

# الدياق الموسيقية

مجلة فصلية تصدر عن وزارة الثقافة

مديرية المسارح والموسيقا

تصميم الغلاف : محمد خير المغربي

# الدياف الموسيقية

مجلة فصلية

تصدر عن وزارة الثقافة – مديرية المسارح والموسيقا

العدد 2013/65/

رئيس مجلس الإدارة  
وزيرة الثقافة  
الدكتورة  
لبانة مشوح

المدير المسؤول  
المدير العام  
عماد جلول

المراسلات باسم رئيس التحرير

مجلة الحياة الموسيقية

ص.ب : 31936

دمشق – الجمهورية العربية السورية

E-Mail: musiclifemagazine@gmail.com

المعلومات والآراء التي ترد في المواد المنشورة

لا تعبر بالضرورة عن رأي المجلة

تنشر المواد حسب مستلزمات العدد

ترسل المواد مطبوعة على الكمبيوتر

رئيس التحرير  
د. نبيل الأسود

أمين التحرير  
د. نبيل اللو

هيئة التحرير  
إلهام أبو السعود  
د. وائل النابلسي

الإخراج الفني  
محمد نور الدين  
البزم

## المحتويات

### ■ دراسات وأبحاث

- 5 - هل يعرف أهل السماع ثقافة الاستماع د. نبيل اللو  
دريد  
الموسيقا العربية تحديات معاصرة في مسيرة التطوير  
فاضل 21
- د. عبد - طريق المعرفة والإبداع، نحو ارتقاء الموسيقا والسماع  
الحميد حمام 28

### ■ ملف العدد

- صميم
- 37 - صميم الشريف بين الأدب والموسيقا، أحمد بوبس  
47 - صميم الشريف لقد انتصرت للموسيقا د. علي القيم  
50 - صميم الشريف، وداعاً! غزوان الزركلي  
53 - في رحيل الناقد الموسيقي صميم الشريف يوسف الجادر  
56 - أيقونة النغم.. وصوته الذي لا يغيب.. فائق دعبول  
59 - أخلص للموسيقا رغم تعدد مواهبه أمينة عباس  
63 - صميم الشريف.. عازف على أوتار الكلمة د. منير أبو شعر  
مظهر  
أوراق الذاكرة والوجدان - صميم الشريف المعلم  
الحكيم 66

### ■ تذوق

- 68 - فرانز ليست د. صادق فرعون  
ترجمة  
- دليل إلى الأعمال الأوركستراوية الهامة، سيغموند سبيث  
: محمد حنانا 89

### ■ نظريات

- 117 - سلسلة النظريات الموسيقية الجزء الثامن والتاسع د. وائل النابلسي

## هل يعرف أهل السماع

### ثقافة الاستماع؟

د. نبيل اللّو (1)

عندما نتكلم عن التجارب الموسيقية التقليدية في شرق المتوسط أو في الشرق الأدنى، تظهر أول ما تظهر ضرورة الحديث عن التجربة العراقية، لأهميتها وعراقتها وتفصيلها ولما نتج عنها من خبرات. فالمرحلة التي سبقت مؤسسة التعليم الموسيقي، لم يخرج العراق عما سواه من حضرات العالم العربي، فقد ظل التعليم الموسيقي الغنائي التقليدي تعليماً شفهياً يعتمد على التكرار والمحاكاة والتقليد وثنائية المعلم — المريد<sup>(2)</sup> وفي هذا السياق تحديداً نذكر طائفةً من مغني المقام<sup>(3)</sup> البغدادي: قبّنجي،

1 – أستاذ في جامعة دمشق.

2 – من الطريف أن نذكر هنا أن الطريقة التلقينية الشفاهية التي تعتمد كما ذكرنا التكرار والمحاكاة والتقليد كان ميزانها الأصل في الحكم على جودة التلقي في العراق عبارة: "هذا هو". فحين يلفظ المعلم هذه العبارة فهذا يعني أن المريد وصل في إجادة حفظه وتلقنه وتعلمه المطلوب.

3 – المقام، في الموسيقى، يعني الوضع اللائق في أسلوب الانتقال على الجماعة من النغم التي تؤلف تأليفاً محدوداً، معداً والتسليم... وينقسم مقام اللحن من أدناه إلى أقصاه إلى

كندرجي، غزالي، عمر. كما نذكر: رجب، إبراهيم، علي ممن غنوا "الشالغي البغدادي" وجميعهم تتلمذوا بالطريقة التي أسلفنا ذكرها.

يحب الغرب صمتاً، ويحب الشرق تهليلاً. وينسحب هذا على كل شيء، وخصوصاً على الموسيقى. ففي الوقت الذي يصغي الأوربي للموسيقا إصغاءً كاملاً، يهلل العربي المنتشي طرباً لكل وقفة تقسيم ونهاية مقطع غناء، مما اصطح على تسميتها بالقفلات الحراقّة التي تستدعي: "أه، يا سلام، الله، كمان، من الأول، أعد، طيب، عظّمة على عظّمة، اجرحني.." عبارات استحسان لا تنتهي تصدر عن الحضور كلما أبدع موسيقي أو مغنٍ. وإذا كان الأمر ينطبق على ما اصطح على تسميته بالطرب الغريزي والطرب العقلي والنفسي، فإن ما يحرك الجمهور عندنا عموماً هو الطرب الغريزي الملتصق بالقفلات الحراقّة، وليس بالطرب العقلي الذي يقفل قفلات يستحسنها العارفون في سرّهم.

قدّم عازف الطنبور التركي مسعود جميل أمسيةً موسيقيةً في بغداد سنة 1957، عزف فيها معه الأخوان جميل ومنير بشير على عوديهما. وسبق لجميل ولمنير بشير<sup>(4)</sup> أن عزفا في أمسية في فندق

---

شعبتين فيه، إحداهما الأثقل طبقةً هي أصل المقام، والأخرى الأحدث طبقةً هي فرعه الأعلى... والبسائط من المقامات، سواء في الجماعات المتصلة، أو المنفصلة، هي التي تولف من جنسي الأصل والفرع، ثم حشو ملائم بينهما..". لا ينطبق هذا التعريف على المقام العراقي هنا.

4 - سبق لمنير بشير أن عزف وشهد طقس الإصغاء لعازف منفرد عندما كان يدرس في هنغاريا. ثم عرف هذا التقليد وخيره عندما عزف في جنيف (سويسرا) وفيرساي (فرنسا)، وبعدهما في حضرات غربية كثيرة. ولا شك أنه قد تأثر بظاهرة عازف السيتار الهندي المنفرد رافي شنكار. وقد استطاع منير بشير في حفلاته التي أحيها منفرداً في بيروت في عامي 1972-1973 أن يفرض صمت المستمع وظلمة القاعة.

سليكت Select في بغداد سنة 1952. وما يهمننا هنا من ذكر هذه المعلومة أن العراق قد شهد ظاهرة العازف الشرقي المنفرد الذي لا يصاحبه فرقة ولا مطرب. لكن ما ينقصنا معرفته هنا ويهمننا هو سلوك الجمهور استماعاً.

ظاهرة تقاليد الاستماع لعازف عود منفرد في أوربا كان قد مهد لها استماع الأوربيين لعازفين هنود وإيرانيين كانوا قد سبقوا نظراءهم العرب في اعتلاء مسارح أوربا. لكن الإصغاء الكلي للعزف قد يبدو للعازف الشرقي مربكاً، إن لم يكن أحياناً محبطاً، لتعوده عموماً على ظاهرة الاستحسان والتفاعل مع الجمهور. وغالباً ما يجيد العازف كلما تلقى تهليلاً أو استحساناً من مستمعيه، فتدفعه الآهات إلى الصولات والجولات في خفايا آله يستخرج منها أحسن ما فيها، ومن مخيلته اللحنية أجمل ما فيها، ومن التفرعات المقامية أعمق معارفه.

لا ينفرد العرب في ظاهرة سوء الاستماع<sup>(5)</sup>، إذ يشاركهم فيها الشرقيون عموماً كالهنود وغيرهم من أهل الشرق. ويخطيء من

---

<sup>5</sup> — كثيراً ما اشتكى منير بشير، رغم شهرته كعازف عود، من الجمهور العربي أينما كان، في الداخل أو في الخارج، وفي مستوياته كافةً إذ يقول: "العرب الموجودون في أوربا لا يحضرون عروضي، وإن حضروها — لا يفهمون شيئاً من طريقي في العزف على العود. المسؤولون العرب لا يهتمون بها أيضاً. وندوبو الجامعة العربية والسفراء العرب يجهلون فنناً مثلي يقوم بحملة دعائية لا مثيل لها في أوربا عندما أحتضن عودي وعندما أقدم التراث العربي." نبيل أصفهاني، "زرياب العصر الحديث"، مجلة الأسبوع العربي، بيروت، 1973/3/19.

ينطوي قول منير بشير هذا على كثير من التفاصيل والحقائق، ففي سبعينيات القرن العشرين لم يكن الجمهور العربي قد تعود بعد على سماع عازف عود يستأثر وحده بأمسية موسيقية، فضلاً عن أن أسلوب منير بشير في العزف على العود كان أسلوباً

يظن أن هذه الظاهرة غريبة على أوروبا، إذ إن أوروبا عرفت ظاهرة الفوضى في المسارح في القرن السابع عشر. وأبلغ مثال على ما نذكر، حالة الهرج والمرج التي كانت تشهدها عروض دار أوبرا فينسيا (البندقية) في ذلك الوقت، إذ كان الناس يؤمون المسارح مصطحبين معهم مأكلمهم ومشربهم جماعات ليتسامروا ويتسلوا أثناء استماعهم للموسيقا والغناء.

والسؤال الذي يمكن أن يطرح نفسه في هذا المقام: هل تضمنت أدبيات الموسيقى العربية القديمة شيئاً يتصل بحسن سماع الموسيقى والغناء؟ لعل ذاكرتنا الجمعية تتجدنا بعجالة جواباً عن فرضية تساؤلنا. الثابت أن ما روي لنا وجمع يتضمن في سياقنا هذا نوعين اثنين من الاستماع: أولهما إصغاء وتأمل، وثانيهما قصفٌ ولهوٌ ومجونٌ وصراخٌ وأهاتٌ، فيما اصطُح عليه فيما بعد بالطرب الغريزي الصاخب والطرب النفسي الصامت.

يذكر لنا التاريخ أن عزة الميلاء<sup>(6)</sup> كانت تطلب من حضورها الصمت والإصغاء، ومن كان منهم يشدّ عن حسن الإصغاء

---

جديداً تماماً على أسمع العامة والخاصة على حد سواء. هذا الارتجال التأملي العميق الباحث دوماً عن الطرب النفسي الداخلي الراقي يعزف أمام جمهور لا تُطربه سوى التقاسيم السريعة بقفلات طربية غريزية.

<sup>6</sup> عزة الميلاء (توفيت نحو 705م. القرن الأول للهجرة). أقدم من غنى من النساء الحجازيات الغناء الموزون، وكانت من أحسن الناس وجهاً وأكملهن جسماً وأطبعهن على الغناء وأضربهن بالعود.. وكانت تغني أغاني القيان الحجازيات من القدامى... فلما قدم نشيط الفارسي وسائب خاثر المدينة غنياً أغاني بالفارسية، فأخذت عزة عنهما نغماً وألفت عليه ألحاناً عجيبة... كان ابن سُرَيْج في حادثة سنه يأتي المدينة فيسمع من عزة ويتعلم غناءها ويأخذ عنها... وكان ابن محرز يأتي المدينة فيقيم فيها ثلاثة أشهرٍ من أجل عزة، وكان يأخذ عنها... وكان طويس أكثر ما يأوي إلى منزل عزة... وكان الشاعر ابن أبي ربيعة يغشى منزلها، وكان حسان بن ثابت معجباً بعزة ويبيكي إذا سمعها تغني من شعره. وسمعا معبد وهي مسنة فقال: "هذا غناؤها وهي مسنة فكيف بها لو أدركتها وهي شابة".



والصمت كان يُضرب بعصا على رأسه. وهذا يعني أن أهل الصنعة والكار من العرب لم ينتبهوا إلى حسن الاستماع بل فرضوه فرضاً، وهم بهذا أسبق من الأوربيين زمنياً. ويبدو أن محمد بن عائشة<sup>(7)</sup> كان له في هذا ما كان له عزّة.

إلا أن مسلك عزّة الميلاء ومحمد بن عائشة حيال تقييد جمهور كل منهما بالصمت والاستماع محدود قليل ليصبح جواباً على ما استهللنا به حديثنا، إذ إن الغالب الأعمّ مما ورد في أخبار الأغاني وغيرها تؤكد سلوك الطرب الغريزي الذي يُخرج السامعين عن أطوارهم فيأتون أفعالاً فيها شطط<sup>(8)</sup>.

ظاهرة الطرب الغريزي متأصلةً فينا متجذرة إذن لم تأت مع المُحدثين من المغنين أمثال: سلامة حجازي وعبد الحمولي والمظ وساكنة وغيرهم.. وأن هذه الظاهرة هي الأعمّ قياساً إلى ما جاءت به عزّة ومن بعدها محمد بن عائشة. ولا ندعي هنا حصرنا ظاهرة حسن الاستماع في التاريخ بهذين الاسمين، إذ إن مطلباً

---

7 غطاس عبد الملك خشبة، المعجم الموسيقي الكبير، المجلد الرابع، ص 219-222. محمد بن عائشة (توفي سنة 125 هـ - 743 م) "لم يكن يعرف اسم أبيه فُنُسب إلى أمه عائشة. وهو من كبار المغنين الأوائل في القرن الثاني للهجرة. أخذ الغناء عن معبد ومالك بن أبي السمح. كان يُضرب به المثل في حسن ابتدائه بالغناء فيقال: "أحسن ابتداءً من ابن عائشة". ولم يكن من الضراب الحاذقين بالعود. فغناؤه أحسن من ضربه، فكان لا يكاد يمسك بالعود إذا أراد الغناء حتى يجتمع إليه جماعة من الضراب فيصاحبون غناءه فإذا له شيء عجب لا يغني إلا مختاراً، وقد عرف الناس أمره فكانوا يتميلون على اجتذابه للغناء".

8 غطاس عبد الملك خشبة، المعجم الموسيقي الكبير، المجلد الرابع، ص 97-100. يُحكى أن المغني معبد كان يستحوذ على سامعيه من الخلفاء، يأسر لِبهم، حتى إن الخليفة يزيداً الثاني وقد استحوذ عليه الطرب راح يدور حول نفسه منشداً تتبعه جواريه فيتهاك وتتهاك الجواري فوقه! (الأصفهاني، الأغاني، المجلد الأول). أما الوليد فكان إذا طرب ألقى بنفسه في فسقية ماءٍ أو نبيذ! (الأصفهاني، الأغاني، المجلد الأول). من الضروري ألا نغفل هنا أن الشطط في السلوك لا يمكن أن نردّه إلى النشوة الحسية الغريزية السمعية وحدها وإنما هو أيضاً نتيجة لنشوة الخمر.

كهذا لا يمكن أن يكون قد غاب عن شيوخ صنعة الغناء والتلاحين وإن لم يكونوا قد أفصحوا عنه صراحةً كما فعلت عزّة وابن عائشة. ثم إن مطلباً كهذا قد يكون مسموعاً متاحاً في جلسةٍ فيها عليّة القوم، أو يحضرها خليفة بمسلك يزيد الثاني أو الوليد.

هو الطرب إذن صانع الفوضى. فقصص القرنين السابع والثامن الميلاديين لم تنته عند هذا التاريخ ولم تبدأ به أصلاً، فما زال الطرب لصيقاً بالغناء، وما زال من يغني يسمّى مطرباً وإن كان لا يملك شيئاً من مقومات الصوت المطرب.<sup>(9)</sup>

نجد عند الكاتب، في القرن الحادي عشر شيئاً يتصل بحسن الاستماع. وهو عموماً لا يعترض، في مفهوم حسن الاستماع عنده، على عبارات الاستحسان والتطبيب والتشجيع ولا حتى على التصفيق أثناء الأداء، لكنه يعارض أولئك الذين يتدخلون في غير موضع يدللون على جهلهم لما يسمعون. ويرى الكاتب أن الاستحسان والتطبيب في موضعه من شأنه أن يحقّر المطرب على الإجابة.

قد يأتي حسن الاستماع عند الفرد عفويّاً مقروناً بحب المعرفة والاطلاع والاستماع المطلق الذي يدفع بصاحبه لأن يكون أذاناً مصغية كُله لتلقف الموسيقى والتلذذ بما تحدثه في النفس. والتعبير

<sup>9</sup> - تُطلق اليوم صفات على بعض المغنين من مثل: أمير النغم، سلطان الطرب... عرف عصر النهضة، وخصوصاً مع مقدم الأسطوانة في مطلع القرن العشرين، وتحديداً سنة 1904، إطلاق ألقاب على بعض المطربين يستحقونها في الغالب الأعم، وهي وليدة عصرها وتعبّر عن فكر مرحلة تاريخية. وهي وإن تغيّرت شكلاً عما كانت عليه في مطلع القرن العشرين إلا أنها ألقاب تطلق اليوم بلا معرفة ولا خبرة على من لا موهبة لهم ولا مقام. في القرنين الثالث عشر والرابع عشر الميلاديين أشار كلٌّ من صفي الدين والجرجاني إلى دُخلاء الفن من العابثين الذين يعزفون ويغنون دون علم أو معرفة أو كفاءة. صفي الدين الجرجاني، كتاب الأدوار، مقدّمة ترجمة ديرلانجيه، الموسيقا العربية، المجلد الثالث، ص. 186، منشورات غوتنر، 1938. ويبدو أن هذه الممارسات لم تنقطع حتى يومنا هذا!

العربي "كَلِّي أذان صاغيةٌ" وإن كان يعني الإصغاء التام لمحدثك، وهو السلوك الحسن، إلا أن الدلالة في التعبير قوية أن يتحول المرء بكلّيته إلى أذن تحسن الإصغاء ولا تقوت من الحديث شيئاً. وماذا لو قلنا نحسن الإصغاء للموسيقا ولا نفوت من تفاصيل ما نستمع منها شيئاً؟ أليس هذا تبسيطاً هو بداية حسن الاستماع للموسيقا باب التذوق والمتعة بآنٍ معاً؟

لا يخلو مجتمع أينما كان من "سمّية": بمعنى من يحسنون الاستماع للموسيقا وذواقيها. لكن وجودهم في مجتمع من المجتمعات لا يرفع ذائقة المجتمع العامة، اللهم إلا من يخالط هؤلاء الذواقين ويتعلم منهم إن أرادوا، أو أحسنوا هم تعليم الآخرين من حولهم حسن الاستماع للموسيقا. وحتى لو حصل ما نتمناه أن يحصل ولو بدائرة ضيقة جداً، فإن هذا لا يؤسس لذائقة مجتمعية معّمة ولا يعدو أن يؤسس سوى حلقة من حوله.<sup>(10)</sup> وهذا يوصلنا إلى أن تأسيس الذائقة وتعميمها شأن من شؤون التربية العامة التي تضطلع بمسؤوليتها المؤسسات التعليمية والثقافية تدعمها وسائل الإعلام المتنوّرة. فساد ذوق أمة أخطر عليها من أعدائها على المدى الطويل، لأن فساد الذوق يفسد على صاحبه عيشه وعيش غيره، والأمة الفاسدة الذوق تُعرف من سكنها وملبسها ومأكلها وسلوكها في الحياة العامة والخاصة. وفساد أذواق العامة يستقطب الفاسدين من أهل الفن فترى الناس يرفعون من شأن إمّعات عادمي الكفاءة

<sup>10</sup> – لمع نجم منير بشير كعازف عود مجيد في غرب منفتح على الثقافات محب لها، ولـ سيمون جارغي السويسري، وجان كلود شابرييه الفرنسي، الفضل في إدخاله، عبر الأمسية الموسيقية لعود منفرد، والأسطوانة (33 دورة)، إلى دائرة ما يُسمى بالموسيقا الأصيلة المجلوبة، موسيقا الارتجال. ولو لم يقبض لمنير بشير فرص كهذه وغيرها عبر دراسته في هنغاريا وتعرفه على أوساط موسيقا الشعوب لما سطع نجمه، وكان بقي في العراق يعزف في جلسات وأمسياتٍ محدودة العدد. ودليلنا أن عبقرية أخيه جميل التي يقول كثيرون فيها إنها أبدع روحاً مما كان منها لمنير، ظلت حبيسة العراق، وظل هو رهين المحبسين في بلده وروحه.

والموهبة ويرون نتاجاتهم الرديئة فناً عظيماً!.. حالة كهذه لا تنفع فيها قوانين ولا مراسيم وإنما التربية الموسيقية والفنية عموماً وحدها كفيلة برفع الذائقة وتهذيبها فتدافع عن نفسها ضد المردول. في مثل هذه الظروف تظهر المواهب الحقيقية، فالجمهور المثقف فنياً العارف المهذب ذوقياً يبتدع لنفسه فنانين حقيقيين. العارف يستدعي العارف، والجاهل يبحث عن نظيره.

علينا ألا ننظر أن مثل هذه الظواهر التي تكلمنا عنها مقصورة على مجتمعاتنا العربية، بل عانتها أيضاً مجتمعات شرقية أخرى. ولنلاحظ أننا لم نتكلم هنا عن الغرب وعن تجاربه التربوية الفنية المؤسساتية والاجتماعية. وقولنا مجتمعات شرقية يجعلنا ببساطة نخرج من دائرة العروبة لنوسّع المقارنة شرقاً باتجاه إيران والهند، وشمالاً باتجاه تركيا، وهي شعوب نتشارك وإياها بخصائص فنية ونختلف معها بجزئيات. المهم أن نقول إن بلداناً كالبلدان التي ذكرناها عاشت تسوّد أغنيات المنوعات وتغريبها وانحدار المستوى الموسيقي الثقافي وتغييب الموسيقى التراثية. باختصار عانت وتعاني ما عانيناه نحن ونعانيه، لكنها وجدت لها طريقاً تجمع فيه تراثها وتعنتي وتعرفّ به وتنتشره، وقد نجحت تركيا في هذا إلى حد بعيد ومعها إيران<sup>(11)</sup> والهند بإحداث مؤسسات اضطلعت بمهمة جمع تراثها الموسيقي وتحليله والتعريف به ونشره.

كانت أحلام الشباب من البحاثة العرب في ميدان الموسيقى عراضاً بالتسمية والدلالة. وهم شكلوا فرادى<sup>(12)</sup> تلةً درست في الجامعات الأوروبية الغربية والشرقية وتأهلوا تأهيلاً عالياً ضمن لهم في الأقل تمكناً من أدواتهم البحثية، ونعني هنا أصول البحث

11 — أحدثت إيران منذ زمن مركز بحوث الموسيقى التراثية مقره طهران أشرف على أعماله داريوش مسافات.

12 — نذكر على سبيل المثال لا الحصر من الرعيل الأول من هؤلاء: اللبناني توفيق سكر، والسوري ضياء سكري، والعراقي فريد الله وردي..

العلمي وطرائقه ومناهجه مما يحتاجه كل باحث من الباحثين زاداً أولاً للدفاع عن فرضية بحث وكتابة بحث. ما يعيننا هنا من كل هذا أن باحثين عرباً من جنسياتٍ فُطريةٍ مختلفةٍ تأهلوا في الجامعات الأوروبية، وكان معوّلاً عليهم في تطوير آليات البحث العلمي الموسيقي في بلادهم، أو في الأقل إفادة بلادهم بتأهيلهم لتغيير الواقع الموسيقي، من الناحيتين التربوية التعليمية والبحثية التراثية. وما حصل على الأقل مع الرعيل الأول منهم، أن الأحلام العراض الطوال التي رحلوا بها تلاشت جزئياً أو كلياً عندما عادوا إلى بلادهم، ليكتشفوا واقعاً علمياً وبحثياً مزريراً<sup>(13)</sup> جعلهم يتخلفون عن كل شيء. وظلت الموسيقى العربية بحثياً رديحاً طويلاً من الزمن حبيسة الجامعات الأوروبية.<sup>(14)</sup>

<sup>13</sup> — يمكننا أن نذكر في هذا السياق محاولات منير بشير الحثيثة في مطلع العقد السابع من القرن العشرين لتأسيس مركز بحوث فلكلورية في العراق دون جدوى. وهو عندما أنهى دراسته في هنغاريا حوّل معهد الألحان العراقية إلى معهد الدراسات اللحنية أملاً منه بإدخال مصطلح "دراسات" أن يغيّر شيئاً في واقع بعيد عن البحث..  
<sup>14</sup> — عندما عاد منير بشير بعد أن أنهى دراسته في هنغاريا سنة 1967 وبقى فيها مدة سبع سنوات تخللتها سفرات وإقامات في لبنان، اقترح برنامجين إصلاحيين كبيرين لتغيير الحياة الموسيقية في العراق. وكان تأثره بما درسه وعاشه في هنغاريا ماثلاً فيما اقترحه في برنامجه الأول من تعميم تعليم الموسيقى، وافتتاح فروع للمعاهد الفنية خارج المدن الكبيرة، وبناء مسارح في القرى، وتوسيع المكتبات الفنية، وتشجيع المواهب الفنية واحتضانها وإفادها في بعثات علمية إلى الخارج، واستقدام أساتذة موسيقا من أوروبا وابتعاث أساتذة عراقيين بمهمات للاطلاع على الحياة الموسيقية في بعض البلدان الأوروبية، وتنظيم مهرجانات موسيقية وفنية في العالم العربي، وتشجيع كتاب الشعر الغنائي ومنحهم حقوقهم الفكرية والمادية واحتضان مواهبهم. هكذا كانت أحلام البداية عند منير بشير عند عودته من هنغاريا، وقد تكفلت الصعوبات وقلة الموارد وسوء الفهم والتقدير بتبديدها كلها. بعد فترة وجيزة اقترح منير بشير برنامجاً ثانياً أكثر تفصيلاً ضمته:

- تأسيس معاهد لدراسة الفنون الشعبية في كل بلد عربي.
- تنظيم مؤتمر للموسيقا العربية يُدعى إليه موسيقيون مثقفون أصحاب كفاءة مهتمون بالبحث العلمي الموسيقي لجمع آرائهم وتبنيها ونشرها.
- إطلاق حوار حقيقي في الصحافة العربية تُسمع فيه آراء الجميع للاستفادة منها.

ولو دققنا في المشروعين اللذين تقدم بهما منير بشير لوجدنا أن الأول يؤكد ضرورة تطوير ثقافة شعبية، في حين يؤكد المشروع الثاني تحديد هوية الثقافة الموسيقية والعلائق التي يمكن أن تقيمها مع وسائل الإعلام المختلفة للتعريف بها والترويج لها. وقد أكد هوية العروض الموسيقية الحية على المسارح لتعريف الجمهور بها داخل البلاد وخارجها. وقد أدرك منير بشير وقتئذٍ ارتباط الصحافة والعروض الموسيقية والفنية عموماً بالسياسة التي تمسك بحبل صرّة المال في بلادنا. فالجمهور لم ينضج بعد كفاية ليدرك أن من واجبه أن يساهم من جيبه في تمويل الفن، ومادامت المجانية عملة رائجة<sup>(15)</sup> فعلى الدولة أن تنفق على الحركة الفنية الموسيقية من المال العام.

- 
- حتّى الإذاعات والتلفزيونات العربية على تنظيم لقاءات تجمع فيها الموسيقيين العرب.
  - تنظيم مهرجانات عربية للموسيقا والغناء تمكن الموسيقيين والملحنين والمغنين العرب من اللقاء والتعرف على نتاجات بعضهم بعضاً.
  - تنظيم مهرجانات موسيقية غنائية موضوعاتية.
  - تشكيل فرق موسيقية تنفق عليها الحكومات العربية تروّج لأعمال المؤلفين العرب الشباب.
  - بناء مسارح مجهزة تجهيزاً عالياً من الناحية التقنية لتقديم الأعمال الفلكلورية للجمهور.
  - تنظيم جلسات استماع وشرح وتحليل للجمهور العريض تقدم فيها أعمال رفيعة المستوى فنياً.

إذا ما استعرضنا الوضع البحثي الأكاديمي الموسيقي العربي اليوم وجدنا أنه تغيّر عما وصفناه أعلاه أو على الأقلّ عما كان عليه حتى ثمانينيات القرن العشرين. فالبحث الموسيقي الأكاديمي العربي أخذ في النماء وإن بحظوظ متفاوتة حسب الدول والجامعات. ولكليات الموسيقا في جامعات مصر ولبنان وتونس قصب السبق والريادة في البحث الموسيقي الأكاديمي العربي.

<sup>15</sup> - عندما افتتحت دار الأوبرا السورية أبوابها في السابع من شهر أيار/مايو عام 2004 ظلت تقدم عروضاً لعامين متتاليين مجاناً للجمهور وبواقع تشغيل عالٍ، كما كانت قد قدمت عروضاً لمدة سنة كاملة قبلها أُطلق عليها سلسلة عروض تجريبية استعداداً

كيف فسدت الحياة الموسيقية ومعها ذوقنا الموسيقي العام؟ سؤال لطالما سمعناه وسألناه وفكرنا به وحاولنا الإجابة عنه وتلمّس أسبابه والسعي إلى تصحيح واقعه، أو في الأقل تبيان الطريق لتعديل هذا الواقع الذي يشتكى منه الجميع ويتقبلونه على أنه من الأقدار السود التي اعتدنا على تحملها والصبر عليها ثم قبولها بتسليم!

كيف ترسخت هذه القطيعة الثقافية الموسيقية بين الناس؟ وهنا لا أتكلم عن جغرافيا عربية بعينها، وإنما أتكلم عن ظاهرة ضربت الشرق كله وعربه وأعاجمه بهوامش ومستويات متباينة عدّلت أوضاعها بعض المحاولات الجادة من أفراد ومؤسسات وحكومات أشرنا إلى أن جيراننا في الشرق: الفرس تنبهوا لذلك لكن ظروفهم السياسية المرتبطة بالدين لا تُعينهم كثيراً على الانخراط في عملية رد الاعتبار لموسيقاهم التراثية الثرية. وعلى هذا فنجاحهم في حفظها والترويج لها محصور في قنواتٍ وحلقاتٍ ضيقة. وحدهم الترك، وإلى حد ما الهنود، استطاعوا أن يردوا الاعتبار لموسيقاهم التي يسمونها (عصمنلي)<sup>(16)</sup> بعد أن أُجبروا لعقودٍ خلت، في عهد مصطفى كمال (أتاتورك)، على التخلي عنها كلياً والالتفات إلى الموسيقى الكلاسيكية العالمية عنوان التحضر والتقدم والرقي في رأيه!

السكوت، الذي تعلمنا أنه من ذهب، يبقى في تلقي الموسيقى وتمثلها من ذهب. والأفكار التي سقناها هنا وسقنا كثيراً غيرها في غير موضع حول قواعد السلوك الحسن في الاستماع الفردي، واستعراضنا التاريخي بذكرنا عزّة الميلاء ومحمد بن عائشة قديماً، ومنير بشير في سبعينيات القرن الماضي ما كانت سوى للتدليل على أن حسن الاستماع كان مفهوماً معروفاً مطلوباً لذاته من

---

لافتتاح الدار رسمياً. وحتى عندما انتقلت الدار من المجانية إلى الربعية فإنما فعلت

ذلك بأسعار بطاقات زهيدة تشجيعاً للناس على ارتياد المسارح.

16 - عصمنلي: الموسيقى التي تتبّع التقاليد الثقافية العثمانية.

المطرب والسامع، ومن العازف المنفرد والجمهور على حد سواء. هذا وإن كانت ظاهرة الصمت في ظلمة القاعات الحديثة أصبح تقليدياً فرضته هيبة المكان ومحاكاة العارفين، وترسخت شيئاً فشيئاً، إلا أنها لم تطل سوى قلة متنوّرة، لكنها ما زالت بعيدة عن التعميم. (17)

17 - المهمة التي كُلف بها الشريف محيي الدين حيدر في بغداد منذ عام 1934 حتى عام 1948 كان لها أثر كبير على الحياة الموسيقية في بغداد ما زال مستمراً حتى يومنا هذا بفضل نخبة عوادة تتلمذوا عليه. كان من الممكن أن يقتصر دور محيي الدين على توصيف واقع التعليم الموسيقي في العراق واقتراح إصلاحات تربوية موسيقية وبرنامج إعادة تأهيل معلمي الموسيقى. لكن عبقرية محيي الدين جعلته يؤسس لمدرسة استثنائية مزج فيها التركي بالعراقي تفوق المدرسة التي سبقتها في المزج التركي المصري بكثير والتي أسسها عبده الحامولي في نهاية القرن التاسع عشر، ويعود ذلك ربما إلى التفوق التركي العزفي الألي. لكن الأمانة التاريخية العلمية تقتضي أن نذكر إلى جانب محيي الدين عازفون أتراك كان لهم فضل وأثر في تطور الحياة الموسيقية العربية المشرقية نذكر منهم: مسعود جميل، جودت كاغلا، حلمي ربت.. وذكر محيي الدين المتكرر مرده إلى بقائه فترة أطول من الزمن من نظرائه وتلمذ عازفين مهمين عليه أمثال جميل بشير ومنير بشير وغيرهما... ومن بين الذين استقدمتهم الحكومة العراقية لإعادة تأهيل معلمي الموسيقى العراقيين نذكر عازف العود ومؤرخ الموسيقى التركي تشينوشن تانلريكورو Çinuçen Tnlirikoro الذي استُقدم إلى بغداد سنة 1972 وكان له أثر يُذكر بفضل سعة معرفته النظرية الموسيقية وتمكنه من العزف على العود.

التجربة التي حملها المؤلف الموسيقي الأذربيجاني فكرت أميروف Fikret Amirov، حامل لقب فنان الشعب في الاتحاد السوفيتي، إلى بغداد سنة 1972، أي العام نفسه الذي استُقدم فيه التركي تانلريكورو، أشارت على العراقيين بتعديل المقامات العراقية مُدخلاً آلة البيانو في عزفها ومبشراً بما كانت الكونسرفتورات السوفيتية تقوم به في الجمهوريات السوفيتية الشرقية. وهي الطريقة النقيض التي حمله التركي تانلريكورو للعراقيين بوصفه شرقي ومؤمن بالمسافات المتحركة في المقامات الشرقية. ولحسن الحظ رفض العراقيون اقتراح أميروف واعتمدوا اقتراحات التركي تانلريكورو. ولنلاحظ هنا أن دمشق اعتمدت فيما بعد في معهداها العالي للموسيقا أفكاراً مشابهة لفكرة أميروف بسبب استقدام المعهد العالي للموسيقا عواد من



الموسيقا العربية، في سياقها التعليمي التقليدي، وهو سياق يكاد أن يندثر، إن لم يكن قد اندثر في حاضرات العالم المعروفة به المشهورة بتقاليده. نقول إن الموسيقا العربية في سياقها هذا المحصور ضمن ثنائية: (معلم - مريد) تمثل مرحلة تأهيل مستمر وإبداع مستمر بأن معاً. إذ إنها في سياقها التقليدي وليدة الحلقات الصغيرة: من حلقات الأصدقاء والحلقات الدينية وخلص السميعة. فالمرید الذي استمع إلى معلمه فحفظ عنه وحاكاه وقلده يجلس في خلوته يكرر ما حفظه ويعيده حتى يتقنه ومن ثم يجوده ويصب فيه من روحه ويؤديه بذوقه وإحساسه يتجلى به وحده أولاً، ثم يطلع به على خلص أصدقائه يستمزج رأيهم فيما يسمعون. التأهيل يشغل المساحة الأولى من العملية ويتكفل الإبداع بمساحتها الأخيرة. واتساع المساحة الثانية دليل على اشتداد عود المتعلم وخروجه من دائرة معلمه وهي التي تبشر بولادة فنان جديد. (18)

---

أذربيجان. وقد أدلى الأستاذ التونسي صالح المهدي سنة 1973 ببلوه لصالح فكرة التركي تانريكورو ضد فكرة أميروف وأشار على العراقيين بأفكار نابغة من تجربته العلمية العميقة لم تلق وقتئذ أذاناً مصغية لعدم بقاء المهدي طويلاً في بغداد واقتصار إقامته القصيرة على لقائه بالأساتذة.

في هذه الفترة سوّق منير بشير نفسه على أنه الموسيقي الأنموذج من الناحية الفنية العلمية، كما سوّق نفسه على أنه المرجعية التقنية من الناحية التربوية، على الصعيد الوطني المحلي العراقي والدولي، وعلى أنه المروج للموسيقا العراقية. ولا شك أن منير بشير، بمعزل عن موهبته الفنية، شكّل بين أقرانه ابتداءً من أخيه جميل الذي يكبره سنّاً وانتهاءً بمن تتلمذ عليه، أنموذجاً لفنان تعملق طموحه الشخصي ليصبح طموحاً أشبه ما يكون بالطموح السياسي الذي عرفه الشرق في مرحلة من المراحل تماهى فيها السياسي وطغى على كل شيء حوله.

18 — شهد بلاط العثمانيين في إسطنبول المطلّة على البوسفور في القرن التاسع عشر حركة موسيقية نشطة كان الباعث عليها الحفلات الباذخة التي كان ينظمها الباب العالي، وكانت المناسبات الكبيرة هذه تستدعي تقديم أعمال جديدة كلياً، بل وتستدعي إبداعات موسيقية وغنائية في شكلها ومضمونها. وقد ظهر من بين من برعوا في الإتيان بجديد في البلاط العثماني ده أفندي (1777-1845) إلى حد أنه

لو تساءلنا من قبيل المعرفة: هل تختلف الموسيقى التي كانت تُعزف في البلاطات عن ما كان يُعزف أو يعنى عند العامة؟ وجوابنا أن المقامات المستخدمة هي نفسها في البلاطات وفي مجالس العامة، لكن الاختلاف ربما كُمنَ في طريقة العرض من جلسة ومحيط ومجالسون وطريقة استماع ومستوى إتقان الأداء إذ لا يمكن أن يُقدم في البلاط فنٌ لم ينل حظه من التحضير خوفاً واحتراماً بأن معاً. والسؤال الثاني الذي يمكن أن نطرحه على أنفسنا: مادام المقام هو نفسه فهل كان عازف عود يرتجل على مقام من المقامات المعروفة بمثل ما يرتجله عازف من زماننا؟ وقد نجيب استقرائياً أن مزاج المقام المرتجل فيه يبقى نفسه، لكن الجمل اللحنية قد تختلف من الناحية التركيبية عما كانت عليه في وقت بعيد مضى، فضلاً عن أن الناحية التقنية قد تجعل من ارتجالين في مقام واحد بشقة زمنية واسعة تميل لصالح الحديث بما استنبط من تقنيات جديدة في عفق الأوتار وتركيبها على العود وفي طريقة إمساك الريشة. أشياء كثيرة يمكن أن نضيفها هنا لا تريد أن تقول مع ذلك إن هناك اختلافاً كبيراً واقعاً، بل جزئيات تُحدث فرقاً، لكنها لا تحدث قطيعة مادام المزاج المقامي كما أننا يبقى في المجمل الأعم واحداً.

---

قورن بيـ جيوفاني بآيستا لوللي الإيطالي المتفرنس الذي جدد موسيقا البلاط في فرنسا.

ليس من المستغرب أن يكون معظم أساتذة الموسيقى في إسطنبول في عصرها الذهبي من الأقليات. إذ كانت إسطنبول عاصمة إمبراطورية مترامية الأطراف يسكن على جغرافيتها المعروفة وقتئذٍ أقليات كثيرة صهرتهم بوتقة السلطنة العثمانية، فضلاً عن أن حالة الرخاء التي كانت تعيشها عاصمة الإمبراطورية جعلت منها كعبة الفنانين لمن يريد أن يُعرف ويُشتهر أمره. ودور إسطنبول في هذا السياق يشبه إلى حد بعيد الدور الذي قامت به القاهرة في العالم العربي. وقصة عبده الحامولي معروفة عندما ذهب إلى الآستانة (إسطنبول) فاطلع على ما كان يُعنى فيها ونقل ما لامس أحاسيسه صنعةً ونغمًا. وكان عبده الحامولي نفسه هو أول من حرر الأغنية العربية من تأثيرها التركي وكان قد لمع نجمه في مصر واتصل بكبار رجالات عصره أمثال: محمد عبده، وقاسم أمين، وإسماعيل صبري، وخليل مطران.

ولو استحضرننا في هذا السياق مثلاً معروفاً لقلنا إن طريقة عزف الشريف محيي الدين حيدر على العود كما سمعناها من تسجيلاته،<sup>(19)</sup> وطريقة عزف الأخوين جميل ومنير بشير<sup>(20)</sup> على الآلة نفسها تدرج كلها وفق تصانيف الموسيقى التقليدية<sup>(21)</sup> ضمن ما يُطلق عليه موسيقا الفن التقليدي التي يعزفها الموسيقيون المحترفون أو الفنانون الأرسقراطيون ممن تلقوا تعليماً موسيقياً

19 — أصدرنا من الهيئة العامة لدار الأسد للثقافة والفنون (دار الأوبرا السورية) أسطوانة لمحيي الدين حيدر ضمن سلسلة التراث.

20 — ولد جميل بشير في الموصل بالعراق سنة 1925 في عائلة محبة للفن ممارسة له. وكان أبوه عبد العزيز بشير شماساً في الكنيسة حسن الصوت ويعزف على العود. وكانت أمه، تدعى كريمة، أرمنية من ماردين جميلة الصوت. استقرت عائلة عبد العزيز بشير في بغداد سنة 1934. وقد عزف جميل وعمره أحد عشر عاماً مع الفرقة الوطنية العراقية، وفي إذاعة العراق، وعُرف بأسلوبه الراقى في العزف على العود، وكان يغني بالعربية والكردية. كتب جميل كونشيرتو للعود مع الأوركسترا، وألف سيمفونية عنونها بغداد. مات في لندن إثر إجراء عملية قلب مفتوح له في الرابع والعشرين من شهر أيلول/سبتمبر سنة 1977. سُرق عوده الجميل الذي أهده إياه أستاذه محيي الدين حيدر، وانتحلوا كتابه: **العود وطريقة تدريسه**، 1962، بغداد، وهو من أحسن المناهج وأدقها في تعليم العزف على آلة العود، وعثّموا بعد مماته على دوره الطليعي في إعادة الاعتبار للعود العربي.

21 — يسعى هؤلاء الموسيقيون تحديداً إلى تجميل أدائهم العزفي أو الصوتي، ولأن يجودوا من مستوى الأداء تقنياً، كما يسعون إلى تنويع المقامات التي يرتجلون فيها. والموسيقا الفنية الخالصة يمكن أن تكون موسيقا شعبية أو موسيقا مستلهمة من الموسيقا الشعبية لكنها تفرق عنها بطريقة أدائها وعرضها وتقديمها وتوظيفها، فتبدو لسامعها أعقد وأصعب وأعسر للحفظ. والموسيقي محترف هذه الموسيقا وممارسها يحتاج تأهيله فيها على يد معلمين أكفاء ردها لا بأس به من الزمن، لكن عزفهم إياها لا يكفيهم غائلة الجوع ولا يؤمن لهم عيشاً كريماً إلا إذا تكفلت بهم الدولة أو مؤسسة أو رعاة فن.

انظر في هذا، تران فان كيه، "الموسيقا التقليدية والتطور الثقافي"، **ثقافات**، المجلد الأول، اليونسكو، باريس، 1973، ص. 208.

رفيعاً لكنهم لم يحترفوا، ويمكن أن ندرج الشريف محيي الدين حيدر (22) مثلاً رفيعاً عنهم.

22 — بدأ ورود ذكر الشريف محيي الدين حيدر في تركيا في الكتابات الموسيقية وضمن المؤلفات الموسيقية التركية منذ العام 1948. وكان الأتراك يذكرونه كعازف تشيللو وكعازف عود له أسلوبه الخاص به في العزف. بل كانوا يعتبرونه غربي الأسلوب، ولم يكن يذكر على أنه مؤلف موسيقي رغم أنهم كانوا يوردون له بعض مقطوعات ضمن المؤلفات التركية المكتوبة لألة العود. ولعل السبب في ذلك، قلة أعماله بل حتى ندرتها. لكن أعماله الكاملة نشرت سنة 1969 بعد وفاته بعد أن أعاد الأتراك اكتشافه. لم يكن محيي الدين في حياته شوفينياً، ولم يكن طالب جاه أو شهرة، كان من أولئك الفنانين الذين آمنوا بالفن العميق الأصيل وبالموهبة الحقة بشخصية أرسقراطية الشكل والمضمون بالمعنى الراقى للكلمة فلم يكن يتحدث عن نفسه، عرفه الناس من ثماره. صحيح أن ما خلفه محيي الدين من أعمال وكتابات كانت قليلة لكن السبب يعود إلى أساليب أهل الشرق في التعليم وإلى الشرقيين أنفسهم إذ إن تعليمهم كان يعتمد أكثر ما يعتمد على السماع والمشاهدة والتقليد والمحاكاة أكثر من اعتمادهم على الكتابة والتأليف. غير أن آثار محيي الدين التي ظهرت في من تتلمذوا عليه تتم على ما كان عليه "المعلم" من علم ومعرفة ورهافة ذوق.

أكدت السيدة شريفة حيدر آخر عنقود عائلة الشريف محيي الدين حيدر، أن العائلة أصولها عربية، وأنها فعلاً كذلك بالذوق والكينونة. ونحن لا نذكر هذه المعلومة هنا من باب التعصب أو شد البساط باتجاه عروبة محيي الدين، وإنما ذكرناها ضناً من إهدار معلومة ولو بسيطة ترد أو عرفناها بطريق من الطرق. لا شك أن فن محيي الدين، أو فلنقل من يسمع عزفه على العود يدرك ثقافته التركية الرفيعة الرهيفة. وقول السيدة شريفة يتصل بأصول العائلة ليس غير.

# الموسيقا العربية

## تحديات معاصرة في مسيرة التطوير

دريد فاضل (23)

إشكالية الوظيفة الفنية والخطاب الجمالي

إن التحديات التي واجهتها الموسيقا العربية في القرون المنصرمة قد شكلت انعطافات في مسيرة تطویرها، فبعد أن كان تذوق الموسيقا حكراً على النخبة أو (السّمیعة) ممن یرتادون مجالس الطرب الخاصة، أدخلتها التقنيات بمجال التسجيل الصوتي وتضخيم الصوت في مواجهة مباشرة مع عموم المتلقين، وهذا ما دفع بالخطاب الموسیقي العربي إلى آفاق أبعد من كونه خطاباً جمالياً يستهدف الوجدان بلغة روحية خالصة، عندما برزت الوظيفة الفنية للموسيقا بأبعاد تتجسد في قدرتها المباشرة على ضخ الفكر التربوي والإصلاحي، وصولاً إلى التوجيه المعنوي والتحفيد الجماهيري.

ويشكل التوازن بين الخطاب الجمالي والوظيفة الفنية للموسيقا تحدياً إذا ازدادت الوظيفة تعقيداً، فغالباً ما تتسع الوظيفة لتأخذ من حيز الجانب الروحي والجمالي للموسيقا، مولدة بذلك معايير جمالية مبتكرة لمواكبة الوظيفة الفنية.

23 - كلية الفنون الجميلة/جامعة بغداد.

ولعل مجالات البحث في عمق الهوية الموسيقية العربية غالباً ما شملت الأبعاد والأجناس الموسيقية والقالب البنيوي والنسيج الموسيقي والمسار اللحني وفنون الأداء، إلا أن البحث الحالي سيحاول الخوض في معايير فنية تتعلق بأحكام الصوت الموسيقي، من تلك التي تواءمت لتواكب الدور الاجتماعي والوظيفة الفنية المعاصرة للموسيقا بهدف تشخيصها كتحدياتٍ تواجه الهوية الروحية للموسيقا العربية.

### تحديات الهوية الصوتية للموسيقا العربية

معلومٌ أن معايير الصوت الثلاثة المتفق عليها هي، شدة الصوت وحدته<sup>(24)</sup> وجرسه الصوتي<sup>(25)</sup>، وسيتناول الباحث ثلاثة معايير أخرى تتعلق بهوية الموسيقي وهي الاستغراق والتناوب والمؤثر.

تدرجياً أصبحت الزيادة في حدة الصوت الموسيقي بتقدم الزمن أمراً مسلماً به تاريخياً، ولا شك أن لمحصلة الأصوات الطبيعية والمبتكرة التي أضيفت إلى مفردات الحياة أثراً مباشراً في النزوع إلى وسائل دفاع لمواكبة الضجيج التدريجي الزاحف نحو الإتيان على الموسيقا ونغماتها الخفيضة. ومن بين هذه الوسائل برزت الحاجة إلى رفع التسوية لتكون الموسيقا أكثر حدة وأشد قدرة على اختراق حاجز الضجيج المنبعث من مكننة الحياة من حولنا. وفي العقد الأخير من القرن العشرين والعقد الأول من القرن الحادي والعشرين ازدادت تسوية نغمة (لا) في المنطقة العربية من 440 ذبذبة في الثانية الواحدة إلى 445 ذبذبة، وهي في ازدياد مستمر مما يؤشر إلى ارتفاع سريع في حدة الصوت.

---

24 - أو ارتفاع الصوت (التحرير).

25 - أو طابع الصوت (التحرير).

ومع استخدام أجهزة تضخيم الصوت في الحفلات الجماهيرية الكبيرة، سارت الموسيقى العربية في طريق يصعب فيه مواصلة الغناء بصوتٍ بالغ الرخامة والعذوبة، أو الاعتماد كلياً على التخت الموسيقي العربي لمرافقة الغناء، فاستخدمت الآلات الكهربائية الحديثة والتي أخذت بالتطور مع الزمن بزيادة شدة الصوت وتحسين جودته، ودخلت الآلات الموسيقية العربية في تحدٍ لمواكبة شدة الصوت المنبعثة من هذه الآلات والسير معها جنباً إلى جنب في الأداء. إلا أنها اضطرت في النهاية إلى زيادة الشدة في الصوت لتحقيق هذا الهدف، فأجريت تطويرات صناعية على آلات مثل العود والقانون والسنطور والآلات الإيقاعية لتحقيق الارتفاع في حدة الصوت من جهة، والزيادة المطلوبة في شدته من جهة أخرى. ولهذا الغرض أدخلت مادة النايلون عالمياً في صناعة الأوتار وأغشية الآلات الإيقاعية، بعد أن وصلت الأوتار المصنوعة من أمعاء الحيوانات والأغشية الجلدية حداً من التوتر لم يعد يسمح بزيادة الشد لرفع طبقتها الصوتية، أو تشديد النقر عليها لإحداث صوتٍ أكثر شدة.

وقد أسهم ارتفاع حدة أصوات الموسيقى والغناء تدريجياً من جانب، وصدور الغناء والعزف من أجهزة التضخيم بتأثيرات مختلفة من جانب آخر، فضلاً عن استخدام الخامات الصناعية في صناعة الأوتار والأغشية وغيرها إلى تحويل ملموس في لون الصوت (Tune color) المنبعث من الآلات الموسيقية العربية، واقتصر الصوت البشري بدوره على الغناء بطبقات تميل إلى الحدة دون مراعاة للتنوع في الطبقات الصوتية البشرية، وهذا ما سيترك في الأذهان انطباعاً ثابتاً عن لون صوتي سائد دون سواه، لأن جرس الصوت البشري قد يتباين بين النغمات الثقيلة والمتوسطة والحادة لدى الإنسان الواحد.

يمكن القول إن تطوير صناعة الآلات الموسيقية العربية بما يسمح بتوسيع مساحتها من الأصوات الحادة، وزيادة قدرتها على

تأدية أصوات أكثر شدة، والتحوير اللوني الذي قد يطرأ جرسها الصوتي نتيجة هذا التطوير، خطوة ستقترب بالعطاء الصوتي الناتج عن هذه الآلات من تلبية متطلبات العصر والذائقة السائدة. فضلاً عن فتح آفاق صوتية قد يوظفها المؤلف الموسيقي العربي لتقديم ما هو جديد وحادوثي. ولكنها ستبتعد بنا تدريجياً عن الهوية الصوتية الأصلية للموسيقا العربية بطابعها الغنائي الرخيم والشديد العذوبة والتموج، المصاحب بأصوات الآلات المصنوعة من الخشب والأغشية الجلدية والأوتار المعوية، وهذا ما يخشاه القائمون عليها.

### الاستغراق والتناوب والمؤثر

#### تحديات معاصرة في مسيرة الموسيقى العربية

زمن بين المعايير التي يمكن اعتبارها تحدياً في مجال هوية الموسيقى العربية الاستغراق والتناوب والمؤثر، ويحدد الباحث الاستغراق إجرائياً بالبعد الزمني للصوت. وقد اختلف علماء الصوت حول اعتبار العامل الزمني للصوت. وقد اختلف علماء الصوت الثلاثة المتمثلة بالشدة والحدة والجرس الصوتي، باعتبار الزمن عاملاً أدائياً مضافاً، لكنه في الحقيقة يشترك مع كل من التباين بين الشدة والخفوت والتباين بين الحدة والغلظ بكونه أدائياً، فضلاً عن إمكان تمييزه، كأن يشار إلى صوت ما بأنه طويل أو أكثر استغراقاً في الزمن. وعبر المقارنة بين الأعمال الموسيقية والغنائية المعاصرة في بحث سابق، لاحظ الباحث أن بناء الجمل الموسيقية في الأغنية العربية المعاصرة يميل إلى تقصير الاستغراق الزمني في النغمات الطويلة، وهو ما يقلل من إمكان إجراء الحليات والزخارف اللحنية كالهزهزة<sup>(26)</sup> (Vibrato) والتزحيف<sup>(27)</sup> (Glissando) والزرردة (Trill) وغيرها من الوساطات

26 – أو الاهتزاز (التحرير).

27 – أو الانزلاق (التحرير).



التعبيرية الأدائية التي تعكس هوية الروحية الأدائية للموسيقا العربية.

## التناوب

مصطلح استخدمه الباحث للإشارة إلى التناوب بين النماذج الإيقاعية المصاحبة (Rhythms) والتناوب في السرعة المترونومية (Tempo) داخل العمل اللحني الواحد.

وربما كان التناوب في النماذج الإيقاعية والسرعات المترونومية قد بدأ في التنامي خلال الثلث الأول من القرن العشرين حتى بلغ أشده مع سيادة الأغنية العربية الطويلة ذات الأجزاء المتعددة والمقدمة الموسيقية الطويلة المكونة بدورها من أجزاء متناوبة السرعة والنماذج المصاحبة. ويتباين التناوب بين السرعات والنماذج المصاحبة بناء على الوظيفة الفنية للحن، كأن يكون العمل مؤلفاً للسينما أو للمسرح أو لغاية إعلانية، مما يتطلب الإكثار من التناوب بين السرعات والنماذج الإيقاعية، وعند الرجوع إلى التراث الموسيقي العربي نجد أن لكل عمل هويته الإيقاعية وسرعته التي يحددها العرف السائد في أداء النموذج الإيقاعي المصاحب، كأن يقال (موشح صحت وجداً / إيقاع نوخت) أو (سماعي بيات/ سماعي ثقيل) وبهذا يحدد العمل بهوية إيقاعية وسرعة متعارفة مع فرص نادرة للتناوب بين الإيقاع المصاحب وسرعة الأداء.

وبالمقارنة مع أشكال الغناء والموسيقا العربية المعاصرة نجد التناوب في السرعات والنماذج الإيقاعية المتعددة سمة بارزة في الأعمال المبتكرة، وهو ما قد يعتبر تطويراً وتويعاً وإغناءً للموسيقا العربية المبتكرة منهجياً وفنياً، إلا أنه خطوة صغيرة متنامية نحو الابتعاد عن هوية الموسيقا العربية الموصوفة أعلاه.

## المؤثر الصوتي

هل يتقبل الجمهور اليوم الموسيقا العربية بلا مؤثر صوتي؟

قد أصبح المؤثر الصوتي المصنوع والمضاف إلى صوت الموسيقى، تقليداً ثابتاً و عرفاً صوتياً وسمعياً سائداً، فبدونه قد تفقد الموسيقي سواء المسجلة أو المؤداة في حفل موسيقي بريقها وتأثيرها. ويوجه العاملون اليوم في حقل التسجيل الصوتي عناية كبيرة بالمؤثر الصوتي والمصنوع عبر الأجهزة الفنية، لما له من قدرة على تزويق الصوت وجعله أكثر تردداً وحيويةً. ويعدُّ الصدى (Echo) والتأرجح (Delay)<sup>(28)</sup> المؤثرين الأكثر انتشاراً في الموسيقى العربية المعاصرة التي تسجل أو تؤدى في الحفلات الموسيقية. وجدير بالذكر أن المؤثرين أعلاه مدرجان كتقنية أدائية غنائية تكتب في المدونات الموسيقية المؤلفة للغناء الانفرادي، ويحرص مؤدو الآلات الموسيقية المهرة على تأديتها وإحداثها أدائياً، فبينما لم يكن المؤثر الإلكتروني معياراً أساسياً في الهوية الصوتية للتراث الموسيقي العربي، نجده اليوم معياراً قد يصل حد إلى الإغراق في صناعة التأثير، ناقلاً الصوت الموسيقي إلى هوية جمالية مستحدثة كلياً ومتصاعدة بما قد يستحيل معها تقبل الأداء والغناء بشكل مباشر بلا مؤثر صوتي.

## خاتمة

واجهت الموسيقى العربية الكثير من التحديات في سبيل تطويرها، وقطعت أشواطاً في مواجهة الاستعارة والمحاكاة والاقتراب المراد به تنويعها وإغناؤها، ما دفع بها إلى الاقتراب تدريجياً من فقدان الهوية الأصلية عبر ما يبتكر وينتج، وقد تناول الباحث بعض المعايير في مسيرة التطوير يمكن للقائمين على الموسيقى الانتباه لها والتعامل معها، إذ لا يمكن بأي حال إيقافها.

---

28 - أو التأخير (التحرير)

## طريق المعرفة والإبداع نحو ارتقاء الموسيقى والسماع

د. عبد الحميد حمام

إن التحديات الراهنة التي تهمين على أوضاع المنطقة العربية، تحتاج إلى فهم التفاعلات الفكرية والاجتماعية الموجهة لمستقبل الوطن العربي؛ وفي هذا المضمار نستذكر الاتجاهات الفنية التي ظهرت في المسيرة العربية ابتداءً من مرحلة ما قبل الإسلام ولغاية العصر الحالي. ومن ثم محاولة استنتاج العبرة منها والبناء عليها، ابتغاء تلمس طريق مستقبل الموسيقى العربية، بكل ماتعنيه الكلمة من معنى.

لم تنقطع علاقة العرب مع جيرانهم منذ ظهورهم في شبه الجزيرة العربية قبل بضعة آلاف من السنين، علماً بأنهم تمتعوا بقرابة مع كثير من القبائل أو الشعوب التي تسكن شبه الجزيرة العربية وشمالها. هذا الوضع هياً لهم اتصالاً حضارياً مع تلك الشعوب، ممّا أضفى على معارفهم مزيداً من المعلومات والفنون التي استوطنت مراتبهم وقراهم المنبثّة في أرجاء المنطقة العربية آنذاك؛ حيث ظهرت ممالك مثل: دلمون وملوخوا وسبأ وجمير؛ وهذه الممالك وإن كانت ظهرت قبل ظهور ما أطلق عليه فيما بعد: العرب، كأحد فصائل شعوب شبه الجزيرة العربية السامية، إلا أنّها تُعدُّ جزءاً من التواصل الحضاري لجميع سكان شبه الجزيرة الذي أدى لظهور العرب الأنباط والغساسنة والمناذرة فيما بعد. هذه الحضارات أبدت قدرة إبداعية وتقدماً في الهندسة وبناء السدود والقصور والقلاع والمعابد والكنائس،

كما سائر ذلك تقدم في الموسيقى والشعر والرقص، كما نمت الحياة الروحية وما رافقها من طقوس على مستوى رفيع من فنون الغناء والعزف والفنون البصرية المعمارية بأنواعها.

أما في صدر الإسلام وعهد الخلفاء الراشدين، فإن حبل العطاء الموسيقي لم ينصرم بل استمر بصورة مطّردة؛ فإن تطوراً حضارياً وثقافياً انبثق في حاضرتي المسلمين الأوائل، أي المدينة ومكة. في هذه المرحلة — التي أصبح العرب فيها على اتصال مباشر مع الفرس والروم — يظهر تحول موسيقي مهم، ينتقل به العرب من توافق وزن الشعر مع إيقاع الغناء، إلى أسلوب الغناء المتقن الذي خالف فيه وزن الشعر إيقاع الغناء. لقد كان سبب هذا التحول اقتباس العرب أحياناً غير عربية — فارسية — ذات إيقاع مخالف لوزن الأشعار العربية التي تغنى بها مغنو تلك الحقبة من أمثال نشيط وسائب خاثر أولاً، اللذان اتبعهما باقي مغني ومغنيات المدينة ومكة. هذا الفصل بين وزن الشعر وإيقاع الغناء مع ما تبعه من معارف موسيقية اقتبسها موسيقيو تلك الحقبة من أمثال ابن محرز وابن سريج أدى لازدهار هذا الفن وسيرورته، وظهور إيقاعات موسيقية محددة كالهزج والرمل والثقيل، التي تُضرب على آلة إيقاعية لترافق الغناء، كما تحولت المرافقة الآلية من المزهر والصنج إلى العود الحديث العهد في شبه الجزيرة العربية.

استمر هذا الوضع طيلة العصر الأموي الذي به كان منزلاً عزّة الميلاء وجميلة موئلين لمحبي الغناء وداعميه من أمثال عبد الله بن جعفر وسكينة بنت الحسين، يستمعون بهما لإبداعات مغني المدينة ومكة حيث يجتمعون ويتناقلون الفنون الموسيقية وعلومها، ويتبادلون الأفكار ويتناظرون في أسسها وتجديداتها، كما يختبرون أساليب أدائها. حتى برز فيهم أمثال معبد خير مؤدي العصر الأموي. ترسّخت في تلك المرحلة مبادئ الغناء المتقن، والتي ستصبح أساس مدارس العصر العباسي الموسيقية.

في العصر الذهبي العباسي (القرن التاسع الميلادي) تنطلق حركة موسيقية معتمدة على تنظير علمي وتدريب استثنائيان، فيضع إسحاق الموصلي نظرية مبنية على فكرة المجريين — مجرى البصر — مبتدئاً بمطلق المثني على العود أساساً ليحظى بعدة أصابع، أي مقامات أو سلالم بمفهومنا اليوم، ويحدّد عدد النغم بعشرة أنغام بيّنها ابن المنجم في رسالته. كما أثرى الضروب الإيقاعية. ومع ذلك فإن إسحاق وأبيه إبراهيم ماقتنا يدعيان بأنهما حاميا المدرسة العربية القديمة على الرغم من التجديدات التي ابتدعاها. علماً بأن المدرسة العربية القديمة، وهي مدرسة قيان الجاهلية التي اتبعتها عزّة الميلاء قبل أن تساير موجة التحديث التي اختطّها نشيط، كانت قد أفلت وتراجعت أمام أسلوب الغناء المتقن.

أما ادعاء إسحاق وإبراهيم في المحافظة على الغناء القديم، فقد قصدا به — على ما يبدو — حفاظهما على طريقة غناء أصوات الأولين ممن ابتكروا الغناء المتقن المتأثر بأسلوب الغناء الفارسي على وجهه دون زيادة أو نقصان. والغناء الفارسي هو الذي قارنه الجاحظ بالغناء العربي حين قال: العرب تضع موزوناً على موزون، والعجم تقصر وتمطط فتضع موزوناً على غير موزون. من هذا المنطلق نفهم قصد إسحاق وإبراهيم الموصليين اللذين خالفا منافسهما الأمير إبراهيم بن المهدي ومناصره إسماعيل جامع العربيين القحّين.

ولابد من الإشارة إلى تسرب النظريات الإغريقية في هذا العصر، والتي نلاحظ بوادرها في كتابات الكندي مثل: «رسالة في خبر صناعة التأليف»، ولعل في ذلك يكمن سبب إذكاء نار التحدي بين إبراهيم وابنه إسحاق الفارسي الأصل، وبين ابن المهدي وابن جامع العربيين المتأثرين على ما يظهر بالفكر الإغريقي والمائلين نحو التجديد والانعقاد من سطوة ما اعتبره الموصليان قديماً. ومع ذلك فإننا لانزيد بقولنا هذا عن تأكيدنا أن

كلا المدرستين لم تتطرفا في التأثر بالفرس والإغريق، إضافة إلى أنهما كانتا واعيتين لأخذ ما ينسجم مع الذوق العربي وتطويعه لمصلحة الموسيقى والغناء العربي. ومما لا شك فيه أن الموصليين وابن المهدي خدموا الموسيقى العربية وأثروها بمناظراتهم ومما حكاهم الفنية التي أدت إلى تطور نظريات موسيقية على درجة عالية من الكمال، كالتي أنجزها الفارابي في القرن العاشر الميلادي، ومن بعده صفي الدين الأرموي، في الإيقاع والنغم والكتابة الموسيقية.

من المعتقد أن زلزل الضارب كان أول من استخدم وسطي زلزل، وهي النغمة التي تبعد عن النغمة المجاورة لها بمقدار 151 سنتاً، أي ثلاثة أرباع البعد؛ إذ لم نسمع أن أحداً قبله استخدمها، على الرغم من إمكانية وجود هذه النغمة في غناء شعوب بلاد الإسلام المعروفة آنئذ؛ هذه النغمة التي أحدثت مجرى ثالثاً لم تتضمنه نظرية إسحاق الموصلي، إلا أنها استطاعت أن تفرض وجودها شيئاً فشيئاً لتصبح أحد الأنغام الأساسية في نظرية صفي الدين الأرموي (القرن الثالث عشر الميلادي)، والتي زاد فيها عبد القادر بن غيبي وعبد الحميد اللادقي شروحا وإضافات قيّمة؛ كما كان للشعوب الإسلامية المختلفة حصة في تنسيقها واستقرارها.

مما لا شك فيه أن الاتصال بين الشعوب يحفزها على الإبداع والتطوير، ويؤكدي نار التنافس بينها بغية التقدّم، ولا يضير في هذه الحالة التعلم والأخذ عن الآخرين علومهم ومبتكراتهم، فهل لدى العرب اليوم القدرات العقلية والفكرية والفنية التي تضعهم على مستوى المنافسة القائمة بين الشعوب الإقليمية والعالمية؟ وهل هذه القدرات تؤهلهم للخروج من الدائرة المغلقة حولهم، والذي لا يتم إلا بالعلم والوعي. إن أهم الدوافع نحو مستقبل الموسيقى ورفعتها هو الفهم العميق لمكانتها في التنمية الاجتماعية والاقتصادية. كما يجب على الحكومات العربية والعاملين في مجال الثقافة معرفة الأسس

التي عليها تُبنى نهضة فنية موسيقية، كما يجب إدراك أن الموسيقى كاللغة تحتاج إلى مدة تعلّم طويلة قد تستمر سنوات عدة.

نعرض فيما يلي بعض الأفكار لما ينبغي عمله في هذا الصدد:

1) نشر الوعي الموسيقي، والتعريف بأهمية الموسيقى للفرد والمجتمع. فهي بالنسبة للفرد - عدا كونها تعبر عن شخصية الفرد، وقدرتها على تهذيب النفس و الروح، وارتقاء الذّوق عنده - وسيلة كسب مهمة، علماً بأن بلاد العرب بحاجة إلى أعداد غفيرة من الموسيقيين لسد النقص في معلّمي الموسيقى في المدارس و لتكوينات الفرق الموسيقية التي تحتاج إلى أعداد كبيرة من الموسيقيين المتمرسين للعمل في الفرق السيمفونية والإذاعية وموسيقا الحجرة وفرق الموسيقى الترفيهية، وتلك الفرق الصغيرة التي تفيد في ترويج السياحة والاستجمام. إن قيمة الموسيقى الاقتصادية غائبة عن ذهن الناس في بلادنا، كما يبدو أنها غائبة عن ذهن المخططين الاقتصاديين؛ ولعل ذلك يتأتى عن الفكر المتوارث في البيئة الاجتماعية من أن الموسيقى والغناء لهوٌ ولعب، وموهبة ليس لها فائدة سوى إضاعة الوقت. ويجب التنويه بأن ترك عملية الارتقاء بالمستوى الفني للمصادفة دون تنظيم، لن يؤدي إلى ظهور فنانيين موسيقيين على قدر من المهارة و المنافسة عالمياً، وذلك للكلفة العالية نسبياً في تعليم الموسيقى، لفردية تعلمها وطول مدة تعليمها.

2) إن الطموح يحتاج إلى العمل والتمويل: فالطموح لتكوين أوركسترا مثلاً، يحتاج إلى وجود موسيقيين ماهرين و متميزين لتكوينها. وأن يكون عددهم لا يقل عن ثلاثة أضعاف عدد أفراد الأوركسترا السيمفونية؛ ولذلك فإن تأهيل عدّة أجيال ضروري لاستمرار الأوركسترا، وإلا فإنها ستنتهار لامحالة، أو تصبح تكاليفها أعلى من مدخولها المالي، بسبب توظيف أعداد من الأجانب في تكوينها لسد النقص في

أفرادها. إن وجود فرقة موسيقية كبيرة ضروري لأداء أعمال متعددة التصويت، ولتقديم أعمال لموسيقين عالميين ومؤلفين عرب ممّن استفادوا من العلوم الموسيقية المدروسة والتي يكمن تطويعها لخدمة الموسيقى العربية. مثل هذه الفرق — على الرغم من كلفتها العالية — إلا أنها تمثل واجهة حضارية من ناحية، وجاذبٌ سياحي وثقافي من ناحية أخرى؛ وهذا يستوجب تكاتف الجهات التي تعنى بالثقافة والسياحة لاستمرارها.

(3) إن خطة مدرسة لتعليم الموسيقى ضرورية في المرحلة الحالية، حتى نخرج من مأزق تعليم الموسيقى العملية خاصة، والمؤدية لتخريج عازفين على مستوى مهاري رفيع، هذا عدا تدريس الموسيقى التربوية لتغطية النقص في معلمي الموسيقى في المدارس. ولهذا الغرض

(3—1) لابد من إنشاء معاهد موسيقية يدرّس فيها أساتذة من أعلى المستويات الموسيقية في الأداء المهاري. وأن يكون التدريس فيها شبه مجاني، بحيث تتوفر الفرصة لكل طفل ذي موهبة من تعلم العزف والغناء ومايرافقها من علوم موسيقية ضرورية لتطوير المهارة وزيادة المعرفة الفنية.

(3—2) لدى العرب إمكانات هائلة في صناعة الموسيقى إذا أحسن توجيهها، ويمكن أن تدرّ أموالاً طائلة إذا أحسن استغلالها؛ ولذلك فإن على الخطة المستقبلية أن تركز على الجودة في التعليم وفي الإنتاج الموسيقي، ولاسبيل لنا غير ذلك إذا أردنا أن نصل إلى مستويات منافسة عالمياً. ولقد أثبتت بعض المعاهد الموسيقية العربية أن بالإمكان تحقيق هذا الهدف بالمتابعة والصبر.

(3—3) إن توفر ميزانية كافية ضروري لنجاح الخطة التعليمية، ويجب أن يأتي هذا الدعم من مصادر متنوعة أهمها:



— الدعم الحكومي، الذي تشارك فيه وزارات التربية والثقافة والسياحة والشباب؛ أو أن تخصص الدولة ميزانية خاصة لهذا الغرض.

— أمانة العاصمة والبلدات، لأن أبناءها هم الهدف من هذه الخطة. وكذلك الجمعيات والمؤسسات المهمة بالموسيقا والثقافة.

— الشركات التي تتاجر بالموسيقا - من إنتاج وتسويق - وكذلك التي تتاجر بالآلات الموسيقية وصناعتها؛ التي يعود الفضل في أرباحها للمعاهد التي تدرسها.

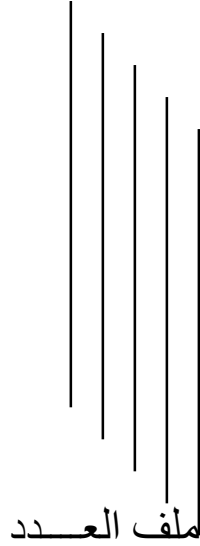
3—4) لا بد من اعتماد المعاهد الموسيقية خطياً فعالة واستراتيجية تأمين حاجة السوق الموسيقي وتوفير متطلباته بما يكفل إيجاد التخصصات المطلوبة من مؤلفين موسيقيين للأنماط المتنوعة مثل موسيقا الأفلام والأغاني والموسيقا الترفيحية، والكلاسيكية، والتقليدية، والعربية الحديثة، وكذلك العازفين والمغنين وقادة الأوركسترا، وإدارة الموسيقا والترويج لها. ويمكن أن تخصص بعض المعاهد بتأهيل فروع محددة من التخصصات الموسيقية.

4) على الإنتاج الموسيقي أن يكون ممثلاً لما تمليه ثقافتنا وظروف حياتنا، ولايتأتى ذلك إلا بتحسين الموسيقيين بالعلم والمهارة والوعي، وعدا ذلك لن يكون لدينا فنٌ متميز ومنافس. هذا لا يمنع من توفر الفكر الحر والتجريب للوصول على وسائل فنية جديدة ومستفيدة من التقنيات الحديثة ومستجدات العصر.

5) إن لوسائل الإعلام دوراً خطيراً في توجيه الذوق العام، وإشهار الأعمال المتميزة؛ فالناس يتعودون على مايتلقونه حتى الرديء منه. كما أن لشركات الإنتاج مهمة ثقافية إلى جانب كونها شركات استثمارية؛ إذ يجب أن لا يكون الربح المالي

هدفها الوحيد، وعلى الدول العربية توجيه هذه الشركات للحفاظ على المستويات الجيدة من أنواع الموسيقى المختلفة. وهي بذلك تدعم الاقتصاد الوطني وتحافظ على التميز.

نحن نعتقد أن العالم العربي الغني بطاقاته وشبابه كفيلاً بأن يتخطى الصعاب وينجز المستحيل بدعم مأمول من القادة العرب والمخططين للسياسة التربوية والثقافية والاقتصادية، الذي بدونه لن تحظى الأمة بموقعها من الرقي العام.



صميم الشريف

## صميم الشريف بين الأدب والموسيقا

أحمد بوبس

كثيرون يعرفون صميم الشريف باحثاً وناقداً موسيقياً متبحراً في الموسيقا التي وهبها حياته. لكن المساحة الثقافية في حياة الأستاذ الشريف أكبر من ذلك بكثير، وإن كان الجانب الموسيقي هو الأكثر طغياناً. فصميم الشريف أديب ألمعي في مجال القصة القصيرة والرواية والمسرحية. ومانشره من إبداعاته في كل ذلك لا يمثل إلا النزر اليسير مما أعطاه. وكان في كتاباته الأدبية أديباً ملتزماً بقضايا الإنسان بشكل عام والطبقة الكادحة الفقيرة بشكل خاص. فأدبه إذن ينتمي إلى الواقعية الاشتراكية، وهو الإنسان الاشتراكي القومي العربي. وبوصفي واحداً من تلاميذه أخذت عنه كل ذلك من خلال درس الموسيقا أولاً، ومن ثم من خلال معيشتي له لأكثر من ثلاثين عاماً. وما بين الموسيقا والأدب — قطبني صميم الشريف في حياته، سوف تراوح دراستي هذه عنه.

## \* الولادة والنشأة

وصميم الشريف ولد في دمشق عام 1927. وترعرع في بيت مليء بالثقافة والموسيقا. فوالده حقي الشريف كان مفوضاً في الشرطة. ووالدته كانت عازفة ماهرة على العود. وشقيقته الكبرى تعلمت العزف على الكمان على يد توفيق الصباغ. وفي هذا الجو ظهر حب صميم للموسيقا باكراً. كذلك كان لأستاذ الموسيقا نظمي جميل في مدرسة التطبيقات المسلكية التي درس فيها الشريف المرحلة الابتدائية دور مهم، في تنمية حب الموسيقا في نفس تلميذه. أما المرحلة الإعدادية فدرسها في مدرسة التجهيز الأولى (ثانوية جودت الهاشمي). وكان للموسيقي مصطفى الصواف مدرس الموسيقا في التجهيز دور مهم في دفعه باتجاه الموسيقا، عندما كان يعزف لتلاميذه على آلتى البيانو والكمان. وكان الأستاذ يرعى من تلاميذه من يجد عنده الموهبة الموسيقية ليعلمه العزف، وكان الشريف من بين هؤلاء التلاميذ الذين رعاهم مصطفى الصواف.

كل ذلك ساعد على تنمية حب الموسيقا في نفس صميم الشريف، فقرر خوض غمارها عازفاً. وفي البداية عارضت أسرته تعلمه الموسيقا، لكن بعد إصراره وافقت على ذلك شريطة أن يمارس هوايته في العزف في المنزل فقط. وكانت بدايته الموسيقية عندما بدأ يتردد على نادي معهد أصدقاء الفنون الذي كان يبعد خمسين متراً عن منزل الأسرة في حي الشعلان، وكان ذلك في أواخر الثلاثينيات من القرن العشرين. وعن طريق المذياع والفونوغراف كان يستمع إلى عمالقة الغناء العربي. وشدته بشكل خاص أغنيات فيلم (نشيد الأمل) لأم كلثوم التي كانت جديدة في أسلوب تلحينها، وما فيها من علوم موسيقية لم يكن يعرفها.

وفي نفس المرحلة (عقد الأربعينيات من القرن العشرين)، تعلم الموسيقا بشكل علمي على يد الموسيقي الروسي البارون (آرنست بللينغ). وتعلم على يديه النوتة الموسيقية والعزف على

الماندولين. وكان ممن درسوا الموسيقى على يد البارون الروسي إلى جانب الشريف كل من عدنان الركابي وكامل القدسي وهشام الشمعة وحسني الحريري وصادق فرعون وعبود عبد الله الذي كان طفلاً آنذاك. وعزف على آلة الماندولين ضمن الفرق الموسيقية لنادي معهد أصدقاء الفنون، وبشكل خاص (فرقة المعزوفات الحديثة) و(فرقة الماندولينات). ومن نشاطاته الموسيقية في تلك الفترة قيامه بتشكيل فرقة موسيقية جواله مع عدد من أصدقائه، فكان هو عازف الماندولين فيها ورفاه قسوات وصادق فرعون على الكمان وصلحي الوادي قائد الفرقة وعازفاً على الكمان أيضاً. وفي تلك الفترة كان قد انتسب إلى دار المعلمين بدمشق (قسم الموسيقى) وتخرج فيها، وبدأ عمله عام 1951 مدرساً للموسيقا في مدينة السويداء، أولاً، ثم في ريف دمشق، وأخيراً في دمشق. وكنت أحد تلاميذه في إعدادية أسعد عبد الله بدمشق.

#### \* كتاباته الموسيقية

بعد أن استكمل صميم الشريف دراسته الموسيقية، اتجه إلى كتابة المقالات الموسيقية. وأول مقال كتبه حمل عنوان (موتسارت عبقرية البؤس) الذي نشرته مجلة (الأديب) اللبنانية في شهر كانون الأول 1946. ثم تتابعت مقالاته الموسيقية في المجلة نفسها طوال عام 1947، وجميعها عن أعلام الموسيقى الغربية. كما كتب مقالات كثيرة في مجلات وصحف أخرى، منها جريدة (الوحدة) التي صدرت عام 1959. وبتشجيع من أصدقائه الموسيقيين، جمع تلك المقالات وأصدرها في كتاب حمل عنوان (أساطين الموسيقى العالمية). وتضمن الكتاب مقالات عن تسعة عشر موسيقياً من المراحل الكلاسيكية والرومانسية والحديثة، وصدر عام 1954. ومن الموسيقيين الذين تحدث عنهم الكتاب باخ وموتسارت وبتهوفن وبرامز وشتراوس وتشايكوفسكي وشوبان، إضافة إلى دراسات عن الموسيقى الكلاسيكية في عصورها المختلفة.

بعد كتاب (أساطين الموسيقى العالمية) اتجه صميم الشريف نحو الموسيقى العربية التي كان قد تعمق فيها، وأخذ ينشر فيها دراسات موسيقية في المجالات. وتوجها بكتابه (الموسيقا العربية) الذي وضعه في السبعينيات من القرن العشرين، لكن صدوره عن وزارة الثقافة تأخر حتى عام 1981. وفي هذا الكتاب بحث صميم الشريف في الأغنية العربية وقوالها الموسيقية، إضافة إلى النقد والتحليل لألحان كبار الموسيقيين العرب. وفي الكتاب ابتعد المؤلف عن الطريقة العلمية الجافة في الكتابة الموسيقية. فالكتاب يخلو من أية نوتة موسيقية، ويخلو من المصطلحات الموسيقية التي يحتاج تفسيرها إلى قواميس. بل كان قريباً من القارئ، ولا يخلو من حكايات ممتعة عن بعض الأغنيات وظروف إبداعها.

ثم جاء كتابه الثالث (الموسيقا في سورية) عام 1991 الذي وثق فيه لمجموعة من الموسيقيين والمطربين السوريين في مجال الموسيقى العربية، وصدر هذا الكتاب في طبعة جديدة وموسعة عام 2011، إذ أضاف إليه صميم الشريف الموسيقيين السوريين الذي خاضوا مجال الموسيقى الغربية ومغنيات الأوبرا. والكتاب الرابع حمل عنوان (السنباطي وجيل العمالقة) عام 1988، وفيه تناول المسيرة الموسيقية لرياض السنباطي، وصدر الكتاب في طبعة ثانية مزينة عام 2010. وضمن فعاليات مهرجان الأغنية السورية صدر له عن المهرجان كتاب (نجيب السراج عصر من الموسيقى والغناء) وثق في لمسيرة الفنان السوري الكبير نجيب السراج. وإضافة إلى هذه الكتب، نشر الكثير من المقالات والدراسات الموسيقية في صحيفتي (الثورة) و(تشرين) ومجلات (الحياة الموسيقية) و(فنون) وغيرها.

وقريباً من الموسيقى وضع كتاب (كنت في قلب أوروبا) الذي تناول فيه بالبحث الفن المعماري الأوربي في أوروبا بدءاً من العصر القوطي، ومروراً بعصر الباروك وعصر النهضة ومابعد، ومواكبته هذا الفن المعماري للموسيقا الكلاسيكية فيها.

## \* برامج تلفزيونية

وعلى صعيد التلفزيون أعد صميم الشريف العديد من البرامج الثقافية والموسيقية. ففي عام 1961، وبطلب من الإعلامي خلدون المالح، أعد أول برنامج له وعنوانه (نافذة على العالم)، وهو برنامج يطل في كل حلقة على دولة من دول العالم يعرفنا بثقافة شعبها، فيعرض تاريخ البلد وجغرافيته وآدابه وفنونه وثقافته بشكل عام، ومدته نصف ساعة، ثم أصبح ساعة، وتحول اسمه إلى (حول العالم)، واستمر البرنامج نحو عشر سنوات. ثم انتقل بعد ذلك إلى البرامج الموسيقية فأعد برنامج (العصا السحرية) الذي قدم فيه روائع الأعمال الموسيقية الأوربية الكلاسيكية، واستمر سنتين. وبرنامج الثاني حمل عنوان (فنون الشعوب) وفي كل حلقة كان يقدم موسيقا ورقصات شعبية لشعب من شعوب العالم. وكانت المذيعة تظهر وهي ترندي الزي الفولكلوري للشعب الذي تتحدث عنه الحلقة. أما برنامجه الثالث فكان (أساطين النغم) الذي عرفنا فيه هذه المرة بعمالقة الموسيقى العربية. وآخر البرامج التلفزيونية التي أعدها كان (من ذاكرة التلفزيون) الذي قدم فيه أعمالاً موسيقية ودرامية من أيام الأبيض والأسود، ولقي البرنامج نجاحاً واسعاً. وإضافة إلى البرامج أدار للتلفزيون العديد من الندوات الموسيقية التي استضاف فيها موسيقيين وباحثين سوريين وعرباً.

وفي أواخر السبعينيات من القرن العشرين تولى صميم الشريف إعداد مقابلة تلفزيونية مع الموسيقار محمد عبد الوهاب خلال إحدى زيارته الاضطيافية لبلودان. وتولى إجراء الحوار خلدون المالح. وأجريت المقابلة للتلفزيون العربي السوري.

## \* صميم الشريف والأدب

وإذا كانت الموسيقى قد شغلت معظم حياة صميم الشريف، فإنه كان للأدب والكتابة مساحة في حياته. وبدايته مع الكتابة كانت في أواخر الأربعينيات من القرن العشرين، عندما بدأ كتابة القصة

القصيرة. وفي عام 1948 شارك في مسابقة للقصة أعلنت عنها مجلة (الأديب) اللبنانية، وكانت مشاركته بقصة (غفران) التي فازت بالجائزة الثانية، وهي اشترك لمدة سنة بالمجلة، بينما فازت بالجائزة الأولى قصة (فطومة) للأديب العراقي عبد الملك نوري. وهذه الجائزة دفعته للانصراف الكامل لكتابة القصة. ولأن صميم الشريف كان اشتراكياً بفكره، فقد انتمت قصصه إلى الأدب الواقعي. وتناول فيها الفئة الكادحة المسحوقة من الناس.

وفي أعقاب فوزه بجائزة مجلة (الأديب) تعرف على الأديب سعيد الجزائري رئيس تحرير مجلة (النقاد) الثقافية، والذي طلب منه أن يكتب في المجلة، فبدأ الشريف ينشر قصصه فيها. وفي عام 1953 جمع القصص التي نشرها في مجموعة قصصية حملت عنوان (أنين الأرض)، وعنوان المجموعة هو نفسه عنوان إحدى قصصها إلى جانب قصص أخرى مثل (بائع العرقسوس). وفي نفس العام أعلنت مجلة (النقاد) عن مسابقة للقصة القصيرة. وتبرع بالجائزة الأولى والثانية للمسابقة المفكر عزت النص الذي أصبح فيما بعد وزيراً للتربية ورئيساً للوزراء. وفاز الأستاذ الشريف بالجائزة الأولى للمسابقة عن قصته (العتال)، بينما فاز حسيب كيالي بالجائزة الثانية عن قصته (أمام القصر العدلي)، وفاز فارس زرزور بالجائزة الثالثة عن قصته (عندما أسدلت الستارة). وفي عام 1961 أصدر مجموعته القصصية الثانية (عندما يجوع الأطفال) التي وضع مقدمة لها الأديب المصري يوسف إدريس الذي كان صميم الشريف قد تعرف عليه خلال انعقاد مؤتمر الأدباء العرب في بلودان عام 1956، وارتبط الاثنان بصداقة وثيقة. وصمم غلاف المجموعة الفنان التشكيلي عبد القادر أرناؤوط. و(عندما يجوع الأطفال) هو أيضاً عنوان إحدى قصص المجموعة، ومن قصصها الأخرى (أرض الذئاب) و(البسطاء) و(خبز وجبن وبطيخ).



ومقدمة الأديب يوسف إدريس لمجموعة (عندما يجوع الأطفال) ليست مجرد تقرّظ لقصص المجموعة، وإنما هي دراسة نقدية عن قصص المجموعة وأسلوب صميم الشريف في الكتابة القصصية ومدى تفاعله مع موضوع قصته. ومما قاله إدريس في مقدمته:

( وميزة صميم الشريف الكبرى في رأيي أنه قادر على الانفعال الصادق، وأهم من ذلك أنه قادر على إقناعنا بانفعاله الصادق. فلا يكفي من الفنان أن يفعل، ولاحتى أن يكون انفعاله صادقاً. لا بد ليكمل الأثر الفني أن يقذفنا بصدق انفعاله. هذه النقطة الدقيقة هي المحك الأول والأخير للموهبة. وهي الفارق الأساسي بين الكاتب وغير الكاتب. إنها شيء لا تستطيع أن تتعلمه أو تكتسبه بالمران والقراءة والخبرة، إنه شيء من تكوين الكاتب نفسه، لا بد من وجوده أولاً ليصبح الكاتب كاتباً. ولا بد من تنميته ثانياً، ليصبح الكاتب فناناً خطير الأثر في مجتمعه وعالمه).

ولكن لماذا انصرف صميم الشريف بعد ذلك عن الأدب إلى الكتابات النقدية والتاريخية الموسيقية؟

في منتصف الستينيات من القرن العشرين كتب صميم الشريف قصة (اعترافات زنزانة) وذهب بها إلى مجلة (المعرفة)، لكن المسؤول عن المجلة رفض نشر القصة، فقرر الكاتب التوقف عن كتابة القصص. ووجد في الكتابة الموسيقية فسحة لتفريغ شحناته في الكتابة.

وإذا كان صميم الشريف قد توقف عن الكتابة الأدبية في الصحف والمجلات ولاسيما نشر القصص، فإن جذوة الأدب لم تنطفئ في نفسه. فأخذ يكتب القصص والمسرحيات، ويحتفظ بها مخطوطة في مكتبته، على أمل أن يأتي الوقت المناسب لنشرها، لكن النشاطات الموسيقية من كتابات ودراسات وكتب وبرامج

تلفزيونية وغيرها ملأت عليه حياته، فلم يول اهتمامه لنشر ماكتبه من إبداعات أدبية وهي كثيرة.

ففي أرشيفه العديد من الأعمال الأدبية الأخرى التي لم تتح له فرصة نشرها. ومن الأعمال الأدبية التي تركها مخطوطة رواية (المياه الجارفة) أو (المياه العائمة) التي كان قد بدأ بكتابتها عام 1957، وأتمها في السبعينيات من القرن العشرين. وتقدم بها إلى اتحاد الكتاب العرب لطباعتها، لكنها قوبلت بالرفض. والرواية تتناول الحياة السياسية والاجتماعية في دمشق خلال الحرب العالمية الثانية مابين عامي (1941 و1945). وبطلها نهر بردى. وفي أرشيفه مسرحية (الإله يسترد وديعته) المستمدة من الأدب الفارسي، وبشكل خاص من مجموعة القصص (الأميرة والبيغاء وقصب السكر). وأيضاً مسرحية (المدينة الحجرية) التي تعالج فترة الانقلابات العسكرية في سورية في عقد الخمسينيات من القرن العشرين. وكتب عدداً من المسرحيات الكوميديّة باللهجة العامية، منها مسرحية (حلاق زمان) التي عرضت على مسرح سينما السفراء في مستهل عقد الثمانينيات من القرن العشرين، ولقيت نجاحاً كبيراً، وقبلها تحولت إلى تمثيلية تلفزيونية أيام الأبيض والأسود. وله أيضاً مسرحيتا (أنا وزوجاتي الثلاث) و(مين بيحب مين). ونأمل أن تأخذ هذه المخطوطات طريقها إلى النشر، من أجل استكمال المشهد الثقافي عند صميم الشريف الأديب والموسيقي.

## صميم الشريف لقد انتصرت للموسيقا

د. علي القيم

رحل صميم الشريف.. رحل الأستاذ والأخ الكبير الذي ترك بصمات لا تمحى في حياتنا الأدبية والثقافية والموسيقية والتعليمية على مدى أكثر من ستين عاماً من الكفاح والنضال والعمل المستمر حتى آخر أيام حياته المديدة الحافلة بالحب والعطاء والعمل المثمر المتواصل في سلك التعليم واتحاد الكتاب العرب ونقابة المعلمين والهيئة العامة للإذاعة والتلفزيون، وجمعية تنظيم الأسرة السورية.

رحل صاحب البرامج الشهيرة في الإذاعة والتلفزيون السوري، ومؤلف الكتب والدراسات والأبحاث المهمة عن (الموسيقا العربية وأعلامها) والموسيقار رياض السنباطي وجيل العمالقة وأعلام وتاريخ الموسيقا في سورية، التي رصدها ودوّنها، وتابع حركتها منذ أواخر القرن التاسع عشر وعلى امتداد القرن العشرين وكتب عن أعلامها من ملحنين وعازفين ومغنين. لقد كان الباحث والأديب والموسيقي صميم الشريف، وحده القادر على التأريخ والتدوين والرصد والتحليل والدراسة لتاريخ الموسيقا وأعلامها في سورية، وكان المرجع الأمين لكل معلومة موسوعية عن أعلام الموسيقا والغناء العرب والأجانب. وكان صاحب رسالة ينير الطريق لتلاميذه وطلابه الكثر الذين علمهم الموسيقا، في شتى أرجاء سورية، لدرجة أننا كنا نعجب عندما يعرفنا على أحد الموسيقيين أو الموهوبين في موقع من المواقع الاجتماعية أو الثقافية، ألا يكون (تلميذه) أو لم يعلمه (الموسيقا) في إحدى المدارس التي درس فيها، وكانت كثيرة. صميم الشريف، حمل رسالة الموسيقا والأدب، بقوة واقتدار وتصميم، حمل شعلة الموسيقا لأجيال عديدة تعاقبت عليه. لقد ساهم مساهمة كبيرة في

عملية (التذوق الموسيقي) التي نحن أحوج ما نكون إليها في عالم اليوم، عالم التطرف والحروب والمتغيرات والصراعات الدولية التي دمرت القيم والأخلاق والمبادئ.

لقد حارب هذا الواقع المرير بالموسيقا التي كان يدرك جيداً روابطها بالحب والحياة الحلوة، ويعرف جوهرها في حياة الناس، ويؤكد صلتها الحقيقية بالعالم الطبيعي والروحي، والحضارة والفنون الرفيعة والأحوال الاجتماعية ونظم المجتمع في العصور المختلفة. لقد كان رحمه الله — دائم التأكيد في كثير من دراساته ومؤلفاته ومقالاته ضرورة الحفاظ على موسيقانا العربية، والعمل على استمرار صفة أساسية من سماتها ألا وهي (الطرب) لأنها ميزة قد لا نجدها في أي موسيقا من موسيقا الشعوب الأخرى، وكان يدعو كل من يعمل في علومها إلى تأليف موسيقا مدروسة بعيدة عن الغريزية، يقودها هدف معين نبيل، لا تكتمل عناصره وغاياته الجميلة إلا من خلال المتابعة الواعية، والثقافة والعلم والتجارب المتواصلة.. كان دائم الدعوة إلى الاهتمام بموسيقانا التراثية، وتقديم الرعاية لها، عن طريق جمعها وتدوينها والتخطيط لتنظيم العروض الموسيقية لها في المهرجانات والفعاليات والأنشطة الثقافية العربية والعالمية، وتشجيع الاتجاه نحو النهوض بأغنيات التراث السوري وألحانها الشهيرة، والاستفادة من تجارب الدول التي سبقتنا في هذا المجال.

وأحسب أن أستاذنا الكبير قد رحل عن عالمنا غاضباً، لأن أعلام الموسيقا في سورية، وهم كثير، لم يعنوا بإيجاد مدرسة موسيقية ذات خصائص سورية على غرار المدرسة المصرية، والمدرسة الخليجية والمدرسة الرحبانية والمدرسة المغربية، والسبب في هذا يرجع إلى قومية المؤلف والملحن العربي السوري، الذي لم يعترف بهوية غير الهوية العربية. ومن هنا كان الموسيقيون السوريون يتأثرون بغيرهم من العرب ويؤثرون أيضاً في غيرهم من خلال المنظور القومي الذي يحملونه. صميم

الشريف كان حتى آخر أيام حياته الحافلة بالأمل والعطاء والمحبة، يعقد الأمل على المعاهد الموسيقية التي أنشأتها وزارة الثقافة، في قيام مدرسة موسيقية سورية تكون منارة للموسيقا العربية، التي يتوخى نهوضها على يد الجيل الموسيقي الجديد التائه في غمار الاتجاهات الموسيقية، ويطالب بتصحيح مساره نحو الاتجاه الصحيح، والأخذ بيده نحو تلك المعاهد التي لا يمكن لغيرها أن تصنع موسيقيين سوريين جادين، ومن ثم موسيقا سورية تنتشر نورها الوضاء على العالم.

صميم الشريف.. كنت منارة كبيرة، في حياتنا الموسيقية والثقافية، وسوف تبقى مؤلفاتك ودراساتك الغنية والمهمة منارة تنير لنا الطريق نحو آفاق واعدة، وخطط مستقبلية، لاكتشاف ومعرفة منابع وعظمة الموسيقا السورية الرائعة، التي بعثتها بكتاباتك عنها، من رقادها الشتائي الطويل. لقد انتصرت للشمس بأسلوب أدبي موسيقي، فكنت في حياتنا الموسيقية النقدية الريح التي تنفض الغبار عن كمنجتها، وتشد أوتارها استعداداً للمعزوفة الأجل، واستبشاراً بعودة النسغ بعد شتاء طويل.

# صميم الشريف وداعاً!

غزوان الزركلي (29)

كم كان ذلك الجيل متميزاً! وكم كنا نحن — الجيل التالي - معجبين به، متعطّشين لنهله منه وننقل عنه التجربة الثقافية الاستثنائية الغنيّة.

عرفته مذ كنت صغيراً عن طريق المرحوم صلحي الوادي، مؤسس المعهد العربي للموسيقا في عام 1961، إذ كنتُ من تلاميذ الدفعة الأولى فيه. وعلى مدى عشرات السنين كنت ألتقي به، خاصة في مقهى الكمال، حيث أعرج للحديث معه كلما وجدت في الجوار، منكباً على أوراقه ومستغرقاً في الكتابة: هذه هي الصورة المطبوعة في ذهني عن صاحب القلم القويّ، البالغ الحيوية، الحاضر البديهة، الواسع الذاكرة. الطيب المعشر، الموسوعيّ الاطلاع، صاحب المكتبة الورقية والسמעية الهائلة صميم الشريف.

ما كان يختلف به عن غيره من المختصين في الموسيقا العربية ومؤرخيها هو اهتمامه بالموسيقا الكلاسيكية الأوربية. أول ما قرأته له هو كتاب أساطين الموسيقا العالمية، وآخر ما قرأته له منذ عهد قريب (في مجلة الحياة الموسيقية) هو مقالٌ عن «فرانز ليست» — كتّبه بعد زيارته إلى متحف «ليست» في مدينة فايمار الألمانية. لقد كان مواكباً بشكل دائم للحياة الموسيقية الكلاسيكية الأوربية في دمشق؛ وبالتحديد بدءاً من تقديمه لصلحي الوادي إلى الجمهور السوري في أول الستينيات، مقترحاً إياه لتأليف موسيقا مسرحية «أيام من الثورة السورية» من إخراج فنّان الشعب تيسير

---

29 - عازف بيانو، أستاذ دكتور في الموسيقا.

السعدي. وقد استمر صميم الشريف في متابعة تجربة صلحي الوادي عن كُتُب، موثقاً ومقيماً لها، حتى ما بعد وفاة الأخير عام 2007.

عَمِلَ في حقل الأدب كاتباً (لفتت مجموعته القصصيتان اللتان كُتبتا في بداية الخمسينيات نظر الأديب المصري يوسف إدريس) ومؤسسة (اتحاد الكتاب العرب). أما الباحث — والمؤرخ — والكاتب الموسيقي صميم الشريف فهو اسمٌ بارز تكرر في أغلب الإصدارات الصحفية السورية على مدى أكثر من نصف قرن (وقد نالني شخصياً العديد من مقالات نقده الفني). كان مربياً معروفاً في حقل التعليم، واشتغل في المجلس الأعلى للأداب والفنون (ورشحني لنيل جائزة الدولة التشجيعية لعام 1969). كما كان ناشطاً اجتماعياً في مجال تنظيم الأسرة وعضواً مؤسساً في جمعية «صدي» الموسيقية. أذكر من أبحاثه المقال الموسع عن أندية دمشق الموسيقية في عهدَي الانتداب والحكم الوطني، وكتابه «الموسيقا في سورية» أعلام الموسيقا الشرقية والغربية و«الأغنية العربية» (الكتاب الذي نشرت عنه مقالاً حين صدوره). وله أيضاً إضافة إلى «أساطين الموسيقا» المذكور آنفاً — كتابٌ عن «السنباطي» وآخر عن «نجيب السراج». أما عن إعلام من إذاعة وتلفزيون فحدّث ولا حرج، إضافة إلى كمّ كبير من المحاضرات والندوات.

صميم الشريف شخصية ثقافية سورية أرى أن يكون تكريمه بنشر أعماله الكاملة أولاً، كي تصبح إرثاً محفوظاً. وعلمنا في المستقبل نعمل على تأمين الشروط المناسبة التي توفر التواصل بين الأجيال على أفضل صورة وتسمح بنقل التجارب القيمة لمثقفينا وهم لا يزالون على قيد الحياة.

إن رموزنا الثقافية هي وجدان الأمة وضميرها، فلنحافظ عليها في حياتها وفي مماتها!





## في رحيل الناقد الموسيقي

### صميم الشريف

يوسف الجادر

حين تدخل مكتبه في أبي رمانة بدمشق تسمع الموسيقي من زوايا المكان، وتشعر بالحرص الشديد على الأصالة والتراث الموسيقي العالمي والعربي، وحين يدير ظهره ليفتح خزانته (المكتبة الموسيقية الخاصة) فإنه يغوص في الأسطوانات والحوامل الصوتية القديمة (البشارف، واللونغات، والأدوار)، وأهم الأعمال الموسيقية العالمية من عصر ما قبل الباروك إلى بدايات القرن العشرين، وكل هذه الأعمال جمعها عبر عشرات السنين من المتابعة والإصغاء والنقد الموسيقي.

كان يشدد في حواراته الصحفية و في الجلسات الخاصة على مسألة مهمة في النقد والإبداع الموسيقي وهي الإصغاء (فحين تجيد الإصغاء فإنك تجيد الإبداع والنقد الموسيقي). فالإصغاء للموسيقا ليس عادة بل هو ثقافة وحياة، من يمتلكه يختصر الكثير من المسافات بينه وبين عالم الموسيقا الواسع.

في آخر حوار معه أواخر عام 2010 ، وكنت حينذاك قد بدأت الاشتغال على ملف الأغنية السورية، وهي محاولة تنظيرية لكشف جذور الأغنية السورية وهويتها عبر البحث في العديد من التجارب الإبداعية منذ خمسينيات القرن الماضي، كان لصميم الشريف وجهة نظر خاصة بالأغنية السورية. فهو يعد الأغنية السورية لونهاً من ألوان الغناء العربي، وهي لا تنفصل عن تجارب الموسيقا العربية عموماً. فكان حواراً سجالياً في مظهره ودوداً في جوهره. فصميم الشريف يمتلك القدرة على الإقناع عبر دلائل

ومؤشرات وتجارب إبداعية موسيقية عاصرها، فقالها حرفياً وقتذاك: (لا يوجد أغنية سورية، بل هناك أغنية عربية بلون سوري).

وكان متفائلاً بما يقدمه الموسيقيون الجدد في سورية على مستوى التأليف والتلحين، لأنهم يعملون في حقل الموسيقى العربية بالأسلوب الغربي، ولأن عملهم يقوم على العلم. وقد عدّ صلحي الوادي واحداً من الموسيقيين الذين اشتغلوا على طلاب حملوا ويحملون من بعده هذه المهمة الشاقة، منهم عازفون ومنهم مؤلفون ومنهم مغنون. هؤلاء تابعوا الطريق، فبعضهم ركض خلف الموجة التجارية، لكن بعضهم الآخر يصر على العطاء. وفكرة صلحي الوادي تقوم على طريقة الكتابة الموسيقية على الأسلوب الغربي. فعندما تؤلف عملاً موسيقياً تكتبه بطريقة علمية فإن القوالب الموسيقية هي أمامك تختار قالباً منها، أو تتحرر منها، وتضعها في أسلوب ينم عن شخصيتك العربية السورية. هذه الفكرة قدمها صلحي الوادي لطلابه عبر مؤلفاته. الآن هم يكتبون بهذا الأسلوب الغربي، لأنه لا يحتوي على أرباع المقامات التي تحتويها الموسيقى الشرقية عامة.

صميم الشريف أحد أهم المؤرخين والباحثين الموسيقيين في سورية والوطن العربي. أغنت مؤلفاته النقدية المكتبة العربية في عدد من الأبحاث والدراسات الموسيقية، وترك مساحات كبيرة على مستوى النقد الموسيقي العلمي، يمتلك قدرة على كشف تفاصيل الجملة الموسيقية، ويميز بين الاستماع للموسيقى الغربية التي تدعو للتفكير والتأمل وبين الاستماع إلى الطرب التأملي في الموسيقى العربية. وله تجارب على مستوى الكتابة الأدبية والتأليف، فقد كتب القصة القصيرة مبكراً ونشر مجموعته القصصية (أنين الأرض)، وقد خصه الكاتب يوسف إدريس بمقدمة أدبية للتجربة الأولى، ثم نشر مجموعته القصصية الثانية (عندما يجوع الأطفال).

من أهم مؤلفاته النقدية والتاريخية (الأغنية العربية) الذي صدر في بداية السبعينيات، وقد أفرد لكل مبدع موسيقي وغنائي صفحات كثيرة في التحليل والقراءة، وكان مبهوراً بتجربة القصبي الموسيقية، إذ جعل منه ركيزة أساسية في الكتابة الموسيقية العربية الحديثة. وآخر إصداراته النقدية كان كتاباً شاملاً عن تجربة الموسيقي رياض السنباطي. وقد اشتغل في الإذاعة معداً ومقماً لأهم الأعمال الموسيقية العالمية والعربية، وترك مئات الساعات الإذاعية والتلفزيونية الموسيقية.

## أيقونة النغم.. وصوته الذي لا يغيب..

فاتن دعبول

حكمته في الحياة ( أن الإنسان عبد للزمن، ويجب عليه استثمار كل لحظة من حياته والتخلص من كلمة سوف وغداً، وبرأيه أن سر نجاح صلحي الوادي، يكمن في أنه لم يكن يقول غداً أبداً، بل كان يخطط وينفذ فوراً، ويسعى للحصول على ما يريد من أجل قضية يتبناها ويطرق أبواب المسؤولية في سبيل ذلك).

كلماته لا تزال تتردد على مسامعي منذ زيارتنا له في منزله في حي الروضة حيث يقطن، فرغم بلوغه من العمر الثمانين ونيف، إلا أنه كان يتألق أملاً ونشاطاً، استقبلنا بحفاوة ولم يبخل علينا بأي معلومة، بل قال «أنا على استعداد أن أقدم لكم ما تريدون حتى لو تطلب الأمر يوماً كاملاً».

كان يطمح أن يكون موسيقياً، لكن حلمه لم يتحقق، وخصوصاً بعد أن استسلم لنصيحة أستاذه الذي قال له « أنت تصلح للبحث والنقد لأكثر من تأليف الموسيقى... وذلك بعد أن سمع مقطوعة موسيقية كان ألفها بعنوان « قصة هنغارية» فقال له: أين هنغاريا فيها؟».

وقد تمكن الناقد الموسيقي صميم الشريف من وضع خريطة أرشيفية وتحليلية للموسيقا والغناء في العالم العربي عبر دراساته وكتبه التحليلية والنقدية والتاريخية، وأغنت مؤلفاته النقدية المكتبة

العربية بعدد من الأبحاث والدراسات الموسيقية، إذ ترك مساحات كبيرة على مستوى النقد الموسيقي العلمي، وهو بذلك يمتلك قدرة على كشف تفاصيل الجملة الموسيقية، ويميز بين الاستماع للموسيقا الغربية التي تدعو للتفكير والتأمل وبين الاستماع إلى الطرب التأملي في الموسيقا العربية.

ومن تحليلاته للأغنية السورية على وجه الخصوص، وأنه بعدها أحد ألوان الغناء في العالم العربي الكبير، لأنها تمتلك لونها الخاص وطريقتها في الأداء عبر اللهجة واللكنة التي تميز الثقافة السورية المحلية. وهو بالمقابل يمتلك أذنين موسيقيتين، واحدة للموسيقا الكلاسيكية بكل أطيافها، وأخرى للموسيقا الشرقية والعربية.

ويعد أحد أهم المؤرخين والباحثين الموسيقيين الموسوعيين الذين نحني لهم الهامات، نظراً لما له من دور في استعادة الموسيقا العربية لمكانتها المرموقة واستحضار أفاقها الجمالية السامية، وقد تمثلت خبرته وجهوده تجاه هذه الموسيقا في رصد تاريخها وتتبع مراحل تطورها وتوثيق أعلامها، ومن مؤلفاته: (أنين الأرض، أساطين الموسيقا العالمية، عندما يجوع الأطفال، الأغنية العربية، السنباطي وجيل العمالقة). إضافة إلى العديد من الحوارات والمحاضرات وإعداد برامج إذاعية وتلفزيونية تحدث فيها مطولاً عن تجارب الموسيقيين والمبدعين العرب.

من آرائه (أنه لا يوجد ما يسمى موسيقا شبابية، بل هناك موسيقا متأثرة بموسيقا الجاز تقوم على الارتجال، وقد أخذ الموسيقيون المعاصرون إيقاعات موسيقا الجاز. والجاز نوعان » الجاز الأنيق الذي أعطانا التانغو، السلو، الرومبا، أما النوع الآخر فقد جاء بإيقاعات مبنية على الصراخ والضجيج، وهذا النوع انفعالي يعتمد على الضوضاء).

كرس الراحل حياته جاهداً للنهوض بالموسيقا العربية، وإعادتها إلى ألقها في عصرها الذهبي، لكنه قضى، وهو لا يزال ينتظر جيل مبدعيها.

# أخلص للموسيقا رغم تعدد مواهبه

أمينة عباس

المبدع لا يرحل إلا جسداً، وقد رحل صميم الشريف بعد مشوار طويل لم يتعب فيه ولم يكلّ، فصالَ وجالَ وأخلص لكل ما قام به، فكان نموذجاً لرجل عصاميّ لم تهدأ عزيمته حتى عندما داهمه المرض، ولم يرفع الراية البيضاء، بل قاوم المرض بالعمل والإبداع حتى آخر نفس من أنفاسه، فرحل تاركاً في عقول محبيه وأصدقائه ذكريات ومواقف وإنجازات كثيرة ستجعله حاضراً بقوة في ضمير كل من عرفه.

يقول د. علي القيم: شكّل رحيل الباحث والمربي والأديب صميم الشريف خسارة كبيرة للفن والأدب في سورية، فهو من الرعيل الأول للمبدعين، وقد بدأ حياته في تعليم الموسيقا بمدارسها، وتخرّجت على يديه مجموعة كبيرة من الأديباء والباحثين والمعلمين والأساتذة، إلى جانب تجربته في مجال القصة والتي كانت مميزة. وأعتقد أنه لو استمر في هذا المجال لكان له شأن كبير ومختلف، إلا أنه فضّل أن يتجه إلى البحث الموسيقي فأصدر مجموعة من الكتب التي نشرت بعضها وزارة الثقافة، إلى جانب نشره للعديد من الدراسات العامة وآلاف المقالات، وكان من أشدّ المدافعين عن الموسيقا العربية ومن المطالبين بإعطائها الريادة والاهتمام في المعاهد الموسيقية والمعهد العالي للموسيقا وفي المدارس الابتدائية والإعدادية والثانوية.. رحل صميم الشريف إلا أن اسمه سيبقى في الذاكرة من خلال ما أنجزه من أعمال ودراسات وأبحاث لها

مكانتها في المكتبة العربية، و يعدّ رحيله خسارة من الصعب تعويضها في ساحتنا الفنية والثقافية .

وترى أ. إلهام أبو السعود أن الراحل أخلص للموسيقا، مضيعة : لم يكن صميم الشريف بالنسبة لي مجرد شخصية مبدعة معروفة، بل كان صديقاً عزيزاً ظلّ حتى رحيله يقاوم المرض الذي أصابه منذ سنوات، فلم يستسلم ولم يتخلّ عن قلمه، فكان شديد الحيوية رغم ضعف جسده، يواظب على ارتياد مجلة "الحياة الموسيقية" التي كانت تحتضن مقالاته، فكان يأتي للمجلة، يحاور ويناقش، وعندما يشتد عليه المرض كان يرسل مقالاته لأن أمله كان بالعمل والإصرار عليه حتى آخر رمق.. خدم الراحل الموسيقا الجيدة والصحيحة، وهو الذي أسس للموسيقا الكلاسيكية وحبّب طلابه بالموسيقا الجيدة. وكتب في النقد الموسيقي وقدم برامج وأبحاثاً متعددة عن حياة الموسيقيين، إلى جانب تعليقاته وكتاباته، فكان نقده مدروساً وصادراً عن ثقافة ومعرفة، وبرحيله فقدت الساحة الموسيقية مبدعاً أخلص للموسيقا رغم تعدد مواهبه واهتماماته .

ويؤكد أ. محمد حنانا دأب الراحل الذي ظل يتردد على مكتب مجلة "الحياة الموسيقية" ليمدّها بمواده حتى رحيله، وكانت آخر مادة كتبها عن الموسيقا في اليمن وسُننشر ضمن عدد المجلة الذي سيصدر قريباً، وهذا يعني أن الراحل كان مجتهداً ومواظباً على عمله، وهو الذي يكتب عن الموسيقا الشرقية مؤرخاً لها، وظل يتابع نشاطه في الاستماع للموسيقا ويكتب عنها ويؤرخ لها بلغة جميلة وصياغة محكمة. وهو الذي كان يجيد اللغة العربية بشكل جيد، وقد أدلى بدلوه في الموسيقا الغربية، إلا أن الكفّة ظلّت راجحة لديه للموسيقا الشرقية التي أولاها الاهتمام الأكبر، فسلب الضوء عليها وعلى تطوراتها وأهم الشخصيات الموسيقية فيها من مطربين وملحنين، وظلّ هذا الهاجس يتملكه حتى النهاية وقد أدى مهمته على أكمل وجه.



وكان أ. جوان قره جولي على علاقة وثيقة بالراحل وقد قال عنه: تربطني بالراحل معرفة قديمة، وكنت قد تعرفت عليه منذ أن كنتُ طالباً في المعهد الموسيقي، وأستطيع أن أؤكد بكل صراحة أن صميم الشريف هو الذي زكّاني لاستلام إدارة معهد صلحي الوادي. وبرحيله تفقد سورية إحدى الشخصيات المثقفة على الصعيد الفني والأدبي، لأنه كان فناناً وناقداً ومثقفاً كبيراً. اشتغل على الموسوعة الموسيقية وأصدر عدة كتب سلط الضوء فيها على الموسيقى الغربية والشرقية وأعلامهما، كما كان يهتم بالتحليل الموسيقي وبالموسيقا العربية ولاسيما فن المقامات.. من هنا كان متابعاً لكل ما يُقدّم في هذه المجالات وكان ناقداً لاذعاً، وبرحيله تخسر الساحة الثقافية مبدعاً هاماً .

بينما كانت صدمة د. صادق فرعون برحيله إذ يقول: فوجئتُ وحزنتُ عندما علمتُ مصادفةً برحيل أخي وصديقي الأستاذ صميم الشريف في أيامٍ ندرت فيها الصداقة الحقة وعزّ الأصدقاء.. عرفت صميم الشريف منذ العام 1946 أو 1947.. كنا نحب أن نتجول في حيّ الشعلان وكان يومئذ هادئاً لا ضجيج فيه ولا متاجر.. كان يحمل "ماندولينته" ويعزف عليها، وكنا نحيط به من اليمين واليسار ونغني معه بعض الألحان المبتكرة بلحظتها.. عرفني على البارون بيللينغ الموسيقار الروسي القيصري وشجعني على أن أدرس عزف الكمان عنده، وأن أترك عالم الموسيقى الشرقية السائدة في عالم ألف ليلة وليلة.. كنا هكذا نمضي أكثر أمسياتنا حتى نفترق ويذهب كلٌّ إلى بيته.. في يومٍ من الأيام صاح بنا: يا شباب، هناك خبر هام، تعرفتُ على شاب موسيقي رائع قادم من الإسكندرية وهو يعزف على الكمان واسمه صلحي الوادي، وهكذا كان أن تعرفنا عليه، ذهبنا إلى الوادي في بيته في حديقة المدفع وبدأ يسمعنا على أسطواناته الكثيرة أعمال المشاهير من مؤلفين ممن سمعنا بهم ومن لم نسمع.

دارت السنون ومشى كلّ منا في طريقه التي رسمها له القدر،  
ولكن علاقتنا الصميمية استمرت ولم تهُن ولم تضعف: صميم  
الشريف ورفاه قسوات وكاتب هذه الأسطر، ولكن شاءت الأقدار  
أن تتباعد لقاءاتنا دون أن تنقطع، وإذا بالموت يختطف واحداً من  
الأوائل الذين ساهموا في مسيرة تأسيس الحياة الموسيقية في  
سورية .

## صميم الشريف عازف على أوتار الكلمة

د. منير أبو شعر

بعد ثلاثين عاماً من الافتراق، كل منا سار في طريق..  
اجتمعتُ بالأستاذ صميم الشريف مصادفةً في أحد مقاهينا الشعبية،  
رأيته جالساً ضاحكاً مع ثلة من أصدقائه.. اقتربت منه مصافحاً  
ومقبلاً، وكم سررت عندما عرفني فوراً، ومن دون استرجاع  
لاسمي من ذاكرته.

سأله أصدقاؤه، هلاً عرفتنا بضيفك؟ قال: إننا كنا معاً في  
صف واحد! وبعد برهة صمت وتأمل من قبل أصدقائه لوجهه  
ووجهي.. انفجر الجميع بالضحك، قال أحدهم لصديقي الأستاذ  
صميم الشريف، وكيف هذا، وأنت تكبر ضيفك بأكثر من ربع  
قرن؟ أي صف هذا الذي جمعكما، نرجو أن تحل لنا هذه المعادلة  
الصعبة.

عندئذ تدخلت وقلت لهم، أنا سأحل هذه المعادلة السهلة، إننا  
فعالاً كنا في صف واحد.. إذ كان هو الأستاذ، وأنا الطالب! كان  
ذلك في أواخر الخمسينيات، وحصراً في ثانوية الميدان في دمشق  
(وسميت فيما بعد ثانوية عبد الرحمن الكواكبي)، وقد كان الأستاذ  
صميم الشريف يقوم بتدريسنا مادة الموسيقى.. على أن للأستاذ  
صميم عمراً حقيقياً، وعمراً ظاهرياً.. فعمره متوقف عند عمر  
الخمسين سنة.. قد تسألونني لماذا يتحلى بهذا المظهر الشبابي،  
فأقول: إنه يكبر سنة كل عدة سنوات، وإن سر احتفاظه بشبابه هو  
نفسيته المرحية، وحبه للطبيعة، وقناعته القائمة على البساطة في  
كل شيء.. إن في ذلك السر كل السر.

أذكر عندما كنا طلاباً، كانت معظم دروسنا في الموسيقى، نأخذها في الهواء الطلق.. حيث لم يكن حول مدرستنا تلك الغابات الأسمنتية، التي نشاهدها اليوم، بل كان حولها أجمل الجداول والبساتين. كنا ننتظر درس الموسيقى الذي يعزفه لنا الأستاذ صميم بفارغ الصبر إذ يأخذنا بنزهة موسيقية عبر حقول حي الميدان وبساتينه. ولا أخفي سرّاً.. إن الأشجار كانت تكف عن حفيفها، والجداول عن خريها، وتهدأ الطبيعة، لنستمع جميعاً إلى عزف أستاذنا صميم، وهو يسمعنا أحلى الألحان والأنغام العربية والعالمية. أول مرة جميع الطلاب (الشاطر والكسلان)، يسعدون في درس الموسيقى.. لقد كنا نحضر درسه برغبة لا برهبة.. وكان أستاذنا صميم دائماً في دائرة منظار تصويينا جميعاً.. إنه صديق الجميع.

كان أستاذنا صميم الشريف يشدنا بأسلوبه الممتع وهو يتحدث عن عمالقة الموسيقى.. ومن خلال حكاياته تعرفنا إلى موزارت وبيتهوفن وشوبان.. ومن خلال حديثه الشائق أحببنا الموسيقى العربية والغربية وأساطينهما.

هذا هو أستاذنا الراحل صميم الشريف، الكاتب والأديب والباحث والمربي والمؤرخ الموسيقي، والذي أتقن العزف على الآلات الموسيقية، وعلى أوتار الكلمة معاً.

عرفت منه وعنه كيف يكون عشق دمشق.. فأن تكون عاشقاً لدمشق لا يعني أن تتولع بالياسمين معربشاً على جدرانها، وبالتفاح السكري فواحاً في بساتينها.. أن تكون عاشقاً لدمشق هو أن تطرب لتكبير مآذنها، وتطرب لأجراس كنائسها.

عرفت منه وعنه أن احترام التراث والتقاليد هو في اتخاذها منطلقاً نحو الحداثة والتجديد، وليس في التمسك بها لتعطيل سُنَّة التغيير، أذكر أنني كلما التقيته، كانت كلماته موجزة ومعبرة ومكثفة ومحسومة.. وكلما ذهبت لزيارته يذكرني بقول الكاتب

الأمريكي مارك توين، وهو على فراش المرض (ما أكثر ما كنت أريد أن أصنع، وما أقل ما صنعت).

هذا قليل من الماضي الذي حضر.. هذا قليل من كثير عن سيرة ومسيرة الأستاذ صميم الشريف.. رحمه الله تعالى، وأسكنه فسيح الجنان. وإنما اليوم كمحبين لراحلنا الكبير صميم الشريف نتمنى على الجهات الثقافية أن تسارع إلى إشعال منارات التكريم عرفاناً ووفاء لعطاءاته. ولاشك في أن سورية التي تحترم مفكرها ومبدعيها وعلماءها، لن تتوانى عن تلك المبادرة الوافية.

## أوراق الذاكرة والوجدان صميم الشريف المعلم

### مظهر الحكيم

رحل صميم.. رحل الغالي.. رحل العلامة.. رحل المعلم.. نعم كان معلمي.. منذ عدت من مصر ولبنان وقررت الاستقرار في دمشق.. وكنا نلتقي في مقهى [الكمال الصيفي الذي كان يسمى حديقة مسمار، وهي مسرح دائم.

هو يكتب أطروحاته ومقالاته عن الموسيقى والأدب والفن. وأنا كنت أكتب أول مسلسل تلفزيوني لي (الأيام والذئاب). كان المستمع والموجه والناصح الأمين لي.

صميم الشريف هذا الرقيق صاحب البحة الخاصة بصوته.. رحل.. رحل وترك إرثاً في الموسيقى الشرقية والغربية. وترك إرثاً في الإذاعة والتلفزيون، وترك إرثاً في الأدب والمقالات. وأهم حواراتنا كانت ونحن نرتشف كأس الشاي. وقبل أن ينفرد كل منا إلى طاولته كي يكتب ما أتى من أجله. عن أعماله الأدبية.. قصصه اللطيفة (الغفران. عندما يجوع الأطفال. وروايته المياه الجارفة).

وأهم أحاديثنا عن المسرح وكيفية الصعود به إلى القمة.. وكان وقتئذٍ عبد اللطيف فتحي ومحمود جبر وسعد الدين بقدونس وأولاد قنوع. هم الذين يعملون في الفرق وتلاشى الجميع عدا فرقة قنوع.. وكتب للمسرح (حلاق زمان — مين بيحب مين — أنا وزوجاتي).

وشجعتني كثيراً على العودة إلى المسرح بشكل جدي. كان أحد أسباب تأسيس فرقة مسرح المرح.

وصميم الشريف أعتبره علامة من أعلام النقد الموسيقي والأدبي. وكانت تجربته الأساسية مشاركته في مجلة (الأديب).

وتأسيسه لجريدة (الوحدة) التي أخذت من وقته الكثير الكثير. ولكنه دائماً كان متفانياً في دعم الأغنية المحلية.. ودفعها للصعود إلى العربية والعالمية.. ولقد شجع الكثير الكثير من المطربين والمطربات. وكان يحافظ على إظهار حق المؤلف والملحن.. لأن المحطات والإذاعات تختصر دائماً غناء فلان وكفى. أين المؤلف والملحن والموزع.. كان في برامج يعيد الحياة للجميع دون استثناء، وكان أخاً وأباً للجميع.. كرس الكثير من وقته لشرح الموسيقى أصولياً وتاريخياً وعندما قرأ لي بعضاً مما أكتب.. ابتسم وقال: مظهر أنت دقيق في الوصف، إنك لا تترك شيئاً إلا وتصفه بحالته الصحيحة.. كان مدحاً وثناء لي. منذ

تلك اللحظة شعرت بمدى المسؤولية فيما يجب أن يكون مستقبلاً.. ولكن سفري وابتعادي عن دمشق أبعثني عن هذا الإنسان الرائع. وعندما عدت كانت الأعمال والمشاريع قد أخذت كلاً منا إلى جهة. والمقهى لم يعد مكاناً أستطيع أن أرتاده باستمرار.. ولكني والمرحوم صميم كنا دائماً نلتقي في مبنى الإذاعة والتلفزيون. ولا أنسى كلمته كلما رأيته: كيفك مظهر.. ويكون الرد تحية كبيرة وقبلات على الخدود.

هذا هو الإنسان الفنان الأديب الباحث. صميم الشريف.. رحمك الله يا أروع صديق.. وأطال الله عمر كل من بقي يتابع المشوار. وأقول لمن يهمله الأمر هذا واحد من العمالقة رحل. أرجو ألا يُنسى كما تناسينا الكثيرين قبله.

## فرانز ليست

(1886 /7/31 – 1811/10/22)

## د. صادق فرعون

ولد "غيورغ آدم ليست" في العام 1755. تزوج ثلاث مرات وأنجب ستة وعشرين ولداً. واحد من أوائل أولاده "آدم ليست". والد "فرانز ليست"، دخل في خدمة عائلة إسترهازي الشهيرة في مدينة آيزين — شتات حيث كان يقيم عدد من مشاهير الموسيقيين من أمثال هايدن<sup>(30)</sup> وهومل<sup>(31)</sup> وكيروبييني<sup>(32)</sup> وغيرهم. في العام 1810 رُفعت مرتبة آدم وعُين مشرفاً على أراضي عائلة إسترهازي في "ريدينغ" وهي بلدة صغيرة قرب فيينا. سرعان ما انتهز آدم الفرصة وتزوج شابة نمسوية اسمها "آنا لاغر" التي لم تتأخر إذ حملت ووضعت ابنهما الأول والوحيد بعد عام من زواجهما وعمدَ باسم "فرانز". ترعرع فرانز في أجواء موسيقية، إذ كان أبوه يعزف على الكمان والغيتار والبيانو. وتعلم فرانز مبادئ الموسيقى في سن مبكرة. ما لبثت أن ظهرت مواهبه في العزف على البيانو بوقت مبكر، إذ قدّم أول حفلة موسيقية فعزف كونشرتو البيانو من مقام مي المنخفضة لهومل، وأتبعه بعزف تقاسيم ارتجلها واستوحاها من أغان شعبية. سرعان ما أخذه أبوه إلى قصر عائلة إسترهازي ليعزف لأمرها وليريه عبقريته المبكرة. تأثر الأمير حين سماعه الطفل ليست وأمر بتحضير أمسية موسيقية مخصصة له في قصره حضرها نبلاء المنطقة

<sup>30</sup> — جوزيف هايدن (1732 — 1809) مؤلف موسيقي نمسوي شهير أرسى دعائم الموسيقى الكلاسيكية بربايعاته الوترية وسيمفونياته، وعاش معظم حياته في خدمة الأمير إسترهازي.

<sup>31</sup> — يوهان هوميل (1778 — 1837) مؤلف وعازف بيانو ألماني، درس على موتسارت وهايدن، وألف العديد من الكونشيرتوات للبيانو.

<sup>32</sup> — لويجي كيروبييني (1760 - 1842) مؤلف إيطالي استقر في باريس، وكان واحداً من أهم المؤلفين في عصره.



وإقطاعيوها أثارت حماسة الحضور واستحسانهم. فما كان من الأمير إلا أن أنشأ صندوق اعتماد مالي يؤمن للطفل متابعة دراسته للموسيقا. تخلى آدم الأب عن وظيفته في قصور آل إسترهازي وكرس وقته كله لمتابعة دراسة ابنه فرانز. ذهب إلى فيينا ليتلمذ على يدي سالييري للتأليف الموسيقي<sup>(33)</sup>، وتشيرني<sup>(34)</sup> للعزف على البيانو، والذي أعلن بعد بضعة دروس أنه سيتابع تعليمه دون أي مقابل نظراً لإعجابه بإمكاناته المبكرة. خلال ذينك العامين قدّم ليست عدة حفلات موسيقية في فيينا أكسبته شهرة واسعة، ويقال إن بيتهوفن كان حاضراً لواحدة من أمسياته (1823) فما كان منه إلا أن صعد على المنصة ورفع الطفل ليست وقبله.

عندئذ فكر الأب آدم أن الوقت قد حان لكي يرافق ابنه في جولة في العالم، فزارا ألمانيا ثم باريس حيث درس على رايخا<sup>(35)</sup> وعلى فرديناندو بايير<sup>(36)</sup>، وأقام العديد من الحفلات الموسيقية واشتهر بـ "ليست الصغير"، واعتُبر "أعجوبة العالم التاسعة"، ثم التقى "كيريوبيني" وكان ألمع شخصية في كونسرفتوار باريس، ولكن لم يُسمح له بالانتساب إلى الكونسرفتوار لأنه لا يقبل الأجانب، فتابع مسيرتهما إلى لندن. أحدثت حفلته الأولى هناك ضجة كبيرة، فطلب منه تقديم حفلة يعزف فيها على البيانو الحديث والكبير الذي اخترعه صانع آلات الموسيقى الشهير سيباستيان إيرارد. عزف في تلك الأمسية كونشرتو لهوميل، كما أدى ارتجالاً (تقاسيما) على لحن من أوبرا "حلاق إشبيلية"، فما كان إلا أن

<sup>33</sup> - أنطونيو سالييري (1750 - 1825) مؤلف وقائد أوركسترا إيطالي، عاش في فيينا ودرس على يديه كل من بيتهوفن وشوبيرت وليست.

<sup>34</sup> - كارل تشيرني (1791 - 1857) مؤلف وعازف بيانو نمسوي من أصل تشيكي، كان تلميذ بيتهوفن.

<sup>35</sup> - أنطونيو رايخا: 1770-1836 مؤلف بوهيمي وعازف فلوت، كان صديقاً

<sup>36</sup> - لبيتهوفن، عمل مدرساً للتأليف في كونسرفتوار باريس.  
<sup>36</sup> - Ferdinando Paer ولد في بارما عام 1771 وتوفي في باريس عام 1839. ألف ما يزيد على أربعين أوبرا وخدم كمدير موسيقي لبلاط نابوليون الأول.

دُعي لتقديم أمسية موسيقية لملك بريطانيا "جورج الرابع". أُلّف في أثنائها أول أوبرا له (دون سانشو) التي كان طلبَ منه تأليفها في باريس. عندما انتهى من تأليفها عاد إلى باريس وأطلع "بايير" عليها فما كان منه إلا أن قدّمها إلى الأكاديمية الملكية للموسيقا مع توصية بها. فامتدحتها اللجنة واستحسنتها. كان ليست عندذاك قد بدأ السنة الثالثة عشرة من عمره. امتدحه الكثيرون في ألمانيا وفرنسا وقرروا أنه يشابه "هوميل" ويضاهيه في أنه مؤلف موسيقي أيضاً إلى جانب كونه عازف بيانو ومؤلف "ارتجالات موسيقية". أمضى ليست السنتين التاليتين في الترحال بين ألمانيا وانكلترا، وما لبث أبوه "آدم" أن توفي وصار يتوجب على ليست أن يعتني بوالدته. نطق الأب المحتضر، وهو على فراش الموت، بنبوءة مشؤومة: أخبر ابنه أن له عقلاً كبيراً وقلباً عطوفاً ولكن النساء سيسيطرن على حياته وسيفسدنّها! بالفعل نُشر كتاب في ألمانيا بعنوان "ليست والنساء" يروي فيه تفاصيل علاقات ليست مع ست وعشرين امرأة.

### أول قصة حب

قدمت أم ليست إلى باريس لترعى ابنها. انغمس ليست في تدريبه على البيانو، وفي تدريسه لتلامذته قرابة عشر ساعات كل يوم. بدأ أمران يؤثران فيه وفي حياته، وهو الفتى الرومانسي المرهف الحس: الدين والحب، وبقي في تأثيرهما عليه حتى آخر حياته. واحدة من تلميذاته، وكانت في السادسة عشرة، واسمها كارولين سانت — كريك، أغرمت به، وهو الشاب الجميل الطلعة والمرهف الحس والذكاء، وأغرم بها، وشجعت أم كارولين المُقعدة هذا الحب، ولكنها ما لبثت أن ماتت، فما كان من أبي كارولين، وهو وزير للداخلية، إلا أن أعلم ليست أنه يُهيئ لابنته مستقبلاً آخر ينتظرها. سبّب هذا الخبر صدمة كبيرة لليست وبقي بحالة ذهول ستة أشهر، ولم ينسها طيلة حياته، ولما كتب وصيته في العام 1860 ترك لها خاتماً من اللؤلؤ.

كذلك كانت أحلى قراءات ليست منذ طفولته قراءة "الكتاب المقدس" وأقاصيص حياة القديسين وأية أعمال أخرى تبحث في الدين استطاع الحصول عليها. كان يحلم يوماً بعوالم القديسين، كما حاول كثيراً دخول المعهد اللاهوتي في باريس، ولكن دون جدوى، فقد كان يحلم ويتوق إلى أن يعيش حياة القديسين وأن يموت ميتة الشهداء. ركز ليست على إتقان تقانات العزف على البيانو، وكذلك على مطالعة الأعمال اللاهوتية والأدبية الرومنطيقية. كان العام 1830 حاسماً بالنسبة له، فقد قابل كلاً من برليوز وشوبان وباغانيني، وتعرف على موسيقاهم التي تتماهى مع روحه الرومنطيقية والتي فتحت له آفاق عالم موسيقي جديد. لقد تأثر ليست كثيراً ببراعة باغانيني على آلة الكمان وصار يتساءل: "ما دام باغانيني قد استخدم كل هذه البراعة في الأداء فلماذا لا يستفيد منه ويبتكر براعات مماثلة على البيانو؟" كذلك تأثر بعزوبة شوبان وسحر ألحانه على البيانو، وبروعة برليوز حين يؤلف للأوركسترا. كل هذا ساعد ليست على نمو أسلوبه وبروز أصالة موسيقاه. كتب ليست لأحد أصدقائه في تلك الحقبة من الزمن: هأنذا وخلال أسبوعين من الزمن تائه بين عالمي الفكر والموسيقا — هومر والكتاب المقدس وأفلاطون وبايرون وهوغو ولامارتين وشاتوبريان وبيتهوفن وباخ وهوميل وموتسارت وفيبير... هؤلاء كلهم يحيطون بي. أنا أدرسهم وأتأملهم وأعمالهم وألتهم ما أبدعوه بنهم وشوق وعنف. أواظب على تمارين البيانو ما بين أربع وخمس ساعات. يا الله! إذا لم أجدُ مجنوناً فسوف تجدُ فيّ فناناً. نعم! فناناً حقيقياً كما تروم أنت، وكما يتطلبه العالم في يومنا هذا!

### الرومانسي الحقيقي

كانت باريس، في النصف الأول من القرن التاسع عشر، قلب الفنون كلها وموئلتها. لم يسبق أن تجتمع مثل هذا العدد من العباقرة في مدينة واحدة. من بين تلك الأسماء الشهيرة: شوبان وليست وبرليوز ومايربير وروسيني وكيروبيني وهليفي وأوبير ودوماس

ودو موسيه وجورج ساند وفكتور هوغو وبلزاك وهائيني ودولاكروا وكورتو وغوتيه. وعشرات آخرون. زجّ ليست نفسه في هذا الخضم من الرومانسيين وتمثّل الكثير من إلهاماتهم، وغدا حوارياً بارزاً للفكر الحديث. عندما كان ليست يعزف على البيانو في تلك المجتمعات الرفيعة كان الجميع يهّبون واقفين من شدة النشوة بعزفه الرائع والسماوي. وصف أحد الحضور أداءه لمقطوعات مندلسون "أغاني بدون كلمات": ما إن اقترب ليست من نهاية عزفه حتى بدت على محياه تعابير الألم والمعاناة الممتزجة بابتسامة مشرقة تنم عن السعادة، وهو ما لم أراه على وجه أي إنسان غيره إلا في لوحات كبار الرسامين القدامى للسيد المسيح. عندما كانت أنامله تنهال على المعزف كانت الأرض التي نجلس فوقها تهتز مثل وتر رنان. وكانت أصوات الموسيقى تغمر كل الحضور عندما كانت ألعانه وأصابعه تخفت وتتلاشى. لقد أغمي على ليست مرة في نهاية عزفه، وتلقاه صديقه الذي كان يقلّب له صفحات المقطوعة الموسيقية، فما كان منا إلا أن حملناه على أكفنا لنخرجه من القاعة ونحن في حالة من الاضطراب والهلع. ولم يهدأ الحضور حتى دخل "هيلر" وطمانهم أن ليست قد استعاد وعيه وأحاسيسه.

تميّز العام 1833 بحدثين هاميين: الأول أنه أنهى تأليف أول "تعدلاته" لسيمفونية بيرليوز الخيالية (فانتاستيك)، والثاني هو أنه تعرّف على "الكونتيسة داغو" وهي الأولى من بين امرأتين أثرتا عميقاً في حياته كلها. كانت الكونتيسة في الثامنة والعشرين من العمر على قدر كبير من الذكاء والفطرة الرومانسية، وكان لها ثلاثة أولاد وزوج في أوسط العمر، ولم يكن قد بقي لها أية علاقة به. كانت النتيجة الحتمية أن هذا البطل الإغريقي الشاب وهذه المرأة الشابة المرهفة الحس هربا ليعيشا معاً، ولكن سرعان ما ظهرت الصعوبات التي تعود لاختلاف جذورهما الثقافية والاجتماعية، وبرزت العوائق التي جعلت تقاربهما مفعماً بالأحزان

والآلام. انتقلا إلى جنيف حيث ولدت لهما مولودة سميهاها "بلاندين". وهكذا بدأت الفضاء والأقويل تتناولهما: كونتيسة نبيلة من أرفع مستوى تأخذ لنفسها حبيباً من مستوى خفيض: مجرد موسيقي! رغم ذلك لم يأبه الحبيبان لكل ذلك اللغط من المجتمع المخملي، وصار لهما مجتمعهما وأصدقائهما، وكان من بينهم الكاتبة جورج ساند وكانت ترافقهم في تجوالهم في وديان سويسرا وجبالها، يتناقشون في الفن والفلسفة والدين وغيرها من أمور تستأثر باهتمامهم.

### المبارزة الموسيقية

عندما عاد ليست إلى باريس وجد أن شهرته قد تضاعفت بظهور "تالبيرغ" في المجتمع الموسيقي. قدّم ليست أمسية موسيقية ولكنه أحس أن الجمهور لم يتجاوب معه كما كانت الحال سابقاً، وقد أغاظه ذلك وجرح كبرياءه وقرّ في نفسه أن "تالبيرغ" يجب أن يتلقى درساً قاسياً، فلم يُخف انتقاداته لأسلوب تالبيرغ، ولما بلغته وصلاً إلى مواجهة: عزف تالبيرغ في الكونسرفتوار أمام 400 مستمع، وكذلك عزف ليست في دار الأوبرا أمام عشرة أضعاف ذلك العدد. وهكذا بدأت الجمعيات والمؤسسات الموسيقية تعبّر عن آرائها وتتحاز إلى أحد هذين العازفين كما لو كان الأمر انتخاباً واستفتاءً. في النهاية قرر العازفان أن يظهرهما معاً ويعزفا في قصر أحد النبلاء: ابتداءً ليست بعزف "فانتازيا نيوب" من تأليفه، وتلاه تالبيرغ بأداء "فانتازيا موسى" من تأليفه أيضاً. لقد كانت الأمسية معركة حقيقة ما بين عملاقين، ولم يلبث ليست أن أعلن فائزاً ومنتصراً في تلك الحلبة. كان السير ريتشارد هاللي حاضراً لتلك الأمسية، ووصف طريقة أداء ليست للموسيقا: "لم أكن أنتصو وجود مثل تلك البراعة وتلك القوة في الأداء الموسيقي، هذا وإحدى ميزات أدائه المتسامي هو ذلك الصفاء وتلك الشفافية التي لم تكن تختفي في أية لحظة حتى في أصعب المقاطع التي يعجز الكثيرون عن أدائها، حتى ليخيل للمستمع أن الموسيقي قد رسمها بكل تفاصيلها في أذن المستمع.

في العام 1837 ارتحل ليست والكونتيسة إلى إيطاليا حيث ولدت ابنتهما الثانية، كوزيما، في "كومو" في الثامن عشر من كانون الأول. وفي ميلانو أعاد ليست صداقته مع روسيني وألّف له تعديلات افتتاحية "ويليام تل" للبيانو، وكذلك بعضاً من أغانيه التي دعاها "أمسيات موسيقية"، وكذلك ألّف تعديلات للبيانو على بعض "دراسات — إيتودات" باغانيني، وكذلك بعضاً من مؤلفاته الأصلية التي نشرها في ألبومه الموسوم "سنوات الحجيج". عندما كان ليست في البندقية قرأ عن فيضانات نهر الدانوب التي سببت خراباً واسعاً في هنغاريا. سافر لتوه ووحده إلى فيينا، فقد كانت الكونتيسة مريضة، وأقام عشر أمسيات موسيقية فيها خصّص ربعها الذي يقرب من 2000 جنيه لإعانة للمتضررين من مواطنيه. عاد بعدئذٍ إلى البندقية، ثم تابع مع الكونتيسة إلى روما حيث وضعت ابنتهما "دانييل" هناك.

لقد كان ليست شخصية مزدوجة، فقد كان مزيجاً من الفنان المخلص والكبير، وفي الآن ذاته ممثلاً سوقياً. أنتجت الشخصية الأولى العديد من كبار أعماله، مثل تلحينه للمزمار الثالث عشر لصوت الباريتون مع الأوركسترا، وصوانته "سي الصغير" للبيانو، وسيمفونيتي "دانتيه" و"فاوست"، والفانتازيا والفوغة على علامات B - A - C - H للأرغن. أما الشخصية الثانية فقد أنتجت العديد من المؤلفات الخفيفة من أمثال "الفانتازيا الهنغارية" وغيرها. كان الوجه الأول ليست يرنو إلى حياة صافية ومكرّسة للتأملات الدينية وإلى خدمة الموسيقى في أسمى ذراها وأنماطها، أما الوجه الثاني فكان يتوق إلى التصفيق العالي من الجمهور وإلى تألق صالات الأثرياء وبذخهم. إنه يستطيع أن يكون رقيق القلب أو قاسيه، مخلصاً ودوداً أو منافقاً مرئياً، أنانياً مغروراً أو متواضعاً حياً بالتناوب. لقد كان الرجل والفنان الذي يجمع كل هذه المتناقضات.

لم يطل الأمر بالكونتيسة أن تكتشف أن بطلها لم يكن مثلاً أعلى للفنان والإنسان الفاضل. لقد فتحت الزيارة الأخيرة التي قام بها ليست لفينا أعينها على حقيقة أنه رغم تضحيتها الكبيرة من أجله فقد كان جلّ اهتمامه هو في نجاحاته لاسيما بين النساء والطبقات الأرستقراطية وما يرافقها من مآدب وحفلات في قصورهم وأبهتهم، مما جعله ينسى مؤلفاته الكبيرة ويتهافت على اللهو والتسلية مع ذلك العالم الخارجي. هكذا انتهت علاقتهما في تشرين الأول 1839 وافترقا في فلورنسه واتجه هو إلى فيينا وهي غادرت إلى باريس مع الأولاد الثلاثة. وفي العام 1844 اتفقا على إنهاء علاقتهما نهائياً. التفتت الكونتيسة إلى الأدب وكتبت روايتها المسماة "نيليدا" ونشرتها تحت الاسم المستعار "دانييل شتيرن". لقد كانت هذه الرواية سيرة ذاتية لهما ولكن بشكل مموّه. يقال إن ليست لم يغفر لها كتابتها تلك أبدأ، بل ولم يكتب لها أبدأ حتى عندما علم بوفاة ابنتيهما دانييل وبلاندين.

### الممثل المسرحي المتجول

خلال الفترة ما بين 1840 و1848 لم يفعل ليست شيئاً غير التنقل ما بين أرجاء أوروبا، وهو في ذروة قواه كعازف بيانو يُظهر للعالم براعته ويثير عبادة البطل ما بين جماهيره وكما لم يسبق له مثيل أو نظير، ربما باستثناء باغانيني. تجول في هنغاريا والنمسا وإنكلترا وروسيا وتركيا وبولونيا والدانمرك وإسبانيا والبرتغال وألمانيا. واستقبل في كل بلد وطئ أرضه بالترحاب والأبهة، واستقبله العديد من النبلاء والأمراء بالهدايا، وودعوه بعد حفلاته الموسيقية بالفرق العسكرية التي ترافقها مجموعات المشاعل، حتى يبلغ الفندق الذي يقيم فيه. كان رد الفعل عند ليست أمام كل هذه المظاهر الرومانسية أنه بالغ في اختيار ملابسه المثيرة والكثيرة التبديل والتغيير، وقد أنتجت مفاجآته هذه أن ملك بافاريا لودفيغ الأول استقبله ورحب به...

لما انتقل إلى إنكلترا قوبل بالترحاب ولكن بدرجة أقل مما استمتع به في أوربا، كما عزف في قصر باكنغهام الملكي وبحضور الملكة فيكتوريا، كما ألزمه المجتمع الانكليزي الارستقراطي بالتزام الحدود التقليدية التي تفصل ما بينه وبين الموسيقيين، إذ لم يكن بالنسبة لهم إلا مجرد عازف بيانو.. إضافة إلى أنهم لم يتناسوا الكونتيسة والأولاد الثلاثة غير الشرعيين... ومن يدري؟ لعل هناك أولاداً آخرَ مماثلين!

### الأميرة وفايمار

فجأة انتهت حياة ليست كممثل مسرحي. ثلاثة أمور ساهمت في هذه البداية لحياة جديدة. أولها أنه تعب من حياته السطحية تلك، وثانيها أنه التقى بامرأة استطاعت أن تسيطر عليه طيلة ما بقي له من عُمرٍ، وثالثها أنه مُنح مركز مدير موسيقي لبلاط دوق مدينة فايمار.

في العام 1847 سافر ليست إلى مدينة كييف حيث قدّم آخر سلسلة من حفلاته الموسيقية. في واحدة من تلك الحفلات حضرت الأميرة كارولين فون ساين — فيتغن شتاين، فترك عزفُ ليست الرائع وحضوره المُذهل أثراً عميقاً فيها، وما كان منها إلا أن عبّرت عن تلك السعادة بأن تبرعت بمساهمة مالية كبيرة في إحدى حفلات ليست الخيرية. زارها ليست وقدّم لها الشكر على اهتمامها، وكانت النتيجة كما هو منتظر، فالأميرة كان لها من العمر ثمانية وعشرون عاماً، وُلِدَت لأبوين بولونيين مقيمين في روسيا وورثت منهما عقارات كثيرة في كييف. عندما بلغت السابعة عشرة أُجبرت على الزواج من أمير روسي أنجبت منه طفلة، ولكن زواجها كان فاشلاً. فقد كانت على درجة عالية من الذكاء والفتنة. ومن المؤكد أن ليست لم يُعَرم بها لمجرد جمالها الذي كان عادياً، ولكن لما كانت تتمتع به من صفات، فإضافة إلى أنها ذكية وثرية فقد كان ليست مولعاً بالألقاب. سرعان ما ذهب ليعيش في واحدٍ من



قصورها، وقاما بقراءة أشعار "دانتي" معاً فما كان منه إلا أن قرّر تأليف سيمفونية "دانتي".

ما لبث أن أتى موعد مهرجان فايمار. استقرت الأميرة مع ليست في فيلا آلتينبورغ آملة أن تتم ترتيبات الطلاق بسرعة. من سوء الحظ أن الأمير لم يرَ مبرراً لأن يتنازل عما يستحقه من ثروات زوجته الغنية، لذلك تشبث برباط الزوجية مثل كابوس الموت. بل وأصر على أن يقيم في نفس الفيلا معتبراً نفسه المدير الموسيقي للبلاط، ومالئاً الجو بدخان سيجاره الأسود الذي لا ينقطع عن تدخينه ليل نهار.

في أحد أيام شهر أيار 1849 حضر فاغنر إلى فيلا آلتينبورغ. كان ليست قد التقاه لأول مرة في باريس في العام 1840، واستمع إلى أوبراه "ريينزي" في العام 1844 في درسدن. وتكررت لقاءاتهما وأحاديثهما الحميمة. أقام فاغنر في فيلا آلتينبورغ أسبوعاً أو أسبوعين، ولما علم أن الشرطة تلاحقه بسبب المشاغبات والقتل التي حدثت في درسدن أثر الهرب إلى باريس. في تلك الفترة اكتشف ليست حقيقة عبقرية فاغنر. ومنذ ذلك الحين وضع كل إمكاناته الفنية لتحقيق آمال فاغنر. ولم يتوقف دعمه لفاغنر عند ذلك الحد بل جعل جعبته وما يملك من مالٍ دعماً لجعبة فاغنر الفارغة.

### زيارة جورج إليوت

في العقد التالي من الزمن تحولت فايمار إلى مركز "المدرسة الألمانية الجديدة"، وفتحت الأميرة قصرها الذي توافد عليه سيل دائم من الناس المتميزين – فلاسفة وموسيقيين وشعراء ورسامين وروائيين، وبضمنهم ويليام ثاكري وجورج إليوت<sup>(37)</sup>. ذكرت إليوت "أن ليست كان يبدو رائعاً وهو يقود الأوبرا. وكان مما يزيد جلالاً ملامح وجهه وخصلات شعره التي كانت تتناثر

37 - جورج إليوت هو الاسم الأدبي المستعار للأديبة الإنكليزية ماري أن إيفانز.

وتتماوج في أثنائها، وحين كانت أنوار المسرح تسلط عليها. كذلك فإن الحوار معه ممتع وساحر. هذا ولم ألتق في حياتي أي إنسان يستطيع أن يروي قصة ما بمثل ما يفعله ليست". دُعيت إليوت إلى فيلا ألتينبورغ لتناول طعام الإفطار وكان من بين المدعوين كورنيليوس وراف: "كانت الأميرة تلبس ثوباً نصف شفاف ينم على ذوق رفيع، وتزينه حواف برتقالية اللون، وتضع قبعة مثيرة على قمة رأسها. أقلت إليوت أبياتاً من الشعر وكانت تجلس إلى جانب ليست فما كان من رقة ملامحه وعبقريته وعضوبة تعابيره وأدبه إلا أن أخذت بمشاعرها. ثم اكتمل سحره عندما بدأ يعزف، "وهو ما كنت أتوق له دوماً. جلست إلى جانبه لكي استمع إليه ولأرى وجهه وأصابعه. لأول مرة في حياتي رأيت الإلهام الحقيقي لأول مرة في حياتي استمعت إلى الأصوات الحقيقية للبيانو. عزف واحدة من مؤلفاته، ثم سلسلة من فانتازيات دينية. لم يكن في سلوكه أي أمر غريب أو مُبالغ فيه. كان تعامله مع آلة البيانو هادئاً وهيناً، وكان محياه باهراً — كانت شفاته مزومتين وكان رأسه مائلاً نحو الخلف. عندما كانت الموسيقى تعبر عن وجد هادئ أو ولع كانت ترتسم على محياه ابتسامة عابرة، وعندما كان المقطع حماسياً ومنتصراً كان منخراه يتسعان. لم يكن هناك أي مما قد يقلل من روعة الصورة".

أعاد ليست تأسيس الأوبرا وتنظيمها، كما قاد حفلات البلاط الموسيقية. إضافة إلى الأعمال الموسيقية الجديدة لمؤلفين موسيقيين من أمثال فاغنر وبرليوز وشومان وراف وكورنيليوس، فقد أنتج ليست أوبرات لغلوك وموتسارت وشوبيرت ودونيزيتي ومايربير وشبوتيني وفيبير والعديد غيرهم من المؤلفين الموسيقيين الكبار. كذلك فقد كانت حفلاته السيمفونية لا تقل سعة وشمولية في برامجها واستحساناً من الجمهور: على سبيل المثال سيمفونيات بيتهوفن كلها بما فيها التاسعة ذات الجوقة والتي كانت شبه مجهولة من الجمهور، وكذلك موتسارت وهايدن وبرليوز وغيرهم. كذلك

أظهر ليست نشاطاً كبيراً كمؤلف موسيقي، على سبيل المثال "الدراسات التعبدية" "Transcendental Etudes" والرابسوديات الهنغارية و الاثنا عشر قصيدة سيمفونية، وسيمفونيات فاوست ودانتى كلها تعود إلى تلك الفترة الزمنية.

### الفن قبل السياسة

على الرغم من أن عالم الموسيقى كان منقسماً إلى أحزابٍ شديدة الاحتراب فيما بينها، وذلك تحت رايات مندلسون وشومان وفاغنر، فلم يكن في الواقع من كان مُنزهاً عن ذلك وواسع الفكر مثل ليست. لقد كان ذوقه الفني الواسع والشامل شكلاً من أشكال عبقريته. لقد كان بإمكانه أن يتذوق فاغنر وبرليوز من ناحية، وكذلك المؤلفين الروس القوميين من ناحية أخرى. وفي الوقت ذاته كانت حماسته لإمكانات مندلسون وشومان وشوبان في ازدياد. وفي الوقت ذاته لم يكن هناك أي شك أو اشتباه بوجود أي فهم سطحي عنده لأعمالهم. خلال كل فترة حياته التي كانت مليئة بالعواصف والشدائد بقي ليست داعيةً للموسيقا المعاصرة لا يكلاً ولا يتعب وفي الآن ذاته ناقداً موضوعياً لها. لقد كان يهتم بكل الأعمال التي كان يعدّها جيدة ضمن نوعها، ومهما كان الحزب الذي تنتمي إليه، فالفن يأتي قبل السياسة. إن ليست مؤلف موسيقي، وكان المحافظون والرجعيون يعدون تجديده مبالغية، وكان أتباع العبقرى الكبير فاغنر يقبلونها على مضض. لقد استطاع ليست أن يرمي جانباً كل التحامل والتحيز اللذين كانا يظهران ضد من كان يهتم ويؤمن بجهوده الخلاقة. ولو كان متفوقاً على ذاته كما هو الحال مع العديد من الفنانين المبدعين لكان موقعه كمؤلف موسيقي مختلفاً كثيراً.

بعدما افترق كل من ليست والكونتيسة "داغو"، قررا أن يبقى أولادهما الثلاثة في رعاية أم ليست. بقيت الأمور على ما يرام حتى تمكنت الأميرة من أن تُحكّم سيطرتها التامة على ليست. كانت

الأميرة بطبيعة الحال تكره سابقتها، لذا لم يطل الأمر أن أقنعت ليست أن تكون رعاية الأولاد عند مربيتها السابقة، وهي سيدة مسنة وذات طباع رديئة. هكذا خطت الأميرة أن يُعَدَّ الأطفال عن أية رعاية أو تأثيرٍ من أهم الحقيقة. حتى إن رسائلهم كانت تتم مراقبتها، وكانوا يجبرون أن ينادوا الأميرة بـ "الأم". وبعد هذا فقد رأت الأميرة أن تأثير فاغنز هو أسوأ شيء في وعلى حياة ليست، ففعلت كل ما تستطيعه لتسمم أفكار ليست عن فاغنز، ولكنها لم تُحرز إلا الشيء القليل في هذا المجال. لاشك أن الأميرة ما كانت تخاف أن يبرز فاغنز ليست فقط، ولكنها كانت تخاف أن يغدو ليست قليل الاهتمام بجهوده الإبداعية والخلقة.

سارت أمور ليست بهدوء وسلام في السنوات الستة الأولى، ولكن ما لبثت الأميرة أن أمرت بالعودة إلى روسيا على عجل، فرفضت ذلك وكانت النتيجة أن حُكِمَ عليها بالنفي. لكن الكونتيسة الكبيرة لمقاطعة ساكس وفايمار التي كانت أخت القيصر رفضت تنفيذ ذلك، وكذلك تبعها مجتمع فايمار. في ذلك الوقت كانت مكانة ليست صعبة، فلم يكن في حوزته مالٌ يكفيه لتنفيذ مشاريعه الفنية. ولأن زميله المسؤول عن نشاطات البلاط قد انساق وراء أنواق الدوق الذي كان يفضل أنماطاً شعبية من التسلية الموسيقية الخفيفة وكذلك من المسرح. أخيراً أنتج ليست أوبرا "كورنيليوس" المدعوة "خليفة بغداد" وقوبلت بالصفير والاستهجان. لقد بدا واضحاً أن المقصود من ذلك كان ليست نفسه. قرر ليست أن يترك فايمار لناسها ولأساليبها وقدم استقالته فوراً.

الأميرة والبابا

بقي ليست والأميرة في فايمار حتى العام 1861. أغلقت بعدها فيلا ألتينبورغ وارتحلت إلى روما لترى هل سيمنحها البابا فسحاً زواجها. ارتمت أمام قدميه وشرحت له ببلاغة حالتها. تعاطف البابا معها وقبل طلبها بعد طویل أعمال فكر وتقدير. أخيراً صارت الأميرة حرةً تستطيع أن تتزوج من ليست. سرعان ما رتبت الأمور بعدئذٍ لأن يأتي ليست إلى روما ليلة بلوغه الخمسين عاماً ليتزوجا في اليوم التالي لوصوله في الثاني والعشرين من تشرين الأول في كنيسة القديس كارلو. لكن الأميرة لم تقدّر المعارضة حقّ قدرها، ففي الساعة الحادية عشرة وعندما كان كل شيء جاهزاً للاحتفال رفض البابا أن يتم الزواج. أصيبت الأميرة باليأس وانزعج ليست، ولكن عندما توفي الأمير في العام 1864 وصار الزواج ممكناً، لم يعد يُفتح أي حديث عن أي زواج.

منذ ذلك الحين كرّست الأميرة كل أوقاتها وقدراتها للتأملات الدينية. ثم بدأت جهودها على جمع وكتابة أربعة وعشرين جزءاً ضخماً عنوانها " الأسباب الخفية لضعف الكنيسة الظاهري ". وهكذا كلما ازدادت نشاطاتها الروحية والفكرية شدةً ازداد نمط عيشها غرابية، فكانت طيلة النهار وحتى ساعات الفجر المبكرة تكسو نفسها بأشدّ الألوان غرابية، تجلس معتكفة في مكتبها الذي حُجبت عنه أنوار النهار وهواءه. وكانت تنفث من سيجارها الأسود دخانه باستمرار، مما كان يجعل جو المكان حاراً. كان الزوار، وفيهم ليست نفسها، مضطرين أن يرتاحوا في غرفة خارجية قرابة عشر دقائق لكي يتخلصوا من الهواء الذي يجلبونه معهم وحتى يتمكنوا من لقاء الأميرة. قال ويليام والاس في كتابه ودراسته عن " ليست وفاغنر والأميرة ": إن كل من كان ينجو بحياته بعد تعرضه للنفخات الموبوءة في صالون الأميرة يجب أن يبقى تحت الرعاية الإلهية. لقد كان ليست يظاً يوماً بعد يوم وليلةً بعد ليلة تلك " الجنة " من الأجهزة المتعفنة.

كذلك التفت ليست إلى دينه. يعطي "إرنست نيومان" في كتابه "ليست الإنسان" صورة حيّة عن ليست في بيئته الجديدة. لقد حاول أن يفتن نفسه أنه قدّم نفسه قلباً وروحاً وكرسها للوحدة والقدسية، فاستقر في دير وضع تحت تصرفه في كنيسة القديسة مريم (سانتا ماريا) في روزاريو على جبل ماريو. لم يكن في ذلك الدير سوى ليست وراهب دومينيكاني وخادم. كان الراهب يقرأ القديس كل صباح، وكان ليست يحضره يومياً ويجلس على مقعد لا يبعد إلا بضعة ياردات عن حجرته التي كان لديه فيها الكثير من برنامج عمل، ومن مكتبة صغيرة وعدد من صور القديسين، وقالب رخامي ليد شوبان وبيانو قديم وسيئ الدوزان وتنقصه آخر إصبع "ره" في أقصى اليسار. ورغم ذلك كان ليست يعمل أقصى جهده في دينك العالمين. ففي الصباح كان يقدّم كل ما عنده للروح، أما في المساء فكان يترك للجسد بعض مسرّاته وغواياته بصحبة من يهواهم. لقد تأكد للمراقبين الأذكياء أن تلك الفترة كانت مرحلة راحة بالنسبة لطريقة حياته. في العام 1865 ولأسباب يعرفها ليست أكثر من غيره أخذ مرتبة بسيطة في الترتيب الكنسي كخوري. كان سبق أن قرّر أن يقوم بإصلاح موسيقا الكنيسة، وكانت النتيجة أنه ألف سلسلة من الأعمال الهامة الدينية من أمثال "أسطورة القديسة إليزابيث" و "السيد المسيح".

منذ أن استغنى ليست عن منصبه في فايمار فقدّ أمه وابنتيه "بلاندين" و"دانييل". في العام 1857 تزوجت "كوزيما" عازف البيانو الشهير وقائد الأوركسترا وتلميذ ليست "هانز فون بولو". ولكنها هجرته بعد سبع سنوات لتعيش وتكرس حياتها لفاغنر. على الرغم من أن هذا العمل كان منسجماً مع تقليد العائلة، ولكن ليست الذي كان يرى في فون بولو ما يعدل ابناً له، لم يستحسن ذلك، وهذا ما جعل فاغنر يجفوه. ورغم ذلك وكما هي عادته فإنه لم يسحب دعمه الشديد لقضية فاغنر، رغم رغبات الأميرة المضادة.

روما وفايمار وبيث

ما بين الأعوام 1869 و 1886 قسّم ليست أوقاته ما بين روما وفايمار التي كان له فيها مجموعة كبيرة من الطلاب، وبيت التي كان يرأس فيها "الكونسرفاتوار الهنغاري" الحديث التأسيس. تقريباً كل عازفي البيانو المرموقين في الجيل التالي درسوا، بشكلٍ أو بآخر، على يدي ليست. كان ليست يرفض تقاضي أي مالٍ عن ذلك، وكان كل ما يتطلبه من الطالب أن يكون قد اكتسب مهارة في تقانة العزف على لوحة مفاتيح البيانو. من بين من درسوا على ليست نذكر فيليكس فاينغارتنر وفريديريك لاموند وإميل زاور وموريتس روزنتال. يقول روزنتال هذا إن ليست كان عازف بيانو فريداً في نوعه: "أذكر أنني أول ما ذهبت إليه وأنا طفل، كان في روما في ذلك الحين، وكان من عادته أن يعزف لي في المساء قرابة الساعة "ليليات" — نوكتورنات شوبان" و "دراسة — إيتودات" من تأليفه، وكلها كانت ناعمة وحالمة في طبيعتها، مما كانت تجعلني أفتح عيوني لعجبي من أناقتها الساحرة ولرونق لمساتها. كانت ركائزها دقيقة مثل بيت العنكبوت أو مثل هندسة أعلى المُخرّمات والمزركشات... لقد كان ليست أكثر سحراً من كل من عرفتهم".

في العام 1873 أتت إلى فايمار سيدة شابة أمريكية هي "أمي فاي" آملة أن تدرس على يدي ليست. في اليوم التالي لوصولها ذهبت إلى المسرح حيث رأت ليست في إحدى مقصوراته. كانت انطباعاتها الأولى عن الرجل العظيم ممتعة: "لا يمكن تصور من هو أكثر الناس إمتاعاً وإدهاشاً من ليست، فهو طويل القامة ونحيلها، وذو عينين عميقتي الأغوار، وحاجبان خشنان أشعثان، وشعر رمادي طويل ينفصل في وسطه إلى خصلتين. أما نهايتا فمه فترتفعان إلى الأعلى لتعطياه تعبيراً قوياً ومفيستوياً (شيطانياً) عندما يبتسم. ومظهره على العموم يوحي بأناقة وببساطة يسوعيتين. يدها هزيلتان ولهما أصابع طويلة ونحيلة، حتى ليظن الرائي أن لها ضعف المفاصل المعتادة التي

عند غيره من البشر، وهي طرية ولينة لدرجة أنك تضطرب عندما تتأملها. هذا ولم أرَ في عمري سلوكاً مهذباً وكيساً مثله. على سبيل المثال، عندما نهض ليغادر المقصورة وبعد توديعه للسيدات وضع يده موضع قلبه وانحنى انحناءته الأخيرة، ليس فقط بمحبة وفروسية، ولكن بتوددٍ هادئٍ يجعلك تشعر وتقنع أنه لا توجد أي طريقة أخرى للانحناء لسيدة أفضل وخيرٍ منها. لقد كانت الأكثر تميزاً. ولكن أعجب ما في ليست هو تنوعات تعابيرهِ وتلاعبهِ بقسمات وجههِ. في لحظة يبدو وجهه حالماً، مبهماً، مأسوياً. وفي لحظة أخرى تكون ملامحه متملقة، مُحبية، ساخرة، تهكمية، ولكن وفي كل الأوقات لا يختفي ذلك السحر الأخاذ في سلوكهِ. إنه أثر فني مثالي وبالغ حدّ الكمال. لا أستطيع أن أتخيل كيف يبدو حينما يعزف فهو كَلهُ روحٌ، ولكن في نصف الأوقات تبدو روحه ساخرة. إن كل مدينة فايماز تعبده، ويقول الناس إن النساء مازلن مجنونات به حتى الآن. عندما يخرج ليمشي ويتنزه فإنه ينحني لكل إنسان تماماً كما لو كان ملكاً!"

## نساء مهووسات

عندما قيل إن النساء جُننَ به لم يكن كلاماً عبثاً، فقد كاد يصابُ بطلقٍ ناريٍ أطلقته واحدة من المعجبات، وأخرى نزعت غطاء كرسيّ كان قد جلس عليه وعلقته في إطار على أحد جدرانها. أما أخريات فقد كن يحطن به وهو يعزف، وكن ينتزعن بعضاً من شعره بملقط ليحتفظن به. ربما أكثر القصص بعداً عن التصديق، إن لم نقل أكثرها فظاعة هي قصة سيدة متقدمة في العمر لم تدخن ولم تستعمل النشوق طيلة عمرها، ومع أنها كانت شديدة التقيد بأمور النظافة فقد صارت تخرج منها رائحة غريبة ومؤذية. تبين أنها، في العام 1843 وبعد حفلة غداء عامة حصلت على قطعة من سيجار كان يدخنه ليست، فأخذته ووضعتهُ في صدرتها حيث بقي طيلة خمسةٍ وعشرين عاماً!



في العام 1872 حدث صلح ما بين ليست وفاغنر، كان حصيلته أن ليست اشترك في وضع حجر الأساس لمسرح بايروييت، رغم عدم رغبة الأمراء في مثل تلك المشاركة. في العام الذي تلاه أقام الهنغاريون احتفالاً وطنياً بمناسبة مرور خمسين عاماً على ليست كعازف بيانو شهير. وبعد ثلاث سنوات ماتت الكونتيسة داغو، ولكن حسبما كان يبدو لم يتأثر ليست بذلك النبأ. في العام 1876 حضر ليست أول مهرجان موسيقي في بايروييت، وفي العام 1882 حضر أول أداء لأوبرا "بارسيفال" قضى بعدها عدة أسابيع مع فاغنر في البندقية، ثم عاد إلى "بيث" وفي الثالث عشر من شباط 1883 علم بوفاة فاغنر. كان حزنه كبيراً وقد ازداد عندما علم بأن كوزيما (ابنته وزوجة فاغنر) طلبت ألا يحضر ليست مراسيم الدفن. في العام الذي تلا ذلك ذهب ليست إلى بايروييت، ولكن كوزيما كانت مشغولة لدرجة أنها لم تره.

### الجولة الأخيرة والموت

في العام 1886 قام ليست بجولته الأخيرة. في البدء اتجه إلى باريس حيث تمّ تقديم "قداسه الكبير" بقيادة كولون، ثم تابع رحلته إلى لندن بعد مرور خمسة وأربعين عاماً على رحلته السابقة لها. أمضى فيها أسبوعين في سيدنهام مقيماً عند السيد والسيدة لوتلتون. قاد السير ألكسندر ماكنزي "أسطورة القديسة إليزابيت" وزار ليست قلعة وندسور حيث عزف للمرة الثانية للملكة فيكتوريا. ثم تابع رحلته إلى كل من أنتوريب وبروكسل وباريس وفايمار وبايروييت ولوكسمبورغ. اضطر ليست وهو في طريقه إلى بايروييت لحضور مهرجان تموز أن يبيت ليلة في القطار. أصيب بعرواء، وحين وصل إلى بايروييت أمضى يوماً في الفراش. ورغم نصح الطبيب له بالأى يغادره فإنه ذهب لحضور تقديم أوبرا "تريستان وإيزولده"، ولكنه بعد منظر وفاة إيزولده اضطر إلى المغادرة. ظهرت إصابته بالتهاب الرئة. ومن المؤسف أن طبيبه رفض أن يسمح له بتناول جرعة "البراندي" الذي اعتاد أن يشرب

زجاجة كاملة منه كل يوم. ظهر احتقان في الرئة وأصيب بالهذيان بعده وفي ليلة السبت الحادي والثلاثين من تموز توفي ليست. قبل ساعتين من موته قال كلمته الأخيرة وكانت "تريستان".

ماذا عن الأميرة؟ عندما علمت بوفاة ليست، أغلقت على نفسها الأبواب ورفضت أن ترى أي إنسان أو أن تكتب لأي إنسان. قرابة نهاية شباط من السنة التي تلت ذلك أتمت المجلد الرابع والعشرين من مؤلفها الضخم، وبعد ذلك بأسبوعين وجدت ميتة في سريرها.

## دليل

### إلى الأعمال الأوركستراالية الهامة

سيغموند سبيث

ترجمة: محمد حنانا

هيكتر بيرليوز 1803 – 1869

كان هيكتر بيرليوز واحداً من أغرب الشخصيات في تاريخ الموسيقى. كان روحاً محبطة تسعى لتحقيق أكثر مما استطاعت

تحقيقه. ومع ذلك كان رائداً في التوزيع الأوركستراي الحديث، ويدين له بذلك كل من ريتشارد فاغنر وفرانز ليست وريتشارد شتراوس وغيرهم من المؤلفين.

وضع بيرليوز أعمالاً ذات برنامج، بضمنها سيمفونياته التي حملها عناوين مثل «السيمفونية الخيالية» وعنوانها الفرعي (فصل في حياة فنان)، و«ليليو» و«هارولد في إيطاليا» و«روميو وجولييت». وعمله الأكثر شهرة هو كانتاتا «لعنة فاوست». وتُذكر أوبراه «بينفينوتو تشيليني» بسبب افتتاحيتها، عُرفت واحدة منهما باسم «كرنفال روماني» التي اشتهرت على نطاق واسع. ويتطلب الريكوايم المعقد «قداس الأموات الكبير» أربع أوركسترات للآلات النحاسية توضع حول أوركسترا ضخمة ومجموعة كبيرة من الأصوات الغنائية. ويسمع هذا العمل من حين إلى آخر حين تتوفر الإمكانات المسرحية لتقديمه.

### سيمفونيات بيرليوز — السيمفونية الخيالية

وضع بيرليوز هذه السيمفونية عام 1828، بعد عام من ظهور الممثلة الإيرلندية هنرييتا سميثون في باريس لتقديم سلسلة العروض الشكسبيرية. وقد أحبها بيرليوز بشغف، وتزوجها في النهاية.

تعبّر السيمفونية الخيالية بعنوانها الفرعي «فصل في حياة فنان» عن حب مؤلفها الجامح الذي لاجدوى منه. وقد لخص بيرليوز برنامجها على النحو التالي: «موسيقي شاب مرهف الشعور وذو مخيلة متقدة يسمم نفسه بالأفيون، لكنه لا يموت بسبب ضعف الجرعة المخدرة، بل يغوص في نوم عميق ترافقه رؤى غريبة. وأثناء ذلك النوم تتحول أحاسيسه وعواطفه وذكرياته إلى أفكار وصور موسيقية. وقد تمثلت المرأة، حبيبته، بالنسبة إليه بلحن يجده ويسمعه في كل مكان».

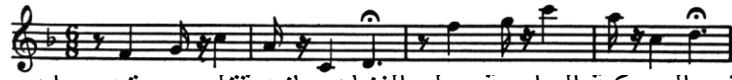
في الحركة الأولى «أحلام وانفعالات قوية» يجري عرض لحن الحبيبة، هذا اللحن الأساسي - الفكرة الثابتة في العمل - الذي يظهر في بداية العمل سيعاود الظهور من وقت إلى آخر خلال مجمل العمل:



في الحركة الثانية من السيمفونية يحضر البطل حفلة رقص حيث يسمع لحن حبيبته من خلال موسيقا الفالس اللامع:



«يسمع من بعيد حوار راعيين، فيدخله ذلك الحوار الرعوي في حلم يقظة ممتع». يعزف اللحن الرعوي هذا آلتا الهورن الإنكليزي والأوبوا بالتناوب:



في الحركة الرابعة يحلم الفنان بأنه قتل حبيبته. يدان ويحكم عليه بالإعدام. يرى نفسه مسوقاً إلى المشنقة. وتقدم الموسيقا إحياءً شنيعاً بالسير نحوها:



ساحرات ومخلوقات غريبة جنن ليشاركن في طقوس جنازته. وهنا يجري تشويه لحن الحبيبة عن طريق التقليد الساخر لـ يوم الغضب (Dies Irae)<sup>(38)</sup>، إذ تحضر الحبيبة اجتماع الساحرات، وتشارك في حفلة العريضة والمجون الشيطانية. تسمع رقصة الساحرات ولحن يوم الغضب معاً. هي ذي ثيمة رقصة الساحرات الرئيسية في حفلة المجون:

38 - Dies Irae - جزء من القداس الجنائزي.



باغانيني عام 1840 من دون أن يسمع الموسيقى). إنها مزيج من الموسيقى الكورالية والآلية، وعادة ما يسمع منها في الحفلات الموسيقية ثلاث حركات فقط.

وضع بيرليوز للحركة الأولى عنواناً وصفيًا: «روميو وحيداً. حزن. حفل يتخلله رقص. عيد كبير في منزل كابيوليت». وتضمنت الحركة الثانية هذا البرنامج: «مشهد الحب. أداجيو. حديقة آل كابيوليت في الليل. جوليت على الشرفة. روميو في الحديقة أسفل الشرفة».

الحركة الأكثر شهرة هي حركة السكيرتزو: «الملكة ماب<sup>(39)</sup> أو حلم الجنية»، وهي مبنية على حديث مركوشيو في مسرحية شكسبير. هي ذي التيمة الرئيسية لموسيقا الجنية:



ثمة مقدمة تصف «النزاعات والاضطرابات، وتوسط الأمير» بصوت ملكي يُسمع في ريسيتاتيف آلات الترومبون والآلات النحاسية الأخرى. تصف الحركة النهائية «روميو في قبر آل كابيوليت. تضرع. استيقاظ جوليت. فرح هذياني. يأس. العذاب الأخير وموت العاشقين».

## فاوست وأعمال أخرى

كانتاتا «لعنة فاوست» هي أيضاً مزيج من الغناء والموسيقا الآلية، وهي ذات برنامج. قرأ بيرليوز، بحفز من فرانز ليست، مسرحية فاوست لـ غوته، ولهذا السبب أهداه هذا العمل. لحن بيرليوز بداية بعض الأغاني من كلمات غوته، ثم قدمها تحت عنوان «ثمانية مشاهد من فاوست». وفي عام 1846 أنهى بيرليوز

39 - الملكة ماب (mab): ملكة جنية زُعم أنها تهيمن على أحلام الرجال. المترجم

موسيقا العمل الآلية. وتُقدم في الحفلات الموسيقية بانتظام ثلاثة مقتطفات فقط من «لعنة فاوست». وقد استحوطت هذه المقتطفات بجدارة شعبية واسعة. وهي تُقدم بالتسلسل التالي:

1— رقصة السراب، 2— باليه السُّفّات<sup>(40)</sup>، 3— المارش الهنغاري.

كان المارش الهنغاري (راكوتشي) الشهير في الأصل من تأليف عازف الكمان العجري ميشيل بارنا، وهو موسيقي في بلاط أمير ترانسلفانيا فرانز راكوتشي الذي نال شهرة واسعة لمقاومته السلطة النمساوية. بعد ذلك عدَّله مؤلف عجري آخر يدعى روزيتكا. وأخيراً أصبح مقطوعة معترفاً بها من الموسيقا الشعبية الهنغارية. وقد أعاد بيرليوز توزيعه أوركسترياً، وأحدث تقديمه الأول في بودابست هياجاً من الحماسة الوطنية. لذلك قرر بيرليوز استخدامه في «لعنة فاوست». ولتحقيق ذلك لجأ إلى إجراء بسيط، جعل فاوست يراقب الجيش الهنغاري وهو يرحل إلى أرض المعركة. هي ذي الثيمة الافتتاحية:



نُفِعَ باليه السُّفّات قرب نهايه الجراء الساسي من «لعنة فاوست»، حين يهدد مفسد توفيليس فاوست بعد أن يريه خيال مارغريت، لينام على ضفة الـ «إلب». تتضمن الموسيقا إيقاع الفالس الفاتن مع جو تهويده الطفل:



نُفِعَ رقص السراب في الجراء الساسي من «لعنة فاوست». وقد إرباك مارغريت وجعلها ضحية سهلة لاقتراحات فاوست. وقد وصفت الرقصة بـ «المينويت العجيبة»:

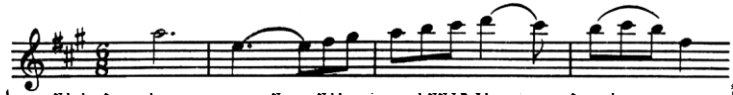
40 — السُّفّ (sylph): روح خرافية تقيم في الهواء وتشكل حلقة الوصل بين الكائنات المادية وغير المادية. المترجم



كتب بيرليوز أوبرا «بينفينوتو تشيليني» (op. 23) في باريس عام 1838، وجرى تقديمها الأول في العاشر من أيلول من ذات العام، وقاد العمل هابنيك. وقد أهديت الأوبرا إلى إرنست لوغوفيه الذي زود المؤلف بـ 2000 فرنك لإنجاز العمل.

بنيت الافتتاحية على ثيمات من الأوبرا، الأولى موسيقا الكرنفال، ثم حديث الكاردينال، بيتزيكاتو تعزفه الفيولونسيالات والكونترباصات، ثم آرييتا المهرج، موسيقا الحب، ثم الكرنفال ثانية، وأخيراً موسيقا الكاردينال مرة أخرى تؤديها بقوة الآلات النحاسية.

العمل الأكثر شعبية وأهمية هو افتتاحية «الكرنفال الروماني» (op. 9) التي تتضمن أيضاً ثيمات من أوبرا «بينفينوتو تشيليني». وعادة ماتقدم فاصلاً بين فصلين. أخذ اللحن الأول والأكثر أهمية من سالتاريلو في الفصل الثاني:



أهدى بيرليوز هذه الافتتاحية، التي تسمع على نطاق واسع وحدها في الحفلات الموسيقية، إلى أمير هوهينزوليرن - هيشينغن. وقد قدمت أول مرة في باريس في 3 شباط عام 1844 بقيادة المؤلف نفسه.

هناك عدة افتتاحيات لبيرليوز تظهر أحياناً في البرامج الأوركسترالية، لكنها ليست ذات أهمية كبيرة.

افتتاحية «القرصان» (op. 21) ألفها بيرليوز في روما عام 1831 لكنها لم تقدم حتى نيسان من عام 1855. وأهداها بيرليوز إلى الناقد الإنكليزي دافيسون. قد يكون استلهمها من قصيدة لـ بايرون.



افتتاحية «الملك لير». ألّفت أيضاً عام 1831 بين نيس وروما، وقدمت أول مرة في باريس عام 1834. وقد قصد بيرليوز أن يرسم فيها صورة الملك لير.

افتتاحية « ويفرلي » (op. 2). يتصدرها اقتباس من قصيدة «ميركويد مير» التي تقع في الفصل الخامس من كتاب والتر سكوت.

### جواكينو أنتونيو روسيني 1868 – 1792

من بين جميع مؤلفي الأوبرا الإيطاليين هناك واحد فقط يُسمع على نحو متكرر في صالات الحفلات الموسيقية، إنه جواكينو روسيني. إذ ثمة على الأقل ثلاث من افتتاحياته مازالت تتمتع بشعبية واسعة وسط جمهور الحفلات. أما افتتاحياته الأخرى فما زالت تقدم بين حين وآخر.

الافتتاحية الأكثر شهرة هي افتتاحية أوبرا «ويليام تيل» التي هي بالفعل في متناول أي تشكيلة ممكنة من الآلات. وافتتاحية أوبرا «سمير أميد» الهامة جداً بالنسبة لتشكيلات آلات النفخ النحاسية. وافتتاحية أوبرا «حلاق إشبيلية» اللامعة.

أوبرا « ويليام تيل» هي أكثر أوبرات روسيني رصانة وجدية. قدمت أول مرة في باريس عام 1829، وبقيت مجرد خلفية للافتتاحية الشهيرة.

تمثل مقدمة هذه الافتتاحية بزوغ الفجر في جبال الألب، ويفتحها صوت فيولونسيل منفرد سرعان ما يتحول إلى رباعي من هذه الآلات معلناً هذا اللحن العريض:



ثمة عاصفة ألبية تقع في الجزء الثاني من الافتتاحية. يليها هدوء تتخلله صلاة شكر الرعاة، يوحي بذلك لحن بطيء تعزفه آلة الهورن الإنكليزي تضيف إليه آلة فلوت زخارف لامعة:



قدمت أوبرا «حلاق إشبيلية» في روما عام 1816 وفشلت فشلاً ذريعاً. لكن هذه النكسة طواها النسيان بسرعة بعد سلسلة النجاحات التي حققتها الأوبرا في أوروبا كلها وفي أمريكا حيث قدمت في مستهل عام 1825.

افتتاحية «حلاق إشبيلية» هي مجرد مقدمة مفعمة بالحيوية لحدث الأوبرا الهزلي، من دون الاعتماد على ثيمات الأوبرا. في الواقع، كان روسيني قد استخدم هذه الافتتاحية في أوبراتين مبكرتين «إليزابيتا» و«أورليانو». هي ذي الثيمة الرئيسية:

قدمت أوبرا «سميراميد» في فينيسيا عام 1823 واستمر عرضها شهراً كاملاً، وتابعت إحراز النجاحات طوال عدة سنوات. وفي عام 1895 أعيد إحيائها في دار أوبرا الميتروبوليتان، ولكن دون نجاح يذكر. وهي الآن مجرد ذكرى باستثناء افتتاحيتها التي تتضمن هذه الثيمة الافتتاحية:

هناك افتتاحيات أخرى تسمع بين حين وآخر، بينها افتتاحية الأوبرا الهزلية «إيطالية في الجزائر». وهي تتضمن لحناً نضراً فيه الكثير من الظرف. وافتتاحية أوبرا «سندريلا» وهي من أعمال روسيني المبكرة. والافتتاحية الأكثر أهمية على الصعيد الموسيقي

هي افتتاحية أوبرا «العقوق اللص» التي تقف مقدمتها الأوركسترا على قدم المساواة مع افتتاحية «ويليام تيل».

فرانز ليست

1886 – 1811

عُد فرانز ليست، بوجه عام ، أعظم عازف بيانو في تاريخ الموسيقى. ويتمتع ليست أيضاً بأهمية كبيرة بوصفه مبتكر شكل القصيدة السيمفونية، وبوصفه مؤلفاً وضع أعمالاً بصيغ موسيقية متنوعة.

كان ليست في المقام الأول تقنياً قدم العون لزملائه المؤلفين من خلال تكييفاته اللامعة لأعمالهم لثُعرَف على آلة البيانو المنفرد. كان نجاحه الشخصي استثنائياً. وقد هيمن على عالم الموسيقى حتى يوم موته وهو في الخامسة والسبعين.

إضافة إلى قصائده الاثنتي عشرة، رُفد ليست الأدب الأوركستراي بسيمفونية فاوست وبتحول العديد من أعماله لآلة البيانو إلى أعمال أوركستراية. وقد قُدم أوراتوريو ( أسطورة القديسة إيزابيثا) في شكله الأصلي وكأوبرا. كما وضع ليست أعمالاً كنسوية أخرى، إلى جانب الأغاني وأعمال آلة البيانو التي تشكل ثروة في أدب البيانو.

قصائد ليست السيمفونية

ذكرنا سابقاً أن ليست هو أول من ابتكر ما يدعى بالقصيدة السيمفونية، وهي مقطوعة مكونة من حركة واحدة مستمرة، وتتضمن تشكيلة من النيمات، وتسير وفق برنامج وصفي مركزة حول موضوع محدد يدل عليه عنوانها.

عنونت القصيدة السيمفونية الأولى لـ ليست بـ «مايسمه المرء على الجبل». وقد بنيت على القصيدة الشعرية الخامسة من

قصائد فيكتور هوغو المسماة «أوراق الخريف». وقد تصدرت القصيدة مدونة العمل الموسيقية، وصورت «حواراً صوفياً بين صوتين»، الطبيعة والبشرية يتجادلان حول القدر والروح والإله والكون. وهي ليست هامة على الصعيد الموسيقي.

القصيدة السيمفونية الثانية الأكثر أهمية في السلسلة هي «تاسو، تفجّع وانتصار». كتب هذا العمل وقدم في فايمار عام 1849، بمناسبة الاحتفال بمرور مئة عام على ولادة غوته، مع أن الموضوع استمد من قصيدة بايرون الشعرية (تفجع تاسو) أكثر من دراما غوته. وقد كتب ليست في مقدمته لـ تاسو، بأن الشاعر تاسو (أحب وعانى في فيراراً. أخذ بثأره في روما، وعاش حتى اليوم في الأغاني الشعبية الفينيسية. هذه اللحظات الثلاث متلازمة ولا تنفصل عن شهرته التي لا تفنى. ولتصويرها موسيقياً استحضرننا أولاً طيفه العظيم الذي مازال يلزم بحيرات فينيسيا، ثم رأينا كبرياءه، ووجهه الحزين يعبر خلال مهرجانات فيراراً حيث ولدت روائعه. أخيراً تبعناه إلى روما، المدينة الخالدة التي منحته تاجها، ومجد فيه الشهيد والشاعر).

لقد أعلن ليست قائلًا إن الثيمة الرئيسية لقصيدته السيمفونية تاسو كانت لحنًا غناه مسيرو غندولات فينيسيا:



وقد كتبها في فايمار عام 1850، وقدمت أول مرة فيها عام 1854. وقد استوحى موسيقاها من القصيدة الشعرية الخامسة عشرة من قصائد لامارتين (تأملات شعرية)، وقام ليست بترجمتها: (ما حياتنا سوى سلسلة من المقدمات لتلك الأغنية المجهولة، التي يرتل الموت نغماتها الأولى الكئيبة؟ ولكن ما القدر إذا لم تعترض العاصفة بهجات السعادة الأولى، العاصفة التي تبدد أنفاسها المميته أوهام السعادة الجميلة، والتي يفني برقها الضاري مذبحها؟ وما الروح الجريحة حين تنقضي واحدة من عواصفها؟ ألا تبحث

لإراحة ذكرياتها في حياة الريف الهادئة الحلوة؟ لم يروض الإنسان نفسه بعد ليستمتع بالدفء الخير، الذي فتنه في البداية، على صدر الطبيعة، وحين تدعوه ضجة البوق العالية للسلاح، يندفع إلى موقع الحظر، ومهما يمكن أن تكون عليه الحرب التي تدعوه إلى صفوف الجنود، يجد في المعركة الإدراك الكامل لنفسه والامتلاك الكامل لقوته).

يبدو أن أول الأسئلة، المفخمة نوعاً ما، تسأله الثيمة التي تظهر في بداية «المقدمات»:



و «حياة الريف الهادئة الحلوة» ربما يصورها هذا اللحن:



أخيراً هناك ثيمة تعزفها آلة الترومبون، إنها تطلق نداء المعركة (تظهر أيضاً في بداية «المقدمات»):



القصيدة السيمفونية الرابعة دعيت «أورفيوس»، وقد استوحاها من أوبرا «أورفيوس ويوريديس» للمؤلف كريستوف غلوك (1714 — 1787). والقصيدة السيمفونية الخامسة دعيت «بروميثيوس مكبلاً بالأصفاد». وقدمت بمناسبة إزاحة الستار عن تمثال هيردر في فايمار.

السادسة دعيت «مازيبا» وقد بنيت قصتها على واحدة من قصائد فيكتور هوغو «الشرقيات». والقصيدة السيمفونية السابعة دعيت «الأصوات المهرجانية»، كتبها ليست عام 1851 حين بدأ زواجه بالأميرة فيتغنشتاين أمراً ممكناً.

والثامنة دعيت «رسالة شعرية مآتمية». والتاسعة «هنغاريا». والعاشر «هاملت». والحادية عشرة «معركة الهون»، قدمت أول مرة في فايمار عام 1857. وقد استوحاها من لوحة جصية لـ


كولباخ في متحف برلين. وهي تصور مقاتلي أتيليا والجيش الروماني يتابعون معركتهم في السموات بعدما قتلوا في السهل الكاتالوني. القصيدة السيمفونية الثانية عشرة الأخيرة دعيت «المثاليات». استوحاها من قصيدة للشاعر شيلر - اقتبس منها تسعة مقاطع ووضعها في الأقسام الموسيقية المتنوعة.


### سيمفونيتا ليست

كتب ليست سيمفونيتين كل واحدة منهما هي في الواقع اتحاد لعدة قصائد سيمفونية. دعيت الأولى «فاوست» وتتضمن ثلاث صور وصفية تحمل أسماء البطل «فاوست» و«غريتشن» و«مارغريت»، و «ميفستوفيليس». قدمت هذه السيمفونية أول مرة في فايمار عام 1857، وأهديت إلى هيكتور بيرليوز.

تعرض «فاوست» ثيمة تأملية تخضع فيما بعد إلى عدة تحولات:

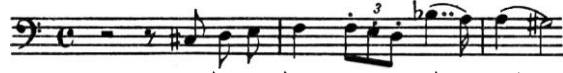
  
يلي ذلك بيمه عريسن في الحرحه السابيه، وبدمها آلة أوبوا ترافقها آلة فيولا منفردة:

  
ثيمه فاوست في الحرحه الخنافية هي محاكاة ساخرة مع تضمينات ميفيستوفيلية، في حين تظل ثيمة غريتشن في بساطتها النقية. وفي ختام الحركة يغني كورس الرجال، مع مغني تينور، كلمات غوته الشهيرة حول الأمور الزائلة والعصية على الوصف، منتهية بإجلاله لـ «الأنثى الخالدة». الموسيقى هي تعاقب إيقاعي لموتيف غريتشن، مع إضافة آلة هارب في المرافقة:

  
حركتها الأولى عنوان «الجحيم»، والثانية «المطهر». (يقال إن

فاغزر أقنع ليست بالأحاول تصوير الفردوس). كتبت هذه  
السيمفونية فيما بين عامي 1847 و1855، ونشرت عام 1857.  
وقد أهديت إلى فاغزر.

تقدم آلات الترومبون والتوبا صورة موسيقية لبوابات الجحيم  
ممثلة الكلمات التي كتبها ليست في المدونة الموسيقية «من خلالي  
تعبرون إلى مدينة الويل. من خلالي تعبرون إلى الأمل الأبدى».  
وتعزف الترومبيتات والهورنات نغمة واحدة على الأغلب، معبرة  
عن القول المعروف «اهجروا الأمل يامن تدخلون إلى هنا»:



يصور ثنائي الحب فصل باولو وفرانشيسكا، تقاطعه  
ضحكات الشياطين. يبدأ قسم المطهر بـ 27 ميزوراً على ثيمة  
رثاء. وفي الختام تغني أصوات نسائية التسيبحة المريمية، وتقع  
مكان الكودا التقليدية.

#### الكونشرتات والرابسوديات

هناك كونشرتوان للبيانو، وظل الاثنان يحتلان مكاناً في  
برامج العازفين المهرة. الأول في مي بيمول ماجور، وقد اكتمل  
في عام 1849، وعُدل عام 1853 ونشر عام 1855. قدم أول مرة  
في فايماز عام 1855 وقام المؤلف نفسه بعزف دور البيانو  
المنفرد. يتكون الكونشرتو من حركة واحدة مقسمة إلى عدة أقسام.  
وقد انتقده الناقد هانسليك نقداً لاذعاً لاستخدام آلة المثلث في  
الأوركسترا. ومنذ ذلك الحين أصبح يُعرف بكونشرتو المثلث.

تعرض الوترية الثيمة الافتتاحية، تقاطعها كوردات من  
آلات النفخ الخشبية والنحاسية:



هناك ثلاث ثيمات أخرى، لكن النغمات الافتتاحية قد تعد  
 الفكرة اللحنية لكامل الكونشرتو، التي تنهي الكونشرتو بلمعان.  
 الكونشرتو الثاني في لاجور، ألفه ليست ما بين عامي 1839 و  
 1849 ويتكون من حركة واحدة، وقد دعي بـ الكونشرتو  
 السيمفوني. كذلك دعي بـ القصيدة السيمفونية للبيانو والأوركسترا،  
 و«حياة ومغامرات لحن». هي ذي الثيمة الافتتاحية المتميزة :



إن العديد من رابسوديات ليست الهنغارية لالة البيانو حولت  
 إلى أوركسترا، والرابسودية الثانية هي الأبرز، والتي تعد قمة  
 موسيقا البرنامج. وكذلك الرابسودية الرابعة عشرة التي تعرف بـ  
 الفانتازيا الهنغارية للبيانو والأوركسترا. هي ذي الثيمة الرئيسية  
 المأخوذة من أغنية شعبية هنغارية:





## ريتشارد فاغنر 1813 – 1883

يعد فاغنر المؤلف الأعظم بين المؤلفين الرومانتيكيين. وقد حظيت افتتاحياته وبريلودياته والمقتطفات الأوركسترالية من دراماته الموسيقية (أوبراته) بشعبية كبيرة في صالات الحفلات الموسيقية وفي دور الأوبرا.

نشأ فاغنر في الجو المسرحي مع زوج أمه الممثل. وكانت ميوله الأولى درامية أكثر منها موسيقية. لكنه غدا قائد أوركسترا وهو في الواحدة والعشرين من عمره. وبمساعدة المؤلف مايربيرر قُدمت أوبراه الأولى «رينزي» في درسدن عام 1842.

كان فاغنر ثورياً على الصعيد السياسي والموسيقى، وأمضى شطراً من حياته بعيداً عن ألمانيا. وأخيراً حُلّت مشاكله المالية والعائلية بعون من «الملك المجنون» لودفيغ الذي قدم له الدعم المالي، ومكنه من إنجاز أعماله الكبيرة.

إن شخصية فاغنر الخسيصة لم تؤثر على عبقرية موسيقاه. لقد أخرج الأوبرا من شكلها التقليدي، ووضعها في شكل جديد لعبت فيه الأوركسترا دوراً أكثر أهمية من الغناء والتمثيل. كتب فاغنر بعد أوبرا «رينزي» أوبرا «الهولندي الطائر» و«تانهاوزر» و«لوهنجرين» و«أساتذة الغناء في نورمبرغ» و«خاتم النبييلونغ» التي تتضمن أوبرا «ذهب الراين» و«الفالكيري» و«زيغفريد» و«غروب الآلهة». كما كتب أوبرا «تريستان وايزولده» و«بارسيفال». وقدم فاغنر على الصعيد الأوركسترالي افتتاحية «فاوست» ومقطوعة «زيغفريد»، كما لحن العديد من الأغاني.

لا يسمع الآن من أوبرا «رينزي» الهامة سوى افتتاحيتها. وتظل هذه المقطوعة الأوركسترالية الأخاذة مدرجة في جداول

برامج الفرق الموسيقية. وقد بنيت أوبرا «رينزي» على رواية لـ بولوار لايتون التي قرأها فاغنر في صيف عام 1837 في ترجمتها الألمانية.

اكتملت الافتتاحية عام 1840، وقدمت الأوبرا بعد عامين تقريباً في مسرح بلاط ساكسون الملكي. وقد تضمن التوزيع الأوركسترالي الأصلي لهذه الافتتاحية آلة السيربنت (آلة نفخ قديمة على شكل s) وآلة الأفيكلد. لكن يستخدم الآن بدلاً منهما آلة الدوبل باصون والتوبا.

أخذت جميع ثيمات الافتتاحية من الأوبرا ذاتها. هناك مقدمة بطيئة في ري ماجور تفتتح بنغمة لا متواصلة تعزفها آلة الترومبيت مشيرة إلى انتفاضة الشعب ضد النبلاء. يمثل اللحن البارز، الذي تعزفه الكمانات والفيولانسيلات، صلاة رينزي في الفصل الخامس:



تُعرض عدة الحان من الأوبرا احدها هو ترنيمة معركة الثوار. تعود صلاة رينزي ولكن في سرعة أكبر وتعزفها الكمانات فوق مرافقة شبه راقصة. في الختام تتطور ترنيمة المعركة وتغدو أكثر قوة ونشاطاً.

«الهولندي الطائر» هي أول أوبرا قد تعد دراما موسيقية. وقد قدمت في درسدن عام 1843، لكنها انحرفت بعيداً جداً عن الأشكال التقليدية لذا لم تحظ بالنجاح إذ عرضت أربع مرات فقط. استوحى فاغنر الأوبرا من معالجة هايني للأسطورة التي تتحدث عن بحار ملعون حُكم عليه أن يجوب البحار في سفينته الشبحية حتى يوم الدينونة، ولا يخلصه من محنته سوى حب امرأة.

إن تصوير العاصفة وأمواج المحيط كان قد تشكل في ذهن فاغنر حين عبر بحر الشمال من ريغا مع زوجته الممثلة مينا بلانر

(في الأصل دعى فاغنر بطللة أوبرا الهولندي الطائر مينا، لكنه غير الاسم بعد ذلك إلى سنتا).

اكتملت الافتتاحية عام 1841 حين كان فاغنر في باريس. وفي عام 1852 غير فاغنر الخاتمة، وفي عام 1860 غيرها ثانية من أجل حفل جرى في باريس.

تعرض افتتاحية الهولندي الطائر موتيف البحار الشبحي، تعزفه آلات الهورن والباصون:



تتطور الموسيقى على نحو عاصف. وسرعان ما تدخل ثيمة شجية أخذت من بلاد سنتا مصورة حب البطلة وتضحيتها:



تزود هاتان الثيمتان معظم المادة اللحنية للافتتاحية.

قد تكون افتتاحية تانهاوزر الأكثر شعبية في قائمة فاغنر كلها. وقد كتبت في درسدن عام 1845، وقدمت الأوبرا ذاتها في درسدن في 19 تشرين الأول من ذات العام. وقدمت الافتتاحية وحدها أول مرة كمقطوعة موسيقية مستقلة في لايبزيغ عام 1846 بقيادة فيليكس مندلسون.

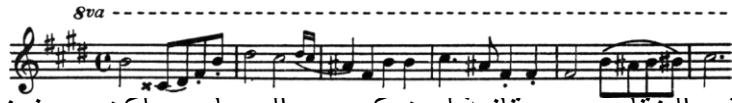
كتب فاغنر تحليلاً تفصيلاً لبرنامج الافتتاحية، وركز على لحن كورس الحجاج الذي تعزفه في البداية الآلات الخشبية والنحاسية:



يلي ذلك تصوير موسيقي لجبل فينوس والعربدات مع فينوس التي تلعب دور المغوية لـ تانهاوزر. تعزف هذه النغمات الباخوسية آلات الفيولا:



تشكل أعينه بصر باهورر دروه الافتتاحية:



في الختام يسمع تانية لحن كورس الحجاج، ولكن مع زخارف متقنة تعزفها الوترية. ليس ثمة إشارة موسيقية إلى البطلة إليزابيث، ولاتوحي الافتتاحية بحبكة الأوبرا. أنها بالفعل مقطوعة موسيقية مستقلة ذات برنامج موسيقي، وهي تُسمع في الصالات الموسيقية أكثر مما تُسمع في دار الأوبرا.

مقطوعة «بريلود إلى لوهنجرين» هي أيضاً ذات شعبية، إذ تقدم كمقطوعة مستقلة إلى جانب كونها مقدمة باهرة للأوبرا.

قدمت أوبرا لوهنجرين أول مرة في فايمار عام 1850 وقادها فرانز ليست بعد عدة عثرات وخيبات، ولم تحظ بنجاح فوري، فقد كان فاغنز بعيداً في المنفى وقتئذٍ واستطاع سماع مادار حولها عن بعد.

وصف ليست مقطوعة «بريلود إلى لوهنجرين» «كنوع من الصيغة السحرية، كـ استهلال ملغز يهيب روحنا لاستبصار أمور غير معتادة وأعلى أهمية من حياتنا الأرضية»

يفتح البريلود كوردات مع الوترية تعزف في طبقة حادة جداً ممثلة الكأس المقدسة التي يحرسها فارس مكرس لها:



تخلق هذه الثيمة مزاج المقطوعة كلها، التي لاتحاول تلخيص الحكمة أو ألمان الأوبرا نفسها، لكنها تتضمن بحد ذاتها جو الحدث

الذي سيلى. وينتهي البريلود كما بدأ بموسيقا الكأس المقدسة الغامضة.

هناك بريلود أوركستراي للفصل الثالث من أوبرا لوهنغرين يتمتع أيضاً بشعبية كبيرة ويسمع كمقطوعة مستقلة. أنه يمثل موكب المشاعل الذي يسبق زواج إلزا ولوهنغرين (يقود إلى مارش الزواج المعروف). موسيقاه نشطة وحيوية، وهو يناقض الموسيقا السماوية التي تمهد للأوبرا. تعزف الثيمة الرئيسية آلات النفخ النحاسية فوق وتريات هائجة. هي ذي الثيمة:



وصفت أوبرا «أساتذة الموسيا في نورمبرغ» بانها الملهاة الموسيقية الأظم في جميع الأوقات. وهي الأوبرا الوحيدة التي كتبها فاغنر في هذا النمط. لقد بدأ العمل عليها في مستهل عام 1845، لكن لم تكتمل مدونتها الموسيقية حتى عام 1867. وقدمت أول مرة في ميونيخ عام 1868 بقيادة هانس فون بيلو.

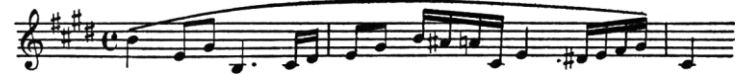
بريلود الأوبرا هو أغنية فرح متواصلة. وهو يتضمن ثيماتها الرئيسية. إنه ينفجر على نحو فوري بمارش أساتذة الغناء الفخم مصوراً نقابات نورمبرغ القديمة:



تمة إحاء بموسيقا حب إيفا وفالتر يلي ذلك الجزء الثاني من المارش المبني على لحن قديم في تاريخ أساتذة الغناء ويعرف باللحن الطويل:



يلو ذلك مقطع فصير من اعنيه الجارة، اللي يعيها فالتر في الأوبرا، ولكن في ميزان رباعي 4/4:

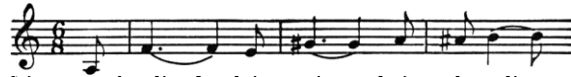


ثمة كاريكاتير للمارش، مع ستاكاتو من آلات الباصون يوحى بحماقات بيكميسر، ويمثل سخرية من نقاد الموسيقى بوجه عام، وخصوصاً الناقد الموسيقي هانسليك الفيناوي الذي كان معادياً لفاغنر. تستعرض ذروة البريلود جميع النيمات بأسلوب كونترينتي مدهش. يلي هذا مقطع مؤثر يدل على مهارة فاغنر حين يدع الآلات النحاسية تدوي بلحن المارش ثانية معلنة الختام اللامع.

يعتقد الكثيرون أن أوبرا «تريستان وإيزولده» هي أعظم أوبرا كتبها فاغنر، الذي أنفق وقتاً طويلاً في عملية إيداعها، إذ اعترض إنجاز العمل الكثير من العوائق.

لقد لمعت فكرتها في ذهن فاغنر في بداية عام 1854، وكتب الكلمات في صيف عام 1857 حين كان منفياً في زوريخ، واكمل الفصل الأول منها في نهاية ذلك العام، والفصل الثاني عام 1859 في فينيسيا. واكتملت المدونة الموسيقية الكاملة قرب لوسيرن في شهر آب من ذلك العام. وبعد فشل محاولة تقديمها في فيينا، قدمت أول مرة في ميونيخ عام 1865 بقيادة هانس فون بيلو.

يبدأ البريلود الذي يقود إلى الحدث بثيمة الحنين التي ترتبط أحياناً بجرعة الحب، تعزفها آلات الفيولونسيل، يجاوبها سلم كروماتيكي صاعد تعزفه آلات النفخ الخشبية:

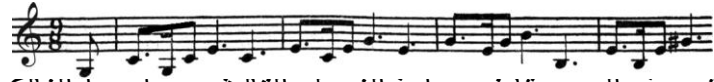


يتضمن البريلود تطويراً حراً لهذه المادة مع تشكيلة من المحاكاة تصل تدريجياً إلى الذروة بعد كريشيندو بطيء. حين يعزف البريلود وحده في صالة الحفلات يليه عادة النسخة الأوركسترالية المعدلة لموت الحب التي كيفها فاغنر نفسه. وهذه أيضاً تشق طريقها إلى ذروة من هذا اللحن الرئيسي:

يحدد البريلود وموت الحب في تعبير بارح عن الحب الإنساني، مقدماً في منمنمات دراما تريستان وإيزولده الموسيقية.

إن رباعية «خاتم النبيلونغ» المكونة من أوبرا ذهب الراين والفالكييري وزيفريد وغروب الآلهة، ليس لها افتتاحيات مطولة أوبريلودات، ولكن هناك مقاطع أوركسترالية توفر مادة رائعة لتعزف في صالات الحفلات وحدها، والعديد منها غدا معروفاً كمقطوعات مستقلة.

الأبرز بين هذه المقاطع مقطع «انطلاق الفالكورات» من أوبرا الفالكييري. أنه صورة مثيرة لعاصفة مع ومضات البرق تُظهر بنات فوتان وهن يتداعين لجلب الأبطال الميتين من ساحة الوغى ونقلهم إلى الفالهاالا مكان إقامة الآلهة. تتحرك الموسيقى بإيقاع عدو متواصل. الكمانات تقذف كورداً محطمة ضد تريل تصدره العديد من الآلات. كل ذلك يقدم قطعة من التوزيع الأوركسترالي الفذ. هي ذي الثيمة الأساسية:



تقع هذه الموسيقى في بداية الفصل الثالث من أوبرا الفالكييري.

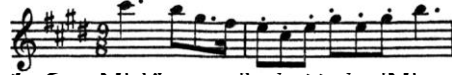
عادة ما تُقدم موسيقا النار السحرية، التي تقع قرب ختام ذات العمل، في الحفلات مع انطلاق الفالكورات. ثمة تصوير لألسنة اللهب حول أريكة برونهيلده النائمة، وللبطل زيفريد الذي يشق طريقه لإيقاظ برونهيلده من نومها.

الآلهة إبي، إيبها، إسي، يع، تي، بهي، إسر، إسا، إسس، إسي، إسمهيدية  
«ذهب الراين». فبعد أن يسرق فوتان الكنز الذهبي من القزم ألبريش، الذي كان قد سرقة أيضاً من عذراوات الراين، يستأجر فوتان عملاقين لبناء قصر الفالهاالا مقر الآلهة الدائم. وقد أنجز العمل على الرغم من الاضطرابات والصعوبات.

ثور إله الرعد يطرق الصخور، يلتهم البرق، تهب العاصفة وتحطم. وبعد انقشاع السحب يبدو من بعيد الفالهاالا وقوس القزح، وهو الجسر الذي يقود إليه. تنهياً الآلهة ومعها الإلهات للصعود إلى مقرهم، بينما تسمع من أعماق الراين أغنية عويل عذراوات الراين. هي ذي المادة اللحنية الأساسية.



تسهم أوبرا زيغفريد بالمقطع الأوركستراي «همسات الغابة» الذي كيفه فاغنر نفسه من أجزاء مختلفة من الفصل الثاني ليقدم في صالة الحفلات. فأصوات الغابة ممتزجة مع نداءات الطير الواضحة، تترجم في الختام إلى كلمات حين تعلم زيغفريد لغة الحيوانات بعد أن ذاق دم التنين. تمثل آلات الأوبوا والفلوت والكلاينيت صوت طائر الغابة، وهناك تقشف في التوزيع الأوركستراي لأسباب عملية. يبدو الخط اللحني لأغنية الطير كالتالي:

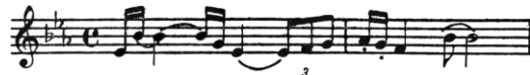


أوبرا غروب الآلهة غنية بالموسيقا الاوركستراية التي كيفت لتعزف في صالة الحفلات. وما يسمع من هذه الموسيقا على نحو دائم هو الموسيقا التي تجمع بين موسيقا الفجر وبين موسيقا رحلة زيغفريد في الراين. وهذا هو الفاصل الآلي الذي يلي مشهد زيغفريد وبرونهيلده في الفصل الأول من غروب الآلهة أثناء حدوث تغيير المشهد. هنا يكون زيغفريد قد ترك عروسه على الصخرة في المكان الذي وجدها فيه، وهو الآن يغادر عبر الراين في مغامرة بحث. بنيت موسيقا الفاصل على نداء هورن البطل مع إحياء بموسيقا النار وموسيقا الراين.





يمثل مارش زيغفريد الجنائزي ذروة مجموعة خاتم النيبيلونغ،  
ففيه تظهر جميع الموتيفات، بعضها في أشكال جديدة كلياً،  
ومعظمها تحولات على نداء هورن زيغفريد الذي يُسمع الآن كثيمة  
دراماتيكية واسعة:



يقع المارش الجنائزي على المسرح بعد مقتل زيغفريد على يد  
هاغن وحرق جثمانه فوق ترسه. في صالة الحفلات يضاف عادة  
مشهد القربان، لكن ذلك يتطلب مغنياً لجعله مؤثراً.

أنشودة زيغفريد الرعوية هي واحدة من أهم أعمال فاغنر  
الأوركستراالية. وقد كتبها ليقدّمها هدية عيد الميلاد، وعيد ميلاد  
زوجته كوزيما. وتعرف بموسيقا الدرج لأنها عُزفت أول مرة على  
أدراج فيلا تريبيشين قرب لوسيرن في صباح عيد الميلاد.

تختلف هذه المقطوعة الرقيقة والفاطنة عن الموسيقا الفاغرية  
الدرامية النموذجية. وقد أخذت معظم ثيماتها من أوبرا زيغفريد  
متضمنة موسيقا موتيف النوم (نوم برونيهلده)، وينظر عادة إلى  
اللحن الرئيسي على أنه تعديل لنداء هورن زيغفريد:



الأوبرا الأخيرة التي كتبها فاغنر هي أوبرا بارسيفال. ألفها  
في بايروت، وقد قدمت لمدة طويلة في ذلك المكان المقدس فقط.  
ويُسمع البريلود اليوم كمقطوعة مستقلة تعزف في صالة الحفلات.  
وقد قدمت هذه المقطوعة تقديماً خاصاً في فيلا فانفرايد في بايروت  
في عيد ميلاد عام 1878، وهدية في عيد ميلاد كوزيما. وجرى  
أول تقديم لها أمام الجمهور عام 1882.

يبدأ بريلود بارسيفال بجملة لحنية واسعة تعزفها الكمانات والفيولونسيلات والهورن الإنكليزي والكلارينيت والباسون من دون مرافقة. وتعرف بوجه عام بـ موتيف العشاء الرباني، تغنيه أصوات ذات طابع صوفي في المشهد الديني بالفصل الأول:



تسبب سرورهم وسرورهم سيئ سيئ الكأس المقدسة، وهي مبنية على «أمين درسدن» في مراسم الكنيسة الدينية:



استخدم مندلسون أيضاً هذه النيمه في سيمفونيته «الإصلاح».

تعرض النيمه الثالثة مع تغيير في الإيقاع والتمبو، تعزفها الآلات النحاسية أيضاً. تُعرف هذه بموتيف «الإيمان» وتعزف أربع مرات على التوالي مع تغيير في المفتاح:



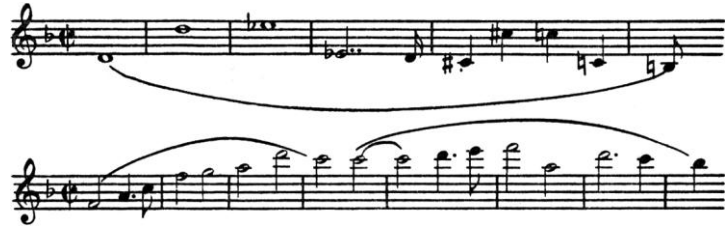
وماتبقى من بريلود بارسيفال مبني على نيمه «العشاء الرباني» الافتتاحية، والتي تشتق منها نيمه «المعاناة». في المسرح يقترن البريلود مع تعويذة «الجمعة العظيمة» التي تواصل الجو الصوفي والحنو الرقيق. تقع الموسيقى في الفصل الأخير من بارسيفال حين يشرع غورنمانز وكوندري ومعهما بارسيفال في رحلتهم إلى مونسالفات. إنه يعبر عن جمال استيقاظ المروج وسلام يوم ربيعي، لكنه يتضمن تذكيراً بثيمتي بارسيفال والكأس المقدسة وموتيف الإيمان. وقد وصف اللحن الرئيسي كـ «ترتيلة الشكر»، وتعزفه آلة فلوت وأبوا فوق وتريات مكتومة الصوت:



قال فاغنر بأنه ابتدع بعض هذه الثيمات في مستهل عام 1857.

تسمع افتتاحية فاوست لفاغنر على نحو متكرر في صالة الحفلات. لقد خُطط لها أن تكون حركة أولى من سيمفونية، وكتبت مخطوطتها في باريس في أحلك أيام فقر المؤلف. وقدمت أول مرة في درسدن عام 1844. وقدمت النسخة المعدلة في زوريخ عام 1855.

تحتوي المدونة الموسيقية على اقتباس من الجزء الأول من مسرحية فاوست لغوته، ودعيت في الأصل «فاوست في عزلته». تصور الموسيقى، على الأرجح، العالم العجوز في بداية المسرحية، مع الثيمة الثانية التي قد تشير إلى مارغريت:



## سلسلة النظريات الموسيقية (الجزء الثامن)

### الفواصل الموسيقية

د. وائل النابلسي (41)

41 - أستاذ الموسيقى والعلوم الموسيقية في جامعة دمشق وفي المعهد العالي للموسيقا بدمشق باحث

## تمهيد

إنّ العلامات الموسيقية، سواء أكانت متتالية أم غير ذلك، تخلق فيما بينها مسافات موسيقية تُدعى بالمسافات الموسيقية. والمسافات الموسيقية يمكن قياسها بوحدة قياس موسيقية تُدعى بالبُعد الموسيقي (Tone). وللبُعد الموسيقي مشتقات كثيرة، ومنها (نصف البُعد — البُعد ونصف — البُعدان — ربع البُعد — ثلاثة أرباع البُعد... إلخ). فعلى سبيل المثال، إن المسافة بالموسيقية بين علامتي (دو) و(ري) الموسيقيتين هو بُعد واحد، وإن المسافة بين علامتي (مي) و(صول#) الموسيقيتين هو بُعدان، وإن المسافة بين علامتي (لا) و(سيb) الموسيقيتين هو نصف بُعد، وهكذا.

من جهة أخرى، هناك بعض العلامات الموسيقية التي يكون لها نفس كمّية المسافات الموسيقية مع اختلاف تسمياتها. فعلى سبيل المثال، إن المسافة الموسيقية بين علامتي (دو) و(ري#) الموسيقيتين هو بُعد ونصف، وإن المسافة الموسيقية بين علامتي (دو) و(ميb) الموسيقيتين هو بُعد ونصف أيضاً، فكيف ذلك؟ إن الجواب ببساطة هو أنّ العلامتين (ري#) و(ميb) الموسيقيتين متطابقتان من الناحية الصوتية. ولكن من الناحية النظرية الموسيقية، إن هاتين العلامتين الموسيقيتين مختلفتان، فعلامه (ري#) الموسيقية هي تحويل لعلامة (ري) الموسيقية، بينما علامة (ميb) الموسيقية هي تحويل لعلامة (مي) الموسيقية. وما يفرّق بين هاتين العلامتين الموسيقيتين المحولتين، وإن تطابقت مسافتاهما الموسيقية، هو ما ندعوه بالفاصلة الموسيقية (Interval).

في الفقرات القادمة، سنحاول شرح مفهوم الفاصلة الموسيقية وأصنافها وقواعد قياسها وكيفية تدوينها وأنواعها والعديد من الأمور المتعلقة بهذا العنصر الشديد الأهمية في النظريات الموسيقية.

---

ومؤلف موسيقي.

## ماهية الفاصلة الموسيقية

إنّ مفهوم الفاصلة الموسيقية هو مدى ابتعاد علامة موسيقية ما عن علامة موسيقية أخرى. وهذا الابتعاد بين العلامات الموسيقية المختلفة لا يشمل فقط المسافات الموسيقية، بل إنّ لأسماء العلامات الموسيقية دوراً مهماً في هذا الابتعاد. فعلى سبيل المثال، إنّ المسافة الموسيقية بين العلامتين الموسيقيتين (ري) و(فا) وبين العلامتين الموسيقيتين (ري) و(صول $\flat$ ) هي بُعدان، لكنّ الفاصلة الموسيقية بين العلامتين الموسيقيتين (ري) و(فا $\sharp$ ) هي فاصلة ثلاثية كبيرة، بينما الفاصلة الموسيقية بين العلامتين الموسيقيتين (ري) و(صول $\flat$ ) هي فاصلة رباعية ناقصة، كما سنرى فيما بعد. فالفاصلتان الموسيقيتان مختلفتان بين هذه العلامات الموسيقية رغم أنّ المسافات الموسيقية بينها متطابقة.

من جهة أخرى، إنّ لدراسة الفواصل الموسيقية أهمية كبيرة في فهم الكثير من العلوم الموسيقية واستيعابها. فالواصل الموسيقية هي الأساس في بناء السلالم الموسيقية، وفي فهم واستيعاب علم الانسجام الموسيقي (Harmony) وعلم تقابل الأصوات (Counterpoint). لذلك، فإنّ فهم أدقّ تفاصيل موضوع الفواصل الموسيقية أمر لا غنى عنه للموسيقيين ولدارسي الموسيقى.

## أصناف الفواصل الموسيقية

إنّ للفواصل الموسيقية صنفان (لحنية وانسجامية)، وهما كالتالي.

### 1- الفواصل الموسيقية اللحنية

إنّ الفواصل الموسيقية اللحنية هي الفواصل التي تنشأ بين العلامات الموسيقية بشكل أفقي ضمن السياق العام للحن الموسيقي. وتؤدّي هذه الفواصل بشكلٍ متتالي (الشكل 1).



الشكل 1. مثال على الفاصلة الموسيقية اللحنية

## 2- الفواصل الموسيقية الانسجامية

إنّ الفواصل الموسيقية الانسجامية هي الفواصل التي تنشأ بين العلامات الموسيقية بشكل عمودي ضمن السياق العام للحن الموسيقي. وتؤدي هذه الفواصل بنفس الوقت (الشكل 2).



الشكل 2. مثال على الفاصلة الموسيقية الانسجامية

## قياس الفواصل الموسيقية

إنّ لقياس الفواصل الموسيقية جانبين لا ينفصلان بعضهما عن بعض، وهما (الكمية والنوعية)، وبيانها كما يلي.

### 1- قياس كمية الفواصل الموسيقية

إنّ قياس كمية الفواصل الموسيقية بسيط للغاية. وذلك يكون بالعدّ بدءاً من العلامة الموسيقية السفلى حتى العلامة الموسيقية العليا مروراً بجميع العلامات الموسيقية غير المدونة والمحصورة بين هاتين العلامتين الموسيقيتين. وبغضّ النظر عمّا إذا كانت إحدى هاتين العلامتين الموسيقيتين أو كلاهما محوّلة أم لا. فعلى سبيل المثال، يمكن حساب كمية الفاصلة الموسيقية بين العلامتين الموسيقيتين (ري) و(صول) كما يلي: نعدّ العلامات الموسيقية بدءاً من علامة (ري) الموسيقية حتى علامة (صول) الموسيقية (ري — مي — فا — صول)، فتكون الفاصلة الموسيقية بين هاتين العلامتين الموسيقيتين هي فاصلة رباعية. وعلى سبيل مثال آخر، يمكن حساب كمية الفاصلة الموسيقية بين العلامتين الموسيقيتين (ري) و(صول) كما يلي: نعدّ العلامات الموسيقية بدءاً من علامة (مي) الموسيقية حتى

علامة (لا) الموسيقية (مي<sup>b</sup> - فا - صول - لا #)، فتكون الفاصلة الموسيقية بين هاتين العلامتين الموسيقيتين هي فاصلة رباعية، بغض النظر عن العلامات الموسيقية المحولة، وهكذا.

وعلى ذلك، تكون كمية الفواصل الموسيقية، بغض النظر عن العلامات الموسيقية المحولة، بحسب ما يلي (الجدول 1)<sup>(42)</sup>.

اسم الفاصلة الموسيقية	الاسم الأجنبي للفاصلة الموسيقية	مثال على الفاصلة الموسيقية بدءاً من علامة (دو) الموسيقية
الأحادية	Prima (Unison)	(دو) - (دو) (مهما كان التحويل)
الثنائية	Seconda	(دو) - (ري) (مهما كان التحويل)
الثلاثية	Terza	(دو) - (مي) (مهما كان التحويل)
الرباعية	Quarta	(دو) - (فا) (مهما كان التحويل)
الخماسية	Quinta	(دو) - (صول) (مهما كان التحويل)
السداسية	Sexsta	(دو) - (لا) (مهما كان التحويل)
السباعية	Septima	(دو) - (سي) (مهما كان التحويل)
الثمانية	Oktava	(دو) - (دو) (الجواب) (مهما كان التحويل)

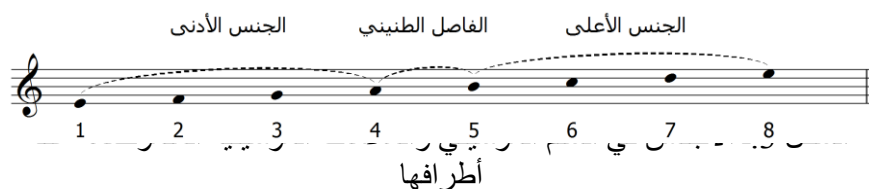
الجدول 1 - كميات الفواصل الموسيقية

## 2- قياس نوعية الفواصل الموسيقية

عندما تحدثنا عن قياس كمية الفواصل الموسيقية، تم إهمال عنصر العلامات الموسيقية فيما إذا كانت محولة أم طبيعية. وبكل الأحوال، فإن للمسافة الموسيقية الناشئة بين علامتين موسيقيتين مختلفتين دوراً مهماً في تحديد نوعية الفواصل الموسيقية. وبشكل عام، هناك نوعيات عديدة للفواصل الموسيقية، وهي (التامة - الكبيرة - الصغيرة - الزائدة - الناقصة - فوق الزائدة - تحت الناقصة). ويمكننا القول بأن العلامات الموسيقية التي تتموضع عند أطراف الأجناس الموسيقية في السلالم الموسيقية المختلفة تُشكّل

1 - يوجد فواصل أخرى غير موجودة في هذا الجدول، مثل الفاصلة التساعية (Nona) و الفاصلة العشارية (Dezima) و الفاصلة الإحدى عشرية (Undezima) ... إلخ، و التي تُعد فواصل موسيقية مركبة فوق الفاصلة الموسيقية الثمانية.

فواصل موسيقية تامة بعضها بين بعض، مثل العلامات الموسيقية الأولى والرابعة والخامسة والثامنة (جواب العلامة الموسيقية الأولى) (الشكل 3)، وذلك بسبب وجود أنصاف الأبعاد قبلها. بينما تُشكّل باقي العلامات الموسيقية مع هذه العلامات فواصل تكون صغيرة أو كبيرة بحسب ورودها ضمن السلالم الموسيقية المختلفة. وخالصة القول هو أنّ هناك علامات موسيقية تُشكّل فواصل تامة فيما بينها، وهناك علامات أخرى تُشكّل فواصل صغيرة أو كبيرة.



ولبيان ما سبق ذكره، نورد الجدول التالي (الجدول 2) والأشكال التالية (الأشكال 4 – 11)، والتي تحتوي على مختلف الفواصل الموسيقية بحسب كمّياتها ونوعياتها المتعدّدة (بعض النوعيات ممكن من الناحية النظرية فقط).

اسم الفاصلة الموسيقية	المسافة الموسيقية	نوعية الفاصلة	مثال على الفاصلة الموسيقية بدءاً من علامة (دو) الموسيقية
الأحادية Prima	1 بُعد	تحت الناقصة	(دو) – (دو♭)
	0.5 بُعد	ناقصة	(دو) – (دو♭)
	0 بُعد	تامة	(دو) – (دو♮)
	0.5 بُعد	زائدة	(دو) – (دو♯)
	1 بُعد	فوق الزائدة	(دو) – (دو♯♯)
الثنائية Seconda	0.5 بُعد	تحت الناقصة	(دو) – (ري♭♭)
	0 بُعد	ناقصة	(دو) – (ري♭)
	0.5 بُعد	صغيرة	(دو) – (ري♮)
	1 بُعد	كبيرة	(دو) – (ري♮)
	1.5 بُعد	زائدة	(دو) – (ري♯)
	2 بُعد	فوق الزائدة	(دو) – (ري♯♯)
الثلاثية	0.5 بُعد	تحت الناقصة	(دو) – (مي♭♭)
	1 بُعد	ناقصة	(دو) – (مي♭)



(دو) - (مي ب)	صغيرة	1.5 بُعد	Terza
(دو) - (مي هـ)	كبيرة	2 بُعد	
(دو) - (مي #)	زائدة	2.5 بُعد	
(دو) - (مي x)	فوق الزائدة	3 أبعاد	
(دو) - (فا ب)	تحت الناقصة	1.5 بُعد	الرُّباعيّة Quarta
(دو) - (فا ب)	ناقصّة	2 بُعد	
(دو) - (فا هـ)	تامة	2.5 بُعد	
(دو) - (فا #)	زائدة	3 أبعاد	
(دو) - (فا x)	فوق الزائدة	3.5 أبعاد	
(دو) - (صول ب)	تحت الناقصة	2.5 بُعد	الخُماسيّة Quinta
(دو) - (صول ب)	ناقصّة	3 أبعاد	
(دو) - (صول هـ)	تامة	3.5 أبعاد	
(دو) - (صول #)	زائدة	4 أبعاد	
(دو) - (صول x)	فوق الزائدة	4.5 أبعاد	
(دو) - (لا ب)	تحت الناقصة	3 أبعاد	السُداسيّة Sexsta
(دو) - (لا ب)	ناقصّة	3.5 أبعاد	
(دو) - (لا ب)	صغيرة	4 أبعاد	
(دو) - (لا هـ)	كبيرة	4.5 أبعاد	
(دو) - (لا #)	زائدة	5 أبعاد	
(دو) - (لا x)	فوق الزائدة	5.5 أبعاد	
(دو) - (سي ب)	تحت الناقصة	4 أبعاد	السَّباعيّة Septima
(دو) - (سي ب)	ناقصّة	4.5 أبعاد	
(دو) - (سي ب)	صغيرة	5 أبعاد	
(دو) - (سي هـ)	كبيرة	5.5 أبعاد	
(دو) - (سي #)	زائدة	6 أبعاد	
(دو) - (سي x)	فوق الزائدة	6.5 أبعاد	
(دو) - (دو ب) الجواب	تحت الناقصة	5 أبعاد	الثَّمانيّة Oktava
(دو) - (دو ب) الجواب	ناقصّة	5.5 أبعاد	
(دو) - (دو هـ) الجواب	تامة	6 أبعاد	
(دو) - (دو #) الجواب	زائدة	6.5 أبعاد	
(دو) - (دو x) الجواب	فوق الزائدة	7 أبعاد	

الجدول 2- نوعيّات الفواصل الموسيقية



الشكل 4. - الفاصلة الأحادية ونوعياتها

تحت الناقصة    ناقصة    صغيرة    كبيرة    زائدة    فوق الزائدة

تحت الناقصة    ناقصة    صغيرة    كبيرة    زائدة    فوق الزائدة

تحت الناقصة    ناقصة    تامّة    زائدة    فوق الزائدة

تحت الناقصة    ناقصة    تامّة    زائدة    فوق الزائدة

الشكل 8. - الفاصلة الخماسية ونوعياتها

تحت الناقصة    ناقصة    صغيرة    كبيرة    زائدة    فوق الزائدة

تحت الناقصة    ناقصة    صغيرة    كبيرة    زائدة    فوق الزائدة

تحت الناقصة    ناقصة    تامّة    زائدة    فوق الزائدة

من خلال استقراء تغيّر نوعيات الفواصل الموسيقية الواردة في الجدول السابق والأشكال السابقة، نلاحظ عدّة أمور عند ازدياد

أو نقصان المسافات الفواصل الموسيقية<sup>(43)</sup>. وهذه الأمور هي كما يلي:

- إذا ازدادت مسافة الفاصلة الموسيقية التامة أصبحت زائدة، وإذا نقصت مسافتها أصبحت ناقصة.
  - إذا ازدادت مسافة الفاصلة الموسيقية الكبيرة أصبحت زائدة، وإذا نقصت مسافتها أصبحت صغيرة.
  - إذا ازدادت مسافة الفاصلة الموسيقية الصغيرة أصبحت كبيرة، وإذا نقصت مسافتها أصبحت ناقصة.
  - إذا ازدادت مسافة الفاصلة الموسيقية الزائدة أصبحت فوق الزائدة، وإذا نقصت مسافتها أصبحت كبيرة أو تامة.
  - إذا ازدادت مسافة الفاصلة الموسيقية الناقصة أصبحت صغيرة أو تامة، وإذا نقصت مسافتها أصبحت تحت الناقصة.
  - إذا نقصت مسافة الفاصلة الموسيقية فوق الزائدة أصبحت زائدة، ولا يمكن أن تزداد مسافتها.
  - إذا ازدادت مسافة الفاصلة الموسيقية تحت الناقصة أصبحت ناقصة، ولا يمكن أن تنقص مسافتها.
- وتعميماً للفائدة، يُبرز فيما يلي اتجاهات التغيرات التي تطرأ على نوعيات الفواصل الموسيقية عند زيادة مسافات الموسيقية أو نقصانها (الشكلين 12 و 13).

النقصان	←—————→					الزيادة
	تحت الناقصة	الناقصة	التامة	الزائدة	فوق الزائدة	

الشكل 12. - تغيير نوعيات الفواصل الموسيقية التامة

43 \_ يكون مقدار الزيادة أو النقصان في كل خطوة هو بمقدار نصف بُعد.



- الفاصلة الموسيقية الزائدة (Augmented): ويُرمز لها بإشارة الزائد (+)، التي تُكتب على شكل أس على الشكل التالي (1<sup>+</sup> - 2<sup>+</sup> - 3<sup>+</sup> - 4<sup>+</sup> - 5<sup>+</sup> - 6<sup>+</sup> - 7<sup>+</sup> - 8<sup>+</sup>... إلخ).
- الفاصلة الموسيقية الناقصة (Diminished): ويُرمز لها بإشارة ناقص (—)<sup>(44)</sup>، التي تُكتب على شكل أس على الشكل التالي (1<sup>-</sup> - 2<sup>-</sup> - 3<sup>-</sup> - 4<sup>-</sup> - 5<sup>-</sup> - 6<sup>-</sup> - 7<sup>-</sup> - 8<sup>-</sup>... إلخ).
- الفاصلة الموسيقية فوق الزائدة (Sur-Augmented): ويُرمز لها بإشارتي زائد (++)، واللتين تُكتبان على شكل أس على الشكل التالي (1<sup>++</sup> - 2<sup>++</sup> - 3<sup>++</sup> - 4<sup>++</sup> - 5<sup>++</sup> - 6<sup>++</sup> - 7<sup>++</sup> - 8<sup>++</sup>... إلخ). واستعمالها نادر.
- الفاصلة الموسيقية تحت الناقصة (Sub-Diminished): ويُرمز لها بإشارتي ناقص (— —)<sup>(45)</sup>، واللتين تُكتبان على شكل أس على الشكل التالي (1<sup>--</sup> - 2<sup>--</sup> - 3<sup>--</sup> - 4<sup>--</sup> - 5<sup>--</sup> - 6<sup>--</sup> - 7<sup>--</sup> - 8<sup>--</sup>... إلخ). واستعمالها نادر.

## أنواع الفواصل الموسيقية

درسنا في معرض بحثنا هذا الجانب العلمي (أو الرياضي) للفواصل الموسيقية بمختلف أشكالها، ولكن من الناحية الموسيقية التطبيقية، أكد علماء الموسيقى مفهومين هامّين يتعلّقان بالفواصل الموسيقية، وهذان المفهومان هما التآلف (Consonance) والتنافر (Dissonance). إذ الفواصل الموسيقية المتآلفة هي الفواصل التي ترتاح الأذن لها عند أدائها بشكل انسجامي (بالوقت نفسه)، أما الفواصل الموسيقية المتنافرة فهي الفواصل التي لا ترتاح الأذن

44 - يُرمز أحياناً للفاصلة الموسيقية الناقصة برمز على شكل دائرة صغيرة (°)، التي تُكتب على شكل أس.

45 - يُرمز أحياناً للفاصلة الموسيقية تحت الناقصة برمز على شكل دائرتين صغيرتين (°°)، اللتين تُكتبان على شكل أس.

لها عند أدائها بشكل انسجامي (بالوقت نفسه). وبنتيجة أداء جميع أشكال الفواصل الموسيقية على آلة البيانو الموسيقية والاستماع إليها جيداً، نتوصل إلى نوعين من الفواصل الموسيقية بحسب مفهوم التآلف والتنافر، وهما كما يلي.

### 1- الفواصل الموسيقية المتألّفة

إنّ الفواصل الموسيقية المتألّفة هي جميع الفواصل التامة، إضافة إلى الفاصلتين الموسيقيتين الثلاثية (الكبيرة والصغيرة) والسداسية (الكبيرة والصغيرة). والفواصل الموسيقية المتألّفة هي

$$(1^P - 4^P - 5^P - 8^P - 3^M - 3^m - 6^M - 6^m)$$

### 2- الفواصل الموسيقية المتنافرة

إنّ الفواصل الموسيقية المتنافرة هي الفواصل الأخرى التي لم ترد ضمن الفواصل الموسيقية المتألّفة. وبمعنى آخر، إنّ الفواصل الموسيقية المتنافرة هي جميع الفواصل الزائدة والناقصة وفوق الزائدة وتحت الناقصة، إضافة إلى الفاصلتين الموسيقيتين الثنائيتين (بجميع أشكالها) والسباعية (بجميع أشكالها).

من جهة أخرى، إنّ مفهومي التآلف والتنافر هي مفاهيم جمالية ونسبية، وتختلف من شخص إلى آخر، ومن عصر إلى آخر. لكن تقسيم الفواصل الموسيقية إلى هذين النوعين يعود للقواعد والنظريات الموسيقية الكلاسيكية التي تركزت في عصريّ الباروك والكلاسيكي الموسيقيين.

## مقلوب الفواصل الموسيقية

إن مقلوب الفاصلة الموسيقية هي التبديل في مواضع العلامتين الموسيقيتين اللتين تُشكّلان الفاصلة الموسيقية المعنية، بحيث تُصبح العلامة السفلى في الفاصلة الموسيقية علوية، وبحيث تُصبح العلامة العلوية في الفاصلة الموسيقية سفلى. فعلى سبيل المثال، يكون مقلوب الفاصلة الموسيقية المتشكلة بين العلامتين الموسيقيتين (دو) و(صول)، وهي فاصلة خماسية تامة (5<sup>P</sup>) (وتساوي مسافتها الموسيقية 3.5 أبعاد)، هي الفاصلة الرباعية التامة (4<sup>P</sup>) (وتساوي مسافتها الموسيقية 2.5 بُعد)، والمتشكلة بين العلامتين الموسيقيتين (صول) و(دو) (الشكل 14).



الشكل 14. - من على الفواصل الموسيقية ومقلوبها

وعلى سبيل المثال، يكون مقلوب الفاصلة الموسيقية المتشكلة بين العلامتين الموسيقيتين (ري#) و(سيb)، وهي فاصلة سداسية ناقصة (6) (وتساوي مسافتها الموسيقية 3.5 أبعاد)، هي الفاصلة الثلاثية الزائدة (3+) (وتساوي مسافتها الموسيقية 2.5 بُعد)، والمتشكلة بين العلامتين الموسيقيتين (سيb) و(ري#) (الشكل 15).



الشكل 15. - من على الفواصل الموسيقية ومقلوبها

وبمقارنة الفواصل الموسيقية ومقلوبها التي رأيناها في المثالين السابقين، نلاحظ قضية مهمة، وهي أن مجموع كمية الفاصلة الموسيقية ومقلوبها، بغض النظر عن نوعيتها، هو العدد (9). وبإمكاننا تعميم هذا الرقم كرقم مميز (أو سحري) لاحتساب الفواصل الموسيقية ومقلوبها. وبالتدقيق، نلاحظ أيضاً أن مجموع المسافات الموسيقية للفاصلة الموسيقية ومقلوبها هو العدد (6).

وبإمكاننا تعميم هذا الرقم كرقم مميز (أو سحري) لاحتساب المسافات الموسيقية الناشئة ضمن الفواصل الموسيقية ومقلوبها أيضاً. وهذه استنتاجات مهمة في قضية الفواصل الموسيقية.

وفيما يتعلّق بنوعيّة الفاصلة الموسيقية عند انقلابها نلاحظ بالتدقيق الاستنتاجات التالية:

- يكون مقلوب الفاصلة الموسيقية التامة هو الفاصلة الموسيقية التامة  $(P \leftarrow P)$ .
- يكون مقلوب الفاصلة الموسيقية الكبيرة هو الفاصلة الموسيقية الصغيرة  $(m \leftarrow M)$ .
- يكون مقلوب الفاصلة الموسيقية الصغيرة هو الفاصلة الموسيقية الكبيرة  $(M \leftarrow m)$ .
- يكون مقلوب الفاصلة الموسيقية الزائدة هو الفاصلة الموسيقية الناقصة  $(- \leftarrow +)$ .
- يكون مقلوب الفاصلة الموسيقية الناقصة هو الفاصلة الموسيقية الزائدة  $(+ \leftarrow -)$ .
- يكون مقلوب الفاصلة الموسيقية فوق الزائدة هو الفاصلة الموسيقية تحت الناقصة  $(-- \leftarrow ++)$ .
- يكون مقلوب الفاصلة الموسيقية تحت الناقصة هو الفاصلة الموسيقية فوق الزائدة  $(++ \leftarrow --)$ .

وهكذا، فإنّ حساب مقلوب الفواصل الموسيقية هو من أسهل الأمور بصدد هذا الموضوع، وسنرى أهميته فيما بعد عند تناولنا لموضوع الانتلافات الموسيقية وانقلاباتها، وسنفصل في هذا الموضوع وقتئذٍ.

### الفواصل الموسيقية في الموسيقى العربية

بما أنّ الموسيقى العربية فيها مسافات موسيقية تُقاس بأرباع البعد، فهذا يعني أنّه يوجد فيها فواصل موسيقية جديدة وغير موجودة



في الموسيقى الكلاسيكية الغربية. وبما أنه يوجد نوعان من العلامات الموسيقية التي تُشكّل فيما بينها وبين غيرها من العلامات الموسيقية الأخرى فواصل موسيقية تكون إما فواصل موسيقية تامة أو فواصل موسيقية كبيرة أو صغيرة، فسنبُرز هنا مثالين عن هذين النوعين من العلامات الموسيقية، وسنفصل فيهما في أبحاث أخرى.

بالنسبة إلى الحالة الأولى (الفواصل الموسيقية التامة)، تظهر هنا فواصل موسيقية جديدة اعتماداً على أرباع الأبعاد، مثل (فوق التامة – تحت التامة – الأزيد – الأنقص). ويوضّح الشكل التالي (الشكل 16) هذه الفواصل.



وبالنسبة إلى الحالة الثانية (الفواصل الموسيقية الكبيرة والصغيرة)، تظهر هنا فواصل موسيقية جديدة اعتماداً على أرباع الأبعاد، مثل (المتوسطة – الأكبر – الأصغر – الأزيد – الأنقص) ويوضّح الشكل التالي (الشكل 17) هذه الفواصل.



هذا ويكون تدوين الفواصل الموسيقية في الموسيقى العربية كما يلي:

- الفاصلة الموسيقية المتوسطة (Median): يُرمز لها بالرمز (M)، الذي يُكتب على شكل أس على الشكل التالي (2<sup>1</sup> - 3<sup>1</sup> - 6<sup>1</sup>)<sup>7)</sup>.
- الفاصلة الموسيقية فوق التامة (Sur-Perfect): يُرمز لها بالرمز (>P)، الذي يُكتب على شكل أس على الشكل التالي (1<sup>>P</sup> - 4<sup>>P</sup>)

.5<sup>>P</sup> – 8<sup>>P</sup>)

- الفاصلة الموسيقية تحت التامة (Sub-Perfect): يُرمز لها بالرمز (<P)، الذي يُكتب على شكل أس على الشكل التالي (1<sup><P</sup> – 4<sup><P</sup> – 5<sup><P</sup> – 8<sup><P</sup>)

- الفاصلة الموسيقية الأكبر (Sur-Major): يُرمز لها بالرمز (>M)، الذي يُكتب على شكل أس على الشكل التالي (2<sup>>M</sup> – 3<sup>>M</sup> – 6<sup>>M</sup> – 7<sup>>M</sup>)

- الفاصلة الموسيقية الأصغر (Sub-Minor): يُرمز لها بالرمز (<m)، الذي يُكتب على شكل أس على الشكل التالي (2<sup><m</sup> – 3<sup><m</sup> – 6<sup><m</sup> – 7<sup><m</sup>)

- الفاصلة الموسيقية الأزيد (More Augmented): يُرمز لها بالرمز (>+)، الذي يُكتب على شكل أس على الشكل التالي (1<sup>>+</sup> – 2<sup>>+</sup> – 3<sup>>+</sup> – 4<sup>>+</sup> – 5<sup>>+</sup> – 6<sup>>+</sup> – 7<sup>>+</sup> – 8<sup>>+</sup>)

- الفاصلة الموسيقية الأنقص (Less Diminished): يُرمز لها بالرمز (<-)، الذي يُكتب على شكل أس على الشكل التالي (1<sup><-</sup> – 2<sup><-</sup> – 3<sup><-</sup> – 4<sup><-</sup> – 5<sup><-</sup> – 6<sup><-</sup> – 7<sup><-</sup> – 8<sup><-</sup>)

\*\*\*\*\*

## الجزء التاسع

# الفواصل الموسيقية الخاصة

تمهيد

اطَّلعنا في البحث السابق على موضوع الفواصل الموسيقية وكلّ ما يتعلّق بها. وتتمّة لهذا الموضوع، نُنَبِّه هنا إلى أنّ هناك بعض

الفواصل الموسيقية المتنافرة التي لها وضع خاص، وتُعامل معاملة خاصة، لاسيما عند انحلالها إلى فواصل موسيقية أخرى، سواء أكانت علامتين موسيقيتين تؤديان معاً، أم كانت جزءاً من ائتلاف موسيقي<sup>(46)</sup>. وهذه الفواصل الموسيقية الخاصة هما الفاصلتين الموسيقيتين التاليين:

- 1- الفاصلة الرباعية الزائدة (+4)، ومقلوبها، الفاصلة الخماسية الناقصة (-5)، وتُدعى أيضاً بفاصلة (تريتون Triton).
- 2- الفاصلة الثنائية الزائدة (+2)، ومقلوبها، الفاصلة السباعية الناقصة (-7).

وسوف نتحدث في الفقرات التالية عن هاتين الفاصلتين الموسيقيتين، من حيث طبيعتهما وكيفية انحلالهما.

### الفاصلة الرباعية الزائدة أو الفاصلة الخماسية الناقصة

إنّ الفاصلة الرباعية الزائدة، أو مقلوبها؛ الفاصلة الخماسية الناقصة (تريتون Triton)، هي فاصلة موسيقية تحصر فيما بين علامتيها الموسيقيتين مسافة ثلاثة أبعاد. توجد هذه الفاصلة الموسيقية بشكل طبيعي في بعض السلالم الموسيقية، أو بشكل اصطناعي في حال تحويل بعض العلامات الموسيقية. والسلالم الموسيقية التي تحتوي بداخلها على هذه الفاصلة بشكل طبيعي هي على الشكل التالي:

#### 1 - بالنسبة للسلالم الموسيقية الكبيرة

توجد هذه الفواصل الموسيقية في الأنواع الثلاثة للسلّم الموسيقي الكبير<sup>(47)</sup>، كما يلي:

<sup>46</sup> — الائتلاف الموسيقي هو مجموعة من العلامات الموسيقية التي تؤدى معاً، و يكون عدد هذه العلامات الموسيقية ثلاث على الأقل.

<sup>47</sup> — هناك ثلاثة أنواع من السلالم الموسيقية الكبيرة و الصغيرة. و على الرغم من أننا سوف نُفرد بحثاً خاصاً عن أنواع هذه السلالم الموسيقية، إلا أننا نوضح هنا هذه الأنواع بإيجاز.

- السلم الموسيقي الكبير الطبيعي: توجد هذه الفاصلة الموسيقية في هذا السلم بين العلامتين الموسيقيتين الرابعة والسابعة (الشكل 1).



الشكل 1- فاصلة (تريون) بين العرسين الموسيقيين الرابعة والسابعة في سلم (دو) الكبير الطبيعي

- السلم الموسيقي الكبير الانسجامي: توجد هذه الفاصلة الموسيقية في هذا السلم بين العلامتين الموسيقيتين الرابعة والسابعة (الشكل 2)، وبين العلامتين الموسيقيتين الثانية والسادسة (الشكل 3).



الشكل 2- فاصلة (تريون) والسابعة في سلم (دو)



الشكل 3- فاصلة (تريون) بين العلامتين الموسيقيتين الثانية والسادسة في سلم (دو) الكبير الانسجامي

- السلم الموسيقي الكبير اللحني: توجد هذه الفاصلة الموسيقية في

و ذلك تعميماً للفائدة.

فلسلالم الموسيقية الكبيرة ثلاثة أنواع، هي:

- 1- السلم الموسيقي الكبير الطبيعي، و ليس فيه أي تغيير.
- 2- السلم الموسيقي لامة السادسة.
- 3- السلم الموسيق متين الموسيقيتين السادسة

والسابعة.

و للسلاالم الموسيقية الصغيرة ثلاثة أنواع، و هي:

- 1- السلم الموسيقي الصغير الطبيعي، و ليس فيه أي تغيير.
- 2- السلم الموسيقي الصغير الانسجامي، و يتم فيه رفع العلامة الموسيقية السابقة.
- 3- السلم الموسيقي الصغير اللحني، و يتم فيه رفع العلامتين الموسيقيتين السادسة

والسابعة.

هذا السلم بين العلامتين الموسيقيتين الثانية والسادسة (الشكل 4)،  
وبين العلامتين الموسيقيتين الثالثة والسابعة (الشكل 5).

الشكل 4- فاصلة (تري تون) بين العلامتين الموسيقيتين الثانية والسادسة في سلم (دو)

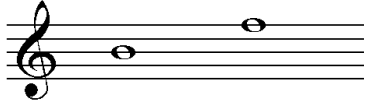


الشكل 5- فاصلة (تري تون) بين العلامتين الموسيقيتين الثالثة والسابعة في سلم (دو)  
الكبير اللحني

## 2 - بالنسبة إلى السلالم الموسيقية الصغيرة

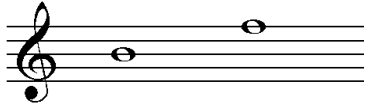
توجد هذه الفواصل الموسيقية في الأنواع الثلاثة للسلم الموسيقي  
الصغير، كما يلي:

• السلم الموسيقي الصغير الطبيعي: توجد هذه الفاصلة الموسيقية  
في السلم بين العلامتين الموسيقيتين الثانية والسادسة (الشكل 6).



الشكل 6. فاصلة (تري تون) بين العلامتين الموسيقيتين الثانية والسادسة في سلم (لا)  
الصغير الطبيعي

• السلم الموسيقي الصغير الانسجامي: توجد هذه الفاصلة  
الموسيقية في هذا السلم بين العلامتين الموسيقيتين الثانية  
والسادسة (الشكل 7)، وبين العلامتين الموسيقيتين الرابعة  
والسابعة (الشكل 8).



الشكل 7. فاصلة (تري تون) بين العلامتين الموسيقيتين الثانية والسادسة في سلم (لا)



الشكل 8. فاصلة (تريتون) بين العلامتين الموسيقيتين الرابعة والسابعة في سلّم (لا) الصغير الانسجامي

- السلّم الموسيقي الصغير اللحني: تواجد هذه الفاصلة الموسيقية في هذا السلّم بين العلامتين الرابعة والسابعة (الشكل 9)، وبين العلامتين الموسيقيتين الثالثة والسادسة (الشكل 10).

الشكل 9. فاصلة (تريّة) بين العلامتين الموسيقيتين السابعة في سلّم (لا) الصغير سحي



الشكل 10. فاصلة (تريّة) بين العلامتين الموسيقيتين السادسة في سلّم (لا) الصغير اللحني



وهكذا، فإنّ هذه الفاصلة الموسيقية توجد بشكل طبيعي في عشرة مواضع من السلالم الموسيقية الستة الأنفة الذكر. من جهة أخرى، عندما ترد هذه الفاصلة الموسيقية بين علامتين موسيقيتين تؤديان معاً، فإنها تنحلّ انحلالاً خاصاً. وتكون جهة هذا الانحلال على الشكل التالي:

#### 1 - انحلال الفاصلة الرباعية الزائدة

عندما ترد هذه الفاصلة على شكل فاصلة رباعية زائدة، تنحلّ هذه الفاصلة إلى الفاصلة السداسية (الكبيرة أو الصغيرة). ويتمّ هذا الانحلال عن طريق نقل العلامة الموسيقية العليا إلى العلامة الموسيقية التالية لها، ونقل العلامة الموسيقية السفلى إلى العلامة الموسيقية السابقة لها مشكّلة الفاصلة السداسية (الشكل 11).



الشكل 11. انحلال الفاصلة الرباعية الزائدة

## 2 - انحلال الفاصلة الخماسية الناقصة

عندما ترد هذه الفاصلة على شكل فاصلة خماسية ناقصة، تنحلّ هذه الفاصلة إلى الفاصلة الثلاثية (الكبيرة أو الصغيرة). ويتمّ هذا الانحلال عن طريق نقل العلامة الموسيقية العليا إلى العلامة الموسيقية السابقة لها، ونقل العلامة الموسيقية السفلى إلى العلامة الموسيقية التالية لها، مشكّلة الفاصلة الثلاثية (الشكل 12).



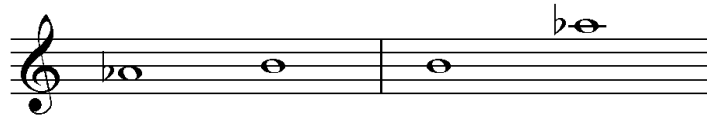
الشكل 12. انحلال الفاصلة الخماسية الناقصة

ومن الملاحظ أنّ الفاصلة الرباعية الزائدة هي مقلوب الفاصلة الخماسية الناقصة، وأنّ انحلاليهما هما فاصلتان تكون إحداهما مقلوب الأخرى (فاصلة الثلاثية وفاصلة السداسية).

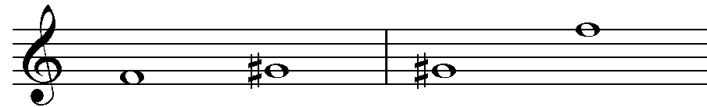
## الفاصلة الثنائية الزائدة أو الفاصلة السباعية الناقصة

إنّ الفاصلة الثنائية الزائدة، أو مقلوبها، الفاصلة السباعية الناقصة، هي فاصلة موسيقية من الفواصل التي لها معاملة خاصة.

توجد هذه الفاصلة بشكل طبيعي في السلالم الموسيقية الانسجامية الكبيرة والصغيرة، بين العلامتين الموسيقيتين السادسة والسابعة (الشكلين 13 و 14)، أو بشكل اصطناعي في حال تحويل بعض العلامات الموسيقية.



الشكل 13. فاصلتا الثنائية الزائدة والسباعية الناقصة في سلم (دو) الكبير الانسجامي



الشكل 14. فاصلتنا الثنائية الزائدة والسباعية الناقصة في سلم (لا) الصغير الانسجامي

من جهة أخرى، عندما ترد هذه الفاصلة الموسيقية بين علامتين موسيقيتين تؤديان معاً، فإنها تنحلّ انحلالاً خاصاً. وتكون جهة هذا الانحلال على الشكل التالي:

#### 1 - انحلال الفاصلة الثنائية الزائدة

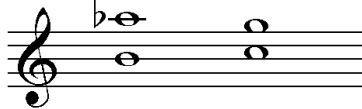
عندما ترد هذه الفاصلة على شكل فاصلة ثنائية زائدة، تنحلّ هذه الفاصلة إلى الفاصلة الرباعية التامة. ويتمّ هذا الانحلال عن طريق نقل العلامة الموسيقية السفلى (السادسة) إلى العلامة الموسيقية السابقة لها (الخامسة) بمقدار نصف بُعد، ونقل العلامة الموسيقية العليا (السابعة) إلى العلامة الموسيقية التالية لها (الأولى) بمقدار نصف بُعد، مشكّلة الفاصلة الرباعية التامة (الشكل 15).



الشكل 15. انحلال الفاصلة الثنائية الزائدة

#### 2 - انحلال الفاصلة السباعية الناقصة

عندما ترد هذه الفاصلة على شكل فاصلة سباعية ناقصة، تنحلّ هذه الفاصلة إلى الفاصلة الخماسية التامة. ويتمّ هذا الانحلال عن طريق نقل العلامة الموسيقية العليا (السادسة) إلى العلامة الموسيقية السابقة لها (الخامسة) بمقدار نصف بُعد، ونقل العلامة الموسيقية السفلى (السابعة) إلى العلامة الموسيقية التالية لها (الأولى) بمقدار نصف بُعد، مشكّلة الفاصلة الخماسية التامة (الشكل 16).



الشكل 16. انحلال الفاصلة السباعية الناقصة

ومن الملاحظ أن الفاصلة الثنائية الزائدة هي مقلوب لفاصلة



السُّباعيَّة الناقصة، وانحلالهما هما فاصلتان تكون إحداهما مقلوباً  
للأخرى (فاصلة الرُّباعيَّة التامة والخُماسيَّة التامة).

\*\*\*\*\*

معجم

## الباليه

حرف C (الجزء الأخير)

حرف H

إعداد : د. واهي سفريان

**Cunningham,Merce - كانيغهام، ميرس 1919-2009**

راقص باليه ومصمم رقصات ومدير فرق باليه من الولايات المتحدة،  
يعد من أهم الشخصيات الفنية في عالم الباليه الحديث. تعلم الرقص الشعبي  
والرقص بطرق القدمين ورقص الصالونات محلياً، وتابع دروس الرقص  
الحديث في Cornish School للفنون الجميلة في سياتل، ثم في معهد ميلز  
في كاليفورنيا، وفي مدرسة بينينغتون.

انضم عام 1939 إلى فرقة مارتا غراهام، ولازمها حتى عام  
1945، ورقص في الفرقة الأدوار الرئيسية، للعروض الأولى لباليهات،  
من أهمها "كل نفس حلبة استعراض"، "التائب"، "رسالة إلى العالم"، "پانش  
وجودي" ...

في فترة التزامه مع فرقة غراهام لم يكف عن التطلع للمزيد من الإتقان في قاعات ومحترفات مدرسة American Ballet. كان راقصاً مرناً الحركات، وسريعها، وفي منتهى الظرافة.

بدأ عام 1945 سيرته الفنية مصمماً حرّاً، وأسس عام 1953 فرقته الخاصة، وانطلق عام 1955 في جولة فنية واسعة في الولايات المتحدة. وبدأ عام 1964 جولته العالمية الأولى، جولة رسخت موقعه كشخصية مركزية في عالم الباليه الحديث.

أوجد كانينغهام أسلوباً يجمع بين حركات وخطا الباليه الكلاسيكية (إيقاعات سريعة للقدمين، وحركات مدّ الساق ورفعها) والتحرك المرن الحرّ للجذع مع ملامح القوة والبداية للرقص الحديث. تجنب كانينغهام منح العمل الراقص أي قصة أو وصف أو مضمون، اعتمد في بعض أعماله على عنصر المصادفة في تحديد تسلسل واتجاه الحركات وعدد الراقصين، وطوال سيرته الفنية لم يتخلّ عن السعي لابتكار واختبار أساليب إبداعية جديدة، وكان من أوائل مستخدمي الحاسوب في تصميم واختيار نمط الحركات الراقصة قبل تطبيقها على الواقع.

جمع عام 1999 في عمله حيوان بقدمين "Biped" بين تصميمات راقصة برمجت على الحاسوب ليتم إسقاطها على خلفية المسرح بالتزامن مع الأداء الحي لأعضاء فرقته.

لم ينتق كانينغهام لأعماله إلا موسيقياً ألفت خصيصاً لتصميماته (48). أدرج عدد هام من تصميماته ضمن برامج أهم فرق الباليه وفرق الرقص الحديث في أنحاء العالم.

مصمم مجدد وأصيل، وباحث غزير الإنتاج، حاز على عدد كبير من جوائز التقدير والأوسمة والألقاب.

---

48 - باستثناء تصميمه للـ «السباعية» عام 1953 والتي اختار لها مقتطفات من أعمال ساني 1956 Nocturnes.

من أهم أعماله :

1947 "seasons"	1973 "un jour eu cleux"
1954 "Minutiae"	1982 "Quartet"
1958 "summers pace"	1994 " Ocean"
1963 "story"	1999 "Biped"
1970 "second Hand"	2004 "Neorlyninety"

### هابانيرا - Habanera

رقصة كوبية بطيئة بزم 2/4 يعتقد بأنها إفريقية الأصل، وصلت إلى إسبانيا في نهاية القرن التاسع عشر عبر كوبا. من الأمثلة الشهيرة هابانيرا أوبرا كارمن، وأغنية La Paloma للمؤلف يراديير.

### Hallberg, David - هولبيرغ، ديفيد 1982

راقص باليه من الولايات المتحدة، درس موسيقا الجاز ومارس رقص الطرق بالقدمين، ثم تعلم في مدرسة باليه أريزونا، وانتقل عام 1999 للتعلم في مدرسة باليه دار أوبرا باريس. انضم عام 2001 إلى فرقة American Ballet Theatre واختير راقصاً رئيسياً عام 2005.

تميز رقص هولبيرغ بالمرونة والدقة وإنسيابية الحركة والحضور المسرحي النبيل، رقص الأدوار الرئيسية في باليهات من تصميم كورت يوسّ وتودور وكيليان وتارپ وفورسيث.

### Halprin, Anna - هالبرين، آنا 1920

راقصة باليه ومصممة رقصات ومدرسة باليه من الولايات المتحدة. درست في جامعة ويسكانسن. أسست عام 1948 مع لاثروپ محترف الرقص في سان فرانسيسكو، ودرست فيها حتى عام 1955 حين أسست "محترف الراقصين"، وفسحت المجال للتعاون مع محترفي الفنون الأخرى. قدمت في صيف عام 1959 أعمالاً فنية جماعية، أهمها "طيور أمريكا" ساهم فيها عدد من فناني الطليعة مثل ميريديث مونك، تيري ريلي، لامونت

يانغ وإيغون راينر. شاركت في مهرجانات فناني الحداثة والطلائع في أوروبا في ستينيات القرن الماضي، وأثار تقديم باليه "Parades and changes" عام 1965 فضيحة فنية وذلك لوجود مشاهد فاضحة.

قدمت عام 1971 أعمالاً تجمع بين الرقص وأشكال فنية مختلفة مثل "روح أسمنتية Imitations and Transformation". وبمناسبة مرور خمسين عاماً على نهاية الحرب العالمية الثانية قدمت في برلين "دعاء من أجل السلام"، وقدمت عام 2001 بالمشاركة مع الثنائي Eiko – Koma باليه "كن مع".

#### **Hamel, Martine Van – هاميل، مارتين فان 1945**

راقصة باليه ومصممة رقصات ومخرجة هولندية، درست في مدارس الباليه في كوينهاغن وجاغا ولاهاي وكاراكاس، وفي مدرسة الباليه الوطنية الكندية. وانضمت إلى فرقة الباليه الكندية عام 1963، واختيرت راقصة رئيسية عام 1965. انتقلت عام 1970 إلى فرقة "باليه جوفري"، ثم التحقت بفرقة "American Ballet Theatre" واختيرت راقصة رئيسية فيها عام 1973.

راقصة باليه طويلة القامة وذات بنية متينة وإمكانات عضلية هامة وحركات تعبيرية رقيقة ساعدتها في رقص الأدوار الكلاسيكية والباليهات الحديثة مثل "Push Comes to Show"، لتارپ عام 1976. "Drink to me only" لموريس عام 1988. انتقلت عام 1992 إلى فرقة مسرح الرقص الهولندي "Netherlands Dans Theater"، وعادت عام 2004 إلى فرقة مسرح الباليه الأمريكي وقامت بالتدريس في معهدها.

#### **Hamlet – هاملت**

باليه من فصل واحد، صمم مشاهدها وصاغ قصتها هيلمان على  
موسيقا افتتاحية — فانتازيا من تأليف تشايكوفسكي، قدمتها فرقة باليه  
السادلرز ويلز في لندن أول مرة عام 1942.

ألف تشايكوفسكي الافتتاحية متأثراً بمسرحية شيكسبير، لكن الباليه لا  
تعيد سرد المسرحية بل تصور احتضار هاملت وهو يستعيد في ذاكرته أهم  
لحظات حياته.

أعدت فرقة الباليه الملكية تقديم الباليه عام 1964 و1981.

.. قام عدد من المصممين بتقديم تراجيديا هاملت وموسيقا من تأليف  
مؤلفين غير تشايكوفسكي مثل كليريكو (فينيسيا 1788)، لويس هنري  
(قيينا 1822)، نيجينسكا (باريس 1934) على موسيقا ليست، غزوفسكي  
(ميونيخ 1950) وآخرين.

#### **Hampson Christopher - هامپسون ، كريستوفر 1977**

راقص ومصمم باليهات إنكليزي، تعلم في مدرسة الباليه الملكية  
وتخرّج فيها عام 1992 وانضم إلى فرقة الباليه الملكية واختير راقصاً  
رئيسياً فيها عام 1996. بدأ تصميم الباليهات وإخراجها عام 1997 ، ومن  
أهم تصميماته "كسارة البندق" 2002، تراپيز 2003، "روميو وجوليت" 2003،  
"سندريلا" 2007، "جيزيل" 2007.

#### **Hanka, Erika - هانكا، ايركا 1905-1958**

راقصة باليه ومصممة ومخرجة باليهات نمسوية، تعلمت الرقص  
الحديث تحت إشراف بادنفايزر والباليه الكلاسيكية تحت إشراف توماس،  
وبدأت الرقص عام 1927 في Graz، وأسست في نفس السنة مدرسة  
رقص ولياقة بدنية في قيينا.

رقصت في دار أوبرا دوسلدورف، وساهمت في إخراج الباليهات  
فيها بين عامي 1929-1935.

انضمت إلى فرقة كورت يوسّ عام 1935 وغادرتها عام 1938 إلى مسرح أيلول في كولن — تنقلت بين دور أوبرا إيسن وهامبورغ، واستقرت عام 1942 في دار أوبرا فيينا وتمكنت في فترة قصيرة من إعادة هيكلة فرقها والنهوض بسويتها لتنافس أهم فرق عواصم الباليه.

### **Hansen, Emil – هانسن، إميل 1843-1927**

راقص باليه وأستاذ رقص دانماركي، درس تحت إشراف بورنونفيل وانضم إلى فرقة الباليه الملكية الدانماركية، واختير راقصاً رئيسياً بين عامي 1881 و1893. ساهم هانسن في تدريس الباليه والتصميم للفرقة، وابتكر نظامه الخاص في تدوين حركات وخطا الرقص.

### **Harangozo, Gyula – هارانغوزو جيولا 1908-1974**

راقص باليه وأستاذ رقص ومصمم باليهات هنغاري، تعلم في مدرسة باليه دار أوبرا بودابست، والتحق عام 1926 بفرقتها، واختير راقصاً رئيسياً لها عام 1928. اعتمد مصمماً رئيسياً لباليهات فرقة دار أوبرا بودابست بين عامي 1936 و1974. جمع في تصميماته بين الرقص الكلاسيكي وبعض ملامح الرقص الفولكلوري. ومن أهم تصميماته باليه "الأمير الخشبي" لبارتوك 1939، ورائعته الفريدة "المندرين العجيب" لبارتوك 1945. أعاد هارانغوزو تصميم العديد من الباليهات مثل "رقصات الأمير إيغور"، "روميو وجولييت" 1939، "القبعة ثلاثية الزوايا" 1947، "كوبيليا" 1953، "شهرزاد" 1959، وصمم عدداً كبيراً من الرقصات في مجالي السينما والتلفزيون. حاز على العديد من الجوائز والأوسمة.

تنبع ولده Gyula خطا والده في مجال الرقص والإخراج وإدارة فرق الباليه.

### **Harbinger – هاربينغر (البشير)**

باليه بلا قصة من تصميم E.Feld على موسيقا الكونشرتو الخامس للبيانو، من تأليف پروكوفييف، قدمتها فرقة "American Ballet theatre" في نيويورك أول مرة عام 1967.

وصف فيلد الباليه بأنها "محاولة للتعرف على بعض أشكال العلاقات الإنسانية".

الحركة الأولى : "التبَقَ على ما أنت عليه، ولا بأس بشيء من الخيال".

الحركة الثانية : "مطاردة".

الحركة الثالثة : "حزن"

الحركة الرابعة : "رقص ثلاثي".

الخاتمة : استعادة لمشاهد مختارة من الحركات السابقة؟

#### Hard Nut(the) – البندقية القاسية

باليه حديثة من فصلين، صممها مارك موريس على موسيقا من تأليف تشايكوفسكي، قدمتها فرقة مارك موريس في بروكسل أول مرة عام 1991. رؤية ساخرة وهزلية وقائمة لكسارة بندق تشايكوفسكي.

#### Harkarvy, Benjamin – هاركارفي، بينجامين 1930-2002

راقص باليه ومصمم رقصات وأستاذ باليه من الولايات المتحدة، تعلم في مدرسة American Ballet، ودرس تحت إشراف تودور وكراسكه، وبدأ نشاطه الفني عام 1949 في أوبرا بروكلين، ودرّس في معهد فوكين بين عامي 1951 و1955، وأسس مدرسته الخاصة في نيويورك عام 1955. استلم إدارة فرقة باليه Winnipeg عام 1957 واعتمد أستاذاً لفرقة Netherlands Ballet، وأسس عام 1959 فرقة Netherlands Dans Ballet وسعى للجمع بين تقاليد الباليه الكلاسيكية وتجربة الحداثة.

تنقل بين المناصب الإدارية الرفيعة لفرق باليه هامة، وعمل مصمماً  
حرّاً ودرّس في معهد Juillard. من أهم تصميماته "السباعية" 1959،  
"Madrigalesco" 1963، "Time Passed Summer" 1973.

### Harlequinade - أرلكيناد

باليه من فصلين، من تصميم بلانشين على موسيقا من تأليف دريغو،  
قدمتها فرقة "باليه مدينة نيويورك" أول مرة عام 1965. الباليه استنسخ  
مجدد لباليه "ملايين أرلكان" كان بتييا قد قدمها عام 1900  
"تهب جنية فاضلة ذهباً كثيراً لأرلكان لتساعده في تحرير حبيبته  
كولوبين من طغيان والدها الثري.

أعيد تقديم العمل عام 1973 بعد إدخال بعض التعديلات. وظهرت  
تصميمات جديدة مستوحاة من نسخة بتييا على يد برينا 1958 و دولين 1960.

### Harlequin in April - أرلكان في نيسان

باليه إيمانية من فصلين، صمم رقصاتها جون كرانكو على موسيقا  
من تأليف R.Arnell قدمتها فرقة السادلرز ويلز في لندن أول مرة عام  
1951.

تروي الباليه قصةً معاصرة بالعودة إلى شخصيات قديمة ومألوفة في  
Commedia dell art.

يولد أرلكان من جديد، ويبعث في شهر نيسان من بين الأزهار بعد  
حريق مدمر أتى على كل شيء. يقترب القارن (حصان أسطوري وحيد  
القرن) يحمل على ظهره كولومبين حبيبة أرلكان. يحاول بييرو - المجنون  
الخارق - أن يحشر نفسه بين الحبيين، ويفشل في الحيلولة دون عناقهما،  
فيستتجد بالقارن الذي سرعان ما يعود مع رفاقه ويستعيدون كولومبين  
ويعودون من حيث أتوا، بعد أن يلقوا بدمية تشبه كولومبين أمام أرلكان.



يصب أركان ثورة غضبه على بييرو .. يلتقط الدمية ويضمها إلى صدره، ويعود ليستلقي مختفياً بين الأزهار تاركاً بييرو المجنون وحده.

### **Harm Tiit - هارم، تيت 1946**

راقص ومصمم ومخرج باليهات ومدير فرق باليه إستوني. درس في لينينغراد، وانضم عام 1966 إلى فرقة باليه المسرح الإيستوني، ثم فرقة باليه موسكو للشباب. التحق عام 1971 بفرقة باليه الوطنية الإيستونية، وارتقى إلى مرتبة النجومية عام 1990، ورقص مع الفرقة المذكورة باليهات كلاسيكية معاصرة.

صمم هارم العديد من الباليهات أهمها "اعترافات" 1984 على موسيقا من تأليف دينيسوف .

تسلم إدارة فرقة الباليه الإيستونية عام 1990، واعتمد استاذاً للباليه في دار أوبرا لاسكالا وأوبرا روما. أخرج عدداً من الباليهات لدار الأوبرا الإيستونية مثل "بحيرة التم" و"روميو وجولييت".

### **Harper, Meg - هارپر، ميغ 1944**

راقصة ومصممة باليهات وأستاذة رقص من الولايات المتحدة. درست في جامعة إيلينوي وتدرّبت تحت إشراف سكينر وكانينغهام، وانضمت إلى فرقته عام 1967. درّست في معهد الفرقة حتى عام 1991. قدمت أول تصميم لها "مسافة طويلة" عام 1978. بدأت عام 1991 العمل أستاذة مستقلة ومصممة للباليهات.

### **Harrington, Rex - هارينغتون، ريكس 1962**

راقص باليه كندي تخرج في مدرسة الباليه الوطنية الكندية، وانضم إلى فرقته عام 1983، وارتقى إلى مرتبة راقص رئيسي عام 1988. تمتع بتقنية رقص مثالية وحضور مسرحي جذاب. رقص الباليهات

الكلاسيكية وشارك في تقديم العروض الأولى لباليهات معاصرة ورقص  
كنجم زائر مع فرق باليه لاسكالا وسان فرانسيسكو والباليه الملكية وفرقة  
الباليه الأسترالية. اعتزل الرقص عام 2004، وتفرغ للتمثيل.

#### **Hart, Evelyn - هارت، إيڤلين 1956**

راقصة باليه كندية، تعلمت رقص الباليه في مدرسة الباليه الوطنية  
الكندية، ثم في مدرسة الباليه الملكية الكندية، وانضمت إلى فرقها عام  
1974.

تمتعت بأسلوب رقص في غاية الشاعرية والرقّة، ورقصت الأدوار  
الكلاسيكية والمعاصرة. زارت العديد من عواصم الباليه. اعتزلت الرقص  
عام 2006.

حازت على وسام الشرف الكندي عام 1983.

#### **Hart, John - هارت، جون 1921**

راقص باليه ومدير فرق باليه إنكليزي. درس في الأكاديمية الملكية  
للباليه وانضم عام 1938 إلى فرقة Vic Wells، وسرعان ما ترفع إلى  
مرتبة راقص رئيسي، وشارك في تقديم العروض الأولى لباليهات منها  
"The Prospect Before Us" لقالوا عام 1940، وباليه "سيلفيا" 1952،  
و"تكريم الملكة" 1953 لأشتون.

شغل منصب مدير مساعد لفرقة الباليه الملكية، ومدير قسم الباليه في  
كلية فنون جامعة سان ديبغو، ومدير فني لفرقة باليه Litah.

#### **Harvest According (The) - منحة الحصاد**

باليه من ثلاثة أقسام من تصميم أنيس دي ميل على موسيقا من تأليف  
ف. تومسون V.Thomson قدمتها فرقة "Ballet Theatre" في نيويورك  
أول مرة عام 1952.

بانوراما راقصة تصور الحياة من منظور امرأة عاشت الحرب الأهلية الأمريكية.

القسم الأول : الحمل والولادة. القسم الثاني، اللعب والحب. القسم الثالث، الحصاد. يذهب الرجال إلى الحرب وتحزن النساء، بعض الرجال يعود والبعض يحصدهم الموت.

### **Harvey, Cynthia - هارفي، سينثيا 1957**

راقصة باليه من الولايات المتحدة، تعلمت في مدرسة نوقاتو في كاليفورنيا، ثم في مدرسة فرقة الباليه الوطنية الكندية، وتنقلت بين مراكز هامة لتعليم الباليه في الولايات المتحدة.

التحقت عام 1974 بفرقة "American Ballet Theatre" وأصبحت راقصة رئيسية فيها عام 1982، ورقصت الأدوار الرئيسية للعروض الأولى لباليهات "Interludes" 1983 لماكفال و "سندريلا" 1984 لباريشنيكوف، وتنقلت بين عدة فرق باليه، منها "الباليه الملكية" والـ "Northern Ballet Theatre".

علمت رقص الباليه في معاهد هامة.

### **Hassreiter, Joseph - هاسرايتر ، جوزيف 1845-1940**

راقص باليه ومصمم وأستاذ رقص نمسوي، بدأ تعلم الرقص وهو في التاسعة، وانضم عام 1864 إلى فرقة باليه مسرح بلاط ميونيخ، وانتقل عام 1868 إلى مسرح بلاط فورتمبورغ، واختير عام 1870 راقصاً رئيسياً لفرقة بلاط فيينا وبقي فيها حتى عام 1920. صمم أكثر من أربعين باليه، أهمها "الدمية الجنية" 1888، و"أحمر وأسود" 1894.

### **Haunted Ballroom - صالة الرقص المسكونة**

باليه من ثلاثة مشاهد، من تصميم نينيت دي قالوا على قصة وموسيقا من تأليف ج. توي G.Toye، قدمتها فرقة باليه من Vic - Wells في لندن أول مرة عام 1934.

المكان صالة مهجورة في قصر يكتنفه الغموض، وتسكنه أرواح تتحكم بمصير أصحاب القصر وضيوفهم... يدخل وريث صاحب القصر بصحبة ثلاث سيدات إلى صالة رقص مهملة ومهجورة ومظلمة. تحاول السيدات الثلاث مراقصة الشاب إلا أن الأخير يتجنبهن ويحاول إخفاء مشاعر الخوف التي تعترية.

يدخل صاحب القصر ويومئ لولده بأن يغادر الصالة، ويتقدم نحو السيدات الثلاث ليخبرهن بأن المكان مسكون بالأرواح، فيغادرن وهن خائفات، ويبقى سيد القصر وحده يواجه الغموض والخطر المبهم.

تدخل مجموعة شخصيات تبدو أشباحاً، ويبدأ رقص جماعي يترأسه عازف ناي بلباس أسود، ويُطلب من سيد القصر تروؤس الرقصة. ويبدأ الأخير في قيادة المجموعة إلى رقصة تتسارع بشدة، فتخور قواه ويسقط أرضاً وقد أحاطت به الشخصيات الغامضة. يحاول السيد يائساً الإفلات من قبضة المجموعة إلا أنه يستسلم في النهاية لمصيره المحتوم .. الموت.

يدخل الخدم بصحبة الابن ويُصدموا لما أصاب سيد القصر، ويحملون الجثمان مغادرين صالة الرقص المسكونة.

### **Hawkins, Eric – هوكينز، إريك 1909-1994**

راقص باليه ومصمم رقصات من الولايات المتحدة، تعلم في مدرسة "American Ballet"، وبدأ عام 1935 الرقص مع فرقته ومع فرقة "Ballet Caravan". انضم عام 1938 إلى فرقة مارتا غراهام. ولازمها حتى عام 1951. رقص الأدوار البطولية للعروض الأولى في العديد من الباليهات، مثل "وثائق أمريكية" 1938، "كل نفس حلبة استعراض"

1939، "رسالة إلى العالم" 1940، "Punch and Judy" 1941،  
"المرعى المظلم" 1946، "تسليّة الملائكة" 1948. تزوج مارتا غراهام  
عام 1948 وانفصلا عام 1954.

### Hay, Deborah - هاي، ديورا 1941

راقصة باليه ومصممة رقصات من الولايات المتحدة، درست الرقص  
في مسرح "Henry Street" ومع كانينغهام. رقصت مع فرقة كانينغهام  
وفرقة ليمون قبل أن تختار اتجاهات الحداثة والطليلة في عالم الرقص  
بالتحاقها بمسرح "Judson Dance Theatre". صممت العديد من  
الأعمال الراقصة متأثرة بالحركات الطقوسية لـ Tai Chi أهمها "Victory"  
14 "1964، "الرقصة الكبيرة" 1977 — 1979، "عقري القلب"  
1980. في تسعينيات القرن الماضي بدأت تصميم الرقصات الفردية، مثل  
"الوجه الآخر للـ O" 1998. عادت في السنين الأخيرة إلى تصميم  
الأعمال للفرق الكبيرة مثل فرقة Forsyth.

### Haydée, Marcia - هايديه، مارسيا 1939

راقصة باليه ومخرجة باليهات برازيلية، درست تحت إشراف  
قالتشيك في ريودي جانيرو، ثم في مدرسة رقص السادلرز ويلز. تابعت  
دروس الأستاذة إيغوروفا والأستاذة بريوبراجينسكا. انضمت عام 1957  
إلى فرقة ماركيز دي كويثاس. انتقلت عام 1961 إلى فرقة باليه  
شتوتغارت.

تمتعت إلى جانب مهارتها في الرقص بقدره نادرة على التمثيل  
الراقص. قدمت العروض الأولى لأهم باليهات كرانكو، مثل "روميو  
وجولييت" 1962، "أونيغين" 1965، "ترويض الشرسة" 1969،

"كارمن" 1971. ولأهم باليهات ماكميلان، مثل "أنشودة الأرض" 1965،  
"الأنسة جولي" 1970، "القداس الجنائزي" 1977.

لبت هايدي دعوات أهم مسارح الباليه ورقصت كباليرينا زائرة مع  
الباليه الوطنية الكندية وفرقة "American Ballet Theatre" والباليه  
الوطنية الإنكليزية.

اختيرت عام 1976 مديرة فنية لفرقة باليه شتوتغارت، ورقصت في  
عام 2001 ثنائية "تريستان وإيزولده" في هونغ كونغ. كرمت بوسام  
الشرف الألماني عام 1981.

### **Hayden, Melissa – هايدن، ميليسا 1923 – 2006**

راقصة وأستاذة باليه كندية، درست تحت إشراف فولكوف وفيلزاك  
وسكولار، وبدأت الرقص عام 1945، والتحقّت بفرقة "Ballet Theatre".  
انضمت إلى فرقة باليه مدينة نيويورك ونالت مرتبة راقصة رئيسية عام  
1955، ولازمت الفرقة حتى عام 1973. رقصت الأدوار الرئيسية في  
العروض الأولى لباليهات "عصر القلق" و" Pied piper" لروينز،  
و" Illuminations" لأشتون، و"المندرين العجيب" لبوليندر، و"آغون"  
لبالانشين.

اعتزلت الرقص عام 1973، وأسست عام 1976 مدرستها الخاصة  
لتدريس الباليه في نيويورك، ألّفت عدة كتب عن ذكرياتها وتجربتها في  
عالم الباليه.

### **Heart of the hills – قلب التلال**

باليه من ثلاثة فصول من تصميم تشابوكيان على قصة من تأليف  
فولكوف وليونيدزه، وموسيقا من تأليف بالانشيفادزه، قدمتها فرقة كيروف  
في لينينغراد أول مرة عام 1938.

تحقق الباليه المعايير الجمالية والفنية للواقعية الاشتراكية، وتصور انتفاضة الفلاحين الراضين للضرائب الجائرة لمالكي الأراضي. صمم تشابوكيانى لوحات راقصة دمج فيها الرقص الشعبي الجيورجي مع رقص الباليه الأكاديمي.

### **Heathcote, Stephen - هيتكوت، ستيفن 1964**

راقص باليه أسترالي، درس في بيرت وفي مدرسة "الباليه الأسترالية"، وانضم إلى فرقته عام 1983، وارتقى إلى مرتبة راقص رئيسي عام 1987. تألق في أداء الباليهات الحديثة، ورقص الأدوار الرئيسية للعروض الأولى لباليهات "أورفيوس" لتيتلي، و"كتاب الرقصات الافتراضية" لكوديلكا. تنقل هيتكوت بصفة راقص زائر بين كوينهاغن وبيرمينغهام. كرم بوسام الشرف الأسترالي.

### **Heaton, Anne - هيتون، آن 1930**

راقصة باليه ومدرسة رقص إنكليزية، درست الباليه في مدرسة رقص السادلرز ويلز وبدأت عام 1945 الرقص مع فرقة السادلرز ويلز. رقصت الدور الرئيسي في باليه "فالسات نبيلة وعاطفية" لأشتون، وكان أداؤها رائعاً لدور "جيزيل"، وتألفت حين رقصت باليهات "الجر"، وباليه "الدعوة" لماكميلان. تعرقل صعودها الفني إثر تعرضها لإصابة رضية وتفرغت للتدريس.

### **Heinel, Anna Fredrike - هاينل، آنا فريدريك 1753-1808**

راقصة باليه ألمانية، تعلمت رقص الباليه تحت إشراف ليبي ونوفير في شتوتغارت، وبدأت عام 1767 الرقص على مسرح أوبرا باريس. راقصة باليه في غاية البراعة خاصة في أداء حركة الدوامة.

انتقلت عام 1771 إلى "مسرح الملك" بلندن، وعادت إلى باريس بعد عامين، وعُدّت أفضل راقصات باليهات نوفيير.

### **Helen of Troy – هيلانة طروادة**

باليه هزلية من ثلاثة مشاهد من تصميم ليكين على مختارات موسيقا من تأليف اوفنباخ. تتناول الباليه بأسلوب هزلي ساخر أسطورة هيلانة، التي تهجر زوجها المسن وتهرب إلى طروادة برفقة عشيقها باريس.

### **Helpmann, Robert – هيلمان، روبرت 1909-1986**

راقص باليه ومصمم باليهات ومخرج وممثل استرالي. تعلم الرقص تحت إشراف أساتذة مستقلين وأعضاء فرقة البالييرينا بافلوفا. رحل إلى لندن عام 1933 والتحق بفرقة السادلرز ويلز، ولازمها حتى عام 1950، تمتع بحضور مسرحي قوي وقدرة تعبيرية فائقة وحس موسيقي مرفه. تفوق في أداء أدوار الأمراء في الباليهات الكلاسيكية. رقص الأدوار الرئيسية في العروض الأولى لباليهات دي قالوا مثل "صالة الرقص المسكونة"، "لعبة شطرنج"، "دون كيخوت"، وباليهات أشتون مثل "سوناتة دانتي" "دون جوان"، "سندريلا".

بدأ عام 1942 تصميم الباليهات وقدم "Comus" و"هاملت". تعاون مع نيجينسكا وأشتون في إنجاز عدة باليهات، وشارك في إدارة فرقة الباليه الأسترالية. اعتزل العمل في مجال الباليه عام 1976، منح لقب فارس عام 1968.

### **Hendel, Henriette – هيندل، هنرييت 1772-1849**

راقصة وممثلة ألمانية، تعلمت الرقص والتمثيل في عدة مسارح، وبدأت حياتها الفنية في أداء الأدوار الإيمائية الراقصة. قامت بجولات فنية في الدول الإسكندنافية وروسيا وألمانيا. كان غوته وشيلر من أكبر وأشهر المعجبين بفنها.



### **Henie, Sonja – هيني ، سونيا 1912-1969**

رياضية نرويجية، درست رقص الباليه تحت إشراف كارسافينا، ثم تحولت إلى رياضة الرقص الفني على الجليد، وفازت بعشر بطولات عالمية وبالميدالية الذهبية الأولمبية في ثلاث دورات. كان أسلوب رقصها شديد التأثير بدراستها للباليه.

### **Henry, Louis- Xavier - Stanislas – هنري، لوي — كزافييه — ستانيسلاس 1784-1836**

راقص باليه ومصمم باليهات فرنسي، تعلم في مدرسة باليه دار أوبرا باريس تحت إشراف أساتذة كبار، مثل ديزاي وغارديل وكولون، وانضم إلى فرقة دار الأوبرا. انتقل عام 1807 إلى لاسكالا ميلانو، ورقص على مسرحها وصمم فيها عدداً من التصميمات الناجحة لعدد من الباليهات. لقيت تصميماته ترحيباً كبيراً في نابولي وبيينا. عاد إلى باريس عام 1816 وعمل فيها أستاذاً للباليه. تجاوزت تصميماته الـ 125 باليه، أغلبها ذات طابع رومانتيكي – بطولي، ومن أهمها: وليم تلّ، أوتيلو، هاملت، السيلفيد.

### **Herczog, Istvan – هيرتزوغ، إيستفان 1943**

راقص باليه ومصمم ومخرج باليهات هنغاري، تعلم في مدرسة باليه بودابست وتخرّج عام 1964. تنقل بين عامي 1966 و1991 بين عدة فرق باليه في ألمانيا، وقدم تصميماته الخاصة لروميو وجولييت وكوبيليا وكارمينا بورانا.

### **Hermanas, Las – آل هيرماناس**

باليه من فصل واحد، من تصميم ماكميلان على موسيقا كونشرتو الكلافسان لفرانك مارتين، قدمتها فرقة باليه شتوتغارت أول مرة عام 1963. القصة مستوحاة من "بيت برناردا ألبا" للوركا.

الباليه تصور حياة خمس أخوات، تغري الصغرى خطيب البكر. تفضح الوسطى سر العشيقين. تتراجع البكر وتحتجب في خلوة عنوسية أبدية، وتنتحر الصغرى شنقاً.

أعيد تقديم الباليه من أداء أهم فرق الباليه مثل " American Ballet Theatre " و "Australian Ballet" و "Dance Theatre of Harlem "

### **Herman Scherman – هيرمان شيرمان**

باليه من فصل واحد، من تصميم فورسيث على موسيقا T. Willems، وأزياء من تصميم فيرساتشي، قدمتها فرقة "باليه مدينة نيويورك" أول مرة عام 1992.

صممت الباليه لخمسة راقصين، وهي محاولة لزعة الأصول والأعراف والنظام والمراتب للباليه الكلاسيكية.

### **Hernandez, Amalia – هيرنانديز، أماليا 1917 - 2000**

راقصة ومدرسة باليه ومصممة ومخرجة باليهات مكسيكية درست تحت إشراف Sybine والأرجنتينينا ووالدين. أسست فرقة رقص شعبي عام 1952 التي تطورت ونمت لتصبح فرقة الباليه الفولكلورية لمدينة مكسيكو، ومدرسة الرقص الفولكلوري الملحق بها. قامت هيرنانديز بإدارة الفرقة حتى عام 1998.

### **Herodiade – هيروديا**

باليه حديثة صممتها مارتا غراهام على موسيقا من تأليف هيندميت، وموضوع مستوحى من قصيدة لـ مالارمييه، قدمتها فرقة مارتا غراهام في واشنطن أول مرة عام 1944.

تصور الباليه "هيروديا" أم سالومي، وهي تتأمل انعكاس صورتها في المرأة، وتشاهد ماضيها وحاضرها ومستقبلها، وتتفاعل العواطف في أعماقها وهي تغور في حقيقة تقدم السن والموت.

قام مصمم الباليه بيتر دارل عام 1970 بتصميم باليه تحمل العنوان نفسه لفرقة الباليه الإسكتلندية.

### **Herrera, Paloma - هيريرا، پالوما 1975**

راقصة أرجنتينية تعلمت في مدرسة مينسك للباليه وتحت إشراف أولغا فيري.

التحقت عام 1991 بفرقة "American Ballet Theatre"، وترفعت إلى مرتبة راقصة رئيسية عام 1995، ورقصت الأدوار الرئيسية للعروض الأولى لباليهات معاصرة مثل "عالم قاس" لـ كوديلكا، "بلا كلمات" لـ داوتوس، "تنويغات هايدن - برامز" لـ تارپ.

### **Hightower, Rosella - هاي تاور، روزيلا 1920-2008**

راقصة باليه هامة وأستاذة ومخرجة باليهات من الولايات المتحدة، درست تحت إشراف فوكين وفيلزك وفلاديميروث في نيويورك. انضمت عام 1938 إلى فرقة الباليه الروسية لمدينة مونتي كارلو. تنقلت بين عامي 1941 و1946 بين فرق الباليه "American Ballet Theatre"، وفرقة ماسين، وفرقة "De Basil"، وفرقة ماركوكا - دولين. رقصت بين عامي 1947 - 1962 مع فرقة ماركيز دي كويغاس، وارتقت إلى مرتبة النجومية وأصبحت من أكثر البالييرينات شعبية في أوروبا. تمتعت بمهارة رقص في منتهى الرقي، وتفوقت في أدائها للباليهات الكلاسيكية والحديثة على حد سواء. رقصت الأدوار الرئيسية في العروض الأولى لباليهات هامة مثل "Mam'zelle Angot" 1943 لـ ماسين، "السيلفيد" 1953 لـ لاندر، و "تنويغات" 1969 لبيجار.

أسست في مدينة كان عام 1969 "مركز الرقص الكلاسيكي" الذي تحول إلى أهم مركز لتعليم الرقص في جنوب فرنسا. وقع عليها الاختيار عام 1969 لإدارة فرقة باليه أوبرا مارسيليا، وانتقلت عام 1975 لتسلم إدارة فرقة نانسي. قامت بجولات تدريسية في أهم المدارس والمراكز وفرق الباليه في أوروبا. أسست عام 1976 فرقتها الخاصة في كان، واستلمت عام 1981 إدارة فرقة باليه دار أوبرا باريس، وفي عام 1985 إدارة فرقة لاسكالا. كرمت بوسام الشرف الفرنسي عام 1988.

### **Hijikata, Tatsumi - هيجيكاتا، تاتسومي 1928-1986**

مصمم حركات رقص ياباني، يعد مؤسس طريقة Butoh للرقص الياباني. تعلم الرقص في مدرسة "أندو" للرقص الحديث، وانضم إلى فرقتها عام 1953. صمم أول إنجازاته "ألوان منسية" عام 1959. تأثر بمؤلفات الأديب ميشيما ذات المسحة الشهوانية السادية والعنف السياسي. مع مرور الزمن بدأ هيجيكاتا بتصميم أعمال كبيرة، تصور عالم الطبيعة في اليابان وتقاليدها. في مرحلته المتقدمة دمج في أعماله عناصر مستوحاة من الـ Kabuki من غناء ورقص وتمثيل.

### **Hilaire, Laurent - هيلير، لوران 1962**

راقص باليه فرنسي، تخرج في مدرسة دار أوبرا باريس، وانضم إلى فرقتها عام 1980، وترفع إلى مرتبة النجومية عام 1985. راقص طويل القامة، وسيم، ذو تقنية رقص أنيقة.

اعتزل الرقص عام 2007 وتفرغ للتدريس في مدرسة دار الأوبرا.

### **Hill, Robert - هيل، روبرت 1961**

راقص باليه ومصمم رقصات من الولايات المتحدة. التحق بمدرسة رقص "American Ballet"، وبعد دراسة عدة سنوات في فيلاديلفيا التحق بفرقة "Atlantic Contemporary Ballet"، وانضم عام 1982 إلى

فرقة " American Ballet Theatre"، ورقص مع فرقة "باليه مدينة نيويورك" مدة عامين، ومع فرقة "الباليه الملكية" مدة ثلاثة أعوام. تنقل بين عدة فرق باليه أوروبية وأمريكية ورقص معها الأدوار الرئيسية في الباليهات الكلاسيكية والمعاصرة. صمم أولى باليهاته لفرقة " American Ballet Theatre" عام 1999 "لعبة باروكية" ثم "كونشرتو البيانو". أسس فرقته الخاصة عام 2007.

### **Hilverding, Franz - هيلفردينغ، فرانز 1710 - 1768**

راقص باليه ومصمم رقصات وأستاذ باليه نمسوي، نشأ في عائلة ممثلين مسرحيين، من المرجح أنه تعلم رقص الباليه في مدرسة رقص بلاط فيينا، ثم تابع دراسته في باريس تحت إشراف بلوندي وعاد إلى بلاط فيينا عام 1737، وبدأ تصميم الباليهات عام 1740. اختير عام 1742 أستاذاً للباليه في "Karntnertor"، وشغل المنصب نفسه عام 1752 في "Burgtheater" حيث صمم وقدم أكثر من ثلاثين باليه تميزت بأسلوب جمع بين الرقص الإيماني والرقص الجماعي القادرين على التعبير الواقعي. سافر هيلفردينغ عام 1758 إلى سان بطرسبرغ ليعمل أستاذاً للرقص ومصمماً للباليهات في المسرح الإمبراطوري. عاد عام 1764 إلى فيينا، ودأب على رفع مستوى الباليه في النمسا.

### **Hinkson, Mary - هينكسون، ماري 1930**

راقصة باليه ومدرسة رقص، درست تحت إشراف غراهام وهورست وشفيروف. انضمت إلى فرقة غراهام عام 1952 وأصبحت راقصة رئيسية، وقدمت الأدوار الرئيسية في العروض الأولى للفرقة. بدأت عام 1951 التدريس في مدرسة رقص غراهام.

### **Hinton, Paula - هنتون، پاولا 1924 - 1996**

راقصة باليه إنكليزية، انضمت عام 1944 إلى فرقة رامبرت ، ثم رقصت مع غور ومع فرقة الشانزليزيه، وفرقة باليه مهرجان لندن. تنقلت بين عدة فرق باليه في إنكلترا وألمانيا والبرتغال.

### **Hiroshima - هيروشيما**

باليه من خمسة مشاهد من تصميم Eck، وقصة من ابتكار Vasut، وموسيقا من تأليف بوكوفي، قدمت في مدينة Pécs أول مرة عام 1962. تصور الباليه الصراع الداخلي، وعذاب ضمير الطيار الأمريكي الذي ألقى بالقنبلة النووية على هيروشيما.

أعيد تقديم الباليه في عدة عواصم في أوروبا الشرقية.

### **Histoire Du Soldat - قصة الجندي**

حكاية راقصة من خمسة مشاهد، من تأليف سترافينسكي على نص من صياغة راموز، ورقصات وإيمائيات من تصميم بيتوبيف. قدمت أول مرة في لوزان عام 1918.

ألف سترافينسكي سيرة الجندي لثماني آلات موسيقية مع ثلاثة راقصين وراوٍ (حكواتي).

استوحى راموز القصة من حكاية روسية تروي قصة جندي عائد إلى قريته في إجازة قصيرة، يلتقي به الشيطان ويتمكن من إغرائه ومقايضة كمانه "الذي يتكلم مثل قلبه" بكتاب عجيب يقرأ المستقبل ويسمح لصاحبه السبقية الاقتصادية وجمع ثروة طائلة. يتورط الجندي ويفقد ماضيه ويخسر حاضره دون أن يكسب مستقبله، وفي النهاية يهوي مستسلماً لسلطان الشيطان.

اعتمدت المسرحية الإيمائية الراقصة على تمثيل ورقص ثلاث شخصيات، الشيطان، الجندي، الأميرة. وعلى حضور الراوي الذي يتجاوز حدود دوره الحيادي ليتدخل وينصح الجندي محاولاً إنقاذه من شباك الشيطان.

عمل بديع في منتهى البساطة والحدثة، احتل موقعاً مميزاً إلى جانب "بييرو المعتوه" لشونبرغ و"مسرح عرائس المعلم بيدرو" لـ دي فايا.

### **Hitchins, Aubrey - هيتشينز، أوبراي 1906 - 1969**

راقص وأستاذ باليه إنكليزي، درس تحت إشراف Cecchetti وليغا وإيغوروفا، رافق باقلوفا في جولاتها. أسس عام 1947 فرقة الخاصة وعلم رقص الباليه في نيويورك.

### **Hobsons Choice - خيار هوبسون**

باليه من ثلاثة فصول، صمم رقصاتها بينتلي على موسيقا من تأليف P.Reed قدمتها فرقة باليه السادلرز ويلز في لندن أول مرة عام 1989.

قصة الباليه مستوحاة من مسرحية تحمل العنوان نفسه، من تأليف هارولد بريغهاوز.

تصور الباليه قصة ماچي ابنة السكر هوبسون وعشقها لويل موسوب.

### **Hodes, Linda - هودس، ليندا 1933**

راقصة باليه ومصممة رقصات وأستاذة باليه من الولايات المتحدة. تعلمت الباليه الحديث في مدرسة غراهام، وانضمت إلى فرقتها عام 1953، ورقصت معها الأدوار الرئيسية للعروض الأولى لباليهات "حوار ملائكي" "كليتمنسترا"، "بهلوانو الرب"، "فيدرا"، ورقصت مع تايلور وتيتلي وعلى مسرح برودواي.

شاركت في الإدارة الفنية لفرقة غراهام ولمدرسة پول تايلور.

بدأت عام 1998 بجمع مجموعة أعمال مؤسسة پول تايلور وتنسيقها ونشرها.

### **Hodson , Millicent - هودسون ميليسنت 1945**

مصممة باليهات واختصاصية في إعادة تأهيل الباليهات القديمة وتجديدها. درست الآداب والرقص، وحصلت على شهادة دكتوراه فلسفة في اختصاص تاريخ الرقص والفنون المرئية. أعادت تكوين باليهات من تصميم نيجينسكي مثل "تنويج الربيع"، "تيل المهزار"، "ألعاب". ومن تصميم بالانشين مثل كوتيون "Cotillon" و"الحفل الراقص". قامت بجولات في جامعات الولايات المتحدة وإنجلترا، وألقت فيها محاضرات قيمة.

### **Holden, Stanley - هولدن، ستانلي 1928 - 2007**

راقص باليه وأستاذ رقص إنكليزي، تعلم في مدرسة السادلرز ويلز، وانضم إلى فرقته عام 1944، وراقص معها دور ببيرو في باليه "أركان في نيسان" لكرانكو. بعد أربع سنين من التدريس في جنوب إفريقيا. عاد عام 1958 إلى فرقة الباليه الملكية بمرتبة راقص رئيسي. راقص باليه في غاية النشاط، تميز وتفوق في تصوير الشخصيات المرححة والحزينة. أسس عام 1972 مدرسة "Holden Dance Center".

### **Holder, Geoffrey - هولدر، جوفري 1930**

راقص ومصمم رقصات إنكليزي، درس تقاليد رقص جزر الكاريبي. انتقل عام 1953 إلى نيويورك ودرس في معهد "Dunham"، وراقص على مسرح البرودواي والميتروبوليتان. صمم باليه "الأمير المبذر" لفرقة Ailey عام 1971، وصمم لفرقة هارلم باليه "باندا" و"دوغلا".

### **Holger, Hilde - هولغر، هيلد 1905 - 2001**

راقصة باليه ومصممة رقصات وأستاذة باليه نمسوية، درست تحت إشراف بودنفيزر. أسست عام 1926 مدرسة "فن، حركة، تعبير" درست فيها طريقتها في أداء الحركات التعبيرية.



غادرت ألمانيا عند صعود النازية، واقامت في بومباي حتى عام 1949 حين انتقلت إلى لندن، ومارست تعليم الرقص.

### **Holm, Hanya - هولم، هانيا 1893 - 1992**

راقصة باليه ومصممة رقصات ومدرسة باليه ألمانية، تعلمت في معهد



"Dalcroze"، ثم التحقت بمعهد فيثمان لتدرّس وتشارك في عروض فرقها. انتقلت عام 1931 إلى نيويورك، وأسست فيها معهداً ملحفاً بمعهد فيثمان. كونت عام 1936 فرقها الخاصة وصممت لها عدة أعمال مثل "ميل" و"Metropolitan day" و"Tragic Exodus". أسست عام 1941 في كولورادو مركز تعليم الرقص، أقامت فيه دورات تعليمية صيفية صممت رقصات قدمت خلال مسرحيات وأفلام موسيقية مثل "Kiss me Kate"، "Camelot"، "My Fair lady".

### **Homage to the Queen - تكريم الملكة**

مشهد راقص صممه أشتون، وقُدّم بمناسبة تتويج الملكة أليزابيث الثانية، على موسيقا من تأليف أرنولد قدمته فرقة السادلرز ويلز على مسرح الكوفنت غاردن عام 1953.

أربعة أزواج من الرقصين والراقصات يؤدون رقصات تمثل العناصر الأربعة.

### **Hopps, Stuart - هويس، ستيوارت 1942**

راقص باليه ومصمم رقصات ومدرس باليه إنكليزي، تعلم في مدرسة لندن للرقص المعاصر، ومع كانينغهام. ورقص مع عدة فرق باليه. بدأ عام 1970 بتصميم الباليهات لفرقة الباليه الإسكتلندية، وأضاف إليها فرقة باليه معاصرة.

### **Horosco, Marian – هوروسكو، ماريان 1927**

راقصة باليه وصحفية من الولايات المتحدة، درست في مدرسة جوليارد، ومدرسة "American Ballet"، وبدأت الرقص مع فرقة الباليه الروسية لمونتي كارلو، ثم مع باليه الميتروبوليان، وفرقة "باليه مدينة نيويورك"، وظهرت على مسرح البرودواي وفي عدة أفلام سينمائية. بدأت عام 1963 بإنتاج برامج باليه لمحطات التلفزيون. حررت العديد من المقالات في مجلات الباليه، وألفت عدة كتب في مجال من رقص الباليه.

### **Horschelt, Friedric – هورشيلت، فريدريش 1876 - 1793**

راقص باليه ومصمم رقصات وأستاذ باليه ألماني. عمل أستاذاً للباليه في مسرح فيينا، وأنشأ فيها فرقة باليه أطفال أثارت اعتراض الأوساط المحافظة. انتقل إلى ميونيخ وصمم فيها الباليهات حتى عام 1848.

### **Horta, Rui – هورتا، روي 1957**

راقص باليه ومصمم رقصات برتغالي. تعلم الرقص ضمن فرقة غولبنكيان، وفي مدرسة "American Dance Theatre" وعاد إلى ليزبون وتسلم إدارة فرقة رقص ليزبون. أسس عام 1991 فرقة "s. o. a. p. dance theatre" في مدينة فرانكفورت وتسلم إدارتها. صمم عدداً من الباليهات لأشهر فرق الرقص المعاصر أهمها "Pure" "Setup"

### **Horton, Lester – هورتون، ليستر 1953 - 1906**

راقص باليه ومصمم رقصات وأستاذ رقص من الولايات المتحدة، تعلم الرقص تحت إشراف بولم، وتأثر بالرقص الياباني ورقص الهنود الحمر. أسس عام 1934 فرقته الخاصة، وتوقف عن الأداء الراقص اثر رض أصاب عنقه، لكنه تابع تصميم الرقصات لفرقته. افتتح مسرحه الخاص عام 1948 في لوس أنجلوس.

أهم إنجازاته في مجال تصميم الباليه "The Beloved"، "Salome" "Conquest" "Totem incantation".  
يعد هورتون من أهم أساتذة الباليه في الولايات المتحدة، وكان له تأثير هام على طلابه أمثال:

. Alley, Trisler, Lewitsky, de Lavallade

### **House, Christopher – هاوز، كريستوفر 1955**

راقص باليه ومصمم رقصات كندي، بدأ تعلم رقص الباليه بعد تجاوزه العشرين من العمر في جامعتي أوتاوا وتورونتو، والتحق عام 1979 بفرقة "Toronto Ballet theatre"، وبدأ بتصميم الباليهات لهذه الفرقة، وتسلم إدارتها عام 1994، وصمم لعدة فرق كندية، مثل "National Ballet of Canada" و"Les Grands Ballets Canadiens".  
ومن أهم تصميماته "Schola Cantorum" و"Agitato" و"Café Dances" و"Timecode Break" و"Chiasmata".

### **Hoving, Lucas – هوفينغ، لوكاس 2000 – 1912**

راقص باليه ومصمم رقصات وأستاذ باليه هولندي، تعلم تحت إشراف جيورجي ويوس، وانتقل في منتصف أربعينيات القرن الماضي إلى الولايات المتحدة، وراقص مع عدة فرق باليه مثل فرق Graham و Bettis و Limon. رقص في العروض الأولى لباليهات أليمون وهيمفري. كوّن في بداية الستينيات فرقته الخاصة، وصمم لها عدة باليهات مثل "Icarus". درّس في عدة مراكز لتعليم الباليه مثل مدرسة "Juillard"، و مدرسة "Essen folkwang"، و "مدرسة الباليه السويدية الحكومية". تسلم إدارة أكاديمية روتردام للرقص مدة ثماني سنوات، وأسس عام 1984 في سان فرانسيسكو الـ "Dancelab" الذي تحول فيما بعد إلى "Hoving performance group". أهم تصميماته "Rush hour" و"Pits and Thumbs".

### Howard, Alan – هوارد، ألان 1930 - 2003

راقص باليه وأستاذ رقص من الولايات المتحدة. درس الرقص تحت إشراف E. Mc Rae، وانضم عام 1949 إلى فرقة الباليه الروسية لمونتي كارلو ولازمها حتى عام 1960. رقص مع عدة فرق باليه مثل فرقة "باليه مدينة نيويورك" وفرقة باليه "سلافينسكا". أسس في سان فرانسيسكو فرقة "Pacific Ballet Academy" وصمم لها عدة باليهات.

### Howard, Andrée – هوارد، أندريه 1910 - 1968

راقصة باليه ومصممة إنكليزية. درست تحت إشراف تريفيولفا ويريوبراجينسكا وكشيسينسكا. انضمت عام 1930 إلى "فرقة الباليه الروسية لـ Basil"، لكنها اعتزلت الرقص لأسباب صحية وتحولت إلى تصميم الرقصات. صممت العديد من الباليهات لفرقة "Ballet club" التي ساهمت في تأسيسها عام 1930. ومن أهم تصميماتها "سندريلا"، "Lady into fox" "الموت والفتاة" "حورية البحر". صممت عام 1940 باليه "الاحتفال العجيب" على موسيقا لفوريه فلاقت استحسان النقاد والجمهور. اعتمدت في تصميماتها على أبسط الوسائل التعبيرية، وتمكنت بشاعريتها من خلق المواقف الدرامية بتصميمات راقصة في منتهى الصفاء. من أهم تصميماتها "الليلة الثانية عشرة" "كرنقال الحيوانات"، "Selina".

### Howes, Dulcie – هوز، دولسي 1908

راقصة باليه ومدرسة رقص جنوب إفريقية. درست تحت إشراف هيلين ويب، ثم انتقلت إلى لندن وتعلمت الباليه والرقص الإيمائي تحت إشراف كراسكه وكارسافينا. رافقت الباليرينا بافلوفا في جولاتها، وعادت عام 1930 إلى جنوب إفريقيا. أسست عام 1934 مدرسة باليه ملحقة بجامعة كيب تاون، وكونت فرقة رقص تحولت فيما بعد إلى "فرقة باليه مدينة كيب تاون". غادرت فرقتها عام 1969 وتخلت عن إدارة المدرسة عام 1973.

### **Hoyer, Dore - هوير، دور 1911 - 1967**

راقصة باليه ومصممة رقصات ومديرة فرق باليه ألمانية، تعلمت في مدرسة "Gret Palucca"، وبدأت الرقص وتصميم الرقصات عام 1933. رقصت مع فرقة فيغمان وفي دريسدن وثراتز. أسست مدرسة رقص باليه في دريسدن، وأشرفت على إدارتها بين عام 1946 و1948. ثم تسلمت إدارة فرقة باليه دار أوبرا هامبورغ بين عامي 1949 و1951.

### **Hoyos, Cristina - هويوس، كريستينا 1946**

راقصة فلامينكو إسبانية، انضمت عام 1969 إلى فرقة Gades، ورقصت دور الخطيبة في "عرس الدم" عام 1974. كونت فرقها الخاصة بالتعاون مع Gades. رقصت الأدوار البطولية في أفلام ساورا. أسست عام 1989 فرقة "Ballet Flamenco Andaluca" اضطرت للاعتزال لإصابتها بمرض منعها من الرقص وتابعت نشاطاتها في تصميم الرقصات لفرقتها، وقدمت مساهمة كبيرة لتأسيس متحف باليه الفلامينكو في إشبيليا.

### **Hübbe, Nicolai - هوب، نيكولاي 1967**

راقص باليه دانماركي، تعلم في مدرسة الباليه الملكية الدانماركية وفي باريس والولايات المتحدة. انضم عام 1986 إلى فرقة الباليه الملكية الدانماركية، واختير راقصاً رئيسياً عام 1988. راقص باليه طويل القامة، قوي البنية، تألق في أداء الأدوار الرئيسية لباليهات بورنونفيل وفق التقاليد المحافظة للفرقة، ورقص الباليهات النيوكلاسيكية بأسلوب في منتهى الأناقة. انتقل عام 1992 إلى فرقة "باليه مدينة نيويورك". اعتزل الرقص عام 2008، وتسلم إدارة فرقة الباليه الملكية الدانماركية.

### **Humphrey, Doris - همفري دوريس 1895 - 1958**

راقصة باليه ومصممة رقص وأستاذة باليه من الولايات المتحدة، هي من طلاب مدرسة الباليه في وطنها. راقصة ذات تجربة ودراسة واطلاعات

واسعة ومتنوعة. بدأت بتعلم الرقص الكلاسيكي، مروراً برقص الصالونات، انتهاءً بالرقص الفولكلوري. بدأت الدراسة في مدرسة پاركر بشيكاغو والتحقت عام 1917 بمدرسة Danishawn في لوس أنجلس، وانضمت إلى فرقها ولازمتها حتى عام 1928 حين انتقلت إلى نيويورك وأسست مدرسة وفرقة باليه مع Weidman. تميز أسلوبها في تصميم الباليهات بالتجرد من التضخيم واستعراض البراعة والتمسك بمبدأ "رقص يتدفق من أعماق الراقص ويتجلى نحو الظاهر" وبعبارة أوضح، افتعال الحركة والسيطرة على تحولاتها لتعبر بصدق عن الحالة الانفعالية للحظة.

خلقت تصميمات حركية راقصة قدمت مجردة من أي مرافقة موسيقية مثل "Water Study" 1928، "حياة النحلة" 1928، "دراما الحركة" 1930. وكانت غالبية تصميماتها ذات مضمون درامي مثل "Shakers"<sup>(49)</sup> 1931، أو مضمون روحاني مثل "پاساكاليا" 1938، أو بحث مثالي مثل "New Dance" 1935.

اعتزلت الرقص عام 1944 لإصابتها بالتهاب المفاصل، وتابعت التدريس والتصميم وإدارة الفرق.

### Hus Family - عائلة هوس

أسرة راقصين فرنسيين نشطت في أوروبا خلال القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، وضمت:

أوغوست 1735 — 1781، راقص ومصمم باليهات، عمل في دار أوبرا باريس.

أوجين 1758 — 1823، ابن أوغوست بالتبني، رقص في ليون وبوردو وباريس وأسس فرقة باليه مسرح "La Monnaie".

---

49 - Shakers - الهزازون: فرقة دينية أمريكية يهتزون في صلواتهم.

بيير شقيق أوغوست، عمل في مسرح سان كارلو في نابولي مصمماً للباليهات ومديراً لمدرستها.

أوغوست 1820-1850، ابن بيير، رقص الباليه في فيينا وإيطاليا، وعمل مديراً لمدرسة باليه لاسكال.

### **Hutchinson, Ann - هوتشينسون، آن 1918**

راقصة باليه واختصاصية تدوين رقصات، درست تحت إشراف يوس وليمون، وانتقلت إلى نيويورك لمتابعة دراستها تحت إشراف غراهام وتودور وليمون. تعمقت في أبحاث تدوين الرقصات وبشكل خاص طريقة Laban، وعملت مع الأخير في لندن.

أسست وترأست "مكتب تدوين الرقصات" في نيويورك، وشاركت عام 1961 في تأسيس المجلس العالمي للتدوين الحركي بطريقة لابان.

درّست علم التدوين الحركي في معهد نيويورك للفنون الأدائية، وفي مدرسة "Juillard"، وفي لندن. ألقت مراجع هامة في مجال علم التدوين الحركي.

### **Hyltin, Sterling - هيلتين، ستيرلينغ 1985**

راقصة باليه من الولايات المتحدة، درست في دالاس، وفي مدرسة "American Ballet". انضمت عام 2003 إلى فرقة "باليه مدينة نيويورك". راقصة أنيقة وخفيفة الحركة تتمتع بتقنية حركة الساقين والقدمين في منتهى الخفة والثبات.

### **Hynd, Ronald - هيند، رونالد 1931**

راقص باليه ومصمم رقصات ومدير فرق باليه إنكليزي، درس تحت إشراف رامبرت، وانضم إلى فرقها عام 1949. انتقل عام 1952 إلى فرقة الباليه الملكية، واختير راقصاً رئيسياً عام 1952، وشارك في أداء

الأدوار الرئيسية للعروض الأولى لباليهات كرانكو مثل "أمير الياغود" و"أنثيغونيا".

صمم عام 1968 أولى باليهاته "قبلة الجنية" لسترافينسكي، وتسلم عام 1970 إدارة فرقة باليه أوبرا بافاريا. اتسمت تصميماته بالسلاسة وبوجود مساحة محببة من عامة الجمهور، وتنوعت إبداعاته إلا أنه اعتمد دوماً موسيقياً مرافقة يألّفها الجمهور مثل "تنويعات دفورجاك"، "الأرملة الطروب" - ليهار، "روزاليندا" - شتراوس، "الفراشة" - أوفنباخ، "أحدب نوتردام" - برليوز.