

الدياق الموسيقية

مجلة فصلية تصدر عن وزارة الثقافة
مديرية المسارح والموسيقا

تصميم الغلاف : محمد خير
المغربي

البيان الموسيقية

مجلة فصلية

تصدر عن وزارة الثقافة — مديرية المسارح والموسيقا

العدد / 67 — 68 / 2016

رئيس مجلس الإدارة
وزير الثقافة
عصام خليل

المدير المسؤول
المدير العام
عماد جلول

رئيس التحرير
د. نبيل الأسود

أمانة التحرير
الهام أبو السعود

2

الإخراج الفني
محمد خير المغربي

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 ■ الأوركسترا
- الأوركسترا
- قيادة الأوركسترا
- الأوركسترا خارج نطاقها - غوستاف ماehler
ترجمة : د. نبيل الأسود
26
- السيرة الملحمية، الساعة، لأوركسترا برلين الفلهارمونية
ترجمة : غيث حمادة
37

- هل يمكن تعلم قيادة الأوركسترا — بيير كولومبو
ترجمة : غيث حمادة

51

- في التصفيق وأحواله محمد حنانا 59

■ دراسات وأبحاث

- توظيف الموسيقى والغناء في مسرح الرحابنة
ياسين سليمانى - الجزائر

63

- بهيجة حافظ... أول موسيقية عربية أكاديمية أحمد

91

بوبس

- تدريب الطفل على استخدام تعدد التصويرت(غنائي آلي)
إلهام أبو السعود

96

- التربية الموسيقية وأثرها في تكوين شخصية الطفل ضمن
المجتمع

إلهام أبو السعود

103

- التراث الموسيقي الدمشقي وأعلامه إلهام أبو السعود

107

- روبرت ألكسندر شومان د. صادق

117

فرعون

■ مؤتمرات

- المقامات بين التقاسيم والارتجالات — خمسينية سامي الشوا
أ. د. يوسف طنوس

141

- سامي الشوا أمير الكمان أحمد بوبس 156

- التصوير في الموسيقى سامي الشوا أحمد بوبس 165

الموسيقا العربية الثالث والعشرون في مصر
أبو السعود 169 إلهام

■ تذوق

دليل إلى الأعمال الأوركسترالية
محمد حنانا 178

■ معجم

معجم الباليه حرف J و K
د. واهي سفرينان 207

كلمة العدد

بد المزوج 68/67 والذي تأخر
صدوره لأسباب خارجة، ليس كثيراً، عن إرادتنا. أردنا لهذا
العدد أن يتمحور حول موضوعة لها حساسيتها الخاصة
والراهنة والمباشرة لدى موسيقينا حالياً: الأوركسترا. أما حول
علاقة الجمهور بهذا الأمر فهو سؤال يستحق محوراً خاصاً
وإشكالياً قد يتأخر بالرغم من أننا لا نستطيع إغفال الأهمية
القصوى لهذه الكينونة المجهولة العدد والتوجه والهدف
والذائقة في تحديد مسار تطور الأوركسترا / الأوركسترات
في بلدنا.

من ناحية أخرى إن أية مقارنة لموضوعة
الأوركسترا لدينا لا بد لها من أن تثير الكثير من
الحساسيات الشخصية أو غيرها، إضافة إلى أنها قد تستدعي
الكثير من الحنين الإيجابي أو السلبي لماضٍ هو ليس بالبعيد

كثيراً. ثم أننا سنغرق في مباحثات سفسطائية ستلهينا مؤكداً عما هو أساسي أساساً: كيف يمكننا أن نربط التشكيلات الموسيقية بمختلف أشكالها بسياق اجتماعي وثقافي وسياسي حالي، ومحاولة تجاوز هذا الراهن لوضع رؤية مستقبلية، وهو ليس بالسهل حتماً تصوراً وتنفيذاً.

وبالتالي اكتفى هذا العدد ببضع مقالات تدور حول تعريف الأوركسترا ودور قائد الأوركسترا وتاريخ تأسيس إحدى أشهرها والدور الذي لعبه غوستاف ماهرل في تأسيس المدرسة الجديدة لقيادة الأوركسترا. في نهاية العام الماضي قدمت الفرقة الموسيقية الفرنسية Les dissonances في القاعة الفيلهارمونية الجديدة في باريس حفلاً قدمت فيه العمل الموسيقي "البحر" للموسيقي دييوسي Debussy وكونشرتو الكمان لبيتهوفن وسيمفونيته الخامسة. ما ميز هذا العمل هو عدم وجود قائد يتوسط الأوركسترا ودون أن يؤثر ذلك بتاتاً على القيمة الموسيقية للأداء بالرغم من صعوبة الأعمال المقدمة والحفل مصور وموجود. لتتجاوز بداية النقاش حول جدوى قائد الأوركسترا ودوره أو حول التوجه الاستعراضي والإشكالي لهكذا حفل. لنركز فقط على الأسباب التي سمحت لفرقة موسيقية ليست بالصغيرة أن تقدم أعمالاً تحتاج بالنسبة للكثيرين إلى قائد يضبط ويوجه أعضائها. أعتقد أن ما سمح لمثل هذه التركيبة بتقديم هذا الحفل هو ذلك الشغف الذي يربط أعضائها بعضهم بعض؛ وبالعامل المختار والمقدم، وبشروط العرض الآن وهنا، بحيث تمحي الحدود أو بالأحرى تفقد أهميتها فيما يتعلق بمن يقود وكيف يجري العزف ليصبح الهم الأول هو كيف يستقبل الجمهور هذه الكينونة المكونة من الانصهار الشديد والحميم ما بين العمل ومؤديه. من البديهي أن هذا الأمر يحتاج إلى الكثير الكثير من التدريب والوعي والحب والبرمجة والانفتاح والتجاوز ومعرفة المتلقي

والتجاوب معه وإدهاشه وإمتاعه وتعليمه، وهذا الأمر يحتاج إلى الكثير من الخبرة والنضج.

كالعادة يتضمن هذا العدد المحاور المعتادة من قاموس الرقص ودليل الأعمال الأوركسترالية، إضافة إلى متابعات نقدية وإخبارية حول بعض المؤتمرات التي تمت خلال الفترة السابقة كمؤتمر الموسيقى العربية في القاهرة. قد لا تكون هذه المتابعة شاملة وخاصة فيما يتعلق بالاحتفال بذكرى عازف الكمان السوري سامي الشوا الذي يستحق، دون شك، تخصيص محور أكبر وأشمل له.

اعتباراً من هذا العدد ستصدر المجلة كتاباً يواكب موضوع العدد أو يدور حول موضوع لا يمكننا أن ننشره في العدد نظراً لحجمه أو تميزه. الكتاب الأول هو "مبادئ الأعمال الأوركسترالية" للمؤلف الروسي ريمسكي — كورساوف والذي يعتبر واحداً من الكتب المرجعية حول هذا الموضوع. الكتاب الثاني والذي هو قيد التحضير هو «دليل إلى الأعمال الأوركسترالية».

رئيس

التحرير

د. نبيل الأسود

الأوركسترا

فرات حنانا

يستخدم مصطلح أوركسترا⁽¹⁾ ليصف، من دون تدقيق، أية مجموعة من العازفين الذين يعزفون معاً في وقت واحد. ويطلق هذا المصطلح بوجه عام على فرق الموسيقى الكلاسيكية، ومع ذلك فإن بعض فرق الجاز يطلقون على فرقهم اسم أوركسترا. وحجم أوركسترا الموسيقى الكلاسيكية يمكن أن يختلف على نحو كبير طبقاً للعمل المراد تقديمه، فقد تتطلب سيمفونية للمؤلف غوستاف ماهر نحو 150 عازفاً، بينما يحتاج تقديم سيمفونية لـ موتسارت أو هايدن من 20 إلى 30 عازفاً فقط.

في البداية شرع المؤلفون بالكتابة إلى ما نعهده الأوركسترا الباروكية (1600 — 1750). وهي أوركسترا تتضمن عدداً كبيراً من الآلات الجديدة التي عُرفت في ذلك العهد. وتدرجياً ازداد حجم الأوركسترا على نحو كبير — فقد اشتملت على الترومبيت (ذات الصمامات)، الترومبون، التوبا، الكلارينيت، الهارب، الكونترا باص، البيكولو، الهورن الإنكليزي، الكلارينيت الباص، الكونترا باص، والعديد من آلات القرع التي أُدمجت في الأوركسترا منذ منتصف القرن الثامن عشر. ونتيجة لذلك حصل مؤلفو القرن التاسع عشر والقرن العشرين، باطراد، على أصوات أكثر وعلى حرية التصرف بذلك النسيج الأوركسترالي. واستمر تجريب الآلات الجديدة.

تنقسم آلات الأوركسترا إلى أربعة أقسام رئيسية:

- قسم الوترية.
- قسم آلات النفخ الخشبية.
- قسم آلات النفخ النحاسية.

¹ — أوركسترا: أتت كلمة أوركسترا من اليونانية القديمة (Orkkéstra) — وهي المنطقة النصف دائرية أمام المسرح حيث يقوم أفراد الكورس بالغناء والرقص أثناء تقديم الدراما.

- قسم الآلات الإيقاعية.

إن كل قسم من هذه الأقسام مكون من الآلات ذات علاقات مشتركة ونمط متشابه. وإن كل مؤلف يجعل أثناء عملية التأليف هذه التقسيمات ماثلة في ذهنه.

يتكون قسم الوترية، وهو الأكثر استخداماً من جميع الأقسام الأخرى، من أربعة أنواع من الآلات : الكمان، الفيولا، الفيولونسل، الكونترا باص، وبالطبع فإن الآلة المألوفة أكثر هي الكمان.

تقسم الكمانات في الكتابة الأوركستالية إلى قسمين كمانات أولى، وكمانات ثانية. وبالتأكيد لا حاجة إلى وصف قدرة الكمان على الغناء، فهذا معروف للجميع. ولكن ربما كانت المعرفة أقل بتأثيراتها الخاصة التي تكسبها تنوعاً أكثر في اللون الصوتي. وأهم هذه التأثيرات (البيتريكاتو) وهو نقف الأوتار بالأصابع بدلاً من استخدام القوس ينتج عنه تأثير يشبه الغيتار إلى حد ما. والشيء الأقل إلفة هو ما يدعى بالهارمونيك، وهو طريقة في العزف على الكمان تنتج صوتاً فاتناً يشبه صوت الفلوت. ثم هناك العزف مع كاتم الصوت (المخفات) الذي ينتج عنه صوت رقيق حساس.

إن جميع هذه التأثيرات المتنوعة يمكن احرازها ليس بواسطة الكمان فقط بل بواسطة الآلات الوترية الأخرى.

أما آلة الفيولا فيجري دائماً الخلط بينها وبين آلة الكمان، ليس فقط لكونها تشبه آلة الكمان من حيث الشكل، بل لكونها تُحمل ويُعزف عليها بالطريقة نفسها. ولكننا إذا تفحصناها عن قرب وجدناها أكبر حجماً وأثقل وزناً من الكمان، وتصدر صوتاً أكثر كثافة وأخفض. إنها لا تستطيع أداء النغمات الحادة كما تفعل الكمان، ولكنها تعوض عنها بأدائها للنغمات المنخفضة. وتقوم آلة الفيولا بعزف دور الكونترالتو في حين تعزف الكمان دور السوبرانو. إن الفيولا، وإن كانت تفتقر إلى إمكانية الغناء بخفة، تلك الإمكانية التي

تتمتع بها الآلة ذات الأصوات الحالدة، إلا أنها ومن ناحية أخرى تمتلك رنيناً منخفضاً معبراً ممتلئاً بالعاطفة.

الفيولونسيل آلة يسهل التعرف إليها أثناء العزف، فالعازف يجلس على كرسي ممسكاً إياها بركبتيه. إنها تعزف دور التنور والباص ومجالها الصوتي أخفض بأكتاف من آلة الفيولا، ولهذا السبب فهي ليست قادرة على أداء النغمات العالية جداً. إن نوعية الصوت التي تصدرها آلة الفيولونسيل معروفة جداً. ومع ذلك فإن المؤلفين على دراية بثلاث نوعيات صوتية فيها، فعند أدائها النغمات العالية تكون حادة ومؤثرة، وعند أدائها النغمات المنخفضة تكون وقورة وعميقة، وعند أدائها النغمات المتوسطة التي يكثر استخدامها تكون أكثر إلفة، رزان ورقيقة تشبه صوت الباريتون البشري المعبر.

الكونترا باص هي الأخيرة في أسرة الوترية، وهي أكبرها حجماً ويتوجب على عازفها أن يكون واقفاً. ولأنها تُرى في فرق الجاز فقد تعاضمت أهميتها بما يتناسب مع حجمها. عندما استخدمت للمرة الأولى في الأوركسترات كان دورها صغيراً جداً، وتقوم بما تقوم به الفيولونسيل مع تغيير طفيف ولكن بأوكتاف أخفض. لكن المؤلفين أسندوا إليها مؤخراً دوراً خاصاً بها في قرار الأوركسترا العميق. لا تصلح الكونترا باص كآلة منفردة. إن وظيفة الكونترا باص المناسبة هي تدعيم الأساس الذي يقوم عليه البناء الكلي للقطعة الموسيقية.

يشتمل القسم الثاني من الآلات الأوركسترالية على أربعة نماذج مختلفة تدرج تحت اسم آلات النفخ الخشبية وهي الفلوت، الأوبوا، الكلارينيت، الباصون. إن أبناء عمومة الفلوت هما البيكولو والفلوت صول. وهناك صلة قرى بين الأوبوا وبين الهورن الإنكليزي الذي ليس بإنكليزي وليس بهورن كما ورد في كتاب من كتب التوزيع الأوركسترالي، ومع ذلك أطلق عليه ذلك الاسم. ثم أن هناك صلة قرى بين الكلارينيت والكلارينيت بيكولو،

والباص كلارينيت. وأخيراً الصلة بين الباصون والدوبل باصون، وقد أضيفت حديثاً آلة الساكسوفون بوصفها من أسرة آلات النفخ الخشبية. لقد كان استخدامها في الأوركسترا السيمفونية محدوداً جداً، ثم بدأت فرق الجاز تستخدمها مستغلة إمكاناتها. والآن وجدت طريقها إلى الحقل السيمفوني وعادت لتستخدم على نطاق واسع.

يمكن سماع البيكولو حتى عندما تعزف آلات الأوركسترا بكامل قوتها، فعندما يعزف بقوة فإنه يصدر صوتاً ثاقباً لامعاً يمكن التقاطه بسهولة. لذا فإن المؤلفين يستخدمونه بحذر وغالباً مايسندون إليه دور الفلوت ليعزف بأوكتاف أعلى. لكن المؤلفين المعاصرين برهنوا على أن له صوتاً غنائياً رقيقاً فيه الكثير من الفنتنة عندما يعزف في طبقة متوسطة.

إن اللون الصوتي لآلة الفلوت معروف جداً، إنه (الفلوت) يمتلك جرساً ناعماً وهادئاً وسلساً أو لنقل خفيفاً وكأنه مكسو بالريش. إنه من أكثر آلات الأوركسترا جاذبية نظراً لشخصيته الواضحة، إنه رشيق على نحو مفرط، إنه يستطيع أن يعزف في الثانية الواحدة عدداً أكبر وأسرع من النغمات الموسيقية مما تستطيعه أية آلة أخرى من آلات النفخ الخشبية. إن طبقة العليا مألوفة لدى الغالبية من المستمعين. وقد استخدمت في الفترة الأخيرة بطريقة خاصة طبقة المنخفضة ذات التعبير المكفهر القاتم.

الأوبوا تختلف كثيراً عن الفلوت من حيث نوعية الصوت، إنها تصدر صوتاً فيه غنة وأكثر تعبيراً من أية آلة خشبية وفوق ذلك تمتلك طابعاً ريفياً طالما استخدمه المؤلفون على نحو جيد.

يُعد الهورن الإنكليزي نوعاً من آلة أوبوا ذات طبقة منخفضة (باريتون)، وكثيراً ما يخطئ المستمعون الذين ليست لديهم خبرة الاستماع في معرفتها فيظنونها آلة أوبوا، إن لها صوتاً حزيناً وكثيراً استخدمه بعض المؤلفين استخداماً مؤثراً.

تمتلك آلة الكلارينيت صوتاً ناعماً منتفحاً أجوف وأكثر لمعاناً من الأوبوا، وطابع صوتها أقرب إلى الفلوت من الأوبوا وهي قادرة على العزف بسرعة ورشاقة وبالتالي على غناء الألحان بأنواعها كافة. يكمن في طبقتها المنخفضة صوت ذو لون فريد عميق الأثر. إن مجالها الصوتي الديناميكي رائع واستثنائي بدءاً من حدود الهمس وحتى الشدة المتألقة.

ولا تختلف الكلارينيت باص عن الكلارينيت العادية إلا أنها أخفض بأوكتاف، ويكمن في طبقتها المنخفضة صوت شجي لا ينسى بسهولة.

أما الباصون فهو متعدد المزايا وقادر على القيام بأدوار عدة مختلفة. إنه يصدر في طبقته العليا صوتاً متميزاً. وقد أحسن سترافينسكي استخدام تلك الطبقة الصوتية في مقطوعته «طقوس الربيع». ومن ناحية أخرى يصدر الباصون في طبقته المنخفضة أصواتاً متقطعة جافة وفكهة ذات تأثير خبيث. ويستعان به أيضاً للتخفيف من بلادة أدوار الباص إذ يجعلها مرنانة أكثر. إنه بالتأكيد آلة معدة لاستعمالات متنوعة.

إن الصلة بين آلة الدوبل باصون والباصون العادي هي ذات الصلة بين الكونترا باص والفيولونسيل. ويساعد الدوبل باصون في تدعيم دور الباص.

يتكون قسم النحاسيات من أربعة نماذج أساسية من الآلات وهي الهورن أو الهورن الفرنسي، الترومبيت، الترومبون، التوبا. (الكورنيت شديدة الشبه بالترومبيت فليس هناك حاجة لذكرها).

إن لآلة الهورن صوت مدور ناعم وبهيج، صوت سائل على نحو ما. عندما يُعزف عليه بشدة يصدر صوتاً مهيباً. ذا طبيعة نحاسية تناقض صوته الناعم. وليس هناك من صوت أكثر نبلاً من الصوت الذي تصدره ثمانية هورنات حين تشترك في عزف لحن واحد وبشدة. كذلك فإن للهورن صوت مؤثر عندما يُعزف عليه مع

كاتم الصوت (سوردينو) فيبدو صوته في حالة العزف بشدة مخنوقاً
ذا صرير، ويبدو في حالة العزف بنعومة سحرياً وكأنه منبعث من
أماكن قصية.

أما الترومبيت فهي آلة لامعة وحادة ومسيطرة، وهي مألوفة
لدى الجميع. إنها الدعامة الأساس عند جميع المؤلفين في لحظات
الذروة. لكنها تصدر صوتاً ناعماً جميلاً عندما يُعزف عليها
بنعومة. وهي مثل الهورن لها كاتم للصوت تصدر معه صوتاً
مزجراً لا غنى عنه في اللحظات الدراماتيكية، كما تصدر صوتاً
عذباً يشبه صوت الفلوت في حالة العزف بنعومة.

إن صوت الترومبون يشبه في صفاته صوت الهورن
الفرنسي. إن له أيضاً صوتاً نبيلاً فخماً لكنه أعرض. ومن ناحية
أخرى فإن صوته ذو صلة بالآلة الترومبيت خصوصاً عند العزف
بشدة. ويعود الفضل في تحقيق لحظات من الجلال والوقار إلى
الاستخدام الحكيم لآلة الترومبون.

إن آلة التوبا من الآلات الموسيقية اللافتة للنظر، فهي تملأ
ذراعي عازفها حين يحملها، لكنها ليست آلة طيبة، وينبغي أن
يكون عازفها قوي الأسنان ولديه ذخيرة كبيرة من الهواء. إنها الآلة
الأثقل والأكثر جلالاً، ويندر أن تستخدم لأداء الألحان مع أن بعض
المؤلفين استخدمها لذلك الغرض ومع ذلك فإن وظيفة التوبا
الأساس والقيمة هي تأكيد دور الباص.

يشمل القسم الرابع من الأوركسترا الآلات الإيقاعية المختلفة،
وكل من يشهد عرضاً أوركسترالياً يلاحظ ذلك القسم بصورة جلية.
إن جميع هذه الآلات فيما عدا بعض الاستثناءات ليس لها درجة
نغمية محددة. إنها بصورة عامة تستعمل في إحدى طرق ثلاث:
لزيادة حدة التأثيرات الإيقاعية، لتقوية الاحساس بالذروة، أو
لإضافة لون إلى الآلات الأخرى. إن فعاليتها تتناسب عكساً مع

كثرة استعمالها. وبكلمات أخرى كلما ادخرت من أجل لحظات جوهرية أصبحت أكثر فاعلية.

في مجموعة الإيقاعات تُعد أسرة الطبول الأكثر مهابة. وهي في مجموعها ليست أكثر من آلات إيقاعية وصانعة ضجيج من أشكال وأحجام متنوعة ابتداءً من الغونغ وانتهاءً بالطبل الكبير. إن الطبل الوحيد الذي يمكن أن تكون له درجة نغمية محددة هو التمباني، وعادة يوجد منه إثنان أو ثلاثة إلى خمسة في الأوركسترا، ويُعزف عليه بواسطة عصوين تنتهيان بكرتين من اللباد. إن مداه الديناميكي يمتد من الدممة المبهمة إلى الارتطامات الشديدة المتتابعة. وهناك آلات أخرى صانعة للضجيج عدا تشكيلة الطبول وهي الصنج والغونغ والمثلث.... إلخ.

كذلك هناك مجموعة من الآلات الإيقاعية الأخرى تضيف لوناً أكثر مما تضيف إيقاعاً وضجة كالسيليستا والجلوكنشيل والأوكسيلوفون والفايبرافون والأجراس.... إلخ.

إن الآلتين الأوليين تصدران صوتاً تنكياً يشبه صوت الأجراس. أما آلة الأوكسيلوفون فهي آلة مألوفة أكثر من غيرها. والفايبرافون أكثر حداثة. إن الآلات المعروفة جيداً كالهارب والغيتار والماندولين يمكن أن تُلحق أحياناً بالآلات الإيقاعية بسبب الصوت الذي تصدره عند النبر بالأصابع. وقد يستخدم البيانو أحياناً كجزء متمم للأوركسترا.

بالطبع هناك عدد من الآلات غير الأوركسترالية مثل الأورغن والهارمونيا والأوكورديون. ولا حاجة للقول بأنها تستخدم أحياناً في الأوركسترا.

الأوركسترا في العصر الباروكي

كان عصر الباروك هو العصر الذي بدأت فيه الأوركسترا السيمفونية كما نعرفها اليوم بالتشكل. وكان عصر صانعي الآلات الوترية العظام والعازفين المهرة. كما بدأ فيه تأليف الموسيقى لمجموعات عازفي الوترية: عازفو الكمان، عازفو الفيولا، عازفو الفيولونسيل، عازفو آلات الباص. وقد أولى بلاط الملك الويس الرابع عشر في القرن السابع عشر اهتماماً بالغاً بمجموعة عازفي الوترية التي عرفت بـ «عازفو الملك الأربع والعشرين». وطوال تاريخ الأوركسترا شكل قسم الوترية لب الصوت. وقد غدت الآلات الأخرى شائعة في الأوركسترا الباروكية. وبما أن خط الباص كان على درجة كبيرة من الأهمية في الموسيقى الباروكية. فقد كانت آلة الكيبورد، عادة الهاربسيكورد، تعزف ذلك الخط مع آلات الباص، وأحياناً تشارك في عزفه آلة باصون (أو ألتا باصون). كذلك كانت تستخدم في الأوركسترا آلات النفخ الخشبية إضافة إلى الوترية — ألتا أوبوا وألتا هورن. ويمكننا سماع الأوركسترا الباروكية على نحو واضح جداً في أعمال مونتيفيردي وبورسيل وباخ (كونشرتوات براند نبورغ) وهاندل أوبرا (يوليوس قيصر).

الأوركسترا في العصر الكلاسيكي

في الفترة الكلاسيكية كانت الأوركسترا قد ورثت ميزات معينة من أوركسترا الباروك، لكنها اتصفت أيضاً بميزات جديدة. لقد بقيت الوترية تشكل القسم الرئيسي للأوركسترا — ربما من 8 إلى 12 عازفاً للكمان (مقسمة إلى مجموعتين)، 4 آلات فيولا، 2 أو 3 فيولونسيلا، كونترا باص واحد أو إثنان. (يمكن أن يزيد عدد قسم الوترية أو ينقص وفقاً لحاجة الموسيقى المكتوبة أو للأجور التي يدفعها متعهد الحفلات). أما بالنسبة إلى آلات النفخ الخشبية فقد غدا دورها أوضح وأكثر خصوصية، فبدلاً من أن تعزف مع الوترية، أصبح لها موسيقاً محددة خاصة بها. وقد

تشكل قسم آلات النفخ الخشبية على النحو التالي: ألتا فلوت، ألتا أوبوا، ألتا باصون، ألتا هورن. ونحو نهاية القرن الثامن عشر جرى استخدام ألتا كلارينيت. إن المؤلف موتسارت باحساسه الصوتي المرهف كان يخصص أدواراً مميزة لآلات النفخ الخشبية، كان بالإمكان أن تنضم آلة فلوت إلى الكمانات في الحركة البطيئة لتضيف لمعاناً لغنائها. وألتا أوبوا وباصون واحد يمكن أن تبرز في قسم المينويت. ودائماً ما تعزف آلات النفخ الخشبية مقاطع خاصة بها لتتمايز عن الوترية. وتماشياً مع الرغبة الكلاسيكية في التناظر والوضوح، يُنظم التوازن بين الوترية وآلات النفخ الخشبية على نحو أكثر وضوحاً. وأخيراً، من أجل المناسبات الاحتفالية، أو من أجل سيمفونية يريد لها مؤلفها أن تكون محرقة ومنفتحة، يضمن الأوركسترا ألتا ترومبيت وآلة تمباني.

المثال الممتاز حول الأوركسترا الكلاسيكية نجده في الحركة الثانية من كونشرتو الكلارينيت لـ موتسارت.

الأوركسترا في العصر الرومانتيكي

لقد وسع بيتهوفن الأوركسترا الكلاسيكية باستخدامه آلات لم تكن تستخدم من قبل في الأوركسترا مثل البيكولو والترومبونات وطبل الباص وآلات إيقاعية أخرى. وقد أثر بيتهوفن في الذين جاؤوا بعده. فبعد ثلاث سنوات فقط من وفاته كتب المؤلف هكتور بيرليوز في سيمفونيته الخيالية لجميع الآلات المعتادة زائد العديد من الآلات الأخرى: البيكولو، الهورن الإنكليزي، الهارب، الكورنيت، وزاد من عدد الباصونات والهورنات والترومبونات، إلى جانب طبل الباص والتامبور والأجراس. وفي نهاية القرن احتاج غوستاف ماهر إلى أوركسترا مكونة من مئة وعشرين عازفاً، مع ثمانية هورنات، وأربع آلات من كل آلة نفخ خشبية، إضافة إلى البيكولو والهورن الإنكليزي والكلارينيت باص، وأربع ترومبونات، وتوبا باص، و6 تمبنيات، و12 آلة إيقاعية أخرى. وطوال القرن التاسع عشر بقيت الوترية تشكل لب الأوركسترا،

ولكن ازداد عددها أكثر فأكثر، إن هذه الأوركسترا الكبيرة ناسبت أسلوب الموسيقى الرومانتيكية بألحانها الطويلة وبهارمونياتها الغنية. وقد استطاعت جميع هذه الآلات أن تؤدي أدواراً عديدة. وحين تعزف هذه الآلات فهي تصدر صوتاً ضخماً ضخماً هائلة. وقد أتاحت الأوركسترا الرومانتيكية أمام المؤلفين أيضاً فرصة عرض الآلات الإفرادية لخلق تأثيرات خاصة ولرسم صور بألوان متنوعة لا حدود لها.

أوركسترا القرن العشرين

في النصف الأول من القرن العشرين كانت الأوركسترا الكبيرة ما تزال شائعة. فقد استخدم سترافينسكي أوركسترا ضخمة جداً في عمله المميز «طقوس الربيع» (1913)، وتتطلب شونبرغ مجموعة ضخمة من العازفين من أجل مقطوعته «تنويعات للأوركسترا» (1928). لكن هذه الأوركسترات استخدمت بطرق ثورية: فقد خلق سترافينسكي تأثير القوة البدائية المخيفة، وخلق شونبرغ نسيجاً صوتية إضافية بألوان متنوعة. لكن كان هنالك ردة فعل ضد الإفراط في استخدام هذه المجموعات الضخمة من الآلات. ونشأ تيار يدعو للعودة إلى وضوح وشفافية أوركسترات القرن الثامن عشر الأصغر.

في النصف الثاني من القرن العشرين تحرك المؤلفون في اتجاهين مختلفين ولكن تحكهما علاقات متبادلة. لقد تخيلوا من جديد أساليب في العزف يمكن للآلات أن تحققها (خلق بندريسكي في مقطوعته «مرثية من أجل ضحايا هيروشيما» أصواتاً غامضة ومرعبة من خلال استخدامه لـ 52 آلة وترية عادية)، واستخدموا مؤخراً مبتكرات تكنولوجية (شرائط صوتية، كيبوردات إلكترونية، كومبيوترات، سينتسايترزات) لخلق أصوات جديدة. ومع ذلك لطالما استخدمت التكنولوجيا لتحاكي أصوات الأوركسترا التقليدية، وهذا أكثر شيوعاً مما يُعتقد، خصوصاً ما يُسجل من

موسيقا على شريط الفيلم أو ما يسمع في عروض برودواي. وهكذا، فبعد ثلاث مئة عام من تطور الأوركسترا السيمفونية بآلاتها الرائعة وبعاز فيها المهرة الذين تشاركوا معاً لإيصال العواطف والانفعالات المعقدة، ربما تغدو في النهاية مهمة.

في قيادة الأوركسترا

القيادة هي أسلوب التحكم بالعرض الأوركستراي أو الأوبرالي بواسطة الحركات باليدين وبالأيماوات والنظرات لإيصال العمل الفني إلى المتلقي على أفضل وجه ممكن. ويشتمل هذا التحكم على ضبط الإيقاع ودخولات الأوركسترا والآلات المنفردة وتوقفاتها، وتشكيل الجمل الموسيقية، هذا إلى جانب اتخاذ قرارات تفسيرية حول العمل الموسيقي وتنفيذها خلال التدريبات وأثناء العرض. كل ذلك يتطلب من قائد الأوركسترا دراسة مدونة العمل الموسيقية (score) دراسة معمقة بما تتضمنه من ألحان رئيسية وثيمات وتراكيب هارمونية وتوزيع أوركستراي وإرشادات المؤلف التي تتعلق بالجانب التعبيري للعمل. إن الدراسة المعمقة للعمل تساعد قائد الأوركسترا على فهمه فهماً جيداً، وأحياناً على حفظه عن ظهر قلب، إذ غالباً ما نشاهد قادة أوركسترا يقودون أعمالاً موسيقية معينة من دون النظر إلى المدونة الموسيقية التي أمامهم. ومع ذلك تتفاوت جودة التقديم من قائد إلى آخر، إذ إن دراسة العمل قد لا تنتهي. وفي هذا الصدد يقول قائد الأوركسترا المعروف إرنست أنسرميه: «على قائد الأوركسترا الاعتماد على مخيلته في التوصل إلى ما تصوره المؤلف وما يرمي إليه من خلال مؤلفه الموسيقي. وتكاد تكون دراسة قائد الأوركسترا للعمل بلا نهاية، إذ إنه عاجز عن ملاحظة كل شيء. وتعد آلة البيانو وسيلة هامة لسماع التعدد اللحني والتألفات المدونة في النص». أما المؤلف وقائد الأوركسترا ليونارد بيرنشتاين

فيقول: «لا يمكن أبداً أن تكتشف ما هو مخبأ في كل مقطوعة، لذا لا يمكن أبداً أن تتوقف عن الدراسة».

وحين ينتهي قائد الأوركسترا من دراسة المدونة الموسيقية، وبعد أن يتوصل إلى رؤية داخلية للعمل، تبدأ مرحلة شاقة وهامة ألا وهي نقل دراسته إلى حقل الواقع الأوركستراي. وهنا يبدأ التدريب على العزف، الجملة تلو الأخرى، مع تأكيد رغبات المؤلف، إلى جانب الإصرار الدائم على دقة عزف النغمات ووضوحها. ويروى أن قائد الأوركسترا إرنست أنسرميه لاحظ حين كان يجري التدريبات على مقطوعة سترافينسكي «سيمفونيات لآلات النفخ» أن عازف الترومبون يعزف نغمة ري الطبيعية في حين أن من الأصح أن يعزفها ري ديبيز. فأبرق إلى سترافينسكي يسأله رأيه. فكان جواب سترافينسكي كالتالي «ري تعني ري». إلا أن أنسرميه عاد وأبرق إلى سترافينسكي يشرح له وجهة نظره عن احتمال وجود خطأ مطبعي في النص ويرجوه أن يلقي نظره على المخطوط الأصلي. وبعد أيام تلقى أنسرميه برقية ثانية من سترافينسكي يقول فيها «أجعلها ري ديبيز». وهذا إن دل على شيء فإنه يدل على أن قيادة الأوركسترا تتطلب موهبة بالغة التميز قلما يملكها المؤلف الموسيقي نفسه.

لقد بدأ فن قيادة الأوركسترا بالارتقاء منذ بداية القرن التاسع عشر، وكان موازياً لتطور العناصر التعبيرية الرومانتيكية في الموسيقى. وقد لمعت أسماء كثيرة في فضاء قيادة الأوركسترا. وفي القرن العشرين أصبح بعض قواد الأوركسترا نجوماً يشار إليهم بالبنان. من هؤلاء نذكر: فيلهلم فورتفينغلر وبرونو فالتر ويفغيني مرافنسكي وإرنست أنسرميه وأرتورو توسكانيني وهيرت فون كاربان وليونارد بيرنشتاين ودانييل بارينبويم...إلخ.

بعض قادة الأوركسترا يقودون من دون عصا القيادة، أو يستخدمونها باقتصاد شديد. وفي هذا الصدد يقول ديمتري ميتروبولس: «أعتقد بأنني أستطيع أن أعبر عن نفسي أفضل

باليدين». ولكن البعض يتمسكون بعصا القيادة. يقول برونو فالتر: «بفضل طول العصا ودقتها تتضخم حركة اليد اليمنى، وحتى اليوم لم أجد ولم أسمع بأي سبب وجيه يبرر التخلي عنها». ولكن معظم قواد الأوركسترا يستخدمون منصة القيادة التي يتراوح ارتفاعها بوجه عام بين 15 إلى 30 سم.

وبعض آخر من قادة الأوركسترا، وهم ليسوا بالقليلين، يبالبغون في حركاتهم، مما يربك العازفين ويشوش جمهور المستمعين. وفي هذا الصدد يقول قائد الأوركسترا فريتس بوش: «الرزانة، ودوماً الرزانة، شرط أساسي للقيادة الجيدة، فالارتعاش المجهد والبهلوانيات الفارغة تسترعي انتباه الجمهور وتصرفه عن الاستماع للعمل الموسيقي، وتخلق اضطراباً في عزف الأوركسترا يستحق إدانة النقاد».

إن تكاليف التمارين الباهظة الثمن حددت على نحو صارم وقت التمارين الأوركسترالية. لقد مضى الزمن الذي كان فيه قادة الأوركسترا أمثال شيلبيداتشه وكوسوفيتسكي ومنغلبرغ ومرافينسكي يطالبون بتمارين لا تنتهي. لذا تتفاوت استراتيجيات التمارين تفاوتاً كبيراً. ثمة العديد من القواد يعزفون العمل من البداية إلى النهاية ثم يعودون لتصحيح العيوب. البعض الآخر يصححون الأخطاء ويعالجون المقاطع الموسيقية من البداية. والبعض يصرخون بأعلى صوتهم معددين الأخطاء أثناء العزف. والبعض يوقفون العازفين ويطلبون التغيير في كل حالة. وفي التمرين الثاني يعمل القواد المهرة وفق قائمة بالمشاكل التي واجهوها في التمرين الأول. لذا يختارون من البداية مقاطع محددة يعالجونها بروية. وحين يضطلع قائد الأوركسترا بتقديم عمل موسيقي لأول مرة فإنه يدعو المؤلف، إن هو على قيد الحياة، ليستشيره أثناء التمرين حول السرعات والنواحي التعبيرية وحول النغمات التي تبدو غير صحيحة.

إن لكل مقطوعة موسيقية خاصة جوهرية ينبغي على قائد الأوركسترا ألا يخونها. وتستمد المقطوعة خاصيتها من طبيعة الموسيقى ذاتها والتي نشأت من شخصية المؤلف ومن الفترة الزمنية التي ألفت فيها. وبكلمات أخرى فإن لكل مؤلف أسلوبه الخاص الذي ينبغي على قائد الأوركسترا أن يكون مخلصاً تجاهه.

وأخيراً إن فن قيادة الأوركسترا لا يمكن تعلمه من الكتب، وأحياناً لا يمكن تعلمه مطلقاً. إنه يحتاج إلى استعداد خاص وموهبة خاصة قلما تمتع بها العديد من المؤلفين العظام. إنه يحتاج إلى القدرة على إلهام المؤدين والتأثير فيهم، وإلى إيصال الأفكار إليهم على نحو مقنع وسلس. والمثال البارز على ذلك قائد الأوركسترا آرتورو توسكانيني. فقد درس العزف على آلة الفيولونسيل، ثم عمل عازفاً في أوركسترا أوبرا قامت بجولة في أمريكا الجنوبية. وفي ريو دي جانيرو حل، لسبب من الأسباب، محل قائد الأوركسترا الرسمي وقاد أوبرا عايدته من الذاكرة. ومنذ ذلك الوقت لمع نجمه وقاد العديد من الأوركسترات الهامة في إيطاليا وفي الولايات المتحدة. كان يقود من الذاكرة. قيل عنه بأنه يعالج الموسيقى كما لو أنها شيء مدرك بالحواس، وهو دائم الاهتمام بالخط اللحني وبالبناء ككل. وفوق كل ذلك تميز أدائه بالوضوح وبالأمانة تجاه أسلوب المؤلف.

المصادر

Jeremy Yudkin – Understanding Music

Aaron Copland – What to Listen for in Music

Denis Arnold – The New Oxford Companion to Music

قيادة الأوركسترا

ميساك باغبودريان

يطلق مصطلح القيادة الموسيقية على العملية التي يقوم من خلالها شخص معين بتوجيه مجموعة من الموسيقيين في أداء عمل موسيقي مشترك.

عندما يقوم عدد كبير من الموسيقيين بالعمل معًا لا بد لهم من إيجاد طريقة للبدء سوية واختيار الإيقاع المناسب وموازنة الأصوات بين بعضها البعض، وإيجاد شخصية واحدة للمقطوعة الموسيقية.

تاريخ مفهوم قيادة الأوركسترا

بدايةً، وعندما كانت مجموعات صغيرة من الموسيقيين تجتمع لأداء بعض المقطوعات لم تكن هناك حاجة لهذا الشخص فقد كان أحد العازفين يتكفل بأداء هذا الدور معتمداً على قوس آله أو على حركة رأسه. إلا أنه ومع ظهور الفرق الكبيرة بدأ الناس يحتاجون إلى قائد "متفرغ" للقيام بهذه المهام.

وقد بدأ استخدام حركات الأيدي منذ العصور الوسطى كوسيلة للتعبير عن شكل الألحان، وفي الكنيسة جرت العادة أن يحمل قائد الفرقة بيده أي أداة توضح حركته، فكان يقوم بتحريك هذه الأداة إلى الأعلى والأسفل لتوضيح الإيقاع وبهذا يكون قد ظهر أول شكل من أشكال عصا القيادة.

في القرن السابع عشر اختلفت أساليب توضيح الإيقاع، حيث نلاحظ في صور من تلك الحقبة استخدام الأوراق الملفوفة أو قطعة خشب صغيرة مع استمرار استخدام الأيدي.

ويذكر أن عصا كبيرة تم استخدامها في قيادة الأوركسترا تسببت في موت المؤلف الموسيقي جان باتيست لولي، الذي هرس قدمه بها أثناء قيادته مقطوعة Te Deum بمناسبة شفاء الملك، حيث التهابت قدمه بسبب الكزاز وتوفي بعد شهرين.

وفي نفس المرحلة بقيت عادة أن يقوم أحد أعضاء الفرقة بقيادتها أثناء عزفه، وغالباً ما كان هذا الدور يسند للكمان الأول الذي كان يستخدم قوسه بمثابة عصاً للقيادة أو عازف الليوث الذي كان يقود الفرقة بحركات رأسه.

أما في المقطوعات التي كانت تستوجب استخدام الهاربيكورد فقد عهدت هذه المهمة إلى عازف هذه الآلة.

وفي عروض الأوبرا كان هناك قائدا أوركسترا اثنان: عازف على إحدى الآلات ذات لوحة مفاتيح يهتم بالمغنين، وعازف الكمان الأول الذي يهتم بالأوركسترا.

في بداية القرن التاسع عشر أصبح عرفاً أن يختص شخص بقيادة الأوركسترا دون أن يقوم بالعزف أثناء العرض على آلة موسيقية. وبدأ يتوسع حجم الأوركسترا وأصبح استخدام عصا القيادة مألوفاً أكثر كونه أدق من حركة الأيدي والأوراق الملفوفة. ومن أوائل قادة الأوركسترا نذكر: لويس شبور، كارل ماريافون فيير، لويس أنطوان جوليان، وفيليكس مندلسون. ويمكننا من أسمائهم أن نكتشف أنهم جميعاً كانوا من المؤلفين الموسيقيين.

مندلسون هو أول قائد أوركسترا استخدم عصا خشبية دقيقة، للمحافظة على الإيقاع، وهو التقليد المتبع حتى أيامنا هذه وإن وجد قادة أوركسترا مشهورين لا يقومون باستخدام هذه العصا مثل بيير بوليز وديمتري ميتروبولوس.

أما هيكتور برليوز وريتشارد فاغنر فكانوا أيضاً من أوائل قادة الأوركسترا وقد كتبوا نصوصاً تتحدث عن هذه المادة. ويعتبر برليوز أول قائد أوركسترا متميز. أما فاغنر فقد كان الشخص الذي غير دور قائد الأوركسترا من شخص مسؤول عن توقيت أداء الأدوار والمحافظة على الإيقاع، إلى شخص يقوم بإضفاء ترجمة شخصية للمقطوعة.

تقنياً

تعتمد قيادة الأوركسترا على التواصل الفني بين مؤدي هذا العمل، ولا توجد قواعد حصرية تقضي بصحة طريقة القيادة هذه أو تلك، ويمكننا أن نجد تنوعاً كبيراً في أساليب القيادة، إلا أنه يمكن تلخيص مهمات قائد الأوركسترا فيما يلي:

1 — تحديد الإيقاع، وإعطاء الإشارة للعازفين بحلول دورهم، والسيطرة على الصوت الصادر عن المجموعة. وأيضاً دراسة دقيقة لعناصر التعبير الموسيقي للمقطوعة المؤداة (السرعة وتغيراتها، التباين الصوتي، وضوح تقنيات العزف...) وإيصال هذه المعلومات إلى المجموعة. وتساعد في توضيح ذلك حركات الأيدي التي تتم دراستها أثناء دراسة المدونة الموسيقية.

2 — يقوم قائد الأوركسترا بتوضيح النبض بشكل عام بيده اليمنى مع العصا أو بدونها، حيث تقوم اليد برسم أشكال متعارف عليها في الهواء تتعلق بمقياس المقطوعة. ويقوم بعض قادة الأوركسترا باستخدام يديه الاثنتين لتوضيح هذه الأشكال حيث تشكل حركة اليد اليسرى انعكاساً لليد اليمنى، إلا أنه وبالنسبة لغالبية قادة الأوركسترا هي حركة يفضل تجنبها، والبعض الآخر يراها حركة ممنوعة، ويعتبرون أن مهمة اليد الأخرى هي إعطاء إشارات الدخول، وتوضيح التعابير الموسيقية، والجمل وغيرها من العناصر المكونة للعمل الموسيقي. ويمكن

لقائد الأوركسترا استخدام وسائل أخرى لمساعدة العازفين كالتنفس معهم أو عن طريق نظرة عين سريعة.

وبالرغم من أن كل موسيقي عادة يعرف أماكن عزفه وأماكن توقفه إلا أنهم في معظم الأحيان يحتاجون إلى إشارة تعطيهم الثقة في الدخول، وخاصة بعد فترات صمت طويلة لآلاتهم، فقائد الأوركسترا هو الوحيد الذي يقرأ من المدونة الكاملة للعمل الموسيقي، حيث نجد أدوار الآلات المختلفة للفرقة مرتبة بشكل عامودي خلافاً عن "نوتة" كل عازف الذي يستطيع فقط أن يقرأ الدور المخصص له، وبالتالي فإن قائد الأوركسترا هو الوحيد الذي يستطيع رؤية هندسة المقطوعة كاملة وتصور النتيجة المرجوة.

إن قيادة الأوركسترا هي اختصاص معقد، وخاصة أننا ذكرنا أن مهمة قائد الأوركسترا تطورت من "ضابط إيقاع" إلى "مخرج" للعمل الموسيقي. فعلى قائد الأوركسترا أن يكون على معرفة متعمقة بالمدونة الموسيقية ليتمكن من تصحيح الأخطاء التي يمكن لموسيقيي الفرقة الوقوع بها وخلق تصور للألوان الصوتية التي يريدها في المقطوعة دون المساس بأفكار المؤلف وأسلوب عصره، إذ أنه لن يكون مقنعاً أداء مقطوعة من العصر الرومانسي مثلاً بأسلوب وصوت العصر الكلاسيكي.

إضافة إلى المعرفة الموسيقية، يجب أن يتمتع قائد الأوركسترا بقدرة التواصل الإنساني الفني مع الموسيقيين لنقل أفكاره وتصوراتهم الموسيقية إليهم. ويختلف أسلوب عمل كل قائد أوركسترا عن غيره، فهناك من يشرح ما يريد في بداية العمل، ثم يقوم بإيقاف الأوركسترا بشكل مستمر لتصحيح الأخطاء وهناك من يقل في الكلام ويعتمد على يديه وتعابير وجهه لتوضيح ما يريد من الفرقة. وهناك فئة من قادة الأوركسترا تقوم بأداء المقطوعة من البداية إلى النهاية عدة مرات، وفي كل مرة تقل الأخطاء ومن ثم يوجه بعض الملاحظات التي يراها ضرورية، ويعود إلى تكرار

المقطوعة مرات عديدة. أما فئة أخرى، فتقوم باختيار المقاطع الصعبة تقنيًا أو موسيقيًا للعمل عليها بترو ومن ثم تُربط هذه المقاطع مع بعضها البعض، ليكتمل الشكل النهائي للمقطوعة. وهناك قادة أوركسترا يتمتعون بصبر وهدوء أعصاب مقابل قادة آخرين مشهورين بطبايعهم الحادة.

وفي النهاية، ومما لا شك فيه أن فن قيادة الأوركسترا هو فن حديث بالنسبة لفنون العزف الآلي، ولكنه تطور بسرعة كبيرة ليصل إلى شكله الحالي، وليس النهائي، حيث ما زالت مدارس قيادة الأوركسترا تعمل على تطوير هذا الفن وصقل شكله.

غوستاف ماهر أو الأوركسترا خارج نطاقها

حوار مع الموسيقولوجي هنري لويس دولاغرانج
Henri – Louis de la Grange*

حدثنا عن ماهر **Mahler** كمؤلف موسيقي وقائد أوركسترا

ماهر هو المؤلف الموسيقي الثاني بعد برليوز **Berlioz** الذي اكتشف واستغل كل إمكانيات الأوركسترا الحديثة مستفيدا بشكل كبير من تنوع واختلاف ألوانها الآلية. هو الثاني أيضا بعد برليوز في القيام بمهمتين بنفس السوية والاحترافية وأعني التأليف الموسيقي والأداء الموسيقي وبالتحديد قيادة الأوركسترا. يمكننا

* – موسيقولوجي فرنسي من أم أمريكية، مؤرخ لحياة وأعمال غوستاف ماهر **Gustaw Mahler**. درس في عدة جامعات فرنسية وأمريكية.

القول إن ماهلر تعامل مع الأوركسترا كألة موسيقية ضخمة هي آلة تعبيره المفضلة؛ هو هنا تماما كعازف كمان محترف يتعامل ويعزف مع آلة ستراديفاريوس مثلا.

يبقى مع ذلك أن هذا العازف المبدع على هذه "الآلة" الكبيرة والضخمة، لم يكن يقوم بذلك لمجرد الاستعراض أو الغرور أو الربح المادي. هدفه كان تعبيريا أساسا ومن أجل ذلك كان يوظف كل ما يمكن أن تمنحه الأوركسترا من تنوع في الجرس والطابع اللوني لتحقيق هذا الهدف التعبيري. انظروا مثلا إلى المارش الجنائزي في السيمفونية الأولى وكيف أجبر الآلات أن تحلق عاليا وأن تغامر بالعزف في طبقات لم تعتاد العزف فيها مسبقا .

لقد لعب ماهلر دورا حاسما في تطور الأداء الأوركسترالي ليس فقط بسبب "أذنه" ودقة سمعه الأسطوريان بل في طريقة تعامله مع العازفين؛ كان يجبرهم ويعنف غالبا على أن يتخطوا طاقاتهم أثناء العزف وأن يتساموا ويتجاوزوا أنفسهم. اشتهر الموسيقيون في فيينا في الواقع بتفاخرهم وزهوهم بحسهم الموسيقي الفطري والذي جعلهم يعتقدون أن العزف هو أمر سهل خاصة حينما يتعلق الأمر بموسيقى تنتمي إلى عالمهم الموسيقي الموروث. بالمقابل كان ماهلر يعتقد أن هذا "التسيب" وهذه الفطرة وهذا التساهل هو أمر خاطئ جدا بل يمثل خطرا كبيرا. بالنسبة له كان عزف الموسيقى وأداؤها يتطلب عملا دقيقا قاسيا ويحتاج إلى نظام صارم من التدريب الفردي والجماعي. يحكى مثلا أنه أعاد "الريشيتاتيف" الذي تعزفه آلات الباص في بداية الحركة الثانية من السيمفونية التاسعة لبيتهوفن، أعادها مائة مرة قبل أن يرضى عنها. كان يعتقد أن التعامل بعنف مع الموسيقيين سيولد لديهم حالة نفسية جديدة ومغايرة يمكن لها أن تحول أداء الأوركسترا كاملة رأسا على عقب. وبحسب ما وصلنا من مقالات وتعليقات فإنه يبدو أن ماهلر قد نجح بهذا الأمر.

هل كان لموسيقي تلك الفترة عادات كثيرة سيئة

هذا من المؤكد والمعروف. ولكن بالنسبة لماهler كانت كل عادة أو تقليد هو أمر مدان ومرفوض. كان شخصا ذا نظرة ورؤية مجددة ولهذا كان لديه وعي حاد بالأخطاء العميقة في الأوركسترات وفي المؤسسات الموسيقية.

هل يمكنك أن تقدم لنا بعض الأمثلة عن هذه الأخطاء وعن الطريقة التي استخدمها لعلاج ذلك.

في الواقع لم يمر يوم على ماهler وذلك اعتبارا من عام 1881 دون أن يجد نفسه أمام أوركسترا، سواء كقائد أم كمساعد قائد. لقد قال يوما لزوجته عن إحدى الأوركسترات: علي أن أحاول تحويل هذا الركام إلى بنية متراسة". كان الموسيقيون لا يفهمون أو لا يقدرّون غالبا الموسيقي التي يؤلفها. كان يشعر بذلك عن طريق النظرات الغاضبة واليائسة بنفس الوقت التي يوجهها إليه مثلا عازف ترومبيت عليه أن يعزف دوره دون أن يدرك معنى وهدف نوطات كتبت في المجال العالي جدا لآلته. إن مأساة ماهler هي في كونه سابقا لعصره. رفضه معاصروه بشكل شبه تام كمؤلف موسيقي وقلة منهم كان يقدر الموسيقي التي كان يكتبها. ساد الاعتقاد بأن ما ينقص ماهler كمؤلف موسيقي حقيقي هو الابتكار من جهة، وأن ما كان ينقصه كقائد أوركسترا هي العبقريّة من جهة أخرى. في الواقع هو لم يتمكن من فرض نفسه كمؤلف موسيقي إلا في وقت متأخر ولم يتم ذلك إلا لأنه فرض نفسه أولا كقائد أوركسترا متمكن ومبدع.

هل يمكن لك أن تعطينا مثالا على أعمال قادها وأستطاع فيها مخالفة تقاليد الأداء المعروفة حينها.

لقد قاد ماهر بعض الأعمال التي تنتمي إلى ريبيرتوار الموسيقى السيمفونية محورا في توزيعها الأوركسترالي. لقد أثارت حينها التغييرات التي قام بها في السيمفونية الخامسة أو الثالثة لبيتهوفن فضائح كبيرة ولم يظهر الاهتمام في الواقع إلا متأخرا "بنسخه" هذه من الأعمال الموسيقية الكلاسيكية. لقد لاحظ النقاد أن ماهر كان يقود الأوركسترا مستخدما الصوت القوي جدا Fortissimo والصوت الناعم والهادئ جدا pianissimo أكثر من أي قائد أوركسترا آخر ولقد كتب الكثير عن هذا التناقض الكمي في كتلة الصوت لدى ماهر. ولكن علينا أن نقدر وندرك كم من الجهد والوقت تطلب هذا الأمر من قبله.

هل كتب ماهر الكثير عن حياته وبالذات هل عبر بشكل علني عن آرائه في معاصريه؟

لنتمعن جيدا بالأمر؛ إن التعبير عن آرائه كان أمرا صعب التصور بالنسبة له. كان ماهر مدركا أن ذلك سيخلق له الكثير من الأعداء من ناحية ثم أنه قد استفاد من ناحية أخرى من تجربة فاغنر في هذا الميدان إذ انه كان مقتنعا أن من الخطر أن يتحول المؤلف الموسيقي إلى أديب أو كاتب. نحن لا نعرف في الواقع آراءه إلا عن طريق رسائله وبعض الشهادات التي وصلتنا من معاصرين له. لقد وصفوا لنا كيف كان يدرّب الأوركسترا سواء أكان ذلك من أجل العروض الموسيقية في قاعات العروض أو من أجل الحفلات الغنائية. تحكى إحدى الأطراف حول طريقته في تدريب الأوركسترا: كان ماهر يصر دائما على إعادة عزف النوطات الأولى من الحركة الأولى من السيمفونية الخامسة لبيتهوفن. هذا أدى إلى أن يشعر العازفون بحنق وغضب شديدين من تكرار ذلك وبالتالي انعكس هذا الأمر على طريقة أدائهم. حينها توجه إليهم ماهر قائلا: "هذا جيد جدا أيها السادة ولكنني أرجوكم

أن تحافظوا على هذا الحنق عند أداء السيمفونية هذا المساء في الحفل".

كيف جدد ماهر في التعامل مع الأوركسترا

بألف طريقة وطريقة. لقد كان يطلب من النفخيات أن تعزف موجهة فتحات الهواء نحو الأعلى وخاصة بالنسبة لآلة الهورن. كما أنه كتب للفلوت مستخدماً أسلوب Flatter zung (أي عزف النوطة بشكل سريع عن طريق ضربات سريعة للسان بحيث يصبح الصوت أقرب إلى التريمولو Tremolo). ولكنه لم يكن يتوصل إلى مبتغاه فقط عن طريق العنف كما يمكن أن يفهم من كلامي. لم يكن أحد مثله يفهم بعمق سيكولوجية المغنين والموسيقيين وكان يتعامل معهم انطلاقاً من هذا الفهم. لقد لاحظ أن إشارات الأداء كتزايد قوة الصوت (Crescendo) كان يتم عزفها وكأنها Forte بينما كانت إشارة الأداء Diminuendo تعزف مباشرة وكأنها بيانو. ليحصل على التعبير الأدائي rallentando كان ماهر يكتب "مع عدم التسرع" وللحصول على accelerando كان يكتب "مع عدم التباطؤ".

هل طريقته في كتابة إشارات الأداء هذه كانت مختلفة عن تلك التي استخدمها قادة أوركسترا آخرين.

لم يكتب أحد من قبل ماهر إشارات أداء يمثل هذا التنوع. علينا أن نتنبه هنا إلى أن أغلبية الموسيقيين الرومانسيين والكلاسيكيين كانوا يكتبون نفس إشارات الأداء لكل أجزاء الأوركسترا. ولكن الكل يعرف أن أداء "بيانو" والذي تؤديه آلتى الترومبيت أو التوبا لا يمتلك نفس حجم الصوت الذي يمكن أن تعطيه آلة الأوبوا مثلاً. برليوز كان من هؤلاء الذين استطاعوا التمييز بين مختلف تنويعات الصوت داخل الأوركسترا وبالتالي

فلقد أُجبر كل آلة أو كل مجموعة من الآلات على تنويع أدائي مختلف عن الآخرين: على سبيل المثال كان يطلب من آلة الأوبوا أن تعزف بقوة Fortissimo بينما يطلب من آلات الكمان الأربع عشرة الأولى أن تعزف بصوت خافت جدا pianissimo . لقد كان ماهلر من الأوائل الذين أخذوا بعين الاعتبار الحجم الصوتي الخاص لكل آلة.

يمكن اعتبار أن احترام العمل الأصلي والحذر والفعالية في تغيير التوزيع الأوركستراي لسيمفونيات شومان من قبل ماهلر، هو عمل نموذجي في هذا الميدان. على سبيل المثال ولكي يحصل على تضخيم لصوت الأوركسترا كان يجعل الآلات تدخل الواحدة تلو الأخرى للحصول على هذا التأثير. أحياناً أخرى ومن أجل أن يوضح مفصلة الجمل الموسيقية كان يجعل بعض الآلات تعزف "ستاكاتو Staccato" والأخرى ليغاتو Legato" وفي أحيان أخرى كان يحذف مضاعفات الآلات (أي عندما تعزف آلتين نفس الخط اللحني) التي لا فائدة منها. ولكنه في جميع الأحوال كان لا يغير في الطابع الأصلي الصوتي محترماً اختيار شومان نفسه.

بمعنى ما كان يريد إذاً خدمة فكر شومان عن طرق ووسائل أكثر حذاقة وأكثر اكتمالاً من تلك التي استخدمها شومان نفسه.

هذا صحيح، إذ لم يكن هدف ماهلر سوى توضيح فكر المؤلف ونقبه بنقاء وصدق أكبر. ولكنه لم يكن يفكر أو حتى يتصور أن ما يقوم به سيبقى أو سيستفاد منه في المستقبل. لم يكن أحد يدرك أكثر منه الطبيعة اللحظية للأداء الموسيقي. حتى تعليقاته الكتابية وإشاراته التي وضعها على أعماله هو كانت تستخدم من قبله حسب الشروط المادية لكل عرض مختلف وحسب الظروف السمعية للصالة التي يقدم فيها العرض. لقد رفض كليمرر Klemperer دائماً عزف سيمفونيات شومان في النسخة التي قام بها ماهلر إذ كان يعتقد أن التحويرات التي قام بها هي خاصة به

وبقيادته لها. ولكن يبقى أن ماهر أشار إلى زوجته أن تحتفظ بالمخطوطات الموسيقية الكلاسيكية التي غير فيها معتقدا أنها ستكتسب بعض الأهمية وقد تصبح مفيدة في المستقبل.

عند الاستماع إلى تسجيل حديث لسيمفونيات شومان مع تنقيح وتعديلات ماهر، سنلاحظ أنه لم يغير إلا القليل بحيث أنه لا يمكننا أن نلاحظ إلا البعض منها. لقد سعى إلى أن يحافظ على قلة المهارة التي أظهرها شومان في التوزيع الأوركستراي لأعماله الأوركسترالية، مع الأخذ بعين الاعتبار التطور التقني الآلي في نفس الوقت. على سبيل المثال كانت آلات الترومبيت على زمن شومان عاجزة عن عزف النوطات الثلاث الأولى بشكل مرضي وبالتالي فلقد غيرها شومان مضطرا. ما فعله ماهر هو أنه طلب أن يعاد عزف النوطات الأصلية نظرا للتطور الحاصل في الآلة خلال فترة الخمسين السنة التي تفصل المؤلفين.

هل يمكن حاليا أن يقود قائد أوركسترا عملا لماهر كما كان هو يقوده

بالطبع لا. إن أي قائد أوركسترا عليه أن يعود دائماً إلى المخطوط الموسيقي نفسه، مدركاً وبشكل مسبق أنه لن يجد فيها حقيقة علمية موضوعية بل حقيقة نسبية ذاتية. أعتقد أن قائد الأوركسترا Eliahu Inbal هو الوحيد الذي استطاع أن يذهب بعيدا في تفسير وأداء ما هدف إليه ماهر. قد يبدو أداء هذا القائد أقل "رومنسية" مما اعتدناه ولكني أعتقد أنه وجد مسيراً أدائياً يشبهه أو يقترب من المسير الأدائي لماهر، من حيث الدقة في التعامل مع النص وعدم إهمال أي تفصيل حتى ولو كان صغيراً.

هل يمكننا أن نتكلم عن قادة الأوركسترا الذين عاصروا ماهرل
كهانز فو بيلو **Hans von Bülow** وآخرين

فيما عدا بيلو، لم يكن ماهرل بيدي إعجابا بأي قائد أوركسترا آخر
بطريقة مطلقة. ابتداءً من سن الخامسة وعشرين دعي مراراً لحضور
الحفلات التي كان يقودها Ernest Von Such. كان هذا الأخير قائداً
معروفاً في تلك الفترة وكان يقود أوركسترا بلاط منطقة الساكسونيا
في مدينة درسدن. سيصبح هذا القائد فيما بعد القائد المفضل لدى
ريتشارد شتراوس وسيقود نصف أعماله الغنائية تقريباً. كان يعتبر
حينها قائداً أوركسترا ماهراً وشهيراً ومع ذلك لم يبد ماهرل إعجابه
بقيادته لأوبرا فاغنر "تريستان وإيزولدة". من المؤكد أن ماهرل استمع
في شبابه إلى قائد الأوركسترا Hans Richter وهو يقود أعمال
غنائية وسيمفونية، وكان يعلم مقدار إعجاب فاغنر به وتقديره له ولكن
هذا لم يمنعه من أن يعلق بعد مشاهدته لأوبرا "أساطين النغم في
نورمبرغ" قائلاً: "لقد قاد العمل أول مرة كمعلم حقيقي، وفي المرة
الثانية كمعلم مدرسة، وفي المرة الثالثة كمعلم حدادة". بالنسبة لماهرل
كان ريشتر ينتمي إلى جيل مختلف عنه تماماً. لومه لريشتر هو أنه لم
يكن يعمل على المخطوط، ولم يكن يتدرب بما يكفي مع الأوركسترا.
في الواقع لقد كان لماهرل موقف "خاص" من مفهوم "التقاليد" الأدائية،
إذ كان لا يؤمن إلا بالجهد والدراسة والعمل والموهبة أيضاً دون شك.
عندما عمل في أوبرا مدينة هامبورغ كان الحديث يدور حول تطلبه
الشديد، فيما يتعلق بالدقة مع أنه لم يكن حينها قد تجاوز الثلاثين من
عمره. لم يكن ماهرل أبداً بالموسيقي "الطيب". رأيه بقائد الأوركسترا
المبدع والبارع نيكيتش⁽²⁾ Arthur Nikisch لم يكن مغايراً، ولم يكن

¹ — Hans Guido von Bülow هو قائد أوركسترا ومؤلف موسيقي وعازف بيانو.

عرف بذاكرته القوية التي كانت تسمح له بقيادة أعمال فاغنر عن ظهر قلب. هو من

قدم لأول مرة أوبرا "تريستان وإيزولدة" وأساطين النغم في نورمبرج" لفاغنر.

² — قائد أوركسترا وعازف كمان مجري (1855 – 1922). تميز بحضوره الطاعي على خشبة
المسرح وبأسلوبه السلس اللذين جعلاه يحصل من الأوركسترا على تنويعات لونية وصوتية
لم تكن معتادة حتى ذلك الوقت.

بيدي نحوه أي نوع من الإعجاب. من المؤكد أنه قد وجد نفسه في فترة ما في موقع منافسة مع نيكيتش، عندما عمل في أوبرا مدينة ليزغ ولكن لم تكن الغيرة هي المحرك الرئيس في شخصيته. أعتقد أنه كان بالأحرى يشعر بالمرارة أمام سرعة وسهولة الشهرة العالمية التي حصل عليها نيكيتش، وحتى ريتشارد شتراوس مقارنة بالطريق الصعب والمضني الذي كان عليه أن يسلكه، ليصل إلى ما وصلوا هم إليه بجد أقل بكثير من جهده هو. عندما ذهب ماهر إلى روسيا (ثلاث مرات 1897—1902—1907) كان نيكيتش هناك بمثابة إله للجماهير الروسي؛ ربما كان ذلك بسبب أصله السلافي ولكن في جميع الأحوال لم يكن هو أو ريتشارد شتراوس من المعجبين به عندما كان يقود الريبيرتوار الألماني، على الأقل هذا ما يبدو من خلال المراسلات بينهما.

الآن ما هي علاقته بريتشارد شتراوس.

إن ما عكر دائما صفو العلاقة بينهما، هو الحديث المستمر لشتراوس حول أجره لقيادة الحفلات الموسيقية وأرباحه التي تأتيه من التأليف الموسيقي. كان يستمتع بلعب دور "تاجر" الموسيقى، وبالرغم من ذلك أتاه النجاح والشهرة بسرعة البرق، على عكس ماهر تماما. كان ينجح في كل ما يقوم به أو حتى يلمسه، بينما عانى ماهر من أجل أن يجد مصداقيته كمؤلف موسيقي. برأي إن النجاح السريع والسهل لشتراوس، والسهولة في التعامل مع الأمور والتي هي نوع من الموهبة في نهاية الأمر، ووعيه الحاد بإمكانياته، وحدوده الشخصية، وبالذات عدم محاولته تجاوز ما لا يمكنه السيطرة عليه، أو التعامل معه، هو الذي اضر بشتراوس، وحجم إمكانياته الهائلة. كان شتراوس من هؤلاء الذي يتقنون التعامل مع عصرهم، على عكس ماهر تماما. كان شتراوس يقود من أجل النقود على عكس ماهر تماما. سأله مرة شتراوس عندما عاد من إحدى جولاته الأمريكية: "أحك لي الآن، كيف هي أمريكا؟ أتمنى أنك استطعت العودة بكمية لا بأس بها من النقود". أسئلة أثارت غضب ماهر

وحنقه، إذ لم يكن يعير موضوع الأجر أهمية كبيرة كما أنه كان يبذل نفس مقدار الجهد والطاقة والاهتمام سواء أكان الحفل سيقام في أوروبا أو في أمريكا.

هل اشتهر شتراوس وعرف كقائد أوركسترا عن طريق الصحافة والإعلان كما هي حال قادة الاوركسترا الحاليين.

نعم، ولا. ولكنه كان على عكس ما هلر؛ كان مؤلفاً أولاً وقائد أوركسترا ثانياً. لدينا بعض التسجيلات الفونوغرافية له وهو يقود، ووصلنا مثلاً تسجيل لحفل قاد فيه السيمفونية مقام صول الصغير لموزارت. ولكن ما وصلنا من الشواهد هو ذو قيمة توثيقية وليس فنية؛ كان شتراوس لا يحب تدريب الأوركسترا، ولم يكن من عشاق العمل والجهد.

لنتكلم قليلاً عن هانز فون بيلوو **Hans von Bülow** إذا سمحت

"بيلوو" كان حقاً أول قائد أوركسترا عظيم، وهو الذي مهد الطريق أمام ما هلر. كان لديهما نفس الرفض للتقاليد والأعراف ونفس الهوس بالتفاصيل الدقيقة والرؤية المبتكرة والمغايرة عند مقاربتهم للأعمال الموسيقية. كانت عبقريته تضعه في منزلة بعيدة ومختلفة جداً عن مكان ومنزلة معاصريه وزملائه. كان عازف بيانو عبقرياً واعتبره ما هلر من أفضل من عزف صوناتات البيانو لبتهوفن.

أثارت قيادته للأوركسترا الكثير من اللغط والجدال والنزاع، تماماً كما هلر، وذلك خلال بدايته في مدينة برلين عندما دخل في صراع عنيف مع مدير الأوبرا هناك. عندما استلم عمله في مدينة هامبورغ، قاد مرة أو مرتين عملاً أوبرالياً قبل أن يؤسس

الأوركسترا الخاصة به والتي تجول بها في عدة مدن⁽¹⁾. وبرغم عداؤه الواضح والمعلن للسامية إلا أنه كان يبدي إعجاباً كبيراً بماهler، حتى أنه اعتبره وريثه الفني. كانت تصرفاته الغربية معروفة وشهيرة: اعتاد مثلاً قيادة الأوركسترا وهو يرتدي قفازاً أبيض وكثيراً ما كان يجلس ماهler في الصف الأول ويعطيه المخطوط الموسيقي قبل أن يبدأ بقيادة الأوركسترا.

هل كان هذا يتم أثناء التدريبات

نعم وحتى أثناء حضور الجمهور، هذا ما رواه ماهler في يومياته. لقد حول اوركسترا مايننغن Meiningen إلى أول اوركسترا حديثة تعزف الأعمال عن ظهر قلب. كان هو أيضاً وراء إطلاق هذه التسمية: الباءات الثلاثة، باخ وبيتهوفن وبراهمز. لقد كان تأثيره كبيراً في الواقع على جيل ماهler وشتراوس.

هل أدى أعمالاً لماهler

عزف ماهler أمامه الحركة الأولى من سيمفونيته الثانية ولكنه صد أذنيه قائلاً: إذا كان ما أسمع هو موسيقى فإن أوبرا تريستان تبدو لي كسيمفونية لهايدن. طبعاً هو حكم متسرع قليلاً إذ أن هذه السيمفونية لا تبدو لنا حالياً أكثر حداثة من عمل فاغنر. لقد كان بيللو في الواقع مريضاً في تلك الفترة. هو إذا لم يكن معجباً بماهler إلا كقائد أوركسترا.

فقط كقائد أوركسترا، ولكننا نستطيع القول أن فون بيللو توفي في العام 1894 وألهمت جنازته ماهler الحركة الأخيرة من سيمفونيته الثانية. لم يحصل ماهler في الواقع على الشهرة والاعتراف كمؤلف موسيقي إلا عندما قدمت سيمفونيته الثالثة عام

¹ هي اوركسترا مدينة مايننغن الألمانية والتي كانت أول أوركسترا تعزف سيمفونيات بيتهوفن عن ظهر قلب.

1902 وكان حينها في الثانية والأربعين من عمره. وإني أتساءل
الآن أوجد كثير من المؤلفين الذين اشتهروا متأخرا كماهله.

يبدو أن ماهله كان لديه تصور مختلف للأوركسترا التي كان
يقودها ولتلك التي كان يكتب لها

في الواقع لقد قاد ماهله أعماله من أجل أن تعرف، ولكنه
لاحظ فيما بعد أن أغلب من قاد أعماله لم يكن يستطيع الدخول الى
عالمها، واكتشاف أسرارها، والأماكن التي أبدع فيها ماهله. لهذا
السبب استمر ماهله في قيادة أعماله.

هل تعتقد أن هناك قادة أوركسترا فليزاون متعلقين بتقاليد
معينة أكثر من آخرين، خلقوا تقاليد جديدة بفضل وسائل الاعلام
والاتصال الحديثة

لا أعتقد أنه توجد تقاليد جديدة بل عصر جديد، وإن بقيت
المعايير هي ذاتها. هنالك المثير من القادة الذين لا يقدمون عملا إلا
بعد جهد وعمل لا يقدر، وذلك من أجل الحصول على نتيجة مميزة.
وبالتالي انا لا أعتقد أن قائد أوركسترا يمكن له أن يقدم عملا جديرا
بالاحترام عندما يصل الى بلد أو مدينة العرض ويكتفي بالتدريب
مع الاوركسترا يوما أو يومي مهما بلغت درجة احترافه لمهنته أو
عقريته.

إذا أنت لا تفضل التشرذم بالعمل

على المؤدي أن يدرك مسؤولية ما يقوم به وأن يقوم به بقدر
كبير من الحب والجدية، وكأنه كبير كهنة أحد المعابد القديمة.
ولكن للأسف، هؤلاء الكهنة هم في طريق الانقراض، ولهذا
أيضا لا زالت ذكرى بعض أكبر العازفين والقادة حاضرة حتى
الآن.

أعجبني تعبير "كبير الكهنة" إذ أن نجوم قيادة الأوركسترا حالياً يستخدمونها كألة إشهار ووسيلة من أجل إظهار وتضخيم ذواتهم. برأيك ما الذي يميز قائد الأوركسترا الحقيقي.

العمل الدؤب قبل كل شيء. ولكن التدريب والمثابرة والدراسة قد لا يكونان هما الشرط الوحيد. لقد كتب "شونبرغ" عن دقة العمل التي ميزت ماهر: قلة من القادة وبعد عشرة تدريبات مع الأوركسترا يجدون ما يقولونه عند التدريب الحادي عشر إلا ماهر. إن الشغف هو الذي ميز ماهر كقائد ومؤدي.

هل وجد أسلوب حركي ونظام إشارات خاصة بالفترة التي قاد بها ماهر الأوركسترا.

لا أستطيع الإجابة هنا، إذ يجي التوجه الى اختصاصيين. بالنسبة لماهر فإنه من المؤكد كان يستعمل نظام إشارات متزن جداً. كان أسلوبه الحركي موجه للأوركسترا، وليس للفت انتباه الجمهور، كما يحدث كثيراً حالياً. أمر آخر يجب علينا معرفته: عندما كان ماهر يقود الأوركسترا خلال عرض غنائي، كان يقف في منتصف المساحة المكرسة للفرقة، وليس أمامها، ومن الواضح ما يستدعي هذا التوضع بالنسبة للعازفين والمغنيين. وصفه أحد المراقبين مرة قائلاً إنه عندما كان يقود أوبرا تريستان لفاغنر كان يبدو وكأنه يلقي الكلمات مباشرة للمغني. من ناحية أخرى كان دائماً يقود معتمداً على المخطوط الموسيقي أمامه وليس عن ظهر قلب. في إحدى المرات رآه أحد الصحفيين غارقاً في قراءة المخطوط الموسيقي لأوبرا "فيدليو" لبيتهوفن قبيل العرض بخمس وأربعين دقيقة. أثار ذلك استغرابه إذ إن ماهر كان قد قاد هذا العمل عدة مئات من المرات، وأجابه هذا الأخير عن سؤال الصحفي حول الأمر قائلاً: الأسلوب الوحيد لدخول عالم عمل موسيقي هو التمعن والتدقيق والمراجعة للمخطوط الموسيقي مهما كانت معرفته المسبقة به.

ترجمة : د. نبيل الأسود

المصدر
الأوركسترا، الشعائر والآلهة
L'orchestre, Des rites et des dieux, L'Autrement,
Paris, 1992

السيرة الملحمية، الساغا، لأوركسترا برلين الفلهارمونية

ارتبطت أغلب التكوينات الاوركستراالية الألمانية خلال القرنين السابع عشر والثامن عشر وحتى منتصف القرن التاسع عشر بدور الأوبرا، وذلك قبل تأسيس الأوركسترا الفلهارمونية لبرلين عام 1882. ما ميز هذه الفرقة أنها لم ترتبط ومنذ بداياتها بأي بلاط امبراطوري أو ملكي أو أميراتي. هي ارتبطت بمدينة برلين والتحمت بها منذ البداية؛ أفادتها واستفادت من الهالة الثقافية والفنية الخاصة التي بدأت تتكون حول المدينة، عندما أخذت في نهاية القرن التاسع عشر تفرض نفسها كمدينة الموسيقى والمسرح والثقافة مقابل مدينة فيينا النمساوية. قدمت الفرقة منذ تأسيسها الآلاف من العروض الموسيقية التي تثبت مكانتها الرمزية كواحدة من أفضل الفرق السيمفونية، ليس فقط الأوروبية بل العالمية أيضا. إن إحدى خاصيات فيلهارمونية برلين هي في أنه لم يتناوب على قيادتها ومنذ تأسيسها إلا ستة قادة أوركسترا دائمين يقومون في نفس الوقت أيضا بدور المدراء الفنيين للأوركسترا (وهو ما يطلق عليهم بالألمانية لقب Chefsdirigent): Hans con

Bülow هانز فو بيلو (1830—1894) و Arthur Nikisch
أرتور نيكيتش (1855—1922) و Wilhelm Frutwägler
وولبيهم فورتفنغلر (1886 — 1954) و Herbert von
Karajan هربرت فون كارايان (1908—1989) و Claudio
Abbado كلاوديو أبّادو (1933—2014) وأخيراً Simon
Rattle سايمون راتل (ولد عام 1955) والذي سينتهي عقده عام
2018 ليترك مكانه للقائد الروسي كيريل بيترينكو Kirill
Petrenko (ولد عام 1972). لقد ساهم جميعهم بتربية ورعاية
وتطوير الأوركسترا وبقولية طابعها الصوتي المميز والخاص كل
حسب توجهه؛ ساهم الجميع أيضاً بقوة بتثبيت وتمتين ارتباطها
بمدينة برلين مما أدى إلى أن تتوحد صورة المدينة بفيلهارمونيها
وأن تربط الفرقة عميقاً بمدينتها.

ولدت الأوركسترا في الواقع نتيجة "تمرد" أو ردة فعل قام
بها الموسيقيون الذين كانوا يعملون لدى قائد الأوركسترا
Benjamin Bilse (1816—1902) الذي أسس فرقة موسيقية
قدّمت حفلات في كافة أنحاء أوروبا. كانت العروض تقدم بوتيرة
سريعة جداً ومنهكة للعازفين. وحدث أنه في العام 1882 وقبل
جولة كانت أوركسترا "بيلز" تنوي القيام بها في أوروبا، أن رفض
اثنان وخمسون موسيقياً توقيع العقد، محتجين من جهة على الإيقاع
السريع والمتعب للحفلات، وللأجر الزهيد الذي يتقاضونه من جهة
أخرى، فما كان من القائد إلا أن سرحهم من عملهم بكل بساطة.
عندها وكردة فعل عفوية وغريزية على ما قام به "بيلز" قرروا
أن يتساندوا وأن يؤسسوا جمعية ثبتت بعقد إداري هدفها تقديم
حفلات موسيقية مهمتها عزف أجمل وأروع ما كتب للموسيقا
السيمفونية، وذلك بأداء متميز قدر الإمكان. هذا البند حول القيمة

الفنية للأداء كان وراءه قائد الأوركسترا هانز فون بيللو وأعضاء الفرقة الموسيقية لبلاط مدينة مايننغن⁽¹⁾ Meiningen.

أشركت جمعية فيلهارمونية مدينة برلين (1884) كافة أعضائها في كل القرارات الإدارية والفنية ومن بينها اختيار المدير الفني وضم الأعضاء الجدد وهو ما اعتبر أسلوب ديمقراطي في إدارة الأوركسترا لم يكن معهودا من قبل. قدم أول حفل موسيقي "مستقل" في السابع عشر من تشرين الأول 1882 بقيادة Ludwig von Brenner (1833 — 1902) كما قادها فيما بعد كل من القادة Franz Wüllner (1832 — 1902) و Karl Klindworth (1830—1916) وهما من أشهر قادة الأوركسترا في تلك الفترة. ومع ذلك عانت الأوركسترا في بداياتها الكثير من الصعوبات المادية التي هددتها بقوة. لم تستطع الجمعية الموسيقية تجاوز تلك الصعوبات إلا عبر الدعم المالي من قبل بعض الرعاة الخواص وبالذات من قبل Joseph Jochum² مدير المدرسة العليا للموسيقى في برلين والذي قاد الأوركسترا في بعض الحفلات. ولكن المساندة والدعم الأساسي أتاها من مدير الإنتاج الفني (امبريزاريو) Hermann Wolf (1845—1901) والذي أسس عام 1880 وكالة فنية للحفلات الموسيقية اشتهرت فيما بعد باسم (Concert-Direction ; Hermann Wolf). تم اختيار اسم الفرقة من قبل هيرمان كما كان هو من اقترح نظام الاشتراكات لتمويل الأوركسترا. كان هو أيضا من وجد المكان المناسب للفرقة: ملعب تزلج مهجور أشرف على تهيئته كل من هيرمان وبعض المساندين. افتتح المبنى في الثلاثين من أيلول عام 1889 واتسع

¹ — أوركسترا صغيرة استلم هانز فون بيللو قيادتها. أخضع الأوركسترا حينها وخلال اثنا عشر أسبوعا متواصلة لتدريبات مكثفة بحيث أصبحت الأوركسترا قادرة على عزف كامل سيمفونيات بيتهوفن عن ظهر قلب. "من الأفضل أن يكون المخطوط الموسيقي داخل رأس الموسيقي من أن يكون رأسه داخل المخطوط" وهي المقولة الشهيرة لبيللو.

² — عزف كمان مبدع وقائد أوركسترا ومدرس وعضو ومن بعد مدير مساعد لأكاديمية الفنون في تلك المدينة. شارك بشكل كبير وفعال في النهضة الفنية لبرلين أواخر القرن التاسع عشر. هو أول من عزف أعمال باخ للكمان صولو وأهداه براهمز كونشرتو الكمان.

إلى ألفين وخمسمائة مقعد وليصبح المكان الرئيس للفرقة قبل أن يهدم عند قصف برلين في الثلاثين من كانون الثاني 1944.

البدايات

بفضل هيرمان يواكيم وافق قائد الأوركسترا الأشهر هانس فان بيلو Bülow على أن يتوكل منصب المدير chfdirector وقدم أول حفل يعتمد على نظام الاشتراكات في 21 تشرين الأول 1887 مقديما للجمهور أعمالا لهايدن وموزارت وبيتهوفن. ارتفع مستوى أداء الفرقة بفضل التطلب الشديد للقائد وهوسه بالدقة والتفاصيل وحيويته الشديدة. كان بيلو يعشق بيتهوفن وشوبرت ومندلسون وبراهمز وفاغنر. وسريعا ما عزفت أعمال تشايكوفسكي وغريغ Grieg ودفورجاك وبروخ وبراهمز كما قاد العديد منهم أعمالهم مع هذه الأوركسترا. وبالرغم من دعم هيرمان المالي والمعنوي إلا أن الأوركسترا لم تستطع أن تستمر دون مشاركتها في موسم الصيف الموسيقي لمدينة scheweningen الهولندية. لقد طبعت شخصية بيلو القوية كلاً من الأوركسترا والجمهور. لم يكن "بيلو" يتردد في التوجه إلى الجمهور مباشرة كما حدث خلال إحدى الحفلات التي عزفت فيها السيمفونية الثالثة لبيتهوفن. يومها أهدى "بيلو" وبشكل مباشر الحفل إلى المستشار بيسمارك الحاضر في الصالة، والذي تمت إقالته من قبل الإمبراطور غليوم الثاني مما أدى لحدوث لغط كبير ونقاش حاد بين مؤيد ومعارض. توقف عمل هذا القائد مع الأوركسترا عام 1892 بسبب مرضه وتوفي في القاهرة العام 1894 بعد أن وضع الأسس الثابتة للأوركسترا. لقد أراد هذا القائد من خلال عمله مع فرقة برلين أن يبني في ميدان السيمفوني ما يوازي ويعادل المسرح الفاغنري من حيث الضخامة والعالمية والشهرة مما جعله يدعى أول قائد أوركسترا ألماني ذو بعد عالمي.

بعد وفاة بيلوو تناوب على قيادة الأوركسترا العديد من القادة من بينهم ريتشارد شتراوس وذلك قبل أن يقع الاختيار عام 1895 على أرتور نيكيتش قائد الأوركسترا المجري الشديد الكاريزما والأناقة، والذي كان يعشقه الجمهور والمؤلفون على حد سواء. بدأت فترته اعتبارا من الرابع عشر من تشرين الأول 1895 واستمر حتى موته العام 1922. قضى نيكيتش وقته بين مدينة لايبزغ وأوركسترا مدينتها Gewandhaus وبين برلين وفرقتها الموسيقية. فتح نيكيتش أبواب الأوركسترا أمام بروكنر (لذي كان يعشقه بقدر ما كان بيلوو يكرهه) وأمام ماهلر وسيبيليوس وريغر Reger كما كانت البرامج التي يقدمها أكثر تنوعا من سابقه. في تلك الفترة أخذ ماهلر وسان سانس وبوزوني Busoni بقيادة أعمالهم مع الأوركسترا كما أخذت برلين وفرقتها تصبح إحدى المحطات الموسيقية المفضلة من قبل العازفين المنفردين الشهيرين.

كان نيكيتش من مريدي جولات الأوركسترا في أوروبا: قاد السيمفونية الخامسة لبيتهوفن في باريس عام 1897 لتصبح من حينها هذه السيمفونية رمزا للأوركسترا. في العام 1901 ورثت لويز فولف (زوجة هيرمان فولف) وكالة زوجها وتحولت الأوركسترا إلى شركة ذات رأسمال كما وافقت بلدية برلين على تمويلها اعتبارا من عام 1911. بعد عامين من هذا التاريخ سجل نيكيتش السيمفونية الخامسة وهو ما سيصبح تقليدا لكل من قاد وأدار الأوركسترا. لم يكن هذا التسجيل هو الأول إذ سبقه تسجيل مختارات من أوبرا فاغنر Parsifal وهو ما يعتبر أول تسجيل صوتي للأوركسترا. قاد الأوركسترا أيضا عدة قادة مروا أو زاروا برلين والذين عزفت معهم الأوركسترا، غالبا بدون تدريبات، برامج شعبية بقيت ذكراها تتردد في الحفلات التي لا تزال تقام حاليا في الحفلات السنوية في الهواء الطلق في مسرح Waaldbühne في برلين.

في نهاية عام 1910 وبعد تحول الحكم في ألمانيا إلى النظام الجمهوري بدأت الأوركسترا تقاد من قبل قادة حدائيين مثل Otto Hermann Scherchen (1918) و Fritz Buch Erich و Carl Schuricht (1921) و Hans Knappertsbusch (1924) و Kleiber (1927) وقد كان البعض منهم على رأس مؤسسات موسيقية أخرى في برلين.

انتخبت الأوركسترا ولهم فورتفنغر كقائد ومدير للأوركسترا وهو الذي بدأ بقيادتها اعتباراً من العام 1917. في أول حفل له بنظام الاكتتاب في 9 تشرين الأول 1922 عزف بروكنر و سيزار فرانك Franck وفاغنر. كان أسلوبه مزيجاً من أسلوب "بيلوو" و "نيكيتش" وبحسب الباحثة الموسيقية السويدية Gisela Tamsen فلقد كان الأول ذا أسلوب تحليلي يعطي أهمية أولوية للإيقاع بينما كان "نيكيتش" شاعراً اعتمد أسلوبه على نوعية وجمال الصوت أما فورتفنغر فلقد أضاف من جهته روحية مميزة وحساً تراجيدياً قوياً. خلال الفترات الثلاث التي أدار فيها الأوركسترا مرت ألمانيا بسلسلة من الأحداث التاريخية المهمة: التضخم المالي (1922—1923) الأزمة المالية وانهيار جمهورية فايمر ثم صعود هتلر إلى الحكم (1933) والحرب العالمية الثانية وتقسيم ألمانيا. مرت سنوات صعبة على فورتفنغر بعد نهاية الحرب والتي بدأت بمحاكمته بعد اتهامه بالتعاون مع النازيين والتي انتهت عام 1946 بتبرئته من هذه التهمة.

اعتبرت السنوات العشر من القرن الماضي السنوات الذهبية للأوركسترا: خلال تلك السنوات كرس الأوركسترا نفسها لعزف الريبيرتوار السيمفوني بشكل شبه حصري وذلك عبر جولات في أوروبا ومهرجانات وحفلات خيرية. خلال فترة إدارته للفيلهارمونية قدم فورتفنغر لجمهوره الفرصة ليتعرف على الأعمال الحديثة والمعاصرة وإن يبقى أن الحفل الذي قدم فيه لأول مرة عمل شونبرغ "تنويعات مجلد 31" (1928) كان المحاولة

الأولى والوحيدة للقائد لعزف عمل ينتمي إلى مدرسة فيينا، بينما اعتبر تقديم عمل هيندميث "ماتيس الرسام" (1934) حدثاً تاريخياً.

لقد غير صعود النازية، الوجه الثقافي لمدينة برلين، بعد أن كانت قبلة أنظار العديد من الموسيقيين من العالم كله خلال السنوات الماضية، في العام 1935 أغلق وزير الدعاية "غوبلز" الوكالة الفنية لـ لوف، ثم عين مشرف لمراقبة وتدبير أمور الفيلهارمونية. بينما أخذت الجمعية النازية "القوة عبر الفرحة" بتنظيم سلسلة من الحفلات الموسيقية مع الفيلهارمونية. تابع تلك الحفلات كل مسؤولي النظام والذين كانوا يتبؤون المقاعد الأولى بينما أخذ يقودها بعض القادة الذين سيلعبون دوراً هاماً في أحضانها مثل Hans Eugen Jochum (1932) و Karl Böhm و Joseph Rosbaud (1935) و هيربرت فون كارايان (1938) و Kleiberth (1940). في تلك الفترة ونظراً لسياسة التطهير العرقي ضد اليهود اختفى من أفيش الحفلات بعض المؤلفين، أولهم كان مندلسون، كما فضّل المنفى بعض القادة مثل "والتر" و "كليمبرر" و "كليبر" و "بوش". استمرت مناقشات النازيين لفورتنغلر حتى العام 1945؛ لقد رفض أن يقود الأوركسترا في بلدان تم احتلالها من قبل ألمانيا النازية، والتي كانت الفرقة تزورها بشكل مستمر لتقدم حفلات يقودها قادة مختلفون. في تلك الفترة كانت السياسة والفنون تتشابكان وترتبطان بوشائج معقدة وصعبة، فعلى سبيل المثال نقل القطار الذي ركبه أعضاء الفرقة لتقديم حفل في يوغوسلافيا أسلحة وذخائر للجيش النازي هناك.

أصبحت برلين مساء الثامن من أيار 1945 حقلاً من الخراب وتهدم مبنى الفيلهارمونية، ووجد الموسيقيون أنفسهم يبحثون عن العمل. ومع ذلك وفي نهاية الشهر قدم leo Bochaard (1899—1945) أول حفل للفيلهارمونية قدم فيه أعمالاً لمندلسون وتشايكوفسكي وموزارت، وقاد الحفلات الاحدى وعشرين التالية قبل أن يقتل برصاصة من قبل إحدى

الدوريات الأمريكية في الثالث والعشرين من شهر آب. عين مكانه و بعد حوالي الأسبوع قائد الأوركسترا الروماني Sergiu Celibidache.

عاشت الأوركسترا فترة إعادة إعمار ألمانيا بصعوبة؛ كانت تعزف من أجل العيش، ومن أجل مساعدة الآخرين على العيش؛ كان التنقل مستمراً من صالة إلى أخرى قبل الاستقرار في الصالة التي رمت في المدرسة العليا للموسيقا في برلين. ولكن ما ميّز تلك الفترة هو قائد الأوركسترا. كان سيليبادش قد درس في برلين منذ منتصف ثلاثينيات القرن ولم يكن قد قاد فعلاً أوركسترا قبل أول حفل له مع الفرقة في التاسع والعشرين من آب 1945 قدم خلالها أعمالاً لروسييني ودفورجاك وفيبير. كانت بداية حقبة مميزة الفيلهارمونية مع هذا القائد الموهوس بالموسيقا، وذي الطباع الصعبة. كان "يبني" برامج الحفلات بدقة وتطلب مقدا أعمال للفرنسيين Rousset و Poulenc والانكليزيين Britten و Holst و الأمريكيين Copland و Barber والروسيين Glière و Chostakovitch. اعتبرت تلك الحفلات مساهمة من الفيلهارمونية موجهة لتحية القوات الأربعة التي احتلت برلين في تلك الفترة (أمريكا وأنكلترا وفرنسا والاتحاد السوفياتي) والذين طلبوا أن تقام حفلات منظمة خصيصاً لقواتها.

إبعاد سيليبيداش

لم يبتعد القائد الروماني عن الأضواء بالرغم من عودة فورتغلنر الى إدارة الأوركسترا 1952 إذ أن هذا الأخير كان يوزع وقته بين فرقة برلين وتلك التابعة لفيينا. كان الألماني شديد الحساسية، بينما كان الروماني يؤلهه، وبالتالي كان من الطبيعي أن يرث مكانته في الفيلهارمونية وهو ما لم يحدث. كان آخر حفل قدمه مع الفيلهارموني في شهر تشرين الثاني وهو الشهر الذي

توفي فيه فورتفنغلر ولم يعود لقيادة تلك الفرقة إلا عام 1992 (قاد السيمفونية السابعة لبروكنر).

لقد اختارت الأوركسترا في الواقع بعد موت القائد الأسطوري قائداً آخر سيصبح هو أيضاً أسطورة. لقد تم الاختيار وبالإجماع على قائد الأوركسترا النمساوي كارايان. قاد هذا الأخير الفيلهارمونية سابقاً في سبع حفلات فقط ولمع نجمه منذ أن بدأ قيادة الأوركسترا في العام 1938. لم يرتاح فورتفنغلر عندما قاد كاراجان الفيلهارمونية ورأى فيه النسخة الألمانية من الإيطالي أرتورو توسكانيني، الذي كان أسلوبه يتناقض بل يחדش التوجه الروحاني للمقاربة الموسيقية للألماني، ولكنه رضخ في نهاية الأمر بعد أن رأى فيه المستقبل الذي بدأ يبرز. خلال تلك الفترة أخذ الاثنان في التلاعب مع الخطر ومع ضرورات ومتطلبات التعامل مع النظام النازي، وانتهى بهم الأمر إلى أن يبعدا عدة أشهر قبل نهاية النزاع العالمي.

المكان الذي صار عليه كارايان، كان صعب المنال بوجود سيليبادش، وعودة فورتفنغلر وطلوع نجم المجري Friscay (1914 — 1963) ولكن الفيلهارمونية وبكبريائها ووضوح رؤيتها المميز أدركت أن عليها أن تتخبط ضمن التطور السريع الذي بدأ بعد نهاية الحرب، وأن عليها أن تتبنى موقفاً جديداً ومختلفاً. هذا التطور السريع كانت أحد معالمه هو التسجيل الصوتي، عن طريق الاسطوانات التي أخذت تفرض نفسها ضمن المشهد الموسيقي العالمي. أدرك كارايان منذ البداية أهمية وسيلة التواصل هذه، بينما أعلن سيليبادش رفضه واستنكاره لها. اتخذت الفيلهارمونية قرارها وها هو كارايان يقود أول حفل له معها في الثالث والعشرين من أيلول 1954 بعد ثلاث أيام من آخر حفل قدمه فورتفنغلر مقدماً أعمالاً لموزارت وبارتوك وبراهمز. قاد الفرقة في جولتها في الولايات المتحدة (من شباط إلى تموز 1955) والتي كان من المقرر أن يقودها

سلفه محافظا على البرنامج الذي وضع مسبقا من قبل فورتفنغلر. وافق أيضا على إدارة الفرقة على شرط أن يكون ذلك لمدى الحياة. انتظر مجلس مدينة برلين عاماً كاملاً قبل أن يجيب على طلب كارايان مما لم يعجبه أبداً. مع كارايان ستعيش الفرقة المرحلة الأهم والأكثر تميزاً في تاريخها. حتى تلك اللحظة كان تطورها لا يختلف عن تطور أي من الفرق السيمفونية الكبيرة الألمانية التي عانت على شاكلتها أثناء الحرب ومر عليها العديد من القادة. ما سيميزها فيما بعد هو قائدها الدائم والذي وصفه الكاتب الألماني Rupert Schöttle بأنه "العظيم القوة Der Allmächtige". وصفه أيضاً قائد الأوركسترا Christoph von Dohnanyi بأنه ظاهرة نادرة ومميزة وأنه لا ينتمي إلى التقاليد الألمانية. في الواقع ما ميز كارايان هو أنه الوحيد الذي سجل أعمالاً موسيقية أكثر من تلك التي قادها خلال الحفلات مع الأوركسترا.

كانت الأعمال التي عزفها مع الفرقة والتي ثبتت شهرتها هي نفسها تلك التي عزفتها الأوركسترا مع فورتفنغلر: باخ وموزارت وهايدن وبيتهوفن وبراهمز وبروكنر وتشايكوفسكي وريتشارد شتراوس. أضاف في بعض الأحيان البعض من الموسيقيين الحديثين مثل ديبوسي ورافيل وبارتوك وسترافنسكي وبروكوفيف وهيندميث وهونيغر Honegger وشوستاكوفيتش. وفي أحيان قليلة أيضاً برمج للأوركسترا أعمالاً معاصرة لبلاشر Blacher وبيندرسكي Penderecki وليغيتي Ligeti ونونو Nono. لم يقدم كارايان المدرسة الثانية لفيينا إلا متأخراً كما عانى ماهر نفس المصير أيضاً. لم يبرمج السيمفونية التاسعة لماهler إلا بعد النجاح الذي صادفته عندما عزفتها الهارمونية مع القائد الأمريكي ليونارد برنشتاين Leonard Bernstein عام 1979 (وهو الحفل الوحيد الذي قاده برنشتاين أثناء حكم القائد النمساوي).

هربرت فون برلين Herbert von Berlin

لقد ساهمت التسجيلات الصوتية ومن بعد المرئية في تثبيت وتضخيم وإشهار ما كان القائد يقوم به من مهام مع الأوركسترا. كارايان من جهته استغل ما تقدمه هذه الوسائل لتقديم وتثبيت الصورة النموذجية لقائد الأوركسترا كما تثبتت في المخيلة الشعبية. لم يحدث من قبل في الواقع مثل هذا الذوبان والانصهار بين قائد أوركسترا وفرقته؛ لم يحدث من قبل أن استفادت أوركسترا من قائدها بالرغم من مراقبته وتوجيهه إدارياً. لم يحدث أيضاً في تاريخ الفرق الموسيقية هذا التوافق من أجل إبداع صوت موسيقي مثيل لصوت الفيلهارمونية؛ صوت مليئ ومتكامل؛ طابع صوتي يتميز بدقته وحسبته دون أن يفقد العمق والرخامة التي تميز صوت الآلات العميقة من التشيللو والكونتراباص. ولكن الأهم كان التحول في توجه الأوركسترا وذلك طوعاً لرغبة قائدها في تحويلها إلى أوركسترا ترافق الأعمال الغنائية؛ تم ذلك عند تأسيس مهرجان عيد الفصح في مدينة سالزبورغ ذلك في العام 1967 ليتبعه في عام 1973 حفلات عيد العنصرة. ولكن الأهم أن تلك الحفلات والعروض حفظت كلها وسجلت عبر التسجيلات الصوتية والمرئية كما تداولت عالمياً مما أضاف إلى شهرة الفيلهارمونية وقائدها.

ولكن تطور صوت الأوركسترا لا يمكن فصله عن المكان الذي "صنع" وطور فيه: بناء الفيلهارمونية الجديد والذي بني على الحافة الجنوبية لحديقة Tiergarten. منذ أن استلم منصبه كمدير الأوركسترا حاول كارايان جاهداً أن يخرج الفيلهارمونية من ظل فورتغنلر ليحور ويعدل ويعيد صياغة "صوتها" كما أراد وتبعاً لرغبته. كان القائد الجديد يعلم جيداً ما يعنيه التنقل من صالة إلى أخرى وبالتالي أمن له افتتاح القاعة الجديدة Neue Philhamonie في الثالث والعشرين من تشرين الثاني 1963 الحصول على الآلة التي كان يحلم بها من أجل تحقيق أغلى وأهم طموحاته وذلك خلال خمس وعشرين عاماً. يكفي أن نقارن واجهة

المبنى وقاعتها الداخلية بالصالة لندرك مدى المسافة الفنية والزمنية بين الماضي والمقبل. قرر تشييد المبنى الجديد في العام 1956 وأوكل ذلك من قبل مجلس شيوخ المدينة بعد مسابقة أجريت لهذا الهدف الى المهندسين المعماريين Hans Sharoun و Werner Weber. وضعت الحجرة الأولى عام 1960 تماماً قبل عام من الشرخ الذي حدث للمدينة عند بناء جدار برلين الشهير الذي كان يمر بالقرب من المبنى (كانت مقصورة كارايان تطل على الجدار). اتسعت الصالة الى ألفين ومائتا وثمانية عشرة مقعداً بينما تموضعت الأوركسترا "تماماً في وسط الفراغ الداخلي للمبنى" حسب تعبير أحد المهندسين. استقبلت الأوركسترا اعتباراً من عام 1963 عدة قادة من الألمان ومن خارج ألمانيا وهو ما سيصبح تقليداً لديها. لقد كانوا هم غالباً من قدموا الأعمال الحديثة والجريئة والمغايرة ويكفي الاطلاع على القائمة الطويلة لتلك الأعمال التي عزفتها الفيلهارمونية.

علينا أن لا ننسى أيضاً رحلة القائد مع فرقته الى اليابان عام 1957 وبعد عدة سنوات الى الصين عام 1979 كما قاد الحفلين المكرسين للاحتفال بمئوية تأسيس الأوركسترا عام 1982. في نفس العام حدث خلاف عميق وحاد بين الأوركسترا وقائدها؛ رفضت الأوركسترا أن تضم في صفوفها امرأة، عازفة الكلارينيت سابين ماير Sabine Meye. عندها اتخذ كارايان قراراً فردياً وقرر الغاء كل رحلات الأوركسترا وكل التسجيلات المقررة. ردة فعل الأوركسترا كانت قوية، ولكن القائد استطاع استيعابها بسرعة وسهولة. في العام 1987 افتتح كارايان الصالة الجديدة الملحقة بمبنى الفيلهارمونية وهي صالة موسيقى الحجرة Kammermusiksaal وقدمت يومها الفصول الأربعة ليفالدي مع عازفة الكمان آن صوفي موتر Anne Sofie Mutter. الحفل الأخير مع الأوركسترا قاده كارايان في سالزبورغ عام 1989 قبل أن يتوفى في تموز

من العام نفسه. لم يعايش كارايان إذاً هذا التسارع في الأحداث والذي غير تاريخ العالم وألمانيا وحتى أوروبا: انهيار جدار برلين وتفكيك الاتحاد السوفياتي وتوحيد ألمانيا.

انتخب كلاوديو أبادو كقائد ومدير للأوركسترا وهو الذي قاد الأوركسترا كزائر اعتباراً من العام 1966. لقد كان الشخص المناسب لتأمين انتقال ضروري من عهد كارايان إلى عهد جديد بسبب ثقافته الإيطالية والألمانية والنمساوية. كان ماهر ضمن أول حفل له كقائد للفيلهارمونية عام 1990. أمر آخر سيغير وجه الأوركسترا: العديد من العازفين كانوا قد بلغوا السن القانوني للتقاعد وهم بالذات من عاشوا وعزفوا مع فورتنغلر وكارايان وسيبدلون بعازفين شباب ومن جنسيات مختلفة. أمر آخر: لقد كان أبادو من هؤلاء الذين يؤمنون بأن كل شيء يجب أن يقال ويناقش بوضوح وصراحة خلال الجلسات الجماعية، وهو ما خلق نوعاً من الاضطراب في البداية في صفوف العازفين الذين لم يعتادوا ذلك.

مع أبادو تغير صوت الأوركسترا وأصبح أكثر إضاءة وخفة. كان يقود ماهر وبروكنر بنفس الحرفية والإتقان والمعرفة كما كان يمزج في برامجه بين الكلاسيكي والمعاصر ولا يتورع عن برمجة بوليز Boulez وستوكهاوزن Stockhausen ولويجي نونو Nono و ليغيتي Ligeti و كورتاغ Kurtag. من ناحية أخرى كان شديد الاهتمام بأساليب الأداء الجديدة للموسيقى الكلاسيكية ولموسيقى الباروك وهو الذي دعا نيكولاوس هارنونكورت Nikolaus Harnoncourt إلى قيادة الفيلهارمونية عام 1991 (حفل لموسيقا موزارت). كان أبادو رجلاً ذا ثقافة واسعة وكان يفضل وضع برامج يتقاطع فيها الأدبي مع الموسيقي مثل بوشنر — بيرغ Büchner-Berg أو حول فاوست وبروميثيوس وهولداين

Hölderlin أو يتقاطع فيها عصران باخ – هندميث (قدم عمل "كنشيرتات باخ براندنبورغ مع مقطوعة kammermusiken لهيندميث في قاعة موسيقى الحجرة في مبنى الفيلهارمونية مما يشير الى مقاربته المجددة). مرونته الأسلوبية والفنية تبدو واضحة عبر قيادته لأعمال أوبرالية في حفل وليس على خشبة المسرح وبصيغة مشهدية (وإن كان هنالك توضيب شبه مسرحي ومشهدي). قدم أبادو لروسييني أوبرا "الرحلة الى ريمس" وقدم تريستان وإيزولده وأليكترا وسيمون بوكانيغرا وفويتسك وبوريس غودونوف. البعض من تلك العروض قدم بصيغته المشهدية خلال مهرجان سالزبورغ والذي استمر بعد وفاة كارايان.

في العام 1998 أعلن ابادو أنه لا يرغب بتجديد عقده مع الفيلهارمونية مما اعتبر ثورة حينها وصدمة الكثيرين خاصة إذا نظرنا الى تاريخ من سبقه من مدراء الفيلهارمونية. قد يكون هذا بسبب تواضعه الأسطوري ولكن في جميع الأحوال انتهى انتدابه عام 2002. خلال تلك الفترة تجاوز مرضاً عضالاً والذي سيقضي عليه للأسف بعد عدة سنوات.

ستجد عندها الفيلهارمونية نفسها في وسط تقاطع طرق حاسم بالنسبة لها وكعادتها ستحسن الاختيار موظفة بديتها المعروفة وانفتاح افقها: اختارت الفرقة عام 1999 قائد الاوركسترا البريطاني سايمون راتل Simon Rattel (قاد الفيلهارمونية أول مرة عام 1987). لم يكن هذا الخيار ممكناً لولا حقبة أبادو التي فتحت فيها نوافذ الفرقة لهواء القرن الجديد. كان تكوين راتل وأصوله وطموحاته تضعه خارج السرب التقليدي لمن سبقوه. أدركت الفيلهارمونية أنها باختيارها له ليديرها قد فتحت أبوابها مشرعة لاستقبال القرن الواحد والعشرين وهو ما كان يتوافق والتغييرات العميقة التي كانت تعيشها مدينة برلين أيضاً. استطاع هذا القائد بعد نقاشات حادة مع مجلس المدينة أن يحافظ على استقلالها وأن يحسن

من وضعية العازفين بعد أن حصل على أن يشركهم في البنك الألماني..

الحفل الأول الذي قاده البريطاني في السابع من ايلول 2002 ضم أعمالاً لماهتر وللاينكليزي توماس آدس Thomas Adès مما اثبت للجميع أن الفيلهارمونية قد دخلت القرن الجديد حقاً. أصبح من الصعب منذ ذلك الحين أن تجد برنامجاً للأوركسترا لا يتضمن أعمالاً من القرن العشرين والواحد والعشرين. في نفس الوقت كان راتل يحب الريبيرتوار الفرنسي وهايدن كما كان مهتما بالأداء مع الآلات القديمة وبموسيقى الجاز. حافظ راتل أيضاً على تقليد تقديم الأعمال الغنائية المسرحية دون عرض مشهدي تماماً كما كان يفعل أبادو سابقاً: قدم فيديليو لبتهوفن وبيلياس وميليزاند لديبوسي ثم عاد إلى تقديم ثلاثية الخاتم لفاغنر تماماً كما فعل كارايان في مهرجان سالزبورغ ومهرجان إكس أون بروفانس. من ناحية أخرى قدم راتل سلسلة من الحفلات الموجهة إلى تدريب وتعليم الأجيال الشابة وهو في هذا ينفذ ما قاله وآمن به: «الموسيقا ليست ترفاً أبداً بل هي حاجة وضرورة أساسية. عليها أن تصبح عنصراً أساسياً وحيوياً في حياة كل شخص». أصبحت حينها أبواب الفيلهارمونية مشرعة لجميع الأجيال من صغيرها إلى كبيرها مما أثار حفيظة البعض الذي رأى أن الفرقة قد بدأت بفقدان صوتها الأسطوري الذي اشتهرت به. ولكن في جميع الأحوال ومهما كان الشخص الذي سيحتل مكان راتل فإنه لن يستطيع التغاضي عن هذا النقاش الحيوي بين الجديد والقديم.

ترجمة : غيث حمادة

هل يمكن تعلم قيادة الأوركسترا

بيير كولومبو⁽¹⁾ Pierre Colombo

هل يمكننا دراسة قيادة الاوركسترا ؟ هو سؤال غريب ويثير الكثير من اللغط ما أن يطرح أو يحاول الإجابة عليه. هو سؤال وكأنه يعتبر مسبقاً أن قيادة الأوركسترا أمر غريب لا علاقة له بباقي المناهج الموسيقية التعليمية.

وما يزيد من التباس هذا السؤال هو أن تعليم قيادة الأوركسترا يُدرس في أغلب وأكبر المدارس الموسيقية كما أن دورات خاصة لتعليم هذا الأمر يعلن عنها بكثير من الضجة الإعلامية وتستخدم كل أدوات الإشهار والاستعراض خاصة عندما يقوم بها قادة أوركسترا مشهود لهم كسيرجيو سيليبادس⁽²⁾ Sergiu

Celibidache أو سيريل كوندارشين⁽³⁾ Cyril Kondarchine أو آخرين. أليست هي نوع من عملية نصب واحتيال تذهب ضحيتها مجموعة من مبتدئي قيادة الاوركسترا من أجل إضافة الشهادة المعطاة في النهاية الى السيرة الذاتية لكل منهم. هو إذا ذاتي التعلم أي أنه علم نفسه بنفسه دون الحاجة الى آخر.

لم يكن في الواقع لكثير من قادة الأوركسترا، مثل أرتورو توسكانيني⁽⁴⁾ Arturo Toscanini كي نكتفي بذكر أهمهم وأشهرهم في هذا الميدان، أساتذة أو مدرسين لقيادة الأوركسترا: الدروس الوحيدة التي تلقاها توسكانيني كانت في مراقبته من مكانه

¹ — بيير كولومبو، 1914 — 2000 قائد اوركسترا سويسري . قاد في العديد من البلدان الأوروبية والأمريكية وأسس العديد من الأوركسترات والجوقات. عين كرئيس للمجلس الدولي للمؤلفين الموسيقيين وهو فرع من المجلس الدولي للموسيقى.

² — قائد أوركسترا روماني ولد في رومانيا 1912 وتوفي في فرنسا 1996 .

³ — قائد أوركسترا روسي ولد في روسيا 1914 وتوفي في أمستردام - هولندا عام 1981.

⁴ — قائد أوركسترا إيطالي ولد عام 1867 في مدينة بارما الإيطالية وتوفي في نيويورك

عام 1957.

كعازف على آلة التشيللو ما يجب القيام به أو ما يجب تجنبه عند قيادة الأوركسترا. من جهته فلقد ردد كثيرا هيرمان شيرشين (1) Hermann Scherchen، وهو من أفضل مدرسي ومدربي قيادة الأوركسترا، أنه يستطع أن "يصنع" قائد أوركسترا من أي شخص ذي بنية سووية حتى وإن لم يكن يتمتع بأية كفاءة موسيقية معينة؛ كان يحتاج إلى بضعة سنوات من التدريب المركز والمكثف أي من خمس إلى عشر سنوات.

لقد درس "شيرشين" العديد من التلامذة البعض منهم أصبح معروفاً جداً ولكنني لا أستطيع أن أجزم أن البعض منهم لم يمتلكوا من قبل مواهب وكفاءات موسيقية قبل التلمذ على يديه.

قبل أن أدرس على يديه كنت قد قدت بعض الحفلات وعزفت على آلة الفلوت الكبير والصغير. أعتقد أنني كنت أعزف جيداً مما سمح لي بأن أكون عضواً في أوركسترا سيمفونية كبيرة. هل علم "شيرشين" قيادة الأوركسترا لفتى شاب أخرق لكن أحلاماً وآمالاً كبيرة كانت تملؤه وهو ما كنت عليه. أعتقد ذلك بكل صدق وإخلاص. قدرته الهائلة على الإقناع ومعرفته الموسيقية الواسعة وشخصيته الطاغية التي لا تقاوم أعطيناني الكثير عن طريق الرعب أحياناً ولكن عن طريق الإقناع غالباً.

كانت لديه طريقة خاصة جداً في التدريس. لم تكن هنالك أوركسترا خاصة لتتدرب على قيادتها بشكل عملي ومباشر وبالتالي كان علينا أن نقوده هو الواحد تلو الآخر. كان يغني ما نقوم به من إشارات؛ كان هو نفسه الأوركسترا بأكملها وكان ينتقل من آلة إلى أخرى مغنياً بصوت من طبقة الباريتون والتي لم تكن جميلة جداً وإن كانت الطبقة التي يغنيها واضحة ومضبوطة تماماً. كان الأمر برمته ساحراً. مقاطعاته لنا كانت عنيفة في حال كانت

¹ - قائد أوركسترا ألماني ولد في برلين 1891 وتوفي في فلورنسا - إيطاليا عام 1966.

إشارتنا لا توافق ما كان ينتظره أو عندما نغير دون إدراك أو انتباه السرعة أو لأي سبب آخر.

كان هذا الشخص الماكر يعلم تماما ما الذي كان يدور في رؤوسنا. أذكر أنني في إحدى المرات كنت أقود هذا الرجل/الأوركسترا وهو يغني السيمفونية مقام صول الصغير كوخل 550 لموزارت عندما توقف فجأة وهو يصرخ: " أنت لا تستمع إلى ما تعزفه آلات الفيولا الآن، هل تعلم ما الذي تعزفه هنا؟" تلعثت حينها وأخذت أتمتم بغير وضوح ثم هرعت إلى دراسة معمقة لمخطوط السيمفونية قبل أن أعاود قيادتها في اليوم التالي. كان "شيرشين" يعتقد أن التحضير المعمق هو أساس دراسة مهنة قيادة الأوركسترا وأن القيادة الفعلية للأوركسترا لن تكون صعبة أبدا بعدها. أهو حلم أم يوتوبيا ؟

لقد تابعت دراستي مع عدة مدرسين آخرين وحصلت على شهادة قائد أوركسترا من المعهد الموسيقي لمدينة "بازل Basle" بعد أن تدربت على ذلك عن طريق قيادة فعلية ومباشرة لأوركسترا كبيرة أو لأعمال كتبت لتشكيلات أصغر من ذلك. خلال فترة تدريبي هذه كنت محاطا بأساتذة ومعلمين قدموا لي النصائح التقنية والموسيقية لتطبيقها بشكل حي ومباشر. إنها الطريقة التقليدية و"الأرثوذكسية" لتعليم قيادة الأوركسترا ولكن هذا لا يمنع أنني لم أنسَ دروس "شيرشين" أبدا.

يوجد في الواقع في كافة النشاطات الفنية أشخاص موهوبون بشكل كبير بحيث أنهم إذا وضعوا ضمن ظروف مناسبة يصبحون كائنات يمر عبرهم روح عبقرية الخلق أو ما يمكن أن ندعوه بعبقرية الأداء، اي إعادة الخلق بكل ما لهذه العملية من روعة وإبداع. العديد من قادة الأوركسترا ليسوا أبداً من هؤلاء الأشخاص المميزين.

ولكن أين وكيف تعلم هؤلاء قيادة الأوركسترا. ولكن ضمن العديد من قادة الاوركسترا المبدعين في المنتصف الأول من القرن العشرين، ونذكر منهم (1) Félix Weingartner و (2) Bruno Erich Kleiber و (3) Wilhelm Furtwängler و (4) Walter Hans و (5) Carl Schuricht و (6) Knappertsbuch وآخرون كم منهم درس قيادة الأوركسترا على أساتذة أخصائيين كما يتم الآن. ربما لا أحد. جميعهم تابعوا مسيرة مهنة متشابهة: بدؤوا العمل في دور الأوبرا الألمانية كمديري الغناء أو كمساعدين لقادة الأوركسترا وأصبحوا سريعا قادة أوركسترا مهمين لأكبر الأوركسترات أو كما يسمى General musikdirector.

الحظ والصدفة كانا وراء تحول السويسري (7) Ernest Ansermet إلى أكبر قائد من الأوركسترا في القرن العشرين. حدث ذلك عن اللقاء مصادفة بالمؤلف الروسي إيغور سترافنسكي الذي كان يتلوى مملا عند إقامته في مدينة Montreux الصغيرة على ضفة بحيرة Léman السويسرية بسبب فترة نقاهة زوجته. كان أحيانا يتناول الشاي بعد الظهر في كازينو مستمعا إلى الأوركسترا المتواضعة لذلك المكان. هنالك لاحظ موهبة قائد تلك الفرقة والذي كان مدرس رياضيات مولعا بشكل جنوني بالموسيقا وهو أنرست أنسرميت. حدث ذلك قبل الحرب العالمية الأولى

1- قائد أوركسترا ومؤلف كوراتي ولد عام 1863 وتوفي في سويسرا عام 1942.

2- قائد أوركسترا ومؤلف موسيقي ألماني ولد وتوفي في ألمانيا (186 - 1954).

3- قائد أوركسترا نمساوي ولد في فيينا عام 1890 وتوفي في سويسرا عام 1956.

4- قائد أوركسترا ومؤلف وعازف بيانو ألماني ولد في برلين عام 1876 وتوفي في الولايات المتحدة عام 1962.

5- قائد أوركسترا ألماني ولد في مدينة غدانتسك عام 1880 وتوفي في سويسرا عام 1967.

6- قائد أوركسترا ألماني ولد وتوفي في ألمانيا (1888 - 1965).

7- قائد أوركسترا سويسري (1883 - 1969).

بقليل. كانت أعمال سترافنسكي قد ألفت منذ عدة سنوات كباليه "عصفور النار" و"بتروشكا" و"طقوس الربيع" التي أثارت مباحثات موسيقية كبيرة. من المثير للاهتمام معرفة أن أول أوركسترا قادها سترافنسكي كانت هي تلك الأوركسترا المتواضعة وذلك بعد دعوته إلى ذلك من قبل أنسميرت. ولدت حينها صداقة قوية بينهما والتي أعطتنا بعض الروائع الموسيقية كباليه "حكاية الجندي" ولكنها أيضا دفعت بالأخير إلى التعرف على الفرقة الروسية للباليه والتي كان يقودها Diaghilev. من بعدها وبسبب موهبته الكبيرة وذكائه المتميز أصبح أنسميرت من بين أفضل قادة الأوركسترا الموسيقية في العالم.

على عكس ذلك تعلم العديد من كبار قادة الأوركسترا الحاليين هذا الفن بشكل أكاديمي سواء في المعاهد الكبرى أو من خلال دورات تدريبية خاصة. هذه هي حال الإيطالي Claudio Abbado (1933—2014) والهندي Zubin Metha (1936) والياباني Seiji Ozawa (1935) والسويسري Charles Dutoit (1936) وآخرون. لقد تغير العالم ولم يعد بإمكاننا حالياً اعتبار أن قيادة الأوركسترا لا تدرس ولا تكتسب عن طريق العلم.

جيلنا يمتلك في الواقع الكثير من الثقة بهذا الجيل من قادة الأوركسترا الذين يعيشون شروط حياة ومعيشة مختلفة عما سبقهم. من المؤكد أنهم أصبحوا ذوي تقنية وأكثر احترافية ودقة كما أنهم أصبحوا أكثر تنظيماً ولكنهم استطاعوا أن يحافظوا على وجود واستمرارية الموسيقى السيمفونية. إن العصر الحالي يفرض عليهم ويسمح لهم بنفس الوقت أن يعيشوا حياة مهنية لا علاقة لها بمن سبقهم. علينا أن لا ننسى أنه في بداية القرن العشرين كان الانتقال من أوروبا إلى أمريكا الجنوبية يتطلب عدة أسابيع من السفر مما كان يسمح لفناني تلك الفترة بالتأمل والدراسة المعمقة لأعمالهم والتحضير لها في داخلهم. حالياً لم يعد ذلك ممكناً بحيث أصبحنا نرى الآن قائد أوركسترا واحد هو بمفرده المسؤول عن البرمجة

والنشاط الموسيقي لعدة أوركسترات تفصل بينهم أحيانا قارات عدة. عندما بدأت الأمور تسير نحو هذا "التشتت" اعتقد الكثيرون أنه من المحتم أن الموسيقى هي التي ستدفع الثمن. لحسن الحظ لم يحدث هذا حتى الآن.

صديقي القائد الألماني المتميز ولفغانغ سافاليتش Wolfgang Sawallich (1923—2013) هو نموذج ناجح لقائد الأوركسترا الجديد هذه. خلال عدة سنوات تابعت حياته المهنية عندما كان المدير الموسيقي لأوركسترا سويسرا الروماندية⁽¹⁾. أقل ما يمكنه القول عنها بإيقاعها وسرعتها أنها كانت مستحيلة التنفيذ قبل ثلاثة عقود من قبل. كان حينها المدير العام لأوبرا ميونيخ وكان عليه أن يقدم كل عام عدداً كبيراً من العروض الأوبرالية والعديد من العروض الموسيقية السيمفونية؛ كان أيضاً القائد المدعو الدائم لفرقة راديو اليابان (NHK). كان يدعى كل عام أيضاً لقيادة الأعمال الموسيقية والغنائية في العديد من المدن الأخرى من أهمها مسرح السكالا في ميلانو حيث يقود أعمال فاغنر. وعندما كان عليه أن يقود الأوركسترا السويسرية، وهو ما كان يحدث خمس عشرة مرة كل عام، كان يأتي في الصباح قبل ساعة من بدء التدريبات الأولى أتيا من ميلانو حيث كان يقود أوبرا Siegfried في الليلة السابقة. كان تدريب الأوركسترا يتم يوم الاثنين والثلاثاء لمدة ست ساعات تتخللهما ساعتان راحة؛ حينها كان يطلب مني أن أومن له بيانو ليتدرب على الحفل الذي سيقميه مع المغني Dietrich Fischer- Dieskau. بعد البروفة الأخيرة وبعد الخليلين أو الثلاث مع الأوركسترا كان يأخذ الطائرة مباشرة في العشية متوجها إلى ميونخ حيث عليه أن يقود في اليوم الثاني أوبرا لفاغنر ربما وقد يتوجه أيضا إلى طوكيو.

يمكن تصور إيقاع حياة مماثل لقائد أوركسترا متميز وموهوب كسافاليتش قبل الحرب العالمية الثانية. أيعقل أن يراكم

¹ - هي الأوركسترا التي أسسها أنسميرت Ansmert عام 1918 وقادها حتى العام 1967. أوركسترا ذات مستوى عالمي مركزها مدينة جنيف بسويسرا.

شخص ما كل هذه الأنشطة الموسيقية ويقوم بها بتحكم وروعة. ومع ذلك يبقى أنه ليس الوحيد في ذلك إذ أن الكثيرين من القادة المكرسين أو الذين في طريقهم إلى القمة لديهم أو سيكون لهم حياة مهنية كثيفة ومتميزة مثل سافاليتش.

تلعب مسابقات قيادة الأوركسترا حالياً دوراً مهماً في الحياة الموسيقية الدولية؛ لقد ارتفع عددها وهو آخذ في التزايد. تكمن أهميتها في الواقع في الفرص التي تتيحها لقادة شبان في إظهار موهبتهم ضمن أفضل الظروف. البعض وقد يحصل البعض منهم على جوائز تتيح لهم أن يبدأوا حياة مهنية ناجحة أما بالنسبة للباقية فإنها تتيح لهم الفرصة لمعرفة قيمتهم وإمكاناتهم الحقيقية. وفي حال لم يحصلوا بعد عدة مساهمات في تلك المسابقات على أية جائزة أو لم يظهروا تميزاً ما فإن الأذكى منهم سيدركون أنه لا يمكن لهم أن يستمروا في هذا الطريق بنجاح وأن عليهم أن يختاروا طريقاً فنياً مغايراً.

قد تكون المسابقات الموسيقية لقادة الأوركسترا هي الأقل عدداً مقارنة بتلك التي تتوجه إلى عازفين منفردين ولكن لهذا عدة أسباب. السبب الأول والأهم هو مادي إذ أن تكوين أوركسترا أو الطلب من أوركسترا أن تكون في خدمة المسابقة هو أمر صعب إدارياً ومادياً. السبب الثاني هو تنظيمي إذ لوحظ أن عدد المشاركين النهائي تفوق بكثير القدرة التنظيمية للمسابقة والأوركسترا التابعة لها. في إحدى المسابقات التي حددت مسبقاً بخمس وثلاثون عدد المشاركين النهائيين.

كانت طلبات الاشتراك تتجاوز الثلاث مائة. هنا يتطلب الأمر هنا القيام باختيار مسبق يتم عبر الاطلاع على السير المهنية للمتقدم ولعدد ونوعية التوصيات التي قدمها. ولكن للأسف قد لا تكون تلك الطريقة في الاختيار هي الأنسب إذ هي لا تضمن للجنة التحكيم أن من تم اختيارهم هم الأجدر وأنها ربما أبعدت مرشحين جديرين حقاً بالمشاركة.

ما هو الحل إذا؟ يحدث كثيرا أن يفرز المجلس التنظيمي للمسابقة لجنة مصغرة تقوم بالاتصال بكافة المتقدمين والطلب منهم بقيادة مجموعة مكونة من عازفي بيانو ثم بعد اللقاء الشفهي مع كل منهم تقوم بتقديم الاختبار الأولي. قد يكون هو الحل الأكثر ضمانا لاختيار موفق ولأن أي أسلوب انتقاء هو مكلف جداً. إن الحل الأمثل هو دون شك أن يكون تحت تصرف المهرجان ولمدة طويلة وكافية أوركسترا خاصة يستطيع من خلالها كل متقدم أن يعرض أمام اللجنة كل إمكانياته الفنية والتعبيرية. ولكن أي أوركسترا يمكنها أن تقبل بهذا الأمر: إذا افترضنا أن كل متقدم سيقود الأوركسترا خلال عشرين دقيقة فقط وإذا افترضنا أن هنالك ثلاثة مائة متقدم فإن هذا يعني أن على الأوركسترا أن تعزف ما يعادل خمس أسابيع، وهذا في المرحلة الأولى فقط. من ناحية أخرى هناك لجنة تحكيم تستطيع تخصيص كل هذا الوقت للاستماع.

إن المسابقات المخصصة لقيادة الأوركسترا هي الأحدث نسبيا بمسابقات العزف المنفرد أو مسابقات التأليف الموسيقي. الأقدم هي ربما تلك التي نظمت في روما من قبل أكاديمية Santa Cecilia والتي توقفت للأسف بعد عدة دورات. توقفت أيضا عدة مسابقات مهمة لنفس الأسباب التي ذكرناها سابقا منها مسابقة⁽¹⁾ Dimitri Mitropoulos في مدينة نيويورك ومسابقة⁽²⁾ Guido Cantelli في مدينة ميلانو. أما حاليا فلا تتجاوز المسابقات المخصصة لقيادة الأوركسترا العشرة اثنان أو ثلاث منها تقام كل عام بينما يقام الباقي كل عامين أو ثلاثة أو حتى أكثر. وبالتالي فإن نسبة القادة الذين ينتظرون إطلاق مهنتهم، المبدعين منهم أو الذي يعتقدون ذلك، هي قليلة جداً.

¹ - قائد أوركسترا ومؤلف وعازف بيانو يوناني ولد في أثينا عام 1896 وتوفي في ميلانو عام 1960. حصل على الجنسية الأمريكية عام 1946.

² - قائد أوركسترا إيطالي ولد في إيطاليا عام 1920 وتوفي في السادسة والثلاثون من عمره في حادث طيران في فرنسا عام 1956.

المصدر
الأوركسترا، الشعائر والآلهة
L'orchestre, Des rites et des dieux, L'Autrement,
Paris, 1992

في التصفيق وأحواله

محمد حنانا

ربما كانت عادة التصفيق الذي يعكس حالة الرضا والسرور بعد سماع الموسيقى الجميلة والأداء الجيد، والذي تتبعه عادة ضجة كبيرة، قديمة بل موعلة في القدم. ويصدر التصفيق عن رغبة الجمهور المنفعل في التعبير عن انفعالاته عوضاً عن تركها مكبوتة. ولا شك أن من يرتد الحفلات الموسيقية يلاحظ أن حجم الصوت في آخر ربع دقيقة تقريباً من الأداء يحدد حجم التصفيق الذي يلي. فالنهاية العالية جداً غالباً ما تحدث ردة فعل عنيفة سواء استحقت المقطوعة أو الأداء ذلك أم لا (النعمة العالية في نهاية المقطوعة الغنائية تحدث أحياناً التأثير نفسه).

في دور الأوبرا غالباً ما يصفق الجمهور في نهاية الأريا الأوبرالية حاجباً بذلك أحياناً الختام الأوركسترالي الذي ربما يكون جميلاً وهاماً. وهذا ما يحدث عادة في نهاية الكادينزا (مقطع العازف المنفرد المليء بالصعوبات التقنية) في الكونشرتو.

يميل الجمهور الآن لأن يكون أكثر تحفظاً من أسلافه، فليس من اللائق التصفيق في نهاية كل حركة من سيمفونية أو كونشرتو أو سوناتا مهما يكن الانفعال كبيراً. كما أن من السلوك السيئ

التصفيق بعد كل أغنية تنتمي إلى مجموعة أغانٍ تجمعها وحدة فنية في حال ستقدم بمجملها.

ولكن السؤال الذي نطرحه هو: هل من حق الجمهور الذي يعبر عن رضاه واستحسانه أن يعبر عن عدم رضاه وعدم استحسانه أيضاً؟

في بلدان أمريكا الجنوبية يعبر الجمهور عن استنكاره بالصفير والهسهسة. وفي إنكلترا يعلو صياح الاستنكار بدرجة معقولة، ونادراً ما يسبب تعليق الصحف.

أحياناً يذهب الجمهور إلى أبعد من مجرد صياح الاستنكار. فقد حدث في إيطاليا، على سبيل المثال، بعد أن قدم المؤلف فيت مارينيتي، نصير الموسيقى المستقبلية، بعضاً من مقطوعاته، أن قُذِفَ المؤدون بالأواني الخزفية وبشты أنواع الخضار والفواكه. وحين قدم كورت فايل أوبراه «صعود مدينة ماهاغوني وسقوطها» في فرانكفورت عام 1930، قُذِفَ المسرح بالمتفجرات ذات الرائحة الكريهة، وقُتِلَ رجل بكوب بيرة أثناء المناقشة التي تلت العرض.

في القرن الثامن عشر كان قذف البرتقال العفن من وسائل التعبير عن خيبة الأمل بالعرض. وقد تلقى المؤلف جيوفاني باتيستا بيرغوليزي ضربة قوية على وجهه في التقديم الأول لواحدة من أوبراته. وحدثت ضجة كبيرة في لندن عام 1704 حين أنكرت المغنية كاترين توفتس أنها بعثت خادمها إلى المسرح ليقذف منافستها بالبرتقال العفن. حتى في بدايات القرن العشرين لم تنقرض هذه الممارسة في بعض الأماكن. فقد كتب أحد المتابعين

للعروض المسرحية والموسيقية ما يلي: «لقد شاهدت بأمر عيني في صالة الموسيقى الإسبانية فتاة تتجول حاملة سلة ملأى بالبرتقال العفن باعتها لقسم من الجمهور لكي يقذف بها المؤدين في حال أدوا أداءً رديئاً».

يقول المؤلف البلجيكي أ. م. غريترى: إن جمهور دار أوبرا روما في منتصف القرن الثامن عشر تدرّب على كشف السرقات الموسيقية، فخلال عرض أوبرا ما ليست مبتكرة يمكن للمرء أن يسمع صيحات استنكار مع ذكر اسم المؤلف الذي كان ضحيتها. وكان إرضاء جمهور بارما، كما أشيع، بالغ الصعوبة إذ استقبل فيها أداء كبار المغنيات والمغنين المشهورين بصيحات الاستنكار.

التصفيق المأجور

سوف لن تكتمل هذه الصورة الوجيزة للموضوع على نحو معقول إن لم نذكر ما دعي بـ «التصفيق المأجور». فالمصنفون المأجورون هم جزء مألوف من المؤسسة الموسيقية أو المسرحية في العديد من البلدان. لكن المصنفين المأجورين التابعين لدار أوبرا فيينا ولاسكالاً كانوا الأكثر تنظيماً. وفي وقت من الأوقات كان هذا شائعاً في لندن. فقد تضمنت صحيفة (التايمز) المؤرخة في 2 آب عام 1828 الفقرة التالية: «مغرور أحرق ذو وجه شاحب، يرتدي ملابس كتانية متسخة، يجلس باستمرار في مقصورات مسرح (هاي ماركت) ويزعج الجمهور بتصفيقه وهتافاته في أوقات غير مناسبة. فإن كان هذا السيد قد دُفع له ليدعم المؤدين فسوف يفعل ذلك باجتهاد ولن يتخلى عن فساد».

ونجد في الرسالة التالية، التي يعتقد أنها تعود إلى الستينيات من القرن التاسع عشر، مايلي:

«سيدي أعلمك بأني أعمل قائداً للمصنفين، منذ نحو عشرين عاماً، لحساب جميع فناني مؤسسة دار الأوبرا الملكية والإنكليزية، فإن احتجت إلى أية خدمة من هذا القبيل فسوف أقدمها بسرور بالغ لقاء تعويض بسيط».

ن. فيليبس

وتبين اللائحة التالية أجور المصنفين المأجورين في إيطاليا عام 1919، كما وردت في تقرير المراسل الصحفي الإيطالي الذي عمل لصالح مجلة «الأزمة الموسيقية» اللندنية:

التصفيق لتشجيع الدخول 25 لير للرجل، و15 للمرأة.

التصفيق العادي أثناء العرض 10 ليرات لكل فرد.

التصفيق المتواصل أثناء العرض 15 خمسة عشر ليراً لكل

فرد.

من أجل المقاطعات بكلمة برافو 5 لير.

من أجل كلمة أعد... أعد 50 لير.

من أجل خلق جو من الحماسة الهائجة سعر خاص يتفق عليه.

وقد تذرر وولتر دامروش⁽¹⁾ في كتابه «حياتي الموسيقية» قائلاً: «في ذلك الوقت أنفق بعض المغنين وقواد الأوركسترا في دار أوبرا المتروبوليتان بنيويورك، الذين يتنافسون فيما بينهم، الكثير من المال لاستئجار 20 إلى 50 شخصاً قوياً يقودهم قائد مدرب، يقفون إلى جانب البلكونات يصفقون ويهتفون هتافات تناصر من أستأجرهم. ومن وقت إلى آخر كانت الإدارة تصدر أمراً يقضي بعدم التسامح مع المصنفين المأجورين. لكن هذا لم يمنع من ظهورهم في ستينيات القرن العشرين».

¹ — وولتر دامروش: (1862—1950) مؤلف وقائد أوركسترا ألماني المولد أمريكي الجنسية.

نعود فنطرح السؤال الذي طرحناه سابقاً: ترى هل يحق للجمهور الذي يعبر عن رضاه بالتصفيق والهتاف، أن يعبر عن عدم رضاه بردّات فعل أخرى؟

نقول إنه يحق للجمهور أن يعبر عن استيائه إن كان ما يقدم له دون المستوى المقبول ويتسم بالرداءة، ولكن من دون اللجوء إلى وسائل عنيفة وصيبيانية. يمكن للجمهور الواعي أن يكتفي بعدم التصفيق، ويمكنه الانسحاب من الصالة قبل انتهاء العرض. لم لا؟ فعندما يُستخف بالجمهور ولا يحسب له أي حساب، عندئذٍ من حق الجمهور التعبير عن عدم رضاه، ولكن بطريقة حضارية كما يقال.

ولكن يصادف أحياناً أن يقدم أحد الفنانين الجيدين بل الممتازين عرضاً متواضعاً، أو أن يرتكب بعض الأخطاء، أو يتعرض لزلّة ما؛ في هذه الحالة لا ينبغي على الجمهور أن يقيمه من خلال ذلك العرض، ناسياً أنه في نهاية المطاف فنان جيد لم يوفق في أدائه لسبب من الأسباب أو لعدة أسباب مجتمعة. هنا يلعب وعي الجمهور وذائقته الفنية ومعرفته بالمعايير الفنية دوراً كبيراً في موقفه حيال ما يُقدم له. لكن الطامة الكبرى هي عندما يكون الجمهور، بوجه عام، سقيم الذوق جاهلاً بالمعايير الفنية، عند ذلك يتحول إلى آلة تصفيق.

إن الفن بحاجة إلى جمهور ذواق وواع، قادر على التمييز بين الغث والثمين. وخلق مثل هذا الجمهور ليس أمراً سهلاً في زمن أصبح فيه كل شيء خاضعاً لمتطلبات السوق.

توظيف الموسيقى والغناء في مسرح فرقة الرحابنة
مسرحية حكم الرعيان أنموذجاً

تغلغلت الموسيقى في مختلف الفعاليات التي يقوم بها الإنسان في كل الأوقات، فهي لغة تحاكي مشاعره وتتواصل مع حياته اليومية، هي معه في مهرجانات الفرح ومناسبات الحزن وطقوسه الدينية وفي تعليم الأطفال وصولاً إلى العلاج بالموسيقاً⁽¹⁾، ولقد اعتبر أفلاطون الموسيقاً أحد المحركات الرئيسية السامية للبشر، ومن خلالها عرف العالم النظام وتحقق له التوازن⁽²⁾.

ووفقاً لنظرية أفلاطون نجد أنّ الموسيقى قد خدمت البشرية في تحقيق التوحيد بين أحاسيس البشر ومختلف عناصر الحياة في المجتمع الواحد وبين المجتمعات المختلفة، وتمكنت من التعبير عن الفرد وعن الجماعة في تنسيق ووحدة⁽³⁾.

وليس النشاط المسرحي بمنأى عن هذا التغلغل، إذ يتفاعل العنصر الموسيقي مع العرض المسرحي كمفردة أساسية من المفردات التي ينتهي بها العرض كتوليفة متكاملة تقدم أمام الجمهور وتؤثر فيه.

فقد جعلت القيمة الظاهرة في الموسيقاً وتأثيرها الواضح في حياة الإنسان الفنان المسرحي منذ ظهور المسرح ملزماً باستخدامها كواحدة من مفردات العرض المسرحي التي تتكامل مع التمثيل

¹ — حسام الدين الأنصاري، ما هي الموسيقاً، مجلة العربي، وزارة الإعلام، الكويت، العدد 632، يوليو 2011، ص 132

² — يوسف السيسى، دعوة إلى الموسيقاً، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد 46، أكتوبر 1984، ص 09.

³ — المرجع نفسه، ص 09.

والحوار والسينوغرافيا وغيرها لتشكل وحدة موحدة هي المسرحية المنظورة على الخشبية.

ظهر هذا الارتباط في مختلف أنواع المسرح في تراجيديا أو كوميديا وحتى المليودراما تجسيدا لمراعاة العدالة ومكافأة الفضيلة ومعاقبة الرذيلة فمذ المسرح الإغريقي الذي ارتبط بالموسيقا والأناشيد والرقصات الجماعية لإحياء الطقوس، والمسرح الروماني الذي احتفى بالموسيقا والأداء الراقص واتجه إلى المرح والترفيه والإمتاع⁽¹⁾ نجد مسرحيات سنيكا وكتّاب التراجيديا في عهده استخدموا الموسيقا وغناء الجوقة محاكاة للإغريق. كما كان الحال ذاته في مسرحيات بلاوتس التي زخرت بكم كبير من الغناء والرقص التي حاكى بها الكوميديات اليونانية التي كتب على منوالها⁽²⁾.

يبدو من هذا أنّ الموسيقا لازمت المسرح، وقد بقيت ملازمة له في العصور الوسطى أيضا، هذا النوع من المسرحيات متحدر من صلب الدين وطقوس العبادة، فهي تمثل الأحداث الدينية التي وردت في الكتب المقدسة من خلال التراتيل والأناشيد بما يضاعف من شعور التقوى في المؤمنين، ففي الفصح كانت تمثل مشهد الألام التي عانها المسيح وكان هذا شائعا في القرنين الحادي عشر والثاني عشر أمّا في القرنين التاليين فقد ظهرت مسرحيات العجائب وهي على الرغم من أنها مستمدة من القصص الديني إلا أنها خرجت إلى الأسطورة والتاريخ الإنساني لتقوم على الخوارق إذ يتدخل فيها القديسون أو العذراء ومن ذلك أخذت اسم العجائب⁽³⁾.

1 - المرجع نفسه، ص 15.

2 - ناصر هاشم بدن، توظيف الموسيقا والغناء في مسرحية أوديب الملك السعيد، مجلة الأكاديمي، جامعة بغداد، العراق، العدد 53، 2010، ص 111.

3 - إلبا الحاوي، الكلاسيكية في الشعر الغربي والعربي، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط2، 1983، ص 68.

في القرن الخامس عشر ظهرت مسرحيات الأسرار، والتي كان يعدّها الإقطاعيون ورجال الإكليروس وأفراد الشعب والتي كانت تعتبر من أعمال التقوى، ولم يكن الممثلون يتورعون عن تمثيل الجنة والله والأبالسة وكان للموسيقا المرفقة بالإنشاد دور كبير في الإثارة والشعور بالتفخيم⁽¹⁾.

وظف شكسبير الغناء في مسرحياته، ويبدو هذا جليا في غناء ديدمونة في نهايات مسرحية "عطيل" أو في مشهد جنون أوفيليا في "هاملت"، كما أنه استعان بالموسيقا لدعم الحالات الشعورية كما جاء في أثناء نعاس الملك لير أو في طقوس السحر والعرافين⁽²⁾.

اهتم فاغنر في العصر الحديث بتوحيد الفنون وانطلق من بنية المسرح الإغريقي الذي يراه أنموذجا رائعا وصارت الموسيقى والغناء لديه تشكلا عصب الحياة في العرض المسرحي كما في "رباعية الخاتم" ويقول في هذا الباب: "الكلمة ليست سوى وسيلة لنقل الأفكار والاتصال بالناس، إلا أنّ تأثيرها لا يكمل إلا بموسيقية الصوت البشري وبالنظرة وبالإشارة حتى تكون لها إمكانية نقل المضمون الفكري والحسي وحتى تؤدي غرضها بتكامل وفاعلية وثرء⁽³⁾.

هكذا أصبحت الموسيقى والغناء ملازمة للمسرح بشكل دقيق بل صار بعض الفنانين يؤلف الموسيقى والغناء بنفسه لمسرحياته مثلما برز عند برتولد بريشت الذي رأى أنّ إدخال الموسيقى إلى الدراما قد أحدث انقلابا في الأشكال التقليدية⁽⁴⁾.

1 - المرجع نفسه، ص 70.

2 - ناصر هاشم بدن، المرجع السابق، ص 112

3 - يوسف السبيسي، المرجع السابق، ص 80.

4 - ناصر هاشم بدن، المرجع السابق، ص 112.

بالنسبة للمسرح الشرقي، وفي اليابان بالتحديد، بصرف النظر عن طبيعة الفروق الجوهرية التي تفصل بينه وبين المسرح الغربي، وكما يرى بعض الباحثين فإننا عندما نحاول الفصل ولو نظرياً ما بين المسرح الدرامي وفنون التعبير الحركي والرقص والغناء فإننا نتبع في هذا عادة شائعة وخطأ متداولاً انتقلاً إلينا فيما نقلناه عن الأوروبيين من طرائق ومناهج نقدية، وهو تمييز غريب على الفنان الشرقي فالقاعدة التي يستند إليها فنان المسرح الشرقي تتعلق بتلك الصورة القديمة المركبة للمسرح بمعناه الشامل أي فن الصورة الإيقاعية المتضمنة الكلمة والحركة والموسيقا في وحدة واحدة⁽¹⁾.

كغيرها من المسرحيات ظهرت المسرحية العربية ممتزجة بالموسيقا والأغاني، بل لقد "نشأ المسرح العربي في إطار الموسيقا"⁽²⁾ بحسب رأي ألفريد فرج، فقد عرض مارون النقاش في لبنان عمله الأول "البخيل" عام 1847 وتحدث للجمهور قبل بداية المسرحية بحديث يبيّن فيه إلى جانب قيمة المسرح سبب اختياره للمسرحية الغنائية وذكر أنها "ألذ وأشهى وأبهج وأبهى"⁽³⁾.

ثم انتقل هذا النوع من المسرح من النقّاش إلى أبي خليل القباني في دمشق أولاً ابتداءً من 1878 ثم القاهرة حتى نهاية القرن التاسع عشر، قدم خلالها مجموعة عروض حضرت فيها الموسيقا والأغاني بوضوح، مثل مسرحية "هارون الرشيد وأنس الجليس" المقتبسة عن ألف ليلة وليلة والتي غنى فيها بعض الموشحات مثل "رقص البان وغنى" ومسرحية "الحاكم بأمر الله" ومما لحن وغنى

¹ — ينظر: صالح سعد، دراسة خاصة عن المسرح الياباني ضمن "مسرح نو الياباني"، زيامي موتوكيو وآخرون، مسرح "نو" الياباني، تر: جميل الضحاك، سلسلة من المسرح العالمي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العددان 308-309، مايو-يونيو 1998، ص 11.

² — المرجع نفسه، ص 108.

³ — المرجع نفسه، ص 109.

فيها موشح "برزت شمس الكمال⁽¹⁾ ثم ظهر سلامة حجازي الذي جعل المسرح الغنائي أهم فن في مصر من 1905 إلى 1917 حيث "قدّم المسرحيات العالمية مترجمة ومعربة مثل غادة الكاميليا لألكسندر دوما الابن و"شهداء الغرام" المأخوذة عن "روميو وجولييت" لشكسبير وفي الوقت نفسه كانت أغنياتها من الشعر العربي الفصيح وبألحان شرقية صميمة⁽²⁾.

وقد برزت كوكبة من المؤلفين الموسيقيين بعد وفاة سلامة حجازي على رأسهم سيد درويش وكامل الخلي و زكريا أحمد وأحمد صدقي واصلت تقاليد المسرح الغنائي العربي، غير أنّ هذا المسرح انقطع مع الأزمة العالمية 1929 التي تسببت في كساد المسارح في مصر ومادام المسرح الغنائي باهظ النفقات فقد كان أول ما أصيب بالأزمة من ألوان المسرح فانحسر موجة⁽³⁾.

وقد ظهرت في لبنان تجربة مسرحية هامة شديدة الخصوصية شكلا ومضمونا، هي تجربة الأخوين عاصي ومنصور الرحباني اللذين شكّلا قمة الإبداع في المسرح اللبناني. إنّ "جوهر النص الذي كتبه الرحبانيان جوهر جيّد مفعم بالعاطفة الوطنية الصادقة، إنه ينطلق من رؤية شعرية بطولية ومثالية شديدة الالتصاق بالواقع وذلك عن طريق استلهام الحكاية الشعبية التي تجمع بين سلاسة اللغة ودرامية التعبير، وهي الأمور التي لها أهميتها بالنسبة للمسرح الغنائي⁽⁴⁾.

¹ — أحمد بوبس، المسرح العربي والموسيقا، مجلة الحياة المسرحية، مديرية المسارح والموسيقا، وزارة الثقافة، دمشق، سورية، العدد 86-87، شتاء وربيع 2014، ص 127.

² — المرجع نفسه، ص 128.

³ — ألفريد فرج، المرجع السابق، ص 110.

⁴ — رياض عصمت، بقعة ضوء: دراسات تطبيقية في المسرح العربي، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، سورية، ط2، 2011، ص 207.

لذلك لم يأت المسرح الغنائي عند الرجلين (عاصي ومنصور) ومن ورائهما الجيل الثاني من الرحابنة (مروان، أسامة، غدي) خارجا عن السياق التاريخي لهذا المسرح، فقد كانت الثقافة الشعبية والتعليم الموسيقي الواسع الذي حظي به منصور وعاصي سببا أصيلا في كتابتهما معا لمجموعة كبيرة من القصائد الشعرية، والمسرحيات وتلحينها، كما كانت عودتهما للتراث العربي إحيائية بقدر ما كانت للتنقيف والاستفادة.

لا يمكن أن نفصل إذن التجربة الشعرية عن الموسيقى، والتي تبلورت في المسرحيات التي قدماها على امتداد حياتهما المشتركة مثل: موسم العز (1960)، الليل والقنديل (1963)، بياع الخواتم (1964)، أيام فخر الدين (1966)، هالة والملك (1967)، أو تلك التي قدمها منصور الرحباني لوحده بعد وفاة شقيقه عام 1987 مثل مسرحية "سقراط" عام 2008.

لقد جعلت القيمة الظاهرة في الموسيقى — سواء الصرفة التي لا تستعين بالصوت الإنساني أو التي تحتوي على كلمات فتشكل أغنية متكاملة — الفنان المسرحي منذ ظهور المسرح ملزما باستخدامها كواحدة من مفردات العرض المسرحي التي تتكامل مع التمثيل والحوار والسينوغرافيا وغيرها لتشكل وحدة موحدة هي المسرحية المنظورة على الخشبة. بل "إن أهمية الجانب الموسيقي في عرض مسرحي لا تنهض من كون هذا الجانب مجرد موسيقا وحسب بل لأن الموسيقى (...). تساعد حقا على استكمال نواقص العرض المسرحي وردم الفراغات التي تظهر فيه، أو تفسير

وشرح وتعليل وتأويل ما يجعل العرض نفسه لوحة إيقاعية أقرب إلى التكامل في السيرورة الزمنية للعرض (1).

وليست "حكم الرعيان" مختلفة عن سياق سابقاتها ممّا ألف منصور الرحباني وأخرج نجله مروان فهي "مسرحية غنائية سياسية، ذات موضوع سياسي بطريقة المسرح الغنائي، أي أنّ المادة المسرحية وُضعت وطُرحت على خشبة المسرح بطريقة الغناء، حاولنا — كما يقول مخرجها — خلق مناخ جديد من حيث عرض الفكرة والموضوع دون اللجوء إلى الحشو في الأغاني الخارجة عن إطار النص والخط الدرامي، أي أنّ الأغنيات جاءت مكتملة للنص، وإخفاؤها أو حذفها يؤديان إلى نقص الفهم في إيصال الموضوع (2).

يمكننا انطلاقاً ممّا سبق، أن نتساءل عن مدى توظيف الكاتب والمخرج للموسيقا والأغنية في مسرحية "حكم الرعيان" وهل خدم هذا التوظيف المسرحية؟ وأيُّ هدف كان يصبو إلى تحقيقه من خلال هذا؟ وما العلاقة التي تربط بين الموسيقا والأغنية من جهة والعرض المسرحي من جهة أخرى؟ وما الإضافة التي يمثلها وجود هذين العنصرين في العرض المسرحي "حكم الرعيان"؟

في محاولتنا للإجابة عن هذه الأسئلة اعتمدنا على خطة بحثية تبدأ ببطاقة تعريفية لمسرحية "حكم الرعيان" ثم ملخّص للعمل ثم تحليل نماذج محددة من موسيقا وأغاني العرض انتهاء بخاتمة نضع فيها مجمل النتائج التي توصلنا إليها من خلال البحث، مستنديين في ذلك إلى منهجين أساسيين هما الوصفي والتحليلي رأينا أنهما الأوفر صلاحية للوصول بنا إلى النتائج التي نبتغيها معتمدين في هذه الدراسة بالأساس على العرض المسرحي نفسه

¹ — محمد بري العواني، العرض المسرحي والموسيقا، مجلة الحياة المسرحية، مديرية المسارح والموسيقا، وزارة الثقافة، دمشق، سورّيّة، العدد 86-87، شتاء وربيع 2014، ص 123.

² — المرجع نفسه، ص 135.

ومجموعة من الحوارات التي أعطى فيها الكاتب والمخرج رؤيتهما حول المسرح الذي يقدمانه زيادة على كتب ومقالات ودراسات أنجزت حول المسرح الرحباني، مع التأكيد على غياب أية دراسة أكاديمية حول المسرحية التي بين أيدينا، مما يجعل صاحب البحث يزعم أنّ هذه الدراسة هي الأولى عربياً على الرغم من وجود أرمادة من الكتابات غير أنها تنتمي أغلبها للكتابة الصحفية لا الأكاديمية.

(1) بطاقة تعريفية لمسرحية "حكم الرعيان"

- * تأليف وتلحين: منصور الرحباني
- * إخراج: مروان الرحباني
- * إنتاج: مهرجانات بيت الدين - بيروت - 2004.
- * تصميم الأزياء: غابي أبي راشد
- * تصميم الديكور: بيار عبود
- * تمثيل: لطيفة التونسية (الجارية ست الحسن)، أنطوان كرباج (الملك رعد الثالث)، رفيق أحمد علي (سعدون الراعي)، ورد الخال (ملكة كرمستان) علي الزين (رئيس الوزارة)، أسعد حداد (الدكتور غنيجة رئيس المعارضة) إضافة إلى مائة فنان بين راقص ومنشد.
- * المكان: مملكة كرمستان (مملكة متخيلة)
- * الزمان: غير محدد.
- * العرض الأول: 11 أوت 2004 - مهرجانات بيت الدين، بيروت.

2) ملخص المسرحية

تدور أحداث مسرحية "حكم الرعيان في مملكة متخيلة تدعى كرمستان، ويعرفها منصور الرحباني بأنها مملكة "بعيدة ومش بعيدة، موجودة ومش موجودة. كرمستان في كل مكان وعلى امتداد هذا الشرق وهذه الأوطان⁽¹⁾.

يحكمها ملك مستبد يدعى "رعد الثالث" وهو لم ينجب ولدا ليكون وليا للعهد كما أنه لا إخوة له ليرث أحدهم الملك بعده لأن جميع إخوته قد قضوا، وبعد أن طالبت المعارضة بضرورة تعيين ولي للعهد كان رد الملك رعد الثالث أنه لا يثق بأحد وليس هناك من أحد كفؤ لهذا المنصب.

واعتاد الملك أن يشرب صباح كل يوم ست أواق من حليب العنزات تجلبه له خصيصا جاريته ست الحسن لأنه يعتقد أن ذلك الحليب يزيده قوة وحيوية، وفي صباح أحد الأيام سمعت الجارية الراعي سعدون ينشد البيت التالي باللهجة اللبنانية: كرمستان لوصار وحكمتك/لمشي الذيب والعنزة سوا⁽²⁾ وذلك في دلالة على عدله وحسن تدبيره. عندما سمعت ست الحسن هذا الكلام ذهبت من فورها لتخبر الملك بما سمعته إلا أنه لم يغضب ولم يثر من هذا الكلام الذي يظهر طمعا بالسلطة والحكم وإنما وجد فيه مخرجا مؤقتا لمأزق ولاية العهد وفكر بتخدير مطالبات المعارضة والشعب بأن يأتيهم بملك لا يفقه شيئا ويحكم هو من خلف الستار⁽³⁾.

وأحضر الراعي ليمثل أمام الملك، وقام الأخير بوضع شرطه: إذا نجح سعدون بحكم البلاد لمدة سنة ومشى الذئب بجانب العنزة بكل حب ووثام، فإنه سيسمح له برعي عنزاته في جميع

¹ — جان دارك ابي ياغي، تريز منصور، مؤتمر صحفي لأسرة مسرحية حكم الرعيان، مجلة الجيش، بيروت، لبنان، العدد 230، أيلول 2004، ص 63.

² — العرض المسرحي: حكم الرعيان.

³ — المصدر نفسه.

أرجاء المملكة وإلا كان نصيبه الحبس أو ربما الاختفاء في ظروف غامضة⁽¹⁾.

كان أول من اعترض على تلك الفكرة المحفوفة بالمخاطر ملكة كرمستان الحسناء فهي لا تريد خسارة مكانتها السياسية والاجتماعية وتذهب مع زوجها إلى المجهول لذلك فقد استشاطت غيظاً عندما رأت زوجها الملك يتساهل في تسليم السلطة لراعي ماعز بسيط على الرغم من أن رعد الثالث بلغ من تمسكه بكرسي الحكم أنه أمر بوضع جهاز تنبيه أسفله ليعمل بمجرد جلوس أي شخص غيره.

قبل سعدون الراعي التحدي وتسلم مقاليد الحكم وخلال فترة وجيزة استطاع الملك الراعي أن يسوس البلاد والعباد على أفضل صورة، ومال إليه عامة الناس وأحبوه لعدله وبساطته. بلغت هذه الأخبار المزعجة إلى الملك المنكفي في مكان بعيد، فيخاف على ملكه من الزوال على يد الراعي سعدون فيقرر العودة ولكنه يعجز عن ذلك لعدم انقضاء مدة الاتفاق بينه وبين الملك المؤقت⁽²⁾.

تحاول الملكة أن تحل المشكلة فتقترح على زوجها إدخال الجارية ست الحسن في حياة سعدون النظيفة بهدف إفساده وصرفه عن شؤون الرعية بالانغماس بالملذات، وبالفعل ذهبت ست الحسن لتنفيذ خطة الملكة إلا أنها بعد مدة قصيرة تتراجع وتكشف لسعدون الراعي سر وجودها معه بعد أن اكتشفت حقيقة شخصيته الخيرة⁽³⁾.

تتصاعد وتيرة الأحداث مع نهاية المسرحية حيث يقوم الملك رعد الثالث بالاتفاق سرا مع المعارضة على نشر الفوضى وتأليب الناس على الملك سعدون، يقرر الأخير خشية منه على أرواح

1 - المصدر نفسه.

2 - العرض المسرحي: حكم الرعيان.

3 - المصدر نفسه.

الناس ترك الحكم قبل موعد انتهاء السنة بثلاثة أشهر، يرفض الشعب الذي تذوق طعم الحرية والرخاء على يده هذا القرار ويتمسك به، الملك رعد الثالث يريد العودة إلى كرسي الحكم، رئيس المعارضة يريد تغيير نظام الحكم من ملكي إلى جمهوري، سعدون الراعي حائر متردد بين محبة الشعب له وخشيته عليهم⁽¹⁾.

حالة من التوهان تعيشها أحداث الثواني الأخيرة من حكم الرعيان، وفجأة تأتي نهاية المسرحية مخالفة لأي منطق أو توقع: كرسي الحكم يخلق طائرا من مكانه وأبطال المسرحية بصوت واحد يصيحون (انتبهوا كمان الوطن بيطير)⁽²⁾.

(3) تحليل موسيقا وأغاني مسرحية "حكم الرعيان":

يشتمل عرض "حكم الرعيان" على مقطوعتين موسيقيتين وعشر أغاني، جاءت المقطوعة الموسيقية الأولى كافتتاحية للعرض أما الثانية فربطت بين المشاهد في حين كانت الأغاني العشر على امتداد المسرحية.

نختار في هذا التحليل الافتتاحية وثلاثا من الأغاني من بداية العمل ومنتصفه ونهايته وهو ما يشكل ثلث المقاطع التي يتكوّن منها العرض. كما نحرص على أن تكون الأغاني المختارة منوعة من حيث الشكل والمضمون لتبيان اتساع رؤية المؤلف-الملحن-المخرج في تقديم عمله للمتلقي.

(1) الموسيقا الافتتاحية

أ - ماهية الموسيقا الافتتاحية

1 - المصدر نفسه.

2 - المصدر نفسه.

تشكّل الموسيقى الافتتاحية مدخلا إلى العرض المسرحي وهي مقدمة صوتية تمهّد للعمل عن طريق النغمات الموسيقية ويهيئ المتلقّي للدخول في كنهه ووظيفة هذه الموسيقى تصوير مشهد طبيعي أو شخصية أو أحداث يبدأ بها العرض المسرحي وهي تختلف عن الموسيقى المجردة أو المطلقة Absolute music التي لا تحاول قول شيء محدد أو وصف شيء معيّن، ولا تسعى للتعبير عن معنى عاطفي أو درامي يمكن أن يوضع في كلمات⁽¹⁾ ولا يجب أن تزيد الافتتاحية على دقائق قليلة.

إنّ المستمعين للموسيقا يميلون بوجه عام إلى إيجاد معانٍ محددة فيها لذلك فإنّ الاهتمام بالموسيقا المتضمّنة في العرض المسرحي أمر ضروري، ذلك أنّها أسهل على الاستيعاب من الموسيقى المجردة الصرفة⁽²⁾، وهي خطوة ضرورية تمهد الطريق أمام المتلقّي لأن يربط جزئيات العمل الذي يشاهده لاستيعابه في كُليّانيته. لذلك فالموسيقا الافتتاحية تمكّن من إدراك بداية العمل من دون وصف كلامي، فهي تعبير عن الأحاسيس أكثر منه رسم بالصوت⁽³⁾.

ب - تحليل الموسيقى الافتتاحية للعرض المسرحي "حكم الرعيان"

تمتدّ الافتتاحية لـ (02 د و 42 ثا) وهي موسيقا شرقية بامتياز، بدأت المقطوعة بالبيانو ثم ركّزت على الآلات النفخية وهي هنا: الناي، البوق والترومبيت وتكمن خصوصية هذا النوع من الآلات أنّها غالبا ما تعطي انطبعا بالحياة الملكية أو ترمز إلى حياة خاصة الناس، حياة ملوك وأمراء وطبقة مخملية تعيش في القصور

¹ — ينظر: محمد حنانا، موسيقا البرنامج، مجلة الحياة الموسيقية، وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، العدد 58، 2011، ص 88.

² — ينظر: محمد حنانا، كلمة العدد، المرجع نفسه، ص 6-7.

³ — محمد حنانا، موسيقا البرامج، مرجع سابق، ص 90.

والأبراج، ترمز الموسيقى التي تحتوي على مثل هذه الآلات إلى الحكم والسلطة ودوائر صنع القرار السامية.

ج - جماليات الترابط بين الموسيقى الافتتاحية والمشهد

تنطلق الموسيقى في البداية في مشهد ساكن يمثل بلاط الملك، كرسي الحكم في وسط الخشبة ولا وجود لأحد. مدخل هادئ تستخدم فيه آلة البيانو بوضوح ثم تتحوّل إلى موسيقا حيوية سريعة مع دخول مجموعة من الخدم يتحلّقون حول الكرسي، بينما يدخل الملك رعد الثالث، يقف قليلاً منتبهاً إلى المدخل الأيمن في انتظار أن تدخل الملكة، يمسكها من ذراعها ويتجهان سوية إلى الكرسي، إشارات الخضوع من الخدم، الملك يجلس، الملكة واقفة إلى جانبه تهمس له. يبدو عليه الانتباه الشديد. يرد عليها بهمس. يخرج الخدم ويبقى الملكان منفردين.

بهذا الوصف نجد أنّ توظيف هذه الموسيقى جاء كعامل مساعد يواكب ما يحدث على الخشبة ويسهّل من استيعابه. كما منحت المتلقي فكرة أولية حول مكان وشخص العمل وقربته من منظومة العرض بحيث يتهيأ لتلقي أحداث المسرحية. إنّ هذا يجعل من الموسيقى الافتتاحية ناجحة في مواكبة اللحظات الأولى من بداية العمل بحيث تؤدّي الوظيفة التي من أجلها تقدّمت باقي المقطوعات الموسيقية والأغاني.

(2) أغنية: غيبوا الملوك

أ- سياق الأغنية

تستدعي الملكة ست الحسن فتأتي ومعها مجموعة حراس، تسألها الملكة متعجبة: "أوليك... صار عندك بديغاري؟" وتعاتبها

لأنها لم تخرب بيت سعدون الراعي كما أمرتها. تشيد ست الحسن
بخصال الملك الجديد وبأنها لم تجد فيه لا راشيا ولا سارقاً⁽¹⁾.

يسألها رعد الثالث: بذك تتجوزيه؟ ترد: من تمك لباب السما.
الملكة: وتصيري أنت ملكة كرمستان؟ (... يقول الملك مهددا: يا
ويلكن مني يا ست الحسن، كلاً سنة بتخلص وباستلم الحكم. تردُ ست
الحسن: ليش بعدك راح تشوفو؟ يسألها رعد الثالث: يُفصّف عمرك،
سرقته؟ وتجيب هي مبتسمة: خلاص، طار العرش. يقول الملك
والملكة: طار؟ طار؟ وتودي بهما صدمة الموقف إلى الإغماء، عندها
مباشرة تبدأ الأغنية⁽²⁾.

ب - كلمات أغنية "غبيوا الملوك"

"غبيوا الملوك... رشو عليهم مية...

لأن الراعي حكم بالعدل

لأن الجاربي رفعت راسا وتحجرت،

غبيو الملوك.

رشو المية ع نوم الحكام، تيعوع ع الحقيقة وتغير الأيام

الجاربي المدعوسة وكل العبيد رفعوا روسن

والناس البلا أسامي...رفعوا روسن

الفقرا المعزبين الجوعانيين رفعوا روسن

الجاربي اللي اشتروها غيّرت قدرها

1 - العرض المسرحي "حكم الرعيان".

2 - المصدر نفسه.

رفعوا رؤسُن... ووصلو للحرية" (1)

ج - تحليل مضمون أغنية " غبيوا الملوك "

تتضمن الأغنية (مدتها 1 د و 56 ثا) إحالة واضحة لسياسة الحكام المتسلطين إزاء الشعوب المقهورة، وهي تفاضل بين نظامين للحكم، الأول لا يتماشى مع تغيرات العصر ولا ينتبه إلى احتياجات الشعب والثاني استطاع توفير الحرية المطلوبة. صدمة زوال الحكم تجعل من الملكين يفقدان الوعي ممّا يعني أنّ الكرسي عند الحاكم هنا يعني الحياة وبزواله يزول الوعي بالحياة (الإغماء).

إنّ الفقر والعذاب والجوع دليل سياسة حكم فاشلة لا تعطي الأولوية في حكمها للشعب ولحظة رفع هذه الفئة المحرومة لرأسها تعني أنّ خلخلة واضحة قد حدثت في البنية التفكيرية عندها، تبدو هذه الخلخلة نتيجة لازمة لـ "تغيّر الأيام"، فـ"الراعي الذي حكم بالعدل" يحيل على الضد، أي يشير إلى حاكم ذي أصول عريقة حكم بالجور والظلم، فالحديث عن قيمة العدل دليل على اختبار قيمة الظلم، كما أنّ "الجارية اللي اشتروها" فكّت أسرها وخرجت من إيسار البيع والشراء كأيّ سلعة و"غيّرت قدرها" أي وعت أنّ العبودية غير أصيلة في الإنسان، والجارية إنسان كما أنّ الملكة إنسان، فغيّرت الوضع الذي قدر لها، وتغيير القدر يكون بالانتفاضة على الأسباب التي جعلت من العبد عبدا ومن الملك ملكا.

فرّق الراعي حسب الأغنية بين العدل والظلم، وكان فيصلا بين زمن الجور والفساد والضعّة وزمن العدل والصلاح والرفعة. إنّ العبيد الذي رفعوا رؤوسهم اكتشفوا أنّ ما عاشوه من قبل ليس قدرا سماويا، إنه اختيار بشري من حاكم ظالم تبيّن ظلمه بعدما جاء بديله بحكم مختلف.

1 - العرض المسرحي "حكم الرعيان".

تطابقت شخصية "ست الحسن" الانقلابية الراضة لأوضاعها، مع كلمات الأغنية الواصفة للتحول السياسي الحاصل في البلاد والموسيقا الحماسية القوية التي تدعم الثورة النفسية، كما توحد هدف الشخصية مع هدف الناس، فغنت هي وغنى معها كورال رجالي ونسائي، يعوّض شعبا بأكمله. لقد حاول "ست الحسن" أن تصنع من الحلم حقيقة وتجعلها "ملك جميع الناس وليس ملكا للنزوات الفردية"⁽¹⁾.

د - تحليل موسيقا أغنية "غيبوا الملوك"

برز في هذه الأغنية استخدام واضح لآلتين هامتين هما: الناي والبوق مع إضافة آلة "السنير"، واجتماع هذه الآلات في القطعة الموسيقية الواحدة قادر على إعطاء دلالات الغضب والقوة والثورة، فهي عادة ما تستخدم في الاستعراضات العسكرية، على الرغم من أنّ بداية الأغنية توحى ببعض الحزن، أو الحزن الذي يدفع للثورة.

كان أداء "ست الحسن" متميزاً قوياً ومنفرداً، وكان أداء الكورس مصاحباً لأداء المغنية، وظهرت قوة الكورس في الحوارية بينه وبينها:

ست الحسن: الجاربي المدعوسة وكل العبيد

الكورس: رفعوا روسن

ست الحسن: والناس البلا أسامي

الكورس: رفعوا روسن

ست الحسن: الفقرا المعزبين الجوعانيين

الكورس: رفعوا روسن⁽²⁾.

¹ - رياض عصمت، مرجع سابق، ص 212.

² - العرض المسرحي: حكم الرعيان.

عبر غناء ست الحسن مع الكورس - كلُّ بجملته - عن القوة والشدة والإصرار مع التحدي. كما يلاحظ التوافق بين صوت ست الحسن وأصوات الكورس في آخر الأغنية "وصلوا للحريّة" فيما يسمى "بوليفوني" (تعدّد الأصوات) استطاعت الأذن المستمعة أن تتذوقه وأن تستسيغه بشكل جيّد⁽¹⁾.

هـ - جماليات الترابط بين الأغنية والمشهد

توافقت أغنية "غبيوا الملوك" في كلماتها مع المنظر المشاهد على الخشبة. تقف "ست الحسن" بثقة وعزم في مقدمة الخشبة وهي تلبس لباساً عسكرياً مما يوحي بالقوة، دون أن يظهر عليها حزن أو أسى بسبب إغماء الملك والملكة، لم تهرع إليهما لترش الماء عليهما، ولكنها طلبت من غيرها ذلك: "رشوا عليهم مَيّ". لقد أخرجت ست الحسن نفسها من مجموعة الجوّاري وحققت استقلالية لنفسها وهو ما تدل عليه كلمات الأغنية: "لأنّ الجاربي رفعت راسا وتحرّرت".

يسارع بعض الخدم إلى الملكين لمحاولة إيقاظهما، وتجري خادمة بينما تدخل مجموعة من الخدم بينهم ممرضة أيضاً، تشير الخادمة بيدها إليهم ليهرعوا إليهما.

وبسرعة تنقسم الخشبة إلى جزأين أساسيين، الملك والملكة على اليمين مغمى عليهما، ساقطين من كرسيهما، ست الحسن في مقدمة الخشبة، ثم تنتقل مجموعة الخدم فتقف على الجهة اليسرى وتغنّي مع ست الحسن أغنيتهما، بينما ست الحسن تقترب من الملكين عندما تغنّي "رشوا المي ع نوم الحكام تيوعوا ع الحقيقة وتغيّر الأيام". إنها أمسكت بحريتها وهي تعيشها الآن بكل أبعادها.

¹ — ينظر: ياسر المالح، اللمسة المصرية في المدرسة الرحبانية، مجلة الحياة الموسيقية، وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، العدد 49، 2008، ص 77.

لم تعد تابعة لأوامر ونواهي الحاكم، ولكنها تتبّع ما يملئها عليها ضميرها وإحساسها بالمسؤولية إزاء شعب المملكة.

بسلاسة تعود ست الحسن إلى مقدمة الخشبة بالقرب من مجموعة الخدم تغني معهم الجزء الأخير من الأغنية. يدل هذا على انحيازها للشعب بدلاً عن السلطة، ويدل ابتعاد الخدم على الملكين وثوقهم بالجارية وما تعبر به عن طموحاتهم وآمالهم.

تنقسم المجموعة في نصف الدقيقة الأخيرة من الأغنية إلى قسمين، فتيات على يمين الخشبة وشباب على يسارها يرقصون رقصات تعبيرية خلقت ارتباطاً وثيقاً بين الكلمات والموسيقا من جهة وبين الأغنية والمشهد من جهة أخرى.

تنتهي الأغنية وست الحسن شامخة برأسها إلى الأعلى، الفتيات على اليمين كذلك، والشباب على اليسار واقفين في مجموعة واحدة يشد كل واحد على ذراع من بجانبه. يؤكد هذا على ما انتهت إليه الأغنية وهو تخلص العبيد من سطوة الحكام الظالمين. لقد تغير الزمن ولم يبق للخنوع مكان لذلك يشمخ هؤلاء برؤوسهم ويتضامنون مع بعضهم ويوحدون صفوفهم في مواجهة الآخر الظالم.

شكّلت أغنية "غبيوا الملوك" بهذا المعنى "جزءاً أساسياً من النسيج الدرامي للمسرحية التي لا يمكن فهمها دون هذه اللوحات⁽¹⁾ وقد نجحت في أداء وظيفتها الأساسية: الربط بين المشاهد إذ كانت حلقة وصل بين المشهد السابق واللاحق ربطاً منطقياً والتعليق على الأحداث وقد برز هذا التعليق من خلال تحليلنا للأغنية وهو واضح من دلالة العنوان نفسه.

(3) أغنية "لو كان لي" (أداء: جليبير جليخ)

¹ - أحمد بوبس، المرجع السابق، ص 137.

أ - سياق الأغنية:

تعترف ست الحسن لسعدون الراعي بأنّ الملكة أرسلتها لإفساد حياته بعد النجاح الكبير الذي حققه خلال فترة وجيزة من حكمه لمملكة كرمستان. تتوطّد العلاقة بين الجارية السابقة والراعي السابق، يحب الرجل المرأة ويرغب بها زوجة له، ويؤدّي الإعجاب بها إلى أن يغني لها.

ب - كلمات الأغنية

لو كان لي لـجعتُ وجهك معبدي
الجمال عليك
ولكنّ أوقفتُ

وسكبتُ شـعري شمعة ذهبيةً
مُحدّقةً إلى عينيك
أبداً

أنا من يعدّبُ الجمال...وظالما
فعاد إليك⁽¹⁾
عصف الجمال به

ج - تحليل مضمون الأغنية

انقسمت أغاني مسرحية "حكم الرعيان" إلى قسمين أساسيين: الأغنية السياسية والأغنية العاطفية، وإذا كان النموذج السابق "غبيوا الملوك" ذا مضمون سياسي، فإنّ "لو كان لي" تنتمي إلى القسم الثاني. ومن جهة أخرى، إذا كان النموذج الأول قد كتب بالعامية اللبنانية مثل مجمل المسرحية فإنّ أغنية "لو كان لي" جاءت بالفصحى إلى جانب قصيدتين أخريين إحداهما عاطفية وأخرى سياسية.

تتضمّن هذه الأغنية (01 د و 38 ثا) تعبيراً واضحاً من سعدون الراعي لحبيبته ست الحسن عن حبه الكبير، إنه يحبها إلى

¹ - العرض المسرحي "حكم الرعيان".

درجة العبودية، وهو مؤمن بحبها برسوخ كما يؤمن صاحب العقيدة بآلهته. إنّ هذه المحبوبة مرآة للجمال لذلك فالعاشق يحاول أن يقف هذا الجمال عليها فلا يكون الجمال إلا مرتبطا بها، هذا الجمال الأسر يجعل العاشق يتعذب، وهو يعصف به كما تعصف الرياح العاتية بالمركب الهزيل، غير أنه كلما اشتدّ هذا العصف يعود إلى محبوبته كمرفاً أمان من كلّ الصعوبات.

تبرز في هذه الأغنية القدرة الكبيرة لمنصور الرحباني في كتابة القصيدة على الطريقة الخليلية بالمهارة ذاتها التي يكتب بها باللهجة اللبنانية، وهذا التنوع في استخدام اللغة بين الفصحى والمحكية يثري العمل المسرحي ويمنع عنه الاسترسال في طريق أفقي واحد والتحنّط في نموذج وحيد.

د - تحليل موسيقا الأغنية

إنّ أغنية "لو كان لي" أقصر الأغنيات في هذا العرض مقارنة بالنموذج السابق وهي تختلف عن "غيبوا الملوك" من حيث الغناء المنفرد دون مرافقة للكورس. وهي مقطوعة شعرية من الشعر العمودي، ذات ثلاثة أبيات، من بحر الكامل ومفتاحه "متفاعلن متفاعلن متفاعلن"، مع التنبيه إلى وجود بعض الزحافات.

نلاحظ في الأغنية الانتهاء بالمد على اعتبار أنّ حرف الروي وهو الكاف مكسور، "فيكون من ذلك موسيقا قبل أن يكون تلحين، وهذا ما يرجوه الملحن من كاتب الكلمات، فهذا يتيح لصوت المؤدي والمؤدين معه قدرا من إظهار جمالية الصوت⁽¹⁾ وفي هذه الأغنية نجد الشاعر هو ذاته من تولّى مهمة التلحين، لذلك فقد كتب القصيدة بما يتلاءم مع أسلوب تلحينها.

¹ — ياسر المالح، الزمان في الأغنية العربية، مجلة الحياة الموسيقية، وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، العدد 57، 2010، ص 59.

موسيقيا، لا ترتبط هذه الأغنية بما سبقها، إنها على طرفي نقيض من "غبيوا الملوك"، تظهر النغمة الرومانسية الحزينة، تبدأ الموسيقى بالأكورديون ثم الآلات الوترية وهما الكمان والتشيلو مع حضور دائم للناي.

والمستمع الجيد للموسيقا يكتشف بسهولة أنّ الملحن الذي لحن هذه المقطوعة هو ذاته الذي لحن المقطوعتين السابقتين، لأنّ أسلوب التلحين نفسه على الرغم من اختلاف الفكرة هنا عن غيرها.

يتميّز صوت "جليبر جليخ" الذي غنّى الأغنية بديلا عن الممثل الذي قام بدور سعدون الراعي بالقوة وفيه شجن ورخامة، وهو صوت متميّز يسهل التعرف إليه. لذلك يرى بعض الدارسين أنّ منصور الرحباني قاد مجموعة من الأصوات إلى نجاحاتها في مسرحه، ومن بينهم "جليبر جليخ"⁽¹⁾ وهذا ما جعل الأغنية تكون خادمة للمسرحية وجزءاً هاماً يصبّ مياه عذبة في نهر قويّ (العرض) يجري نحو مصبّه (المتلقي).

ج - جمالية الترابط بين الأغنية والمشهد

لا تمثّل هذه الأغنية مشهدا مستقلا بذاته، ولكنها جزء لا يتجزأ من مشهد كامل هو مشهد اللقاء بين سعدون الراعي وست الحسن. تدخل مبتسمة فينظر إليها ثم تنطلق موسيقا سريعة ويغني الأبيات الثلاثة.

بكلمة أخرى فإنّ مشهد الغناء لا يحتوى على الكثير من الحركات، كما يندم فيه الرقص أو ما يسند الأغنية كما رأينا في أغنية "غبيوا الملوك". إنّ "لو كان لي" أغنية قصيرة تمتلئ

¹ - انظر: عبيدو باشا، الرحبانية، المسرح الغاية، ضمن: مجموعة من المؤلفين، المسرح العربي مسيرة تتجدد، سلسلة كتاب العربي، مجلة العربي، وزارة الإعلام، الكويت، العدد 87، ط1، يناير 2012، ص 140.

بالمشاعر القوية يغنيها صاحبها لحبيبتة وتنتهي الأغنية بعد أن يُسمِعها ما يشغل فكره من مشاعر الإعجاب والحب.

4) أغنية: انتبهوا كمان الوطن بيطير

أ - سياق الأغنية

تنتهي السنة التي اتفق فيها الملك رعد الثالث مع سعدون الراعي على تولي الأخير شؤون الحكم بدلا عنه هروبا من ضغط المعارضة في شأن تنصيب ولي عهد للمملكة أسوة بالدول الملكية. يريد الملك إذن أن يسترجع عرشه وسط دعم من الموالاتة ورفض من قطاع كبير من الشعب من الذين أحبوا سعدون الراعي من جهة أولى ومن المؤيدين لقائد المعارضة كطرف ثانٍ في المعادلة، ومن الموالين لرئيس الوزارة. البلاد بهذا الشكل منقسمة سياسيا ولا يتفق فيها الشعب على شخصية واحدة للحكم.

ب - كلمات الأغنية

ينادي منادٍ الملك رعد الثالث وصل، جاي يسترجع العرش*.
الملك: يا شعبي الحبيب*.

(....)

الملك: انتوا شعبي وأحباني، وهيدا عرشي وعرش جدودي**.
الكورال: بس...بس...بس**.

ست الحسن: هيدا عرش الشعب وملك الشعب، انتوا كنتوا الظلم وأساء حكم...حبستونا وعزبتونا ومنعتوا عنا حتى الحلم**.

الملكة: اسكتي وليك، يقصف عمرك، بعدك لحقتينا لهون؟*

المنادي: وصل الدكتور غنيجة وأركان المعارضة*.

الدكتور غنيجة: إخواني بكرمستان، سعدون الأول رايح،
الملك رعد مش مقبول، باسم الأكثرية باعلن
الجمهورية وأنا رئيس الجمهورية*.

رئيس الوزارة: يا سلام، بدك تعمل رئيس، ليش انت موراني؟
أنا ريس للوزارة بإيدي الأمانى، انت ورعد الثالث
صرتوا مرفوضين، أنا ريس للجمهورية، ما في غيري
ثاني**.

جزء من الكورس: عاش، عاش.عاش، عاش*.
جزء آخر من الكورس: ما بدنا حدا يحكنا إلا ويكون أصلا
منا**.

الدكتور غنيجة: ما حدا بيحوز الدولة إلا أنا*.

الكورس: أنت لا**.

رئيس الوزارة: ما بيضبط العدالة إلا أنا*.

الكورس: وانت لا**.

الملك رعد: ما حدا بيحمكن غيري*.

الكورس: وانت لا لا لا**.

ست الحسن: ما دام القصة فارطة، والحكومة ساقطة، سعدون
بيبقى الملك، تكانوا بيرسموا رسمولنا الخارطة**.

الكورس: لا، لا، لا، ما بدنا واحد يحكنا إلا ويكون أصلا
منا**.

يتفاجأ الجميع بالكرسي وهو يرتفع إلى السماء بعد شد وجذب
من قبل الملك والمعارضة ورئيس الوزارة ثم يختفي تماما. لذلك
تقول الأغنية في نهايتها:

طارت، طارت، طارت، طارت.
عشت ها الحكام طارت
طارت الكرسي واللي ع الكرسي ونحن ملهيين، و حكامنا
ضايعين ب لعبة المصير**

ست الحسن والكورس: انتبهوا على الوطن انتبهوا
انتبهوا على الوطن انتبهوا
كمان الوطن بيطير، كمان الوطن بيطير⁽¹⁾.

ج - تحليل مضمون الأغنية

هذه الأغنية (4 د و 20 ثا) جاءت في المشهد الأخير من المسرحية، لذلك فأهميتها كبيرة وهي تحمل دلالات هامة تكاد تلخص جميع ما جاء في العرض. وتختلف الأغنية عن النماذج السابقة من حيث أنها حوارية بين أكثر من ممثل، لم تُكتب الأغنية شعرا كغيرها من النماذج السابقة، ولكنها تمازجت مع الكلام العادي والكلام القريب من التلحين والكلام الملحن (الشعر) جاءت هذه التوليفة بعنوان "انتبهوا كمان الوطن بيطير"⁽²⁾.

إنّ منصور في أغلب أجزاء هذا المقطع يحاول أن يعطي للكلمات موسيقا لا أكثر. ولقد أدى هذا التنوع في الشكل، والتنوع في الشخصية المؤدية إلى تضمين الحركية في الأغنية. لقد عبرت "انتبهوا كمان الوطن بيطير" على اختلاف الطبقة السياسية حول نظام الحكم الأمثل للبلاد وشخصية الحاكم. التثبت بالكرسي وغياب محاولة راب الهوة بين المختلفين

¹ - العرض المسرحي "حكم الرعيان".

² - نشير بالرمز * إلى المقطع المنطوق دون غناء، وبالرمز ** إلى المقطع المغنى.

المتناقضين جعل من النهاية تكون غير متوقعة تماما: كرسي الحكم يطير.

تبدو المسرحية في هذه الأغنية بالضبط محاولة لمحاكاة الواقع السياسي اللبناني والانقسام الواضح بين المعارضة والموالاة، والأزمات السياسية التي يشهدها لبنان في اختيار رئيس الجمهورية وفشل البرلمان في الانعقاد وغياب النصاب القانوني في العديد من جلسات التصويت على ذلك الاختيار. حاول منصور الرحباني هنا أن يكتب نصا لكلّ العرب، بل لكل الإنسانية، لكنّ تأثير المشهد السياسي في لبنان كان واضحا.

وليس في الأمر مفارقة، إذ أنّ "الفن العالمي إجمالاً ينبع من خصوصية معينة، ويشعر به أصحاب الموضوع أكثر بكثير من الآخرين، لكنّ الفكرة العامة تصل إلى الجميع (...). والمسرح الرحباني إجمالاً هو مسرح عربي شامل، ينطلق من واقع لبناني، لكنّه يعالج قضايا عربيّة، فالكلمة واللحن الرحباني يلامسان وجدان المستمع والمشاهد العربي⁽¹⁾، ولذلك قال المؤلّف: "كتبنا لبناننا بالذات، وكتبنا أشواقنا، وإذا بنا نكتشف أنّ ما كتبناه يعبر عن مشاعر كلّ الناس، لأننا كنّا صادقين، واكتشفنا أنّ المحلية هي أول الطريق إلى اختراق كلّ أفق، وإلى الإنسانية جميعها⁽²⁾."

تتجلّى "اللبننة" في هذه الأغنية بالتحديد في رد رئيس الوزارة على الدكتور غنيجة عندما أعلن عن رغبته في الوصول إلى سدة الحكم: "يا سلام، بدك تعمل رئيس، ليش انت موراني؟" فغنيجة حسب رئيس الوزارة لا يمكنه أن يكون رئيسا لأنه ليس من طائفة

¹ — إيمان إبراهيم، حوار مع رفيق أحمد علي، صحيفة الرياض، السعودية، العدد 13379، 09 فيفري 2005، ص 23.

² — منصور الرحباني، نكون أو لا نكون، مجلة العربي، وزارة الإعلام، الكويت، العدد 552، نوفمبر 2004، ص 17.

الموارنة، وهي الطائفة التي منها يكون رئيس لبنان لا من غيرها حسب الدستور اللبناني نفسه.

إنّ الصراع على السلطة كما تجلّى في الأغنية هدّد استقرار الوطن في حد ذاته، إنه السبب في خلق التطرف، وتمسك كلّ طرف برأيه دون تنازلات لمصلحة الوطن قمين بتفتيته وتمزيقه و لذلك جاء النداء الأخير في الأغنية، بل في المسرحية بأكملها: انتبهوا كمان الوطن بيطير.

د - تحليل موسيقا الأغنية

هذه الأغنية هي الأطول زمنيا بالقياس إلى سابقتها، وفيها يبرز الدور الذي لعبه المخرج في جعل الممثلين يغنون بأصواتهم في هذه الأغنية، وهذا ما اختاره مروان الرحباني في أكثر من عرض مسرحي، وقد أكّد مساعده غدي الرحباني هذا التوجه في قوله: "أثرنا أن نعلّم الممثلين الغناء بصوتهم الأساسي ولا نلجأ إلى الدوبلاج وذلك لمعايشة النص المسرحي أكثر والاندماج في روحية الشخصية المسرحية⁽¹⁾، كما يبدو جلياً الدور الكبير الذي أخذه الكورس من خلال تقاسمه للدور الموزع بينه وبين المغنية والمؤدين المرافقين لها. وظهر هذا الدور في هذا الجزء:

الدكتور غنيجة: ما حدا بيحوز الدولة إلا أنا.

الكورس: أنت لا.

رئيس الوزارة: ما بيضبط العدالة إلا أنا.

الكورس: وانت لا.

الملك رعد: ما حدا بيحكمكن غيري.

الكورس: وانت لا لا لا لا.

¹ — باسل ديب داوود، المدرسة الرحبانية، رأي من الداخل: مقابلة مع غدي الرحباني، مجلة الحياة الموسيقية، وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، العدد 21، 1999، ص 136.

فهي حوارية غنائية يسأل فيه المغني أو المؤدي فيردّ عليه الكورس. ساعد هذا في تحريك الأحداث وتقديمها وهو ما يحسب للأغنية في أنها كانت عاملاً جيّداً لخدمة البناء الدرامي كاملاً.

كانت لمسرة منصور الرحباني الفنية واضحة في التوزيع الأوركستراي والتوزيع الأدائي، وقد برز استخدام الآلات الموسيقية النفخية خاصة الناي والبوق، وهي كما وجدنا مع "غبيوا الملوك" تدلّ على الغضب والثورة كما ظهر البوليفوني أيضاً في نهاية الأغنية في جملة "انتبهوا على الوطن انتبهوا.. كمان الوطن بيطير" حيث حدث التوافق التام بين المغنية والكورس.

مع ذلك علينا أن ننبّه إلى وجود بعض الأجزاء أقحمت فيها الموسيقى إقحاما، إذ كانت العديد منها كلمات عادية ليست شعرا، غير أنها لحنت لتتواءم مع النسق العام للمسرح الغنائي.

هـ - العلاقة بين الأغنية والمشهد:

يتّصف المشهد الأخير الذي تُغنى فيه أغنية "انتبهوا كمان الوطن بيطير" بالفخامة سواء في المكان، وهو ركح مهرجان بيت الدين (المسرح الكبير الخارجي) الذي يتّسع لـ 4000 متفرّج. كما يتّصف بالفخامة من جهة العدد الكبير من المشاركين في أدائه. فمن أجل أداء مشهد الاختلاف السياسي بين موالى الملك رعد الثالث وهم مجموعة، والمعارضة بقيادة الدكتور غنيجة وهم مجموعة ثانية، ومساندي رئيس الوزارة وهم مجموعة ثالثة ومؤيدي سعدون الراعي وهم مجموعة رابعة، من أجل هذا احتاج المخرج إلى العدد الكبير من المشاركين في المشهد في وقت واحد، يؤدي الجميع الأغنية، وهذا ما يؤكّد أنّ اختيارات منصور الرحباني "كانت على الدوام

مدرسة وشاملة، فالهارموني في الموسيقى وفي أداء المغنيين والانسجام مع الموقف والبيئة مرسومان بدقة⁽¹⁾.

في هذا المشهد الأخير تظهر بجلاء حرفية عالية في التعاطي مع الفنانين والعاملين، فثمة أكثر من ثمانين شخصاً يعملون في المسرحية يبذلون للناس وكأنهم واحد

لقد ظهر في هذه الأغنية أنّ "الفكرة مهمّة وطريقة معالجتها أيضاً، (إذ أنّ) العمل الفني يتطلّب تكاملاً على جميع المستويات، فلم كلّ فنان أن يحدث نوعاً من التفاعل بينه وبين الجمهور، أن يؤثر به ويجعله يصدّق ما يقول، فإذا وصل الممثل إلى إحداث حالة كهذه، فيكون قد نجح." 2 يظهر هذا الحلم عند كلّ ممثل ومؤدّ، لذلك توصل العمل إلى إقناع المتلقي بمصداقية المشهد والأغنية.

إنّ المشهد الأخير من أهمّ مشاهد المسرحية إن لم يكن أهمها على الإطلاق. لقد "قرع منصور الرحباني بقوة ناقوس الخطر معلناً تشاؤمه وإحساسه بأنّ الخراب أصبح وشيكاً، لا بل مرئياً "انتبهوا عالوطن... انتبهوا... كمان الوطن بيطير" لقد بحث الجميع عن مصالحهم الشخصية على حساب مصلحة الوطن، وكانت النتيجة "طار الوطن... طار الكرسي، واللي على الكرسي، ونحننا ملهيين"⁽³⁾.

خاتمة

يمكننا الوقوف على مجموعة من النتائج المستخلصة من تحليلنا للعرض المسرحي "حكم الرعيان":

1 — مفيد مسوح، جماليات الإبداع الرحباني، دار بيسان للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2006، ج1، ص 123.

2 — إيمان إبراهيم، المرجع السابق، ص 23.

3 — علي القيم، الجمال الموسيقي، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، سوريا، ط1، 2014، ص 58س.

* تم استخدام الأغاني في كل مراحل العرض من البداية إلى النهاية، وبذلك تجسد معنى المسرح الغنائي الذي يعتمد أساساً على الكلمة الملحنة.

* خدمت الموسيقى والأغاني مضمون العرض المسرحي بحيث كانت عنصراً أساسياً في العمل وغيابه عنه ينقص من قيمة المسرحية ويؤدي إلى عدم فهمها بالشكل المطلوب فقد عملنا على شرح العديد من المواقف وتفسيرها والتعليق على الأحداث وتحريكها.

* تنوع استخدام الأغاني من اللهجة اللبنانية إلى اللغة الفصحى، كما اختلف مضمون كل منها، حيث وجدنا المضمون السياسي والمضمون العاطفي.

* تنوع الأداء في الأغاني، من مغنية وكورس إلى مُغَنٍّ بمفرده إلى مجموعة مؤدين.

* كان الأداء في الأغاني الثلاث قوياً، وظهر فيه الاختيار المحكم للكاتب والمخرج للعناصر المشاركة فيه.

قائمة المصادر والمراجع

المصادر

- العرض المسرحي "حكم الرعيان" مهرجانات بيت الدين، 11 أوت 2004، تأليف وإخراج: منصور الرحباني.
- منصور الرحباني، نكون أو لا نكون، مجلة العربي، وزارة الإعلام، الكويت، العدد 552، نوفمبر 2004.

المراجع

1. ألفريد فرج، دائرة الضوء، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 1989.
2. إيليا الحاوي، الكلاسيكية في الشعر الغربي والعربي، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط2، 1983.
3. رياض عصمت، بقعة ضوء: دراسات تطبيقية في المسرح العربي، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، سورية، ط2، 2011.
4. زيامي موتوكيو وآخرون، مسرح "نو" الياباني"، تر: جميل الضحاك، سلسلة من المسرح العالمي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العددان 308-309، ط1، مايو-يونيو 1998.
5. عبيدو باشا، الرحبانية، المسرح الغاية، ضمن: مجموعة من المؤلفين، المسرح العربي مسيرة تتجدد، سلسلة كتاب العربي، مجلة العربي، وزارة الإعلام، الكويت، العدد 87، ط1، يناير 2012.
6. علي القيم، الجمال الموسيقي، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، سوريا، ط1، 2014.

7. مفيد مسوح، جماليات الإبداع الرحباني، دار بيسان للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2006.
8. يوسف السيسي، دعوة إلى الموسيقى، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد 46، ط1، أكتوبر 1984.

مجلات ودوريات

9. أحمد بويس، المسرح العربي والموسيقا، مجلة الحياة المسرحية، مديرية المسارح والموسيقا، وزارة الثقافة، دمشق، سورية، العدد 86-87، شتاء وربيع 2014.
10. باسل ديب داوود، المدرسة الرحبانية، رأي من الداخل: مقابلة مع غدي الرحباني، مجلة الحياة الموسيقية، وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، العدد 21، 1999.
11. جان دارك ابي ياغي، تيريز منصور، مؤتمر صحفي لأسرة مسرحية حكم الرعيان، مجلة الجيش، بيروت، لبنان، العدد 230، أيلول 2004.
12. حسام الدين الأنصاري، ما هي الموسيقى، مجلة العربي، وزارة الإعلام، الكويت، العدد 632، يوليو 2011.
13. محمد بري العواني، العرض المسرحي والموسيقا، مجلة الحياة المسرحية، مديرية المسارح والموسيقا، وزارة الثقافة، دمشق، سورية، العدد 86-87، شتاء وربيع 2014.
14. محمد حنانا، موسيقا البرنامج، مجلة الحياة الموسيقية، وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، العدد 58، 2011.

15. ناصر هاشم بدن، توظيف الموسيقى والغناء في مسرحية أوديب الملك السعيد، مجلة الأكاديمي، جامعة بغداد، العراق، العدد 53، 2010.
16. ياسر المالح، الزمان في الأغنية العربية، مجلة الحياة الموسيقية، وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، العدد 57، 2010.
17. ياسر المالح، اللمسة المصرية في المدرسة الرحمانية، مجلة الحياة الموسيقية، وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، العدد 49، 2008.
18. إيمان إبراهيم، حوار مع رفيق أحمد علي، صحيفة الرياض، السعودية، العدد 13379، 09 فيفري 2005.

بهيجة حافظ...

أول موسيقية عربية أكاديمية

أحمد بوبس

ظلت الموسيقى في مجتمعنا العربي حكرًا على الرجال، لاسيما في مجالي التلحين والتأليف الموسيقي. أما في مجال العزف، فقد ظهر الكثير من العازفات على مختلف الآلات الموسيقية الشرقية والغربية. وفي مجال التلحين ظهرت طفرات قليلة لا يمكن الاعتداد بها. أما في مجال التأليف الموسيقي، فيكاد أن يكون حكرًا مطلقاً على الرجال، لولا ظهور موسيقية وحيدة، خاضت غمار التأليف الموسيقي، في وقت كانت فيه المرأة العربية تعيش في غيبوبة التخلف. إنها الموسيقية المصرية بهيجة حافظ. ولم يؤثر أن بعد بهيجة حافظ ظهرت أية مؤلفة موسيقية عربية حتى الآن.

وبهيجة حافظ ليست رائدة في مجال التأليف الموسيقي وحسب، وإنما لها ريادتان أخريان. فهي أول امرأة عربية تدرس الموسيقى دراسة أكاديمية في المعاهد الأوربية، وكانت عازفة على آلتى البيانو والكمان ومؤلفة موسيقية، إضافة إلى أنها أول وجه نسائي ظهر في السينما العربية.

* الولادة والنشأة:

وبهيجة حافظ ابنة عائلة ارسنقراطية اسكندرانية. ولدت في مدينة الاسكندرية في الرابع من آب عام 1908. وهي ابنة اسماعيل محمد حافظ ناظر الخاصة السلطانية في عهد السلطان العثماني حسين كامل. وكان معروفاً عنه حبه للموسيقا، وكان يجيد العزف على العود، وبالتالي كان لا يمانع أن تحب ابنته الموسيقا وتمارسها. وكانت والدتها تعزف على آلتى الكمان والفيولونسيل. وانتقل حب الموسيقا من الوالدين إلى الابنة التي كانت تجلس مع والدها تستمع إلى عزفه على العود باهتمام.

وكانت العائلات الارسنقراطية تحرص على تعليم الفتيات، لأنها تعتبر ذلك نوعاً من الأبهة. فألحقها والدها بمدرسة (الفرانسيكان) ثم (دي ديه Mère de Dieu) في الاسكندرية، فنالت منهما الشهادات الابتدائية والثانوية. وأجادت في هذه المدرسة اللغتين الانكليزية والفرنسية. وكان للمايسترو الإيطالي (جيوفاني بورجيزي) تأثير كبير على بهيجة حافظ، فقد كان يقود الفرقة السيمفونية في الاسكندرية، وكانت تحضر حفلاته مع أسرته، كما كان يتردد إلى منزل الأسرة بحكم صداقته لووالدها.

فتتلذت بهيجة على يديه ودرست على يديه قواعد الموسيقى الغربية.

وبمجرد حصولها على شهادة الدراسة الثانوية، قررت بهيجة حافظ الانتقال إلى القاهرة لدراسة الموسيقى، وحصلت على الفور على موافقة والدها. وبالفعل التحقت في القاهرة بأحد المعاهد الموسيقية. وبعد سنوات من الدراسة، قررت السفر إلى باريس لمتابعة دراستها العالية للموسيقا والحصول على شهادة جامعية فيها. وبالفعل حصلت على شهادة جامعية من كونسرفتوار باريس في اختصاصي التأليف الموسيقي والعزف على البيانو. وبعد تخرجها عام 1929 وحصولها على دبلوم في الموسيقى في الاختصاصين اللذين درستهما، قفلت عائدة إلى مصر، وفي ذهنها مشاريع موسيقية كبيرة.

* بدايات موسيقية:

بعد عودتها إلى القاهرة بعدة شهور أصدرت بهيجة حافظ أول اسطوانة تضمنت عدداً من مؤلفاتها الموسيقية. وصدرت الاسطوانة بعنوان (بهيجة). وأذاعت محتوياتها بعض الإذاعات الأهلية في القاهرة. وواصلت بعدها تأليف العديد من المقطوعات الموسيقية والتي منها (من وحي الشوق) و(معلشي). لكن زواجها من أمير إيراني جاء ليشكل حجر عثرة في طريق نشاطها الموسيقي. وبسرعة انفصلت عنه في وقت تزامن مع وفاة والدها، لتبدأ مرحلة جديدة من نشاطها الموسيقي. وفي القاهرة قامت بتدريس الموسيقى في المعاهد الموسيقية وفي الدروس الخصوصية لأبناء العائلات، كما اشغلت بتدوين الأعمال الموسيقية للفرق الموسيقية في القاهرة. فقد كانت من الموسيقيين القلائل الذين

يجيدون التدوين الموسيقي آنذاك. وتابعت نشاطها في التأليف الموسيقي. فوضعت العديد من المقطوعات الموسيقية التي صدرت في اسطوانات لشركتي (كولومبيا) و(أوديون). واشترت منها شركة كولومبيا أربعة مقطوعات، اثنتان (تانغو) والثالثة (فالس) أما الرابعة فحملت اسم (انشودة إيطالية). واشترت منها شركة أوديون مقطوعتين صدرتا في اسطوانة واحدة.

وفي عام 1930 نشرت مجلة المستقبل صورة غلاف لبهيجة حافظ. وذيلت الصورة بتعليق يقول إنها أول مؤلفة موسيقية مصرية. وشاهد الصورة المخرج السينمائي محمد كريم الذي كان يبحث عن وجه نسائي، ليقوم ببطولة الفيلم الصامت (زينب) الذي ينوي إخراجه. ووجد في بهيجة حافظ ضالته المنشودة. وبالفعل قامت بهيجة ببطولة الفيلم، ليسجل اسمها رائدة من رائدات السينما في مرحلتها الصامتة إلى جانب ريادتها الموسيقية. وفي الفيلم قامت بدور الفلاحة زينب أمام الفنان سراج منير. ونجح الفيلم نجاحاً كبيراً.

وإلى جانب التمثيل في فيلم (زينب)، قامت بهيجة حافظ بوضع الموسيقى التصويرية للفيلم. وتألقت هذه الموسيقى من اثنتي عشرة مقطوعة موسيقية. ليكون فيلم (زينب) أول فيلم سينمائي مصري توضع له موسيقا تصويرية مؤلفة خاصة له. وقبله كانت تؤخذ موسيقا من الاسطوانات المتوفرة في الأسواق. وفتح هذا الفيلم لبهيجة حافظ آفاق موسيقية واسعة، إذ وضعت الموسيقى التصويرية لعدد من الأفلام الصامتة.

النجاح الكبير الذي حققه الفيلم الصامت (زينب)، دفع بهيجة حافظ إلى مواصلة العمل السينمائي تمثيلاً وتأليفاً موسيقياً. فأسست عام 1932 شركة انتاج سينمائية حملت اسم (فناز فيلم) بالمشاركة مع زوجها الثاني رجل الأعمال محمود حمدي الذي تزوجته أثناء تمثيلها فيلمها الأول. وكان أول الأفلام الذي أنتجته الشركة بعنوان (الضحايا) إخراج ابراهيم لاما، وكان ذلك عام 1932، ولكن عندما

عرض على الشاشة، لم ترض بهيجة عن مستواه، فأعدت إنتاجه عام 1935 بالاسم نفسه لكن ناطقاً. وشاركتها البطولة فيه زكي رستم وعبد السلام النابلسي. وشاركت ليلي مراد فيه بالغناء فقط مع المطرب أحمد عبد القادر، وإضافة إلى قيامها بدور البطولة فيه، قامت بإخراجه، وبالطبع وضعت الموسيقى التصويرية للفيلمين الصامت والناطق.

وكان الفيلم الثاني لشركة (فنان فيلم) هو (الاتهام) عام 1934، والذي أخرجه المخرج الإيطالي ماريو فولبي، وقامت بهيجة حافظ ببطولته، وشاركتها في التمثيل زينب صدقي وعزيز فهمي وزكي رستم، ووضعت موسيقاه التصويرية. وبعد إنشاء استديو مصر قامت بإنتاج فيلم (ليلي بنت الصحراء) عام 1937. ووضعت موسيقاه التصويرية وصممت أزياءه وأخرجته، وقامت ببطولته. وشاركتها في التمثيل حسين رياض وزكي رستم وابراهيم حمودة وراقية ابراهيم.

وكان آخر الأفلام التي وضعت بهيجة حافظ موسيقاها التصويرية هو فيلم (زهرة السوق) في أواخر الأربعينيات من القرن العشرين. والفيلم من إنتاجها وبطولتها، أما الإخراج فكان لحسين فوزي، وشاركتها التمثيل فيه علوية جميل وعبد الفتاح القصري. وشارك بالغناء فيه المطرب وديع الصافي. كما وضعت الموسيقى التصويرية لعدد من الأفلام من إنتاج غيرها ودون أن تمثل فيها، منها فيلم (سلوى) عام 1946 وفيلم (السيد أحمد البدوي) عام 1953.

وبهيجة حافظ هي التي أسست أول نقابة للموسيقيين في مصر عام 1947، وتولت رئاستها عند تأسيسها.

بعد هذه العطاءات الكثيرة في الموسيقى والسينما، رحلت بهيجة حافظ في الثالث عشر من ايلول عام 1983. بعد أن أنفقت كل

ثروتها التي ورثتها من والدها في خدمة هدفها الفني في الموسيقا
والسينما.

تدريب الطفل
على استخدام تعدد التصويت (غنائي آلي)

إعداد : إلهام أبو السعود

إن الأغنية هي إحدى الوسائل الهامة التي يستطيع بها الإنسان
التعبير عن انفعالاته في لحظة ما. وهي بالنسبة للطفل الذي لم
يصل بعد سن المدرسة الابتدائية مصدر سرور كبير له. فهو يقلد
أغنية سمعها أو يبتكر أغنية بسيطة قام بوضع كلماتها ولحنها.
والأغنية من أهم جوانب التربية الموسيقية في المراحل العمرية
المختلفة فعن طريقها يتعلم الطفل التنفس الصحيح وطريقة إخراج
الصوت. وعن طريقها أيضاً يمكن للمدرس أن يوصل الكثير من
المعلومات له.

أما التوقيع على الآلات وبخاصة الإيقاعية منها والتي تشكل
فرقاً للأطفال فهي من أهم وسائل النشاط الجامعي الذي يعودهم

المشاركة، ويساعدهم على الاستماع إلى القطع الموسيقية الجيدة بطريق غير مباشر. وبذلك نجد أن الغناء والعزف من أهم الأنشطة للطفل على أن يبدأ تدريجياً بتعلم الأغنية البسيطة السهلة ثم توقيع لحنها على الآلة المنغمة البسيطة مثل الاكسيلوفون والميتالوفون والجلوكنشيل والتدرج إلى تعلم آلة خاصة غربية كانت أم عربية على حد سواء.

تعدد التصويت الغنائي

الهدف من تدريب الأطفال على تعدد التصويت هو تعويد هم على الغناء مع مساييرة لحن آخر والتركيز على ضبط الإيقاع . ولكن ذلك لا يمكن تطبيقه وتنفيذه إلا بعد تدريبات متعددة تقوى فيها أذن الطفل على تمييز اللحن والقدرة على الغناء دون مساييرة الآلة الموسيقية.

وأولى الخطوات للوصول إلى الغناء من صوتين أو أكثر هي التدريب على تمارين الترداد لصوتين فقط بادئ الأمر من خلال أغنية سهلة ومعروفة للطفل ولتكن أغنية حان الدرس الصوت الأول والصوت الثاني



أغنية الصباح من ثلاثة أصوات على طريقة الترداد canon

الصوت الأول A الصوت الثاني B الصوت الثالث C ثم
التدرج إلى الرابع

تمرين (1)

وبعد إتقان التمارين السابقة يتدرّب الاطفال على اغنية بسيطة
من صوتين

أغنية بستاني (من صوتين)

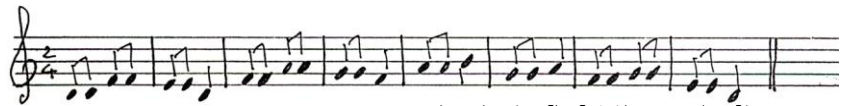
تعدد التصويت الآلي

ويبدأ بالتعرف على الآلات الإيقاعية البسيطة من خلال التوقيع عليها ويقوم الطفل بخبرة تجريبية بمفرده أو ضمن مجموعة لكي يكشف الآلات المختلفة المستخدمة في الفرقة الإيقاعية وتعرف الأصوات الصادرة من كل آلة وطريقة استعمالها.

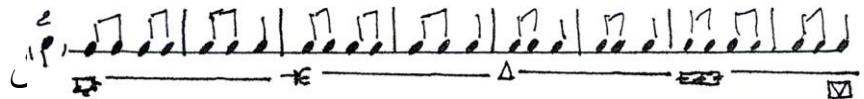
كل ذلك يجري تدريجياً تحت إشراف المدرب وملاحظاته الدقيقة. وعندما تتم خبرة الطفل المطلوبة وإتقان استعمال الآلات وتعرفها، عندئذ يمكنه الاشتراك في العزف الجماعي ويكتفي بالآلات الإيقاعية غير المنغمة مثل دف — كاستينيت — مثلث إلخ

المرحلة الثانية يتأكد المدرب من حسن مسانيرة الأطفال لإيقاع لحن يسمعونه ومن ثم يرددون هذا اللحن مع التوقيع الإيقاعي فقط وذلك باستعمال الآلات الإيقاعية غير المنغمة وتوزيع الآلات على الأطفال توزيعاً بسيطاً بحيث تقوم كل مجموعة بالتوقيع في دورها الخاص بالتتابع مع مرافقة عزف المدرب.

عزف المدرب (موسيقا المقطوعة)



التوزيع الخاص بالأطفال إيقاعياً



على المشاركة الجماعية ومسانيرة اللحن إيقاعياً. في المرحلة الثالثة يبدأ التعدد الإيقاعي وهو الجمع بين الوحدات والنماذج الإيقاعية وتكون المشاركة هنا التوقيع وفق توزيع مشترك أي الأداء مجتمعاً

وذلك بتخصيص دور لكل مجموعة وتوقع المجموعات معاً في وقت واحد وهذه الطريقة معقدة نسبياً وتصلح للمرحلة الثالثة بعد إتقان ما جاء في المرحلة الثانية.

عزف المدرب

بعد هذه المراحل يبدأ الطفل بعلم النوفيق على الآلات الإيقاعية المنغمة . ويكتفي بادئ الأمر بنغمتين فقط (صول_مي) مع أغنية ولتكن (كوكو عصفوري) باستعمال المضارب الخاصة بآلات الاكسيلوفون والميتالوفون والجوكتشيل بعد تدريبات متواصلة.

أغنية العصفور

ومن ثم يتدرج الطفل إلى توقيع بقية النغمات نغمة نغمة حتى يصل إلى عزف سلم كامل أو موسيقا أغنية بسيطة.

بعد تأكد المدرب من قدرة الطفل على أداء نماذج موسيقية بشكل صحيح وامتقن، تشكل من الآلات الإيقاعية المنغمة بمرافقة الآلات الإيقاعية غير المنغمة فرقة توقع وفق توزيع لصوتين بادئ الأمر ثم لعدة أصوات. ثم تأتي مرحلة الغناء مع العزف وهي مرحلة التكامل بين العزف والغناء.

أغنية الحواس (التوزيع الآلي مع الغناء)

7 في رجلي 7 في يدي بسله 7 في اذني سسمو 7 في عيني شوف منها 2

7 بدوله 7

آلات إيقاعية منغمة

BM

BX

GI

تتمة توزيع أغنية الحواس:

(آلات إيقاعية غير منغمة)

Percus.

Δ

X

1

tem

ten

أن تدريب الأطفال على تعدد التصويت غناءً أم عزفاً من العوامل المساعدة على تنمية الروح الجماعية والإنسجام بين الأطفال من خلال تآلف الأصوات. وعن طريق المصاحبة الهارمونية يتذوقوا لون الأغنية وطابعها العام أيضاً كما أنها تساعد على نمو الإحساس الموسيقي لديهم.

التربية الموسيقية
وأثرها في تكوين شخصية الطفل ضمن المجتمع

إلهام أبو السعود

هناك عوامل تربوية من شأنها تقوية الكائن وعقله وإراداته وذوقه. وهذه القوة تتناسب بشكل صحيح مع مركبات الشخصية المتعددة للإنسان، والتي تحقق مجموعاً متزناً لمواطنين صالحين يعملون على رفع مستوى الحياة. ومن العوامل الهامة لتحقيق الأغراض المذكورة آنفاً مادة التربية الموسيقية التي لها دور هام في تسهيل ارتباط الملكات بعضها ببعض، ودفعها متطورة إلى الأمام. وفي الوقت ذاته إخماد الفعاليات الضارة للفكر وتسهيل كل فعالية جمالية. والحقيقة بوجه عام تلعب الفنون وبخاصة الموسيقى دوراً أساسياً في تهذيب النفس لدى الإنسان، وتنمية إحساسه بالجمال، ورفع مستوى تذوقه، وتطوير نموه النفسي والعقلي..

ويظن البعض بأن التربية الموسيقية حديثة العهد في نظم التعليم ولو نظرنا إلى تاريخ العلاقة بين الموسيقى والتربية، لوجدنا أن الاهتمام بالموسيقا بدأ منذ العصور القديمة، وبخاصة عند اليونان حيث نجد عند فلاسفتهم اهتماماً شديداً بالقيمة الجمالية

والشكالية للتدريب الموسيقي المنظم في عملية تربية الصغار وتعليمهم، واعتُبرت الموسيقى أداة من أدوات التربية قبل أن تكون فناً جميلاً... .

وقد اختلف الرأي في تلك العصور حول وظيفة الموسيقى في التربية، وتعددت الأدوار التي تلعبها، منها الدور الوجداني والحضاري والقومي والتهذيبي والمهني والعلاجي. واختلفت الآراء حول ما إذا كانت الموسيقى نوعاً من الترفيه الذي يمكن ممارسته تخفيفاً من عناء العمل والتفكير، أم أنها دراسة جادة لها قيمة في ذاتها.....؟

الجواب: الرأي الثاني هو الصحيح، فمنذ عصور اليونان القديمة كان للموسيقا دور هام في إعداد وتعليم وتربية الطفل الذي يمضي وقته في المدرسة. وفي السنوات الأولى من عمره كان يحفظ أشعار (هوميروس) وبعد ذلك يحفظ مختارات من الشعر الغنائي. وبعد إعداده إعداداً أولياً يتعلم الغناء، فيغني الأشعار التي حفظها على نغمات موسيقا آلة القيثارة.

ويتحدث المؤرخ بلوتارك عن نجاح التربية اليونانية الذي يعزوه إلى تربيته الموسيقية بقوله: (ومهما يكن من شيء فإن الذي يشب على دراسة الموسيقى وينشأ على تربية موسيقية ملائمة لتكوينه، منظمة لميوله، فإنه يتمسك بكل ما هو نبيل وكريم ويكون بعيداً عن كل عمل قبيح....)

ولذلك تمسك فلاسفة اليونان وبخاصة (أفلاطون) في نظرياتهم بالتربية الموسيقية، ووضع أفلاطون بالذات الموسيقية في مكانة رفيعة للنظام التربوي في كتابه المشهور - الجمهورية) ، فقد اعتبرها ذات تأثير كبير على الخلق.

وكان جان جاك روسو من أوائل المربين الذين اهتموا بالبحث في أنواع الموسيقى المناسبة للتربية في المراحل المختلفة. وقد بدأ حياته مدرساً للموسيقا في فرنسا وسويسرا، وحاول إيجاد ابتداع طريقة جديدة للتدوين الموسيقي، كما أعد قاموساً للموسيقا. ويرى

روسو أن يكون الطفل واقعياً أثناء الغناء مرناً. رناناً مستجيباً للزمن الإيقاعي والهارموني. كذلك تعويده على تأليف جمل لحنية والابتعاد عن الألحان المعقدة كثيرة الزخارف والتركيز على البساطة.

وهكذا نرى أهمية الموسيقى ومكانتها منذ العصور القديمة . وبشكل عام للموسيقا أثرها الهام في تكامل نمو الطفل جسدياً وعقلياً وعاطفياً ونفسياً واجتماعياً حتى أنها تعده للحياة في مجتمعه وبيئته، وهي مصدر من مصادر تجيب الطفل بالمدرسة ، كما أنها تساعد على الارتقاء بفكره إلى درجات أعلى وأسمى من الثقافة ورهافة الحس وهي وسيلة لبث روح التعاون والعمل الجماعي بين الأطفال. فالطفل ككائن حي بحاجة شديدة للاتصال بالآخرين والتفاهم معهم، وعن طريق الموسيقى تنهياً له الفرص لمشاركتهم في مشاعرهم والتعبير عما يجول في نفسه من عواطف تعبيراً حراً. وعلى هذا فستكون الموسيقى عاملاً هاماً في تنمية الطفل وإرواء شخصيته.

وللموسيقا أثرها الكبير على الطفل فهي تحقق له أكبر درجة من التوافق والتكيف مع ما يحيط به من ظروف وأحوال ، وهذا الأثر يبدأ منذ أن يكون الطفل جنيناً. ويظهر هذا الأمر في السنة الأولى من عمر الطفل فهي تؤثر على تكوين أحاسيسه وحركاته وأسلوب تجاوبه مع الجو الذي يعيش فيه.

والموسيقا ألصق ما تكون بالنزعات الفطرية فالطفل يتحرك وكأنه جزء من الإيقاع في نغمة كبرى يعيشها الأطفال جميعاً، فيتحرك تعبيرياً لأن الحركة جزء من النمو، وهو يغني لأن مناغاة الطفولة المبكرة هو جزء من حياة الطفل ونموه.

إن طبيعة الموسيقى الجمالية تجعلها مؤثرة في جميع مواد التعليم عامة هذا وهناك علاقة بين التربية والفلسفة والموسيقا، فكل منهما تعتمد على الأخرى، فالتربية تعتمد على الموسيقى في بناء شخصية الطفل الذي سيصبح شاباً له قيمته في المجتمع . والموسيقا

تحتاج إلى أساليب التربية ومفاهيمها لنشر الذوق الموسيقي الجيد. وقد بين داروين أثر الموسيقى في الناحية الوجدانية فقال: (لو قدر أن أحيا حياتي هذه مرة أخرى لكنت رسمت لنفسي خطة قراءة شيء من الشعر والأشعار إلى شيء على الأقل أسبوعياً، وهذا أحياء لما خمد من أجزاء المخ التي يمكن المحافظة عليها بالاستعمال. إن فقدان هذا الذوق هو فقدان للسعادة.)

ويرى كارل أورف بأن الموسيقى من أقرب أنواع الفنون إلى الطفل وأحبها إلى نفسه، وأكثرها تأثيراً عليه، فهي الوسيلة التي تمكنه من التعبير عن نفسه ووجدانه بحرية. ويعتمد أورف في تربية الأطفال على مبدأ التعلم عن طريق اللعب الذي يحول لعبهم وغناءهم غير المنظم إلى لعب وغناء منظم هدفه إثارة خيال الطفل وتنمية الجوانب الخلافة في نفسه مع استغلال الطاقة الحركية لديه في سن مبكرة.

ومن الجوانب الهامة في التربية الموسيقية: الغناء إفرادي وجماعي، التدوق الموسيقي، الألعاب الموسيقية، العزف الإفرادي والجماعي. فعن طريق الاستماع والتدوق والمشاركة تنمو لدى الطفل عادات سلوكية، وقيم أسرية، كذلك يتعود حسن الإنصات واحترام الأعمال الموسيقية الجيدة. وغناء الطفل أو عزفه مع الجماعة يساعده على زيادة الانتباه، ويعوده القيام بأعمال مشتركة تربي فيه حب النظام والحرص على الدقة في العمل، إلى جانب استماعه إلى الموسيقى الجيدة بشكل غير مباشر أثناء العزف أو الغناء.

وعندما يغني الطفل منفرداً فهو يعبر عن انفعالاته في لحظة ما، وقد يكون هذا الانفعال سروراً أو حزناً أو شعوراً بالخوف، وللأغنية الدور الهام في تعويد الطفل على الجرأة وقوة الشخصية. والغناء بأنواعه جماعياً كان أم إفرادياً يعمل على تقريب المفاهيم في مختلف المواد الدراسية إلى ذهن الطفل المتعلم من خلال أدائه غناءً للنصوص الخاصة بكل مادة.

إن للتربية وأساليبها ومفاهيمها في التعليم دور كبير ومساعد للموسيقا على تحقيق نشر التذوق الموسيقي الجيد والوصول إلى إمكانية تحقيق نشر التذوق الموسيقي الجيد والوصول إلى إمكانية تحقيق الإبداع الفني واكتشاف المواهب في هذا المجال. وللتربية الموسيقية أهميتها البالغة في بناء شخصية الناشئة ليكونوا في المستقبل أعضاء فعالين لهم مكانتهم المرموقة في المجتمع. لهذا تستحق الموسيقا في هذا المفهوم أن نطلق عليها عن جدارة كمادة دراسية من مراحل التعليم المختلفة اسم: التربية الموسيقية.

التراث الموسيقي الدمشقي وأعلامه

إعداد : إلهام أبو السعود

الموسيقا علم منذ الحضارات القديمة حتى يومنا هذا، عايشته الإنسان منذ وجوده فكانت الصيغة التي عبر بها عن أحاسيسه وانفعالاته.

مر بالموسيقا عهد قوة وارتقاء في الأسلوب والأداء واللحن والبحث العلمي، لانزال نذكر أعلامه: إبراهيم الموصلي، اسحق بن المهدي، الفارابي، زرياب وغيرهم.

فالموسيقا العربية هي حصيلة تراث قديم بدأ منذ الحضارات القديمة، ثم انصهر في بوتقة متخذاً فكراً وطابعاً خاصاً به مميّزاً له، توارثته الأجيال على مر العصور حتى أصبح جزءاً لا يتجزأ حضارتها.

ومن أشكال تراثنا السوري القديم ظهرت الأغنية التي عبرت عن الحياة اليومية البسيطة، تولاها جماعة من الفنانين بالتنظيم

والجمع. وأصبح تراثاً شعبياً فولكلورياً خاصاً بسورية. كما ظهرت أنواع أخرى فالأهزوجة (الطقطوقة) والقصيدة والليالي والأغنية الدينية. إلى جانب الموشحات وفي مجال الموسيقى الآلية أولى الفنانين السوريون اهتماماً بقوالب التأليف كالدولاب والسماعي واللونغا والبشرف.

في الفترة ما بين انتهاء الاحتلال العثماني وبالتالي الانتداب الفرنسي الذي حمل معه شيئاً من الانفتاح الغربي، بدأ الحماس الموسيقي بين الشباب من المهتمين بالموسيقا. نتج عنه تجمعات موسيقية على أشكال نواد أو فرق أو أي شكلٍ من أشكال لهواة من محبي الموسيقى، أو جيل من الموسيقيين أصحاب الثقافة الموسيقية العالية والموهبة الفذة.

هذا من ناحية وقد طرح الاحتلال الفرنسي مشكلة المونولوج الانتقادي ضد الاستعمار والمستعمر والنقد الاجتماعي من ناحية أخرى، ثم ظهرت الإذاعة السورية والمعهد الموسيقي في آن واحد، مما حرص الملحنين على الاهتمام بمختلف الأشكال الغنائية.

ويعود الفضل للنشاط الموسيقي والحركة الموسيقية في دمشق إلى هؤلاء الهواة من محبي الموسيقى، فقد كانت التجمعات الموسيقية المثقفة بأيدي شباب يعشقون الموسيقى، ساهموا في تعليم الآلات الموسيقية والغناء التراثي. وجعلوا من ذلك مسؤولياتهم أمام المجتمع والفن الموسيقي.

وأول الأندية التي تأسست في دمشق نادي الموسيقا الشرقي الذي أسسسه شفيق شبيب عام 1914م، ولكنه لم يستمر طويلاً، وفي عام 1927 كون توفيق الصباغ، وهو أشهر المؤلفين الموسيقيين، نقابة موسيقية تضم عدداً من الهواة لجمع صفوف الموسيقيين والدفاع عن حقوقهم. ألف توفيق الصباغ في مختلف القوالب الموسيقية بدءاً من البشرف والسماعي واللونغا والفانتيزي

والدولاب، وله كتب موسيقية أشهرها (تعليم الفنون). لم تدم هذه النقابة أكثر من سنتين.

وفي عام 1930م قام الوطني المعروف فخري البارودي بالتعاون مع المؤلف توفيق الصباغ بتأسيس (النادي الموسيقي الشرقي) السوري وكان موقعه (حي العقبية وحارة ستي زيتونة). وكان من أعضائه: توفيق الصباغ، فريد صبري، رجب خلقي عازف القانون، رشاد أبو السعود وغيرهم. ومن النوادي التي تلت ذلك (معهد الآداب والفنون) الذي أسسه فؤاد دردري، وكان من أعضائه: الأستاذ خضر جنيد، توفيق العطري، عبد الوهاب أبو السعود، والفنان مصطفى هلال. ونادي (دار الألبان والتمثيل) الذي أسسه كل من عمي ووالدي. ثم معهد الفارابي، الذي ضم الأخوين طلعت مطيع ونصوح الكيلاني ومعهد (أصدقاء الفنون) الذي أسسه عدنان الركابي (ونادي دمشق الموسيقي) الذي يضم بين صفوفه كبار العازفين أمثال: تيسير عقيل، رفيق شكري، فؤاد محفوظ.

هذا وقد عنيت هذه النوادي بالتمثيل والموسيقا على حد سواء، فحفلت بكبار الفنانين من موسيقيين ومسرحيين أمثال: توفيق العطري، عبد الوهاب أبو السعود، ممتاز الركابي، مصطفى هلال، فوزي القلطجي، عمر النقشبندي، محمد النحاس كامل القدسي..... وغيرهم.

أذن ضمت الفرقة الموسيقية رغم كونها من الهواة مجموعة من الموسيقيين ذوي الخبرة الموسيقية الجيدة والثقافة الجيدة والثقافة الموسيقية الواسعة. فكانت تقدم مختارات من الموسيقى الكلاسيكية العربية كالبحر والشرف والسماعي واللونغا إضافة إلى المؤلفات الجديدة لبعض الأعضاء مثل هشام الشمعة، كامل القدسي، وخضر جنيد، توفيق الصباغ، رشاد أبو السعود.

وهكذا نجد أن النوادي حققت مجالاً لتعلم والصقل للموسيقين الهواة نظراً لغياب المعاهد والمؤسسات في تلك الفترة. كما نشطت التأليف فوجود فرقة موسيقية يستدعي تفتح المجال للتجديد والإبداع. وهذه الرؤى التجديدية حرضها وجود النوادي التي كانت تقف أمام الاحتلال الفرنسي أحياناً.

ولعل من رموز النهضة الموسيقية في دمشق المرحوم فخري البارودي الذي جعل من بيته معهداً ونادياً موسيقياً. وعاصر مرحلته هذه الفنان عدنان قريش. أسس فخري البارودي أول معهد موسيقي رسمي في دمشق عام 1947 ولكنه أغلق عام 1949م، ثم واصل جهوده ثانية وأعاد فتح المعهد. وتم تأسيس (المعهد الموسيقي الشرقي)، وكان هذا المعهد رافداً بالعناصر الموسيقية للإذاعة باعتباره ملحقاً بها. سعى فخري البارودي إلى نقل فن رقص السماح من حلب إلى دمشق، فاستقدم الفنان عمر البطش واستضافه في دمشق وعرفه على السيدة عادلة بيهم وابنتها السيدة أمل جزائري يهدف تدريب طالبات معهد دوحة الأدب، ولعل من مآثره تشجيعه وتبنيه للفنان الكبير صباح فخري الذي أصبح قطباً من أقطاب الغناء في سورية.

ورافق ذلك كله ازدهار حركة تأليف الكتب الموسيقية ومن أهمها مؤلفات توفيق الصباغ الجديدة وكتاب فؤاد محفوظ (في تعليم العود) وكتاب ميشيل الله وردي (فلسفة الموسيقى الشرقية) والذي كان يطمح لنيل الترشيح لجائزة نوبل، وكتاب السماع عند العرب لمجدي العقيلي.

وكان لظهور الإذاعة عام 1943م دور هام في إطلاق الموسيقين إلا أنها كانت تابعة لفرنسا بادئ الأمر، وفي عام 1947م تأسست الإذاعة الوطنية وكان من أول المشتغلين فيها الفنان عدنان قريش وكروان حيث ترأس دائرة الموسيقى الفنان شفيق شبيب، وكانت الفترة هامة في إذاعة دمشق. وإذا كان من

إيجابيات الإذاعة سعة الانتشار، فإن من سلبياتها إنها قضت على الأندية الموسيقية إذ لم تمض سنوات عديدة حتى أغلقت هذه الأندية بسبب اتجاه أعضائها إلى الإذاعة.

من الأصوات التي دخلت مجال الإذاعة: صباح فخري، زهير منيني، عدنان منيني. ويعتبر زهير منيني من أهم الوشاحين الدمشقيين.

شهدت دمشق في تلك الفترة عدداً من الموسيقيين المبدعين، ولعل من أهمهم الأستاذ مصطفى الصواف الذي تتلمذت شخصياً على يديه، وربى أجيالاً من الموسيقيين خلال عمله في وزارة التربية مدرساً للتربية الموسيقية في ثانويات دمشق ومعاهد المعلمين. وأسس نادياً اسماه (النادي الموسيقي العربي) ضم العديد من طلابه ونخبة من الموسيقيين، ودرس فيه التربية الموسيقية وفق أحدث الطرق الغربية، ولاغرابة في ذلك فقد درس الأستاذ الصواف الموسيقا أكاديمياً في ألمانيا. لحن الأستاذ مصطفى الصواف العديد من الأناشيد الوطنية المناهضة للاحتلال منها: نشيد الجامعة، ردي يسهول، نحن أبناء الكماة العرب.

وفي هذه المرحلة ازدهر فن المونولوج على يد الفنانين عبد الغني الشيخ وسلامة الأغواني فقدم لنا عبد الغني الشيخ وهو المؤلف والملحن المعروف مونولوجات وأغان شعبية كثيرة لاقت رواجاً كبيراً، وكانت هذه المونولوجات تهاجم الاستعمار وتنتقد العادات الاجتماعية السيئة. وقد لحن الشيخ عبد الغني العديد من «الدويتو» كما لحن أغنيات شعبية للفنانة المعروفة سهام رفقي وغيرها من المغنيين والمغنيات.

واستمراراً للمونولوج الذي كان يهدف إلى مقاومة المستعمر والتغني بالاستقلال أو نقد الواقع الاجتماعي في محاولة لتفسير هذا الواقع، يعتبر الفنان سلامة الأغواني خير من غنى المونولوج الشعبي، وله الفضل في الازدهار السياسي

والاجتماعي في القطر منذ أوائل الثلاثينات. فقد نظم وغنى وتمكن خلال فترة قصيرة من التأثير على الجماهير التي كانت تتلطف وتحفظ كل ما يغني لأنه استطاع التعبير عن عواطف الناس ومشاعرهم.

وأمام هذا الدفع من ممولواته الانتقادية والسياسية اللاهية والتقدمية كرمته الثورة عندما اختارته ليمثل الفنانين في مجلس الشعب.

ومن الموسيقيين والعازفين المشهورين الفنان فؤاد محفوظ الذي أحب الموسيقى منذ طفولته، فأخذ يستمع إلى الأدوار والموشحات والفولكلور الشعبي السوري. تعلم الموسيقى في الثامنة عشرة من عمره على يد موسيقيين مشهورين منهم الشيخ عمر البطش والشيخ علي الدرويش حيث اطلع على معظم الأدوار والأغاني الشعبية والبشارف والسماقيات والموشحات عن طريق التدوين.

عمل الفنان فؤاد محفوظ في عدة مسارح في سورية ولبنان ومصر وذهب مع بعض الفرق الموسيقية إلى تركيا، وهناك التقى أستاذ العود المشهور (سيساك) الذي علمه العزف على آلة العود بشكل علمي ووفق منهاج مدون، وقد تبنى كثيراً من المغنيات أمثال ماري جبران ونادرة، ودون كثيراً من الأغنيات الشعبية السورية والمصرية والعراقية بعد أن كانت تتناقل بين الناس عن طريق السماع فقط .

عمل فؤاد محفوظ في الإذاعة السورية منذ افتتاحها وكان رئيس قسم الموسيقى، كما عمل في محطة الشرق الأدنى كرئيس قسم للموسيقا أيضاً

في عام 1960م أصدر محفوظ منهاجاً أو (ميتود) لآلة العود وبقي يعلم العزف على آلة العود حتى وفاته عام 1972 وألف الفنان محفوظ كثيراً من المقطوعات الغنائية والآلية.

ومن الأصوات النسائية المتميزة التي تركت أثراً فنياً في تلك الفترة صوت ماري جبران التي تعتبر سيدة مغنيات بلاد الشام فصوتها القوي الذي اتصف بالخصائص الجمالية جعلها تترجع على عرش مغنيات عصرها.

في أوائل الثلاثينات وفي فترة الاضطرابات التي غمرت القطر العربي السوري ضد الاستعمار الفرنسي، جاءت إلى دمشق الراقصة المشهورة بديعة مصابني، وعندما استمعت إلى ماري جبران في سهرة خاصة، أذهلها صوتها وأداؤها وجمالها فقررت التعاقد معها في صالتها بالقاهرة لمدة سنة، وهناك أصبحت قبلة الأنظار يتهافت عليها الفنانون. وخلال إقامتها تعرفت على محمد القصبجي وداوود حسني، والشيخ زكريا أحمد، فتعلمت من الشيخ زكريا غناء القصائد والأدوار والأغاني الخفيفة حتى أبدعت فيها مثل دور «ياما إنت واحسني» كما حفظت على يدي داوود حسني دور أصل الغرام.

ومن الموسيقيين الذين عايشوا تلك الفترة في دمشق الفنان رفيق شكري وهو من مواليد حي الميدان تعلم العزف على آلة العود، وعمق تدريبه مع الأستاذ صبحي سعيد وهو في الثانية عشرة من عمره، كانت بداياته الفنية قاسية محفوفة بالأشواك والصعوبات، مارس الفنان شكري التلحين مبكراً، وقد اتسمت لحنه وأغانيه بالبساطة البعيدة عن التزلّف.

نجح رفيق شكري إلى حد بعيد في إعطاء الأغنية المحلية الهوية السورية لحناً وأداء وطبعها بطابع البيئة العربية السورية وهي في كل مالحن ملخص لبيئته، سجل في عام 1944م في إذاعة الشرق الأدنى عدداً من أغانيه، وعاد إلى دمشق ليغني في أحد ملاهيها الراقية، وكفنان مؤد في إذاعة دمشق قبل الجلاء. وكان أول المساهمين بافتتاح الإذاعة السورية بعد الجلاء، غنى في كثير من الدول العربية، وسافر إلى مصر ليلتقي الفنان السوري جميل

عويس الذي عرفه بالموسيقار رياض السنباطي، فأبدى إعجابه به،
كذلك عقد صفقة متينة مع الفنان المعروف محمد عبد المطلب.

قدم رفيق شكري وصلات غنائية في إذاعتي القاهرة وصوت
العرب بنجاح كبير، ولكنه أثر العودة إلى دمشق، حيث شغل فيها
منصب مدير مكتب نقابة الموسيقيين، والإشراف على البرامج
الموسيقية والغنائية في الإذاعة. لحن رفيق شكري كثيراً من
القصائد والأغاني الدراجة أبرزها بالفلا جمال ساري وخلي
الحبايب يسلموا، كما لحن عدداً من الأغاني الدينية. كذلك دخل
مجال الأناشيد ولحن الكثير منها.

شهدت دمشق أيضاً في تلك الآونة موسيقياً مرموقاً ومعروفاً
وصاحب أغنية دمعة على خد الزمن ألا وهو محمد محسن وأسمه
الحقيقي محمد الناشف دمشقي الأصل ومن عائلة محافظة. وسبب
تغيير اسمه هو غضب أسرته لامتهانه الموسيقاً فقد أحب هذا الفن
وهو في المرحلة الابتدائية، ثم تتلمذ على يدي الفنان صبحي سعيد
في مكتبة في سوق الخجا. وكان من طلابه أيضاً رفيق شكري.

لم يستطع محمد محسن الانتساب إلى النوادي آنذاك لأنها
مرتبطة بسهر الليل، فكان يقف على باب أحد الأندية للاستماع إلى
التدريبات فيهتز طرباً لألحان مصطفى هلال وغيره.

بدأ الفنان محمد محسن نشاطه في الغناء في الحفلات ثم في
الإذاعة حيث لحن له مصطفى هلال بعض أغانيه، وأغنيته سهرتنا
حلوة الليلة نالت شهرة واسعة حتى أنها أصبحت شعاراً لسهرة
أضواء المدنية في إذاعة صوت العرب.

قرر محسن اعتزال الغناء رغم جمال صوته، وانصرف إلى
التلحين حيث عمل على تثقيف نفسه فنياً، فدرس علم التدوين ليبدأ
رحلته في سماء التلحين ويحقق طموحه الفني في إثراء الغناء
العربي، غنت سعاد محمد لمحمد محسن أغنيته المشهورة «دمعة
على خد الزمن» و«مظلومة ياناس» و«جلونا الفاتحين»، كذلك

لحن لكثير من المغنيين والمغنيات منهم نجاح سلام، وردة ، نجاة الصغيرة، فائزة أحمد، نور الهدى، ماري جبران، صباح فخري، ومحمد رشدي، وفيروز وغيرهم.

ومن أبرز من اهتم بالأغنية الشعبية الفنان مصطفى هلال ولد في دمشق وقبس المهارة في العزف على العود من والدته، بدأ حياته الفنية ممثلاً، إلى جانب ذلك تعلم العزف على الهيرمونيكا ثم آلة العود، انتسب إلى نادي الكشاف عام 1927م وشارك في العديد من الروايات فكان ممثلاً جيداً.

لم يكن مصطفى هلال مغنياً بل ملحناً، لحن القصيدة والمونولوج والطقطوقة والأغنية الشعبية الدارجة كذلك لحن لكروان وأحلام وفتاة دمشق، تميزت ألحانه بطابعها العربي الذي لا يخلو من تأثيرات المدرسة المصرية في التلحين، ولكنه تحرر فيما بعد من هذه العبودية واتجه إلى فن مستقل بذاته ينبع من الأرض العربية السورية.

لم تكن الأغنية الشعبية تعني عند مصطفى هلال مدينة دمشق بالذات، بل ديار الشام باجمعها، ولقد بحث ونقب عن تلك الأغاني ونقلها من الحفظة من الآباء والأجداد، وبعد أن حصل على الكثير منها، عمل على إحيائها وتهذيبها وقومها على صورتها الأصلية دون تحريف، كما قام بتدوينها موسيقياً كي لا تمتد إليها يد النسيان حفاظاً عليها.

تناولت الأغنية الشعبية التراثية أغراضاً اجتماعية وعاطفية، وهي كقالب فني لا تختلف عن الأغنية الشعبية المتداولة.

قال الفنان مصطفى هلال: لكل شعب موسيقاه الخاصة التي يعتز بها ويحافظ عليها..... ماذا فعلنا لنحافظ على أغانينا الشعبية التي تعطي فكرة واضحة عن جونا..... ريفنا طبيعة بلادنا الساحرة؟ ومن المؤسف أن أغانينا الأصلية ضاعت..... لذا..... فكرت ببرنامج تراثي نحقق به غرضنا في الحفاظ على تراثنا وهو

برنامج من نشوة الماضي فرحت استمع إلى سيدات مسنات حيث
أسمعني الأغنية الواحدة في عدة ألحان.

وهكذا ظهر برنامج نشوة من الماضي الذي أحدث ضجة
كبيرة، فقد كان هم الفنان هلال تعريف الجيل على تراثنا الخالد،
وقد لاقى صعوبات كثيرة؟؟؟ تكاد تكون منسية إلا من ذاكرة
المسنات، يرددنها استرجاعاً لأيام الصبا، فكان يستمع إليهن
الساعات الطوال، ويستمتع ويدون، حتى قيل عن مصطفى هلال
مطرب العجايز.

ومن مبدعي المسرح الغنائي في دمشق المؤلف السوري
الدمشقي أبو خليل القباني الرائد الأول للمسرح الغنائي العربي
ومؤسسه والذي مهد الطريق لمن جاء بعده من الذين سبق
ذكرهم، ولد هذا الفنان في دمشق في حي باب السريجة، ونشأ
في البيئة الشامية البسيطة، وعرف منذ صغره بميله إلى حفظ
الأغاني والموشحات. لحن قسماً كبيراً من الموشحات والقصائد
والأغاني الشعبية، وهو الذي وضع أسس الموسيقى العربية
الجديدة التي أخذها عنه المصريون من الفنانين الذين قلدوه في
طريقته، وكانوا يعتبرونه المعلم الأول للفن.

ذكرت سابقاً أن أول المشتغلين بالإذاعة الوطنية هو الفنان
عدنان قريش المولود في حي المهاجرين بدمشق، بدأ ميله
للموسيقا وهو في المرحلة الابتدائية ولما حالت أسرته المحافظة
دونه ودون الفن الموسيقي، مارس هوايته سراً فتعلم مبادئ
العزف على آلة العود، حاول العمل رغم إلحاح أسرته على
متابعة دراسته لتأمين حاجاته وإشباع ميله الموسيقي، فالتحق
بعمل الخراطة، ولكن هذا لم يفسح المجال له لدراسة الموسيقا.

عاد عدنان قريش إلى الدراسة في مدرسة اللايك وسرعان ما
عاد حبه للموسيقا يقلقه إلى أن وجد وظيفة تتفق مع دراسته،
وانتسب إلى نادي دار الألحان والتمثيل ثم نادي الفنون الجميلة،

وأخيراً نادي الفارابي لاكتساب معارف جديدة ، واتصل بأعلام الموسيقى من الرواد، وتلمذ على أيدي كل من فؤاد محفوظ، سعيد فرحات، مجدي العقيلي وغيرهم.

ساهم عدنان قريش في تأسيس معهد أصدقاء الفنون، ثم أدرج اسمه مع الموسيقين الذين وقع عليهم الاختيار ليساهموا في العزف والتلحين، أصبح رئيس الدائرة الموسيقية في الإذاعة السورية.

لحن الفنان قريش مقطوعتين في قالب اللونغا وهما: لونغاراست ولونغا عجم وشارك في وضع مسلسلات إذاعية أما في مجال الغناء فقد لحن لكل من كروان ياسين محمود وغيرهما وأشهر الأغنيات الشعبية الدارجة التي صاغها بأسلوب الأغنية التراثية وحقت شهرة قوية على صعيد القطر العربي السوري والأقطار العربية المجاورة تلك التي غنتها كروان «زين يابا» و«الهودج» و«ياحسين».

رحلت الفنانة الكبيرة كروان بعد أن تركت لنا أرشيفاً غنائياً على مدى نصف قرن، غنت خلاله أجمل الأغاني لكبار الملحنين وكتاب الأغنية، وأدت بمقدرة فنية متميزة كل قوالب الغناء العربي.

بدأت كروان الغناء واسمها الحقيقي جميلة نصور منذ كانت طفلة لايزيد عمرها عن اثنتي عشرة سنة، واستطاعت أن تلفت الأنظار إليها وتستقطب اهتمام الجمهور الذي أحبها وتعاطف معها خاصة وأنها كانت تغني اللون السوري الأصيل، وكم من مرة أبدت استياءها مما يجري على الساحة الغنائية من إهمال للأصوات القديمة التي قدمت عبر تاريخها الطويل ماتستسيغه الأذن ويخفق له القلب.

بقيت كروان محافظة على لونها الأصيل حتى آخر لحظة من حياتها.

هذا ومهما يكن من أمر فإن من واجب الجيل الجديد من الموسيقيين جمع هذا التراث وصونه وحفظه ووضع أمام الباحثين

من أجل الوصول إلى اكتشاف منابع الموسيقى السورية المعاصرة.
ومن الضرورة البحث عن الأسلوب الأمثل لاكتشاف المواهب
الجديدة حرصاً على تكريس الموسيقى العربية التراثية الحديثة

المصادر: الموسيقى في سوريا — أعلام وتاريخ — الاستاذ صميم

الشريف

روبرت ألكسندر شومان

(8 حزيران 1810 – 29 تموز 1856)

الدكتور صادق فرعون

المزاج الرومانسي

من المعروف أن العديد من الفنانين المبدعين صموتون
خارج نطاق فنهم. على سبيل المثال، هاندل وباخ يخبراننا الكثير
عن أحوالهما بما يخص موسيقاهما دون أن تكون هناك أية
معلومات هامة عنهما خارج ذلك النطاق ما عدا تفاصيل عن المواقع
التي عاشوا فيها وتنقلوا منها وإليها. يبدو أنه كان ينقصهم الدافع
الحيوي للتعبير عن إحساساتهم الذاتية بوسائل أخرى مثل كتابة
الرسائل أو ما يمكن دعوته الصحو الموسيقي. لقد غيرت الحركة
الرومانتيكية هذه العلاقة ما بين الفن والحياة. كان الموسيقي يُعامل
ويعتبر عاملاً يومياً في الأزمنة القديمة لا أكثر وقلماً كانت تكثر
له الطبقة الثرية خارج نطاق قيامه بواجباته الموسيقية المحددة
بالمناسبات، ولكن عامل الأمس الشغّل قد تحوّل إلى فنان حديث
يستكشف ذاته ويعي أعماقها. إن نجاحات بيتهوفن الموسيقية لم

تُعْمِه عن إدراك عدم استجابة مناصريه وأسياده وعدم الاهتمام به كإنسان، بل إنه كتب عنهم وتصرف نحوهم على نحو مميز. مع ذلك لم تؤثر تلك الممرارة المستديمة تجاه ذلك العالم اللامكترت على تكامله الفني.

نظراً لحساسيته الشديدة منذ البداية، أثبت روبرت شومان أنه رومانسي مُنفتح وأنه واع، وبشكل متزايد، للرسالة الموسيقية الموجهة لعالم الأُمبالِ ولامتقنوا أنه كذلك مهتمٌ بكل مباحج الحياة وبالتطور الشخصي وكذلك بكل ألم يسببه له أي إحباط اجتماعي. بدأ، كمؤلفٍ موسيقي، بكتابة أغانٍ عاطفية تلتها سيمفونيات ومسرحيات موسيقية تتسم بالشاعرية أكثر من أن تشبه الهندسة المعمارية للموسيقى الكلاسيكية. لقد أدت ميوله الأدبية القوية وافتقاره للدافع الخلاق السريع وللمثابرة المستمرة، التي عُرفت عن بيتهوفن، ونزعتة لإلقاء المواعظ جعلت نشاطه الإبداعي يتحول في فترات طويلة إلى نوع من الصحافة الموسيقية. كانت نتيجة هذا التفكير المستمر في الموسيقى وفي الفكر الموسيقي سيلاً من الرسائل المميزة لهذا فإن موسيقى شومان تقدم معالم رفيعة ومخلصة طيلة تلك الرحلة العاطفية من الدأب الموسيقي والتي قدم خلالها الكثير من التفاصيل الداعمة.

لقد كان لشومان مزاج منكمش فقد كان خجولاً بالنسبة لموسيقاه سواء أعزفها أو تحدث عنها، وكان يلتزم بصمتٍ مديد عندما كان في المجتمع، ليس فقط أمام الأغرأب (مثل بيتهوفن) ولكن أيضاً أمام الأصدقاء مما أعاق تأثيره الفعال في نشرها. يعطينا هذا السلوك انطباعاً عن الهرب الدائم من العالم واللجوء إلى سراديب كآبة مُجممة ومتردة لشخصية غريبة الأطوار. لذا يبدو من الضروري غالباً أن نخمن ما هي العوامل النفسية الحقيقية التي كانت تكمن وراء إيماءات التعبير التقليدية، سواء في حياته أو في موسيقاه.

المراحل الثلاثة

يمكننا تقسيم حياة شومان إلى ثلاث مراحل أساسية. لقد أمضى معظم وقته في العشرين سنة الأولى من عمره في بيته في "تزيكاو" وأمضى السنتين الأخيرتين منها في الجامعة. بعدها أتت السنوات الأربع والعشرون في مدينة لايبزيغ. كان فيها الموسيقي المعترف به وتركزت دائرة اهتماماته على نشاطاته الإبداعية الشخصية وعلى "المجلة الموسيقية الجديدة" التي أصدرها وأشرف على نشرها، وعلى "كلارا فيك" التي تزوجها في العام 1840. أخيراً كانت هناك ست سنوات أمضاها في مدينة درسدن وأربع سنوات في دوسلدورف كقائد أوركسترا وسنتان في مصح عقلي في "إندينيخ".

ابتدأ نشاط شومان الموسيقي بتأليف معظم مؤلفاته للبيانو في السنوات (1830—40) ومعظم أغانيه (1840). أظهرت السنوات الأربعة التالية توسعاً متزايداً في استخدام الآلات الموسيقية. أما الفترة الباقية فأنتج فيها موسيقاً من كل نوع. لهذا يبدو أن السنوات 1830 و 1840 و 1844 هي نقاط التحول في كل من حياته وفنّه. يمكن تلخيص وتقسيم حياته إلى ثلاث مراحل: كان العام 1830 هو الذي بدأ فيه ممارسة عمله المفضل. وفي العام 1840 حصل على سعادته الزوجية إضافة إلى انطلاق جديد لروحه الخلاقة. في العام 1844 بلغ نضجاً كبيراً كان بالإمكان أن يبلغ به ذرى شاهقة لولا المحيط الكريه من حوله ولولا الاضطراب العقلي الذي ظهر وتزايد عنده، وكلاهما سويةً حالاً دون نموه وعطائه الموسيقي وبعدها أوقفاه تماماً.

المرحلة المبكرة من حياته

إن من المغربي أن يخمن الإنسان عن وجود عوامل وراثية في عائلة روبرت. كان أبوه، أوغست، ابناً لكاهن أرسله إلى المدرسة ولكن سرعان ما انتهى بالابن العمل في بقالية. كان من نتيجة تأثير مبكر لعم له أن قاده للاهتمام بالشعر والفلسفة وعندما استقر كصاحب بقالية متزوج انتقل إلى تجارة الكتب التي سبق أن حاز على خبرة

حسنة فيها. في ختام حياته المكتظة والمنكدة كان قد كتب الكثير ونشر سلسلة من كتب الجيب عن الأدباء الكلاسيكيين كما ترجم العديد من أعمال سكوت وبايرون. كان يملك في نفس الوقت القدرة على العمل الشاق مع تصوره لمشاريع مستقبلية وامتلاكه لذائقة ثقافية مع رغبة قوية لنشر الروائع الأدبية. هذا من ناحية أبيه، أما من ناحية والدته فقد كان روبرت شومان أقل حظاً فقد كانت امرأة مرهفة الإحساس تتنابها انفجارات عاطفية وحماس مثالي وهو ما أثر كثيراً في روبرت. لقد قاومت أمه توفقه لاحتراف مهنة غير مستقرة مثل الموسيقى ولكنها في النهاية تسامحت وقبلت بها. تشير رسائله لها إلى نظرتها القاتمة للموسيقى. كان روبرت الولد الخامس، ولم يبلغ أي من أخوته الخمسين من العمر كما ماتت إيميلي، الرابعة في الأسرة، وهي في العشرين من العمر بسبب مرض عصبي، أي لم تكن عائلته عائلة سليمة الصحة.

أرسل روبرت إلى المدرسة وهو في السادسة من العمر، وفي العاشرة انتقل إلى الثانوية التي كانت تحوي 200 ولداً حيث أمضى ثماني سنوات. كانت دراسته ناجحة نسبياً، ولا شك أن كان ذلك بمعونة أبيه وتشجيعه، ونظراً لأنها كانت مدرسة نهائية فقط فقد وفرت عليه أي توتر عصبي مبكر كان يمكن أن يسببه له الجو الاجتماعي المغلق لأية مدرسة داخلية. هناك أسس روبرت جمعية أدبية ضمن المدرسة وبدأ يحسّ بحب لهومر و سوفوكليس و تاسيتوس وأيضاً "جان بول" الذي كان كاتباً مشهوراً في تلك الفترة والتي تركت عاطفته الهادرة أثراً دائماً في نفسه. في تلك الفترة، بدأ موسيقي نشيط ولكن مغمور اسمه "كونتسش" تعليمه الموسيقا. كان من بين أول مقطوعاته التي عزفها تعديلات لبعض سيمفونيات هايدن وموتسارت وبيتهوفن لثنائي بيانو، ولاشك أنها كانت بداية سعيدة، وارتجالات ترسم بالنغم شخصيات معروفة في المنطقة وكذلك قيادة فرقة صغيرة مؤلفة من ثماني عازفين. كذلك أصغى شومان إلى الكثير من موسيقا الحجرة الكلاسيكية (وكانت هذه فرصة نادرة)

في بيت هاو متحمس يدعى كاروس وعن طريقه صارت ابنة أخ زوجته واحدة من أعز أصدقاء شومان. يبدو أن الحفلات الموسيقية التي كانت تؤديها الجوقة في "تزيكاو" نادرة. أما الأوبرا فكانت تقتصر على "دون جيوفاني" و"الطاقة الحرة" Der Freischutz لفيبير.

كان شومان محظوظاً لأنه، وهو في التاسعة من العمر، أخذ ليستمع إلى عازف البيانو العظيم "موشيليس" في مدينة "كارلسباد". يبدو واضحاً أن موسيقى الصبي روبرت كانت الشغل الشاغل لأبيه، وبالرغم من معارضة أمه. من المؤكد أن أباه، أوغوست، كان يتذكر بقوة طموحاته المبكرة والخاصة به، ولكنه مات في العام 1826 تاركاً للأم كل الحرية لكي تحبط آمال ابنها كما تشاء. بعد سنتين أرسل روبرت إلى جامعة لايبزيغ ليدرس القانون. كان حينذاك قد بدأ يظهر عنده حب الانغماس الذاتي في الملذات مثل ولد مدلل، بما في ذلك الولع بالفتيات الجميلات وبالشمبانيا وبمستوى رفيع من الرفاهية التي لا تسمح بها مخصصاته والتي كان ينتظر أن تزيدها له أمه.

في الجامعة

" الآن يجدر بالإنسان الداخلي أن يتقدم ويُظهر ما هو: أن يندفع إلى الوجود وأن ينطلق إلى ليل العالم، دون دليل أو أب أو معلم — هاأنذا أقف هنا، ومع هذا فالعالم بأجمعه لم يبد لي أجمل مما هو الآن وأنا أواجهه مبتهجاً وحرّاً وأبتسم أمام عواصفه".

تتميز مثل كل الشواهد الأخرى، ولو جزئياً، بما لم تحتويه — على سبيل المثال: القرار أن يستقر وأن يدرس الحقوق. لقد أثبتت السنتان التاليتان كم كان شومان غير كفاءٍ لأن يتدبر أمره بدون والده إلى جانبه كدليل وناصح وصديق وأبٍ بكل معنى الكلمة. بدأ بالخروج مع زميل له جديد وقريب من طباعه ومع صديق له هو

الكاتب "جان بول" ومع آخرين. مع هؤلاء الأصحاب استمتع بالتنقل وزيارة "بايرويت" و"نورنبرغ" و"أوغسبورغ" و"ميونيخ". في أوغسبورغ عاش مع دكتور اسمه "فون كورر" وعن طريقه التقى وتعرف على الشاعر "هايني" في ميونيخ. أولع شومان بكلارا فون كورر التي كانت حساسة لدرجة عرفت كيف تتفادى حدوث أي احتكاك مع خطيبتها أو ترك أية مرارات قد تدوم لأوقات طويلة. لقد تعمقت محبته لصديقه "روزن" وكان ذلك سبباً لتقوية توفقه لمدينة هايدلبرغ.

في تلك الأونة كان عليه دراسة القانون في لايبزيغ. وقد عوض شومان عن ذلك بعزف موسيقى الحجرة مع أغنيسكاروس وفي بيت عائلة "آل فيك" كان "فريدريك فيك" أستاذ بيانو ذاتاليات عالية وقوية. كان "فيك" الأب يتمسك بنظريات ثابتة عن تعليم العزف على البيانو وعن قدراته في تعليم البيانو ولكنه كان منظمًا دون أن يكون متحذلقاً وقد انطلقت مبادئه التجريبية من دوافعه الموسيقية وممارسته المديدة للتعليم وكان يعدلها بما يناسب شخصيات تلامذته. لقد كان يرحب بالبراعة في العزف عندما كانت تظهر — كما عند ابنته كلارا ذات التسع سنوات والتي أظهرت براعتها مبكراً — ولكنه كان يؤمن أيضاً أن على آلة البيانو أن تغني. كان شومان تلميذاً مشاكساً وكثير النسيان ولكن يبدو أنه كان قد استوعب الكثير من المبادئ الصحيحة ومن المعرفة العملية. إضافة لذلك فقد أعطاه "فيديباين"، وهو مؤلف موسيقي مغمور، بعض النصائح المفيدة بالنسبة لتلحين الأغاني. لقد أثرت حفلات الأوركسترا التي كان يحضرها شومان في قاعة "الغيفاند هاوس" فيه، وهي قد تفسر التباين الشديد الذي يتخلل موسيقاه لآلة البيانو. إن ما شكل مُتنفساً رئيساً له هو هذه النزعات الموسيقية وليس الدراسة الجامعية التي خيبت آماله بشدتها الغليظة. أي أن حاله كان كما لو كان يطلب وباستمرار تسرية عن نفسه.

في العام 1829 هاجر شومان إلى هايدلبرغ، إذ صار في تلك الفترة يتمتع بمعيشة أفضل وأغنى اجتماعياً، شكلوا مع روزن وآخرين الأشخاص الثابتين في تلك الحلقة الدائمة التبدل، وقد وجد في البروفيسور "تيبو" محاضراً خفيف الروح وفي الوقت ذاته موسيقياً ودوداً ومن النوع النادر. كذلك استمتع مرتين في لايبزيغ لباغانيني، وهو حدثٌ سجّله شومان في بعض تعديلاته لبعض مقطوعات باغانيني للبيانو. حدثٌ آخر سبب له إثارة كبيرة هو سماعه لغناء "باستا" في دار أوبرا "لاسكال" في ميلانو، التي زارها خلال رحلة إلى سويسرا وشمال إيطاليا. لكن تقارير شومان عن رثاثة الأداء الموسيقي في كل من إيطاليا وكذلك في هايدلبرغ يدلّ على بلوغه مستوىً نقدياً عالياً، وكذلك مستوىً رفيعاً من البراعة في العزف على البيانو، ظهرت في حفلة موسيقية قدمها في هايدلبرغ، ودلت على بلوغه مرتبة رفيعة في الأداء على البيانو، وتزايداً في الاقتراب من الكمال الموسيقي.

بعد مرور عام من التلهي الفكري اتخذت عبقريته الموسيقية موقف الهجوم. أما الطموحات الحقوقية فقد تمّ سحقها. بعد انقضاء عشرين عاماً من الكفاح " بين الشعر والنثر " (حسبما وردت عنه) فأى رومانسي يستطيع أن يُشكّك فيمن هو المعتدي؟ هكذا كتب شومان لأمه مؤكداً نداء العبقرية ودعوتها له، وتصميمه على أن يعمل دون كلل، وأن أي بديل هو أمر بشع وفضيع: وفي النهاية ناشد "فيك" أن يبادر إلى تأكيد قراره. لم تترك ثقة "فيك" العالية بقدراته التعليمية أي مجال للشك ببراعة شومان الكامنة في العزف على البيانو تحت رعايته، ولكنه شكّك في مدى إرادة شومان لأن ينجز المهمة، واقترح مدة تجربة تدوم ستة أشهر لتحقيقها. وكان شومان جاهزاً حينها لقبول أي شيء مادام أنه يتعلق بالموسيقا. لكن ذلك النضال ترك شومان منهكاً. بعد شهر ضيّعه سدى في هايدلبرغ، ذهب في نزهة ترفيهية وهو في طريقه إلى لايبزيغ. كانت الرسالة الأولى التي أرسلها إلى أهله، اعترف فيها صراحة

بلامبالاته الفكرية. لكم كان مثل ذلك الاعتراف مطمئنا لأمه، فراو شومان! بالرغم من ذلك فليس هناك أي دليل على عبقرية شومان الموسيقية والطبيعية أفضل من ذلك السبر الذي أجراه في أعماق نفسه، التي لم يُسبر غورها قبل. كمؤلف موسيقي، كان قد كتب بعض المقطوعات بعنوان "فراشات" (Papillons) و"متحولات Variations" على نوطات Abegg (لا، سي مخفوضة، مي، صول، صول) وكلها مقطوعات ذات طبيعة فردانية متأققة (كما كتب عنها الشاعر النمساوي الكبير غريلباتسر في إحدى جرائد فيينا) والتي غالباً ما تنقصها العلامات المبكرة لتذوق تطورات الموسيقى في الآونة الأخيرة. هكذا تشهد على نحو واضح مقولة "اعرف ذاتك" في كل حالة فردانية في بداية تكونها.

الموسيقى أخيراً ووداعاً لعازف البيانو البارع (فيرتوزو)

في البداية سكن شومان مع أستاذه "فيك" الذي كان قد تزوج للمرة الثانية، وبالتأكيد هذا ما دفع للاستقرار. لكن شومان أراد أن يكون كل شيء ودفعة واحدة: عازف بيانو وقائد أوركسترا ومؤلفاً موسيقياً منذ البداية. لقد أدى ابتكاره السري لجهاز خاص لضبط حركة الأصابع قام هو بتصميمه واستعماله بشكل أهورج (بعدما اغتاز من تقدمه البطيء خلال السنتين الأوليين من دراسته له) إلى خلع لأصبعه الثالثة من موضعها وكان عليه في العام 1833 أن يواجه الحقيقة أنه لن يكون أبداً عازف بيانو يستطيع أن يعزف في حفلات موسيقية عامة، ولا حتى أن يكون أفضل عازف لمؤلفاته الخاصة، فبالإضافة إلى تبيد الموهبة، وهو ما يكثر حدوثه في أمثال تلك الطبيعة المشاكسة فإن مهنة عازف الحفلات الموسيقية تحتاج إلى بنية أشد قسوة وجلداً مما جُبل عليه شومان. إن بإمكاننا أن نُقدر وبسرور الإحباطات التي أعفي من مواجهتها، والسعادة الخلاقة التي التفت إليها بشكل عفوي وناجح. لقد أمكن للأسى، الذي نجم عن عدم تمكنه من أن يكون قادراً على عزف موسيقاه بنفسه، أن يخف بأن قبض له

القدر بديلاً متميزاً وجدّه في زوجته. مع هذا فقد بقي هناك ضرر محتمل بالنسبة لأسلوبه في الكتابة للبيانو وهو الناجم عن نقص خبرته في العزف البارِع (فيرتوزو) على البيانو. هذا ومن الصعب تأكيد أية حقائق بالنسبة لهذا الموضوع.

سنوات لايبزيغ

لدراسة التأليف الموسيقي وضع شومان نفسه تحت تصرف الأستاذ "دورن" وهو شاب متعمق في موضوعه ولولب ديناميكي. تعلم شومان منه استعمالات "الفوغة" والقيمة الحقيقية للتفكير ولطرقه. كذلك درس وأحب دراسة الكتاب الأول من "مقدمات وفوغات" لباخ. إن من الممتع أن نقرأ تقرّظه الرومانسي والعاقل لعمل باخ. "باخ إنسان لم يفعل أمراً إلا أتقنه وتمّمه". مع هذا فقد أعجب بـ"جان بول" بنفس القدر من الحماس! لقد بدأت الآن منتجات أعمال شومان بالتجمع. تمّ عزف سيمفونيته الأولى من مقام صول الصغير في حفلة عامة ولكن كان هذا أداءها الوحيد والأخير ولم تعد تعزف أبداً منذ ذلك الحين.

خلال هذه الفترة الكبيرة الانتاج الإبداعي (1830 — 40) حدثت عدة أحداث ذات أهمية شخصية وكذلك تزايدت المشاريع الجديدة وتم له أن يصدر مجلة موسيقية دورية جديدة. في 1833 مرض شومان كما زاد حالته سوءاً وسوداوية موت كل من أخيه "يوليوس" الأحبّ إلى قلبه وزوجة أخيه "روزالي". رجا أمه ألا تتطرق للحدث وألا تذكره بفقدتهما! يعجب المرء لماذا لم تدفع "أغنيسكاروس"، أو غيرها من الأشخاص المقربين له، شومان لأن يتماسك ويصبر. على ما يبدو أنه كان عصبياً لدرجة كبيرة حتى أن حالته لم يتم شفاؤها إلا على يد معالج عقلي ذي خبرة. (لقد اهتمت كثيراً حين حلول جائحة الكوليرا المرعبة في 1832 وأدى ذلك إلى معاقرة المفرطة للبيرة وتدخينه الكثير للسيجار مما أدى إلى قلق عائلته عليه، وهو ما يوحي بأن طبائعه الميلالية إلى الاكتئاب

لا تستطيع مقاومة الانغماس في مثل هذه الملذات). ليس من المستغرب إذن، وهو في مثل تلك الحالة المريضة، أن يلجأ طلباً للمواساة إلى شابة دافئة القلب وسهلة المراس تدعى "إرنستين فون فريكن" وهي طالبة داخلية عند "فيك". قبل عام شبّه "كلارا" بنقش كنسي ولكن كان لها من العمر أربعة عشر عاماً لا أكثر وكانت تقيم في دريسدن. رغم ذلك فقد كان الفراق صعباً بل وغير محتمل لكليهما. أدت تلك العلاقة غير الشرعية مع إرنستين إلى أن يقرر فسخ تلك الخطوبة المُحزنة. كان نجم "كلارا" الموسيقي في ذلك الحين في صعود، وقد صورّ شومان شخصية "إرنستين" في مقطوعتيه "كرنفال" و"إستريللا" في اللحن (التيمة) الشعار A-S-C-H وهو اسم المدينة التي ولدت فيها، كما أن أباهما أوحى له بتيمة "الدراسات السيمفونية" Etudes Symphoniques. على العموم يُظهر "نيكس" مبرراتٍ مقنعة لأن يصف هذه الفترة باختصار بأنها كانت عبارة عن سلسلة أخطاء لعبت فيها حالته العصابية الخطيرة دوراً كبيراً. إن من المستغرب أن المجلة الموسيقية الجديدة قد ظهرت في تلك السنين المرصية وازدهرت تحت إشراف شومان. قد يقال دفاعاً عنه أنه ليس أول ولا آخر شخص يستطيع أن يكون مصلحاً اجتماعياً متحمساً وناجحاً ولكن دون أن يكون عنده وقت لكي يدعم أعباء أسرة، كذلك أن الجهد الضروري لبدء واستمرار مجلة جديدة ومهما كان ذلك الأمر مبهجاً له، فإنه لم يُبق له أي قدرة وأية إمكانيات فكرية ليرضي حيوية "إرنستين" الجسدية.

المجلة الموسيقية الجديدة

ظهرت فكرة ضرورة وجود مجلة موسيقية جادة بقصد محاربة الإسفاف العام في الجو الموسيقي الألماني في العام 1833. بعد اجتماعات مطوّلة لما سُمي بـ "المجموعة" تقرر تأسيس هذه المجلة وكانت المخططات جاهزة وكاملة بطبيعة

الحال كانت لدى شومان خبرة في النشر منذ يُفَعِه. في البدء كان هناك مجلس لرؤساء التحرير. يبدو أن "فيك" كان الرئيس والروح الحامية، وشومان كان رئيس التحرير الفعلي ولكن المُغفل الاسم، وأما بقية الأعضاء الرئيسيين فكانوا: "كنور" وهو أستاذ و"شونكه" وهو عازف بيانو موهوب تم وصف بداياته بطريقة شاعرية في "المجلة" ، وبعدهم ، في الصف الثاني ومن بين عديدين، كانت "هانريته فويغت" وهي شخصية جذابة وكان لمداركها الحساسة ولإدارتها الموسيقية تأثيرات حسنة على المجلة. في العام 1835 وبعد تسعة أشهر من نشرها مرتين في الأسبوع تم إعلان اسم شومان كرئيس للتحرير على الملأ. تابع تلك المهمة حتى العام 1844، متحدياً بذلك كل التوقعات بعد مرور عشر سنوات على ذلك، نشر شومان منتخبات عديدة من مساهماته الشخصية، كان من بينها المقالة المشهورة " ارفعوا قبعاتكم عالياً أيها السادة — إنها العبقرية!" (الجريدة العامة 1831) وهي بمناسبة مؤلفات شوبان المبكرة (المنتوعات). في العام 1838 ذهب إلى فيينا بنية تثبيت دعائم "الجريدة" هناك، ولكن تبين له أن جو فيينا رُجعي بشكل كبير. سجّل هذه الزيارة في "دُعابة الكرنفال". بدأ إصدار ملحقات فصلية للجريدة في العام 1838.

مرت هذه السنوات العشر ، التي تعتبر فصلاً هاماً في التاريخ الموسيقي، بدون أية دعاية لموسيقاه — إذ ندر أن ذكر شومان خلالها شيئاً عن أعماله الموسيقية. في السابق كان النقد الموسيقي إما تحليلياً بشكل قاسٍ أو مؤدباً ومدحياً بشكلٍ سخيف. أما "الجريدة" الجديدة، والتي احتوت قليلاً من الدراسات النظرية التي كانت وعدت قراءها بها منذ البداية، فقد ناقشت التطورات الموسيقية الجديدة أو المنسية بدقة أذن مؤلفٍ موسيقيٍ وبدون أي تحامل مبعثه الحسد، وبحيوية مثيرة وبلمسات شاعرية تُذكرنا بحوارات أفلاطون. لم يسبق أبداً أن جرت محاولات لإبداء ترحيبٍ، وتحية شخصية للجيل الجديد، ومع هذا كان يتمّ تمحيص ونخل الجيد من العادي، والعمل

الفني الكامل من العمل المتكأف والفن الصررف من مجرد البراعة الأءائفة والعبرفة من الموهبة. في التاريخ الموسفقي الألماني، كان العبرف دوما نئاج عمل حئفث ىرئكز على تجربة جأءة، وكانت فترة 1834-44 فترة انئقالفة بوضوح. لهذا، ولأن الأصالة في تلك الفترة كانت فعئر حماقة فقد دعم شومان دعماً تاماً كل الموسفقفن الجءء في نقه، وسان العءفء من كئاب النقه المءلففن. لما كان مءلصاً في ءحفراته ومحاباته فقد بءا مءفحه الءائم لمءءلسون مئكأفاً، ولكن وبالمقابل كان افئئانه بأخرفن نوعاً من الاءئشافاء النبوءفة ءءى مءذ أوائل أعمالهم الموسفقفة من شوبان وبراهمز وبرلفوز وفاغئر وبءافاء "بفنفاء" الرائعة وفي الوقت ءاته كانت ءبرز فرصفاءه الأساسية والمئقعة بشاعرفة باء وبنهوفن الءف لا ءءضب، وبالشباب الأءبء لشوبفرف والءف كان الأول، وبكل معنى الكلمة، في اءئشاف روعة سفمفونفئه من مقام "ءو". كذلك كان كرهه الأساسي لـ "مافربر" أمراً معقولاً. كذلك لم فغفل شومان الناقد أمر الموسفقفن العازفن: فقد أعطى البراعة جزاءها الءف ءسءقحه كما أقر بأهمفة المءرسة الءف ءءصر العازف للءاء أمام الجمهور وئعرفه بوءفرة القاعة كما ءءءئها "جمعفة فوئرفب" في لافرزفغ. كذلك طالب شومان بأن فئم طبع ونشر كامل أعمال "باء" الموسفقفة.

إلى جانب هذا البناء الراسخ والمطرء للأسس المءربة للنقه الموسفقف، والمقءمة إلى جمهور جاهل ومئقلب، فقد قءمء لنا هذه المءلة الموسفقفة، انءفاء شومان الرومانسف للءاء الموسفقف العاطف الملموس، وما فئئج عنه من ظلال هارمونية المعنى. وبنما هو فئشج الثقافة عموماً، ولكنه فءقء ءئشبفهاء وءقلفاء الأءبفة الرءفصة، وفصر على أهمية ءءرفب السمعف بأوسع أشكاله، على سبفل المءال، للءمفر ما بفن النغم المبئءل والءارج، وبفن اللءنة العمفقة لأغنية شعبفة أو للأعلام الكبار. فمكن للعاظفن والنقاد وكذلك للمسءمعفن، وءى في فومنا هذا،

أن يتعلموا جملة موسيقية بعد جملة وأن يكتشفوا هذه الفوارق. لم يوجد رئيس تحرير ألطف وأكثر أدباً تجاه قرائه منه.

لقد عبّر شومان بطريقة مسرحية لنفسه ولقرائه عن هذه الحركة الواعية لتبيين الزائف من الأصلي كما لو أنه في جمع من الشخصيات الروحية يقفون أمام مجموعة من الجهلة اللامبالين والقانعين بالضالة وبالبراعة البلهوانية. بنفس الروح وبطريقة تشبه شخصيتي "فالت" و"فولت" في مسرحية "سنوات المراهقة" لـ "جان بول" كثيراً ما يعتبر رئيس التحرير نفسه كجامع لمجموعتين متمتين من الشخصيات، "فلورستان" النشوان و"يوسيبوس" المرهف الحس والالذين يظهران بتسميات غرائبية على الصفحة الأولى من بعض المقطوعات الموسيقية للبيانو. إن هذا الانقسام في استجابة الفكر نحو الفن والحياة هو أمر مفيد عندما لا يكون الفكر قد نما ونضج ليعطي حكماً متكاملًا (وهو تمييز تُخفيه الدوغمائية الشائعة هذه الأيام). هذا ويجب ألا يسهو ذلك عن ذهننا عندما نتعامل مع التكاملية المخادعة لبعض مقطوعات شومان الموسيقية. أن يقال إن الصوناتة الأولى للبيانو هي بوضوح من تأليف "فلورستان و يوزيبوس" هي مقولة غريبة ... ولكنها صحيحة.

مندلسون وجماعته

لقد ثبت أن هذا العمل المنتظم، والذي جعل شومان مشغولاً طيلة الوقت قد شكّل تريباً عملياً ضد الانطواء النفسي وكذلك قاعدة تؤمن حياة إنسان من الطبقة المتوسطة، وفي العام 1835 ظهر دافع جديد له هو وصول مندلسون الراقل بالنجاحات الحديثة التي أحرزها في دوسلدورف، والقادم لكي يقود الحفلات الموسيقية في قاعة "الغيفاندهاوس". أما العلاقات ما بين شومان ومندلسون فكان يشوبها بعض الغموض: فبعدما كانت علاقة صداقة غدت متوترة، على الأقل من ناحية مندلسون. إن من السهل أن يلحظ المرء انجذاب شومان لبراعة مندلسون الموسيقية كمؤلف موسيقي،

أو كقائد أوركسترا — إذ كان ظاهرة نادرة في زمنه وليس مجرد قائد للأوركسترا، إضافة إلى نفاذ بصيرته وسرعة بديهته وسعة ثقافته ومودته الظاهرية. لكن يصعب فهم كيف أن افتتاح شومان به قد تجاهل غروره وحبه للجمهور. من ناحية ثانية كانت آراء مندلسون عن نقص خبرة شومان، وعن ميوله الصحفية معروفة بأنها لاذعة (رغم إعجابه الذي يظهره داخل المجلة وخارجها) وفي رسالة من مندلسون إلى "كولينغمان" في 1847 يتحدث فيها عن إشاعة خبيثة تعزى إلى شومان لم يتم تفسيرها، كذلك فإن كل رسائل مندلسون المنشورة قد أزيل منها أي ذكر لشومان وهو ما يشير كله إلى عدم وجود مشاعر نبيلة ومنتسامة. مع هذا ليست هناك دلائل على وجود أي حسدٍ أو تنافس.

قادم جديد، ولو لمدة قصيرة، كان شوبان. ابتهجت كلارا فيك إذ أنها كانت فرصتها. عزفت، إضافة إلى دراستين لشوبان، الصوناتة الأولى لشومان. بعد شهر عزفت نفس الصوناتة إلى لـ "موشيليس". في السنة التالية، وصل "فرديناند ديفيد" كقائد للأوركسترا وكعازف منفرد مقيم. لقد التقاه شومان بعدها كثيراً في كونسرفاتوار لايبزيغ، وعلى ما يبدو كانت بينهما أمور عديدة متشابهة. قادم جديد في العام 1836 كان "بينيت" الذي صارت له علاقات ودية قوية مع شومان وإن أبقى الأخير بعض التحفظات حول قدراته الإبداعية. أما بينيت فلم يكن من ناحيته يحفظ أكثر من مودة مهذبة لموسيقى شومان، ومع ذلك فقد قدم مساعدة كبيرة لموسيقا شومان في إنكلترا فيما بعد، رداً لجميله الذي أبداه شومان نحو موسيقى بينيت في *المجلة الموسيقية الجديدة*. لقد تم نسيان الحدود بدمائة.

كلارا فيك

توفيت أم شومان في بداية العام 1836 ولم يحضر جنازتها. لقد صارت المحبة المتزايدة ما بين كلارا وشومان واضحة للجميع.

والآن بدأت السنوات الأربعة من الكفاح المرير مع والدها والتي تشبه، في بعض مظاهر العناد الأبوي والغرور، قصة حب إليزابيت باريت وروبيرت براونينغ. لما أدرك أبوها تزايد أواصر المحبة بينهما سرعان ما أرسل كلارا بعيداً إلى درسدن. لقد كان من السهل فهم أفكاره. كذلك أدركت كلارا التغيير المفاجئ الذي طرأ على مسيرتها الفنية، فلم يكن هناك ما يفسد أموراً أكثر من ارتباطها بروبرت شومان المفلس والمدمن؟ لم يكن يخطر بباله أن كلارا قد تشعر بأي نوع من السعادة غير العزف البارع على البيانو وهو ما كان دوماً، وللعديد من السنين، يأمل أن يبلغه دون أن يتمكن من أن يحققه. لما استمر الحبيبان بتحديه، أجبر كلارا على العودة إلى لايبزيغ، ومنعها من رؤية روبرت وهدده وبني حوله شبكة منيعة من الرفض وتشويه السمعة والخيب. كذلك زاد صديق له هو "كارل بانك" من أسباب الارتياب وسوء الظن.

بعد عام عزفت كلارا أمام الجمهور صوناتته الأولى التي أهداها روبرت لها، وأرسلها إليها قبل عام. لقد كانت الموسيقا هي الشيء الوحيد الذي تستطيع أن ترسله له. بطبيعة الحال كان حاضراً للحفلة وتمكن، بمعونة صديق له كان حاضراً، أيضاً من الاتصال بها وفي اليوم التالي صاراً خطيبين. كتب شومان إلى أبيها يطلب منه الموافقة. صار "فيك" عدوانياً أكثر من أي وقت سلف، ثم صار يتهجم على كلارا أيضاً. (ليس من المستغرب أن زوجته الأولى هجرته). عندها قررا أن يجبراه على الموافقة عن طريق المحكمة. لقد سببت مشكلة إدمانه إعاقة كبيرة لإجراءات الزواج ولكن في أيلول 1840 تم عقد زواجهما. قبل ذلك بقليل، تلقى شومان خبر منحه الدكتوراه الفخرية من جامعة "ينا" والتي عمل فيها بجد. في تلك السنة أيضاً، سارع "ليست" للتعرف عليه. كتب شومان: "عالم "ليست" ليس عالمي".

موسيقى البيانو

يمكننا الآن أن ننتقل إلى الكم الكبير من موسيقى البيانو التي أنتجها شومان خلال السنوات العشرة الأخيرة. بعضها معروف بشكل جيد لمرتادي قاعات الموسيقى الحديثة، ولا تحتاج لأي تعليق، ولكن شومان ذاته لاحظ أن بعضاً من أكثر مقطوعاته شعبية وحيوية وهي "الكرنفال" بما تحويه من الكثير من أدقّ الأمزجة النفسية، قلّ أن تلقى تجاوباً أثناء عزفها للجمهور. كان شومان مولعاً بتأليف "متناليات" من مقطوعات مرهفة ومتغايرة الروح، لذا فهو مناسبٌ للخاصة من العازفين ومن المستمعين في آن واحد، وهو مثل "باخ" الذي يتطلب جوّ "الموسيقا بجانب المدفأة". هناك الكثير في موسيقا شومان الذي يستحق السبر والاستكشاف. إن "الفانتازيا" (1836) و "هومورسك — سخريّة" (1839) هما من أكبر إبداعاته حتى ولو لم تملكا المقاسات أو القوى التصاعديّة لصونات بيتهوفن، كذلك صوانته الأولى و "الدراسات السيمفونية" لا تقلان عن صونات بيتهوفن كثيراً. كذلك لا ينبغي أن تهمل مقطوعاته الصغيرة مثل: "فراشات" ومقطوعات "أنترميّزي" — فواصل مسرحية" و"رقصات داوود" و "الأوراق الملونة" و "أوراق الألبوم".

هناك مساحة عميقة تعكس الانفعال العاطفي العميق لسنوات 1836 — 40 والتي تكمن في "مقطوعات الفانتازيا" و "مناظر الأطفال" و "كرازليريانا" و "نوفوليّتين" و "مقطوعات ليلية". يشكل العديد من هذه المجموعات كيانات متطورة بشكل فائق بدءاً من الأكثر بساطة (مثل مقطوعة "مناظر أطفال" الرائعة) وإلى الأكثر تعقيداً وإكاماً، عالماً حقيقياً وذاتياً وحساساً مما سهّل قبولها في كل الأوساط الموسيقية.

أغاني

حتى الآن كان عند شومان تحيّر ضد تأليف الأغنية، بالرغم من المثل الرائع الذي قدمه شوبرت. في العام 1840 بدأت الأغاني

بالظهور وهكذا انتهت الأمور بأن كانت تلك السنة سنة الأغاني. لقد غدت المقولة، بأن ما كان غوته بالنسبة لشوبرت هو أيضاً ما كان "هايني" لشومان، بحاجة إلى اختبار وإثبات فأغاني شومان لا تجذب، مثل أغاني شوبرت، بتدفقها الموسيقي الغزير النابع من النص الشعري، ولكن بتلاؤمها مع النص الشعري كما في التحفظ الرائع في أغنية "في الحلم بكيث" (من سلسلة "حب الشاعر" لهايني) على سبيل المثال. لهذا فإن فتنة أغانيه تركز على تذوق الشعر الرومانسي الألماني على وجه الخصوص. ويمتلك الكثير من أغانيه أمثلة بيّنة وجميلة على ذلك. تحتوي مجموعتنا "حب الشاعر" و "حب النساء والحياة" أبلغ تعبير عن الميول الرومنطيقية المتوقدة لشومان، ومع ذلك فلا يجوز أن ننسى النشوات الغامرة لأغنية "ليلة ربيعية" و "ليلة مقمرة" والقوة الدرامية للبالادات مثل "بلزاتسار" و "دافن الكنز" و "راميا القنابل اليدوية" الشهيرة. يبدو واضحاً أن شومان، مثل الأوركسترا عند فاغر، يعطي البيانو الدور الهام في التعبير فهو دوماً يعطيه الكلمة الأخيرة والختامية.

روبرت وكلارا

خلال هذه الفترة الزمنية كان الرجل والمرأة، المؤلف الموسيقي المبدع والصحافي، وعازفة البيانو المتواضعة، يستقران تدريجياً في حياتهما. من حسن الحظ أن كلارا كانت من النوع المعجب بزوجها، ولذا لم تكن تمنع بأن تتوقف عن التمرين إذا كان ذلك يتعارض مع تأليف زوجها وابداعه، ورغم معرفتها أن مثل هذا التوقف يؤثر على فرص عملها. (ولدت ابنتاهما في 1841 و 1843). لقد تمّ تسجيل بعض تفاصيل هذه الأمور وبواطنها وكذلك أمور أخرى لعلاقتاهما ببعض، في اليوميات التي كانا يكتبان فيها طيلة ثلاث سنوات وذلك بالتناوب الأسبوعي فيما بينهما. نستطيع أن نلاحظ من خلال ترجالهما خلال عام

"48" وعزفهما لسيمفونيات بيتهوفن على البيانو وكذلك سعادتهما المشتركة إزاء الأعمال الموسيقية الجديدة وقلقهما من مطالبات "المجلة البغيضة" المستمرة والتي كانت شحيحة في عطاءاتها المالية، وقد احتفظت كلارا بهذه اليوميات لأمد طويل.

في العام 1843 تمّ إنشاء كونسرفتوار لايبزيغ من قبل "مندلسون" بعد مفاوضات كثيرة وقد حصل شومان على منصب فيه للبيانو وللتأليف الموسيقي. انقطع هذا التعيين بجولة موسيقية إلى روسيا مع كلارا في العام 1844 وتلاها سوء حالته الصحية وسفره إلى درسدن ورغم ذلك فإن غياب معلمٍ شارِد الذهن وقليل الفعالية مثل شومان مرّ دون أن يلحظه الكثيرون.

أول الأعمال الموسيقية للأوركسترا وللموسيقى الحجرية

لقد اتسع إنتاج شومان خلال هذه الأربع سنوات الأخيرة كمؤلف موسيقي، فقد خطا نحو كتابة موسيقا للأوركسترا وللحجرة وللجوقات الموسيقية الدرامية، وقد نضجت قدراته الموسيقية خلالها. ففي العام 1841 ظهرت له سيمفونيتان فصلت بينهما سيمفونية "لا" تحوي حركة بطيئة وكان عنوانها الكامل والمُعقد كالتالي: "افتتاحية وسكيزرو ونهاية" وهو ما ربما أدى لإهمالها الذي لا تستحقه. تلاها تأليف فانتازيا غدت فيما بعد افتتاحية لكونشرتو البيانو. بدأ بعدها بالتخطيط لسيمفونية أخرى ولكن الأمر لم يتعدّ تلك المرحلة. تخلق سيمفونيته الأولى من مقام سي مخفوضة (بيمول)، والتي كان خطط لها أن تكون سيمفونية الربيع (مع عنوان لكل حركة) أصداً تذكرنا بسيمفونية بيتهوفن العاطفية من سي مخفوضة (الرابعة). ألف هذا العمل بهونٍ واسترخاء، فكانت موضوعاته الموسيقية (تيماتته) تبدأ بشكل جيد ولكنها لا تتطور نحو الأمام، مما يجعلها مجرد مظاهر مُنمقة وشخصية ومبالغ، فيها أو أن تُنسى بسرعة حينما يظهر موضوع موسيقي جديد. لكن عندما تُؤدى من قبل قائد أوركسترا متعاطف وقادرٍ على دمج المقاطع الموسيقية المتدافعة بدون انتظام،

والكتابة الأوركسترالية غير المألوفة، وفي الوقت ذاته إدراك مقاصده الوجدانية للمفهوم العام للعمل، عندها تستطيع هذه السيمفونية أن تظهر بمظهر عام مدهش لا تبرزها إلا أعمال بيتهوفن وبراهمزي ذلك القرن. لقد انتصر صدق عواطفها البهيجة ونزواتها الأصيلة على قلة الرشاقة حينما عزفت للمرة الأولى وجلبت لمؤلفها اهتماماً واسعاً لم يسبق أن ناله قبل. أما سيمفونيته الثانية من مقام ره الصغير (مينور) (والتي صارت فيما بعد رقم 4 إثر مراجعة تالية لأعماله) فهي أعمق في بنيتها وفيها لحظات مؤثرة، على سبيل المثال بدايتها الغنية والفسيحة وإحاطم موضوع (تيمة) الخاتمة (الحركة الأخيرة) في الحركة الأولى والتيمة الرئيسية والزخرفات العربية على الكمان في مقطع (الرومانس) والانتقال من السكيردزو إلى الخاتمة، وكذلك استعمال الفكرة اللحنية (motto-theme) وإيماءات أخرى هدفها الربط ما بين الحركات، هي كلها مقاربة واضحة لأسلوب أوبرا فاغنر حتى إنها تبدو واضحة بالقدر الذي تظهر في موسيقا سيزار فرانك. مع هذا يبقى هناك نقص في الاتساع التلقائي الملازم للمواضيع الموسيقية (التييمات). في الفانتازيا ذات الحركة الواحدة يبقى البيانو دائماً جاهزاً ليعلن بداية التيمة، وليعقب عليها ويفسرها حتى أنه برغم ضالة الأوركسترا (كأنها موسيقى حجرة) فإن تطوير التيمات يتم التخطيط له بشكل جيد. لهذا كله فهذه الحركة تشكل سعادة كبيرة لعازف البيانو وللمعجبين بمدرسة شومان كما تشكل أسى للناقدين له.

في 1842 أنتجت مبادرة شومان ثلاثة رباعيات وترية وخماسياً للبيانو ورباعياً للبيانو وثلاث مقطوعات لثلاثي بيانو. تبدي الرباعيات، كما في السيمفونيات، افتقاراً في الخبرة بالوترات أو عزواً في الملاحظة السمعية، وهو ما ظهر منه كُعلم للموسيقى فهناك الكثير من التقاطع ما بين الأوتار في كتاباته، ومن تقليد غير مريح للتألفات المنبسطة (أربيجيو) على الوترات والتي تستخدم عادة في البيانو. تتسم هذه الأعمال بتميز شومان دون أن تضفي

عليها الكثير ولا يمكن تصنيفها مع رباعيات براهمز وسيزار فرانك في سلسلة التميز، ربما يستثنى من ذلك الرباعي من مقام لا الصغير (مينور). أما الخماسي فهو تحفة ممتازة من الموسيقى ومن الكتابة للبيانو والوترات.

أوراتوريو

في السنة التالية، وإثر هجمة اجهادٍ عصبي أجبرته على التوقف عن العمل، كتب شومان "تنويعات لآلتي بيانو وآلتي تشيلو وهورن" والتي حولت فيما بعد لآلات البيانو فقط، ومغناة (كانتاتا) "الجنة والجنّة" وهي أوراتوريو ببنيتها العامة، وإن كان فيها القليل من الروح. بالرغم من تهيب شومان وخجله في أثناء التدريبات – وهي خصلة ثبت أنها مميتة فيما بعد – فقد استقبل هذا العمل بشكل جيد وطلبت اعادته في خلال أسبوع، نظراً لحماس الجمهور المفرط. لقد شكل إيقاعها الإبداعي والشهواني وإيجازها المأخوذ عن النص الأساسي "لالا روخ" والذي أخذ عنه وترجم نص المغناة مادةً جيدة لموسيقا متقنة، كما أن مثاليته الخيالية قد أعجبت شومان. هذا الأوراتوريو، مثل كل مثيلاته، طويل جداً كما أن نزعة العاطفية السطحية (لاسيما تمجيدته للحرب القويمة) ودعوته المتكررة لتفاهات مُبالغ بها تسرّع شومان بقبولها، كما أن مسحة التفكير الورع الذي تقدمه الجوقة، تنقصه كياسة أسلوب مندلسون. إذا نُحيت هذه الأمور جانباً وللحظات فهناك لمسات عديدة مدهشة كما أن المسار اللحني الغنائي يستمر بشكل رائع طيلة هذا العمل.

السفر إلى درسدن – المزيد من الانتشار

في العام 1844، وبعد جولته الموسيقية في روسيا، قرر شومان أن يضع "المجلة الموسيقية الجديدة" في أيدي أخرى. في شهر آب تدهورت صحته وذهب أخيراً إلى درسدن حيث أصيب

بأزمة عصبية لم تلبث أن تحسنت، وقرر عندها أن يستقر في درسدن. لقد أنهكه التفكير المستمر في الموسيقى وعنها، أما في درسدن فقد تمتع بالهدوء بالنسبة للعمل الموسيقي. ولكن، وفي هذه الفترة، استحوذت عليه مرحلة جديدة من رغبة التأليف الموسيقي بالنسبة لمسرحية "فاوست". بدأ الجهد، وبعض المصاعب التي طالت أذنه وعقله، يظهر تأثيرها عليه، وتركته عاجزاً عن المتابعة، وفي وضعٍ عليلٍ طيلة عام 1845. كانت تسليته الرئيسية هي لقاءه للشخصيات الفنية الذين جمعهم حوله "فيرديناند هيلر"، بمن فيهم الرسام "بينديمان" الذي كان أخلص أصدقائه، و"رينتشارد فاغنر"، ذلك الموسيقي النشيط والمجنون والمهذار الذي أرسل إليه النص الكامل لأوبرا "تانهويزر". ليس من العسير أن يدرك المرء لماذا لم يمل شومان المحافظ واللامبالي إلى أسلوب فاغنر المُسَعَّر والمغرور، أو إلى دنيويته غير الخجولة التي ينادي بها في أعماله الموسيقية مهما بلغت من مراتب عالية. شكّل اهتمامه الجديد بعلم الطباق الموسيقي (كونتربوان) حافزاً له في حياته النشيطة وتظاهر ذلك في دراساته (إيتود) القانونية (canonic) والأكاديمية ومقطوعاته الصغيرة للبيانو مع الدواسة (البيدال) وفي الفوغات للأرغن على ثيمة B-A-C-H والتي يمكن اعتبارها "فن الفوغة" للعهد الرومنطقي. في النهاية، اتسعت "الفانتازيا للأوركسترا" حتى غدت كونشرتو للبيانو والذي عُرفت خاتمته المبهجة باسم "لاليجرو" لشومان. في السنة التالية ظهر عمل موسيقي قوي آخر: السيمفونية رقم 2 من مقام دو الكبير والتي عكست كآبتها، كما بينه المؤلف لاحقاً، صراعه مع الفطور الشهواني. تختلف هذه السيمفونية عن سابقتها من أعماله دون أن تبرزها.

ابتدأ العام 1847 بالتحول إلى جولات موسيقية في فيينا وغيرها، وكان متنوعاً في نشاطاته الإبداعية، من بينها "ثلاثيا بيانو" جيدان، وعدة مقطوعات للجوقة، وبداية تأليف أوبرا

"جانوفيفا" أكملها في 1848. لقد كان تأليف شومان لأوبرا ذات قصة حسية ومثيرة أمراً غريباً لم تقد فيه محاولته تخفيف نبرة النص. كان شومان يفتقر للبراعة الدرامية التي تنشط نجاح الأوبرا أو للقدرة على خلق موضوع بهيج، كما عند موتسارت الرقيق الظل وفاغنر ثقيله. كانت أوبراه هذه إطاراً غنائياً لحنياً لأفكار موسيقية بحتة. كانت شخصية "غولو" أقرب إلى شخصية "فيرتر" في بعض الأحيان. مع هذا فإن "جينوفيفا" تمتلك ألحاناً موسيقية رائعة وهي كمحاولة مبكرة في مجال الأوبرا الألمانية الرومنطيقية، بالمقارنة مع "موسيقا الكناري" الإيطالية، تستحق كل الاهتمام من قبل مؤرخ الموسيقى.

كان له عمل غير مثير آخر في العام 1848 هو الموسيقى المرافقة لمسرحية "مانفريد" لبايرون والتي يمكن اعتبارها موسيقاً تصويرية لها أكثر من أن تكون موسيقاً مرافقة للمسرحيات. في هذه الحالة يمكننا أن نقدر القيم الجمالية للمقاطع الثلاثة الأولى وللمقطع الأخير من الجزء الثاني دون أن نحس أن تقديرها هو في غير موضعه، وكذلك للافتتاحية التي يعاود موضوعها الثاني والشفوق ظهوره في مشهد "أستارت".

في أوائل تلك السنة التي اعتبرها شومان "السنة الأكثر اخصاباً في حياتي"، تبنى جوقه "هيلر" للرجال لمدة سنة وأسس منها اتحاداً كورالياً له وكانت "كلارا" هي مرافقه على البيانو. لقد أثبتت هذه الجوقة، بالرغم من عدم انتظام عمل شومان وضعف إدارته لها، أنها منظمة أخذة في التقدم واجتماعية ومهوبة كما عُرف "نيكس" من أحد أعضائها، وكانت أهم موسيقاها لباخ وهاندل وبالستريينا ومندلسون وشومان. لقد مكنت هذه التجربة الكورالية المنتظمة، بالإضافة إلى تجاربه الدرامية السابقة، شومان من أن يُنهي ويتم مؤلفه "مشاهد من فاوست". لقد تم عزف الجزء الثالث من هذه المشاهد، وفي وقت واحد، في فايمار ولايبزيغ ودرسدن في يوم الاحتفال بالذكرى المئوية لغوته عام 1849. أما

العمل الكامل فقد عزف لأول مرة عام 1862. كان شومان قد ابتدأ بتأليف مشهد "التجليات الأخيرة" عام 1844 ثم تزايد حماسه بفعل إلهام مسرحية غوته، بالتدريج وعلى مراحل متعددة. إن الجزء الثاني المشؤوم هو أكثرها إثارة من بين العديد من الإضافات، أما الافتتاحية فهي عمل ضعيف. يشكل الجزء الثالث أعظم جهد كورالي قدمه شومان إذ إن معالجته الصوفية للموضوع جعلنا نشبهه بالقداس الجنائزي (ريكوييم) وبـ "حلم جيرونتوس" لبراهمز. إذا أخذنا أسلوبه صعب المراس والغريب بعين الاعتبار فإن هذا العمل يعتبر مبتكراً وربما عظيماً.

لم يكن شومان مُحرضاً سياسياً ومع ذلك فقد اضطرتة ثورة درسدن عام 1849 أن يجد لنفسه كوخاً آمناً في قرية صغيرة قرب درسدن. هناك تابع حياته الصامتة في جوٍ بيتي نشيط. في تلك الفترة كان عنده خمسة أولاد، إلى جانب زوجة وأسرةٍ ت جهد باستمرار للتقدم نحو الأمام. بالتأكيد أن كلارا كانت تشارك في هذا الجهد ومن حسن الحظ أن هدوء الحياة في درسدن قد أثارت قدرات شومان الإبداعية وأسعدت كلارا. ألف روبرت "ألبوم للصغار" للعائلة والذي مازال حتى الوقت الحاضر، من أفضل ما كُتب من هذا النوع. كذلك ألف في هذه الفترة (1848 — 50) الثنائيات الرائعة "صورٌ من الشرق" وبعض الأعمال المتميزة للجوقة و "القداس الجنائزي لمينيون" و "أغنية الليل" و "أغنية رأس السنة" المرححة ومجموعة ساحرة لمجموعات صوتية و "كونشرتو لآلة التشيلو" وحركة بليغة للبيانو والأوركسترا (العمل رقم 20) وأعمالاً لآلات الأوبوا والكلارينيت والتشيلو المنفردة وكلها جميلة ونموذجية بأسلوبها.

التعيين في دوسلدورف

في تلك الأثناء كان شومان يفتش بقلق عن وظيفة قائد أوركسترا، وفي العام 1850 حصل على واحدة في مدينة

دوسلدورف عن طريق توصية من هيلر، قائد الأوركسترا المُحال على التقاعد. بعد جولة موسيقية أخرى وإخراج أوبرا "جينوفيفا" في لايبزيغ انتقلت عائلة شومان إلى دوسلدورف. كانت الفرص الجديدة كبيرة وقد صنع أعجوبة في تلك المدينة ذات التراث الموسيقي الألماني والتي كانت فيها جوقة نظامية ومدربة وأوركسترا قادرة على أداء الأعمال الموسيقية الجديدة، سواء أكانت لشومان نفسه أو للكفاءات الجديدة التي تبناها دوماً ورعاها والتي خصص لها أمسية موسيقية بأكملها وهو ما لم يسبق أن حدث قبلاً. كان يكمن خلف تلك المؤسسة حماسٌ أرساه وثبته مندلسون وريتسو هيلر، كلٌ بدوره، والذين رحبوا بقدوم عائلة شومان بالتصفيق والتهليل. كان من بين المرحبين بهم عازف الكمان الأول فازيليفسكي، وكان يزورهم مراراً في بيتهم وصار مؤرخ شومان فيما بعد. كذلك كان هناك موسيقي مقدر آخر يدعى "تاوش" وكان يقوم بعمل مساعد قائد الأوركسترا ما بين الحين والآخر.

بدا الموسم الأول لعائلة شومان ناجحاً، ولكن هناك دلالات كثيرة غير مباشرة تدل على العكس. لقد كان شومان قائداً شارداً ذهن معظم الأحيان ليكون قادراً على اكتساب ثقة الأوركسترا وأقل من ذلك لكسب ثقة الجوقة، وفي أثناء التمرينات كان ضعيف التواصل والسيطرة والملاحظة. لقد غدت الأخطاء الموسيقية والاجتماعية التي كانت تقوته، ولا يتمكن من السيطرة عليها، مثار تنذر و حكايات عديدة كان ينكرها ويكره تأكيدها. لقد كان بطبيعة الحال غير مدرك لنقائصه وكان يستاء من نقص الاحترام الذي يبديه أعضاء الجوقة والذي غدا مكشوفاً في الموسم الثاني، والذي اعتبره شومان مجرد نقص ثقافي. في العام 1852 وقع مريضاً من جديد وكان مرضه شديداً. ناب عنه "تاوش" بجدارة وعلا صوت الأعضاء بأن يأخذ مكان شومان بشكل دائم وفي 1853 كُلف تاوش بتدريب الجوقة. استمر الاستياء من قيادة شومان ولم يثمر دعم مؤيديه حين قام بقيادة مهرجان الراين السفلي في دوسلدورف. ظهرت واحدة من غريبات

أطواره أنه تصوّر أن كل السرعات كانت أسرع من اللزوم. بعد مناقشات مطولة مع اللجنة في خريف ذلك العام، ارتأت الأخيرة، بكياسة، أن من الأفضل لصحته أن يتوقف عن قيادة الأوركسترا، بشكل مؤقت، لكل الأعمال الموسيقية ماعدا أعماله. كان تاوش راغباً في أن يقوم بالقيادة بدلاً عنه وكان جواب شومان المنتظر منه والمميز له هو أنه غاب عن التدريب التالي ومنذ ذلك الحين توقّف عملياً عن كونه قائداً للأوركسترا. في تقريره الإضافي بيّن "نيكس" أن اللجنة قد تصرّفت بالنسبة لهذه القضية بعناية فائقة وبتعاطف ملحوظ وأن تاوش قد اعتُبر، ظلماً من قِبَل عائلة شومان، متأمراً.

براهمز والنهاية

في ذروة هذا الحدث البغيض، زار شومان مؤلفاً موسيقي شاباً، معه تقديم من "يواكيم"، يدعى "يوهانس براهمز". سرعان ما اكتشف شومان، في العمل غير الناضج الذي جلبه معه الشاب، العبقرية التي كان يحلم بها لتتويج الآمال الرومنظيقية لتلك المرحلة التي خيم عليها الوقار والنظام الكلاسيكيان. كتب إلى يواكيم وأخبره أن " هذا هو من كان يجب أن يأتي ويظهر " وأرسل إلى "المجلة الموسيقية الجديدة" نبوءته وإلهامه عن عظيم مستقبل هذا المؤلف الموسيقي الجديد. في نهاية 1853 أكملت عائلة شومان جولة موسيقية ناجحة إلى هولندا وحين عودته قام شومان بجمع كتاباته النقدية وأعدّها للنشر. تلتها حالة تحلّل وتحطّم ومحاولة انتحار غرقاً ثم سنتان من الإقامة في مصحّ خاص. قام بزيارته هناك كل من براهمز ويواكيم وفازيليفسكي وآخرين غيرهم. قد تهّم تفاصيل اضطرابات النفسية طبيب الأمراض العصبية ولكن قلّما تفيد المهتم بالموسيقا. يبدو أن السبب البسيط والأساسي لمرضه هو الفشل المتزايد لعدم تمكنه من التأقلم مع محيطه، وبالتالي خضوعه لكل أشكال الكآبة والشعور بالإحباط مع تزايد الجهد الجسماني،

وكلها أسباب جعلت إرادة شومان تنهار ولا تتمكن من متابعة حياته حتى النهاية.

في دوسلدورف كتب شومان سيمفونيته الراينية (رقم 3 من مقام مي المخفوضة) وهي عمل رائع وضخم لاسيما السكيرتزو ذو اللحن الشعبي الجميل، وكذلك "الحج والوردة" وغيرها من قصائد كورالية و"قداس وريكوييم" و"أوراتوريو تيوتوني" عن "لوثر" لكنه لم يتمكن من إنجازه وافتتاحية "الخطيبة من ميسينا" التي تشبه أسلوب "فيبير" وثلاث افتتاحيات مليئة بأبهة المناسبات مثل افتتاحية "فنلنديا" لسبييليوس ليرتاح بعدها وليتبعها بصوناتين للكمان مفعمتين بانطوائية كئيبة ولتتلوهما "مقطوعات فانتازية" قوية (عمل 111) ثم "الفوغيتات" المحكمة الحبك للبيانو وفي الختام "أغاني الصباح" المستغرقة في التفكير والتي أعادت المؤلف إلى نقطة البداية التي دشنها بمقطوعاته الغنائية للبيانو.

الإنسان وفنه

لقد لازمت كينونة شومان شعورٌ بالإحباط وهو ربما يفسر عدم إيلائه نظرة جوانية لأعماقه والذي يذكره "نيكس"، ويظهره ويؤكد صورته في معجم "غروف" الموسيقي. عندما كان يظهر في المجتمع كان يبدو ساخطاً وحانقاً، كما كان، كمعلم أو كقائد أوركسترا، غير قادر على التعامل مع أي فرد، كما أن مقالاته النقدية قلما أثارت العامة، وحتى كمؤلف موسيقي كان يشعر بنفسه كمجرد متسابق، عدا عن أنه كان يرى أن شهرته تقتصر على كونه الزوج الموسيقي لكلا شومان. لقد بقيت روحه الرومانتيكية تتمثل بقول جان جاك روسو: "إذا لم أكن أسوأ أكثر، فأنا إنسان آخر". في هذه الأيام الكالحة وحتى في الفن، عندما تُفضّل النكتة والفكاهة على الشعور الجدي وإحساسات القطيع على الفكرة الأصيلة والقوة على الحق والكَم على الكيف، ينعشنا أن نعود إلى صفحات المجلة الموسيقية الجديدة وإلى الحماسة النغمية

للسيمفونيات وإلى الإخلاص والصدق المتواضعين لمثالية موسيقية
خيالية ولكنها متينة ومستقيمة.

خاتمة

مع شومان بلغت الحركة الرومنطيقية في الموسيقا أقصى مداها
ونضجها. كان شومان انطوائياً ومثالياً وملتصقاً روحياً بالحراك
الأدبي في عصره، وكان مجدداً وناقداً وداعية لكل ما هو جديد،
وفي النهاية كان مؤلفاً موسيقياً عظيماً. في بداية تأليفه الموسيقي،
استغنى، وبشكل شبه نهائي، عن كل الأشكال الموسيقية التقليدية،
ولو أنه فيما بعد قام بتأليف العديد من المؤلفات المدرسية من
سيمفونيات ورباعيات الخ. كان من أوائل من ناهض الأشكال
التراثية للتأليف الموسيقي مع أنه كان بارعاً في النظريات الموسيقية
مثل أي موسيقي من معاصريه. بينما كان هؤلاء المعاصرون
يؤلفون الصوناتات والسيمفونيات والتنوعات إذا به يقدم أولى
مقطوعاته بعنوانين: "فواصل موسيقية" و"أرابيسك — عربية"
و"باقة من رقصات داوود" و"كرايزلريانا" و"كارنفال" و"مناظر
طفولية" ... يبدو إنها رؤى روحية طافت بمخيلته فعبّر عنها بتلك
الموسيقا الحساسة. يبدو جلياً أن شومان كان يؤمن بأن المشاعر
والإحساسات والصور الفكرية هي التي كانت تُملي على المؤلف
الموسيقي الشكل الموسيقي الواجب استخدامه وليس العكس. لقد قام
شومان بخلق وتأسيس أسس جمالية، وكذلك شوبان إلى حد ما،
تقارب المدرسة التعبيرية، أي أن تعبير الموسيقا وأن تعكس صورة
صادقة عما يختلج في أعماق النفس. كان شومان يؤمن بأن التعبير
عما يختلج في أعماق النفس من خواطر وتقلبات وتلويحات وأفكار
وتلميحات هي أهم وأبلغ بكثير من كتابة فوغات أو صوناتات أو
رونديات صحيحة التركيب والشكل الموسيقي، وهذا ما جعل
مؤلفاته الموسيقية ثرة في أهوائها وطفرتها تعكس أعماق ما يختلج
في أعماقه من ثورات وانفعالات. كثير من أكاديمي عصره اعتبروا

موسيقاه هي نهاية الفن الموسيقي ودليلاً على انحطاطه. لقد بدت لهم موسيقاه أنها فوضوية وغريبة ولا شكلَ موسيقياً لها لأنها آتية من الفراغ. أما بالنسبة لشومان فقد كان يؤمن أن الموسيقا مرتبطة بالأدب والشعر والرسم والنحت وكل الأشكال الأخرى للتعبير الجمالي، أو كما عبر شومان بأن " التجربة الجمالية هي ذاتها في كل فنّ، وأن وسيلة التعبير هي فقط التي تختلف". هذا ما قد يفسّر قلّة أداء مؤلفاته في فترة حياته. على سبيل المثال، لقد كان فاغنر مكروها من العديد من المحافل الموسيقية، ومع ذلك فقد كانت موسيقاه كثيراً ما تُعزف، ويبدو أن هذا يُفسّر بأن فاغنر كان يعرف كيف ينشر موسيقاه ويعرف كيف يجذب الجماهير إليها، لكن شومان لم يكن يعرف ذلك أبداً وهو الإنسان الهادئ والحساس والمنطوي والذي لم يكن يُحسن لا الهجوم ولا الدفاع عن النفس كما كان فاغنر وبرليوز وغيرهما يفعلون. من حسن الحظ أن كان حول شومان لفيف من الأصدقاء والتلامذة المخلصين وكذلك زوجته "كلارا فيك شومان" التي كانت تعتبر أعظم عازفة بيانو في زمنها، وهم كلهم ساهموا في نشر موسيقاه وتعريف الجمهور بها.

في أية دراسة عن نمو وتزايد أعداد المستمعين والمهتمين بالموسيقا الجادة خلال القرن الماضي وفي كل أرجاء العالم، بدءاً من أساطين عهد الباروك ثم العهد الكلاسيكي ومن بعدهما العهد الرومنطقي، يظهر روبرت شومان بإخلاصه لفنه وللقضية الموسيقية التي آمن بها كفنّان متميّز بين الأعداد الكبيرة من العباقرة الخالدين الذين يرنون إلى نشر مسحة إنسانية وحضارية على وجود الإنسان على سطح هذا الكوكب المضطرب.

المقامات بين التقاسيم والارتجالات

في الندوة العلميّة "المقامات والطبوع في الموسيقا العربيّة"

ضمن المؤتمر الدوليّ : خمسينيّة سامي
الشوّا

جامعة الرّوح القدس، 17 — 20 حزيران/يونيو 2015

ا. د. يوسف طنوس

إن الارتجال والتقاسيم والتفريد هم من الخصائص الأساسية للموسيقا العربية والتركية والفارسية وللموسيقى الشعبية في المنطقة، فيهم يُظهر المطرب والعازف ما تعلّمه وما يمكن أن يبتكره من ضروب الغناء العربيّ والمقامات. والارتجال والتقاسيم، الذين هما في الأساس، تأليف موسيقيّ أنيّ ومباشر، يتأثر، كما التأليف العادي، بثقافة وموهبة وقدرة المؤدّي، وكذلك بتراثه الموسيقي الذي هو من مقومات شخصيّته الأساسيّة (personnalité de base). وبينما يمكن للارتجال أن يكون عزفاً أو غناءً، فإنّ التقاسيم لا تتمّ سوى بالعزف على الآلات الموسيقيّة. وقد يتساءل البعض عن الفرق بين التقاسيم والارتجال العزفيّة، فهذا ما سأتناوله في بحثي.

(1) المقام

1,1 — ماهية المقام

يرجع أصل معنى كلمة "مقام" إلى الدلالة إلى موضع أو مكان ما. فالمقام الموسيقي كان يدلّ على المكان الذي تُعزف فيه الموسيقا أو تغنى أو الدرجة التي ينطلق منها الغناء أو العزف. ويختلف معنى كلمة "مقام" بحسب العصور والحضارات. إن كتابات قطب الدين شيرازي (1236—1311) تعطي فكرة عن الأجناس بأنّها جمل لحنية، أو تسلسل نغميّ للأبعاد النغميّة غير المتساوية منطلقاً من مسافة ربع الصوت إلى مسافة صوت ونصف. ولاحقاً، اعتبر المقام شكلاً من أشكال الارتجال الصوتي أو الآلاتي، في الموسيقا الغنائية أو الدينية، استناداً إلى مجموعة من الأبعاد المتسلسلة،

تُدعى الأجناس، ترتبط ببعضها البعض من خلال مبدأ تأليف لحن جديد من جمل موسيقية مؤلفة مسبقاً بحسب مبدأ التركيب التألفي (centonisation). فهو تقسيم خاص جداً وهرمي للغاية. واتخذ المقام، منذ أواخر القرن التاسع عشر وخاصة بعد مؤتمر الموسيقى العربية 1932، معنى آخر طغا على ما سواه من المعاني. فأصبح يُنظر للمقام بأنه تركيبة تقنية وفنية معقدة ومعيرة في آن معاً ومنفتحة على أفق واسع من الأجناس والسلالم. فكلّ مقام يفترض تسلسلاً للدرجات الموسيقية والأبعاد التي تفصل بينها.

ولا تزال بعض الدول تحافظ أيضاً على معنى خاص لكلمة "مقام"، مثل العراق وإيران، فهي تدل على التراث الموسيقي الذي يؤدي بطريقة ارتجالية في الغناء والعزف على مختلف السلالم الموسيقية التقليدية بأساليب مضبوطة ومعروفة لدى أهل الصناعة. وهذا ما يُعرف في تونس وليبيا بـ "المالوف"، وفي الجزائر بـ "الغرناطي" وفي المغرب بـ "الألة" وفي بلاد الشام ومصر بـ "الوصلة".

من ناحية أخرى، لكلّ مقام أثر نفسي وفيزيولوجي في المؤدّي والسّامع، من حزن وفرح وانطواء وانفتاح إلخ. ومنذ القدم، تكلم العديد من الفلاسفة ومنظرو الموسيقى عن "طبع" الموسيقى (éthos)، أي لكل نوع من الموسيقى ولكل جنس من الموسيقى أثره على السّامعين. وهذا المعنى لا يزال ظاهراً، بشكل من الأشكال، في تسمية "الطبوع" المغاربية التي يمكن مقارنة بعض خصائصها بخصائص المقامات، ويؤكد ارتباط المقامات الموسيقية بطبائع الإنسان الأربعة التي تكلم عنها أيضاً بعض المنظرين الموسيقيين العرب.

وبينما يتوافق الجميع على حقيقة تأثير الأجناس الموسيقية على السّامعين، فإنهم يختلفون على نوع هذا التأثير في الأجناس عينها. وهنا تُطرح مسألة الموضوعية (objectivité) والذاتية (subjectivité) في النظرة إلى تلك الأجناس، وربما يتطلّب ذلك

أيضاً مراجعة كيفية استخدام تلك الأجناس في الموسيقى والإيقاعات والظروف المرافقة لها.

2,1 – تحديد المقام

يعتبر رودولف ديرلانجيه (Rodolphe D'Erlanger) في كتابه "الموسيقا العربية" الجزء الخامس، أن العناصر التي تحدّد المقام هي:

– مدى السّلم الموسيقي (ambitus)

– الأجناس (genres) المؤلفة للمقام.

– نغمة البداية (المبدأ tonique)

– نغمات التوقف الموقّت (المراكز)

– نغمة النهاية أو الإستراحة الأخيرة (القرار finale)⁽¹⁾.

إنّ هذه الخصائص من الهياكل الهرمية و التركيبات المميزة تمنح المقام "طبعاً" وتعبيراً خاصاً به.

من جهته، يركّز الباحث الموسيقي حبيب توما، في كتابه الموسيقا العربية، على ثلاثة عناصر هي: المسالك اللحني في المقام، ومراحل المقام ومحتواه العاطفي.

فالمسالك اللّحنيّ هو أساس المقام، والمقام الكامل يتألّف من عدّة مسالك لحنية تحدّد هيكلية من خلال العناصر التي يحتويها ... وكل مسلك لحن يضم واحدة أو أكثر من المراحل التي ترتفع تدريجياً من الطبقات الأغلظ الى الطبقات الأكثر حدّة للوصول إلى الذروة والنموذج المكتمل ... إنّ العلاقة بين تسلسل النغمات و عدد المقاطع اللحنية ليست ثابتة... إنّ الجانب النغمي — المكاني في

Cf. Rodolphe D'Erlanger, *La Musique arabe*, Tome 5, éd. Les Geuthner, —¹
Paris, 1949, p. 100.

المقام يتطوّر في كلّ مقطع لحنيّ، وهذا بدوره يولّد عنصرًا جديدًا⁽¹⁾.

أمّا عن مراحل المقام فيقول توما بأنّ السلم المقاميّ يتشكّل من شكل من مراحل عدة. وكلّ مرحلة تتشكّل حول نغمة مهمّة وجاذبة، تتمحور حولها النغمات المجاورة. وعلى الموسيقيّ استكشاف جميع إمكانيات كلّ مرحلة قبل الانتقال إلى أخرى. ويتميز الانتهاء من كلّ مرحلة بالوقوف على نغمتها المحورية. وليس هناك مدّة محددة لكلّ مرحلة. كل شيء يعتمد على قدرات المؤدّي.

من ناحية المحتوى العاطفي، فإنّ كلّ أداء لمقام ما يعكس محتوى عاطفيًا خاصًا به. وذلك يتعلّق أوّلاً بشكل الخلية المولّدة للمقام، وثانياً بالتسلسل الخاص للأصوات. إنّ تنظيم الأبعاد بين نغمات متسلسلة في المقام لا يمكنه أن يولّد جوًّا عاطفيًا ما لم يتمّ إظهار كلّ أجزاء المقام⁽²⁾.

إنّ المقامات الأساسيّة تتحدّد من جنسها الأوّل والأساسيّ الذي يمكن أن يكون ثلاثيّ أو رباعيّ أو خماسيّ النغمات؛ وتتفرّع في مقامات فرعيّة بحسب أجناسها أو عقودها المتتالية. وتأخذ المقامات مسمياتها إمّا من نغماتها الأساسيّة (سيكاه)، وإمّا من مناطق جغرافية (حجاز) أو مدن (رهاوي نسبة إلى مدينة الرّها، نهاوند، أصفهان)، وإمّا من شعوب (كرد) وعائلات (بيّات)، وإمّا عن اعتبارات مختلفة (راست: مستقيم) أو تسميات شعريّة (زنكولاه: زهرة صغيرة)⁽³⁾.

3,1 – سير العمل

¹ Habib Hassan Touma, La Musique arabe, (traduit de l'allemand), col. Les —

Traditions Musicales, éd. Buchet/Chastel, Paris, 1977, pp. 52-53.

² Idem, p. 56.

³ Cf. Christiane Poché, Dictionnaire des musiques et danses traditionnelles de —

la Méditerranée, Fayard, 2005, p. 257.

تؤدّي المقامات الأساسيّة من درجاتها الأساسيّة، ويمكن تصويرها أي أداؤها على درجات أخرى، وبالتالي يُطلق عليها تسميات أخرى (مثلاً النهاوند على درجة دو — الراسـت يصبح فرحـفا على درجة الصول — النوى).

وإنّ سير العمل في المقام يُعتبر أساسياً في إظهار خصائص المقام وشخصيّته. وقلّما يؤخذ مؤخراً بهذه الخاصيّة المقاميّة. كما إنّ التعمّق بخصائص كلّ مقام يمكن المؤدّي من توسيع مساحة العمل فيه واستخراج جمل لحنية ومقامات فرعية جديدة. وإنّ الانتقالات من مقام لآخر هي من خصائص التقاسيم والارتجال، وإن طريقة الانتقالات وحسنها تُبرز مهارة المؤدّي وامتلاكه المعرفة والمهارة في ذلك.

ولكلّ مقام ترتيب خاص به يميّزه عن المقامات الأخرى، وذلك من حيث المسافات الواقعة بين نغمات أجناسه، ومن حيث تراتبيّة تلك الأجناس وسير عملها، ومن حيث درجة استقراره وشخصيّته والأجناس التي يتكون منها. وكما أنّ لكل مقام من المقامات الأصليّة غمّاز، أي نغمة شائعة الاستخدام في المسار اللحني، وتعتبر مفصلاً للانطلاق إلى الأجناس الأخرى، وغالباً ما تكون هي النغمة التي يبدأ منها جنس الفرع. ومن المتعارف عليه أنّ نغمة الغمّاز تلي نغمة الأساس في الأهمية في المسار اللحني.

ويخطيء الكثيرون عندما يخلطون بين المقام والسلم والجنس. فمنهم من يتكلّم عن مقام الراسـت مثلاً ويرسمون ديواناً من ثماني نغمات (من دو — راسـت إلى دو — كردان). إن هذا المفهوم يجرّد المقام من مجمل خصائصه ويجعله موازياً بتركيبه ودوره للسلم الغربي التونالي. ومنهم من يحجّم المقام إلى جنسه أو نغمته، فيقال "نغمة الرّاسـت" مثلاً؛ إلا أنّ الجنس أو النغمة لا يمكنهما اختصار مفهوم المقام. فالمقام وحدة شاملة مؤلّفة من "روح" المقاميّة المبنية على "السلطنة"، ومن المسالك اللحنية والزخرفات والتلاوين الغنائيّة والانتقالات المقاميّة والأداءات المبدعة مع إبراز الدرجات

الأساسية وملحقاتها الثانوية التي منها يأخذ المقام مداه اللحني والبنوي فاسحاً المجال لفاصل من الصمت التأملي أو الإنتظاري بين عقد موسيقي وآخر. وهذا ما يبرز في التقسيم التقليدي المرتكز على المقام وفي الارتجال الغنائي الأصيل في أداء المواويل والليالي وفي المؤلفات الموسيقية الموقّعة المبنية على روح المقام وسير العمل فيه. فالمؤدي المحترف لا يفكر كيف ينتقل داخل المقام وكيف ينتقل من مقام لآخر، بل يأتي ذلك تلقائياً من خلال تمرسه وفنه وإبداعه، لذلك قلماً يأخذ نفس المسار في تقاسيمه أو ارتجالاته أو مؤلفاته. أمّا المؤدي الهادي فإنه من الصعب عليه الاستيعاب العملي لكل خصائص المقام وإظهارها في أدائه أو أخذها بعين الاعتبار. فالألحان لا تُبنى إلا في إطار مقامي مميز يأخذ بعين الاعتبار كلها الخصائص المذكورة أعلاه.

(2) التقسيم

يُعتبر المقام الأساس في الموسيقى العربية التقليدية. فالموسيقا العربية تتميز بثنائها اللحني نظراً لتعدد مقاماتها، وبوضع العديد من الإمكانيات اللحنية والإيقاعية أمام المؤلف، وبالسماح للمؤدي بالارتجال والتقسيم الحرّ أو بالارتجال والتقسيم حول لحن معروف أو بالارتجال والتقسيم المقيد بإيقاع، لأنها تشجّع الأداء بتصرف حسب موهبة وفن المؤدي. وهذا ما يجعل المؤدي مؤلفاً مع المؤلف وما يشجّع النزعة الفردية في الأداء.

والارتجال والتقسيم في الموسيقى العربية لا يقومان فقط بإتقان العزف على آلة ما، بل بالأداء المتقن الذي يزوج تقنيات العزف بالجو الموسيقي المطلوب من إحساس عميق ومن دفق عاطفي ومن تلاوين لحنية وزخرفات نغمية وعزفية تشدّ المستمع وتأسره، وتُدخله في جو "الطرب". ويتنوّع الأداء ويتعمّق حسب دخول المؤدي جو المقطوعة، فـ"يسلطن" ويُدع وينوّع في أدائه ليُدخل المستمعين أجواء الطرب.

ويفرّق البعض بين التقسيم الذي هو الارتجال العزفيّ التقليديّ والارتجال العزفيّ الحديث. فالتقسيم يتقيّد بالمقام وسير عمله وشخصيّته، بينما الارتجال العزفيّ الحديث يتقلّت من القواعد التقليديّة للتقسيم.

1,2 – ماهية التقاسيم

التقسيم هو تأليف وارتجال عزفيّ فوريّ منفرد على آلة موسيقية، دون سابق تدوين أو أداء. ويظهر التقسيم قدرة المؤدّي على ابتكار الجمل الموسيقية ودمج ما خزّنته ذاكرته منها، وكفاءة استخدامه للمقامات والإيقاعات وتقنيات الآلة وسبر إمكانياتها. وهو يقابل الموالم والليالي في الفنون الغنائية من كونهما فناً مرتجلاً في الأساس. ويقابل التقسيم "الاستخبار" في المغرب العربيّ.

وإن معنى كلمة "تقسيم" يعني تجزئة مقطوعة موسيقية ما إلى جمل موسيقية يفصل بينها لحظات من الصمت، أو يعني في حركة معكوسة تكوين مقطوعة موسيقية من خلال جمع جمل موسيقية بعضها مع بعض. ويُرجع كريستيان بوخيه ظهور كلمة "تقسيم" إلى القرن السابع عشر في نصوص عثمانية⁽¹⁾. بينما يكشف لنا تاريخ الموسيقى العربية بأنّ التقسيم كان الشكل العزفيّ الوحيد في الموسيقى العربية قبل أخذها من الموسيقى العثمانية أشكال السماعي والبشرف واللونغا، وقبل ظهور شكل "التحميلة" في مصر.

والتقسيم التقليدي لا يعرف حدوداً لحنية أو تقنية باستثناء ما يتطلّب سير العمل في المقام المختار للتقسيم فيه. من هنا، نجد بعد كلّ إعلان عن التقسيم إسم المقام الذي يتمحور حوله التقسيم، فيقال تقسيم بياتي ويضيف البعض درجة المقام "دوكاه" أو غيرها، إلخ. فالتقسيم هو تجسيد عزفيّ للمقام من حيث بنيته النغمية وتبيان

¹ - Poché, op. cit., p. 365.

نقطتي البداية والقرار وتركيزه على العقود اللحنية المتمحورة حول درجات مهمّة (نقاط الارتكاز). ويمكن أن يُجرى التقسيم على مختلف الآلات المعتمدة في الموسيقى العربية.

والتقسيم بات شكلاً من أشكال الموسيقى العربية المميّزة لها. وهو، بالرغم من صعوبته، من أجمل وأقدم وأبدع وأهم الأشكال الموسيقية العربية التي يمكنها أن تفضح عازفها إذا قصر أو تمجّده إذا أفلح. وتأتي أهمية التقسيم من كونه يرتكز من جهة على الموروث الموسيقي والجمل الموسيقية المحفوظة في ذاكرة المؤدّي، ومن جهة أخرى، على معرفته الحقّة بعلم المقامات وسير العمل فيها، وشخصية كل مقام وخصوصيته. فهو يزاوج بين الموهبة والخبرة، بين الحرية الفردية والتقليد الموسيقي، وبين الابتكار المباشر والمخزون الموسيقي. ولا يستقيم التقسيم إلا مع الابتكار فيه ومع صدق التعبير وحسنه، وكلّ ذلك ينتفي عندما يكون العازف مقلّداً لتقسيمات غيره أو مردّداً لتقسيماته الخاصة ذاتها التي سبق وأداها. إنّ التقسيم هو ابتكار دائم في إظهار جمالية المقام المختار ومكونات العازف وقدراته التقنية والفنية في إشباع المقام الأساسي ثمّ في الانتقال إلى مقامات أخرى على صلة بالمقام الأساسي ومتجانسة في ما بينها والرجوع إلى المقام الأساسي، وفي المحافظة على وحدة العمل الموسيقي.

والتقسيم التقليديّ نوعان الأول حرّ مرسل دون مرافقة إيقاعية (دون وحدة زمنية)، والآخر موقّع على إيقاع يختاره العازف. وقد يكون التقسيم على آلة منفردة أو قد يشترك فيه عازفان أو أكثر، وهذا ما أوجد شكل قالب "التحميلة" حيث يشترك أكثر من عازف وأكثر من آلة في أداء جملة لحنية مشتركة يُفتتح بها وتعاد بعد كلّ تقسيم منفرد من آلات التخت. وهنا يتبارى العازفون باستخراج

أجمل ما في المقام من جمل لحنية وأجمل ما في الآتهم من تقنيات(1).

وظلت المدرسة التقليدية في أداء التقسيم منتشرة إلى حوالي منتصف القرن العشرين، لا يجرؤ على الخوض فيها سوى الموسيقيين المحترفين. ثم بدأ أسلوب جديد في أداء التقسيم يركّز على الإبهار العزفي القائم على إظهار تقنيات الآلة وقدرات العازف من دون التركيز على "روح" المقام وسير العمل فيه. وهذا ما سمّاه البعض الارتجال لتفريقه عن التقسيم التقليدي. ومع التسجيل الصوتي، بات التقسيم المرافق للأغاني وكأنه مقطوعة مكتوبة، يُعاد هو نفسه تقريباً كلّ مرّة يُعاد فيها أداء الأغنية. وهذا ما كسر قاعدة التقسيم والارتجال العزفي الأساسية القائمة على التأليف المباشر.

والتقسيم التقليدي هو تقسيم مقامي يعتمد على الانطلاق من مقام ما والتجول بين المقامات ومن ثم العودة إلى المقام الأساسي. وهو التقسيم الأكثر طرباً لأنه يدخل في صلب المقام وروحه وشخصيته، ويستقطب المستمعين فيطربهم ويثقفهم موسيقياً بطريقة غير مباشرة. ويذكر من رواد التقسيم في العود محمد القصبجي ورياض السنباطي، بينما يصنّف فريد الأطرش من رواد مدرسة الارتجال التي تقوم على الإبهار العزفي من تقنية الريشة أو تقنية اليد اليمنى.

ويرى البعض بأن أسلوب التقسيم التقليدي فيه من الروح العربية أكثر من أسلوب الارتجال العزفي الحديث، بينما يتفوق هذا الأخير على الأول بتقنيات العزف وقدرات أصحابه.

2,2 – كيفية إجراء التقسيم

¹ Cf. Youssef Tannous, *L'improvisation dans la Musique arabe et dans la Musique — populaire du Proche et du Moyen-Orient*, dans *L'improvisation dans le chant sacré du Christianisme et de l'Islam*, Actes du Symposium International tenu à Kaslik du 25 au 28 octobre 1999, Kaslik, 2000, pp. 93-101.

ليس هناك من طريقة واحدة لإجراء التقسيم. هذا يرجع لقدرات العازف: موهبته، تقنياته وفنّه، وأيضًا للجوّ الموسيقيّ. فالجمهور المستمع يحفّز العازف لمزيد من العطاء والسلطنة، والجمهور اللامبالي يدفع العازف ليستتكف عن التقسيم.

ويمكن التذكير ببعض المعطيات العامّة حول إجراء التقسيم:
— من المفضّل البدء بجمل تقسيميّة مختصرة وواضحة لتبيان المقام الأساسيّ وبنيته المقاميّة.

— ينتقل العازف لأداء بعض المقاطع التي تثبت شخصية المقام. فيمكنه اختيار جمل لحنية طويلة، حسب إمكانياته وجوّ الجمهور المستمع، لأنّ الجمل الطويلة هي أصعب من الجمل القصيرة بالنسبة للعازف والمستمعين، ولكنها أجمل وأنجح وأكثر وقعًا.

— ينتقل العازف من منطقة القرار إلى المنطقة الوسطى في المقام، ثمّ بعدها يصل إلى جواب المقام.

— يتوقّف العازف في نقاط ارتكاز المقام ويبينها، ويترك فواصل زمنيّة من السكوت بين الجملة والأخرى.

— بعد الانتهاء من المقام الأساسيّ، يمكن للعازف الانتقال إلى المقامات الفرعية بعد التحضير لها بطريقة تصاعديّة. وهذه الانتقالات يجب أن تبقى عرضيّة وليس نهائيّة.

— يراعي العازف وحدة التقسيم وتراكيبه اللحنية، محافظًا على حسن ارتباط الجمل الموسيقيّة بعضها ببعض، وساعيًا للوصول إلى نهايات الجمل (القفلات) الناجحة.

— في النهاية يرجع العازف رويدًا رويدًا أو بطريقة مفاجئة، ولكن ناجحة، إلى المقام الأصليّ، خالقًا صدمة إيجابية لدى المستمعين وجوًّا من الطرب ممّا يدفعهم لإطلاق صرخات الاستحسان.

3,2 – أنواع التقسيم

هناك عدّة مناسبات للتقسيم المقاميّ، يتنوّع بحسب الظرف الموسيقيّ ومتطلّباته والدور المطلوب منه. ويمكن التمييز بين أنواع التقسيم بحسب دورها وبحسب أسلوبها.

أ — أنواع التقسيم بحسب دوره :

_____ التقسيم الكامل: حيث يلعب العازف لوحده فترة طويلة والجمهور يستمع إلى عزفه دون انتظار شيء آخر، ويتابع بفهم وإحساس وتلذذ تجوال العازف بين المقامات بتقنيات المتنوّعة.

— التقسيم كمقدّمة موسيقيّة: يضع العازف المستمعين في أجواء الأغنية من خلال أداء تقسيم مدّته الزمانيّة قصيرة ولكنها كافية لإظهار المقام وتهيئة الجوّ الموسيقيّ للتفريد الغنائيّ أو لعزف المقدّمة الموسيقيّة. فالانتقالات المقامية قبل الأغاني ليست مُحبّذة. وإنّ التفريد الموسيقيّ (يا ليل) يدعو العازف للحوار مع الغناء من خلال تقسيم جمل لحنية تتماشى وأداء المغنيّ.

_____ التقسيم قبل البشرف والسّماعي: هو تقسيم موجز لإظهار المقام واستهلال العزف الجماعيّ.

_____ التقسيم ضمن الوصلة أو المألوف: إنّ تقسيم يفصل بين القوالب الموجودة في وصلات الموسيقيّة والمألوف من غناء وعزف. إنّ هذا التقسيم المهّيء لتلك القوالب ومقاماتها يكون قصير المدّة، وتتناوب عليه الآلات الموسيقيّة.

— التقسيم في قالب التحميلة: هو تقسيم قصير المدّة أيضًا يتناوب عليه عادة عازفو التخت الموسيقي بعد أن يعزفوا مطلقًا موسيقيًا موقّعًا يراجعونه عند انتهاء كلّ تقسيم.

ولن نطرّق هنا إلى أنواع التقسيم المقلّدة والخالية من الإبداع، ولا إلى التي تركّز فقط على العامل التقني لإظهار إمكانيات العازف ولا على التي تفتقر إلى الإمكانيات التقنيّة والفنيّة في أن.

ب - التقسيم الحرّ والتقسيم الموقّع

هناك نوعان من التقسيم، التقسيم الحرّ أو المرسل المنعق من المرافقة الإيقاعيّة ويسمّى التقسيم الصعب وهو الأكثر شيوعاً وانتشاراً، والتقسيم الموقّع أو المرافق إيقاعياً. فالتقسيم المرسل يستند إلى خبرة العازف وموهبته ومعرفته المقاميّة وقدراته التقنيّة. ويمكن للفرقة الموسيقيّة (التخت أو الأوركسترا الكبيرة) أن تعطي نغمة القرار خلال أداء هذا النوع من التقسيم، وأحياناً تتبع العازف في وقفاته على مراكز المقام. أمّا التقسيم الموقّع أو الموزون، الذي انتشر في مطلع القرن العشرين، فإنّه يستند إلى إيقاع يرافقه يؤدّي من الآلات الإيقاعيّة أو أيضاً من الفرقة الموسيقيّة على جملة لحنية إيقاعيّة تُعاد طيلة التقسيم. وإنّ أشهر الإيقاعات المستخدمة هي الوحدة القصيرة (2 من 4) المسماة البمب المصري، والسّماعي الطائر (3 من 8) والدارج السريع (6 من 8) والدارج البطيء (3 من 4) والسّماعي الثقيل (10 من 8) والنوخت (7 من 4) والدور الهندي (7 من 8) والأقصق (9 من 8).

(3) الارتجال

أعطت الموسيقى العربية التقليديّة، التي كانت تُنقل بالتقليد الشفهي، حرّيّة للمؤدّي بإضافات من عنده، على صعيد الزخرفات والتلاوين والعرب وكلّ الحليات الممكنة في سبيل أداء التراث، وإعادة إحيائه بأسلوب خلاق ومتجدّد يتوافق مع قدرة وشخصيّة المؤدّي. ولم يتوقّف هذا النمط في الأداء، حتّى مع اعتماد الموسيقى العربية التدوين. فالمؤدّي العربي يعتبر نفسه، مؤلّفاً مع المؤلّف.

وتطوّرت الموسيقى العربية، التي هي موسيقا مقاميّة، بطريقة أفقيّة، فطوّرت ألقانها وسلالمها ومقاماتها وإيقاعاتها، وسمحت بالارتجال بكلّ أنواعه من التلاوين اللّحنية وصولاً إلى حرّيّة

مطلقة في التقاسيم والمواويل. وبات الارتجال إحدى خصائص الهوية الموسيقا العربية، مثلها مثل الموسيقى التركيّة والإيرانيّة.

1,3 – ماهية الارتجال

الارتجال في الأصل هو عمل خلاق ودينامي، يضمّ، في الوقت عينه، تأليفًا وأداءً أنيين ومتداخلين. فالمرتل هو المؤلف والمؤدّي. والارتجال الناجح والمبدع يتطلّب موهبة موسيقية مميزة وتقنية صوتية أو عزفية عالية. إن ذوي المواهب المحدودة يسقطون في تجربة نقل ما ارتجله الآخرون وترداده.

الارتجال في الموسيقى العربية يمكن أن يكون في الغناء (أوف، ليالي، مواويل، قصائد) ويسمّيه البعض تفريدًا، كما يمكن أن يكون في العزف (تقاسيم حرّة أو تقاسيم مقيدة ضمن قالب التحميلة). وفي المغرب العربي، نجد الارتجال في "الإستخبارات" (من إستخبار) و"العروبيات" (من عروبي).

2,3 – أنواع الارتجال

إلى جانب أشكال الارتجال الإيقاعية من حرّ من الإيقاع أو مقيدّ به، هناك درجات في الارتجال، منها ما يكون مقيدًا بلحن ما أو مقام ما، ومنها ما يعطي المطرب حرّية اختيار اللحن والمقام. سنتناول نوعين من الارتجال:

— الارتجال حول لحن معروف: ويمكن أن يكون هذا اللحن مقيدًا بإيقاع أو حرًا منه، ولكنّ معالمه اللحنيّة الأساسيّة واضحة ومعروفة. فيكون الارتجال مقيدًا بالهيكلية الموسيقية لهذا اللحن. وهذا يتطلّب أداء وزخرفات صوتية ولحنيّة خاصّة بكل مطرب ناجمة عن قدرته الصوتية والفنية.

— الارتجال الحرّ: وهو القائم على نغمة يختارها المرتجل أو ينطلق من لحن سابق ليؤسّس مقام أدائه، وبالتالي هو ليس مقيدًا بأي نغمة أو لحن. وهذا يتطلب مهارة صوتية ومهارة فنية في اختيار النغمات والمقامات.

4) أين الارتجال والتقسيم من المقامات؟

في الأصل، إنّ الارتجال والتقسيم مفردتان لغرض واحد من ناحية التأليف المباشر وهو تجسيد العازف لأفكاره الموسيقية بعزفها دون ضابط زمني محدد ودون تحضير مسبق. إلاّ أنّه ومنذ حوالي منتصف القرن العشرين، بدأ التفريق بينهما واستُخدم مصطلح الارتجال بدل التقسيم لتبرير خروج العازفين، عن قصد أو غير قصد، عن قوانين التقسيم التقليدية المتعارف عليها والمسلّم بها. فأصبح يُطلق على الارتجال المقاميّ التقليديّ "تقسيم" أو التقسيم بالأسلوب القديم، وعلى ما هو ارتجال متفكّلت من المقام "ارتجالاً".

1.4 – بين التقسيم والارتجال

يخضع التقسيم لقواعد معينة لإبراز شخصيّة المقام الأساسيّ وسير العمل فيه، بينما لا يلتزم الارتجال بقوانين البناء التقليديّ للمقام ولا بطريقة الأداء المقاميّ المعروف في التقاسيم العربيّة، بل يميل نحو العزف الاستعراضيّ. وهذا الفرق يُلاحظ في أيامنا بين العزف التركيّ الذي يغلب فيه الجانب التقني على الرّوح وعلى إبراز الجمال الموسيقية المقامية، وبين العزف العربيّ الذي، وإنّ كان لا يوازي يتقنيّاته العزف التركي، إلاّ أنّه يحتفظ بإحساسه وألحانه العربيّة. وإنّ بعض المحلّلين يعتبرون أنّ تقنيات العزف في التقسيم (أو التقسيم بالأسلوب التقليديّ) أدنى مستوى من

مثيلاتها في الارتجال (أو التقسيم بالأسلوب الحديث)، ويعترفون بتفوّف الإحساس في التقسيم على مثيله في الارتجال.

فلا يمكن بسهولة في أيّامنا هذه القول بأن كلّ تقسيم بالأسلوب القديم جيّد وكلّ تقسيم بالأسلوب الحديث أقلّ جودة، بل من الأفضل تحليل كلّ تقسيم وارتجال على حدة. فبينما يصنّف جميل بشير ومن ثمّ منير بشير كرائديّ التقسيم الحديث، لا يمكن الانتقاص من جماليّة عزفهم ومحاولاتهم التجديديّة في التقسيم المقاميّ (ولن أدخل هنا في قضيّة تقليد العود للغيتار وتقنياته). ولا يقلّ أهميّة عنهما فريد الأطرش الذي جعل لكلّ أغنية تقسيمًا خاصًا بها يرده كلّ مرّة يؤدّي فيها الأغنية، حتّى حفظ الجمهور التقاسيم مع الأغنية "فصار هناك تقاسيم الربيع، وتقاسيم أول همسة" إلخ. وهنا أيضًا تمّ مخالفة قواعد الارتجال. وإنّ أسلوب عبّود عبد العال في العزف والارتجال لاقى صدى وترحيبًا عند العازفين والمستمعين، فقدّه الكثيرون.

2,4 — غياب التقاسيم عن موسيقا اليوم

قلّ التقسيم في الموسيقا العربيّة منذ أواخر القرن العشرين لأسباب عديدة، منها:

— تراجع الموسيقا التقليديّة من وصلة ومالوف وغيرهما أمام موجة الأغاني المرقّصة المستوردة التي لا تستوعب التقسيم ولا تُعير انتباهًا للقوالب التقليديّة للموسيقا العربيّة.

— عدم إمام العديد من الموسيقيين بالمقامات وشخصيّة كلّ منها وسير عملها.

— تغييب العازفين أمام تعظيم المغنّين والمغنّيات الذين لا يريدون نجومًا على المسرح غيرهم.

_____ هبوط مستوى الإنصات والتذوق الفني عند الجمهور،
وتفضيله الرقص على السماع، ممّا دفع أكثرية العازفين
لصرف النظر عن التقاسيم والارتجالات.

_____ تفضيل الجمهور العزف الإستعراضيّ المبهر على العزف
التقليديّ.

_____ عدم التركيز على تعليم التقاسيم والارتجال في المؤسسات
التعليميّة مع تناقص دارسيّ آلات التخت الموسيقيّ.

_____ تقييد الملحنين للعازفين من خلال رسم التقاسيم لهم وتحديد
ارتجالاتهم في مؤلّفاتهم وفي حفلاتهم (مثلاً محمد عبد
الوهاب، الأخوان رحباني).

الخاتمة

إنّ المقام فنّ متكامل قائم بحدّ ذاته يرمز إلى هويّة موسيقيّة
ذات تراث وتقليد عمره مئات السنين. يظهر المقام بأبهى مزاياه مع
التقسيم التقليديّ الذي لا يستطيع بلوغه إلاّ المتمرّسون بتقنيات
آلاتهم الموسيقيّة ومعرفتهم بأصول المقامات وتفرّعاتها وسير
عملها وخبرتهم الموسيقيّة الطويلة. وإذا تراجع استخدام المقام في
التقاسيم والارتجالات وفي التّأليف الموسيقيّ العربيّ في فترات
زمنيّة معيّنة، يبقى لهذا التراث رموز ساهمت بنشره وتطويره
وسبر غوره وتركّت لنا شهادات عنه من خلال تسجيلات أثرت
الحياة الموسيقيّة العربيّة، ولا تزال تدعو المواهب الشابّة لخوض
غماره وصقل مواهبهم من خلاله والسعي لتطويره دون التنازل
عن جوهره.

سامي الشوا... أمير الكمان

أحمد بوبس
كاتب و مؤرخ

موسيقي

تعتبر أسرة الشوا من أهم الأسر الموسيقية في مدينة حلب .
هذه الأسرة التي أنجبت العديد من العازفين والمطربين الذين
احتل كل منهم مكانة مرموقة في مجال فنه .

وتبدأ سيرة هذه الأسرة — حسبما وصلنا — من الشقيقين
أنطوان الكبير و يوسف اللذين كانا يعزفان على الكمان ، و كان
أنطوان الكبير يعزف على الكمان الصغير والكمان الأكبر حجماً
المسمى (virole de amour) ذي السبعة أوتار . وهو أول
الموسيقيين الحلبيين الذين عزفوا على هذه الآلة . أما يوسف فكان
إضافة إلى العزف يجمع الموشحات الأندلسية ويعلمها إلى أبنائه .
وكانت له فرقة موسيقية صغيرة مؤلفة من آلات القانون والناي
والكمان والدف . وكان عازفوها من أولاده وأشقائه .

وعندما قام إبراهيم باشا ابن حاكم مصر محمد علي باشا بفتح
سورية عام 1831 ، و لدى وصوله إلى حلب ، استمع إلى عزف
أنطوان الكبير و يوسف فأعجب بهما و قربهما إليه . و عندما
اضطر إبراهيم باشا للانسحاب من سورية عام 1840 تحت تأثير
الضغوط الأوروبية ، اصطحب معه الشقيقين أنطوان الكبير و
يوسف إلى مصر مع أسرتهما .

أنجب يوسف ولده إلياس الذي كان عازفاً على القانون،
وبدوره أنجب إلياس ولدين ، الأول عبود الذي كان من كبار

مطربي حلب، و يجيد العزف على العود، والثاني أنطوان الذي أصبح عازفاً على الكمان . وكان إلياس يزور الأستانة وينزل ضيفاً على أبي الهدى الصيادي أحد كبار الموسيقيين الصوفيين ، وكان إلياس يرأس تختاً موسيقياً يضم إضافة إليه ولديه عبود الذي كان يعزف على العود ويغني ، وأنطوان على الكمان ، وكان التخت يعزف في حضرة أبي الهدى ، وتعلم إلياس منه الموشحات وطريقة إنشادها ، وكان التخت يعزف في حفلات كبيرة في حلب .

أما أنطوان الذي رافق جده يوسف وشقيق جده أنطوان الكبير إلى القاهرة ، فكان عازفاً بارعاً على الكمان الشرقي ، وهو أول من أدخل آلة الكمان في الفرق الموسيقية العربية في مصر ، ومنها انتقلت إلى باقي البلدان العربية ، ففي التخت الشرقي كانت آلة الربابة ضمن آلاته فعزف أنطوان على الكمان مكان الربابة ، كما أدخل الكمان إلى فرقة أم كلثوم ، وكان ابنه سامي أحد العازفين فيها . و أنجب أنطوان ثلاثة أولاد فاضل و سامي وعبد الكريم . وورث سامي وفاضل عزف الكمان عن أبيهما، بينما عزف عبد الكريم على القانون. لكن أهم أفراد أسرة الشوا الموسيقية هو سامي الذي أصبح من أفضل عازفي الكمان الشرقي في الوطن العربي في القرن العشرين . وهو ابن أخت عازف الكمان توفيق الصباغ .

* مولده ونشأته

ولد سامي الشوا عام 1889، وفي رواية أخرى عام 1885 ، ولمكان ولادته روايتان ، الأولى أنه ولد في حي الهزازة بحلب . وانتقل مع والده طفلاً إلى مصر . والرواية الثانية أنه ولد في حي باب الشعرية في القاهرة . وسبب هذا الالتباس أن والده كان كثير الانتقال بين القاهرة وحلب، لكن ولادته في حلب هي الأكثر صحة، إذ اكدتها معظم المصادر التي تحدثت عن سامي الشوا. منها –

على سبيل المثال كتاب (الموسيقا الشرقية والغناء الغربي) للمؤرخ المصري قسطندي رزق، وكذلك مجلة الضاد الحلبية لصاحبها عبد الله يوركي حلاق، وبالتحديد في العدد الخاص الذي أصدرته المجلة عن سامي الشوا، وهو العدد الثاني الصادر في شباط عام 2006.

تولى أنطوان رعاية ابنه سامي ، واهتم بتعليمه الموسيقا منذ طفولته . واستقر سامي الشوا في القاهرة منذ عام 1905، وفيها تابع تعليمه الموسيقي ، فتعلم النوتة على يد الموسيقي منصور عوض. ولما كانت العائلة تنتقل بين سورية ولبنان ومصر ، فقد اكتسب سامي خبرة كبيرة من العزف على الكمان نتيجة احتكاكه بالعازفين الأوربيين الذين كانوا يزورون بيروت والقاهرة، وقيمون فيهما حفلاتهم، فاستطاع بسرعة إتقان العزف على الكمان ليصبح من أبرع العازفين عليه .

* مكانته الموسيقية

استطاع سامي الشوا أن يحتل مكانة موسيقية مرموقة سواء في مصر أو في سورية ، فهو من أبرع العازفين الذين يتقنون الارتجال على الكمان ، وحمل بجدارة لقب أمير الكمان الشرقي ، وأمير الشعراء أحمد شوقي هو الذي أطلق عليه هذا اللقب . ومما أفاده في زيادة تقنياته في العزف على الكمان المساجلات الكثيرة التي خاضها مع خاله توفيق الصباغ على مسارح سوريا و لبنان و مصر.

وفي مصر عزف سامي الشوا ضمن أكبر الفرق الموسيقية ، منها الفرقة الموسيقية لكوكب الشرق أم كلثوم . وبدأ العزف معها منذ أن بدأت الغناء بمصاحبة آلات الموسيقية عام 1926 ، في أولى حفلاتها العامة يوم الخميس الثاني من تشرين أول عام 1926 على مسرح دار التمثيل العربي . وصاحبها فيها تخت موسيقي ضم محمد القصبجي على العود وسامي الشوا على الكمان

ومحمد العقاد الكبير على القانون (رئيس التخت) ومحمود رحمي ضارب ايقاع . وأنشأ سامي الشوا وقاد فرقة موسيقية في معهد فؤاد الأول للموسيقا العربية في منتصف الثلاثينات من القرن العشرين وكان من بين أعضائها أمين المهدي (عود) ، محمد عبد الوهاب (عود) ، عبد الحميد القضاي (قانون) و شقيقه فاضل (كمان) . كما عزف ضمن الفرق الموسيقية مع كبار المطربات و المطربين في مصر ، بدءاً من عبد الحي حلمي و حتى أم كلثوم ومحمد عبد الوهاب . واشترك في تخت العقاد الكبير .

وسامي الشوا أول عازف يصاحب المنشدين في الغناء الديني فقد صاحب إمام المنشدين في مصر الشيخ علي محمود في إنشاده . والمعروف أن التقاليد تمنع مصاحبة الآلات الموسيقية للغناء الديني . و كان يسمح فقط بمصاحبة الدفوف . ومصاحبته للشيخ علي محمود في الإنشاد الديني شجعه على عزف الأذان موسيقياً. فسوره أروع تصوير. وجعل آلة الكمان تنطق به.

* جولاته الموسيقية

القدرات الكبيرة في العزف على الكمان ، وشهرته الواسعة التي نالها ، جعلت سامي الشوا يتلقى الكثير من الدعوات للعزف ، سواء في البلدان العربية أو الأجنبية . ففي عام 1910 دعاه أحمد شوقي لزيارة الأستانة . فعزف في حضرة الأمير يوسف عز الدين ولي عهد السلطان . فأعجب به الجميع ، وخاصة كبار الموسيقيين الأتراك . وتركز إعجابهم في نهايات القفلات الخلابة التي يطلق عليها في مصر القفلة الحراقة . ويطلق عليها أهل الشام البرمة .

وفي عام 1928 زار ايطاليا وعزف أمام ملكها وملكته على كمان قديم ورثه عن جده يوسف الذي كان يعزف عليه أمام ابراهيم باشا . ومن الطريف أن سامي عزف على هذا الكمان على وتر واحد ، فأدهش الملكين ، وأهدته الملكة هدية من الماس .

. وفي عام 1931 زار برلين برفقة حسن باشا ، وأحيا حفلة في المعهد الموسيقي الرسمي ، فانتزع إعجاب الموسيقيين الألمان ببراعته . وطبعت معزوفاته على اسطوانات لصالح المعهد . وفي تلك الزيارة التقى العازف العالمي كوبليك وعزف أمامه عدة مقطوعات ، فانتزع اعجابيه . وبعدها زار باريس وعزف في الكونسرفتوار الوطني .

وفي عام 1934 قام برحلة إلى الولايات المتحدة الأمريكية وأحيا فيها العديد من الحفلات حقق فيها نجاحاً كبيراً . وتكريماً له على تلك النجاحات ، وبعد عودته إلى القاهرة أقامت له رابطة الأدب للشباب العربي حفل تكريم كبير .

وفي عام 1935 زار تونس بدعوة من البارون رودولف دير لينجه وأحيا حفلة مع الشيخ علي الدرويش الذي عزف على الناي . وأقيمت الحفلة في قصر البارون دير لينجه الذي كان يعرف بقصر الزهراء في مدينة بوسعيد .

كما زار الكثير من الدول العربية والأجنبية وعزف فيها ومن الدول التي زارها غير ما ذكرنا بلجيكا وبلغاريا ورومانيا والعراق والأردن والمغرب وإيران وزار أمريكا الشمالية والبرازيل والأرجنتين ، وعزف أمام الجاليات العربية هناك .

* نشاطاته الموسيقية

إضافة إلى العزف على الكمان، كان لسامي الشوا نشاطات موسيقية أخرى فقد شارك في مؤتمر الموسيقى العربية الذي انعقد بالقاهرة في شهر آذار عام 1932، والذي شارك فيه كبار الموسيقيين العرب والعالميين. وكان له فيه دور فعال ، إذ كان عضواً في لجنة المقامات والايقاع والتأليف التي كان يرأسها رؤوف بكتابك . وكان من بين أعضائها الموسيقيين السوريين جميل عويس وعلي الدرويش. وقبل ذلك كان قد تم اختياره عضواً

في اللجنة التي تم تشكيلها في معهد فؤاد الأول عام 1930 ، والتي ناقشت موضوع السلم الموسيقي العربي . واتخذت قراراً باعتماد السلم الموسيقي العربي المعدل . وكان في اللجنة إلى جانب سامي الشوا كل من مصطفى رضا وصفر علي ومحمد العقاد وادوار فارس ونجيب النحاس ومصطفى العقاد وأميل عريان ومحمود زكي. وشارك الموسيقي منصور عوض في انشاء المدرسة الأهلية لتعليم الموسيقى التي تحمل اليوم اسم المعهد العالي للموسيقا بالقاهرة

* ابداعاته الموسيقية

كما ذكرنا كان سامي الشوا عازفاً عبقرياً على الكمان لكن عبقريته في العزف كانت تتجلى بشكل خاص حين يعزف في مدينته حلب . ففي حديث لصديقه الأديب سامي الكيالي صاحب مجلة الحديث قال: (حين أقوم بالعزف أمام سكان مدينتي حلب ، وبين خمائل أشجارها ، أشعر وكأن الكمان جزء مني . ولا أشعر كيف تتحرك أناملي عليه ، فأخرج نغماً يختلف كثيراً عن باقي أنغامي التي أعزفها في أي مكان بالعالم) . وكان يمتلك قدرة فائقة على التصوير في عزفه . فقام بتصوير زقزقة العصافير ومظاهر الطبيعة الخلابة

وإضافة إلى عزفه على الكمان ، كان سامي الشوا مؤلفاً موسيقياً مبدعاً . إذ وضع الكثير من المؤلفات الموسيقية . وتتوزع مؤلفاته الموسيقية في منحيين ، التأليف في القوالب الموسيقية التراثية، أحصينا منها سماعيين من مقامي نهوند وبياتي و(بشرف ألسبار) وتحميلتين من مقامي صبا وبياتي، وأحصينا له أيضاً خمسة وعشرين تقسيماً من مقامات (حجاز كار، عجم، بياتي، حجاز، صبا، سيكاه، رصد موزونة، أقصاق، بلدي، بياتي موزونة، نهوند، رصد عربي، أقصاق محير، شوري على الوحدة،

حجاز كار كرد، كردان نهوند موزونة، رصد تركي، شوري، بياتي على الوحدة، حجاز غريب، يكاه، وزن سماعي ثقيل). ومن مؤلفاته أيضاً في القوالب التراثية دولاب وتقاسيم من مقام حجاز كار، وعثرنا على تقسيمين له على آلة العود من مقامي رصد بياتي. وله الكثير من الارتجالات، منها ارتجال قدمه في حفلة أقيمت في القاهرة بتاريخ (1959/5/31)، وارتجال من مقامي بياتي ونوى، عزفهما في حفلة في نيويورك عام 1953.

ومؤلفاته الموسيقية الجديدة ذات البرنامج، كان أولها (أذان الفجر) التي عزف نواتها وهو في سن الخامسة من عمره، ثم طورها بعد أن تمكن من أدواته الموسيقية. ثم توالى مؤلفاته الموسيقية الحديثة، فكان منها (بولكا مصري)، (مارش شاكر باشا)، (مارش الجزائر)، (تهنين الولد)، (أعرابي مي الصحراء)، (وداع الحبيب). كما وضع العديد من المقطوعات الموسيقية التي حملت عنوان (رقصة). منها (رقص الغندورة)، (رقص عربي)، (رقص غزاوي)، (رقصة عروس النيل) (رقصة بنت فرعون).

والنوع الثالث من مؤلفاته الموسيقية الحديثة أعمال موسيقية وضعها تحية للبلدان العربية التي زارها وعزف فيها. وضمن كل عمل من هذه الأعمال بعضاً من الموسيقى التراثية للبلد الذي خصه بالعمل. ومن هذه المقطوعات (موسيقا من المغرب) ضمنها موسيقا بعض الموشحات المغربية، و(موسيقا من الجزائر) التي ضمنها موسيقا نوبة أندلسية جزائرية، و(موسيقا من تونس) على مقام المزموم التونسي والذي هو في نفس الوقت نوبة أندلسية تونسية. وله أيضاً (موسيقا من ليبيا) وضمنها بعض الموسيقى الشعبية الليبية. وللسودان وضع (موسيقا من السودان) استخدم فيها السلم الموسيقي الخماسي الإفريقي والإيقاعات الإفريقية.

وفي المشرق العربي زار فلسطين مرات عديدة، وتحية لها وضع مقطوعة (موسيقا من فلسطين)، ضمنها تقاسيم ثم موسيقا أغنية (أوف مشعل). وللأردن التي زارها أيضاً وضع موسيقا (تحية للأردن) ضمنها موسيقا شعبي أردنية، وكانت ترافقه فرقة دبكة، يفصق أفرادها ويرددون عبارة (هيه) فقط. ومقطوعة (موسيقا من لبنان) بناها على موسيقا الأغنية الشعبية (هيهات يا بو الزلف). وعندما زار العراق وقدم عزفه فيه وضع مقطوعة (موسيقا من العراق) بناها على موسيقا الأغنية العراقية المشهورة (عمي يا بياع الورد)، ولم ينس اليمن التي وضع له (لحن من اليمن)، ضمنه مزيجاً من الألحان الشعبية اليمنية.

ولم يكتف سامي الشوا بعزف مؤلفاته الموسيقية، بل عزف على كمانه أعمالاً موسيقية تراثية وأعمالاً لموسيقيين عاصروه أو سبقوه. ومن الموسيقيين الذين عزف موسيقاهم طاطيوس وعثمان بك ودرويش الحريري وعاصم بك وكميل شامبير. وسجل جميع ماعزف من موسيقاه أو موسيقا غيره على اسطوانات. وكان يرافقه في العزف آلات موسيقية أخرى مثل العود والقانون والناي والإيقاع، وأحياناً يكون عزفه منفرداً.

والشوا أيضاً هو أول من ابتدع تقديم موسيقا الأغنيات. فكانت الفرقة الموسيقية تعزف المقدمات واللوازم الموسيقية للأغنية، ويعزف هو على كمانه كلمات الأغنيات. ومن الأغنيات التي عزفها (غني لي شوي شوي) لأم كلثوم و(دور كادني الهوى) لمحمد عثمان وأغنية (بيلبلك شك الألماس) وغيرها.

* دراساته وأبحاثه الموسيقية

إحاطة سامي الشوا بالموسيقا وعلومها ساعده على خوض غمار البحث الموسيقي. فوضع الكثير من الدراسات والأبحاث الموسيقية، جمع بعضها في كتب. لكن لم يصلنا من هذه الدراسات

إلا القليل. ومن أهم أبحاثه كتاب (منهج العود الشرقي) عام 1921، وكان تدريسه مقررأ في المدرسة الأهلية لتعليم الموسيقى. وتشارك مع منصور عوض في تأليف كتاب (القواعد الفنية للموسيقا الشرقية والغربية) عام 1946. ووضع لوحده كتاب (ميتودا) في تعليم العزف على الكمان. ووضع كتاباً آخر جمع فيه مقامات وإيقاعات الموشحات والأدوار التي كانت شائعة في زمانه.

* رحيله

بعد رحلة طويلة مع الموسيقى، زادت عن نصف قرن رحل سامي الشوا يوم الجمعة 31 كانون أول 1965 في القاهرة ودفن فيها عن عمر يناهز ستة وسبعين عاماً.

التصوير في موسيقا سامي الشوا

أحمد بويس
كاتب و مؤرخ

موسيقي

إن أهم ما تعاني منه المؤلفات الموسيقية العربية، هو ذلك الانفصام الواضح بين عنوان المقطوعة الموسيقية ومضمونها. فلا نجد أي ارتباط بين العنوان والمضمون، إذ يتم اختيار العنوان بشكل اعتباطي بعد وضع المقطوعة الموسيقية، فإذا استمعنا إلى مقطوعة موسيقية، وليكن عنوانها (النخيل)، فإننا لا نشاهد أية نخلة خلال سماعنا لكامل المقطوعة.

ولعل سامي الشوا من الاستثناءات القليلة في ذلك. فهو يمتلك قدرة فائقة في التصوير في مقطوعاته الموسيقية. والتصوير الذي أعنيه هنا، غير التصوير كمصطلح موسيقي، والذي يعني تغيير مقام العمل الموسيقي أو الغنائي، التصوير الذي أقصده هنا، هو تعبير العمل الموسيقي عن عنوان هذا العمل. وسأتوقف عند نوعين من التصوير عند سامي الشوا. الأول التصوير بالمفهوم الفوتوغرافي أو التشكيلي، والثاني التعبير عن الكلمات.

* التصوير

سأتوقف في موضوعة التصوير عند ثلاثة نماذج من مؤلفات سامي الشوا الموسيقية، وهي مقطوعات (طلوع الفجر)، (أعرابي في الصحراء) و(تهنين الولد).

1 – طلوع الفجر

تبدأ المقطوعة بصياح الديك الذي هو في تراثنا رمز طلوع الصباح، يتلوه الأذان الذي يؤديه المؤذن عندما يتبين الخيط الأبيض من الخيط الأسود من الفجر، تلي مطلع الأذان زقزقة العصافير التي تستيقظ وتنطلق من أعشاشها مع ظهور أول تباشير النهار. بعد ذلك يعود سامي الشوا إلى الأذان وبشكل خاص إلى العبارة التي تقول (حيّ على الفلاح) داعياً الناس إلى الاستيقاظ والنهوض إلى العمل. ثم يعود إلى صياح الديك فالأذان فزقزقة العصافير، ويكون الختام مع تقاسيم قصيرة. ويعبر سامي الشوا عن كل ما مرّ معنا بكمانه فقط دون الاستعانة بأية مؤثرات موسيقية،

2 – أعرابي في الصحراء

تبدأ المقطوعة بموسيقا حزينة، تضعنا في أجواء الأعرابي الذي يهيم على وجهه في الصحراء، وفجأة تهب الرياح الهوجاء التي يصورها سامي الشوا تصويراً صوتياً بديعاً، ونستمع إلى صوت آلة الربابة التي هي أحد رموز البداوة، يعزفها الشوا بإتقان على كمانه. وتتراوح المقطوعة بين الموسيقى الحزينة و صفير الرياح.

3 – تهنين الولد

(تهنين الولد) عبارة حلبية تعني ههددة الأم لولدها. تبدأ المقطوعة بتمهيد موسيقي أقرب للتقاسيم وخلالها نستمع إلى مزيج من بكاء الوليد ومناغاته، وتصل دقة التصوير عند سامي الشوا إلى درجة يُشعرنا معها أننا نستمع إلى وليد حقيقي.

* التعبير

وأقصد بالتعبير هنا قيام سامي الشوا بعزف كلام مغنى أو مرتل، والتعبير عن هذا الكلام بأوتار كمانه. وإذا استمعنا إلى الأعمال الموسيقية التي قدمها الشوا في هذا المجال، سوق نرى كيف يكاد الكمان أن ينطق بالكلمات. ولقد قام سامي الشوا على كمانه بأداء دور المطرب في العديد من الأغنيات، فعزف كلمات الأغنيات، بينما قامت الفرقة الموسيقية المرافقة بعزف المقدمة واللوازم الموسيقية لتلك الأغنيات. والشوا هو مبتكر هذه الطريقة، وعنه أخذها عازفو الكمان بعده ومنهم عبود عبد العال. وسوف نتوقف عند نموذجين في هذا المجال.

1 – أذان الفجر

هذه المقطوعة الموسيقية هي أول مؤلفات سامي الشوا الموسيقية وأهمها. وضع نواتها وهو في الخامسة من عمره.

وحكاية هذه المقطوعة ذكرتها في كتابي (سامي الشوا أمير الكمان). وإذا استمعنا بتمعن إلى المقطوعة، سنرى كيف ينطق الكمان بالكلمات، بل إن الشوا ينفذ نفس التحليلات التي يقوم بها المؤذن من مد وترجيع وصعود وهبوط، ولعل الشوا أول موسيقي يعزف الأذان على آلة موسيقية على حد معرفتي.

2 – دور (كادني الهوى)

وعزف سامي الشوا كلمات العديد من الأغنيات، منها (غني لي شوي شوي) لأم كلثوم و(بيلبلك شك الألماس) من التراث الدمشقي و(عمي يا بياع الورد) من العراق، وموشح (يا غصن نقا مكللاً بالذهب) لأبي خليل القباني. وهذه الأعمال الغنائية أدّى مثلها من جاء بعده من الموسيقيين، لكن ما لم يجرؤ أحد على تقديمه هو الدور. فالدور يتهيب المطربون من غنائه، فكيف بالعازين؟... لكن سامي الشوا أدى على كمانه كلمات واحد من أصعب الأدوار، إنه دور (كادني الهوى).

استمعت إلى الدور من ماري جبران ثم من يوسف المنيلوي وبشكل خاص الهانك الذي يتناوب فيه المطرب غناء عبارة من الدور والآهات والليالي مع المذهبية. ثم استمعت إلى سامي الشوا كيف يؤدي نفس الهانك، فكان كمانه يقوم بدور المطرب والفرقة الموسيقية بدور المذهبية. وكان أداؤه بديعاً، وبشكل خاص في المقطع الذي يبدأ بعبارة (للحسن ده... بالطبع أميل)، فيغني المطرب (للحسن ده) ويردّ عليه الكورس (بالطبع أميل)، ثم تأتي الآهات والليالي.

الموسيقا العربية الثالث والعشرون
في القاهرة والإسكندرية ودمنهور
من 1 إلى 9 تشرين الثاني عام 2014

إعداد: إلهام أبو السعود

للسنة الثالثة والعشرون. أقامت عام 2014 الهيئة العامة في
القاهرة مؤتمر ومهرجان الموسيقا العربية في دار الأوبرا بالقاهرة.
أعدت المهرجان والمؤتمر اللجنة العليا للمهرجان،

والمؤلفة من: أ. د. رشا طحوم رئيساً ومن السادة الأعضاء : أ. د.
ناديا عبد العزيز، د. زين نصار، أ. د. عاطف عبد الحميد، أ. د.
شيرين عبد اللطيف، أ. د. نجلاء الجمبالي، د. إيناس هلال الدين،
د. نهلة فاروق مطر، أ. د. أحمد يوسف.

ومن اللجنة التحضيرية : الأستاذة الدكتورة إيناس عبد الدايم
رئيس مهرجان ومؤتمر الموسيقا العربية رئيساً، ومن السادة
الأعضاء : أ. جيهان مرسى. مدير مهرجان ومؤتمر الموسيقا
العربية، الموسيقار حلمي بكر، أ. يوسف المهني، د. عفاف
راضي، د. رضا رجب، الأستاذة الدكتورة ناديا عبد العزيز، الفنان
نصير شما، الإعلامي أمجد مصطفى، الفنان أمجد المطافي، د.
ممدوح الجبالي، عاطف عبد الحميد، د. محمد قطب، أ. حازم
مصطفى، أ. محمد منير.

بدأت مراسم الافتتاح في الساعة السابعة من مساء يوم السبت
الموافق في 1 تشرين الثاني 2014 بحضور وزير الثقافة الدكتور
جابر عصفور. بدأت فعاليات الاحتفال بكلمة للأستاذة جيهان
مرسى مدير مهرجان ومؤتمر الموسيقا العربية بقولها مصر وطن

سلامة حجازي والشيخ سيد درويش والقصبجي والسنباطي وعبد الوهاب وأم كلثوم، والآن ونحن في هذا العرس الغنائي والذي نستعيد من خلاله ذكرى الغناء العربي، أيضاً يجب ألا ننسى في هذه الدورة أسماء كثيرة كان لها دور كبير في وجود هذا المهرجان، فهذه هي الدورة الثانية التي افتقدنا فيها أستاذتي الدكتورة رتيبة الحفني صاحبة فكرة هذا الكيان الكبير الذي نحتفل به. وختمت الأستاذة جيهان كلمتها شاكرة جمهور المهرجان فهو الداعم الأخوي حتى تظل مصر رائدة الطرب والفن العربي.

بعد ذلك بدأت الدكتورة إيناس عبد الكريم رئيس مجلس الهيئة العامة بالمركز القومي ورئيسة مهرجان ومؤتمر الموسيقى العربية الثالث والعشرين كلمتها رحبت فيها بالضيوف والفنانين العرب ثم أضافت هذه الملتقى العربي الذي تترسخ خطاه دورة بعد أخرى، نظراً لدوره البارز في إثراء الحياة الفنية وإبهامه في تأصيل القيم الموسيقية لتكون مركزاً لتلاقي المبدعين من فنانين وخبراء التراث الموسيقي العربي التي حرصت الأوبرا المصرية على أن تشغل حيزاً برنامجها في تقديم كل ما هو جديد لأشكال قوالب عربية مختلفة للموسيقا والغناء. وحرصاً على المشاركة في هذه الدورة ورغبة من دار الأوبرا ستقدم يومياً موهبة شابة، رأينا من الواجب إفساح المجال أمامها، فشابابنا نواة المستقبل وحراس التراث. ويحدونا الأمل في غد مشرق ملؤه التفاؤل لأن الموسيقى تدعو إلى حب الحياة والحق والخير والجمال.

بعد ذلك دعت الدكتورة إيناس عبد الكريم نائب السيد وزير الثقافة لتوزيع دروع المهرجان وشهادات التقدير على المكرمين من رواد وأعلام الموسيقى العربية وهم:

الراحلين الإعلامي وجدي الحكيم والموسيقيار عطية شرارة (مصر)، المطرب صباح فخري (سورية)، الفنان مجدي الحسيني (مصر)، الباحثة الموسيقية الأستاذة الهام أبو السعود (سورية)، المرحوم الفنان حسين قدوري (العراق)، الشاعر عمر لطبينة،

الفنان هاني شنودة، ، الفنان فاروق الشرنوبلي، الدكتورة مايسة عبد الغني (مصر)، الفنان محمد سالم(مصر)، الإعلامي مصطفى الطوانس(مصر)، الفنان نصر مجد توفيق (مصر)،فنان الخط العربي مصطفى خضير.

بعد ذلك بدأ الحفل الفني بأوبريت (الفن وطن) من كلمات الشاعر إبراهيم عبد الفتاح وألحان الموسيقار العراقي نصير شما وإخراج مهدي السيد بمصاحبة أوركسترا السر، قيادة المايسترو سعيد كمال، أداء مجموعة من الأصوات الواعدة.

مسابقة رتيبة الحفني للموسيقار والغناء

أ – موضوع المسابقة : الغناء العربي القديم والمعاصر.
مسابقة الشباب : من سن 17 – 25 سنة.

1 – أداء أغنية تراثية.

2 – أداء أغنية من اختيار المتسابق.

ب – موضوع المسابقة : العزف على آلة البزق.

1 – تقديم عمليين من التراث الموسيقي.

2 – عملاً موسيقياً من اختيار المتسابق.

ح – موضوع المسابقة : مسابقة الغناء للأطفال من 6 – 14

سنة

1 – أداء أغنية تراثية

2 – أداء أغنية من اختيار المتسابق

مسابقة العزف للأطفال

د – موضوع المسابقة : العزف على آلة القانون

تقديم عمليين من اختيار المتسابق يظهر فيهما المستوى التقني والأداء وله حرية الاختيار من التراث العربي أو لمؤلفين معاصرين من العرب.

المؤتمر

ناقش الباحثون الموسيقيون المحاور الأربعة، وكان المحور الأول:

الموسيقا الروحية في حياتنا المعاصرة.

أما المحور الثاني فكان : الظواهر الغذائية المعاصرة لفظاً وتلحيناً وأداءً .

في العقد الأخير وفي ظل التغيرات السياسية.

أما المحور الثالث فكان : الموسيقا وتشكيل وعي الطفل.

ثم قدم المحور الرابع بعنوان : سبل إعادة الموسيقا العربية إلى مسارها مع رصد الحالات الإيجابية العربية.

المحور الأول : الموسيقا الروحية في حياتنا المعاصرة

الجلسة الأولى : مقررها أ. د. كفاح فاخوري (لبنان).

– الموسيقا الروحية دعوة لتمجيد الإنسان خبرات مسيحية.
الأب د. يوسف طنوس (لبنان).

— راحة الأرواح في السماع المباح السماع في العيساوي في ليبيا.

د. عبد الله مختار السباعي (لبنان).

– الموسيقا الروحية في حياتنا المعاصرة (لفتة المولوية).
أ. منى زريق الصايغ (لبنان).

— الدلالات الروحية للحركة الإيقاعية المتناغمة عند لودلف شتاغ.

رؤية فنية كمثال من الموسيقا العربية. أ. مروان عبد السلام
(مصر)

— الموسيقا الروحية العلاقة والتناول. د. دعام التوني
(مصر).

المحور الثاني : الظواهر الغنائية المعاصرة لفظاً وتلحيناً وأداءً
في العقد الأخير وفي ظل المتغيرات السياسية.

الجلسة الأولى : مقرر ها أ. ميشيل المصري (مصر)

– الثورة الثقافية وإعاد تشكيل القضاء العام. د. منيرة سليمان
(مصر)

_____ قطيعة غير مفهومة هل هناك من موسيقا عربية . أ.
فيروز كراوية

_____ حساسية وحالة النص الشعبي الموسيقي عند أيمن حلمي.
د. نهلة مطر (مصر)

_____ موسيقا الشوارع ما بين التسول والإبداع. أ. د. أمل جمال
الدين (مصر)

_____ التغيرات السياسية الراهنة وما تأثيرها على شكل الأغنية
الوطنية في مصر

أ.د. منال عفيفي (مصر)

المحور الثالث : الموسيقا وتشكيل وعي الطفل

الجلسة الأولى : مقرر ها أ. د. عواطف عبد الكريم (مصر)

– الإزدواجية الموسيقية ووصفها على تشكيل وعي الطفل

أ. د. محمود قطاط (تونس)

_____ دور الموسيقا وفعاليتها في تطوير نمو وعي الطفل
وتنشئته تربوياً

د. خليفة جاد الله (فلسطين)

_____ عرض تجربة مشروع كلي أذان صاغية لتنمية الابتكار
الموسيقي عند الطفل

د. نهلة مطر (مصر)

- الموسيقا كمنجز مستقل وتكوين بنية وعي الطفل العربي
د. كمال يوسف (السودان)
- الجلسة الثانية : مقرر ها : أ. د. ناديا عبد العزيز (مصر)
- دور المؤسسات العلمية في تأصيل الوعي الموسيقي للطفل
د. حبيب طاهر العباس (العراق)
- دور الموسيقا في تشكيل الوعي السياسي لدى الطفل . أ.د.
سحر سيد أمين (مصر)
- دعم القيم الأخلاقية لأطفال المرحلة الابتدائية في الأردن
من خلال التوصيل الأمثل للأناشيد المدرسية — د. علاء
معين فريخ ناصر (الأردن)
- تشكيل وعي الطفل من خلال تناول الموروث الغنائي
الشعبي بشكل جديد (للطفل المصري نموذجاً) – أ.د. شريف
علي حمدي (مصر)
- المحور الرابع : سبل إعادة الموسيقا العربية لمسارها مع رصد
الحالات الإيجابية العربية
- الجلسة الأولى : مقرر ها أ. د. محمود قطاط (تونس)
- الفنون : تتحدى الزمن نحو ذاكرة الغناء السعودي المستمرة
أ. أحمد الواصل (السعودية)
- النظامان السلمي والإيقاعي مدخلاً لتصويب مسار الموسيقا
العربية
د. ناديا وائل حداد (الأردن)
- التطور من الداخل كباب يساعد في رد الموسيقا العربية
لمسارها الصحيح
أ. مصطفى سعد (مصر، لبنان)

— الموسيقا العربية وإيجابيات نشرها عبر الشبكة العنكبوتية
(الأنترنت)

أ. هبة ترجمان (سورية)

الجلسة الثانية : مقررها د. يوسف طنوس (لبنان)

— سبل إعادة الموسيقا العربية إلى مستواها الطلائعي د. محمد
الماجري (تونس)

— الموسيقا العربية وسبل إعادة مسارها نحو مقوماتها
الإيجابية

أ. أسامة نسيم عداي (العراق)

— سبل إعادة الموسيقا العربية إلى مسارها د. عبد الجليل خالد
(ليبيا)

— سبل إعادة الموسيقا العربية إلى مسارها مع رصد الحالات
الإيجابية

د. أيمن تيسير (الأردن)

المحور: سبل إعادة الموسيقا العربية لمسارها مع رصد
الحالات الإيجابية العربية

الجلسة الأولى : مقررها د. محمود عبد الله الدهان (الكويت)

— موسيقا العرب في الغرب منظور دانمركي أ. د. سورين
مولر سورنسن (الدانمرك)

— عودة الموسيقا العربية إلى المسار بين الهوية والتطور أ.
حمادي بن عثمان (تونس)

الجلسة الثانية : المحور : رصد وتصنيف الإيقاعات الشعبية
الكويت نموذجاً

مقرر الجلسة : حبيب ظاهر العباس (العراق)

_____ رصد وتطبيق الإيقاعات الكويتية د. خالد علي القلاف
(الكويت)

_____ الخاصة الإيقاعية بدولة الكويت د. بسام غازي البلوشي
(الكويت)

المهرجان

الفرق المشاركة في المهرجان

أوركسترا السر قيادة سعيد كمال، فرقة عبد الحليم نويرة للموسيقا العربية قيادة صلاح غباشي وأحمد عامر، الفرقة القومية العربية للموسيقا قيادة سليم سحاب، فرقة الموسيقا العربية للتراث قيادة محمد اسماعيل الموجي، فرقة الإنشاد الديني قيادة علاء عبد السلام، أوركسترا القاهرة السيمفوني قيادة سليم سحاب، فرقة أوبرا الإسكندرية للموسيقا والغناء العربي قيادة عبد الحميد الغفار، فرقة كورال مركز تنمية المواهب قيادة الاستاذة الدكتورة ناديا عبد العزيز، فرقة أم كلثوم للموسيقا العربية قيادة محمد سيد علي، كورال أطفال الأوبرا قيادة سليم سحاب، فرقة يوم شرق قيادة فرات قدوري (العراق).

العازفون الصوليست

حسن شرارة (كمان)، عمرو سليم (بيانو)، عماد عاشور (تشيللو)، ماجد سرور (قانون)، محمد ظهير (كمان)، سعيد الأرتبت (إيقاع)، مجدي الحسيني (أورغ)، ممدوح الحبالي (عود)، صابر عبد السلام (قانون)، إيهاب عبد المجيد (كمان).

أسماء المطربين والمطربات تبعاً لترتيب الحفلات

المسرح الكبير : هاني شاکر ، مروة ناجي، إياد بشير، هالة القصير، عماد خطاب، كزار صلاح، محمد هاشم، عباس توفيق، مي فاروق، مدحت صالح، خالد سليم، رحاب مطاوع، علي الحجار، أمجد العطاوي، كارمن سليم، ملحم زين، فؤاد زبادي، مروان خوري، صفوان بهلوان، أمال ماهر.

المسرح الصغير ومسرح معهد الموسيقى ومسرح سيد درويش ومسرح
دمنهور

أنس صباح فخري، أحمد إبراهيم، إيمان باقي، محمد الحلو،
محسن فاروق، ناديا مصطفى، إيمان البحر درويش، عصام
محمود.

توصيات مهرجان ومؤتمر الموسيقى العربية الثالث والعشرون
_____ تشجيع إعداد برامج إذاعية وتلفزيونية عبر الشبكة
الإنترنت بمختلف التراثات العربية، دعوة وسائل الإعلام
والإعلاميين في مؤتمرات لمناقشة دور الإعلام لنشر الثقافة
الموسيقية الجادة.

_____ تبادل المعلومات المتعلقة بالنشاط الموسيقي في البلاد العربية
خلال البريد الإلكتروني.

_____ العمل على تنفيذ خريطة تحدد المعاهد الموسيقية الموجودة
في العالم العربي ووصفها على شبكة الأنترنت.

_____ دعوة الباحثين والعلماء العرب للإهتمام بتنظيم الكتابات
الهامة للسمتشرقين في مجال الموسيقى العربية.

_____ تأكيد الهوية الموسيقية العربية كأساس في العملية التربوية
في مناهج التعليم الموسيقي بمستوياته كافة.

_____ تنمية الارتجال عند الطفل من خلال تكثيف الاستماع
والتدوق لديه.

دليل

إلى الأعمال الأوركسترالية الهامة

سيغموند سبيث
ترجمة: محمد حنانا

الانطباعيون النغميون

غالباً ما انطبق مصطلح «الحدائثة» على ما دعي في الواقع «الانطباعية». من هذه الناحية، فالموسيقا تسير على نحو متواز مع الرسم. إن لوحة لـ مونييه، على سبيل المثال، تُظهر خطوطاً كفاية (الخطوط التي تحدد الأشكال) مبهمة وجواً ضبابياً موحية بتأثير الموسيقا الانطباعية⁽¹⁾.

علمياً، تحدث هذه التأثيرات الموسيقية عن طريق التوظيف المتواصل لنغمات السلسلة التوافقية التي تتردد طبيعياً مع النغمة الأساسية، واستخدام السلم ذو الأبعاد الكاملة والمقامات الكنسية القديمة. كما يجري تجنب الخط اللحني المألوف في المدرسة الكلاسيكية، والهارموني التقليدي للدرجة الأولى (التونيك) والخامسة (الدومينانت) والرابعة (السوبدومينانت). كذلك يحل محل التحوير المقامي كوردات غير متوقعة ومن دون تحضير مسبق، وتسلسلات ليست ذات قرابة، وحتى تألفات متنافرة. ومع ذلك لا تزال الانطباعية بعيدة عن الحدائثة الحقيقية وأساليب مابعد الحدائثة. إنها رسم بألوان خافتة وبخطوط كفاية مبهمة، ولكن بفتنة وجاذبية طالما امتلكهما مثل ذلك الرسم.

كلود ديبوسي 1862 - 1918

لقد عبد شوبان الطريق إلى الانطباعية الموسيقية. لكن ديبوسي هو، في الواقع، من أسس ذلك الأسلوب، وبذلك غدا الأب الفعلي

¹ - فون أحد آلهة الحقول والقطعان عند الرومان. (المترجم)

للحادثة بوجه عام. انتسب ديبوسي إلى كونسرفتوار باريس حين كان في الحادية عشرة من عمره.

درس مع عدة أساتذة، الهارموني على نحو خاص مع دوران. وبدء من عام 1880 إلى عام 1882 نعم برعاية السيدة فون ميك (صديقة تشايكوفسكي المحبوبة). وقد أزرته في طموحاته الموسيقية، وأتاحت أمامه فرص السفر إلى العديد من البلدان.

في عام 1884، وبعد عدة محالات، نال جائزة روما على كانتاتا «الإبن المبذر»، قُدمت فيما بعد كأوبرا. لكنه كان يقوم في ذلك الحين بتجريب هارمونيات جديدة، ثائراً في ذلك على الصيغ الموسيقية التقليدية. إن المتواليّة السيمفونية (1887) وفانتازيا البيانو والأوركسترا (1892) تظهران شيئاً من أفكاره الثورية. في عام 1892 فاجأ العالم الموسيقي بمقطوعته «بريلود أصيل فون» التي ظلت الأكثر شعبية بين مؤلفاته. وقد ذهبت أوبراه «ببيلياس وميليزاند» أبعد من ذلك في أصالتها، وربما عدت نادرة في مجالها. وإن نوكتوراته الثلاثة ومقطوعته «البحر» وغير ذلك من الأعمال تسير في ذلك الأسلوب المميز.

توفي ديبوسي عام 1918 بعد معاناة طويلة وقاسية مع مرض السرطان.

ألف ديبوسي مقطوعة «بريلود أصيل فون» عام 1892، وقدمت أول مرة في باريس عام 1894، بقيادة غوستاف دوريه. وقد جاء برنامج هذه المقطوعة الشهيرة من قصيدة للشاعر مالارميه. وقد أجمل ديبوسي البريلود كاستحضار لـ «مشاهد متعاقبة تزول فيها رغبات وتوق فون في حرارة ما بعد الظهيرة».

تعزف آلة الفلوت على الفور نغمات واهنة معلنة الثيمة الرئيسية لهذه المقطوعة:



تتطور هذه المحاكاة لمزمار الإله فون في طرق متنوعة: مع الأوبوا والكلارينيت والهارب، وكلها تشارك في خلق إثارة. تعزف آلات الهورن المكتومة الصوت وآلة فيولونسيل منفردة أدوارها. ويخلق العرض الختامي للثيمة تأثيراً لا ينسى، بينما تتلاشى الموسيقى.

حول راقص الباليه العظيم ينجينسكي موسيقا دييوسي هذه إلى باليه، لكن المؤلف استهجن التقديم واصفاً إياه بالقبيح.

حازت نوكتورنات دييوسي الثلاثة (غيوم، احتفالات، سيرينات) شعبية مماثلة. وقد وضعها عام 1898 ونشرت في ذات العام.

تعد مقطوعة البحر — دييوسي أهم عمل أوركستراي، وقد كتبت بين عامي 1903 و 1904 وأهديت إلى جاك دوران الذي نشرها عام 1905. وقد قدمت أول مرة في باريس في ذات العام الذي نشرت فيه. إن مقطوعة «البحر» هي في الواقع مجموعة من ثلاثة اسكتشات سيمفونية، وهاهي ذي عناوينها:

- في البحر منذ الفجر حتى الظهيرة.

- لعب الأمواج.

- حوار بين الريح والبحر.

الموسيقا ذكورية وانفعالية أكثر مما يتوقع المرء من دييوسي، وتصل إلى ذروات متعاقبة مؤثرة. فهذا هو البحر الهائج الأكثر تهديداً ورهبة من وصف مندلسون في افتتاحيته «بحر هادئ ورحلة موفقة».

إيبيريا، وهي الصورة الثانية في مقطوعة «صور» — دييوسي، وجدت أيضاً مكاناً لها وسط أعمال دييوسي الأوركسترالية الهامة. إنها موسيقا انطباعية مع تلميح بارز إلى إسبانيا في إيقاعاتها وألوانها النغمية، ومع ذلك لا تهبط إلى مجرد تأثيرات المحاكاة الواقعية. والعنوان مسوغ من حيث المزاج لا من

حيث التفاصيل الدراماتيكية. هناك ثلاثة أقسام: في الشوارع والطرق الفرعية، عطر الليل، صباح يوم الاحتفال.

موريس رافيل 1875 - 1937

غالباً ما يقارن هذا المؤلف بـ ديبوسي على الرغم من أن أسلوبه يختلف تماماً عن أسلوب ديبوسي، فهو أقل انطباعية، ومعالجته أكثر وضوحاً ودقة، ويستخدم كوردات التاسعة التي كان ديبوسي مولعاً بها.

درس رافيل التأليف على يد فوريه عام 1897. وكان من قبل قد كتب مقطوعة «هابانيرا» لآلتي بيانو (1895) وقد وزعها فيما بعد للأوركسترا لتعدو جزءاً من مقطوعة «رابسودي إسبانيول».

ظهر رافيل أول مرة بصفة قائداً أوركسترا عام 1899 حيث قاد افتتاحية «شهرزاد» من المخطوطة.

تضمن أعمال رافيل الأوركسترا أيضاً «لافالس» (1920)، «دافنيس وكلويه» (1909 - 1911)، «ضريح كوبيران» في نسختها الأوركسترا (1919)، «أمي الوزة» (1912)، «تزيغان» آلة كمان مع الأوركسترا (1924)، و«البوليرو» الشهير جداً (1928). كما كتب أيضاً أوبرا «الساعة الإسبانية» وبعض أعمال موسيقا الحجرة والأغاني ومقطوعات البيانو.

ربما تعد باليه «دافنيس وكلويه» من أعمال رافيل المبكرة التي قد تكون أهم موسيقا كتبها مباشرة للأوركسترا. إنها في الواقع باليه كلفه بكتابتها دياغيليف، لكنها، عموماً، تسمع اليوم في شكل متوالياتين أوركسترايتين.

تتضمن المتواليات الأولى ثلاثة أقسام: نكتورن، إنترلود، رقصة عسكرية. لكن المتواليات الثانية هي التي تسمع دائماً في الحفلات الموسيقية. وهذه تتضمن أيضاً ثلاثة أقسام: الفجر، إيماء، رقصة عامة.

ثمة برنامج لهذه المتواليات طُبع في المدونة الموسيقية، وهو مبني على قصة «لونغوس». في القسم الأول يكتشف الرعاة دافنيس وهو نائم أمام مغارة الحوريات. حين يصحو يروح يبحث بألم عن كلويه. حين تظهر كلويه محوطة براعيات الغنم يبدو واضحاً بأن الإله بان⁽¹⁾ قد شرفها إحياء لذكرى الحورية سيرنيكس⁽²⁾ التي تحولت إلى قصبية صنع منها بان مزاميره.

القسم الثاني من المتواليات هو إيماء موسيقي فيه يمثل دافنيس وكلويه قصة بان وسيرنيكس. يلي رقصتها أصوات مزمار بان. يتعهد العاشقان بالوفاء بحضور فتيات يرتدين زي كاهنات باخوس. رقصة الختام هي «جلبة فرحة» فيها يقود دافنيس وكلويه البقية. ربما يأتي من حيث الأهمية مقطوعة «لافالس» الأوركسترالية التي دعاها رافيل «قصيدة مصممة للرقص». وقد بدأ بكتابتها أثناء الحرب العالمية الأولى وأكملها عام 1920 وقدمت أول مرة في 12 كانون عام 1920. الثيمات في هذه المقطوعة فييناوية في طابعها، وتتكون الموسيقى من ثلاثة أقسام زودها المؤلف ببرنامج محدد.

القسم الأول «ميلاد الفالس» ويبدأ مع إحياء بفوضى شاملة، وتدرجياً تصل إلى شكل الفالس المؤلف نموذج الأمتل. القسم الثاني مكرس للفالس بحد ذاته، في حين يقدم القسم الثالث نموذج الأمتل.

إن وصف رافيل لهذه الموسيقى جاء كالتالي: «إن دوران الغيوم يعطي لمحات، من خلال الثغرات، للأزواج الراقصة. تتبعثر الغيوم شيئاً فشيئاً. يرى المرء صالة كبيرة، أناس في حشد يدور.

1 - بان : إله الغابات والحقول والقطعان عند الإغريق. (المترجم).

2 - سيرنيكس: حورية لاحقها بان لكنه أمسك بدلاً منها قصبية سمع منها صوتاً فجعل منها مزماراً سمي بمزمار بان أو مزمار الرعاة. وكذلك تدعى سيرنيكس. (معجم الأساطير) ترجمة حنا عبود.

تدرجياً يضاء المشهد. ينفجر ضوء الثريات. بلاط إمبراطوري
وجد نحو عام 1855. هي ذي ثيمة الفالس الرئيسية:



إهداه لـ
إيدا
الموسيقا بلوحة لـ غويا — حانة إسبانية مع راقصة ترقص فوق
إحدى الطاولات، وتدرجياً تستجلب جميع انتباه المشاهدين
وتدفعهم إلى الهياج.

المقطوعة من الناحية الموسيقية بارعة جداً، إنها تتضمن
إيقاعاً متواصلاً ولحناً رتيباً يعاد تكراره، يبدأ ببطء متجهاً نحو
القمة، فيه تلعب آلات الإيقاع دوراً هاماً. إيقاع البوليرو ذو وزن
ثلاثي، وقد استخدمه رافيل بهذه الصورة:

تعلن
مختلفة، على نحو إفرادي وفي مجموعات، وأخيراً تصل جميعها
إلى إعصار صوتي:



العمل المبكر لرافيل هو «أمي الورد» وكتب في الأصل
لآلتي بيانو، ووزعه رافيل فيما بعد للأوركسترا. قدم العمل أول
مرة بصفته مقطوعة لآلة بيانو (أربع أيدي) عام 1910. ويعود
تاريخ النسخة الأوركسترالية إلى عام 1911، وقد قدمت في
باريس عام 1912.

هناك خمسة أقسام لمقطوعة «أمي الورد»: القسم الأول
«بارفان للجمال النائم» وهو مبني على عبارة موسيقية افتتاحية
تعزفها آلات الفلوت والهورن والفيولا — القسم الثاني بعنوان «إبهام
توم» الذي فسره باقتباس من قصة بيروول.

القسم الثالث «إمبراطورية الباغودات» القسم الرابع «محادثات الحسنة والوحش» - القسم الأخير «حديقة الجنة».

ثمة عمل آخر كتبه رافيل لآلة البيانو هو «الفالسات النبيلة والعاطفية». وقد ألفه عام 1910 ونشر عام 1911، وقدم أول مرة في التاسع من أيار عام 1911. ويعود تاريخ توزيعه للأوركسترا إلى عام 1912، وقدم كمرافقة لباليه أديلايد أو لغة الزهور. هناك ثمانية أقسام، في الواقع سبعة فالسات وختم بطيء وكلها تعزف من دون توقف وتبدأ بمفتاح صول ماجور وتنتهي به.

المقطوعة المبكرة التي حولها رافيل من آلة بيانو إلى أوركسترا هي مقطوعة «ألبورادا ديل غراشيوزو» وقد كتبها عام 1905 وحازت شهرة كبيرة، وتعد نموذجاً جيداً على موهبة رافيل في تقديم الأجواء الإسبانية.

بهذه الروح ذاتها كتب رافيل عام 1907 مقطوعة «الرابسودي الإسبانية»، وهي متوالية من أربع حركات وضع رافيل لها أربعة عناوين: 1- مقدمة لليل، 2- مالاغينا، 3- هابانيرا، 4- فيريا.

كتب رافيل مقطوعة «تزيغان» لآلة الكمان والأوركسترا عام 1924، وقدمت في باريس في ذات العام. هي مقطوعة بارعة تتمتع بخطوة كبيرة لدى عازفي الكمان.

أنهى رافيل كونشرتو البيانو في صول ماجور، بعد أن عمل عليه طوال سنتين، في عام 1932 وقدم في ذات العام بقيادة المؤلف. هناك ثلاث حركات في هذا الكونشرتو: أليغرامينت، أداجيو، بريستو. الحركة الأولى خفيفة ومرحة، الثانية تبدأ بمقطع طويل لآلة البيانو المنفردة، الثالثة رشيقة مليئة بالسينكوبات الأوركسترالية التي تقترب كثيراً من موسيقا الجاز الأمريكية. وقد أكد رافيل بأنه وضع أفضل ما لديه في هذه الموسيقا.

هناك كونشرتو بيانو آخر لليد اليسرى فقط كتبه رافيل لعازف البيانو بول فايتغنشتاين الذي أصيبت يده اليمنى أثناء الحرب.

ألكسندر سكريابين 1871 – 1915

في أي حديث عن الموسيقى الانطباعية ينبغي أن يُذكر اسم سكريابين. إن «القصيدة الإلهية» و«قصيدة النشوة» و«بروميثيوس» وحدها كافية لتعطيه مكاناً هاماً في حقل الموسيقى الأوركسترالية الحديثة. هذا إلى جانب تأثيره الكبير على المؤلفين المعاصرين.

على الرغم من أنه تدرّب كطالب في الكلية الحربية، انتسب إلى كونسرفتوار موسكو. درس العزف على آلة البيانو على يد سافونوف، والتأليف على يد تانيف. في عام 1897 أصبح مدرساً لآلة البيانو في الكونسرفتوار. ما بين عامي 1906 — 1907 زار سكريابين باريس وبلجيكا وسويسرا، بعد ذلك قصد الولايات المتحدة، وأخيراً تقاعد وأمضى البقية الباقية من حياته في موسكو.

كتب سكريابين خمس سيمفونيات ثلاث منها هامة جداً ووسط أدب الموسيقى الأوركسترالية: الأولى عمل كورالي في مي ماجور op.26 يعود تاريخ تأليفه إلى عام 1895، والثانية في دو ماجور op.29 كتبت بين عامي 1897 — 1903، الثالثة هي المعروفة بـ «القصيدة الإلهية» في دو مينور op.43، وقد كتبها عام 1903 وقدمت أول مرة في باريس عام 1905 بقيادة آرتور نيكيش، ونشرت في ذات العام.

وُصفت الفكرة الأساسية التي تركز عليها موسيقا سكريابين على أنها «الفن كديانة وديانة كشيء يتضمن إدراكاً للفن». وتزمر القصيدة الإلهية إلى تحرير الروح من القيود الأرضية وصولاً إلى التعبير الحر عن الشخصية المطهرة. ويتطلب أداء هذا العمل أوركسترا كبيرة. تعرض المقدمة ثلاث موتيفات فسرت بأنها (أ) العظمة الإلهية، (ب) دعوة للإنسان، (ج) خشية الاقتراب، الإيحاء بالتحليق. وتظهر هذه الموتيفات في كل مكان في السيمفونية:



كتب سكريابين سيمفونيته الرابعة «قصيدة النشوة» op.54. في عامي 1907 — 1908، وقدمت في نيويورك عام 1908. وقد فسرت بأنها التعبير عن نشوة الفعل الذي لا يعيقه شيء، والفرح في النشاط الخلاق.

تتضمن المقدمة موتيفين: الأول مقدمة آلة الفلوت ويُفسر على أنه يرمز إلى «الكفاح الإنساني للوصول إلى المثل الأعلى»، الموتيف الثاني تقدمه آلة الكلارينيت وهو «ثيمة الذات التي تعي ذاتها تدريجياً». ثم تتابع السيمفونية سيرها في شكل السوناتا مع موضوع رمزي يعبر عن «تخليق الروح». الثيمة الثانية في جزئين، صوت في الأعلى في الهارموني وصوت في الأسفل. الثيمة الثالثة مهيبة تقدمها آلة الترومبيت. يتأرجح أسلوب الهارموني بين أسلوب سكريابين المحافظ في الفترة الأولى، والأفكار المتقدمة التي وصل إليها في النهاية. السيمفونية هي، في الواقع، موسيقا مجردة بصرف النظر عن التضمينات البرنامجية.

تحمل السيمفونية الخامسة لـ سكريابين عنوان «بروميثوس»، قصيدة النار» op.60 بدأ بكتابتها في بروكسيل عام 1909 وأنهاها في موسكو عام 1910، وقدمت أول مرة في موسكو بقيادة كوسيفيتسكي عام 1911، وعزف سكريابين دور البيانو. هذه هي تعبير المؤلف عن الحكمة الإلهية، عن الإيمان بالتقمص والوهية الإنسان الجوهرية في وصوله إلى حالة النرفانا المعروفة في الهند. إن بروميثوس سكريابين لا يعني هنا الشخصية الكلاسيكية في الأسطورة اليونانية الذي رُبط إلى صخرة لتنهشه النسور، بل هو ابن الشعلة والحكمة ممثلاً المثل الأعلى بدل الفردية. وما يميز هذه السيمفونية هو أن الموسيقى تصاحبها ألوان تُبث على شاشة. فمفتاح دو بيت لوناً أحمر، ومفتاح صول أورانج، ومفتاح ري أصفر، ومفتاح لا أخضر، ومفتاح فا أحمر غامق.... إلخ. ولكن لم يُثبت وجود أي علاقة بين هذه النغمات والألوان. كذلك يجد المستمعون أثناء التقديم صعوبة في تتبع الألوان وفهم الموسيقى في ذات الوقت.

ابتكر سكريابين ماُدعي بـ «الكورد الصوفي» وهو مبني على سلسلة رباعيات دو، فادبيز، سي بيمول، مي، لا، ري. وتتطلب القصيدة السيمفونية «بروميثوس» أوركسترا كبيرة إضافة إلى بيانو وأورغن. هناك ثلاث ثيمات هامة: الأولى تقدمها آلات الهورن، الثانية آلات الفلوت، الثالثة آلة البيانو.

رسل الفتنة

هناك عدد من المؤلفين الأوركستريين الذين ينتمون إلى أزمنة مختلفة يبدو أنهم يقاومون التصنيف الدقيق لولا براعتهم المشتركة في كتابة موسيقا فائقة. إنهم يبقون، في بعض الحالات، أحياء في برامج الحفلات الموسيقية من خلال مقطوعة أو مقطوعتين لكل منهم. لكن هذه المقطوعة المنفردة تكتسب في الغالب شعبية أكبر من تلك الإبداعات المتقنة للأساتذة الأعظم. إن جاذبية تلك الأعمال، التي تنمو شعبيتها باستمرار، ينبغي أن نعدها دليلاً صادقاً على قيمتها الدائمة.

أنتونين دفورجاك 1841 – 1904

ربما يمكن تصنيف هذا المؤلف التشيكي ضمن الكلاسيكيين الحديثين نظراً لأنه كتب ليس أقل من تسع سيمفونيات وعدة أعمال أخرى أوركسترالية. لكنه يُذكر على نحو خاص من خلال إبداعيته متميزين فيهما عنصرياً فائتاً لا ينكر.

غادر دفورجاك مسقط رأسه في السادسة عشر لتجنب إمكانية أن يغدو لحاماً (كان ابناً للحام). ولما كان قد تعلم العزف على الكمان انتسب إلى مدرسة الأورغن في براغ، وفيها تخرج عام 1862. ومنذ ذلك الحين عاش حياة لا استقرار فيها عمل خلالها عزفاً على الفيولا في أوركسترا المسرح الوطني في براغ. كان مؤلفه الأول الذي لفت الأنظار إليه هو «تراتيل» لكورس مختلط وأوركسترا، وقد قدم في عام 1872. بعد ثلاث سنوات منح جائزة

الحكومة النمساوية عل سيمفونيته في مي بيمول ماجور التي قدمت في براغ عام 1874 بقيادة سميتانا.

قام ليست وبرايمز وهانس فون بيلو بتشجيعه، وعبروا بإخلاص عن إعجابهم بموسيقاه (عده برايمز خليفته). في ذلك الوقت عمل عازفاً للأورغن في كنيسة سان دالبيرت في براغ. وما بين عامي 1892 — 1895 عين مديراً لكونسرفاتوار الموسيقى في نيويورك، وفيها أكمل دفورجاك سيمفونيته الأكثر شهرة «من العالم الجديد». Op.95 في مي مينور.

لقد حصل جدل كثير بخصوص هذه السيمفونية خصوصاً حول استعارات دوفورجاك من الموسيقى الشعبية الخاصة بزواج أمريكا. (حتى أنه أتهم بأنه استخدم ألحاناً هندية، لكن الموسيقا نفسها لا تثبت تلك الخلفية. والآن هناك إجماع على أن هذه السيمفونية هي، على نحو أساسي، بوهيمية ولكن مع لمسات من عناصر أمريكية، مجسدة بذلك أفكاراً موسيقية تعكس حنين المؤلف إلى الوطن إذ لم يستطع أبداً التأقلم خارجه.

قُدمت سيمفونية «من العالم الجديد» أول مرة، من المخطوطة، في نيويورك عام 1892 بقيادة أنتون زيدل، وكان دفورجاك بين الحضور. وفعلياً أكمل العمل في 25 أيار من ذات العام، وكان التوزيع الأوركسترالي قد أبحر في سبيلفيل، أيوا، التي تقطنها جالية بوهيمية كبيرة.

ادعى الناقد الموسيقي هنري كريبييل والمؤلف — المغني الزنجي هنري بورليه أنهما زودا دفورجاك بثيمات أمريكية، لكن المؤلف كتب إلى قائد الأوركسترا أوسكار نيدبال، الذي قدم العمل أول مرة في برلين، ينكر تلك المديونية قائلاً: «حاولت أن أكتب فقط بروح تلك الألحان الأمريكية».

الثيمة الافتتاحية لهذه السيمفونية، الشهيرة عن جدارة، تلي مقدمة بطيئة، وفيها شيء من طابع موسيقا الراغتايم (السينكوب):



يحاكي الموضوع الثاني الحقيقي موسيقا الزنوج مع احتمال
تأثير الأغنية الدينية الزنجية «swing low, sweet chariot»
وأغنية أخرى زنجية دنيوية. وبهدف المقارنة نورد لحنى الأغنيتين
تحت ثيمة دفورجاك:



واضيع
الثلاث موضوع
اللحنى الأول.

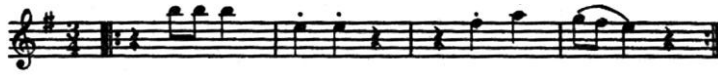
تتضمن الحركة الثانية البطيئة - لارغو - لحناً شجياً تقدمه آلة
الهورن الإنكليزي:



هناك ثيمة مغايرة تقود إلى التذكير بالمادة الثيمية للحركة
الأولى في أسلوب دائري:

الوقور، سي، اسحبتم تمحبتم -
ورداً

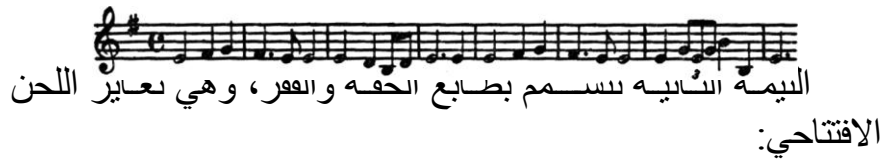
يتبع ذلك حركة سكيرزو لامعة، وهي مبنية على نتف من لحن
في مفتاح مينور:



هناك تريوان، الأول يوحى برقصه ريفية ذات طابع بوهيمي
أكثر منه أمريكي:



تبدأ الحركة الأخيرة بمقدمة تتضمن كوردات وأوكتافات من
المحتمل أنها مستمدة من تسلسلات (sequences) الحركة
البطيئة، ثم تسير نحو ثيمة فخمة في مفتاح السيمفونية الأساسي
(مي مينور):

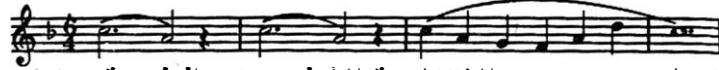


جميع الثيمات الهامة للحركات السابقة جاعلة السيمفونية دائرية
الشكل مع السينكوب الافتتاحي الذي يقود منطقياً إلى كوردات
مي ماجور الختامية.

سيمفونيات دفورجاك الأخرى نادراً ماتسمع: الأولى op.60
في ري ماجور يعود تاريخ تأليفها إلى عام 1880. والسيمفونيات
الأخرى هي op.70 في ري مينور، op.76 فا ماجور؛ op.88 في
صول ماجور (1889)؛ واحدة في مي بيمول ماجور وأخرى في
ري مينور، واثنان في دو مينور لم تنشرا. من هذه السيمفونيات
هناك إثنان، إضافة إلى سيمفونية « من العالم الجديد»، تعزفان
بانظام هما الثانية والثالثة. السيمفونية التي تُعرف بالثانية كانت في
الواقع الخامسة بحسب تاريخ التأليف، وقد كلفته بتأليفها جمعية
لندن الفهارمونية وقدمتها تلك الأوركسترا أول مرة بقيادة المؤلف
في نيسان عام 1885.

السيمفونية الثالثة في فا ماجور op.76 قُدمت أول مرة في لندن في نيسان عام 1888 بقيادة أوغست مانز.

الأكثر شعبية من هذه السيمفونيات غير الهامة هي «افتتاحية الكرنفال» op. 92 وهي واحدة من ثلاث افتتاحيات قدمها دفور جاك في براغ عام 1892 حين كان على وشك السفر إلى نيويورك. هذه الافتتاحيات كتبت وقدمت كمجموعة: الطبيعة، الحياة، الحب. هي ذي ثيمة الطبيعة التي تتكرر في الافتتاحيات الثلاث:



فيما بعد سميت الافتتاحية الأولى «في الطبيعة» op.91، في حين سميت الأخيرة «عطيل» op.93، وتسمع اليوم افتتاحية الكرنفال على نحو دائم. إنها مقطوعة حيوية في شكل السوناتا تُفتتح بثيمة لامعة تعكس روح عنوانها:

col' 8va

سبب يعرف احياء موسسرو الكمان ستورجيت سي لامينور
OP.53. وقد كتبه عام 1879 و عدله عام 1880. وأهدي الكونشرتو إلى يواخيم. وقدم أول مرة في فيينا عام 1883.

كتب دفورجاك «رقصات سلافية» لآلة بيانو (أربع أيدي) ثم حولها إلى أوركسترا. هناك مجموعتان: المجموعة الأولى OP.46، والثانية OP.72. والأكثر شهرة هي الرقصة رقم 3 من المجموعة الأولى.

تكتمل قائمة أعمال دفورجاك الأوركسترالية بالقصائد السيمفونية: «جني الماء» OP.107 (1896)، «دولاب الغزل الذهبي» OP.109 (1896)، «جنية منتصف النهار» OP.108 (1896)، «حمامة الأيكة» OP.110 (1896)، «الأغنية البطولية» OP.111 (1897). «الرابسوديات السلافية» OP.45، «رومانس للكمان مع الأوركسترا» OP.11 (1873)، كونشرتو البيانو في صول مينور OP.33 (1876).

بيدريش سميتانا 1824 – 1884

يُعد المؤلف التشيكي بيدريش سميتانا «أب الموسيقى البوهيمية». عزف ضمن رباعية وترية وهو في الخامسة، وقدم حفلاً عزف فيه على البيانو وهو في السادسة، وألف أول مقطوعة موسيقية وهو في الثامنة. في عام 1843 استقر في براغ حيث عمل مدرساً وسط العائلات الاستقرائية، كما تلقى دروساً في الموسيقى من ج. بروكش. أسس مدرسة لتعليم العزف على البيانو. قاد أوركسترا غوديبوغ الفهارمونية عام 1856، وخلال ذلك العام ألف ثلاث قصائد سيمفونية: «ريتشارد الثالث»، «معسكر فالنشتاين»، «هاكون يارل». بعد ذلك غدا نشطاً في دار أوبرا براغ حيث قُدمت لأول مرة أوبراه «عروس بالمقايضة» عام 1866، وأصبحت افتتاحيتها مألوفة في قاعات الحفلات الموسيقية.

العمل الأوركستراي الأكثر أهمية لـ سميتانا هو مجموعة القطع الست التي جُمعت تحت عنوان «موطني» وهي: 1— «القلعة العالية»، 2— نهر مولداو»، 3— «قائدة الأمازونات البوهيميات»، 4— «من السهول والغابات البوهيمية»، 5— «حصن الهوزيت»، 6— «مثنوى شهداء أبطال الهوزيت».

مولداو هو نهر بوهيمي شهير. وتتضمن مقطوعة مولداو برنامجاً فاتناً. أنه يصف اتحاد نهرين مكونين نهراً عظيماً ينساب عبر الريف الرائع مع تغير دائم في شخصيته وظهوره. تمثل الثيمة الرئيسية النهر في حد ذاته، وهي تحمل شيئاً من خاصية الأغنية الشعبية.



وسط أعمال سمينانا الأخرى هناك «سيمفونية النصر» (1855) و«مارش المهرجان» (1814). عانى سمينانا الصمم الكامل، وعلى الرغم من هذه الإعاقة كتب أفضل أعماله الموسيقية، وانتهت حياته المأسوية بفقدان عقله.

إدوارد غريغ 1843 – 1907

هناك ما هو أكثر من البهجة في حياة هذا المؤلف الاسكندنافي البارز، وفي موسيقاه الفاتنة المتناغمة. درس غريغ في كونسرفاتوار لايبزيغ عام 1858 على يد ريختر ورانيكه وآخرين، بعد ذلك في كوبنهاغن (1863) على يد نيلز غاد. كان العمل الأوركسترالي الأول له هو افتتاحية «في الخريف» op.11 (1865).

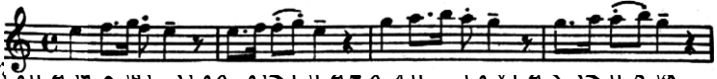
في عام 1866 أصبح قائد أوركسترا الجمعية الفلهارمونية في كريستيانيا، وفي عام 1874 كتب الموسيقى الشهيرة لمسرحية إبسن «بيرغنت». كانت في الأصل لألتي بيانو، لكنها تُعرف الآن على نحو رئيسي من خلال متواليات أوركسترايتين.

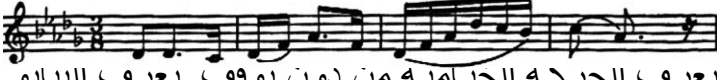
لقد مكنه الإيراد السنوي الذي خصصته له الحكومة النرويجية من أن يكرس نفسه للموسيقا. وقد كتب العديد من الأغاني الرائعة ومقطوعات البيانو وثلاث سوناتات لألة الكمان إلى جانب أعمال موسيقا الحجرة..... إلخ


في عام 1879 قدم كونشرتو البيانو في لا مينور op.16 في قاعة الـ غيفاند هاوس (لايبزيغ). وكان قد جرى التقديم الأول أمام الجمهور قبل عشر سنوات في كوبنهاغن من المخطوطة وعزف دور البيانو ادموند نيوبيرت الذي أهدى له الكونشرتو. ويعود تاريخ تأليفه إلى عام 1868، لكن غريغ عدله عدة مرات. وما زال هذا


العمل يصنف ضمن كونشرتوات البيانو الأكثر شعبية في جميع الأوقات.


تفتتح الكونشرتو ضربات الطبل المتلاحقة، ثم يدخل البيانو ليعزف، بعد كورد ضاج، متوالية هابطة تجاوبه الأوركسترا بعزف الثيمة الأولى بنعومة:


يلي هذه الحرحه الاولى السمعه ادا جيو موير بعدم حيه الوتريات
المكتومة الصوت اللحن الرئيسي:


يعرف الحرحه الحناميه من دون توقف. يعرف البيانو كادينزا
قصيرة ثم يمضي إلى الموضوع الرئيسي الذي يجري تطويره في
حيوية مع المحافظة على التشويق حتى النهاية:


مع تنوع كبير في التوزيع الأوركستراي. والأكثر شعبية هي
المتوالية الأولى التي تبدأ بمقطوعة جذابة تُعرف بـ «الصباح»
وهي مبنية على هذه الثيمة:


يتبع -- برسيه برسيه -- وهي أم
بير غنت)، وهي ذات هارمونيات كثيفة تطبع معظم هذه الحركة:


القسم الثالث هو رقصة انيترا وهي شرقية الروح تعزفها
الوتريات والمثلث:

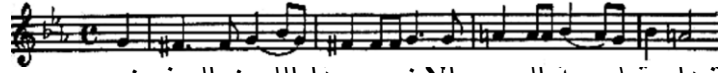


ختام هذه المتوالية بعنوان «في قاعة ملك الجبل». ويصف العذابات التي تنزلها الأرواح الشريرة بـ بيرغنت. يبدأ الختام بنعومة بمقطع لحنى في مفتاح مينور ثم يصل تدريجياً إلى قمة دراما تيكية:

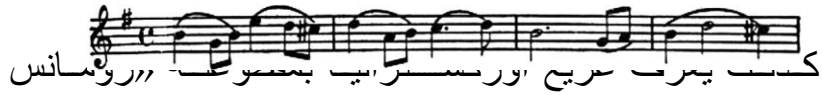


تحمل متوالية بيرغنت الثانية العناوين التالية: اختطاف العروس، نواح أنغريد، رقصة عربية، قدوم بيرغنت إلى الوطن، أغنية سولفين.

في قاعة الحفلات الموسيقية غالباً ما يُقدم اللحنان الرثائيان وتعزفهما الوترية وحدها. هما في الأصل أغنيتان بعنوان: القلب المجروح، مد الربيع وجزره. وحين حولهما إلى أوركسترا غير الاسمين إلى: جراح القلب، الربيع الأخير:



تبدأ مقطوعة الربيع الأخير بهذا اللحن الحزين



كتب ييرك سريغ «اورسترايا بيسرغا» «رومانس وتنويغات» op.51.

جان سيبيليوس 1865 – 1957

ألف جان سيبيليوس الفنلندي الموسيقا وهو مايزال غلاماً صغيراً. درس البيانو والكمان أملاً أن يصبح عازفاً بارعاً. انتسب إلى جامعة هلسينكي عام 1885 لدراسة القانون، وأثناء دراسته الجامعية تلقى دروساً خاصة في الموسيقى، ثم تخلى عن دراسة القانون ليتابع دراسة الموسيقى في كونسرفاتوار هلسينكي، ثم في برلين على يد بيكر، وفي فيينا على يد غولدمارك وفوخ. ألهمته العاطفة القومية التي اكتسحت فنلندا احتجاجاً على الهيمنة الروسية،

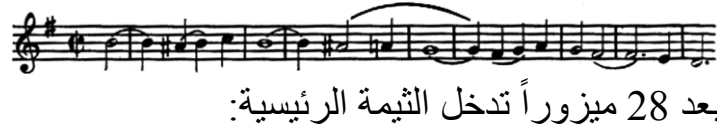
فألف سيمفونية غنائية لمغنين منفردين وكورس ذكور وأوركسترا. في عام 1897 قررت الحكومة الفنلندي منحه معاشاً سنوياً ليركز بصورة كلية على التأليف الموسيقي .

يعد سيبيليوس طرازاً رفيعاً من المؤلفين القوميين الذين عكسوا على نحو عميق طبيعة بلادهم وروحها. لم يقترب أو يتأثر بموسيقا القرن العشرين، بل قدم للعام موسيقا رومانسية مشحونة بعاطفة عميقة صادقة، وصوراً أوركسترالية أصيلة.

سيمفونيات سيبيليوس

كتب سيبيليوس سبع سيمفونيات كلها هامة، وكل واحدة منها تمتلك شخصية محددة. السيمفونية الأولى op.39 في مي مينور كتبها عام 1899، وقدمت أول مرة في هلسينكي في ذات العام. وقد وصفت بأنها السيمفونية العظيمة الأخيرة في القرن التاسع عشر، وهناك من وجد فيها تأثير تشايكوفسكي.

تبدأ الحركة الأولى بثيمة تمهيدية تعزفها الكلارينيت فوق ضربات طبل ناعمة:

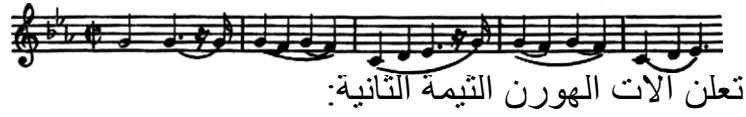


هناك ثيمة ثانوية تعلنها ألتا فلوت فوق تريمولو من الوترية والهارب:



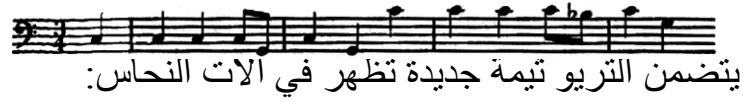
تمضي الحركة من خلال تطوير تقليدي وإعادة عرض، وتنتهي مع تأثيرات جهورية من آلات النحاس.

تبدأ الحركة الثانية ببطء. هناك موضوع رئيسي تقدمه الكمانات والفيولونسيالات المكتومة الصوت:



بعد تمرير حاسم يتهيء الحسم بهسوء مع إحداء للمادة الافتتاحية الأصلية.

الحركة الثالثة سكيرزو. يبدأ بثلاثة ميزورات بيتزيكاتو. ثم تقدم الطبول الثيمة الرئيسية متناوبة مع الكمانات:



ثمة في الحركة الختامية مقدمة مستمدة من ثيمة الكلارينيت التي تفتتح السيمفونية.

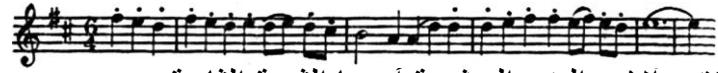
تقدم آلات النفخ الخشبية اللحن الرئيسي:



في النهاية نسمع الثيمة الأولى للحركة الثانية. هناك معالجة فوغية على ثيمة الختام الرئيسية التي تصل إلى قمة أوركستراالية. تعزف الكلارينيت الثيمة الثانية. وبعد قمة أخرى تنتهي السيمفونية بهدوء.

السيمفونية الثانية لـ سيبيليوس في ري ماجور op.43 هي الأكثر شعبية بين سيمفونياته. بدأ بتأليفها في إيطاليا في ربيع عام 1901، وقدمت أول مرة في هلسينكي عام 1902 بقيادة المؤلف. هناك وجهات نظر متضاربة بخصوص هذه السيمفونية فقد وضع لها جورج شنيفوا، صديق المؤلف، برنامجاً محدداً بقوله إن حركتها الأولى تمثل الحياة الريفية الهادئة، والثانية بطولية، لكنها خجولة، والثالثة مليئة بالمشاعر القومية. أما سيبيليوس فقد أنكر ذلك المعنى وأصر على أن سيمفونياته لا تتعدى الموسيقا المطلقة المجردة. (الحركة الرابعة تعبر عن العزاء والأمل في التحرر من الظلم).

بعد مقدمة قصيرة تعلن آلات الأوبوا والكلارينيت الثيمة الرئيسية للحركة الأولى:



تقدم الآلات النفخ الخشبية أيضا الثيمة الثانية:



سمعت في مقدمة الحركة.

الحركة الثانية بطيئة. هناك مقدمة طويلة تعزفها الفيولونسيلاات وآلات الباص، يليها ثيمة كئيبة تقدمها آلات الباصون:



الكمانات:



الكمانات:



تقدم آلات الفلوت والكلارينيت ثيمة ثانية:

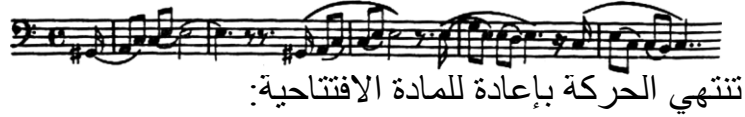


أنهى سيبيليوس سيمفونيته الرابعة في لا مينور op.63 في عام 1911، وقدمت في هلسينكي في نيسان من ذلك العام. وقد وصفها المؤلف بأنها «احتجاج ضد مؤلفات اليوم الموسيقية»، وأعلن بأنه «لم يكن هناك أبداً هرج ومرج حولها».

الحركة الأولى البطيئة استثنائية من حيث انضغاطها، إذ ثمة أربع نغمات في البداية تزود كامل الحركة بالبذرة الثيمية، وفي الواقع السيمفونية بكاملها:



يعس الحيونوسين السيم- الساي-



تنتهي الحركة بإعادة للمادة الافتتاحية:

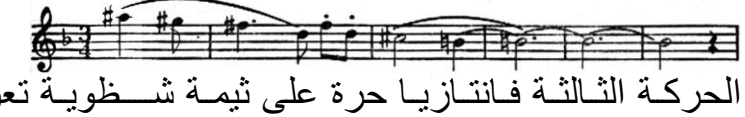
تقدم الأوبوا في الحركة الثانية الموضوع الرئيسي:



وعرض النغمات السيم- الساي-



هناك موضوع ثالث تعرضه الأوبوا والكلارينيت:



الحركة الثالثة فانتازيا حرة على ثيمة شظوية تعزفها الفيولونسيالات:

الحرب الحاسية بحس حرقى- سيببوس. إك نسس نيمات
بالغة الصغر و عرضية تتجمع تدريجياً معاً متضمنة هذه الثيمة في
الكمانات الأولى:



السيمفونية الخامسة في مي بيمول ماجور op.82 تنتمي إلى
عام 1915 في شكلها الأصلي. وقد قدمت بمناسبة عيد ميلاد
المؤلف الخمسين في هلسينكي. وقد عدلها المؤلف في عام 1916،
وأجرى عليها تعديلات أخرى حتى عام 1919، العام الذي قُدمت
فيه في نسختها المعدلة.

يجري عزف الحركتين الأوليين من دون توقف، فقد رُبطاً معاً
بأحكام. هي ذي الثيمة الافتتاحية:



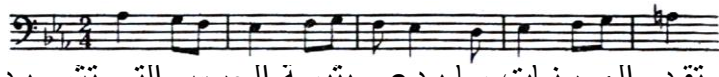
يبدأ بحس اسحيررو ببيمه مرحة تي الاك السح الحسبيه وينتهي
بضجيج من آلات النحاس والطبول:



ثم ناي الحرحه البصيه السى ربما بعد السسه او السايه. الثيمة
الأهم تعزفها الكمانات بطريقة البتزيكاتو:



الختام اليغرو مواتو. بعد حفيف الوتريات تعلن الات الفيولا
الثيمة الأولى:



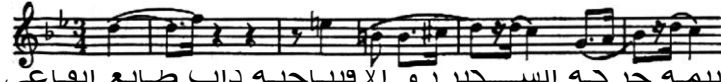
ثم تقدم الهورنات ما يدعى بتيمة الجرس التي تشيد حتى
الوصول إلى الذروة في الختام الذي تعلنه آلات النحاس:



السيمفونية السادسة هي أقل معرفة وربما أقل أهمية. وقد وصفها المؤلف بـ «الماء النقي البارد» مقارنة مع ما قدمه الموسيقيون في زمنه من كوكتيلات. هي في ري مينور op.104، وقد أنهاها في عام 1923، وقدمت بقيادته في ذلك العام. تتضمن الحركة الأولى ثيمة مميزة تعزفها الفلوتات:



في الحرحه السابعه بعدم الات الحمان الليمه الرئيسييه مع مرافقه من آلات النفخ الخشبية:



ليمه حرحه السحيررو الافساحيه داب طابع إيفاعي. وتبدأ الحركة الختامية بموضوع بطولي تعزفه بعنف آلات الكمان وآلات النفخ الخشبية وآلتا هورن:



هناك تطوير هانج باسلوب درومانيكي. نضغط الخودا ثانية الفكرة الأساسية بسلم دياتوني مع اهتمام خاص بالمسافة الثالثة.

أنهى سيبيليوس سيمفونيته السابعة عام 1924. في البداية سماها «فانتازيا سيمفونيا» ذلك أنها في حركة واحد. هي في دو ماجور op.105، وشكلها موجز «كلاسيكي خالص». وقد ألفها من أجل واحد من المهرجانات الموسيقية الإنكليزية، لكن المرض أعاق المؤلف من تقديمها.

تُفتتح السيمفونية بسلم صاعد في الوتریات الذي سيظل المادة الثيمية الأساسية من بداية السيمفونية إلى نهايتها. لكن الثيمة المهيمنة هي، إلى حد ما، تلك التي تقدمها آلات الترومبون:



ثمة براعة فائقة في التصميم، مع موتيفات شظوية منسوجة معاً بأسلوب سيبيليوس النموذجي. وقد وصفها الناقد الموسيقي لورانس غليمان بأنها «عمل جبار ملغز ومؤثر على نحو غريب».

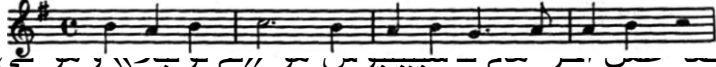
قصائد سيبيليوس النغمية

العمل الأكثر شعبية بين جميع أعمال سيبيليوس هو، من دون شك، القصيدة النغمية «فنلنديا» op.26 رقم 7 كتبت هذه المقطوعة المألوفة في عام 1894، لكنها عُرفت في البداية بأنها واحدة من سلسلة مرافقات موسيقية للوحة تاريخية قدمت في هلسينكي عام 1899، ظاهرياً، كإعانة مالية لصحيفة، لكن في الواقع كتعبير هارب من المراقبة عن المشاعر الوطنية الفنلندية.

وعلى الرغم من أهميتها القومية الواضحة، لم تكن المقطوعة مبنية على ألحان شعبية، فالألحان في الأصل من ابتكار سيبيليوس. ويمثل برنامجها مشاعر منفي لدى عودته إلى الوطن بعد غياب طويل.

تبدأ موسيقيا فنلنديا بثيمة غاضبة من آلات النحاس، يتبعها جواب شبيه بالأورغن من آلات النفخ الخشبية ومقطع شبيه بالصلاة من الوترية يوحى بتصميم الشعب الفنلندي. ثم ثيمة رحبة من الوترية. الثيمة الختامية، التي غدت شهيرة.

بعد تطوير هذه الأفكار الموسيقية تصل القصيدة النغمية إلى ختامها البليغ:


القسم الثالث من القصيدة السيمفونية «ليمنكاينن» op.22 في أربعة أقسام غالباً ما يجري تقديم اثنين. القسم الأول ويدعى «ليمنكاينن والعدراوات»، الثاني «الإقامة المؤقتة في تونيل»، والقسم النهائي

«عودة ليمنكاينن إلى الوطن». ويُستمد برنامج هذه المقطوعات من الملحمة الفنلندية «كالغالا».

نقرأ أعلى مدونة «تم تونيلا» الموسيقية مايلي: «تونيلا، مملكة الموت، هادس في الميثولوجيا الفنلندية، محاطة بنهر عريض مياهه سوداء وجريانه سريع، فيه ينساب التم بمهابة ويغني».

وليمنكاينن هو واحد من الأبطال المشهورين في كالغالا، مرح، متهور، تورط في مآزق نجا منها بواسطة السحر، إو سحره أمه. فحين يتودد إلى ابنة بوجولا تطلب منه أمها إنجاز مهمات محددة بضمنها قتل تم تونيلا بسهم واحد. يقتل راعي بقر أعمى ليمنكاينن ويتمزق جسده. لكن أمه تجمع الأجزاء من أسفل شلال وتعيد بواسطة سحرها تجميع أجزاء جسده وتعيد له الحياة، ثم يعود إلى وطنه. هو ذا المشهد الذي يوصف في القسم الأخير من القصيدة السيمفونية «عودة ليمنكاينن إلى الوطن» op.22 رقم 4 الذي توصف موسيقاه بالصاخبة والجريئة.

هناك ثيمة التم الرئيسية التي تغنيها أولاً آلة الهورن الإنكليزي مع مرافقة من الوترية المكتومة الصوت ودقات طبول ناعمة. ومع عبارات موسيقية من آلات أخرى تصل الموسيقى إلى ذروة، يتبعها عزف ناعم جداً، تعزف الوترية بخشب القوس بدلاً من الشعر، ربما لتحاكي رفرقة الأجنحة الضعيفة. ثمة عبارة موسيقية يعزفها الفيولونسيل ينهي فيها العمل.

العمل الأول الهام لـ سيبيليوس هو القصيدة السيمفونية (مع أصوات بشرية) «كوليرفو» op.7 التي تتعامل مع أبطال كالغالا الأخر. وقد قدمت أول مرة في هلسينكي عام 1892.

ولكن في نفس الفترة (1892) قُدمت القصيدة السيمفونية «إن ساغا» (En saga) op.9 ويوحى العنوان بحكاية قديمة، لكن

ليس لها برنامج محدد. ويبدو أن القصة اسكندنافية أكثر منها فنلندية، وفيها مزج بين عناصر الحزن والبطولة.

في عام 1893 كتب سييبليوس افتتاحية «كاريليا» op.10 ، ومتواليه بنفس العنوان. وكاريليا هي واحدة من مقاطعات فنلندا الرئيسية، وتقع في الجنوب الشرقي بين الخليج وبحيرة لادوغا، وقد ذهب إليها سييبليوس لقضاء شهر عسله.

تبدأ الافتتاحية بوتريات منخفضة تعزف الموضوع اللحني الأول. ثم تُسمع الأوبوا وهي تعزف ثيمة مستمدة من المادة الأولى، ثم تعزف الوترية الثيمة الثانية وتنتهي الافتتاحية بكودا طنانة.

كتب سييبليوس أيضاً الفانتازيا السيمفونية «ابنة بوجولا» op.49 . وهناك القصيدة النغمية «حوريات الأوقيانوس» op.73 ، وقد كتبها عام 1914. والقصيدة النغمية «تابيولا» op.112 التي كتبها عام 1925. وتابيولا هو إله الغابة في الأساطير الفنلندية. وهي تمثل المرحلة الأخيرة من تطوير سييبليوس للقصيدة النغمية.

كونشرتو الكمان

يحتل كونشرتو الكمان لـ سييبليوس في ري مينور op.47 مكانة هامة جداً بين أعماله. وقد كتبه عام 1903 وعدله عام 1905. وقدمه أول مرة في برلين عازف الكمان كارل هالير بقيادة ريتشارد شتراوس.

الحركة الأولى رابسودية الطابع مع كادينزا لامعة. وتتضمن الحركة الثانية ثيمة عريضة وبطيئة يعزفها الكمان المنفرد. الحركة الختامية، أليغرو، مليئة بالهزل والحيوية مع استخدام حاذق للوسائل الإيقاعية المعقدة ويعد هذا الكونشرتو واحداً من الروائع في أدب كونشرتوات الكمان.

معجم

الباليه

حرف J

إعداد : د. واهي سفریان

— Jacobson, Leonid — ياكوبسون، ليونيد 1905— 1975

راقص باليه ومصمم رقصات وأستاذ باليه سوفيتي. بدأ تعلم الباليه وهو في السادسة عشرة متابعاً الدروس المسائية لمدرسة باليه لينينغراد. تخرّج عام 1926 وانضم إلى فرقة مسرح كيروف وتخصص في أداء أدوار الشخصيات ذات الطابع الخاص. بدأ في تصميم الرقصات وشارك عام 1930 مصممين كبار مثل فاينونن وكابلان وتشيزناكوف في إعداد باليه " العصر الذهبي " لشوستاكوفيتش.

أثارت ميوله التحديثية تحفظات اللجنة الثقافية السوفيتية. تابع الرقص مع فرقة كيروف حتى عام 1970. من أهم الباليهات التي صممها "شوراله"، "سولفيغ" "البق"، "حب جديد"، "أرض المعجزات"، و"سيارتاكوس"، إلى جانب ما يقارب المئة رقصة استعراضية قصيرة. أسس فرقته الخاصة في لينينغراد عام 1970.

Jacobsson, Petter - ياكوبسون، بيتر 1963

راقص باليه ومصمم رقصات ومدير فرقة باليه سويدي. تعلم الباليه في مدرسة الباليه الملكية السويدية، وفي مدرسة فاغانوفا في سان بطرسبرغ، وانضم عام 1982 إلى فرقة الباليه الملكية السويدية، انتقل عام 1983 إلى فرقة السادلرز ويلز ولازمها حتى عام 1990.

بدأ عام 1992 تصميم الباليهات، انتقل عام 1994 إلى نيويورك ورقص مع تارپ. اختير عام 1999 مديراً فنياً لفرقة الباليه الملكية السويدية. من أهم انجازاته "أحدهم"، "تحت السطح"، "حياة ليلية"، "جنة؟"، "Twin Soul"، "The secret Double".

Jaffe, Susan - جافه، سوزان 1962

راقصة باليه من الولايات المتحدة تعلمت في مدرسة باليه ماريلاند ثم مدرسة "American Ballet Theatre" والتحق بفرقتها عام 1980 ولازمته حتى عام 2002. تألفت في أداء الأدوار الكلاسيكية مثل "بحيرة الهم" و"جيزيل" اعتزلت الرقص عام 2002، وتفرغت للتدريس وإدارة فرقتها الخاصة.

Jamison, Judth - جاميزون، جوديث 1943

راقصة باليه ومصممة باليهات ومديرة فرق باليه من الولايات المتحدة. تعلمت الباليه في أكاديمية فيلاديلفيا، بدأت الرقص في نيويورك مع فرقة "American Ballet Theatre" عام 1965، ثم انضمت إلى فرقة Alivn Ailey

وصمم لها Ailey عام 1971 رقصة فردية "Cry" حققت لها شهرة عالمية كما صمم لها بيجار عام 1979 "طيف الوردة".

اختيرت عام 1989 مديرة لفرقة Ailey. من أهم تصميماتها "Sweet release"، "Tease"، "Rift"، "Diving"، "Time in"، "Time out".

Jacques – Dalcroze, Emile – جاك – دالكروز، إميل

أستاذ موسيقا وواضع نظريات سويسري أوجد نظام تعليمي إيقاعي سمي Eurythmies. درس في المعهد الموسيقي لمدينة جنيف وبدأ في تطوير نظامه الخاص بتنمية وتحسين حس الإيقاع عند طلاب الموسيقى بالجوء إلى الحركات الجسدية. وقد أعتد نظامه في بعض البلدان في مجال الرقص المسرحي والباليه رغم استبعاد جاك — دالكروز لأي فكرة لتطبيق نظامه في مجال تعليم أي شكل من أشكال الرقص. أسس عام 1910 في مدينة Hellerau بألمانيا مركزاً فيه لتعليم نظامه تعلمت فيه طليعة مصممي الباليه في ألمانيا مثل كورت يوسّ وماري فيثمان، ولم يكن نيجينسكي المتأثر الوحيد بهذه المدرسة خاصة في تصميمه لـ "أصيل جني الحقول" و"تتويج الربيع". وقد جذب المركز المذكور العديد من مصممي الباليه من خارج أوروبا مثل إيتو وشانكار.

غادر جاك – دالكروز ألمانيا عند بداية الحرب العالمية الثانية إلى الولايات المتحدة ودرس فيها طوال فترة الحرب وعاد فور انتهائها إلى مدرسته في سويسرا. من أهم مؤلفاته النظرية "Art et éducation" و"Rythme, Musique et éducation".

الجرّة - Jarre, La

باليه مرحلة من فصل واحد، من تصميم بولين على قصة قصيرة من تأليف الكاتب الإيطالي لويجي بيرانديللو وأزياء وديكورات من تصميم الفنان التشكيلي جيورجيو دي كيريكو، وموسيقا من تأليف الفريدو كازيلا. قدمتها أول مرة فرقة الباليه السويدية على مسرح الشانزليزيه في باريس عام 1924.

... يثور مالك الكروم الصقلي الغني دون لولو غضباً لأذى لحق بكبرى جراره، فثمة فتحة كبيرة في وسطها يجعلها غير صالحة لتخزين الزيت. يهرع الفلاحون يستتجدون بالأحذب "زيديما" الضليع في رتي ورأب صدع الجرار المكسورة. ويجد الأخير أن الأذية لا يمكن ترميمها إلا من جوف الجرّة فيدخل فيها ويتفانى في إصلاحها. إلا أن ثمة مصيبة في انتظار الجميع، إذ يعلق "زيديما" داخل الجرّة وتحول حذبه دون تجاوزه لعنق الجرّة وهاهو ذا في غاية الهلع يتوسل ويستتجد .. ويعطش ويجوع ويصيح طالباً الطعام والشراب .. والتبغ، ويعود ويتوعد بأنه سيحطم الجرّة إن لم يجدوا وسيلة لإخراجه. ومع هبوط الظلام يعلو صراخه ويشتد إزعاجه، وفي لحظة غضب لا يقو دون لولو على كبح جماح شرسته ويركل الجرّة بقوة فتندرج وتنتاير شظاياها متناثرة.

يحيط الفلاحون بالأحذب "زيديما" ويتحلقون في رقصة جماعية تختتم الباليه.

روزنامة Jazz Calendar

باليه من فصل واحد، من تصميم أشتون على موسيقا من تأليف بينيت قدمتها فرقة الباليه الملكية في لندن أول مرة عام 1968. محاولة أشتون تبدو غير موفقة في مقاربة رقص الجاز واعتمد فيها على ترنيمه يردها الصغار في رياض الأطفال وهم يعدون أيام الأسبوع.

Jeanne d'Arc - جانّ دارك

باليه من ثلاثة فصول صمم رقصاتها يورمايستر والفت قصتها بيتنيقا، على موسيقا من تأليف بيلكو، قدمتها أول مرة فرقة مسرح ستانيسلافسكي في موسكو عام 1957.

تصور الباليه حياة البطلة الفرنسية جان دارك.

ألف مصممون آخرون عن نفس الشخصية وأقدمهم فيغانو عام 1821.

Jeanmaire, Renée (Zizi) — جانمير، رينيه (زيزي) 1924

راقصة ومغنية ونجمة صالات موسيقية من فرنسا، درست في مدرسة باليه دار أوبرا باريس وانضمت إلى فرقها عام 1939 ولازمتها حتى عام 1944، شاركت في أمسيات "Soirée de la danse" ورقصت مع فرقة "باليه مونت كارلو الجديد" عام 1946 ومع فرقة "الباليه الروسية للكولونيل بازيل" عام 1947.

انضمت عام 1948 إلى فرقة باليه رولان پتي "باليه باريس" ورقصت الأدوار الرئيسية في العروض الأولى لباليهات

هامة مثل "كارمن" و"قاضمة الألباس" ودور روكسان في "سيرانو دي بيرجرالك".

وبدأت تجمع بين الرقص والغناء منذ بداية الخمسينات ضمن عروض فنية مميزة لأرقى أندية باريس الليلية. دخلت عالم الرقص والغناء والتمثيل السينمائي وشاركت في أفلام هامة مثل (1995) "Hans Christian Andersen" ، (1957) ، Charmants Garçons ، Back Tights (1960) ، Folies - bérigère (1960).

قامت عام 1970 مع زوجها رولان پتي بشراء كازينو باريس ورقصت على مسرحه ضمن استعراض "la Revue" ثم "أحبك يازيزي" من تصميم پتي. عادت عام 1975 بشكل خاطف إلى أوبرا باريس ورقصت باليه "السيمفونية العجيبة" لپتي.

كرمت بوسام شرف برتبة فارس عام 1974.

Jefferies, Stephen - جيفريز، ستيفن 1951

راقص باليه إنكليزي ومدير فرق باليه إنكليزي تعلم الرقص في مدرسة الباليه الملكية وانضم إلى فرقته الجواله عام 1969، رقص عام 1976 مع فرقة الباليه الوطنية الكندية وعاد إلى الباليه الملكية بمرتبة راقص رئيسي عام 1977. يعدّ من أهم الراقصين — الممثلين في عصره وبشكل خاص في أداء باليهات ماكميلان. رقص الأدوار الرئيسية في العروض الأولى لباليهات من تصميم رايت وبينتلي وماكميلان وكوردر وايغليغ وكوديلكا. غادر الفرقة الملكية عام 1995 وتسلم إدارة فرقة باليه هونغ كونغ.

Jenkins, Margaret - جينكينز، مارغريت 1942

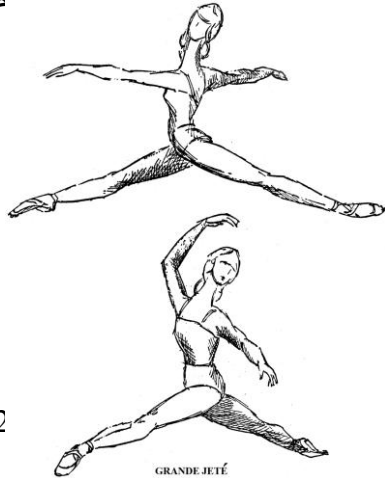
راقصة باليه ومصممة رقصات من الولايات المتحدة، تدرّبت في معهد جويارد مع غراهام وليمون وتودور. انضمت عام 1965 إلى فرقة تارپ ورقصت مع كانينغهام وقيولا فاربر وسولومون.

بدأت عام 1964 التدريس في محترف كانينغهام وساهمت في إخراج أعماله في أوربا. أسست عام 1973 في سان فرانسيسكو فرقتها الخاصة وصممت لها عدة أعمال تميزت بمضمونها السياسي وتعاونت في السنوات الأخيرة مع فرقة شانكار الهندية وفرقة غواندونغ الصينية.

وادخل عدد من تصميماتها في برامج فرق باليه مثل فرق كولبيرغ وأووكلاند وسان فرانسيسكو.

Jeppesen, Lis - جيبسن، ليس 1956

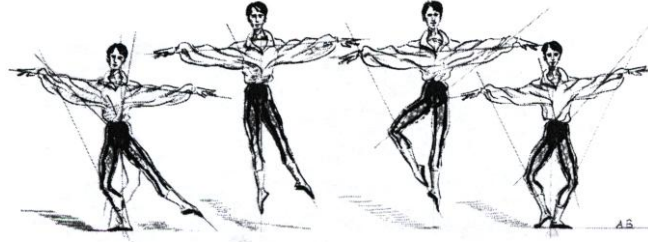
راقصة باليه دانماركية تخرجت من مدرسة الباليه الملكية الدانماركية وانضمت إلى فرقتها عام 1974 واختيرت راقصة رئيسية عام 1980 عدت من أفضل من رقص باليهات بورنونفيل وتألقت في الأدوار الرومنطيقية والمعاصرة مثل "Dreamland" فليندت و" Fêtegalante" اندرس. فانت، ائنة، اقامة العام 1979.



Jeté - رمية

قفزة راقصة يبدوها الراقص منطلقاً من إحدى قدميه ليهبط على قدمه الثا

يمكن للقفزة أن تؤدي إلى أي اتجاه يختاره المصمم ويمكن أن تكون قصة رائعة أو ناضجة أو حادّة أو مثيرة أو بالرمية الكبرى.



Jeté.

Jeu de Cartes - لعبة ورق

باليه من ثلاث دورات من تصميم بالانشين على قصة وموسيقا من تأليف سترافينسكي قدمتها فرقة "Americam ballet" على مسرح المتيروبوليتان في نيويورك أول مرة عام 1937 كل مشهد يصور توزيعه ورق واحدة للعبة بوكر يمنح أثناءها الراقصون الروح والشخصية لكل ورقة من أوراق اللعب.

لعبة الورق أول باليه تعاون فيها سترافينسكي وبالانشين بعد وصولهما إلى الولايات المتحدة. أعيد تقديم الباليه من أداء فرقة الباليه الروسية لمدينة مونتي كارلو وأعيد تصميمها من قبل شارّا عام 1945 وكرانكو عام 1965.

Jeune Homme et La mort, Le - الشاب والموت

باليه من فصل واحد من تصميم يتي وقصة من تأليف كوكتو على لحن پاساكاليا من مقام دو الصغير لباخ، قدمتها باليه الشانزليزيه في باريس أول مرة عام 1946.

رسام باريزي شاب ينتظر في سقيفته المتواضعة وصول امرأة يحبها بشغف. تصل السيدة ولا تخفي ازدياءها لشخصه واحتقارها لمسكنه المتواضع وتصده بتكبر مهين. لا يقو الشاب على تحمل الإهانة ولشدة يأسه وألمه يشنق نفسه. تدنو منه السيدة المتكبرّة وتحجب وجهه بقناع الموت ثم تصعد به إلى سطح البناء ليرقد تحت الأضواء المتلألئة البهيجة للوحة إعلانات ضخمة تعلو البناء.

عمل ذو وقع حزين ومنتشائم شغل موقعه الفني الهام بين الباليهات الفرنسية لمرحلة ما بعد الحرب الثانية.

أعيد تقديم الباليه من أداء عدة فرق باليه هامة مثل "American ballet theatre"، أوبرا باريس "الباليه الوطنية لمدينة مرسيليا"، باليه بوسطن وباليه أوبرا برلين.

Jeux - ألعاب

باليه من فصل واحد، تخيل قصتها وصمم رقصاتها نيجينسكي بإيحاء وتوجيه من دياغيليف على موسيقا ألفها ديبوسي خصيصاً لهذه الباليه. قدمتها فرقة الباليه الروسية لدياغيليف في باريس أول مرة عام 1913. باليه تدوم ست عشرة دقيقة وتصور مغازلة ذات إيحاء جنسي مضمّر بين فتاتين ولاعب تنس.

... عند الغروب، في حديقة مجاورة لملاعب تنس يبحث شاب يرتدي بزة التنس عن كرة ضاعت بين أعشاب المرج وشجيرات. تصل فتاتان تبحثان عن خلوة وتشاركانه البحث عن كرة التنس

تحت الأنوار الهادئة لمصاييح الحديقة. يتابع الثلاثة لهوهم الصبباني.. مطاردة، اختباء مداعبة، غيرة مخاصمة بريئة، عناق، قبلة مسروقة... وفجأة ومن حيث لا ندري ترمي يد خفية بكرة تنس لتستقر قريبهم. تُرى هل عادت الكرة الضائعة...؟! يضطرب الثلاثة ويفرّون متوارين في ظلمة الليل.

طلب دياغليلف من دييوسي تهيئة عمل راقص لموسم 1913 واختار نيجينسكي لتصميم الحركات الراقصة. أنهى دييوسي المقطوعة التي سماها "قصيدة راقصة" ملتزماً بالخطة التي رسمها دياغليلف ونيجينسكي. قدمت الباليه قبل أسبوع من تقديم باليه "تتويج الربيع" لسترافينسكي وأثارت الاستغراب وطرحت الكثير من التساؤلات عند المشاهدين حول لغز يكتنفه الغموض يتوارى في أعماق "الألعاب" وكأنه ينذر باقتراب فضيحة قد تكون "تتويج الربيع".

أطلق دياغليلف كعادته تصريحاً مبهماً يمهد لتقديم هذا العمل المثير قائلًا: «اعتراف واعتذار فني تشكيلي لرجل عام 1913...؟» وعلى ما يبدو فهم كل من دييوسي ونيجينسكي رموز هذه العبارة كلٌّ حسب تداعيات أفكاره.

يكتب نيجينسكي في مذكراته : «تصور باليه "الألعاب" الحياة التي تمنّاها وسعى إليها دياغليلف، إذ تمنى أن يحظّ بعشيقين في آن واحد، وتصور أن تكون الباليه لثلاثة فنية لكنني رفضت بإصرار...»

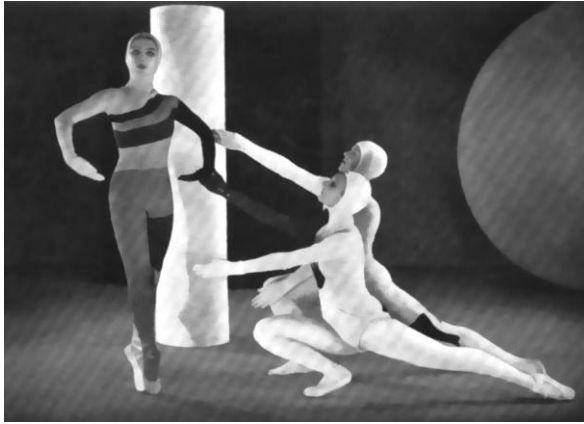
لم تحظ الباليه إلا بخمسة عروض أعيد تصميم الباليه من كبار المصممين مثل بورلين للباليه السويدية عام 1920 دولار لفرقة "Ballet Theatre" تارّاس لفرقة "باليه مدينة نيويورك"

عام 1996، فليننت أوبرا باريس 1973 وفان شايفك للباليه الوطنية الهولندية 1977.

لافت جميع التصميمات الجديدة الترحيب والتقدير لدى جمهور الباليه... هل اطلعوا على مضمون اللغز الكامن من وراء تصريح دياغيليف؟

Jeux d'enfants - لعب الأطفال

باليه من فصل واحد صمم رقصاتها ماسين على قصة من ابتكار كوكنووموسيقا تحمل نفس العنوان من تأليف بيزيه وقام الفنان التشكيلي الكبير خوان ميرو بتصميم الأزياء والديكورات، قدمتها فرقة الباليه الروسية للكولونيل بازيل في مونتي كارلو أول مرة عام 1932.



... تتمنى
فتاة صغيرة
مشاهدة الحياة
العجيبة التي يقال
أن الدمى
والألعاب تعيشها
في هدوء الليل.

تظهر

جنيتان وتبثان الحيوية في الدمى الجامدة والألعاب الساكنة. تتسلل الفتاة الصغيرة وتسترق النظر لما يجري في غرفة اللعب. تبدأ الفرارة (البلبل) بالدوران وتتأرجح الأحصنة الهزازة ويتقاذف مضربا التنس ريشة اللعب وتتحرك المحاربات الأمازونيات وقد

تسلّحَن بالسيف وتحصنَ بالتروس ويبدأ الرياضيون الثلاثة تمارينهم الرياضية وينشط "المسافر" بحركاته العجولة.

تتجذب الفتاة الصغيرة إلى شخصية المسافر وتبدأ الرقص معه إلا أن الرياضيين يثيرون انتباهها بجمال أدائهم، وتحسّ الفتاة الصغيرة بميل إلى واحد منهم ولكن البلبل الغيور يحتج ويغضب ويسرّع دورانه ويفرق بينهما...

ومع طلوع الفجر تختفي الجنيتان ويتلاشى السحر وتدخل الألعاب عالم الهدوء والصمت.... وتنتظر سكون الليلة التالية.

Jewels - جواهر

باليه من ثلاثة أقسام من تصميم بالانشين على موسيقا اختيرت من مؤلفات تشايكوفسكي وفوريه وسترافينسكي قدمتها فرقة "باليه مدينة نيويورك" أول مرة عام 1967.

خطرت لبالانشين فكرة تصميم مثل هذه الباليه أثر زيارته لمعرض نفائس مصممي الجواهر Arpels و Cleef في نيويورك وصمم الباليه من ثلاثة أقسام،

القسم الأول: الزمرد، وانتقى له مختارات من "بيلياس وميليزاند" و"شابلوك" من تأليف فوريه وصممها لثنائيين راقصين وثلاثة راقصين منفردين ومجموعة مكونة من عشرة فتيات.

يقول بالانشين أن الرقصات لا توحى بأي قصة بل تذكر بالأجواء الفرنسية بكل ما فيها من متعة ورفاهية وأناقة و عطور....

القسم الثاني: الياقوت، واختار له المصمم كابرنتشيو من تأليف سترافينسكي وتتألف من ثلاث حركات يرقصها ثنائي وراقص منفرد ومجموعة راقصين.

القسم الثالث: اختار له المصمم أربع حركات من السيمفونية الثالثة لتشايكوفسكي وصممها لثنائي راقص ومجموعة من الراقصين المنفردين والفرقة الكاملة في رقص جماعي.

رحبت عدة فرق هامة بباليه "جواهر" مثل "باليه كيروث"، "أوبرا باريس"، "الباليه الملكية" و"الباليه الوطنية الكندية".

Jeyasing, Shobana - جياسينغ، شوبانا 1957

مصممة رقصات ومديرة فرقة باليه هندية، درست في جامعة سوسيكس وتعلمت الرقص الهندي "بهاراتا نيام" وقامت عام 1980 بجولة في إنكلترا. أسست فرقتها الخاصة عام 1989 وبدأت محاولاتها للجمع بين اتجاهات الرقص المعاصر وعناصر من رقص "بهاراتا ناتيام". تعاونت مع مؤلفي موسيقا باليه إنكليز مثل نيومان وبيرين وفيتكينو صممت أهم باليهاتها على مؤلفاتهم الموسيقية مثل "مراسلات"، "رسم الخرائط" و"Raid".

Jillana - جيلانا

راقصة باليه من الولايات المتحدة تخرجت من مدرسة "American ballet" ورقصت مع فرقة "American ballet theatre" ثم انضمت إلى فرقة "باليه مدينة نيويورك". رقصت الأدوار الرئيسية لباليهات بالانشين وأهم الأدوار في الباليهات الكلاسيكية والحديثة. باليرينا ذات تقنية رقص رائعة وتناسق جسماني مثالي.

Jin, Xing - جين سينغ 1967

راقص ومصمم رقصات وممثل ومدير فرق باليه من الصين الشعبية. درس في معهد الغناء والرقص الملحق بالأكاديمية العسكرية في بيكين وتخرّج منها عام 1984. بدأ عام 1987 بدراسة الرقص الحديث في غوانغدونغ. التحق عام بمحترف معهد غراهام ومعهد كانينغهام، وتابع دراسته عام 1991 في روما وبروكسل. عاد إلى الصين عام 1993 وبدأ بتنظيم دورات لتدريب مصممي الرقصات وشغل منصب المدير الفني لفرقة الرقص الحديث لمدينة بيكين وصمم لها "Sunflower" و"أحمر وأسود". كوّن عام 1999 فرقته الخاصة وصمم لها "Cross Border" "شنغهاي تانغو" و"Shanghai beauty".

Jinx - النحس

باليه من فصل واحد من تصميم كريستنسن على موسيقا من تأليف بريّتن قدمتها فرقة "Dance Players" في نيويورك أول مرة عام 1942. باليه درامية تتناول ظاهرة تطيّر تشيع بين أفراد سيرك.

... يتسلل الوسواس إلى نفوس لاعبي سيرك معتقدين أنه في حضور أو اقتراب أو ملامسة المهرج مجلبة للنحس وسبب لوقوع أي مكروه من سقوط أو انزلاق أو فشل. ويتعرض المهرج للكثير من الرفض والنكاية والمعاكسة والاضطهاد الذي يبلغ حدّ التعسف والقسوة. وبعد طول صبر ومعاناة ينقلب عليهم المهرج المظلوم ويذيقهم مرارة الاضطهاد والقسوة، وتنتهي الباليه بحكمة: «لن تطرد النحس مهما فعلت».

Joan de Zarissa - جوان زاريسا

باليه تراجيدية من أربعة فصول من تصميم ليفار على قصة
وموسيقا من تأليف فيرنيرايك قدمتم في باريس أول مرة عام
1942.

تصور الباليه سيرة دون جوان من القرن الرابع عشر بكل ما
فيها من خداع وغيره وغدر وتهديد وخيانة وقسوة وعنف
وفوضى... ونهاية مأساوية لبطل ساقط.

Job - أيوب

مشاهد راقصة مع قناع(1) من ثمانية مقاطع من تصميم دي
قالوا وقصة من صياغة Keynes على موسيقا من تأليف فون
ويليامز قدمتها "Camargo Society" في لندن أول مرة عام
1931.

اعتمدت نينيت دي قالوا في تصميم اللوحات المسرحية
والايمائيات على مجموعة من رسوم ويليام بليك تحمل عنوان
"كتاب أيوب".

... تروي الباليه قصة أيوب الذي يخضع لأكثر من تجربة
قاسية تمتحن قوة إيمانه وخضوعه لإرادة الرب. ومن الطرافة أن
أفضل التصميمات والرقصات هي تلك التي يؤديها الشيطان؟

Joffrey, Robert - جوفريه، روبرت 1930-1988

راقص باليه ومصمم رقصات ومدير فرق من الولايات
المتحدة تخرّج من مدرسة فرقة "American Ballet" وتعلم
الرقص الحديث في مدرسة فنون الأداء في نيويورك. ورقص مع

¹ . Masque عرض مسرحي يشارك فيه أفراد الأسرة الحاكمة والنبلاء شاع في القرنين السادس عشر والسابع عشر في إنكلترا
ويكافئ باليهات البلاط في فرنسا.

فرقة رولان پتي مدة عامين ومع فرقة ماي اودونيل مدة ثلاثة أعوام وبدأ تصميم الرقصات الفردية عام 1948 رقصات قدمها في أمسياته الخاصة في سياتل وقدم عام 1952 باليه "يرسيفون" في نيويورك. أسس فرقة الأولى عام 1954 وصمم لها "خطوة الآلهة" و"الحفلة التنكرية" ثم "كونشرتو الكلافسان" و"بييرو المعتوه".

أسس عام 1956 مع زميله ارينو فرقة الثانية التي اشتهرت فيما بعد تحت اسم "Harkness Ballet".
أسس فرقة الثالثة عام 1967 والتي اتخذت اسم "جوفريه باليه" عام 1977.

ساهم جوفريه في تشجيع ودعم وتعليم جيل كامل من راقصي الباليه في الولايات المتحدة وخلق للمصممين المعاصرين مثل تارپ وموريس و Dean و Ailey البيئة المناسبة للإبداع والفرصة المثالية لتقديم أعمالهم من أداء فرقة.

قام جوفريه بإعادة إحياء أهم باليهات النصف الأول من القرن العشرين من تصميم فوكين وبالانشين. وكرانكو وربينز وتودور.

Johansson, Christian — يوهانسن، كريستيان 1817 **1903 -**

راقص باليه وأستاذ رقص سويدي درس الباليه في "مدرسة الباليه الملكية السويدية" وتحت إشراف بورنونفيل في كوپنهاغن. اعتمد عام 1837 راقصاً رئيسياً في ستوكهولم حيث رافق تاليوني في أمسياتها الراقصة.

انتقل عام 1841 إلى سان بطرسبرغ واعتمد راقصاً أول ورقص على خشبة المسرح الإمبراطوري حتى عام 1869 مؤدياً الأدوار البطولية للعروض الأولى لباليهات بـيرو. شغل منصب الأستاذ الرئيسي لفرقة الباليه الإمبراطورية بعد اعتزاله الرقص وتعلم تحت إشرافه المع نجوم الباليه الروسية في مطلع القرن العشرين مثل بافلوفا وغيرد وليغا وفاغانوفا وليشينسكايا وكارساقيا.

يعد يوهانسن أحد كبار الشخصيات التي ساهمت في تطوير مدرسة الباليه الروسية وترسيخ موقعها في عالم الباليه.

Johnson Virginia - جونسون، فيرجينيا 1950

راقصة باليه من الولايات المتحدة تعلمت في مدرسة باليه واشنطن وتابعت الدروس الخاصة تحت إشراف K.Shook, A. Mitchell, M. Day في نيويورك رقصت مع فرقة Dance Theatre of Harlem. وهي أول راقصة باليه سوداء فرضت حضورها كباليرينا كلاسيكية. رقصت الأدوار الرئيسية في العروض الأولى لباليهات من تصميم ميتشل مثل "متتالية هولبرغ"، "Rythmetron" و"العيد الأسود" راقصة طويلة القامة ذات حضور أنيق، رقصت دور جيزيل برقة وشاعرية بالغتين، رقصت باتقان وسمو الأدوار الرئيسية لباليهات بالانشين. اعتزلت الرقص عام 1997.

Jones Beach - شاطئ جونز

باليه من أربعة أقسام من تصميم بالانشين وروبينز على
موسيقا من تأليف انديسن قدمتها فرقة "باليه مدينة نيويورك" باليه
بلا قصة تدعو الناظر إلى مشاهدة مجموعة من المستحمين على
شاطئ نيويورك في يوم عطلة...

فتاة تعاني من مضايقة البعوض وتكافح بحركاتها لساعات
البعوض!؟ سوپرمان الشاطئ ينقذ فتاة أشرفت على الغرق....
احدهم يشوي النقانق والأخر يطليها بالخردل.... الخ
باليه بليدة من تصميم اثنين من أكبر شخصيات الباليه
الأمريكية.....

ولابد من تذكرها تجنباً لتكرار مثل هذه المحاولة.

باليه تنطبق عليها المقولة الدمشقية الأصيلة "تتذكر
وماتنعد!"

Jones, Betty - جونز، بيتي 1926

راقصة باليه ومدرسة رقص من الولايات المتحدة درست
الرقص الحديث تحت إشراف هولم وهورست وهمفري وليمون.
رقصت مع ليمون وأسست عام 1964 فرقتها الخاصة. علمت
رقص الباليه في معاهد الولايات المتحدة وأوربا.

Jones, Bill - جونز، بيل 1952

راقص ومصمم رقصات ومدير فرقة من الولايات المتحدة
اكتشف ميله الفني للممارسة الرقص خلال دراسته الثانوية. التقى
بالمصور الفوتوغرافي A. Zane ودرسا الرقص معاً وكونا
ثنائياً راقصاً. بيل جونز راقص أسود طويل القامة وحركاته

الراقصة في منتهى الرشاقة واللفظ، وشريكه زان قصير القامة، أبيض وحركات رقصه أشبه بالمهاوشة وظهور الثنائي في مشهدهم الراقص في غاية الجاذبية والإدهاش خاصة حين قدما "Monkey Run Road". أسس الثنائي عام 1982 فرقة "جونز — زان" وقاما بتصميم أعمال راقصة لفرقة Ailey عام 1985 أهمها "كيف تُسَيَّر الفيل".

تابع جونز تسيير شؤون الفرقة بعد وفاة زان وقدم العديد من تصميماته التي استمدت مواضيعها من واقع المثلية والعنصرية والموت.

قدم عام 1994 تصميمه "Still here" عمل راقص مؤثر يسبر أعماق معاناة المريض اليأس في المشهد الختامي لمرضه المميت.

صمم جونز العديد من الأعمال الراقصة لدار أوبرا ليون وأوبرا برلين وفرقة بوسطن وأوبرا هيوستن ومهرجان غليندبورن. حصل على جائزة Tony Award عام 2007 .

Jones, Marilyn - جونز، مارلين 1940

راقصة باليه ومدرسة ومصممة رقصات ومديرة فرق باليه من استراليا بدأت الدراسة في موطنها وتابعت تعليمها في مدرسة الباليه الملكية بلندن. قامت بجولة فنية في استراليا مع فرقة "Beth Dean" ورقصت مع بوروفانسكي بين عامي 1959 - 1961 ومع فرقة ماركيز دي كويغاس مدة سنتين وعادت 1962 إلى استراليا وانضمت إلى فرقة الباليه الاسترالية برتبة باليرينا أولى. تسلمت عام 1979 الإدارة الفنية للفرقة.

مارست التدريس بعد اعتزالها الرقص وانشأت 1990
المؤسسة الاسترالية للرقص الكلاسيكي.

Jong, Bettie de - يونغ، بيتي دي 1933

راقصة باليه ومدرسة باليه هولندية، درست تحت إشراف
Bronk و Dooyes و غراهام وليمون ورقصت مع عدة فرق
رقص حديث من بينها فرقة غراهام وهوفينغ وانضمت عام 1962
إلى فرقة تيلور ورقصت معها الأدوار الرئيسية لعروضها الأولى.
تألفت في أدائها لدور الدمية الآلية في باليه "Big Bertha" بدأت
عام 1973 التدريس في نفس الفرقة وفي لندن.

Jooss, Kurt - يوس، كورت 1901 - 1979

راقص باليه ومصمم باليهات ومدرس ومدير فرق باليه
ألماني، التحق بأكاديمية شتوتغارت حيث تعلم الرقص تحت
إشراف فون لابان وعمل مع أستاذه مدة عامين في مانهايم
وهامبورغ يرقص في باليهات صممها استاذه ويساعده في
إخراجها. التحق عام 1924 بمسرح مونستر الأكثر حداثة في
فنون الباليه في تلك الحقبة، حيث التقى برفاق مثل سيغورد ليدر
وهاين هيكروت واينوسيبمولو وفريتز كوهن وكونوا مجموعة
تؤمن بنفس المبادئ والأفكار في مجال المسرح والرقص، وأسس
معهم "المسرح الجديد للرقص Neuetanzbuhne" وأنشأ
معهم في مدينة ايسن ماعرف باسم "المسرح - المُحترَف للرقص"
واستلم في نفس المدينة رئاسة فريق مصممي الباليه في دار
الأوبرا.



تقدّم يوسّ مع رفاقه عام 1932 إلى المسابقة العالمية لتصميم الباليه في باريس وحاز تصميمه لباليه "الطاوله الخضراء" على المرتبة الأولى، إنجاز ضمن له ولفريقه شهرة أوربية وعالمية في مجال فن الباليه المعاصر. قدم يوسّ في هذه الفترة تصميمات أخرى ذات أهمية كبيرة مثل "المدينة الكبيرة" و"حفلة راقصة في قيينا الغابرة" 1932.

اختار يوسّ في تصميم باليهاته أسلوب ينسجم مع مبادئ أستاذه فون لابان دون التخلي عن جوهر الباليه الكلاسيكي. وانتقى مواضيع ذات طبيعة درامية وعمق اجتماعي، قادرة على التوفيق بين الموسيقى والحركة وجمالية المشاهد الجماعية الراقصة والإيمائية.

غادر يوسّ وفريقه ألمانيا 1933 هرباً من مضايقات النازيين واستقر مع فرقته في كامبريدج حتى عام 1947 حين غادر إلى التشيلي بعد تفكك الفرقة. عاد إلى أيسن عام 1949 وأعاد فتح مدرسته وأسس فرقة جديدة، ولوجود صعوبات مادية تخلى عن الفرقة وأبقى على المدرسة.

Jordan, Olga - جوردان، أولغا

راقصة باليه سوفيتية من مدرسة باليه لينينغراد عام 1926. بدأت سيرتها الفنية برقصها في باليه "الطلسم" للمصمم

يرمولاييف وانفتحت أمامها مجالات الشهرة ورقصت خلال سيرتها الفنية الحافلة الأدوار الرئيسية في باليهات "العصر الذهبي"، "راقصة المعبد"، "ريموندا" "إيزميرالدا"، "بحيرة التم" وبعد اعتزالها بدأت التدريس في مدرسة باليه لينينغراد.

Joseph the Beautiful - يوسف الجميل

باليه من فصلين من تصميم غوليزوفسكي وموسيقا من تأليف فاسيلينكو قدمتها فرقة البولشوي في موسكو أول مرة عام 1925. سرد غوليزوفسكي القصة التوراتية بتصميمات راقصة رأت الرقابة أنها تفتقر للحشمة وطلبت المرجعيات السوفيتية إدخال تعديلات على الأزياء وتصميم الرقصات.

Jota - يوتا

رقصات سريعة شائعة في شمال إسبانيا تؤدي بزمن 3/8. الرقص لثنائي بمرافقة عزف الجيتار والغناء وإيقاعات الكاستانييت. أشهر نماذج هذه الرقصة في عالم الباليه يوتا من تصميم ماسين في باليه "القبعة مثلثة الزوايا".

Journal - صحيفة

أقصوصة راقصة مع مرافقة موسيقية من تصميم فالكو، وقراءة نصوص من تأليف الكانتارا ودمج ألوان فنية متنوعة تهدف ارتياد آفاق حديثة. قدمتها فرقة "Netherlands Dans Theater" في لاهاي أول مرة عام 1971 تُقرأ النصوص وكأنها مقتطفات من موجز نشرة إخبارية لتؤكد سير وتوجه

الحدّث على خشبة المسرح، الرجل والمرأة هما صلب الموضوع بما يمكن أن يعنيه كل منهما للآخر. حوار ومناظرات قد تبلغ حد الاختلاف والشجار حول موضوع تافه. الأداء الراقص يحظى بمجال واسع من الاستقلالية قد يصل حدود ما يعرف بالرقص الحرّ.

Jowitt, Deborah - جويت، ديبرا 1934

راقصة باليه ومصممة رقصات ومحررة مقالات في مجال الباليه من الولايات المتحدة. درست تحت إشراف غراهام وليمون في "مركز الباليه الامريكية" وبدأت نشاطها الفني الراقص عام 1953 وتصميم الباليهات عام 1962 وتحرير المقالات في مجلّات الرقص والباليه عام 1967. جُمعت مقالاتها في أكثر من كتاب مثل "The Dance in 1985 "Dance Beat" Mind" وألفت العديد من الكتب ساهمت في تأسيس "جمعية نقاد الرقص".

وحاضرت في جامعات ومعاهد الولايات المتحدة وأوروبا ودرّست في قسم الرقص بجامعة نيويورك.

Judas Tree, The - شجرة يهوذا

باليه من فصل واحد من تصميم ماكميلان على موسيقا من تأليف بريان إلياس قدمتها فرقة الباليه الملكية في لندن أول مرة عام 1992.

قصة ذات طبيعة دينية تقع أحداثها في موقع بناء حديث في طور الإنشاء.

فازت باليهه بجائزتي "أوليفر" 1992 و "وايمى" 1998.

Jude, Charles - جود، شارل 1953

راقص باليهه فرنسي تعلم الرقص في مدرسة نيس تحت إشراف بيريتي وكاليوني وانضم عام 1972 إلى فرقة باليهه دار أوبرا باريس وبلغ النجومية عام 1977. رقص الأدوار الرئيسية في الباليهات الكلاسيكية وباليهات فوكين ونيجينسكا وروبينز وبالانشين وغريغوروفيتش ورقص تحت إشراف نوربيف في فترة إدارته للفرقة. رقص مع عدة فرق عالمية في لندن وقينا ولاسكالا وكوبنهاغن. استلم الإدارة الفنية لفرقة دار أوبرا بوردو. كرم بوسام فارس عام 1996 .

Judgement of Paris, The - محاكمة باريس

باليهه من فصل واحد من تصميم تودور وقصة من تأليف لينغ وموسيقا اختيرت من مؤلفات كورت فايل، قدمتها فرقة باليهه لندن أول مرة عام 1938 .

... محاكاة ساخرة لقصة تنافس بين ثلاثة من آلهة الأساطير الإغريقية للإمساك بالفتاحة الذهبية التي تحافظ على الشباب.

المشهد يقع في مطلع القرن العشرين في حانة حقيرة في زقاق من أزقة باريس وتُستبدل الآلهة بثلاث عاهرات تقدمن في السن (فينوس ومينيرفا وجونو) أما القاضي فما هو إلا السكر، صاحب الحانة.

أعيد تقديم الباليهه من قبل فرقتي باليهه رامبرت و"American Ballet Theatre" عام 1940.

Jugement de Pâris - محاكمة باريس

باليه من فصل واحد من تصميم بيرو على موسيقا من تأليف Pugno، قدمت على مسرح الملكة بلندن عام 1846 ورقصت الباليرينات الثلاث تاليوني و غراهن وتشيريتو أدوار الآلهة الإغريقية الثلاث اللواتي يتنافسن على قلب الراعي الفاتن باريس. وتجنباً للأقويل والاستنتاجات والدسائس فضّل بيرو ألا تفوز أي منهن بقلب باريس.

حرف K

Kabuki - الكابوكي

يحيط معنى الكلمة باجتماع الغناء والرقص والتمثيل. نشأ الكابوكي في منطقة Izmumo في القرن السادس عشر بلقاء راهبة مع راقصة يابانية تدعى O-Kuni تمكنا من دمج الصلاة الراقصة والرقص الشعبي والإيماء الهزلي والرقص الشهواني في شكل فني طقسى واحد وتطور الأداء تدريجياً بمشاركة فرقة صغيرة من الراقصات.

تطور الكابوكي ماراً بأربع مراحل أساسية: المسرحية، الراقصة، الحكاية الشعبية، القصص المعاصرة.

Kain Karen .كايين، كارين 1951

راقصة باليه كندية تعلمت الرقص في مدرسة الباليه الوطنية الكندية وانضمت إلى فرقها عام 1969.

راقصة نشيطة ذات إمكانيات تقنية كبيرة وحضور مسرحي جذاب. رقصت الأدوار الكلاسيكية والحديثة بتألق كبير. ألبت دعوات أهم الفرق الأوربية ورقصت معها الأدوار الرئيسية للعروض الأولى في مرسيليا وباريس حيث رافقت نوربيث في رقص الثنائيات.

تسلمت عام 2005 إدارة فرقة الباليه الوطنية الكندية وحدثت برامجها بتقديم تصاميم حديثة لعدد من مصممي الرقص الحديث مثل دومان ويومبانو. كُرمت عام 1976 بوسام الشرف الكندي

Kammermusik No. 2 - موسيقا حجرة رقم 2

باليه من فصل واحد من تصميم بالانشين على موسيقا من تأليف هيندميث قدمتها فرقة "باليه مدينة نيويورك" أول مرة عام 1978، ألف هيندميث الموسيقا لآلة البيانو بمرافقة أوركسترا حجرة مكونة من اثنتي عشرة آلة موسيقية. صُمت الباليه لراقصين وراقصات ترافقهم فرقة مكونة من ثمانية رجال. الرقص يعبر عن مشاعر عاطفية وشهوانية دفيئة للثنائيين الراقصين.

Karalli, Vera .كارالي، فيرا 1889 - 1972

راقصة باليه وأستاذة باليه روسية درست تحت إشراف غورسكي في مدرسة الباليه الإمبراطورية في موسكو وانضمت

عام 1906 إلى فرقة البولشوي. رقصت مع فرقة الباليه الروسية لدياغيليف عام 1909 وعامي 1919 و1920. راقصة باليه لم تكن في غاية البراعة لكنها تمتعت بحضور مسرحي جذاب خاصة في إداؤها لدور "جيزيل". درّست رقص الباليه في بوخارست وباريس وڤيينا.

Karsavina Tamara . كارسافينا، تامارا 1885 - 1978

راقصة باليه روسية ابنة راقص باليه في المسرح الإمبراطوري بدأت عام 1894 دراسة الباليه في مدرسة الباليه الإمبراطوري في سان بطرسبرغ تحت إشراف أساتذة كبار مثل يوهانسن وCecchetti وغيّرت. بدأت الرقص عام 1903 في باليهات "استيقاظ فلور" و"الحصان الأحذب الصغير"، وفي عام 1908 رقصت الدور الرئيسي في بحيرة الّتّم عام 1908. واستحقت لقب "باليرينا أولى مطلقة" عام 1909.

سحرت الجمهور الباريزي بجمالها وروعة إداؤها حين رقصت على مسرح الشاتليه عام 1909 مع فرقة الباليه الروسية لدياغيليف مؤدية الأدوار الرئيسية لباليهات من تصميم فوكين مثل "جناح أرميد"، "الأمير ايغور"، "السيلافيد"، "طيف الوردة"، "بيتروشكا"، "الكارنافال" و"الطائر الناري".

تمكنت دون أن تتخلى عن جمهورها في روسيا من التوفيق بين فرقة مارينسكي وفرقة دياغيليف ورقصت مع الأخيرة الأدوار الرئيسية في العروض الأولى لباليهات "نرجس"، "الإله الأزرق"، "تامار"، "دافنيس وكلويه"، "الديك الذهبي"، "فراشات"، "ميداس"، "أسطورة يوسف" و"العاب".

عادت إلى روسيا عند اندلاع الحرب العالمية الأولى.
وتزوجت من دييلوماسي إنكليزي وغادرت روسيا إلى انكلترا.
تابعت الرقص مع فرقة دياغليلف بصفة باليرينا زائرة ورقصت
في العروض الأولى لباليهات من تصميم ملسين.

"القبعة مثلثة الزوايا" 1919 ، "الحانوت العجيب" 1919
"بولتشينيلًا" 1920.

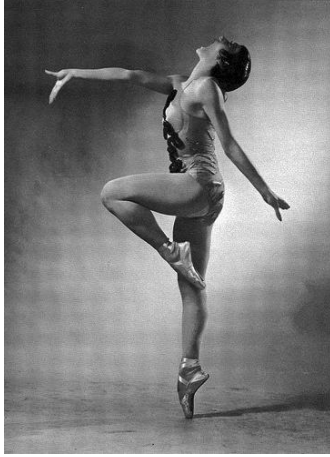
راقصة مبدعة استحققت احترام وإعجاب وحب جمهور الباليه
وضعت تنوع وتحوّل تقنيات رقصها وشاعريتها التعبيرية وذكائها
في خدمة فن الباليه وحافظت على تواضعها وهي في أوج تألقها.
اعتزلت الرقص دون أن تبتعد عن عالم الباليه وعملت نائبة لمدير
أكاديمية الرقص الملحقة بفرقة الباليه الملكية بين عامي 1946 –
1955 ونشطت كمساعدة ومستشارة عند إعادة إحياء لباليهات
فرقة دياغليلف.

Kasatkina, Natalia . كازاتكينيا، ناتاليا 1934

راقصة باليه ومصممة رقصات سوفيتية تخرجت من
مدرسة باليه موسكو وانضمت إلى فرقة البولشوي عام 1954
وتألفت في أداء الأدوار ذات الطابع. وشاركت زوجها فاسيليوث
في تصميم عدد من الباليهات مثل "فانينا فانييني"، "القصيدة
البطولية"، "خلق العالم" و" Mowgli".
وأعدت تصميم "تتويج الربيع" و"روميو وجولييت".

Kathak . كاتاك

رقص هندي تعود جذوره من شمال شبه القارة الهندية يستمد موضوعاته من قصص "كريشنا" و"رادها"، ذات المضمون الديني والأخلاقي.



1987 . 1920 . نورا كاي، Kaye, Nora

راقصة باليه من الولايات المتحدة ذات أصول روسية، تعلمت في مدرسة الميتروليپولتيان ومدرسة فرقة "American Ballet" تحت إشراف فوكين وفيلزاك وتودور وشولار. التحقت عام 1935 بفرقة "American Ballet" وكانت في عام 1939 ضمن المجموعة التي أسست فرقة

"American Ballet Theatre" ولازمته حتى عام 1959. رقصت مع فرقة باليه مدينة نيويورك بين عامي 1959 — 1954 ورقصت معها الأدوار الرئيسية في العروض الأولى لباليهات "القفس" لروبينز و"المجد" لتودور.

أسست مع روسّ عام 1960 فرقة "Ballet of Two Worlds"

... أدت الأدوار الدرامية الراقصة ببراعة ولقبت بالممثلة الراقصة وأدهشت النقاد وجمهور الباليه لتمكنها من الأدوار ذات الخلفية النفسية مثل شخصية ليزي بوردان في باليه "قصة فال ريفر" وشخصية هاجار في "أعمدة النار" ودور المبتدئة في باليه "القفس" لروبينز والذي عُدَّ أعظم أدوارها.

أعتزلت الرقص عام 1961 وعملت مستشارة لفرقة
"American Ballet Theatre" حتى نهاية أيامها.

Keersmaecker, Anna Teresa De . كيرسميكر، أنا تيريزا دي

راقصة باليه ومصممة رقصات ومديرة فرقة باليه من
بلجيكا. درست مدة سنتين في مدرسة "Mudra"، وتابعت
الدراسة في مدرسة فنون جامعة نيويورك لمدة عام ثم عادت إلى
بلجيكا وأسست عام 1983 فرقتها "Rosas" للإناث. اختيرت
مصممة للرقصات في دار أوبرا "La Monnaie" في بروكسل
عام 1992.

أسست عام 1995 مدرسة P.A.R.T.S.

من أهم تصميماتها "Ottone"، "Just Before"،
"Rain"، "Sister".

Kemp, William . كيمب، ويليام

راقص وممثل انكليزي من القرن السادس عشر ترأس فرقة
رقص "Morrice" الملحقة بفرقة شيكسبير.

Kent, Allegra . كينت، أليغرا

راقصة باليه واستاذه رقص من الولايات المتحدة تعلمت تحت
إشراف نيجينسكا وكارميليتا ماراكشي وفي مدرسة "American"

"Ballet". انضمت عام 1953 إلى فرقة "باليه مدينة نيويورك"
واختيرت راقصة رئيسية عام 1957.

راقصة باليه استثنائية ذات سحر وشاعرية وحضور مسرحي
رقصت الأدوار الرئيسية في عدة باليهات من تصميم بالانشين
منها "سؤال بلا جواب"، "أغون"، "بوغاكو" وبالياهات من تصميم
روبيّنز "رقصات في حفل" و "Dumbarton Oaks".
اعتزلت الرقص عام 1981 وتفرّغت للتدريس وإدارة فرق
الباليه.

Kermesse in Bruge, The . السوق الخيرية في بروج

باليه من ثلاثة فصول من قصة وتصميم بورنونفيل على
موسيقا من تأليف پولّي قدمتها فرقة الباليه الملكية الدانماركية أول
مرة عام 1851.

باليه هزلية تجري أحداثها في القرن السابع عشر بمدينة
بروج الفلمنكية. ثلاثة أخوة يحصلون على ثلاث هدايا سحرية....
أعيد تقديم الباليه من عدة تصميمات بعضها حديث.

Kettentanz . رقصة السلسلة

باليه من تصميم جيرالد الپينو على مختارات موسيقية
لرقصات پولكا وڤالس وڤالوپ من مؤلفات يوهان شتراوس
وخاتمة ليوهان ماير، وتعزف بلا انقطاع أو فواصل وكأنها حلقات
متصلة في سلسلة. قدمتها فرقة "جوفري باليه" في نيويورك أول
مرة عام 1971. يشارك ستة أزواج من الراقصين والراقصات

في أداء المشهد، باليه ذات روح مرحة رقيقة وخفيفة و.... لا
مبالية.

Khadra - خضرا

باليه من فصل واحد صممت رقصاتها C. Franca
على موسيقا "مأدبة بالتازار" لسييلوس، قدمتها فرقة السادلرز
ويلز في لندن أول مرة عام 1946.

ليس للباليه قصة، مجرد انطباعات مستوحاة من المنمنمات
الفارسية. تخرج الفتاة الشابة خضرا من حياة العزلة وتسحر
بالوان الطبيعة الجميلة وتشاهد للمرة الأولى رقصات ثنائية
وثلاثية تؤديها المجموعة. تسلط الأضواء على خضرا وترحب
بها المجموعة وتدعوها للمشاركة. تؤدي خضرا رقصة تثير
إعجاب المجموعة وتختتم الباليه برقصة جماعية احتفالاً بقومها
وانضمامها إلى المجموعة.

Khan, Akram - خان، أكرم 1974

راقص انكليزي من أصل هندي تعلم الكاتهاك في راتاپ
پاوار وتعلم الرقص الحديث في جامعة مونتفورت ومدرسة
الرقص المعاصر وقام بجولة فنية في انكلترا .

جمعت تصميمات أكرم خان بين مفردات الرقص الغربي
والرقص الهندي. انشأ عام 2002 فرقته الخاصة التي قدمت
تصميماته "Related" و "Kaash" وتعاون فنياً مع راقصين
نشؤوا في مدارس مختلفة مثل المغربي سيدي الشرقاوي وسيلفي

غيلم وجوليت بينوش وقدم تصميمات راقصة لاقى ترحيب
جمهور ونقاد الباليه.

Khessinskaya, Mathild - خيسينسكايا ، ماتيلد 1872 . 1971

راقصة باليه وأستاذة رقص روسية تعلمت في مدرسة الباليه
الأميراطورية في سان بطرسبورغ تحت إشراف إيفانوفا
ويوهانسن و Cecchetti وانضمت إلى فرقة مارينسكي عام
1890 وارتقت سلم المراتب بسرعة مذهلة ونالت عام
1895 لقب Prima Ballerina Assoluta . تمتعت بتقنيات
أداء استثنائية إذ كان في وسعها أداء 32 دورة Fouetté متتالية
ومتشابهة. أقامت علاقات مميزة مع أعلى مراتب البلاط الروسي،
وكان القيصر نيكولا الثاني أكثر من معجب بفنّها..

رقصت الأدوار البطولية للعروض الأولى لباليهات بتيبا مثل
"استيقاظ فلور" و"الفصول".

غادرت روسيا عام 1920 واستقرت في فرنسا وأسست
مدرسة لتعليم رقص الباليه في باريس ومن أشهر طلابها،
شوفيريه، ايغليفسكي ومارغو فونتائين.

باليرينا ساحرة وفاتنة ومرحة وفي غاية الحيوية، تمتعت
بتقنيات راقصة استثنائية.

Kidd, Michael . كيد، مايكل 1919 . 2007

راقص باليه ومصمم رقصات من الولايات المتحدة درس
تحت إشراف فيلزاك وسكولار في مدرسة " American

"Ballet Caravan" ورقص مع فرقتهما وفرقة "Ballet Theatre" بين عامي 1937 و 1940 ومع فرقة "Ballet Theatre" بين 1942 و 1947. بدأ تصميم الرقصات لمسارح برودواي وستوديوهات هوليوود بعد اعتزاله الرقص.

Kim, Wha-Suk - كيم، وا - سوك 1949

راقصة ومصممة رقصات كورية درست في جامعة Ewha وانضمت إلى فرقة Yook Wan – Soon عام 1969 وأسست مع "كيم بوك — هي" فرقتهما الخاصة. جمعت في تصميماتها بين أسس الرقص الغربي والرقص الكوري وصممت بالمشاركة مع كيم عدة أعمال راقصة أهمها "إلى صديقي في السماء" 1984. أسست عام 1985 فرقة Sappho للرقص الحديث وفي عام 1989 أسست الجمعية الكورية لتعليم الرقص.

Kinesiology - علم الحركة

علم يدرس حركات جسم الانسان من وجهتي النظر التشريحية والفعل الميكانيكي.

Kinetic Molpai - مولباي حركي

عمل راقص معاصر من أحد عشر مقطع من تصميم تيد شاون على موسيقا من تأليف ميكو قدمتها فرقة "Shawn" (المؤلفة من راقصين ذكور) في نيويورك أول مرة عام 1935. من تصاميم شاون، نشيد راقص يمجّد حيوية وقوة الرجولة.

Kinetographie - تدوين الحركة

الاسم العلمي لاسلوب لابان لتدوين الرقص والمعروفة
بالانكليزية بـ Labanotation.

King, Kenneth .كين غ، كينيث 1948

راقص ومصمم رقصات من الولايات المتحدة، تعلم رقص
الباليه في أثناء دراسته للفلسفة وتابع تدريبيه مع كانيغهام وفورتي.
خلال ستينيات القرن الماضي. شارك ميريديث مونك في الأداء.
تتصف الرقصات التي صممها بحركات راقصة تكرارية
سريعة مع حديث أحادي في مواضيع علمية وفلسفية من أهم
تصميماته "اضطرابات جوية عليا" 1995

Kirkland, Gelsey .كيركلاند، جيلسي 1952

راقصة باليه من الولايات المتحدة تعلمت الرقص في مدرسة
"American Ballet" وانضمت عام 1968 إلى فرقة "باليه
مدينة نيويورك" ارتقت بفضل مواهبها الفائقة وبعد عام واحد فقط
إلى راقصة رئيسية.



راقصة جمعت بين خفة الحركة
وسرعتها وقوتها وصفها بالانشين
بالباتر الطنان، وأعاد عام 1970
تصميم "الطائر الناري" خصيصاً لها،
واختار لها روبينز دوراً رئيسياً في
باليه "تنويغات غولدبرغ". غادرت عام
1974 فرقة باليه مدينة نيويورك إلى
فرقة " American Ballet Theatre
ورقصت ثنائيات باليه مع

نورييف وباريشنيكوف. رقصت الأدوار الرئيسية للعروض
الأولى لباليهات "الأوراق تذبل" 1976 — تودور، و"هاملت"
و"معاني ضمنية" لـ نوماير.

توقفت عن الرقص قبل الأوان لأسباب صحية وشخصية
واعزلت عام 1984

رغم إعجاب الأساتذة والنقاد والجمهور بأدائها الرائع، لم
ترضَ في يوم من الأيام على ما قدمته على خشبة المسرح.

مارست التدريس والإخراج وكتبت سيرتها الذاتية "الرقص
على قبري" صفحات تعبر عن فنانة حقيقية ذات إمكانيات فنية
نادرة لم ترضَ عن كل ما أنجزته خلال سيرتها الفنية الخاطفة.

Kirstein, Lincoln - كيرستين، لينكولن 1907 - 1996

مدير ومؤسس فرق وجمعيات باليه، كاتب وراعي فنون كبير
من الولايات ساهم بشكل فعال في رسم صورة الباليه في بلاده.

تخرج من جامعة هارفارد وأظهر اهتماماً والتزاماً رصيناً
برعاية وتطوير فن الباليه في وطنه.

يعود له الفضل الكبير في جذب مصمم الباليه العبقري
بالانشين إلى الولايات المتحدة وأسس معه عام 1934 مدرسة
"American Ballet" والفرقة الملحقة بها عام 1935 ثم فرقة
"Ballet Caravan" عام 1936 وكان من الأعضاء المؤسسين
لجمعية الباليه عام 1946. ألف وشارك في تأليف العديد من كتب
الباليه بعضها بالمشاركة مع بالانشين.

كرّم بوسام هاندل عام 1987.



Kistler, Darci — كيستلر،

دارسي 1964

راقصة باليه من
الولايات المتحدة تعلمت
الرقص تحت إشراف
كوزموث في لوس
انجلس وفي مدرسة
"American "

"Ballet". أظهرت تفوقاً واضحاً في حلقات الباليه المدرسية
ورحب بها عام 1979 كمبتدئة مرشحة للرقص في فرقة "باليه
مدينة نيويورك". وبعد سنة واحدة استحققت العضوية الكاملة في
الفرقة وبعد سنة أخرى صنفت راقصة قادرة على الأداء الفردي
وبعد سنتين أرتقت إلى مرتبة راقصة رئيسية ولم تبلغ سن
العشرين.

أظهرت كيستلر على نحو غير مألوف نضجاً باكراً لقدرتها التعبيرية الراقصة وتحكماً مثالياً بتقنياتها الراقصة وإحساساً مرهفاً لانسجام الحركة الراقصة مع تدفق اللحن وتلونه. رقصت أهم أدوار تصميمات بالانشين والأدوار الرئيسية في العروض الأولى لباليهات "Gershwin Concerto" و "Piccolo Balletto" لروبينز، و"قصة الجندي" و"صدى" و"الأم التكلي" لمارتين.

رغم تعرضها إلى أكثر من حادثة رض مهني، تابعت الرقص مع فرقة "باليه مدينة نيويورك" حتى عام 2010.

آخر باليرينات عهد بالانشين

Klamtt, Jutta .كلامت، يوتا 1890 - 1970

راقصة باليه وأستاذة رقص ألمانية تعلمت لوحدها وبدأت حياتها الفنية عام 1919 في برلين.

أسست مدرسة لتعليم الرقص وكونت فرقتها الخاصة وأصبحت من أهم رموز الرقص المعاصر في ألمانيا.

لم تمنع من إيجاد توازنات توفيقية مع المعايير الجمالية للفكر النازي.

Kniasseff, Boris .كنياسيف، بوريس 1900 - 1975

راقص باليه ومصمم باليهات روسي تعلم تحت إشراف مورديكين وسوكولوفا في موسكو وسان بطرسبرغ وبدأ الرقص عام 1916. عمل في دار أوبرا صوفيا مدة عامين مصمماً في فرقها وغادرها عام 1920.

أسس عام 1926 فرقة الخاصة " Les Ballets " و"Stylisé's" وفي عام 1930 فرقة الروسية.

رقص عام 1928 مع فرقة الشانزليزيه وصمم الرقصات لفرقتها وانتقل عام 1936 إلى الأوبرا كوميك. تفرغ عام 1937 لتدريس الباليه.

Kochermann, Rainer - كوخرمان، راينر 1930

راقص باليه ألماني درس تحت إشراف تاتيانا غزوفسكا وبدأ الرقص في فرقة دار الأوبرا برلين عام 1949.

انتقل عام 1955 إلى فرقة دار أوبرا فرانكفورت وأدى مع فرقتها الأدوار البطولية لباليهات "هاملت" و"دون كيخوت" و"اللامبالي" و"الملك العاري" و"بوليرو" و"الحانوت العجيب".

يعد من أهم راقصي الباليه الألمان لفترة ما بعد الحرب الثانية.

Kochno, Boris - كوكنو بوريس 1904 - 1990

مؤلف قصص لباليهات روسي - فرنسي، وكاتب ومؤرخ لفن الباليه. عمل عام 1920 سكرتيراً لدياغيليف وقام بدور إيجابي في توجيه وترجيح اختيار دياغيليف لبعض الباليهات. ألف عدة قصص لباليهات فرقة دياغيليف مثل "المزعجون" و"زيفير" و"فلور" و"القطعة" و"الآلهة المتسولون" و"الأبن المبذر".

بعد وفاة دياغيليف أصبح مستشاراً فنياً لفرقة الباليه الروسية لمونتي كارلو وألف قصص باليهات "Cotillon" و"لعبة الأطفال" و"الرحل".

شارك يتي في تأسيس فرقة "باليه الشانزليزيه" وألف للفرقة "غراميات جويتير" و"حفلة عاملات الغسيل".

ألف عدة كتب هامة مثل "دياغيليف وفرقة الباليه الروسية" و"الباليه".

Koren, Sergei - كورين، سيرغي 1907

راقص باليه سوفيتي تخرج من مدرسة باليه لينينغراد وانضم عام 1927 إلى فرقة مسرح كيروف ورقص معها حتى عام 1942.

تألق في تقديمه للأدوار الرئيسية في باليهات "فتاة الثلوج"، "الرقصات البولوفتسية"، "دون كيخوت"، "ينبوع باختشيساراي" و"روميو وجولييت".

انتقل عام 1942 إلى مسرح البولشوي ورقص الأدوار الرئيسية لباليهات "ريموندا"، "الزهرة الحجرية" و"روميو وجولييت".

من أهم راقصي الأدوار الدرامية في تاريخ الباليه السوفيتية.

Korrigan, La - الروح الشريرة (أسطورة بريتونية)

باليه من فصلين صمم رقصاتها Merante على قصة من تأليف كوبيه وميرانت على موسيقا من تأليف ويدور قدمتها فرقة باليه أوبرا باريس أول مرة عام 1885.

تعشق ملكة الكوريغان الفتاة ايثونيت وتأمرا اشباحها بمحاصرتها، يصل ليلنر حبيب ايثونيت في اللحظة المناسبة لندتها ويراقصها طوال الليل حائلاً بينها وبين الاشباح الشريرة، وعند شروق الشمس تتلاشى الكوريغانات وتنجو ايثونيت من شرهن. الباليه تذكر بقصة "جيزيل".

KraKowiac (Cracovienne) . الرقصة الكراكوفية

رقصة بولونية في غاية الحيوية على زمن 2/4 من منطقة كراكوف يؤديها ثنائي راقص أو مجموعة من الراقصين تتميز بإيقاعات سينكوبية وبخطات أقدام وتكتكة كعاب تخدم الرقصة.

Krassovska, Nathalie . كراسوفسكا، ناتالي 1919 . 2005

راقصة باليه وأستاذة رقص سوفيتية، امضت معظم حياتها الفنية في الولايات المتحدة. ابنة راقصة باليه في فرقة دياغيليف، بدأت دراسة الباليه في روسيا ثم تابعت دراستها تحت إشراف ليغا وپريوبراجينسكا والتحقت بمدرسة "American Ballet".

رقصت مع عدة فرق في أوروبا مثل فرقة "الباليه الروسية لمونتي كارلو" و"باليه مهرجان لندن".

درست الباليه بعد اعتزالها الرقص في مدينة دالاس.

Kreuzberg, Harald - كروزبيرغ، هارالد 1902 . 1968

راقص باليه ومصمم رقصات وأستاذ باليه ألماني درس مع فيثمان وانضم عام 1922 إلى فرقة باليه هانوفر وانتقل عام 1924 إلى أوبرا برلين وانطلق عام 1928 في جولة دامت أربع سنوات برفقة إيغون جيورجي شملت أوروبا والولايات المتحدة. تابع نشاطه الفني خلال الحرب العالمية الثانية دون أن يضطر لمغادرة ألمانيا وتمكن من التوفيق في تصميماته وعروضه بين حسّه الدرامي والهزلي واحسن اختيار الأزياء والاقنعة ليقدم تشكلاً فنياً فريداً للتعبير الفظّ الساخر.

Kruger, Victorina - كريغر، فيكتورينا

راقصة باليه ومديرة فرقة باليه وكاتبة سوفيتية. تعلمت في مدرسة الباليه الأمبراطورية تحت إشراف تيخوموروف وانضمت عام 1910 إلى فرقة البولشوي. رقصت عام 1921 مع فرقة باقلوفا وعادت إلى البولشوي عام 1925 ولازمتها حتى عام 1948. أسست عام 1929 فرقة سمّتها "المسرح الفني للباليه" والذي تحول فيما بعد إلى مسرح "نيميروفيتش - دانسكو".

عملت في مجال الصحافة والتأليف منذ عام 1926.

شغلت منصب مديرة متحف البولشوي بين عامي 1955 —

1963.

Kriza, John - كريزا، جون

راقص باليه من الولايات المتحدة تعلم الباليه تحت إشراف دولين وتودور في مدرسة "American Ballet".

رقص مع فرقة Page-Stone وكان عام 1940 من بين المساهمين في تأسيس فرقة "American Ballet Theatre".

رقص الأدوار الرئيسية للعروض الأولى لباليهات "فانتازيا حرّة"، "تفاعل" و"قصة فال ريفر".

نجح في منح ادائة مسحة عاطفية رقيقة رغم مظهره وبنيته العضلية النامية.

اعتزل الرقص عام 1966 وعمل مساعداً لمدير فرقة "American Ballet Theatre".

Kroller Heinrich - كرولر هاينريتش 1880 - 1930

راقص باليه ومصمم رقصات ومدرس باليه ألماني تعلم في مدرسة باليه دار أوبرا ميونيخ وتابع الدراسة تحت إشراف ستاتس وارايبيلي في باريس. انضم عام 1903 إلى فرقة دار أوبرا ميونيخ ثم انتقل إلى درسدن عام 1907.

عمل في التصميم والتدريس والإخراج وإدارة فرق الباليه متنقلاً بين برلين وفيينا وميونيخ. تميزت تصميماته بالذوق الرفيع والخيال الخصب ومن أهم تصميماته "أسطورة يوسف" و"دون جوان" و"الكريما المخفوقة" على موسيقا لريتشارد شتراوس.

Kronstam, Henning - كرونستام هينينغ 1934 - 1995

راقص باليه وأستاذ رقص ومدير فني دانماركي، درس في مدرسة الباليه الملكية الدانماركية وانضم إلى فرقتها عام 1952 واختير راقصاً رئيسياً عام 1956.

تألق في الأدوار الرومانسية وتمتع بإمكانيات تقنية مثاليه. اختاره أشتون ليرقص دور روميو عام 1955. رقص الأدوار الرئيسية للعروض الأولى لباليهات "الفرسان الثلاثة" لفلينت و"دون جوان" لروزن.

أصبح مديراً فنياً لفرقة "الباليه الملكية الدانماركية" عام 1978 وأستاذ باليه الفرقة عام 1985. كُرّم عام 1964 بلقب فارس.

Kuchipudi . كوشيبودي

دراما راقصة هندية تعود أصولها إلى القرن السادس عشر يؤديها رجال الجماعة البراهمية .

Kumakawa, Tetsuya . كوماكاوا، تيتسويا 1972

راقص باليه ومدير فرقة باليه ياباني تعلم الرقص في البداية تحت إشراف اساتذة محليين ثم انتقل إلى "مدرسة الباليه الملكية" في لندن وتخرج منها عام 1989 وانضم إلى فرقتها وارتقى إلى مرتبة راقص رئيسي عام 1993.

راقص باليه جذاب يتمتع بمهارة فائقة في أداء الحركات في الهواء وقدرة فريدة على أداء حركة الدوامة Pirouette.

تألق في أدائه لباليهات "أمير الياغود"، "Push comes to shove" "المحنك". غادر فرقة الباليه الملكية عام 1998 وأسس فرقته الخاصة في طوكيو وقدم معها باليهات أشتون وماكميلان وبالانشين.

تعرض عام 2007 لرض مهني أبعدته عن الرقص لفترة طويلة.

Kyasht, Lydia . كياشت، ليديا 1959

راقصة باليه وأستاذة رقص روسية تعلمت في مدرسة الباليه الأمبراطورية في سان بطرسبرغ تحت إشراف غيرد وانضمت إلى فرقة مارينسكي عام 1902 ولازمتها حتى عام 1908 حين انتقلت إلى فرقة باليه "Empire Theatre" في لندن ورقصت مع الفرقة حتى عام 1913 رقصت مع فرقة الباليه الروسية لدياغيليف خلال موسمي عام 1912 و عام 1919. تنقلت بين نيويورك وروسيا واستقرت في لندن حيث أسست مدرسة لتعليم الباليه وفرقة خاصة بها عام 1939.

Kylian, Jiri . كيليان، جيري 1947

راقص باليه ومصمم رقصات تشيكي، درس في المعهد الموسيقي ببراغ وفي مدرسة الباليه الملكية وانضم عام 1968 إلى فرقة باليه شتوتغارت.

صمم أولى باليهات للفرقة عام 1970 ووصفه كرانكو قائلاً: «موهبة عظيمة!». بدأ عام 1973 تعاونه مع فرقة الباليه الهولندية "Netherlands Dans Theatre" وصمم لها باليه

The Viewers واختير عام 1977 مديراً فنياً للفرقة ومصمم للرقصات فيها حتى عام 1999.

منذ بداياته جمعت تصميماته بين سرعة ووضوح ودقة حركات الباليه الكلاسيكية من جهة وثقل الملامح العضلية للرقص الحديث، وبدأت الحركات الراقصة في انطلاقها وتقديمها طبيعية تنبسط وتتسع بانسجام وتواصل سري مع الموسيقى.

تطور أسلوبه في السنوات الأخيرة بحيث اعترضت وتعطلت سلاسة وانسابية التصميمات بحركات زاوية مفاجئة لا تبدل من بلاغة الإيحاء.

تجاوزت تصميماته للفرقة المئة باليه أهمها:

"سيفونيتا"، "Field Mass" و "Dream Dances" و "قصة الجندي" و "Falling Angel's" و "Sweet Dreams" و "Gods and dogs".

كرم بوسام شرف Oranje Nassau عام 1995.