الحياة الموسيقية

مجلة فصلية تصدر عن وزارة الثقافة - دمشق
الجمهورية العربية السورية

العدد /٤٤/ ٢٠٠٧

المراسلات باسم رئيس التحرير: مجلة الحياة الموسيقية
ص.ب: ٣١٩٣٦ ـ دمشق ـ الجمهورية العربية السورية
E-Mail: musiclife@mail.sy

المعلومات والآراء التي ترد في المواد المنشورة
لا تعبر بالضرورة عن رأي المجلة
تنشر المواد حسب مستلزمات العدد
يفضل إرسال المواد مطبوعة على الكمبيوتر

سعر العدد : ٦٠ ليرة سورية

الحياة الموسيقية

مجلة فصلية تصدر عن وزارة الثقافة - دمشق

الجمهورية العربية السورية

رئيس التحرير : محمد حنانا

أمين التحرير : د. نبيل اللو

هيئة التحرير : د. غزوان الزركلي

إلهام أبو السعود

الإخراج الفني : محمد نور الدين البزم

المحتويات

■ كلمــة العــدد

رئيس التحرير ٦

■ دراسات وأبحاث

ـ أغنية الطفل العربية

دراسة في البنية د. عبد العزيز بن عبد الجليل ٨

ـ النواحي الموسيقية والغنائية في الشعر العربي

د. سهيل الملاذي ١٥

ـ أطوار الغناء الريفي العراقي

دراسة وتحليل (٤) يحيى الجابري ٣٩

ـ رحلة الأغنية العربية من التقليد إلى التجديد
دراسة لجماليات النص الشعري المغنى

خليل البيطار ٥٤

ـ من رقص الشعوب

الرومبا والغناء العربي ياسر المالح ٧٠

■ أعـــــلام

ـ أمير البزق محمد عبد الكريم
عبقرية في العزف وموهبة في التلحين

أحمد بوبس ٨٤

ـ يحيى السعودي (١٩٠٥ ـ ١٩٦٥)
حسين نازك ٩٤

■ كتـب

ـ الجميل في فن النغم ـ الفصل الثاني
ترجمة وتقديم د. غزوان الزركلي ١٠٥

■ تيارات

الرومانتيكية في الموسيقا
ليونارد بيرنشتاين ترجمة : ديالى حنانا ١٣٨

■ تقنيات

التوزيع الأوركسترالي : آلات الإيقـاع
وولتر بيستون، ترجمة وإعداد رامي درويش ١٦١

■ معجـم

ـ معجـم الأوبـرا حـرف T
ترجمة وإعداد : محمد حنانا ١٧٧

كلمة العـــدد

الرومانتيكية : مصطلح يستخدم لوصف الأعمال الأدبية التي كتبت، في الدرجة الأولى، في الفترة ما بين ١٨٣٠و١٨٥٠ ، كما ينطبق المصطلح على الأعمال الموسيقية التي ألفت في الفترة ما بين ١٨٣٠ و ١٩٠٠ تقريباً. وهو مصطلح ينبغي التعامل معه بمرونة، لأن ثمة عناصر «رومانتيكية» في موسيقا جميع العصور. ومع ذلك فالمؤلفون الموسيقيون الذين صُنفوا بوجه عام على أنهم رومانتيكيون هم من فترة فيبر وشوبرت وشومان وشوبان وليست وبيرليوز وفاغنر..إلخ.

ويمكن النظر إلى الرومانتيكية بوصفها رفضاً للقواعد والانسجام والتوازن والمعقولية التي جسدتها الكلاسيكية بوجه عام، وكلاسيكية أواخر القرن الثامن عشر الجديدة بوجه خاص. وكانت، إلى حد ما، ردة فعل ضد العقلانية وضد المذهب العقلي والمادية بوجه عام. وقد شددت الرومانتيكية على الفردية والذاتية واللاعقلانية، وعلى الخيال الجامح والعفوية والعاطفية المفرطة. والتفتت نحو الطبيعة والذات الإنسانية بأمزجتها وإمكاناتها الكمونية وانفعالاتها وصراعاتها الداخلية. ورفضت التقيد بالقواعد الشكلية والتقليدية. ومالت نحو ما هو غريب وغامض وسحري وشاذ وحتى شيطاني.

في الأدب، شكلت أعمال بايرون وسكوت وغوته وهوغو وغوتييه وبلزاك قلب الحركة الرومانتيكية. وقد تأثر مؤلفون موسيقيون أمثال بيرليوز

وليست بـ بايرون على وجه الخصوص. وإن العنصر فوق الطبيعي في الأدب الرومانتيكي انعكس موسيقياً في أعمال مثل «الطلقة الحرة» لـ فيبر، وفي الحركة الموسيقية «ساحرات السبت» في عمل بيرليوز «السيمفونية الخيالية». ومع ذلك فالمؤلف شوبان الذي يعد مؤلفاً رومانتيكياً لم يتأثر بالنماذج الأدبية.

وثمة أعمال موسيقية لبعض المؤلفين الكلاسيكيين أمثال هايدن وموتسارت وبيتهوفن وآخرين تتضمن نزعات رومانتيكية. كما أن العديد من المدارس الموسيقية التي ظهرت فيما بعد، كالمدرسة القومية والمدرسة الانطباعية ومدرسة ما بعد الرومانتيكية، تمس الحركة الرومانتيكية وذات صلة بها.

في المحاضرة التي ننشرها في هذا العدد يطرح المؤلف الموسيقي والكاتب ل. بيرنشتاين موضوع الرومانتيكية في الموسيقا، يتحدث فيه عن السمات البارزة التي وسمت الحركة الرومانتيكية بوجه عام، وعن سمات الحركة الموسيقية الرومانتيكية بوجه خاص. ويدعم بحثه بأمثلة موسيقية تبرز التبدلات التي طرأت على الموسيقا على صعيد الشكل والمضمون والنسيج الموسيقي والبنية الإيقاعية وحجم الأوركسترا السيمفونية. وقد توخى بيرنشتاين البساطة والابتعاد عن التعقيد لكي يفيد من محاضرته المختص والهاوي الواعي على حد سواء.

رئيس التحرير

أغنية الطفل العربية

دراســة في البنيـــة

د. عبد العزيز بن عبد الجليل*

البنية الدلالية في الخطاب

تحملنا دراسة البنية الدلالية في خطاب أغنية الطفل على النظر في أحد أبرز العناصر المكونة للعمل الموسيقي المغنى، ونعني به عنصر الكلمات أو نص الأغنية.

وقديماً دأب الفلاسفة على اعتبار الكلمات عنصراً أساسياً في بناء الآثار الموسيقية إلى جانب عناصر أخرى لا يكتمل هذا البناء إلا بوجودها كاللحن والإيقاع. فقد أكد أفلاطون في (الجمهورية) أن الكلمات ونمط صياغتها وأسلوب تركيبها لمما يرتبط بطبيعة النفس، وأن الخطاب راجع إلى نمط التفكير، كما أكد أن جمال النص واللحن ورشاقة الإيقاع، كل ذلك نابع من الروح في بساطتها. وهو لا يرى البساطة في السوفسطائية القائمة على زخرفة الكلمة وترصيعها، وإنما يراها في الكلمة الحقة حيث يلتقي الخير والجمال.

* موسيقي وباحث من المغرب

ومـا زال الفلاسـفة يلحـون علـى أن يتحلَّـى نـص الأغنيـة بهـاتين الفـضيلتين، حتى رأينا الكندي في إحدى رسائله يقول: إن كمال التأليف الموسيقي ونقاوته من الأعراض المفسدة لما يكمن في تناسب معنى (القول العددي) مع طبيعة اللحن الموسيقي. وهو يريد بالقول العددي الشعر الملبس بالألحان.

وفي عبارة موجزة لا تخلو من البلاغة يقول القس بلوش I abbé pluche: الموسيقا كلمة.

ولاريب أن النص الشعري يشكل أولى لبنات بناء الأغنية، ومن هنا فهو يأتي في مقدمة المقومات التي تتأسس عليها الآثار الموسيقية الغنائية، حتى عُدَّ عنصرا اللحن والإيقاع أداتين لخدمة الكلمة.

ولا غرو، فالكلمات هي التي تحدد موضوع الأغنية، وهي في الغالب الأعم نقطة انطلاق عمل الملحن، إذ على أساسها يصوغ لحنه، ومن معانيها ينسج وشاحه.

ترتكز البنية الدلالية في خطاب أغنية الطفل على معادلة ثنائية طرفها الأول هو النص الشعري بما يحمله من مضامين تبلورها الموضوعات التي يتطرق لها، وطرفها الثاني أداة الخطاب، ونعني بها أداة النص. وكلا الطرفين، النص واللغة، يؤكدان على العلاقة الجدلية بين المضمون والكلمة، وعلى فعالية الكلمة في تبليغ المضمون.

١) فماذا عن موضوع أغنية الطفل؟

إن أول ما ينبغي أن تتوخاه موضوعات أغنية الطفل تشخيص فضاء الطفولة انطلاقاً من الأسرة وما يكتنفها من أجواء الأمومة، ومداعبة

الإخوة، وملاعبة العرائس والحيوانات الأليفة، ثم انتقالاً إلى دار الحضانة والروض والكُتّاب والمدرسة. وفي سياق التواصل مع هذه الفضاءات تتحدد طبيعة الأغاني الطِّفْلية، كما تتحدد الغايات التي تتوخاها، على أنها في مجملها لا تكاد تخرج عن صنفين اثنين: صنف غايته الترفيه، وضمنه تندرج أناشيد اللعب الحر التي تنشر المرح، وتبعث في الطفل روح التوثب بما يطبعها من حركة وحيوية، وصنف يتوخى التربية والتعليم، وضمنه تندرج الأناشيد الرامية إلى تنمية مدارك الطفل المعرفية، وبث الفضيلة والخلق الجميل، وغرس الإحساس بالجمال، وتنمية شخصية الطفل، وتقوية قواه الفكرية والإبداعية والخيالية، إضافة إلى خدمة المواد الدراسية.

ولا مجال للحديث عن تحقيق هذه الغايات ما لم نضع في الاعتبار ما يأتي.

- مراعاة مراحل سن الطفل مع إيلاء فائق العناية لمرحلة الطفولة المبكرة، وذلك في ضوء الإلمام بخصائص هذه المراحل وحاجات الطفل أثناءها.
- الحيطة من الاعتماد الكلي على المناهج الغربية. ويعني هذا ضرورة اعتبار الخصوصيات القومية الوطنية على مستوى الموضوع والنص. وتتمثل هذه الخصوصيات في القيم المحلية وما يختزنه التراث الشعبي الموسيقي في الوطن العربي، وسائر ما له صلة بتقاليد مجتمعاتنا من الأغاني، كأغاني الأعياد الدينية والمناسبات العائلية، كالعقيقة، والختان، وختم القرآن، وكهَدْهَدَات الأمهات، وأهازيج الترقيد والترقيص.
- كسر طوق الحصار الذي تضربه أغاني الكبار على عالم الأطفال من خلال ما تبثه الإذاعة والتلفزة، أو من خلال برامج الإشهار ذات الغرض التجاري المحض، هذه الأغاني التي تملك كل وسائل التوغل إلى دنيا

الأطفال وتساهم ـ إلى حد بعيد ـ في اجتثاثهم من محيطهم الطبيعي لتزج بهم في أجواء يشوبها اللبس والقلق، ثم لتفضي بهم إلى افتقاد الإحساس بمتعة الطفولة وأجوائها البريئة.

٢) وننتقل إلى طرف المعادلة الآخر، وهو اللغة، فنسجل أنها تشكل الأداة التي تحول أغنية الطفل إلى مشروع جاهز.

ـ ولعل أول إشكالية تواجه مسألة اللغة / الأداة تلك التي تتمثل في ترنح النقاد بين استخدام الفصحى والعامية في أغنية الطفل. ولقد أثبتت الدورات الست لمهرجان أغنية الطفل بالأردن مشروعية اللغة الفصحى وقدرتها على الإيفاء بالمقاصد التي من أجلها تقرر تنظيم هذه التظاهرة. ولا سبيل إلى الاعتراض بأن الفصحى صعبة الفهم، أو أنها عسيرة النطق، غير أن الصعوبة اللغوية مسألة نسبية ولا تختص بلغة دون أخرى. ومع دعوتنا إلى ضرورة أن يتوخى ناظم أناشيد الأطفال السهولة في التركيب، والبساطة في العبارة، فما ينبغي الإفراط في ذلك حتى لا تسقط كلمات النشيد في إسفاف يخل بجمال النص وسلامة المعنى.

ـ ويدخل في نطاق اللغة أيضاً مسالة كانت ـ وما تزال ـ موضع جدل بين المهتمين بأغنية الطفل. ونريد بها الموقف من استخدام الأوزان الشعرية العروضية في نظمها. وفي رأيي أن أنسب الأوزان ما كان من البحور القصيرة كالهزج، والرجز، ومجزوئه الصحيح، ومجزوء الكامل التام، وصحيح مجزوء البسيط، والخفيف، والرمل، أو ما صيغ من توالي التفعيلة الواحدة وتكرارها، ما دام ذلك مناسباً للطبع، مقبولاً في الذوق، قابلاً لأن يجري على ألحان الموسيقا.

وقديماً حسم نقاد العرب في هذا الموضوع عندما تدارك الأخفش على الخليل بن أحمد الفراهيدي فأضاف إلى بحوره الخمسة عشر بحر المتدارك أو الخبب، وهو الذي جاءت منه رائعة ابن حزمون في تهنئته ليعقوب المنصور الموحدي على انتصاره في وقعة الأرك بالأندلس، ومطلعها:

حيَّتْكَ معطَّرةُ النَّفَسِ نَفَحاتُ الفتحِ بأندلُسِ

وجاءت منها رائعة شوقي التي غناها محمد عبد الوهاب من ألحانه:

مضناكَ جفاهُ مرقدُهُ وبــكاهُ ورحَّـمَ عــوَّدُهُ

وقديماً أيضاً دعا الزمخشري إلى ترك الحرية للشعراء في تطوير الأوزان مادامت تتجاوب مع الموسيقا، ثم جاء المولدون من شعراء بني العباس فاستدركوا على المتقدمين نحواً من ستة بحور، ثم جاء الأندلسيون فابتكروا الموشح والزجل.

وكل هؤلاء إنما جنحوا إلى هذه الابتكارات لمجاراة ما استجدَّ في المجتمعات العربية من ثقافات موسيقية أفرزها التواصل مع موسيقات الشعوب وحضارات الأمم.

وقد تقصَّيتُ نصوص أغنيات الأطفال التي حوتها مجاميع بعض دورات المهرجان الأردني لأنشطة الطفل لترصد ما جاء منها على البحور التي ذكرتها أنفاً، فتحصَّل بين يديَّ الآتي:

ـ من بحر الرجز، أغنية «أصغوا لنا» لعيسى أيوب ـ سورية ـ الدورة السادسة، ومنها:

لو تجلسـونَ مرةً بقربنـا أو تسـألونَ مرةً عن حالنـا

مسـتفعلن متفعلن متفعلن مستفعلن متفعلن مستفعلن

وتتحول مقاطع النشيد أحياناً إلى مجزوء الرجز:

في البيتِ أو في المدرسَـةْ وما تقـولُ الآنسَـةْ

مسـتفعلن مسـتفعلـن متفعلـن مسـتفعلن

ومن مجزوء الرجز أيضاً، أغنية «إشارة المرور» لمحمد العمرو ـ الأردن ـ الدورة الثالثة :

إشـارةٌ جميلـةٌ تعني لنـا السـلامَةْ

ـ من بحر الهزج، أغنية «إليكم من بوادينا» لإسماعيل راشد عبد الكريم ـ السعودية ـ الدورة الخامسة :

إليكمْ من بوادينا بطولاتٍ سنرويها

مفاعيلن مفاعيلن مفـاعيلـن

ـ من مجزوء الرمل، أغنية «أنعمي أمي» لعبد العزيز بن عبد الجليل ـ المغرب ـ الدورة الرابعة :

أنعمي أُمِّي صباحاً يا أعزَّ الأمهاتْ

فـاعلاتن فـاعلاتن فاعلاتن فاعلات

أما بخصوص استخدام التفعيلة الواحدة فقد وقفت على أغنية تفعيلتها هي (فعلن) مكررة. وهي «أغنية العطاء» لزين العابدين فؤاد ـ اليمن ـ الدورة السادسة.

قالَـــتْ وردَهْ

مــن لا يـعطي

يـذبلُ وحـــدَهْ

فعْـلـن فعْـلــن

ـ ونود أن نضيف ـ بعد هذا ـ أنه من أجل أن نكسو أغنية الطفل مزيداً من الإشراق والقبول لدى الطفل فعلى الناظم أن يوظف في معجمه ألفاظاً وإشارات وتعابير وكنى، مما يستخدمه عادة في محيطه، أو ما يحاور به دميته ولعبته وقطته، ومن ثم ينطلق به نحو لغة متطورة عبر تقديم مفردات جديدة تتدرج به في رفق من المباشر والمحسوس إلى الصورة المتخيلة، ثم إلى المعنى المجرد، ثم إلى صيغ خطابية متنوعة كالنداء والتعجب والاستفهام والاعتراض والاحتجاج، وما شاكل ذلك من صيغ تسهم في خلق نص متدفق بالحركة والحيوية.

ولا ريب أن تحقيق هذه الغايات رهين بلجوء الناظم إلى استخدام مختلف القوالب الشعرية لتنويع الخطاب ما بين سردي أو وصفي أو حِواري كالأوبريت، أو استعراضي يمتزج فيه الغناء بالرقص والحركة الإيمائية.

النواحي الموسيقية والغنائية في الشعر العربي

د. سهيل الملاذي

ينظر اليونانيون إلى شعرهم على أنه صناعة من الصنائع والفنون الجميلة، كالنحت والتصوير والرقص والموسيقا[1].

وكذلك فإن العرب أيضاً يرون شعرهم صناعة، لكنها صناعة معقدة لها قواعد دقيقة تتطور مع تطور الشعر العربي، في مراحله المتتالية. وكانوا في البداية يربطون بين الشعر والعلم، فالشاعر عندهم هو العالم.

أما الغربيون، فحين يقسمون الشعر إلى قصصي وتمثيلي وغنائي، فإنهم يصنفون الشعر العربي في قسم الشعر الغنائي من هذه الأنواع.

ولعل الغربيين حين صنفوا الشعر العربي هذا التصنيف، أدركوا حقيقة أن الشعر العربي قد نشأ نشأة غنائية، وبُني على أسس غنائية، وفي ظروف غنائية.

1 ـ خلافاً لما هو سائد عند بعضهم، فإنني أفضل كتابة كلمة «موسيقا» بالألف المدودة، حتى لا تختلط بكلمة «موسيقي».

وحقيقة الأمر أن الشعر العربي قد أرتبط بالغناء منذ العصر الجاهلي، وكان أساس الشعر عند العرب تعلُّم الغناء والألحان. فكان الشعراء يعبِّرون عن شعورهم بالترنُّم والغناء في كل الحالات التي تتطلب الترنُّم والغناء، ويلقون شعرهم إنشاداً، بمصاحبة آلة موسيقية أحياناً، حتى إن الأعشى لُقب بصناجة العرب، لأنه كان يوقِّع شعره غناءً على آلة الصنج الموسيقية المعروفة. كما أن الشعراء الجاهليين قد أكثروا من ذكر الغناء والقيان والآلات الموسيقية في شعرهم.

ومنذ أواخر العصر الجاهلي، طرأ تطور على الشعر العربي، وانفصلت عنه فروع شعرية، اصطلح على تسميتها بالشعر التقليدي، اتخذ بعضها حرفة للتكسب والمديح وغيرهما. وهي لم تعد تقوم على أسس غنائية، أو تعتمد كلياً على تصوير شخصية الشاعر وحياته، أو أهوائه وعواطفه الوجدانية. وفي العصر الإسلامي انضم وزن الرجز ـ الذي اختص به الغناء من قبل ـ إلى فنون الشعر التقليدي، وزادت أبياته، ليستعمل في المديح وأغراض الشعر التقليدي الأخرى.

أما الشعر الغنائي فبقي مصطلحاً يطلق على تلك القطع الغنائية القصيرة، التي كانت تنظم في موضوع واحد، دون مقدمة ولا خاتمة، ولا تتجاوز عشرة أبيات، يغني فيها الشعراء حبّهم وآمالهم، ويعبّرون فيها ـ بمرافقة الغناء ـ عن ميولهم وخواطرهم. بأسلوب سهلٍ متدفق، لا يتكلفون فيه العناء الذي يعانونه في الشعر التقليدي.

شاع هذا الشعر الغنائي في الحجاز، وكان الشعراء الذين تخصصوا فيه (كالأحوص وعمر بن أبي ربيعة) ينظمونه، فيغنيه المغنون والمغنيات في ذلك العصر، أمثال: معبد ومالك وابن سريج وابن محرز وجميلة وسلامة.

فالشعر الغنائي إذن، هو الأساس في الشعر العربي، نشأ مع بدايات الشعر، واستمر حتى العصور الحديثة. أما الشعر التقليدي فهو شعر طارئ مستحدث.

وكما تطور الشعر التقليدي في العصور المتتالية، فإن الشعر الغنائي قد تطور أيضاً، ولكن بصورة أكثر جمالاً وفناً. وقد خصص العلامة المرحوم الدكتور شوقي ضيف، فصولاً من كتابة القيم «الفن ومذاهبه في الشعر العربي»[1]، لتحليل هذه الظاهرة الموسيقية الغنائية في الشعر الغنائي العربي، والحديث عن مظاهرها المختلفة، وبيان التأثيرات المتبادلة ما بين الشعر من جهة، والغناء والموسيقا من جهة أخرى.

مظاهر التطور في الغناء

لم يكن الغناء تلك الصناعة البسيطة، التي تتمثل في مجرد غناء مقطوعة شعرية، أو إنشادها بمصاحبة آلة موسيقية، بل كان صناعة معقدة، بعد أن اقترن بعدد من المظاهر، التي جعلت منه فناً متطوراً. ومن أهم هذه المظاهر: مرافقة الغناء بالجوقات الموسيقية، واقترانه بالرقص، وظهور ظاهرة القيان المغنيات.

١ـ الجوقات

والجوقة هي مجموعة من النساء ـ وأحياناً الرجال ـ تلعب بالمزاهر، وتضرب بالدفوف، وتعزف بالمزامير، بمصاحبة الغناء. وأكثر ما يكون ذلك زمن السلم، في الأعياد والأعراس والحفلات المتنوعة. وقد ذكر الطبري أن

1 ـ «الفن ومذاهبه في الشعر العربي» لشوقي ضيف (مكتبة الأندلس ببيروت) ط٣ (١٩٥٦).

النبي (ص) رجع إلى مكة ذات يوم فسمع عزفاً بالدفوف والمزامير، فسأل عنه، فعرف أنه عرس[1].

وقد عرفنا كيف استقبلت يثرب رسول الله(ص) حين هاجر إليها من مكة، بالضرب على الدفوف، وهي تردد:

طلع البدرُ علينا من ثنيَّاتِ الوداعْ
وجبَ الشكرُ علينا ما دعا للّهِ داعْ
أيُّها المبعوثُ فينا جئتَ بالأمرِ المطاعْ

ويقول ابن رشيق الأندلسي: إذا نبغ شاعر في قبيلة من العرب، جاءت القبائل إليها مهنئة، فتصنع الأطعمة، وتجتمع النساء يلعبن بالمزاهر[2].

هذه أمثلة على الجوقات في أوقات السلم. وقد تعزف الجوقات زمن الحرب أيضاً، ومثال ذلك ما ذكره الأصفهاني، ورواه الطبري حين قال: إن هنداً بنت عتبة، وجماعة من نساء قريش، اجتمعن في غزوة أحد، يضربن على الدفوف، ويغنين كلام هند:

إن تُقْبِلوا نُعانِقْ ونَفْرِشُ النَمارِقْ
أو تُدْبِروا نُفارِقَ فراقَ غير وامِقْ[3]

1 ـ «تاريخ الطبري» ج٣ ـ مج١ : ١١١٦.
2 ـ «العمدة» لابن رشيق القيرواني : ٤٩/١.
3 ـ تاريخ الطبري ج٣ ـ مج١ : ١١١٤

وقد تطور أداء الجوقات زمن الأمويين. وأوضح مثال على ذلك ما روي عن الاحتفال الذي أقيم بمناسبة عودة المغنية جميلة إلى المدينة بعد قيامها بالحج، واستمر ثلاثة أيام. ففي اليوم الثالث جمعت جميلة خمسين قينة بأعوادهن خلف ستارة، وعزفت معهن بصحبة عودها، وغنين جميعاً أدوار المغنيات المشهورات: عزة الميلاء، سلامة القس، سلامة الزرقاء، حَبَابة وخليدة ورُبَيْحة وسعيدة وبلبلة ولذة العيش والفَرِهَة.

٢ ـ القيان

كثرت القيان عند العرب، وشاع ذكرهن في الشعر القديم، وكثير منهن تعلَّمن الموسيقا، وأتقنَّ العزف والغناء، ودخلن في الجوقات. اشتهر منهن بنت عفزر في الحيرة، وخليدة وهريرة، اللتان كانتا بارعتين في غناء النَّصْب، وهما قينتان لبشر بن عمرو بن مرتد، قدم بهما إلى اليمامة، ملبياً دعوة النعمان بن المنذر له[1]. وهريرة هي صاحبة الأعشى التي ذكرها في قصيدته:

وَدِّعْ هُرَيْرَةَ إِنَّ الركبَ مُرْتَحِلُ

ازداد عددهنّ في المدينة ومكة زيادة ملحوظة. ويذكر الأصفهاني أن أهل المدينة أمروا إحدى القيان أن تغني شعراً للنابغة، وأن قينتين لعبد الله بن جُدعان، جلبهما إلى مكة من بلاد فارس، كانتا تغنيان في الناس[2].

وذكر الأصفهاني أيضاً: أن امرأ القيس، حين طرده أبوه «كان يسير مع جماعة من شذّاذ العرب، فإذا صادف غديراً أو روضة أو موضع صيد، أقام

1 ـ «الأغاني» لأبي الفرج الأصفهاني. مصور عن طبعة دار الكتب المصرية. نشرته المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر (١٩٦٣): ٩ / ١١٣.

2 ـ م. س: ٨ / ٣٢٧.

فذبح لمن معه في كل يوم، وخرج إلى الصيد فتصيَّد، ثم عاد فأكل وأكلوا معه، وشرب الخمر وسقاهم، وغنته قيانُه»[1]. وأن أبا سفيان، حين نصح لقريش في غزوة بدر أن يرجعوا، قال أبو جهل: والله لا نرجع حتى نرى بدراً، فنقيم ثلاثاً، وننحر الجَزُر، ونطعم الطعام، ونسقي الخمور، وتعزف علينا القيان، وتسمع بنا العرب[2]. وهذه الرواية تجعلنا نعرف أن القيان كن يرافقن القوم في ترحالهم إلى الصيد وإلى الحرب، ليقمن بالغناء.

وكانت القيان يُمارسْنَ دوراً سياسياً أيضاً، يفيدنا عن ذلك ما روي عن أن النبي(ص) أمر يوم فتح مكة بقتل شخص يسمى ابن خَطَل، كان قد ارتد عن الإسلام وفرّ إلى مكة. وأنه أمر أيضاً بقتل قينتين له كانتا تغنّيان بهجائه، ففرت إحداهما، وقتلت الأخرى[3].

٣ـ الرقص

ليست مصاحبة الجوقات والقينات للغناء السبب الوحيد لظهور الغناء على تلك الصورة المعقدة، بل كان ثمة سبب آخر، هو اقترانه بالرقص منذ القديم.

وقد عدّد إسحاق الموصلي الأوجه التي كان عليها الغناء القديم، فقال: إنها ثلاثة: «النَّصْب والسناد والهَزَج، فأما النَّصْب فغناء الركبان والقينات، وهو الذي يستعمل في المراثي، وكلُّه يخرج من أصل الطويل في العروض، وأما السناد فالثقيل ذو الترجيع، الكثير النغمات والنبرات، وأما الهزج

1 ـ م. س: ٩ / ٨٧.
2 ـ م. س: ٤ / ١٨٣.
3 ـ «السيرة النبوية» لابن هشام. مطبعة الحلبي بمصر: ٤ / ٥٢.

فالخفيف الذي يُرقص عليه، ويُمشى بالدف والمزمار فيُطرب ويستخف الحليم».

وحين جاء الإسلام، «فُتحت العراق، وجلب الغناءُ الرقيقَ من فارس والروم، وتغنوا الغناء المجرَّأ المؤلف بالفارسية والرومية، وغنوا جميعاً بالعيدان والطنابر والمعازف والمزامير»[1].

ويفسر «لسان العرب» معنى «الهَزَج» فيقول: إنه يطلق على نوع من الغناء، كما يطلق على نوع من الحركة الجسمية السريعة، ومثله «الرمل» الذي يطلق على من يهز منكبيه، ويسرع في حركته، ويطلق أيضاً على الشعر الذي يوصف باضطراب البناء والنقصان.

ويبدو لنا من خلال ما تقدَّم، أن الغناء القديم قد ظهر على تلك الصورة المعقدة، بسبب ارتقائه إلى الفنون التي ذكرها إسحاق الموصلي أولاً، وبسبب ما اقترن به من الرقص، الذي هو تصرُّف غريزي، عُرف لدى الإنسان في مختلف الشعوب والأمم، ولكنه لا يمارسه إلا إذا استفزه الطرب الذي يثيره الغناء في النفوس.

المظاهر الغنائية والموسيقية في الشعر القديم

ما كان للغناء أن يزدهر هذا الازدهار لولا أنه اعتمد على الشعر، وما كان للشعر الغنائي أن يتطور لو لم ينهل من منابع الغناء والموسيقا. والحقيقة أن مظاهر الغناء والموسيقا التصقت بالشعر التصاقاً عضوياً، وكان من أهمها:

1 ـ «العمدة»: ٢ / ٢٩٦.

١ـ **القافية:** إن القافية في الشعر ظاهرة موسيقية واضحة، لأنها ترتبط بتوقيع المغنين، وحركات الراقصين. كما أنها «تعيد للأذن تصفيق الأيدي وقرع الطبول ونقر الدفوف».

٢ ـ **التصريع** : وهو ظاهرة أخرى للغناء، نجدها منتشرة في الشعر القديم، ويكون ذلك بأن يشاكل الشاعر بين الكلمتين الأخيرتين من شطري البيت الواحد. ومثاله ما فعله امرؤ القيس في مطولته، فقد صرّع في مطلعها حين قال:

قفا نبكِ من ذكرى حبيبٍ ومنزلِ

بسِقْطِ اللوى بين الدخولِ فَحَوْمَلِ

ثم صرّع مرات أخرى متباعدة في قصيدته نفسها:

أفاطِمُ مهلاً بعض هذا التدلُّلِ

وإنْ كنتِ قد أزمعتِ صَرْمي فأجملي

ألا أيُّها الليلُ الطويلُ ألا انجلِ

بصُبْحٍ وما الإصباحُ منكَ بأمثلِ

وقد جاء التصريع أيضاً في معلقة لبيد بن ربيعة التي مطلعها:

عفتِ الدِّيارُ محلُّها فمُقامها

بمنىً تأبَّد غَوْلها فرِجامها

إن الشاعر بهذا التصريع، يشكل فاصلاً في الغناء بين قطعة وأخرى من قصيدته، أو يؤذن بالانتقال من موضوع إلى آخر. إضافة إلى أن التصريع يجعل للبيت قافيتين: داخلية وخارجية، وكأن الشاعر مدفوعاً برغبته في أن يرتفع بالصوت في مقطعين متقاربين، يعمد إلى تقطيعهما تقطيعاً صوتياً دقيقاً. وقد كثر هذا «التقطيع الصوتي» في الشعر القديم، ومن ذلك بيت امرئ القيس:

مِكَرٍ، مِفَرٍ، مُقبِلٍ، مُدبِرٍ، معاً
كجلمودِ صخرٍ حطَّهُ السيلُ من علِ

وثمة أمثلة كثيرة أخرى في الشعر القديم، دفع الغناءُ الشاعرَ لأن يوفِّر لها قيماً صوتية تساعد على تلحينها والترنُّم بها [1].

٣ـ تأثرت موسيقا الشعر القديم بالغناء عن طريق الرُقُم الموسيقية، وما لحقها من تعديل وتجزئة. فقد عرفت الأوزان القصار في العصر الجاهلي لدى شعراء الوبر والمدر، ومثالهم عدي بن زيد، من سكان المدر بالحيرة.

وقد هيّأ ذلك لما لحق بأوزان الشعر ورُقُمه الموسيقية من انحراف في العصر الإسلامي، لدى شعراء مكة والمدينة، أمثال عمر بن أبي ربيعة وغيره[2].

وهكذا، فإن الظروف الغنائية التي نشأ فيها الشعر الجاهلي، قد أثّرت فيه تأثيرات مختلفة، منها تلك التقطيعات والأوزان القصيرة، التي ظهرت في شعر الرثاء والغزل والحماسة والحداء.

1 ـ «نقد الشعر» لقدامة بن جعفر. الطبعة المصرية: ٢٤.
2 ـ «الفصول والغايات» لأبي العلاء المعري: ٢١٢.

فقد عُرِف الشعر القصير في الرثاء عند الخنساء وهند بنت عتبة وأمّ السُلَيْك. وكانت مقطوعات المُنَخَّل اليشكري وأضرابه من شعراء الغزل أقرب الشعر إلى الغناء والرقص. كما كانت الأشعار القصيرة أنسب الأشعار التي يغنيها العرب في الحرب.. أما الحداء فكان غناءً شعبياً، يغني به العرب إبلهم في سيرهم وترحالهم. وقد عرف له وزن خاص قصير هو الرجز.

لم يكن الرجز خاصاً بالحداء بل استخدم أيضاً في الحماسة والحروب، وفي السقي من الآبار، وهذا ما جعله ينفصل عن الأوزان الأخرى لكثرة ما أصابه من تحريف وتعديل في شكله، وتجزئة في أوزانه (كالمشطور والمنهوك..) مما أخرجه عن الضبط بوزن خاص، ودفع بالخليل بن أحمد، لأن يخرجه من الشعر[1].

المظاهر الغنائية والموسيقية في شعر العصر الإسلامي

تأثر الشعر الغنائي ومقطوعاته بالغناء والرقص تأثراً شديداً، وازداد هذا التأثير في عصر الإسلام الأول، وخصوصاً في الحجاز، حيث ازدهر الغناء وكثر المغنون والمغنيات، ومعظمهم من الموالي الفرس أو الروم. أشتهر منهم: طُوَيْس وسائب خاثر. وابن محرز في مكة، ومعبد ومالك في المدينة ـ من المغنين ـ وجميلة وسلامة القس وعزة الميلاء وحبابة وبُلْبُلَة ولذَّة العيش وسُعَيْدَة والزرقاء وعُقَيْلة وخُلَيْدة والشماسية ـ من المغنيات ـ

أما الغناء العربي فقد تأثر هو أيضاً، بما أدخله المغنون الموالي عليه من ألحان فارسية ورومية. فقد «نقل ابن مِسْجَح غناء الفرس إلى غناء العرب، ثم رحل إلى الشام، وأخذ ألحان الروم البَرْبَطِّية والأسطوخوسية، وانقلب إلى فارس فأخذ

1 ـ انظر باب الرجز في كتاب «العمدة».

منها غناء كثيراً وتعلم الضرب، ثم قدم إلى الحجاز وقد أخذ محاسن تلك النغم، وألقى منها ما استقبحه من النبرات والنغم التي هي موجودة في نغم غناء الفرس والروم خارجة عن غناء العرب، وغنى على هذا المذهب[1]».

وكذلك فعل ابن محرز، حين شخص إلى فارس فتعلَّم ألحان الفرس وأخذ غناءهم، ثم صار إلى الشام فتعلَّم ألحان الروم وأخذ غناءهم، فأسقط من ذلك مالا يستحسن من نغم الفريقين وأخذ محاسنها، فمزج بعضها ببعض، وألف منها الأغاني التي صنعها في أشعار العرب[2].

وتأثر الغناء العربي كذلك، بما أدخله هؤلاء المغنون من آلات موسيقية جديدة، وأهمها العود (البَرْبَط) والطنبور وهما فارسيان، والناي، والقانون وهو يوناني[3].

ومن مظاهر تطور الغناء في العصر الإسلامي، أنه عرف أنواعاً مختلفة من الغناء: الغناء العادي، والغناء المصحوب بالرقص[4]، والغناء المصحوب بجوقة[5].

---

1 ـ «الأغاني» : ٣ / ٢٧٦.

2 ـ م. س : ١ / ٣٧٨.

3 ـ عرض المسعودي بالتفصيل لهذه الآلات في كتابه «مروج الذهب».

4 ـ وصف الأصفهاني الغناء المصحوب بالرقص عند جميلة بقوله: «جلست يوماً ولبست بُرنساً طويلاً، وألبست من كان عندها برانس دون ذلك، ثم قامت ورقصت وضربت بالعود، وعلى رأسها البُرنس الطويل، وعلى عاتقها بردة يمانية، وعلى القوم أمثالها، وقام ابن سريج يرقص ومعبد والغريض وابن عائشة ومالك، وفي يد كل منهم عود يضرب به على ضرب جميلة ورقصها، فغنت وغنى القوم على غنائها، ثم دعت بثياب مصبغة، ودعت للقوم بمثل ذلك فلبسوا، ثم ضربت بالعود، وتمشت وتمشى القوم خلفها، وغنت وغنوا بغنائها بصوت واحد» (الأغاني: ٨ / ٢٢٦).

5 ـ يذكر الأصفهاني: «أن الناس اجتمعوا عند جميلة فضربت ستاراً. وأجلست الجواري كلهن، فضربت، وضربن على خمسين وتراً، فتزلزلت الدار، ثم غنت على عودها، وهن يضربن على ضربها» (الأغاني : ٨ / ٣٨).

ويذكر أيضاً أنها «جعلت على رؤوس جواريها شعوراً مسدلة كالعناقيد إلى أعجازهن، وألبستهن أنواع الثياب المصبغة، ووضعت فوق الشعور التيجان، وزينتهن بأنواع الحلي، ووجهت إلى عبد الله بن جعفر تستزيره، فلما جاء قامت على رأسه، وقامت الجواري صفيّن، ثم دعت لكل جارية بعود، وأمرتهن بالجلوس على كراسٍ صغار قد أعدّت لهن، فضربن وغنت عليهن، وغنى جواريها على غنائها» (الأغاني : ٨ / ٢٢٧).

أحدثت هذه الحركة النشيطة من الغناء والرقص في العصر الإسلامي تطوراً في موسيقا الشعر الغنائي، وانعكست على أوزانه، فقد كثر النظم في أوزان الوافر والمديد والسريع والخفيف والرمل والمتقارب والهزج، وقلّ النظم على الأوزان الطويلة التي عرفت في العصر الجاهلي كالبسيط والطويل والكامل، ولم تعد تستعمل في الشعر الغنائي إلا بعد أن تحوَّر وتجزَّأ، لتناسب ما يرافقها من الغناء المقطّع. خصوصاً بعد أن دخلته أنغام أجنبية كثيرة.

وقد عمد الشعراء إلى هذه الأوزان الجديدة، ليخففوا على المغنين عناء تطويع أصواتهم ونغماتهم، لتنسجم مع الأشعار المغناة، بحيث لا تخرج عن إيقاعاتها الموسيقية الخاصة. ولعل عمر بن أبي ربيعة أهم هؤلاء الشعراء الذين طوروا أوزان شعرهم، لتتفق مع ألحان الغناء الجديد، فكان أقرب شعراء الحجاز إلى ذوق المغنين، الذين أعجبوا بمقطوعاته ذات الأوزان القصيرة، وأقبلوا على غنائها. وقد أورد كتاب «الأغاني» كثيراً من تلك المقطوعات.

وعلى شاكلة عمر نظم كثير من شعراء الحجاز على هذا الأسلوب الشعري الجديد. وهكذا وجدنا أعشى همدان الشاعر ملازماً للنَصْبي المغني، يؤلف له مقطوعات شعرية ليغنيها[1]. ووجدنا كثيراً من المغنين يُلزِمون الشعراء بأن ينظموا لهم مقطوعات بأوزان قصيرة ليغنوها. كما فعل ابن عائشة المغني حين طلب من عروة بن أذينة أن يصنع له قطعة من الهزج ففعل[2].

وكان عروة بن أذينة من شعراء عديدين، وجدوا في أنفسهم حاجة إلى تعلُّم الغناء، ليتمكنّوا من تأليف أشعار تناسب أصوات المغنين وألحان الغناء.

1 ـ «الأغاني» : ٦ / ٦٥.
2 ـ م.س : ٢ / ٢٣٧.

كما احتاج المغنّون أيضاً إلى تعلُّم الشعر. فجمع هؤلاء الشعر إلى الغناء، كمثل المغني الشاعر أبو سعيد مولى فائد، وسلامة القس التي غنت من شعرها في رثاء مولاها يزيد بن عبد الملك:

قد لعمري بتُّ ليلي كأخي الدارِ الوجيعِ
ونجيُّ الهمِّ منّي بات أدنى من ضجيعي

المظاهر الغنائية والموسيقية في شعر العصر الأموي

هذا ما كان من أمر الحياة الغنائية والموسيقية في الحجاز، وتأثُّرها بالشعر، وتأثيرها فيه. وقد انتقلت هذه التفاعلات المتبادلة بين الغناء والشعر إلى دمشق في عصر بني أمية، حيث شاع الغناء والرقص والطرب، وخصوصاً في قصور الخلفاء. وكان لهذه الأجواء الفنية تأثيرها في الشعر.

جمع بلاط يزيد بن عبد الملك عدداً من المغنين (ابن سريج ومعبد ومالك وابن عائشة والبيذق والأنصاري وابن أبي لهب.. وغيرهم)، والمغنيات (سلاَّمة وحبابة وغيرهما).

قال أبو حمزة الخارجي عن يزيد بن عبد الملك: إنه كان «يشرب الخمر، ويلبس الحلة قوّمت بألف دينار... حبابة عن يمينه وسلامة عن يساره تغنيانه، حتى إذا أخذ الشراب منه كلَّ مأخذ قَدَّ ثوبه، ثم التفت إلى إحداهما فقال: ألا أطير»[1].

وروى الأصفهاني: أن معبداً غناه صوتاً، فاستخفه الطرب حتى وثب وقال لجواريه: افعلن كما أفعل، وجعل يدور في الدار ويدرن معه، وهو يقول من الرجز شعراً إيقاعياً ارتجله أثناء دورانه ورقصه:

1 ـ «البيان والتبيين» لجاحظ: ٢ / ١٠٢.

يــا دارُ دَوَّريني يا قرقرُ امسكيني
آليتِ منـذُ حينِ حقــاً لتَصْرِميـني
ولا تـواصليــني بــالله فارحميني
لم تذكــري يميني[1]

وحفل بلاط ابنه الوليد بن يزيد بكثير من المغنين (معبد وعَطَرَّد ومالك وابن عائشة ودهمان الأشقر وعمر الوادي وحكم الوادي ويونس الكاتب والهذلي والأبجر وأشعب بن جابر وأبو كامل الغُزَيِّل ويحيى قيل)، وعدد من المغنيات. وكان له في مجال الغناء والشعر صنيع أوسع من صنيع أبيه.

قال الأصفهاني : «وله أصوات صنعها مشهورة، وقد كان يضرب بالعود ويوقع بالطبل ويمشي بالدفِّ على مذهب أهل الحجاز»[2]. وكان إلى ذلك شاعراً جيداً، وله شعر كثير نظمه على الأوزان القصيرة التي انبثقت عن متطلبات الغناء، حتى إنه ـ كما قيل ـ أول من أخرج وزن المجتث، وقد قال فيه :

إنِّي ســمعتُ بليلٍ ورا المُصَلَّى برنَّــهْ
إذا بنــاتُ هشــامٍ ينــدُبنَ والِدَهُنَّــهْ
يند بن قَرْماً جليلاً قـد كان يعضُدُهُنَّهْ[3]

1 ـ «الأغاني» : ١ / ٦٩.
2 ـ م.س : ٩ / ٢٧٤.
3 ـ م. س : ٧ / ١٧.

وهكذا وجدنا الأوزان القصيرة والبحور المجزوءة، التي نشأت في شعر أهل الحجاز، بتأثير انتشار الغناء والرقص في العصر الإسلامي، قد شاعت لدى شعراء الشام في عصر بني أمية، وخصوصاً عند يزيد بن عبد الملك.

المظاهر الغنائية والموسيقية في شعر العصر العباسي

لم يكن أهل العراق بمعزل عن الحياة الغنائية التي ازدهرت في الحجاز، وانتقلت إلى الشام. ففي العصر الإسلامي ظهر في العراق مغنون أشهرهم حُنَيْن الحيري، اتصلت سلسلتهم ورُقُمهم الموسيقية بالحجاز مباشرة، لكنهم لم يرقوا في غنائهم إلى مرتبة أهل مكة والمدينة في علو شأنهما. وفي العصر الأموي اتصل أهل العراق بالبلاط الأموي، وتأثروا بالمظاهر الغنائية والموسيقية والشعرية التي برزت فيه، وخصوصاً زمن يزيد بن عبد الملك وابنه الوليد.

ولكن النقلة المهمة في الحياة الغنائية والشعرية في العراق، حدثت في العصر العباسي. فقد أصبح العرب على تماس مباشر مع الفرس، وهم المعروفون بشغفهم بالملاهي والطرب، وهم الذين مدّوا العرب في العصور السابقة بكثير من التنويعات التي برعوا بها.

بنى المنصور بغداد، وأصبحت الحياة فيها وفي الكوفة والبصرة حضرية خالصة، جرت على نمط الحياة في المدن الفارسية، في الاحتفالات والأعياد والملابس والعادات، فقد كثر المغنون والمغنيات، وأقبل الخلفاء على الغناء، إقبال ملوك الفرس عليه.

كان المهدي أول الخلفاء العباسيين الذين احتفلوا بالغناء، فكان يحبّ القيان وسماع الغناء[1]. وحين جاء هارون الرشيد بالغ في احتفاله بأهل

1 ـ «البيان والتبيين»: ٣ / ٢٠٨.

الغناء، وجعل منهم مراتب وطبقات (على نحو ما وصفهم أردشير بن بابك). ومن أشهرهم: إبراهيم الموصلي وإسماعيل بن جامع وفُلَيْح بن العوراء (الذين اختاروا له الأصوات المئة التي ذكرها صاحب الأغاني).

حفل بلاط الرشيد، وبلاطات الخلفاء من بعده بالمغنين والمغنيات، وازداد عددهم. وقد بلغوا من الكثرة بحيث كنت تجدهم في كل مكان: في قصور الخلفاء، وفي بيوت الأمراء، وفي النوادي والملاهي الكثيرة[1]. كما في الشوارع وعلى الجسور، وفي البرّ والبحر.

واشتهر من أصحاب الغناء آنئذ: زلزل، وبرصوما[2]، وعَلُّوْيَة[3]، واسحاق الموصلي[4]، ومُخارق[5]. واشتهر من المغنيات: فريدة، وبَذْل، وذات الخال، ومُتَيَّم، وعَرِيب، ودنانير، وبرزت ظاهرة الجواري المغنيات اللواتي يزيد ثمنهنّ بتعلمهنَّ الغناء وإجادته[6].

1 ـ من النوادي العامرة في بغداد «نادي ابن رامين» الذي كان يجتمع فيه أهل الفن والأدب: ابن المقفع ومعن بن زائدة ومحمد بن الأشعث وروح بن حاتم الباهلي. و«نادي القراطيسي» الذي كان مجمعاً للشعراء، ومنهم أبو نواس وأبو العتاهية ومسلم وطبقتهم، يقصفون مع القيان والغلمان.

2 ـ لم يكن زلزل يغني، بل اشتهر بالضرب على الوتر، فكان يضرب على ابن جامع وإبراهيم الموصلي. وكان برصوما يزمر عليهما.

3 ـ يقول الواثق: غناء علّوْيَة مثل نقر الطست، يبقى في السمع ساعة بعد سكوته.

4 ـ هذب إسحاق الموصلي صناعة الغناء (الأغاني: ٥ / ٢٦٩)، وكان يستطيع الضرب على العود المشوش الأوتار، فيوهم السامع أنه يضرب على عود صحيح (الأغاني: ٢٨٤/٥). وقد عرف في مجلس المأمون خطأ في وتر بين ثمانين وتراً، وكانت عشرون جارية يغنين. (الأغاني: ٥ / ٣٥٣).

5 ـ كان مُخارق يجذب الظباء بغنائه ويُبكي الناس، والناس ينطحون العمد طرباً، أو يرمون أنفسهم في الماء، أو يمزقون أثوابهم ويعلقون نعالهم في آذانهم، لا يعرفون ما يفعلون («العقد الفريد» لابن عبد ربه الأندلسي: ٤ / ١٢٤).

6 ـ بلغ من قيمة الغناء: أن الجارية المغنية يرتفع ثمنها، ومثال ذلك: أن جارية علّمها إبراهيم بن المهدي الغناء، فارتفع ثمنها من ثلاثمئة إلى ثلاثة آلاف دينار (مروج الذهب: ٣٠٩/٢). وأن دحمان علّم جارية اشتراها بمئتي دينار، فباعها بعشرة آلاف دينار (الأغاني: ٢٥/٦). وأن عَريب المغنية بيعت بخمسة آلاف دينار. وأن الرشيد اشترى من إبراهيم الموصلي جارية بستة وثلاثين ألف دينار (الأغاني: ١٦٤/٥). وكان في داره ثمانون جارية يعلمهن فن الغناء (الأغاني: ١٦٤/٥).

ازدهر الغناء وارتقت الموسيقا في العصر العباسي، وعلا شأنهما علّواً كبيراً. فقد أحسن المغنون صناعتهم، وأجادوا في أنواع الغناء المعروفة: الغناء العادي، والغناء الذي تصاحبه الجوقة، والغناء الذي يرافقه الرقص. ونما الرقص بشكل كبير، إلى درجة أن المسعودي قاسه بمقاييس الصوت، من خفيف ورمل وهزج ونحو ذلك، وأفرد له فصلاً في كتابه «مروج الذهب»[1]. واستخدمت أنواع من الآلات الموسيقية، أبرزها: العود والطنبور والمزمار والجنك.

وقد ساعد على ارتقاء هذه الصناعة، التشجيع الذي لقيه أهلُها من الملوك والأمراء وكبار رجال الدولة، وما منحوهم إياه من هدايا، وما بذلوه من تكريم. ومثال ذلك أن إبراهيم الموصلي قد صار له بسبب اشتغاله بالغناء أربعة وعشرون ألف ألف درهم، عدا أرزاقه الجارية، وهي عشرة آلاف درهم في كل شهر[2].

وليس أدل على ارتقاء الغناء في هذا العصر، مما ذكر عن أن عدداً من الخلفاء العباسيين وأبنائهم برعوا فيه، وتركوا أصواتاً، كالواثق والمنتصر والمعتز وابن المعتز[3]، وإبراهيم بن المهدي وأخته عُلَيَّة[4].

في هذا العصر أيضاً، لم يكن الشعر بمعزل عن هذه الحركة الغنائية والموسيقية المزدهرة. وقد ساعد على ائتلاف الغناء والموسيقا والشعر، أن الحياة التي كان يعيشها معظم الشعراء، كانت حياة فنية خالصة، ملؤها الغناء

1 ـ «مروج الذهب»: ٨/١٠٠.
2 ـ «الأغاني»: ٥/١٦٣.
3 ـ انظر الفصل الذي ذكر فيه الأصفهاني صنيع أولاد الخلفاء في الغناء (م.س: ٩/٢٥٠).
4 ـ انظر الجزء الخاص بأشعار أولاد الخلفاء في كتاب «الأوراق» للصولي.

والخمر والمجون. مما هَيَّأ للتفاعل بين هذه الفنون، ومهَّد لما أحدثه الغناء من تأثير في الشعر الغنائي والتقليدي. هذا التأثير الذي أصاب موسيقا الشعر، أكثر مما أصاب معانيه.

١ـ تأثير الغناء في مقطوعات الشعر الغنائي

إن الاتصال بين الشعراء والمغنين الذي بدأ منذ العصر الإسلامي، بقي مستمراً حتى العصر العباسي، إذ لم يزل المغنون يطلبون من الشعراء مقطوعات قصيرة ذات أوزان مجزأة تناسب غناءهم. كما أتقن الشعراء هذا الفن وبرعوا فيه. وأدّى هذا الأمر إلى أن ينمو الشعر الغنائي ويتطور، ويُحدث بالتالي تجديداً في الغناء، أداه مغنو العصر العباسي بمهارة فائقة، أمثال إسحاق الموصلي وإبراهيم بن المهدي وعَلُّوْيَة ومُخارق وغيرهم. وقد صنف الأصفهاني هذه الأصوات المغناة وألحانها وتكلم على أصحابها في كتابه الشهير «الأغاني».

برز في هذا العصر نوعان من الشعر الغنائي:

ـ أما الأول فكان شعراً مادّياً حسّياً، عبّر الشعراء من خلاله بحرية عن عشقهم وهيامهم وعواطفهم الوجدانية، تعبيراً مباشراً. ويمثّل بشار بن برد هذا النوع الجديد من الشعر المفضوح، الذي لم يكن معروفاً من قبلُ.

ـ وأما الثاني فعلى النقيض، إذ إن شعراءه كانوا يتحرجون من مثل هذا الغزل الصريح، وإنما كان شعرهم مجرداً وغزلهم عفيفاً. ويمثل العباس بن الأحنف هذا النوع من الشعر، الذي يشبه إلى حدٍّ ما شعر عمر بن أبي ربيعة في العصر الإسلامي. وقد اتسع هذا الشعر، وتنافس الشعراء في تهذيب

أفكاره وتبسيط أساليبه وتجزئة أوزانه، واتخذه بعضهم مذهباً التزموه طيلة حياتهم، كما فعل العباس بن الأحنف.

تنافس المغنون في غناء هذين النوعين من الشعر الغنائي، فكان إسحاق الموصلي من أنصار الغناء القديم، وكان إبراهيم بن المهدي وعَلُّوْيَة ومُخارِق وشارية وزيق وغيرهم من أنصار الغناء الجديد[1].

٢ـ تأثير الغناء في موسيقا الشعر الغنائي

كلما جدد المغنون في موسيقا الغناء، أو أدخلوا إليه ألحاناً أجنبية، كان الشعراء يجددون في أوزان أشعارهم المغنّاة. وقد تحدث الجاحظ عن الصلة بين موسيقا الغناء وموسيقا الشعر بقوله

«إن العرب يمتاز غناؤها بأنها تقطع الألحان الموزونة على الأشعار الموزونة، والعجم تمطط الألفاظ فتقبض وتبسط حتى تدخل في وزن اللحن، فتضع موزوناً على غير موزون»[2].

وهذا يفسر علاقة العروض العربي بالغناء العربي. فإن العروض قام على أساس رُقُم الغناء المعروفة زمن العباسيين. وإن قوانين الموسيقا ـ كما يراها إخوان الصفا ـ مماثلة لقوانين العروض[3]. ومثال هذا الرأي ما ذكره إسحاق الموصلي: من أن النصب كله يخرج من أصل البحر الطويل في العروض.

1 ـ «العقد الفريد»: ٤/١١٢.
2 ـ «البيان والتبيين»: ١/٢٤٤.
3 ـ «رسائل إخوان الصفا» طبع مصر: ١/١٤٤.

وهكذا، ما كان للخليل بن أحمد أن يُحدث علم العروض، ما لم تكن له معرفة بالإيقاع والموسيقا[1]. إذ ألف كتابين في الأصوات، ورد ذكرهما في «معجم الأدباء». كما نجد مصطلحات العروض التي وضعها الخليل، هي نفسها المصطلحات المعروفة في الغناء، مثل: السِّناد والنصب والثقيل والخفيف والهزج والرمل.

ومما يؤكد العلاقة بين الغناء والعروض، ما ذكره الأصفهاني في مقدمة كتابه «الأغاني»: بأنه «سيذكر اللحن وعروضه، فإن معرفة أعاريض الشعر توصل إلى معرفة تجزئته وقسمة ألحانه». وكذلك يؤكدها فصل عن «الألحان في الغناء»، في كتاب «الفصول والغايات» لأبي العلاء المعري[2].

عَرَّف أبو العلاء بالثقيل الأول والثقيل الثاني وخفيف الثقيل الثاني والرمل وخفيف الرمل والهزج في الغناء، على شاكلة تعريف العروضيين بأوزانهم. إذ ضبط الثقيل الأول بثلاث نقرات متساويات الأوزان، وقاسه على (مَفْعولُنْ). وقاس الثقيل الثاني على (مَفْعولانِ) وخفيف الثقيل الثاني على (مَفْعولانْ) بالسكون. أما الرمل فعلى مثال (لان مَفْعو) وهو عند أهل العروض (فاعِلاتُنْ). وأما الهزج فعلى مثال (قال لي) وهو عند العروضيين (فاعِلُنْ).

في العصر العباسي استبعد الشعراء من الشعر الغنائي الأوزان الطويلة المعقدة، التي كانت من أوزان الغناء في العصر الإسلامي، فأصبحت مختصة بالشعر التقليدي، ما لم تنوع وتُجزأ أو تدخلها التحريفات والزحافات. وقد عمد الخليل إلى هذه الزحافات لتكون وسيلة للملاءمة بين الأوزان القديمة

1 ـ «وفيات الأعيان» لابن خلكان الطبعة المصرية: ١/١٧٢.
2 ـ «الفصول والغايات»: ٨٨.

وموسيقا الغناء الجديد. فإن الحركات القصيرة تجعل البحر سريعاً، يلائم الموضوعات. العنيفة، بينما الحركات الطويلة تجعله بطيئاً يلائم الحزن والهدوء وما إليها.....إلخ. وفي المقابل اقترب الشعراء من الأوزان الملائمة كالمتقارب والرمل والهزج والخفيف.

أكثر الشعراء العباسيون ـ ومنهم بشار وأبو نواس وأبو العتاهية ـ من «المجتث» الذي سبق أن رأيناه عند الوليد بن يزيد في عصر بني أمية. وما زالوا يحّرفون في الأوزان، إلى أن اخترعوا أوزاناً جديدة. وذكر أبو العلاء أنهم استحدثوا «المضارع والمقتضب»، اللذين سجلهما الخليل، ولم يكن لهما أصل في الشعر القديم.

أمّا المضارع، فمنه قول أبي العتاهية:

أيــا عُتْــبُ ما يضرُّ كِ أن تُطلقي صِفادي[1]

وأما المقتضب فمنه قول أبي نواس:

حامــلُ الهوى تَعِبُ يســتخفُّهُ الطَّرَبُ

إن بكــى يحــقُّ لهُ ليسَ مــا بــهِ لَعِبُ

تضحكــينَ لاهيــةً والمحــبُّ ينتحــبُ

كلَّمــا انقضى سببٌ منــكِ جاءني سببُ

تعجبين من ســقمي صحتي هي العجبُ[2]

1 ـ م.س: ١٣٢.

2 ـ «معاهد التنصيص»: ١/٣٠.

واخترع العباسيون أيضاً «الخبب أو المتدارك»، كقول أبي العتاهية:

هَمُّ القاضي بيتٌ يُطْرِبْ قالَ القاضي لمـا طولِب
ما في الدنيـا إلا مُذنِبْ هذا عذرُ القاضي واقلبْ

وقد شغف أبو العتاهية بهذه الأوزان القصيرة، «وكان لسرعته وسهولة الشعر عليه، ربما قال شعراً موزوناً يخرج به عن أعاريض الشعر وأوزان العرب»[1].

٣ـ تأثير الغناء في قوافي الشعر الغنائي

كما تسبب الغناء في تجديد أوزان الشعر، فإنّه طال بالتجديد قوافيه أيضاً، ولكن تأثيره في القوافي كان ضعيفاً، وبدرجة أقلّ مما أحدثه الغناء في الأندلس من تجديد في القوافي، نشأت عنه الموشحات والأزجال.

استحدث الشعراء المزدوج والمُسَمَّط[2].

ـ أمّا المزدوج: فهو أن يأتي الشاعر بشطري البيت الواحد على قافية واحدة، ثم بشطري البيت الآخر على قافية واحدة أخرى.. وهكذا. وقد استعمل في الشعر التعليمي، ولم يكن شائعاً في الشعر الغنائي.

ـ وأما المُسَمَّط: فيبتدئ ببيت مصرّع، ثم تليه أربعة أشطر على غير قافيته.. وهكذا.

وقد وجدت في الشعر العباسي بعض الموشحات، لكنها صناعة أندلسية خالصة. رغم أن بعضهم نسب إلى ابن المعتز موشحة ابن زهر الأندلسي المشهورة التي مطلعها:

1 ـ الشعر والشعراء
2 ـ انظر «نقد النثر» لقدامة بن جعفر: ٦٤.

أيُّها الساقي إليكَ المشتكى قد دعوناكَ وإنْ لمْ تسمعِ

وعرف في هذا العصر أيضاً شعر من البحر البسيط منظوم بعبارات عامية ملحونة، مكوّن من عدة مقاطع، وكل مقطع من أربعة أشطر ذات قافية موحدّة، ويسمى «المواليا»، ويعرف اليوم باسم «الموّال». يقال: إن مولاة للبرامكة هي أول من ابتدعه. والحقيقة أن الموشحات والأزجال كليهما صناعة أندلسية، نشأا بتأثير الغناء في الأندلس.

٤ـ تأثير الغناء في موسيقا الشعر التقليدي

أثّر الغناء في موسيقا الشعر الغنائي والتقليدي معاً. واتصل هذان النوعان، وتأثّر كلٌّ منهما بالآخر في مناهجه وأساليبه، ووجدنا معظم شعراء العصر العباسي ينظمون في كلا النوعين.

في الشعر الغنائي رأينا الأوزان الطويلة المعروفة في الشعر التقليدي. وفي الشعر التقليدي رأينا الأوزان القصيرة المجزوءة أو المولّدة التي عرفت في الشعر الغنائي، كمثال ما وجدناه عند إمام الشعر التقليدي مسلَّم بن الوليد، الذي عدَّه ابن رشيق أول من ابتدع ذلك في الرجز[1].

ومن ناحية أخرى برز تأثير الغناء في الموسيقا الداخلية للشعر التقليدي، وما رافقها من عناية بفنون البديع الصوتية. وهي موسيقا لا يكشفها النحو أو العروض، بل تتمثَّل ـ كما يقول لا مبورن في كتابه «أسس النقد» ـ في اختيار الكلمات وترتيبها، وفي المشاكلة بين هذه الألفاظ ودلالة معانيها. وقد برع

1 ـ انظر باب الرجز والقصيد في كتاب «العمدة».

البحتري ـ وهو أهم شاعر تقليدي في عصره ـ في تمثُّل هذه الجوانب الفنية في شعره، التي نشأت نتيجة تأثُّره بموسيقا الشعر الغنائي.

نشأ الترشيح والإرصاد والتطريز والتصدير والترصيع وغيرها من ألوان البديع الصوتية، التي ترتبط بقوافي الشعر، بسبب عناية الشعراء بالملاءمة بين الكلمات وطريقة الغناء، فنجدهم يرصدون قوافيهم، ويرشحون بها على صور وهيئات مختلفة، ليحيلوا شعرهم أنغاماً وألحاناً وموسيقا.

أطوار الغناء الريفي العراقي

دراسة وتحليل

(٤)

يحيى الجابري*

طور الصُّبِّي:

سمي هذا الطور بالصُّبي نسبةً إلى طائفة الصابئة المندائيين، وهو من الأطوار القديمة والصعبة جداً. ولهذا الطور حكاية أدت إلى ولادته كما ذكر الباحث ثامر عبد الحسن العامري بكتابه الموسوم (المغنون الريفيون وأطوار الأبوذية العراقية) الصفحة١٤٢.

في زمن إمارة ناصر باشا السعدون في سوق الشيوخ التابعة لمحافظة ذي قار، سأل مرة: هل يوجد أحد في سوق الشيوح لا يجيد نظم الشعر؟ فقيل له: اثنان فقط هما (داود اليهودي و روحي الشعلان الصابئي)، فاستدعاهما ناصر باشا كبير شيوخ المنتفك وأمرهما أن يقولا بيتاً من الأبوذية خلال نصف ساعة أو يتركا المدينة، وبعد جهد جهيد استطاع داود اليهودي أن يتدبر الأمر ويقول الأبوذية التالية:

* عضو اللجنة الوطنية العراقية للموسيقا ـ مدير بيت الغناء الريفي

الناس أهل المثل كالوا معادين .... (معادن)

انخلَكْنا للتراب احنا معادين .... (راجعين)

اشيوخ المنتفك صاروا معادين .... (من الأعداء)

يا باشا دخيل عندك حن عليَّه

أما روحي الشعلان الصابئي فكان يعيش في خوف شديد، وأراد أن ينجو برأسه، وبسبب هذا الخوف بدأ بصرخة عفوية مشحونة بالقلق وقال (آه يا ويلي) وهي اللازمة الثابتة الآن في طور الصُّبي.. وقال:

ياباشا الوكت شوف اشلون علباي ... (عال بي)

وجثير العلل بالكَلب علباي ... (علة)

يتخايلي يكَص السيف علباي ... (رقبتي)

شَيْ خلّصني لون تغضب عليَّه

من أجل ذلك نُسب طور الصبي إلى هذه الطائفة وباسم أحد عناصرها وهو روحي بن سبهان الشعلان من أهالي سوق الشيوخ، وكان يعمل حداداً خلافاً لأبناء طائفته الذين يمتهنون صياغة الذهب والفضة. فبرع روحي بصناعة السكاكين وأدوات الصيد والزراعة. وبسبب الموقف الذي وضعه فيه الشيخ ناصر باشا جاءت صيحة طور الصُّبي وطريقتها الأدائية الشجية التي انتشرت سريعاً في محافظة ذي قار ـ سوق الشيوخ.

قلده كثير من المطربين، منهم جبار ونيسة الذي التقيت معه في مهرجان الأغنية الريفية الذي أقمته في محافظة ميسان. وجلسنا ساعات وهو يغني طور الصُّبي الذي يكاد يكون لونه المفضل.. والغريب أني تركت جبار ونيسة جالساً لقضاء حاجة وبقيت ساعة ورجعت إليه فوجدته مستمراً بالغناء وحده حتى البكاء. وربما أراد توديع هذه الدنيا بساعات الغناء الطويلة هذه. وفعلاً بعد مرور شهر توفي المطرب المرحوم جبار ونيسة.

ثم غناه ابنه المرحوم ستار جبار وكذلك حسن العبد، واشتهر به المطرب محمد قاسم الأسمر الذي أجاد غناءه وتميز به من باقي المطربين. وتأثر مطربو بغداد، وخاصةً مطربي المقام العراقي يوسف عمر، حمزة السعداوي، طالب السامرائي، وحسين رجب العزاوي بطور الصُّبي فغنوه بطريقتهم البغدادية المقامية وأجادوا به.

أدخلت هذا الطور إلى برامجي التلفزيونية (مضايف الأغنية الريفية) الذي كان يُبث عبر القناة الفضائية العراقية وغناه كثير من المطربين الريفيين.

التحليل الموسيقي لطور الصُّبي

إن طور الصُّبي يبنى على سلم مقامَيْ العجم والنهاوند، وهما مقامان موسيقيان رئيسيان. وهي الطريقة الصحيحة لغناء طور الصُّبي، ويغنى بشعر الأبوذية المعروف.

سلم مقام النهاوند:

الأجناس:

١ـ جنس نهاوند على درجة الرست .

٢ـ جنس حجاز على درجة النوى.

٣ـ جنس نكريز على درجة الجهاركاه.

٤ـ عقد كرد على درجة النوى في حالة الهبوط.

٥ـ جنس نهاوند على درجة الجهاركاه.

٦ـ جنس كرد على درجة الدوكاه.

٧ـ جنس عجم على درجة الكرد.

طور الغافلي

طور الغافلي من الأطوار الريفية المتشعبة الاستخدام واختلاف الطرق في الأداء، وهو يختلف من منطقة إلى أخرى. وثمة طرائق غناء لطور الغافلي سنأتي على ذكرها. إن مهد هذا الطور هو عشيرة آل غافل القاطنة في مدينة

الحي التابعة لمحافظة واسط. وقد عُرف أولاد غافل بن السيد مولى بن ناصر بن منصور من قبيلة آل تميم، بالورع والتقوى والعادات الحميدة، وظهرت في مضايفهم الثقافات المختلفة واتسموا بالعادات العربية الأصيلة. إن ابن غافل وهو عليوي غافل هو الذي طور هذا النوع من الغناء الريفي، فقلده وأخذه منه كثير من المطربين، وأصبح طور الغافلي شائعاً بين المطربين. والأكثر استخداماً لهذا الطور هم سكان محافظة واسط، فقد تميزوا به وأجادوا غناءه بشجْو وسجية منقطعة النظير. غُنِّي طور الغافلي بشعر الأبوذية. وأخذ الغجر هذا الطور وأضافوا إليه الإيقاع الربع الخفيف، كما غنى هذا الطور بالأبوذية الناقصة أي شطب الشطر الرابع (القفل) كما فعل أولاد غافل، ولكن عبادي العماري أجاد غناءه وغناه بطريقة صحيحة دون تحريف أو اجتهاد، وهو خير من غناه. كما غناه المطرب المرحوم رياض أحمد الذي سمعته يغنيه أثناء مشاركاته المختلفة. وقد ربطتني به علاقات صداقة دامت أكثر من خمس عشرة سنة رحمه الله. وغناه أيضاً جميع مطربي الريف دون استثناء لأنه طور شجي ومؤثر ويعدُّ من الأطوار الريفية الرئيسية والمهمة الذائعة الصيت.

أقسام طور الغافلي

الأصح أن نقول إن لطور الغافلي طرائق مختلفة غني بها، ومن هذه الطرائق:

(١) الغافلي الدارج

وهو الغافلي الأصلي الذي ولد في بيت آل غافل وأولاده، وقد أُدي بطريقتهم المميزة، وتميز بالشجو والعُرَب الصوتية. وغُنِّي على سلم مقام البيات وعلى أي درجة من درجاته الموسيقية.

(٢) الغافلي الحياوي

باعتبار طور الحياوي مأخوذ من سلم مقام البيات، وهو السلم الذي غُنِّي عليه طور الغافلي، فقد يلتقيان ويختلفان بطريقة الأداء وإظهار العُرب والتنقلات بين الأبعاد الطنينية لهذا السلم، وهذه الطريقة فيها الشيء الكثير من التوجع والآهات وتغلب عليها مسحة الحزن بوضوح.

(٣) الغافلي المياحي

وهي طريقة في الأداء خاصة بعشيرة المياح التي تقطن في مدينة الحي، وهنا أيضاً لا يوجد فرق بنائي موسيقي أو شعري، وإنما طريقة خاصة بالغناء والتنقل بشجن وآهات وحزن بين طيات هذه الطريقة التي انفردت بها عشائر مياح.كذلك اختلفت طرائق أداء هذا الطور في مناطق وعشائر وقبائل أخرى، عُرفت بطريقتها المميزة في الغناء، أمثال عشيرة المكاصيص وسمي بغافلي المكاصيص، والغافلي النجفي الذي يحمل لكنة أطوار القزويني والملائي، وطريقة أخرى عُرفت في قرى شمال العراق وغربه، ومنهم الجبور وسمي بغافلي الأجبوري بمصاحبة آلة الربابة. ويحاولون إدخال مسحة من طور السويحلي فيه لتمييزه من الطرائق الأخرى.

يبقى الغافلي طوراً مميزاً واضحاً من الناحية الشعرية والمقامية الموسيقية، ولكن تغيرت الأساليب والطرائق في أدائه واختلفت من منطقة إلى أخرى حسب الطبيعة السكانية لتلك المناطق كما ورد أعلاه.

طور السويطي

سمي هذا الطور بالسويطي نسبةً إلى عشائر السويطات القاطنة في مدينة السماوة (محافظة المثنى)، فهو مزيج بين أطوار ريف جنوب العراق والبادية. فحينما تسمع هذا الطور تنتقل من خلاله إلى سمات البادية وسمات الريف معاً.

أول من غناه كاظم بن محمد بن جاسم السويطي المتوفى عام ١٩٣٤ في مدينة غماس التابعة لمحافظة القادسية (الديوانية). وأبدع من غناه هو الملا جادر ناصر حكيم، وسجله عام ١٩٢٥ لحساب شركة (بلفون)، كما غناه المطرب حضيري أبو عزيز وشْخّيِّر سلطان.

لهذا الطور سمات الشجو والحزن والتصرف بتنقلات مؤثرة في النفس، وبني هذا الطور على سلم مقام صبا زمزم، وهو فرع من فروع مقام الصبا:

بهيده يا ظئعون الشوك ولماي (انتظرني)

المدامع ما تروي اظماي ولماي (الماء)

السويطي من اسمعه ايزيد ولماي (الألم)

بكل نبره يهيج الشوك بيه

وهذا الشعر للشاعر المبدع (جودت التميمي) الذي قال بحق طور السويطي وأحسن النظم الشعري فيه.

طور الحليوي

تبقى الأطوار الريفية حافلة بالشجون والتعبير الصادق عن مفردات الحياة البسيطة التي يعيشها الناس والتعامل مع رموزها الاجتماعية في الحب

والفراق واللقاء والبعد والجفاء والحنين إلى الوطن والأرض والحبيبة وللناس جميعاً.

طور الحليوي من الأطوار التي سميت بأسماء العشائر أو القبائل، وهي وليدة تلك الفئة من الناس الذين تربطهم علاقات وأواصر الدم والقرابة والعادات الاجتماعية المتوارثة. سمي هذا الطور بالحليوي أو طور مجباس الحليوي، ومجباس هذا ينتمي إلى عشائر الحليو، ولي رأي بهذا الطور وتصنيفه.

إن بيت مجباس الحليوي هم قبائل رحل انتقلوا من مدينة إلى أخرى ومن مضيف إلى آخر قادمين من المنطقة الغربية حيث البداوة والتصحر طلباً للعيش. وكانوا يعملون في تربية الحيوانات، وصناعة مشتقات الحليب، وصنعوا الأغطية والفرش من أصواف أنعامهم. كما كان بعضهم يمتهنون الغناء والضرب على الإيقاع ويشتركون في إحياء الأفراح في تلك المدن.

فجاء طورهم الشجي الحليوي الذي بني على أساس مقام موسيقي أسماه محمد القمنجي بمقام اللامي مصادفة. والحكاية معروفة لدى الآخرين وهي أن المطرب الكبير محمد القمنجي، وهو المطرب محمد بن عبد الرزاق بن عبد الفتاح الطائي الملقب بالقمنجي نسبةً إلى مزاولة عمل (القبان) ووزن الحنطة والشعير في محل بيعها. ولد في بغداد عام ١٩٠١ وهو من مطربي المقام العراقي الأوائل، وحصل على أوسمة عربية عالية كثيرة. ويُعدُّ مدرسة للغناء المقامي. وله صوت جهوري واسع المساحات الصوتية، وغنى جميع المقامات العراقية. في إحدى حفلاته بينما كان يغني أحد المقامات المعروفة، شطح وانتقل إلى حركة مقامية لم يعرفها، حتى إن الموسيقيين الذين كانوا برفقته في العزف انتبهوا لهذه الحركة الموسيقية

الغنائية الغريبة عليهم، واعتقدوا أن القمنجي قد أخطأ ونشز، ولكن الحركة جاءت جميلة ومقبولة. وحينما انتهى من الغناء دخل في حوارٍ مطوَّل بما به من حركة غنائية، وتوصل إلى أن يسمي ما قام به تواً بالملامة ثم اليامة ثم اللامي. وقال أنا بعيد عن أهلي وخارج العراق وطال الفراق عن الأحبة، فأنا ألوم نفسي على هذا الفراق ولذلك سأسمي هذا اللون الغنائي الجديد الذي ولد مصادفةً بمقام اللامي.. وثبت هذا السلم الموسيقي المقامي باللامي، وأصبح مقاماً أضيف إلى المقامات الأخرى.

لكنني أقول إن هذا المقام موجود منذ مئات السنين، أي منذ ولادة أستاذنا محمد القمنجي، لأنه طور من أطوار الغناء الريفي الذي ولد بين مضارب آل مجباس الحليوي، وعُرف عند أهل الجنوب. لذا أريد تأكيد حقيقة تصنيف هذا الطور لأضيفه إلى خانة أطوار ريف البادية، لأنه وليد قبيلة الحليوي التي جاءت من ريف البادية. وأول من غناه كاظم وادي الحليوي ومجباس الحليوي.

كما نلاحظ أن هذا الطور قُدِّم بمرافقة الربابة، وهي آلة البدو المعروفة وابتكارهم الخالد. كما أُضيف إلى الربابة الإيقاع (الطبلة)، لذا فإن طور الحليوي هو طور ريف البادية ووليد تلك المنطقة، ولكنه وصل إلى جنوب العراق بدءاً من محافظة العمارة وانتشر فيها. وتأثر به المطربون الريفيون وغنوه حتى انتشر في عموم العراق وأصبح لوناً غنائياً معروفاً استهوى كثيراً من المستمعين والمطربين.

التقيت مرةً مع الفنان المطرب مظفر العبادي رحمه الله، وسألته عن طور الحليوي، فقال لي: إنه طور الغجر. وكان رحمه الله لا يسميه بالحليوي بل طور الغجر. علماً بأن المطرب الراحل مظفر العبادي رافق الغجر وأحب فنهم حتى إن

لغته ولهجته في الغناء فيها شيء من لكنة الغجر. وقد تخصص في هذا الطور وأبدع به وهو أجود من غناه. وغناه أيضاً كل من شهيد كريم ومجباس جاسم. كما تأثر به المطربون المعروفون والشباب، ودخل أغانيهم وبستاتهم. وقد سألت المطرب المرحوم جواد وادي عن أسباب عدم غنائه لهذا الطور عند لقائي به في حفل تكريم المطربين في وزارة الثقافة دائرة الفنون الموسيقية عام ١٩٩٩، فقال لي بأن هذا الطور هو طور الغجر (الكاولية) ولا نستطيع غناءه لأنه صعب ويحتاج إلى حنجرة قوية ذات طبقات واسعة، رحم الله المطرب جواد وادي.

لا توجد في طور الحليوي أقسام أو تفاصيل عدا طرائق أدائه واجتهاد من يغنيه لإخراج العُرب والعلعات والبحة التي تعطي هذا الطور الشجو والتأثر والحزن.

وفي بعض الأحيان يمكن توظيف هذا الطور للأغاني المفرحة السريعة الإيقاع، لأنه مقام متحرك فيه الكثير من الانتقالات اللحنية الجميلة وحسب رغبة الملحن وإمكانيته.

وضع الملحنون العراقيون، أمثال عباس جميل ومحمد نوشي ورضا علي ووديع خنده وياسين الراوي، ألحاناً على سلم مقام الحليوي (اللامي)، وكانت ألحانهم جميلة ومؤثرة ومنها:

ادلل عليه ادلل ... محمد نوشي

على الدرب يهواي ... غناء سلطانة يوسف

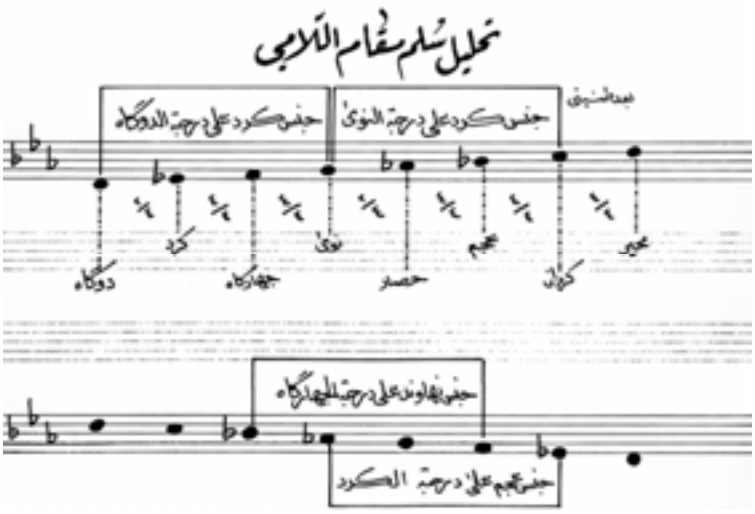
الهجر موعاده غريبه ... سليمة مراد

ماكدر أكولن آه ... فرقة الإنشاد

وغيرها من الأغاني المشهورة في بغداد. كما غنى هذا الطور وأجاد به طرباً وتأثراً كل من: ريم محمود، صبيحة ذياب، حمزة مهوس، سورية حسين، ناهدة الأمير، إيمان صابر.

وغناه أيضاً المطربون الشباب: حاتم العراقي، ومهند محسن، وهيثم يوسف، وعلي العيساوي.

ومطربو الريف: رعد الناصري، كامل كشاش، رحيم العواد، خالد البنى، حسين جبار، حسين غزال... وغيرهم.

تحليل سلم مقام الحليوي (اللامي)

الأجناس:

١ـ جنس كرد على درجة الدوكاه.

٢ـ جنس كرد على درجة النوى.

٣ـ جنس نهاوند على درجة الجهاركاه.

٤ـ جنس عجم على درجة الكرد.

طور العلوانية

التقيت في سورية عام ٢٠٠٥ بطلاب من مدينة الأحواز يدرسون في إحدى جامعات دمشق. وكانت معهم أشرطة تحمل أصوات مطربين عرب من عشائر عربية قاطنة في مدينة المحمرة والأحواز عموماً. وكان اللقاء في مؤسستي الإنتاجية التي أسستها في دمشق لمزاولة العمل الموسيقي والغنائي في الجمهورية العربية السورية الشقيقة، بعد الرحيل من بغداد عام ٢٠٠٣ بسبب الظروف القاهرة والصعبة التي يمر بها وطني الحبيب.

وفُتح بيننا حوار دام ساعات طويلة، والظاهر أن هؤلاء الطلاب لهم القدرة على النقاش في أطوار الغناء الريفي، ولهم صفات تشع من عيونهم في حب عروبتهم وعشائرهم وتراثهم العربي، ويقولون بأنه جزء من تراث وادي الرافدين. وما عشائرنا إلاّ امتداد لعشائر جنوب العراق دماً ولحماً وحضارة، فطرح طور العلوانية أو العلواني وتبين أن هذا الطور معروف جداً في هذه المناطق العربية من إيران ولهم مطربون اشتهروا بغناء العلوانية بأسلوب يشعب القلب ويثير خلجات النفس ويثير الحزن والبكاء. وفعلاً استمعت لهذه الأصوات وهي تغني طور العلوانية، ومازلت أحتفظ بهذه الأشرطة التي أعدُّها ثروة رائعة ومهمة لمكتبتي الصوتية.

وسألت عن اسم العلوانية، فقالوا إنها عشائر عربية معروفة تدعى (البو علوان)، وهم قبائل عراقية عربية أصيلة، وهم الذين ابتكروا طور العلوانية وسمي هذا الطور باسمهم.

لم يُعرف هذا الطور حتى عام ١٩٩٠ في العراق، ولم نسمع مطرباً عراقياً غناه، وظهر لأول مرة في مهرجان الأغنية الريفية الأول عام ١٩٩١الذي أُقيم على خشبة مسرحَيْ الرباط والرشيد في بغداد، واشترك فيه فنانون من جميع محافظات العراق، وكان أول تظاهرة تراثية تحيي الموروث الغنائي والموسيقي العراقي طوال خمسة عشر يوماً من العرض المستمر. وهو أطول مهرجان غنائي موسيقي. ولم تستوعب المسارح المذكورة الجماهير الغفيرة من الناس الذين توافدوا لمشاهدة هذا المهرجان الذي جاء فكرةً وتنفيذاً وإخراجاً من قبلي. وأحمد الله على هذا النجاح وهذه المحطة الثقافية التراثية التي أدخلتني التاريخ الفني من أوسع أبوابه.

اقترب مني أحد المشاركين في المهرجان المذكور، واسمه صباح الكعبي من سكان محافظة البصرة، وأسمعني طوراً لم أسمع به من قبل. وأُعجب من كان معي في اللقاء بحسن أداء هذا الفنان البصري الشاب. فسألته عنه فقال: إنه طور العلوانية، وصاحبَ الغناء عزف على المشط وقطعة من البلاستيك، واستخدم ذلك كآلة موسيقية يتذكرها الناس إلى يومنا هذا. فكانت هذه الولادة الحقيقية لطور العلوانية. فقد سمع الجمهور هذا الطور لأول مرة، وولد بعد موت دام عشرات السنين، وبُعثت فيه الحياة مجدداً وتم إنقاذه من التغييب والتهميش والانقراض.

شجَّعتُ المطرب الشاب حسين غزال على حفظ هذا الطور النادر والتميز به. وفعلاً نجح هذا المطرب الواعد في حفظ الطور الذي ترك بصمة حزن وشجن في صوت حسين غزال. كما شجَّعت المطربين الريفيين على حفظ هذا

الطور، وطلبت منهم إحياءه لأنه جزء مهم من موروثاتنا الغنائية التي تتعرض للانقراض.

يُغنَّى طور العلوانية بشعر الأبوذية وبحواشٍ متممة مثل (كاغد وجاسه الماي كلبي) ، ويبنى طور العلوانية على سلم مقام الحجاز، ويختلف باستقرار درجته ولا يقف عند درجة الاستقرار المعروفة في الحجاز.

طور العراكي

طور العراكي طور اختفى وانقرض ولم يُعرف عنه شيء، وأنا أقدم هذا الجهد لإنقاذه:

سمي طور العراكي بهذا الاسم نسبةً إلى عشائر العراكات. ومنهم المطرب حسن بن جاسم بن سعد العراكي، من مواليد محافظة ذي قار عام ١٩٠٧ ، وتزامن هذا المطرب مع الشاعر ملا جادر الذي تحدثنا عنه في بعض صفحات هذا الكتاب، وتعلم منه.

وبسبب صعوبة هذا الطور فقد تهرب من أدائه كثير من المطربين، لذا فإنه بقي غير شائع ومحدود الاستخدام، ومع الأسف رُكن على رفوف النسيان والاندراس.

بُني طور العراكي على سلم مقام البيات، ويغنى على أي درجة من درجاته الموسيقية. ولغرض الاطلاع على تحليل سلم مقام البيات.. لاحظ سلم مقام البيات في الصفحات السابقة .

طور الطريحي (آل طريح)

طور رجل الدين الملا جعفر بن حسين بن محمد علي الطريحي الأسدي، الذي ولد في النجف الأشرف عام ١٨٧٥م وتوفي عام ١٩٢٩، وكان قارئ المنابر الحسينية الشريفة المقدسة.

كان هذا الملا يؤدي قراءته الحسينية بأسلوب مليء بالشجو والحزن وكثرة الترعيد في الصوت وإظهار الجمل اللحنية التي تؤثر على المستمع وتبكيه بكاء شديداً، وخاصةً ما تحتويه من كلمات الحزن على آل البيت الكرام عليهم السلام.

اشتهر هذا الرجل بحلاوة صوته وأسلوبه في القراءة الحسينية، فأثر بالمطربين حينذاك الذين سارعوا لأخذ هذا الأسلوب ووضعوه في الغناء. فجاء طوراً ريفياً جديداً أسموه طور الطريحي، نسبةً إلى عشائر آل طريح التي سكنت محافظة النجف الأشرف.

غنَّى هذا الطور عبد الأمير الطويرجاوي الذي يسعى دائماً لحفظ الأطوار النادرة ويتعلم أصول وطرائق غنائها، ويسارع في تسجيلها بما تيسر له من أجهزة تسجيل مهما تكن بسيطة. ثم غناه مجيد الفراتي ولكنه تلاشى بعدئذ، وغاب في رمال النسيان إلى يومنا هذا.

رحلة الأغنية العربية من التقليد إلى التجديد

دراسة لجماليات النص الشعري المغنى

خليل البيطار

«أتظن أن الألحان من صنع الأوتار؟
كلا، إنها رجع الكلمات التي ولدت في القلب»
كتابة على طنبور

قال إبراهيم الموصلي مغني الخليفة الرشيد ونديمه وأستاذ الغناء والتلحين المقدم في العصر العباسي: الغناء على ثلاثة أضرب، فضرب ملهِ مطرب يحرك ويستخف، وضرب ثان له شجا ورقة، وضرب ثالث حكمة وإتقان صنعة.

وأجمل الغناء ما توافقت فيه رقة الشعر مع عذوبة اللحن، وجمال الصوت مع حسن الأداء، وقد اجتمع ذلك كله في غناء ابن سريج وابن محرز والغريض ومعبد وابن عائشة وابن جامع وجميلة ومالك بن أبي السمح وحكم الوادي والموصليين ومخارق، إذ اختاروا نصوص أغنياتهم ببراعة، وأحسنوا صنعة التلحين والغناء، فعذبت أغنياتهم في الأسماع وجابت الأمصار وخلدتهم.

ووجد الملحنون ضالتهم في المطالع الغزلية للمعلقات وقصائد الشعر الجاهلي والأموي والعباسي أو في قصائد النسيب والغزل وتذكر الأحبة والحنين إلى الأوطان والشوق إلى الأحبة، وما فيها من لفظ رقيق ومشاعر صادقة، ثم تخيروا أعذب الأبيات وأكثرها تعبيراً عن مكنونات النفوس، وصاغوا لها الألحان الملائمة، ثم تجاوزوا ذلك إلى نظم الأشعار من الملحنين أنفسهم ووضع ما يلائمها من نغم، كما لازم بعض المغنين والملحنين الشعراء وطالبوهم بنظم أشعار تلائم الألحان التي يحبها الناس.

وحدَّث عبد الله بن محمد بن عثمان عن بعض أهل الحجاز أن قنديل الجصاص التقى أبا الجديد بشِعْب الصفراء، فقال له: من أين وإلى أين؟ قال: مررت برقطاء الحبطية رائحةً تترنم برمل ابن سريج في شعر ابن عمارة السلمي:

منـــازلُ هنـــدٍ إذ تواصلُني بهـــا

ليـاليَ تســبيني بمســتطرفِ الودِّ

ينيرُ ظلامُ الليــلِ من حسنِ وجهِهـا

وتُهدي بطيبِ الريحِ مَنْ جاءَ مِنْ نجدِ

فرففت خلفها رفيف النعامة، فما انجلت غشاوتي إلا وأنا بالمشاش حسير، فأودعتها قلبي وخلفته لديها، وأقبلت أهوي كالرخمة بغير قلب، فقال قنديل: ما دفع أحد من المزدلفة أسعد منك، سمعت شعر ابن عمارة في غناء ابن سريج من رقطاء الحبطية، لقد أوتيتَ جزءاً من النبوة.

وقد ساق صاحب الأغاني هذه الحكاية الطريفة ليدل على تطور الذائقة العربية التي اجتهد الشاعر والملحن والمغني معاً كي يقدموا لها ما يعذب في السمع، وما يستقر في النفس أو يستعاد مرة بعد مرة.

كما ضمت الأصوات المئة المختارة، التي طلب الخليفة الرشيد من الحاذقين بصنعة الغناء انتقاءها، منتخباتٍ من عيون الشعر، ومن أجمل أبيات القصائد طلاوة ورقة لفظ وعذوبة جرس، وحسن انتقال في الأسلوب من التساؤل إلى الشكوى والاستعطاف، مع لطف المفارقة وحلاوة التكرار لبعض المفردات تلأثيرة لدى الشاعر.

فهذا الصوت من شعر أمية بن أبي الصلت الشاعر الجاهلي غناه الهذلي، ولحنه من خفيف الثقيل الأول بالوسطى، وهو من المئة المختارة:

باتت هموميَ تسري طوارقُها

أكفُّ عيني والدمعُ سابقُها

لما أتاها منَ اليقينِ ولم

تكنْ تراهُ يلمُّ طارقُها

(الطوارق: ج الطارق: الآتي ليلاً.)

وكيف لا يسوغ هذا الشعر في الأذن ويتجاوب مع النغم ما دام لفظه رقيقاً، يحاكي اللغة اليومية للناس مع فصاحة ووضوح، ومع تقطيع متوازن للجمل في كل شطر: باتت همومي ـ تسري طوارقها، فكل جملة مؤلفة من كلمتين؟

وهذا صوت من شعر حسان بن ثابت، غناه موسى بن خارجة الكوفي، ولحنه من الثقيل الأول بإطلاق الوتر في مجرى البنصر، وفيه لحن لعزة الميلاء، وهو من المئة المختارة:

تَبَلَتْ فؤادَكَ في المنام خريدةٌ تشفي الضجيعَ ببارِدٍ بسّامِ

كالمسكِ تخلطُهُ بماءِ سحابةٍ أو عاتقٍ كدمِ الذبيحِ مدامِ

(تبل فلاناً الحبُّ: أسقمه وذهب بعقله.

الخريدة من النساء البِكر والحيَّية)

فالشاعر يتغزل بجمال الحبيبة التي لا يجد إلى وصالها سبيلاً إلا في المنام، ويختار اللفظ المأنوس والأحرف المتناغمة والصور المتلاحقة الجميلة وعذوبة إيقاع البحر الكامل، الذي تتكرر فيه تفعيلة متفاعلن ست مرات.

وانظر إلى صوت لفريدة من شعر أبي العتاهية، وهو من الثاني الثقيل، وفيه لابن جامع خفيف رمل بالسبابة في مجرى الوسطى:

ألا أيهــا الركبُ النيـامُ ألا هبُّـوا

نسائلُكمْ هل يقتلُ الرجلَ الحبُّ؟

ألا ربَّ ركبٍ قـد وقفــتُ مطيَّهمْ

عليكِ، ولولا أنتِ لم يقفِ الركبُ

فقد اجتمع في البيتين رقة اللفظ وجمال المعنى وحرارة النداء وألم السؤال وإعلاء مكانة الحبيب، وإيقاع البحر الطويل المشبع في ألا هبوا ـ مفاعيلن ـ إذ تأتي التفعيلة الأخيرة في شطري البحر الطويل ـ مفاعلن ـ

غالباً، وأشبعها بسكون بعد العين لإظهار طول المعاناة وثقل مفارقة الحبيب.

ولفريدة لحن من شعر أبي العتاهية أيضاً، وغناه إبراهيم الموصلي، ولحنه ثقيل أول مطلق في مجرى الوسطى، وأبياته:

أخِلاّيَ بي شجوٌ وما بكمُ شجوٌ

وكلُّ امرئٍ مما بصاحبِهِ خِلْوُ

أذابَ الهوى لحمي وجسمي ومفصلي

فلم يبقَ إلا الروحُ والجسدُ النضْوُ

(الجسد النّضو: المهزول)

نلاحظ نداء الصديق بلفظ المثنى على عادة العرب، وبث الشكوى ومقارنة الملوع بالخالي، وتصوير آثار الاشتياق الذي أذاب الجسم كما تذيب النار الشمعة. ونلاحظ المفردات المختارة بدقة وتماثل كأنها حبات العقد مثل ـ شجو وخلو وهوى ولحم وجسم وروح وجسد ونضو، كما نلاحظ التكرار في شجو، وتوالي حرف الباء في ـ بي ـ بكم ـ بصاحبه ـ والواو المضمومة في الروي التي تشير إلى استطالة التوجع.

وتخير الملحنون اللفظ الرقيق الذي ينساب إلى السمع انسبي الماء في الجدول، إذ نجد في أبيات قيس بن الملوح وعمر بن أبي ربيعة والأحوص وذي الرمة وأبي صخر الهذلي وكُثيِّر عَزَّة، وفي أشعار الملحنين أنفسهم ابن سريج ومعبد والموصليين، نماذج تؤكد حسن اختيار الألفاظ الرقيقة المتناغم جرسها مع إصابتها المعنى الدقيق، مثل قول المجنون:

لعمــرُكِ إن الحـبَّ يــأمَّ مـالكٍ

بقلبي ــ براني اللهُ منه ــ لَلاَصِقُ

يضمُّ عـليَّ الليــلُ أطرافَ حبِّكمْ

كما ضمَّ أطـرافَ القميصِ البنـائقُ

وماذا عسى الواشونَ أن يتحدَّثوا

ســوى أن يقولوا أنني لكِ عاشـقُ

(البنائق:ج بنيقة: طوق الثوب الذي يضم النحر)

وقد غنى متيم هذه الأبيات ولحنها من الثقيل الأول، ولا نكاد نقع فيها على لفظ غريب أو معنى غير مألوف، ونلحظ عذوبة جرس الألفاظ وانسيابها والرنين المنبعث من حرف القاف المضمومة في الروي، كما نلحظ حسن الانتقال من القَسَم إلى التشبيه التمثيلي إلى تساؤل الواثق. وهذا عمر بن أبي ربيعة يتخير اللفظ المأنوس وكأنه الحديث اليومي موقعاً في قوله:

ليتَ هنداً أنجزَتْنا ما تعِدْ وشــفَتْ أنفسَنا مما تَجِدْ

واســتبدَّتْ مرةً واحــدةً إنما العاجزُ مَنْ لا يستبدْ

ولقدْ قالَتْ لأترابٍ لهــا وتعــرَّتْ ذاتَ يـومٍ تبترِدْ

أكمــا ينعتُنـي تُبصرْنَني عَمْرَكُنَّ اللهَ أم لا يقتصـدْ

فتهــانَفْنَ وقدْ قُلْنَ لهــا حَسَنٌ في كلِّ عينٍ مّنْ تودْ

(الأتراب: ج تِرب: المماثل في السن، تهانفن: تضاحكن)

وقد لحن أشعار عمر وغناها عدد من الملحنين والمغنين لأنها أشبه بالمنمنمات اللفظية، ولخفة إيقاعاتها وسهولة تلحينها وجمال معانيها، ولهذه الحواريات التي يألفها الناس ويتشوقون إلى ما تتوج به من وعد مؤجل أو دعابة لطيفة.

ومما اجتمعت فيه حلاوة اللفظ وعذوبة الجرس وجمال المعنى ما قاله أعرابي في وصف النواعير، ورآه إسحاق أعذب الشعر الذي يصور حنين العاشق:

بكرَتْ تحنُّ وما بها وجدي وأحـنُّ من وجـدٍ إلى نجـدِ

فدموعُها تحيا الرياضُ بها ودموعُ عيني أقرحَتْ خدّي

وبســـاكني نجـدٍ كلفْتُ وما يُغْني لهم كَلَفي ولا وجدي

لو قيسَ وجـدُ العاشـقينَ إلى وجـدي لزادَ عليـهِ ماعندي

(كلِفَ به: أحبَّهُ وأولع به)

هذا اللفظ المختصر الدال على معاني كثيرة (بكرت ـ تحن)، وهذا الحنين المتناغم عند الشاعر العاشق والناعورة، وهذا الدمع الذي يجري إلى الرياض فيمرعها، ويجري هنا على الخد فيجرحه، وهذا التكرار لكلمات بعينها مثل (وجد ـ دموع ـ نجد) والتي يحلو للشاعر سماعها ويريد أن تبقى على لسانه وفي فؤاده، وهذه الدال المكسورة في الروي التي تشير إلى الألم والتوجع، وما في الأبيات من إيقاعات حلوة، كل ذلك جعلها ملائمة للتلحين وأليفة للأسماع، ولحن إسحاق فيها هزج بالبنصر.

وإن جمال المعنى وملاءمة اللفظ له وقربه من المألوف المتداول الذي لا تمل منه الأسماع، والإيقاع العذب المنبعث من البحور الخفيفة ذات التفعيلات المتماثلة جذب الملحنين إلى السهر والتأمل وإبداع اللحن الملائم لمثل هذا الشعر الجميل. وقد يتخيرون من القصيدة الطويلة بضعة أبيات تتوافق مع متطلبات اللحن، ومن ذلك قول الأحوص:

دعي القلبَ لايزدّدْ خبالاً معَ الذي

بـهِ منـكِ أو داوي جـواهُ المكتَّما

ومـنْ كـانَ لا يعـدو هـواهْ لسانَـهُ

فقد حـلَّ في قلبي هـواكِ وخيَّمـا

وليسَ بتزويقِ اللسـانِ وصوغِـهِ

ولكنَّـهُ قـد خالـطَ اللحمَ والدَّمـا

(الخبال: الجنون وفساد العقل)

وقد لحن هذه الأبيات معبد ومالك، وهب من المئة المختارة، ولحنها ثقيل أول بإطلاق الوتر في مجرى البنصر. وجمال المعنى بيِّنٌ في الأبيات ومجتمع مع رقة اللفظ وبراعة التصوير وعذوبة الإيقاع. فالحبيبة قادرة على علاج الشوق المخبأ المعذب، والحب ضرب خيمته في القلب، وغدا يجري مع الدم، والميم المفتوحة في الروي تشير إلى الألم والاستغاثة والوفاء للحبيب.

وأبيات أبي صخر الهذلي تعذب في الأسماع وتسلس للملحن والمغني، إذ يقول:

عجبتُ لسـعي الـدهرِ بيني وبينهـا

فلمـا انقضى ما بينَنا سـكنَ الدهرُ

فيـا حبَّهـا زِدْني جـوىً كلَّ ليلةٍ

ويا سـلوةَ الأيامِ موعدُكِ الحشـرُ

وإني لتعـروني لذكـراكِ هـزَّةٌ

كمـا انتفضَ العصفورُ بلَّلَهُ القطـرُ

أمـا والـذي أبكى وأضحـكَ والـذي

أمـاتَ وأحيـا والـذي أمـرُهُ الأمرُ

لقد تركَتْني أحسدُ الوحشَ أن أرى

أليفَـيْنِ منهـا لا يروعُهمـا الذعـرُ

لحن هذه الأبيات معبد وابن سريج وعريب والخليفة الواثق، ولحن معبد ثاني ثقيل بالبنصر عن عمرو، ولحن ابن سريج ثقيل أول. والأبيات تنساب في رقة، وتبدأ بالدهشة وصورة الدهر الذي يروح ويغدو حاملاً شكوى الحبيبين وشوقهما. وتنتقل إلى الاستزادة من ألم العشق لأنها علامة دوامه، وتليها صورة المحب الذي يرتعش لسماع اسم المحبوبة أو لرؤية طيفها ارتعاش عصفور في المطر. ونرى بعد الصورة هذا التقطيع الإيقاعي المرصع: الذي أبكى وأضحك، والذي أمات وأحيا، والذي أمره الأمر. ثم نشهد صورة الأليفَيْنِ من وحوش البرية السائرَيْنِ باطمئنان لا يخيفهما رقيب أو واش، وهي أبيات تفيض رقة وعذوبة، وتتجاوب مع النغم الجميل.

والتجديد اللفظي ليس الوحيد الذي جلبه الغناء إلى الشعر، لأننا نجد تلك الطباقات والتقابلات التي تزيد المعنى وضوحاً، وتتموج مع تموج الألحان، فهذا المجنون يقول:

يا للرجـــالِ لهمٍّ بـــاتَ يعـــروني

مســتطرفٍ وقـــديمٍ كادَ يُبليـــني

مَنْ عاذري مِنْ غريمٍ غير ذي عُسُرٍ

يـــأبى فيمطلُني دَيْني ويســـلوني

أطعتُـــهُ وعصَيْتُ النـــاسَ كلَّهـــمُ

في أمـــرِهِ وهـــواهُ وهـــو يعصيني

ألقى مـن اليـــأسِ ثاراتٍ فتقتلُني

وللرجـــاءِ بشاشـــاتٍ فتُحييني

فالطباقات المتلاحقة في الأبيات (مستطرف وقديم، أطعته وعصيت، ثارات وبشاشات، تقتلني وتحييني) تزيد المعاني تألقاً، وإيقاعات البحر البسيط الأكثر ملاءمة للغناء تحبب الأبيات للسمع، وهذه النون المكسورة في الروي تظهر صدى الأنين الذي يقاسيه العاشق.

لقد غادر شعراء العصر الأموي والعباسي اللفظ الخشن والمعاني الغريبة والإيقاعات الطويلة، واستحدثوا ألفاظاً وقوالب وإيقاعات تلائم ذوق الخاصة والفئات المترفة كما تلائم الذوق العام الذي يتأثر كثيراً بعلية القوم،

وأكثروا من تكرار بعض المفردات في الأبيات لإظهار مقدار التعلق بها، فهذا قيس بن الملوح يقول:

وداعٍ دعا إذ نحنُ بالخيفِ من مِنَى

فهيَّجَ أطرابَ الفؤادِ وما يدري

دعا باسمِ ليلى غيرَها فكأنما

أطارَ بليلى طائراً كانَ في صدري

دعا باسمِ ليلى ضلَّلَ اللهُ سعَيهُ

وليلى بأرضٍ عنهُ نازحةٍ قفرِ

غنت هذه الأبيات عريب، ولحنها من خفيف الثقيل. وهذا التكرار لاسم ليلى يطيب في السمع، فقد كرره الشاعر أربع مرات في البيتين الثاني والثالث، كما كرر فعل ـ دعا ـ ثلاث مرات، وكرر جملة ـ دعا باسم ليلى ـ مرتين، والتكرار هنا يدل على التعلق الشديد، ويعطي تناسقاً نغمياً أثناء التلحين والغناء.

وظهر التجديد جلياً في اختيار الأوزان المجزوءة أو إيقاعات الرمل والهزج الخفيفة، وقد قيل: أحسن الناس غناء في الثقيل ابن محرز، وفي الرمل ابن سريج، وفي الهزج طويس، حتى قيل: أهزج من طويس، ومن أمثلة ذلك هذه الأبيات:

كيفَ يأتي من بعيدٍ وهوَ يخفيهِ القريبُ

نازحٌ بالشامِ عنَّا وهوَ مكسالٌ هبوبُ

قد براني الحبُّ حتى كدتُ من وجدي أذوبُ

ولحن هذه الأبيات هزج بالبنصر، وقد غناها طويس وإيقاعها عذب خفيف على السمع، ولفظها رقيق يلبي متطلبات التلحين والغناء. وأبدع أهل الصناعة الغناء الثنائي (الدويتو)، فهذه جميلة تتغنى بشعر الأحوص بمصاحبة معبد ولحنه في هذه الأبيات:

إنمـا الدلفـاءُ همِّي فليـدَعْني مَـنْ يلـومُ
أحسنُ الناسِ جميعاً حـين تمشـي وتقومُ
أصلُ الحبـلَ لترضى وهيَ للحبـلِ صـرومُ
حبُّهـا في القلبِ داءٌ مسـتكنٌّ لا يريمُ

والأبيات من مجزوء الرمل ولحنها عذب راقص، مع سهولة الألفاظ ولطف المعاني، وقد تعارف أهل الصناعة في العصور الإسلامية على أن مغني المدينة قد اجتمعت لديهم حلاوة الصوت وحسن الإشارة وخفة النوادر وجمال الطلعة، وكان أظرفهم طويس والدلال وهنب.

ومن الألحان التي تضمنت الظرف والمفارقة اللطيفة هذا اللحن في شعر النابغة:

بانَتْ سعادُ وأمسى حبلُها انصرما
واحتلَّتِ الغمـرَ فالأجزاعُ من أضما
إحـدى بَلِيَّ وما هـامَ الـفـؤادُ بها
إلا السـفاهَ وإلا ذكـرةً حلُما

واللحن خفيف ثقيل أول غناه الدلال، ولمعبد فيه خفيف ثقيل بالبنصر، كما غناه ابن سريج ونشيط والغريض وجميلة ودحمان.

وهذا شعر للمجنون تبدو فيه المفارقة اللطيفة وحسن الإشارة حين يقول:

وإني لفي كَـرْبٍ وأنتِ خليَّـــةٌ

لقد فارقَتْ في الوصفِ حالُكِ حاليا

عتبتُ فمـــا أعتبتِني بمـــــودةٍ

ورُمْتُ فما أســـعفتِني بســـؤاليا

ومن أمثلة الشكوى والاستعطاف التي جددها الشعراء وعكف الملحنون على إبداع النغمات الجميلة الملائمة لها هذه الأبيات الماخورية من شعر إبراهيم الموصلي وألحانه، وقد ظن أن هاتفاً علوياً أسمعه كلماتها وألحانها، يقول:

ولي كيـدٌ مقروحـةٌ مَنْ يبيعُني

بها كبداً ليسَـــتْ بذاتِ قروحِ

أباها عليَّ الناسُ لا يشـــترونها

ومَنْ يشـتري ذا علـــةٍ بصحيحِ

أئنُّ من الشوقِ الذي في جوانحي

أنينَ غَصيصٍ بالشـــرابِ جريحِ

فالشعر رقيق والمحب فيه شاك مستغيث يكاد يهلك حباً. وهذه أبيات أخرى من شعر يزيد بن الطثرية بلحن إبراهيم الموصلي، وهو خفيف ثقيل بالبنصر، نلمح فيها عمق اللوعة وألم الشكوى وأنين المشتاق إلى ديار المحبوبة، يقول:

ألا يا صبا نجدٍ متى هجْتَ من نجدِ
لقد زادَني مسراكَ وجداً على وجدِ

أئنْ هتفَتْ ورقاءُ في رونقِ الضُّحى
على فننٍ غَضِّ النباتِ منَ الرَّنْدِ

بكيتَ كما يبكي الحزينُ صبابةً
وذُبْتَ منَ الحزنِ المبرِّحِ والجهدِ

ولا ندري إن كان عمق الحزن هو الذي رقق الألفاظ أو صدق الحنين، أو أن العصر المترف قد طبع ألفاظ الشعراء بطابعه فغدت أشبه بالمنمنمات، مفرداتها متجانسة المخارج عذبة الجرس، ومعانيها لطيفة وزينتها اللفظية منثورة بعناية دون تصنع أو كلفة، وأضفت عليها ألحان أساتذة الصنعة حسناً وزادها أداء المغنين البارعين عذوبة، فانسابت إلى الأسماع والقلوب، وسارت على الألسنة.

وانظر إلى هذه التائيات الرقيقة كيف تنساب وتطيع الألحان وتسلب الألباب، فهذا كثيِّر عَزَّة يقول:

وإني وتهيامي بعزةَ بعـدَما تخلَّيْتُ عما بينَنا وتخلَّتِ

لكالمرتجي ظلَّ الغمامةِ كلَّما تفيَّأ منها للمقيلِ اضمحلَّتِ

وهذه أبيات لأعرابي ظفر بها إسحاق الموصلي ولحَّنها وغناها تقول:

ألا قاتــلَ اللهُ الحمامـــةَ غـــدوةً

على الغصنِ ماذا هيَّجَتْ حينَ غنَّتِ

تغنَّـتْ بصـــوتٍ أعجميٍّ فهيَّجَـتْ

مـنَ الشوقِ ما كانَتْ ضلوعي أجنَّتِ

فيــا مُحيي الموتى أقدنْي مــنَ التي

بهـا نهلَتْ نفســي ســـقاماً وعلَّتِ

لقــد بخلَتْ حتى لــوَ اني ســألتُها

قذى العـينِ من سـافي الترابِ لضنَّتِ

(أجنَّت: أخفَت ـ أقدني: اثأر لي)

واللحن ثقيل أول بالسبابة في مجرى الوسطى، ولا نحس ثقل إيقاعات البحر الطويل لعذوبة الألفاظ وبراعة الاستهلال والاستفهام المحتج والشكوى الموجعة مع لطف المفارقة في البيت الثاني، وللنداء المستغيث في البيت الثالث مع توالي النهل والعل للسقام لا للمدام، ولاستعطاف المحبوب والشكوى من صدِّه في البيت الرابع، كما يضفي حرف التاء المكسورة في الروي جمالا ورقة وجرساً عذباً وأنيناً خافتاً.

ولم يكن تجديد الأغنية العربية في عصور ازدهار الدولة العربية الإسلامية وليد المصادفة، ولكنه كان نتاجاً لمنافسة مع حضارتين فارسية وبيزنطيةُ والسعي لمجاراتهما والتفوق عليهما، ومحصلة لترحال الشعراء والملحنين الدائم بحثاً عن المعنى الفريد والنغمة الحلوة، وتعبيراً عن الحياة المترفة التي وفَّرتها الدولة للخاصة في قمة صعودها. كما أنه جاء تلبية للذوق المتطلب ومحصلة لجهد جماعي لمجموعات من الشعراء والملحنين والمغنين والنقاد الذين احتضنهم عدد من الخلفاء كالوليد ويزيد والهاجي والرشيد والمأمون والواثق، أو الأمراء أمثال خالد بن يحيى والفضل بن سهل، فأجزلوا العطاء للمبدعين شعراء وملحنين ومغنين، وهيؤوا مناخات طورت القصيدة وهذبتها، وفتحت المسارب لانسياب النغم الرائق، فطارت الأغاني في الأمصار وملأتها سحراً وشجناً.

مصادر الدراسة:

ـ الفنون الجميلة في العصور الإسلامية ـ عمر رضا كحالة

ـ الفن ومذاهبه في الشعر العربي ـ د.شوقي ضيف

ـ الأغاني ـ أبو الفرج الأصبهاني ـ ج١ ـ ج٢ ـ ج٤ ـ ج٥ ـ ج٨

ـ كتاب النغم ـ ابن الكلبي

ـ العقد الفريد ـ ابن عبد ربه

ـ الغناء الملهي ـ ابن حزم الأندلسي

من رقص الشعوب

الـــرومبـــا
و
الغناء العربي

ياســر المالح

قبل أن يكون الرقص فردياً أو ثنائياً في صالات الرقص كان رقصاً شعبياً وهو ما زال سائداً عند الشعوب البدائية، تؤديه الجماعة في مناسبات دينية على الغلب، وتتحول مع الزمن إلى طقس واجب.

والرقص بعامة استجابة جسدية لإيقاع مسموع، تؤديه آلات الإيقاع المختلفة ولا سيما الطبول ذات الصدى، واخترعوا فيما بعد آلات إيقاع أخفض شدة وأرق مسمعاً لتوافق أنواعاً أخرى من الرقص. ثم تكونت الموسيقا الآلية التي ترافق الإيقاع.

وينتقل الرقص من قارة إلى قارة، ومن بلد إلى بلد، ومن الضواحي إلى المدينة. وحين يصبح في المدينة تمارسه الطبقة الشعبية أولاً، ثم تستسيغه الطبقة العليا. وحينئذ يدخل عليه تعديل يناسب الرقص الثنائي، وتختلف الخطوات في عددها وبطئها وسرعتها. وحين ينتقل من بلد إلى بلد يؤدى وفق الأصل أو وفق المعدّل فيه. وقد تجري عليه تعديلات أخرى.

أصول رقصة الرومبا

الرومبا تنتمي إلى أصل أفريقي هو بمثابة الأب وإلى أصل أسباني بمثابة الأم. فهي إذاً وليدة هجينة، احتضنتها كوبا فنمت وترعرت فيها حتى نسبت إليها.

قدمت رقصة الرومبا مع عبيد إفريقيا إلى إسبانيا، وحملها الإسبان معهم فيما حملوا إلى كوبا في القرن السادس عشر. وصارت رقصة شعبية هناك. وكانت بحركات أجساد الراقصين والراقصات توحي بالعلاقة الجنسية بين الفريقين في حركتي الإقبال والامتناع.

وبعد الحرب العالمية الثانية تحول إسمها إلى El Son وصارت رقصة الطبقة المتوسطة في كوبا، وكانت أكثر بطئاً وأجمل شكلاً في الأداء من رقصة الرومبا الشعبية البدائية. وحين وصلت إلى صالونات الأغنياء في كوبا أصبحت أكثر بطئاً وألطف تعبيراً في حركات النساء المشاركات بالرقص. وأطلق عليها اسم رقصة DANZON.

سياحة الرومبا في البلاد

وصلت رقصة الرومبا إلى الولايات المتحدة الأميريكية بحكم الجوار في العام ١٩١٣ وكانت شكلاً معدلاً لرقصة El Son التي كانت ترقصها الطبقة المتوسطة في كوبا.

واجتهد الموسيقيون في تأليف ألحان راقصة على وزن الرومبا منهم Lew Quinn و Joan Sawyer و Emil Coleman و Xavier Cugat بين

عامي ١٩١٣ و ١٩٢٩. ويُعدّ Cugat أشهر قائد أوركسترا لعزف الموسيقا اللاتينية.

وفي العام ١٩٣٥ظهر فيلم Rumba تمثيل Carol Lombard وقدم فيه المؤلف الموسيقي George Raft موسيقا رقصات الرومبا.

ووصلت الرومبا إلى أوربا وازدهرت في لندن على يد Monsieur Pierre أستاذ الرقص وشريكته Doris Lavelle وقدما الرومبا الكوبية الأصلية. وقد استقر شكلها دون تحريف في العام ١٩٥٥.

ومن أشهر من ألف موسيقا رقصة الرومبا :

- Arthur Benjamin الذي ألّف (الرومبا الجامايكية) Jamaican Rumba وعزفتها أوركسترا بوسطن في العام ١٩٨٠. والمؤلف أسترالي (١٨٩٣- ١٩٦٠) وقد استخدم العديد من المؤلفين إيقاع الرومبا في مؤلفاتهم منهم: م. تيبت M. Tippett و ج. ماك كيب J. Mc Cabe .

إيقاع الرومبا وآلات إيقاعها

إيقاع الرومبا في الميزان الموسيقي هو ٨/٨ . أما الآلات الإيقاعية المصاحبة للموسيقا فهي الماراكاس Maracas والكليفز Claves والماريمبا Marimba والطبول Drums.

أما حركات الراقصين وخطواتهم فهي من اختصاص معلمي الرقص. ومن العبث توضيحها في مقال عن الموسيقا الراقصة.

الرومبا في العالم العربي

من المعروف أن انتقال الإيقاع والموسيقا من شعب إلى آخر كان يتم بالرحلة والتعايش والجوار. ولكل بلد خصوصيته فيما يبتكر من ألحان وإيقاع وغناء. وقد تأثرت الموسيقا العربية بالموسيقا التركية وإيقاعاتها، فكان من ذلك البشرف والسماعي واللونجا والتحميلة والدولاب في مجال الموسيقا الآلية. كما تأثرت بالمقامات السائدة في تركيا وإيران بأنغامها وأسمائها.

ولعل حملة نابليون على مصر وسورية في أواخر القرن الثامن عشر، كانت بداية لتأثر العرب بحضارة الغرب الفنية في مجال المسرح والموسيقا، لكنه كان إطلاعاً محدوداً أكثر منه تأثراً. أما التأثر الحقيقي فكان بعد سقوط الدولة العثمانية ونهاية الحرب العالمية الأولى. ومما ساعد على ذلك انتشار الفونوجراف والأسطوانة قبل انتشار السينما والإذاعة.

وكان المسرح الغنائي قد ظهر في سورية على يد أبي خليل القباني وفي مصر على يد سلامة حجازي في أواخر القرن التاسع عشر. غير أن ألحان الأغاني وإيقاعاتها في هذا المسرح كانت ما تزال عربية لا تخرج عن دائرة الأصول.

وقد جدّد سيد درويش في المسرح الغنائي والأغنية الشعبية في الكلمات واللحن والأداء، وكان تأثره بالغرب محدوداً، مع التطلع إلى الاستفادة منه بالرحلة إليه، وإدخال آلة البيانو على سبيل إغناء التخت الشرقي.

أما من تجرأ على التجديد بالتدريج فهو محمد عبد الوهاب منذ أدخل وزن التانجو وآلة الأكورديون على مونولوج «مريت على بيت الحبايب» في

العام ١٩٣٢. ورأى أن إدخال وزن الرومبا إلى الأغنية العربية ممكن، فلحن قصيدة «جفنه علم الغزل» للأخطل الصغير في برلين وهو يسجّل أغاني فيلمه السينمائي الأول (الوردة البيضاء)، المنتج في العام ١٩٣٣.

محمد عبد الوهاب والرومبا

يروي محمد عبد الوهاب في مقابلة له مع سعد الدين وهبة في برنامج (النهر الخالد) التلفزيوني حكاية «جفنه علم الغزل». وملخصها أنه كان يسجّل أغاني فيلم (الوردة البيضاء) في برلين، وفرغ من ذلك، وغادر معظم العازفين إلى مصر. فوردت عليه رسالة من الشاعر اللبناني بشارة الخوري (الأخطل الصغير) تحمل قصيدتي «جفنه علم الغزل» و«الهوى والشباب» فلما قرأهما لحنهما. وقرر أن تكون قصيدة «جفنه علم الغزل» إحدى أغاني الفيلم وعلى إيقاع الرومبا. فاستحضر آلة (ماراكاس) وهي ما يسمى باللهجة المصرية (الشخاليل)، وهي مؤلفة من كرتين فيهما ذرات صلبة ولهما ممسكان من خشب. تحركهما اليدان فتصدران خشخشة ترافق إيقاع الرومبا بآلة خشبية (تك تك تك ـ تك تك). ولم يكن هنالك من يتولى ذلك. فاضطر محمد عبد الوهاب أن يمسك (الماراكاس) ويلف نفسه ببطانيتين حتى لا يعلو صوت (الماركاس) على صوته أمام الميكروفون. وتم التسجيل مع عازفين قلة. وحمل محمد عبد الوهاب الأسطوانة وسافر إلى باريس حيث يجري المخرج محمد كريم المونتاج على الفيلم. وأصر محمد عبد الوهاب على أن تكون هذه الأغنية في الفيلم، وتم تصويرها في حديقة بباريس، وأداها محمد عبد الوهاب في أثناء التصوير بتحريك الشفتين. وكانت أول أغنية تؤدى بطريقة Play back.

أنقل هذه الحكاية لأشيد بالفنان الذي يحقق ما يريد بالإصرار والعمل وإيجاد الحلول الممكنة في الظروف الصعبة.

وقصيدة «جفنه علم الغزل» رومبا غنائية كاملة ما زالت تغنى حتى اليوم، وقد اختار لها محمد عبد الوهاب مقام (جهاركاه) الذي يقابل في السلم الغربي (فا ماجور)، وضمنها مقام (بياتي) في بيتين أداهما بأسلوب الموال والتفريد ليرضي الذائقة العربية. ويحسن أن نورد نص القصيدة على سبيل التوثيق والاستئناس.

[مقدمة موقعة على مقام جهاركاه]

جَفنهُ علَّمَ الغَزَلْ ومِنَ العِلمِ ما قتلْ

فحرقنا نفوسنا في جحيمٍ من القُبَلْ

ونَشَدْنا، ولم نَزَلْ، حُلُمَ الحبِّ والشبابْ

حُلُمَ الزهرِ والندى حُلُمَ اللهوِ والشرابْ

هاتِها من يدِ الرضى جُرعةً تبعث الجُنونْ

كيف يشكو من الظما من له هذه العيون

[لازمة بياتي موقعة]

ياحبيبي أَكُلَّما ضَمَّنا للهوى مَكانْ

أشعلوا النارَ حولَنا فغدونا لها دُخانْ

[عودة إلى مقام جهاركاه]

قُل لمن لامَ في الهوى هكذا الحُسنُ قد أَمَرْ

إنْ عَشِــقنا فعُذْرنــا أنَّ في وجهِنـا نظَـرْ

وفي العام ١٩٣٩ أنتج محمد عبد الوهاب فيلم (يوم سعيد) ومثّل فيه مع إلهام حسين وسميحة سميح والطفلة فاتن حمامة. وغنى أغنية «يا ناسيه وعدي». بدأ المقدمة على عوده ثم دخلت الأوركسترا مع إيقاع الرومبا، وفاتن حمامة الطفلة تجلس إلى جانب البيانو وتنظر إليه. ومطلعها:

يا ناسيَه وعــدي دا نا من بدري مِسْتَنّي توافيني

قاعــد لِوحــدي أفكَّــر فيــكِ واتمنّى تـزروريني

وفي العام ١٩٥١ ألف محمد عبد الوهاب مقطوعة موسيقية آلية بعنوان «أنا وحبيبي» على إيقاع الرومبا. وفي العام نفسه غنى «على إيه بتلومني» على إيقاع الرومبا أيضاً. ومطلعها:

على إيه بتلومني بتلومني ليــه ليه

كان ليه تهجرني تهجرني ليه ليه

ياما قلبي شــكا يا ما دمعي بكى

مارحمتنيش ليه ليه

والمقطوعة الموسيقية والأغنيتان «ياناسية وعدي» و «على إيه بتلومني» من مقام نهاوند.

وفي العام ١٩٥٤ غنى محمد عبد الوهاب أغنية «أحبك وأنت فاكرني» من مقام كرد، وفي العام ١٩٥٦ غنى أغنية «على بالي يا ناسيني» من مقام

نهاوند. وكلتاهما على إيقاع الرومبا. ويرى فيكتور سحاب أن إيقاع الرومبا الكوبي يقابلة في الموسيقا العربية إيقاع (البطايحي)بإضافة آلات الإيقاع الكوبية.

وكان محمد عبد الوهاب يعرف ذلك، وأدرك بحسّه الفني العالي أن إيقاع الرومبا لن يفسد أغانيه، ولن يعترض عليه المعترضون من أصحاب المدرسة القديمة، فهو إيقاع مألوف تتقبله الأذن العربية وتطرب له. وكان إلى ذلك يلّون في الأغنية، فيتحول إلى إيقاع آخر، ويؤدي بعض المقاطع أداءً مرسلاً مستخدماً مساحته الصوتية وقدرته على التعبير موسيقياً عن الكلمة المكتوبة. فكان هذا النوع من التجديد إغناءً لطبيعة الأغنية العربية.

الرومبا والأصوات الأخرى

في العام ١٩٣٧ كتب يوسف بدروس كلمات أغنية «يا حبيبي تعال الحقني» ولحنها مدحت عاصم مدير الشؤون الموسيقية في الإذاعة المصرية، وغنتها أسمهان على إيقاع الرومبا من مقام نهاوند، وبرز البيانو في الأوركسترا، ومطلعها:

يا حبيبي تعال الحقني شوف اللي جرى لي من بُعدَكْ

سهرانه من وجدي بناجي خيالك مين قدّكْ

وأنا كاتمَه غرامي وغرامي هالكني

ولا عندي لا أبْ ولا أمْ ولا عمْ أشكي له نارْ حُبَّكْ

وكان مدحت عاصم قد لحن لفريد الأطرش آنذاك أغنيتين على إيقاع التانجو هما «من يوم ما حبك فؤادي» و «كرهت حبك». وهذا يدل على أن تطوير الموسيقا العربية كان همَّ بعض المنفتحين على حضارة الغرب.

وفي العام ١٩٤١ ظهر فريد الأطرش وأسمهان في فيلم (انتصار الشباب). وفي ثنايا أوبريت انتصار الشباب التي عرضت على المسرح في الفيلم تغني أسمهان أغنية «الليل وادي العشاق» بلحن فريد على إيقاع الرومبا. تقول كلماتها:

الليـــل وادي العشـــاق يتلوّع فيـــه قلب المشـــتاق

يللي كواكو الحب بنارُه يللي سقاكو الشوق أسرارُه

غنـــوا معـــايَ وقولـــوا

ثم تؤدي أسمهان على ترديد الكورال آهات سوبرانو على وزن الفالس.

وفي الخمسينيات من القرن العشرين غنى محمد فوزي من ألحانه في أحد أفلامه أغنية «داري العيون» على إيقاع الرومبا من مقام حجاز. ومطلعها:

داري العيون داريها السحر ساكن فيها

داري العيـــــــون

وفي التسعينيات غنت نجاة من ألحان هاني شنودة أغنية «بحلم معاك» على إيقاع الرومبا. والأغنية نوع جديد من الزجل من كلمات عبد الرحيم منصور. ومقامها جهاركاه. نثبت كلماتها للدلالة على ما وصل إليه الزجل المصري في تسعينيات القرن العشرين.

بَحلم معــاكْ بَســفينَهْ
وقلوع تِرسّـــــينا
ونبحَّر تــاني
الريحْ تِعـــــاني
ولا قيكْ في عينيكْ
وإيديــكْ
شـــــطي وأمــاني
العالَمْ كلُّه بأسرارُه
عــايش ويّــايَ
عــايش جُـــوايَ
طول ما انتَ في الرحلَه مْعايَ
إسمَك وإسمي يا حبيبي
مدينْتي وحكايتي
ســـكني وترحالي

وتؤدي نجاة هذه الكلمات بإحساس متميز، وتردد في النهاية اللحن بلا كلام بمصاحبة الأورج. واللحن بسيط مكرر يعد من التجديدات المقبولة البعيدة عن الأصول.

وفي العام ١٩٩٨ حين بدأت أغاني الفيديو كليب بالانتشار والذيوع لحن ناصر المزداوي أغنية «حبيبي يا نور العين» من كلمات أحمد شتا على إيقاع الرومبا، وأداها عمرو دياب على شاطئ البحر وحوله مجموعة من الفتيات وعازف أكورديون متميز. وأحدثت الأغنية حين عُرضت ضجة كبيرة. وعدّها بعض النقاد بدعة لا تنتمي إلى الغناء العربي وعدّها آخرون اتجاهاً حديثاً يرضي الجيل الجديد. وعدّها مؤيدو الفيديو كليب فتحاً جديداً في فضاء الأغنية العربية المقبلة على القرن الحادي والعشرين. مطلع الأغنية:

حبيبي يا نور العينْ يا ساكن خيالي

عاشق بقى لي سنينْ ولا غيرَك ببالي

والأغنية من مقام حجاز، في قالب الطقطوقة. وكان إخراجها متميزاً.

فيروز والرحباني والرومبا

لم يكن الغناء في لبنان ناشطاً في النصف الأول من القرن العشرين. وأغاني الضيعة كانت محلية، والمغنون اللبنانيون كانوا متأثرين بالأغنية المصرية، وبعض الملحنين لحن القصيدة والنشيد والموشح. ومعظم ما غنى به كان من الزجل اللبناني. وكان حليم الرومي علم المرحلة في التلحين والغناء. وكان الأخوان فليفل من أعلام تلحين الأناشيد.

وظهر الأخوان رحباني في الخمسينيات واقترن عاصي بفيروز، وبدأ الفن الموسيقي الغنائي اللبناني يسير في طريق آخر. وكان للإذاعة السورية في ذلك الوقت الفضل الكبير في ترويج أعمال الرحبانيين وفيروز.

وعلى الرغم من عدم وضوح خط الرحبانيين في البداية فإنهما أحدثا ما يرضي الأذن العربية، ولا سيما في موضوعات الأغنية والزجل والشعر واللحن والتوزيع. وبدأت مرحلة المنافسة مع الأغنية المصرية.

وكانت الثقافة الفرانكوفونية سائدة في لبنان، فحاول الأخوان رحباني في البداية أن يستعيرا بعض الموسيقا الغربية السيمفونية والراقصة وغير الراقصة ويؤلفا كلاماً يلائم طبيعتها على مبدأ القدود لتغنيه فيروز. وفي أحيان أخرى كانا يلحنان بعض الأغاني على إيقاع بعض الرقصات المشهورة كالرومبا والتانجو والبوليرو، وكانت زجلاً أو شعراً.

من أغاني فيروز على إيقاع الرومبا في قالب الزجل أغنية «كان ياما كان» من مجموعة (الطريق الليلكي) مطلعها:

كان يامـا كانْ ليل وقمـر عشقان

وبيتنـا الغني يضوّي على الدني

ويزورنـا نيسـان

ومما غنته فيروز في قالب القصيدة من شعر الأخطل الصغير أغنية «وداد» في حفيدته وهي على إيقاع الرومبا، ومن مقام جهاركاه. ومما جاء فيها:

يا قطعــةً مـن كبـدي فـداك يومـي وغَـــدي

وداد يــا أنشـــودتي (م) البكرَ ويا شعري الندي

عشرونَ قل للشمس لا تبرحْ وللدهـــرِ اجمَـدِ

عشـرونَ هلل يا ربيعُ (م) للصِّبـــــا وعيِّـــدِ

ومن أطرف ما غنته فيروز على إيقاع الرومبا أغنية «جفنه علّم الغزل». والطريف في الأمر أن الشطر الأول من البيت الأول يتفق مع لحن عبد الوهاب الذي اشتهر به. ثم يختلف اللحن في الشطر الثاني ويستمر الاختلاف، والأطرف أن فيروز تنطق حرف الجيم في كلمة (جفنه) باللهجة المصرية. والكلمات واللحن للأخوين رحباني. والمطلع:

جفنه علّم الغزلْ

اغنيةٌ وذكرى

تملأ قلبي ســحرا

وتنشرُ الألوانْ

ولفيروز حوالي خمس عشرة أغنية على إيقاع الرومبا، وهي لذلك المتفوقة عدداً في هذا النوع من الغناء الراقص.

ولعل تتبع من غنى على إيقاع الرومبا من مغنين في الأقطار العربية يحتاج إلى دراسة واتصالات ورحلة لا تتفق وطبيعة المقال.

كلمــة أخـيرة

تبقى أسئلة : هل كان ما حاوله الملحنون والمقتبسون من تجديد في فضاء الأغنية العربية جديراً بالتوثيق؟ وهل ما قدموه خلال القرن العشرين والقرن الحادي والعشرين قد أدى إلى تطوير الأغنية العربية؟ وهل وازنوا فيما قدموه بين الأصيل والطارئ؟

كيفما كان الحكم على ما قدموه، فإن الانفتاح على موسيقا الشعوب والاستماع إليها والتفقه فيها سيؤدي بالضرورة إلى التأثر بها، واختيار الملائم للذائقة العربية منها. وهذا ما يحدث عادة بين الشعوب وعبر العصور.

والذي يسهّل على الملحنين تطوير الأغنية العربية دون مساس بالجوهر اعتماد اللغة العربية واللهجات الدارجة شعراً وزجلاً. فذلك يوفر للمستمع فهم ما يغنى وتذوق اللحن والإيقاع.

أما الدعوة إلى الجمود على تراث مضى زمنه في القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين فهي دعوة مشروعة على سبيل التوثيق التاريخي في متحف الموسيقا والأغنية العربية.

أمير البزق
محمد عبد الكريم
عبقرية في العزف وموهبة في التلحين

أحمد بوبس*

لانجافي الحقيقة إذا قلنا إن أمير البزق محمد عبد الكريم، هو أفضل عازف على آلة البزق في القرن العشرين. فقد كان بارعاً في عزفه مبدعاً في ألحانه. تجاوز كل عازفي البزق الذين عاصروه، والذين كان في مقدمتهم محيي الدين بعيون ومطر محمد. ووصلت براعته إلى درجة أن محيي الدين بعيون أفضل عازفي البزق في النصف الأول من القرن العشرين، عندما سمع عزف محمد عبد الكريم، قرر اعتزال العزف، لأنه رأى مستقبل آلة البزق بين يدي هذا العازف الموهوب. بل إن الموسيقار محمد عبد الوهاب اختصر بعبارة موجزة لكنها بليغة المكانة التي وصل إليها محمد عبد الكريم في العزف على البزق حين قال (إذا كانت الموسيقا الغربية تفتخر بباغانيني كأشهر عازف للكمان، فإن الموسيقا الشرقية تفتخر بمحمد عبد الكريم كأشهر عازف للبزق). ومحمد عبد الكريم جمع بين الموهبة الخارقة في العزف وموهبة

* كاتب ومؤرخ موسيقي

التلحين، إلى جانب ثقافته الموسيقية التي ساعدته على تنمية هذه الموهبة والتعبير عنها بشكل علمي.

❖ الولادة والنشأة

في أحد أيام عام ١٩١١ ، في حي الخضر، أحد الأحياء الشعبية الفقيرة في حمص، ولد الطفل عبد الكريم مرعي في بيت محب للموسيقا والغناء. فوالده علي مرعي كان عازفاً على البزق. وأمه عماشة ذات صوت جميل. وما إن كبر الطفل عبد الكريم قليلاً حتى بدأ يتلقى دروس العزف على يده والده، وما لبث أن انضم إلى الفرقة الموسيقية الصغيرة المكونة من والده ووالدته و شقيقيه سليم ومحمد. وبدأ خياله الموسيقي ينمو حين ثبت مسمارين على قطعة خشب و شد بينهما وتراً و راح يعزف عليها. وبدأت مواهبه في العزف و الغناء، من خلال مشاركته مع فرقة أسرته في إحياء الأفراح في حمص، سواء بالعزف على البزق أو بالغناء، إذ كان يؤدي أغنيات أم كلثوم. وتوفي والده، فتولى شقيقه الأكبر سليم رعايته وألحقه بالمدرسة الابتدائية. لكنه لم يتابع دراسته لأنه تعرض لحادث مؤلم ألحق أضراراً بالغة في عموده الفقري وأعصابه. فتوقف نموه وطوله عند ثمانية وتسعين سنتمتراً. إلا أن ذاك الحادث لم يؤثر على عبقريته الموسيقية فواصل مسيرته مع الموسيقا.

و بدأت شهرة الطفل ابن السابعة من العمر تنتشر في مدينة حمص. فبدأ يعزف ويغني على مسارحها. وزار حمص المطرب المصري محمد بخيت، فشاركه عبد الكريم العزف ضمن فرقته الموسيقية. كما عزف ضمن الفرقة الموسيقية للمطرب المصري أحمد إدريس الذي كان يرأس فرقته الموسيقية

كميل شامبير. و خلال ذلك كله انكب على قراءة الكتب الموسيقية، الأمر الذي ساعده على امتلاك ثقافة موسيقية.

❖ انتقاله إلى دمشق

لم تعد حمص تتسع لطموحات عبد الكريم الموسيقية فانتقل مع والدته إلى دمشق ولما يتجاوز العاشرة من عمره. وكان يلح على والدته أن تشتري له آلة البزق. لكن ضيق ذات الحال كان يمنعها من ذلك. وذات يوم كان يسير مع والدته في منطقة باب الجابية بدمشق ـ وكان عمره قد أصبح اثني عشر عاماً ـ فشاهد على بعد أمتار محلاً لبيع الآلات الموسيقية. وفجأة أفلت من يد أمه و تمدد على سكة الترام. وهدد أمه أنه سينتحر تحت عجلات الترام إذا لم تحقق له حلمه بشراء بزق جديد . وكان صاحب محل بيع الآلات الموسيقية، واسمه جميل القوتلي يشاهد المنظر. فخاطب الطفل محمد عبد الكريم: «إذا استطعت أن تعزف على البزق بشكل جيد، فسأقدمه لك هدية». وبالفعل عزف الطفل على البزق موسيقا أغنية (هزي محرمتك). فأعطاه البائع الآلة هدية. وكان لصاحب المحل فرقة موسيقية صغيرة تضم زوجته وابنته، فضمه إلى الفرقة التي كانت تقيم الحفلات في المنازل الدمشقية. وفي نفس الوقت عمل مع أبي شاكر (الكركوزاتي) في مقهى النوفرة. وكان أبو شاكر يقدم فقرات (كركوز وعيواظ)، وكان الطفل يرافقه في العزف. وخلال ذلك تعرف على الزعيم الوطني فخري البارودي الذي قدم له كل رعاية. وأتاح له التعرف على المجتمع الدمشقي. واختار له اسماً فنياً (محمد عبد الكريم) ليعرف منذ ذاك اليوم بهذا الاسم. ولتبدأ انطلاقته الموسيقية على مسارح دمشق.

ولم تعـد آلـة البـزق بوضـعها القـديم تلـبي طموحاتـه الموسـيقية، ولا تساعده على إظهار مهارته في العزف. فقام بإجراء تعديلات هامة عليها. فقام بزيادة حبسات الزند (الدساتين) من سبع عشرة حبسة إلى ثمان وثلاثين. مما زاد في القدرة الموسيقية للآلة. وأصبحت قادرة على أداء جميع النغمات.

أتاح له التعرف على فخري البارودي الاطلاع على الكتب الموسيقية الكثيرة الغربية منها والشرقية. فتزود بالعلوم الموسيقية بالقدر الذي يؤهله ليكون موسيقياً كبيراً. وانطلق يقيم الحفلات على مسارح دمشق.

❖ رحـلاتـه

أولى رحلات محمد عبد الكريم الفنّية خارج دمشق كانت إلى حلب. وأحيا فيها العديد من الحفلات التي انتزع فيها إعجاب ذواقة حلب. وخلال تلك الزيارة تفتحت موهبته في التلحين. فوضع أول ألحانه الغنائية لأغنية (ليه الدلال وأنت حبيبي) كلمات حسام الدين الخطيب وغناها بصوته.

وخلال وجوده في حلب تعرّف على الموسيقي كميل شامبير الذي دعاه لزيارة القاهرة. وفي عام ١٩٢٥ كانت أولى زياراته إليها. ودامت سنتين. تعرّف خلالها على أقطاب الموسيقا في مصر مثل محمد القصبجي وزكريا أحمد ودواد حسني. وأحيا العديد من الحفلات. وعرض عليه (ليتوباروخ) وكيل شركة أوديون الألمانية للأسطوانات السفر إلى ألمانيا لتسجيل عدة أسطوانات .

في عام ١٩٢٧ سافر إلى أوربا. وكان لهذه الزيارة هدفان. الأول العلاج من إصابة في العمود الفقري نتيجة حادث السيارة الذي تعرض له. والهدف الثاني القيام بجولة على الدول الأوربية لإقامة حفلات موسيقية. وإذا كان قد

فشل في الهدف الأول ـ أي العلاج ـ فإنه حقق هدفه الثاني الذي فاق ما كان يحلم به. و بدأ جولته الأوربية بألمانيا، حيث أحيا العديد من الحفلات على آلة البزق. فاستحق إعجاب الألمان، وسجل خلال وجوده في برلين خمس أسطوانات على البزق.

ومن ألمانيا اتجه إلى فرنسا بدعوة من الجالية العربية فيها. وأحيا عدة حفلات انتزع فيها إعجاب الفرنسيين قبل العرب. وفي إيطاليا أدهش الإيطاليين، خاصة عندما عزف على بزقه لحنين شعبيين لمدينة نابولي. وبعد عودته إلى دمشق أخذ ينتقل بين المدن السورية يقيم الحفلات.

وفي أواخر العشرينات من القرن المنصرم، سافر محمد عبد الكريم إلى بيروت، وتعرف على عازف البزق اللبناني محيي الدين بعيون الذي افتتن بعزفه، فقدمه إلى الوسط الفني اللبناني. وصادف وجوده في بيروت مع وجود فرقة الأخوين أمين وسليم عطا الله ومعهما كميل شامبير الذي كان يقود الفرقة الموسيقية لها. فضم محمد عبد الكريم إلى الفرقة الموسيقية وشارك الفرقة المسرحية في جولتها الفنية في لبنان وسورية وفلسطين والعراق، ليعود بعدها إلى دمشق وقد ازداد خبرة في العزف. واطلع على طرائق التلحين المسرحي.

وفي عام ١٩٣٤ زار حلب ثانية يعزف ويغني على مسارحها. وخلال تلك الزيارة لحّن مونولوجاً لسلامة الأغواني عنوانه (لو كنت أعرف هيك الحب) نظم كلماته الأغواني نفسه. كما لحّن من كلمات شارل أيوب مونولوج (بانكو بانكو عام جديد) وغناه المونولوجست الحلبي عبد الله المدرس.

❖ القدس المحطة الأهم

في مطلع الثلاثينيات سافر محمد عبد الكريم إلى القدس. وتعرّف على كبار الموسيقيين الفلسطينيين أمثال يوسف بتروني ويحيى السعودي وروحي خماش ومحمد غازي. لكن زيارته الأهم إلى القدس كانت عام ١٩٣٦ لحضور حفل افتتاح إذاعة القدس التي عمل عازفاً ضمن فرقتها الموسيقية، ثم تولى رئاسة الفرقة. واستمر عمله في إذاعة القدس سنتين. و خلالها لحّن للعديد من المطربين الفلسطينيين منهم فهد نجار وماري عكاوي و محمد غازي.

وفي عام ١٩٣٨افتتحت إذاعة الشرق الأدنى البريطانية في يافا. فاستدعته إدارتها وكلفته برئاسة القسم الموسيقي. فجلب كبار الموسيقيين من مصر وسورية. وأصبحت الإذاعة مقصداً لكبار الفنانين. و تحوّل بيته إلى مضافة لهم. ومن الذين استضافهم في منزله محمد عبد الوهاب ومحمد عبد المطلب وإسماعيل يس ومحمد شكوكو وتحية كاريوكا وفريد الأطرش وغيرهم. ووضع الشارة الموسيقية لإذاعة يافا التي تبث قبل بدء الإرسال يومياً.

وبعد انتهاء الحرب العالمية الثانية، سافر محمد عبد الكريم إلى لندن بدعوة من إذاعة الشرق الأدنى لتسجيل بعض أعماله الموسيقية. وأثناء وجوده في لندن أحيا العديد من الحفلات. وبعد زيارته إلى لندن توجه إلى القدس. وقام بدراسة التدوين الموسيقي، الذي كان يجهله، على يد الموسيقي يوسف بتروني. ووضع ألحاناً جديدة لمحمد غازي وماري عكاوي من أشهرها لحنه لأغنية (ياجارتي ليلى) لماري عكاوي وغنتها بعدها بسنوات فايزة أحمد.

❖ إمارة البزق

ولقب أمير البزق الذي ارتبط باسم محمد عبد الكريم، لم يأته من إنسان عادي، وإنما من الملك فيصل ملك العراق. ففي إحدى الحفلات التي أحياها في باريس حضر الملك فيصل الذي كان في زيارة لفرنسا، وفي نهاية الحفلة قام الملك بتهنئة محمد عبد الكريم على عزفه الرائع وقال له: (أنت أمير هذه الآلة). فطلب عبد الكريم من الملك كتاباً خطّياً لمنحه هذا اللقب. وبالفعل أصدر الملك كتاباً ملكياً بتسمية محمد عبد الكريم أميراً لآلة البزق مذيلاً بالخاتم الملكي. ومنذ ذاك اليوم عُرف محمد عبد الكريم بأمير البزق.

❖ استقراره في دمشق

بعد زيارته الأخيرة إلى القدس مطلع الأربعينيات، عاد أمير البزق إلى دمشق ليستقر فيها بشكل نهائي. وبدأ يمارس نشاطه في نادي دمشق للموسيقا. وقدّم ألحانه عبر إذاعة دمشق المحلية التي توقفت عام ١٩٤٥.

وبعد افتتاح إذاعة دمشق الوطنية عام ١٩٤٧، كان محمد عبد الكريم من أوائل من عملوا فيها. فقد عزف ضمن فرقتها الموسيقية. كما كان يقدم وصلات من العزف المنفرد عبر أثيرها أسبوعياً، ووضع لها الشارة المميزة التي تسبق افتتاح البث الإذاعي يومياً.

وفي دمشق خاض العديد من المساجلات الموسيقية و تفوق فيها. ففي أوائل الخمسينيات زار دمشق عازف القانون التركي إسماعيل سنشيلر وكان عازفاً بارعاً. واستدعى مدير الإذاعة أحمد عسة عدداً من كبار العازفين

السوريين لمرافقته لكنهم عجزوا عن مجاراته. فاستدعى أمير البزق وطلب إليه مرافقة العازف التركي. ويقول الأستاذ صميم الشريف الذي شهد الحادثة أن محمد عبد الكريم رافق العازف التركي على البزق ثم على العود، وكان نداً له، ورافقهما أيضاً ضارب الإيقاع محمد العاقل. فسجل الثلاثة لإذاعة دمشق مقطوعات موسيقية وارتجالات خارقة، منها لونغا شهناز.

❖ إبداعاته الموسيقية

كان محمد عبد الكريم موسيقياً عبقرياً في مختلف أشكال العطاء الموسيقي. فقد كان يتمتع بموهبة خارقة في مختلف المجالات الموسيقية، تدعمها ثقافة موسيقية واسعة. فقد نهل من العلوم الموسيقية والتراث الموسيقي العربي، وتعمق في آلة البزق، حتى كشف أسرارها، فأصبحت بين يديه آلة طيعة، أتقن العزف عليها، كما أتقن العزف على العود. وتجلت إبداعاته في مناح أربعة.

المنحى الأول تمثّل في ابتكاره مقاماً موسيقياً جديداً أطلق عليه اسم (مريوما). والمنحى الثاني قيامه بإجراء تعديل جوهري على آلة البزق فزاد عدد حبساته على الزند من ١٧ حبسة إلى ٣٨ حبسة، وأضاف إليه وترين مزدوجين، مما زاد طاقة هذه الآلة، وأصبحت تستطيع أداء جميع النغمات.

أما المنحى الثالث في إبداع أمير البزق فتمثّل في التأليف الموسيقي. إذ كان من رواد التجديد في هذا المجال. وتجديده اعتمد على التراث. وفي ذلك يقول (التجديد ينبع من التراث. وكل تجديد لا ياتي من التراث مصيره إلى زوال). وصب مؤلفاته الموسيقية ضمن القوالب التي عرفتها الموسيقا العربية. فأبدع السماعيات واللونغايات في مقامات موسيقية مختلفة. كما وضع مقطوعات موسيقية زاد عددها عن عشرين مقطوعة. من أشهرها (رقصة الشيطان)، (مداعبات الصباح)، (بين الصنوبر)، مارش (تحية العرب)، (المعركة الموسيقية) التي تمثل قمة عبقريته الموسيقية. فالذي يستمع إليها يشعر أن هناك معركة حقيقية بين الآلات الموسيقية، كما سجل الكثير من التقاسيم و الارتجالات.

وفي المنحى الرابع وهو التلحين، لحن ما يزيد عن مئة أغنية، تُعد من روائع الغناء العربي. وللأسف لم يصلنا من ألحانه إلا القليل. لأنه لحن معظمها للمطربين أو لصوته قبل وجود إمكانية التسجيل. ومالحنه لإذاعة القدس ضاع بعد إحراق الإذاعة عام ١٩٤٨ من قبل العصابات اليهودية. وألحانه التي وصلت هي من روائع مالحّن. وهي (رقة حسنك) لنجاح سلام، (محتارة يا ناس) لسعاد محمد، (يا جارتي ليلى) التي غنتها أولاً ماري

عكاوي لإذاعة القدس، ثم فايزة أحمد لإذاعة دمشق. وأغنية (مناجاة طير) للمطربة فتنة وسجلتها لإذاعة دمشق.

❖ النهاية الحزينة

أمضى أمير البزق سنوات طويلة يعمل في إذاعة دمشق. وإذا كانت حياته الفنية غنية، فإن حياته الشخصية كانت متواضعة جداً. فقد أمضى سني حياته الشخصية في غرفة صغيرة وفقيرة في حي عين الكرش وحيداً. وفي الأشهر الأخيرة من حياته انهارت حالته الصحية. نُقل على أثرها إلى مشفى الهلال الأحمر، وتوفي فيه بتاريخ الثلاثين من كانون الثاني عام ١٩٨٩، وشيع في جنازة متواضعة إلى مثواه الأخير في مقبرة الدحداح.

مراجع مساعدة:

- حول فراش الأمير - علي حسني النجار - وزارة الثقافة - دمشق ١٩٩٧
- الموسيقا في سورية - عدنان بن ذريل - وزارة الثقافة - دمشق
- السماع عند العرب - مجدي العقيلي - دمشق

يحيى السعودي

(١٩٠٥ ـ ١٩٦٥)

حسين نازك*

في أوائل الستينيات من القرن الماضي وفي عمّان، كنت في مقتبل العمر دون العشرين، وذات يوم عدت إلى منزلنا ظهراً، وكعادتي متأخراً عن موعد الغداء، لأجد عندنا ضيفاً قد أنهى غداءه ويتسامر مع الوالد رحمهما الله بمودة.

فقال لي الوالد : سلِّم على عمك (أبي أسعد) الأستاذ يحيى السعودي، وقدمني للضيف مداعباً هذا (أبو علي) ابني حسين، وهو موسيقي كما يدَّعي، فرحب بي الرجل وقال كما أذكر (روح عمّي تَغَدَّ هَّلأ وبعدين منحكي سوا).

كنت أعلم من أحاديث الوالد سابقاً أنه والمرحوم يحيى السعودي وأشقاءه الآخرين رفاق طفولة وشباب، إذ كانوا يعملون معاً في صناعة الأحذية ويتعلمون الصنعة.. وبقي الوالد في مهنته وعمله فيما بعد وكذلك

* حسين نازك مؤلف موسيقي

إخوة فناننا الكبير. إلا أن الأستاذ يحيى السعودي جنح نحو الفن الموسيقي واحترافه، وكان الوالد يزوره في دمشق بعد النكبة حيث يعمل، ينزل عنده ويرافقه إلى الإذاعة والمعهد وغيره.

تناولت غدائي على عجل وعدت إلى مجلس الوالد وضيفه، فأخذ يسألني ويسألني في كل مجال من مجالات الموسيقا، وأحاول أنا المبتدئ أن أبقى متماسكاً.. أجيبه. فاجأني في تلك المرحلة المتقدمة، من خلال الحوار أنه فنان متنور. وفي تلك المرحلة من عمره يتمنى لو يستطيع إكمال علوم الموسيقا التي يتقنها بمنحاها الشرقي كما لم يتقنها غيره، وليدخل إلى عالمية العمل الموسيقي والأوركسترالي وعلومه، وكانت جلستنا تلك حتى المساء.. ثم استأذن وسار معه الوالد مودعاً إلى خارج المنزل.

ولما عاد الوالد قال لي كما أذكر: إن أبا أسعد قال له (حسين ماشي صح وابن وقته تمام) وكنت في هذا الوقت تلميذاً مجداً للموسيقار الراحل يوسف خاشو، مؤلف العديد من الأعمال السيمفونية وغيرها، أرافقه كظله وكنا نعمل معاً (في معهد الموسيقا) الذي أسسه بعمان ليصبح لاحقاً (الأكاديمية الملكية للموسيقا).

لا أريد أن أطيل وأخرج عن الموضوع لأترك الكلام (لموسوعة أعلام الأدب والفن) للأديب الراحل أدهم الجندي رحمه الله.

أصل يحيى السعودي ونشأته

هو الأستاذ يحيى ابن المرحوم أسعد بن محمد السعودي. وأصل هذه العائلة من المغرب العربي، حضر جده الأعلى الشيخ موسى العلم منذ ثمانمئة

سنة والياً على القدس واستوطنها، وتكنَّت هذه العائلة (بالسعودي) في عهد جده الثاني، والسبب أن شخصاً أشتهر بورعه قابل جده ليلاً وفاجأه مبشراً بقوله إن غلاماً سيأتيك فسمه محمد السعودي فغلبت هذه الكنية الجديدة على كنية (العلم) القديمة بعد ولادة الغلام.

ولد يحيى في القدس (سنة ١٩٠٥م)، ودرس في مدرسة روضة المعارف الأهلية الابتدائية، وتوفي والده حين كان في العاشرة من عمره، فاعتنى عمه الحاج موسى السعودي بتثقيفه، وتابع دروسه حتى بدء الدراسة الثانوية في مدارس الحكومة. ثم ترك المدرسة، وتعاطى الأعمال الحرة مع شقيقيه زكريا وعمران.

تعلق الفنان السعودي منذ صغره بالفن، وكان رئيساً لفرقة المنشدين في المدرسة، ويأخذ الأدوار الرئيسية في حفلات السنة الختامية. وقد ظهر نبوغه وصوته آنذاك، إذ شارك في أعمال غنائية ومسرحية لشوقي وغيره.

عشق الفن فقضى أكثر حياته الفنية غاوياً، درس بنفسه العزف على العود دون معلم يرشده و يوجهه، فكان طريقه الفني طويلاً وشائكاً لعدم اتباعه قواعد الفن، فكان يغني ولا يعزف على العود، ثم تمرن على آلة العود حتى وصل إلى ما تصبو إليه نفسه الطموحة، وأصبح عازفاً ومنشداً بارعاً له مكانته في عالم الفن. ودرس علم النوطة مدة ثلاثة أشهر على يد الأستاذ الفنان يوسف البتروني، وكان الأخذ سهلاً عليه لحفظه الموشحات القديمة وأوزانها والمقطوعات الصامتة، وبقي غاوياً حتى تاريخ افتتاح دار الإذاعة الفلسطينية في القدس (سنة ١٩٣٦).

وعندئذ اشترك الأستاذ السعودي بتأسيسها، وأخذ على عاتقه قيادة الفرقة الموسيقية وبقي اثنتي عشرة سنة وهو يوجه أعمالها بنجاح وإعجاب، وقد تخرج على يديه كثير من الفنانين المعروفين.

وشاءت الأقدار أن تقع كارثة فلسطين فكان من اللاجئين، وسعدت سورية بمواهبه، فحط رحاله في دمشق وبقي فيها سنة بلا عمل. والسبب أنه كان يأمل بالعودة إلى وطنه بعد تسوية المشكلة الفلسطينية. وبعد أن رأى المصير مجهولاً عين مراقباً موسيقياً في إذاعة دمشق. ولما افتتح المعهد الموسيقي الشرقي التابع لوزارة المعارف أبوابه في سنة ١٩٥٠ عهد إليه بإدارة المعهد الفنية، فكان لتوجيهاته الأثر الحسن بنجاح أعماله في دوراته الدراسية المتعاقبة.

وهب الله الأستاذ السعودي الصوت الجهوري القوي القادر على غناء الطبقات العالية وعلى إنشاد الدور وحده دون مساعدة إذا اقتضى الأمر (أي دون مجموعة تردد خلفه)، وقد لحن أربعة أدوار من نغمات السيكاه والرست والعجم منها:

١ـ دور **أول ما شفتك** سيكاه
٢ـ دور **الحبيب للهجر مايل** راست
٣ـ دور **يا فؤادي** عجم

والقصيد الديني (بلاد الحجاز ـ الحجيج) وهو من شعر إبراهيم طوقان.

وأبرز هذه الأدوار متانة في الفن وروعة في المغنى والطرب دور السيكاه ومطلعه (أول ما شفتك حبيتك). وقد سجلت محطة الشرق الأدنى هذه الأدوار، ولحن موشحات بديعة سجلتها دار الإذاعة السورية.

الوصلة الأولى من مقام الحجاز كار كرد

الموشح الأول: «*يا ظالمي حقاً يكفيك ما ألقاه*» وزنه سماعي ثقيل ـ شعر قديم.

الموشح الثاني: «*سلم الله على من جاءنا منه السلام*» وزنه دور هندي ـ شعر البهاء زهير

الموشح الثالث: «*خمرَ العيونِ أديري فالكأسُ كانَتْ حراما*» وزنه سماعي دارج ـ شعر نزار التغلبي:

الوصلة الثانية: من مقام البستنكار

الموشح الأول: «*أنشدي يا صبيا وأرقصي يا غصون*» وزنه سماعي ثقيل ـ شعر إبراهيم طوقان

الموشح الثاني: «*ليت من طيَّر نومي*» وزنه دور هندي ـ شعر إبراهيم طوقان أيضاً

الموشح الثالث: «*بالذي ألهم تعذيبي من ثناياكّ العذابا*» وزنه سماعي دارج ـ شعر عبد المحسن الصوري.

ولحن موشحات كثيرة متفرقة من عدة نغمات لإكمال الوصلات الناقصة من الموشحات.

ولحن قصائد وطقاطيق كثيرة من نغمات شتى، وبقيت قريحته تجود برائع الفن، حتى وافته المنية في عمان (عام ١٩٦٥) ووري الثرى في مدينة آبائه وأجداده في القدس الشريف.

هذه بعض أعمال وألحان الملحن والفنان (يحيى السعودي) المتناثرة في العديد من الإذاعات العربية وبعض الكتب الموسيقية.. جمعتُها من دمشق والقاهرة وعمان ورام الله.

١ـ موشح : **يا ليلة الوصل** مقام هزام محجر ١٤/٨
شـــعر : شهاب الدين الفرازي

٢ـ موشح : **أنشدي يا صبيا (سماعي)** مقام بستنكار سماع ١٠/٨
شـــعر : إبراهيم طوقان

٣ـ موشح : **ليت من طيّر نومي** مقام بستنكار دور هندي ٧/٨
شـــعر : إبراهيم طوقان

٤ـ موشح : **يا ظالمني حقاً** مقام حجاز كار كردي سماعي ١٠/٨
شـــعر : قديم

٥ـ موشح : **سلّم اللّه** مقام حجاز كار كردي دور هندي ٧/٨
شـــعر : البهاء زهير

٦ـ موشح : **لو كنتَ تدري** مقام حجاز كار كردي يورك ٣/٤
شـــعر : مصطفى خلقي

٧ـ موشح : **هات اسقنيها** مقام نهوند يورك ٣/٤
شـــعر : عمر أبو ريشة

٨ـ موشح : **أشواق الحجاز (ديني)** بيات ري ٤/٤
شـــعر : إبراهيم طوقان

٩ـ أغنية : **عزيز الروح** (عاطفي) هزام مي غناها : يوسف رضوان

١٠ـ قصيدة : **هتف الحب** (عاطفي) غنتها : نازك

١١ـ موشح : **رأيت الهلال** (عاطفي) نهوند غناها : فهد نجار

١٢ـ نشيد : **بناة المجد** (وطني) عجم غناء : المجموعة

١٣ـ أغنية : **أول ما شفتك حبيتك**

١٤ـ أغنية : **خدني معك يامجند** (وطني) بيات ري

١٥ـ أغنية : **يـــا بـــلادي** (وطني)

١٦ـ أغنية : **إحنا الأحرار** (وطني) عجم ري

١٧ـ قصيدة : **عرب نحن شئنا** (وطني) كورد ري
شـــعر: حيدر محمود

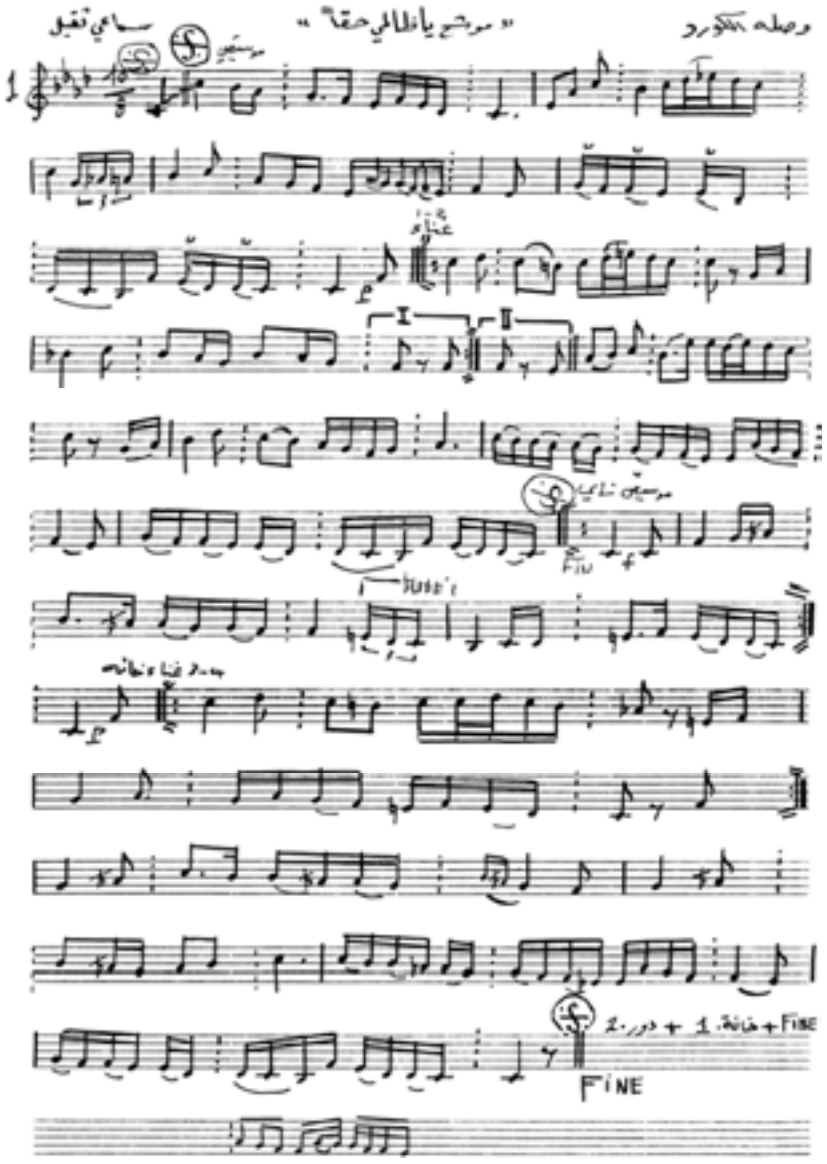
١٨ـ أهزوجة: **ما أحلى صوت البارود** سيكاه لا

١٩ـ أغنية : **غزالي يا غزالي** (شعبي)

٢٠ـ أغنية : **ع الورداني** (شعبي) حجاز فـا

٢١ـ أغنية : **ليش ما بتحاكيني** (شعبي) هزام مـي

٢٢ـ أغنية : **افرح يا قليبي** (الخريج) راسـت دو


وصله بتكورد
« موشح يافؤادي حقا »
سامي تفيل
FINE

دور ١ : يـــا ظـالمني حقـــــاً يكفيـــك مـا ألقـــى

فتنتنـــي عشـــــــقاً بمـــرهفَيْ عينـــاك

أمـــا كفـــــــــــاك

دور ٢ : يا شـــمس .. يـا بـدر يا شـــــهد يـا خمـر

يا مســـك .. يـا عطـر المســك مـن ريـــاك

ومـــــــن لمـــــــاك

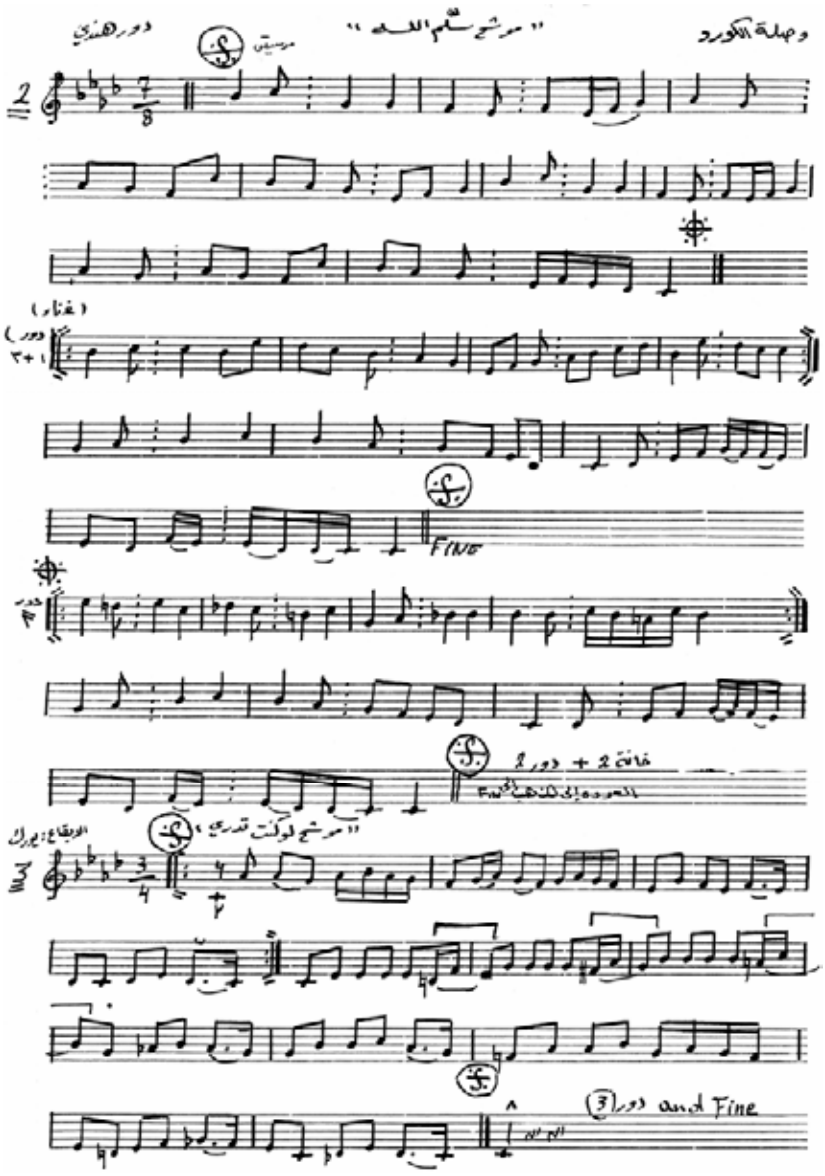
خانـــة : أضرمت بالســـــــقم نـــاراً عـلى جســـمي

تا للـــه مـا جـــرى يـا فتنـــــة النسـاك

إلا هـــــــــــــواك

غطاء : لولاك يـــا أغيـــــد لـــم تلقنـــي أســـهد

أراقـــب الفرقـــــد كـأن مـــن يهـــواك

فيـــــــه يـــــــراك

وصلة الكورد
" مرشح سلم اللحن "
دور الشرقي
موسيقى
(غناء)
Fine
خاتمة 2 + دور 2
" مرشح لوكنت قديمي "
الايقاع: بيرك
3 دور and Fine

دور ١ : سـلم الله عـلى مـن جاءنا منـه السـلامْ
وسـقى عهـد حبيـبٍ لا أسـميه الغمـامْ

دور ٢ : عاذلـي أن حبيبـي حسـنٌ فيـه الغـرامْ
سـمه إن لمتني فيـه يطـبْ ذاك المـلامْ

خانـة: لا تسلْ في الحبِّ غيري أنـا في الحـب إمـامْ
لـي فيـه مذهـب يتبعنـي فيـه الأنـامْ

غطـاء: أغـرامٌ مـا بقلـبي أم حـريـقٌ أم ضـرامْ
كلُّ نـارٍ غـيرُ نـارِ العشـقِ بـردٌ وسـلامْ

الجميـــل في فن النغم

إدوارد هانسليك

ترجمة وتقديم : د. غزوان الزركلي

الفصل الثاني

لا يكمن مضمون فن الموسيقا في تصوير الأحاسيس

[«مضمون» فـــن النغـم]

إن معرفة [أي] فن من الفنون يدفعنا إلى السؤال عن مضمونه. وما سبق ذكره [في الفصل الأول] يمكن تلخيصه بالمقولة التالية: مضمون فن النغم هو تشخيص الأحاسيس الذي يَعدُّ الوصول إلى المشاعر، وما يترتب على ذلك الوصول، هدفاً نهائياً للموسيقا.

إن الاختلافات في المضمون للفنون المختلفة <فيما بينها> وما يرتبط مع ذلك من فروق أساسية في بنيتها [ووسائلها]، يأتي بالضرورة من تباين الحواس [التي يتم التذوق من خلالها] المقترنة بها. فكل فن يمتلك أفكاراً يمثلها عن طريق وسائل تعبيره من نغم أو كلمة أو لون أو حجر. وهكذا يجسد

العمل الفني فكرة معينة «جميلة» مترجمة إلى شكل ظاهر محسوس. هذه الفكرة المحددة [«المضمون»] وهذا الظاهر المجسِّد لها [«الشكل»][1]، والوحدة التي تربط أحدهما بالآخر هي الإطار الذي يحدد مفهوم الجمال، الشيء الذي لا يمكن لأي دراسة فنية علمية أن تنفصل عنه.

إن مضمون أي عمل فني في مجال الشعر أو الفن التشكيلي يمكن أن يعرَّف بكلمات وبمفاهيم: نقول بأن اللوحة [الفلانية] تشخص بائعة زهور، ونقول إن هذه المنحوتة تمثل مصارعاً رومانياً، وتلك القصيدة تحكي قصة رولاند[2]. وإن درجة الكمال في طَرْق هذا الموضوع [المضمون] أو ذاك، في إطاره الفني [الشكل]، سيكوّن قاعدة في تقييمنا لجمال هذا العمل الفني.

وللتفريق بين المثل الأعلى لفن الشعر وللفنون التشكيلية وبين المثل الأعلى في فن الموسيقا اعتقدوا بأن الاختلاف يكمن في وجود «المفهوم» المحدد في الفنّين الأوّلين، بينما أجمعوا ـ بصوت واحد تقريباً ـ على أن مضمون الموسيقا يحضن [مقابل ذلك] تدرّجاً واسعاً لأطياف المشاعر الإنسانية. وبناء عليه اعتقدوا أن الأنغام وتركيباتها ما هي إلا مادة ووسيلة يصوِّر المؤلفون من خلالها الحب أو الشجاعة أو التأمل أو الفرح؛ هذه المشاعر بتدرّجاتها هي «الفكرة» [السماوية] التي نزلت إلى الأرض بلباس نغمي دنيوي لتُضحي عملاً فنياً موسيقياً [بشرياً]. وعلى ذلك فإن ما يؤثر في معنوياتنا ويرفعها بالاستماع إلى لحن جميل وانسجامات شجية ليس هو/ عين/ الألحان و/

---

1 ـ «الشكل» و «المضمون» هما المقولتان الرئيستان في علم الجمال. المترجم

2 ـ رولاند هو بطل تاريخي من عهد شارلمان، يجسد نموذج الفارس المسيحي الأوربي. المترجم

ذات/ الانسجامات وإنما ما «تعنيه». هو/ عين/ الحماسة بدفقها و/ ذات/ الرّقة بدغدغتها.

ولكي نكون محدّدين [نقول إنه] يجب علينا [في هذه الحالة] أن نَفصل بدون رحمة ما تزاوج وارتبط بعضه ببعض من كلمات: «الدفق»! نعم ـ ولكن ليس الحماسة، «الدغدغة»! نعم ـ ولكن ليس الرّقة. تملك الموسيقا بالفعل زمام الأولى [الدغدغة] أو الثانية [الدفق] لأنها تهمس وتزبد وتعصف ـ أما الحب والغضب فقلوبنا فقط هي التي تستقبله. إن تجسيد هذه الأحاسيس المعينة أو العواطف [يتم في صدور المستمعين و] لا يقدر عليه فن الموسيقا. إن المشاعر [المختلفة] لا تتبختر في روح المستمع فرادى بحيث يتمكن فن من الفنون[الموسيقا] دون غيره من التقاطها. على العكس، فهذه المشاعر تابعة لشروط فيزيولوجية ونفسية ومرتبطة بطيف واسع من المفاهيم والأفكار كالتصوّر والتقييم ـ وهي أشياء تُعدّ [للأسف] أضداداً للمشاعر.

ما الذي يجعل الإحساس إحساساً محدداً بعينه؟ شوقاً، أو حماسةً أو حباً؟ هل هو قوة في الشعور أو ضعف فيه، أو طفح في العاطفة لا أكثر؟ طبعاً لا. إن ما ذكرناه [قوة، ضعف، طفح] يمكن أن ينطبق على أي شعور، أو يختلف في إطار الشعور نفسه من إنسان لآخر ومن وقت لآخر. إن حالتنا النفسانية التي توصلنا إلى إحساس معين ـ في الحالة العاطفية القوية دون وعي منا ـ هي التي ترتبط بمجموعة من التصورات والتقييمات. إن الشعور [مثلاً] بالأمل لا يمكن فصله عن تصوّرٍ للحظة سعادة يمكن أن تأتي ويمكن أن نوازن بها، وإن الشعور بالشجن هو موازنة بين حاضر وسعادةٍ ماضية. هذه التصورات والمفاهيم هي التي تسمّي الأحاسيس بأسمائها لأننا لن نشعر آنيّاً

«بالأمل» ولا «بالشجن» دون الرجوع إلى جهاز الأفكار ذاك. وإذا تجرَّدنا منه فستبقى لنا مجرد حركة شعورية عامة لا تتعدى الإحساس بالانشراح أو بالانقباض.

لا يمكننا التفكير بالحب دون تصوُّر وجود شخصية حبيب أو تمنٍ أو توق إلى الحب ومن ثمّ بلوغه وتمجيده والحصول عليه. ما يجعل هذا الحب حباً ليس «حركة الشعور» [في داخلنا]، إنما النواة الموضوعية لمفهوم الحب: وجوده المادي وبعده التاريخي. إن «ديناميكية» هذا الحب هي التي قد تجعله رقيقاً أو جارفاً، مفرحاً أو مؤلماً ـ ويبقى الحب حبّاً رغم ذلك. إن هذه المحاكمة العقلية تكفي للإقناع بأن الموسيقا تستطيع أن تعبِّر عن الصفات المذكورة أعلاه جميعها، إنما لا تتمكن أبداً من التعبير عن الموصوف ذاته.

يتم تحديد مفهوم إحساس من الأحاسيس (عاطفة، حماسة) فقط ضمن إطار تاريخي، ولا يعيش مثل هذا الإحساس أبداً دون هذا المضمون [المادي]. وبما أن [أكثر جماليي العصر] اتفقوا على أن الموسيقا هي «لغة غير محددة» ولا تستطيع نقل المفاهيم [المنطقية]، أليست النتيجة [البديهية] التي لا يمكن رفضها من الناحية النفسية هي تلك التي تُفيد بأن الموسيقا لا تستطيع أيضاً أن تعكس مشاعر معينة؟ [نعم، ما دام] تحديد المشاعر يستند بالذات إلى مفاهيم خاصة بها. أما، لماذا تستطيع الموسيقا <الاستطاعة لا الوجوب> برغم ذلك تحريك الأحاسيس من حزن وفرح وغيرهما، فهذا ما سنبحثه لاحقاً [في فصل آخر]، عندما نأتي على دراسة الانطباع الذاتي الحاصل عند سماع الموسيقا. **وفي هذا المكان أردنا فقط أن نعرف ما إذا كان بمقدور الموسيقا**

أن تـصور إحـساساً بعينـه، وكـان الجـواب سـلباً لأننـا لا نـستطيع فـصل المشاعر عن تصورات ومفاهيم قائمة خارج مجال المادة الموسيقية.

يمكن للموسيقا بخلاف ذلك أن تجسِّد بوسائلهـا الخاصـة بهـا وبشكل كبير مجموعة محصورة من الأفكار. وطبقاً للحاسة المستقبلة [السمع] فإن تلك الأفكار هي التي ترتبط تحديداً بالتغيُّرات المسموعة للقوة، الحركة، التناسب؛ أي فكرة التراكم، الانتهاء، التسارع، التباطؤ، وبكل بساطة الاستمرار وما شابه. ويمكن توصيف التعبير الجمالي بصفات الفتنة، الرقة، العنف، القوة، الرهافة، النشاط؛ وكلها أفكار تجد في التراكيب الموسيقية ظهوراً حسّياً مطابقاً لها. ونستطيع بذلك أن نستعمل هذه الكلمات التي تصف تلك التراكيب دون التفكير بالقيمة الأخلاقية التي تتضمنها تجاه الحياة الروحية للناس، أي دون أن تترجَم الموسيقا عموماً إلى فكرة رائجة [فكرة أخلاقية جاهزة] إلى حد محاولة استبدال المادة الموسيقية الصرفة بها.

الفكرة التي يقدمها المؤلف الموسيقي هي بدايةً وقبل كل شيء فكرة موسيقية بحتة. في خياله يظهر لحنٌ جميل معيّن، لا يريد أن يكون إلا هو نفسه. والفكرة التي تنبع من الظاهرة الموسيقية تسلك سلوك أية فكرة (تستخلص نفسها من أية ظاهرة) تريد [بشكل طبيعي] أن تنضوي تحت مفهوم يُستدل به عليها، فكرةٌ تتجرد صعوداً إلى أن تصل إلى الفكرة الخالصة[1]. وبذلك تأتي الظاهرة «الجميلة» للمقطوعة الموسيقية البطيئة التي تتلاشى نهايتها بشكل عذب ومتناغم، تأتي بفكرتَي «العذوبة والتناغم» عموماً. أما الخيال السائد

1ـ Absolute Idee ـ الفكرة المجردة / فكرة الكون، تكوّن جزءاً هاماً من فلسفة هيغل ولا يسعنا هنا التوقف عندها. وقد يكون هانسليك هنا مشيراً إليها تحديداً. المترجم

الذي يحب أن يربط الأفكار الفنية [مباشرة] بالحياة الخاصة للذات الإنسانية فسيحاول تفسير التلاشي المذكور على أنه استسلام رقيق للروح وسكينة للوجدان، وربما انتقال فوري إلى كشف ماهية السلام الأبدي في العالم الآخر.

والشعر أيضاً والفنون التشكيلية تجسد بداية أشياء محددة [مادية]. وبشكل غير مباشر يمكن أن تدل لوحة تمثل بائعة الزهور[1] [مثلاً] على فكرة عامة تحكي عن الرضا البريء وعن قناعة الفتاة اليافعة، ويمكن أن تشير لوحة تمثل ساحة كنيسة مغطاة بالثلج إلى فكرة الزوال الدنيوي. وبهذه الطريقة وعبر تأويل غير مستقر وغير محتّم ومليء [في آخر الأمر] بالضياع، يمكن للمنصت [أن يقرأ في الموسيقا و] أن يسمع في مقطوعة معينة فكرة قناعة الطفولة وفي مقطوعة أخرى فكرة الزوال. كذلك [وبالضياع نفسه] يمكن للوحتين المذكورتين أن تتضمنا الأفكار المجردة للمضمون الموسيقي؛ إننا من هنا لا نستطيع أخيراً أن نتحدث عن تصوير «الشعور» بقناعة الطفولة وتصوير «الإحساس» بالزوال [زوال الحياة الدنيوية].

توجد في الموسيقا أفكار تظهر بشكل كامل دون أن تستتر بغطاء الأحاسيس، كذلك مشاعر مركبة تحيي الوجدان دون الحاجة إلى تسميتها ونسبتها إلى أفكار غير موسيقية. إذاً، ماذا تجسد الموسيقا على صعيد الإحساس إذا كانت لا تقدر على تصوير [وتسمية] الإحساس ذاته؟ إنها تجسد **ديناميكية الإحساس** المعني. إنها تستطيع تقليد حركة العملية الفيزيولوجية المرافقة للحظات: السريعة، البطيئة، القوية، الضعيفة، المتصعّدة، المتلاشية. والحركة

1 ـ أظنها لوحة معروفة لفنان أوربي من القرن التاسع عشر. ولا أهمية هنا للوحة نفسها، مع العلم بأنه قد يوجد عشرات اللوحات بل مئات بالمضمون نفسه. المترجم

هنا صفة فقط، لحظة شعورية، وليست هذا الشعور ذاته. [ولنستذكر:] يعتقد الكثيرون بأنهم يحدّون من مقدرة الموسيقا على التصوير عندما يدّعون بأنها لا تستطيع بأي شكل من الأشكال أن ترسم «موضوع» إحساس من الأحاسيس إنما ترسم الإحساس نفسه، أي على سبيل المثال هي لا ترسم الحبيبَ مجسّداً في موضوع حب إنما الحبَّ نفسه. وفي الحقيقة هي لا تستطيع ذلك. ليس الحبَّ ما تصوره، إنما تقدر فقط على وصف الحركة [العصبية] التي يمكن أن تسري [في روحنا] مرافقةً لانفعال عاطفي؛ أي، باستمرار، [وصف] الجانب البعيد عن الشيء الملموس. إن «الحب» مفهوم مجرد، مثله كمثل «الفضيلة» أو «الأبدية». ولأن الفن [أي فن] لا يستطيع أن يمثل المفهوم المجرد [ذاته]، فلا داعي لتأكيد [الكثير من] المنظّرين على أن الموسيقا لا تفعل ذلك. إنه من البديهي أن مضمون التجسيد الفني هو «الأفكار»[1]، وهذا يعني المفاهيم التي تنقلب إلى حياة[2]. ولكن حتى أفكار الحب، الغضب، الخوف، لا يمكن أن تخلق عملاً موسيقياً آلياً لأنه لا توجد حتمية بين تلك الأفكار وبين التراكيب الموسيقية الجميلة. أيةَ لحظة من تلك الأفكار إذاً تتملكها الموسيقا حقيقةً وبشكل ناجع وفعّال؟ إنها الحركة < طبعاً بالمعنى الواسع الذي يفهم تكثيف نغمة أو (أكورد)[3] أو تمديد نغمة أو (أكورد) أيضاً كحركة>. [هذه الحركة] هي الجوهر المشترَك الذي يربط ما بين الموسيقا والأمزجة النفسية، الجوهر الذي تشكّله

1ـ يميز هانسليك بين «المفهوم» الذي يكوّن توصيفاً جامداً وبين «الفكرة» التي تشكل ردَّ فعل حي. المقصود بالأفكار هنا هي الأفكار التي يعبَّر عنها بلغات فنية. المترجم

2ـ يعرِّف فيشر < علم الجمال، الفقرة ١١، الملاحظات > الفكرة بأنها المدى الحياتي [للمفهوم]، ما دام لا يوجد تناقض بين كينونتها وبين المفهوم. إن الفكرة ترسم المفهوم الذي يستطيع الحياة في واقعه بشكل صرف وكامل. المؤلف

3ـ Akkord (بالألمانية) : هو مجموعة أنغام تصدر في آن معاً. المترجم

الموسيقا مبدعةً ألف صورةٍ وصورة واقعة في تدرج وتناقض. ونلاحظ أن مفهوم «الحركة» في الدراسات التي تبحث في جوهر الموسيقا وفعاليتها لم يلق حتى وقتنا هذا إلا أقل الاهتمام بينما نعدّه نحن [في هذا النطاق] أكثر المفاهيم أهمية وخصوبةً.

إن الأمزجة النفسية المحددة التي يتهيأ لنا بأن الموسيقا ترسمها ـ خارج السياق المذكور ـ هي [مواقف] رمزية. والموسيقا في هذا كالألوان، فالأنغام المنفردة تمتلك معنىً رمزياً يقع خارج كل نطاق وينشط قبل أية نية فنية؛ وكذلك كل لون يتنفس شخصية خاصة به، إنه ليس لوناً محايداً يضعه الفنان فقط في مكان ما، إنما هو قدرةٌ مربوطة بأمزجة محددة ضمن علاقة متعددة الإشارات ما بين الطبيعة والإنسان. من منا لا يعرف المعاني السائدة للألوان في مدلولاتها [الشعبية] البسيطة أو في اكتسابها من خلال متذوقين مثقفين قيمةً شاعريةً عالية؟ إننا نربط الأخضر مع الشعور بالأمل، ونربط الأزرق مع الشعور بالإخلاص. ويرى روزن كرانتس Rosenkranz في الأحمر والأصفر «الكبرياء الفاتن» وفي الليلكي «الودّ المتملّق «الخ < علم النفس، الطبعة الثانية، صفحة ١٠٢ >[1].

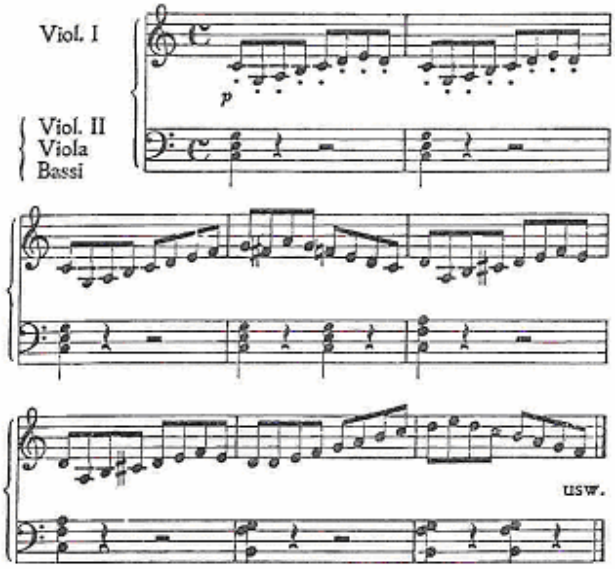
وبمنطق شبيه [بالمنطق البصري] نتبين المواد الأساسية للموسيقا: مقامات و(أكوردات) وألوان نغمية تمتلك في ذاتها شخصية منفردة[2]. وعندنا أيضاً

1ـ ينتبه القارئ هنا إلى أن الأزرق يمكن أن يرمز للأمل أو للصفاء أو للحماية من العين وغيرها، وذلك بحسب ثقافة كل منطقة وشعب. المترجم

2 ـ نستخدم في وصف الموسيقا اللغة الأدبية، ونستعير من صفات الحواس الأخرى غير السمعية (البصر، اللمس، الشمّ، وحتى المذاق) لتفصيل هذا الوصف وتنميقه. المترجم

نظام تأويل يدّعي البراعة، يفسر معاني المكوّنات الموسيقية ؛ إن [الكاتب] شوبارت Schubart في حديثه عمّا ترمز إليه المقامات يقدم عملاً مقابلاً لما أنجزه غوته Goethe على صعيد تأويل الألوان.

إن تأثير هذه المكونات < نغمات، ألوان > بشكلها المعزول يختلف حينما تخضع لقوانين استعمالاتها الفنية. وإذا كان كل لون أحمر في لوحة تاريخية يعني فرحاً، وكل لون أبيض فيها يعني براءة، فسيصنع مقام لابيمول ماجور في سيمفونية ما مزاج الحلم، وسيصنع مقام سي مينور فيها مزاجاً قاتماً، هذا الأكورد سيجلب السرور وذاك الأكورد السباعي الناقص سيجلب الاضطراب. فبالارتكاز على الأرضية الجمالية تتحيّد أهمية استقلالية هذه المواد لتخضع لشمولية القوانين [الموسيقية] العليا، حيث إن [مجرد] هذه العلاقات الطبيعية أبعد من أن تكون قادرة على «التعبير» و«التجسيد». لقد سمّينا هذه العلاقات بالرمزية لا لأنها لا تستطيع تمثيل المضمون بشكل مباشر، إنما لأنها تبقى شيئاً مختلفاً تماماً. عندما نرى الأصفر غيرةً، وفي مقام صول ماجور مزاجاً جيداً، وفي شجرة السرو حِداداً، فهذا التفسير يكشف عن علاقة موجودة بين طبيعة تلك الأحاسيس وبين عملية فيزيولوجية ـ سيكولوجية، لكن هذه العلاقة هي من صنع تفسيرنا نحن، وليست موجودة في اللون ذاته أو في النغمة أو في النبتة ذاتها. لذلك لا يمكن الحديث عن (أكورد) بذاته والقول إنه قادر على التصوير وحده أو ـ وهذا أقل احتمالاً ـ ضمن العمل الفني [الموسيقي]. ولا تمتلك الموسيقا خارج حدود الرمزية وخارج حدود تقليد الحركة [السابق الذكر]، لا تمتلك وسائل أخرى لهدف مستور.

من طبيعة الأنغام نفسها استخلصنا بسهولة أن الأنغام غير قادرة على تصوير المشاعر. لذلك نستغرب جداً تباطؤ الناس في وعي هذه الحقيقة. وهل يستطيع أحد، ممن يؤمنون بأن مقطوعة موسيقية ما تَعزف على أوتار مشاعر محددة، هل يستطيع أن يقدم براهين دامغة على ماهية الانفعال الحاصل الذي يشكل [برأيه] مضمون تلك المقطوعة؟ إن مثل هذه التجربة لا يمكن الاستغناء عنها. لنستمع مثلاً إلى مقدمة بيتهوفن [المكتوبة للعرض المسرحي المسمى] «بروميثيوس». إن أُذن المحب للموسيقا المنصت بتمعن تسمع مرة بعد أخرى تقريباً ما يلي :

تتألق أنغام (الميزور)[1] الأول [على صعيد الخط الأعلى] بشكل سريع وضعيف الصوت صاعدةً بعدما تنزل بدايةً مسافة رباعية، وفي (الميزور) الثاني

1 ـ ميزور (Mesure) بالفرنسية، كما نستعمله في سورية، هو ما يقع ضمن خطين شاقوليين ويتضمن عدد الوحدات الإيقاعية الواردة في ميزان المقطوعة (الموجود حتماً في بدايتها). المترجم

يتكرر ما سبق حرفياً. أما (الميزوران) الثالث والرابع فيكرران الحركة نفسها، لكن بمدى أوسع. وتهبط النغمات التي دُفعت إلى العلاء [وكأنها] منطلقة من نافورة ماء، تهبط مشعّة لتعود من جديد في (الموازير) الأربعة القادمة وتقوم بالحركة ذاتها ملتزمةً الخط نفسه [السابق]. إن اللحن [هنا] يدع عقلنا يبني تناظراً ما بين (الميزورين) الأول والثاني ويبني استمراراً إلى (الميزور) الرابع بحيث تصبح مجموعة (الموازير) الأربعة الأولى كتلة كبيرة مقابلة لمجموعة (الموازير) الأربعة القادمة التي ستعلّق على سابقتها. إن صوت الباص[1] الذي يوضح الإيقاع، يرسم بداية أول كل (ميزور) مستعملاً ضربة واحدة في كل من (الموازير) الثلاثة الأولى وضربتين في (الميزور) الرابع، وهكذا وبالطريقة نفسها بالنسبة (للموازير) الأربعة التالية. وبذلك يصبح ما يحصل في (الميزور) الرابع [في كل من المجموعتين المتلاحقتين] شيئاً مميزاً ومن ثم ـ بعد الإعادة ـ متناظراً تتعرف إليه الأذن مكتشفةً بسرور لحظة الجديد في توازن قديم. إن الهارموني الخاص باللحن يظهر لنا وجود مجموعة طويلة [الموازير الأربعة الأولى] تُجاوِبها مجموعتان قصيرتان [الميزور ٥ + ٦، الميزور ٧ + ٨]؛ [إن وجود] أكورد دوماجور الأساسي في (الموازير) الأربعة الأولى يتوافق مع الأكورد الثنائي [ره مينور] في الميزورين الخامس والسادس، ثم مع الأكورد الخماسي ـ السداسي [صول ماجور] في الميزورين السابع والثامن. هذا السجال ما بين اللحن [في الأعلى] والإيقاع والهارموني يصنع لوحةً عمادها التناظر، لكنها غير مملة، ستصبح عبر التوزيع الموسيقي وعبر ديناميكية الصوت [من قوة وضعف] أكثر غنى فيما يخص أضواءها وظلالها.

---

[1] ـ الخط النغمي الأخفض. المترجم

لا نقدر أبداً أن نتعرف «مضمون» [المثال الموسيقي أعلاه] بغير ما سبق أن ذُكر، ولا نستطيع آخراً أن نسمي إحساساً محدداً يصوره لنا اللحن أو يوقظه لدى المستمع. [وأعترف بأن] هذا التشريح [التحليل الموسيقي] يجعل طبعاً من جسم سليم [المقطع الموسيقي الذي تم تحليله] معوقاً ويقتل كل جمال، لكنه يقطع الطريق على أي تأويل خاطئ. وهكذا تسير الأمور مع كل لحن آليٍّ كما مع هذا المقطع المختار آنفاً عن طريق المصادفة.

إن فئة كبيرة من عشاق الموسيقا ترى أن من خصائص الموسيقا القديمة «الكلاسيكية» فقدان الانفعالات، وتعترف منذ البداية بأنه لا يوجد إنسان يستطيع أن يبرهن على وجود الانفعالات في مجموعة ي. س. باخ J.S. Bach المسماة بـ ٤٨ مقدمة وفوغ تشكل «مضمون» تلك المجموعة. وعلى الرغم من أن هذا التقسيم [ما بين الكلاسيكية وغيرها] هو تقسيم غير محترف وتعسّفي ـ لأنه يعدُّ «غاية» الموسيقا الأقدم أقل تميّزاً وأصعب تفسيراً وأقل إثارةً ـ، إلا أنه يأتي بالبرهان على أن الموسيقا لا يجب عليها إثارة العواطف وليس هذا موضوعَها. إن ما يسمى بالموسيقا التصويرية يصبح بذلك خراباً مندثراً. وعندما نضطر إلى تناسي أعمال فنية موجودة تاريخياً وجمالياً بهدف أن نُبقي نظرية ما على قيد الحياة، تكون هذه النظرية خاطئة [1]. وكل سفينة تغرق إذا ما كان في قاعها ولو مسرب مياه واحد. ومن لا يكفيه مسرب واحد فليكتشف مسارب أخرى تقضي على السفينة كلها: ليعزف لحناً من سيمفونية لموتسارت أو لهايدن، من حركة بطيئة لبيتهوفن، من سكيرتزو[2] لمندلسون،

□ـ إن أنصار باخ مثل سبيتّا Spitta يحاولون بالطبع تقديم فوغات[شكل موسيقي بوليفوني / متعدد الأصوات] وسويتات [متتاليات] باخ بشكل أدبي وإيجابي على أنها بحار من العواطف ـ كما يفعل نصير بيتهوفن المرهف عند تقديمه لسوناتات بيتهوفن [للبيانو؟!] ـ، بدلاً من أن يبحثوا في النظرية نفسها خدمةً لمبدع هذه الأعمال [باخ]. المؤلف

□ـ سكيرتزو: شكل موسيقي لمقطوعة أو حركة من سوناتا تتصف بالحيوية والسرعة. المترجم

من مقطوعة لشومان أو لشوبان ـ من تراثنا الأساسي الموسيقي الثري ـ ، أو ليعزف أيضاً [لحن] المقدمات [الأوركسترالية] المعروفة لأوبير Auber ولدونيتسيتي Donizetti ولفلوتو Flotow. من ذا الذي يتطوع ويحدد إحساساً معيناً لكلٍّ من هذه الألحان ويسميه «موضوعاً» لها ؟ الأول سيقول «حب» ، وهذا ممكن. الثاني سيعتقده «شوقاً» ، وهذا ممكن. الثالث سيشعره «تأملاً». وليس هناك من يستطيع دحض هذه الآراء ، وهكذا دواليك. وهل يمكننا تسمية هذه العملية تجسيداً للأحاسيس عندما لا يعرف أحدٌ ما الذي يصوَّر هنا حقيقةً ؟ سيتفقون غالباً على [مدى] جمال وجمالية المقطوعة المعنية وسيختلفون على تسمية الموضوع. ولكن كلمة «التجسيد» تعني وجود مضمون واضح ، يصوَّر ويُصنع أمام أعيننا. وما هذا الذي نسميه مضموناً للفن عندما يكون موضوعاً للصراع الأبدي [بين الجماليين] وعندما يملك جوهراً مبهماً يقبل تفاسير آتية من ذات اليمين وذات الشِّمال؟

لقد اخترنا الموسيقا الآلية [المثل السابق] عن وعي وتصميم ، لأن كل ما ينظَّر فيها [خصوصاً] هو تنظير لفن النغم [إجمالاً]. وعندما ندرس جانباً ما من الجوانب العامة للموسيقا ، مثلاً جوهرها وطبيعتها وحدودها وأبعادها ، فإن الموسيقا الآلية فقط هي التي تستطيع رسمه. وأي شيء لا تقدر الموسيقا الآلية عليه لا يستطيعه فن النغم على الإطلاق ، لأن الموسيقا الآلية حصراً هي فن النغم الصرف والمجرّد. وإذا ما وُضعنا في موقف يتطلب المفاضلة في القيمة والتأثير ما بين الموسيقا الغنائية والموسيقا الآليـــة ـ وهذه عملية غير علمية يقودها على الغالب المحدودون بوجهة نظر واحدة من غير المحترفين ـ ، فيجب علينا دائماً الاعتراف بأن مفهوم «فن النغم» لا يبقى صافياً إذا ما دخل على تأليف القطعة الموسيقية نصٌّ كلامي. ولا يمكن في

مؤلَّف موسيقي غنائي [في المسرح الغنائي] فصل تأثير اللحن عن تأثير الكلمة، القصة، الديكور بشكل يمكن معه رصد حساب كل فن من [تلك] الفنون على حدة من هذا التأثير. [وبذلك] نرفض حتى أن يُؤخذ عنوان عمل موسيقي أو برنامجه [الأدبي] مأخذ «المضمون» للموسيقا المعنية. إن الوحدة الحاصلة ما بين الموسيقا والشعر تفتح آفاقاً جديدة لسلطة الموسيقا بينما تبقى حدودُها [الأصلية] على ما هي عليه[1].[وكما قلنا:]يكون المُنتَج [الفني] أمامنا في المؤلَّف الغنائي متمازجاً، بحيث لا يمكن تحديد حجم كل عنصر من عناصره. لم يقدم أحدٌ على أخذ الأوبرا كمثال

1ـ في مؤلَّفه «هيندل Haendel وشكسبير» < ١٨٦٨ > يعود غريفينوس Grevinus ليبحث في الصراع على القمة ما بين الموسيقا الغنائية والموسيقا الآلية، فيقول بأن فن الغناء هو الموسيقا الحقَّة والخالصة، أما فن العزف فهو بالدرجة الأولى متعلق بعمل فني «يُسقط من الباطن إلى الظاهر مكوّناً وسيلة فيزيائية تهدف إلى تحريض فيزيولوجي». وكلامه هذا يبرهن على أن عالماً متحمساً لموسيقا هيندل من هذا الوزن يمكن أن يقع أيضاً في أخطاء غريبة الشكل تتعلق بجوهر الموسيقا. ولا يوجد أبلغ من جواب فرديناند هيللر Ferdinand Hiller على كتاب غريفينوس [المذكور] والذي نستشهد منه بما يلي: «إن لربط الكلمة مع النغمة أشكال بالغة التعدد: من الشكل البسيط لـ (ريتشيتاتيف) نصف المنغم إلى (كورال) لباخ أو خاتمة أوبرالية لموتسارت ـ إنه لمجال مترامي الأطراف. أما أن يكون للنص وللموسيقا القوة نفسها على المستمع فهذا يتوافر فقط في حال (الريتشيتاتيف) [خط غنائي نصف محكي] أو عندما ينقطع سير الموسيقا لنسمع ولو صيحة. عندئذ تصبح للكلمة استقلاليتها. أما حين تدخل الموسيقا بثقلها، عندئذ تترك ولو أبلغ الكلمات وراءها. وإن البرهان على ذلك ـ للأسف ! ـ واضح جلي: فيمكن أن يكون تلحين أسوأ القصائد جميلاً يكاد لا ينتقص من جمال الموسيقا، و[في المقابل] يمكن أن تكون موسيقا أجمل القصائد مملةً لا تقدر تلك القصيدة حتى على مساندتها. خذوا مثلاً نص أحد (الأوراتوريات) [الأوراتوريو عمل غنائي أوركسترالي على نص ديني] الذي إذا ما قرأتموه ترونه ضحلاً وغير مثير للاهتمام، بينما تسمعونه من مؤلف موسيقي عبقري أنغاماً تأخذ الأذن والقلب والروح لساعات موسيقا طوال. ونذهب أبعد من ذلك عندما نلاحظ في أغلب الحالات أنه من غير الممكن للمشاهد أن يحيط بالنص وبالموسيقا معاً. وهنا يجب علينا بسرعة أن نربط الأصوات الكلامية المسموعة بعضها ببعض وأن نسجلها في ذاكرتنا إلى أن يفهمها عقلنا. أما في حالة الموسيقا [الصرفة] فتأخذنا الموسيقا معها منذ النغمة الأولى دون أن تترك الوقت ولا حتى المجال لأن نسترجع ما نسمعه. ويستمر هيللر [موسيقي ألماني معاصر لشومان (١٨١٠ ـ ١٨٥٦)] في كلامه فيقول: «إن الذي يثيرنا ويعجبنا في أغنية شعبية بسيطة أو كورال (هاليلويا) لهيندل [تهليلة للرب] يؤديه ألف مغنٍّ هو في الأولى برعم لحني يتفتح وفي الثاني عالم نغمي كامل. تأثير الموسيقا هنا وهناك لن يتغير حتى ولو لم نع الكلمات [جزئياً] أو لم نستطع فهمها [بالكامل]. ويبقى جوهر الموسيقا الصافي حاضراً في الحالتين، إن كنا نغني للحبيبة الفتَّانة أم لملكوت السماوات». < من «حياة النغم في عصرنا الراهن» ـ الطبعة الجديدة ـ لايبتسيغ ١٨٧١ ـ الصفحة ٤٠ وما بعدها >. المؤلف

عندما يبحث في تأثير فن الشعر، كذلك فالموسيقا وبالتوجّه نفسه (إنما ـ على ما يظهر ـ بصعوبة أكبر) تدرس القوانين الأساسية للجمال الموسيقي [بعيداً عن الكلمة الملحَّنة].

إن الموسيقا الغنائية تضيء رسم القصيدة الشعرية[1]. و قد لاحظنا في موادنا الموسيقية وجود ألوان نورانية وأخرى شفافة [أو داكنة]، يُضاف إليها ثالثة ذات معان رمزية. إن هذه الألوان لتجعل ربما القصيدة العادية فتحاً روحانياً لقلب الإنسان. رغم ذلك وفي مقطوعة غنائية فإن دور المصوِّر يأخذه النص لا النغم. إنه الرسم وليس التلوين الذي يجسد الموضوع المصوَّر. [وفي الموسيقا الآلية] نتوجه إلى قدرة المستمع على التجريد عندما يُعرض عليه لحن ما يريد من الناحية الموسيقية الصرفة أن يكون خالياً من أية شوائب شعرية، أن يكون درامياً مؤثّراً. وهكذا لن نستطيع أن نجد في لحن ذي تأثير درامي بالغ

1ـ في كلامنا عن تحديد العنصر المستقل والرئيس الذي ينطلق منه مضمون < مادة > العمل الموسيقي إن كان آلياً أو غنائياً يأتي هذا التعبير المعروف المستخدِم لغةً بصرية، يأتي مفيداً لنا في حديثنا المجرد عن علاقة الموسيقا الصرفة بالكلمة بعيداً عن أية نظريات جمالية [جاهزة]. ولكن عندما ينتقل السؤال من «ماذا ؟» إلى «كيف ؟» في سيرورة العملية الموسيقية، تتوقف هذه الجملة عن أن تكون صحيحة [«الموسيقا الغنائية تضيء رسم القصيدة»]. إن النص [الأدبي] هو القضية الأساسية والموسيقا هي المنتج الثانوي : هذه جملة تصحّ فقط من الناحية العقلانية المحضة (ونشتهي أن نقول: من الناحية القانونية !) لأن الوظيفة الجمالية تذهب أبعد من ذلك متطلبةً من الموسيقا(ضمن لفظ مقبول للكلام المنغّم) أن تكون جميلة بحد ذاتها. فحينما نبتعد عن العموميات ونسأل ليس عما تفعله الموسيقا حين تعالج نصاً كلامياً، إنما في واقع الأمر عن كيفية هذه المعالجة، حينئذ لا نستطيع أن نضع علاقة الموسيقا مع الشعر في إطار مماثلٍ ضيِّق كما في علاقة الرسم مع تلوينه. ولا يغرّنا التمجيد المستمر الذي تلاقيه جملة غلوك Gluck في مقدمة النوتة الموسيقية لأوبراه «ألشيسته Alceste»، إذ يقول إن النص هو «الرسم الصحيح المنتقى» وإن على الموسيقا تلوينه. إن ما قاله غلوك في حينه وفي رد فعلٍ قوي وضروري على المبالغة اللحنية الإيطالية جعله يحيد عن الطريق القويم < وهذا ما يفعله ريتشارد فاغنر في أيامنا هذه [يحيد عن الطريق القويم] >.و إذا بقيت الموسيقا في دور محدود مقتصر على التلوين تجاه النص الشعري ولم تذهب أبعد من ذلك بكثير (لتصبح هي نفسها رسماً ولوناً في آن معاً جالبةً معها شيئاً جديداً تماماً حيث تنتج من نفسها جماليةً تنثر أوراق الكلمات لتنسج منها جداراً عشبياً أخضر)، إذا لم تفعل الموسيقا ذلك فلن تبلغ أبداً الذرا الحقيقية للفن، إنما ستبقى في أحسن الأحوال تراكم تمرينات موسيقية أو هوايات أصدقاء الموسيقا غير المحترفين باقيةً في حدود التلوين فقط. المؤلف

يُراد له أن يحكي عن الغضب، لن نجد سوى تعبير فيزيائي بحت يتلخص في حركة سريعة انفعالية. ونستطيع [في الوقت نفسه] أن نركّب على اللحن المذكور كلمات، تنافي من حيث المبدأ معنى الغضب وتحكي عن انفعال حب جارف، بحيث يتناسب أداء هذا اللحن فعلاً مع المعنى الأخير.

[وإليكم الحادثة التالية:] عندما كانت آريا[1] أورفيوس [من أوبرا أورفيوس وأويروديكه لغلوك Gluck] تجعل آلاف المستمعين (ومن بينهم شخصيات مثل جان جاك روسّو) يذرفون الدموع، لاحظ أحد معاصري غلوك (Boyé) أن البيت الشعري التالي:

إن تعاستي لا حدود لها لقد فقدت حبيبتي أويروديكه[2]

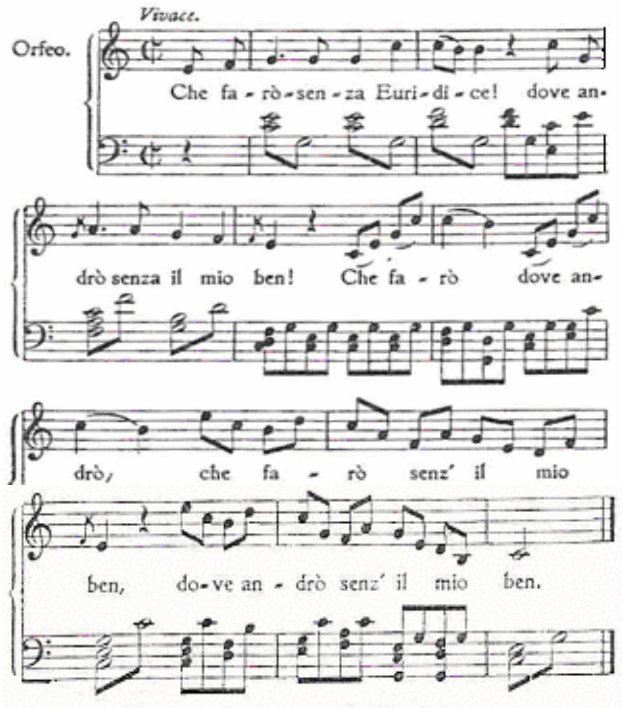
J'ai perdu mon Euridice
Rien n'egale mon malheur

يمكن تغييره على الشكل أدناه، المناقض [حرفياً] والذي ينسجم اللحن معه حتى بشكل أفضل بكثير:

لا شيء يعدل شعوري بالسعادة لقد وجدت حبيبتي أويروديكه

J'ais trouvais mon Eurodice
Rien n'egale mon bonheur

وإليكم نوتة المقطع المذكور (مع مرافقة البيانو بهدف تقليل الحجم) بالنص الإيطالي الأصلي:

1 ـ (الآريا): أغنية أوبرالية لها دور في التقسيم الدرامي للأوبرا إلى مشاهد وفصول. المترجم
2ـ أوريديس Euridice بالفرنسية وأويروديكة بالألمانية. المترجم

لسنا هنا أبداً بصدد أن نحمي المؤلف الموسيقي [غلوك] من النقد بما أنه انتقى للتعبير عن الحزن الأليم أنغاماً تحذو بوضوح نحو الإيجابية، إنما اصطفينا هذا المثال من مئات الأمثلة لأنه تحديداً يخصّ معلماً تُجيَّر له الدقة البالغة في التعبير الدرامي، ولأن هذا اللحن بالذات قد اعتصر قلوب المستمعين جيلاً بعد جيل معبراً لهم عما في كلماته من أسىً دفين.

و حتى في مقاطع غنائية أكثر تعييناً وأعمق تعبيراً لا يسعنا بعد أن نُبعد النص إلا، في أحسن الأحوال، أن نتحزّر عن [تسمية] الشعور الذي تعتزم هذه المقاطع التعبير عنه. إنها تشبه البروفيل الظليل[(سيلوويت)] الذي لا نتعرف على صاحبه بأكثر الأحوال إلا بعد أن يُفصح لنا عنه.

إن ما نعرضه هنا من أمثلة منفردة يصح تعميمه على الأعمال كلها، الكبيرة منها والضخمة. لقد حصل [ويحصل] كثيراً أن غُيِّر نص عمل موسيقي غنائي تغييراً كاملاً. إن عمل مايربير Meyerbeer «الهوغونوتيّون*» لا يتأثر موسيقياً أبداً إذا ما غيرنا في مكان الأحداث، الوقت، الشخصيات، في الواقعة أو العنوان، وجعلنا العنوان ـ ولو كان هذا من الناحية الأدبية مزعجاً ـ «الجيبلّينيات في بيزا Ghibellinen in Pisa» [الاسم المحوّل لموسيقا الأوبرا نفسها]. في الأخيرة لا يوجد طابع ديني، بينما من المفروض أن منبع «الهوغونوتيين» هو الشعور الديني والتمسك بالعقيدة [المسيحية]. ولا نستطيع هنا أن نتصرف بـ [نص] كورال لوثر لأنه استشهاد، ولكن[موسيقا] هذا الكورال يناسب [تناسب] أي دين.

ألم يسمع القارئ بـ (الأليغرو) [حركة سريعة] في افتتاحية الناي السحري محولاً إلى رباعي غنائي [يحاول أن] يصوّر أربعة تجار يهود أثناء زعيقهم؟ إن موسيقا موتسارت، التي لم يُغيَّر فيها ولا نغمة واحدة، تتطابق تماماً مع [هذا] الهدف الكوميدي الهابط. وكما يَسعد المستمع بموسيقا موتسارت الجدِّية ضمن [الافتتاحية في] الأوبرا، لا يستطيع هنا إلا أن يضجَّ بالضحك من كوميديا الموسيقا نفسها.

و تأتينا الإثباتات بأن لكل لحنٍ أو حتى لمقطع لحني ولكل انفعال إنساني وجداناً [موسيقياً] فضفاضاً، وهي إثباتات متوافرة وكثيرة العدد. إن المزاج التأملي الديني هو من الأشياء التي يصعب فعلاً بلورتها موضوعياً من الناحية

* الهوغونوتيون: طائفة من البروتستانت الكالفينيين الفرنسيين اشتبكوا في حروب مع الأكثرية الكاثوليكية في فرنسا خلال القرنين السادس عشر والسابع عشر. (معجم أوكسفورد المحيط)

الموسيقية. وهناك في ألمانيا كنائس قروية ومحلية نسمع في طقوسها المقدسة أعمالاً [خفيفة] كـ «ألفورن Alphorn» لبروش Proch أو (الآريا) النهائية من [أوبرا] «الفتاة التي تمشي في نومها La Sonnambula» <مع القفزة الرشيقة ذات النغمات العشر حين تدخل كلمتا بين ذراعيّ >، تُعزف على الأورغن. ويستغرب كل ألماني يزور إيطاليا ما يسمعه في كنائسها من ألحان أوبرالية مشهورة لروسيني Rossini ودونيتسيتي Donizetti وفيردي Verdi، هذه إضافة إلى موسيقا أكثر دنيوية منها ـ حينما تتوافر فيها صفة الموسيقا المائلة إلى الرّقة ـ لا يُراد منها إبعاد الرعية عن تأمّلها [الديني] إنما على العكس، تهدف إلى دعم هذا التأمل بكل ما تملك من قوة. وإذا كانت الموسيقا بحد ذاتها قادرة على تصوير التأمل الديني، فلا داعي حينئذ إلى هذا الخلط الذي يشابه تقريباً قيام الخطيب [في الكنيسة] بقراءة دستور نيابي من تأليف كانتسيل Kanzel أو حكاية [خفيفة] من تأليف تيك Tieck، عوضاً عن وعظ الرعية من على المنبر.

إن أعظم المؤلفين في مجال الموسيقا الدينية يوافقون بأعمال لا حصر لها على صحة ما نقول. وبالذات هيندل الذي سلك في هذا الصدد سلوكاً بعيداً عن أي رادع. لقد برهن فينترفيلد Winterfeld بالقطع على أن كثيراً من الألحان المشهورة والمعروفة تحديداً بتأثيرها الديني العميق من أوراتوريو «المخلّص» Messias [المسيح] قد أخذها هيندل من مجال الموسيقا الدنيوية وخاصة الجنسية، وبالتحديد من الثنائيات التي لحنها [هو نفسه] لوليّة عهد إمارة هانوفر (الأميرة كارولين) على مادريغالات [نصوص دنيوية أو موسيقا على نصوص

دنيوية] لماورو أورتينزيوMauro Ortensio < ما بين عامي ١٧١١ و١٧١٢>. وإليكم نص الثنائية [Duett] الثانية [الأصل باللغة الإيطالية]:

لا، لن أسلِّم لك نفسي يا ملاك الحبّ الأعمى

لأنكَ إلهٌ كاذب خدّاع يا أيها الجمال الرهيب

و قد استعمل هيندل لحنها دون أدنى تغيير، حتى في المقام، من أجل الكورال الموجود في القسم الأول من «المخلِّص» والمسمى: «لقد ولد ابن الرّب». كذلك نلاحظ وجود المقاطع اللحنية المشتركة نفسها ما بين كورال القسم الثاني من العمل نفسه «كما يسير قطيع الغنم» وبين المقطع الثالث من الثنائية المذكورة: «So per prova i vostri inganni»[1].

وتتوافق [موسيقا] المادريغال رقم ١٦< ثنائية بصوتَيْ سوبرانو وألتو > بشكل شبه كامل مع كلمات الثنائية الموجودة في القسم الثالث من المخلص «أيها الموت أكشف عن أشواكك O Tod, wo ist dein Stachel». وفيما يلي الكلمات [الأخرى المقصودة]:

«Sit tu non lasci amore mio cor, ti pentirai, lo sobenio»[2]

وعندنا أمثلة كثيرة أخرى نذكر منها ما يخص ي. س. باخ الذي استعار لجميع الفقرات غير الدينية في عمله أوراتوريو[3] «عيد ميلاد المسيح»، استعار لها مواد مأخوذة من الكانتاتات الدنيوية [الكانتاتا هي عمل موسيقي غنائي

1ـ «أتعرَّف بتجربتي على خداعك». المترجم

2ـ «إذا لم تترك قلبي / يا حبيبي / فستندم على ذلك / فأنا أعرف هذا جيداً». المترجم

3ـ أوراتوريو: عمل غنائي أوركسترالي ديني يشترك فيه مغنون منفردون وكورال. المترجم

مكتوب لصوت أو أكثر مع مرافقة آلية] ، التي كتبها في مناسبات مختلفة ونقلها دون أن يرفّ له طرْف. وكذلك غلوك الذي يدرّسوننا عن دقّته المزعومة في علوِّ الصدق الدرامي لموسيقاه ، إذ يقولون إن كل نغمة من نغماته موظفة تماماً لخدمة موقف محدد وأن ألحانه تنضح نضحاً من كلمات الأبيات الشعرية التي نغّمها. لقد استعار غلوك لـ [أوبراه] «أرميدا» ما لا يقل عن خمس مقطوعات من أوبرات إيطالية له سابقة <قارن مع «الأوبرا الحديثة» ، الصفحة ١٦>. وبذلك نرى أن الموسيقا الغنائية التي لا يمكن لنظريتها أن تعيّن جوهر «فن النغم» ، نراها فعلياً غير قادرة على تكذيب القواعد التي استخلصناها من مفهوم الموسيقا الآلية.

وبالمناسبة فإن الجملة التي نعارضها [«الموسيقا الغنائية تضيء رسم القصيدة الشعرية»] قد نفذت إلى وجدان الناس وأصبحت نظرةً موسيقية جمالية سائدة يعتقد أنصارها والمتفرعون عنهم على حد سواء بترفّعها عن النقد. تتبع ذلك [في التنزيه عن النقد] نظرية تقليد «الأشياء» المنظورة أو المسموعة ، ولكن غير الموسيقية ، وإيصالها عن طريق «فن النغم». أما يكررون علينا عندما يتحدثون عن «الرسم بالموسيقا» بأن الموسيقا لا تستطيع تجسيد الظواهر التي تقع خارج نطاقها؟ وإنما الإحساس [في حد ذاته] هو الذي ينشأ من تلك الظواهر! والحقيقة هي العكس تماماً. إن الموسيقا لا تستطيع إلاّ استلهام الظاهرة الخارجية وليس تصوير ما تستدعيه هذه الظاهرة من إحساس معيّن. ولا يمكنني [أيضاً] رسم سقوط حبات الثلج أو رفيف أجنحة العصافير أو شروق الشمس موسيقياً إلاّ عندما آتي بموازيات سمعية مشتركة مطابقة لتلك الظواهر ديناميكياً. فعن طريق العلوِّ

[الصوتي]، القوة، السرعة، والإيقاع تستطيع الأنغام أن تقدم إلى الأذن خطوطاً [موسيقية] تعطي انطباعاً يدل على تطابقٍ مع ظاهرةٍ مرئية محددة، ظاهرة يمكن الوصول إليها عن طريق حواس مختلفة. تماماً كما في الفيزيولوجيا، حيث يمكن لحاسّة من الحواس ولحدّ معلوم أن تتداخل مع الحاسّة الأخرى، كذلك في علم الجمال يتداخل الانطباع المتولد عن هذه الحاسّة مع الانطباع المتولد عن تلك: ما بين الحركة ضمن الوقت والحركة ضمن الفضاء، ما بين النغم وعلّوه ومسحته وقوته وبين الشيء ولونه وتفصيلاته وحجمه يوجد تطابق مبرّر. وبذلك وبالفعل يمكن لنا أن نرسم شيئاً عن طريق الموسيقا[1]، إنما من السخف أن نصبو عن طريق الأنغام إلى وصف «الشعور» [المحدد] الذي يستولي علينا [حصراً] عند سقوط الثلج أو عندما يصيح الديك [صباحاً] أو عندما يرعد البرق.

وإذا لم تخنّي ذاكرتي ينتاب كل المنظّرين الموسيقيين الذين يعتقدون دون مناقشة بمقولة قدرة الموسيقا على تصوير مشاعر معينة ويبنون عليها، ينتابهم«إحساس» غريب يثنيهم عن التسليم بالمقولة ذاتها. النقص الحاصل في تحديد المفهوم يضايقهم، ولذلك غيَّروا الجملة المذكورة بحيث تحوّلت «الأحاسيس» إلى «أحاسيس غير محددة»: وهذه هي التي يجب أن توقظها الموسيقا وتصورها. ومن حيث المنطق فإن ما يعنيه هذا [الموسيقا تصور

1ـ لا يقصد المؤلف هنا التصوير الفيزيائي للأصوات الطبيعية غير الموسيقية. أي لا يقصد أعمالاً موجودة كسينفونية الأطفال مثلاً لليوبولد موتسارت التي تستخدم آلات تقلد أصوات العصافير وأصواتاً أخرى في الطبيعة، أو أعمالاً ستأتي بعد هانسليك كسينفونية الألب، حيث يستعمل ريتشارد شتراوس آلةً تقلّد صوت الرياح. ونذكر أيضاً استعمالات بيتهوفن في موسيقاه «الحربية» ــ الموجودة سابقاً، لأصوات المدافع واستخدامات تشايكوفسكي لاحقاً لها في افتتاحيته «عام١٨١٢». وسيتعرض المؤلف إلى تلك الأصوات «الطبيعة» فيما بعد. المترجم

الأحاسيس غير المحددة] هو تجسيد الموسيقا لحركة الشعور مفصولةً عن المشعور به، أي تجسيد الذي سميناه بـ «حركة الانفعال» وقلنا إنه من خصائص الموسيقا. وعلى ذلك فإن ما قالوه ليس هو «تصوير الأحاسيس غير المحددة» لأن تجسيد غير المحدد يشكل تناقضاً في حدّ ذاته. إن الحركة الروحانية كحركة خالصة دون مضمون [لا تخضع لإحساس معيّن دون غيره] لا يمكن أن تكون موضوعاً للتجسيد الفني الذي يُعبّر عنه بالسؤال التالي: ما الذي يتحرك أو ما الذي يُحَرَّك؟

إن الشيء الصحيح في هذه الجملة هو شيء سلبي فقط لأنه يتضمن الدعوة إلى ما لا يجب تجسيده (من شعور محدد). ولكن ما هو الشيء الإيجابي/ ما هو الأمر الإبداعي في العمل الفني الموسيقي؟ إن تصوير الإحساس غير المحدد لا يشكل مضموناً للفن، فالمهم هو كيفية العرض. وإنّ كل عمل فني يُعنى بالتوجّه إلى الذات، لإظهار الخاص من العام والمحدد من غير المحدد، وهذا عكس ما تتوجه إليه النظرية السابقة الذكر. جملة الأحاسيس غير المحددة هي أسوأ وأمرّ من الجملة التي سبقتها [عن الأحاسيس المحددة] لأن علينا أن نعتقد بأن الموسيقا تُصوّر ما لا تعرف عنه شيئاً إطلاقاً. ومن هنا نقفز خطوة صغيرة لنوقن ببساطة بأن الموسيقا لا تصور أي إحساس [بذاته] على الإطلاق، لا محدد ولا غير محدد. ومَنْ مِنَ الموسيقيين يريد أي يفقد هذا الصرح المعنوي المسيطر، الذي لا يحلم فن النغم بامتلاكه ثانيةً ؟[1]

1ـ ومن كلمات مثقفين كبار مثل ماتيزون Mattheson نستشف ما يمكن أن يجلبه مبدأ خاطئ («في أية مقطوعة موسيقية يجب أن نجد تجسيداً لإحساس معيّن بذاته») من نتائج كارثية بحيث ـ وهذا أسوأ ـ يُملى على أي شكل موسيقي وجود شعور محدد بعينه يكوّن مضموناً حتمياً لذاك الشكل. وإليكم ما يعلّمه ماتيزون في كتابهُ قائد الأوركسترا المثالي < صفحة ٢٣٠ وما بعدها > منسجماً مع المبدأ الذي أطلقه هو نفسه والقائل إن الهدف الأساس لأي لحن هو اختلاجة عاطفية[مسمّاة]. يقول ماتيزون : «العاطفة التي يجب أن تظهر في

إن ما توصلنا إليه ربما يترك رغم ذلك الباب مفتوحاً أمام الرأي القائل إن تجسيد أحاسيس معيّنة يبقى مثلاً أعلى للموسيقا، المثل الأعلى الذي لا تتمكن تماماً من الوصول إليه إنما يمكن لها ويجب عليها أن تحاول بلوغه. وفي هذا السياق يصبّ الاتجاه السائد [حالياً] والذي تلخّصه أصوات عالية كثيرة تَعِد بكسر أصفاد «المجرّد»، وتعِد بأن تصبح الموسيقا لغةً محددةً، وذلك بإيجاد أعمال موسيقية توضح ذلك أو تعتقد بأنها توضحه، كما أن الثناء العام على هذه الأعمال يبيّن رواج مثل هذا الاتجاه على أرض الواقع.

إن ما نحاربه الآن من إمكانات تصوير المشاعر موسيقياً لا يفوقه في السوء إلا الرأي الذي يجعلها مبدأً جمالياً لفن النغم، وهذا ما نقف بوجهه بشدة. ولكي نستطيع أن نقتنع عملياً [بصحة وجهة نظرنا] علينا أن نفترض ولو للحظة [ونتخيل] بأن «الجميل» في الموسيقا يتوافق مع دقة وصف المشاعر.

من الواضح أننا لا نستطيع تطبيق هذا التخيل على الموسيقا الآلية التي تأبى أن يُبرهن من خلالها على وجود انفعالات مسمّاة بعينها، إنما على الموسيقا الغنائية فقط، التي يندرج تحت عنوانها التأكيد على أحاسيس معلن عنها مسبقاً[1]. تحدد الكلمات التي يعتمد عليها المؤلف الموسيقي الموضوعَ الذي نحن بصدده؛ وللموسيقا السلطة التي تؤهلها لإحياء هذا الموضوع

رقصة Courante هي الأمل، وفي رقصة Sarabande لا يمكن أن تكون إلا المجد، وفي تشكيلة Concerto grosso يسود حب الحياة، وفي حركة Chaconne الرضا، وفي الافتتاحية الأوركسترالية Ouverture الكبرياء». المؤلف [الكورانت هي في الأصل رقصة سريعة. والساراباند رقصة متهادية وشكل الشاكون يتضمن إعادات مستمرة ومختلفة لتركيبة لحنية وهارمونية واحدة، والكونشيرتو غروسّو هو اشتراك عدة عازفين منفردين مع أوركسترا موسيقا الحجرة في عمل واحد]. المؤلف

1ـ في النقد الذي يوجهه المؤلف< ومن يوافقه على مبادئه من النقّاد> تستعمل في مجال الموسيقا كلمات «التعبير»، «الوصف»، «التجسيد»، «التصوير» وما يشبهها بهدف التسهيل والتلخيص، تُستعمل كثيراً بعفوية، وهذا مسموح به بالتأكيد عندما نكون مدركين تماماً للمجازية التي نستخدم هذه الكلمات من خلالها، أي أن نعي اقتصار تلك الكلمات على المعنى الرمزي وعلى المعنى الديناميكي [على الفعل الفني]. المؤلف

والتعليق عليه، وبشكل أقل أو أكثر، لإعطائه تعبيراً وجدانياً ذاتياً. وهي تفعل ذلك عن طريق استنفاد الخواص الممكنة للحركة وعن طريق الاستفادة من الرمزية الموجودة في جوهر الأنغام. وعندما تنفلت الموسيقا مبتعدةً عن فردية جمالها الخاص[«النص» الموسيقي] ومتجهةً إلى النص [الأدبي المحدّد] كهدف أساس، عندئذ يمكن لها أن تبلغ به مرتبةً عاليةً من الحميمية، وأن تعطي انطباعاً بأنها وحدها فعلاً تصوّر العواطف التي هي موجودةٌ أصلاً في النص [غير الجامد] القابل للتصعيد. هذا الاتجاه يوصل إلى شيء مشابه للحكم المسبق بأن مضمون قطعة موسيقيةٍ معيّنةٍ هو تجسيد لانفعالٍ ما. ومع التسليم بأن قوة الموسيقا الحقيقية وهذه القوة الافتراضية تتطابقان، وبأن تصوير المشاعر ممكن ويشكل مضمون الموسيقا، نستطيع بناءً على ذلك أن نعدّ مثل هذه المؤلفات الموسيقية [الغنائية المعبّرة] أعمالاً مثالية تقوم بالوظيفة [وظيفة موسيقا الآلة ضمن الموسيقا الغنائية] على أفضل وجه محسوس.

و لكن مَن منّا لا يعرف أعمالاً موسيقية [آليةً رائعة الجمال] لا تمتلك مضموناً كالمذكور أعلاه؟ <نذكّر بمقدمات وفوغات باخ>. وبالعكس توجد أعمالٌ غنائيةٌ تحكي عن إحساس محدد ــ ضمن ما سبق شرحه من حدود ــ وتعكسه بشكل بالغ الدقة حيث تضع مبدأ بلوغ الحقيقة في الوصف في المكان الأول [المقدَّم عن الجمال الموسيقي الآلي البحت]. وعندما نستعرض هذا عن قرب نصل إلى النتيجة التالية: إن الاندماج غير المشروط ما بين النص [الأدبي] ووصفه الموسيقي يتناسب سلباً مع الجمال الموسيقي المستقل، أي أن الدقّة الدرامية والدقّة اللفظية [فيما يخص مخارج الحروف] تمشي مع الكمال الموسيقي [الآلي] جنباً إلى جنب، ولكن حتى منتصف الطريق فقط، حيث

يفترقان بعدها. وأحسن مثال على ذلك هو مثال الـ Recitative [1] كشكل موسيقي.

يأخذ (الريتشيتاتيف) بعين النظر، في طريقة هي الأكثر مباشرة، الواقع اللفظي للحروف ويذوب في النبرة الكلامية. إنه شكل موسيقي لا يريد إلاّ أن يشكل منفرجاً لحالات نفسانية محددةٍ يحرص على عرضها بشكل حيٍّ يكون غالباً سريع التغيّر والتبدّل. وكان من الواجب أن نرى في هذا التجسيد الحقيقي للنظرية تلك موسيقا كاملة بلغت أعلى المراتب، لكننا على صعيد الواقع نرى أن الموسيقا [في (الريتشيتاتيف)] قد هبطت لتأخذ دور الخادم ولتفقد استقلالية معناها. وهذا هو برهاننا على أن التعبير عن حالات وجدانية معينةٍ [يمكن أن] لا يتطابق مع وظيفة الموسيقا بل وأخيراً يقف معارضاً لها. وليعزف امرؤ (ريتشيتاتيفاً) مطولاً [كموسيقا] دون كلمات، وليسأل نفسه بعدئذ عن أهمية الموسيقا ومعناها. أما في امتحان المعنى والأهمية فيجب أن تصمد كل موسيقا، لأننا نعطيها وحدها [في النهاية] شرف التأثير [على المستمع]. ولا نقتصر في إيراد أمثلتنا على (الريتشيتاتيف) وإنما نحصل على تأكيد ما نقول بإيراد أمثلةٍ [إضافية] ذات أشكال فنية عالية ورفيعة المستوى، تبرهن لنا [أيضاً] على أن الموسيقا تجنح دائماً للابتعاد عن التشخيص لأن الموسيقا إبداعٌ في ذاته والتشخيص خادم مأمور.

و لننتقل من مبدأ التقيّد اللفظي في (الريتشيتاتيف) صعوداً إلى مبدأ التقيّد بالدراما في الأوبرا ؛ إن المقطوعات الموسيقية [دور الآلات في العمل الموسيقي الغنائي] في أوبرات موتسارت تنسجم تماماً مع نصها. وإذا سمعناها دون النص

1ـ Recitative : إلقاء منغم حر من الناحية الإيقاعية. المترجم

فستبقى الموسيقا في حدِّ ذاتها جميلةً في أدوارها الأساسية بشكل عام بغض النظر عن اللوازم الموسيقية[1]. وبهذا، كما هو معروف، يصبح المثل الأعلى لنجاح الأوبرا هو بحق التوازن المقنع ما بين متطلبات الموسيقا ومتطلبات النص. إن الصراع المستمر في الأوبرا ما بين مبدأ الدقة الدرامية [الحدث الدرامي] ومبدأ الجمال الموسيقي [البحت] والواقع في كرّ وفرّ غير منقطعٍ من هذا الاتجاه إلى ذاك، لم يُعطَ أبداً، على حدّ علمي، البحث الكافي.

لا تتعلق المشكلة في الأوبرا في كون أبطالها يقفون مغنّين [وليس ممثلين حقيقيين]، فهذا الوهم يحلّه خيال المشاهد بسهولةٍ ويسر. إن ما يجعل قضية الأوبرا متقلّبة وصعبة هو الدور المقيِّد للموسيقا والنص معاً، والذي يجعلهما مضطرَّين إلى الهجوم وإلى الدفاع، ويجعل الأوبرا دولةً مستقلة، إنما يتجاذب السلطة فيها قوّتان داخليتان شرعيتان. وفي هذه المشادّة التي يتنازل فيها الفنان، مرةً لصالح هذا الأمر ومرة لصالح ذاك، يقع الإشكال الذي تنبع منه المظاهر الشاذة للأوبرا وتنبثق عنه كل القواعد الفنية التي تحكمها. وتبعاً لما يترتب على كليهما من نتائج يحدث التقاطع في سيرورة الخطين إذ يتقاطع المبدأ الدرامي مع المبدأ الموسيقي بالضرورة، وهما طويلان بما يكفي ليظهرا للمشاهد على مدى زمن غير قصير خطين متوازيين.

نلاحظ في كل عمل باليه شيئاً شبيهاً بذلك، فكلما حاول الرقص الابتعاد عن الإيقاع الجمالي لحركات الباليه ليقترب عن طريق الإشارات و(الميميك)[2] من «التحدث» [إلى الناظر] ومن التعبير عن مشاعر وأفكار

1ـ اللازمة الموسيقية هي التي تعلّق على الجملة المغناة أو تربطها بعضها ببعض عن طريق الأنغام الآلية ذات الصلة. المترجم

2ـ Mimik هي استعمال تعابير الوجه. والمقصود هنا هو البعد عن الحركات المضبوطة موسيقياً. المترجم

محددة، اقترب أكثر من مجرد رقص (البانتوميم) الذي لا يستمدّ قيمته من الحركات المضبوطة [موسيقياً]. إن التصعيد الدرامي هنا في ما يخص الحدث الدرامي للرقص يوازي جرحاً للجمالية [الموسيقية] الإيقاعية ـ الحركية.

ولا تستطيع [استقلالية] الأوبرا أن تنافس [استقلالية] الدراما [المسرحية] أو العمل الموسيقي الآلي. ولذلك سيكون اهتمام المؤلف الحقيقي للأوبرا موجهاً على الأقل إلى علاقة تداخلية وتبادلية [بين الدراما والموسيقا]، ويكون غير محدد أبداً بنسبة وتناسب معلومَيْن يعطيان الرجحان لهذا المبدأ أو ذاك. ولكن، في الحالات الحرجة، سيرجّح المؤلف كفّة المبدأ الموسيقي، لأن الأوبرا هي أولاً موسيقا قبل أن تكون دراما. ويمكننا بسهولة أن نختبر ذلك بأنفسنا فنحضر دراما [مسرحية] وأوبرا من ذات الأحداث [الموضوع الأدبي] لنعرف ماهية التركيز المختلف الذي نمارسه في الحالتين. وإن أي ضعف من الناحية الموسيقية [للأوبرا] سيترك فينا أثراً أكبر بكثير [من أثر ضعف الناحية الموسيقية للدراما المسرحية][1].

وبالنسبة إلينا تكمن الأهمية الكبيرة لتاريخ الفن في الخلاف الحاصل ما بين أنصار غلوك وأنصار بيتشيني Piccini في أنه، للمرة الأولى، قد حصل

1ـ إن ما يقوله موتسارت < كتاب ا. يان O. Jahn، «موتسارت»، الجزء الثالث، الصفحة ٩١ > عن العلاقة ما بين الموسيقا والشعر في العمل الأوبرالي هو وصف دقيق ينافي ما قاله غلوك عن أن الموسيقا هي تابعة للشعر. يرى موتسارت أن الشعر يجب أن يكون ابناً طائعاً للموسيقا التي ترجح كفّتها دائماً عندما يتعلق الأمر بالتعبير عن الأجواء [النفسانية]. ويستند موتسارت إلى حجّة مفادها أن الموسيقا [الجيدة] تترك أسوأ النصوص وراءها < ولا أكاد أعرف مثالاً يفيد بعكس ذلك >، ولكننا نستند أيضاً إلى ما لا يمكن دحضه فيما يتعلق بجوهر وطبيعة الموسيقا. ويكفي أنها أشدّ من أي فن آخر في تسلطها على الحواس بشكل مباشر وسلبها لها تماماً. إنها للحظة تجعل الانطباع الحاصل من التصوير الشعري للكلام يتقهقر، وتستمر في التأثير عن طريق حاسة السمع بطريقة يظهر أنها غير معلومة [حتى وقته] لتحرّك الخيال من دون عوائق وتوقظ الأحاسيس بقوّة تتفوق في اللحظة المذكورة على قوة الشعر.

بالتفصيل توضيح للتناقض الداخلي للأوبرا الكامن في صراع المبدأ الدرامي مع المبدأ الموسيقي، رغم أنهم لم يعوا آنذاك الأهمية المبدئية العلمية العالية لنتيجة مثل هذا الخلاف. ويمكن للذي لا يبخل بالجهد في سبيل الاطلاع أن يتعرف بنفسه على مصادر هذه المعركة[1]، ويمكن له أن يلاحظ الفضاء العريض الذي صالت فيه أساليب القتال وجالت من فجاجةٍ ورهافةٍ تجلّى ضمن إطاريهما فنّ المبارزة الفرنسي الرشيق. ويلاحظ في الوقت نفسه القصور [العلمي] من خلال نقصان المعارف المبدئية الأكثر عمقاً [المتعلقة بمبدأي الدراما والموسيقا]، الشيء الذي لا يجعل النزال الناشب عبر سنين [في ذلك الوقت] ذا شأن بالنسبة لعلم الجمال [اليوم]. فعلى جانب غلوك لمع سوارد Suard والأب أرنو Abbe Arnoud وعلى الجانب الآخر مارمونتيل Marmontel و[دي] لاهارب La Harpe. وتعدّت المواضيع نقد غلوك والوقوف ضده [أو معه] إلى إضاءة العلاقة ما بين العنصر الدرامي والعنصر الموسيقي في [فن] الأوبرا، لتصبح هذه العلاقة جزءاً من أمور أخرى تتعلق بخصائص الأوبرا، وليس سؤالاً مصيرياً يحكم حياتها. لم يدركوا [آنذاك] أن استمرار الأوبرا [كشكل فني] متعلق بحسم هذا الموضوع. ومن المدهش أنهم في إحدى المرات ـ وخاصة خصوم غلوك ـ قد اقتربوا جداً من فكرة الخطأ الحاصل في تفضيل العنصر الدرامي ومن إمكان دحضه وتجاوزه. فلقد كتب دي لاهارب في مجلة السياسة والأدب الصادرة في ٥ أكتوبر ١٧٧٧ ما يلي [الأصل بالفرنسية]: «يحتجّ البعض بأنه ليس من الطبيعي وفي موقف عاطفي [في الحياة العادية] أن نغني مثل هذه الألحان، وبأن هذا [برأيهم] ما

1ـ أهم المراسلات الهجائية نجدها في مجموعة: «مذكرات السيد الفارس غلوك من أجل خدمة تاريخ الثورة الأوبرالية في الموسيقا». المؤلف

هو إلا وسيلة لتجميد المشهد وإلحاق الأذى بالتأثير[الدرامي]. وأجد مثل هذه الاعتراضات بعيدة عن الواقع».

بدايةً، وحين نقبل بالغناء، يجب أن نسمعه في أحسن أداء، إذ من الطبيعي أن نجيد الغناء حين نغني. والفنون جميعها تقوم على أعراف ومعطيات: فحين أرتاد الأوبرا أسعى إلى سماع الموسيقا. إنني لا أجهل بأن ألشيسته Alceste لم تكن [في الحياة العادية] تودّع أدميت Admete وهي تغني، ولكن بما أن ألشيسته تقف على خشبة المسرح فإنني سأستمتع بغنائها وأنا أطّلع على بؤسها، وسأُحس بأشجانها وبحبها من خلال (آريا) ذات ألحان جميلة [يقصد أوبرا Alceste لغلوك]».

و هل من المعقول أن السيد دي لاهارب لم يشعر بالقاعدة [النظرية] الصلبة التي وقف [هنا] عليها؟ [نعم لقد شعر، لكنه] في مقطع تالٍ يسمح لنفسه أن يحارب بشكل قطعي الثنائية الغنائية ما بين أغمامنون Agamemnon وأخيل Achilles في [أوبرا] «يفغينيا» [لغلوك] مبرراً ذلك كما يلي: «لأنه من المعيب أن تُجرح كرامة هذين البطلين بجعلهما يتكلمان [يغنيان] في الوقت نفسه». وبهذا فقد غادر الأرض الصلبة [التي وقف عليها] وهي مبدأ الجمال الموسيقي [المستقل، الذي يسمح مثلاً بغناء صوتين في الوقت نفسه]. وقد خانها ليعتنق بشكل غير واعٍ ويعترف من خلال ذلك بمبدأ الخصم [المبدأ الدرامي]. وكلما أُكد أكثر على العنصر الدرامي في الأوبرا وحُرص بمثابرة على تنقيته من تأثير الموسيقا وسُحب جمالها وفضاؤها الحيوي منه، اختفى هذا الجمال الموسيقي كتحصيل حاصل كما يختفي العصفور بفعل التيار الهوائي. ويجب علينا أن نرجع إلى أصول الدراما المحكية

لنأتي بالبرهان على أن العمل الأوبرالي غير ممكن حقاً، إذا لم يُعطَ العنصر الموسيقي < مع الوعي الكامل بطبيعته المعادية للتصوير الواقعي > دوره الأساس فيه. وعلى صعيد الممارسة الفنية فإنه لم يتمّ أبداً التغافل عن هذه الحقيقة، وحتى من قبل غلوك ـ الدرامي المتعصب. إنه بنى نظرية خاطئة من جهة، ولكنه من جهة أخرى، وعلى صعيد الممارسة الفعلية، ترك طبيعته الموسيقية تتحرر مرات ومرات. جاءت هذه الممارسة دائماً لصالح إضافة محاسن كثيرة إلى عمله الأوبرالي، في حين نراه يقول بأنه ليس لموسيقا الأوبرا دور آخر إلا لفظ الكلمات ولكن بشكل أكثر تصعيداً. وهذا ينطبق [أيضاً] على ريتشارد فاغنر. وفي هذا السياق نريد أن نؤكد بوضوح تام أن الموقف الأساس من الأوبرا الذي يورده فاغنر في الجزء الأول من كتابه «الأوبرا والدراما «هو موقف ينمو على تربة غير صالحة. يقول فاغنر: «الخطأ الرئيس للأوبرا كنوع موسيقي هو أن الوسيلة فيه <الموسيقا> أصبحت هدفاً <الدراما>، وأن الهدف فيه < الدراما> بات وسيلة <الموسيقا>»، بينما ليست للأوبرا التي تكون فيها الموسيقا فعلياً وسيلة / تجاه التعبير الدرامي / أية قيمة[1]. وإن النتيجة التي نستقيها من جملة فاغنر < عن الوسيلة والهدف

1ـــ لا أستطيع تمالك نفسي عن الاستشهاد ببعض العبارات الصائبة لغريللبارتسر وم.هاوبتمان M.Hauptmann. ويسمي غريللبارتسر محاولة جعل الموسيقي في الأوبرا مجرد أمة للشعر بأنها حمقاء، ويستطرد فيقول: «إن كان دور الموسيقا في الأوبرا مقتصراً على إعادة ما قد قاله الشاعر وتكراره، فلنرم الأنغام جانباً...؛ أيها اللحن! إن من يعرف قوتك التي تستمدها مباشرة من السماء وتجذبها إلى روح الإنسان لتعيدها مرة أخرى إلى الأعالي دون أن تحتاج لشرح مفهوم ما بالكلمات، من يعرف هذه القوة لا يجعل الموسيقا حاشيةً للشعر: يمكن له ربما أن يعطي الأفضلية للشعر < وهو برأيي يستحقها، كما يستحق عمر النضج الأفضلية عن عمر الطفولة >، ولكنه يعطي الموسيقا أيضاً حقها في بناء مملكتها الخاصة المستقلة. إن الشعر والموسيقا هما أخوان، ولا ننظر إليهما كسيّد وعبد أو أيضاً كوكيل وقاصر». ويريد غريللبارتسر أن يؤكد على المبدأ الأساس التالي: «لا يُفترض أن ننظر إلى الأوبرا من وجهة نظر شعرية [أدبية] ـ هذه النظرة ستجعل كل عمل درامي موسيقي عملاً فاشلاً ـ إنما ننظر إليها من وجهة النظر الموسيقية».

وفي مقطع آخر من كتابات غريلّبارتسر نقرأ التالي: ليس أسهل على المؤلف الموسيقي الذي يجمّع موسيقاه ميكانيكياً من أن ينغّم الكلمات بكل دقة [كلامية]؛ وبعكس ذلك سيصطدم المؤلف الموسيقي

[في الأوبرا] > تعني أيضاً أن كل المؤلفين الموسيقيين حينما أعطوا لنصوصٍ متوسطة القيمة [الفنية] ، ولأحداث عادية موسيقا أكثر من متوسطة وعادية ، قد مارسوا ظلماً كبيراً. وتعني أن المستمعين لتلك الموسيقا قد مارسوا الظلم الكبير أيضاً بحبهم إياها.

الذي يبني موسيقا تشكل حياةً عضوية تصبح ضرورة قائمة في ذاتها ، سيصطدم بسهولة بالكلمات : إن لكل لحن قانونه الداخلي الذي يبني عليه ويعيش في ظله ، ويكون بالنسبة إلى مبدعه مقدساً ومترفعاً عن المساس به ، حيث لا يضحّي المؤلف باللحن في سبيل إرضاء الكلمات. إن المؤلف الموسيقي العادي يستطيع أن يبدأ في كل مكان ، وأن ينتهي [كذلك] في كل مكان ، لأن عمله يتجزأ إلى مقاطع يمكن فصلها وإعادة ترتيبها من جديد ، أما المؤلف الموسيقي الذي يشعر بالكلّ [الفني] فلا يستطيع إلاّ أن ينتج مؤلّفاً متكاملاً وليس أجزاء متفرقة موصولة بعضها ببعض. إن هذا التفسير لا يشجّع على الاستهتار بالنص ، إنما يعذر التقصير في حق النص [من قبل الموسيقا] أحياناً ويبررها. ولهذا فإن ، ما شرب عليه الدهر ، [من موسيقا] روسيني هو أغلى [عندي] من التراكم الذهني المنثور [النثر المنغّم] عند موزل Mosel الذي يمزّق الموسيقا لتصبح ببغاءً يكرر كلمات الشاعر الجوفاء. وبذلك نفهم لماذا يُعيَّر موتسارت بالتجني على النصوص في كثير من الأحيان ، بخلاف غلوك ، ولماذا [أيضاً] تصبح القدرة على التصوير الموسيقي [تصوير الموسيقا للكلمات] نقيصة جدّ سلبية في الغالب. وتلك القدرة تقتصر في مرات كثيرة على التعبير عن الفرح بعدم الحزن ، وعن الألم بعدم المرح ، وعن النعومة بغياب القسوة ، وعن الغضب بعدم الهياج ، وعن الحب من خلال آلات الفلوت ، وعن الاضطراب بآلات الطبل وآلات الترومبيت وبمشاركة آلات الكونترباص. إن على المؤلف الموسيقي أن يبقى مخلصاً لا للكلمات إنما للموقف [الوجداني]. وإذا ما وجد المؤلف كلمات [موسيقية] تكون أفضل من الكلمات [الأدبية] التي بين يديه ، فليترك الأخيرة». ألا نسمع في كثير من هذه الحِكَم المكتوبة قبل عشرات السنين أصداءً ليومنا تعبر عن إشكالية نظريات فاغنر وإشكالية النمط [الغنائي] الفالكوري [نسبة إلى أوبرا فاغنر «الفالكوريات»]؟ ويلقي غريللبارتسر بنظرة عميقة إلى الجمهور ليعبّر بما يلي عن طبيعة المُشاهد : «إن من ينتظرون من الأوبرا تأثيراً مسرحياً خالصاً هم عادة أنفسهم الذين يتمتعون في المقابل بالعامل الموسيقي الموجود في النص الأدبي. إن التأثير الموسيقي هو قوة لا تُبصَر» < المؤلفات ، الجزء التاسع ، الصفحة ١٤٤ وما بعدها >.

وبشكل مشابه يكتب هاوبتمان إلى يان بصدد انطباعاته عن أوبرات غلوك ما يلي : «لقد تهيأت لي المرة بعد الأخرى نية المؤلف< غلوك > في أن يصل إلى الحقيقة ، ولكن ليس حقيقة الموسيقا إنما حقيقة الكلمة ، وبالتالي في أن يبتعد عن الموسيقا ؛ تقفل الكلمة [عنده] بسرعة وتتجه الموسيقا إلى الانتهاء ، في حين أن علاقة الموسيقا بالكلمة [المحدودة زمنياً] هي فقط كعلاقة الحرف الصوتي بالحرف الساكن. إن المدّ هنا سيكون دائماً من وظيفة الحرف الصوتي وليس من وظيفة الحرف الساكن ، من وظيفة المحرِّك وليس المحرَّك. إننا بالطبع نسمع الموسيقا دائماً لذاتها ، حتى ولو كانت تصوّر الكلام أدق التصوير ، ولذلك يجب أن تكون الموسيقا قادرة أيضاً على أن تُسمع وحدها <من رسائله إلى شبور Spohr وغيره ، تحقيق ف. هيللر F.Hiller ، لايبتسيغ ١٨٦٧ ، الصفحة ١٠٦ >. (المؤلف)

إن التزاوج ما بين الشعر والموسيقا في الأوبرا هو عقد قران بين طرفين من مستويين اجتماعيين مختلفين. وكلما نظرنا إلى هذا الزواج غير المتوازن، الذي يجتمع فيه الجمال الموسيقي مع قسمته من المضمون [النص الأدبي] المحضّر مسبقاً، تأكدنا من هشاشة بقاء هذه العلاقة [الزوجية]. وكيف لنا أن نفسر السؤال التالي: لماذا يمكن لنا في كل مقطوعة غنائية أن نقوم ببعض التغييرات [الكلامية]، بحيث تقضي هذه تماماً على جمال الكلمة الأدبية بينما يبقى التعبير العاطفي [ضمن الموسيقا] سليماً لم يُمسّ؟ وهل من الممكن أن يكون هذا صحيحاً إذا كانت الموسيقا هي التي تقبع في أحضان الشعر! وكيف يحصل بأن مقطوعة غنائية أخرى ما تُبقي على تعبيرها الكلامي غير منقوص، لكن تبدو لنا [في الوقت ذاته] مقطوعة [موسيقية] بالغة السوء ؟

بهذا لا نستطيع الدخول من باب أن الموسيقا [تشرح النص و] تصوّر الإحساس [الذي في داخله]. إذاً ما هو «الجميل» في فن النغم إذا لم يكن «الإحساس»؟ وماذا يبقى لنا إذا كنا قد رفضنا الأحاسيس لكونها غير كافية [لتشكّل جوهر «الجميل» في فن النغم] ؟ [إن ما يتبقى لنا هو] عنصر مستقل سنأتي فوراً [في الفصل التالي] على تأمّله عن قرب.

في العدد القادم

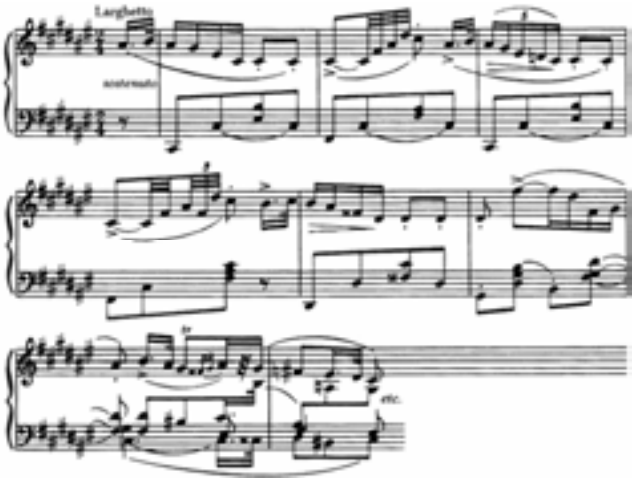
«الجميل» في فن الموسيقا

الرومانتيكية في الموسيقا

محاضرة للمؤلف وعازف البيانو وقائد الأوركسترا

ليونارد بيرنشتاين

ترجمة : ديالى حنانا

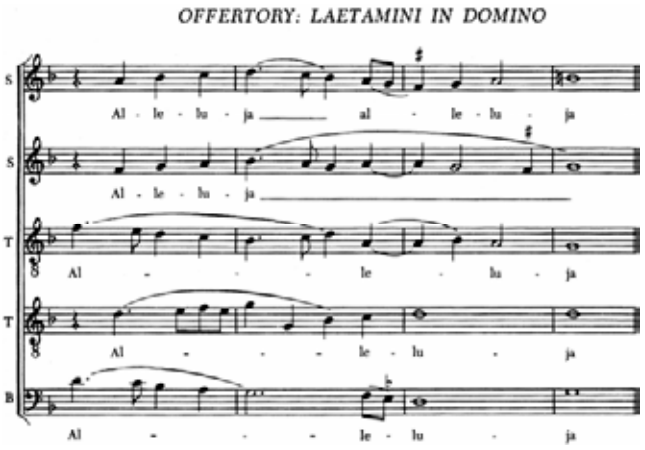
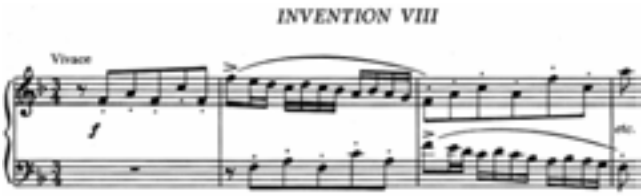
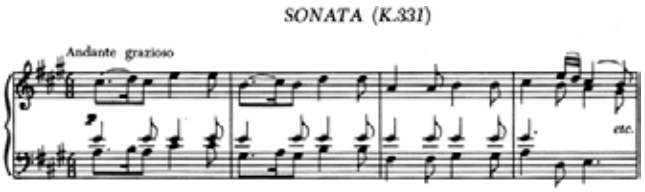
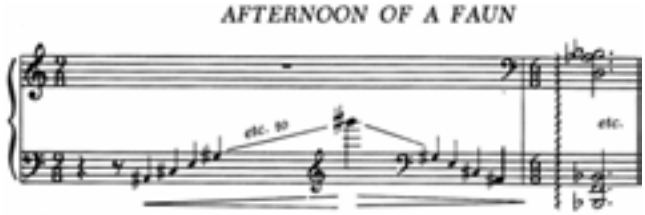
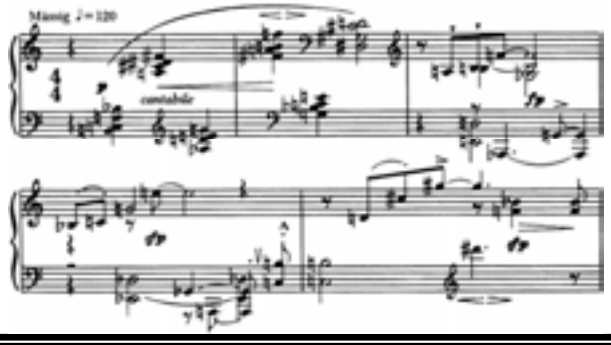
يفتتح بيرنشتاين محاضرته بعزف المقطوعة التالية على البيانو

حين ينتهي من العزف يعلن قائلاً:

موسيقا رومانتيكية ، أي واحد منكم يعرف ببساطة أن هذه الموسيقا رومانتيكية. نحن لسنا بحاجة إلى شمعدان فضي على البيانو لنلمِّح إليها ؛ ولستم بحاجة إلى معرفة هذه المقطوعة ، ومن هو مؤلفها. ومع ذلك تعرفون أن

الـذي ألفهـا ينتمـي إلى الفـترة الرومانتيكيـة. كيـف عـرفتم ذلـك؟ هـل بـسبب كتابتها اللحنية ودفئها؟ موتسارت هكذا. هل بسبب مـا تـضمنته مـن حـنين إلى الحب؟ يمكن تَلَمس ذلك عند ديبوسي. هل بـسبب مزاجيتهـا؟ نجـد ذلـك عنـد باخ. هل بسبب جوها؟ نلمس ذلك عنـد باليسترينا. حـدتها الانفعاليـة؟ هكـذا شونبرغ. هل لأنها توحي لكم بـصور أشـجار النخيـل تتمايـل في ضـوء القمـر؟ موسيقا كول بورتر توحي بذلك.

لا ؛ هذا نوكتورن لـ شوبان. إنها مقطوعـة موسـيقية رومانتيكيـة لأسـباب موسيقية محددة.

أتوقع أن تقولوا إن الموسيقا كلها تتضمن شيئاً مـن الرومانتيكيـة، أي بمعنـى أن الفن عموماً، خصوصاً الموسيقا، هو مظهر رومانتيكي من مظاهر الحياة الإنسانية ؛ لكن هذا تعميم مبسط. إذ لا يوجد بين هؤلاء المؤلفين الذين ذكـرت أسمـاءهم آنفـاً من يمكن أن يصنف مؤلفاً رومانتيكياً. فباليسترينا، على سبيل المثال:

هو مؤلف من عصر النهضة:

وباخ مؤلف من عصر الباروك :

وموتسارت مؤلف من العصر الكلاسيكي :

وديبوسي مؤلف انطباعي :

وشونبرغ مؤلف تعبيري :

لكن شوبان كان مؤلفاً رومانتيكياً. إن ذلك النوكتورن الذي عزفته له جذور عميقة في تربة الرومانتيكية الحارة، التي كانت حركة تاريخية محددة، واعية ومنظمة وذات إرادة ، اجتاحت أوربا كالحمى في النصف الأول من القرن التاسع عشر. ماذا كانت هذه الحمى؟ كانت حمى الحرية، كانت وباءً ضخماً أطلقته الثورتان الفرنسية والأمريكية، وغذاه العصر النابوليوني والانبثاق القومي والثورة الصناعية وانبعاث الطبقات الوسطى. وفوق كل ذلك: ارتفاع راية حرية الفرد. وتحت هذه الراية أطلق القرن التاسع عشر أصواتاً أمثال غوته، شيلر، بيتهوفن، ثم بايرون، كيتس، شيلي، بوشكين، فيكتور هوغو، لا مارتين. كل هؤلاء أطلقوا صيحات من أجل الحرية وتمجيد الروح الفردية، والتحرر من الشكلانية والطرز القديمة.

كل شيء تقريباً تغير مع منقلب القرن. لم تعد هذه كما في السابق:

لكن عوضاً عنها، قفزة حرة نحو السماء معلنة الطبيعة المقدسة للإنسان الحر.

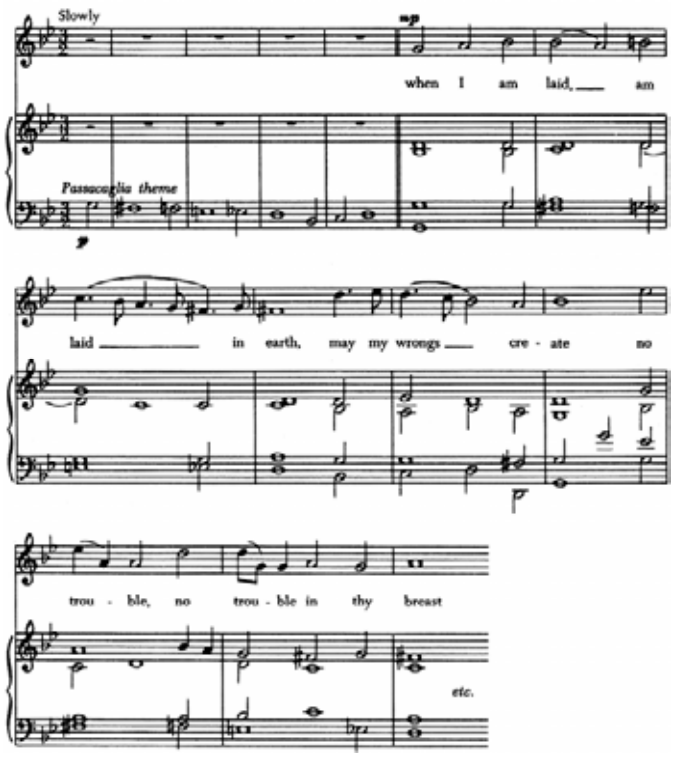
لم نعد بحاجة إلى الرسامين لكي يعرضوا علينا الكائنات الإنسانية بجمال نساء القرن الثامن عشر، كما صورها فراغونار.

لكن حل محلها إدراكات حسية واقعية، أحياناً قبيحة ــ مثل هذا الرسم التخطيطي للرسام غويا:

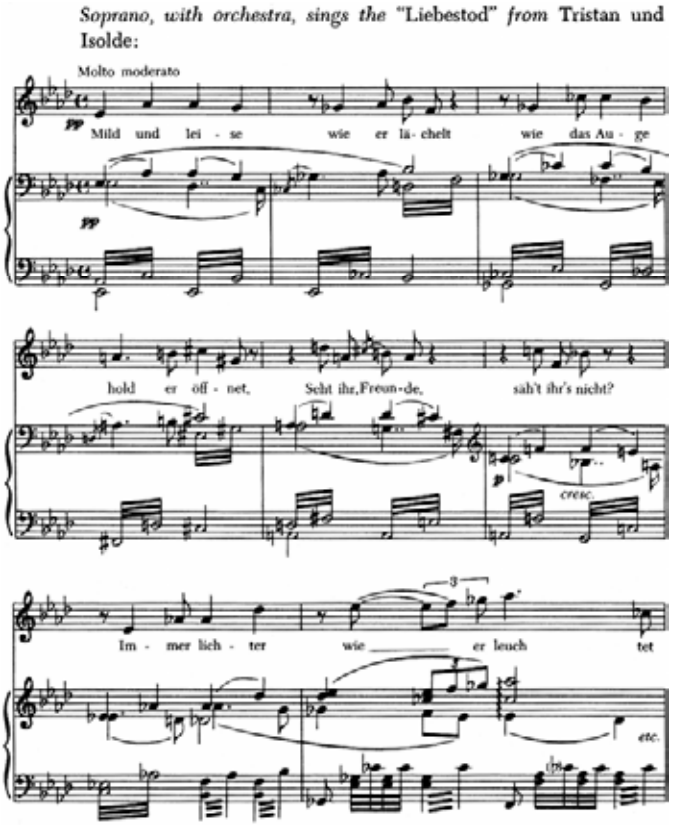
ونلمس ذلك في الشعر إذا ما قارنا مقطوعتين شعريتين، واحدة لـ جون ميلتون والأخرى لـ إدغار ألان بو.

الآن رحلت الشكلانية. يقول الرومانتيكي «إنه تعبيري الذي أعتد به، وليس التعبير المفروض عليَّ، سواء فرضه البلاط أو فرضته الكنيسة أو المدارس الفنية أو طغيان الممارسة الشائعة. العالم يتغير، وأنا، الفنان، أتغير معه».

لنعدْ على سبيل المثال إلى القرن السابع عشر. حين كانت دايدو بطلة أوبرا «دايدو وإينياس» لـ بورسيل في النزع الأخير، تموت من خلال باساكاليا صارمة، وهي واحدة من الأشكال الكلاسيكية ـ رصينة ومصقولة وغير ذاتية تماماً.

Alto, with orchestra, sings "Dido's Lament":

إنها موسيقا جميلة ومؤثرة، لكنها ليست موسيقا رومانتيكية. لنقارن الآن بينها وبين إيزولده بطلة أوبرا «تريستان وإيزولده» لـ فاغنر التي تموت (في الأوبرا) بعد مئتي عام في هذيان الصدمة. إنها تموت من خلال موسيقا متحررة من جميع الأشكال المعروفة، وبضمن ذلك الباساكاليات.

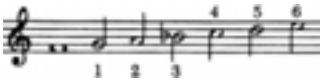
هناك عدد ضئيل فقط من مغنيات السوبرانو الفاغنريات اللواتي يستطعن غناء دور إيزولده. ويعود السبب في ذلك إلى صعوبة تحقيق ما أراده فاغنر من الصوت الإنساني. يقول فاغنر «لا يهمني إن كان ما أكتبه غير عملي أو مستحيل، فهذا ما أريده». الرومانتيكية تعني الأنا، أنا الفنان. وهكذا ينبغي على المؤدي أن يتبارى مع المبدع في تجاوزاته. وقد نتج عن ذلك ظاهرة الممثلة

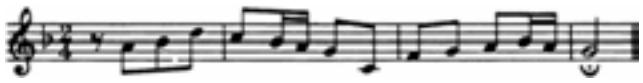
السماوية وراقصة الباليه المبجلة وقائد الأوركسترا وعازف الآلة المتمكن: شوبان الذي انتزع عزفُه دموع الرجال؛ ليست الذي تسبب عزفه على البيانو بإصابة السيدات بالإغماء؛ باغانيني الذي عزف بسهولة ولمعان الموسيقا البالغة الصعوبة حتى قيل بأنه باع روحه للشيطان ـ ربما كان هو الشيطان بعينه. وبالطبع هنالك مغنية الأوبرا الأولى.

أصبح لدينا الآن فكرة عامة عن الروح النارية للفترة الرومانتيكية. لقد غدت كديانة جديدة، هذا التقديس الجديد المتعصب للفردية، والفنان الذي نُظر إليه ككاهن أو نبي، موئلة في هيكل الإنسانية العالي. وكما قال بوشكين

في قصيدته الشهيرة إلى الشاعر: «أنت القيصر!»، أنت، أيها الفنان، السيد الحقيقي، من خلال مخيلتك السماوية. ليس ثمة قوة أعظم على وجه الأرض.

لكن دعونا الآن نكتشف كيف أثرت هذه الموجة الجديدة على التقنيات الفعلية للموسيقا. أنا على يقين بأنكم أدركتم أن جوهر الحركة كلها هو الحرية، الحرية الفردية، التي يمكن أن نجزِّئها، لأغراضنا الخاصة، إلى أربع حريات، إلى أربع حريات موسيقية شكلت أدوات معتقد المؤلفين الرومانتيكيين.

الحرية الأولى هي المقامية. سأفترض، وكلي أمل، بأنكم تعرفون ما تعني المقامية، ذلك الإحساس بالجذر أو المركز أو أساس المنزل، التي ترتكز على واحدة من النغمات الاثنتي عشرة المختلفة للسلم الملون، نغمة واحدة محددة تتعلق بها الإحدى عشرة نغمة الأخرى. فإذا ما أخذنا على سبيل المثال نغمة فا:

من هذه النغمة ينشأ سلم يضم ست نغمات أخرى تنتمي إلى مفتاح فا:

ثم نعود مرة ثانية إلى نغمة فا:

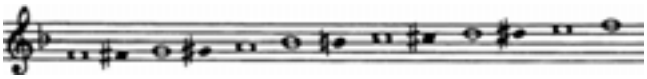
هذا يدعى سلم دياتوني «طبيعي»: وما دمنا نؤلف موسيقا مستخدمين سبع نغمات فقط من هذا السلم، فإننا نحصل على موسيقا دياتونية في سلم فا: 

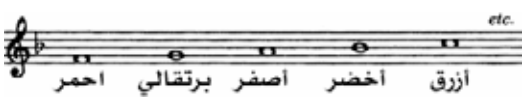
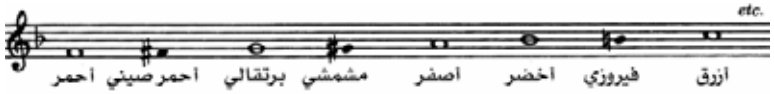
ولكن ماذا عن النغمات الخمس الأخرى، مثل سي بيكار

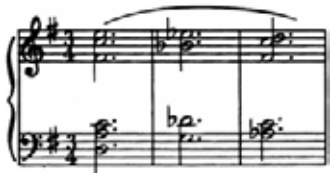
أو فا دييز

الـتي لا تنتمـي إلى مفتـاح فـا علـى الإطـلاق؟ وهـل ينبغـي اسـتثناؤها مـن أيـة موسـيقا في مفتـاح فـا؟ آ، ذلـك هـو موضـوع الحريـة وقـد أتـى. أنـتم تـرون أن طغيـان الأزمنـة الكلاسـيكية أحـدث نظامـاً مـن القـوانين بخـصوص هـذه التنـافرات، هـذه النغمـات الغربيـة عـن فـا، قـوانين سـنَّت منهجـاً حـذراً جـداً للتعامل معها، وهذا النظام هو النظام الذي ورثه القرن التاسع عـشر ـ النظـام المقامي الراسخ والثابت. كان مريحاً وآمناً وشكلياً، مثل رسـم فراغونـار. لكـن أقبلت الثورة الرومانتيكية، وأقبلت معها شخصية الفنان الجديد صارخة، «أنا ! أنا ! أنا !» وترنح طغيان التونالية القديم.

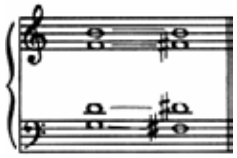
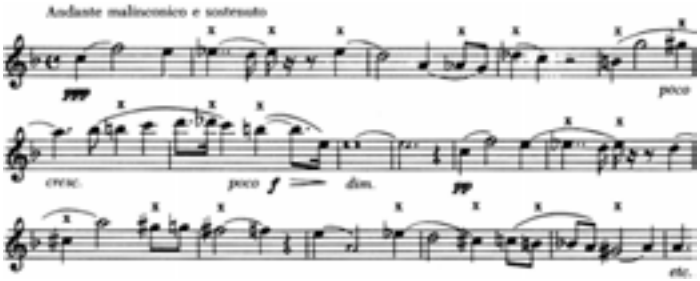
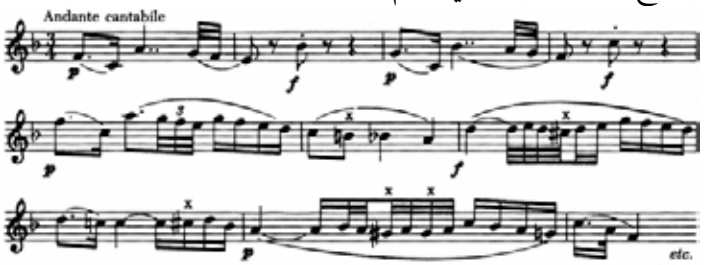
من بيتهوفن إلى ماهلر خاض القـرن التاسـع عـشر بأكملـه معركـة لتحريـر تلـك النغمـات الغربيـة عـن فـا مـن طغيـان النظـام المقـامي القـديم. في التعـبير الموسيقي نقول إن تلك الموسيقا أصبحت أكثر فأكثر كروماتيكية ؛ تلك الأبعاد الأصغر بين نغمات السلم الدياتوني :



بدأ استخدامها على نحو أكثر تكراراً وأكثر حرية باسم التعبير عن الـذات. إن كلمة كروماتيـك ذاتهـا تـوحي بالمجـاز ؛ إنهـا كلوحـة مـن الألـوان بـين طـرفي طيف نغمة فا تزخرفها هذه الظلال الداخلية، ظلال سلم الاثنتي عـشرة نغمـة الكروماتيكية، ويشبه استخدام الاثـنتي عـشرة نغمـة للـسلم الـدياتوني العمـل بقاعدة الألوان فقط :

إن استخدام أنصاف الأبعاد بحرية :

يوفر لوحة ألوان أكثر غنى. إن هذا السلم الكروماتيكي هو الذي صنع مقطوعة «طيران النحلة الطنانة» لـ ريمسكي ـ كورساكوف.

فكروا بما فعلته الحرية الجديدة بالهارموني الكلاسيكي القديم! فجأة نستطيع امتلاك نوع جديد من الأكوردات :

أكوردات غنية وغامضة، دعوناها رومانتيكية. هل ترون ماذا حصل للمقامية القديمة؟ إنه إحراز غموض رومانتيكي جديد، رقة جديدة. خذوا على سبيل المثال هذا الأكورد الكلاسيكي :

إلى أين تشعرون بأنه ينبغي أن يمضي؟ بالطبع إلى هذا :

ولكن ليس بالضرورة. وبدلاً من ذلك يمكن أن يمضي إلى هنا :

بكلمات أخرى، فإن الأكورد الكلاسيكي غدا الآن ملتبساً (يحمل أكثر من معنى). الآن، إن صدمكم الغموض كشيء سيِّئ بالنسبة للموسيقا، فأنتم لستم رومانتيكيين في أعماقكم. الغموض يعني الرَوَغان والِسرية والرمال المتغيرة، وكلها فتنت المؤلفين الرومانتيكيين. وإذا أردتم البحث عن الرمال المتغيرة، فلن تجدوا أفضل من اللحن الذي وضعه الرومانتيكي المحموم بيرليوز. إن هذا اللحن المأخوذ من سيمفونيته الدراماتيكية «روميو وجولييت» يرسم مشهد ليلة كئيبة لـ روميو وحيداً في حديقة كابوليت:

في المقاطع الأربعة الأولى من هذا اللحن الذي وُضع في فا ماجور، ثمة ستون نغمة لحنية تقريباً، بضمنها عشرين نغمة (فوقها حرف×) لا تنتمي إلى مفتاح فا. تصوروا عشرين نغمة غريبة عن مفتاح فا ضمن ٦٠ نغمة لحنية، أي واحدة من ثلاثة. في حين نجد في اللحن النموذجي الكلاسيكي، مثل هذا اللحن المأخوذ من الحركة الثانية من سيمفونية «جوبيتر» لـ موتسارت، إن النسبة تبلغ واحدة من ١٢ في سلم فا ماجور:

إن وفـرة الأصـوات الكروماتيكيـة في لحـن «روميـو» جعلتـه مبهمـاً وغامضاً، ولونته بالتوق الرومانتيكي. وخلقت لـ «روميو» صورة حسية كئيبة بالغة الكمال، إنها موسيقا رومانتيكية ليس لأنها تدفعك للتفكير بالبحيرات الهادئة، بل لأنها تتحدث بلغة شخصية. «أنا، هيكتور بيرليوز، قلت هذا!».

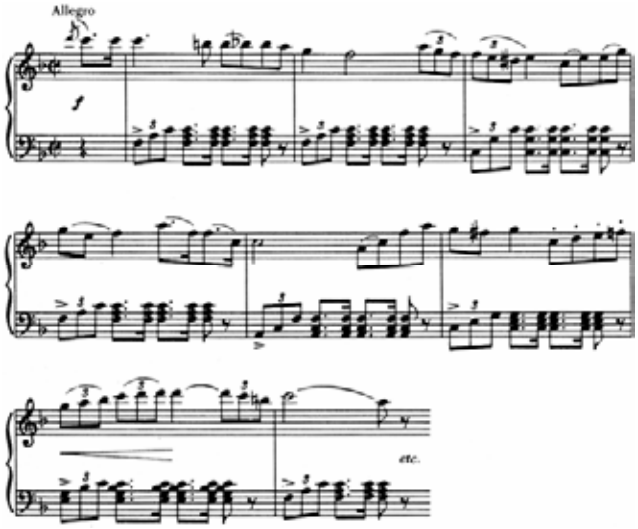
وذلك ليس كل ما قاله. إذ إن الحرية الثانية هي حرية تطوير الإيقاع. هذا العنصر الموسيقي القوي ظل أيضاً خاضعاً طوال قرون لقوانين صارمة. لكن أتى بيتهوفن الرومانتيكي الأول، وبيرليوز وشوبان، فانهار الطغيان الإيقاعي أيضاً. لم يعد المؤلف يلتزم بإيقاع واحد أو تمبو واحد في الحركة الواحدة؛ أصبح بإمكانه تغيير الإيقاع مرات عدة متى شاء.

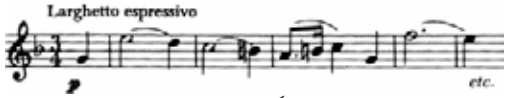
لقـد بـدأ الآن يـستخدم الـسينكوب[1] علـى نحـو اعتيـادي؛ وطـور الروباتو[2]؛ وابتعد عن التماثل الكلاسيكي. ولكن ربما من أهم مظاهر الحرية الإيقاعيـة هـو انبثـاق الإيقاعـات المتعارضـة في الموسـيقا الرومانتيكيـة، أي استخدام إيقاعين مختلفين متزامنين. إن «عبقريَّنا المجنون» بيرليوز، الذي مارس الحرية الإيقاعية، كان مغرماً بذلك، وقد استخدمه في نفس الحركة من سيمفونية «روميو».

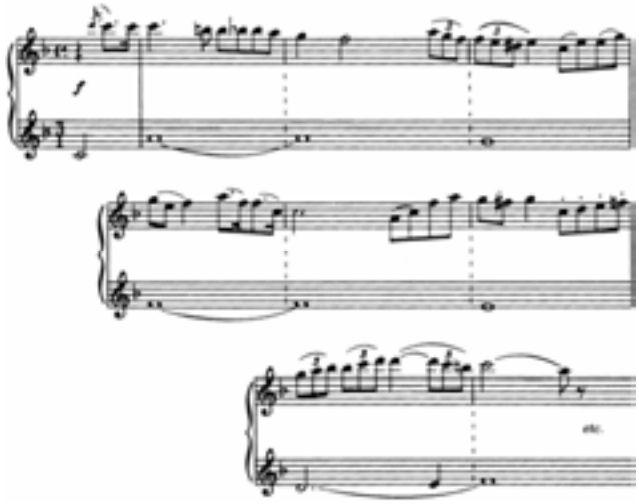
المشهد الآن في حفلة كابوليت الراقصة:

---

[1] ـ السينكوب: التشديد على الزمن الضعيف بدلاً من الزمن القوي. المحرر

[2] ـ الروباتو: المرونة في أداء النغمات من الناحية الزمنية. المحرر

وسط كل هذا القصف الدائر، في إيقاع مزدوج، روميو يراقب جولييت وقلبه يتغنى بها، في إيقاع ثلاثي:



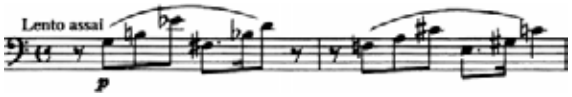
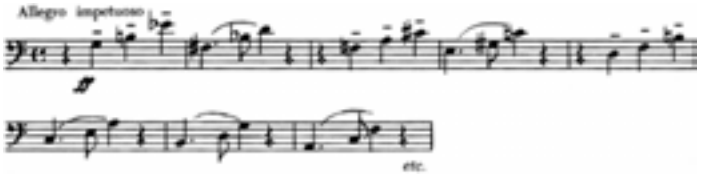
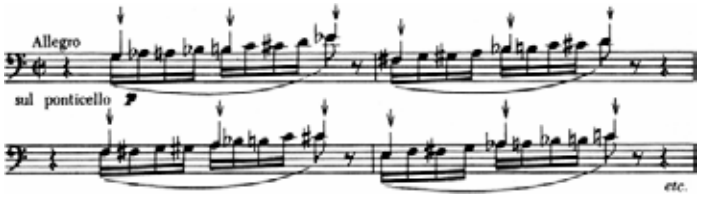
ثم يجمع بيرليوز الايقاعين معاً، الثنائي والثلاثي، في وقت واحد، فينتج عن ذلك تأثير ساحر:

إن الحرية المقامية والإيقاعية في سيمفونية بيرليوز المدهشة والأصيلة تجعلك تشعر بغموض غني جديد، وبالتشويق والرقة اللتين تنتجان عنها.

(هنا تعزف الأوركسترا الحركة «مهرجانات آل كابوليت»)

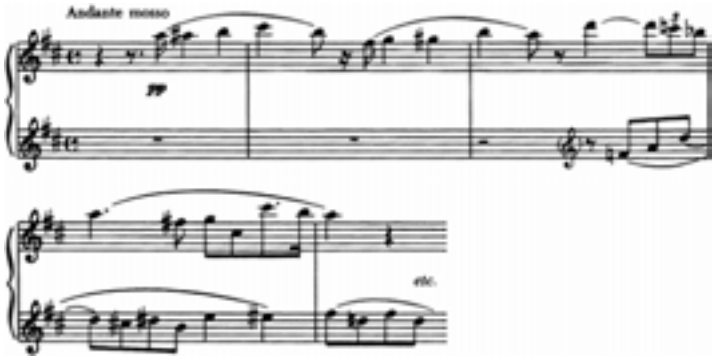
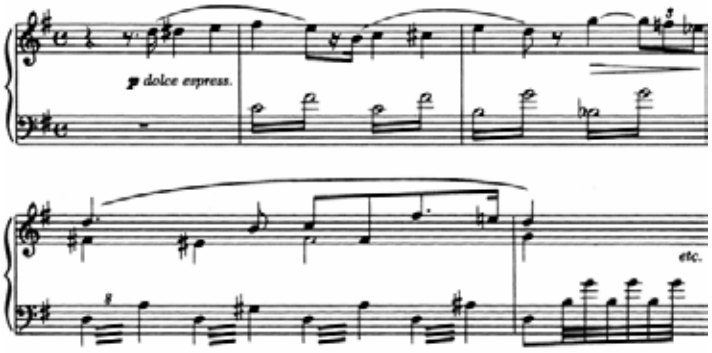
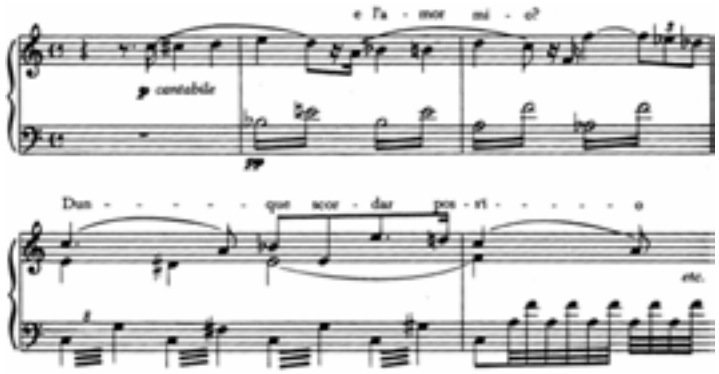
في هذه الحركة تتغير باستمرار المواد الموسيقية والأمزجة، لماذا؟ ثمة مادة كافية لبناء أربع حركات مختلفة للسيمفونية الكلاسيكية. من الواضح أننا نواجه الآن الحرية الرومانتيكية الثالثة ـ حرية الشكل الحالي في بناء السيمفونية.

ما الذي كانت عليه السيمفونية الكلاسيكية؟ كانت، عادة، تشتمل على أربع حركات منفصلة، كل واحدة مصوغة وفق قالب السوناتا أو الروندو أو السكيرتزو أو أي شيء آخر. لكن حركة بيرليوز لم تكن مصوغة وفق أي من هذه القوالب؟ إنها لا تتقيد بأي قالب، لكنها تتقيد بخط قصتها. وما هو نوع هذا الشكل؟ كلمة واحدة تستطيع وصفه: رومانتيكي. إنها ليست مجرد مصادفة أنه أطلق على موسيقا روميو هذه عنوان «سيمفونية دراماتيكية» لأن همه الرئيسي هو المحتوى الدراماتيكي وتأثيره، الهم الذي كان عرضاً عاماً لحمى الحرية الرومانتيكية. بدأت الفنون تتفاعل، وأصبحنا نرى الموسيقا تنشر عالمها في الفنون الأخرى، خصوصاً في الأدب والدراما. كذلك برز ما ندعوه بـ موسيقا البرنامج ــ موسيقا تُحمَّل معاني محددة، وسيمفونيات بأسماء وقصص وسيناريوهات. ويمكن القول إن هذه السيمفونيات، مع التأكيد على محتواها أكثر من شكلها، غدت الآن درامات.

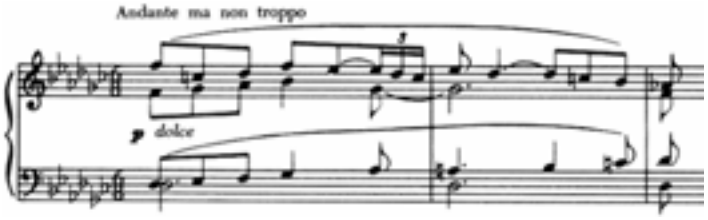
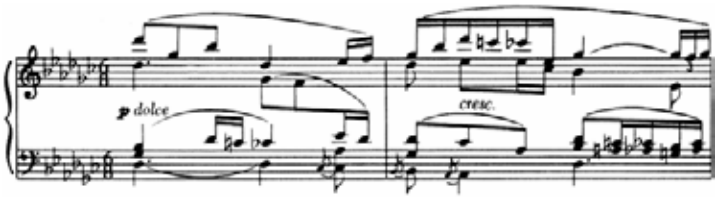
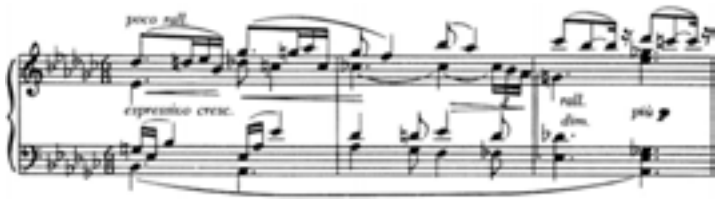
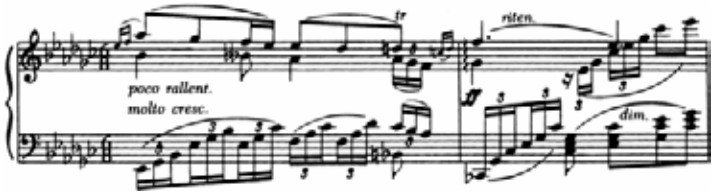
لنأخذ على سبيل المثال سيمفونية «فاوست» لـ ليست. إنها عمل مكوَّن من ثلاث حركات (وهو انحراف عن الشكل الكلاسيكي) يهدف إلى رسم شخصيات غوته الرئيسية بالنغمات الموسيقية: غريتشن ومفيستوفيليس

وفاوست. كيف أُنجزت؟ أُنجزت عن طريق تخصيص ثيمة محددة، أو موتيف، لكل شخصية، ومن خلال التحول الدرامي الذي يطرأ على تلك الثيمة، نلمس التطور الدرامي للشخصية. هنا، على سبيل المثال، ثيمة فاوست الرئيسية، فاوست العجوز الكئيب والغامض:

ولكن حين يحوله الشيطان إلى شاب قوي تبدو الثيمة هكذا:

الثيمة ذاتها في هيئة جديدة. كما في الدراما ذاتها حين يظهر فاوست فجأة في حلة جديدة ومكياج جديد. ولنُصغ إلى ثيمة فاوست وقد تحولت في الحركة الثالثة مصورةً فاوست في قوته المسيطرة الشيطانية:

كيف غدت هذه الثيمة ساخرة وتهكمية ومشوهة!

إن هذا المنهج، وضع ثيمة واستخدامها خلال الحركات المختلفة للسيمفونية، يدعى «الشكل الدائري» ـ الشكل الذي تعود فيه المادة اللحنية إلى الظهور باستمرار.

إن هـذا الـشكل لم يكـن ليحـدث في الموسـيقا الكلاسـيكية. الـسيمفونية الكلاسيكية نقية ؛ كـل حركـة منهـا محـددة ومنفـصلة عـن الأخـرى، وتكـون وحدة واضحة. لقد أطلق بيتهوفن الشرارة، خصوصاً في سيمفونيتيه الخامسة والتاسعة، ثم انتشرت انتشار النار في الهشيم. كـل مؤلـف، تقريبـاً، جـاء بعـد بيتهـوفن اسـتفاد مـن هـذا الأسـلوب بطريقـة أو بـأخرى، خـصوصاً مـؤلفي الأوبرا ؛ تخيلوا كيف تلقفوا بحماسة هذه الوسيلة الدراماتيكية. أنتم تعرفون أن الأوبرا هي في جوهرها سلسلة من الأغاني ضـمن مقـاطع موسـيقية منفـصلة، مثل حركات السيمفونية الكلاسيكية المنفصلة. لكـن الآن يـستطيع بيزيـه، كمـا هو الحال عند ليست الـذي نَظَـم سيمفونيته بثيمـة فاوسـت المنفـردة، أن ينْظم مدونـة أوبـراه «كـارمن» بموتيـف القـدر الـذي يظهـر فجـأة بـصورة مـسرحية في أماكن عديدة من العمـل. كـذلك فعـل فـيردي حـين أحـاط بطلتـه عايـدة بثيمـة خاصة بها تخلق جواً خاصاً في المسرح كلما ظهرت على خشبته، كمـا لـو أنهـا تغلفكم بعطرها الخاص. هل تعرفون تلك الثيمة؟ إنها تفتتح الأوبرا :

بعد ذلك نسمعها حين تدخل عايدة أول مرة، هذه المرة ترافقها الوتريـات التي تصور قلقها :

ثم تغدو مقطعاً كبيراً لـ آريتها الأولى العظيمة «Ritorna Vincitor»:

أنتم ترون كم هو دراماتيكي أن ترتبط الموسيقا بالشخصية برباط وثيق جداً ـ خصوصاً في الفصل الثالث حين تغني عايدة بجانب النيل.

(هنا تقدم مغنية سوبرانو آريا «O Patria Mia» ترافقها الأوركسترا) بالطبع، ينبغي إيجاد المثال الأول والأبرز للمنهج الدائري في الأوبرا عند فاغنر. فقد جعله مفتاح معالجته الأوبرالية كلها، عن طريق تخصيص لايتموتيفات لكل شخصية وفكرة ورمز في دراماته الموسيقية، ثم يحول هذه اللايتموتيفات، ويجمعها، ويبرز تباييناتها، وعموماً يستخدمها لتقوية الحدث.

حتى في أوبراه الهزلية «أساتذة الغناء في نورنبيرغ» يستخدم تلك الطريقة طوال أربع ساعات. ففي الخماسي الغنائي من الفصل الثالث، على سبيل المثال، يقوم بجمع عدة موتيفات من الأوبرا خلال ثلاث دقائق من الجمال الخالص، وبضمنها هذه الثيمة من أغنية الجائزة:

وهذا موتيف الحب:

لكن ذلك ليس كل شيء. فلأن هذه الأوبرا هي احتفال «بالفن الألماني المقدس» يتجرأ فاغنر على تقديم ثيمات من أوبراته الأخرى، وكأنه يقول «الفن الألماني هو أنا». أنا! مرة أخرى تقف الأنا الضخمة أمامنا، ولكن ربما ليست بالضخامة التي أظهرها ريتشارد فاغنر. لكن أنظروا: في هذا الخماسي القصير، نجد، إضافة إلى ثيمات «أساتذة الغناء»، اقتباساً من أوبرا «الفالكيري»:

واقتباساً آخر من أوبرا «تريستان وإيزولده»:

وثمة اقتباسات أخرى. لكن جميع هذه الموتيفات تسير جنباً إلى جنب في وحدة هارمونية بديعة. يمكن للمرء أن يدعوها وحدة سيمفونية. لأن أوبرات فاغنر هي أوبرات سيمفونية، كل فصل فيها يشبه حركة عملاقة من سيمفونية باهرة، مع معالجة صوتية (معالجة الأصوات الغنائية) إلى جانب اللايتموتيفات. عجباً، ألم يغدُ ذلك المنهج الدائري، مولود الحرية، أيضاً قاعدة الوحدة القوية والتحكم المنضبط بتلك الحرية؟ ولكن أية حرية دون انضباط تغدو مجرد فوضى؛ إنه اتحاد بين الحرية والانضباط، بين التنوع والوحدة، هذان المنهجان يشكلان ديمقراطية عظيمة أو عملاً فنياً عظيماً. وأوبرا «أساتذة الغناء» هي ذلك العمل، وهذا الخماسي الغنائي هو نموذج مصغر عنها!

(الخماسي الغنائي مع الأوركسترا)

حسن، إلى أين يؤدي كل هذا، هذا الهدم الدراماتيكي للأشكال الكلاسيكية، وهذه الحرية الرومانتيكية في التعامل مع الشكل، وهذه الأعمال ذات الشكل الدائري كلها؟ تؤدي إلى تطور نوع جديد من الأشكال، هو الطفل الحقيقي للقرن التاسع عشر ــ القصيدة السيمفونية. إن القصيدة السيمفونية هي الخطوة الوحيدة الحقيقية بعد سيمفونية «روميو» وسيمفونية «فاوست»، أو حتى السيمفونية الخامسة لـ تشايكوفسكي التي ليس لها اسم

ولا قصة، لكن مازال يوحدها، من الناحية الدراماتيكية، الثيمة الدائرية، إذ لدينا سلسلة من الحركات تربطها معاً ثيمات مشتركة.

ربما تحقق مجد القصيدة السيمفونية على يد ريتشارد شتراوس، ليس لأن رائعته «دون جوان» تهز النفس، بل لأنها تمثل كل ما ناقشناه سابقاً، تمثل كل مظهر من مظاهر الحريات الرومانتيكية: المقامية؛ الإيقاعية؛ الشكلية. إضافة إلى ذلك، لأنها تعكس حرية أخرى، الحرية الرابعة والأخيرة، حرية الطنين الصوتي واللون الموسيقي. في هذا المجال، حين يتعلق الأمر بالأوركسترا السيمفونية، كان الخرق هائلاً.

فكروا فقط بأوركسترا باخ النموذجية نحو عام ١٧٢٥

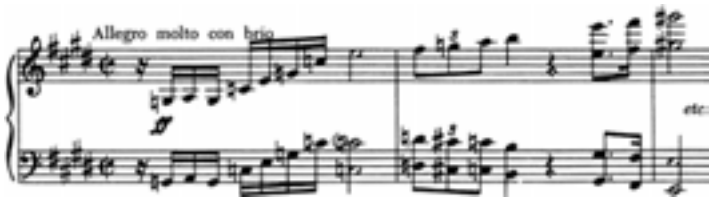
يقف ثلاثون عازفاً من أعضاء الأوركسترا)

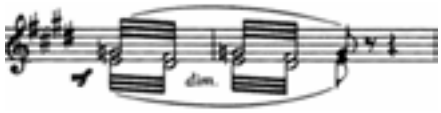
ثم بأوركسترا موتسارت نحو عام ١٧٨٥

(ينضم إلى الواقفين ثلاثون عازفاً)

والآن أوركسترا شتراوس عام ١٨٩٠ ـ فعلياً أوركسترانا الحديثة

(يقف بقية أعضاء الأوركسترا)

كان الاختراق هائلاً، ليس بسبب حجم الأوركسترا الرومانتيكية، بل بسبب ضمها عازفين بارعين (فيرتيوز)؛ فكل عازف فيها كان (فيرتيوزاً). لذا أصبح ممكناً عزف جميع الابتكارات اللونية والصوتية، مثل النغمات السريعة التي تفتتح مقطوعة «دون جوان»، التي لم يكن يقدر على عزفها في الماضي إلا الآلات المنفردة (Solo):

أو استخدام تلك الآلات الحديثة مثل الـ غلوكنشبيل:

أو التقنيات المميزة، مثل تريملو الوتريات الشهير في النهاية، أو الصورة الطنينية لموت دون جوان وهي ترسم لنا التشنجات الأخيرة، والرعشة الشبحية المخيفة:

(تعزف الأوركسترا القصيدة السيمفونية دون جوان لـ ر. شتراوس)

إن موت البطل «دون جوان» الرومانتيكي الذي يثير الرعشة هو، على سبيل المجاز، موت الحركة الرومانتيكية ذاتها. فقد جاءتنا في نهاية القرن التاسع عشر ممتزجة بمشاعر الحنين إلى الماضي، كما هو حال معظم أعمال شتراوس وماهلر. ثمة شعور مؤسف بوداع القرن التاسع عشر الخرافي، وبإحساس شديد بأن الحركة ولّت. لقد أقبل القرن العشرون مثل العاصفة، يكنس المفاهيم الرومانتيكية بوصفها جعجعة فيكتورية (نسبة للعصر الفيكتوري) أو جعجعة الجمهورية الثالثة، أو التظاهر البورجوازي. وبدلاً من ذلك انكشف لنا قرن علمي بـ تيليفوناته وسياراته وراديواته وسككه الحديدية. لقد فسر فرويد «دون

جوان» بفقرتين ؛ وتَقَرر أن روميو وجولييت سيبغضان بعضهما بأية طريقة إذا ما عاشا معاً، وأن «أساتذة الغناء» مضخمة جداً.

وهكذا، في قرننا النظيف والفعال والخالي من الجراثيم، نحُنُّ في سرنا إلى قرن قديم. إنها الحقيقة. لِمَ نشتاق كثيراً إلى شوبرت وشوبان وفاغنر؟ لِمَ نهرع إلى الحفلات لسماع موسيقا براهمز؟ ولِمَ تشايكوفسكي هو مؤلفكم المفضل؟ لأنه هو ومن على شاكلته يقدمون لكم ما تحنون إليه سراً، يقدمون ما ينقصنا في الوقت الحاضر وفي الغد. لقد أعاد إلينا الرومانتيكيون قمرنا الذي أُخذ منا وجُعل مطاراً آخر. كلنا في السر يريد القمر مثلما كان ــ غامضاً وموحياً وهو يضيء السماء. نود أن يكون الحب غامضاً أيضاً، وليس مجموعة من قواعد المعالجة النفسية خاصة بالعلاقات الشخصية.

نحن ما زلنا رومانتيكيين بقلوبنا. وأعتقد بأن ذلك العالم، الذي أصابته تلك الجرثومة سوف لن يتحرر أبداً من حمى الحرية، تلك الحمى التي ما زالت تضربنا. لكن الطريقة التي نحيا بها لم تعد رومانتيكية ؛ لذا، حين نتعرض للضغوط بشدة، نتطلع إلى الوراء ونعزف موسيقا شومان.

(تنهي الأوركسترا المحاضرة بعزف الحركة البطيئة من السيمفونية الثانية لـ ر. شومان.)

التوزيـع الأوركســـترالي

آلات الإيقـــاع

PERCUSSION INSTRUMENTS

وولتر بيستون*

ترجمة وإعداد : رامي درويش

تحـدثنا في العـددين الـسابقين عـن عـائلات الوتريـات وآلات الـنفخ الخشبية والنحاسية. ونتعرض في هذا العدد إلى الجزء الأخير من عـائلات الآلات الأوركـسترالية، إلى عائلـة الإيقـاع، إضـافة إلى آلـة الهـارب والآلات الأوركـسترالية ذات لوحـة المفـاتيح (البيانوـــ الأورغـن ـــ السيليستا). وبهذا نكون قد قدمنا ملخصاً عن القسم الأول من كتاب وولتر بيستون (The instruments of the Orchestra)

آلات الإيقـــاع

يطلق اسم الـ بيركاشن (PERCUSSION) على مجموعة آلات الإيقاع التي تصدر عنها الأصوات عن طريق القرع أو الطرق، وهي نوعان:

- الآلات الإيقاعية ذات الغشاء الجلدي: وهي عبارة عن صناديق يشد عليها غشاء من الجلد أو الفيبر (الطبول).

* وولتر بيستون (Walter Piston) ١٨٩٤-١٩٧٦ مؤلف وعازف كمان وساكسفون أمريكي.

● الآلات الإيقاعية المصوتة بذاتها: وهي آلات يضرب عليها بشكل مباشر، ولا تحتوي على جلد مشدود (المثلث).

إن وظيفة آلات النقر عموماً هي تقوية الإيقاع وتنظيمه، إذ يندر استخدامها بوظائف ميلودية، كما تلعب أحياناً دوراً تلوينياً.

ويمكن تصنيف هذه الآلات الإيقاعية في أربع مجموعات عموماً:

١ـ مجموعة الطبول:

وتضم (التيمباني ـ السنير ـ التم تم ـ الطبل الكبير القراري ـ التامبورين).

٢ـ الآلات الإيقاعية المنغمة:

وتضم (الإكسيليفون وفصيلته ــ الغلوكنشبيل ــ الأجراس المعلقة ــ الفيبرافون).

٣ـ آلات الطرق والمخشخشات:

وتضم (المثلث ـ الكاستانيت ـ الصنج ـ الغونغ...).

٤ـ الآلات الإيقاعية الغريبة وآلات المؤثرات الصوتية:

وتضم الآلات التي تستخدم في موسيقا بلدانها ومن أشهرها (السلاي بيل ـ ويند ماشين ـ الماراكاس ـ الكلافيس ــ الغويرو ــ البنغز ــ الطبل الجانبي ــ التم تم الصيني ــ الطبل الهندي ــ البلوك ــ الكاوبيل... وغيرها).

يتوضع قسم الإيقاع في المدونة الأوركسترالية فوق قسم الوتريات وأسفل قسم النحاسيات.

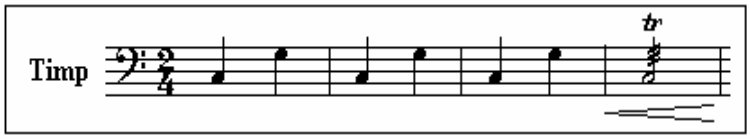
أولاً: مجموعة الطبول

التيمباني (Kettle Drums) Timpani

يعد التيمباني من الطبول الأساسية في الأوركسترا وتتراوح أقطار هذه الطبول مابين (٥٠ إلى ٨٠ سم) وتنفرد طبول التيمباني عن سواها من الطبول بخاصية الدوزان، إذ تضبط التيمباني على نغمة موسيقية محددة بسهولة بوساطة بيدال (دواسة)، ويمتد مجال الطبل الواحد بحدود مسافة خماسية، ويضرب على التيمباني بوساطة عصوين في رأسهما كرة من الكاوتشوك أو الصوف أو اللباد.... وتتميز بصوت مدوٍ عميق.

الاستخدام الأوركسترالي

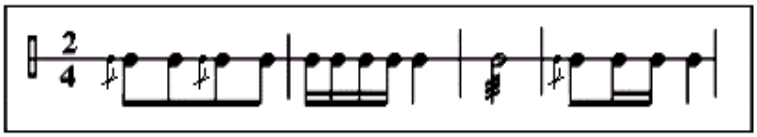
يُستخدم عادة زوجان من التيمباني في الأوركسترا، إذ يجري ضبط أحدهما على أساس السلم، والثاني على خامسته، ويدون لها على

مفتاح. ويجب أن تكون ساقا العلامتين باتجاهين مختلفين لتسهيل القراءة على العازف.

السنير : Snare Drum

وهو من أكثر الطبول استخداماً، وله صوت مميز يعود إلى وجود أسلاك معدنية مشدودة نسبياً على سطحه الجلدي. فتُصدر هذه الأسلاك صوت خشخشة نتيجة اصطدامها بالجلد المهتز أثناء العزف، مما يعطي السنير صوته الحماسي الذي يميزه من باقي الطبول. كما يوجد من فصيلته الطبل الجانبي والتم تم، ويعزف على هذه الفصيلة بوساطة عصوين خفيفتين.

الاستخدام الأوركسترالي

يستخدم السنير والتم تم عادة في الموسيقا ذات الطابع الحماسي أو العسكري. وتتميز هذه الطبول بعزف الترمولو والفلام (النوتات الزخرفية الصغيرة)، ويدون له على خط منفرد (Line).



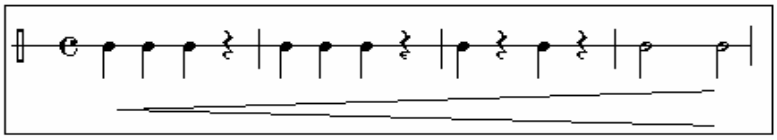
الطبل القراري: Bass Drum

وهو أكبر طبول الأوركسترا، ويُثبت على قاعدة معدنية بشكل مائل لتسهيل الضرب عليه بالقوة المناسبة. ويضرب عليه بوساطة عصوين برأس

من الصوف أو اللباد أو الكاوتشوك... وليس لهذا الطبل دوزان كما في طبل التيمباني.

الاستخدام الأوركسترالي

تستخدم الأوركسترات التقليدية عادة طبلاً قرارياً واحداً، إذ يستخدم هذا الطبل في أماكن معينة لتقوية ذروة اللحن، أو في دعم الكريشيندو الكبير (كريشيندو الأوركسترا كاملة)، كما قد يستخدم لونياً في تقليد صوت الرعد... يدون له على خط (Line) بوصفه آلة إيقاعية غير ذات نغم.

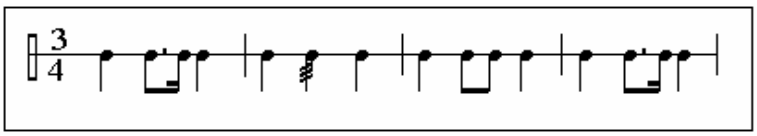


التامبورين Tambourine

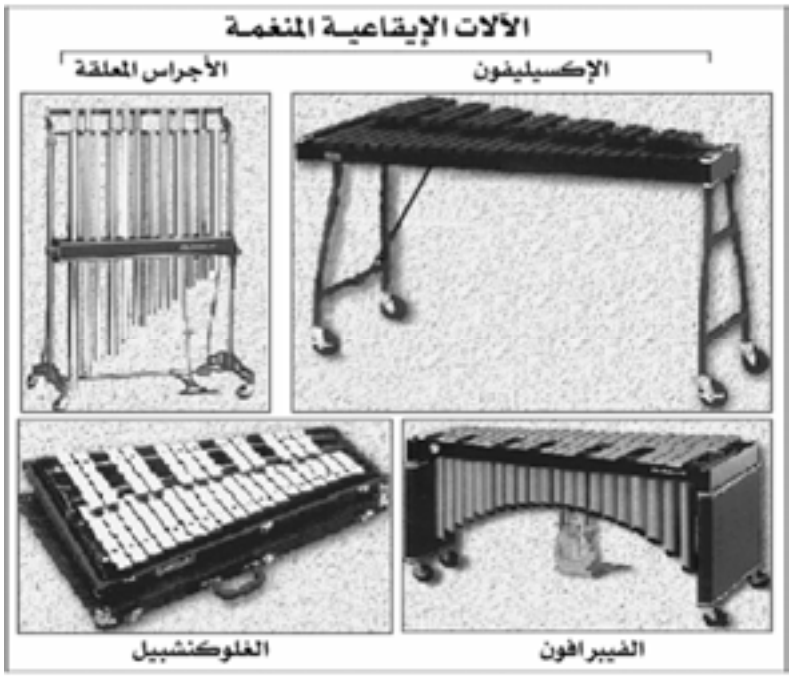
آلة شديدة الشبه بالرق العربي، إذ تتوضع على إطارها الخشبي صاجات نحاسية مزدوجة.

الاستخدام الأوركسترالي

تستخدم التامبورين عادة لأهداف إيقاعية لونية، ويدون لها على خط مفرد.



ثانياً: مجموعة الآلات الإيقاعية المنغمة

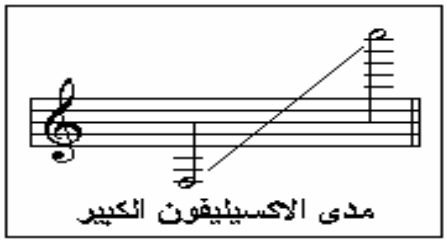


الإكسيليفون (Xylophone)

هي آلة إيقاعية تتألف من شرائح خشبية متفاوتة الأطوال، ويتصف صوتها بأنه دون صدى، وذلك بسبب خامتها المصنوعة من الأخشاب الصلبة من جهة، وعدم وجود صندوق رنان في جسمها من جهة أخرى. ويوجد منها عدة أحجام، يعزف عليها بوساطة عصوين خشبيتين خفيفتين برأسين كرويين، يصنعا من خامات متعددة حسب نوع الرنين المطلوب. ويوجد من فصيلة الإكسيليفون عدة آلات، منها الماريمبا التي تصنع أيضاً من الخشب، إنما ذات مساحة صوتية أكبر ورنين أكثر امتلاء بسبب وجود أنابيب لتضخيم

الصوت أسفل الشرائح الخشبية التي تلعب دور الصندوق الرنان للآلة. أما مساحتها الصوتية فهي ثلاثة أوكتافات تقريباً. وهي أخفض بأوكتاف كامل عن مساحة الإكسيليفون، كما توجد آلة الكريستالوفون التي تصنع رقائقها من الزجاج، وهي ذات رنين براق ممتد، ومن سلبيات الكريستالوفون سرعة تعرضها للعطب والكسر.

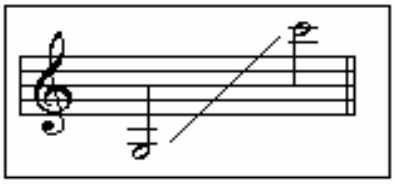
الاستخدام الأوركسترالي

تستخدم آلة الإكسيليفون في عزف فقرات السولو والفقرات الإيقاعية، وتلعب دوراً هاماً في التلوين الأوركسترالي. ويمكن أن تعزف نوطتين معاً. وتتميز هذه الآلة وفصيلتها بعزف الغليساندو(الزحلقة) بشكل مميز، ويدون لها على مفتاح الصول، إنما تسمع أوكتافاً واحداً أعلى مما يدون لها. ويبلغ مداها التقريبي ثلاثة أوكتافات.

مدى الاكسيليفون الكبير

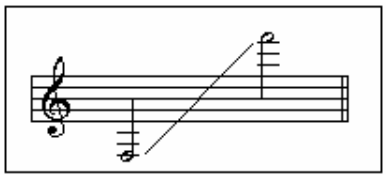
الغلوكنشبيل : (Glockenspiel)

آلة شبيهة بالإكسيليفون إنما تصنع رقائقها من معدن الستانلس، وهي تعطي صوتاً يشبه صوت الأجراس. ويعزف عليها بوساطة عصوين خشبيتين خفيفتين برأسين كرويين. تختلف مادة صنعها حسب نوع الرنين المطلوب. يدون لها على مفتاح صول، وتبلغ مساحتها الصوتية أوكتافين، إذ إن ازدياد مداها لأكثر من ذلك يجعل منها آلة ذات رنين غير مرغوب فيه.

الاستخدام الأوركسترالي

تستخدم هذه الآلة الإيقاعية في السولو والفقرات الهادئة الشاعرية. ويمكن أن تعزف نوطتين معاً، وتُسمِع أوكتافين أعلى مما يدون لها. ويبلغ مداها التقريبي أوكتافين. وقد صمم نموذج جديد يعزف عليه بوساطة لوحة مفاتيح. وقد أصبح من الممكن أيضاً عزف الأكوردات، لكن مازال النموذج الأول التقليدي هو الأكثر استخداماً في الأوركسترات حتى الآن.

الفيبرافون (Vibraphone)

هي آلة إيقاعية تتألف من شرائح معدنية متفاوتة الأطوال، ويتصف صوتها بأنه ذو رنين ممتلئ ذي صدى كبير وتردد واضح، وذلك بسبب وجود أنابيب أسفل الشرائح الخشبية، ودعاسة بيدال لإعطاء الصوت التردد المطلوب. ومن هنا أتت تسميتها بالفيبرافون. أما مساحتها الصوتية فهي ثلاثة أوكتافات تقريباً. ويدون لها على مفتاح الصول.



الأجراس الأنبوبية (Tubular bells)

تتألف من مجموعة أنابيب متدرجة الأطوال تتراوح أطوالها من أربعة إلى ستة أقدام، وعددها من ثمانية إلى ثلاثة عشر أنبوباً، يطرق على أعلاها بوساطة مطارق خشبية على شكل (مطرقة) ذات رأس جاف من الخشب أو

البلاستيك القاسي، وهي تعطي أصواتاً تشبه أصوات أجراس الكنائس. يدون لها على مفتاح الصول، ويبلغ مدى الكبيرة منها نحو أوكتاف ونصف.

ثالثاً: آلات الطرق والمخشخشات

المثلث (Triangle)

يصنع المثلث من المعدن، ويبقى مفتوحاً في إحدى زواياه، ويعلق من إحدى زاويتيه بخيط. يضرب عليه بوساطة سيخ من جنسه، يدون له على خط مفرد.

السمبال (Cymbals)

هو عبارة عن طبقين من النحاس متساويين حجماً، تضربان ببعضهما لإصدار الصوت، ويدون لها على خط مفرد.

الغونغ (Gong)

هي آلة من أصل آسيوي، عبارة عن طبق كبير من النحاس أو البرونز على شكل آنية، يعلق على حامل معدني. ويطرق عليها العازف بوساطة مطرقة كبيرة، ولها عدة أحجام، ويدون لها على خط مفرد.

الكاستانيت (Castanets)

آلة إيقاعية شعبية إسبانية الأصل، كانت تستخدمها راقصات الفلامينغو في يديها وهي عبارة عن قطعتين صغيرتين من الخشب الصلب تضربان معاً. يدون لها على خط مفرد.

وود بلوك (Wood Block)

قطعة مستطيلة من الخشب ذات تجويف داخلي هدفه زيادة الرنين، ذات أصل صيني، ويعزف عليها بوساطة عصوين رفيعتين خفيفتين، ويدون لها على خط مفرد.

رابعاً: الآلات الإيقاعية الغريبة وآلات المؤثرات الصوتية

وهـي كـثيرة ومتعـددة: (الـسلاي بيـل ـ ويـند ماشـين ـ الماراكـاس ـ الكلافيس ـ الكـويرو ـ البنغـز ـ طبـول التيمبـال ـ الـتم تم الـصيني ـ الطبـل الهندي ـ البلوك ـ الكاوبيل... وغيرها)

وهي عبارة عن مجموعة خاصة من الطبول والأجراس والمخشخشات والقطـع الخـشبية، كثـر اسـتخدامها في القـرن العـشرين. وقـد أضـافت إلى الأوركـسترا ألوانـاً إيقاعيـة جديـدة، إذ إنهـا تـضفي علـى الأوركـسترا طـابع موسيقا بلدانها الأصلية، ومن أشهرها:

الماراكاس:

قطعتان وعائيتان تزودان بقبضة خشبية تحتويان بداخلهما على حبوب صغيرة تعطي صوت خشخشة عند هزها.

الكلافيس:

قضيبان من خشب الأبانوس الصلب، يضرب أحدهما بالآخر لإصدار الصوت.

البنغز:

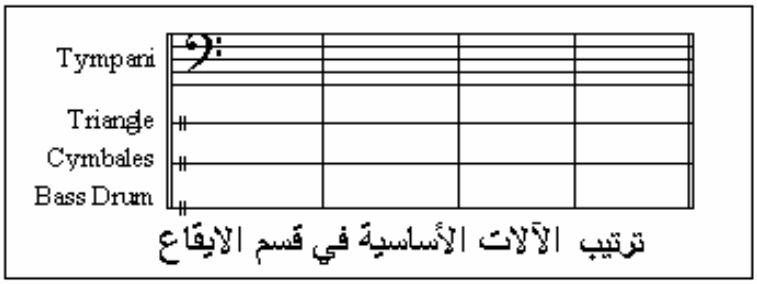
طبلتين صغيرتين متجاورتين إحداهما أكبر من الأخرى، يضرب عليهما مباشرة باليد.

البلوك:

هي عبارة عن علب خشبية صغيرة متدرجة الحجم ومفرغة من الداخل، يضرب عليها بعصوين صغيرتين.

الكاوبيل:

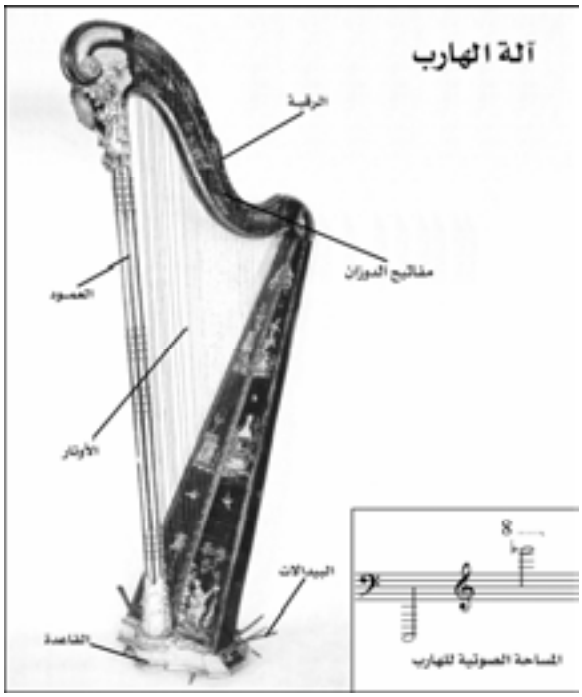
ومعناها (جرس البقر) وهو جرس يطرق عليه بواسطة عصا صغيرة خفيفة.

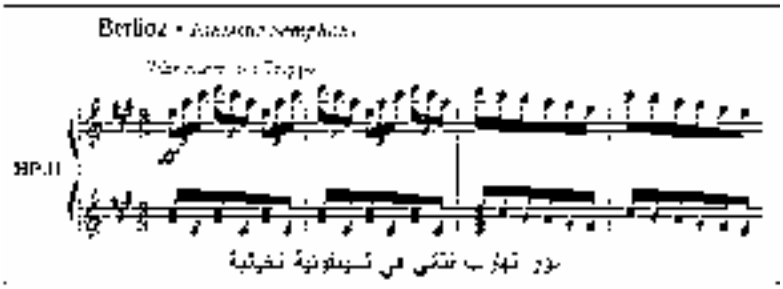


ترتيب الآلات الأساسية في قسم الايقاع

آلـة الهارب (THE HARP)

يتألف جسم الآلة من القاعدة وصندوق الـرنين والرقبـة والأوتـار، وقـد وصل الهارب إلى شكله النهائي في القرن الثامن عشر، إذ اضيفت إليه سبعة بيدالات لتسهيل التعديل السلّمي وتتوضع أربعة بيدالات منها للقدم اليمنى وهي (لا ـ صول ـ فا ـ مي) وللقدم اليسرى ثلاثة بيدالات وهي (سي ـ دو ـ ري). وقد شاع استخدام الهارب عند المؤلفين الرومانسيين، وخاصة أتباع المدرسة التأثيرية (ديبوسي). يتراوح عدد أوتار الهارب بين (٤٥ إلى ٤٨)، وتتراوح أطوالها بين ٧٠ و ١٥٠ سم، وهي ذات مساحة صوتية تقارب البيانو.

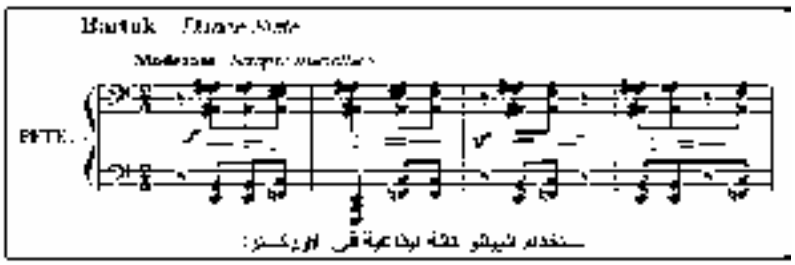


وتستخدم كلتا اليدين في العزف على الهارب، ويدون لها على مفتاحين فا وصول كما هو البيانو. ونظراً لكثرة أوتارها وتسهيلاً لمهمة العازف فقد عمد إلى تلوين أوتار نغمة الدو باللون الأحمر، أما أوتار نغمة الفا فتلون باللون الأزرق. وأكثر ما تتميز به هذه الآلة هو أداؤها للأربيجات والأكوردات والغليساندو (الزحلقة) والتريمولو (الترعيد) والفلاجوليت (الصفير)، فيما يصعب على الآلة أداء الجمل السريعة ذات التغيرات الكروماتيكية، وذلك نظراً للوقت الذي يحتاجه العازف لتعديل النغم بوساطة البيدالات.

الآلات ذات لوحة المفاتيح

البيانو ـ الأورغن ـ السيليستا

البيانو (Piano)

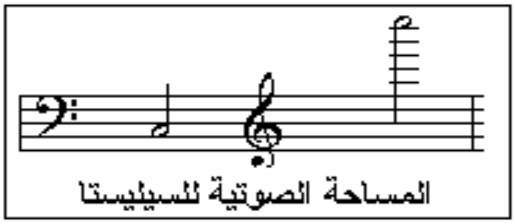
إن كلمة البيانو هي اختصار لكلمة بيانو فورتي (خفيف قوي)، إذ أطلقت هذه التسمية مع بداية اختراع الآلة، لما تتمتع به من قدرة التحكم بالشدة الصوتية من غاية الخفة إلى غاية القوة. وتعدُّ آلة البيانو من أكمل الآلات الموسيقية، إذ تتمتع بالقدرة الميلودية والهارمونية العالية، إضافة إلى

مساحته الصوتية الكبيرة (سبعة دواوين كاملة وثلاثية صغيرة). ويمكن استخدام البيانو في العزف المنفرد أو بالأداء المرافق لباقي الآلات. وقد استخدم كآلة إيقاعية لونية في الأوركسترا، وخاصة في الأوكتافات المنخفضة. فقد استخدمها سترافنسكي في عمله (الزفاف)، كما استخدمها بارتوك في عمله (متتالية الرقصات)..إلخ.

الأورغن (Organ)

لقد كانت الأورغن سيدة الآلات في عهد باخ وهاندل، إذ كانت ترافق موسيقا الأوراتوريو والكانتاتا. كما ظهرت الأورغن بقوة في المؤلفات السيمفونية للقرن التاسع عشر، وخاصة عند المؤلفين الفرنسيين (سان سانس ـ السيمفونية الثالثة) وتُعد الأورغن أضخم آلات العصر الحديث.

تمتاز الأورغن بقدرتها على تغيير طبيعة صوتها للحصول على ألوان صوتية جديدة. وتشمل هذه الألوان أصوات جميع آلات النفخ. عادة ما يكون لآلة الأورغن أكثر من لوحة مفاتيح واحدة، تترتب بشكل أفقي بعضها فوق بعض (من ٢ إلى ٥ صفوف)

السيليستا (Celesta)

تشبه السيليستا إلى حد كبير البيانو الجداري، لكن إصدار الصوت فيها ينتج عن صفائح معدنية بدلاً من الأوتار، ويشبه صوتها صوت آلة الغلوكنشبيل، ويبلغ مداها أربعة أوكتافات.

في العدد القادم

تحليل التوزيع الأوركسترالي

(Analysis of Orchestration)

معجم الأوبرا
حرف T

إعداد: محمد حنانا

Tabarro, Il ـ العباءة

أوبرا من فصل واحد لـ بوتشيني. قُدمت أول مرة في نيويورك في ١٤ كانون الأول عام ١٩١٨. وضع نصها، المأخوذ عن ديدييه غولد، جوسيبه أدامي.

الأدوار الرئيسية : جيورجيتا «sop»، ميشيل «bar»، لويجي «ten».

قصة الأوبرا : باريس، بداية القرن العشرين. مركب في نهر السين.

يكتشف المراكبي ميشيل أن زوجته جيورجيتا تخونه مع الحمال الشاب لويجي. يقوم ميشيل بقتل لويجي أثناء استعداده لـ لقاء جيورجيتا، ثم يقدم لها جثته ملفوفة بعباءة.

هي الأوبرا الأولى من ثلاث أوبرات ذوات فصل واحد (أنظر Il Trittico) لـ بوتشيني.

Tacea la notte – آريا تغنيها ليونورا «sop» في الفصل الأول من أوبرا التروفاتور لـ فيردي.

Taddeo – دور «bar» في أوبرا فتاة إيطالية في الجزائر لـ روسيني. هو المتفائل المفتون بـ إيزابيلاّ.

Talbot : ١- دور «b-bar» في أوبرا ماريا ستواردا لـ دونيزيتي. هو سجان ماري.

٢- دور «bass» ثانوي في أوبرا جان دارك لـ فيردي. هو قائد إنكليزي.

Tale of Tsar Sultan, The
ـ حكاية القيصر سلطان
(Skazka o Tsarie sultanie)

أوبرا من أربعة فصول وتمهيد لـ ريمسكي ـ كورساكوف. قُدمت أول مرة في موسكو في ٣ تشرين الثاني عام ١٩٠٠. وضع نصها، المأخوذ عن بوشكين، فلاديمير إيفانوفيتش بيلسكي.

الأدوار الرئيسية : القيصر سلطان «bass»، ميليستريسا «sop»، الأمير غفيدون «ten»، أميرة التم «sop».

قصة الأوبرا : يتزوج القيصر سلطان ميليستريسا. تتسبب أختاها الغيورتان برميها مع ابنها الأمير غفيدون في البحر في برميل خشبي. يلفظهما البحر إلى جزيرة. وفي الجزيرة ينقذ غفيدون تماً هارباً من صقر؛ يتحول التم إلى أميرة مسحورة تحول غفيدون إلى نحلة تنتقل لتجد القيصر؛ وعندما تحاول الأختان ثني القيصر عن زيارة الجزيرة يلسعهما غفيدون دون رحمة، ثم يعود إلى الجزيرة ويحرر الأميرة من السحر، ثم تعيد الأميرة ميليستريسا إلى القيصر سلطان.

ما تزال تحظى بشعبية كبيرة في روسيا. ونذكر أن مقطوعة طيران النحلة الشهيرة تقع في الفصل الثالث من هذه الأوبرا.

Tale of Two Cities, A
ـ قصة مدينتين

أوبرا من ثلاثة فصول وتمهيد للمؤلف الأسترالي آرثر بنجمان. بُثت أول مرة في راديو BBC عام ١٩٥٣. وقُدمت أول مرة على المسرح في لندن في ٢٣ تموز عام ١٩٥٧. وضع نصها، المأخوذ عن شارلز ديكنز، سيدريك كليف. حظيت بنجاح لدى ظهورها أما الآن فقد طواها النسيان.

Tamerlano
ـ تامرلانو (تيمورلنك)

أوبرا من ثلاثة فصول لـ هاندل. قُدمت أول مرة في لندن في ٣١ تشرين الأول عام ١٧٢٤. وضع نصها، المأخوذ عن أوغوستينو بيوفين، نيقولا فرانشيسكو هايم.

الأوار الرئيسية : تاميرلانو «c-ten»، بايازيت «ten»، أستيريا «sop»، أندرونيكو «c-ten»، إيرين «mezzo»، ليون «bass».

قصة الأوبرا : بيثينيا، نحو عام ١٤٠٢. كان التتري تاميرلانو قد هزم التركي بايازيت واعتقله. يقع حليفه اليوناني أندرومينكو في غرام أستيريا ابنة يايازيت، التي يحبها تاميرلانو أيضاً. تقبل أستيريا بغتة الزواج من تاميرلانو، ولكن عندما يهدد بايازيت بالانتحار إن فعلت ذلك. ترمي أستيريا بالخنجر الذي تحمله أمام قدمي تاميرلانو قائلة بأنها كانت تخطط لقتله أثناء أول عناق معه. يأمر تاميرلانو بقتل بايازيت وأستيريا، لكن يرق قلبه حين يلمس الحب الكبير بين الأب وابنته. وفي النهاية ينتحر بايازيت. ما زالت تُقدم بين حين وآخر.

Tamino ــ دور «ten» في أوبرا الناي السحري لـ موتسارت. هو أمير شرقي عهد إليه إنقاذ بامينا.

Tancredi ــ تانكريدي

أوبرا من فصلين لـ روسيني. قُدمت أول مرة في فينيسيا في ٦ شباط عام ١٨١٣. وضع نصها، المأخوذ عن فولتير، غايتانو روسي.

الأدوار الرئيسية : تانكريدي «mezzo»، أمينيدا «sop»، أرجيريو «ten»، أوربازانو «bass»، إيزورا «mezzo».

قصة الأوبرا : سيراكوز .

يعود تانكريدي من المنفى ويخطط لمنع زواج محبوبته أمينيدا من منافسه أوربازانو. تقع في يد أوربازانو رسالة موجهة من أمينيدا إلى تانكريدي يزعم أوربازانو بأنها مرسلة إلى زعيم المسلمين أعداء الصقيليين. تُزج أمينيدا في السجن ويحكم عليها بالموت إلا إذا قاتل أحد الأبطال دفاعاً عن شرفها. يقبل تانكريدي أن يكون بطلها على الرغم من أنه يعتقد بأنها خائنة. يفوز تانكريدي في المبارزة ويقود الصقيليين إلى النصر. وأخيراً يكتشف بأن أمينيدا أُتهمت زوراً، ويلتئم شمل العاشقين.

رسخت هذه الأوبرا سمعة روسيني بوصفه مؤلفاً موسيقياً بارزاً، وما تزال تُقدم بانتظام.

Tannhäuser ـ تانهاوزر

أوبرا من ثلاثة فصول لـ فاغنر. قُدمت أول مرة في درسدن في ١٩ تشرين الأول عام ١٨٤٥. وضع نصها المؤلف نفسه. وقُدمت النسخة المعدلة أول مرة في باريس في ١٣ آذار عام ١٨٦١.

الأدوار الرئيسية : تانهاوزر «ten»، إليزابيث «sop»، فولفرام «bar»، فينوس «mezzo»، الكونت هيرمان «bass»، فالتر «ten»، راينمار «bass»، بيترولف «bass»، هاينريش «ten».

قصة الأوبرا : آيزناخ، القرن الثالث عشر.

يجلس تانهاوزر بجانب فينوس التي أغوته، لكنه يفكر بحبيبته إليزابيث التي تركها في لحظة ضعف منساقاً لرغبته في المجون عند فينوس. يطلب تانهاوزر من السيدة العذراء أن تخلصه مما هو فيه، فتستجيب العذراء وتخلصه من فينوس. يعود تانهاوزر إلى رفاقه الفرسان ويشارك في مسابقة للغناء يحظى الفائز فيها بيد إليزابيث ابنة الكونت التي سبق أن أحبها. يتقدم تانهاوزر وينشد أغنية جميلة تصف كلماتها ما شاهده في كهف فينوس من مجون مما يغضب الجميع. يخرج تانهاوزر هائماً على وجهه ويلتحق بموكب الحجاج الذاهبين إلى روما، لطلب المغفرة من البابا. في روما يرفض البابا توبته قائلاً إن تانهاوزر لن ينعم بالمغفرة، فهذا محال، كما هو محال أن تورق عكازه(عكاز البابا). يعود تانهاوزر مع الحجاج ليجد إليزابيث قد قضت نحبها حزناً عليه فيسقط أرضاً متمنياً الموت. يصل رسول من روما يحمل عصا البابا وقد أورقت. وهكذا استجيبت صلاة إليزابيث من أجل خلاص روح تانهاوزر وتمت المغفرة.

هي الأوبرا الثانية لـ فاغنر التي تتعلق بالكنيسة، وما زالت تُقدم في نسختيها.

---

anti affetti – آريا تغنيها إيلينا «sop» في الفصل الثاني من أوبرا سيدة البحيرة لـ روسيني.

Tarare ـ تارار

أوبرا من خمسة فصول وتمهيد لـ ساليبري. قُدمت أول مرة في باريس في ٨ حزيران عام ١٧٨٧. وضع نصها بيير أوغستين كارون دي بومارشيه، وقد أخذه من حكاية

فارسية ترجمها هاميلتون. وقُدمت النسخة المعدلة أول مرة في فيينا في ٨ كانون الثاني عام ١٧٨٨. عدل نصها لورينزو دابونتي.

ينظر إليها على أنها رائعة ساليبري. وقد قوبلت بالاستحسان لدى ظهورها، لكنها الآن في طي النسيان.

Tarquinius ـ دور «bar» في أوبرا اغتصاب لوكريتشيا لـ بريتين. هو أمير روما المتغطرس.

Tatyana ـ دور «sop» في أوبرا يفغيني أونيغن لـ تشايكوفسكي. هي أخت أولغا.

Taverner ـ تافرنر

أوبرا من فصلين للمؤلف البريطاني بيتر ماكسويل ديفز. قُدمت أول مرة في لندن في ١٢ تموز عام ١٩٧٢. وضع نصها المؤلف نفسه.

هي أول عمل أوبرالي كبير لـ ماكسويل ديفز، وتدور حول المؤلف الإنكليزي جون تافرنر (١٤٩٥ – ١٥٤٥ تقريباً) وانهماكه في قضايا عصره السياسية.

Tebaldo : ١ـ دور «ten» في أوبرا آل كابوليت ومونتاغيو لـ بيلّيني. هو أحد أقارب جولييتا.

٢ـ دور «mezzo» (بنطالي) في أوبرا دون كارلوس لـ فيردي. هو خادم إليزابيث.

Telephone , The ـ التيليفون

أوبرا هزلية من فصل واحد لـ مينوتي، قُدمت أول مرة في نيويورك في ١٨ شباط عام ١٩٤٧. وضع نصها المؤلف نفسه.

الأدوار الرئيسية : بين «bar»، لوسي «sop».

قصة الأوبرا : يحول إدمان لوسي على التحدث بالتيليفون دون إتاحة الفرصة لـ بين لطلب يدها للزواج. وفي النهاية يغادر بين شقتها ويلجأ إلى حجيرة التيليفون العمومية لكي يطلب يدها عبر التيليفون.

Telramund, Friedrich, von ـ دور «b-bar» في أوبرا لوهنغرين لـ فاغنر. هو كونت برابانت زوج أورترود.

Tempest, The ـ العاصفة

أوبرا لـ بورسيل. قُدمت أول مرة في لندن عام ١٦٩٥ تقريباً. وضع نصها، المأخوذ عن شكسبير، توماس شادويل ودون درايدن.

هي موسيقا مرافقة لمسرحية شكسبير أكثر منها أوبرا حقيقية.

Tender Land, The ـ الأرض الحنون

أوبرا من ثلاثة فصول (في الأصل من فصلين) للمؤلف الأمريكي أرون كوبلاند. قُدمت أول مرة في نيويورك في ١ نيسان عام ١٩٥٤. وضع نصها هوراس إيفيريت. وقُدمت النسخة المعدلة أول مرة في بيركشاير في ٢ آب عام ١٩٥٤.

الأدوار الرئيسية : لوري موس «sop»، مارتين «bar»، توب «ten».

قصة الأوبرا : أمريكا، نحو عام ١٩٣٠.

تتخرج لوري من المدرسة الثانوية وتصمم على أن تحيا حياة البالغين، على الرغم من حدب أمها المفرط عليها. تقع لوري في غرام مارتين وتخطط للهرب معه. لكن مارتين يخيب أملها ويتخلى عنها، ومع ذلك تعقد العزم على المضي في مواجهة العالم وحدها.

حظيت بنجاح كبير في الولايات المتحدة، لكنها نادراً ما تُقدم في مكان آخر.

Teresa: ١ـ دور «sop» في أوبرا بينفينوتو تشيلّيني لـ بيرليوز. هي ابنة بالدوتشي يحبها تشيلّيني وفيراموسكا.

٢ـ دور «mezzo» في أوبرا المسرنمة لـ بيلّيني. هي أم أمينا بالتنشئة.

Teseo ـ تيسيو

أوبرا من خمسة فصول لـ هاندل. قُدمت أول مرة في لندن في ١٠ كانون الثاني عام ١٧١٣. وضع نصها، المأخوذ عن فيليب كوبنولت، نيكولا فرانشيسكو هايم.

وهي واحدة من أوبرات هاندل غير الناجحة، ونادراً ما تُقدم.

Teufels Lustschloss, Des ـ قصر ملذات الشيطان

أوبرا من ثلاثة فصول لـ شوبرت. قُدمت أول مرة في فيينا في ٢١ كانون الأول عام ١٨٧٩ (أُلفت عام ١٨١٤). وضع نصها أوغست فون كوتزيبو.

هي الأوبرا الأولى الكاملة لـ شوبرت. أُهملت ثم طواها النسيان.

Thaïs ـ تاييس

أوبرا من ثلاثة فصول لـ ماسنيه قُدمت أول مرة في باريس في ١٦ آذار عام ١٨٩٤. وضع نصها. المأخوذ عن أناتول فرانس، لويس غاليه.

الأدوار الرئيسية : تاييس «sop»، أثانائيل «bar»، نيسياس «ten»، باليمون «bass».

قصة الأوبرا : مصر، القرن الرابع.

يصمم الراهب الشاب أثانائيل على هداية تاييس حظية البلاط، والعودة بها إلى الحياة الطاهرة. تستجيب تاييس في آخر الأمر، وتطلب منه أن يأخذها إلى الدير. ومع ذلك يكتشف أثانائيل برعب أنه وقع في حبها. يعود أثانائيل، الذي لم يعد قادراً على محو صورتها من خياله، إلى الدير فيجدها تعاني سكرات الموت. ينهار أثانائيل تحت وطأة الألم الذي يعذب روحه، فقد تغلبت عليه رغبة الحب الجسدي. هي واحدة من أروع أوبرات ماسنيه، وما زالت تُقدم باستمرار.

Thea ـ دور «mezzo» في أوبرا حديقة المتاهة لـ تيبيت. هي زوجة فابر.

Thérèse ـ تيريز

أوبرا من فصلين لـ ماسنيه. قُدمت أول مرة في مونت كارلو في ٧ شباط عام ١٩٠٧. وضع نصها جول كلاريتي.

الأدوار الرئيسية : تيريز «mezzo»، أرماند «ten»، أندريه «bar».

قصة الأوبرا : فرساي باريس، ١٧٩٢ – ١٧٩٣.

يحن الجندي الأرستقراطي أرماند إلى منزل عائلته، الذي يملكه الآن أندريه ابن البواب السابق الذي اشتراه بعد أن فر والد أرماند من الثورة. يتمنى أندريه أن يعيد القصر إلى أرماند في يوم ما، وهو يجهل أن زوجته تيريز هي عشيقة أرماند السابقة. تهتز تيريز عند ظهور أرماند لكنها تقرر البقاء مع أندريه على الرغم من أنها ما زالت تحب أرماند. يقوم أندريه وتيريز فيما بعد بإخفاء أرماند عن العامة، ثم يعطيه أندريه وثائق قد تمكنه من الهروب. توافق تيريز على الهرب مع أرماند، لكنها تتراجع عندما تعلم أن أندريه أعتُقل وهو في طريقه إلى

المقـصلة، ويفـرض عليهـا واجبهـا الانضمام إليه والموت معه.

وهي من أعمال ماسنيه غير الناجحة، ونادراً ما تُقدم.

Theseus : ١ـ دور «bass» في أوبرا هيبوليت وأريسي لـ رامو.

٢- دور «bar» في أوبرا فيدرا لـ بيزيتي.

٣- دور «bass» في أوبرا تيسيو لـ هاندل. هو بطل إغريقي خرافي.

Thespis ـ ثيسبيس

أوبريت من فصلين لـ سوليفان. قُدمت أول مرة في لندن في ٢٦ كانون الأول عـام ١٨٧١. وضـع نـصها و. س. جيلبيرت. تدور الأوبريت حول الممثل الإغريقـي الخرافـي ثيـسبيس وفرقتـه المسرحية الذي يضطلع بمهماته على جبل أوليمبوس ليتيح للآلهة الحصول على عطلة.

Thomas and Sally ـ توماس وسالي

أوبـرا مـن ثلاثـة فـصول للمؤلـف البريطاني توماس آرن. قُدمت أول مرة في لندن في ٢٨ تشرين الثاني عام ١٧٦٠. وضع نصها إيزاك بيكرستاف.

الأدوار الرئيـسية : سـالي «sop»، تومـاس «ten»، سـكوير «ten»، دوركاس «mezzo».

قـصة الأوبـرا : تنتظر سـالي عـودة زوجها البحـار الغائب توماس. يحـاول دوركـاس إقناعهـا بـالتمتع بالحيـاة والـزواج مـن سـكوير، لكنهـا تـرفض عـروض سـكوير مـؤثرة الفـضيلة علـى ثروتـه. يعـود تومـاس مـن رحلاتـه ويطرد سكوير مجلاً إخلاص زوجته وعفتها.

ما زالت تُقدم بين حين وآخر.

Tichon ـ دور «ten» في أوبرا كاتيا كابانوفا لـ ياناتشيك. هو ابن كابانيشا زوج كاتيا.

Tiefland ـ الأرض المنخفضة

أوبـرا مـن ثلاثـة فـصول وتمهيـد لـ يـوجين دالبيـرت. قُـدمت أول مـرة فـي براغ في ١٥ تشرين الثاني عام ١٩٠٣. وضع نصها، المأخوذ عن أ. غويميرا، رودولف لوثر.

الأدوار الرئيسية : مارتا «sop»، بيدرو «ten»، سيباستيانو «bar»، نوري «mezzo»، توماسو «bass».

قصة الأوبرا : البيرينيه، القرن التاسع عشر.

كان مالك الأراضي الثري سيباستيانو قد أجبر مارتا الفقيرة على أن تكون حظيته، وهو الآن يتخلى عنها ويزوجها من الراعي الشاب بيدرو، ويشترط عليه أن يتخلى عن العمل في الجبل ليعمل في الأراضي المنخفضة؛ وبذلك يخطط سيباستيانو لمتابعة علاقته مع مارتا تحت هذا الغطاء. لكن مارتا تغدو محبة لـ بيدرو، وفي نهاية الأمر تعترف له بحقيقة الوضع. يقوم بيدرو بخنق سيباستيانو. ويعود للحياة في الجبال مع مارتا.

هي من أكثر أعمال داليرت نجاحاً وبقاءً.

Timur ــ دور «bass» في أوبرا توراندوت لـ بوتشيني. هو الملك التتري المخلوع والد كالاف.

Tisbe ــ دور «mezzo» في أوبرا سندريلاّ لـ روسيني. هي إحدى الأختين القبيحتين.

Titurel ــ دور «bass» في أوبرا بارسيفال لـ فاغنر. هو والد أمفورتاس.

Tobias Mill ـ دور «bar» في أوبرا صك الزواج لـ روسيني. هو رجل أعمال إنكليزي.

Tolomeo, Ré d'Egitto ـ بطليموس ملك مصر

أوبرا من ثلاثة فصول لـ هاندل. قُدمت أول مرة في لندن في ٣٠ نيسان عام ١٧٢٨. وضع نصها، المأخوذ عن س. كابيس، نيقولا فرانشيسكو هايم.

هي من أعمال هاندل الأقل شعبية، ونادراً ما تُقدم.

Tom ـ دور «bass» في أوبرا حفلة رقص تنكرية لـ فيردي. هو واحد من المتآمرين.

Tom Jones ـ توم جونز

١ـ أوبرا من ثلاثة فصول للمؤلف الفرنسي فرانسوا أندريه فيليدور. قُدمت أول مرة في باريس في ٢٧

شباط عام ١٧٦٥. وضع نصها، المأخوذ عن هنري فيلدينغ، أنطوان بوانسينيه.

٢ـ أوبريت من ثلاثة فصول للمؤلف البريطاني إدوارد جيرمان. قُدمت أول مرة في مانشستر في ٣ نيسان عام ١٩٠٧. وضع نصها، المأخوذ عن هنري فيلدينغ، ا. م. تومبسون وشارلز هـ. تايلور.

Tomsky, Count ـ دور «bar» في أوبرا البنت البستوني لـ تشايكوفسكي. هو صديق هيرمان.

Tonadilla ـ تونادييا

يطلق هذا الاسم على الأوبرا الهزلية القصيرة الشبيهة بالـ إنترميتزو الإيطالي، وهي تُقدم عادة بين فصول الأوبرا أو المسرحية. نشأت في إسبانيا في القرن الثامن عشر. وتكتب في الأصل لـ شخصيتين أو ثلاث شخصيات أو أربع شخصيات، ونادراً ما يستغرق عرضها أكثر من ٢٠ دقيقة.

Tonie ـ دور «ten» في أوبرا فتاة الفوج لـ دونيزيتي. هو يحب ماري.

Tonio ـ دور «bar» في أوبرا المهرجون لـ ليونكافالّو. هو المهرج الأحدب في فرقة كانيو.

Toreador's Song ـ آريا يغنيها إسكاميلّو «bar» في الفصل الثاني من أوبرا كارمن لـ بيزيه.

Torna la pace ـ آريا يغنيها إيدومينيو «ten» في الفصل الثالث من أوبرا إيدومينيو لـ موتسارت.

Tornami a dir ـ ثنائي يغنيه نورينا «sop» وإرنستو «ten» في الفصل الثالث من أوبرا دون باسكوال لـ دونيزيتي.

Torquato Tasso ـ توركواتو تاسو

أوبرا من ثلاثة فصول لـ دونيزيتي. قُدمت أول مرة في روما في ٩ أيلول عام ١٨٣٣. وضع نصها، المأخوذ عن جيوفاني روزيني، جاكوبو فيراتي.

الأدوار الرئيسية : تاسو «bar»، إليانورا «sop»، روبرتو «ten»، غيراردو «bass»، سكانديانو «mezzo»، ألفونسو «bar».

قصة الأوبرا : فيرارا، القرن السادس عشر.

يحب الشاعر تاسو إليانورا أخت دوق فيرارا. يعتقد دون غيراردو بأن تاسو يحب حبيبته إليانورا دي سكانديانو، ويسرق قصيدة كان تاسو قد كتبها في تبجيل إليانورا. تدفع مكائد غيراردو بالدوق إلى الإعلان عن جنون تاسو وحجزه في مصح الأمراض العقلية طوال سبع سنوات. وعندما يخرج من المصح يخبرونه بأن إليانورا ماتت، فيفقد تاسو عقله فعلياً. ومع ذلك يُدفع للتفكير في مجده المقبل، وللعودة إلى وضع الشعر.

تتعامل الأوبرا مع أحداث جرت في حياة الشاعر الإيطالي توركواتو تاسو (١٥٤٤ – ١٥٩٥). وقد حظيت بنجاح عند ظهورها، وما تزال تُقدم بين حين وآخر.

Torquemada ـ دور «ten» في أوبرا الساعة الإسبانية لـ رافيل. هو ساعاتي متزوج من كونسيبسيون.

Torvaldo e Dorliska ـ تورفالدو ودورليسكا

أوبرا من فصلين لـ روسيني. قُدمت أول مرة في روما في ٢٦ كانون الأول عام ١٨١٥. وضع نصها سيزار ستربيني.

وهي واحدة من أعمال روسيني غير الناجحة، واليوم يذكر منها افتتاحيتها فقط.

Tosca ـ توسكا

أوبرا من ثلاثة فصول لـ بوتشيني. قُدمت أول مرة في روما في ١٤ كانون الثاني عام ١٩٠٠. وضع نصها، المأخوذ عن فيكتيريان ساردو، جوسيبه جياكوزا.

الأدوار الرئيسية : فلوريا توسكا «sop»، بارون سكاربيا «bar»، ماريو كافارادوسي «ten». حافظ غرفة المقدسات «b-bar»، سيزار أنجيلوتي «bass».

قصة الأوبرا : روما، نحو عام ١٨٠٠.

كان السجين السياسي أنجيلوتي قد فر من سجنه واختبأ في كنيسة أتافانتي. وفي الكنيسة يلتقي بصديقه القديم الرسام الجمهوري كافارادوسي، الذي يعطيه مفاتيح فيلته ليلجأ إليها. تصل توسكا المغنية الشهيرة عشيقة كافارادوسي وقد أهاجتها الغيرة إذ اعتقدت أن كافارادوسي على علاقة بالمركيزة الجميلة أتافانتي. تشير طلقة

مدفع إلى هرب أنجيلوتي، وعندما تعود توسكا يقنعها رئيس الشرطة سكاربيا بأن كافارادوسي والمركيزة قد فرا معاً، فتندفع توسكا إلى فيلة الرسام تتبعها الشرطة. تُستدعى توسكا إلى مقر سكاربيا، وأثناء التحقيق معها، يخضع كافارادوسي (الذي أُعتقل وأنكر معرفته بـ أنجيلوتي) لشتى أنواع التعذيب في الغرفة المجاورة. تكشف توسكا، التي لم تعد قادرة على تحمل عذابه، عن المكان الذي يختبئ فيه أنجيلوتي. تناشد توسكا رئيس الشرطة سكاربيا لإطلاق سراح كافارادوسي فيوافق شرط أن تستسلم له وتمنحه جسدها. ترى توسكا بأن ذلك هو الأمل الوحيد وتوافق. وأثناء كتابته جواز مرور يجيز لها مغادرة المدينة مع كافارادوسي تستل سكيناً وتطعن بها سكاربيا. قبيل الفجر يُساق كافارادوسي إلى الإعدام، فتخبره توسكا بأن ذلك خدعة لا أكثر وأنه يمكنهما الهرب، ولكن عليه أن يتظاهر بأنه مقتنع بما يحدث. وعندما تطلق فرقة الإعدام النار يسقط كافارادوسي. تندفع توسكا نحوه فتكتشف بأن سكاربيا خدعها، وأن كافارادوسي فارق الحياة. تندفع توسكا وترمي بنفسها من أعلى الحصن.

حظيت بنجاح سريع وظلت واحدة من أكثر الأوبرات بقاءً وشعبية.

Tosca è un buon falco ـ آريا يغنيها سكاربيا «bar» في الفصل الثاني من أوبرا توسكا لـ بوتشيني.

Tote Stadt, Die ـ المدينة الميتة

أوبرا من ثلاثة فصول للمؤلف النمسوي إيريك كورنغولد. قُدمت أول مرة في هامبورغ وكولون (في ذات الوقت) في ٤ كانون الأول عام ١٩٢٠. وضع نصها، المأخوذ عن جورج رودينباخ، المؤلف نفسه بالاشتراك مع والده.

الأدوار الرئيسية : بول «ten»، ماريتا «sop»، فرانك «bar»، بريغيتا «mezzo».

قصة الأوبرا : بروغز، نهاية القرن التاسع عشر.

لا يستطيع بول، على الرغم من احتجاجات فرانك، الكف عن الحزن على زوجته الميتة ماري، وهو يراها

فـي شـخص الراقـصة مارييتـا. وفـي سلسلة من الكوابيس. يتصورها تخونه مع فرانـك، ممـا يدفعـه إلى خنقها فـي الحلم بوساطة شعرها.

هي من أعمال كورنغولد الناجحة، وما زالت تُقدم باستمرار.

To this we've come ـ آريـا تغنيها ماغدا سوريل «sop» في الفصل الثاني من أوبرا القنصل لـ مينوتي.

Tous les trois réunis ـ ثلاثي يغنيـه مـاري «sop» وطـوني «ten»، وسـولبيس «bass» فـي الفـصل الثـاني من أوبرا ابنة الفوج لـ دونيزيتي.

Trabuco ــ دور «ten» فـي أوبـرا قوة القدر لـ فيردي. هو بغال.

Tradito schernito ـ آريا يغنيها فيرانـدو «ten» فـي الفـصل الثـاني من أوبرا كلهن هكذا لـ موتسارت. غالباً ما تُحذف بسبب صعوبتها الهائلة.

Traurigkeit ــ آريـا تغنيهـا كونستانزا «sop» في الفصل الثاني من أوبـرا اختطـاف مـن الـسراي لـ موتسارت.

Traveller : ١ــ دور «bar» فـي أوبرا الموت في فينيسيا لـ بريتين.

٢- دور «bass» فـي أوبـرا المغفـل الكامل لـ هولست.

٣- دور «bar» في أوبرا نهر الكروان لـ بريتين.

Travelling Companion, The ــ رفيق السفر

أوبـرا من أربعة فـصول لـ سـتانفورد. قُدمت أول مرة في بريستول في ٢٥ تـشرين الأول عـام ١٩٢٦ (أُلفـت عـام ١٩١٩). وضـع نـصها، المـأخوذ عـن هـانس كريـستيان أندرسـن، هنـري نيوبولت.

Traviata, La ــ لا ترافياتا

أوبـرا مـن ثلاثـة فـصول لـ فيـردي. قُدمت أول مرة في فينيسيا في ٦ آذار عام ١٨٥٣. وضع نصها، المأخوذ عن ألكسندر دوماس الابـن، فرانشيـسكو ماريا بيافيه.

الأدوار الرئيسية: فيوليتا فاليري «sop» ألفريدو جيرمونت «ten»، جيورجيو جيرمونت «bar»، فلورا بيرفوا «mezzo».

قصة الأوبرا : باريس، القرن التاسع عشر.

كانت فيوليتا المسلولة قد ظفرت بحب الشاب ألفريدو. يؤكد ألفريدو نفسه حبه العميق لها، لكن فيوليتا لا تتطلع إلى أي ارتباط جاد معه. وكان الاثنان قد عاشا معاً في الريف طوال ثلاثة أشهر. وبينما كان ألفريدو غائباً، يقوم والده جيورجيو بزيارتها، ويناشدها أن تضع حداً لهذا العلاقة الفضائحية حتى لا يتعرض زواج أخت ألفريدو للخطر فيما بعد. توافق فيوليتا يدفعها إلى ذلك حبها لـ ألفريدو. تغادر فيوليتا المنزل وتبعث برسالة إلى ألفريدو تقول فيها إنه يتوجب عليهما الانفصال. يلاحظ ألفريدو بطاقة دعوة إلى حفلة تقيمها صديقة فيوليتا فلورا فيتيقن من أنه سوف يجدها هناك. تذهب فيوليتا إلى منزل فلورا برفقة حاميها السابق البارون دوفول. وعندما يصل ألفريدو تتوسل إليه فيوليتا لكي يغادر المكان قبل أن يدعوه البارون إلى مبارزة. يغضب ألفريدو من خيانتها ويقذف في وجهها رزمة من المال كان قد كسبها في المقامرة كتعويض على ما أنفقته عليه. يصل جيورجيو ويؤنِّب ألفريدو على تصرفه الأخرق. بعد عدة أسابيع يتفاقم مرض فيوليتا، وتتسلم رسالة من جيورجيو يقول فيها بأنه يثمّن عالياً تضحيتها في سبيل ابنه. يدخل ألفريدو ويلتمس منها العفو؛ ويعد بأنهما سوف يعيشان معاً بسعادة، لكنه يدرك فجأة خطورة وضعها الصحي. تستجمع فيوليتا للحظة كل ما لديها من قوة وتنتصب على قدميها، ثم تسقط ميتة.

على الرغم من فشلها في عرضها الأول، إلا أنها ما لبثت أن غدت من أكثر الأوبرات شعبية في العالم.

Tringles des sistres tintaient, Les ـ آريا تغنيها كارمن «mezzo» في الفصل الثاني من أوبرا كارمن لـ بيزيه.

Trinke Liebchen ـ آريا يغنيها ألفريد «ten» في الفصل الأول من أوبرا الخفاش لـ جوهان شتراوس الثاني.

Trio ـ ثلاثي

مقطع في الأوبرا يغنيه ثلاثة مغنين بمرافقة الكورس أو دونها.

Trionfai ـ كابالياتا تغنيها الليدي ماكبث «sop» في الفصل الثاني من أوبرا ماكبث (النسخة الأصلية) لـ فيردي. حذفت من النسخة المعدلة واستبدلت بـ (La luce langue).

Trionfi ـ ثلاثية مسرحية لـ أورف تتكون من كارمينا بورانا، انتصار أفروديت، كاتولي كارمينا. العمل الثاني فقط يمكن أن يعد عملاً أوبرالياً.

Trionfo d'Afrodite

ـ انتصار أفروديت

عرض مسرحي لـ أورف. قُدم أول مرة في ميلانو في ١٤ شباط عام ١٩٥٣. وضع نصه، المأخوذ عن كاتولوس ويوروبيديس وسافو، المؤلف نفسه.

هو الجزء الثاني من ثلاثية أورف المسرحية، ويتضمن مشاهد متنوعة في تعظيم الحب والزواج.

Trionfo dell'Onore, Il

ـ انتصار الشرف

أوبرا من ثلاثة فصول للمؤلف الإيطالي أليساندرو سكارلاتي. قُدمت أول مرة في نابولي في ٢٦ تشرين الثاني عام ١٧١٨. وضع نصها ف. ا. توليو.

هو العمل الوحيد الهزلي بكامله لـ أ. سكارلاتي، وما زال يُقدم بين وقت وآخر.

Triquet, Monsieur ـ دور «ten» في أوبرا يفغيني أونيغن لـ تشايكوفسكي. هو معلم تاتيانا الفرنسي.

Tristan und Isolde

ـ تريستان وإيزولده

أوبرا من ثلاثة فصول لـ فاغنر. قُدمت أول مرة في ميونيخ في ١٠ حزيران عام ١٨٦٥. وضع نصها، المؤلف نفسه.

الأدوار الرئيسية : إيزولده «sop»، تريستان «ten»، برانغينه «mezzo»، كورفينال «bar»، الملك مارك «bass»، ميلوت «bar».

قصة الأوبرا : على ظهر سفينة يقودها تريستان، تجلس ايزولده في

طريقها إلى كورنوال للزواج من الملك مارك. تخبر إيزولده مربيتها برانغينه كيف قتل تريستان خطيبها في معركة ثم جاء إليها جريحاً لتضمد جراحه منتحلاً اسم تانتريس، وعندما تكتشف حقيقته تحاول قتله لكن الشفقة تمنعها من ذلك. وهي الآن تصمم على ألا تصل وتُزف إلى الملك، بل ترغب في الموت وأن يموت معها تريستان الذي قتل خطيبها. تطلب إيزولده من برانغينه أن تأتيها بسم زعاف من صندوقها لتمزجه في شراب، وأن تنادي تريستان ليشرب معها كأس الصلح. تتردد برانغينه، ثم تحضر لسيدتها رحيق الحب بدلاً من السم وتمزجه بالشراب. يحضر تريستان فتدعوه ليشرب معها كأس التصافي، فهي ستتزوج عمه الملك مارك. وما إن يستقر الشراب في جوفيهما حتى يرتمي كل منهما بين ذراعي الآخر. تصل السفينة إلى غايتها وتتزوج إيزولده من الملك. يتفق الحبيبان على اللقاء في الليل. يشي ميلوت، وهو أحد أفراد الحاشية الملكية، بهما إلى الملك، وفي غمرة لقاء تريستان مع إيزولده يدخل الملك فجأة يتبعه ميلوت. يهجم تريستان على ميلوت لكنه يصاب بطعنة سيف تفقده قوته. يرقد تريستان في الفراش وهو في حالة إغماء، وعندما يصحو يسأل خادمه كورفينال عن المكان الذي هو فيه، فيخبره بأنه في قصره الذي حُمل إليه، وأنه طلب من إيزولده أن تأتي وتعالج جراحه. تصل إيزولده، ولكن ما إن تتخطى عتبة الباب حتى يناديها تريستان، ويسقط وقد فارق الحياة. يصل الملك مارك ومعه ميلوت وبرانغينه التي أطلعت الملك على سر العاشقين. يندفع كورفينال نحو ميلوت يود قتله لكنه يصاب بطعنة من سيف ميلوت ويسقط أرضاً. يعبّر الملك مارك عن أسفه العميق لما حدث. تستعيد إيزولده رشدها، فتوضح برانغينه أنها اعترفت للملك بمزجها إكسير الحب بالشراب، وأن الملك جاء ليغفر لها ويسامحها. تغني إيزولده أغنية الوداع وتسقط فوق جثمان تريستان ليتحد العاشقان أخيراً في الموت.

إنها الدراما- الموسيقية الأكثر قوة لـ فاغنر، ففيها أوصل فاغنر الهارموني الكروماتيكي إلى آفاق جديدة. وهي تحتل مكانة فريدة بسبب تأثيرها العاطفي الجارف، وبسبب أثرها الكبير على التطور الموسيقي الذي تلاها.

Tristram, Sir ـ دور «b-bar» في أوبرا مارثا لـ فلوتوف. هو أحد أقرباء ليدي هاربيت.

Trittico, Il ـ عنوان يطلق على ثلاث أوبرات مستقلة ذات الفصل الواحد لـ بوتشيني وهي : العباءة «Il Tabarro»، الأخت أنجيليكا «Suor Angelica» جياني سكيكي «Gianni Schicchi».

Triumph Scene ـ مشهد النصر عنوان يطلق على المشهد الشعبي الكبير الذي يقع في الفصل الثاني من أوبرا عايدة لـ فيردي.

Troilus and Cressida ـ ترويلوس وكريسيدا

أوبرا من ثلاثة فصول للمؤلف البريطاني ويليام والتون. قُدمت أول مرة في لندن في ٣ كانون الأول عام ١٩٥٤. وضع نصها، المأخوذ عن ج. شوسر، كريستوفر هاسال. وقُدمت النسخة المعدلة أول مرة في لندن في ١٢ تشرين الثاني عام ١٩٧٦.

الأدوار الرئيسية : كريسيدا «mezzo»، ترويلوس «ten»، ديوميد «bar»، باندروس «ten»، كالكاس «bass»، إيفادن «mezzo»، أنتينور «bar».

قصة الأوبرا : يرغب كاهن طروادة الأكبر كالكاس أن تُصبح ابنته كريسيدا كاهنة. ومع ذلك تستجيب لحب ترويلوس الذي يحرض عليه عمها باندروس. وعندما يرتد كالكاس إلى اليونانيين تُبادل كريسيدا بالأسير أنتينور، وتوافق على الزواج من ديوميد. يطعن كالكاس ترويلوس من الخلف أثناء قتاله مع ديوميد. يأمر ديوميد أن يعاد جثمان ترويلوس إلى طروادة، وأن تبقى كريسيدا مع اليونانيين بصفة مومس. تنتحر كريسيدا فوق جثمان ترويلوس.

تتضمن بعضاً من موسيقا والتون الرائعة، لكنها لا تُقدم باستمرار.

Trompeter von Säckingen, Der ـ بواق ساكينغن

أوبرا من أربعة فصول للمؤلف الألماني فيكتور نيسلر. قُدمت أول مرة في لايبزيغ في ٤ أيار عام ١٨٨٤. وضع

نصها، المأخوذ عن فون شيفيل، رودولف بونغ.

الأدوار الرئيسية : فيرنر «ten»، ماريا «sop»، داميان «bar».

قصة الأوبرا : قبيل انتهاء حرب الثلاثين عاماً يقع البواق فيرنر في حب ماريا الكريمة المحتد التي يرغب والداها في تزويجها من داميان الساذج. وخلال هجوم على المدينة يثبت داميان جبنه، في الوقت الذي يسلك فيرنر سلوك الأبطال، وتُظهر علامة الولادة على ساعده بأنه سليل أسرة نبيلة، وبذا تزول جميع الاعتراضات على زواجه من ماريا.

حققت نجاحاً لدى ظهورها، وما زالت تُقدم بين وقت وآخر.

Trouble in Tahiti ـ اضطراب في تاهيتي

أوبرا من فصل واحد لـ بيرنشتاين. قُدمت أول مرة في وولتام في ١ حزيران عام ١٩٥٢. وضع نصها المؤلف نفسه.

هي ملهاة تدور حول زوجين متشاجرين من سكان الضاحية. دمجها برنشتاين لاحقاً بـ أوبرا «مكان هادئ».

Trouser - role ـ دور بنطالي يستخدم هذا التعبير لوصف صوت من طبقة الـ «sop» أو الـ «mezzo» يغني دوراً ذكورياً. والأمثلة الشهيرة على الأدوار البنطالية هي : كيروبينو، أوسكار، أوكتافيان، والأمير أورلوفسكي.

Trovatore, Il ـ الترفاتور

أوبرا من أربعة فصول لـ فيردي. قُدمت أول مرة في روما في ١٩ كانون الثاني عام ١٨٥٣. وضع نصها، المأخوذ عن أنطونيو غارسيا غوتييريث، سالفاتور كامارانو وليون إيمانويل باردار.

الأدوار الرئيسية : مانريكو «ten»، ليونورا «sop»، كونت دي لونا «bar»، أزوسينا «mezzo»، فيراندو «bass».

قصة الأوبرا : إسبانيا، القرن الخامس عشر.

كانت إحدى الغجريات قد تنبأت بمصير مشؤوم لأحد أبناء الكونت دي لونا، وحُكم عليها بالموت حرقاً. ولكي تنتقم ابنة الغجرية أزوسينا تخطف ابن الكونت دي لونا من مهده،

وقد أُشيع قبل مدة أنه اكتشفت بقايا طفل في رماد المحرقة. يحب الكونت دي لونا الحالي وشقيق الطفل المختطف الحسناء ليونورا، لكنها تحب الشاعر المغني مانريكو الذي يعيش مع الغجرية حتى ليحسبه الناس ابنها. تعتقد ليونورا أن مانريكو قتل في الحرب فتنسحب إلى أحد الأديرة، لكن مانريكو يعود سالماً ويختطفها. يلقي حرس الكونت القبض على الغجرية، وحين يأتي مانريكو لإنقاذها يلقون القبض عليه أيضاً. تتوسل ليونورا إلى الكونت أن يخلي سبيل مانريكو وتعده بأن تكون له جسداً وروحاً، وأثناء ذلك تكون قد تجرعت سماً بطيئاً. وعندما يتبين للكونت أنه خُدع يلجأ إلى قتل مانريكو. عند ذلك تكشف الغجرية عن السر الرهيب؛ إن مانريكو المقتول ليس سوى شقيق دي لونا، وأن ابنها الحقيقي مات منذ أمد بعيد، فقد رمته في المحرقة.

هي مثال على الأوبرا الإيطالية الرومانتيكية والميلودرامية، وقد حظيت بنجاح سريع، وظلت واحدة من أكثر الأوبرات شعبية.

Troyens, Les ـ الطرواديون

أوبرا من جزأين (خمسة فصول) لـ بيرليوز. قُدم الجزء الأول منها (الاستيلاء على طروادة) أول مرة في كارلسروه في ٦ كانون الأول عام ١٨٩٠ (أُلفت عام ١٨٦٢). وقُدم الجزء الثاني منها (الطرواديون في قرطاج) أول مرة في باريس في ٤ تشرين الثاني عام ١٨٦٣. وقُدمت الأوبرا كاملة في جزأيها أول مرة في لندن في ١٧ أيلول عام ١٩٦٩. وضع نصها، المأخوذ من الإنيادة لـ فيرجيل، المؤلف نفسه.

الأدوار الرئيسية : إينياس «ten»، دايدو «mezzo»، كاساندرا «sop»، كوريبوس «bar»، آنا «mezzo»، ناربال «bass»، إيوباس «ten»، بانثيوس «bass»، أسكانيوس «mezzo»، هيلاس «ten».

قصة الأوبرا : طروادة وقرطاج.

كان اليونانيون قد رحلوا عن طروادة مخلفين وراءهم حصاناً خشبياً. لا أحد يصدق تنبؤات كاساندرا بهلاك طروادة، حتى إن الطرواديين يحتفلون بخلاصهم من اليونانيين. يقاطع الاحتفالات الصمت الذي يرافق ظهور

أرملة هيكتور وابنها في ملابس الحِداد، ثم ظهور إينياس الذي يحمل أخباراً عن القديس لاوكون مفادها أن ثمة حيّتان افترستاه أمام أعين الطرواديين. يُسحب الحصان إلى داخل طروادة استرضاء لأثينا. وفي غرفة من غرف قصر إينياس يظهر شبح هيكتور ويطلب من إينياس الفرار من طروادة وتأسيس مدينة جديدة في إيطاليا. ينطلق اينياس ومعه ابنه أسكان، وبانثيوس وآخرون في محاولة للوصول إلى القلعة. وفي داخل قصر بريام ثمة مجموعة من النساء الطرواديات ينتحبن. تخبرهم كاساندرا بموت خطيبها تشوريب، وبفرار إينياس، وتطلب منهن أن يقتلن أنفسهنّ بدلاً من الوقوع في أيدي اليونانيين. في قصر دايدو في قرطاج. تدخل دايدو مع آنا وناربال، بينما يحتفل الشعب بالحصاد. يعلن إيوباس عن وصول الطرواديين التائهين يقودهم أسكان. ترحب بهم دايدو في قصرها، وعندما يدخل ناربال معلناً أن ثمة غزواً يهدد قرطاج، يكشف إينياس، الذي كان متنكراً، عن نفسه بوصفه قائد الطرواديين، ويعرض خدماته للمساعدة في صد الغزو. في غابة خارج قرطاج أثناء الصيد الملكي، تهب عاصفة هوجاء، فتلجأ دايدو وإينياس إلى كهف حيث يغرم أحدهما بالآخر. في حدائق دايدو قرب البحر حيث يقام احتفال كبير، تبدو دايدو شاردة، وعندما يخرج الآخرون يغني دايدو وإينياس حبهما. يقاطع ذلك ميركور الذي يدعو إينياس إلى القيام بواجبه، ذلك الواجب الذي يحتم عليه الذهاب إلى إيطاليا لتأسيس المدينة الجديدة. على شاطئ البحر يغني البحار الشاب هيلاس وطنه، وتمنع أشباح الطرواديين إينياس من العودة إلى دايدو. وبينما هم يتهيؤون للرحيل تظهر دايدو وتؤنب إينياس بمرارة، ثم ترجوه أن يبقى. وعندما تفشل في ثنيه عن الرحيل تطلب من الآلهة أن تثأر لها. تأمر دايدو ببناء محرقة لكي تُحرق فيها. تصعد دايدو إلى المحرقة، ثم تغرز سيفاً في صدرها.

هي رائعة بيرليوز، وواحدة من أعظم الأوبرات الفرنسية. وقد ظلت عملياً دون تقديم نحو قرن من الزمن، لكنها أدرجت أخيراً في برامج معظم دور

الأوبرا في العالم. هي تُقدم عادة على ليلتين نظراً لطولها (على الرغم من أن طولها الكلي أقصر من أطول أعمال فاغنر)، لكن بيرليوز كان ينوي تقديمها في ليلة واحدة لأن ذلك يجعل تأثيرها أعظم.

Truelove ـ دور «bass» في أوبرا مسيرة الفاجر لـ سترافينسكي. هو والد آنا.

Truffaldino : ١ـ دور «bass» في أوبرا أريادن في ناكسوس لـ ريتشارد شتراوس.

٢- دور «ten» في أوبرا توراندوت لـ بوسوني.

٣- دور «ten» في أوبرا حب البرتقالات الثلاث لـ بروكوفييف.

Tsar's Bride, The
ـ عروس القيصر
(Tsarskaya Nevest)

أوبرا من ثلاثة فصول لـ ريمسكي ـ كورساكوف. قُدمت أول مرة في موسكو في ٣ تشرين الثاني عام ١٨٩٩. وضع نصها، المأخوذ عن ليف ميي، المؤلف نفسه بالاشتراك مع ي. ف. تومينيف.

الأدوار الرئيسية : مارفا «sop»، غريغوري «bar»، إيفان ليكوف «ten»، لوباشا «mezzo».

قصة الأوبرا : موسكو، القرن السادس عشر.

يختار القيصر الرهيب مارفا لتكون زوجة له. يحب مارفا كل من ليكوف الذي تبادله الحب، وغريغوري. يحاول غريغوري الفوز بقلب مارفا باعطائها جرعة من إكسير الحب. تستبدل لوباشا، حظية غريغوري السابقة، بالجرعة سماً قاتلاً. تجن مارفا، وهي تحتضر، لدى سماعها أن القيصر أمر بقطع رأس ليكوف على الجريمة، ثم تسقط ميتة. يقوم غريغوري بقتل لوباشا.

ما تزال تُقدم في روسيا باستمرار.

Tu che la vanità ـ آريا تغنيها إليزابيتا «sop» في الفصل الخامس من أوبرا دون كارلوس لـ فيردي.

Tu qui Santuzza ـ ثنائي يغنيه سانتوزا «sop» وتوريدو «ten» في أوبرا الفروسية الريفية لـ ماسكاني.

Turandot ـ توراندوت

١-أوبرا من فصلين لـ بوسوني. قُدمت أول مرة في زوريخ في ١١ أيار عام ١٩١٧. وضع نصها، المأخوذ عن كارلو غوزي، المؤلف نفسه.

لطالما كانت موضع إعجاب الموسيقيين، لكنها نادراً ما تُقدم.

٢-أوبرا من ثلاثة فصول لـ بوتشيني. قُدمت أول مرة في ميلانو في ٢٥ نيسان عام ١٩٢٦. وضع نصها، المأخوذ عن كارلو غوزي رينـاتو سيمون وجوسيبه أدامي.

الأدوار الرئيسية : توراندوت «sop»، كالاف «ten»، ليو «sop»، تيمور «bass»، بينغ «bar»، بانغ «ten»، بونغ «ten».

قصة الأوبرا : الصين الأسطورية.

تعلن أميرة بكين القاسية أنها سوف تتزوج من الرجل الذي يتمكن من الإجابة عن ثلاثة أسئلة هي كالألغاز، وكل من يفشل في ذلك سيكون مصيره الموت. يصل الأمير المجهول (كالاف) برفقة والده تيمور وأمته الشابة التي تحبه، ويقبل التحدي. يجيب الأمير عن الأسئلة إجابات صحيحة، لكن الأميرة تطلب من والدها أن يحررها من التزامها. يمنح (كالاف) الأميرة يوماً لمعرفة اسمه، وفي حال نجاحها في ذلك يمكنها الحكم عليه بالموت. تحاول توراندوت انتزاع اسم الأمير بالقوة من ليو، التي تعلن أنها الوحيدة التي تعرفه، لكن ليو تنتحر مؤثرة الموت على خيانة الأمير. يعلن (كالاف) حبه لـ توراندوت، فتتوسل إليه أن يرحل، لكنه يرفض ويخبرها باسمه. تتأثر توراندوت من إخلاصه، وتصرح أن اسم الغريب هو «الحب».

هي الأوبرا الأخيرة لـ بوتشيني، وقد توفي قبل أن يكملها، وقد أكملها المؤلف الإيطالي فرانكو ألفانو. وينظر إليها البعض على أنها رائعة بوتشيني.

Turco in Italia, Il ـ التركي في إيطاليا

أوبرا هزلية من فصلين لـ روسيني. قُدمت أول مرة في ميلانو في ١٤ آب عام ١٨١٤، وضع نصها، المأخوذ عن كاتيرينو مازولا، فيليس روماني.

تروي الأوبرا قصة الشاعر بروسدوتشيمو الذي يبحث عن حبكة لأوبراه، ويتوصل إلى قصة تتضمن مكائد وأقنعة، وحالات من سوء الفهم،

ويتـــورط فيهـــا فيـــوريلاّ، ودون نارسيسو المعجب بها، وزوجها الممل، وســليم الزائــر التركــي الــذي يفــتن فيـــوريلاّ، وســـعيدة حبيبـــة ســـليم القديمة.

Turiddù ــ دور «ten» فــي أوبــرا الفروسية الريفية لـ ماسكاني. هو ابن ماما لوتـشيا الجنـدي الـذي تعـشقه سانتوزا.

Turn of the Screw, The ــ دوران اللولب

أوبـرا من فصلين وتمهيد لـ بريتين. قُـدمت أول مـرة فـي فينيـسيا فـي ١٤ أيلـــول عـــام ١٩٥٤. وضـــع نـــصها، المأخوذ عن هنري جيمس، م. بيبر.

الأدوار الرئيـــسية : مربيـــة أطفـــال «sop»، بيتـــــر كوينـــــت «ten»، مـــــايلز«Treble» ، فلـــــورا «sop»، الـــسيدة غـــروز «mezzo»، الآنـــسة جيسيل «sop».

قصة الأوبـرا : إنكلترا، القرن التاسع عشر.

تـصل مربيـة أطفـال إلـى منـزل فـي الضاحية لرعاية الطفلين مايلز وفلورا في غياب الوصي عليهما. تغدو المربية مقتنعة بأن شبحي الخادمين السابقين بيتر كوينت والآنسة جيسيل يحاولان إفـساد الطفلـين. تقـرر المربيـة فـتح معركة معهما لتصون روحي الطفلين. وأخيـراً تُرسـل فلـورا للعنايـة بالقيمـة على المنزل، ويموت مايلز من التوتر الـذي يفرضـه عليـه متطلبـات الـصراع بين المربية و شبح كوينت.

لولب العنوان تمثله الثيمة التي (تدور) خلال ١٥ تنويعاً، إذ تعزف بين ثمانية مشاهد من كل فصل.

Tu sul labbro ــ آريـا يغنيهـا زاكاريـا «bass» فـي الفصل الثـاني من أوبرا نابوكو لـ فيردي.

Tutor ــ دور «bass» فـــي أوبـــرا الكونـت أوري لـ روسـيني. هـو معلـم أوري.

Tutte le feste – ثنـائي يغنيـــه غيـــــلدا «sop»، وريغوليتـو «bar»، في الفصل ثاني من أوبرا ريغوليتو لـ فيردي.

Twilight ــ الشفق (Daisi)

أوبـرا مـن ثلاثـة فـصول للمؤلـف الجيورجي زاخاري باليـاشـفيلي. قُدمت أول مـرة فـي تيبليـسي فـي ١٩ كـانون الأول عـام ١٩٢٣. وضـع نـصها، ف. غوينيا.

الأدوار الرئيـــسية : مـــارو «sop»، مالخـاز «ten»، نـانو «mezzo»، كيـازو «bar»، تسانغالا «bass».

قـصة الأوبـرا : تُخطـب مـارو إلـى الجنـدي كيـازو، لكنهـا واقعـة فـي غـرام مالخـاز. وعنـدما يعـود مالخـاز مـن الخارج، يقوم تسانغالا بإعلام كيازو عن علاقتهمـا. يُقـسم كيـازو علـى الانتقـام، لكنـه يـدعى للحـرب. يعـود كيـازو بعـد انتهاء الحرب، وعندما ترفضه مارو يقوم بقتل مالخاز بدافع الغيرة.

هـي واحـدة مـن أوبـرات المؤلـف الجيـورجي المبكرة، وهي غير معروفة خارج روسيا.

Two Widows, The
ــ الأرملتان

أوبـرا هزليـة مـن فـصلين لـ سـميتانا. قُـدمت أول مرة في براغ في ٢٧ آذار عام ١٨٧٤. وضع نصها، المأخوذ عن فيليـسيان مـاليفيي، إيمانويـل زونغـل. وقُـدمت النـسخة المعدلـة أول مـرة فـي براغ في ١٥ آذار عام ١٨٧٨.

الأدوار الرئيـسية : كارولينـا «sop»، أنيـــشكا «sop»، لاديـــسلاف «ten»، مومـال «bass»، تونيـك «ten»، ليـدكا «sop».

قصة الأوبـرا : عزبـة بوهيميـة، القـرن التاسع عشر.

تعيش الأرملتان كارولينا وأنيشكا في عزبتهمـا. يُحـضر حـارس الغابـة إلـى منـزل الأرملتين لاديـسلاف بحجـة أنـه لص صيد. يثبت لاديسلاف أنه ملاك أراضٍ مـن الجـوار. وسـرعان مـا تقـع أنيـشكا فـي غرامـه، لكنهـا لا تعتـرف بـذلك، إلـى أن تجبرهـا كارولينـا علـى الاعتراف بحبه عن طريق التظاهر بأنها منافستها.

ما زالت تُقدم في تشيكيا باستمرار.

Tytania ــ دور «sop» فـي أوبـرا حلـم ليلـة صـيف لـ بـريتين. هـي ملكـة الجنيات، زوجة أوبيرون.