد من هذه الأعمال الموسيقية مسجل في إذاعة دمشق. ففي القوالب التراثية وضع سماعات من مقامات موسيقية مختلفة، منها سماعي (نواثر) وآخر (فرحفا) وثالث (ماهور)، وفي قالب اللونغا وضع أيضاً العديد منها، مثل لونغا من مقام (كرد)، وأخرى من مقام (عشيران). وهو من الموسيقيين العرب القلائل الذين أبدعوا أعمالاً موسيقية في قالب البشرف، فقد وضع بشرفاً من مقام (كرد). ومن المقطوعات الحديثة التي وضعها مقطوعة (أفراح)، ومقطوعة (رقصة الغزلان)، التي تعزف بمرافقة البيانو، إضافة إلى الارتجال والتفاسيم من مختلف المقامات الموسيقية التي عزفها على كمانه.

* رحيله

بعد حياة مفعمة بالعطاءات الموسيقية رحل الموسيقي الكبير جميل عويس عام 1955. لكن لم تذكر أي من المراجع التي عدنا إليها مكان وفاته ومثواه الأخير.. فهل توفي في مصر أم في حلب؟

مراجع مساعدة

- 1— كتاب (الموسيقا في سورية) — عدنان بن ذريل — دار طلاس - دمشق. 1969
- 2— كتاب (الموسيقا في سورية) — صميم الشريف — وزارة الثقافة - دمشق. 2011
- 3— كتاب (مؤتمر الموسيقا العربية) — وزارة المعارف العمومية - القاهرة. 1933
- 4— كتاب (حلب بيت النغم) — جميل ولاية — دار طلاس - دمشق 2008.

محمد القبانجي
مغني المقام الأول

أحمد بوبس

عندما نذكر المقام... هذا القالب الغنائي العراقي البديع، لا بد لنا أن نقف ملياً عند مطرب العراق الكبير محمد القبانجي. الذي

لقب بمطرب العراق الأول، وبسيد المقام، وبقارئ المقام الأول في لعراق. كلها ألقاب وصفات لعبقرية شعرية وموسيقية وغنائية واحدة. فقد استطاع القبانجي أن يحقق شهرة واسعة ليس على صعيد العراق فقط، وإنما على الصعيد العربي أيضاً. وارتقى بالمقام إلى مستويات عالية. بل إنه وضع المقام في مصاف قوالب الغناء العربية الراقية كالقصيدة والدور والموشح. ساعده في ذلك صوته القوي الواسع المساحة، المديد النفس. والأهم من ذلك أنه كان صاحب أداء متمكن، يستطيع أن يتلاعب بحنجرته كما يشاء. وكان يمتلك قراراً وجواباً فريدين، ينتقل بينهما بيسر وسلاسة دون تكلف أو تصنع لا يشعر معه المستمع بهذا الانتقال. وبالتالي كان أدائه طبيعياً دون حاجة إلى استعارات صوتية. وكانت نبرته جلية الوضوح حتى لغير العراقيين، وذلك بسبب اطلاعه الواسع على المدرسة المصرية في الغناء. وباختصار نستطيع أن نقول إن صوت محمد القبانجي صوت متكامل. وهذه حالة نادرة في الغناء العربي.

* الولادة والنشأة

ولد محمد القبانجي في بغداد (محلة سوق الغزل) عام 1901 (وفي رواية أخرى عام 1897). وتمتع منذ طفولته بصوت جميل. ولما أنس منه والده عبد الرزاق القبانجي جمال الصوت تولى رعايته. وعلمه أصول المقام وطريقة قراءته. فقد كان عبد الرزاق القبانجي يهوى قراءة المقام، ويؤديه في السهرات التي كانت تضم أقاربه وأصدقاءه. كما كان ينشد قصة المولد النبوي الشريف (المنقبة النبوية) في المناسبات الدينية. فقد كان أحد المنشدين في فرقة الملا عثمان الموصلية. وكان الطفل محمد يرافق والده في الأمسيات الإنشادية للفرقة.

درس محمد القبانجي المرحلة الابتدائية. لكن والده أخرجه من المدرسة خوفاً عليه من أن يساق إلى الجندية في العهد العثماني، بعد أن أصيب الوالد باستشهاد إخوته في الحروب

التركية المتواصلة. وعمل الصبي في محل عمه جبر القبانجي الذي كان يعمل قبانجياً (يزن بالقبان) في منطقة الشورجة. وخلال عمله هذا كان يتردد على مقهى (علون العيشة) الشعبي الواقع في منطقة سوق الغزل. وكان معظم رواده من الموسيقيين المطربين من مغني المقام، من بينهم قدوري العيشة (شقيق صاحب المقهى) وسيد ولي بن حسين ورشيد القندرجي ومحمود الخياط. وكانوا يتبادلون أداء المقامات. فكان محمد ينصت لأدائهم ويتعلم منهم القراءة الصحيحة للأنغام المقامية، حتى استطاع أن يصبح قارئاً متميزاً للمقام.

وكان القبانجي محباً للشعر، فاقتنى دواوين الشعر وحفظ معظمها. وكان يروي الشعر أمام الموسيقيين والمطربين في مقهى علون العيشة. وهذا ساعد على ارتقاء ذائقته الشعرية، فنمت موهبته الأدبية، فصار ينظم الشعر الذي يلحنه ويغنيه.

وبعد خمس سنوات من تردد محمد القبانجي على المقهى وبالتحديد عام 1918، طلب منه رواد المقهى من المطربين أي يؤدي أحد المقامات. فعنى بكل جرأة واقتدار، وكان له أسلوبه الخاص الذي فيه تجديد في قراءة المقام. غير أن بعض المتزمتين رأوا في طريقتهم في الأداء خروجاً على أساليبهم. فرد عليهم قدوري العيشة بقوله (اتركوه.. إنه أحسن منا، ولو لم يكن القبانجي أصغر سناً منا لتعلمنا منه).

وشهد عام 1922 لقاء تاريخياً بين محمد القبانجي والملا عثمان الموصلي قبل رحيل الملا عثمان بعام واحد. وكان هذا اللقاء في ليلة من ليالي المولد النبوي التي كانت تقام في منزل العلامة عبد الوهاب النائب في منطقة الفضل، كما ذكر الباحث عادل البكري في كتابه عثمان الموصلي. وبعد أن أنشد الملا عثمان طلب من القبانجي — وكان عمره 25 عاماً — أن ينشد بعض المقامات. فأنشد القبانجي بعض المقامات، منها مقام الجبوري. وأنصت الحضور إليه بكل جوارحهم، وكان أكثرهم إنصاتاً الملا

عثمان. وحين كان القبانجي ينتقل من مقام إلى آخر، كانت دهشة الملا عثمان تزداد، وكان يصيح.. من أين جاء هذا المطرب؟.. ابن من؟.. خبروني.. من أي مكان؟

ولم يركن القبانجي إلى ماتعلمه من أساتذة المقام فقط، وإنما قام بدراسة بنية المقام وتتبع طرق قدماء المغنين في أدائه منذ العصر العباسي حتى زمانه، حتى أصبح من المتعمقين في المقام العراقي. كما اطلع على الشعر العربي قديمه وحديثه، حتى امتلك ذائقة شعرية راقية. وبعد ذلك انطلق بالمقام إلى آفاق جديدة، وأعاد له الوهج، بعد أن كاد يطويه النسيان، بسبب طغيان الغناء المصري على الساحة الفنية العراقية نتيجة انتشار السينما المصرية الغنائية. ولم يحل عقد العشرينات من القرن العشرين، حتى بدأ القبانجي كل قراء المقام في العراق، وأصبح الأول دون منازع.

* دور رائد

رفع محمد القبانجي مستوى المقام عما هو سائد. فتفنن في اختيار النصوص الشعرية للشعراء القدامى والمعاصرين، مثال ابن الفارض وابن زريق البغدادي ومعروف الرصافي والشيخ علي الشرقي ومحمد سعيد الحبوبي وغيرهم، فكان يلحنها ويغنيها. وبموهبتة الشعرية نظم الكثير من المقامات ولحنها وأداها، منها المقام الذي مطلعته (متى يشتقي منك الفؤاد المعدب) الذي لحنه أيضاً وغناه. بينما بقي الآخرون يرددون نصوصاً معادة. وهذا نص هذا المقام :

متى يشتقي منك الفؤاد المعدبُ
وسهمُ المنايا من وصالك أقربُ
أما منك إنصافٌ.. أما منك رحمةٌ
أما منك إسعافٌ.. أما منك مهربُ
أغارَ الهوى عمداً عليّ فصادني
فأصبحتُ في شركِ الهوى أنقلبُ

وإضافة إلى المقام كتب محمد القبانجي ولحن وغنى كل ألوان الغناء العراقي. فأبدع في الأبوزية. وعلى صعيد الأغنية كتب محمد القبانجي ولحن وغنى الكثير، منها هذه الأغنية التي لحنها على مقام اللامي، ويقول مطلعها:

يللي نسيونا إيتمى تذكرونا
إيتمى نجي ع البال وتساعدون الحال
إيتمى إيتمى إيتمى تذكرونا

وإذا كان فريد الأطرش قد اشتهر بقصيدة (أضنييتي بالهجر) للأخطل الصغير، فإن محمد القبانجي لحن هذه القصيدة وغناها قبل فريد الأطرش بعشرين عاماً. ولحنه لا يقل جمالاً عن لحن فريد الأطرش.

* القبانجي ومقام لامي

ومحمد القبانجي هو مبتكر المقام الموسيقي (لامى) الذي يختص به العراق عن سائر البلدان العربية. فعندما كان في ألمانيا يقوم بتسجيل أسطوانات عام 1928، وبينما كان يهتم بتسجيل أبوزية مع الفرقة الموسيقية وصله نبأ وفاة والده، فأخذ يبكي بحرقة. وكان من المفروض أن يؤدي الأبوزية على مقام البيات. وأثناء الغناء الارتجالي خرج القبانجي عن المقام المقرر (البيات). وسار بخط موسيقي بعيد عن المقامات الموسيقية المعروفة. فاستغرب العازفون المرافقون له ذلك. وبعد انتهاء التسجيل أعادوا سماع البوزية. فوجدوا أن القبانجي غناها على نغمة مختلفة عن كل المقامات الموسيقية، فأطلقوا على النغمة الجديدة تسمية (مقام لامي)، وكلمة (لامى) مشتقة من اللوم). ويقصد القبانجي من هذه التسمية لوم نفسه، لأنه ترك والده على فراش المرض وسافر إلى إسبانيا. واللامى مقام حزين. أما الأبوزية التي غناها محمد القبانجي على هذا المقام فتقول:

علام الدهرُ شتتنا وطرنا

عكَبَ ذاكَ الطربِ بالهم وطرنا
ألف يا حيف ماكضينا وطرنا
ليالي اللي مضت ماتعود ليه

وتم اعتماد مقام (لامي) مقاماً موسيقياً مستقلاً في مؤتمر الموسيقى العربية الأول في القاهرة عام 1932، وفي مؤتمر الموسيقى العربية الثاني ببغداد عام 1964.

* أسطوانات كثيرة

ومحمد القبانجي أول مطرب عراقي تسجل له أسطوانات. كان ذلك عام 1926. وسجل على الأسطوانات مقامات لم تكن شائعة في العراق آنذاك، مثل حجاز والنهوند وحجاز كارکرد. وتم تسجيل الغناء في بغداد على طريقة البوري اليدوية. وفي عام 1928، وعندما لمست شركة بيضافون للأسطوانات الإقبال الشديد للناس على اقتناء أسطوانات القبانجي، سارعت مرة أخرى وتعاقدت معه على طباعة أسطوانات جديدة، على أن يتم التسجيل هذه المرة في برلين لتوفر الأجهزة الفنية الميكروفونات الكهربائية. وبلغ عدد الأسطوانات التي سجلت له ثمانين أسطوانة، سجلتها له شركات بيضافون وأبو غزال وأبو كلب وأوريون. وسافر القبانجي إلى برلين ومكث فيها ثلاثة أشهر سجل خلالها مجموعة رائعة من المقامات العراقية. وعندما وصلت أسطوانات هذه التسجيلات إلى العراق نفذت بسرعة فائقة، لم يشهدها سوق الأسطوانات العراقي من قبل. لكن هذا النجاح الكبير للقبانجي أثار حقد الآخرين عليه، فاتهموه بالخروج على تقاليد المقام العراقي وبإفساده.

وتكرر قيام شركات الأسطوانات بطباعة الكثير من الأسطوانات. ففي عام 1933 سجل القبانجي لشركة جرامافون خمس أسطوانات، ومع بداية الأربعينات من القرن العشرين سجل للشركة نفسها أربع أسطوانات أخرى. وما بين عامي 1926 و1957 بلغ عدد الأسطوانات التي طبعت للقبانجي (200)

أسطوانة، سجلت لحساب شركات عربية وأجنبية. وتضمنت
الأسطوانات (50) مقاماً وارتجالات شعرية مختلفة وأكثر من مئة
أغنية، إضافة إلى الأبوذيات وأشكال الغناء الأخرى.

وإضافة إلى الأسطوانات أحيا محمد القبانجي الكثير من
الحفلات التي بثت على الهواء مباشرة عبر أثير إذاعة بغداد التي
تأسست عام 1936، وطار مع الهواء، لأن إمكانية التسجيل لم
تكن ممكنة. وأول حفلة سُجّلت للقبانجي في إذاعة بغداد كانت عام
1953، بمناسبة تتويج الملك فيصل الثاني. وآخر حفلة سجلتها له
الإذاعة كانت عام 1973، بمناسبة الذكرى الخمسين لرحيل الملا
عثمان الموصلي.

ولاننسى الدور الوطني لمحمد القبانجي على صعيد الغناء.
فقد كان يضمن بعض أغنياته الانتقادات والتحريضات على الحكم
الملكى وارتباطه بعجلة الاستعمار البريطانى. وهذا عرّضه
للمضايقات والمحاكمات. كما خص فلسطين والوطن العربى
بالعديد من الأغنيات.

* مؤتمر الموسيقى العربية

ترأس محمد القبانجي الوفد العراقى إلى مؤتمر الموسيقى
العربية الأول الذى انعقد فى القاهرة عام 1932. واختارته
الحكومة العراقية آنذاك لرئاسة الوفد العراقى إلى المؤتمر، وهو
مؤشر مهم إلى مكانته الموسيقية العالية. وتألّفت الفرقة الموسيقية
المرافقة له من عزوزى هارون (عود) ويوسف زعرور (قانون)
ويوسف بتو (سنطور) وصالح شميل (جوزة) وإبراهيم صالح
(رق) ويهودا موشى (طبلّة). وقدم الوفد العراقى الفنى برنامجاً
رائعاً، تضمن مقطوعات موسيقية عراقية. وشارك القبانجى بالغناء
فى عدة حفلات للمؤتمر، فانتزع إعجاب المشاركين فى المؤتمر
من عرب وأجانب، وفى مقدمتهم سيّدة الغناء العربى أم كلثوم
والموسيقار محمد عبد الوهاب، وأمير الشعراء أحمد شوقى،

وشاعر النيل حافظ إبراهيم الذين كانوا موجودين في الحفلات.
ومما غناه مقام (خذ من العيش) الذي يقول مطلعته:
خذ العيشَ واغنم من زمانك ماصفا
فما كل وقتٍ دهرنا بمساعدٍ

ومن جملة ما قدمه في حفلات المؤتمر الأبودية التي مطلعها
(علامَ الدهر شئتنا وطرنا) من مقام لامي، وتحدثنا عنها قبل قليل.
ومما قدمه أيضاً (يايوسف الحسن) و(يادار حسنة بشمر) و(راحت
ليالي الهنا) و(الويل ويلى) و(مالي أرى الهوى) و(وطهر فؤادك).
واختارت لجنة المهرجان أن تسجل ما بين (2 و 6) أسطوانات
لكل وفد مشارك. إلا أنها خصت الوفد العراقي بتسجيل (31)
أسطوانة، منها 24 أسطوانة لمحمد القبانجي، وسبع أسطوانات
لعزف التخت الشرقي المرافق له. ونال القبانجي عن مشاركته هذه
جائزة أفضل مطرب في المؤتمر المذكور بين كل المطربين
العرب الذين شاركوا فيه.

وكان إعجاب أم كلثوم بغناء القبانجي كبيراً، لدرجة أنها
كانت تردد بعد غناء القبانجي (أتمنى لو كان أبو العلام محمد
حاضراً، ليستمع إلى هذا الصوت الجميل، ويشاركنا المتعة
والطرب وأصالة الغناء). وقد دعت أم كلثوم القبانجي إلى منزلها
ثلاث مرات خلال انعقاد المؤتمر. مرة إلى حفل شاي، ومرتين إلى
دعوة طعام مع الوفدين السوري والعراقي. وجرت نقاشات
موسيقية طويلة بين الاثنين.

ولأدل على الإعجاب الكبير للجمهور في حفلات القبانجي
في مؤتمر الموسيقى العربية، هذا الإعجاب الذي وصل إلى درجة
الإدهاش من الحادثة التالية.

فقد حضر الملك فؤاد الأول إحدى الحفلات التي غنى فيها
محمد القبانجي. وصدرت تعليمات للجمهور بعدم التصفيق أو
إطلاق عبارات الاستحسان لأي من المشاركين في الحفلة. لكن
عندما غنى محمد القبانجي وحلق في سماء الإبداع، خرج الجمهور

عن صمته، وانطلقت الأكف بالتصفيق إعجاباً وتقديراً للقبانجي. وعلى إثر هذا الإعجاب استدعي القبانجي في اليوم التالي إلى القصر الملكي بواسطة المرافق الخاص للملك. وفي القصر استقبله الملك. وبعد المقابلة قُدم له مبلغ كبير من المال باسم الملك، لكن عفة القبانجي جعلته يرفض المبلغ، رغم أنه كان مبلغاً مغريباً. إلا أن حاشية الملك أفهموه أن هبة الملوك لا ترد. فقبلها معلناً أنه ليس بحاجة لهذا المال، لكنه قبل الهبة من أجل البركة لأكثر.

كما شارك في مؤتمر الموسيقى الثاني الذي عقد في بغداد عام 1964. وكان له فيه حضور قوي. إذ ألقى محاضرة في موضوع المقام العراقي. وفي الحفل الساهر الذي أقيم تكريماً للضيوف أعضاء المؤتمر شارك في الغناء. وكان مما غناه أبياتاً شعرية ارتجلها، وقال فيها:

عن وحدة العرب لا عن غيرها نَعْمِي
أما عن الربِّ فالرحمنُ قَسَّامُ
الملكُ لله والأوطانُ تجمَعُنَا
ونحن فيها بروض الفنِّ

وكان في مقدمة الحضور في الصف الأول الشاعر المصري الكبير أحمد رامي. فكان لشدة طربه يقذف بمعطفه إلى الأعلى وهو يهز رأسه طرباً.

ولمحمد القبانجي حكاية طريفة مع شاعر الشباب أحمد رامي. ففي إحدى زيارات محمد القبانجي إلى القاهرة، خرج يتمشى مع أحمد رامي ذات مساء على كوبري النيل. فسأل القبانجي أحمد رامي:

— أم كلثوم.. هذه الفنانة الرائعة هل أحببت؟

فدهش أحمد رامي من سؤال القبانجي وأجابه ببيت شعري ارتجله للحظته، يقول فيه:

كيف يبقى خالياً
من له قلبٌ وعين

واستحوذ هذا البيت على إعجاب محمد القبانجي أيما استحواذ.
وصاح برامي:

— الله.. أكمل يا أحمد.

فرد عليه رامي:

— لأكمل الأبيات إلا إذا وعدتني أن تغنيها لي.

فقال القبانجي:

— أغنيها.

وأكمل أحمد رامي الأبيات على ورقة، وقرأها للقبانجي. فإذا

هي تقول:

غلبَ الشوقُ غلبُ
والهوى شيءٌ عجبُ
لائمي في حبِّها
أيُّ قلبٍ ما أحبُّ
أيُّ طيرٍ لم ينحُ
من حنينٍ وطربُ
أيُّ غصنٍ لم يملُ
إذ نسيمُ الفجرِ هبُّ
كيف يبقى خالياً
من له عينٌ وقلبُ

وبعبريته المدهشة لحن محمد القبانجي هذه الأبيات على
الفور، وأخذ يغنيها على الكوبري. وتجمع الناس حوله. وراحوا
يصفقون ويطلبون الإعادة. وهكذا أقام القبانجي حفلاً غنائياً بلا
تذاكر دخول. وقام القبانجي بعد ذلك بتسجيلها على أسطوانة لتكون

هذه الأبيات المرتجلة شعراً من أحمد رامي والمرتجلة لحناً وغناء من محمد القبانجي من أجمل ما قدم قبانجي من ألحان.

* تكريم

أكثر من نصف قرن عمر المسيرة الفنية لمحمد القبانجي ، وعطاءات موسيقية وغنائية كبيرة أغنت المكتبة الموسيقية العربية. استحق عليها القبانجي التكريم الذي تعددت أشكاله. ما بين جوائز وأوسمة.

وأول جائزة نالها محمد القبانجي كانت جائزة لأفضل مطرب في المؤتمر الأول للموسيقا العربية في القاهرة عام 1932. وفي عام 1976 حصل على الميدالية التكريمية لرواد الفن العراقي من وزارة الثقافة العراقية. وفي عام 1979 نال جائزة تقديرية من منظمة اليونسكو. أما على صعيد الأوسمة فقد منحه الملك فيصل الثاني ملك العراق وسام الراافدين عام 1953، وهو أعلى وسام في العراق. وفي عام 1967 نال وسام المجلس الدولي للموسيقا الذي يمنح عادة لكبار الموسيقيين والمغنين في العالم. كما نال وسام (الكومندور) الفرنسي تقديراً لجهوده الموسيقية ولابتكاره مقاماً موسيقياً جديداً، هو مقام (لامى) الذي تحدثنا عنه.

ولمنح الملك فيصل الثاني محمد القبانجي وسام الراافدين حكايةً طريفة تستحق الذكر.

فقد كان محمد القبانجي يمتلك موهبة عجيبة في ارتجال الشعر. وكان إذا وصلته باقة ورد تحمل اسم معجب وهو يغني على خشبة المسرح، يرتجل أبياتاً من الشعر يشكر فيها مرسلها، ويورد اسمه في الأبيات، ويلقيها مغناة. وصادف أنه كان يغني مرة بحضور الملك فيصل الثاني ملك العراق عام 1953. وكان برفقة الملك نوري السعيد رئيس الوزراء. واستدعى نوري السعيد عريف الحفل، وطلب منه أن يخبر القبانجي أن الملك قرر للتو منحه وسام

الرافدين. فلما بلغ القبانجي ذلك، أمسك بالميكرفون وارتجل أبياتاً شعرية، وأنشدها مغناة على مقام الدشت. وقال فيها:

لإن حَلَّيتَ صدري في وسام
كأنَّ سنانَه بدرُ التمام
فلي ياسيدي شرفٌ عظيمٌ
يحليه رضاؤك بالوسام

* اعتزال ورحيل

مع تقدم محمد القبانجي في العمر اعتزل الغناء ولزم بيته. ولم يعد إلى الغناء إلا مرة واحدة، كانت عام 1983، عندما تحدى محنة العمر، وذهب وهو فوق الثمانين من عمره إلى مبنى التلفزيون العراقي ببغداد، وقدم أغنية وطنية للعراق. وكانت هذه الأغنية آخر نشاط فني له، لزم بعدها بيته، ولم يغادره إلا محمولاً على الأكتاف، بعد رحيله في الثالث من نيسان عام 1989. وبناء على وصيته دُفن في جامع القبانجي الذي كان قد أنشاه على نفقته الخاصة في منطقة الحارثية بجانب الكرخ. و بذلك أسدلت الستارة على صفحة مشرقة من صفحات الغناء العربي عامة والعراقي خاصة.

ولابد من الإشارة إلى أمر هام عند محمد القبانجي. وهو أنه لم يكن يغني للتكسب، وإنما كان يغني عشقاً للغناء. ولم يتخذ صناعة الغناء مهنة. لأنه اتخذ لنفسه مهنة أخرى وهي التجارة. فقد كان من أغنى التجار العراقيين.

مراجع مساعدة :

1— موسوعة أعلام الأدب والفن — أدهم آل الجندي — دمشق 1958.

2- كتاب (النغم العربي وأعلامه عبر العصور) — حسن الخياط
— دار علاء الدين — دمشق عام 2000.

جواكينو أنتونيو روسيني

1868 — 1792

فرانسيس توي
ترجمة: ديبالي حنانا

الطفولة والشباب

أظهر روسيني، ابن عازف الترومبيت في المجلس البلدي التابع لـ بيسارو، علامات العبقرية الموسيقية منذ سنواته الأولى المبكرة. ففي الرابعة عشرة من عمره كان قد أتقن العزف على آلة الفيولا وآلة الهورن، في حين مكّنته قدرته على العزف على آلة التشيمبالو⁽⁴⁹⁾ من العمل في مسارح محلية مختلفة مرافقاً للريسيناتيفات ولتدريب الكورس. كما أنه اشتهر بصفته مغنياً. والأهم من ذلك أنه كان قد كتب عدة أعمال موسيقية: أغنية لصوت سوبرانو وبعض الثنائيات لآلتي هورن ليعزفها مع والده الذي كان يعزف، إضافة إلى آلة الترومبيت، على تلك الآلة في المسرح المحلي. إلى جانب ذلك كان روسيني قد كتب مجموعة من المقاطع الأوبرالية التي كانت جيدة ليستخدمها بعد ست سنوات في

⁴⁹ — التشمبالو Cembalo: الاسم الإيطالي لآلة الهاربيكورد (الترجمة).

روما، بعد إجراء تنقيح بسيط عليها، في أوبرا «ديميتريو وبوليبيو».

كل هذا كان جديراً بالملاحظة عند ولد في الرابعة عشرة، لكن ذلك كان جديراً بالملاحظة على نحو مضاعف في الشاب روسيني الذي كان تعليمه الموسيقي منذ ذلك الوقت فصاعداً تعليمياً أولاً. إن استعداده الطبيعي للغناء ورثه في البداية عن أمه التي كانت في الأصل خياطة، والتي كان لديها معرفة قليلة بالموسيقا، لكنها تمتعت بموهبة فطرية في الغناء. ولم يحظ روسيني بأي نوع من التعليم الجاد للعزف على آلة التشيملو أو للتأليف الموسيقي حتى بلوغه الثانية عشرة، في حين لم يكن أساتذته قبل ذلك التاريخ مقنعين. ومن المحتمل أن القسيس دون ماليري هو من مارس عليه التأثير الموسيقي الأكثر أهمية في صباه، إذ، إضافة إلى تدريبه على الغناء، غرس في نفس الشاب جواكينو الحماسة لموتسارت وهايدن، تلك الحماسة التي لازمتها طوال حياته.

علاوة على ذلك، لم تكن الظروف في صباه مساعدة لدراسة أي شيء. فوالده الذي اشتهر على أنه «Vivezza» بسبب استهتاره وطبعه المتهور، كان جمهورياً متحمساً مما ورطه في مشاكل مع السلطات نتيجة آرائه التقدمية. وقد قاد ذلك في النهاية إلى خسارته وظيفته المتواضعة في المجلس البلدي، فلجأ هو وزوجته إلى البحث الدائم عن عمل في المسارح الصغيرة في بولونيا وحولها. وفي غيابهما يترك جواكينو في عهدة عمته وجدته في بيزارو. ومن المفترض، ظاهرياً، أنه كان يتلقى شيئاً من التعليم: القراءة والكتابة والحساب والمبادئ الموسيقية، لكنه عملياً لم يتلق إلا القليل، زاجاً نفسه في أعمال الشيطنة والأذى. إن جرأة الغلام وحيويته تجسداً في أعمال الشيطنة التي نادراً ما وجدت في السجلات التاريخية الخاصة بعظماء الموسيقا. وقد بُذلت عدة

محاولات لكبحه، وبضمن ذلك دفعه لتعلم الحداة، لكن كل ذلك لم يجد حتى بلوغه الحادية عشرة أو الثانية عشرة.

مع ذلك، وحالما استقر والده في بولونيا عام 1804، كان قد أصلح من شخصيته، وبعد سنتين، حين تعطل صوته، بدأ بدراسة آلة الفيولونسيل والكونترابونت في المدرسة الموسيقية Liceo (Musical) بشيء من الاجتهاد. كان أستاذه ماتى Mattei، التلميذ السابق لـ بادر مارتيني Padre Martini الشهير، متحذلقاً متعصباً للـ الكونترابونت الصارم. أما جواكينو فكان دائم القول إنه تعلم من مدونات هايدن وموتسارت أكثر مما تعلم من أستاذه ماتى. ومقابل ذلك لقبه ماتى بالـ الألماني الصغير. ومع ذلك كانت الهيئات التدريسية راضية عن تقدمه الأكاديمي، وأوكلت إليه تأليف كانتاتا بمناسبة منح الجائزة السنوية، بعد أن حصل على مدالية في الكونترابونت. علاوة على ذلك، كان قد كتب قبل ذلك الوقت العديد من الأعمال الموسيقية المقبولة: خمس رباعيات وترية، بعض التنوعات الأوركسترالية، افتتاحيتين استخدم الثانية فيما بعد في أوبراه الأولى.

في عام 1810 ترك المدرسة Liceo لأن ماتى، كما يقال، أخبره أن لديه من العلم الكافي لكتابة الأوبرات، شرط ألا يكتب الموسيقا الكنسية، لأن عليه إعالة والده ووالدته. علاوة على ذلك، تلقى رسالة في الخريف مرسله من فينيسيا تسأله الذهاب إليها

لكتابة أوبرا من فصل واحد، فكان رده أن سيذهب حالاً، فقد كانت فرصته الأولى الحقيقية.

الأوبرات الأولى

لحسن حظه، نجحت أوبراه الأولى «عقد الزواج» على الرغم من أن المغنين اعتقدوا أنه علق أهمية كبيرة على دور الأوكسترا. وقد قاد ذلك إلى تكليفه بكتابة عدة أوبرات من ذوات الفصل الواحد، أحرزت واحدة منها وهي «ابن بالمصادفة» نجاحاً بوصفها مثلاً على عشق روسيني للنكتة الذكية.

بعد ذلك بقليل قدم روسيني عملاً جعله مؤلفاً بالغ الأهمية. كان ذلك العمل أوبرا «تانكريد»، أوبرا جادة في اللباس الرسمي مبنية على مأساة رومانتيكية — فولتير. أوبرا سيريا Opera Seria كما يدعوها الإيطاليون، وذات شكل تقليدي. وعلى الرغم من أننا قد نجد لها اليوم متكلفة، فقد استقبلت استقبالاً استثنائياً. وفي الواقع، كانت تتضمن موسيقا الحب الرقيقة الوحيدة التي كتبها روسيني في حياته كلها، وقد عشقها الفينيسيون. لقد غدت آريا الحب الشهيرة «Di tanti Palpiti» من أكثر الآريات شعبية في فينيسيا، ويقال إن الفينيسيين كانوا يغنون مقاطع منها منذ الصباح حتى الليل. وذات مرة مُنع الجمهور في مباني المحاكم من دمدمتها.

في العام ذاته، 1813، بعد شهرين ونصف، كان روسيني محظوظاً على نحو كاف لينال نجاحاً صريحاً. فقد قدم هذه المرة أوبرا هزلية هي «إيطالية في الجزائر» أحدثت عاصفة في فينيسيا، إذ قال عنها الناس إنه لم يسبق أن وجدت مثل تلك الموسيقا اللامعة والمشوقة. كانت حماسة الناس مبررة لأنه، على الرغم من الليبريتو الضعيف الذي بنيت على أساسه، مازالت تبدو طازجة وجديدة على نحو دائم. صحيح أنه لا يوجد فيها أثر من رقة الشعور، لكن البهجة وروح اللهو والهزل فيها لا يقاومان.

إن النجاح الساحق لهاتين الأوبراتين المتباينتين «تانكريدي» و«إيطالية في الجزائر» منح روسيني منزلة موسيقية رفيعة غير قابلة للجدل في ذلك الجزء من إيطاليا. إن الجمهور الذي اعتاد السهولة مع مؤلف الأوبرا الإيطالية في ذلك الوقت، ربما لم يكن مندهشاً، كحالنا نحن، من إنتاج رائعتين مختلفتين في غضون أقل من ستة أشهر. لكن ربما كانت أصالة هاتين الرائعتين ظاهرة بوضوح كبير. علاوة على ذلك، كان روسيني على الأقل شخصية شعبية بقدر ما كان مؤلفاً شعبياً. كان في الحادية والعشرين، وسيماً وفتناً. جميع السيدات وقعن في حبه. وكان الكلام يدور حول علاقاته الغرامية بالقدر الذي يدور حول أوبراته. لقد غدا الشخص الأكثر شهرة وشعبية في فينيسيا.

حلاق إشبيلية

كانت سنوات ثلاث كافية لتحويل روسيني من تلميذ واعد إلى واحد من أعظم المؤلفين الإيطاليين المعاصرين. والآن أرادته ميلانو، وقد قدم فيها أوبراتين لم تحظ أية واحدة منهما بنجاح ملحوظ. كذلك لم تكن الأوبرا سيريا التي جرب بها حظه في فينيسيا في نهاية عام 1814. إن هروب نابليون من جزيرة إلبا زجَّ إيطاليا في أتون الهيجان، وعادت الاضطرابات السياسية القديمة التي كانت مألوفة في طفولة روسيني. لم يكن أمامه من مخرج سوى قبوله عقداً في ربيع عام 1815 للذهاب إلى نابولي.

هنا أيضاً لم تكن الأمور سهلة على الإطلاق. فقد عد النابوليتانيين روسيني أجنبياً، وكانوا يحتقرون الأجانب لأنهم كانوا يرون أن النابوليتانيين فقط لديهم معرفة حقيقية بالموسيقا. زد على ذلك أن إمبريزاريو الأوبرا باربيا Barbaia كان معروفاً بقساوة قلبه واستبداده، كما كان يتوجب الأخذ بالحسابان خصوصيات

ونزوات إيزابيلا كولبران مغنيته الأولى وخليته. لكن كان روسيني محظوظاً بكسب ثقة هذين الشخصين القويين، إلى حد أنه، حين قدم أوبراه الأولى من أجل كولبران، كان قادراً على تحقيق طريقته الخاصة في موضوعين هاميين؛ أوكل للأوركسترا دور مرافقة الريسيتاتيف Recitative بدلاً من آلة التشييمبالو التي كانت تستخدم لذلك الغرض؛ الأمر الثاني الأكثر أهمية هو كتابته جميع النغمات التي يتوجب على المغنين والمغنيات التقيد بها. لقد علمته التجربة أن الارتجالات التي كانت المغنيات والمغنين يرتجلونها يمكن أن تكون جيدة أو سيئة، وإن ذلك قد يغير من شخصية الموسيقى. وبذلك العمل استطاع، لما له من حذوة عند باربيا وكولبران، أن يطرح ابتكاراً قوبل بالاستحسان وجرى تطبيقه منذ ذلك الوقت.

أتاح أحد شروط عقد نابولي لروسيني الفرصة لمغادرة نابولي في مناسبات محددة. وقد استفاد روسيني من هذه الميزة في تشرين الثاني، وذهب إلى روما حيث كتب للمسرح الأرجنتيني فيها عملاً خالداً لم يخمد ذكره حتى اليوم، إنه أوبرا «حلاق إشبيلية». إن روسيني لم يذهب إلى روما بغرض كتابة هذه الأوبرا نظراً لأن اختيار مسرحية بومارشيه موضوعاً لها كان وليد المصادفة. وإنه لمن المستحيل هنا الحديث عن قصة ولادة هذه الرائعة المدهشة. كتب روسيني، حسب ما يقال، موسيقاها في أقل من أربعة عشر يوماً. صحيح أنه استخدم بعض الأفكار من أوبرات سابقة، وأن الناس يتخيلون أحياناً أنه لم يكتب افتتاحية جديدة. لأن الافتتاحية

التي ارتبطت بأوبرا «حلاق إشبيلية» استخدمت سابقاً في مناسبتين آخرين. ومع ذلك لم تكن هذه هي القضية. فقد كان لأوبرا «حلاق إشبيلية» افتتاحيتها الخاصة بها لكنها فقدت منذ ذلك الحين. وباختصار، فإن الوقت الذي شغله روسيني في كتابة هذه الأوبرا يعد واحداً من المعجزات الاستثنائية في الموسيقى، إذ يبدو من المستحيل أن من الممكن أن تدون جميع نغماتها في غضون أسبوعين، وأن يغدو العمل أكثر من استثنائي نظراً لجودة الموسيقى. لقد ظلت الأوبرا لأكثر من مئة عام الأكثر شعبية بين الأوبرات الهزلية في العالم. لقد أعجب بها الموسيقيون على رأسهم بيتهوفن وفاغنر على نحو ليس أقل من إعجاب الجمهور العام. ليس فقط بموسيقاها اللامعة وبنشاطها ودعابتها الهجائية وما تضمنته من بهجة، ولكن لأنها وفرت معالجة ملائمة لمسرحية بومارشيه بشخصية فيغارو التهكمية التي هيمنت على كامل العمل.

ومع ذلك قوبل العرض الأول لهذه الأوبرا، الذي جرى في 20 شباط عام 1816؛ بالصفير والهسهسة من الجمهور، الذي بدا أنه ذهب إلى المسرح وهو مصمم على هدمه. لم تكن الإدارة محبوبة على المستوى الشعبي لتبدأ بها. وكان أنصار المؤلف بازيليو (الذي كان قد لحن أوبرا على ذات الموضوع) مصممين على إيجاد عيب ما أو خطأ، وكان هناك سلسلة من تلك الأحداث غير المستحبة التي صاحبت الأمسيات الأولى للأوبرا. انسل روسيني، المثبط العزيمة، خارج المسرح وذهب إلى منزله، حيث زارته المغنية الأولى جيورجي ريجيتي في ذلك المساء لتواسيه، فوجدته نائماً. كان ذلك

ادعاءً من جانب روسيني، لأنه كان، بوجه عام، عصبي المزاج ومرهف الإحساس، وكان يبذل قصارى جهده لإخفاء مشاعره الحقيقية. لكنه سرعان ما انتقم. فقد نجح التقديم الثاني بقدر ما كان التقديم الأول كارثياً. ومنذ ذلك اليوم لم يعد يكف عن التقدم.

العمل في إيطاليا

خلال السنوات الخمس والنصف التالية كانت حياة روسيني سجلاً من أوبرات متنوعة أغلبها لا تحتاج إلى تفصيل. وقد ظل مقره في نابولي حيث كان يبتكر وسائل ليمتع نفسه، يلتهم كمية كبيرة من المعكرونة و المحار، ويحتسي النبيذ الحلو، ويواصل علاقة حب جدية مع إيزابيلا كولبران. لكنه لم يكن كسولاً، بل بالعكس. إذ كتب خلال هذه الفترة ليس أقل من ست عشرة أوبرا، من أجل نابولي بالدرجة الأولى، وأيضاً من أجل روما وميلانو ومدن أخرى.

الأولى من هذه الأوبرات التي يتوجب ذكرها هي «عطيل»، المبنية على مسرحية شكسبير، أو هي على الأصح، محاكاة ساخرة لمسرحية شكسبير التي عُدت في يومها الأوبرا الأعظم في العالم. إنها بالتأكيد تتضمن موسيقاً جميلة، خصوصاً في الفصل الأخير منها، لكننا لم نعد نستمع إليها. وبعد عام (1817) أتت أوبرا «سندريلا» التي قُدمت في روما، ولم تحظ بالنجاح في المرحلة الأولى. إنها فاتنة، وواحدة من أروع ما خطته يد المؤلف، مليئة بالأفكار الموسيقية الطازجة، خصوصاً أدوار المجموعات الرائعة.

أوبرا موسى «Mosé» 1818، ومحمد «Il Maomento» 1820 لن تستوقفانا لأن ثمة تعديلات متنوعة أدخلها عليهما لاحقاً

من أجل تقديمهما في باريس. لكن «موسى» كانت في يومها واحدة من أكثر أعمال روسيني شعبية. بعد الاثنتين أتت دونا ديل لاغو، La Donna del lago (1819) التي لم تكن سوى صديقتنا «سيدة البحيرة».

لكن أوبرا «العقق اللص، La Gazza Ladra» ربما هي الأكثر أهمية، وقد قدمها روسيني في ميلانو عام 1817. هذه الأوبرا ليست هزلية تماماً وليست أوبرا سييرا تماماً. ربما تعد السلف لمدرسة الأوبرا الواقعية التي لقيت فيما بعد تأييداً كبيراً في إيطاليا. فيها موسيقا مشرقة، خصوصاً افتتاحيتها التي تبدأ بضربات الطبل السريعة المتعاقبة، وكان ذلك جديداً في تلك الأيام. في الواقع تتمتع أغلب افتتاحيات روسيني بامتياز يجعلها صالحة لتقدم في الحفلات الموسيقية وحدها.

في عام 1822 انتهى عمل روسيني في نابولي مع أوبرا زيلميرا Zelmira. وطلب منه باريبا الذي ذهب إلى فيينا أن ينضم إليه بأوبراه الأخيرة. وما جرى من تعقيد رافق زواج روسيني بإيزابيلا كولبران، في تلك السنة لا يبدو أنه تعقيد على الإطلاق. بل على العكس جرى كل شيء على أحسن ما يرام، وقبيل نهاية آذار سحب روسيني زوجته مع عدد من أعضاء الفرقة النابوليتانية إلى فيينا. كانت المرة الأولى التي يزور فيها بلداً أجنبياً.

في الوطن وخارجه

كانت موسيقا روسيني قد اكتسبت سمعة حسنة في أوروبا، لكن كانت الحلقات الموسيقية الفييناوية منقسمة حول ميزاتها. فإذا كان العديد من الموسيقيين الألمان، وعلى رأسهم فيبر (50)، معادين لها، فالمجتمع والجمهور متفقيين أو مجمعين في حماستهما لها، وهذا في الواقع ما كان يدفع دائماً بالأمر إلى حدود قصوى مبالغ بها. هذه المبالغة يمكن أن تفسر عداً فيبر لأنه، في الحقيقة، اعتذر لروسيني فيما بعد لكن شوبرت أحب موسيقاه دائماً، وكان متأثراً بها إلى حد بعيد. بيتهوفن نفسه، الذي كان متحفظاً حول الأوبرا سيبريا، عد روسيني عبقرياً بوصفه مؤلفاً للأوبرات الهزلية؛ وقد قال له «أعطنا المزيد من الحلاقين»، كان ذلك حين ذهب روسيني ليرى بيتهوفن بعد سماعه السيمفونية البطولية وليقدم له الاحترام والتقدير. وينبغي، من دون ريب، أن يحسب حساباً لهذا اللقاء الذي جرى مع واحد من أعظم الموسيقيين الدراماتيكيين في تاريخ الموسيقى. فمن ناحية، هناك بيتهوفن الأصم الذي شاخ قبل الأوان والذي يعيش وحيداً في حالة من البؤس والإهمال، ومن ناحية أخرى، هناك روسيني الشاب الفطن المحبوب من الجميع في فيينا. وقد تأثر روسيني نفسه بذلك الإطراء وحاول القيام بحملة تبرع لتوفير مسكن مريح له، لكن الفييناويين، الذين لديهم آراء محددة حول بيتهوفن، رفضوا دعمه، وفشل المشروع.

50 — كارل ماريا فون فيبر 1786—1826، مؤلف ألماني وضع العديد من الأوبرات والأعمال الأوركسترالية المتنوعة. (المترجمة).

كانت الأشهر الأربعة التي قضاها روسيني في فيينا سلسلة من الأعياد والانتصارات، وهذا ما أتاح له قضاء صيف هادئ في فيلا زوجته الواقعة قرب بولونيا. ولم يقدم أي عمل جديد ذي أهمية حتى السنة التي تلت، السنة التي قدم فيها أوبراه الشهيرة سميراميس «Semiramide» في فينيسيا (البندقية) في شباط عام 1823. العيوب التي شابت أوبرا «سميراميس» التي تبدو لنا اليوم بوضوح هي أكثر من حسناتها، لكنها عُدت في زمنها أعظم أوبرا. وفي هذه السنة ذاتها بلغ عدد أوبرات روسيني نحو 23 أوبرا قُدمت في مدن شتى - وكان عمره آنذاك 32 عاماً فقط.

في ذلك الوقت كان لإنكلترا ذات العلاقة مع عالم الموسيقى التي هي مع الولايات المتحدة الآن. كانت البلد الذي يقصده الموسيقيون لكسب المال بالدرجة الأولى. وهكذا لم يكن مفاجئاً دعوة روسيني، لما يتمتع به من شعبية، إلى لندن التي وصلها في بداية كانون الأول. كان سبب دعوته الظاهري هو كتابة أوبرا لصالح المسرح الملكي، ولكن لسبب أو آخر لم تتحقق الأوبرا. كان نجاحه كاملاً، وقد جمع مبلغاً من المال قُدر بنحو 175000 فرنك، وهو مبلغ كبير في تلك الأيام. لقد رحب به المجتمع اللندني خلال أشهر إقامته، وكان سعيداً بالامتياز الذي أسبغ عليه بعد أن غنى ثنائياً مع الملك جورج الرابع.

باريس و«ويليام تيل»

في طريقه إلى لندن، توقف روسيني في باريس التي عاد إليها في تموز عام 1824. كانت باريس في تلك الأيام مركز الثقافة الأوربية. وكان البلاط والحكومة يتوقان بحماسة إلى إقامة روسيني في باريس على الرغم من العداء الذي يكنه له الموسيقيون الفرنسيون. وقد توطدت هذه الحماسة في المسرح الإيطالي الذي كُرس لتقديم الأوبرات الإيطالية. وحين أشرف عقده على نهايته، اختلقا له مركزاً رفيعاً بجعله مؤلف صاحب الجلالة ومفتشاً عاماً للغناء براتب سنوي قدره 20000 فرنك.

باستثناء المقدار الضئيل القيمة لم يكتب روسيني أبداً، ربما لم يعترم، أوبرا إيطالية من أجل باريس. كان هدفه الأوبرا بالذات، التي ينبغي أن تقدم باللغة الفرنسية. ومن أجل ذلك لقي متاعب كبيرة لا في اللغة الفرنسية فقط بل في خصوصية الفرنسيين وتذوقهم للغناء. وقد ظهرت النتائج الأولى في أوبرا «حصار كورنثه» (Le Siége de Corinthe) (1826) و «موسى»⁽⁵¹⁾ moïse (1827). وقد تضمنت أوبرا «موسى»، على الأخص، موسيقاً رائعة، خصوصاً في الكوارس. لكن أهمية الأوبراتين بالنسبة لنا تكمن في موضوعهما التاريخي، وفي كونهما السلف لمدرسة الأوبرا الفخمة «Grand Opera». وفي عام (1828) قدم روسيني (الكونت أوري، Comte Ory Le)، وهي عمل من عيار أخف، تتضمن بعضاً من موسيقاه

⁵¹ — موسى في مصر، وهي النسخة المعدلة لأوبرا موسى التي كتبها عام 1818 (الترجمة).

الأكثر أناقة وبهجة من جميع ما كتب. كذلك يكتسب العمل أهمية تاريخية، إذ أثر في تشكيل ميزات مدرسة «الأوبرا كوميك الفرنسية»⁽⁵²⁾ وخصائصها.

لكن قمة أعمال روسيني التي كتبها في باريس، وربما التي كتبها طوال حياته الإبداعية، هي أوبرا «ويليام تيل»، William Tell «(1829). وقد بُنيت الأوبرا على مسرحية شيلر التي تحمل ذات الاسم. وهي تعد عملاً نادراً بين أوبراته، لما تضمنته من أصالة ومن إتقان في الصنعة. إنها تقف وحدها، فريدة فذة. لقد تأثر بها فيردي وفاغنر ومايربير⁽⁵³⁾. وحتى يومنا هذا. تظل افتتاحيتها، التي هي في الواقع قصيدة سيمفونية مصغرة، رائعة معترفاً بها.

ومع ذلك، لم تتمتع «ويليام تيل» بالنجاح الشعبي الجدير بميزاتها الموسيقية. ويعود ذلك جزئياً إلى ضعف في سوية الليبيرتو، وإلى طولها المفرط. ومن ناحية أخرى بدت في بعض الأحيان غير معقولة. لقد أسرف الموسيقيون، على رأسهم بيرليوز، في الثناء عليها. وقد ضمنت لمؤلفها الكثير من الاحترام. وخلال حياة المؤلف قدمت خمس مئة مرة في باريس.

52 — Opéra - Comique: مصطلح يدل حرفياً على الأوبرا الهزلية، ولكن في القرن التاسع عشر كان يعني كل أوبرا تحتوي على حوار منطوق، سواء كانت هزلية أم غير هزلية. (المترجمة)

53 — جياكومو مايربير 1791-1864: مؤلف ألماني وضع العديد من الأوبرات منها: أوبرا النبي، الهوغونوتيون، دينورا ... إلخ (المترجمة).

مع ذلك، هناك شك ضعيف في أن روسيني، الذي اعتاد تصفيق الجمهور، أصيب بخيبة أمل لما آلت إليه الأمور. إذ حول أعضاء مجلس إدارة دار الأوبرا اهتمامهم الرئيسي إلى المؤلف مايربير، ورضوا بتقديم «ويليام تيل» بشكل مشوه، أحياناً فصل واحد منها.

السنوات اللاحقة

كما يعرف العالم كله، لم يكتب روسيني أوبرا أخرى بعد «ويليام تيل» — وهي ظاهرة غير عادية في تاريخ الفن. كان في السابعة والثلاثين من عمره وفي قمة الشهرة. المشكلة في هذا الاعتزال هي أنها أتاحت الفرص لتخمينات شتى، وأنا نفسي ناقشت ذلك في مكان آخر. ويمكن القول بوجه عام إن ذلك كان، إلى حد ما، نتيجة ظروف، وإلى حد ما نتيجة اختيار متعمد.

حين غادر روسيني باريس من أجل استراحة طويلة كان لديه أمل في كتابة أوبرا أخرى طبقاً لشروط عقده. ولكن ثورة باريس التي انفجرت عام 1830 أسقطت الحكومة فأتلف العقد. علاوة على ذلك، بدأت صحة روسيني تتراجع تدريجياً. إن الانغماس في الملذات في سنواته الأولى إلى جانب الجهد المضني الذي أنفقه في العمل — كان قد كتب أكثر من ثلاثين أوبرا في أحد عشر عاماً — أوهن أعصابه إلى حد تحول في النهاية إلى حالة مرضية. إن رحلة له في قطار، على سبيل المثال، تطرحه في الفراش عدة أيام بسبب الإنهاك الشديد، وإن سماعه نبأ موت أحد يهيمه أمره، خصوصاً نبأ

موت والدته التي يهيم بها، يترك أثراً عليه يشبهه المرض. الأكثر من ذلك، هو أنه شعر من دون ريب بأن أيامه قد انتهت، وأن الناس لم يعودوا يكثرثون بموسيقاه، بل تحول اهتمامهم إلى مايربير الذي يكن له الكراهية، وإن بقي على علاقة طيبة معه. لم يكن متعاطفاً مع الروح الثورية في ذلك الوقت، إذ كان يستهجن التوجه الجديد للمسرح الإيطالي، وفوق كل ذلك، أسف بمرارة بسبب الانحطاط التدريجي لمستوى الغناء. لم يكن روسيني كسولاً تماماً لكنه كان بحاجة إلى حافز يدفعه إلى بذل الجهد، والحافز كان مفقوداً. كان قد جمع ما لا يكفي للعيش، ولم يكن لديه أطفال. فما الحاجة إلى الجهد والقلق؟ في الواقع، ربما تصرف بحكمة. هذا ما اعتقده هايني، معتبراً انسحابه دليلاً على العبقرية بصفتها متميزة عن الموهبة المحضة.

في الواقع، كتب روسيني، بعد عشر سنوات تقريباً، عمليين كبيرين آخرين: الـ «ستابات ماتر» الشهير، والقداس الصغير الذي كتبه في أواخر حياته. يمكن القول إنه لا واحد من هذين العملين كتب بأسلوب يتوافق مع الموسيقى الكنسية، لكن تضمن الـ «ستابات ماتر» مقاطع جميلة، أما القداس فهو، وإن كان أقل شهرة، رائعة بحد ذاته. وقد دعاه روسيني «خطيئة شيخوختي الأخيرة المميّنة» وأوصى به وبنفسه إلى خالقه، وهذا، يقيناً، واحد من أغرب الاهداءات التي سبق أن كتبت.

إن وقائع حياة روسيني خلال التسع والثلاثين عاماً بعد «ويليام تيل» ليست على جانب كبير من الأهمية. فقد ذهب إلى إيطاليا، وقام بعدة رحلات إلى بلدان أوروبية، لكن بقيت باريس تقريباً مقره الرئيسي. ربما كان الحدثان الأهمان هو انفصاله عن إيزابيلا التي غدت مزعجة ومبذرة جداً، ونمو الألفة بينه وبين المرأة المشبوهة التائبة أولمبيي بيليزير، التي تزوجها بعد موت إيزابيلا عام 1845. وقد برهنت على أنها من أكثر الزوجات إخلاصاً وتضحية، ومن دون إخلاصها كان من المرجح أن ينهي روسيني أيامه الأخيرة في مشفى المجانين.

في الوقت الذي عاد ليستقر في بولونيا عام 1836 ازدادت حالته العصبية سوءاً. ومع ذلك كان ما يزال مقبلاً على الاستمتاع بالحياة، وخلال شتاء عام 1837، الذي قضاه في ميلانو، كانت حفلاته الموسيقية الخاصة حديث المدينة. بعد ذلك كرس الكثير من وقته لإعادة تنظيم Liceo Musicale في بولونيا، وكتب القليل من الموسيقى، مكملاً الـ «ستابات ماطر» الذي كان قد كتب منه المقاطع الستة الأولى أثناء رحلته إلى إسبانيا قبل تسع سنوات.

تدرجياً غدت صحته أسوأ، وقد شكلت المظاهرة التي ثارت ضده عام 1848 بسبب فتوره المزعوم إزاء استقلال إيطاليا، شكلت قمة اضطرابه وقلقه. ففر من غير إبطاء إلى فلورنسا حيث عاش السنوات السبع التالية حياة عزلة كاملة وبائسة بسبب حالة النهك العصبي التي ألمت به. لم يكن قادراً على تذوق الطعام أو

هضمه، كما عانى العذاب بسبب الأرق. فقررت زوجته أولمبي يائسة أن تأخذه إلى باريس، إذ كانت على ثقة من أن تغيير البيئة والأطباء ربما يعود عليه بالفائدة. كانت على صواب إذ بعد سنة أو سنتين من المعالجة تعافى روسيني وإن ليس بالكامل، وصار بإمكانه ثانية إيجاد بعض البهجة في الحياة. وقد عاد ثانية ليغدو واحداً من مشاهير باريس. كان كل علم من أعلام الأدب والفن يزور باريس يطلب مقابله. ضمن هؤلاء كان فاغنر الذي أجرى معه مناقشة مثيرة للاهتمام حول ماضي الموسيقى وحاضرها ومستقبلها. وعلى الرغم من تباعد وجهة نظرهما، لم يتوقف الرجلان لاحقاً عن إضمار الاحترام الحقيقي أحدهما تجاه الآخر.

طوال العديد من السنوات لم يكتب روسيني أي نوع من الموسيقى الوصفية، ولكنه شرع في عام 1857 بكتابة بعض الأعمال البسيطة المسلية، تلك الأعمال التي استخدم ريسبيغي⁽⁵⁴⁾ بعضاً منها في موسيقا باليه «الحانوت العجيب». لقد كتب هذه الأعمال، في المقام الأول، لتؤدى في حفلات أمسيات السبت الشهيرة التي تقام في شقته في Rue de la Chaussée d'Antin. كان كل مغن يتمتع بسمعة حسنة يزور باريس يتوق إلى أن يدعى ليغني في تلك الأمسيات، وكان أفراد الطبقات الاجتماعية العليا يتنافسون فيما

54 — أوتورينو ريسبيغي 1879—1936: مؤلف إيطالي وضع العديد من الأوبرات والقصائد السيمفونية والعديد من الأعمال الأوركستراية. (المترجمة).

بينهم للحصول على الدعوات. لقد غدت أمسيات السبت التي يقيمها روسيني شهيرة شهرة أوبراته.

خلال أشهر الصيف انسحب إلى الفيلا التي بناها في باسي Passy ، حيث توفي بعد مرض لم يدم طويلاً. كان ذلك في 13 تشرين الثاني عام 1868. دفن روسيني في بيرلاشيز Péré Lachaise ، وبعد 19 عاماً طلبت الحكومة الإيطالية نقل رفاته إلى كنيسة سانتا كروس Santa Croce في فلورنسا.

كان جديراً بالتكريم، إذ، على الرغم، من أنه لم يكن بطلاً في حياته أو فنه، كان موسيقياً عظيماً، منحته الطبيعة الشيء الكثير، الشيء الذي ربما لم يحظ به أحد باستثناء الأعظم في عالم الموسيقى. ليس ثمة أحد عرف أفضل منه كيفية تجسيد فرح الحياة في الموسيقى. وحتى اليوم تدهشنا وتبهجنا حيويته وضحكه الدمث. إن عاشق الأشياء الجيدة في هذا العالم، لم يرتق إلى القمم العاطفية أو الروحية الأسمى، لكن العالم لديه سبب ليكون ممتناً لهذه الخصائص الأساسية التي تسم موسيقاه اللامعة والرقيقة للغاية.

يوهانس براهمز

1897/4/3 — 1833/5/7

ترجمة وإعداد: د. صادق فرعون

جنوره وأيام دراسته الأولى

يُجمع كل من كتب عن حياة هذا المؤلف الموسيقي على قلة الأحداث فيها، لاسيما إذا قورنت بأعماله الموسيقية التي ابتكرها، أو بكلمة أخرى أن من الصعوبة بمكان أن نقارن ما بين براهمز الإنسان و براهمز الفنان المبدع، فهو في حياته الخاصة إنسان عادي جداً، أما كموسيقي فهو مؤلف موسيقي مبدع. هناك من أرخوا له وحاولوا إيجاد بعض الأحداث التي تقارب ما بين صورتيه كإنسان وكفنان ليجعلوا منه بطلاً يماثل فاغنر وأبطال دراماته الموسيقية (أوبراته) ولكنهم لم ينجحوا في محاولاتهم تلك. ولعل دافعهم لتلك المحاولات كان حبهم وتقديرهم له. كان لبراهمز، مثل كل الفنانين، مزاجه الشديد الحساسية والانفعال. وكان عليه، في الكثير من الأحيان، أن يدفع غالياً ثمن تلك التقلبات العاطفية المفاجئة، ولقد كان رغم كل ذلك محظوظاً لدرجة كبيرة، إذ سرعان ما اعترف العالم بعبقريته وهو في عمر مبكر، وأبكر مما حدث مع بيتهوفن أو شوبرت، كما أمضى سنواته الأخيرة، لا كما كان الأمر مع موتسارت، برخاء وهدوء.

ولد براهمز في مدينة هامبورغ، حيث كان والده يعزف على آلة الكونترباص مع إحدى الأوركسترات، ولم يكن مُجيداً في عزفه كما روي عنه. أما أمه فكانت جدّ مختلفة عن أبيه فقد روي عنها أنها كانت تحفظ كل أشعار الشاعر الألماني الكبير شيلر عن ظهر قلب على الرغم من كل المسؤوليات المنزلية الكثيرة المُرماة على

عاتقها. تعلم براهمز مبادئ الموسيقى في سنٍ مبكرة مع أنه لم يكن في مدرسته من المتفوقين، إذ كان يغيظه شدة معلميه وظلمهم له عندما كانوا يعلمونه اللغة الفرنسية بقسوة جعلته يكرهها، بل ويكره فرنسا والفرنسيين بسبب ذلك. وربما أن ذلك كان سبب حماسته الزائدة للطبيعة البطولية للشعب الجرمانى . ومما واساه وشجعه شعوره بأن معلميه أيضاً كانوا يشاطرونه ذلك الكره للغة الفرنسية. إذا لم يكن تقدمه كبيراً في المدرسة فقد عوّض عنه بنجاحه السريع والباهر في تعلم العزف على البيانو. في البدء كان أبوه هو معلمه الأول، ثم تلاه "أوتو كوسيل"، وبعده "إدوارد ماركسين". يظهر عرفانه بجميل معلميه أنه أهدى أول كونشرتو للبيانو من سلم سي بيمول إلى أستاذه ماركسين، كما أنه رجا الناشر الموسيقي الشهير "سيمروك" أن ينشر مجموعة تنويجات (فارياسيون) موسيقية لأستاذه ماركسين، مع أنه كان يعرف بأنه لم يكن مُجيداً كمؤلف موسيقي. كذلك كان يذكر أستاذه كوسيل بكل الخير لطريقة تعليمه لموسيقا باخ وبيتهوفن. في سنّي حياته المبكرة ألف العديد من المقطوعات، ولكنه لم يقبل أن ينشرها بل بادر فيما بعد إلى اتلافها. كان أساتذته يقيّمونه عالياً، وعندما توفي مندلسون يقال إن ماركسين قال " لقد غاب سيّد كبير ولكن هاك سيّداً أكبر أمامنا هو براهمز" ... وكان براهمز حينئذٍ في الرابعة عشرة من العمر. قام الفتى لمساعدة أسرته بالعمل عند الناشرين، كما قام بالعزف في الأمسيات الراقصة، وبتعليم الموسيقى. كان كثير المطالعة وأكثر ما كان يقرؤه إما للشاعر الألماني "هايني" أو الكتاب المقدس. في

العام 1853 التقى عازف الكمان الهنغاري الشهير "ريميني" وشكل هذا اللقاء معلماً هاماً في حياته، إذ إن هذا العازف الرائع بالفطرة أكثر منها بالتعلم قد اقترح على براهمز أن يرافقه في جولة موسيقية مشتركة، وسرعان ما قبل براهمز هجر الحياة المنوالية والرتيبة في هامبورغ. طافا وتجولا في شمالي ألمانيا، غالباً سيراً على الأقدام، حتى انتهيا في مدينة هانوفر حيث يقيم عازف الكمان العالمي الشهرة يواكيم⁽⁵⁵⁾، ولما كان ريميني يعرفه فقد دعاه لأن يتعرف على براهمز وأن يسمع عزف ذلك الشاب على البيانو. أُعجب يواكيم أيما اعجاب ببراهمز كما أصغى ببهجة إلى بعض مؤلفاته، وما كان منه إلا أن احتضنه فوراً تحت جناحه واقترح عليه أن يزور كلاً من مدينتي غوتنغن وفايمار، كما كتب لشومان ولزوجته كلارا عنه وشجعه أن يقوم بزيارتهما في دوسلدورف.

ليست ومدرسة فايمار

لم يرَ أي مؤلف موسيقي مثل هذا الحظ الكبير والتبدل السريع في مجرى حياته مثله، ففي لحظات كان براهمز غير معروف في الأوساط الموسيقية وفوراً تعرّف على أشهر الموسيقيين وأكثرهم تأثيراً. لقد قدّم يواكيم صديقه الشاب واصفاً إياه على أنه " صافٍ كالزمردة وناعم كالثلج" ولقد أثبتت الأيام صحة نبوءته. كانت سعادة براهمز كبيرة إذ زار مدينة فايمار حيث كان فرانز ليست

55 - يوزيف يواكيم (1831-1907) عازف كمان هنغاري - ألماني شهير وعلم من أعلام الموسيقى ومؤلف موسيقي.

مقيماً ومهيماً على الحياة الموسيقية مثل إمبراطور حقيقي. وهكذا شكلت هذه الزيارة بصحبة ريميني معلماً تاريخياً بالنسبة له، فقد رحب ليست بريميني وبالمؤلف الموسيقي الشاب الذي كان يرافقه والذي تحدث عنه يواكيم بإطراءٍ عالٍ. لقد دعاهما ليست للإقامة في بيته الفخم ورتب الأمور لإقامة أمسية موسيقية لصالحهما، كما دعا عدداً من وجوه أصدقائه الموسيقيين للحضور، وبضمنهم "يواكيم" و"راف" و"كليندورث".

يبدو أن براهمز الذي ما كان يشعر بالراحة في مثل ذلك المجتمع الراقى الذي كان يحضر أمسيات ليست مما جعله يرفض أن يعزف. ما كان من ليست إلا أن بادر لأخذ مخطوطات براهمز وبدأ يعزف بعضاً منها: سكيرتزو من سلم مي بيمول مينور ومن سوناتته من سلم دو الكبير، مما أسعد الحضور وبضمنهم براهمز نفسه، و ما لبث ليست أن هنا المؤلف الشاب، ثم قام بعزف سوناتته من سلم سي بيمول مينور منتظراً أن يبادر براهمز الشاب إلى مبادلتها التهنية والاطناب... ولكن ما إن التفت ليست نحو الشاب حتى فوجئ به وهو غارق في نومه مما أغضب ليست لقلة اهتمام براهمز بأداب السلوك في ذلك المجتمع الراقى. سارع ليست إلى مغادرة القاعة غاضباً وتاركاً لأصدقائه أن يوبخوا براهمز على سلوكه المشين. لم يذكر ليست أي شيء عما حدث في تلك الليلة السابقة ولكنه بادر إلى تقصير أمد الزيارة وحين قاما بتوديعه تصرف ليست تصرفاً نبيلاً وقام بتقديم علبة "سيكار" لبراهمز كهدية. أقرّ براهمز أن الحدث لا يمكن غفرانه، ولكن ما العمل وقد

غالبه النوم في تلك اللحظة؟! لربما كانت مثل هذه الأمور هي التي جعلت معلميه السابقين قاسين معه في دروس قواعد اللغة الفرنسية. على الرغم من الدلالات التي تشير إلى سرعة وسهولة غرقه في النوم، ولكن من شبه المؤكد أنه لم يفعل ذلك في حضور ليست عن قصد.

مع مرور الزمن نسي ليست ذلك الحادث نهائياً، ولكن الأمر لم يكن كذلك بالنسبة للشاب المذنب الذي بقي ينظر إلى ليست ما بين الحين والآخر كعدوٍ له تجب محاربتة في أي وقت وبأية وسيلة ممكنة! في الأغلب إن الذنب الأول يمكن غفرانه، ولكن هذا الذنب الثاني لا يمكن تبريره أو التغاضي عنه، لاسيما أنه يتوجه نحو علمٍ من أعلام الموسيقى مدّ يد الصداقة لبراهمز الشاب الصاعد. يغلب أن يبيّن هذا الموقف إلى أن العباقرة ميالون لأن يتصرفوا تصرفاً عدوانياً وغير لائق بحق أناس تلقوا الأذى من أولئك العباقرة وكأنهم بتصرفهم الشاذ هذا يريدون إثبات طبيعتهم العبقريّة، وهذا ما حدث بين مناصري فاغنر ومناوئيه، مع أن ذلك لم يستمر لحسن الحظ أمداً طويلاً وإلا لكان بالإمكان أن يجعلها أضحوكة للأجيال القادمة. أما أحقاد براهمز فإنها لم تخب ولم تهدأ، فعندما كتبت إحدى الجرائد بأن شمال ألمانيا قد تبنت مدرسة "فايمار" الموسيقية، أي مدرسة ليست، بادر براهمز إلى الطلب من أصدقائه أن يحتجوا على ذلك، وأن يجمعوا التواقيع لإثبات عكس ذلك، ولكن تلك المحاولة فشلت وارتد الأذى إلى نحر أصحابه عندما ظهر أن التواقيع لم تزد على أربعة: براهمز ويواكيم وغريم وشولتز والتي

نشرت فوراً في صحيفة "صدى" البرلينية مما جعل منهم أضحوكة. رغم هذا كله فقد حاول ليست فيما بعد أن يعيد الاتصال ببراهمز محاولاً ضمه إلى مدرسة "فايمار"، مع أن ليست لم يكن بحاجة إلى براهمز، فقد كان فاغنز إلى جانبه وكان مركزه بالغ القوة، ولكنه كان مدركاً أن كل النزاعات تؤذي كل الأطراف. رفض براهمز غصن الزيتون الذي تقدم به ليست إليه. عندما التقى براهمز فاغنز في العام 1868 ترك عنده أثراً كبيراً، وهكذا افترق العملاقان وهما على علاقة طيبة.. ولكن عداء فاغنز له عاد إلى الظهور من جديد ولا يدري أحد لماذا، ولكن يبدو أن السبب الوحيد المحتمل هو بعض الإيماءات غير المناسبة التي ظهرت من قبل براهمز أو من بعض مشاييعه هي التي أشعلت الفتيل.

عائلة شومان ومدينة دوسلدورف

أدى شعور براهمز بالذنب الكبير الذي اقترفه في فايمار إلى أن يتردد في قبول وتلبية دعوة عائلة شومان لزيارتهما في مدينة دوسلدورف، فقد شعر بنفسه وكأنه قروي بسيط وساذج أمام "ليست" ذي السلوك المتمدن والأنيق، وخاف أن يكرر الوقوع في نفس الخطأ والتجربة المريرة. لذا عندما سافر إلى دوسلدورف تريت وأقام فترة من الزمن في بيت أصدقاء له كانوا أيضاً من المعجبين بشومان وزوجته، فقاموا بتشجيعه على الزيارة وأطلعوه على بعض أعمال شومان الموسيقية التي لم يسبق له أن اطلع عليها، مما شجعه على المضي نحو التجربة الثانية في حياته. كان شومان في ذروة شهرته في ذلك الحين ويغلب أن زوجته قد

لاحظت العلامات المبكرة والأولى لمرض زوجها، والذي سرعان ما دمّر حياته الفنية فيما بعد. أما براهمز فلم يلحظ أيةً من تلك العلامات عندما رحب به شومان بحرارة. سرعان ما طلب منه شومان أن يعزف وسرعان ما أبدى إعجابه بعزفه وبمؤلفاته واعتبره الوارث الشرعي للتراث الموسيقي الألماني. وهكذا امتدت الزيارة وطالت أكثر مما كان مقرراً لها وتوطدت صداقة حميمة ما بين الموسيقي الشاب وبين عائلة شومان. شاركت كلارا شومان زوجها في إعجابها ببراهمز كما تيقظت مشاعرهما الأمومية لدى رؤيتها ذلك الموسيقي الشاب الموهوب والمتواضع والقليل الخبرة بالسلوك الاجتماعي الضروري في مجتمع المدينة. لقد خلقت صداقة عائلة شومان المفاجئة له، وهو الذي لم يعيش ولم يعتد ولم ينتظر مثل تلك العواطف والرقّة، تأثيراً سحرياً في نفسه لاسيما بعد تجربته المريرة في فايمار مما جعله ينظر إلى العالم نظرة متفائلة ومشرقة. لقد بلغ إعجابه بروبرت شومان حدّ العبادة لما امتاز به من خبرة فنية ولما تميزت مؤلفاته من إبداع، ولأن روبرت شومان دبّج مقالة عن براهمز عنونها بـ (طرق جديدة) ونشرها بعد صمت دام عشر سنوات أعلن فيها أن براهمز هو واحد من النخبة التي يجب أن تستقبل بأكاليل الغار وبسعف النخيل.

أما مشاعر براهمز تجاه كلارا فكانت أكثر دفناً لأنها كانت أول من أظهر له ماذا تعني مشاعر المرأة الدافئة واللطيفة بالنسبة للرجل. تم لقاءهم الثاني في أيلول 1853، وكان شومان قد كتب مقالة بعد شهر من ذلك اللقاء مما جعل الناشر الشهير برايتكوبف

وهيرتيل" ينشر له صوناتتين وسكيرتزو للبيانو وكتاباً للأغاني، وذلك مقابل مبلغ 40 ليرة ذهبية . بعدما غادر براهمز دوسلدورف انتقل إلى مدينة لايبزيغ حيث عزف مع عازف الكمان الشهير "فرديناند ديفيد" وحيث التقى "فيك" والد كلارا وموشيليس وبرليوز وببتر كورنيليوس. ثم قفل راجعاً إلى هامبورغ وهو إنسان سعيد. كان قد غادر هامبورغ، مسقط رأسه، تلميذاً واعداً وعاد إليها بعد تسعة أشهر إنساناً حاز تقدير كبار الموسيقيين. لم تتأثر مدينة هامبورغ بهذا النجاح ولكن براهمز كان متأكداً من أن آلهة الموسيقى كانت لطيفة وكريمة معه وأن مثل تلك الأعطيات لا تمنح لإنسان مرتين في حياته.

بعد ذلك الوقت بأشهر قليلة ألقى روبرت شومان نفسه في نهر الراين وهو في واحدة من نوبات جنونه، وقد أنقذ من الغرق ولكنه أمضى السننتين التاليتين من حياته في مَصَحِّ الأمراض العقلية. صعق براهمز عندما علم بالخبر إذ كان قد وجد في بيت آل شومان حياة عائلية لم يحلم بها إطلاقاً، سواء من الزوج أو الزوجة أو من المجتمع الذي كان يملأ البيت الذي كانت تخيم عليه المحبة والإمتاع، ففيه قابل لأول مرة في حياته أناساً مثقفين ومتعلمين ليس فيهم أي من التصنع والتكلف الذي واجهه في فايمار والذي جعله يشعر بأنه غريب، اما هنا فقد شاطروهم حياتهم وأفكارهم. ولكن ذلك الحدث المأسوي قد نسف كل تلك الحياة السعيدة والواعدة. سارع إلى السفر إلى دوسلدورف ليشارك في الأحزان وليساعد في تلك المحنة قدر ما يستطيع وليخفف من الآلام التي أصابت الأسرة.

استقبلته كلارا شومان بالشكر والعرفان عندما رأت الإنسان الذي أحبه زوجها. لقد أيقظت محنتها كل مشاعر الفروسية والنبالة فيه فصانها وحال دون دخول الضيوف غير المرغوبين إلى منزلها ورعى أطفالها. لقد نضج ذلك الشعور بالصدقة في ظلال تلك المصيبة بل تحول إلى محبة يقال إنها تحولت إلى قصة حب من ناحية كل من كلارا وبراهامز.

كلارا

هناك بعض الرسائل التي تؤكد، للوهلة الأولى، هذا الرأي، وهي مكتوبة بقلم براهامز الذي يستخدم كل أشكال التحبب، فبعد توجيه الرسائل بـ " مدام شومان العزيزة" ينهيها بياأعز وأحب مخلوق. ولكن قبل أن نقبل بهذه الدلالة علينا أن ننظر بعمق في شخصية هذا الإنسان وفي ظروفه. إن الحقيقة هي أنه بعدما يبدأ رسالته التي يوجهها إلى كلارا بصيغة الجمع (أنتم)⁽⁵⁶⁾، ينتقل بعدئذٍ وبالتدرج إلى صيغة المفرد (أنت) وهذا أمر غير ذي بال إذ إن كلاً من روبرت وكلارا كان قد سبق لهما أن وجهها إليه الكلمات بهذا الشكل وذلك لأنهما نظرا إليه كابن لهما. أما الآن وفي تلك المحنة التي حلت بروبرت فإن براهامز قد تصرف فعلاً وحقاً كابن. أما أن كلارا قد غدت أكثر محبة له الآن وبعدها لم يبق لها أي رجل آخر يسندها فكان أمراً لا مفرّ منه. ولقد كان من الطبيعي عندما رأى

56 — في اللغة الألمانية هناك صيغة المخاطب بالجمع (أنتم) للتعظيم، أو بالمفرد (أنت).

براهمز تلك المرأة يغمرها ذلك الحزن والألم أن يُظهر أعمق مشاعره الكامنة في أعماقه، وهو لم يكن معتاداً ولا أتاحت له الفرصة لكي يستخدم كلمات تعبر عن عواطفه العميقة مما جعلها تتدفق بوفرة وقوة. لقد زال عنه الخجل والتردد فعبر عما تختلج به نفسه بطريقة جديدة عليه. ولا يمكننا أن ننكر أن في عاطفته تلك كانت هناك محبة عميقة، ولكن كم منها كان شفقة وكم كان صداقةً وكم كان تقديراً واحتراماً هو أمر لا يمكن تحديده. حينما كان يتكلم عن "الحب القديم والحب الجديد" هل كان يعني حب الفتى الوحيد لأولئك الذين منحوه صداقتهم وحب المرأة التي اختطف الموت منها زوجها أم أنه كان مجرد تقديس المحبوب الذي عبده عن بُعد وغمره بولع جارف؟

على عكس كل ما قيل بخلاف ذلك، لم يكن من المحتمل أن يكون قد طغت عليه عاطفة حب جارف. لقد سبق له أن أعجب، وعن بُعد، بممثلة في هامبورغ — ولكن لم يتعد الأمر أن كان افتناناً خفيفاً لم يترك أية ندبة عندما تبدد. هذا ولم تكن رسائله إلى كلارا شومان رسائل عاشق، ففي واحدة منها، وبعدما أكد محبته تابع كلماته بحديث طويل عن أحوال الطقس. من المحتمل أنه كان يلجأ إلى ذكر أمورٍ عادية كغطاء لمشاعره الحقيقية. ولكن كان من الأرجح والأكثر إقناعاً لو أن رسائله بدأت بأمور غير ذات بال ليتبعها الكاتب بكلمات تعبر عن عواطفه بحرية أكثر. لقد كانت كلارا تكبره بعدة سنين وكانت تحمل حباً كبيراً لزوجها العظيم والتعيس الحظ والذي أنجبت منه ستة أولاد. هذا وولادة الولد

الأخير كانت متوقعة حينما حدثت المأساة. لقد عرفت كلارا العالم وكان عليها أن تكافح حتى تمكنت من الحصول على موافقة أبيها على زواجها من روبرت، وكانت على علاقات عامة مع الكثير من الأشخاص رجالاً ونساءً من كل الطبقات والسويات. لقد كانت ذكية في حكمها على الأشخاص كما كان حالها مع الموسيقا. قال براهمز لأحد الشعراء بعد تلك الفترة بعدة سنين: " متى كتبت شعراً فعليك أن تسأل نفسك: إذا اطلعت عليه سيدة مثل كلارا شومان فهل ترضى عنه؟ إذا كان عندك أي شكٍ فارمه جانباً". في كل المراسلات التي تبادلها كانت لكلارا اليد العليا. لقد كانت الشريك المتفوق وكانت الأمرة، أما هو فكان دوماً يطلب النصح ويصغي له ويطيعه، كما لم يكن هناك أي شيء يوحى بأنها أحببت براهمز إلا كما تحب أم ابنها. وذلك الحب كانت تصرّح به بافتخار.

غادر براهمز دوسلدورف بعد موت روبرت، ولو كانت عندهما أية رغبة بالارتباط بالزواج لما كان هناك أي حائل دون ذلك. لقد فوجئت كلارا بسفره ولكن ذلك لم يؤثر على صداقتهما التي استمرت ثابتة حتى آخر حياتها، فاستمرا يتبادلان الرسائل حتى وفاتها في العام 1896 وهذه الرسائل ذات دلالات أكبر من أية حقائق أخرى في حياتهما. لقد كان براهمز لا يخفي عنها إلا القليل مما يتعلق بحياته الخاصة، وبالتأكيد هو لم يكن يخفي أي شيء بما يختص بموسيقاه. لقد كان نقص ثقته بنفسه يتراءى المرة تلو المرة حينما كان يعلن عن إكمال عمل موسيقي جديد له وبالطريقة التي كان يرضخ فيها لانتقاداتها.

كانت هناك رسالة مؤثرة كتبها بعدما قام بزيارة روبرت شومان في مصحّه وتلقي ضوءاً على الرابطة الروحية التي كانت تربط ما بين الثلاثة. لقد كان براهمز في منتهى السعادة عندما وضع صورة كلارا في يد شومان الذي طالما رغب في الحصول عليها، وما كان منه إلا أن قبلها ووضعها بجانبه ويدها تهتران.. "وأجمل ما في تلك اللحظات لا أستطيع أن أصفه لك — ملامحه الهادئة والدفء الذي يتدفق منه وهو يتكلم عنك وسعادته عندما تلقى صورتك. فقط تصوري كل ذلك وبأدق ما تستطيعين". عندما كان براهمز وحيداً مع أولاد شومان كتب لكلارا بكل جدية عن أدق تفاصيل حياة الأولاد لا مثل بطلٍ في أوبرا ولكن كإنسان بسيط ومحِبٍ لمناقب البيت وقلقٍ على صحة الأسرة.

براهمز وإنكلترا

في رسائل براهمز لكلارا شومان يعبر عن كرهه لإنكلترا التي سببت شرخاً بينه وبين يواكيم. كتب لها: "ها قد أتت رسالة أخرى من إنكلترا. ألا يا ليت هذه السفرة القاتلة إلى إنكلترا لم تكن!". أما ليواكيم فقد كتب في مناسبة أخرى "أنت تعرف أنني لا أطرب أبداً لرحلاتك هذه إلى إنكلترا". أما تحامله هذا فليس له مبررٌ سوى الكره الغريزي الذي يحسّه إنسان جاهل بمكان لم يسبق أبداً أن عرفه أو رآه وبأناسٍ لم يسبق أن احتكّ بهم. حتى أي تكريم أت من إنكلترا كان غير مُرحبٍ، به بل إنه شكّ في أن يواكيم قد سافر إليها فقط لجني أرباح كبيرة لا غير. لم يخطر بباله قط أن يواكيم قد يكون له اصدقاء في إنكلترا وأنه يحبهم فعلاً وحقاً، أو أنه يمكن أن يعجب بأي شيءٍ غير الشيكات الإنكليزية. لما غدا براهمز مشهوراً زاره "ستانفورد" الذي كان يكنّ له إعجاباً كبيراً

وكان بصحبته "ريختر". ما كان من براهمز إلا أن قدم سيكاراً لريختر، و عوضاً أن يقدم سيكاراً ثانياً لستانفورد قام بإغلاق العلبة مدمماً أن الإنكليز لا يدخنون، ولكن ستانفورد الإيرلندي المحتد ما كان منه، بروح النكتة المعروفة عنه، إلا أن نهض وأمسك بالعلبة وأخذ سيكاراً لنفسه معلقاً ببرود أن الإنكليز لا يدخنون وأنهم أيضاً لا يؤلفون أية موسيقا.

رفض براهمز أن يسافر إلى إنكلترا ليتسلم درجة الدكتوراه الفخرية التي قررت جامعة كمبريدج منحه إياها. ويقال إنه كان من المحتمل أن يقبلها لو أن إدارة قصر البلور لم تعلن وبدون تصريح منه أنه سيقوم بقيادة واحدة من حفلاتها. ليس من الصعب أن يلحظ المرء عدم وجود أية علاقة ما بين الأمرين، والأقرب للقبول هو أنه لم يكن يرغب في الذهاب إلى إنكلترا، ومن شبه المؤكد أن يواكيم الذي كان يحب إنكلترا كثيراً ويعرف براهمز جيداً قد عمل كل جهده ليشجعه على أن يغير رأيه، ولكن براهمز لم يتمكن من تغيير قراره.

منذ نهاية شومان الفاجعة، بقي براهمز متردداً في اختيار مدينة يستقر ويعمل فيها بهدوء. لقد كان معجباً بهامبورغ، ولكن أهلها كانوا قليلي الاهتمام به وبشهرته. فكّر في مدينة هانوفر التي كان يقطن فيها يواكيم، كما أنه فقد كل محبة لمدينة دوسلدورف بعدما قبلت كلارا شومان عملاً في برلين. لما وجهت له أول دعوة لزيارة مدينة "ديتمولد" في العام 1856 وبسبب وفاة شومان لم يقبل بها، ولكن حينما قدمت له الدعوة للمرة الثانية من الأميرة "فريدريكه" شقيقة الأمير الحاكم، والتي رغبت في أن يكون هو معلماً لها ومديراً للموسيقا عند أخيها الأمير، فقد قبل ذلك.

آغاته فون سيبولد

استمر عقده مدة ثلاثة أشهر فقط، كسب خلالها احترام المجتمع كموسيقي، ولكنه لم يكن محبوباً كإنسان، إذ إنه وهو ابن مدينة "بون" لم يكن يُعطي كبير اهتمام لنبالة المحتد وما كان يُخفي مشاعره عنهم مما نتج عنه أن عاد بعد انتهاء عقده إلى هامبورغ ليمضي الشتاء هناك ثم لينتقل بعدها إلى غوتنغن ليمضي الصيف وليلتقي محبوبته ثم ليغادرها دون أي كلمة وداع. لقد عبّر عن مشاعره نحو آغاته فون سيبولد في أغانيه التي ألفها في ذلك الحين والتي عبّر فيها عن حبه لها، وكذلك في مؤلفه "السداسي" من سلم صول الكبير والتي جعل من أحرف اسمها الأول موضوع اللحن (الثيمة) الثاني فيه. ولكن على الرغم من أنه كان متأكداً من مشاعره نحوها وكذلك من أنها كانت تبادلته تلك المشاعر، ولكنه لم يتجرأ أن يخطو الخطوة الثانية الحاسمة. لقد غابت آغاته من حياته تاركة وراءه مشاعر الأسف وتأنيب الضمير.

" عندما صرتُ أدخل إلى غرفتي الفارغة والموحشة بعد فشلي المتكرر، لم يؤلمني ذلك. ولكن لو أنني اضطررت أن أواجه عينيها كزوجة مُشكّكة وأن أخبرها أنني فشلت أيضاً، لكان ذلك أمراً لا يمكنني تحمّله". قد يبدو ذلك مقبولاً، ولكن أما كان بإمكانه على الأقل أن يمنحها الفرصة لتقبل أو لترفض؟ لو أنه كان فتياً وغير معروف في المجتمع، أو لو أنه كان أكبر عمراً وفاشلاً وميؤوساً من نجاحه لكان لمخاوفه بعض ما يبررها ولو لحدٍ ما. لكنه كان في أوج عنفوانه

ورجولته وشبابه وكان معروفاً في كل أرجاء ألمانيا، وكانت مؤلفاته الموسيقية تُطبع وتنتشر وتباع. من المؤكد أنه كان متكناً ومتقاعساً إذ إنه لم يتجرأ أن يطلب من آغاته أن تنتظر حتى تتحسن ظروفه وأحواله. لاشك أنه فقد إعجابنا لأنه لم يتجرأ على مخاطرة الزواج أو على كتابة أوبرا. لاشك أنه كان أثبت أنه بطل على مستوى أعلى لو أنه تحمل مسؤولية أي منهما أو كليهما.

لقد كان نقص ثقته بنفسه وضعف إيمانه بقوته الشخصية هي من سمات هذا الإنسان الذي كان يثق بطمأننة "يواكيم" له أكثر من ثقته بمشاعره الفنية الداخلية. هناك ما يصعب تفسيره في هذا الإنسان الفنان الذي يمتلك مفاهيم وأفكاراً أعظم بكثير مما يستطيع أن يتدبر أمرها. لقد كان يغبط "يواكيم" الذي كانت "مؤلفاته الموسيقية تقف بثبات على قدميها" بينما مؤلفاته تحتاج إلى معهد بأكمله لتجبير العظام"! لقد كان، مثل أكثر كبار المؤلفين الموسيقيين، حكماً سيئاً بما يخص الأعمال الموسيقية للآخرين. فمثلاً عندما استمع لإحدى سيمفونيات شومان لم يستطع أن يبقى في القاعة ليصغي لموسيقا بيتهوفن، كما لم يجد شيئاً عظيماً في موسيقا تشايكوفسكي، ولكنه اكتشف خيالاً شكسبيرياً رائعاً في مؤلفات "يواكيم" واهتم بكل عمل له بمجرد تمامه، كذلك أرسل ليواكيم عدة نسخ معدلة من كونشرتو "ري مينور" بعد تعديله في كل مرة مما جعل هذا الأخير يفقد صبره ويؤكد لبراهمز أن يرسل النسخة إلى المطبعة لكي يتم طبعتها وتجريب عزفها. فعل براهمز ما طلب منه و نسخ المخطوط وجرى عزف الكونشرتو لأول مرة في هانوفر. وكان "يواكيم" يقود

الأوركسترا بينما كان براهمز يعزف قسم البيانو المنفرد. وكانت كلارا شومان من بين الحضور، إذ قدمت من "كولن" حيث عُزفت رقصات براهمز الهنغارية ونالت نجاحاً كبيراً. كذلك قوبل الكونشرتو بترحيب في هانوفر، مما شجع العازفين على تقديمه بعد ذلك في لايبزيغ في قاعة "الغيفاندهاوس"، لكن استقبال لايبزيغ لكونشرتو براهمز لم يكن مماثلاً لما أبداه جمهور هانوفر، بل رأى أن الكونشرتو مُملٌ وقوبل بالصفير. هناك سببان لهذا الفشل — الأول هو تَزَمَّت جمهور لايبزيغ وذوقه المحافظ، والثاني هو مؤامرة "حزب ألمانيا الجديدة" التابع لفرانز ليست. أما ما هي درجة صحة هذه التفسيرات والافتراضات فذلك أمر صعب التحقق من صحته. مع ذلك يجب علينا أن نعترف أن مثل هذا النوع من العمل الموسيقي يصعب أن يستسيغه الجمهور الواسع من أول مرة، لاسيما عندما عزف في لايبزيغ بشكلٍ مختلف.

هامبورغ للمرة الثانية

لم تؤثر هذه النكسة على براهمز الذي كتب: "أظن أن هذا هو أحسن ما يمكن أن يحدث". "إنها تجبر الإنسان على أن يركّز أفكاره بشكل جيد وأن يستجمع شجاعته". عاد براهمز إلى هامبورغ حيث عزف الكونشرتو مرة ثانية واستقبل بالتصفيق. كذلك قُدِّمت حفلة أخرى كان براهمز يعزف فيها على البيانو وبمساهمة "يواكيم" و "يوليوس شتوكهاوزن" وكان ريعها المادي مجزياً كما عرفه على أفضل المغنين لأغانيه الفنية (الليدر). كذلك أدى لقاء طارئ مع بعض السيدات المنتسبات لأكاديمية غنائية إلى تأسيس "جوقة

هامبورغ النسائية" وضع نظامها براهمز نفسه بشكل مشابه للوائح الجمعيات القروسطية. كانت هامبورغ، حسبما يبدو، تعوّض بذلك عن إهمال سابقٍ لتراثها الموسيقي. صارت مؤلفاته الموسيقية تُطلب وتُدرس كما تقدّم أداءُ الجوقة بقيادته، ولما انتقل ثانياً إلى مدينة "ديتمولد" شعر بالشوق لمغنيات هامبورغ القديرات.

لكن حادثاً طراً وأظهر أنه حتى لو أن جمهور هامبورغ قد توافد على حفلاته الموسيقية، وحتى لو اشترى هواة الموسيقى مؤلفاته الموسيقية، ولكنه لم يتمكن بعد من الظفر بالنبذة الموسيقية المتميزة. اضطر قائد الفرقة الفيلهارمونية أن يستقيل بسبب تقدمه في السن وتدهور صحته، فما كان من براهمز إلا أن تقدم بطلب لهذا المنصب. في ذلك الحين كان قد حاز على أعلى الرتب وأكثر من كل المرشحين الآخرين. لقد كان براهمز من مدينة هامبورغ كما أبدى عدة براهين على قدراته ومواهبه الأكيدة في التأليف الموسيقي وفي العزف على البيانو، كما قاد الجوقة الغنائية بنجاح وعرف دخائل الأوركسترا. كذلك قدم له "يواكيم" وغيره من مشاهير الموسيقي الألمانىة الدعم والعون. لذا فقد كان عنده كل مبررٍ لأن ينتظر أن يكون هو المرشح الناجح. تباطأت السلطات في هامبورغ في اتخاذ القرار وعندما فعلوا لم يقع الخيار على براهمز، بل على صديقه المغني شتوكهاوزن. كانت خيبة أمل براهمز كبيرة، أما شتوكهاوزن فلم يكن يعرف أن براهمز كان من بين المتقدمين للمنصب ولم يؤدّ التعيين إلى تآزم العلاقات بينهما. لكن براهمز شعر بأنه قد استهزئ به حين تمّ فضل شخص قليل الخبرة بقيادة الأوركسترا وحتى لو كان صديقاً له، كما أن معرفته

بنظريات الموسيقى كانت أدنى منه بكثير. كان وضع شتوكهاوزن في هامبورغ صعباً بحسب قول كلارا شومان وتقاريرها، ولم يكن لبراهمز أية علاقة بذلك. لم يترك براهمز أي مجال لأن يؤثر ذلك على تأليفه الموسيقي، وبدأ بكتابة مسودة سيمفونيته الأولى والقداس الجنائزي الألماني (الريكويم)، كذلك أنهى تقريباً تأليف كل من رباعي البيانو من سلم لا الكبير ومن سلم صول الصغير، وبدأ بتأليف "رومانسات ماغيلون". بعد الفشل الذي حدث في قاعة "الغيفاندهاوس" وبعدهما كان الناشران حذرين في قبول أعماله للنشر (مثلاً الناشر الشهير برايتكوف وهيرتل رفض قبول نشر كونشرتو البيانو) بدؤوا بالاهتمام تدريجياً به وبأعماله. فنشر أول كونشرتو للبيانو له ناشرٌ يدعى "فينترتور" ولم يلبث الناشر المشهور "سيمروك" أن عبّر عن إعجابه بمؤلفات براهمز بأن اتصل به وبدأ بفتح علاقات طيبة معه، حتى انتهى الأمر بأن صار الناشر الوحيد لموسيقا براهمز. كان براهمز لا يزال ينتظر أخبار التعيينات الجديدة في هامبورغ عندما قرر أن يتبع نصيحة صديقه "يواكيم" وأن يزور فيينا. وصل إلى العاصمة النمساوية في أيلول 1862 وكان بجعبته بعض ما وفره من مال ومن مدونات رباعين للبيانو له.

فيينا

لم تنسَ فيينا، وهي المدينة الدائمة اليقظة والاهتمام بالأخبار الفنية، المقالة التي كان شومان قد دَبَّجها بحق براهمز، فاستقبلته بحرارة استقبالها لبطل، لاسيما أن الأنباء تسربت للصحف أنه يحمل معه بعض مؤلفاته الجديدة. تمَّ نُظمت حفلة موسيقية بمؤازرة

"هيلميربيرغر" ظهر فيها براهمز مؤلفاً موسيقياً وعازف بيانو. وكانت حفلة كبيرة النجاح، ولم تكن الحفلة الموسيقية الثانية أقل نجاحاً حتى ولو أن الناقد الموسيقي الشهير "هانزليك" كان حذراً قليلاً في نقده، لأنه أقرّ أن من العسير أن يعطي رأياً متروياً من مجرد الإصغاء لمرة واحدة. ومع ذلك فقد تكلم عن براهمز كسيدٍ من أسياد الموسيقى.

سُرّ براهمز من مشاعر الدفاء الحقيقي للصدقات الجديدة ومن الاحترام الذي قُدّم له، ومن تمكنه من السير والتجوال صباحاً دون أن يزعجه أحد ومن الأحداث الصغيرة المرححة التي كان يصادفها في حدائق "البراتر" الشاسعة، والتي كان يستطيع أن يستمتع فيها بركوب صهوة حصان رغم أنه المؤلف الشهير لـ "القداس الألماني". كذلك تمكن من حضور الحفلات الموسيقية، والتقى في ثلاثة منها بفاغنر. لقد ذكر مؤرخه الشهير السيد فولر مايتلاند في كتابه أن براهمز كان معجباً حقيقياً بمنافسه المفترض. كذلك يروي المؤرخ "شبيخت" أن براهمز، لما رأى أحد الحضور يصفق بحماسة لمقطوعة لفاغنر، التففت إليه وقال: "ولكن يا سيدي العزيز إنك بذلك تمزق كفوفك الجميلة"! ولكن سواء أكان براهمز معجباً بفاغنر أم لا فإنه صُدِمَ بالتصرف الصبباني الذي كان يبديه أعداء فاغنر. كتب في تلك الفترة إلى يواكيم قائلاً: "يمكن أن أُعتبرَ فاغنرياً لمجرد أنني لا أستطيع أن أتحمل ضحالة خصومه". كذلك كان هناك سبب ثانٍ لافتتان براهمز بفيينا وهو "لويزه دوتسمان" مغنية في دار أوبرا فيينا التي تركت مفاتنها أثراً في نفس المؤلف الموسيقي الحساس... ولكن تلك العلاقة لم يكتب لها أن تنمو وتتطور. لقد كتب له "يواكيم"

يعلمه أنه خطب "أمالي فايس" مما أزعج براهمز كما لو أنه كان أمماً تسمع فجأة وبدون مقدمات عن خطبة ابنها الوحيد. كتب براهمز رسالة تهنئة ليواكيم لا تختلف كثيراً عن رسالة تعزية، إذ لا يوجد أي مخلوق يستطيع أن يرجو السعادة بأكبر إخلاص غيره. ولكن رسالته له جعلته يتجمد من شدة الغم والاكنتاب. بقي براهمز في فيينا حتى ظهر أمر تعيين شتوكهاوزن، وعندئذ عاد إلى هامبورغ، وأول ما فعله هو الاتصال بيواكيم في هانوفر. لقد قابلت الخلافات مع عائلته حياته وجعلتها أقل سعادة مما كان ينتظر. ولما علم بقبوله قائداً لأوركسترا أكاديمية الغناء في فيينا سارع لقبول المنصب وفرصة العودة إلى العاصمة النمساوية. لقد ضاءت هامبورغ من شأنه بينما سارع مركز هام للموسيقا للهاث وراءه. إنه ذاهب إلى حيث عاش موتسارت وبيتهوفن وحيث عملوا وعاشوا قبله. وإذا كانت عنده بعض الشكوك في قدرته كقائد أوركسترا ولكن فرصة أداء مؤلفاته الكورالية، ما إن يتم تأليفها، كان أمراً عظيماً لا يقاوم، وكان يأمل في أن جاذبية الموسيقى الجديدة قد طغى على كل مخاوفه من تقصيره كقائد أوركسترا.

كانت توجد في فيينا إلى جانب أكاديمية الغناء مؤسسة منافسة وهي "اتحاد الغناء" (سينغ فيراين)، وكان قائدها هو يوهان هيربيك، وهو علم وسيد في حرفته. لما قاد براهمز أوراتوريو عيد الميلاد لباخ مع "أكاديمية الغناء" قوبل بفتور، أما لما قاد هيربيك "قداس القديس يوحنا" مع "اتحاد الغناء" فكان القبول كبيراً ومؤثراً. لم يكثر براهمز للأمر في البداية وقام بتقديم مؤلفاته

الموسيقية والتي كان فيها السيد المفرد. ولكن أصدقائه بدؤوا يقلقون، وبالتدريج أدرك براهمز أن قيادة الأوركسترا ليست مجاله ومهنته. في أيار 1863 عادت أكاديمية الغناء للتعاقد معه لمدة ثلاث سنوات أخرى، ولكن لم تمضِ بضعة شهور حتى قدّم استقالته التي قُبِلت.

غادر فيينا بعدما انتهى تعاقدته فما كان منه إلا أن عاد إلى هامبورغ حيث كانت أمه تحتضر. لم يُحسن زوجها معاملتها بل هجرها، وهو الإنسان القوي ورفض مساعدتها هي وابنتهما. وجدتهما كلارا شومان وهما في أشد الحاجة، ورفض الزوج أن يقدم لهما أية مساعدة مادية، بل إنه كذلك هدد باتخاذ إجراءات قانونية معتقداً أن خوفهن من سماع كلمة المحاكم والقانون وهن الجاهلات بها قد يؤدي إلى صمت الضحايا. قالت كلارا: "إذا لجأ للقضاء فغالباً ما سينتهي الأمر بالأب يقدم أية مساعدة إذ إن كل المحاكم تحكم بمثل هذا". سارع الموت إلى حلّ المعضلة واختطف أمّ براهمز في شهر شباط حالما وصل براهمز ليحضر المآتم والدفن. خيم عليه الحزن بسبب ذلك، وسرعان ما اتجهت أفكاره نحو "القداس الجنائزي الألماني" (الريكويم) الذي تركه وهو لم ينته بعد. بدأ بإكمالته ومراجعته وأرسل ثلاث حركات منه إلى هيربيك الذي قدمه في فيينا في العام 1867 ولم يترك أداؤه أثراً كبيراً في الجمهور. بعد عام أعيد تقديم كامل العمل ما عدا حركة واحدة في كاتدرائية بريمين حيث ترسخ كعمل عظيم في زماننا الحاضر.

فطنة ودهاء وبعض المناوئين

لما عاد براهيمز إلى فيينا ما بين أصدقائه وجد الحياة جذابة، فقد قُبِلَ مؤلفاً موسيقياً، أما غرائب طباعه فلم تفاجئ أحداً، بل كانت سمعته كبيرة وتكريمه كثيراً، أما عاداته السيئة فاعتبرت فُعدت علامةً من علامات مزاج الفنان. لقد صار بإمكانه أن يبدو للناس تماماً كما هو في أعماقه محباً للحياة السعيدة التي لا تترفع عن مغازلة الخادمت و غيرهن من سهلات الفضيلة. لقد كانت المرأة بالنسبة إليه إما من مستوى أعلى منه وعسيرة المنال، أو أدنى منه وبالتالي مهملة. أما تعامله مع الرجال فكانت هناك مصاعب من أنواع أخرى، لأن روح النكتة عنده كانت دوماً حاضرة ولكنها كانت لاذعة أكثر منها متألقة. اشتكى مغنٍ رافقه براهيمز على البيانو من أن صوت الآلة كان عالياً لدرجة لم يكن المغني يستطيع أن يسمع صوته ذاته. ما كان من براهيمز إلا أن رد عليه: "أنت إذن إنسان محظوظ!". كذلك لما سأله العازف الأول الذي شارك في أداء "الرباعي من سلم دو مينور" كيف وجد سرعات العزف، أجاب: "السرعات؟ أحببتها كلها لاسيما سرعتك". كان يرحب بتلامذته الجدد ويؤكد لهم أنهم سوف لن يسمعوا منه أي كلمة مديح. كذلك أذى المؤلف "غولدمارك" بدعوى أن مؤلفاته غير ذات أهمية لأنه (وهو يهودي) تجرأ على تأليف موسيقا لمزمور لوثري. كذلك أهان هيرمان ليفي لأنه حسبما قيل لبراهيمز إنه كان يُعلي من مدرسة فاغنر. وفي هذه الحالة يجب علينا أن نرفض المبرر لأن

هانز ريختر كان من أكبر المشايخين لفاغنر، ورغم ذلك لم تتعكر العلاقة بين براهمز وريختر وهو القائد الذي عهد له قيادة أداء مجموعة "خاتم النيبلونغن" للمرة الأولى في مهرجان "بايرويت" الأول في العام 1876، وهو أيضاً الذي اختير لقيادة سيمفونية براهمز الثانية لأول مرة في فيينا في العام 1877. لاشك أن سبب القطيعة هو طبع براهمز السيئ ولسانه الجارح. كذلك شوّه سوء تفاهم الصداقة الطويلة التي كانت تربطه بكلارا شومان. كذلك أدى نزاع حادّ مع يواكيم إلى نهاية علاقة متينة بينهما.

يبدو أن سوء التفاهم هذا بدأ لما اقترح براهمز أن يقدم قدّاسه الجنائزي في الاحتفالات التي ستقام في بون لذكرى وفاة شومان. لم تقبل اللجنة هذا الاقتراح وعدّ براهمز يواكيم مسؤولاً عن هذا الرفض. تدخلت كلارا شومان في الأمر وعُدّت القضية منتهية. لكنها عادت من جديد عندما مال براهمز إلى جانب أمالي يواكيم في إجراءات الطلاق التي رفعها عليها زوجها يواكيم. لم يعد براهمز يلتقي يواكيم لمدة عامين. لم تلبث بعض المصالحات التي قام بها بعض الأصدقاء أن نجحت، ولكن الروابط القديمة القوية لم تلتئم بل اقتصرت على تبادل الإطراء ما بين معجبين وليس بين أصدقاء. ربما يقع بعض اللوم في ذلك على يواكيم إذ إن ما فعله براهمز هو محاولة صديقٍ لرأب الصدع ما بين زوجين عزيزين عليه لاسيما أن هذا الصديق كان قانعاً بأن الزوجة كانت على حق، مثل رأي المحكمة. ربما أن يواكيم فوجئ باحتجاجات براهمز الصاخبة وغضب بسببها، لاسيما أنه اعتاد سابقاً على مزاج

براهمز اللطيف. أما براهيمز فقد أبدى في هذه القضية شدة وصلابة لم تلبث أن هدأت عندما رأى الزوجين وقد عادا لبعضهما.

عندما أراد براهيمز أن يُعلم يواكيم أنه قد ألف كونشرتو مزدوج (للكمان والتشيلو)، بدأ بسؤاله أولاً عما إذا كان صديقه المبجل يودّ أن يسمع أخباراً ذات طبيعة موسيقية. عندما قبل يواكيم ذلك "قام براهيمز بإخباره عن ذلك بسرور بالغ". يبدو أن هذا الكونشرتو هو الذي أعاد المياه إلى مجاريها فيما بينهما. قام يواكيم بعزف هذا المؤلف ولكنه لم يكتفِ رأيه في أنه يراه عملاً أقلّ إلهاماً وروعة مما سبقه، وقد أثر رأيه هذا سلباً على هذا الكونشرتو منذ ذلك الحين.

لاشك أن إنساناً ذا مزاجٍ حادٍ مثل براهيمز قادرٌ على خلق أعداء له. كان واحدٌ من هؤلاء فاغرن الذي تشاجر مع "نيتشه" الذي أراد أن يطلعه على "أغنية صغيرة عن الانتصار أو القدر" لبراهيمز! إنسان آخر محبٌ للسلام هو "بروكنر" والذي أثارت موسيقاه ازدراء براهيمز الذي قال "بروكنر هو مُخادعٌ وسوف تُنسى موسيقاه بعد عامٍ أو عامين من موتي". هناك خصم آخر أشدّ عناداً هو "هوغو فولف" الذي ادعى أن فشله كان نتيجة مؤامرات أصدقاء براهيمز بمن وبضمنهم "ريختر" الذي كان في الواقع صديقاً لفاغرن، (الذي كان يحترمه فولف) في الوقت ذاته الذي كان صديقاً لبراهيمز. أما "نيتشه" فقد ابتعد عن كلٍ من براهيمز ومن

فاغرن.
الشهرة الصاعدة

يبرر أصدقاء براهمز والمدافعون عنه أن سوء تربيته في الصغر هي السبب والعذر لسلوكه السيئ فيما بعد، ويروون عن براهمز نفسه أنه تساءل: " أين كان يجب عليّ أن أتعلم الذوق؟ ففي شبابي كان عليّ أن أعزف في حانات البحارة لأكسب عيشي، ولا يمكن للمرء أن يتعلم السلوك الحسن هناك". لاشك أن سوء تنشئته قد يفسر ولو جزئياً بعض نقائصه تلك، ولكن لاشك أن قصوراً في قدرة ذلك الإنسان على ملاءمة نفسه مع ظروف مختلفة تتطلب منه أن يتعاطف مع مشاعر الآخرين وأن يضع نفسه مكانهم وأن يتصور ماذا سيكون أثر مثل تلك السخریات لو أنها وجهت له. لقد كان عنده قصور في فهم الرجال، وكذلك في فهم النساء ولو العاديات منهن. على كل حال علينا أن نمتدح إظهاره الاهتمام والمودة تجاه الآخرين وحبه للأولاد الذي كان قريباً، بعنايته وقلقه عليهم، من حب النساء لهم، ولتناوله الماء المقدس حين يدخل الكنيسة الكاثوليكية، ولاستئذانه السيدات عندما كان يزعم إشعال سيكار، وعندما كان يريد خلع حذائه عندما يصل متأخراً إلى البيت، كيلا يثير أية ضجة قد توقظ النائمين. مع هذا فهذه السمات لا ترفعه إلى درجة البطولة.

لا يمكن لبعض صفاته الأقل لطفاً وكياسة أن تكون قد أثرت على سمعته التي تنامت مع كل عمل موسيقي ينشر له، لاسيما حينما نشرت سيمفونياته التي شكلت أعلى ذراه. عُزفت سيمفونيته الأولى في العام 1877، والثانية بعد عام واحد منها. ولم تظهر

الثالثة حتى بعد مضي ست سنوات، ثم ظهرت الرابعة في العام 1886. لقد كان تعامل براهمز مع الأوركسترا مفاجأة كبيرة بالنسبة لمعجبيه، إذ إنه قبل السيمفونيات لم يكتب للأوركسترا إلا بعض السيرينات ومؤلف "تنويعات على لحن لهايدن". إن من شبه المستحيل هنا أن نناقش مجموع نتاجه الموسيقي — كونشرتو الكمان الذي عزفه "يواكيم" لأول مرة في قاعة الغيفاندهاوس ولقي إعجاباً كبيراً من الجمهور في 1878، والكونشرتو الثاني للبيانو الذي عزف قسم البيانو براهمز نفسه في مدينة "ماينينغين" في العام 1882، و"افتتاحية المهرجان الأكاديمي" التي كتبها قبل عام من احتفاله بمنحه درجة الدكتوراه في الفلسفة. كذلك الأمر بالنسبة لمساهماته التي لا تُقدّر في موسيقا الحجرة، بل ولا يبدو أن مثل ذلك ضروري لما لأعماله من سمات عظيمة. لقد كان شومان مُحَقّاً حين قال إن براهمز قد أتى إلى هذا العالم وهو مكتمل الصفات والإمكانات. أما التجربة فلم يكن بحاجة إلا إلى القليل منها. كذلك لم تتغير ملامحه ومنظره بعدما اجتاز فترة الشباب العصيبة. لقد تصلب في مواقفه قليلاً بالنسبة للرجال، ورفض بالتأكيد أن يفكر في الزواج عندما اقترح عليه أصدقائه ذلك مشفقين عليه من عزوبيته. لكن يبدو أنه انجذب نحو بعض من النساء اللواتي احتكّ بهن. ولكن من الصعب أن نأخذ هذه النزوات على محمل الجد. مما لا شك فيه أنه أعجب بإليزابيث فون شتوكهاوزن ولكنه لم يترك أبداً لزوجها بهاینریخ فون شتوكهاوزن أن يعكر صفو حياته فقد كان شتوكهاوزن مؤلفاً موسيقياً من نوعية ثانوية. ولم يستطع

براهمز إلا أن يشعر بأن اختيار إليزابيث له يعني أنها قبلت بأقل بكثير مما كان هو أن يقدمه لها. تابعوا لقاءاتهم وتبادلوا الرسائل كثيراً. لقد كانت إليزابيث دوماً معجبة بالرجل الذي أدت موسيقاه بشكل جيد، وقد كان براهمز دوماً محافظاً على صداقتهما، ولكنه كان يتصرف بتعالٍ عندما كان الأمر يتعلق بأعمال هاينريخ الموسيقية.

بعض الارتباطات العابرة

يقال إنه وقع ضحية مفاتن جولي ابنة كلارا شومان، لأنه لم يتمكن من أن ينطق ولو ببضع كلمات تهنئة عندما أعلن عن خطبتها. لكن براهمز لا يصلح لأن يكون مثل بطل أسطوري إغريقي يحب كلاً من الأم والابنة. أما اضطرابه فربما كانت له أسباب أخرى، كأن يكون فرغ مفاجئ يصيبه كلما دخل أي من أصدقائه رباط الزوجية. ويجدر بنا أن نتذكر أنه كان في أشد حالات اليأس والحزن عندما أعلن يواكيم عن خطبته، كما أن من المحتمل أنه تذكر أول أيام التقى فيها جولي مع عائلتها والتي انتهت أيامها بمأساة موت أبيها شومان.

كذلك أعجب بمغنيين — هيرمين شبيز وأليس باربي — ربما لموهبتهما أكثر منه لجمالهما. لقد تأثر كثيراً بغناء باربي لأغانيه، والتي صرح بعد الحفلة أنه يسمعها حقاً للمرة الأولى في حياته، ولكنه لم ينطق أبداً بأية كلمة توحى بأنه يفكر فيها بأية عواطف أكثر دفئاً. يقول أصدقاؤه الخُص إنهم اشتبهوا بوجود هوى كبير ولكن لا يمكن لأية حالة مماثلة أن تستند على مجرد تلك الشهادات البسيطة. كذلك تستند علاقته مع شبيز على مقولة إنه قال نكتة في أثناء عشاء معها، إذ طلب منها، أمام كل الحضور، عندما اقتربت لحظة تقديم الشواء على المائدة أن تشرب نخب حميها المقبل. عندما ترددت السيدة المرتبكة استدار براهمز نحو الحضور وعلق

بخبت قائلاً: "إنها لاتزال تتساءل هل لبراهمز أب أم لا". لو أن مشاعره كانت قوية تجاهها لما كان غامر بمثل تلك النكتة بصيغة السؤال. من بين أصدقائه نذكر "هانز فون بولو" قائد أوركسترا ماينينغين، والتي لم يكن تعدادها يزيد عن نصف الأوركسترا الحديثة، كان معتبراً الأفضّل في ألمانيا ومن أكثر المروجين لأعمال براهمز الموسيقية. كان عازف الكلارينيت فيها هو "ريتشارد مولفيلد"، وكان يكتنّى بيواكيم الكلارينيت وكان فنه في الأداء هو الذي أوحى لبراهمز بتأليف الصوناتات للكلارينيت والبيانو وكذلك "الخماسي للكلارينيت والأوتار". وهذا الأخير كان أحب أعمال براهمز على نفسه. لقد جال "فون بولو" كل ألمانيا مع فرقته مظهراً دوماً اهتماماً متجدداً بموسيقا براهمز. كذلك حدث سوء تفاهم مع "فون بولو" وكان المسبب لذلك هو كليا نقص لباقة المؤلف الموسيقي، ولكن من حسن الحظ أن العلاقات قد اصطلحت وأن الانسجام بينهما قد عاد لسابق عهده.

نهاية كلارا

في المراسلات الأخيرة ما بين براهمز وكلارا شومان هناك ذكر لواحد من تلامذتها هو ليونارد بورويك، وقد أعجبت قدراته كلارا وأرادت أن تتأكد بأخذ رأي براهمز في عزفه على البيانو. في البدء كان رأي براهمز ناقداً، إذ أعجب بهندام هذا الشاب الأنيق ولكنه رأى أنه يفتقر للمسمة الشخصية. أما بعدما سمعه يعزف للمرة الثانية فقد كان مديحه له كبيراً وغير محدود. كتب لكلارا قائلاً: " أكتب لك لأقول وأنا تغمرني السعادة أن بورويك قد عزف بشكل رائع وبحرية تامة وبدفءٍ وحيوية وعاطفة، أي باختصار بكل شيء يتمناه

الإنسان". ثم يختم براهمز رسالته قائلاً: "لا يمكن للإنسان أن يتمنى أكثر من ذلك".

ما إن غدت فيينا موطنه حتى صار يطوف كثيراً ويقود الأوركسترا أحياناً ولكنه يعزف أكثر على البيانو، ويمضي أشهر الصيف معتكفاً في بعض الأماكن الجبلية الهادئة. أما الربيع فكان غالباً ما يمضيه في إيطاليا. كانت آخر سني حياته سعيدة إذ كان مركزه ثابتاً وغنياً ودون أي من أسباب القلق، وما كان يبدو عليه أنه قلق لعلامات اختفاء عديد من مجاليه. كانت رسائل كلارا تعلمه بين الحين والآخر عن مرض واحد أو آخر من أصدقائه، فقد صار شتوكهاوزن مقعداً، ومات ليست في عام 1886، وفاغر في عام 1883، وإليزابيث فون شتوكهاوزن في 1892، والبروفسور تيودور بيلروت، وهو واحد من أقرب أصدقائه في فيينا، بعد سنتين. لم تعوض عليه رسائل التعزية والثناء، التي كانت ترسل له من كل البلدان، عن فقد أولئك الأصحاب. قامت مدينة لايبزيغ بالتعويض عن الاستقبال السيئ وبالصفير الذي حصل بعد أول مرة عزف فيها كونشرتو البيانو، وكذلك الافتتاحية الأكاديمية والافتتاحية المأسوية، بأن قدمت حفلة ناجحة لموسيقا براهمز كانت سبباً لسعادة كبيرة غمرته. عامله القائمون على الفندق كأجير وطالبوه بأجور إقامة كما لو كان فلاحاً فقيراً. كان يأمل بأن يحصل على عائدات مالية قليلة تغطي مصاريفه فإذا به يعطى ألفي مارك كما لم يغادر أي مستمع

القاعة قبل اختتام آخر نوبة من الموسيقا، وأخيراً تلت الحفلة مأدبة عشاء فاخرة كما كتب عنها كلارا.

كان هذا في العام 1895. في بداية السنة التالية بدأت كلارا تشعر بالمرض وبالكرب، وسبب لها مرضها قلقاً، وغدت رسائلها قصيرة. في شهر نيسان بدا أنها تحسنت قليلاً، ولكن لم يبقَ عندها شيء من القوة. يوم السابع من أيار ذكرها حفيدها بأن ذلك اليوم يصادف يوم عيد ميلاد براهمز. تمكنت الجدة المُعتلة من كتابة بضع كلمات تحية. بعد ذلك بثلاثة أيام أصيبت بنكسة ثانية ويوم العشرين من أيار كانت قد ماتت. بقي براهمز يتتبع أخبار سير مرضها ولم تكن وفاتها مفاجأة غير منتظرة. غادر فيينا لحضور الدفن والمأتم ومشى على رأس المشيعين خلف نعشها. بعدئذ عاد إلى فيينا وأمسك بالقلم ليكتب لكل من ماري وأوجيني شومان يقدم لهما كل ما يملك، إن كان ذلك يساعدهما. لا توجد بين كل المراسلات ما بين براهمز وعائلة شومان أية رسالة تضيء عليه احتراماً وإجلالاً أكثر من هذه الرسالة. كان يتعمد أن يكون أسلوبه رسمياً كيلا يؤلم قارئه. كان يختار كلماته، بشكلٍ مقصود، من بين التي فقدت تعبيرها العاطفي باستعمالها المتكرر ويقدم اقتراحه مع الاعتذار، وكما لو أن آلاف الناس مقدمون على بذل نفس المساعدات. ولكن من بين كل تلك الجمل البسيطة كان يمكن اكتشاف كل تلك العواطف المرهفة والرفيقة التي يفعم بها قلب ذلك الرجل بأفضل مما لو عبّر عنها أبلغ الأدباء.

النهاية

كتب براهمز لهم ثانية عندما أرسل مع كلماته نسخة من "أربع أغاني جادة" كان قد ألفها في بداية شهر أيار عندما كان لا يزال هناك أمل في تعافي كلارا. ولكن كما كتب "هناك في أعماق الإنسان شيء يهمس له ويهزّ كيانه... إنك لن تستطيع أداء تلك الأغنيات.. بل أرجوك أن ترميها جانباً وأن تعدّها تقدمة رثائية لذكرى أمك الحبيبة". هكذا بموت كلارا تحطمت آخر روابط أرضية مع شبابه ومع الأيام الأولى التي أمضاها في هامبورغ خفيف القلب وخفيف الجيب وكبير الآمال بأن أحواله ستتحسن، ثم ما لبث أن وُضع في الأوج بمساعدة روبرت شومان. أما كلارا شومان فقد بقيت دوماً صديقه الدائمة وأفضل ناصح وناقد مستنيرٍ له.

يبدو أن البرد الذي أصيب به وهو يرافق ماتم كلارا شومان قد سرّع في مرضه الذي كان يشكو منه. إذا استعملنا جملته ذاتها التي قالها إن "شيئاً ما قد همس في قلبه أن نهايته لا مراء غير بعيدة وأن معرفته بذلك قد أزعجه". لم يجد أي عزاء في إيمانه الديني الذي ألهمه كتابة "قداسه الألماني" و "أغانيه الأربع الجادة"، ولم تخبُ مخاوفه لأن من أحبهم كثيراً قد سبقوه في تلك الرحلة التي لم يعد منها أحد. لم يفكر أن مرضه كان شديداً ولكنه تمسك بالحياة والتصق بها بيأس، كما قام بتمزيق عدد كبير من الرسائل والمخطوطات التي لم يشأ أن تقع بيد أي إنسان غريب. كتب في وصيته أن يترك مبلغ 400,000 مارك وهو معظم ما يملك من ثروة، إلى جمعية أصدقاء الموسيقي ولم

يقم بتوقيع تلك الوصية حتى وقتٍ متأخر جداً مما خلق الكثير من المصاعب القانونية لمنفذي وصيته. أقنعه أصدقائه بأن يذهب إلى حمامات "كارلسباد" في أيلول 1896 ولكنه عاد منها أسوأ مما كان. رغم ذلك فقد كان يذهب إلى بعض الحفلات الموسيقية كلما استطاع ذلك، وكذلك إلى الأوبرا. ذهب مرة ليحضر أوبريت ليوهان شتراوس، ولكنه اضطر أن يغادرها بعد الفصل الأول. كان المرض يكسب المعركة وكان الطبيب الذي يشرف على معالجته يعمل كل ما بجهده كيلا يتألم كثيراً، إذ كان ذلك هو كل ما يستطيع فعله. في صباح الثالث من نيسان 1897 دخلت المشرفة على البيت غرفته ووجدته في حالة إعياء ووهن شديدين فما كان منها إلا أن انفجرت باكياً. فتح الرجل الميّت عينيه وحاول أن ينهض قليلاً ولكنه ارتدّ وسقط. لقد مات قبل انقضاء عام بقليل على موت أعز وأخلص صديقة محبّة له: كلارا شومان.

تقييم

يبدو أن فكرة الموت غريبة على من حارب حرباً طويلة وبمفرده، ولمن أعطى تعبيراً فنياً للمشاعر وللأفكار الدينية بإخلاص وصدق، حتى باليسترينا وباخ لم يتفوقا عليه فيه. يبدو أنه شعر أن الحياة ليست كما كان يأمل في مطلع حياته وأن عليه أن يقول ويعبر عن أشياء لم يستطع أن يحققها وشبح الموت يرافقه. إن من المحتمل أيضاً أنه ندم على الرخاء الذي استمتع به نتيجة شهرته وبعد السنوات العاصفة في أيام شبابه الأولى. لعل من العدل

أيضاً أن نفكر أن المرض قد امتص قواه وانهكها مهما كان قوياً وشجاعاً فإن المرض كان الأقوى. لكن لم يكن واضحاً أنه كان يهاب الموت، لاسيما ما بدا عليه دوماً من لامبالاة تجاهه طيلة أيام حياته وكذلك في ثنانيا أعماله الموسيقية. كان براهمز، وهو أعظم مؤلف موسيقي حديث للفن الموسيقي الطباقي (الكونترابنتي)، يقدم كل مقالاته عن الطباقي الموسيقي (الكونترابون) إلى يواكيم لإبداء رأيه فيها، رغم أنه لم يكن أكثر من تلميذ موهوب. لكن براهمز لم يكن يصغي ليواكيم عندما كان هذا ينصحه بما يختص كتابته للآلات الوترية — على الرغم من أن يواكيم كان سيداً لا يجارى فيها. وكان براهمز مجرد تلميذ قيد التعلم. كان لبراهمز حنان أنثوي الطبيعة تجاه الأطفال وبالمقابل فقر ذكوري شديد للمشاعر تجاه الرجال البالغين. أما بالنسبة للنساء فكنّ إما معبوداتٍ عن بُعد، أو كان يعدّهن نساء جميلات حمقاوات يستطعن أن يساهمن في تحقيق مرحة وسعادته. في كل الإرث العظيم الذي خلفه، توجد العناصر الرومانسية والعناصر الكلاسيكية جنباً إلى جنب بل وتندمج بعضها مع بعض على نحو غير قابل للفصم. قام بإنتاج أعماله مثنى مثنى كما كان الأمر مع السيمفونية الأولى والثانية والافتتاحيتين، ومع ذلك فقد كانت الواحدة تختلف عن الثانية اختلافاً بيناً.

كان براهمز فناناً عظيماً، ولذا كانت عنده مثل أنداده القدرة على أن يرى الأمور بمخيلة تجعله يرى الأشياء بغير أحجامها وتناسباتها الواقعية. إنه العيش خارج حدود العالم ومقاييسه والذي يعيش فيه بعض العباقرة والتي تتفجر منهم خيالات ورؤى كبيرة

وعظيمة. إن البشر الذين يوجهون أنظارهم نحو الشمس لا يستطيعون أن يدركوا الأبعاد الحقيقية للأشياء القريبة. إن بإمكانهم أن يروا ما هو غير كائن وأن يتجاهلوا ما هو كائن. بهذا الشكل يمكننا أن نفسر بعض مزاجيات براهمز الغريبة، كما أن من المحتمل أن ما سمعه وما رآه حينما كان يرافق البحارة في إبحارهم في هامبورغ وهو فتى غرّ قد غير وأثر في رؤاه كلها وعلى الدوام. إن أولئك الذين قدموا الفرصة لتلك اللحظات عندهم الجواب عليها وعندهم تفسيرها. إن اعتماده العاطفي على رأي يواكيم، وإن رفضه المتعمد لأي مديح لأية فكرة حلوة وملهمة من أفكاره، تعود جذورها إلى أذية ما مبكرة حدثت لفكره وهو شاب لم يكن عقله يمتلك أية وسائل دفاع. لاشك أن منزلته كفنان هي أعظم بكثير من منزلته وكيانه كإنسان.

لكن أن يكون الإنسان فناناً عظيماً لا يحتاج لأن يكون أيضاً بطلاً عظيماً.

براهمز حامل الشعلة الموسيقية وحافظها
نظرة له من الداخل

في زمن حياة فاغنر، كان يوحنا براهمز هو الموسيقي الألماني الوحيد الذي كان كبيراً بقدر كافٍ ليقف أمامه على درجة المساواة. مع هذا فقد كانا قطبين متضادين ومتناقضين. فاغنر كان الثوري الناظر والرامي نحو المستقبل، أما براهمز فكان المحافظ المتعامل مع أشكال تجريدية، فلم يؤلف أية عمل من موسيقا البرنامج أو حتى من الأوبرا. قُبِضَ لفاغنر أن يترك تأثيراً كبيراً على المستقبل. أما مع براهمز فقد بلغت السيمفونية، التي أرسى أسسها كل من بيتهوفن ومندلسون وشومان، نهايتها. براهمز، مثل باخ، لخص عصره. ولكنه، بعكس باخ، لم يساهم إلا قليلاً في تطوير الموسيقى على الرغم من أن بعض

تركيباته وهارمونيته الموسيقية تجد لها صدقاً ولو ضعيفاً في موسيقا
آرنولد شونبرغ. حتى في عصره، كان التقدميون قلماً يفكرون فيه. لقد
وصفه ماهلر بأنه "عارض أزياء قزم وذو فؤاد ضيق". كان العديون
من أتباع فاغنر المتحمسين، مثل هوغو فولف، يقفزون جذلين ينالون
منه ويهزؤون من أي عمل جديد لبراهمز. على سبيل المثال، نقد فولف
سيمفونيته الثالثة على صفحات "جريدة صالون فيينا" بأن "براهمز هو
من نسل شومان ومندلسون وعلى ذلك فهو لا يكاد يترك أي تأثير على
تاريخ الفن أكثر مما يفعله المرحوم روبرت فولك مان (وهو مؤلف
موسيقي مدرسي كان مشهوراً في زمنه ولكنه نسي فور موته)، وهذا
يعني أن أهمية براهمز بالنسبة لتاريخ الفن لا تزيد على مثيله فولكمان،
أي هي لا شيء بتاتاً... إن الإنسان الذي ألف ثلاث سيمفونيات وحسبما
يبدو أنه يزمع أن يلحقها بكتابة ثلاثٍ آخر، لا يعدو أن يكون مستحاة
من الأزمنة البدائية وليس جزءاً فعالاً من التيار العظيم للموسيقا".

لكن تبين أن براهمز — الأثر والمستحاة قد أثبت مقاومة
كبيرة لعامل الزمن. لقد بقيت معظم أعماله الكبيرة جزءاً فعالاً فيما
نسمعه اليوم ولا يظهر أي تراجع في شعبيتها عند الجمهور. بل
على العكس فإن براهمز قد تنافس مع بيتهوفن باستمرار ما بين
مؤلفي السيمفونية الأكثر شعبية، على الأقل حتى ستينيات القرن
الماضي، عندما بدأ الجمهور بقبول أعمال ماهلر. إن سيمفونيته
الأربعة وكونشرتوي البيانو وكونشرتو الكمان والكونشرتو
المضاعف (للكمان والتشيلو) هي عناصر ثابتة في قوائم الحفلات
الموسيقية. وكما هو الأمر مع "تنويعات هايدن" و "الافتتاحية

الأكاديمية". كذلك يؤدي له عازفو البيانو بانتظام "سوناتته من مقام فا الصغير" و "تنويعاته على موسيقا هاندل وموسيقا باغانيني" والعديد من الرابسوديات والإنترميترزوات والكابريسات التي ألفها في أواخر حياته. كذلك فإن مجموعات الحجرة تجد أنه لا غنى عن "خماسية البيانو" و "خماسية الكلارينيت" وعن الثلاثة "رباعيات وترية" وغيرها من مؤلفاته لموسيقا الحجرة. هذا وأغانيه تؤدي بانتظام في أمسيات الغناء الفردي. أما "القداس الجنائزي الألماني" فيؤدي بانتظام. وكذلك يتشتمت عازفو الكمان إن هم لم يؤديوا له الثلاث صوناتات للكمان. إذا قورنت مؤلفات كل من مندلسون وشومان وليست التي تناقص معدل أدائها فإن أداء أعمال براهمز بقي ثابتاً بشكل عجيب ولم يتناقص.

لقد كان براهمز محافظاً مُتعمداً، وقد شغل النصف الثاني من القرن التاسع عشر تماماً مثلما فعل مندلسون في النصف الأول من ذلك القرن. ولقد كان، مثل مندلسون أيضاً، قانعاً وراضياً بالأشكال الموسيقية القديمة وعرفها حق المعرفة وأكثر من أي من موسيقي تلك الفترة. عندما كان قائداً لأوركسترا جمعية أصدقاء الموسيقا في فيينا أدخل الكثير من الموسيقا الكلاسيكية القديمة في برامجهم، وكان في زمنه واحداً من القلائل الذين امتنعوا عن تحديث أو إضفاء مسحة رومانسية على موسيقا العصور السالفة. إن واحداً فقط كان مُتمكناً تماماً من (كونتربوان) الماضي لدرجة أنه كان بإمكانه أن يكتب تلك "الفوغة" العارمة والهادرة التي تنتهي بها "تنويعات هاندل"، وإنه إنسان واحد فقط هو براهمز الذي كان

باستطاعته في الوقت ذاته أن ينأى عن أن يكون مجرد ناسخٍ ومقلدٍ لصيغة موسيقية قديمة. لقد أحب براهمز باخ قبل وفوق الجميع. كتب لكلا را شومان عن "شاكون" باخ: "آلة بسيطة وصغيرة مثل الكمان، كتب إنسان عالماً بأكمله من أعماق الأفكار ومن أروع العواطف. لو أنني قدِرت أن أتخيل أنني أنا من قام بتأليف هذا العمل واستطعت أن أتصوره في أعماقي فأنا متأكد أن شدة انفعالي وصدمتي كانتا دفعتنا إلى الجنون". كذلك قال: "عندما تظهر طبعة حديثة لمؤلفات هاندل وثرسل لي أضعها في مكتبتي قائلاً: "سأنظر فيها حالما يحين لي الوقت". أما متى تصلني طبعة جديدة لباخ فإنني أترك كل شيء آخر ينتظر". لقد عرف براهمز موسيقا المرحلة الكلاسيكية بشكلٍ كاملٍ أيضاً وكذلك كان تلميذاً متمعماً في موسيقا بيتهوفن. أما بالنسبة لكل التيارات الموسيقية الرومنطيقية التي كانت تحيط به وكذلك موسيقا المستقبل فكان يتجاهلها عموماً. كان قانعاً بأن يعمل بنفس الطريقة التي عمل بها أسياذ الموسيقا القدماء مستخدماً (الكونتربوان) والتنويغات (فارياسيون) وشكل السوناتا. كان عنده إحساس قوي بالنسبة للأغاني الشعبية الألمانية وغالباً ما استخدمها ولكن موسيقاه لم تكن موسيقا قومية. إنها موسيقا ذات آفاقٍ واسعة وصلابةٍ رابضة، لاسيما في أوائل أيام حياته الموسيقية، تتلاقى مع الإيقاعات الشومانية، ومع إحساسات بيتهوفن للتطور، ومع مشاعر باخ نحو البوليفونية (تعددية الأصوات).

إنها فوق كل شيء موسيقا جادة، حتى لو أن براهمز يستطيع أن يكون غنائياً بقدر أي مؤلف رومنطريقي عندما يريد ذلك. منذ البدء كرس نفسه لكتابة الموسيقا المجردة المطلقة التي تقوّم وتصلح ما أفسدته أفكار ليست وفاغنر. قد تكون موسيقاه معقدة وصعبة ولكنها لم تكن أبداً مبهرجة إلا في مجموعة واحدة هي "تعديلات باغانيني" التي تظهر براعة وخفة في الأداء، ولكنها رغم صعوبة أدائها لم تكن تخرج على المنطق الموسيقي الصارم. لقد تحاشى في موسيقاه كل ظرفٍ وسطحية. لقد كانت سمعته، خلال العديد من السنين، أنه مؤلف موسيقي "صعب" وأنه فيلسوف الصوت.

لاشك أنه كان مؤلفاً موسيقياً عنيداً، وأنه كان يملك شخصية صلبة: لاذع، خشن، مفرط الحساسية، ساخر، سيئ المزاج.. مما خلق خوفاً كبيراً منه لا يقلّ عما خلقه الموسيقار هانز فون بولو النكد. مع ذلك فقد كان عنده أيضاً جانبٌ كريم، فعندما كان يهتم بأي مؤلف موسيقي، مثل دفورجاك أو غريغ، فقد كان يقلب الأرض والسماء ليساعده. مع ذلك لم يهتم إلا بعدد قليل جداً من المؤلفين. أما ليست وفاغنر فقد كانا غريبين عليه، كما عبر عن القليل من الاحترام تجاه بروكنر وماهler وتشايكوفسكي وفيردي وكذلك ريتشارد شتراوس. أما المؤلف الموسيقي الذي، ربما، أحبه أكثر من غيره فهو يوهان شتراوس الابن، ملك الفالس، لم يكن يتردد في أن يصرح برأيه، وفي بعض الحالات كان في تعليقاته ازدراء قاسٍ.

شاعت قصة في فيينا أن براهمز عندما غادر حفلة سمر صاح قائلاً: "إذا كان هناك واحدٌ لم أشتمه فإنني أعتذر له"، وهي عبارة لم تتأكد صحتها، إذ يجمع كل كاتب تاريخ حياته أن خلف ذلك المظهر الفظ هناك قلب من الذهب. مع أن ذلك يبدو صحيحاً ولكنه لم يجعل الأمور أهون على أصدقائه الذين عانوا مزاجه اللااجتماعي، إذ حتى أقرب أصدقائه إخلاصاً له مثل كلارا شومان وجوزيف يواكيم عانوا تقطع العلاقة معه ما بين الحين والآخر. أما براهمز نفسه فإنه كان يعترف بطبيعته قائلاً: "دع العالم يذهب في الطريق التي تعجبه. أما أنا فإنني أتذكر، بين الحين والآخر، أي إنسان صعبٍ وعسيرٍ بمعاشرة الآخرين، وأنا قد اعتدت على سماع ومعرفة عواقب ذلك". لقد كلفه كلامه الصريح وحتى الفظ وعدم قدرته على رؤية وجهات النظر الأخرى فقد الكثير من أصدقائه.

المراجع

— يوهانس براهمز، حامل الشعلة

- The lives of the great composers, Harold Schonberg, Norton & Co. NY.

- The Lives of the great composers, Pelican Books, F. Bonavia, 1948.

دليل

إلى الأعمال الأوركسترالية الهامة

سيغموند سبيث
ترجمة: محمد حنانا

فرانز شوبرت 1797 - 1828

ربما يُعرف فرانز شوبرت، الأعجوبة الموسيقية، على نحو أفضل من خلال أغانيه، فقد لحن أكثر من 600 أغنية. لكنه ألف عشر سيمفونيات، تتمتع اثنتان منها على الأقل بشعبية كبيرة، إلى جانب أعمال موسيقا الحجرة وأعمال البيانو المنفرد.

أمضى شوبرت معظم حياته في فيينا فقيراً معدماً، وتتسم موسيقاه بالعفوية والطرزاجة والبساطة، وتخلو من التفاصيل التقنية المفرطة، لكنها غنية بالأحان تكاد لا تنتضب.

لا شك في أن أكثر سيمفونيات شوبرت شعبية هي السيمفونية اللامنتهية، وترقم بالثامنة أو السابعة، إذ يتوقف ذلك على مجموع سيمفونياته المفترض، وهي في سي مينور، وتتكون من حركتين فقط، مع أن شوبرت كتب تسعة ميزورات من سكيرزو، يُعتقد أنه وجد أن من المستحيل أن ينسجم ما كتبه مع المستوى الذي وصلت إليه الحركة السريعة الافتتاحية والحركة البطيئة.

كتبت السيمفونية اللامنتهية عام 1822 حين كان شوبرت في الخامسة والعشرين من عمره. وقد أراد شوبرت تقديمها إلى الجمعية الموسيقية في غراز، تلك الجمعية التي انتخبته عضو شرف فيها. لكنها عُزفت في 17 كانون الأول عام 1865، أي بعد موت شوبرت بنحو 37 سنة.

كانت مخطوطة السيمفونية بحوزة أنسيلم هوتنبرينر الصديق المشترك لبيتهوفن وشوبرت. وكان هوتنبرينر قد بذل ، هو وشقيقه جوزيف، جهداً كبيراً في التعريف بشوبرت وأعماله. ففي عام 1860 تقدم جوزيف هوتنبرينر بطلب العضوية إلى جمعية أصدقاء الموسيقى في فيينا، وكتب إلى قائد الأوركسترا يوهان هيربيك يخبره أن سيمفونية شوبرت في سي مينور موجودة لدى أخيه. وبعد خمس سنوات زار هيربيك أنسيلم الذي أطلعه على المخطوطة الثمينة للسيمفونية. هذه السيمفونية التي أصبحت الآن مألوفة لدى الملايين في العالم.

تبدأ السيمفونية بمقدمة من ثمانية ميزورات تتضمن النيمة التي اكتسبت فيما بعد أهمية حقيقية:



وبعد أربعة ميزورات من التحضير الإيقاعي تظهر النيمة الأولى تعزفها ألتا الأوبوا والكلارينيت:



نفاطع هذا السحن حورداك تعينه، بيما نواصل الاب الهورن والباصون عزف نعمة ري، التي تقود مباشرة إلى النيمة الثانية تعزفها آلات الفيولونسيل:



تقاطع هذه النيمة كوردات هائجة مبنية على النغمات الافتتاحية للنيمة الأولى، التي تتطور بعض الشيء، متضمنة سلسلة من المحاكاة المتداخلة تعزفها آلات النفخ الخشبية.

يبدأ قسم التطوير الحقيقي، أو الفانتازيا الحرة، العمل على نيمة المقدمة، ولكن في مي مينور بدلاً من سي مينور. يُسمع في المرافقة صدى النيمة الثانية. أما النيمة الأولى فتظهر فقط في كوردات متصادمة من نغمتيها الأوليين حتى الوصول إلى إعادة

العرض الكامل في المفتاح الرئيسي للحركة. تقوم آلات الهورن والباصون ثمانية بالتذكير باللحن الثاني الذي تعزفه آلات الفيولونسيل في ري ماجور بدلاً من صول ماجور السابق. تستخدم الكودا الثيمة الافتتاحية للعودة إلى المفتاح الأساسي في سي مينور. تبدأ الحركة البطيئة بنقف أوتار الآلات، وتتخذ ثيمتها الرئيسية مفتاح مي ماجور:



تتطور هذه المادة فوراً مع التركيز على بتزيكاتو الوترية وعلى كوردات آلات النفخ الخشبية، ثم تقدم آلة الكلارينيت اللحن الثاني في دو دييز مينور مع مرافقة سينكوبية قوية:

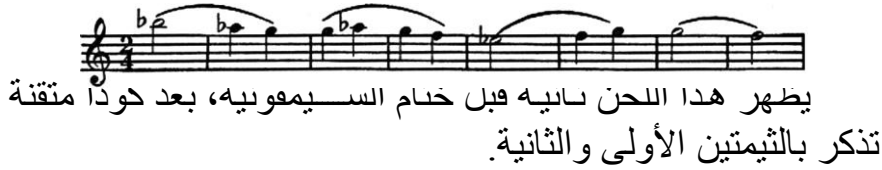
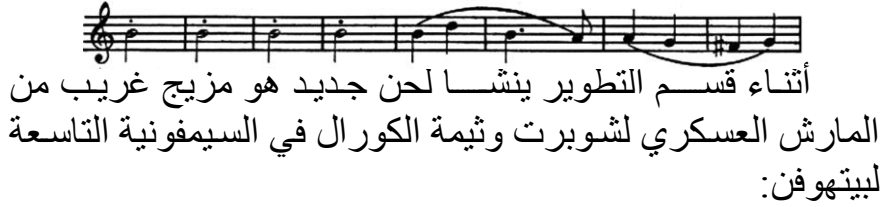
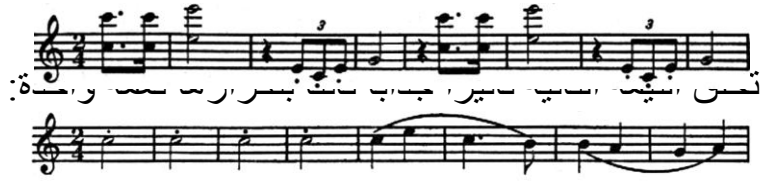


تتضمن الكودا لحناً جديداً مبنياً على الميزورات الافتتاحية، وتنتهي الحركة بهدوء.

سيمفونية شوبرت في دو ماجور التي ترقم عادة بالسابعة، وتعرف أيضاً بالعاشرة، هي كالسيمفونية اللامنتهية، لم تقدم في حياة المؤلف. وقد كتبها من أجل جمعية أصدقاء الموسيقى في فيينا. وقدمت في 14 كانون الأول عام 1828 بعد موت المؤلف بأقل من شهر. وقدمت ثانية في 12 آذار عام 1829، ثم طواها النسيان تماماً، إلى أن وجدها شومان أثناء زيارة له إلى فيينا ضمن ممتلكات فرديناند شقيق شوبرت. وعلى الفور نسخها وأرسلها إلى مندلسون الذي قدمها في لايبزيغ في 21 آذار عام 1839. وأخيراً نُشرت السيمفونية في كانون الثاني عام 1850.

يبدو تأثير بيتهوفن واضحاً في هذه السيمفونية الأخيرة لشوبرت. إذ تتضمن افتتاحيتها لحناً واسعاً تعزفه، من دون مرافقة، آلتا هورن. وهذا يشبه الطريقة التي عرض فيها بيتهوفن ثيمة الكورال في سيمفونيته التاسعة:





سيمفونيات شوبرت المبكرة

من السيمفونيات الست التي كتبها شوبرت حين كان لا يزال «مراهقاً»، اثنتان منها فقط، الرابعة والخامسة، تسمعان اليوم باستمرار. لكنها كلها هامة بوصفها دلائل على العبقرية المبكرة. إنها بلا ريب مشتقة من هايدن وموتسارت، لكن تبدو فيها لمساة شخصية تُعدُّ بأعمال أوركسترا لية أكثر أهمية.

كتب شوبرت سيمفونيته الأولى في ري ماجور حين كان في السادسة عشرة من عمره (1813). ويعود تاريخ سيمفونيته الثانية في سي بيمول ماجور إلى عام 1814. وقد بدأ بتأليف سيمفونيته الثالثة، في ري ماجور أيضاً، في 24 أيار عام 1815، أي بعد

شهرين من اكتمال سيمفونيته الثانية. وقد حدثت إعاقات أثناء كتابة حركتها الأولى، لكنها اكتملت في تموز عام 1815، بعد أن أنجز حركاتها الثلاث في غضون أربعة أيام.

حين قدمت جمعية أصدقاء الموسيقى في فيينا حفلاً لعزف «مقتطفات سيمفونية» لشوبرت عام 1860، قدم قائد الأوركسترا هيربيك الحركة الأخيرة من السيمفونية الثالثة والحركتين الأوليين من السيمفونية الرابعة، وحركة السكيرزو من السيمفونية السادسة (تعرف بالسيمفونية الصغيرة في دو ماجور، ويعود تاريخها إلى عام 1818). وجرى التقديم الأول لكامل السيمفونية الثالثة في «قصر الكريستال» بلندن في 19 شباط عام 1881 بقيادة أوغست مانز. وقد نشرتها دار براتيكوف وهارتل في عام 1884.

دعا شوبرت سيمفونيته الرابعة في دو مينور بـ «المأسوية»، على الرغم من أن هذا العنوان يبدو الآن لا موجب له. تبدأ السيمفونية بمقدمة بطيئة تعزفها في البداية كامل الأوركسترا (يونيسون unison). تقدم الكمانات الثيمة الأولى التي تنسم بطابع سوداوي، على الرغم من سرعة التمبو:



اللحن الثاني تعزفه الوترية أيضاً، ويحافظ على طابعه

الشجي:



تسيطر على الحركة الثانية ثيمة بطيئة نموذجية، وتظهر في الوقت نفسه الميزة التي يتمتع بها شوبرت مبتكر الألحان:



لحن الميويوت الرئيسي دو صابع حرومابيجي، وبعده آلات النفخ

الخشبية:

المازوكا:

الحرحة الاخيرة سريعة، وبدا بعومه بهذه الليمه:

ثمه موضوع نانٍ حافل بتاثيرات التريديد، وذلك بتعاقب ألحان الكمان والكلارينيت:

لم يحسب سيمفونيه سوبرت الحامسه في سي بيمون ماجور (1816)، التي هي الآن الأكثر شعبية بين أعماله الأوركسترالية، حتى عام 1867 حين وجد جورج غروف وأرثر سوليفان أدوار الآلات في حوزة هيربيك في فيينا. وعُثر على المدونة في مكتبة برلين الملكية عام 1882، ونُشرت في العام ذاته.

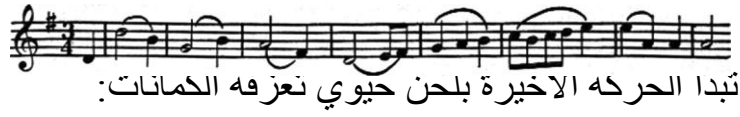
هناك ملامح من موتسارت في هذه السيمفونية الفاتنة. تدخل الثيمة الأولى بعد أربعة ميزورات من المقدمة:

الموضوع الثاني الحيوي في الدومينانت (فاما جور):

يوحي المينويت أيضاً بطابع موسيقا موتسارت، وتبدأ
بثيمة في صول مينور:



يلي ذلك تريو في صول ماجور تعزفه الوترية:



تبدأ الحركة الاخيرة بلحن حيوي تعزفه الكمانات:



سهلة

ومبهجة:



روبرت شومان 1810 - 1856

يعد شومان زعيم الرومانتيكيين، وقائد حركة تحرير الموسيقى من قيود الشكل الكلاسيكي. كان شومان ، إلى جانب كونه عازف بيانو ومؤلفاً، ناقداً موسيقياً عبر عن وجهات نظره في مجلة موسيقية رأس تحريرها طوال سنوات. هذه المجلة التي حاول على صفحاتها إلحاق الهزيمة بالناس الذين لا يكثرثون بالفنون. كما كان خير نصير للقادمين الجدد أمثال شوبان وبرايمز.

أحب شومان كلارا فيك ابنة أستاذه الذي درس على يديه العزف على البيانو. وقد تزوجها بعد صراع طويل ضد معارضات أبيها. وقد تحول إلى التأليف بسبب علة أصابت إصبعه نتيجة المحاولات المتحمسة التي بذلها لتحسين تقنيته في العزف على آلة البيانو. وكانت كلارا (زوجته) واحدة من أعظم عازفات البيانو في جميع الأزمان.

تبوأ مقطوعات شومان لآلة البيانو مكانة مرموقة. كما أنه كان واحداً من أهم ملحنى الأغنية في العالم الغربي. لكن موسيقاه الأوركسترالية هامة أيضاً، وتتضمن أربع سيمفونيات، وكونشرتو بيانو رائع، وعدة افتتاحيات، إلى جانب ما وضعه من أعمال هامة في مجال موسيقا الحجرة. توفي شومان في مصحح للأمراض العقلية وهو في السادسة والأربعين، بعد عدة محاولات انتحار فاشلة.

تتميز مؤلفات شومان الأوركسترالية بطابعها الرومانتيكي الفاتن، وهذا ما جعلها تدرج دائماً في برامج الحفلات الموسيقية.

سيمفونيات شومان

كتب شومان أربع سيمفونيات عابها النقاد لأنها مكتوبة بأسلوب الكتابة للبيانو أكثر من أسلوب الكتابة للأوركسترا. ومع ذلك فهي ذات شخصية واضحة لا لبس فيها، وأن تأثيرها على سيمفونيات برايمز اللاحقة يبرهن على قيمتها.

السيمفونية الأولى في سي بيمول ماجور. Op.38 وقد كُتبت في شتاء عام 1840 — 1841، مباشرة بعد زواج شومان بكلارا. وقد دعاها بـ سيمفونية الربيع، إذ جعلها تعكس سعادة ذلك الفصل، إضافة إلى غبطة الرضا الرومانتيكية. وقد اكتمل توزيعها الأوركسترالي في 20 شباط عام 1841. وقدمها مندلسون بعد أقل من شهرين من ذلك التاريخ في لايبزيغ.

تفتتح آلات الترومبيت والهورن سيمفونية شومان الأولى معلنة بمهابة قدوم الربيع:

نوحى السيمفونية بهمسات وجريين الجداول مستحضرة مزاجاً ربيعياً:

ثمة تطوير تقليدي، ولحن مع تركيز على المقدمه في إعادة العرض، على الرغم من عودة الثيمة الأولى، لكنها مقنعة إلى حد بعيد. كذلك تظهر من جديد الثيمة الثانية في مفتاح جديد. يلي ذلك كودا طويلة تنهي الحركة.

تقدم الحركة البطيئة لحناً رائعاً، فوق مرافقة سينكوبية، في مزاج احتفالي:

تتطور هذه الحركة في شكل الروندو، مع تيمتين إضافيتين. في الختام يتخذ اللحن الرئيسي شكلاً جديداً، ممهداً لثيمة السكيرزو التي يقود إليها بعد توقف أني.

يبدأ هذا السكيرزو في صول مينور، بعد ذلك يفضي إلى ري مينور، ري ماجور، سي بيمول ماجور. الثيمة الأولى حيوية وسينكوبية:



الجواب في الماجور، وحتى الآن مليء بالحيوية والانطلاق:



التريو الاول في ري ماجور، مع تغيير الوزن من 3/4 إلى 2/4 مع هذه الثيمة:



يوسع الحرحه الاحيره سم واسع ويوحى بجو غاصف، يتخذ فيما بعد أهمية حقيقية في هذه الحركة:



الثيمة اهوى ريجه. نحن نرى رسين. يمتد بوساطة الوترية وآلات النفخ الخشبية:



انحن انسي رسين ايضا، يعاصره ان رسين من المعتم:- يتعاون هذا اللحن التمهيدي مع ثيمات أخرى ويغدو شكلاً أساسياً للتطوير. ثمة فاصل بطيء يؤكد نمط الكورد في الهورنات. مثل هذا الفاصل كان بيتهوفن قد استخدمه في سيمفونيته الخامسة،

وفيما بعد وظفه فاغندر على نحو دراماتيكي. يعزف الفلوت زغردة طويلة وكادينزا منمقة، وذلك ضد جميع القواعد. ثم تعود الرقصة الرشيقة زائد الثيمة الثانية وتقاطععات من المقدمة كالسابق. يلي ذلك كودا ثم الختام بكودا في سي بيمول ماجور.

سيمفونية شومان الثانية في دو ماجور Op.61. ألفها عام 1845 — 1846، ونُشرت في تشرين الثاني عام 1847. قُدمت أول مرة في لايبزيغ بقيادة مندلسون في 5 تشرين الثاني عام 1846. كان شومان مريضاً حين كتب سيمفونيته هذه، وهي أقل نجاحاً بين سيمفونيته الأربع. تفتتح آلات الترومبيت والهورن مع ترومبون آلتو، بخفوت، حركتها الأولى ضد كونترابوينت متدفق من الوتریات:



تتميز الثيمة الأولى بالبهجة وبايقاع قافز:



هناك تيمة مشظاة مبنية على سلم كروماتيكي، ويبدو العرض قصيراً على غير العادة. التطوير أكثر إتقاناً، تُستخدم فيه الثيمة الأولى والمقدمة، وفي إعادة العرض يغدو اللحن الأساسي صارخاً ومؤثراً تعزفه الأوركسترا بكورداتها الكاملة. تعود أيضاً السلالم الكروماتيكية في مفتاح مختلف. تتضمن الكودا نتفاً من الإيقاع القافز.

يتحدى شومان التقليد باستخدامه سكيرزو كحركة ثانية. ويبدأ ببنيات نشطة وحيوية تعزفها الكمانات:



هناك تريووان، تيمم-دهون سي بربيب.



يعرض التريو الثاني لحناً واسعاً تغنيه الوترية، ويتطور
ضد شكل كونتر بنتي متواصل:

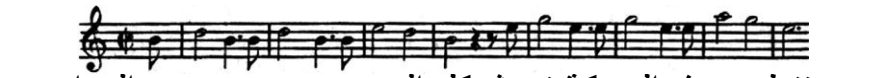


الحركة الثالثة بطيئة جداً ومعبرة، يظهر فيها لحن ذو طابع
سينكوبي متمهل، تغنيه أولاً الكمانات ثم آلة الأوبوا:



شومان بدلاً من التطوير فاصلاً بوليفونيا قصيرة جداً بوجه عام غير
مناسب. تقود إعادة العرض التقليدي إلى كودا موجزة، مع تذكير
أخير باللحن الأول.

تبدأ الحركة الختامية بمقدمة قصيرة وسريعة تقود مباشرة إلى
الثيمة الافتتاحية الحيوية وتوحي إلى حد ما ببداية السيمفونية
الإيطالية لمندلسون:

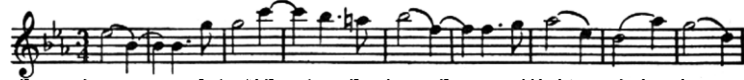


تتطور هذه الحركة في شكل الروندو، معيدة بعض المواد من
الحركة البطيئة، وأخيراً يظهر اللحن الثاني من تعاقب نغمي سُمع
أولاً في مقدمة الحركة الأخيرة:

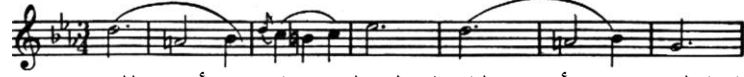
يُسمع صدى الفكرة
وتنتهي السيمفونية بانتصار، بعد كودا طويلة على نحو غير
مألوف،

إن سيمفونية شومان التي ترقم عادة بالثالثة Op.97. (هي في الواقع الرابعة والأخيرة)، تحمل عنوان الراينية (نسبة لنهر الراين) لأنها ألّفت في دوسلدورف على نهر الراين وتتضمن الكثير من روح النهر وجماله الأسطوري. وكان شومان قد خلف قائد الأوركسترا فيرديناند هيلر في دوسلدورف عام 1850، وقد كُتبت السيمفونية بين الثاني من تشرين الثاني والتاسع من كانون الأول من تلك السنة. وقدمت أول مرة في قاعة غيسلر في دوسلدورف في السادس من شباط عام 1851 بقيادة شومان، وأحدثت القليل من الحماسة.

تفتتح السيمفونية ثيمة دراماتيكية قوية، ثيمة مليئة بالسينكوبات في مي بيمول ماجور، مفتاح السيمفونية الأساسي الذي تعلنه الأوركسترا الكاملة:



بعد إعادة هذا اللحن، تدخل ثيمة رتانيه في دو مينور تُعزفها الأوبوا والكلارينيت، تجبيهما الكمانات وآلات النفخ الخشبية:




ثمة لمسات أصيلة طوال الحركة مع تأكيد اللحن الافتتاحي البطولي. الكودا قصيرة جداً.

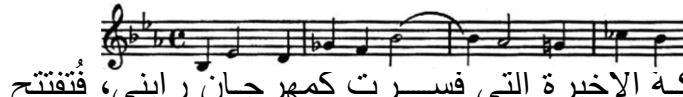
مرة ثانية يجعل شومان الحركة الثانية سكيرزو بدلاً من أن تكون الحركة بطيئة تقليدية. ويبدوها بلحن مأخوذ من أغنية الخمر التي يغنيها، تقليدياً، صانعو خمور الراين وشاربوه، تعزفه آلات الفيولونسيل في دو ماجور:

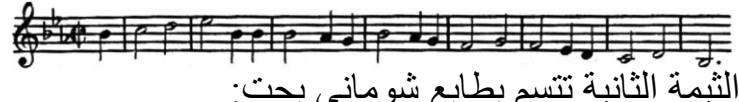


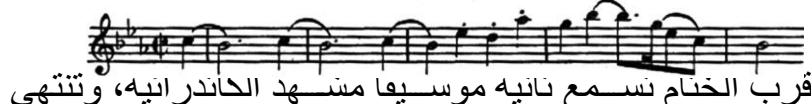
وفي التريبو تُسمع آلات النفخ الخشبية في لامينور فوق نغمة دو لجوجة في الباص، وتنتهي الحركة بهدوء.

الحركة البطيئة في لابيمول ماجور مع ثيمتها الرئيسية التي
تعلمها ألنا باصون فوق مرافقة من آلة فيولا:


في كاتدرائية كولون الشهيرة، إذ حضر شومان مراسم تنصيب
رئيس أساقفة غيزيل كاردينالاً في 12 تشرين الثاني عام 1850.
وقد دون شومان في الأصل على المدونة الموسيقية لهذه الحركة
الجملة التالية «تعزف بطابع مرافقة احتفال جليل»، لكنه شطبها
فيما بعد. وقد أضاف إلى الأوركسترا في هذه الحركة ثلاثة
ترومبونات ليعزفوا الدور الهام في الثيمة الرئيسية:

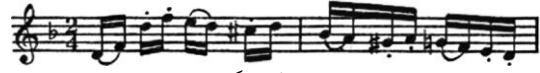

أما الحركة الأخيرة التي فسرت كمهرجان رايني، فُتفتَح
بلحن مرح أشبه بلحن شعبي في مي بيمول ماجور:


الثيمة الثانية تتسم بطابع شوماني بحت:

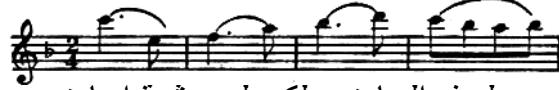

قرب الختام نسمع نانيه موسيعة مشهد الحاندرانيه، وتنتهي
السيمفونية بلمعان.

إن سيمفونية شومان التي تدعى بالسيمفونية الرابعة هي في
الواقع سيمفونيته الثانية، وقد كتبها في عام 1841 وهو العام الذي
كتب فيه سيمفونيته الأولى. وقد دُعيت في الأصل فانتازيا سيمفونية.
وقام شومان بتعديلها عام 1851، ونشرت في تشرين الثاني عام
1853 تحت تصنيف رقم 120. السيمفونية في ري مينور، قُدمت أول
مرة بقيادة المؤلف في دوسلدورف في 3 آذار عام 1853. وقد رغب
شومان في أن تُعزف من دون توقف بين حركاتها.

ثمة فقرة موسيقية تمهيدية حالمة في زمن ثلاثي تقود إلى
الثيمة الافتتاحية، تعزفها الكمانات:



الثيمة الثانية في فا ماجور تغنيها أولاً الكمانات:



هناك تطوير حر لهذه المادة، ولكن ليس ثمة إعادة عرض أو
كودا. تقود الحركة مباشرة إلى رومانس في ري مينور تقدمه أوبوا
وفيلونسيالات:



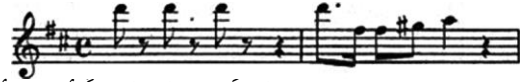
هناك عودة إلى الفقرة الموسيقية حالمة التي سمعت في
مقدمة السيمفونية ويجري تغيير المفتاح إلى ري ماجور، ومع
همسات الوترية ينهي الحركة كورد في لا ماجور.
السكيرزو نشيط وعاصف يفتتحه لحن مفعم بالحيوية في
مفتاح ري مينور الأساسي:



الثيمة الجوابية ذات مزاج رائع:



يجري التريو في مفتاح سي بيمول ماجور، موحياً بثيمة
الرومانس الهامة، ويقود تحويل بطيء للحركة السريعة الافتتاحية
إلى الحركة الختامية بثيمتها الرئيسية في ري ماجور:



هناك ثيمة ثانية ذات طابع غنائي، لكنّ هناك لحناً أكثر أهمية،
يدخره المؤلف حتى الكودا، يمثل وداعاً حنينياً.



كونشرتوات شومان

وسط أكثر كونشرتوات البيانو الأكثر شعبية يقع كونشرتو شومان في لامينور Op.54. وقد دعاه «منزلة متوسطة بين سيمفونية وكونشرتو وسوناتا كبيرة»، وقد كتب إلى محبوبته كلارا: «أرى أنني لا أستطيع كتابة كونشرتو من أجل عازفة بارعة».

كتب شومان حركته الأولى عام 1841 في لابيغ، وعزفتها كلارا شومان خلال فترة تدريبية في الغيفاندهاوس في تلك السنة. ثم أضيفت إليها حركتان في عام 1845، وقدمت كلارا، زوجة المؤلف، العمل بأكمله في درسدن في الرابع من كانون الأول عام 1845. وجرى التقديم الثاني في لابيغ في 1 كانون الثاني عام 1846 بقيادة مندلسون. وقد أهدى الكونشرتو لـ فرديناند هيلر.

يفتح الكونشرتو بريلود قصير يعزفه البيانو، بعد ذلك تعلن آلات النفخ الخشبية الثيمة الافتتاحية، مع إجابة البيانو الفورية:



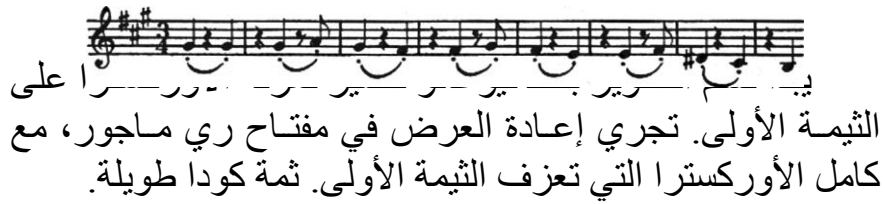
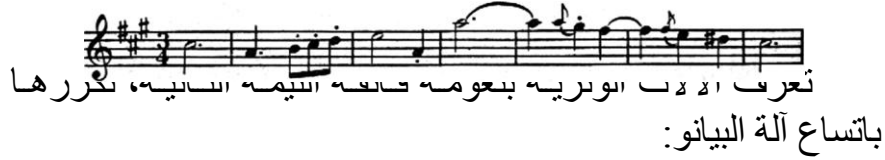
تُشتق الثيمة الثانية من الأولى، وهناك عدة مقاطع لحنية ثانوية.

يبدأ قسم التطوير، في لابيمول ماجور، بطيئاً ومعبراً. ثمة إعادة عرض مطابقة للقسم الأول، وكادينزا متقنة للبيانو تسبق الكودا.

أطلق شومان على الحركة الثانية تعبير إنترميترزو، وهو في الواقع رومانس بطابعه. يُعالج اللحن الرئيسي بأسلوب الحوار بين آلة البيانو المنفردة والأوركسترا:



تقود هذه الحركة مباشرة إلى الحركة الختامية التي هي في قالب السوناتا، وفي مفتاح لاما جور. يعزف البيانو الثيمة الأولى:



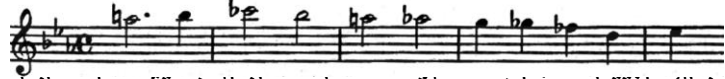
كتب شومان أيضاً كونشرتو لآلة فيولونسيل مع الأوركسترا في لامينور Op.129 وهو مازال يشكل جزءاً من برامج عازفي الفيولونسيل. ويعود تأليف هذا الكونشرتو إلى عام 1850. وهناك أيضاً كونشرتو وضعه شومان لأربع آلات هورن، إلى جانب عدة مقطوعات للبيانو والأوركسترا.

وهناك أيضاً كونشرتو لآلة الكمان مع الأوركسترا في ري مينور وضعه شومان عام 1853. افتتاحيات شومان

في عام 1848 — 1849 ألف شومان موسيقا مرافقة لمسرحية مانفريد الشعرية لـ بايرون، وصنفت تحت رقم 115. ويجري تقديم هذه الافتتاحية على نحو دائم، ويعدها الكثيرون عملاً أوركسترياً رائعاً.

إضافة إلى الافتتاحية والموسيقا المرافقة هناك فواصل وكورس وغناء منفرد. وقد قدمت الافتتاحية أول مرة في لايبزيغ بقيادة شومان في 14 آذار عام 1852. أما التقديم الكامل للعمل فقد جرى في فايمار في العام ذاته بقيادة فرانز ليست.

تتسم الافتتاحية بمزاج قاتم، مع «الجيشان المرتعش لليأس». تعزف آلة أوبوا الثيمة الافتتاحية مع الكمانات الثانية، ربما تمثل كلمات مانفريد لـ «آبوت» «أيها الرجل العجوز موتك ليس صعباً جداً»:



هناك افتتاحية أخرى لشومان مازالت تقدم أحياناً، وهي افتتاحية أوبراه «جينويفا»: لم يحظ العمل الكامل بالنجاح، ويبدو أن هذا برهان على أن شومان غير مؤهل لخلق موسيقا مسرحية. وقد كتب هذه الأوبرا خلال عامي 1847 — 1848، وقدمت في لايبزيغ عام 1850، لكنها لم تحظ إلا ببعض العروض. على كل حال فإن هذه الافتتاحية هي مقطوعة صالحة لتقدم في الحفلات الموسيقية، مع هذه الثيمة الهامة:



فيليكس مندلسون - بارتولدي

1847 - 1809

على الرغم من حياته القصيرة يُعد مندلسون واحداً من المؤلفين القلائل الذين كانوا سعداء في حياتهم، والوحيد تقريباً الذي لم يعانِ أزمات مالية.

انحدر مندلسون من عائلة يهودية متميزة. كان والده مدير مصرف برلين، وكان جده موزيه مندلسون فيلسوفاً شهيراً (أضيف اسم بارتولدي حين اعتنقت العائلة العقيدة اللوثرية).

كان مندلسون، مثله مثل عديد من المؤلفين، شاباً معجزة، فقد أَلَّفَ افتتاحية «حلم ليلة صيف» الشهيرة وهو ما يزال في السابعة عشرة من عمره. بعد ذلك كتب عدة سيمفونيات هامة، وأوراتوريو إيليا، وعدة افتتاحيات، وأعمالاً أخرى أوركستراية، وكونشرتو كمان هو الأكثر شعبية بين كونشرتوات الكمان، إلى جانب أعمال موسيقا الحجرة والأغاني ومقطوعات البيانو.

موسيقا مندلسون مصقولة وغنية بالألحان وسهلة التناول. وقد قدم مندلسون للموسيقا خدمة لاتنسى بإحيائه موسيقا باخ، كذلك لا يمكن تجاهل أهمية إبداعاته الخاصة به.

سيمفونيات مندلسون

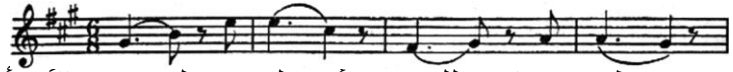
كتب مندلسون أربع سيمفونيات سُمي الثالثة منها «الإسكتلندية»، والرابعة «الإيطالية». أما السيمفونية التي تدعى «إصلاح» فقد استخدم في حركتها الأخيرة الترتيلة اللوثرية «الله هو حصننا المنيع». والسيمفونية الأُبكر في دو مينور Op.11، يعود تاريخ تأليفها إلى عام 1824، حين كان المؤلف في الخامسة عشرة من عمره.

السيمفونية «الإيطالية» في لاما جور Op.90 بدأ بتأليفها أثناء رحلة قام بها إلى إيطاليا عام 1831. وأنهاها في برلين في 13 آذار عام 1833 بعد أن تلقى دعوة لزيارة لندن من أجل قيادة أوركسترا جمعية لندن الفلهارمونية. وقد مُنح 500 دولار ليجهز سيمفونية وبعض المقطوعات لهذه المناسبة. جرى هذا الحفل في أيار عام 1833، وعُزف التقديم الأول للسيمفونية الإيطالية من المخطوطة بقيادة المؤلف، فأصابت نجاحاً واضحاً.

وعلى الرغم من ذلك، بدأ مندلسون بتعديل المدونة الموسيقية في حزيران عام 1834، وظل يعمل عليها طيلة ثلاث سنوات، ولم تُنشر السيمفونية إلا في آذار عام 1851. تقدم الحركة الأولى على الفور ثيمة حيوية في لاما جور تعزفها آلات الكمان:



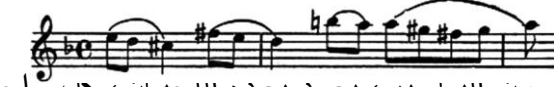
الثيمة الثانية في مي ماجور تقدمها التا كلارينيت:



يجري تطوير هذين اللحنين بأسلوب بوليفوني يذكر أحياناً بباخ أكثر ما يذكر برومنتيكي من القرن التاسع عشر. إعادة العرض موجزة، لكن ثمة كودا طويلة مع لمسات جديدة وأصيلة. تتسم الحركة الثانية بطابع موكب ديني، وتبدأ بمارش وقور في ري مينور:



تبدأ الحركة الثالثة بمارش وقور في ري مينور، بعد ذلك تأخذ الكمانات مع آلة فلوت بأسلوب كونترينتي. تتناوب آلات كلارينيت وفلوت في عزف الثيمة الثانية في مفتاح ماجور:

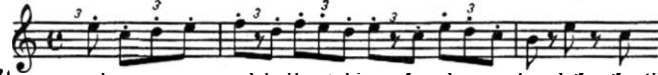


هناك حد أدنى من التطوير، يعود بعده اللحن، حل واحد في مفتاح جديد. وتتسم الحركة الثالثة بطابع السكيرزو، لكنها تتبع



أسلوب المينويت القديم في الإيقاع والشكل. تعلن الكمانات الأولى
الثيمة الافتتاحية الحيوية:

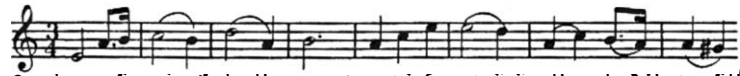
تفتتح آلات الهورن والباصون التريو. الحركة الختامية فقط
تبرر تسمية هذه السيمفونية بالإيطالية. إذ تتضمن رقصة الـ
سارتاريلو التي تشبه الترانتيلا النابوليتانية، وتعزفها ألتا فلوت بعد
سته ميزورات تمهيدية:



هناك تيمتان اخريان في ذات الطابع، مع حوار بين الكمانات
الأولى والثانية. ويبدو أن هذا الختام الإيطالي الذي لاريب فيه قد
استوحاه مندلسون من مهرجان أقيم في روما عام 1831.

السيمفونية الإسكتلندية في لا مينور Op.56. وقد بدأ بتأليفها
عام 1829 أثناء زيارة قام بها مندلسون إلى إسكتلندا. ويقال إن
ثمة عشرة ميزورات كتبها في أدنبره متأثراً بالمعالم البارزة
المرتبطة بـ ماري ملكة إسكتلندا. أنهى مندلسون السيمفونية في
برلين عام 1842، وقدمت أول مرة في لايبزيغ في آذار من العام
ذاته بقيادة المؤلف.

هناك ثيمة افتتاحية في لا مينور:



الثيمة الاولى الحقيقيه مكيفه من هذه المادة، في تسارع كبير
في السرعة:



تتضمن الثيمة الثانية قدراً كبيراً من التباين:



159

يتلو ذلك مقطع في قالب السوناتا مدروس بعناية، مع تطوير متقن، وإعادة عرض وكودا. ينتهي كل ذلك في إعادة للمقدمة البطيئة، وفي سير مباشر لـ السكيرزو السريع. إن هذه الحركة التي وسمت السيمفونية بما يدعى الطابع الإسكتلندي والتي بُنيت ثيمتها الأولى على خمس نغمات السلم، ارتبطت على نحو قياسي مع الموسيقى الشعبية الإسكتلندية:



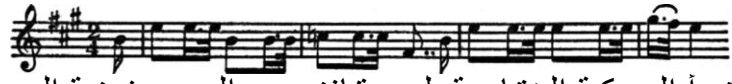
تسير السيمه الثانيه وفق السلم الديانوي النفيدي، مع قالب السوناتا الذي يتحكم بالتطوير وإعادة العرض والكودا:



تبدأ الحركة الثانية بسيمفونية ريبا سميت من مآسي التاريخ الإسكتلندي:



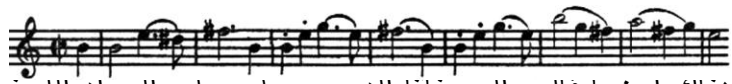
اللحن الثاني نشيط وجريء يوحي بترنيمة معركة من أجل أبطال حروب إسكتلندا:



تبدأ الحركة الختامية بلحن قافز يعيد السيمفونية إلى مزاج مبتهج:



في السيمه الثانيه هناك صدى للمقدمه البطيئه، لكن الآن في زمن سريع:



هناك أيضا قالب السوناتا الذي يسيطر على المواد اللحنية مع الكودا التي تقدم ثيمة جديدة قبيل الختام.

كونشرتوات مندلسون

إن كونشرتو الكمان في مي مينور Op.64 مازال هو المفضل بين كونشرتوات مندلسون، وإنه لمن السهل فهم جاذبيته اللحنية التي لا تتأثر بتغير الزمن. بدأ المؤلف بكتابته عام 1838 مع بعض التردد، ولم ينته من العمل به حتى أيلول من عام 1844. وقدم أول مرة في لايبزيغ عام 1845. يقدم العازف المنفرد، بعد ميزورين من مقدمة أوركستراوية، الثيمة الافتتاحية:



يجري تطوير هذه المواد بحذق كبير، إذ تعطي انطباعاً بتدفق مستمر للحن متنوع. ثمة قرب ختام الحركة كادينزا مشغولة جيداً تقود إلى الختام مذكرة بالثيمة الأولى تعزفها الأوركسترا مع الكمان المنفرد الذي يعزف أربيجات زخرفية.

ثمة في الحركة البطيئة، التي تبدأ من دون توقف، مقدمة أوركستراوية قصيرة، تعزف الآلة المنفردة بعدها لحناً عاطفياً بالغ الرقة، في مفتاح دوماجور:

يعدم القسم الاوسط ليمه جديده، بيما يعرف الاله المنفردة مقاطع من عزف متزامن على وترين متجاورين (Double Stops) وأوكتافات:



العودة إلى اللحن الأول يقود الحركة إلى نهاية هادئة.
ثمة فاصل لحنى، بعد كوردات حاسمة من الأوركسترا،
تجيبها أربيجات من الكمان، ومنها تُشتق الثيمة الأولى للحركة
الختامية:





يتبع ذلك شكل الروندو في هذه الحركة الختامية اللامعة، مع
زخارف متنوعة يؤديها الكمان.
كتب مندلسون كونشرتوين لآلة البيانو، نادراً ما يقدمان. الأول
في صول مينور Op25، ويعود تاريخ تأليفه إلى عام 1831، وقدم
أول مرة في ميونيخ، وقد قام بعزفه المؤلف نفسه. وقد رغب
المؤلف أن تعزف الحركة الختامية بأقصى سرعة ممكنة.
كونشرتو البيانو الثاني في ري مينور Op.40، ويعود تاريخ
تأليفه إلى عام 1837.


افتتاحيات مندلسون


لا شك في أن أشهر مقطوعة لمندلسون هي افتتاحية «حلم ليلة
صيف»، التي بقيت واحدة من معجزات الإبداع لشباب في مقتبل
العمر في تاريخ الموسيقى. لقد أمضى الفتى مندلسون، الذي كان في
السابعة عشرة من عمره، قسماً من صيف عام 1826 يقرأ شكسبير
مع شقيقته فاني. وقد ألف الافتتاحية خلال شهري تموز وآب من
تلك السنة، ألفها أولاً لآلتي بيانو وقدمها مع شقيقته في منزلها في
برلين. بعد ذلك قامت أوركسترا بتقديم تلك الافتتاحية في حديقة
المنزل التي غصت بجمهور كبير. وقد نشرت الأدوار
الأوركسترالية عام 1832، ونشرت المدونة الموسيقية التي حملت
إهداءً إلى ولي عهد بروسيا، عام 1835.

تبدأ الافتتاحية في مي ماجور، مع كوردات داعمة من آلات
النفخ الخشبية. ثم تقدم الكمانات والفيولات «موسيقا الجن»:


توحي تيمه فرعيه تعزفها الاوركسترا الكاملة بروعه الدوق
ثيسوس وبلاطه:

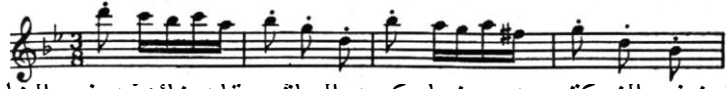

الثيمة الثانية الحفيه هي لحن رومانيجي يمثل ثنائيين من
العشاق، هيرميا وليساندر، هيلينا وديمترىوس:


يعاص دت معصع بهريجي، يصور مسرح بيت بوبوم التصغير
ومرافقيه. تقوم آلات الباص الوترية بالمرافقة، في حين يحاكي
اللحن نهيق رأس الحمار الذي يلبسه نيك بعد الرقية التي أصابته:


تتطور جميع هذه المواد على نحو شيق. بعد ذلك ثمة إعادة
عرض للثيمتين ضمن شكل السوناتا. تعود ثيمة ثيسوس بهدوء في
الختام، مشيرة إلى بركة العفاريت الصغيرة في منزله. وبعد سماع
صدي موسيقا الجن تنتهي الافتتاحية على ذات الكوردات التي
خلقت في البداية وهم الحلم.

بعد سبعة عشر عاماً، في عام 1843، طلب الملك فريدريك
الرابع، ملك بروسيا، من مندلسون تأليف موسيقا مرافقة لكامل
مسرحية (حلم ليلة صيف)، إضافة إلى تأليف موسيقا لمسرحية
(أثاليا وأنتيغونا) — غدا لحن مارش الكهنة، الذي تضمنته موسيقا
أثاليا، شهيراً جداً — فكتب المؤلف 12 مقطعاً إضافياً، وقدمت تلك
الموسيقا مع المسرحية في بوتسدام في 14 تشرين الأول عام
1843 في أمسية عيد ميلاد الملك بقيادة مندلسون.

إن المقاطع الأكثر أهمية بين تلك المقاطع الإضافية هي مقطع السكيرزو الذي يقع بين الفصل الأول والفصل الثاني، والنوكتورن الذي يقع بعد الفصل الثالث، ومارش الزواج المعروف الذي يقع في نهاية الفصل الرابع، وقد استخدم مندلسون ثيمات من الافتتاحية في تلك الموسيقى المرافقة. ويوحى السكيرزو بمزاج موسيقا الجن. هي ذي الثيمة الرئيسية:



يُعزف النوكتورن حينما يكون العاشقان نائمين في الغابة مع باك الذي يصلح الأذى الذي سببه سحره. اللحن الرئيسي هادئ وجميل مع استخدام ناجح لـ اللون الصوتي لآلة الهورن:




يقدم مارش الزواج حفلاتي زواج يترأسهما ثيسسيوس وهيبوليتا، وبياركهما زوجا أرض الجن الملكيان المتصالحان: أوبيرون وتيتانيا. هوذا افتتاح اللحن:



لقد أصبح استخدام هذا المارش تقليداً متبعاً في جميع حفلات الزواج.


ثمة افتتاحية أخرى لها شعبية افتتاحية (حلم ليلة صيف) ذاتها، وهي افتتاحية (مغارة فينغال — الهيريد) Op.26، وقد استلهمها مندلسون من مغارة عظيمة في ستافا على الشاطئ الإسكتلندي، التي شاهدها عام 1829. وقد لمع اللحن الافتتاحي في رأسه على الفور، وكتب 21 ميزوراً من موسيقا الافتتاحية في رسالة بعث بها إلى شقيقته فاني. قدمت الافتتاحية أول مرة في لندن في 14 أيار عام 1832.

تحاكي الثيمة الرئيسية اندفاع موج البحر إلى داخل وخارج مغارة فينغال:



هناك افتتاحية - بحر حادي سهير، مندلسون مي اصحاحية (روي بلاس) Op.95. كتبت من أجل مسرحية فيكتور هوغو التاريخية عام 1838. وقدمت في لايبزيغ في العام ذاته.

ومن أجل هذه المناسبة كتب مندلسون رومانساً. لم يحب مندلسون المسرحية، ربما بسبب ترجمتها السيئة للغة الألمانية، لكنه كتب الافتتاحية في غضون ثلاثة أيام، وقد أصبحت واحدة من أكثر مقطوعاته الأوركسترالية نجاحاً. الثيمة الأكثر أهمية هي التالية:



(بحر هادي ورحلة موفقة) هو عنوان افتتاحية أخرى لمندلسون، كتبها عام 1828، وعدلها عام 1834. وهي مبنية على قصيدة للشاعر غوته، وربما استلهمها من زيارة قام بها إلى شواطئ بحر البلطيق في عام 1824.

رأى مندلسون أن افتتاحية (ميلوسينا الفاتنة) هي افتتاحيته الأفضل، لكن هذه الافتتاحية لا تقدم اليوم أبداً. ويعود تاريخ تأليفها إلى عام 1834، وقد بنيت على قصة تدور حول حورية بحر تتورط بالزواج بإنسان.

سلسلة النظريات الموسيقية
(الجزء السادس)

المقاييس الموسيقية

تمهيد

يُعدُّ الإيقاع (Rhythm)، إلى جانب اللحن (Melody)، عنصراً أساسياً في الموسيقى، بإضافة إلى العناصر الثانويّة الأخرى (58). ويستحيل أن يخلو عمل موسيقي ما من عنصر الإيقاع الموسيقي، فيما عدا الأعمال أو المقاطع الموسيقيّة المتحرّرة من الوقع الإيقاعي أو الحركة الموسيقيّة الواضحين أصلاً. ويقوم مفهوم الإيقاع الموسيقي على أساس النبض الزمني (Pulse). إذ يسير هذا النبض، باستخدام مختلف العلامات الزمنيّة، بشكل منتظم من الناحية العدديّة. ويتخلّل مسير هذا النبض بعض النبضات التي لها وقع إيقاعي، وهو يبدو أقوى من بعضها الآخر. وخلال أداء العمل الموسيقي، تتكرّر هذه السلسلة من النبضات الموسيقيّة، المكوّنة من نبضات قويّة أو نصف قويّة وأخرى ضعيفة، عدّة مرّات، وهذا يجعل من احتساب الأجزاء الزمنيّة لسلسلة النبضات هذه واضحاً من الناحية السمعية وقابلاً للقياس من الناحية الرياضيّة.

ولأن الإيقاعات الموسيقيّة المختلفة (أو سلاسل النبضات الموسيقيّة) قابلة للاحتساب وللقياس من الناحية الرياضيّة، فإنّ قياس الإيقاعات الموسيقيّة هذه يتمّ بما ندعوه بالمقاييس الموسيقيّة

57 - أستاذ العلوم الموسيقيّة في جامعة دمشق، باحث و مؤلّف موسيقي.

58 - العناصر الثانويّة في الموسيقى هي الانسجام (Harmony) والقالب (Form) والنسيج (Texture) والطابع (Timber)، وستنوّس في شرح هذه المصطلحات الموسيقيّة في أبحاث قادمة.

(Meters). هذا وتخضع جميع الإيقاعات الموسيقية لمفهوم المقاييس الموسيقية، سواء من الناحية السمعية، أم من الناحية التدوينية.

في الفقرات القادمة، سنبحث مفهوم المقاييس الموسيقية وطريقة تدوينها وأنواعها والتغيرات في وحداتها (علاماتها) الزمنية وطرق ضبطها، إضافة إلى استعراض بعض أشهر الأشكال الإيقاعية وربطها بالمقاييس الموسيقية المناسبة لها.

المقياس الموسيقي وطريقة تدوينه

بنتيجة ما ذكرنا آنفاً، وبما أن المقاييس الموسيقية هي البوتقة الرياضية لاحتساب نبضات الإيقاعات الموسيقية المختلفة، فإن تدوين المقاييس الموسيقية يتم أيضاً بطريقة رياضية (عددية). ويتم هذا التدوين باستخدام ما ندعوه بدليل المقياس (Time Signature)، الذي يدون في بداية الأعمال الموسيقية أوفي المواضع التي يجري فيها تغيير إيقاعي ما. ويدون دليل المقياس على شكل كسر عددي دون خط الكسر الذي يفصل بين الرقمين، وبأرقام مكتوبة بالخط العريض (الشكل 1).

2 9 5 C 12 3
4 8 4 8 4

الشكل 1- بعض أشكال تدوين أدلة المقاييس الموسيقية ويوضح دليل المقياس، عبر تدوينه على هذه الشاكلة (عدد علوي [أو بسط] وعدد سفلي [أو مقام])، أمرين هامّين، هما كما يلي:

العدد العلوي (البسط)

يدلّ العدد العلوي (البسط) في دليل المقياس على مجموع

الأزمنة (مجموع العلامات الزمنية) ضمن المقياس الموسيقي الواحد، حتى ولو تنوّعت أشكالها. فمثلاً، إذا كان لدينا مقياس موسيقي يحتوي على علامة بيضاء واحدة (♩ = زمنين) وعلامة سوداء واحدة (♫ = زمن واحد)، فإن مجموع أعداد هذه الأزمنة هو (ثلاثة). ولذلك، ينبغي أن يكون العدد العلوي (البسط) في دليل المقياس هذا هو العدد (3)، وهكذا. وهذا ويمكن أن تتراوح الأعداد العلوية (البسوط) في أدلة المقاييس من العدد (1) إلى العدد (128) بحسب البنية الإيقاعية للعمل الموسيقي، ولكن أكثر هذه الأعداد استخداماً هي الأعداد (2 - 3 - 4 - 6 - 8 - 9 - 12 - 16).

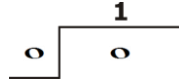
العدد السفلي (المقام)

يدلّ العدد السفلي (المقام) في دليل المقياس على الوحدة (العلامة) الزمنية الرئيسية للعدّ ضمن العمل الموسيقي. فمثلاً، هناك أعمال موسيقية تكون وحدتها (علامتها) الزمنية الرئيسية للعدّ فيها هي علامة البيضاء (♩)، وتكون في أعمال غيرها علامة السوداء (♫)، وفي غيرها علامة ذات السن (♩... إلخ. وفي الواقع، ينتج العدد السفلي (المقام) في دليل المقياس من حاصل تقسيم العدد المعادل لزمن العلامة الزمنية الأكبر في الموسيقا، وهي علامة المستديرة⁽⁵⁹⁾ (♩ = أربعة أزمنة)، على زمن الوحدة الزمنية الرئيسية للعدّ ضمن العمل الموسيقي. وبما أنه يوجد سبع علامات زمنية مستخدمة في الموسيقا، فبالتالي، ينتج لدينا سبعة أعداد تصلح لأن تكون أعداداً سفلية (مقامات) لأدلة المقاييس. وهذه الأعداد السبعة هي كما يلي:

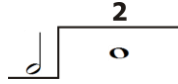
1 — العدد (1): يكون هذا العدد عدداً سفلياً (مقاماً) لدليل المقياس في العمل الموسيقي الذي تكون الوحدة (العلامة)

⁵⁹ - على الرغم من وجود علامة زمنية أكبر من علامة المستديرة، وهي علامة المستديرة المضاعفة (♩♩ = ثمانية أزمنة)، إلا أنّ المعمول به عند علماء الموسيقا والمتعارف عليه عندهم هو اعتبار علامة المستديرة هي العلامة الزمنية الأكبر في هذا المضمار.

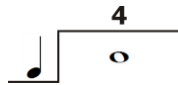
الزمنية الرئيسية للعدّ ضمنه هي علامة المستديرة (o) =
أربعة أزمنة) (الشكل 2). وهذا العدد (المقام) نادر
الاستخدام.



الشكل 2 - استنتاج العدد السفلي (1) في المقاييس الموسيقية
2 — العدد (2): يكون هذا العدد عدداً سفلياً (مقاماً) لدليل
المقياس في العمل الموسيقي الذي تكون الوحدة (العلامة)
الزمنية الرئيسية للعدّ ضمنه هي علامة البيضاء (l) =
زمنين) (الشكل 3). وهذا العدد (المقام) قليل الاستخدام.

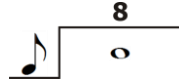


الشكل 3 - استنتاج العدد السفلي (2) في المقاييس الموسيقية
3 — العدد (4): يكون هذا العدد عدداً سفلياً (مقاماً) لدليل
المقياس في العمل الموسيقي الذي تكون الوحدة (العلامة)
الزمنية الرئيسية للعدّ ضمنه هي علامة السوداء (l) = زمن
واحد) (الشكل 4). وهذا العدد (المقام) هو الأكثر استخداماً
في معظم الأعمال الموسيقية.



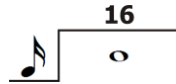
الشكل 4 - استنتاج العدد السفلي (4) في المقاييس الموسيقية
4 — العدد (8): يكون هذا العدد عدداً سفلياً (مقاماً) لدليل
المقياس في العمل الموسيقي الذي تكون الوحدة (العلامة)
الزمنية الرئيسية للعدّ ضمنه هي علامة ذات السن (l) =

نصف زمن) (الشكل 5). وهذا العدد (المقام) مستخدم كثيراً في الأعمال الموسيقية، لاسيما في الأعمال التي لها مقاييس موسيقية معقدة كما سنبيّن لاحقاً.



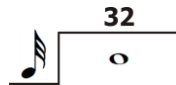
الشكل 5 – استنتاج العدد السفلي (8) في المقاييس الموسيقية

5 — العدد (16): يكون هذا العدد عدداً سفلياً (مقاماً) لدليل المقياس في العمل الموسيقي الذي تكون الوحدة (العلامة) الزمنية الرئيسية للعدّ ضمنه هي علامة ذات السنين (♩) = ربع زمن) (الشكل 6). وهذا العدد (المقام) قليل الاستخدام.



الشكل 6 – استنتاج العدد السفلي (16) في المقاييس الموسيقية

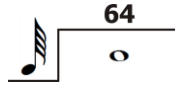
6 — العدد (32): يكون هذا العدد عدداً سفلياً (مقاماً) لدليل المقياس في العمل الموسيقي الذي تكون الوحدة (العلامة) الزمنية الرئيسية للعدّ ضمنه هي علامة ذات الثلاثة أسنان (♩♩♩) = ثمن زمن) (الشكل 7). وهذا العدد (المقام) نادر الاستخدام.



الشكل 7 – استنتاج العدد السفلي (32) في المقاييس الموسيقية

7 — العدد (64): يكون هذا العدد عدداً سفلياً (مقاماً) لدليل المقياس في العمل الموسيقي الذي تكون الوحدة (العلامة) الزمنية الرئيسية للعدّ ضمنه هي علامة ذات الأربعة أسنان (♩♩♩♩)

(♩ = سدس عشر زمن) (الشكل 8). وهذا العدد نادر الاستخدام جداً.



الشكل 8 - استنتاج العدد السفلي (64) في المقاييس الموسيقية

وبالنتيجة، عندما ننظر إلى دليل مقياس موسيقي ما، وليكن على سبيل المثال $(\frac{2}{4})$ ، فهذا يعني أنّ كل مقياس من مقاييس العمل الموسيقي المعني ينبغي له أن يحتوي على علامات زمنية يكون مجموعها زمنين (علامتي سوداء)، ويكون العدّ ضمنه بزمين وحدة (علامة) السوداء. وعلى سبيل مثال آخر، إذا كان لدينا دليل مقياس موسيقي، وليكن هذه المرة $(\frac{12}{8})$ ، فهذا يعني أنّ كل مقياس من مقاييس العمل الموسيقي المعني ينبغي أن يحتوي على علامات زمنية يكون مجموعها ستة أزمنة (اثنتي عشرة علامة ذات السن)، ويكون العدّ ضمنه بزمين وحدة (علامة) ذات السن. وهكذا.

أنواع المقاييس الموسيقية

بما أنّ نبضات العلامات الزمنية التي تشكّل مختلف الإيقاعات الموسيقية مختلفة من حيث الأداء (بعضها قوية⁽⁶⁰⁾ وبعضها نصف قوية⁽⁶¹⁾ وبعضها ضعيفة⁽⁶²⁾)، فإنّ هذا التنوع في أشكال النبض يفرض تنوعاً في أدلة المقاييس ضمن الأعمال الموسيقية. ولذلك، يوجد

60 — سنرمز للعلامات الزمنية القوية في هذا البحث بإشارة النبرة القوية (Marcato)، وهي على الشكل التالي (\wedge) أو (\vee).

61 — سنرمز للعلامات الزمنية نصف القوية في هذا البحث بإشارة النبرة المتوسطة (Accent)، وهي على الشكل التالي (\gt)

62 — لن نرمز للعلامات الزمنية الضعيفة بأيّ رمز في هذا البحث.

في الموسيقى أربعة أنواع من أدلة المقاييس الموسيقية، وهي (المقاييس البسيطة — المقاييس المعقدة — المقاييس المركبة)⁽⁶³⁾ — المقاييس المتناوبة). وسنفضّل فيما يلي في هذه الأنواع الأربعة للمقاييس الموسيقية.

● المقاييس الموسيقية البسيطة

إنّ المقاييس البسيطة (Simple Meters) هي المقاييس التي تكون أعدادها السفلية (المقامات) هي العدد (4) المستخدم كثيراً، أو العدد (2) المستخدم أحياناً، وقلّما يكون هذا العدد هو (8)، ويندر أن يكون هذا العدد هو (1) أو العدد (16) أو العدد (32) أو العدد (64). وتكون الأعداد العلوية (البسوط) في هذا النوع من المقاييس من ضمن الأعداد التالية حصراً (2 – 3 – 4). وهناك ثلاثة أشكال رئيسية للمقاييس البسيطة⁽⁶⁴⁾، وهي كالتالي.

1 — المقياس الثنائي البسيط: يحتوي هذا المقياس الموسيقي

البسيط على زمنين موسيقيين. ويدوّن دليله بهذا الشكل (4/2). وينقسم هذا المقياس إلى زمنين موسيقيين؛ بحيث يكون نبض الزمن الأول قوياً، بينما يكون نبض الزمن الثاني ضعيفاً (الشكل 9).

⁶³ — يتمّ أحياناً الخلط في تسمية المقاييس المعقدة والمقاييس المركبة، إذ يستعاض عن تسمية المقاييس المعقدة بالمقاييس المركبة، ويستعاض عن تسمية المقاييس المركبة بالمقاييس المعقدة. وهذا الخلط في التسمية شائع جداً، لكننا نجد أنّ التسمية المعتمدة في بحثنا هذا هي الأكثر صحّة.

⁶⁴ — سنعمد في حديثنا هذا عن المقاييس البسيطة على المقاييس التي تكون أعدادها السفلية (المقامات) هي العدد (4)، وذلك لأننا سنشرح باقي أشكال المقاييس الموسيقية التي لها أعداد سفلية (مقامات) غير العدد (4) في موضع آخر من هذا البحث.



الشكل 9 - بنية المقياس الثنائي البسيط

2 — المقياس الثلاثي البسيط: يحتوي هذا المقياس الموسيقي البسيط على ثلاثة أزمنة موسيقية. ويدون دليله بهذا الشكل ($\frac{3}{4}$). وينقسم هذا المقياس إلى ثلاثة أزمنة؛ بحيث يكون نبض الزمن الأول قوياً، بينما يكون نبض الزمنين الثاني والثالث ضعيفاً (الشكل 10).



الشكل 10 - بنية المقياس الثلاثي البسيط

3 — المقياس الرباعي البسيط: يحتوي هذا المقياس الموسيقي البسيط على أربعة أزمنة موسيقية. ولهذا المقياس الموسيقي نوعان، وهما (الرباعي العادي والرباعي الكامل). بالنسبة للنوع الأول (المقياس الرباعي العادي)، فيدون دليله بهذا الشكل ($\frac{4}{4}$). وينقسم هذا المقياس إلى أربعة أزمنة؛ بحيث يكون نبض الزمن الأول قوياً، بينما يكون نبض الزمنين الثاني والرابع ضعيفاً، ويكون نبض الزمن الثالث نصف قوي (الشكل 11). وبالنسبة للنوع الثاني (المقياس الرباعي الكامل)، فيدون دليله باستخدام الحرف (C) بخلاف طريقة الكسر العددي التي رأيناها في باقي أنواع أدلة المقاييس

65 - يرى بعض علماء الموسيقى أنّ نبض الزمن الثاني في المقياس الثلاثي البسيط نصف قوي.

الموسيقية⁽⁶⁶⁾. وينقسم هذا المقياس إلى أربعة أزمنة؛ بحيث يكون نبض الزمن الأول قوياً، بينما يكون نبض الأزمنة الثاني والثالث والرابع ضعيفاً (الشكل 12). وهذا المقياس الموسيقي — أي المقياس الرباعي الكامل — هو أكثر المقاييس الموسيقية استخداماً في أغلب الأعمال الموسيقية.



المقاييس الموسيقية المعقدة

سُميت المقاييس المعقدة (Complex Meters) بهذه التسمية لأنها في الأصل مقاييس موسيقية بسيطة. لكن في بعض الأعمال الموسيقية، لاسيما في الأعمال الموسيقية الراقصة والسريعة، تكون الوحدة (العلامة) الزمنية الرئيسية للعدّ فيها عادةً هي علامة ذات السن الثلثية⁽⁶⁷⁾ (♩ = زمن واحد). وعلى فرض أننا قمنا بتدوين هذا النوع من الأعمال الموسيقية ضمن إحدى المقاييس البسيطة، فسيكون التدوين معقداً نوعاً ما، لأننا سنضطرّ دوماً إلى تدوين العدد (3) أعلى أو أسفل أسنان كلّ ثلاث علامات من علامة ذات السن الثلثية (الشكل 13).

66 - يدلّ الحرف (C) على الحرف الأول من كلمة (Common = عام) أو كلمة (Complete = كامل).

67 - الثلثية (Triplet) هي ثلاث علامات زمنية من شكل واحد تؤدّي بزمن علامتين زمنيتين من أمثالها.



الشكل 13 - مثال موسيقي على تدوين علامات ذات السن الثلثية في المقاييس البسيطة

وكنوع من تبسيط التدوين الموسيقي، كما ورد في المثال الموسيقي السابق، نلجأ في هذه الحالة إلى استخدام المقاييس الموسيقية المعقدة. وفي الحالة التي شاهدناها في المثال الموسيقي السابق (الشكل 13)، وحتى لا يتم تدوين علامات ذات السن على هيئة ثلثيات، ينبغي بالنتيجة أن يحتوي كلّ مقياس من مقاييس هذا المثال الموسيقي على ست علامات من زمن ذات السن. ولذلك، ينبغي أن يكون دليل مقياس نفس المثال إذا دُون بطريقة أخرى بهذا الشكل (8). لذا، يكون تدوين المثال الموسيقي السابق (الشكل 13) على الشكل التالي (الشكل 14).



الشكل 14

مثال موسيقي على تدوين علامات ذات السن الثلثية (لا تدون على شكل ثلثيات) في المقاييس المعقدة

في المثال الموسيقي السابق (الشكل 14) تم تحويل العدد العلوي (البسط) لدليل المقياس الموسيقي من العدد (2) إلى العدد (6)، وتم تحويل العدد السفلي (المقام) لدليل المقياس الموسيقي من العدد (4) إلى العدد (8). وبمعنى آخر تحوّل العدد العلوي (البسط) بمضاعفته ثلاث مرات، بينما تحوّل العدد السفلي بمضاعفته مرتين. وبما أنّ أدلة المقاييس هي في النهاية عبارة عن كسور عددية من الناحية التدوينية، فإنّ عملية تحويل المقاييس الموسيقية البسيطة إلى مقاييس موسيقية معقدة هي عملية ضرب كسور عددية. وبالنتيجة، عندما نحوّل دليل مقياس بسيط إلى دليل مقياس

معقدّ، يجب ضرب دليل المقياس البسيط بالكسر العددي (2)³، وهذا الكسر العددي الخير يُدعى بـ (معامل تحويل المقاييس البسيطة إلى معقدة)⁽⁶⁸⁾. وهكذا، ينتج لدينا المقاييس الموسيقية المعقدة التالية.

1 — المقياس السُداسي المعقدّ: وهو مقياس موسيقي معقدّ مشتقّ من المقياس الموسيقي الثنائي البسيط، وذلك بنتيجة ضرب دليل المقياس الثنائي البسيط (4)² بمعامل تحويل المقاييس البسيطة إلى معقدة (2)³، فينتج لدينا دليل المقياس الموسيقي المعقدّ السُداسي، والذي يدوّن بهذا الشكل (8)⁶. وينقسم هذا المقياس إلى ستة أنصاف أزمنة موسيقية؛ بحيث يكون نبض نصف الزمن الأوّل قوياً، بينما يكون نبض باقي أنصاف الزمن ضعيفاً (الشكل 15).



الشكل 15 - بنية المقياس السُداسي المعقدّ

2 — المقياس التُساعي المعقدّ: وهو مقياس موسيقي معقدّ مشتقّ من المقياس الموسيقي الثلاثي البسيط، وذلك بنتيجة ضرب دليل المقياس الثلاثي البسيط (4)³ بمعامل تحويل المقاييس البسيطة إلى معقدة (2)³، فينتج لدينا دليل المقياس الموسيقي المعقدّ التُساعي، والذي يدوّن بهذا الشكل (8)⁹. وينقسم هذا المقياس إلى تسعة أنصاف أزمنة موسيقية؛ بحيث يكون نبض نصف الزمن الأوّل قوياً، بينما يكون نبض باقي أنصاف

⁶⁸ — هناك معاملات تحويل المقاييس البسيطة إلى معقدة أخرى غير (2)³، لاسيّما عندما تتحوّل الوحدة (العلامة) الزمنية الرئيسية للعدّ، وستنطرق لها في موضع آخر من هذا البحث.

الزمن ضعيفاً⁽⁶⁹⁾ (الشكل 16).

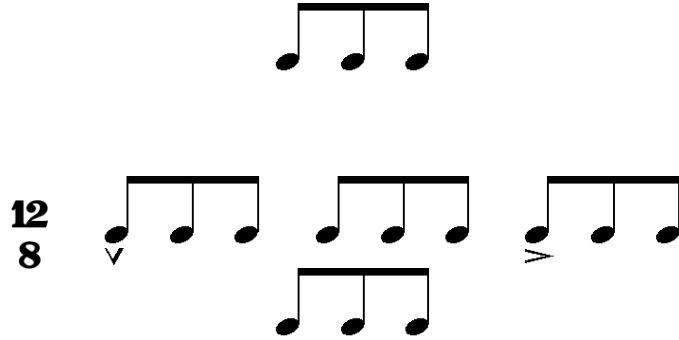


الشكل 16 - بنية المقياس التساعي المعقد

3 — المقياس الاثنا عشري المعقد: وهو مقياس موسيقي معقد مشتق من المقياس الموسيقي الرباعي البسيط (بنوعيه العادي والكامل)، وذلك بنتيجة ضرب دليل المقياس الرباعي البسيط $(\frac{4}{4})$ أو (C) بمعامل تحويل المقاييس البسيطة إلى معقدة $(\frac{3}{2})$ ، فينتج لدينا دليل المقياس الموسيقي المعقد التساعي، الذي يدون بهذا الشكل $(\frac{12}{8})$. وينقسم هذا المقياس إلى اثني عشر أنصاف أزمنة موسيقيّة؛ بحيث يكون نبض نصف الزمن الأول قوياً، بينما يكون نبض باقي أنصاف الزمن ضعيفاً (في حال كان اشتقاق هذا المقياس الموسيقي المعقد من المقياس الموسيقي الرباعي الكامل)، ويكون نبض نصف الزمن الأول قوياً، ويكون نبض نصف الزمن السابع نصف قوي، بينما يكون نبض باقي أنصاف الزمن ضعيفاً (في حال كان اشتقاق هذا المقياس الموسيقي المعقد من المقياس الموسيقي الرباعي العادي). ولكن من الناحية التدوينيّة، يكون تدوين دليل هذا المقياس الموسيقي المعقد، مهما كان أصل مقياسه الرباعي البسيط (العادي أو الكامل) على الشكل الذي ذكرناه آنفاً (الشكل 17).



69 — بما أنّ بعض علماء الموسيقى يرون أنّ نبض الزمن الثاني في المقياس الثلاثي البسيط نصف قوي، فبالتالي، يرون أيضاً أنّ نبض نصف الزمن الرابع في المقياس التساعي هو أيضاً نصف قوي.



الشكل 17 - بنى المقياس الاثنا عشري المعقد

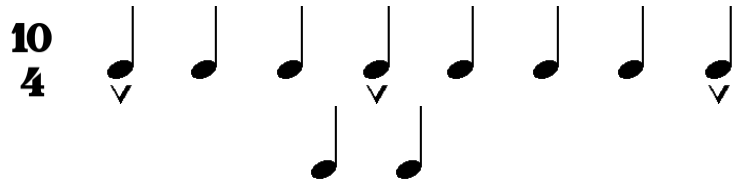
المقاييس الموسيقية المركبة

سُميت المقاييس المركبة (Compound Meters) بهذه التسمية لأنها مؤلفة بالأصل من مجموعة (اثنين أو أكثر) من المقاييس الموسيقية، سواءً أكانت بسيطة أم معقدة أم كليهما، والتي يدمج بعضها مع بعض لتتركب ضمن دليل مقياس واحد. فعلى سبيل المثال، يمكن دمج المقياسين الموسيقيين الثنائي $(\frac{2}{4})$ والثلاثي $(\frac{3}{4})$ البسيطين ضمن مقياس موسيقي واحد مركب، وينتج لدينا في هذه الحالة المقياس الموسيقي الخماسي $(\frac{5}{4})$ ، وهو مقياس موسيقي مركب. وهكذا.

وهناك قضية مهمة في المقاييس الموسيقية المركبة، وهي اختلاف النبضات نصف القوية من أجزائها (المقاييس الموسيقية المترابطة بعضها مع بعض)، وبقاء النبضات القوية والضعيفة فقط. فعلى سبيل المثال، في المقياس الموسيقي العشاري المركب $(\frac{10}{4})$ (70)، والمركب من المقاييس الموسيقية الثلاثي $(\frac{3}{4})$ والرباعي $(\frac{4}{4})$ والثلاثي $(\frac{3}{4})$ البسيطة، يكون نبض الأزمنة الأولى

70 - وهو أحد الأشكال لإيقاع (السماعي الثقيل) في الموسيقى العربية في المثال المطروح.

والرابعة والثامنة قوياً، ويكون نبض باقي الأزمنة ضعيفاً، ويتحوّل نبض الزمن السادس من نصف قوي إلى ضعيف، رغم أنّ نبض هذا الزمن في الأصل هو نصف قوي لأنه الزمن الثالث في المقياس الرباعي البسيط (الشكل 18).



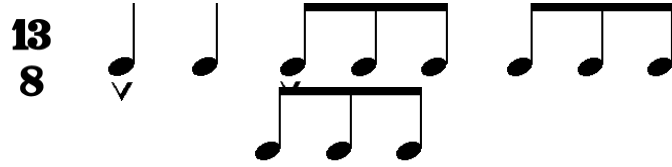
الشكل 18 - بنية المقياس العشاري المركّب

وعلى هذه الأسس، يمكننا أن نركّب ما نشاء من المقاييس الموسيقية المركّبة. ويمكننا، كما ذكرنا سابقاً، أن نركّب المقاييس الموسيقية البسيطة أو المقاييس الموسيقية المعقّدة بعضها مع بعض دون أية مشكلة، ولكن بشرط أن تكون الوحدة (العلامة) الزمنية الرئيسية للعدّ فيها هي نفسها. وبالتالي، يكون العدد السفلي (المقام) في أدلتها هو العدد نفسه. وفي هذه الحالة، يبقى العدد السفلي (المقام) في دليل المقياس الموسيقي المركّب هو العدد نفسه أيضاً. ونكتفي فقط بجمع الأعداد العلوية (البسوط) في أجزاء المقياس الموسيقي المركّب لتصبح العدد العلوي (البسط) في دليله، تماماً كما رأينا في المثال السابق (الشكل 18). من جهة أخرى، في الحالة التي يتمّ بها تركيب مقاييس موسيقية بسيطة ومعقّدة بعضها مع بعض، يجب إجراء بعض التعديلات على المقاييس الموسيقية البسيطة ضمنها قبل تركيبها مع المقاييس الموسيقية المعقّدة. إذ ينبغي إيجاد (المضاعف المشترك الأصغر) (71) للأعداد السفلية

71 — إنّ المضاعف المشترك الأصغر لعددين صحيحين هو أصغر عدد صحيح موجب مضاعف لكلا هذين العددين، وهذا يعني أنه من الممكن قسمة المضاعف المشترك الأصغر على العددين دون باقي قسمة. وعلى سبيل المثال، يكون المضاعف المشترك الأصغر للعددين (4) و(10) هو العدد (20). وهذا يعني أنه تمت مضاعفة العدد (4) بنسبة (5) للحصول على المضاعف المشترك الأصغر لكلا العددين.

(المقامات) في أدلة هذه المقاييس، ومن ثمّ تحويل الأعداد السفليّة (المقامات) في أدلة المقاييس الموسيقية البسيطة لتتطابق مع مثيلاتها في المقاييس الموسيقية المعقدة، ومن ثمّ مضاعفة الأعداد العلويّة (البسوط) في أدلة المقاييس الموسيقية البسيطة بنفس النسبة التي حوّلنا فيها الأعداد السفليّة (المقامات) ضمن أدلة مقاييسها. وبعد ذلك، يتم جمع الأعداد العلويّة (البسوط) في كلّ من المقاييس الموسيقية المعقدة والبسيطة (بعد تحويلها عن طريق المضاعف المشترك الأصغر)، وتبقى الأعداد السفليّة (المقامات) موحّدة، وهي غالباً ما تكون الأعداد السفليّة (المقامات) في المقاييس الموسيقية المعقدة، والتي لا يتم إجراء أيّة تعديلات عليها إلا في بعض الحالات النادرة.

وكمثال على ما ذكرناه آنفاً، إذا أردنا تركيب المقياس الموسيقي الثنائي البسيط $(\frac{2}{4})$ مع المقياس الموسيقي التساعي المعقد $(\frac{9}{8})$ نلجأ إلى ما يلي. نبحث أولاً عن المضاعف المشترك الأصغر للأعداد السفليّة (المقامات) في أدلة المقاييس هذه، ويكون العدد (8) بالنتيجة، وهذا العدد سيكون العدد السفلي (المقام) في دليل المقياس المركب الجديد. بعد ذلك، نضاعف العدد السفلي (المقام) في دليل المقياس الثنائي البسيط $(\frac{2}{4})$ ليصبح (8)، فقمنا بمضاعفة هذا العدد بنسبة (2). بعد ذلك، نضاعف العدد العلوي (البسط) في دليل المقياس الثنائي البسيط $(\frac{2}{4})$ بنسبة (2)، فيصبح العدد (4) بالنتيجة. أخيراً، نجمع الأعداد العلويّة (البسوط) في كلّ من المقياس الموسيقي المعقد (العدد 9) والمقياس الموسيقي البسيط بعد مضاعفته (العدد 4)، فينتج لدينا العدد (13)، وهذا العدد سيكون العدد العلوي (البسط) في دليل المقياس المركب الجديد. وبالنتيجة، نحصل على المقياس الموسيقي الثلاث عشري المركب $(\frac{13}{8})$ (الشكل 19).



الشكل 19 - بنية المقياس الثلاث عشري المركب

هذا، ويوجد أشكال لا نهائية من المقاييس الموسيقية المركبة. وزيادة في الفائدة، سنبرز في الجدول التالي (الجدول 1) بعض أشهر أشكال المقاييس الموسيقية المعقدة، لاسيما المقاييس التي يُدوّن عادةً بشكل خاطئ.

بنية المقاييس المركبة		أسماء المقاييس المركبة
5 4		المقياس الخماسي المركب
5 4		
7 4		المقياس السباعي المركب
7 4		
8 4		المقياس الثماني المركب

<p>9 4</p>	<p>المقياس التساعي المركب</p>
<p>10 4</p>	<p>المقياس العشاري المركب</p>

الجدول 1 - أشكال بعض أشهر المقاييس الموسيقية المركبة

من جهة أخرى، يتم في بعض الأحيان رسم حواجز منقطة () بين أجزاء المقاييس الموسيقية المركبة، وذلك من أجل تسهيل العد أثناء الأداء الموسيقي ولأسباب تعليمية أيضاً. إلا أنه لا يتم رسم مثل هذه الحواجز في الأعمال الموسيقية الاحترافية، والتي يُفترض أن يؤديها موسيقيون محترفون يتقنون أداء شتى أنواع المقاييس الموسيقية (الشكلان 20 و 21).



الشكل 20

مثال موسيقي لاستخدام المقاييس الموسيقية المركبة دون رسم حواجز التقسيم إلى أجزاء



الشكل 21

مثال موسيقي لاستخدام المقاييس الموسيقية المركبة مع رسم حواجز التقسيم إلى أجزاء

المقاييس الموسيقية المتناوبة

سُمّيت المقاييس المتناوبة (Alternative Meters) بهذه التسمية لأنّ المقياس الموسيقي المتناوب هو عبارة عن مقياسين موسيقيين يتناوبان فيما بينهما خلال أداء العمل الموسيقي. وبمعنى آخر، يُدَوّن دليل المقاييس المتناوبة في بداية العمل الموسيقي على شكل دليلي مقياس متجاورين (الشكل 22). وأثناء أداء العمل الموسيقي، يؤدّى المقياس الأوّل بحسب دليل المقياس الأوّل، ومن ثمّ، يتمّ أداء المقياس الثاني بحسب دليل المقياس الثاني، ومن ثمّ، يتمّ أداء المقياس الثالث بحسب دليل المقياس الأوّل، ومن ثمّ، يتمّ أداء المقياس الرابع بحسب دليل المقياس الثاني. ويستمرّ التناوب بين دليلي المقياس الموسيقيين أثناء أداء مقاييس العمل الموسيقي حتّى نهايته أو ظهور دليل مقياس موسيقي مختلف.

C	4	97	212	34
	4	84	48	44

الشكل 22 – بعض أشكال تدوين أدلة المقاييس الموسيقية المتناوبة والسؤال الذي يطرح نفسه الآن هو: ما فائدة المقاييس الموسيقية المتناوبة بوجود المقاييس الموسيقية المركّبة؟ وبمعنى آخر، لماذا لا يدمج المقياسان الموسيقيّان المتناوبان ضمن مقياس موسيقي مركّب واحد؟ والجواب عن هذا السؤال يكمن في أنّه يوجد فرقان جوهريّان بين المقاييس الموسيقية المركّبة والمتناوبة، وهما:

1— عندما ناقشنا المقاييس الموسيقية المركّبة، ذكرنا أنّ هناك

قضية مهمّة فيها، وهي اختفاء النبضات نصف القويّة من أجزاءها (المقاييس الموسيقية المترابطة بعضها مع بعض). بينما في المقاييس الموسيقية المتناوبة، يتمّ أداء جميع أشكال النبضات في أجزاءها، وبضمنها النبضات نصف القويّة.

2— في بعض المقاييس الموسيقية المتناوبة، قد يكون أحد

مقياسيها مقياساً موسيقياً مركّباً. ولذلك، فالمقاييس الموسيقية

المتناوبة أعم وأشمل من المقاييس الموسيقية المركبة،
والعكس غير صحيح.
وتعميماً للفائدة، سنورد فيما يلي (الجدول 2) بعض الأمثلة
على استخدام المقاييس الموسيقية المتناوبة.

<p>34 44</p>	<p>25 44</p>
<p>C</p>	<p>9 8</p>

الجدول 2 - أمثلة على استخدام المقاييس الموسيقية المتناوبة
تغيّر الوحدة (العلامة) الزمنية في المقاييس الموسيقية
في بعض المقاييس الموسيقية، بمختلف أنواعها، قد تتغير
الوحدة (العلامة) الزمنية الأساسية للعدّ فيها. ففي معظم الأمثلة
التي طرحناها في معرض بحثنا هذا، كنا نستخدم وحدة (علامة)
السوداء (ل = زمن واحد)، والذي يفرض استخدامها تدوين الرقم
(4) في الأعداد السفلية (المقامات) ضمن أدلة المقاييس الموسيقية

(بخلاف المقاييس الموسيقية المعقدة). ولكن، إذا كانت الوحدة (العلامة) الزمنية للعدّ ضمن عمل موسيقي ما هي بخلاف ذلك، فينبغي تغيير العدد السفلي (المقام) في دليل المقياس في ذلك العمل. وعندما ناقشنا في بحثنا هذا موضوع الأعداد السفلية (المقامات) في أدلة السلالم الموسيقية، لاحظنا إمكان استخدام سبعة أعداد تصلح، من الناحية النظرية على الأقل، لأن تكون أعداداً سفلية (مقامات) لأدلة المقاييس الموسيقية، وهي الأعداد (1 - 2 - 4 - 8 - 16 - 32 - 64)، ولكن أكثرها استخداماً هي الأعداد (2 - 4 - 8 - 16).

ويتخذ تغيير الوحدة (العلامة) الزمنية الأساسية للعدّ ضمن المقاييس الموسيقية، بمختلف أنواعها شكلين، وهما كما يلي.

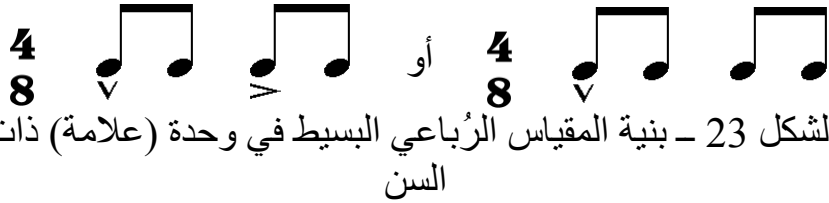
1 — التغيير باتجاه البطء: عندما نستخدم وحدة (علامة) زمنية أساسية للعدّ ضمن عمل موسيقي ما أصغر من علامة السوداء (♩ = زمن واحد) كعلامة ذات السن (♩ = نصف زمن) أو علامة ذات السنين (♩ = ربع زمن) أو علامة ذات الثلاث أسنان (♩ = ثمن زمن) أو علامة ذات الأربع أسنان (♩ = سدس عشر زمن)، فإننا نتجه نحو البطء في أداء الوحدات (العلامات) الزمنية. وعلى سبيل المثال، عندما تكون علامة ذات السن (♩ = نصف زمن) هي الوحدة (العلامة) الزمنية الأساسية للعدّ ضمن عمل موسيقي ما، فسيكون بالضرورة العدد السفلي (المقام) في دليل مقياس ذلك العمل هو العدد (8). وإذا طبقنا هذا الأمر على المقاييس الموسيقية البسيطة، فسينتج بالنهاية البنى الإيقاعية التالية (الأشكال 23 و 24 و 25).



الشكل 23 - بنية المقياس الثنائي البسيط في وحدة (علامة) ذات السن



الشكل 24 - بنية المقياس الثلاثي البسيط في وحدة (علامة) ذات السن



الشكل 23 - بنية المقياس الرباعي البسيط في وحدة (علامة) ذات السن

وبالنسبة للمقياس الموسيقي الرباعي البسيط، فليس هناك فرق في تدوين دليل المقياس بين المقياس الموسيقي الرباعي العادي أو الكامل، ف كلا المقياسين يدونان ($\frac{4}{8}$).

2- التغيير باتجاه السرعة: عندما نستخدم وحدة (علامة) زمنية أساسية للعدّ ضمن عمل موسيقي ما أكبر من علامة السوداء (ل = زمن واحد) كعلامة البيضاء (ل = زمنين) أو علامة المستديرة (o = أربعة أزمنة)، فإننا نتجه نحو السرعة في أداء الوحدات (العلامات) الزمنية. وعلى سبيل المثال، عندما تكون علامة ذات البيضاء (ل = زمنين) هي الوحدة (العلامة) الزمنية الأساسية للعدّ ضمن عمل موسيقي ما، فسيكون بالضرورة العدد السفلي (المقام) في دليل مقياس ذلك العمل هو العدد (2). وإذا طبقنا هذا الأمر على المقاييس الموسيقية البسيطة، فسينتج بالنهاية البنى الإيقاعية التالية (الأشكال 26

و 27 و 28).



الشكل 26 - بنية المقياس الثنائي البسيط في وحدة (علامة) البيضاء



الشكل 28 - بنية المقياس الثلاثي البسيط في وحدة (علامة) البيضاء



الشكل 29. بنية المقياس الرباعي البسيط في وحدة (علامة) البيضاء

وبالنسبة للمقياس الموسيقي الرباعي البسيط، فليس هناك فرق في تدوين دليل المقياس بين المقياس الموسيقي الرباعي العادي أو الكامل، ف كلا المقياسين يدونان ($\frac{4}{2}$).

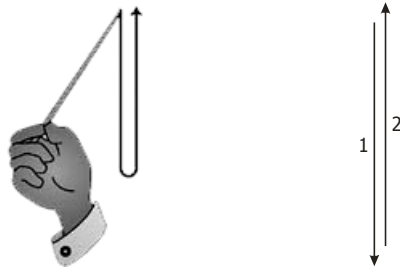
ملاحظة مهمة: يعدُّ معظم الموسيقيين وعلماء الموسيقى المقياس الموسيقي الثنائي البسيط بوحدة (علامة) البيضاء ($\frac{2}{2}$) تغييراً باتجاه السرعة للمقياس الموسيقي الرباعي الكامل البسيط (C). ولذلك، يعدُّونه هو نفسه المقياس الموسيقي الرباعي البسيط الكامل بوحدة (علامة) زمنية أساسية للعدّ، وهي علامة البيضاء (ل = زمنين). وفي هذه الحالة، يفردون له رمزاً فريداً، وهو (C)، الذي يسمّى

(التسريع = Alla Breve)، ولكن الاسم الأكثر شهرة لهذا الرمز هو التسمية الفرنسية له، وهو (C Barré)، ومعناها (مقياس C المشطور).

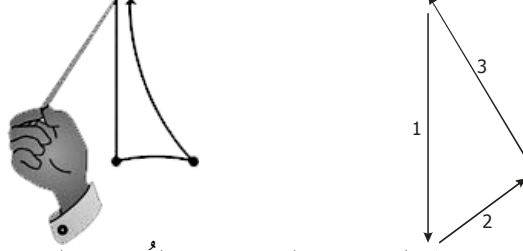
ملاحظة مهمة: كلما صغر العدد السفلي (المقام) المكتوب في أدلة المقاييس الموسيقية، اتجهنا نحو التغيير باتجاه السرعة، وكلما كبر العدد السفلي (المقام) المكتوب في أدلة المقاييس الموسيقية، اتجهنا نحو التغيير باتجاه البطء. فالتناسب بين العدد السفلي (المقام) المكتوب في أدلة المقاييس الموسيقية واتجاه السرعة هو تناسب عكسي.

ضبط المقاييس الموسيقية

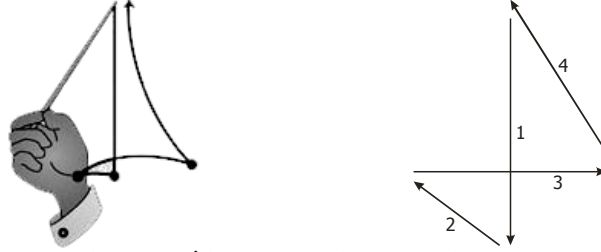
إن عملية ضبط المقاييس الموسيقية تتم بطريقتين، إما بالعدّ الداخلي عند مؤدّي الموسيقى، أو بالاعتماد على إشارات قائد الفرقة الموسيقية (المايسترو). ففي الحالة الأولى، يضبط المقاييس الموسيقية مؤدّي الموسيقى نفسه، خصوصاً إن كان مؤدياً محترفاً. أما في الحالة الثانية، فيقوم قائد الفرقة الموسيقية (المايسترو) بإعطاء إشارات للمؤدّين الموسيقيين تعتمد جميعها على المقاييس الموسيقية البسيطة، لأن باقي أنواع المقاييس الموسيقية مشتقة منها. ولذلك، تكون إشارات ضبط المقاييس الموسيقية التي يقوم بها قائد الفرقة الموسيقية (بالنسبة لليد اليمنى لديه) بحسب الأشكال التالية (الأشكال 30 و31 و32).



الشكل 30 - ضبط المقياس الموسيقي الثنائي البسيط ومشتقاته
(السداسي المعقد)



الشكل 31 - ضبط المقياس الموسيقي الثلاثي البسيط ومشتقاته
(التساعي المعقد)



الشكل 32 - ضبط المقياس الموسيقي الرباعي البسيط ومشتقاته
(الاثنا عشري المعقد)

الجزء السابع
الحركة الموسيقية

تمهيد

من الملاحظ أنّ للأعمال الموسيقية سرعات مختلفة عند أدائها، فهناك أعمال موسيقية سريعة وأعمال أخرى معتدلة السرعة، وأعمال أخرى بطيئة السرعة. وهذا أحد الأسباب الرئيسية التي تجعل من الأعمال الموسيقية متنوّعة ومختلفة من ناحية الأسلوب الأدائي بعضها عن بعض، ويعطيها طابعاً مميزاً. إنّ ما يحدّد سرعة عمل موسيقي ما هو ما ندعوه بالحركة

الموسيقية (Tempo). والحركة الموسيقية هي نمطية أداء العمل الموسيقي، سواء أكان سريعاً أم معتدل السرعة أم بطيئاً. وتُحدّد الحركة الموسيقية الزمن الذي تستغرقه الوحدة الزمنية ضمن المقاييس الموسيقية المختلفة. وبمعنى آخر، يمكننا القول بأنّ الحركة الموسيقية هي مدّة استغراق العلامات الزمنية أو النبضات الإيقاعية خلال الزمن؛ فعلاّمة (السوداء) مثلاً يمكن لها أن يستغرق أداءها ثانية واحدة أو ثانيتين أو نصف ثانية أو أية مدّة زمنية أخرى. ويتمّ تحديد وتدوين الحركة الموسيقية عادةً في بداية العمل الموسيقي وفي المواضع التي تتغيّر فيها الحركة الموسيقية. يضاف إلى ذلك، أنّ للحركة الموسيقية خمسة أنواع وصنفين رئيسيين، وهما (الحركة الموسيقية الثابتة) و(الحركة الموسيقية المتغيرة). وفوق ذلك، يمكن إضفاء بعض الصفات الأدائية على الحركة الموسيقية.

في الفقرات التالية، سوف نستعرض طرق تحديد وتدوين الحركة الموسيقية وأصنافها وأنواعها وصفاتها الأدائية التي يمكن تلوينها بها وطرق وآليات ضبطها.

طرق تحديد الحركة الموسيقية وتدوينها

إنّ للحركة الموسيقية طريقتين للتحديد وللتدوين، وهما (الطريقة الاصطلاحية) و(الطريقة الرقمية). وبشكل عام، يمكننا استخدام كلّ منهما بحسب رغبة المؤلف الموسيقي، ولكنهما لا تُستخدمان معاً على الإطلاق.

1 – الطريقة الاصطلاحية

يستخدم المؤلفون الموسيقيون عادةً مصطلحات موسيقية متعارف عليها ومأخوذة من اللغة الإيطالية، وذلك من أجل تحديد النوع التقريبي للحركة الموسيقية لأداء لأعمال الموسيقية المختلفة. وتدوّن المصطلحات التي تحدّد الحركة الموسيقية عادةً في بداية

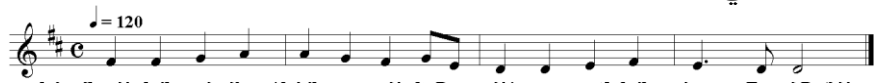
العمل الموسيقي وفي المواضع التي يتم فيها تغييرها (الشكل 1) فوق المدرج الموسيقي. وسوف نرى فيما بعد أهم المصطلحات المستخدمة لتحديد الحركة الموسيقية في معرض حديثنا عن أنواعها.



الشكل 1 - طريقة تدوين (الحركة الموسيقية) بالطريقة الاصطلاحية

2 - الطريقة الرقمية

يستخدم الموسيقيون عادةً الطريقة الرقمية في تدوين الحركة الموسيقية إن أرادوا تحديداً دقيقاً للحركة الموسيقية ضمن الأعمال الموسيقية. وتقوم هذه الطريقة على كتابة عدد مرّات تكرار وحدة الزمن الرئيسية في العمل الموسيقي المعني خلال الدقيقة الزمنية الواحدة. وتدوّن هذه الحركة عادةً في بداية العمل الموسيقي وفي المواضع التي تتغير فيها فوق المدرج الموسيقي (الشكل 2). وتدوّن الحركة الموسيقية بهذه الطريقة باستخدام دليل الحركة (Tempo Indicator)، وهو على شكل معادلة بين وحدة الزمن الرئيسية في العمل الموسيقي وعدد مرّات تكرارها خلال الدقيقة الزمنية الواحدة. وسوف نستعرض فيما بعد أمثلة عن التدوين الرقمي للحركة الموسيقية في معرض حديثنا عن أنواعها.



الشكل 2 - طريقة تدوين (الحركة الموسيقية) بالطريقة الرقمية

أصناف الحركة الموسيقية

إنّ للحركة الموسيقية صنفين، هما (الحركة الموسيقية الثابتة) و(الحركة الموسيقية المتغيرة). فالحركة الموسيقية الثابتة هي التي تتم فيها المحافظة على سرعة أداء المقطع الموسيقي المدوّنة في بدايته، ولها خمسة أنواع، وهي (الحركة الموسيقية البطيئة جداً —

الحركة الموسيقية البطيئة — الحركة الموسيقية المعتدلة — الحركة الموسيقية السريعة — الحركة الموسيقية المتغيرة هي التي يتم فيها التحوّل بين حركة موسيقية ثابتة وأخرى، أو ضمن الحركة الموسيقية الثابتة نفسها بنوع من التدرّج عند أداء المقطع الموسيقي المدوّنة في بدايته، ولها سِتّة أنواع، وهي (الحركة الموسيقية المتباطئة — الحركة الموسيقية المتسارعة — الحركة الموسيقية المتدرّجة والمتزايدة — الخروج عن الحركة الموسيقية — العودة إلى الحركة الموسيقية — الحركة الموسيقية الحرّة).

الحركة الموسيقية الثابتة وأنواعها

إنّ للحركة الموسيقية الثابتة خمسة أنواع، وهي كما يلي:

1 — الحركة الموسيقية البطيئة جداً

يتراوح عدد النبضات الإيقاعية في الحركة الموسيقية البطيئة جداً بين 40 و60 نبضة إيقاعية في الدقيقة تقريباً. ويوضّح الجدول التالي (الجدول 1) أهم الحركات الموسيقية البطيئة جداً (بالطريقة الاصطلاحية) بالترتيب (من الأكثر بطناً إلى الأكثر سرعة) مع ذكر العدد التقريبي لنبضاتها الإيقاعية (بالطريقة الرقمية).

الحركة الموسيقية (بالطريقة الاصطلاحية)	العدد التقريبي للنبضات الإيقاعية (بالطريقة الرقمية)
Grave	44 – 40
Largo	54 – 44
Largetto	60 – 54

الجدول 1 - ترتيب الحركات الموسيقية البطيئة جداً

2 - الحركة الموسيقية البطيئة

يتراوح عدد النبضات الإيقاعية في الحركة الموسيقية البطيئة بين 60 و80 نبضة إيقاعية في الدقيقة تقريباً. ويوضح الجدول التالي (الجدول 2) أهم الحركات الموسيقية البطيئة (بالطريقة الاصطلاحية) بالترتيب (من الأكثر بطناً إلى الأكثر سرعة) مع ذكر العدد التقريبي لنبضاتها الإيقاعية (بالطريقة الرقمية).

العدد التقريبي للنبضات الإيقاعية (بالطريقة الرقمية)	الحركة الموسيقية (بالطريقة الاصطلاحية)
66 - 60	Lento
72 - 66	Andante
80 - 72	Andantino

الجدول 2 - ترتيب الحركات الموسيقية البطيئة

3 - الحركة الموسيقية المعتدلة

يتراوح عدد النبضات الإيقاعية في الحركة الموسيقية المعتدلة بين 80 و110 نبضات إيقاعية في الدقيقة تقريباً. ويوضح الجدول التالي (الجدول 3) أهم الحركات الموسيقية المعتدلة (بالطريقة الاصطلاحية) بالترتيب (من الأكثر بطناً إلى الأكثر سرعة) مع ذكر العدد التقريبي لنبضاتها الإيقاعية (بالطريقة الرقمية).

العدد التقريبي للنبضات الإيقاعية (بالطريقة الرقمية)	الحركة الموسيقية (بالطريقة الاصطلاحية)
96 - 80	Moderato

110 – 96	Allegretto
----------	------------

الجدول 3 – ترتيب الحركات الموسيقية المعتدلة

4 – الحركة الموسيقية السريعة

يتراوح عدد النبضات الإيقاعية في الحركة الموسيقية السريعة بين 110 و160 نبضة إيقاعية في الدقيقة تقريباً. ويوضح الجدول التالي (الجدول 4) أهم الحركات الموسيقية السريعة (بالطريقة الاصطلاحية) بالترتيب (من الأكثر بطئاً إلى الأكثر سرعة) مع ذكر العدد التقريبي لنبضاتها الإيقاعية (بالطريقة الرقمية).

العدد التقريبي للنبضات الإيقاعية (بالطريقة الرقمية)	الحركة الموسيقية (بالطريقة الاصطلاحية)
134 – 110	Allegro
160 – 134	Vivace

الجدول 4 – ترتيب الحركات الموسيقية السريعة

5 – الحركة الموسيقية السريعة جداً

يتراوح عدد النبضات الإيقاعية في الحركة الموسيقية السريعة جداً بين 160 و240 نبضة إيقاعية في الدقيقة تقريباً. ويوضح الجدول التالي (الجدول 5) أهم الحركات الموسيقية السريعة جداً (بالطريقة الاصطلاحية) بالترتيب (من الأكثر بطئاً إلى الأكثر سرعة) مع ذكر العدد التقريبي لنبضاتها الإيقاعية (بالطريقة الرقمية).

العدد التقريبي للنبضات الإيقاعية (بالطريقة الرقمية)	الحركة الموسيقية (بالطريقة الاصطلاحية)
184 – 160	Presto

210 – 184	Prestissimo
240 – 210	Stretto

الجدول 5 – ترتيب الحركات الموسيقية السريعة جداً

ملاحظة: خلال العمل الموسيقي، يمكن الانتقال من حركة موسيقية إلى حركة موسيقية أخرى بحرية، وذلك عن طريق تدوين الحركة الموسيقية الجديدة (اصطلاحياً أو رقمياً) في الموضع المرغوب تغيير الحركة الموسيقية فيه فوق المدرج. ويكون للمؤلف الموسيقي حرية التنقل بين شتى الحركات الموسيقية الثابتة بحسب متطلبات العمل الموسيقي. ولكن إذا أراد المؤلف الموسيقي العودة إلى الحركة الموسيقية الأولى التي استخدمها في بداية عمله الموسيقي (في حالة التدوين الاصطلاحي للحركة الموسيقية فقط)، لا تُدوّن هذه الحركة الموسيقية، بل يُدوّن المصطلح (Tempo I) بدلاً منها. فعلى سبيل المثال، إذا ابتداءً عمل موسيقي ما بالحركة الموسيقية (Moderato)، ثم بعد فترة تمّ الانتقال إلى الحركة الموسيقية (Largo)، وبعد فترة تمّت العودة إلى الحركة الموسيقية (Moderato)، عندئذ لا تُدوّن هذه الحركة الموسيقية الأخيرة بتدوين المصطلح (Moderato)، بل يدوّن بدلاً منه المصطلح (Tempo I). وهذه قاعدة رئيسية ومتعارف عليها بين جمهور الموسيقيين عند تدوين الحركة الموسيقية.

الحركة الموسيقية المتغيرة وأنواعها

قد تتغير الحركة الموسيقية بشكل تدريجي أو بشكل اختياري

ضمن الأعمال الموسيقية المختلفة. ولهذا التغير في الحركة الموسيقية ستة أنواع، وهي (الحركة الموسيقية المتباطئة — الحركة الموسيقية المتسارعة — الحركة الموسيقية المتدرجة والمتزايدة — الخروج عن الحركة الموسيقية — العودة إلى الحركة الموسيقية — الحركة الموسيقية الحرة). ويُستخدم مع الحركة الموسيقية المتغيرة بعض المصطلحات الخاصة، ولا تُستخدم معها الطريقة الرقمية في تدوين الحركة الموسيقية أبداً. وفيما يلي تفصيل كل نوع من أنواع الحركة الموسيقية المتغيرة الستة.

1- الحركة الموسيقية المتباطئة

تؤدي الحركة الموسيقية المتباطئة عن طريق البدء بالحركة الموسيقية الثابتة الأصلية، ثم التقليل في عدد الضربات خلال الزمن بشكل متدرج، أي أداء العلامات الزمنية بشكل أطول وبالتدريج. ويتم عادة استخدام بعض المصطلحات الموسيقية من أجل أداء الحركة الموسيقية المتباطئة، ويوضح الجدول التالي (الجدول 6) أهم الحركات الموسيقية المتباطئة.

Meno Mosso
Ritenuo (rit.)
Ritardando (ritard.)
Allargando
Rallentando (rall.)

الجدول 6 — الحركات الموسيقية المتباطئة

2 — الحركة الموسيقية المتسارعة

تؤدي الحركة الموسيقية المتسارعة عن طريق البدء بالحركة الموسيقية الثابتة الأصلية، ثم الزيادة في عدد الضربات خلال الزمن بشكل متدرج، أي أداء العلامات الزمنية بشكل أقصر وبالتدريج. وتستخدم بعض المصطلحات الموسيقية عادة من أجل

أداء الحركة الموسيقية المتسارعة، ويوضّح الجدول التالي (الجدول 7) أهم الحركات الموسيقية المتسارعة.

Più Mosso
Accelerando (accel.)
Stringendo
Animato
Stretto

الجدول 7 – الحركات الموسيقية المتسارعة

3 – الحركة الموسيقية المتدرّجة والمنتزّية

يمكن إضفاء بعض الصفات على الحركة الموسيقية المتباطئة أو المتسارعة، وذلك بإضافة مصطلحات عليها تُدعى (الحركات الموسيقية المتدرّجة والمنتزّية). ويتم في الحركة الموسيقية المتدرّجة التمهّل في التباطؤ أو في التسارع حتّى تظهر فروق واضحة بين بداية الحركة الموسيقية المتغيرة ونهايتها. ويُستخدم عادةً المصطلح (Poco a Poco)، والذي يعني (شيئاً فشيئاً)، أو المصطلح (Poco)، والذي يعني (نوعاً ما)، وذلك من أجل الإشارة إلى الحركة الموسيقية المتدرّجة. بينما يتم في الحركة الموسيقية المتزايدة المبالغة في التباطؤ أو في التسارع حتّى تظهر فروق واضحة بين بداية الحركة الموسيقية المتغيرة ونهايتها. ويُستخدم عادةً المصطلح (Molto)، والذي يعني (كثيراً)، أو المصطلح (Assai)، والذي يعني (جداً جداً)، وذلك من أجل الإشارة إلى الحركة الموسيقية المتزايدة. ويمكن مع كلّ من الحركة الموسيقية المتدرّجة والحركة الموسيقية المتزايدة وحتّى مع الحركات الموسيقية الثابتة استخدام المصطلح (ma non Troppo)، والذي يعني (ولكن ليس كثيراً)، وذلك من أجل عدم المبالغة في التدرّج أو في التزايد.

4 – الخروج عن الحركة الموسيقية

في بعض الأعمال الموسيقية، يتم الخروج نهائياً عن الحركة الموسيقية في بعض المواضع فيها، ويُترك تقديرها لحرية العازف أو المغني المنفرد أو قائد الفرقة الموسيقية. وللخروج عن الحركة الموسيقية شكلان، وهما (الخروج المرحلي عن الحركة الموسيقية والخروج التام عنها).

ففي حالة الخروج المرحلي عن الحركة الموسيقية، يتم التسارع أو التباطؤ بحسب الرغبة في مقطع ما من العمل الموسيقي، وعادةً ما يكون هذا المقطع الموسيقي قصيراً، وليس مقطعاً موسيقياً طويلاً. ولتحقيق هذا الغرض، يستخدم مصطلح (Agiacere) الذي يعني (بحسب الرغبة)، أو يستخدم المصطلح (Rubato) الذي يعني (بحرية). وإذا كان الخروج عن الحركة الموسيقية يشمل علامة موسيقية واحدة فقط وباتجاه التباطؤ، نستخدم ببساطة إشارة المدّ الزمني (♩) وندونها فوق العلامة الموسيقية أو إشارة الصمت الموسيقية المطلوب مدّها.

أمّا في حالة الخروج التام عن الحركة الموسيقية، أي انعدام وجود الحركة الموسيقية الواضحة بعد أن كانت ظاهرة مسبقاً، فيستخدم المصطلح (Senza Tempo) الذي يعني (دون حركة موسيقية). ويمكن اعتبار مواضع الارتجال الموسيقية المدونة في أعمال الكونشيرتو (كادينزا Cadenza)، والتي تكون حرة اختيار الحركة الموسيقية فيها بحسب رغبة العازف المنفرد، من المقاطع الموسيقية التي يتمّ أثناءها الخروج عن الحركة الموسيقية، حتّى ولو لم يُدوّن في بدايتها المصطلح (Senza Tempo).

5 – العودة إلى الحركة الموسيقية

بعد نهاية المقطع الموسيقي الذي خرجنا فيه عن الحركة الموسيقية باستخدام المصطلح (Senza Tempo)، وأردنا العودة

إلى الحركة الموسيقية الأخيرة التي سبقت الخروج عن الحركة الموسيقية، يستخدم المصطلح (a Tempo) الذي يعني (إلى الحركة الموسيقية)، أو يستخدم المصطلح (Tempo) الذي يعني (الحركة الموسيقية) ببساطة. ويؤدّي استخدام أيّ من المصطلحين المذكورين إلى إلغاء حالة الخروج عن الحركة الموسيقية والعودة إلى آخر حركة موسيقية سبقت هذا الخروج.

6 – الحركة الموسيقية الحرّة

في بعض الأعمال الموسيقية، يكون الارتجال الموسيقي من ناحية الحركة الموسيقية هو السمة العامة لها من أولها إلى آخرها، وأحياناً، نبدأ بالعمل الموسيقي بمقطع موسيقي يبدو عليه سمة الارتجال الموسيقي من ناحية الحركة الموسيقية وليس له حركة موسيقية واضحة. وبما أنه لا يوجد حركة موسيقية واضحة تسبق حالة حرّية الحركة الموسيقية هذه، فلا يمكن استخدام المصطلح (Senza Tempo)، لأنه ببساطة لا توجد حركة موسيقية واضحة نريد الخروج عنها. وفي هذه الحالة، يستخدم المصطلح (ad Libitum) الذي يُختصر عادةً بـ (ad Lib.) الذي يعني (حرّية الحركة الموسيقية). ويؤدّي استخدام هذا المصطلح الموسيقي إلى إعطاء الحرّية المطلقة للعازف أو المغنّي المنفرد أو لقائد الفرقة الموسيقية في اختيار الحركة الموسيقية المناسبة لأداء العمل الموسيقي المعني.

صفات الحركة الموسيقية

يمكن إضفاء بعض الصفات الأدائية والتعبيرية على الحركة الموسيقية الثابتة، وذلك بإضافة بعض المصطلحات الموسيقية بعدها. ويوضّح الجدول التالي (الجدول 8) بعض أهم صفات الحركة الموسيقية ومعانيها التقريبية باللغة العربية.

صفة الحركة الموسيقية	المعنى العربي التقريبي
Appassionato	بعاطفية
Cantabile	باسلوب غنائي
Con Brio	بحيوية
Con Grazia	برشاقة
Con Spirito	بروح
Con fuoco	بانفعال
Energico	بنشاط
Impetuoso	بتهور
Marziale	باسلوب عسكري
Scherzando	بدعابة
Tranquilo	بهدهوء

الجدول 8 صفات الحركة الموسيقية

ضبط الحركة الموسيقية

إنَّ ضبط وتحديد الحركة الموسيقية هو أمر معقد نوعاً ما، ويحتاج إلى خبرة موسيقية كبيرة. ولذلك، يستخدم الموسيقيون جهازاً يساعد على ضبطها. وهذا الجهاز هو جهاز (ضابط الحركة الموسيقية) أو (المترونوم Metronome).

يتألف جهاز ضابط الحركة الموسيقية (الشكل 3) من نواس ثقلي تُركب عليه كتلة قابلة للانزلاق والضبط. ويُطبع خلفه أهم أو جميع الحركات الموسيقية الثابتة (بالطريقتين الاصطلاحية والرقمية). ويتحرك النواس الثقلي في جهاز ضابط الحركة الموسيقية مثل النواس الثقلي في الساعة، ويُصدر صوتاً عند كل حركة يتحركها. وإذا حُرِّكت الكتلة المركبة على هذا النواس الثقلي تتغير الحركة الموسيقية باتجاه السرعة أو البطء.



شكل 3 – جهاز ضابط الحركة الموسيقية (المترونوم)
ويوجد اليوم جهاز ضابط الحركة الموسيقية (المترونوم)
الإلكتروني (الشكل 4). ويعمل هذا الجهاز على مبدأ إصدار
الصوت بدلاً من الاهتزاز، ويحتوي على مهام وخيارات أوسع من
جهاز ضابط الحركة الموسيقية (المترونوم) العادي.



الشكل 4 – جهاز ضابط الحركة الموسيقية (المترونوم)
الإلكتروني

معجم

gt55r

الباليه

حرف F (الجزء الثالث)

حرف G (الجزء الثاني)

إعداد : د. واهي سفريان

Flamenco - الفلامينكو

موسيقا ورقص تقليدي غجري إسباني، يتم مرافقة الرقص بغناء يؤدي بصوت متموج وتصفيق ألحق بهما عزف الغيتار الإسباني وإيقاع الكاستانييت. الحركات المرنة للساعدين والإيقاع بطرق القدمين تشيران إلى الجذور العربية والموريسك لهذا اللون الفني. تصنف أشكال رقص الفلامينكو حسب إيقاعها وطابعها وأصلها الجغرافي إلى:

Alegrias : ترقص على إيقاع 4/3 أو 8/6 رقصة أنيقة مع حركات واسعة للذراعين.

Sevillanas : رقصة بإيقاع 8/6 أو 4/3 تؤدي في الأعياد والاحتفالات، وأصلها غير عجري.

Bulerias : رقصة سريعة ذات هامش واسع من حرية الارتجال.

Soléa : رقصة خاصة بالنساء، ذات قوة في التعبير مع حركات لولبية لليدين والخاصرة.

Flamme de Paris (72) - شعلة باريس

باليه سوفيتية من أربعة فصول، صمم رقصاتها فاينونين على قصة من تأليف فولكوف وديمتريف وموسيقا من تأليف أسافيف، قدمت على مسرح كيروف بلينينغراد أول مرة عام 1932.



تستمد الباليه قصتها وتصميم رقصاتها وموسيقاها من الثورة الفرنسية، وتصور اجتياح الثوار القادمين من الجنوب وإضرارهم النار في قصر التويلري في 10 آب 1792. باليه تزخر بمشاهد

⁷² — عنوان الباليه بالروسية يلفظ "پلاميا پاريجا"، وترجمت إلى الإنكليزية Flammes of Paris، وإلى الفرنسية Flamme de Paris. ويفهمها البعض حرائق باريس أو نيران باريس، في حين مرادف نار بالروسية آغون ومرادف حريق بالروسية باجار، أما پلاميا التي يرد ذكرها في العنوان بصيغة المفرد، فتعني شعلة بالروسية وبالفرنسية Flamme.

ضخمة تصور الحشود الثائرة وحركتها على المسرح، إضافة إلى مشاركة الكورال لتقوية التأثير الدرامي للوحات الجماعية.

تغلب على الرقصات حيوية الرقص الشعبي، وهي غنية بالإيماءات الدرامية، وبعضها يصور رقص النبلاء. تمكن أساقيف من استحضار البيانوراما الصوتية لهذه المرحلة من الثورة الفرنسية معتمداً أغاني وموسيقا العصر، أغاني الشوارع، ألحان شعبية من القرن الثامن عشر ألحان مستمدة من أوبرات العصر وموسيقا ذات طابع باروكي.

... تتطلق الحشود المظلومة الغاضبة من مرسيليا متجهة إلى باريس لتعبر عن سخطها لانحدار القيم في البلاط الفرنسي وتضرم النار في التويلري.

أعدّ المخرج ومصمم الرقصات راتمانسكي نسخة مجددة قدمها على مسرح البولشوي عام 2008.

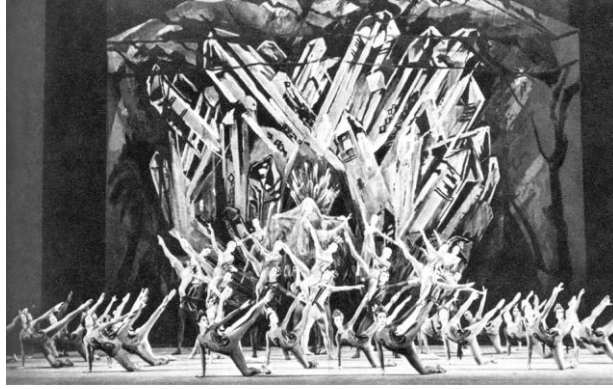
Flattley (Michael) - فلاتلاي (مايكل) 1958

راقص إيرلندي الأصل ولد في شيكاغو، هو من أسرع راقصي العالم في الرقص بقرع القدمين. صمم العديد من الرقصات ذات الطابع الإيرلندي التي قدمت على مسارح العالم. أسس عام 1995 فرقته الخاصة وقدم استعراضه الناجح "Lord of dance" عام 1995 ثم "Feet of flames" 1998 و "Celtic Tiger" 2005.

Flèche (temps de) - لحظة السهم

قفزة راقصة يؤديها الراقص بأن يقفز إلى الأمام منطلقاً من الساق التي يرتكز عليها، ويدفع بهذه الساق إلى الخلف حانياً جذعه إلى الخلف وهو في الهواء. ويهبط في نهاية القفزة على ساقه وركبتها بوضعية نصف ثنية. يحرك الراقص ذراعيه أثناء إجراء هذه الرقصة بشكل ينسجم مع الرقصة.

اختيرت تسمية "لحظة السهم" لتصف المرحلة الوسطى للقفزة حين يكون الراقص في الهواء ينطلق إلى الأمام.

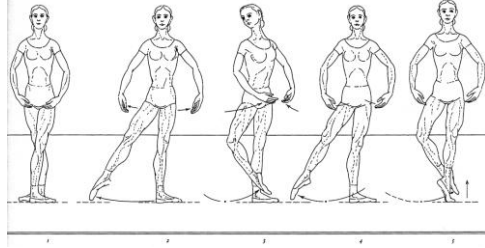


Fleur de Pierre - الزهرة الحجرية

باليه من ثلاثة فصول، صمم رقصاتها لافروفسكي على موسيقا من تأليف پروكوفيف و قصة من إعداد لافروفسكي وزوجة پروكوفيف. قدمت على مسرح البولشوي أول مرة عام 1954، وأعدت نسخة نهائية من تصميم غريغوروفيش. قدمت على مسرح كيروف بلينينغراد عام 1957. قصة الباليه مستوحاة من حكاية خرافية دُونت في منطقة الأورال.

... نحات الحجارة دانيليا يسعى لتطوير مهارته وصقل موهبته لبلوغ مرتبة "فنان نحات". تقوده سيدة جبل النحاس إلى مملكتها تحت الأرض وتضع تحت تصرفه أنفس الحجارة وأفضل العدد فاسحة له المجال لارتقاء سلم أعلى مراتب النحت. تبقى حبيبته كاتارينا في القرية، وتتعرض لمضايقات ومطاردة وتهديد رجل فظ وشرير يشرف على رعاية عمال النحت.

تهرب كاتارينا وتبحث عن حبيبها دانيليا الذي يعاني أيضاً
تعلقاً عاطفياً بسيدة الجبل التي تحاول منعه من العودة إلى عالم
البشر. تنجح كاتارينا بصدق
توسلاتها لسيدة الجبل من
استعادة حبيبها دانيليا.



Flic Flac - فليك فلاك

تعبير يصف تحريك
كامل الساق، دون ثني

الركبة، وبقوة بحيث تلامس وتصدم ذروة الإبهام الأرض.

Flick und Flocks Abenteuer — مغامرات فليك

وفلوك

باليه هزلية من ثلاثة فصول، صمم رقصاتها تاليوني على
موسيقا من تأليف هيرتل، قدمت على مسرح بلاط برلين أول مرة
عام 1858.

باليه تصور مغامرات خرافية لصديقين. قدمت الباليه أكثر
من 400 مرة في برلين بين عامي 1858 - 1885.

Flier (Jaap) - فلاير (ياپ) 1934

راقص باليه ومصمم ومخرج باليهات هولندي، درس تحت
إشراف غاسكل، وانضم عام 1950 إلى فرقة الباليه الهولندية
ورقص الباليهات الكلاسيكية، وصمم أولى باليهاته عام 1955.
ساهم عام 1959 في تأسيس " Netherlands Dans Theater".
وصمم عدة باليهات أهمها "مغامرات جديدة"
1968، و" Hikyo" 1971. انتقل إلى أستراليا عام 1973،
وقام بإدارة أكثر من فرقة باليه فيها، وعاد عام 1976 وتفرغ
للتصميم والتدريس. كُرّم بلقب فارس عام 1968.

Flindt (Fleming) - فلينت (فليمينغ) 1936 - 2009

راقص باليه ومصمم رقصات ومخرج دانماركي، درس في معهد الباليه الملكي ومعهد باليه أوبرا باريس، وعاد ليلتحق بفرقة الباليه الملكية الدانماركية بمرتبة راقص رئيسي. ومع صعوده وتألق نجمه بدأ يلبي دعوة مختلف الفرق العالمية للباليه، مثل "باليه مهرجان لندن" 1955، "باليه رامبرت" 1960، "الباليه الملكية" 1963، «البولشوي» 1968. تألق فلينت في رقص الأدوار الكلاسيكية وباليهات حديثة من تصميم لاندرو وكولبرغ وپتي. صمم أولى باليهاته "الدرس" عام 1963، وأعاد تصميم "المندرين العجيب" 1967، و"انتصار الموت" 1971، و"كسارة البندق" 1971، و"ألعاب" 1973، و"أرض الأحلام" 1974. استقال من إدارة "الباليه الملكية الدانماركية" عام 1978 لكثرة الانتقادات التي وجهت إليه، وقام بتأسيس فرقته الخاصة وصمم لها "سالومي" 1978، وانتقل عام 1981 إلى دالاس لإدارة فرقته، ثم إلى كليفلاند حيث قدم تصميمه "فيدر" 1987. عاد عام 1990 إلى الدانمارك وصمم لفرقتها الملكية "كارولين ماتيلد" 1991، و"سيقان من نار" 1998. كرم برتبة فارس عام 1974، وقلد وسام "Carina Ari" عام 1975.

Flor et Zéphire - فلور وزيفير

باليه من فصل واحد، صمم رقصاتها وألف قصتها ديدلو على موسيقا من تأليف بوسني، قدمت على مسرح الملك بلندن أول مرة عام 1796. القصة مستوحاة من أسطورة إغريقية. يقع إله الرياح زيفير في حب الحورية فلور، إلا أنه لا يتردد في الخوض في مغامرة عاطفية عابرة مع الجميلة كليونيس التي تنفر منه. يعود زيفير إلى حبيبته فلور ويصعد بها إلى السماء. فلور وزيفير أول باليه تستخدم فيها آليات وحبال تعليق تعمل بصمت للإيحاء بطيران الشخصيات الأسطورية المجنحة.

Flores (Canelo Raoul) — فلوريس (كاتيلو راوول)
1992 - 1949

راقص باليه ومصمم رقصات ومخرج مكسيكي، درس في أكاديمية الباليه المكسيكية، وانضم إلى الفرقة الوطنية المكسيكية للباليه عام 1951، وغادرها عام 1959 إلى "Fine Arts Ballet" وراقص معها الأدوار الرئيسية، وصمم لها عدة باليهات. بعد سنة من دراسته للرقص الحديث في الولايات المتحدة أسس "فرقة الباليه المستقلة" في مكسيكو عام 1966. صمم للفرقة الجديدة عدة باليهات منها "La Espera" 1973، "Terpsicore en Mexico" 1987، "Poeta" 1988.

Florestan and his sisters - فلوريستان وأخواته

رقصة ثلاثية أضافها دياغيليف إلى "زفاف أورورا" مستخدماً لحن رقصة الذهب والفضة والألماس من باليه الجمال النائم. قدمت الرقصة عام 1923.

Flower festival in Genzano — مهرجان الأزهار في جينزانو

باليه من فصل واحد، صمم رقصاتها بورنونفيل على موسيقا من تأليف هيلستيد وپاولي. قدمتها فرقة الباليه الملكية الدانماركية في كوينهاغن أول مرة عام 1858.

تروي الباليه قصة الحبيين روز وپاولو. ظلت الرقصة الثنائية لهذه الباليه تعرض حتى أيامنا كنموذج من فن بورنونفيل.

Flowers - أزهار

مقطوعة راقصة وإيمائية مع مشاهد مسرحية، صمم رقصاتها ومشاهدها ليندساي كيمپ على موسيقا من تأليف هيروتا. قدمتها

فرقة ليندساي كيمپ في لندن أول مرة عام 1973. الموضوع مشتق من قصة حياة جينيه.

Fokine (Michel) - فوكين (ميشيل) 1880 - 1942

راقص باليه ومصمم رقصات وأستاذ باليه ومخرج روسي. شخصية أثرت بعمق على مجرى تاريخ الباليه في مطلع القرن العشرين. درس في المعهد الإمبراطوري للباليه في سان بطرسبرغ، وانضم إلى فرقة مسرح مارينسكي عام 1902، واختير راقصاً رئيسياً عام 1940. ورافق أهم الراقصات في الرقصات الثنائية مثل ياقلوفا وكارساينا، إلا أن أهميته التاريخية تكمن في تصميم الباليهات وحركته الإصلاحية التي أثرت على تطور الباليه.

صمم عام 1907 لفرقة باليه



مسرح مارينسكي باليه "جناح أرميد"، هو عمل يبشر بخطته الإصلاحية للنهوض بالباليه من موقع الظاهرة الفنية التقليدية المتحجرة التي انحدرت لتصبح وسيلة لإظهار براعة البالرينا وتسالية الجمهور، إلى شكل فني جدي متكامل. لم ترحب الإدارة ذات المبادئ المحافظة باقتراحات فوكين التي تلخص "بضرورة انسجام تصميم مشاهد وحركة الراقصين مع القصة والعصر

الذي تجري فيه أحداث الباليه، وتتجنب حشر الرقصات والإيماءات إلا عند وجود ضرورة لها، ضرورة تقدم أحداث القصة، وعدم اللجوء إلى تصميم المشاهد الجماعية إلا لدعم العنصر

الدرامي للباليه. واعتبار الموسيقى والديكور والأزياء وتصميم الرقصات وحدة متماسكة تخدم الموضوع".

تصادفت الدعوة لهذه الإصلاحات والرد السلبي لإدارة مارينسكي في نفس الوقت مع نداء دياغيليف لتأسيس "فرقة الباليه الروسية"، فلبى فوكين الدعوة ووضع الإصلاحات التي نادى بها قيد التنفيذ، فقدم أهم إنجازاته للفرقة مثل "السيلفيد" 1909، "الرقصات البولوتسسية" 1909، "كليوباترا" 1909، "كرنقال شومان" 1910، "شهرزاد" 1910، "الطائر الناري" 1910، "طيف الورد" 1911، "پتروشكا" 1911، "الإله الأزرق" 1912، "دافنيس وكلويه" 1912، "الفراشة" 1912، "أسطورة يوسف" 1914.

دب خلاف بين فوكين ودياغيليف انتهى بمغادرة الأخير للفرقة والعودة عام 1914 إلى روسيا، التي غادرها عام 1918 إلى الدول الاسكندنافية. ثم هاجر إلى الولايات المتحدة عام 1920 وأسس فيها فرقة الخاصة "Fokin ballet"، التي تغيّر اسمها عام 1924 إلى "American ballet". تنقل فوكين يعمل مصمماً حرّاً في عواصم الباليه وأهم مسارحها، مثل "المتروبوليتان"، "أوبرا باريس" 1921، و"لندن" 1923، ومسرح لاسكالا ميلانو 1936، وفرقة "بلوم" 1936 — 1938، وفرقة "Ballet theatre" 1941. ومن أهم الباليهات التي صممها في هذه الفترة "أجير الساحر" 1916، "بوليرو" 1935، "اختبار الحب" 1936، "دون جوان" 1937، "نو اللحية الزرقاء" 1941.

Folk tale (A) - حكاية شعبية

باليه من ثلاثة فصول صمم رقصاتها وصاغ قصتها بورنونفيل على موسيقا من تأليف Gade وهارتمان، قدمتها "فرقة الباليه الملكية الدانماركية" في كوبنهاغن أول مرة عام

1854 ... تعيش الحسناء "هيلدا" في الغابة مع الأقرام وتنقذ الشاب النبيل "أوفه" من سيطرتهم.

Fondu - ليين

حركة راقصة يقوم خلالها الراقص بخفض جذعه بثني بطني لركبة الساق التي يركز عليها. وحين تنتهي أي قفزة بهذه الحركة فإنها تبدو وكأنها تتلاشى أو تذوب أو تلين.

Fontaine de Bakhchisarai (La) — ينبوع

باختشيساراي

باليه من أربعة فصول، صمم رقصاتها زاخاروف على موضوع صاغه فولكوف من قصيدة پوشكين وموسيقا من تأليف أسافييف، قدمت على مسرح كيروف بلينينغراد أول مرة عام 1934... يختطف الخان غيري التتري الأميرة البولونية ماري يوم



عيد ميلادها، ويقتل خطيبها فاكلاف. وينطلق بها إلى قصره في باختشيساراي ويضمها إلى مجموعة حريمه. تصد ماري بكثير من العفة والكبرياء كل

محاولات غيري للتقرب منها. ورغم ذلك تقع ضحية الغيرة القاتلة لزارима محظية الخان، فتطعنها الأخيرة وترديها قتيلة. لا يتمكن الخان من إنقاذ ماري، ويصب جام غضبه على زارима ويأمر بإلقائها من أعلى البرج. يجمع أمهر الحرفيين ويأمرهم بإقامة نافورة دموع... ويجلس قريبا ينتحب منتظراً ظهور طيف محبوبته ماري. حققت الباليه نجاحاً كبيراً لسحر موسيقاها ولقوة تعبير وجمال تصاميم رقصاتها.

Fonteyn (Margot) - فونتاین (مارغو) 1919-1991



راقصة باليه إنكليزية تعد أهم الباليرينات في تاريخ الباليه الإنكليزي. تعلمت رقص الباليه تحت إشراف أساتذة كبار مثل موسوتسوف وغونشاروف وليغا وأستافيفا، والتحقت بفرقة "السادلرز ويلز" عام 1934، ثم فرقة "فيك ويلز" (الباليه الملكية فيما بعد). وصعدت سلم النجومية وهي تؤدي الأدوار الرئيسية في باليهات مثل "ريوغرانده"، "بحيرة التّم"، "قبلة الجنية"، "رؤى"، "المتزلجون"، "باقة زواج"، "أوندين"، "أنسات الليل".

بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية تنقلت بين عواصم الباليه بصفة نجمة زائرة، ورقصت لأول مرة عام 1961 مع نوربيث، لقاء استمر سنوات عديدة التقى خلالها أسلوب الرقص الروسي المتوقد لنوربيث مع الأسلوب الإنكليزي المحافظ لمارغو فونتاین. صمم ماكملان للثنائي الشهير "روميو وجوليت" وصمم أشتون "مارغريت وأرمان". أعدت فونتاین عام 1979 سلسلة برامج تلفزيونية بعنوان "سحر الرقص" حققت إقبالا هائلا في أوساط الجمهور الإنكليزي، وكرمتها فرقة الباليه الملكية في السنة نفسها بلقب "الباليرينا الأولى المطلقة". "Prima ballerina assoluta". ولقب "فارساة الإمبراطورية البريطانية". عام 1956.

Forains (Les) - الرُّحَل

باليه من فصل واحد صمم، رقصاتها رولان پتي، وألف قصتها كوكنو على موسيقا من تأليف هنري سوغيه. قدمتها فرقة "باليه شانزليزيه" في باريس أول مرة عام 1945.

... يصل فريق من الممثلين الرُّحَل إلى ساحة بلدة، وينصبون خيمتهم ومنصة الاستعراض ويتهبؤون لتقديم عروضهم. تقوم صبية بحركات بهلوانية وتقدم فتاة رقصة رقيقة ويقوم مهرج ببهلوانيات مرحة ثم تقوم توءمتان برقصة طريفة، وأخيراً يقوم الساحر بألعاب خفة، وفي الختام تجتمع الفرقة بكاملها في استعراض جماعي جذاب.

وبعد انتهاء العرض ينفضُ تدريجياً جمع الفضوليين من حول الفرقة وتعود البهلوانة الصغيرة بقبعة جمع المكافآت فارغة. يطوي الفنانون خيمتهم ويجمعون حوائجهم ليوصلوا الترحال. باليه بسيطة دون أدنى إدهاش أو فخامة أو تصنع تأسر الناظر بشاعريتها الحزينة.

— Foregger (Nicolai) فوريجغر (نيكولاى) 1892 — 1939

مخرج مسرحي وأستاذ باليه روسي، أوجد ودرّس نظامه الخاص للحركات الجسدية وصمم وأخرج لفرقته الخاصة بين عامي 1921 و1925 عمله المثير للجدل "رقص الآلات" جسّد فيه تصوراتهِ للرقص الحديث. عمل في مجال الإخراج في خاركويف وكيبيف وكوبيشيف.

Fornaroli (Cia) - فورنارولي (تشيا) 1888 - 1954

راقصة باليه ومدرّسة رقص إيطالية تعلمت في معهد لاسكالا ثم مع تشيكي، وبعد رقصها للأدوار الثانوية انتقلت إلى الميتر وپوليتان بمرتبة باليرينا أولى، ثم تنقلت بين برشلونة ومدريد وبوينس أيريس وروما وعدد من عواصم الباليه.

تسلمت من أستاذها تشيكي إدارة مدرسة لاسكالا عام 1929، وبدأت تصميم الباليهات عام 1933. ومع صعود الفاشية في إيطاليا اضطرت للمغادرة إلى الولايات المتحدة حيث تابعت

تدريس الباليه في فرقة "Ballet theatre" وفي معهدها الخاص حتى عام 1954.

Forsyth (William) - فورسيث (ويليام) 1949

راقص ومصمم رقصات ومخرج من الولايات المتحدة، تعلم الرقص تحت إشراف واتس وبلاك و Jhung في مدرسة باليه جوفري وانضم إلى فرقتها. انتقل إلى ألمانيا وانضم إلى فرقة شتوتغارت عام 1981 وصمم لها "Urlicht" 1976، وأغاني الحب 1979. غادر الفرقة عام 1981 وعين مديراً لفرقة فرانكفورت ومصمماً لها عام 1982.

تميزت الرقصات التي صممها فورسيث بعنف حركات راقصاتها مع وضعيات التواء وتمدد تصل إلى الحدود القصوى لمرونة جسد الراقص، وثنائياته الراقصة كانت أشبه بالعراك منها للرقص المنسجم. صمم لفرقة فرانكفورت " / France Dance 1983"، "استجاب روبرت سكوت" 1986، Step "text" 1984، "ضياع التفاصيل الدقيقة" 1987، "التأثير على القيصر" 1988، "خماسية" 1993. وفي الفترة ما بعد عام 2000 بدأ بالتعاون مع أفراد فرقته في تصميم جماعي مشترك للباليهات ودمج المؤثرات الصوتية والبصرية وقراءة النصوص الأدبية في إنجازاته الفني.

غادر فرقة فرانكفورت عام 2004 بهدف التفرغ لمزيد من البحث والدراسة.

Forti (Simone) - فورتى (سيمون) 1935

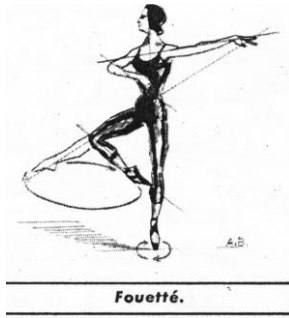
راقصة باليه ومصممة رقصات إيطالية، درست الرقص تحت إشراف هالبرين ودون و غراهام وكانينغهام، وبدأت الرقص عام 1960.

وظفت عناصر الرقص التقليدي في دراسة واستكشاف العناصر الراقصة في حركات البشر والحيوانات. قدمت مع زوجها ويتمان ثنائيات راقصة ذات طابع ارتجالي.

Foss (Bob) - فوسّ (بوب) 1927 - 1987

راقص ومصمم رقصات ومنتج من الولايات المتحدة. نشأ وترعرع في عائلة تعمل في تقديم البرامج التمثيلية والراقصة في أندية ليلية من نموذج الـ ⁽⁷³⁾ Vaudeville. صعد على خشبة المسرح وهو في الثالثة عشرة. أسس مع تشارلز غروسّ فريقاً فنياً يقدم برامج الأندية الليلية، وبدأ تصميم الرقصات للاستعراضات الموسيقية مثل "Pajama Game" عام 1953، اعتمد أسلوباً قريباً من الجاز وبعيداً عن العاطفية مع حس فني قادر على التحريض الساخر والمرّ.

صمم وأخرج أعمالاً مسرحية غنائية وراقصة مثل "Sweet Charity" 1966، "Cabaret" 1971، "Chicago" 1975، "Dancin'" 1978. قدمت على مسرح البرودواي في ذكرى وفاته مختارات من أعماله جمعت تحت اسم "Foss".



Fouetté (whipped)

حركة رقص في منتهى الحيوية والديناميكية والجمال. تدور الراقصة حول نفسها على محور إحدى الساقين مستعينة بالساق الثانية وحركة ذراعيها في إيجاد الدفع اللازم لحركة الدوران.

⁷³ — vaudeville: برامج منوعات مسلّية تقدم في الأندية الليلية تضم فقرات قصيرة من الفواصل الغنائية والفواصل الراقصة ومقاطع كوميدية وألعاب خفة وبهلوانيات وعزف ومونولوج لاذع.. شاع هذا الشكل الفني في نهاية القرن التاسع عشر حتى عشرينيات القرن العشرين في الولايات المتحدة وكندا.

Fourberies(les) - احتيالات

باليه من فصلين، صمم رقصاتها سيرج ليفار. واشتقت القصة من مسرحية موليير بقلم رولان مانويل وليفار. الموسيقا من مؤلفات مختارة لروسيني. قدمت على مسرح أوبرا باريس أول مرة عام 1962. ... يتهرّب البخيلان جيرونت وأرجانت من تقديم بائعة زواج لولديهما ليليو وكلورالين. يلجأ البخيلان لوضع كل ما يمكن تخيله من عراقل وشروط تعجيزية لإفشال الزواج. يتدخل المحتال سكاپين ورفيقتة المكارة أرزيغوغولا لمساعدة الحبيبين ويلجأان إلى جميع الأساليب الماكرة وغير النزيهة من خداع واحتيال وابتزاز وعنف وشعوذة للاستيلاء على ثروة البخيلين وفي النهاية يستسلم البخيلان ويقبلان بزواج ولديهما ليليو وكلورالين، ويغفران لسكاپين ورفيقتة كل ما خلقاه من فوضى وإرهاب وأذى.

Four last songs - أربع أغانٍ أخيرة

باليه من فصل واحد، صمم رقصاتها فان داننزيغ على أغاني لريتشارد شتراوس، قدمتها فرقة الباليه الوطنية الهولندية في أمستردام أول مرة عام 1977. تصميم الرقصات ينسجم مع معاني القصائد التي تغنيها السوبرانو، قصائد تمنح الموت مسحة طمأنينة وسلام وخلص.

Four saints in three acts - أربعة قديسين في ثلاثة فصول

أوبرا من تأليف فيرجيل تومسون صمم لها أشتون بعض المشاهد الراقصة، قدمت في كونيكتيكت أول مرة عام 1934. قُدمت مختصرةً برقصات من تصميم موريس عام 2000.

Four Schumann pieces - أربع مقطوعات لشومان

باليه من فصل واحد، صمم رقصاتها فان مانن على موسيقا لشومان. تصميمات لاتتبع أي قصة، قدمتها فرقة "رويال باليه" في لندن أول مرة عام 1975.

Four seasons - الفصول الأربعة

باليه من فصل واحد، صمم رقصاتها ماكميلان على موسيقا مختارة من أوبرات فيردي، قدمتها فرقة "رويال باليه" في لندن أول مرة عام 1975. أعاد رويينز تصميم الباليه عام 1979 وقدمتها باليه مدينة نيويورك في العام نفسه. ... مجموعة رقصات تصور تحولات الطبيعة في الفصول الأربعة.

وقد ألفت عدة باليهات تحمل العنوان نفسه أهمها:

- باليه صممها هيلفردينغ، قدمت في فينا عام 1750.
- باليه صممها بيرو على موسيقا Pugnì، قدمت في لندن عام 1848.
- باليه صممها بيتيا على موسيقا غلازونوف، قدمت في سان بطرسبرغ عام 1900.
- ثلاث باليهات على موسيقا الفصول الأربعة، ألفها كل من Welck , Kudelka, Walter.

Four temperaments (the) - الأمزجة الأربعة

باليه من فصل واحد، صمم رقصاتها بالانشين على موسيقا تحمل نفس التسمية من تأليف هيندميث، قدمتها فرقة "Ballet Society" في نيويورك أول مرة عام 1946. قام بالانشين عام 1951 بمراجعة تصميماته وأعدّ نسخة جديدة قدمتها فرقة "باليه مدينة نيويورك" في نفس العام. دعا بالانشين عمله الراقص "باليه راقصة بلا قصة". صُممت الرقصات وفق الخطا التي تتبعها الموسيقا في وصف الأمزجة الأربعة وفق المفاهيم الطبية والروحية للعصور الوسطى، من

مزاج حزين إلى دموي محتقن غاضب إلى بلغمي انتهاءً
بالصفرراوي.

يؤدي الراقصون أدوارهم وهم في لباس التدريب... لا أزياء
ولا ديكور ولا تغيير في خلفية المسرح.
أعيد تقديم الباليه ضمن برامج العديد من فرق الباليه الهامة...
باليه صممت لإرضاء ذوق النخبة.

السيمفونية الرابعة - Fourth symphony (the)

باليه من فصل واحد، صمم رقصاتها نومير على ألحان
السيمفونية الرابعة لمالر، قدمتها فرقة " الباليه الملكية" في لندن
أول مرة عام 1977.

تصور الباليه رحلة صبي في الحياة حتى بلوغ الكهولة. أربع
لوحات لأربع حركات للسيمفونية، البداية، أشباح، الخاتمة، الجنة
المفقودة.

Foxtrot - فوكستروت (خطا الثعلب)

رقصة شاعت في صالات الرقص في الولايات المتحدة تشبه
المشي على أنغام الراجتايم (السريع والبطيء). ذاع صيت الرقصة
عام 1913 ونادراً ما ترقص في أيامنا.

ومن الأغاني المشهورة للفوكستروت "Tea for two"،
"Body and Soul"، "Sweet Georgia Brown". وقد
ألف راقيل لحناً على إيقاع الفوكستروت في مقطوعته المسرحية
الغنائية "الطفل والسحر"، وكذلك وليم والتن في "الواجهة".

Foyer de la danse - بيت الرقص

مُحترَف رقص (ستوديو) في أوبرا باريس، يقع خلف
المسرح، يستخدم كمسرح تجريبي أو تدريبي وقاعة احتفالات



وصالون كان أفراد نادي "Jockey Club" يلتقون فيه مع الراقصين. وقد خُذَ الرسام ديغا هذه القاعة في لوحة شهيرة تأثر بها أشتون وصمم مقطوعة راقصة عام 1932 تحمل العنوان نفسه.

Fracci (Carla) - فراتشي (كارلا) (1936

راقصة باليه ومخرجة إيطالية درست في معهد باليه لاسكالا، ثم بإشراف فولكوف، والتحقت بفرقة لاسكالا عام 1954، وأصبحت راقصة رئيسية عام 1958. قامت بجولات فنية في أرجاء إيطاليا وإنكلترا وألمانيا والسويد. كان دور جيزيل أكثر أدوارها نجاحاً، رقصته إلى جانب راقصين هامين مثل نورييف وفاسيلييف وباريشنيكوف وبرون. أسست بالمشاركة مع زوجها عام 1964 فرقتها الخاصة. وصمم مينيغاتسي وغي لكارلا فراتشي باليهات "النورس" 1968، و"ماكبت" 1969، و"الزهرة الحجرية" 1973، كما صمم لها هودسون رقصة "إنذار القدر" المستوحاة من حياة ايزادورا دانكان.

قامت بإدارة قسم الباليه في مسارح دار اوپرا نابولي وفيرونا ولاسكالا وروما ومثلت دور الراقصة كارسافينا في فيلم "نيجينسكي" 1980 من إخراج روسّ وفيلم تلفزيوني "ساعة مع كارلا فراتشي" 1973.

كرمت بجائزة الفهد الذهبي عام 1959.

Franca (Celia) - فرانكا (تشيليا) 1921 - 2007

راقصة باليه ومصممة رقصات ومخرجة إنكليزية كندية، درست تحت إشراف رامبرت وتودور وايدزيكوفسكي في الأكاديمية الملكية للرقص، وانضمت إلى فرقة رامبرت عام 1936.

رقصت مع عدة فرق في لندن ومع الميتربوليتان. صممت عام 1938 أولى باليهاتها "نحيب كونستانزا" و"Khadra". انتقلت عام 1951 إلى كندا وأسست فيها "فرقة الباليه الوطنية الكندية" ومعهد رقص ملحقاً بها. رقصت مع الفرقة الكندية وشغلت منصب الإدارة فيها حتى عام 1974، وصممت لنفس الفرقة نسختها الخاصة من "كسارة البندق" عام 1964، و"سندريلا" عام 1968.

Françaix(A la) (à la Française) — على الطريقة الفرنسية

باليه من خمسة أقسام، صمم رقصاتها بالانشين على موسيقا سيريناد للأوركسترا للمؤلف الفرنسي جان فرانسويه J. Françaix، قدمتها فرقة "باليه مدينة نيويورك" في نيويورك أول مرة عام 1951.

تعد الباليه دعابة موسيقية راقصة، فثمة تشابه لفظي بين اسم المؤلف الفرنسي صديق بالانشين جان فرانسويه " Jean Françaix" (1912 - 1997) و français وتعني فرنسي. ... تصور الباليه مدى تقلب ميول الشباب وتأثرهم بالمظاهر في تقييمهم للعلاقات العابرة. فتاة تتخلى عن أصدقائها في اللهو حين تؤخذ بمظهر لاعب تنس يرتدي ثياباً بيضاء أنيقة دون أن تحسّ بسطحية شخصيته. يتخلى لاعب التنس عن الفتاة منجذباً إلى أنثى خيالية يصعب الوصول إليها، فتعود الفتاة إلى اللهو مع صديقيها القديمين وكأن شيئاً لم يقع.

Francesca da Rimini - فرانتشيسكا دا ريميني

باليه من مشهدين، صمم رقصاتها D. Lichine على قصة ساهم في صياغتها مع كليفورد مستوحاة من جحيم دانتي، وموسيقا القصيد السيمفوني (بنفس العنوان) من تأليف تشايكوفسكي.

قدمت على مسرح الكوفنت غاردن في لندن أول مرة عام 1937.

المشهد الأول يصور لقاء فرانتشيسكا وزوجها مالاتيسنا لأول مرة، ونفورها من زواج فرض عليها لأسباب سياسية، وتعلقها العاطفي مع شقيق زوجها باولو.

المشهد الثاني يصور العلاقة البريئة بين باولو وفرانتشيسكا الذي يتحول إلى حب جارف، ودخول مالاتيسنا إلى غرفة زوجته وهما في ذروة النشوة والعناق، والمبارزة التي تنتهي بمقتل باولو وانتحار فرانتشيسكا التي تندفع وتلقي بنفسها على السيف الذي طعن حبيبها.

Frankie and Johnny - فرانكي وجوني

باليه من لوحة واحدة، صممت رقصاتها روث پاج وبنثلي ستون على موسيقا من تأليف موروس قدمت على مسرح شيكاغو أول مرة عام 1938.

استوحى مؤلف القصة أحداث هذه الباليه من أغنية مشهورة في الولايات المتحدة.

... قصة حب في حي فقير بمدينة كبيرة. تحب العاهرة فرانكي حاميتها جوني الذي لا يمانع في الاستمتاع بعلاقة سطحية مع فتاة أخرى تدعى نيللي. وفي لحظة غيرة وغضب تقتل فرانكي حبيبها جوني. خلال مراسم الجنازة يبعث القتل حياً!

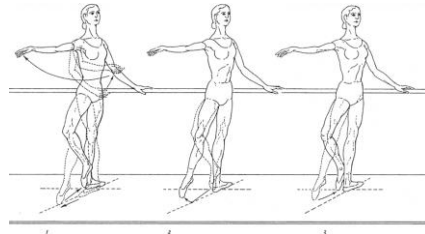
Franklin (Frederic) - فرانكلين (فريدريك) 1914

راقص ومصمم رقصات ومخرج باليهات إنكليزي، درس الباليه تحت إشراف إليوت كلارك وكياشت وليغا وإيغوروف. رقص في الأندية الليلية وكازينو باريس مع جوزيفين بيكر عام 1931 والاستعراضات الموسيقية والأوبرينات حتى عام 1937.

اختير عام 1938 راقصاً رئيسياً في فرقة الباليه الروسية لمونتي كارلو.

راقص ديناميكي ذو موهبة درامية نادرة، رقص في العروض الأولى في عدة باليهات مثل "المرح الباريزي" 1938، "السيمفونية السابعة" 1938، "الأحمر والأسود" 1939، و"روديو" 1942.

أسس عام 1952 فرقة سلافينسكا — فرانكلين، وعاد إلى فرقة مونتي كارلو عام 1954 لمدة ثلاث سنوات، واعتمد مستشاراً ومخرجاً لعدة فرق في الولايات المتحدة وإيطاليا.



Frappé - طرق

حركة راقصة ينفذها الراقص بأن يلامس بقدم الساق المتحركة عنق قدم الساق التي ينتصب عليها.

Free fall - سقوط حرّ

باليه من فصل واحد، صمم رقصاتها تبتلي على موسيقا من تأليف شوبل، قدمت على مسرح جامعة يوتاه أول مرة عام 1967.

ثمة توافق بين تصميم الرقصات وموسيقا كونشرتو شوبل لخمس آلات والمشاركة الحرة للأفكار والصور.

أعيد تصميم الديكورات عام 1975 وقدمتها فرقة "باليه رامبرت".

Fris (Maria) - فريس (ماريا) 1932 - 1961

راقصة باليه ألمانية، درست تحت إشراف غزوفسكي وبيريتي، وبدأت الرقص في برلين وتنقلت بين مختلف المدن الألمانية والتحت بفرقة جانين شارًا.

تمتعت فريس بتقنية رقص في منتهى الكمال ورقصت أهم الأدوار الكلاسيكية بإتقان تام. ماتت منتحرة إذ ألقت بنفسها من سقيفة كواليس أوبرا هامبورغ.

Froman (Margarita) — فرومان (مرغريتا) 1890 - 1970

راقصة باليه ومصممة رقصات وأستاذة روسية يوغوسلافية، درست في معهد "الباليه الإمبراطورية"، وانضمت إلى فرقة البولشوي عام 1909. رقصت مع فرقة دياغيليف بين عامي 1914 و1916، وعادت إلى البولشوي عام 1917، ثم إلى فرقة "موردكين" عام 1918. هاجرت عام 1921 إلى يوغوسلافيا وعملت مع فرقة باليه زغرب، وساهمت في إعادة إحياء فن الباليه فيها. انتقلت عام 1937 إلى دار أوبرا بلغراد، وبدأت تصميم الباليهات منها "أسطورة الأوركيد" 1947، وأسست عدة مدارس لتعليم الباليه، وساهمت في إحياء فن الباليه في الاتحاد اليوغوسلافي. غادرت يوغوسلافيا في أوائل الخمسينيات إلى الولايات المتحدة حيث أسست مدرستها الخاصة لتدريس الباليه.

Frontier - حدود

مقطوعة رقص حديثة من فصل واحد، صممت رقصاتها مارتا غراهام على موسيقا من تأليف هورست، قدمتها فرقتهما في نيويورك أول مرة عام 1935.

الرقصات تصور تصميم الرّواد الأوائل وحماستهم. قدمت الرقصات في العروض الأولى كجزء من عمل أوسع Perspectives1&2.

Frutos (Javier de) - فروتوس (خافيير دي) 1963

راقص باليه ومصمم رقصات فنزويلي، تعلم الرقص في وطنه وفي مدرسة لندن للرقص المعاصر وفي محترف كانينغهام ومع سارة راندر في نيويورك. بدأ الرقص مع فرقة رقص مسرح غاميش عام 1983، ثم مع فرقة "Laura Dean dancers" عام 1989. بدأ تصميم الرقصات فقدم "موت التّم" 1990، ورقصات لفرقة رامبرت "Elsa Canasta" 2003، وللفرقة الملكية النيوزيلاندية "Milagros" 2006، وصمم لفرقة "Phoenix dance" 2006، و"Paseillo" 2006، و"Blue Roses" 2008.

Fuller (Loie) - فولّر (لوا) 1862 - 1928

راقصة ومصممة رقصات ومخرجة من الولايات المتحدة، اكتسبت تجربتها الفنية وهي تمثل وترقص وتغني على خشبة المسرح بعيداً عن المناهج الكلاسيكية لرقص الباليه. ابتكرت ماسمي بالرقص الشعباني أدته مرتدية ثوباً طويلاً حركته وكأنه امتداد لجسمها، وطورت الفكرة بارتداء أثواب حريرية ذات ذيل طويل، وساهمت في الحياة الفنية التشكيلية إلى جانب فناني الاتجاه الرمزي والانطباعي، وقام عدد منهم بتخليدها في لوحاتهم ومنحوتاتهم. قدمت عدداً من التصميمات الناجحة مثل "الفراشة" 1892، "غيوم" 1893، "رقصة النار" 1895. وقدمت في مطلع القرن العشرين تصميمات لرقصات جماعية أكثر تعقيداً بابتكارها لأزياء رقص وتأثيرات ضوئية. أسست عام 1908 مدرستها الخاصة واستمرت في تقديم عروضها حتى عام 1925.

Fuoco (Sofia) - فيوكو (سوفيا) 1830-1916



راقصة باليه إيطالية درست تحت إشراف بلازيس، بدأت الرقص في ميلانو عام 1839 ولم تتجاوز الخامسة عشرة من العمر، ثم انتقلت إلى أوبرا باريس. وبرعت في الرقص على ذروة القدم حتى إنها لُقبت بالـ Pointue، وتنتقلت بين إيطاليا وإنكلترا وإسبانيا وفرنسا، واعتزلت في أواخر ستينيات القرن التاسع عشر.

G

Gilmour (Sally) - غيلمور (سالي) 1921 - 2004

راقصة باليه إنكليزية، درست في لندن تحت إشراف كارسافينا وفي معهد رامبرت، وانضمت إلى فرقة رامبرت عام 1937. رقصت الأدوار الرئيسية مدة عشر سنوات، وقدمت

العروض الأولى : "امرأة في ثعلب" 1939، "بيتر والذئب" 1940، "الاعتراف" 1941، "السيمفونية البسيطة" 1944، "الهارب" 1944، السيد "پانش" 1946، "عودة البحار" 1947، Concerto Burlesko ، "ليلة شتاء" 1948. اعتزلت الرقص مع فرقة رامبرت عام 1953 .

Gilpin (John) - غيلبين (جون) 1930-1983

راقص باليه وممثل إنكليزي، درس الرقص في معهدَي "كون - ريمان" و"رامبرت". انضم عام 1945 إلى فرقة "رامبرت"، وأصبح من الراقصين الرئيسيين فيها. رقص مع فرقة رولان پتي عام 1949، ومع فرقة "ماركيزدي كويثاس" عام 1950، ثم عاد إلى لندن وانضم إلى فرقة "باليه مهرجان لندن". وفي عام 1965 أصبح مديرها الفني. يعد من أهم راقصي الباليه الذكور في إنكلترا .

Gingerbread Heart (The) - قلب من خبز الزنجبيل

باليه من ثلاثة فصول صمم رقصاتها فرومان على موسيقا من تأليف بارانوفيتش. قدمت على مسرح زغرب أول مرة عام 1924. تروي الباليه قصة شاب قدم لخطيبته كعكة زنجبيل على شكل قلب، وتتداعى رؤى سعيدة تدب خلالها الحياة في دمي الكعك.

تعد الباليه من أهم باليهات المدرسة اليوغوسلافية.

Ginner (Ruby) - جينر (روبي) 1886-1978

أستاذة رقص إنكليزية وخبيرة في الرقص الإغريقي القديم، درست الباليه قبل أن تتعمق في دراسة الرقص الإغريقي وتؤسس عام 1913 فرقة سمّتها "الراقصون الإغريقيون". أسست خلال الحرب الأولى مدرسة رقص "روبي جينر". وفي عام 1923 جمعية مدرسي الرقص الإغريقي. ألّفت العديد من الكتب في مجال إعادة إحياء الرقص الإغريقي القديم.

1826-1768 - جيويا (غايتانو) Gioia (Gaetano)

راقص باليه ومصمم رقصات إيطالي، كاد أن ينخرط في سلك الكهنوت، لكنه تراجع حين التقى الراقص الكبير فيستريس، وتحوّل إلى راقص الباليه.

تعلم الرقص تحت إشراف ترافيري، وبدأ سيرته الفنية في روما يرقص ويتقمص الأدوار النسائية.

قدم عام 1789 تصميمه الأول "Sofonisba" باليه مهدت له الطريق لدخول أهم مسارح الباليه.

كان جيويا غزير الإنتاج، قدم 221 باليه في منتهى التألق والمثالية، واستحق لقب "سوفوكليس الرقص".

تعرضت باليهاته التي عُرضت على مسارح إيطاليا وليزبون ومدريد وقيينا للانتحال الفني.

تعرض جيويا لحادثة سقوط على مسرح سان كارلو في نابولي قضت عليه وهو في ذروة مجده وعطائه.

جيزيل - Giselle

باليه رومانتيكية من فصلين، صمم رقصاتها كورالي وبيرو، وأعد قصتها تيوفيل غوتيه وثيرنوا دي سان ليون معتمدين قصة للشاعر الألماني هاينريش هاينه. قدمتها فرقة دار أوبرا باريس أول مرة عام 1841.

تدور أحداث الحكاية في غابة بوادي الراين في القرون الوسطى.



يجمع حب صادق بين الحسناء البريئة جيزيل وأمير وسيم
يتهرب من خطيبته الأميرة باتيلد، ويتقرب من جيزيل متكرراً بزي
صياد عابر.

ينافس هيلاريون حارس الغابة الأمير على حب جيزيل إلا أن
الأخيرة تصدّه.

يكشف هيلاريون حقيقة شخصية الأمير ألبريخت والسر
الكامن وراء تنكره.

الحسنة جيزيل مولعة بالرقص لحد المبالغة، الأمر الذي
يثير المخاوف في أعماق والدتها "بيرتا"، التي تخشى من أن
يودي إفراطها في الرقص بحياتها فتتحول إلى Wili⁽⁷⁴⁾ وتتضم
إلى سرب أشباح الفتيات اللواتي روي عن رقصهن ليلاً في
أعماق الغابة.

يقترّب موكب أمير كورلاند ترافقه ابنته باتيلد ويسحران
بجمال الطبيعة المحيطة بكوخ جيزيل ويعجبان بأناقة وبساطة
سكنها. ترقص جيزيل مرحبة بضيوفها النبلاء مثيرة دهشة الأمير
وابنته. ينسحب الضيوف لأخذ قسط من الراحة... يقترّب الأمير
المتنكر متسللاً بهدوء ليتحدث إلى جيزيل. إلا أن هيلاريون
يعترض طريقه كاشفاً لجيزيل هوية الأمير المتنكر. تعود الأميرة
باتيلد وتقترب من خطيبها، فتكتشف جيزيل الحقيقة القاسية وتترنح
من شدة الصدمة، وترقص وقد اختل عقلها وتحطم قلبها، فتسقط
وهي تلفظ أنفاسها الأخيرة.

... وفي إحدى الليالي يتسلل الأمير إلى الغابة ويقترّب ليجثو
عند قبر حبيبته ويطلب المغفرة. وعند منتصف الليل تبعث أطياف
راقصة تترأسهن ميلاً ملكة الـ Wili. تتجلى جيزيل لحبيبها
فيقترب منها ويحاول معانقتها بلا جدوى، وتحاول جيزيل

74 - Wili : فتاة تموت في فترة خطوبتها.

مراقصته لتحول دون انتقام ميرًا من حبيبها، وتتجح في مماطلة الملكة إلى بزوغ الفجر منقذة حبيبها. و مع شروق الشمس تعود الـ Wilis إلى قبورهن .. ويبقى الأمير وحده يعاني اليأس، وألم الفراق وتأنيب الضمير.

... "جيزيل" أشهر الباليهات الرومانتيكية وأكثرها تقديماً من أهم الفرق العالمية وساحة للتنافس بين الباليينيات، بدءاً من كارلوتا غريزي وفاني ايلسلي، مروراً بأليسيا ماركوفا وغالينا أولانوفا، وانتهاءً بأعظم الباليينيات القرن العشرين.

أعدت للباليه عدة نسخ تناولت بعض التعديلات في الديكورات وأسلوب الإخراج، من أهمها نسخة يتنيا (سان بطرسبرغ 1884)، ونسخة فوكين (باريس 1910).

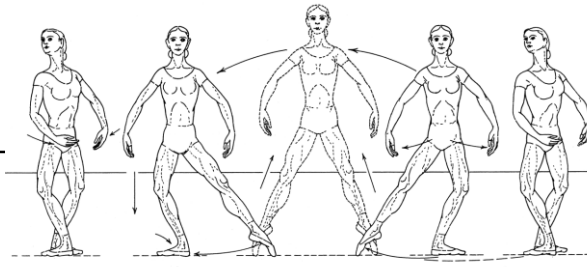
Gitana (La) - الغجرية

باليه من ثلاثة فصول صمم رقصاتها وألف قصتها فيليبو تاليوني على موسيقا من تأليف شميت وأوبير. قدمت على مسرح سان بطرسبرغ أول مرة عام 1838.

تختطف مجموعة من الغجر الطفلة لوريتا ابنة دوق ميدينا... وبعد سنوات عديدة يقع إيفان ابن حاكم نوفغورود في حب لوريتا ويزداد تعلقاً بها حين يكتشف أنها من أصول نبيلة. وتختتم الباليه بعودة لوريتا برفقة حبيبها إيفان إلى قصر والدها الدوق.

Glissade - الانزلاق

خطوط انزلاقية زاحفة يؤديها الراقص دون أي حركة قافزة، منطلقاً من الوضعية الخامسة إلى وضعية المباعدة بين الساقين، ثم يعود إلى الوضعية الخامسة، وبالتالي يتحرك الراقص بخطوة جانبية. يمكن إجراء نفس الحركة باتجاه الخلف أو الأمام.



Gloire (La) - المجد

باليه من فصل واحد، صمم رقصاتها أنتوني تودور على موسيقا اختارها من ثلاث افتتاحيات من تأليف بيتهوفن، قدمتها فرقة "باليه مدينة نيويورك" أول مرة عام 1952 في نيويورك، تصور الباليه الازدواجية التي تطبع حياة نجوم المسرح بكل تناقضاتها في حياتهم الخاصة والعامة وذلك من خلال ثلاثة مشاهد مسرحية "اغتصاب لوكريسيا"، "فيدرا" و"هاملت".

Gloria - غلوريا

1- باليه من فصل واحد، صمم رقصاتها ماكميلان على موسيقا من تأليف پولينك، قدمتها فرقة الكوئنت غاردن أول مرة في لندن عام 1980.

موضوع الباليه مستوحى من "وصية الشباب" لفيرا بريتاين، ويعبر عن الأسى لزهوق أرواح الشباب في خنادق معارك الحرب العالمية الأولى.

2- باليه من فصل واحد، صمم رقصاتها مارك موريس على ألحان من تأليف فيفالدي، قدمتها فرقة مارك موريس في نيويورك أول مرة عام 1981.

تأثيرات الألحان الكنسية جلية في تفاصيل المشهد الراقص.

Glover (Savion) - غلوفر (سافيون) 1973

راقص ومصمم رقصات من الولايات المتحدة، شارك في نشاطات المسرح الموسيقي في برودواي، ولم يتجاوز العاشرة من العمر. وبرع في رقص الـ Tap dance وحصل على جائزة توني لتصميماته عام 1995. يعد من أفضل مصممي وراقصي الـ Tap في الولايات المتحدة.

Glushkovsky (Adam) – غلوشكوفسكي (آدم) 1793-1870

راقص باليه ومصمم باليهات ومدرس رقص روسي. درس في معهد الباليه الإمبراطوري في سان بطرسبرغ تحت إشراف ديدلو، وتخرّج عام 1809. رقص مع فرقة مارينسكي عدة أعوام وانتقل بعدئذٍ إلى موسكو، وعمل مصمماً رئيسياً في البولشوي، ومديراً لمدرسة الرقص فيها عام 1812. اعتزل عام 1831 وغادر البولشوي عام 1839.

طبق غلوشكوفسكي مناهج تدريسية في غاية الدقة والانضباط، وجعل من البولشوي منافساً قوياً لمسرح مارينسكي واتخذ خلال فترة اجتياح نابوليون لموسكو قرارات حاسمة أنقذت مدرسة الباليه من الفناء.

طبع مذكراته "مذكرات أستاذ باليه" عام 1856.

Goddard (Jonathan) – غودارد (يوناتان) 1979

راقص باليه إنكليزي، درس الرقص في مدرسة رامبرت، وبدأ الرقص عام 1999 مع الـ "مسرح الرقص الاسكتلندي"، وانتقل عام 2002 إلى فرقة "رينتشارد ألتون"، ثم إلى فرقة رامبرت عام 2008.

راقص يتميز بوضوح خطواته الراقصة وحس موسيقي فريد. حصل عام 2007 على جائزة "أفضل راقص".

Godden (Mark) – غودن (مارك) 1958

راقص باليه ومصمم رقصات من الولايات المتحدة، بدأ بدراسة التمثيل وانتقل إلى دراسة الرقص وهو في العشرين من العمر في معهد وينيبغ الملكي، وانضم إلى فرقته عام 1984، ورُفِعَ إلى مرتبة راقص رئيسي عام 1989. واعتمد مصمماً للرقصات عام 1990، وقدم "أسطورة" 1990، "الأميرة والجندي" 1991، "ملائكة في فن العمارة" 1993، وجمع بين الأسلوبين الكلاسيكي والحديث.

صمم لفرقة "Les Grands Ballets Canadiens" باليه "الغرفة" 1993، "أزرق فاتح" 1994، "مرايا" 1995، و"دراكولا" 1998، "النأي السحري" 2003 لفرقة وينيبغ. وصمم عدة باليهات لفرقتي "باليه بوسطن" و"معهد رقص هاربير".

Godunov (Alexander) - غودونوف (ألكساندر) 1995-1949

راقص باليه سوفيتي. درس في معهد باليه البولشوي والتحق بفرقته عام 1966. رقص دور كارينين في العرض الأول لباليه "أنا كارنينا" 1972، والدور الرئيسي في باليه "حب مقابل حب" 1976. فاز بالميدالية الذهبية في مسابقة الباليه بموسكو عام 1973. غادر البولشوي عام 1979 ليلتحق بفرقة "American Ballet Theatre"، ولازمها حتى عام 1982 حين بدأ التمثيل السينمائي.

Goh (Choo- San) - غوه (تشوو - سان) 1948-1987

راقص باليه ومدرس رقص ومصمم رقصات ومخرج باليهات صيني. درس في أكاديمية باليه سينغافورة، وغادرها عام 1970، والتحق بفرقة "الباليه الوطنية الهولندية"، ولازمها لمدة

خمس سنوات. انتقل إلى فرقة باليه واشنطن وعمل فيها مصمماً للبيئات ومديراً فنياً مساعداً. لقيت تصميماته استحسان معظم فرق الباليه في الولايات المتحدة وأوروبا باريس والسويد. تعد باليه Configuration من أفضل إنجازاته.

Goldberg Variations - تنويغات غولدبرغ

باليه من ثلاثين تنويغاً. صمم رقصاتها روبينز على موسيقا من تأليف باخ تحمل العنوان نفسه ، قدمتها فرقة "باليه مدينة نيويورك" على مسرح لينكولن سنتر في نيويورك أول مرة عام 1971.



رقصات ثنائية ورباعية وسداسية وجماعية تتوالى وتنسجم مع إيقاع وسرعة ولحنية التنويغات.

Goleizovsky (Kasyan) — غوليزوفسكي (كازيان) 1970-1892

راقص باليه ومصمم باليهات روسي. درس الباليه في موسكو ثم انتقل إلى سان بطرسبرغ، وتعلم تحت إشراف فوكين وتخرج عام 1909، وانضم إلى فرقة البولشوي. أسس محترفه الخاص في موسكو عام 1916 وصمم عدة باليهات مصغرة. ومارس نشاطه مصمماً رقصات خارج البولشوي، وخاصة على مسارح الأندية الليلية والمسارح الصغيرة محققاً نجاحاً كبيراً.

ودعي عام 1918 لترؤس محترف مدرسة البولشوي. وأسس عام 1922 فرقته الخاصة "فرقة باليه الحجرة بموسكو"، وصمم لها العديد من الباليهات ذات الطابع الحديث، مثل "إله الحقول" و"سالومي" وأفضلها "يوسف الجميل" 1925، ولقيت باليهاته شيئاً من الممانعة من الأوساط المحافظة مثل "لولا" 1925، و"الزوبعة" 1927.

تابع غوليزوفسكي نشاطه الفني بعيداً عن البولشوي، متحولاً إلى الحفلات الموسيقية وصالات الموسيقى، وتنقل بين مختلف أقاليم الاتحاد السوفييتي يدون ويكيف الرقصات الفولكلورية، ويصمم الرقصات لفرق الغناء والرقص الشعبي لوزارة الداخلية.

Golovina (Solange) - غولوفينا (سولانج)

راقصة باليه روسية شقيقة سيرج. انضمت إلى فرقة "ماركيز دي كويكاس"، تمتعت بتقنية رقص باليه مثالية، ولازمت الفرقة حتى تفككها. عملت في مجال التدريس.

Golovine (Serge) - غولوفين (سيرج) 1927-1998

راقص باليه فرنسي من أصل روسي، تعلم الرقص تحت إشراف الأستاذة جولي سيدوفا بمدينة نيس، وتلقى الإرشادات والنصائح من أستاذ رقص دار أوبرا باريس غوستاف ريكو. انضم إلى فرقة باليه "مونتي كارلو"، وغادرها بعد عام إلى دار أوبرا باريس، ثم انتقل إلى فرقة "ماركيز دي كويكاس" وحقق فيها صعوداً سريعاً، وتألّق في أدائه لثنائية "الطائر الأزرق" إلى جانب روزيلا هايتاور.

أثار دهشة وإعجاب أساتذة الباليه ونقادها حين رقص في باريس مع الفرقة ذاتها، وتألّق في تقديمه باليه "الحب ومصيره" من تصميم سيرج ليفار.

أسس عام 1962 فرقته الخاصة "رفاق الرقص"، وأشرف بين عامي 1964 و1969 على إدارة فرقة باليه أوبرا جنيف. اعتزل الرقص عام 1976، وتابع نشاطه التدريسي. كرم بوسام الشرف الفرنسي عام 1998.

Gopak - غوپاك

رقصة أوكرائية في غاية الحيوية يرقصها الرجال، وقام مصممو الباليه الروسي بتكييفها، وأدخلت ضمن مشاهد الباليه في العهد السوفييتي مثل "تاراس بولبا" و"غايانيه".

Gopal (Ram) - غوپال (رام) 1917-2003

راقص ومصمم رقصات وأستاذ رقص هندي. يعدّ أهم راقص عرف أوساط الرقص الكلاسيكي بتقاليد الرقص الهندي. تعلم الرقص تحت إشراف أساتذة كبار مثل ميزرا وسوندارام وكونروب وناباكومار. اصطحب فرقته الخاصة إلى لندن عام 1939، وأسس عام 1962 "أكاديمية الرقص والموسيقا الهندية" في لندن. ألف العديد من الكتب أهمها "رقصات الهند" و"أسطورة تاج محل".

Gordeyev (Viacheslav) - غوردبييف (فياشيسلاف) 1948

راقص ومخرج باليهات روسي، درس في معهد البولشوي والتحق بفرقته، ورقص الأدوار الرئيسية في عروض الفرقة. فاز عام 1977 بالميدالية الذهبية لمسابقة الرقص. بدأ عام 1981 بتصميم الباليهات وعين مديراً فنياً لفرقة باليه جمهورية روسيا، واستلم إدارة البولشوي بين عامي 1995-1997.

Gordon (David) - غوردون (ديفيد) 1936

راقص باليه ومصمم رقصات من الولايات المتحدة. درس الفنون في معهد بروكلين، وتعلم الرقص تحت إشراف كانيغهام وهورست ودون.

رقص مع فرقة "مسرح رقص جودسن" خلال العقد السادس من القرن العشرين، ومع فرقة "إيثون رينيه"، ومع الـ "Grand Union" خلال السبعينيات.

أسس عام 1971 فرقته الخاصة وصمم لها عدة أعمال.

مصمم رقصات ذو حس تحليلي متقدم، إلى جانب رؤية مسرحية صائبة قادرة على دمج النصوص والتصوير السينمائي وأغاني البوب. صمم عدداً من الأعمال لفرقته، أهمها "ماذا حدث" 1978، "Frame work" 1983، "الولايات المتحدة" 1989، وصمم لفرق هامة مثل "American Ballet Theatre"، و"مسرح رقص هارلم"، ودار أوبرا باريس.

Gore (Walter) - غور (والتر) 1979-1910

راقص باليه ومصمم رقصات ومخرج إنكليزي، درس الرقص تحت إشراف ماسين ورامبرت وانضم إلى فرقته عام 1930، ثم انتقل إلى فرقة Vic Wells عام 1935، ورقص الدور الرئيسي في باليه "سيرة ماجن".

بدأ تصميم الباليهات عام 1938، وقدم "الرقص الختامي" لفرقة رامبرت، تلتها باليهات "السيمفونية البسيطة" 1944، "السيد پانش" 1946، "ليلة شتاء" 1948، و"أنتونيا" 1949. غادر فرقة "رامبرت" عام 1950 وعمل مصمماً حرّاً وقدم "اللعيقة" 1951 لفرقة الشانزليزيه، و"بطاقة بيضاء" 1953 للسادلرز ويلز.

أسس عام 1953 فرقته الخاصة، وتنتقل بين مختلف عواصم الباليه، وتسلم إدارة فرقة باليه مدينة فرانكفورت بين عامي 1957 و1959، وقام بتأسيس فرقة "باليه لندن" وأشرف على إدارتها بين

عامي 1961 و 1963، وعمل مدة أربعة أعوام أستاذاً للباليه في فرقة غولبينكيان بمدينة ليزبون.

صمم غور خلال سيرته الفنية أكثر من ثمانين باليه.
Gorski (Alexander) — غورسكي (ألكساندر) 1871-1924

راقص باليه ومصمم رقصات روسي. أستاذ باليه المعهد الإمبراطوري في سان بطرسبرغ. ويعد من أهم مجددتي فن الباليه في روسيا. اعتمد طريقة تدوين الرقص الذي ابتكره "فلاديمير ستيبانوف" وطبقه في معهد ومسرح مارينسكي. انتقل عام 1906 إلى مسرح البولشوي وقام بحركة إصلاحية هامة، إذ حدّث مناهج وأساليب تدريب الطلاب والراقصين فيها.

أعاد تصميم رقصات باليه "دون كيخوت"، وعدّل بعض مشاهد باليه "بحيرة التّم"، وصمم عام 1912 باليه "نوتردام باريس".

دعي إلى لندن حيث قدم "حلم الرقص"، وعاد إلى البولشوي وقدم فيها آخر تصميماته عام 1924 باليه "كهف فينوس".

Goslar (Lotte) - غوزلار (لوتّه) 1906-1997
راقصة وممثلة إيمانية ألمانية، درست تحت إشراف فيغمان، ورقصت ومثلت على مسارح الأندية الليلية في برلين. غادرت ألمانيا عام 1933، واستقرت في هوليوود حيث قامت بتصميم الرقصات لفرقتها الخاصة وللأفلام السينمائية. برعت في تعليم الرقص والإيماء، ومن أهم طلابها "مارلين مونرو".

Goviloff (Georges Golovine) — غوفيلوف (جورج غولوفين)

راقص باليه فرنسي من أصل روسي، شقيق سيرج، تعلم الرقص في باريس تحت إشراف الأستاذة بريوبراجينسكايا، وانضم إلى فرقة "ماركيز دي كويغاس" ورقص معها الأدوار الرئيسية، وبلغ مرتبة النجومية. عمل مع فرقة "مهرجان لندن".

Graham (Martha) - غراهام (مارتا) 1894-1991

راقصة باليه ومصممة رقصات وأستاذة رقص ومديرة فرق باليه من الولايات المتحدة. شخصية فنية بارزة في عالم الباليه الحديث للقرن العشرين في الولايات المتحدة.

بدأت تتعلم الرقص عام 1916 في مدرسة دينيث ون في عمر متقدم نسبياً، والتحقت بفرقة دينيث ون حتى عام 1923. قدمت عام 1926 في نيويورك أول أمسية رقص راقصة منفردة، وأسست في العام التالي مدرستها الخاصة لتعليم الرقص الحديث، مدرسة سرعان ما تحولت إلى منارة الرقص الحديث في القرن العشرين. كونت عام 1929 فرقها الخاصة للرقص الحديث، وتنقلت بين عواصم الباليه حتى خمسينيات القرن العشرين، وكانت الفرقة مقتصرة على الراقصات فقط، إلا أن الراقصين الذكور انضموا إلى الفرقة بدءاً من عام 1944. وإن سمّت تصميماتها الراقصة باليهات إلا أنه لم يكن لها أي شبه بالباليهات الكلاسيكية وحكاياتها، أما أعمالها ذات الصيغة الروائية فقد استمدت مواضيعها من المسرح الإغريقي "ميدياً" في باليه "كهف القلب" و"جوكاستا" في "رحلة الليل" و"كليتمنسترا"، أو من فولكلور سكان أمريكا الأصليين أو بالتعمق في دراسة الحياة الخاصة للشخصيات التاريخية مثل جان دارك، الأخوات برونتيه، إميلي ديكنسون.



وسعت غراهام للغوص في أعماق شخصية المرأة الأمريكية (باليه الحدود 1930) وتقلبات مشاعر الحزن (نحيب 1930). وفي مراحل أخرى اختارت مواضيع خفيفة ومرحة (كل نفس حلبة استعراض وبهلوانيو الرب) أو مشاهد شاعرية (تسالية الملائكة). مصممة باليهات ذات نتاج غزير تجاوز المئة والثمانين باليهاً، عملت في مجال تدريس الباليه في البداية بخطأ أرضية، وابتكرت وضعيات تظهر حركات الأطراف ومفاصلها وكأنها مجرد زوايا، إلا أنها مع تطور أسلوبها اكتسبت خطوطها وحركاتها الكثير من الانسيابية والمرونة والشاعرية.

بعد وفاة مارتا غراهام عام 1991 استلم رونالد بروتاس إدارة الفرقة، وواصل تقديم أعمالها ونشر مبادئها في مجال تحديث فن الباليه.

1907 - 1819 - غراهن (لوسيل) Grahn (Lucile)



راقصة باليه دانماركية، درست تحت إشراف بورنونفيل في مدرسة "الباليه الملكية الدانماركية" وفي باريس تحت إشراف باريز، وعادت عام 1835 إلى كوينهاغن وأدت الأدوار الرئيسية في باليهات أستاذها بورنونفيل. اضطرت لمغادرة الفرقة إثر خلاف نشأ مع أستاذها، وعادت إلى باريس عام 1838 ورقصت باليه كارنافال البندقية

على مسرح دار الأوبرا، وانضمت إلى فرقته عام 1843، ودخلت في منافسة حادة مع الباليرينا إيلسler، منافسة أثارت مشاعر جمهور الباليه في باريس.

انتقلت عام 1845 إلى لندن، ورقصت دور "إيولين" على خشبة المسرح الملكي، ودور "ابنة اللص". وقامت بجولات فنية

في عواصم الباليه حتى اعتزالها عام 1856. قامت بتدريس رقص الباليه في لايبزيغ بين عامي 1858 و 1861، وفي دار أوبرا ميونيخ بين عامي 1869 — 1875. شاركت في الإنجاز المسرحي لأوبرات فاغنر "ذهب الراين" و"أساطين الغناء في نورمبرغ".

Grand duo - الثنائية الكبيرة

عمل راقص من تصميم مارك موريس على أربعة مقاطع موسيقية من ثنائية الكمان والبيانو للمؤلف لو هاريسون، قدمتها فرقة مارك موريس على مسرح ماساشوستس أول مرة عام 1993. عمل راقص تجريدي الصفات يبحث في البدائية (Primitivism).

Grand pas - خطوة راقصة كبيرة

خطوة رقص ثنائي، شائعة في الباليهات الكلاسيكية، تبدأ بتمهيد تشارك فيه فرقة الباليه والبالييرينا الأولى يرافقها الراقص الأول، تليها رقصة بطيئة ثم التنويعات وتنتهي بخاتمة. من أشهر الخطا الراقصة الكبيرة تلك المعروفة في باليه "ريموندا" وباليه "باكويتا".

Grand Pas Classique - الخطوة الكلاسيكية الكبيرة

رقصة ثنائية صممها غزوفسكي على موسيقا من تأليف أوبير، وقدمت عام 1949 على مسرح الشانزليزيه. تقدم الرقصة استعراضاً فخماً لمهارات رقص الباليه الكلاسيكية.

Grant (Alexander) - غرانت (أليكساندر) 1925

راقص باليه ومخرج باليهات نيوزيلاندي، تعلم في مدرسة السادلرز ويلز تحت إشراف أوبريان وهورن، والتحق بفرقتها بعد الحرب العالمية الثانية، وترفع عام 1949 إلى مرتبة راقص رئيسي، وعُدَّ أفضل من رقص أدوار "نصف الطابع" في السادلرز

ويلز. تألق في أداء الأدوار الرئيسية لتصميمات أشتون مثل "سندريلا" 1948، "دافنيس وكلويه" 1951، "بيرسيفون" 1961، "الحلم" 1964، و"تنويغات إنغما" 1968. اختير مديراً لفرقة الباليه الوطنية الكندية بين عامي 1976 و1983، ومدرّباً لفرقة "باليه مهرجان لندن" بين عامي 1985 - 1989.

Graziosa - غراتزيوزا

باليه من فصل واحد، صمم رقصاتها بتبيا على موسيقا من تأليف تيودور لابارّ، وقدمت على مسرح دار أوبرا باريس أول مرة عام 1861.

باليه قصيرة صممت لاستعراض مهارات البالييرينا أماليا فيراريس في أداء الرقصات الإسبانية والإيطالية.

Greco(Emio) - غريكو (إيميو) 1965

راقص باليه ومصمم ومخرج باليهات إيطالي، تدرب في معهد هايتاور بمدينة كانّ. وبدأ الرقص في الأندية الليلية ثم انضم إلى فرقة باليه "أنتيب". تنقل بين عدة فرق رقص حديث، مثل فرقة جان فابر وفرقة تيشيغاوارا. أسس مع بيتر شولتن فرقة رقص حديث بمدينة امستردام، وقدم "Double Points" المكونة من خمسة أعمال راقصة، قُدمت بين عامي 1996 و2002، و"Hell" 2005. تصميمات حديثة وجريئة تعتمد لغة رقص جديدة وليدة العلاقة بين إمكانات الحركات التعبيرية لجسم الراقص والفضاء المحيط به من ضوء وصوت.

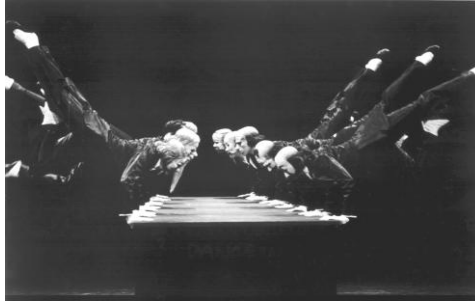
Greco(José) - غريكو (خوسيه) 1919-2000

راقص إسباني من أصل إيطالي. من أهم راقصي الفلامينكو والشريك الراقص المفضل لراقصة الفلامينكو الشهيرة ارجنتينيتا. درس رقص الفلامينكو تحت إشراف هيلين فيولا والأرجنتينيتا، ورقص في الأندية الليلية حتى عام 1942 حين بدأ بمرافقة

الأرجنتينيتا. وفي نهاية أربعينيات القرن العشرين أسس فرقته الخاصة. ظهر في عدة أفلام هوليبودية.
اعتزل الرقص عام 1990 وتفرغ للتدريس.

Green Table (The) – الطاولة الخضراء

باليه رقصة موت في ثمانية مشاهد — صاغ قصتها وصمم رقصاتها Joss على موسيقا من تأليف فريدريك كوهن. قدمتها فرقة "Filkwang Tanzbuhne" على مسرح الشانزيلييزيه أول مرة عام 1932.



يتحاور ديبلوماسيون يرتدون بزاتهم الرسمية حول طاولة خضراء عن عبثية الحرب ونتائجها الكارثية على شعوبهم من خلال مشاهد تتحول وتتأرجح بين المكر والغضب الشديد

والمصالحة والتحريض والوعيد والاختلاف إلى حد إعلان الحرب.

وفي مشهد آخر تصور الباليه لقطات مؤثرة، مثل وداع المحاربين لأحبائهم، وجحيم المعارك، ونزوح السكان وبيوت الدعارة، وعودة الناجين.

والمشهد الأخير يصور عودة السلام عندما يعود الديبلوماسيون إلى طاولة الحوار والتفاوض، ويعلنون السلام مطلقين رصاصاتهم في الهواء.

قدمت الباليه في أهم عواصم الباليه، وحقت نجاحاً كبيراً، وخلفت انطباعاً مؤثراً.

Gregory (Betsy) – غريغوري (بيتسي) 1952

راقصة باليه ومخرجة إنكليزية، تعلمت في مدرسة الرقص في لندن، وشاركت في تأسيس فرقة "Second Stride" عام 1982. شاركت في مسرح "The Place" بين عامي 1994 و1997. وعملت تحت إشراف فال بورن في إحياء مهرجان "Dance Umbrella" للرقص المعاصر، واستلمت عام 2007 الإدارة الفنية للمهرجان المذكور.

Gregory (Cynthia) – غريغوري (سينثيا) 1946

راقصة باليه من الولايات المتحدة، درست الباليه تحت إشراف " C.Maracci و M.Panaie و R. Rosellat ". التحقت عام 1961 بفرقة باليه سان فرانيسكو فرقت الأديوار الرئيسية للعروض الأولى لباليهات من تصميم L.Christensen. انضمت عام 1975 إلى فرقة "American Ballet Theatre" ورقصت فيها الأديوار الرئيسية لباليهات كلاسيكية ولباليهات من تصميم بالانشين وتودور، وباليهات "خماسية برامز" 1969 ، "في منتصف الليل" 1967 ، "المعبود الأبدى" 1969 ، "الهز" 1970 ، "پارتيتا باخ" —Tharp. انسحبت عام 1991 من الفرقة المذكورة وتابعت حياتها الفنية في إخراج الباليهات الكلاسيكية وتدريب فرق الباليه في أهم عواصم الباليه. تمتعت بتقنية رقص مثالية وحضور مسرحي وبنية في غاية التناسق.

Greve (Kenneth) – غريف (كينيث) 1969

راقص باليه ومصمم رقصات ومخرج دانماركي، تعلم الباليه في مدرسة الباليه الملكية الدانماركية ومعهد باليه " American ballet"، والتحق بفرقة "باليه مدينة نيويورك" عام 1986، ثم إلى فرقة "American ballet" عام 1988. وغادر عام

1989 إلى فرقة باليه أوبرا باريس حيث منحه نورييف مرتبة النجومية.

رقص مع فرقة باليه شتوتغارت عام 1990، وفرقة دار أوبرا فيينا عام 1991، وعاد إلى الدانمارك برتبة راقص رئيسي عام 1992.

راقص طويل القامة ذو حضور مسرحي، رقص الأدوار الكلاسيكية والمعاصرة بإتقان مثالي.

صمم عدة باليهات أهمها "هاملت" 2003، و"كسارة البندق" 2007. اعتزل الرقص عام 2008 وتسلم إدارة فرقة الباليه الوطنية الفنلندية.

Grey (Beryl) - غراي (بيريل) 1927

راقصة باليه ومخرجة باليهات إنكليزية، درست تحت إشراف م.شارب وفي مدرسة باليه السادلرز ويلز تحت إشراف فولكوفا ودي قالوا وسيرغييف. انضمت إلى فرقة السادلرز ويلز عام 1941 وهي في الرابعة عشرة من العمر. رقصت دور أوديل أوديت في باليه بحيرة التم وهي في الخامسة عشرة.

راقصة طويلة القامة أنيقة الحركات ذات موهبة استثنائية في التعبير وحضور مسرحي قوي. رقصت الأدوار البطولية للعروض الأولى لباليهات أشتون مثل "The quest" 1943، "Les Sirènes" 1946، "سندريلا" 1948، "تكريم للملكة" 1953، "هدية عيد الميلاد" 1956، وباليهات من تصميم دي قالوا مثل "نزهة" 1943، وتصميمات لكرانكو وماسين.

بدأت عام 1957 بجولاتها المستقلة راقصةً زائرة، ورقصت في أهم عواصم الباليه في أوروبا وخاصة مع فرقة البولشوي خلال عامي 1957 و1958 وفي بكين عام 1964.

تسلمت إدارة فرقة "London Festival Ballet" بين عامي 1968 — 1979، وترأست عام 1991 "الجمعية الإمبراطورية لأساتذة الرقص".

كرمت بلقب فارسة الإمبراطورية البريطانية عام 1988.
Grigoriev (Serge) — غريغوريف (سيرج) 1884 — 1968

راقص وأستاذ باليه روسي، تعلم الرقص في معهد الرقص للمسرح الإمبراطوري في سان بطرسبرغ وتخرج فيها عام 1900، والتحق بفرقة مارينسكي. وبعد عدة سنوات انضم إلى فرقة الباليه الروسية لدياغيليف عام 1909، وعمل مشرفاً على تدريبات الفرقة وتسيير أمورها الإدارية، وظلّ مرتبطاً بالفرقة حتى وفاة دياغيليف.

رقص مع فرقة دياغيليف في باليهات "شهرزاد" 1910، و"الديك الذهبي" 1914، و"الحانوت العجيب" 1919. التحق بفرقة "الباليه الروسية لمونتي كارلو" عام 1929 يسيّر أمورها الإدارية حتى انحلال الفرقة عام 1948. ساهم بالتعاون مع زوجته الباليرينا تشيرتيتشيفا في تهيئة عروض "الطائر الناري" و"بيتروشكا" و"الرقصات البولوفتسية" و"السيلفيد" لفرقة السادلرز ويلز بين عامي 1954 و1965. ألف كتاب "باليه دياغيليف" عام 1953.

Grigorovich (Yuri) - غريغوروفيش (يوري) 1927

راقص باليه ومصمم رقصات ومخرج باليهات سوفيتي. درس الباليه في مدرسة باليه لينينغراد تحت إشراف ألكسندر پوشكين وپونوماريث، وتخرج فيها عام 1946. رقص الأدوار الرئيسية في فرقة كيروف، وتميز في أداء أدوار نصف الطابع. ساهم في العروض الأولى لباليهات "الفارس البرونزي" 1949، و"كسارة البندق" لقانونتن 1954، و"تاراس بولبا" 1955. بدأ

تصميم الباليهات عام 1957 بادناً برقصات "الزهرة الحجرية" لپروكوفيفتش التي حققت نجاحاً كبيراً، فدعي غريغوروفيتش إلى تقديمها على مسرح البولشوي عام 1959. وصمم عام 1961 باليه "أسطورة الحب" لميليكوف والتي قدمت بنجاح مماثل على مسرح كيروف والبولشوي. واعتمده مسرح كيروف عام 1961 أستاذاً للباليه، وانتقل عام 1964 إلى البولشوي ليشغل منصب الإدارة الفنية ومصمم الرقصات الرئيسي مدة ثلاثين عاماً أخرج وصمم خلالها الباليهات الكلاسيكية والمعاصرة. يعدُّ تصميمه وإخراجه لباليه "سپارتاكوس" لخاتشادوريان عام 1968 أهم إنجاز له في ستينيات القرن العشرين. ومن أنجح تصميماته الأخرى "إيفان الرهيب" 1975، "روميو وجولييت" 1979، "العصر الذهبي" 1982. أسس عام 1990 فرقته الخاصة.

كرّم بوسام فنان الشعوب السوفييتية عام 1966 ووسام لينين عام 1970.

1890- 1819 (كارلوتا) - Grisi (Carlotta) - غريزي (كارلوتا)



راقصة باليه إيطالية نشأت في أسرة موسيقية، درست الرقص في ميلانو تحت إشراف الأستاذ الفرنسي جيبه. انطلقت في عالم الباليه عام 1833 وحققت نجاحاً كبيراً على مسرح دار أوبرا سان كارلو في نابولي، حيث التقت

راقص الباليه والأستاذ الكبير جول بيرو، الذي وعد بأنه سيجعل منها باليرينا خارقة. وقاما بجولات فنية في عواصم الباليه. ورقصت عام 1840 في باريس فاصلاً راقصاً ضمن أوبرا "La Zingara" أثارت اهتمام كبار نقاد الباليه وإعجابهم وفي طلبعتهم تيوفيل غوتيه، وسرعان ما ضمتها دار أوبرا باريس إلى باقة راقصاتها.

استهلت سيرتها الفنية الباريسية على خشبة دار الأوبرا بالرقصة الثنائية في الـ "La favorita" إلى جانب النجم لوسيان پتيا مثيرة

دهشة جمهور الباليه ونقادها. قرر تيوفيل غوتيه بالتعاون مع سان جورج وكورالي صياغة وتصميم باليه "جيزيل" تليق بموهبة كارلوتا غريزي، باليه ستصعد بها إلى مرتبة النجومية إلى جانب تاليوني وإيلسر.

كتب الروائي الناقد تيوفيل غوتيه يصف أداء هذه الباليرينا الخارقة: «جمعت بين عنوبة الحركات الإيمائية ورشاققتها وبساطتها من جهة، وقوة تعبير تحرك مشاعر المشاهد من جهة أخرى. ملكة نادرة في غاية التأثير على جمهور اندهش ناسياً نفسه واهتزت مشاعره حتى الدموع غافلاً عن تقنيات أدائها».

رقصت كارلوتا غريزي في لندن بين عامي 1842 و 1845 عدداً هاماً من الباليهات، أشهرها "حسناً مدينة غان"، "البيري"، "شيطان لأربعة"، و"الرقصة الرباعية". ودعت إلى سان بطرسبرغ لتقدم عدة باليهات هامة على خشبة المسرح الإمبراطوري. اعتزلت الرقص وهي في الرابعة والثلاثين، وأقامت في بلدة سان جان قرب جنيف.

Grosse Fuge

باليه من فصل واحد صمم رقصاتها فان مانن على موسيقا من تأليف بيتهوفن، قدمتها فرقة " Netherlands Dans Theater" أول مرة عام 1971. تتناول الباليه من خلال تصميماتها الرائعة العلاقة بين الرجل والمرأة برقصات تؤديها أربعة أزواج من الراقصين والراقصات . قدمت عدة فرق باليه هامة هذه الباليه في سان فرانسيسكو ولندن وليون وبرمينغهام.

Grossevateranz - رقصة الجِدّ

رقصة شعبية ألمانية من القرن السابع عشر، أسلوبها يشبه البولونيز، كانت تقدم في حفلات الأعراس. ثم كُيفت هذه الرقصة

لتقدم في الباليهات، وأجمل مثال لهذه الرقصة تلك المقدمة في الفصل الأول من باليه "كسارة البندق".

Grossman (Dany) - غروسمان (داني) 1942

راقص باليه ومصمم رقصات وأستاذ ومخرج باليه من الولايات المتحدة، درس تحت إشراف شورّ وأدونيل وهانت وفارنورث. رقص مع فرقة تايلور بين عامي 1963 و1973، وانتقل عام 1973 إلى فرقة "Toronto Dance theatre"، ثم أسس فرقته الخاصة عام 1978 وصمم لها العديد من الباليهات.

تصميماته الراقصة طريفة وممتعة، تتناول مواضيع اجتماعية وسياسية، والرقصات أشبه ما تكون بالحركات الرياضية.

Gsovsky (Tatiana) - غروفسكي (تاتيانا) 1993 -

باليرينا روسية ومصممة باليهات، قامت بدور هام في إحياء الباليه الحديثة في ألمانيا. درست في ستوديو دانكان في سان بطرسبرغ، ثم تحت إشراف نوفيكوف وكيرسانوفا وپريوبراجينسكايا، ثم في معهد الكروز بدريسدن.

انتقلت مع زوجها فيكتور غروفسكي عام 1925 واستقرت في برلين، وأسست عام 1928 مدرسة لتعليم الباليه. عملت في مجال تصميم الرقصات في الأندية الليلية ودور الأوبرا في إيسن ولايبريغ ودريسدن.

تنقلت بين عامي 1945 و1966 بين شطري برلين والأرجنتين، وأسست فرقة "Berlin Ballet" ذات التطلعات الطليعية.

صممت عدداً من الباليهات الحديثة لفرق باليه مدينة برلين، أهمها "المعتوه" 1952 على موسيقا هينزه، "انتصار أفروديت" 1953 على موسيقا كارل أورف، "العنديل الصيني" 1953 على موسيقا إيك، "المعطف الأحمر" 1954 على موسيقا نونو، "غادة

الكاميليا" 1957 على موسيقا سوغويه، "الخطايا السبع القاتلة" 1960 على موسيقا فايل.

Gsovsky (Victor) - غزوفسكي (فيكتور) 1902 - 1974

راقص باليه وأستاذ ومصمم رقصات ومخرج روسي، درس في سان بطرسبرغ تحت إشراف سوكولوف. غادر روسيا عام 1925 برفقة زوجته إلى برلين، وعين أستاذاً للباليه في دار أوبرا برلين، وأسس مع زوجته عام 1928 مدرسة باليه. عمل في تصميم الرقصات بين عامي 1930 و1933، وقام بجولات فنية وتدرسية واسعة، واستقر عام 1945 في باريس، وعمل أستاذاً للباليه في دار الأوبرا ومع فرقة الشانزليزيه حتى عام 1947.

بعد إقامة قصيرة في لندن عاد إلى ألمانيا وعمل في إخراج الباليهات في ميونيخ بين عامي 1950 و1952.

تنقل في عواصم الباليه بين عامي 1952 و1970 يدرّس ويصمم الباليهات لأهم مسارحها. أهم تصميماته "الخطوة الكلاسيكية الكبيرة"، ومن أهم طلابه Y. Chauviré, V. Verdy, V. Zorina.

Guérin (Isabelle) - غيرين (إيزابيل) 1961

راقصة باليه فرنسية، درست في المعهد الموسيقي بباريس ومدرسة رقص دار الأوبرا، وانضمت إلى فرقتها عام 1985. رقصت الأدوار الرئيسية في باليهات GV 10 للمصمم أرميتاج 1984، "قبيل هبوط الظلام" لكريستي 1985، "سندريلا" نوربيث 1986، "قواعد اللعبة" تارپ 1989، "Le parc" 1994. بريليوكا.

راقصة ساحرة ذات اطّلاعات متنوعة وثقافة واسعة.

اعتزلت الرقص عام 2001، وكرمت بجائزة باقلوفا 1988.

Guerra (Nicola) - غويرا (نيكولا) 1865 - 1942

راقص ومصمم رقصات إيطالي، تخرج في مدرسة باليه سان كارلو في نابولي، وبدأ الرقص مع فرقها وتنتقل بين ألمانيا وفرنسا وإنكلترا والولايات المتحدة.

بدأ تصميم الباليهات في دار أوبرا فيينا، وأقام فيها مدة عشر سنوات، ثم انتقل إلى دار أوبرا بودابست. أخرج عام 1917 على مسرح دار أوبرا باريس "كاستور وپولوكس"، وصمم فيها "ماساة سالومي" على موسيقا فلوران شميت. وعمل فيما بعد في روما ولاسكالاميلانو. يعدّ من أفضل مصممي الباليه الإيطاليين في النصف الأول من القرن العشرين.

Guests (The) - الضيوف

باليه من فصل واحد، صمم رقصاتها روبينز على ألحان بليرشتاين، قدمتها فرقة "باليه مدينة نيويورك" في مدينة نيويورك أول مرة عام 1949.

مجموعتان من الراقصين والراقصات إحداهما أكبر من الأخرى تديان مشاعر النفور المتبادل لدرجة تدرك حافة العداء.

يرحب صاحب صالة الرقص بالفريقين القادمين اللذين يدخلان حلبة الرقص متجنّبين أي اختلاط أو تماس. يأتي صاحب الصالة بأقنعة يوزعها على المجموعة الكبيرة، يحتاز أحد فتية المجموعة الصغيرة إلى نفسه قناعاً زائداً، ويندس ويراقص فتاة من المجموعة الكبيرة، ويلاحظ الجميع مدى انسجام الثنائي الشاب واندماجهما في الأجواء الرومانسية... وعند انتهاء الرقص الجماعي يدعو المضيف إلى إسقاط الأقنعة، وتصدم المجموعة الكبيرة بخروج الثنائي الشاب عن تقاليد الأمسية. تتباعد المجموعتان وقد تمكنتا من التفريق بين الثنائي. يعبر كل من الشاب والفتاة بحركات راقصة عن اشتياقهما المتبادل، ويتمكنان من الإفلات من قبضة المجموعتين المتنافرتين ويندمجان في رقصة ختامية رائعة رغم سخط المجموعتين. ستار!

Guiablesse (La) - العفريّة

باليه من فصل واحد، من تصميم روث پاچ على موسيقا
ويليام غرانت ستيل. قدمت أول مرة على مسرح أوبرا شيكاغو
عام 1933.

قصة الباليه مستوحاة من حكاية خرافية من جزر المارتينيك،
حول عفريته تفرق بين العشاق وتدفع بالرجال إلى الإلقاء بأنفسهم
من أعالي الصخور.

Guignol et Pandore - غينيول وپاندور

باليه من فصل واحد، صمم رقصاتها وصاغ قصتها سيرج
ليفار على موسيقا من تأليف أندريه جوليفيه، قدمتھا فرقة دار أوبرا
باريس أول مرة عام 1944.

يتودد الدرکي الوقح پاندور من غينيوليت زوجة غينيول
بتشجيع ومساعدة أمھا التي تكره صهرھا المهرج. يفاجئ غينيول
العاشقين ويقتل پاندور، ثم يلحق بحماته التي تهرع لتشي به
فيقتلھا.

يُقبض على غينيول ويدان ويضرب عنقه. إلا أن الحكاية
الشعبية تشاء أن يبعث غينيول حياً، فهو خالد، وتلحق به
الضحيتان.. يصعد الجميع على خشبة المسرح ويحضرون لإعادة
تقديم المسرحية.

حاكى ليفار في تصميم الرقصات إيمانيات دمی مسرح
العرائس من حركات متقطعة ونظرات ثابتة. وصمم دينمان
ديكورات تجعل منظور المشاهد ينسجم مع خشبة مسرح العرائس.

Guillem (Sylvie) - غيلم (سيلفي) 1965

باليرينا فرنسية، من أهم راقصات جيلھا. بل ذهب البعض
إلى وصفھا بالـ Super ballerina.

بدأت بدراسة رياضة الجمباز منذ طفولتها، وتحولت عام 1977 إلى الرقص، والتحقّت

بمدرسة باليه دار أوبرا باريس، وانضمت إلى فرقها عام 1981، حيث رعى نورييف صعودها الفني. امتازت غيّم ببنية جسدية قوية ومرنة وحضور مسرحي ساحر.



ارتقت سلم الشهرة بسرعة فائقة، ورقصت الأدوار الرئيسية للعروض الأولى لباليهات "فرانس/ دانس" من تصميم فورسبيث 1982، و" No Man's Land " لغان دانترينغ 1984، و" Movement Rythme Etude " لبيجار 1985، و"العاصفة الأولى" لتشايلد 1984.

حققت مرتبة النجومية عام 1984 بعد أدائها "بحيرة التّم". انتقلت عام 1989 إلى "فرقة الباليه الملكية" إثر خلاف مع نورييف، ورقصت معها الأدوار الرئيسية لباليهات "الجمال النائم"، "جيزيل"، "سندريلا"، "روميو وجوليت"، "بحيرة التّم"، "دون كيخوت"، "الراقصة الهندية". وتنتقلت نجمةً زائرة بين أهم فرق عواصم الباليه. تعاونت مع المصمم راسل ماليفانت وقدمت إنجازين حصلوا على جوائز عالمية "Broken Fall" 2003 و"Push" 2005. نالت الميدالية الذهبية عام 1983 في Varna، وجائزة پاقلوفا عام 1989.

Guimard (Marie Madeleine)

- غيّمار (ماري - مادلين) 1816 - 1743

راقصة باليه فرنسية، انضمت إلى فرقة أوبرا باريس ورقصت عام 1762 دور تيرپسيكور في باليه "احتفالات إغريقية ورومانية". وبعد عامين شغلت مركز راقصة نبيلة أولى، وخلال

سبع وعشرين سنة من حياتها الفنية على مسرح أوبرا باريس رقصت الدور الرئيسي في نحو مئة باليه من تصميم لأفال ونوفيرّ والأخوين غارديل، وأدت المشاهد الراقصة لأوبرات غلوك. تجاوز نشاطها حدود مسرح الأوبرا لترقص في بلاط فيرساي وقصر فونتينبلو.

كانت غيمار، على غرار غالبية راقصات البلاط، خليفة أصحاب النفوذ من أمراء ورجال دين ومستشارين. ولم تتورع عن حبك الدسائس واختلاق قصص فاضحة وساخرة، ونظم أشعار خليعة تعرقل بها صعود منافساتها مثل لاديرفيو.

أقامت عام 1772 في قصر صغير في منطقة پانتين، تلقت



هدية من دوق سوبيز، حيث أقامت مسرحاً صغيراً قدمت على خشبته استعراضات وبالبيات تفقر غالبيتها للحشمة والتهديب.

برعت غيمار في إبراز الجانب المسرحي للباليه، وتفوقت في رقص دور الحسناء البريئة الساذجة الطيبة، نقيض واقع حياتها الخاصة. رقصت بأسلوب أنيق ونبيل مثيرة إعجاب جمهورها ومعاصريها من مصممي الباليه.

قامت عام 1789 بجولة فنية إلى إنكلترا بصحبة نوفيرّ، وركضت على خشبة "مسرح الملك" و"الكوفنت غاردن". تزوجت في نفس السنة من الراقص والأديب ديپريو، ثم اعتزلت الحياة الفنية وأقامت في بيتها الأنيق على تلة مونمارتر المطلّة على باريس.

Gussev (Peter) – غوسيف (بيتر) 1906

راقص باليه ومصمم رقصات سوفيتي، تعلم الرقص في معهد كيروف، وشارك وهو يافع في استعراضات اشتهرت باسم "باليه الشباب" إلى جانب أقرانه مثل دانيلوقا وبالانشين.

انضم إلى فرقة كيروف، وراقص باليهات "الطائر الناري" و"العصر الذهبي"، إلا أن أهم أدواره كان الأمير غوري في باليه "ينبوع باختشيساراي".

لم يكن غوسيف من المتشبهين بروتين الأداء، ورحب دوماً بالأفكار والأساليب الجديدة، وعمل في تصميم وإخراج الباليهات في البولشوي، والتدريس في معاهد الصين ودول الشرق الأقصى.
(75)Gymnopédies

ثلاث مقطوعات للبيانو، من تأليف إريك ساتي، جذبت العديد من مصممي الباليه فاعتمدها موسيقياً لتصميماتهم، ومنهم أشتون في باليه "Monotones" 1965، وغان مانن في "Squares" 1969.

Gypsy (La) - الغجرية

باليه إيمائية من ثلاثة فصول وخمسة مشاهد، صمم رقصاتها مازيليه على قصة من تأليف فيرنوا دي سان جورج، وموسيقياً من تأليف امبرواز توما ومارلياني وبينوا. قدمت على مسرح أوبرا باريس أول مرة عام 1839. القصة مستوحاة من سيرفانتس، وتجري أحداثها في عصر تشارلز الأول في إنكلترا.

تُختطف سارة ابنة الدوق الاسكتلندي كامبل، وتحتجز في قلعة مهجورة، وتترك لتنشأ بين الغجر. وبعد مرور اثنتي عشرة

75 - Gymnopédie كلمة من ابتكار إيريك ساتي بهدف إثارة الاستغراب والتعجب.

سنة تتحول إلى غجرية جميلة. يقع الشاب ستينيو في حب
الغجرية الحسناء. ولا تتحمل ملكة العجر ماب هجره لها فتقتله
في لحظة غيرة. في نهاية الباليه تنتقم سارة لحبيبها بطعنة تودي
بملكة العجر الشريرة.