

الحياء الموسيقية

مجلة فصلية تصدر عن وزارة الثقافة
مديرية المسارح والموسيقا

تصميم الغلاف : محمد خير
المغربي

الجزء الموسيقي

مجلة فصلية

تصدر عن وزارة الثقافة — مديرية المسارح والموسيقا

العدد / 66 / 2014

رئيس مجلس الإدارة
وزير الثقافة
عصام خليل

المدير المسؤول
المدير العام
عماد جلول

رئيس التحرير
د. نبيل الأسود

أمين التحرير
د. نبيل اللو

هيئة التحرير
الهام أبو السعود
د. وائل النابلسي

الإخراج الفني

المراسلات باسم رئيس التحرير
مجلة الحياة الموسيقية

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

المحتويات

- 7 ■ كلمة العدد
- 9 ■ دراسات وأبحاث
د. نبيل اللو - الناي العربي
محمد - بعض المظاهر الابداعية في أداء الكمان الشرقي
45 الغربي

– الموسيقا بين المعنى والمفهوم
بشر عيسى
60

– النظريات الموسيقية – الجزء العاشر الزخارف الموسيقية
د. وائل النابلسي
68

■ تذوق

– الكلاسيكيون الحديثون
تأليف سيغموند سبيث
حنانا
ترجمة محمد
79
– لا تخف من استظهار الموسيقا
د. صادق فرعون
113

■ مؤتمرات

– مهرجان ومؤتمر الموسيقا العربية الثاني والعشرون
في القاهرة والاسكندرية
أبو السعود 120
إعداد: الهام
– بين الأغنية الوطنية والأغنية الثورية
د. يوسف
128
– الأغنية السياسية بين الوطنية والثورية
محمود قطاط 145
– الغناء الشعبي القديم في لبنان
أسعد مخول 156

■ معجم

– معجم الباليه حرف I
د. واهي سفریان
165

كلمة العدد

افقتنا منذ بداياتها التي لطالما كانت واثقة ورافقتها بشغف حتى الآن. كثيرا ما أرى باعتزاز كيف أن البعض، وهم ليسوا قلة، من طلبة المعهد العالي للموسيقى يحتفظون بالأعداد السابقة للمجلة وكثيرا ما يطلب مني، دون ان أستطيع التلبية، الأعداد التي لم يستطيعوا الحصول عليها. عندما بدأنا في إعادة نشر ترجمة كتاب "مبادئ التوزيع الموسيقي" لكورساكوف دهشت أيضا لعدد النسخ التي وصلتني من الكتاب الذي جمع وصور من أعداد المجلة وغلف من قبل الطالبة. يدهشني البعض منهم عندما يؤكد أن ذلك المقال نشر في ذلك العدد من الحياة الموسيقية في ذلك العام. يا للذاكرة التي تدل على مكانة المجلة حتى لدى الجيل الصاعد. ليسوا هم فقط بل نحن أيضا الذين اطلعنا عبر المجلة على مقالات مترجمة، تعرفنا من خلالها على الأعمال الأوبرالية ونصوصها، قرأنا البحوث حول الموسيقى العربية من قبل مختصيها، تابعنا البحوث الموسوعية المبسطة للأعمال الموسيقية ولمؤلفيها ولأشكالها وقوالبها بل وجمعنا "النوطات" الموسيقية التي كانت تنشر أحيانا في الصفحات الأخيرة منها. ببساطة لهذه المجلة إرث وفضل ودين علينا حتى الآن وخاصة الآن. وكما ذكرت في البداية رافقتنا المجلة ولا تزال ترافقتنا وسترافقتنا مستقبلا وطويلا.

ستتبع المجلة في الأعداد المقبلة خطة ذات عدة أهداف الأول منها هو تخصيص ملف في كل عدد لمحور يدور حول حدث أو مناسبة أو موضوع إشكالي يضيف إلى حياتنا الموسيقية ويتجاوب معها. الثاني هو في السير بالمجلة لتصبح، وقريبا جدا، مجلة تحتوي على باب محكم فيها. تم

مؤخرا توقيع عقد بين وزارة الثقافة وجامعة دمشق ينص في إحدى مواده على اعتماد المجلة لنشر الأبحاث الموثقة والمحكمة في ميدان البحوث الموسيقية. الملف المقبل سيدور حول موضوع الخبرات في تعلم وتعليم الموسيقى؛ هي مشاركة من قبل طلاب "ماجستير التأهيل والتخصص في التربية الموسيقية" في جامعة دمشق - كلية التربية. نقلة نوعية جديدة نرجو أن تضيف زخما إضافيا للمجلة. أما المحور الثالث فهو اعتماد النشر الدوري لما سنسميه "كتاب الحياة الموسيقية"؛ هي ليست بالفكرة الجديدة أو المبتكرة ولكنها ضرورية ربما. الهدف: تلبية ما يحتاجه المهتم، من طالب أو محترف أو هاو، من أعمال مترجمة ومؤلفة حول أبحاث ودراسات وموضوعات موسيقية مختصة. نطمح أيضا أن تستطيع المجلة طلب كتابة أو ترجمة كتاب أو بحث معين ليُلبي الحاجة الماسة إليه أو ليغطي نقص في مكتبتنا الموسيقية وهو كثير في الواقع. كل الأساتذة والطلبة في المعاهد والكليات الموسيقية سيرحبون ويساعدون على ذلك، نأمل ونرجو ذلك. ستعين لجنة من المختصين الذين سيحددون، جماعة، ما نحن بأشد الحاجة إليه. سنبدأ بكتاب "مبادئ التوزيع الموسيقي" الذي ذكرته سابقا ترجمة الأستاذ باسل ديب داوود والذي نشر سابقا في المجلة في عدة أعداد. سنقوم بذلك بعد إعادة تصفيفه وتحقيقه وتثبيت الشواهد الموسيقية فيه. يأتي المحور الرابع لتوسيع أفق المجلة عن طريق تفعيل التواصل والمشاركة من قبل الباحثين من خارج القطر والاستفادة من خبراتهم وأبحاثهم وفي توزيعها في البلدان العربية بشكل أكثر فعالية وهو تحصيل لما ستقدمه المجلة من جديد مقبلا؛ للمجلة جمهورها خارج القطر أيضا.

ما نأمله: الجدية والعمق، المثابرة، البحث، رفق الحياة الموسيقية السورية، التواصل والمشاركة، الشجاعة في النقد،

التجديد وتلبية شروط جمالية أصبحت ضرورية حالياً، أن تصبح "الحياة الموسيقية" مجلة مرجعية، أن تصبح صفحاتها مرفأً للمبدعين والموسيقين السوريين ومنبراً لهم وأن لا نخذل الآمال؛ أهذا كثير؟

رئيس

التحرير

د. نبيل الأسود

الناي العربي

د. نبيل اللو

لو قلنا إن الثقافة نتاج التربة التي توجد عليها لما خالفنا في قولنا أحداً. ولو قلنا أيضاً إن التربة هي التي تبتدع فنّها وتطبعه بطابعها فلن نكون قد عارضنا في قولنا هذا أيضاً أحداً، فالفن والثقافة هما نتاج الأرض التي يعيشان عليها وفعلهما وحده هو فعل الإنسان: صانعهما ومتذوقهما.

ولعل أصدق مثل وأبلغه إذا ما تحدثنا عن علاقة الموسيقى بالتربة التي تنشأ فيها أن تكون آلة الناي: تلك القصبية التي تنمو على ضفاف الأنهار والبحيرات والمسطحات المائية العذبة، تلتفحها الشمس بحرارتها ونورها فتجففها وتحدث في سيقانها الطويلة شقوقاً، ثم

تضرب بها الريح فتُخرج منها صفيراً لعله أول نغم صدحت به الطبيعة واسترعت انتباه الإنسان.

الناي آلة من آلات التخت الشرقي الذي يتألف عادةً من: عود وقانون وناي ورق، ثم دخل الكمان عليه بدورانه الشرقي ولحقت به بعد ذلك آلة التشيللو لترخم الأصوات الصادرة عن التخت كله.

وصوت الناي صوت محبب في آذان العامة منفرداً في تقاسيم غالباً ما يكون طابعها حنيني شجني حزين، أو مرافقاً لآلات التخت، أو مصاحباً للفرقة الموسيقية العربية الموسّعة التي ظهرت في نهاية النصف الأول من القرن العشرين وتوسّع عتادها الآلي ينفرد من أنّ لآخر بجملته موسيقية يعزفها بمصاحبة باقي آلات الفرقة الموسيقية مما استحسنه ذوق المؤلف الموسيقي أو موزّع العمل أو قائد الفرقة الموسيقية أحياناً. وما زلنا نرى الناي في التخت الشرقي وفي الفرق الموسيقية يجلس إلى يسار عازف القانون يؤدي دوراً كُتب له، أو ينفرد بجملته، ونادراً ما يُترك له فسحة تقاسيم، إلا في التخت أو في الفرق الموسيقية التي اختصت بتقديم الأعمال الغنائية والآلية التراثية والشعبية.

الطبيعة هي التي علّمت الإنسان النفخ في الناي، إذ تعلّم منها محاكاة الريح التي تضرب القصب المشروخ بفعل حرارة الشمس، يصدر صوتاً، بل أصواتاً، بعضها شجي حنون وبعضها مخيف، خصوصاً إذا ما سمعها الإنسان في الظلام الدامس في ليلة تعصف فيها ريحٌ صرصر. وهذه ظاهرة ما زلنا حتى يومنا هذا نسمعها رغم زحف المدينة والتهامها كل ما يحيط بنا فكيف يمكننا أن نتصور ما كانت عليه الحال قديماً يوم كانت الطبيعة بكرّاً وعيش الإنسان فيها لا يتعدى رقعةً متناهية الصغر والشأن فيها؟

علّمت الطبيعة الإنسان القديم أن النفخ في قصبية مفتوحة الطرفين يصدر نغمةً مرهونةً بطول القصبية، ولعله بالتجريب قد جوّف قصبات مختلفة الأطوال استصدر منها نغماتٍ مختلفة". هكذا

يمكننا تخيل بداية رحلة اكتشاف الناي آلة موسيقية. ولعله نفخ مرة في قصبه أصدرت صوتين أحدهما من فتحته السفلية وثنائهما من شرخ موجود على سطحه فاكشف الإنسان بالمحاكاة والتجريب مسألة فتح ثقب في جسم القصبه. كانت تلك مرحلة الاكتشاف الثانية إذ جعل القصبه الواحدة تُحدث أكثر من نغمة. والتجارب الكثيرة هي التي علمته سمعاً كيفية استخراج نغمات مختلفة من قصبه واحدة. وتدرج قوة نفخه فيها علمه استصدار أصوات مختلفة الشدة. والرحلة التي نصفها هنا احتاجت سنين طويلة وتجارب كثيرة وأجيالاً متعاقبة كي تشهد ولادة الناي على النحو الذي وصلنا. ونحن هنا نستنبط عقلياً ما يمكن أن تكون عليه رحلة القصبه من ضفة ترعة أو ساقية أو مسطح مائي أو نهر أو بحيرة إلى شفتين متكورتين ينفخ صاحبها فيها من روجه وتتحرك أصابعه على ثقبها مصدرة نغمات مختلفة.

ارتبط الناي في أذهان العامة بالتمهيد لرفع الأذان وخصوصاً أذان الفجر في الإذاعات العربية أو بعد رفعه. كما ارتبط صوته بالتمهيد لرفع أذان الإفطار (المغرب) في رمضان وبعده مرتجلاً تقاسيم تبعث على الخشوع، ولعلها الآلة الموسيقية النجم من بين سائر آلات التخت الشرقي في مثل هذه المناسبات. وهي حتماً لم تكن كذلك في المناسبات التي ذكرناها وإنما الذي جعل لها هذه الصورة الصوتية هو المذياع والرأي ودخلا كل بيت فترسخ صوت الناي في وجدان الناس مرتجلاً في أوقات طيبات.

ما هي آلة الناي؟ كيف نوصفها؟ وكيف نصنعها؟ أسئلة سنجيب عليها تباعاً.

الناي من فصيلة الآلات الهوائية، يخرج منها النغم بدخول الهواء إلى تجويفه بدفعه من فم العازف وخروجه من الثقب المحفورة على وجهه، يُخرجه العازف بأصابعه متلاعباً به محدثاً نغمة من كل ثقب فيه. وهذا توصيف تبسيطي جداً سنجوده ونحدده لاحقاً.

يقول الفارابي في كتاب الموسيقى الكبير يعرف بالآلات الهوائية: "إن هذه الآلات إنما تحدث فيها النغم بمصاكة الهواء السالك في المنافذ المعمولة فيها." (1) أما فيما يتصل بكيفية حدوث حدة النغم في هذه الآلات فيقول الفارابي: "حده النغم وثقلها تحدثان في هذه الآلات، إما بقرب الهواء السالك من القوة التي دفعته فنذته في التجويف أو يبعده عنها، من قبل أن الهواء السالك متى كان قريباً من الدافع له كانت حركته أسرع ومصادمته أشد، فتصير أجزاؤه أشد اجتماعاً فيكون الصوت الكائن عنه أحده، وكلما بُعد عن المحرك له كانت حركته أبطأ ومزاحمته أضعف، فتكون النغمة الكائنة عنه أثقل" (2).

الناي نايات، بمعنى أن الناي ليس آلة واحدة منفردة يعزف عليها عازف الناي كل شيء كما هو حال عازف العود وعازف القانون وعازف الكمان الشرقي. ففي حين يكفي أعضاء التخت الشرقي بآلة واحدة يكون لعازف الناي نايات إذ إن لكل نصف درجة موسيقية نايًا خاصاً بها يُسمى بها يعزف عليها عازف الناي مصاحباً المطربين والمنشدين وفق طبقات أصواتهم. وهي عموماً تنقسم على النحو التالي: ناي أساسي، نايات مساعدة، نايات إضافية سنفصلها لاحقاً.

لا تكاد تخلو ثقافة من ثقافات العالم، أو حضارة من حضاراته، من ذكر الناي أو ما يشبهه. ولعل السبب أن يكون ما قد ذكرناه في مقدمتنا من أن التربة والماء والقصب والشمس والهواء عناصر من الطبيعة تشاركت معاً في لفت انتباه الإنسان إلى أن القصب المشروخ بفعل حرارة الشمس يصدر صوتاً عندما تضرب فيه الريح. ونحن عندما نتكلم عن "المشتركات" الإنسانية في نواح متعددة بدءاً من مشاعر الإنسان ومروراً ببعض المفاهيم التي

¹ — محمد بن محمد الفارابي، كتاب الموسيقى الكبير، تحقيق وشرح غطاس عبد الملك خشبة، دار الكتاب العربي، القاهرة 1967، ص 771.

² - المرجع السابق، ص 772.

دخلت المزاج والتقاليد واللغات، نذكر الناي على أنه أحد هذه "المُشترَكَات" الإنسانية في الموسيقى وإن اختلفت أشكال هذه الآلة عند بعض الأقوام لتعذر وجود القصب عندهم.

تعني كلمة "ناي" بالفارسية⁽¹⁾ "قصب" للدلالة على أصل مادتها وتستخدم العربية كلمة القصب إلى جانب استخدامها ناي، كما وتستخدم كلمة الغاب بالمعنى نفسه للدلالة على قصبه مفتوحة الطرفين، مجوّفة مفرّغة من لبابها الأبيض الطري وتفتح فيها ثقوب لاستصدار أصواتٍ منها عن طريق النفخ.

وإن كان الإنسان البدائي قد عرف أول ما عرف من الآلات الموسيقية الإيقاعية منها، فإن الناي ربما تصدّر قائمة الآلات المصوّتة نغماً بفعل الظاهرة الطبيعية التي أسلفنا ذكرها.

الناي عند الفراعنة⁽²⁾

ظهرت آلة الناي في نقوش الفراعنة المختلفة، ولعل تواتر ظهورها أن يدل على أهميتها كألة تُستخدم أولاً في الطقوس والشعائر الدينية، إذ أن نقشها على جدران المعابد لا يبرره سوى استخدامها في ممارسة الطقس الديني. غير أن أقدم أثر عُثر على الناي حتى الآن

¹ _____ "الناي، لفظ فارسي (أنظر: المعجم في اللغة الفارسية، وفي مفاتيح العلوم للخوارزمي قوله: "الناي هو المزمار...")، [وهو] يعني القصبه المجوّفة، من خشب الغاب، التي تُهيأ لأن يُمر فيها، فهو منذ أول الأمر آلة نفخ من جنس المزمار، غير أنه نوعٌ منه منفرد، يختلف عن المزمار الناطقة، ذوات المباسم، أو الألسنة المصوّتة، وذلك بأن يعتمد المؤدي على التحكم في عمود الهواء النازل مائلاً على جدار الأنبوية، ثم إخراج النغم من الثقب المفتوحة فيه، بالتبديل عليها بالأصابع، كما في المزمار. وهو قديم العهد، يرجع إلى أواخر القرن الرابع الهجري، بعد ظهور طبقات المتصوّفة في الإسلام، عندما دعت الحاجة إلى تلحين المدائح النبوية وأشعار الجهاد والتسناك... فكان الأثرأك أصحاب التكايا أكثرهم اعتناءً بهذه الآلة، فاشتهرت عندهم في تكايا المولوية (أتباع مولانا جلال الدين الرومي المتوفى سنة 672 للهجرة). ولفظ الناي لم يرد في مؤلفات أصحاب الموسيقى خلال القرون الأربعة الأولى، فلم يذكره الكندي، ولا الفارابي". أنظر: غطاس عبد الملك خشبة، المعجم الموسيقي الكبير، المجلد الخامس، ص 236-238.

² - عرف المصريون القدامى آلة الناي في الألف الثامن قبل الميلاد، في عهد الدولتين القديمة والوسطى، ولم ينقطع ذكرها أو استخدامها بعد ذلك التاريخ.

أنظر: صبحي أنور رشيد، الآثار الموسيقية في مصر القديمة، ص 99.

منقوش على حجر من الأردواز يعود إلى فترة تسبق ظهور الأسر المصرية القديمة. كما تدل النقوش على أن قدامى المصريين قد عرفوا أنواعاً مختلفة من النايات إذ تُظهر نقوش المقبرة رقم 90 في أهرامات الجيزة نقشاً لِنايٍ طويل متعدد الثقوب في مشهد صيد، ونقشاً آخر لإبن أوى يعزف على الناي. كما عُثر على ناي في المقبرة الملكية يعود تاريخه إلى 1450 ق.م. حُفرت فيه ثقبٌ أربعة، المسافات فيما بينها متساوية⁽¹⁾. ولعل مقبلات السنوات كاشفة لنا آثاراً كثيرة بتواريخ أقدم.

النايات التي استخدمها الفراعنة المعروفة حتى الآن:

— الناي الطويل: وهو بطول قامة رجل متوسط الطول ينفخ فيه العازف واقفاً، صوته غليظٌ خافت، ويتطلب من العازف مقدرة نفخ كبيرة واستخدامه نادر لصعوبة حمله والتنقل به وصعوبة النفخ فيه.

— الناي القصير: ويبلغ طوله 60 إلى 80 سنتمترًا تُحفر فيه ثقب تترأوح من اثنين إلى ستة ثقب تقع في النصف الثاني من الناي قياساً إلى الجهة التي ينفخ فيها العازف. وتكون وضعية عازفه جالساً على إحدى ركبتيه كما أظهرت النقوش وهو يمسك بالناي مائلاً من ناحية الفم إلى جهة اليسار، وهو أكثر شيوعاً في الاستخدام من الناي الطويل.

— نايات بثقوب ثلاثة أو أربعة أو خمسة ثقب وأحياناً سبعة بعضها موجودة في المتحف البريطاني⁽²⁾.

الناي في الحضارة الآشورية

ظهرت الإشارات الموسيقية الأولى عند الآشوريين في منتصف القرن الثالث عشر قبل الميلاد. وما عُرفَ عن الناي عندهم يماثل ما أسلفنا فيه عند الفراعنة من حيث عدد ثقوبه وطول القصب

1 - سليم الحلوة، تاريخ الموسيقى الشرقية، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، (بلا تاريخ)، ص.ص 74-75.

2 - رضا بدير، ياسر الشافعي، آلة الناي ونشأة الموسيقى وتطورها، مكتبة مدبولي، القاهرة 2004، ص 99.

وطريقة إمساك العازف به ومناسبات استخداماته الدينية والدينية⁽¹⁾.

الناي عند الفرس

يعد الفرس أول من استخدم الناي في موسيقاهم. وكانوا يسمون كل آلة مصنوعة من نبات الغاب مفتوحة الطرفين مزمارة، وعُرفت له أسماء أخرى بأشكال مختلفة سمّوها: قصبية، ، قصابة، شبابة، وهي مصنوعة كلها من نبات الغاب أي القصب. ومن ثم فرّق الفرس تسميةً بين الناي المصنوع من القصب رخم الصوت فأطلقوا عليه إسم: (ناي نارم) أي الصوت الرخو، تقريباً له عن المزمارة شديد الصوت حادّه الذي أطلقوا عليه إسم (صور ناي) المعروف عندنا اليوم بالصرناي، أو الزرناي أو الزورنا وهي آلة نغمية خشبية حادة الصوت بعيدة المدى تستخدم في الاحتفالات الشعبية لإرقاص حلقات الرقص الشعبي والذبكة يصاحبها الطبل الكبير.

وقد ورد ذكر الناي في **الكتاب المقدس**: سفر التكوين، الآية الرابعة: السورتان رقم 20 — 21، وتشيران إلى أن "دانيال" كان راعياً وأخوه "يوبال" كان يضرب بالعود وينفخ في المزمارة. كما ورد في سفر الملوك: الآية الأولى: السورة رقم أربعون. وورد في سفر يهوديت: الآية الثالثة: السورة العاشرة: "واستقبلوه بالأكاليل والمصابيح، راقصين بالطبول والنايات". وفي سفر إشعيا: الآية 30: السورة 29: "تكون لكم أغنية كليلة تقديس عيد؛ وفرح قلب؛ كالسائر بالناي؛ ليأتي إلى جبل الرب، إلى صخر إسرائيل".

ورد ذكر الناي في مخطوط عربي يعود تاريخه إلى القرن الخامس عشر يقول:

¹ - عاطف إمام، دراسة مقارنة لأهم أساليب العزف على آلة الناي في مصر وتركيا، ص.ص 21-

"كان مزروعاً تحت الجبل قليل من القصب.. فلما كان القصب ليس له ثمرٌ يجنى؛ أودع الله فيه هذا السر الغريب المعنى، وذلك أن النور دخل من جانب وخرج من آخر، فاحترق من نور الله تعالى؛ فاكْتَسَب هذا السر الإلهي؛ ولهذا تغالوا في القصب (الناي)، حتى صنعوه من الفضة والذهب والنحاس والخشب، فما أغنى عن القصب إلا القصب." (1)

الناي عند العرب

عُرِف الناي عند العرب باسمه الفارسي (الناي) رغم وجود إسم عربي واضح صريح له (قصب). وأغلب الظن أن العرب عرفوا الناي الفارسي في الجاهلية لقرب بلادهم من بلاد فارس ولما كان بينهم من تجارة وحلّ وترحال. وأن هذا الناي انتقل في الأرض التي سكنها العرب وفتحوها فيما بعد في عهد الدولتين الأموية فالعباسية. ولا يعني هذا أن الناي الفارسي يصدر ما يصدره الناي العربي ويُعزف عليه بالطريقة نفسها التي يعزف فيها بالناي العربي إذ إن فروقات النغم المعروفة بين الموسيقى العربية والموسيقا الفارسية ظاهرة في النايين من حيث اختلاف درجة ثلاثة أرباع الصوت فيهما، فضلاً عن أن الناي الفارسي مغلّف مدعم بقطعة معدنية من الجهة التي ينفخ فيها العازف في حين يخلو الناي العربي من هذا. والفروقات التي أسلفناها ظاهرة أيضاً في الناي التركي من حيث إصدار النغمات فضلاً عن تغليف الأثر الك الناي من جهة العازف بمبسمٍ من العاج أو العظم.

يُطلق على الناي تسميات كثيرة نذكر منها: الزير، الفحل، المنجارة، المنجيرة، المصفار، المزمار، الصورناي، الزورنا، الشبابة، اليراع، الزمارة، القصب، الموصول، الصفارة، الغيطة، والزركة.

1 - كشف الهموم والكرب في شرح آلة الطرب، ص 240 - 242، وهو مخطوط مجهول المؤلف يرجع تاريخ تأليفه إلى القرن الخامس عشر الميلادي، ذكره د. محمود قطاط في بحثه: "آلة الناي ضمن فصيلة الهوائيات، مقارنة تاريخية أورغانولوجية"، بحث مقدم إلى الندوة العلمية (آلات النفخ التراثية في الموسيقى العربية)، نظمتها المجمع العربي للموسيقا على هامش الاجتماع العشرون لمجلسه التنفيذي في تونس في الفترة الواقعة بين 25 و29 آذار\مارس 2008، ص 6.

تطرق العلماء الفرنسيون الذين رافقوا نابوليون بوناپرت في حملته على مصر إلى آلة الناي فذكروا لها أسماء مختلفة أحصوها ودونها في **وصف مصر**.⁽¹⁾ فذكروا:

- الناي شاه: الناي الكبير.
- الناي كوشوك.
- الناي سفرجة.
- الناي المطلق.
- الناي جرف: الناي الصغير.
- الناي الحسيني.
- الناي إبنان.
- الناي شاه منصور.
- الناي قرّة.
- الناي العراقي: الناي البابلي المدوزن على مقام العراق.
- ناي نه ونيم: ناي بتسع عُقل ونصف العقلة.

1 – وضعيات عازف الناي للعزف على الآلة⁽²⁾

للناي، شأن الآلات الموسيقية كافةً، وضعيات للعزف عليه لأداء متقن تعتمد الجسم والذراعين وأصابع اليدين والشففتين. وضعية جسم عازف الناي: جسم العازف جالساً كان أم واقفاً يجب أن يكون قائماً مسترخي الكتفين مستقيم الظهر مرفوع الرأس باتجاه الأمام. وضعية ذراعي عازف الناي ويديه: تثنى الذراعان عند الكوع، وترفعان إلى مستوى يناسب العازف. كفا اليدين مقوستان تمسكان بالناي.

¹ - وصف مصر: الجزء السابع، القاهرة، مكتبة الخانجي، 1981، ص 157.

² - محمود عفت، أصول دراسة الناي، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، 1968، ص.ص 10 - 11.

وضعية أصابع عازف الناي: توضع الأصابع فوق الثقوب بحيث تسدهما تماماً كيلا يتسرب منها الهواء وتتوضع أصابع اليدين اليمنى واليسرى كما هو مبين في الجدول التالي:

اليمنى	اليسرى
- يوضع البنصر فوق الثقب 1 ⁽¹⁾	- يوضع البنصر فوق الثقب 4
- توضع السبابة فوق الثقب 2	- توضع الوسطى فوق الثقب 5
- توضع السبابة فوق الثقب 3	- توضع السبابة فوق الثقب 6
- يوضع الإبهام بين الثقبين 3 و4 للإمساك بالناي.	- يوضع الإبهام فوق الثقب الخلفي

وضعية شفطي عازف الناي: تُزَمَّ الشفتان على شفة الناي العليا بزاوية متفرجة.

كيفية إصدار الصوت من الآلة: يُزفر الهواء المخزون في الرنتنين زفراً رقيقاً حتى يصدر الصوت الناتج عن اصطدام الهواء بعم الناي. وعلى العازف أن يتجنب انتفاخ أوداجه إذ لا يتطلب العزف على الناي زفراً قوياً بل نفساً هادئاً.

مجموعة النايات التي يعزف عليها عازف الناي: عدد النايات اللازمة لأداء الموسيقى العربية ثلاثة عشر نايًا تندرج ضمن ثلاث طبقات صوتية على النحو التالي:

المجموعة الأولى: نايات الطبقة الصوتية الكبيرة

¹ - أنظر ترقيم ثغوب الناي في الملحق المرفق.

1 – دوگاه. 2 – بوسلك. 3 – نوى. 4 – حسيني.
تتبادل طبقتها الصوتية مع الطبقة الصوتية العالمية الواقعة بين:
438 و445 نذبذة.

المجموعة الثانية: نايات الطبقة الصوتية الصغيرة.
— راست. — جهاز كاه.
عجم.

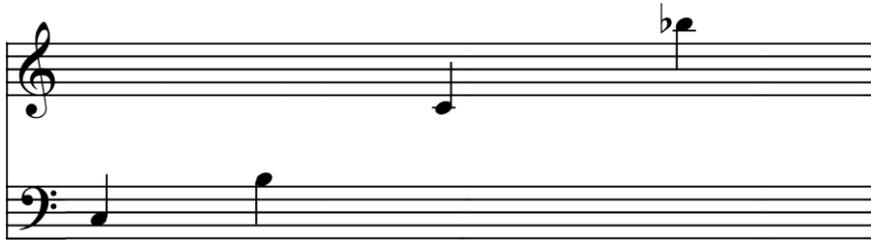
وتتخفض طبقتها بعداً طنينياً كاملاً عن الطبقة الصوتية الكبيرة.

المجموعة الثالثة: نايات الطبقة الصوتية المتوسطة.
1 – دوگاه ونصف. 2 – بوسلك ونصف. 3 – نوى ونصف.
4 – حسيني ونصف.

وكما يظهر من تسمياتها هي نايات طبقتها الصوتية تزيد أو
تتقص نصف درجة عن الطبقة الأصلية، ففي الطقس الحار ترتفع
الطبقة الصوتية قليلاً، وفي الطقس البارد الرطب تهبط الطبقة
الصوتية قليلاً. أو يعزف بها العازف مصاحباً لمطرب لا يتقيد بالطبقة
الأصلية⁽¹⁾.

2 – النغمات الصوتية التي تصدر عن كل ناي:

1 – الحدود الصوتية لناي الدوكاه.



¹ — وهناك ناي يسمى ناي الماهور (سي بيكار)، وناي كردان (جواب ناي راست)، وناي المخير (جواب ناي
الدوكاه). ولا تندرج هذه النايات الثلاثة ولا تدخل ضمن تصنيف الطبقات الصوتية الثلاث التي ذكرناها إذ إنهما
قليلة الاستخدام لحدة أصواتها ومخافتها للذوق الطربي الرخيم الذي تفضله موسيقانا الشرقية، كما وتجاوي الصورة
الصوتية الذهنية التي تكونت عند المستمع الشرقي والعربي عموماً عن آلة الناي الشجية الرحيمة.

2 – المساحة الصوتية لناي الراس.

2 – المساحة الصوتية لناي الراس.

7 – المساحة الصوتية لناي العجم.

7 – المساحة الصوتية لناي العجم.

3 – صعوبات عازف الناي في قراءة المدونة الموسيقية

على عازف الناي أن يجيد قراءة المدونة الموسيقية (النوتة) إجابةً تامةً لكي يتمكن من تنفيذ الأعمال الموسيقية في الحفلات والاستوديوهات. ولئن كانت مهارة القراءة تحتاج لتدريب وصقل للعازفين كافةً، وهي مهارة تكتسب بالتدريب المتواصل المتدرج في صعوباته، فلقد تبدو، وهي حتماً كذلك، عند عازف الناي صعوبةً بل صعوبات تفوق صعوبات زملائه ممن يعزفون على الآلات الأخرى. وسبب هذه الصعوبة يكمن في أن على عازف الناي أن يتقن قراءة مدونات بقدر عدد النايات الثلاث عشرة التي تلزمه لأداء مهمته كعازف. من هنا ظهر وشاع إجابةً عازفي الناي قراءة بعض مدونات الناي دون غيرها.

4 – مناهج تعليم العزف على آلة الناي

تطورت تقنيات العزف على آلة الناي بفضل جهود عازفين متمكنين أدلى كل منهم بدلوه بتأليف منهج دراسي تدريبي تدرّجي فني بآنٍ معاً طرح فيه وجهة نظره في تطوير مهارات عازف الناي إنطلاقاً من تجربته العملية.

لكل آلة من الآلات الموسيقية خصوصيات تتصل بطبيعة صوتها وطريقة صنعها والمهارات التي تتطلبها من العازف المتدرب لإجادة العزف عليها. من هذا المبدأ البسيط انطلقت فكرة تأليف مناهج تعليم العزف على الآلة الموسيقية: منهج متدرّج لكل آلة. وقد خدم الغربيون موسيقاهم في هذا خدمات جليلة، في حين ظلت المحاولات الطيبة في تعليم العزف على آلاتنا الشرقية قاصرةً في مناحي كثيرة تفتقر إلى التماسك وأحياناً إلى الهدف، الذي يجب أن يكون في كل الحالات تطوير أداء العازف على آله.

لا يُقصد من تأليف مناهج العزف تعليم الطالب وتدريبه على عزف مقطوعات موسيقية فليس الهدف من المنهج هذا وإن كان

على المنهج أن يورد في متنه مؤلفات يتطلب عزفها مهارات وتقنيات كانت موضوع درس من الدروس تدرب الطالب عليها.

4 – 1 – نظرة في أهم مناهج تعليم العزف على آلة الناي

مؤلف المنهج	جنسيته	تاريخ صدوره	عنوانه
1	مصري	1967	دراسة الناي بالطريقة العلمية
2	مصري	1968	أصول دراسة الناي
3	تونسي	1995	الناي وطريقة تدريسه
4	لبناني	2000	منهج آلة الناي (قصب)
5	مصري	بلا	الناي بالغمّاز

5 – المهارات المطلوب تحصيلها عند عزف الناي

- ضبط التنفس والتحكم به.
- سلاسة تحريك أصابع اليدين اليمنى واليسرى.
- العفق.
- الزغردة بالأصابع.
- سلاسة الانتقال بين نغمتي القرار والجواب.
- تساوق حركة الأصابع والشففتين أثناء الانتقال بين نغمتي الجواب والقرار.
- مرونة الرسغين.
- سهولة فتح أصابع اليد بالأصوات الغليظة.
- مرونة تبادل الأصابع مع حركة الشفتين في عزف المسافات.

6 – أهم عازفي الناي في الوطن العربي

سوريا: علي الدرويش، عبد السلام سفر، سليم كسور، زياد قاضي أمين، وفاء سفر، مسلم رحال.

لبنان: نعيم بيطار، سمير سبليني، أنطوان سويد، رالدا سالم.
الأردن: حسن الفقير.

مصر: علي صالح، أمين بزري، جرجس سعد، الشيخ محمود صبح، عزيز صادق، حسين فاضل، علي الحفني، اسماعيل البديري، محمود عفت.

6 - 1 - نبذة عن أشهر عازفي الناي في مصر أمين بزري (1865 - 1935)

ولد بالقاهرة سنة 1865 وتوفي فيها سنة 1935. كان أشهر عازفي آلة الناي في أواخر القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين. تعلم العزف على يد أحد المولوية الأتراك. فقد بصره وهو في العشرين من عمره إثر صدمة نفسية ألمّت به. تتلمذ عليه جرجس سعد، كان بارعاً في التصوير لدرجة أنه كان يستعمل عقلة ناي واحدة خلال الحفلة مهما تغير المقام، وكان يمتاز بنفس طويل صافي وحلاوة. كان عضواً في تخت عبده الحامولي.

علي صالح (1867 - 1940)

جده عازف القانون الشهير محمد عبده صالح اشترك بالعزف مع جميع مطربي النصف الثاني من القرن التاسع عشر وكذلك مطربي العقدين الأول والثاني والثالث من القرن العشرين.

سجل أسطوانات مع الحاج سيد السويسي (عود) وعبد العزيز القباني (قانون). كان أحد الموسيقيين الذين أوفدهم الخديوي إسماعيل إلى الأستانة (استانبول) مع المطربين محمد عثمان وعبده الحامولي والشيخ يوسف المنيلوي، وإبراهيم سهلون (كمان)، ومحمد العقاد الكبير (قانون)، وأحمد الليثي (عود)، وذلك للغناء

في حضرة السلطان عبد الحميد الثاني وقد منحه السلطان وسام
المجيد.

جرجس سعد العريف

ولد في القاهرة سنة 1878 وتوفي فيها في منتصف القرن
العشرين. كان يعمل عريفاً بالكنيسة. تتلمذ على العازف أمين بزري.
عزف مع صالح عبد الحي، ومحمد عبد الوهاب، وكان أول عازف
ناي بفرقة أم كلثوم.

كان يجيد الصوت المزدوج في آلة الناي، ويرتجل التقاسيم
ببراعة لا مثيل لها وقد امتاز بجمال الصوت ورقة القفلات، جعلته
من كبار مبدعي التقاسيم والارتجال في عصره، وكان أول من
استعمل البشفرة وهو جزء يوضع على مبسم الناي يقلل من قطر
المبسم إذا كان الناي من النايات العريضة، وهو ما كان متبعاً لدى
عازفي الناي الأتراك.

عزيز صادق

ولد بالقاهرة سنة 1900 وتوفي سنة 1965، والده أحمد بك
صادق كان يعمل بسرايا عابدين في فترة حكم السلطان حسين. التحق
بفرقة الموسيقى بالمدرسة الفرنسية التي كان يدرس فيها، أنهى
دراسته الثانوية وعين في وزارة الزراعة.

أحب آلة الناي من خلال استماعه للفرق التركية ومن المولوية
الأتراك المقيمين في مصر كما كان يستمع لكل من أمين بزري
وجرجس سعد. تعلم العزف على آلة الناي، وعمل في تخت محمد
عبد الوهاب وقد استعان به في أفلامه السبعة، كما كون فرقة
خاصة به تضم كبار العازفين وتحمل اسم فرقة الراديو الشرقية
قدمت العديد من الوصلات الموسيقية منذ عام 1935 بالإذاعة
المصرية. عين في أوائل الخمسينات قائداً لفرقة موسيقا الإذاعة
وكان له إسهام في التوزيع الموسيقي كأوبريت مجنون ليلي غناء
محمد عبد الوهاب وأسمهان. كثير من موسيقات محمد عبد الوهاب

كانت من توزيعه. وزّع نشيد الجامعة لأم كلثوم في فيلم "نشيد الأمل" من ألحان محمد القصبجي.

حسين فاضل (1936 - 1974)

ولد ببلدة ميمون، مديرية الغربية في 1916/8/3. في بداية حياته التحق بمعهد الاتحاد الموسيقي بالقاهرة، وتعلم العزف على آلة الناي على حلمي عبد العزيز قطة، وبعد أن أتم دراسته بتفوق عين أستاذاً لآلة الناي بالمعهد نفسه. بدأ حياته العملية متنقلاً بين عدة فرق منها فرقة يوسف عز الدين وفرقة فوزي منيب. عزف مع أم كلثوم وفريد الأطرش ومحمد فوزي وليلى مراد وغيرهم. عمل عازفاً لآلة الناي بالفرقة الموسيقية للإذاعة المصرية وكان أحد أفراد خماسي الإذاعة الذي كان يرأسه محمد عبده صالح، اشتغل لفترة بالفرقة الغنائية الاستعراضية، وفرقة الموسيقى العربية بقيادة عبد الحليم نويرة. سافر إلى ليبيا في أواخر حياته لكنه لم يبقَ فيها طويلاً إذ داهمه المرض فعاد إلى مصر وتوفي عام 1974.

السيد سالم

ولد في 1920/2/12، في محافظة أسيوط، تعلم العزف آلة القولة (السلامية - السبس - الستاوية) وكذلك على آلة الناي على يد سيد الضو من مواليد محافظة أسيوط أيضاً.

عندما تمكن السيد سالم من العزف على آلة الناي رحل إلى القاهرة، وقابل صاحب ومدير معهد الإتحاد إبراهيم شفيق، الذي شجعه وسجله بمعهد الإتحاد فتعلم قواعد الموسيقى العربية والتصوير على الناي لدرجة عالية، وكان من أهم المصورين على العقلة الواحدة. من أهم مهاراته قلب النفس إذ كان يستطيع أن يأخذ نفسه مع استمرار عزفه دون انقطاع للجملة الموسيقية ودون أن يشعر المستمع بذلك. استعان به إبراهيم شفيق بفريق المعهد حيث كانت تقدم وصلات غنائية وموسيقية بالإذاعة في الأربعينيات، وقد عمل مع كثير من الملحنين والموسيقيين في هذه الفترة ومنها فرقة

علي فراج وكانت أكبر فرقة موسيقية في ذلك الوقت. عزف مع أم كلثوم في قصيدة "ولد الهوى" من ألحان رياض السنباطي، وصولوا الناي في وسط القصيدة له. شارك مع حسين فاضل في مقدمة اللحن وينفرد هو بالجملة الموسيقية في وسط اللحن.

كان ثالث عازف ناي يعمل مع أم كلثوم. عزف في موسيقا "موكب النور" لمحمد عبد الوهاب، وكان عبد الوهاب قد حاول أن يسجل اللحن مع عازف الناي عزيز صادق ومن بعده حسين فاضل وعبد الحميد مشعل، ولكنه لم يجد الأداء الذي تصوّره في مخيلته، فكرر التسجيل مع السيد سالم الذي أدى الصولو بإحساس عالٍ وبراعة فائقة. وتكرر هذا في لحن رياض السنباطي "إله الكون".

عبد الحميد أحمد إسماعيل مشعل

ولد في القاهرة سنة 1926 كان يحضر الموالد منذ طفولته. درس آلة الناي على يد أحد العازفين الأتراك وهو محمد (أحمد داده).

عمل مع الأستاذ سيد محمد وفرقته، ومع فرقة عطية شرارة، والفرقة الماسية في بدايتها. سجل بعض التسجيلات مع محمد عبد الوهاب أشهرها مقطوعة "زينة". يتمتع عبد الحميد مشعل بقدرة عالية جداً في منطقة الجوابات، أسلوبه في الأداء يمتاز بالتصوف. عمل في فرقة الموسيقى العربية في بداية نشأتها.

سافر إلى الكويت للعمل بالإذاعة أثناء افتتاحها التجريبي لمدة عامين في أواخر عام 1959 وعاد إلى مصر ومنها إلى ليبيا لسنوات طويلة عمل خلالها كمدرس لآلة الناي، وكانت الجزائر محطته الثالثة حيث عمل أستاذاً للموسيقا العربية ومستشاراً للإذاعة.

من أهم الألحان التي شارك بالعزف فيها: موسيقا خطوة حبيبي: محمد عبد الوهاب، أغنية خسارة خسارة لعبد الحلیم حافظ.

إسماعيل البدری

من مواليد 1928. عاصر جرجس سعد وعزيز صادق، كان موسيقياً هاوياً يعمل موظفاً بالجمعية التعاونية للبترول إلا أن عمله لم يمنعه من أن يطور آلة الناي. فقد كان أول من وضع غمّازين على ناي الدوكاه (ري)، عزف عليه محمود عفت. كذلك صنع نايّاً على شكل آلة الفاجوت. بالرغم من المشقة الفائقة في تصنيع هذا الناي، اتجه لهذا الشكل من النايّات لأنه كان قرار الحسيني (لا)، والمعروف عن ناي قرار الحسيني أنه يحتاج لعازف قوي البنية طويل الذراعين ليتمكن من إقفال الثقوب جميعها بإحكام، ووضع الناي بطريقة سليمة على شفثيه. إذن هو أول مطور حقيقي لآلة الناي رغم عدم احترافه. اشترك في بعض الأعمال والتسجيلات وبعض الحفلات. سافر إلى ليبيا في مهمة تخص عمله بالبترول واستقر هناك لفترة. كان ضمن فريق مصر الذي شارك في مهرجان الشباب العالمي السابع الذي أقيم في موسكو أغسطس سنة 1957، مع فرقة ياليل يا عين والتي سميت فيما بعد بفرقة رضا.

كان عضواً بمعهد الموسيقى العربية وعضواً في اللجنة الفنية. اشترك في بعض الندوات التي أقامها المعهد، درس في معهد المعلمين المسمى الآن بكلية التربية الموسيقية لفترة بسيطة قبيل سفره إلى ليبيا. عاد من ليبيا وسافر بعدها إلى المملكة العربية السعودية واستقر هناك لفترة طويلة وابتعد عن نشاطه الفني حتى عاد إلى مصر. وبالرغم من عمره الفني القصير لا يمكننا أن نهدر حقه كمطور لآلة الناي، مما دفع الكثير من المؤلفين الموسيقيين لوضع العديد من المؤلفات الموسيقية التي لا يمكن أن تعزف بدون الناي المطور والغمّازين الذي اشتهر بالعزف عليه محمود عفت، وأشهر ما عزف بالناي المطور مقطوعة "دموع البلبل" لأحمد فؤاد حسن. وكان أول إنجاز لتاريخ آلة الناي أن يعزف سلم كروماتيكي في نهاية الخمسينات، كذلك كونشرتو الناي الذي ألفه عطية شرارة وعزفه محمود عفت.

علي الحفني

علي إبراهيم محمد الحفني، من مواليد محافظة أسيوط في 1934/12/9، كان والده مفتشاً بوزارة العدل، كما كان جده لوالده قاضياً، توفيت والدته وهو في الخامسة من عمره. انتقل مع أسرته إلى القاهرة في منتصف المرحلة الابتدائية، وفي القاهرة سعى لمقابلة عازف الناي السيد سالم أحد أكبر عازفي الناي في عصره (عازف الناي بفرقة أم كلثوم) وتعلم عليه. كما درس بمعهد الاتحاد السوفييتي ليلم بقواعد الموسيقى الغربية وأساسياتها كما تتلمذ على الأستاذ حنفي الحناوي بمعهد الموسيقى العربية. درس آلة الفلوت على الأستاذين انجو جرونفيلد الألماني الجنسية، وأريجو تاسيناري الإيطالي، بمعهد الكونسيرفاتوار (المعهد القومي العالي للموسيقا — أكاديمية الفنون — القاهرة) بدأ اهتمامه بتصنيع آلة الناي مع بداية احترافه في الخامسة عشر من عمره، على يد أستاذه السيد سالم والصانع أبو ضيف، وكان في بداية دراسته الثانوية بمدرسة الخديوي إسماعيل الثانوية، تعرف على عازف البيكولو في ذلك الوقت محمود عفت من خلال النشاط المدرسي وعملاً معاً من خلال أستاذ النشاط الموسيقي في مدرستيها عطا الله عبد الله في حفلات جمعية الشبان المسلمين.

اختير لتدريس آلة الناي والعلوم الموسيقية إلى جانب عمله كعازف بمعهد الدراسات الحرة بالإذاعة الكويتية — وزارة الإرشاد والأنباء — الإعلام حالياً عام 1964.

أهم صناعات آلة الناي في مصر هم أبو ضيف، والسيد بيومي، وعبد الحميد مشعل، وعلي الحفني، والسيد سالم، وغريب السيد بيومي، وإسماعيل البديري، وعادل فؤاد.

محمود عفت (1935 – 1994)

محمود عفت ولد في القاهرة سنة 1935 في عائلة فنية فوالده محمد نور الخضيري كان يعمل موظفاً في بنك التسليف الزراعي كان يهوى الغناء في الثلاثينات والأربعينات من القرن الماضي ويقال أنه سجل عدة أسطوانات.

اتجه لدراسة آلة البيكولو. وثم آلة الناي وكان يستمتع كثيراً لعازفي آلة الناي في تلك الفترة: حسين فاضل، السيد سالم، عبد الحميد مشعل وعزيز صادق. وقد تأثر محمود عفت بأسلوب عزيز صادق.

عزف السلم الكروماتيكي على آلة الناي في مقطوعة دموع البلبل. تشجع الكثير من المؤلفين لكتابة مقطوعات موسيقية خصيصاً له ليؤديها. عزف مقطوعة الناي الساحر لمختار السيد، وكونشيرتو الناي لعطية شرارة. تأثر محمود عفت بأسلوب عازف الكمان الأشهر أنور منسي وكان له تأثير في أسلوب محمود عفت. تولى محمود عفت قيادة الفرقة الماسية سنة 1993 بعد وفاة قائدها أحمد فؤاد حسن، وقدم أعمالاً كثيرة خلال هذه الفترة. كانت آخر رحلاته إلى أمريكا عاد منها مريضاً ووافته المنية بالقاهرة في 1994/11/27.

6 - 2 - نبذة عن أشهر عازفي الناي في سوريا

بدر الدين حلبية (1918 - 1988)

أحد مؤسسي قسم الموسيقى بالإذاعة الفرنسية بدمشق عام 1941 ثم بالإذاعة السورية بعد ذلك إلى أن توفي عام 1988. كان عازفاً ذو شخصية خاصة في أدائه يميل لاستعمال الصوت المزدوج وكان مثله الأعلى عازف الناي المصري حسين فاضل.

عبد السلام سفر (1922 - 1999)

ولد باللاذقية سنة 1922، وتوفي في دمشق في 1999/7/3. تتلمذ على يد محمد الرئيس باللاذقية واكتسب منه الكثير. ساهم في تأسيس فرقة الإذاعة الموسيقية بدمشق. درّس آلة الناي لفرقة الموسيقى العسكرية، وكذلك فرقة موسيقا الشرطة وكان من أهم تلاميذه سليم كسور وزيادة قاضي أمين.

ساهم في تأسيس فرقة أمية سنة 1960. درّس بالمعهد العالي للموسيقا. لحن أوبريت أرض المطر وأوبريت وردة.

محمد السرميني (1922 – 2003)

كان صانعاً ماهراً لآلة الناي. تميز برقة العزف وببراعة التصوير.

سليم محمد كسور

ولد سليم محمد كسور في معبد الحرير (حوران) عام 1937. تطوع بالجيش عام 1957 وعمل بفرقة الموسيقىات العسكرية. شارك سليم في حفلات المسرح العسكري 1961. ثم عمل في أوائل 1962 بالإذاعة والتلفزيون في دمشق. حصل على الجائزة الذهبية من أكاديمية الأسطوانة الذهبية بباريس سنة 1976 — عن أسطوانة أرابيسك سجلها له الفرنسي جان كلود شابرييه. سجّل أسطوانة بالنرويج بأوسلو وكانت الثانية له سنة 1989. وسجّل الأسطوانة الثالثة له بألمانيا سنة 1990. وسجّل أسطوانته الرابعة في حفل ضخم أقيم في نورمبرغ في ألمانيا في مهرجان الجاز لعام 1992. عزف مع بعض مطربي مصر مثل كارم محمود، عبد العزيز محمود، فائزة أحمد، شريفة فاضل، محمد عبد المطلب، ومحمد رشدي خلال زيارتهم لسوريا.

زياد قاضي أمين

ولد بدمشق عام 1950. التحق بفرقة أمية للفنون الشعبية لمدة ثلاث سنوات ليكون قريباً من عازف الناي الشهير عبد السلام سفر، وقد درس على يديه السماعيات والمقامات والأوزان الإيقاعية. أضاف قطعة من الفيير لتوضع على سلم الناي ليستطيع التحكم بطولها وقصرها وهي تقنية ابتدعها.

عمل بفرقة دمشق وكانت بقيادة سليم سرورة. عمل بفرقة الفجر الموسيقية بقيادة أمين الخياط. عمل بفرقة النجوم بقيادة هادي

بقدونس. التحق بفرقة الكندي لنشر التراث العربي في العالم التي أسسها المستشرق الفرنسي جوليان جلال الدين فايس.

جاء دول أوروبا وأمريكا الشمالية والجنوبية والصين وقارة أستراليا مع الشيخ حمزة شكور وصبري مدلل وأديب الداخ، ومن العراق حسين الأعظمي ومن تونس لطفي بوشناق.

شارك بمهرجان الناي في باريس بمعهد العالم العربي عام 2002. سافر في 2004/11/1 لأمريكا لإقامة عشرة حفلات في ولايات مختلفة مع الشيخ حمزة شكور.

وفاء عبد السلام سفر

وفاء عبد السلام سفر من مواليد 1967/8/1. بدأت العزف على آلة البيانو منذ عامها السادس وبدأت بتعلم آلة الناي في عمر الرابعة عشر.

اتجهت لدراسة الغناء الأوبرالي على يد مدرسة روسية. درست آلة الفلوت كآلة إضافية في أواخر السنة الدراسية الثالثة. حولت دراستها لآلة الفلوت من مادة إضافية إلى أساسية والغناء من مادة أساسية إلى مادة إضافية.

عملت بفرقة التخت الشرقي النسائي السوري الذي أسسه الدكتور نبيل اللو عام 2004 وسافرت مع الفرقة إلى ألمانيا والجزائر والصين واليونان وإيطاليا لإحياء حفلات.

اشتركت في مسابقة آلة الناي المقامة على هامش مهرجان ومؤتمر الموسيقى العربية بدار الأوبرا المصرية وحصلت على الجائزة الثالثة مناصفة مع عازف كمان.

مسلم رحال

ولد في 1977/10/9. تعلم العزف على الناي وهو في الخامسة عشر من عمره تتلمذ على محمود العجان في دراسة

المقامات الموسيقية العربية. تخرج من المعهد العالي للموسيقا بدمشق سنة 2002.

6 - 3 - نبذة عن أشهر عازفي الناي في لبنان

نعيم بيطار (1922 - 1990)

أول عازف ومدرس للناي في لبنان. تقاعد من مهنة التدريس بالكونسيرفاتوار سنة 1986.

جوزيف كركور

ولد في 1935/7/5. بدأ هوايته منذ الصغر بمحاولات شخصية ثم التحق بالكونسيرفاتوار. تتلمذ على الأستاذ نعيم البيطار لمدة عام ونصف.

عزف مع وديع الصافي عام 1952 ثم سافر إلى باريس وعمل في محل ليالي لبنان مع فنانيين لبنانيين، تعرف فيه على الفنانة وردة الجزائرية وعزف معها لمدة ثلاث سنوات. عاد إلى لبنان وعزف مع فيروز ووديع الصافي وصباح وفريد الأطرش وسميرة توفيق وفهد بلان وسعاد محمد.

ظلّ يعزف مع سميرة توفيق لمدة 41 عاماً، سافر معها إلى البرازيل وأمريكا والأرجنتين وأفريقيا ومصر.

طاهر حمية

مواليد يناير 1947، بدأ هوايته وكان عمره خمسة عشر عاماً عندما سمع العازفان سيد سالم ومحمود عفت ويعدهما السبب المباشر لحبه لآلة الناي.

درس في المعهد من عام 1966 حتى عام 1972. عمل في التلفزيون اللبناني ببرنامج أستوديو الفن من عام 1973 وحتى عام 1980، وكان هذا البرنامج سبب رئيسي لشهرته كعازف ناي. عين بالكونسيرفاتوار منذ عام 1987.

رالدا سالم سالم

ولدت في 1963/6/5. تعلمت العزف على الغيتار في عمر الثانية عشر. التحقت بجامعة الكسليك لدراسة الموسيقى فدرست البيانو وعلم الصوت والعلوم الموسيقية عام 1984.

تحولت لدراسة الناي بعد ذلك حتى تخرجها عام 1988 تخصص ناي. تعلمت الناي والأسلوب الشرقي على وليم كرم، وكانت أول طالبة تعزف آلة شرقية بالكسليك في هذه المرحلة.

وأثناء دراستها لدبلوم الماجستير تتلمذت على الأب يوسف طنوس وكان يعزف الفلوت، ثم الأستاذ شربل النخول وبعدهما سامي رزق الله ثم الأب طوني طحان. والتحقت سنة 1966 بالمعهد العالي كمدرسة لآلة الناي.

أنطوان سويد

ولد في 1964/11/10. نشأ في أسرة موسيقية وتتلذذ على يد والده الأستاذ وعازف آلة الفلوت بجامعة الكسليك والكونسيرفاتوار. التحق بالكونسيرفاتوار سنة 1995. تعلم الناي في عام 1996، وتتلذذ على وليم كرم. صمم ميتوداً لآلة الناي عام 2002 باسم "ميتود الناي".

سمير سبليني

التحق سمير سبليني بالكونسيرفاتوار سنة 1956 وتتلذذ على نعيم بيطار وتخرج عام 1961، تعلم قراءة النوتة الموسيقية على محمد شريف.

رافق عازف عازف الكمان الشهير عبود عبد العال وعمل في ليبيا من عام 1967 حتى عام 1985. تأثر بعازف الناي المصري حسين فاضل، والعازف سيد سالم ومحمود عفت ونعيم البيطار. كما تأثر ببدر الدين حلبية وعبد السلام سفر.

6 - 4 - أشهر عازفي الناي في الأردن حسن عمر محمد أمين
الفقير الرفاعي

الشهير بحسن الفقير/ من أصل سوري أردني الجنسية

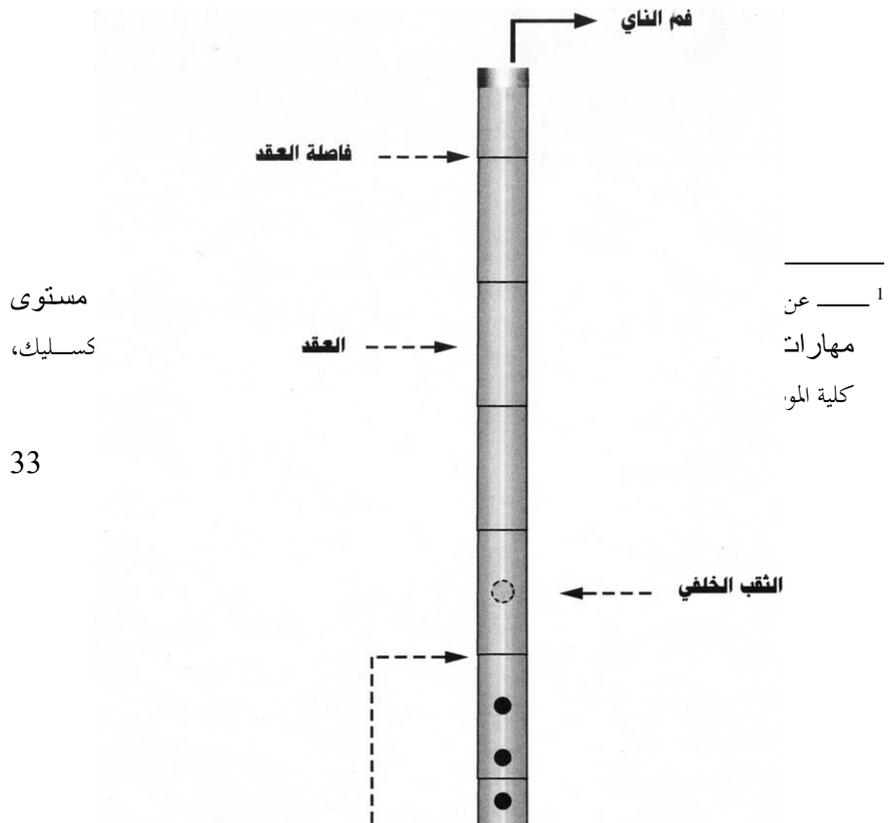
سليل عائلة متدينة يتطوع أفرادها بالخدمة في المساجد. ولد في القدس في 1948/1/6. انتقل والده من دمشق إلى حيفا بفلسطين للعمل في إذاعة الشرق الأدنى — إذاعة لندن حالياً. ثم استقر والده بعد ذلك بالأردن وكان أستاذه الأول وعلمه المقامات والأوزان.

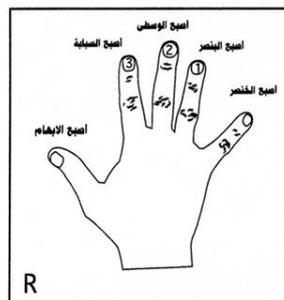
بدأ العزف على آلة الناي وعمره 10 سنوات وكان يصاحبه والده على القانون في عزف الكثير من السماعيات والموشحات. تعرف في دمشق على عبد السلام سفر وتتلذذ عليه عاماً ونصف العام.

كما تتلمذ على محمود عفت في دراسة الصولفيج القرائي والغنائي وقواعد الموسيقى العربية. فتح ثقبين لآلة الناي دون الغمازات (المفاتيح) وتمكن من العزف على الناي ذي التسعة ثقوب.

كما كان له إعجابه الشديد وتأثيره بالسيد سالم أثره الكبير في تمكنه من التصوير. يحسب له أنه أول من عزف على آلة الناي ذو التسعة ثقوب دون وضع مفاتيح إضافية بجميع نايات الطقم الكامل.

ملحق¹





إصبع الإبهام ← 7

إصبع السبابة ← 6

إصبع الوسطى ← 5

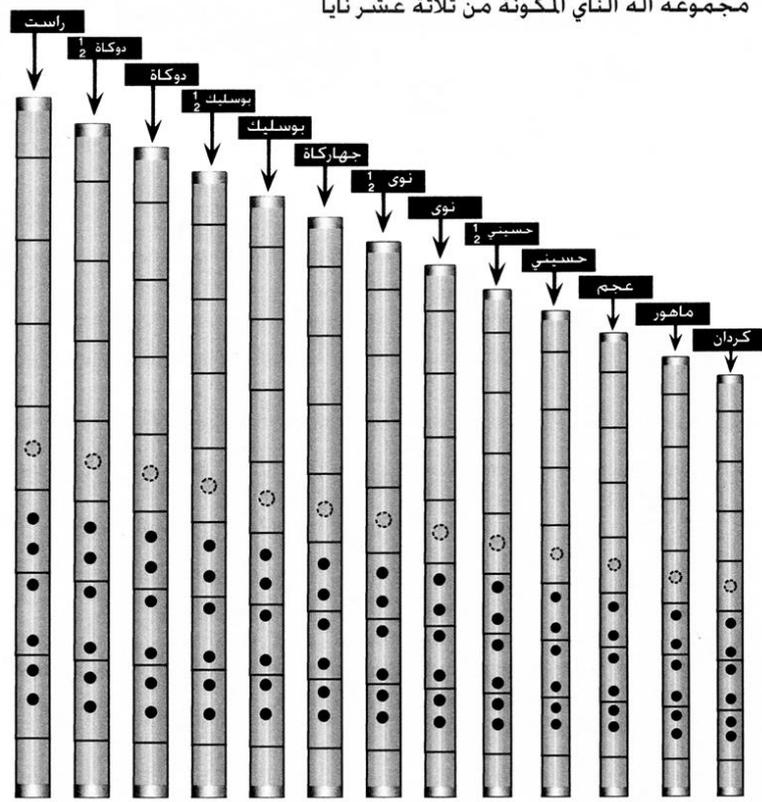
إصبع البنصر ← 4

إصبع السبابة ← 3

إصبع الوسطى ← 2



مجموعة آلة الناي المكونة من ثلاثة عشر نايًا



3. دو دو ري ري مي فا فا صول صول لا سي سي دو

جدول طبقات الناي
يوضح كل ناي وأسماء الثقوب الأساسية

1 ناي الراست (دو) الطول (68) سم

2 ناي الدوكاه (ري) الطول (60) سم

3 ناي البوسليك (مي يا) الطول (54) سم

4 ناي الجهاركاه (فا) الطول (51) سم

5 ناي النوى (صول) الطول (44.5) سم

6 ناي الحسيني (لا) الطول (40.5) سم

7 ناي العجم (سي ب) الطول (37.5) سم

تقارب النايات

أحوال

1 ناي الراست (دو)

4 ناي الجهاركاه (فا)

7 ناي العجم (سي ب)

صناعة آلة الناي

ناي الراست (دو) الطول (68) سم

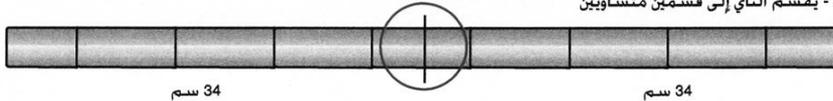
1 - تأتي بقطعة من الغاب مكونة من تسع عقد متساوية في الطول والغلاظة وهي عادة تكون مغلقة من الداخل



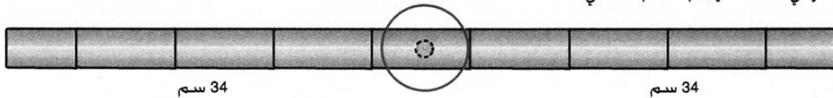
2 - تنظف العقد من الداخل وتترك العقدة التاسعة من أعلى فم الناي وتثقب ثقباً صغيراً



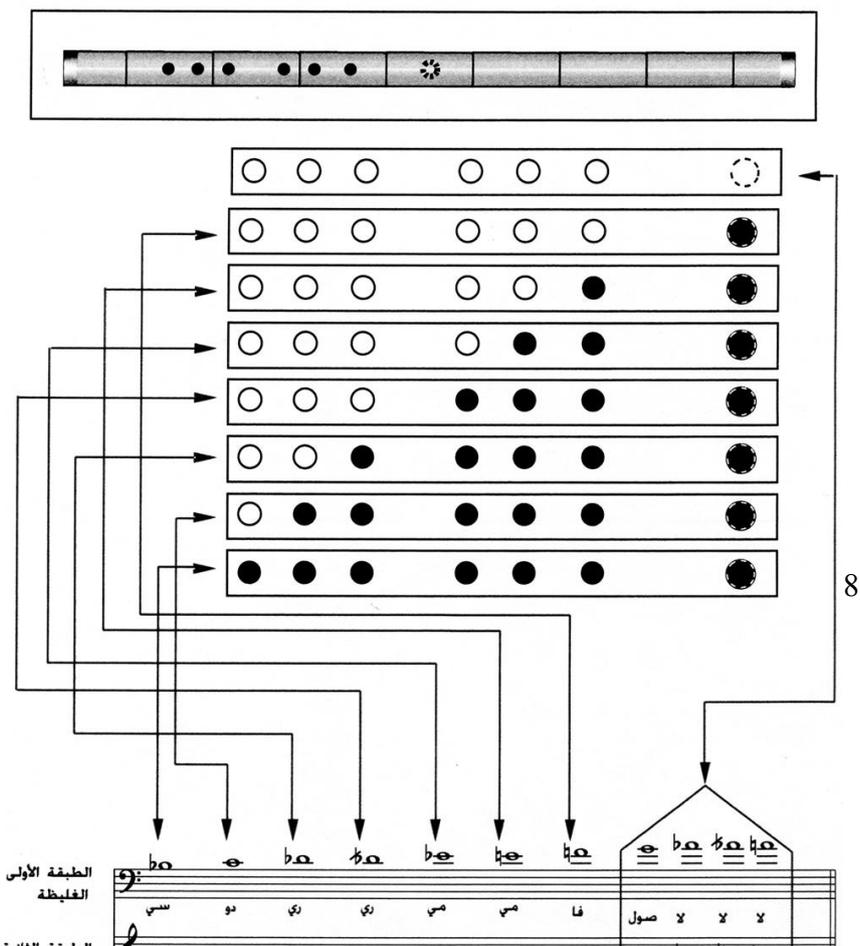
3 - يقسم الناي إلى قسمين متساويين



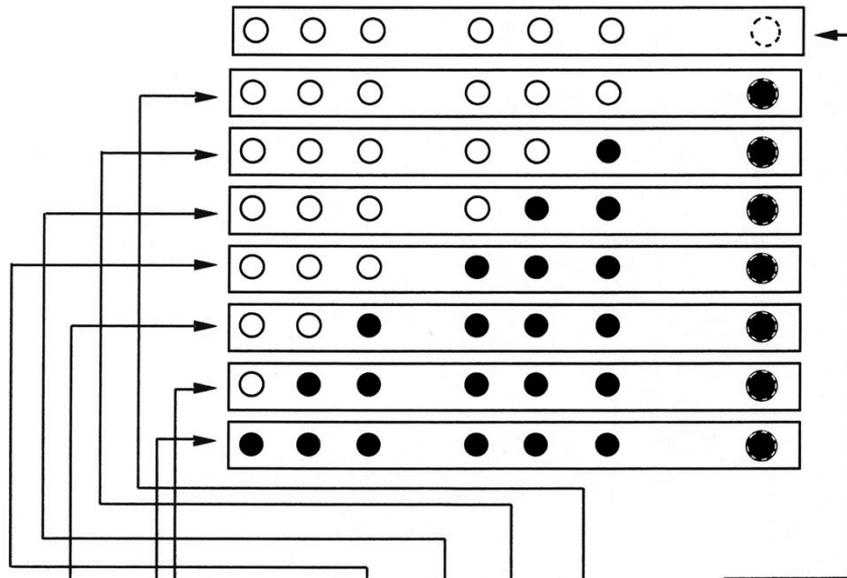
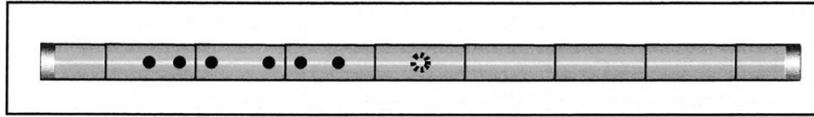
4 - وفي المنتصف يثقب الثقب الخلفي



الدرجات الصوتية التي تصدر من ناي الراس



الدرجات الصوتية التي تصدر من ناي البوسليك



الطبقة الأولى
الغليظة

الطبقة الثانية

الطبقة الثالثة

الطبقة الرابعة
الخادة

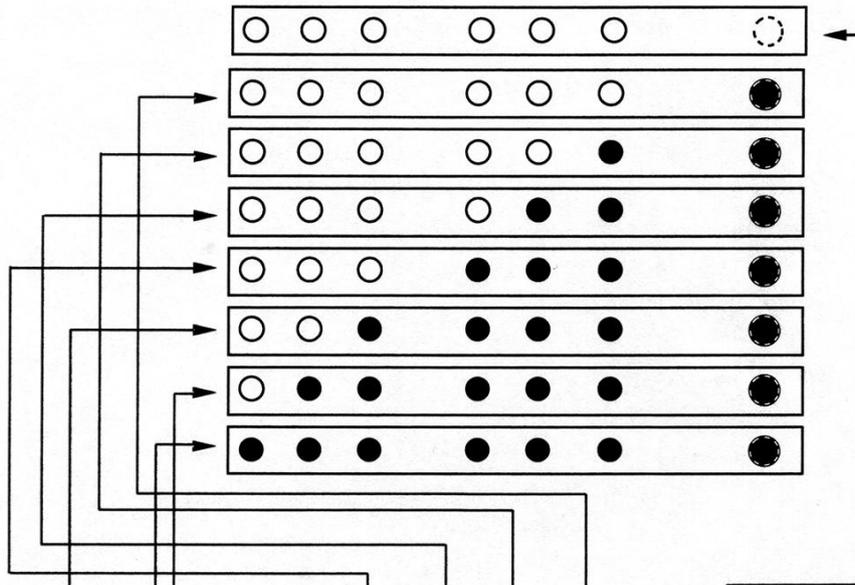
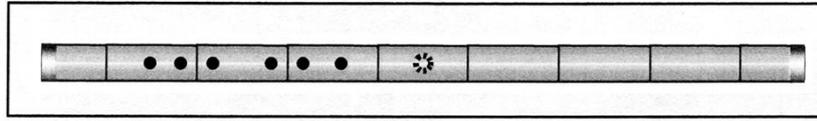
ري مي فا فا صول لا لا دو دو سي دو

ري مي فا فا صول لا لا

لا سي فا دو ري مي مي

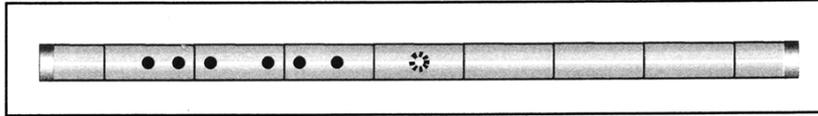
ري مي فا فا صول لا لا

الدرجات الصوتية التي تصدر من ناي الجهار كاه



الطبقة الأولى الغايظة	مي	فا	صول	صول	لا	لا	سي	ري	ري	ري
الطبقة الثانية	مي	فا	صول	صول	لا	لا	سي	ري	ري	ري
الطبقة الثالثة	سي	دو	ري	ري	مي	مي	فا			
الطبقة الرابعة الحادة	مي	فا	صول	صول	لا	لا	سي			

الدرجات الصوتية التي تصدر من ناي النوى

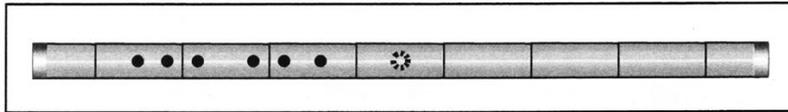


A diagram showing the finger positions for the first octave of a Naya instrument. It consists of eight horizontal rows, each representing a finger. Arrows point from the finger holes to the corresponding notes on a musical staff. Below the staff, the Arabic notes are written: فا, صول, لا, لا, سي, سي, دو, ري, مي, مي, مي. The first octave is shown in the bass clef, and the second octave is shown in the treble clef.

الطبقة الأولى
الغليظة

الطبقة الثانية

الدرجات الصوتية التي تصدر من ناي الحسيني



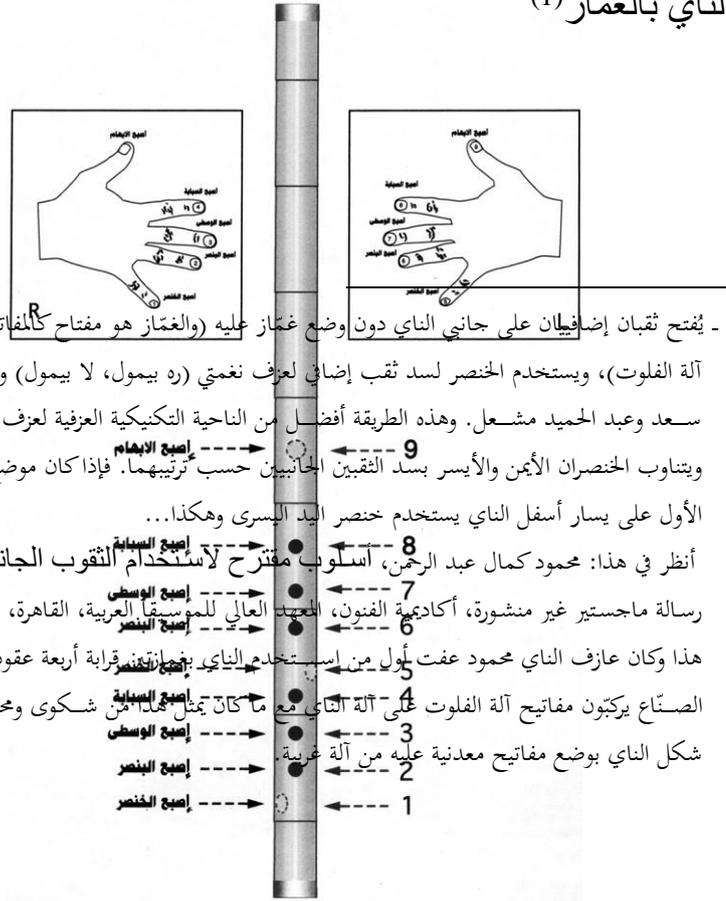
A diagram showing the finger positions for the first octave of a Naya instrument. It consists of eight horizontal rows, each representing a finger. Arrows point from the finger holes to the corresponding notes on a musical staff. Below the staff, the Arabic notes are written: فا, صول, لا, لا, سي, سي, دو, ري, مي, مي, مي. The first octave is shown in the bass clef, and the second octave is shown in the treble clef.

ناي الدوكاة ذو المفتاحين - الغمازات

زير كولا حصار بوسليك ماهور

The image shows a musical staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The staff contains four measures of music, each corresponding to a different fingering position for the Nay instrument. Below the staff are four vertical diagrams of the instrument, each with a hole marked with a black dot. The diagrams are labeled with the names of the positions: 'زير كولا' (Zir Kola), 'حصار' (Hesar), 'بوسليك' (Boslik), and 'ماهور' (Mahur). The diagrams show the placement of the fingers on the holes, with the right hand (indicated by a bracket on the left) covering holes 4, 5, 6, and 7.

الناي بالغمّاز (1)



- 1 - يُفتح ثقبان إضافيان على جانبي الناي دون وضع غمّاز عليه (والغمّاز هو مفتاح كالمفاتيح المستخدمة في آلة الفلوت)، ويستخدم الخنصر لسد ثقب إضافي لعزف نغمتي (ره بيمول، لا بيمول) وهي فكرة جرجس سعد وعبد الحميد مشعل. وهذه الطريقة أفضل من الناحية التقنية العزفية لعزف الجمل السريعة. ويتناوب الخنصران الأيمن والأيسر بسد الثقبتين الجانبيين حسب ترتيبهما. فإذا كان موضع الثقب الإضافي الأول على يسار أسفل الناي يستخدم خنصر اليد اليسرى وهكذا...
- 2 - إصبع الخنصر
- 3 - إصبع الوسطى
- 4 - إصبع السبابة
- 5 - إصبع الإبهام
- 6 - إصبع البنصر
- 7 - إصبع الوسطى
- 8 - إصبع السبابة
- 9 - إصبع الإبهام
- أنظر في هذا: محمود كمال عبد الرحمن، أسلوب مقترح لاستخدام الثقوب الجانبية لآلة الناي، رسالة ماجستير غير منشورة، أكاديمية الفنون، المعهد العالي للموسيقى العربية، القاهرة، 2001، ص 36. هذا وكان عازف الناي محمود عفت أول من استخدم الناي بهذا الشكل، قرابة أربعة عقود من الزمن. وكان الصنّاع يركّبون مفاتيح آلة الفلوت على آلة الناي مع ما كان يمثل لهذا من شكوى ومحاذير منها تشويه شكل الناي بوضع مفاتيح معدنية عليه من آلة غريبة.

المراجع

- أنطوان سويد، **منهج آلة الناي (قصب)**، منشورات المعهد الوطني العالي للموسيقا في لبنان، بيروت، 2000.
- خلود محمد عبد السلام، **الناي بالغمّاز وعلي الحفني**، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الموسيقا، جامعة الروح القدس، الكسليك، لبنان، 2009.
- رضا بدير، ياسر الشافعي، **آلة الناي ونشأة الموسيقا وتطورهما**، مكتبة مدبولي، القاهرة، 2004.
- صلاح الدين المانع، **الناي وطريقة تدريسه**، منشورات محمد بو ذينة، شركة أوربيس للطباعة، 1995.
- عاطف إمام، **دراسة مقارنة لأهم أساليب العزف على آلة الناي في مصر وتركيا**، المعهد العالي للموسيقا العربية، أكاديمية الفنون، القاهرة، بحث دكتوراه غير منشور، 1990.
- عبد الحميد مشعل، **دراسة الناي بالطريقة العلمية**، مطبعة الحضارة العربية، القاهرة، الطبعة الرابعة، 1985.

— قدري مصطفى سرور، آلة الناي وتطور أسلوب العزف عليها، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة حلوان، كلية التربية الموسيقية، 1979.

— محمد سالم الخلف، توظيف الألحان والإيقاعات الشعبية الكويتية في رفع مستوى مهارات العزف على آلة الناي، بحث دكتوراه غير منشور، جامعة الروح القدس الكسليك، لبنان، 2010.

— محمد عبد الرحمن، أسلوب مقترح لاستخدام الثقوب الجانبية لآلة الناي، رسالة ماجستير غير منشورة، أكاديمية الفنون، المعهد العالي للموسيقا العربية، القاهرة، 2001.

— محمد عبد النبي، الصعوبات الجوهرية التي تواجه عازفي آلة الناي وكيفية التغلب عليها، المعهد العالي للموسيقا العربية، أكاديمية الفنون، بحث دكتوراه غير منشور، القاهرة، 1989.

— محمود عبد الرحمن، تطويع بعض الأعمال العالمية على مجموعة آلة الناي، رسالة دكتوراه غير منشورة، أكاديمية الفنون، المعهد العالي للموسيقا العربية، القاهرة، 2006.

— محمود عفت، أصول دراسة الناي، القاهرة، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، 1968.

— د. محمود قطاط، "آلة الناي ضمن فصيلة الهوائيات: مقارنة تاريخية أورغانولوجية"، بحث مقدم إلى الندوة العلمية: آلات النفخ التراثية في الموسيقا العربية، على هامش الاجتماع العشرون للمجلس التنفيذي للمجمع العربي للموسيقا، تونس، 25 - 29 آذار/مارس 2008.

— الأب الدكتور يوسف طنوس، "الناي في الموسيقا العربية، تاريخ وفنانون: علي الدرويش"، ندوة موسيقية بحثية عن علي الدرويش الحلبي، نظمتها الهيئة العامة لدار الأسد للثقافة

والفنون (دار الأوبرا السورية)، دمشق من 19 إلى 21 تموز
2008.

بعض المظاهر الإبداعية
في أداء الكمان الشرقي
لوظيفة الغناء من خلال محمود القرشة
(أغنية كليوبترا لمحمد عبد الوهاب انموذج)

محمد الغربي /تونس

لاشكّ أنّ معظم الباحثين والمنظرين في الشأن الموسيقي
يجمعون أنّ لفعال الإبداع تمظهرات عديدة ومتنوعة، ونقصد
بالإبداع هنا معنى الخلق والابتكار والإتيان بأفعال موسيقية غير
مألوفة تكون متفردة بجانب نوعي خالص تضيء لنا العالم الذاتي
لوجدان فنّان مبدع حرّ، وفي هذا السياق يمكن أن يتمثّل الإبداع في
فعل التّلميح أو الأداء بالصّوت أو بالألة الموسيقية. وهكذا تتنوّع
صفات ووظائف المبدع الذي هو من يختار في النهاية الشّكل
الإبداعي الذي يتناسب مع ملكاته الفردية.

إلا أنّنا في هذا المقال سنسلط الضّوء على الجانب الإبداعي
للأداء بألة الكمنجة الشرقية، حيث عرفت هذه الأخيرة تطوّرا
ملحوظا على المستوى الوظيفي في أداء الأغنية العربية الحديثة

والمعاصرة، إذ أن الآلة بشكل عام تجاوزت شيئاً فشيئاً الحصار الكلاسيكي الذي فرضه دور المغني الطاغي في النّخت الشرقي عن طريق بروز عديد العازفين المهرة في الأداء على آلة الكمنجة أمثال: أحمد الحفناوي، سعد محمّد حسن، عطية شرارة، عبدو داغر، محمود القرشة... ولعلّ هذا الأخير هو محور اهتمامنا في هذا العمل، نظراً لكثرة أعماله وتنوّعها والتي تراوح بين أداء صولوهات المقاطع الموسيقية أو أداء الغناء بواسطة الآلة، وما يميّز به من خصوصيات تقنية وجمالية في تقطيع الكلمات والجمل الموسيقية عوض الصّوت البشري كما جرت العادة في موروثنا الموسيقي العربي، الأمر الذي أفرز رؤية موسيقية جديدة في أداء الغناء بالآلة. وسنسعى في المقال إلى الكشف عن كيفية تناول محمود القرشة لجزء غنائي من أغنية كليوباترا المؤدّاة بصوت محمّد عبد الوهّاب، وذلك بالاعتماد على تدوين كل من الأداء الغنائي والآلي لاستخلاص ما يمكن إبرازه وتحليله في الصياغة الآلاتية الجديدة للأغنية مقارنة بالخلية الأمّ.

الأداء الغنائي بصوت محمّد عبد الوهّاب

كليوباترا

محمّد عبد الوهّاب

1 $\text{♩} = 120$

6

11 $\text{♩} = 80$ $\text{♩} = 180$

16 $\text{♩} = 140$

21 $\text{♩} = 80$ Vib

23

25

27

31

35

أداء الغناء بكمان محمود القرشة

♩ = 86 3^{ème} Postéon 5^{ème} Postéon

20

21

22 4^{ème} Postéon 3^{ème} Postéon 1^{er} Postéon

23 10 7 ♩ = 70 لازمة

24 4^{ème} Postéon

25 3^{ème} Postéon

26 5

27 3 0 ♩ = 60

28 A TEMPO ♩ = 65

29 0 1 2 3 4 5 6 7

30 3 3 0 3

33
34
35
36
37 RALL v
38
39 ADL v
40 SOLO-RIT v
41
42 RALL v FINE

الغناء الحرّ

- يتكوّن الغناء الحرّ من جملتين: ج 1أ وج 1ب

– الجملة الاولى: ج 1 ا

– تنقسم هذه الجملة إلى أربعة خلايا موسيقية متتالية كما يلي:

1.1. الخلية الأولى: ج 1 ا

– أسلوب القرشة

– أسلوب محمّد عبد الوهاب

من خلال ما شاهدناه في الأسلوبين الأوّل والثاني، تمثّل هذه الجملة عنصراً تقنياً استثنائياً لاحتوائها عديد الاستعمالات التقنيّة المتنوّعة والتي تمّ تطبيقها توافقيّاً، وهم:

- اعتماد خطوة أقلّ سرعة مقارنة بالخلية الأمّ $86 = \text{♩}$ مقابل $120 = \text{♩}$

- الانتقال بين كل من الوضعيّة الأولى والثالثة والخامسة عند عزف درجة السهم بالإصبع الأوّل ثمّ الثالث (جواب النوى)، حيث نجد هنا العازف يحافظ على نفس الدرّجة (السهم) في فضائها الصوّتي الأصلي رغم عمليّة الانتقال بين ثلاثة وضعيّات مختلفة، الأمر الذي يعطي لدرجة السهم نغميّة مختلفة ومتجدّدة داخل المسار اللحني للجملة ويسهّل تقنيّاً في الوقت ذاته تنفيذ اللحن اللاحق بما يحتويه من زخارف متنوّعة في الوضعيّة الخامسة، وهذا ما قد يتطلّب دقّة في إتقان حركة الانزلاق السّريع والمرن لأصابع اليد اليسرى (الإصبع الأوّل والثالث) أثناء القيام بعملية التّنقل بين مختلف الوضعيّات توازياً مع رشاقة اليد اليمنى في الانتقال من وتر المحيرّ (ري جواب) إلى النوى (صول)، وهذا ما يقودنا إلى التّسليم بأنّ محمود القرشة أراد بقصد أو عن غير قصد تطبيق جماليّة الأداء والتعبير المعتمدة في الكمان الغربي الكلاسيكي، فهو يحاول هنا تطویر الإمكانات التقنيّة والتعبيرية لآلة الكمان الشّرقي، كما أنّ خلفيّة هذا الاستعمال هو شدّة تأثره بأسلوب عزف الكمان الغربي، وفي هذا السّياق تقول "1 ان بينسكو" ما يلي: "...2 إنّ لمواضع الاصابع

¹ - PENESCO, Anne, *Les Instruments a archet dans les musiques du 20^{ème} siècle*, coll. Musique – Musicologie, Paris, Librairie Honoré Champion, 1992, p. 24.

² -<...Les doigts ont une fonction technique puisque l'instrumentiste à archet fabrique lui-même ses notes et par conséquent son intonation, mais aussi

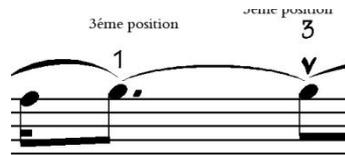
وظيفة تقنيّة، حيث أنّ عازف الآلة ذات القوس، هو الذي يستنبط مواقعها بالاعتماد على حدسه الموسيقي إلى جانب فلسفته الجماليّة، خاصّة وأنّ تنوع التّوليفات والتّسلسلات فيما يخص هذا الأمر قادرة على إنتاج تأثيرات تعبيرية مختلفة ومتنوّعة..."

ويمكن تبين ذلك في أشهر المعزوفات الموسيقية الغربية المخصّصة لآلة الكمنجة مثل معزوفة "السّمفونية الإسبانية" ¹ للعازف المؤلّف الإسباني "إدوارد لالو" والتي اقتطفنا منها نفس التّقنيّة المستعملة في مثالنا، وذلك بقصد إبراز قدرة محمود القرشة على الاقتباس والتّوظيف السليم في الموسيقى الشرقيّة:



"إدوارد لالو"

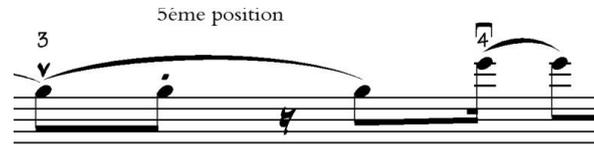
"محمود القرشة"



esthétique car les divers enchainements et combinaisons de doigtés peuvent produire des effets stylistiques et expressifs totalement différents...>

1 - LALO, Edouard, symphonie espagnole, librairie schirmer's de la musique classique, Hal-Leonard corporation, Etats unis, vol. 1236, op. 21. P. 6.

إن مردّ استعمال محمود القرشة لهذه التّقنية ليس لإبراز البعد الجمالي فقط، بل أيضا لضمان تنفيذ مسافة السّداسية بين كل من درجتي السّهم (جواب درجة الصّول نوى) وجواب السّنبلّة (جواب درجة الكردي) في الوضعيّة الخامسة بطريقة محكمة وواضحة مع توظيف تقنيّة الرّجاج (vibrato) بالإصبع الثالث على وتر النّوى وبالإصبع الرّابع على وتر المحيّر، الشّيء الذي يدعّم جماليّة الجملة ويقلّص الانتقال المتكرّر لليد اليسرى بين وضعيّات مختلفة على وتر المحيّر:



فلو كان لعازف من المدرسة الكلاسيكيّة الشّرقية أن يؤدّي هذه الجملة لاعتمد بطريقة آلية مقارنة أفقيّة في العزف تعتمد الانتقال بين الوضعيّات، أو لنفّذها في الوضعيّة الأولى على وتر النّوى (الصّول) حسب ما تتطلبه حقيقة اللّحن، وهذا ما يجعل عزف محمود القرشة يختلف عن الأسلوب الكلاسيكي المعهود.

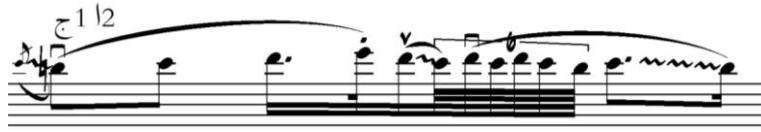


نرى من خلال هذا المثال ان محمود الفرسه يستعمل تقنيّة التّرعيد بالإصبع الرّابع في الوضعيّة الخامسة من ذراع الكمان على درجة جواب المحيّر، إذ يصبح تنفيذ الزّخارف في وضع مماثل من الآلة ليس بالأمر السّهل، حيث يتعيّن أن تتوفّر لدى العازف إمكانيّة التّحكم الجيّد في تقنيّة الانتقال بين مختلف الوضعيّات على مستوى اليد اليسرى، فضلا عن قوّة ورشاقة اليد اليمنى التي تساهم في ملا حجم صوت الدّرجات في المناطق الحادّة لكي تجعلها قويّة وواضحة في نفس الوقت، كما نلاحظ أيضا توظيف تقنيّة الانزلاق بالإصبع الثالث على درجة جواب المحيّر

اثر تنفيذ حركة الزّغردة، الأمر الذي يبيّن كما أسلفنا في تحليلنا
ترابط وتواصل هذين التقنيتين ببعضهما البعض داخل المنظومة
الزّخرفيّة لهذا العازف المتميّز.

2.1. الخلية الثّانية: ج 1 ا2:

- أسلوب القرشة



- أسلوب محمّد عبد الوهاب



من حيث المعنى الموسيقي يسرّ سبر هذه الجملة امتداد
للخليّة السّابقة، خاصّة من خلال تشابه البنى الإيقاعيّة واللّحنيّة
على غرار الزّخارف المستعملة.

من النّاحية التقنيّة نلاحظ استعمال نفس الخصوصيّات الواردة
في الخليّة السّابقة مع إضافة تقنيّة كظم درجة جواب المحيّر
بالدرجة التي تليها (جواب السّنبله) بالإصبع الرّابع وتغيير اتّجاه
القوس من الجذب إلى الدّفع في الوقت ذاته.

3.1. الخليّة الثّالثة: ج 1 ا3

- أسلوب القرشة:



- أسلوب محمّد عبد الوهاب



-من خلال هذين الخليتين، يمكننا أن نلاحظ أن الفرق جليّ على مستوى الأسلوب والأداء بين عزف محمود القرشة وأسلوب أداء محمّد عبد الوهّاب، يتمثّل في صياغة الخليّة الأمّ صياغة جديدة وجعلها تتشكّل في صورة تعبيرية مختلفة وهكذا تتبلور طريقته وشخصيته في العزف، حيث نرى أنّ لدى محمود القرشة إتقان في عزف الغناء في ديوانه الأعلى بكلّ ثبات مع ما يضيفه من تصرفات، في حين أنّ العادة جرت لدى العازفين بعزف الغناء في ديوانه الأصلي، وبالتالي اعتماد حركة متوازنة وثابتة على مستوى اليد اليسرى يكون فيها الانتقال بين الوضعيات شبه منعدم، وهو ما معمول به في المدرسة الكلاسيكية الشرقية على عكس ما يقوم به 120 | محمد القرشة، 86 | القرشة، وعلى هذا الأساس يمكن لنا أن نتبيّن مدى وضوح اختلاف الأداء بين الأسلوبين خاصّة من حيث الإيقاع والخطوة المعتمدة (مقابل) وذلك بهدف تيسير عملية تنفيذ الجزئيات التقنيّة 4ème position 1 3 4 ود القرشة في الأداء الغنائي الخاصيات



— استعمال حركة الانزلاق السريع بالإصبع الثّاني نحو الأوّل بين كل من درجتي جواب العجم وجواب الحسيني في الوضعيّة الرّابعة من ذراع الآلة، مع توظيف عنصر الشدّة واللّين باستعمال تقنية تقوية وتخفيض الضّغط بسبّابة اليد اليمنى على القوس.

-أيضا يمكن أن نلاحظ عملية كظم نفس درجة جواب الحسيني لمرتين متتاليتين، وذلك بتخفيض الضَّغَط على القوس ثم إعاقة حركته في كل مرة باستعمال الدَّفْع على مستوى الاتجاه.

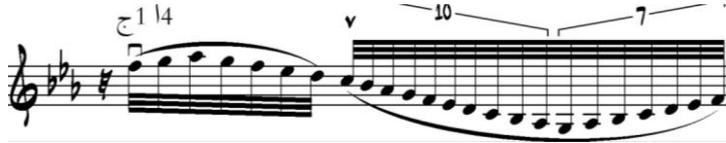


-إعادة توظيف تقنيه الكظم عند عزف درجه جواب الكردان وجواب المحيّر باستعمال الإصبع الرابع وتغيير اتجاه القوس من الدَّفْع إلى الجذب.

-كذلك نلاحظ عزف حركة الانزلاق بين كل من درجتي جواب العجم والحصار بانتقال متوازي للإصبع الثاني من الوضعية الرابعة إلى الوضعية الثالثة في نسق مسار لحن الجملة، ثم توظيف استعمال عارضة ثلاثية مركبة على درجة جواب الحصار مشحونة عند نهايتها بعملية انزلاق سريعة للإصبع الثاني التي تنطلق من الوضعية الثالثة لتبلغ الوضعية الأولى بالإصبع الأول على درجة جواب البوسلك.

4.1. الخلية الرابعة: ج 1 ا

- أسلوب القرشة



- أسلوب محمّد عبد الوهاب:



من خلال هذه الخلية نلاحظ تواجد مظهر تقني آخر يضاف لتنفيذ السّلام، حيث يتمثل في اعتماد شكل إيقاع سريع جدًا من



النّاحية الزّمنيّة: خاصّة إذا قارنناه بالشّكل الأصليّ المعتمد في أداء محمّد عبد الوهّاب ، وهذا يستوجب حضور مهارة عالية على مستوى تقنيّة استعمال القوس وتقنيّة اليد اليسرى في أن واحد، فلو نظرنا مثلاً إلى حركة اليد اليمنى المعتمدة لعزف هذه الخليّة الإيقاعيّة لوجدناها تتركّب من حركتين ألاّ وهما الجذب والدّفع رغم إمكانيّة تنفيذ هذه الجملة في حركة واحدة (جذب أو دفع)، لكنّ محمود القرشّة في هذه الحالة اكتفى بحركة جذب على السّبع الدّرجات الأولى من أوّل الخليّة وحركة دفع شملت السّبعة عشر درجة المتبقّيّة منها، واعتماده في نفس الوقت على قوّة أصابع اليد اليسرى لتبيين ترابط وتلاحق الدّرجات في زمنها المطلوب توازياً مع حركة القوس، وإذا أردنا التّمعن أكثر في هذا الصّدّد نصل إلى فهم خلفيّة تبني محمود القرشّة هذا التّقسيم النّوعيّ للقوس بين الجذب والدّفع، حيث تتمثّل وظيفته العضويّة في إبراز تقنيّة شدّة ارتفاع الصّوت للسّبع الدّرجات الأولى من الخليّة باستعمال تقنيّة الضّغط مع توظيف السّرعة في الجذب، ثمّ يستعمل الدّفع مع تغيير موقع ضغط القوس من وتر المحيّر إلى وتر النّوى عند عزف درجة الكردان، الأمر الطّبيعيّ الذي يجعل السّبعة العشر درجة الأخرى أكثر ليونة على مستوى الصّوت ويساهم بالتّالي في تحقيق التّوازن والتّواصل الصّوتيّ بين كامل درجات الخليّة، ممّا يبيّن لنا أهميّة التّحكّم في نوعيّة ضغط اليد اليمنى على القوس عند تنفيذ حركتي الجذب والدّفع، هذا بالإضافة إلى دورهما الهام كحركة فاصلة لنجاح انسجام الدّرجات مع بعضها البعض على مستوى الجزئيّات التقنيّة داخل المسار اللّحني، وفي هذا الخصوص تؤكّد المنظرة "أن بينسكو" على ضرورة توفّر هذا الجانب التقنيّ في العزف عند الأداء، فالتّغييرات التي يحدثها ضغط القوس بشدّة أو بليونة على الأوتار تساهم في وسم الجملة بارتفاع أو انخفاض في الصّوت، حيث تقول في الجزء السّادس من كتابها المخصّص لتقنيّة القوس

من ما يلي: "1... إن لتغيّرات ضغط الاصابع على لوح القوس وبالتالي على الأوتار أهمية أساسية للحصول على الفروق المتباينة عند الأداء..." وعليه فقد استشهدت هذه الأخيرة في كتابها بقول المنظر "2 كوندانسكي: "...إن ضغط الحركة على القوس يتناسب تماما مع ضغط الحركة على رأس القلم..."

ومن هنا يمكن أن نستشف بأن محمود القرشة قد استقى هذه التقنيات من قواعد تعليم الكمنجة الغربية، أو ممكن قد يكون تلقاها عن طريق السمع والمشاهدة أو التجربة، وهذا ليس بالأمر الغريب على شخصية موهوبة مماثلة.

- الجملة الثانية: ج 1 ب

تنقسم هذه الجملة إلى خليتين متتاليتين:

1.1. الخليّة الأولى: ج 1 ب 1

¹- PENESCO, Anne, *Les Instruments a archet dans les musiques du 20^{ème} siècle*, coll. Musique – Musicologie, Paris, Librairie Honoré Champion, 1992, p. 50.

"...Les modifications de la pression des doigts sur la baguette et par conséquent de l'archet sur la corde sont d'une importance capital pour l'obtention des nuances. Pour Kandinsky, " la pression du geste sur l'archet correspond exactement à la pression du geste sur la pointe du crayon.

²- Kandinsk , *Point-Ligne-Plan*, p. 108.

- أسلوب القرشة

4^{ème} Postéon
3^{ème} Postéon

♩ = 80 ♩ = 180

- أسلوب محمّد عبد الوهّاب

♩ = 80 ♩ = 180

من خلال هذين المثالين نرى أنّ محمود القرشة يواصل استعمال نفس أسلوب الأداء، خاصّة من حيث اعتماده العزف في المناطق الحادّة للآلة على غرار توظيفه للتقنية المعتادة لديه في عزف السّداسيّات عند بداية كل جملة من هذا المغنى، حيث نجده يتفادى الانتقال الأفقي المتكرّر بين الوضعيّات عند تنفيذه كل مسافة سداسيّة، أضف إلى ذلك أنّ اعتماده نفس نظام حركتي الإصبع الثّالث والرّابع بين كل من الوضعيّة الخامسة (في المثال السّابق) والرّابعة يبيّن مدى اعتماده لنمطيّة جماليّة معيّنة في عزفه تنسجم مع التّعبير العام الذي يريد تبليغه من خلال الجملة:

3^{ème} position

ومن هذا المنطلق يمكن استنتاج أنّ محمود القرشة يحاول تكريس طابع صوتي موحد ومنتالي يجمع بين الجملتين على

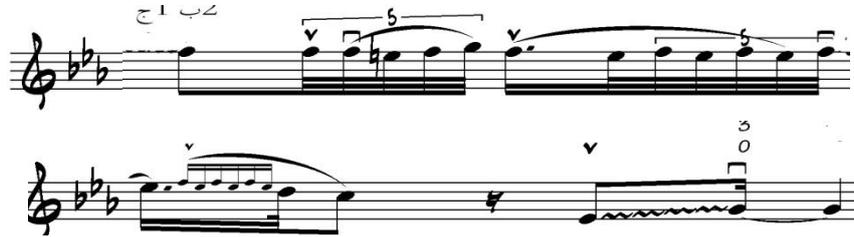
المستوى الجمالي، وهذا إن دلّ على شيء فهو يدلّ حسب رأيي على إستراتيجية منظمة تقوم على الاقتصاد والاستثمار الجيد لطاقة والجهد أثناء العزف، الشيء الذي يجعل التنفيذ من الناحية التقنية أيسر، ويعطي للعازف أفقا تعبيرية تمكّنه من بلورة خصوصيات أسلوبه.



إصاعه إلى ما سبق نرى من حذر هذا المصنف ان محمود القرشة يستعمل تقنية الانزلاق لكن في مدّة زمنية أقصر، حيث يقوم بانتقال سريع وسلس بين الوضعية الرابعة والثالثة باعتماد الإصبع الثالث، وذلك داخل الخلية الإيقاعية الثلاثية وبالتحديد بين درجتين جواب الكردان وجواب الماهور، إذ نلاحظ هنا أهمية استغلال العازف لمسافة نصف البعد التي تضمن تنفيذ هذه التقنية بكل سهولة ووضوح، فهي تتطابق وتتوافق مع طبيعة الوقت الأصلي للشكل الإيقاعي المراد عزفه، وهذا ما يدلّ على نجاح هذا العازف في اختيار الأساليب التقنية الأكثر سهولة ونجاعة من حيث التنفيذ، والتي تمكّنه بالتالي من خدمة تألفه على مستوى الأداء.

2.1. الخلية الثانية: ج 1 ب 2

– أسلوب القرشة



– أسلوب محمّد عبد الوهاب

والاتجاهات، والمقاصد والغايات، والأصوات والآلات، بدءاً من الطبول والإيقاعات البدائية الإفريقية والأميركية اللاتينية، وصولاً إلى الموسيقى الغربية الكلاسيكية السيمفونية، ومروراً بالموسيقى الشعبية والدينية، الآلية منها والغنائية، لكل شعب من الشعوب.

ومع دخول التقنيات الحديثة إلى الفن الموسيقي في القرن العشرين من آلات موسيقية إلكترونية وأجهزة تسجيل واستماع عاليتي الحساسية والدقة، ظهرت أنواع جديدة من "الموسيقى" تمثلت في الموسيقى الإلكترونية Electronic Music، وموسيقى الحواسيب Computer Music (التي تُولفها الحواسيب)، والموسيقى التجريبية Experimental Music، وموسيقى المحيط البيئي Ambient music أو Environmental Music، أو موسيقى الطبيعة Nature Music والتي استطاع الموسيقيون التقنيون تسجيلها وإعادة إنتاجها واستخدامها كمؤثرات صوتية ضمن القطع الموسيقية الحديثة: كصوت أمواج البحر أو زقزقات العصافير أو صوت الرعود والعواصف.

وبينما نحن في عصرنا الحاضر نستمتع ونشاهد أحياناً بعض الحفلات الموسيقية (كما تدعى) لموسيقيين يعزفون على المناشير بأقواس الكمنجات، ويستخدمون المفكات والكمّاشات في عصر أوتار البيانو من الداخل لاستخراج أصوات ناشزة غريبة، مع مرافقة تتنافى وما تعنيه كلمة "هارموني" من انسجام، أو نستمتع لفرق "الميتاليكا" و غيتارات "الهارد روك" وهي تصدر ذلك الضجيج الهائل الذي يقارب اختراق جدار الصوت .. جميع ذلك يجعل تحديد مفهوم الموسيقى في الواقع المعاصر أمراً أكثر تعقيداً وصعوبة.

وبينما تشغل الموسيقى حياة العديد من الأشخاص، وترتبط لدى العديد من الناس بذكريات وتجارب ومواقف معينة تجعلهم يختارون نوعاً أو شكلاً دون سواه من أشكال الموسيقى المتنوعة؛

فإن تعاريفهم للموسيقا تتنوع وتتعارض مع بعضها البعض باختلاف نظرتهم للموسيقا التي يحبون ويفضلون، عن تلك التي تنفر منها آذانهم أو تجافئها قلوبهم، والأهم من ذلك أن طريقة تعاملهم مع الموسيقا – سواء كان ذلك في صنعها أو تأليفها أو استخدامها أو الإستماع إليها – تختلف بحسب مفهوم الموسيقا لديهم وما تمثله في عقولهم ووجداناتهم وأحاسيسهم.

لذلك فإننا نتساءل: متى يصح إطلاق لفظ "موسيقا" على صوت ما أو أصوات معينة؟

وما الفرق بين القرقة والضجيج، والموسيقا؟

وما هو مفهوم "الموسيقا"؟

وهل يوجد تعريف موحد للموسيقا عند البشر؟

الطبيعة الميتافيزيقية للموسيقا

تتميز طبيعة الموسيقا في كونها مزجا بين النغم والزمن، العنصرين المحسوسين والغير منظورين، وما التعابير التي تصف الموسيقا أو الأنغام في طابعها الحاد أو الغليظ، أو طبقاتها المرتفعة أو الخفيضة، والتتابع السلمي للنغمات الموسيقية، وحتى تدوين العلامات الموسيقية بدرجاتها وأزمانها؛ ما هو إلا من قبيل التيسير لجعل ذلك الكائن الهولي مرئياً قدر الإمكان باستخدام المفهومات المستمدة من العالم المنظور، الأمر الذي جعل الناس عبر العصور يصمونها بالروحانية، نظراً لطبيعتها الأثيرية المبهمة المجردة التي تقارب طبيعة الأرواح والأشباح في التصور البشري، وهو السبب الأول الذي جعلهم يستخدمونها في الأديان و العبادات وفي السحر، فهي الواسطة بين عالمي المادة والروح، ووسيله لمخاطبة ذلك الكائن الهوائي اللامادي الغامض، فعبر التأثير الصوتي- الأثيري البحث للألة الموسيقية أو للآهات البشرية، تتحرك الأحاسيس الجياشة في الصدور حزناً أو فرحاً أو خشوعاً، ومن هنا تأتي

الطبيعة الميتافيزيقية للموسيقا (بحسب المؤمنين بهذا) من كونها لغة الماورائيات أو لغة الآلهة والأرواح والجان.

ولعل تعبير الشاعر الألماني "هينريك هاينه"¹ هو تمثيل أقرب ما يكون للطابع الميتافيزيقي الذي اعتقده، ولا يزال، العديد من الناس :

"الموسيقى شيء غريب. أكاد أقول أنها معجزة. ذلك لأنها تحتلّ موقعاً وسطاً بين الفكر والظاهرة، بين الروح والمادة. إنها ضرب من الوسيط الغامض، يشبه ولا يشبه كل الأشياء التي يتوسط لها: الروح التي تتطلب تجلياً في الزمن، والمادة التي تستغني عن الحيز".

لقد وقعت الموسيقا بمفهومها ومعناها في هذا المطب الميتافيزيقي ردحا طويلا من الزمن، استمر قرونا عديدة من سنوات الحضارة البشرية، ولم ينقذها من برائثه سوى الموسيقين أنفسهم، هؤلاء المبدعون الذين حرروا الموسيقا من قيودها التبعية القالبية، وأطرها المحدودة المرتبطة بالعقائد والتقاليد، وحملوها وسيلة للتفكير والتعبير كفن إنساني بحت يخاطب العقل والمشاعر على حد السواء.

الموسيقا واللذة الجمالية (المفهوم السيكلوجي):

تبدأ تعاريف الموسيقا عند البعض من الفلاسفة والمفكرين على أنها "الصوت المنظم"، والذي يعطي شعورا بالراحة ناجم عن تناسق وانسجام في الأصوات، غير أن هذا التعريف يبقى واسعا وفضفاضا، حيث يوجد العديد من الأصوات المنظمة والتي لا يمكن أن نعتبرها موسيقا: كالخطاب البشري أو إلقاء الشعر، أو

1 — Christian Johann Heinrich Heine (1797 – 1856) : أحد شعراء ألمانيا الكبار في القرن التاسع عشر، عرف بشعره الغنائي الذي لحنه كل من شوبرت وشومان ضمن ما صار يعرف بأغنية "الليد" Lieder .

أصوات بعض الآلات الميكانيكية كالساعات والمحركات والقطارات البخارية، أو حتى بعض أصوات الحيوانات أو موجودات الطبيعة.

كما عرفها البعض بمفهوم أضيق على أنها "الانغمات المُنسقة" وحسب هذا التعريف تخرج الأشكال الموسيقية اللانغمية عن إطار الموسيقى، كالموسيقا الإيقاعية Percussive music ، والموسيقا اللانغمية Atonal music.

لعبت اللذة الجمالية التي تبثها الموسيقى في نفوس مستمعيها دورا كبيرا في إضفاء مفهوم معين على الموسيقى يقوم على المفاضلة بين الألحان والأصوات، واختيار ما يُستحسن منها اعتمادا على الذوق الفردي الشخصي أو العام للشعوب والأمم، ولهذا فقد عمل علماء النفس على دراسة وتحليل الأثر والاستجابة الانفعالية للموسيقا، وعلى هذا الأساس قاموا بتحديد مفهوم للموسيقا "باعتبارها شكلا من أشكال توليد التوترات التي نحصل بعدها على المتعة"⁽¹⁾ ، أو بعبارة أخرى: هي ما يُمتع ويُسّر من الأصوات، أو هي كل تركيب صوتي يلقي استحسانا لدى مستمعيه، فإذا أخذنا بهذا التحديد السيكولوجي فإننا سنقع أولا في مطب "تولستوي" الجمالي الذي يجعل من درجة تقدير الجمهور معيارا لدرجة جمالية الفن وصدقه، وثانيا، ستتساوى بهذا التعريف السطحي للموسيقا الكلاسيكية — على سبيل المثال — بالمؤثرات الصوتية، ورتات الهوائف الخليوية.

وبحسب مفهوم التفضيل الجمالي هذا في تحديد مفهوم الموسيقى تقوم إشكالية أخرى بتصنيف أنواع موسيقية معينة ووضعها خارج إطار الموسيقى ووصمها بالضجيج، ويتضح هذا الأمر بشكل جلي في موسيقا الشعوب، فبينما يكون استحسان الموسيقى تابعا بالضرورة إلى ذوق المستمعين — الذين قد يكونوا

1 — ويلسون. غلين : سيكولوجية فنون الأداء — ترجمة دشاكر عبد الحميد — العدد 258
سلسلة علم المعرفة — مارس 2000 — ص291.

مختلفين أصلا في الثقافة والبيئة والمجتمع — فقد دخل العامل الاجتماعي في تعريف الموسيقى متمثلا في علم الاجتماع والأنثروبولوجيا (علم الشعوب)، بناء على اختلاف نظرة الناس إلى الموسيقى باختلاف مجتمعاتهم ومنابتهم وبيئاتهم وثقافتهم، فقد تكون الموسيقى المحبوبة والشائعة عند شعب ما هي نشازات أو أصوات "لا موسيقية" أو ضوضاء وضجيج عند شعب آخر (كما يرى الشرقيون موسيقا الهارد روك أو الجاز، وكما يرى الغربيون الموسيقا الصينية أو نغمة السيكاك الشرقية)، وهنا، فإن أزمة تحديد مفهوم للموسيقا تتجاوز تأثيرها السيكلوجي، نحو البعد الثقافي ذي الحدود المتميزة عند الأفراد والشعوب، كما يعبر عن ذلك العالم الموسيقي المعاصر جان جاك ناتيز " : Jean-Jacques Nattiez

" تكمن الحدود بين الضوضاء والموسيقا في البعد الثقافي للمجتمع، وحتى ضمن مجتمع واحد فقد تكون هذه الحدود متميزة بين أفراد بعضهم البعض ... وبسبب جميع هذه الآراء لن يكون هناك مفهوم ثقافي عالمي وحيد يمكنه تعريف ما قد تكونه الموسيقا"⁽¹⁾.

الموسيقا في كل مكان (المفهوم العبثي) :

ذهب بعض رواد الموسيقا التجريبية Experimental Music في القرن العشرين، وعلى رأسهم الموسيقي الأميركي "جون كيج" "John Cage"⁽²⁾ إلى القول :

1- Nattiez, Jean-Jacques Music and discourse: (1990). toward a semiology of music. Carolyn Abbate, translator. Princeton University Press. p. 48, 55

2 — John Milton Cage Jr (1912 – 1992) موسيقي وفيلسوف وشاعر أميركي، أحد رواد الموسيقا الإلكترونية والموسيقا التجريبية، وقد اقترن اسمه بموسيقا الصدفة Aleatoric Music.

"لا وجود لشيء اسمه الضجيج، ولا وجود لشيء اسمه الصمت، فهناك دائما شيء نراه أو شيء نسمعه وإن حاولنا خلق الصمت فلن نفلح"⁽¹⁾

وذهب "كيج" في نظريته هذه أبعد من ذلك إلى أن أي صوت تنتجه الطبيعة أو الإنسان أو الآلة هو: "موسيقا"، وقد حاول عبر مقطوعته الشهيرة الصامتة ("4'33" - أربع دقائق وثلاث وثلاثون ثانية)⁽²⁾، كسر المفهوم التقليدي للموسيقا في غرضها المتعمد والصريح، وتعبيرها الفكري الإدراكي المدروس؛ نحو مفهوم راديكالي جديد للموسيقا يقوم على "الغير قصدية" في توليد الصوت وتكريس مبدأ الصدفة واللامنهجية في تأليف الموسيقا.

وقد فتحت هذه الرؤيا الفلسفية الجديدة للموسيقا أبواباً واسعة أمام الهواة والعابثين لكي يؤلفوا ضوضاءهم الخاصة تحت مسميات "الموسيقا"، فقد أتاحت التقنيات الرقمية الحديثة للمسجلات الصوتية إمكانية تسجيل أصوات الطبيعة والآلات الميكانيكية وأصوات الطرق على الأدوات المنزلية والزجاجية وغيرها، واستخدام هذه الأصوات في إنتاج أصناف جديدة من الموسيقا دعيت بموسيقا الصدفة Aleatoric Music، كما كُرس الاتجاه التجريبي لاحقا في تقنيات تصنيع الصوت عبر الصنفين المستحدثين للموسيقا: "الموسيقا الإلكترونية" و "الموسيقا الحاسوبية"، وقد استفادت صناعة السينما والأفلام التلفزيونية من هذه الأصناف الجديدة للموسيقا في استعمالها كمؤثرات صوتية ترافق العرض البصري أو الدرامي.

الموسيقا فن العقلاء

1 - John Cage : Experimental Music

2 - convention of the Music Teachers National Association in Chicago 1957-pp1-
2 — كتب جون كيج قطعه الصامتة هذه في العام 1952 وقدمها في أمسية موسيقية للبيانو في قاعة Woodstock في نيويورك في 29 آب من ذات العام، بأن خرج أحد عازفي البيانو الشبان وجلس خلف آلة البيانو دون أن يلمس أي مفتاح أو يخرج أية نغمة لمدة أربع دقائق وثلاث وثلاثين ثانية، وسط ذهول وامتعاض واستهجان جمهور الحضور ..

على أن الموسيقيين أنفسهم ذهبوا إلى اتجاه آخر في تحديد معنى الموسيقى، يقوم على فهمهم الشخصي لها، عبر تجربتهم الفنية الخاصة التي يخوضونها في عالم النغم، وإدراكهم الأعمق — أكثر من سواهم — مدى ارتباط الموسيقى بالعقل البشري، من خلال معرفتهم التجريبية لما تقوم عليه الموسيقى من علاقات رياضية وتسلسل منطقي يصل في النهاية إلى إدراك ذهني وتفضيل جمالي حسي عقلي واع، يقبع وراء اختيار السلالم الموسيقية والنتابعات اللحنية والهارمونية والإيقاعية، ونظمها في قوالب معينة، خلال الفواصل الزمنية والتقلبات الديناميكية في الصوت علوا وانخفاضا أو شدة أو ارتخاء، وعبر مجموعة من الآلات الموسيقية وتشكيلاتها المختارة بعناية ودقة؛ ليتم التعبير بالشكل الأمثل عن المعنى الضمني الذي يريده المؤلف الموسيقي.

ويدرك الموسيقيون الجهد العقلي والإبداعي الذي تستلزمه عملية تأليف الألحان وتآلف النغمات وتلاؤم الإيقاعات في منظومة هندسية خاصة بفكر المؤلف، "فالموسيقا هي حساب الأصوات مثلما البصريات هي هندسة الضوء" بحسب تشبيه كلود ديبوسي.

وكما يأتي مفهوم الموسيقى عند الموسيقيين عبر إنتاجها الإبداعي الإنساني في التأليف، فإن هذا المفهوم يجب أن يبقى ثابتا عبر ردة الفعل الإدراكي في التلقي أو الاستماع. فكما أن الموسيقى وليدة العقل الصانع فهي تتجه حصراً إلى العقل المتلقي.

يقول "روجر سكروتون" المؤلف والفيلسوف الموسيقي المعاصر:

"توجد الموسيقى عندما تنظم الإيقاعات والألحان في تشكيل إبداعي مدروس، ليتم الإستماع لها بإدراك، ووحدها المخلوقات الناطقة الواعية هي التي باستطاعتها تنظيم وتشكيل وإدراك

الأصوات بهذه الطريقة ... صحيح أننا نستطيع سماع موسيقا في صوت العندليب، ولكنها موسيقا لم يسمعها أي عندليب قط"⁽¹⁾.

ووفقاً لتعريف "سكروتون" تخرج عن منظومة مفهوم "الموسيقا" جميع الأصوات والنغمات التي تحكمها الصدفة العبثية غير الواعية، وأصوات الطبيعة الغريزية، فجميع النغمات والعبارات اللحنية والإنتلافات الهارمونية وسواها عند المؤلف الموسيقي هي نتيجة فكر قصدي غائي معطل، وهي إنما تكون موجهة إلى مستمع عاقل له الحرية في إدراكها وفهمها كيف يشاء.

ومن روح هذا المفهوم الفلسفي للموسيقا على أنها فن العقلاء، تصبح الموسيقا آلية وطريقة وسبيلا للتفكير والتعبير والمتعة على حد السواء، وتسقط جميع المفاهيم الأخرى الميتافيزيقية والسيكولوجية والعبثية، لتكون الموسيقا بذلك أم الفنون التي تطمح بقية الفنون لأن تكون على شاكلتها على حد تعبير الفيلسوف الألماني آرثر شوبنهاور.

SCRUTON, Roger. The Aesthetics of Music. New York: Oxford University -1 Press, 1997. Understanding Music p.118

النظريّات الموسيقيّة – الجزء العاشر الزخارف الموسيقيّة

د. وائل النابلسي⁽¹⁾

تمهيد

عند أداء الأعمال الموسيقيّة، يحتاج أحياناً هذا الأداء إلى نوع من (التحلية)،

¹ - أستاذ الموسيقى والعلوم الموسيقيّة في جامعة دمشق وفي المعهد العالي للموسيقا بدمشق - باحث ومؤلف موسيقي.

أو إلى إضافة بعض العلامات الموسيقية السريعة إلى العلامات الموسيقية المدونة، وذلك من أجل إضفاء نوع من التنوع والتزيين والتجميل على هذه الأعمال. ولتحقيق هذا الغرض الفني التجميلي، يتم استخدام أساليب تدوينية موسيقية تُدعى بالزخارف الموسيقية⁽¹⁾.

في الفقرات القادمة، سوف نتحدث عن طبيعة الزخارف الموسيقية وأشهر أنواعها، بالإضافة لطرق تدوينها واستخداماتها ضمن الأعمال الموسيقية.

ماهية الزخارف الموسيقية

إنّ الزخارف الموسيقية هي عبارة عن اختصارات في التدوين الموسيقي. ويتم استخدام هذه الاختصارات من أجل تدوين أشكال موسيقية بسيطة عوضاً عن أشكال موسيقية أخرى أكثر تعقيداً. وبمعنى آخر، يتم تدوين بعض الرموز الموسيقية الاصطلاحية فوق بعض العلامات الموسيقية، وذلك اختصاراً لأدائها الموسيقي الحقيقي، والذي يصعب تدوينه على أرض الواقع. ويفيد هذا الشيء في اختصار تدوين الكثير من العلامات الموسيقية، لاسيّما العلامات الموسيقية السريعة والحاطفة. إنّ الزخارف الموسيقية مستخدمة كثيراً في الأعمال الموسيقية المتنوعة، لاسيّما في أعمال عصر الباروك وفي أعمال موسيقا الشعوب، وهي مستخدمة جداً في الأعمال الموسيقية العربية، وتحمل اسم (العُرب) اصطلاحاً.

أنواع الزخارف الموسيقية

إنّ الزخارف الموسيقية كثيرة جداً. وفي بحثنا هذا، سوف نتطرق إلى تسعة منها، وهي: التقطيع والغمز والزغردة والتلاعب والخطف والنفس والمدّ والانزلاق

¹ - تُدعى الزخارف الموسيقية باللغة الإنكليزية Music Ornaments.

والإثتلاف المقطّع. ويوجد في عالم الموسيقى زخارف موسيقيّة أخرى، إلا أنّها أقل استخداماً من الزخارف الموسيقيّة المذكورة في بحثنا هذا.

أولاً. زخرفة التقطيع

إنّ زخرفة التقطيع (Tremolo) هي تقسيم العلامة الموسيقيّة الواحدة إلى أجزاء صغيرة بمقدار علامات ذات السن الزمنية أو أصغر منها. وهذا يؤدي إلى أداء هذه العلامة الموسيقيّة المعنيّة بشكل متقطع. ويتمّ ذلك باستخدام إشارة موسيقيّة تُدعى بـ (القاطعة)، وهي على هذا الشكل (♯). ويتمّ تقطيع علامات المستديرة بتدوين إشارة القاطعة إمّا فوقها أو أسفلها لكونها علامات موسيقيّة زمنيّة لا تحوي ذيولاً (الشكلين 1 و 2).



الشكل (1). تدوين القاطعة فوق علامة المستديرة وطريقة أدائها



الشكل (2). تدوين القاطعة أسفل علامة المستديرة وطريقة أدائها

وفي حال تقسيم العلامات الموسيقيّة إلى علامات أصغر زمنياً من علامة المستديرة⁽¹⁾، يتمّ تدوين إشارات القاطعة على ذيوّلها. وهذا يؤدي إلى وجود أربعة أنواع من زخرفة التقطيع، وهي:

1 - التقطيع ذو السن:

¹ - علامات البيضاء و السوداء و ذات السن ذات السنين و ذات الثلاثة أسنان و ذات الأربعة أسنان.

يُستخدم رمز القاطعة الأحاديّة (♩) من أجل تقطيع العلامة الموسيقية إلى أجزاء يُعادل زمن كل واحد منها نصف الزمن (علامة ذات السن) (الشكل 3).



الشكل 3. مثال على تدوين زخرفة التقطيع ذو السن وكيفية أدائها

2 - التقطيع ذو السنين:

يُستخدم رمز القاطعة الثنائية (♪) من أجل تقطيع العلامة الموسيقية إلى أجزاء يُعادل زمن كل واحد منها ربع الزمن (علامة ذات السنين) (الشكل 4).

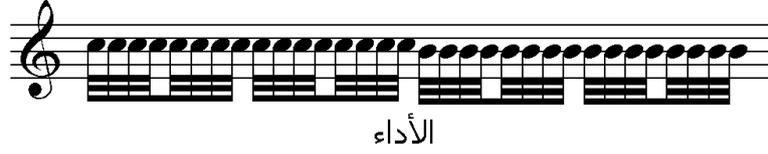


الشكل 4. مثال على تدوين زخرفة التقطيع ذو السنين وكيفية أدائها

3 - التقطيع ذو الثلاثة أسنان:

يُستخدم رمز القاطعة الثلاثية (♫) من أجل تقطيع العلامة الموسيقية إلى أجزاء يُعادل زمن كل واحد منها ثمن الزمن (علامة ذات الثلاثة أسنان) (الشكل 5).





الشكل 5. مثال على تدوين زخرفة التقطيع ذو الثلاثة أسنان وكيفية أدائها

4 - التقطيع ذو الأربعة أسنان:

يُستخدم رمز القاطعة الرباعيَّة (≡) من أجل تقطيع العلامة الموسيقية إلى أجزاء يُعادل زمن كل واحد منها سُدس عُشر الزمن (علامة ذات الأربعة أسنان) (الشكل 6).



الشكل 6. مثال على تدوين زخرفة التقطيع ذو الأربعة أسنان وكيفية أدائها

من جهة أخرى، إذا كانت العلامة الموسيقية المدوّن عليها إشارات القاطعة هي من العلامات ذوات الأسنان (ذات السن، ذات السنين، ذات الثلاثة أسنان، ذات الأربعة أسنان)، فيُحتسب عدد أسنانها الأصلية بالإضافة إلى عدد القواطع. فعلى سبيل المثال، إذا كان لدينا علامة ذات السنين وعليها إشارة قاطعة واحدة، فهذا يعني بأنّ هذا التقطيع هو تقطيع ذو الثلاثة أسنان، لأنّ زمن هذه العلامة هو زمن علامة



ذات السنّين وعليها قاطعة واحدة، ومجموع الأسنان مع القاطعة الواحدة هو ثلاثة. وهذا ما ندعوه بزخرفة التقطيع المركّبة (الشكل 7). وهكذا.

الشكل 7. مثال على تدوين زخرفة التقطيع المركّبة وكيفية أدائها

ثانياً. زخرفة النَّفس

إنّ زخرفة النَّفس (Breath) هي نوع من الصمت الخفيف غير المدوّن، والذي يكون بين المقاييس الموسيقيّة. أي أن يتمّ نوع من الصمت في لحظة معيّنة، ويتمّ التوقف عن الأداء الموسيقي كنوع من التلاعب في الزمن. وتدوّن هذه الزخرفة على شكل فاصلة عليا في الأماكن المطلوبة (الشكل 8).



الشكل 8. مثال على تدوين زخرفة النَّفس وكيفية أدائها

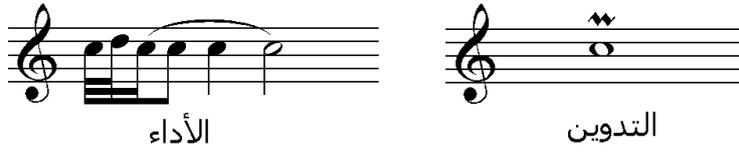
ثالثاً. زخرفة الغمز

إنّ زخرفة الغمز (Mordent) هي عبارة عن أداء مجموعة من العلامات الموسيقيّة المتتالية بسرعة كبيرة (عادةً بزمن ذات الثلاث أسنان)، ثمّ الاستقرار على العلامة الموسيقيّة التي ابتدأت هذه الزخرفة بها. وتؤدّي هذه العلامات الموسيقيّة (السريعة والأخيرة المستقرّة) ضمن زمن العلامة الموسيقيّة الأساسيّة المدوّن عليها

هذه الزخرفة. ولزخرفة الغمز أربعة أشكال، وهي:

1 - الغمز الصاعد المفرد:

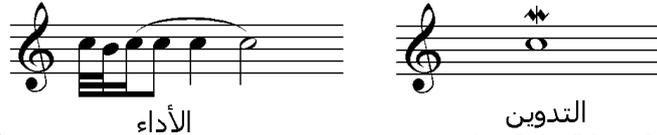
وهو أداء العلامة الموسيقية الأساسية، ثم أداء العلامة الموسيقية الأعلى منها بسرعة، ثم الاستقرار على العلامة الموسيقية الأساسية (الشكل 9).



الشكل 9. مثال على تدوين زخرفة الغمز الصاعد المفرد وكيفية أدائها

2 - الغمز الهابط المفرد:

وهو أداء العلامة الموسيقية الأساسية، ثم أداء العلامة الموسيقية الأدنى منها بسرعة، ثم الاستقرار على العلامة الموسيقية الأساسية (الشكل 10).



الشكل 10. مثال على تدوين زخرفة الغمز الهابط المفرد وكيفية أدائها

3 - الغمز الصاعد المزدوج:

وهو أداء العلامة الموسيقية الأساسية، ثم أداء العلامة الموسيقية الأعلى منها بسرعة، ثم يتم تكرار هذا الأداء، ثم الاستقرار على العلامة الموسيقية الأساسية (الشكل 11).



الشكل 11. مثال على تدوين زخرفة الغمز الصاعد المزدوج وكيفية أدائها

4 - الغمز الهابط المزدوج:

وهو أداء العلامة الموسيقية الأساسية، ثم أداء العلامة الموسيقية الأدنى منها بسرعة، ثم يتم تكرار هذا الأداء، ثم الاستقرار على العلامة الموسيقية الأساسية (الشكل 12).



الشكل 12. مثال على تدوين زخرفة الغمز الهابط المزدوج وكيفية أدائها

وإذا أردنا أن تكون العلامة الموسيقية التالية (الصاعدة أو الهابطة) للعلامة الموسيقية الأساسية محولة، يمكن رسم إشارات الرفع (دييز) أو الخفض (بيمول) أو حتى الإعادة (بيكار) فوق رمز زخرفة الغمز، كما في الأشكال التالية (الشكل 13).



الشكل 13. أمثلة على زخرفة الغمز المحولة

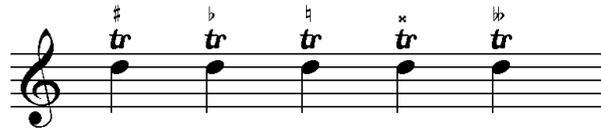
رابعاً. زخرفة الزغردة

إنّ زخرفة الزغردة (Trill) هي عبارة عن أداء علامة موسيقيّة ما والعلامة الموسيقيّة التي تليها بسرعة كبيرة (عادةً بزمّن ذات الثلاث أسنان)، ويكون هذا الأداء متكرراً ومستمرّاً طوال المدّة الزمنيّة للعلامة الموسيقيّة المدوّن عليها إشارة زخرفة الزغردة، كما في الشكل التالي (الشكل 14).



الشكل 14. مثال على تدوين زخرفة الزغردة وكيفية أدائها

وإذا أردنا أن تكون العلامة الموسيقيّة التالية للعلامة الموسيقيّة الأساسيّة محوّلة، يمكن رسم إشارات الرفع (دييز) أو لنخفض (بيمول) أو حتى الإعادة (بيكار) فوق رمز زخرفة الزغردة كما في الأشكال التالية (الشكل 15).



الشكل 15. أمثلة على زخرفة الزغردة المحوّلة

من جهة أخرى، إذا أردنا عمل زغردة بين علامتين موسيقيّتين غير متتاليتين، ندوّن هاتين العلامتين الموسيقيّتين بشكلٍ متتالٍ، ثمّ نضع بينهما قاطعات مثل رمز

زخرفة التقطيع، وتُسمى هذه الزخرفة بـ (الزغردة المقطّعة)⁽¹⁾ (الشكل 16).



الشكل 16. مثال على تدوين زخرفة الزغردة المقطّعة وكيفية أدائها

خامساً. زخرفة التلاعب

إنّ زخرفة التلاعب (Turn) هي عبارة عن أداء العلامة الموسيقية الأساسية، ثمّ أداء العلامة الموسيقية الأعلى منها، ثمّ العودة إلى العلامة الموسيقية الأساسية، ثمّ أداء العلامة الموسيقية الأدنى منها، ثمّ أداء العلامة الموسيقية الأساسية والاستقرار عليها، أو بالعكس. وتؤدّي العلامات الموسيقية في هذه الزخرفة، ما عدا العلامة الموسيقية المستقرة، بسرعة كبيرة (عادةً بزمن ذات الثلاث أسنان). وتؤدّي هذه العلامات الموسيقية (السريعة والأخيرة المستقرة) ضمن زمن العلامة الموسيقية الأساسية المدوّن عليها رمز هذه الزخرفة. ولزخرفة التلاعب شكلين، وهما:

1 - التلاعب الصاعد الهابط:

ويؤدّي كما ذكرنا سابقاً خلال حديثنا عن زخرفة التلاعب (الشكل 17).



الشكل 17. مثال على تدوين زخرفة التلاعب الصاعد الهابط وكيفية أدائها

¹ — ينبغي الانتباه إلى أنّه في زخرفة الزغردة المقطّعة، تُدوّن كلا العلامتين الموسيقيتين بكامل زمن الزغردة المقطّعة المطلوبة و ندوّن القاطعات بينهما كما في الشكل 16.

2 - التلاعب الهابط الصاعد:

ويؤدّى بعكس أداء التلاعب الصاعد الهابط، كما في الشكل التالي (الشكل 18).



الشكل 18. مثال على تدوين زخرفة التلاعب الهابط الصاعد وكيفية أدائها

سادساً. زخرفة الخطف

إنّ زخرفة الخطف (Appoggiatura) هي عبارة عن أداء علامة موسيقية ما أو أكثر بشكل سريع جداً قبل الوصول إلى العلامة الموسيقية الرئيسية التي تتلوها وبشكل خاطف (تُدوّن بحجم صغير) كما هو موضح في الأشكال التالية (الشكل 19).



الشكل 19. أمثلة على زخرفة الخطف

ويكون زمن العلامة أو العلامات الموسيقية السريعة (المخطوفة) جزء من زمن العلامة الموسيقية السابقة لها، بحيث لا يكون زمن تلك العلامة الموسيقية كاملاً، ويُجتزأ منه زمن العلامة أو العلامات الموسيقية المخطوفة. وبالنسبة لتدوين زخرفة الخطف، فبالنسبة للعلامة الموسيقية المخطوفة الواحدة، فلها طريقتان للتدوين (كلاهما نفس الأداء):

1 - تدوين علامة موسيقية صغيرة بشكل طبيعي، كما في الشكل التالي (الشكل



الشكل 20. مثال على تدوين زخرفة الخطف الطبيعي وكيفية أدائها

2 - تدوين علامة موسيقيّة صغيرة مقطوعة بخط يشبه قاطعة التقطيع ذو السن،

كما في الشكل التالى.



الشكل 21. مثال على تدوين زخرفة الخطف مع قاطعة وكيفية أدائها

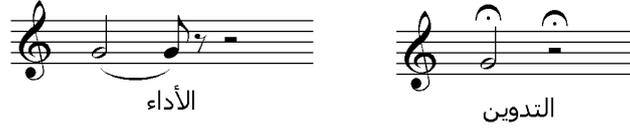
أما إن كان هناك أكثر من علامة موسيقيّة مخطوفة، يتمّ تدوينها جميعاً من



الشكل 22. مثال على تدوين زخرفة الخطف لأكثر من علامة موسيقيّة وكيفية أدائها

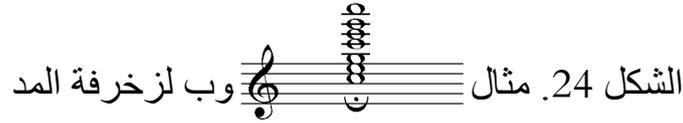
سابعاً. زخرفة المد

إنّ زخرفة المد (Fermata) هو عبارة عن حرية الأداء الزمني والمد في أداء علامة موسيقيّة ما أو صمت موسيقي. حيث إن مدّة الزمن التي تستغرقه العلامة الموسيقيّة أو الصمت الموسيقي تكون أطول من المدّة الزمنيّة الطبيعيّة، كما في المثال التالى (الشكل 23).



الشكل 23. مثال على تدوين زخرفة المد وكيفية أدائها

ويمكن أن تدون زخرفة المد بشكل مقلوب إذا كانت العلامات الموسيقية مرتفعة جداً، كما في المثال التالي (الشكل 24).

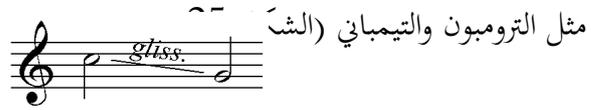


ثامناً. زخرفة الانزلاق

إنّ زخرفة الانزلاق (Glissando) هو عبارة عن انتقال بين علامتين موسيقيتين بشكل تدريجي وانسيابي. ويمكن لبعض الآلات الموسيقية إصدار هذه الزخرفة، ولا يمكن للبعض الآخر إصدارها. ولذلك، فمن الخطأ استخدام هذه الزخرفة معها. ولزخرفة الانزلاق نوعين، وهما:

1 - الانزلاق الطبيعي:

ويصدر عن الآلات الموسيقية الوترية التي لها زنود حرة (بدون دساتين)، مثل الكمان والفيولا والتشيلو والكونترباص والعود، وبعض الآلات الموسيقية الأخرى،



الشكل 25. مثال على زخرفة الانزلاق الطبيعي (1)

¹ - ليس ملزماً تدوين الاختصار (gliss.) على الخط الدال على زخرفة الانزلاق.

2 - الانزلاق المقطّع:

ويصدر عن باقي الآلات الوترية وبعض الآلات الموسيقية الإيقاعية والبيانو. وفي هذا النوع من الانزلاق، يتم المرور على العلامات الموسيقية الثابتة، أو على العلامات الكاملة للسلم الموسيقي. الشكل التالي (الشكل 26).



الشكل 26. مثال على زخرفة الانزلاق المقطّع

وفي موسيقا اليوم، هناك بعض الانزلاقات الحديثة، مثل الانزلاق باتجاه الصعود ثم الهبوط، أو العكس. ويمكن فهم اتجاه الانزلاق فيها بحسب أشكالها التي تدوّن عادةً فوق المدرج الموسيقي كما في الأمثلة التالية (الشكل 27).



الشكل 27. أمثلة على الانزلاقات الحديثة

تاسعا زخرفة الائتلاف المقطّع

إنّ زخرفة الائتلاف المقطّع (Arpeggio Chord) هي عبارة عن أداء الائتلافات الموسيقية، ولكن ليس بالطريقة التقليدية، وإنما بأداء العلامات الموسيقية المكوّنة للائتلافات الموسيقية بشكل متتابع وبسرعة فائقة. ولزخرفة الائتلاف المقطّع شكلين، وهما:

1 - الائتلاف المقطع العادي:

وهو أداء علامات الائتلافات الموسيقية بدءاً من العلامة الموسيقية الأكثر انخفاضاً حتى الوصول إلى علامة الموسيقية الأكثر حدة، كما في الشكل التالي



الشكل 28. مثال على تدوين زخرفة الائتلاف المقطع العادي وكيفية أدائها

2 - الائتلاف المقطع الهابط:

ويكون أدائه عكس أداء الائتلاف المقطع العادي، كما في الشكل التالي



الشكل 29. مثال على تدوين زخرفة الائتلاف المقطع الهابط وكيفية أدائها

وفي كلا شكلتي زخرفة الائتلاف المقطع، يكون زمن العلامة الموسيقية التي ابتداءً بها عزف الائتلاف هي صاحبة الزمن الكامل للعلامات الموسيقية المدونة، ويكون زمن العلامة الموسيقية التي انتهى بها عزف الائتلاف هي صاحبة الزمن الأقل بينها.

الكلاسيكيون الحديثون

سيغموند سبيث
ترجمة : محمد حنانا

بعد التمرد الذي حدث ضد الشكلانية والذي بدأ مع بيتهوفن وتعمق من خلال أعمال شوبرت وشومان ومندلسون وبيرليوز وليست وفاغنر، كان من الطبيعي أن تنبعث من جديد الروح الكلاسيكية مع الميزة التي أتاحت للكلاسيكيين الجدد الاستفادة من جميع الوسائل والتقنيات التي طورها الأسلاف الرومانتيكيون. إن السيمفونيات والموسيقا المجردة التي كتبها الأساتذة الكلاسيكيون في النصف الثاني من القرن التاسع عشر كانت مختلفة تماماً عن الأعمال الشكلية التي وضعها هايدن وموتسارت وحتى بيتهوفن، فقد كان لديهم حرية المدرسة الرومانتيكية، إضافة إلى أنهم ذهبوا بعيداً خارج نطاق نماذجها بمهارة وحرفية عالية، تلك الميزتان اللتان تنطبقان على التقاليد الكلاسيكية. ومن المسلم به عموماً هو أن المزج المثالي بين الرومانتيكية والكلاسيكية في الموسيقا يمكن إيجاده عند يوهانيس براهمز الذي غدا بحق واحداً من أكثر المؤلفين السيمفونيين شعبية.

يوهانيس براهمز

1833 - 1897

عاش براهمز حياة عادية خالية من أية أحداث هامة، لكن انتهى به الأمر إلى أن يصبح موسيقياً عظيماً. حين كان ولداً كان يرتجل فالسات في حانات هامبورغ الرخيصة التي يرتادها البحارة للرقص، وفي الوقت نفسه يقرأ كتاباً يسنده إلى حامل النوتة الموسيقية.

و حين غدا شاباً رافق عازف الكمان الهنغاري إدوارد ريميني، وهكذا تعلم الكثير عن الموسيقى الهنغارية العجرية. كان روبرت شومان هو أول من اكتشف عبقريته. وفيما بعد نصّب نفسه بحماقة، ومن دون ضرورة لذلك، مناقشاً وعدواً لفاغنر على الرغم من أن مجالهما مختلفين كلياً. وقد أضر هذا النزاع، الذي طال أمده، بكليهما.

كان براهمز عازفاً ممتازاً لآلة البيانو وقائد أوركسترا، وفي الدرجة الأولى مؤلفاً. لم يتزوج ولم يكتب أوبرا، لكنه أضاف إلى الأدب الأوركستراي أربع سيمفونيات هامة وكونشرتو لآلة البيانو وكونشرتو لآلة الكمان، الذي يعد واحداً من أعظم كونشتراتوات الكمان، وافتتاحيتين وريكويم.

دعي براهمز بالمؤلف العقلي. وطوال سنوات عدت موسيقاه مبهمة وصعبة وحتى بليدة. واليوم يُهلل لها بوصفها مفعمة بالجمال الحسي، إضافة إلى تأثيرها في العلم الموسيقي.

سيمونيات براهمز

إن الصفة المميزة لـ براهمز هي العناية والصناعة المدروسة، إضافة إلى ميزة التواضع، ذلك أنه رفض الإقدام على محاولة تأليف سيمفونية حتى أصبح فوق عمر الأربعين. واتخذ عمله الأول في هذا الشكل Opus68 في دومينور. وقد قدم أول مرة عام 1876.

في مستهل عام 1854 شومان ألح على براهمز ليكتب سيمفونية على شاكله سيمفونيات بيتهوفن. ولكن بعد سماعه سيمفونية بيتهوفن التاسعة، حاول المؤلف الشاب عمل شيء في الشكل السيمفوني. لكنه في النهاية استخدم هذه المادة في كونشرتو البيانو في ري مينور، وفي الريكوايم الألماني. وقد ذكر أن براهمز قال ذات مرة: «لن أكتب سيمفونية! إنكم لاتدركون كيف يشعر أمثالنا حين نسمع وقع أقدام عملاق مثله (مثل بيتهوفن) وراءنا». ولكن حين اكتملت سيمفونية براهمز الأولى، دعاها هانس فون بيلو بـ «العاشرة» بصفتها الخلف المنطقي لروائع بيتهوفن التسع.

تبدأ الحركة الأولى لهذه السيمفونية بمقدمة بطيئة ميزانها 6/8. نسمع ضربات آلة الطبل (التمباني) المشؤومة إذ تبدو كأنها توحى بالقدر وهو يقرع الباب، وتذكرنا ضربات الطبل وهو يضرب في مجموعات من ثلاث ضربات بالنموذج الإيقاعي المكون من ثلاث نغمات ونغمة طويلة، الذي استخدمه بيتهوفن في سيمفونيته الخامسة.

وسرعان ما تتحول الموسيقى إلى أليغرو عدواني مع هذه النغمة المميزة:


تتطور هذه المادة إلى صيغته لحنية في مفتاح ماجور التي يقاطعها أخيراً عنف من الوترية يسفر عن هذه النغمة الجرئية:


يظهر أيضاً لحن عريض في كلا المفتاحين الماجور والمينور:


الحرب - اساي - بصيب - يجب سيبها - اصباح - اسود - اوي. اسكاح في مي ماجور. هي ذي النغمة الافتتاحية:



فوق مرافقة سينكوبية من الوترية، تغني الأوبوا لحناً هادئاً
يتبنى بقدوم اللحن الأول للحركة الثالثة:



تبدأ الحركة الثالثة بهذه النيمة:



ثمة هدوء وادع تعرضه آلتا كلارينيت، وهي تفسح المجال إلى
الاستذكار الواضح بموتيف القدر عند بيتهوفن، الذي يتطور في
النيمة الثانية للحركة:



تبدأ الحركة الأخيرة بصراخ وولولة من الأوركسترا. يتبع ذلك
تعاقبات غامضة لتأثيرات البنزيكاتو. وفجأة يسمع صوت آلة
هورن مطلقاً لحناً كان براهمز قد سمعه في جبال الألب:



يلي ذلك موتيف ذو طبيعة كورالية تترنم به آلات الترومبون
والباصون. بعد ذلك يسمع ذلك الموتيف في نورة عظيمة للآلات
النحاسية:



كل ذلك ماهو إلا مقدمة للنيمة الأساسية للحركة الأخيرة، وهي
لحن عريض يوحي قسمه الثاني بميزورات بيتهوفن الكورالية في
الحركة الأخيرة من سيمفونيته التاسعة حين يغني الكورال نشيد
الفرح:



قد يرون ————— بين ————— بين ————— بين ————— بين ————— بين
براهمز قد عبر عن احترامه وتقديره «للعملاق» في خطواته التي
كان براهمز يتبعها. وقبل ختام الحركة تُسمع من جديد أغنية

الهورن الألبية مع معالجات متنوعة. وأخيراً تنفجر الآلات النحاسية، بتعبير ذريوي، بالموتيف ذو الطبيعة الكورالية الذي سبقت الإشارة إليه، والذي قورن تأثيره «انفتاح السموات». ومن هناك إلى نهاية السيمفونية ثمة انتصار كامل في مفتاح دو ماجور، على غرار ما فعله بيتهوفن في الحركة الأخيرة من سيمفونيته التاسعة.

السيمفونية الثانية لبراهمز في ري ماجور op.73 . كتبت في صيف عام 1877، وقدمت أول مرة بقيادة هانس ريختر في 30 كانون الأول من ذلك العام. وقدمت في لايبزيغ بقيادة براهمز عام 1878.

هذه السيمفونية ريفية في روحها، وقد تعد الأوضح والأسهل عند الاستماع الأول بين سيمفونياته الأربع.

تبدأ بفكرة لحنية مكونة من أربع نغمات ري، دو ديز، ري، لا، التي قد تسمع خلال كامل الحركة الأولى. ثم تقود فوراً إلى الثيمة الأولى على كورد ماجور:

8va-----

 ويوظف لخرقة النغمات الأربع وتطویرها:

ثم

 آلات الفيولا والفيولونسيل. إنها لحن غنائي واسع فيه أثر من الموسيقى العجورية التي أصبحت مألوفة لدى براهمز:


 تتطور هذه المواد في شكل السوناتا مع إعادة عرض للحنين الرئيسيين وكودا مبتكرة جداً. وتنتهي الحركة بنعومة على كورد ري ماجور.

تخلق الثيمة شعوراً أكبر بالرضا بميزان مارش:



ينعامل التطوير، على الاعلب، مع الليمه الاولى، إلى جانب القيام بتجارب على الإيقاعات والهارمونييات قبل الوصول إلى إعادة العرض، وللوصول في النهاية إلى ختام لامع في ري ماجور.

السيمفونية الثالثة لبراهمز في فاما ماجور Op.90 يعدها الكثيرون الآن الأفضل بين السيمفونيات الأربع. إنها بالتأكيد الأكثر جاذبية، وتتنامى شعبيتها باطراد.

بدأ براهمز العمل في هذه السيمفونية العظيمة عام 1882 وانتهى منها في صيف عام 1883. وقد قدمت أول مرة في فيينا في كانون الأول عام 1883 بقيادة ريختر. وقد دعى كل من ريختر وهانسليك هذه السيمفونية بـ «البطولية». لكن يرى ماكس كاليبك أنها استلهمت من تمثال جرمانيا قرب رودسهام. أما يواخيم فقد وجد فيها قصة بطل وقائد. ودعتها كلارا شومان بـ «أنشودة غابة». إنها في الواقع مقطوعة رائعة من الموسيقى المجردة، من دون أية نغمات مضيعة.

تبدأ الحركة الأولى أيضاً بفكرة لحنية مكونة من ثلاث نغمات فـا، لا بيمول، فـا في أوكتاف أعلى، ويشير براهمز إلى أن هذه الحروف تمثل الكلمات التالية «frei aber frah» أي «حر ولكن فرح» مخالفاً بذلك كلمات يواخيم «حر لكنه منعزل». الكوردات مبنية على هذه النغمات وتقود إلى الثيمة الافتتاحية ذات الطبيعة الجدلى:



تعلي الليمه السابعه السا الحرييب والباسون فوق مرافقة سينكوبية ناعمة توحى بتهويده:

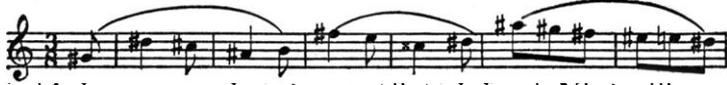
يُ
الثانية في المينور التي تخلع عليها الفيولونسيلاات والباصونات
طابعاً عاطفياً. وتنتهي الكودا بنغمات هابطة على كورد فاما جور،
وهو تذكير بكلتا التيمتين الافتتاحيتين وبمفتاح السيمفونية.

تبدأ الحركة الثانية بثيمة ريفية تعزفها آلات النفخ الخشبية
بأسلوب مزامير الرعاة:


الحرحة الساسه رومانسيه على نحو محوط و عاطفيه تقريباً
مع لحن افتتاحي شوماني (نسبة إلى المؤلف شومان) الطابع
وتغنيها آلات الفيولونسيل مع زخارف من الوتریات (أنها توحى
بالرومانس في السيمفونية الرابعة لشومان):


تذكر التيمه الثانيه ب الالغرو في السيمفونيه الثانيه لبراهمز:

يفاصع هذه السيمه بمرتين معصع يسحق ان يعبس بحريه كمثال
على الجمال المميز والمحض:


يعود اللحن الاول، تعزفه اله هورن فرنسي مع زخارف من
آلة الأوبوا.

الحركة الختامية بطولية على نحو لا لبس فيه. إنها تبدأ في
مزاج من الإثارة المكبوتة، أو بالأحرى مزاج ملغز ينذر بالشؤم:


يُ
بيتهوفن في السيمفونية الخامسة:

ثمة إشار³ مع القدر. وتعبر ثيمة أخرى عن روح الانتصار الذي لا يرقى إليه الشك:


تعرف ذلك الاب الفيونوسين في عارض إيفاعي بين الميزان الثلاثي 3/4 والميزان الثنائي 2/4. ويقود إلى سلسلة من الفقرات الفرحة تعزفها الوترية:


ذروه سيها روه اخرى من يسابع براسر موسيحي، التي لا تنضب. وتخلق معالجة الثيمة الافتتاحية للحركة الأخيرة بالوترية المكتومة إثارة جديدة قرب الختام. وفجأة تعود الفكرة اللحنية للحركة الأولى، كما جرى عند انتهاء تلك الحركة. وتنتهي السيمفونية، مع تمجيد آخر لكورد فا ماجور، في هدوء تام.

كُتبت السيمفونية الرابعة (الأخيرة) لبراهمز في صيفي العامين 1884 و1885، وكادت النار أن تدمر مخطوطتها قبل اكتمالها. السيمفونية في مفتاح مي مينور op.98، وقدمت أول مرة في مايننغن في تشرين الأول عام 1885 بقيادة المؤلف. والسيمفونية ككل هي أكثر رصانة وتجهم من السيمفونيات الثلاث الأخرى، وهي عصية على الفهم من الاستماع الأول. ومع ذلك فهي مفعمة بالجمال ومتينة الصياغة. البداية بسيطة تقريباً، إذ تعلن ثيمة مبنية على مجموعات من نغمتين في طبقات متنوعة:

تسرون سيها من سسين. سم رور سرجريئة
 لمسافات غير متوقعة، ويعرض القسم الثاني، على نحو فسيح، لحناً متيناً تعزفه الوترية:




تطوير وإعادة العرض. يتناوب في الكودا اللحن الافتتاحيان بتعاقب مدهش بين الكوردات الحادة وأوكتافات الباص في محاكاة ميلودية. الحركة الثانية البطيئة هي مثال رائع على رومانتيكية براهمز تلمح اللحن إلى مفتاح دو ماجور، لكنه في الواقع يدخل في مي ماجور، بعد تغيير مفاجئ تغدو فيه المسافة الثالثة نغمة المفتاح:



النغمة الثانية ذات طابع حورالي نغيتها الفيولونسيلات وسط زخارف أوركستراالية:



وقرب الحسام هناك عوده اليه إلى معصاح دو ماجور، لكن المفتاح يتغير على الفور إلى ماجور، لخلق نهاية ذات تأثير مدهش. الحركة الثالثة هي سكيرتزو حقيقي. تبدأ بلحن سُلمي تقاطعه كوردات كئيبة وضربات سريعة متلاحقة من الطبل، لكنه يعود إلى مساره من دون وجل:



ثمه لحن نابوي رسيو يحمن سماب اعبيه سعبيه او جرى الإيحاء به سابقاً:



تبرز في قسم التطوير معالجه متميزة للنغمة الاولى تؤديها آلات النفخ الخشبية. هناك نزاع بين كوردات تمثل المرح وبين مظاهر الموسيكا المكفهرة. وفي النهاية هناك عودة إلى المفتاح دو ماجور مع إيحاء ختامية لعدم أكثر اث كامل.

الحركة الأخيرة هي باساكاليا على نحو دقيق. تتضمن تنويعات على ثيمة تظهر في آلات الباص. وهذه الثيمة هي أكثر بقليل من سلم صاعد في مي مينور، وهو المفتاح الأساسي للسيمفونية:



هناك في الواقع 34 تنويعاً على هذه الثيمة، إنسان منها يعادلان تقريباً إعادة عرض للثيمة ذاتها. لكن معالجة اللحن الرئيسي، في أغلب الأحيان، بسيطة إلى حد بعيد. أحياناً تظهر بمعناها الضمني، لكن يمكن تتبع مسارها عبر ثمانية ميزورات.

أحد أكثر التنويعات تأثيراً هو التنويع رقم 12، الذي يعزف فيه الفلوت اللحن المضاد الفاتن:



تأتي لحظة جميعه اخرى في مقطع السرومبون (السويج 14) الذي يخلق لحناً جديداً تماماً في مفتاح ماجور، في حين يظل التلميح إلى سلم المينور كأساس:



إن التعقيدات التقنية لهذا الحسام العزيب يمنح العاصي عنها بسهولة أمام الجماليات المؤثرة هذه.

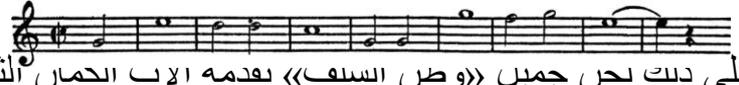
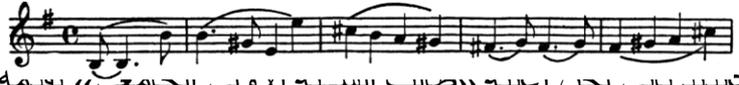
أعمال أوركستريالية أخرى لـ براهمز

هناك افتتاحيتان — براهمز تسمعان دائماً في الحفلات الموسيقية، وهما متغايرتان تماماً في الشخصية: افتتاحية المهرجان الأكاديمي Op.80 ، والافتتاحية المأسوية Op.81. كلاهما كتبنا في إيشل في أيلول عام 1880. وفي الواقع ألفت الافتتاحية المأسوية وقُدمت قبل افتتاحية المهرجان الأكاديمي الأخف.

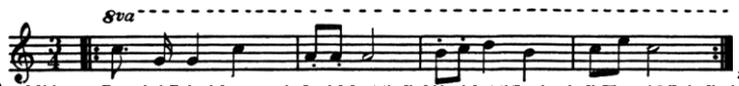
لا تتعامل الافتتاحية المأسوية مع أية مأساة ولا مع بطل
مأسوي، بل مع روح مأسوية. إنها مجردة من حيث الشخصية،
لكنها غنية بالعاطفة العميقة. هي ذي الثيمة الأساسية:


كتب سيغيسموند سهرجن، «سيبي وسميت» في جامعة
بريسلاو لمنحها براهمز درجة الدكتوراه الفخرية. ومع ذلك قدمت
أول مرة بعد سنتين من تأليفها عام 1879 بقيادة براهمز بحضور
رئيس الجامعة وأعضاء مجلس إدارة الجامعة. وقد دعاها المؤلف
بـ «خليط مرح جداً من أغاني الطلاب الألمان». كما ضمنها عدة
ألحان معروفة أخذها من كتب أغاني الجامعة.

بعد مقدمة ناعمة وغامضة، تذكر بعض الشيء بمارش
روكوتشي، تأخذ الافتتاحية ثيمتها الحقيقية الأولى من أغنية بنزر
«لقد بنينا مسكناً فخماً»، تعزفها آلات الترومبيت بأسلوب جليل:


يلي ذلك لحن جميل «وطن السلف» تقدمه الآب الحمان الثانية:

عسيدة يابي لحن «صاحب السنة الأولى الجامعي» بحسبه على
نحو هزلي ألثا باصون:


تصل الافتتاحية إلى ذروتها بلحن الاغنية اللاتينية الشهيرة
«لنبتهج عندئذ» تقدمه بجلال الأوركسترا الكاملة مع تزيينات ذات
شان:


ثمه معصومه اورحسترليه سهيره — براهمز هي «بتويغات
على لحن لـ هايدن» Op.56، وتعرف أيضاً كمقطوعة لآلتي بيانو.

ليس من المؤكد أي النسختين أنتت أولاً، ولكن قد تكون النسخة الأوركسترالية. وقد عزف براهمز مقطوعة البيانو مع كلارا شومان في بون في شهر آب من عام 1873 لجمهور من الأصدقاء، ونشر العمل في تشرين الثاني من ذات العام.

دعيت النثيمة في الأصل «كورال سانت أنتوني». وقد وقعت في ديفر تيمنتو لـ هايدن لآلات نفخ خشبية في سي بيمول ماجور (ألنا أوبوا، وألتاهورن، وثلاثة باصونات ، وآلة سيربنت). يعلن براهمز النثيمة بتلك التشكيلة مستخدماً آلة دو بل باصون الثالث والسيربنت، مضيفاً آلات الفيولونسيل والفيول في المرافقة:



الثنيمة في أسلوب الباساكاليا كأرضية . في ذروة الختام تعود النثيمة الكاملة في الوترية، مع آلات النفخ الخشبية التي تعزف مقاطع سلمية مع آلات النحاس التي تدعم الهارموني . يكتسب هذه التنويعات أهمية برنامجية بارتباطها باغراء سانت أنتوني، لكن من الأفضل النظر إلى تلك التنويعات كأمثلة دراسية ممتازة في الموسيقى المجردة.

كتب براهمز بهدف التدرب على التوزيع الأوركسترالي سيرينياتين Op.11, Op.16، السيريناد الأولى عام 1858 والثانية عام 1859، ويبدو فيها متأثراً جداً بـ موتسارت.

وقد قدمت الأولى في هامبورغ في 28 آذار عام 1859، وقدمت الثانية في هانوفر في 3 آذار عام 1860 بقيادة براهمز.

كتبت الأولى في مفتاح ري ماجور وحركتها الأولى سريعة. الحركة الثانية سكيرزو في ري مينور، تليها حركة بطيئة في سي بيمول ماجور. هناك رقصة مينويت (صول ماجور وري مينور) وسكيرتزو آخر، ثم الختام السريع في شكل الروندو.

السيريناد الثانية في لاما جور، قدمتها أول مرة أوركسترا هامبورغ الفهارمونية في 10 شباط من عام 1860.

خلا التوزيع الأوركستراي لهذه السيريناد من آلات الكمان، إذ تضمن التوزيع آلتين فلوت وبيكولو وآلتين كلارينيت وآلتين باصون وآلتين هورن، إلى جانب آلات الفيولا والفيولونسيل والكونترباس. هناك خمس حركات: أليغرو موديراتو في لاما جور، سكيرتزو فيفاتشي في دو ماجور ثم أدا جيو في لامينور، شبه مينويتو في ري ماجور، ثم الختام في شكل الروندو في لاما جور.

كونشرتوات براهمز

كتب براهمز كونشرتو لآلة الكمان في ري ماجور Op.77، وهو نفس المفتاح الذي كتب فيه بيتهوفن كونشرتو الكمان. وهناك جدل أزلي بصدد أيهما أعظم. ومن المعترف به أنهما يقفان على قمة أدب الكمان.

ألف براهمز هذا الكونشرتو خلال صيف وخريف عام 1878، وأهداه إلى يواخيم الذي عزفه أول مرة بقيادة المؤلف في لايبزيغ في عيد رأس سنة 1879. وفيما بعد نبذ براهمز الحركتين الأصليتين منه، فقد أعاد كتابة حركة الأدا جيو واستغنى عن حركة السكيرتزو. ربما اعتزم استخدام هذه المواد في كونشرتو كمان آخر، لكنه لم يفعل. بنيت ثيمة الكونشرتو الافتتاحية على نغمات كورد ري ماجور:



تعلن الأوركسترا هذه الثيمة ثم تقدم أيضاً الثيمة الثانية المغايرة العنيفة:



تدحس انه الحمان المعرده ويعرف معصعا سببها بحاينزا في أوكتافات، ثم تأخذ الثيمة الأولى، يتلو ذلك لحن جميل تبرزه آلة الكمان والأوركسترا:

قر
الأصل عازف الكمان يواخيم، وفيما بعد كتب عازفون مهرة
كادينزات أخرى خاصة بهم نذكر منهم كرايزلر وهافنتس.
تقدم آلة الأوبوا اللحن الرئيسي للحركة الثانية البطيئة، ثم
تعيده آلة الكمان المنفردة مع بعض التزيينات :

الحركة الاخيرة هي الاكثر تقليديه. تفتحها الاله المنفردة بثيمة
سريعة تعزف على وترين توحى بخلفية غجرية، مع زغردة من
آلات النفخ الخشبية:

يف
كتبت

لهذه الآلة الكونشرتو الأول في ري مينور Op.15 وصفه براهمز
في بداية عام 1854 حين كان في الواحدة والعشرين من عمره،
وقد حُطت أصلاً لجعله سيمفونية. لكن براهمز قرر بحكمة أنه لم
يكن جاهزاً بعد الكتابة في هذا الشكل الأسمى منزلة من الموسيقى
المجردة، وحول الحركات الثلاث الكاملة إلى سوناتا لألتي بيانو
كان يعزفها مع كلارا شومان ومع جوليوس أوتو غريم الذي ساعد
براهمز في حل مشاكل التوزيع الأوركسترالي، وهو الذي اقترح
عليه تحويل السوناتا إلى كونشرتو للبيانو. يتكون الكونشرتو من
ثلاث حركات: مايستوزو، أداجيو، روندو. المادة الثيمية الافتتاحية
هي كالتالي:

الحركة الحاصية اسريعه مي تي سحر ارونسو. مي بي ثيمة
الحركة التي تقدمها آلة البيانو:

يعد كونشرتو البيانو الثاني في سي بيمول ماجور op.83 عملاً عظيماً بكل معنى الكلمة، إنه يعكس نضج أسلوب براهمز وقدراته على الخلق. وقد عده فلاديمير هوروفيتس، الذي عزفه وسجله، العمل الموسيقي الأعظم وسط كل ما كتب لآلة البيانو.

استلهم براهمز هذا الكونشرتو من زيارتين قام بهما إلى إيطاليا، وهو حافل بلحنية أخاذة وبروح ربيعياً بهيجة. أنهى براهمز هذه الرائعة في فيلا قرب فيينا في صيف عام 1881، وعُزف لأول مرة من المخطوطة في بودابست في 9 تشرين الثاني عام 1881. وقام المؤلف بعزف دور البيانو.

أنت الحركة الأولى في شكل سوناتا معقد. تقدم آلة الهورن الثيمة الأولى الافتتاحية، تجيها آلة فلوت وآلات نفخ خشبية أخرى:



الافتتاحي، بفاصل عاصف معزياً الأوركسترا بإعادة قول ثيمة الهورن التي تتحول إلى حالة بطولية. وسرعان ما تدخل ثيمة ثانية غنائية الطابع موفرة الكثير إلى هيكل الحركة:

الحركة الثانية سريعة بجيس باعواصف، وهي ذات طبيعة شبيهة بفاصل موسيقي، ويبدوها البيانو بحيوية مع إحياء بارتجال حر:



بعد ذلك تضاف الثيمة الثالثة في ميزان ثلاثي حيوي:



تبدأ الحركة الثالثة البطيئة بلحن رئيسي تعزفه آلة فيولونسيل مع مرافقة أوركستر الية ناعمة:

الحركة الحكيمة سريعة في سحر الروبو مع خمس أفكار لحنية متميزة. تفتتحها ثيمة ذات طبيعة مهتاجة لا تقاوم:



تزحف لعمه سحيه إلى هذا الجراء الصغير من اللحن:
عندئذ تظهر ثيمة عاطفية ومؤثرة فيها توك وحنين:



أ. جعل الكونشرتو يتألق مع تزيينات لامعة يعزفها البيانو حتى الختام:



الأوركسترا، وهو لا يسمع على نحو متكرر مقارنة مع كونشرتوات براهمز الأخرى. وهو في مفتاح لا ماجور Op.102. عزفه أول مرة يواخيم وهاوسمان في كولون عام 1887 بقيادة براهمز، ونشر عام 1888.

بيتر إيليتش تشايكوفسكي
1840 - 1893

هناك العديد من الآراء المختلفة حول موسيقا تشايكوفسكي. هناك من يعد تشايكوفسكي مؤلفاً واضحاً وعادياً وعاطفياً. بينما يرى آخرون بأنه عبقرى الموسيقا السيمفونية التي هي بمنزلة قريبة من موسيقا بيتهوفن، وتتقدم على موسيقا براهمز.

مارس تشايكوفسكي التأليف الموسيقي في فترة متأخرة بعض الشيء من حياته، إذ كان قد درس القانون وعمل موظفاً في إحدى الوزارات قبل دخوله كونسرفاتوار بطرسبورغ لدراسة الموسيقا وهو في الثانية والعشرين، وتخرج فيه بعد أربع سنوات بمساعدة كبيرة من أنتون روبنشتاين

إثر ذلك عرض عليه نيكولاي روبنشتاين، شقيق أنتون، العمل مدرساً في الكونسرفاتوار الجديد الذي أنشأ في موسكو لقاء راتب ضئيل، فقبل تشايكوفسكي العرض. بعد ذلك تعهدته بالرعاية أرملة ثرية تدعى ناديجدا فون ميك مما ساعده على تكريس نفسه كلياً للموسيقا. وقد تراسلا فترة طويلة جداً من الزمن، إذ لم يلتقيا أبداً، لكنها دعمته مالياً طوال مدة طويلة من حياته الإبداعية.

كثيراً ما وصفت موسيقا تشايكوفسكي بأنها سوداوية، لكن هذا الوصف ليس عادلاً، فقد عبر في موسيقاه عن عواطف متنوعة جداً، ولم يكن صانع ألحان بارز فذ فحسب، بل كان أيضاً واحداً من أعظم أساتذة التوزيع الأوركسترالي.

تتضمن أعماله ست سيمفونيات، أحد عشر أوبرا، كونشرتوات للبيانو والكمان، أغاني وموسقا حجرة، باليهات، وأعمالاً أوركسترالية متنوعة بضمنها الافتتاحية الفانتازية روميو وجولييت، فرانسيسكا داريميني، افتتاحية 1812، مارش سلاف ...
إلخ

قام تشايكوفسكي بجولة في الولايات المتحدة الأمريكية عام 1891، وقاد أعمالاً له في نيويورك وفيلادلفيا وبالتيمور. بعد سنتين توفي بالكوليرا وهو في الثالثة والخمسين. ويشار إلى موته على أنه كان انتحاراً، إذ شرب عن عمد ماءً غير مغلي أثناء وباء الكوليرا الذي كان منتشرًا آنئذٍ في بطرسبورغ.

سيمفونيات تشايكوفسكي

السيمفونيات الثلاث الأولى لتشايكوفسكي نادراً ماتسمع، على الرغم من أن الثانية تتضمن موسيقاً جذابة وجديرة بالتقديم. كتب تشايكوفسكي سيمفونيته الأولى حين كان يدرس في كونسرفاتوار موسكو عام 1866، وحملت عنوان «أحلام الشتاء»، وقد انتقدتها أنتون روبنشتاين، واستقبلت استقبالاً بارداً في بطرسبورغ، لكنها حازت بعض النجاح في موسكو في تقديمها الأول في شباط عام 1868.

حملت السيمفونية الثانية اسم «الروسي الصغير»، وهي تتضمن أحياناً شعبية أوكرائية، وقدمت عام 1872. أما الثالثة «البولونية» فقد ألفها عام 1875. إنها تتضمن موسيقاً خفيفة وجميلة، مع ختام صاخب، وقد قوبلت بنجاح أكبر من سابقتها، لكنها بقيت دون المستوى الذي وصلت إليه سيمفونياته الثلاث الأخيرة.

السيمفونية الرابعة في فامينور Op.36 ترافقت مع بدء صداقة المؤلف بنادايجدا فون ميك وتحرره من الصعوبات المادية التي كان يعانيها. وأهداها إلى راعيته نادايجدا التي وصفها بـ «صديقتي الأفضل». وقد ألفها ، على الأغلب، في عام 1877، وقدمت أول مرة في موسكو في 22 شباط عام 1878 بقيادة نيكولاي روبنشتاين.

في رسالة إلى نادايجدا فون ميك شرح تشايكوفسكي البرنامج الكامل لسيمفونيته الرابعة هذه، مقارناً إياها بسيمفونية بيتهوفن الخامسة «القدر».

في بداية الحركة الأولى ثمة موتو motto، وهي فكرة لحنية تظهر باستمرار ويقوم عليها كل شيء وتمثل القضاء المحتوم والقدر الذي لا يقهر. تعزف هذه الفكرة اللحنية آلات الهورن الباصون، وبعد ذلك تسمع في أشكال متنوعة، وتعطي السيمفونية بكاملها الشكل الدائري(1):



تقود هذه التيمة التي تنذر بالشؤم إلى مقاطع سينكوبية:



بعد توسع كبير لهذه المادة تدخل تيمة ثانية ذات طابع ساخر مع كروماتيكيات تهكمية يؤديها عدد من آلات النفخ الخشبية:



هناك ثيمتان ثانويتان تبدوان كفاصلين، ثم يبدأ قسم التطوير مع تذكير ذو نبرة عالية بالفكرة اللحنية التي تمثل القدر تعزفها الترومبيتات فوق ضربات الطبل السريعة. تُعالج كل المادة اللحنية بتفصيل كبير، ويعد إعادة العرض تدخل الكودا مع عصفة أخرى على نغمات تيمة القدر مندفعة إلى ختام الحركة مع وجه جديد للثيمة الثانية، وتنتهي الحركة بأوكتافات على مقام فا

تبدأ الحركة الثانية البطيئة بلحن تزلف تغنيه آلة أوبوا بأسلوب حزين، لكنه يمضي على الفور إلى مزاج نشيط تأكده الآلات الوترية:



حياتياً في أشكال¹



تقترب الثيمة الثانية من خلال أصداء واضحة لـ اللحن الرئيسي للحركة الأولى، لكنها تتخذ شخصية متفردة، فهي تنبثق كلحن مارش مباشر:



تعرض العودة إلى الثيمة الأولى لمسة مبتكرة باستخدام مقاطع سلمية كروماتيكية للحركة الأولى كتزيينات، مع تناوب بين آلة فلوت وآلة كلارينيت. تتكون الكودا من جزئية من اللحن الرئيسي مع كوردات جريئة تقاطع النغمات الحزينة في صورة موسيقية للتردد والحيرة.

الحركة الثالثة سكيرتزو وتبدأ بتزيكاتو سريع من الوترية. وقد وصف تشايكوفسكي هذه الحركة بأنها تمثل أفكاراً غامضة، وأحلام ورؤى هؤلاء الذين يحاولون نسيان أعباء الحياة وتمتيع أنفسهم. هي ذي ثيمة البتزيكاتو الرئيسية:



تدخل آلات النفخ الخشبية في تزيو مع لحن يوحي بالموسيقا الشعبية:



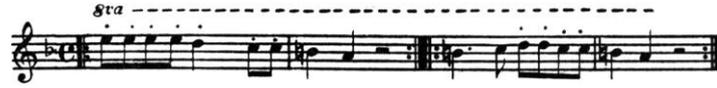
تقاطع ذلك آلات النحاس مع صيغة أبطأ لثيمة البتزيكاتو، تعزفها بطريقة سناكاتو بنغمات قصيرة جداً:



يفتح الحركة الرابعة إعلان صاخب لسلم هابط:



عندئذ تُقدم ثيمة الحركة الرئيسية، وهي اقتباس حرفي من أغنية شعبية روسية معروفة بـ «شجرة البتولا»:



يُزخرف هذا اللحن بطرق متنوعة. أخيراً يظهر في الباص، في حين تعزفه الوترية عدة مرات. وفجأة تدوي ثيمة القدر بقوة واثقة في الآلات النحاسية، ويقود صدى الحركة الأولى إلى لحن جديد تتعاضم قوته وأهميته وهو يسير باتجاه الختام:



ويُنهي الحرحه بالنصار في ما جاور الراسح.

السيمفونية الخامسة: كتبها تشايكوفسكي في عام 1888 وقدمت أول مرة في بطرسبورغ في 17 تشرين الثاني من ذلك العام بقيادة المؤلف نفسه. لم يكن استقبالها الفوري مرضياً، وأصيب تشايكوفسكي بالاكتئاب لعدم نجاحها، مسائلاً راعيته إن كان قد فقد القدرة على الإبداع مقارنةً ببيأس العمل الجديد مع السيمفونية الرابعة التي عدها أفضل. ومع ذلك غدت السيمفونية الخامسة في مي مينور Op.64 الأكثر شعبية في الأدب الأوركستراي برمته، وتسمع الآن أكثر من السادسة.

إنها، ثانية، سيمفونية القدر، وبرنامجها واضح نوعاً ما، وتمثل، مرة أخرى، صراع الإنسان ضد قوى غير مرئية.

يبدأ تشايكوفسكي سيمفونيته الخامسة، كما فعل في السيمفونية الرابعة، بـ موتو Motto أي بفكرة لحنية تظهر باستمرار أثناء سير العمل، وهي في الواقع لحن واسع في مفتاح مينور تقدمه ألتا كلارينيت، وفيما بعد يتحول إلى ذروة في الماجور:



الثيمة الرئيسية لهذه الحركة مبنية على لحن بولوني، كما يقال، وتعزفها الكلارينيت والباسون في مفتاح مينور أيضاً:



ثيمة ثانية حزينة تعزفها الوترية:



بعد تطوير متقن، مع تقديم مواد جديدة، هناك كودا تنتهي بنعومة فائقة، مع تريمولو خافت.

تبدأ الحركة الثانية بسلم مينور تمهيدي، يُعزف بكوردات، ثم تغني آلة الهورن لحناً أصبح مألوفاً جداً لاستخدامه في أغنيات شائعة:



تتضمن الثيمة الثانية نغمة تفاؤلية واضحة:



هذان اللحان يزودان مادة الحركة، مع تذكير متردد بالموتو، قبل الكودا، التي تنهي الحركة على كورد ناعم.

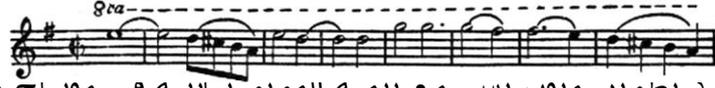
الحركة الثانية فالس هو فريد في الأدب السيمفوني. إنه يأخذ مكان المينويت القديمة أو السكيرزو. هو ذا اللحن الذي يعالج بأشكال متنوعة:



في نهاية هذه الحركة نسمع بعمام الموبو بايه وهي مازالت في مفتاح مينور. ولكن في بداية الحركة الختامية تظهر هذه الثيمة التمهيدية فجأة في الماجور، ويدرك المستمع للمرة الأولى بأن تشاؤميتها الواضحة يمكن أن تتخذ بسهولة طابعاً منتصرًا:



تعكس ثيمة ثانوية المزاج المنتصر، فوق مرافقة إيقاعية قوية:



بعد تصوير مدعٍ نسمع بيمه الموبو ناييه في مفصاح مينور المشؤوم، لكن هذا هو آخر شهقة له، إذ تبدأ الأوركسترا الكاملة بعزف مارش عارم. وتعرض هذه الصيغة الختامية إمكانات الموتو الكاملة كلحن في الماجور يندفع إلى نهاية مهيبية. وقرب الختام هناك تذكير مفاجئ بالثيمة الأولى للحركة الأولى تعلنها آلات النحاس، أيضاً في مفصاح ماجور. ومع هذا الختام، المرتبط بالشكل الدائري، تنتهي السيمفونية بفخامة على كوردات مي ماجور.

السيمفونية السادسة: ظلت هذه السيمفونية، في سي مينور Op.74 لوقت طويل جداً الأكثر شعبية بين أعمال تشايكوفسكي. وهي تُعرف بـ «المحزنة». إنها أغنية تم تشايكوفسكي، وقد أحبها أكثر من أي شيء كتبه. في هذه الأيام لم تعد هذه السيمفونية تسبب ذلك الجيشان العاطفي الذي لا يمكن كبحه، لكنها احتلت مكانها وسط الإلهامات العظيمة للموسيقا الأوركستراالية.

كتبت السيمفونية السادسة خلال العام الأخير من حياة تشايكوفسكي، 1893، وقدمت أول مرة في بطرسبورغ في 28 تشرين الأول من ذلك العام بقيادة المؤلف. وقد استقبلت استقبالاً بارداً، لكنها خلقت انطباعاً عميقاً حين قادها نابرافنيك بعد شهر تقريباً (18 تشرين الثاني)، لكن تشايكوفسكي كان قد توفي. وفي حين شعر تشايكوفسكي غريزياً بأنها كانت أفضل عمل له، فإنه لم يعيش ليسعد بالإطراء الذي تلقته أخيراً.

حين أصحبت مدونة السيمفونية جاهزة للنشر، أراد لها تشايكوفسكي عنواناً أبعد من مجرد رقم، فاقترح شقيقه اسم «المأسوية»، ثم عثر أخيراً بالمصادفة على اسم «المحزنة»، فقبله المؤلف بامتنان. لكن أياً كان برنامج العمل الذي ربما كان قدجال

في ذهن تشايكوفسكي، فقد كان، من غير ريب، برنامجاً سوداوياً
تشاؤمياً.

تفتتح الحركة الأولى بلحن حزين تعزفه آلة دوبر باصون:



تزود هذه النغمات الافتتاحية لهذا الموتيف الحزين بداية الثيمة
الأولى الحقيقية ذات الطابع النشيط والمشجع:



بعد توسع هام ، مع التركيز على نغمات البداية الأربع
الأساسية، تقدم الوترية الثانية الغنائية التي تجمع بين
الشجو والتفاؤل:



يقود هذا مباشرة إلى مواد تيمية مع تناوب لالات النفخ الخشبية
في عزف هذا اللحن:



ينتهي العرض ببعومه تامه، ويفاطع بصوت بحطم مفاجئ
ومروع يسير بالتفاعل إلى قمة السرعة والمبني بمعظمه على نتف
من الثيمة الأولى. وعند وصول الكودا ثمة إعادة لسلم سي ماجور
يوظف كأساس لثيمة وقورة جديدة تعزفها آلات النحاس:



الحركة الثانية السريعة هي، عملياً، فريدة في استخدامها
لميزان 5/4 المكون من الجمع بين الميزان الثنائي والميزان
الثلاثي، وهو يعكس فتنة وأصالة:



بعد عدة تنويعات لهذا اللحن، مع لحن مضاد، تظهر ثيمة
ثانوية تعيد المزاج الكئيب الذي ساد الحركة الأولى:


يُكرر اللحن المبهج، لكن الحركة تنتهي على نغمة الأسى
والحزن. هناك تباين حاسم في الحركة الثالثة التي تتخذ طابع
مارش انتصاري، وهي مشابهة للحركة الختامية للسيمفونية
الخامسة لـ بيتهوفن. لكن تشايكوفسكي يستخدم وسيلة خاصة في
بناء ثيمته الرئيسية، إذ يبنينا تدريجياً من نتف من اللحن. وأخيراً،
وبعد تجارب متنوعة، تنبثق الثيمة الكاملة:


في الواقع أنها المادة اللحنية بكاملها التي تطلبتها تلك
الحركة، لكن معالجتها مبتكرة وجريئة .

بعد هذا السكيرتزو المرح والجريء، تغوص الحركة الختامية
في أعماق اليأس، وتنتهي نهاية حزينة ليس لها نظير في الأدب
السيمفوني. فبدايتها البطيئة المليئة بالتفجع، هي شكوى من الخيبة
الإنسانية وراثاء الذات:


وفي كل مرة يظهر فيها هذا اللحن نجده يحمل معه أثراً أعظم
لليأس. الثيمة الثانية الغنائية في مفتاح ماجور، لكنها تقدم القليل
للتخفيف من حدة الكآبة المسيطرة:


طوال البقية الباقية من السيمفونية نجد هذه الثيمة الثانية من
الحركة الختامية أكثر بروزاً، لكنها تهبط أخيراً إلى الأعماق في
مفتاح مينور، مع غمغمة سينكوبات في الباص. وفي الختام يبدو
الأثر مأسوياً، فهو أكثر من مجرد محزن، مكماً التعبير الشامل عن
تأمل مشاعر التعاسة في الأدب السيمفوني كله.

الأعمال الأوركستريالية الأصغر

افتتاحية روميو وجولييت الفانتازية: هي واحدة من أفضل أعمال تشايكوفسكي وأكثرها شعبية، وهي من أعماله المبكرة. وقد ألفها بناءً على اقتراح من ميلي بالاكيريف الذي كان يتزعم مجموعة الروس الخمسة الكبار ذوي الاتجاه القومي في الموسيقى.

وضع تشايكوفسكي هذه الافتتاحية، المستوحاة من مسرحية لشكسبير تحمل ذات الاسم عام 1869، لكنه عدلها بعد ذلك مرتين، وقدمها أول مرة نيكولاي روبنشتاين في موسكو في 16 آذار عام 1870. ونشرت في شكلها المعدل عام 1871. أما الطبعة الثانية لها، المتضمنة مزيداً من التعديلات، فقد نشرت عام 1881.

كان تشايكوفسكي يعتزّم كتابة أوبرا على موضوع روميو وجولييت، فهناك ثنائي كتبه لصوتي سوبرانو وتينور يمثل مشهد الشرفة الثاني الشهير، ويتضمن أكثر ثيمات الافتتاحية أهمية.

في بداية هذه المقطوعة تسمع ألتا كلارينيت وألتا باصون وهي تعزف هارمونيّات وقورة توحى بشخصية الراهب لورانس. ثم تغدو الموسيقى أكثر إثارة، مع صليل آلة الصنج والكثير من السينكوبات، في تصوير القتال بين آل مونتاجيو وآل كابوليت.

ثم يجري التمهيد لظهور ثيمتي الحب. وتغدو واحدة من هاتين الثيمتين مألوفة جداً من خلال أغنية «حينا» التي اشتهرت شعبياً.



يتوقف تأثيلار الثيمة الأخرى على الهارمونيّات أكثر من الخط اللحني. وهنا يجري استخدام الآلات الوترية المكتومة الصوت لتعميق التعبير:



هناك عودة إلى موسيقا النزاع والقتال، مع نيمة الحب الناعمة التي تؤكد ذاتها، وتقود إلى تكرار لحن روميو العاطفي. في النهاية ثمة ضربات طبول مكتومة مع بتزيكاتو من آلات الكونترباس تشير إلى موت العاشقين. تسمع نيمة روميو في محاكاة النواح الختامية. وتسمع كوردات ناعمة من آلات النفخ الخشبية وآلات الهورن التي تقود إلى ختام المقطوعة.

فرانشيسكا ريميني: هو العمل الأقل شعبية من روميو وجولييت، لكن تنسب إليه أحياناً قيمة موسيقية أعلى. وقد بني العمل على فصل باولو وفرانشيسكا في الكوميديا الإلهية لـ دانتي. قدمت هذه الفانتازيا أول مرة في 9 آذار من عام 1877 بقيادة نيكولا روينشتاين في موسكو، هي ذي نيمتها الأكثر أهمية:



كتب سايجوسكي عدداً من الأعمال الأوركستراية. بنضمّن هذه الأعمال افتتاحية لمسرحية أوسترفسكي «العاصفة الرعدية»، وفانتازيا سيمفونية «العاصفة» tempest وهي مستوحاة من مسرحية لشكسبير تحمل ذات الاسم، وافتتاحية «هاملت»، وبالاد سيمفوني «فوفودا»، وسيمفونية «مانفريد» — من دون رقم وهي مستوحاة من قصيدة درامية لـ بايرون. هذه كلها أمثلة على موسيقا البرنامج تتفاوت من حيث الأهمية.

افتتاحية 1812: مع أنها كانت وماتزال من الأعمال الأوركستراية الشهيرة، إلا أن المؤلف كتب يقول «اكتب من دون حب، وهذا يفسر خلوها من القيمة الفنية». وتصور هذه الافتتاحية موسيقياً هجوم نابليون على موسكو، ويستخدم فيها نشيد المارسييليز والنشيد الوطني القيصري لتصوير المعركة مع الروس وأخيراً النصر. هناك الكثير من الضجيج والطبول والأجراس، وأحياناً يجري استخدام طلقات مدفع حقيقي حين

تُعزف الافتتاحية في الهواء الطلق. تتضمن الافتتاحية لحناً واحداً
واسعاً:



مارش سلاف: عمل شهير أيضاً كتبه تشايكوفسكي بناءً على طلب من نيكولاي روبنشتاين ، وقدم أول مرة في حفلة خيرية لجمع المال من أجل الجنود الجرحى من الصرب في الحرب التركية - الصربية. الثيمة الرئيسية في المارش هي لحن شعبي ذي أصول صربية، وقد استخدمه أيضاً المؤلف الروسي سيزار كوي كأساس لمقطوعته الشهيرة «أورينتال»:



الكابريس الإيطالي: هو عمل معروف جيداً ويتضمن بعض الألحان الشعبية الممتازة. وهذا نموذج منها:



كتبت هذه المقطوعة المتألقة في روما في شتاء عام 1880. تبدأ المقطوعة ببناء من آلتى ترومبيت يقال إن المؤلف سمعه من ثكنات سلاح الفرسان. وفي ختام المقطوعة يستخدم المؤلف رقصة «تارانتيلا» وهي رقصة سريعة من جنوب إيطاليا.

متوالية كسارة البندق: أخذ تشايكوفسكي مواد هذا العمل من بالية «كسارة البندق» التي وضعها عام 1891 - 1892، وربطها معاً وجعلها في شكل متوالية. وقد حققت نجاحاً كاسحاً لدى تقديمها أول مرة.

تبدأ المتوالية بافتتاحية مصغرة تصور جو ليلة عيد الميلاد اللامع. وتقدم الكمانات وآلتا فلوت لحناً رقيقاً:



هناك رقصة جنية الساكر: في هذه الرقصة يجري استخدام آلة السيلبيستا لأول مرة في الموسيقى الأوركستريالية:



في الرقصة العربية هناك استخدام بارع لآلة الباصون وآلة الهورن الإنكليزي. ثم هناك الرقصة الروسية «تريياك» وهي رقصة نشطة وحيوية.

في الرقصة الصينية هناك جمع مبتكر بين الفلوت والبيكولو والباصون. تتبعها الرقصة الأكثر شعبية وهي رقصة الميرليتونات⁽¹⁾.



ويختم المتواليه مارش الزهور. يتضمن هذا الفالس ثيمة متدفقة تعزفها الأوركسترا الكاملة:



كونشرتوات تشايكوفسكي

كتب تشايكوفسكي ثلاثة كونشرتوات لآلة البيانو مع الأوركسترا، وكونشرتو لآلة الكمان مع الأوركسترا. ويعد كونشرتو البيانو الأول وكونشرتو الكمان الأشهر في عالم الموسيقى.

كونشرتو البيانو الأول: كتبه عام 1874، وهو في سي بيمول مينور Op.23 وقد قدم أول مرة أمام الجمهور الأمريكي في بوسطن في تشرين الأول عام 1875، وعزف دور البيانو المنفرد

¹ - ميرليتون: آلة موسيقية بدائية للأطفال، وهي عبارة عن أنبوبة مسدودة من أحد طرفيها بغشاء تصدر صوتاً يشبه المزمار. المترجم

هانس فون بيلو. وقد أهداه تشايكوفسكي في البداية إلى نيكولاي روبنشتاين الذي انتقده نقداً لاذعاً، إذا اعتقد بأن العمل يخلو من أية مزية، لكنه اعترف فيما بعد بخطئه، وعزفه عدة مرات. ومع ذلك غير تشايكوفسكي الإهداء محولاً إياه إلى هانس فون بيلو.

يبدأ الكونشرتو بمقدمة موجزة في مفتاح مينور، ثم يظهر مباشرة اللحن الواسع المؤلف الذي تعزفه الأوركسترا ترافقه كوردات من آلة البيانو:



الثيمة الأولى الحقيقية مستمدة، على ما يُظن، من أغنية المتسول الأعمى، وهي تخلق مزاجاً أكثر غنائية:



يتناوب البيانو بين تزويد هذه المواد بالتزيينات وبين عزف تلك الألحان.

هناك تطوير متقن بأسلوب حر، ثم تشق الحركة طريقها بلمعان نحو النهاية، مع كادينزا قرب الختام.

تبدأ الحركة البطيئة بلحن فاتن تعزفه أولاً آلة ثم الفلوت ثم البيانو:



يُتسارع اللحن مع بيمه بسطه وحيويه بأسلوب اعليه فالس فرنسية:



الحركة الختامية سريعة في شكل الروندو. يعود لمعان الحركة الأولى وتحافظ على هذا المسار حتى النهاية. هو ذا اللحن الافتتاحي، أنه أشبه برقصة سلافية جامحة:

هناك لحان أخرى مماثلة في هذه الحركة، خصوصاً مع اللحن الذي تعزفه الكمانات في أوكتافات، والذي يأخذه البيانو ليبدو في طابع انتصاري كاسح:



كونشرتو الكمان: هو في ري ماجور مثله في ذلك مثل كونشرتو بيتهوفن للكمان وكونشرتو براهمز للكمان. وتعد هذه الكونشرتوات الثلاث، إضافة إلى كونشرتو الكمان في مي مينور لـ مندلسون، من الروائع الأكثر شعبية وسط موسيقا الكمان التي كتبت عبر تاريخ الموسيقا الكلاسيكية الغربية.

ولكن، مثلما حدث لتشايكوفسكي مع كونشرتو البيانو الأول، تلقى بسببه نقداً لاذعاً واستهجاناً قبل أن يتم قبول هذه الرائعة. فقد كتب الناقد الفييناوي إدوارد هانسليك يقول «إن هذه الموسيقا تحدث جلبلة في الأذن». وعده عازف الكمان ليوبولدا أور، الذي أهدى إليه الكونشرتو، صعباً جداً على العزف. ومع ذلك غير رأيه فيما بعد وعزفه عدة مرات، ودرسه لجميع طلابه المتفوقين. لكن تشايكوفسكي غير الإهداء وحوله إلى أدولف برودسكي الذي كانت لديه الشجاعة الكافية لعزفه مع أوركسترا فيينا فلهارموني في 4 كانون الأول عام 1881 بقيادة هانس ريختر.

أنهى تشايكوفسكي كتابة كونشرتو الكمان هذا في نيسان من عام 1878 حين كان يقطن في عزبة السيدة دافيدوفا، في كامينكا، قبل قيامه بزيارة صيفية لمنزل ناديجا فون ميك (في غياب صاحبة المنزل).

يبدأ الكونشرتو بمقدمة أوركستريالية ذات طابع فخم، ثم تدخل الآلة المنفردة بمقطع تعزفه من دون مرافقة، يقود إلى ثيمة رومانتيكية مزودة بالحركة بالمادة اللحنية:



رائع ، تعزفه آلة الكمان، مع كاتم للصوت، في مزاج حزين:



الحركة الختامية نشطة ومرحة، وهي على اختلاف شديد مع الجو الكئيب للحركة التي سبقتها، وتوحي برقصة شعبية. هوذا اللحن الرئيسي:



كتب نسايجوسسحي ايصا معصوغة «نويغات على لحن روكوكو» وهي لآلة فيولونسيل وأوركسترا op.33. وقد كتبها عام 1876 وأهداها إلى وليام كارل فريدريش فيتزيناغن. لاتسمع هذه المقطوعة كثيراً في الحفلات الموسيقية على الرغم من أنها المقطوعة المفضلة لدى عازفي الفيولونسيل. هناك سبعة تنويغات موتسارتية الطابع أكثر منها تشايكوفسكية الطابع. هي ذي الثيمة في لا ماجور:



لا تخف من استظهار الموسيقى

مقابلة مع جانيت إيزاي
زوجة أوجين إيزاي
ترجمة د. صادق فرعون
روز هيلبوت

في أيامنا هذه حينما ننتظر أن نستمع إلى أمسية موسيقية على البيانو فإننا نعتبر الأمر بديهياً أن يعزف العازف برنامجاً عن ظهر قلب. يقال إن هذه العادة ترجع إلى أيام العازف العظيم فرانز ليست. ولكن هل هناك ما يدل على أن العزف عن ظهر قلب يؤدي إلى استمتاع أكبر من قبل الجمهور وأكثر مما لو كان غير ذلك؟ بكلمة أخرى، هل إن هذا الوقت الإضافي المبدد باستظهار الموسيقى يعوّض عنه مزيد من العناية والصقل الذي يفترض في الجمهور أن يدركه؟

معجزات الاستظهار

إن حدود القدرة على حفظ الموسيقى عند الإنسان هي واحدة من أصعب مظاهر الفن للتفسير. فعلى سبيل المثال لقد كان كبار قواد الأوركسترا من أمثال أوجين أورماندي وسيرجي كوسيفيتسكي وبرونو فالتر وليوبولد ستوكوفسكي يحفظون في أدمغتهم ملايين النوطات الموسيقية. لا توجد أبداً أية مهنة أخرى تتطلب مثل هذا القدر من الذاكرة البشرية. ففي كل حالات الاستظهار الموسيقي، سواء كان ذلك عند طالبة صغيرة تعزف أول مقطوعة لها في حفلة موسيقية أو عازف بيانو متقدم، يلاحظ أن الموسيقى هي أفضل وسيلة لتسريع توصيل الرسائل إلى الدماغ. لقد أظهر مشاهير العازفين الدلائل والبراهين على حقيقة قدرتهم الخارقة على الحفظ. لا يمكننا إنكار أن الجمهور يحبّ المظاهر والاستعراض المسرحي، فهو يعجب بفرنان إيزف صوناتة بأكملها أو كونشرتو بأكمله عن ظهر قلب ويقدر عالياً عازفاً يعزف كامل مقطوعات

مجموعة "كرنفال" لشومان دون أية نوطات موسيقية أمامه. كذلك فإن الجمهور يستمتع وبصورة غير مباشرة، بالموسيقا وهي تتدفق بدون أية حركات تلهيه عن الإصغاء كما هو الحال حين يقلب العازف أوراق النوطة أو حينما يقوم شخص آخر، يسخر لهذا الغرض، بذلك. ففي بعض المقطوعات، لاسيما الطويلة منها، تظهر بعض المواضع الصعبة التي يرتبك فيها من يقلب الصفحات. كذلك فإن الجمهور يعجب بمن يقوم بأدائه بهون ولين، سواء كان لاعب غولف أو رياضياً يقفز على الحبال أو راقصاً أو موسيقياً. إن سهولة الأداء لا تتأتى إلا بعد ساعات وساعات طويلة من التدريب والتمرين المترافق مع التركيز. لذا فإن عزف مقطوعة موسيقية من الذاكرة يتطلب بطبيعة الحال قدراً أكبر من التحضير ودرجة أعلى من ثقة العازف بنفسه عندما ينجح أدائه عندما تكون النوطة أمامه.

يميل الطلاب بشكل خاص إلى أن يشكوا في الفوائد المكتسبة من استظهار مقطوعات الألفية الموسيقية وهو مما يعتبرونه مهمة عسيرة التحقيق وهادرة للوقت. أما الأستاذ فإنه يدرك أن ما من طريقة أخرى يستطيع الطالب فيها أن يبصر بوضوح طبيعة المقطوعة التي يتدرب عليها وأن يتقن المقاطع الأصعب أدائها تقنياً (تكنيكاً) إلا باستظهارها، وعندها فقط يصبح الموقف مختلفاً وتصبح المقاطع الصعبة سهلة وتأخذ المقطوعة الموسيقية بأكملها معنىً جديداً. يجب ألا يبدأ باستظهار المقطوعة منذ بدء عزفها، إذ لا فائدة من مقطوعة تُعزف من الذاكرة عندما تكون خالية من أي تعبير، وهو حال الطالب حتى يعيش بأعماقه مع المقطوعة زمناً لا بأس به من الوقت.

يعترف العديد من الطلاب أنهم ليسوا مؤهلين فكرياً لحفظ الموسيقا واستظهارها، ويصرحون بذلك بكل صدق وإخلاص. ولكنهم، وفي حقيقة الأمر، يثبت أنهم لم يتعلموا مقطوعاتهم تقنياً (تكنيكياً) أبداً وأنهم لا يدركون ضرورة أن يبقوا مع مقطوعاتهم

حتى يزيلوا التجاعيد عن مواضعها الخشنة وغير المشذبة وحتى يلحظوا علامات التعبير ولو بقدر متوسط، كل ذلك قبل البدء باستظهارها. لهذا كله هناك عدد من الإجراءات البدائية التي يجب إتباعها إذا أرادوا أن يكون استظهارهم ناجحاً في النهاية.

يعتمد الاستظهار على طرق صحيحة وصحية من التمرين. منذ بداية التدريب على مؤلف موسيقي جديد يجب أن يتيقن المرء أن لا شيء يوصل إلى نتائج مرضية إلا الدقة في أداء آليات العمل الموسيقي. إذا كان صحيحاً أن الأخطاء تغدو مع الزمن أصعب شيء يمكن إصلاحه، كذلك يمكننا أن ندلي برأينا بأن العلامات الموسيقية (النوطات) التي نخطئ في قراءتها مدة طويلة من الوقت تصبح أيضاً أصعب أمر نحاول تصليحه. سعيدٌ هو التلميذ الذي له معلّمٌ يستطيع أن يكتشف كل الأخطاء منذ البداية. (يحسن الأساتذة صنعاً إذا هم أصرّوا على أن تعزف المقطوعة في المرات الأولى ببطءٍ كافٍ حتى يتمكنوا من أن يسمعوا الأغلاط فوراً ويبينونها للتلميذ)، فالجمهور قلماً يبدي تعاطفاً مع أي عازف بيانو يخطئ في قراءة بعض النوطات، إذ إنه يعتقد أنه من الطبيعي والمنتظر أن يعزف الفنان الموسيقا كما كتبها ولحنها المؤلف ذاته. إن من المنصوح به أن يتم التمرين، وفي العديد من المرات، بصوت عالٍ وببطءٍ، فكلما صار عند العازف ثقة أعلى وأكبر بلمسات آتته كلما ندر احتمال أن يخيب أمله عندما يعزف أمام الجمهور.

لا توجد صيغة (وصفة طبية) سحرية

كثيراً ما ينتظر عازف البيانو الشاب من أستاذه أن يعطيه وصفة طبية سحرية يتمكن بها أن يستظهر مقطوعة موسيقية ما بهونٍ وسهولة، ولكن غالباً ما يصاب التلميذ بخيبة أمل. في مؤتمرات معلّمي الموسيقى كثيراً ما تحدث مناقشاتٍ حول كيفية إطالة مدة استظهار الموسيقى ويظهر أن لكل واحدٍ من الحضور له

نظرية مختلفة . لا توجد مجموعة مدروسة من القواعد يمكن تطبيقها على كل الطلاب، ولكن هناك بعض أدلة يمكن للمعلم أن يستخدمها كمقترحات.

مهما تبدو الفكرة مبتذلة ولكن أول أمر يجب التحقق منه هو أن تكون عند التلميذ رغبة لحفظ الموسيقى، التي يمسك بها، عن ظهر قلب. قد تقوى هذه الرغبة حين وجود احتمال أن يقدم هذا التلميذ تلك المقطوعة في أمسية موسيقية في وقت قريب أو أن تكون نتيجة استحسان وتشجيع من زميل له في الصف حضر عزفاً له. هذا وأقوى هذه الدوافع هي عندما ينتظر الطالب أن يعزف مقطوعته أمام رفاقه أو في حفلة موسيقية عامة.

هذا،س وكلما عمق تبصّره وفهمه لمقطوعته الموسيقية التي ينوي حفظها كلما تسارعت عملية الاستظهار. تماماً كما أن حفظ قصيدة شعرية باللغة الأم هو أسهل بكثير مما لو كان بلغة أجنبية، كذلك فعازف البيانو الذي يفهم المقطوعة الموسيقية التي ينوي استظهارها ويتعاطف معها يستطيع أن يحرز تقدماً كبيراً في تعلمها واستنكارها. على العموم يمكننا أن نقول أيضاً أنه إذا كانت أسس الطالب المدرسية قوية فإن عملية الاستظهار تتم دون كبير صعوبة.

النتيجة الطبيعية

لنقارب موضوع استظهار الموسيقى كما لو كان أمراً طبيعياً في سير الأمور: أي إذا تمّ عزف مقطوعة ما ولمرات عديدة وبأقرب ما يكون من الكمال، فيمكن اعتبارها أنها أتت بكاملها من الذاكرة وبشكل عفوي. بطبيعة الحال، كلما كانت قدرة الطالب ودافعه أكبر وكلما ترافقت مع حماس صحي وموهبة موسيقية كلما تسرعت عملية تعلم المقطوعة وحفظها.

ليكن الاستظهار إذن، ثمرةً لما سلف من عمل وليس نتيجة غريبة له، فعوضاً عن إغلاق أوراق الموسيقى بشكلٍ مقصود حين محاولة عزفها عن ظهر قلب، لتترك الموسيقى شاخصة أمام منصة البيانو لكي يلجأ للنظر إليها إذا استلزم الأمر استدراك نوتة أو تألف صوتي غاب عن الذهن، إذ إن من السهل جداً أن تمرّ بعض الأغلاط السابقة دون الانتباه لها وهو أمر لا يمكن تحاشيه إلا بمراجعة النوتة ما بين الحين والآخر. ليس بيننا إي إنسان يملك حاسة سادسة تستطيع أن تخمّن ماذا كتب المؤلف الموسيقي عندما يكون الكتاب مغلقاً! يجب أن تعزف المقطوعة الموسيقية من الذاكرة خالية من أية أخطاء كما لو أنها تعزف من صفحات مفتوحة. أما إذا ظهر أي شكٍ بالنسبة للنوتة التالية فأبقِ التآلف (الكورد) لحظة ريثما تجد المقطع المطلوب على صفحة النوتة.

لا يمكن التسريع وحشو الدماغ في عملية الاستظهار. إن من المنصوح به أن يقوم الإنسان بعزف المقطوعة، بأكملها أو بجزء منها، ثلاث مرات كل يوم. ومع ذلك لا يمكننا وضع مجموعة من القواعد نظراً لأن هناك أنماطاً متباينة من المؤلفات الموسيقية بما فيها من تعقيدات.

في السنوات الأخيرة، قال الأطباء النفسيون بنظرية " طريقة الكلّ " واعتبروها مفضّلةً على "طريقة الجزء". أي وبكلمة أخرى إذا لم تكن المقطوعة المراد استظهارها طويلة جداً فإن من الأفضل أخذها كلها كوحدة منفردة. إذا أردنا تطبيق هذه القاعدة على الموسيقى وقلنا أن المقطوعة هي " إلى الوردة البرية" للمؤلف الأمريكي "ماكدويل" فعندها يكون من الحسن أن نعزفها بأكملها عدة مرات أفضل من أن نتوقف بعد المقاييس (الميزورات) الثمانية الأولى ومن ثم نتابع المقاييس الثمانية التالية وهكذا دواليك. بالمقابل، إذا كانت المقطوعة هي " الفانتازي من سلم فا الكبير" لشوبان فإن بالإمكان استظهار الصفحتين الأولىين وبعدها صفحتين تاليتين وهكذا نتابع الحفظ بحسب مزاج كل واحدٍ منا نسبة

لتلك المقطوعة. من الواضح أن "طريقة الجزء" هي الأكثر فعالية وجدوى عندما يكون المؤلف الموسيقي طويلاً، ومع هذا وحتى في مثل تلك الحالات تفيد "النظرة المديدة نحو الأمام" لتتراءى لعازف البيانو التركيبية ككل ويجب أن تكون هذه النظرة مسيطرة على ذهن من يرغب في تعلم المؤلف لاسيما إذا كان مجموعته بأكمله أطول من مجموع أقسامه وهو ما يفيد في منح تجانس ووحدة للعمل الموسيقي.

أليس من الصحيح أن الآليات المختلفة قد تخدم كنقاط علام وفي الحقيقة تساعد في عملية الحفظ؟ إذا كان عازف البيانو يعرف أين تقع علامات السفور دزاندو والريتارداندو والأكشيليراندو بالنسبة للقطعة الموسيقية، فبرأينا أنها تشكل مراسي يستطيع أن يربط نفسه بها. إذا تمّ الانتباه إلى هذه الآليات منذ بداية دراسة المؤلف الموسيقي فمن المحتمل كثيراً أن تبقى حية في ذهنه حتى نهاية عملية الاستظهار. وكم سيكون الأمر أسهل على المستمع عندما يتحقق ذلك! فالموسيقا، وحتى عندما تكون محفوظة عن ظهر قلب، يجب أن تكون أكثر بكثير من مجرد تتالي لنوطات موسيقية.

أسباب هفوات الذاكرة

هّب أن الطالب قد شعر بأنه قد حفظ المقطوعة الموسيقية وأنه يرغب في أن يعزفها أمام الجمهور، فإنه قد يودّ أيضاً أن يتخذ بعض الخطوات التي تُطمئن عنده شعور الأمان. إن من الجيد أن يعزف ببطء شديد وبقوة من ذاكرته وأن يستعمل أيضاً ضابط الإيقاع (المترونوم). كذلك فإن عزف اليد اليسرى لوحدها لاسيما في المقاطع الأكثر تعقيداً يوضّح الأمور بشكل كبير.

لأي أمر نستطيع أن نعزو هفوات الذاكرة أمام الجمهور؟ لندعوها نقصاً في الخبرة. عندما يتوقف الإنسان عن أن يدرك أن

العازف الفنان قلما يسجل رقماً لبرامجه حتى يكون قد عزفه لعدد من السنين، لذا يجب ألا نستغرب أن يخفق الطالب في بعض الأحيان. كاتب هذه الأسطر يعرف عازف كمان عزف نفس البرنامج لمدة عشرين عاماً. تصوروا كم هي درجة ثقته بنفسه كبيرة لا تهتز وهي التي اكتسبها عبر هذا التكرار الكبير والثابت لبرنامج هذا!

هناك عدد من التلميحات والإشارات يستطيع المعلم أن يعطيها لتلميذه لتساعده كي يقوّي ذاكرته. إذا كان الطالب قد درس علم "الهارموني" يستطيع الأستاذ أن يحدد له عدداً من الهارمونات لاسيما منها التي تتبدل حين الإعادة. وحتى الطالب الذي لم يُكمل دورة نظامية في الهارموني يستطيع أن يفهم شكل الصوناتة (أو الصوناتينة) وتسلسل المفاتيح التي سيقابلها بطبيعة الحال. وحتى الرموز في المؤلفات الموسيقية الكبيرة (العرض، تطوير اللحن، الإعادة) يمكنه أن يناقشها مع معظم الطلاب ولفائدتهم.

هناك مساهمة أخرى يستطيع أن يفعلها المعلم ليتمكن الطالب من أن ينجز عدد الحفلة وهي أن يحضّه على أن يتابع الطالب عزفه، عوضاً عن أن يرجع بخطاه إلى موضع مناسب يبدأ به من جديد، لأن العودة نحو الوراء غير آمنة، أما المتابعة نحو الأمام فهي الطريق الوحيد للنجاة إذا فشلت الذاكرة بشكل مؤقت. إن على الطالب أن يتعلم كيف "يلفّق الأمر". يذكر كاتب هذه السطور طالباً كان يعزف "بالاد" لشوبان حاول ثلاث مرات أن يعيد العزف من بداية المقطوعة ولكن دون جدوى، مما اضطره إلى مغادرة القاعة بعدما عزف صفتين من تلك البالاد. إن من الأفضل أن يتخطى إلى تآلف موسيقي تالٍ في صفحة تالية ويتابع العزف من أن يخرج بهزيمة سافرة.

يجب علينا أن نرفض أن نصاب بعقدة نفسية تجاه الاستظهار. من واجب المعلم ألا يتحدث عن الأمر على أنه محنة عسيرة، ولكن

عليه أن يركّز على ضرورة الدقة والبطء في التمرين. إذا كان التلميذ يعرف مقطوعة ما عن ظهر قلب وهو يؤديها ببطء فإن عقله يكون نشيطاً وفعالاً لحدٍ أكبر مما لو كان يعزفها مثل رقم السرعة المكتوبة على بداية القطعة.

يجب ألا تسبق الأصابع العقلَ!.

The Etude September 1948 *عن مجلة

الموسيقا العربية الثاني والعشرون
في القاهرة والإسكندرية
من 6 إلى 13 تشرين الثاني عام 1913

إعداد: إلهام أبو السعود

للسنة الثانية والعشرون. أقامت الهيئة العامة في القاهرة مؤتمر ومهرجان الموسيقا العربية في دار الأوبرا بالقاهرة. أعدت المهرجان والمؤتمر اللجنة العليا للمهرجان، والمؤلفة من: رئيس مهرجان ومؤتمر الموسيقا العربية الأستاذة الدكتورة إيناس عبد الدايم، مديرة مهرجان ومؤتمر الموسيقا العربية

الدكتورة جيهان مرسى. ومن الأعضاء: الإعلامي وجدي الحكيم، الموسيقار محمد سلطان، الموسيقار محمد علي سليمان، الفنان حسن شرارة، الفنان رضا رجب، الشاعر جمال نجيب، الأستاذة الدكتورة ناديا عبد العزيز، الفنان نصير شما، الإعلامي أمجد مصطفى، الفنان أمجد المطاقي، الفنان محسن فاروق، الأستاذ محمد منير.

بدأت فعاليات الاحتفال بكلمة ترحيبية للدكتورة جيهان مرسى المقررة والأمانة العامة للمؤتمر والمهرجان، رحبت فيها بالضيوف والفنانين العرب. ثم أضافت بأن هذا المهرجان علامة فارقة في مشوارها العملي لأنها تعمل بدون الأستاذة الدكتورة رتيبة الحفني، وهو المهرجان الأول الذي استقبلته بالدموع منذ اللحظات الأولى من بداية وضع الخطوات الأولى للمهرجان، لأنها افتقدت أستاذتها ومثالها الأعلى وقوتها في العمل الأستاذة الدكتورة رتيبة الحفني. ثم ختمت كلمتها بقولها (أستاذتي رتيبة الحفني، سأظل أحمل في عنقي مسؤولية هذا المهرجان الذي حملتني إياه، أستاذتي رتيبة الحفني، رحمك الله و ألهمنا جميعاً وكل رواد المهرجان الصبر والسلوان على هذا الفراق .

بعد ذلك دعت الأستاذة جيهان رئيسة دار الأوبرا الدكتورة ايناس عبد الدايم التي بدأت كلمتها بالاحتفال بالدورة الثانية والعشرين لمهرجان ومؤتمر الموسيقى العربية، هذا المهرجان الذي يعتبر عيداً للموسيقا والغناء في مصر والوطن العربي، حيث أن الموسيقى تعد شكلاً من أشكال التعبير، وهي تصنع إيقاعاً للحياة، وتساعد في خلق حالة من التناغم والألفة بين البشر. ومهرجان الموسيقى العربية يثري الحياة الفنية في مصر والبلدان العربية، ويضفي على واقعنا التفاؤل والأمل في العودة إلى حياتنا الطبيعية. وأضافت قائلة: وعندما نتحدث عن مهرجان الموسيقى العربية يجب أن نذكر اسم الفنانة الراحلة الدكتورة رتيبة الحفني أول رئيس لدار الأوبرا، والعميدة السابقة لمعهد الموسيقى العربية، وصاحبة فكرة

هذا المهرجان الذي يهدي دورته الحالية إلى روح هذه المبدعة العظيمة، وتخليداً لأسمها، وتقديراً لعطائها ومشوارها الفني الطويل، أي قررنا إطلاق اسمها على جائزة مسابقة مهرجان الموسيقى العربية مدى الحياة.

ويشاء القدر أن نفقد قيمة فنية عظيمة هو الفنان وديع الصافي، فقيد الفن العربي، وسفير الطرب اللبناني رحم الله الفنان الكبير وأسكنه جنان الخلد.

واستطردت الدكتورة إيناس بقولها: إننا نبذل كل طاقة وجهد ليستمتع الجمهور بفن راق يحترمه ويقدره، ونحاول إدخال الجديد لإثراء موسيقانا العربية لتنبوأ مكانتها بين الموسيقىات.

في الختام شكرت الدكتورة إيناس كل من تعاون معها لإنجاح هذا المهرجان من فنانيين وموسيقيين وباحثين وفنيين وعاملين وتمنت أن يكون المهرجان رسالة إلى العالم بأن مصر لا تزال وطناً للغناء وقبلة للفنون الراقية.

بعد ذلك عرض فيلم وثائقي يتناول تسجيلات للدكتورة رتيبة الحفني، تروي خلالها أهم اللحظات من سيرتها الفنية المضيئة، ثم تلا ذلك تكريم المهرجان للرواد للذين ساهموا في إثراء الحياة الفنية في مصر والعالم العربي، وتسليمهم أوسكار وشهادة التقدير وهم: الراحلة الدكتورة رتيبة الحفني، الفنانة أصالة نصري (سورية) الباحث الدكتور فكتور سحاب (لبنان)، الشاعر مجدي نجيب، الدكتور زين نصار، الموسيقار الدكتور محمد الشيخ، الفنان يحيى الموجي، عازف العود سيد منصور، المطرب خالد عبد الغفار، المطربة أحلام أحمد، وفنان الخط العربي سعد عبد ربه غزال.

بعد ذلك قدمت فقرة غنائية لأصالة نصري بمصاحبة فرقتها الموسيقية بقيادة المايسترو يحيى الموجي. تخلل الفقرة بعض أغنيات المطرب العربي الراحل وديع الصافي.

من ضمن فعاليات المهرجان أجريت مسابقة الغناء العربي أطلق على جائزتها اسم "الدكتور رتيبة الحفني مدى الحياة" تمت المسابقة على مرحلتين: الأولى مساء يوم الحد 8 تشرين الثاني والثانية يوم الاثنين 9 تشرين الثاني.

خصصت إدارة المهرجان للجائزة الأولى عشرة آلاف جنيه، والجائزة الثانية سبعة آلاف جنيه. والجائزة الثالثة خمسة آلاف جنيه. تقدم للمسابقة حوالي أربعين مشارك من (مصر).

فازت بالجائزة الأولى أمنية أبو بكر. ونالت كل من أنغام مصطفى أحمد وسارة زكي الجائزة الثانية مناصفة وفاز بالمركز الثالث مؤمن أحمد خليل.

شاركت اللجنة تحكيم مسابقة الغناء العربي الموسيقار محمد علي سليمان (مصر) مقررًا ومن الأعضاء : أ. رضا رجب (مصر)، أمين الصايغ (لبنان)، الدكتور وليد الحداد (الكويت)، الدكتور محمد أحمد جمال (البحرين)، أ. فادي عطية (سوريا).

المؤتمر

ناقش الباحثون الموسيقيون المحاور الأربعة، وكان المحور الأول "الموسيقا والغناء في مواجهة التطرف، (تحديات العصر)" أما المحور الثاني فكان "الأغنية الوطنية بين القديم والحديث وتأثيرها على المجتمع". وكان المحور الثالث "الغناء الشعبي بين الماضي والحاضر". كما قدم المحور الرابع بعنوان "الاتجاهات المستقبلية لأغنية الطفل".

المحور الأول : الموسيقا والغناء في مواجهة التطرف (تحديات العصر)

الجلسة الأولى: مقرر ها أ.د. كفاح فاخوري (الأردن، لبنان)

- الموسيقا والغناء ضمن المنظومة الإعلامية الحديثة - هبة ترجمان (سوريا)
- كيف تحدد الموسيقا والغناء من ظاهرة الإنغلاق على الآخر - محمد الماجري (تونس)
- دور الأغنية في مواجهة العنف والتطرف في مصر - أشرف عبد الرحمن (مصر)
- الموسيقا والغناء في مواجهة التطرف (تحديات العصر) - أ. سليم الراعي (فلسطين)
- المحور الثاني: الأغنية الوطنية بين القديم والحديث وتأثيرها على المجتمع على الجلسة الأولى: مقررها أ. د. محمود قطاط (تونس)
- الأغنية الوطنية في مصر بين القديم والحديث - أ. د. أمل جمال الدين (مصر)
- الأغنية الوطنية بين القديم والحديث وتأثيرها على المجتمع (ليبيا ومصر نموذجاً) - أ. د. عبد الله مختار السباعي (ليبيا)
- الجلسة الثانية: ومقررها أ. د. يوسف طنوس (لبنان)
- الأغنية الوطنية بين القديم والحديث وتأثيرها على المجتمع - د. حبيب طاهر العباس (العراق)
- الأغنية الوطنية المصرية بين القديم والحديث وتأثيرها على المجتمع - أ. د. زياد نصار (مصر)
- الأغنية الوطنية وتأثيرها بين القديم والحديث على المجتمع في السودان - أ. د. أحمد عباس سليمان السباعي (السودان)
- الأغنية السياسية بين الوطنية والثورية (المثال التونسي نموذجاً) - أ. د. محمود قطاط (تونس)

- الجلسة الثالثة: مقرر لها د: حبيب طاهر العباس (العراق)
- الأغنية المصرية وهويتها في الماضي والحاضر - د. هشام شرف (مصر)
- الأغنية الوطنية ومفاعلاتها مع المجتمع في تونس - أ. حمادي عثمان تونس
- بين الأغنية الوطنية وأغنية الثورة - أ.د. يوسف طنوس (لبنان)
- المحور الثالث: الغناء الشعبي بين الماضي والحاضر.
- الجلسة الأولى: مقرر لها أ. د. نبيل شوره (مصر)
- الغناء الشعبي بين الماضي والحاضر - أ. د. أحمد عباس حسين حيدر (الكويت)
- الغناء الشعبي بين الماضي والحاضر - د. عبد الجليل خالد (ليبيا)
- الغناء الشعبي القديم في لبنان - أسعد مخول (لبنان)
- الجلسة الثانية: مقرر لها أ.د. محمد عبد الله الديهان (الكويت)
- الغناء الشعبي بين الماضي والحاضر - د. شريف حمدي (مصر)
- الموسيقى الشعبية العربية بين الماضي والحاضر - أ. حسين إسماعيل الأعظمي (العراق)
- المحور الرابع: الاتجاهات المستقبلية لأغنية الطفل
- الجلسة الأولى: مقرر لها أ. منى صايغ (لبنان)
- أغنية الطفل ضمن المنظومة الإعلامية تحدى إشكالية مستقبلية - أ. هبة ترجمان (سورية)

- أغنية الطفل بين الماضي والحاضر ورؤية مستقبلية - أ. د.
ناديا عبد العزيز (مصر)

- التأثيرات الأجنبية على أغنية الطفل الأردني - أ. د. عبد
الحميد حسام (الأردن)

- أغنية الطفل ضرورة أم ترف - أ. د. كفاح فاحوري (الأردن،
لبنان)

الجلسة الثانية : مقرر ها أ. د. ناديا عبد العزيز

- التربية الموسيقية وأثرها في تكوين شخصية الطفل - أ. إلهام
أبو السعود (سورية)

- أثر التربية الموسيقية على شخصية الطفل - أ. د. أميرة
مصطفى (مصر)

— رؤية جديدة لمهارات التربية الموسيقية المكونة لشخصية
الطفل - د. أميرة فرج (مصر)

— مهارات التربية الموسيقية المكونة لشخصية الطفل — أ.
مسعودة سعيد القرش (ليبيا)

المهرجان

يظل شهر تشرين الثاني من كل عام يزف إلى الشعب العربي
انطلاقة مهرجان الموسيقى العربية الذي يحمل معه حالة من الزخم
الفني والثقافي بين الفنانين والباحثين والمهتمين بالموسيقا والفنون
في كل أقطار العالم العربي .

الفرق المشاركة في المهرجان

فرقة عبد الحلیم نويرة الموسيقية العربية قيادة صلاح غاشي
قيادة أحمد عامر، الفرقة القومية للموسيقا قيادة سليم سحاب، فرقة
الموسيقا العربية للتراث قيادة فاروق البابكي ، مجموعة الحفني
للموسيقا الفرقة الموسيقية قيادة هاني فرحات، كورال أطفال مركز

تنمية المواهب بالأوبرا قيادة أ.د. ناديا عبد العزيز، فرقة أوبرا
إسكندرية للموسيقا والغناء العربي قيادة أحمد ناصر عبد العزيز،
فرقة سداسي شرارة قيادة عطية شرارة، فرقة سحر الشرق قيادة
بلال الشيخ.

أسماء العزفين السوليست

ممدوح الجبالي (عود) مصر، عمرو سليم (بيانو) مصر، مها
عقل (كمان) لبنان، صابر عبد الستار (قانون) مصر، عبده داغر
(كمان) مصر، سيد منصور (عود) مصر، كريم سامي (عود)
مصر، يوسف عباس (عود) مصر.

المطربون والمطربات المشاركون في المهرجان

أصالة، مي فاروق، مدحت صالح، غادة رجب، علي الحجار،
لطفى بوشناق، عصام محمود، ريهام عبد الحليم، رحاب مطاوع،
أميرة أحمد، صفوان بهلوان، أيمن تيسير، أجفان، إبراهيم راشد،
هاني شاكر.

- تصريحات مؤتمر ومهرجان الموسيقى العربية الثاني والعشرين
— التأكيد على أن الثقافة الموسيقية عامل مؤثر في بناء شخصية
الفرد ووعيه، والتخفيف من حدة توتره وتطرفه بما يضمن
الوصول إلى السلام مع الذات والمجتمع
- التشجيع على جمع الأغاني والأناشيد الوطنية وكذلك أغاني
الأطفال في البلدان العربية، وتصنيفها وفق مضامينها وقالبها
الشعرية والموسيقية ونشرها بما يتيح تداولها، وإدراجها في
مناهج التعليم المدرسي والجامعي.
- توجيه عناية المؤلفين الشباب لخوض تجربة الأغنية الوطنية
التي تركز على حب الوطن وجمع أبنائه وتآلفهم

— تفعيل دور المسرح الموسيقي في التشديد على الثوابت الوطنية
والمجتمعية من التراثات العربية.

— توجيه عناية وسائل الإعلام إلى أن المحافظة على مستوى
الغناء الشعبي هي مسؤولية جماعية مشتركة تتطلب رقابة من
قبل هذه الوسائل، والارتقاء من مؤلفين هذا النوع ومنتجيه

— حث مؤسسة التربية والتعليم من العالم العربي على اعتبار
النشاط المدرسي الموسيقي ضرورة وليس ترفاً في تكوين
شخصية المتعلم

— حث الطاقات الموسيقية الشابة على المشاركة في مؤتمر
الموسيقا العربية السنوي باعتباره منبراً مفتوحاً لعرض أفكارهم
وإبداعاتهم

هذا وقررت الدكتورة إيناس عبد الدايم رئيسة الأوبرا
والمهرجان إرسال هذه التوصيات إلى المعاهد والكليات الموسيقية
المتخصصة ومتابعة تنفيذ هذه التوصيات وعرضها في الدورة
القادمة.

بين الأغنية الوطنية
والأغنية الثورية

د. يوسف طنوس

مقدمة

إذا كان بين الأغنية الوطنية والأغنية الثورية قواسم مشتركة،
كتناول قضايا المجتمع، والتعبير عن هموم المواطن، وانتقاد

الأوضاع السياسية السلبية، والإشادة بالإنجازات والانتصارات، فإنّ فوارق مهمّة تميّز الواحدة عن الأخرى وتجعل البعض يقارن بين الإثنين ويفاضل بينهما، فينتصر أحياناً للأولى أو ينتقص من قيمة الثانية، وينتقد عمومية الأولى ويمدح آنية الثانية أحياناً أخرى.

وللإعلام المسموع والمرئي، خاصة في هذه الأيام، حصة الأسد في توجيه أذواق الشبيبة موسيقياً. فبينما هناك أغانٍ ساهمت ولا تزال ببيتّ روح المواطنة والحماس للوطن لدى المواطنين، من خلال موسيقاها المتجذّرة بالتراث وأشعارها الوطنية، نسمع أغانٍ ليس فيها أيّ من خصائص الوطن والمواطنة، بل هي إستهلاكيّة ومستوردة أو آنيّة بروحها وشعرها وموسيقاها وتوزيعها وأدائها.

إنّ الأغنية الوطنية تنشأ على حب الوطن والتعلق به واستنهاض الهمم عنه. فهي التعبير المعنوي الأقوى عن الإلتواء الوطني في ترجمتها لضمير الشعوب. والأغنية الوطنية تجمع أحياناً مَنْ لم يجتمعوا تحت لواء مصلح أو مفكر أو مسؤول، حتّى داخل دوّامات الصراعات والمتناقضات السياسية والاديولوجية. إنّ الأغنية الوطنية تنتمي لكلّ الوطن، فتعطي مستمعها ومنشديها حساً وطنياً وتزيد من تعلقهم بالوطن وافتخارهم به. ومن المفارقة أن تلك الأغاني كانت تبنيها مثلاً كلّ إذاعات الفصائل المتناحرة في لبنان، والكلّ يعتبرها إلى جانبه وناطقاً باسمه.

1) ماهية الأغنية الوطنية

منذ قديم الأجيال، عملت الموسيقى على بثّ روح المقاومة والحماس والانتواء الوطني أو القومي والأمل بمستقبل أفضل. في البدء كان هناك قرع الطبول وإطلاق النفير عند بدء المعارك لتشجيع المقاتلين، ثم تطور الأمر إلى اعتماد الفرق الموسيقية العسكرية التي تتقدم الجيوش المتجهة نحو ميدان المعركة للقاء الأعداء. وانتهى المطاف، في العصر الحديث المدجج بوسائل

الاتصال والإعلام الجماهيرية والفضائيات، إلى اعتماد «الأغنية والأناشيد الحماسية الوطنية كبديل عن موسيقا الحروب. ونُعدّ الأغنية الوطنية هي التعبير المعنوي عن قوة الانتماء في ترجمتها للضمير الجماعي للشعوب.

يقول البعض إن كل أغنية جميلة تعتبر وطنية. وكلّ أغنية تحكي عن الأهل والناس وعن البحر والماء والأرض وكل ما هو جميل في الوطن هي أغنية وطنية. وكلّ ما يستحق أن يرتبط بالوجدان هو أغنية وطنية. إنّ الأغاني الوطنية تربط الإنسان بالمعاني الإيجابية للوطن، مثل تمجيد الدفاع عن الوطن، والتغني بطبيعته والحنين إليه وإلى الأهل والأحباء الساكنين فيه والإلتزام بحريته واستقلاله. فكلماتها تحمل رمزية وطنية وبُعداً شمولياً قادراً على البقاء وتجاوز.

برزت الأغاني الوطنية مع ظهور الحركات الوطنية الحديثة في الدول العربية الرائدة لحركات التحرر في النصف الأول من القرن العشرين، ومهدت للثورات التحريرية في مختلف البلدان العربية التي تخلصت من الاستعمار الخارجي أو التي أطاحت بالأنظمة الملكية والدكتاتورية. هذه الأغاني قُدمت من قبل قامات فنية لم تخلقها الثورة، فمشاهير الأغاني الوطنية عُرفوا قبل الثورات كفنّانين لهم ألوانهم الغنائية المعروفة إلى جانب اهتمامهم بالقضايا الوطنيّة.

لقد استطاعت أغاني فيروز والرحبانيين ، عاصي ومنصور مثلاً، أن تجعل من اللحظة لحظة وجدانية شاملة، تُستعاد دوماً، في أيام الحرب. عندما تغني فيروز «الحرية» مثلاً، يشعر المستمع بالكثير من الحماسة من دون أن يخطر في باله أنه يستمع إلى أغنية سياسية. أليست هذه إحدى أجمل صفات الأغنية السياسية؟ وعندما قام الفنان وائل كفوري، وقبيل تأديته خدمة التجنيد الإجباري، بغناء أغنية «أنا رايح بكر ا ع الجيش وتصويرها «فيديو كليب»، دفع

بالعديد من الشبان للاندفاع بالقيام بخدمتهم العسكرية، كما استغلت قيادة الجيش اللبناني ذلك من أجل الترويج للخدمة العسكرية.

إنّ الكثيرين تعرفوا على القضايا الوطنية وتحمسوا لها، ليس عن طريق كتب التاريخ وليس من التصاريح السياسية، ولا من الأخبار الإذاعية والصحفية، بل من خلال الأغاني والمسرحيات الغنائية. كتبت الصحفية سحر طه: «سمعت فيروز وهي تغني لفلسطين فاعتقدتها فلسطينية تغني أرضها المسلوبة، تدق أجراس العودة وتبث حنينها إلى مدينة القدس، زهرة المدائن، فكنا نقف في الاصطفاف أو الطوابير الصباحية في الساحة وقبل دخولنا إلى الصفوف ننشد سيف الآن وليس غداً أجراس العودة فلتفرع... أو شوارع القدس العتيقة فكانت هذه البذرة الأولى ولدت لدي الشعور أو الوعي بما يسمى قضية فلسطين» وصراعنا نحن العرب مع إسرائيل.... ربما لم يكن اعتقادي هذا بعيداً كثيراً عن الواقع، ففيروز بالفعل، والأخوان رحباني، أكثر الفنانين الذين قدموا أعمالاً لفلسطين، وربما أكثر مما فعل فنانون فلسطينيون، حسب الشاعر محمود درويش.

بعد هزيمة حزيران سنة 1967، توقفت الإذاعات العربية عن بث الكثير من الأغنيات الوطنية، وكان ذلك استجابة لثقافة الهزيمة التي أخذت تنتشر في الشارع العربي، وانسجاماً مع مناخ اليأس والإحباط الذي ساد منذ تلك الهزيمة. ومع انطلاقة الكفاح الفلسطيني المسلح تعزّز الغناء الوطني انطلاقاً من مدينة القدس «زهرة المدائن». لكنها سرعان ما تراجعت إثر الخروج الفلسطيني من بيروت عام 1982. ومع تشكّل المقاومة اللبنانية و بروز ظاهرة شعراء الجنوب المقاوم، برزت ظاهرة الأغنية السياسية والوطنية خاصة مع مارسيل خلفية وزياد الرحباني وزياد بطرس، لكنها لم تحمل بين طياتها مشروعاً فنياً مكتملاً.

من ناحية أخرى، ألف سيد درويش العديد من الأناشيد الوطنية بأسلوب غنائي جماعي أو كورالي، فوضع على لسان المصريين

عشرات الأناشيد الوطنية خاصة نشيد «بلادي بلادي لك حبي وفوادي». وإن الغناء الكورالي بحسب البعض، أوقع في النفس من الصوت الفردي، في الغناء والأناشيد الوطنية.

وهناك فرق بين الأناشيد الحماسية وبين أغنية الثورة وبين الأغنية الوطنية. فالأناشيد الحماسية تكون مقبولة أثناء الحرب فقط، ولم يستعملها بطريقة دائمة سوى الدول الديكتاتورية والأنظمة القمعية والفاشية، (الإتحاد السوفياتي وألمانيا النازية)، وأغاني الثورة كان معظمها أنياً في موضوعاته، شعبوياً في أهدافه، وقليل الاحتراف في موسيقاه. أما الدول الديمقراطية فقد اعتبرت النشيد الوطني كافياً لبلث روح الحماس والوطنية، وأدرجت في مناهجها التربوية الوطنية والمدنية، وتحاشت المفعول السلبي والخاطئ للأغنيات والأناشيد الحماسية.

2) الأغنية السياسية والأغنية الثورية

ليست الأغنية السياسية مجرد أغنية تتغنى بمجد القائد أو الرئيس أو الملك أو السلطان، لكنها هي أيضاً التي تعبر عن معاني الحب للوطن والوفاء للأرض وللكرامة وللشعب. هي تلك الأغنية التي تبقى في وجدان المستمعين سنوات طويلة، ولا تمحى من الوجدان الشعبي للمستمع أيّاً كان مستوى ثقافته. وهنا نتكلم عن السياسة بمفهومها الواسع والشامل والبناء، وليس عن السياسة الفئوية أو الحزبية. الأغنية السياسية حين تستوعب التراث وحقائق الواقع وتمتلك وعياً نظرياً مدعوماً بممارسة حقيقية للمرحلة، تستطيع التأثير وتؤكد قدرتها على الاستمرار.

ومنهم من يربط مصطلح «الأغنية السياسية» بالأغنية التقدمية ذات الأهداف السياسية والتي تجمع بين الإمتاع الموسيقي والتحرير العقائدي، وتحافظ على المعادلة الفنية في ضوء الإلتزام السياسي والفكري التقدمي. وقد شهد التاريخ العربي مقاومة الاستعمار في كافة أشكاله (مع الأتراك والأوروبيين

والأميركيين) ومقاومة الفساد السياسي والاجتماعي والاقتصادي من خلال الأغنية السياسية مع العديد من الفنانين نذكر منهم: سيد درويش وبيرم التونسي وعمر الزعني والشيخ إمام ومارسيل خليفة وجوليا بطرس والشيخ أبو عرب وأحمد قعبور ومصطفى الكرد وعبد الله حداد هبال ومحمد بحر ولطفي بوشناق (تونس)، وناجي العلي (فلسطين).

ومّا شجع على الأغنية السياسية والثورية عوامل عدّة، أهمها:

أ — انتهاج الأنظمة العربية سياسة القمع والاعتقالات، كمنع وسائل التعبير لدى المعارضة وحظر للصحف والمجلات، زجّ العديد من المثقفين والفنانين في السجون.

ب — الهزائم العسكرية المتوالية التي تعرضت لها الجيوش النظامية العربية وفشل الأنظمة العربية عسكرياً وسياسياً ودبلوماسياً في إعادة الأراضي المحتلة من قبل إسرائيل وفرض تطبيق قرارات الأمم المتحدة، وفشلها في تعزيز الحياة الاقتصادية لشعبها.

لقد أنت الأغنية السياسية كردّ فعل على ذلك، وأيضاً كبديل عن أغاني الحب والغرام التي اكتسحت الشارع العربي والتي حملها البعض مسؤولية هزيمة حرب 1967.

أما الأغنية الثورية فهي، بشكل عام، لا تتمتع بكل مواصفات الأغنية الوطنية أو السياسية، فهي بنت ساعتها تهدف لخدمة أهداف الثورة، من انتقاد حاكم أو نظام أو مؤسسة، إلى الدعوة إلى التغيير في الأنظمة السياسية أو الاجتماعية أو غيرها.

أغنية الثورة تُنشد للثورة وتغني لمستقبل أفضل تسود فيه العدالة السياسية والاجتماعية. وقد عمل مؤخراً العديد من الملحنين والمغنين في أغان جديدة للثورات العربية، تفاوتت قيمتها الفنية بين الطابع الشعبي والطابع التجاري والطابع الوطني الشامل.

إنّ وجود فنّانين كبار في الماضي في حقول الشعر والتلحين والأداء، آمنوا بما يؤدون جعل الأغنية الثورية وطنية بامتياز وذات طابع شمولي ودائم، إذ هم لم يكونوا بحاجة للثورة لكي يشتهروا، بل إن شهرتهم أعطت بريقاً ودفعاً للثورة⁽¹⁾.

¹ — عدّد أحمد عبد المجيد بتاريخ 2013/3/7 أشهر الأغاني التي رافقت ثورة 2 يناير /كانون الثاني: كانت أغنية «ياحبيبي يا مصر» تنصدر المشهد السياسي وأصبحت النشيد الوطني لكل الأحداث التي تمر بها مصر سواء سياسية أو رياضية أو اجتماعية، كما أصبحت التيمة الأساسية لكل القنوات الفضائية في كل المناسبات الأغنية من كلمات محمد حمزة وألحان الموسيقار بليغ حمدي وغناء شادية ويقول مطلعها يا بلادي يا بلادي يا بلادي، فداكي أنا والولاد يا بلادي، يا حبيبي يا مصر. وتأتي أغنية كوكب الشرق أم كلثوم في المرتبة الثانية مصر التي في خاطري، وتعد أيضاً من الأغاني التي لها تأثير قوي على المصريين من كلمات الشاعر الكبير أحمد رامي وألحان الموسيقار رياض السنباطي ويقول مطلعها مصر التي في خاطري وفي فمي أحبها من كل روجي ودمي بالبيت كل مؤمن بعزها يحبها حبي لها. ثم تأتي أغنية الفنانة نجاح سلام اللبنانية بأعلى اسم في الوجود في المرتبة الثالثة وتعد هذه الأغنية المفضلة لدى الشعب المصري نظراً لتفاعله معها في المناسبات ويردها ويحفظها عن ظهر قلب، الأغنية من كلمات اسماعيل الحبروك وألحان محمد الموجي ويقول مطلعها بأعلى اسم في الوجود يا مصر ، يا اسم مخلوق للخلود يا مصر، نعيش لمصر نموت لمصر مصر مصر تحيا مصر. وتأتي في المرتبة الرابعة أغنية حبايب مصر للمطربة عليا التونسية، وقد شهدت هذه الأغنية نجاحاً ملحوظاً أيام الثورة لما تحتويه من نصائح وحب لمصر، وعلى كل مصري تقديم فروض الطاعة لهذا الوطن الأغنية من كلمات مصطفى الضمراني وألحان حلمي بكر ويقول مطلعها مطلوب من كل وطنية مطلوب من كل مصر مصرية من كل أب وكل أم من كل أخ من كل أخت، مانقولش إيه إدنتنا مصر ونقول حندي إيه لمصر يا حبايب مصر حبايبنا. ولم يكتف العنديلبي الأسمر عبد الحلیم حافظ عن الساحة، فشهد الميدان والقنوات الفضائية إذاعة بعض الأغاني له التي تمجد عظمة الجيش والشعب المصري فكانت أغنية خلي السلاح صاحي تنصدر بعد القنوات المسلحة الأخير والذي قوبل بارتياح لدى الملايين من المصريين الأغنية من كلمات أحمد شفيق وألحان كمال الطويل ويقول مطلعها خلي السلاح صاحي صاحي ولو نامت الدنيا صاحي مع سلاحي في إيدينا نهار وليل صاحي ينادى ياتوار عدونا غدار خلي السلاح صاحي صاحي ثم تأتي أغنية أحلف بسماها وبترابها وكان حلیم يشدو بها في كل حفلاته إلى أن تتحرر أرض مصر في سنياء، من كلمات عبد الرحمن وألحان كمال الطويل ويقول مطلعها أحلف بسماها وبترابها أحلف بروبها وأبوابها أحلف بالقمح وبالمصنع أحلف بالمدينة وبالمدفع وبوالادي بأيامي الجاية ماتغيب الشمس العربية طول مانا عايش فوق الدنيا وأخيراً تأتي أغنية فدائي لتحتل مكانة خاصة لدى الجيش والشعب المصري والتي تدعو إلى تقديم الروح فداء لمصر وللوطن الأغنية من كلمات محمد حمزة وألحان بليغ حمدي، ويقول مطلعها « فدائي فدائي

لقد ألف بعض المؤلفين والملحنين في ظروف محددة الكثير من الأغاني الوطنية والثورية والسياسية، ولكن القليل منها هو الذي بقي واستقر في الوجدان العربي والكثير منها نُسي ومُحي من الذاكرة أو طغى عليه طابع الحزن والرثاء إذ ركّز على حدث أني

أهدى العروبة دماي، أموت أعيش، ميهمنيش، وكفاية أشوف علم العروبة باقي. وما زال للشاعر أحمد نجم والشيخ إمام مكانة خاصة في قلوب ميادين مصر، فقد شهدت أغانيهم صحوة كبرى باندلاع ثورة 25 يناير، والتف الملايين، وأصبح أسمها من من علامات أي ثورة واعتصام في مصر، قدم الميدان أغاني كثيرة لهم ومن أشهرها أغنية «حاحا» التي ردها الشعب المصري أثناء غناها ويقول مطلعها « ناح النواح والنواحة على بقرة حاحا النطاحة، والبقرة حلوب تحلب قطار / لكن مسلوب.. من أهل الدار، والدار بصحاب و11 باب، غير السراذيب. وبحور الديب». ثم تأتي الأغنية الشهيرة «الجدع جدع» التي كانت بمثابة النشيد الوطني لثورة 25 يناير، والتي دعت فيها كل جموع المصريين إلى النزول إلى الميدان دون خوف أو قلق، وتقول كلماتها «الجدع جدع والجبان جبان، بينا ياجدع ننزل الميدان والميدان بعيد عن جوف المدينة، باتار الشهيد في القتال وسينا، بحري للصعيد أحنا أهو أدينا أصلب من الحديد في الشدة تلاقينا. وتأتي أغنية «كلمتين يامصر لتوضح الصورة الحقيقية لمعاناة الشعب المصري من قبل الأنظمة الحاكمة، وتقول كلماتها «كل عين تعشق حلوبة وانتي حلوة في كل عين، قلبي عاشق ياحبيبي، وإسمحيلي بكلمتين، كلمتين يامصر يمكن هما آخر كلمتين، حد ضامن يمشي آمن أو مأمّن يمشي فين» وينطلق الكينج محمد منير في الميادين والقنوات الفضائية ليتوج رحلة 35 سنة من الكفاح والنضال والإيمان بقضية الحريات للشعوب، فمنذ أن انطلقت ثورة 25 يناير، أطلق منير أغنية «ازاي» التي اعتبرها الشعب النشيد الوطني لثورة 25 يناير، ومنذ أن انطلقت أحداث 30 يونيو وبدأت الميادين تطلق أغاني الكينج، وعلى رأس هذه الأغاني أغنية «قلب الوطن مجروح» التي يدعو فيها كل العرب إلى توحيد الصفوف وتضميد الجراح، من كلمات إبراهيم رضوان وألحان مدحت الخولي، وتقول كلماتها «كل الوطن مجروح لا يحتمل أكثر، نهرب وفين هنروح لما الهموم نكثر، تحمي غصون الورد من دمع سال ع الخد، أه ياحبيبة الروح قلب الوطن مجروح» ثم تأتي الأغنية الجديدة «مالك خايبة ليه» من كلمات نصر الدين ناجي وألحان أحمد فرحات، وتقول كلماتها «مالك خايبة ليه، ليه الحزن ليه، ضخمة عيونك جايه جايه مش بعيد، رجلك ع الطريق بحرك مش غريق، ودول ولادك وانتي عارفاهم أكيد». ومن الأغاني التي جاءت وليدة الثورة وأصبحت تتردد في الميادين، منها أغنية «يا الميدان» التي عادت بها المطربة عائدة الأبوي بعد غياب دام طويلاً، وقدمتها مع فرقة كابروكي، كلمان أمير عيد وألحان كابروكي، ويقول مطلعها «ياه يا الميدان كنت فين من زمان معاك غنينا ومعاك شقينا، وحرابنا خوفنا .. ودعينا، إيد واحدة نهار وليلو مفيش معاك، شئيء مستحيل صوت الحرية يجمعنا، خلاص حياتنا بقي ليها معنى، مفيش رجوع ... صوتنا مسموع ... والحلم خلاص مبقاش ممنوع ياه يا الميدان ... كنت فين من زمان .

مثل استشهاد بعض الثوار أو المتظاهرين، بسبب غياب المشروع الوطني أو القومي الصادق والناصح الذي يستطيع أن يحرك وجدان، ليس فقط الكاتب والملحن والمطرب ليكون نتاجهم مبدعاً وملهماً في كل المناسبات بل أيضاً وجدان المواطنين ليتفاعلوا بشدة مع القضايا الوطنية والقومية.

تلك الأغنيات الآنية كُتبت أو استنسخت غيرها في مرحلة ما وأدت دورها وأضحت من ذكريات الحروب والثورات، أغنيات لم تستطع أن تصمد فنياً وتدوم. والدليل أنها لم تُوحّد كل فئات المجتمع، كما أنها لا تُستعاد إلا عندما تندلع الحرب والثورات، أياً كانت. وليس من المستغرب أن تثير مثل هذه الأغنيات الكثير من السأم المشوب بالتشاؤم فهي تعيد إلى الذاكرة أسوأ المراحل وأشدّها بؤساً وحرناً وبات بعضها يثير ما يشبه السخرية لا سيما تلك الغاني «الخطابية» الساذجة التي تتغنى بانتصار لم يتحقق يوماً وبالمجد والبطولة وسواهما من المفردات الطنانة الرنانة. وكم يحتاج ميدان الغنية السياسية إلى ثورة جديدة تعيد إلى هذه الغنية بريقها، وتصلحها مع الجماهير والواقع، منطلقة من الوعي السياسي الجديد الذي يختلف عن المفهوم القديم. إن المجتمع بحاجة إلى أغنية سياسية لا تمتن الكذب ولا تطلق الشعارات ولا تسخر من الجماهير ولا من الشهداء.... إلى أغنية سياسية تستطيع أن تصمد وتبقى ولا تكون أغنية عابرة وغير صالحة إلا للإثارة العاطفية الآنية.

(3) بين تمجيد الوطن وتمجيد الحكام

إن الأنظمة الديكتاتورية مسخت الأغنية «الوطنية»، لتصبح أغنية مدحية تجد الشّخص والنظام. وشكّلت تلك الأغنية كارثة نفسية واجتماعية للمواطنين الذين يعتبرون إرغام الناس على التغني بالملك أو «الأخ قائد الثورة» أو غير ذلك، تخلفاً فظيماً. إن هذه الأغنية مرتع للكذب والتهريج وقول أي شيء. والناس

لا يستطيعون شيئاً سوى تسليم آذانهم و عيونهم لها ، وأولاهم
مجبرون على أدائها في مدارسهم ونشاطاتهم.

وبذلك تُصبح تلك الأغنية مرآة للسلطة السياسية والنّاطقة
باسمها. وينقسم الفنّانون نتيجة ذلك إل فئتين فئة مادحة للسلطة
ونظامها أو فئة ناقدة لها ولممارساتها. وقلة هم الذين يبقون على
الحياد. فمثلاً بعد الثورة تموز /يوليو 1952، اتّخذت الأغاني
الوطنية لأم كلثوم ولعبد الحليم الوطنية منحاً أقرب إلى النظام
السياسي، بينما كان الثنائي أحمد نجم والشيخ إمام ساخطين على
سلطوية الدولة وفنها الرسمي؟

ويمكن للثورة أن تفشل، ولكنّ يمكن لأغانيها الرّاقية أن
تستمر. فبينما كان سيد درويش (1892 — 1923) رائد الأغنية
الوطنية في العصر الحديث، حيث لحنّ وغنّى لتحقيق مطالب
ثورة 1919 مع الزعيم سعد زغلول، لم تتلاشى أغانيه بالرغم من
وفاته ومن فشل الثورة في تحقيق مطلبها الأساسي ألا وهو رحيل
الإنجليز عن مصر. وهناك العشرات من الأغاني الوطنية التي
ارتبطت بالأحداث العربية⁽¹⁾

¹ — نورد بعض الأغاني التي ارتبطت بأحداث مصر، لحن سيّد درويش نشيد «بلادي بلادي....
لك حبي وفوادي» و«قوم يامصري... مصر دابماً بتناديك» و«أنا المصري كريم
العنصرين» قدم الموسيقار محمد عيد الوهاب أغنية «حب الوطن فرض علي... أفديه
بروحي وعيني» سنة 1935 بالرغم من أن عام 1951 قد مُنعت فيه أغنية وطنية للموسيقار عبد
الوهاب «كنت في صمّتك مرغم» إلا أن العام الذي تلاه قامت ثورة يوليو 1952 وأذيعت هذه
الأغنية، كما قدم عبد الوهاب أغنية «وأنا رايح الميدان» لتكون الثورة بداية طوفان وعصر
ذهبي للأغنية الوطنية، حيث قد قنديل بعد قيام الثورة بيومين أغنية «ع الدوار راديو بلدنا
فيه أخبار»، وأهدت كوكب الشرق أم كلثوم أغنية «مصر التي في خاطري» للمصريين كما
ظهر العندليب الأسمر عبد الحليم حافظ والذي عُرف بمطرب الثورة وقدم مايقرب من 48
أغنية وطنية منها «صورة»، «بالأحضان»، «أحلف بسماها وبترابها»، «أهلاً بالمعارك»،
«وادي احنا بنينا السد العالي». كذلك قدم الموسيقار فريد الأطرش أغنية «سنة وسنتين»،
«المارد العربي» والمطرب ماهر العطار «يا زقزق القمر علي ورق اللبمون» والمطرب
محرم فؤاد «مصر لم تنم مع شنّ العدوان الثلاثي على مصر 1956 قدمت أم كلثوم أغنية
«والله زمان ياسلاحي» والتي اعتمدت نشيداً وطنياً لمصر حتى نهاية السبعينات من القرن
العشرين إلى أن تم استبدالها بنشيد «بلادي بلادي»، كما قدمت المطربة فايدة كامل أغنية
«دع سمائي» توضح فيها العدوان على بور سعيد و«باريتني من بور سعيد» لكارم محمود.
سنة 1958 أعلنت مصر وسوريا الجمهورية العربية المتحدة مما أدى إلى ظهور الأغاني

إن بعض فناني الشرق يطمعون في كسب ودّ الحكام وكسب مالهم، فنجد حتى بعض الأسماء البيرة انخرطت في أغاني المديح المحابي (يذكر المغاربة على سبيل المثال ما قام به محمد عبد الوهاب وعبد الحليم حافظ في المغرب)

4) الأغنية الوطنيّة والتربية على المواطنة

المواطنة شعور وجداني بالإرتباط فالوطن وبالأرض وبأفراد المجتمع الآخرين الساكنين في الوطن ذاته. ويعتمد مفهومها الحديث على الإتفاق الجماعي القائم على أساس التفاهم

الوطنية المرحبة بحلم القومية العربية فقدم عبد الوهاب «بالهي انتصرنا بقدرتك». سنة 1960 وضع حجرأساس السد العالي وظهر أوبريت الوطن الأكبر للموسيقار محمد عبد الوهاب والذي شارك فيه عدد كبير من المطربين والمطربات. وفي نكسة يونيو 1967 كانت هناك أغنيات عبرت عنها محاولة تجاوزها لتحقيق النصر مثل: «عدى النهار» لعبد الحليم، «وأصبح الآن عندي بندقية» و«إنا فدائيون» لأم كلثوم لا أحد أن يستطيع أن ينكر أثر الأغاني الوطنية الساخرة للشيخ إمام ورفيقه الشاعر أحمد فؤاد نجم والذي يعد أول سجين بسبب الغناء مثل أغنية "صباح الخير على الورد اللي فتح جنابن مصر» و«شرفت يانكسون بابا» وقدمت شادية عدداً من الأغاني الوطنية منها أغنية «ياحبيبي يامصر» عام 1970 من كلمات محمد حمزة وألحان الموسيقار بليغ حمدي وأغنية أخرى عن مذبح مدرسة بحر البقر بالشرقية. أما عن نصر أكتوبر 1973 فقد ظهرت أغنية «صباح الخير ياسينا» لعبد الحليم «بسم الله ... الله أكبر» و«أنا على الربابة بغني» لوردة و«يا أول خطوة فوق أرضك ياسينا» لمحمد رشدي و«الباقى هو الشعب» لعفاف راضي وشدي حيلك يابلد لمحمد نوح وأم البطل لشريفة فاضل وأدى عدم الإفراج عن المعتقلين السياسيين بعد حرب أكتوبر كالشيخ أمام ونجم وغيرهما إلى ظهور عدد من الأغاني الوطنية التي تهاجم السلطة مثل أغنية شيد قصورك للشيخة إمام وعند عودة السيادة الكاملة لمصر على أرض سيناء باسترجاع طابا ظهرت الأغاني الوطنية التي تحنفل بهذا مثل سيناء رجعت تاني لينا بعد ذلك ظهر عدد من الأغاني الوطنية أشهرها أوبريت الحلم العربي واخترناه وأغنية مائسربيتش من نيلها لشيرين عبد الوهاب ومع اندلاع ثورة 25 يناير 2011 امتلأت الميادين بالأغاني الوطنية القديمة لشحن الهمة كما ظهر عدد من الأغاني الجديدة تذكر منها على سبيل المثال لا الحصر: «ارحل» و«طاطي راسك» و«الجحش والحصار» و«أبو دبورة وشورت وكاب» و«يامجلس ابن حرام» و«ركبوا الميدان» لرامي عصام و«صوت الحرية» لكاريوكي و«يابلادي» لرامي جمال و«أنا اللي هتفت سلمية» عصام إمام «ارفع راسك» لحمزة نمره و«قالوا الشهيد» لتامر عاشور و«علمونا في مدرستنا» للملحن عمرو مصطفى ويا «مصريين» لأمال ماهر و«إزاي» لمحمد منير و«الشهيد» لعلي الحجار و«يامصر هانت» لمصطفى سعيد وفي 2013/6/30 ظهرت أغنية «تسلم ايديك» للفنان حسين الجسمي و«مش من بلدنا» لأنغام وأوبريت «تسلم الأيادي» لحن وتأليف وغناء مصطفى كامل وغناء مجموعة من الفنانين ثم طرح كامل أغنية أخرى لتكون الجزء الثاني من تسلم الأيادي ألا وهي وقت الشدايد (إعداد محمد الموجي تاريخ الأغنية الوطنية).

من أجل تحقيق ضمان الحقوق الفردية والجماعية لكل مواطن فالموطنة تعبير قومي، يؤكد على حب المواطن لوطنه والإخلاص له والعمل على المشاركة في بنائه. هي انتماء إلى الأرض والشعب والعادات والتقاليد، والمفاخرة بالتاريخ، والتفاني في خدمة الوطن، وشعور بالاتحاد مع أبناء الوطن.

لقد وحدت المواطنة معظم شعوب العالم المتقدم، فعم ذلك إنتاجها الأدبي والفني الذي يمجّد إخلاص الشعوب لأوطانها، وتماسكها مع قياداتها ومع بعضها البعض¹، عندها تصبح الشعوب مستعدة للموت دفاعاً عن حريتها وكرامتها ووحدتها، ولهذا نجد الأناشيد الوطنية والشعارات النبيلة تساعد على توحيد المواطنين في الدفاع عن بلادهم في أوقات الحروب، وتنمي الشعور الوطني في أوقات السلم.

ومنهم من يميز بين الوطنية والموطنة. فالوطنية، بحسب البعض، هي أكثر عمقاً من صفة المواطنة أو إنها أعلى درجات المواطنة، فالفرد يكتسب صفة المواطنة بمجرد انتسابه إلى جماعة أو لدولة معنية، ولكنه لا يكتسب صفة الوطنية إلا بالعمل والفعل لصالح هذه الجماعة أو الجماعة أو الدولة وتصبح المصلحة العامة لديه أهم من مصلحته الخاصة. منها أهمية تدريس مادة التربية الوطنية لأنها ضرورة وطنية لتنمية الإحساس بالانتماء والهوية، وضرورة اجتماعية لتنمية المعارف والقدرات والقيم والاتجاهات والمشاركة في خدمة المجتمع، ومعرفة الحقوق والواجبات، وضرورة دولية لإعداد المواطن وفقاً للظروف والمتغيرات الدولية.

وقد قال سيزار جوفري بأن الغناء الكورالي هو عمل اجتماعي يجمع الناس، بينما هناك أمور أخرى في الحياة تفرق فيما بينهم⁽¹⁾.

¹ Cf. César GEOFFRAY, Fondateur du mouvement « ACoeur Joir » en France, Lettre adrée, le 17 mai 1954, à la veille du concert de « La Bande Joyeuse », chorale des

5) الموسيقى تساهم في ترسيخ الهوية الوطنية

يقول الأخوان رحباني في المسرحية الغنائية «أيام فخر الدين»، وبلسان فخر الدين (نصري شمس الدين) مخاطباً عطر الليل (فيروز): «أنا السيف وإنتِ الغنية»، أي إن المقاومة ليست فقط بالسيف بل أيضاً بالأغنية الوطنية وبالموسيقا التي تحفز المواطنين على الاهتمام بقضايا الوطن. إن الأغنية الوطنية تكون أحياناً أفعل من القوة العسكرية في مقاومة الاحتلال والظلم، وتستمر في وجدان المنشد والسامع. فالأغنية الوطنية هي المحرك الفعلي والأقوى لأية ثورة، تنتشر في كل الأوساط وتتردد على لسان المواطنين وتدوم طويلاً وتفعل في نفوس المنشدين والسامعين أكثر من الخطابات السياسية.

إن الأغنية الوطنية قد تشكل نوعاً من التنقيف السياسي والوطني. إذ ليس في القال والقال السياسيين ما يُطرب أو يجذب. وما قد يفوت الخطاب، يمكن الأغنية أن تأتي به إلى الاستماع. إن للأغنية باعاً طويلاً في «تحريك» الرأي العام. الأغنية الوطنية تسهم في تعبئة الجمهور ورفع مستواه الثقافي والسياسي. إن الأغنية الوطنية الحقيقية توحد ما من صوت وحدّ شعب كما وحد اللبنانيون صوت فيروز مثلاً وأغانيها الوطنية. كانت بيروت أيام الحرب منقسمة على نفسها شرقية غربية، طرفان مختلفان متقابلان يتقاتلان، يتراشقان، يتقاصفان بشتى أنواع الأسلحة، وأغاني فيروز والرحابنة وغيرهم من الفنانين كانت عنصراً مشتركاً بينهما.

ويرى البعض أن اللحظة التاريخية العظيمة هي التي تفرز أغنيات وطنية بموسيقاها الحماسية الصاخبة، وكلماتها النارية،

Heunesses musicales du Liban, dirigée par Georges Kasparian: «Chanter ensemble est un acte social qui unit les gens, que d'autres aspects de la vie risquent de séparer».

وإيقاعاتها العسكرية جزءاً من نسيج الواقع، تشارك بقوة في إلهاب حماس الجماهير وقت الحرب، وتساعد في التفاف الشعوب حول المشروعات الوطنية الكبرى التي لا تلقى معارضة من أحد. أما في أوقات السلم، فتتجه الأغنية الوطنية نحو الرومانسية والهدوء بدلاً من الشعارات والحماس العقيم. فبالحب والقالب الرومانسي العاطفي يتعلم الناس مفاهيم الأخوة والمحبة والصفاء والغيرة على العمل والوطن، وهذا الهدف المرجو من الأغنية الوطنية. كما أن الأغاني التي تدعو إلى البناء والتشييد وربط الإنسان بأرضه وبيته وجيرانه وأسرته وما إلى ذلك تُعد أغنيات ذات أبعاد وطنية. ولعل الجميع يتفق على ما للأغنية من تأثير فاعل في استجلاء الحس الوطني وتحفيز مشاعر الناس تجاه قضية الوطن، واستنهاض قيم الخير والفضيلة. إن تراجع الأغنية الوطنية يعود إلى تراجع الحس الوطني.

إن تراجع الأغنية الوطنية في أوقات السلم مرده إلى عدة أسباب، منها أن الناس لم تتعود على سماع الأغاني الوطنية إلا في أوقات الحروب والمشاكل، أو عدم تطابق نص الأغنيات الهجومية والنارية مع الواقع العاجز واهتزاز الشعور الوطني لدى الأفراد والاحساس بالظلم واليأس، أو تركيز المؤلفين والمطربين على الأغاني التي تباع وتدر عائداً مادياً سريعاً، لأنهم يحملون أم لا يحملون همماً قومياً في اختياراتهم للكلمة واللحن.

إن بعض الأغاني صارت نشيداً يرمز إلى الوطن وتعزز الحس الوطني. ففي لبنان، إن أغنية «بحبك يا لبنان» صارت نشيداً لبنانياً في وقت من الأوقات وزادت تعلق اللبنانيين، وكل العرب، بلبنان. وكذا الحال بالنسبة لأغنية «راجع راجع يتعمر». وإن أغاني وديع الصافي «سجنا لبنان» و«الله معك يا بيت صامد بالجنوب» و«لبنان يا قطعة سما» وغيرها زادت من روح المواطنة عند سامعيها. إن للملحنين الموسيقيين دوراً في التنشئة على المواطنة من خلال الأغاني الوطنية التي يؤلفونها.

إن الأغنية الرحبانية في الإجمال تجمع بين الموسيقى التراثية من جهة والحرية التلحينية والخيال الموسيقي من جهة ثانية، وهي مبنية على نص أدبي راق، معالج في قالب موسيقي قصير، بعيد عن الرتابة والبلادة والبكاء. وإن وديع الصافي غنى لبنان الوطن، كما لم يغن أيّ فنان وطنه، ففاقت أغانيه الوطنية أغاني الحب التي غناها. وقد تعددت الصور الوطنية في الأغنية عند وديع، إذ غنى جيش الوطن، واستقلاله، وصموده، وتاريخه، وعنفوانه، وأبطاله، وشهداءه، وأرضه، وسهوله، وجباله، وبحره، ونهره، وجماله، وسحره، ودعا إلى حمايته والذود عنه، وعودة المهاجرين إليه، وبذل كلّ نفيس في سبيله⁽¹⁾. والأغاني الوطنية التي وضعها زكي ناصيف أصبحت رمزاً وارتقت إلى مستوى الأناشيد التي ترشح عنفواناً وإباءً. «تسلم يا عسكر لبنان»، «راجع راجع يتعمر»، «وطني حبيبي».. وأغاني إيلي شويري مثل «بكتب إسمك يابلادي»، «تعلّى وتتعمّر يادار» قوّت الانتماء الوطني لدى منشديها وسامعيها، وسواها من الأغاني التي استقرت في وجدان سامعيها ومنشديها.

من ناحية أخرى، لا يمكن الجزم بأنّ الثورة أو القضية يمكن أن يتولد عنهما فنّ عظيم، إذ يمكن للبعض الكتابة والتلحين للقضية أو للثورة من أجل الشهرة أو الكسب المادي، وهذا فنّ لن يلبث أن يُطوى. بينما هناك العديد من الفنّانين الذين خلدوا القضية والثورة من خلال أغانيهم وفنهم المبتكر والملتزم.

وضع شعراء وموسيقيون، خلال الثورات والمشاكل الوطنية والقومية، أغان جديدة تفاوتت قيمتها الفنيّة، منها ذات طابع تراثي، ومنها بأسلوب جديد مثل «الراب»⁽²⁾ وهناك من استغل الثورات

1 - خليفة (ربيع محمد)، وديع الصافي، حياته وأغانيه، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس (لبنان) 2002 ص 88.

2 - نعطي على سبيل المثال مطلع هذه الأغنية من سوريا: بيان رقم واحد / الشعب السوري ما يبذل/ بيان رقم واحد أكيد هيك ما حنضل / بيان رقم واحد من حوران جاءت البشائر بيان رقم واحد الشعب السوري تأثر.

والأحداث في المنطقة العربية، فاتّجه للغناء الوطني، ليس حباً بالوطن أكثر من حبه للظهور ولاقتناص الفرص، فهو لاء لن يقدموا الفنّ بأغانهم تلك لأنها غير نابعة عن قناعة بالقضية وليس عن إبداع. إنّ ركوب الموجة دليل على إفلاس فنّي وعن تفتيش عن دور ليسوا على مستواه، وعلى محاولة التواجد على الساحة الفنية من خلال استغلال الأحداث السياسية من هنا ، أُتخمت جعبة الأغاني الوطنية بأغان استهلاكية لا طعم لها ولا لون.

من ناحية أخرى، عمد بعض الفنّانين، الذين يعتبرون أنفسهم لجميع فئات المجتمع، إلى عدم اتّخاذ موقف من القضايا التي تُقسم المجتمع ، فلم يمدحوا الحاكمين ولم يتحزبوا لنظام سياسيّ ولم يؤيّدوا معارضيه. فإنهم وفّتهم لجميع الناس، وليس لحزب أو لفئة معينة. فلم يتفهم الجميع موقفهم، بالرغم من أنهم لم يقصروا في الوقوف مع بلدانهم أو مع محيطهم العربي ضد أي عدوان خارجيّ.

(6) النشيد الوطني

النشيد الوطني لكل بلد يرمز إلى هويته ومبادئه وشعاره، هو نشيد كلّ الوطن. يتّصف بالصبغة الوطنية في أعلى درجاتها، ويحث كلّ المواطنين على التعلق بوطنهم والاعتزاز به والمحافظة عليه. إنّ نشيد المارسيياز MARSEILLAISE الفرنسي كان نشيد الشعب والثورة قبل أن يصير نشيد الدولة⁽¹⁾. وإن الإتحاد

¹ - واضع كلمات المارسيييز وألحانه ليس شاعراً ولا موسيقياً، رغم وفرة الشعراء والموسيقيين في فرنسا. وإنما هو ضابط في القسم الهندسي في الجيش الفرنسي، إبان بداية الثورة الفرنسية واسمه روج دوليل وقد حضر هذا الضابط مأدبة أقامها محافظ مدينة ستراسبورغ في نيسان عام 1792م واستمع إلى المحافظ وهو يقول في المأدبة إنه من المؤسف أن الجند الفرنسيين ليس لهم نشيد قال المحافظ هذا وهو متأثر بموقف فرنسا من حرب النمسا وأتباعها، فقد كان جندها على وشك غزو فرنسا عن طريق مدينة ستراسبورغ، وذلك لضرب الثورة الفرنسية ولما عاد هذا الضابط الشاب إلى مأواه تلك الليلة، رفع كمانه وراح يؤلف النشيد وموسيقاه. وشاع النشيد بين جنود الشمال أولاً، ثم حدث أن زار باريس جند من مدينة مارسييا، ودخلوها وهم ينشدون هذا النشيد فاسماه الناس نشيد مرسيليه أو المارسيييز، ولم يلبث أن عمّ فرنسا وصار نشيد الشعب قبل أن يكون نشيد الدولة، قال أحد الجنرالات:

الأوربي اعتمد نشيداً له، "نشيد الفرحة" (Hymne à la joie) المسنن من الحركة الرابعة للسمفونية التاسعة لبيتهوفن (Beethoven)، نظراً لبعده الإنساني ودعوته للتآخي والتعاقد والحب والفرح بين الشعوب.

لم يكن الزعيم مصطفى كامل يعلم أن كلمات "بلادي بلادي.. لك حبي وفؤادي" التي ألقاها في خطاب على المصريين عام 1907، ستكون مطلع نشيد يؤلفه الشاعر محمد يونس القاضي ويلحنه سيد درويش، ثم يعيد محمد عبد الوهاب توزيعه عام 1971، ويصبح بالتالي النشيد الوطني لجمهورية مصر العربية منذ عام 1980 وحتى الآن.

يختلف النشيد الوطني بطبيعته عن الأغنية الوطنية. وهذا ما قد يجهله الكثيرون، حيث صعوبة التمييز بين النشيد والأغنية أمر وارد. فالأغنية تختلف في بنائها اللحني ونظمها الشعري عنه النشيد، وكذلك الأمر بالنسبة إلى الأغنية العاطفية وألوان الغناء الأخرى. يتمسك كل شعب بأن يكون له نشيد وطني، من أجل التعريف بوطنه والإفتخار به وبت روح المواطنة بين أبنائه. وهو حين يُردد النشيد الوطني في المدارس، وفي الإحتفالات أو في المهرجانات الرياضية، فإنه سوف ينمي الحس الوطني لدى كل مواطن، كونه يرمز إلى الوطن والشعب والحضارة من خلال نص شعري ملحن.

ويمكن للنشيد في بعض الدول أن يكون للحاكم وليس للوطن⁽¹⁾ كما أن بعض البلدان تعتمد إلى تغيير أناشيدها نظراً للظروف السياسية والأيدولوجية التي تمر بها.

«أعطوني نشيد المارسيليز ومعه ألف جندي أضمن لكم النصر. راجع [HTTP://WWW.YABEYROUTH.COM/PAGESX346.HTM](http://www.yabeyrouth.com/pagesx346.htm)
1 - نورد مثالاً النشيد الياباني الذي يسمى «كيكي جابو» أي حاكم إمبراطورياً والذي يقول متغنياً بالإمبراطور: فليمتد حكمك السعيد عشرة آلاف عام، فلتحكم يامولاي حتى تصبح الحصى الصغيرة صخوراً ضخمة من خلال توحدنا عبر الزمان تغطي جوانبها الموقرة الطحالب. الإشارة هنا هي في واقع الأمر إشارة للزمن أو ربما إلغاء له وهذا موضوع أساسي في النشيد

إن الأناشيد الوطنية تعبر عن رؤية أيديولوجية للذات وللآخر، لذلك فإنها نادراً ما تلجأ للمجاز، إذ يتم التعبير عن الأفكار بشكل بسيط ومباشر وتعكس التطورات التاريخية التي تؤدي بدورها إلى تغيير توجه المجتمع، ومن ثم أيديولوجيته.

7) المسرحيات الغنائية الوطنية (الوطنية الرحباني)

إن للمسرحيات الغنائية الوطنية الدور الكبير في تنمية الحس الوطني وتعزيز المواطنة لدى المواطنين، لأنهم يحفظونها ويرددونها.

ومن يراجع مضمون مسرحيات الأخوين رحباني وألحانها منذ الستينات يكتشف الواقع اللبناني والعربي ممسحاً بتناقضاته وبفضاياه السياسية والاجتماعية وبمجمل الصراعات التي تدور في داخله، ويكتشف أيضاً بعد النظر الذي كان لدى الأخوين رحباني اللذين سبوا المجتمع العربي ومشاكله. فهما دقاً ناقوس الخطر بالنسبة لتركيبته الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والمخالفة لحركة التاريخ التي قد تتباطئ في سيرها ولكنها قطعاً لا تتوقف، مهما أراد المتسلطون ذلك. ومع ذلك، فقد دَعِيَ إلى الثورة البناءة وأملاً دوماً، مهما بلغت المصاعب والنزاعات، بولادة جديدة لهذا المجتمع، وقد لخصا المشكلة اللبنانية مثلاً بقولهما:

سألوني شو صاير في بلد العيد
مزورعة غ الداير نار
وبواريد

قتلن بلدنا عم يخلق جديد
لبنان الكرامة والشعب
العنيد

يستعرض المسرح الرحباني مختلف هموم الشعب اللبناني الوطنية في حركات مسرحية، فمن البحث عن السيادة والحرية

ويلاحظ أن النشيد لا يذكر الوطن ولكنه يركز على الإمبراطور الذي يجسد الإله على الأرض فعبادة الإمبراطور هي عبادة الوطن وهي في نهاية الأمر عبادة الشعب لنفسه.

والعدالة، إلى إظهار فساد الطبقات الحاكمة، إلى إظهار سوء الخيانة الوطنية، إلى تمجيد العلاقات الإنسانية النبيلة مواقف الوطنية المشرفة. إن المسرحيات الغنائية الوطنية هي أناشيد للبطولة والعنفوان والحرية ومقاومة الاحتلال والطامعين. تُدخل أبطالها الوطنيين في الذاكرة الجماعية للشعب وتبث الروح الوطنية وتمجد الوطن. إنَّ الروح الوطنية، كما يقول الدكتور نبيل أبو مراد، من شأنها أن تثير عواطف الجمهور (والسامعين) وتساعد على إبقاء صورة فخر الدين التاريخ (أو غيره من الأبطال) في الذاكرة بطلاً وطنياً يعمل من أجل الحرية والاستقلال....." (1).

خاتمة

إن الغناء للوطن هو الأصدق والأجمل. فالأغنية الوطنية منها ما يرتبط بأحداث معنية، ويكون الهدف منها شحذ الهمم ومساندة الجنود أو الثوار وتعبئة الرأي العام. ومنها ما يهدف إلى تنمية الحسّ الوطني عند المواطنين من خلال التغزل بحب الوطن. ويمكن للموسيقا أن تلعب دوراً مهماً في التنشئة على المواطنة، عندما تلتزم بقضاياها وعندما يكون الوطن محورها إن في مواضيع أشعارها أو في هوية ألبانها.

عوامل ثلاث يجب الانتباه لها في عملية التنشئة الموسيقية: البيت الوالدي، المدرسة، والإعلام. وهذه العوامل الثلاث متكاملة، وإن بات يغلب عليها دور الإعلام المتنامي. من هنا وجوب التركيز على أهمية تنشئة الأجيال الطالعة على غناء الأناشيد الوطنية، وعلى أهمية الحفاظ على الهوية الموسيقية لكل بلد من أجل مساهمتها في ترسيخ هويته الوطنية.

إنَّ الأغنية الوطنية أسمى من الأغنية السياسية أو الأغنية الثورية لأنها شاملة وجامعة وراقية ودائمة لا ترتبط بحدث معين.

١- راجع الدكتور نبيل أبو مراد رحباني حياة ومسرح خصائص الكتابة الدرامية دار أمجاد للنشر والتوزيع لا تحديد للمكان النشر 1990، ص 116 .

ولا يجب فهم هذا التحديد انتقاصاً من أهمية الأغنية السياسية أو الثوريّة ودورهما.

بينما يعتقد البعض أن الأغنية «الوطنية» في زمن الثورات العربية أنقذت الفنّ العربي من الأغاني الهابطة التي تمطر بها الفضائيات المجتمعات العربية، فإنّ الأغنية الثورية العربيّة لم تكن، في معظمها، أفضل من تلك الأغاني فنياً. قال الفيلسوف اليوناني أفلاطون: إذا أردت أن تعرف شعباً، فاستمع إلى موسيقاه. فماذا نراه يقول عن شعوبنا العربية إذا استمع إلى موسيقانا الحالية؟

الأغنية السياسية بين الوطنية والثورية المثال التونسي نموذجاً

محمود قطاط (تونس)
«الشعب الذي لا يحسن الغناء لا يحسن الفداء»
(هو شيء منه)

يتناول هذا البحث مفهوم «الالتزام» في الإنتاج الموسيقي العربي والغنائي منه على وجه التحديد مع تحليل ومناقشة عينات من التجربة التونسية كنموذج، وهو ينقسم إلى محاور نوجزها كالآتي:

I – مدخل تاريخي – تعريفي

* دوافع .. ومواقف

توفرت وتراكت خلال الفترة الاستعمارية وبعدها، عديد من الظروف الموضوعية والذاتية، تتلخص في الآتي: اصطدام مباحث وعنيف مع غرب الامبريالية ونموذج نزعتة العقلية وثورته الصناعية، حتم على العالم العربي أن يجابه دفعة واحدة، انتفاضات واكتشافات لم يعرفها الغرب إلا في صورة منقطعة وعلى مدى قرون. تبعاً لذلك بدأت تلوح بوادر النهضة العربية الحديثة أو اخر القرن التاسع عشر، لتتضح وتزدهر تدريجياً مع تنامي الفكر القومي لدى جيل عشرينات القرن الماضي، الحامل لحركات التحرر وروح المقاومة على مختلف المستويات لقد كان عليه البحث عن تحقيق تحرر أمثل من موقف مزدوج ومضن في نفس الآن: «إما التشبث بتقاليد متحجرة في أحيان عديدة لكنها تخاطب فيه عاطفته وقلبه، أو الارتقاء في أحضان حضارة دخيلة لا تتنسم إليه إلا لتنسف شخصيته وتقضي عليها».

وجاء «الاستقلال» الموعود، ليصدم المواطن العربي هذه المرة، بخيبة أمل وإحباط مريرين حيث وجد نفسه محلياً، أمام «تحرير وهمي» واقعه تعسف خارجي غاشم، هزائم متوالية، هستيريا قمع وتكليم للأفواه واعتقالات انتهجت أنظمتها انتهازية متواطئة، منغمسة في الفساد والنهب. وعربياً، دمار يتفاقم يوماً بعد يوم، متجاوزاً فلسطين والعراق، ليلحق سورية وينال تدريجياً من وجود الوطن العربي برمته، حيث عمت التبعية واستفحلت مخططات الخيانة والمؤامرة إلى درجة انقلبت معها انتصاراته إلى هزائم، وطاقتة الذاتية، البشرية والمادية، إلى أداة تستغل أساساً لاستنزافه إلى القضاء عليه ... صدمات متتالية، خلفت لدى المواطن العربي شعوراً متنامياً بالمذلة والقهر والحرمان من أبسط مبادئ الحقوق والكرامة.. فتعالت المواقف المناهضة واشتد وقعها ثائرة على الوضع القائم، معبرة عن غضب الشارع وتمرده، رافضة لثقافة الهزيمة والاستسلام.

حيال مختلف هذه الأوضاع المتعاقبة، كانت الموسيقى والأغنية تحديداً، تعتمد كإحدى أنجع وسائل التصدي للتديد بما يحصل، مستنهضة الهمم وتحسيسها بتحمل المسؤولية التاريخية الملقاة على كاهلها. فبرزت مسارات جديدة بديلة عن الإنتاج السائد، لهة أدوار ووظائف غير معهودة من قبل، توالى من خلالها الأغاني والأناشيد الوطنية والحماسية والثورية، معبرة عن مواقف ذات منحى نقدي احتجاجي، تنوعت مواضيعه وأنماطه حسب الأوضاع السياسية وتقلباتها المتتالية سواء تحت الاحتلال أو بعده: علاقة بالوطن وبالهوية مغايرة عن المنظور الرسمي، مقاومة المحتل والتشهير بالتواطؤ معه، مناهضة الأنظمة القائمة على المؤامرة والخيانة والاستسلام، مخاطبة الطبقات الكادحة ونقل معاناتها وصراعاتها مع الحياة، وحثها على الصمود، الخ. ولهذا البديل من الغناء، رموز ذو مشاريع فنية بديلة، ورؤى ومواقف مما يدور حولهم من أحداث، اختلف دورهم من مرحلة إلى أخرى، مما جعل للأغنية السياسية، محطات صعود وأفول. فبعد تراجعها في ثلاثينات القرن الماضي، عادت مع الستينات، لتنتعش من جديد وتبلغ أوجه بين السبعينات والثمانينات حيث برز في الوطن العربي عدد من الفنانين والفرق أفرزوا علاوة على الأناشيد الوطنية، إنتاجاً بديلاً متنوعاً، عانى الكثير من المضايقة والتهميش حدث من انتشاره، ليعود مجدداً وبقوة هذه المرة، مع التحولات الأخيرة للعالم العربي. فنياً، خاصة على المستوى الموسيقي البحث، فهذا الإنتاج، وإن كان تقويمه لا يزال في حاجة إلى مزيد من الدرس والتحليل، استفاد كثيراً مما شهده الميدان الموسيقي من تقدم وانفتاح. وبقطع النظر عن التحولات التي شاهدها الساحة السياسية أو الأغراض التي عالجتها الأغنية، يمكننا القول بأنه طوال هذه المرحلة، سادت روح الاجتهاد والتنافس والبحث عن نمط جديد للإنتاج الموسيقي شكلاً ومضموناً، حصيلته جيدة في مجملها، غير أنه لأسباب — موسيقية وغير موسيقية — لم تُوفق في حسن استثمارها. مع ذلك، تطورت أغراض الأغنية مع تغير مفاهيم الوطنية، من مفهوم استقلالي تحرري

محدود، رغم بعده الجماهيري (عبرت عنه أغنية وطنية رسمية الطابع والتوجه ترتبط بالسلطة الحاكمة وبمصالحتها).... إلى مفهوم تحرري من نوع جديد أعمق وأشمل، يطوق إلى الانعتاق الكلي والنهائي للإنسان أياً كانت هويته (تعبّر عنه أغنية ثورية الطابع والتوجه، وطنية ديمقراطية ذات ارتباط جماهيري وإنساني واسع يربطها بالسلطة والشعب على حد سوى).... وبين المفهومين، يبقى الطريق أمام نضال الشعوب طويلاً ومحفوفاً بشتى المصاعب!

انطباع عم حول منى الالتزام.

جاء هذا اللون الموسيقي ومنه الغناء، ليمثل الصوت الرفض للاستسلام، للاحتلال والطغيان، مشكلاً على مستوى الوطن العربي، قاعدة جماهيرية تباين وقعها حسب المكان والزمان... وهو عادة ما يقتصر تصنيفه على أغراضه وتطوره المرحلي والزمني، دون اكتراث يذكر بالجانب الموسيقي البحت. وهو لا يزال يثير نقاشاً واسعاً ليس من حيث الشكل والمضمون فحسب، بل وكذلك من حيث التسمية. فهناك من لا يعتبر هذا «البديل» مختلفاً عن النوع التقليدي («الطربي») إلا بما يراه المتلقي عند اختياره له والتفاعل معه (لأن كل الفنون بما في ذلك الأغاني، هي سياسية أصلاً... وبالتالي لا يوجد أغنية سياسية وأخرى غير سياسية، فالسياسية مفهوم عام للحياة). في المقابل يوجد من يصمم على اعتباره مغايراً تماماً، إذ أنه كبديل طبيعي لنمط التقليدي «الرجعي»، يندرج ضمن «مشروع ثقافي فني متكامل للسمو بالروح، وتحريك المشاعر وتنمية المدارك، في تصد للساند والنهوض بمضامينه كلمة ولحنا وأداء وتذوقاً. لذا استنبطت لتمييزه، نعوت وأوصاف عدة («جديد»، «بديل»، «تقديمي»، «ثوري»، «ملتزم»، «احتجاجي»، «هادف»، «وطني»، «سياسي»، إلى آخر القائمة....)

والملاحظ، أن جل التفسيرات والتعريفات حول الأغنية «البديلة»، تبقى في مجملها انطباعية، تغطي عليها شعرات وتعميمات هي أقرب لخطاب سياسي أيولوجي مرجعته الرئيسية، المضمون الشعري على حساب المكون الأساس: «النظام الموسيقي». والنتيجة، خلط مريب، سواء فيما يتعلق بكيفية التعاطي مع معان جوهرية كـ «الأصالة والحدثة»، أو سبل التعامل مع العناصر المؤسسة للأغنية كـ «الكلمة واللحن والأداء وآليات التنفيذ المعتمدة»، أو بما يستوجب أن تكون عليه العلاقة بين هذه العناصر من متانة وكامل.

ورفعاً للالتباس الحاصل، تحاول الدراسة توضيح المسائل التالية:

- هل يمكننا اعتبار كل ماينجزه الفنان هو في ذاته التزام؟
 - هل أن الالتزام يمكن أن يُختصر في المضمون الشعري المعالج لقضايا ذات توجه إنساني عام أو سياسي ثوري، أو عقائدي يتماشى مع طموحات الشعوب المضطهدة؟
 - أو هل أن الالتزام لا يستقيم إلا بتكامل جل العناصر المكونة للإنتاج الفني: الكلمة، اللحن، الأداء وأدوات التنفيذ؟
- كما يوجد تساؤل آخر يفرض نفسه في زمن العولمة والفيديو كليب:
- هل يمكن للمادة والنجومية، أن يقضيا على الأغنية «الملتزمة»؟

II – النموذج التونسي

منذ بدايات الحقبة الاستعمارية، عرفت الحركة الفنية في تونس والتراث الشعبي على وجه التحديد أنواعاً من التعبيرات الموسيقية ذات المواقف النقدية الاحتجاجية، نخص بالذكر منها، «الأغنية المنجمية» الشعبية التي ارتبط وجودها بعمال مناجم

الجنوب الغربي التونسي، تجسيماً لوضعيتهم وواقعهم الاجتماعي والاقتصادي وعلاقتهم بالنظام الرأسمالي الفرنسي.

(نماذج)

1 – نوع الطرق:

آخاقي ليك شكاي	الله فرج علينا
والقسم جا فوسط لجبال	ونحن خلائق كثيرة
كنعمر فيه زلزل	دخان يرجع
علينا	
فوسط الظلام مثل لغوال	شمعات يضويو علينا

.....الخ.

2 – نوع الملزومة

(الأعراف)

لقريف محلاه	جانا وجاب الحق معاه
لقريف الثناني	ياربي وأنت ترغني
دبوس قدامي	ومنخلي حتى
طليان	

(الطالع)

لقريف محلاه	جانا وجاب الحق معاه
-------------	---------------------

.....الخ.

3 – نوع الملاية

يا لالا يافولو اللزهر	لوح لمرا
شوف المنيه	

راهو الطليان يحكم فينا

.....الخ.

أما بعد «الستقلال (1956) فباستثناء بعض النماذج التي كان أغلبها ينشد عبادة الشخصية (انطلاقاً من النشيد الوطني الذي تم استبداله بعد العهد البورقيبي).

مثال (1)

لنا من المجد	أرى الحكم للشعب فابنوا أعلى صروح تشاد
نداء	أجيبوا أجيبوا لأوطاننا الأخوة والاتحاد
أرضننا وكونوا	وذودوا العدى عن حمى أسودا ليوم الجلال
وفي أرضنا	ورثنا الجلال ومجد النضال مصرع الغصبيين
تموج	وصالت أساطيلنا في النزال بأبطالنا الفاتحين
رفعناه يوم	لواء الكفاح بهذا الشمال الفدى باليمين
وعزّ الحمى	شباب العلى عزّنا بالحمى بالشباب العتيد
تعيد المعالي	لنا همّة طالت الأنجما وتبني الجديد
بعزّ وفخر	فحيّوا اللّوا خافقا في السّما ونصر مجيد

مثال (2)

هلموا هلموا	حماة الحمى يا حماة الحمى لمجد الزمن
نموت نموت	لقد صرخت في عروقنا الدما ويحيا الوطن
لترمي	لتدوي السماوات برعدها الصواعق نيرانها
رجال	إلى عز تونس إلى مجدها البلاد وشبابها
ولا عاش	فلا عاش في تونس من خانها من ليس من جندها
حياة الكرام	نموت ونحيا على عهدنا وموت العظام
فلا بد أن	إذا الشعب يوماً أراد الحياة يستجيب القدر
ولا بد للقيد أن	ولا بد لليل أن ينجلي ينكسر

قليلة هي الأناشيد الوطنية التي يمكن اعتبارها وليدة اللحظة في تصد للمستعمر الفرنسي، منها تلك المنادية بجلائه من آخر قاعدة (مدينة بنزرت المطلّة على البحر الأبيض المتوسط في أقصى شمال البلاد).

مثال

بني وطني ياليوث الصدام وجند الفداء
نريد من الحرب فرض السلام ورد العدا

لأنتم حماة العرين أباة نشدتم لدى الموت حق الحيات
مدا ومدى وكنتم تريدون سبل النجاة ورسل الهدى
فلو كان للخصم رأي سداد وعقل يميل به للرشاد
ويردعه عن ركوب الردى
لما اختار نهج الوغى والجلاد
وسالت هباء دماء الأبرياء
فإما حياة وإما فلا
أردنا الحياة ورمنا العلا
وفي حقنا لانخاف البلاء
ومن دمنا قد صبغنا رداء
رفعناه فوق البلاد لواء
فماس به الأفق حين بدا
فإما حياة وإما فلا
فإما حياة وإما فلا
وعن ثغر بنزرت نبغي الجلاء
فلسنا نعيش ونحيا سدى
فمغربنا يافرنسا غدا
ينادي الجلاء الجلاء الجلاء

مع ذلك ، لقد أنتج عدد من الفنانين نصوصاً وأغاني تعبر عن الثورة قبل اندلاعها، وهو إنتاج ذو صلة بالقضية الفلسطينية وأحداث غزة ولبنان والعراق... وغيرها من القضايا العربية التي حمل همها الفنان التونسي وعبر عنها في أكثر من قصيد وأغنية وحين انفجرت الثورات الأخيرة في كل من تونس ومصر وليبيا 2011 كان لدى هذا الصنف من المبدعين قابلية الصياغة والتعبير عن الروح الثورية التي جاشت في صدورهم أكثر من مرة، وإن كان للإحساس الذي تولد في نفوسهم هذه المرة، نكهة خاصة لمعنى

الحرية والكرامة، عبروا عنها موسيقياً وشعرياً ومسرحياً وتشكيلياً بإبداعات متفردة ... وانتعشت تبعاً لذلك في تونس بعد الثورة الأغنية الملتزمة، وظن الجميع أنها سوف يثمر إنتاجها ويزدهر رصيدها ويتوسع وقعها وهذا ما حصل فعلاً خلال السنة الأولى التي شهدت حركة نشطة وُظفت فيها الموسيقى والكلمة لطرح مختلف القضايا المتعلقة بالحرية والكرامة والمبادئ الإنسانية والكونية مغتمة فرصة حرية التعبير التي ساعدتها على تحدي المضايقات والضغوطات المادية والمعنوية لكن هذه الانتعاشة سرعان ما خمدت شعلتها كما خمدت تطلعات وأمال التونسيين (والعرب عموماً) أمام جشع «السياسيين» وركوبهم على الحدث في استغلال فاحش لثورة شعب لم يساهموا فيها أصلاً! ناهيك على حدة التآمر الخارجي والتواطؤ الداخلي بكل أشكاله والفنانون القلة الذين واصلوا مواكبة الحدث والتصدي لمحبطيه ولمفسيديه، هم منة أعماق الشعب الذي حمل لوائه من بينهم شباب «الراب» الذين كانوا سباقين بمضمون إنتاجهم الغنائي - خاصة ما كان منه بالعربية الدارجة - للاحتجاج على ما حصل ويحصل من تجاوزات وانحرافات تحيد بأهداف الثورة عن مسارها الطبيعي، محققين بذلك الأسلوب المباشر والريح، والذي كان الشعب في حاجة ماسة لسماعه قبيل وبعد الثورة على الخصوص....

أما إذا ما أردنا تقويم هذه الأغاني موسيقياً، فذاك شأن آخر! وفي الصدد تسعى الدراسة إلى تحليل ومناقشة نماذج من هذه التجربة، واستنتاج ما يستوجب في شأنها على المستوى الموسيقي البحث .

الأمثلة :

مثال (1)

رايس البلاد هاني ليوم نحكي معاك
باسمي وباسم الشعب لكل اللي عايش في العذاب

2011 مازال فما شكون يموت بالجوع
حب يخدم باش ايعيش لكن صوتو مش مسموع
رايس البلاد قتلي احكي من غير خوف
هاني حكيت لكن عارف اللي نهايتي كان الكفوف
نشوف في برشا ظلم هناك علاش اخترت الكلام
Pourtant و صاوني برشا ناس اللي نهايتي كان

الاعدام

.... الخ .

مثال (2)

لعباد في التركينه لحمها مقطع بالسـكينة
زيد الحاكم ايجينا يذو يزيد ايهين يذل فينا
الفقر والهـم والمشاكل حوت في حوت ديما ياكل
واه أعلاش و قتلي تقول كيفاش * تنداس تحت
الصباط كي الزلاط
عينك ديما في الوطا ماتهزش راسك مل * تحل فمك تأكل
فالعصا ولادال أحنا
الظلم والإيهانه، البلاد ولآت ززانه * الكتاف وماعديش
كي الميت في الجبانه

.... الخ

مثال (3)

ياباجي قايد السبسي تي شببيك ماتفهمشي
ياتحبني نحرق روجي يانكسر فوق راسي التبسي
ياعجبكشي ما تفهمشي الشعب اذايا شنو يحب
ماتخلينيش نقول الكلام الزايد كيما الكلب

شيء يحب الشعب ايجا هئاتو نفسر لك
بابا عزيزي وين ماشين أمان قلبي ماني ولدك
يايا يايا باجي قايد السبسي تطلعشي كي بن علي

زادا ماتفهمشي

يايايايا باجي قايد السبسي راني مواطن أومورو

ماتعجبشي

يايا يايا باجي قايد السبسي تطلعشي كي علي زادا

ماتفهمشي

يايا يايا باجي قايد السبسي راني مواطن أومورو

ماتعجبشي

يايا يايا باجي قايد السبسي تطلعشي كي بن علي

زادا ماتفهمشي

يايا يايا باجي قايد السبسي راني مواطن أومورو

ماتعجبشي

مثال (4)

تونس بخير

Jel avais dit en 2010, 2011, 2012,

2013

مناش لباس

في بالنا عملنا ثورة غادي لباس

تتبدل الوجوخ أما يقعد نفس الساس

لبلاد في التخلف خاتر يحكم فيها الكبس

كيف العادة تحكي verite تشبع حبس

بوليس صاجبي شد nopeace with the

Jai de la haine cest pour caje suis

artise صاحبي

لنا برشة ظلام برشة إلى متى عايشين تحت الساقين

فوق العشرين سنا

الخ....

أهلاً بيك في تونس لهنا وين يسكر ولك فمك تتكلم

تقوت حدودهم

إيبيكيوا عليك أمك ليوم عندي أنا

غدوا إدور عليك يابهيم توا تحكيوا بالرسمي على

dedicace

تحكم بعامين مالا سامحونا يا كلاب في بالننا فيكم رجال

باش تصلح الغلط

باش تبدل الأحوال

الخ...

ماجيتش بش نعمل انقلاب

هذاي الشباب حل الباب حرية التعبير ما عند هاش

حساب

هذي ثورة نحبووا نواصلوا قانون عل الحيط نحب

نكسروه

والحاكم يشد بلا صتوا

الخ....

المراجع المعتمدة

أ – المكتوبة:

– سلمونة، صفاء: الخطاب السياسي في موسيقا «الراب» التونسية في ثورة جانفي 2011 رسالة الماجستير .

- المعهد العالي للموسيقا، تونس 2013 .
- قباط، محمود: دراسات في الموسيقا العربية، دار الحوار، اللاذقية/سوريا، 1987 .
- «سيد درويش ومسألة التجديد في الموسيقا العربية، الذكرى المئوية لميلاد الموسيقار سيد درويش 1992 – 1892 ، قصور الثقافة – القاهرة، 1992، ص 64 – 88 .
- الموسيقا أحد أهم مظاهر الهوية العربية وثائق المؤتمر الدولي حول الرؤى المستقبلية للموسيقا العربية وزارة الإعلام – سلطنة عمان، مسقط 2006 ص 35 – 59 .
- نظرية تكوين السلالم الموسيقية والنظام الموسيقي العربي، مجلة البحث الموسيقي ، المجمع العربي للموسيقا / جامعة الدول العربية، بغداد — عمان 2002 – 2003 ص 9-60
- راهن الموسيقا العربية في عصر تكنولوجيا المعلومات، مجلة البحث الموسيقي..... 2004، ص 7-14 .
- الموسيقا العربية في مجالي التربية والتعليم ، مجلة البحث الموسيقي.....، 2007 ص 7-42 .
- . مشيخي، حسن: الأغنية المنجمية في منطقة قفصة خلال الفترة الاستعمارية الفرنسية (1881 – 1956)، رسالة لنيل شهادة الماجستير، المعهد العالي للموسيقا — تونس، سبتمبر 2013 .
- ب – عدد من التسجيلات الخاصة بالنماذج الغنائية المعقدة للتحليل والشرح.

الغناء الشعبي القديم في لبنان

أسعد مخول / لبنان

التعريف

ليس من السهل وضع حدود كافية للغناء الشعبي، وبالتالي وضع تعريف حصري له.

فلو تمّ الاعتماد على أنه حصيلة إبداع الشعب في الفنون الموسيقية والغنائية، لحصلت صعوبة في تحديد أنواع تلك الفنون، ومن ثم يطراً تساؤل مباشر: إن كان هذا الجزء، أو ذلك، هو الشعبي، فما هو الجزء الآخر ياترى؟ ولعلّ الأمر يعود إلى الفئات الشعبية التي تقدم تلك الفنون، أو إلى الطبقات الاجتماعية التي تتلقاها؟ وهل من عطاءات في الدنيا لا يكون مصدرها الشعب؟ ألا ينتمي الجميع، في النهاية، إلى الشعب؟ وإذا اعتبرنا أن فلاناً وفلاناً وفلاناً قدّموا فناً شعبياً، وإنّ عبد الوهاب، على سبيل المثال، غلبت عليه الخصوصية، فما هو تحديد الفنّ الذي قدمه سيد درويش، وه الذي يلقب بفنان الشعب، وهل كان ذلك اللقب عائداً إلى «طلعت يامحلاً نورها»، أو إلى «ضيعت مستقبل حياتي»؟ واطرح السؤال نفسه مع أم كلثوم التي كان يطلق عليها أحياناً فنانة الشعب: هل كان اللقب قياساً على «قوللي ولا تخبيش يازين» أو على «الآهات»، وهما للملحن نفسه: زكريا أحمد؟

أنطلق من هذه الأسئلة للاقترب قدر الإمكان من تعريف الغناء الشعبي بأنه يحوي الآثار الغنائية التي خلفها شعب من الشعوب، في فترات سابقة، والتي اهتمّ ذلك الشعب بإبداعها من خلال فنانيين محددين بالتأكيد، واستمع إليها بمجموعه، وتناقلها

بالشفة واللسان والأذن، وحفظها في الذاكرة، وسلّمها من جيل إلى جيل، فاستمرت راسخة في الوجدان، عابرة للزمان.

يتميز الغناء الشعبي بالعفوية والبساطة والاختصار، وبقوة التأثير أيضاً. كما أنه ينشأ ويتطور في بيئته وبين أهله، فمن الصعب نشر غناء شعبي لبناني، في المكسيك مثلاً، فهو هنا يمثل مجتمعه، ويشير إلى عادات أهله وتقاليدهم، وهمومهم الاجتماعية والمادية، وانشغالاتهم الفكرية والعاطفية على وجه الخصوص. ويقتضي أن يتميز هذا النوع من الغناء بالحلاوة والطلاوة في المادة اللحنية، تيسيراً لمحاكاة المشاعر، والاستقرار في العقول والقلوب

يتبع ذلك، إمكانية تحميل أي أغنية جميلة من أرومة هذا الفن، نصوصاً جديدة مع الإبقاء على العنوان والوزن الشعري، إضافة إلى المقام الموسيقي والنبض الإيقاعي والمطلع اللحن. بهذا تصبح الأغنية ملكاً للشعب، أي تصبح أغنية شعبية بالتمام والكمال، وتحتفي أسماء ناظمها وملحنها ومنشدها، بين مجموع محترفي الغناء والهواة، إضافة إلى المتذوقين والمتلقين من أفراد الشعب على مدى الأجيال، من دون أن تحصل أي مساءلة حول ملكيتها الفنية.

المناسبات

ظهرت تلك الآثار الخالدة في مناسبات مختلفة ارتبطت بالواقع الاجتماعي للشعب على مدى تاريخه:

— الاحتفالات الدينية.

— الأفراح، وفي بعض الأحيان الأتراح التي يتم التعبير عنها بأساليب مختلفة من ندب ومناجاة.

— الحرب والدعوة إلى مواجهة الأعداء من خلال إثارة الحماس في النفوس وتأكيد التضامن بين مكونات المجتمع.

اللغة

يعتمد الغناء الشعبي على اللغة المحكية بلهجاتها كافة، وذلك محاكاةً لألحانه البسيطة غير المعقدة. فمما لاشك فيه أن اللغة الفصحى (على صعيد اللغة العربية والغناء الشعبي العربي) لا بد أن تضيف عليه تعقيدات مختلفة، لحناً ونطقاً ولفظاً. ثم، لو أنشئت أغنية شعبية ما باللغة الفصحى لتحولت عبر الأيام، ومن خلال التناقل بين اللسنة، إلى ما يشبه اللغة المحكية، سواء من قبل المنشد أو المتلقي على السواء، فالاثنان معتادان، في هذا الفن بالذات، على لغة الحياة اليومية، وهما يميلان إلى الابتعاد عن شؤون الصرف والنحو وما إليهما. أما في الأنواع الأخرى من الغناء فإن الأمور تختلف (هل لـ «وحقك أنت المنى والطلب»، أو «أعجبت بي»، أو «نوار يا حلم الصباح»، أن ترافق حلقات رقص الدبكة مثلاً؟).

الآلات

- من بين آلات النقر: البزق
- من بين آلات السحب: الرباب.
- من بين آلات النفخ: المزمار والشبابة والأرغول.
- من بين آلات الإيقاع: الطبلية (أما المفضل في حفلات الزجل فهو الدّف الذي يتم استخدامه بهدف إعلان الفواصل بين المقاطع الشعرية، وليس للمرافقة الدائمة، إذ إن هذا النوع من الفن يعتمد على الإلقاء أكثر منه على الغناء).

الحفظ والتوثيق:

ثم تداول معظم الغناء الشعبي من خلال الذاكرة السمعية (وهذا ما أكد الديمومة لتلك الألحان السهلة المحببة، وفتح الباب أيضاً أمام الإضافات والتعديلات من قبل الأجيال المتلاحقة).
 إلا أن ظهور الأسطوانة في أوائل القرن العشرين، سهّل حفظ الغناء المذكور، على الأقل لجهة تسجيل الأصوات الكبيرة التي

صدحت به، كما أن نشوء الإذاعات في أوقات لاحقة، ساعد في انتشاره، ولم تكن الإذاعات قد أوجدت منافساً واضحاً له، هو الغناء الجديد تأليفاً وملكيّةً وتوزيعاً. أضيف إلى عنصري الذاكرة والإذاعة عنصر التدوين الموسيقي، وهو غير موغل في القدم أيضاً (لا بدّ من أن أذكر هنا أنّ الجمل اللحنية في الغناء الشعبي قليلة ومختصرة، وهي في حالات كثيرة على التكرار، إلى جانب التحلية وترجيع الصوت)، من دون أن أنسى النصوص الكلامية الجميلة، وذلك كلّه كفيل بمنع الملل والتضجر لدى جمهور المتلقين.

الغناء الشعبي في لبنان

كما في أي مجتمع، لا يعرف بالضبط تاريخ نشوء الغناء، من أي نوع كان، فهو مرافق للنطق البشري منذ البداية، لم يفارق الأم في هدهدتها لوليدها، ولا الفلاح في عمله، ولا رجل الدين في تعبده، ولا العاشق الفرحان في لهوه، ولا الكئيب الحزين في شكواه وتحسره...

وإذا اقتصر كلامي على النصف الأول من القرن العشرين، فإنني أستخلص من الباحثين المطلعين أنّ لبنان عرف سابقاً فترتين مزدهرتين في أمور الحياة، رافقتهما بحبوحة في العيش، وفي مستوى التعبير الجمالي:

— فترة ما قبل الحرب العالمية الأولى أي العقد الأول من القرن (ظهور الأسطوانة).

— فترة ما بين الحربين الأولى والثانية (بداية ظهور الإذاعات).

كان لبنان آنذاك في قمة تألقه وجماله الطبيعي (عادت تلك القمة واكتملت في فترة الستينيات): بحر نظيف وجبل أنيق. اعتدال في عدد السكان، ونقاء في المناخ. رسوخ في العادات الاجتماعية تضامناً وتعاوناً وحرصاً على الهمم العالية، ونبلاً في العلاقات بين الناس حباً وعشقا وشهامة، وتكريماً للضيف ودعماً للمحتاج وشكراً

للمحسن الغيور..... كما كانت المخيلة البشرية جاهزة نابضة بعفويتها ونبوغها وكانت الذائقة الفنيّة شفافة صادقة (أذكر هنا أن المطرب فرج الله بيضا، مؤسس شركة أسطوانات بيضافون مع أخيه نجيب، وعمّ المطرب إيليا بيضا، كان أمياً. كما أن الملحن الناجح الموهوب سامي الصيداوي، من الجيل الذي تلا جيل فرج الله، لم يكن يعرف المقامات الموسيقية، وقد وقع في الإحراج حين حضر للمرة الأولى إلى فنان محيي الدين سلام في الإذاعة، عارضاً عليه لحنً جميلاً أنشدته ابنته نجاح في ما بعد: «يا جارحة قلبي». فقد سأله محيي الدين عن اسم مقام اللحن الذي يحمله، فلم يستطع الإجابة).

الغناء الشعبي وبحبوحة العيش

يبدو أنّه كان للسلطات الأجنبية الحاكمة في الفترتين المذكورتين رغبة في تعميم النشاطات الفنية، نظراً لأن ذلك قد يخفف من الرفض الدائم للاستعمار من قبل الناس، ويكون بالإمكان استخدامه في الإشادة بالأجنبي والتلميح إلى محاسنه، مع إبراز مساوئ خصومه.

وقد انتشرت أماكن الفن في الجبال والمدن على السواء، وتحدث بعض المؤرخين عن إقامة مراكب تحمل الخيم الخشبية المغطاة بالقماش عند شاطئ البحر، تيسيراً للقاءات السمر والعزف والغناء، وهذا ما يذكر بما كان يحصل في عرض مياه النيل (العوامات).

الغناء الشعبي والزجل

ارتبط الغناء الشعبي في لبنان بأساس شعبي آخر هو الزجل. ولهذا الأخير سيرة حافلة ومستمرة في هذه البلاد، وهو يمثل فرعاً مهماً من فروع الثقافة الوطنية. لكنّ الزجل كما هو معروف، يعطي

المساحة الكبيرة من نشاطه للإلقاء والتباري وتبادل الردود الشعرية، من دون التركيز على الإنشاد والغناء، نظراً لطول المناظرات، وللميل إلى الاكتفاء بالمضمون الأدبي من دون الشكل اللحني، ولعدم اعتبار حلاوة الصوت شرطاً أساسياً للمشاركة بهذا الفن. أما في الغناء، فإن حلاوة الصوت تشكل شرطاً لا بد منه، سواء طالت وصلة الأداء أو قصرت، كما أنه لا بد من مرافقة الموسيقى من قبل عازفين يتمتعون بحلاوة العزف (أو حلاوة الإصبع كما كان يقال). وأذكر أن سامي الشوا، وهو العازف الكبير، كان يرافق أحياناً المطرب إيليا بيضا بالعزف على كمانه. لكن، لم يتم الانصراف في كل ذلك إلى وضع المقطوعات الموسيقية البحتة في معرض الغناء الشعبي، من هنا ما اصطلح على قوله الغناء الشعبي، وليس الموسيقى الشعبية.

الإطار الجغرافي

يشمل إطار الغناء الشعبي المعروف في لبنان، مناطق أخرى كفلسطين والأردن وسورية وأجزاء من العراق. كما أن الأثر السرياني واضح فيه، سواء في بناء نصوصه الشعرية (مد الحروف أو تقليصها، مراعاة للوزن الشعري)، واختصار الجمل الموسيقية حرصاً على بساطتها ورونقها وحيويتها (وهذا ما كان سائداً في التراثيل السريانية).

الأشكال

تنوعت أشكال الغناء الشعبي في لبنان وترسخت عبر الزمان، وسار على نهجها الفنانون من أصحاب الأصوات الجميلة، خصوصاً قبل عصر "الميكرفون".

أشهر تلك الأنواع: العتابا والميجنا، اللتين تتقاربان في بناء شعري يتكون من أربعة أشطر، حيث القوافي الثلاث الأولى متجانسة مع فارق في المعاني (جناس لفظي)، والقافية الرابعة

تنتهي بروي لفظ ينتهي بـ «نا» مع الميجنا و«باء» ساكنة مع العتابا، لكنّ الوزن الشعري يختلف قليلاً بين الحالتين، والانتقال بينهما يحصل بعد لفظة غنائية قصيرة تسمى «كسرة الميجنا»، مثلاً:

ياميجنا وياميجنا وياميجنا كل العيون عيون وانتو عيوننا
والعتابا والميجنا هما أساس الموال اللبناني، بما في ذلك الموال الذي يتخلل الأغاني، والذي أضحي سمة بارزة تستمر مع الغناء الحديث، نظراً لأنه يبرز الصوت القادر على التعبير ارتفاعاً وهبوطاً، مع الانتقال الصحيح بين الأنغام (حتى أنّ عبد الوهاب حين لحن «عندك بحرية ياريس» لوديع الصافي، ترك الباب مفتوحاً للموال الذي لا يتخلّى عنه المطرب اللبناني، وهذا ما حصل مع «على الله تعود على الله» التي لحنها فريد الأطرش لوديع الصافي أيضاً). بالمقابل هناك الموال الآخر الخماسي، وأحياناً السداسي والسباعي، المعروف بالبغدادي، والذي خاض غماره: محيي الدين بعيون عازف البزق المشهور، وإيليا بيضا وإلياس ربيز...

وهناك أشكال كثيرة يتم إنشادها بأسلوب يذكر بالموال مثل:

- * القصيد (قصيدة طويلة، غناؤها حرّ: «طلّ الصباح» التي اختارها وديع الصافي من أشعار أسعد السبعلي).
- * الشروقي (يتمتع ببناء شعري خاص هو الآخر: «جاروا الحبايب» لوديع الصافي).
- * أمّ الزلف (شكل منتشر في لبنان مثل العتابا والميجنا، يغلب عليه الأسى والتحسر)...

تلك أشكال ثابتة القوالب، موزونة شعرياً، إنما يغلب عليها الطابع اللحني الحر في أحيان كثيرة.

كما أن هناك أشكال يبرز فيها الإيقاع اللحني مثل:

* الدلعونا (التي ترافق رقصة الدبكة لفرط ما يظهر فيها نبض الإيقاع). يا ظريف الطول، القرادي، الموشح، ع اليادي اليادي، ليا وليا...

* المقامات الموسيقية هنا هي المقامات العربية الأساسية التي يغلب عليها الطرب: الرّست (في المعنى...)، البياتي (في الميجنا والعتابا والدلعونا....)، السيكاه (في أمّ الزلف....)، الصبا (في ليا وليا...).

أما الإيقاع فهو في معظم الأشكال رباعي (الوحدة، المصمودي الصغير....)، وفي حالات قليلة ثلاثي (كما في: ياظريف الطول...).

أجيال المطربين والمطربات

— فرجا الله بيضا، يوسف تاج، محيي الدين بعيون (مع هؤلاء، عُرف الغناء الشعبي القديم كما هو).

— إيليا بيضا، سامي الصيداوي، إلياس ربيز (مع الصيداوي بدأ وضع الألحان الجديدة لهذا النوع من الغناء)

— وديع الصافي، صباح ، نجاح سلام، زكي ناصيف، فيلمون وهبي، عفيف رضوان، توفيق الباشا، الأخوان رحباني، فيروز نصري شمس الدين (وقد وثق وديع الصافي بصوته أشكالا عديدة من الغناء الشعبي، وعاد زكي ناصيف إلى ذاك الفن ينهل منه ويضيف إليه، وأبرز الرحبانيان الكثير من جوانبه الحيوية، كما في:

يا حلوة اللي ريفك رف،

مشيت وخلفك ماشي الصف،

دفّ وكفّ وردادين،

وردادين ودفّ وكفّ، وكفّين ودفّ ورداد....

تظهر في هذا المقطع خفة الحركة وسرعة التلاعب بالصّور، ووضوح التصرف بالحروف. في ختامه يجيب روي «الدال» في كلمة ردّاد، على روي مماثل في المقطع السابق: شدّاد، إلى ما هنالك...).

توصية :

حصرتُ كلامي بالغناء الشعبي القديم، مع أن العنوان المطروح في فعاليات المؤتمر هو: الغناء الشعبي بين الماضي والحاضر، وذلك تجنباً للوقوع في شباك الانتقاد في حين تفرض الأصول احترام حرية التعبير، وضمناً الغناء، فكيف ننتقد فناً منحتة القوانين حرية التعبير تلك؟ أما أنا فأميل إلى الغناء القديم، قياساً على تلك الحريات، وأطرح بالتالي العودة إليه، وإذاعة ما يتوفر من تسجيلاته، كما أقترح على من يرغب خوض غماره، وهذا واجب، أن يتقيد بأصوله، وان يستعيد، في خياله على الأقل، الظروف الحياتية والجمالية الإبداعية التي نشأ فيها (فإذا غنى أحدهما لصبية تملأ جرتها من نبع الماء، هل له أن يتخيل تلك الجرّة وذاك النبع؟ وهل له أن يتأكد من قدرة صوته على بلوغ أذني تلك الصبية وإدراك فؤادها؟)

في الختام: عرض نماذج غنائية قديمة، أو متوسطة العهد، تشير إلى بعض أشكال الغناء الشعبي القديم في لبنان.

معجم

الباليه

حرف I

إعداد : د. واهي سفريان

إيكار - Icare

باليه من فصل واحد، صمم رقصاتها واختار إيقاعاتها سيرج ليفار وقام G.Szyfer بتوزيعها لمجموعة آلات إيقاعية. رقص ليفار نفسه دور إيكار على مسرح دار أوبرا باريس أول مرة عام 1935. الباليه لراقص واحد يؤدي أمام خلفية تكونها مجموعة من الراقصين يذكرون بحركاتهم بدور الكورس في المسرح اليوناني تروي الباليه أسطورة "إيكار" الذي حلق وهو يطير بجناحين من صنع والده "ديدالوس"، إلا أن جناحيه يتخليان عنه حين يذهب به طموحه واندفاعه إلى حد الاقتراب من الشمس، فيذوب الشمع الذي يلصق الجناحين بذراعيه.... فيهوي.

أعيد تقديم الباليه عام 1962 مع تصميم ديكور جديد نفذه بيكاسو.

قدمت عدة تصميمات أخرى لنفس الأسطورة، مع مرافقة موسيقية أهمها تصميم هوفينغ على موسيقا من تأليف ميتسوشيتا عام 1963، وتصميم فاسيليبيث على موسيقا سلونيمسكي عام 1971، وتصميم أريينو على موسيقا ج. صمويل G.samuel عام 1974، وتصميم فلامان على موسيقا بيمان عام 1989.

العذراء الجليدية - Ice Maiden, The

باليه من ثلاثة فصول من تصميم لويوكوف، على موسيقا من تأليف غريغ قدمتها فرقة مسرح كيروف في لينينغراد أول مرة عام 1927.

تروي الباليه قصة عذراء تلوج تتحول إلى امرأة فاتنة تستدرج الرجال إلى حتفهم. باليه توفّق بين أساليب رقص الباليه الكلاسيكية والرقص الفولكلوري والبهلوانيات الراقصة.

Idylle - قصيدة

باليه من لوحة واحدة، من تصميم جورج سكيبين، وموسيقا من تأليف فرنسوا سيريت، وقصة وديكور ألوين غامبل، قدمتها أول مرة فرقة باليه مركز دي كويثاس على مسرح الأمپاير عام 1954.

..... في مزرعة لتربية الخيول تهجر مهرة صغيرة بيضاء رفيقها المهر الأسود، مسحورة بتألق قادم جديد، حصان مكّدن بفخامة بالغة، تنساب الأشرطة الملونة على وبره اللامع، يمشي بتكبر ويتصنع الأصالة والنبالة لا تقوى المهرة الغندورة على مقاومة جاذبيته وإغرائه، خاصة أن غرائز حب الظهور والتأنق حيّة في أعماقها فتسير وراء "دون جوان" الخيول، إلا أنها تكتشف، كلما تقدمت في مسيرها، زيف رفيقها الجديد. وتصعق حين تشاهد من بعيد قبة خيمة كبيرة.. خيمة سيرك! وتدرك حقيقة القادم الجديد الذي أتى ليخدعها ويستدرجها إلى حياة العبودية في حلبة سيرك، وترتد عائدة إلى المهر الأسود.

Idzikowski, Stanislas — إيدزيكوفسكي، ستانيسلاس
1977 - 1894

راقص باليه ومدرس إنكليزي من أصل بولوني، درس تحت إشراف Cechetti، وانضم عام 1911 إلى فرقة مسرح الامپاير في لندن ثم مع فرقة بافلوفا. التحق عام 1914 بفرقة الباليه الروسية لدياغيليف.

تمتع بلياقة بدنية فائقة ومهارة رقص نادرة، وقدرة فريدة على أداء القفزات. رقص الأدوار الرئيسية في عدة باليهات من تصميم ماسين، أهمها "قصص روسية"، "الحانوت العجيب"، "القبعة المثلثة الرؤوس" و"بولتشينيل". أسس فرقته الخاصة عام 1929 ودرّس في لندن.

Illuminations - تنويرات

باليه من فصل واحد من تصميم أشتون، على موسيقا من تأليف بريتن، قدمتها فرقة باليه مدينة نيويورك أول مرة عام 1950. تتألف "التنويرات" من مختارات شعرية من أدب "رامبو" جُمعت لتأخذ شكل متتالية رسوم شبه سريالية راقصة تصور حياة رامبو وغرامياته وخياله الأدبي.

Imre, Zoltan - إمري، زولتان 1943 - 1997

راقص باليه ومصمم رقصات ومخرج هنغاري، درس في مدرسة الباليه الحكومية الهنغارية، وصمم أولى باليهاته للفرقة، "تكوينات" ورقص مع فرقة "Tanzforum" في كولن بين عامي 1974 — 1978 وصمم لها "الحادثة". عاد عام 1986 إلى فرقة Szeged وشغل فيها منصب المستشار الفني ومصمم الباليهات.

Indes Galantes, Les - الهنود الظرفاء(1)

أوبرا باليه مؤلفة من مقدمة وأربعة مداخل وخاتمة، صمم رقصاتها بلوندي، وألف موسيقاها رامو، وصاغ نصها فوزيليه. قدمت أول مرة على مسرح دار أوبرا باريس عام 1735.

تروي الأوبرا أربع قصص حب مستقلة، من أربع رقع متباينة جغرافياً.

اللوحة الأولى: "شعب الإنكا في البيرو". فام، فاتنة بيروقية تتمكن من الإفلات من قبضة القبيلة، وتهرب برفقة حبيبها الضابط الإسباني الشاب كارلوس.

اللوحة الثانية: "التركي الكريم" تركي يلثم شمل عاشقين فرقتهما البلية.

اللوحة الثالثة: "حفلة فارسية". يفاجئ الأمير تاكماس غلامه المفضل في أحضان محظيته. تتدخل فطمة عشيقة الأمير لإصلاح الموقف.

اللوحة الرابعة: "المتوحشون". في غابات الأمازون، يختطف الفرنسي دامون بمؤازرة الإسباني "ألفار"، الفتاة المتوحشة الجميلة زيمبا. يتدخل زعيم القبيلة ويحرر المختطفة.

الخاتمة. تجمع في مشهد واحد كل الشخصيات في احتفال بهيج، وينتصر الحب.

Inger, Johan - إينجر، يوهان 1967

راقص باليه ومصمم رقصات ومخرج باليهات سويدي، تعلم في مدرسة الباليه الملكية السويدية، ومدرسة الباليه الوطنية

¹ - الهنود: يقصد بهم السكان الأصليين للأمريكيتين الشمالية والجنوبية.

الكندية. التحق عام 1985 بفرقة الباليه الملكية السويدية، وترفع إلى مرتبة راقص رئيسي عام 1989. انتقل عام 1990 إلى فرقة "Netherlands Dans Theater" وبدأ تصميم الباليه لها مثل "Mellantid"، "Dream Play"، "Walking Mad"، "Position of Elsewhere"

Inglesby, Mona - إنجليزبي، مونا 1918 - 2006

راقصة باليه ومصممة رقصات ومديرة فرق باليه إنكليزية. تعلمت رقص الباليه تحت إشراف رامبرت وكراسكة وإيغوروف، وبدأت سيرتها الفنية متنقلة بين عدة فرق باليه صغيرة. أسست عام 1940 فرقتها الخاصة وقامت بجولات واسعة في إنكلترا وأوربا. تألفت في أداء دور زوانيلدا في باليه "كوبيليا". صممت عدة باليهات أهمها، "Endymion" و "Everyman". اعتزلت الباليه عام 1953.

Initials R.B.M.E - الأحرف الأولى R.B.M.E

باليه من فصل واحد صمم رقصاتها كرانكو على موسيقا من تأليف برامز، قدمتها فرقة باليه شتوتغارت أول مرة عام 1972. باليه بلا قصة على موسيقا الكونشرتو الثاني لآلة البيانو من تأليف برامز والعنوان مكون من الأحرف الأولى لأسماء الراقصين الرئيسيين الأربعة.

In Memory of ... - في ذكرى ...

باليه من فصل واحد، صمم رقصاتها روبينز على ألحان كونشرتو الكمان لألبان بيرغ، قدمتها فرقة "باليه مدينة نيويورك" أول مرة عام 1985.

ألف ألبان بيرغ كونشـرتو الكمان يرثي بها الشابة مانون غروبيوس (ابنة ألما ماهر).
.

Intermezzo - إنترميزو

باليه من فصل واحد، من تصميم فيلد على موسيقا ثلاث مقطوعات بيانو (إنترميزو) لبرامز. قدمتها أول مرة فرقة "American Ballet Company" في سـپوليتو بايطاليا عام 1969.

باليه بلا قصة تؤديها ثلاثة أزواج من الراقصين والراقصات بحضور عازف بيانو يؤدي المقطوعات.

Interplay - تفاعل

باليه من فصل واحد لثمانية راقصين وراقصات من تصميم روبينز على موسيقا من تأليف غولد، قدمت على مسرح Ziegfeld في نيويورك أول مرة عام 1945.

تصور الباليه احتفالاً تقيمه مجموعة من الشبان والشابات المنعمين البعيدين عن أعباء وهموم الحياة أربعة مشاهد، لعب حرّ، ملاعبة خشنة، تمثيل صامت، لعب جماعي.

لقيت الباليه ترحيباً كبيراً لدى مختلف فرق الباليه وأعدت تقديمها فرقة "باليه مدينة نيويورك" "باليه جوفريه"، "الباليه الملكية الدانماركية" و"باليه سان فرانسيسكو".

In the middle some what elevated — في الوسط مرتفع بعض الشيء

باليه من فصل واحد، صمم رقصاتها فورسيث على موسيقا من تأليف ويليمس، قدمتها فرقة دار أوبرا باريس أول مرة عام 1987.

باليه بلا قصة، يتطلب أداؤها راقصون في منتهى المهارة والإتقان. الرقص ذو سمات كلاسيكية مع تشويه مقصود وصارخ، الديكور تحوّل عن الأساليب المألوفة إلى تصميمات تضرر عدوانية هادئة.

أعيد تقديم الباليه عام 1988 في فرانكفورت بعد إضافة ثلاثة أقسام جديدة، "توقيع بوتيمكين" و"منزل Mezzo Prezzo" و"Bongo, Bongo, Nageela".

In the Night - في الليل

باليه من فصل واحد، من تصميم روبينز على ألحان أربع مقطوعات "نوكتورن" من تأليف شويان، قدمتها فرقة "باليه مدينة نيويورك" أول مرة عام 1970.

تصور الباليه علاقات ثلاثة أزواج، وتظهر أضواء وظلال انفعالاتهم، وفي الخاتمة رقصة سداسية تجمع الراقصين الثلاثة مع شريكاتهم.

لقيت الباليه الترحيب من عدد من فرق الباليه، وأعيد تقديمها في لندن وكوبا وأستراليا وباريس وميونخ وسان بطرسبرغ و هيوستن.

In the Upper room - في الغرفة العلوية

باليه من فصل واحد، من تصميم تارپ على موسيقا من تأليف غلاس، قدمتها تارپ في مهرجان راقصين أول مرة عام

1986. الباليه من أهم تصميمات تارپ، وتظهر التباين بين قوة وحيوية الرقص الحديث ورشاقة الحركات الهوائية لرقص الباليه الكلاسيكية.

In Timate Letters - رسائل حميمية

عنوان للرباعية الوترية الثانية، للمؤلف ياناتشيك التي اعتمدها عدد من المصممين في باليهاتهم، ومنهم "smok"، "king"، "Baldwin"، "kyliau".

The Invitation - الدعوة

باليه من فصل واحد، من تصميم وقصة ماكميلان على موسيقا من تأليف Seiber، قدمتها فرقة الباليه الملكية الجواله" في أوكسفورد أول مرة عام 1960.

قصة الباليه مستوحاة من مؤلفات Guido و Colette ذات الملامح الجنسية.

Invitation to the Dance - دعوة إلى الرقص

باليه سينمائية من إنتاج كيلى أنجزها عام 1956، وتتألف من ثلاثة أجزاء. "السيرك" على موسيقا جاك إيبير، و"حلبة حول روزي" على موسيقا لـ پريثين، و"سندباد" على موسيقا لكورساكوف.

Iron Foundry - مسكب الحديد

استعراض وباليه من فصل واحد، فكرة وتصميم أدولف بولم على موسيقا من تأليف موسولوف، قدمت على مسرح Hollywood Bowl أول مرة عام 1932.

صُمم مسكب الحديد ليقدم كمشهد في فيلم "العبقري المجنون"، وقد خطرت فكرة تصميم هذا المشهد بعد زيارة بولم لمصنع سيارات فورد في ديترويت. وترسخت رؤياه عند مشاهدة حركة آلات الطباعة العملاقة في مطبعة صحيفة (نيويورك تايمز)، إذ لاحظ بولم تشابهاً بين حركة مختلف مكونات الآلات وحركات راقصي الباليه من خفق سواعد الروافع، فتلان الدولاب المعدل، انزلاق مسننات الحركة الدودية، قفزات الصمامات النابضية، صفق النوااسات الضخمة. صممت الباليه لخمسين راقصاً وراقصة تم توزيعهم وتمييزهم إلى عدة مجموعات:

- 1- راقص وراقصة يمثل كل منهما آلة توليد كهرباء
- 2- صف أول من الراقصين يمثلون المفاتيح
- 3- الصف الثاني يمثل المسننات
- 4- الصف الخلفي يمثل النوااسات
- 5- صف منحني يتحرك نحو الأيمن يمثل الدولاب المعدل
- 6- صف المكابس الرئيسية
- 7- صف سواعد المكابس
- 8- صف يتحرك في أقصى اليمين يمثل الصمامات النابضية. تنطلق الحركة بعد إطلاق صافرة بدء العمل في المصنع. تدخل راقصة بحركة دورانية، مقلدة حركة مولد الكهرباء، يلحق بها الراقص الذي يقلد حركة المولد الثاني، تنطلق المجموعة

في حركات تقلد حركة وإيقاع حركة الآلات وتتسارع أو تتباطأ متوافقة مع إيقاع الموسيقى .

حقق الاستعراض نجاحاً كبيراً وأعيد تقديمه مراراً.

يعرف هذا الاستعراض في أيامنا تحت اسم "باليه آلية Ballet mécanique"

Isadora - إيزادورا

باليه من فصلين، صمم رقصاتها ماكميلان على موسيقا بينيت، قدمتها فرقة الباليه الملكية على مسرح الكوئنت غاردين أول مرة عام 1981.

تستمد الباليه موضوعها من سيرة إيزادورا دانكان، وتتقاسم الدور الرئيسي راقصة باليه تؤدي الرقصات، وممثلة تقوم بقراءة فقرات من مذكرات إيزادورا دانكان.

Istar - عشتار

باليه من لوحة واحدة، صمم رقصاتها إيفان كلوستين على موسيقا من تأليف فينسان ديندي، قُدمت على مسرح دار أوبرا باريس أول مرة عام 1912 وأعيد تقديمها عام 1941 بتصميم جديد من سيرج ليفار.

تمتعت عشتار من بين آلهة الحضارة البابلية بموقع مكافئ لپيرسيفون الحضارة الإغريقية، وكانت رمزاً لبعث قوى الطبيعة من تحت ثلوج الشتاء قبيل قدوم الربيع. سبعة أبواب في سور مهيب، ستة منها يحرسها رهبان بابليون، والسابع تحرسه الملائكة.

تدخل عشتار بكامل زينتها وثيابها الفاخرة، وتتخلى عن ملابسها وجواهرها، فيُفتح الباب السابع لتدخل عشتار إلى الحديقة المسحورة حيث ينتظرها ابن الطبيعة، ابن الحياة الربيع

.... جمع ليفار في تصميماته كل ما يمكن تصوره من صعوبات الأداء، بأسلوب في غاية التعقيد ... والجمال! ثماني عشرة دقيقة من الأداء المنفرد لراقصة تؤدي دور عشتار، وكانت دهشة الجمهور كبيرة عند مشاهدة أداء الراقصة ايفيت شوفيريه للدور، إذ رقصت برزانة وثبات ودون أدنى تصنع أو تباهٍ، على ألا تنتاسى جمالها وشبابها (24 سنة). بعد أيام من أدائها الرائع سماها مدير دار أوبرا باريس "نجمة كبيرة" *grandeetoile* مرتبة نادراً ما تمنح لباليرينات دار أوبرا باريس.

Istomina Avdotia - إيستومينا، أفدوتيا 1799 - 1848

راقصة باليه روسية، درست تحت إشراف ديولو في مدرسة باليه المسرح الامبراطوري في سان بطرسبرغ، وبدأت الرقص عام 1816 في دور غالاتيه. راقصة ذات قدرات رقص استثنائية بمعايير عصرها، اشتهرت بسرعة الرقص والحركات القافزة والدورانية، وكانت ذات قدرات تمثيلية هامة. رقصت الأدوار الرئيسية في العروض الأولى لعدد من الباليهات ديدلو مثل "كوروا لونسو"، "ألسيست"، "سجين القفص"، وذاع صيتها في المجتمع الروسي، وورد ذكرها في مقدمة القصيدة الروائية "يوجين أونيجين" لپوشكين.

تعدّ من أولى راقصات الباليه اللواتي رقصن على ذروة أصابع القدم. اعتزلت عام 1836، وماتت عام 1848 خلال وباء الكوليرا.

Ito, Michio - إيتو، ميشيو 1892-1961

راقص باليه ومصمم رقصات ياباني، درس في أوروبا. وبعد مشاهدته لرقص نيجينسكي وأداء أيزادورا دانكان عام 1911 قرر احتراف الرقص والتحق بصفوف مدرسة الكروز في هيليراو - دريسدن، ثم انتقل إلى لندن، ومنها إلى نيويورك وعمل فيها عام 1929، وأقام في لوس أنجلوس حتى عام 1942، وعاد إلى طوكيو.

صمم رقصات ذات مسحة انطباعية سماها قصائد راقصة.

Ivanov, Lev - إيفانوف ليف 1834 - 1901

راقص باليه روسي وأستاذ باليه ومصمم باليهات، درس في موسكو ثم في سان بطرسبرغ، وراقص مع فرقة المسرح الإمبراطوري وهو في صفوف الدراسة. تميز بحسه الموسيقي المرفه وذاكرته الخارقة واختير راقصاً رئيسياً عام 1869. بدأ التدريس عام 1858 ورقي إلى مرتبة أستاذ مساعد إلى جانب بتييا، وبدأ في نفس السنة بتصميم باليهات. قام إيفانوف بتصميم باليه "كسارة البندق" لعدم تمكن بتييا من العمل لأسباب صحية، وقام عام 1895 بإعادة تصميم الفصلين الثاني والرابع من "بحيرة التم" لتشايفسكي (أعاد بتييا تصميم الفصلين الأول والثالث).

ومن تصميماته، "الناي السحري"، أسيس وغالاتيه" وابنة الميكادو".

Ivan the Terrible - إيفان الرهيب

باليه من فصلين، من تصميم غريغوروفيتش على موسيقا من تأليف پروكوفيف، قدمتها فرقة البولشوي في موسكو أول مرة عام 1975. تم اختيار موسيقا الباليه من الموسيقا التصويرية لفيلم إيغان الرهيب، وفيلم ألكسندر نيفسكي للمخرج إيزنشتاين، ومختارات من موسيقا السيمفونية الثالثة.

ترسم الباليه صورة لشخصية إيغان الرابع – الرهيب الزاخرة بالتناقضات من خلال لوحات راقصة تظهر انحدار إيغان نحو القسوة السادية إثر اغتيال حبيبته أناستازيا بدس السم.

Ivesiana - إيڤزيانا

باليه من فصل واحد، من تصميم بالانشين على موسيقا من تأليف إيڤز، قدمتها فرقة "باليه مدينة نيويورك" في نيويورك أول مرة عام 1954.

تتألف الباليه من ستة مقاطع موسيقية: "سنترال پارك في الظلام"، "هالوين"، "سؤال بلا جواب"، "على الرصيف"، "في الفندق"، "في الليل".

Ivo, Ismael - إيڤو، إيزمايل

راقص برازيلي تعلم ودرس التمثيل في البرازيل، وبدأ الرقص الفردي. لبي عام 1983 دعوة Alley ليقيم رقصاته في نيويورك، تابع عروضه الفردية بقوة أداء درامية وتقنيات رقص تخدم أسلوبه النحتي مقدماً "فونيكس" و"هزيان الطفولة".

شكل فرقته الخاصة في بداية التسعينيات، واستقر في شتوتغارت، وقدم فيها تصميماته الجديدة "Othello" و "The

"Maids" (بالمشاركة مع كوفي كوكو)، وقدم في هونغ كونغ
ثنائية تريستان وإيزولده.