العدد ٧، ٨

الحياة الموسيقية

مجلة فصلية تصدر عن وزارة الثقافة - دمشق - ١٩٩٤

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

المخرج الفني : المهندس رشاد أنور كامل

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 المزدوج : ١٢٠ ل.س

المحتويات

☐ كلمة العدد ٦

☐ في تاريخ الموسيقا العربية - جبرائيل سعادة، باحث موسيقي ٨

يطرح الباحث تاريخ الموسيقا العربية عبر دراسة، فصلها الاول هو مقدمة مكرّسة لمرحلة ما قبل الاسلام والتي تنتهي على مشارف القرن الرابع عشر ، يليه عدد من الفصول المخصصة لتحليل تاريخ الموسيقا العربية منذ القرن الثامن عشر وحتى اليوم، مع توضيح للمقامات والايقاعات والاشكال الموسيقية المطبقة فيها.

☐ النسيج الموسيقي، البناء الموسيقي - آ. كوپلاند، مؤلف وناقد موسيقي أميريكي معاصر ٤٦

الفصلان الثامن والتاسع من كتاب آ. كوپلاند "ما الذي نستمع اليه في الموسيقا" والذي نقوم بترجمته الى قرائنا. يتضمن الفصل الثامن الحديث عن النسيج الموسيقي بأنماطه الثلاث: المونوفوني، الهوموفوني والپوليفوني. في حين يتناول الفصل التاسع، البناء الموسيقي بوصفه التنظيم المتماسك لمواد الموسيقا التي لها صفة السيولة والتجريد .

دراسات وابحاث

☐ مفهوم المقام لدى الموسيقيين البدو لغناء "أيايّ" - د. عبد الحميد بن

موسى، مدير المعهد العالي للموسيقا في الجزائر. ٦٧
آياي هو نوع غنائي قاعدته الشعر الشعبي الملحون وله ميزاته الخاصة به من مقامات وآلات.

□ **البحث عن الهوية القومية في الموسيقا الاسبانية** - بيل كراوس، ناقد ومؤرخ موسيقي أميريكي معاصر ٧٣
ويطرح فيه الباحث الجو السياسي والاجتماعي والاقتصادي في بداية القرن العشرين الذي أثر في موسيقيين اسبان من أمثال: چرانادوش، دو فالا، تورينا، ألبينيز وديل كامبو أثناء بحثهم عن هويتهم القومية في موسيقاهم

□ **الموسيقا عند اخوان الصفا** - عدنان بن ذريل، مؤرخ. ٩٥
دراسة حول موسيقا إخوان الصفا، وهي جماعة فكرية إصلاحية نشأت في القرن العاشر ووضعت خمسين رسالة في جميع أجزاء الفلسفة تحث فيها على التذاكر في العلوم والرياضيات والهندسة والتنجيم والتأليف الموسيقي، منها رسالة في الموسيقا

□ **الباروك، بآلات زمانه أم بآلات عصرنا؟** - فيليب بوسان، باحث موسيقي فرنسي معاصر ١١٤
يؤكد الباحث أن لكل نوع من الموسيقا دعائمه الصوتية التي أوجدت من أجله، ولكل عصر ما يناسبه من حالة تقنية آلية ولونية؛ هي وحدها التي تجعل الموسيقا أكثر تأثيراً على مستمعنا المعاصر.

☐ مشاكل تصنيع الآلات الوترية في سوريا - ڤيكتور إيڤانوڤيتش نيكيڤوروف، أستاذ سابق لمادة تصنيع الآلات الوترية في المعهد العالي للموسيقا بدمشق وحائز على الجوائز الأولى في عدة مسابقات عالمية في هذا المجال، ونديم خلف، خبير إصلاح الآلات الوترية وأستاذ مادة الڤيولا في المعهد العربي للموسيقا بدمشق. ١٢٤

بحث حول مشاكل تصنيع الآلات الوترية (العود و الكمان) يتناول الطريقة التي يجب أن تصنع فيها من حيث المدى الصوتي للآلة ونوعية الاخشاب والطلاء الخارجي والاعمدة العرضية والداخلية والشكل العام، والتجاوزات التي يتم بها التصنيع.

ملف العدد

ريتشارد شتراوس

☐ ريتشارد شتراوس - عماد مصطفى ١٣٣

☐ قراءات حول ريتشارد شتراوس - د. واهي سفريان ١٤٢

☐ ريتشارد شتراوس والاوپرا - بشير نطفجي ١٧١

☐ شتراوس والصوت - آني سيراداريان ١٨٨

☐ آراء لشتراوس في الموسيقا - اعداد طارق سيد أحمد ١٩١

أضواء ومواقف

اشراف وتنسيق رفعت بنيان ١٩٤

معاجم

اعداد محمد حنانا ، عازف كمان ، كاتب موسيقي .

– معاجم الموسيقا الغربية حرف F

☐ الاعلام ٢١٩

☐ الاعمال الشهيرة ٢٢٨

☐ المصطلحات ٢٣٤

– معاجم الموسيقا الغربية حرف G

☐ الاعلام ٢٤٠

☐ الاعمال الشهيرة ٢٥٨

☐ المصطلحات ٢٦٤

ملحق

☐ مختارات من موسيقا البيانو لريتشارد شتراوس ، دوفالا ، ألبينيز ، چرانادوس ٢٦٨

☐ المحتويات بالانكليزية ٣٠٢

كلمة العدد

رغم الجهود التي نبذلها، الا أننا لم ننجح بعد في اصدار أعدادنا بصورة منتظمة، لذا جاء عددنا هذا مزدوجاً لكنه احتوى على مواضيع هامة من بينها دراسة في تاريخ الموسيقا العربية قدمها الباحث الموسيقي السوري الاستاذ جبرائيل سعادة استعرض فيها تاريخ الموسيقا العربية في مرحلتيه: ما قبل الأسلام حتى القرن الرابع عشر، ومن القرن الثامن عشر حتى يومنا هذا، مع لمحات عن الموسيقا ما بين المرحلتين التي لا يوجد لدينا معلومات كافية عنها؛ معبراً عن اندهاشه لتمسك الغرب بالحديث عن هذه الفترة بالذات من تاريخ موسيقانا وتجاهله لمرحلة النهضة الموسيقية التي تلت .

الدكتور عبد الحميد بن موسى، مدير المعهد العالي للموسيقا في الجزائر قدّم بحثاً عن موسيقا البدو بشكل عام وبدو "أياي" بشكل خاص، شرح فيه من وجهة نظر علمية، الاصول التي تعتمد عليها هذه الموسيقا، والمقامات والايقاعات التي تستعملها .

في قسم أضواء ومواقف تناول هذا العدد بعض الاحداث الموسيقية الهامة التي جرت في هذا الموسم، فتطرّق عبر أحدها الى التأثير الحماسي والوطني للموسيقا، حيث يمكن لهذا التأثير الايجابي أن يأخذ شكل أغان حماسية تلهب مشاعر الشعوب في نضالها، كما يمكن له أن يأخذ شكل احساس بالفة العودة الى الوطن بعد أن انهكته حروب طويلة، وبعودة الوطن الى الحياة بعد أن كادت تمزقه

معارك طاحنة. وهذا ما حدث مؤخراً عندما غنت السيدة فيروز في ساحة الشهداء ببيروت أعمالاً موسيقية هي من نتاج العائلة الرحبانية كلمات وموسيقا وتوزيعاً، فأبكت أكثر من أربعين ألف من المستمعين بكل فئاتهم وأحزابهم التي تطاحنت في لبنان على مدى سنوات طويلة وهم يستمعون لأغنية "بحبك يا لبنان" التي تسامت على الخلافات. فحين تمس الاغنية هموم جماهير الناس فإنها تجد بيسر طريقها الى قلوبهم فيتغنون بها وتبكيهم بكل الصدق والحب.

نأمل أن نكون بعددنا هذا قد وفقنا في مسعانا.

رئيسة التحرير

□ في تاريخ الموسيقا العربية*

جبرائيل سعادة

باحث موسيقي

لا يتوفر لدينا اليوم تاريخ للموسيقا العربية جدير حقيقة بهذا الاسم، يكون شبيهاً بالمرجع الذي نعود إليه عادة للتعرف إلى أصل فن ما وإلى تطوره عبر الزمن. ومن المهم أن نبدأ بالاشارة إلى الخطأ الاساسي الذي قامت عليه، في رأينا، هذه الحال.

فتاريخ موسيقانا يتضمن مرحلتين متمايزتين تماماً، ونكاد نقول مستقلتين الواحدة عن الأخرى. تبدأ الاولى في عصر ما قبل الاسلام وتنتهي بنهاية العصر المملوكي، على مشارف القرن الرابع عشر، شاملة كل القرون الوسطى أي ما يقارب عشرة قرون. أما الثانية فهي أكثر حداثة بكثير اذ يصعب أن نعود بها أبعد من القرن الثامن عشر. والفجوة التي تفصلهما بحوالي أربعة قرون هي في الاصل مؤشر كاف للتفريق بينهما، سوى أن الفرق الجوهري يكمن في معرفتنا لكل منهما.

---

*ترجمة لبحث نشر باللغة الفرنسية في مجلة الدراسات الشرقية الصادرة عن معهد الدراسات العربية في دمشق. وقام بالترجمة واكيم استور

L'Histoire de La Musique Arabe, Bulletin d'Etudes Orientales, XLV, 1993, I.F.E. A. D., Damas, P. 201 - 220

ماذا نعرف عن الموسيقا العربية في القرون الوسطى؟ ان مصنفات الادب الكلاسيكية تكشف لنا عن الشعر الذي كانوا يغنونه في هذا الماضي البعيد[1]. من جهة أخرى، تقدم لنا هذه المصنفات والمؤلفات التاريخية القديمة معلومات وافرة حول المغنين والمغنيات والموسيقيين الذين اشتهروا في ذلك الزمن البعيد، فضلاً عن أن ابحاثاً علمية لبحاثة موسيقيين عرب اجلاء تزودنا بمعلومات ثمينة حول الجوانب التقنية للموسيقا والآلات المستخدمة. وبالاجمال، نحن نعرف أشياء كثيرة عن هذه الموسيقا القديمة، أشياء كثيرة ما عدا الشيء الجوهري، أي الالحان التي كانت تغنى بها القصائد والانغام التي تعزفها الآلات، وذلك بسبب غياب التدوين (أي التنويط الموسيقي). في الدراسات التاريخية، نطلق على العصر الذي سبق اختراع الكتابة اسم "عصر ما قبل التاريخ". ويمكننا هنا أن نطلق الاسم نفسه كذلك على العصر الذي لم يعرف الكتابة الموسيقية.

وعلى العكس من ذلك، تتميز المرحلة الثانية بموسيقا نعرفها جيداً. فقد وصلت إلينا أغاني القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، كلمات وموسيقا، بالنقل الشفهي المتواصل. كذلك حفظت أغاني بداية هذا القرن بالتسجيل على اسطوانات. كما ظهرت التسجيلات على كاسيت في زمن لاحق قريب منّا. إذاً، لم يعد الامر، كما في المرحلة الاولى، أمر معلومات نظرية أو معلومات محصلة من مختلف ضروب الاستنتاج، بل أمر اتصال مباشر وحميم يكشف لنا الاعمال الموسيقية خلال القرون الثلاثة الاخيرة.

وهكذا يجد الباحث الراغب في دراسة موسيقانا، نفسه مدعواً للاهتمام، من جهة، بعصر طويل يمتد إلى أكثر من عشرة قرون يجهل موسيقاها، بما هي موسيقا، ومن جهة أخرى، بعصر دام قرنين أو ثلاثة، حديث نسبياً، يعرف اعماله الموسيقية العديدة.

من الغريب، أن نجد، والحال هي هذه، أن علماء الموسيقا والمؤرخين، العرب منهم والاجانب، يتطرقون، خاصة إن لم يكن حصراً، إلى المرحلة الاولى أي إلى الموسيقا التي لا نعرفها [٢]. على العكس من ذلك، لا نجد سوى تعليقات ومقالات مبعثرة قليلة العدد نسبياً يمكن أن تفيدنا في الاطلاع على المرحلة الثانية[٣]، وعلى المغنين والمغنيات والموسيقيين المشهورين الذين سنعود إليهم. مع ذلك، لا يوجد، حسب معلوماتنا، أي دراسة تعالج بشكل منظم التطور التاريخي لما نعتبره حقاً الموسيقا العربية. من جهة أخرى، يبدو لنا أنه لم يجر التركيز بعد، بصورة واضحة، على الاختلاف الكبير بين معرفتنا للمرحلة الاولى، وتلك التي نملكها عن المرحلة الثانية.

لسنا في مجال التقليل من أهمية الدراسات التي أجريت والتي يستمر إجراؤها على الموسيقا العربية في القرون الوسطى، بل نجد، بصورة خاصة، أهمية متميزة للابحاث الدقيقة التي تهدف الى اكتشاف القرائن التي من شأنها أن توجهنا نحو معرفة الالحان والانغام القديمة، وهكذا حاول الاب كولانجيت(P. Collangettes) أن يعرف «كيف كانت في زمن الخلفاء تلك الموسيقا التي روى المؤلفون المعاصرون لها الكثير عن تأثيرها العجيب، وأن يدرس، بعد ذلك، الموسيقا العصرية، وأن يكشف صلة الوصل التي تربط الواحدة بالاخرى» [٤]، كذلك وانطلاقاً من مخطوطة محفوظة في المكتبة الوطنية ببرلين، جرت المحاولة لترجمة تمرين قديم منظم على العود الى نوطة موسيقية عصرية [٥]. مع هذا، يبدو لنا غريباً جداً أن يعمل الاهتمام بهذه الابحاث المختلفة على انحدار تراثنا الموسيقي الحقيقي الى مستوى المرتبة الثانية، كما لو أن المؤرخين وعلماء الموسيقا، في أوروبا، لم يهتموا إلا بالاغاني الدينية وأغاني الشعراء التروفيريين والجوالين (تروبادور) في القرون الوسطى واهملوا أو جهلوا تماماً عصور باخ

وموزارت وبيتهوفن وڤاغنر! . . . ثقوا أن ليس في هذه المقارنة أي مبالغة.

سوف نوضّح هذا التصرف غير الطبيعي بمثال معبر جداً. وهذا الاستطراد، بالرغم من أنه طويل قليلاً، لن يبعدنا عن أساس الموضوع، لانه يتعلق بالمظهر التاريخي "للموشح" الذي يمثل بعد "الدور" القالب الموسيقي الاكثر أهمية في تراثنا. إن تاريخه الذي عولج حتى الآن بالذهنية التي انتقدناها اعلاه، يفسح المجال لالتباس كبير بسبب قضية مفردات بسيطة، إذ غالباً ما يحدث أن تدل الكلمة نفسها على شيئين مختلفين. هذه هي حال كلمة "موشح". فثمة، من جهة، ذلك الذي سنطلق عليه اسم "الموشح الادبي" لاعتبارات الملائمة اللغوية، وهو قصيدة منظومة وفقاً لقواعد معينة من العروض تميّزه عن القواعد المعتادة للشعر الكلاسيكي. وقد ازدهر هذا الموشح في الاندلس من القرن التاسع الى القرن الرابع عشر، وانتشر بنسبة قليلة في القرن الثاني عشر في سورية ومصر ثم توقف استخدامه في هذين البلدين في القرن الرابع عشر. ثمة قرائن عديدة تدل على أنه كان يُغنّى في هذا الزمن، لكن لا شيء يتيح لنا بالطبع ان نعرف بأية ألحان. من جهة أخرى، هناك الموشح الذي نسميه "الموشح الموسيقي" وهو عبارة عن قالب معين من الغناء، له هيكليته الموسيقية الخصوصية التي تختلف عن بقية القوالب. وقد ظهر، على الارجح، في القرن الثامن عشر في حلب ومصر وتركيا. وهو باقٍ إلى يومنا هذا.

واذا تجنبنا، بقليل من الجهد، الوقوع في خداع تشابه الكلمتين، فليس من سبب يبرر الخلط بينهما. إن الموشح الادبي قد توقف في القرن الرابع عشر، في حين أن الموشح الموسيقي قد ظهر بعد أكثر من ثلاثة قرون. ولو افترضنا، استناداً الى احتمال الانتقال الشفهي، أن موشحاتنا الغنائية مشتقة من الاشعار الاندلسية، لكان ينبغي على هذه الاشعار، التي نقفز بها عدة قرون، أن تكون هي

نفسها في نقطة الانطلاق وعند نقطة الوصول. والحال هي ليست كذلك. فالقصائد الملحنة في "موشحاتنا"، ما عدا استثناءات نادرة، غير مقتبسة من أدب الشعر الاسباني، فضلاً عن أنها تخضع لقواعد عروض (قافية وايقاع) تنسبها الى قصائد الادب الكلاسيكي وليس إلى قصائد اسبانيا الاندلسية. كما يجب أن نضيف أن عدداً كبيراً من موشحات تراثنا الموسيقي قد ألفها موسيقيون سوريون ومصريون وأتراك معروفون جيداً. وحتى ثبوت العكس، لا شيء يجمع الموشحات التي نغنيها منذ حوالي ثلاثة قرون مع تلك التي نظمها شعراء الاندلس قديماً، وبصورة أقل أيضاً مع الالحان التي غنيت بها هذه الاخيرة. لذلك لا مجال لاطلاق اسم الموشحات الاندلسية عليها، كما نفعل عموماً في اللغة السائدة والنشرات وفي كل الاذاعات والبرامج التلفزيونية العربية.

وجدير بالملاحظة أن بعض المؤلفين يزيدون في الالتباس الموصوف اعلاه بميلهم الى ربط الموشح "بالنوبة" التي هي قالب موسيقي محبوب جداً في المغرب والجزائر وتونس وليبيا، دون أن ندخل في الحساب انهم يجعلون لها ايضاً اصلاً اندلسياً. وحتى لو افترضنا أن هذا الاصل قد جرى اثباته، فليس ثمة سبب يجعلنا نربط النوبة بالموشح الذي تختلف بنيته الموسيقية عنها بشكل واضح [٦].

لا تزال الموشحات تظهر مدرجة في برامج حفلات الغناء عند الاوساط المتعلقة بموسيقا عربية خالصة. فتراثنا الموسيقي يحتوي على أكثر من ألف منها. ويمكن العثور على كلمات عدد كبير منها مع الاشارة الى الطريقة والايقاع في كتاب نشر في القرن الماضي [٧]، وفي كتاب آخر ظهر في بدايات هذا القرن[٨].

وفي زمن أقرب الينا، ظهرت مجموعات للموشحات تتضمن النوطة الموسيقية بالاضافة الى الكلمات، وهي على التوالي مجموعات الحلبي نديم الدرويش [٩] واللبناني سليم الحلو [١٠] واللجنة العليا للموسيقا العربية في

القاهرة، آخذين في الاعتبار أن هذه الأخيرة تشمل "الادوار" كذلك[١١].
ونحن لا نستطيع أن نفي هذا الجهد الكبير والمفيد جداً حقه، إذ أنه يضع في تصرفنا الكلمات والموسيقا لاجمل الموشحات واشهرها. والمجموعات الثلاث مزودة بمقدمة كان يفترض مبدئياً انها تتعلق بالقطع المنشورة في كل منها. لكن الحال ليست كذلك. فمجموعة نديم الدرويش مسبوقة بمقدمة طويلة بقلم فؤاد رجائي تتضمن نبذة عن العرب في اسبانيا وعرضاً ادبياً خالصاً للقصائد المعروفة باسم الموشحات في الاندلس، وشرحاً مهماً لما يمكن أن تكون عليه موسيقاها. على العكس من ذلك، لا توجد كلمة واحدة، على مدى ١٣٧ صفحة كبيرة، على الموشح بصفته قالباً موسيقياً، ولا على القطع المجموعة في المجلد. والامر هو كذلك في مجموعة سليم الحلو. فالمقدمة الطويلة جداً تتضمن تاريخاً لاسبانيا الاندلسية، وعرضاً لموضوع الغناء في تاريخ الاسلام، وشرحاً للموشح الاندلسي كجنس أدبي واستنتاجات حول ما يمكن أن تكون عليه موسيقاه. هنا أيضاً، لا توجد كلمة واحدة، على مدى ١١٧ صفحة كبيرة، على الموشح الموسيقي والقطع المجموعة في الكتاب. أما مقدمة مجموعة القاهرة، القصيرة جداً، فانها تعالج خصوصاً مسائل تاريخية وادبية.

وهكذا تتوفر لدينا ثلاث مجموعات منشورة في ثلاثة بلدان مختلفة من العالم العربي تتحدث مقدماتها عن كل شيء ما عدا ما يفترض بها أن تقدم له. هذا المثال وامثلة اخرى يمكن الاستشهاد بها تدل على وجوب عدم الاستمرار في تأخير معالجة هذا الوضع الذي يعرض الدراسات المتعلقة بتاريخ الموسيقا العربية الى التشويه أو الزيف.

بعد هذا الاستطراد حول الموشح، لنعد الى النقد الذي يمكن توجيهه الى الطريقة التي كتب بها تاريخ الموسيقا العربية حتى الآن. فمن هذا المنطلق نحن

نعتقد أن الدراسات التي تتناولها ينبغي أن تشكل علمين متميزين تماماً، يعالج الاول العصر القديم الذي لم يخلّف لنا آثاراً موسيقية، ويدرس الثاني العصر الذي رافق ولادة تراثنا الموسيقي الفعلي، بحيث يكون الأول، قبل كل شيء، عمل تنقيب وتعمق يشكل موضوعاً لمؤلفات متخصصة يمكن للباحثين الراغبين في تعميق معارفهم العودة إليها. وينبغي للثاني أن يحيط بفترة القرون الثلاثة مجتمعة التي تشكل فيها التراث الذي تعتبر الموسيقا المعاصرة امتداداً له. لقد قيل إن احدى وظائف التاريخ هي أن يكون الضوء الذي يلقيه الماضي على الحاضر، على أن يكون هذا الماضي مترابطاً بصورة متدرجة ومستمرة. وعندما يصبح هذا التمييز بين العلمين المذكورين مستقراً وراسخاً في الاذهان نستطيع أن نعالج تاريخ الموسيقا العربية بالمعنى الصحيح.

إليكم، انطلاقاً من كل ما تقدم، تصورنا لتاريخ الموسيقا العربية [١٢]. يجب أن يتضمن هذا التاريخ فصلاً اولاً بمثابة نوع من مقدمة مكرّسة للاصول البعيدة، أي لما اسميناه ما قبل التاريخ لموسيقانا، على الا تكون دراسة مكثفة وعسيرة، بل عرضاً يقدم، بطريقة واضحة ومبسطة جداً، ما نعرفه عن الموسيقا العربية منذ عصور ما قبل الاسلام حتى العصر المملوكي، ويشار فيه الى الابحاث الجارية لتكوين فكرة، غامضة جداً أحياناً، عن الموسيقا القديمة. كما تعطي هذه المقدمة نبذة عن علماء الموسيقا الرئيسيين الذين درسوا الخصائص التقنية لموسيقانا [١٣]. لكن يجب ألا تحتل هذه المقدمة، في أي حال من الأحوال، مساحة أكبر من تلك المخصصة للقرون الوسطى في كتب الموسيقا الغربية.

يلي هذا الفصل الاول العدد اللازم من الفصول لتحليل تاريخ موسيقانا منذ القرن الثامن عشر حتى أيامنا الحاضرة. وقبل دراسة التطور التاريخي، ينبغي توضيح المقامات والايقاعات والاشكال الموسيقية المطبقة في موسيقانا حيث

تلعب المقامات دوراً مهماً. ان الموسيقا العربية، المحرومةمن التناغم (Harmonie) الذي يثري الموسيقا الغربية، تعوض ذلك بالتنوعات النغمية التي يحتوي عليها العدد الكبير من المقامات. فبينما لا يعرف الغرب سوى مقامين اثنين هما "الماجور والمينور"، يملك الشرق العربي عدداً لا حصر له، أشهرها العجم والنهاوند والراست والجهاركاه والسيكا والبيات والصبا والكرد والحجاز، ومشتقاتها لا تحصى، حيث يقال أنها تبلغ المائة وحتى المائتين وربما أكثر (١٤). أما فيما يتعلق بالايقاعات فالموسيقا العربية لا تبارى. انها تملك المائة منها على الاقل، مما يضعها، في هذا الميدان، في المرتبة الاولى بين موسيقا شعوب العالم (١٥). أما القوالب الرئيسية لموسيقا الغناء فهي "الموشح" و"الدور" و"الطقطوقة" و"القصيدة" و"المونولوج" و"النشيد" و"الموال" و"الاوبريت". أما الاشكال الرئيسية للموسيقا الآلية فهي البشرف والسماعي واللونغا والتحميلة علاوة على التقسيم.

يجب الآن أن نعيد رسم التطور التاريخي للموسيقا العربية خلال القرون الثامن عشر والتاسع عشر والعشرين. وفي حدود هذه الدراسة، من الطبيعي أن يعالج هذا الموضوع بايجاز. لنقل بادئ ذي بدء أننا سنهتم فقط بمصر وسوريا ولبنان التي كانت مراكز اشعاع، والا لكان عرضنا قد امتد طويلاً لو قاربنا العراق وافريقيا الشمالية وبلدان الخليج وشبه الجزيرة العربية (١٦). كذلك فإننا سنشير باشارات سريعة الى تأثير أنواع الموسيقا الشرقية الاخرى على موسيقانا، خصوصاً الموسيقا التركية. من جهة أخرى، نتوقف، على الخصوص، عند الاحداث التي تشكل نقاط علام، وبين المؤلفين، عند اولئك الذين كانوا مجددين وثوريين. أما بين المغنيين والمغنيات فسنختار الذين طبعوا ببصماتهم مصير فننا الموسيقي. لقد قسم بعض المؤلفين هذه المرحلة الى فترات ثلاث: فترة

الحكم العثماني، وفترة ما بين الحربين العالميتين، والفترة التي تلت الحرب العالمية الثانية [١٧]. لكننا، سنرى، مع ذلك، أن مؤلفين ومغنين ولدوا في الفترة العثمانية قد مارسوا نشاطهم خلال القرن العشرين.

لنرجع إلى القرن الثامن عشر حيث نجد، مبدئياً، أقدم الاعمال الموسيقية التي وصلت الينا. فالى هذا العصر ترجع غالباً الموشحات العديدة التي تقدم على أنها لمؤلفين مجهولين، والاغاني الشعبية المعروفة بشكل طقطوقة. والاحتمال كبير في أن تكون حلب هي مركز انتشار هذه الانواع لأنها المدينة التي مارست هذه القوالب من الغناء اكثر من غيرها. ويروي كامل الخلعي، بهذا الصدد، أنه في القرن الثامن عشر هاجر أحد أبناء حلب المدعو شاكر أفندي الى مصر وعلّم موشحات وأغاني شعبية الى الناس الذين عاش بينهم [١٨]. كذلك فإن الاهتمام بالموسيقا في سورية يشهد عليه ملحن من القرن الثامن عشر يتحدث عن عشرين مغن من دمشق كانوا من معاصريه [١٩]. إن أول عمل موسيقي عربي نعرف مؤلفه وتاريخ تأليفه هو نوع من اللاحقة (Suite) الغنائية عنوانها "اسق العطاش". حتى أننا نعرف الظروف التي رافقت ولادتها، حيث يروى أنه في العام ١١٩٠هـ (١٧٧٦ / ١٧٧٧ م) عرفت حلب ومنطقتها جفافاً شديداً. وكان الحلبيون الذين يقاسون العطش يغادرون المدينة الى الريف المجاور ويرفعون الصلوات الى الله لكي يضع حداً لمعاناتهم. وكان بينهم موسيقار يدعى محمد المنبجي، أصله من منبج كما يدل اسمه على ذلك، وهي محلّة في سورية الشمالية. وقد لحّن، بهذه المناسبة، قصيدة كانت ابتهالاً الى الله لكي يرسل الغيث الى المنطقة. وإليكم مقطعاً منها:

اسق العطاش تكرما　　قالعقل طاش من الظلما

غث اللهفـان　　وارو الظمآن　　واسقنا يـارحمـان

مـــن منهـل الاحســـان غـــربـا الاوطـــــان

ياصاحب الورد الذي احيا الحمى

املا لي الكاسات يا ساقي الاجواد وانعش من قد مات

ظمـــآن الاكباد

مضناك المأســور العاني المهجور العبــد المكســور

كئيب الفؤاد فتى غريب إليك أتـــى يروم الوفا فمتـى؟

هذه القطعة التي يفوق جمال موسيقاها جمال كلماتها ستحظى، بسرعة، بشعبية كبيرة، فقد اخذت تضاف إلى ابتهالاتها الاولى تدريجياً موشحات وأغان غرامية مختلفة[٢٠]، ولم تأخذ شكلها النهائي إلا بعد الحرب العالمية الثانية، حيث نشر كلماتها أحمد ابري وفتح الله قسطون استناداً الى مخطوطة قديمة[٢١]. وقام من جهته توفيق الصباغ بنشر النوتة الموسيقية لها مشفوعة بنبذة تاريخية قصيرة[٢٢]، كما أجرى علي الدرويش ترتيبها للغناء واعطاها الشكل الذي تبنته، منذ ذلك الحين، غالبية المغنين. هذا العمل الفني لم يكن معروفاً ومتداولاً، حتى وقت قريب نسبياً، إلا في حلب. وقد انتشر في البلاد منذ أخذ مطربون حلبيون يقيمون الحفلات في بعض المدن السورية، ولا يؤديه أحد، في حدود معرفتنا، خارج سورية. ومن جهة أخرى، لم يذكر هذا العمل الذي يعد من أكثر الأعمال تمثيلاً لتراثنا، في أي كتاب أو مقالة عن تاريخ موسيقانا، باستثناء مرة أو مرتين.

نصل الآن الى القرن التاسع عشر. ولنبدأ بنصفه الأول. ففي سورية، لا شيء يستحق الذكر حقاً في هذه الفترة، ما عدا الاستمرار في غناء الموشحات والاغاني الشعبية، في حلب خصوصاً. أما في مصر، فقد انبثق "الدور" في هذا العصر، لكنه كان دوراً في بداياته لم تستقر هيكليته بعد، شيئاً شبيهاً بالسيمفونية كما هي قبل هايدن وموزارت. وتضم هذه المدرسة القديمة عدة ملحنين، أشهرهم

محمد عبد الرحيم المسلوب الذي عاش ١٣٣ عاماً (١٧٩٤ - ١٩٢٧).

أما النصف الثاني من القرن التاسع عشر فقد كان، خصوصاً في مصر، فترة غنية ومهمة بشكل متميز. لنذكر أولاً الكولونيل محمد ذاكر بك (١٨٨٦ - ١٩٠٦) الذي تخرج من احدى مدارس الموسيقا العسكرية حيث كانت تقوم بالتدريس بعثة أجنبية. اسمه غير معروف جيداً، لكنه كان، على طريقته، مجدداً، اذ كان يعرف، بسبب نشأته، مبادئ الموسيقا العربية والغربية، فقد لحّن عدة "مارشات" عسكرية وفقاً لقواعد التناغم المتبعة في أوروبا. ويمكننا القول، دون المجازفة بالوقوع في الخطأ، أنه اول ملحن عربي استطاع الاستفادة من الاسهام الاجنبي. والى ذلك، فقد خلّف وراءه مؤلفات تعالج مظاهر مختلفة من علم الموسيقا [٢٣].

سيكتسب "الدور" خلال نصف القرن هذا، شكله النهائي، ويصبح، من الآن فصاعداً، القالب الموسيقي الاكثر اتقاناً في تراثنا، والذي يتطلب من الملحن والمغني أكبر قدر من البراعة والكفاءة [٢٤]. والموسيقار المصري محمد عثمان (١٨٥٥ - ١٩٠٠)، هو الذي سيلعب في هذا المضمار دوراً من المرتبة الأولى [٢٥]. فقد ظهر ميله للموسيقا باكراً، وبما أنه كان يملك صوتاً جميلاً فقد اشتهر أولاً كمغنٍ [٢٦]. لكن مرضاً في الحنجرة أصاب حباله الصوتية جعله يكرس نفسه للتأليف الموسيقي. ونحن ندين له بإعطائه "الدور" الهيكل الذي لم يتغير بعد ذلك. سيحتوي "الدور" من الآن فصاعداً، مقامات غير المقام الأولي، وايقاعات مختلفة، وتغيرات بارعة في الالحان، ونوعاً من الحوار بين المغني والكورس الذي يرافقه. ويبدو أنه قد أدخل الكورس عندما لم يعد يسمح له تردي صوته بالغناء لوحده. وقد توفي على عتبة هذا القرن تاركاً لنا سبعين "دوراً" لا يزال عدد منها قيد الاستعمال، وبضعة موشحات. ويشهد على أصالة

مؤلفاته أن مطربين معاصرين لستواته الأخيرة قد نقلوها شفهياً الى آخرين سجلوها على اسطوانات في بداية هذا القرن، وذلك دون اعتبار أن بعضاً من مؤلفاته قد وضع لها حديثاً تنويط موسيقي.

مع محمد عثمان يُذكر عادة معاصره عبده الحامولي (١٨٤٥ - ١٩٠١) الذي لحن، بالاسلوب نفسه، حوالي الثلاثين "دوراً" (٢٧)، حتى أنه في بعض المؤلفات يعزى "الدور" نفسه لواحد منهما تارة وللآخر تارة أخرى. نحن نعتقد أنها تعود لمحمد عثمان ثم قام بأدائها، بعد اصابة صوته، عبده الحامولي. في كل الاحوال، كان على الموسيقا العربية أن تتطور، خلال وقت طويل، استناداً إلى الأسس التي وضعها هذان الملحنان.

الوجه الثالث الكبير في هذا النصف الثاني من القرن التاسع عشر هو السوري أحمد أبو خليل القباني (١٨٣٣ - ١٩٠٢ أو ١٩٠٣). ولد في دمشق، وأبدى منذ نعومة أظافره تذوقاً بارزاً للموسيقا. ويقول كتّاب سيرته أنه تعلم قواعد الموسيقا من أستاذ أتى من حلب. وكان يميل كذلك إلى المسرح الذي تعرف إليه بفضل فرقة لبنانية قدّمت بعض العروض في العاصمة السورية، فألّف عندئذ فرقة أخذ يكتب لها المسرحيات التي كانت تقدّم وسط حديقة كبيرة في حي باب توما. ثم قام بعد ذلك بوضع الموسيقا لبعض المقاطع من مسرحياته وادخل فيها الكورس ومختلف أنواع الغناء والفواصل الموسيقية. وهو مؤسس الاوبريت العربية بحق. في عام ١٨٤٤ سافر إلى مصر حيث أقام ست سنوات، وادخل إليها المسرح الغنائي. وقد توفي ودفن في دمشق تاركاً العديد من الاعمال التي تتضمن عدة أوبريتات وعدداً من الموشحات والاغاني الشعبية (٢٨).

بقيت حلب في هذا العصر الحارس اليقظ الغيور على التقاليد النقية للغناء العربي. وسوف يستمر نشاطها مع دمشق وحمص خلال القرن العشرين (٢٩).

قبل أن نختتم هذا الفصل حول القرن التاسعْ عشر يجب أن نشير إلى إقامة اوپرا القاهرة التي دشنت في أول تشرين الثاني ١٨٦٩ . ومنذ ذلك الحين، أخذت فرق أجنبية تقدم أعمال الموسيقيين الكبار في المسرح الغنائي لاوروبا. وكان ذلك أول اتصال للجمهور العربي بالموسيقا الغربية، لكنه اقتصر على نخبة معينة كانت ترتاد هذا الصرح.

ها نحن قد وصلنا إلى القرن العشرين. في مصر، نجد موسيقيين موهوبين يؤلفون أعمالاً تلتزم بالقواعد التي وضعها عثمان والحامولي. وبالرغم من أنهم ولدوا في القرن السابق فإن انتاجهم الموسيقي قد انتشر خلال قرننا. بين مؤلفي "الادوار" تجدر الاشارة إلى ابراهيم القباني (١٨٥١ - ١٩٢٧) وداود حسني (١٨٧٠ - ١٩٣٧) وسلامة حجازي (١٨٥٢ - ١٩١٧) وعلي القصبجي (١٨٥٤ - ١٩٢٤) وحسين الساعاتي (١٨٥٨ - ١٩٣٣) وأحمد غنيمة. أما الذين تعاطوا الموشحات فمنهم محمود صبح (١٨٩٨ - ١٩٤١) وكامل الخلعي (١٨٧٩ - ١٩٣٨) المذكور أعلاه.

سيد درويش هو أكبر موسيقار عربي، وهو الذي يمكن القول عنه، دون تردد، بأنه عبقري. فقد ولد في ١٧ آذار ١٨٩٢ في كوم الدكه وهو حي شعبي في الاسكندرية. وكان أبوه نجاراً ومن عائلة متواضعة. وكان يملك صوتاً قوياً وأخاذاً، وبدأ الغناء وهو شاب فتي. ولم يصبح ملحناً الا عام ١٩١٤ أثر عودته من رحلة الى سورية . استقر في القاهرة عام ١٩١٧ ، وتوفي في ١٥ إيلول ١٩٢٣ وعمره واحد وثلاثون عاما، خلال زيارة قصيرة الى مسقط رأسه، وقد كرست مؤلفات ودراسات متعددة لهذا الفنان [٣٠]، تسمح لنا بالتعرف الى سيرته بأدق التفاصيل، والى مجمل اعماله وخصائص فنه. ومن المؤسف ألا تكرس المؤلفات الاجنبية لهذا الموسيقار المعجزة سوى عدة سطور أو أكثر قليلاً من

صفحة واحدة [٣١].

كانت، إذاً، الاعوام التسعة الممتدة من ١٩١٤ إلى ١٩٢٣ فترة الابداع الكبيرة لسيد درويش التي بلغت فيها الموسيقا العربية ذروتها. والاعمال الضخمة التي تركها لنا تتضمن عشرة "أدوار" هي السيمفونيات الكبيرة في تراثنا، بالاضافة الى عشرين موشحاً وخمسين أغنية ذات طابع شعبي وأناشيد وطنية واثنتين وعشرين مقطوعة للمسرح الغنائي. وهذه الاخيرة هي إما من نوع الاوبريت التي يتناوب فيها الكلام مع الغناء، أو اوبرات ذات الشكل الغربي.

إذا كان عثمان والقباني مجددين، فإن سيد درويش هو ثوري حقاً، ليس لأنه اراد القطيعة مع الاشكال التقليدية، فقد كان من هذه الزاوية محافظاً بشكل مدهش، واحتفظت "أدواره" و"موشحاته" بالهيكلية نفسها التي عند سابقيه، ومسرحياته واغانيه الشعبية لا تبدو مختلفة عما كنا نعرفه قبله، بل لأن التغييرات الكبرى التي أحدثها تناولت اعمق مكنونات الموسيقا. انها ثورة من الداخل اذا صح التعبير. لقد حرص الملحنون، حتى ذلك الحين، على إثارة "الطرب" عند المستمعين، في حين أن سيد درويش هو أول ملحن عربي صاغ لفن الموسيقا مهمة أرقى وأكثر نبلاً. بالنسبة إليه، ينبغي أن تعبر الموسيقا عن حالات الروح الانسانية. ففي "ادواره" خصوصاً، عندما يتكرر المقطع عدة مرات على مقامات مختلفة، يشعر المرء بأن الموسيقا تحاول التعبير بالكلمات نفسها عن أحاسيس مختلفة.

هل عرف سيد درويش الموسيقا الغربية؟ لا تتوفر لدينا معطيات كافية حول هذا الموضوع. ويروي لنا توفيق الحكيم، في صفحة مؤثرة، كيف فاجأه مرة في صالة أوبرا القاهرة وهو يستمع الى المسرحية الغنائية التي كانت تقدم فيها، بخشوع وانتباه كبيرين[٣٢]. إن الطريقة المعينة التي كان يعالج بها تنويعات "الادوار"،

والحوارات الغنائية في أوبراته، والافق الواسع لمختلف القوالب التي مارسها، تدل كلها على أنه كان قد تمثل جيداً ثراء الموسيقا الغربية. لكن تنبغي الاشارة الى أنه بالرغم من أنه قد يكون قد استلهم أو تمثل بعض جوانبها، فإنه نادراً ما قلدها، كما سيفعل آخرون. ان كافة اعماله قد احتفظت، في الحقيقة، بطابعها الشرقي الذي لا يمكن نكرانه.

يجب أن نضيف أنه استطاع أيضاً أن يجد مصدر الهام مهم في الاوساط الشعبية ذات الجذور المدنية والريفية، بحيث اثرى تراثنا بالعديد من الأغاني الفائقة الصنعة التي تصور لنا، بشكل حي، الباعة الجوالين والحرفيين والسقائين وخدم المطاعم ونوتية النيل وبائعي التفاح والبلح وكثيرين آخرين. لذلك ليس غريباً أن اعتبر موسيقار الشعب كما يسمى أحياناً في المطبوعات المنشورة. عندما نعلم أن غالبية الموسيقيين، قبله وحتى بعده، قد عاشوا في الاوساط البرجوازية وحتى الارستقراطية، نفهم الى أي حد يحتل مكانة متميزة في موسيقا النصف الاول من قرننا. من جهة اخرى، تبرهن اغانيه الوطنية ومواقفه التي رواها كتبة سيرته انه عارض بشجاعة المحتلين الانكليز، وخصوصاًابان ثورة ١٩١٩، وانه التزم دائماً جانب الشخصيات السياسية التي تمثل التيار الوطني.

ولاختتام هذا الاستعراض لسيد درويش، نقول أن طموحه الفني يمكن أن يلخص بهذه الصيغة: "خادم الموسيقا" التي كان يطيب له أن يضيفها احياناً الى جانب توقيعه (٣٣).

لقد دشّن موته عام ١٩٢٣ حقبة جديدة يمكن أن نسميها "ما بعد سيد درويش". ان غياب عملاق بهذا الحجم يخلف دوامة شبيهة بتلك التي يحدثها غرق سفينة كبيرة في البحر. وتاريخ الفن والادب يعلمنا بأن غياب أحد العباقرة تليه عادة فترة تكرس لتمثل اعماله العظيمة. سوف نرى، فيما يلي، أن الحال لم

تكن كذلك، مع الاسف الشديد، في عالمنا الموسيقي.

في الفترة التي تلت موت سيد درويش، ستهيمن شخصية كبيرة على الموسيقا العربية لاكثر من نصف قرن. وهذه الشخصية لن تكون ملحناً موسيقياً بل مطربة محترفة. وينبغي علينا ان نعود هنا إلى العام ١٩١٩ الذي يشكل تاريخاً حاسماً بالنسبة للموضوع الذي نتطرق إليه الآن. انه احدى المصادفات التي يقدم لنا التاريخ أمثلة عديدة منها وتكون لها انعكاسات هائلة. لقد تمّت في طماي الزهايرة، وهي قرية من القرى الضائعة في وادي النيل، غير بعيدة عن المنصورة، وجمعت بين مغن وموسيقار يدعى أبو العلاء محمد(توفي سنة ١٩٢٧) وصبيّة في العشرين من عمرها اسمها أم كلثوم ابرهيم [٣٤]، سبق لها أن تعرفت إلى أعمال هذا الرجل الذي كانت تراه، ذلك اليوم، للمرة الأولى، عن طريق اسطواناته التي سمعتها عند عمدة القرية. أما هو، وكان عابراً بالمنطقة، فقد حرص على زيارة هذه القروية التي مدحوا له كثيراً صوتها العجيب. وامضيا عدّة ساعات سوية، كل منهما يستمع إلى غناء الآخر. وكانت من أولى نتائج هذا اللقاء أن اقتنع والد أم كلثوم بأن ابنته الموهوبة بصوت من هذا النوع يجب أن تسلك طريق العاصمة. وهكذا، بعد عدة اقامات عابرة، استقرت نهائياً في القاهرة عام ١٩٢٣، وهو العام الذي توفي فيه سيد درويش. ومنذ ذلك الحين قام تعاون مثمر بينها وبين أبو العلاء محمد الذي سوف يوجهها نحو الاغاني ذات القوام الموسيقي الرفيع. وقد كان هو من ساعدها في خطواتها الاولى على طريق المجد الذي لا مثيل له في حوليات الغناء العالمية. لولا هذا اللقاء عام ١٩١٩، لربما كانت بقيت أم كلثوم قروية مغمورة يعرفها ابناء منطقتها فقط.

من المتفق عليه، عموماً، ان ام كلثوم قد لعبت في الموسيقا العربية الدور الذي يلعبه المؤلفون الموسيقيون وليس دور المغنين. ويبدو أن المركز الذي تحتله، من

وجهة النظر هذه، شيئاً مدهشاً لا يمكن أن نعزوه إلى الحماس الذي كان يثيره صوتها العجائبي من الخليج العربي الى المحيط الاطلسي. وبسبب تمتعها بشخصية قوية وذكاء دائم التوقد، كانت تمتلك حساً مرهفاً بسيكولوجية الجماهير، عبّر عن نفسه بإختيار موفق، إلى حد بعيد، لملحنيها. لا شك بأن سبب نفوذها الطاغي على مقدرات الموسيقا العربية يجب أن نفتش عنه هنا. لقد كنا نراها، بالفعل، تؤثر تأثيراً مباشراً على تطورها. هكذا إذاً، نستطيع أن نتعرف الى تاريخ موسيقانا بشكل أفضل، خلال أكثر من نصف قرن، عن طريق دراسة سيرتها الفنية.

لقد ولدت أم كلثوم في ٣٠ كانون الأول ١٨٩٨. وكانت تغني، وهي صبية صغيرة بعد، برفقة والدها وأخيها خالد اللذين يملكان صوتاً جميلاً، في قريتها طماي الزهايرة، وفي القرى المجاورة. عام ١٩١٩ كان اللقاء مع أبو العلاء محمد، وعام ١٩٢٣ كان استقرارها في القاهرة كما سبق ذكره. وبدأت بإقامة حفلات الغناء تحت اشراف راعيها المذكور وأعجب بها الجمهور كثيراً. على المسرح، كانت ترتدي دائماً ثيابها القروية، الكوفية والعقال، وجلباباً طويلاً الى الارض. ولم يكن يرافقها أي تخت موسيقي، بل كورس بسيط من أربعة اشخاص بينهم والدها واخوها. ولم تتخل عن زيها الطريف حتى عام ١٩٢٦، حيث بدأت بإرتداء الفساتين أسوة بسيدات وفتيات القاهرة، وبالاستعانة بأوركسترا تضم أمهر العازفين المصريين.

بدأت في حفلاتها بغناء اعمال أبو العلاء محمد التي لم تكن قد ألفت من أجلها. وعندما بدأ نجاحها يتصاعد استعانت بموسيقار شاب يدعى أحمد صبري النجريدي الذي لحّن لها، في ذلك الحين، ثلاث عشرة أغنية جميلة، قامت بتسجيلها على اسطوانات عام ١٩٢٤. وكانت هذه أولى الاسطوانات التي

نشرت صوتها عبر البلاد العربية.

وسرعان ما لجأت إلى محمد القصبجي ثم الى داود حسني وزكريا أحمد، ومن ثم الى رياض السنباطي. لا شك بأن محمد القصبجي (١٨٩٢ - ١٩٦٦) موسيقارعظيم [٣٥] لحّن لها ٦٩ أغنية والفصل الاول من أوبريت عايدة. نستشف في اعماله بعض التأثير الغربي الذي نجح في دمجه بتناغم كبير بالطابع الشرقي. اما داود حسني المذكور اعلاه فقد لحّن لمطربتنا عشرة "ادوار" وطقطوقة واحدة. وأما زكريا احمد (١٨٩٧ - ١٩٦١) فقد استطاع، مع محافظته على كافة عناصر التقاليد العربية النقية، أن يمنح موسيقاه نبضاً جديداً بفضل تنوع ايقاعاته وتطوير موضوعاته الموسيقية. لقد لحن لام كلثوم ٥٧ قطعة منها تسعة "ادوار" مع العلم أن له ٥٣ مسرحية غنائية[٣٦]. فيما يتعلق برياض السنباطي (١٩١١ -١٩٨١)فقد لحن لها ٨٨ أغنية والفصل الثاني من أوبريت عايدة. انه يمثل تركيبة موفقة بين التيار الشرقي التقليدي والتيار الحديث، ويقع بشكل ما، في منتصف الطريق بين القصبجي وزكريا أحمد. وجدير بالذكر أنه منح في ٣٠ نيسان ١٩٧٧ جائزة أفضل موسيقار في العالم بقرار من اليونيسكو. وينوه هذا القرار، كسبب لاختياره، بمقدرة السنباطي على التعبير، بلغة مضيئة وبراقة، عن أحاسيس وأفكار وآمال الشعب العربي في كل مكان [٣٧].

بعد ذلك، سيبقى محمد القصبجي وزكريا أحمد ورياض السنباطي اللحنين المعتمدين لام كلثوم لمدة طويلة [٣٨]. واذا كان التيار الذي ابدعوه لا يندرج تماماً في سياق التراث الذي خلفه سيد درويش فإنه على الاقل لا يحيد عنه. لا شك في أن زكريا أحمد هو اقربهم الى الخط التقليدي، وإلى سيد درويش نفسه الى حد ما. أما القصبجي والسنباطي فقد أسسا، على طريقتهما، مدرسة تنادي بتحديث موسيقانا دون المساس بنقائها وطابعها الأصيل. وفي رأينا أن الموسيقا العربية

يجب أن تتطور على هذا الاساس. في كل الأحوال لقد أنتج الثلاثة أجمل الاعمال الموسيقية بعد سيد درويش.

واستمر نجم ام كلثوم بالتألق. وسرعان ما تجاوزت بمسافة بعيدة كبيرات المطربات المشهورات في ذلك الحين مثل منيرة المهدية وفتحية أحمد [٣٩]، لكي تصعد الى المرتبة الاولى التي لن يزاحمها أحد عليها بعد ذلك. واخترقت شهرتها الحدود المصرية بفضل اسطواناتها، واخذت، اعتباراً من عام ١٩٣٠، تقوم بجولات في مختلف البلاد العربية، وفي كل مكان، كانت حفلاتها الغنائية تفتن الجماهير. واسهم تأسيس الاذاعة المصرية عام ١٩٣٤ في نشر اغانيها بشكل واسع. وفي ٢٧ كانون الثاني ١٩٣٥ تمكن صوتها، للمرة الأولى، من الوصول، عبر الأثير، الى ملايين المعجبين في العالم العربي. في البداية، كانت الاغاني تذاع من الاستوديو. لكن اعتبارا من عام ١٩٣٧ أخذت اذاعة القاهرة تبث، كل أول خميس من كل شهر، من تشرين الثاني حتى أيار، حفلاتها المسائية المقامة في إحدى أكبر الصالات في العاصمة. وسوف تقدم، منذ ذلك الحين، في كل من هذه الحفلات ثلاث أغنيات طويلة تستمر كل منها أكثر من ساعة. وبهذه المناسبة نذكر أن كلية الهندسة بالقاهرة أجرت دراسة لصوت أم كلثوم بينت أنه يغطي خمس طبقات وبأن المجال الترددي فيه يساوي ١٤٠٠٠ ذبذبة في الثانية بينما الصوت العادي يساوي ٤٠٠٠ ذبذبة لذلك فإنه كان يوضع أمامها مذياع خاص، هذا ما ورد في تصريح للدكتورة نعمات أحمد فؤاد في التلفزيون اللبناني بتاريخ ٩/ ٢/ ٧٦ وفي مقالات عديدة نشرتها الصحف الاجنبية في الايام التي تلت وفاتها.

بعد الحرب العالمية الثانية، ومع تقدمها في السن، لم تتوقف شعبيتها عن الصعود، فبلغت الذروة في فنها بين عامي ١٩٤٦ و ١٩٦١، وهي الفترة التي كان

فيها رياض السنباطي الملحن الوحيد لاغانيها[٤٠] . وعند بلوغها الثالثة والسبعين اضطرت الى التخلي عن الغناء بسبب تدهور صحتها . وكانت آخر حفلاتها يوم السابع من كانون الاول ١٩٧٢ . وخضعت للعناية الطبية في بلدان مختلفة بسبب اصابتها بإضطرابات كلوية . في نهاية كانون الثاني ١٩٧٥ تفاقمت حالتها اثر نزيف دماغي ، وماتت في الغرفة رقم ٣٣٤ من المشفى العسكري في المعادي يوم الثالث من شباط ١٩٧٥ الساعة ١٦ والدقيقة ٣٠ .

بموازاة التيار الذي تمثله ام كلثوم والموسيقيون الثلاثة الكبار الذين تعاونت معهم ، كنا نشهد تفتح تيار آخر وتطوره ، من نوع مختلف . وكان بطل هذا التيار محمد عبد الوهاب (١٨٩٦ - ١٩٩١) . ان شهرة هذه الشخصية كافية بحيث يصبح من غير الضروري أن نتوسع في الكلام على سيرته الطويلة ، وموهبته التي لا يتطرق إليها الشك كملحن ، وعلى أعماله الغنية والمتنوعة فقد وضع ٢٥٩ أغنيةو ٥٣ معزوفة[٤١] . إن ما يهمنا هنا هو التجديد الذي أعلن عنه و اراد تحقيقه بنفسه ، وقد عبر ، دون مواربة عن مفهومه لهذا التجديد ، إليكم حرفياً بعض الجمل التي وردت في احدى مقالاته وفي تصريحاته خلال احدى المقابلات : "لقد اتضح لي خلال تجاربي الطويلة ومعاناتي المتواصلة في الحقل الفني بأن الموسيقا الشرقية لم تعد صالحة لوحدها لتغذية روح المستمع العربي في هذا العصر ولفت انتباهه . . . فقد لاحظت أن المستمع العربي يرتاح كثيراً إلى المعزوفات والسيمفونيات الموسيقية الغربية التي تعبق في ثناياها بعض الانفاس الشرقية . لقد ادركت هذا منذ أكثر من ربع قرن وعملت على تطبيقه وجاهدت من أجله فاعطى هذا المجهود الذي بذلته ثماراً طيبة . إن المستمع العربي الآن أصبح يرتاح كثيراً للموسيقا الشرقية الملقحة بريح غربية تمشياً مع روح العصر . . . كان محمد عثمان وعبده الحامولي هما السبب في إيجاد الموسيقا المصرية وقد كانت كلها في حدود

الدور والقصيدة والليالي والموال بعيدة عن عناصر الفكر والتأمل والعقل ولم يكن الغناء الا تكملة لعدة الكأس والطعام والفرفشة . . . كانت الموسيقا والغناء تعزف من صوت واحد خالية من التناغم (الهرمونيا) ومن التنوع (الاوركستراسيون) كان هناك نقص كبير وميادين متعددة محتاجة الى الجهاد فجاهدنا "(٤٢) ليس بإمكان المرءأن يكون أكثر وضوحاً. يجب أن نعيد النظر بكل تراثنا لانه لا يستثير التفكير والتأمل. ولكي ننقذ الموسيقا العربية من خمولها ينبغي أن نلقحها بالموسيقا الغربية. هل يستقيم هذا الكلام في حين أنه قبل بضع سنوات فقط عرفت موسيقانا ألمع عصورها بفضل سيد درويش ؟ . . .

لنتبع محمد عبد الوهاب على أرضيته ذاتها، ولنقبل معه، من أجل متطلبات النقاش، إن تراثنا لم يعد صالحاً، وأن الموسيقا العربية لن تجد خلاصها إلا باستلهام الموسيقا الغربية. إنما أية موسيقا غربية ؟ من حقنا أن نتصور أنه يعني الموسيقا الكلاسيكية لأن هدفه هو، في الاساس، ادخال عناصر التأمل والتفكير الى موسيقانا. فإذا نظرنا إلى الكيفية التي طبّق بمقتضاها عبد الوهاب التجديد الذي ينادي به، فهمنا عندئذ الى أي طريق يريد أن يجرنا فعلاً.

في هذه الفترة المسماة فترة ما بين الحربين، بدأت الموسيقا الغربية بالدخول إلى العالم العربي. وتدفقت الى السوق الاسطوانات التي كانت تجرف نحونا، ليس الموسيقا الكلاسيكية وحسب، بل الالحان الراقصة خصوصاً وألحان الغجر وكافة أنواع الموسيقا الخفيفة. وفي بعض البلدان العربية الموضوعة تحت الوصاية الاجنبية، أدخلت بعض المدارس في برنامجها تدريس مادة الموسيقا. وبدأت بعض الفتيات أخذ دروس في البيانو، وبعض الفتيان يتعلمون العزف على الكمان، بإنتظار الچيتار والاوكورديون. وكان يمكن لهذا المناخ أن يكون مفيداً لو إستخدمت هذه الدروس في تقدم موسيقانا. لكن ما حصل فعلاً هو أنها انتهت

إلى تحويل الذوق، خصوصاً بين الشبيبة، التي مالت، في بعض الاوساط، إلى الابتعاد أكثر فأكثر، عن الموسيقا العربية التقليدية. وقد صرح الكاتب الكبير طه حسين، في مقابلة أجريت معه عام ١٩٤٤، بأنه حاول عبثاً توجيه محمد عبد الوهاب نحو الموسيقا الكلاسيكية وأضاف: "يؤسفني أن أقول: إن عبد الوهاب هو أحد الذين عهروا ذوقنا" (٤٣).

نستطيع أن نحدد تاريخاً لثورة عبد الوهاب. وهو نفسه يخبرنا بذلك، فهو يروي في مذكراته أنه في العام ١٩٣٠ قام بالخطوة الأولى في التجديد الذي كان يرغب في تحقيقه. وكان ذلك في حفلة أقيمت في كونسرڤاتوار القاهرة. ذلك المساء كان قد أضاف إلى أوركستراه آلتين لم تستخدما بعد في التشكيلات العربية، وهما الڤيولونسيل والكونترباس (٤٤). طبعاً، لا تمكن مؤاخذته على هذا التجديد الذي كان يشكل اغناء للموسيقا، دون شك، لكن تلك، كما يقول، كانت خطوة أولى، ستتبعها خطوات أخرى، فلنر أي خطوات.

يبدو أن عبد الوهاب قد فتن خصوصاً بايقاعات الموسيقا الراقصة المستخدمة في الغرب. فقد اكتشف أولاً إيقاع التانغو الذي كان رائجاً في العشرينات وأوائل الثلاثينات، وأدخله حينئذ في عدد من أغانيه. ثم جاء دور الباسودوبله والبوليرو والفوكستروت والرومبا. بعد ذلك طبّق إيقاعات التشاتشا والبولكا والبايو والبوسانوڤا. هذا التقليد لم يكن يخلو من مجازفة كبيرة، لأن ايقاعات الموسيقا الراقصة في الغرب تتصف بالعرضية وسرعان ما تبطل. كما أن ربط موسيقانا بما هو مؤقت في الفن الغربي كان يمنعها، في الوقت نفسه، من الطموح الى الدائم وحتى الخالد اللذين هما طموح كل فن جدير بهذا الاسم. ومما يزيد أسفنا أن الموسيقا العربية، كما سبق القول، غنية بشكل خاص في ميدان الإيقاعات، ولم يكن الامر يحتاج إلا الى الغوص في تراثنا شرط ألا نكون قد أنكرناه بالجملة حتى

قبل أن نتعرف على جميع امكانياته. من جهة أخرى، لن يكتفيَ عبد الوهاب، فيما يتعلق بالآلات، بإدخال الڤيولونسيل والكونترباس. فقد تمادى في استخدام الچيتار والارغن الكهربائي حتى انتهى الى اعطاء غالبية اعماله صفات الموسيقاالراقصة الغربية. ومن المحزن حقاً أن يكون قد طلب إلينا التخلي عن تراثنا الرائع، لا ليستبدل به السيمفونيات والسوناتات، بل موسيقا الاندية الليلية و "الميوزيك هول" التي أقل ما يقال فيها أنها نادراً ما تناسب التأمل والتفكير (٤٥).

والاشد غرابة في الموضوع هو أن هذا "التغريب" في الموسيقا العربية قد وضع التناغم جانباً في حين أنه العنصر الاكثر أهمية في الموسيقا الاوروبية. إن امكانية التناغم في موسيقانا هي مسألة لا تزال موضع نقاش، والتطرق إليها هنا سيقودنا بعيداً. فإذا بسطنا الأمور إلى أقصى حد يمكننا القول إن التناغم في المقامات العربية عسير التناول بسبب وجود أرباع الاصوات فيها، في حين أنه يبدو سهلاً في تلك التي لا تتضمن هذه الاصوات. أما فيما يتعلق بمحمد عبد الوهاب فإنه لم يدرس قط قواعد التناغم، حتى أنه يمكننا أن نضيف أنه لم تكن لديه فكرة دقيقة عنه، لأنه، في تصريحاته كان يخلط بينه وبين التجويق (Orchestration) الموسيقي الذي هو مسألة مختلفة تماماً. لا تمكن ممارسة التناغم الا اذا خضع لدراسات معمّقة في حين أن "التجويق" هو توزيع النغم على مختلف آلات الاوركسترا. والحال أنه ليس سراً أن عبد الوهاب عندما اضطر إلى تنغيم الجزء الآلاتي المرافق لأغنياته لجأ إلى اختصاصيين هم عزيز صادق ومحمد حسن الشجاعي وأندريا رايدر الذي هو من أصل يوناني.

بقي نفوذ عبد الوهاب ضخماً غداة الحرب العالمية الثانية، واستمرت شعبيته، كمطرب، كبيرة لكن دون أن تعادل شعبية أم كلثوم. وكان موضع تقدير مختلف الاوساط كملحن، وشهرته توازن، بشكل جلي، شهرة الملحنين الثلاثة لمطربتنا المشهورة.

مع ذلك، كان لثورة محمد عبد الوهاب، بالرغم من جوانبها المخيبة أحياناً، تأثير كبير. وقد كانت عواقبها وخيمة في كل الاحوال، إذ أنه بتشويهه قيمة التراث أبعد عنه الاجيال الصاعدة. وقد ساهم، من جهة أخرى، إلى حد كبير، في تبديد تراث سيد درويش، وشجّع، اخيراً، الملحنين الجدد على التورط، يوماً بعد يوم، في تقليد الموسيقا الاجنبية، فاتحاً الباب أمام الموسيقا "الهابطة" التي تجتاح شبيبتنا هذه الأيام[٤٦].

ينبغي أن نشير هنا الى مؤتمر الموسيقا العربية المنعقد في القاهرة في آذار ١٩٣٢، لانه غالباً ما يأتي ذكره في المطبوعات المنشورة[٤٧]. لقد استهدف هذا المؤتمر، وفقاً للقواعد العالمية والعلمية، أن يحصي ويحدد ويقنن جميع المقامات والايقاعات والاشكال والآلات المستخدمة عندنا. وعالج كذلك مسائل مهمة تتصل بمستقبل موسيقانا وعلاقتها الموسيقا الغربية. ولاقى نجاحاً كبيراًعلى المستوى النظري. ومنذ ذلك الحين، تستشهد بأعماله كافة المؤلفات، ان مباشرة وإن ضمنا. لكنه على المستوى العملي لم يمارس أي تأثير على تطور موسيقانا الفعلي، فهو لم يحول اعمال الملحنين الكبار في هذا الاتجاه أو ذاك، وهذا دليل على الفجوة الكبيرة بين علماء الموسيقا وبين الموسيقيين الذين أبدعوا ولا يزالون، الموسيقا التي نستمع إليها.

لنعد إلى سورية. فقد أشرنا سابقاً الى موسيقا حلب في نهاية القرن الماضي وبداية هذا القرن. لننظر الآن إلى الموسيقاالسورية خلال فترتي الانتداب الفرنسي والايام الحاضرة[٤٨]. إن حلب هي التي تقدم لنا انتاجاً موسيقياً غزيراً. بين الملحنين في هذه المدينة نذكر أولاً كميل شمبير(١٨٩٢ - ١٩٣٤) وهوموسيقار موهوب خلّف اعمالاً ضخمة[٤٩]. وكذلك عمر البطش (١٨٨٥-١٩٥٠) الذي لحّن عدداً كبيراً من الموشحات[٥٠]، وعبد القادر حجار

(١٩١٧ - ١٩٩٤) وهو مؤلف عدة موشحات[٥١]، ومجدي العقيلي (١٩١٧-١٩٨٣) المنظّر ومؤلف العديد من الموشحات[٥٢]، ونديم علي البدرويش (١٩٢٦ - ١٩٨٧) الذي ترك لنا موشحات أيضاً. وبين الملحنين في حلب نذكر بكري كردي (١٩٠٩ - ١٩٧٨) وعزيز غنام وأحمد الفقش. ويعود إلى هذا الاخير الفضل الكبير في إبراز الاغاني الشعبية التي ارتقت في الحفلات والاذاعة الى مصاف الانواع الموسيقية الاخرى. وسوف يرد فيما بعد ذكر الملحنين الذين الفوا موسيقا آلية. من المطربين السوريين المشهورين نذكر صباح فخري ومحمد خيري من حلب، رفيق شكري من دمشق، ونجيب زين الدين وممدوح الجلبي من حمص ونجيب السراج من حماه. إلى هؤلاء ينبغي إضافة اسم أسمهان (١٩١٧ - ١٩٤٤) المولودة في جبل العرب والتي مارست نشاطها الفني في مصر خصوصاً. والامر كذلك بالنسبة لشقيقها فريد الاطرش المطرب والملحن المعروف (١٩١٥ - ١٩٧٤).

نذكر أيضاً الفلسطينيين يحيى السعودي (١٩٠٥ - ١٩٦٦) وحليم الرومي وهما ملحنان ومطربان. في لبنان، نجد سليم الحلو، المنظر ومؤلف موشحات، ومتري المر (١٨٨٠ - ١٩٦٩). وقد لحّن هذا الاخير عدة أغان وأناشيد وطنية، وبرز خصوصاً في التراتيل الدينية للكنيسة الأرثوذكسية، وكان دوره كبيراً في هذا المجال. فقد لحّن العديد من التراتيل الدينية بالعربية ونشرها وفقاً للنوتة البيزنطية، كما ترجم الى العربية بعض التراتيل اليونانية، ويعتبر، دون شك، الحجة الكبرى في الليتورجيا الارثوذكسية. ونصنف بين المطربين اللبنانيين المطربة الكبيرة ماري جبران المولودة في بيروت عام ١٩١١، بالرغم من أنها مارست نشاطها في مصر وخصوصاً في سورية، وتوفيت في دمشق في ٢٢ كانون الثاني ١٩٥٥. ويرجع إليها الفضل الكبير، بالاشتراك مع المصري صالح عبد الحي، في

اعادة بعث "الادوار" لملحني الماضي الكبار، التي لم تكن معروفة إلا في بعض الاسطوانات القديمة. سيقوم بهذا الدور أيضاً، فيما بعد، الفلسطيني محمد غازي والمصري عباس البليدي، مع بعض فرق الكورال التي سنتكلم عليها فيما بعد. ونذكر أخيراً من لبنان الاخوين رحباني المشهورين.

كان ينبغي أن نكرس هنا عرضاً مطولاً لعاصي ومنصور الرحباني، نظراً للمكانة المهيمنة التي يحتلانها في الموسيقا العربية المعاصرة (٥٣)، لكن حدود هذه الدراسة تضطرنا الى الاكتفاء بنبذة موجزة. ولد الأخوان رحباني في أنطلياس، على بعد تسعة كيلو مترات شمال شرق بيروت، عاصي عام ١٩٢٣ ومنصور عام ١٩٢٥. وانصرمت طفولتهما في أنطلياس ونبع الفوارالقريب منها. وقداكتشفا ثراء الموسيقا القديمة بفضل اسطوانات قديمة كان يملكها والدهما، وتعلما قواعد الموسيقا على يد الاب بول أشقر، في حين قام الفرنسي (Bertrand Robillard) عازف الارغن لدى كنيسة الآباء اليسوعيين في بيروت، بتلقينهما أصول الموسيقا الغربية والنوتة والتناغم. وبدءا حياتهما كموظفين، عاصي في بلدية أنطلياس ومنصور في دائرة الأمن الفرنسي في بيروت، ثم كرسا نفسيهما للموسيقا. عام ١٩٥٠ التقيا بفيروز المطربة التي ستذيع كامل أعمالها تقريباً وتتزوج عاصي عام ١٩٥٥ . وقد توفي هذا الأخير في ٢١ حزيران ١٩٨٦ (٥٤).

خلّف الاخوان رحباني نتاجاً ضخماً، يتكون مبدئياً من العناصر التالية. أولاً الأعمال المستقاة من التراث التقليدي، وهي بعض الموشحات وأغان لسيد درويش وعبد الوهاب. ثانياً الاغاني التي ألفاها شخصياً بتقليد موشحات وأدوار الماضي. ثالثاً الاغاني ذات الطابع الشعبي، وهي إما مستقاة من الفولكلور اللبناني والسوري واما مؤلفة على نمط الفولكلور المعروف. رابعاً الاعمال التي

يمكن أن نصفها بالوطنية، حيث نجد بينها أغاني تتعلق بالقضية الفلسطينية، وأخرى تشيد بالدور التاريخي لدمشق. أما الاغاني التي تتعلق بلبنان وأحداثه الدامية فهي عديدة. خامساً الاعمال التي كتباها للمسرح الغنائي وتبلغ حوالي عشرين عملاً وهي تعتبر اهم جزء في تراثهما، قدمت في لبنان وفي مهرجان بعلبك خصوصاً. في سورية، أقاما عدة مهرجانات في دمشق، وواحداً في حلب وآخر في بصرى، ثم كانت الجولات الكبرى في البلاد العربية (مصر، الاردن، العراق، الكويت، قطر، تونس، الجزائر، المغرب)وفي البلاد الاجنبية (لندن، باريس، الولايات المتحدة، أميركا اللاتينية، ابيدجان، لاغوس) بالاضافة إلى اوبريتين بثتا ببرنامج تلفزيوني، وثلاثة افلام وحوالي عشرة اسكتشات للتلفزيون.

تحتل أعمال الاخوين رحباني مكانة خاصة في تاريخ الموسيقا العربية. اليكم باختصار ميزات المدرسة التي أبدعاها. انها تتصل، في بعض جوانبها، بالتراث التقليدي، وفي جوانب أخرى، بالموسيقا الغربية لكنها ترتدي عملياً صفة أصيلة تبقيها في إطار الموسيقا العربية بالرغم من كل التجديد الذي أبدعاه. من جهة أخرى، وسّع الاخوان رحباني أفق الالهام الفني. ففي حين كانت الموسيقا التقليدية تتمحور حول الاغاني الغرامية، تطرّق انتاجهما الى مجالات أخرى، خصوصاً الى المجال المحلي ذي النكهة اللبنانية، وإلى بعض الجوانب الاجتماعية والتاريخية للبنان في أواخر العصر العثماني. من وجهة النظر هذه، ترتدي الأعمال التي كتباها للمسرح الغنائي أهمية فائقة، وتضعهما في مصاف ورثة أبي خليل القباني وسيد درويش. يجب أن نضيف أن عاصياً ومنصور الرحباني شاعران كبيران عرفا كيف يكتبان للمسرح والاغاني كلمات ذات شاعرية عالية لا تخلو من الظرف الرفيع. علينا أن نسجل أخيراً أنهما تمكنا من استخدام التناغم

برهافة وكثير من البراعة، فاقتصرا فيه على الالحان التي تستجيب له، وخصوصاً على الموسيقا الآلية التي ترافق الأغاني.

يشكل الفولكلور علماً مستقلاً في الموسيقا العربية، لذلك لن نعالجه بشكل منظّم، وإن كنا قد أشرنا إليه، أكثر من مرة، فيما تقدم، وذلك عندما تعلق الامر بأغنيات تنتمي، من حيث هيكليتها، إلى القالب المسمى طقطوقة[٥٥].

لقد عالجنا أعلاه، على عجل، الموسيقا الآلية بمناسبة الحديث عن القوالب، وقلنا إن اشكالها الكلاسيكية هي البشرف والسماعي[٥٦] واللونغا والتحميلة. ويتوجب علينا الآن أن نذكر أن هذه القوالب موجودة أيضاً في الموسيقا التركية، وهذا مجال مشترك بين تراثينا الموسيقيين بحيث أن الفرق الموسيقية عندنا تستطيع أن تعزف، دون اختلاف، قطعاً عربية وتركية. إن التراث التركي سابق لتراثنا ويشمل عدداً أكبر من القطع الموسيقية، وقد تقبل الذوق العربي هذا التراث الاجنبي، فبرع به العرب بعد ذلك كثيراً. لنذكر الملحنين الرئيسيين الذين مارسوا هذا النوع. في مصر، ابرهيم العريان (المتوفي عام ١٩٤٨) ابرهيم شفيق (١٨٨٧- ١٩٦٦) سفر علي (١٨٨٤ - ١٩٦٢) جورج ميشيل، محمد عبده صالح (المتوفي عام ١٩٧٠) عبد الحليم نويرة (توفي عام ١٩٨٥) الذي سنأتي على ذكره فيما بعد. في سورية، نذكر أولاً الحلبيين علي الدرويش وولديه ابرهيم ونديم، توفيق الصباغ (١٨٩٢ - ١٩٦٤) عبد اللطيف النبكي (١٨٧٥ - ١٩٧٣) انطوان ظابيطا، عبد الرحمن الجبقجي، في دمشق، لدينا شفيق شبيب وعبد الفتاح سكر، في حمص محمد عبد الكريم (١٩٠٥ - ١٩٨٩). وفي اللاذقية محمود عجان (المولود عام ١٩١٦) بالاضافة إلى جميل عويس (المتوفي عام ١٩٤٧) والمولود في ناحية القنّية من سورية، لكنه عمل في مصر. في بيروت نجد اسكندر شلفون (١٨٧٧ - ١٩٣٤) الذي سبق ذكره، خالد أبو النصر، سليم

الحلو الذي ذكر أعلاه بين ملحني الموشحات. ونذكر أخيراً التونسي صلاح المهدي الباحث الموسيقي المذكور سابقاً، والعراقيين جميل ومنير بشير. في كل الاحوال، هذه القوالب الكلاسيكية للموسيقا الآلية هي عنصر هام جداً في تراثنا، ولاننا اهملناها تتهم موسيقانا بأنها موسيقا غناء فقط. هذه الموسيقا الآلية لم تحتل بعد، في الحقيقة، المكانة التي تستحقها، والجماهير تجهلها أو لا تهتم بها، ونادراً ما نسمعها في الاذاعة. اما في التلفزيون فهي غير موجودة. بالاضافة إلى القوالب الكلاسيكية، بدأت تظهر اعمال آلية أكثر حداثة، ومحمد عبد الوهاب هو أول من مارس هذا النوع، فلحن منها عدداً كبيراً تشكل في غالبيتها مقطوعات جميلة جداً. وقد تبعه مريد الاطرش وأحمد فؤاد حسن وعلي الفراج، وفي لبنان توفيق الباشا وخالد أبو النصر، والفلسطيني رياض البندك (١٩٢٤ - ١٩٩٢).

لقد تكلمنا أعلاه على الموسيقا المسماة "هابطة" التي تغمر حالياً عالمنا الموسيقي. والحال أن هذه الظاهرة أكثر انتشاراً مما نعتقد. ففي الغرب، نشهد، في الحقيقة، تصاعداً للموسيقا الخفيفة على حساب الموسيقا الكلاسيكية التي لا تزال، مع ذلك، تثير الاهتمام لدى الكثير من عشاق الموسيقا في العالم، حتى اننا نستشعر ونأمل في ردة فعل تعيد لنا الموسيقا الكبيرة. لقد ظهرت ردة فعل مماثلة لدينا بدليل فرق الكورال التي تألفت خلال السنين الاخيرة. والمجدد الكبير في هذا المجال هو المصري عبد الحليم نويرة الذي ألّف فرقة سيمفونية بكورس وأوركسترا يحتوي برنامجها على الاعمال الكبيرة للموسيقا التقليدية (موشحات، أدوار، طقطوقة، قصيدة) دون أن نذكر القوالب الكلاسيكية للموسيقا الآلية. سوف يتبعه على هذا الطريق ويقلّده عدد من فرق الكورال، نذكر منها فرقة الكورال المصرية التي أطلق عليها اسم أم كلثوم ويديرها حسين

جنيد، وفرقة الكورال اللبنانية بإدارة سليم سحاب. وفي سورية، توجد خمس فرق في حمص، اثنتان الى ثلاث في حلب ودمشق، وواحدة في اللاذقية.

ينبغي القول، في الختام، بأن الفن لكي يتقدم في الاتجاه الصحيح، يجب أن يترافق بنقد مؤسس على ثقافة صلبة[٥٧]. ولسوء الحظ، لم يمارس النقد الموسيقي لدينا إلا في أضعف الحدود. واكبر النقاد، حالياً بلا مماراة، هو المصري كمال النجمي الذي ألّف العديد من الاعمال [٥٨]. يجب أن نذكر أيضاً الحلبي سعد الله آغا القلعة الذي لم ينشر أي مؤلفات لكن برامجه التلفزيونية تشكل عناصر ممتازة للنقد الموسيقي. نذكر كذلك مؤلفاً لفكتور سحاب[٥٩]، وآخر لشقيقه الياس سحاب [٦٠]. وثالثاً لصميم الشريف [٦١]. يجب أن نضيف هنا ذكر مجلتين تلعبان دوراً مهماً في هذا المجال : المجلة الموسيقية في القاهرة [٦٢]. والحياة الموسيقية في دمشق [٦٣].

من المسلم به في السنين الأخيرة أن الغرب قد بدأ يبدي اهتماماً حقيقياً بالموسيقا العربية. لذلك أصبح من الضروري أن نقدم للقارئ الاجنبي دراسات تساعد على تلقينه موسيقانا [٦٤].

الهوامش

١- نشير خاصة إلى كتاب "الأغاني" لأبي الفرج الأصفهاني (٨٩٧ - ٩٦٧)، في ٢٤ مجلداً، دار الكتاب العربي، القاهرة ١٩٧٠ - ١٩٧٤.

٢- بين المؤلفات الاجنبية نذكر كتاب(H. G. FARMER:"A History of Arabian Music to the XIIIth Century", London 1929) الذي لا يتناول، كما يدل عنوانه، المرحلة التي تشكل فيها تراثنا الموسيقي الفعلي. وقد ترجمه الى العربية الدكتور حسين نصار تحت عنوان " تاريخ الموسيقا العربية" وطبع في دار الطباعة الحديثة، القاهرة ١٩٥٦. كما نذكر للمؤلف نفسه كتاب,"The Source of Arabian Music" ، Bearsden 1940. وقد ترجمه الى العربية الدكتور حسين نصار تحت عنوان "مصادر الموسيقا العربية" وطبع في دار الطباعة الحديثة، القاهرة ١٩٥٧. ونضيف أيضاً الكتاب الضخم: Baron Rodolphe d'ERLANGER: "La Musique Arabe" 6 vol. Paris 1930-49 الذي يتضمن ترجمة فرنسية لمؤلفات الباحثين الموسيقيين العرب القدامى، التالية اسماؤهم: الفارابي (القرن التاسع)، ابن سينا (القرن الحادي عشر)، صفي الدين الارماوي (القرن الرابع عشر)، مؤلف مجهول (القرن الخامس عشر)، محمد عبد الحميد اللاذقي (القرن السادس عشر)، وقد ظهرت حديثاً لهذا الاخير، طبعة عربية مع شرح وتحقيق (الكويت ١٩٨٦). ونذكر من بين المراجع العربية، كتاب عبد الحميد العلوجي: "رائد الموسيقا العربية" بغداد ١٩٦٤ الذي يعطي عدداً كبيراً من المراجع.

٣- هي عبارة عن مقاطع قصيرة ومكثفة نجدها في C. POCHE: "Vers une musique libanaise", les Cahiers de l'Oronte, Beyrouth No17 1969: p.77-100; S.JARGY:"La Musique Arabe" Paris 1971: p. 74-96; S. al-MAHDI: "La Mu-

sique Arabe" Paris 1972: p.67-74; J. C. CHABRIER dans "Larousse de la Musique" Paris 1982 p. 58-60, 429, 511-512 et 1524-25.

٤- Pere M. COLLANGETTES: "Etude sur la Musique Arabe", Journal Asiatique, 1904: p. 365-422; 1906: p. 149-190.

٥- انظر مجدي العقيلي: "الكندي الفيلسوف الموسيقار" دمشق، بلا تاريخ: ص ٤٠-٤٥

٦- حول الموسيقا الاندلسية، راجع عبد الرحمن علي الحاج: "تاريخ الموسيقا الاندلسية" بيروت ١٩٧٠؛ الدكتور يوسف عيد: "التوشيح في الموشحات الاندلسية"، بيروت ١٩٩٣. بالنسبة لزرياب الاندلسي، الفارسي الاصل الذي ادخل الموسيقا العربية الى اسبانيا، راجع الدكتور محمود أحمد الحفني: "زرياب موسيقار الاندلس" القاهرة، بلا تاريخ.

٧- محمود بن اسماعيل شهاب الدين: "سفينة الملك ونفيسة الفلك" القاهرة، ١٣١١هـ (=١٨٩٣ / ١٨٩٤ م).

٨- محمد كامل الخلعي: "كتاب الموسيقا الشرقي" القاهرة ١٣٢٢هـ (= ١٩٠٤ / ١٩٠٥).

٩- فؤاد رجائي ونديم علي الدرويش: "من كنوزنا، الحلقة الأولى: في الموشحات الاندلسية" حلب ١٩٥٥.

١٠- سليم الحلو: "الموشحات الاندلسية، نشأتها وتطورها" بيروت ١٩٦٥.

١١- اللجنة الموسيقية العليا: "تراثنا الموسيقي في الادوار والموشحات" ٤ أجزاء، القاهرة بلا تاريخ.

١٢- راجع بحثنا: "مراحل تطور الموسيقا العربية" المجلة الموسيقية، القاهرة عدد ٢٤ آب ١٩٧٧ ص ٨ - ١٣.

١٣- نشير خاصة إلى الاب كولانجيت P. COLLANGETTES المذكور اعلاه

وميشيل مشاقة (١٨٠٠ - ١٨٨٨) كاتب "الرسالة الشهابية في الصناعة الموسيقية" واسكندر شفلون (١٨٧٧ - ١٩٣٤) ووديع صبرا (١٨٧٨ - ١٩٥١) وعلي درويش (١٨٧٧ - ١٩٥٢) واميل العريان وبول أشقر (١٨٨٢ - ١٩٥٢) وميخائيل اللاوردي (١٩٠٤ - ١٩٨١) وسليم الحلو الذي اتينا على ذكره.

١٤- بالنسبة للمقامات راجع محمد كامل الخلعي المذكور سابقاً ص٢٨-٦٠؛ توفيق الصباغ "الدليل الموسيقي العام في أطرب الأنغام" حلب ١٩٥٠، ص ٣٠ - ٥٧؛ سامي الشوا "القواعد الفنية في الموسيقا الشرقية والغربية" القاهرة بلا تاريخ، ص ٧-٩٩ و١٤٤.

١٥- بالنسبة للايقاعات راجع المذكورين اعلاه: الخلعي ص ٦٢-٧٧؛ توفيق الصباغ ٥٩-٧٥؛ سامي الشوا ١٣٣-١٥٧.

١٦- حول الموسيقا في هذه البلدان يمكن الرجوع الى مقالات مبعثرة هنا وهناك في المجلات، ففي المجلة الموسيقية (القاهرة) مثلاً نجد ابحاثاً عن الموسيقي في السودان والكويت وايران الخ..

١٧- انظر عدنان بن ذريل: "الموسيقا في سورية" دمشق ١٩٨٩ ص٢٠٠-٢٠٤.

١٨- محمد كامل الخلعي، المرجع المذكور سابقاً ص ١٤٢.

١٩- الكنجي (المتوفي سنة ١١٥٠هـ = ١٧٣٧ / ١٧٣٨م): "تراجم أهل الغناء" (نقلاً عن محمد كرد علي: "خطط الشام" دمشق ١٩٨٣، الجزء الرابع ص ٩٨).

٢٠- من بين الاضافات قطع من نظم الموسيقي والشاعر الحمصي الكبير أمين الجندي(١٧٦٤ - ١٨٣٧). راجع ديوانه المطبوع في بيروت عام ١٨٩١.

٢١- أحمد أبري وفتح الله قسطون: "فصل اسق العطاش"، حلب، بلا تاريخ.

٢٢- توفيق الصباغ: "الانغام الشرقية، مع فصل اسق العطاش"، حلب، ١٩٥٤ ص ٥٤-٦١.

٢٣- راجع اللجنة الموسيقية العليا: "تراثنا الموسيقي" المذكور سابقاً، الجزء الثاني، صفحة ح، راجع ايضاً محمود كامل: "المكتبة الموسيقية في مصر"، مجلة الكتاب العربي، العدد ٥٣، ٢ نيسان ١٩٧١.

٢٤- محمود عجان: "تراثنا الموسيقي"، دمشق ١٩٩٠ ص ١١-٦٧، حيث يوجد تحليل علمي للدور.

٢٥- ابراهيم شفيق ومحمود كامل: "محمد عثمان المطرب الملحن" القاهرة، بلا تاريخ.

٢٦- يوجد في قصر العظم بدمشق فونوغراف من طراز قديم جداً مع عدد من التسجيلات على اسطوانات منها ثلاث بصوت محمد عثمان. ولكن تعذر تشغيل هذا الفونوغراف وبالتالي لم يمكن سماع هذه التسجيلات والتعرف على صوت هذا الملحن والمغني الكبير.

٢٧- راجع الدكتور محمود أحمد الحفني: "عبدو الحامولي زعيم الغناء في الشرق" تاريخ العرب والعالم، الاعداد ١٣١ - ١٣٤، إيلول - كانون الاول ١٩٨٩ ص ٧٣-٧٩.

٢٨- راجع دراستنا: "احمد أبو خليل القباني الموسيقي" مجلة التراث العربي، العددان ٢٥-٢٦ تشرين الاول ١٩٨٦ - كانون الثاني ١,٩٨٧ ص ١٤٥-١٥٧.

٢٩- بالنسبة لحلب فالمصادر عديدة، نكتفي بالاشارة إلى ابراهيم علي الدرويش: "حلب ومكانتها في الموسيقا"، مجلة الخمائل، العدد ٢٥-٢٦، ٥/ ١١/ ٦٤؛ أدهم الجندي: "اعلام الادب والفن" الجزء الاول دمشق ١٩٥٤ ص ٣١٧-٣٣٨.

٣٠- اهم المؤلفات هي : الدكتور محمود أحمد الحفني : "سيد درويش وآثار عبقريته" القاهرة ١٩٦٢ ؛ محمد علي حماد: " سيد درويش" القاهرة ١٩٧٠ ؛ ڤكتور سحاب : "السبعة الكبار في الموسيقا العربية المعاصرة" بيروت ١٩٨٧ ص ١٥-٧٢ و ٢٩٥-٣٠٠.

٣١- هذا ما نراه في POCHE ص٩٦ ، JARGY ص٨٥-٨٦ وCHABRIER ص٤٢٩ ، المذكورين سابقاً.

٣٢- توفيق الحكيم : "فنان الشعب" الاسكندرية ١٩٦٢ ص٢٦ ، ضمن مجموعة مقالات من مطبوعات جمعية اصدقاء موسيقا سيد درويش.

٣٣- الدكتور محمود أحمد الحفني : "سيد درويش" المرجع المذكور سابقاً ص١٤٩.

٣٤- ان الكتب والدراسات عن أم كلثوم اصبحت لا تحصى، نذكر منها الدكتورة نعمات أحمد فؤاد : " أم كلثوم وعصر من الفن" القاهرة ١٩٧٦ ؛ محمود كامل وخليل المصري : "أم كلثوم، النصوص الكاملة لجميع الاغاني" . اللجنة الموسيقية العليا، القاهرة ١٩٧٥ ؛ ڤكتور سحاب، المرجع المذكور سابقاً : ٢٢١-٢٤١ . وقد تناولتها ايضاً العديد من المؤلفات والمقالات الاجنبية. .

٣٥- محمود كامل : "محمد القصبجي" القاهرة ١٩٧١ ؛ ڤكتور سحاب، المرجع المذكور سابقاً ص٧٣-٩١.

٣٦- صبري أبو المجد : "زكريا أحمد" القاهرة بلا تاريخ؛ ڤكتور سحاب، المرجع المذكور سابقاً : ٩٣-١٣٩ و٣٠١-٣٠٣.

٣٧- راجع دراستنا : "رياض السنباطي" مجلة الضاد، حلب عدد كانون الثاني ١٩٨٢ ص٢١-٣١ وعدد شباط ١٩٨٢ ص٢٣-٣١؛ صميم الشريف: "السنباطي وجيل العمالقة" دمشق ١٩٨٩ ؛ ڤكتور سحاب، المرجع المذكور سابقاً : ص٢٤٣-٢٦٩ . لقد صرحت لنا الدكتورة رتيبة الحفني انها

اعدّت كتاباً ضخماً عن هذا الموسيقار هو حالياً تحت الطبع.

٣٨- تجدر الاشارة الى أن هؤلاء الموسيقيين الثلاثة قد لحنوا اغاني رائعة لعدد من المطربين والمطربات.

٣٩- ان فتحية أحمد (١٨٩٨-١٩٧٦) مطربة كبيرة تميزت بجرس صوتها ومقدرتها وكفاءتها، ولو لم توجد أم كلثوم لكانت هي المطربة الاولى في العالم العربي.

٤٠- في الفترة الاخيرة من حياتها انشدت أم كلثوم اغان من تلحين كل من عبد الوهاب ومحمد الموجي، وكمال الطويل، وبليغ حمدي وسيد مكاوي.

٤١- توجد مؤلفات ودراسات عديدة عن هذا الموسيقار، نذكر من بينها كمال النجمي: "محمد عبد الوهاب، مطرب المائة عام" الجيزة (مصر) بلا تاريخ؛ فكتور سحاب، المرجع المذكور سابقاً: ص١٤١-٢٢٠ و٣٠٧-٣١٨.

٤٢- محمد عبد الوهاب: "مراحل الموسيقا العربية" مجلة الفكر العربي، ١٥ / ٤ / ٦٢، وتصريحات له نشرت في مجلة العالم، عدد تشرين الثاني١٩٦٢.

٤٣- POCHE المذكور اعلاه ص٩٣ حاشية ٢٦.

٤٤- مذكرات محمد عبد الوهاب، اعداد محمد رفعت، بيروت بلا تاريخ ص١٧٦.

٤٥- لم نر من المناسب أن نورد هنا ذكر "السرقات" الفنية التي تشوب مع الاسف أعمال محمد عبد الوهاب وقد عرض نفسه لانتقادات فظة بسبب نقله مقاطع طويلة أحياناً من ألحان غيره وجدير بالذكر أن هذه "السرقات" قد أحصيت في نشرة لمنظمة الاونسكو، كما اشار إليها بعض الموسيقيين والباحثين الاجانب.

٤٦- في المرحلة الاخيرة من حياته أقر محمد عبد الوهاب في مقابلات اذاعية

أو تلفزيونية أنه قد أخطأ عندما طالب بالتخلي عن الموسيقا التقليدية. إننا نشير الى هذا الموقف ولو جاء متأخراً للتخفيف من الانتقادات التي وجهناها الى التجديد الذي نادى به.

٤٧- راجع : "كتاب مؤتمر الموسيقا العربية المنعقد بمدينة القاهرة في سنة ١٩٣٢" وزارة المعارف المصرية، المطبعة الاميرية، القاهرة ١٩٣٣.

٤٨- حول الملحنين والمطربين السوريين، انظر عدنان بن ذريل، المرجع المذكور سابقاً.

٤٩- عبد الله يوركي حلاق : "نبذة عن سيرة حياة المرحوم كميل شمبير"، مجلة الكلمة حلب، عدد تشرين الثاني وكانون الاول ١٩٣٤.

٥٠- ادهم الجندي، المرجع نفسه؛ ص٢٣٧-٢٣٨؛ عدنان بن ذريل، المرجع نفسه، ص١٩٣-١٩٤، ٢١٩-٢٢٠، ٢٤٧-٢٥١.

٥١- ادهم الجندي، المرجع نفسه ص٢٩٧؛ عدنان بن ذريل، المرجع نفسه، ص١١٩-١٣٧.

٥٢- أدهم الجندي، المرجع نفسه ص٢٩٧؛ عدنان بن ذريل، المرجع نفسه، ص١١٩-١٣٧.

٥٣٠- راجع جوزيف أبي ضاهر: "الاخوان رحباني" بيروت ١٩٨٦، جان ألكسان: "الرحبانيون وفيروز" دمشق ١٩٨٧، د. نبيل أبو مراد: "الاخوان رحباني حياة ومسرح"، بيروت ١٩٩١. وإننا نتقدم بالشكر لمنصور الرحباني الذي زودنا بمعلومات عديدة عن نشاطه الفني ونشاط أخيه عاصي.

٥٤- تميزت عائلة الرحباني بكثرة من أنجبتهم من الموسيقيين والفنانين نذكر من بينهم الاخوة الثلاث عاصي وولده زياد، ومنصور وأولاده مروان وغدي وأسامة، والياس وولديه غسان وجاد.

٥٥- راجع أحمد رشدي صالح : "الادب الشعبي"، القاهرة ١٩٥٤

ص١٥٠-١٧٤؛ابرهيم فاضل : "في الاغنية الشعبية" دمشق ١٩٨٠؛ فؤاد محفوظ : "الاغاني الشعبية العربية عبر التاريخ" دمشق بلا تاريخ؛ عبد الرحمن الجبقجي : "الفولوكلور العربي والقدود الحلبية" حلب، بلا تاريخ.

٥٦- توجد دراسة دقيقة عن البشرف والسماعي في محمود عجان، المرجع المذكور سابقاً : ص٨١-١٢٣.

٥٧- انظر مقالنا : "الموسيقا العربية والثقافة الموسيقية"، مجلة الاذاعة والتلفزيون، دمشق العدد ٣٦، ١٥ / ١٢ / ٧٧ ص٣٢-٣٣.

٥٨- كمال النجمي : "الغناء المصري" القاهرة ١٩٦٦، "اصوات وألحان عربية" القاهرة ١٩٦٨، "مطربون ومستمعون" القاهرة ١٩٧٠ بالاضافة الى المقالات القيمة التي نشرها ولا يزال ينشرها بانتظام في الصحافة المصرية.

٥٩- ڤكتور سحاب، المرجع المذكور سابقاً.

٦٠- إلياس سحاب، المرجع المذكور سابقاً.

٦١- صميم الشريف : "الاغنية العربية"، دمشق ١٩٨١.

٦٢- "المجلة الموسيقية"، القاهرة، أسسها سنة ١٩٣٦ الدكتور محمود أحمد الحفني وتديرها الدكتورة رتيبة الحفني

٦٣- مجلة "الحياة الموسيقية"، دمشق، أنشأتها سنة ١٩٩٣ وزارة الثقافة السورية وتديرها سلمى قصاب حسن.

٦٤- قدمنا في الاذاعة السورية، خلال عامي ١٩٧١ و١٩٧٢ ثمانية عشر حديثاً باللغة الفرنسية عن الموسيقا العربية.

□□□

□ النسيج الموسيقي

آ. كوبلاند
مؤلف وناقد موسيقي أمريكي معاصر
ترجمة محمد حنانا

إن على الرجل العادي لكي يعي على نحو أفضل مسألة الاستماع الموسيقي، أن يكون قادراً على تمييز ثلاثة أنماط مختلفة من النُّسُج الموسيقية. هناك ثلاثة ضروب من النُّسّج: مونوفونية، هوموفونية، وبوليفونية.

إن الموسيقا المونوفونية هي الأبسط، إنها موسيقا مكونة من خط لحني واحد دون مرافقة هارمونية، كالموسيقا الصينية أو الهندية*. إن الخط اللحني ذاته، مجرداً من المرافقة الايقاعية المعقدة، دقيق وبارع على نحو استثنائي، وفيه استخدام لأرباع الأصوات وللأبعاد الصغيرة غير المعروفة لدينا، ولم تقتصر المونوفونية على الشعوب الشرقية وحدها، بل كان لدى اليونانيين ذاتُ النسيج المونوفوني.

إن أروع نتاج للمونوفونية في موسيقانا هو الغناء الغريغورياني، فمنذ البدايات المبكرة وغير المحَّددة للموسيقا الكنسية ازدادت قوته التعبيرية على يد أجيال من المؤلفين الذين عملوا وحسّنوا المادة المتشابهة ذاتها، لذا فهي أفضل مثال في الموسيقا الغربية عن الخط اللحني المجرد من المرافقة.

في الأزمنة التالية، أصبح استخدام المونوفونية عرضياً، وبدت الموسيقا

---

* والعربية (المترجم)

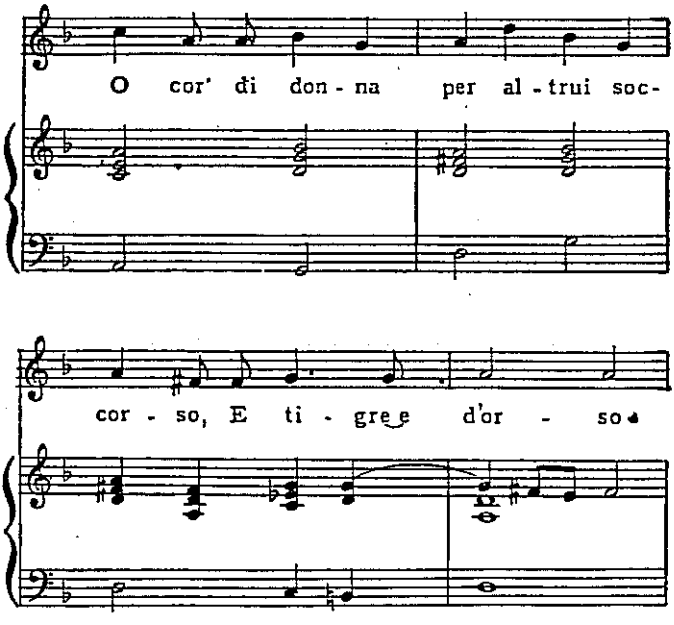
وكأنها تتوقف للحظة لتركّز انتباهها على الخط اللحني المنفرد. وهي بهذا تُحدث تأثيراً مشابهاً للتأثير الذي يحدثه الفراغ وسط منظر طبيعي. بالطبع هناك أمثلة على الكتابة المونوفونية في سوناتات الآلات الإفرادية كسوناتات الفلوت والڤيولونسيل التي وضعها مؤلفون من القرنين الثامن عشر والعشرين. وبسبب وجود المرافقة الهارمونية منذ مئات السنين، فإن تلك الأعمال ذات الخط المنفرد توحي بهارموني ضمني على الرغم من عدم وجوده في الواقع. إن المونوفونية بصورة عامة هي الأوضح بين جميع الأنسجة، ولا تطرح أية مشكلة على صعيد الاستماع الموسيقي.

النمط الثاني هو النسيج الهوموفوني، وهو أصعب بقليل عند الاستماع المباشر من المونوفونية. كذلك فإنه أكثر أهمية بالنسبة إلينا بوصفنا مستمعين، لكونه دائم الاستخدام في الموسيقا. إنه يتضمن الخط اللحني الأساسي مع الأكوردات المرافقة. ولما كانت الموسيقا قد فُهمت على أنها غنائية كونترپانتيه – كان ذلك حتى نهاية القرن السادس عشر – فإن النسيج الهوموفوني لم يكن معروفاً إلى حد ما. كان الهوموفوني من ابتكار مؤلفي الأوبرا الايطاليين الأوائل الذين بحثوا عن طريقة أكثر مباشرة من الطريقة الكونترپانتيه، وذلك لإضفاء الإحساس الدرامي، ولوضع موسيقا أوضح لترافق النص.

إن ما حدث يسهل شرحه بوضوح. هناك طريقتان للنظر إلى سلسلة بسيطة من الأكوردات، فإما أن ننظر إليها بطريقة كونترپانتيه فيتحرك كل صوت في الأكورد على حدة ليتجه نحو نغمته التالية في الأكورد الذي يليه، وإما أن ننظر إليها بطريقة هارمونية وفي هذه الحالة لا يبقى مجال للتفكير في أصوات منفصلة. إن أسلاف المبتكرين الايطاليين الذين عاشوا في القرن السابع عشر لم يفكروا في هارمونياتهم إلا بالطريقة الأولى بوصفها (الهارمونيات) ناتجة عن

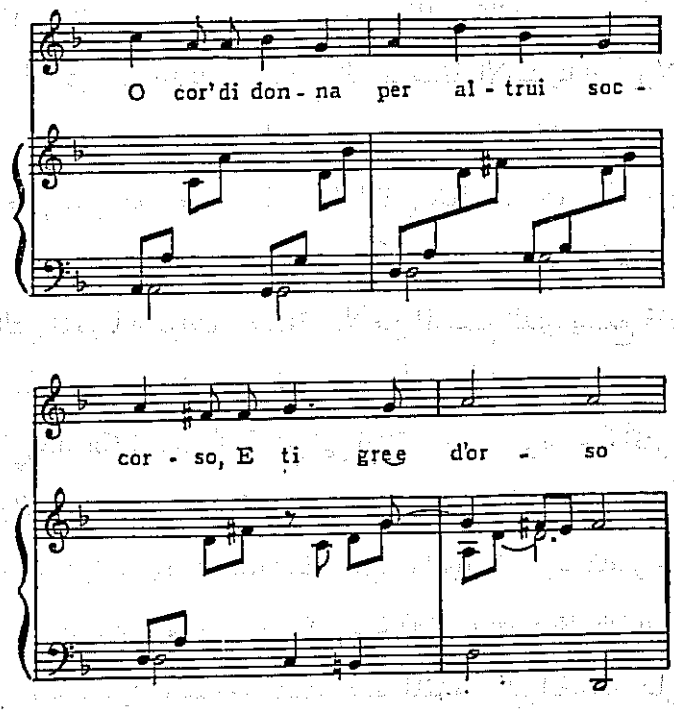
اتحاد أصوات لحنية منفصلة. حدثت الخطوة الثورية عندما انصبَّ الإهتمام على الخط المنفرد، واختُصرت جميع المبادئ الأخرى إلى مجرد أكوردات مرافقة.

إليك مثالاً للموسيقا الهوموفونية المبكرة من المؤلف كاتشيني يعرض نوعاً بسيطاً من المرافقة الأكوردية، وإن من الضروري أن نطلع على كمية كبيرة من النماذج لندرك كم كانت جديدة بالنسبة لمستمعيها الأوائل.



لم يمض وقت طويل حتى انهارت هذه الأكوردات البسيطة، أو اتخذت أشكالاً أخرى. جوهرياً لم يتغير شيء عن طريق هذا التحول أو عن طريق تحول هذه الأكوردات إلى أرپيجات متعاقبة.. وحالما اكتُشف هذا الأسلوب بدأ يتوسَّع

وأصبح يمارس سحراً غير عادي على جميع المؤلفين. وإليك مثالاً على ما تقدم ذكره فيما يتعلق بالشكل الأكوردي.



إن النسيج الموسيقي الوحيد الذي يطرح مشاكل في الاستماع هو النوع الثالث، النسيج البوليفوني. إن الموسيقا التي وضعت بالطريقة البوليفونية تستدعي انتباهاً كبيراً من المستمع، لأنها تتحرك بخيوطها اللحنية المنفصلة والمستقلة مكونةً هارمونيتها. وتنشأ صعوبة الاستماع إلى الموسيقا البوليفونية من كوننا اعتدنا الإستماع إلى الموسيقا على أنها هارمونية، في حين تدعونا البوليفونية الى الاستماع بطريقة خطوطية (أي تَتَبُّع الخطوط اللحنية) متجاهلين عن وعي

تلك الهارمونيات الناجمة.

ليس في مقدور أي مستمع تجاهل هذه النقطة، لأنها الأساس في الوصول إلى استماعٍ أكثر عقلانية. يجب أن نتذكر دائماً بأن الموسيقا قاطبة التي وضعت قبل عام ١٦٠٠، والكثير منها الذي وضع بعد ذلك، كانت موسيقا ذات نسيج پوليفوني. لذا يتوجب عليك أن تستمع إلى موسيقا پالاسترينا أو أورلاندو دي لاسو بطريقة مختلفة عن الطريقة التي تستمع بها إلى موسيقا شوبرت أو شوپان. وهذا صحيح ليس على صعيد المعنى العاطفي فقط، بل على الصعيد التقني أيضاً. إن النسيج البوليفوني يستلزم مستمعاً قادراً على سماع الخطوط اللحنية المنفصلة التي تؤديها أصوات منفصلة بدلاً من المستمع الذي يسمع فقط صوتاً واحداً ناجماً عن عدة أصوات رأسية معزوفة معاً وفي آن واحد.

ليس في هذا الكتاب مسألة تحتاج إلى أمثلة موسيقية توضيحية أكثر من هذه المسألة. والقارئ لا يمكنه إدراكها على نحو تام دون الاستماع المتكرِّر لذات القطعة الموسيقية باذلاً جهداً عقلياً لفك أصواتها المجدولة. و سنقتصر على مثال توضيحي واحد، وهو مقدمة باخ الكورسية (Ich ruf zu Dir, Herr Jesu Crist) «أناشدك أيها السيد المسيح» بنيت هذه المقدمة البوليفونية على ثلاثة أصوات، وبطريقة تشبه العمل المخبري، عليك الاستماع إليها أربع مرات، استمع أولاً إلى القسم الأعلى السوپرانو الذي غالباً ما يكون الأسهل على الاستماع، ثم استمع إلى قسم الباص الذي يكون عادة متزناً ومتكرر النغمات، بعد ذلك استمع إلى الصوت الأوسط (الآلتو)، وهو نوع من التشكيل اللحني، ولكن يسهل تبيُّنه بسبب سرعة حركته. الآن استمع إلى الأصوات الثلاثة (الأقسام الثلاثة) معاً، محتفظاً بها في ذهنك على نحو منفصل: السوپرانو بلحنه القوي، الآلتو ولحنه ذو التدفق الداخلي، والباص بخطه المتزن. وثمة تجربة إضافية تقوم على

سماع صوتين في آن واحد: السوپرانو والباص، الآلتو السوپرانو، والباص والآلتو. و يمكنك القيام بهذه التجربة قبل سماع الأصوات الثلاثة مجتمعة.

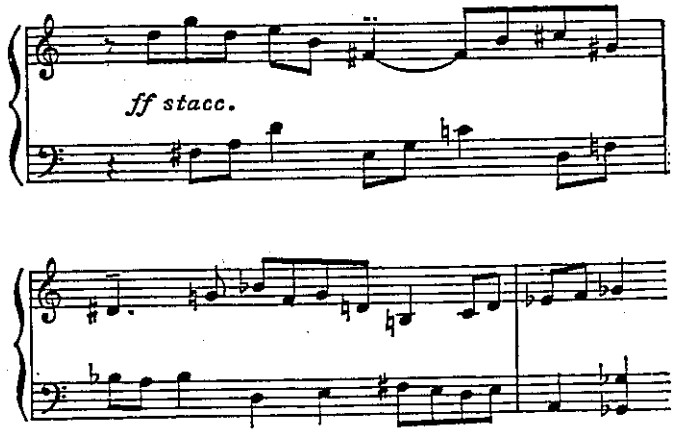
إنك بتنفيذك لهذه التجربة البسيطة تكون قد قمت بعمل قيِّم إزاء نفسك. وسوف لن يكون سماعك سليماً إذا لم تكن قادراً على سماع الموسيقا البوليفونية بتلك الطريقة- على أساس صوت مقابل صوت، خط مقابل خط -.

يطرح النسيج البوليفوني هذا التساؤل : كم من الأصوات المستقلة التي تستطيع الأذن البشرية الإمساك بها في وقت واحد. تختلف الآراء بهذا الصدد، حتى إن بعض المؤلفين هاجم الطريقة البوليفونية بوصفها مفروضة علينا، وليست بالحالة الطبيعية. ومع ذلك أعتقد أنه لا ضرر من الاحتفاظ بها، ذلك لأن الاستماع إلى صوتين أو ثلاثة مع شيء من الخبرة الاستماعية، لن يكلف جهداً عقلياً كبيراً. تبدأ المشكلة الحقيقة عندما تقوم البوليفونية على أربعة أصوات أو خمسة أو ثمانية، منفصلة ومستقلة. ولكن كقاعدة فإن المؤلفين يساعدون في عملية الاستماع البوليفوني، لأنهم نادراً ما يجعلون جميع الأصوات تجري في وقت واحد. حتى في حال البوليفونية المكونة من أربعة أصوات فإن المؤلفين يجعلون أحد الأصوات ساكناً في حين تبقى الأصوات الثلاثة في حركة، مما يخفف عبء الاستماع إلى حد كبير.

ثمة شيء آخر يمكن قوله عن الموسيقا البوليفونية وهو أنه مع تكرار الاستماع يظل تشوُّقك إليها أكبر من تشوقك إلى الهوموفونية. حتى لو افترض بأنك لم تسمع، على نحو جيد ومتساو، جميع الأصوات المنفصلة، فمن المرجح عندما تعود إليها ثانية أن تجد شيئاً مختلفاً لتستمع إليه. إنك تستطيع دائماً أن تستمع إليها من زاوية مختلفة.

ولكن مسألة ما إذا كان بمقدور أحد أن يستمع إلى عدة أصوات في وقت واحد أم لا، هي مسألة أكاديمية بحتة، نظراً لأن الكثير من الموسيقا العظيمة في العالم

وضعت على نحو رئيسي للإصغاء البوليفوني.

علاوة على ذلك، أظهر المؤلفون المعاصرون ميلاً واضحاً تجاه تجديد الاهتمام بالكتابة البوليفونية. وكان هذا جانباً من ردة الفعل العامة المعادية لموسيقا القرن التاسع عشر بنسيجها الهوموفوني. وبسبب تعاطف المؤلفين المعاصرين مع مُثُل القرن الثامن عشر الجمالية تبنّوْا النسيج الكونترپانتي لتلك الفترة مع هذا الفارق: إن هارمونياتهم الناجمة عن ذلك النسيج لم تعد تقليدية. وقد دُعي أحياناً هذا النوع الحديث من الكتابة الكونترپنتيه بالكونترپوان الطولاني أو بالكونترپوان المتنافر. إن احتمال فَقْد الاحساس بكل صوت منفصل في بالكونترپوان الحديث أقل بالنسبة للمستمع، نظراً لعدم وجود نسيج هارموني عذب يركن إليه. في الكتابة الكونترپانتية الحديثة تبرز الأصوات، إذا جاز التعبير، لأن درجة انفصاليتها أكبر من تآزرها بكل تأكيد. وإليك مثالاً عن الكونترپوان الحديث للمؤلف ب. هندميث* الذي يعد أفضل ممارسٍ في مجال النسيج البوليفوني الحديث.

* من مقطوعته حياة ماري.

تذكَّر إذن، بأن الاستماع إلى النسيج البوليفوني يتم بالطريقة ذاتها، سواء وضعه باخ أم هندميث.

بالطبع ليست الموسيقا كلها مقسمة إلى أنواع ثلاثة مختلفة من النُسُج. ففي أية قطعة موسيقية يمكن للمؤلف أن ينتقل من نوع إلى آخر دون مقطع انتقالي، ويتوجب عليك أنت، بوصفك مستمعاً، أن تكون مهيّأ لتتبع ذلك الضرب من النسيج الذي اختاره المؤلف وإن اختياره بحد ذاته ليس خالياً من الدلالة العاطفية. ومن الواضح أن خطاً لحنياً منفرداً ودون مرافقة يُحدثُ إحساساً أكبر بالحرية ومن التأثير الذاتي المباشر مما يحدثه النسيج المعقَّد للصوت. إن الموسيقا الهوموفونية، التي تعتمد كثيراً على الخلفية الهارمونية في تأثيرها على الآخرين، تمتلك جاذبية فورية تجاه المستمع أكبر من الموسيقا البوليفونية. لكن الموسيقا البوليفونية تجلب معها مشاركة عقلية أكبر. والواقع أن ضرورة استماعك النشط الفعال كي تسمع ما يجري فيها، يحثك على بذل جهد عقلي. وكقاعدة فإن المؤلفين يبذلون أيضاً جهداً عقلياً لدى كتابة الموسيقا البوليفونية. وإن استخدام الأنواع الثلاثة من النسج في قطعة واحدة، يحقق تنوُّعاً كبيراً في الأحاسيس المعبرة.

إن حركة الأليجريتو من السيمفونية السابعة للمؤلف بيتهوفن تُقدِّمنا بمثال جيد عن تنوع النسيج الصوتي في واحدة من الروائع الموسيقية. تبدأ الحركة بمجموعة من الأكوردات مع الإيحاء بفقرة لحنية في الصوت الأعلى. وهذا نسيج هوموفوني واضح. بعد ذلك يضاف لحن تؤديه مجموعة آلات الڤيولا مع عدد من آلات الڤيولونسيل. وينشأ عن ذلك أثر كونترپانتي، لأن الأصوات العليا والسفلى المرافقة هي أكثر من تركيب أكوردي، يلي ذلك مجيء المقطع

الكونترپانتي، حيث تبدأ مجموعة الكمانات الأولى والثانية بحياكة نسيج پوليفوني مستمد من الثيمة الخالية من التعبير، وإذا كنت قادراً على تتبع حركة العلامات الستَّ عشرةَ التي تتولد تدريجياً في هذا القسم من النسيج البوليفوني المركب فوق صوت أكوردات منفتحة شديد للغاية، أدركت الطريقة التي يريد بها بيتهوڤن بلوغ ذروة الحركة. هنا وكما هو الحال دائماً، يتحقق الاستماع الواعي عن طريق الاقتراب من فكر المؤلف، ليس فقط على الصعيد التقني، بل على الصعيد الحسي أيضاً. إن الحساسية تجاه النسيج الموسيقي تساعد على بلوغ المعنى التعبيري على نحو أفضل.

إن فهم النسيج الكونترپنتي وعلاقته مع الهوموفونية، سوف يتحقق دون شك، عندما تتاح للقارئ فرصة الاطلاع على الفصول المتعلقة بالأشكال الموسيقية الأساسية، وإن البحث في الأشكال الفوغية سيسهل الاستماع إلى النسيج البوليفوني.

□ البناء الموسيقي

آ. كوبلاند

ترجمة محمد حنانا

يستطيع كل شخص أن يتبين الألحان والايقاعات أو حتى الهارمونيات بسهولة أكثر من تبين الخلفية البنائية لقطعة موسيقية طويلة. لذا يجب أن يكون تركيزنا من الآن فصاعداً على موضوع البناء في الموسيقا، إذ على القارئ أن يدرك أن الخطة الموضوعة التي يجري على أساسها التأليف هي من بين الأشياء الاساسية في عملية الاستماع الواعية.

لا يختلف البناء في الموسيقا عن البناء في أي فن آخر؛ إنه ببساطة التنظيم المتماسك لمواد الفنان. لكن المواد في الموسيقا لها صفة السيولة والتجريد؛ لذلك فإن مهمة المؤلف البنائية صعبة على نحو مضاعف بسبب طبيعة الموسيقا في حد ذاتها.

هناك ميل عام للتبسيط المفرط عند شرح الشكل في الموسيقا. فالقاعدة المعتادة تنحصر في أخذ قوالب شكلية معروفة وإظهار الكيفية التي كتب المؤلفون أعمالهم وفقها بصورة كبيرة أو قليلة. ومع ذلك فإن الفحص الدقيق لروائع الأعمال سوف يظهر أنها لا تتطابق تطابقاً دقيقاً، كما هو مفترض، مع الاشكال الموجودة في كتب التدريس إلا نادراً. ولا مفر من الاستنتاج أنه لا يكفي اعتبارالشكل في الموسيقا ببساطة موضوع اختيار قالب شكلي ثم حشوه بعد ذلك بأنغام ملهمة. يتم فهم الشكل على نحو صحيح عندما ننظر إليه فقط على أنه نمو تدريجي لكائن

حي يبدأ من فرضية ما يستهلها المؤلف. ينتج من ذلك، "أن شكل كل مقطوعة موسيقية أصيلة هو فريد بحد ذاته". فالمضمون الموسيقي هو الذي يحدد الشكل.

ومع ذلك فإن المؤلفين ليسوا بحال من الأحوال متحررين تماماً من مظاهر القوالب الشكلية، لذا فمن الضروري للمستمع أن يعي هذه العلاقة بين الشكل المحدد أو المختار وبين تحرر المؤلف من ذلك الشكل. وهذا يشتمل على أمرين: اعتماد المؤلف على الاشكال الموسيقية التاريخية أو تحرره منها. في المقام الاول ربما يسأل القارئ: «ما هي الاشكال التاريخية؟ ولماذا يتوجب على المؤلف أن يقلق حيالها بطريقة ما من الطرق؟».

يسهل الجواب على الشطر الاول من السؤال: فالسوناتا، والتنويعات، والباساكاليا، والفوغ، ما هي إلا أسماء لبعض الأشكال المعروفة جيداً، وإن كل واحد من هذه القوالب الشكلية تطور ببطء من خلال تجربة أجيال من المؤلفين الذين عملوا في بقاع مختلفة. وإنه لمن الحمق أن ينبذ مؤلفو اليوم تلك التجربة، وإن يبدؤوا من الصفر مع كل مُؤَلَّف جديد. ومن الطبيعي أن يتجه المؤلفون في كتاباتهم إلى الاتكاء على هذه الاشكال المجربة، وخصوصاً لان تنظيم المادة الموسيقية صعب للغاية بسبب طبيعتها الخاصة. وتجد هذه القوالب الموسيقية المجربة والمعروفة طريقها إلى أذهانهم قبل الشروع في التأليف لتعمل على مساعدتهم وعلى تنشيط خيالهم.

وكما أن المؤلف المسرحي يعمل تمشياً مع العرف، على اعداد ملهاته في ثلاثة فصول بدلاً من خمسة على الرغم من تنوع عناصر القصة، أو يُؤْثر أن يشكل مسرحيته من مشاهد قصيرة، أو يجعلها في فصل واحد طويل دون توقف، وهو في اختياره هذا مهما كان نوعه، ينطلق من شكل مسرحي معمم؛ كذلك المؤلف

الموسيقي ينطلق في كل مرة من شكل موسيقي معمم ومعروف.

لقد شعر بوزوني بأن هذا كان ضعفاً، فخطّ كتيباً ليثبت أن مستقبل الموسيقا يتطلب تحرر المؤلفين من اعتمادهم المفرط على الاشكال المفروضة. ومع ذلك ما زال المؤلفون يعتمدون عليها كما في الماضي، وإن نشوء قالب شكلي جديد لهو نادر الحدوث.

ولكن مهما كان القالب المختار، فهناك قواعد بنائية أساسية يجب أن تتحقق، وبكلمات أخرى، مهما كان مخططك البنائي، فينبغي من الناحية السيكولوجية أن يكون مسوغاً من طبيعة المادة ذاتها. ذلك هو الواقع الذي يقسر الملحن على الخروج عن القالب الشكلي المحدد.

لنأخذ على سبيل المثال حالة مؤلف يعمل في حدود شكل يستلزم عادةً وضع كودا، إو مقطعاً ختامياً في نهاية مُؤلفه. وذات يوم وخلال عمله بمادته الموسيقية، يعثر على مقطع يكتشف أنه يصلح لأن يكون تلك الكودا ويصدف أن هذه الكودا ساكنة وذات طابع تذكري، ويستلزم بناء مقطع ذروة طويل تمهيداً لها، لكن في الوقت الذي ينتهي فيه المؤلف من بناء ذلك المقطع قد يكتشف أن ذلك المقطع جعل الختام الساكن زائداً وغير ضروري وفي هذه الحالة سيتم تجاوز القالب الشكلي بسبب ضرورات المادة المحدثة. وهذا يشبه ما حدث لبيتهوفن في الحركة الاولى من سيمفونيته السابعة فعلى الرغم من كل ما ذكرته كتب التدريس حول "تباين الثيمات" لشكل الحركة الاولى، لم يكن لديه ثيمات متباينة – ليس بالمعنى المعتاد على أقل تقدير– بسبب الخصوصية المحددة للمادة الثيمية التي بدأ بها.

إذن ضع في ذهنك شيئين. تذكر الحدود العامة للقالب الشكلي، وتذكر أن مضمونه الفكري يقسر المؤلف على تجاوز ذلك القالب الشكلي بطريقة خاصة

وذاتية – بطريقة تلائم تلك المقطوعة الخاصة التي يكتبها. وينطبق هذا على فن الموسيقا، أماالأغاني الشعبية البسيطة فهي غالباً ما تتشابه تماماً على صعيد البناء ضمن إطارها الصغير. ولكن ليس ثمة سيمفونيتان متشابهتان تماماً.

إن الاعتبار الاساسي في جميع الاشكال هو خلق الاحساس بالخط الطويل* الذي سبق أن أشرت إليه في فصل مبكر. يجب أن يمنحنا هذا الخط شعوراً بالاتجاه، كما يجب أن نكون مهيئين للإحساس بحتمية هذا الاتجاه. ومهما تكن الوسائل المستخدمة فيجب أن تُحدث المحصلة النهائية لدى المستمع الشعور بالرضا حيال ذلك التماسك الذي نتج عن الضرورة السيكولوجية للإفكار الموسيقية التي بدأها الملحن.

التقسيمات البنائية:

ثمة ناحيتان يمكن أن نراعيهما في البناء الموسيقي:

١ – الشكل بالنسبة للمقطوعة بوصفها وحدة متكاملة.

٢ – الشكل بالنسبة للأجزاء الصغرى المنفصلة في هذه الوحدة.

إن التقسيمات الشكلية الكبرى هي التي لها علاقة بالحركات الكاملة للسيمفونية، أو السوناتا، أو السويت. أما الوحدات الشكلية الصغرى فتشكل معاً حركة واحدة متكاملة. وبالامكان إيضاح هذه التقسيمات للشخص العادي إذا استعنّا بالقياس لمعرفة وجه الشبه بين البناء في الموسيقا والبناء في الرواية. فقد تنقسم الرواية الطويلة إلى أربعة كتب(IV,III,II,I) وذلك يشابه الحركات الاربع في السويت أو السيمفونية. وقد ينقسم الكتاب الاول إلى خمسة فصول، وهذا

*الخط الطويل – انظر عملية الابداع في الموسيقا – العدد الثاني من مجلة الحياة الموسيقية

شبيه بالحركة الاولى التي تتكون من خمسة أقسام. الفصل الواحد يتضمن العديد من الفقرات. كذلك في الموسيقا فإن كل قسم فيها ينقسم بدوره إلى عدة أقسام صغيرة (للأسف ليس هناك مصطلح خاص يطلق على هذه الوحدات الصغرى – أي الأقسام الصغرى). في الموسيقا تتكون الفقرات من الجمل الموسيقية والجملة تماثل الفكرة الموسيقية. وبالطبع فإن الكلمة تماثل النغمة الموسيقية المنفردة وليس ثمة داعٍ للقول بأن هذه المقارنة يتعين أخذها فقط على محمل التعميم.

وقد جرت العادة عند تحديد الخطوط العامة للحركة الموسيقية المنفردة أن تمثل الحروف (A,B,C) الاقسام الكبرى. أما الاقسام الصغرى فتمثلها عادة الحروف(a,b,c). . . إلخ.

القواعد البنائية:

هناك قاعدة هامة تستخدم في الموسيقا لخلق الاحساس بالتوازن الشكلي، إنها أساسية في هذا الفن لكونها صالحة لتستخدم بطريقة أو بأخرى خلال الكتابة الموسيقية. إنها قاعدة التكرار البسيطة جداً. إن القسم الأكبر من الموسيقا بني على أساس من المعالجة الواسعة لتلك القاعدة. ويبدو أن اللجوء إلى التكرار في الموسيقا مسوّغ أكثر من الفنون الأخرى، ربما بسبب طبيعتها الاكثر تجريداً. أما القاعدة الشكلية الأخرى التي تجدر الإشارة إليها، فهي نقيض التكرار، إنها عدم التكرار.

وبوجه عام تنقسم الموسيقا التي تبنى على أساس التكرار، أي يكون التكرار بمثابة عمودها الفقري، إلى خمسة أصناف مختلفة.

الصنف الأول : التكرار طبق الاصل،

الثاني : التكرار المقطعي،

الثالث : التكرار عن طريق التنويعات،

الرابع : التكرار عن طريق المعالجة الفوغية،

الخامس : التكرار في قسم التفاعل.

وسيلقى كل صنف من هذه الاصناف (باستثناء الاول) معالجة مستفيضة من خلال فصل كامل لكل منها. وسوف نجد كل صنف قد اتخذ أنماطاً مختلفة من الأشكال تندرج تحت عنوان نوع التكرار المحدد. إن التكرار طبق الاصل (الصنف الاول) بسيط جداً ولا يحتاج إلى شرح خاص أما الأصناف الأخرى فتنقسم إلى الأشكال التالية :

I- التكرار المقطعي :

a- الشكل ذو الجزئين (ثنائي)،

b- الشكل ذو ثلاث الأجزاء (ثلاثي)،

c- الروندو،

d- التكييف المقطعي الحر.

II- التكرار عن طريق التنويعات :

a- الباص المتكرر،

b- الباسكايا،

c- الشاكون،

d- التنويعات على لحن.

III- التكرار عن طريق المعالجة الفوغية :

a- الفوغ،

b- الكونشيرتو چروسو،

c- التمهيد الكورالي،

d- الموتيت والمادريغال.

IV– التكرار في قسم التفاعل :

a– السوناتا (شكل الحركة الاولى).

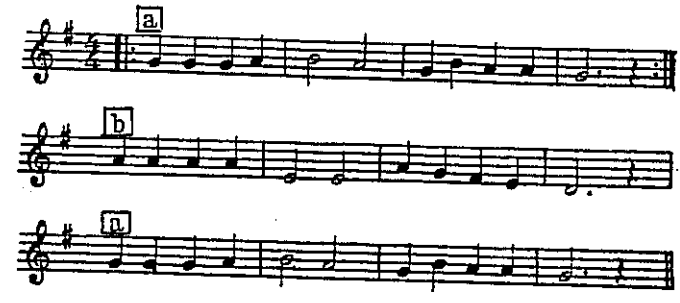
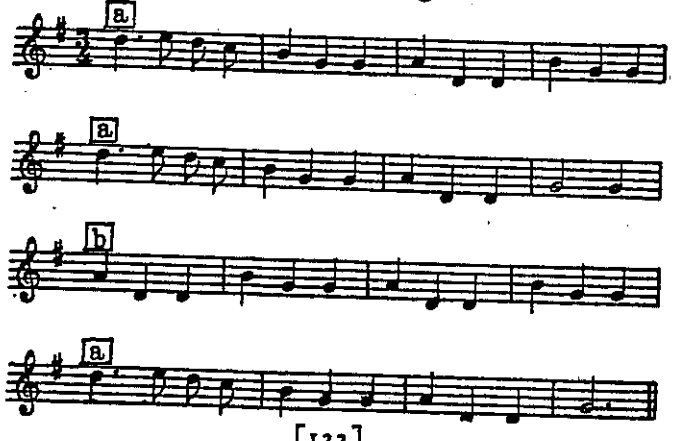
إن الأصناف الشكلية الاساسية الأخرى التي تبنى على أساس عدم التكرار هي فقط الأشكال الحرة كما يطلق عليها .

ومن الحكمة قبل الشروع في مناقشة هذه الانماط الكبيرة من أشكال التكرار، أن نتفحص قاعدة التكرار مطبقة على سلسلة أصغر، وهذا يسهل إنجازه، لأن قواعد التكرار هذه تطبق على الاقسام الكبيرة التي تشمل حركة كاملة، كما تطبق أيضاً على الوحدات الصغيرة في كل قسم .

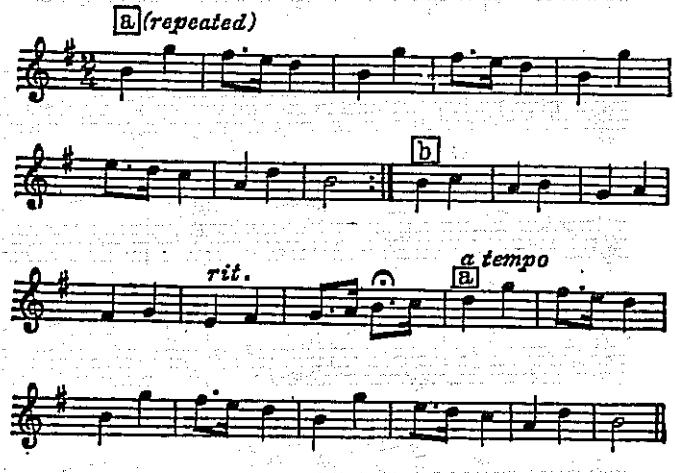
بناء على ما تقدم، فإن الشكل الموسيقي يشبه سلسلة من دواليب ضمن دواليب، وإن تركيب أصغر الدواليب يشبه على نحو لافت للنظر تركيب أكبرها. تبنى الأغنية الشعبية عادة على خطوط مشابهة لهذه الوحدات الصغيرة، لذا سوف تُستخدم كلما أمكن لتوضيح قواعد التكرار البسيطة.

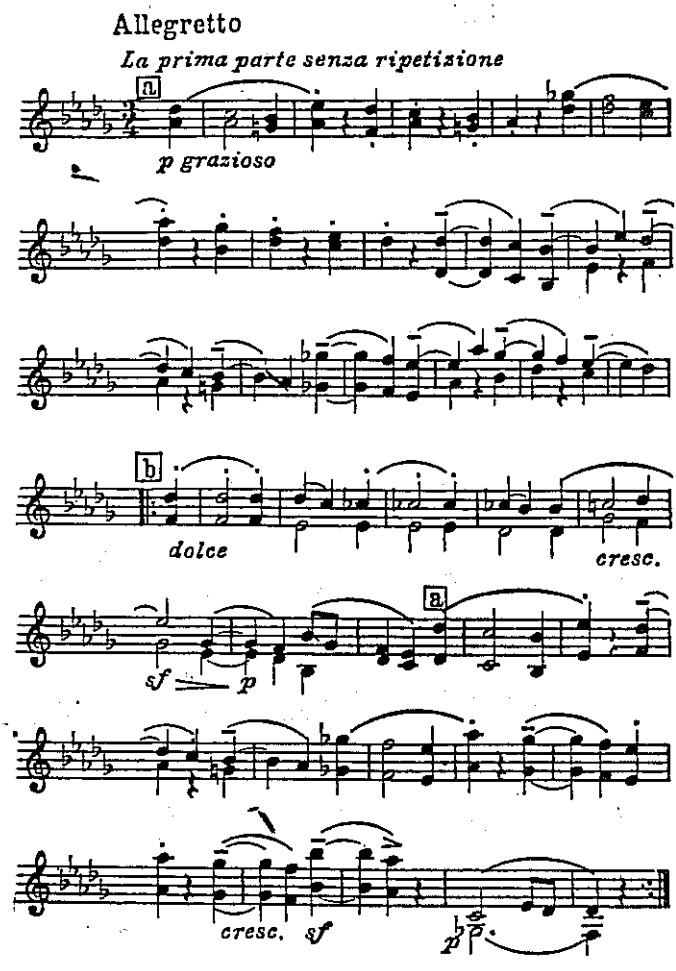
إن التكرار طبق الاصل هو الأبسط، ويرمز إليه هكذا a, a, a, a . . . إلخ وتوجد مثل هذه التكرارات البسيطة في العديد من الأغاني، حيث تتكرر الموسيقا ذاتها بسبب تعاقب الأبيات الشعرية، ويحدث شكل التنويع الأول في الأغاني المتشابهة عندما تجري تغييرات طفيفة على التكرار ليلائم النص الشعري، ويرمز إلى هذا النوع من التكرار هكذا a, a, a, a . . . إلخ

الشكل التالي للتكرار، الذي هو أساسي ليس فقط بالنسبة للعديد من الأغاني الشعبية بل أيضاً لفن الموسيقا في أقسامها الصغيرة والكبيرة، هو التكرار بعد الاستطراد. ويمكن لهذا التكرار أن يكون طبق الاصل، ويرمز إليه هكذا a, b, a ؛ أو أن يكون متنوعاً، ويرمز إليه هكذا a, b, a . . وفي الموسيقا غالباً ما يكرر المقطع a مباشرة، ويظهر بوصفه حاجةً أساسية في ترسيخ الفقرة أو المقطع الموسيقي في

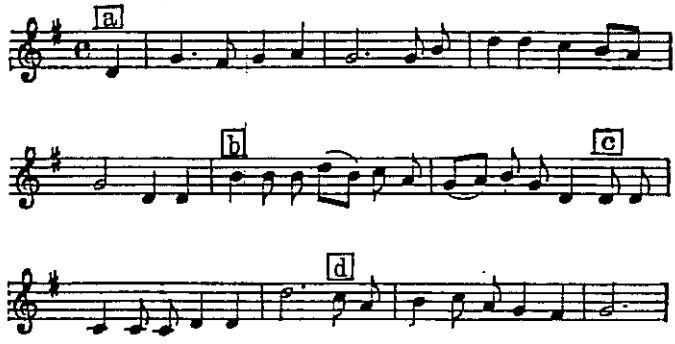
ذهن المستمع قبل الاستطراد. ومع ذلك فإن معظم النظريين يتفقون على أن شكل a-b-a لا يتغير عن طريق تكرار a. (يمكننا في الموسيقا أن نشير إلى التكرار بهذه الإشار :ll ، فتصبح الصيغة هكذا ll:a:ll-b-a). وإليكم صنفين من التكرار في أغنيتين شعبيتين :

Ach! du lieber Augustin

[122]

ويمكن إيجاد الصيغة ذاتها في موسيقا الآلات، وخير مثال على القطعة الصغيرة المؤلفة وفق قاعدة a-b-a مع تكرار الفقرة الأولى، هي المقطوعة الأولى من مقطوعات شومان «شاهد من الطفولة» لآلة البيانو، إليكم الخط اللحني دون المرافقة :



ويمكن إيجاد الصيغة نفسها، مع تغيير طفيف في جزء من قطعة أطول، في الصفحة الأولى من السيكرزو في سوناتا البيانوالثانية لبيتهوفن. هنا نعثر على تغيير طفيف عن طريق اضطراب في الايقاع إثر التكرار المباشر للفقرة الاولى a، أما التكرار النهائي فهو مختلف، إذ يداخله إحساس قوي بالختامية في النهاية، إليكم المخطط اللحني :

من السهل أن نكثر من الأمثلة على صيغة a-b-a مع تنويعاتها البسيطة، لكن ليس هدفي أن أستغرق في هذا. إن النقطة التي علينا تذكرها حول هذه الوحدات الصغرى، هي أنه في كل مرة تعرض فيها الثيمة، هناك احتمال قوي لأن تتكرر

مباشرة؛ إن ذلك التكرار لمرة واحدة، والاستطراد الذي يليه، وما يعقب الاستطراد، والعودة إلى الثيمة الأولى بصورة دقيقة أو مع شيء من التنويع، يجب أن يكون متوقعاً. أما كيف تنطبق هذه الصيغة a-b-a ذاتها على قطعة كاملة تتضمن شكل السوناتا، فسوف يتم شرحه في فصول تالية.

القاعدة الشكلية الرئيسية التي تقوم على عدم التكرار تمثلها الصيغة a-b-c-d ، و يمكن توضيحها على نطاق محدود عن طريق الأغنية الشعبية الإنكليزية «بذور الحب» حيث مجموع عباراتها الأربع مختلفة :

يمكن إيجاد هذه القاعدة ذاتها في العديد من أعمال البريلود التي وضعها المؤلف باخ الكبير وآخرون ممن عاصروه. والمثال القصير على ذلك البريلود، مقام سي بيمول ماجور من الكتاب الأول في مجموعة الكلافيكورد المعدل، فلقد تحقق هذا البريلود عن طريق اختيار أسلوب محدّد، وجرت ضمنه الكتابة بحرية مع تجنب أي تكرار للنغمات أو العبارات وسنرجع إليه في الفصل الخاص بالأشكال الحرة.

ليس من السهل احراز وحدة مماثلة في قطعة موسيقية تدوم مدة عشرين دقيقة دون استخدام شكل ما من أشكال التكرار الثيمي وذلك يفسر على الأرجح واقع استخدام قاعدة اللاتكرار في معظم المؤلفات القصيرة. وسيجدها المستمع قد استخدمت بصورة أقل بكثير من قاعدة التكرار في أشكال التكرار التي يتوجب دراستها الآن بالتفصيل.

☐ مفهوم المقام لدى الموسيقيين البدو لغناء " آياي " *

د. عبد الحميد بن موسى
مدير المعهد الوطني العالي
للموسيقا في الجزائر

كتقليد يرتكز فقط على الذاكرة، والى حد ما من خيث استمراريته ورغم تحولات وتقلبات الزمن، لا يزال الارث الغنائي البدوي "آياي" يمارس في وسطه الاولي، فقد حافظ عليه وتناقله ولو بصفة غير كاملة الشعراء والمغنون الشعبيون للقبائل الرحل. فبارتباطها بواقع المجتمع (محيطها البدوي) فإن هذه الممارسة تنم عن وحدة معينة، واضحة الملامح وقريبة من موسيقا المناطق الصحراوية العربية الشاسعة كنجد والشام والمغرب العربي.

ومع قدوم القبائل الهلالية في القرن الحادي عشر ميلادي، ظهرت تقاليد جديدة كالموسيقا والشعر (الملحون) البدوييين والمستعملين الى يومنا هذا لدى المجتمعات التي عرفت كيفية الحفاظ على سمات ثقافة لها جذورها في المناطق النائية الشاسعة للمساحة الجغرافية العربية.

كان هذا الاسهام حاسماً مع مرور الزمن وبقدوم هؤلاء الذين اختلطوا مع الشعوب المحلية و أعطوا دفعاً جديداً لوحدة اللغة والدين. كذلك التقاليد الموسيقية أخذت ملامح محلية توجد اليوم في الارث الغنائي البدوي للمناطق النائية لجنوب الوسط الجزائري .

ان تسمية "آياي" تعني التركيبين: الموسيقا والشعر اللذين يكوّنان نوعاً له صفاته المتميزة.

في الواقع "آياي" نوع غنائي يتميز بقاعدته وهي الشعر الشعبي "الملحون" - انجاز هذا النوع يتم بتلاحم الكلمة والنغم، وعلاقتهما عفوية في حالة عدم الفصل بينهما من حيث وظيفة التبليغ الى جزئين متباينين ومنفصلين نوعاً ما.

مما سبق فإن التقليد الغنائي "آياي" لا يعتبر تركيباً لعنصرين منفصلين ومتباينين سواء لدى الموسيقيين والشعراء الهواة والمترفين أو لدى المستمعين العاديين. ولو أن انجاز النص الشعري يتم في أغلب الاحيان بعيداً وبشكل مستقل عن السياق الموسيقي الآلي. في الحقيقة يفكر الشاعر ويعد قصيدته من غير لحن، لكنه فعلياً يضمّن شعره العنصر اللحني أو المقامي وهذا ابتداء من أول بيت الذي يكون عادة هو عنوان القصيدة الشعرية.

أساس تأدية وعزف التقليد "آياي" يرتكز على مغنّ واحد وعازف أو أكثر على آلة القصبة وهي نوع من الناي. الا أنه وحسب بعض المعلومات المتوفرة لدينا يتبيّن لنا أن تصوّر تكوين المجموعة الموسيقية سلك طريقين متميزين - الأول اطاره الاصلي في الوسط البدوي، أما الثاني الناتج بالتأكيد عن الاول فيمس الوسط الحضري.

يمكن الملاحظة على مستوى التطور التاريخي أن المصاحبة الآلية للغناء سارت على النحو التالي:

النموذج الغنائي الاول:

يلاحظ فيه أن المصاحبة مكونة فقط من قصبة واحدة.

النموذج الثاني:

يتعلق بالمسار الثاني والمصاحبة مكونة هنا من فرقة موسيقية دون ادخال آلة القصبة.

النموذج الأخير:

يوضح تطور مصاحبة الغناء البدوي فبالاضافة الى وجود آلتي القصبة، هناك مجموعة آلية وترية متكاملة.

أما في الوقت الحاضر، فقد استقرت الفرقة البدوية على مؤدي وعازفين على آلة القصبة وأحياناً أكثر. القصبة الأولى تسمى "الركيزة" أي القصبة الاساسية ودورها يتمثل في تأدية المقدمة للنوع (المقام) وتربط بين شطرين أو أكثر بفواصل موسيقية قصيرة نوعاً ما وتنهي كل مقطع بفواصل ختامية. غير أنه وأثناء الغناء لا تعزف الا الدرجة الأساسية للنوع (أي المقام) على شكل صوت متواصل، بهذا تشترك في العزف مع القصبة الثانية "الرديف" محدثة بذلك نفس الصوت الاساسي (الدرجة الاساسية) للنوع على طريقة البوردون وهذا من بداية تأدية القصيدة الى نهايتها.

يوجد لدى عازفي القصبة مجموعة من خمس أو ست قصبات (نايات) مختلفة الاحجام، وكل واحدة تحمل اسماً معيناً. وظيفة هذه المقاسات هي المصاحبة حسب درجة صوت المغني وكذلك تأدية أغلب الأنواع (المقامات) الموسيقية البدوية.

الجانب اللحني "لآياي" يختلف عن الميزان (الايقاع النبضي) والموسيقيون البدو لا يضمّونه أبداً الى الايقاع: "الآياي" صوت موش ميزان (الآياي لحن وليس ايقاعاً) كما أثبت ذلك المداح والمغني الشعبي المتجول "قاسمية بلقندوز" (٧/٥/٨٥) مؤكداً بقوله مرة أخرى: "كلام مسَّرح موش ميزان" أي (لحن

مسترسل وليس لحناً موزوناً) أي أنه شعر مصمّم لألحان حرّة غير إيقاعية. وعبارة " مسرّح " تعني هنا الجانب الموسيقي. في هذه الحالة تكون الالحان خالية من كل نبضٍ ايقاعي وغير موزونة. هذا لا يعني أن ألحان "الآياي" لا تتوفر على ايقاع معد ومنظم، بالعكس فإن هذه الوضعية تكسب الغناء البدوي ميزته كاملاً وتثبت احدى أهم أسسه الموجودة داخل قفلات ملائمة ومنظّمة بين الألحان والقواعد العروضية.

أما استعمال الآلة الايقاعية "البندير" فيقتصر على تأدية المدائح الدينية أو الاغاني ذات المضمون الوطني.

في مفهومه كما في تكوينه، فإن نظام موسيقا التقليد "الآياي" بعيد جداً عن المفهوم الغربي إذ يعبّر عنه لدى متعاملي هذا التراث بالنوع أو المقام في المشرق العربي. هذا المفهوم يسمى في نفس الوقت القالب وله وظيفة وأهمية الدرجات التي تكون النوع.

ورغم الغياب الكامل لمعلومات التقنين أو النظريات فإن مفهوم النوع (المقام) واضح لدى الموسيقيين البدو الهواة منهم أو المحترفين.

في الواقع، من الناحية البنيوية واللحنية يتبيّنن أن المقدمات اللحنية لآلة القصبة "الركيزة" هي التي تحدد ملامح النوع أو المقام - هذا الآداء لا يمكنه تعويض الجزء الغنائي كما سنعرف فيما بعد.

عادة فإن الجزء التمهيدي الآلي لا يتحقق غالباً بناء على جمل لحنية معدة مسبقاً وجاهزة سواء فيما يخص العازف على القصبة نفسه أو من عازف الى آخر. في هذه الحالة يختلف الأداء سواء على مستوى الخلايا اللحنية الداخلية أو من حيث طول المقاطع اللحنية، حالة تجعل الاحساس بأن هذا الأداء مماثل

للارتجال.

هذه الممارسة العريقة ناتجة عن تقليد أصيل تضبطه قواعد محكمة. و في هذا التراث قواعد درست في أطروحة دكتوراه نوقشت في مدينة برلين سنة ١٩٩٠.

يجب التمييز أيضاً بين الجزء الغنائي الذي يتجاوز لوحده الاطار التقليدي للجزء الآلي. في هذه الحالة يؤدى الجزء الغنائي بتنميات لحنية عن طريق توسع المساحة السلّمية في حين أن القصبة "الركيزة" يبقى دورها الرئيسي عرض الالحان التي تحدد مميزات النوع أو المقام.

يوجد أيضاً سبب آخر لا يقل أهمية ويوفر للمقدمات الموسيقية على آلة "الركيزة" مكانة ذات أهمية كبرى بالنسبة للبحث وهو أن القصبات الأساسية هي التي تمكن النظر بدقة الى الظواهر الحقيقية والملموسة في بعض الترتيبات الأكثر موضوعية. وهذه تخص أهمية الوضعية الحقيقية للدرجات، وضعية تحدد ملامح النوع أو فروعه في نظام يتناقله الموسيقيون - عازفو القصبات أنفسهم. ففي مفهومهم تغيز أهمية درجة الى أخرى داخل نوع واحد تحوله الى نوع آخر. لذا هناك معلومات أخرى متعددة لا يمكن عرضها الآن ونكتفي هذه المرة بتقديم بعض الانواع معتمدين على مقارنتها بالمقامات هنا في المشرق العربي؛ وهذه الانواع تعد الركائز للتقليد الموسيقي البدوي "الآياي".

ولذا نجد أيضاً مفهوم "النوع" أو "المقام" واضحاً ودقيقاً لدى الكثير من الموسيقيين البدو وأغلب البدو المتمدنين (المتحضرين).

يعد البابوري، وله عدة فروع، من أكثر الأنواع شيوعاً في الجنوب الجزائري ويقابله هنا في المشرق مقام السيكا.

أما أشهر الانواع وأكثرها شيوعاً في الوسط البدوي، فهو نوع الترياش أي

القريب من الرست هنا.

كما أن الاسروجي / بوديسة هو قريب أيضاً من مقام البياتي.

أما النوع الاخير فهو الغاطس أي ذو الصوت الغليظ (العميق) ولتأديته تستعمل أكبر آلات القصبة المسماة العشارية، ويماثل في المشرق مقام النكريز.

□□□

* قدم هذا البحث في مؤتمر القاهرة الثاني عام ١٩٩٣ ولقد أذن لنا الباحث الدكتور عبد الحميد بن موسى مشكوراً بنشره.

□ البحث عن الهوية القومية في الموسيقا الاسبانية

بيل كراوس
ناقد ومؤرخ موسيقي اميركي معاصر
ترجمة سوزان ايلوش

شهدت العقود الثلاثة الأولى من القرن العشرين في اسپانيا زوال السلطة الملكية لأسرة آل بوربون الحاكمة، مطلقة قوى سياسية متنازعة. ومثّل الاستبداد العسكري لبريمودي ريڤييرا (١٩٢٣- ١٩٣٠)، والجمهورية الثانية التي تلت (١٩٣١- ١٩٣٦) ميول الشعب الاسپاني المحافظة، والميول التحررية المتزامنة معا. وقد يعزى التمرد في هذه السنين للسياسة الفاسدة، والمؤسسات الثقافية للأمة خلال الجزء الأخير من القرن التاسع عشر.

وقد ترافق زمن استعادة أسرة البوربون الحاكمة سنة ١٨٧٤ مع نشوء حزبين سياسيين قويين في البرلمان، سيطرا على الحكومة على مدار القرن. وقد حكم هذان الحزبان، التحرري والمحافظ، بشكل متعاقب وبرضى من الملكية، وسبَّب هذا التعاقب استقرارا أكثر مما عهدته اسپانية على مدى خمس وسبعين سنة لكنَّه أفسد الضمان الدسوري المتمثل في البرلمان. وقد أكَّد النظام الشامل للفعاليات الحزبية أن حصيلة الانتخابات سوف تديم هذا العهد.

هدفت هذه الحالة لخنق التجديد، ولتقوية المواقف المؤيدة للنخبة

الحاكمة، التي وجدت مصدر غناها وقوتها في زراعة الأرض وفي المصادر الطبيعية، وفي البيروقراطية نفسها، أكثر من الصناعة أو العلم أو التجارة. وقد اصبحت اسپانية بسبب عدم وجود أساس تجاري أو صناعي، متخلفة أكثر فأكثر عن بقية دول غرب أوروپا خلال ذلك القرن.

ومع نهاية القرن التاسع عشر كانت اسپانية قد واجهت اختيارات صعبة. فقد التحم الحزب المحافظ بالكاثوليكية، بالثقافة التقليدية، بالملكية، وبالحكومة المركزية، وبنفوذ القوى المسلحة. بينما أيد الحزب التحرري انفصال الكنيسة عن الدولة، والثقافة الدنيوية والعلمية والاستقلال الاقليمي، وحق الاقتراع العام. ولم يكن للقائدين ذوي الجاذبية الجماهيرية، اللّذين كبحا جماح التطرف، أي خلفاء ذوي تأثير. فقد توفي كازانوڤا من حزب المحافظين عام ١٨٩٧، واغتيل ساغاستا من حزب المتحررين عام ١٩٠٣، تاركين فراغا كبيرا. وقد ملأ هذا الفراغ ألفونسو الثالث عشر الذي بلغ سن الرشد عام ١٩٠٢.

لقد فاقم خسران اسپانية الكبير لمستعمراتها في المحيط الهادي، وفي البحر الكاريبي عام ١٨٩٨، أزمة الهوية القومية. وبدل أن يجد ألفونسو الثالث عشر طريقة يخفف بها حدة التوتر، فقد ضاعف استبداده. لقد كان يطّهر الحكومة ساعة يشاء، كما عين احدى وثلاثين حكومة جديدة بين عامي ١٩٠٢ - ١٩٢٣. لقد حد تكاثر الحكومات مسيرة التقدم، ولم تعد مقبولة شرعية الحكومة المركزية في مدريد. كما تكاثرت الأحزاب السياسية المتطرفة متضمنة الفوضويين، والشيوعيين، والاشتراكيين، واستيقظت المقاومة القديمة لسيطرة القشتاليين مرة ثانية، ونتج عنها العنف في استورباس وفي كاتالونيه.

لقد كان الاسبوع المأساوي عام ١٩٠٩ نذير شؤم. فقد استدعت الحكومة المركزية في مدريد جنود الاحتياط، وخاصة من الطبقات الدنيا في

كاتالونيه، ليحاربوا من أجل مصالح النخبة في مراكش. لقد انفجرت برشلونة: أولا بالاضرابات والمظاهرات، وفي النهاية بصراع مفتوح مع الجيش، وبحرق الكنائس، وقتل رجال الدين.

وفي حين خدمت قضية جنود الاحتياط كعامل حافز، فإن الوضع في كاتالونيه، (كما كان في بقية المناطق) كان معقدا للغاية، بما فيه قضايا العمل والدين، والعرقية، والمفاهيم الايديولوجية.

وبما أن اسپانية كانت بلدا محايدا، فقد استمتعت بفترة رخاء مؤقتة أثناء الحرب العالمية الاولى. ولكنها لم تستطع تثبيت مستوى العيش الراقي الذي وصلت اليه. وعندما عمَّ الاضراب الشامل عام ١٩٢٣ أرجاء الدولة، وبسبب الكارثة العسكرية الأخرى في مراكش، كان ألفونسو الثالث عشر في وضع متقلقل. فقد طلب البرلمان تفسيرا للهزيمة العسكرية الشاملة قبل عامين، وبدل أن يظهر مسؤوليته، سمح للقائد بريمودي ريڤييرا بأن يعلن نفسه حاكما استبداديا مع احتفاظه بالعرش في الوقت ذاته.

وأما القوات العسكرية التي تضاعف نفوذها خلال عدة عقود من السنين، فقد رأت نفسها حامية ومنقذة لاسپانية وقد وصفت استبدادية بريمودي ريڤييرا كفترة فاصلة بين الشوق الى الماضي في النظام السياسي القديم، وبين نشوء الجمهورية الثانية. ورغم أن ريڤييرا كان يعيش في القرن العشرين، فإنه لم يكن فاشيا بالمعنى الحديث للكلمة، لكنه كان زعيما تقليديا (أي حاميا ورئيسا للدولة).

وفي الوقت الذي أعطى فيه عهده استقرارا نسبيا، فقد كان ديمقراطيا في آن واحد. لقد تظاهر بريمودي ريڤييرا بالقوة ليحمي اسپانية من نفسها، كما كان مفهوم الحقوق الفردية يعني انتحارا قوميا. وقد اعتبر ألفونسو الثالث عشر، والضعيف في نهاية ذلك العقد، وكأنه يسوغ حكم ريڤييرا، ويحقِّر التاج.

لقد تحرر الجيش القلق من وهم نظام الحكم، وأيَّد ألفونسو الثالث عشر مرغما ريفييرا على الخروج من مكتبه في وقت مبكر من عام ١٩٣٠.

وعلى أية حال، لم يكن ألفونسو قادرا على أن ينقذ نفسه أو أن ينقذ التاج. وفي محاولة لاستعادة الملكية الدستورية، أجريت الانتخابات في ربيع عام ١٩٣١ معلنة اسپانية دولة جمهورية، وخلال أيام تنازل ألفونسو عن العرش، وظهرت نهاية آل بوربون بعد حكم دام أكثر من مائتي عام. ثم دخلت اسپانية بعد مغادرة ألفونسو الثالث عشر عهدا جديدا، هو عهد الصراع بين المفاهيم المحافظة والمفاهيم المحافظة والمفاهيم التحررية، هذا الصراع الذي سيقود الأمة الى حرب أهلية.

لقد أثر انقسام المجتمع الاسپاني بعمق بجماعة المفكرين، وانعكس مأزق اسپانية في القصة والشعر والمسرحيات والمقالات الفلسفية.

ويشار الى اولئك الكتاب الذين نشطوا في نهاية القرن التاسع عشر، وأثروا تأثيرا جيدا في القرن العشرين" كجيل الـ ٩٨"، لكونهم نشطوا في تلك السنة الهامة، التي فقدت فيها اسپانية مستعمراتها الأخيرة، ولم تعد قادرة على انكار أزمتها السياسية والثقافية. لقد مثل اولئك المفكرون قوة عزم جديدة في الوجدان القومي في اسپانية، فقد أدركوا الانحطاط الذي حدث لاسپانية أثناء القرن الثامن عشر والتاسع عشر، وسعوا لشفاء الروح النبيلة لأمتهم.

وكان ثمة تياران فكريان رئيسيان بين تلك الجماعة المتشابكة والمهلهلة، موازيان للتطورات السياسية في ذلك الوقت. فقد اعتقد التقليديون أنهم عن طريق إحياء أبطال الماضي للتاريخ والأدب الاسپانيين، فانهم قد يستعيدون، نوعا ما، أمجاد القرن الذهبي. لقد نزعت هذه المجموعة الى المحافظة، والى التشكك بالتأثيرات الأجنبية. فلقد كان التأثير الساحق لفرنسا وايطاليا، بالنسبة لهم، أثناء القرنين الماضيين، هو الذي أسهم في تخريب الثقافة الاسپانية الاصيلة. وشعر آخرون

بأن انقاذ اسپانية يكمن في تقليد أوروپا. لقد درس اولئك الكتاب أهم الفلسفات الأوربية، والنظم السياسية، وسعوا الى تطبيقها على الوضع في اسپانية. وعلى أية حال، فقد كانت الفئتان تبحثان عن قاعدة للعمل، ولم تكونا مهتمتين بالتأمل فقط.

لقد اعتبرت الكتابة طريقة لتقصي الحالة الوجودية، بشكل عام، ولايجاد حل لتداعي الهوية الاسپانية بشكل خاص. وقد عبر ميچيل دي اونامونو في مقالاته ومناجاته الذاتية عن التناقص الظاهري المعيق لتلك المقولة عام ١٩٠٦:

((. . . إن الشيء الأكثر غرابة حول ذلك هو أن شيئا ما سيمكن فهمه ذات يوم، إن جاء هذا اليوم، عندما سيشغل أي شخص نفسه بالتقصي عن الحالة الروحانية لاسپانية في الفترة الانتقالية من القرن التاسع عشر الى القرن العشرين والشيء الأكثر غرابة وادهاشا هو أن أولئك الذين يعتقد أنهم الأكثر اسپانية، هم ذوي الدم الأكثر صدقا، والجذور الأكثر قدما، الاسپان الأكثر أصالة، أولئك هم ذوي جذور أجنبية أكثر. . . إنهم اولئك الذين تمتزج جذورهم الاكثر قربا مع جذور اولئك الذين خلقوا الروح الاسپانية. . .))

وسيبدو أن محاولات استصفاء الاسپاني الحقيقي من تجمعات ألف سنة من الهجرات، كانت في النهاية دون جدوى، ومع ذلك فإن ميجيل دي اونامونو قد كرس الكثير من عمله ليسترد أصالة ما كان يقصد بكونه اسپانية. وفي مجموعة مقالاته "عودة الى الكاثوليكية En torno al Casticismo" التي صدرت عام ١٨٩٥، اعتقد اونامونو أن الروح القشتالية القديمة بقيت حية في ظل التقليدية الرجعية الميتة لزمنه، والتي اعتُقد خطأً أنها كاثوليكية.

ان تعاقب نظم الحكم الحديثة قد عمل على تخليد المظاهر السلبية للشخصية الاسپانية أكثر من المحافظة على مجدها إن خوفهم من الأغراب قد أخرج اسپانية

من حلبة الصراع الدولي، وحرم البلد من مكانتها بين الأمم العظيمة في العالم. ويمكن انقاذ اسپانية بالنسبة لاونامونو في القاء نظرة شاملة على التراث الشعبي. واذا فإن الكاثوليكية الحقيقية وفية لهذا التراث السرمدي، الذي يدوم رغم الانحطاط والتدهور.

وبالنسبة لاونامومو، فقد كانت الكلمات الاسپانية والأوروبية متنافرة. ونتج عن محاولة الاسپاني ليرى نفسه كأوروبي أصيل، هجين عاجز. لقد كانت الروح الاسپانية شيئا آخر غير حاصل جمع أجزائها. وفي حين أتى أسلافها من أفريقيا وآسيا و أورپا، فإن الاسپاني كان في النهاية ذو وجود ثقافي فريد.

الموازاةالموسيقية

لقد واجه مؤلفو هذه الفترة مأزقا مشابها. فقد ناضل المؤلفون الاسپان خلال القرن التاسع عشر ليحرروا أنفسهم من التأثير العميق الذي تركته الموسيقا الفرنسية والايطالية على جمهورهم، إضافة الى احساساتهم الموسيقية الخاصة. ومن بين هؤلاء الموسيقيين كان فيليب بدريل (١٨٤١ - ١٩٢٢) الذي يعد، بشكل عام، القوة المسيرة خلف انبعاث القومية في الموسيقا لاسپانية الحديثة. وفي الوقت الذي كان فيه مؤلفا خصب الانتاج، له أكثر من ثلاثمائة من القطع الموسيقية، فإن مأثرته الرئيسية كانت في نطاق علم الموسيقا وعلم الاعراق البشرية. وقد أعاد الأمجاد الماضية للموسيقا الاسپانية الى المقدمة عندما قام بنشر مجموعات من أعمال ڤيكتوريا، جيريرو، كابيزون، وآخرون. لقد أعطى بحثه التاريخي تماسكا وترابطا للموسيقا الاسپانية، إضافة الى تخطيط لنقلها الى أميريكا اللاتينية. وبعد عقود زمنية من البحث بلغ الذروة في مجلداته الأربعة "المغني الشعبي الاسپاني" عام ١٩١٩ - ١٩٢٠، وهي المجموعة الأكثر طموحا

للموسيقا الشعبية الاسپانية في ذلك الوقت.

ان معرفة بيدريل الشاملة للموسيقا الاسپانية، اوصلته الى نتائج مقلقة. فقد لاحظ هو أيضا أزمة الهوية في الثقافة الاسپانية. وكمقدمة لأوپراه "Los pirineos" عام ١٨٩١ كتب مقالة "من أجل موسيقانا" رفض فيها النماذج الأجنبية، وطالب بايجاد اوپرا وطنية مؤسسة على الأغنية الشعبية الاسپانية. ولدى مناقشة استخدامه لتلك المقدمة المنطقية بشكل صارم في مؤلفاته، نجده وقد اثبت أنه كان مصدر الهام لا ينضب لطلابه ألبينيز، چرانادوس، ودوفالا أيضا.

يركز تاريخ الموسيقا الاسپانية، بشكل تقليدي، على هؤلاء المؤلفين الثلاثة، الذين يشكلون جماعة يفترض أنها متحدة ضمن هدف فني مشترك. وعلى الرغم من أن هؤلاء الموسيقيين لديهم الكثير من الاهداف المشتركة، إلا أنه يجب البحث عن فروقات هامة بينهم لكي نفهم الارث الموسيقي عند توروبا.

اسحاق ألبينيز (١٨٦٠ - ١٩٠٩) الذي أمضى قسما كبيرا من حياته في أميريكا اللاتينية، وشمال أوربا، قد تأثر بنداء فيليپ بدريل للمؤلفين، لكي يعيدوا اكتشاف ميراثهم. وكعازف من الطراز الأول، وصديق لليست، فقد وضع ألحانه، في المقام الأول بروح من تقاليد موسيقا القرن التاسع عشر. وتظهر أعماله الأخيرة فقط تأثير دو بوسي. أما ألبينيز فقد توفي قبل أن يقدم المؤلفون الموسيقيون أمثال ستراڤينسكي وشوينبرغ تقنياتهم الثورية، وبالكاد توافق عمله، مع دوفالا. ففي الوقت الذي كان فيه ألبينيز يكتب عمله الرئيسي الأخير، ايبيريا (١٩٠٦-١٩٠٨) لم يكن دو فالا قد وجد، بعد، مسرحا ليقدم عليه اوپراه الأولى "La Vida breve"

لقد قدر انريك چرانادوس (١٨٦٧ - ١٩١٦) تقديرا عظيما الثورة التي كانت تحصل في الثقافة الاسپانية، وقد عزا الهامه، بشكل واضح، الى تعاليم فيليپ

بدريل. ولأسباب مشابهة لما حدث مع ألبينيز، يعد چرانادوس جزءا من جيل متصل بالقرن التاسع عشر، ورغم أنه توفي بعد سبع سنين من وفاة ألبينيز، فلا يمكن القول أن الأحداث التي جرت عبر هذه السنين قد أثرت بشكل هام على موسيقاه. كما أن ثمة صلة روحية بين جراندوس والمؤلف شومان.

كان مانويل دوفالا (١٨٦٧ - ١٩٤٦) نشيطا في اسپانية، ولعدة سنوات بعد وفاة ألبينيز عام ١٩٠٩، ووفاة جراندوس عام ١٩١٦. لقد امتدت فترة نشاط دوفالا الى عام ١٩٣٩، وترافقت مع تطورات موسيقية لم يتخيلها ألبينيز ولا چرانادوس. ويعد دوفالا مؤلفاً مرتبطا، بالدرجة الاولى، بالقضايا الموسيقية للقرن العشرين، فقد وضع موسيقاه وهو على وعي بموسيقا دوبوسي وستراڤينسكي، وتعاون مع أشخاص رئيسيين كدياچيليف وپيكاسو. كان دوفالا في الحياة العامة مدافعا عن كل من موسيقاه الشعبية القومية، وموسيقا الطليعة وقد تعاهد هؤلاء الموسيقيون الثلاثة على تسليط الضوء على ارثهم الوطني المشترك، من خلال الموسيقا ولكن لم يعش لا هذا ولا ذاك من المؤلفين المسنين مدة كافية لاستيعاب أساليب ستراڤينسكي في اللامقامية وفي الكلاسيكية الحديثة أو في سيريالية شوينبرغ. لقد استجابا فقط لابداعات دوبوسي في وقت متأخر من حياتهما وعلى النقيض من ألبينيز وچراندوس، فقد اعتنق دوفالا، بشكل صريح، أساليب المدرسة الفرنسية، وأساليب ستراڤينسكي، موفقا بينها، وبين سعيه لايجاد موسيقا قومية.

ولو كان من الضروري أن نشكل ثالوثا من مؤلفين اسپان رئيسيين، ذوي فكر وعصر متشابهين، فإنه سيكون من المنطقي أكثر أن نجمع دوفالا وجواكين تورينا، وكونرادو ديل كامبو معا، حيث يمثل هؤلاء المؤلفون التوازي الموسيقي للجيل المتعلم لعام ١٨٩٨، والذين بقي تأثيرهم محسوسا عبر العقود الاولى

للقرن العشرين. كان هؤلاء المؤلفون أكثر فعالية، فيما بعد، من نظائرهم المتعلمين، كما أنهم قد عاشوا فترة طويلة في القرن العشرين، مكنتهم من رؤية نتائج ثورتهم الثقافية والسياسية، التي بدأت في وقت متأخر من القرن التاسع عشر. وبالمقارنة مع الروح التعاونية التي كانت سائدة بين المفكرين الاسپان في عام ١٩٢٠ وعام ١٩٣٠؛ فإن جيل ١٨٩٨ قلّما تعاون مع موسيقيين من الفترة ذاتها؛ فلقد كان الجيل التالي من الكتاب الذين قادهم چارسيالوركا، والذين تعاونوا مع دوفالا ومع مؤلفين شبان آخرين.

وبالنسبة للمفكر الاسپاني، فإن كلمة ثقافة كانت تعني الأدب والفلسفة على مدار القرن، بينما كان يقصد بالفن جميع الفنون الجميلة، والموسيقا لم تكن جزءا من ذلك البرنامج. ويمكن أن يرد هذا الموقف الى القرن الثامن عشر، كما أنه يمكن أن يستمر الى مدى يصل الى هذا اليوم. والموازاة التي يمكن استنتاجها لجيل ١٨٩٨، وللمعاصرين من الموسيقيين، هو أن هدفهم المشترك كان من أجل احياء الثقافة الاسپانية، وللاستجابة لأفكار أجنبية، من موقف تأكيد الذات أكثر من موقف الاتكالية.

كان مانويل دوفالا، من بين هؤلاء الثلاثة، هو الزعيم الذي لا يجارى لموسيقا عصر النهضة في اسپانية في بداية القرن العشرين. فقد تغلب، بشكل مثير، على العوائق المتأصلة التي كانت تواجه معاصريه. لقد كانت سنواته الاولى مشابهة لكثير من الملحنين، كما أن الشعب الاسپاني قد استقبل محاولاته لخلق اوپرا اسپانية بقليل من الحماسة. فمثلا، ألّف اوپراه الأولى " الحياة القصيرة La Vida breve " عام ١٩٠٤ وبالرغم من الأوسمة التي تلقتها من أكاديمية فنون الباليه في السنة التي تلت، لم تكن أيا من مؤسسات الاوپرا الاسپانية معنية في تقديمها. حتى حظيت، وبعد تسع سنين بفرصة تقديمها في فرنسا.

رحل دوفالا الى فرنسا عام ١٩٠٧، بسبب انجذابه الى الحياة الموسيقية الغنية في باريس. وفي حين تبنى العديد من الأساليب الانطباعية، فقد طور اسلوبا ظل اسبانية بشكل جلي. لقد حقق دوفالا نجاحا عظيما في باريس، لكن نشوب الحرب العالمية الأولى أرغمه على العودة الى اسبانية عام ١٩١٤، حيث تبع ذلك العديد من الأعمال الهامة.

لقد قدمت هذه الأعمال، رغم اختلاف عناصرها الموسيقية، لتوروبا ولمؤلفين اسبان آخرين، عددا كبيرا جدا من الطرق التي يمكن اكتشافها. ومن خلال عبقرية دوفالا؛ كان الكثير من تيارات عصره، كالانطباعية، والكلاسيكية الحديثة، والقومية، واللامقامية، كلها مقبولة من الكاثوليكية.

ألفت موسيقا باليه دوفالا "الحب الساحر" عام ١٩١٥، لفرق الفلامنكو، (Pastora Imperio). وتعكس هذه الباليه المعتقدات الخرافية الخاصة لدى دوفالا، لأن مواضيع السحر والشعوذة، والمذهب الكاثوليكي، ينجدلون معا في حياة غجر الأندلس. وعلى الرغم من انتصار المسيحية على قضايا السحر، فإن الكثيرين قد انزعجوا من مادة الموضوع، وسمح بثلاثة عروض فقط، لهذا العمل، أثناء ذلك الفصل من السنة.

لقد بدأ دوفالا بتأليف " ليالي في حدائق اسبانية " وهي مقطوعة موسيقية للبيانو والاوركسترا، في باريس عام ١٩٠٩، وكان أول عرض لها عام ١٩١٦. إن هذا العمل، رغم تأثره الواضح بدوبوسي، في عناصره الموسيقية، قد أسس على ليليات (Nocturnos) الشاعر النيكاراغوي روبن داريو. وتعطي أشعار داريو التي تعكس تأملا في الألم والموت مقترنا مع عناوين مثيرة للعواطف خاصة فيما يتعلق بغرناطة وقرطبة، لهذا العمل حسا اسبانية.

وفي الأعمال الأخيرة مثل "Elretablo de Maese Pedro" عام ١٩٢٣، المؤلفة

لألعاب الدمى، وللمغنين، ولطاقم موسيقا الحجرة، كما في كونشيرتو الهارپسيكورد، فقد اكتشف دوفالا اللامقامية، وما يمكن أن نسميه "كلاسيكية جديدة". إن تحاور المقامات، والتوزيع الأوركسترالي، يشيران الى تمازج أزمنة الماضي والحاضر، كما كان يحدث في شعر داريو. وفي حين استخدم دوفالا في هذه الأعمال تقنيات التأليف لمؤلفين غير اسپان، مثل ستراڤينسكي، فإن روح موسيقاه القومية بقيت واضحة بجلاء. وتروي موسيقا "Elretablo de Maese Pedro" حلقات من دون كيشوت، بينما تعيد موسيقا الكونشيرتو الى الذهن موسيقا القرن الثامن عشر، الى الساحة الاسپانية، عن طريق الاشارة الى آلة (الكي بورد) الخاصة بدومنيكو سكارلاتي وانطونيو سولار. ومثل دوفالا، فقد انجذب الى پاريس جواكين تورينا، الذي وصل اليها عام ١٩٠٥، ودرس في مدرسة الغناء مع فنسنت وداندي، وتظهر أعماله تأثيرا أقوى للمدرسة الفرنسية، الى الحد الذي شجعه فيه دوبوسي كي يستمع الى أصوات أكثر تآلفا. لقد كانت تعوزه الروح الاسپانية الجياشة، على أية حال، كما أن أعماله كلها تقريبا قد حملت ألقابا تصويرية تشير الى الأزياء الاسپانية، والأشياء المحلية، وتتضمن أثرا خفيفا للموسيقا الشعبية، وخاصة لمنطقة الأندلس.

وبالعودة الى اسپانية عام ١٩١٣، فقد قدم تورينا الكثير من الموسيقا السيمفونية وموسيقا الحجرة، اضافة الى عدة أعمال افرادية للپيانو، كما ألف عددا من الأعمال لآلة الچيتار، تتناسب مع انبعاث الآلة بين عامي ١٩٢٠-١٩٣٠؛ وقد كتبت فقط بعد ثلاثة سنوات من العمل الأول لتوروربا لآلة الچيتار. إن مقطوعة "اشبيليا Sevillana" عام ١٩٢٣ تبقى بين الأوائل من هذه الأعمال.

يشبه اهتمام تورينا بآلة الچيتار، وتعاونه مع أندريه سيجوفيا، اضافة الى

حضوره الى اسپانية بعد الحرب الأهلية، ما كان عليه حال توروبا.

كان تورينا ودوفالا، اضافة الى البينيز، متأنين على نحو تام، في سعيهم للقومية. وتشير المصادر غالبا الى اجتماع حدث بين هؤلاء المؤلفين في پاريس في تشرين الأول من عام ١٩٠٧ ويذكر هذا الاجتماع أحياناً على أنه لحظة حاسمة في تطور هؤلاء المؤلفين. لقد كتب دوفالا والبينيز في حينه، عدة أعمال بدم وطني. وكان تورينا هو الأكثر تأثرا من الأخيرين بهذا اللقاء غير المتوقع، ولقد تحدث في مراسلاته اللاحقة عن ((التغيير الأساسي والتوجه نحو الشرقية في مهنته)). وتكمن أهمية هذا اللقاء في الوضع الوطني الواضح لاولئك المؤلفين، على ضوء المحاولة لتقليد المؤلفين البارزين غير الاسپان في ذلك العصر.

أحدث كونرادوديل كامبو (١٨٧٨ - ١٩٥٣) تأثيرا على تطورات الموسيقا في اسپانية في بداية القرن العشرين. وبسبب بقائه في اسپانية في الوقت الذي كان فيه الكثير من الاسپان الآخرين في پاريس، فإن انجازاته الموسيقية لم تكن معروفة بشكل جيد خارج اسپانية.

ولأن مورينو توروبا كان في البداية أستاذا في كونسيرڤاتوار مدريد، فإن مساهمته لقيت انتباها خاصا. ولكونه وضع مؤلفاته الموسيقية في مدريد، فقد تميز كونرادو ديل كامبو كعازف كمان، وأستاذ ومؤلف موسيقي. لقد كان رائدا في مجال موسيقا الحجرة، وشكل عام ١٩٠٣ فرقة الرباعي الفرنسية، الذي تحول الى خماسي مدريد عام ١٩١٩، بإضافة تورينا كعازف پيانو. وأخيرا، وبوجود عدد قليل من الأشخاص المختلفين، وإضافة آلة الكونترباص، فقد أخذت الفرقة اسم "فرقة الإذاعة المتحدة" عام ١٩٥٢. وكانت هذه المجموعات مسؤولة عن تقديم الكثير من البرامج الموسيقية، إضافة الى خلق جو يمكن للمؤلفين فيه أن يؤلفوا أعمالا لموسيقا الحجرة.

وكمؤلف موسيقي فقد أحدث ديل كامبو تقدما هائلا برباعيته السابعة عشرة، والتي وصفها ماركو بأنها المساهمة الأكثر أهمية. إننا نعثر في هذه الأعمال على خليط من الموسيقا الشعبية والموسيقا الذاتية. كما ويتعانق الأدب والتاريخ الاسپانيين من خلال الرباعي الوتري، وهو نوع لم يسع إليه غالبا المؤلفون الاسپان.

دخل ديل كامبو أيضا مجال الاوپرا، لكنه لم يحصل على نجاح أكبر من المؤلفين الوطنيين الآخرين. وبسبب سيطرة الفرق الغنائية الايطالية في مدريد، فإن تقديم الأوپرا الوطنية قد حصل على دعم مالي أقل مما حصل عليه المنافسون الأغراب. كانت الاحوال أقل من مثالية، وكان يجب أن تستعار الأجهزة والألبسة من منتجين آخرين، كما جرى التدريب على العروض المسرحية بأقل عدد من التمارين (البروڤات)، في مسارح غير ملائمة، وشكل الافلاس المادي تهديدا مستمرا. إن أكثر اوپرات ديل كامبو نجاحا "غاسل القدمين El ava-pies" عام ١٩١٨، قد أتت الى العالم في ظروف كهذه. مع ذلك فلو أعيد بعثها الى الحياة في مدريد نحو عام ١٨٠٠ في عصر غويا وميچوس، لشكلت إغراء مباشرا للناس، ولاستقبلت بشكل جيد.

لقد وجد ديل كامبو، بطريقة لا تشبه معظم معاصريه، أغلب الهاماته في النماذج الألمانية، وخاصة في القصائد السيمفونية لشتراوس. ورغم أن نقاده قد اعتقدوا أن موسيقاه كانت معقدة بشكل زائد عن الحد، فإنها لم تكن أكثر مما كانت عليه موسيقا شتراوس. وبقيت موسيقا الكوميديا الالهية عام ١٩٠٨، للجوقة والاوركسترا، كحدث هام في تطور علم السيمفونية في اسپانية. وفي أعمال مثل "الافتتاحية المدريدية Obertura madrilena" عام ١٩٢٠، نلاحظ خاصية كامبو في مزج العناصر الاسپانية والألمانية.

إن صلة ديل كامبو مع مرحلة ما بعد الرومانسية، وقلة اهتمامه بالمدرسة الفرنسية، قد أبعده عن مؤلفين أمثال دوفالا، رودريچو، وتورينا، الذين دأبوا للحصول على تميز عالمي. ومع ذلك فقد كان ديل كامبو قوة رئيسية في الحياة الموسيقية لاسپانية، كمعلم، ومؤد، ومؤلف موسيقي.

خلال العشرينات ١٩٢٠ والثلاثينات ١٩٣٠ تقدم الكثير من المؤلفين الى المقدمة ومثل المؤلفين المشابهين لجيل ١٨٩٨، فإن هؤلاء المؤلفين يعرِّفون بمعاصريهم المتعلمين.

كان جيل عام ١٨٢٧ يتضمن أدباء نشيطين في سنوات الجمهورية الثانية (١٩٣١ - ١٩٣٦) وفي السنوات التي سبقتها. كان فريدريكو چارسيا لوركا، أفضل ممثل معروف لهذه المجموعة ويمكننا القول ان الموسيقيين المتصلين بهذه الفترة كانوا نشيطين في مدريد وفي برشلونة. كان هناك في مدريد انرستو (١٩٠٥-١٩٨٩) ورودلفوهالفتار (١٩٠٠-...) جوستا فوبتتالوغا (١٩٠٦-١٩٧٥) روزيتا چارسيا اسكوت (١٩٠٦ - ...)، سلڤادور باكريس (١٨٩٨-١٩٦٣)، جوليان پوتيستا (١٩٠١-١٩٦١)، فرناندو ريماشا (١٨٩٨-١٩٨٠)، وخوان خوزيه مانتكون (١٨٩٧ - ١٩٦٤). وتضمنت المجموعة الكاتالونية في برشلونة فريدريكو مامبو (١٨٩٣ - ١٩٨٧)، روبرتو چرهارد (١٨٩٦ - ١٩٧٠)، مانويل بلانكافورت (١٩٢٨ - ...)، ريكاردو لاموت دي چريچنون (١٨٩٩ - ١٩٨٢) وادوارد تولدرا (١٨٩٥ - ١٩٦٢).

وغالبا ما كان يستوحي جيل ال ٢٧ من دوفالا وألدولفو سالازار. وكان كل من دوفالا وسالازار مهتمين بعمق بالتطورات الموسيقية التي كانت تحدث في أوروپا وخاصة في پاريس. كانت الرحلة التمهيدية لدوفالا عبر الانطباعية، والكلاسيكية الجديدة، وطلائع القومية، قد خدمت كنماذج لجيل الـ٢٧.

إن رواد الطليعة القومية كما وصفوا من قبل ايميليو كازاريس، قد جردوا العناصر الوجدانية والفلسفية من الموسيقا القومية، وعوضوها بموضوعية ليست رومانسية. إن مؤلفي جيل الـ ٢٧، كانوا معادين بشكل خاص لفاچنر وشتراوس، ولذلك فقد كان لديهم إيحاءات أقل بالرومانسية الألمانية مثل كونرادو وديل كامبو. أعجب هؤلاء المؤلفون بدوفالا، لأنه نجح في اعتناق الأساليب الطليعية لدوبوسي وستراڤينسكي دون أن يفقد هويته الخاصة.

كان بعض مؤلفي جيل الـ ٢٧ منفتحين على أساليب أكثر تطرفا، كما ظهر ذلك في تبني السيريالية لدى چيرهارد. وقد ناقش سالازار ومفكرون آخرون، في نهاية العقد الثاني من القرن العشرين، دور الانطباعية في الموسيقا الاسپانية. كان سالازار يعتقد أن مهمة الانطباعية كانت مبهمة في اسپانية، فقد مهدت لدخول الرواد الطليعيين، ولدخول نوع جديد من الموسيقا. وقد كانت الانطباعية، قبل كل شيء، مركبة خاصة لنقل عاطفة الموسيقا الاسپانية. ومع أنها كانت مصقولة أساسا من قبل المؤلفين الفرنسيين، فإن ذلك لم يثبط همة سالازار. لقد غامر حتى بالقول أن الجيتار كان أداة انطباعية خاصة، لكن هذا النمط من التفكير كان كفرا بالنسبة لمعلقين آخرين. كان روجيليو فيللر، أكثر صراحة حين حذر عام ١٩١٢ من أن ((كتلا منهارة من السوقية والبربرية القادمة من الشمال كانت تغزو فنوننا بقباحة)). لقد رأى أن الانطباعية زاخرة ((بالأحاسيس الفجة، ولكن ينقصها العاطفة)). وأما بالنسبة لموسيقيين مثل فيللر، فقد كانت الانطباعية ببساطة، نموذجا آخر من الأفكار الأجنبية التي كانت تفسد الفن الاسپاني.

لقد قدمت الحياة الموسيقية في السنوات الأولى من القرن العشرين، في اسپانية، صعوبات بالنسبة للمؤلفين الوطنيين. كانت هناك فرصا محدودة ليقدم المؤلفون الاسپان موسيقاهم، وبشكل خاص الأوپرا.

كان ينقص اسپانية المعاهد التي تدعم الثقافة الموسيقية بالمقارنة مع بلدان أوروپية أخرى، وكانت دور الأوپرا تميل ميلا قويا للأعمال الايطالية والفرنسية، تاركة فقط الـ (Zarzuela) أو الاوپريت الهزلية الاسپانية متنفسا موثوقا به لمؤلفي موسيقا المسرح. كمثال نورد هنا مقطوعة "La vida breve" لدوفالا، والتي لحنت في مدريد، لكنها قدمت لأول مرة في فرنسا.

ومع أن جذورها في القرن السابع عشر، فإن الـ "Zarzuela" أو الأوپريت الهزلية الاسپانية قد مرت بفترات من الرواج، وفترات من عدم الشهرة. وفي حين تشارك العناصر القصصية واللحنية مع الأوپرا، فإن الأوپريت الهزلية الاسپانية تختلف عن ذلك النوع، من خلال دمج الحوار المحكي. لقد عرضت بواكير الأوپرات الاسپانية الهزلية في دار الاوپرا قرب مدريد، وتضمنت هذه العروض رقصات شعبية، وآلات موسيقية ونصا محكيا. كما أصبحت التأثيرات الايطالية خلال القرن الثامن عشر جلية باضطراد، وسببت ردود فعل مشابهة لحرب المهرجين.

ولقد استنبطت من الـ "Tonadilla" أي الاوپرا الكوميدية؛ وهي شكل هزلي خفيف، مواضيع وموسيقا شعبية مما أبطل الاوپرا الهزلية الاسپانية في نهاية القرن.

ولم يستمر الأمر الى منتصف القرن التاسع عشر حتى أصبحت الاوپرا الاسپانية الهزلية هي النوع الغنائي الأساسي لاسپانية، وقد دافع عنها فرانسيسكو باربيري (١٨٢٣-١٨٩٤)، وپاسكال أربيتا (١٨٢٣ - ١٨٩٤)، كما قدمت لأول مرة في مسرح الاوپرا الهزلية الاسپانية الذي أسس عام ١٨٦٥.

وفي نهاية القرن التاسع عشر، مهدت الـ (Zarzuela granda)الاوپرا الكوميدية الكبيرة الطريق لنوع أقصر ومن فصل واحد (Zarzuela chica) الاوپرا الكوميدية

الصغيرة. وتعد أعمال بريتون (Zarzuela chica) "ومهرجانات الحمامات La ver-bena de la paloma "عام ١٨٩٤ الأفضل في هذا النوع من التأليف، في حين أن جهود مؤلفين مثل روبرتوشابي، قد حفظت الأوپرا الهزلية الاسپانية الكبيرة من الاختفاء كليا. وقد حوصر كل من شكلي الأوپرا الهزلية الاسپانية (Chica)و(grande) بوصول الـ (revista) ، وهو تعديل لموسيقا العمل المسرحي الغنائي الراقص الپاريسي. وقد ابتكر الكتاب اللاحقون الشكل الرقيق - الهش (genero infino) والذي يعد أقل الأنواع أهمية، ليصفوا به الـ (revista) والتي كانت معروفة على صعيد كبير بالهامها الانثوي أكثر من ميزتها الدرامية أو الموسيقية. وقد خدمت هذه الأعمال كقناة للهجاء السياسي المعتدل، أو كتعليق جذل على المعايير الاجتماعية. وكان لذلك الدفق من الأوپرا الهزلية الكبيرة الى جنب الأوپرا الهزلية الصغيرة صلة بمؤلفي العقود الأولى من القرن العشرين. وأخذت مدريد القديمة، والتي كانت الخلفية التي نمت من خلالها الأوپرا الهزلية، تصبح مدينة حديثة. وفي عام ١٩٢٠ تحول الكثير من المسارح الى دور عرض للأفلام، وملأت السيارات الشوارع، وقد تحدت الأوپرا الاسپانية الهزلية الأزمنة الحديثة.

لقد كان الكثير من الموسيقيين قانعين بمحاكاة أوپرا فينيسيا والعمل الغنائي الفرنسي. وقد دعم تقليد الاوپرا الهزلية الأصيل من قبل مجموعة من الملحنين بقيادة جوزيه سيرانو (١٨٧٣ - ١٩٤١) وأماديو فينيس (١٨٧١ - ١٩٣٢). وكمواطن من ڤالينسية فقد أصبح سيرانو تابعاً لبريتون وشابي في مدريد. وبشكل لا يشبه أساتذته، فإن مؤلفات الاوپرا الهزلية الاسپانية الخمسين لسيرانو، كانت بعيدة عن قوالب مدريلينو. لقد وضعت الكثير من أعماله بألحان اسپانية قروية محلية، وبألحان مدينة أليكانتي وأندلوسيا وأراغون. وقد ساعد

سيرانو بتبنيه لموسيقا الرقص الشعبي لهذه الاقاليم على تحويل الـ (Zarzuela) الى نوع ايبري أكثر شمولية. وتعزى هتافات (فليحيا. . . . . فليحيا. . . . .) لإحيائه للاوپرا الهزلية الاسپانية ذات الفصلين أو الثلاثة. وكان من الممكن ثانية ارتقاء معايير وفيرة للاوپرا الهزلية الاسپانية، وخاصة مع استقرار نظام حكم بريمودي ريڤييرا (١٩٢٣ - ١٩٣٠). وتشتمل أعمال هؤلاء الملحنين على مجالات أوسع للمواقع و الأمكنة. وقدمت اسپانية من خلال هذه الأعمال كبلد مليء بالتنوع، ومع ذلك فإنه موحد أساسا بالثقافة. وتشكل هذه الأعمال صلة وصل بين الأوپرات الهزلية الاسپانية، والرومانسيات في القرن التاسع عشر. وكان الازدهار الأخير للاوپرا الهزلية الاسپانية أثناء الثلاثينيات ١٩٣٠.

لم ينقص اسپانية في المرحلة الاولى العازفين المهرة وإن أسماء بابلو كازالس، جوزيه تراجو، وريكاردوفينيس هي المألوفة أكثر من غيرها. ومع ظهور الچيتار كآلة حديثة للعروض الموسيقية فقد برزت مجالات جديدة أمام المؤلفين الاسپان، الذين كانوا يسيرون على الأسس التي وضعها فرانسيسكوتاريچا وميچيل لوبيت. وقد نمّا أندريه سيچوفيا الاهتمام الشعبي بآلة الچيتار الكلاسيكية. وعند أول ظهور له في پاريس عام ١٩٤٢، عد سيچوفيا غير اعتيادي وعازف بارع. وكان ضمن جمهوره الذي ظهر في پاريس أول مرة دوفالا، وألبرت روسيل، الذي قدم عمله المسمى "سيچوفيا".

لقد كتب دوفالا قبل روسيل بأربع سنين، مقطوعة واحدة من أول أعمال مجموعة الچيتار الحديث. وقد وافق دوفالا أن يكتب عملا لميجيل لوبيت، وهو وعد قد أنجز بـ "Hommage pour le tombeau de Debussy" ونشر في مجلة (Revue Musicale) عام ١٩٢٠. ورغم أن مورينا توروبا لم يكن الأول من الموسيقيين الذين لا يعزفون الچيتار ليتعاون مع سيچوفيا، فإن "Hommage" التي ألفها

دوفالا تعتبر الآن معلما مبكراً لموسيقا الچيتار. وبالتعاون مع سيچوفيا، فإن مؤلفين اسپان واجانب قد بدأوا يكتبون أعمالاً جديدة لجولات حفلاته الموسيقية الواسعة. وخلال عقد من الزمن كان سيچوفيا يقدم حفلاته الموسيقية عبر أوروپا والأميريكيتين، وينظم أعمالا من قبل تورينا وفيلا لوبوس، وكاستيلنو فوتيديسكو، بونس، توروبا و رودريچو. كان انجاز سيچوفيا ذا أهمية رئيسية في تطور الموسيقا الاسپانية. وقد ألهم العديد من المؤلفين الاسپان ليكتبوا لآلتهم الوطنية، وليوفروا لجمهور العالم العريض، أعمالهم.

إن انشاء اوركسترا سيمفونية محترمة ودائمة أتى متأخرا الى اسپانية. كان أول اشارة لانشائها خلق مجتمعات محبة لموسيقا الاوركسترا السيمفونية في مدن بيلباو ومدريد عامي ١٨٩٦-١٩٠١ على التوالي. وقد هيأت هذه المجموعات وأخرى مشابهة لها في الأقاليم، الفرص أمام المؤلفين الوطنيين، ولكن وجودهم كان متقلقلا، وقدراتهم التقنية محدودة. ان نجاح الاوركسترا السيمفونية لمدريد، والمؤسسة عام ١٩٠٤، يعود الى ألفونسو كوديلاس، ثم الى أنريك فرناندیس، الذي بقي قوة موسيقية رئيسية في مدريد، ولعدة سنين. وقد تطور الوضع أكثر مع تشكيل الاوركسترا السيمفونية في برشلونة عام ١٩١٠، واوركسترا الفيلارمونيكا لمدريد عام ١٩١٥. ان تنظيم الالحان الاسپانية كان بالطبع اسهاما هاما. ولكن تقديم الألحان الحديثة الرومانسية والكلاسيكية كان ذا أهمية مماثلة لجمهور لم يتلقن أبسط المعلومات عن الفن.

لقد وجدت هذه الاوركسترات بهدف شرح الأدب السيمفوني الذي ميزها عن مسرح واوركسترا الاوپرا في القرن التاسع عشر. ومن خلال هذه الأوركسترات اقترب الجمهور، بشكل أكبر، من فهم الأعمال الحديثة، بينما كان يسمع أيضا أعمالا أحدث. وكان مذهلا للجمهور أن يستمع، ولأول مرة لأعمال

ستراڤينسكي وبراهمز، في البرنامج ذاته.

ومع ذلك، وبرغم الجهود الرائدة لأرنوس وآخرين فقد بقيت الاوركسترات العظيمة الحقيقية في شمال جبال البيرينيه. سافر مؤلفون ومؤدون اسپان الى پاريس، خلال القرن التاسع عشر، ليستفيدوا من الفرص الوفيرة التي كانت تؤمنها المدينة. وفي وقت مبكر من هذا القرن امتهن عازفو الچيتار فرناندو سور، هورتا، وديونيسيو أكوادو، التدريس وتقديم الحفلات في تلك المدينة. وفي منتصف القرن بينما كان عازف الكمان پابلودي ساراسات في مقره في پاريس، واحتل كل من عازف الكمان پابلو كازالس، وعازف البيانو ريكاردوڤيتش، وأنريك چراندوس، واسحاق ألبينيز؛ في نهاية القرن، مراتب متقدمة في اسپانية.

لقد ظلت پاريس عامل جذب لا يقاوم لكل المؤلفين الاسپان تقريبا في بداية القرن العشرين. إن أهمية پاريس كمركز موسيقي أثناء العقود الاولى للقرن، موثقة وغير قابلة للنقاش. وإن أبقينا هذا في الذهن، فإن المؤلفين الاسپان قد لاحظوا فوائد مغادرة اسپانية من أجل الدراسة في معهد پاريس الموسيقي، وفي مدرسة الترتيل الكنسي، مع أساتذة مثل داندي ودوكاس، وفوريه. وبين عامي ١٨٩٥ - ١٩٢٠، ارتبط كل من الملحنين الاسپانيين في پاريس رودريجو ونين كوميل مع دوكاس، وارتبط ألبينيز وتورينا مع داندي، كما كان لدوفالا صلة وثيقة مع دوبوسي وراڤيل ودوكاس.

كان لوجود الموسيقيين الاسپان في پاريس تأثير كبير على موسيقا جمهورهم. وغالبا ما ينوه لحفل عام ١٨٨٩ لعروضه لموسيقيي الفلامنكو. وفي زمن كانت فيه الموسيقا الشرقية والموسيقا المجلوبة من بلاد أخرى رائجة، فإن موسيقا هؤلاء الفلامنكيين قد وقعت على آذان يقظة للغاية. وقد اكتسب المؤلفون الفرنسيون

قدرا كبيرا من الالهام من الاسپانيين، عبر العقود التي تلت. إن مقطوعة راڤيل "Rapsodie Espagnole" عام ١٩٠٨، و"L'heur Espangnole" عام ١٩١١، ومقطوعة "ايبيريا" لدوبوسي عام ١٩٠٨ تعد من بين المقطوعات الأكثر شهرة من أعمال عديدة كهذه. وقد كانت الثيمات الاسپانية موجودة في الأعمال الفرنسية قبل هذا الجيل بوقت كاف، مثل مقطوعة كارمن لبيزيه عام ١٨٧٥. إن الكثير من المؤلفين غير الاسپان قد أتو الى اسپانية من أجل البحث عن عادات وتقاليد شعبها الاسطورية، أو لبساطة مناخها المتوسطي المشجع، ومن بين هؤلاء ستراڤينسكي وبروكوفييف. كان غلينكا بين الأوائل من غير الاسپانيين الذين جمعوا الموسيقا الشعبية الايبيرية، وكونوا منها عملا سيمفونيا. إن مقطوعة "رقصة آراغونا Jota aragonesa" عام ١٨٤٥، ومقطوعة "ليلة صيف في مدريد" عام ١٨٤٨، كانتا نتاج زيارته لاشبيلية. إن الكثير من المؤلفين النشيطين، في بداية القرن لعشرين في پاريس، قد صقلوا نموذجا خاصا للوطنية. وقد وصف ألبينيز في مناقشة لعمله "ايبيريا"، هذه الوطنية بأنها "فانتازيا فولكلورية". وكان هذا، ربما، بالمقارنة مع أستاذه بدريل، الذي كان تكيفه مع عناصر الفولكلور أكثر موضوعية. وقد وسع توماس ماركو، على نحو ملائم، استعمال هذه الصيغة ليصف موسيقا المؤلفين الاسپان الذين تلوا عامي ١٩١٠ و١٩٢٠، والذين كانوا معتمدين على توسيع وإتقان وتحويل أصول الموسيقا الاسپانية، في كل من الموسيقا الشعبية الفولكلورية وموسيقا النبلاء. في حين كانت هذه الموسيقا، الى مدى معين، تعتبر تأليفا مصطنعا للأساليب الاسپانية والأساليب الايطالية-الفرنسية، كذلك يمكن أن نتبين أن الكثير من سماتها الموسيقية المتماثلة مع الانطباعية كانت موجودة في الموسيقا الشعبية الاسپانية، وتتضمن الشكلية والصوت الحساس الموازي، ومواضع الدواسة، والتطور الهارموني غير الوظيفي.

يعتبر دخول عالم "الفولكلور الخيالي" تحويلا محتوما، وليس حلا وسطا.

كانت موسيقا كاسيتزو، لا تزال مملوءة بدفق ايقاعي، وانعطاف لحني، وصيغ هارمونية اسپانية. لقد كانت جزءا من الشمولية الاوروپية المعاصرة، ووصفا نموذجيا للكثيرين من مفكري جيل ١٨٩٨.

وعندما نضم الجاذبية الواضحة لپاريس، في أوقات وجود الكثيرين من أعظم مؤلفي ذلك العصر، الى الفرص العملية التي منحتها المدينة، فإنه ليس من العجيب أن العديد من الأعمال الاسپانية الهامة في بداية القرن العشرين قد أعطيت أسبقيتها في پاريس أكثر من مدريد أو برشلونة. وكان لهذا نتائج قليلة الحظ، لأن الشعب الاسپاني لم تسنح له الفرصة دائما ليسمع موسيقا مؤلفيه الطليعيين. ألم تكن الحرب العالمية الأولى سبباً في اطالة انتظار اسپانية لعودة العديد من مؤلفيها البارعين؟

□ الموسيقا عند إخوان الصفا

عدنان بن ذريل
مؤرخ

جماعة إخوان الصفا وخلاّن الوفاء جماعة فكرية إصلاحية نشأت في القرن الرابع الهجري، العاشر الميلادي، واتخذت البصرة مركزاً لها، تنتشر فيها آراءها بواسطة رسائل تتناول شتى مجالات الوجود، والحياة، والمعرفة، بهدف توثيق الرابطة الأخوية بين الناس، وبالتالي بناء مدينة روحانية فاضلة، هي ما يطلقون عليه مدينة أهل الخير. . .

ومن حيث أن رسائلهم ظلت تلهج بأسماء محمد، وعلي، والحسين، وآل البيت، وكربلاء وسواها ذهب قوم من الباحثين إلى أنهم من الشيعة الإسماعيلية، آثروا تجنب العنف، وسلوك طريق التنوير الفكري خدمة لمعتقدهم؛ لاسيما أن الإسماعيليين وقتئذ ناصبوا الخلافة العداء مطالبين بحقهم الشرعي في الحكم، فلم تجدهم محاولاتهم شيئاً. . .

العصر والجماعة

وقد استغل إخوان الصفاء فسحة الحرية، والتسامح التي وفّرها البويهيّون الفرس الشيعة الذين استطاعوا الاستقلال بفارس نحو عام ٣٢٠ هـ/ ١٩٤١م، ثم بسط نفوذهم على العراق نحو عام ٣٣٤ هـ/ ٩٤٥م. حيث اضطر الخليفة

المستكفي لأن يعترف بهم وبرئيسهم الذي أطلق عليه لقب معز الدولة، وعلى أخويه لقبي ركن الدولة، وعماد الدولة.

وقد استطاع البويهيون بذلك أن يكسروا شوكة الأتراك الذين كانوا يسيطرون على شؤون الخلافة؛ حتى إنه رغم محاولة الأتراك التمرد، استطاع البويهيون القضاء عليهم؛ إذ ثأر سبكتكين على معز الدولة، فهبّ عضد الدولة بن ركن الدولة لنصرة عمه، وتمّ لهما النصر، وهناك وحدّوا ولايات فارس، والعراق، والموصل، ونصبّوا عضد الدولة ملكاً عليها...

وقد أورد القفطي في كتابه: "أخبار الحكماء"، بعض ما جاء في مقايسات أبي حيان التوحيدي من حيث[1] جرى بينه وبين الوزير صمصام الدولة بن عضد الدولة نحو عام ٩٨٣م. والذي سأله عن زيد بن رفاعة ومذهبه، فقال إنه يعرفه، ويعرف أصحابه، وإنه يتكلم في كل شيء، وإنه صادق جماعة لأصناف العلم، وأنواع الصناعة، منهم: أبو سليمان محمد بن معشر البستي، ويعرف بالمقدسي، وأبو الحسن علي بن هارون الزنجاني، وأبو أحمد المهرجاني، والعوفي وغيرهم؛ وكانت هذه العصابة قد تألفت بالعشرة، وتصافت بالصداقة، واجتمعت الطهارة، والنصيحة، فوضعوا بينهم مذهباً زعموا أنهم قربوا به الطريق إلى الفوز برضوان الله، وذلك أنهم قالوا إن الشريعة قد دنست بالجهالات، واختلطت بالضلالات، ولا سبيل إلى غسلها، وتطهيرها إلا بالفلسفة، لأنها مساوية للحكمة الاعتقادية، والمصلحة الاجتهادية... فصنفوا خمسين رسالة في جميع أجزاء الفلسفة، وسموها رسائل إخوان الصفا، وكتموا فيها أسماءهم، وبثوها في الوراقين، ووهبوها للناس[2].

أما اجتماعاتهم، فقدكانت لهم يعقدونها في أوقات معينة للبحث لا يداخلهم فيها غيرهم، فيتذاكرون فيها علومهم، ويتحاورون في أسرارهم؛ وأن مذاكراتهم

أكثرها في علم النفس، والحس والمحسوس، والعقل والمعقول، كما يقولون في الجزء الرابع من رسائلهم، ثمّ النظر والبحث في أسرار الكتب الإلهية، والتنزيلات النبوية. . . ولذلك كانوا ينصحون إخوانهم بأن يتذاكروا في العلوم، ثم الرياضيات، والهندسة، ثم التنجيم، والتأليف، أي تأليف الأنغام؛ ناهيك بأنهم في رسائلهم يحثّون على النظر في الموسيقا، وفي قوانينها، وأهميتها؛ إذْ نصّوا على أن اهتماماتهم لم تكن فقط بالبحث العلمي، وإنما أيضاً باللهو المثقف، من مثل سماع الألحان، وشرب المفرح[٣]. . .

القسم الرياضي

يبدأ إخوان الصفاء رسائلهم بالقسم الرياضي، حث يتحدثون في الرسالة الأولى عن العدد، وفي الثانية عن الهندسة، وفي الثالثة عن الفلك، وفي الرابعة عن الجغرافيا، وفي الخامسة عن الموسيقا؛ وذلك بفعل تأثرهم بالفيثاغورية، وفلسفتها التي تجعل العالم عدداً، ونغماً. . .

وجاء في الرسالة الأولى: ((. . . والعلوم الفلسفية أربعة أنواع؛ أولها الرياضيات، والثاني المنطقيات، والثالث العلوم الطبيعيات، والرابع العلوم الإلهيات؛ فالرياضيات أربع أنواع، أولها الارثماطيقي، والثاني الجومطرياً، والثالث الأسطر نوبيا، والرابع الموسيقا؛ فالموسيقا هي معرفة تأليف الأصوات، وبه استخراج أصول الألحان. . .))[٤].

ثم يقولون: ((. . . والأسطر نوميا هو علم النجوم بالبراهين التي ذكرت في كتاب المجسطي؛ والجومطريا هو علم الهندسة بالبراهين التي ذكرت في كتاب إقليدس؛ والأرثماطيقي هو معرفة خواص العدد، وما يطابقها من معاني الموجودات التي ذكرها فيثاغورس، ونيقوماخس. . .))[٥].

رسالة الموسيقا

وهم يبدؤون رسالة الموسيقا بأن يذكرّوا بأن غرضهم من هذه الرسالة ليس تعليم الغناء، وصنعة الملاهي؛ وإنما هو التعريف بالموسيقا بوصفها صناعة مركبة من أمور روحانية وجسمانية، هي: ((صناعة التأليف في معرفة النسَبْ، وبمعرفتها يكون الحذف في الصنائع كلها. . .))[٦].

ثم يضيفون: ((. . . إن كل صناعة تعمل باليدين فإن الهيولى الموضوعة فيها إنما هي أجسام طبيعية، ومصنوعاتها كلها أشكال جسمانية، إلا الصناعة الموسيقية، فإن الهيولى الموضوعة فيها كلها جواهر روحانية، وهي نفوس المستمعين، وتأثيراتها فيها مظاهر كلها روحانية أيضاً؛ وذلك أن ألحان الموسيقا أصوات، ونغمات؛ ولها في النفوس تأثيرات صناعات الصناع في الهيولينات الموضوعة في صناعتهم. . .))[٧].

تأثير الموسيقا

وهنا تتوسع الرسالة في موضوع تأثير الموسيقا و هو موضوع قديم اقترن عند العرب، و عند غيرهم بالسحر و الكهانة؛ ومعظم الذين تحدثوا في الموسيقا وحقيقتها أقروا بسحرها، وحاولوا تدبر هذا السحر، ثم عندما اطّلع العرب على ما كتبه الإغريق، والبيزنطيون عن صلة العالم الأرضي بالعالم السماوي تقوّى اعتقادهم بهذا التأثير. .

وذلك أنه، في اعتقاد الإغريق، وفلاسفتهم أنْ لا شيءفي الأرض إلا وهو يتأثر بشيء سماوي، سواء منهم **الفيثاغورثيون** الذين قالوا بالنسب الشريفة، أو **الطبيعيون**، ثم **الأرسطيون** الذين جعلوا عالم ما تحت القمر يتأثر بأفلاك عالم ما فوق القمر، أو الأفلوطينيون القائلون بالفيض، والذين

يقولون بذلك ،ثم يدللون بالموسيقا على السحر، في انقياد النفوس للنغمات كانقياد الأشياء بعضها لبعض في الطبيعة.

ويقول إخوان الصفا إن من الأصوات ،والنغمات ما يحرك النفوس نحو الأعما ل الشاقة، كبذل المال ،أو الروح، ومنها ما يولد الشجاعة، وخاصة في الحروب، ومنها ما يسكن الغضب، أو يكسب الألفة والمحبة، ومنها ما ينقل النفوس من حال إلى حال، ويغير أخلاقها، من ضد إلى ضد ،ألى أن يقولوا: ((. . . ومن الدليل على أ ن للموسيقا تأثيرات في النفوس استعمال الناس لها، تارة عند الفرح والسرور في الأعراس والولائم والدعوات، وتارةً عند الحزن والغم والمصائب والمآتم، وتارةً في بيوت الصلوات وفي الأعياد، وتارةً في الأسواق والمنازل، وفي الأسفار وفي الحضر، وعند الراحة والتعب، وفي مجالس الملوك، ومنازل السوقة، فيستعملها الرجال والنساءوالصبيان والمشايخ والعلماءوالجهال والصناع والتجار وجميع طبقات الشعب. . .))[١٠]

الموسيقاوالغناء

وهنا يُعرِّف إخوان الصفا الموسيقا بأنها غناء، وأن الموسيقار هو المغنّي فيقولون : ((. . . الموسيقا هي الغناء؛ والموسيقار هو المغنّي ،والموسيقات هي آلة الغناء، والغناء هو ألحان تؤلف، واللحن هو نغمات متواترة ،والنغمات هي أصوات مترادفة، والصوت هو قرع يحدث في الهواءمن تصادم الأجسام بعضها ببعض. . .))[١١]

ومصطلح غناء هو مصطلح قديم كان يطلق عند العرب على الموسيقا ؛ثم عندما عرفوا تصانيف الإغريق، وجوانبها النظرية ، والعملية، صاروا ينصّون على الجانب العلمي النظري منها، والجانب الفني العلمي؛ وإنما نلاحظ ذلك عند

الفارابي، وابن سينا. إلا أن إخوان الصفا ظلوا يعرفون الموسيقا بمصطلح الغناء الشائع وقتها . .[١٢]

و تقول الرسالة إثر ذلك : ((. . . إذ كان أحد أغراضنا تبيان ماهية الموسيقا الذي هو ألحان مؤتلفة، ونغمات متزنة، وهو المسمّى«الغناء» ؛ و لتبيان أن الغناء إنما هو ألحان مؤتلفة، و اللحن هو نغمات متزنة، والنغمات المتزنة لا تحدث إلا من حركات متواترة بينها سكنات متتالية؛ احتجنا أن نذكر أولاً ما الحركة[١٣]، و ما السكون[١٤] . . .))

ثم تقول ((. . . نريد أن نذكر أصول الغناء، وقوانين الألحان التي منها يتركّب سائرها ؛ وذلك أ ن الغناءمركب من الألحان، و اللحن مركب من النغمات، و النغمات مركبة من النقرات و الإيقاعات، وأصلها كلها **حركات وسكون**، كما أن الأشعار مركبة من المصاريع، والمصاريع مركبة من المفاعيل، والمفاعيل من الأسباب، والأوتاد، و الفواصل. . .))[١٥]

الأصوات وأنواعها :

و هنا تتحدث الرسالة عن **الأصوات**، أنواعها ، ثم كيفية حمل الهواء لها، وكيفية ادراك القوة السامعة لها، فتقول إن الأصوات نوعان: حيوانية، و غير حيوانية. .

الأصوات الحيوانية:

نوعان: منطقية، و غير منطقية؛ **الأصوات غير المنطقية** هي أصوات سائر الحيوانات غير الناطقة؛ و **المنطقية** هي أصوات الناس؛ وهي نوعان : دالة، وغير دالة؛ **غير دالة** كالضحك ، والبكاء، والصياح، وكل صوت لا هجاء له؛ و**الدالة** هي الكلام و الأقاويل التي لها هجاء. . .

الاصوات غير الحيوانية

نوعان طبيعية، وآلية؛ **الطبيعية** مثل صوت الحجر، و الحديد، والخشب، والرعد، والريح وسائر الأجسام التي لا روح لها من الجماد؛ و **الآلية** مثل صوت الطبل، والزمر، والأوتار وما شاكلها . .

كل هذه الأصوات هي قرع يحدث في الهواء من تصادم الأجسام؛ ناهيك بأن كل صوت له نغمته الوصفية، و هيئته الروحانية؛ ولكن كيف تحدث الأصوات؟ . . إن كل جسمين تصادما برفق، ولين لا يسمع لهما صوت، لأن الهواء ينسل من بينهما قليلاً، قليلاً فلا يحدث صوتاً، وإنما تحدث أصوات من تصادم الأجسام حين يكون صدمها بشدة، وسرعة. والأجسام العظيمة إذا تصادمت كان صوتها أعظم، لأنها تموّج هواء أكثر؛ وأن عظم الصوت بحسب عظم الأجسام المصوتة، وشدة صدمها وكثرة تموّج الهواء في الجهات عنها؛ وتدلل على ذلك بأصوات الرعد، ثم المياه، ثم الأصوات الحيوانية الطبيعية، ثم أصوات الآلات المصوّتة كالطبول، والبوقات، والدفوف، والمزامير، والعيدان وما شاكلها . . .

الأصوات من جهة الكيفية والكمية

والأصوات من جهة الكيفية، تنقسم إلى ثمانية أنواع، كل نوعين منها متقابلان من جنس المضاف؛ فمنها العظيم والصغير، ثم السريع و البطيء، ثم الحاد والغليظ، ثم الجهير والخفيف . .

بالنسبة إلى الصوت العظيم و الصوت الصغير، إذا أضيفت أصوات طبول المواكب إلى أصوات طبول المخانيث كانت عظيمة، وإذا أضيفت إلى أصوات الكوس، كانت صغيرة . .

وأما السريع والبطيء، فهما اللذان تكون أزمان السكونات ما بين نقراتهما قصيرةً بالإضافة إلى غيرها، مثل أصوات مطارق الحدادين إذا أضيفت إلى أصوات دق الجصاصين كانت بطيئة، وإذا أضيفت إلى أصوات مجاديف الملاحين كانت سريعة . . .

وتنقسم الأصوات من جهة الكمية إلى نوعين: متصلة ، ومنفصلة، **المنفصلة** هي التي بين حركة أزمان نقراتها زمان سكون محسوس، مثل نقرات الأوتار، وإيقاعات القضبان؛ **والمتصلة** ما اتصل منها ، مثل أصوات المزامير، والدبادب وما شاكلها . .

والأصوات المتصلة نوعان: حادة وغليظة؛ فما كان من النايات، والمزامير أوسع تجويفاً، ونقياً، كان صوته أغلظ؛ وما كان أضيق تجويفاً، ونقياً، كان صوته أحدّ؛ ومن جهة أخرى ما كان من الثقب أقرب من موضع النفخ كانت نغمته أحدّ؛ وما كان أبعد كان أغلظ . .

امتزاج الأصوات وتنافرها

أما بالنسبة إلى امتزاج الأصوات، وتنافرها، فإنّ الأوتار المتساوية في الغلظ، والطول، والحزق، إذا نقرت نقرة واحدة، كانت أصواتها متساوية . .

و إذا كانت **متساوية** في الطول، **مختلفة** في الغلظ، كانت أصوات الغليظ منها أغلظ، وأصوات الدقيق أحدّ؛ وإذا كانت **متساوية** في الطول؛ والغلظ، **مختلفة** في الحزق، كانت أصوات المحزوقة حادة، وأصوات المسترخية غليظة؛ وإذا كانت **متساوية** في الغلظ، والطول، والحزق، **مختلفة** في النقر، كان أشدها نقراً أعلاها صوتاً . .

والأصوات الحادة، والغليظة متضادات، ولكن إذا كانت على نسبة تآلفية

ائتلفت ، واتحدت ، وصارت لحناً موزوناً ، واستلذها السامع ؛ وإذاكانت على غير النسبة تنافرت ، وتباينت ، ولم تأتلف ، ولم يستلذها السامع[١٨] . .

الموسيقا والعروض:

وهنا تصل الرسالةإلى الحديث عن **أصول الغناء** ، والألحان ؛ وتقرر أن قوانين الموسيقا هي مماثلةلقوانين العروض .

إن العروض هو ميزان الشعر العربي يعرف به المستوي والتزحف من الأشعارومقاطعه ثمانية هي : فعولن مفاعيلن متفاعلن مستفعلن فاعلاتن فاعلن مفعولات ومفاعلتن وهذه المقاطع مركبة من ثلاثة أصول ، السبب ، الوتد والفاصلة

السبب حرفان ، واحدمتحرك ، والثاني ساكن ، أومتحرك ، مثل هَلْ ، يَدْ . .

والوتد ثلاثةأحرف ، اثنان متحركان ، والثالث ساكن ، مثل أجل ، قام .

والفاصلة أربعة أحرف ، ثلاثةمتحركة ، والرابع ساكن ، مثل جَبَلٌ ، فَعَلَتْ . .

وأما **قوانين الغناء** ، والألحان ، فهي أيضاً ثلاثةأصول ، : السبب ، الوتد ، والفاصلة .

السبب نقرة متحركةيتلوها سكون ، مثل تَنْ تَنْ ، ويكرر .

والوتد نقرتان متحركتان يتلوهما سكون ، مثل تنن تنن ، ويكرر .

والفاصلة ثلاث نقرات متحركة يتلوهاسكون ، مثل تننن تننن ، ويكرر . .

فهذه الثلاثة هي الأصل و القانون في جميع ما يركب من النغمات ، وما يترتب عليها من الغناءفي جميع اللغات[١٩] . .

الايقاعات

هذه الأصول تركب في غناء العربيةعلى ثمانية ايقاعات، هي: الثقيل الأول وخفيفه، والثقيل الثاني وخفيفه، والرمل وخفيفه ، والهزج وخفيفه ؛ وتقول الرسالة فيها:

- هذه الأجناس الثمانيةهي الأصل، ومنها يتفرع سائر الألحان، وإليها تنتسب، كما أن من المقاطع الثمانية يتفرّع سائرها في دوائر العروض[٢٠].

الثقيل الأول :- تسع نقرات، ثلاث منها متواليات ، وواحدة مفردة ثقيلة ساكنة، ثم خمس نقرات ، واحدة مطوية في أولها ..، كما في قولك : مفعولن مف مفاعيلن مف، ثم يعود الإيقاع ، ويكرر.

الثقيل الثاني :- إحدى عشرة نقرة، ثلاث نقرات في أولها واحدةمطوية- ، مثل قولك مفعولن مفعو مفاعيلن مفعو، ثم يعود الإيقاع، ويكرر.

خفيف الثقيل الأول :- سبع نقرات، نقرتان منها متواليتان، لا يكون فيها زمان نقرة، ثم نقرة ثقيلة، ثم أربع نقرات ، واحدة مطوية في أولها - مثل قولك : **مفاعل مفاعيلن**، ثم يعود الإيقاع[٢١]، ويكرّر.

خفيف الثقيل الثاني :- ثلاث نقرات متواليات لا يكون بينها زمان نقرة، ولكن بين كل ثلاث نقرات ، وثلاث نقرات زمان نقرة-، مثل قولك : **فعلن فعلن**، ثم يعود الإيقاع، ويكرّر.

الرمل وهوعكس الماخوري :- سبع نقرات مثل الماخوري، لكن أوله نقرة مفردة ثقيلة، ثم نقرتان متواليتان لا يكون بينهما زمان نقرة، ثم أربع نقرات، كل اثنتين منها متواليتان، لا يكون بينها زمان نقرة-، مثل قولك : **فاعلن مفاعلن**، ثم يعاد الإيقاع[٢٢]، ويكرّر

خفيف الرمل: -ثلاث نقرات متواليات متحركات.- مثل قولك: **متفاعلتن**، ويعود الإيقاع، ويكرّر.

خفيف الخفيف: - نقرتان متواليتان لا يكون بينهما زمان نقرة، ولكن بين كل نقرتين ونقرتين زمان نقرة -، مثل قولك: **مفاعلن مفاعيلن**، ويعود الإيقاع، ويكرّر.

الهزج: - نقرة ساكنة، و نقرة أخرى أخفّ منها، بينهما زمان نقرة، وبين كل اثنتين زمان نقرتين-، مثل قولك: **فاعل فاعل**، ويكرّر.

الآلات وإصلاحها

وهنا تتحدث الرسالة عن الآلات وإصلاحها ؛ فتقول إن الحكماء صنعوا آلات، وأدوات كثيرة لنغمات الموسيقا، وألحان /الغناء، مثل الطبول، والدفوف، والنايات، والصنوج، والمزامير، والسرنايات، والعيدان، والطنابير؛ ولكن أتم آلة(٢٣)، استخرجها الحكماء هي الآلة المسماة بـ: **العود** فهي أتم الآلات وأحسنها.

. وإثر ذلك تذكر كيفية صنع العود، واستعمالاته؛ وأوتاره، وأطوالها، وكمية ما بين نغمات أوتاره من نسب؛ إذ ينبغي أن يكون طول العود مثل عرضه، ومثل نصفه؛ ويكون عمقه مثل نصف العرض؛ ويكون عنق العود مثل ربع الطول؛ كما تكون ألواحه رقاقاًمن خشب خفيف ؛ ويكون الوجه رقيقاً من خشب صلب، يطنّ إذا نقر، ثم تقول الرسالة:

((. . . وتتخذ أربعةأوتار بعضها أغلظ من بعض على النسبة الأفضل؛ وهوأن يكون غلظ **البم** مثل غلظ المثلث، ومثل ثلثه، وغلظ **المثلث** مثل غلظ المثنّى، ومثل ثلثه؛ وغلظ **المثنى** مثل غلظ (الزير)ومثل ثلثه. .(٢٤)

فيكون **البم** أربعاً وستين طاقة أبريسيم[٢٥]، و**المثلث** ثمانياًوأربعين **طاقة**، و**المثنى** ستاً وثلاثين، و**الزير** سبعاً وعشرين طاقة أبريسيم[٢٦] . .

ثم تمد الأوتار الأربعة على وجه العود، فتكون أطوالها متساوية ، إلا أنها مختلفة في دقتها، وغلظها . . .)

النسب الشريفة

وهنا تحدد الرسالة "النسب الشريفة" التي بين النغمات، بالقياس لحسابها على وتر واحد ، ثم بالقياس على أوتار العود الأربعة، وهي نفس النسب الفيثاغورثية فتقول:

((. . . يقسم طول الوتر الواحد أربعة أقسام متساوية، ويشدّ دستان **الخنصر عند** الثلاثة الأرباع مما يلي عنق العود؛ ثم يقسّم طول الوتر من الرأس لتسعة أقسام متساوية، ويشدّ دستان **السبابة** على التسع مما يلي عنق العود؛ ثم يقسم طول **الوتر** عند دستان السبابة إلى المشط لتسعة أقسام متساوية، ويشد دستان البنصر على التسع منه ، فإنه يقع فوق دستان الخنصر مما يلي دستان السبابة ؛ ثم يقسّم طول الوتر عند دستان الخنصر مما يلي المشط لثمانية أقسام، ويزاد عليها هذا الدستان، أعني دستان **الوسطي** يشد بحيال نقطة من الوتر بينها و بين دستان **الخنصر ثمن** ما بين الخنصر إلى المشط ، فتصير نسبة نغمة **الوسطي** هذه إلى نغمة الخنصر مثلها ؛ ، ويشدّ عند ذلك دستان الوسطي فإنه يقع فيما بين دستان السبابة والبنصر؛ فهذا هو إصلاح العود، ونسب الأوتار ، ومواضيع الدساتين[٢٧] . .

وأما بالنسبة إلى أوتار العود الأربعة، فيمد الزير، ويحزق أي يشدّ بحيث يحتمل أن لا ينقطع، ثم يمدّالمثنى فوق الزير، ويحزق، ثم يزم بالخنصر، وينقرمع مطلق الزير، فإذا سمعت نغمتاهما متساويتين فقد استوتا؛ ثم تعود نفس العملية

بالنسبة للمثنى مع المثلث، والمثلث مع البم))

وتقول الرسالة إذا ما استوت الأوتار على هذا الوصف قد وجدت:

((. . نغمة مطلق كل وتر بالإضافة رلى النغمة المزمومة بالخنصر هي مثله، ومثل ثلثه سواء.

ونغمة كل وتر مزموم بالخنصر مثل نغمة الوتر الذي تحته **مطلقاً** سواء.

ونغمة مطلق كل وتر مثل النغمة المزمومة بالسبابة، ومثل **ثلثه** سواء.

ونغمةسبابة كل وتر مثل نغمة خنصره، ومثل ثمنه سواء؛ الخ. الخ[٢٨]. .))

ثم تقول: ((. . . وبالجملةما من وتر، ولا دستان، إلاّ ولنغماتهما نسبة بعضها لبعض؛ ومنها ما هي فاضلة شريفة، ومنها دون ذلك؛ فمن النسب الشريفة الفاضلة أن تكون النغمة مثل الأخرى سواء، وتكون النغمة الغليظةمثل الحادة ومثل ثلثها، ومثل نصفها، أو مثلها ومثل ربعها، أو مثلها ومثل ثمنها؛ فإذا استوت الأوتار على هذه النسب، وحركت حركات متواترة متناسبة، حدثت منها نغمات متواترة متناسبة، تستلذها الطباع، وتفرح الارواح، وتسر النفوس، لأنها تذكر النفوس الحزينة التي في عالم الكون والفساد بسرور عالم الأفلاك، ولذات النفوس التي هناك[٢٩] . . .))

وقد اشار هنري فارمر في كتابه: « تاريخ الموسيقا العربية» الى ان النسب الشريفة التي نص عليها إخوان الصفا نسب فيثاغورثية، ويدل اعتمادها من قبلهم على اعتماد هم لسلم فيثاغورس، ثم يقول إنه لا يخامره شك أن إخوان الصفاء قد أخذوا تحليلاتهم فيها عن كتب الهندي[٣٠].

ويقول مجدي العقيلي إنها تقريباً نفس النسب التي نَصَّ عليها الكندي، حيث ينص: - أولاً، يشدّ طول الوتر الواحد إلى أربعة أقسام متساوية، ثم يشدّ دستان السبابة على التسع مما يلي عنق العود؛ ثم يقسم طول الوتر مرة ثانية إلى تسعة أقسام متساوية بدءاً من السبابة، وشدّ دستان (البنصر) على التسع منه. ثم يقسم

دستان المختصر مما يلي المشط لثمانية أقسام، ويزاد عليها هذا الدستان، أعني دستان الوسطي. إلخ..[٣١]

حركات الأفلاك لها نغمات

وهنا تتحدث الرسالة عن حركات الأفلاك، وأن نغماتها كنغمات العيدان؛، وان فيثاغورث الحكيم بصفاء نفسه، وذكاء قلبه سمع نغمات حركات الأفلاك والكواكب، فاستخرج بجودة فطرته، أصول الموسيقا، ونغمات الألحان ؛، هو أول من تكلم في هذا العلم، ثم تبعه نيقوماخسن، وبطليموس، وإقليدس وسواهم[٣٢].

ثم تقول إن الحكماء الطبيعيين ذكروا أن أقطار الأركان الأربعة التي هي: - النار، والهواء، والماء، والأرض -، كل واحد منها مثل الذي تحته، ومثل مثله في الكيفية، أي في الطاقة، والغلظ.. وان الحكماء الموسيقاريين اقتصروا من اوتار العود على أربعة، لتكون مصنوعاتهم مماثلة لأمور الطبيعية التي دون فلك القمر؛ فوتر **الزير** مماثل لركن النار، ونغمته مماثلة لحرارتها، وحدتها؛ **والمثنى** مماثل لركن الهواء، ونغمته مناسبة لرطوبة الهواء، ولينه.

و**المثلث** مماثل لركن الماء، ونغمته مناسبة لرطوبة الماء، وبرودته؛ **واليم** مماثل لركن الأرض، ونغمته مماثلة لثقل الأرض. فهذه الاوصاف ترتكز على مناسبة بعضها لبعض، وأيضاً على تأثير نغماتها في أمزجة المستمعين[٣٣].

ثم تتحدث الرسالة عن المربعات، فنقول إن الله تعالى جعل الاشياء الطبيعية بعضها متضادات، وبعضها متشاكلات، لكونها أكثرها مربعات؛ ثم تذكر أبراز هذه المربعات، مثل الربيع، الصيف والخريف، والشتاء، وما يشاكلها من الاشهر، والأيام، وأركان، والطبائع، والجهات، والأغلاط، والأخلاق[٣٤]. الخ وتقول: ((إن وتر **المثنى** ونغماته يشاكل متشاكلات **الربيع**، ومن الالحان

المشاكلة لها الترنم، ومن الكلام والأشعار المديح ؛ وإن نغمات وتر **الزير** تشاكل **الصيف** ،ومن الالحان المشاكلة لها الماخوري ،ومن الكلام والأشعار مدايح الفرسان ،والشجعان؛ وإن نغمات **المثلث** تشاكل متشاكلات **الخريف**، ومن الالحان المشاكلة لها الثقيل، ومن الكلام والأشعار المديح وما كان في وصف العقل ،والرزانة؛ وإن نغمات وتر **اليم** تشاكل متشاكلات **الشتاء** ،ومن الالحان المشاكلة لها الأرمال ،والأهزاج، ومن الكلام والأشعار ما كان مديحاً في الجنود، والكرام، والعدل [٣٥].

الانتقال من طبقات الالحان

وأما الخروج من لحن إلى لحن ،فتقول في الرسالة إنه ليس له طريق ،إلا أحد وجهين:

آ- إما أن تقطع الألحان، وتسكت ،وتصلح الدساتين ،والأوتار بلحزق، وإرخاء، ويستأنف لحن آخر.

ب- أو يترك الامر بحاله، ويخرج من ذلك اللحن إلى لحن آخر ،قريب منه، مشاكل له.

من حذاقة الموسيقار ان يكسب مضامين الغناء الألحان المشاكلة لها، فما كان من الاشعار المفرحة كساه بما يشاكله من الأرمال والأهزاج؛ وماكان من المدايح في معاني الجود والمجد، كساه بمثل الثقيل الأول، والثاني؛ وما كان في المدايح من معاني الشجاعة، والإقدام كساه من ألحان الماخوري، والخفيف ومايشاكلها[٣٦]..

تلون تأثيرات الأنغام

وهنا تقول الرسالة: إن تأثيرات نغمات الموسيقار في نفوس المستمعين مختلفة

الأنواع؛ ولذة النفوس منها، وسرورها بها متفننة ،متباينة؛-كل ذلك بحسب مراتبها من المعارف، وبحسب معشوقاتها المألوفة من المحاسن؛ فكل نفس إذا سمعت من الأوصاف ما يشاكل معشوقاتها، ومن النغمات مايلائم محبوبها، فرحت وسرّت والتذّت، بحسب ما تصوّرت من رسوم معشوقها، واعتقدت في محبوبها ، حتى ربما وقع النكير من الآخرين إذا لم يعرفوا مذهبه، ولا ما قصد نحوه(٣٧)

ثم تدلل على ذلك بأمثلة، منها : أن رجلاً من أهل الوجد من المتصوفة سمع قارئاً يقرأ: ((يا أيتها النفس المطمئنة ارجعي إلى ربك راضية مرضية)) ، فاستعادها من القاريء مراراً ، وجعل يقول كم أقول لها ارجعي ، فليس ترجع! .

وتواحد، وزعق وصعق صعقة، فخرجت روحه (٣٨).

ثم تقول : وسمع آخر رجلاً يقرأ ((فما جزاؤه إن كنتم كاذبين ؟ قالوا جزاؤه من وُجد في رحله فهو جزاؤه)) ، فاستعادها، وزعق ، وصعق، فخرجت روحه؛ فقال أهل الوجد: إنما حمل معنى قوله((جزاؤه من وُجد في رحله)) أن المحبوب هو جزاء الحبيب، لأنه هو الموجود في رحله؛ يعنون أنه صورة المحبوب مصوّرة في نفس الحبيب، ورسوم شكله منقوشة في قلبه، فذلك جزاؤه؛ الا ترى يا أخي كيف حمل معنى القول على مذهبه، ومقصده، مع شهرة معنى الآية في الظاهر(٣٩).

ثم تنهي الرسالة الحديث بقولها : -- ويروىَ في الخبر أن ألذّ نغمة يجدها أهل الجنة، وأطيب نغمة يسمعونها مناجات الباري، جل ثناؤه، وذلك قوله تعالى ((وتحيتهم يوم يلقونه سلام، ، آخر دعواهم أن الحمد لله رب العلمين))، وفقك الله أيها الأخ لفهم معاني هذه الإشارات اللطيفة؛ تمت الرسالة الخامسة في الموسيقا والحمد لله حمد الشاكرين. (٤٠)

الحواشي

١ ,٢- المقابسات، ص٤ ؛ أخبار الحكماء ، ص٥٨ , ٦٠ ، وهناك من ينسب كتابة الرسائل لأحمد بن عبد الله جد عبيد الله المهدي المتوفي عام ٣٢٤ هـ./ ٩٣٥م ؛ وآخرون ينسبون كتابة الرسالة الجامعة لمسلمة بن أحمد المجريطي من أهل قرطبة في الأندلس.

٣- أواخر الجزء الثالث؛ وأوائل الجزء الرابع . .

٤ ,٥- رسائل إخوان الصفا، جـ ١ ، ص ٤٩ ، طبعة صادرة في بيروت، دون تاريخ؛ وأما كتاب «المجسطي»فهو لبطليموس ، وقد نقله إلى العربية الحجاج بن مطر في العصر العباسي الأول.

٦ - رسالة الموسيقا، ص ١٨٣ . .

٧ - نفس المصدر، نفس الصفحة. .

٨- و إن إخوان الصفا ، مثل معظم فلاسفة العرب، كانوا أيضا يقولون بالفيض. . .

٩ - و نجد عند الكندي، والفارابي، وابن سينا، والأرومي، وابن زين تحليلات متنوعة في هذا التأثير، مثل ذلك أن ابن سينا يحدد ساعات في النهار والليل لعدد من النغمات، مما سنعود إليه في حينه.

١٠- الرسالة، ص١٨٥ .

١١ - نفس المصدر ، ص ١٨٩ ، ثم.ينوهون بتأثير الموسيقا في مداواة الأمراض. .

١٢- و هذا ما سيؤول إلى اصطناع مصطلح «سماع»، والذي كان يقصد سماع الموسيقا والغناء معا، غالباً ما كان يتداخل فيهما الرقص، بأنواعه. . .

١٣ ,١٤ - والرسالة تعرّف الحركة، والسكون على الشكل التالي: - الحركة هي النقلة من مكان إلى مكان ، وضدها السكون، وهوالوقوف في المكان الأول في زمان ثان ؛ و الحركة إما سريعة أو بطيئة، و الحركتان لا تعدان اثنتين إلا أن يكون بينهما سكون؛ والسكون هو وقوف المتحرك في مكانه الأول ، زمان ما كان عليه أن يكون متحركاً فيه حركة ما. ، ص ١٩٣

١٥-الرسالة، ص ١٩٦ .

١٦ - الكوس طبل عظيم يضرب عند النفير في خراسان ، ويسمع صوته عبر فراسخ . .

١٧ - البم، والمثلث، والمثنى، والزير اسماء أوتار العيدان؛ والزيرأكثرها حدة . .

١٨- وتضيف الرسالة أن الأصوات الحادة حارّة، وتسخن مزاج أخلاط الكيموس ، أي الطعام في المعدة ؛ والأصوات الغليظةباردة ترطبها ؛ والأصوات المعتدلة تحفظها على اعتدالها ، والأصوات العظيمة الهائلة تفسد المزاج، وتخرج من الاعتدال، ص١٩٥ .

١٩- الرسالة، ص١٩٨ .

٢٠- نفس المصدر ص ١٩٩، وتتحدث الرسالة هنا عن الاتصال والانفصال بين الحركات ، والسكونات، وما يترتب عليها من أشكال نغمية، إيقاعية . .

٢١ - تقول الرسالة ص٢٢٨ إن أهل ذلك الزمان كانوا يقولون بـ(الماخوري)، وهو صياح الفاضة (ككوكوككوكوكو) . .

٢٢- وهو مثل صياح القباج، أو الحجل: (كي ككي ككي ككي)

٢٣- الرسالة، ص٢٠٢

٢٤- نفس المصدر ، ص ٢٠٣

٢٥- الأبريسيم وهو خيط الحرير.

٢٦- الرسالة، ص٢٠٣ .

٢٧-الرسالة ، ص ٢٠٤

٢٨-الرسالة ، ص ٢٠٤ , ٢٠٥ .

٢٩- الرسالة ، ص٢٠٥

٣٠- تاريخ الموسيقا العربية ، ترجمة حسين نصار ، مصر ، ص١٧٨ , ٢٤١

٣١ - السماع عند العرب ، ص١ ، ص١٤ , ١١٥ وسنعود إلى ذلك في دراسة لاحقة

٣٢- الرسالة ، ص٢٠٦ .

٣٣- الرسالة، ص٢١٣، ثم نقول إن نغمة الزير تقوّي خلط الصفراء ، وتضاد خلط البلغم؛ ونغمة المثنى تقوي خلط الدم ، وتضاد خلط السوداء . ونغمة المثلث تقوي خلط

البلغم ، وتضاد خلط الصفراء؛ ونغمة البم تقوي خلط السوداء، وتضاد خلط الدم.

٣٤- الرسالة، ص٢٢٩.

٣٥- الرسالة، ص ٢٣٢.

٣٦- الرسالة، ص ٢٤٣.

٣٧- الرسالة، ص. ٢٤٠.

٣٨-٣٩ - نفس المصدر ، ونفس الصفحة.

٤٠ - الرسالة ص ٢٤١

□ الباروك ، بآلات زمانه أم بآلات عصرنا؟

فيليب بوسان
المستشار الفني لمركز موسيقا الباروك
في قصر ڤيرساي بفرنسا
ترجمة آني سيراداريان

خلال السنوات المائة الماضية شهدنا تضخم وتوسع كذلك تطوير وتحسين تلك الآلة الحساسة التي أضحت الاوركسترا الحديثة .

وبادارة فنانين كبار ، من أمثال هانس فون بولوڤ آل بادولوب ، وآل كولون ثم من بعدهم آل ڤانچارتنر وشتراوس وتوسكانيني وتوماس بيتشام وڤيتوريو ساباتا ومونتو وانچلبريشت ، عرف فن قيادة الاوركسترا تنقية وتهذيبا وصلا لدرجة تجعلنا نؤكد أن الاوركسترات الكبيرة أصبحت متساوية بل وأكثر من ذلك أصبحت متشابهة وتنجذب جميعها نحو مثل صوتي أعلى كما ينجذب الرياضي الى عشر الثانية التي تفصله عن بطولته الاولمبية ، لا سيما أن المستمع الآن بات يملك ، بدلا من ذاكرته التقريبية وغير الدقيقة ، تلك الوسيلة الموضوعية والدقيقة وهي التسجيلات .

أما الاختلاف بين الاوركسترات فلم يعد قائما على أساس اختلاف طبيعة مكوناتها وانما اصبح الذي يميز الواحدة عن الاخرى هو اختلاف شخصية قائدها الدائم أو شخصية ذلك الذي سيقودها لليلة واحدة .

اذا ظننتم انني أبالغ، استمعوا، وهذا الامر ليس بقديم، الى بعض التسجيلات القديمة لبداية الاسطوانات الكبيرة واسطوانات الـ ٧٨ دورة المليئة بالازيز الناتج عن الاحتكاك؛ وستتعرفون على اوركسترا مدينة ڤيينا الوترية وستميزونها عن اوركسترات برلين ولندن. وحتى في پاريس ستلاحظون أن بادولوب يختلف عن لامورو ويختلف عن كولون الذي بدوره يختلف عن جمعية الحفلات الموسيقية. ولكن عمليات الكمال والاتقان قد طبعت بطابعها الان كل هذه الامور ولا يزال خاضعا لها كل عازفي البيانو الشباب دون التفكير بسيئات أو بحسنات هذا الأمر. ولكن ليفهمني القراء بشكل صحيح فأنا لست بصدد التذمر أو الاعتراض ولست بصدد محاكمة النوعية الجيدة ولكني أقول فقط أن من مضار هذا الامر التوحيد المثالي للصوت وجذبه نحو مثل اعلى وايجادنوع من المساواة للخامة الصوتية للاوركسترات الكبيرة والعالمية وهو الأمر الذي بدأ يزداد ويتوضح منذ ثلاثين أو أربعين عاما في حين أنه خلال الثلاثين عاما الماضية سار في الطريق المعاكس أولئك الذين كان يطلق عليهم وبسذاجة مؤثرة وربما دون وعي للهدف الذي سيصلون اليه، "بالباروكيين". ففي الوقت الذي كان كل من حولهم يزين ويصقل الكيان الصوتي الذي بفضله أصبح يعزف بنفس الكمال والاتقان كل من ڤاچنر، فرانك، ديبوسي، شوستاكوفيتش، شتراوس، ماهلر، شوبرت موزارت، براهمز، انطلق الباروكيون من فكرة أن كل موسيقا هي فريدة من نوعها وأنها بالتالي تحتاج لآلات مناسبة لها تماما أي أنها تحتاج لآلاتها بالذات.

لقد بدأ أولئك الساذجون بالتأكيد بأنه من غير الممكن عزف باخ بواسطة نفس الاوركسترا التي نعزف بها راڤيل، وانه لا يمكن عزف هندل بنفس الاوركسترا التي نعزف بها چريچ، بل انهم ذهبوا أكثر من ذلك حين ادعوا أن الآلات الموسيقية المستخدمة في أيامنا هذه (غير صالحة !) لتعزف بها موسيقا القرون

الماضية، وهذه كانت مخاطرة لأنهم بذلك كانوا يقدمون مفهوم الاختـلاف على مفهوم الكمال أو الاتقان. وسخر منهم الكثيرون ولكنهم كانوا في هذا على خطأ. ومضى الوقت وتحسن مستوى هذه الفرق وبدأت بالتدريج تحتكر لصالحها كل موسيقا الباروك.

لقد استمعت حين كنت شابا الى متتاليات باخ من لامورو، والآن وبعد ٣٠ عاما، أي قائد أوركسترا سيجازف بعزف " موسيقا الماء " كما كان يفعل توماس بيتشام؟

اذا فاوركسترات سنوات شبابي وجدت نفسها وقد جردت من ملكيات خاصة بها ومن مجموعة أعمال كانت ملكا لها كغيرها من الاعمال والتي كانت تترأسها أعمال كل من باخ وهندل. لقد اصبح كل من رامو، پورسيل ڤيڤالدي- وموسيقاهم كانت تعزف باستمرار بالاضافة الى أعمال أخرى لم تكن مطروقة مثل لولي كامبرا كافاللي زيلينكا - يشكلون عالم الباروكيين المقتصر عليهم والذي لم يكن لأحد أن يعارض أو يشك في حدوده، ولم يكن لشخص مثل هيلموت ريللينج الا أن يشعر بالوحدة والغربة أمام كانتاتات باخ التي تعزف بأسلوب باروكي.

بتعبير آخر نجد أنه في الميدان الخاص بموسيقا الباروك هناك منطق آخر يفرض نفسه وهو منطق مخالف للمنطق الذي كان يقود ويحيي عمل الاوركسترات السيمفونية الكبيرة، منطق يقول: كل نوع من الموسيقا تناسبه حالة خاصة من الاوركسترا وبالتالي آلات أخرى، معايير محددة، جمل وأساليب مختلفة، ومعالجة مبتكرة للصوت. ولقد أصبحت عملية الاحتكار هذه حقيقة واقعة. ورغم أن هذا الاحتكار غير الرسمي لايستند الى أية معاهدة سلمية، أصبحت اوركسنراتنا الكبيرة في وضع لا يسمح لها إلا بعزف موسيقا قرنين من الزمن فقط (التاسع عشروالعشرين)

كان يمكن أن تقام اتفاقية رقيقة مقبولة ومشرفة بين جميع الأطراف: تقسيم جميع الملكيات الى مناطق محددة بشكل واضح وصريح وبحدود معترف عليها. وكان يمكن أن تنتهي حرب الثلاثين عاماً هكذا:

هنا الموسيقا القديمة، موسيقا الباروك المتروكة نهائيا للغزاة، الكمان القديم (Viola de Gamba) للفلوت الـ (Hotteterre) للأقواس المنحنية، لكلاڤسانات عصر الباروك ولعلماء الموسيقا؛ وهناك في الناحية الاخرى: الأوبرا، الاصوات الجميلة، السيمفونيات، الكونشيرتويات، القصائد السيمفونية، الاوركسترات السيمفونية الحقة، پيانويات (Steinway)، الاستقامة والوفاء للمبادئ.

ولكن الأمور لا تسير كما يجب فها نحن ومنذ مدة من الزمن لا نستمع فقط الى اعمال موزارت، هايدن، بيتهوڤن، مندلسون، برليوز، كذلك شومان وحتى بروكنر معزوفة وانما أيضا مسجلة من قبل قادة أوركسترا سبق لهم أن صنفوا وبشكل نهائي ضمن الباروكيين والذي كان عليهم حسب الاتفاقيات غير الرسمية أن يبقوا في الجهة الاخرى من الحدود أي في عصر الباروك. وهم لا يكتفون بتقديم موسيقا غير باروكية وانما يجرون معهم أيضا عدتهم: آلات الفلوت الخشبية، كلارينيتات دون مفاتيح، آلات الكمان بأوتارها المصنوعة من أمعاء الحيوانات، الهامرفلوغل، والأسوأ من ذلك منطق استراتيجياتهم. فبرأيهم مثلاً يكون من الأفضل عزف البراندنبورغ الثانية لباخ الكبير بآلة الكلارينو بدلا من الترومپيت ذو المكبس، بفلوت خشبي بدلا من الفلوت المصنوع باسلوب "بوهم" (حتى لو كان من الذهب)، بكمان أوتاره مصنوعة من أمعاء الحيوانات وزند قصير وبآلة اوبوا بدون مفاتيح.

كذلك يجدون من الافضل عزف كونشيرتو الكلارينيت لموزارت بنفس الآلة التي كان يستخدمها آنتون شتادلر حين ألفها موزارت في عام ١٧٩١ بدلا من

عزفها على الآلة التي نستخدمها في وقتنا الحاضر؛ فلاوركسترا موزارت برأيهم صوت خاص به يختلف عن صوت أوركسترا بيرليوز ويختلف أيضا عن صوت أوركسترا ڤيينا حتى حين يقودها آبّادو.

اذا، برأي هؤلاء الاشخاص ليست موسيقا الباروك هي التي تفرض علينا احترام الخصوصية الصوتية المرتبطة بظروف زمن تنفيذها وانما كل الأشكال الموسيقية.

فهل يكون عزف ديبوسي على پيانو ايرارد صنع عام ١٨٩٧ أفضل من عزفه على پيانو شتينواي من صنع يومنا هذا؟ الجواب نعم . اذ لكل نوع من الموسيقا دعائمه الصوتية التي أوجدت من أجله، ولكل عصر ما يناسبه من حالة تقنية ليست فقط آلية وانما أيضا موسيقية وهذه الحالة التقنية وحدها قادرة على اظهار خصوصيتها ومعناها وجماليتها الخاصة وبالتالي - وبتناقض جرئ - زيادة قدرتها التعبيرية وجعلها أكثر تأثيرا على معاصرينا وهذا هو المهم في الأمر.

فهل "مادة" ما يقدم به "العمل الموسيقي" تقربنا أكثر من روحه؟

وهل آغنوس دي (Agnus Dei) المأخوذ من قداس سولومنيس لبيتهوڤن جيد كما هو أم أنه يصبح أفضل لو أنه يجد بعضا من حقيقته الأصلية بقيادة هارنونكور وبآلات وترية أكثر ضعفا وبآلات الكور الاكثر قوة وبالتالي الاكثر حضورا ؟ وهل تكون الجملة الرائعة التي تعزفها آلة الكور الانكليزية أكثر دفئا عندما تعزف بآلة أكثر قوة ضمن اطار أكثر رقة؟

ها هم الباروكيون اليوم شجعان أكثر مما كانوا بالأمس، شرسون، متحفظون، كتومون، عنيدون، يسرقون من الآخرين دون خجل ومن ثم ينصبون خيمتهم وبنيّة واضحة في البناء بصلابة.

الآن وفي الوقت الذي أكتب فيه يستعد فيليپ هيرفيج لقيادة عمل ماهلر !!!

ولكن الى أين نحن ذاهبون؟

لندرس قليلا حالة هيرفيج إذ يمكن اعتباره حالة مدرسية.

لقد مضى ١٥ عاما منذ قيادته لقداس باخ "حسب انجيل متى" في كنيسة سانت اتيان دو مونت. وهو عندما يستعد لقيادة ترتيلة جماعية لهانري دو مونت أو لميشيل ريتشارد لالاند في قصر ڤرساي فإنه يتسلم قيادة جوقة واوركسترا الكنيسة الملكية- وهذا عمله في الأصل- أما عندما يعمل على كانتاتات لباخ، فعندها يستدعي كتيبته القديمة من الـ "كوليجيوم ڤوكال دو چاند". صحيح أن بعض المغنيين يعملون في المجموعتين معا، ولكن الجرعة والتطبيق العملي هما اللذان يختلفا تماما مثل اختلاف الألوان الصوتية. وكلمة "جرعة" صحيحة وهي الكلمة المقصودة.

عندما يريد هيرفيج أن يغني الـ "فيكتوريا" للاسوس أو جوسكين يتوجه الى فرقته الثالثة وهي الفرقة الاوروبية للغناء وجرعته هنا: أصوات من الجنوب: اسپانيين، لغناء فيكتوريا، أصوات من الشمال: "فلاماند" لغناء جوسكين دي پري، وفي كل مرة يتغير اللون الصوتي ويتكيف مع الاطار الموسيقي. وهذا ليس كل شيء فمنذ عدة سنوات أخذ هيرفيج يخوض مجال موزارت، شوبرت، مندلسون وروسيني، وهنا أيضا ولهذا الهدف بالذات فقد شكل فرقة أخرى تحتوي على ألوان أخرى وهي أوركسترا الشانزيليزيه والتي يعزف معها موسيقا العصر الكلاسيكي وبداية العصر الرومانتيكي. وعندما يرغب بالذهاب أبعد من ذلك والخوض في مجال موسيقا القرن العشرين من أمثال ستراڤينسكي فهو يلجأ الى فرقة الموسيقا المائلة* .

فرقة الموسيقا المائلة* (L'ensemble Musicque Oblique) ولقد أطلق عليها أصحابها هذا الاسم ليعبروا به عن رغباتهم بالتسلل خلسة.

وحسب علمي فإن فيليب هيرڤيچ هو قائد الاوركسترا الوحيد في العالم الذي يلجأ بشكل واع وارادي الى فرق موسيقية مختلفة تناسب كل منها نوعا من الموسيقا التي يريد تأديتها.

ما معنى كل هذا ؟

هل نستطيع القول أنها مجرد سفسطة مبالغ فيها. تمسك مختل بالشكليات أم أنها اصابة تقارب الهوس؟

انها على كل حال حالة محدودة في محاولة للمنهجة. ولكن اذا فكرنا معا ألا نرى بوضوح أن فيليب هيرڤيچ يدفع حتى الحدود القصوى المنطق الذي يقول أن كل شكل من أشكال الموسيقا يحتاج الى أداته الصوتية الخاصة وأنه في كل عصر وجدت مماثلة مختلفة بين مفهوم العمل وبين المادة الصوتية التي تجسد هذا العمل؟ وأن هذا هو ما كان عليه الحدس الأولي لأولئك الذين كنا نسميهم منذ ٢٥ عاما وبسخرية واحتقار " الباروكيين" ؟.

إن العودة الى الآلات القديمة لم يكن لها من سبب آخر سوى الانتباه الى التقنيات القديمة، الجمل، الحركات، الاوزان، والتزيينات. ولم يكن الامر هو ايجاد مطابقة تاريخية ووهمية غير قابلة للتحقيق وانما كان الامر محاولة للاقتراب قدر الامكان من دقة الاسلوب ومن الحقيقة الصوتية للعمل.

لماذا إذن يمكن أن يصح هذا لأعمال باخ وپورسيل الباروكيين ولا يصح لموزارت، شوبرت، مندلسون وروسيني الكلاسيكيين والرومانتيكيين؟

لا أدري ماذا سيحصل في الغد ولكني أعرف أن شيئا يحدث أمام عيني الآن وهو شيء لا يقل أهمية عما حدث قبل ٣٠ عاما عندما جرت المحاولات الاولى لعزف الموسيقا القديمة على الآلات القديمة.

ولكن ماذا كانوا يعزفون قبل ٥٠ عاما من أعمال باخ؟ اذ لا توجد أي أغنية مسجلة.

وماذا كانوا يعزفون لهندل فيما عدا الميسايا وموسيقا الماء؟ .

وقد كان الذين سخروا من هذه المحاولات في ذلك الوقت على خطأ كبير فقد كانت هذه المحاولات عدا بعض الاستثناءات تجري على أرض عذراء : فمن كان يعرف كاڤاللي ، جيزوالدو ، جون بلو ، زيلينكا ، تيليمان ، كامبرا ، دومونت ؟

فالسؤال الآن يطرح على كل أنواع الموسيقا : ما هي النتائج المترتبة على اسلوب العزف ، على اسلوب التعليم ، على التنظيم ، على وجود معاهد مدرسية كذلك على الباروكيين أنفسهم ؟ وليس المقصود هنا تطبيق الوصفات الباروكية على الموسيقا الكلاسيكية أو الرومانتيكية التي سمحت باعادة احياء أعمال لولي أو لعزف باخ بأسلوب أفضل إذ أن ذلك هو عكس ما دعا اليه الاسلوب الباروكي . ولو أن الباروكيين اكتفوا بتطبيق الوصفات التي تعلموها لكانوا فقدوا روحهم ؛ فاسلوبهم يقوم أساسا على رفض هذه الوصفات . فالفضولية وروح البحث ومحاولة الالتصاق أكثر فأكثر بالأعمال لايجاد اسرارها المختبئة أو التي الغتها نزعة الامتثالية ، هذه الامور هي التي شكلت قيمة مؤسساتهم .

آلات قديمة ما فائدتها ؟ هذا الكلام ينطبق على آلة ايرارد ١٨٩٧ كما ينطبق على آلة كلافسان هي نسخة عن الكلافسان القديمة . إنها آلة بكل معنى الكلمة تخدم دقة الاسلوب ومطابقة نسيج العمل .

لا أحد يفكر بتطبيق ضربات قوس "باروكية" على موسيقا معناها ومضمونها يخالفان ضربات القوس الباروكية والتي بنت جماليتها كرد فعل لجماليات القرن الثامن عشر . ان المقصود هنا هو ايجاد ما أمكن ايجاده من أشياء اضافية في عملية اعداد هذه الموسيقا : ايجاد الطبيعة في ابتكار وابداع شوبرت ومندلسون ، شيء ما يجعلنا متأكدين (إن المسلمة الوحيدة ، مثل كل المسلمات ، لا يمكن أن تبرهن الا على صحة نتائجها) بأننا لن نصل اليها الا عبر التفاصيل الملموسة التي كان

موسيقيو ذلك الوقت يعطونها لأعمالهم وبنفس الانتباه وعبر نسيان التعطش للحقيقة وللدقة التي تتملكنا عندما نتناول أعمال البراندنبورج والسويت لباخ.

ويبقى التعايش مفتوحا وسيكون أكثر اثارة من بداية نهضة عصر الباروك الموسيقي لأن أولئك الذين أسميتهم (المحدثين) هم أقل وعيا من الذين سبقوهم بثلاثين عاما بمخاطر وبطبيعة المشكلة.

يخيل الي أنني أسمع حولى نفس الصرخات التي كنت أسمعها من أنطوان غوليا عندما كان يعلق على قصيدة "للقديسة سيسيل" لبورسيل يغنيها الفريد ديللر: "لا أستطيع أن أتحمل!" ربما تكون هذه علامة جيدة...

هل علي أن أصف الوضع بتعابير عسكرية؟ ربما أعطى ذلك الانطباع بأن هناك مواجهة ما وهذا غير صحيح ولكن المقارنة ضرورية:

فالقدماء في الواقع ينقسمون الى جناح أيسر وجناح أيمن ويشكلون كماشة يضعون في وسطها "المحدثين" ويخبئون في المؤخرة قوة ستهاجم في الوسط.

اليكم المباراة:

الجناح الأيسر وسآخذ كرمز له أو كعلم "جوزفان ايمرسيل" وهو باروكي مهنته عازف كلافسان والذي عزف لنا بريلودات ديبوسي مستخدما في ذلك آلة بيانو صنعت عام ١٨٩٧ سبق أن تحدثت عنها. في حفلة رائعة في مهرجان سانت.

أي انطباع غريب: موسيقا مختلفة، موسيقا في "حالة ولادة" بالمعنى الذي يعطيه الكيميائيون لهذه الكلمة. موسيقا عذراء. ماذا نقول عنها؟ لا يمكن الذهاب أبعد منها في النقاء. ولكن ما هي النتيجة؟ انها مؤثرة إذ ماذا يمكن أن نتخيل أكثر من الرغبة في جعل الآلة تلائم العمل الموسيقي؟ وهل هي عملية تفاخر؟ وهل هي تجربة لها قيمة المثال فقط؟ ربما.

اليكم الآن الجناح الأيمن حيث يقود فيليب هيرفيج أعمال بروكنر،

ستراڤنسكي وفوريه، كما انه يستعد لقيادة أعمال ماهلر ولكنه يستخدم في ذلك اوركسترا "حديثة". صحيح أن هذه الفرقة خارجة تماما عن الأعراف ومختلفة تماما في بنيتها وروحها وفي اسلوب رؤيتها للموسيقا لدرجة أنها تغير المواقع المكتسبة وبطريقة مميزة. خصوصيتها تشابه تماما خصوصية بروچن وهو يقود السيمفونية الخامسة لبيتهوڤن مستخدما آلات قديمة. ان فيليپ هيرڤيچ مع موسيقيي اوركسترا "الموسيقا المائلة" لا يجد أية صعوبة في اعادة التفكير في كل الأسئلة المتعلقة بأداء موسيقا القرن التاسع عشر أو حتى موسيقا عصرنا الحاضر.

اليكم الآن الضربة السرية، الضربة الغادرة وهي فرقة الحرس الامبراطوري الكامن خلف الأيكة. فنيكولاوس هارنوكور (دائما هو) الذي رافق قبل ٤٠ عاما الفرد ديللر على آلة الڤيول، والذي سجل قبل ٣٠ عاما ولأول مرة البراندنبورچ والسويت لباخ بآلات قديمة، قد سجل اليوم سيمفونيات شوبرت بأكملها. لا أحد يتحرك اذ أنه يقود الاوركسترا غيباً في امستردام.

رب قائل بأن المثل الذي ضربته لا يعني شيئا وأنه على الأكثر يعني انضمام باروكي قديم الى قضية الاورثوذكسية أي بمعنى آخر مرتد. هل هذا أكيد؟ ربما تكون هذه خدعة؟ أو ماذا لو أدخل ڤيروسا لا يرى بالعين المجردة؟ إنه سيلوث ما هو يقين وسيزرع الشك وسيجبرنا على القول أن السيمفونية الناقصة لشوبرت لم تكن ما كنا نعتقدها ويجب اعادة التفكير فيها والبدء بعزفها بشكل مختلف بعد اتمام عملية اعادة النظر فيها الخ...

يا الهي.. ابقوا الى اليمين! ابقوا الى اليسار! انتبهوا الى الأمام!.... هيا فالأمر غير جدي...

ولكن مالذي كان جديا؟ هل محاولة عزف سانت كولومب قبل ٣٠ عاما بواسطة الڤيولا دوچامبا كانت محاولة جدية؟.

□ مشاكل تصنيع الآلات الوترية في سوريا

- فيكتور إيفانوفيتش نيكيفوروف
أستاذ سابق لتصنيع الآلات الوترية
في المعهد العالي للموسيقا بدمشق
- نديم خلف
أستاذ آلة الفيولا في المعهد العالي
للموسيقا بدمشق

إن المشكلة الأساسية في تصنيع الآلات الوترية الخشبية في سوريا هي في صعوبة تفهم صناع الآلات الموسيقيةفيها للمبادئ والأسس الموحدة في تصنيع الآلات الوترية الخشبية عند الأوروبيين وهذه الأسس تشمل المدى الصوتي للآلة (الاكوستيك) ونوعية الأخشاب المستخدمة والطلاء الخارجي والأعمدة العرضية والداخلية والشكل العام للآلة.

سوف نتطرق على سبيل المثال إلى مشاكل تصنيع آلة العود كونها الأكثر شيوعاً، والى بعض المشاكل العامة لآلة الكمان.

مشاكل تصنيع آلة العود

إن أولى المشاكل في تصنيع آلة العود هي تخزين الأخشاب حيث يجب أن يطول زمن تخزينها لكي تعطي نتائج أفضل، فالأخشاب الجافة والكبيرة السن هي الاصلح ، والمشكلة التي تحول دون ذلك هي الرغبة بالربح المادي فالكمية

هي الاصلح ، والمشكلة التي تحول دون ذلك هي الرغبة بالربح المادي فالكمية هي الأهم عند الصناع من النوعية. والأخشاب المستعملة لهذه الآلة هي خشب الشوح للصدر، وهو (الجزء الأهم من هذه الآلة)وخشب الجوز والذي يستخدم لصناعة الظهر ، ويجب تخزينهما لمدة طويلة حتى يجفّا .

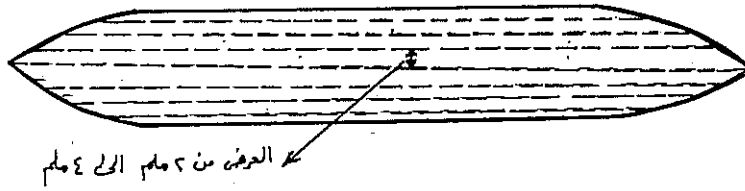
المشكلة الاخرى هي الطلاء، ففي سوريا توجد أغلب المواد الأولية للطلاء ولا تختلف عنها في أوروبا مثل الشيللاك، السندراك، الكومي أرابيك إلخ. . ولكن عدم معرفة الصناع بكيفية التعامل مع الطلاء بشكل صحيح، والرغبة بسرعة الربح دفعا بالصناع الى استعمال الطلاء الكيميائي عن طريق بخ الآلة لأن هذه الطريقة هي الأسرع لذا فإن غالبية الآلات الموجودة في السوق متوسطة الجودة إن لم نقل سيئة جداً.

نأتي الآن للمشاكل الدقيقة في تصنيع آلة العود ولنبدأ من البداية، كيف تصنع آلة العود ؟

في البداية يصنع الظهر والذي يسمى (الطاسة)، من خشب الجوز بألواح رفيعة تلصق ببعضها لتكوّن ظهر آلة العود. لا يأخذ الصناع المحليون بعين الاعتبار، أولاً: كيفية قطع الأخشاب، وتتم هذه العملية عندهم بشكل عشوائي، وثانياً: والأهم دقة المسامات الطولية لكل ضلع من أضلاع الظهر إذ يجب أن تكون المسامات الطولية بشكل متوازي والعرض بينها قليل (لايقل عن ٢ ملم ولا يزيد عن ٤ ملم)، حتى يتسنى للذبذبات الارتداد بشكل منتظم.

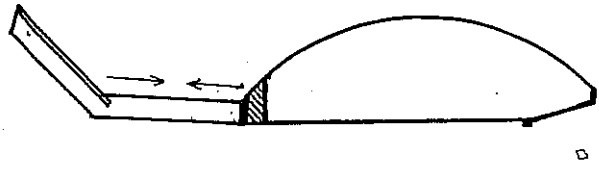
والشكل رقم ١ يبين المسامات الطوليةعلى الضلع :

الشكل رقم ١



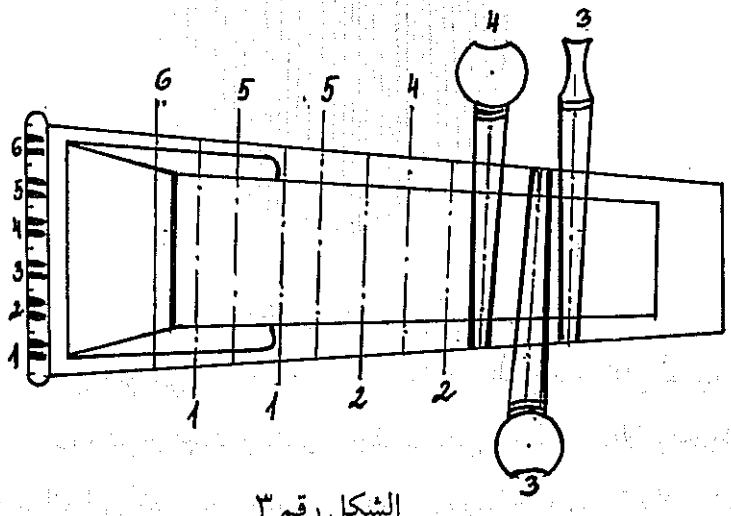
وكذلك يجب الأخذ بعين الاعتبار وبشكل جدي ظهر الآلة. فكلما كان صغيراً وعرض المسامات الطولية فيما بينها قليلاً ومنتظماً كلما كان الصوت أنعم والرنين أقوى كآلة الكمان، وكلما كبر ظهر آلة العود وعرضت المسامات الطولية، كان صوت آلة العود فيه رخامة (أضخم) والرنين أعمق كآلة الڤيولونسيل.

بعد عمل الظهر تأتي عملية وضع الرقبة، وهنا توجد مشاكل كثيرة منها طول الرقبة (الزند) وعرضها، إذ أن الطول في الآلات المصنعة محلياً ليس له دائماً مقياس واحد كما أن عرض (الزند) فيها كبير وغير مريح في العزف. والمشكلة الأهم هي ارتكاز الرقبة، إذ يجب أن يكون ارتكازها قليلاً إلى الأسفل كي لا يتسنى للرقبة (الزند) وبالشد الكبير للأوتار، الانحراف إلى الأعلى، والمثال رقم٢ يبين الشكل الصحيح لارتكازالرقبة:



الشكل رقم ٢

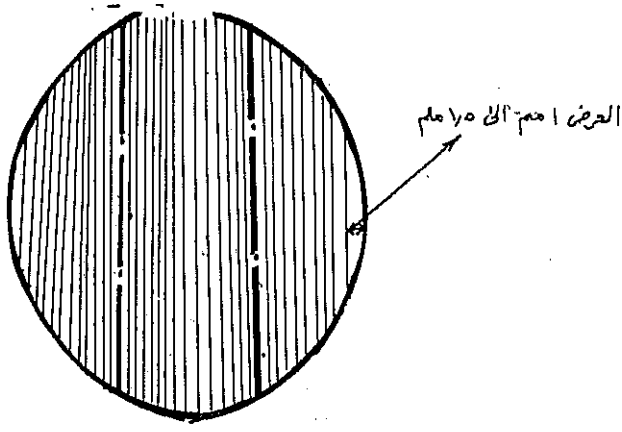
أما رأس آلة العود فيكون عادة ضيقاً بالنسبة للأوتار في حين يجب أن يكون أعرض حتى يتسنى ترتيب الأوتار بشكل جيد دون تشابكهم ببعضهم. كما يجب أن تكون المفاتيح وثقوبها بشكل حلزوني في حين أنها في الصناعة المحلية السريعة تكون أقرب للشكل الحلزوني لذلك لا تثبت الأوتار عند الشد وترتخي دائماً مع كل تغيير في حرارة الطقس أو عند العزف بشكل قوي. يجب إذن على الصناع المحليين اعتماد مسافات وأشكال ثابتة عالمية للمفاتيح والثقوب لتجعل الآلة أكثر تطوراً وجمالاً، والمثال رقم ٣ يبين شكل رأس العود وترتيب الأوتار مع المفاتيح:



الشكل رقم ٣

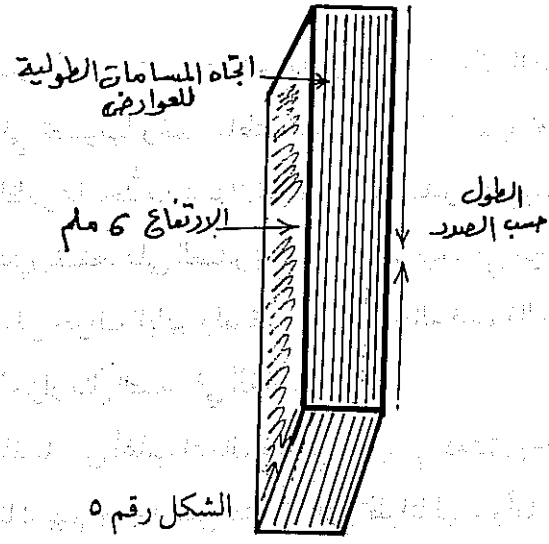
بعد ذلك نأتي للعملية اللاحقة والأهم وهي صناعة الصدر، فيجب مراعاة نوعية الشوح المستعمل، وجفافه وقدمه، كما يجب أن تكون المسامات الطولية متوازية فيما بينها والمسافات متساوية العرض والأفضل أن يكون الصدر من ثلاث قطع لاأكثر ومن نفس الخشبة وعند لصق هذه الأجزاء يجب أن تكون المسامات الطولية متوازية وليست متعاكسة، وكلما كان عرض المسامات الطولية قليلاً

(١ملم إلى٥ , ١ملم) كلما حصلنا على صوت أجمل ورنين أقوى وكلما كبرت المسافات بين المسامات الطولية كان الصوت أكثر رخامة، أما سمك الصدر فيفضل ألا يقل عن ٢ ملم في الحواف و ٥ , ٣ في الوسط ، والمثال رقم ٤ يبين الشكل الصحيح للصدر وأجزائه :



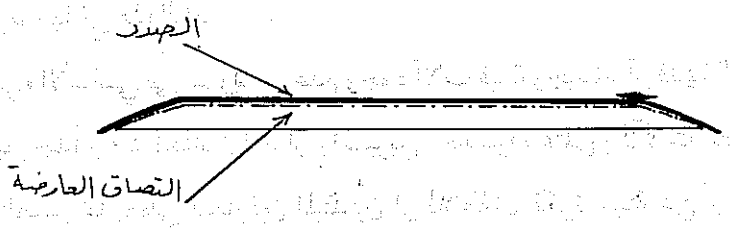
الشكل رقم ٤

أما بالنسبة إلى أهم شيء في الصدر وهو العوارض الداخلية والتي يجب أن تكون من خشب الشوح الجيد والشديد الجفاف فهي تأخذ أشكالاً واحجاماً تختلف من صانع إلى آخر، فهي عند الصناع السوريين المحليين سيئة ولا توضع بشكل علمي وإنما بشكل عشوائي، فصناع العود يضعونها فقط بشكل مستقيم على الصدر ويتم قطع العوارض بطريقة سيئة ولا يراعى الانحناء الجانبي للعوارض في حين أنها يجب أن تكون كما في الشكل التالي، حيث يبين قطع العارضة الصحيح مع مساماتها الطولية :



الشكل رقم ٥

أما بالنسبة للعوارض الداخلية فيجب أن تقطع العارضة بشكل مستقيم بانحناء قليل بجوانبها، فعند لصق العوارض على الصدر يأخذ شكلاً منحنياً من الخارج والذي يسمى (بومبي). وهذه العملية صعبة وأغلب الصناع السوريين لا يتعاملون بها بسبب الدقة المتطلبة في صناعتها، لذلك نرى الصدر ينحني بعد فترة إلى الداخل ويكتم صوت الآلة، أما في حالة الانحناء المطلوب فإن فأي تغيير في الطقس أو شد في الاوتار لا يؤثر في الآلة، والشكل رقم ٦ يبين التصاق العارضة وانحناء الصدر عليها:



الشكل رقم ٦

أما بالنسبة لكيفية لصق الصدر على حواف الظهر، فإن اهمال الصناع السوريين المحليين للدقة في تصنيعها رغم بساطتها يثير الدهشة فهم يدخلون الصدر كاملاً في حواف الظهر مما يحدُّ من اهتزاز الصوت، فالصدر يكتم إهتزاز جوانب الظهر، والظهر الذي يضغط على الصدر يمنع اهتزاز جوانبه، في حين أن الأصح هو وضع الصدر على حواف الظهر ولصقه، وليس ادخاله فيه، فالصدر يجب أن يكون حراً في الاهتزاز مثل الصدر في آلة الكمان.

ويجب القول أننا قد اطلعنا على أغلب أعمال صانعي العود في دمشق وحلب وحمص واللاذقية ووجدنا لديهم جميعاً نفس المشاكل التي تطرقنا لها، وأما نحن فقد أخذنا هذه المقاييس من الآلة المتطورة في أوروبا عن آلة العود (آلة اللوتنيا) وهذه الآلة تفوق صناعتها آلة العود بجمال شكلها ودقة مقاييسها ورنين صوتها.

المشكلات التي تواجه صناعة آلة الكمان في سوريا

نتطرق الآن لآلة الكمان، فصناعتها في سوريا محدودة وإذا صح التعبير فهي معدومة، لعدم وجود الأخشاب الجيدة والأهم من ذلك عدم وجود صناع درسوا بشكل علمي صنع الآلات الوترية، لذلك سوف يجري حديثنا حول الشكل العام للآلة ووضعها في هذا البلد.

الشيء الأساسي في سوريا هو عدم وجود آلات قيمة وجيدة، أو قديمة الصنع إلا القليل جداً وعند الفنانين الكبار والمميزين. فالسوق ممتلئ بالآلات الصينية السيئة الصنع مما يعطي للعازفين المبتدئين أو للأطفال فكرة سيئة عن جمالية وإمكانية آلة الكمان ويؤدي بالتالي إلى عدم احراز تطور في المستوى العام للطلبة فجميع أو أغلب الطلبة المبتدئين يعزفون ولسنوات عديدة على آلات صينية

رخيصة الثمن فأي مستوى نريد أن يحرز الطفل على آلة كمان صينية الصنع ثمنها ٢٥٠٠ ليرة سورية لا غير!!!

أما إذا وجدت آلة لا بأس بها مثل الكمانات التشيكية أو الألمانية فإننا نواجه مشاكل أخرى مثل القوس وانحناءه السيء وتركيبة شعره الرديئة إذ لا يوجد أي صانع سوري يعرف كيف يتم تركيب شعر القوس بشكل علمي وبمقاييس صحيحة، بالإضافة إلى ذلك فإن الشعر المتوفر في الأسواق سيء وقديم أو قصير أو صناعي وهذه ظروف سيئة لايمكن أن يقبل بها أي عازف طفل أو عازف مبتدئ في أي من دول أوروبا. هذا بالإضافة إلى أن الأوتار المتوفرة في السوق سيئة (ستوك) وأما الجيدة منها فغالية(سعر أوتار الكمان الجيدة ١٠٠٠ ليرة سورية وهو رقم قريب من ثمن آلة كمان صينية !!!)

وكذلك توجد مشاكل لوضعية الآلة الصحيحة فالفرس (الشوڤال) إن وجد جيد منه يوضع على الكمان بشكل معاكس وغير صحيح والشكل رقم ٧ يبين الوضعية الصحيحة من الجانبين الأمامي والخلفي:

الشكل رقم ٧

وفي الختام لا يسعنا إلا أن نقول أن الحضارة الانسانية بتطور مستمر ويجب أن يطّلع الصناع السوريون المحليون على التطورات التي تحصل في العالم من ناحية صناعة الآلات كما يجب على وزارة الثقافة الاهتمام بهذا الجانب المهم جداً والحيوي من الحضارة الموسيقية عن طريق ارسال بعثات لدراسة علم صناعة الآلات الوترية الخشبية في أوروبا، لكي يتسنى رفع المستوى الثقافي في هذا الجانب خاصة ونحن على أبواب افتتاح المسرح القومي هذا الصرح الحضاري الكبير.

□□□

□ ريتشارد شتراوس

١١ / ٦ / ١٨٦٤ - ٨ / ٩ / ١٩٤٩

عماد مصطفى

ولد ريتشارد شتراوس Richard Strauss في ١١/ ٦ / ١٨٦٤، ابناً لعازف الهورن الشهير فرانز شتراوس، الذي كان يعمل عازفاً أولاً لآلة الهورن في دار أوبرا البلاط في ميونيخ. وكان فرانز قد تزوج فتاة ثرية ذات نسب عريق من أسرة بشور المعروفة، وهي أسرة استوطنت عاصمة بارڤاريا طيلة قرون عدة، واشتهرت بمكانتها التجارية، فضلاً عن رعايتها للفنون والآداب.

أظهر الصبي ريتشارد منذ سن الخامسة، وقبل دخوله المدرسة الابتدائية، مقدرات موسيقية فذة، وعندما بلغ السادسة من عمره ألف مقطوعة پولكا للپيانو بالاضافة إلى أغنية من أغاني الميلاد. وعندما بلغ العاشرة من عمره، وترك مدرسته الابتدائية ليلتحق بالمدرسة الثانوية، كان قد ألف بالفعل العديد من الأعمال الموسيقية اليافعة، ولكنها تزخر بدلائل واعدة بمستقبل موسيقي مشرق. ومن بين تلك الأعمال نذكر المارش الاحتفاليFestival March مصنف رقم ١، وسيريناد للآلات النافخة مصنف رقم ٧، وقد نشر هذان العملان فقط من بين أعماله المبكرة، أما الباقي فقد ضاع أو تعرض للإهمال. وفي عام ١٨٨٠، أي عندما بلغ شتراوس السادسة عشرة من عمره، أتم كتابة سيمفونية من مقام ري مينور، وفي العام التالي عزفت أعماله للمرة الأولى في أداء علني، إذ قدمت له رباعية وترية عزف الدور الأول فيها أستاذه لآلة الكمان

بينو ڤالتر Benno walter ، وتلك الرباعية كانت ثالث أعماله المنشورة، أما عمله المنشور الثاني تبعاً لرقم التصنيف، فقد كان رباعية وترية مقام لا ماجور.

عندما بلغ شتراوس الثامنة عشرة من عمره التحق بالجامعة، وكانت تجربته مُرّة عندما استمع إلى سيمفونيته الأولى في عرض عام بقيادة هيرمان ليڤي Hermann levi ، فقد لاقت فشلاً ذريعاً، وعلى كل حال فإن هذه السيمفونية لم تنشر أبداً.

وفي العام التالي (١٨٨٣) قرر العبقري الصغير أن يتوقف عن إتمام دراسته الجامعية، وأن يكرس نفسه كلياً لحياته الموسيقية، فتوجه إلى برلين في الشتاء، ولكن هانز فون بيلو Hans Von Bulow سرعان ما استدعاه ليصبح قائداً مساعداً لأوركسترا ماينينغين Meiningen الشهيرة، وكان بيلو قد قدم سيريناد النفخيات مع أوركستراه الممتازة. فقرر أن يتبنى الموسيقي الشاب وأن يوجه خطواته الأولى.

سُرّ شتراوس كثيراً بالمنصب الذي عُرض عليه، وسرعان ما ربطته صداقة متينة بعضو في الأوركسترا يدعى ألكسندر ريتر Alexander Ritter ، وهو رجل يكبره بثلاثين عاماً، وكان متحمساً متعصباً للمدرسة الجديدة في الموسيقا والتي كان شتراوس يجهلها كلياً، ولكنه سرعان ما تخلى بتأثير ريتر عن منطلقاته الكلاسيكية وأصبح يعدّ برليوز وڤاجنر وليست قدوة ومثالاً يحتذى. وكان الموسيقي الشاب قد كتب حتى ذلك الوقت أعمالاً متعددة بالقوالب الكلاسيكية: رباعيتين وتريتين، وسوناتا للڤيولونسيل، وبضع مقطوعات للپيانو (وهي مؤلفاته الوحيدة لآلة الپيانو، بالإضافة إلى عملي كونشرتو ينحيان منحى مدرسة براهمز- شومان في الغنائية الرومانتيكية والصنعة الكلاسيكية)، ولابد لنا في أيامنا هذه أن نكون حذرين في التمييز بين تلك الأعمال وبين الأعمال التي تلتها، والتي صبغت شخصية شتراوس الموسيقية بصبغتها الحقيقة، فهي (أي

أعماله المبكرة) تنتمي إلى المدرسة الكلاسيكية -الرومانتيكية.

في نحو عام ١٨٨٥ استقال فون بيلو من قيادة أوركسترا ماينينچين، وسلم منصبه إلى شتراوس، الذي ألف في تلك الفترة مجموعة أغانيه الأولى " Wan-derers Sturmlied " للكورس والأوركسترا، مستخدماً فيها أشعاراً لچوته. بعد ذلك كتب شتراوس "رقصة بورليسك" "Burlesque" للپيانو والأوكسترا، وفانتازيا سيمفونية بعنوان "الايطالية" "Aus italien"، جاءت ثمرة لزيارته إلى إيطاليا في ربيع عام ١٨٨٦، وقد أثارت هذه الفانتازيا عاصفة مدوية، وخاصة في الأوساط الموسيقية المحافظة المعادية لمدرسة ڤاچنر - ليست، كما أُخذ عليه استعماله لأغنية شعبية عامية فيها.

وقُدمت "الإيطالية" لأول مرة في ميونيخ في ربيع عام ١٨٨٧ بعد أن عاد إليها شتراوس إثر جولته في إيطاليا ليعمل قائداً لفرقة دار الأوپرا فيها. وسرعان ما أتبعها بعدة أعمال من الطراز نفسه: "سوناتا الكمان" التي تتمتع بأصالة وفردية متميزتين واستقلالية أكبر، بالمقارنةمع سوناتا الڤيولونسيل التي سبقتها. بعد ذلك ألف شتراوس قصائده السيمفونية الثلاث الأولى التي لاقت نجاحاً منقطع النظير لدى محبي الموسيقا وهي "دون جوان" "Don juan" و "ماكبث" "Macbeth" و "موت وتحولات" "Tod und verklarung".

قدمت أولى هذه القصائد السيمفونية في ڤايمار عام ١٨٨٩، وقدمت الأخيرة في آيزناخ عام ١٨٩٠، أما "ماكبث" فعلى عكس ما يشير إليه رقم مصنفها، هي القصيدة السيمفونية الأولى التي كتبها شتراوس. ونذكر هنا بأن شتراوس لم يكن مبتكر قالب القصائد السيمفونية، بل قام بتطوير القالب الذي ابتكره ليست، وأضفى عليه أبعاداً أكثر عمقاً وثراءً. ورغم أن "ماكبث" لم تلق النجاح الذي عرفته بقية قصائده السيمفونية، إلا أنها تكتسب أهمية خاصة من حيث

كونها أول قصيدة سيمفونية يؤلفها شتراوس، وهي لا تستحق ذلك الإهمال المطلق الذي عرفته منذ تقديمها للمرة الأولى.

في عام ١٨٨٩ استقال شتراوس من منصبه في ميونيخ، وتوجه إلى ڤايمار ليعمل هناك قائداً مساعداً لأوركسترا أوپرا البلاط، وكانت ڤايمار قد أضحت تتمتع بمكانة موسيقية كبيرة منذ أن أقام فيها ليست وحولها إلى عاصمة للموسيقا العالمية بتقديمه أعمالاً رائدة لبرليوز وڤاچنر وسواهما من الموسيقيين الذين لم يتمتعوا بشعبية سريعة ونجاح سهل.

سرعان ماأظهر شتراوس مهارة كبيرة في قيادة الأوركسترا لدرجة أنه تلقى في عام ١٨٩١ دعوة من كوزيما ڤاچنر (زوجة ڤاچنر وابنة ليست) لقيادة أوپرا تانهاوزر في مهرجان بايروت المكرس لأعمال الموسيقي العملاق ڤاچنر. وسرعان ما بدأت ملامح الڤاچنرية بالظهور لدى شتراوس عندما قدم عمله الأوپرالي الأول: "چونترام" "Guntram" والذي كتب نصه الغنائي (الليبرتو) بنفسه.

في عام ١٨٩٢ أصيب شتراوس بمرض رئوي حاد اضطره إلى القيام برحلة نقاهة طويلة جال خلالها في بلدان البحر الأبيض المتوسط، ماراً بصقلية واليونان ومصر، وقد كتب الجزء الأعظم من "چونترام" أثناء هذه الرحلة، وأتمها في العام التالي في ڤايمار، حيث قدم عرضها الافتتاحي في ١٠ أيار ١٨٩٤، وقامت بدور البطولة الأولى فيها پاولينه دو آنا Pauline de Ahna التي أصبحت فيما بعد زوجته.

تزوج شتراوس من پاولينه في حزيران من ذلك العام، ثم استقال من منصبه متجهاً إلى برلين ليعمل قائداً للأوركسترا الفلهارمونية، وذلك بعد أن توفي بيلو في شباط من ذلك العام. و اشترك شتراوس في قيادة أوركسترا دار الأوپرا في ڤيينا مع چوستاف ماهلر Gustav Mahler، إذ دعاه ليشاركه في القيادة، وكانت

الصداقة قد جمعت بين هذين الموسيقيين العملاقين رغم اختلاف طباعهما وأمزجتهما، وقد أثارت شخصية پاولينه الشرسة والمتعجرفةإلى حد الفكاهة دهشة ماهلر المتحفظ الرصين وزوجته آلما ذات الثقافة الرفيعة، وكان الحرج يتملكهما عندما تثور ثائرة پاولينه في وجه شتراوس أمام الضيوف والأصدقاء، فيواجهها بالتلطف والمسايرة والارضاء، وذات مرة شرح شتراوس لماهلر وزوجته الموضوع قائلاً: إن شخصيتها قوية ولكن هذا جيد لفني !.

شهدت الأعوام الأربعة التالية ولادة أربع قصائد سيمفونية جديدة، هي: "تيل المهذار" "Till Eulinspiegel" عام ١٨٩٥، والمستوحاة من أسطورة شعبية قديمة، ثم "هكذا تكلم زرادشت" "Also Sprach Zarathustra" عام ١٨٩٦، وهي مستقاة من عمل للفيلسوف الألماني نيتشه Nietzsche يحمل الاسم نفسه، ثم جاءت "دون كيشوته" عام ١٨٩٧، المأخوذة عن رواية سيرڤانتيس الشهيرة، وأخيراً "حياة بطل" "Heldenleben"، وهي عمل أقرب ما يكون إلى السيرة الذاتية. وتُعدّ تلك القصائد أرقى ما وصل إليه في أعماله الأوركسترالية البحتة حتى ذلك الحين، كما يمكننا أن نقول تجاوزاً أنها تتضمن بعض بذور الدوديكافونية، غير أنها لاقت ردود فعل متباينة، "فتيل المهذار" التي تتمتع بالكثير من الجمال والحيوية والتلقائية لاقت قبولاً وانتشاراً واسعين، أما الثلاث الباقيات فقد واجهن عاصفة من الانتقادات والاعتراضات. فقد عُدَّت كتابة عمل موسيقي عن نيتشه إقحاماً للفن فيما لا يمكن له أن يدركه، كما أن الواقعية المباشرة في دون كيشوته والمتمثلة في ثغاء الأغنام وأصوات النواعير الهوائية عُدت محاولة للحط من شأن الموسيقا، أما قيام شتراوس بالتحدث عن نفسه في "حياة بطل" فقد عُدَّ دليلاً على الغرور والذوق الفاسد. واليوم بعد أن هدأت المشاعر ولعب عامل الزمن دوره، انحسر كل ذلك اللغط وبقيت قصائد شتراوس

السيمفونية دراً فنية ثمينة تتسابق أوركسترات العالم إلى تقديمها. ويبدو أن شتراوس لم يتأثر قيد نملة بالانتقادات الموجهة إليه، ففي عام ١٩٠٣ أكمل كتابة سيرته الذاتية، ولكنه أمعن أكثر في الخصوصية والحميمية، إذ قدم "السيمفونية العائلية" "Sinfonia Domestica" التي يتحدث فيها عنه وعن زوجته وطفله، بل وضمنها مشهد شجار بينه وبين پاولينه، أعقبه مشهد مصالحة وحب. جاءت بعد ذلك آخر قصائده السيمفونية عام ١٩١٥ وهي "سيمفونية الألپ" "Alpinsinfonie".

في ٢١ تشرين الثاني من عام ١٩٠١ قدم شتراوس ثاني أعماله الأوپرالية "Feuersnot" في درسدن، وكان الليبرتو من تأليف أرنست فون ڤولتزوچن Von Wolzogen، وهي تدور حول قصة ألمانية قديمة. أثارت هذه الأوپرا الكثير من الجدل بشأن مضمونها الأخلاقي، وعندما قام شتراوس بترجمة مسرحية "سالومي" "Salome" لأوسكار وايلد وقدمها أوبرا من فصل واحد، أصبح من المسلم به للجميع بأن شتراوس لا يحب إلا الكتابة عن المواضيع البذيئة. في عام ١٩٠٤ زار شتراوس الولايات المتحدة حيث قدم هناك العرض العالمي الأول للسيمفونية العائلية في نيويورك في ٢١ آذار من ذلك العام. وقد شعر شتراوس بعد ذلك بأنه قد استنفذ العوالم التعبيرية للقصائد السيمفونية، بعد أن أظهر براعته الجلية في ذلك العالم.

اتجه شتراوس بعد ذلك إلى عالم الأوپرا الزاخر، واستطاع أن يقدم فيه أعمالاً مجيدة، فبعد سالومي التي قدمت في درسدن في ٩ كانون الأول ١٩٠٥ بدأ بتأليف أوپرا "إليكترا" "Electra"، بالاشتراك مع كاتب الليبرتو هوچو فون هوفمانشتال (Hugo Von Hofmannsthal)، الذي أثبت مقدرته الفذة وخصوبة أفكاره. وقد بدأ شتراوس مع هوفمانشتال تعاوناً مثمراً أسفر عن سلسلة من

روائع الأعمال الأوبرالية.

لجأ هوفمانشتال إلى علم النفس الحديث في صياغته لنص أوبرا "الإليكترا" حيث يعود أوريستس للانتقام من أچاممنون (وهي أسطورة اغريقية قديمة)، أما شتراوس الذي نجح في تقديم مزيج موسيقي من التوتر والرعب في سالومي، فقد جعل أبدان مستمعيه تقشعر في إليكترا عندما أضفى على موسيقاه طابعاً مرضياً مرعباً، وإلى جانب ذلك فقد تضمنت تلك الأوبرا مقاطع دياتونية بالغة الروعة والجمال.

استطاعت هذه الأوبرا أن تثير عاصفة كبيرة من الجدل والاهتمام والدراسة والتعليق ورغم أنها فقدت عنصر الصدمة في عصرنا الحالي إلا أنها لم تفقد رونقها وإثارتها.

عرضت إليكترا للمرة الأولى في درسدن في ٢٥ كانون الثاني ١٩٠٩، وفي أيلول من عام ١٩١٠ أنهى شتراوس عمله الأوبرالي الجديد: "فارس الوردة Der Rosenkavalier"، وهو الحلقة الثانية من سلسلة التعاون المثمر مع هوفمانشتال، وتعد هذه الأوبرا لدى عشاق هذا الفن إحدى أجمل ستة أوبرات كتبت في تاريخ الموسيقا. ورغم ابتعادها التام عن أجواء عمَلَيْة الاوبراليين السابقين، إلا أن الجمهور استمتع بالمواضيع نفسها المثيرة للفضائح. تعدُّ أوبرا فارس الوردة من شوامخ البرنامج الأوبرالي العالمي، وإحدى أعظم مؤلفات شتراوس، وقد قدمت لأول مرة في درسدن في ٢٦ كانون الثاني ١٩١١، حيث لاقت نجاحاً منقطع النظير. في العام التالي قدم شتراوس في مدينة شتوتغارت أوبراه التالية: "أريادنه في ناكسوس" "Ariadne Auf Naxos"، وهي أوبرا غريبة تتكون في الحقيقة من ثلاث أوبرات متداخلة فيما بينها. وتلقى اليوم إعجاباً متزايداً يفوق ما لقته في أيامها الأولى. وهذه الأوبرا هي ثالث عمل يقدمه

بالتعاون مع هوفمانشتال، وقد ألف هذه الأوبرا في بيته الريفي الذي ابتناه لنفسه في غارميش Garmisch.

قضى شتراوس فترة العشرين عاماً التالية وهو منهمك في تأليف سلسلة من الأعمال الأوبرالية، كان معظمها بالتعاون مع هوفمانشتال، وفي ١٥ تشرين الثاني ١٩٣٣ كرَّمه هتلر بتعيينه رئيساً لهيئة موسيقا الرايخ (Reichs-Musikkamer)، المسؤولة عن جميع شؤون الموسيقا في الرايخ الثالث، ولكن شتراوس تخلى عن هذا المنصب عام ١٩٣٥. وقد استخدم قبول شتراوس بتولي هذا المنصب من قبل الحركات اليهودية العالمية فيما بعد، وهي ذات تأثير ونفوذ بالغين في مجالات الفنون ووسائل الإعلام وضمن الأوساط الثقافية لمحاربة انتشار أعمال شتراوس وموسيقاه، بحجة أن قبوله لهذا المنصب إنما هو دليل على عدائه للسامية، كما أن شتراوس تعرض بنفسه إلى الكثير من المواقف المزعجة التي أعقبت هزيمة ألمانيا على يد قوات الاحتلال. وعلى كل حال لم تنجح مؤامرة الصمت التي حاولت أن تغلف شتراوس بالنسيان في تحقيق أهدافها، وعادت أعماله تتصدر إعلانات صالات الموسيقا العالمية ودور الأوبرا وشركات الاسطوانات في أوروبا وأميريكا في السنوات العشر الماضية.

بعد اندلاع الحرب العالمية الثانية واصل شتراوس تأليف الموسيقا بدءاً بأوبرا: "المرأة التي لا ظل لها" "Die Frau Ohne Schetten"، ثم كتب أوبرا حب دايانا "Die Liebe der Daiana" عام ١٩٤٤، ولكن إنتاجها تأخر عدة مرات، بسبب ظروف الحرب أولاً، وبسبب عدم استقرار الحالة السياسية ثانياً، ومع قرب انتهاء الحرب في نيسان ١٩٤٥ كتب شتراوس عملاً سيمفونياً جديداً للأوركسترا الوترية: "تحولات Metamorphosen"، وقد تضمن هذا العمل موضوعاً مأخوذاً عن المارش الجنائزي في سيمفونية الإيرويكا. وقد اختلفت آراء النقاد

بشأن المضمون السياسي لهذا العمل، فهل هو رثاء لسقوط النظام الألماني، أم هو تأمل فلسفي في الشقاء الذي ألم بوطنه. غير أن العمل بحد ذاته أثبت حفاظ شتراوس على خصوبته الفنية ومقدراته الخلاقة، وأظهر للعالم بأن هناك الكثير من الروائع التي لازالت دفينة في صدر ذلك الرجل العجوز.

وبعد انتهاء الحرب العالمية الثانية أقام شتراوس في سويسرا، لكنه غادرها في عدة جولات فنية متفرقة قاد خلالها أعمالاً موسيقية في ڤيينا ولندن. وإلى تلك الفترات تعود رائعته الغنائية الخالدة: "أغان أربع أخيرة Vier Letzte Lieder" وهي ذات جو خريفي تأملي توحي بدنو الأجل وقرب الموت.

في ٨ حزيران ١٩٤٨ وقبل عيد ميلاده الرابع والثمانين بثلاثة أيام قررت المحكمة العسكرية الموكلة بملاحقة المتعاونين مع النازية أن شتراوس بريء من تهمة التعاون النشيط مع نظام هتلر. بعد ذلك بعام واحد توفي شتراوس في منزله الريفي في غارميش في ٨ أيلول ١٩٤٩ عن عمر ناهز الـ ٨٥ عاماً. ويقال إن فارس الوردة ظلت دائماً العمل الأثير إلى قلبه.

□ قراءات حول ريتشارد شتراوس

د. واهي سفريان

ريتشارد شتراوس وعصره

من أكثر شخصيات موسيقا القرن العشرين إثارة للجدل، فقد نشأ في عصر المثالية الألمانية لأسرة موسيقية مثقفة، وأدرك في بداية عهده بالموسيقا المراحل الأخيرة لبرليوز وليست وبراهمز وڤاچنر، وعاصر ديبوسي وماهلر وسيبليوس، وشهد صعود ستراڤينسكي وبارتوك وپروكوفيڤ. وتجاهل ظهور مدرسة ڤيينا وانجازاتها على أيدي شونبرچ وبيرچ وڤيبرن، واطلع دون اهتمام على أبحاث ميسيان وشتوكهاوزن وبوليز.

أبدى منذ بداياته اعجاباً مستتراً بڤاچنر، وحماسة صريحة لموزارت. ويكاد يعد آخر موسيقي قادر على التأليف والتكيف بنجاح مع مختلف الأنماط الموسيقية، أوركسترالية كانت أم مسرحية أم غنائية. فتمكن من احتلال مكانته المرموقة في موسيقا نهاية القرن التاسع عشر والنصف الأول من القرن العشرين.

لقد شعر ريتشارد شتراوس منذ أوائل عهده بالموسيقا بعدم انتمائه لصف مؤلفي السيمفونيات، وأدرك أن عليه إيجاد شكل مبتكر لكل مؤلف جديد ينجزه. وتعدُّ غالبية الأعمال التي ألفها في فترة ما قبل الحرب العالمية الأولى أكثر تميزاً ودلالة على أسلوبه الشخصي والتي يعود إليها الفضل في رفع مكانته بين موسيقيي عصره، فقد تمكن بمهارته الفائقة في الكتابة والتوزيع الأوركستراليين

من اكتساب خبرة واسعة في مجال التقليد الموسيقي فألف قصائد سيمفونية بمضمون فلسفي يتأرجح بين التفاؤل والهزل والتشاؤم والقلق والسخرية. وكان لقصيده السيمفوني "هكذا تكلم زرادشت" أثر عميق في معاصريه، إذ لم يخف ماهلر إعجابه بمؤلّف منافسه فكتب عام ١٩٠٨ يقول: "ليس ريتشارد شتراوس وأنا سوى موسيقيين يشقان نفقاً من طرفين متقابلين لجبل، وفي يوم من الأيام سوف نلتقي." ولم يكن ماهلر المتأثر الوحيد بزرادشت إذ كتب بارتوك الشاب عام ١٩٠٢: "وأخيراً فإنني ألمح اتجاهاً يأتي بالحداثة... لقد بدأت بدراسة مدونات شتراوس لأنطلق في التأليف."

وبلغ شتراوس ذروة نرجسيته الفنية بتأليفه لسيمفونية منزلية تتخذ طابع السيرة الذاتية وتستمد موضوعها من حياته العائلية.

ولعله أحس باستحالة الاستمرار في اتجاه يستوجب درجة عالية وتواصلاً في القدرات الابداعية فلم يتردد في التخلي عنها ملبياً محرضات القصيدة والنص المسرحي فيلتفت إلى تأليف الأوبرا، فهو في أفضل حالات التمكن من تقنيات الموسيقا القادرة على الترجمة الموسيقية لحالة درامية ما، فالجمل الموسيقية تنبثق بتلقائية تنسجم مع مواقف وضرورات المسرح. إلا أن فن الأوبرا بشكل عام والأوبرا الألمانية بشكل خاص كانا في طور الهمود إذ كاد أن يستحيل تقديم أي شكل يرقى أو يتجاوز أوبرات ڤاجنر. ويصارحنا شتراوس بهذا الصدد قائلاً: "لقد تدبرت أمري بأن ألتف حول أوبرات ڤاجنر عوضاً عن تسلقها." لقد كان في مقدور شتراوس عند مطلع القرن العشرين التعامل مع أي موضوع أوبرالي، من التراجيديا المظلمة إلى الكوميديا المشرقة، من الفخامة المهيبة إلى الألفة الرقيقة.

ومع تأليف شتراوس لأوبرا سالومي عام ١٩٠٤ صعد بجدارة إلى مرتبة

مؤلفي الأوبرا الناجحين إلى جانب ڤاجنر وڤيبر وموتسارت، إذ توصل إلى صقل أسلوبه الأوبرالي في مطلع قرن سيشهد أحداثاً موسيقية تؤثر بعمق على تطور الموسيقا. ولم يتأخر شتراوس عن المشاركة في ظاهرة تأليف الموسيقا العنيفة[1] إلى جانب معاصريه الناشئين ستراڤينسكي وبروكوفيڤ وبارتوك، إذ تجرأ وللمرة الأخيرة في حياته على القيام بخطوة تقدمية تنسجم مع الحداثة والمعاصرة بتأليفه أوبرا "إلكترا" عام ١٩٠٨ والتي تلخص أبعد ما وصل إليه مؤلفها من حداثة تمضي إلى أقصى حدود التطرف، بجمعها بين مسرحية إغريقية مُحدَّثة حسب منظور فرويدي معاصر وإخراج مسرحي في غاية التعقيد والكثافة، وعزف اوركسترالي في منتهى العنف والقوة، وغناء يستنفد كل إمكانات الصوت البشري بغية التعبير عن النشوة الهيستيرية للانتقام. لقد أثارت أوبرا الكترا الكثير من الحماسة والانتقاد والسخرية، وتذكر السيدة هاينك (Heink)التي غنت دور كليتمنسترا في العرض الأول : " لن أعود إلى غناء هذا الدور أبداً، لقد كنا في وضع فظيع وغنينا كعصابة مجانين . . .نعم لقد عشنا في الماضي مع أوبرات ڤاجنر وأدركنا الحدود القصوى للغناء الدرامي، لكن شتراوس ذهب بنا أبعد من ذلك . . . "ويقول شتراوس بدوره : " تمثل أوبرا الكترا أبعد حدود الهارموني وأقصى ما يمكن أن تستوعبه أُذنٍ مستمع اليوم. "

ومع الانتهاء من حزّ الاعناق وسفك الدماء والرقص الهيستيري والانتقام الاسطوري ظهر لدى شتراوس ميل للتخلي عن محرابه في طليعة موسيقا عصره والخروج من صفوف الحداثة للتوجه إلى الماضي الموسيقي السعيد، إلى جزيرة نيو كلاسيكية العشرينات[2]. ويعتقد بأنه لم يمتلك إرادة المضي قدماً في اتجاه التحديث والبحث، إذ لم ير في تلك الحداثة ما يتعدى دراسات نظرية تنتقل بالموسيقا إلى أشكال أكثر ذهنية. كما أنه رفض المخاطرة بشهرته وشعبيته خاصة

وقد كاد أن يتجاوز أقصى حدود المقبول لدى جمهوره. وفي الواقع انعزل شتراوس عن عصره ليبقى في منأى عما يستجد من حوله دون أدنى قلق بصحة تطوره الفني بل ظل همه الوحيد استمرار فنه دون اقلاق راحة شيخوخته الفنية المبكرة والتي لم يكن يتوقع أنها ستدوم طويلاً. وبدلاً من أن تكون نيوكلاسيكيته مرحلة عابرة وصحية ومألوفة، تعبر عن حنين أي فنان مجدد لجذوره الكلاسيكية، فقد تحولت إلى حالة لا مفر من تسميتها بالتقاعس الفني.

استهلَّ شتراوس مرحلته الجديدة بإنجاز باهر، ألا وهو اوپرا «فارس الوردة»(Rosenkavalier). وسواء كانت أوپرا أم أوپريت عملاقةفهي لا تتعدى كونها ثمرة تعاون سعيد مع كاتب النصوص هوفمانستال، اذ أتت هذه الأوپرا آيةً في الصياغة الاوركسترالية تعيد أذن المستمع إلى عالم النشوة السمعية وابصاره إلى خشبة مسرح يزينها أثاث فاخر، وتضيئها ثريات فخمة، وتتحرك عليها شخصيات رقيقة متفائلة، وإن ابتسمت بشيء من الأسى في بعض الأحيان. ورغم قلة من السلبيات كإطالة الفصل الأول وتعدد الأحداث الثانوية وبعض الإسراف في التصنع وعدة مفارقات تاريخية صريحة[٣] تبقى اوپرا «فارس الوردة»اصدق اعمال ريتشارد شتراوس واكثرها قرباً من شخصيته. وظهرت ردود فعل من بعض معاصريه تعبر عن خيبة أملهم من ردّة شتراوس، إذ كتب ارنولد شونبرج الذي ابدى حماسة لموسيقا شتراوس يقول: " من الناحية الفنية لم أعد أجد في موسيقا شتراوس ما يهمني، و أحمد الله أنني أسأت فهم كل ما تعلمته منه. . . "ولم يبخل ستراڤينسكي بتعليقاته[٤] الساخرة بعد استماعه لأوپرا «فارس الوردة» : "إن سألتني عن ريتشارد فإنني أفضل ريتشارد ڤاچنر وإن سألتني عن شتراوس فإنني سأفضل يوهان شتراوس. . . وقد يعدّل اعجابي بنص هوفمانستال حكمي بضحالة اوپرات شتراوس. " .

كعادته واصل شتراوس مساره بمزيد من الفوقية ودون ادنى التفات لتعليقات منتقديه بل لقدتجرأ للمضي أبعد من السابق محاولاً هذه المرة اغراء جمهوره بمستحضر مبتكر كبديل عن الحداثة المفقودة : اوپرا «اريان في جزيرة ناكسوس» بصيغة اوپرا ضمن اوپرا. وجمع العمل الجديد العديد من صفات موسيقا عصر الباروك من أوركسترا مختزلة حتى الـ ٣٧ عازفاً (ينقص عددهم الى ١٩ عازفاً في القسم الثاني، على غرار اوركسترات القرن الثامن عشر) وعزف نقي شفاف يسهل للمغني مصاحبته إضافة لديكور وأزياء . . . مستوحاة من عصر الباروك.

وينجح مؤلف نصوصه هوفمانستال مرة أخرى في صياغة حوار يهيِّئ لشتراوس فرصة تأليف موسيقا تتأرجح بين السخرية الرقيقة واليأس السوداوي مروراً بعاطفة حب بريء، وتتفق مع معايير جمالية عصر الباروك.

ولم يخف ستراڤينسكي غيظه هذه المرة أيضاً من متابعة مسلسل شتراوس الاوپرالي : «مضمونها الموسيقي رخيص وفقير. . .أوپرا اريان تدفعني للصراخ. . . »

ويبدو أن ستراڤينسكي لم يكن المستمع الوحيد لاعمال شتراوس، إذ أن المؤلفات التي أوصلته لحافة الصراخ دفعت بآخرين إلى الاعجاب الشديد، وحثّت اكاديميات موسيقية وجامعية على منح صاحبها ارفع الاوسمة والالقاب وصولاً لدرجة الدكتوراه الفخرية[٥] وتسابقت المدن الالمانية فيما بينها على إقامة مهرجانات موسيقية لشتراوس (اسبوع شتراوس) وعلى منحه لقب«مواطن شرف» كما تهافتت الجمعيات الموسيقيةلتمنحه«عضوية الشرف». وشاع في الاوساط الموسيقية اعتبار شتراوس أهم موسيقي ألماني في القرن العشرين .

وإن ظل شتراوس لا مبالياً تجاه انتقادات معاصريه فإنه لم يقو على كبح ردود فعل غروره وتكبره امام هذا السيل الجارف من المجاملات، ألم يكن هو القائل

: «لماذا لا أؤلف سيمفونية عن ذاتي ؟ فأنا لا أجد نفسي أقل أهمية من ناپليون واسكندر المقدوني ! . . . »ولكنه سبق أن ألف تلك السيمفونية مرتين وسماها في المرة الأولى "حياة بطل "و" السيمفونية المنزلية "في المرة الثانية. وآن له أن يعرب عن نرجسيته أوپرالياً، خاصة وقد انتهى من تأليف اوپراه السابعة "امرأة بلا ظل"، فباشر في تأليف اوپرا "انترميزو" التي تستمد موضوعها من حياته اليومية في سكنه بڤيلا چارميش. . . وظل شتراوس بحالة سكون وإعاقة فنيين يتنقل بل ينحدر من أوپرا الى أخرى دون أن تنقصه الجرأة في تأليف أوپرا "ارابيلا"، وهي عبارة عن نسخة مصغرة لـ"فارس الوردة" ناقضاً قوله السابق : "بعد سالومي والكترا توصلت إلى قناعة استحالة تكرار ما سبق أن ابدعته، فلا تكرار في الفن" . . . ومع وصول النازيين أضيفت إلى انتقادات معاصريه مضايقات الاعلام النازي وحرمانه لأسباب عرقية من أفضل كتاب نصوصه الاوپرالية (ستيفان زڤايج)، فاضطر شتراوس للقيام بالعديد من التنازلات للتعايش مع المعايير الجمالية الخاصة بالثقافة النازية، فألف اعمالاً موسيقية تعزف في مناسبات رسمية وأوپرات جوفاء كـ "يوم السلام "و "حب داناي"، الى أن انتهى به المطاف إلى تأليف أوپراه الخامسة عشرة والاخيرة "كاپريتشيو" التي تأخذ شكل حوار نظري حول الاصول الجمالية للمسرح الغنائي. ويقول شتراوس وقد بلغ الثامنة والسبعين: "في الحقيقة لم أعد راغباً في تأليف الأوپرا. . . بل شيئاً نادراً. . . ڤوچا مسرحية. . . إني لا أسعى للغنائية أو للشعر أو العاطفة المتكلفة بل ابحث عن مسرح عقلاني ذي فكاهة مجردة. "

ومؤلفه الاخير في مجال الاوپرا لا يتعدى كونه محادثة في مجال المسرح الموسيقي تتسائل عن أولوية الكلمة أم الموسيقا، تخاطب المستمع المثقف، الخبير، صاحب الحس المرهف والمعتاد على ملاحظة أدق اللمسات والانتقادات. . .

وخلال الحرب العالمية الثانية لم تعد مؤلفات شتراوس تثير الانتقادات قدر ما يثيره بقاؤه في ألمانيا وتعايشه مع نظام تمكن من اخلاء ألمانيا من جميع رموز الموسيقا الطليعية التي اعتبرتها النازية «فناً متفسخاً». ولم يبق في ألمانيا من هو قادر على انتقاد فن شتراوس باستثناء هانز پفيتسنر[٦]. فمنذ بدايات شتراوس ابدى پفيتسنر اعجاباً صريحاً بمؤلفات منافسه السعيد الا أنه مع مرور الوقت نما في اعماقه احتقار لشخصية شتراوس ووصوليته الفنية، فقد ظل پفيتسنر متمسكاً بالجذور التيوتونية لموسيقاه الجرمانية بعكس منافسه الذي جعل فنه عالمياً يرفض الحدود الضيقة للقومية الموسيقية، ورغم موقف شتراوس من قومية الموسيقا فقد عدّته النازية وخصومها «أفضل موسيقي الماني في القرن العشرين» رغم احتجاجات پفيتسنر وعصبته.

وخلال العامين الاخيرين للحرب لم يتجاوز نتاج شتراوس تأليف كونشرتو للهورن ومقطوعتي سوناتين لـ ١٦ آلة نفخ ودراسة هامة لـ ٢٣ آلة وترية سماها «ميتامورفوزن - تحولات» ينعى بها خراب مدينة ميونيخ وتدمير دار أوپراها. . . وودع شتراوس دنياه بأربع أغانٍ للسوبرانو بمرافقة الاوركسترا هي خير خاتمة تسكت منتقديه الى يومنا هذا.

. . . وإن كان تطور موسيقا القرن العشرين لا يدين له بالكثير الا أنه يستحيل مع ذلك انكار فضله في انتهاء الموسيقا الرومانتيكية الالمانية بابتسامة ذكية بدلاً من الاندثار في متاهات فلسفية غامضة.

مسألة براعة مهنية ؟ أم مسألة موهبة موسيقية ؟أم مسألة عبقرية فنية ؟

هنا يكمن سرّ شتراوس ! فقد تميز بقدرته على الحفاظ على شبابه الموسيقي وسط فن الماني يعيش شيخوخته. . .

موسيقي عجيب، نجح في عصر لا ينتمي إليه فنياً. . . وهنا تكمن عبقريته!

محاولة في تمييز مراحل ابداعية لدى ريتشارد شتراوس

ثمان وستون عاماً من التأليف الموسيقي تنقل خلالها ريتشارد شتراوس بين مراحل وأجواء واتجاهات جمالية في غاية التنوع، وشهد تقلبات عميقة في لغة موسيقا القرن العشرين.

وإن شارك شتراوس في البداية بدور أساسي الا أنه سرعان ما انعزل لينغلق في فنه متحولاً الى متفرج أصم وأبكم لا مبال بكلّ ما يدور من حوله إلى أن أنهى ايامه في نعيم موسيقا في غاية الصفاء والسكينة والسمو.

ومن المستغرب أن تعتمد شهرته الموسيقية الواسعة على أوبرا «فارس الوردة» وأربعة قصائد سيمفونية « دون جوان، تيل أولينشبيغل، هكذا تكلم زرادشت، دون كيشوت» في حين ما تزال بقية اعماله وقفاً على "نخبة" من المهتمين بسيرة المؤلف ونتاجه . وإن انتقد المحافظون بداياته المتصفة بالحداثة فإنه لم يسلم أيضاً في سنواته الأخيرة من أقلام نقاد موسيقا الطليعة .

تجاوزت مؤلفات شتراوس المئة والخمسين، موزعة بين موسيقا الحجرة والقصيد السيمفوني والكونشيرتو والاوبرا والليدر والباليه وموسيقا المناسبات الرسمية. لقد انطلق شتراوس في مؤلفاته من أسس نظرية متينة وخلفية ثقافية خصبة وكأي موسيقي يبدأ محاولاته الاولى في التأليف، تأثر بعظماء عصره.

ولعل في محاولة تمييز مراحل ابداعية في مسيرته الفنية الطويلة خطوة لتسهيل تصور نتاجه الموسيقي الغزير.

المرحلة الاولى (التحضيرية):

نشأ شتراوس في عائلة تبجّل باخ وهايدن وموزارت وبيتهوفن وبراهمز، وتنفر من موسيقا فاجنر وليست. ومن المتوقع أن يجد الموسيقي الناشئ مثله

الأعلى في شخص واعمال معاصره العظيم براهمز، كما أنه من الطبيعي أن تظهر مؤثرات موسيقا براهمز في نتاجه الباكر.

ويبدأ شتراوس مرحلته التحضيرية بتأليف سيمفونية تليها بعض أعمال موسيقا الحجرة، كالرباعي الوتري عمل رقم ٢ ورباعي البيانو عمل رقم ١٣ وسوناته الڤيولونسيل عمل رقم ٦ وكونشيرتو الهورن وكونشيرتو الكمان وسيمفونية ثانية عمل رقم ١٢ وتأثيرات براهمز واضحة فيها بشكل جلي، وكانت دعوة هانز ڤون بولوف له للعمل الى جانبه في ماينينغن عام ١٨٨٥ فرصة للاطلاع على آراء قد تتعارض مع مسلمات والده فرانز[٧].

وكان للقائه مع ريتر[٨]، عازف الكمان الأول في اوركسترا ماينينغن وأحد مريدي ڤاچنر، دور حاسم في اعادة النظر بمواقفه من مبادئ ليست وڤاچنر في التأليف الموسيقي.

ومع بداية عام ١٨٨٦ تبدأ تأثيرات موسيقا براهمز بالانحسار، ويعد مؤلفه بورليسك للبيانو والاوركسترا خاتمة هذه المرحلة، ويبدأ اهتمام شتراوس بأعمال ڤاچنر والاوركسترا السيمفونية الضخمة التي بلغت قمة تطورها على يديه.

المرحلة الثانية:

تتميز هذه المرحلة بحماسة شتراوس لمثاليات الفلسفة الالمانية وخلفياتها الميتافيزيكية، كما أن صعود نجمه كقائد أوركسترا يدفعه للتخلي عن القوالب التقليدية للتأليف الاوركسترالي من كونشرتو وافتتاحية وسيمفونية، واتباع نهج ليست في تأليف قصائد سيمفونية ذات الهام أدبي أو فلسفي، يقول شتراوس: "لم أعد قادراً على تأليف موسيقا إلا وفق برنامج يوجهني."

وألف شتراوس قصيده السيمفوني الاول« من ايطاليا » أثناء رحلة إلى ايطاليا

عام ١٨٨٦ . ويعد عمله هذا شكلاً متوسطاً بين السيمفونية والقصيد السيمفوني يحاول شتراوس من خلاله الايحاء بأجواء رحلته في مدن إيطاليا.

وفي عام ١٨٨٨ نجح شتراوس في التوصل الى صيغة القصيد السيمفوني في مؤلفه«دون جوان»، متمكناً من جعل اوركستراه الكبيرة خفيفة الحركة وشفافة دون المساس بقوتها وقدرتها على تلخيص شخصية دون جوان وشهوانيتها المجردة من أي عاطفة حب.

وباشر شتراوس عام ١٨٨٨ في تأليف «ماكبث»، قصيده السيمفوني الثالث، والتي تُعد محاولة سابقة لأوانها في مجال الموسيقا الدرامية. لكنه ينجح في الايحاء بقسوة مواجهة الانسان لموت وشيك في قصيده السيمفوني«الموت والتجلّي».

وينهي شتراوس عام ١٨٩٢ تأليف أوبراه الاولى چونترامGuntram والتي تعد محاولة سابقة لأوانها في هذا المجال أيضاً، ولا تخفي شبهاً بتانهويزر ڤاچنر.

ويعتمد شتراوس في قصيده السيمفوني «تيل المهذار» على توزيع اوركسترالي براق متماسك في رسم شخصية تيل ومغامراته الاستفزازية في هجاء ورفض التقاليد الجوفاء.

وفي ربيع عام ١٨٩٦ بدأ شتراوس في تأليف قصيده السمفوني «هكذا تكلم زرادشت» ذي الصلة الواضحة بمؤلف نيتشه. وردَّ شتراوس حين سئل عمَّا إذا كانت موسيقاه ذات مضمون فلسفي : "لم تكن في نيتي تأليف موسيقا فلسفية أو رسم صورة صوتية لانجاز نيتشه، بل سعيت باستعمالي للغة الموسيقا، لإعطاء فكرة عن مراحل تطور البشرية من أصولهاوحتى بلوغها مرتبة الانسان الكامل حسب منظور نيتشه."

وبدأ عام ١٨٩٧ في تأليف مجموعة تنويعات «دون كيشوت» للڤيولونسيل

والاوركسترا مصوراً بشيء من الانسانية الممزوجة بالمكر والعاطفة والسخاء لوحةً حية للبطل ذي الوجه الحزين. وانتهى عام ١٨٩٨من تأليف قصيده السيمفوني المتشدق«حياة بطل» الذي يأخذ شكل سيرة ذاتية لمؤلف يُساء تقديره من قبل معاصريه. . .

ومع الانتهاء من مؤلفه الاخير شعر شتراوس بأنه قد أسرف في تأليف القصائد السيمفونية، وأن إطارها لم يعد يستوعب طموحاته الفنيةفقال : "لم أعد أجد أي متعةفي تأليف القصائد السيمفونية" . فيعود الى الاوپرا ثانيةً بحثاً عن مصدر جديد للالهام.

انتهىَ شتراوس عام ١٩٠١ من تأليف اوپراه الثانية«أزمة نارFeuersnot» التي يجد فيها النقاد شبهاً بأوپرا «أساطين الغناء في نورمبرج» لڤاچنر.

وتراجع شتراوس للمرة الثانية ليبحث عن منظوره الشخصي المبتكر في الدراما الموسيقية، ولكنه عاد رغم ادراكه تراجع قدراته في تأليف القصائد السيمفونية إلى تأليف « السيمفونية المنزلية Sinfonia Domestica » والتي بلغ فيها درجة محرجة من الاستعلاء واستعراض الذات.

وفي عام ١٩٠٠ وجد شتراوس ضالته المنشودة في تراجيديا «سالومي» لأوسكار وايلد، فتمكن في الوقت المناسب من نقل قدراته الابداعية من مضمارالقصيد السمفوني إلى ميدان الأوپرا.

المرحلة الثالثة(الاوپرالية):

رغم عراقيل الرقابة واستنكار الاوساط المحافظة للملامح الخلاعية لسلوك سالومي فقد حققت الاوپرا نجاحاً كبيراً، مفتتحة المرحلة الثالثة في نتاج شتراوس التي ستضم الى جانب سالومي اوپرا «الكترا» عام ١٩٠٨حيث تبلغ موسيقا

شتراوس قمة كثافتها وشدتها التراجيدية من خلال عزف أوركسترالي فخم وأداء غنائي حازم، والنتيجة ؟ نجاح مجاملة ونقد سلبي وأمر أخير يخشاه شتراوس. . . عجز جمهوره عن متابعة نتاجه.

كان لا بد من الانعطاف حفاظاً على علاقاته الفنية الغالية مع جمهوره، فغادر بمهارة فائقة ظلمات تراجيديا انجازيه الاخيرين الى عالم الكوميديا المشرق الى أوپرا «فارس الوردة» عام ١٩١١ الى عمل ينتمي بموضوعه وشخصياته واسلوبه النيوكلاسيكي للقرن الثامن عشر، الا أن الفرقة الموسيقية تبقى محافظة على ضخامة أوركسترا القصائد السمفونية . . . نجاح فريد من نوعه في عالم الاوپرا اذا ما أحصينا غلة شباك التذاكر وبداية اضطراب في اسلوب شتراوس اذا ما اطلعنا على ما سيأتي بعد «فارس الوردة».

وفي عام ١٩١٢ انتهى شتراوس من تأليف أوپرا «اريان في جزيرة ناكسوس» متبعاً اسلوب عصر الباروك في التأليف، باعتماد اوركسترا صغيرة وعزف شفاف وغناء كلاسيكي. وقدم لفرقة دياغيليف باليه «اسطورة جوزيف» عام ١٩١٤، ثم بدأ تدريجياً بالتورط في مجموعة مؤلفات ذات اتجاهات جمالية متناقضة من محاولة عودة للقصيد السمفوني بتأليف "السمفونية الألپية"، والخوض في تجربة الأوپرا الرمزية-الأسطورية بتأليف أوپرا «امرأة بلا ظل» عام ١٩١٧ والعودة الى الباليه الخفيف في «الكريما المخفوقة Schlagobers» عام ١٩٢٢ ومن ثم إضافة حلقة أخيرة إلى مسلسل سيرته الذاتية بتأليف أوپرا «انترميزو Intermezzo» بهدف اطلاع جمهوره على مشاهد من حياته اليومية في مسكنه الجديد في ڤيلا چارميش. وعاد شتراوس إلى تكرار محاولته في التأليف لمواضيع تاريخية في أوپرا «هيلين في مصر» عام ١٩٢٧ والتي اعترف هو نفسه بضعفها : "إنها طويلة وفارغة. . . أتمنى لو كان في وسعي ازالتها من الوجود. . . "

وعند شعوره بالحنين الى مجد «فارس الوردة» حاول في عام ١٩٣٢ استحضارها في اوپراه الجديدة «ارابيلا»، فتمكن من استعادة تصفيق وهتاف جمهوره ولو بشكل مؤقت .

وقدم في عام ١٩٣٥ بجرأة غير معهودة لدى شتراوس، اوپراه الهزلية «المرأة الصامتة» في جو يسوده إرهاب الچيستاپو . . . وخلال عهد الرايخ الثالث ألف اربع اوپرات باهتة : «يوم السلام» عام ١٩٣٨ ، «دافني» ١٩٣٨ ، «حب داناي» ١٩٤٠ واوپراه الأخيرة «كاپريتشيو ١٩٤١» .

واختتم شتراوس مرحلته هذه بكونشيرتو بديع للهورن، ومقطوعتي سوناتين لـ ١٦ آلة نفخ .

المرحلة الأخيرة (وداع شتراوس):

مع تصدع الرايخ الثالث واقتراب نهايته تقصف مدن برلين وڤيينا وميونيخ ودريسدن، يعيش شتراوس واقع الحرب بأهواله ودماره . . . وينطوي على نفسه ليؤلف مرثاة مؤثرة «تحولات Metamorphosen » ينعى بها انهيار مدنه المحبوبة . وحين يقترب جنود امريكان لطرده من مسكنه في ڤيلا چارميش يصيح الموسيقي المسن محتجاً ومتوسلاً : "ولكنني مؤلف فارس الوردة ؟ ! "ويَرحَل شتراوس عام ١٩٤٥ الى منفاه بسويسرا لينتظر تقرير وضعه من قبل محاكم الحلفاء في ميونيخ . وينتظر شتراوس في منفاه حتى عام ١٩٤٧ حيث يؤلف كونشيرتو للاوبوا ثم يودع عالم الموسيقا "بأربع أغان أخيرة" .

ومن الواضح أن مؤلفات شتراوس في مجال الليدر لم تدرس ضمن هذه المراحل، ففي كل مرحلة من مراحله الابداعية تركز اهتمام شتراوس على نمط موسيقي معين من التأليف الموسيقي، من موسيقا حجرة إلى قصيد سيمفوني

واوپرا وباليه . . . إلا أنه منذ خطواته الأولى في التأليف الموسيقي وخلال كل مراحله الابداعية وحتى آخر أمسية في حياته ظلّ يؤلف الليدر.

واشتهر شتراوس في الاوساط الموسيقية كمؤلف ليدر مبدع قبل أن يعرف عالمياً كقائد اوركسترا ومؤلف أوپرا قدير.

تجاوزت مؤلفات شتراوس المئة والخمسين ليدر ألّف حوالي ثلثيها قبل نهاية القرن التاسع عشر، والتي تعد أكثر نتاجه شاعريةودفئاً. وإن لم يوّفق شتراوس في اختيار النصوص في كل الاحيان إلا أن مواضيعها تأرجحت بين الحب والشاعرية المفرطة والتهكم، واعتبرت كمقدمة لدخول شتراوس إلى عالم تأليف الأوپرا، إذ نجد فيها أشكالاً تحضيرية لما اشتهر به شتراوس من ضبط مثالي لتدفق لحن المرافقة بحيث ينسجم مع تدفق لحن الغناء ويتكيف وفق تقلبات عاطفة القصيدة الشعرية. ويؤكد اوسكار بي هذه الناحية بقوله: "تعد اغاني شتراوس في مراحله الباكرة طلائع لأعماله الأوپرالية القادمة." وتميزت أغانيه في الفترة ما بعد عام١٩٠٠ باتخاذها اسلوب الالقاء المنغم متأثرة بأُسلوب هوچو ڤولف. كما أنه في الامكان ملاحظة فترتي انقطاع طويلتين عن تأليف الليدر تتوافقان مع فترتي تسارع تأليف الأوپرات:

١- الأولى عام ١٩٠٣ وعام ١٩١٨ والتي الف شتراوس خلالها اوپرات سالومي والكترا وفارس الوردة واريان في جزيرة ناكسوس.

٢- والثانية بين عام ١٩٢٨ وعام ١٩٤٨ ألف خلالها الاوپرات الست الاخيرة.

وقد قام شتراوس بإعادة توزيع حوالي عشرة من أفضل اغانيه لتؤدى بمرافقة الاوركسترا معتمداً على توزيع اوركسترالي يجعل عزف الفرقة الكبيرة في غاية الشفافية والرقة.

ولا بد لنا من وقفة عند الاغاني الأربع الاخيرة«Vier Letzte Lieder» مؤلفات خريف موسيقي عجوز يودع دنياه السعيدة بأغانٍ في غاية الرقة والألفة والسلاسة والخشوع: الربيع، ايلول، الذهاب للنوم (من أشعار هيرمان هيسه)، عند الغسق (من شعر ايشندورف)، وقد بدأ شتراوس تأليف أغنية "عند الغسق" في عام ١٩٤٦ كأغنية مستقلة وانتهى من تأليفها في مايس ١٩٤٨.

واستمر شتراوس في تأليف بقية الأغاني وقد شعر بالارتياح والرضا لقرار محكمة ميونيخ (٨/ ٦/ ١٩٤٨) بتبرئة ساحته من تهم التعاون مع النازية.

وقبل أشهر من وفاته سلّم شتراوس أغانيه الأربعة الأخيرة للمغنية النروجية كيريستين فلاچستاد لتقدمها في ظروف مناسبة وبمرافقة قائد اوركسترا ذي مكانة.

وفي مساء يوم ٢٢ مايس ١٩٥٠ غنت فلاچستاد الأغاني الأربعة في «البرت هول» بلندن بمرافقة اوركسترا الفيلهارمونيا بقيادة ڤيلهلم فورتڤينغلر في أمسية موسيقية تعجز العبارات عن وصفها، وأقل ما يقال فيها: "طوبى لمن حضر تلك الامسية، فقد سمع اصداء فردوس الموسيقا!"

ريتشارد شتراوس قائد الاوركسترا:

توفرت لشتراوس في بيت والده فرانز شتراوس فرصاً لصقل مواهبه الموسيقية على يد استاتذة قديرين أمثال فريدريش ميير F. Meyer وكارل نيست K. Niest. ولم يفكر شتراوس في احتراف قيادة الاوركسترا حتى بعد تقديمه لمتتاليته عمل رقم ٤ مع اوركسترا ماينينغن عام ١٨٨٤.

وقد لاحظ هانز ڤون بولوف، صديق فرانز شتراوس، صعود نجم ابن صديقه في عالم التأليف، فعرض عليه التدرب بإشرافه على قيادة الاوركسترا في

ماينينغن، وقد وجد شتراوس في دعوة بولوف فرصة قيمة تفيده في تأليف وتقديم اعماله الاوركسترالية الضخمة.

وبتوصية من بولوف أيضاً شغل شتراوس عام ١٨٨٩ وظيفة قائد أوركسترا مساعد في دار أوبرا ڤايمار الى جانب ادوارد لاسّن Ed. Lassen ، حيث اطلع عن كثب على تأدية اوبرات ڤاجنر. . . ودعتهُ كوزيما ڤاجنرعام ١٨٩٤ لتقديم اوبرا "تانهويزر" في مهرجان بايرويت.

قاد شتراوس فيلهارمونية برلين في موسم ١٨٩٤ - ١٨٩٥ بعد وفاة بولوف، كما استلم ادارة أوبرا ميونيخ حيث قدّم اوبرات موزارت بشكل غير مألوف مبرزاً قيمتها الحقيقية. وقام شتراوس بجولات موسيقية إلى روسيا وبلجيكا وهولندا وفرنسا واسبانيا وانكلترا، بين عام ١٨٩٤ وعام ١٨٩٨. وساهم في ادارة اوبرا برلين مع كارل موك K. Muck وليو بليخ L. Blech حتى عام ١٩١٩ ، ثم شارك في ادارة اوبرا ڤيينا مع شالك Schalck ، وقام بجولة في امريكا مع فيلهارمونية ڤيينا عام ١٩٢٠ ، وفي عام ١٩٤٢ تخلى عن منصبه ليتفرغ للتأليف و قيادة اعماله . . . يعتبر شتراوس الى جانب ماهلر ونيكيش وڤينغارتنر من مؤسسي الاتجاه الالماني الحديث في قيادة الاوركسترا.

اختلف معاصرو شتراوس في تقييم انتمائه لعصره، الا أنهم اتفقوا على كونه قائد أوركسترا فذّ. ويقول ستراڤينسكي بعد حضوره لتدريبات شتراوس مع اوركسترا أوبرا باريس عام ١٩١٨ لتقديم باليه "اسطورة يوسف" :

« لقد راقبته يدرب الاوركسترا واعجبت بأسلوبه في القيادة، إلا أن معاملته لموسيقيي الاوركسترا الفرنسية لم تكن تثير الاعجاب، فقد كرهه العازفون من اعماق قلوبهم، إلا أن جميع ملاحظاته وتصويباته أتت في غاية الانصاف : كانت أذنه ومهارته الموسيقيتان في غاية الحصانة. »

ولعل في أقوال قائد الاوركسترا الكبير اوتو كليمپرر - الذي لم يخف في يوم من الايام نفوره من وصولية شتراوس - شهادة غير متحيزة عن قائد الاوركسترا ريتشارد شتراوس :

((لم يعتمد في قيادته للأوركسترا إلا على حركات بسيطة ذات تأثير كبير إذ لم يتخبط أبداً كالمهووس، وكانت سيطرته على الاوركسترا مثالية وعزف الموسيقيون كالمسحورين. كان يسمح للاوركسترا بالتنفس خلال العزف، فكانت أوپراه المعقدة اليكترا تبدو بقيادته وكأنها من مؤلفات لورتسينج[٩] Lortzing. . . .

واحببت بشكل خاص اسلوب تقديمه لأعمال موزارت. وما زلت احتفظ بذكريات عن عروضه لأوپرات موزارت عام ١٨٩٧ في اوپرا ميونيخ. . . معجزات!! إذ كان يرافق الإلقاء المنغم[١٠] Recitatives بعزفه على الكلافسان لزركشات جد ممتعة، دون جيوڤاني، كوزي فان توتي، زواج فيغارو كنّ في غاية الجودة. لقد قدم مفهوماً جديداً لأوپرات موزارت، وكان أول من أدرك قيمة كوزي فان توتي. و أعزو الجوانب الابداعية لأدائه الى حضور شخص شتراوس المؤلف. . .

في عام ١٩٠٥ استمعت لعروض اوپرا " تريستان وايزولده " بقيادة ريتشارد شتراوس وكانت في غاية الجودة، أما اداؤه لـ "أساطين الغناء في نورمبرغ" فقد كان متفوقاً جداً.

في الواقع كان شتراوس صاحب نفوذ كبير كمؤلف وكقائد أوركسترا.))

واشتهر شتراوس بصبره الطويل أثناء تدريبه لمغني الاوپرا، وتزخر يوميات دور اوپرا ميونيخ وڤيينا وبرلين بنوادر شتراوس، كطلبه الغريب من مغنية أوپرا ذات صوت متقلب حيّر شتراوس والاوركسترا:

« سيدتي !ارجو أن تعطينا نغمة La الخاصة بك عسانا ننجح في الرجوع اليها

في ضبط آلات الاوركسترا !!»

. . . اختار شتراوس في ادائه التمپو السريع نسبياً، مخالفاً بذلك ما عرفت به المدرسة الالمانية القديمة (بولوف وريختر) في القيادة ببطء وتثاقل، كما تجنب الإطالة في تدريبات تنهك الاوركسترا، وحافظ دوماً على صلات طيبة مع أفراد الأوركسترا.

ورغم بدائية التسجيل الصوتي لعصره فقد سجّل جزءاً هاماً من قصائده السيمفونية: الموت والتجلي(١٩٢٦)دون جوان(١٩٢٩)تيل المهذار(١٩٢٩) دون كيشوت(١٩٣٣)حياة بطل(١٩٤١)السيمفونية المنزلية(١٩٤٤).

ريتشارد شتراوس والنازية

سقط جدار برلين وتدفقت الحشود من جانبي الحاجز احتفالاً بتوحيد ألمانيا. إلا أن بعض سيئي الظن سارع مستفيداً من تظاهرات الفرح للتسلل إلى أقبية الشرطة السرية في ألمانيا الشرقية للبحث عن لوائح اسماء العملاء الشريين أو الارهابيين . . . دون أن ينسوا التفتيش عمّا تم استخراجه من تحت انقاض برلين ودرسدن ولا يزيغ من أضابير الرايخ الثالث بحثاً عن أسماء شخصيات تمكنت من طمس صلاتها بالنازية.

و من المستغرب أن تعود التساؤلات، عن علاقات شتراوس بالنازية في كل مناسبة تفتح فيها مثل هذه الصناديق السرية :« هل ثمة جديد حول ريتشارد شتراوس؟؟!» ورغم مُضيّ نصف قرن على رحيل شتراوس إلا أن ورثة خصومه ما زالوا يحومون حول قبره آملين الطعن في قرار محكمة ميونيخ بتبرئة شتراوس من تهمة التعاون مع النازية.

. . . لقد عاش شتراوس حياته كأي بورجوازي ألماني محافظ، وظلّ بعيداً عن

السياسة مقنعاً نفسه أن عالم الفن مستقل تماماً عن عالم السياسة. ومن المتوقع أن يتعايش إنسان بلغ السبعين ويملك مثل هذه القناعات مع النظام القائم ما دامت الظروف تسمح له بالاستمرار في الابداع والاتصال المباشر بجمهوره.

ولم تكن لدى شتراوس في أي وقت من الاوقات ميولاً لا سامية، فقد كان تعاونه مع الاديب النمساوي اليهودي هوجو ڤون هوفمانستال[١١] H.V.Hoffmannsthal مثالياً، وقدم الأخير نصوص أفضل أوپرات شتراوس. . . وتأسف شتراوس بعمق لفراقه المبكر. ولم يتحرج شتراوس للمرة الثانية من اختيار كاتب نصوص يهودي، إذ تعاون مع ستيڤان زڤايغ S. Zweig[١٢] في تأليف اوپرا « المرأة الصامتة»، كما نشر عدداً هاماً من مؤلفاته في دار نشر تملكها أسرة فورستنر Furstner[١٣] اليهودية. . . و الاهم من كل ما سبق عدم ابدائه لأية معارضة عند زواج ابنه الوحيد فرانز من آنسة يهودية تدعى أليس چراب A. Grabe التي عاشت قربه حتى كادت أن تعتبر أمينة سره.

وهل يثبت نفي اللاسامية عن شخص ما عدم تعاونه مع النازية؟ بالطبع لا! فثمة عدد كبير من الشخصيات الهامة لم توافق النازية في عدائها لليهود لكنها استمرت في التعاون معها دون أن تظهر أدنى معارضة للممارسات اللاسامية.

هل كان شتراوس من تلك الفئة ؟

لا مفر من الاطلاع على جريان الامور بتسلسل وموضوعية للخروج باستنتاج منصف.

لم يكن شتراوس بالموسيقي المغمور عند صعود النازية الى الحكم، فقد كان في السبعين من عمره، وكان قد ألف الجزء الاكبر من موسيقاه، وكرّم بألقاب فخرية وعضوية شرف من أهم الأكاديميات الموسيقية في ألمانيا وخارجها.

ولم يقدم شتراوس أية تنازلات لكسب رضا القيادة النازية كما أن حسن أو

سوء تقديرهم له لم يكن ليبدل من تقييمه زيادة أو نقصان.

وعند تأسيس مكتب خاص Reichsmusikkammer يرعى شؤون الموسيقا في الرايخ الثالث كان لا بد من اختيار شخص ذي كفاءات عالية لرئاستها، ولم تكن مثل هذه الكفاءات متوفرة لدى أي موسيقي ألماني من معاصري شتراوس. وعلينا ألا ننسى أنه قد تمّ انتخاب شتراوس لادارة هذا المكتب ولم تفرض القيادة النازية تعيينه.

. . . ولم تكن لدى شتراوس الى يوم استلامه لمنصبه الرفيع أية تجربة في التعامل مع الطغاة، ولم يحمل تحريم التعامل مع الأدباء اللاآريين على محمل الجدّ، فثابر على تأليف أوبرا « المرأة الصامتة » بالتعاون مع زڤايغ "أديب موهوب لدرجة مزعجة" حسب تعبير هيملر H. Himmler (١٤)

ومع انتهاء شتراوس من تأليف « المرأة الصامتة » في ٢٠ أكتوبر ١٩٣٤ بدأت التحضيرات لتقديمها في دار أوبرا دريسدن، واتجهت انظار الأوساط الموسيقية تترقب العرض الأول.

وقبل يومين من العرض الأول فوجئ شتراوس بحذف اسم زڤايغ من الإعلان:

« المرأة الصامتة »

أوبرا من ثلاثة فصول

الموسيقا من تأليف ريتشارد شتراوس

النص مستوحى من مسرحية للأديب الانكليزي بن چونسون

وانفجر غضب شتراوس وهدد بإلغاء العرض وإثارة فضيحة هائلة. لقد كان في موقع القوة. ورضخ الطغاة بعد نقاش طويل واستدعي شتراوس الى مكتب

هتلرالذي اعلمه بأنه سيسمح بشكل استثنائي بإعادة اسم زڤايغ الى الإعلان وتقديم العرض « رغم الخرق السافر لجوهر مبادئ النازية . . . »

وخرج شتراوس من الجولة منتصراً وقد صار عدواً للرايخ وخصماً للفوهرر. وعند عودته الى فندقه بدريسدن قام بتحرير رسالة مطولة يسرد فيها لزڤايغ تفاصيل أحداث الايام الأخيرة ويفصح فيها عن قناعته بلا إنسانية النظام النازي، ويعود الى تأكيد نيته في استمرار التعاون بينهما :

« لن يسخروا مني ويدينوا اختياري لكاتب نصوص يهودي . . افرض من أشاء ولن تؤثر تصريحاتهم السخيفة على قناعاتي الفنية، ولن اسمح لأولئك الزعران بالدوس على قدمي، قدم ريتشارد شتراوس !»

وبسذاجة غير مألوفة لدى شتراوس قام بتدوين اسم زڤايغ وعنوانه في سويسرا على المغلف، بل ذهب ليودعها في صندوق بريد الفندق على مرأى من عملاء الغستاپو. ووقعت الرسالة بين يدي الرقابة النازية، وتم سراً اتخاذ قرار عزل شتراوس من منصبه فور انتهائه من مهامه البروتوكولية كملء الفراغ الناجم عن منع برونو ڤالتر وامتناع توسكانيني عن قيادة الأوركسترا في مهرجان بايرويت وانتهاء شتراوس من تأليف نشيد اولمپياد برلين (١٩٣٦) وقيادة العزف في حفل الافتتاح. ومع انتهاء الدورة الاولمبية ابعد شتراوس عن رئاسة الـ(Reichsmusikkammer) " لأسباب صحية " .

وبدأت السلطات النازية تضغط على الموسيقي الهرم بجملة مضايقات كإزعاج حفيديه في المدرسة ومضايقة والدتهما اليس چراب في الشارع ووسائل النقل وتجاهل حقيقة حضور شتراوس في الحياة الثقافية الالمانية بشطب اسمه عام ١٩٣٨ من دليل الحياة الثقافية والفنية للرايخ الثالث.

وفرض على شتراوس تقنين الوقود لحد استحالة التنقل بين ڤيينا وسالزبورغ

كما منع اعطاؤه تأشيرة سفر إلى سويسرا وأصدر قرار بإغلاق دور الأوبرا عشية العرض لأوبراه الجديدة « حب دانايي » .

وبلغت المضايقات حد الارهاب بالوعيد المستتر بتعبئة ابنه فرانز وإرساله إلى الجبهة الروسية والتهديد باحتمال احتجاز أليس چراب في معسكر إبادة . . . لكن شتراوس ظل محافظاً على هدوء اعصابه ولم يبد أية معارضة علنية بل ازداد تمسكاً بجذوره الألمانية وجمهوره الغالي .

وتساءل كثيرون أثناء الحرب وبعدها ، لِمَ لمْ يغادر شتراوس ألمانيا النازية ؟

والوقائع تقدم إجابات مقنعة لهذه التساؤلات .

فما ريتشارد شتراوس إلا موسيقي ألماني شهير وثري قارب الثمانين ، يقضي سنواته الأخيرة بسلام في منزله الريفي المريح بـ چارميش ، محاطاً بزوجته وابنه وحفيديه بعيداً كل البعد عن أهوال حرب لم يقبل مطلقاً بأسباب اندلاعها ، ومن اللامعقول أن يقبل فنان في منزلة شتراوس بمغامرة يتخلّى خلالها عن عائلته وثروته وجمهوره ورصيده الفني ووطنه ذي الست والخمسين دار أوبرا وينزح الى الولايات المتحدة حيث لا ينتظره سوى داري أوبرا لا ترقيان لمستوى تقديم أوبراته الألمانية وجمهور لا يكاد يميزه عن مؤلف القالسات يوهان شتراوس . .

وماذا عن تجارب زملاء خاضوا التجربة؟

ألم يغادر پروكوفيف اميركا عام ١٩٣٠ وهو يردد :

«يبدو أنني أتيتها مبكراً ، فالطفل (U. S. A) ما زال صغيراً على تذوق الموسيقا المعاصرة» . ألم يضطر شونبرچ للهرب من الرايخ الثالث ناجياً بنفسه ليلجأ بدوره إلى الولايات المتحدة وينحدر من منزلة باحث وصاحب نظرية هامة في الموسيقا الحديثة إلى أستاذ مغمور في سان فرانسيسكو يناضل لتحقيق الحد الأدنى من ضرورات العيش .

وماذا عن بارتوك الذي ظل في أميركا يرفض العودة إلى وطنه هنغاريا تجنباً لمارسات فاشيي نظام هورتي Horthy ، فأنهى أيامه في شقة ضيقة بنيويورك فقيراً تعيساً وحيداً ومنسياً، ولم يجد الحد الأدنى من الرعاية الصحية في مرضه العضال. ونعاه ديمس تايلور[١٥] بثلاثة أسطر جافة في. . . صفحة الوفيات لصحيفة نيويورك تايمز.

. . . لقد تصرف ريتشارد شتراوس بذكاء، مفضلاً مضايقات النازية في وطنه على تجاهل الاوساط الثقافية على أرض أمريكية. . . ولعل أشد ما يغيظ خصوم شتراوس ومنتقديه قدرته الفائقة على حسن الاختيار !

الحواشي :

(١) الموسيقا العنيفة :

مع بلوغ الاوركسترا ذروة تطورها في مطلع القرن العشرين، توفرت للموسيقيين فرصة التأليف الاوركسترالي باعتماد وسائل صوتية في غاية القوة. وظاهرة تأليف الموسيقا العنيفة اسلوب جديد يسعى للتوصل إلى الحدود القصوى لتأليف موسيقا وعرة وشائكة شبهها زولتان كوداي بـ « البركان الموسيقي» و، ممن سلكوا هذا السبيل ولو بشكل مؤقت نذكر :

ريتشارد شتراوس في أوبرا «اليكترا» عام ١٩٠٨

بروكوفيف في الكونشيرتو الثاني للبيانو عام ١٩١٣

ومتتالية « الّا ولولي » عام ١٩١٤

ستراڤينسكي في باليه « تتويج الربيع » عام ١٩١٣

بيلا بارتوك في اوبرا « قلعة ذي اللحية الزرقاء» عام ١٩١١

ارنولد شونبرج في مونولوج «الانتظار Erwartung » عام ١٩٠٩

ومن الملاحظ أنَّ جميع الاعمال المذكورة استقبلت كفضائح موسيقية.

(٢) النيو كلاسيكية Neoclassicisme

مفهوم جمالي نسبي يمكن أن يواجد في أي مرحلة من مراحل تطور الموسيقا. وقد ورد ذكر هذه الكلمة في القرن التاسع عشر بمعنى يختلف عما يدل عليه في القرن العشرين.

فعلى سبيل المثال، ترأس شومان مجموعة المحافظين الذين نادوا بالحفاظ على الاتصال الصميمي بموسيقا القرن الثامن عشر ووقفوا في موقع معارض لمدرسة الحداثة (ليست وڤاچنر).

فالمؤلف النيوكلاسيكي بمفهوم القرن التاسع عشر يقصد به كل مؤلف وقف في وجه التطورات التي أدخلها كل من ليست وڤاچنر فتمسك بقالب السوناتا واشكال السمفونية والكونشرتو.

أما في القرن العشرين فظروف اطلاق هذه التسمية اختلفت كل الاختلاف عما هي عليه في القرن التاسع عشر.

ففي مطلع القرن العشرين بلغت الرومانطيقية نهاية استثمارها للعاطفة في مجال الابداع الموسيقي، وافرطت الانطباعية في تخليها عن الاشكال الكلاسيكية فظهرت ردود أفعال عديدة، بعضها نادى بالعودة الى الاساليب الكلاسيكية. وبشكل خاص العودة الى باخ ومؤلفي عصر الباروك وعرفوا بالنيوكلاسيكيين والبعض الآخر بحث عن خلاصه بالتخلي عن قيود المقامية.

وظهرت اولى دلائل النيوكلاسيكية لدى المؤلف الانطباعي الأهم كلود ديبوسي في سوناتاته الثلاث التي ألفها في نهاية حياته، كما نجد عودة صريحة الى الكلاسيكية في سوناتين راڤيل وفي السمفونية الأولى «الكلاسيكية» لپروكوفيڤ والباليه الغنائي «پولتشينيلا» لستراڤينسكي وحتى في «سيرنادة» عمل ٢٤ لأرنولد شونبرج. لكن النيوكلاسيكية سرعان ما تحولت الى مدرسة تقليدية متمسكة بالشكلية فافتقرت للحداثة وباتت جوفاء، الأمر الذي أدى لردة فعل عنيفة بعد الحرب العالمية الثانية بالتحمس الزائد للسيريالية.

(٣) كنقل احداث القصة من البلاط الفرنسي الى بلاط الامبراطورة ماري تيريز في ڤيينا. وكاستخدام ريتشارد شتراوس لايقاع ڤالس ڤيينا (وليد القرن التاسع عشر) في عصر ماري تيريز (حوالي عام ١٧٦٠)

(٤) تفادى ستراڤينسكي في تعليقاته على زملائه التطرق لجوانبهم الايجابية، بل تفانى في التركيز على جوانبهم غير الموسيقية

كامتداحه لمهارة بروكوفيف في لعب الشطرنج، وإعجابه بجودة العسل الذي اعتاد راخمانينوف على جلبه عند زيارته. ولم يبق بارتوك وهيندميث ودي فايا وحتى ڤيڤالدي في منأى عن مثل هذه التعليقات المجانية.

لكنه حين عجز عن اتباع هذا الاسلوب في التعليق على منافسه الخطر شونبرج تحوّل الى المبالغة في امتداح ڤيبرن (تلميذ شونبرج). ومن الملاحظ أن معظم هذه التعليقات صدرت بعد وفاة اصحاب العلاقة وبعد أن تقدم ستراڤينسكي في السن.

ولعل في قول ديبوسي فيما يختص بستراڤينسكي نبوءة نادرة:

« سيصعب تحمّل ستراڤينسكي حين يتقدم به العمر. »

(٥) دكتوراه فخرية من جامعة هايدلبرج عام ١٩٠٣

دكتوراه فخرية من جامعة اوكسفورد عام ١٩١٤

دكتوراه فخرية من المعهد العالي للموسيقا في ڤيينا عام ١٩٢٤

دكتوراه فخرية من جامعة ميونيخ عام ١٩٤٩

(٦) **هانز پفيتسنر** (١٨٦٩ - ١٩٤٩) H. Pfitzner

مؤلف واستاذ موسيقا ألماني هام تنقل بين برلين وميونيخ وستراسبورغ، ظل على يقين حتى آخر أيامه بأنه وريث المدرسة الرومانطيقية الالمانية. باحث عنيد ومؤلف سوداوي متقلب صعب الارضاء، قضى حياته ينقب عن مخرج مشرف للرومانطيقية الالمانية الآفلة. قاوم موسيقا الطليعة بضراوة ولم يتوانَ عن خوض حروب كلامية طويلة مع خصومه الطليعيين «جيل الاقزام» بسلسلة مقالات هجائية:

- خطر الاتجاه المستقبلي ١٩١٧

- منظور جمالي حديث للعجز ١٩١٩ووسائل سياسية غير لائقة في بعض

الأحيان.

بنى پفيتسنر مؤلفاته وفق اسس نظرية متينة الا أنها ظلت تفتقر للرونق يغلب عليها طابع رمادي رتيب.

(٧) فرانز شتراوس (١٨٢٢ - ١٩٠٥)

عازف هورن الماني اشتهر بمهارته الفائقة، عمل عازف هورن أول في دار اوپرا ميونيخ حتى عام ١٨٨٩، لقبه صديقه هانز ڤون بولوف بـ «يواخيم الهورن» تشبيهاً له بعازف الكمان الماهر يواخيم. ساهم بعزفه مع فرقة الأوپرا في تقديم العروض الاولى لعدد من اوپرات ڤاچنر. ورغم كونه صاحب ذوق كلاسيكي محافظ رافض لاتجاهات الڤاچنرية، الا أنه عزفها بأمانة فنية تعادل مهارته، واعترف ڤاچنر في أكثر من مناسبة بمهارة فرانز وتأسف لعدائه الفني: «هذا الشتراوس ذو طبع صعب لكنه يعزف كالآلهة.» ويعتقد بأن مشورته كانت ذات قيمة كبيرة عند تصنيع الات توبا خاصة بأوپرات ڤاچنر. وفشل ابنه ريتشارد مراراً حين حاول التأثير على قناعات والده الفنية فيما يختص بموسيقا ليست وڤاچنر.

(٨) الكسندر ريتر (١٨٣٣ - ١٨٩٦) A. Ritter

مؤلف موسيقي وعازف الكمان الأول في اوركسترا ماينينغن. من تلاميذ ڤاچنر وليست. ابدى حماسة مبكرة للاتجاهات التحديثية في نهاية القرن التاسع عشر من إلغاء الشكل السمفوني الثابت والانطلاق الى موسيقا ذات خلفيات ادبية وفلسفية.

(٩) چوستاف البرت لورتزينچ(١٨٠١ - ١٨١٥)G.A.Lortzing

مؤلف موسيقي ألماني امضى طفولته متنقلاً مع والديه (الممثلين في مسرح متنقل)، تعلم العزف على عدة آلات موسيقية (كمان ڤيولونسيل پيانو) ونجح كمغني تينور وممثل وقائد أوركسترا رغم دراسته المتقطعة. موسيقي لطيف سعى

للحقيقة، وتمكن من ابراز الجوانب المرحة لشخصيات اوبراته. ألف اوبرا القيصر والنجار، وأوبرا الصياد المخالف، الى جانب اوبرات أخرى لم يكتب لها النجاح

(١٠) الالقاء المنغّم Recitative

القاء منغم ذو لحن وايقاع حرّين يخضعان لضرورات اللغة ويتوافقان قدر ما يمكن مع نبرة الكلمات واوزان الجمل التي يتفوه بها المغني.

وإن قامت الاوركسترا بمهمة مرافقة هذا الالقاء المنغم في اوبرات عصر الباروك فالكلافسان وحده يقوم بهذه المرافقة في اوبرات موزارت الأمر الذي يجعل الالقاء ذا مضمونٌ موسيقي فقير وقريب جداً من المحادثة العادية ومداخلة شتراوس بإضافة هذه الزركشات الممتعة اضافت على هذه المقاطع الجافة (Recitativo Secco) حيوية غير مألوفة دون أن تمس بجوهر العمل الموسيقي.

(١١) هوجوڤون هوفمانستال (١٨٧٤ - ١٩٢٩) H. V. Hoffmannsthal

شاعر روائي ومؤرخ نمساوي ذو اطلاعات واسعة شملت الآداب الاغريقية والفرنسية، تمتع بقدرة فائقة في اعادة خلق وتحديث المسرحيات الاغريقية. تعاون لفترة عشرين عاما (١٩٠٩ - ١٩٢٩) مع شتراوس من خلال مشاركته الأدبية في تأليف نصوص أفضل ست أوبرات لشتراوس. ورغم وجود فارق شاسع بين شخصيتي الموسيقي والأديب فقد تمكن هوفمانستال من تحريض قدرات شتراوس الابداعية لبلوغ جوهر الانسانية بالاسطورة والحقيقة بالخيال واكتشاف الحياة عن طريق الفن. وإن شغل نتاج تعاونهما حيزاً هاماً في نتاج شتراوس فإنه يبقى ثانوياً في أدب هوفمانستال

وقد تأسف شتراوس لفراقه المبكر قائلاً:

«مع رحيل النابغة هوفمانستال تكونت لدي قناعة انتهاء نتاجي المسرحي».

(١٢) **ستيڤان زڤايج**(١٨٨١ - ١٩٤٢) S. Zweig

روائي وكاتب نمساوي عُني بدراسة شخصيات المشاهيروتحليلها .

(١٣) **فورستنر** Furstner

دار نشر تخصصت في نشر أعمال موسيقيين ألمان مثل ڤاچنر وشتراوس وپفيتسنر . اضطر مديرها اوتو فورستنر لاغلاقها عام ١٩٣٣ والمغادرة الى انكلترا هرباً من اضطهاد النازية

(١٤) **هاينريش هيمّلر** (١٩٠٠ - ١٩٤٥) H. Himmler

وزير داخلية الرايخ الثالث ورئيس شرطتها السرية .

(١٥) **ديمس تايلور** D. Tylor

رئيس نقابة موسيقيي الولايات المتحدة .

□□□

❑ ريتشارد شتراوس ....والاوپرا

بشير نطفجي

في شهر تشرين الاول من عام ١٩٧٦ ، كنت في مدينة سان فرانسيسكو بولاية كاليفورنيا الاميركية، حين وصلت فرقة دار الاوپرا الالمانية وعلى رأسها قائد الاوركسترا الاشهر كارل بوهم KARL BOHM الذي يحمل درجةالدكتوراه في الموسيقا، وهو صديق حميم للموسيقار ريتشارد شتراوس لتقديم أوپرا ريتشارد شتراوس الكبرى " امرأة بلا ظل – العاقر DIE FRAU OHNE SCHATTEN. " التي تعد ذروة اعمال شتراوس في ميدان الاوپرا.

حضرت عرض هذه الاوپرا ، وكان فوق كل تصور، فالموسيقا فيها تدعم الحوار، والغناء غاية في الابداع.

استمر عرض الاوپرا اربع ساعات جلس الجمهور خلالها مبهوراً بروعتها، وكانت أمسية لا تنسى صفق الحضور في نهايتها بحرارة وحماسة بالغتين، وخرج قائد الاوركسترا لتحية الحضور عدة مرات مع المغنين ، ولوحظ أنَّ جميع المقاعد كانت مشغولة ولم يخرج أحد من الحضور في فترة الاستراحة كما جرت العادة عندما يشعر النظارة بالملل.

ماالذي جعل هذه الاوپرا متفردة بين إخوتها؟ لقد عُرف شتراوس بتقديسه للحياة العائلية وحبه الدافق لزوجته وطفله ، وقد قاده ذلك إلى تأليف قطعة موسيقية سماها " السيمفونية العائلية SYMPHONIA DOMESTICA " ولم يقلده

أحد في ذلك منذ الحين . لقد وجد شتراوس في موضوع أوپرا إمرأة بلا ظل ما يساير روح العصر آنذاك حينما كان الناس يميلون نحو الاسطورة و الرومانتيكية ، التي كانت تصور حوادث تحدث في الأسرة وما حولها . سنعود الى احداث اوپرا " امرأة بلا ظل " في بحر هذا المقال ، وحسب التسلسل الزمني لحياة ريتشارد شتراوس الفنية .

في عام ١٨٨٣ التقى شتراوس قائد الاوركسترا العظيم آنذاك هانز ڤون بولوف HANS VON BULOW في برلين ، وقد ساعده هذا الاخير في بدء حياته الفنية كقائد أوركسترا . وفي تشرين الاول من عام ١٨٨٥ عين شتراوس قائداً مساعداً لاوركسترامدينةماينغن ، وبدأ شتراوس التأليف الموسيقي وتعرف على ألكسندر ريتر ALEXANDER RITTER زميل هانز فون بولوف ، وهنا بدأ شتراوس حملته لتطوير الشاعرية في الموسيقا مثل ما فعل كل من ليست LISZT وڤاچنر WAGNER وبرليوز Berlioz . لم يمض وقت طويل حتى غير شتراوس اسلوبه واتجه نحو المدرسة الالمانية وشعارها (الموسيقا كفن للتعبير) عين شتراوس قائداً لاوركسترا مدينة ماينغن مع قائدها هانز فون بولوف في عام ١٨٨٥ ثم قائداًمساعداً لاوركسترا اوپرا مدينة ميونيخ وبقي في هذا المنصب حتى عام١٨٨٩ .

أصيب شتراوس بمرض وبيل بين ١٨٩٢ و١٨٩٤ ذهب على اثره الى مصر ثم ايطاليا ، وهناك عمل في أول اوپراته المسماة " غونترام GUNTRAM " وقدمت في مدينة ڤايمار عام ١٨٩٤ ، وغنت دور البطولة فيها پولين دي آهنا PAULINE DE AHNA التي اصبحت زوجة ريتشارد شتراوس فيما بعد . قدمت أوپرا " چونترام " عام ١٨٩٤ ، وتدور حوادثها في المانيا أثناء القرن الثالث عشر حول نزاعات لاسباب مختلفة يلعب الشعور الانساني دوراً هاماً في حلها . وفي عام

١٩٠١ قدم شتراوس أوبراه الثانية وهي "أزمة نار FEUERSNOT" في مدينة درسدن . وتدور حوادث الاوبرا في مدينة ميونيخ أثناء القرن الثالث عشر أيضاً حول غرام شاب بفتاة وتنتهي نهاية سعيدة .

وجاء عام ١٩٠٥ حاملاً معه حدثاً فنياً كان له أثر عميق في منحى الاوبرا الالمانية ،ألا وهو أوبرا "سالومي SALOME" في نص صاغته كاتبة اسمها هيدفيش لاخمان عن مسرحية أوسكار وايلد التي تحمل نفس الاسم . كان عرض هذه الاوبرا من أعظم أحداث ذلك العام ، وأدى ذلك النجاح إلى تعيين شتراوس قائداً لاوركسترا دار الاوبرا في برلين .

أوبرا سالومي SALOME

سبق أن اوقع ريتشارد شتراوس روّاد فن الاوبرا في صدمات فنية شديدة ،ولكن أوبرا سالومي ذهبت الى ابعد من ذلك ، فالنص والاحداث والموسيقا التي تهيمن عليها اثارت حنق بعض الاوساط المحافظة حينذاك . لقد كانت الموسيقا توحي بالغرام الفاحش والرهبة والانحطاط الشهواني في بعض مواقف الاوبرا ، ورافقت الموسيقا اصوات كمؤثرات خاصة كانت فوق احتمال المشاهدين بيد أنها كانت ضرورية لابراز الحدث واذكاء الحس الدرامي فيه . لقد كانت لغة فنية جديدة لم يكن الجمهور يحلم بمثل واقعيتها .

تجري الحوادث في امارة رومانية عام ٣٠ للميلاد في الجنوب الغربي من فلسطين ، وفي عهد الامير هيرود أنتيبا HEROD ANTIPA وزوجته هيروديا HERODIAS التي قتلت زوجها السابق لتتزوج من هذا الامير ، وقد رزقت ابنة سمتها سالومي SALOME وهي الآن شابة جميلة جداً تلاحقها عيون الرجال وعلى رأسهم (هيرود) زوج أمها . نشأت سالومي في وسط داعر ، فأمها ذات

سيرة فاضحة ، وزوج أمها يرفل في الخطيئة والاباحية ، ويسعى لجرها إلى ذلك الدرك ، وقد اكسبها ذلك شهوة جنسية جامحة وشبقاً تخفف من شدته بإيقاع من حولها في حبائلها وتعذيبه ارضاء لنزواتها .

طفق النبي يوحنا المعمدان يسير ويروي مباذل الامير هيرود وزوجته ، وفضح سر هيروردياس التي قتلت زوجها السابق والد سالومي ، وتنبأ لهم بالعقاب المناسب لخطاياهم ، كان هيرود يخشى يوحنا المعمدان ولا يستطيع قتله ، واكتفى بسجنه في بئر قريب من ساحة القصر ، ورغم أنه كان حبيس ذلك البئر ، إلا أن يوحنا المعمدان كان ينادي بالويل والثبور مبشراً هيرود بالعقاب ومردداً أفعال زوجته الزانية .

مرت سالومي بالبئر ، وسمعت صوت يوحنا المعمدان يصم أمها بكل عار ، واعتمل في نفسها شعور بالرغبة في هذا الرجل الجرئ . تقترب من البئر وتأمر الحارس بإخراجه ، فيصدع بأمرها مكرهاً ، حين لم يكن أحد يستطيع اصدار أمر كهذا . يخرج يوحنا المعمدان من البئر يرفل في أسماله البالية وقد ظهرت بعض أجزاء جسمه خلفها ، مما يثير في سالومي أحط الغرائز الشهوانية فتتقدم نحوه تحاول تقبيله . لكنه يصدها عنه بعنف ويصب جام غضبه على اسرتها ، ثم ينصحها بأن تلتمس غفران السيد المسيح الذي ظهر في مدينة الجليل لخطاياها وهو المخلّص الفادي الذي أحيا الموتى وقدم معجزات عظيمة ، تحاول سالومي تقبيله ثانية ، ولكنه يصدها بعنف أقوى ، ثم يسير نحو البئر .

شاهد نارابوث رئيس الحرس ما كان من سالومي ومحاولتها مع يوحنا وهو الذي يحبها بجنون ، فما كان منه إلا أن قتل نفسه تحت قدميها .

يظهر هيرود مع هيروردياس فيشاهدان جثة نارابوث تحت قدمي سالومي ، مما يزيد في كربه وفي الهموم التي يرزح تحتها من جهة زوجته واليهود ، إلا أن ذلك

يزيد من غرامه الملتهب نحو سالومي . يجلس هيرود وإلى جانبه هيروديا‌س محاولاً تهدئة روعه ، فيطلب من سالومي أن تشرب الخمر من كأسه ، ولكنها ترفض . يسمع صوت يوحنا المعمدان من البئر منددا بهيرود وزوجته متوعداً اياهما بالعقاب المنتظر للخاطئين .

تثور هيروديا‌س طالبةاسكاته وتسليمه إلى اليهود لمعاقبته ، ولكن هيرود يرفض إذ كان يخشى القوة الروحية في يوحنا . يعود يوحنا ثانية رافعاً صوته من البئر مبشراً بظهور السيد المسيح رسول المحبة والسلام ، وهنا يسأل هيرود عن اسم هذا الرسول ، فيجاب بأنه قد ظهر في مدينة الجليل وأحيا الموتى وقدم المعجزات . يبلغ الفزع مبلغه في نفس هيرود ، ولكي يخفف من فزعه يطلب من سالومي أن ترقص له ، ولكنها ترفض فيقدم لها المجوهرات واللآلىء ، فتعرض عنها قائلة إنَّ لها مطلباً واحداً فيعدها به ، وكانت قد بيتت في نفسها نية خبيثة نابعة من شهوة جامحة .

ترقص سالومي رقصة (الغلائل السبع) وأثناء الرقصة تنزع عنها هذه الغلائل الملونة واحدة تلو الأخرى ، وفي النهاية تبدو كيوم ولدتها أمها وترتمي في أحضان هيرود . يسألها هيرود عن مطلبها فتومىء لها أمها بإشارة تجد عندها استجابة ، فتقول لهيرود إنَّها ترغب برأس يوحنا المعمدان على صحفة من فضة . يضطرب هيرود أول الامر ولكنه ينصاع ويصدر أمره بتنفيذ ذلك . يذهب الجلاد لتأدية المهمة فتلحق سالومي به لتسمع صوت الضربة القاضية . يجلب الجلاد الرأس على صحفة فضية ، فتندفع سالومي بشهوة تقبل الفم الدامي بشهوة وتقول " الآن أستطيع تقبيلك دون صدٍّ منك " .

ينظر هيرود إلى سالومي وقد إشمأزَّ جداً من شبق سالومي ، ويلتفت إلى هيروديا‌س قائلاً بأن ابنتها شيطان رجيم ، ثم يأمر رئيس الحرس بقتلها فيهرع الجنود نحوها ويسحقونها تحت تروسهم .

أوبرا الكترا ELEKTRA :

عشية عيد الميلاد من عام ١٩٠٩ قدم ريتشارد شتراوس أوبراه التالية (الكترا) عن نص ألفه (هوجو فون هوفمانستال) من مسرحية يونانية للشاعر سوفوكليس، استجابة للذوق العام حينذاك الذي اتجه نحو المآسي اليونانية. اعتبرت الأوبرا يومئذ آخر ما يمكن أن تصل إليه الموسيقا الحديثة، إذ كانت تصم الآذان لتنافر الاصوات فيها، ولكن ذلك كان ضرورياً من أجل إبراز المعالجة السيكولوجية في تلك المسرحية.

تدور حوادث أوبرا (الكترا) حول الملك اجا ممنون الذي قتلته زوجته كليتمنسترا بمساعدة عشيقها اجستوس الذي أصبح يقاسمها السلطة. نرى الكترا ابنة الملك أجا ممنون تبكيه بحرقة وقد جلست أمام قبره، بعد أن أصبحت وأختها كريزوتميس من خدم القصر بأمر والدتهما الشريرة المستبدة يشد من أزرها عشيقها اجستوس الذي يحكم باسم الملك أجا ممنون المغدور.

كان للملك أجا ممنون ابناً اسمه اورستوس وقد ابعد عن القصر مذ كان طفلاً، وعاش في منفاه طيلة حياته حتى سمع بموت أبيه غدراً، فعاد سراً. ودخل القصر، ورأى الكترا تنتحب فوق قبر أبيها بعدما فشلت مساعيها في استنهاض همّة أختها كريزوتميس بالسعي للانتقام من قتله أبيها.

تظهر الملكة كليتمنسترا وهي شخصية بشعة شريرة وتشاهد الكترا تبكي أباها، ولكنها تخاطبها بصفاقة قائلة بأنها لا تستطيع النوم هانئة وأن الكترا بحكمتها تستطيع أن تجد لها علاجاً لذلك. ولكن الكترا ترد عليها باحتقار يماثل صفاقتها وتتنبأ للملكة بأحداث جسام ستقضي عليها وعلى عشيقها اجستوس.

تفزع الملكة لدى سماعها ذلك، إلا أنها تستعيد هدوءها عندما تعرف بأن اورستوس قد عاد وبأنه قتل، وفي لقاء رائع بين الكترا واختها كريزوتميس تحاول

الاولى فيه شد عزيمة أختها من أجل الانتقام ولكن جهودها تنتهي بالفشل.

يظهر اورستوس عند بوابة القصر متستراً بالظلام فقد كان خبر موته كاذباً، ولم يكن يدري بأن الكترا هي أخته كما كانت هي كذلك، وبعد أن يتعارفا تطلق الكترا العنان لاحزانها على ابيها، وتجد لدى أخيها اورستوس رغبة في الانتقام من قتلة ابيهما الملك اچاممنون، مما يثلج قلب الكترا فقد وجدت من ينتقم لابيها من قتلته.

يدخل اورستوس القصر يتبعه مربيه العجوز الذي عاد معه، وتسمع صرخة كليتمنسترا مدوية إثر ضربة ساحقة قضت عليها. يدخل عشيقها وشريكها في قتل الملك أچاممنون فتتصدى له الكترا بسخرية مرة ولكنه يتابع طريقه إلى داخل القصر وتسمع ضربة اورستوس التي قضت على اچستوس عشيق الملكة. تهرع جمهرة من نساء القصر نحو الكترا واخيها ينشدن انشودة الخلاص، وترقص الكترا فوق قبر أبيها كما نذرت حتى تقع فاقدة الحياة. وكما نعرف اليوم فإن (عقدة الكترا)التي تجسّد حب الأبنة لابيها بدأت في رواية سوفوكليس هذه.

أوپرا فارس الوردة DER ROSENKAVALIER

في عام ١٩١١، طلع ريتشارد شتراوس على العالم بهذه الأوپرا، وهي من نوع كوميدي متفوق يناسب الذوق العام في ڤيينا حينذاك في عهد الملكة ماريا تيريزا. لابد أن ريتشارد شتراوس كان معجباً بأسلوب موزارت في الأوپرا، إذ جعل هذا الاخير الحدث في أوپراه الفائقة "زواج فيچارو" يدور في الوسط الارستقراطي في ڤيينا، واسند دور الشاب اللعوب كيروبينو الى مغنية، وهنا نجد شتراوس ينحو هذا المنحى في أوپراه فارس الوردة، فالحدث يدور في ڤيينا كما أسلفنا الذكر، ويبرز الميول الداعرة والسلوك الماجن في مجتمعها المخملي، كما نجد دور أوكتاڤيان OCTAVIAN الشاب المدله في الحب تقوم به مغنية أيضاً. ولما

سئل شتراوس الذي كان يفضل أصوات النساء على الرجال أجاب بأن في أصواتهن البريق المتألق الذي يصور الشخصية المطلوبة، وكان اسناد دور أوكتافيان الى مغنية عاملاً من عوامل نجاح هذه الأوبرا. لقد نجحت المغنية في أداء دور الشاب أوكتافيان كما نجحت في دور الوصيفة ماريا ندل كما سنرى لاحقاً.

فارس الوردة – الفصل الاول :

تبدأ الأوبرا بمقدمة موسيقية تصور جو الحدث، فهي توحي بالطيش والنزوات الشهوانية، وتنتهي بشكل متقد مشبوب العاطفة عرج فيه الموسيقار على اسلوب أحد الموسيقيين حينذاك سخرية مرة، ثم تعود الموسيقا إلى جو من الهدوء والسكينة تشوبه نبضات الحنين الرقيقة.

يرفع الستار عن مخدع الاميرة فون فيرد نبرغ مع تباشير الصباح، ونرى الشاب أوكتافيان راكعاً إلى جانب سرير الاميرة يبثها غرامه العنيف الذي يجد لديها صدى قوياً تؤججه ذكريات تلك الساعات التي كانا يقتنصانها في غياب زوجها الامير أثناء رحلات الصيد . تسمع فجأة أصوات وجلبة في الخارج تعكر صفو جو العشاق، ويخيل للأميرة بأن زوجها قد عاد على غير انتظار. يسرع أوكتافيان بالاختباء بعد أن التقط سيفه الذي تركه على مقعد قريب. تسكن مخاوف الاميرة عندما تعرف بأن القادم هو البارون اوكس دي ليرشينو العجوز الداعر المتبجح، وها هو ذا يدخل مخدع الاميرة دونما استئذان وبشكل سمج، كي يطلب منها تسمية شاب نبيل يكون رسوله إلى خطيبته صوفي ابنة الثري فانينال الذي سينقذه من أزمته المالية المستحكمة، وليحمل إليها وردة فضية جلبها معه على غرار العرف السائد آنذاك. يبرز الشاب أوكتافيان من وراء الستار وقد ارتدى ثوب وصيفة الاميرة واسمها ماريا ندل. ينظر البارون إلى الوصيفة وقد جحظت عيناه،

ثم يتقدم منها مغازلاً ليدعوها إلى عشاء في مكان بعيد عن المدينة. يخرج البارون بعد ذلك، ثم يدخل أصحاب المصالح طالبين من الاميرة مساعيها في ذلك، كما يدخل بعض الباعة، ويختلط صوت مغنٍ يشدو بأغاني الغرام على أنغام عازف على الناي مع أصوات هؤلاء الناس الذين جاؤوا يسعون نحو نعم الاميرة.

تصرف الاميرة هؤلاء الناس، وتخلو إلى نفسها. تغوص الاميرة في بحر الذكريات وتندب حظها العاثر لانها لن تجد لنفسها عشيقاً جديداً، إلا أن أوكتافيان يبثها غرامه من جديد بعد أن خلع ثوب الوصيفة. يخرج الشاب أوكتافيان مودعاً الاميرة، وما تلبث هي أن تتذكر الوردة الفضية، تنادي الاميرة أحد الخدم وتطلب إليه اللحاق بالشاب وتسليمه الوردة الفضية ليوصلها إلى خطيبة البارون.

الفصل الثاني – قصر فانيتال:

يعج القصر بالاستعدادات من أجل زواج الشابة صوفي من البارون أوكس. يدخل أوكتافيان حاملاً الوردة الفضية ويقدمها إلى صوفي على أنغام متلألئة كالوردة الفضية وفارسها الذي ارتدى زي المراسم ذي اللونين الأبيض والذهبي. ينظر الشاب أوكتافيان في عيني صوفي فيقعان في الغرام من أول نظرة، ويعجز كل منهما عن الكلام، وبعد هنيهة، وعندما يصبحان وحيدين، ينطلق كل منهما يبث الآخر غرامه العنيف المفاجئ في عناق حار يعبر عمّا يجيش في الصدر. يصل البارون أوكس فجأة، فقد وصله خبر غرام الشابين، ليشاهد بنفسه صدق وشاية فيلزاكي وشريكته آنينا اللذَيْن يتقنان صنع الفضائح. يشهر أوكتافيان سيفه مدافعاً عن نفسه ويهجم على البارون طاعناً إياه طعنة خفيفة في ذراعه، ويرد البارون على ذلك بسباب وشتم وتقريع. تنظر صوفي إلى البارون باحتقار بسبب سلوكه المنحط وتعلن بأنها لا ترغب في الزواج منه، غير أن أباها يوبخها ويهددها بأن

يسكنها في أحد الأديرة إذا لم تتزوج من البارون. يعمد أوكتافيان إلى الحيلة، فيبعث برسالة موقعة باسم ماريا ندل وصيفة الاميرة التي تعشقها البارون لدى رؤيتها عند الأميرة، وهي في الحقيقة أوكتافيان وهو يرتدي ملابسها، وفي الرسالة تدعو البارون الى عشاء في حانة تقع خارج حدود المدينة.

الفصل الثالث – غرفة سرية في حانة مشبوهة :

يظهر الشاب أوكتافيان مرتدياً ملابس ماريا ندل وصيفة الاميرة من أجل موافاة البارون حسب الموعد المضروب. يجلس البارون إلى ماريا ندل يبثها غرامه، وفجأة تبدأ المنغصات بالظهور، فقد رتب أوكتافيان بأن تظهر وجوه مخيفة في فتحات في الجدران وأرضية الغرفة، مما يجعل البارون يشك في سلامة عقله، وزاد على ذلك وصول امرأة تجر عدداً من الاولاد وتدعي بأنها زوجة البارون المهجورة، ويطلق الأولاد أصواتهم منادين البارون على أنه أباهم، وفي غمرة هذا الموقف يصل ضابط شرطة فيعتقل البارون بتهمة اغواء فتاة قاصر، كما يصل فانينال والد خطيبة البارون صوفي وبصحبته ابنته التي تنظر إلى البارون باحتقار يماثل ما يعتمل في صدر أبيها، وتعلن رفضها الزواج من البارون.

تصل الاميرة في النهاية لتخلص البارون من المأزق، وينسحب ضابط الشرطة بإشارة من الاميرة. وهنا يخلع أوكتافيان ملابس الوصيفة ويظهر بملابسه الرسمية. ينظر البارون حوله في دهشة ويكتشف أنه كان ضحية خدعة ستجعله أضحوكة في المجتمع المخملي.

تجمع الاميرة بين العاشقين وتغني معهما مشيدة بغرام الشباب الذي فقدته هي بزواج أوكتافيان. وهذا المشهد من أجمل مشاهد الاوپرا. يسمع في الأوركسترا لحن مراسم تقديم الوردة الفضية ثانية مذكرة المشاهد باللحظة التي وقع العشاق

فيها أسرى الغرام، ويعلن أوكتافيان حبه الخالد لصوفي ثم ينصرفان. تخفت الانوار، وتسمع في الأوركسترا نغمة تعلو و تهبط تحاكي خفقات وتنهدات قلوب العشاق. يفتح باب جانبي ويدخل منه خادم صغير يلتقط منديل صوفي ويخرج، ثم ينزل الستار الاخير على هذه الاوبرا التي تحتل مكانة سامية و تقدم باستمرار في جميع أنحاء العالم تمتع مشاهديها وسامعيها حتى يومنا هذا.

أوبرا أريادن على جزيرة ناكسوس ARIADNE AUS NAXOS

في عام ١٩١٢ ظهرت أوبراأريادن على جزيرة ناكسوس عن نص اعده (هوفمانستال)، استوحاه من مسرحية موليير "البرجوازي النبيل". قدمت هذه الأوبرا في شتوتغارت عشية عيد الميلاد من ذلك العام. تدور الحوادث في جزيرة ناكسوس في العصور القديمة، وتتميز موسيقا هذه الأوبرا بأنها من ابدع ما صاغ شتراوس عزفاً وغناء.

تظهر أريادن نائمة في كهف يملؤها الأسى لأنها تشعر بأنها منبوذة، بيد أن جنيات ثلاث يظهرن لها ويحاولن تسليتها بالغناء. تصحو أريادن وما زالت واقعة تحت تأثيرسوداويتها وتتمنى الموت. تظهر الفتاة زيربنيتا مع أربعة من المهرجين يحاولون انتشالها من سوداويتها ولكنها لا تستجيب، مما يدفعهم للاختفاء ليرسلوا مكانهم زائراً آخر، وهو شاب وسيم يسمع صوته الرخيم من بعيد قبل أن يصل. تظن اريادن بأنه الموت الذي تمنته، ولكنه في الحقيقة إله الخمر باخوس الذي يخبرها بأنه رمز مرح الحياة وبهجتها، فتندفع اريادن نحوه مرتمية بين ذراعيه.

يسبق احداث الأوبرا هذه تمهيد أوبرالي يشترك فيه مؤلف ومغنون على غرار مسرحية (موليير) البرجوازي النبيل، وينتهي التمهيد الذي يحوي تدريبات ووصلات غنائية حتى يأتي إلى نهايته وتبدأ الأوبرا

أوبرا امرأة بلا ظل – العاقر DIE FRAU OHNE SCHATTEN

أطل عام ١٩١٩ ومعه حدث موسيقي متميز هوهذه الأوبرا، وقد مهدت لها في مطلع هذا المقال. إنها أعظم عمل موسيقي أبدعه ريتشارد شتراوس.

تروي الاوبرا اسطورة ملك الجزر الجنوبية الشرقية الذي تزوج من فتاة أثيرية لا تطرح ظلاً وخرجت من جثة غزال اصطاده والدها كايكوباد ملك الأرواح. كان ملك الجزر يحب زوجته حباً جماً إلا أن حبهما لم يكمل بنعمة الإنجاب، وهذه هي عقدة القصة، إذ يجب أن ينجب الحب كي يكلل بالنجاح، وأن الظل يرمز إلى الجسد الذي ينمو فيه الأطفال

الفصل الأول :

مضى اثنا عشر عاماً على زواج أمير الجزر من ابنة ملك الأرواح، فيأتي رسول الأخير إلى مربية الأمير ليسألها عمّا إذا طرحت الأميرة ظلاً، فيجد أن لا، فيقول بأن الأميرة ستعيش ثلاثة أيام على الأرض تعود بعدها إلى والدها، و ينقلب الأميرإلى جماد. يظهر الامير ويروي كيف التقى زوجته وأحبها، ثم يخبر المربية بأنه سيتغيب ثلاثة أيام للصيد، ويأتي على ذكر طائر الباز المفضل لديه والذي لم يره منذ أن تزوج الأميرة.

ينبلج الفجر، وتظهر الأميرة بادية السعادة في حياتها مع الأمير، إلا أن الطائر يظهر قائلاً إن الأميرة لا تطرح ظلاً، وإن الأمير سيتحول إلى جماد بعد ثلاثة أيام. تفزع الأميرة لذلك وتدرك أنّ عليها أن تنقذ الأمير باتخاذها ظلاً. تسمع في الاوركسترا موسيقا رحلة الأميرة والمربية نحو الأرض.

تهبط الأميرة والمربية أمام كوخ صباغ وزوجته التي لم تنجب حتى الآن بعد زواج دام تسعة أشهر.

تدرك المربية أنّ زوجة الصباغ يمكن أن تخضع لفنون السحر والاغواء، فتشيد بجمالها وأن بإمكانها بيع ظلها لتبتاع جميع ما تشتهي من أشياء وتتمتع بها، وتتخيل أطفالها الذين لم يولدوا بعد يلفهم لهب من نار.

الفصل الثاني:

يظهر الصباغ وزوجته من أهل الأرض، والأمير والأميرة الآتيان من عالم آخر. تغري المربية زوجة الصباغ برؤية شاب جميل في كل مرة يخرج فيها الصباغ إلى عمله مما يجعلها تزهد في زوجها، وتفرق بينها وبينه في المضاجع وترتيبات النوم. المنظر الآن في غابة، وقد وجد الأمير الطائر الذي أخبره بأن زوجته وحيدة، وقد حل اليوم الثالث وأن الأمير سيواجه المصير المحتوم.

من جهة أخرى، نرى المربية تحاول انتزاع الظل من زوجة الصباغ من أجل الأميرة ثم تخرجان معاً، تاركين الأميرة والصباغ. تنظر الأميرة إلى الصباغ وتحس بالضعة لخداعها له ولزوجته، بينما تحاول المربية إغراء زوجة الصباغ للمرّة الأخيرة ولكن دون فائدة.

تهب عاصفة هوجاء تحركها قوى خفية، وتدرك الأميرة أنّ عليها أن تضع حداً لهذه المأساة، وأن الخير هو السبيل لنيل المنى.

الفصل الثالث:

يبدو كهف تحت الأرض قسم إلى قسمين جلس في أحدهما الصباغ وجلست زوجته في الآخر دون أن يعرف أحدهما بوجود الآخر، ثم يختفي الكهف.

يظهر قصر كايكوباد ملك الأرواح وقد جلس على عرشه لينظر في مصير الأمير. تدخل الاميرة قاعة العرش لتقف على مصير الأمير. ينادي صوت يأمر

الأميرة بأن تشرب من نبع الحياة ليكون لها ظل زوجة الصباغ، ولكنها ترفض أنْ تبني سعادتها على شقاء امرأة أخرى. يظهر الأمير وقد تحول إلى جماد خلا عينيه، فتندفع الاميرة نحوه بحرارة. ينادي الصوت ثانية بأن الأميرة لا تطرح ظلاً، وأن الأمير سيتحول إلى جماد. تصرخ الأميرة معلنة رفضها الشرب من ماء الحياة و أنها لا ترضى أن تبني سعادتها على شقاء زوجة الصباغ. وهنا يختفي نبع ماء الحياة وتضيء الانوار أرجاء القصر، ثم يسمع صوت يقول بأن الأميرة أصبحت تطرح ظلاً. يعود الأمير إلى حالته الأولى ويعانق الأميرة الشهمة.

يظهر الأمير والأميرة في حديقة غناء، كما يظهر الصباغ وزوجته وقد عادت السعادة إلى حياتهما، و يدرك الجميع نبل إنكار الذات، وأن الخير يطفئ الشر كما تطفئ الماء النار.

أوبرا انترميزو INTERMEZZO

من المعروف أن حوادث هذه الأوبرا انترميزو - أي فاصل مبنية على مواقف مأخوذة من حياة المؤلف الغنية. نشاهد غرفة الملابس في منزل الموسيقار ستورش بطل الرواية، وقد انتثرت الحقائب هنا وهناك. وقد وقفت زوجة الموسيقار متبرمة بكل ما حولها. نسمع صوت كريستين الوصيفة وهي تتحدث إلى الطباخ وتقول بأن سبب سوء طبع الزوجة هو طيبة قلب زوجها، فلو أنه وقف يوماً أمامها موقف الرجل الصلب لما تجرأت على سلوكها هذا.

تتألف الأوبرا من اثني عشر فاصلاً موسيقياً، يروي كل منها مشهداً من الحياة اليومية، إلا أن الموسيقا تعوض المشاهد عن عدم جدية الأحداث، فهناك رقصات وڤالسات غاية في الروعة وترقى بالمستمع عالياً.

أوپرا هيلين في مصر THE EGYPTIAN HELEN

قدمت هذه الأوپرا في تموز عام ١٩٢٨ وأخذت حوادثها من ملحمة هوميروس الأوديسة. تجري الحوادث في مصر والمغرب في العصور القديمة.

الفصل الاول:

يظهر كوخ الساحرة(إيثرا) في مصر، وقد علمت بأن الملك مينلايوس وزوجته هيلين على متن سفينة عائدة إلى الوطن من طروادة، وأن مينلايوس عازم على قتل هيلين أثناء نومها. تتلو الساحرة تعويذة تقوم على إثرها عاصفة هوجاء تحطم السفينة وتدفع بالزوجين سباحة نحو كوخهما. وهنا يروي مينلايوس قصة خيانة زوجته هيلين وهربها مع الشاب باريس الذي أشعل نار حرب طروادة، التي دامت عشر سنوات قتل أثناءها معظم الشجعان من اليونانيين والطرواديين الذين ذهبوا ضحية جمال هيلين. يحاول مينلايوس قتل هيلين بخنجره، إلا أن الساحرة توقفه بقوتها السحرية ثم تعطيها شراباً سحرياً وتبعث بهما إلى جزيرة نائية.

الفصل الثاني:

واحة في صحراء، ومينلايوس ما زال تحت تأثير الشراب السحري. يظهر شيخ الصحراء ومعه ولده فيدهشان لدى رؤية هيلين وجمالها الأخاذ.

يخيل لـ مينلايوس بأن الشاب هو الأمير پاريس الذي اختطف زوجته هيلينوسبب حرب طروادة فيعمد إلى قتله بسيفه.

تدفع هيلين زوجها مينلايوس للشرب ثانية من الشراب السحري، فتعود له ذاكرته ويدرك أنَّ زوجته هي هيلين. يظهر حصان يحمل طفلاً هو هيرميون ابنهما، ويسدل الستار.

أوبرا أرابيلا ARABELLA

قدمت هذه الأوبرا عام ١٩٣٣، وتعدُّ ملحقاً لأوبرا فارس الوردة إذ تدور الحوادث في ڤيينا أيضاً وفي مجتمعها المخملي، فالأمير ڤالدنر WALDNER وهو ثري ومقامر، وقد بدد ثروته بطيش. إنه يسعى الآن لتزويج ابنته أرابيلامن رجل غني يعيد له مكانته الاجتماعية الضائعة. تعج الأوبرا بالمواقف الغريبة والمكائد والأفكار الجريئة بغية الوصول إلى الغاية المنشودة، ترافقها موسيقا عذبة تبعث النشوة في النفوس، وتنتهي الأوبرا نهاية سعيدة.

تلا هذه الأوبرا عدد من الأوبرات لريتشارد شتراوس نذكر منها :

المرأة الصامتة DIE SCHWEIGSAME

التي ظهرت عام١٩٣٥ وتدور حوادثها في بيئة اجتماعية بسيطة وتضع أمامنا نماذج بسيطة من الناس.

يوم السلام FRIEDENSTAG

ظهرت عام ١٩٣٨، وتصور حالة حرب وما يتبع ذلك من ويلات، ليحل السلام بعد ذلك وتبقى الذكريات.

دافني DAPHNE

ظهرت عام١٩٣٨ أيضاً، وتدور حوادثها حول أسطورة، وتقدم نوعاً محبباً من التسلية إلى جانب موسيقا عذبة تصور الحوادث على ابدع شكل.

حب داناي THE LOVE OF DANAE

وهي مأخوذة من أسطورة بنفس الاسم، وتعرض شخصيات أسطورية وحوادث غريبة على غرار الأساطير، يرافق ذلك موسيقا رائعة تسعد المستمع وغناء عذب على طريقة شتراوس في أوبراته اللاهية.

كاپريشيو (نزوة) (CAPPRICCIO)

تدور حوادثها في وسط الموسيقا والفن، إنها تجسد تقدير مؤلفها شتراوس للمغنين عبر العصور.

لا يمكن لأي مؤرخ أن يصف ريتشارد شتراوس فهو نسيج وحده، وعندما سئل أحد النقاد كيف يراه، قال:

((إن ڤاچنر هو ريتشارد الأول، وإن شتراوس هو ريتشارد الثاني)).

□□□

□ شتراوس والصوت

اعداد آني سيراداريان

لم يستطع أحد في هذا القرن أن يحب الصوت كما أحبه شتراوس ولم يستطع أحد أن يرسم شخصيات نسائية أروع مما فعله. فالمارشالة ومنظفة الثياب والامبراطورة هن من أجمل الشخصيات النسائية التي أبدعها للمسرح الغنائي. وهو لم يكتف بذلك بل جذب اليه أشهر الاصوات النسائية في زمنه وأسند اليها مهمة أداء هذه الشخصيات من أمثال إيمي ديستين، ڤيوركا أورسولياك، ماريا يريتزا ولوتييه ليهمان.

ان المرء حين يستمع الى أعمال شتراوس يخال اليه أن موسيقا أخرى تنبعث من داخل موسيقا شتراوس، موسيقا ضمن الموسيقا، انه الصوت أو الغناء.

أليس هو القائل ((سواء سمعت الموسيقا أم لم أسمعها فهي تنبعث مني))؟ اليس هذا ما عنته بطلته "الكترا" المنهكة التي وصلت الى نهاية قدرها؟

لقد بدأ شتراوس حياته مؤلفاً للسيمفونيات،ففي الوقت الذي بدأ ينحسر فيه ظل ڤاجنر الضخم عن المسارح الغنائية في ألمانيا وفي العالم لم يكن شتراوس معروفاً عالمياً الا بوصفه مؤلف ال "تون ديشتونغ" وهي قصائد سيمفونية قصيرة من أشهرها - دون جوان ،تيل ،زرادشت - تجمع قوة الاوركسترا الفاجنرية بالاضافة الى أبعاد الحدث الدرامي القصير والحي.

أما في مجال الاوپرا فلم يكن شتراوس حتى ذلك الحين معروفاً اذ أن عملية "چونترام" و "فويرزنوت" لم يتركا أي أثر يذكر الى أن قدم عمله "سالومي"

والذي اعتبر فضيحة جمالية ألقاها في وجه العالم ذلك الفنان البالغ من العمر ٤٠ عاماً والذي سيعرف نجاحاً كبيراً بدءاً من تلك اللحظة .

الا أن الغناء لم يكن غائباً عن اعمال شتراوس قبل أوبرا "سالومي" ولكنه كان يأخذ شكلاً مختلفاً وهو شكل الاغنية أو الليد فلم يكن بيت أو صالون في ألمانيا في ذلك الوقت يخلو من الغناء ولم يكن فنان شاب كشتراوس ليجد وسيلة أفضل من هذه للتغلغل بين الجمهور لتعريفه على أعماله حتى أن شتراوس نفسه تزوج وهو في الثلاثين من عمره من مغنية تنتمي لطبقة راقية تدعى پولين آهن تخلت فيما بعد عن مهنتها في مجال الغناء الاوپرالي ليقتصر ظهورها كمغنية على الامسيات الغنائية (ليدر آبند) التي يرافقها فيها على البيانو شتراوس بنفسه .

لقد امتد عالم الليدر لدى شتراوس ضمن عالم پولين العاطفي والحسي والذي كان مقتصراً على ما هو مناسب ومباح في ذلك الوقت سواء من الناحية الشكلية أو العاطفية . ان هذا الضوء الذي ينبعث من صوت سوپرانو مشرق يتألق بسعادة الوجود والغناء ما هو الا تعبير عن وجه شتراوس البرجوازي، السعيد والفخور بذلك . ان تلك التحليقات الغنائية الموشاة بالتزيينات التي نجدها في آرابيلا، عند استيقاظ هيلين المصرية وفي تجليات دافنيه ما هي الا من موروثات "پولين" . لم يكن شتراوس يبحث عن الاصوات المتخصصة وانما عن الاصوات القادرة على أداء كل شيء . كان يريدها فقط أن تكون أصوات ممتازة ملتزمة وفردية بمعنى أن يكون لكل صوت خصوصيته وأن لا تتشابه فيما بينها . فالسوپرانو الجيد لدى شتراوس لم يكن يقيّم فقط بقدرته على أداء الجملة الواسعة والممتدة على سلم أنغام واسع جداً وغير عادي وانما بقدرته في كل حين وكلما اقتضت الضرورة على غناء مقطع (pp) پيانيسيمو منخفض جداً بصوت رنان دون اللجوء الى الغناء بصوت مستعار (الڤالسيتو) .

لم يكن شتراوس ليرغب لجنازته بأكثر من صلاة الموتى التي كانت تغنيها ثلاثة

أصوات نسائية في عمله "فارس الوردة" في التريو النهائي. كان هذا بالنسبة له حنين للعودة (كعنوان احدى أغنياته الجميلة) الى بيت طفولته حيث كانت أمه تهدهده بالاغنيات وحيث كان يستمع الى غناء خالته (عمته) التي كانت تتمتع بصوت ميتزو قوي.

بالاضافة الى عمل شتراوس في التأليف الموسيقي اشتهر بوصفه قائد اوركسترا أوپرالي وعرف بهذه الصفة حتى نهاية حياته. ففي مدينة ميونيخ حيث ولد وتلقى أولى انطباعاته الموسيقية والغنائية أثبت نفسه كقائد اوركسترا وانطلق انطلاقة كبيرة بقيادته لعمل موزارت الشهير "كوزي فان توتي"

لقد كان شتراوس يضع كل جهده وحماسته في سبيل اظهار الاسلوب الموزارتي في أعماله بدلاً من الاسلوب الڤاچنري الذي تشبث به كثير من المغنين بسبب من نقص المرونة والحيوية في أصواتهم. ولكن ورغم كل شيء على المرء حين يؤدي أعمال شتراوس أن لا ينسى الثقافة الاوپرالية الكبيرة التي تمتع بها. صحيح أن شتراوس كان يحترم اسلوب موزارت ولكن ليس كمثل أعلى وانما من خلال تجربته العملية وكان يعلم علم اليقين أن المرء غير قادر على تكوين اسلوب خاص به قبل أن يتمكن تماما من المادة الموجودة بين يديه وأن يصقلها ويدرسها بشكل جيد أولاً، وهو لذلك كان يجد حلولاً لكل المشاكل الالقائية والجمالية التي كانت تعترضه مثبتا بذلك انه رجل متمكن في هذا المجال ومحترف حقيقي اذ من غير الممكن غناء أعمال شتراوس من خلال تطبيق النظريات فقط وانما بالممارسة والمعرفة الكاملة والممتزجة بكل الاساليب الغنائية، وعندها فقط يتألق الغناء ويشرق.

"كم يبدو الامر سهلاً"، أليس هذا ما غنته الكونتيسة مادلين آخر بطلاته في "كابريتشيو؟".

□ آراء لشتراوس في الموسيقا

اعداد طارق سيد أحمد

من الآراء الهامة التي طرحها شتراوس في الموسيقا، نظرته الى أصول قيادة الأوركسترا فأورد نصائح "ذهبية" حسب تعبيره توجه الى القادة الشباب ذكر فيها أن على القائد أن يتذكر دائما بأنه يقدم الموسيقا لاسعاد المستمعين واقناعهم وليس من أجل متعته الخاصة. فالقائد الجيد برأيه هو الذي يجب أن يؤثر في مستمعيه بخفةوبساطة ودون أن تشكل القيادة عليه عبئا متعبا يسيل له عرقه. وأن عليه أن يوازن بين أصوات الآلات النافخة النحاسية والخشبية بحيث لاتطغى الأولى على الثانية ولكن بشكل لايفقدها أهميتها وجماليتها. أما بالنسبة لمرافقة الغناء وكان شتراوس مولعا به ومن قادة الأوركسترا الهامين في هذا المجال فلقد أورد نصيحة هامة جدا تحث القائد على مرافقة المغني بشكل يجعله دائما مرتاحا في غنائه دون حاجة الى الصراخ حتى يطغى صوته على الأوركسترا من أجل ايصال كلماته مفهومة الى الجمهور، فالجمهور يريد أن يفهم المعنى ويتابع الكلمات حتى لايغلبه النعاس.

ولقد تحدث شتراوس، في رسالة له كتبها من زيوريخ عام ١٩٣١ الى صديقه هانزديستيل فنشرها هذا الأخير مقدمة لكتاب له عن قيادة الأوركسترا، عن ذكرياته مع أبيه الذي كان عازف هورن أول ولمدة ٤٥ عاما في اوركسترا المسرح الملكي والذي سخر مرة من قادة الأوركسترا بملاحظة ظلت محفورة دائما في ذهن ابنه الفنان قال فيها((نحن عازفو الفرق الموسيقية نستطيع أن نعرف فورا وبمجرد أن يأتي الينا قائد جديد من هو المعلم، نحن أم هو، وذلك من الطريقة

التي يصعد بها درجات منصة القيادة ويفتح المدوّن الموسيقي، بل وحتى قبل أن ينقر بعصاته))، ويتابع شتراوس في رسالته قائلا بأنه وقد اتخذ من ملاحظة أبيه شعارا، فانه يتوجه بدوره عبر كتاب صديقه الى زملائه القادة المحترمين بنصيحته لهم لا تكونوا فخورين جدا بأنفسكم لأن عازفي الكمانات الجالسين في الصفوف الأولى، وزملاءهم عازفي الهورنات والدفوف الجالسين في الخلف، لهم نظر حاد بل وثاقب يلمحون كل ارتعاشاتكم، ويستنكرون بشدة أخطاءكم في الفهم الايقاعي للموسيقا ويتمردون ان عبَّرتم بوجوهكم أو ببعض الهمسات عن رغبتكم بعزف خفيض في حين تتابعون بأيديكم القيادة بقوة، ويتهامسون عليكم في التمرينات اذا قلتم أن الخشبيات مثلا تنشز دون أن تستطيعوا تحديد صوت أي منها هو النشاز . ان القائد الذي يقف على منصة القيادة يحسب أن العازفين يتابعون باحترام كل حركة من عصاته، لكنهم في الحقيقة يمضون في عزفهم دون النظر اليكم ويلومونكم على تفسيركم الخاطئ للسرعة المطلوبة خاصة عندما يكونوا قد عزفوا هذا العمل من قبل ولمئات المرات مع قادة أفضل منكم .

ولقد حدث معي ذات مرة في احدى البروفات وعندما ضلت عصاي في ايقاع خاطئ، وكنت على وشك أن أطلب منهم التوقف والعودة الى البداية أن قال لي عازف الڤيولا الأول ((مهلا يادكتور، فان واحدا فقط في هذه القاعة قد أخطأ في الايقاع)) .

كانت هذه مقتطفات من آراء لشتراوس في قيادة الأوركسترا .

أما الموضوع الثاني الهام الذي تطرق اليه في كتاباته فهو موضوع الشكل الموسيقي، ففي رسالة كتبها عام ١٨٨٨ من ميونيخ الى صديقه بولو، قال أن مؤلفاته تعاني من مشكلة عدم فهم قادة الأوركسترا لها، فهاهي مخطوطة

السيمفونية الثانية من مقام فا مينور تعاد اليه مع أسف قائد الأوركسترا موتل عن عدم قدرته على تقديمها. و"ماكبث" تنام في الدرج صامتة مدفونة وأكورداتها المتنافرة يقتل أحدها الآخر وربما انضمت اليهما "دون جوان" عما قريب. ويتساءل ترى هل يستطيع عكس اتجاهه في التأليف حتى يرضي القادة ؟

ويتابع شتراوس أنه يبدو له أن تطوير موسيقاه و بشكل خاص الآلية منها محتمل فهو يعتقد أنه يملك المقدرة والموهبة لهذا ، وأنه يتساءل لماذا لايفكر واحدنافي الايجابيات ويشجع نفسه بأنه قادر على السير قدما ، فتراه وعوضا عن هذا يفكر في مدى تدهوره؟ انه يحاول جاهدا أن يتابع في تأليفه بحس فني صادق ومرهف وان كان في اتجاه خاطىء حسب القواعد التأليفية لأن هذا في رأيه هو أفضل من أن يكرر ماسبق وقيل مع بعض الاضافات . ان مابدا جديدا لبيتهوفن هو اليوم برأيه وبعد ٦٠ عاما قديم ويجب تجاوزه . فما أبدعه بيتهوفن من شكل وكان في عصره في تناغم تام مع المحتوى الأكثر بهاء؛ يستعمل اليوم كصيغة ملازمة لموسيقانا الآلية من أجل الحصول وبكل بساطة على موسيقا مطلقة Pure Music بالمعنى الدقيق للكلمة، ولاتخام وتوسيع محتوى لاينسجم معها ولايلائمها .

ان مايريد المؤلف طرحه يجب أن يكون واضحا ومحدد المعالم في ذهنه بنفس القدر من الوضوح المفروض تركه في ذهن المستمع ، وذلك من أجل ابداع عمل فني متماسك البنية ، وهذا ممكن فقط في حالة الالهام النابع من فكرة شعرية سواء أكان مقدما على شكل موسيقا مطلقة أو موسيقا ذات برنامج . ان من الشرعية في رأي شتراوس أن يبدع الانسان شكلا جديدا منسجما مع نفسه في كل مؤلّف جديد ، لأن تشكيل ماهو صاف وتام هو عمل شاق جدا ولذا فهو يُعدُّ برأيه العمل الأكثر اثارةً .

اشراف وتنسيق رفعت بنيان

□ الألحان السريانية حضارة حية

كان هذا عنوان الجلسة التي جاءت ضمن فعاليات المؤتمر الثاني لإحياء التراث السرياني والذي أخذ عنوان "فرادة القداس السرياني"، واستمر من ٧ الى ٩ - ٤ - ١٩٩٤، ونظمه مركز الدراسات والأبحاث الرعوية بالتعاون مع هيئات عربية وأوروبية، وأشرف عليه الأب مارون عطا الله وأدار الجلسة الدكتور وليد غلمية، مدير كونسير ڤاتوار بيروت.

ألقى المحاضرة الأولى الأستاذ زكي ناصيف الذي تحدث عن "الألحان السريانية التراثية، إيحاء ومجالات ابداع" مقدما أمثلة حية تثبت أن التراث السرياني ما زال حيا وأننا نستخدم مقاماته وإيقاعاته في ألحاننا اليوم كما في أغنية "هلا يا هلا من الك هالحلا" أو في أغنية "طلوا حبابنا طلوا".

أما المحاضرة الثانية وألقاها الأستاذ توفيق كرباج فلقد فسر فيها الباحث الموسيقا السريانية على ضوء تقنيات الموسيقا الغربية قائلا بأن الانفتاح الغربي هو موجود لدينا أصلا وأننا بدلا من أن نجد فيه محرضا وحافزا للتطور، جعلنا من أنفسنا حواجز ضده.

المحاضرة الثالثة وحملت عنوان "ما تبقى من الأصالة في الألحان السريانية"، ذكر فيها الأب يوسف وأكد أنه يجب أن نعيد ما للموسيقا السريانية من ثقل وتأثير وتفاعل مع الموسيقات الأخرى، مؤكدا أن الموسيقا السريانية انتقلت الى الكنيسة

بفرعيها الشرقي والغربي.

حملت المحاضرة الرابعة عنوان "اللحن السرياني بين المحافظة والتجديد" وألقاها الأب إيلي كسرواني وشرح فيها كيف يجب أن تتم المحافظة على التراث الموسيقي السرياني وكيف يجب أن يتم التجديد فيه متحدثا بإسهاب وتوسع عن ميزات هذه الموسيقا مع مثال غنائي قدمته غادة جبير.

ولقد وجهت مجلة الحياة الموسيقية في كلمة العدد السادس دعوة الى المختصين بالموسيقا والمهتمين بها الى طرح آرائهم في المجلة حول هذا الموضوع حتى يصار الى تنظيم جلسات أخرى تتوسع وتتابع في هذا الحوار.

□ المعهد الموسيقي الوطني اللبناني في دمشق

قدم طلاب وأساتذة المعهد الموسيقي الوطني اللبناني في مكتبة الأسد بدمشق، في ٢٣ - ٤ - ١٩٩٤، برنامجا موسيقيا ذا منحيين. الأول موسيقا كلاسيكية وافتتحته آراز فوسكر يجيال، وهي متخرجة من صف الأستاذة ليلى عواد، بتقديم الحركة الأولى من كونشيرتو البيانو لامينور لشومان.

ثم قدم كلود شلهوب على الكمان حركتين من السيمفونية الاسبانية للالو ورافقته فيها مي أبو جودة على البيانو.

هبة القواس غنت مقطعا من أوبرا حلاق اشبيليا لروسيني بمرافقة لينا كتيلي ثم عزفت على البيانو لترافق نفسها في أغنية من ألحانها ومن كلمات أنسي الحاج واسمها "أغنيك حبيبي".

أما ناتالي باستادجيان (كلارينيت)، إيتيان كوبليان (أوبوا) وهو أستاذ في المعهد ومتخرج من كونسير فاتوار باريس، سبّوح تكيان (باصون) وهو أستاذ أيضا في المعهد ومن خريجي إيطاليا، فلقد قدموا مقطوعة ديفير تيمنتو رقم ١ من مقام

سي بيمول ماجور ك ٤٣٩ لموزارت.

وفي عودة الى البيانو، قدم ميشيل فضل الحركة الأولى من كونشيرتو رقم ١ للبيانو لبيتهوفن، بمرافقة أستاذته مادلين مدور، وهي خريجة كونسيرڤاتوار باريس.

ثم اجتمع على البيانو كل من ميشيل فضل ولينا كتيلي وعبير سعادة في مقطوعتين للبيانو ٦ أيدي الأولى لدرابلوت والثانية للمؤلف ا. ف. باخ.

أما فرقة الچيتارات والمؤلفة من ١٠ عازفين وهما الأستاذان جوزيف إيشخانيان وجاد جيداري مع طلابهما، فقدمت حركتين من كونشيرتو ري ماجور لڤيڤالدي، واسپانيا لماركينا.

كل مقطوعات القسم الأول الكلاسيكي في البرنامج تتطلب مستوى عاليا في الأداء من حيث التقنية ومن حيث فهم روح القطعة وأسلوبها، هذا ما كان واضحا عند كل المؤدين أساتذة وطلابا ويدل على سنوات طويلة من الصقل والعلم.

الانتقال من القسم الغربي الى القسم العربي من البرنامج تمّ بخبرة عن طريق مقطوعة من أوپرا "حلاق إشبيلية"، عزفها على العود الأستاذ شربل روحانا ورافقته فيها على البيانو غنى فلاح، أستاذة البيانو في المعهد، انتقل بعدها الى تقاسيم وتنويعات على العود.

أما فرقة الموسيقا الشرق عربية، كما ورد اسمها في البرنامج، والتي تألفت من ناي، قانون، ٢عود، دف وكونترباص، فلقد قدمت بقيادة أنطون فرح، موسيقا متنوعة لرفيق الطنبوري، جوزيف اللويزي، يوركي سليم الحلو وأنطون فرح وبأداء نابع من ثقافة موسيقية عالية في فهم اللون والصوت.

بقي أن نذكر أنه قد سنحت لنا في دمشق عبر هذه الامسية فرصة التعرف الى القدرات العالية لطلاب وأساتذة المعهد الموسيقي الوطني اللبناني الذي تأسس

عام ١٩٣٥ ، وكان في البداية مقتصرا على الآلات الغربية فقط ، ويتراوح عدد سنوات الدراسة فيه بين ٨ الى ١٢ سنة ، وهو من المعاهد الموسيقية المتميزة في الوطن العربي وذو سوية عالية ويديره اليوم الدكتور وليد غلميه .

□ حول مسابقة تشايكوفسكي العالمية العاشرة - موسكو- حزيران ، يونيو عام ١٩٩٤ .

ظلت مسابقة تشايكوفسكي العالمية على مدى ٣٥ عاماً من أهم وأشهر المسابقات ذات الاعتبار في العالم . وكانت كل مسابقة من مسابقاتها احتفالاً مثيراً بالمحاولة الفنية ، وبالتبادل الثقافي . ان بعضاً من الفنانين الروس العظام أمثال شوستاكوفيتش ، أويستراخ ، چيليلز ، سفشنيكوف ، روستروبوفيتش ، شافران ، خرينيكوف ، آرخيبوفا ، كوچان ، تاكتاكيشفيلي ، نيكولاييفا ، ايفانوف ، كوندراشين ، سفتلانوف ، وفيدوسيف ، كانوا شاركوا في هذه المسابقة وحققوا نجاحاتها . كما كان للجان التحكيم الرسمية الشرف في أن يشاركها موسيقيون أجلاء من روسيا ومن كافة أنحاء العالم ، أمثال زيغيتي ، زيمباليست ، بولانجيه ، نويغهاوس ، أوبورين ، ريختر ، فليبر ، فورنييه ، كاسادو ، بياتيغورسكي وغيرهم .

لقد لعبت مسابقة تشايكوفسكي دوراً بارزاً في اتاحة الفرصة أمام المئات من المتسابقين من شتى أنحاء العالم ، لخوض التحدي الفني ، ولصقل المهارات ذات المستوى العالي .

إن وجود العديد من الموسيقيين اللامعين الذين حققوا نجاحاتهم بعد ذلك في عالم الموسيقا الكلاسيكية ، لهو دليل واضح على المستوى الرفيع الذي تتمتع به مسابقة تشايكوفسكي العالمية . ان قائمة الناجحين في مسابقة البيانو تتضمن

اسماء معروفة جيداً منها كلبورن، ڤلاسينكو، شتاركمان، بولاك، أشكينازي، اچدون، سوكولوڤ، ديختر، كرينيڤ، ليل، چاڤريلوڤ، بليتنيڤ، دونوهو، دوچلاس. أما قائمة الناجحين بمسابقة الكمان فتضم أسماء كثيرة منها كليموڤ، تريتياكوڤ، اوشيودا، كريمر، سبيڤاكوڤ، فوجيكادا، اوليڤيرا، مارتان، مولوڤا ستادلر، كالر، أوليغ، ايزاكادز، چروبرت.

ان هواة آلة الڤيولونسيل سوف يتذكرون حالاً هذه الاسماءشاكوڤسكايا، بارناس، فيغن، چوتمان، جيورجيان، كيتس، نوراز، ايواساكي، روزن، فوجيوارا، رودين، چيرنيغاز، برونيللو. أما في مجال الغناء فهناك اسماء عديدة منها مارش، اتلانتوڤ، أوبراتسوڤا، سينياڤسكايا، نيستيرنيكو، ساس، بياڤكو وغيرهم.

لقد بلغ مجموع الذين منحوا جوائز لتفوقهم في فن الموسيقا خلال التسع مسابقات الماضية ٣٢٥ من الفنانين الشباب، وان العديد منهم تابع مسيرة موسيقية رائعة بعد أن وضعتهم مسابقة تشايكوفسكي ضمن دائرة الضوء العالمية.

تشكل مسابقة تشايكوفسكي منتدى لموسيقيين من مختلف الاعمار والجنسيات يتبادلون فيه الخبرات. انها مدرسة عملاقة تجسد التطور المستقبلي للاداء الفني.

ان تاريخ التطور الديناميكي لهذه المسابقة، يعكس النمو الظاهر في شعبيتها لدى الموسيقيين الشباب في شتى انحاء العالم. ففي عام ١٩٥٨ حيث جرت المسابقة الاولى بلغ عدد المتسابقين في آلة الكمان والپيانو ٦١ متسابقاً من ٢٢ بلداً. وفي المسابقة الثانية وصل عدد المتسابقين بعد أن أضيفت آلة الڤيولونسيل الى ١٣١ متسابقاً من ٣١ بلداً. وبلغ عدد المشاركين في المسابقة الثالثة ٢٠٠ متسابقاً من ٣٦ بلداً. بعد أن أضيف الغناء الى المسابقة.

في عام ١٩٩٠ تقدم الى المسابقة التاسعة ٥١٣ متسابقاً ينتمون الى ٥١ بلداً، وقد قررت اللجنة التنظيمية أن تحدد عدد المتسابقين مستقبلاً. ولا ننسى أن مسابقة صانعي آلات الكمان التي جرت لاول مرة في روسيا، كانت في اطار مسابقة تشايكوفسكي العالمية.

تلقت اللجنة التنظيمية لمسابقة تشايكوفسكي هذا العام ١٩٩٤ أكثر من ٧٠٠ طلباً للمشاركة من ٦١ بلداً. وبتوصية من جمعية نجوم مسابقة تشايكوفسكي، قررت اللجنة التنظيمية دعوة البعض من فائزي الماضي لتشكل منهم اللجان التحكيمية، ذلك أنه من المناسب حقاً أن تغدو مسابقة تشايكوفسكي العالمية مكاناً يجلس فيه الفائزون الأوائل لينقلوا الى الاجيال الموسيقية الجديدة، التقاليد الفريدة للمسابقة، وبريق البراعة الموسيقية.

لجان التحكيم

شكلت لجان التحكيم على النحو التالي:

لجنة تحكيم آلة البيانو :

ليف ڤلاسنكو من روسيا، رئيساً

ادوارد أوير من الولايات المتحدة الامريكية، عضواً

ايليزو ڤير سالادزه من جيورجيا، عضوة

ميشي كوياما من اليابان، عضوة

ڤلاديمير كرينيف من روسيا، عضواً

شي كون ليو من الصين، عضواً

ميلينا مولوڤا من بلغاريا، عضوة

اندريه لابلانت من كندة، عضواً

جون ليل من بريطانيا، عضواً
أرتور موريرا – ليما من البرازيل، عضواً
ڤلاديمير أڤشينيكوڤ من روسيا، عضواً
سوزان ستار من الولايات المتحدة الامريكية، عضوة
ميخائيل ڤوسكريسينسكي من روسيا، عضواً

لجنة تحكيم آلة الكمان

ڤيكتور تريتياكوڤ من روسيا، عضواً
ايرينا بوشكوڤا من روسيا، عضوة
ادوارد چراش من روسيا، عضواً
ليانا ايزاكادزه من جيورجيا، عضوة
ألبرت ماركوڤ من الولايات المتحدة الامريكية، عضواً
ميهايلا مارتن من رومانيا، عضوة
ڤانيا ميلا نوڤا من بلغاريا، عضوة
ڤيكتور بيكايزن من روسيا، عضواً
جين بيترز من اوستراليا، عضوة
ستيفان روها من رومانيا ، عضواً
مايومي فوجيكاوا من اليابان، عضوة
نيكولاس شوما شينكو من سويسرا، عضواً
ڤولف اوسمينسكي من روسيا، عضواً

لجنة تحكيم آلة الڤيولونسيل

ناتاليا شاخوڤسكايا من روسيا، رئيسة

دانييل ڤيز من التشيك، عضواً

كارين جيورجيان من بريطانيا، عضوة

ناتاليا چوتمان من روسيا، عضوة

كو ايواساكي من اليابان، عضواً

لورانس ليسير من الولايات المتحدة الامريكية، عضواً

ليزلي بارناس من الولايات المتحدة الامريكية، عضواً

ايريكي روتيو من فنلندا، عضواً

الكسندر رودين من روسيا، عضواً

ڤالتين فيجين من روسيا، عضواً

بوريس ايڤاشكيڤيتش من روسيا، عضواً

لجنة تحكيم الغناء

زوراب سوتكيلاڤا من روسيا، رئيساً

ماريا بيشو من مولدوڤا، عضوة

ڤاسيل مارتينو من رومانيا، عضواً

سيلڤيا ساس من هنغاريا، عضوة

ايرينا كازاريان من روسيا، عضوة

جين مارش من الولايات المتحدة الامريكية، عضوة

ايلينا اوبرا تسوڤا من روسيا، عضوة

نيكولاي اوخوتنيكوف من روسيا، عضواً

ايڤان بونومارنيكو من روسيا، عضواً

وكانت نتائج المسابقة العاشرة لهذا العام ١٩٩٤ على النحو التالي:

البيانو

الجائزة الاولى : لا يوجد

الجائزة الثانية : نيكولاي لوچانسكي - روسيا

الجائزة الثالثة : هي وان بيك - كوريا الجنوبية، ڤاديم رودنيكو - روسيا

الجائزة الرابعة : زون او - الصين، الكسندر چيدين - روسيا

الجائزة الخامسة الكسندر شتاركمان - روسيا

الكمان

الجائزة الاولى : لا يوجد

الجائزة الثانية : جينيڤر كوخ - امريكا، انستازيا شيبوتاريغا - روسيا

الجائزة الثالثة : چراڤ مورچا - روسيا، ماركو ريتشي - ايطاليا

الجائزة الرابعة : ايغور چريتشيسنيكوف - روسيا، اوفر فالك - اسرائيل

الجائزة الخامسة : ناكوكو يوكوهاما - اليابان

الجائزة السادسة لي كين سون - كوريا الجنوبية

الڤيولونسيل

الجائزة الاولى : لا يوجد

الجائزة الثانية : لا يوجد

الجائزة الثالثة : لا يوجد

الجائزة الرابعة : هيلين مون - امريكا، جورجي چورونوف - روسيا، چيڤيرين ڤيرسين - هولندا

الغناء

الجائزة الكبرى : هيبلا چيراماڤا - افخازيا

الجائزة الاولى : تش يون الصين ، مارينا لابينا - روسيا

الجائزة الثانية : لورا كليكومب - امريكا، ناتيانا زاخارتشوك - اوكرانيا

الجائزة الثالثة : ايرينا چولا خوڤا - روسيا، ميخائيل داڤيدوف - روسيا، هوك ڤان سو - كوريا الشمالية

□ پيير مونتو في ذكراه الثلاثين - فرنسا

لقد أبدع پيير مونتو Pierre Monteux (٤/ ٤/ ١٨٧٥ - ١/ ٧/ ١٩٦٤)

مع أنسيرميه جمالية فرنسية خاصة وكانت وسيلته في تنفيذ هدفه، بسيطة ولكن فعّالة فلقد كان موسيقياً ممتازاً يعرف ماذا يريد وكيف ينفذه بصفاء ووضوح في الذهن. يقول پاتريك تشيرنوڤيتش، الناقد الفرنسي الشهير في العدد الخاص من مجلة لوموند دولا موزيك الذي صدر، بمناسبة مرور الذكرى الثلاثين على وفاة مونتو: ((مونتو هو حالة فريدة من نوعها. وللأسف فإن البريطانيين والهولنديين والأميريكيين قد اكتشفوه قبل أن تكتشفه بلاده فرنسا)).

كان مونتو قائد أوركسترا ذا نظرة شمولية وإن كان مؤلفه المفضل هو براهمز. والذين كانو يصنفون مونتو بوصفه قائداً مختصاً بالموسيقا الفرنسية والروسية كثيراً ما فوجئوا بتسجيلاته المكثفة لموسيقا براهمز. وفي هذا يقول مونتو:

((اسمي هومونتو، وأنا من مواليد باريس، ولا أحمل للاسف اسم كلاوس شميث المولود في كولونيا مثلاً. أنا أحب أعمال برليوز وفرانك وديبوسي وراڤيل والموسيقا الروسية من أمثال ستراڤينسكي ولكني لا أحب أن أقيد بهذه الموسيقا.))

ولكن شاء مونتو أم أبى فإن طريقته الدقيقة والواضحة في تقديم الموسيقا تجعل منه مبدع الجمالية الفرنسية مع أن مونتو قد صرح أكثر من مرة بأنه يحب التراث الموسيقي الكلاسيكو رومانتيكي النمساوي الالماني وأن أغلب المؤلفات التي سجلها كانت لبيتهوڤن.

وضع مونتو لقادة الأوركسترا نصائح تشبه الى حد كبير نصائح ريتشارد شتراوس لهم فقال: لا تفرط في حركاتك حين تقود. لا تقود حين تعزف الآلة الصولو دورها المفرد. لا تزعج العازفين في البروڤات الاولى بالتدقيق كثيراً في طريقة عزف المقاطع الصعبة. لا تتوقف من أجل أخطاء عابرة في العزف. اصغ الى آراء العازفين وناقشهم فيها.

لم تكن موسيقا مونتو تشبه ضخامة موسيقا فورتڤينغلر كما أنها لم تكن بكثافة وتركيز موسيقا توسكانيني. لقد كان ما قدم من موسيقا يتميز بشاعرية وبساطة من الصعب تقليدهما.

ولد مونتو في عام ١٨٧٥ في باريس وابتدأ بدراسة الكمان في السادسة من عمره. وفي عام ١٨٨٥ درس في كونسيرڤاتوار باريس على يد الاستاذين لا ڤيناك وچودار حصل بعدها على جائزة الكونسيرڤاتوار الأولى في العزف على الكمان، ثم تنقل بوصفه عازف كمان في فرق عديدة الى أن صار عام ١٩٠٠ عازفاً منفرداً وقائد أوركسترا احتياطي في أوركسترا كازينو دييپ ليحتل عام ١٩٠٨ مركز القائد الاول فيه.

في عام ١٩٠٦ قدم مع ماهلر سيمفونيته " البعث" ثم وبالتعاون مع دياچيليف، قاد مونتو موسم الباليه الروسي كما قدم في مسرح الشانزليزيه مجموعة أعمال لديبوسي وراڤيل وستراڤينسكي.

في عام ١٩١٤، أسس مجموعة الحفلات الموسيقية الشعبية التي حملت إسمه. وفي أثناء جولة في الولايات المتحدة الاميركية بوصفه قائداً لفرقة الباليه الروسية، تعاقد عام ١٩١٧ مع مسرح أوپرا ميتروپوليتان في نيويورك من أجل تقديم الموسيقا الفرنسية ثم سمّي عام ١٩١٩ قائداً دائماً لاوركسترا بوسطن السيمفونية ثم تعاقد في عام ١٩٢٤ ولمدة ١٠ سنوات مع أوركسترا أمستردام.

استلم مونتو في عام ١٩٢٩ قيادة أوركسترا پاريس السيمفونية، ودرس على يديه موسيقيون صاروا فيما بعد قادة كبار منهم شارل بروك ومارسيل لاندوڤيسكي. ثم وفي عام ١٩١٦ استلم قيادة أوركسترا لندن السيمفونية.

توفي مونتو في الولايات المتحدة عن عمر يناهز التاسعة والثمانين.

□ مدرسة الباليه في دمشق

في حفلة أقامها المعهد العربي للموسيقا، التابع لوزارة الثقافة، في مكتبة الأسد وعلى مدى يومي ٦ و٧ - ٧ - ١٩٩٤، قدم طلاب مدرسة الباليه (وهي مدرسة حديثة) حفلة أنبأت الجمهور الكبير الذي حضرها بولادة جيدة وتستحق الاهتمام. فهذه المدرسة هي من المدارس القليلة في العالم العربي وتأسيسها خطوة باتت ضرورية جدا في مجال هذا الفن العريق الذي ولد من حاجة الكائن البشري الماسة للتعبير عن نفسه وعن انسانيته.

ولقد تطور الرقص في كل الحضارات بشكل أبطأ من الموسيقا، وكان مرافقاً لفترة طويلة للسحر وللتنجيم وللاحتفالات الدينية ومن ثم المناسبات الاجتماعية

في قصور الملوك والنبلاء. أما الباليه بشكل خاص فتعود بداياته الى نهاية القرن الخامس عشر حيث ابتدأ البحث عن شكل حقيقي وجديد للتعبير الجسدي، فقدمت أول رقصة باليه عام ١٤٨٩ في تورتونا في إيطاليا، خلال احتفالات جرت على شرف زواج دوق ميلانو من إيزابيل دارغون، على موسيقا موضوعها الحب من تأليف برچونيزو بوتا، وما لبث نجاح هذه الرقصة أن جعلها تؤدى في قصور ايطاليا.

أول دراسة كتبت عن الرقص تعود الى عام ١٤٠٠ وعنوانها " حول فن الرقص وقيادة الكورال " للموسيقي دومينيكو دي پيانشيزا. وتكمن أهمية هذه الدراسة في أنها تشير الى بدايات التسجيل الكتابي للحركات والخطوات .

في النصف الثاني من القرن الخامس عشر، قام فرنسي ملقب ببارسازار دو بوجوايا بنقل هذا الرقص الى قصور فرنسا، فترعرع فيها بفضل رعاية كاترين دو ميديتشي؛ فقدمت عام ١٥٧٣ في حدائق التويلري رقصة باليه پولونيا الشهيرة وذلك ضمن احتفالات تتويج الملك هنري، ابن كاترين. أما الرقصة التي هي أصل باليه القصر فهي باليه الملكة وقدمت عام ١٥٨١ في بوتي بوربون وموضوعها مأخوذ عن اسطورة أوليس.

شكل باليه الملكة نقطة الانطلاق في تاريخ الباليه تطور عنها عدة ابداعات لاقت اعجابا لتنطلق من قصور فرنسا الى سائر أوروبا واستوحت مواضيعها من الأساطير اليونانية والرومانية.

تقول الآنسة إيمان بيطار، مديرة مدرسة الباليه أن وزارة الثقافة استعانت بخبراء روس لأن روسيا شهيرة وعريقة جدا في هذا المجال. وتعود بدايات رقص الباليه في روسيا الى القرن الثامن عشر حيث أوفد الكثير من الروس الى أوروبا لتعلم الباليه فيها ثم عادوا فأسسوا وطوروا هذا الفن في بلادهم فاشتهر آنذاك مسرحين

للباليه هما المسرح الملكي في سان بطرسبرج ومسرح فرقة موستكو التي أخذت فيما بعد اسم بولشوي. وكما يأتي الخبراء الروس الآن الى بلادنا من أجل تدريس فن الباليه، استقدمت روسيا في تلك الفترة خبراء فرنسيين من بينهم بيرو وسان ليون أما أشهرهم فهو ماريوس بيتيبا (١٨١٩ - ١٩١٠) الذي سمي مديرا للباليه في المسارح الملكية وقدم بناء على طلب من القيصر باليه جديدة في كل موسم متوصلا بواسطة خياله الواسع وعبقريته الى تقديم أعمال ضخمة من ٤ أو ٥ فصول مليئة بالاعجاز فيما يتعلق بالرقص أو الديكور أو الاخراج تنتهي غالبا برقصة مفردة أو ثنائية لبطلي الباليه. كما أنه أعجب الجمهور الروسي الذي كان يحب موسيقاه باستنباطه لبعض الافكار من الرقص الشعبي الروسي بالاضافة الى الايطالي والاسباني.

أول ما اشتهر بيتيبا من أعمال كان " ابنة فريدون" ثم وبالتعاون مع تشايكوفسكي قدم الحسناء النائمة في الغابة عام ١٨٩٠، كسارة البندق عام ١٨٩٢ وبحيرة البجع عام ١٨٩٤ وأخيراً المرآة السحرية، وما لبث في عالم الباليه في روسيا أن ظهر اسم جديد هو دياچيليف (١٨٧٢ - ١٨٢٩) الذي كان مشجعاً للفن بكل أنواعه ورئيساً لمجموعة تؤمن بالفن الروسي، كما أنه مؤسس مجلة "عالم الفن" ولقد شعر بأنه غير مفهوم في روسيا، فسافر الى باريس من أجل نشر الفن الروسي هناك كما نظّم معارض رسم في مسرح الشاتليه. قدم لاول مرة عام ١٩٠٩ باليه كان كل الراقصين فيها من الروس، لم تفهم بشكل كاف من الجمهور الفرنسي الذي كان معتادا حتى يومها على الباليه الفرنسية التي تعد بدائية الى جانب الباليه الروسية لكن الاخراج المبهر أنقذ الحفل. ومالبث دياچيليف أن قدم بعد هذا الحفل باليه سيلفيد وأرميد ومقاطع من أوبرا الأمير إيغور وكليوباترا. ولقد تعاون في هذه الأعمال مع الراقص ومصمم الرقصات فوكين

ومع ستراڤينسكي (١٨٢٢ - ١٩٧١)،الموسيقي الروسي الشاب فقدموا باليه عصفور النار عام ١٩١٠ وبيتروشكا عام ١٩١١ أما من تصميم الراقص نيجينسكي فلقد قدم دياچيليف عام ١٩١٣ تتويج الربيع لستراڤينسكي

لقد ترك دياچيليف على فن الباليه بصمات كبيرة وقدم أعمالا عظيمة منها البلبل وپوليشينيل لستراڤينسكي والمتخاصمان لجورج أوريك والقطار الأزرق لداريوس ميلهود. واهتم أيضا بالباليه السويدي المؤسس عام ١٩٢٠ فقدم معهم للموسيقي إيريك ساتي مقطوعات فيها روح الجاز والسيرك والأغاني التجارية ورقص علب الليل. ومن أشهر ما قدم الراقصة إيزادورم دانكان التي عبرت عن حلمها في رقصة الحياة التي أدتها بأقدام عارية على موسيقا طبل أفريقي وبمرافقة النشيد الوطني الفرنسي " المارسيليز"

توفي دياچيليف عن ٥٧ عاما وبفضله شق رقص الباليه طريقه بخطوات سريعة من العصر الرومانتيكي الى العصر الحديث.

بعد دياچيليف قام كل من آنا پاڤلوفا وفرقة باليه مونت كارلو وفرقة باليه ر. بلوم والكولونيل دي باسيل بتحديد مبادئ الباليه الكلاسيكي.

أما المدرسة التي يدرّس الباليه في مدرسة الباليه في دمشق وفق أصولها فهي مدرسة أرپيجيينا ڤاچانوڤا التي كانت راقصة في مسرح مارينسكي وأسست مدرسة الباليه في سان بطرسبرغ،ثم سميت بعد عدة سنوات مديرة لمدرسة الرقص في الاتحاد السوفييتي. ولقد أثر اسلوبها التعبيري على كل الراقصين السوڤييت. وتقوم هذه المدرسة على الحركات الحيوية والقفزات الماهرة مع الحفاظ على أناقة راقصي سان بطرسبرج القدماء. أحسن ممثلي لهذه المدرسة هم باريشينكوف وماكاروڤا وأولانوڤا الذين أسروا العالم كله برقصهم.

أسس الدكتور غسان المالح مدرسة الباليه في دمشق عام ١٩٨٧ "وكانت تابعة

للمعهد العالي للفنون المسرحية الذي كان هو عميده، ثم ألحقت عام ١٩٩٢ بالمعهد العربي للموسيقا تحت اشراف الاستاذ صلحي الوادي مدير المعهد وتقبل الأطفال من سن ٧ الى ١٠ سنوات بعد امتحان قبول تفحص فيه القدرة الحركية والايقاعية والتزامن والليونة عند الطفل من قبل اللجنة المختصة لأن تعلم رقص الباليه بوصفه وسيلة جسدية للتعبير تفرض على الطالب أن يبدأ التعلم في سن باكرة وأن يبدأ بالرقص التعبيري وبالتمارين الكلاسيكية الأساسية التي تعلمه اكتشاف جسده وتطويعه وتوضح له مفهوم المكان والصوت والايقاع وتنمي فيه التزامن الحركي والقدرة على التعبير عن العواطف

أستاذة الباليه لاريسا إيرمولوڤا وبمرافقة عازفة البيانو مارينا ارخيبوڤا، يمرنان الطلاب بمعدل ٣ أو ٤ مرات في الاسبوع وقد وضعنا مخططا يجعل من أطفالنا راقصين بارعين قادرين على تقديم أشهر رقصات الباليه المعروفة من أمثال جيزيل، سيلفيد، كوپيليا، كسارة البندق، الحسناء النائمة في الغابة، بحيرة البجع، روميو وجولييت وغيرها. وتأمل ادارة المدرسة أن لا يتوقف انتساب الطلاب اليها على طبقة واحدة بل أن تخلق قناعة لدى الجميع بأن هذا الفن هو من الفنون الراقية التي تقضي الالتزام والتدريب الجدي الذي يؤهل الى دخول المعهد العالي للباليه الذي سيفتح حالما يتشكل له الكادر الكافي من خريجي المدرسة.

□ فيروز والرحابنة في ساحة الشهداء ببيروت

في ١٧ - ٩ - ١٩٩٤، قدمت المغنية اللبنانية السيدة فيروز، وبعد غياب دام ٢٠ عاما، في ساحة الشهداء ببيروت وبحضور السيد رئيس الجمهورية اللبنانية والسيد رئيس الوزراء والسادة الوزراء وأعضاء السلك الدبلوماسي وأربعين ألف

من المتفرجين حفلاً موسيقياً رافقتها فيه فرقتا أوركسترا وكورال المعهد الموسيقي الوطني اللبناني بقيادة الدكتور وليد غلمية، مدير المعهد.

المديرة العامة لمهرجانات بيروت كانت السيدة نضال الأشقر التي عملت مع المدير الفني للمهرجانات الأستاذ غازي قهوجي بجهد كبير على انجاحه، فأتى الحفل كاملا من حيث الانضباط والنظام وقد اشرفت عليها قوى الأمن والجيش والكشاف. فعلى الرغم من حضور هذا الكم الهائل من الجمهور (أربعون ألفا من الجالسين وكمية مماثلة من الواقفين في الساحة الكبرى) الذي دفعه حبه للسيدة فيروز وشوقه لسماع صوتها بعد هذا الغياب الطويل بسبب الأحداث الدامية في لبنانَ الى الوقوف ساعات على أقدامهم فإن حضور السيدة فيروز المبهر وضخامة المناسبة فرضا على الجمهور صمتا مطلقا كما لو كان يحضر حفلا للموسيقا الكلاسيكية.

هندسة الصوت كانت انكليزية الكادر وبإشراف فريد أبو الخير، هندسة الديكور، كانت أمريكية جسدت فيها مركبة فينيقية.

الأغنيات التي قدمت في البرنامج هي: الحرية، سنرجع يوما، نسم علينا الهوى، أهو ده اللي صار، نزل السرور، سألوني الناس، يا طير، جايبلي سلام، حبيتك والشوق انقال، شتي يا ديني، زوروني كل سنة مرة، يا شاويش الكركون، عودك رنان، مش فارقة معاي، ٣ موشحات (ارجعي يا ألف ليلة، بلغه يا قمر، يا من حوى ورد الرياض)، يا رايح صوب مشرق، يا محلى ليالي الهوى، على مهلك، صوت الجنوب، في قهوة عالمفرق، تسأل علي كثير، إيماني ساطع، أهواك، أنا صار لازم ودعكم. ثم أغنية أخيرة بناء على اصرار الجمهور هي " بحبك يا لبنان " .

معظم هذه الأغنيات من تأليف الأخوين رحباني وبعضها لزياد رحباني (ابن

فيروز) وفيلمون وهبي وزكي ناصيف وقد جدد زياد التوزيع وانتقى أغنيات تعود الى فترات مختلفة من الأعمال الرحبانية وتناسب كل الأذواق والشرائح الاجتماعية.

والتجديد في أعمال الرحابنة لم يقتصر هذا العام على ما فعله زياد من تجديد في توزيع الأغاني القديمة، فالاستاذ منصور الرحباني الذي يمثل اليوم الأخوين رحباني بعد أن رحل عاصي، قدم في الاسبوع الأول من أيلول / سبتمبر من هذا العام في مهرجانات معرض دمشق الدولي وعلى مسرح المعرض مسرحيته الغنائية المعاصرة " الوصية " وهي على نص وموسيقا من وضعه ومن بطولة هدى حداد وغسان صليبا. لم يخرج النص في هذه المسرحية عن الاطار الانساني الذي عبر دائما عن فلسفة الأخوين رحباني في الحياة حيث الفكاهة الذكية ممزوجة بالغصّة، إنما جاء التجديد في الموسيقا. فالمسرحيات والسكتشات الغنائية التي ألفها الأخوان رحباني كلها كلاسيكية المنحى ونذكر منها جبال الصوان، البعلبكية، راجعون، الأغراب، لولو، يعيش يعيش، الشخص، صح النوم، جسر القمر والليل والقنديل وغيرها، أما مسرحية الوصية فهي الوحيدة المعاصرة في موسيقاها ذات الايقاع الديناميكي المتلون، والهارموني الحديثة. لقد استطاع الأستاذ منصور وشاركه نوعا ما في التأليف والتوزيع كل من الياس، غدي وأسامة الرحباني، عن طريق هذا التنوع المذهل في التلوين الأوركسترالي وعن طريق اعطاء البيانو دورا هاما وجديدا ما عرفناه عندهما من قبل وبهارموني وپوليفوني حديثة، أن يقدم أغنية شبابية يجب أن تؤخذ مثلا يحتذي به المؤلفون. لقد كسر الاستاذ منصور في هذه المسرحية الكثير من أطواقه الكلاسيكية وانطلق نحو ألوان جديدة مختلفة بعض الشيء عن تلك التي جاء بها زياد في توزيعه الجديد للاغاني في حفلة ساحة الشهداء، فلقد تعامل زياد مع الموسيقا بعقلية شابة

وبحب وفهم عميق وعلى الأخص لموسيقا الجاز استدعى من السيدة فيروز مهارة فاقت ما اعتدناه منها فجاء أداؤها أكثر مما مضى تميزا بأناقته وأصالته وسحره وقوة تعبيره ودفئه مضافا الى اطلالتها المهيبة بثوبها الأبيض رمز السلام الحلم والأسود رمز الحزن على من فقد، ذلك الحزن الذي قيل أنه تجلى في عينيها أعمق من البحر.

وفي مقابلة أجرتها المجلة مع رياض سكر وهو عازف كمان سوري وخريج كونسرفاتوار موسكو وأخيه جهاد سكر وهو عازف كونترباص وعضو في الفرقة السيمفونية الوطنية بدمشق، تحدثا فيها عن الحفلة على اعتبار أنهما كانا ضمن المشاركة السورية في الفرقة الموسيقية فذكرا أن الفرقة كانت بقيادة الدكتور وليد غلمية، مدير الكونسرفاتوار، وهو قائد ممتاز، انضباطي، ودقيق، حاول جهده الالتزام بالنص الرحباني بحذافيره، وأن الفرقة تألفت اولاً من مجموعة من طلاب وخريجي الكونسيرڤاتوار من المغنيين والمغنيات الذين ألفوا فرقة الكورال ويمكن القول أنه لا يوجد مثيل لها في الوطن العربي للثقافة والأناقة والجمال والدقة التي اتسم بها أداؤها، ومن أوركسترا الكونسيرڤاتوار التي تألفت من ٣٦ عازفا (بعضهم من عناصر فرقة الأخوين رحباني القديمة، وكانت السيدة فيروز تستأنس بوجودهم وتستشيرهم في بعض الأمور) وهم:

آلات نافخة خشبية: ٢ كلارنيت ٢ أوبوا، ١ فلوت، ١ بيكولو.

وتريات: ٤ فيولونسيل، ١٨ كمان

بالاضافة الى جيتار صولو كهربائي، باص چيتار، درامز، والى الفرقة الشرقية المؤلفة من ١ عود، ١ أكورديون، ١ قانون، ١ ناي، طاقم إيقاع شرقي.

أي يمكن القول أنها فرقة سيمفونية بدون نحاسيات، فالنحاسيات لم تكن ضرورية لأنها لا تناسب الأذن العربية ويمكن استعمالها في الموسيقا الاحتفالية

بشكل عام وهذا ما كان خارج نطاق الحفل الذي اختيرت أغانيه بشكل يظهر الابداع الموسيقي في الاداء الغنائي والآلي وفي الكلمات والألحان والتوزيع. ويقول العازفان رياض وجهاد سكر أن مثل هذا التجمع الموسيقي لا يوجد في البلاد العربية الا في أوركسترا الرحابنة ما عدا بعض الاستثناءات النادرة جدا ففي مصر مثلا هناك تخت شرقي أو فرقة موسيقية من كمانات وأورغ وكل الآلات الوترية ذات دوزان شرقي فقط في حين أن الفرقة الرحبانية تحوي نوعين من الدوزان: الشرقي الذي يعتمد فقط على وترين متكررين هما صول، ري، صول، ري، ويستطيع العازف بواستطهما عزف المقامات الشرقية بسهولة، وغربي وهو صول ري لا مي ويستطيع العازف أن يعزف عليه السلالم الغربية والمقامات الشرقية، لكنه يتطلب مهارة في العزف. صحيح أنه صعب لكنه أجمل واغنى.

ويضيف الاخوان سكر أن المدرسة الرحبانية قدمت توزيعا موسيقيا يجمع بين تجربة الغرب وحاجة الموسيقا الشرقية للتطوير، والى هذا كما نعرف جميعنا تدعو الضرورة الملحة. إن هذا الخلط الموسيقي يجعل المستمع بكل فئاته وشرائحه يستمتع ولا يشعر بأي ملل رغم أن البرنامج كان على مدى ساعتين متتاليتين من موسيقا مركزة ومسؤولة ومتجددة وراقية بكل معنى الكلمة وبعيدة تماما عن التشويق المصري الذي يعتمد على جمل موسيقية صغيرة اسمها اللوازم تثير في المستمع أحاسيس بدائية وخاصة بسبب الباص چيتار الذي يلعب دور الهارموني الايقاعية.

إن فرقة كهذه بامكانها اعطاء أجواء جديدة من الأسلوب الموسيقي الشعبي المحدث وهذا طبعا يحتاج الى مؤلفين من نوع خاص ذوي علم وحساسية موسيقية عالية والى عازفين محترفين وبارعين ومتعلمين، وهذا ما دعاهم الى

الاستعانة بنا، فلقد سبق لزياد رحباني أن أرسل إلينا مخطوط موسيقاه لفيلم "وقائع العام المقبل" تمرنا عليه وحدنا واستطعنا خلال تدريب يوم واحد معه أن نسجل الموسيقا، وبالمناسبة موسيقا هذا الفيلم جميلة جدا ويجب أن تكون متوفرة في المكتبة الموسيقية لكل بيت.

عند هذا الشاب مكونات التفردوالعبقرية وهو جاد وملتزم ومسلح بدراسة أكاديمية ممتازة، فهو مثلا يبدأمعك في توزيعه بنوع من البوليفوني الرائعة وفق اسلوب باخ ثم وبنقلة بسيطة وذكية يحول الموسيقا الى جاز. عند زياد الكثير من التمكن والخبرة والجمالية الموسيقية ولديه الكثير مما يريد قوله.

لقد عمل زياد الرحباني بجهد كبير مع والدته حتى يظهرها بأحسن شكل ممكن، ولقد ذكر في مؤتمر صحفي قبل الحفل أنه كان ضد ظروف الحفل وليس ضد الحفلة بالذات صحيح أنه لم يحضر البروفات معنا لكننا كنا نشعر بوجوده المكثف في كل جملة موسيقية.

وبهذه المناسبة لا بد لنا من الحديث عن أهمية ودور الموسيقا في حياة اللبنانيين. لقد كان في المقتطفات التي رأيناها في التلفزيون من المؤتمر الصحفي الذي عقد مع زياد قبل الحفلة الكثير من الجرأة في الطرح من طرف زياد ومن المطالبة الجماهيرية بالموسيقا والغيرة عليها من قبل اللبنانيين. يكفي أن نذكر أن عدد المحطات التلفزيزنية في لبنان حوالي ٤٠ محطة ولكل منها مغنين خاصين بفئتها، أي يمكننا القول أن هناك مغنين في لبنان بمعدل ١٠ لكل مدينة، وهذا طبعا كثير، وبهذا يمكننا تصور مدى الجهد الذي يبذله الرحابنة للعمل ضمن هذا السباق التجاري بمنطلقات مختلفة وبنوعية ممتازة. لقد كانوا من الجريئين القلائل وربما الوحيدين في العام العربي الذين رفضوا الابتذال والربح وأصروا على تقديم موسيقا ذات سوية جيدة. نحن نتحدث هنا عن الموسيقا العربية فقط.

إن من يعمل مع السيدة فيروز يرى الدقة التي سار بها الانتاج الرحباني. ما من مغنية أخرى تأتي قبلنا جميعا وتحضر كل البروفات وعددها ١٨، وتغني فعلا دون أن تدّعي الخوف على صوتها من التعب، وتبدي رأيها وتستشير وتشجع كما كانت تفعل هي. المغنون عندنا وللأسف يحضرون البروفة النهائية فقط ويدندنون دون غناء فعلي.

لقد رأينا من السيدة فيروز ما يجعلها تستحق هذه الهالة المحيطة بها. عند تلك السيدة شيء من الصلابة المجبولة بالليونة، والحنكة المجبولة بالبراءة والأمل المجبول بالحزن كما لم نسمع عن غيرها من قبل. حتى وقفتها في الدعايات وصورها وخاصة صورة اعلان الحفلة الذي ابتكرته ابنتها ريما، كلها تعطي الانسان انطباعا نادرا وخاصا جدا. وهي لم تنس في غمرة نجاحها الساحق بعد الحفل أن تشكر الفرقة كلها وخاصة السوريين وأن تطلب أن تتصور معنا.

قلنا لها: العمل معك شرّفنا وعلّمنا كثيرا، قالت: سلموا لنا على الذين يحبوننا في سوريا، أجبناها: سننقل سلامك إذن الى الشعب السوري بأسره.

□ على هامش مؤتمر الموسيقا العربية – القاهرة ١٩٩٣

ينعقد في القاهرة، من ١ الى ١٠ – ١٠ – ١٩٩٤ المؤتمر الثالث للموسيقا العربية وتقدم فيه كما جرت العادة دراسات وأبحاث عن الموسيقا العربية من زاويتي تراث وتوقعات مستقبلية. ويعمل المشرفون على هذا المؤتمر جادين من أجل دفع الموسيقا العربية الى الأمام وانتشالها من حالة الفوضى والتردي الواقعة فيهما. ونحن إذ نأمل ألا يقع المؤتمر في خطر التكرار، نلقي نظرة على آمال وتعليقات بعض المشتركين في المؤتمر السابق، القاهرة ١٩٩٣، لنقارنها في عددنا القادم بواقع ما قدم في مؤتمر القاهرة ١٩٩٤.

تقول الدكتورة رتيبة الحنفي (مصر) وهي مقرر عام المؤتمر ومستشارة رئيس الهيئة العامة للشؤون الفنية، أن المؤتمر الأول الذي جرى عام ١٩٩٢ كان خاصا بمناسبة الاحتفال بمرور ٢٥ عاما على تأسيس فرقة الموسيقا العربية بقيادة عبد الحليم نويرة. وبسبب النجاح الكبير الذي لاقاه المؤتمر تقرر اعتباره نقطة انطلاق في سلسلة من المؤتمرات السنوية للموسيقا العربية. لقد رسمت خطة دقيقة للمؤتمر، فحددت الموضوعات المنتظرطرحها وتم انتقاء اللجان والفرق والنشاطات الموازية خلال ٥ أشهر متواصلة من العمل حتى أتى مؤتمر ١٩٩٣ بالدقة المطلوبة مع تنفيذ عملي لبعض توصيات المؤتمر الأول مثل إدراج مسابقة للعودوتنظيم مكتبة موسيقية تشمل كل اصدارات الدول العربية في هذا المجال.

وتتابع الدكتورة الحفني بأنه يتم مبدئيا قبول كل البحوث التي تقدم الى المؤتمر والتي تتراوح قيمتها بين جيد ووسط وما دون الوسط لكي يقوم المؤتمرون بعد طرحها أمامهم بتقييمها واعتماد أجودها منطلقين من قرارين مسبقين، أولهما يدعو الى التحفظ فيما يخص الآلات الموسيقية الالكترونية إذ أنها من السهولة بحيث لا تتطلب ابداعا في العزف والتأليف وثانيهما يدعو الى التركيز على تشجيع العزف الافرادي إذ أن الابداع في موسيقانا العربية مبني عليه.

أما الدكتور ڤيكتور سحاب (لبنان) وهو باحث موسيقي وحائز على رتبة دكتوراه في التاريخ فلقد علق على مؤتمر ١٩٩٣ بقوله أن المؤتمر قد استمد أهميته من الأبحاث الهامة التي طرحت فيه والتي ينوي اصدارها في كتاب خاص عنه إذ أن توثيقه السابق لمعلومات هامة عن المؤتمر الموسيقي الأول الذي انعقد في القاهرة عام ١٩٣٢ ومن ضمنها سجالات بين الموسيقيين العرب تفيد تأريخيا وتوثيقيا.

الأستاذ أحمد عبدون (المغرب) وهو باحث ومفتش للتعليم الموسيقي، وبعد أن تحدث عن الفرقة المغربية والتي هي من الفرق المتميزة في المغرب واشتركت في

مهرجان ٩٣ تحت قيادة محمد الهواري ورافقت السيدة حياة، احدى مشاهير الغناء الافرادي، فلقد ذكر بأن لمؤتمر ٩٣ ميزتين الأولى اقترانه بالمهرجان الذي أغنى المؤتمر والثانية غنى الموضوعات والأبحاث التي طرحت من قبل الموسيقيين الغيورين على الهوية الموسيقية العربية. كما ذكر أن هذا المؤتمر قد اتسم بالطابع العلمي وبالطروحات الجديدة.

الدكتور حمد الهباد (الكويت)، وهو وكيل المعهد العالي للفنون الموسيقية في الكويت فلقد ذكر أن المؤتمر يتيح للموسيقيين فرصة التعرف على بعضهم وتقييم أعمالهم وهذا يسبب تقاربا فكريا وتنوعا ثقافيا هم بحاجة اليه، فلقد أورد مثلا أنه في بحثه الذي قدمه في المؤتمر خالف الدكتور غوانمة في رأيه وأكد على أن الصوت هو لون من ألوان الغناء العربي في الجزيرة العربية

الدكتور محفوظ الطويل وهو أستاذ في موسيقا الشعوب في جامعة اوكسفورد في بريطانيا وخبير الموسيقا العربية في اذاعة الـ (B. B. C) بلندن فلقد قال أن هذا المؤتمر هو خطوة على الطريق الصحيح ولكنه كان يرجو أن تكون التوصيات التي توصل اليها المؤتمرون أعمق وألا يكون هناك بعض التحيز الشخصي في الآراء، فالمؤتمر هو للبحث العلمي الصحيح ولوضع النقاط على الحروف ولتحديد مسؤولية كل لجنة تتفرع عنه وأن عليه أن يأخذ بعين الاعتبار مثلا موضوع اقرار شكل نهائي للسلم الموسيقي العربي بعدد ذبذبات غير قابلة للتغيير، أو موضوع دمج المقامات العربية واختصار عددها وتقسيم الايقاعات الى مجموعات محددة يحتوي كل منها على عدد معين من الايقاعات الثابتة، أو موضوع اعادة تقييم وتحديد الآلات الموسيقيةعلى ضوء ما وصلت اليه التطورات في هذه الصناعة مع الاهتمام الخاص بالآلات الموسيقية العربية التقليدية؛ وهي برأيه آراء هادفة وجدية وتطمح الى تطوير الموسيقا العربية ورفع مستواها من

موسيقا محلية الى موسيقا عالمية تلقى اهتماما وجدية أكبر.

الأستاذ سهيل رضوان (فلسطين) وهو من أوائل الموسيقيين الذين عملوا في المنطقة المحتلة بعد عام ١٩٤٧، وأول معلم للتربية الموسيقية في الناصرة، فلقد قال أن المؤتمر كان ثمرة جهود جبارة بذلت من قبل المشرفين عليه وأنه أدى الى آراء وأفكار مثمرة مثل فكرة اصدار الكتب الموسيقية وتبادلها وفكرة تأليف ميثود لكل الآلات الموسيقية.

الأستاذ قدري دلال (سوريا) وهو عازف مختص على آلة العود وحائز على جوائز عالمية في هذا المجال وعضو في لجنة تحكيم العود في المؤتمر الحالي فلقد تحدث عن مسابقة العود التي رافقت المهرجان فقال أن المسابقة هي خطوة نحو التعرف العملي على طرق ومستويات العزف في كل بلد عربي وأنها ما زالت في المهد. ولقد تخلف الكثيرون عن الحضور من أمثال السوري عبد الرحيم الصيداوي وهو عازف جيد وله مستوى متميز، كذلك تخلف بعض المتسابقين من تونس والجزائر والمغرب وأنه يأمل أن تكون مسابقة العام القادم أغنى بموسيقيها وبمستوياتهم.

إعداد محمد حنانا

- عازف كمان
- كاتب موسيقي

معاجم الموسيقا الغربية - حرف F

□ الأعلام

فالا، مانويل دو ١٨٧٦ - ١٩٤٦

FALLA, Manuel De

مؤلف وعازف بيانو إسباني، ولد في مدينة قادش، درس البيانو على يد والدته وهو مازال طفلاً، ثم تابع دراسته في كونسرڤاتوار مدريد. بعد ذلك درس التأليف الموسيقي على يد ف. بيدريل. في عام ١٩٠٥ نال جائزة أكاديمية الفنون على أوبراه "الحياة قصيرة". كذلك نال جائزة العزف على البيانو. قصد دو فالا باريس عام ١٩٠٧، وهناك تعرف على ديبوسي وراڤيل وبول دوكا وتأثر بهم وبأسلوبهم. وفي عام ١٩١٤ عاد دو فالا إلى إسبانيا واستقر بها حتى عام ١٩٣٩. بعد ذلك هاجر إلى الأرجنتين حيث مكث فيها حتى وفاته عام ١٩٤٦.

يُعدّ دو فالا من أهم الملحنين المعاصرين، فقط استطاع أن يخلق أسلوباً غنياً بالألوان واللحنية الأخّاذة والأجواء الاسبانية المفعمة بالحيوية والشاعرية، كما أنه أثرى اللغة الموسيقية الإسبانية، ورفعها إلى رتب عالية. من أعماله باليه القبعة المثلثة، الحب الساحر، مقطوعة ليالٍ في حدائق اسبانيا، وهي للأوركسترا مع

البيانو، كونشرتو للهاربسيكورد وستة آلات، مجموعة قطع لآلة البيانو، أغان، بضعة أعمال لآلة جيتار منفرد، إضافة إلى عمله الضخم أتلانتيدا (توفي قبل إنهائه)، وهو للأوركسترا مع الكورس.

فارجين، هازي ١٨٧٨ - ١٩٤٨

FARJEON, Harry

مؤلف إنكليزي، وضع العديد من الأوبريتات والأغاني وأعمال أخرى متنوعة، وله العديد من الكتابات حول المواضيع الموسيقية.

فارمر، جون (عاش في القرن السابع عشر)

FARMER, John

مؤلف وعازف أورغن إنكليزي، وضع العديد من أعمال المادريجال، وله العديد من البحوث الموسيقية.

فارويل، آرثر ١٨٧٢ - ١٩٥٢

FARWELL, Arthur

مؤلف أمريكي، درس الموسيقا الهندية الأمريكية، وضمّن موسيقاه بعضاً من ملامحها. وضع أعمالاً سيمفونية، وكورالية، وأعمال موسيقا الحجرة. عمل أيضاً بالنقد الموسيقي.

فوريه، چابرييل ١٨٤٥ - ١٩٢٤

FAURE, Gabriel

مؤلف وعازف أورغن فرنسي، تتلمذ على يد نيدر ماير ثم على يد ك. سان

سان. في عام ١٨٩٦ انضم إلى الهيئة التدريسية في كونسرڤاتوار پاريس، وبعد تسعة أعوام أصبح مديراً في ذلك الكونسرڤاتوار حتى عام ١٩٢٠. تتلمذ على يد فوريه الكثير من المؤلفين الفرنسيين أمثال راڤيل وبولانجيه وأوبير وغيرهم. يمتاز أسلوب فوريه بالرهافة والشفافية وحسن الصقل، وقد تجلت هذه السمات الأسلوبية في أشكاله الموسيقية الصغيرة كقطع البيانو والأغاني. من أعماله: قدّاس جنائزي (ريكوايام)، أعمال أوركسترالية متنوعة، من بينها پاڤان وبالاد. وأعمال موسيقا الحجرة، إضافة إلى موسيقا المسرح والأغاني واعمال البيانو المنفرد.

فيرفاكس، روبرت ١٤٦٤ - ١٥٢١

FAYRFAX, Robert

مؤلف وعازف أورغن إنكليزي. وضع العديد من أعمال الموتيت، وعدداً من القداسات والأغاني.

فرناندیز، أوسكار لورنزو ١٨٩٦ - ١٩٤٨

FERNANDES, Oscar Lorenzo

مؤلف برازيلي، وضع أعمالاً أوركسترالية وأوپرالية، وأعمال موسيقا الحجرة والبيانو، إضافة إلى الأغاني.

فيرّو، پيير أوكتاف ١٩٠٠ - ١٩٣٦

FERROUD,Pierre Octave

مؤلف وناقد فرنسي، تشتمل أعماله على سيمفونية وأوپرا وأعمال لآلة البيانو المنفرد.

فيڤريه، هنري ١٨٧٥-١٩٥٧

FEVRIER, Henri

مؤلف فرنسي درس على يد ماسنيه وفوريه، تشتمل أعماله على ثماني أوپرات والعديد من الأغاني.

فيبيخ، زدينيك ١٨٥٠ - ١٩٠٠

FIBICH, Zdenek

مؤلف وقائد أوركسترا وناقد تشيكي، درس الموسيقا في لايپزيچ وپاريس، وضع العديد من الأوپرات، منها أوپرا العاصفة (عن شكسبير) وبلانيك، وسقوط أركونا . . إلخ. كما وضع العديد من الأعمال الأوركسترالية والقصائد السيمفونية وأعمال البيانو.

فيلد، جون ١٧٨٢ - ١٨٣٧

FIELD, John

مؤلف وعازف پيانو إيرلندي، درس على يد كليمنتي، أقام في مدينة سانت بيترسبورغ ومن هناك قام بجولات أوروبية. توفي في مدينة موسكو. ابتكر فيلد اسم النوكتورن وطرازه (اقتبسه شنوپان فيما بعد)، وحازت أعماله إعجاب كل من شومان وليست. تشتمل أعماله على عشرين نوكتورن للپيانو، وسبعة كونشرتات لآلة البيانو، وبعض أعمال موسيقا الحجرة.

فاين، إيرڤينج ١٩١٤-١٩٦٢

FINE, Irving

مؤلف وقائد أوركسترا أمريكي، درس على يد ن. بولانجيه في پاريس. ينتمي

من الناحية الأسلوبية إلى الكلاسيكية الحديثة. تشتمل أعماله على **توكاتا** كونشرتانته للأوركسترا، وبارتيتا لخمسة آلات نفخ خشبية وبعض **الأعمال** الأخرى.

فينچر، چوتفريد (عاش في القرن الثامن عشر)

FINGER, Gottfried

مؤلف موراڤي، عمل في انكلترا وألمانيا، وضع عدداً من الأوپرات **والقطع** الأوركسترالية، وأعمالاً موسيقية للمسرح.

فينزي، جيرالد ١٩٠١ - ١٩٥٦

FINZI, Gerald

مؤلف إنكليزي وضع العديد من الأعمال الغنائية الهامة، كما وضع **كونشرتو** لآلة الكلارينيت، وفانتازيا مع توكاتا لآلة البيانو والأوركستر وأعمالاً **أخرى**.

فيتلبرچ، يرجي ١٩٠٣ - ١٩٥١

FITELBERG, Jerzy

مؤلف پولندي، وضع العديد من أعمال الكونشرتو وأعمال موسيقا **الحجرة**. أقام في أمريكا منذ عام ١٩٤٠، وظل فيها حتى وفاته.

فلوتوڤ، فريدريش ڤون ١٨١٢ - ١٨٨٣

FLOTOW, Friedrich

مؤلف ألماني درس الموسيقا في پاريس. وضع عدداً من الأوپرات **باللغة** الفرنسية والايطالية والألمانية، كما وضع عدداً من أعمال الباليه **وموسيقا** الحجرة.

فورستر، جوزيف بوهوسلاڤ ١٨٥٩ – ١٩٥١

FOERSTER, Josef Bohuslav

مؤلف وناقد تشيكي، تتضمن أعماله أوپراتٌ وسيمفونيات وكنتاتات وقداسات إلى جانب أعمال الكورال والأغاني.

فورتنر، ڤولفجانج ١٩٠٧

FORTNER, Wolfgang

مؤلف وقائد أوركسترا ألماني. وضع العديد من الأعمال الكنسية وأعمال الكونشرتو وأوپرا عرس الدم عن الشاعر لوركا، إضافة إلى أعمال الأورغن.

فوس، لوكاس ١٩٢٢

FOSS, Lukas

مؤلف وعازف پيانو أمريكي، درس على يد هيندميث. من أعماله أوپرا الضفدعة الوثابة عن مارك توين، كونشيرتوان لآلة البيانو وعمل سيمفوني، إضافة إلى أعمال أخرى متنوعة.

فرانسيه، جان ١٩١٢

FRANCAIX, Jean

مؤلف وعازف پيانو فرنسي، درس على يد ن. بولانجيه وتأثر بأسلوب ا. سترافنسكي. وضع العديد من أعمال الأوپرا والكونشرتو والأعمال الأوركسترالية إضافة إلى أعمال موسيقا الحجرة.

فرانك، سيزار أوغست ١٨٢٢ - ١٨٩٠

FRANCK, Cesar Auguste

مؤلف وعازف أورغن بلجيكي. بدأ دراسة الموسيقا في كونسرڤاتوار ليبج وهو في الحادية عشرة بعد ذلك انتقلت عائلته إلى پاريس. في عام ١٨٣٧ انتسب فرانك إلى كونسرڤاتوار پاريس وتخرج منه بامتياز عام ١٨٤٢. عاش فرانك في پاريس حياة هادئة رتيبة عمل خلالها مدرساً وعازفاً للأورغن في الكنائس. في عام ١٨٧٢ عُيّن أستاذاً للأورغن في كونسرڤاتوار پاريس. لم يلقَ فرانك اهتماماً كبيراً إبان حياته بوصفه مؤلفاً، وتختلف أعماله من حيث الجودة اختلافاً واضحاً. من أبرز أعماله سوناتا الكمان والپيانو، رباعية وترية، تنويعات سيمفونية للپيانو والأوركسترا، سيمفوني مقام ري مينور، إضافة إلى بعض القصائد السيمفونية وأعمال الأورغن.

فريسكو بالدي، جيرولامو ١٥٨٣ - ١٦٤٣

FRESCOBALDI, Girolamo

مؤلف وعازف أورغن إيطالي، وضع العديد من أعمال التوكاتا، الفوغ، والريتشيركاري [1]، الموتيت والمادريچال.

فريكر، پيتر راسين ١٩٢٠

FRICKER, Peter Racine

مؤلف إنكليزي ينتمي إلى المدرسة الحديثة في التأليف الموسيقي، تشتمل أعماله على سيمفونيتين، كونشرتوين للپيانو، كونشرتوين للكمان، مقطوعة

(١) الريتشيركاري - شكل من أشكال التأليف القديم، شاع في القرنين السادس عشر والسابع عشر

للوتريات، إضافة إلى أعمال موسيقا الحجرة والبيانو والأغاني.

فريمل، رودولف ١٨٧٩ – ؟

FRIML, Rudolf

مؤلف وعازف بيانو تشيكي، أقام في أمريكا منذ عام ١٩٠٦، وضع العديد من المسرحيات الموسيقية لاقى بعضها نجاحاً كبيراً.

فروميري، جونار دي ١٩٠٨ – ؟

FRUMERIE, Gunnar DE

مؤلف وعازف بيانو سويدي، تشتمل أعماله على تنويعات سيمفونية كونشرتوين للبيانو، وكونشرتوين للكمان، أوبرا، إضافة إلى أعمال البيانو المنفرد.

فوليهان، أنيس ١٩٠٠ – ١٩٧٠

FULEIHAN, Anis

مؤلف وقائد أوركسترا وعازف بيانو أمريكي، ولد في قبرص. تشتمل أعماله على كونشرتوين لآلة البيانو، كونشرتو للثرمين [١]، ثلاثة سيريناديات (سيريناديات قبرص) للأوركسترا، إضافة إلى أعمال الباليه وموسيقا الحجرة والأغاني. شغل بعد الحرب العالمية الأولى منصب مدير كونسرڤاتوار بيروت في لبنان.

---

(١)- الثرمين - آلة موسيقية اليكترونية

فولر، دونالد ١٩١٩ – ؟

FULLER, Donald

مؤلف أمريكيي وضع العديد من الأعمال الأوركسترالية، وأعمال موسيقا الحجرة والأغاني.

فوكس، جوهان جوزيف ١٦٦٠ – ١٧٤١

FUX, Johann Joseph

مؤلف وعازف أورغن وباحث كبير في علم الكونتربوان، وضع العديد من الأوبرات والأعمال الكنسية.

الأعمال الشهيرة

Façade – **فاساد** (تسلية)

مقطوعة موسيقية للمؤلف الانكليزي و. والتون، قدمت عام ١٩٢٣ وهي لراوٍ مع ستة عازفين. حُوّلت فيما بعد إلى باليه.

Fair Maid of Perth ,The – **فتاة بيرت الحسناء**

أوبرا للمؤلف الفرنسي ج. بيزيه، قدمت في باريس عام ١٨٦٧، كتب النص ج. هـ. فيرنوي و أ. أدنيس عن رواية تاريخية للكاتب و. سكوت.

Fair Maid of The Mill,The – **الطحانة الحسناء**

مجموعة من الأغاني للمؤلف النمساوي ف. شوبرت، وضعها عام ١٨٢٣. الكلمات للشاعر و. مولر.

Fall River Legend – **أسطورة النهر الثائر**

باليه للمؤلف الأمريكي م. چولد قُدّمت في نيويورك عام ١٩٤٨

Falstaff – فالستاف

١– أوپرا للملحن الايطالي ج. فيردي، قُدّمت في ميلان عام ١٨٩٣. كتب النص ا. بوتيو عن نساء ويندسور المرحات.

٢– دراسة سيمفونية للمؤلف الانكليزي ا. إيلجار، قُدّمت عام ١٩١٣.

Fantastic Symphony السيمفونيةالخيالية

سيمفونية للمؤلف الفرنسي هـ. بيرليوز، وضعها عام ١٨٣٠، وصور فيها حبه اليائس للممثلة هاريت سميثسون.

Fantastic toy shop,The – حانوت الدمى العجيب

باليه أعد موسيقاها المؤلف الايطالي ا. ريسبيچي من عدة قطع موسيقية للمؤلف الايطالي ج. روسيني. قُدّمت في لندن عام ١٩١٩.

Farewell Symphony – سيمفونية الوداع

اسم أطلق على سيمفونية المؤلف النمساوي ج. هايدن رقم ٤٥، وضعها عام ١٧٧٢. في الحركة الأخيرة من هذه السيمفونية ينسحب العازف إثر الآخر بعد انتهاء دوره، وينهي الموسيقا اثنان فقط من عازفي

الكمان، وهذه إشارة خفية من هايدن إلى الأمير أسترهازي كي يَمنح الأوركسترا إجازة.

Faust – فاوست

١- أوپرا للمؤلف الفرنسي ش. چونو، قدمت في پاريس عام ١٨٥٩ كتب النص ج. باربييه و م. كاريه عن مسرحية چوته.

٢- أوپرا للمؤلف الألماني ل. شبور، قدمت في براغ عام ١٨١٦ كتب النص دون الرجوع إلى مسرحية غوته ج. ك. برنارد. ڤاغنر.

٣- افتتاحية للاوركسترا للمؤلف الالماني ر. ڤاغنر، وضعها عام ١٨٣٩.

٤- سيمفونية للمؤلف الهنغاري ف. ليست، قُدّمت لأول مرة عام ١٨٥٧، وعُدّلت عام ١٨٨٠.

٥- مشاهد من غوته للمؤلف الألماني ر. شومان، أُنجز العمل بكامله عام ١٨٥٣.

Fidelio – فيديليو

الأوپرا الوحيدة للمؤلف الألماني ل. ڤ. بيتهوڤن، قُدّمت في ڤيينا عام ١٨٠٥. كتب النص ج. سونلايتنر. عُدّلت عام ١٨٠٦، وعُدّلت ثانية عام ١٨١٤.

Finlandia – فنلنديا

مقطوعة موسيقية أوركسترالية للمؤلف الفنلندي ي. سيبيليوس، قُدّمت لأول مرة عام ١٩٠٠.

Firebird,The – عصفور النار

باليه للمؤلف الروسي ا. ستراڤنسكي، قُدّمت في پاريس عام ١٩١٠.

Fireworks Music – موسيقا الألعاب النارية

متوالية موسيقية للمؤلف الألماني ج. ف. هاندل، قُدّمت عام ١٧٤٩.

Flos Campi – زهرة الحقل

متوالية موسيقية للمؤلف الانكليزي ڤون وليامز، وهي لآلة ڤيولا مع أوركسترا صغيرة وكورس بدون كلمات، قُدّمت عام ١٩٢٥.

Flying Dutchman,The – الهولندي الطائر

أوپرا للمؤلف الألماني ر. ڤاغنر، قُدّمت في درسدن عام ١٨٤٣، كتب النص المؤلف نفسه.

Force of Destiny,The – قوة القدر

أوپرا للمؤلف الايطالي ج. ڤيردي، قُدّمت لأول مرة في

بيترسبورغ عام ١٨٦٢، كتب النص ف. م. بياڤيه.

Fountains of Rome – نوافير روما

مقطوعة موسيقية أوركسترالية للمؤلف الايطالي ا. ريسپيچي. قُدّمت لأول مرة عام ١٩١٧.

Four Seasons,The – الفصول الأربعة

عمل موسيقي يتكون من أربعة كونشرتات للكمان والأوركسترا للمؤلف الايطالي أ. ڤيڤالدي، نشر عام ١٧٢٥.

Four Temperaments,The – الأمزجة الأربعة

١ – عنوان "السيمفونية الثانية" للمؤلف الدانماركي ك. نيلسن، وضعها عام ١٩٠٢.

٢ – عنوان "تنويعات على لحن" للمؤلف الألماني ب. هندميث، وهي للپيانو مع الوتريات، وضعها عام ١٩٤٠.

Francesca Da Rimini – فرانشيسكا دار ريميني

١ – فانتازيا سيمفونية للمؤلف الروسي ب. ا. تشايكوفسكي، قُدّمت لأول مرة عام ١٨٧٧. استوحى موضوعها من الكوميديا الإلهية لدانتي.

٢- عنوان أوبرات حول الموضوع ذاته، وضعها كل من س. رخمانينوف، هـ. چوتز، ر. زاندوناي.
٣- قصيدة سيمفونية للمؤلف هـ. هادلي.

French Suite - **المتواليةالفرنسية**

عنوان ست متواليات لآلة الهارپسيكورد، للمؤلف الألماني باخ الكبير، وضعها نحو عام ١٧٢٢.

From my life - **من حياتي**

عنوان الرباعية الوترية مقام مي مينور للمؤلف التشيكي ب. سميتانا، وضعها عام ١٨٧٦.

From The new world - **من العالم الجديد**

عنوان فرعي للسيمفونية التاسعة للمؤلف التشيكي ا. دڤورجاك، وضعها في أمريكا، قُدّمت لأول مرة في نيويورك عام ١٨٩٣.

Funeral March Sonata - **سوناتا المارش الجنائزي**

اسم أطلق على سوناتا البيانو مقام سي بيمول مينور، للمؤلف البولوني ف. شوپان، تم إنجازها عام ١٨٣٩، ويأتي المارش الجنائزي في حركتها الثالثة.

❑ المصطلحات

F – **نغمة فا في السلم الموسيقي الغربي.**

F Major – **سلم فا ماجور (فا الكبير).**

F Minor – **سلم فا مينور (فا الصغير).**

F –**مختصر كلمة فورتي** (انظر شرح الكلمة في موضعها).

F z – **مختصر كلمة فورزاندو** (انظر شرح الكلمة في موضعها).

Facile – **سهل.**

تعبير يطلق على المؤلفات الموسيقية السهلة الأداء، ويطلق كذلك على أدوار العزف الإفرادي الصعبة التي تم تبسيطها.

Fancy – **فانسي.**

مصطلح إنكليزي مرادف لمصطلح فانتازيا، وقد أطلقه المؤلفون الانكليز في القرنين السادس عشر والسابع عشر على الأعمال ذات الشكل الحر.

Fandango – **فاندانچو.**

رقصة إسپانية ذات وزن ثلاثي، ويرجع أصلها على الأرجح إلى أمريكا الجنوبية، ويرافقها عادة الچيتار والكاستنيت.

Fanfare – **فانفار.**

١- مقطع موسيقي لآلات الترومبيت أو الآلات النحاسية التي تحاكيها، يقدم عادة في المناسبات الاحتفالية.

٢- المقاطع التي تؤدّيها النحاسيات في المؤلفات الموسيقية.

٣- فرقة من الآلات الموسيقية النحاسية.

Fantasia - فانتازيا

تأليف موسيقي لا يخضع إلى شكل محدد، وتبتدعه مخيّلة الفنان.

Farandole - فاراندول.

رقصة من منطقة البروڤانس ميزانها ٦/٨، تمارس في الأعياد الكبرى.

Farruca - فاروكا

رقصة أندلسية حيوية، استخدمها المؤلف الاسباني دوفالا في باليه القبعة المثلثة "رقصة الطحان".

Faux- Bourdon - الباص المزيف

شكل قديم للكونترپوان ويتكوّن من ثلاثة خطوط لحنية، وقد استخدمت في هذا الشكل الأبعاد الثلاثية والسداسية التي كانت ممنوعة.

Fermata - توقف قصير، ويرمز إليه بهذه الإشارة. 𝄐

Fes - نغمة فا بيمول بالألمانية.

Feses - نغمة فا دوبل بيمول بالألمانية.

Fiddle – آلة الكمان.

Fifth – خامس.

البعد الخامس

Finale – ختام.

١- الحركة الأخيرة من العمل الذي يتكون من عدة حركات.

٢- ختام فصل في أوبرا.

Final – نهاية.

Finger Board – لوحة الأصابع

Fingering – طريقة استخدام الأصابع في العزف الآلي، كذلك وضع أرقام الأصابع على المقطوعات أو التمارين الموسيقية إرشاداً للعازف.

Fioritura – تزيين

زخرفة الألحان عن طريق إضافة حلى تزيينية، وقد شاع هذا التقليد في الأوبرا الايطاليه في القرنين السابع عشر والثامن عشر.

Fis – نغمة فا دييز بالألمانية.

Fis Dur – سُلَّم فا دييز ماجور بالألمانية.

Fis Moll – سُلَّم فا دييز مينور بالألمانية.

Fisis – نغمة فا دوبل دييز بالألمانية.

Flageolet – فلاجوليه

١- آلة نفخ خشبية تشبه آلة الريكوردر لها ستة ثقوب.

٢- اسم يطلق على الأصوات المشابهة لصوت **الفلوت** التي تصدرها الوتريات عند العزف بطريقة خاصة.

Flamenco - فلامنكو.

ضرب من الأغنية الإسبانية خاصة الأندلسية، **ولها عدة** أسماء حسب المنطقة: فيقال مالا چينيا، وسيڤيلانا . . إلخ.

Flat - علامة البيمول (♭) وهي تُخْفِض ما مقداره نصف بُعْد.

Flicorno - فليكورنو.

آلة نفخ نحاسية تشبه الساكسفون، **يستخدمها** الإيطاليون في فرقهم العسكرية.

Florid - مزخرف.

مصطلح يطلق على اللحن الذي يحوي الكثير من الزخرفة.

Flute - فلوت.

آلة موسيقية تنتمي إلى أسرة آلات النفخ الخشبية.

Flutist - عازف الفلوت.

Foco - الأداء بحرارة.

Folia - فوليا.

رقصة صاخبة برتغالية الأصل.

Forlana - فورلانا

رقصة إيطالية ميزانها ٦/٨.

Form – شكل – قالب

القالب الذي يختاره المؤلف، ويبني وفق مخططه مقطوعته الموسيقية، وهناك قوالب موسيقية كثيرة ذات قواعد وأصول محددة، مثل قالب السوناتا، الروندو، الفوغ، الباساكاليا، التنويعات... إلخ.

Formalism – الشكلية

التشدُّد في التزام الأشكال والقوالب المعروفة.

Forte – الأداء بشدة، وتختصر إلى f

Fortepiano – شديد – ناعم

الأداء بشدة على أن يتبعه مباشرة أداء ناعم، وتختصر إلى **fp**.

Fortissimo – الأداء بشدة كبيرة جداً وتختصر إلى ff

Fourth – رابع.

بُعدٌ رابع

Forzando – الأداء بشدة بالغة.

Fox - trot – فوكس تروت.

رقصة أمريكية زنجية الأصل، ميزانها ثنائي.

Frottola – فروتولا.

أغنية إيطالية خفيفة لعدة أصوات، ازدهرت نحو عام ١٥٠٠.

Fugato – فوچاتو.

مصطلح يطلق على بعض المقاطع الموسيقية التي يستخدم فيها أسلوب الفوچا.

Fughetta – فوچيتا.

فوچا صغير.

Fugue – الفوچا

هو إحدى الصيغ المعقدة والمحكمة البناء لأسلوب التأليف الكونترپنتي. ويبنى على أساس تكرار لحن رئيسي قصير (يُعرَض في البداية وحده دون مصاحبة) بأصوات وأبعاد مختلفة. وينتج عن هذا التكرار المتعاقب نسيج موسيقي قوامه تشابكٌ لحني بالغ التعقيد يستوجب الكثير من التركيز عند الاستماع، وقد بلغ فن الفوچا ذروته على يد المؤلف الألماني باخ الكبير.

Full Anthem – ترنيمة دينية يُنشدها الكورس دون إنشاد إفرادي.

Full Orchestra – الأوركسترا الكاملة بأقسامها الأربعة: الوتريات – الخشبيات – النحاسيات – القرعيات.

Fuoco – نار

الأداء بحرارة.

Futurism – المستقبلية

حركة في الفن والأدب والموسيقا، نشأت في إيطاليا نحو عام ١٩١٠، وتميزت بالدعوة إلى اطّراح التقليد ومحاولة التعبير عن الطاقة الدينامية المميزة لحياتنا المعاصرة.

معاجم الموسيقا الغربية – حرف G

□ الأعلام

چابرييللي، أندريا ١٥١٠ – ١٥٨٦

GABRIELI, Andrea

مؤلف وعازف أورغن إيطالي، عمت،شهرته جميع أنحاء أوروبا. وضع العديد من أعمال الموتيت، والماديچال، وأعمال الأورغن تتلمذ على يديه المؤلف وعازف الأورغن الهولندي سويلنك.

چابرييللي، دومينيكو ١٦٥٥ – ١٦٩٠

GABRIELI, Domenico

مؤلف وعازف ڤيولونسيل إيطالي، وضع العديد من أعمال الأوپرا (ليست هناك قرابة بينه وبين أندريا وجيوڤاني چابرييللي.)

چابرييللي جيوڤاني ١٥٥٧ – ١٦١٢

GABRIELI, Giovanni

مؤلف وعازف أورغن إيطالي، تتلمذ على يد عمه أندريا چابرييللي. من مؤلفاته، السيمفونيات المقدسة، وأعمال الكورال الدينية، إضافة إلى أعمال الأورغن تتلمذ على يديه المؤلف الألماني الذائع الصيت هزيخ شوتس.

چادا، نيلس ڤيلهلم ١٨١٧ - ١٨٩٠

GADE, Niels Vilhelm

مؤلف وقائد أوركسترا دانماركي، درس الموسيقا في لايبزيغ، ووقع تحت تأثير المؤلف مندلسون. ظهرت في أعماله الأولى تأثيرات الموسيقا القومية الدانماركية، تشتمل أعماله على ثمان سيمفونيات، كونشيرتو للكمان، مؤلفات للپيانو والأورغن، إضافة إلى العديد من الكانتاتات.

چال، هانس ١٨٩٠ - ؟

GAL, Hans

مؤلف وباحث موسيقي نمسوي المولد، أقام في اسكتلندا منذ عام ١٩٣٨، وشغل منصب محاضر في جامعة أدنبره. تتضمن أعماله سيمفونيتين، كونشيرتو پيانو، كونشيرتو كمان، إضافة إلى العديد من الأوپرات.

چاليلي، ڤينشنزو ١٥٢٠ - ١٥٩١

GALILEI, Vincenzo

مؤلف وعازف عود وكمان إيطالي، كان واحداً من الموسيقيين الفلورنسيين الذين عملوا على خلق فن الأوپرا. وضع العديد من الأعمال الغنائية الآلية، وله كتابات حول الموسيقا. (كان والد الفلكي الشهير چاليليو چاليلي).

چالوبي، بالداسار ١٧٠٦ - ١٧٨٥

GALUPPI, Baldassare

مؤلف إيطالي، وضع العديد من الأوپرات، والعديد من السوناتات.

لآلةالهارپسيكورد. زار لندن وپيترسبورغ، وفي هاتين المدينتين وضع أعمالاً موسيقية للمسرح. توفي في ڤينيسيا.

چاردنر، هنري بالفور ١٨٧٧ - ١٩٥٠

GARDINER,Henry Balfour

مؤلف إنكليزي درس الموسيقا في ألمانيا. وضع أعمالاً قليلة تشتمل على سيمفونية، رقصة راعي الشمار للأوركسترا، أنشودة عيد الميلاد، إضافة إلى عدد من أعمال البيانو.

چاردنر، جون ١٩١٧ - ؟

GARDNER, John

مؤلف إنكليزي، وضع العديد من الأعمال الأوركستراليةو الغنائية، إضافة إلى أوپرا القمر وستة بنسات عن الكاتب سومر ست موم، وبعض الأعمال الأخرى المتنوعة

چاسباريني، فرانشيسكو ١٦٦٨ - ١٧٢٧

GASPARARINI, Francesco

مؤلف إيطالي، تتلمذ على يد أ. كوريللي، وضع أكثر من خمسين أوپرا، إضافة إلى أعمال الأوراتوريو والموسيقا الكنسية.

چاتي، نيكولاس كومين ١٨٧٤ - ١٩٤٦

GATTY; Nicholas Comyn

مؤلف إنكليزي، وضع ستة أوپرات، من بينها أوپرا العاصفة وماكبث عن

شكسبير، إضافة إلى أعمال موسيقا الحجرة. عمل بالنقد الموسيقي أيضاً.

جافاتسيني، جياناندريا ١٩٠٩ - ؟

GAVAZZENI, Gianandrea

مؤلف وقائد أوركسترا وكاتب موسيقي إيطالي، تتضمن أعماله أوبرات، وباليهات وأعمال أوركسترالية متنوعة.

جافو، بيير ١٧٦١ - ١٨٢٥

GAVEAUX, Pierre

مؤلف ومغن فرنسي، وضع نحو ثلاثين أوبرا.

جيدالج، أندريه ١٨٥٦ - ١٩٢٦

GEDALGE, Andre

مؤلف فرنسي وضع العديد من الأوبرات والسيمفونيات، كان أستاذاً في كونسرفاتوار باريس، وتتلمذ على يديه راڤيل وميلهود.

جيمينياني، فرانشيسكو ١٦٨٧ - ١٧٦٢

GEMINIANI, Francesco

مؤلف وعازف كمان إيطالي تتلمذ على يد كوريللي، وضع العديد من السوناتات لآلة الكمان إضافة إلى أعمال الكونشرتو چروسو، كما وضع منهجاً شهيراً في دراسة آلة الكمان. قضى فترة طويلة في كل من لندن ودبلن وباريس. مات في دبلن.

چيرهارد، روبرتو ١٨٩٦ - ١٩٧٠

GERHARD, Roberto

مؤلف إسباني تتلمذ على يد بيدريل وشونبرج، أقام في انكلترا بدءاً من عام١٩٣٩ حتى وفاته. تشتمل أعماله على أوپرا، سيمفونيتين، كونشرتو پيانو، كونشرتو كمان، باليهات، أعمال أوركسترالية متنوعة.

چيرشوين، جورج ١٨٩٨ - ١٩٣٧

GERSHWIN, George

مؤلف وعازف پيانو أميريكي، بدأ حياته الفنية عازفاً على البيانو لموسيقا الجاز، وملحناً للأغاني الخفيفة التي لاقت نجاحاً واسعاً، ثم اتجه نحو تأليف أعمال موسيقية للمسرح حاول فيها المزج بين موسيقا الجاز والموسيقا السيمفونية الجادة. ومن أبرز الأعمال التي قدمها في هذا الاتجاه: الراپسودي الزرقاء للپيانووالاوركسترا، كونشرتو الپيانو مع الأوركسترا، ثلاث مقدمات للأوركسترا، أميريكي في پاريس للأوركسترا، وأوپرا بورچي وبس.

نجد في موسيقا چيرشوين استخداماً واسعاً لعناصر موسيقا الجاز وأحاسيسها، ومحاولة جادة لمعالجتها وفق تقاليد الموسيقا الكلاسيكية، مما أكسبها تلك الجاذبية الخاصة على الصعيد اللحني والإيقاعي والهارموني.

چيزوالدو، كارلو ١٥٦٠ - ١٦١٥

GESUALDO, Carlo

أمير ڤينوزا الإيطالية. كان من ألمع مؤلفي المادريچال، إذ كانت معالجته الكونتراپنتية والهارمونية متميزة على نحو لافت للنظر، وأسبغت عليه صفة

الحداثة. نال الكثير من السمعة السيئة بعدما قتل زوجته وعشيقها عام ١٥٩٠.

چيفيرت، فرانسوا أوچست ١٨٢٨ – ١٩٠٨

GEVAERT, Francois Auguste

مؤلف وباحث وناشر موسيقي بلجيكي، وضع العديد من الأعمال الكورسية والأوپرات. شغل منصب مدير كونسرڤاتوار بروكسل.

چيديني، جيورجو فيديريكو ١٨٩٢ – ١٩٦٥

GHEDINI, Giorgio Federico

مؤلف إيطالي، وضع العديد من الأوپرات أهمها أوپرا بيلي باد، البرغوث الذهبي، المنافقون السعداء، كما وضع عدداً من الكونشرتات للآلات الوترية بأسلوب الكلاسيكية المحدثة، إضافة إلى الموسيقا الكنسية. كان ناشراً للموسيقا الإيطالية القديمة.

جيانيني، ڤيتوريو ١٩٠٣ – ١٩٦٦

GIANNINI, Vittorio

مؤلف أمريكي. من أعماله أوپرا ترويض الشرسة عن شكسپير وأوپرا الحسناء والوحش، إضافة إلى عدد من السيمفونيات، والفريسكوبالديه وهو عمل للأوركسترا مبني على أعمال أورغن لفريسكوبالدي.

جياردیني، فيليس دي ١٧١٦ – ١٧٩٦

GIARDINI, Felice de

مؤلف وقائد أوركسترا وعازف كمان إيطالي، وضع عدداً من الأوبرات، واثني عشر كونشرتو لآلة الكمان، والكثير من أعمال موسيقا الحجرة. لاقى نجاحاً كبيراً في لندن بوصفه عازف كمان وقائداً للأوبرا.

چيبنز، كريستوفر ١٦١٥ - ١٦٧٦

GIBBONS, Christopher

مؤلف و عازف أورغن إنكليزي، وضع العديد من الفانتازيات للوتريات، والأعمال الكنسية، إضافة إلى موسيقا الماسك* كيوبيد والموت.

چيبنز، أورلاندو ١٥٨٣ - ١٦٢٥

GIBBONS, Orlando

مؤلف وعازف أورغن وڤيرجينال، تشمل أعماله على أربعين نشيداً دينياً، وبعض الأعمال الدينية الأخرى، وأعمال الڤيول والكيبورد.

چيبس، آرمسترونغ ١٨٨٩ - ١٩٦٠

GIBBS, Armstrong

مؤلف إنكليزي، وضع العديد من الأوبرات الكوميدية، إضافة إلى أعمال الحجرة والأغاني.

---

*- الماسك، مسرحية قصيرة يمثلها ممثلون مقنعون، شاعت في القرنين السادس عشر والثامن عشر.

خيناستيرا، ألبرتو ١٩١٦-؟

GINASTERA, Alberto

مؤلف أرجنتيني، جسد في أعماله الطابع القومي. من أعماله الهامة: باليه بانامبي، وهي مبنية على أسطورة هندية أميريكية، كونشرتو للپيانو والأوركسترا، تنويعات كونسرتانتية، كونشرتو كمان، أوپرا بومارزو، وأوپرا دون ريدريچو.

جيوردانى، جوسيپي ١٧٥٣ - ١٧٩٨

Giordani, Giuseppe

مؤلف إيطالي، تشتمل أعماله على أوپرات، باليهات، كونشرتات، موسيقا كنسية وأغان.

جيورداني، توماسو ١٧٣٠ - ١٨٠٦

GIORDANI, Tommaso

مؤلف إيطالي، عمل في دبلن ولندن، وضع الكثير من الأوپرات والكانتاتات، والأغاني، إضافةإلى أعمال موسيقا الحجرة. مات في مدينة دبلن

جيوردانو، أمبرتو ١٨٦٧ - ١٩٤٨

GIORDANO, Umberto

مؤلف إيطالي، من أعماله: أوپرا أندريه وشينيه، وفيدورا، وأوپرات أخرى.

چيبس، روث ١٩٢١-؟

GIPPS, Ruth

مؤلف وعازف پيانو و قائد أوركسترا إنكليزي، تتلمذ على يد المؤلف ڤون ويليامز وآخرين، تشتمل أعماله على سيمفونيتين، وكانتاتا السوق الذهبي، وبعض أعمال موسيقا الحجرة.

چلازونوف، ألكسندر ١٨٦٥ - ١٩٣٦

GLAZUNOV, Alexander

مؤلف روسي، حاز وهو في سن مبكرة تأييد المؤلفين الروس القوميين وتشجيعهم وعلى رأسهم بالاكيريف وريمسكي كورساكوف الذي أعطاه دروساً في الموسيقا. وضع چلازونوف سيمفونيته الأولى وهو في السادسة عشرة من عمره وقدمت بإشراف بالاكيريف. إنضم وهو في الثلاثين من عمره إلى الهيئة التدريسية في كونسرڤاتوار پيترسبورج، ثم أصبح فيما بعد مديراً له.

منحته الحكومة السوڤيتية لقب فنان الشعب، وفي عام ١٩٢٨ غادر الاتحاد السوڤيتي إلى فرنسا وبقي فيها حتى وفاته. سار چلازونوف في بداياته على هدى من مبادئ وأفكار المؤلفين الروس الخمسة القومية، ثم تخلّى عن ذلك، ساعياً إلى إيجاد أسلوب أكثر تحرراً وعالمية. تشتمل أعماله على ثماني سيمفونيات، كونشرتوين لآلة البيانو، كونشرتو لآلة الكمان، كونشرتو لآلة الساكسفون، باليهات، أعمال موسيقا الحجرة، مقطوعات للبيانو والعديد من الأغاني.

چلير، راينهولد ١٨٧٥ – ١٩٥٦

GLIERE, Reinhold

مؤلف روسي من أصل بلجيكي، درس على يد أرينسكي، وتانييف عمل أستاذاً في كونسرڤاتوار موسكو. تشتمل أعماله على أوپرات، باليهات، ثلاث سيمفونيات، كونشرتو لصوت سوپرانو مع الأوركسترا، أعمال موسيقا الحجرة، أعمال البيانو، والعديد من الأغاني.

چلينكا، ميخائيل إيفانوڤيتش ١٨٠٤ – ١٨٥٧

GLINKA, Mikhail Ivanovich

مؤلف روسي، نشأ في ضيعة والده الريفية حيث سمع الكثير من الموسيقا الشعبية، وفي پيتر سبورج لقنه المؤلف وعازف البيانو الإيرلندي ج. فيلد دروساً في العزف على البيانو. رحل إلى إيطاليا، وهناك تعرف بالمؤلفين بيلليني و دونيزيتي، كما شاهد الكثير من عروض الأوپرا الإيطالية. في حوالي الثلاثين عزم على الحصول على تقنية موسيقية تؤهله لتأليف أوپرا روسية، وهكذا ذهب الى برلين ليدرس على نحو جاد ومنظم على الاستاذ الكبير ديهين Dehn. وبعد عودته الى روسيا بدأ العمل في تأليف أوپرا«حياة من أجل القيصر» وهي ذات موضوع وطني يدور حول اجتياح البولنديين لروسيا عام ١٦١٣. وقد حازت هذه الأوپرا عند تقديمها على نجاح كبير، فقد ظهرت فيها ملامح الموسيقا الشعبية الروسية بألحانها وإيقاعاتها المتميزة، لكن ظل يخالطها شيء من تأثير الموسيقا الإيطالية. أما أوپراه الثانية «روسلان ولوديلا» التي ارتكزت على قصيدة خيالية للشاعر الروسي ا. بوشكين، فقد رسمت أسس طراز الأوپرا الروسية الحقيقية، وشكلت نقطة انطلاق للأوپرا الروسية بطابعها الشرقي.

زار چلينكا إسپانيا ومكث فيها مدة عامين وضع خلالهما بعض الأعمال الأوركسترالية ذات الطابع الإسپاني.

يعدّ چلينكا منشئ الموسيقا القومية الروسية، والرائد الذي مهد الطريق أمام المؤلفين الروس الذين جاؤوا بعده خاصة جماعة الخمسة الكبار ذوي الاتجاه القومي في الموسيقا.

وضع چلينكا إلى جانب أوپراته عدداً من الأعمال الأوركسترالية المتنوعة، والافتتاحيات، وعدداً من أعمال موسيقا الحجرة، والپيانو، والأغاني.

چلوك، كريستوفر ڤيليبالد ١٧١٤ - ١٧٨٧

GLUCK, Christopher Willibald

مؤلف أوپرا ألماني، ولد في باڤاريا، بدأ دراسة الموسيقا بصورة غير منتظمة في كل من ڤيينا وبراغ، ثم أرسله الأمير ميلزي إلى إيطاليا لإستكمال دراسته على يد المؤلف ج. سامارتيني، وسرعان ما بدأ في تأليف أوپرات لاقت نجاحاً كبيراً. في عام ١٧٤٦ زار إنكلترا حيث قابل المؤلف ج. ف. هاندل وزار پاريس وأقام فيها فترة طويلة وضع خلالها عدداً من الأوپرات. في النصف الثاني من القرن الثامن عشر غدا چلوك الشخصية الأكثر أهمية في ميدان الأوپرا، فقد عمل مع كاتب نصوص أوپراته الشاعر ر. كالزابيجي على إصلاح الأوپرا بإبعادها عن النموذج الناپوليتاني التقليدي ذو الطابع اللحني الخفيف، وتقريبها من الروح الدرامية كذلك ركز چلوك على أهمية الافتتاحية والمعالجة الأوركسترالية، فأبعد الهارپسيكورد، وأدخل الهارپ، واستخدم آلات الترومبون، وآلات الكلارنيت، ونمّا دور الأوركسترا لخدمة الناحية الدرامية.

وضع چلوك نحو خمسة وأربعين أوپرا منها ألكيستيس، أورفيوس، إيفجينا

في أوليس، أرميدا، باريس وهيلانه، إيفجينا في توريس. . . إلخ، إضافة إلى أربع باليهات، والعديد من الأعمال للأوركسترا. . . إلخ.

چينيشي، ڤيتوريو ١٨٧٦ - ١٩٥٤

GNECCHI, Vittorio

مؤلف أوپرا إيطالي، من أعماله أوپرا « لاروسييرا» التي استخدم فيها أرباع الأصوات، وأوپرا «كاساندرا» التي يقال إن ر. شتراوس انتحل ثيماتها واستخدمها في أوپرا اليكترا التي ظهرت بعد أربع سنوات من ظهور كاساندرا.

چودار، بنجامين لويس بول ١٨٤٩ - ١٨٩٥

GODARD, Benjamin Louis Paul

مؤلف وعازف كمان فرنسي، وضع العديد من الأوپرات منها «جوسلين» والسيمفونيات، والكونشرتات، إضافة إلى أعمال موسيقا الحجرة والأغاني.

چودوڤسكي، ليوپولد ١٨٧٠ - ١٩٣٨

GODOWSKY, Leopold

مؤلف وعازف پيانو پولندي، انتقل إلى أميريكا وعاش فيها حتى وفاته، كان من ألمع عازفي البيانو في العالم، وضع عدداً كبيراً من الأعمال لآلة البيانو.

چوديك، ألكسندر فيدروڤيتش ١٨٧٧ - ١٩٥٧

GOEDICKE, Alexander Fedrovich

مؤلف وعازف پيانو روسي، تشتمل أعماله على أوپرات، كونشرتو

بيانو، كونشرتو ترومبيت . . . إلخ

چور، ڤالتر ١٩٠٣ – ١٩٦٠

GOEHR, Walter

مؤلف وقائد أوركسترا ألماني، استقر في انكلترا بدءاً من عام ١٩٣٣ وضع أعمالاً موسيقية للراديو والمسرح، إضافة إلى موسيقا الأفلام كما وضع توزيعاً أوركسترالياً لمقطوعة م. موسورسكي، صور من المعرض.

چوتز، هيرمان ١٨٤٠ – ١٨٧٦

GOETZ, Herman

مؤلف ألماني، استقر بسويسرا ومات بها، تشتمل أعماله على أوپرا «ترويض الشرسة»، سيمفونية، كونشرتو پيانو، أعمال موسيقا حجرة، وأغان.

چولد مارك، كارل ١٨٣٠ – ١٩١٥

GOLDMARK, Karl

مؤلف هنغاري، استقر بڤيينا ومات بها، تشمل أعماله على أوپرات، سيمفونيتين، كونشرتوين لآلة الكمان، أعمال لآلة البيانو وأغان.

چولد مارك، روبين ١٨٧٢ – ١٩٣٦

GOLDMARK, Rubin

مؤلف أمريكي (إبن أخ السابق)، تلميذ ا. دڤورجاك، وأستاذ ج.

چيرشوين، وضع العديد من الأعمال الأوركسترالية، وأعمال موسيقا الحجرة، وأعمال البيانو.

چوسينز، يوجين ١٨٩٣ - ؟

GOOSSENS, Eugene

مؤلف وقائد أوركسترا إنكليزي، تشتمل أعماله على أوپراتين، أوراتوريو، سيمفونيتين، مقطوعات لآلة البيانو، أعمال موسيقا الحجرة. . . . إلخ

چوسيك، فرانسوا جوزيف ١٧٣٤ - ١٨٢٩

GOSSEC, Francois Joseph

مؤلف بلجيكي، عاش في فرنسا ومات بها، تشتمل أعماله على أوپرات، سيمفونيات، باليهات، أعمال موسيقا حجرة. . . . إلخ. كان أول مؤلف سيمفوني في فرنسا، وتدين له الموسيقا الفرنسية بالشيء الكثير.

چونو، شارل ١٨١٨ - ١٨٩٣

GOUNOD, Charles

مؤلف وقائد أوركسترا فرنسي. درس المرسيقا في كونسرڤاتوار پاريس، ونال جائزة روما الكبرى. مكث في روما ثلاث سنوات درس خلالها الموسيقا الكنسية خاصة موسيقا القرن السادس عشر، ولدى عودته إلى پاريس عمل عازفاً لآلة الأورغن، وأعد نفسه ليصبح قسيساً لكنه لم يفعل. ظهرت أوپراه الأولى «سافو» عام ١٨٥١، أما أوپراه فاوست التي ظهرت عام ١٨٥٩ فقد حملت إليه الكثير من الشهرة، وجعلته في الصف الأول من المؤلفين في ذلك الوقت. كرس

چونو السنوات الأخيرة من حياته لتأليف الأعمال الدينية. تشتمل أعماله على أوپرات، ثلاث سيمفونيات، اوراتوريو، قداسات، أعمال كنسية متنوعة، وأغانٍ. . . . إلخ.

چرانادوس، إنريك ١٨٨٧ - ١٩١٦

GRANADOS, Enrique

مؤلف وعازف پيانو وقائد أوركسترا إسپاني، تتلمذ على يد ف. بيدريل. تشتمل أعماله على أوپرات، أعمال أوركسترالية، أعمال لآلة البيانو، وأغانٍ. يعدُّ من الرواد الذين ارتقوا بالموسيقا الإسپانية، ومن المؤسسين لتيار الموسيقا القومية الإسپانية.

چريشانينوڤ، ألكسندر تيخونوڤيتش ١٨٦٤ - ١٩٥٦

GRECHANINOV, Alexander Tikhonovich

مؤلف روسي تتلمذ على يد ريمسكي كورساكوف عاش في فرنسا بدءاً من عام ١٩٢٥، ثم استقر بأمريكا بدءاً من عام ١٩٣٩ ومات فيها. اتبع في مؤلفاته تقاليد المدرسة الروسية القومية. تشتمل أعماله على أوپرات، خمس سيمفونيات، أغانٍ موسيقا للأطفال. . . إلخ

چريج، إدوارد ١٨٤٣ - ١٩٠٧

GREIG, Edvard

مؤلف وعازف پيانو نرويجي، تتلمذ على يد والدته التي كانت تجيد العزف

على آلة البيانو، ثم تابع دراسته الموسيقية في كونسرڤاتوار لايبزيغ، وبعد أربع سنوات من الدراسة ذهب إلى كوبنهاچن ليدرس مع الأستاذ چيد، وبعد ثلاث سنوات، ترك العاصمة الدانماركية عائداً إلى وطنه.

في عام ١٨٦٧ أسس ورأس في كريستيانيا (حالياً أوسلو) الجمعية الموسيقية. زار إيطاليا حيث قابل المؤلف ف. ليست، كما زار إنكلترا التي منح فيها درجة الدكتوراه الموسيقية. تزوج چريچ ابنة عمه المغنية نينا هاچيراب التي قدمت معظم أغانيه، وعاش حياة هادئة في منطقة ريفية قرب بيرچن.

وضع چريچ أعمالاً قليلة، وعمله الطويل الوحيد هو كونشرتو البيانو المعروف، لم يقترب من السيمفونية، ولا الاوپرا، ولديه رباعية وترية واحدة وتعكس قطعه الصغيرة وأغانيه أفضل ما لديه. استخدم چريچ على نحو واسع الالحان الشعبية النرويجية، ويعد في المقام الاول، من المؤلفين الذين ساهموا في نشوء وتطوير الموسيقا القومية النرويجية. تشتمل أعماله على كونشرتو البيانو متوالية هولبرغ، موسيقا بيرچنت، ثلاث سوناتات لآلة الكمان، العديد من الأغاني، وأعمال البيانو... إلخ.

چوارنيري – القرن ١٧ – ١٨

GUARNERI

شهرة عائلة عرفت بصناعة آلات الكمان، كان أندريا ١٦٢٦ – ١٦٩٨ الأكبر سناً في تلك العائلة، تلميذ الصانع الشهير أماتي، أما جيوزيبي چوارنيري دل جيزو (GIUSEPPE GUARNERI DEL GESU) فقد تألق في صناعته، واحتلت آلاته مكانة مرموقة، حتى أنها نافست آلات الصانع العظيم ستراديڤاري.

چوارنييري، كامارچو ١٩٠٧ – ؟

GUARNIERI, Camargo

مؤلف وقائد أوركسترا برازيلي، درس في پاريس، تشتمل أعماله على سيمفونيتين، رقصة برازيلية، كونشرتو پيانو، كونشرتو كمان، وأعمال موسيقا الحجرة.

چواستافينو، كارلوس ١٩١٤ – ؟

GUASTAVINO, Carlos

مؤلف وعازف پيانو أرجنتيني، تشتمل أعماله على العديد من الأغاني، وأعمال البيانو، إضافة إلى أعمال كورالية، وأعمال لآلة الچيتار مع الإوركسترا.

چيلمان، فيليكس ألكسندر ١٨٣٧ – ١٩١١

GUILMANT, Felix Alexander

مؤلف وعازف أورغن فرنسي، وضع العديد من الأعمال لآلة الأورغن مع الأوركسترا، إلى جانب سيمفونيتين، وبعض الاعمال الكنسية.

چيرو، إرنست ١٨٣٧ – ١٨٩٢

GUIRAUD, Ernest

مؤلف فرنسي (ولد في أمريكا)، وضع العديد من الاوپرات، كما وضع العديد من الأعمال الأوركسترالية، احتل مكانة هامة في كونسرڤاتوار

باريس، وكان واحداً من أساتذة ك. ديبوسي.

چيرفيتس، أدالبرت ١٧٦٣ - ١٨٥٠

GYRWETZ, Adalbert

مؤلف بوهيمي (من بوهيميا)، وضع عدداً كبيراً جداً من السيمفونيات (نحو ستين سيمفونية) بأسلوب المؤلف ج. هايدن، إلى جانب العديد من الأوبرات، والباليهات، والقداسات، وأعمال موسيقا الحجرة. مات في ڤيينا فقيراً مهملاً.

□ الأعمال الشهيرة.

Garden of fand, The حديقة فاند
قصيدة سيمفونية للمؤلف ا. باكس، قدمت لأول مرة عام ١٩٢٠. (فاند شخصية في أسطورة إيرلندية، و حديقتها في هذا العمل هي البحر)

Gaspard De la nuit چاسبار الليل
مجموعة من ثلاث قطع للپيانو للمؤلف م. راڤيل وضعها عام ١٩٠٨.

Gastein Symphony سيمفونية چاشتاين
عنوان سيمفونية ضائعة للمؤلف ف. شوبرت.

Gayaneh چايانيه
باليه للمؤلف ا. خاشاتوريان، قدمت لأول مرة عام ١٩٤٢ وقام المؤلف بمراجعتها واصدار نسخة ثانية عام ١٩٥٧.

Geisha, The الچيشا
أوپريت للمؤلف س. جونز قدمت في لندن عام ١٨٩٦.

Gentle Shepherd, The الراعي الوديع

أوبرا هزلية، وضع حوارها وجمع أغانيها الكاتب آلان رامزي، وقدمت في أدنبرة عام ١٧٢٨.

German Requiem القداس الجنائزي الألماني

قداس للكورس والأوركسترا والمغنين المنفردين للمؤلف ي. براهمز قدم لأول مرة عام ١٨٦٩.

Ghost Trio ثلاثي الشبح

اسم أطلق على ثلاثي البيانو ترتيب ٧٠ رقم ١ للمؤلف بيتهوفن، وضعه عام ١٨٠٨.

Gianni Schicchi جياني سكيكي

أوبرا هزلية من فصل واحد للمؤلف ج. پوتشيني قدمت في نيويورك عام ١٩١٨ النص من تأليف فورزانو.

Giant Fugue الفوجا العملاقة

اسم أطلق على الفوج مقام ري مينور للمؤلف باخ الكبير.

Gioconda, La الجيوكندا

أوبرا من أربعة فصول للمؤلف ا. بونشيلي، قدمت في ميلان عام ١٨٧٦. كتب النص بويتو عن ڤيكتور هيچو.

Gipsy Baron, The — البارون الغجري
أوبريت للمؤلف ج. شتراوس الأصغر، قدمت في ڤيينا عام ١٨٨٥.

Girl From Arles, The — فتاة من الآرل
موسيقا مرافقة لمسرحية ألفونس دوديه، وضعها المؤلف ج. بيزيه.

Girl of The Golden West, The — فتاة الغرب الذهبي
أوپرا للمؤلف ج. پوتشيني، قدمت في نيويورك عام ١٩١٠. النص من تأليف تشيڤينيني وزانچاريني.

Giselle — جيزيل
باليه للمؤلف ا. آدم، قدمت في پاريس عام ١٨٤١

Glagolitic Mass — القداس الچلاچوليتيكي
قداس للأوركسترا والكورس والأورغن، وضعه المؤلف ل. ياناتشيك عام ١٩٢٧

Gloriana — چلوريانا
أوپرا للمؤلف ب. بريتين، قدمت في لندن عام ١٩٥٣.

Goldberg Variations — تنويعات چولدبرچ
الاسم المألوف للتنويعات الثلاثين لآلة الهارپسيكورد

للمؤلف باخ الكبير.

Golden Cockerel, The الديك الذهبي

آخر أوپرا وضعها المؤلف ن. ريمسكي كورساكوف، قدمت بعد وفاة المؤلف في پيتربورچ عام ١٩٠٩.

Golden Sonata السوناتا الذهبية

اسم اطلق على سوناتا المؤلف هـ. بورسيل، وهي لآلتي كمان، ڤيولا داچامبا، وهارپسيكورد.

Gondoliers, The مسيّرو الجندول

أوپريت للمؤلف ا. سوليڤان، قدمت في لندن عام ١٨٨٩

Good - Humoured Ladies, The السيدات الطَلِقَات

باليه اختار موسيقاها وكيفها المؤلف ن. توماسيني من أعمال لآلة الكيبورد للمؤلف د. سكارلاتي، قدمت في روما عام ١٩١٧.

Government Inspector, The مفتش الحكومة

أوپرا للمؤلف ڤ. إيك، قدمت في شڤتزنيچن عام ١٩٥٧ كتب النص المؤلف نفسه عن مسرحية الكاتب الروسي الساخر ن. چوچول

Goyescas چوياسكاز

١- مجموعتان من قطع البيانو للمؤلف ا. چرانادوس استوحاهما من رسوم چويا، قدمتا عام ١٩١٤

٢- أوپرا للمؤلف ا. چرانادوس، قدمت في نيويورك عام ١٩١٦.

Gradus Ad Parnassum

١- بحث في فن الكونتربوان للمؤلف ج.ج. فوكس وضع عام ١٧٢٥.

٢- مجموعة من الدراسات لآلة البيانو للمؤلف م. كليمنتي وضعت عام ١٨١٧.

Gran Mass قداس چران

قداس للمؤلف ف. ليست وضعه بمناسبة افتتاح كنيسة في چران الهنغارية عام ١٨٥٦.

Grand Duke, The الدوق الكبير (الغراندوق)

أوپريت للمؤلف ا. سوليڤان، قدمت في لندن عام ١٨٩٦

Grand Duo الثنائي الكبير

اسم أطلق على سوناتا مقام دو ماجور للمؤلف ف. شوبرت وهي لآلتي پيانو. ويعتقد بعضهم أنها تكييف قام به شوبرت لسيمفونيته المفقودة "چاشتاين". وبناءً على ذلك الاعتقاد قام المؤلف ج. جواكيم

بتكييف تلك السوناتا للأوركسترا، وكذلك فعل المؤلف ا. كولينز.

Great C- Major Symphony **سيمفونية دو ماجور الكبرى**

اسم اطلق على السيمفونية التاسعة للمؤلف ف. شوبرت (السابعة في بعض الطبعات)، وضعها عام ١٨٢٨، لكنها لم تقدم إبان حياة المؤلف، وهي طويلة جداً، إذ يستغرق تقديمها نحو الساعة.

Great Fugue. **الفوجا الكبيرة**

فوجا وضعها بيتهوفن عام ١٨٢٥ لرباعي وتري ترتيب ١٣٣، وقد وضعها في الأصل ليشكل الحركة الأخيرة في الرباعية الوترية مقام سي بيمول ماجور ترتيب ١٣٠، لكن بيتهوفن ألف نهاية أخرى جديدة، ونشر الفوجا بصورة مستقلة.

Great Organ Mass **قداس الأورغن الكبير**

اسم أطلق على القداس مقام مي بيمول ماجور للمؤلف ج. هايدن وضعه عام ١٧٦٦. وقد سمي هكذا لتضمنه مقطعاً هاماً لآلة الأورغن، والأفضل تسميته على هذا النحو "القداس الكبير مع الأورغن" تجنباً للإلتباس.

□ المصطلحات

G - نغمة صول في السلم الموسيقي الغربي.

G Major - سلم صول ماجور (صول الكبير).

G Minor - سلم صول مينور(صول الصغير).

G. P - مختصر توقف عام.

Galliard - رقصة حيوية قديمة تعود إلى القرن الخامس عشر.

Galop - رقصة سريعة من القرن التاسع عشر ميزانها ٢/٤.

Gamba - ساق.

مختصر كلمة ڤيولادا چامبا، وهي آلة وترية قديمة تسند على ساق العازف أثناء العزف.

Gamme - سلم موسيقي.

Gavotte - رقصة فرنسية الأصل ترجع إلى القرن الثامن عشر، وتستخدم أحياناً كحركة في المتوالية (السويت)، ميزانها ٤/٤ وتبدأ من الضربة الثالثة في الميزور. ثمة چاڤوت شهيرة في السيمفونية الكلاسيكية للمؤلف الروسي المعاصر س. پروكوفييڤ.

Geige - چايچة (آلة الكمان باللغة الألمانية)

General Pause - توقف عام.

توقف جميع عازفي الفرقة الموسيقية مدة من الوقت يحددها قائد الأوركسترا.

Ges - نغمة صول بيمول عند الألمان.

Ges Dur - سلم صول بيمول ماجور عند الألمان.

Ges moll - سلم صول بيمول مينور عند الألمان.

German Dance - ضرب من القالس البطيء.

Gigue - رقصة حيوية شاعت في القرنين السابع عشر، والثامن عشر، ميزانها ٦/٨، أو ١٢/٨، وتشكل آخر حركة في المتوالية (السويت) عند باخ الكبير.

Gis - نغمة صول دييز عند الألمان.

Gis moll - سلم صول دييز مينور عند الألمان.

Gisis - نغمة صول دوبل دييز عند الألمان.

Giusto - دقيق ومضبوط.

لفظ يستخدم بعد مصطلح موسيقي عند طلب الدقة في سرعة الأداء، فنقول مثلاً (ALLERGRO GIUSTO) للحفاظ على أداء سريع منتظم ودقيق.

Glee - مؤلف قصير للكورس دون مرافقة آلية، وجد هذا النمط من التأليف في إنكلترا نحو عام ١٧٥٠.

Glissando - انزلاق.

انزلاق الإصبع على الوتر صعوداً أو هبوطاً، بدءاً من نغمة محددة، وانتهاءً بنغمةمحددة.

Glockenspiel - چلوكنشبيل.

آلة موسيقية إيقاعية مكونة من قطع معدنية، تصدر عند

طرقها صوتاً شبيهاً بصوت الأجراس.

Gong - **چونغ.**

آلة إيقاعية، وهي عبارة عن قرص برونزي يطرق بمطرقة. ويطلق عليها أيضاً اسم تام تام.

Gran Cassa - **الطبل الكبير**

Gran Opera - تعبير غامض بعض الشيء، يطلق أحياناً على الأوپرا التي لا تحتوي. كلاماً حوارياً، كما يطلق أحياناً على الأوپرا الجادة لتمييزها عن الأوپريت.

Grave - **وقار، ثقل**

الاداء بوقار، وبتمپو بطيء

Grazioso - **الأداء برشاقة، وتأنق**

Gregorian Chant - **الغناء الچريچوريانى**

نمط من الغناء الجماعي أنشأه القديس چريچوري بابا روما ما بين عامي ٥٤٠ - ٦٠٤ وهو غناء ذو نمط لحني واحد ودون مصاحبة آلية ويستخدم في الكنيسة الرومانية الكاثوليكية.

Gregorian Tones - **المقامات الچريچوريانية،** وكانت تستخدم في ألحان الكنيسة الكاثوليكية وأناشيدها وتراتيلها، وعددها ثمانية، أربعة أصلية، وأربعة فرعية، والأصلية هي

١- المقام الدوريانى ويبدأ من نغمة ري

٢- المقام الفريجياني ويبدأ من نغمة مي

٣- المقام الليدياني ويبدأ من نغمة فا

٤- المقام الميكسوليدياني ويبدأ من نغمة صول

أما المقامات الفرعية فهي:

١- المقام الهيبودورياني ويبدأ بنغمة لا

٢- مقام الهيبوفريجياني ويبدأ بنغمة سي

٣- المقام الهيبوليدياني ويبدأ بنغمة دو

٤- المقام الهيبوميكسوليدياني ويبدأ بنغمة ري

إن هذه المقامات عبارة عن سلالم تؤدى على المفاتيح البيضاء دون دييز أو بيمول، إلا في حالة أو حالتين.

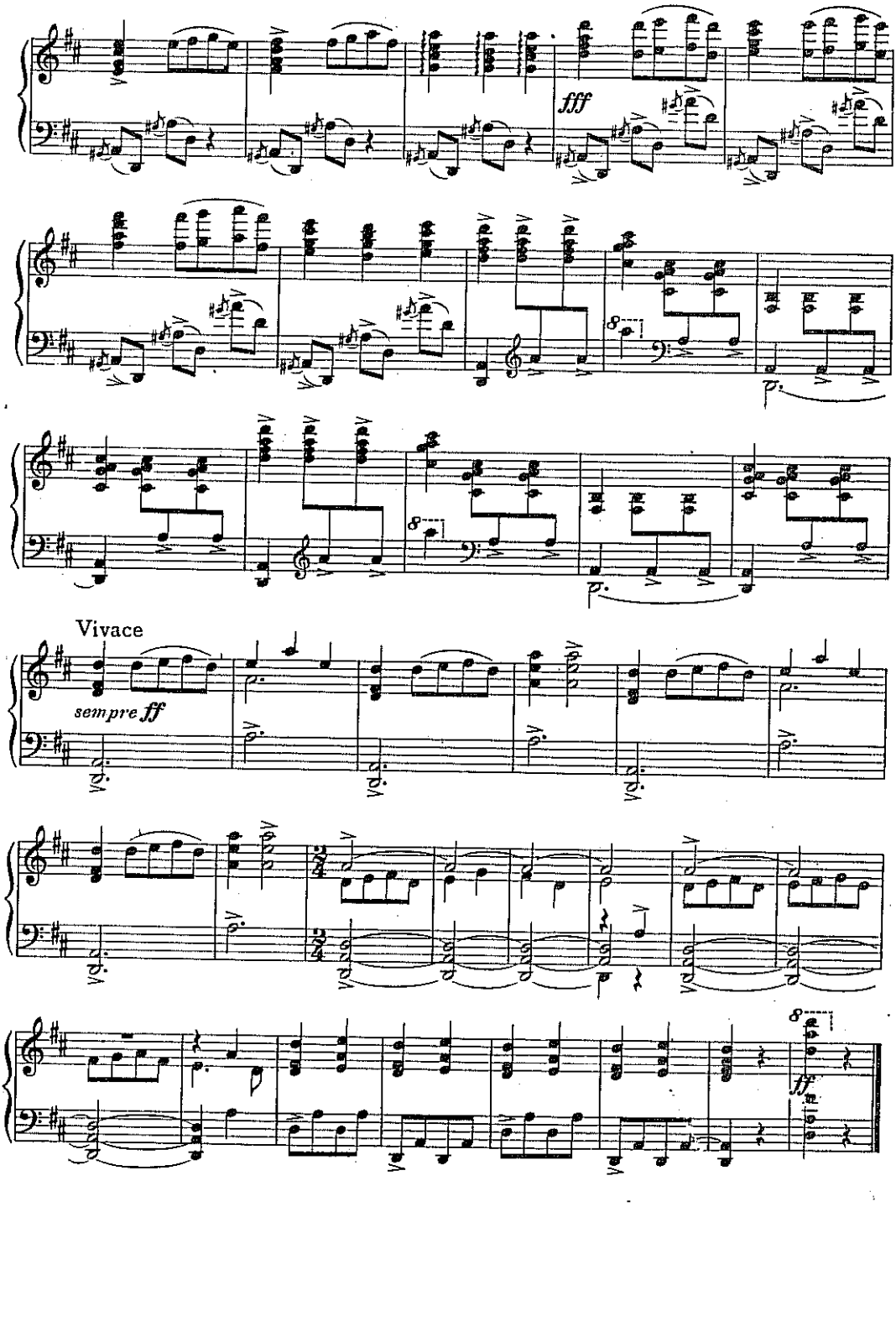
Grosse Caisse - الطبل الكبير

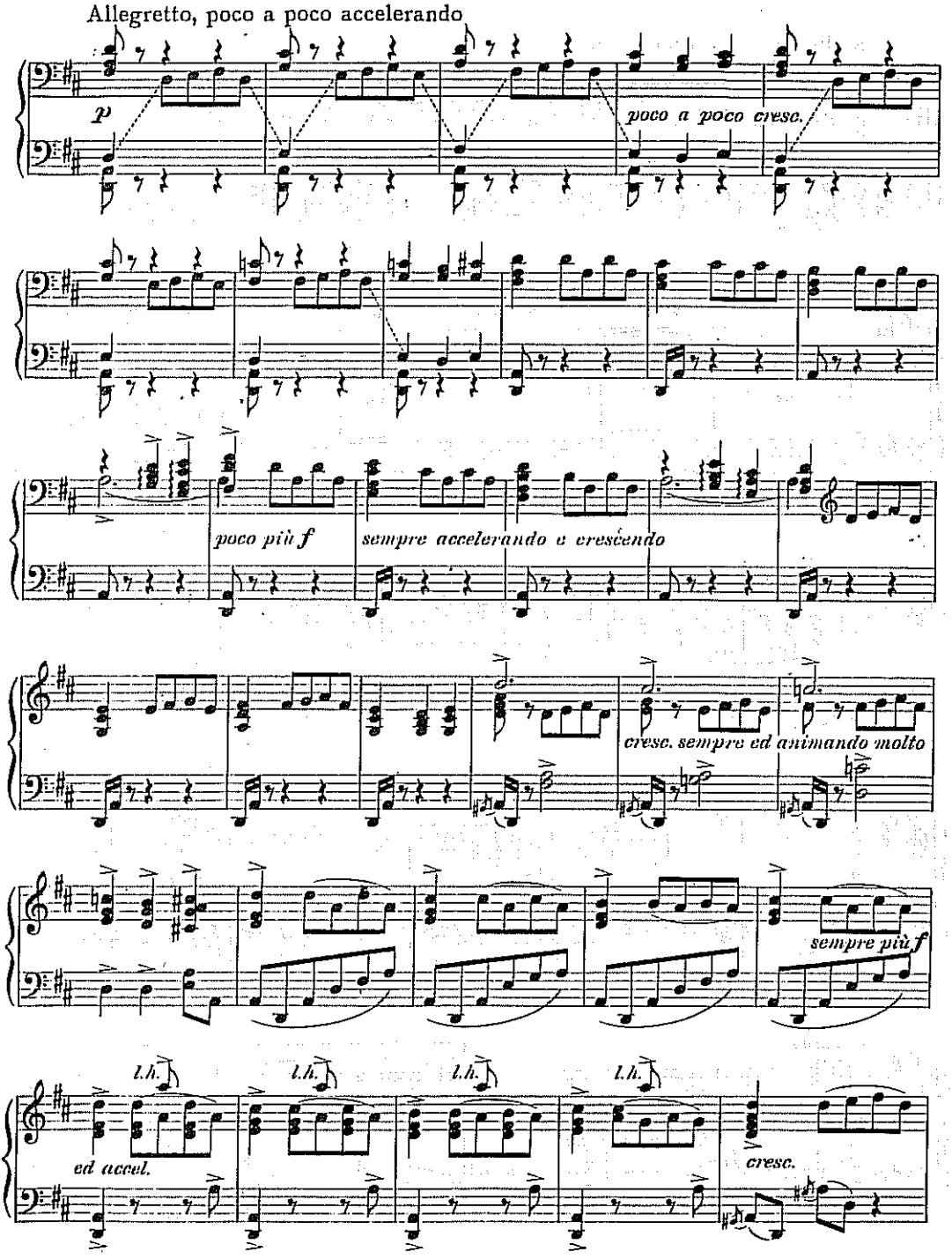
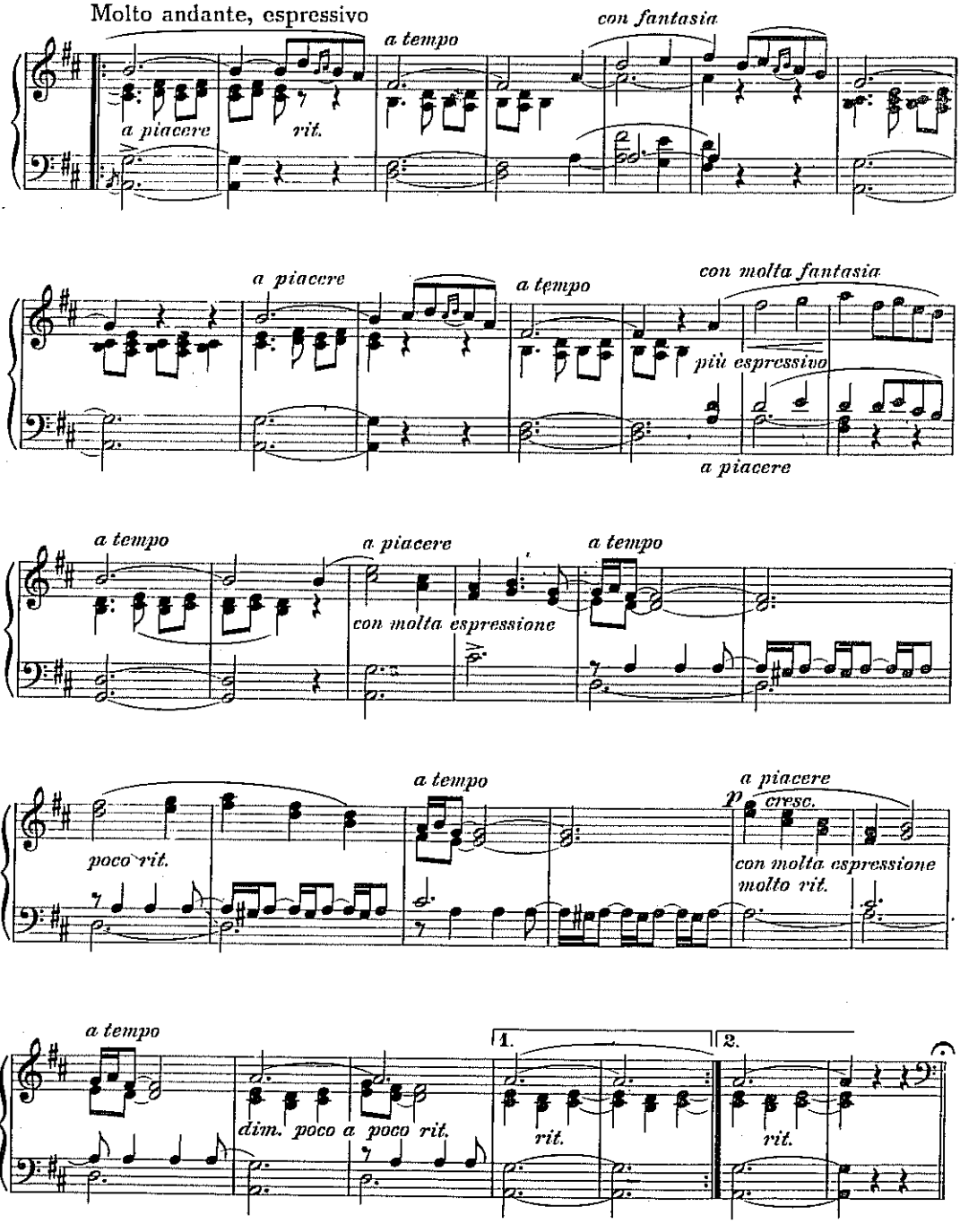
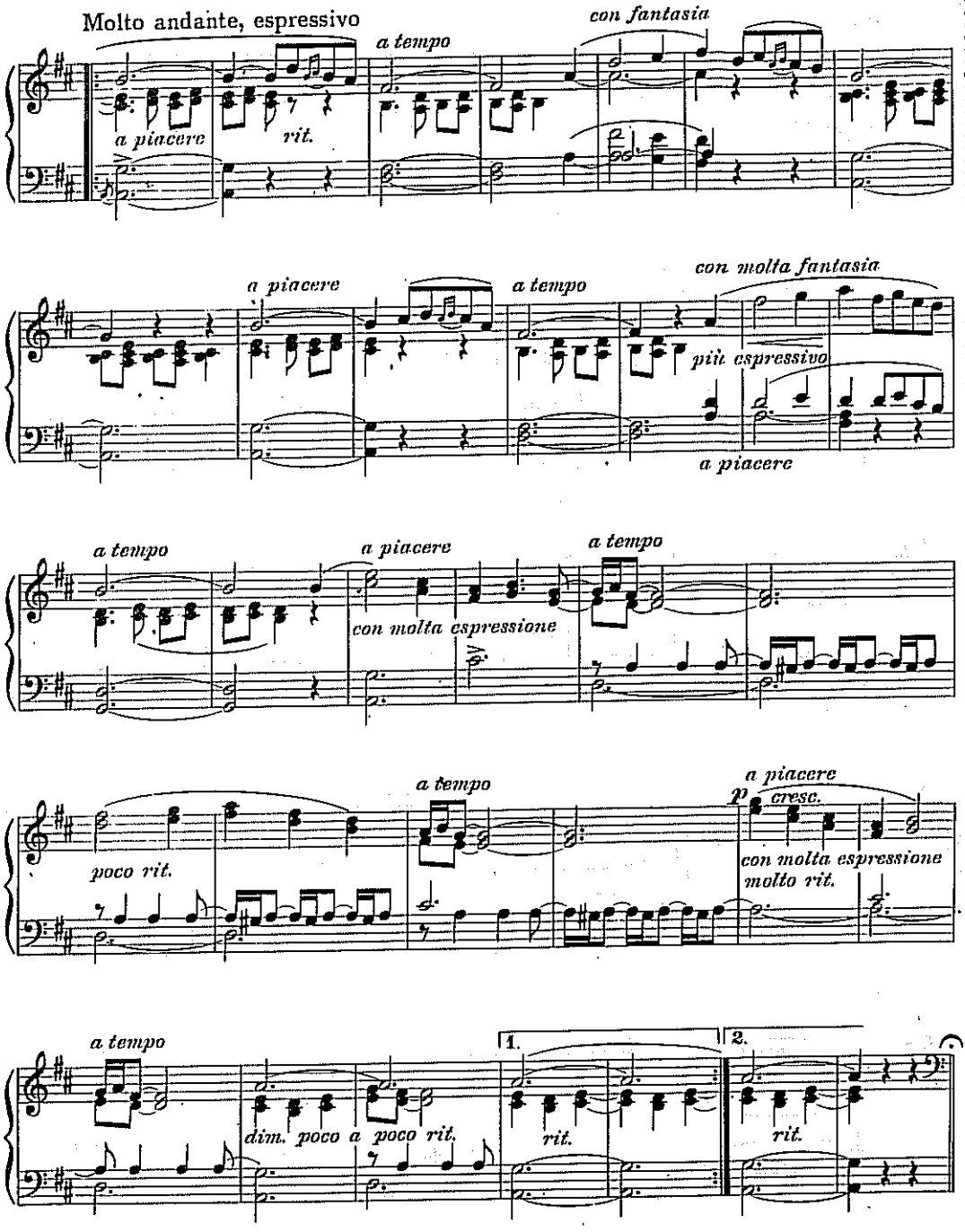
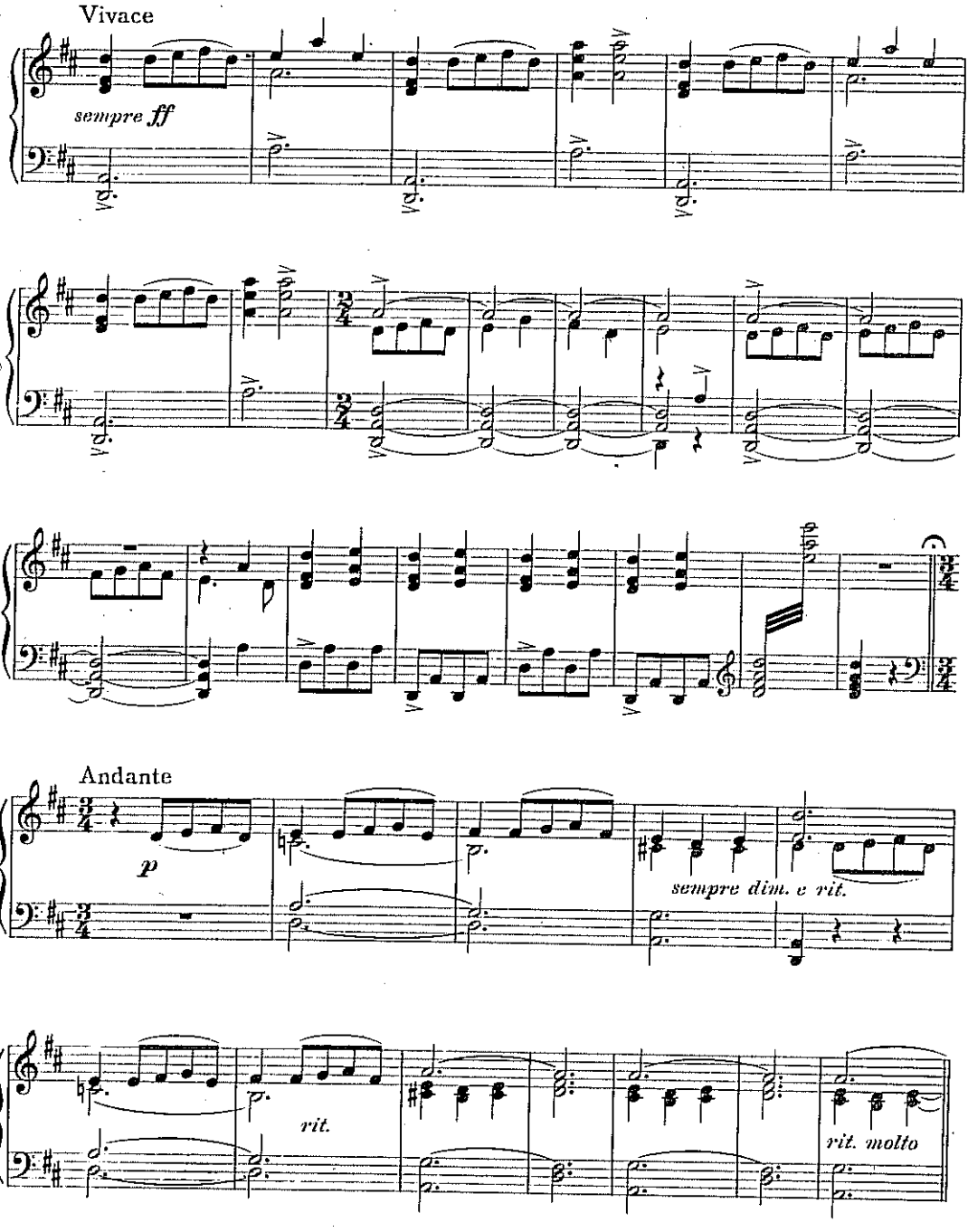
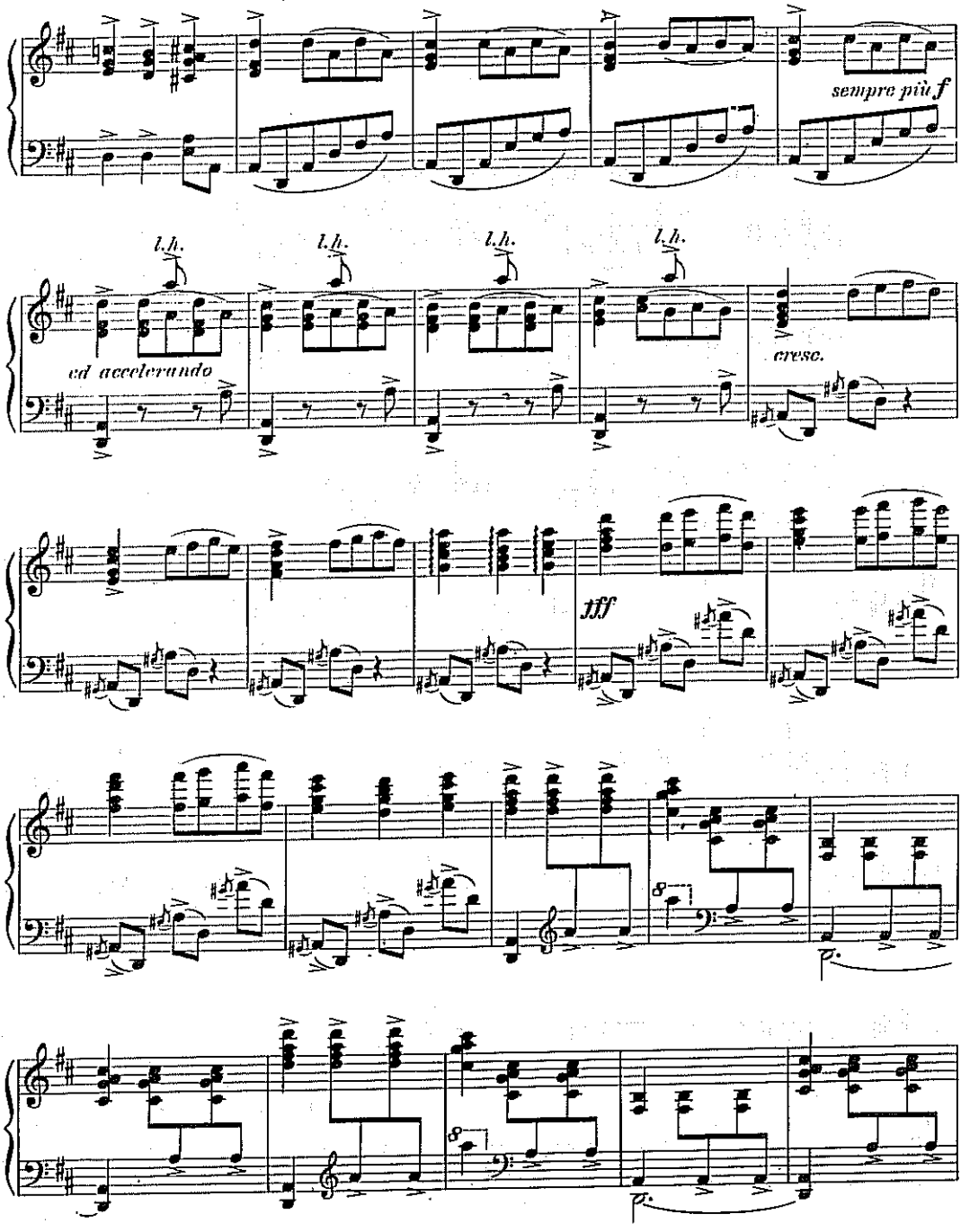
Grotesque - هزلي، ساخر.

Grosse Trommel - الطبل الكبير.

Ground Bass - الباص المتكرر، الباص الأرضي

Gruppetto - حلية أو زخرفة لحنية، وتتكون من ثلاث أو أربع نغمات تسبق أو تلي النغمة الأساسية، تعزف بسرعة وتكون قيمتها الزمنية على حساب النغمة الأساسية المتعلقة بها ويشار إليها أحياناً بهذا الرمز (∽) الذي يوضع فوق النغمة الأساسية، أو بين نغمتين أساسيتين.

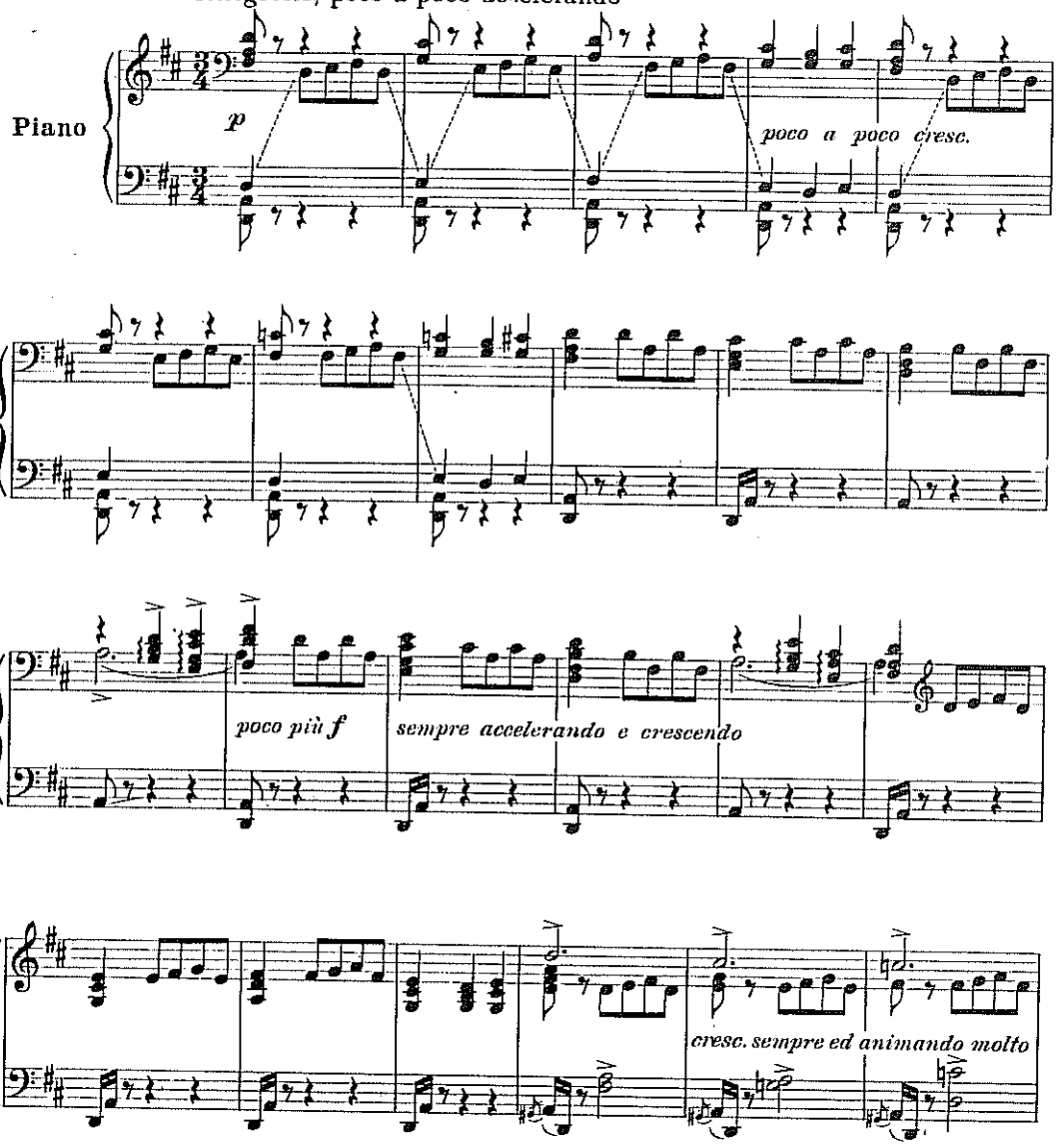
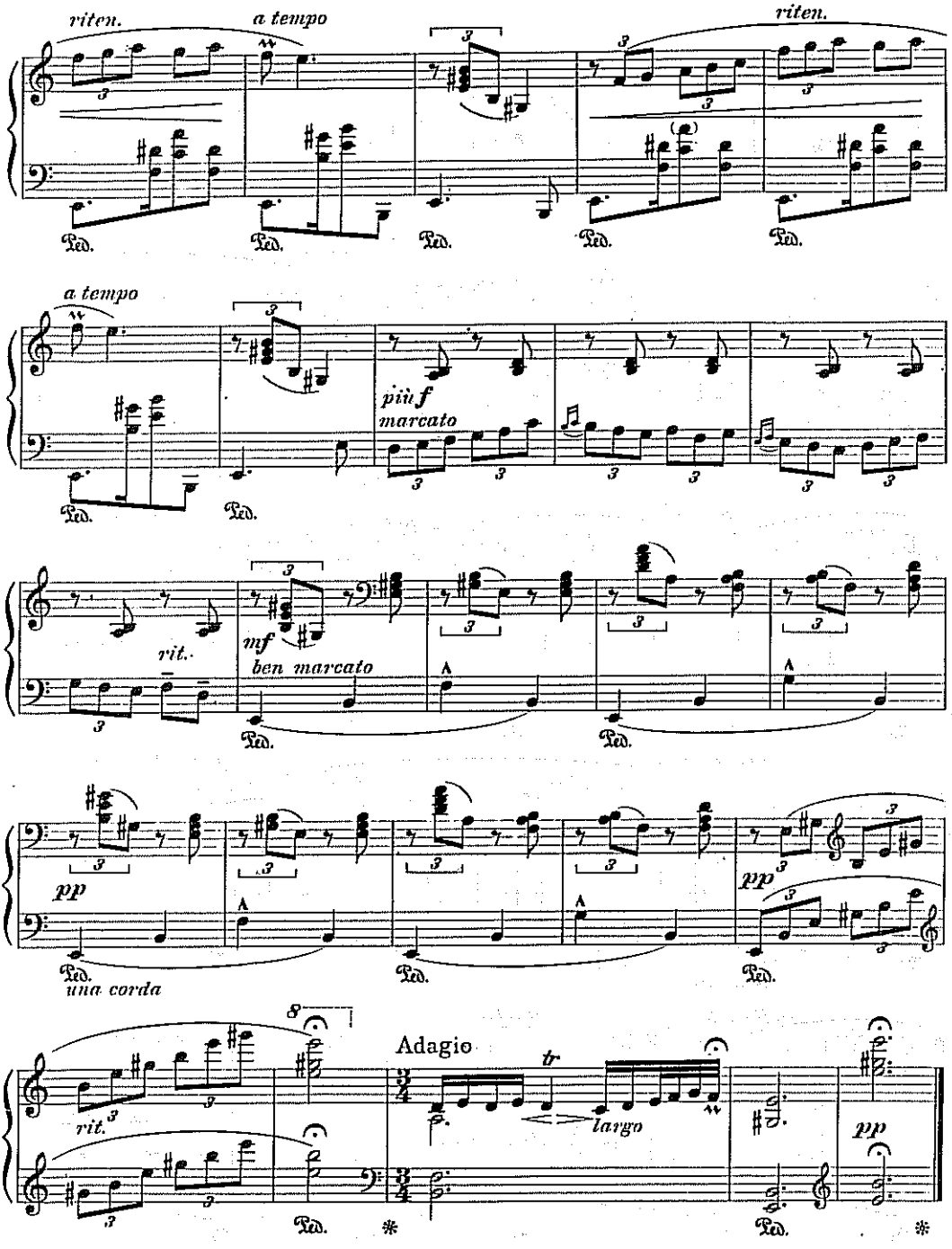
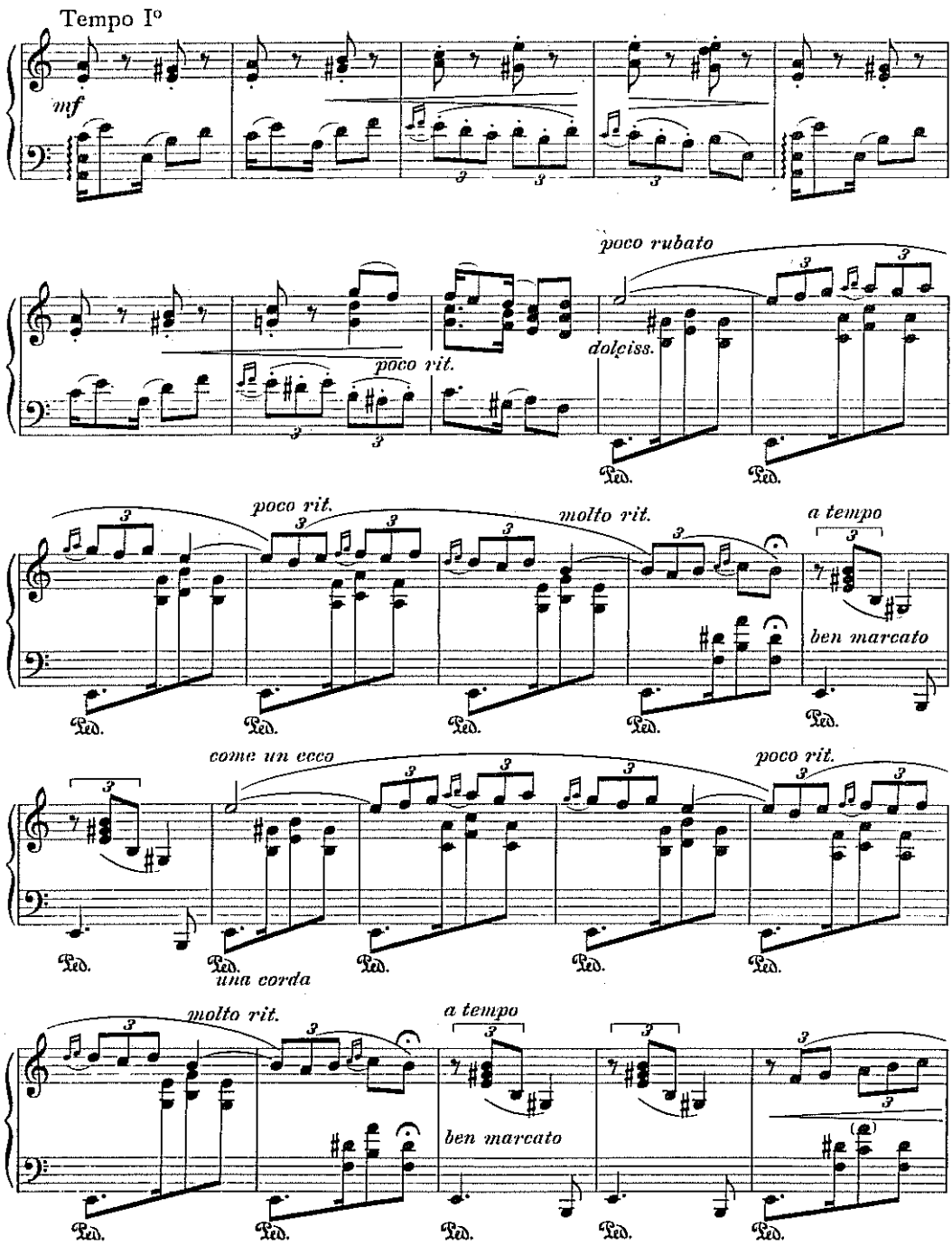
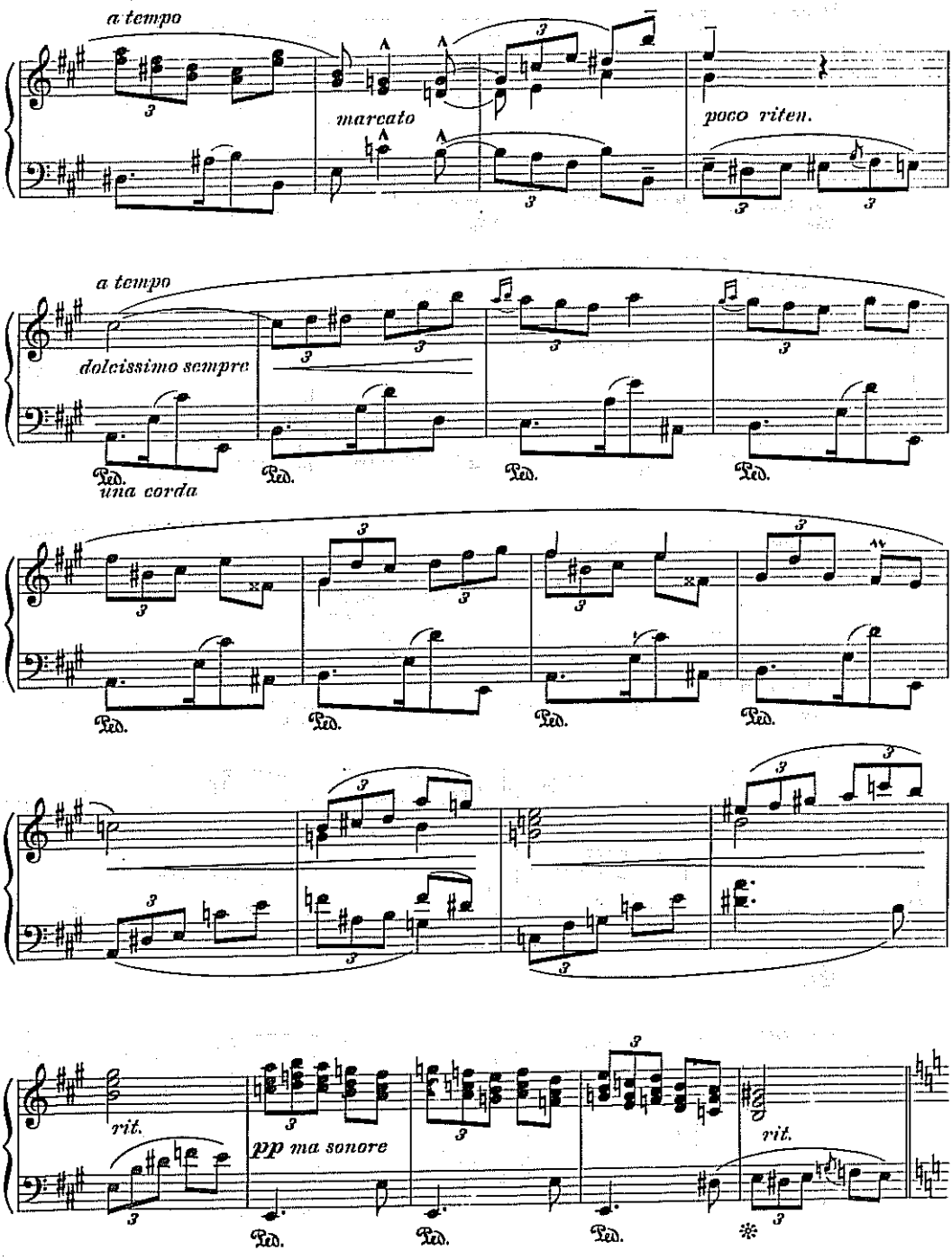
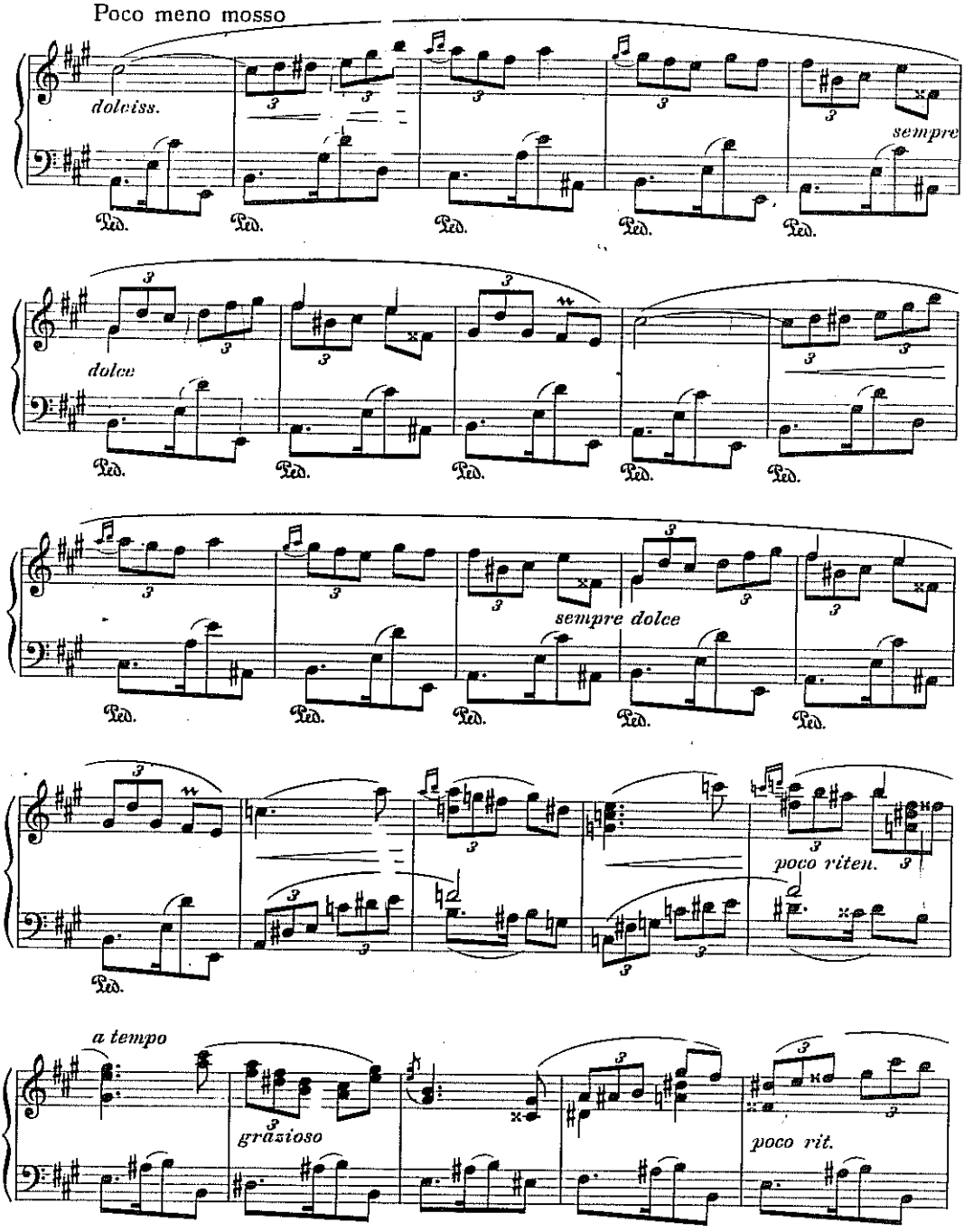
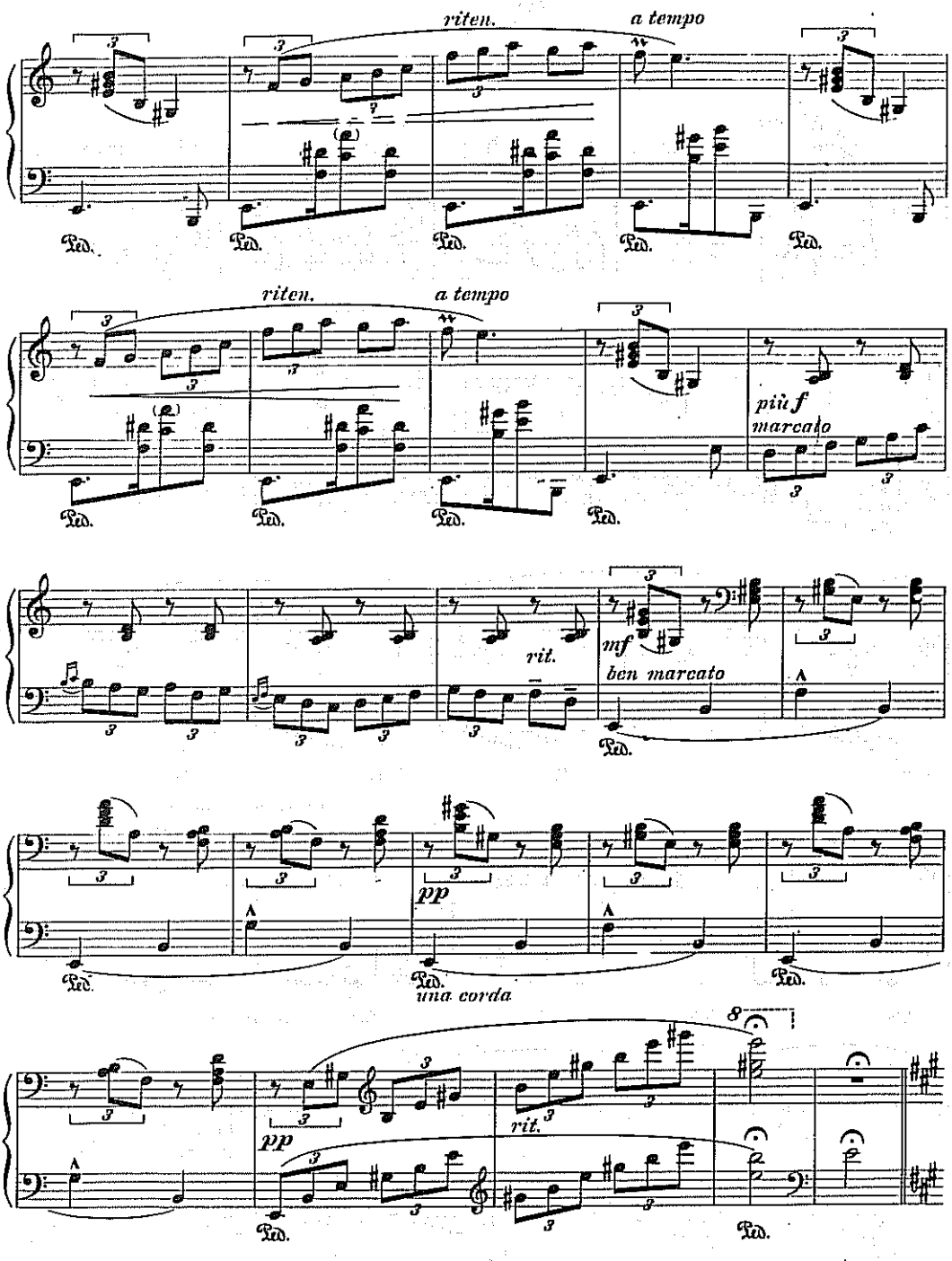
Gymel - طراز من الموسيقا الغنائية القديمة، ويتكون من خطين لحنيين، لحن في الأعلى يرافقه لحن في الأسفل بأبعاد ثلاثية وسداسية.

❐❐❐

fff
Vivace
sempre ff
ff

Allegretto, poco a poco accelerando
p
poco a poco cresc.
poco più f
sempre accelerando e crescendo
cresc. sempre ed animando molto
sempre più f
l.h.
l.h.
l.h.
l.h.
ed accel.
cresc.

Molto andante, espressivo
a tempo
con fantasia
a piacere
rit.
a piacere
a tempo
con molta fantasia
più espressivo
a piacere
a tempo
a piacere
a tempo
con molta espressione
poco rit.
a tempo
a piacere
p
cresc.
con molta espressione
molto rit.
a tempo
1.
2.
dim. poco a poco rit.
rit.
rit.

Molto andante, espressivo
a piacere
rit.
a tempo
con fantasia
a piacere
a tempo
con molta fantasia
più espressivo
a piacere
a tempo
a piacere
con molta espressione
a tempo
poco rit.
a tempo
a piacere
p
cresc.
con molta espressione
molto rit.
a tempo
dim. poco a poco rit.
1.
rit.
2.
rit.

Vivace
sempre ff
Andante
p
sempre dim. e rit.
rit.
rit. molto

sempre più f
l.h.
l.h.
l.h.
l.h.
ad accelerando
cresc.
fff
8
8

to D. Murillo

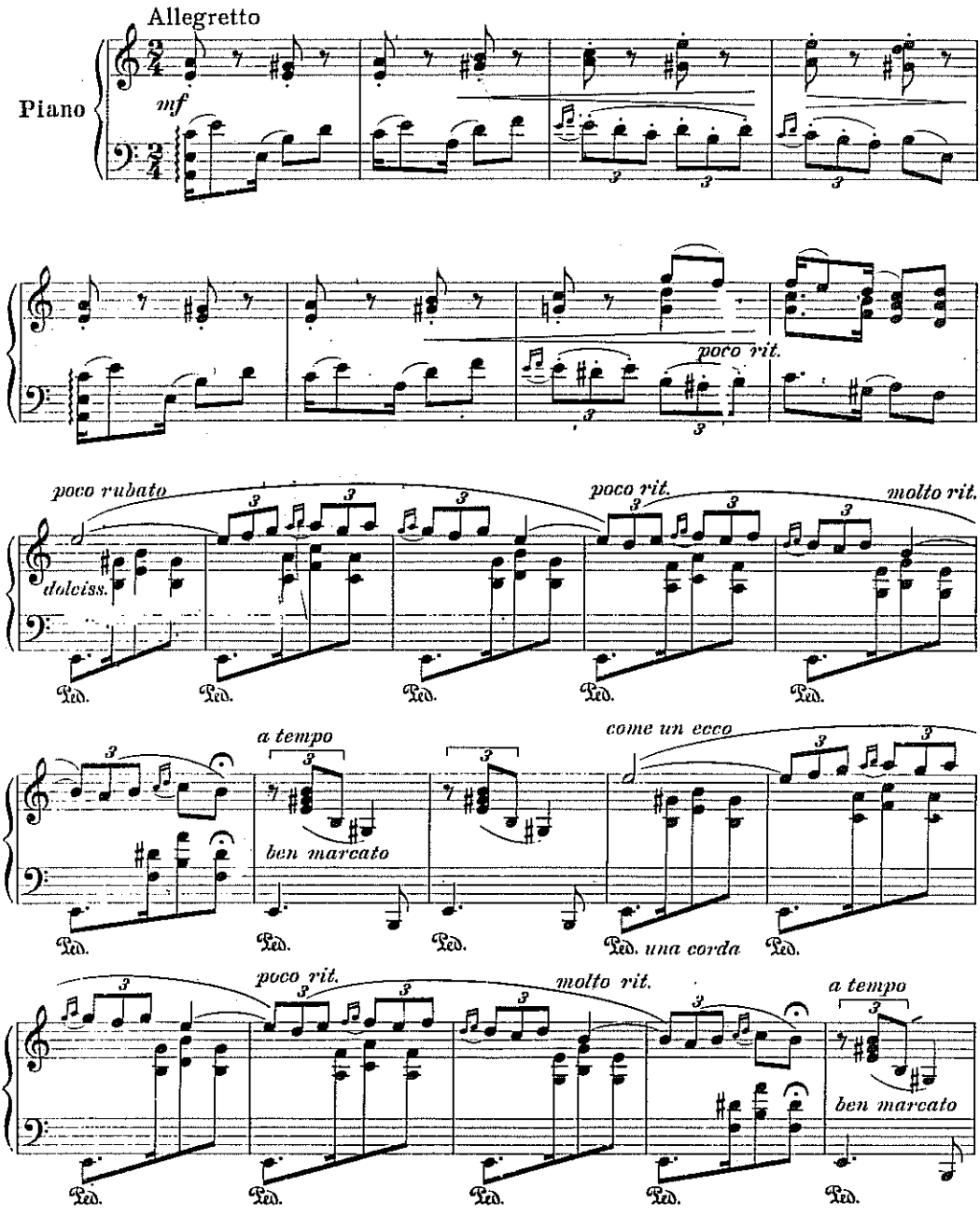
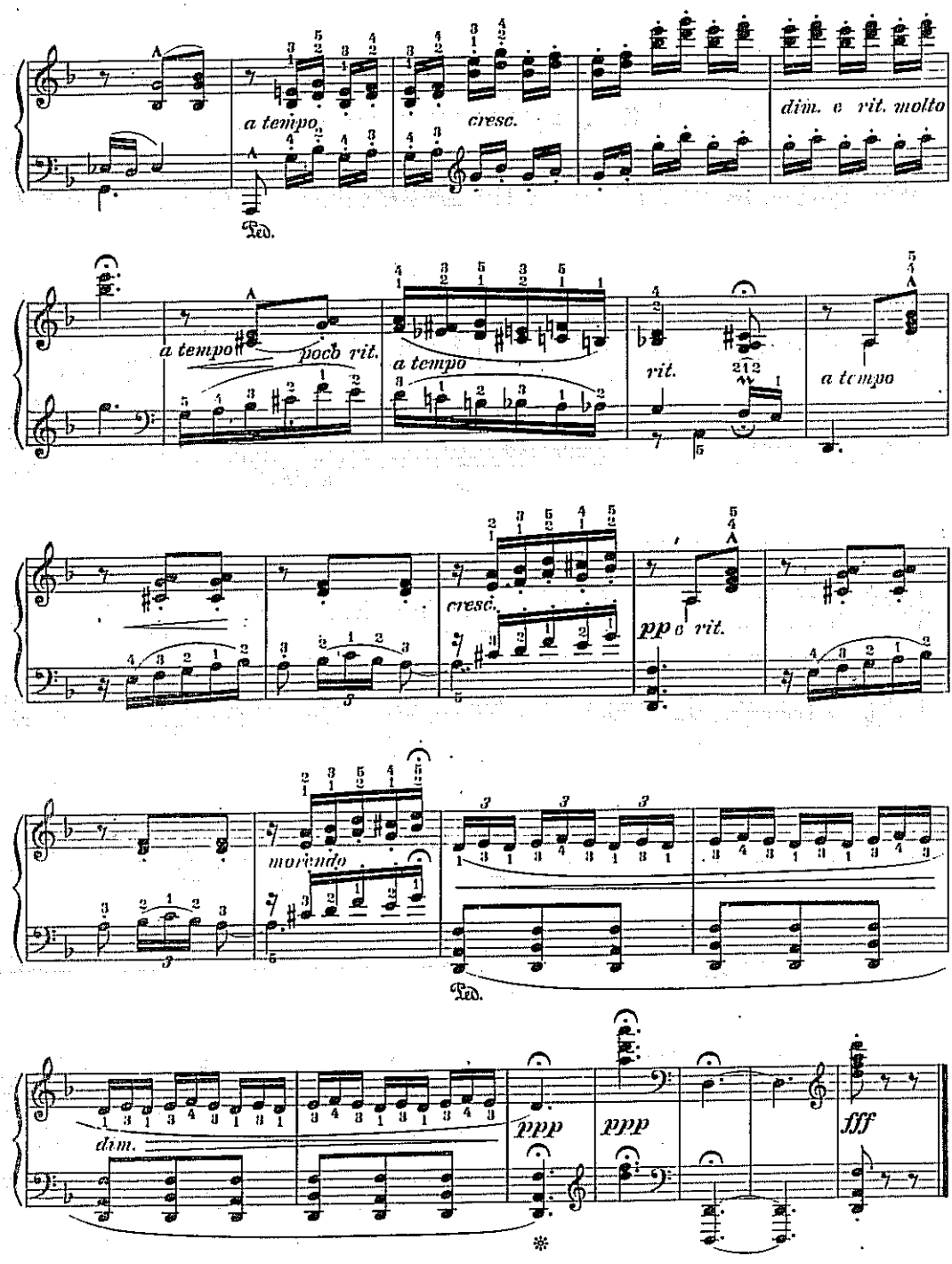
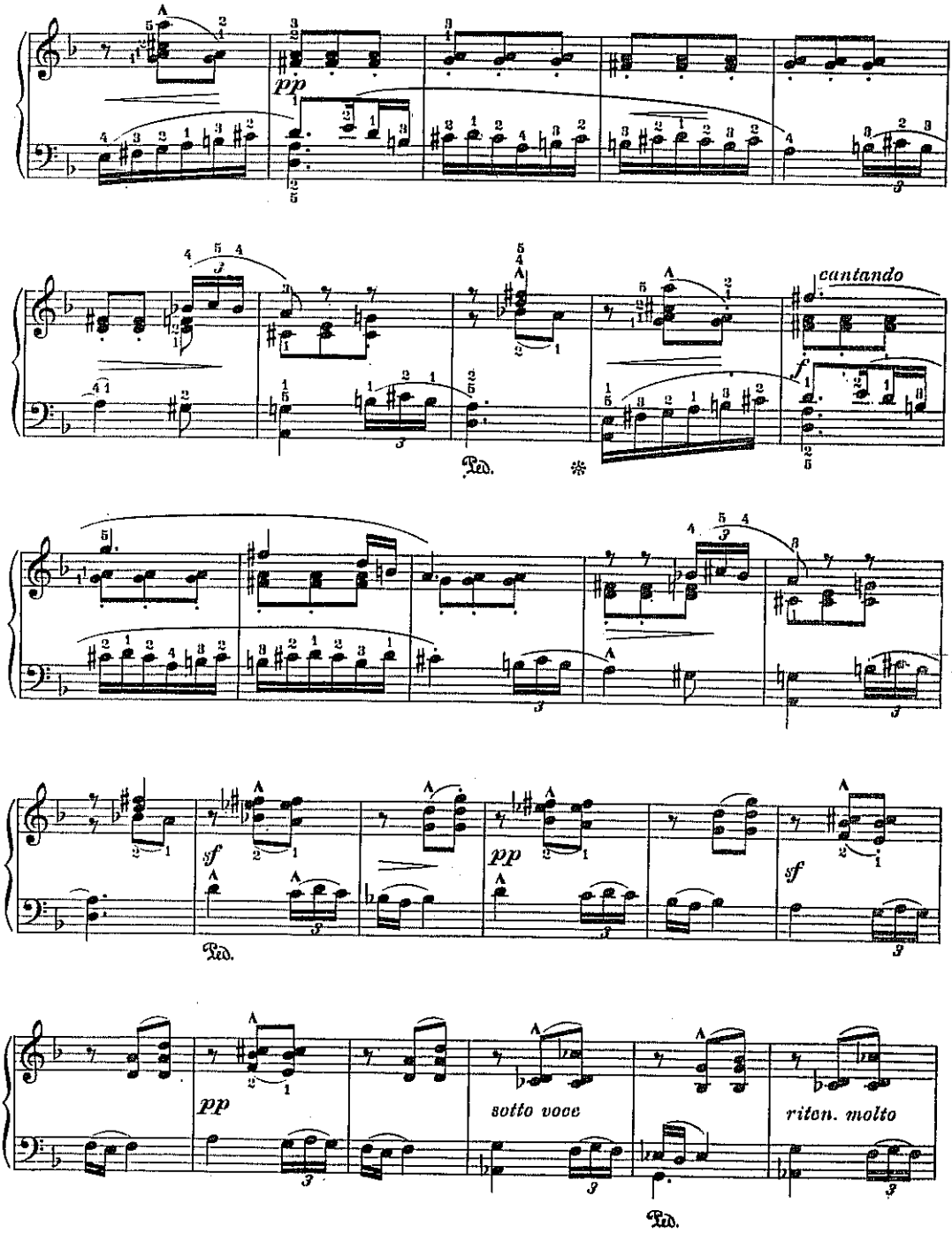
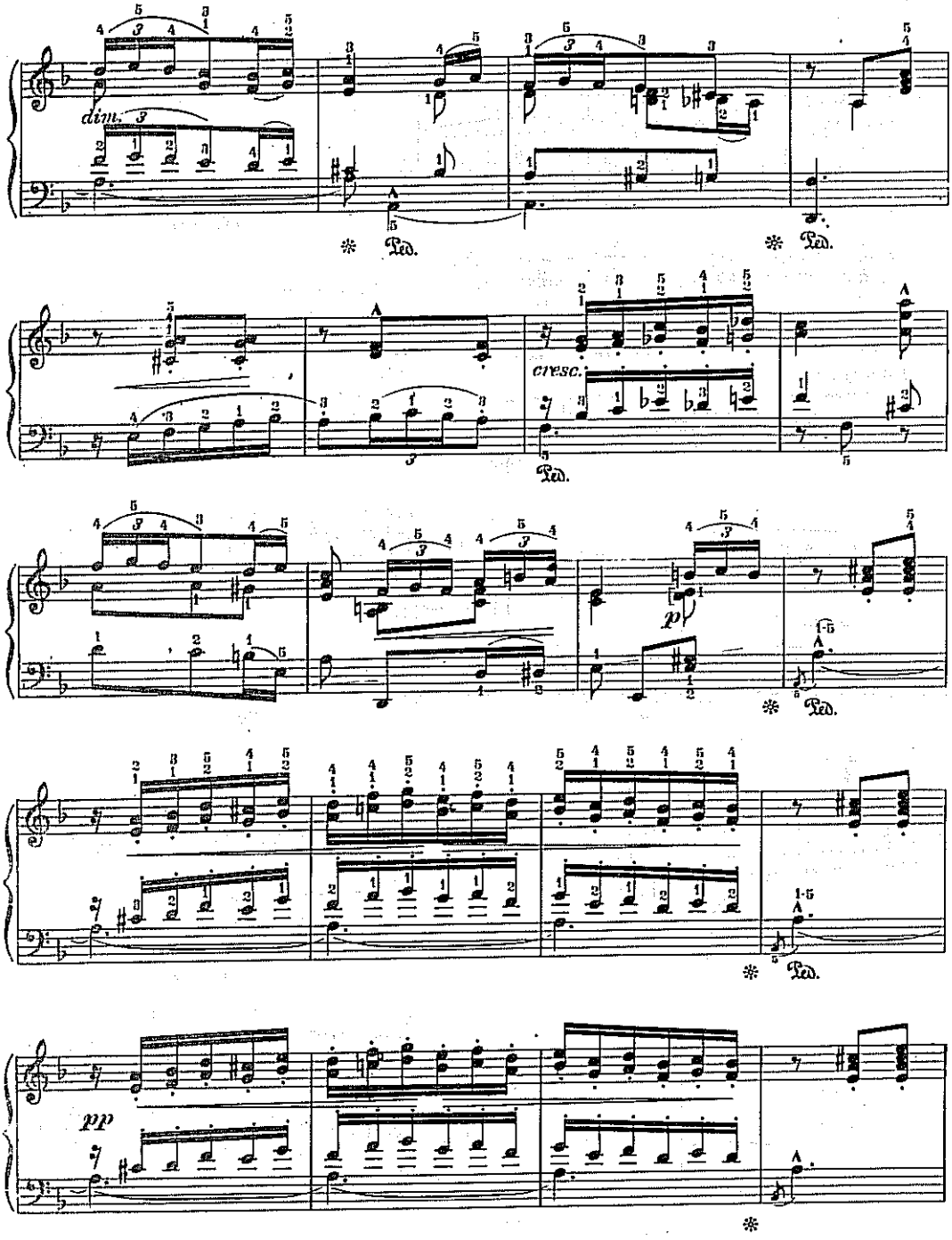
Rondalla Aragonesa

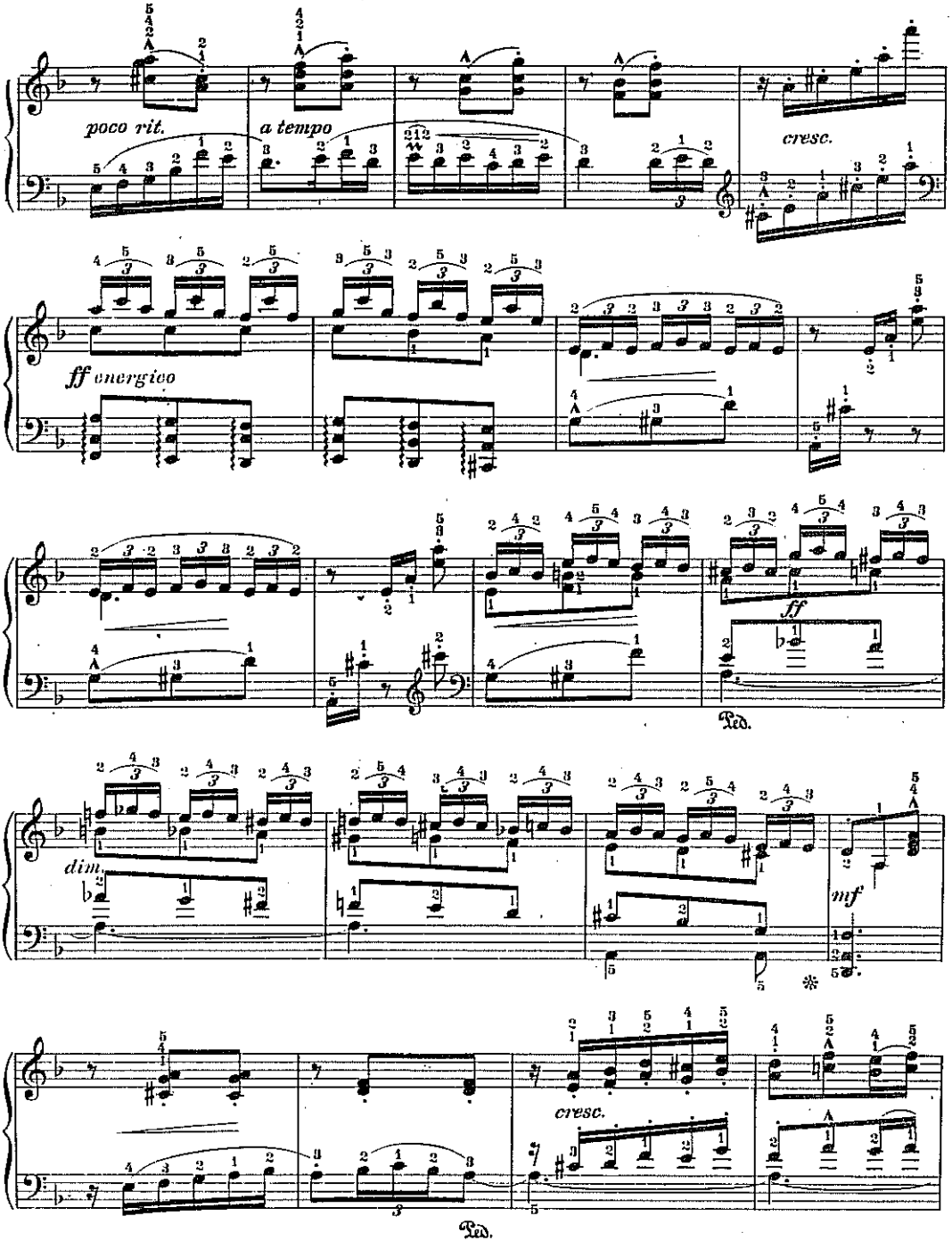
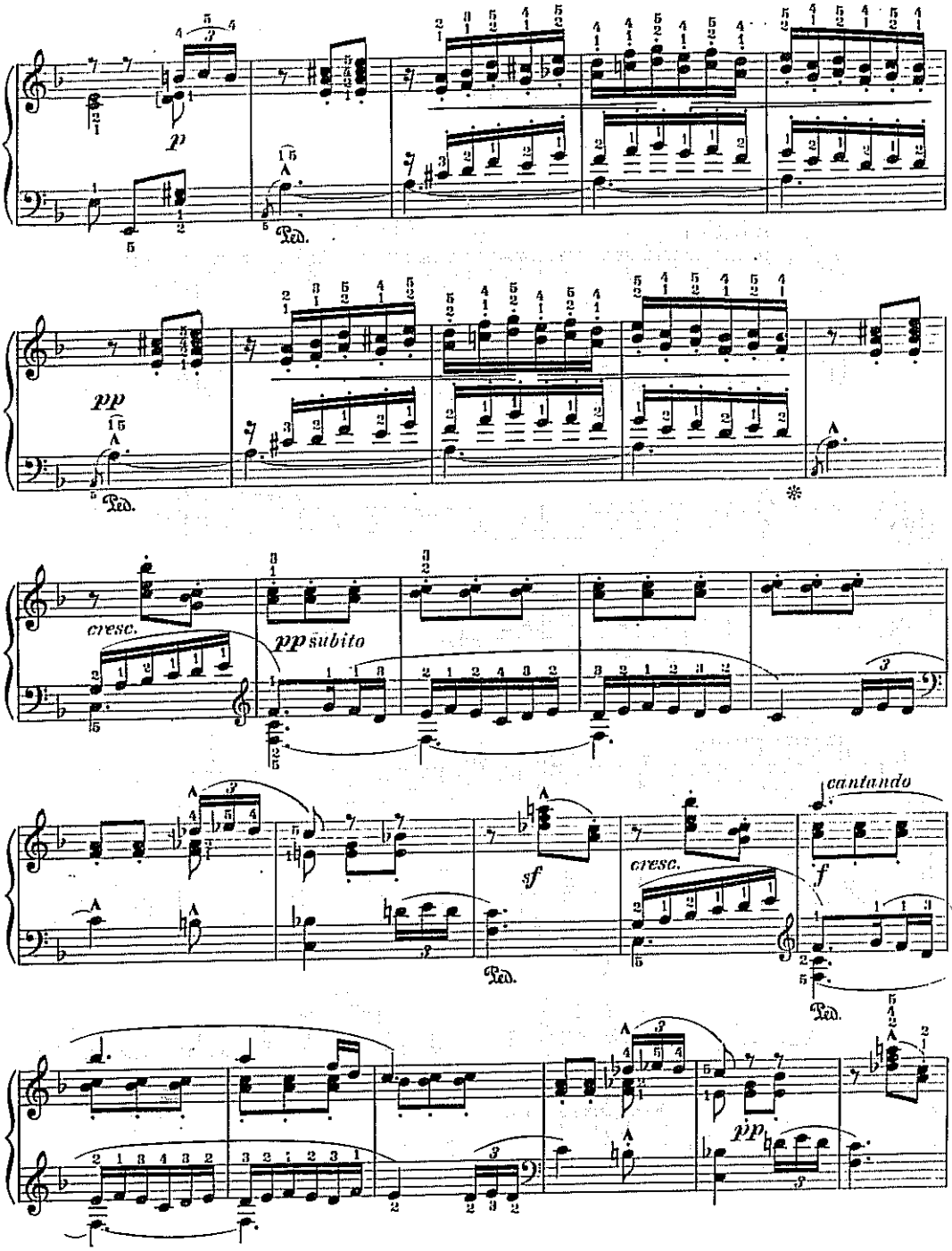
Enrique Granados

Allegretto, poco a poco accelerando

riten.
a tempo
riten.
Ped.
a tempo
più f
marcato
rit.
mf
ben marcato
pp
una corda
pp
Adagio
tr
largo
rit.
pp

Tempo Io
mf
poco rubato
dolciss.
poco rit.
poco rit.
molto rit.
a tempo
ben marcato
come un ecco
poco rit.
una corda
molto rit.
a tempo
ben marcato
Ped.

a tempo
marcato
poco riten.
a tempo
dolcissimo sempre
una corda
Ped.
rit.
pp ma sonore
rit.

Poco meno mosso
dolciss.
sempre
dolce
sempre dolce
poco riten.
a tempo
graziosso
poco rit.

riten.
a tempo
riten.
a tempo
più f
marcato
rit.
mf
ben marcato
pp
una corda
pp
rit.
8

Tango

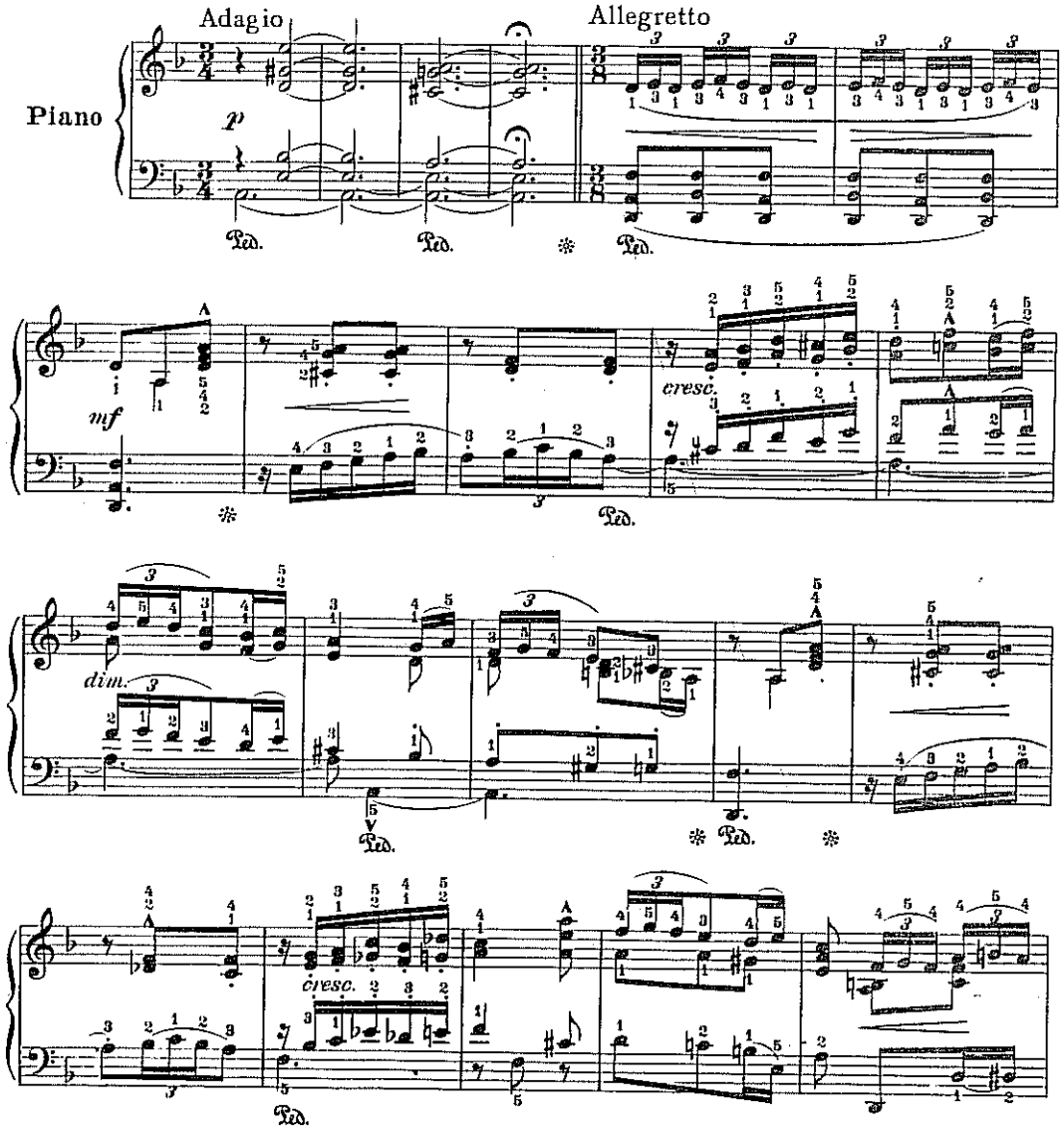
Edited by Carl Deis

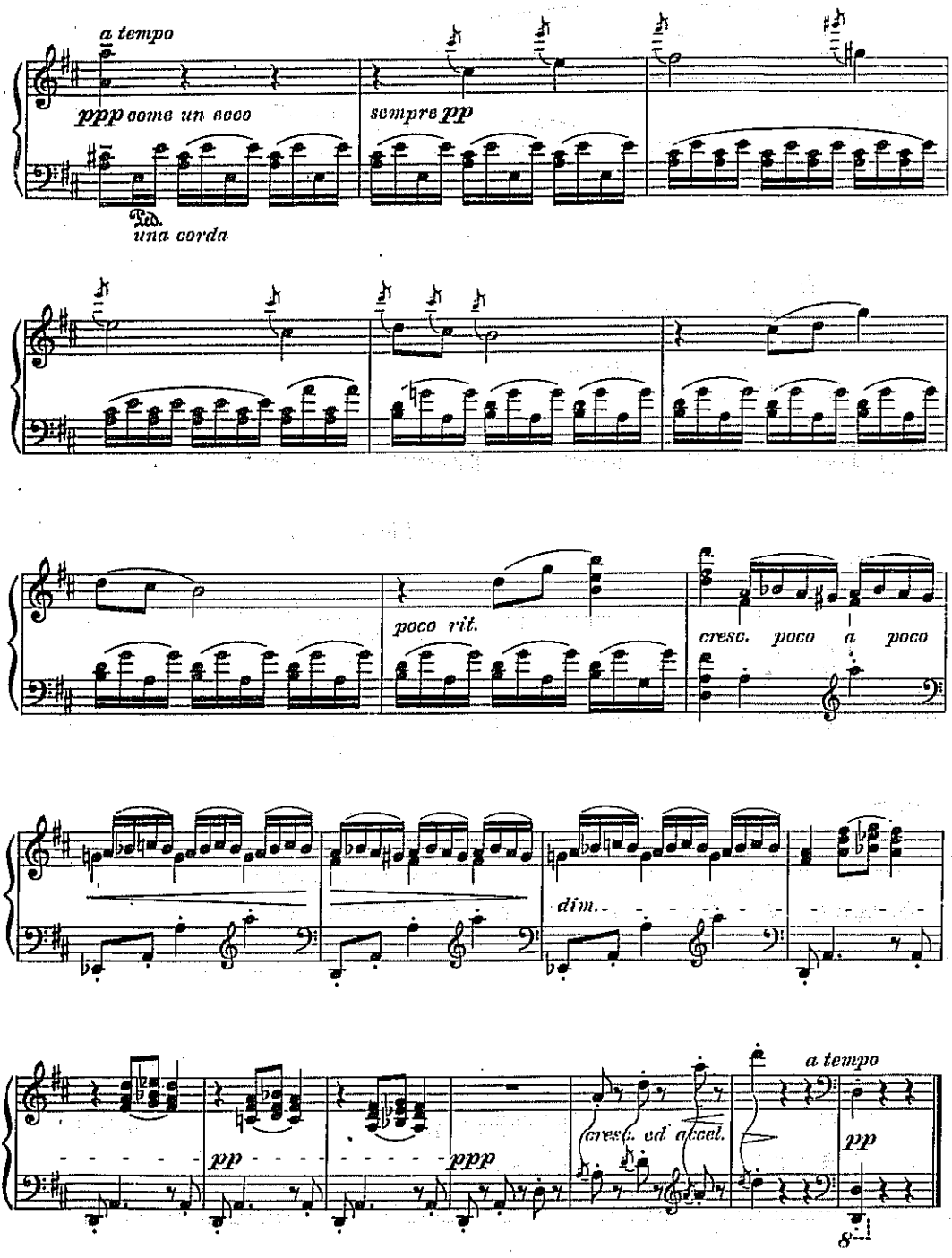
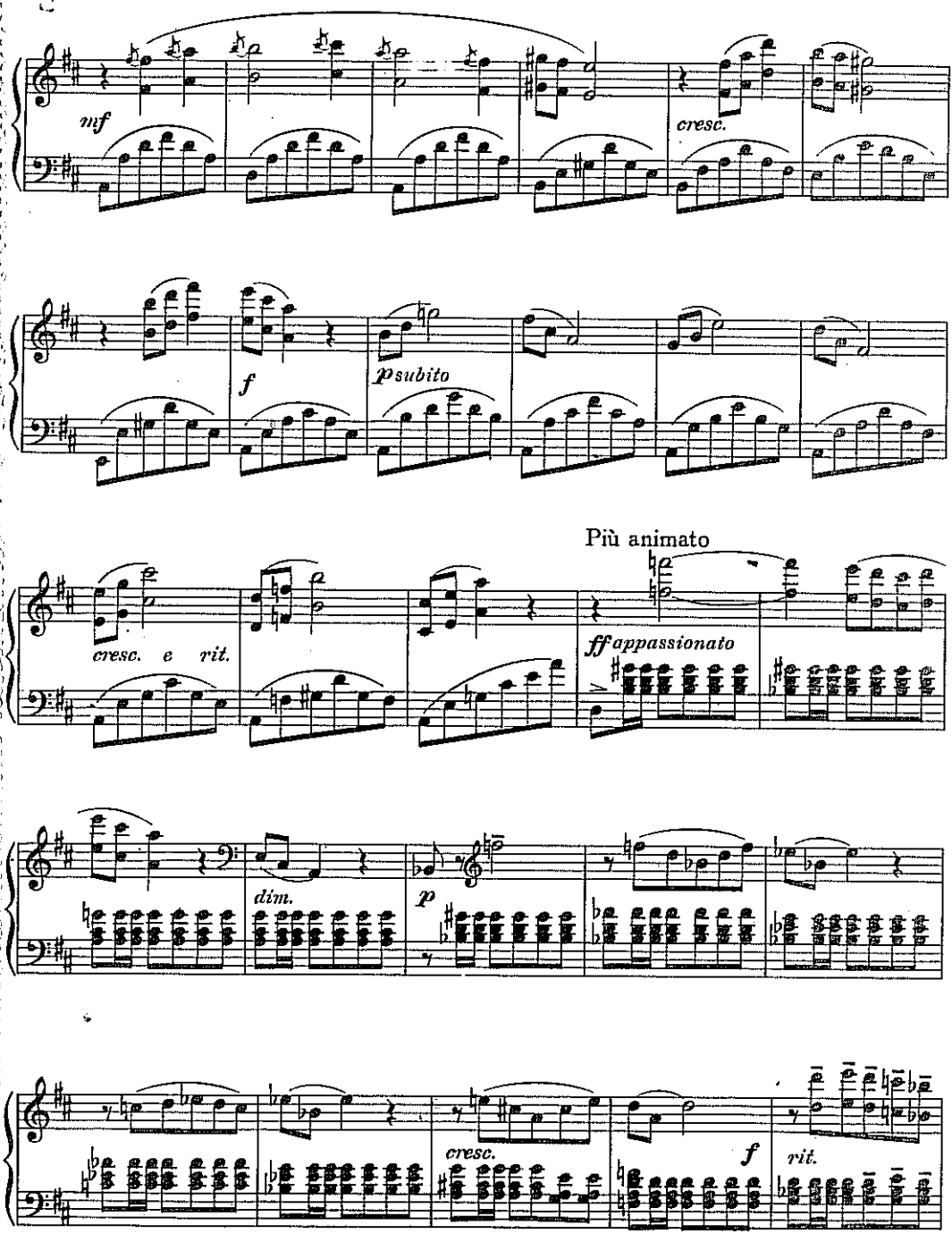
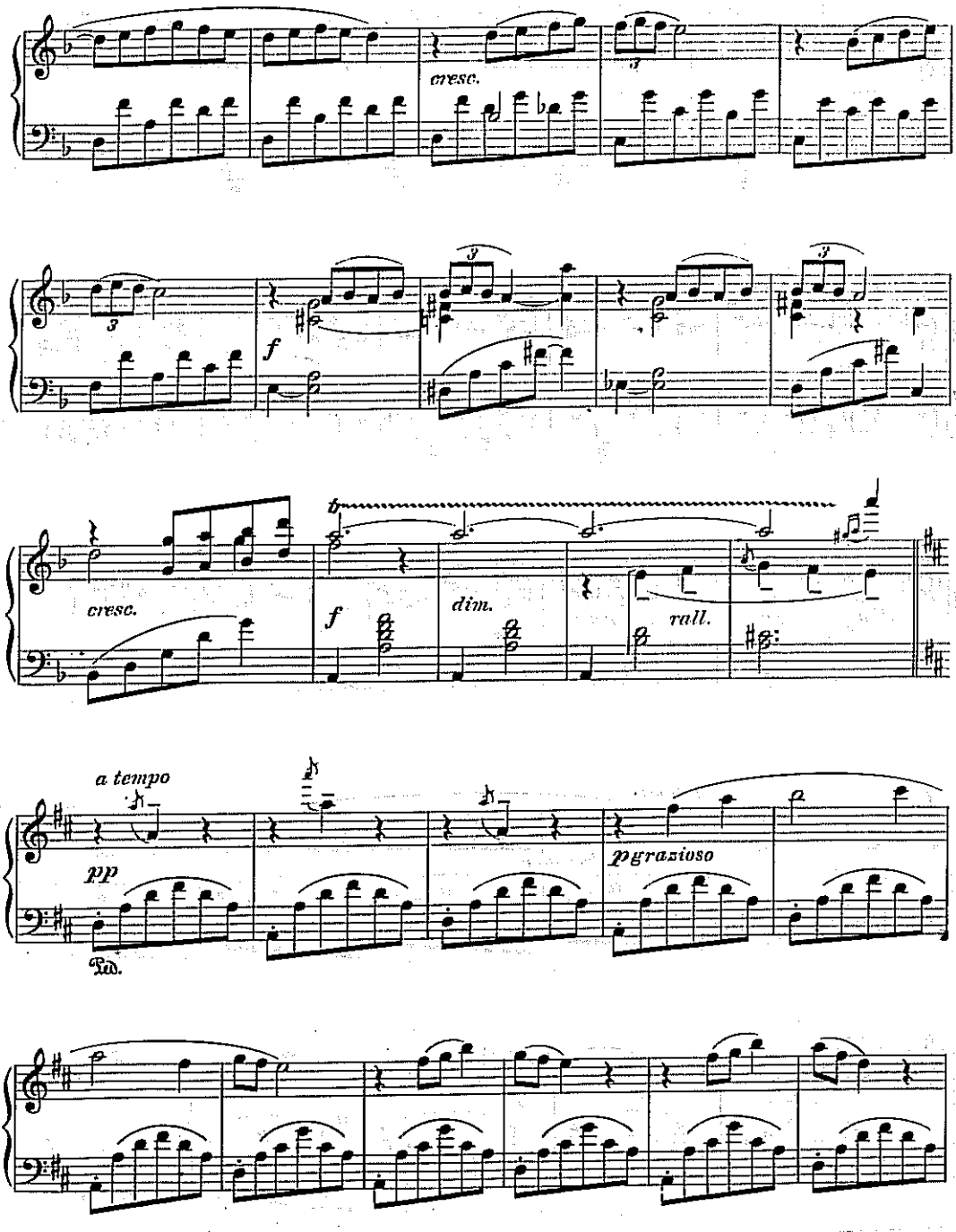
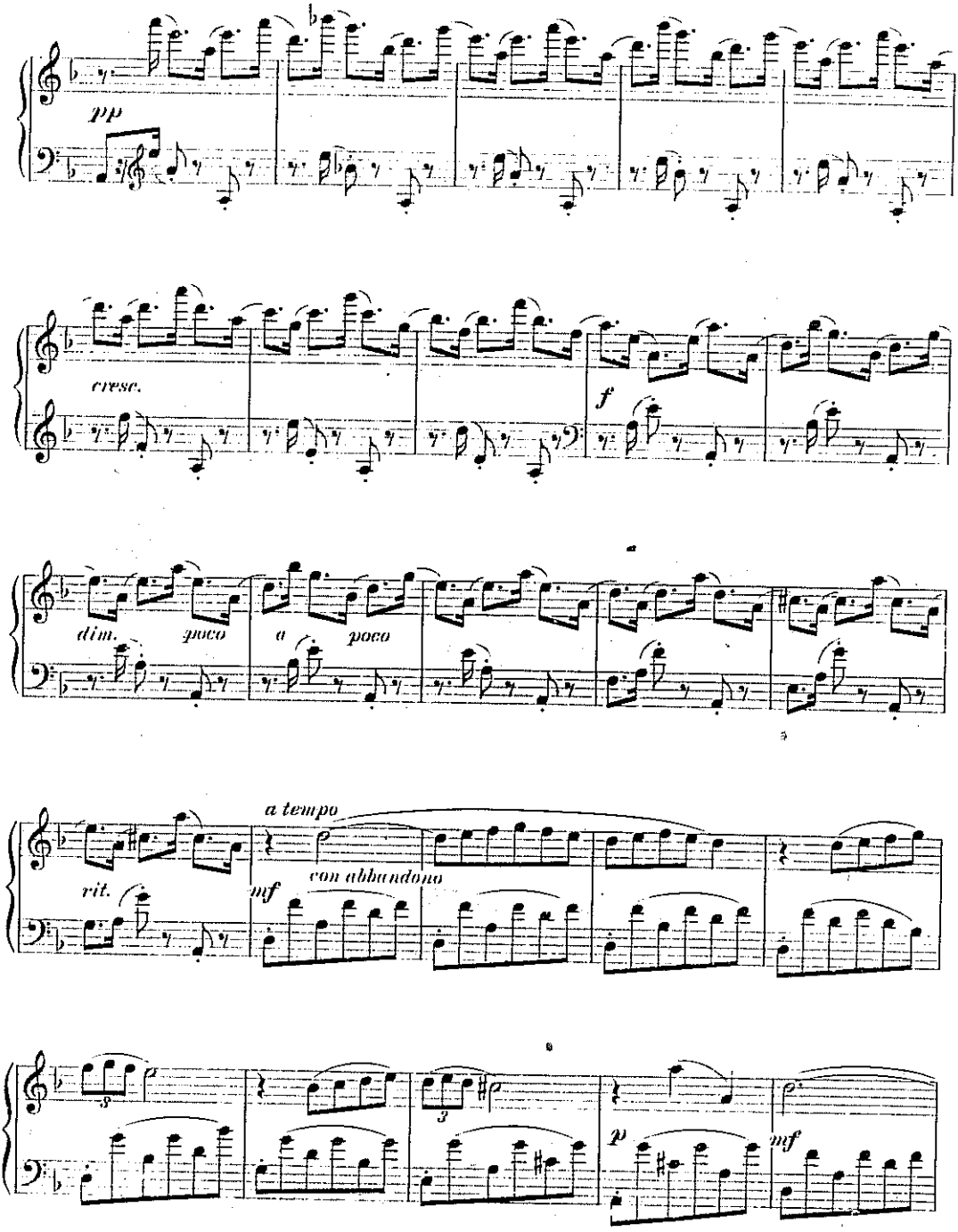
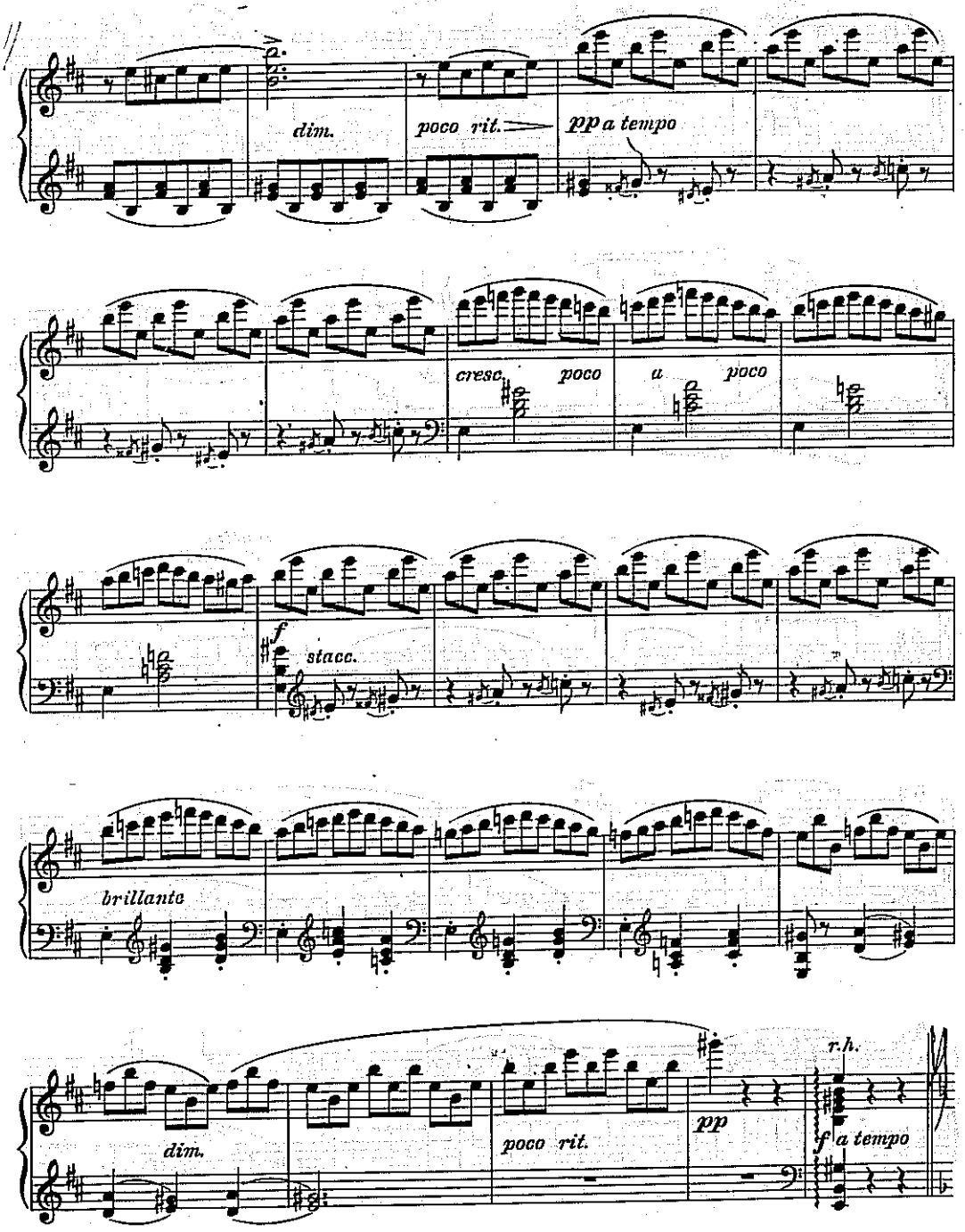
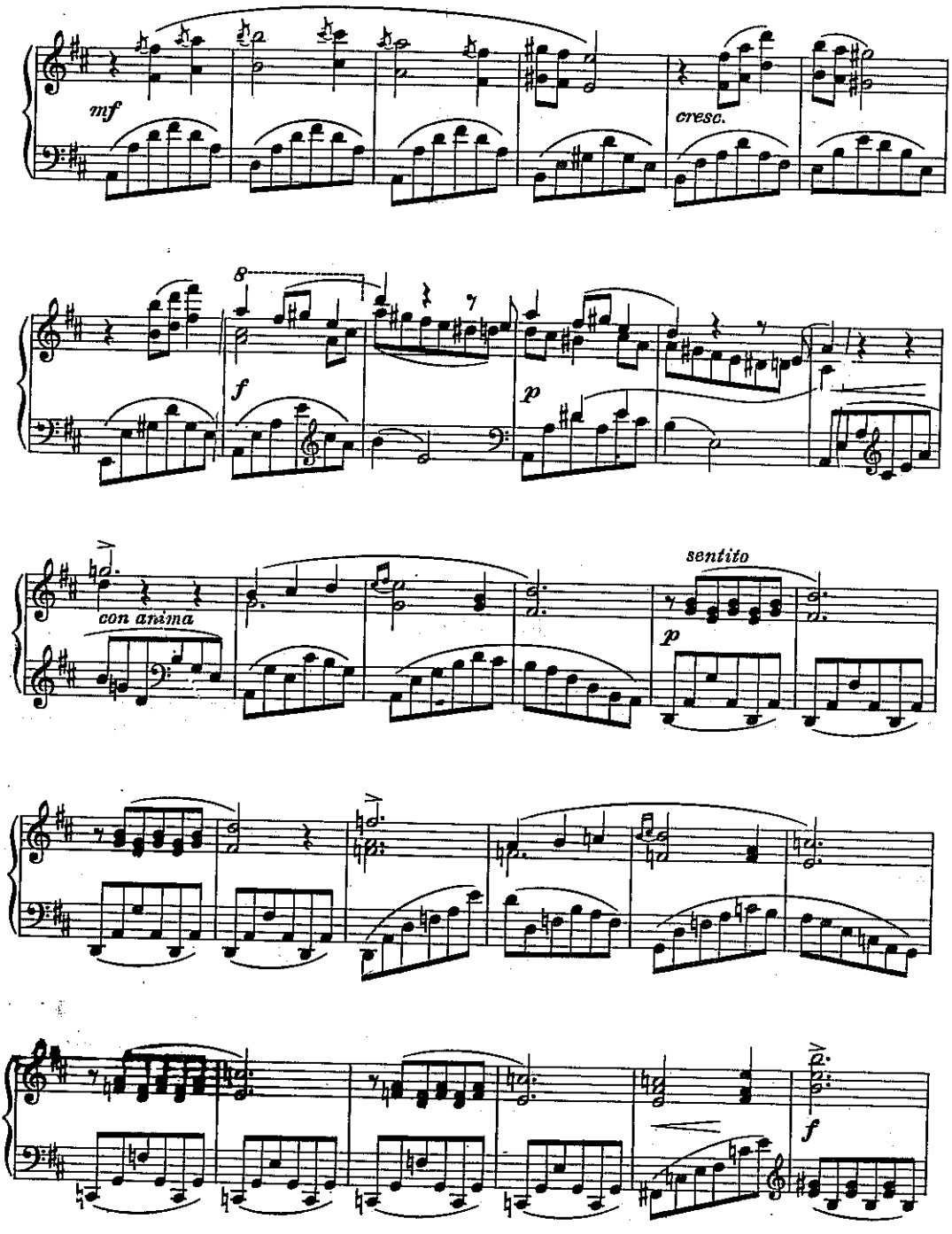
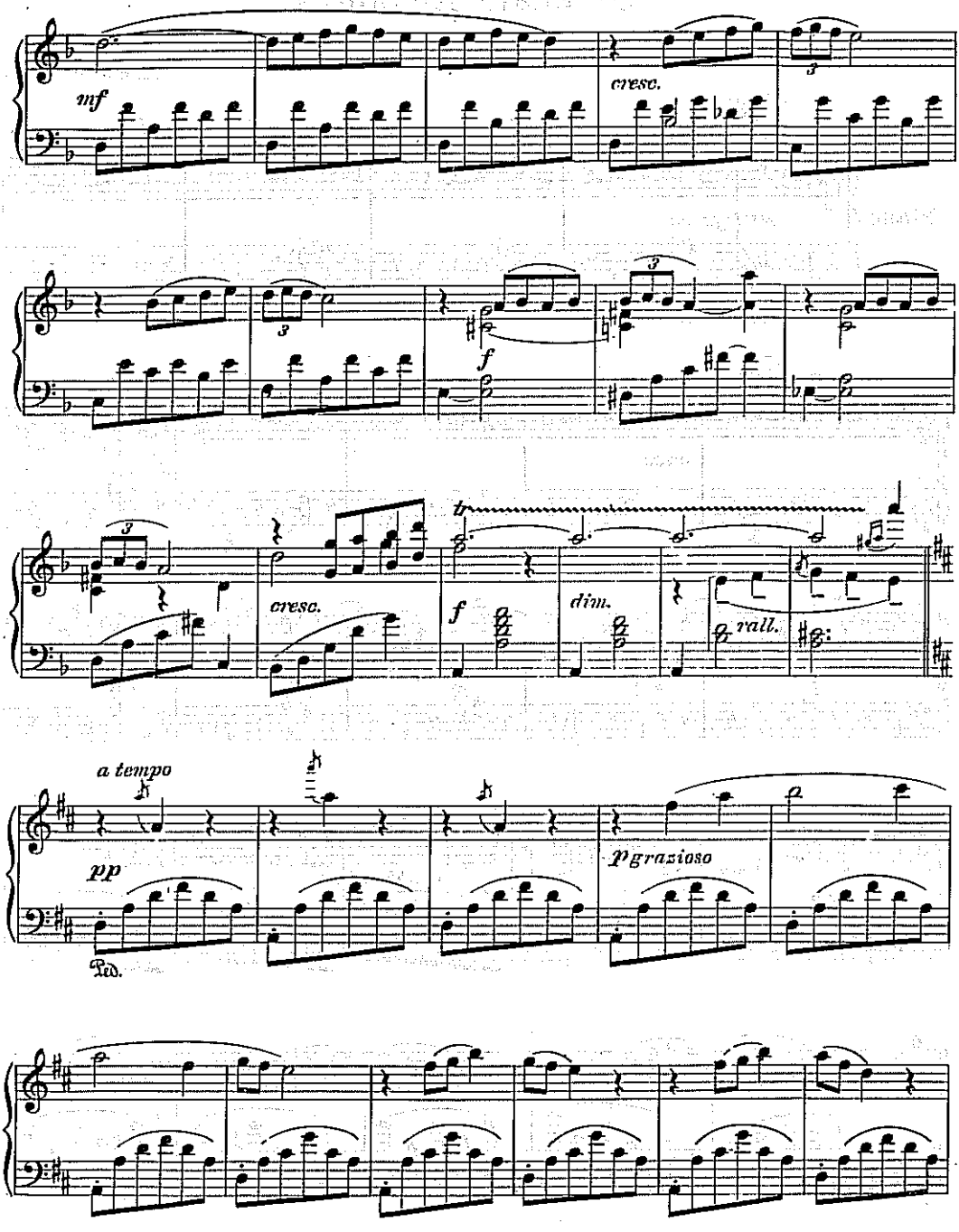
Isaac Albéniz, Op.164, No.2

a tempo
cresc.
dim. e rit. molto
Ped.
a tempo
poco rit.
a tempo
rit.
a tempo
cresc.
pp e rit.
morendo
Ped.
dim.
ppp
ppp
fff

pp
cantando
f
Ped.
sf
pp
sf
Ped.
pp
sotto voce
riten. molto
Ped.

dim.
Ped.
Ped.
cresc.
Ped.
p
Ped.
Ped.
pp


poco rit.
a tempo
cresc.
ff energico
ff
Ped.
dim.
mf
cresc.
Ped.

p
Ped.
pp
Ped.
cresc.
pp subito
sf
cresc.
cantando
f
Ped.
pp

Orientale

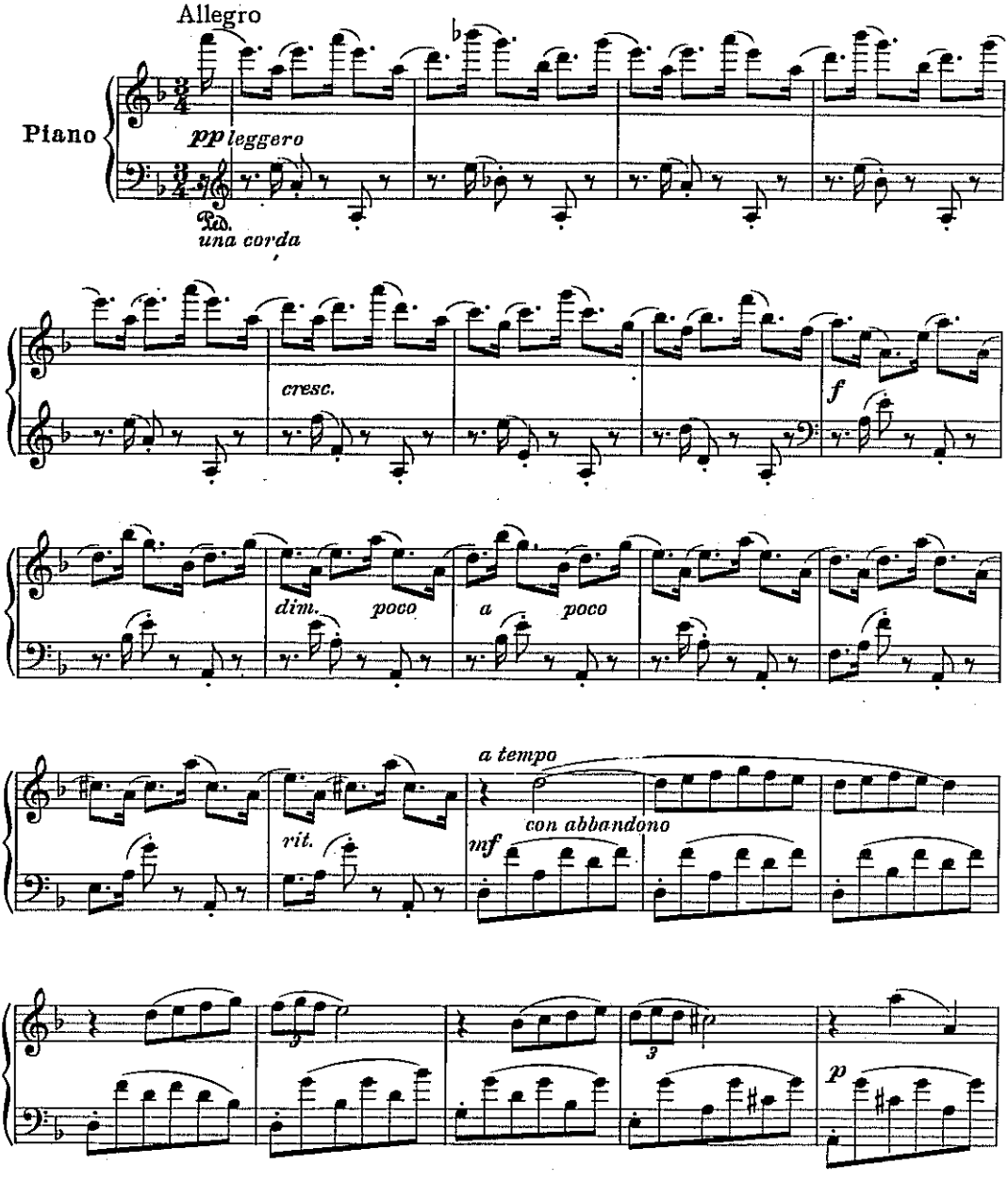
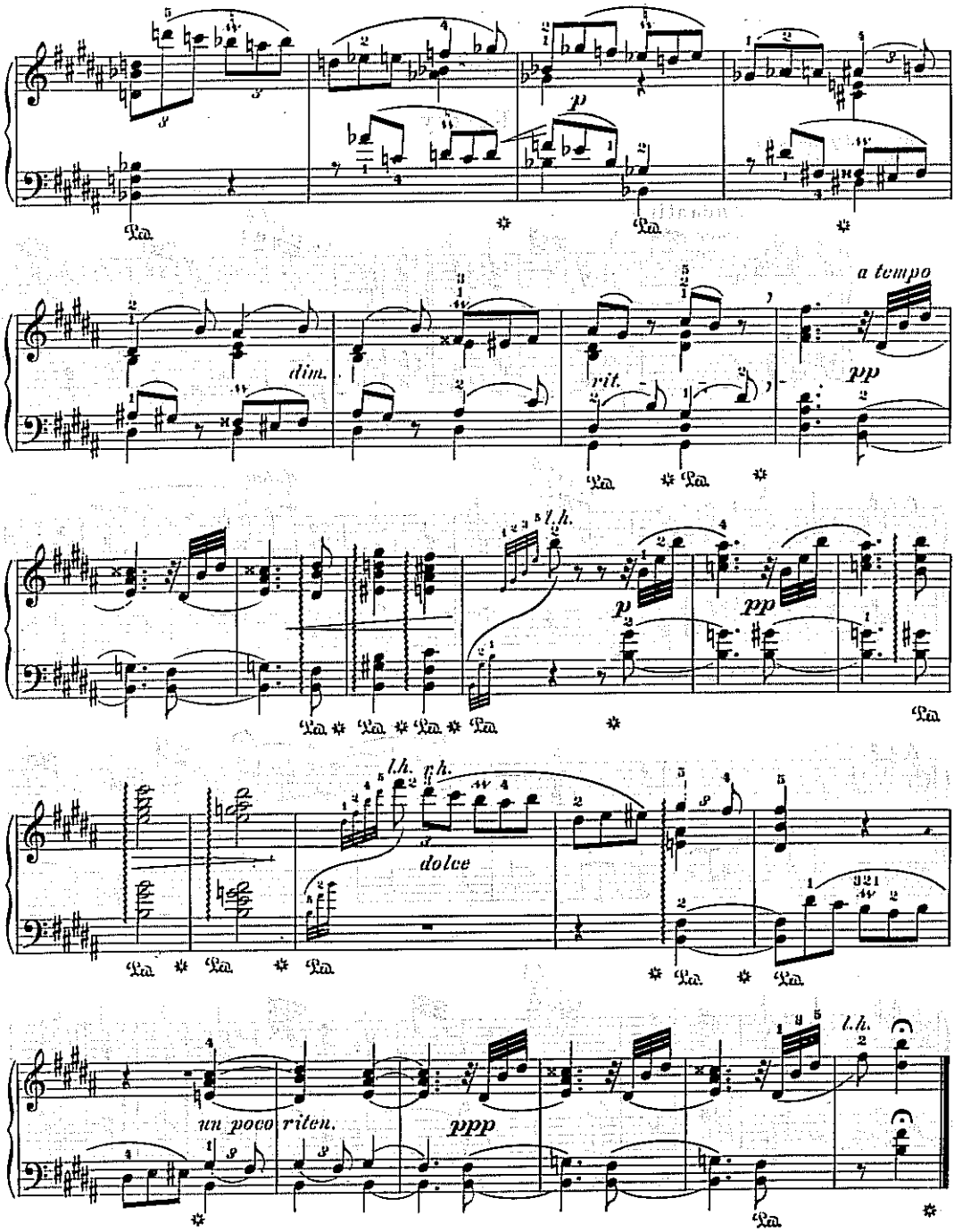
Isaac Albéniz




a tempo
ppp come un eco
sempre pp
Ped.
una corda
poco rit.
cresc. poco a poco
dim.
pp
ppp
cresc. ed accel.
a tempo
pp
8va

mf
cresc.
f
p subito
Più animato
cresc. e rit.
ff appassionato
dim.
p
cresc.
f
rit.

cresc.
f
cresc.
f
dim.
rall.
a tempo
pp
Ped.
pgrazioso

pp
cresc.
f
dim.
poco
a
poco
a tempo
rit.
mf
con abbandono
p
mf

dim.
poco rit.
pp a tempo
cresc. poco a poco
f
stacc.
brillante
dim.
poco rit.
pp
r.h.
f a tempo

mf
cresc.
8
f
p
con anima
sentito
p
f

mf
cresc.
3
3
f
3
3
cresc.
f
tr
dim.
rall.
a tempo
pp
Ped.
pgrazioso

Serenata Andaluza

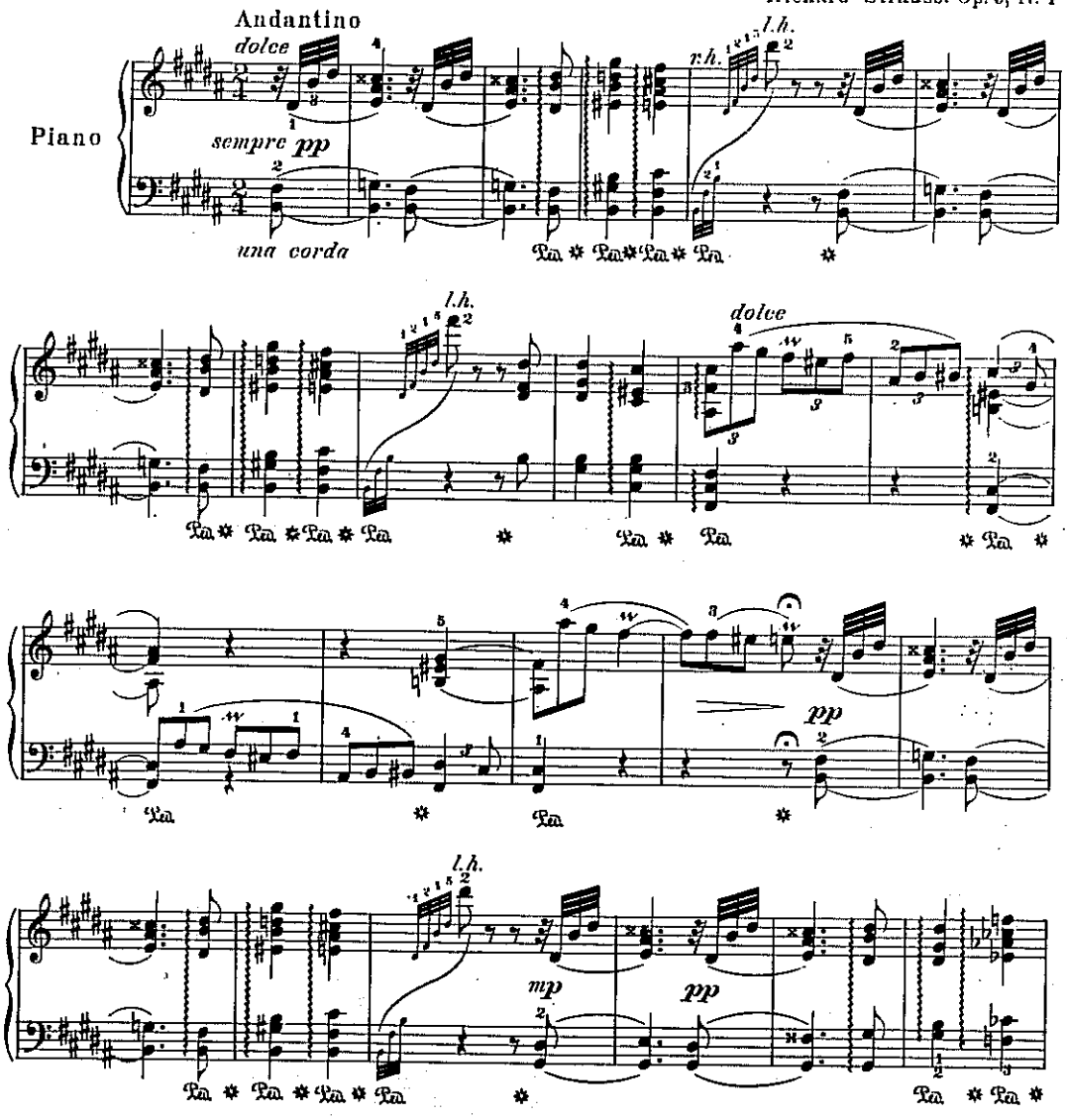
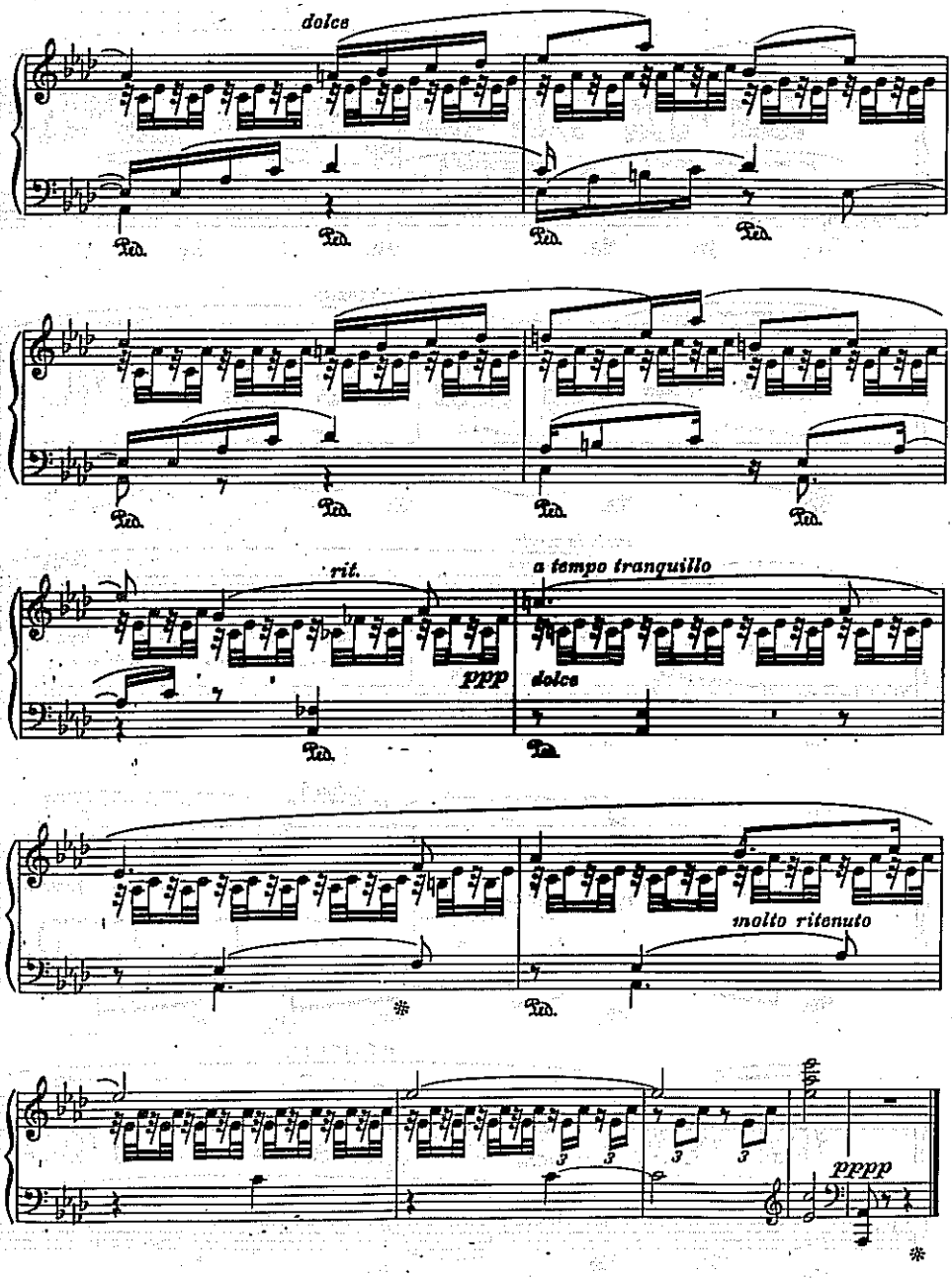
Edited by Carl Deis

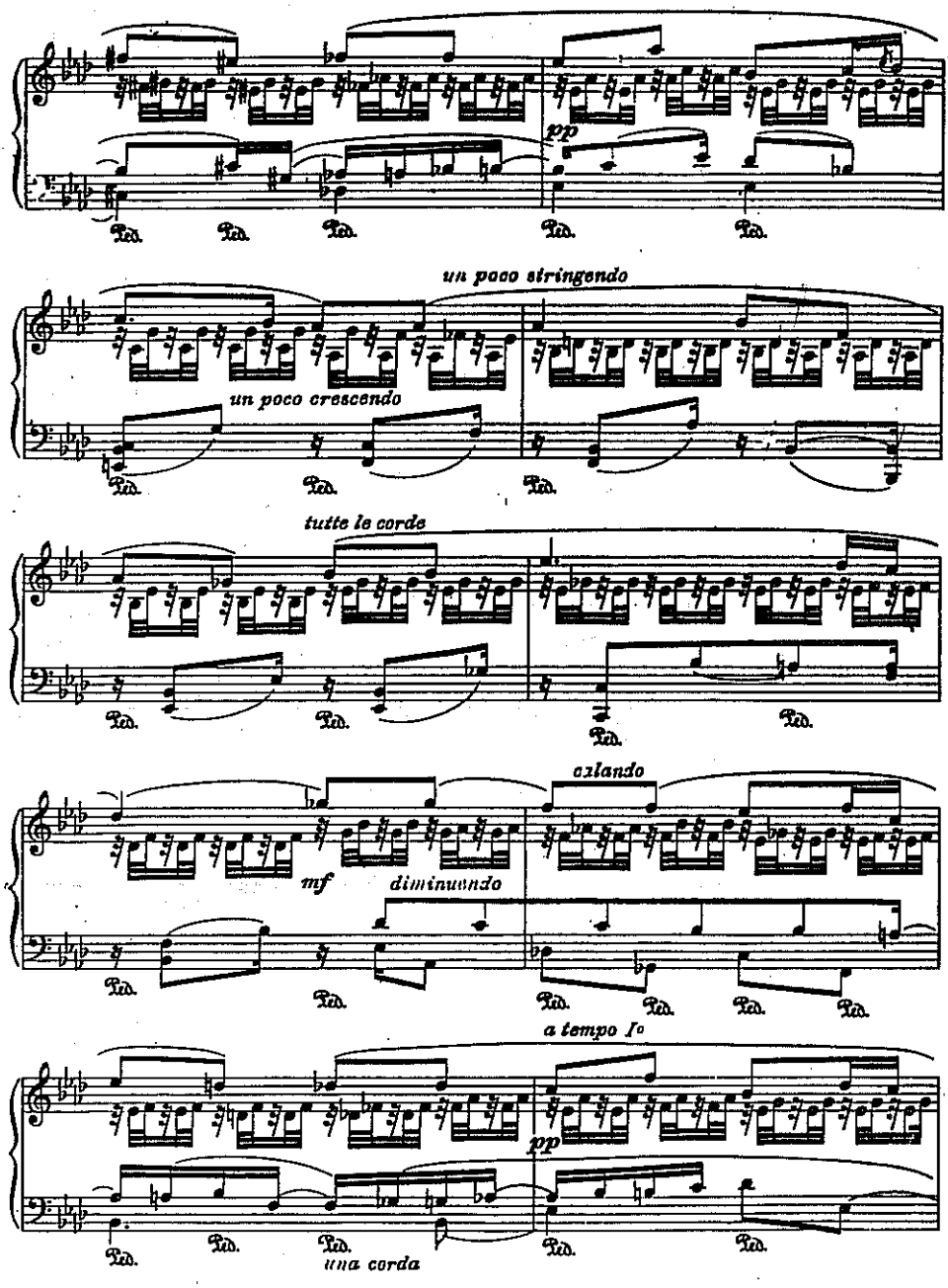
Manuel de Falla

p
dim.
rit.
a tempo
pp
l.h.
dolce
un poco riten.
ppp

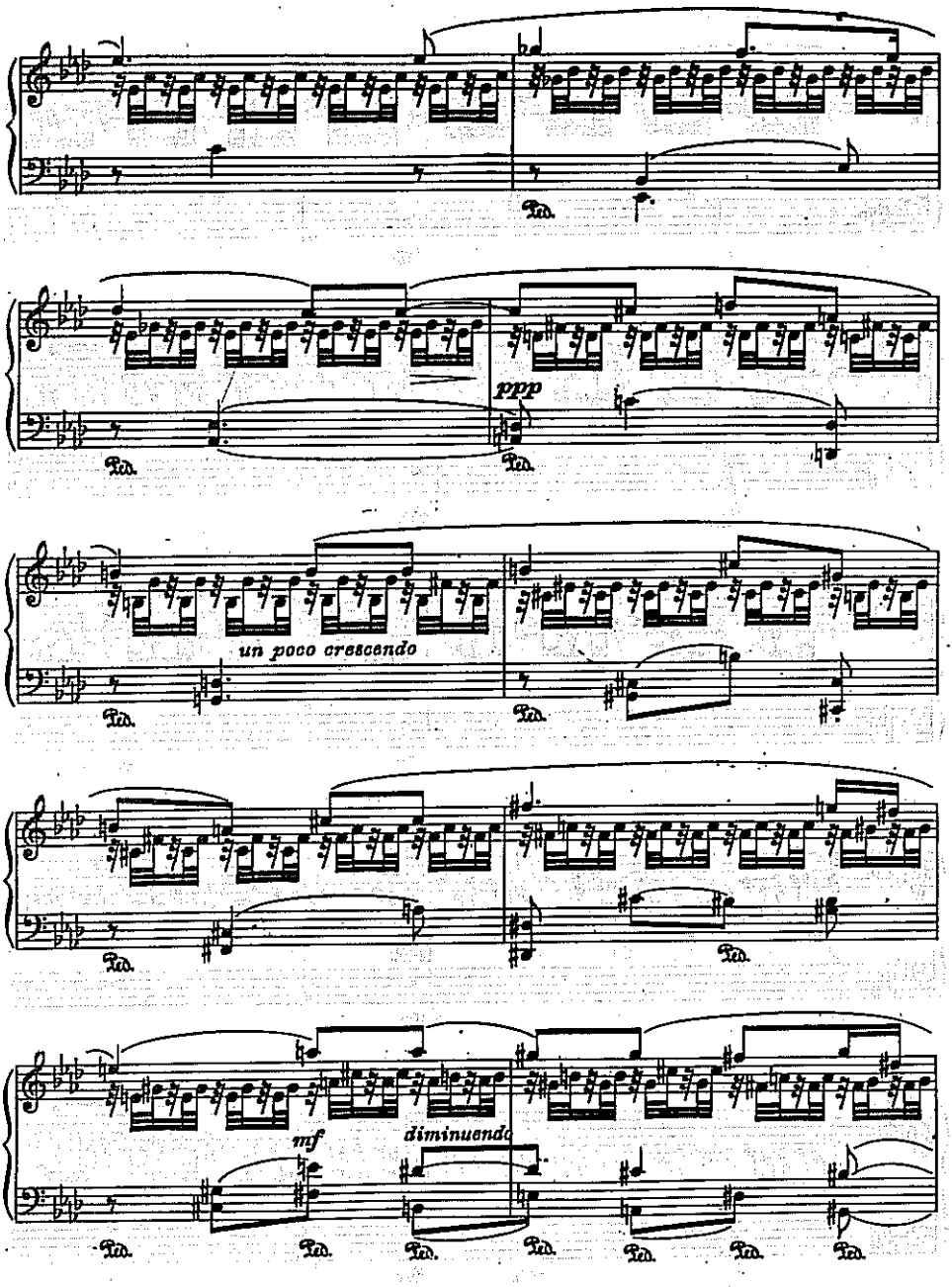
Träumerei

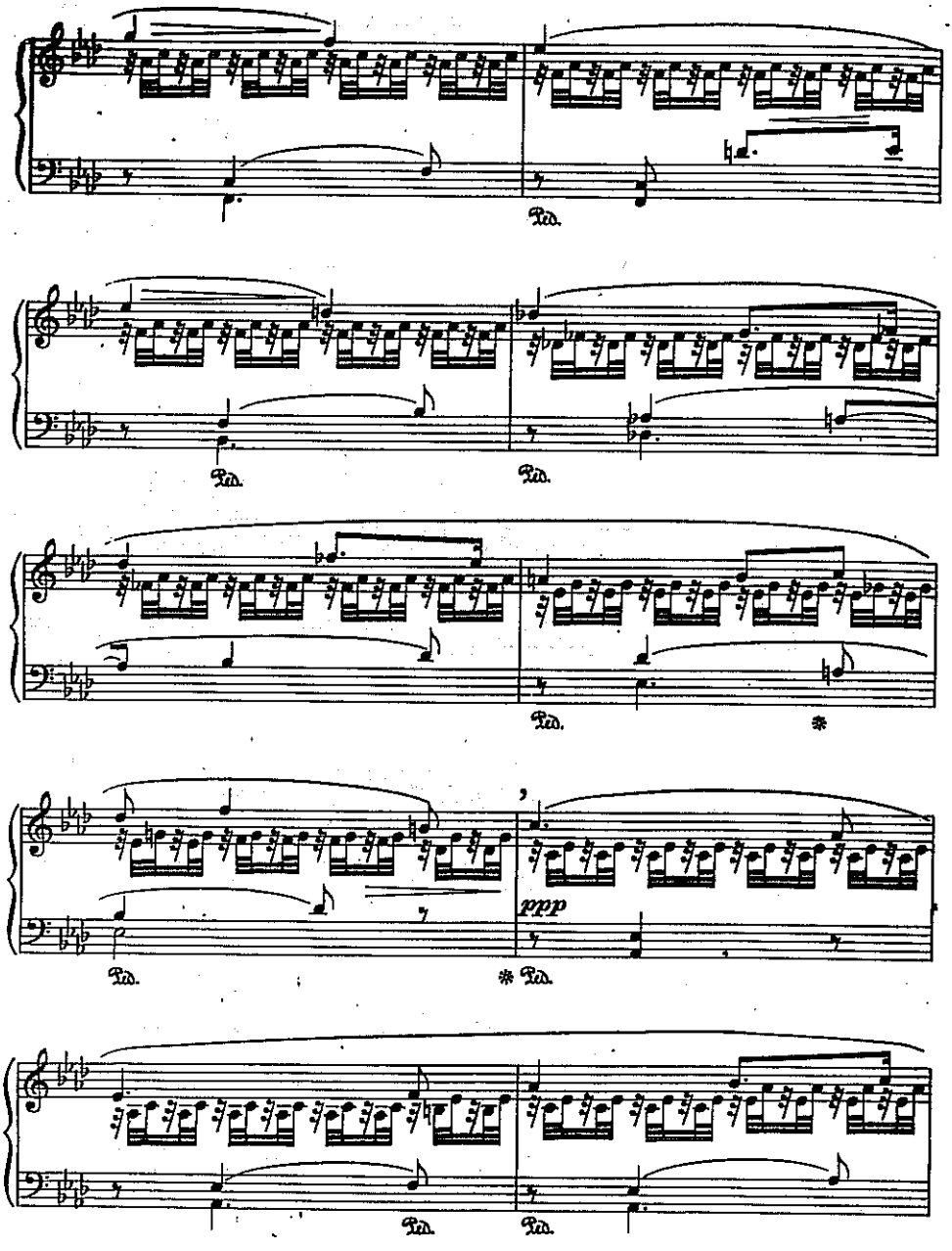
Revery

Edited and fingered by
Louis Oesterle

Richard Strauss. Op. 9, №4


dolce
Ped.
rit.
ppp
a tempo tranquillo
dolce
molto ritenuto
pppp


pp
un poco stringendo
un poco crescendo
tutte le corde
calando
mf
diminuendo
a tempo I°
pp
una corda

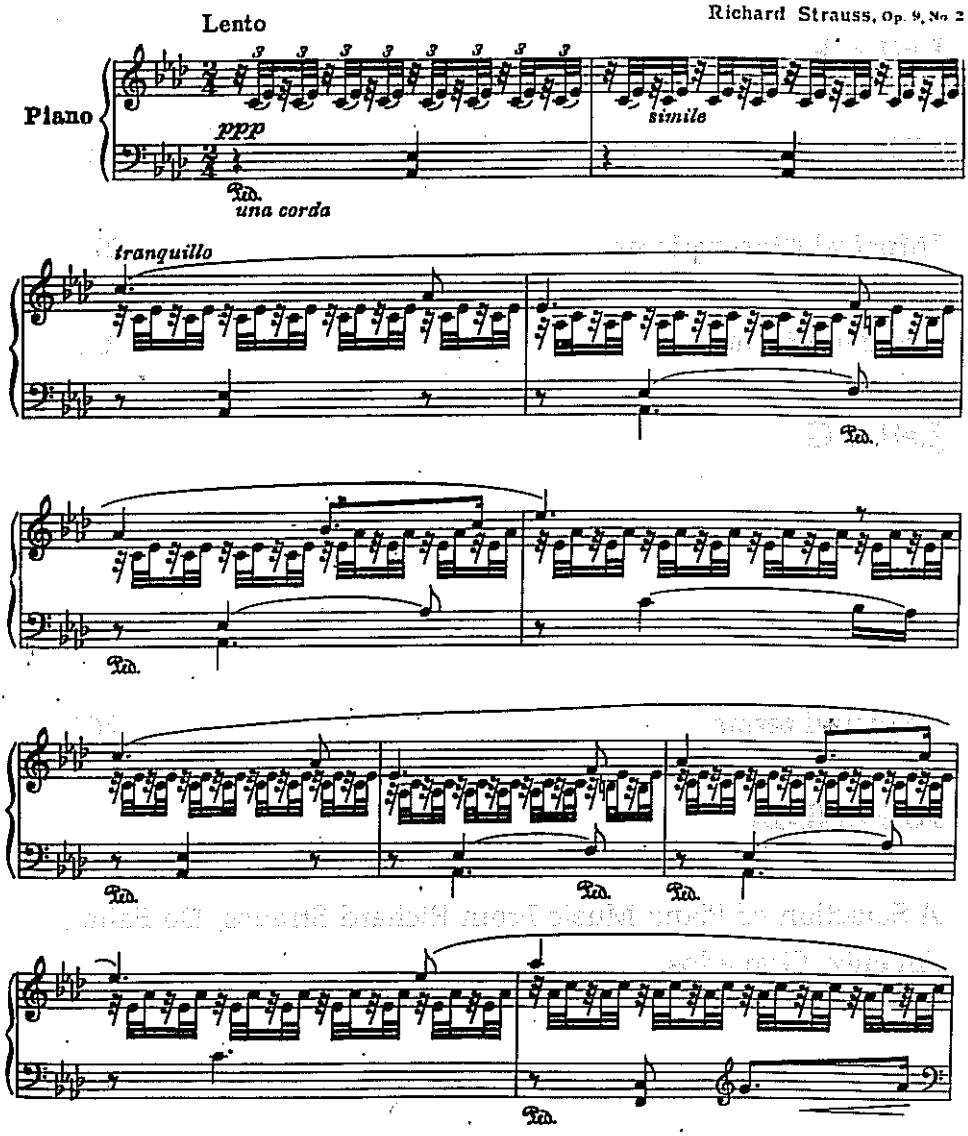

Ped.
ppp
un poco crescendo
mf
diminuendo


Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
ppp
Ped.
Ped.
Ped.

An einsamer Quelle

By the Lonely Spring

Richard Strauss, Op. 9, No 2



Letter F

* Biographical names 219

*Musical Masterpieces 228

* Musical terms 234

Letter G

* Biographical names 240

* Musical Master pieces 258

* Musical terms 264

APPENDIX

A Selection of Piano Music From Richard Strauss, De Falla , Albeniz, Granados.

The problems of making stringed instruments in Syria by : Victor Ivanonitch NIKEOROV, Former professor of construction of stringed instruments at the Higher Institute of Music in Damascus and the holder of many prizes, by Nadim KALAF, Stringed instruments repairs in Damascus and professor of Viola at the Arabic Music Conservatory in Damascus . 124
There should be a return to the methods originally used to make this instrument" The Lute"in Syria

** A. Copeland and Music appreciation, *Musical instruments for all styles of Music, * Spanish Music at the beginning of the 20th C.:* a focus.

*** SPECIAL FILE**

RICHARD STRAUSS

* *Richard Strauss* : by Imad MUSTAFA 133
* *Readings about R. Strauss:* by Dr. Vahe SAFARIAN 142
* *Richard Strauss and the Opera:* by Bashir NATAFJI 171
* *Strauss and the Voice :* by Annie SERADARIAN 188
* *Selected papers :* by Tarek SAYED AHMED 191

FLASH

Supervised by Rifaat BNAYANE 194

DICTIONARY

DICTIONARY of Western Music: by Mohammed HANANA,

MUSIC LIFE
EDITOR IN CHIEF : Salma KASSAB HASSAN
MANAGING EDITOR: Mohammed HANANA
EDITORIAL COMMITTEE:
Ilham ABOU SAOUD, Koudre JNEID
INFORMATION ADVISOR: Dr. Kamal YAZIGEE
ART DIRECTOR:Eng. Rashad A. KAMEL

Correspondence Address:
MUSIC LIFE MAGAZINE
Mrs. S. KASSAB HASSAN
P.O.Box 31936
Damascus, SYRIA

ABSTRACTS

* *Letter from the Editor* 6

* *An Arabic Music History :* by Gabriel Saade', Music reserch-er. 8
A quick look at old Arabic Music Hisfory befor 14th century and a broad look at 19th and 20th Century History.

STUDIES:

* *Music of Bedouin "AIAI" :* by Abdul-Hamid BEN MOUSSA, Director of The Higher Institute of Music in Algeria 67
"AIAI" Music,has its own Makamat and Rythm.

* *The Music of " Ichwan AL SAFA":* by Adnan BEN ZU-REIL, Historian. 95
"Ichwan AL SAFA" originated in the 10 th century. They contributed to the study of Philosophy, Sience, Mathematics, Inquiry, Astronomy and Music, and developed their own views about Music.

Music Life

A Quarterly Issued by the Ministry of Culture - Damascus , Syria .1994 - No. 7,8