الحياة الموسيقية

مجلة فصلية تصدر عن وزارة الثقافة - دمشق - ١٩٩٦ - العدد ١٤

الحياة الموسيقية

مجلة فصلية تصدر عن وزارة الثقافة – دمشق

الجمهورية العربية السورية

رئيسة التحرير : سلمى قصاب حسن

أمين التحرير : محمد حنانا

هيئة التحرير : إلهام أبو السعود – خضر جنيد

المستشار الإعلامي : د. كمال يازجي

المشرف الإخباري : رفعت بنيان

المخرج الفني : فراس الحوراني

المراسلات باسم رئيسة التحرير: مجلة الحياة الموسيقية

ص. ب ٣١٩٣٦ – دمشق – الجمهورية العربية السورية

المعلومات والآراء التي ترد في المواد المنشورة لا تعبر بالضرورة عن رأي المجلة

تنشر المواد حسب مستلزمات تكوين العدد

يفضل إرسال المواد مطبوعة على الآلة الكاتبة

سعر العدد: ٦٠ ليرة سورية

المحتويات

□ كلمة العدد ٧

تربية

□ الموسيقا وبناء الأطفال المبدعين ٨
دراسة تحليلية بأسلوب سوزوكي(١)

نورث نابوتي : مدير معهد الشبيبة للموسيقا بدمشق

دراسة تربوية من أجزاء تطرح طريقة المربي الموسيقي الياباني سوزوكي من زوايا تفيد مدرسي وأساتذة الموسيقا العرب وتدعوهم لتطبيقها محلياً، كما تفيد الأهل في إدخال أطفالهم إلى عالم الموسيقا من سن الطفولة المبكرة.

في هذا العدد: أهمية البدء في تعليم الموسيقا في مرحلة الطفولة المبكرة.

في العدد القادم: قدرات الأطفال مدهشة – منهاج تنمية قدرات الطفل الموسيقية – الأسس الأولية لتطوير الموهبة الموسيقية المبكرة عند الأطفال – الشروط الخمسة لتربية موسيقية تحقق الإبداع.

تذوق

□ الأوبرا والدراما الموسيقية ١٥

آ. كوبلاند : مؤلف وناقد موسيقي أمريكي معاصر

ترجمة محمد حنانا

في هذا الفصل من كتاب كوبلاند "ما الذي نستمع إليه في الموسيقا "، والـذي ننشـره تباعـاً، يطـرح الكـاتب شكـل الأوبـرا والدرامـا المســرحية بوصفــهما الشكــل الوحيــد للموسيقا المسرحية الذي تختلف حوله الآراء ويحتــاج إلى تفسير.

دراسات وأبحاث

□ لُعَبْ وأغاني الأطفال الشعبية العراقية ٣٧

حسين قدوري : باحث ومؤلف موسيقي من العراق

يأخذ الباحث بالتحليل والدراسة ثلاث نماذج موثقة مـن لُعَبْ وأغاني الأطفال تعـود إلى ثـلاث فئـات : الباديـة، الريف، المدينة.

□ مبادئ التوزيع الأوركسترالي (١) ٦٢

نيكولاي ريمسكي – كورساكوف (١٨٤٤–١٩٠٨):
مؤلف وقائد أوركسترا روسي

ترجمة باسل ديب داوود

هذا هو الجزء الأول من كتاب "مبادئ التوزيع الأوركسترالي" الذي أنهى ريمسكي – كورساكوف كتابته عام ١٩٠٨ والذي ننشره تباعاً ويتضمن مقتطفات من مقدمة الكاتب مع نظرة عامة إلى إحدى المجموعات الأوركسترالية وهي الوتريات.

في العدد القادم: آلات النفخ

ملف العدد

مانويل دي فايا Manuel De Falla (١٨٧٦–١٩٤٦)

بمناسبة مرور خمسين عاماً على وفاته

□ **مانويل دي فايا** : د. نبيل اللّو ٨٣

□ **مانويل دي فايا**: سينثيا الوادي، ترجمة لارا بنيان ١٠٨

□ **مانويل دي فايا والفولكلور**: لويس كامبودونيكو، ١١٤

ترجمة حسان موازيني

□ **موسيقانا** : مانويل دي فايا : ترجمة د.حنان قصاب ١٣٧
حسن

□ **حياة قصيرة** : عماد مصطفى ١٤٤

أضواء ومواقف

إشراف وتنسيق رفعت بنيان

□ **فرقة كورال أطفال أوبرا باريس في كنيسة اللاتين في دمشق** ١٥٣

□ **لبنان-مهرجان بيت الدين - تموز / يوليو ١٩٩٦** ١٥٧

إعداد حسان موازيني

□ **الأخت ماري كيروز : غناء شرقي في باريس** ١٧٩

ترجمة سلمى قصاب حسن

معجم

- معجم الموسيقا الغربية حرف M (١) ١٨٥

  إعداد محمد حنانا

  عازف كمان- كاتب في الموسيقا

- الأعلام ١٨٥
- الأعمال الشهيرة ١٩٨
- المصطلحات ٢٠٨

ملحق

- مانويل دي فايا ٢٣٩

  سبع أغنيات شعبية إسبانية

- المحتويات بالإنكليزية ٢٤٠

□□□

◻ كلمة العدد

جاء في إحصاء أجرته المجلة الفرنسية الشهرية "لو موند دو لا موزيك" (عالَم الموسيقا) في عددها رقم ٢٠٠ أنها تطبع من كل عدد عشرين ألف نسخة توزع جميعها في كل أنحاء العالم، وأن عدد قرائها يبلغ اليوم في العالم أربعمئة ألف قارئ بين مختصٍ ومهتم.

إن مشكلة القراءة هي مشكلة عامة في الوطن العربي ونسبة القرّاء فيه قليلة جداً. لكن نوعية المثقف العربي -على ندرته- ممتازة، وهو عطشٌ إلى نهل الثقافة بكل جوانبها. والرسائل التي تردنا من شريحة واسعة من مثقفين غير مختصين في الموسيقا يتابعون المجلة باهتمام هي خيرُ دليلٍ على أن ذهن الإنسان العربي الخلاّق منفتحٌ على تنويعٍ ثقافي عالي السوية يشمل كافة أنواع العلوم والآداب والفنون.

من الصعب علينا إجراء إحصاءٍ مشابه لما أجرته المجلة الفرنسية، لكن الرسائل الشفوية والكتابية التي مازالت تردنا شاكيةً من سوء توزيع المجلة محلياً وعدم توفرها في الأسواق العربية، تترك لدينا إنطباعاً قوياً بأن عدد قرائنا من الممكن أن يزيد بشكلٍ محسوس إذا ما أُحسن التنسيق بين جهودنا العلمية وجهود مؤسسة التوزيع التابعة لوزارة الإعلام، فيتحقق بهذا هدفنا في نشر الثقافة والوعي الموسيقيين على أكبر نطاقٍ ممكن، إضافةً إلى أن في حُسن توزيع المجلة في الأسواق المحلية، وإيصالها إلى الأسواق العربية -وخاصةً أنها لا تزال الوحيدة من نوعها في العالم العربي- ربحٌ لسورية على الصعيدين المعنوي والمادي.

رئيسة التحرير

◻ الموسيقا وبناء الأطفال المبدعين

دراسة تحليلية بأسلوب سوزوكي(١)

نورث نابوتي

مدير معهد الشبيبة للموسيقا بدمشق

عبر نظرة شاملة للحياة ومن ثم التفحص الخبير في مجرياتها التي دفعت بأممٍ كانت في يوم ما تتلقى معارف وعلوم أممٍ أخرى سبقتها إلى استلام ذمة التقدم المعرفي، بعد أن أخذت من معارف الأمم التي سبقتها حضارياً، نجد أنها قد استطاعت أن توظف هذه المعارف لتلحق الركب الحضاري وبالتالي لاستلام زمام المبادرة في التطوير والبحث.. عند هذه المعادلة والتجربة يجب أن نتوقف ملياً لنفكر باستغلال كامل قدراتنا في تنشئة أجيال تستطيع أن تخوض في بحر هذه الحياة بثقة وجدارة.. ويمكن القول أن هذا ما دفعني إلى البدء بخط هذه السلسلة من المقالات والتي محورها الطفل، وهو المادة الأولية والأساسية في بناء جيلنا إن صح التعبير. وسيكون مضمون هذه المقالات أهمية التربية الموسيقية للطفل منذ نعومة الأظفار، ولن يكون الهدف منها إنشاء وبناء جيلٍ مثقفٍ موسيقياً ومتذوق لحس الجمال ويملك شخصية مرهفة الحس منسجمة

فيما بينها فقط، وإنما الوقوف أيضا على خبرات مهمة في بناء جيل يملك الذكاء والمقدرة على الإبداع المعرفي في كل مجالات الحياة. وما سأتحدث عنه هو أسلوب متقدم ومتطور في تعليم الأطفال الموسيقا طرحته مدرسة د.شينيشي سوزوكي التي تبنتها مجموعة كبيرة من جامعات ومراكز البحث العلمي، كما بُدء بتطبيقها عام ١٩٦٦في جامعات أوكلاند الأمريكية وعُمل بها لاحقاً في معهد أوبرلين وجون كيرول في جامعة إيليونيز الجنوبية ومعهد هاورد فان سيكي في جامعة مانكاتو ومعاهد مينيسوتا والفرد غارسون في كندا، حيث لاقت هذه الطريقة نجاحاً متميزاً، أصبحت بعده أفكار الفيلسوف سوزوكي وطرق إبداعاته في تعليم الطفل متبعة في أغلب مدارس العالم. كما دخلت مجال البحث والتطوير في مراكز البحوث العالمية حيث تأسست في عام ١٩٧٢ **الهيئة الأمريكية لتعليم الموهوبين** وسميت **بجمعية سوزوكي** الأمريكية.

ويدور مضمون أساليب وتطبيقات طريقة سوزوكي حول **خلق المبدعين** على افتراض أن الإنسان يولد وتولد معه إمكانية عالية لتطوير نفسه. والأطفال في كافة أنحاء العالم يطورون مقدرتهم في اللغة عن طريق المحيط فيما لا يتلقون من والديهم يوم الولادة الموسيقا أو اللغة، وإنما الإمكانية على تعلم أو تحدث اللغة أو عزف الموسيقا إلخ. وإذا كان الأطفال يولدون بهذه الصفات، شرط السلامة الفيزيولوجية، فإن الموهبة أيضاً تخضع لنفس الشروط. والذي يقصد بهذا أن هناك إمكانية لرفع مختلف القدرات الإنسانية إلى درجة متقدمة جداً. ولكن مفهوم عبارة

الموهبة المنمّاة لا ينطبق فقط على المعرفة أو الإدراك أو المهارة الفنية، بل يتعداه إلى مفاهيم الأخلاق وبناء الشخصية. إن الصفات الإنسانية تُكتسب كما نعلم عن طريق التعليم والبيئة. وأسلوب سوزوكي في تعليم الطفل الحديث لا يهتم فقط بدفع الطفل نحو المعجزات (موسيقياً) بل يعبر عنها بوصفها تربية إنسانية متكاملة.

ويمكن أن نلخص كيفية تأثير أسلوب العالم سوزوكي في تعليم الأطفال بما يلي:

مع التأكيد على أن الهدف من تعليم الأطفال ورفع سوية الموهبة لديهم لا يقتصر على إيجاد موسيقيين متميزين وإنما هو خطوة أساسية غير كمالية تجاه مستقبل الأطفال عموماً، فإن ما ثبت علمياً بالبحث والتجربة هو أهمية الموسيقا للطفل في سن مبكرة. وبالتالي يجب أن يكون للطفل حق اختيار الإحتراف بمرحلة مقبلة وفي السن المناسب، فإما أن تأخذ الموسيقا عنده طريقاً أولياً وأساسياً أو ثانوياً. والهدف من هذا هو تكوين مؤسسة لشخصية المستقبل (الجيل) . والموسيقا هي من أفضل الطرق لتطوير الصفات المختلفة لدى الكائن البشري.

أهمية دور الأم في بناء كيان الطفل وتعليمه الموسيقا:

يجب على الأمهات حضور الدروس مع أطفالهن وتوجيههن بقية أيام الأسبوع (ويفضل أن يكون درس أو درسان في الأسبوع) وينحصر الدور في الأم في بقية الأيام؛ والسبب يعود إلى أن للأم دور كبير في تطوير

القدرات لدى الأطفال إضافة إلى أن للأم وطفلها هدف مشترك، لهذا فإن وجود ثغرة بين الطفل والأم هو أمر نادرٌ جداً. لذا يمكن أن تكون الأم حسب أسلوب سوزوكي أهم شخص ومحور أساسي في تطوير وتعليم الطفل. وأستطيع أن أؤكد أن الكثير من الأمهات لا يعرفن مطلقا العزف على آلة موسيقية لهذا فهنَّ يتمرَّن مع أطفالهن كما أن معرفتهنَّ وإدراكهنَّ للموسيقا يتطوران مبدئياً بشكل مواز للأطفال.

أهمية الأسلوب التربوي والتوجيهي للطفل من خلال الدروس:

إن توجيه الطفل نحو السلوك الحسن مع أساتذته مثل زرع الاحترام لديه تجاه المدرس والمشرف، وإلقاء التحية عند دخول المدرس وتوجيه الشكر له في نهاية الدرس والأهمية والحزم في تطبيقه من جهة، وتعامل المدرس مع الطفل بأسلوب يفيض بالمحبة، مع التأكيد على النظام والحزم من جهةٍ أخرى، هما أمران ضروريان جداً في التعليم.

إن ما سبق ذكره من معلومات حول أسلوب تعليم الأطفال عموماً وبلورة موهبتهم كان قد أوجده بالأساس العالم سوزوكي، وهو ياباني الأصل، وكان قد أسس **جمعية التطوير الأولى** في اليابان في عام ١٩٦٩ وقد ترأسها السيد ماسارو إيبوكا وهو مؤسس شركة سوني الذي أثر على بعض رجال الأعمال في اليابان لتبني أفكار العالم سوزوكي في تعليم الأطفال في مجالات متعددة إلى جانب الموسيقا. وقد طبقت هذه الطريقة في إطارات ومجالات متعددة كالرسم والخط واللغة والرياضيات، ويتراوح أعمار الأطفال الذين يتم التطبيق عليهم في هذه المدرسة التعليمية بين

السنة الثانية والسادسة كمرحلة تأسيسية. وأما أهداف جمعية التطوير الأولى في اليابان فلا تقتصر على تطوير نخبة محددة من الأطفال وإنما تشمل أيضاً تعميم مناهج التطوير على كافة الأطفال، ولقد اعتمدت في بداياتها على المكان الطبيعي للمتعلمين الأطفال وهو المنزل. وكانت لهذه الدراسات والتجارب نتائج في غاية الأهمية أخذت فيما بعد دوراً فاعلاً في التطبيق. ولقد قال في هذا الباحث سوزوكي ((..لقد طورت منهاجاً لخلق وتعليم العَبْاقرة..)). وأعود لأؤكد أن أسلوب سوزوكي يعتمد بالدرجة الأولى على ما أورثته الطبيعة وما أبدعه الخالق بأرقى خلقه وهو الإنسان، إضافة إلى مجمل المعطيات التي يوفرها المحيط المثالي للطفل. وبالنتيجة فإن كافة الأطفال في العالم بدون استثناء ستتوفر لهم عبر إتباع هذه الطريقة قدرات وإمكانات متفوقة. ويقول الباحث سوزوكي ((..لقد أثبتت اليوم صحة نظريتي. وأنا مع ازدياد نجاح هذه النظرية أشعر بباعث لأخبر كل شخص بأن نمو الأطفال يعتمد على كيفية تربيتهم وتدريبهم فالتعليم يبدأ من يوم الولادة..)). وهنا أعود مرة أخرى للتأكيد على نفي بعض الاعتقادات الخاطئة والتي تفيد بأن الطبيعة هي التي تمنح الإنسان إمكانياته، فهو في الحقيقة يتطور، وهذا ما تم تأكيده من خلال مراكز أبحاث عديدة في العالم ومن خلال نجاح نظرية سوزوكي. ويمكن القول أن المستوى المعرفي للأطفال في العصر الحجري كان متدنياً جداً، لكن هذا لا يعني بأن الناس في تلك الأيام كانوا متخلفين كلهم؛ فلقد ثبت علمياً بأن الحيوية والنشاط هما القوة المحركة لكافة القدرات الإنسانية وهما اللذان يحددان نوعية الإنسان. لذلك فمن الخطأ الاعتقاد بأن الناس

تنقصهم القدرة والإمكانية بسبب ما كسبوه أو ورثوه عن غيرهم. ولا أحد يمكنه أن يخبرنا كيف يتم هذا، إلاّ أن من الواضح والجلي هو أن القدرة تتطور.

نتائج وتوصيات:

عدم مبالاة الأهل : يجب أن لا ننسى أن هناك بعض المواهب التي يمكن تطويرها عند توفير جو أو بيئة معينين. وهناك من الأهل من ينخدع بعبارات مثل هذا الطفل ولد موسيقياً أو رساماً، وبهذا فهم يعتقدون بأن الموهبة تأتي بشكل متأخر عند الأطفال أو بأنهم غير موهوبين إذا لم يلمسوا أي قدرات لديهم. فأي كائن حي يعتمد في تطوره على المراحل الأولى من عمره. والإنسان، وهو أرقى الكائنات، لا يشكل استثناءً. فالنتيجة إذن أن مصير أي شخص أو مقدرته يتحددان من خلال تدريبه في مراحل الرضاعة والطفولة. فكلنا نعرف أن النبتة الصغيرة لا يمكن أن تكبر وتنمو من دون رعاية واهتمام مناسبين. والأهل المهملين لا يدركون بأن أطفالهم سيفقدون جزءاً كبيراً من قدراتهم وإمكاناتهم حالما يكبرون، كالنبتة الصغيرة، ما لم يتوفر لهم الجو والبيئة المناسبين. وغالباً ما يدع الأهل الفرصة تفوتهم فتمر الأيام ثم يحاولون تثقيف وتعليم أطفالهم ولكن بعد فوات الأوان، وهم من ثم يختلقون أعذاراً فيقولون: يبدو أن ولدي قد ولد دون موهبة. وأعتقد أنه لا يزال ٩٥٪من أطفال مجتمعنا لا ينال في الوقت الحاضر الرعاية المطلوبة بالشكل المناسب الذي يحقق الهدف المطلوب في تطوير الإبداع.

في العدد القادم: قدرات الأطفال مدهشة – منهاج تنمية قدرات الطفل الموسيقية – الأسس الأولية لتطوير الموهبة الموسيقية المبكرة عند الأطفال – الشروط الخمسة لتربية موسيقية تحقق الإبداع.

□□□

◻ الأوبرا والدراما الموسيقية

آ. كوبلاند

مؤلف وناقد موسيقي أمريكي معاصر

ترجمة محمد حنانا

دُرسَت حتى الآن مسألة الاستماع بعقلانية إلى الموسيقا التي تأتي ضمن برامج الصالات الموسيقية فحسب. وقد يبدو غريبا أن الموسيقا في حد ذاتها والتي لا ترتبط بأية فكرة خارج نطاقها، هي ظاهرة غير طبيعية. فالموسيقا لم تبدأ بالتأكيد بوصفها عُروضاً تقدم أمام الجمهور. وقد حدث ذلك بعد تاريخ طويل من التطورات، عندئذ صار يُستمع إليها من أجلها، وأصبحت مكتفية بذاتها.

ومن جهة ثانية، فإن الموسيقا المسرحية هي، بالمقارنة، أمر طبيعي تماما. فأصولها الوغلة في القدم ترجع إلى موسيقا الطقوس البدائية للقبائل الهمجية أو إلى الغناء الديني في المسرحية الدينية للقرون الوسطى. وحتى اليوم، تبدو الموسيقا التي وضعت لترافق المسرحية أو الفيلم أو الباليه أنها تفسر ذاتها بذاتها. إن الشكل الوحيد للموسيقا المسرحية الذي تختلف حوله الآراء، وبذا يحتاج إلى شيء من التفسير، هو **الشكل الأوبرالي**.

الأوبرا في يومنا هذا هي شكل فني ملطخ السمعة إلى حد ما. أنا أتحدث بالطبع من وجهة نظر الصفوة الموسيقية. وذلك لم يكن صحيحاً

دائماً. كانت الأوبرا في وقت من الأوقات محل اهتمام بوصفها شكلاً متقدماً أكثر من أي شكل آخر. لكن، دَرَجت العادة مؤخراً أن تتحدث الصفوة عن الشكل الأوبرالي بطريقة تحط من قيمتها.

هنالك أسباب عديدة أدت إلى سوء سمعة الأوبرا. ومن أولى هذه الأسباب أنها حملت **جرثومة** فاغنر، ولم تستطع التخلص من تأثيرها إلا بعد ثلاثين عاماً من وفاته على الأقل. ذلك ليس تعريضاً بموسيقاه. إنه يعني ببساطة أن على كل جيلٍ جديد أن يخلق موسيقاه الخاصة به؛ وكان ذلك من العسير فعله مباشرة، خصوصاً في دار الأوبرا، بعد الحياة التي عاشها فاغنر.

فضلاً عن ذلك، وبعيداً عن شكل الدراما الموسيقية الفاغنرية، قد يقال بصدق أن الجمهور الذي كان يحتشد لسماع الأوبرا ساهم في الحط من شأنها. فقد خالطه من جهة ما سمي بـ **"جمهور الحلاقين"**. وهو جمهور سقيم الذوق ويعد الفن الموسيقي الحقيقي كتاباً مغلقاً بالنسبة إليه. ومن جهة ثانية، كان هناك جمهور المجتمع الراقي الذي حَّول الأوبرا إلى ملعب للزي الحديث وهمه التطلع فقط إلى مظهره الذي يشبه السيرك.

وفوق ذلك، جرت عادة تقديم المقطوعات الاستعراضية الباليه التي تستحوذ فقط على عقل قطب صناعة السينما. فكيف يمكن لأحد أن يفكر بإدخال أوبرا جديدة في هذه الحالة، أوبرا كتبت بأسلوب عام١٩٢٠ الأكثر عصرية، على الرغم من أن هذه الموسيقا الثورية كانت غزت

صالات الحفلات؟ كان لزاما على الموسيقا الجادة، من وجهة نظر الصفوة الموسيقية، ألا يكون لها مجال في دار الأوبرا. وإذا حالف الحظ عملاً جديداً ووصل إلى المسرح الأوبرالي، فمن المرجح أن يجده الجمهور عصياً على الفهم، لا تفهمه إلا الخاصة، هذا إذا لم تمحقه طريقة إعداده التقليدية المتكلفة.

تلك هي بعض أسباب التقييم السيء للأوبرا بوصفها شكلاً في رأي الناس الذين ينظرون إلى الموسيقا بجدية. ولكن في نحو عام ١٩٢٤بدأ الاهتمام بالأوبرا من جديد، وفي ألمانيا بالذات. ففي كل مدينة صغيرة في ألمانيا وجدت دار للأوبرا. كان هنالك على الأقل عشرة مسارح أوبرالية من الدرجة الأولى، وعشرين مسرحاً أوبرالياً من الدرجة الثانية موظّفة معظم أوقات السنة. ويجب ألا ننسى أن الأوبرا في ألمانيا تأخذ مكان الكوميديا الموسيقية والسينما والمسرح عندنا. كل مواطن جيد في ألمانيا لديه اشتراك أسبوعي في دار للأوبرا. لذلك كان من المحتم اجتماعياً أن يتجدد شكل الأوبرا. فضلا عن أن الناشرين كانوا يبذلون جهداً كبيراً للتشجيع على كتابة الأعمال الأوبرالية الجديدة. وتجلب الأوبرا الناجحة للناشرين والكتاب دخلاً مالياً كبيراً. إذن هناك حافز كبير أمام المؤلفين والناشرين، إضافة إلى جمهور ما بعد الحرب المتحمس للتجربة الأوبرالية الجديدة التي تبعده عن الطريق التقليدية. وقبل مُضي وقت طويل؛ امتد الاهتمام إلى البلدان الأخرى، حتى المتروبوليتان حَيَّا الأوبرا الجديدة بتقديمه بصورة عرضية نموذجاً من الأعمال الحديثة.

إذا اقتنع القارئ بـأن للحيـاة الـتي تشربتـها الأوبـرا حديثـاً بعـض التبرير، توجَّب عليه فهم الأوبرا بوصفها شكلاً. وأنا واثق مـن أن العديـد من قرائي مقتنعون بأنها شكـلٌ ممـلٌ ولا يـودّون الذهـاب لمشـاهدة عـرض أوبرالي. لنَرَ ما الذي يمكن فعله لإزالة ذلك التحامل؟

النقطة الأولى الأساسية، التي يجب التأكيد عليـها، هـي أن الأوبـرا مرتبطة بأكملها بالعُرْف. والأوبرا بالطبع، ليست الشكل الوحيـد في الفـن الذي يرتبط به. المسرح على سبيل المثـال، يزعـم أن هنـاك جـداراً رابعـاً للمكان، وأننا بطريقة عجائبية ننظر إلى الحياة الحقيقية وهي تُمَثَّـل. إن الأطفال الذين يزورون المسرح لأول مرة يتخيلون كل شـيء يحـدث هنـاك على أنه حدث واقعي؛ ولكـن نحـن الكبـار لا نـنزعج مـن قبـول العـرف المسرحي بوصفه واقعـاً، علمـاً بأننـا نعـرف جيـداً أن المثلـين يحـاولون إيهامنا بذلك. وبيت القصيد هو أن للأوبرا أعرافها أيضا – وهـي أعـراف مازالت أكثر أهمية من الأعراف السائدة في المسرح. ومن الأهمية بمكان أن تُدرك بوضوح مدى قبولك للعـرف السـائد في المسـرح إذا أردت أن تكـون أقل معارضة لقبول العرف السـائد في دار الأوبـرا، والـذي مـا يـزال أكـثر أهمية مما هو عليه في المسرح.

الأوبرا بمعنى من المعاني، هي ببساطة دراما مغناة بدلاً من أن تكون منطوقة. ذلك أول عرف من أعرافها وهو يتناقض مع الواقـع. ومـع ذلـك فهي لا تُغَنَّى على نحـوٍ متواصـل (حتـى مجـيء فـاغنر علـى أيـة حـال) ولكنها، تقسم عوضاً عن ذلك إلى مقطوعات موسيقية متوازنـة ومتغـايرة–

مما يبعدها خطوة إضافية عن أي ارتباط مع الواقع المفترض أن يوصف. وفوق ذلك، فإن القصة التي تُسرد فيها هي دائماً على جانب من الحماقة في أعلى درجاتها. لاشيء مما يجري على المسرح الأوبرالي يبدو معقولاً. وإن مغنّي الأوبرا لا يساعدون في تمثيلهم على جعل الليبريتو -كذا يدعى الكتاب الذي يحوي نص الأوبرا- أقل حماقة.

وأخيراً، هناك موضوع الريسيتاتيف -- ذلك الجزء من الأوبرا الذي لا يُنطق ولا يُغنى وإنما هو نوعٌ ما بين بين-الذي يسرد القصة (خصوصاً في الأوبرات القديمة)، دون أي سعي على صعيد التحريك الموسيقي. وعندما تُغَنّى الأوبرا بلغة غير مألوفة بالنسبة للمستمع، كما هو حال معظم الأوبرات في البلدان التي تتحدث الإنكليزية، فإن مقاطع الريسيتاتيف هذه يمكن أن تكون مضجرة إلى أبعد حد. إن هذه الحقائق تُثبت أن الأوبرا ليست شكلاً واقعياً للفن؛ ولا يتوجب أن يطلب منها ذلك. وفي الواقع لا أحد يبعث على الضجر أكثر من الشخص الذي يمكنه فهم الواقع فقط في الفن. فمن تخلُّف العقلية ألا تؤمن بشيءٍ تراه إلا إذا ظهر على أنه واقع. يتوجب على المرء أن يكون راغباً في رؤية الأفكار الرمزية تعكس الحقائق أيضاً وأنها تجلب في بعض الأحيان متعة جمالية أكبر من الواقعية. إن دار الأوبرا هو مكان جيد حيث تجد فيه هذه المتع الرمزية. وباختصار، إن ما أحاول أن أفضي إليه هو أنه يتوجب عليك، لكي تتمتع بما يجري في دار الأوبرا، أن تتقبل أعرافها.

من المدهش أن بعض الناس ما زالوا يعتقدون بأن الأوبرا شكلٌ ميت. إن ما يجعلها مختلفة جداً عن الأشكال الموسيقية الأخرى هو احتواؤها

للكل. إنها تحتوي في ذاتها على كل واسطة موسيقية تقريبا: الاوركسترا السيمفونية، الصوت المنفرد، الغناء الجماعي، الكورس. والطابع الموسيقي يمكن أن يكون جاداً أو خفيفاً -أو الاثنين معا- في ذات العمل. ويمكن أن تحتوي الأوبرا على موسيقا ذات طبيعة **سيمفونية**، أو على موسيقا **مطلقة**، أو موسيقا **وصفية وذات برنامج**. وتتضمن الأوبرا أيضاً باليهاً، وتمثيلاً إيمائياً، ودراما. وتنتقل ببساطة من واحد إلى آخر. وبكلمات أخرى، يستحيل أن تتخيل عدم وجود نمطٍ واحدٍ من أنماط الفن الموسيقي أو المسرحي في دار الأوبرا. إضافة إلى ذلك، العرض الرائع الذي تستطيع الأوبرا فقط تقديمه بطريقتها الخاصة. إنه مسرح بأبعاد واسعة — حشود من الناس فوق خشبته، أضواء رائعة، أزياء، وتجهيزات مسرحية. إن المؤلف الذي لا تفتنه واسطة كهذه تفتقر روحه إلى الحس المسرحي. ولأن الأوبرا فتنت بعض المؤلفين الرائعين في العالم، فإن معظم المبدعين شاركوا فيها.

المشكلة في كتابة الأوبرا تكمن في توحيد جميع هذه العناصر المتباينة لتشكيل وحدة فنية متكاملة. وهذه ليست مسألة سهلة. وفي الواقع يستحيل من الناحية العملية أن تختار أوبرا ما وتقول ((إن تلك الأوبرا بالغة الكمال ! ففيها حل لمسألة الشكل يتوجب على كل مؤلف أن يتبعه)). بمعنى أن المشكلة غير محلولة، لأنه من المستحيل تقريباً أن تساوي وتوازن بين مختلف العناصر في أوبرا ما بطريقة تؤدي إلى رضاً تام. وبالنتيجة من الناحية العملية فإن المؤلفين يميلون إلى تأكيد عنصر ما

على حساب العنصر الاخر. وينطبق ذلك بوجه الخصوص على كلمات الأوبرا بوصفها العنصر الأول الذي يشتغل فيه المؤلف. وقد لجأ المؤلفون الأوبراليون بعملهم إلى أحد أمرين: إما أنهم أعطوا الكلمات الأرجحية، واضعين الموسيقا في خدمة الدراما فقط، أو أنهم ضحوا بصراحة بالكلمات، مستخدمين إياها بوصفها مجرد مشجب يعلقون عليه موسيقاهم. وهكذا يمكن تلخيص المشكلة الكلية للأوبرا **بالجذب والجذب المضاد** للكلمات من جهة وللموسيقا من جهة ثانية. إنه لمن المفيد أن تنظر إلى تاريخ الأوبرا من وجهة النظر هذه وتلاحظ الطريقة التي حل بها المؤلفون هذه المشكلة، كلاً على حدة.

أتاح عام ١٦٠٠ الفرصة لنقطة بداية ملائمة، إذ نحو ذلك بدأ التاريخ الأوبرالي، وكان نتيجة اجتماعات – أو هكذا يخبرنا المؤرخ – عقدها موسيقيون وشعراء في قصر من قصور الكونت باردي في فلورنسا. تَذكَرْ بأنه حتى ذلك الوقت كان الفن الموسيقي الجاد برمته تقريباً غنائياً وذا طبيعة كونتربانتية معقدة. والواقع أن الموسيقا أصبحت مغرقة في الكونتربوينت، معقدة جداً، لدرجة كان من المستحيل فهم كلمة مما ينشده المغنون. وكانت **الموسيقا الجديدة** في طريقها لتغيير ذلك كله. لاحظ الصفتين الأساسيتين للأوبرا منذ نشأتها المبكرة. الأولى، التأكيد على أهمية الكلمات، وجعل الموسيقا تسرد القصة. الثانية، ارتباط الأوبرا منذ البداية المبكرة بـ "**المجتمع الراقي**". (كان ذلك قبل أربعين عاماً من افتتاح أول دار أوبرا عامة في فينيسيا).

كان الهدف الظاهري للرجال الذين اجتمعوا في قصر باردي هو إحياء الدراما اليونانية. فقد رغبوا في إعادة خلق ما كان يجري في المسرح اليوناني حسب ظنهم. بالطبع، إن ما أنجزوه كان شيئاً مختلفاً تماماً – لقد خلقوا شكلاً جديداً، قُدِّر له أن يلهب مخيلة الفنانين والجمهور لأجيال.

كان الإيطالي **كلوديو مونتفردي** الأول بين مؤلفي الأوبرا العظام. وللأسف، قلما تقدم أعماله في هذه الأيام، ولكنها إن قُدِّمَتْ، ستصدم عشاق الأوبرا الحاليين بوصفها أكثر بقليل من مقطوعات متحفية. إن أسلوب مونتفردي من وجهة نظرنا محدود الوسائل –إنه يتضمن في معظمه ما ندعوه بالريسيتاتيف. وفي هذه الأيام نعد الريسيتاتيف قليل الأهمية، وننتظر دائما الآريا[1] التي تتبعه لتحركنا. إن أوبرات مونتفردي من وجهة نظرنا، خالية من الآريات، لهذا تبدو وكأنها ليست أكثر من ريسيتاتيف طويل، يتخلله أحياناً فاصلٌ أوركسترالي. لكن الشيء المتميز في ريسيتاتيف مونتفردي هو جودته. إنه يبدو صادقاً بكل ما في الكلمة من معنى؛ ففيه إحساسٌ مدهش. وعلى الرغم من أن مونتفردي أتى مع البداية المبكرة للشكل الجديد، فلم يستطع أحد بعده معالجة الكلمات موسيقياً ببساطة، وتأثير، وإقناع. ومن الضروري عندما تستمع إلى مونتفردي، أن تفهم معنى الكلمات، نظراً لأنه يؤكد عليها بشدة. وهو

---

[1] آريا: أغنية في الأوبرا أو الأوراتوريو. (المترجم)

أمرٌ مطلوبٌ أيضاً بالنسبة لبعض المؤلفين الذين ظـهروا مؤخـراً في التـاريخ الأوبرالي والذين رجعوا إلى المبادئ المونتفردية في الأوبرا.

الشكل الفني الجديد، الـذي بـدأ بدايـة واعـدة، امتـد تدريجيـاً إلى البلدان الأخرى خارج إيطاليا. انتقل أولاً إلى فيينا ومن فيينا إلى بـاريس، لندن، هامبورغ. وفي نحو عام ١٧٠٠كانت تلـك البلـدان مراكـز أوبراليـة. لكن الأوبرا في ذلك الوقت انحرفت بعيداً عـن طراز مونتفـردي الأصلـي. فغدت الكلمات أقل أهمية فأقلّ، في حين جرى تأكيد الجانب الموسـيقي في الأوبرا. وكثف الشكل الجديد الانفعال المثار بفعل ما نعده الآن آريات؛ هذه الآريات كانت تُربط بواسطة مقاطع ريسيتاتيفية. ولكن يتوجب عـدم الخلط بين هذه المقاطع وبين صنف الريسيتاتيف الخاص بمونتفردي؛ فقد كانت عادية، ريسيتاتيفات مملة صُممت بهدف سرد القصة بقدر مـا مـن السرعة للتمكن من الوصول إلى الآريا التالية. وكانت المحصلة شكـلاً مـن أشكال الأوبرا يتضمن مجموعة من الآريات موشاة بالريسيتاتيف. لم تكـن هناك محاولة لتصوير الأحداث التي تجري علـى المسرح موسـيقياً. ذلـك جاء فيما بعد.

المؤلـف العظيم للأوبـرا في القـرن السـابع عشـر هـو **أليسـاندرو سكارلاتي**، والـد مؤلـف مقطوعـات الكلافسـان دومينيكـو، وقـد قمنـا بالتعليق على أعماله عند مناقشتنا للشكل ذي المقطعين. إن طـراز الأوبـرا الذي عالجه سكارلاتي الأكبر نربطه الآن بأوبرات هاندل التي أتـت فيمـا بعد. في هذا النمط من الأوبـرا، لا تتمتـع القصـة بأهميـة كبـيرة؛ الدرامـا

راكدة، والفعل زهيد. الاهتمام الكلي مركز على المغني وعلى الدور الغنائي، والأوبرا تُثبت أهليتها فقط على أساس جاذبيتها الموسيقية. وقد ثبت أنها معالجة خطرة، إذ لم يمض وقتٌ طويل حتى أدت الرغبة الطبيعية لدى المغنين في السيطرة على مركز المسرح إلى مساوئ جدية لم تستأصل تماماً ولا بوجه من الوجوه حتى الآن. إن تنافس المغنين أدى إلى إضافة جميع أنواع الحُلي وإلى الصقل الزائد للخط اللحني بهدف إظهار البراعة الاستثنائية للمؤدي الذي نحن بصدده.

ما تبع ذلك كان محتوماً. فمنذ أن صارت الأوبرا مغرقة في الشكلية، والتكلف الفني، صمم أحدهم على المضي قدماً بوصفه داعية إصلاح. وتاريخ الأوبرا متخم بدعاة الإصلاح. فبعضهم كان دائم المحاولة في جعل الأوبرا أكثر واقعية من التي كانت في الفترة السابقة له. ورائد الإصلاح الذي رغب في معالجة مساوئ الأوبرا الهاندلية هو، بالطبع، **كريستوف فيليبالد فون جلوك**.

كان جلوك كتب عدداً كبيراً من الأوبرات في الأسلوب الإيطالي المألوف في زمنه قبل أن يتولى القيام بدور المصلح، لذا فقد عرف عما تحدث حين قال بأن الأوبرا بحاجة إلى تطهير. لقد حاول جلوك قبل كل شيء أن يعقلن الأوبرا –يجعلها معقولة. كان المغني في الأوبرا القديمة هو الأهم، وكانت الموسيقا تخدم المغني؛ فجعل جلوك الفكرة الدرامية في المكان الأهم وكتب موسيقا تخدم أغراض النص. كان كل فصل في الأوبرا يشكل كياناً قائماً بذاته، وليس مجموعة من الآريات ذات التأثير

المتباين. كل ذلك لتكون متوازنة ومتغايرة مع تدفق وتواصل، مما يعطيها صفة التماسك بوصفها شكلاً فنياً. وإن استخدامه للباليه على سبيل المثال لم يكن لمجرد التسلية بل كان جزءاً متمماً لفكرة العمل الدرامية. كانت أفكار جلوك المتعلقة بالإصلاح الأوبرالي حصيفة. وفوق ذلك، كان قادراً على تجسيدها في أعمال حقيقية. أورفيوس ويوريديس، آرميد، ألسيست، هي أسماء لبعض أعماله الناجحة إلى حدٍ بعيد. وفي هذه الأوبرات خلق نوعاً من الموسيقا المتماسكة الثقيلة، لاءمت جداً الموضوعات الفخمة في العديد من أعماله. والانطباع الهام المصاحب هو الهدوء الرائع، نوع من الجمال الهادئ الفريد في الموسيقا الذي كان بعيدا تماما عن تفاهات الوسط الأوبرالي في زمنه. إن أعمال جلوك ليست للتصنيف بوصفها مقطوعات متحفية؛ إنها الأوبرات الأولى التي يمكن القول بأن تأثيرها لم يضعف منذ ذلك الوقت.

لا يمكن القول بأن جلوك كان ناجحاً كلياً في عمله الإصلاحي. إن أوبراته دون شك أكثر عقلانية من تلك التي سبقته، ولكن الكثير من الإصلاح تُرك لمن جاء بعده. كان إصلاحه نسبياً؛ ففي العديد من الحالات، أحلّ جلوك إصلاحاته الخاصة فحسب محل التي كانت سائدة قبله. ولكنه على الرغم من ذلك، كان عبقرياً من الطراز الأول، ونجح في تقديم مَثَلٍ أعلى للأوبرا أنار الطريق أمام مصلحي المستقبل.

لم يكن **موتسارت**، وهو الاسم العظيم التالي في التاريخ الأوبرالي، في طبيعته مصلحاً. وما نتوقع أن نجده عند موتسارت هو الكمال في كل وسيلة اختارها لعمله. وأوبراته ليست مستثناة، إنها تتضمن الكثير من

سعة الحيلة لا نجد مثيلاً لها في أية أوبرا أخرى حتى زمنه. ويقال بأن أوبرا الناي السحري هي الأكثر كمالاً بين ما كتب. وجوهر موضوعها يناسب كثيراً المعالجة الأوبرالية بسبب طبيعته اللاواقعية، والتي تجمع بين الجد والهزل. وتتضمن الأوبرا مخيلة موسيقية خصبة، وهي ذات أسلوبٍ محبب سهل التناول. إن الخدمة التي قدمها موتسارت للشكل تجسدت في الختام الأوبرالي. وهو أثرٌ يمكن تحقيقه في الأوبرا فقط -إنه ذلك المشهد الختامي من الفصل حيث يغني المغنون الرئيسيّون معاً في ذات الوقت، وكل واحد منهم يغني شيئاً مختلفاً، فقط ليختموا بشدة مدوِّية وليُدخلوا البهجة إلى كل معنيٍ بالأمر. وقد أنجز موتسارت هذا العمل الموسيقي النموذجي البارع بدقة وحِرَفية عالية لدرجة أن جميع من استخدمه من بعده -ومن لم يفعل ذلك؟ -كان مديناً له. ويتضح أن لهذا أثرٌ أساسي في الكتابة الأوبرالية، لأنه ما يزال حياً اليوم كما كان في زمن موتسارت.

كان موتسارت متقدماً عصره أيضاً في شأنٍ آخر. كان أول مؤلفٍ عظيم يكتب أوبرا كوميدية باللغة الألمانية. إن أوبرا "الاختطاف من السراي" التي قدمت عام ١٧٨٢ كانت أول مَعْلَم في الدرب الذي يؤدي مباشرة إلى أوبرا المستقبل الألمانية. إذ حددت الأسلوب للكثيرين ممن جاؤوا بعده. ويمكن اعتبار فاغنر، مؤلف أوبرا فحول المغنين، من بينهم.

كان **ريتشادر فاغنر** المصلح الكبير التالي للأوبرا، كانت هدفه، كما كانت هدف جلوك، ليجعل منها شكلاً عقلانياً. لقد تصور الشكل بوصفه

اتحادا للفنون –يتضمن الشعر، الدراما، الموسيقا، وفنون المسرح –كل شيء يرتبط بالمشهد الأوبرالي، وقد أوجزناه في بداية هذا الفصل .لقد رغب في إضفاء سمو جديد على الشكل الأوبرالي عن طريق تسميته بالدراما الموسيقية. وكان لابد من أن تختلف الدراما الموسيقية عن الأوبرا في ناحيتين هامتين: في المقام الأول: استبعدت مجموعة المقاطع الموسيقية لصالح التدفق الموسيقي المتواصل والذي يتابع مجراه دون انقطاع من بداية الفصل وحتى خاتمته. وتم التخلي عن أوبرا الآريا المنفصلة والمرتبطة بوساطة ريسيتاتيف وذلك من أجل واقعية أكبر في الشكل الدرامي. ثانياً، أدخلت لأول مرة فكرة اللايتموتيف[٢] . فعن طريق قَرْن عبارة أو فكرة موسيقية خاصة مع كل شخصية أو فكرة في الموسيقا الدرامية لا بد من أن يكون التحام العناصر الموسيقية مضموناً. لكن الأهم في الدراما الموسيقية الفاغنرية هو الدور الكبير الموكول للأوركسترا. وقد تشكل لدي انطباع قاطع حول تلك الحقيقة وأنا أستمع في التروبوليتان إلى أوبرا مانون للمؤلف ماسينيه وفي الليلة التالية إلى أوبرا الفالكيري لفاغنر. ففي عمل الفرنسي لا يبدي المرء أي انتباه خاص للأوركسترا. فقد عزفت دوراً لا يختلف عما تؤديه جماعة عازفي المسرح القابعين في مقدمته؛ ولكن ما أن بدأت أوركسترا فاغنر بالعزف حتى هيمن إحساس بأن الأوركسترا الفلهارمونية كاملة ارتحلت إلى التروبوليتان. لقد جلب فاغنر الأوركسترا

---

[٢] اللايتموتيف: اللحن الدال، وهو لحن قصير يشير إلى شخصية، أو إلى شي، أو إلى فكرة (المترجم)

السيمفونية إلى دار الاوبـرا، لـذا فـإن الاهتمـام الرئيسـي لا ينصـب علـى خشبة المسرح بل على الأوركسترا التي في مقدمته. كذلـك يتوجـب سمـاع المغنين دائماً بصورة ثانوية، بينما يتركز الانتباه بالدرجـة الأولى علـى مـا تقوله الأوركسترا. كان فاغنر بطبيعته سيمفونياً وضع مواهبه السيمفونية في شكل الأوبرا.

يبقى السؤال التالي :**هل حقق فاغنر الواقعية في دار الأوبرا؟** يجب أن يكون الجواب **لا**. إنه لم يحقق أكثر مما حققـه جلـوك. ومـرة ثانيـة، حلت أعراف مختلفة محل تلـك الأعـراف السـائدة في زمـن فـاغنر. ومـن الممكن أيضاً أن نسأل بإنصاف: **هل حقق المساواة بين جميع الفنون التي لم يسأم من المطالبة بها؟** الجواب مرة أخرى **لا**. إن المستمع الصادق هـو الذي يشهد بأن العرض الفـاغنري صمم لينشـر بالدرجـة الأولى إحساسـاً موسيقياً وليس دراماً. تصـور النـص الفـاغنري وقـد وضعـت لـه موسـيقا مختلفة –لا أحد سيبدي أدنى اهتمام به. لقد بقيـت سـيطرة فـاغنر علـى الجمـهور فقـط بسـبب الموسـيقا المتمـيزة جـداً. إذ أنـها الأهـم والأبـرز؛ وبالمقارنة معها تبدو جميع عناصر الدراما الموسيقية الأخرى ضعيفـة. وقـد عبر بروفيسور كامبردج إدوارد دينت عن آرائي فيمـا يتعلـق بالاعتبـارات غير الموسيقية للدراما الفاغنريـة حـين قـال: ((..لقـد كُتـب الكثـير مـن الهراء، وبعضه من قبل فـاغنر نفسـه، حـول الأهميـة الفلسـفية والأدبيـة لأوبراته...))، إن المحك النهائي للدراما الموسيقية، حـين تبـدأ كـأوبرا، يجـب أن يكـون في دار الأوبـرا نفسـها. وإن السـيطرة الغالبـة للوسـائل

الموسيقية التي يمثلها عمل فاغنر هي التي تجعل احتماله ممكنا في دار الأوبرا.

اثنان أو ثلاثة فقط من المعاصرين لفاغنر كانوا قادرين على منافسته في أرضه. وكان **فيردي** المنافس الرئيسي بينهم. فقد كتب، مثل جلوك، عدداً كبيراً من الأوبرات الإيطالية التقليدية، هلّل لها الجمهور كثيراً لكنها لاقت تأييداً قليلاً من معجبي الدراما الموسيقية في القرن التاسع عشر. ولكن كان هناك ميل لدى بعض الخبراء في الشؤون الموسيقية في السنوات الحديثة لإعادة تقييم مساهمة فيردي. فقد أدبتهم نوعاً ما، ولا نقول أضجرتهم، دراما المسرح الموسيقية الراكدة والفلسفية وهم الآن في وضع أفضل لتقييم المواهب المسرحية الاستثنائية لرجل مثل فيردي. كانت أوبراته بلا شك تقليدية جداً، سطحية جداً، وفي ذات الوقت سوقية جداً؛ لكنها انتشرت. كان فيردي رجل مسرح بالفطرة -إن التأثير المطلق لأعمال مثل عائدة، ريجوليتو، ترافياتا ضمن لها مكاناً دائماً في برنامج الحفلات الأوبرالي.

لقد تأثر فيردي نفسه إلى حدٍ ما بمثال فاغنر في عمليه الأخيرين، أوتيللو، وفولستاف. وكلاهما كتب بعد أن تجاوز المؤلف السبعين من عمره. فقد وضع جانباً الآريات الأوبرالية المنفصلة، واستخدم الأوركسترا بأسلوب أكثر حنكة، وركز بطريقة أكثر مباشرة على المغزى الدرامي للحبكة. لكنه لم يتخل عن حسه الغريزي بالمسرح. من أجل ذلك فإن هذين العملين – المثالين المدهشين على قدرات رجل عجوز – هما

نموذجان صالحان لتنوير مؤلف الاوبرا الشاب اكثر من دراما فاغنر الموسيقية النظرية.

كان **موسورسكي وبيزيه** قادرين على خلق أوبرات لائقة مقارنة مع أفضل ما عند فيردي وفاغنر. ومن بين الاثنين، حازت أوبرات الروسي على نتاج أكثر إثماراً . فأوبراه "بوريس جودونوف" كانت من أولى الأوبرات الوطنية التي كتبت خارج ألمانيا، والتي أبانت سبيلاً خارج الطريق الفاغنري المسدود. إنها عمل أوبرالي بكل معنى الكلمة، وبطلها الرئيسي هو الكورس الذي يتمتع بأهمية أكثر من الشخصيات الفردية؛ وقد استمدت لونها من الواقع الروسي؛ كذلك استمدت خلفيتها الموسيقية نضارتها عن طريق استخدام المادة اللحنية للأغنية الروسية الصرفة. إن مشهد اللوحة الثانية، الذي يصور بلاط الكرملين وخلفه مقصورات القيصر، مع موكب التتويج الذي يعبر المسرح، لهو من أعظم المشاهد التي يمكن تخيلها في الوسط الأوبرالي فخامة وأبهة.

كان تأثير أوبرا بوريس جودونوف بطيئاً، لأنها لم تُعرض في أوروبا الغربية حتى القرن الحالي. لكن **ديبوسي** لابد أنه عرف بوجودها خلال زيارته التي قام بها إلى روسيا في شبابه المبكر. على أية حال، فإن تأثير موسورسكي واضح فقط في أوبرا ديبوسي "بيلياس وميليزاندا" التي كانت الحدث العظيم التالي في التاريخ الأوبرالي. في بيلياس، رجع ديبوسي إلى المثال المونتفردي في الأوبرا؛ فقد أوفى كلمات الدراما الشعرية التي وضعها

ميترلينك حقوقها كاملة. واعدت الموسيقا فقط لتخدم بوصفها إطارا للكلمات، وذلك لتبرز معانيها الشعرية.

كانت أوبرا ديبوسي على الصعيد الحسي والمنهجي مناقضة للدراما الموسيقية الفاغنرية. ويُلاحظ ذلك حالاً إذا ما قارنا المشهد الكبير في تريستان مع نظيره في بيلياس. فعندما يصرّح العاشقان في أوبرا فاغنر بحبهما للمرة الأولى، يجري في الموسيقا تدفق رائع للمشاعر؛ ولكن عندما يصرّح كل من بيلياس وميليزاند بحبهما للمرة الأولى، يسود صمت تام، كل شيء يستحوذ عليه الانفعال: المغنون، الأوركسترا، والمؤلف. وذلك المشهد هو مثال للأوبرا كلها – إنه انتصار للإيجاز في القول. وهناك في أوبرا بيلياس مقاطع قليلة جداً تُعزف بشدة؛ العمل كله غارق في جو من الغموض والإشجاء. وقد أضافت موسيقا ديبوسي بعداً جديداً لمسرحية ميترلينك الصغيرة. فمن المستحيل تصور المسرحية منفصلة عن الموسيقا.

وربما بسبب هذا التماثل بين المسرحية والموسيقا بقيت أوبرا بيلياس وميليزاند حالة خاصة. إنها لم تزود بخطة جديدة بغية إنتاج أوبرات إضافية في ذات التقليد. (القليل من المسرحيات الأخرى مصممة جيداً من أجل التلحين). وفوق ذلك، فإن جاذبية بيلياس مقصورة على أولئك الذين يفهمون الفرنسية، إذ أن الإحاطة بطبيعة العمل متوقفة على فهم الكلمات. ولأن أوبرا بيلياس افتقرت إلى من يخلفها، فإن قادة الرأي الموسيقي فقدوا تماماً الاهتمام بالشكل الأوبرالي وتحولوا بدلاً من ذلك إلى السيمفونية أو الباليه بوصفهما شكلين موسيقيين رئيسيين.

لقد سبق أن قُدمت الأسباب التي أدت إلى تجديد الاهتمام بالأوبرا نحو عام١٩٢٤. وإن جميع الأوبرات التي كتبت منذ ذلك الحين هي بتأثير ردة الفعل على النقيض من الأهداف الفاغنرية. أما مؤلفو أوبرا اليوم فيوافقون على نقطة واحدة على الأقل: إنهم على استعداد لقبول أعراف المسرح الأوبرالي. ونظراً لانعدام الأمل في إمكان صنع أوبرا واقعية، فقد تخلوا تلقائياً عن جميع محاولات الإصلاح. لقد بدؤوا بشجاعة من الافتراض القائل بأن الأوبرا ليست شكلاً واقعياً، وبدلاً من التحسر تجاه ذلك الواقع، عقدوا العزم على استخدامه. إنهم مقتنعون بأن الأوبرا هي مسرح في المقام الأول، لذلك تتطلب مؤلفاً قادراً على الكتابة للمسرح.

الأوبرا الحديثة الأكثر أهمية بعد بيلياس في رأي غالبية النقاد هي أوبرا "فوزيك" للمؤلف بيرغ. وأوبرا بيرغ تلفت الانتباه لعدة اعتبارات. فقد بدأ مثل ديبوسي بمسرحية، وهي عمل من القرن التاسع عشر للمؤلف بوخنر. وهو يروي في ستة وعشرين مشهداً قصيراً قصة جندي بائس في أدنى السلم الاجتماعي لا يترك من أثر وراءه سوى البؤس. وهذا موضوع واقعي ذو مضمون اجتماعي؛ ولكن عندما عالجه بيرغ غدا واقعياً بصورة مختلفة. إن الانطباع الذي نتلقاه هو واحد من الانطباعات المعمقة والذي ندعوه أحياناً التعبيرية الواقعية، كل شيء في الأوبرا مكثف إلى أبعد حد. مشهد سريع يتبعه آخر، وكل مشهد يخص لحظة جوهرية درامية، وكلها مترابطة ومركزة من خلال موسيقا بيرغ التعبيرية القوية.

إن لغة الاوبرا الموسيقية ذاتها هي من أسباب البطء في تقبل هذا العمل الأصيل في الدوائر الموسيقية. فقد استخدم بيرغ، وهو تلميذ آرنولد شونبرغ، نظام اللامقامية الهارموني الخاص بأستاذه. كانت فوزيك أول أوبرا لامقامية تصل إلى المسرح. وإن الدليل على قوة موسيقاها الدرامية هو وصولها إلى أوروبا وأمريكا على الرغم من صعوبة تقديمها وفهمها. والصورة الأخرى الغريبة التي يجب الإشارة إليها، وقد وجدت في فوزيك وفي أوبرا لولو، آخر عمل أتمه بيرغ قبل وفاته، هي فكرته الغريبة نوعاً ما في إدخال الأشكال الموسيقية الملتزمة بالقواعد والتي تقدم في الحفلات كالباساكاليا أو الروندو في جسم أوبراته. ولا يتمتع هذا التجديد في الشكل الأوبرالي بأكثر من أهمية تقنية، ذلك أن الجمهور يستمع إلى العمل دون أن يكون لديه فكرة عن وجود هذه الأشكال المضمنة، وهذا بالضبط ما قصده المؤلف وباعترافه. إن عمل بيرغ، مثله مثل أية أوبرا أخرى، يسيطر على المسرح عن طريق قوته الدرامية التي يتميز بها.

إن القليل من الأوبرات الحديثة ظلت عالقة في خيال الجمهور بسبب معالجتها لبعض المواضيع المعاصرة. وكانت أوبرا "جوني يستهل العزف" للمؤلف **كرينك** هي الأولى بينها التي تمتعت بشعبية كبيرة لبعض الوقت. لقد بدا مثيراً بالنسبة لجمهور الريف الألماني أن يكون بطل الأوبرا قائداً زنجياً لفرقة جاز، وأن يجرؤ المؤلف على إدخال عدة ألحان من موسيقا الجاز في مدونته الموسيقية.

وقد نمى **كورت فايل** ذلك الميل نحو جعل الأشياء في متناول المدارك الشعبية في سلسلة صنعت تاريخاً أوبرالياً في ألمانيا قبل مجيء هتلر. وكانت أوبرا "البنسات الثلاثة" التي وضع نصها برتولت بريخت، من أعماله المتميزة في تلك الفترة. وقد استخدم فايل الأغاني بدلاً من الآريات، وفرقة الجاز الزائفة بدلاً من أوركسترا الأوبرا المألوفة، ووضع موسيقا عادية ومبتذلة لم يمض وقت طويل حتى صفّرها كل بائع صحف صغير في ألمانيا. لكن الذي وهب عمله امتيازاً، لم تحظ به أوبرا جوني يستهل العزف، هو كونه وضع موسيقا حقيقية في طابعها. إنها تعبير لاذع عن الروح الألمانية في العشرينات من هذا القرن، إذ ساد بعد الحرب الألمانية التفسخ والانحلال وانعدام الأمل، وذلك ما صوره جورج جروز بصراحة مؤلمة. فلا تنخدع بتفاهة فايل، فإنها هادفة وذات معنى إذا استطاع المرء قراءة ما بين السطور، إن جاز التعبير، واستشعار المأساة العميقة المختبئة في طبيعتها الخالية من كل هم.

وظهرت مرة ثانية الأوبرا بوصفها أداة تعليق على ما يجري في الحياة الاجتماعية، على يد المؤلف الإيطالي-الأمريكي **جيان كارلو مينوتي** في عمله الأوبرالي "القنصل". ومن الصعب التنبؤ إلى أي مدى سيستمر هذا الميل. ولكن إن لم يكن المؤلفون قادرين على تعميم تعليقهم ليشمل البشرية كلها وبلغة الدراما المسرحية الفعالة، فسوف لن يكون هنالك خير من جعل الأوبرا أقرب إلى الحياة اليومية.

ستكون دراستنا للاوبرا الحديثة ناقصة إذا لم نشر إلى واحد من اكثر مؤلفي الأوبرا المعاصرين نتاجاً، وهو **داريوس ميلهود** الفرنسي. وأوبراه "كريستوفر كولومبوس" هي وليدة معظم جهده الطموح في هذا الحقل، وهي عبارة عن مشاهد رائعة مهيبة، وقد قدمت عدة مرات خارج وطنه ولم تقدم في وطنه. وميلهود قادر على أن يكون عنيفاً وغنائياً بالتعاقب، وقد استخدم كلتا الصفتين للحصول على تأثير جيد في "الملاح الفقير" و "إستر من كاربنتراس" و "خواريس وماكسيميليان" وبعض الأعمال المسرحية الأخرى. ويمكن الحصول على فكرة جيدة عن قوته الدرامية بالاستماع إلى مقتطف من عمله " **Les Choephores**" ويدعى تَضَرُّعْ، حيث ينشد المغني والكورس بمصاحبة جميع الآلات الإيقاعية فينشأ عن ذلك تأثير غامر يشير إلى إمكانات لم يُسبر غورها بعد من أجل أوبرا المستقبل.

إذا كان بعض قرائي ما زالوا يشكون في قدرة الأوبرا الحديثة، أو الموسيقا المسرحية بوجه عام على البقاء، فسأسألهم أن يتأملوا هذه الحقيقة الأخيرة. لقد برهنت ثلاثة من الأعمال صممت للمسرح على أنها معالم على طريق تطوير الموسيقا الحديثة، وكلها ساهمت في دفع الموسيقا إلى الأمام، هذه الأعمال هي أوبرا بوريس جودونوف لموسورسكي، وأوبرا بيلياس وميليزاند لديبوسي، وباليه طقوس الربيع لسترافنسكي. وربما يستحسن أن تكون الخطوة التالية إلى الأمام، في المسرح لا أن تكون في قاعة الحفلات.

يبقى السؤال حول الأوبرا في أميركا، أو بدقة أكبر، حول الأوبرا الأمريكية. إن بعض كتابنا عرض نظرية مدعمة بالكثير من المبررات تقول بأن السينما حلت بحق محل الأوبرا في البيئة الأمريكية. الأوبرا بالنسبة لهم هي مظهر من المظاهر الأوروبية للفن، ولا يمكن نقلها وغرسها في التربة الأمريكية. ولكن ما زالت الأوبرا من وجهة نظر المؤلف، شكلاً فاتناً وآسراً، وليس بالأمر المهم كيفية النظر إليه. وإذا ما أريد غرسها بأمل نجاح حقيقي، فثمة أمران يتوجب تحقيقهما: يجب على المؤلفين أن يكونوا قادرين على تلحين اللغة الإنكليزية دون تشويه الإيقاع الطبيعي للغة؛ ويجب زيادة العروض الأوبرالية أكثر مما هي عليه الآن في بلدنا. وفي الواقع، إن بعض المغامرات الأوبرالية المحلية الأسلم، مثل أوبرا "أربعة قديسين في ثلاثة فصول" للمؤلف **تومسون – شتاين**، أو "سوف يتأرجح المهد" للمؤلف **مارك بليتزشتاين**، وجدت طريقها إلى المسرح دون إعانة هيئة الأوبرا الرسمية. وربما يكمن مستقبل الأوبرا الأمريكية خارج دار الأوبرا. ولكن مهما يحدث، فأنا على يقين من أننا لم نسمع بآخر شكلٍ لها، سواء هنا أم في الخارج.

□□□

□ لُعَبْ وأغاني الأطفال الشعبية العراقية

حسين قدوري

باحث ومؤلف موسيقي من العراق

لُعَبْ وأغاني الأطفال الشعبية هي شكل من أشكال التعبير الشعبي. وهي كأي موروث قد أثرت وتأثرت بما يجاورها من معطيات الطفولة حتى صارت عبر الزمن شكلاً مميزاً بأنواعه وأهدافه يتماشى مع ميول ورغبات الأطفال، مليئة بالقيم والمثل والعادات وأحداث البيئة التي نشأت وترعرعت فيها، إضافة إلى كونها تاريخ ولغة وأدب وفن ولعب ومتعة.

عبر نظرة تاريخية شاملة لكافة لُعَبْ وأغاني الأطفال الشعبية التي جمعتها خلال مسوحاتي الميدانية التي أجريتها على امتداد المناطق العراقية الآهلة بالسكان العرب، اتضح لي بأنها تنتمي إلى البيئات الثلاث الموجودة في العراق وهي:

١) البيئة الصحراوية

٢) البيئة الريفية

٣) البيئة المدنية

ولما كانت هذه البيئات متباينة، فقد نشات صيغ غنية متعددة من ممارسات الأطفال الشعبية النغمية والحركية، ولكل من هذه الصيغ عناصر جوهرية أثرت في عناصر النوع الأخير بحكم البيئة والمراحل التاريخية التي ظهرت فيها وعوامل عديدة أخرى.

وعبر مسوحاتي الميدانية التي أجريتها في دول الخليج العربي وبالذات (الكويت، قطر، الإمارات العربية المتحدة) وجدت بأن هناك شبهاً عميقاً مع ما هو موجود في العراق. ومن خلال زياراتي المتكررة لكل الدول العربية، لاحظت بأن موروثات الأطفال هذه تتشابه فيها إلى حدٍ كبير، مع وجود بعض الفروقات البسيطة نتيجة للبيئة واللغة المحكية (العامية) وغير ذلك.. إن هذا التماثل والتشابه لم يكن عفوياً أو مصادفة بل هو ناتج عن أصلٍ واحد مشترك. هذا من جانب، ومن جانبٍ آخر، هناك تشابه وإلى حد ما في هذه الممارسات الشعبية في أنحاء العالم، وهذا ناتج عن مفهوم التربية الشعبية الطفلية عموماً.

إن الربيع وورود والطيور والحيوانات وحشرات المزارع الجميلة، والصيف والشتاء والخريف والمطر والشمس والقمر وعمتنا النخلة وجمالها، والمرض والصحة والحب والبغض والموت والميلاد والممارسات الشعبية اليومية، وإلى ما هنالك، قد تناولتها لُعَبْ وأغاني الأطفال الشعبية العراقية وهذا ما دونته في الأجزاء الستة التي أصدرتها في هذا الموروث الرائع..

وضمن البيئات الثلاث المطروحة أعلاه، يمكن تقسيم لُعَبْ وأغاني الأطفال الشعبية العراقية إلى الألوان التالية:

أولاً – ألعاب وأغاني البادية:

نجد هذه الممارسات الشعبية لدى قبائل البادية الرحل والتي استقر أكثرها في الوقت الحاضر في القرى والأرياف، هذه اللُعَبْ والأغاني مازالت تحمل نفس الطابع البدوي الأصيل بكل صفاتها على الرغم من التغيير الذي حدث في بعض مفرداتها. إن هذه الممارسات بالضرورة تفرز عند الأطفال تقاليد وعادات البادية التي تميزهم عن سكان المناطق الأخرى وتعمق شخصيتهم.

جمعت العديد من هذه الألعاب وأغانيها، وأدوّن هنا نموذجاً واحداً فقط.

لُعَبْة وأغنية "المَطَرْ طَشْ":

الماء حياة البادية كما هو أساس حياة كل كائن حي على هذه الأرض. فالبدوي الذي يعيش في صحراء مترامية الأطراف يفرح أشد الفرح لسقوط المطر، فهو ضروري جداً للناس وللنبات والعشب. ومن الطبيعي أن ينعكس هذا الفرح على الأطفال وأن يظهر هذا جلياً في ممارساتهم اليومية وفي مقدمتها لُعَبُهم وأغانيهم الشعبية.

"المَطَرْ طَشْ" هي لُعَبْة وأغنية جماعية موسمية تخص فصل الشتاء. فعندما ينهمر المطر نرى الأطفال في البادية يخرجون من خيامهم حاسري

الرؤوس معرضيها للمطر بفرح عظيم وهم يرقصون ويغنون هذه الاغنية وإذا امتلأت شعبان وأودية البادية بماء المطر، نرى الأطفال والكبار يغسلون أرجلهم وأيديهم بهذا الماء مدعين أن ماء المطر في أول سقوطه يزيل شقوقها وفطورها ويشفي آلامها.

حصلت على هذه اللُعَبْة وأغنيتها من مصادر عديدة أذكر منها واحدة سُجلت بتاريخ ١٩٧٦/٧/٩ من:

الاسم: عفصة الجاسم

العمر: ٦٥ سنة

المنطقة: قلعة سكر

إلمَطَرْ طَشْ عَلَنَا إنعودَهْ

إلمَطَرْ طَشْ رُزَنْ يارعُودَهْ

إلمَطَرْ طَشْ إخضَرْ ياعُودَهْ

التفسير:

سقط المطر، نتمنى أن نعود عليه كل عام. سقط المطر ليسقط أكثر وأكثر فهلهل يا رعد. سقط المطر فانبت أيها العشب.

تحليل الاغنية:

١- المناسبة التي تغنى فيها:

موسمية تخص فصل الشتاء، عند سقوط الأمطار في البادية، وهي جماعية الأداء ومختلطة من قبل الجنسين من الأطفال.

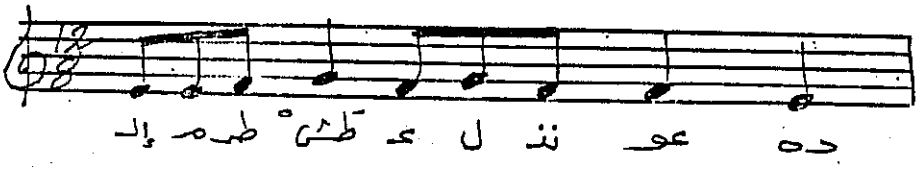
٢- الميزان وسرعته:

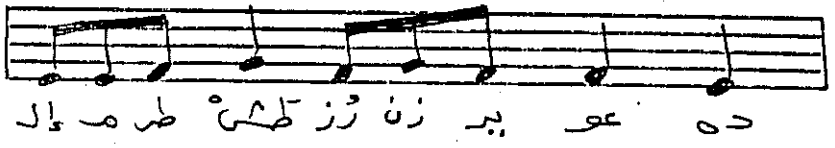
إن وزن هذه الأغنية هو الوزن الوحيد الذي حصلت عليه بهذه الصيغة من بين كل أغاني الأطفال الشعبية العراقية وهو من وزن ٨/١٢ كما هو موضح في التدوين الموسيقي.

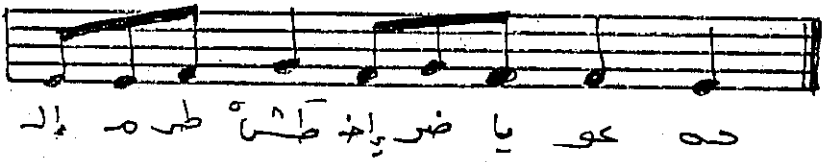
٣- جنس اللحن وبعده الموسيقي:

الجنس غير واضح، لأن البعد الموسيقي يتكون من بعد طنيني واحد ونصف البعد الطنيني، أي فاصلة ثالثة صغيرة وهي هنا متوضعة بين الدرجتين (مي-صول) كما هو موضح في التدوين الموسيقي..

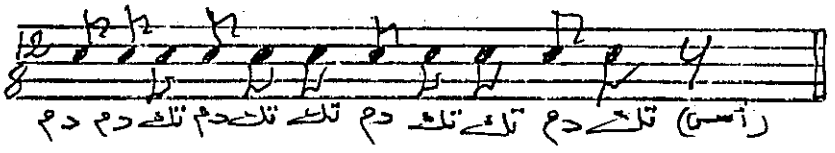
أما اللحن فيتألف من جملة موسيقية واحدة متكررة ثلاث مرات، أي بقدر الأبيات الشعرية للأغنية. والجملة هنا كائنة ضمن الحقل (المازورة) الموسيقية الواحدة..



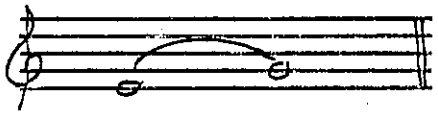




ملاحظة: إن وزن الأغنية هو الوزن الوحيد الذي حصلت عليه بهذه الصيغة من بين كل أغاني الأطفال الشعبية ويدون كما يلي:



البعد الموسيقي



فاصلة ثالثة صغيرة

ثانيا – ألعاب وأغاني الريف:

إن هذه الألعاب وأغانيها تحمل خصوصية الريف العراقي الأصيل والذي يشكل القسم الأكبر من هذا التراث حيث اعتمدت عليه كثيراً في مسوحاتي الميدانية والدراسات التي صدرت عنها. أدّون هنا نموذجين من بين العشرات التي جمعتها.

لعبة وأغنية "عَشّكَحْ لِكَحْ"

لُعَبْة وأغنية خاصة بالبنات بين سن (٧–١٢) سنة تقريبا. تجتمع البنات في الفضاء ويتم اختيار إحداهن لتكون الرئيسة التي تؤدي المقاطع الغنائية الأساسية للأغنية. يتماسكن بالأيدي على شكل دائرة ثم يبدأ الغناء والرقص الدائري الموضوعي.

نلاحظ أن النص الشعري للأغنية يحتوي على مفردات شعبية لا تستعمل إلا من قبل الناس الذين يعيشون في المناطق القروية والريفية. إنها من مفردات لغتهم المحكية المحلية.

حصلت على هذه اللُعَبْة وأغنيتها من عدة مصادر أذكر منها واحدة سُجلت بتاريخ٢٥–٣–١٩٨٠ من:

الاسم: فاطمة حمود

العمر: ٤٥ سنة

المنطقة: المحاويل – بابل

شرح المفردات العامية:

عَشّكَحْ لِكَحْ: جاءت للجرس الإيقاعي. وكلمة لِكَحْ تعني فاز أو نجح أو حصل على نتيجة جيدة.

باكَ : سرق.

إعراني: حلي من الذهب تعلق بالأنف وتستعمل من قبل بنات ونساء الريف العراقي.

كَدّامي: أمامي.

طِلي: خروف.

هَلي: أهلي.

يابو العيبَهْ: من المخجِلْ (العيبَهْ = العيب) أو الخجل من الناس.

حَطْني: وضعني.

إبجيبَهْ: في جيبه.

تحليل الأغنية:

١- المناسبة التي تغنى فيها:

أثناء اللُعَبْ والمرح، وهي من الألعاب الدائمية.

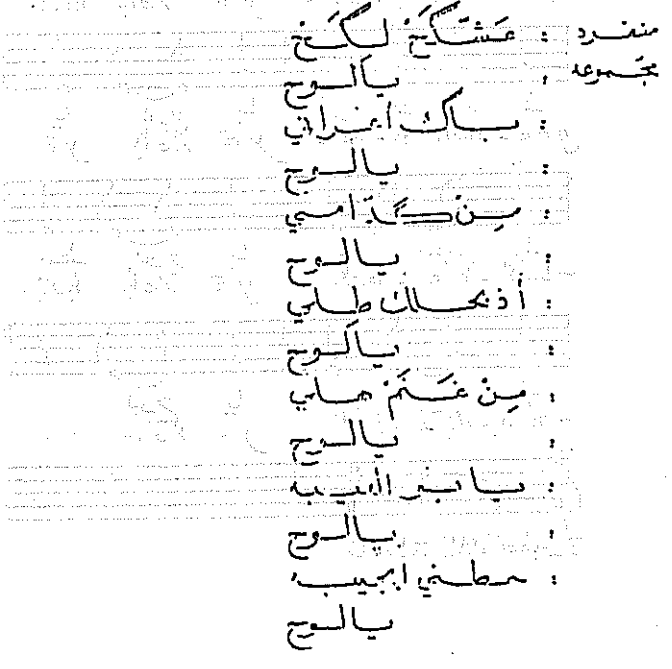
٢- الميزان وسرعته:

وزن الهيوه ٨/٦، السرعة تحدد بحركة رقص اللاعبات ولكنها بصورة عامة متوسطة السرعة.

٣- جنس اللحن وبعده الموسيقي:

الجنس غير واضح لأن البعد الموسيقي يتكون من بعد طنيني واحد ونصف البعد الطنيني، أي فاصلة ثالثة صغيرة وهي هنا متوضعة بين الدرجتين (مي- صول).

ويتألف اللحن من جملة موسيقية واحدة متكررة عدة مرات، أي بقدر الأبيات الشعرية للأغنية كما هو موضح في التدوين الموسيقي.



(ايقاع الرهبوه)

لعبة وأغنية "الدَشَّهْ":

هي لُعَبْة دائرية تمارس من قبل البنات اللواتي تتراوح أعمارهن بين (٧-١٢) سنة تقريبا. تشكل اللاعبات دائرة ويتماسكن بالأيدي بعد أن يتم اختيار إحداهن للغناء المنفرد، وعادة ما تقف في وسط الدائرة وفي بعض المناطق، تقف خارج الدائرة.

يبدأ الغناء والرقص الدائري الموضوعي فتردد المغنية (هلّي يَدمعة عيني) ثم يجيب البنات (يهزاع)...وتستمر الأغنية مع الرقص والجميع بفرح غامر حتى نهاية الأغنية فينفرط عقدهن. وإما أن تعاد الأغنية ويتم اختيار لاعبة أخرى للغناء الإفرادي، أو تبقى البنت الأولى...أو تمارس اللاعبات لُعَبْة أخرى حسب المزاج الآني للبنات.

حصلت على هذه اللُعَبْة وأغنيتها بتاريخ ٢٩-١٠-١٩٧٦ من ريف الموصل من:

الاسم: هناء يعقوب

العمر: ٤٠ سنة

المنطقة: حمام العليل - الموصل

شرح المفردات:

الدَشَّهْ: رقصة غنائية خاصة بالبنات تمارس في أرياف وقرى الموصل بشمال العراق.

الفازي: عملة عثمانية تعادل المجيدي الذي يساوي(٢٥) قرشا أو عشرة بارات.

شوكَي: شوقي – حبي.

أَيِكْ: دُقُّ.

برازي: لجوفة أو المكان المخصص لليلة الدخلة في الريف.

تحليل الأغنية:

١– المناسبة التي تغنى فيها:

أثناء لُعَبْ ومرح الأطفال، ولا ترتبط بموسم معين بل هي من الألعاب الدائمية.

٢– الميزان وسرعته:

لقد لاحظت أن الأطفال يغنون هذه الأغنية بإيقاعين: إيقاع الوزن الثنائي البسيط ٤/٢، وإيقاع الهيوة ٨/٦، وعليه دونت الإيقاعين، أما السرعة فهي متوسطة.

٣– جنس اللحن وبعده الموسيقي:

الجنس غير واضح لأن البعد الموسيقي يتكون من بعد طنيني واحد ونصف البعد الطنيني أي فاصلة ثالثة صغيرة وهي هنا متوضعة بين الدرجتين (ري–فا).

أما اللحن فيتكون من جملة موسيقية واحدة تتألف من ثلاثة حقول (ميزورات)، تتكرر عدة مرات بقدر الأبيات الشعرية للأغنية، كما هو مدون في التدوين الموسيقي للأغنية..

الدشّه

× × ×

الفتاة : هلّي يدمعة عيني
المجموعة : يهزاع
: كل دمعتين بغازي
: يهزاع
: نذرن انطوني شوكي
: يهزاع
: بيدي لدگ برازي
: يهزاع

الدشّه

Moderato
♩ = 100
He-li ya-dam-ct ce-ni yak-zāc
Kul dam-ci-ten ʾib-ghā-zi yak-zāc
nidh-ran ʾin-ṭu-ni sho-gi yak-zāc
bi-di le-dug ʾib-rā-zi yak-zāc
ايقاع
الرديدة

ثالثاً – لَعَبْ وأغاني المدينة

إن الحياة في المدينة تختلف عما هي عليه في البادية أو الريف، وهذه الاختلافات تنعكس بالضرورة على جميع ممارسات الأطفال اليومية وفي مقدمتها لُعَبْهم وأغانيهم الشعبية. أدون هنا النماذج التالية لهذا اللون من تراث الطفولة في المدينة.

أغنية ولعبة "ياحُمُّصَهْ...يازبيبَهْ"

لُعَبْة وأغنية شائعة في العراق وهي من الألعاب الرياضية المسلية التي تبعث في نفوس الأطفال المرح والمودة والحركة والنشاط، كما أنها تقوي أواصر الصداقة بين الأطفال. تمارس بشكل ثنائي وهي من العاب الدائمية.

طفلان أو طفلتان متلاصقان ظهريا وأيديهما متماسكة على شكل حلقة.

تسحب اللاعبة الأولى يدها وهي منحنية لترفع صاحبتها على ظهرها، فترتفع قدما الثانية عن الأرض بشكل تصبح معه على ظهر اللاعبة الأولى. وأثناء هذه العملية تردد الأولى (غناء) كلمة **ياحُمُّصَهْ**. ومباشرة تكرر اللاعبة الثانية نفس عملية اللاعبة الأولى بحيث ترفعها على ظهرها وهي تردد (غناء) كلمة **يازبيبَهْ**. ثم يأتي دور اللاعبة الأولى وهي تغني **وكتْ العَشَهْ**، ثم دور اللاعبة الأولى وهي تغني **تِشريبَهْ**. تتكرر هذه العملية مع الغناء مرات عديدة حتى يتعب الأطفال، فيتركون هذه

اللُعَبْة الجميلة وبعد الاستراحة يعودون إلى ممارسة لُعَبْة أخرى. حصلت على هذه اللُعَبْة من مصادر عديدة سجلت واحدة منها بتاريخ ٢-٥-١٩٧٦ من:

الاسم: هناء عبيد

العمر: ٣٦ سنة

المنطقة: الكرادة الشرقية - بغداد

شرح المفردات العامية:

ياحُمُّصَهْ (يُحَمصَهْ): الياء هي ياء النداء مقطوعة الألف لفظا وتعني ياحمصة، والحمص معروف وهو من البقليات وتعني هنا، أيتها الصغيرة (الحمصة حبة صغيرة).

يازبيبَهْ (يزبيبَهْ): الياء هي ياء النداء مقطوعة الألف لفظا وتعني يازبيبة، والزبيب هو العنب المجفف. وهنا تعني ياصغيرة (لأن حبة الزبيب صغيرة).

وكِتْ: وقت.

العَشَهْ: العشاء.

تِشريبَهْ: التِشريب، الثريد، وهو الخبز المنقوع بماء اللحم.

تحليل الاغنية:

١- المناسبة التي تغنى بها:

وقت اللُعَبْ والمرح، وهي من الألعاب الدائمية.

٢- الميزان وسرعته:

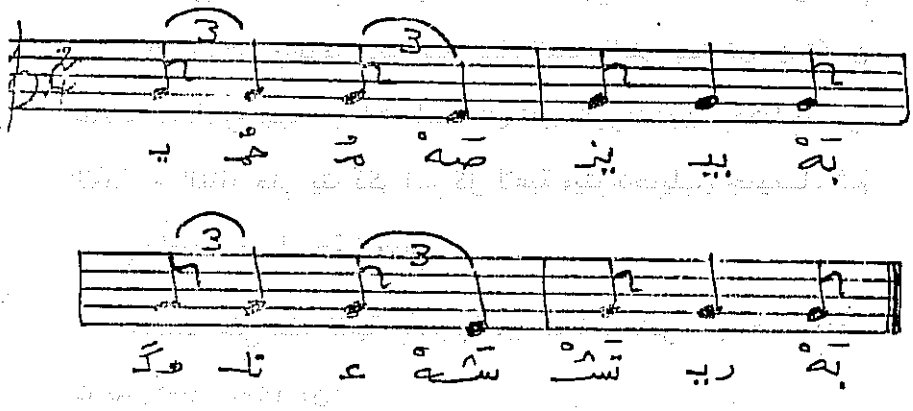
من الوزن الثنائي البسيط ٤/٢ وسرعته بطيئة.

٣- جنس اللحن وبعده الموسيقي:

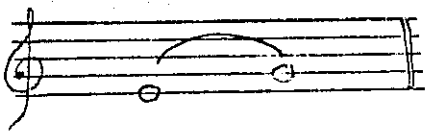
الجنس غير واضح لأن البعد الموسيقي يتكون من بعد طنيني واحد ونصف البعد الطنيني، أي فاصلة ثالثة صغيرة، وهي هنا متوضعة بين الدرجتين (مي- صول)

يتألف اللحن من جملة موسيقية واحدة مكونة من حقلين (مازورتين) تتكرر كما هو موضح في التدوين الموسيقي.

ياحُمُّصَهْ...يازبيبَهْ



البعد الموسيقي



فاصلة ثالثة صغيرة.

أغنية ولعبة "هَيلا يارُمّانَهْ"

لُعَبْة وأغنية خاصة بالبنات ممن تتراوح أعمارهن بين سن (٨-١٢) سنة تقريبا. إن الحركة الراقصة لهذه اللُعَبْة تتخذ شكلاً دائرياً عن طريق تشابك أيدي اللاعبات بشكل دائري. وتقف الفتاة التي تم اختيارها للغناء الإفرادي خارج الدائرة.

يبدأ الرقص الدائري الموضوعي والفتاة التي خارج الدائرة تردد الأغنية من مطلعها **هَيلا يارُمّانَهْ**، فتجيب اللاعبات **هَيلا يُمّهْ**.

من شروط هذه اللُعَبْة كما يؤكد النص الشعري للأغنية أن يذكر أسم إحدى اللاعبات، وعندما يذكر أسم هذه الفتاة التي يفترض أن تكون حزينة، تُحول وجهها عن اللاعبات، أي تدير ظهرها لهن. وهكذا تستمر اللُعَبْة مع الغناء حتى يتم ذكر أسم كل لاعبة ويتم تحويلهن جميعا، ثم تنتهي اللُعَبْة وتعم الفرحة الجميع.

حصلت على هذه اللُعَبْة وأغنيتها من عدة مصادر سجلت إحداها بتاريخ ٢٠-٤-١٩٧٥ من:

الاسم: سعدية خليل

العمر: ٣٦ سنة

المنطقة: منطقة الحر، كربلاء

شرح المفردات العامية:

هَيلا: محرفة من هيّا إلى، أي هيّا يا فُلانة. وتستعمل في الغالب لشد العزائم وإثارة الهمم.

يا رُمّانَهْ: كناية عن كل فتاة شابة جميلة ممتلئة بهاء ورواء كالرمانة.

هَيلا يُمَّهْ: هيا يا أماه.

الزعلانة: الغضبى، ويقصد بها هنا المرأة التي أغضبها زوجها فتركت بيتها وذهبت إلى بيت أبيها.

مِنهُو: من هو.

اليراضيها: الذي يترضاها ويتودد إليها، وهنا لا تلفظ الألف الأخيرة إلا بقدر الفتحة أو كهاء السكوت.

صايغ: صائغ الحلي، وهنا كناية عن زوجها الذي يجلب لها الهدايا من الذهب إرضاء لها.

تراجيها (تراجيهه): على جواز اللفظين وتعني أقراطها الذهبية.

كردانة: حلي من الذهب تربط بخصلة الشعر الأمامية وتتدلى على جبين الفتاة.

١- تحليل الأغنية:

المناسبة التي تغنى فيها: أثناء اللُعَبْ والمرح، وهي من الألعاب الدائمية.

٢- الميزان وسرعته:

من الوزن الثنائي البسيط ٤/٢ والسرعة المعتدلة.

٣- جنس اللحن وبعده الموسيقي:

ترتكز هذه الأغنية على جنس الكرد على درجة البوسليك (مي). أما بعدها الموسيقي فيتكون من ثلاثة أبعاد طنينية ونصف البعد الطنيني، أي فاصلة خامسة تامة. يتكون اللحن من جملة موسيقية واحدة تتألف من ثلاث حقول (ميزورات). تتكرر هذه الجملة عدة مرات بقدر الأبيات الشعرية للأغنية، كما هو موضح في التدوين الموسيقي.

« هَيلا يا رُمّانَهْ »

منفرد : هَيلا يا رُمّانَهْ

مجموعة : هَيلا يُمَّـــهْ

مِنْ هيَّهْ الزَعلانَهْ

هَيلا يُمَّـــهْ

سَعْديَّهْ الزعلانَهْ

هَيلا يُمَّـــهْ

مِنهُو اليراضيهَهْ

هَيلا يُمَّـــهْ

أبوهَهْ إِيراضيهَهْ

هَيلا يُمَّـــهْ

صايغْ تراجيهَهْ

هَيلا يُمَّـــهْ

مِحْبَسْ أوگِردانَهْ

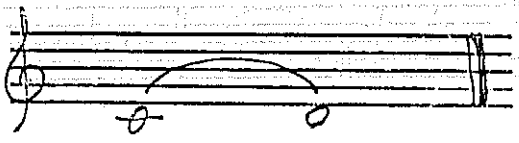
هَيلا يُمَّـــهْ

هیلا یارمانه

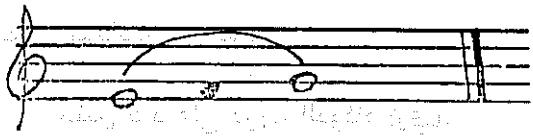
الهوامش:

١- **البعد الموسيقي**: هو الفاصلة الكائنة بين درجتين موسيقيتين. وتقاس الفاصلة بعدد الدرجات التي تحتويها بما في ذلك الصوتين الأول والأخير. مثلا :

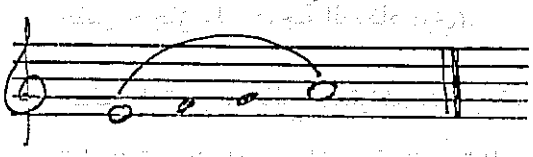
بعد موسيقي بين درجتين متتاليتين (دو – ري)



بعد موسيقي بين درجتين (مي– صول) وهو بعد ثالث لأن بينهما درجة (فا)



بعد موسيقي رابع بين الدرجتين (مي – لا)



٢- **البعد الطيني**: ورد هذا الاصطلاح في مخطوطات الموسيقا العربية ويعني الفاصلة الموسيقية ذات (التسع كومات) والكائنة بين درجتين موسيقيتين متتاليتين.

أبعاد طنينية ذات ٩ كومات

٣- **نصف البعد الطنيني**: ورد هذا الاصطلاح في مخطوطات الموسيقا العربية ويعني الفاصلة الموسيقية الكائنة بين درجتين موسيقيتين من نفس التسمية أو من تسميات مختلفة وتحتوي (خمس-أربع) كومات.

أبعاد نصف طنينية

٤- **الجنس**: ورد هذا المصطلح في مخطوطات الموسيقا العربية وبه تقاس مقاماتها كأن تقول:

جنس كرد على درجة الدوكاه (ري).

جنس حجاز على درجة الدوكاه (ري).

ويمكن اعتبار مصطلح (تتراكورد) المستعمل في الحياة الموسيقية العربية في الوقت الحاضر وبالذات في الحياة الموسيقية الأكاديمية، بمثابة الجنس. غير أن الجنس يكون على ثلاثة أنواع:

أ) الجنس ذو البعد الثلاثي ويتكون من ثلاثة أصوات موسيقية متتالية.

ب) الجنس ذو الأربع ويتكون من أربعة أصوات موسيقية متتالية.

ت) الجنس ذو الخمس ويتكون من خمسة أصوات موسيقية متتالية كما هو موضح أدناه.

جنس رباجي نرما وفلر
على درجة النوى
(صول)
بصد
طنيني
جنس رباجي بيات
على درجة الدوكاه
(ري)
جنس رباجي كرد على
درجة الحسيني
(لا)
جنس ثلاثي سيكاه
على درجة السيكاه
(دو)
جنس رباجي على
درجة الجهاركاه
(فا)
جنس خماسي مدمي
على درجة الكرد
(مي)

□□□

◻ مبادئ التوزيع الأوركسترالي (١)

نيكولاي ريمسكي - كورساكوف (١٨٤٤-١٩٠٨)

مؤلف وقائد أوركسترا روسي

ترجمة باسل ديب داوود

نظراً لأهمية كتاب "مبادئ التوزيع الأوركسترالي" للمؤلف الروسي نيكولاي ريمسكي كورساكوف، وجدنا أن من المفيد للقراء ترجمته ونشره على عدة حلقات.

يتوجه هذا الكتاب، حسب ما ورد في مقدمة الكاتب: ((..إلى أولئك الذين درسوا التوزيع أو التنسيق الآلي من بحث جيفرت الرائع، أو من أية طريقة أخرى مشهورة، أو إلى الذين يعرفون عدداً ضئيلاً من المدونات الأوركسترالية..)). كما يذكر الكاتب في مقدمته أن الكتاب يعالج، من زاوية الموسيقا الدرامية بصورة رئيسية، التركيب بين الآلات في المجموعات المستقلة وفي صورة الأوركسترا الكاملة؛ والوسائل المختلفة في الحصول على القوة في اللحن والوحدة في البناء؛ وتجزيء الأقسام الصوتية؛ والتنوع في التلوين والتعبير الموسيقيين.

ولقد بدأ ريمسكي كورساكوف في كتابة مسودات هذا الكتاب في شهر آب/أغسطس من عام ١٨٧٣. أما الفصل الأول منه فلقد بدأه في السابع من حزيران/يونيو ١٩٠٨ وأنهاه في حوالي الساعة الرابعة بعد الظهر من العشرين منه، وتعرض في الليلة ذاتها لنوبة حادة سببت وفاته في الحادي والعشرين من حزيران/يونيو ١٩٠٨، بينما كتب الفصول الأخرى بين الحادي والثلاثين من تموز/يوليو إلى الثالث عشر من آب/أغسطس من عام ١٩٠٥.

يتضمن الكتاب

- مقتطفات من مقدمة الكاتب
- الفصل الأول: نظرة عامة في المجموعات الأوركسترالية
- الفصل الثاني: اللحن
- الفصل الثالث: الهارموني
- الفصل الرابع: التأليف للأوركسترا
- الفصل الخامس: الجمع بين الأصوات البشرية والأوركسترا
- الفصل السادس: ملحق يتضمن شرحاً تفصيلياً للأصوات.

نُشر هذا الكتاب لأول مرة عام ١٩٣١ في سان بيترسبورغ من قبل الناشر ماكسيميليان شتينبورغ. صدرت الطبعة الثانية عام ١٩٤٦. تُرجم إلى الفرنسية عام ١٩١٤؛ وإلى الألمانية عام ١٩٢٢؛ وإلى الإنكليزية عام ١٩٢٢(الطبعة الأولى) وعام ١٩٦٤ (الطبعة الثانية)؛ ثم طبع في موسكو عام ١٩٥٩.

تقدم مجلة "الحياة الموسيقية" لقرائها ترجمة الطبعة الإنكليزية من منشورات Dover الأمريكية التي صدرت عام ١٩٦٤ وتتألف من مجلدٍ واحدٍ في جزئين/ترجمة إدوارد أجات Edward Agate.

(المحرر)

مقتطفات من مقدمة الكاتب (١٨٩١)

إن عصرنا، عصر ما بعد فاغنر، هو عصر التلوين الأوركسترالي المتميز بصفتي الإشراق والتخيلية، فقد بلغ هذا الجانب من فن الموسيقا ذروته على يد كل من **برليوز، جلينكا، ليست، فاغنر**، والمؤلفين الفرنسيين المعاصرين **ديليب، بيزيه** وآخرين غيرهما، والمؤلفين الروس من المدرسة الروسية الجديدة **بورودين، بالاكيريف، جلازونوف وتشايكوفسكي**، الذين بوصفهم ملونين أوركستراليين، فاقوا أسلافهم، **فيبر، مايربير**

ومندلسون، وإن كانوا، رغم ذلك، يدينون لهم فيما حققوه من تطور. وقد كان هدفي الأساسي من تأليف هذا الكتاب هو مدّ القارئ المضّطلع بالمبادئ الأولية للتوزيع الأوركسترالي الحديث من ناحية تميزه بالإشراق والتخيلية، وقد أفردت حيزاً هاماً لدراسة الرنين النغمي **Tonal Resonance** والتركيب الأوركسترالي.

كما حاولت أن أبين للدارس الكيفية التي يحقق فيها خاصية معينة للحن، والكيفية التي يحرز فيها تساوقاً في البنية والقوة المطلوبة. كما وضعت خصائص أمثلة ميلودية معينة وحددت خصوصية كل آلة أو مجموعة أوركسترالية، وكثّفت هذه القضايا بإيجاز ووضوح في مبادئ عامة؛ ولقد حاولت باختصار أن أعطي الطالب مادة ووسيلة مدروستين بعناية وحذر قدر الإمكان.ورغم ذلك، فإنني لا أزعم تعليمه الكيفية التي يوظف فيها مثل هذه المعلومات في الاستخدام الفني المناسب، كما لا أدّعي تثبيت أمثلتي في مكانها الملائم في الموسيقا ذات اللغة الشعرية، لأن الكتب التعليمية عن الهارموني والكونتروبوان أو عن القالب الموسيقي- التي يجد الطالب فيها توضيحاً لمسألة هارمونية أو بوليفونية- أو كتب مبادئ البناء الموسيقي أو التكييف الشكلي أو أساليب تقنية العزف، لا يمكن لها بحال أن تمنح الطالب موهبة التأليف، كذلك فإن دراسة التوزيع الأوركسترالي يمكن أن تعلمنا كيفية الحصول على أكورد موافق لنغمة ما، موزّع بصورة متناسقة، وكيفية عزل اللحن عن صيغته الهارمونية، ووضع الترتيب الصحيح لأجزائه الصوتية، وغير هذا من حلول لجميع الصعوبات الماثلة، لكن ذلك لن يكون كافياً على الإطلاق

لتعلم فن التوزيع الاوركسترالي ذي الصفة الشعرية. فالتوزيع يعني الخلق وهذا مالا يمكن تعلمه.

كما أن من الخطأ الفادح القول: هذا المُؤَلِّف يكتب بشكلٍ جيد أو ذاك المُؤَلِّف موزِّع بصورةٍ حسنة، ***فالتوزيع هو من صلب العمل الموسيقي*** كما نفهمه بلغة الأوركسترا، بحيث يبدو أنه ليس بالإمكان فصل الألوان الصوتية عن العمل في ذهن مبدعها فهي متأصلة فيه من ساعة ولادتها. فهل يمكننا مثلاً فصل روح موسيقا **فاغنر** عن توزيعها الأوركسترالي؟ قد يضيف أحدهم بأن لوحة ما قد تبدو ***أجمل إذا ما استخدمنا الألوان في رسمها***.

افتقر أكثر من مؤلف كلاسيكي ومعاصر لمقدرة التوزيع المتميز بالقوة والتخيلية؛ وظل سر التلوين خارج حدود ملكاته الإبداعية. ألا يستتبع ذلك القول بأن هؤلاء ***لا يعرفون كيف*** يوزعون أعمالهم؟ لقد كان لدى معظمهم معرفة واسعة بهذا الموضوع لكن أحداً منهم لم يكن أكثر من ملوِّن. هل كان **براهمز** جاهلاً بفن التوزيع؟ حتى الآن لا يوجد في أعماله شاهدٌ واحد على لحنٍ متألق أو ذي صفة تخيلية. إن اهتماماته في الحقيقة لم تتجه نحو اللون؛ ولم يكن عقله منصباً عليه.

إن ملكة التوزيع الأوركسترالي البارعة هي سر لا يمكن نقله، وعلى المؤلف الذي يتمتع بامتلاك هذا السر أن يُثمِّن ذلك جيداً، وألا يغبنه إلى حد اعتباره مجرد مجموعة جاهزة من الوصفات يجري تعلمها غيباً.

لابد لنا هنا من التذكير بالحالة التي تُدوِّن بها الأعمال الموسيقية من قبل موسيقيين آخرين يتبعون نفس اتجاه المؤلف. إذ ينبغي على من يقوم بهذا العمل أن يأخذ بالحسبان التوغل قدر الإمكان إلى عالم المؤلف الروحي، محاولاً فهم مقاصده، وتطوير ملامحها الجوهرية.

ورغم خضوع شخصية أحدهما للآخر فإن توزيعاً كهذا يُمَثِّلُ عملاً إبداعياً. لكن عملية توزيع عملٍ غير مكتوبٍ أصلاً للأوركسترا هي من جهة أخرى عملية غير مستحبة. ولقد وقع في هذا الخطأ العديد من الموسيقيين ومازالوا. وعلى كل حال فإن هذا النوع من التنسيق الآلي يُعَدُّ من أدنى أنواع التوزيع ،كما في التصوير اللوني، بغض النظر عن كون نتيجة العمل جيدة أم سيئة.

لقد كنت محظوظاً جداً في مجال التوزيع الأوركسترالي بسبب إنتمائي إلى مدرسة رفيعة المستوى، كما اكتسبت تجربة كانت الأكثر تميزاً. فلقد توفرت لي، في المقام الأول، فرصة الاستماع إلى كامل أعمالي بأداء أوركسترا رائعة تابعة لدار أوبرا سانت بيترسبورغ. وفي المقام الثاني، وبسبب نزوعي التجريبي لمختلف الاتجاهات، كتبت الكثير من الأعمال لمختلف أحجام الأوركسترا، بادئاً بمجموعات بسيطة (عملي ***الأوبرالي "ليلة أيار" مكتوب للهورنات الطبيعية والترومبيتات)*** ومنتهياً بأكثرها تعقيداً. كما أنني، في المقام الثالث، قد أشرفت لأعوام عديدة على جوقة مارين العسكرية، الأمر الذي مكنني من دراسة آلات النفخ. كما أنني، في المقام الرابع، كنت قد شكلت فرقة أوركسترالية من طلاب يافعين،

ونجحت في تعليمهم بصورة كافية، عزف أعمال **لبيتهوفن ومندلسون وجلينكا**...الخ. وكنتيجة للخبرة الطويلة، أهّلني كل هذا إلى دفع هذا الكتاب للنشر.

كخطوة أولى وضعت مخططاً للبديهيات الأولية التالية:

١) ***لا يوجد في الأوركسترا ما يمكن أن نسميه بالمواصفات القبيحة للصوت.***

٢) ***ينبغي أن تكون الكتابة الأوركسترالية سهلة الأداء؛*** فعمل المؤلف يحصل على فرصة أفضل لأدائه عندما تكون الأجزاء مكتوبة بصورة جيدة[1]

---

(١) عبَّر جلازونوف بصورة جيدة عن الدرجات المختلفة للتدوين الجيد المتميّز فقسّمه إلى ثلاثة محاور:

١- عندما تعزف أوركسترا بشكلٍ جيد فهذا يعني أنها تعزف من المدوَّن الذي يجيده العازفون بعد بضعة تدريبات.

٢- عندما لا تستطيع الأوركسترا إحداث التأثير ما لم يتم الانتباه الشديد والحذر من قبل العازفين وقائد الأوركسترا.

٣- عندما لا تعزف الأوركسترا على نحوٍ جيد على الإطلاق.

الغاية المختصرة للتوزيع الأوركسترالي هي في الواقع ما تحرزه الأوركسترا في النتيجة الأولى. (ر.-كورساكوف).

٣) ***يجب كتابة العمل بحيث يتناسب مع حجم الأوركسترا التي تؤديه***، لا لكتلة متخيلة، الأمر الذي يصر الكثير من المؤلفين على فعله. فهم يقدمون أحياناً لآلات النفخ النحاسية موسيقا مدوّنة بمفاتيح موسيقية غير معتادة عليها، فلا يمكنها عزفها وتضطر إلى استبدالها بمفاتيح أخرى غير التي أرادها المؤلف.

يبدو من الصعوبة بمكان ابتكار أية طريقة لتعليم التوزيع الأوركسترالي بدون مرشد. من الأفضل كقاعدة عامة التدرج من المدوّنات البسيطة إلى المدوّنات الأكثر تعقيداً .

من المرجح أن يمر الطالب بالحالات التالية:

١) الحالة المبكّرة حيث يضع الطالب ثقته الكاملة في الآلات الإيقاعية معتقداً أن جمال الصوت ينبثق بمجمله عن هذا القسم من الأوركسترا.

٢) المرحلة التي يتجه فيها اهتمام الطالب إلى آلة الهارب، مستخدماً إياها في كل أكورد ممكن.

٣) المرحلة التي يقدس فيها آلات النفخ الخشبية والنحاسية (فصيلة الهورنات) حيث يفرض الصمت على الوتريات عن طريق استخدام الخافت (سوردينو)، أو أسلوب **البيتزيكاتو**.

٤) المرحلة الأكثر تطوراً، عندما يدرك بأن الوتريات هي المجموعة الأكثر ثراءً وتعبيرية.

عندما يعمل الطالب بمفرده، عليه محاولة تجنب الوقوع في المازق الثلاثة الأولى. إن أفضل طريقة هي دراسة المدوّنات، والاستماع إلى الأوركسترا والمدوّنة في يده. لكن من الصعب تحديد نوع الموسيقا التي تجب دراستها وسماعها. إنها بالطبع موسيقا كل العصور، وقبل كل شيء الموسيقا المعاصرة. هذه الموسيقا، سوف تعلم الطالب التدوين إلى حدٍ ما- بينما ستثبت الموسيقا الكلاسيكية العكس. إن أفضل المرشدين بالنسبة إلى الطالب هم **فيبر ومندلسون ومايربير (النبي) وبرليوز وجلينكا وفاجنر وليست** وجميع المؤلفين الروس والفرنسيين المعاصرين. لقد كان من غير المفيد بالنسبة إلى **برليوز** أو **جيفرت** اقتباس نماذج من أعمال **جلوك**. إن اللغة الموسيقية هي ذات مظهر قديم جداً بالنسبة إلى الأذن المعاصرة؛ ومثل هذه النماذج لا تُستخدم كثيراً في يومنا هذا. وهذا ينطبق أيضاً على أعمال **موتسارت وهايدن** (وهو أبو التوزيع الأوركسترالي الحديث).

في حين يقف **بيتهوفن** بعبقريته وحيداً، إذ تكثر في موسيقاه وفي مخيلته الأوركسترالية وَثَبات الأسد، مع أن تقنيته المدروسة بعناية تظل ثانوية قياساً بفكره الجبار. إن ملامح استخدامه للترومبيتات التي تعلو بصوتها فوق باقي آلات الأوركسترا، والفواصل الموسيقية غير المريحة التي يعطيها للهورنات، والشكل البديع للأقسام الوترية، كذلك استخدامه التلوين الراقي في آلات النفخ، كل هذه الأمور تتحد مجتمعة في موسيقاه

لتسبب الاضطراب لدى دارسها الذي سيجد في معظمها الكثير من التناقض والتباين (ومثال واحد يكفي لأخذ هذا الانطباع).

إن من الخطأ الاعتقاد بأن على المبتدئ تفحص الأمثلة الموسيقية الراقية والمعقدة في الموسيقا المعاصرة، مثل موسيقا فاجنر وغيره، بل بالعكس علينا أن نفتش عن الأمثلة الأوضح والأصلح في أعمال المؤلفين المعاصرين. لا في أعمال ما نصنفه تحت عنوان الموسيقا الكلاسيكية.

مقتطفات من مقدمة الكاتب للطبعة الأخيرة

تركّز هدفي لدى البدء في هذا الكتاب في الكشف عن مبادئ التوزيع الأوركسترالي الحديث بصورة متميزة إلى حد ما عما يُعطى عادةً من حشد في الطاقات للحديث عن هذا الموضوع. وقد اتبعت هذه المبادئ في توزيع أعمالي الخاصة، متمنياً انتقال بعض أفكاري إلى المؤلفين الشباب. كما اقتبست أمثلة من أعمالي الخاصة. أو أشرت إلى العودة إليها، محاولاً بكل إخلاص إظهار ما هو ناجح وما هو ليس كذلك. لا يمكن لأحد أن يعرف عدا المُؤلِّف نفسه، الغايات والدوافع التي تنتابه خلال تأليفه لعمل ما. ويبدو لي بأن مهمة تقديم شرح لمقاصد المؤلف هي عمل غير مقنع، وهي عادة منتشرة بكثرة بين الشراح، رغم كونها مهمة موقرة وتتطلب الحذر. فنحن نجدهم إزاء حقيقة بسيطة ومفهومة، يعطون معنىً أقرب إلى الفلسفة أو إلى الشعر بصورة مبالغ فيها إلى حد كبير. أحياناً، وبسبب سيطرة أسماء بعض المؤلفين العظماء، تجدهم يقتبسون أمثلة رديئة من أعمالهم على أنها جيدة؛ إنها دراسات غير دقيقة و جاهلة

بالموضوع، وتعود ببساطة إلى عيوب التقنية الحديثة، وتمتد إلى صفحاتٍ كاملة من الشرح الممل، دفاعاً عن أو حتى إعجاباً بفقرة موسيقية سيئة.

وُضع هذا الكتاب من أجل أولئك الذين درسوا التوزيع أو التنسيق الآلي من بحث جيفرت الرائع، أو من أية طريقة أخرى مشهورة، أو إلى الذين يعرفون عدداً ضئيلاً من المدونات الأوركسترالية. لهذا سوف أقترب فقط من بعض القضايا التقنية مثل الترقيم، الأصابع، المدى الصوتي وصدور الصوت إلخ...[٣]

يعالج الكتاب الحالي تركيب الآلات الموسيقية في المجموعات المستقلة وفي صورة الأوركسترا الكاملة؛ ويعالج الوسائل المختلفة في الحصول على القوة في اللحن والوحدة في البناء؛ وتجزيء الأقسام الصوتية؛ والتنوع في التلوين والتعبير الموسيقيين- وكل ذلك، مأخوذ بصورة أساسية من ناحية الموسيقا الدرامية.

[٣] توجد لمحة قصيرة عن هذه القضايا المتنوعة في الفصل الأول من الكتاب(محرر الطبعة الأولى).

الفصل الأول

نظرة عامة في المجموعات الأوركسترالية

أ- الآلات الوترية

فيما يلي تشكيل الرباعي الوتري وعدد العازفين المطلوب في الفرق الأوركسترالية المعاصرة، سواء في المسرح أو في قاعة الحفلات الموسيقية.

	أوركسترا كبيرة	أوركسترا متوسطة	أوركسترا صغيرة
كمان أول	١٦	١٢	٨
كمان ثاني	١٤	١٠	٦
فيولا	١٢	٨	٤
فيولونسيل	١٠	٦	٣
كونترباص	٨ – ١٠	٤ – ٦	٢ – ٣

قد يصل عدد آلات الكمان الأول في الأوركسترات الكبيرة إلى عشرين أو حتى أربع وعشرين كماناً، وتزداد الوتريات الأخرى بالتناسب معها. لكن مثل هذه الكمية الكبيرة من الوتريات تفوق قسم آلات النفخ الخشبية المعتادة، ويتطلب الأمر تدعيم باقي الأقسام. تحتوي الأوركسترا أحياناً على أقل من ثماني كمانات أولى؛ وهذا خطأ، لأن التوازن في هذه الحالة بين الوتريات والنفخيات ينتفي كلياً. من المستحسن في الكتابة

الأوركسترالية الاعتماد على الحجم المتوسط من الوتريات. إذ أن العمل المؤدى بواسطة أوركسترا كبيرة سيكون صوته أكثر ضخامة؛ في حين أن العمل المؤدى بواسطة أوركسترا صغيرة سيكون أقل أذىً للسمع.

عندما تكون مجموعة الوتريات مكتوبة لأكثر من خمسة أجزاء–دون أن نأخذ بعين الاعتبار مضاعفة العلامات أو الأكوردات–يمكننا رفع عددها بتقسيم الجزء إلى قسمين، ثلاثة أو أربعة، أو حتى أكثر. عموماً، يتم نشر واحد أو أكثر من الأقسام الأساسية، الكمان الأول أو الثاني، الفيولا أو الفيولونسيل. من ثم ينقسم العازفون بحسب المقاعد: (١) (٣) (٥)...إلخ، يعزفون الجزء العلوي، ورقم (٢) (٤) (٦)...إلخ، يعزفون الجزء السفلي؛ أو يعزف موسيقيو الجانب الأيمن الجزء العلوي، والآخرون في الجانب الأيسر الجزء السفلي. ويكون التقسيم الثلاثي أصعب، فلا يمكن دائماً تقسيم عدد العازفين في مجموعة واحدة تقسيماً ثلاثياً، وبالتالي يصعب الحصول على توازن مناسب. ومع ذلك توجد حالات يجب ألا يتردد فيها المؤلف عن استخدام هذه الطريقة من التقسيم، بحيث يترك لقائد الأوركسترا أن يحقق شخصية اللحن. يشار إلى الفقرة التي يجب تقسيمها في المدونة بإشارة (**Vn^s 1, 1, 2, 3 desks**، أي الكمان الأول المقاعد ١، ٢، ٣) و (**Cellos div. à 3**، أي تقسم ٦ فيولونسيلات إلى ثلاثة)، وهكذا. أما استخدام التقسيم الرباعي فما فوق فهو نادر، لكن يمكن استخدامه في فقرات مع آلة البيانو، حيث تُختزل في مجموعها في الرباعي الوتري.

ملاحظة: في الأوركسترات الصغيرة يكون من الصعوبة تمييز الفقرات الموسيقية المقسمة إلى اجزاء عديدة، وتكون النتيجة الحاصلة مخالفة تماماً للنتيجة المطلوبة.

يمكن تجزيء الأقسام الوترية على النحو التالي:

a { Vn^{s} I div. / Vn^{s} II div. } b { Vn^{s} II div. / Violas div. } c { Violas div. / 'Cellos div. } d { 'Cellos div. / D. basses div. }

أما التركيبات الممكنة وإن كانت قليلة الاستعمال فهي:

e { Vn^{s} I div. / Violas div. } f { Vn^{s} II div. / 'Cellos div. } g { Violas div. / D. basses div. } etc.

ملاحظة: من الملاحظ أن الطابع الصوتي في *(b)* و *(e)* سيكون متماثلاً. ويظل *(b)* هو المفضل لأن عدد الكمانات الثانية هو (١٤-١٠-٦) وعدد الفيولات هو(١٢-٨-٤)، هو واحد من الناحية العملية، فالقواعد الخاصة بهاتين المجموعتين متماثلة إلى حدٍ كبير، ولكون مجموعة الفيولات تتوضع إلى جانب مجموعة الكمان الثانية، فإن ذلك يعني التوحد الكبير في المضمون بينهما في القوة والأداء.

سيجد القارئ كل طرق التقسيم في الأمثلة الموسيقية المعطاة في الجزء الثاني من الكتاب. وعند الضرورة، سنقدم في الوقت المناسب، قليلاً من الشرح لطريقة تقسيم الوتريات[٤]. وقد توقفت عند هذا الموضوع هنا كي أظهر للقارئ كيفية تحويل مُؤلَّفٍ ما إلى رباعي وتري.

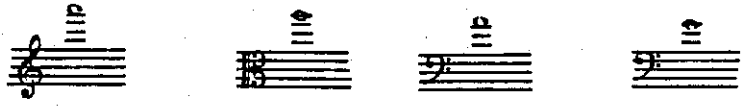
---

[٤] سنقوم بنشر الأمثلة في مكانها المناسب من المقالات في كل عدد (المحرر).

للآلات الوترية طرق عديدة في إنتاج الصوت الموسيقي أكثر من أي نوع آخر من آلات الأوركسترا. إذ يمكنها الانتقال من تعبيرٍ إلى آخر على نحوٍ أفضل من أية مجموعة من الآلات، كما تبدو التنويعات التي تنتجها شيئاً لا يمكن حصره. فالأصوات التي ينتجها القوس مثل **ليغاتو** (العزف بصورة مستمرة دون انقطاع حتى تنتهي إشارة القوس)، **ديتاشيه** (وفيه يتم قطع الصوت إلا أن النوتات لا تكون مفصولة عن بعضها وتعزف بوسط أو بأعلى القوس)، **ستاكاتو** (العزف بالقوس بصورة متقطعة)، **سبيكاتو** (ضرب القوس على الوتر)، **بورتامنتو** (حمل الصوت أي الانتقال به من علامة إلى أخرى دون أي توقف للصوت)، **مارتيلاتو** (ضرب القوس على الوتر)، **ستاكاتو مشرق**، **سالتاندو** (وثبة القوس على الوتر)، الضرب بكعب القوس وبرأسه، القوس نحو الأسفل **⊓⊓⊓**، القوس نحو الأعلى **VVV**، في كل درجة من درجات الصوت، **فورتيسيمو** (بقوة)، **بيانيسيمو** (بهمس)، **كريشندو** (بتصاعد تدريجي في قوة الصوت)، **ديمينويندو** (بخفوت تدريجي في قوة الصوت)، **سفورتساندو** (ضربة مركّزة القوة)، **موريندو** (بتماوت) – كل هذه الأنواع تقود إلى عالم الرباعي الوتري.

إن حقيقة كون هذه الآلات قادرة على عزف علامات مضاعفة وأكوردات كاملة على ثلاثة أو أربعة أوتار–من دون تقسيمها إلى أجزاء– تعطيها ميزة هارمونية إضافة إلى ميزتها الميلودية[٥] .

يحتل الكمان مكان الصدارة بين الوتريات من حيث الفعالية والغنى، ثم بالترتيب، تأتي الفيولا فالفيولونسيل فالكونترباص. من الناحية العملية تحدد العلامات القصوى في الرباعي الوتري كما يلي:



الكونترباصات الفيولونسيلات الفيولات الكمانات

يجب الاقتصاد في استخدام العلامات القصوى المرسومة في الجدول A (انظر الجدول في آخر المقالة) أي يجب دائماً تجنب القفزات عندما تكون هذه العلامات طويلة في زمنها، وفي حالة التريمولو (الترعيد)، وفي الألحان البطيئة، والألحان السلسة، وفي السلاسل السلمية غير السريعة، وفي الفقرات الموسيقية التي تكون فيها العلامات مكررة.

---

[٥] إن إعطاء قائمة بالأكورات الثلاثية أو الرباعية البسيطة منها، أو شرح الطرائق المختلفة في استخدام القوس هو بحثٌ لا يدخل في نطاق الكتاب الحالي (ر. كورساكوف).

ملاحظة: يبدو من غير المناسب إطلاقاً استخدام العلامات الكروماتيكية (يعني سير العلامات بأنصاف أبعاد) الطويلة في الفقرات السريعة للآلات الوترية حتى لا تكون صعبة العزف وغامضة ومشوشة من حيث الصوت. من المفضل تخصيص أمثال هذه الفقرات لآلات النفخ الخشبية.

ويجب الحد من استخدام أعلى علامة في أي من الأوتار الدنيا في الكمان والفيولا والفيولونسيل. إذ يجب عزف هذه العلامة في الوضعية الرابعة، سواء كانت علامة الفاصلة ثمانية أو تساعية في وتر مطلق.

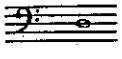
إن صفات الفخامة والدفء والاطراد اللحني من نهاية سلم إلى آخر هي صفات تتميز بها كل الآلات الوترية، وتجعلها الأرقى بين باقي الآلات التابعة لمجموعات أخرى. وأكثر من ذلك، فلكل وترٍ منها طابعه الخاص بحد ذاته، ولا يمكن وصفه بالكلمات. فالوتر العلوي في الكمان (مي) مشرق بطبيعته، ووتر(لا) في الفيولا هو بطبيعته أكثر صرامة وله خنة nasal، وكأنه ملفوظ من الأنف، والوتر الأعلى في الفيولونسيل (وتر لا) يتميز بإشراقه وله جرس أشبه بصوت صندوق Chest Voice. أما الأوتار (لا) و(ري) في الكمان ووتر (ري) في الفيولا والفيولونسيل فهي–إلى حدٍ ما–ذات صوت ضعيف وعذب أكثر من باقي الأوتار. ووتر (صول) في الكمان ووتر (دو) و(صول) في الفيولا والفيولونسيل هي أوتار خشنة إلى حد ما. أما آلة الكونترباص –وهي بصورة عامة آلة جهيرة–فهي باهتة في وتريها السفليين (مي) و (لا)، وأكثر نفاذاً في وتريها العلويين (ري) و (صول).

ملاحظة: فيما عدا حالة العلامات المستمرة، من النادر أن يأخذ الكونترباص دوراً مستقلاً، ويتحرك عادة بالأوكتاف أو بالعلامة نفسها مع الفيولونسيل، أو يضاعف مع آلة

الباصون. وبالتالي فمن النادر سماع لحن الباص بمفرده ولا يمكن ملاحظة طابع أوتاره المختلفة.

إن ما تتميز به هذه الآلات من طبيعة نادرة في ربط الأصوات وربط السلاسل النغمية وصفة الاهتزاز **Vibration**، مجتمعة مع الصفات التي سميناها سابقاً الدفء والفخامة، تجعل من هذه المجموعة من الآلات الأداة الأوركسترالية الأفضل من حيث التعبير اللحني بالقياس مع غيرها. وفي الوقت نفسه، تجد بأن معدل مساحتها الصوتية يفوق حدود الصوت البشري. إن علامات الكمان مثلاً هي أعلى من العلامة القصوى في صوت السوبرانو البشري (الصوت الأكثر حدودية) تقريباً أعلى من الصوت المكتوب.

وعلامات الكونترباص هي أدنى من حدود صوت الباص البشري أسفل الصوت المكتوب



وهذا ما يفقد اللحن الدفء والتعبير. وتكون الأوتار المطلقة أوضح وأكثر قوة ولكن أقل تعبيرية من الأوتار المضغوطة بالأصابع.

بمقارنة حدود صوت كل آلة وترية مع ما يقابلها في الصوت البشري، يمكن أن نحدد: الكمان يقابل السوبرانو والكونترآلتو بالإضافة إلى الحد الصوتي الأكثر ارتفاعاً. والفيولا تقابل الكونترآلتو والتينور بالإضافة إلى القدرة الصوتية الأكثر ارتفاعاً. والفيولونسيل يقابل صوت التينور والباص بالإضافة إلى القدرة الصوتية العالية. والكونترباص يقابل صوت الباص مضافاً إليه المدى الصوتي المنخفض.

إن استخدام الهارمونيك والخافت وبعض الأساليب الخاصة في اليـة القوس يؤدي إلى اختلافٍ كبير في الرنـين وفي الطـابع الصوتـي لكـل هـذه الآلات.

يغير الهارمونيك الذي يكثر اليوم استخدامه، من جرس الآلة الوترية إلى نطاقٍ ذي سوية عالية. إن الرزانـة **Cold** والشفافيـة **Transparent** في الفقـرات الموسـيقية الناعمـة، والرزانـة واللمعـان **Brilliant** في الفقـرات الصاخبة، والحـد مـن التعبيريـة، لا تشكـل الجـزء الأساسـي في الكتابـة الأوركسـترالية، وتسـتخدم ببسـاطة للزخرفـة. ونظـراً لحاجتـها للقـوة الرنينيـة، فمـن الواجـب الاقتصـاد في اسـتخدامها. وهـي-في حـال استخدامها-يجب ألا تطغى أبداً علـى بـاقي الآلات. كما أنـها-كقاعدة هارمونية-تستخدم في العلامات الطويلة وفي التريمولاندو وهنا وهناك، من أجل خلق تأثيرات مشرقة؛ ومن النادر استعمالها في الألحـان المسـرقة في بساطتها. وبسبب من القرابة الصوتية المحـددة مـع آلـة الفلـوت، يمكـن القول بوجود نوعٍ من الرابطة بـين الآلات الوتريـة وآلات النفـخ الخشبيـة تتأتى عن الوسائل السابقة الذكر.

ثمة تغير جذري يحدث باسـتخدام الخـافت حيث تصبـح العلامـة الطنانة والواضحة باهتة في الفقرات الموسـيقية الرقيقـة، وتصبـح همهمـة باهتة أو صفير في الفقرات الموسيقية الصاخبة، ويكون دوماً حجم الصوت (جهارته) ضئيلاً إلى حدٍ كبير.

سوف تؤثر وضعية القوس على الوتر في رنين الآلة. وينتج عن العزف بالقوس بالقرب من الوتر أو الجسر *(sul ponticello)* وعن استخدام *التريمولو* خاصة، صوتاً معدنياً؛ وينتج العزف على لوحة المفاتيح *(sul tasto, flautando)* صوتاً باهتاً مبطناً.

ملاحظة: ثمة صوت آخر مختلف ينتج عن العزف بظهر القوس أو خشبه وهذا ما ينتج صوتاً أشبه بآلة الأوكسيلوفون أو أشبه بالبيزيكاتو المكتوم. وقد ناقشنا ذلك تحت عنوان الآلات ذات القوة الصوتية المحددة.

تنتج المجموعات الوترية الخمس، مع عدد العازفين المعطى سابقاً، مستوىً ملائماً من التوازن الصوتي. وإن أي فائض في القوة الصوتية يجب أن يكون في جانب مجموعة الكمان الأول، لأن من الضروري سماعها بوضوح لكونها تؤدي الجزء الأهم في النظام الهارموني. وإلى جانب هذا، نجد عادة مقاعد إضافية من الكمان الأول في جميع الأوركسترات. وكقاعدة عامة تملك هذه الكمانات صوتاً أكثر قوة من الكمانات الثانية. وبالنسبة لما تبقى من الآلات فإن الفيولا تأخذ دوراً ثانوياً -أي أنها لا تتفوق على غيرها-في حين يمكن سماع الفيولونسيلات والكونترباصات بشكل أوضح، وهي عموماً تؤدي دور القرار في الأوكتافات.

يمكن القول بالنتيجة، بأن مجموعة الوتريات-كعنصر ميلودي- قادرة على عزف كل أشكال الفقرات الموسيقية والعبارات الموسيقية المندفعة (السريعة) والمتقطعة لكل نوع ذي طابع دياتوني أو كروماتيكي. إن القدرة على عزف العلامات الطويلة بسهولة، وعلى عزف الأكوردات الثلاثية والرباعية، وقابلية التكيُّف مع التنوع اللانهائي من أشكال

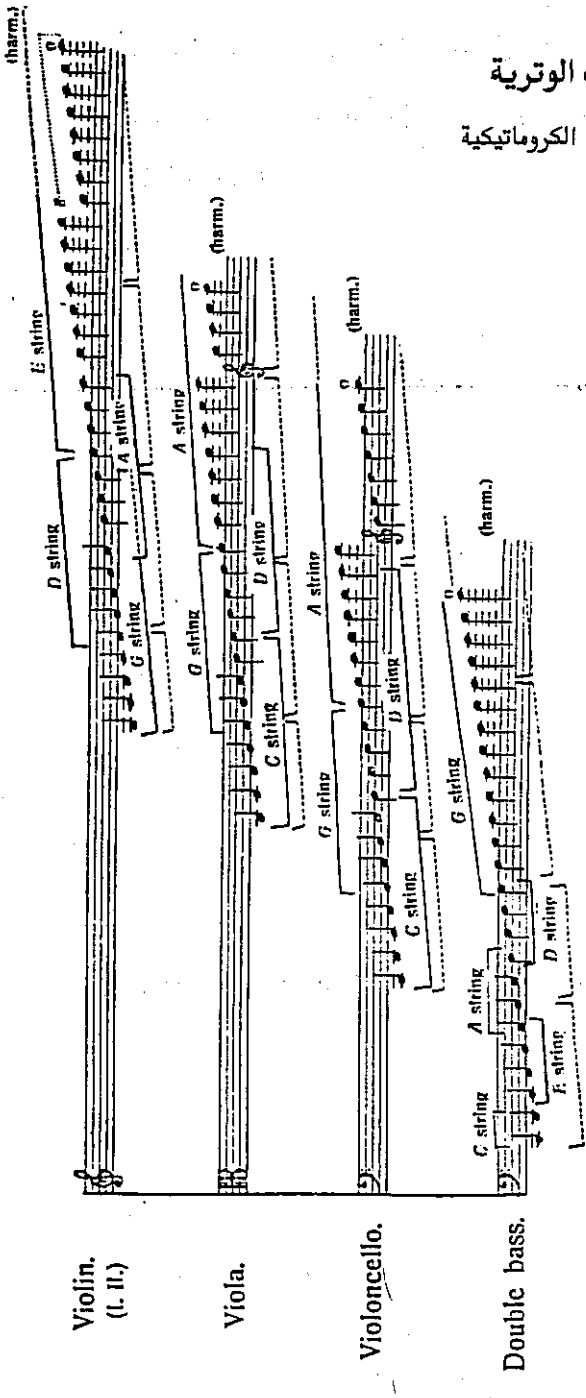
التعبير، والسهولة في إمكانية التقسيم إلى أجزاءٍ متعددة، هي قـدرة وافـرة تمكننا من اعتبار المجموعة الوترية في الأوركسـترا عنصراً هارمونيـاً غنيـاً وخاصة فيما يتعلق بوسائله.

في العدد القادم: آلات النفخ

□□□

الجدول A – الآلات الوترية

تعطي هذه الآلات كل الفواصل الكروماتيكية



تشير الخطوط السوداء في كل زمرة إلى المجال العام للكتابة الأوركسترالية، بينما تشير الخطوط المنقطة إلى المساحات الصوتية؛ منخفض، متوسط، عالي، وعالي جداً.

□ مانويل دي فايا*

(١٨٧٦-١٩٤٦)

د. نبيل اللّو

أستاذ في كلية الآداب بجامعة دمشق

ولد مانويل ماريّا دي فايا في الثالث والعشرين من شهر تشرين الثاني عام ١٨٧٦ في أسرة ميسورة هانئة تعيش في مدينة قادش (كاديث) الواقعة في جنوب غرب إسبانيا. مانولو أو مانوليتو، وهو اسم التحبب الذي كان ينادى به، لم يكن طفلاً معجزة. كل ما كان يميزه في صغره هو خياله الجامح. ولم يلتحق بالمدرسة بسبب صحته المعتلة على الدوام فألحق أهله به مدرساً خاصاً ليشرف على تعليمه في البيت مع أخته ماريا دل كارمن التي ستلازمه طيلة حياته ترعاه بكل تفان وإخلاص. في الثامنة من عمره قررت أمه، وكانت عازفة بيانو هاوية، أن تعلمه مبادئ العزف على البيانو. وقد كتب يقول في هذا، في رسالة طويلة دبجها إلى المؤلف الموسيقي الفرنسي رولان مانويل (١٨٩٢-١٩٦٦)[1] يقول له فيها:

---

* الاسم المعروف في بلادنا هو فالا ولكنه خاطئ لأن اللام المزدوجة في الإسبانية تلفظ ياءً (المحرر)

[1] تتلمذ رولان مانويل على الموسيقيين الفرنسيين روسيل ورافيل.

((...كان لأمي صديقة تدعى اليويزا غالوتزو، وكانت عازفة بيانو ممتازة وكنت أكن لها حبا عظيما رغم أن ضربات عصاها على أصابعي لم تكن خفيفة[٢] ، وقد تقاسمت تدريبي العزف على البيانو مع أمي خلال فترة ثلاث سنوات...)).

عُرف مانولو أول أمره كعازف بيانو، وكان عمره في أول حفلة موسيقية عزف فيها ١٢ عاماً . وقد درس صغيراً، بصبر وأناة وتعمق عدة مدونات موسيقية من أعمال الموسيقي الألماني فاغنر كانت أحضرتها معها إلى قادش سيدة ألمانية تهوى الموسيقا. وبدأ، وكان عمره وقتها خمسة عشر عاماً، بنسخ النوتات الموسيقية وهو تمرين مهم جداً وأساسي في تأهيل الموسيقيين وتدريبهم[٣]. وقد استرعت انتباهه منذ ذلك الحين مسألة معالجة الأوركسترا عند فاغنر، وكان مانولو معجباً بطريقة الموسيقي الألماني وبأسلوبه أيما إعجاب.

شاءت الأقدار أن يتعرف مانولو على تاجر يهوى العزف على آلة الفيولونسيل (الكمان الجهير)، ويهوى جمع الآلات الموسيقية، يدعى

---

[٢] ذكرتني هذه العبارة من بعيد بعلاقة بيتهوفن الصغير بأبيه الذي كان يعود ليلاً مخموراً ليوقظ الطفل بيتهوفن ويجلسه عنوة أمام البيانو وينهال بالعصا على أصابعه ليعزف ويتدرب ويعيد ما يعزفه، مصراً على أن يجعل منه موتسارتاً آخر ليتكسب من موهبته وعبقريته.

[٣] كان الموسيقي الألماني المبدع يوهان سيباستيان باخ يقضي جل وقته في سنوات تأهيله الأولى بنسخ النوتات الموسيقية لينهل منها علماً ومعرفة في أصول الكتابة الموسيقية وأسرارها وفنونها، وكثيرة طويلة هي الليالي التي كان يمارس فيها تدريبه هذا على ضوء الشمع الخافت الشاحب.

بينييغرا. وأصبح ملاك مانولو الحارس يشجعه على تاليف الموسيقا ويجمع له في بيته من آن لآخر بعض العازفين ليعزفوا له الأعمال التي كان مانولو يؤلفها. لم يبق لنا للأسف من هذه الأعمال سوى عناوينها فقد ضاعت كل مدوّناتها[٤].

أول أستاذ محترف تتلمذ عليه مانويل هو خوسيه تراغو، كان ذلك في مدريد عام ١٨٩٠. وكان تراغو هذا يعد وقتها أحد أفضل عازفي البيانو في إسبانيا فقد كان متمكناً من تقنية عزف رائعة تعلمها على يد أستاذ في المعهد العالي للموسيقا في باريس يدعى جورج ماتياس، وكان ماتياس هذا قد تتلمذ بدوره على يد الوسيقي البولوني فريديريك شوبان. وكان تأثير تراغو على مانويل حاسماً جداً في تأهيله كعازف بيانو متمكن متين. تخرج فايا بامتياز من المعهد الملكي العالي للموسيقا في مدريد في عام

---

[٤] كتب في حزيران من عام ١٨٩٧ ليلية للبيانو، ولحناً للكمان الجهير (تشيللو) والبيانو، وأغلب الظن أنه ألف اللحن لراعيه بينييغرا الذي كان يعزف على الكمان الجهير، ليرافقه بنفسه في العزف على البيانو. وكتب في عام ١٨٩٨ رومانس وكتب في العام التالي سكيرتزو ومازوركا للبيانو. وقد كتب فايا يقول عن أعماله الأولى: لقد كتبت حتى عام ١٩٠٤ مقطوعات موسيقية للمسرح وللبيانو ولآلات متفرقة متنوعة، كما كتبت مقطوعات للغناء وأعمال أخرى... كل ما كتبته من أعمال قبل عام ١٩٠٤ ليس له قيمة إطلاقاً، فلم تكن كلها سوى حماقات كتبت بعضها وكان عمري وقتها بين سبعة عشر عاماً وعشرين عاماً. أقول هذا وأصر عليه حتى وإن كانت هذه الأعمال قد نشرت فيما بعد. وما يقصده فايا في قوله الذي سقناه واستشهدنا به لا علاقة له بالأعمال التي ضاعت وإنما بأعمال أخرى كتبت قبل عام ١٩٠٤، وإن كنا أميل إلى الاعتقاد أن ما ضاع من أعمال زعم أتلفه بنفسه لعدم رضاه عنه موسيقياً.

١٨٩٨، وفي العام التالي لتخرجه، أي في عام ١٨٩٩، حصل على الجائزة الأولى في العزف على البيانو من المعهد العالي للموسيقا في مدريد.

في عام ١٩٠١ التقى فايا بفيليبي بيدريل، وكان بيدريل هذا عالماً موسيقياً أوصل علم الموسيقا الإسباني إلى درجة راقية وأدخله في ركب الحركة الموسيقية الأوربية. وقد تتلمذ فايا عليه مدة ثلاث سنوات، وتعد هذه المرحلة حدثاً هاماً جداً في حياة فايا الموسيقية. والطريف الغريب في الأمر بآن معاً أن غرانادوس والبينيز، وكلاهما موسيقيان إسبانيان مبدعان، قد تتلمذا بدورهما فترة قصيرة من الزمن على بيدريل، لكنهما لم يفيدا من تعليمه كثيراً والسبب في ذلك يعود عند غرانادوس إلى عدم فهمه للشكل وعدم استيعابه له عند أستاذه. أما السبب عند البينيز فمرده أن موسيقاه كانت تأنف وتبتعد بعفوية عن كل تقنية صارمة. بينما استطاع فايا أن يفيد كثيراً من معلمه بيدريل لأن فايا كان بطبعه وتركيبته ودقته ونظاميته مهيئاً لتمثل البناء التقني المحكم واستيعابه، ولأنه كان يتمتع بحس حدسي بالشكل وبنائه في العمل الموسيقي.

أوبرا "الحياة القصيرة" (١٩٠٤-١٩٠٥) La Vida Breve

حالت العزلة السياسية التي كانت مضروبة آنذاك على إسبانيا دون تعرُّفها على التيارات الموسيقية الحديثة وقتها، فقد كانت إسبانيا تجهل تماماً في تلك الفترة موسيقا ديبوسي ورافيل ودوكا وروسيل. أي أنها كانت تجهل تماماً المدرسة الانطباعية الفرنسية في الموسيقا. وما كان

معروفاً وسائداً فيها من موسيقا حينها هو أوبرات الفرنسي غونو والايطالي بوتشيني ولا شيء غيرها.

وحصل وقتها أن أعلنت الأكاديمية الملكية للفنون الجميلة في سان فريناندو عن مسابقة تلحين أوبرا إسبانية بفصل واحد. وكان هذا القرار يعكس وجهة نظر مغلوطة عند موسيقيين كبار أمثال بيدريل، تنزع إلى إبداع أوبرا إسبانية قلباً وقالباً، والغريب في الأمر أن الموسيقيين الجديين المتمكنين، وكانوا قلة آنذاك، ظلّوا على هامش هذا القرار، فلم يتدخل الينيز ولا غرانادوس ولا حتى فايا ولا مرة واحدة في المناظرات والنقاشات والمهاترات التي كانت تملأ صفحات المجلات والصحف آنذاك. وكان هدف الأكاديمية، عندما نظمت هذه المسابقة وأعلنت عنها، أن تخفف من حدة هذا الصراع والمناقشات في مسألة ابتداع أوبرا إسبانية. إلا أن المشكلة الحقيقية التي غابت عن بالهم هي غياب المبدعين في هذا القالب من القوالب الموسيقية.

تقدم فايا للمسابقة بأوبراه "الحياة القصيرة" وقد عمل في تلحينها من تموز/يوليو عام ١٩٠٤ وحتى نهاية آذار/مارس عام ١٩٠٥ بدأب وصبر، وسلم مخطوط العمل عن طريق والده وتحت اسم مستعار هو سان فرناندو. وشاءت الأقدار أن تكتشف الأكاديمية موهبته فمنحته في ١٩٠٥/١١/١٤، الجائزة الأولى في المسابقة وخص بمبلغ ٢٥٠٠ بيزيتاس.

كان فايا قد اتفق مع مؤلف كتيب الأوبرا وهو شو، ويكتسب اسمه كما يكتب اسم الأديب الايرلندي جورج برنارد شو، على المخطط التالي:

-احداث تجري في مدينة غرناطة.

-شخصيات شعبية نموذجية الطابع.

-مفارقات تحصل بين أفراح وأتراح.

-فرحة تلونها رقصات.

-ألم حميمي ووجد بسبب إخفاق عاطفي.

ظهر في الأوبرا خلاصة ما تعلمه فايا على يد أستاذه بيدريل. كما نلمس فيها تأثيران واضحان للإيطالي بوتشيني، والألماني فاغنر، ونستشف ظلالاً بعيدة فيها للهنغاري ليست، والبولوني شوبان. وصحيح أن فايا قد اعتمد في تلحينها على عناصر شعبية موسيقية لكنه ساقها فيها بطابعه وأسلوبه وطبعها كلها بشخصيته.

مرحلة باريس (١٩٠٧-١٩١٤)

سافر فايا إلى باريس في تموز/يوليو عام ١٩٠٧، وكانت العاصمة الفرنسية تعيش آنذاك نشاطاً موسيقياً متزايداً ملحوظاً. كانت جماليات المدرسة الانطباعية الموسيقية قد ترسّخت، وكان تياران اثنان يؤثران في الوسط الموسيقي الفرنسي وقتها : التيار الأول كان تيار ثقافة موسيقية فاغنرية ألمانية رومانسية متأثر بأعمال فاغنر ومقره معهد **سكولا كانتوروم** الذي كان يديره الموسيقي الفرنسي فانسان داندي. أما التيار الثاني فكان مناهضاً للأول يقوده ثلّة من المبدعين المجددين الفرنسيين أمثال ديبوسي وروسيل ودوكا وفوريه وشوصون وسيفيراك ورافيل.

عن سفره إلى باريس، كتب فايا يقول: لو لم أسافر إلى باريس لبقيت مدفوناً في مدريد محزوناً منسياً، أنهج حياة مغمورة باهتة وأعيش عيشة بائسة من مردود دروس قليلة أدرسها.

ويقول في رسالة مؤرخة في الثالث عشر من كانون الأول (ديسمبر) من عام ١٩٠٧، كتبها في باريس إلى ملاكه الحارس سلفادور بينييغرا[٥] عن سفره إلى باريس أيضا: كل يوم يمضي تزداد معه سعادتي أنني اتخذت قراري بهجر مدريد فلم يكن لي فيها أي مستقبل. ودروس البيانو والهارموني التي كنت أدرسها هناك بدأت أدرسها هنا في باريس على نحو أفضل وبأجر أعلى فأنا أتقاضى عشرة فرنكات عن الدرس. وكتب عن علاقاته بالموسيقيين الفرنسيين في رسالة مؤرخة في الحادي والثلاثين من أيار (مايو) من عام ١٩١٠، أي بعد ثلاث سنوات من إقامته في باريس، وجهها إلى كارلوس وفرناندث شو يقول فيها : أول خطوة نعمت فيها بباريس، بعد ساعة فقط من وصولي إليها، كانت زيارتي لدوكا. كان ديبوسي وقتها متغيباً عن باريس. وخلال زيارتي لدوكا ذكرت له الأسباب التي حملتني إلى باريس وهي أن أعمل وأدرس لأتمكن من تقنيات المدرسة الموسيقية الفرنسية الحديثة لأن نهج مؤلفيها يتوافق برأيي وطريقتي في الإحساس بالموسيقا. وفي هذا القول إشارة واضحة صريحة إلى ميل فايا واقتناعه بالمدرسة الانطباعية الفرنسية الموسيقية. وقد

---

[٥] من المفيد أن نذكر هنا أن بينييغرا كان صديقاً للموسيقي الفرنسي سان سانس وكان سانس يتوقف عنده بعد عودته من إجازاته.

عرّفه دوكا فيما بعد على ديبوسي والبينيز. والغريب الطريف بآنٍ معاً أن فايا تعرّف على البينيز في باريس، وكانا وقتها يُعدّان أعظم موسيقيين إسبانيين. وقد استقبل البينيز فايا استقبالاً طيباً ودوداً وعامله كأخ له وحفظ له فايا هذا طيلة حياته فكان له الصديق المخلص. ومن رسالة كتبها له فايا فيما بعد في باريس مؤرخة في ١١ كانون الثاني/يناير من عام ١٩٠٨ نستشف فيها نغمة أسى لعدم تمكن فايا من التتلمذ على يد البينيز، فقد كتب له يقول: صدقني أستاذي الفاضل إذا قلت لك أنني يائس. لقد هجرت مدريد لأن الدروس التي كنت أدرسها فيها لم تكن تترك لي الوقت لأفعل شيئاً، وها أنذا هنا في باريس في حال أسوأ مما كنت عليها في مدريد بهذا الشأن، لأن تعللي بآمال التفرغ للدراسة، تحت إشرافك وإشراف السيد دوكا، ذهبت كلها أدراج الرياح. أما رافيل فقد تعرف فايا عليه في صيف عام ١٩٠٧ بعد بضعة أيام فقط من وصوله إلى العاصمة الفرنسية. وقد ارتبط فايا برافيل، منذ اليوم الأول الذي التقيا فيه، بصداقة حميمة حقيقية. وكان جمعهما في لقاء عازف البيانو الإسباني المبدع ريكادو بينييس.

تعد مرحلة السنوات السبع الباريسية مرحلة حاسمة في حياة فايا الموسيقية تمكّن خلالها من تقنيات الكتابة للأوركسترا وأنهى بتعمق دراسة الأعمال الموسيقية الفرنسية والأجنبية المعاصرة آنذاك. وفي الوقت الذي كان فيه رافيل يكتب الأكورات الأخيرة في مؤلفه "الساعة الإسبانية"، كانت ساعة فايا الفرنسية قد دقت.

كان فايا يؤمن إيمانا عميقا راسخا بموسيقا إسبانية عالمية. وإمكانية الانخراط في الحركة الموسيقية الباريسية دفعته لأن يقرر البقاء في باريس. واتقاءً للبؤس ودرءاً للشقاء، كان عليه أن يعمل بصبر؛ فكان يدرس البيانو، ويقوم بترجمات متنوعة مختلفة، كما كان يرافق على البيانو عازفين أو مغنين... وكانت كلها أعمال تخيب الآمال وتثبط العزيمة والهمم فلم تكن تدر عليه ما يسد به رمقه.

أربع مقطوعات إسبانية للبيانو

أنهاها فايا كلها وراجعها في باريس. وقد بقي لنا منها مخطوط مسودة مؤرخ في نيسان/إبريل عام ١٩٠٨، والمقطوعات الأربع كلها مهداة للموسيقي المبدع البينيز عزفها أول مرة عازف البيانو الإسباني ريكادو بينييس في قاعة إرار بباريس في السابع والعشرين من آذار/مارس من عام ١٩٠٩. وبعد أن فرغ فايا من كتابتها اقترح دوكا وديبوسي ورافيل على الناشر دوران أن ينشرها.

تؤرخ هذه المقطوعات لمرحلة هامة من حياة فايا لأنه كان أولاً قد فرغ وقتها من استيعاب تقنية البينيز وتمثل من خلالها الموسيقا التراثية التقليدية الإسبانية. ولأنه استوعب ثانياً وتمثل التأثير الانطباعي الموسيقي الفرنسي عن طريق ديبوسي ورافيل. والمقطوعات هي الاراغونية، الكوبية، الجبلية، الأندلسية، ويجمع بينها كلها إيقاعاتها وموضوعاتها الشعبية.

الحب الساحر

في السنة الأولى التي عاد فيها فايا من باريس إلى مدريد، طلبت راقصة غجرية تدعى باستورا إمبيريو منه ومن المؤلفة ماريّا سييرا أغنية ورقصة لتقدمها في عرض منوعات. وخلال اللقاءات التي جرت بين فايا وأم الراقصة الغجرية، قصّت عليه الأخيرة عشرات الحكايات عن الساحرات والأشباح واستحضار الأرواح حمست فايا ودفعته لأن يعتكف ليعكف على التلحين[٦]. شيئاً فشيئاً، وانطلاقاً من الأغنية والرقصة، ولد مشروع سرعان ما توسع مع تقدم مراحل العمل، قضى فايا فيه خمسة أشهر يعمل وسطياً ثماني ساعات يومياً ليلحن الحب الساحر لصوت غنائي بمصاحبة الأوركسترا. وقد اقتضى هذا العمل من فايا حوالي ١٢٠٠ ساعة عمل ، ويتألف من فصل واحد بمشهدين. عرض العمل لأول مرة في ١٥-٤-١٩١٥ على مسرح لارا في مدريد وفشل فشلاً ذريعاً. قلة قليلة من مستمعي هاتيك الأيام وجدت فيه شكلاً جديداً في الموسيقا الإسبانية.

---

[٦] كتب في رسالة وجهها إلى الموسيقي الفرنسي رولان مانويل يقول: رغم حبي لبعض أشكال الموسيقا فإنني أجد نفسي ميالاً للأدب وللنثر تحديداً وليس للشعر ، فضلاً عن ميلي للتاريخ، خصوصاً تاريخ إسبانيا الذي كان يعد بالنسبة لي امتداداً للأساطير والحكايات القديمة التي كانت تسحر خيال طفولتي. ما نود لفت الانتباه إليه في هذا المقطع من الرسالة هو الإشارة إلى ميله للأساطير والحكايات القديمة، فميله هذا إضافة للحكايات والأساطير التي سمعها من أم الراقصة الغجرية اميريو هو الذي دفعه لأن يكتب هذا العمل الرائع الساحر.

ونحن أميل لأن نعد الحب الساحر نقطة علاّم فاصلة في تطور أسلوب فايا في التلحين.

ليالي في حدائق إسبانيا

تخلل تلحين هذا العمل فترات انقطاع عديدة بين عامي ١٩٠٩-١٩١٦. كانت الفكرة الأولية أن يؤلف فايا مجموعة من أربع ليليات. أما العمل الذي أنهاه للبيانو بمصاحبة الأوركسترا فيتألف من ثلاث ليليات عنوانها: **في جنة العريف، رقصة بعيدة، في حدائق جبال قرطبة.** عزف العمل لأول مرة في مسرح مدريد الملكي في التاسع من نيسان/ابريل عام ١٩١٦. وقد استوحى فايا فكرة العمل من صديقه الرسام سانتياغو روسينيول الذي كان قد نشر مؤلفاً في عام ١٩٠٣ تحت عنوان: "حدائق إسبانيا" ضمنه لوحات جميلة رسمها لحدائق غرناطة، المدينة التي هام بها فايا وأحبها. كتب فايا يقول: غرناطة هي المكان الذي يجلو لي فيه العمل، لكنني للأسف دائم الترحال، وبالسفر أضيع وقتي. أنا أتبع، مرة كل عام، حمية عزلة في مدينة أندلسية صغيرة لا أكلم فيها أحداً خلال عشرة أيام أو اثنتي عشر يوماً وبهذه الطريقة أهيئ نفسي للتأليف.

سبع أغنيات شعبية إسبانية"

* راجع الأغنيات المنشورة في ملحق هذا العدد صفحة رقم ٢٣٩ (المحرر)

غناء إفرادي بمصاحبة البيانو. لحنها فايا في نهاية فترة إقامته في باريس، وانتهى من تلحينها في تموز/يوليو عام ١٩١٤. قدمت الأغنيات أول مرة للجمهور في كانون الثاني/يناير عام ١٩١٥، غنتها وقتها لويسا بيلا وصاحبها فايا بنفسه على البيانو.

عنون فايا الأغنيات السبع كما يلي:

١)القماش المغربي

٢)سيغيديّا مورتشيانا

٣)أستوريانا

٤)خوتا

٥)نانا (هدهدة)

٦)أغنية

٧)بولو

نستمع في الأغنية الثالثة أستوريانا إلى هارمونيات شديدة الخصوصية. فقد كتب فيها فايا كل الأكورات الممكن كتابتها لعلامة من العلامات الموسيقية أفقياً أو عمودياً بحيث أن دمج الأصوات الناجم عنها نسمعه وكأنه طنين طبيعي لهذه العلامة الموسيقية. أما الأغنية الخامسة نانا، فهي هدهدة أندلسية اسمها متداول شائع وربما كانت من الأغنيات التي كان يسمعها عندما كان طفلاً، وهي مؤلفة من ٢٠ ميزوراً موسيقياً وتعد من ناحية بنائها نموذجاً لمخطط بالغ الإتقان، مقتصد في أدواته غني

في تعبيريته وبيانه. أما الأغنية الثانية سيغيريا خيتانا فيقول عنها فايا بنفسه في مقالة نشرها عنوانها "في الغناء العميق": ((...هي أغنية نموذجية من مجموعة أغنيات الكانتي خوندو. أود هنا أن أوضح وأقول أن هذا الغناء الأندلسي هو بدون أدنى شك الغناء الوحيد في أوروبا الذي حافظ على أصالته ونقائه، سواء في بنيته أم في أسلوبه، ويتميز بأعلى الخصائص الفنية شأناً[٧] : تلك التي تطبع الغناء البدائي للشعوب الشرقية بطابعها[٨]...)) . أما في تعريف الكانتي خوندو (الغناء العميق) فكتب فايا يقول في المقالة السالفة الذكر نفسها: ((...مصطلح يطلق على مجموعة من الأغنيات الأندلسية معالم أصالتها واضحة...)). وتتضمن

---

[٧] كتب فايا في مقالة عنوانها: "موسيقانا"، نشرها في حزيران/يونيو عام ١٩١٧ يقول فيها: أعتقد أن الروح في الغناء الشعبي أهم من الكلمة.

[٨] في رسالة كتبها إلى صديقه أماديو بيبس مؤرخة في مدريد نيسان/ابريل ١٩٠٤ يقول فايا فيها: صديقي العزيز بيبس، بما أنني مضطر جداً لمجموعة الأغنيات الشرقية، لذا أرجو منك أن تطلبها من بينابنيتي وسأمر يوم الثلاثاء القادم لآخذها لأنني سأعطي درساً في بيت قريب من بيتك فلا داعي إذن لأن ترسلها إلي. صديقك المحب الودود مانويل دي فايا.

ومجموعة الأغنيات الشرقية التي اضطر إليها فايا جداً مدون على غلافها ما يلي: مجموعة الموسيقا العربية والمغربية، توشيه من مقام السيكاه، افتتاحية نوبة غرناطة. إذن فايا اطلع عن كثب على الموسيقا العربية الأندلسية، ونحن نعلم ميله إلى النظر في النوتات ونسخها ليتعلم منها ويدرسها بتعمق وتحليل ولعله أفاد من هذه الأغنيات ولو إفادة غير مباشرة في أعماله. والجدير ذكره هنا أنه كان لفايا في طفولته مربية مغربية تدعى لا موريّا أي المغربية كتب فيها يقول: خلال مرحلة طفولتي الأولى، كان عمري وقتها سنتان أو ثلاث سنوات، أدخلتني أغنيات وحكايات خادمتي لامورّيا إلى عالم سحري. وأغنيات خادمته المغربية وحكاياتها أغلب الظن أنها كانت شرقية عربية مغربية شعبية.

الأغنيات الشعبية هذه كلها خصائص فنية رفيعة الشأن وهي أغنيات متميزة ضمن مجموعات كبيرة جداً من الأغنيات يطلق عليها سوقياً الفلامنكو.

القاضي والطحانة

إيمائية تقع في مشهدين قضى فايا في تلحينها صيف وخريف عام ١٩١٦ عن كتيب ألفه الزوجان مارتينيث سييرا مستلهمين العمل من الأقصوصة الشعبية التي تحمل العنوان نفسه. حوّلها فيما بعد بدرو أنطونيو دي ألاركون إلى رواية تحمل عنوان القبعة المثلثة. عرض العمل أول مرة في السابع من نيسان/إبريل عام ١٩١٧ على مسرح إسلابا في مدريد.

بعد أن وضعت الحرب العالمية الأولى أوزارها، تم العزم على عرض الباليه في لندن عام ١٩١٩. كثّف فايا عمله وتعاون تعاوناً وثيقاً مع الرسام بيكاسو الذي صمم ديكور العمل وأزياءه. وعرضت الباليه بعنوانها المعدّل "القبعة المثلثة" لأول مرة في لندن على مسرح الهمبرا في الثاني والعشرين من تموز/يوليو عام ١٩١٩ حيث قاد الأوركسترا أرنست آنسرمي[٩].

---

[٩] علم فايا وهو في لندن أن أمه على فراش الموت، فترك المدينة على الفور متوجهاً إلى مدريد وقد شيعه طاقم المشاركين في عمل القبعة المثلثة، وهم بلباس العرض وقد ستروه بمعاطفهم، إلى محطة (تتمة الملاحظة على الصفحة السابق)

وفايا وبيكاسو اللذين تعاونا طيبا مثمرا في هذا العمل لم يكونا صديقين حميمين، رغم أصلهما الأندلسي المشترك، وذلك بسبب طبعيهما المختلفين المتباينين. ففايا متحفظ خجول زاهد، وبيكاسو ورش حاد الطبع سريع الغضب، حياته العاطفية مضطربة. وقد ترك لنا بيكاسو رسماً أنجزه لفايا وقّعه وأرّخه في التاسع من حزيران/يونيو عام ١٩٢٠ .

القطار. للأسف، ماتت أمه وهو في طريقه إليها. جاء في رسالة تعزية مؤرخة في مدريد ٢٧تموز/يوليو ١٩١٩ تلقاها من خوان رامون خيمينيث يقول فيها: صديقي العزيز، قرأت في يوم واحد نبأ حزنك كابن بوفاة والدتك، ونبأ نجاحك كمؤلف موسيقي في لندن. تعازي القلبية، خالص محبتي. وجاء في رسالة أخرى مؤرخة في آب/أغسطس تلقاها من آماديو بيبس يقول له فيها: عزيزي فايا كنت أتمنى لو تمكنت من الكتابة إليك قبل هذا الوقت لكنني كنت أجهل عنوانك. أود أن أضمك إلى صدري بحرارة لأعبر لك عن فائق تقديري لموهبتك الفذة. تهاني الخالصة للنجاح الذي حققته في لندن، وتعازي القلبية لوفاة والدتك. أما الرسالة التي كتبها بنفسه في مدريد معزيا فيها أخيه الأصغر خيرمان والمؤرخة في ١ أيلول ١٩١٩ فقد كتب يقول له فيها: أخي العزيز خيرمان، لا شك أنها محنة ومصاب أليم خصنا به الله، ولا عزاء لنا ولا سلوان سوى عزاء اليقين الذي يؤكده لنا الدين بأن الموت هو بداية الحياة الحقيقية، وأن كل الذين تحابوا في ظل حب الله لقاؤهم قريبٌ قريب. أعرف أن الألم مبرح لكنه يختلف عن آلام من لا يؤمنون بفسحة هذا الأمل ويتعللون به. تخيل يا أخي عودتي الرهيبة إلى مدريد. قبل ساعة فقط من وصولي إليها علمت من الصحف بأن شيئاً ما عاد يفيد، وأن المسكينة أمنا قد توفيت في اليوم نفسه الذي غادرت فيه لندن، وأنني عندما وصلت كانت قد وريت الثرى. منذ أن غادرت مدريد آخر مرة كان إحساسي بأنني لن أراها بعد اليوم يقض مضجعي. ما رأيت على وجهها قط مثل ذلك الحزن الذي ودعتني به آخر مرة. وداع أغرقني في بحر من الكآبة عميق. تفيض عيناي بالدمع وأنا أكتب لك يا أخي هذه السطور. عزائي أنني لابد ملاقيها في الحياة الحقيقية التي يعيشها أبوانا الآن.

في هذا العمل يبتعد فايا، من الناحية الموسيقية، عن كل صلة مع الانطباعيين والانطباعية، ليكتب بأسلوب الكلاسيكية الجديدة. ويعدُّ عمل القاضي والطحانة أو القبعة المثلثة، أكثر أعماله الموسيقية نغمية، وما فعله في هذا العمل أنه وظف أجزاء متفرقة من الموسيقا الشعبية الإسبانية بطريقة مكنته من الإتيان بجديد موسوم بطابعه وشخصيته وأسلوبه. وقد استخدم في العمل ألحاناً من مناطق مختلفة من إسبانيا.

كونشيرتو الكلافسان

إن علاقة فايا الحميمة بعازفة الكلافسان فاندا لاندوفسكا ودأب الأخيرة على إحياء آلة الكلافسان التي طواها النسيان وعزف عنها الموسيقيون منذ مطلع القرن العشرين مفضلين عليها آلة البيانو، هي التي دفعت فايا لأن يكتب هذا العمل الذي يعد عملاً رئيسياً لآلة الكلافسان في القرن العشرين. تفرغ فايا لكتابته خلال فترة ١٩٢٣-١٩٢٦، وعزف أول مرة في برشلونة، في تشرين الثاني/نوفمبر من عام ١٩٢٦ بقيادة فايا حيث عزفت على الكلافسان فاندا لاندوفسكا التي أهداها فايا العمل. وقد سُجّل الكونشرتو على اسطوانة في باريس عام ١٩٢٧ في إطار الحفل الذي أقامته قاعة **بلييل** للموسيقا احتفاء بعيد ميلاده الخمسين.

كتبت لاندوفسكا إلى فايا في ٢١ أيلول/سبتمبر من عام ١٩٢٦ رسالة تقول له فيها: ((...صديقي الكبير الرائع. الكونشرتو الذي ألفته تحفة من التحف الموسيقية. يغمرني فرح عظيم وسعادة وأنا أتدرب على عزفه

من الصباح وحتى سحابة من الليل. هاجسي وهمّي أن أكون لإحساسك فيه وفيّة مخلصة...)).

بلغ فايا في كتابة الكونشرتو حداً من التجريد الموسيقي المطلق. فقالب الكونشرتو قريب من القالب الكلاسيكي بصرامته. وقد رجّح فيه عامل الشكل على عامل التعبير. فالكونشرتو متقشف في تعبيريته، قليل بآلاته التي تعزفه، خال من الحشو والإطناب والإعادة، يكاد يكون متجهماً عابساً.

فايا ولوركا

مات والداه في عام ١٩١٩. وفي السنة نفسها ترك مع أخته ماريا دل كارمن مدريد ليستقر في غرناطة، المدينة التي يهيم فيها ويعشقها. وفي غرناطة تعرف على شاعر شاب كان ينظم شعراً رقيقاً أخاذاً ساحراً هو فيدريكو غارثيا لوركا وأصبحا صديقين. كتبت أخت الشاعر، إيزابيل غارثيا لوركا، عن هذه الصداقة قائلة: ((...أطيب الذكريات التي أحملها عن عائلة فايا مقترنة بأعياد الميلاد التي كنا نقضيها في بيتنا. كنا نتعشى سوية، ثم نرفع عقيرتنا بغناء أغنيات عيد الميلاد المجيد. كان مانويل يجلس إلى البيانو بينما كان فيدريكو يصاحبه بالعزف على أغطية الطناجر بالملاعق والشوك مستأنساً من حين لآخر بطرق زجاجة العرق المونو. وأعتقد أن غناءنا كان لا بأس به...)).

خلال فترة نقاهته، بعد العملية الجراحية التي أجريت له في ساقه، علم فايا أن لوركا قد اقتيد إلى السجن، وأن حياته في خطر. كان

فايا بالكاد يستطيع المشي، استقل سيارته وأسرع إلى المخفر وتكلم مع رئيسه يستفسر منه عن ملابسات توقيف لوركا محاولاً العثور عليه بالوسائل المكنة كلها، وعندما توصل إلى معرفة مكانه كان رصاص جماعة فرانكو قد اغتاله في أول أيام الحرب الأهلية الإسبانية. لم يكن بمقدور فايا حينها سوى نقل الخبر المشؤوم إلى أم الشاعر. كان ذلك في غرناطة عام ١٩٣٦.

فايا والحرب الأهلية الإسبانية

دخلت إسبانيا الظلمات مع بداية اشتعال الحرب الأهلية في عام ١٩٣٦ واعتكف فايا صامتاً ابتداءً من تموز عام ١٩٣٦ ولفترة ثلاث سنوات ونصف، وكان يقطع صمته من آن لآخر بكتابة بضعة رسائل حميمية. لم يبرح غرناطة طيلة هذه الفترة، وظل فيها مريضاً مهزوماً منهكاً يقضي جُلّ وقته متنقلاً من سريره إلى مقعده ومن مقعده إلى سريره، يمضي ساعات طويلة صامتاً متوحداً يجتر ذكرياته.

بعد نهاية الحرب الأهلية، ذات مساء خريفي ماطر، وفي الثاني من تشرين الأول/أكتوبر ١٩٣٩، هجر إسبانيا مع أخته متوجهاً إلى الأرجنتين . كانت الحرب العالمية الثانية قد بدأت لتوها. ووصل فايا على متن عابرة المحيطات نبتونا إلى بوينوس آيرس في ١٨ تشرين أول/أكتوبر عام ١٩٣٩.

في ١٢ أيلول/سبتمبر من عام ١٩٤٥، كتب فايا رسالة إلى صديقه دون سيخيس. كانت رسالة وداع دون أن يعرف. كتب يقول: ((...كل ما

في الامر أن حياتي ليست حياة سوى في ظاهرها... ولكي لا اهجر التلحين، فإن علي أن أقتنص الدقائق وأحرص عليها... فكر يا عزيزي أنه في السنوات الأخيرة أجريت لي عملية جراحية أخرى، وتعرضت مراراً لنزيف تبعته فترات نقاهة طويلة، ونوبات حمى خيل الي أنها لن تبارحني مطلقاً، وأصبت برمد حرمني النظر طيلة ستة أشهر... أما عن موسيقاي... فإنني عندما أعود إليها بعد هجمات المرض واشتداده علي، يبدو لي أنني توقفت عن العمل فيها البارحة فقط، ذلك لأنني لا أتوقف عن العمل فيها ذهنياً إلا عندما تنتابني حمى... سأختم عزيزي رسالتي لهذا اليوم... متى سأتمكن من الكتابة إليك مرة أخرى؟... إن لم أفعل فكن واثقاً، بل كن واثقاً كل الثقة أن ذلك لن يحدث لأنني لا أرغب في الثرثرة معك ولو حتى عن طريق الرسائل...)).

في صباح الرابع عشر من تشرين الثاني/نوفمبر عام ١٩٤٦، وقبل أيام قليلة من عيد ميلاده السبعين، وجد مانويل دي فايا ميتاً في بيته في مدينة قرطبة الأرجنتينية إثر نوبة قلبية. رحل فايا عن الدنيا فقيراً معدماً، ثم نقل جثمانه إلى مدينة قادش، منسقط رأسه.

كان فايا صاحب شخصية غامضة، يرتبط بصداقات لا يرفع فيها الكلفة أبداً. قصير القامة، خجول ذو شاربين كثيفين، مقل في كلامه، نظرته ثاقبة. كان يعيش عفة لا يمكن سبر أغوارها تغلف تصرفاته كلها. ينهج حياة زاهد متقشف بفكر كاثوليكي، صارم مع نفسه مقرّع لها، متساهل متسامح مع الآخرين . وكان الدين عنده مرادفاً لصراع وقلق مؤلمين، لكنه مطهِّر، الأمر الذي جعل طبعه قاتماً سوداوياً ينفر من

اللقاءات الاجتماعية. كتب ملتشور الماغرو سان مارتين يقول فيه: ((...بنيته ضعيفة، سنّاه الأماميان مكسوران، يرتدي البذلة السوداء نفسها بأناقة رائعة مع ربطة عنق سوداء أيضاً. لا يرى الناظر إليه لأول وهلة علامات نبوغ وعبقرية ظاهرة في هيئته. مقل في كلامه غير مهذار، والقليل الذي يتفوه به لا رابط له ولا دلالة. بين فترتي صمت كان يقول لي بأنه يفضل الموسيقيين الفرنسيين وعلى الأخص ديبوسي[١٠] عن نظرائهم الألمان. كنت أستشف بين الحين والآخر أن روحاً عظيمة تتواري خلف خجله وبرودته الظاهرة. كان على وجهه التعبير الرقيق نفسه الذي رأيته ذات مرة على بعض وجوه القديسين التي برع في تصويرها آنجيليكو...))

،ظهرت تأثيرات حاسمة واضحة في تأهيل فايا موسيقياً يمكن أن نذكرها ونسوقها كما يلي: كان تأثره الأول نظرياً صرفاً استمده من كتاب لويس لوكا وعنوانه "الصوتيات الجديدة". والتأثيرات الأخرى كانت تراثية تقليدية يأتي في مقدمتها الغناء العميق كانتو خوندو، ثم آلة الغيتار

---

[١٠] في أكثر من موضع، وفي أكثر من مناسبة كان فايا يكرر العبارة نفسها من أنه يفضل الموسيقيين الفرنسيين الانطباعيين على غيرهم، وعلى الأخص ديبوسي. كتب فايا في مقالة عنوانها: "ديبوسي وإسبانيا"، نشرت في المجلة الموسيقية في عدد خاص صدر عن ديبوسي بمناسبة وفاته، يقول: كلنا يعلم ما تدين به الموسيقا اليوم لكلود ديبوسي في كثير من وجوهها. ولقد أفادت إسبانيا كثيراً من فتوحات هذا العملاق الموسيقية. ولهذه المناسبة كتب مقطوعة قصيرة للغيتار عنوانها: تحية إلى ديبوسي، أنهاها في غرناطة في آب/أغسطس من عام ١٩٢٠.

التي سبق واستخدمها استخداما مباشرا في اوبراه "الحياة القصيرة"، ثم تأثره بالموسيقي الإيطالي سكارلاتي. تأثر بعد ذلك بالموسيقي الفرنسي ديبوسي الذي بينت أعماله لفايا كيف يتحرر من ربقة النظرية النغمية الهارمونية التي كان يعتمدها في موسيقاه وتآليفه وينتهجها. ويمكننا أن نضيف لما تقدم من الأصول الأولى لتأهيله تأثير أستاذه بيدريل، والإرث الإسباني الذي آل إليه عن طريق البينيز. ونحن أميل للقول أن فايا في كل مرحلة من المراحل السالفة الذكر استوعب وتمثل المبادئ والتقنيات التي تتماشى معها وتصاحبها وتوافقها، وليس فيها مرحلة راجحة في تأهيله الأولي سوى مرحلة تأثره بالبينيز.

الغريب أن النقاد عندما يتكلمون عن فايا يجحفون بحقه غالباً ويبخسونه قدره في تاريخ الموسيقا المعاصرة. ومرد هذا جهلهم لجزء كبير من أعماله وسيرته. وهم عندما يتكلمون عن فنان إسباني عموماً يتكلمون عن تعصبه لإسبانيته تعصباً غير عادي. وهم عندما يطلقون مثل هذا الحكم لا يطلقونه من قبيل الإطراء والتمييز، بل من قبيل التهكم والازدراء. نلمس هذا في الملصقات الدعائية الإعلانية التي تصور لنا بضربتي فرشاة: الثيران والقساوسة ليقولوا لنا: هذه هي إسبانيا باختصار.

ما يهمنا هنا أن نرسخ في الأذهان عالمية فايا انطلاقاً من طابعه الإسباني. فأن نضفي قيمة وطنية قطرية خالصة على فنه يعني أن نبقى بسذاجة في ظواهر الأمور وسطحياتها. فلم يشأ فايا أن يكون موسيقياً

إسبانيا فلقد كان كذلك بعفوية طبيعية. لكنه أراد وعرف كيف ينطلق من الطابع القومي الإسباني ويتجاوزه.

إن الأمر الـذي يدعـو للإعجـاب والتقديـر عنـد الموسـيقيين الإسـبان الذين تأهلوا في فرنسا، وأتكلم هنا تحديداً عـن فايـا وتورينـا وغرانـادوس والبينيز، أنهم بعد أن حصّلوا المعارف الموسيقية الحديثة، وبعد أن حذقوا مهنتهم كل الحذق وبرعوا فيها، كانوا يخرُجون من البوتقة الفرنسية التي تأهلوا فيها غير مقلدين ولا تابعين فيما يؤلفون من موسـيقا لا يـدورون في فلك أحد ممن تتلمـذوا عليـهم أو عـاصروهم أو حتـى عـاشروهم وأحبوهـم وأحبوا موسيقاهم.

فايا والفولكلور

يقول لويس كامبودونيكو وهو أحد المؤرخين المختصين بدراسة أعمال دي فايا أن الفولكلور الموسيقي هو أحد الأشكال التي يثبّـت النـاس فيـها بعفوية وبساطة أحاسيسهم وميولهـم. فـالشعب يوظـف بالموسـيقا التعبـير الذي يسميه علماء الاجتماع: التعبير الفني، وهـو في حقيقتـه ليـس فنيـاً تماماً. فهذا التعبير الموسيقي العفوي الذي ينزع نحو الفن يبقـى في طريـق وسطي دون أن يدرك الفن أو غايته. ولكي يصبح فنـاً بـالمعنى الإبداعـي يجب أن يضع فنان مبدع لمساته عليه بأن يعالج المادة الأولية فيه.

بين الفولكلور الخام والفولكلور المعاد تدويره ومعالجته علميـاً وفنيـاً فرق كبير وبون، فهما يقعان في مستويين اثنين مختلفين لا يلتقيان لأنهما

متوازيان. ويكون الناتج بلمسة المبدع الحاذق وحدة جمالية جديدة فيها روح الأصل ونكهته.

تتضمن الموسيقا الفولكلورية مجموعة من العناصر الثانوية ملتصقة بها لها طابع قومي أو محلي أو كلاهما معاً. وبقدر ما تكثر هذه العناصر الثانوية بقدر ما يبتعد الفولكلور عن الفن. ولكي نصل إلى مرحلة الفن فإن على الموسيقي المبدع أن يتدخل ليحقق البعد عن العناصر الثانوية بحيث تصبح القيمة الفنية الجزئية الفرعية، قيمة فنية مطلقة في متناول كل مستمع بغض النظر عن جنسيته وثقافته القومية. لهذا لم يكن فايا متفقاً في الرأي مع أستاذه بيدريل في مسألة توظيف الفولكلور توظيفاً مباشراً في الأعمال الموسيقية. فقد كان بيدريل يقحم أغنيات بكاملها ويسوق مقاطع موسيقية بحذافيرها من أعمال الأقدمين في سياق أعماله الموسيقية التي كتبها.

ولعنصر التعبير عن العرقْ المتضمن في الفولكلور أهمية ثانوية جداً إذا كانت شخصية المبدع قوية طاغية[11] . فمبدع الأوبرا الفرنسية لولي إيطالي، ومبدع الرومانسية الألمانية بيتهوفن فلامندي، وأكثر الرومانسيين

---

[11] كتب أميروف ونزيروفا كونشرتو البيانو مع الأوركسترا على ألحان عربية وأدرجا ضمن الكونشرتو ألحاناً مثل يا أم العُبَابة، سجا الليل، أنت عمري. وقالب الكونشرتو كلاسيكي خالص بثلاث حركات، إلا أن توظيف الألحان العربية في سياقه جاء جميلاً أخاذاً ذكياً.

فرنسية– وهو شوبان– بولوني. ويعد الهنغاري ليست جزءا من الحركة الموسيقية الجرمانية، وأوبرات موتسارت أوبرات إيطالية[١٢].

كتبت ماريا مارتينيث سييرا تقول فيه: ((...قضى فايا طفولته ويفاعته، حتى العشرين من عمره في بحبوحة وهناء عيش من ليس عليه مطلقاً أن يشغل باله بكسب قوته. كان سيداً أندلسياً صغيراً تحرر من طيش وعبث أمثاله بحبه للموسيقا وبرغبته الشديدة في أن يفعل شيئاً عظيماً في هذا الفن الإلهي. كانت أغنيات أندَلُسه تسري في عروقه، وفضلاً عن ذلك، كان له، عندما كان طفلاً، خادمة مغربية، كانت تغني له لينام، حداءات عربية، وكانت تقص عليه لتسليه، حكايات لا تقل روعة عن حكايات ألف ليلة وليلة. وعلى هذا النحو حُفرت في خياله، الذي سيصبح فيما بعد إلهامه، تركيبة الفلامنكو المغربي الساحرة الفاتنة التي ستُبدع موسيقاه الغريبة الفريدة التي تحرك أعمق أعماق الحس أكثر من غيرها بكثير...)).

كان فايا، شأنه شأن الشاعر الفرنسي بودلير، يؤمن كل الإيمان أن توافقاً وائتلافاً يجمع بين الفنون كافة. كتب مرة يقول: ((...أنا أؤمن كل الإيمان بضرورة الموسيقا وبفضائلها من وجهة نظر اجتماعية. ويجب أن

---

[١٢] نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر أوبرات دون جيوفاني، عرس فيغارو، حلم شيبيونة، الملك الراعي، إوزة القاهرة، البستانية المزيفة...

نمارسها حبا بالاخرين ومعهم لا بمعزل عنهم. علينا ان نعمل من اجل الجمهور دون أن نتزلف له، وهنا لب المشكلة...)).

مانويل دي فايا

□□□

❐ مانويل دي فايا

سينثيا الوادي

أستاذة مادة البيانو في المعهد العربي

والمعهد العالي للموسيقا بدمشق

ترجمة لارا بنيان

من الغريب الاعتقاد أن موسيقا مانويل دي فايا هـي بالنسبة لمعظم الموسيقيين جوهر الموسيقا الإسبانية التي حصلت على شكلها النهائي عبر فلترة تأثير تيارين أجنبيين مختلفين، الأول هو التأثير الواضح للموسيقا العربية المغربية في الأغنية ذات الطابع الأندلسي.

لقد تشرب فايا في مسقط رأسه وبلغته الأم الـ **CANTO HONDO** أو الأغنية العميقة الأندلسية بمؤشرها الضيق ومقاطعها القصيرة والتي تعد جزءاً هاماً من الأغنية المغربية الشعبية. إنها الموسيقا التي كانت تنبع من كل منزل وكل مقهى أو مكان عمل في قادش التي ترعرع فيها فايا.

ظهرت موهبة فايا بوصفه عازف بيانو بشكل أساسي في وقت مبكر، فرحل من قـادش إلى مدريـد ليـدرس العـزف عليـه. ولقـد وقـع، لحسـن حظه، تحت تأثير بيدريل، أستاذه في التأليف.

كان بيدريل قد أجرى أبحاثا جادة في الموسيقا الكنسية والموسيقا الشعبية الإسبانيتين، وكان هاجسه أن يستغل كل المؤلفين الإسبان أغانيهم ورقصاتهم الشعبية كأساس لأعمالهم. ولقد كان بيدريل هو من حوّل إسحاق البينيز من مجرد مؤلف لموسيقا خفيفة لا أهمية لها إلى واحد من أوائل الموسيقيين الإسبان العظماء. عندما اكتشف بيدريل الموهبة الكامنة عند دي فايا وجهه نحو التأليف بدل دراسة العزف على البيانو.

من بين الأعمال الأولى التي ألفها فايا في مدريد، مقطوعتا زرزويلا. والزرزويلا هي أوبريت تقليدية كوميدية مع حوار محكي مرصّعة بالأغاني والرقصات. إحدى الأوبراتين لم تقدم أبداً والأخرى كانت فشلاً ملحوظاً، وقد قضى فايا بنفسه على النسخ الأصلية. ثم قرر فايا، بشكل واضح للمرة الأولى، أن يؤلف عملاً أكثر جدية.

"الحياة قصيرة" وهي أوبرا إسبانية النص، حازت على الجائزة الأولى في مسابقة هامة، لكنها لم تعرض حتى عام ١٩١٣ وذلك بسبب مرورها في مراحل عدة من التنقيح.

في عام ١٩٠٧ ، وبسبب عدم شعوره بالراحة في مدريد، قرر فايا الارتحال إلى باريس التي كانت مركز النشاط الموسيقي في ذلك الحين، وقد كان كل من شاربنتييه، روسيل، فوريه ودوكاس، وخاصة ديبوسي ورافيل يعيش ويعمل فيها.

كان هدف فايا الرئيسي أن يسمع أكبر كمية ممكنة من موسيقاهم، ولقد كان لصداقة كل من ديبوسي ورافيل له الأثر الأكبر عليه ويمكن اعتباره التأثير الهام الثاني على موسيقاه.

لقد كانت موسيقا فايا حتى ذلك الحين تجسّد بكل إخلاص الموسيقا الأندلسية في تفاصيل اللحن والهارموني والإيقاع، وبعد أن اطّلع على موسيقا صديقيه الجديدين، تبنّى الموسيقا الانطباعية من دون أن يغير من شخصيته الإسبانية، كما حافظ على العناصر الخشنة القاسية والانفعالية في موسيقاه الأم، بينما نقّى تلوينه الهارموني مطوراً تعبيريته وتوزيعه الأوركسترالي.

كان ديبوسي قد كتب أعمالاً متأثرة بإسبانيا رغم أنه لم يعش فيها قط، إلا أن فايا تأثر بالطابع الأصيل لهذه المؤلفات، وهي بريلودان للبيانو "Soiree dans Grenade أمسية في غرناطة" و "El Puerto del Vino" والعمل الأوركسترالي "إيبيريا".

ومن جهة أخرى، كان لرافيل صلات إسبانية، فلقد ولد في بلاد الباسك الفرنسية وكانت أمه من تلك المنطقة وتتكلم لغتها بطلاقة، وما كان هناك من مأخذ عليه سوى كونه يمثل الرجل الفرنسي المهذب المتباهي. كان دي فايا قد استمع إلى مقطوعة رافيل " Alborado del Gracioso" للبيانو ثم موزّعة للأوركسترا فيما بعد من قبل رافيل نفسه، ثم إلى مقطوعة "بافان" للبيانو و "الرابسودي الإسبانية" للأوركسترا، رغم

آن أكثر أعماله الإسبانية شهرة وهو الـ "بوليرو" لم يكن قد كتبه في تلك الفترة التي قضاها فايا في باريس.

كان فايا قد خطط للبقاء في باريس لسبعة أيام فقط لكنه بقي فيها سبع سنوات، لم يؤلف فيها الكثير من الأعمال، لكنه تشرب فيها بنهم الأسلوب الانطباعي. كانت الـ "المقطوعات الإسبانية الأربع"، وهي من المؤلفات القليلة التي خصصها للبيانو، قد اكتملت، لكن مقطوعته للأوركسترا والبيانو المسماة "ليالي في حدائق إسبانيا" والتي وصفها بالانطباع السيمفوني، لم تكتمل في باريس بل قدمت لأول مرة عام ١٩١٦، كما بدأ بكتابة باليه "الحب الساحر" التي حولها فيما بعد إلى متتالية للأوركسترا وأخذت شهرتها الكبيرة من شكلها الجديد. وهو رغم قلة إنتاجه في تلك الفترة، إلا أنه قد أشار إلى بداية جهده الواعي لتحرير نفسه من قوميته. وقد قال مرة عن نفسه: ((...أنا أبحث عما هو ضروري دون أن أضع نفسي تحت تأثير دقة النص...)).

وفي مقابلة أجرتها معه مراسلة إحدى المجلات الفرنسية أكد قائلا على أن جوهر الأمور يكمن في الإنسان. ((...أنا لا أحب الرجوع إلى المادة الشعبية الموسيقية، بل إلى المنابع الطبيعية، إلى دراسة الأصوات، الإيقاعات، مع عدم استخدام ما يبدو ظاهرا منها فقط بل خلاصتها...))

عاد فايا إلى مدريد قبل نشوب الحرب العالمية عام ١٩١٤ بقليل. وقد بدأ حينها في تأليف أروع أعماله، فلقد تحرر من اللهجة الأندلسية وعاد إلى التراث الموسيقي الإسباني الكلاسيكي وخاصة الكاستيلاني منه.

وألف عمله " El Retablo de Maese Pedro استعراض دمية المعلم بيتر المتحركة"، وهي أوبرا مبنية على فصل من "دون كيشوت" وتعتمد على ثلاث مغنين سولو مع دمى، ولقد قدمت لأول مرة في شكلها الآلي فقط عام ١٩١٩، وفي شكلها الغنائي عام ١٩٢٣ في باريس. نالت باليه "El Sombrero de Tres Picos القبعة المثلثة الأطراف" التي صمم رقصاتها مصمم الباليه الروسي دياجيليف نجاحاً كبيراً عندما قدمت عام ١٩١٩ في لندن، وهي تعد قمة أعماله بلا نقاش. أما عمله الرائع "كونشيرتو للهاربسيكورد والفلوت والأوبوا والكمان والفيولونسيل"، والذي ألفه بناء على طلب من عازفة الهاربسيكورد الشهيرة فاندا لاندوفسكا، فلقد أدته للمرة الأولى، وتحت قيادته، في عام ١٩٢٦ في برشلونة. إن سلاسة وبساطة الأسلوب الكلاسيكي لهذه المقطوعة يذكرنا بدومينيكو سكارلاتي الذي عاش في إسبانيا في السني الثمانية والعشرين الأخيرة من حياته، والذي تغلب النكهة الإسبانية على معظم سوناتاته.

أما عمله الضخم للمغنين المنفردين والكورال والأوركسترا "أتلانتيدا" المبني على قصيدة الشاعر الكاتالوني الشهير خاسينتو فيرداجير، والذي عمل عليه فايا في السنوات العشرين الأخيرة من حياته، فلم ينته.

يقول العالم الموسيقي الإسباني أدولفو سالازار في كتابه "الموسيقا المعاصرة في إسبانيا": ((...إن استغلال طابع المعالم الإسبانية الصرف، والذي يأخذ عند البينيز شكلاً فكاهياً، يتحول عند فايا إلى جهد في خلق الأجواء المكانية. لم يعد فايا يبحث عن الانطباع المرئي، بل عن

الإحساس الصوتي بالجو المحيط. لقد اختفت الالوان المحلية في موسيقاه مفسحة المجال لطروحات في المعاني متناهية البساطة، والتي يمكن أن يقال أنها بذور أسلوب يقترح، عبر تفاصيل عشوائية قليلة للأغنية الشعبية، معالجة هارمونية تنسجم تماماً مع هذه الطروحات. يجب على المؤلف، المتحرر من الشكليات، أن يبدع في كل لحظة طريقته الخاصة في التعبير، أن يبدع شيئاً طبيعياً ومرغوباً جداً من الفنان الذي يحيا من أجل إبداعه، الذي هو عالمه...)).

لقد بحث مانويل دي فايا فعثر على الروح الموسيقية لإسبانيا.

□□□

☐ مانويل دي فايا والفولكلور

لويس كامبودونيكو

ترجمة حسان موازيني

الفولكلور الموسيقي هو أحد الأشكال التي يثبت الشعب طاقاته عن طريقها بصورةٍ طبيعية، وهذا ما يبرر تعبير الموسيقا الطبيعية الذي استخدمه بيدريل بعد أن أخذه عن أوليبيشف وهو أول من أطلقه.

يلعب الشعب دوره في توجيه ظواهر موسيقية يُطلق عليها علماء الاجتماع اسم ظواهر فنية دون أن تكون كذلك بكل معنى الكلمة. تجنح هذه التظاهرات لأن تكون فنية لكنها لا تتوصل إلى تحقيق ذلك بل تبقى في منتصف الطريق.

يحتاج الفولكلور، كي يصبح فناً، تدخُّلَ مبدع ما، والمبدع الذي يستخدم الفولكلور لا يقوم بتحسينه بل بتحويله. ولكن المادة الأولى تكون قد عولجت عن طريق ذلك.

إذاً، ليس هناك ثمة تدرج أو تتابع، فلا يمكننا إطلاقاً مقارنة الرقص الشعبي الهنغاري بالنتيجة التي حصل عليها بارتوك عند استخدامه له. والبون شاسع بين الاثنين.

ويقع هذان الإبداعان، الشعبي منهما والعلمي المدروس، على مستويين متغايرين، لا يلتقيان إطلاقاً.

إضافة إلى ذلك، فإن بارتوك، عندما يتناول هذه الأغنية أو تلك، لا يتناولها بمفردها فحسب، بل يتناول، بشكل ما، كل الأغنيات التي تقع تحت مظهرها. وهو يتناول، في حال استخدامه لها، روحها، لأن كلماتها ما هي إلا مظهرٌ عرضي.

ويبقى عمل المبدع مغايراً تماماً، حتى وإن لم يكن بالإمكان فصله – شكلياً، وعن طريق القياس والماثلة – عن أصله ومصدره، وتنتج عن ذلك وحدة جمالية جديدة.

تدخل الموسيقا الفولكلورية في زمرة الموسيقا الكونية الشاملة منذ أن تتوقف عن أن تكون لها مضامير خاصة.

وهي تبقى إلى حين وصولها إلى هذه المرحلة متضمنة لمجموعة عناصر إضافية متممة، قومية أو محلية، مضمرة وضمنية في التنفيذ هي، في الواقع، عبارة عن عارض طارئ لجوهرها وماهيتها. كالموقف أو الوضع الذي تمثله رقصة ما، مثلاً، وإلماع النص إلى أحداث مضمرة، وشروط حياة مكانها وتاريخ البلد، والآونة من العام التي تغنى فيها هذه المقطوعة أو ترقص.

هذا هو ما يجعلها نموذجية، بالمعنى الأكثر مباشرة. وكل ما هو نموذجي، هو سلبي، إن لم يكن متجاوزاً لذاته ومتفوقاً عليها.

ليس لشيء ما أو لعمل فني ما، من الاهمية إلا بدءاً من درجة تباعد معينة عن أصله المحلي. ويتضمن كل ما هو نموذجي تبديداً لبعض القيم وتجزئياً وإنقاصاً لها.

يبتعد الفولكلور عن الفن كلما تعددت عناصره الإضافية المتممة وتكاثرت، ويقترب منه كلما ازدادت قدرته على التخلص منها. وتدخل المؤلف ضروري لازم، كي يبلغه ويتوصل إليه. وإلا فإن التقارب قد يكون كبيراً جداً، إلا أنه لا يستحيل إلى تطابق ما بينهما ومماثلة .

المؤلف هو الوحيد القادر على تحقيق التباعد عن العناصر الإضافية المتممة ليتوصل إلى العالمية والشمولية بحيث تتحول القيمة الجمالية الجزئية إلى قيمة جمالية مطلقة، سهلة البلوغ إلى أي مستمع.

وهو، أي المؤلف، الذي يستبعد الأمور التي تحدد شروط العمل وتتكيف معه، ويزيلها كالعناصر الزائدة التي لا طائل لها، ويحرر طاقته مع محافظته على روحه بهدف إعطائه شكلاً ما، وعند ذلك نتكلم عن فن ذي (استلهام فولكلوري) وليس عن الفولكلور.

ويتمثل هذا التحول، عندما يحققه إنسان ما بوحدة المؤلف الروحية، أي أنه يعبّر، بعد توجيه قوى عناصره وأدواته، عن شخصيته ولا يعد يمثل اللحظة التاريخية فقط. وفي حال كون شخصية المؤلف قوية، يصبح عنصر التعبير عن الجنس أو العرق الذي يحتويه الفولكلور ذا أهمية نسبية؛ فمبدع الأوبرا الفرنسية إيطالي اسمه لولي، ومبدع الرومانسية الألمانية، فلمندي اسمه بيتهوفن، وأكثر الرومانسيين فرنسية

من بين الرومانسيين الفرنسيين هو بولوني اسمه شوبان، ويصدق الامر على الهنغاري ليست الذي يشكل جزءاً من الحركة الجرمانية، كما وأن أوبرات موتسارت هي أوبرات إيطالية.

وذلك إن العنصر القومي، في الفن، لا قيمة له إلا في نظام التسمية فحسب، لأنه مجرد طابع شكلي وغير جوهري. تأخذ شخصية المؤلف أصلها القومي في بادئ الأمر، ثم تعي العصر واللحظة التاريخية في مرحلة ثانية أكثر تأخراً ؛ ولذا نجد نقاطاً مشتركة بين موسيقيي العصر ذاته حتى وإن كانوا من جنسيات مختلفة أو أن أعمالهم كانت ذات مصادر فولكلورية أو لم تكن كذلك.

وبالمقابل فإن العناصر التي تميزهم ذات أصول قومية أكثر منها شخصية بحصر المعنى. وهذا يفسر مثلاً، لا مبالاة سترافنسكي بمصدر أفكاره وأصلها وسبب عدم اهتمامه بمعرفة إن كان هذا الموضوع أو ذاك هو من أصل روسي أم لا أو إن كان شعبياً أم برجوازياً .

وبرأيه، يجب علينا أن نؤكد على شخصه وعلى عصره وليس على عرقه وجنسه. من الواضح إذاً أن بإمكان مبدع ما استخدام مصادر وأصولاً عدة من غير أن يكون قد ارتكب خيانة ما. فقد مزج بارتوك الموسيقا الهنغارية والسلافية والرومانية والبلغارية وحتى العربية (في متتالية للبيانو).

والخلاصة هي أن الفولكلور ما هو إلا واحد من احتمالات الفن الراجحة. بيد أن أي فولكلور تعريفاً هو رومانسي وصوتي نغمي. لنتفحص ملياً كلاً من مظهريه: الجمالي والتقني.

الفولكلور رومانسي لأن الشعور يغلب، في مظاهره وتجلياته، على الشكل (ونعني برومانسي أنه عكس الكلاسيكي، كونه واحداً من قطبين ممكنين لإبداع ما تبعاً لتفوق ما هو ذاتي أو ما هو موضوعي). نلاحظ لدى المؤلفين الكلاسيكيين، كما ذكر سالازار، التوازن بين قوى السعي إلى التعبير النابذة وقوى إرادة الشكل الجاذبة.

ولكن هل يدفع ذلك إلى استنتاج أن كل مبدع ذي استلهام فولكلوري هو رومانسي؟ هذه مغالطة يسهل دحضها:

لا يتحدد الموقف، رومانسياً كان أم كلاسيكياً، بأصل الأفكار ومصدرها، وهذا لا يمنع، بصورة عامة، كون المؤلف ذي الاستلهام الفولكلوري رومانسياً لأن موقفه يقضي غالباً التشديد على العنصر القومي وإظهاره على حساب العنصر الكوني الشامل، علماً بأن العنصر القومي هو رومانسي بالضرورة...إضافةً إلى ذلك، يفترض إجلال الشكل وتقديسه تجريداً يموّه بقوة الروح والفكر القومي ويستر عيوبه ويحيله إلى مجرد طبع ويعاكس ذلك ما يسعى إليه المبدعون ذوو الاستلهام الفولكلوري.

وعلى العكس من ذلك فإن المظهر التقني وكون كل موسيقا فولكلورية سماعية صوتية، يحددان بشكلٍ حاسمٍ وبات، واحداً من مظاهر لغة أولئك المبدعين، على الأقل، إذ أن جميعهم يبقى باستمرار على علاقة

مع نظرية القرن التاسع عشر السماعية التوافقية والإنسجامية التي انطلقوا منها، كما فعل الموسيقيون الانطباعيون في السابق، حين استبعدوا هذه التقنية على غير وعي منهم (لم يحدث ذلك فيما بعد بالضرورة) خلافاً عن موسيقيين مثل شونبرغ الذي قام بوعي منه وعن دراية، بهذه الخطوة، لعدم وجود أية صلة له مع الفولكلور، أو احتكاك به.

لا يمكننا، مسبقاً ولأول وهلة، تصور موسيقا ذات استلهام فولكلوري، تكون في الوقت ذاته، ضمن نظام الاثني عشر صوتاً أو ذات فواصل ثلاثية** مختلفة في أصواتها النغمية، إلا إذا كان تحول أدواتها يتم بحيث لا تعد الفكرة البدئية أو الأصلية كثيرة الأهمية، لتعذر التعرف على جوهرها وشكلها.

وكما أن من السهل على جمهور مهما كان قليل التذوق والتحسس فهم ظاهرة الفولكلور والبلوغ إليها شريطة انتمائه إلى العنصر الجغرافي، فإن الموسيقا العلمية المدروسة المستقاة من أصل فولكلوري أكثر سهولة، إجمالاً، على فهم المستمع. وتزداد سهولة هذا الفهم كلما كان تحول أدواتها البدئية الأصلية أكثر تكاملاً وتتاماً ...

وبحسب قول سالازار: يبدو أن الموسيقا التي ترتكز على التقاليد الشعبية أو على تطورها الحرفي اللفظي الحقيقي والأصيل تقريباً، تترك

** جرت العادة في الموسيقا الشعبية الأوربية انقسام المغنين إلى فريقين يؤديان اللحن نفسه مع فارق فاصلة ثلاثية بينهما، كأن يبدأ أحدهما من دو والثاني من مي (المحرر).

آثارا في الاتجاه المعاكس لهذه الحرفية اللفظية، أي أن إشارة(+) تحيل المستوى الفني إلى أصول إبداعه ومصادرها، وإشارة (–) ترفعه إلى أعلى مصاف الإبداع الشخصي: يسير التطور إذاً من الجمعية المُغْفَلة إلى فردية العبقري. وعلينا هنا أخذ فعل (ترفعه) كصيغة بلاغية أو كشكل بياني وتذكر أن الموسيقا الفولكلورية والموسيقا العلمية يقعان على مستويين مختلفين، وأن العمل الفني يكون أقرب إلى أصله، إن كان عمل الإبداع فيه أقل، وفي هذه الحالة، يفهمه الجمهور بسهولة أكبر مما لو كان المستوى مجرداً .

ويمكننا القول بأن المبدع الذي ينطلق في عمله من إعادة إنشاء الفولكلور وإبداعه وخلقه هو مبدع رجعي ذو مؤهلات، خلافاً عن المبدع الذي يخترع (موسيقاه) أو المبدع عن طريق (التشييء) **Objectivation**. فالأول يبدع في الشكل والطرائق والتركيب بشكل خاص وأما الثاني فهو يبدع الأفكار قبل إبداعه لهذا الشكل. من وجهة نظرٍ مثالية، الثاني هو أكثر نقاء وعراقة، وأما من وجهة نظرٍ فنية، فإن عمله الفني لا يعد له قيمة أولية.

تتطلب معالجة العنصر الفولكلوري عملاً أبطأ في تنفيذه من معالجة الأفكار الأصلية لا سيما وأن الفكرة لدى المبدع عن طريق التشييء تولد مع عنصر شكلي؛ فهي تنطوي على شكلٍ ذي قوة متنامية. ومن الجلي، في جميع الأحوال، أن المعالجة كبيرة الأهمية وتؤخذ بالحسبان أكثر مما تؤخذ الفكرة ذاتها، وهذا ما يكوّن الفن بمعنى الكلمة ولذا يقول

تشيخوف إن طريقة تناول مشكلة ما، في المسرح، هي أهم من المشكلة ذاتها...

هناك طرق عديدة لتحقيق إعادة إبداع الفولكلور وخلقه...وبإمكاننا دعوة كل من هذه الطرق حلاً لأنه يتيح الانتقال مما هو اجتماعي إلى ما هو فني.

يرتكز الطريق المباشر على التقاط ألحان ورقصات (اعتماداً على علم الموسيقا أو من غير ذلك)، فتصل المواد الفولكلورية إلى المؤلف مباشرة، إما كوثيقة موسيقية أو كشكلٍ ممكن لها.

سلك ديبوسي ورافيل الطريق الحدسي عندما ألفا أعمالاً فنية ذات روحٍ إسبانية، كما سلكه البينيز أيضاً. فقد عملوا على التذكير ببلدٍ محدد واستحضروه من غير اللجوء إلى الفولكلور بمعنى الكلمة. وفي مثل هذه الحالة، يكون الحدس أكثر صحةً وتحققاً لدى الموسيقي الذي يعود أصله إلى البلد الذي يتناوله ويهتم به (إسبانيا لالبينيز مثلاً)، من الحدس الذي تكون لدى موسيقي أجنبي (كديبوسي الذي أحس بإسبانيا وشعر بها عبر الروح الفرنسية).

عندما يتبع المبدع الموسيقي القومي أو الذي يوحي بقومية ما، الطريق الحدسي بابتعاده عن الفولكلور، يكون موقفه بشكل عام، موقفاً فيه الكثير من الإعجاب، وهذا هو موقف التشيكيين والروس الخمسة وغريغ (الذين كان البينيز يحتقرهم) وهو موقف القرن التاسع عشر في

مجمله؛ وهذا الإعجاب متكلف لانه مجرد موقف أكثر من كونه ضرورة حقيقية.

ويمكننا، من خلال إتباع الطريق المباشر، إنقاص أكثر الحلول المكنة واختصارها إلى ثلاثة فقط:

١) تناول المؤلف للوثيقة الفولكلورية وتركيز أهمية العمل كلها عليها والرضوخ لطابعها ولعناصرها الإضافية، وهذا ما فعله بيدريل، فينتج عن ذلك حلٌ خاطئ ليس هو عملاً فنياً بحتاً.

٢) إدخال المؤلف للفولكلور في مدار طرائقه الذاتية عن طريق إبداع لغة همجية، انطلاقا من مصدره، بالإضافة إلى أفكاره الشخصية، وهذا حال بارتوك وفايا حتى تاريخ تأليفه لسبع أغان إسبانية.

٣) إدخال المؤلف للفولكلور كعاملٍ مفاعلٍ للأفكار وإعطاء تعبير مجرد عنه بعد تمثله له مباشرةً وبلا وساطة، فيكون الفولكلور قد أصبح، حتى قبل أن يعبر عن ذاته بهذا الشكل، فكرة المؤلف نفسه، وهذا ما جرى في حالة سترافينسكي. ثم اختيار الحلين الأولين قبل مجيء فايا: فقبل بيدريل، جرَّب باربييري الحل الثاني، أي حل الإبداع المختلط، من غير أن يتوصل إلى نتيجة نهائية.

انطلق فايا من هذا الحل الأخير وهو الحل الذي اختاره في أشهر مؤلفاته، وأما في أعماله الأخيرة، فقد استخدم الحل الثالث ((...أعتقد

بتواضع آن الروح في الغناء الشعبي أكثر أهمية من الكلمات. يشكل إلوقع والنمط والفواصل اللحنية التي تحدد تموجاتها وتموّراتها وأوزانها وإيقاعاتها، ما هو جوهري في هذه الأغنيات، ويقدّم الشعب نفسه البرهان على ذلك عن طريق تحويل خطوط أغانيه النغمية المحضة إلى ما لا نهاية...)).

بهذه الكلمات عبر فايا عن نفسه وحدّد موقفه وتبنى الحل الثاني الذي يستخدم الذاكرة والتذكر ولا يبحث في الوثيقة إلا عن العناصر الجوهرية وليس العرضية.

يتيح لنا هذا التصنيف تأكيد أن الاستمرارية التي زعم البعض اكتشافها بين بيدريل والبينيز وفايا، هي صحيحة مؤكدة فيما يتعلق بطابعها القومي، لكنها خاطئة بما يخص الطريق الذي سلكه كل منهم تجاه الموسيقا الشعبية...

عندما وصل فايا إلى عمله "الحياة القصيرة" و "أربع مقطوعات إسبانية" بإتباعه المنهج الثاني، أدخل في طريقته روحاً إسبانيةً وذلك عن طريق الجمع بين الصفتين المتعاكستين الآتيتين وهما بالحقيقة وجها شخصيته الاثنان: الحسّية الشهوانية والتقشف والتزمت. وستزداد حدة المفارقة بعد ذلك حين تأتي "الأغاني السبع" كمثل على الخلط بين هذين العنصرين وسيتخذ فايا مكاناً له فيما بعد، يقع بين رومانسية انطباعية وكلاسيكية تتوجه بأنظارها نحو إسبانيي القرن السادس عشر.

بعد أن حددنا موقع فايا بالنسبة للحلول الممكنة لإعادة إبداع الفولكلور، علينا القيام بتفحص سريع لما يمكن أن يكون مشتركاً بين كل المراكز المحلية ليبرر إطلاق تسمية **الموسيقا الإسبانية** المتعارف عليها.

ينبغي تعداد خواص هذه الموسيقا/مجموعة الموسيقات/ بمنهجية: من الجهة الأولى، الخواص الأساسية، ومن جهة أخرى، الخواص التي تميّزها عن الموسيقا الغربية وتقربها إلى الموسيقا الشرقية...

نتوصل بهذا التعداد إلى توصيف تقريبي ونتجنب الخطأ الشائع الذي يكمن في أخذ الموسيقا الأندلسية أو القشتالية على أنها الموسيقا الإسبانية بشكل عام.

ثمة خاصتان متميّزتان:

١) قوة مأساوية في التعبير ورغبة في الوجدانية الغنائية تُعرّض توازن الشكل للخطر.

٢) مشاركة فعّالة في وقائع الحياة اليومية وحركاتها، وهذا ما دفع موريس أوهانا للقول بأنها تعامل السيدة العذراء ومصارع الثيران بالدالة والألفة ذاتها وكذلك تفعل بالأم والعزلة والحب والموت والطفل والشياطين والأبالسة.

والأمر الذي يميّز هذه الموسيقا هو تآلفها الصميمي مع القصيدة أو الرقصة: فهي لا توجد إلا لأحد هذين العنصرين وبالعلاقة معه.

تمتلك الموسيقا الأندلسية، وهي الوحيدة في ذلك بين كل الموسيقات التي تتجمع لتشكل الموسيقا الإسبانية، شرطاً خاصاً يدرجها في إطار الموسيقات الشرق متوسطية الواسع ويجعلها تخرج عن إطار الموسيقات الغربية وهو شبهها بالموسيقا الشرقية بفضل تآلف الجيتار الشعبي ونبرات المغنين وأدائهم..

جاء التأثير الأول عن طريق إدخال الطقوس البيزنطية إلى الكنيسة وهجرة الغجر، فيما بعد، والفتوحات العربية آخر الأمر.

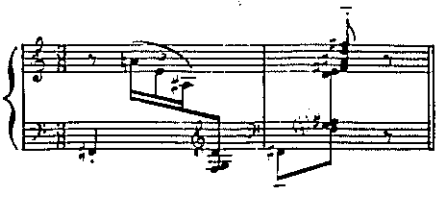
تحتفظ هذه الموسيقا، من هذا التأثير، ببعض الصيغ أو المقامات الشرقية التي تحولت نصف تحول، وبالميل إلى استخدام مسافات أصغر وأدق من نصف البعد.

إذا أخذنا هذه الملاحظات القليلة بالحسبان، نتمكن من الشروع في تحليل مجموعة "الأغاني السبع"، ولكن اعتماداً على أية معايير؟...أولاً، بالعلاقة مع أعمال فايا الموسيقية، السابقة بالطبع...والفولكلور...؟

قال بارتوك: ((...إن معالجة الألحان الشعبية هي بالواقع أحد أصعب الأعمال التي يمكن تصورها، وحتى إن بإمكاننا اعتبارها أشق من الأعمال الفنية الأصلية المبتكرة...)). إن هاجس تحديد أصول كل أغنية وموقعها جغرافياً وزمنياً، هو مهمة تخلينا عنها، فما يهم هنا هو العمل الفني وما فعله الموسيقي به وليس فكرته.

في "الاغاني السبع" تندمج المواد الفولكلورية في لغة شخصية بفضل آلية تأقلم تلغي وتستبعد وتوّحد وتعدّل، وبالواقع أننا عندما ننحي الآلية ذاتها جانباً، نثبت انتباهنا على هذه الإستتباعات، فنبين أولاً ما يهمنا في كل أغنية على حدة، ثم نأخذ الأغاني كلها في مجملها.

"البساط المغربي" مثال إضافي على سلم الأنغام الأندلسية الذي نعرفه جيداً. فللمرة الأولى، استمدت عدة إدماجات مبرراتها من الاستخدام المتزامن للدرجات المتحولة.



أو في استخدام الأتشاكاتورا[1] التي كان دومينيكو سكارلاتي يؤثرها ويفضلها قوية

[1] الأتشاكاتورا: نوع من الحلية الزخرفية اللحنية (المحرر).

تشير السيجويديلا مورسيانا[٢] إلى مفهوم النقر أو القرع الصادر عن الجيتار (إدماجات عديدة جريئة جداً).

وما بعض هذه الإدماجات إلا استخدام الحساس (الذي يقع على الدرجة السابعة من السلم)، والمسيطرة (التي تقع على الدرجة الخامسة منه) المتواقتة مع الأكورد الكامل(الذي يحوي العلامة الأولى والثالثة والخامسة من السلم).

وتطرح علينا الآستوريانا هارموني خاص جداً: إذ تحيط كل الأكورات الممكنة بعلامة ما، أفقياً وعمودياً بحيث يتم تفسير الإدماجات التي تنتج عن ذلك على أنها مجموعة الرنين الطبيعي.

و"الخوتا"[٣] هي مثال جديد، بعد "المقطوعات الأربع"، عن الإيقاع المميز لهذه الرقصة. يحوي البناء الموسيقي على بعض الإقتداءات وعلى تحولات مقامية غير متوقعة في طبقة الصوت تعدّل، بدرجة واحدة، الوظيفة المقامية، وتضم كذلك هارموني يستخدم الحساس بشكل مريح.

---

[٢] السيجويديلا: رقصة إسبانية نشطة وحيوية (المحرر).

[٣] الخوتا: رقصة من شمال إسبانيا سريعة، ميزانها ٣/٤ (المحرر).

ولعل "أغنية المهد" الأندلسية التي تحمل اسم نانا الشائع جداً هي الأغنية التي كانت والدة فايا تغنيها له عندما كان صغيراً في المهد.

والمقاييس أو الميزورات العشرون التي تكوّنها هي مثال عن المخطط الكامل والمقتصد في الوسائط مع الحفاظ على تأثير أعظمي في التعبيرية.

إن معالجة الصوت، بتفرد التعبير الموسيقي الذي أظهرته مقطوعة "الهمس" هي، وللمرة الأولى غنائية نوعاً ما. والأغنية كلها مبنية على مخطط هارموني يرتكز على استمرارية لنغمة القرار، ما هو إلا المعادل العمودي لسلم الأنغام الأندلسي.

إن اللحن المكرر الذي يتدخل دوما في غير مكانه والسينكوب في البيانو بين صوتين يتحاكيان، والرنين الذي يغلف كل الهارموني ما هي إلا مهارات في التعبير عن الغنائية الوجدانية.

تكمن البدعة النفيسة الجديدة في مقطوعة كانسيون، في المستويات الثلاثة، اللامتوافقة باستمرار، والموجودة بين الصوت واليدين، والتي تعد حصيلتها الإيقاعية ذات أهمية فائقة.

يعيدنا البولو (وهو لحن شعبي أندلسي)، مرة جديدة إلى روح السيرينادا الأندلسية القديمة (عزف أو غناء ليلي تحت شرفة المحبوبة)،

وإلى روح آخر مقطوعة في عمل "المقطوعات الأربع"، ويعطي تكرار العلامة الموسيقية الذي يخلق إلحاحاً ملازماً، نقر إيقاعي على البيانو يعاكس غنائية الصوت وترخيماته، والتناقض العنيف للتدرجات والتفردات المميز للموسيقا الأندلسية، لهذه المقطوعة طابع الخاتمة.

هذا المفهوم جديد رغم بقائه في الخط الرومانسي (بما أنه ينتج عن المبادئ التي أشرنا إليها) وفي تطبيق النظرية المقامية الهارمونية التي تتفق مع حركة القرن التاسع عشر (وتذكرنا هذه السمة بفايا المراهق وهو يتوقف بمغالاة أمام التحويلات المقامية الفاغنرية وبفايا في عمله "المقطوعات الأربع" السابق لعمله "البولو" مباشرة)، علماً بأن هذه الطريقة الجديدة الواسعة لا تشي بأقل ارتباط.

أصبح الهارموني لدى فايا الذي يهرب باستمرار ومنهجية من الغموض وعدم الدقة، على غرار سترافنسكي، مبنياً داخل لغة شخصية. وإذا ما دعونا السلم الموسيقي الأندلسي بالسلم المينور أي الصغير، وهو السلم الذي يمكننا لأكثر من سبب إدراجه في هذه الطريقة الجديدة، فإن تتابع المقامات في الأغاني المتنوعة يعطي: سي مينور، فا ماجور، فا مينور، مي ماجور، مي مينور، صول ماجور، صول مينور. وتجدر هنا ملاحظة تدرج الفا (ماجور مينور)–مي(ماجور مينور) والمرور عن طريق الماجور النسبي للعودة إلى المينور الرئيسي.

ومع ذلك، يحتفظ المخطط النغمي الإجمالي- الذي لم يكن بعد يستخدم القوانين الكلاسيكية، بل يتخذ لنفسه قوانين جديدة-بتوازن وبمفهوم للبناء تماماً كالمخطط النغمي الخاص في كل أغنية.

لم يترك شيء للصدفة، فالمفهوم الذي أطلق عليه فايا اسم **إيقاع داخلي**- التوازن الذي ينتج عن العلاقة بين مختلف الأقطاب النغمية التي تكوّن العمل الفني- قد تمثل، وهذا المفهوم هو ثمرة تأملاته وانطباعاته وأفكاره التي أوحى بها له كتاب لوكا. أضحى التجديد ضرورياً، وقد شعر فايا بذلك، بغموض أولاً، ثم عن وعي ودراية فيما بعد.

يشكل عمل الفيلسوف الفرنسي **ثورة في الموسيقا**، أو علم الأصوات الجديد، محاولة جديرة بالملاحظة نجحت جزئياً بوضع القوانين المطلقة التي نظمت الموسيقا خلالها ما ينوف على الألفي عام. لاحظ المؤلف أنه من الممكن اعتبار كل صوت على حده على أنه يشكل جزءاً من تدرج تم بناؤه عن طريق المحاكاة والتقليد، تبعاً لمبادئ تختلط بتقسيمات الأجسام الصوتية الكبيرة، كما نجح بإعادة ربط حركة كل صوت بمركز جذب مشترك تحدده التسميات التي تم وضعها تبعاً لنزوة الموسيقي أو مهارته.

يحتوي هذا الكتاب على أفكار مذهلة بتقدمها، لا تزال في أوج قوتها حالياً، ونظرات تاريخية تعلن عن أعمال جاك شايي ومفاهيم هارمونية تسبق بارتوك وسترافنسكي بمئة سنة، وتوجيهات من جميع الأنواع، تشكل توقعاً مذهلاً لنظرية شونبرغ وموسيقا أوهانا وسبقاً لها،

ونجد فيها أساس نظرية فايا، بل ومسوغاتها التي تنطلق من الاعتراف المحض والبسيط بقانون عام لرنين أو رجع متواقت واقع في آنٍ واحد، يمكننا من خلاله تحديد:

١) مبدأ أساسي سائد ماص تذوب العناصر الجزئية فيه.

٢) مراكز جاذبة ذات استقلالية نسبية.

٣) عناصر منجذبة وممتصة.

انطلاقا من رنين أو رجع طبيعي، يُظهر التوازن بين التوتر والشد من جهة، والتمدد والارتخاء من جهة أخرى، أن أكورات عديدة، عصية على التفسير حسب النظرية التقليدية، قد وجدت تبريراً كاملاً لها.

وجد فايا نفسه مدفوعاً لوضع نظرية نظامه الذاتي: من الملزم تثبيت الحدود الصوتية للموسيقا بعناية، عن طريق(حسب قوله) تحديد نقطة انطلاقها أو بدئها ومنتصفها ونهايتها بشكل يمكن إدراكه، أو نقطة بدايتها، والنقطة التي تتوقف بها وهما نقطتان تتصلان فيما بينهما بعلامة داخلية وثيقة، إن ابتعد المرء أحيانا عن الاتجاه النغمي الذي يحدد نهاياتها، فليس ذلك إلا لمدة وجيزة وبنيّة التشديد من القيمة النغمية ذاتها والتي تأخذ كثافة أكبر عندما تظهر من جديد بعد أن تكون قد انحجبت عرضياً.

عزف الجيتار هو الذي أعطى فكرة هذا الانسجام، وبإمكاننا عرض النظام على هذا الشكل: كي نبني عملاً موسيقياً، علينا أن نحدد:

١) المخطط النغمي للمجموع، ولكل قسم من أقسامه التي تختتم بالضرورة بكادينزا تكمن المهارة العظمى فيها بالابتعاد عن المقام والعودة إليه بطرائق غير متوقعة تختزل الإنهارموني والكادينزا المبتورة إلخ...

٢) تفسح المعالجة الهارمونية لعلامة ما، علاوة على الأكورات السباعية والتساعية الاعتيادية، المجال أمام الإدماجات التي يمكن أن تأخذ شكل هارموني مقترنة بعلامة ما، أو كاجتماع لزخرفيات تسبق العلامة الموسيقية أو تليها، إلخ...ومن أجل الحصول على هرمنة عامة لنغم ما يمكننا استخدام نغمة زخرفية وحيدة لا تتغير ولا تتبدل، وتضم علامات الصيغة الأساسية التي يعامل بها اللحن ولا تتبدل عندما يتبدل.

٣) كل نغمة في اللحن يمكن اعتبارها قابلة لتغير وظيفتها اللحنية. وكل التحويلات المقامية ممكنة. وعندها نقترب من هذه التحويلات المقامية التي كان يقوم بها القدماء. وهكذا يمكن للعلامة الموجودة على العلامة الثانية أن تأخذ فجأة دور السابعة أي الحساسة، كما يمكن لعلامة متوضعة على الدرجة السابعة من السلم أن تتوقف عن لُعَبْ دور المسيطرة المفترض.

ثمة ملاحظة غريبة تتعلق بالنص: إن جهل فايا بالأدب(ماعدا اختياره لقصائد غوتييه الذي يشكل استثناءً) مساو لجهل جيل كتاب سنة ١٨٩٨ بالموسيقا. بيد أن فايا نهج نهج هؤلاء الكتاب في اختيارهم

للأفضل، حين اهتموا بالموسيقا الشعبية، فقد اختار أبرز الأغاني الشعبية الإسبانية من حيث لطافتها وعذوبتها ونضارة وجدانيتها وغنائيتها.. وهو، ككتاب جيل ١٨٩٨، أكثر حساسية وتذوقاً، خارج إطار مهنته، لما هو شعبي عما هو علمي، وهذا الأمر هو من مخلّفات الرومانسية الأصلية وتأثيراتها.

يشير توليف مظاهر الهارموني، إلى مصادر محددة تماماً، أحدها نظري بحت(لوي لوكا)، والثلاثة الأخرى تقليدية: "الكانتي خوندو" الأندلسي الذي نشأ عنه السلم الذي تحدثنا عنه؛ الجيتار الذي كان قد استخدم مباشرة في "الحياة القصيرة" وأدى إلى كثير من أكورات "الأغاني السبع"، يبررها وضع الأوتار:

وموسيقا سكارلاتي التي أظهرت إدماجاتها لفايا، كما حدث فيما بعد في أمثلة ديبوسي، كيفية تحرره من النظرية المقامية الهارمونية التي كان يعمل بها.

إذا أضفنا لذلك الأصول الأولى لفايا وتأثير بيدريل والإرث الإسباني، من خلال البينيز، نتمكن، عن طريق إلقاء نظرة إلى الخلف، من رسم مخطط توضيحي لموقع هذا الموسيقي في تاريخ الموسيقا ولموقعه بالنسبة للموسيقا الأوروبية. وعلينا، في هذا المخطط، اعتبار كل نقطة من هذه

النقاط، كمرحلة من تمثل فايا للمبادئ وللتقنية الموافقة لها، حيث لا يرجح أحد باستثناء البينيز.

ووجود ساتي في هذا المخطط تبرره العلاقة التي يمكننا إقامتها فيما بعد بشكلٍ كامل ودون أية تحفظات، وهي ليست واضحة تماماً وإنما تكمن في الإعجاب الذي كان فايا يكنّه لمقطوعاته على البيانو بشكلٍ خاص. كما يبدو تأثير دوكا نظرياً على الأرجح، على صعيد التوزيع الأوركسترالي، مما يفسر وضعه مع بيدريل ولوكا.

نظرية	تقليد أوربي		تقليد إسباني	
	الرومانسية	الانطباعية	الشعبية	الجادة
بيدريل	شوبان	ديبوسي	غيتار	سكارلاتي
	فاغنر	دوكا	كانتوخوندو	باربييري
لوكاس	ليست	رافيل		شايي
	فوريه	ساتي		بروتون
دوكا	بوتشيني	فايا		تشويكا
				البينيز

بيد ان الشقاق يكمن هنا...بقي فايا عدة اسابيع إضافية في باريس بهدف إنهاء أغنياته، ثم شرع بالبحث عن وسيلة للرحيل...فتشتت فرقة الموسيقيين الباريسيين.

كتب ديبوسي، قبل ذهابه إلى أنجة: ((...بلغ بي الأمر حداً أحسد فيه ساتي الذي سينشغل جدياً بالدفاع عن باريس بوصفه عريفاً في الجيش...))

كان وضع أوروبا السياسي، خلال مدة الستة أو السبعة أشهر التي كرسها فايا لعمله الفني الجديد، يتفاقم ويتأزم يوماً بعد يوم، وهذا ما دفعه، في رسالة لوالديه، إلى أن يقترح عليهما، وللمرة الأولى القدوم إلى باريس للإقامة معه، حتى أنه وجد منزلاً في إحدى ضواحيها كان ينوي شراءه لذلك الهدف: ((...رأيت بول دوكا أيضا ولم يكن بعد تابعاً لأي مسؤول في السلطة، لكنه صرح بأنه على أهبة الاستعداد لأن يُقتل كأي شخص آخر...))

وشرع رافيل بمساعيه في هذا السبيل، لكنه لم يتمكن من الانضمام إلى سلاح الطيران إلا بعد سنة ونصف من هذا التاريخ، توجب عندها على فايا الإذعان لتلك الظروف ومغادرتهم فقد كان قراره البقاء في فرنسا صادراً عن إرادته القطعية بالإقامة في المكان الذي شهدت فيه موسيقاه انطلاقها وتحليقها وعلاها والذي تلتقي فيه كل الإمكانات.

وفي حقائبه، حمل فايا معه صفحات "ليلياته" نصف المنتهية والتي أصبح اسمها الآن "ليالي في حدائق إسبانيا"، تاركاً على مكتب إيشيج

"الاغاني السبع" التي كانت قد انتهت لتوها، ولم تكن قد عزفت إطلاقاً، وكان تاريخ طباعتها في عالم الغيب...وهي عبارة عن سبع أغان قصيرة لا تتجاوز مدتها ربع ساعة من الموسيقا ستقوم، ذات يوم، بجولة حول العالم.

غادر فايا باريس بعد سبع سنوات من إقامته فيها. صحيح أنه لم يكتب خلال هذه المدة إلا ثلاثة أعمال فقط؛ إلا أنها كانت هامة جداً. يماثل في واحد منها وهو "أربع مقطوعات" تقنية البينيز بشكل خاص. ولا نجد في العمل الثاني وهو "ثلاثة ألحان"، وكذلك في مسودات "الليالي" شبه النهائية، إلا الانطباعية. وأما العمل الأخير، وهو الأغاني، فنجد فيه للمرة الأولى عملاً فريداً في مواصفاته.

تحدد عودة فايا إلى إسبانيا نهاية هذه المرحلة من التشبيه والتمثل فقد كانت لغته الخاصة المستقبلية قد تشكلت وتحددت. وكانت رحلته الطويلة، اللامتناهية في تعقيداتها، سلسلة من المراحل الصغيرة المتتابعة، فقد كان عليه تغيير القطار مئة مرة والسفر واقفاً وانتظار القطارات البديلة المكملة للرحلة. وفي نهاية المطاف تجاوز جبال البيرينيه، ووجد مانويل دي فايا، الجديد والمتجدد، نفسه في شوارع مدريد واهتدى فيها أخيراً إلى طريقه.

□□□

□ موسيقانا [1]

مانويل دي فايا

ترجمة د.حنان قصاب حسن

يروى أن بعض السادة التقاة من مدينة مدريد اقترحوا فتح باب التبرعات من أجل تقديم هدية لإمبراطور مدينة برلين، هي عبارة عن تمثال لمارتن لوثر منحوت من الذهب[2]

في زمن آخر غير زمننا، كان يمكن أن يقبل هذا على أنه من إرهاصات الخيال لدى شخص مجنون، لكنه لا يُعتبر اليوم من أكثر الأشياء غرابة ولاعقلانية، إذ أننا نشهد في زمننا هذا أشياء أعجب وأغرب سببتها الكارثة العالمية التي حلت نتيجة لإرادة شخص واحد.

---

[1] مقال نشر في مجلة "موسيقا" العدد ٢، مدريد، حزيران ١٩١٧

[2] وجه الغرابة في هذه الواقعة أن إسبانيا هي معقل الكاثوليكية في حين كانت ألمانيا بلد الإصلاح الديني البروتستانتي الذي حمل لواءه مارتن لوثر وكان وراء الحروب الدينية التي اندلعت بين الكاثوليك والبروتستانت. من جانب آخر فإن تقديم تمثال من الذهب يتناقض تماماً مع روحية البروتستانتية التي ترفض مظاهر الثراء في الكنائس كما ترفض وجود الإيقونات والتماثيل. (المترجم)

وإن كان الامر كذلك بكل ما يحمله من معان خطيرة، فلماذا نتعجب حين نرى عالمنا الفني الصغير يحتوي على بعض التناقضات والوضاعات.

أقول قولي هذا لأن هناك في المرحلة الراهنة من إنتاجنا الموسيقي الإسباني ظاهرة غريبة ومثيرة للاهتمام لحد كبير. إذ لم يحدث حتى الآن أن أظهر المؤلفون الموسيقيون الإسبان توجهاً أكثر محلية، ومع ذلك نجد بعض النقاد يتهمونهم بخيانة مبدأ الطابع المحلي بالذات.

لكن ما يجدر الإشارة إليه أكثر من ذلك، هو أن هذه النماذج المحلية التي يدعونا هؤلاء المفترون لاحترامها دون نقاش، هي، فيما عدا بعض الإستثناءات النادرة، ثمرة تقليد نتاج أجنبي، لا بل أنها من أكثر الأمثلة على ذلك التقليد وضوحاً في كل تاريخ الفن الأوروبي. وحين أقول ذلك فإنني أعني ذلك النوع الموسيقي الخاص بنا نحن الإسبان، والمسمى الزرزويلا الكبرى[٣]، وهو نوع يمكن لأي شخص أن يلحظ بقليل من الجهد، أنه ليس سوى نسخ عن الأوبرا الإيطالية التي كانت شديدة الانتشار في زمن تأليف الزرزويلا. ولقد كان من الطبيعي أن يحدث ذلك، خاصة وأن المواضيع الدرامية التي كان يلجأ إليها المؤلفون لتقديم

---

[٣] الزرزويلا هي نوع غنائي موسيقي انتشر في إسبانيا وكان أحد تنوعات الأوبرا المضحكة (كوميك) التي انتقلت إلى بلدان أوروبا من إيطاليا (المترجم).

الزرزويلا والاوبرا الضحكة كانت تفتقد للطابع المحلي، لانها كانت في معظمها مقتبسة من مؤلفات أجنبية.

لقد حاول باربييري Barbieri، وانطلاقاً من رغبته في إضفاء الطابع المحلي على موسيقانا، أن يقطع الأواصر مع تلك النزعة. ولقد كان مؤلفاه El Barberillo de Lavapies و Pan y toros مثالاً هاماً على هذا الجهد النبيل. لكن حتى في هذين العملين اللذين يحملان بصدق سمة الطابع المحلي، لم تستطع الأساليب الموسيقية التي لجأ إليها العلم الكبير إلا أن تشي عند تقديمها بتأثير الإيطاليين، عدا حالات نادرة.

في وقت لاحق، بيَّن فيليبه بيدريل Felipe Pedrell بأعماله التي تركها أن الأساليب المحلية يمكن أن تنطلق مباشرة من موسيقانا الشعبية. ولقد كان من الضروري أن يتم ذلك لكي يدرك بعض الأشخاص من ذوي النية الطيبة أبعاد الغلطة التقليدية التي استمرت لفترة طويلة، فكان أن تابعوا المسير في ذلك الدرب الواسع والمضيء الذي فتحه أمامنا المعلم القدير.

قد يخطر للبعض أن هدفي هو إنكار أهمية أعمال المرحلة الموسيقية السابقة التي كنت قد ذكرتها.... إن كانوا يظنون ذلك فإنني أرجوهم أن يعودوا عن هذا الخطأ. ليس فقط لأن تلك لم تكن نيتي، وإنما لأنني من أولئك الذين طالما أعلنوا إعجابهم بالأعمال القليلة التي طالما احتلت مركز الصدارة في نشاطنا الموسيقي، وأعني بها النوع المسمى الزرزويلا الكبرى أو الزرزويلا الصغرى.

إن الكثير من هذه الاعمال الموسيقية ستظل لفترة طويلة علامة مشرقة في الفن الإسباني، كما أنه سيكون من الصعب على مؤلفينا الموسيقيين في العصر الحالي وفي المستقبل أن يتفوقوا على ألحانها الرشيقة. لكن ذلك لا يعني أن التوابل -نعم إنني أسميها كذلك- التي طُبخت بها هذه الأعمال هي محلية صرفة... إن هناك هوة كبيرة تفصل ما بين الأمرين حسب تعبير بعض الناس.

من الواضح أن الأغاني التي تستند بطابعها على مقام ماجور ومينور مثل الخوتا La jota، السيغيديلا la seguidilla قد حافظت ضمن الزرزويلا على طابعها المحلي بشكل كامل، لكن تراثنا وكنزنا الشعبي لا يتألف فقط من هذه الأغاني، أليس ذلك صحيحا؟ والأكثر من ذلك، من يستطيع أن يقنعنا بأن إيقاعات الفالس والمازوركا والشوتيس التي تكثر في هذه المؤلفات هي إيقاعات إسبانية؟

حسن! لا يعجبني أن أتحول إلى ناقد، لا بل اسمحوا لي أن أستبق الأمر وأقول أنني لا أقدم نفسي كرقيب، إنني ألاحظ فقط.

لنتكلم الآن عن الغناء الشعبي.

هل من المؤكد كما يعتقد البعض، أنه من بين الوسائل المتبعة لجعل موسيقانا محلية ذلك الاستخدام الفج للوثيقة الشعبية كعنصر لحني؟ لست مع ذلك الرأي بالمعنى المطلق، مع أنني أعتقد أنه في بعض الحالات الخاصة، يبدو من الصعب استبدال هذا الأسلوب بشيء آخر. إنني أظن بكل تواضع بأن الأساس في الغناء الشعبي هو روح العمل لا

حرفية مكوناته. المهم في الغنـاء الشعبي هـو الإيقـاع والصيغـة والفواصـل اللحنية وكل ما يحدد تموجات وتدفـق الأغنيـة. والشعـب نفسـه يعطينـا الدليل على ذلك حين يُنّوع بشكل لا متناه الخطوط اللحنية الصرفة لهـذه الأغـاني. وإنـني لأذهـب أبعـد مـن ذلـك فـأقول أن المرافقـة الإيقاعيـة والهارمونية لها من الأهمية ما للأغنية نفسها. وما علينا سوى أن نستمد الوحي من الشعب نفسه وبشكل مباشر. ومن لا يفهم الأمـور كذلـك فإنـه يجعل من عمله مجرد نسخة متفاوتة الجودة عما كان يريد تحقيقه.

إنني أسمح لنفسي أن أنصح من يريد أن يكتب موسيقا محلية صرفة أن يسمع ما يمكن أن نسميه أوركسترا شعبية (في منطقتي، هي مجموعـة من الغيتارات والفقيشات والدفوف)، وفي هذه الفرق وحدها سيجدون عطر التقاليد التي لا يمكن أن نشمها في أي مكان آخر.

في هذا المقطع من المقال أجد أنني لم أجب بعد على الدعوة اللطيفـة التي وجهتها لي مجلة "موسيقا" لكي أعطي رأيـي بموسـيقانا السـيمفونية المعاصرة.

وها أنا هنا أبدأ بكلمـات قليلـة: إنـني أرى أننـا مـا زلنـا في بدايـة طريق ازدهار رائع لنوع يبدو غاية في الصعوبة.

لقد كان فناننا الخالد إسحق البينيز Albéniz Isaac يقـــول أن إسبانيا سـوف تحتـل خـلال سـنوات قليلـة مكانـة أصيلـة ضمـن النتـاج الموسـيقي الأوروبـي. لقد كـان ذلـك الموسـيقي العظيـم والكريـم يتحـدث

بكلمات عامة. لكنني أسمح لنفسي أن أخصص أكثر فأقول بأن الموسيقا السيمفونية ستكون ذات يوم أجمل زهور إكليلنا وأكثرها لمعانا .

وبما أني ذكرت البينيز، أحب أن أشيد بذكراه مقدماً إياه كمثال على الصداقة المخلصة والمتجردة من المصالح حين كنا نعمل على تشكيل فننا الإسباني الجديد. وها نحن الآن بصدد تقاليد أخرى يجب علينا صياغتها وتثبيت دعائمها.

ليكن لكل شخص رأيه الخاص، فإن ذلك حريٌّ أن يحرر الفن، لكن ذلك لا يمنع من أن نحترم أولئك الذين يحملون معايير مناقضة.

إنني لأستنكر باسم الصداقة الأكثر إخلاصاً وتجرداً بعض الحالات الفجة التي تتكرر بشكلٍ كبير. ففي هذه المجلة نفسها التي شرفتني بأن طلبت مشاركتي، وجدت مقالة موقعة من قبل صديقي السيد خوليو غوميز **Julio Gomez** ، وفيها ينطلق من حساسيات معينة ليهاجم بطريقة أستنكرها كلية مؤلفاً له سمعة عالية وأهمية رائعة، وعمله يستحق دون أية مناقشة الاحترام والتقدير، وأعني به المايسترو كونرادو ديل كامبو **Conrado del Campo**. وإنني أذكر هنا أسماء معينة لأنني أحب دائما أن أتكلم بوضوح، تماماً كما أحب أن أتكلم بصدق.

إنني أتوقع من نفس السنيور غوميز -الذي يسعدني أن أشير إلى نجاحه في الفترة الأخيرة- أن يكون أول من يجدني مصيباً في رأيي بعد أن يعيد قراءة مقاله الذي كُتب دون شك في لحظة غضب شديد، وهو ما يمكن عذره كأية غلطة بشرية. ولئن فعل ذلك، فإنني سأعبر عن رضاي

الكامل كصديق وكموسيقي، خاصة وانني من اولئك الذين يظنـون انـه في الفن توجد أشياء أرفع بكثير من تصفيق الجمهور، مع كون هذا التصفيـق من أكثر المكافآت التي نطمح إليها لذة وشرعيـة، خاصـة عندمـا نتوصـل إليها بعزيمة صادقة ونية قلبية.

□□□

☐ حياة قصيرة

عماد مصطفى

كاتب في الموسيقا

تضع الكتب المدرسية في بلادنا، والتي تجمع شتاتاً مختلفاً من المعلومات الموسيقية الشرقية والغربية عن أساطين الموسيقا العالمية المنتخبين، مانويل دي فايا جنباً إلى جنب مع بيتهوفن وفاغنر وشوبرت وفيردي وسيد درويش.

لا يستطيع الطفل تمييز غرابة هذا الخيار الذي ربما يعود سببه إلى أن مؤلف الكتاب ارتأى الفائدة في ذكر مؤلف إسباني، لما للعرب وإسبانيا من أواصر تاريخية، ويعزز هذا الظن أن المؤلف اختار الاسم التالي لمقطوعة دي فايا الشهيرة: "ليال قي حدائق الأندلس" علماً بأن الاسم الصحيح هو ليال في حدائق إسبانيا، مادام أندلوسيا هو الاسم الإسباني للمقاطعة التي درجنا نحن العرب على تسميتها بالأندلس.

وهكذا يحفر اسم دي فايا منذ الطفولة في وجداننا باعتباره من أساطين الموسيقا العالمية. ومع تقدمنا في السن نعيد تقييم موضعه ومكانته في عالم الموسيقا لكن حبنا لموسيقاه لا يتراجع أبداً، ويكون من الطبيعي أن أول عملٍ موسيقي نقتنيه لفايا هو "ليال في حدائق إسبانيا"، وهو عملٌ

مكتوب للبيانو والأوركسترا، يعتمد الإيحاءات الرقيقة والألوان المتكسرة للتعبير عن انطباعات إسبانية دافئة مغلّفة بغلالة مبهمة تُولّد في نفس المستمع شعوراً بعدم الارتواء والتطلع إلى المزيد. ورغم جمال ذلك العمل لكننا لا نستطع الاكتفاء به من أجل التوصل إلى رأي شخصي بدي فايا وموسيقاه.

أما العمل الثاني الهام الذي يجذب الإنسان لهذا المؤلف الموسيقي فهو "القبعة المثلثة الأطراف"، وهو عملٌ مدهشٌ بألوانه الحارة، ودمائه المتدفقة، وحيوية وبراعة التوزيع الأوركسترالي المُطَعَّم ببعض المقاطع الصوتية المغنّاة فيه على الطريقة الإسبانية. يساعد هذا العمل على تذوق ما درج النقاد على تسميته بالموسيقا الانطباعية، وهو مدخلٌ سهل التناول يساعد فيما بعد على تذوق أعمال ديبوسي، دوكا وغيرهما من أركان المدرسة الانطباعية الفرنسية.

و "الحب الساحر" هو العمل الثالث الشهير لدي فايا ولا داعي للتحدث عنه هنا فهو يكاد يكون أشهر أعمال دي فايا وأكثرها شعبية، وخاصة رقصة النار الشهيرة، التي لا يكاد يجهلها محبٌ للفنون. أما روائع فايا التي لا بد من التعرف عليها فهي رائعته الأقل شهرة "أربع مقطوعات إسبانية للبيانو المنفرد"، وهي من أجمل ما كتب دي فايا وأكثر أعماله مكوثاً في الذاكرة لسهولة حفظ ألحانها، و" تحيات لذكرى رجال أربعة" وهو العمل الأخير الذي كتبه دي فايا قبل وفاته، و"الحياة قصيرة" وهي من أول أعماله الموسيقية المعروفة على الإطلاق.

تحيات لذكرى رجال أربعة

هذه المتتالية الأوركسترالية واسمها بالإسبانية **Homenajes** هي عمل دي فايا المكتمل الأخير، غير أن زمن تأليفها استطال وامتد عبر عشرين عاماً. وهي تتكون من أربع حركات لم تؤلف أصلاً كعملٍ واحد متكامل، وإنما استلهمها دي فايا من شخصيات أربعة موسيقيين كان لهم على دي فايا فضل وتأثير كبيران: كلود ديبوسي، وبول دوكا، وذلك خلال فترة حياته التي قضاها في باريس، وعازف الكمان وقائد الأوركسترا الإسباني إنريكه فيرناندیز أربوز، والذي كان يناصر أعماله في إسبانيا، وأخيراً راعيه ومرشده فيليب بيدريل، وهو مؤلف موسيقي وأبو المدرسة القومية الإسبانية في الموسيقا.

تبدأ المتتالية بموسيقا احتفالية صاخبة، مكرسة **لأربوز** مكتوبة لآلات الهورن والترومبيت والطبول، وهي تولد انطباعاً فورياً وتلقائياً قوياً في نفوس المستمعين. وكانت قد قدمت للمرة الأولى في احتفالات الذكرى السبعين لمولده. لقد لعب أربوز دوراً كبيراً في تشجيع الأعمال الجديدة للموسيقيين الإسبان الشبان، وعملياً فإنه هو الذي قاد التقديم العالمي الأول لليالي حدائق إسبانيا.

والتحية الثانية الموجهة **لكلود ديبوسي** كتبت إثر وفاة هذا الأخير، وهي تستلهم بعض أعماله الشهيرة مثل أيبيريا وإيستامب، وتعتمد ببراعة وذكاء على حب ديبوسي للموسيقا الإسبانية وكثرة استلهامه لها.

أما التحية الثالثة فموجهة لبول دوكا، الذي كان له نفوذ وأثر كبيران على دي فايا، سواء من الناحية الموسيقية أو من حيث مساعدته على ترسيخ مكانته كموسيقي معروف؛ ذلك أن دوكا كان هو الذي عرّفه على ديبوسي والبينيز، وموسيقا هذه التحية وقورة وجنائزية إذ أنها كتبت مباشرةً بعد وفاة دوكا.

وأخيراً تأتي الحركة الرابعة، وهي الأكثر طولاً، مهداة إلى ذكرى بيدريل، الذي ظل التأثير الذي طبعه على شخصية دي فايا كطالب ممتداً طيلة عمره. إن موسيقا هذه الحركة تختلف كثيراً عن الطابع الغالب على أعمال دي فايا الأندلسية، فهي هادئة، شفافة، ومفكرة متأملة، تنتمي إلى عالم آخر بعيد، أين منها عالم الدماء الحارة المتدفقة والإيقاعات الراقصة الحيوية التي نعرفها في أعمال دي فايا الأخرى الشهيرة.

الحياة قصيرة

هذا العمل الدرامي الموسيقي والغنائي هو باكورة الأعمال التي ألفها دي فايا في حياته. ذلك أنه في الأعوام الأخيرة من القرن التاسع عشر، وعندما كان دي فايا في مطلع العشرينات من عمره، ترك موطن رأسه قادش، وتوجه إلى مدريد لدراسة البيانو والتأليف الموسيقي في الكونسرفاتوار، حيث حقق بعض النجاح هناك في كل من دوره كعازف منفرد في الحفلات العامة، وكمؤلف للزرزويلا وهي أعمال مسرحية خفيفة شبه أوبرالية كانت رائجة للغاية في تلك الأيام في إسبانيا. غير أن دي

فايا انتقل في عام ١٩٠٢ للدراسة على يد فيليبه بيدريل الذي أثار لديه الاهتمام بالتاريخ الموسيقي الإسباني وبالموسيقا المحلية لتلك البلاد الجميلة. ومنذ ذلك الحين احتذى دي فايا حذو معلمه محاولاً خلق لغة موسيقية قومية النكهة، عالية المظهر. ثم جاءت الفرصة الذهبية لدي فايا عام ١٩٠٤ عندما أعلنت الأكاديمية الملكية للفنون الجميلة عن مسابقة لانتقاء أفضل أوبرا إسبانية قصيرة من فصل واحد، ولم يكن هناك إلا شرط واحد هو اعتماد نص غنائي (ليبريتو) إسباني أصلي.

وفي ذلك الوقت كان مسرح الزرزويلا هو المسيطر على الساحة المدريدية، جنباً إلى جنب مع بعض الأوبرات الإيطالية وأوبرات فاغنر إلى حد ما. وقد عرف دي فايا إلى من يلجأ لكتابة الليبرتو: صديقه الشاعر كارلوس فيرنانديز شاو، وهو من قادش أيضاً. وقد كتب شاو قصة تعتمد الخلفية الأندلسية الحارة والملونة عن فتاة غجرية اسمها **سالود**، وهي قصة بسيطة ولكنها مؤثرة عن حب قوبل بالنكران والخيانة فأدى إلى تحطم قلب الفتاة حزناً، وانصباب اللعنات على الرجل الخائن. وغني عن الذكر أن هذه الأوبرا فازت بالجائزة الأولى، وكانت تلك فاتحة شهرة دي فايا في كل من إسبانيا وفرنسا على أقل تقدير.

لقد استطاع دي فايا في عمله هذا ترسيخ دعائم أسلوبه الموسيقي الذي يعتمد الألحان الشعبية ذات الطابع الإسباني الطاغي، ولكن بلغة موسيقية أصيلة ومميزة. وليس من السهل تحليل شخصية دي فايا الموسيقية في هذا العمل، لأنه من السهل بمكان أن تُغَر بطغيان اللون

الفولكلوري الإسباني على تلك الموسيقا، كما يمكننا ان نلاحظ بعض الضعف في البنيان العام هنا وهناك. إن الانتقاد الأبرز لهذا العمل يتمثل في اللجوء المباشر إلى الأغاني الفولكلورية مثل أغنية **السيغيديلاس** التي تغنيها سالود في المشهد الأول، وأغنية **السولياريس** التي يغنيها راقصو الفلامنكو في حفل الزفاف، جنباً إلى جنب مع إيقاعات الفلامنكو الراقصة، الأمر الذي ينقل المستمعين إلى الأجواء الأندلسية بصورة يراها بعض النقاد فجة. غير أن الإنجاز الموسيقي العظيم الذي حققه دي فايا في هذا العمل هو أنه تمكن من تجاوز عملية التركيب واللصق المعروفة بمصطلح **الباستيش** للعناصر التقليدية لخلق لغة موسيقية ذات صوت مميز تنصهر فيها جميع تلك العناصر بصورة متكاملة. ورغم أن الشخصية الرئيسية في تلك الأوبرا هي سالود، إلا أن غرناطة بألوانها وروائحها تفرض علينا وجودها بقوة منذ اللحظات الأولى وحتى نهاية الأوبرا، فتكاد المدينة تكون بطلة الأوبرا الحقيقية. كتب الناقد الموسيقي فرانك غرانفيل باركر: ((...قد تكون الحياة القصيرة أضعف من ناحية البناء الدرامي من كارمن، تلك الدرة الفرنسية المتلألئة، غير أن الإنصاف يدعونا إلى أن نلاحظ أن سالود التي تعاني بصمت واستسلام لدى اكتشافها خيانة حبيبها لهي أكثر اتساماً بالروح الإسبانية من شخصية كارمن المستقلة وذات الإرادة الصلبة. وفي رقصات المشهد الثاني والفاصل الذي يسبقها، فإن الموسيقا لا تكتفي بتمثيل مشاهد من غرناطة، بل وبنقل روحها أيضاً...)).

لماذا كانت حياة سالود قصيرة؟

قصة الأوبرا التي تأخذ أحداثها مجراها في غرناطة في مطلع القرن العشرين بسيطة للغاية ولكنها لا تعجز رغم ذلك عن التأثير على الجمهور واستثارة مشاعر التعاطف والحزن لديه.

المشهد الأول:

يصور هذا المشهد الحي الغجري في غرناطة، وتدور الأحداث في باحة المنزل الذي تقطن فيه بطلة الأوبرا سالود مع جدتها وعمها، قرب ورشة تعدين تقع عند نهاية الشارع الضيق.

ترتفع الستارة مظهرة الجدة وهي تراقب قفص عصافير لديها، وتلاحظ بحزن أن أحد العصافير قد استبد به داء العشق مثله في ذلك مثل حفيدتها سالود. وعلى التوازي يغني عمال ورشة التعدين أغنية تتسم بالبؤس والاستسلام للمصير، فبعض الناس يولدون لكي يكونوا مطارق، والآخرون يولدون ليكونوا السندان الذي تنهال عليه تلك المطارق. ولكن هذا الحزن يتناقض تماماً مع المشاهد العابرة للمارة والباعة في الشارع، والتي تتسم بالبهجة والحبور، الأمر الذي يدفع الجدة إلى أن تعلق على طبيعة السعادة العابرة والزائلة. هنا تدخل سالود قلقة مضطربة لتأخر حبيبها باكو في المجيء وفق الموعد المحدد، وتحاول جدتها تطييب خاطرها، إلا أن سالود ترفض الابتسام قبل مجيئه، وتغني هنا أغنية سيغيديلاس، تعلمتها من أمها عن عصفور مات من وطأة العشق. في هذه

اللحظة يدخل باكو، فيعتمر صدر سالود بالسعادة، وتخبره عن عذاب انتظارها، والذي توج بسعادة اللقاء، بينما يبادلها هو أرق الكلمات والوعود عن حبه الأزلي. تسعد جدة سالود بمراقبة مشهد الحب ذاك، ولكن سعادتها لا تدوم، إذ يطل شقيقها مزبداً متوعداً، ويقسم على قتل باكو، لأنه علم بأنه يزمع الزواج يوم الأحد القادم من فتاة غنية، ناكثاً بذلك وعوده لسالود. وينتهي المشهد الأول مظهراً سالود وباكو يتبادلان العهود على الإخلاص والحب الأبدي، بينما طرقات الحدادين على سنداناتهم تنذر بالشؤم الذي سيحل قريباً ويبدد سعادة سالود.

المشهد الثاني:

يبدأ المشهد الثاني في حفل زفاف باكو، وهو يزخر بالأغاني الشعبية ورقصات الفلامنكو البهيجة، ومع دوران كؤوس الشراب يزداد الحبور والهرج والمرج، وفي لحظة الذروة المتأججة تلك تدخل سالود. تدرك سالود بنظرة واحدة هول الخيانة التي ألمت بها، فتغني أغنية حزينة، مذكرة بمصير العصفور الذي قتله الحب. ولكن مغني الفلامنكو يواصل في تلك الأثناء أغنيته السعيدة التي يمتدح فيها العريسين. تصمم سالود على مواجهة باكو، رغم محاولات جدتها وعمها لثنيها عن عزمها. وفي هذا المشهد الغني بالمثلين ذوي الملابس الزاهية والألوان البراقة وموائد الطعام العامرة، تنعت سالود باكو بالخيانة، وبعد اضطراب مبدئي يتمالك باكو رباطة جأشه، فينكر أمام عروسه والمدعوين معرفته بسالود، ولكن ذلك لا يقنعهم أمام صدق منظر سالود وبؤسها.

تناشده سالود آن يضع حداً لأساها ما دام هو المتسبب فيه، ولكنه يصرخ مطالباً بقذفها إلى خارج المنزل. فتردد اسمه للمرة الأخيرة برقة، ثم تخر صريعة. وبينما يصرخ ضيوف العرس فزعين، تقف الجدة فتصب لعناتها الرهيبة على باكو الذي خان حب حفيدتها بحثاً عن عروس أكثر مالاً.

ورغم قصر حياة سالود، وقصر الأوبرا نفسها، إذ لا تكاد تمتد أكثر من ساعة واحدة، إلا أن سالود تنجح في اكتساب قلوب المشاهدين والحضور، وتنجح في إقناعنا بأن غرابة قصص الأوبرا ولا معقوليتها أجمل بكثير من قصص الحياة الحقيقية.

□□□

◻ فرقة كورال أطفال أوبرا باريس في كنيسة اللاتين في دمشق

قدمت فرقة كورال أطفال أوبرا باريس في كنيسة اللاتين بدمشق بقيادة مؤسسها فرانسيس باردو في ١٩٩٦/٧/٢١ برنامجاً تضمن مؤلفات فرنسية من القرن التاسع عشر كانت على التوالي: مقتطفات من قداس جنائزي لجابرييل فوريه، وآخر لشارل جونو، وسلاماً أيها الحق لكاميل سان سانس، والمزمور ١٥٠ لسيزار فرانك، تلتها مؤلفات فرنسية من القرن العشرين تضمنت صلوات صغيرة لفرانسيس بولانك.

وتعد فرقة كورال أطفال أوبرا باريس من أحسن فرق كورال الأطفال الفرنسيين إذ تشغل مركزاً أساسياً في العالم الفرنسي للموسيقا لأنها تشكل الكورال الرسمي في أوبرا وأوركسترا باريس وفي الأوبرا كوميك في الشاتليه.

أسست هذه الفرقة عام ١٩٧٠ من قبل مديرها فرانسيس باردو وصار لها سمعة أحسن فرقة مما مكنها من التجوال في أنحاء العالم لتقديم كبريات الأوراتوريات الكلاسيكية والرومانتيكية والباروكية، إضافة إلى مؤلفات القرن السادس عشر والقرن العشرين، وذلك تحت قيادة مجموعة من أحسن قادة الأوركسترا والكورال من أمثال بارنبويم، أوساوا، رودل، كوربوز، كوبيليك، بريتر، بلاسون، ديرفو، بينزي، روستروبوفيتش،

ميثا، أولدهام، أبادو، هيريوجه. كما أنشدت مع أحسن المغنين السولو من أمثال بيرجينزا، كاباله، نورمان، ريتشيياريللي، كاناوا، دومينجو، رايموندي، فان دام، مول، بافاروتي.

يدعم أهالي الأطفال مسار الفرقة التنظيمي والتعليمي والتربوي والموسيقي ويؤكدون على روح الإتقان المهني وذلك انطلاقا من فكرة أن الفرقة قد تكونت من أجل الأطفال وليس العكس. ويقول في هذا مديرها فرانسيس باردو ((..كل برامج الفرقة الحيّة والإذاعية والتلفزيونية مختارة من خلال هدف تربوي وثقافي وموسيقي وإنساني. كما أن تعامل الفرقة مع أحسن مغني السولو وقادة الأوركسترا يغنيها من الناحية الفنية التعبيرية والتقنية مع التركيز على فكرة أن الموسيقا لا تشكل بحد ذاتها هدفاً وإنما هي نجاح للتجربة الإنسانية الشاملة عبر تنفيذ فني إنساني وروحي. ومدرستنا–وإن كانت من حيث التقنية تشبه المدرسة الألمانية "كنابينكور -Knabenchor إلا أن اللون الفردي والجماعي للفرقة يبقى فرنسياً متفرداً...)).

ومدير الفرقة فرانسيس باردو هو مغن شاب ذو صوت تينور، عُرف منذ العشرين من عمره بوصفه أحسن مغني فرنسي للأوراتوريو وتشهد له بهذا تسجيلاته الكثيرة والعروض الكثيفة التي قدمها في فرنسا وألمانيا وكندا والولايات المتحدة. ولقد قام بتأسيس العديد من فرق الكورال نذكر منها فرقة كورال الفتيان وفرقة لاسانت شابيل الملكية لباريس. كما أعاد في عام ١٩٨٠ تجديد فرقة كاتدرائية شارتر ليؤسس بعد ذلك في عام

١٩٧٧ فرقة كورال أطفال آوبرا باريس ويحصل نتيجة لعمله الجاد معها على إعجاب موسيقيين وقادة أوركسترا كبار من أمثال أوساوا وكوبيليك وروستروبوفيتش. وثراءه الثقافي بحصوله على دبلوم في الآداب الكلاسيكية وبدراسته اللاتينية واليونانية والفلسفة والأدب الفرنسي، والنتائج المبهرة لأعماله في مجال فرق كورال الأطفال أهّله للحصول على مرتبة **فارس دي بالم الأكاديمية** وعلى ميدالية **وزارة الشباب والثقافة**، كذلك على مرتبة **فارس دو لوردر ناسيونال دو ميريت**. ولقد قدم عروضاً ناجحة مع الفرقة في كل من الولايات المتحدة الأمريكية واليابان وهونغ كونغ والفيليبين والصين وتايلاند وتوجو في أفريقيا ومعظم دول أوروبا حيث تحدثت الصحافة بإعجاب عن المغنين الصغار الذين استطاعوا إتقان أعمال عظام الموسيقيين الفرنسيين والعالميين من خلال عروضهم الحية وتسجيلاتهم المتعددة.

وفرقة كهذه هي نتيجة مجهود ضخم تضافرت فيه مواهب الأطفال ومساندة الأهل ودعم الحكومة الفرنسية التي تسعى للحفاظ على التراث الفرنسي العريق في مجال فرق الكورال عموماً وفرق الأطفال بشكل خاص. فبنظرة إلى تاريخ فرق الكورال في فرنسا نجد أن الثورة الفرنسية بتهديمها للمدارس القديمة في الغناء قد أعطت فرصة أكبر للتطور وصار غناء الجوقات -إضافة إلى الغناء الفردي-عنصرا أساسياً في الأعياد والاحتفالات الفرنسية. ثم أخذ غناء الجوقات في القرن التاسع عشر طابعاً شعبياً صرفاً. ففي عام ١٨٢٠ أسس روجيه ليل أول جوقة عمالية مما شكل ظاهرة اجتماعية جديدة. ولقد ضمت جمعيات الغناء الفرنسية

المختلفة مغني سولو ومغني جوقات والات موسيقية انتشرت في كل من باريس وضواحيها، وألف موسيقيون كبار من أمثال برليوز وجونو وتوماس مقطوعات رائعة لهم.

وفي عام ١٩٠٧ تأسست في باريس مدرسة متنقلة لغناء الجوقات تولّد عنها اتحاد غنائي كنسي أطلق عليه أسم **مغنّو الصليب الخشبي الصغار**. وأثناء الاحتلال الألماني لفرنسا بعد الحرب العالمية الثانية، صارت حركة الكشافة أشهر فرقة غناء وأخذت أسم **بقلبٍ سعيد** وابتدأت بالتوسع بخطوات سريعة لتشكل أكبر احتفال غنائي فرنسي وهو جوقة **الكورواليس**.

وفي عام ١٩٤٦ تأسست فرقة غناء **راديو فرنسا للأطفال** ومن ثم طورت وزارة الشباب والرياضة اهتمامها بإنشاء فرق غنائية مختلفة، كما أخذت مديرية الموسيقا والغناء في وزارة الثقافة على عاتقها مسؤولية افتتاح مراكز بوليفونية للمحترفين تعلم الأطفال الغناء في كل من باريس وضواحيها.

يوجد حالياً في فرنسا أربعة آلاف مؤسسة لتعليم الغناء للأطفال وأغلبهم من الهواة، على غرار جوقة الكشافة بقلبٍ سعيد التي تضم ستمئة جوقة غناء. لكن أحسن جوقات الأطفال فيها هي فرقة أطفال أوبرا باريس التي اغتنت الحياة الموسيقية في دمشق بسماع الأعمال التي قدمتها والتي تميزت بالدقة من حيث مفهوم الغناء الجماعي العالمي والتراثي والذي توازنت فيه التقنية مع التعبير.

□ لبنان–مهرجان بيت الدين – تموز / يوليو ١٩٩٦

تظاهرة فنية تجمع بين الأصالة والحداثة

إعداد حسان موازيني

بدأت مهرجانات بيت الدين، على مستوى منطقة الشوف، عام١٩٨٧ في خضم أحداث لبنان الأليمة، كرمز لرفض الواقع الذي فرضته الحرب الداخلية، ولمحاربة الشر بكل الوسائل المتاحة ومنها الفن الذي لا يقبل إلا قيم الخير والجمال. وقد شكلت بداية المهرجانات دلالة على أن لبنان قام بالخطوة الأولى في رحلة العودة إلى طبيعته الجميلة ليتبوأ دوره الكبير كمركز للفنون وكمنارة للثقافة وكمبدع خلاّق للموسيقا.

في عام ١٩٩٠، اتخذ المهرجان طابعاً أكثر شمولية عن طريق اشتراك فرق عربية وعالمية، واستمر في تطوره نتيجة لبدء معافاة لبنان، وكان ذلك ثمرة للجهود الكبيرة التي بذلتها لجنته المنظمة برئاسة السيدة نورا جنبلاط التي ارتبط اسمها عضوياً بنجاحاته الكبيرة.

ساهم مكان المهرجان في نجاحه، فهو يقام في قصر بيت الدين ذي الموقع الفريد من نوعه على ذرى جبال لبنان (٨٥٠ م) وفي أحضان طبيعة خلاّبة. تتسع باحة القصر الرئيسة لحوالي ٢٠٠٠ متفرج نظّمت أماكنهم بشكل عملي ومريح. ويعود القصر إلى عهد الأمير بشير الشهابي الثاني في بداية القرن التاسع عشر.

بدا مهرجان بيت الدين بامسية غنائية قدمتها في ٧/١١ المغنية **بربارة هندريكس** بمرافقة عازف البيانو **ستيفن شيجا**. وبربارة هندريكس هي مغنية ذات طابع إنساني وترفع شعارين هامين هما: **صوتي من أجل السلام و لست في هذا العالم لأمارس مهنة وأربح مالاً ثم أموت، بل إنني هنا كي أترك أثراً.**

ولدت بربارة هندريكس في ستيفانس بولاية أركنساس الأمريكية ودرست الموسيقا في **Juillard School of Music** في نيويورك مع الميتزو سوبرانو جيني توريل وكانت قد حصلت وهي في العشرين من عمرها على إجازة في الرياضيات والكيمياء. بدأت هندريكس مسيرتها الفنية عام ١٩٧٤ في أوبرا سان فرانسيسكو وتابعتها على أشهر مسارح الأوبرا في العالم كأوبرا باريس والميتروبوليتان والكوفانت جاردن والسكالا، ولعبت أول أدوارها **سوزان** في "زواج فيجارو" ببرلين وفيينا وهامبورغ وميونيخ، وما لبثت العروض أن تتالت فلعبت أكثر من عشرين دوراً هاماً في أعمال لموتسارت وبيزيه وديبوسي وغيرهم، إضافة إلى روائع الأعمال الإيطالية. كما بدأت في السينما بدور **ميمي** في فيلم "البوهيمية" الذي أخرجه لويجي كومانتشي، ولُعّبت عام ١٩٩٤ دور **آن تريلوف** في فيلم **"The Rake's Progress"** لسترافنسكي.

عملت هندريكس مع أكبر قادة الأوركسترا في العالم ولها أكثر من سبعين تسجيلاً مع الكثيرين منهم مثل بارانبويم، برنشتاين، دافيس،

دوراتي، جيوليني، هاتينك، كارايان، مازل، ميهتا، ساواليتش وسولتي. كما وأنها تنظم مع أصدقائها مهرجانات هامة لموسيقا الحجرة.

يعد النقاد بربارة هندريكس أبرز المغنيات الإفراديات وأنشطهن في جيلها، وتسجيلاتها من أكثر تسجيلات المغنين الوجدانيين رواجاً ومبيعاً. قامت هندريكس بجولات فنية ناجحة في أغلب أرجاء العالم حصلت خلالها على أوسمة عديدة لأنشطتها الفنية وأعمالها الإنسانية: ففي عام ١٩٩٠ منحتها جامعة لورفان البلجيكية دكتوراه فخرية، وفي العام نفسه أصبحت عضوة شرف في معهد سان روميو للحقوق الإنسانية، وحصلت عام ١٩٩٢ على دكتوراه في القانون من جامعة دانـدي في اسكتلندة وعلى دكتوراه في الموسيقا من جامعة وسيليانا في نبراسكا، ومرتبة عضو في الأكاديمية السويدية للموسيقا. وكانت الحكومة الفرنسية قد منحتها عام ١٩٨٦ رتبة فارس آمر للفنون والآداب ومنحها الرئيس الفرنسي ميتيران رتبة فارس جوقة الشرف، ودعاها كلينتون بمفردها لحضور حفل تنصيبه في واشنطن.

أما عازف البيانو ستيفن شيجا فقد ولد في استوكهولم بالسويد وبدأ حياته الموسيقية في الرابعة عشر من عمره في أوركسترا الإذاعة السويدية السيمفونية على يد الفنان جونو هولهاجن في المعهد الموسيقي الملكي بكوبنهاجن ثم على يدي إيلرنا كابوس وآنيا دورفمان في جويليارد سكول حتى أصبح واحداً من أبرع عازفي البيانو في جيله.

جاب ستيفن شيجا العالم بصحبة أكبر الفرق الكلاسيكية في العالم مثل فرقة ميونيخ السيمفونية وأوركسترا الحجرة البريطانية وفرقة هنغاريا السيمفونية وفرقة طوكيو وفرقة فرنسا السيمفونيتين، وعمل مع فنانين كبار مثل هاجّارد وعازف البيانو يونغ أوك كيم، ثم أسس فرقة جوتلاند لموسيقا الحجرة في جزيرة جوتلاند في بحر البلطيق. وفي عام ١٩٩٥ حصل على الميدالية الملكية للآداب والفنون مكافأةً له على ما قدمه لعالم الموسيقا.

حفل برنامج افتتاح مهرجانات بيت الدين الفنية بروائع لكبار الموسيقيين العالمين وتضمن أعمالاً لفرانتس شوبرت وريتشارد شتراوس وكلود شوسون وشارل جونو وجورج بيزيه ومونتسالفاتج، إضافة إلى بعض أغاني الزنوج الروحية.

وفي مساء يومي ١٣-١٤/٧، قدم الفنان اللبناني **مارسيل خليفة** مع فرقته **الميادين** المكونة من الفنان **شربل روحانا** على العود **وعلي الخطيب** على الرق **وعبود السعدي** على الفيولا، عمله الأخير "جدل" في فناء دار الحريم في قصر بيت الدين الذي يتسع لأربعمئة متفرج فقط.

ولد مارسيل خليفة عام ١٩٥٠ في عمشيت بجبل لبنان ودرس الموسيقا في المعهد الوطني الموسيقي ببيروت واختص بالعود الشرقي الذي ساهم في تجديد استخدامه. في عام ١٩٧٢ أنشأ في قريته فرقة تهدف لبعث الإرث الموسيقي والجوقوي العربي، وما لبث أن أنشأ عام ١٩٧٦

فرقة الميادين التي جاوزت شهرتها حدود لبنان وقامت بجولات في البلدان العربية وأفريقيا والولايات المتحدة الأمريكية وكندا وأمريكا الجنوبية وأوستراليا واليابان. شارك مارسيل خليفة منذ عام ١٩٧٤ في التلحين الموسيقي لعروض فرقة كاراكالا حيث ولّدت موسيقاه، عبر القيام بتحويلات وتنويعات مكثفة، نوعاً جديداً من الباليه الشرقي الشعبي. كما شارك في تأليف موسيقا وألحان أفلام وثائقية وروائية طويلة أخرجها مارون بغدادي وصوفي سيف الدين وسمير ذكرى، وقام بتسجيل حوالي عشرين ألبوماً منها: تباشير العاصفة، أحمد العربي، الجسد، ركوة عرب، حلم ليلة صيف، مرثاة الشرق، سيمفونية العودة وكونشيرتو العود والأوركسترا. انكب مارسيل منذ عام ١٩٨٢ على تأليف كتب موسيقية تعكس بشكل كبير نضج تجربته الفنية الغنية وعزيمته التي لا تنضب فنشر: موجز التوزيعات الموسيقية الكلاسيكية للآلات الشرقية، كتاب من ستة أجزاء في دراسة العود النظرية والتطبيقية، رباعي وثلاثي وثنائي العود.

آمن خليفة بقضية الإنسان العربي وتجاوز ذلك لقضية الإنسان في العالم، فغنى له ومجّد نضاله وبعث فيه روح التحدي ورفض اليأس وله في هذا الشأن أغان شهيرة عديدة أحبها الناس والتحموا معها ونذكر منها: "شدوا الهمة" و "بالأحمر كفنّاه"، كما غنى للحب العذري وللأم والوطن والكرامة. ولقد نجح في تكوين لغة موسيقية متحررة من القواعد لكنها أصيلة، فحصل على: الوسام التونسي للاستحقاق الثقافي، وسام وزارة السياحة اللبنانية، الخنجر الذهبي للإمارات العربية المتحدة،

تنويه الاستحقاق للنادي الثقافي اللبناني الأوسترالي في سيدني، الوسام الجزائري للشبيبة والتعاون، الوسام العاجي في آبيجان، جائزة رابطة فنزويلا الثقافية، تنويه الاستحقاق في برلين وكوبا وبلغاريا واليمن. كما سلمته مدن لوس آنجلس، سان فرانسيسكو، سان دييجو، بوسطن وهيوستن مصدقات تهنئة وتقدير.

ولد شربل روحانا في عمشيت، درس الموسيقا في كلية الروح القدس كاسيليك في لبنان وحصل منها عام ١٩٨٦ على إجازة عليا في العود وماجستير في علم الموسيقا عام ١٩٨٧. يعمل حالياً مدرساً للعود في الكلية ذاتها وفي المعهد الموسيقي الوطني ببيروت، وقد أبدع منهجاً جديداً للعود وألف كتاباً فيه تبنته معاهد الموسيقا اللبنانية. قام بتلحين أغان عديدة ومجموعة متنوعة من الأعمال الموسيقية منها موسيقا لبرامج تلفزيونية ومسرحيات. انتسب عام ١٩٨٤ إلى فرقة الميادين وحصل على جوائز عالمية أهمها الجائزة الأولى في مسابقة هيرایاما اليابانية لنشيد السلام.

أما علي الخطيب، فلقد ولد عام ١٩٧١ ودرس الموسيقا في المعهد الوطني للموسيقا في بيروت وحصل عام ١٩٩٢ على درجة الامتياز في عزف الرق مما أهّله لتعليم هذه الآلة في المعهد ذاته. ألف منهجاً جديداً للرق، وانتسب إلى فرقة الميادين عام ١٩٩٣.

ولد عبود السعدي عام ١٩٥٣ في بيروت ودرس الهندسة الإلكترونية في الجامعة الأمريكية في بيروت. درس الجيتار الكلاسيكي دراسة خاصة أبدع بها. أسس فرقة **جاز روك فورس**. قام بالتلحين لعدة فنانين

وللعديد من الأقنية التلفزيونية وله ثلاثة تسجيلات معروفة هي : Game, Forced, Reinforced. انتسب إلى فرقة الميادين عام ١٩٩٠.

كتبت الناقدة الموسيقية الفرنسية إيزابيل إيماري في عدد ٦أيار/مايو ١٩٩٦ من "أنباء اليونيسكو" أن مارسيل خليفة، الذي يعد من أكبر عازفي العود الأحياء، يستلهم من المقامات ومن الإيقاعات العربية التقليدية. وهو يتوجه في مقطوعته "جدل"، التي قدّمها في أمسيتي مهرجان بيت الدين، نحو المفاهيم الجمالية الجديدة. لقد تمكن مارسيل من التواصل بعمق مع جمهوره فعزف على أوتاره الداخلية ومشاعره ووجدانه حتى بات في حال من التلاشي أمام الجدل الدائر بين عودين، وفعل مالا يتمكن الكثير من فعله عن طريق الجمع بين التقليد الشفهي المتوارث سماعياً والتقليد المكتوب المكتسب بالعلم والدراسة. ويمكن القول بأن جدله كان يدور بين التراث والمعاصرة، بين الفنان المؤلف والفنان العازف وبين الهوية الشعبية والفولكلورية والبحث الموسيقي المنهجي. ولقد شعر المستمعون في الأمسيتين بأن مارسيل يطرح من خلال عمله هذا قضية في غاية الخطورة هي الانتقال بالموسيقا العربية إلى مرحلة الشمولية كي لا تقول العالمية، فجدله هو هذه الخلاصة التي صنعها عودان يتحاوران وينجدلان ويجرؤان على فتح أبواب جديدة للحياة الموسيقية والحياة العامة.

شاركت فرقة ديديم للرقص الكوري في المهرجان فقدمت عرضين مدهشين مساء يومي ١٩-٢٠/٧، مفعمين بالألوان وتعبق في سمائهما

رائحة البخور والند التي أطلقتها أجهزة خاصة لإعطائهما طابعا سحريا وصوفياً متميزاً.

أنشأ الفنان **كوك سو-هو** فرقة ديديم الكورية الجنوبية عام ١٩٨٧ وهي تسعى لتقديم التراث الشعبي والمحافظة عليه وتطويره فتقدم أعمالاً تتضمن حكايات عن الطبيعة والأساطير الدينية وحياة البشر وفنائهم وذلك عن طريق رموز تجذب المشاهد وتثير اهتمامه. وقد شاركت في احتفالات مهرجانات الفن التي تقام في كوريا وفي حفلي افتتاح الألعاب الأولمبية واختتامها في سيؤول، وزارت أغلب دول العالم حيث حظيت بنجاح شعبي كبير.

يعد الفنان كوك سو-هو الفنان الرائد للجيل الثاني من مصممي الرقصات الكوريين. وقد فرض نفسه على هذا الفن بأعمال مميزة مثل الليدي دومي، مولد الربيع، وخاصة الإمبراطورة ميونغ سونغ الذي اختير كأفضل عرض للعام عند تقديمه. لا تتوقف عبقرية كوك سو-هو عند أعماله الخلاّقة بل تتعداها إلى قدرته في تقديم الرقص الكوري وإبراز قيمه وروحه الخيّرة.

يعكس فن الرقص الكوري عموماً، بجاذبيته وأناقته وجمال خطواته وألوان ثياب راقصيه، تاريخ الكوريين منذ خمسة آلاف عام بكل ما فيه من مآثر وروحانية وأساطير واحترام للطبيعة ومظاهرها ويعتمد إيقاعات الطبول متعددة النماذج باعتبار أن هذه الإيقاعات كانت موجودة عند ولادة أول إنسان على الأرض، وهو يعتبر من أسلوب الحياة القائم على

الزراعة بشكل رئيسي وقد تنوع مع تعدد المذاهب المحلية وطقوسها كالشمانية والبوذية والكونفوشية وحاكى أصوات الرياح والعواصف والأعاصير.

قدمت الفرقة في الفصل الأول من أمسيتها الرقصات التالية: أشعة الفجر التي تعكس في أناقتها المفرطة روح خمسة آلاف سنة من التاريخ، نور أمتنا التي تبرز بشكل جلي احترام روح الزمالة ومفهوم طبيعة التعاون بين الكوريين، نور التقى التي تعكس أحلام الفتيات الكوريات، رقصة الإمبراطورة ميونغ سانغ وتروي حكاية حبها الروحي للإله وتساميها عن البشر، صلوات بونج مول التي تحاكي الريح في سرعة إيقاعها وتدعوها إلى التوغل داخل الروح عن طريق قرعات الطبول التي تتراوح بين القوية والمتوسطة والخفيفة، رقصة الوليد الذكر حيث تستخدم الضربات القوية لطرد الأرواح الشريرة ولتنقية الأجواء من كل ما هو ضار وغير نافع لتؤمن له حياة طيبة وسعيدة. نفذ الرقصات كل من **كيم سونغ، شين مي كيونغ، كيم جان وو، تشان صن هي، هوانغ تشان مي، كيم بيونغ هو.**

على مدى أمسيتي ٢٦-٧/٢٧ قدمت فرقة **كورال الجيش الأحمر الروسي** أو فرقة **كورال ألكسندروف**- وهو اسم مؤسسها وأول مدير فني لها وكان مدرساً في المعهد الموسيقي الروسي وقائد أوركسترا موهوباً ومؤلفاً بارعاً-عروضها المتميزة.

قدمت الفرقة أول عرض لها في نادي الجيش الروسي المركزي مساء يوم ١٢-١٠-١٩٢٨ وكان تعدادها حينذاك ١٢ فناناً فقط. ظهر كورال

ألكسندروف ثانية في نهاية عام ١٩٣٠ في المعرض الدولي بباريس فحقق نجاحاً باهراً وحصل على جائزته الكبرى.

تضم الفرقة حالياً ١٤٠ فناناً وفنانة وتتكون من كورال، يعد الأفضل من نوعه في العالم، جميع أفراده من الرجال، ومن أوركسترا موسيقية بالإضافة إلى فرقة رقص مختلطة، وتؤدي أغان شعبية ورقصات وأعمالاً كلاسيكية روسية وأجنبية، بالإضافة إلى الأغاني والرقصات الخاصة بالجيش الروسي، وتعمل على تصدير الثقافة الروسية ونشرها عبر كل بلدان العالم.

قدمت فرقة كورال الجيش الأحمر عروضاً في خمسين دولة في القارات الخمس، وكانت تلقى الترحيب والاستحسان الكبيرين حيثما حلت. وقد أجرت تجربة هامة جداً حيث عملت إلى جانب فرقة الروك الفنلندية في هيلسينكي وبرلين ونيويورك فأطلق النقاد عليها تحبباً اسم فرقة **رعاة بقر لينينغراد.**

نالت فرقة كورال ألكسندروف جوائز عالية عديدة من الحكومة الروسية وتقديرات كثيرة من شركات إنتاج ومؤسسات فنية عالية وقال المؤلف الموسيقي والناقد الفني المعروف جورج إيريك((... يحق للبلد الذي لديه مثل هؤلاء المغنين أن يفخر بفنانيه المتميزين..إن مغني الجيش الأحمر وراقصيه ينقلون إلينا خاصية الشعب الروسي وتراثه وتميُّز الموسيقا الروسية...))

تتألف الفرقة من المدير **ديمتري سومو** والمؤلف **فيكتور فيدوروف**، خريج معهد موسكو الموسيقي، مدير الفرقة الفني وقائد الأوركسترا فيها والذي يحمل لقب فنان روسيا، ومن مغنين إفراديين يحملون جميعاً بجدارة لقب فنان روسيا وهم **فتسيلي شتوفوت**، **إدوار لابكوفسكي**، **فاليري كاففا** والفنان الأوكراني **بوريس زهيفورونوك**.

قدمت الفرقة عرضاً فريداً من نوعه دام ساعتين بدأته بمقطوعات كورالية عالمية تلتها أغان تراثية أدّاها فاسيلي شتوفوتسا فغزا صوته الكثيف ذرى الجبال المحيطة وتغلغل إلى أعماق الحاضرين، ثم قدمت فرقة الرقص عروضها التي تبدّت فيها مهارة الراقصين وإبداعهم في تنفيذ رقصات تحتاج لمرونة كبيرة وقوة في العضلات ودقة في الحركات.

وفي مساء يومي ٢-٨/٣ قدمت فرقة **باليه مونت كارلو** بشكل متميز ثلاث لوحات هي: رقصات الأمير إيجور، الابن الضال والمرح الباريسي.

تشكلت الفرقة في الثلاثينات من هذا القرن وتم بعثها وتجديدها عام ١٩٨٥ بجهود الأميرة كارولين دو موناكو التي أتاحت لها الحصول على نفس جديد. وقد دفعتها ميزة راقصيها وراقصاتها ومهارتهم التي لا تناقش وتقاليدها المرتبطة بالباليهات الروسية التي أبدعها منشئُها **سيرج دياجيليف**، وحفاظها على صورتها المرتبطة بإمارة موناكو التي تزدهر فيها الفنون بشكل عام، لاجتياز الزمن الصعب والتغلب على عاديات التاريخ والحصول على مكانة شرف وامتياز بين فرق الباليه الدولية. ولقد

أسهمت إمكانيات **جان كريستوف مايو**، مديرها الجديد منذ عام ١٩٩٣، في نجاحها وتفوقها، وتتلخص خطته باحترام صورة التقاليد ولكن في الإطار الذي تبرز فيه هذه الصورة فكر التجديد والانفتاح والقدرة على خوض مغامرة المجازفة، ولا سيما وأن العَبْر والتعليمات التي أخذها عن أعوام دياجيليف المدهشة قد قادته لإعداد برمجة لفرقته تعتمد أعمالاً لكبار مصممي الرقص الذين وسموا القرن العشرين ببصماتهم بالإضافة إلى أعمال معاصرة وذلك تنفيذاً لمقولة أن إبداع اليوم سيشكل جزءاً من التاريخ فيما بعد.

ولد جان كريستوف مايو، مدير الفرقة ومصمم رقصاتها عام ١٩٦٠ في منطقة تور بفرنسا ودرس الرقص والعزف على البيانو في معهدها القومي للموسيقا والفنون. وبعد أن عمل عام ١٩٧٢ في السينما بشكل عابر في فيلم ليشيل بواسرون، أمضى ثلاث سنوات في مدرسة روزيللا هاي تاور بمدينة كان حيث أبدع أعمالاً هامة، أبرزها "موت في البندقية" لأنطون دولان. في عام ١٩٧٧، حصل على جائزة لوزان مما دعى مدير فرقة باليه هامبورغ، جوهن نومير، للتعاقد معه عام ١٩٧٨، فعمل فيها خمس سنوات كراقص إفرادي يؤدي الأدوار الأولى حيث شارك في أعمال هامة مثل: الحسناء النائمة، عيد الغناء، عمر القلق، حلم ليلة صيف، سيدة الكاميليا، الهوى على طريقة القديس ماتيو. وكذلك في الشرسة المطوّعة لجوهن كرانكو وإعلاء سترافنسكي لموراي لويس.

عاد جان كريستوف إلى مسقط رأسه ليشغل منصب مدير فرقة باليه تور التي أصبحت عام ١٩٨٩ المركز القومي للتدريب على الرقص فأبدع لهذه الفرقة رقصات حوالي عشرين باليه منها روميو وجولييت التي قدمت عام ١٩٨٦ في مسرح المدينة بباريس..وصمم في الفترة ذاتها رقصات لعدة فرق هي فرقة باليه فرنسا الفتية وفرقة باليه الشمال، فرقة باليه الرين، فرقة باليه مونت كارلو، فرقة انترودان الهولندية وفرقة أوبرا روما. وفي عام ١٩٩١ نفّذ رقصات لصالح التلفزيون الياباني وشارك في شهر كانون الأول من عام ١٩٩٢ في إخراج عملية وصول الشعلة الأولمبية إلى ساحة الشانزيليزيه في باريس، وفي السنة ذاتها أصبح عضواً في لجنة تحكيم جائزة لوزان التي ترأسها عام ١٩٩٣. وفي عام ١٩٩٢ ،عُيّن رئيساً للجنة تحكيم مسابقة الرقص في باريس، فئة الرقص المعاصر، وفي عام ١٩٩٣ سمّاه جاك لان، وزير الثقافة، فارس جماعة الفنون والآداب. وفي السنة ذاتها عينته سمو الأميرة كارولين دو موناكو مديراً لفرقة باليه الإمارة.

يؤمن جان كريستوف مايو بأن عملية تقديم الرقص، كصيغة فنية غنية بما ورثته، مازالت في طور الاكتمال المستمر مما يتيح للجمهور ألا يتمسك برؤية حصرية أو نهائية لعالم الرقص. كما يؤمن بأن المعاصرة لا يمكن أن تتقدم إلا حينما تتعلق بالتاريخ وبهذا تأخذ معناها كاملاً وتُمكّن الجمهور من قراءة الأعمال الفنية بشكل حقيقي.

ولدت نجمة الفرقة **باولا كانتاليبو** في جنوا ودرست في مدرسة السكالا بميلانو. حصلت على الميدالية الذهبية في مسابقة لوزان. عملت في عدة فرق منها باليه البرتغال القومية. وهي ترقص الأدوار الكبيرة في أعمال مثل: طائر النار، سيلفيد (إلهة الهواء في الأساطير السلتية)، شهرزاد.

كما دخلت **برنيس كوبيتير**، النجمة الثانية في الفرقة، وهي في العاشرة من عمرها إلى معهد آنفيير للباليه. وبعد حصولها على الجائزة المهنية في مسابقة لوزان الدولية للرقص، تابعت دورة في مدرسة الباليه الأمريكية، وانضمت إلى فرقة باليه مونت كارلو عام ١٩٩١.

ولد نجم الفرقة **شارل جيل** في إسبانيا ومنحه النقاد في أمريكا لقب أفضل راقص لعام ١٩٨٣، وشارك عام ١٩٨٤ في احتفال أوبرا الميتروبوليتان النيويوركية بذكراه المئوية. شارك بأدوار في فرقة باليه سان فرانسيسكو وفي السكالا بميلانو وفي أوبرا تورينو وفي فرقة باليه القرن العشرين وحصل على ميدالية الصليب الماسي وشرّفته مدينته بإطلاق اسمه على أحد شوارعها.

انضمت راقصة الفرقة الإفرادية **فيرجيني كاميف** إلى فرقة باليه أوبرا باريس وهي في الخامسة عشر من عمرها. حصلت على ميدالية فارنا الذهبية وجائزة كاربو. أدت أول أدوارها الهامة مع المخرج الشهير رودولف نوريف. عملت عام ١٩٩٤ في فرقة أوبرا بوردو التي يقودها إيريك فون آن. انضمت إلى فرقة مونت كارلو عام ١٩٩٥ .

ولدت الراقصة الثانية الإفرادية في الفرقة **ساندرين كاسيني** في نيس. حصلت عام ١٩٩٢ على جائزة لوزان للمحترفين وعملت مع فرقة أوبرا باريس. انضمت إلى فرقة مونت كارلو عام ١٩٩٣.

ولد الراقص الإفرادي **كوم ماركييه** في بيزانسون وبدأ دراسته عام ١٩٨٦ في مدرسة الرقص بأوبرا باريس، ثم انضم إلى أوبرا لجان كريستوف مايو. انضم بعدها إلى الفرقة عام ١٩٩٣.

حصل الراقص الإفرادي الثاني **فرنسيسكو نابا** عام ١٩٩٠ على الميدالية الذهبية في مسابقة ليونيد ماسينيه. درس في مدرسة الباليه الإنكليزية الوطنية وأدّى أدواراً لبالانشيه ولجيري كيليان ونييل كريستي.

تألف برنامج الفرقة من:

١- رقصات الأمير إيغور من تصميم ميشيل فوكان وموسيقا الكسندر بورودين. قدّم هذا المشهد الراقص الباذخ لأول مرة في الرابع من تشرين الثاني (نوفمبر) ١٨٩٠، وكانت رقصاته من تصميم الفنان ليف إيفانوف. أعاد الفنان ميشيل فوكين تصميم الرقصات ذاتها بشكل مختلف أكثر إتقاناً وإبداعاً فحقق نجاحاً باهراً في باريس. وهي باليه تعتمد في رقصاتها صوراً وألواناً نزقة حارة بحيث يمكن اعتبارها العرض الأكثر نجاحاً وإثارة بين العروض التي قدمها **ميشيل فوكين** الذي درس في المدرسة الإمبراطورية للمسرح في سانت بطرسبورغ، وأتاح له حدسه الخارق المرتبط باهتمامه العميق بالجماليات الجديدة في مجال الرقص والفنون التشكيلية افتتاح عهد جديد من عهود رقص الباليه الكلاسيكي.

ومن أعماله نذكر شهرزاد، طائر النار، طيف الزهرة، بيتروشكا والديك الذهبي.

٢- الابن الضال وصمم رقصاتها جورج بالانشين وألّف موسيقاها سيرج بروكوفييف. تبرز هذه الباليه التي نفذها دياجيليف قبل وفاته، بصورة مثالية، التعاون بين بالانشين وليفار حيث يمتزج فيها التشكيل المثالي وموهبة الممثل الطبيعية ومفهومه التراجيدي الذي لا ينكر. وهكذا ولد الخط القطري المعروف: عودة الابن الضال وارتمائه بين ذراعي والده، وهي حركة لا يمكن مضاهاة جمالها وتأثيرها. استوحى بالانشين في هذا العمل المأخوذ عن العهد الجديد من الأيقونات البيزنطية ومن الأساطير الروسية: تستعيد فقرات رحيل الابن الضال وحياته في بلد ناء وعودته، الفصول الرئيسية للحكمة التي رواها القديس لوقا واستشهد بها، وهي تعد من أفضل ما أبدعه جورج بالانشين الذي ولد في بطرسبرغ عام ١٩٠٤. قابل بالانشين سيرج دياجيليف في لندن عام ١٩٢٦ وعمل معه على ضبط خطوات الرقص في باليه انتصار نبتون. وصمم رقصات القطة عام ١٩٢٧ في مونت كارلو، والابن الضال عند وفاة دياجيليف عام ١٩٢٩، وفي عام ١٩٤٨ أسس فرقة باليه مدينة نيويورك وقادها حتى وفاته عام ١٩٣٩. أبدع بالانشين حوالي ١٥٠ عملاً من أبرزها سيرينادا ١٩٣٤، كونشيرتو باروكو ١٩٤١، الطباع الأربعة ١٩٤٦، آغون ١٩٥٧ سيمفونية من ثلاث حركات وكونشيرتو الكمان ١٩٧٢.

٣- **المرح الباريسي** وقدمت لأول مرة على مسرح مونت كارلو عام ١٩٣٨، وهي من إبداع **ليونيد ماسين** الذي تعاون منذ ١٩٣٢ مع فرقة الباليه الروسية في مونت كارلو، وتعد بمشاهدها الراقصة الحية الملونة من أكثر رقصات الباليه شعبية ورواجاً ونجاحاً من بين التي صممها هذا الفنان الروسي الذي شارك في أدائها مع **مايا سلافينسكا ونينا تاراكانوفا وفريدريك فرانكلان وإيجور بوسكيفيتش**. حقق هذا العمل الذي يُذكّر بحياة باريس الليلية المرحة في أعوام بداية هذا القرن نجاحاً باهراً أثناء عرضه عام ١٩٣٩ في قصر شايو بباريس.

وشاركت فرقة الشيخ **أحمد محمد باران** للغناء الديني أو فرقة **موسيقيو النيل** مساء يومي ٩-٨/١٠، وهي فرقة مكوّنة من ثمانية موسيقيين مصريين أتوا من أعماق مصر العليا، يرتدون جلابيب سميكة داكنة اللون ما عدا عازف الدربكة الذي يرتدي جلابية زرقاء فضية وهو موسيقي فرنسي عشق فنهم فسكن ريفهم وشاركهم إياه، وتغطي رؤوسهم عمامات بيضاء وتزين وجوههم السمراء شوارب كثة.

تقدم الفرقة موسيقا تضج بالعافية، موسيقا هي انعكاس صادق لبلد تتواجد الموسيقا في كل مكان من حياته اليومية، وتقدم أيضاً مدائح نبوية تعبر عن روح دينية ذات استلهام شعبي بالإضافة إلى أشعار شعبية مغناة تحكي قصص الحب وتصف المحبوبة بكلمات بسيطة وبريئة تتسلل إلى القلوب بسلاسة وتبعث أحياناً على الابتسام بسذاجتها الظاهرية وتؤكد تقاليدهم بنوع من الفخر المرح الجذل.

زارت الفرقة أوروبا عام ١٩٨٥ لتشارك في أيام الموسيقا العربية في مسرح أمانديه ثم شاركت في مهرجان آفينيون في إطار مشروع **موسيقا أنهار العالم** وقدمت بعدها عروضاً كثيرة في أوروبا وخاصة في فرنسا وإيطاليا وإسبانيا والبلاد الواطئة، وحققت نجاحاً كبيراً بموسيقاها التي هي عبارة عن دفقة من التلقائية، مرقطة برشقات من الإيقاعات التي غالباً ما تكون تعبيرية جذلة بهيجة تضج بالعافية لا تنفي بساطتها الظاهرية رهافتها ولطافتها.

أعضاء الفرقة الرئيسيون هم:

أحمد محمد باران، ويعد من أفضل مدّاحي مصر العليا. أصيب بالعمى وهو في الثامنة ودرس القرآن وأتقن تجويده بفضل أستاذه الفنان المدّاح سليمان حسين الذي كان في السبعين من عمره آنذاك. ثم درس بعدها في جامعة الأزهر بالقاهرة وحصل على دبلوم منها لتأليفه قصة موسى وبعض الأغاني الشاعرية بلغة نصف فصحى. يذكّر أحمد باران بوجهه المشرئب نحو السماء، بلوحة شرقية لدولاكروا في ساحات مصر العليا، ويبدو أنه يغني لنجوم لا يمكنه إلا تصورها. وهو يغني نوعين من المديح: القصائد الفصيحة التي أبدعها الشعراء الصوفيون والقصائد الشعبية السائدة. كما أن سيرته تعيد إلى أذهاننا حكاية رجل دين آخر هو إمام أسمه إبراهيم البلطجي، سمّى ابنته الثانية باسم البنت الثالثة للرسول : أم كلثوم.

مثقال كنعاوي مثقال، ولد قرب الأقصر وهو يجسد بحضوره المميز، الغناء التقليدي بشكله الشعري الملحمي والأخلاقي، يعزف على الربابة التي تغرق حواسنا بدفق الزغاريد وينشد بصوته الدافئ لليل ولروعة المساء الذي ترصع النجوم سماءه فتهيم فيها الروح لتصل غالباً إلى من تحب.

شمندي توفيق ويعزف على الربابة أيضاً، وهو من منطقة الكرنك قرب الأقصر. ويبدو حين ظهوره على المسرح وكأنه انبثق من إحدى ليالي ألف ليلة وليلة ليصف جمال عزيزة بنت السلطان بشعرها الذهبي وشفتيها الياقوتيتين وأنفها الذي يشبه ثمرة البلح وعينيها الغزلانيتين الدعجاوتين، وذلك على أنغام تبدو مأخوذة من العمق التراثي لمنطقته.

والمدائح هي أحد الأنواع المغناة الأكثر قدماً في الشعر العربي وهي مكرّسة بصورة رئيسية لمدح الرسول الأعظم أو بعض أصحاب الكرامات، ويمكن أن تكون دنيوية تتوجه إلى شخصية كبيرة أو إلى المدعوين في أمسية غنائية مقامة لمناسبة ما. وتتضمن الأغاني التي يقدمها المدّاح عادة قصائد لشعراء صوفيين لها إيقاعات واضحة تذكّر بأناشيد الصحراء وأغانيها الرتيبة قبل الإسلام. وهي تشكل بصيغتها السردية حجر الزاوية لخطاب أخلاقي غني بالاستعارات والمجازات، ممتلئ بالحكم والمواعظ.

ظهر أفراد فرقة موسيقيو النيل في مهرجانات بيت الدين وهم يشغلون ثمانية مقاعد مصفوفة على شكل نصف دائرة على المسرح واحتل عازفو الربابة مكان الوسط وتجمّع عازفو آلات النفخ (المزمار والأرغول المكوّن من قصبتين ملتصقتين بأطوال مختلفة) على يسارهم، وجلس عازفو

الإيقاع (الدربكة والطار الذي كان يستبدل أحيانا بالطبلة البلدي وهي ذات غشائين ينقر عليهما بعصا قصيرة) على اليمين. وما أن بدأ العزف حتى تحوّل الفراغ المسرحي إلى نوع من الاحتفال القروي البهيج أقيم في حلم ليلة على ضفاف النيل.

تناوب العزف والمديح، وحدث تواصل عجيب مع الجمهور الذي حملته الألحان إلى صعيد مصر ليسمع خرير مياه ترعها ورغاء جمالها، ولتغزو أنفه رائحة طمي نيلها الخالد وليردد لازمات الأغاني التي كان المنشدون يؤدونها على المسرح. ومن حين لآخر، كانت ألحان الأرغول الحنونة تعطّر جو المهرجان لتبعث مسحة كآبة محببة في نفوس الحضور. ثم بلغ المشهد الرؤيوي والتواصل البصري ذروته عندما نهض عازفو المزمار يدعمهم إيقاعياً طبل كبير هو الطبل البلدي، ليقدموا رقصة بلدية جميلة. وقبل نهاية العرض، تواجه راقصان يحمل كل منهما نبوتاً أو عصا، ليؤدّيا رقصة ذات مظهر قتالي بحركات ماهرة بدت وليدة أنغام تنسجم معها، وهي رقصة "النبوت."

وفي مساء يومي ١٦-٨/١٧ اختتم صباح فخري أنشطة مهرجانات بيت الدين ١٩٩٦.

ولد صباح فخري عام ١٩٣٩ في حلب وبدأ الغناء وهو في السادسة من عمره. غنّى في طفولته في (العصرية) وتتلمذ على يد الفنان مجدي القبلي، وتعلم ألف باء العود والصولفيج على يد الفنان عزيز غنام. ومن أساتذته الشيخ علي الدرويش والشيخ عمر البطش ومجدي العقيلي ونديم

وإبراهيم الدرويش ومحمد رجب. انطلق صباح فخري من الأغاني المعروفة والشعبية مثل "زورونـي كـل سنة مرّة" و"طلعـت يـا مـا أحلـى نورهـا" و"طالعة من بيت أبوها" و"ياطيرة طيري يا حمامة" وغيرها، حتى امتلك التجاوب ثم أخذ ينوّع فغنى الموشح الأندلسي والقد والمـوّال. ويعـد صبـاح فخري من أبرز المغنين العرب الذين حرصوا على إحيـاء الـتراث الغنـائي العربـي وتحديثـه وعلـى اعتمـادهم التخـت الموسـيقي الشرقـي أساسـاً في تجاربهم الفنية مشكلاً مع كاظم الغـزالي العراقـي وحـامد مرسـي المصـري الثالوث الذي أخـذ علـى عاتقـه بعـث الأغـاني القديمـة. منحـه الرئيـس الحبيب بورقيبة وسام تونس الثقافي لعام ١٩٧٥ كما نال الميدالية الذهبيـة في مهرجان الأغنية العربية بدمشق عام ١٩٧٨. شارك في مسلسل الـوادي الكبير ومسلسل الأنس الذي سجل فيه ما يقارب ١٦٠ لحناً ما بين أغنية وقصيدة وموشح وموّال وقد. غنى لشعـراء قدامـى مـن أمثـال أبـي الطيـب المتنبي وأبي فراس الحمداني وابـن الفـارض وغـيرهم، كمـا غنـى لشعـراء معاصرين مثل فؤاد اليازجي، أنطون شعراوي، جلال الدهان، الدكتور عبد العزيز محي الدين الخوجة، عبد الباسط الصوفي، عبـد الرحيـم محمـود، فيض الله الغادري والدكتور صابر فلحوط.

وأخيراً، إن مهرجان بيت الدين ١٩٩٦ هو نقطـة مضيئـة في تـاريخ لبنان الفني وتشكـل فعالياتـه الموسيقية الغنيـة والمتنوعـة تظـاهرة رفيعـة المستوى من أهم التظاهرات في المنطقة بفنانيه العالميين الذين قدموا الراقي من الأعمال وبالفنانين العرب الذين حوّلوا فناء القصـر القديـم إلى مسـاحة

تراثية تلعب فيها النغمات على هوى الإنشداد الجميل إلى التقاليد العربية الأصيلة الآخذة شروطها بالتناغم مع رغبة العصر من دون الوقوع في المنتهى الثابت. لقد كان الأداء ارتقائيا حوّل الفراغ إلى حالة مميزة من الغناء والسماع والموسيقا سرعان ما مازجت بين الإيقاعات الداخلية والخارجية وتشكلت فيها علاقة غير مُدْرَكة بين الجميع يصعب الوصول إليها عادةً.

□□□

❐ الأخت ماري كيروز : غناء شرقي في باريس

ترجمة سلمى قصاب حسن

تحقق الأخت ماري كيروز، التي تغني بالعربية، في آخر تسجيل لها في باريس للأناشيد الشرقية، الانسجام بين الموسيقا العلمية والإبداع الشعبي. وهي بعد حصولها على درجة الدكتوراة في علمي الموسيقا والأنتروبولوجيا، تُدرّس في باريس تقنية خاصة بها تحقق التزاوج بين البرامج الموسيقية الشرقية والغربية. إنه إيمانٌ يزحزح الجبال. ولقد أجرى معها أوليفييه بيللامي مقابلة نشرتها مجلة لو موند دو لا موزيك Le Monde de La Musique الفرنسية في عددها رقم ٢٠١.

– لطالما اعتقدنا أن تقنية الغناء الغربية شديدة الاختلاف عن مثيلتها العربية بما لا يسمح بتعلمهما في آن معاً. فهل تستطيع فيروز مثلاً أن تغني موتسارت وناتالي ديساي، بالمقابل، أن تغني ألحاناً سريانية؟

❐ كنت قد درست في لبنان الغناء الأوبرالي الكلاسيكي قبل أن أبدأ بالاهتمام بالغناء الشرقي. لقد منعني أساتذتي من دراسة أي شيء ما عدا هندل وجونو وموتسارت. في امتحاني النهائي للدبلوم في عام ١٩٨٤، وضعتُ اللجنة الفاحصة أمام الأمر الواقع. فبعد الأوراتوريو غنيت غناءً شرقياً. لم تستطع اللجنة الفاحصة إيقافي لأن ذلك تم أمام الجمهور.

وهكذا اقتنع اساتذتي اخيرا اننا نستطيع غناء نوعي الغناء، لكـن هـذا في رأيهم يبقى خطراً جداً على الصوت.

– هل هناك برأيك من خطرٍ فعلي؟

□ لا يوجد خطرٌ ما إذا ما وعينـا مـا نفعلـه. أثنـاء دراسـتي للعلـوم الموسيقية، أردت معرفة ماذا يحصل في الحنجرة أثناء الغناء. ومـن أجـل دراسـة الظـاهرة الصوتيـة، طلبـت أن تُجـرى لحنجرتـي صـوراً شعاعيـة لدراسة الظاهرة الفنية التي تجـري في الحنجـرة نفسـها، فوجـدت أننـا ندخل إلى الحنجرة، أثناء الغناء الشرقي، كمية أكبر من الهواء، وفي هذه الحالة، فإن الحنجرة تنفتح باتجاه الأسفل والصوت حينـها يكـون أكـثر دفئاً، وبإمكاننـا تلفـظ الحـروف السـاكنة علـى نحـو أفضـل،ولا تكـون الحنجرة في نفس الوضعية أثناء الغناء بالعربية أو السريانية. حين نتحكم بدقة في هذه العملية فإن الحنجرة تصبح آلـة يمكـن التحكـم بـها وتعمـل بآلية بسيطة كالتنفس من البطن.

– ما هي الصعوبة الأكبر التي يمكن أن تعاني منـها حنجـرة غربيـة في أداء غناء شرقي؟

□ يجب في المرحلة الأولى تعريف الأذن على أصواتٍ لا تعرفها مـن قبل. في المقامات الشرقية يوجد ما يسمى بالمي المخفضة. إنها عبـارة عـن نغمة متوضعة بين المي بيمول والمي الطبيعية بمسافة صوتية تقارب الربـع بعد. هذه النغمة غير موجودة في الموسيقا الغربية وهـي نغمـة تبـدو نشـازاً

على الأذن المعتادة على النظام الغربي للأبعاد الصوتية. إن التوصل إلى غناء نغمة مجهولة وجديدة يتطلب الكثير من التدريب. لكن النجاح في النهاية أكيد. لقد استغرق مني تعليم فرقة أورجانوم غناء أغنية من ميلانو تحتوي على مسافات صوتية غير معروفة في الغناء الجريجوري عاماً كاملاً، مع أن النص كان باللاتينية! إن الصعوبة الأكبر تكمن في تعلم الغناء السرياني الذي يحوي أصواتاً ساكنة صعبة الأداء.

– هل تعطي تمارين الحنجرة التي تثيرها ممارسة الغناء الشرقي، مرونة أكبر في ممارسة الغناء الغربي؟

□ طبعا . هل يمنعك تعلّم الإنكليزية من إتقان الفرنسية؟ بالعكس. إن هذا يطور إمكانات السمع. أنا لا أتحدث عن تغيير الصوت وإنما على العكس أعني إغناؤه. إن هذا يمكن أن يعطي للصوت إمكانات وقدرات أكبر. كثيراً ما يقال أن الصوت الشرقي هو صوتٌ مسطح وأبيض وهذا خطأ. يجب ألا نخلط بين الطابع والتقنية. إن التقنية الشرقية التي تجعل الصوت أكثر استدارة تهدف إلى الوصول به إلى أقصى الحدود الممكنة.

– هل يحمل هذا الانفتاح في ضمنه بُعداً ثقافياً أيضاً؟

□ نعم. إن الغناء المقدس يفتح الآفاق الروحية، الفكرية والثقافية. إذا لم نتمكن من الاندماج مع الناس ونحن نصلي صلواتهم فإننا لا نستطيع أن نقترب من قلوبهم. إن الغناء المقدس يجمع القلوب. حين

نغني بصوت أحادي فإننا نشعر بتوحيد في القلوب أكثر مما في الغناء المتعدد الأصوات. لقد قال القديس أمبروز: لتكن قلوبكم مرتبطة ببعضها كما أوتار القيثارة. وفي الواقع، فإنه يكفي أن نضرب على وتر واحد من هذه الآلة السحرية حتى نسمع اهتزاز الأوتار السبعين الأخرى.

– لقد كشف تسجيلك للأناشيد الشرقية عن كونك مؤلفة أيضا..

□ لقد حاولت التمكن من التقنيات الأقدم في التأليف بما فيها الارتجال. فقمت في تسجيلاتي السابقة بالتعريف بالريبيرتوار الموجود: من جهة، الموسيقا البيزنطية ذات الطابع العلمي لأن الإمبراطور البيزنطي كان يملك أيضاً السلطة الدينية التي كانت تخوّله أن يدفع للمؤلفين أتعاباً لقاء مؤلفاتهم، ومن جهةٍ أخرى الموسيقا المارونية ذات الطابع الشعبي، ذلك لأن المارونيين أرادوا تعليم الجميع الغناء الذي كان يتناقله الناس سماعياً بسهولة. أنا اليوم أحاول أن أتخيل ما كانت عليه الموسيقا في الماضي. لقد ألزمت بالعودة إلى الموسيقا الشرقية ذات الطابع الكلاسيكي الصرف، إلى المقامات الأقدم ولفلسفتها، حيث يوجد لكل تحويل، كل نغمة، دورٌ خاص. ولكي أتوصل إلى معرفة أصول التأليف كان علي أن أربط كل ما أعرف عنه.

– ألا تفصلين النص عن الموسيقا؟

□ مطلقاً. الغناء بالنسبة لي يعني أن أنقل إيماني إلى الآخر. يجب أن أتوصل إلى جعل المستمع يشعر بأن موسيقاي تُعبِّر عن إيمانه. وإذا لم

أستطع أن أدخله في حميميتي الروحية فذلك يعني أني فشلت. أعتقد أن ديبوسي كان محقاً حين قال أن الصوت المُغنّى قد صُمّم ليعبر عما لا يمكن التعبير عنه. أن تغني يعني أن تشارك الآخرين نشوتك. أما الكمال التقني فهو الأقل أهمية لأننا لا نملك الحق بأن نذكر الله في شكلٍ يبتعد عن تحقيق جمال الألوهية. ولعلك تلاحظ أن أغلب نصوص الأناشيد الشرقية قد كُتبت من قبل شعراء معاصرين بهدف توحيد الإنسانية دون أن تكون عليها دمغة المسيحية.

– لماذا لا تكثرين من الغناء الدنيوي والغربي؟

□ حين أكون وحدي أغني غالباً موتسارت وجونو، لكنني أشعر بنفسي منذورة لدور رائد في البرنامج الشرقي. ومع هذا فسأسجل قريباً أسطوانة لأغنيات دينية غربية، بضعة آريات لجونو، "أوبرا العذراء" لماسنيه، موتسارت وهندل مثلاً. أما الريبيرتوار الدنيوي فلا. لقد غنيت روسيني وفيردي حين كنت يافعة، لكن كان لدي دائماً الانطباع بأنني أؤدي أدواراً لا أعيشها حقاً. أنا أجد هذا...كثير السهولة..على المستوى الروحي طبعا.

– ما الذي يؤدي إلى تطورك؟

□ أنا أبحث دائما عن إعطاء الإنسان إحساساً بالكرامة. أعتقد أن المعنى العميق لعملي يكمن في هذا. وإذا لم أترك علامة حيثما أمر، فإن ذلك يشعرني بالحزن. لأن ذلك يبدو كما لو أنني لم أوجد أصلاً. كلٌ منا

مدعو عبر موهبته إلى فعل شيء ما..إلى ترك عطر مـا..إنـه السـؤال الـذي طرحه شكسبير: نكون أو لا نكون. يجب أن نكون.

□□□

□ معجم الموسيقا الغربية حرف M (١)[1]

إعداد محمد حنانا

– عازف كمان

– كاتب في الموسيقا

□ الأعلام

ماكيب، جون ١٩٣٩ Mc Cabe, John

مؤلف وعازف بيانو وناقد إنكليزي، درس في جامعة مانشستر وفي الأكاديمية الموسيقية في ميونيخ. وضع الكثير من الأعمال المتنوعة والتي تشتمل على أوبرات، باليهات، سيمفونيات، كونشرتات، أعمال أوركسترالية، أعمال موسيقا الحجرة ومؤلفات غنائية.

---

[1] نظراً لطول مادة هذا الحرف من المعجم ارتأينا نشر الجزء الثاني منه في العدد القادم (المحرر).

ماكداويل، إدوارد ١٨٦٠-١٩٠٨ **Mac Dowell, Edward**

مؤلف وعازف بيانو أمريكي. درس في باريس وفرانكفورت. تتميز موسيقاه بطابع رومانتيكي ولحنية أخاذة. وضع العديد من الأعمال لآلة البيانو، إلى جانب بعض الأعمال الأوركسترالية والأغاني.

ماجواير، إدوارد ١٩٤٨ **Mc Guire, Edward**

مؤلف وعازف فلوت اسكتلندي. درس في الأكاديمية الملكية للموسيقا بلندن. تشتمل أعماله على أوبرات، باليهات، أعمال أوركسترالية متنوعة، أعمال موسيقا الحجرة والغناء.

ماشو، جيوم دي ١٣٠٠-١٣٧٧ **Machaut, Guillaume de**

مؤلف فرنسي، كان أيضا شاعراً ورجل دين. ويعد من أعظم مؤلفي القرن الرابع عشر، إذ كان المثل الرئيسي لما كان يدعى بالفن الجديد Ars Nova، وهو من الأوائل الذين استخدموا الأسلوب البوليفوني. وضع ماشو العديد من أعمال الموتيت والبالاد والروندو. ومن أهم أعماله قداس نوتردام وهو لأربعة أصوات.

ماكينزي، ألكسندر ١٨٤٧-١٩٣٥ **Mackenzie, Alexander**

مؤلف وعازف كمان وقائد أوركسترا اسكتلندي. درس في كونسرفاتوار أدنبرة. تشتمل أعماله على خمس أوبرات، ثلاثة رابسوديات، كونشيرتو للكمان، كونشيرتو للبيانو، إلى جانب أعمال أخرى متنوعة وأغان.

ماكلاود، جون ١٩٣٤ **Mclead, John**

مؤلف وقائد أوركسترا اسكتلندي. درس في الأكاديمية الملكية للموسيقا بلندن. تشتمل أعماله على سيمفونيتين، أعمال أوركسترالية متنوعة، إلى جانب أعمال موسيقا الحجرة والكورال.

ماكونشي، إليزابيث ١٩٠٧ **Maconchy, Elizabeth**

مؤلفة إنكليزية من أصل أيرلندي. درست على يد شارل وود، وفون ويليامز، وفي براغ على يد براك. تتميز موسيقاها بطابعها الكونتربنتي، وبمادتها الثيمية الموجزة. وضعت العديد من الأوبرات، والأعمال الأوركسترالية المختلفة، إلى جانب أعمال موسيقا الحجرة والأعمال الغنائية.

مادير نا، برونو ١٩٢٠-١٩٧٣ **Maderna, Bruno**

مؤلف وقائد أوركسترا إيطالي. درس التأليف على يد ماليبيرو وآخرين، كما درس قيادة الأوركسترا على يد شيرخن. تأثر في البداية بالمؤلفين بارتوك وسترافنسكي، ثم اتخذ الأسلوب السيريالي وأسلوب فيبرن في التأليف. وضع أعمالاً أوركسترالية متنوعة، وأعمالاً للمسرح، إلى جانب أعمال موسيقا الحجرة.

مانيار، ألبيريك ١٨٦٥- ١٩١٤ **Magnard, Alberic**

مؤلف فرنسي. درس على يد ماسينيه وداندي. تتضمن أعماله التي تمتاز ببناء متين، ثلاث أوبرات، أربع سيمفونيات، إلى جانب مقطوعات البيانو والأغاني.

ماهلر، جوستاف ١٨٦٠-١٩١١ **Mahler, Gustav**

مؤلف وقائد أوركسترا وعازف بيانو نمسوي (بوهيمي المولد). بدأ دراسة البيانو وهو في السادسة من العمر. في عام ١٨٧٥ انتسب إلى كونسرفاتوار فيينا، وفي عام ١٨٨٠ بدأ العمل بوصفه قائد أوركسترا، وظل يمارس هذه المهنة طيلة حياته، وقد تميز عمله فيها بالإخلاص والتفاني، وبأمانة في الأداء غدت مضرب الأمثال.

وضع ماهلر تسع سيمفونيات هامة، وبدأ في تأليف سيمفونيته العاشرة لكنه توفي قبل أن يكملها، وتتميز سيمفونياته بطولها وبضخامتها على الصعيد الأوركسترالي، فقد كان مولعاً بالأعمال الكبيرة التي كثيراً ما ضمنها أفكاراً فلسفية، وتأملات عميقة حول الكون والحياة والموت. وقد أدخل عنصر الغناء في معظم أعماله السيمفونية لتوضيح أفكاره وتحديدها.

كان ماهلر علماً في فن المعالجة الأوركسترالية الحديث الشديد التعقيد، ولديه القدرة على ابتكار الألحان البسيطة المؤثرة ومعالجتها. كان فناناً مفرط الحساسية، وقد عبرّت موسيقاه عن آلام دفينة في

أعماقه، وعن نوازع روحية تجاه الله، الطبيعة، الجمال والنقاء، كما عبرت عن تشاؤم عميق الجذور ظل يهيمن عليه طيلة حياته.

لم تحظ موسيقا ماهلر بنصيبها من الشيوع والانتشار الواسع بسبب خصوصيتها وتفردها، وبسبب مغالاتها على الصعيد الموسيقي والتأملي. ولكن هذا لم ينقص من أهميتها وقدرتها على التأثير. تشتمل أعماله على عشر سيمفونيات (العاشرة غير مكتملة)، أنشودة الأرض، أغاني عابر سبيل، أغاني موت الأطفال، أغاني الشباب، إلى جانب القليل من الأعمال المتنوعة.

ماليبيرو، جيان فرانشيسكو ١٨٨٢-١٩٧٣ Malipiero, Gian Francesco

مؤلف إيطالي. درس في كونسرفاتوار فيينا، ثم في فينيسيا وبولونا مع الأستاذ بوسي. استقر في فينيسيا، وأثناء إقامته فيها اكتشف في مكتبة مارشيانا معظم الأعمال المنسية لمونتفردي، جالوبي، تارتيني، ستراديلا ودونها. أتلف معظم أعماله التي وضعها قبل عام ١٩١٤. في موسيقاه يبدو واضحاً تأثره بالمؤلفين الإيطاليين القدامى، وبانطباعية ديبوسي، وبأسلوب ياناتشيك. تتضمن أعماله الكثيرة أوبرات، باليهات، سيمفونيات، أعمالاً غنائية، أعمال موسيقا الحجرة، إلى جانب أعمال البيانو والأغاني.

مانشينيللي، لويجي ١٨٤٨-١٩٢١ Mancinelli, Luigi

مؤلف وقائد أوركسترا وعازف فيولونسيل إيطالي. درس في فلورنسا وروما. وضع العديد من الأوبرات، وأعمال الكورال والأعمال الدينية.

مارشيللو، آليساندرو ١٦٦٩-١٧٤٧ **Marcello, Alessandro**

مؤلف وعازف كمان إيطالي. وضع عدداً كبيراً من السوناتات والكونشرتات لآلة الكمان وآلة الفلوت، كما وضع عدداً من الكانتاتات، وأعمالاً لآلة الأوبوا.

مارشيللو، بنيديتو ١٦٨٦-١٧٣٩ **Marcello, Benedetto**

مؤلف إيطالي. درس على يد جاسباريني. تتضمن أعماله كانتاتات، أوراتوريات، كونشرتات، كما قام بتلحين خمسين مزموراً. درس على يديه المؤلف جالوبي.

مارشنر، هاينريش ١٧٩٥-١٨٦١ **Marschner, Heinrich**

مؤلف وقائد أوركسترا ألماني، وضع العديد من الأوبرات الرومانتيكية الألمانية، إلى جانب الأعمال الأوركسترالية، وأعمال الكورس.

مارتان، فرانك ١٨٩٠-١٩٧٤ **Martin, Frank**

مؤلف وعازف بيانو وهاربسيكورد سويسري. درس في جنيف وروما. تعكس أعماله رهافة لونية وحذقاً كونتربنتياً وقدرة تعبيرية. تتضمن أعماله أوبرات، باليهات، سيمفونيات، أعمالاً أوركسترالية متنوعة، كونشرتات، إلى جانب أعمال الغناء وموسيقا الحجرة.

مارتينو، بوهوسلاف ١٨٩٠-١٩٥٩ **Martinu, Bohuslav**

مؤلف وعازف كمان تشيكي. درس في كونسرفاتوار براغ، ثم قصد باريس ليدرس على يد روسيل. استقر في الولايات المتحدة الأمريكية حتى عام ١٩٥٣، ثم رجع إلى أوروبا ليعيش بين فرنسا وسويسرا. ومات في سويسرا عام ١٩٥٩. وضع مارتينو أعمالاً كثيرة ذات طابع تشيكي على الرغم من غربته الطويلة عن الوطن. وتتميز أعماله بصفة عامة بنشاطٍ إيقاعي وبخيالٍ خصب ولهجةٍ معاصرة. تتضمن أعماله، وهي كثيرة جداً، أوبرات، باليهات، سيمفونيات، كونشرتات، موسيقا حجرة، موسيقا للكورس؛ إلى جانب أعمال البيانو والأغاني.

مارتن ي سولير، فيسنت ١٧٥٤-١٨٠٦ **Martin y Soler, Vicente**

مؤلف إسباني، عمل في إيطاليا وفيينا وبيترسبورغ بوصفه مديراً للأوبرا الإيطالية. وضع عشرين أوبرا، كتب دابونتي نصوص عددٍ منها. كما كتبت الإمبراطورة الروسية كاترين الثانية نص أوبراتين منها. وقد ظلت أوبراه "شيء نادر" Una Cosa Rara تتمتع بشعبية واسعة على مدى خمسين عاماً. مات في بيترسبورغ.

مارتلاند، ستيف ١٩٥٨ **Martland, Steve**

مؤلف إنكليزي. درس التأليف على يد لويس أندريسبن، وجونتر شوللر. شكل فرقة خاصة به. يعارض الرومانتيكية في أعماله، ويرفض تقاليد الأداء الموحد الكلاسيكية، وهدفه إرجاع الموسيقا إلى الشوارع. وضع

العديد من الأعمال الأوركسترالية، وأعمال الغناء، إلى جانب أعمال البيانو، وموسيقا الفيلم.

ماسكاني، بييترو ١٨٦٣-١٩٤٥ **Mascagni, Pietro**

مؤلف وقائد أوركسترالي إيطالي. درس في كونسرفاتوار ميلان على يد الأستاذ بونشيللي. حازت أوبراه (كافاليريا روستيكانا) على الجائزة الأولى في مسابقة أجريت عام ١٨٨٩ لأفضل أوبرا من فصلٍ واحد. وقد ألقى النجاح الكاسح لتلك الأوبرا ظلاً على أعمال المؤلف الأخرى. وضع ماسكاني ست عشرة أوبرا، إلى جانب أعمال الكورال وبعض الأعمال الأوركسترالية.

ماسينيه، جول ١٨٤٢-١٩١٢ **Massenet, Jules**

مؤلف فرنسي. انتسب إلى كونسرفاتوار باريس وهو في الحادية عشرة من عمره، ودرس على يد الأستاذ توماس. حاز على جائزة روما الكبرى. قدمت أوبراه الأولى عام ١٨٦٧. وفي عام ١٨٨٤ حقق نجاحاً كبيراً عندما قدم أوبراه "مانون". يتميز أسلوب ماسينيه بالطلاوة والسهولة. وبذلك الأسلوب وضع سبعاً وعشرين أوبرا، إلى جانب أعمال الباليه، والأعمال الأوركسترالية المتنوعة والأغاني.

ماتا، إدواردو ١٩٤٢ **Mata, Eduardo**

مؤلف وقائد أوركسترالي مكسيكي. درس في كونسرفاتوار مكسيكو، ثم على يد شافيز، ثم في مركز بيركشاير في الولايات المتحدة. تشتمل أعماله على ثلاث سيمفونيات، باليه، وبعض أعمال موسيقا الحجرة والبيانو.

ماثاياس، وليام ١٩٣٤ –١٩٩٢ **Mathias, William**

مؤلف وعازف بيانو ويلزي. درس التأليف على يد بيركلي. تتضمن أعماله سيمفونيات، كونشرتات، أعمالاً أوركسترالية متنوعة، أعمالاً غنائية، إلى جانب أوبرا واحدة وأعمال موسيقا الحجرة.

ماتيسون، جوهان ١٦٨١–١٧٦٤ **Mattheson, Johann**

مؤلف ومغن وعازف هاربسيكورد وباحث ألماني، درس على يد هانف. انضم إلى كورس الأوبرا، ثم صار يغني أدوار التينور المنفردة، وقد وضع أثناء تلك الفترة خمس أوبرات. قابل ج.ف.هاندل وصادقه وتبارز معه إثر خلاف نشب بينهما أثناء تقديم أوبرا كليوباترا لماتيسون عام ١٧٠٤. وضع ماتيسون ثماني أوبرات، وأربعة وعشرين أوراتوريو وكانتاتا. واثني عشر سوناتا لآلة الفلوت. كما وضع كتباً هامة حول الموسيقا.

ماتيوز، كولن ١٩٤٦ **Matthews, Colin**

مؤلف إنكليزي، درس على يد ماو. تتضمن أعماله مؤلفات أوركسترالية متنوعة، مؤلفات موسيقا الحجرة، إلى جانب أعمال الغناء والبيانو المنفرد.

ماثيوز، دافيد ١٩٤٣ **Matthews, David**

مؤلف وكاتب إنكليزي. درس التأليف على يد ميلنر. تتضمن أعماله سيمفونيات. كونشرتات، أعمالاً أوركسترالية متنوعة، إلى جانب أعمال الغناء وموسيقا الحجرة.

ماتوس، زيغفريد ١٩٣٤ **Matthus, Siegfried**

مؤلف ألماني، درس على يد فاغنر- ريجيني وآيسلر. وضع عدداً كبيراً من المؤلفات التي تتضمن أوبرات، سيمفونيات، كونشرتات، إلى جانب أعمال الغناء وموسيقا الحجرة.

ماتون، روجر ١٩٢٩ **Matton, Roger**

مؤلف كندي. درس في كونسرفاتوار مونتريال، ثم في باريس على يد بولانجيه، تشتمل أعماله على كونشرتو لآلة الساكسفون، كونشرتو لآلتي بيانو مع الأوركسترا، كونشرتو لآلتي بيانو مع آلات الإيقاع، إلى جانب بعض الأعمال الأخرى.

مو، نيكولاس ١٩٣٥ **Maw, Nicholas**

مؤلف إنكليزي. درس على يد بيركلي وشتابنتز، ثم على يد بولانجيه. هو واحد من جيل الرومانتيكيين الحديثين الذين ظلت موسيقاهم مرتبطة بالأشكال التقليدية. تتضمن أعماله أوبراتين، أعمالاً أوركسترالية متنوعة، إلى جانب أعمال موسيقا الحجرة والغناء.

مازاس، جاك فيريول ١٧٨٢-١٨٤٩ **Mazas, Jacques Féréol**

عازف كمان ومؤلف فرنسي. درس في كونسرفاتوار باريس على يد الأستاذ بيلوت. وضع العديد من الأوبرات والرباعيات والثلاثيات، إلى جانب العديد من المقطوعات لآلة الكمان المنفرد، كما قام بوضع العديد من كتب تدريس آلتي الكمان والفيولا.

ميل، ريتشارد ١٩٣٢ **Meale, Richard**

مؤلف أسترالي. درس في كونسرفاتوار نيو ساوث ويلز بأوستراليا. تتضمن أعماله أوبراتين وبعض الأعمال الأوركسترالية المتنوعة، إلى جانب أعمال موسيقا الحجرة والبيانو.

مندلسون، (مندلسون بارتولدي) فيليكس ١٨٠٩-١٨٤٧ **Mendelssohn, Felix**

مؤلف وعازف بيانو وأورغن وقائد أوركسترا ألماني. ولد في مدينة هامبورغ، وهو حفيد فيلسوف شهير وابن رجل أعمال موسر، وبهذا فهو أول فنان نشأ نشأة تؤهله لكي يكون موسيقياً بتوجيه أسرة ميسورة واسعة الثقافة. تلقى من والدته أولى دروس العزف على آلة البيانو، ثم تابع دراسته الموسيقية مع كل من برغر وزلتر. وقد ألف العديد من الأعمال وهو ما يزال في الثانية عشرة من عمره. في عامه الرابع والعشرين، وبعد رحلات زار خلالها سويسرا وإيطاليا واسكتلندا وفرنسا، بدأ يمارس الحياة الحقة للموسيقي المحترف، إذ بعد فترة قضاها في قيادة الأوركسترا في دوسلدورف وكولونيا، تولى عام ١٨٣٥ قيادة أوركسترا الجيفاندهاوس الشهيرة في لايبزيغ، ثم أنشأ فيها الكونسرفاتوار الملكي.

وبهذا العمل المزدوج جعل من تلك المدينة عاصمة من عواصم العالم الموسيقي. بعد ذلك بدأت صحته بالتدهور. وفي عام ١٨٤٧ توفي وهو في الثامنة والثلاثين من عمره.

يعد مندلسون من أوائل الرومانتيكيين، جاء في بداية الفترة الرومانتيكية ونهاية الكلاسيكية، وعكست موسيقاه التأثيرين. يقول شومان: ((...نجد في موسيقا مندلسون انصهار الروح الكلاسيكية والرومانتيكية معا...)). كان لدى مندلسون رقة الرومانسي وعاطفته، لكنه كان ملتزماً بالشكل الموسيقي التقليدي، إلى جانب التزامه بالهارموني والكونتربوان التقليديين. ومندلسون بشخصيته وحياته السعيدة والمريحة، لم يحسن التعبير عن الانفعال والصراع والمعاناة. وعكست موسيقاه بتحفظها وشاعريتها وعذوبة ألحانها، الروح الأرستقراطية.

من أعماله الهامة:

السيمفونية الثالثة والرابعة والخامسة، كونشيرتو الكمان والأوركسترا مقام مي مينور، كونشيرتو البيانو والأوركسترا رقم ١ و ٢، موسيقا حلم ليلة صيف، افتتاحية مغارة فينغال، أوراتوريو إيليا، الثمانية الوترية، الرباعية الوترية رقم ١ و٦، أغان بلا كلمات، وروندو كابريشيوزو للبيانو.

مينين، بيتر ١٩٢٣-١٩٨٣ **Mennin, Peter**

مؤلف أمريكي. درس على يد هانسون وروجرز. تشتمل أعماله على تسع سيمفونيات، كونشيرتو بيانو، كونشيرتو كمان، كونشيرتو فيولونسيل،

سيمفونيا، كونشرتاتو "موبي ديك" للأوركسترا، إلى جانب أعمال أخرى متنوعة.

مينوتي، جيان كارلو ١٩١١ **Menotti, Gian Carlo**

مؤلف وقائد أوركسترا إيطالي المولد. تلقى دروسه الموسيقية الأولى من والدته، وألف أوبراتين قبل بلوغه الخامسة عشرة. تابع دراسته في كونسرفاتوار ميلان، ثم في معهد كيرتس في فيلادلفيا على يد الأستاذ روزاريو سكاليرو. اتجه بوصفه مؤلفاً نحو الأوبرا، وكانت أوبراه "إميليا تذهب إلى الحفلة" هي محاولته الأولى الناضجة في ذلك المجال. وقد كتب بنفسه جميع نصوص أوبراته والتي لاقى بعضها رواجاً كبيراً. وضع مينوتي أربعاً وعشرين أوبرا، إلى جانب ثلاث باليهات، وعدد من الأعمال الأوركسترالية المتنوعة.

□ الأعمال الشهيرة

Macbeth – ماكبث

أ) أوبرا من أربعة فصول للمؤلف فيردي. وضع النص بياف. وهي مبنية على أساس مسرحية شكسبير الشهيرة "ماكبث". قدمت لأول مرة عام ١٨٤٧.

ب)قصيدة سيمفونية للمؤلف ريتشارد شتراوس وضعها عام ١٨٨٧

ت)أوبرا للمؤلف أرنست بلوخ. وضع النص إدموند فليغ. قدمت لأول مرة في باريس عام ١٩١٠

ث)أوبرا للمؤلف الفرنسي لورانس كولينغوود، قدمت في لندن عام ١٩٣٤.

Madama Butterfly – مدام بترفلاي

أوبرا من فصلين للمؤلف بوتشيني، قدمت في ميلان عام ١٩٠٤. وضع النص چياكوزا

وإيليكا. وهي مبنية على أساس مسرحية الكاتب الأمريكي بيلاسكو.

Madame Sans-Gêne – السيدة الخالية البال

أوبرا من ثلاثة فصول للمؤلف چيوردانو، قدمت في نيويورك عام ١٩١٤. وضع النص سيموني وفق مسرحية ساردو و مورو.

Maddalena – مادالينا

أوبرا من فصل واحد للمؤلف بروكوفييف ألفها عام ١٩١١. وضع النص المؤلف نفسه وفق مسرحية م. ج. ليفين– أورلوفا. أكمل توزيعها الأوركستراتي إدوارد داونز وقدمت بقيادته في مانشيستر عام ١٩٧٨.

Madrigali Guerrieri E Amorosi – مادريجالات الحب والحرب

كتاب المادريجالات الثامن للمؤلف مونتفردي، والذي يتضمن ٥٨ مادة موسيقية بعضها للآلات وبعضها الآخر للأصوات البشرية بمرافقة الآلات.

Magelone, Die Schöne – ماغيلون الوسيم

خمس عشرة أغنية أو رومانس لآلة كمان وبيانو للمؤلف براهمز عمل رقم ٣٣، اقتبسها من رواية الكاتب لودفيغ تيك.

Magic Fountain,The – النافورة السحرية

أوبرا من ثلاثة فصول للمؤلف ديليوس ألفها عام ١٨٩٥، وضع النص المؤلف نفسه بالاشتراك مع جوتا بيل. فعلياً لم تقدم حتى الآن.

Maid Of Orleans, The – عذراء أورليان

أوبرا من أربعة فصول للمؤلف تشايكوفسكي ألفها عام ١٨٧٩، وضع النص المؤلف نفسه وفق مسرحية لشيلر، قدمت في بترسبورغ عام ١٨٨١.

Maid Of Pskov, The – عذراء بسكوف

أوبرا من ثلاثة فصول للمؤلف ريمسكي كورساكوف، قدمت في بيترسبورغ عام ١٨٧٣. وضع النص المؤلف نفسه عن مسرحية للكاتب ماي.

Makrokosmos – ماكروكوزموس

اثنا عشر مقطوعة فانتازية لآلة بيانو مُضخَّمة للمؤلف جورج كرامب، ألفها عام ١٩٧٢، وقد أعطاها سمات الأبراج المعروفة.

Makropoulos Affair, The – قضية ماكروبولس

أوبرا من ثلاثة فصول للمؤلف يانـاتشيك، قدمت لأول مرة في برنو عام ١٩٢٦. وضع النص المؤلف نفسه وفق مسرحية بذات الاسم للكاتب كارل تشابك.

Mamelles De Tirésias, Les – نهود تيريزيا

أوبرا–بوف من فصلين للمؤلف بولانك قدمت في باريس عام ١٩٤٧. اقتبس نصها من مسرحية للشاعر أبولينير.

Ma Mère L'oye – أمي الإوزة

متوالية من خمس حركات للبيانو (أربع أيدي) للمؤلف رافيل وضعها عام ١٩٠٨. كيَّفها للأوركسترا عام ١٩١١ وقدمت بوصفها باليه.

Manfred – مانفريد

أ) سيمفونية دون رقم للمؤلف تشايكوفسكي وضعها عام ١٨٨٥.

ب)افتتاحية وخمسة عشر مقطعاً (تتضمن خلفية موسيقية للكلام) للمؤلف شومان. وضعها لعرض مسرحي، قدمت لأول مرة عام ١٨٥٢. العملان أ، ب مبنيان وفق دراما شعرية للشاعر بايرون.

Manon – مانون

أوبرا من خمسة فصول للمؤلف ماسينيه، قدمت في باريس عام ١٨٨٤. وضع النص ميلاك وجيل عن رواية مانون ليسكو للكاتب بريفوست.

Manon Lescaut – مانون ليسكو

أ) أوبرا من أربعة فصول للمؤلف بوتشيني، قدمت في تورين عام ١٨٩٣. وضع النص المأخوذ عن رواية بريفوست جياكوزا وآخرون.

ب)باليه للمؤلف هاليفي وضعها عام ١٨٣٠

ت)أوبرا للمؤلف أوبير، قدمت في باريس عام ١٨٥٦، وضع نصها ي. سكريب.

Maria Di Rohan – ماريا دي روهان

أوبرا من ثلاثة فصول للمؤلف دونيزيتي قدمت لأول مرة في فيينا عام ١٩٤٣. وضع نصها س. كاماراتو.

Maria Golovin – ماريا جولوفين

أوبرا من ثلاثة فصول للمؤلف مينوتي، قدمت في بروكسيل عام ١٩٥٨. وضع نصها المؤلف نفسه.

Maria Stuarda – ماريا ستواردا

أوبرا من ثلاثة فصول للمؤلف دونيزيتي، قدمت لأول مرة في ميلان عام ١٨٣٥. وضع نصها المأخوذ من مسرحية شيلر ج. بارداري.

Mariechen, Das – سيرة ماري

مجموعة من الأغاني من أشعار ريلكة للمؤلف هيندميث، وهي لصوت سوبرانو مع بيانو. وضعها عام ١٩٢٢.

Maritana – ماريتانا

أوبرا من ثلاثة فصول للمؤلف والاس، قدمت لأول مرة في لندن عام ١٨٤٥. وضع نصها ا. فيتزبول.

Marriaga, The – الزواج

أ) أوبرا غير منتهية للمؤلف موسورسكي قدمت لأول مرة (الفصل الأول فقط) في بترسبورغ عام ١٩٠٩. وضع نصها المؤلف نفسه وفق ملهاة الكاتب ن. غوغول.

ب)أوبرا من فصل واحد للمؤلف مارتينو، بثت لأول مرة في التلفزيون الأمريكي "NBC" عام ١٩٥٣. وضع نصها المؤلف نفسه عن غوغول أيضا.

Marseillaise, La – المارسيلييز

النشيد الوطني الفرنسي، وضع كلماته وموسيقاه روجيه دي ليزل عام ١٧٩٢. وسمي هكذا لأن كتيبة من جند مرسيليا أنشدته أثناء دخولها إلى باريس. وقد استخدمه كل من شومان وإيلغر وتشايكوفسكي. ووزعه للأوركسترا المؤلف

برليوز.

Martean Sans Maitre, Le – المطرقة بدون معلم

مقطوعة لصوت كونتر آلتو مع ستة آلات للمؤلف بوليز، ألفها عام ١٩٥٧. وضع كلماتها ر. شار.

Martyrdom Of St. Magnus, The – عذاب القديس ماجنوس

أوبرا حجرة ذات فصل واحد للمؤلف ماكسويل ديفيز قدمت لأول مرة عام ١٩٧٧. وضع نصها المؤلف نفسه.

Martyre De Saint Sébastien, Le – عذاب القديس سيباستيان

موسيقا وضعها ديبوسي عام ١٩١١ لمسرحية دانانزيو الدينية.

Mary Queen Of Scots – ماري ملكة السكوتلنديين

١) أوبرا من ثلاثة فصول للمؤلفة ثيا ماسجريف، قدمت في أدنبرة عام ١٩٧٧. وضعت نصها المؤلفة نفسها وفق مسرحية ا. إيلفيرا.

٢) باليه للمؤلف جون ماكاب، قدمت في جلاسكو عام ١٩٧٥

Mask Of Orpheus, The – قناع أورفيوس

أوبرا من ثلاثة فصول للمؤلف بيرتويسل، قدمت لأول مرة في لندن عام ١٩٨٦. وضع نصها ب. زينوفييف.

Maskarade – حفلة تنكرية

أوبرا من ثلاثة فصول للمؤلف نيلسن، قدمت لأول مرة في كوبنهاجن عام ١٩٠٦. وضع نصها بالاستناد إلى مسرحية هولبرغ، ف. أندرسن.

Mask Of Time, The – قناع الزمن

مقطوعة لصوت سوبرانو، ميتزوسوبرانو، تينور، باريتون، وكورس مع آلة موسيقية للمؤلف تيبيت. قدمت لأول مرة في بوسطن عام ١٩٨٤:

Masnadieri, I – اللصوص

أوبرا من أربعة فصول للمؤلف فيردي، قدمت في لندن عام ١٨٤٧. وضع نصها استناداً إلى مسرحية لشيلر مافي.

Masques Et Bergamasques – أقنعة وبيرجاماسك

متوالية أوركسترالية عمل رقم ١١٢ للمؤلف فوريه، قدمت لأول مرة في باريس عام ١٩١٩.

Mass In D – قداس مقام ري ماجور **?Missa Solemnis"**

عمل رقم ١٢٣ لبيتهوفن وضعه ما بين عامي ١٨١٩– ١٨٢٢، وقدم كاملاً لأول مرة في بيترسبورغ عام ١٨٢٤. وهو لأصوات منفردة وكورس بمرافقة الأوركسترا والأرغن.

□□□

❑ المصطلحات

Ma – لكن بالإيطالية، كقولنا مثلا **Ma non troppo**، أي، لكن ليس كثيراً جداً.

Madrigal – تأليف غنائي لعدة أصوات ذو منشأ إيطالي، ويكون عادة دون مصاحبة آلية، لكن تصاحبه الآلات أحياناً. وكلماته دنيوية (غزلية، تهكمية، أو على شكل حكاية مجازية)، لكن هناك مادريجالات ذات كلمات دينية.

بدأ غناء المادريجالات في إيطاليا في نهاية القرن الثالث عشر، ونجد الأمثلة المبكرة عليها في أعمال جيوفاني داكاسيا، وجاكوبو دا بولونا. وقد ازدهر ذلك الشكل بأساليب مختلفة في القرن السادس عشر على يد المؤلفين الإيطاليين والفلمنكيين، وغدا أكثر تعقيداً وتجريباً على يد لاسو وبالسترينا وجابرييللي، وحقق أرقى ازدهار له في أعمال دوناتي، مارينزيو،

جيزوالدو، وخاصة في اعمال مونتفردي في القرن السابع عشر.

انتشر غناء المادريجالات الإيطالية في إنكلترا عن طريق المؤلفين الإيطاليين، أمثال فيرابوسكو الأكبر الذي عمل في بلاط إليزابث الأولى. وقد تمكن المؤلفون الإنكليز أمثال بيرد، مورلي، ويلكز، من وضع مادريجالات فخمة، رغم أنهم لم يدعوها دائما بذات الاسم.

Maestoso – جلال أو فخامة.

Maestro – لقب يطلق في إيطاليا على المؤلفين والأساتذة وقواد الأوركسترا المشهورين. فيقال مثلا مايسترو فيردي، مايسترو توسكانيني...إلخ، وهناك ميل في الولايات المتحدة الأمريكية إلى استخدام تلك الكلمة للدلالة على قائد الأوركسترا فقط.

Maestro di Cappella – قائد الكورس أو مدير الموسيقا في الكنيسة

Maestro al Cembalo – الموسيقي في القرن السادس عشر والثامن عشر الذي يقود العازفين والمغنين وهو يعزف الهاربسيكورد.

Magnificat – ترتيلة دينية لريم العذراء، كلماتها من

إنجيل لوقا، تستخدم في الكنيسة الرومانية الكاثوليكية، وفي الطقوس الأنجليكانية.

Major – كبير. صفة تضاف إلى كلمات أخرى، كأن نقول سلم كبير، أو تآلف كبير، أو بعد كبير.

Malaguena – رقصة إسبانية من مالاجا.

أغنية غجرية إسبانية تتضمن الارتجال وتُغنى بمرافقة الجيتار.

Malinconia – كئيب. محزن (بالإيطالية).

Mandolin – آلة موسيقية من أسرة العود، صغيرة الحجم، إيطالية المنشأ. لها أربعة أوتار مزدوجة، تدوزن كما تدوزن آلة الكمان، ويعزف عليها بنقر الأوتار بواسطة ريشة.

Maraca – آلة إيقاعية من أمريكا اللاتينية تستخدم في الموسيقا الراقصة، وفي القرن العشرين استخدمها بعض مؤلفي الموسيقا الجادة.

Marcato – التشديد على كل نغمة.

March – مقطوعة من أجل السير، خاصة سير الجنود، ميزانها ٤/٤ أو ٤/٢. ويمكن أن يؤلف المارش لأغراض أخرى، إذ نجده أحيانا في

السيمفونية والأوبرا والسوناتا.

Marimba – آلة إيقاع من أمريكا اللاتينية، منشؤها إفريقي، وهي تشبه آلة الأوكسيلوفون.

Martellato الضغط بشدة على النغمة بصورة تشبه الطرق.

Masque – نوع من العرض المسرحي الترفيهي الإنكليزي، ازدهر في القرن السابع عشر، كان يقدم من أجل الجمهور الأرستقراطي، ويتضمن الغناء والرقص والعزف والمشاهد التمثيلية.

Mass – مؤلَّف موسيقي غنائي ديني، يشتمل على عدة أجزاء منفصلة. وهو على نوعين، القداس العادي، والقداس الخاص. القداس العادي يتضمن خمسة أجزاء ثابتة لا تتغير وهي كيري، جلوريا، كريدو، سانكتوس وبنديكتوس، أغنوس داي. أما القداس الخاص فأجزاؤه غير ثابتة بل تضاف أو تستبدل بأجزاء أخرى لكل يوم ولكل مناسبة، ويتكون من عدة أجزاء بعضها من أصل قديم جداً، وبعضها الآخر أضيف في وقت متأخر من العصور الوسطى. ويعد القداس من أهم الشعائر في الكنيسة الرومانية الكاثوليكية، وقد لعب دوراً هاماً في

تطور الموسيقا الغربية، فقد وضع المؤلفون الموسيقيون ومن مختلف المدارس المئات من القداديس التي ضمنوها لغة موسيقية رفيعة المستوى، وعاطفة دينية جليلة.

Mazurka – رقصة ريفية بولونية، نشأت في مازوفيا قرب وارسو. انتشرت في ألمانيا في بداية القرن الثامن عشر، ثم في باريس، وفي القرن التاسع عشر وصلت إلى بريطانيا والولايات المتحدة. ميزانها٣/٤ أو ٣/٨. وضع المؤلف شوبان نحو ستين منها.

M. D – **Main Droite** أي اليد اليمنى.

Medesimo – نفس أو ذات، كأن نقول **Medesimo movimento**، أي ذات السرعة.

Mediant – الوسطى (الدرجة الثالثة) في سلم الماجور أو المينور، ودعيت هكذا لأنها تتوسط الدرجتين الأولى والخامسة.

Mélodie – لحن.

تعبير يطلق على الأغنية الفرنسية القائمة بذاتها مع المرافقة. يقابله في الألمانية كلمة **Lied.**

Melodrama – ميلودراما–المشجاة.

أ) مسرحية، أو مقطع من مسرحية، أو قصيدة، يُستخدم فيها الإلقاء العادي للكلمات مُصاحباً بالتعليق الموسيقي. وقد استخدم بيتهوفن هذه الوسيلة في أوبرا فيديليو (مشهد حفر القبر)، كما استخدمها كل من فيبر، وشومان، ومندلسون، وبيزيه. وقبل هؤلاء استخدمها المؤلف بيندا في أوبرا أريادن وأوبرا ميديا. والمثال الحديث على الميلودراما نجده عند شتراوس، وفيبيخ، وشونبرغ، وهونيغر...إلخ. وتدعى الميلودراما المعدة لشخص واحد مونودراما، والمعدة لشخصين ديودراما.

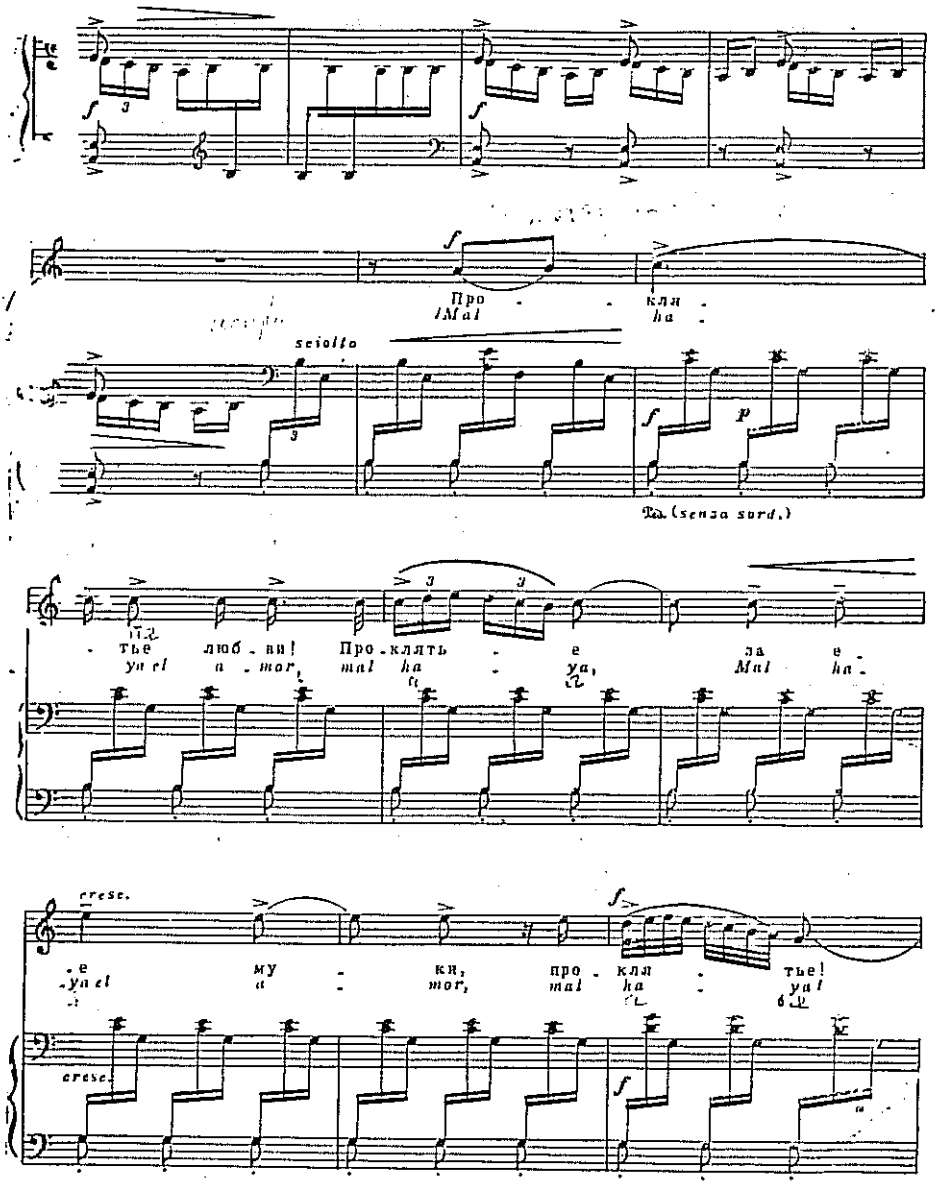
ب) اتخذت كلمة ميلودراما معنى آخر، فصارت تطلق على الأعمال المسرحية ذات الحوار المنطوق والتي تعتمد على معالجة المواضيع الحافلة بالأحداث المثيرة والمشاهد العاطفية المسرفة الغنية بالحيل المعقدة.

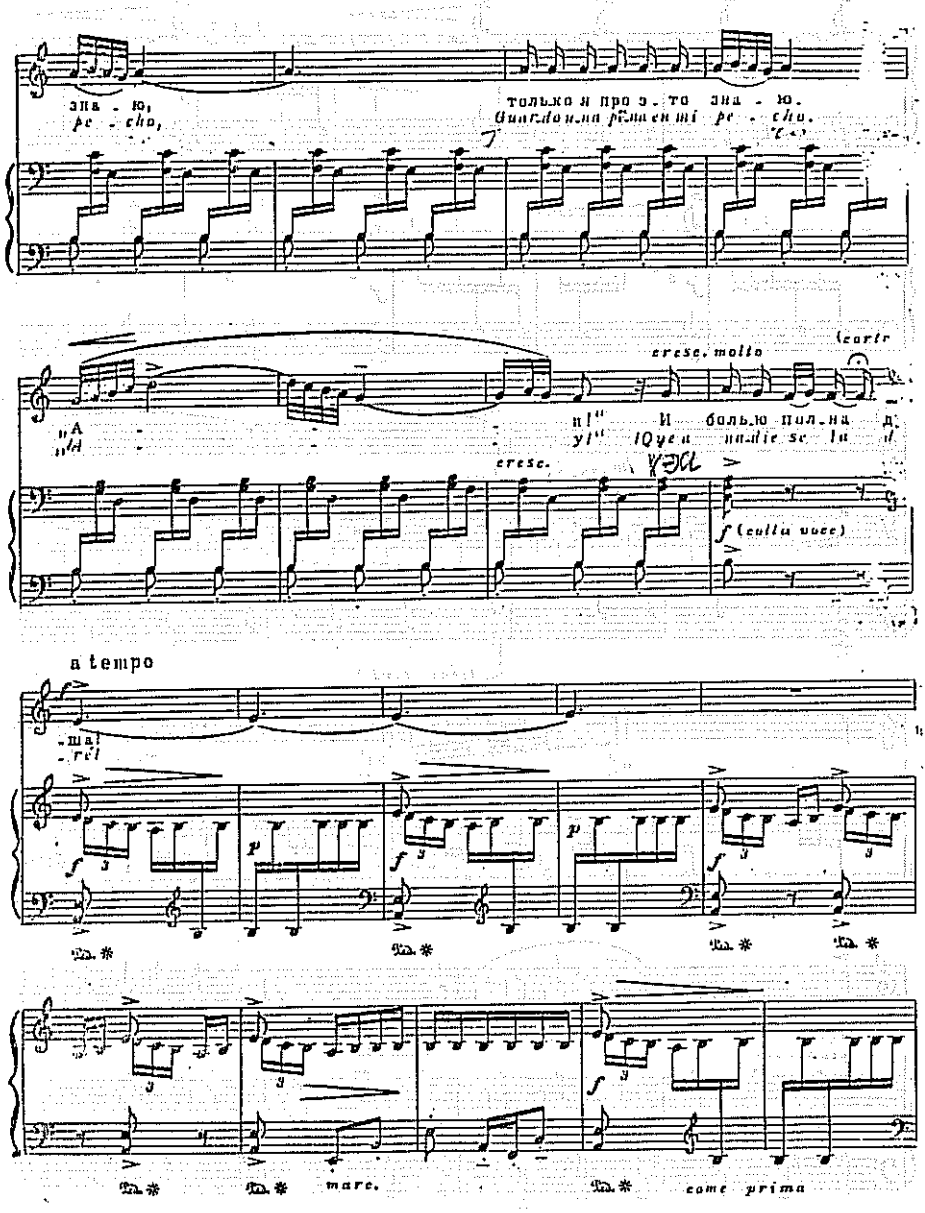
Melody – ميلودي أي لحن.

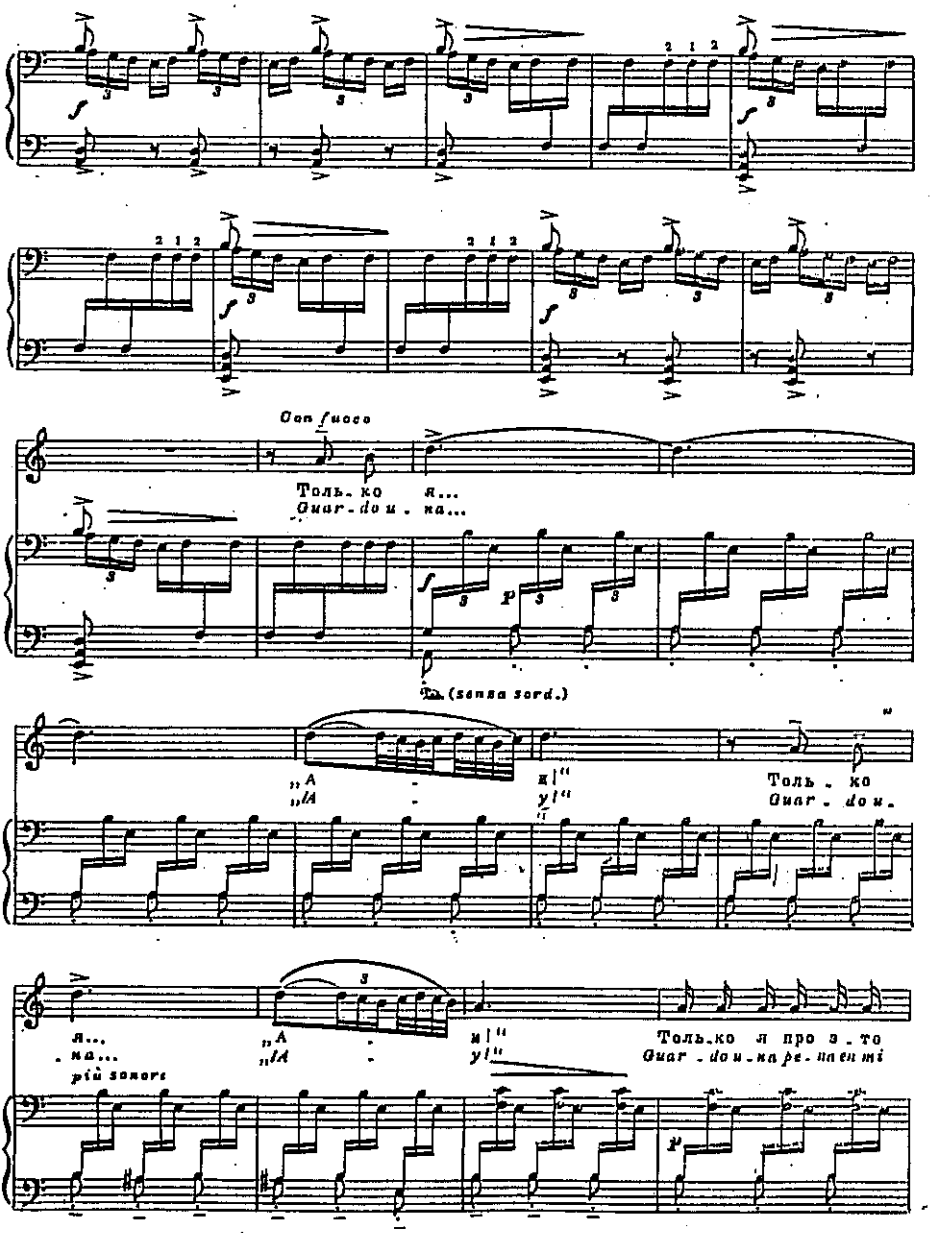
سلسلة متوالية من النغمات المختلفة الدرجات تتخذ هيئة محددة منظمة ومتميزة. واللحن ذو خط أفقي، أي تسمع نغماته على التتالي، نغمة إثر نغمة، في حال تسمع النغمات في الهارموني معاً وفي وقت واحد. ويحتل اللحن المرتبة الثانية من حيث الأهمية بعد الإيقاع. وتستخدم كلمة لحن أحياناً عنواناً لقطعة موسيقية صغيرة وبسيطة.

□□□

meno f ma intenso
cresc.
f pesante
cresc.
f calla voce
a tempo, ma più mosso
cresc. molto
ff


Про - клля -
/Mal ha -
sciolto
Ped. (senza surd.)
- тье люб - ви! Про - клять - е за - е -
yu el a - mor, mal ha - ya, Mal ha -
cresc.
- е му - кя, про - кля - тье!
yu el a - mor, mal ha - ya!
cresc.

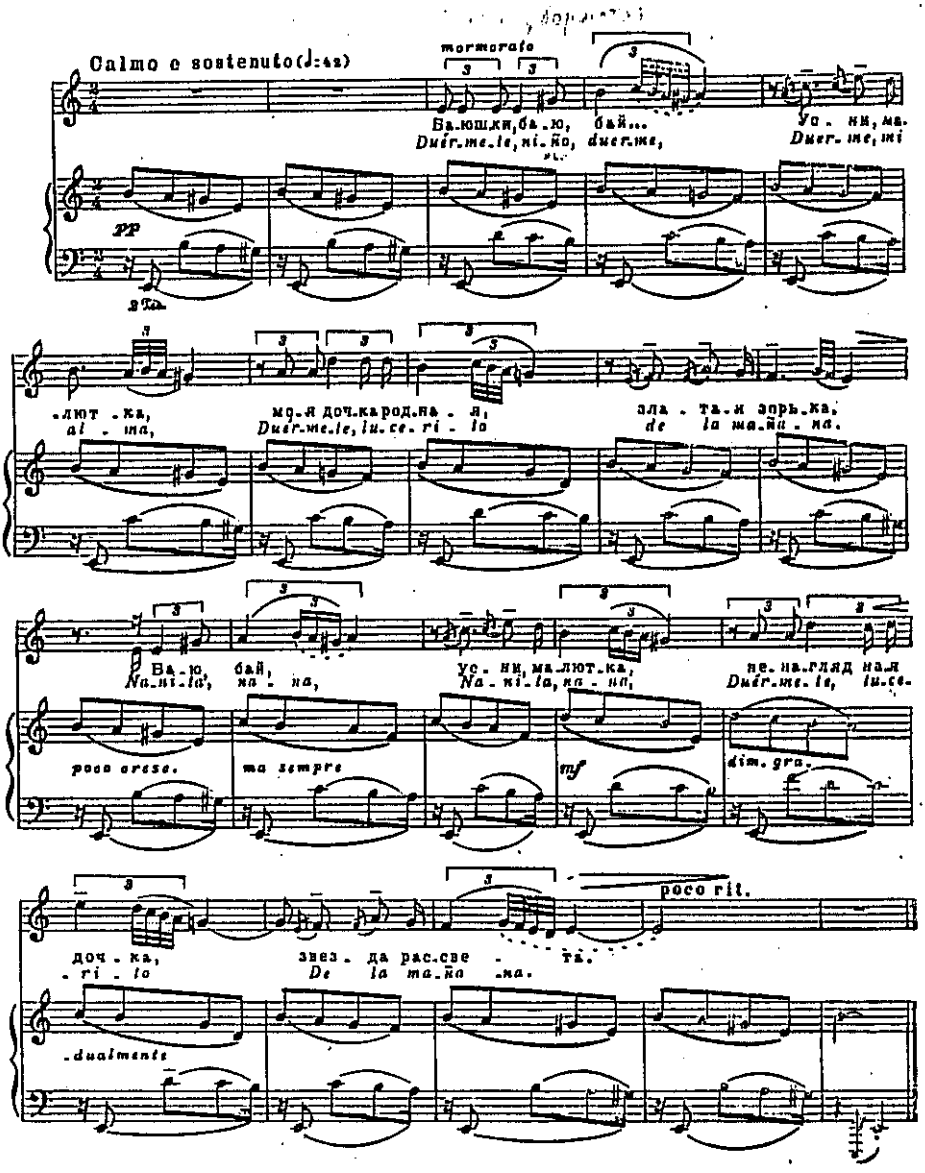

зна - ю,
pe - cho,
только я про э - то зна - ю.
dunque-la ricordi pe - cho.
cresc. molto
cresc.
f (sulla voce)
a tempo
mare.
come prima


Con fuoco
Толь_ко я...
Guar-do u . na...
Tre. (senza sord.)
„A
„IA
u|"
y|"
Толь . ко
Guar . do u .
я...
. на...
più sonoro
Толь_ко я про э . то
Guar . do u . na pe . ti en ti

7 POLO

senza rit.
Я не лю.би.ма боль.ше, но ведь был мой ты...
Di.cen que no me quie.res, ya me has que.ri.do...
Я не лю.би.ма боль.ше, но ведь был мой ты... Сколь.ко ме.ня ты
Di.cen que no me quie.res, ya me has que.ri.do... Ya ya se lo ga.
poco rit. (gradualmente)
пла.кать за.ста.вил, я не за.бы.ла, верь мне, жес.то.кий,
.ma.do „Del ni.re" Por lo per.di.do. „Mad.re, a la a.ri.lla"
dolce marc.
a tempo
Я не за.бы.ла, верь мне.
Por lo per.di.do, „Mad.re"
pp

Allegretto (♩=63)
con grasia
Взор твой жес.то.кий, чер.ный я всю.ду
Por trai . do.res, tus o . jos, Voyaen te.
2da.
pochissimo rit.
a tempo
Come prima
ви . жу,
. rrar . los;
взор твой жес.то.кий, чер.ный я всю.ду ви . жу.
Por trai . do.res, tus o . jos, Voyaen te.. rrar . los;
mf calla voce
p
Мол . ви, ка.ко . ю стра.шной це.но . ю сча.стье куп.лю я?
No su . bes lo que cues . ta. „Del ui . re" Ni . ño, el mi.rar.los.
dolce marcato
p
appena rit.
a tempo
poco rit.
a tempo
Мол.ви, ка.ко.ю стра.шной це.но.ю? Мол.ви
-Ma.dre, lue.ri.lla." Ni . ño, el mi.rar.los. „Ma.dre"
breve
breve
pp


Calmo e sostenuto
mormorato
Ба.юш.ки,ба.ю, бай...
Duér.me.le, ni.ño, duer.me,
Ус. ни, ма.
Duer. me, mi
pp
2 Ta.
.лют .ка,
al . ma,
мо.я доч.ка род.на . я,
Duér.me.le, lu.ce. ri . to
зла . та.и зорь.ка,
de la ma.ña . na.
Ба.ю, бай,
Na.ni.ta, na . na,
ус. ни, ма.лют.ка,
Na . ni.ta, na . na,
не.на.глядна.я
Duér.me. le, lu.ce-
poco cresc.
ma sempre
mf
dim. gra.
poco rit.
доч . ка,
. ri . to
звез . да рас.све . та.
De la ma.ña .na.
.dualmente

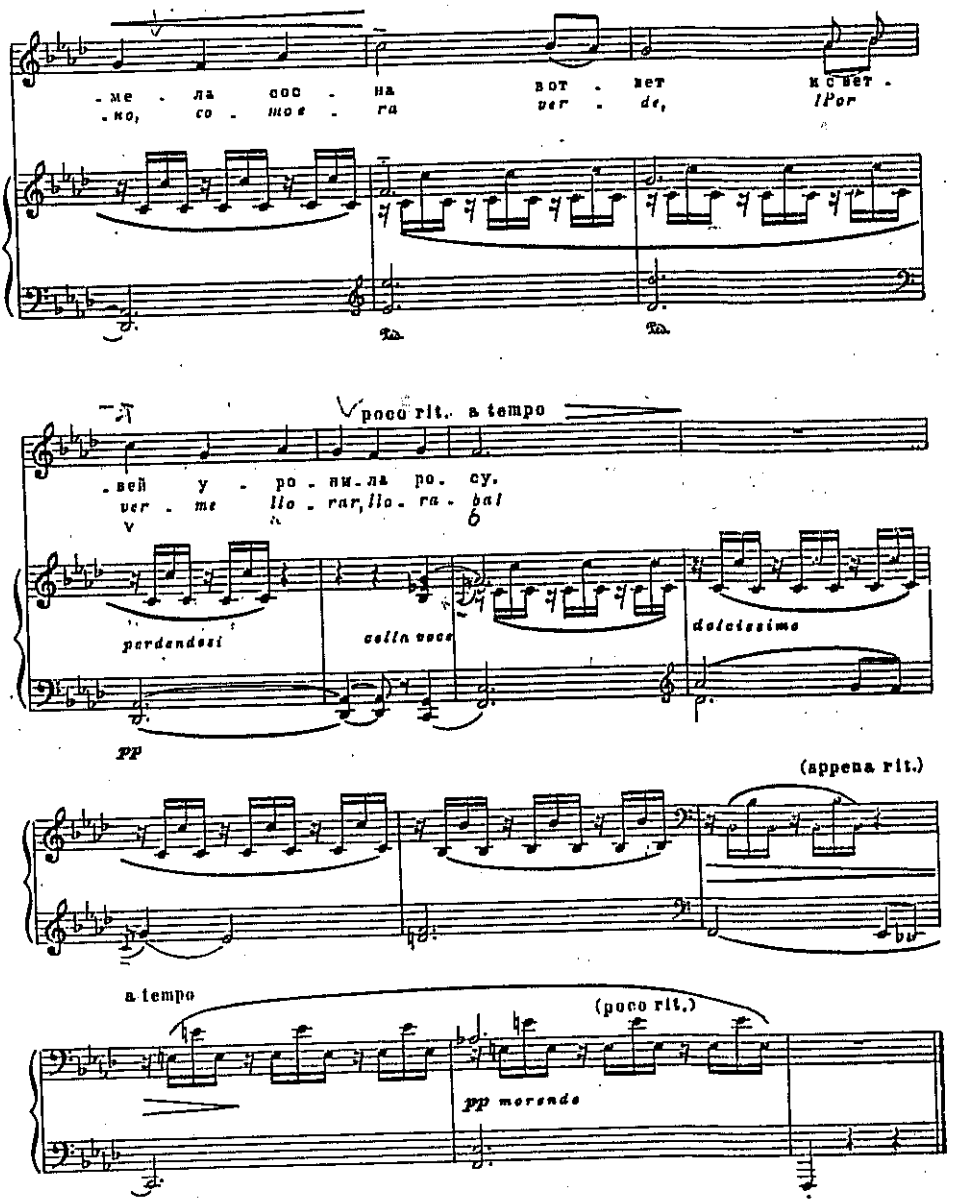
rit.
-ща-пя-я о то-бой
mi-ja,hada ma-ja - na,
ви - дит нас од-на лу.
Ya me des. pi.da de
leggiero
Tempo I (Allegro vivo)
-на.
pp
una corda
poco rit.
ppp
perdendosi
Tranquillo (♩=76)
rit. molto
pp lontano
А вда - ли зве-нит фон - тан...
Лип-чие по цие-га in ma dre...
pp
ppp

Come prima
В час про-ща-ни-я с то-бой,
Ya me des-pi-do de li,
в час про-ща-ни-я с то-
Ya me des-pi-do de
mf
f
mare.
-бой
li,
ян-дит нас од-на лу-на.
De lu ca-sa yu ve-la na.
poco affrett.
breve
Ми-лый мой, про-щай до завт-ра, про-щай,
Y aun-que no quie-ra lu ma-dre, a-dios,
a tempo, ma poco mosso
dolce
più sonoro
ми-лый мой,
ni-ña, has-ta
до
ma-ña-na,
завт-ра
В час про-
A-dios,
pp
sempre pp

poco rit.
-чаю я
que no nos
те-бя,
que re - nos
У ме - ня груди вес.
Pur - que no nos ven ha -
perdendosi
colla voce
Tempo I (Allegro vivo)
-ча.
-biar.
pp
sempre simile
pp
p marcato
poco cresc.
pp
staca. sempre
mf
poco rit.
mf cresc.
f cresc. sempre

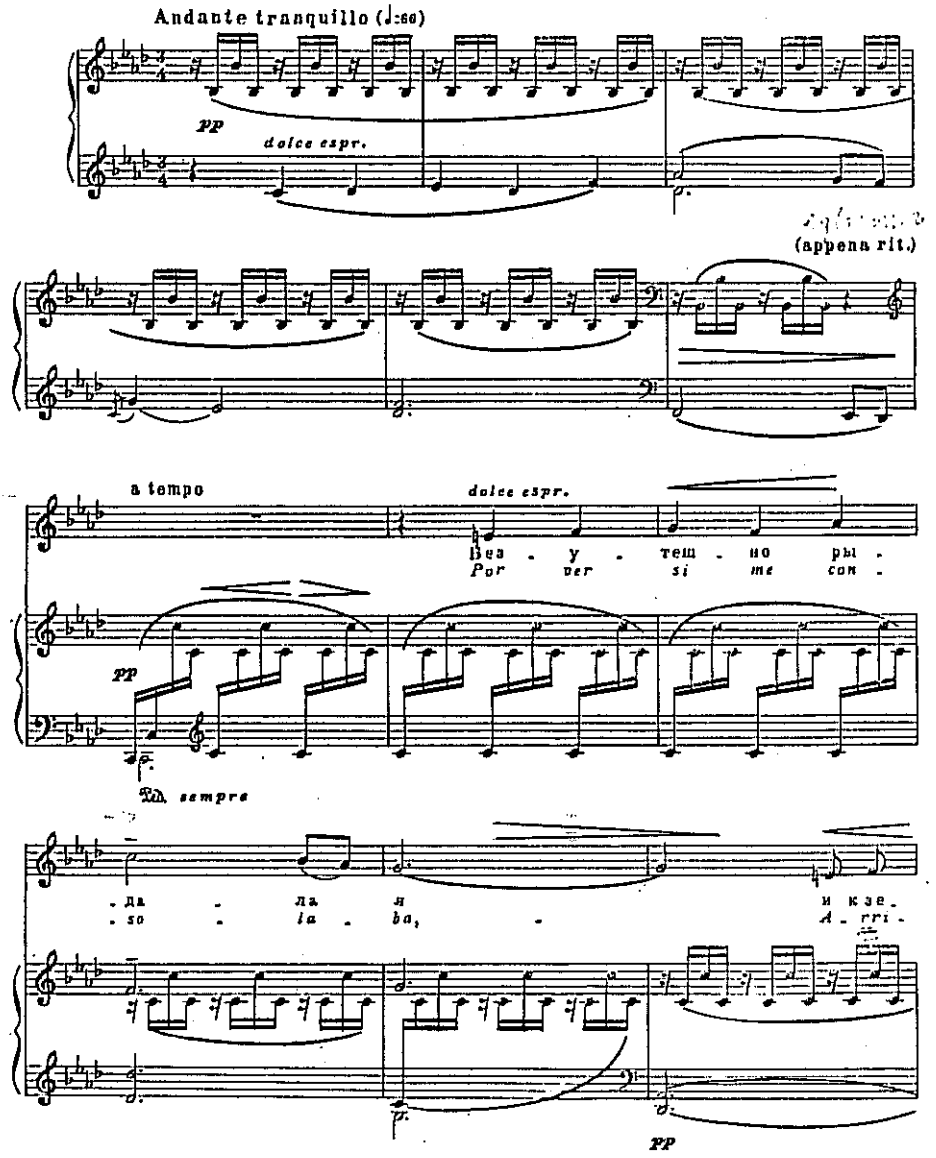
Poco meno vivo che
Лишь встре-ча-ю я те-бя,
Di-cen que no nos que-re-mos,
лишь встре-
Di-cen
-ча-ю я те-бя
que no nos que-re-mos.
и-ли ви-жу из ок.
Por-que no nos ven ha-
pochissimo meno mosso
dolce
cresc.
-ла,
-blas!
У ме-ня ли-цо пы-ла-ет, а
A tu co-ra-zón ya al mí-o se
più sonoro
в гру-ди мо-ей вес-на.
Lo pue-den pre-gun-tar.
Лишь встре-
Di-cen
poco

4 JOTA

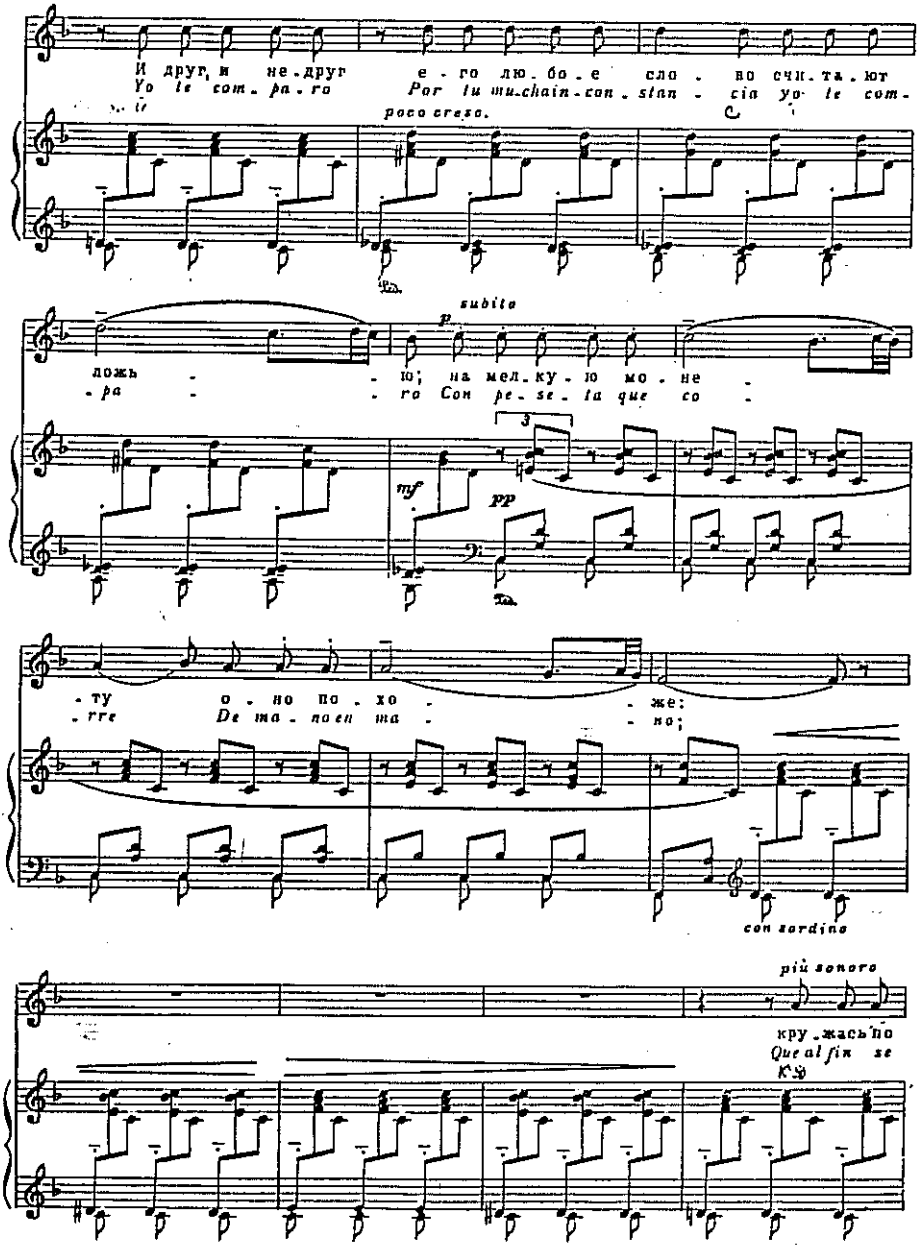

-ме - ла сос - на вот - вет ис вет -
-но, со - шое - га ver - de, !Por
poco rit. a tempo
-вей у - ро - ни - ла ро. су.
ver - me llo - rar, llo - ra - bal
pp
(appena rit.)
a tempo
(poco rit.)
pp morendo

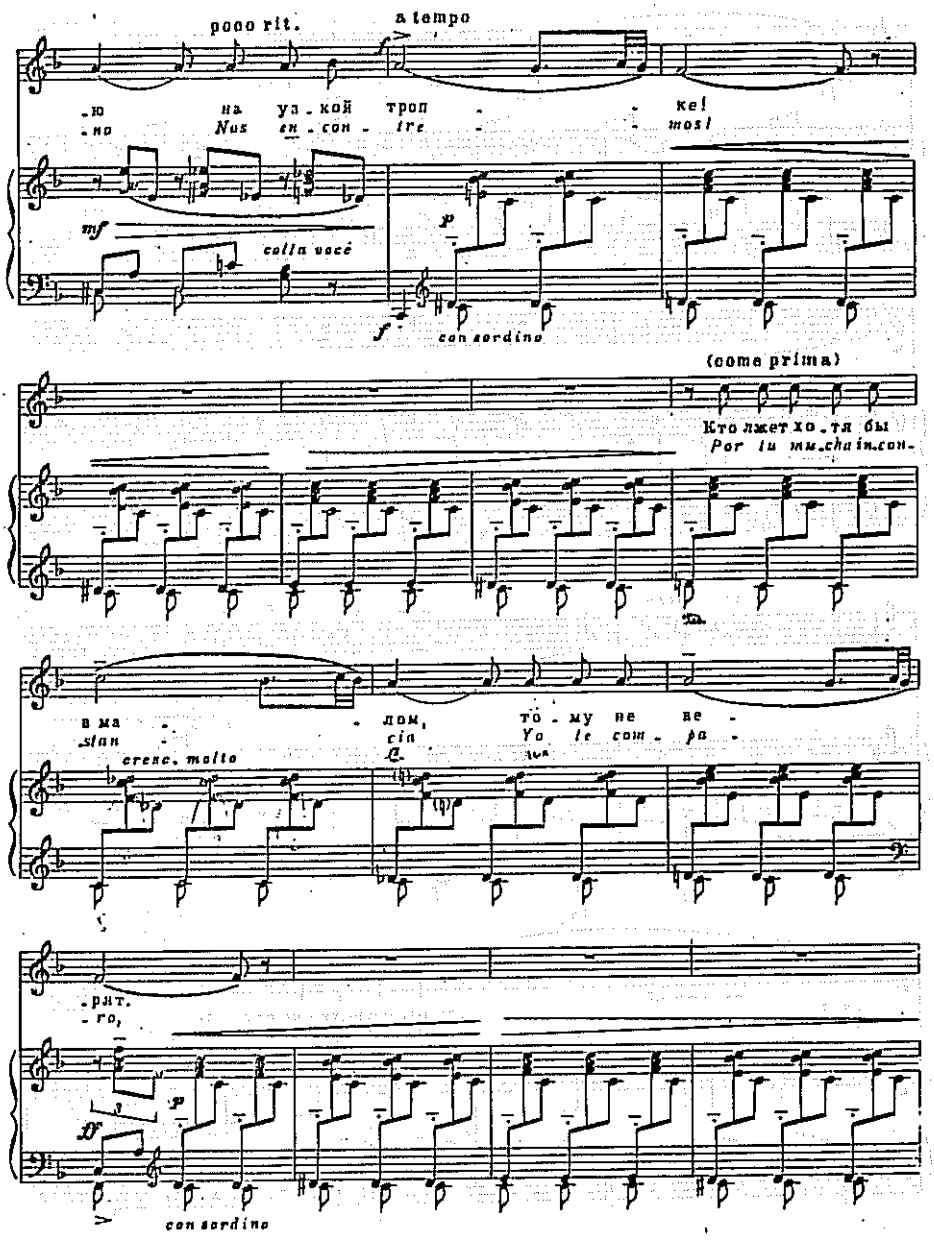
-де - ной сос - не при - шла, и у -
-mé mei-ùn pi - no ver - de, Por
(appena rit.)
-ла - ла в про-хлад-ной те - ни.
ver si me con-so - lu - ba,
perdendosi
p
a tempo
у - ви - дав, как я
Por ver - me llo - rar,
pp
сле - зы льют,
llo - ra - ba,
ла - шу.
Yel pi -
pp

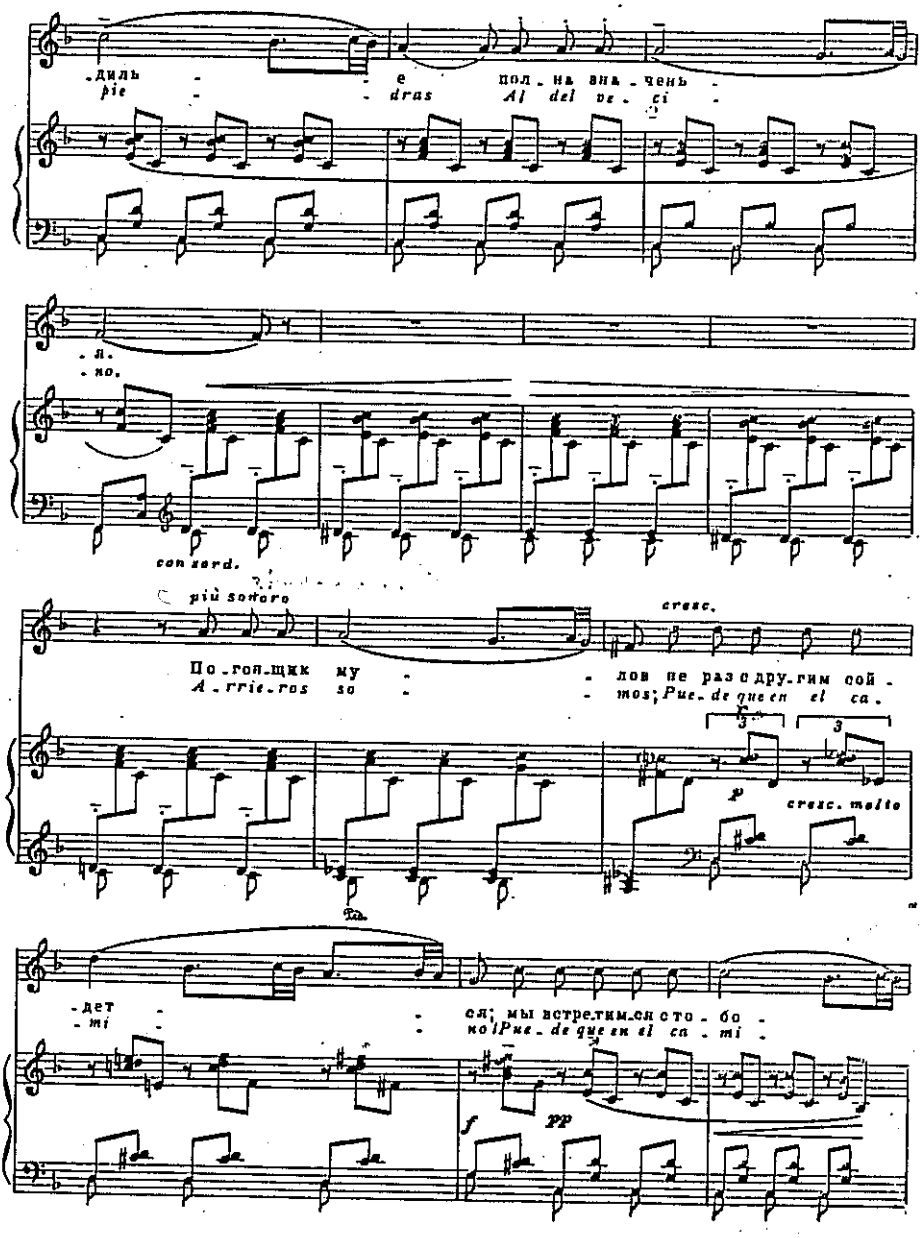
3 ASTURIANA


Andante tranquillo (♩=66)
pp
dolce espr.
(appena rit.)
a tempo
dolce espr.
Без - у - теш - но ры -
Por ver si me con -
pp
Ad. sempre
- да - ла я и кзе -
- so - la - ba, A - rri -
pp

cresc.
све - - - - ту, свой блеск о - на те - ря - -
bo - - - - rra, Y crey - en - do - la fal - -
cresc.
molto
poco rit.
- ет. Тог - да е - ё фаль - ши - - - вой
- sa, Y crey - en - do - la fal - - - sa
без - де счи -
Na - die la
f
pp
mf
colla voce
a tempo
- та - - - ют
la - - - mal
p
f
con sordino
senza rit.
и бро - са - - - ют!
Na - die la - la - mal
cresc.
ff


И друг, и не-друг е-го лю-бо-е сло-во счи-та-ют
Yo le com-pa-ro Por tu mu-chain-con-stan-cia yo le com-
poco cresc.
p subito
ложь -ю; на мел-ку-ю мо-не
-pa -ro Con pe-se-tu que co
mf pp
-ту о-но по-хо- -же:
-rre De ma-noen ma- -no;
con sordino
più sonoro
кру-жась по
Que al fin se


poco rit.
a tempo
-ю на ул-кой троп - - ке!
-но Nus en-con- tre - - mos!
mf
calla voce
p
f
con sordino
(come prima)
Кто лжет хо-тя бы
Por lu mu-chain-con-
в ма - - лом,
-stan - cia
creac. molto
то-му не не -
Yo le com- pa -
-рат.
-ro,
p
ff
con sordino


-диль
pie
-
-
e
dras
пол-на зна-чень
Al del ve-ci
-
-я.
-но.
con sord.
più sonoro
cresc.
По-гов-щик му
A-rrie-ros so
-
-
лов не раз с дру-гим сой-
-mos; Pue-de que en el ca-
p
cresc. molto
-дет
-mi
-
-
ся; мы встре-тим-ся с то-бо
-ко! Pue-de que en el ca-mi-
f
pp

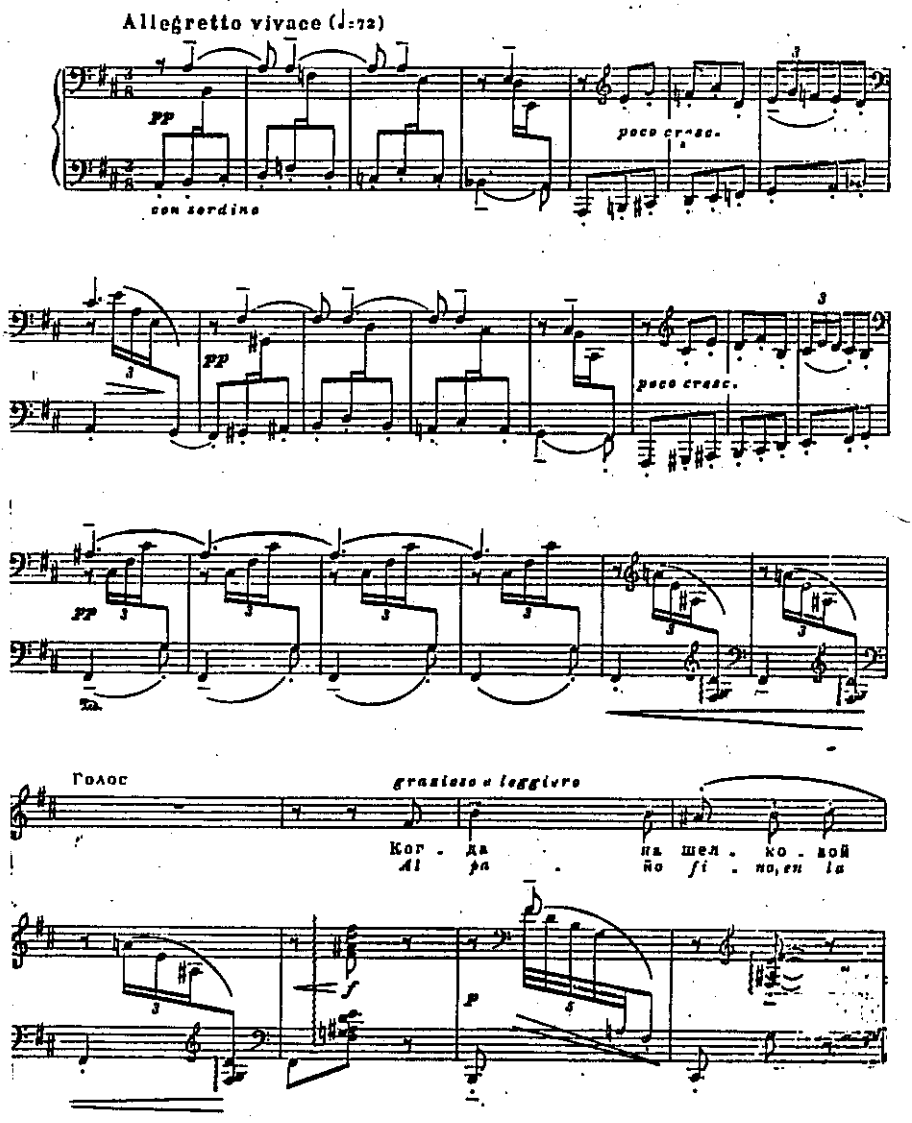
2 SEGUIDILLA MURCIANA

poco riten.
це - ну, и ес - ли кто по.же - ла - ет, за пол - це-
ven - de, Por - que per.dió su va - lor. Por - que per.
colla voce
a tempo
- ны у - сту - пай.
- dió su va - lor.
pp
con sordino
mf
A -
A -
p
leggiero
zenza rit.
и!
y!
pp

ша-ли, ког-да на шел-ко-вой ша-ли од-но про-
lien-da, Al pa-ño fi-no, en la lien-da U-na man-
leggiero
(♫) poco rit.
a tempo
-сту-пит пят-но, од-но вы-сту-пит пят-но,
-cha le cay-ó; U-na man-cha le cay-ó;
colla voce
pp
con sord.
3
о-на ут-ра-тит всю це-ну, о-на ут-ра-тит всю
Por me-nos-pre-cio se ven-dió, Por me-nos-pre-cio se
poco f
p leggiero

1 EL PAÑO MORUNO

Manuel de FALLA
(1876–1945)



▫ مانويل دي فايا

سبع أغنيات شعبية إسبانية

١)القماش المغربي

٢)سيغيديّا مورتشيانا

٣)أستوريانا

٤)خوتا

٥)نانا (هدهدة)

٦)أغنية

٧)بولو

❐Flash

Supervised by **Rifaat Bnayan**

* **Children Choral of Paris Opera in Damascus** 153
* **Lebanon - Bet eddin Festival July 1996** 157
* **Sister Marie Keruz: The Sacred Voice** 179

❐Dictionary

Dictionary of Western Music - Letter M (1)

By **Mohammed Hanana**, *a Violinist and Music Critic*

* **Biographical Names** 185
* **Musical Masterpieces** 198
* **Musical Terms** 208

❐Appendix

* **Manuel De Falla: Seven Spanish Folk Songs** 239

of Children.

In next Edition : The Astonishing Capabilities of Children - Advises for Mothers.

* **A. Copeland and Music Appreciation: A Focus** 15

* **Iraqi Children popular Songs and Games** 37

By Hussain Qaddouri, *Music Composer and Researcher from Iraq.*

The Researcher analyzes and studies 3 Examples of Children Songs and Games from Desert, Country Side and City Region in Iraq.

* **Rimsky-Korsakov and Orchestration : A Focus** 62

❐ Special File

* **Manuel De Falla, (1867-1946)**

* **Manuel De Falla,** **By Dr. Nabil Allaw** 83

* **Manuel De Falla, By Sinthia Al-Wadi,** *Translation by* **Lara Bnayan** 108

* **Manuel De Falla and the Folk Music, By Luis Campodonico,** *Translation by Hassan Mawazini* 114

* **Our Music, By Manuel De Falla,** *Translation by Dr. Hanan Kassab Hassan* 137

* **A "Short Life"** **By Imad Mustafa** 144

Music Life

Editor in Chief :	*SALMA KASSAB HASSAN*
Managing Editor :	*MOHAMMED HANANA*
Editorial Committee :	*ILHAM ABOU SAOUD* *KOUDRE JNEID*
Information Advisor :	*DR. KAMAL YAZIGEE*
News Supervisor :	*RIFAAT BNAYAN*
Art Director :	*FIRAS AL-HORANY*
Correspondence Address :	*MUSIC LIFE MAGAZINE* *MRS. SALMA KASSAB HASSAN* *P. O. BOX 31936* *DAMASCUS, SYRIA*

ABSTRACTS

* **Letter from the Editor.** 7

❐Studies

* **The Music and the Children (1)** 8

By **Nawrath Nabooti,** *Director of Music Youth Institute in Damascus.*

An Educational Study displaying the Japanese Researcher "Suzuki" Method in Children Musical Education for Arab Music Teachers and for Parents who want their children to be early involved in Music.

In this Edition: The Importance of early Music

Music Life

A Quarterly issued by the Ministry of Culture - Damascus, Syria 1996 - No.14