

الحياء الموسيقية

مجلة فصلية تصدر عن وزارة الثقافة - دمشق

الجمهورية العربية السورية

الدياق الموسيقية

مجلة فصلية تصدر عن وزارة الثقافة - دمشق
الجمهورية العربية السورية
العدد / 29 / 2003

رئيس التحرير: محمد حنانا
أمين التحرير: د. نبيل اللو
هيئة التحرير: د. غزوان الزركلي
إلهام أبو السعود
خضر جنيد
الإخراج الفني: طارق صبح

المراسلات باسم رئيسة التحرير: مجلة الحياة الموسيقية
ص. ب 31936 - دمشق - الجمهورية العربية السورية

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

المحتويات

كلمة العدد
رئيس التحرير

8

تربية

* الموسيقى وبناء الأطفال المبدعين
نورث نابوتي

10

دراسات وأبحاث

* الغناء والموسيقا عند العرب بين الجاهلية والإسلام

16

د. سهيل الملاذي

* في الموسيقا العربية

46

د. نبيل اللو

* الجاز والموسيقا الكلاسيكية – ليونارد برنشتاين

56

ترجمة محمد حنانا

أعلام

* ابن محرز صناج الحواضر

65

خليل بيطار

تذوق

* المؤلف الموسيقي وليد الحجار
تحليل المقطوعة «دراسة رقم 2» «لآلة البيانو
د. غزوان الزركلي

76

ملف العدد

سرغيه بروكوفيف 1891 - 1953

* سرغيه بروكوفيف

99

ترجمة وإعداد: ديالى حنانا

* في ذكرى - بقلم دافيد أويستراخ

108

ترجمة ريما سكر

* مؤلف الباليهات المفضلة عندي - بقلم غالينا أولانوفنا

ترجمة: هنا نور الله

117

* الحرب والسلام - بقلم فرانسوا لافون

127

ترجمة سهير الأتاسي

* سرغيه بروكوفيف عازف البيانو والمؤلف

د. غزوان الزركلي

137

* الكسندر نيفسكي لقاء عملاقين - بقلم ميشيل دورنييه

- 145 ترجمة: حسان موازيني
* أوبرا حب البرتقالات الثلاث
- 154 ترجمة: نذير جزماتي

معجم

* معجم الموسيقى الغربية حرف (X , Y , Z)

- 172 إعداد محمد حنانا
* الأعلام
* الأعمال الموسيقية الهامة
* المصطلحات

ملحق

* المدونة الموسيقية لمقطوعة «دراسة رقم 2» لآلة البيانو

- 185 للمؤلف وليد حجار

كلمة العدد

إن الكثير من المهتمين بشؤون الفن والأدب الذين تملؤهم الحماسة لولوج عالم الموسيقى الكلاسيكية، يترددون في الاقتراب منها على نحو أفضل لتعميق إدراكهم لها، وذلك لا اعتقادهم أنها عسيرة على الفهم، خاصة الموسيقى الصرفة، أي الموسيقى الآلية التي لا تعتمد نصاً ما، ولا اعتقادهم أيضاً بأن كل عمل منها لا بد أنه يتضمن فكراً محدداً، ومعنى محدداً، أو يروي حدثاً محدداً هم لا يستطيعون اكتشافه ومعرفته. ثم يأتي التهيّب من

الأشكال الموسيقية التي تبدو لهم وكأنها لغز لا سبيل إلى حله.

إن هذا الاعتقاد وذلك التهيب يؤثران سلباً على عملية التذوق الموسيقي التي يجب أن تكون طبيعية وسهلة. وإن الرغبة في الارتقاء بالذائقة الموسيقية وتطويرها تستلزم الوعي بأن الموسيقى تعبر في لحظاتها المختلفة عن حالات نفسية متنوعة، وعن مشاعر متنوعة، ولكنها لا تعبر – كما يقول شوبنهاور – عن شعور محدد بالفرح، أو شعور محدد بالحزن والألم والغبطة والفرح، أو شعور براحة البال، بل تعبر عن هذه المشاعر في صورتها المجردة إلى حد ما، فهي تعبر عن جواهر المشاعر بغير مستلزماتها، أي دون دوافعها. ويقول المؤلف الموسيقي بيرنشتاين في هذا الصدد "لا يمكنك عرض وقائع من خلال نغمات سلم فا ماجور أو فا مينور، لا يمكنك كتابة موسيقا هي في طريقها لتبلغ رسالة إلى أي كان وحول شيء ما. وفي الحقيقة لا يمكن حتى كتابة موسيقا تسعى لتصف شيئاً، ما لم يقل لك مؤلفها بأنه أراد من خلالها أن يصفه، ولو أن سيمفونية بيتهوفن الريفية ظهرت تحت تسمية أخرى ولكن بنفس نغماتها كلها، لأمكن تفسيرها وفق التسمية الأخرى المفترضة. إنها في الواقع ريفية لأن بيتهوفن قال: إنني أكتب سيمفونية ريفية استلهمت من الأحاسيس الفرحة في الريف، ثم لأنها دعيت هكذا". ويسـتـتـرد بيرنشتاين فيقول: الموسيقا ليست شفاقة، هنالك

نغمات سيسمعاها الجميع ويفهمونها، ولكن لا أحد يستطيع استخلاص أي معنى من وراءها، ما لم يقل المؤلف بأنه يود من المستمع أن يفكر بشيء آخر إلى جانب النغمات". أما سترافنسكي فيعلن أن موسيقاه كانت شيئاً له حياته الخاصة، وليس له أي معنى آخر غير وجوده الموسيقي الصرف.

لذا فإن الاستماع إلى الموسيقا يمكن أن يتم دون التزود بأفكار مسبقة، وإيضاحات وشروح قد تفسد عمل المخيلة وعملية الاستمتاع بعالم الموسيقا الغني بألوانه. وقد قال لي صديق مولع بالموسيقا بأنه استمع مصادفة، وكان شاباً حديث السن لا يعرف شيئاً عن الموسيقا، إلى مقطوعة "هكذا تكلم زار ادشت" فجذبتة إلى عالم الموسيقا، وكان أنذ لا يعرف شيئاً عنها أو عن مؤلفها ريتشارد شتراوس.

كذلك ليس صعباً الاهتمام بالأشكال الموسيقية ومعرفتها (شكل السيمفونية، شكل الكونشرتو، شكل السوناتا، شكل الروندو... إلخ)، وقراءة كتاب قد تساعد في ذلك. إن معرفة الشكل الموسيقي يكشف للمستمع بعضاً من أسرار الحرفة الموسيقية. بالطبع لا يستطيع كشف جميع أسرار الحرفة إلا القلة القليلة من الموسيقيين المحترفين. ولكن لا بد من معرفة الخطوط العامة للأشكال الموسيقية الهامة.

ولابد من معرفة الآلات الموسيقية، وطبيعة اللون الصوتي لكل واحدة منها. ومن تطوير القدرة على تمييز الألحان، ذلك أن الشيء الذي يحل محل القصة في الموسيقا كقاعدة هو اللحن - على حد قول كوبلاند - فاللحن هو الذي يرشد المستمع.

إن مواظبة الاستماع، وعدم التهيب من محاولة الولوج إلى عالم الموسيقا، وإطلاق العنان للمخيلة، وامتلاك بعض مفاتيح التذوق التي أتينا على ذكرها، كفيلة بجعل عملية الاستماع طبيعية وسهلة لا يعيقها شيء.

رئيس التحرير

الموسيقا وبناء الأطفال المبدعين
دراسة تحليلية لأسلوب تطوير وتحفيز القدرات
عند الأطفال عن طريق تعلمهم الموسيقا

نورث بوتي
باحث وكاتب موسيقي

- * العوائق والصعوبات الناتجة عن تعلم القراءة الموسيقية في سن باكرة.
- * مقارنة بين أساليب تعلم القراءة الموسيقية بالطريقة التقليدية والحديثة.
- * كشف علمي حديث يؤكد ضرورة تعلم الموسيقا في سن باكرة من لحظة الولادة إلى سن التاسعة (المرحلة الأساسية لبناء القدرة عند الإنسان).

تعلم القراءة الموسيقية للأطفال في سن باكرة
العوائق والصعوبات الناجمة عن ذلك

1- تمهيد: القراءة الموسيقية جزء أساسي لتعلم الموسيقا بالأساليب الحديثة.

قد يتبادر لذهن من يطلع على مناهج وأساليب تعلم الموسيقى الحديث، وعلى الأخص حين يكون هذا الاطلاع سطحياً وغير مكتمل، أن تعلم القراءة الموسيقية بالأساليب الحديثة غير أساسي ولن تخلق موسيقياً قارئاً.

والحقيقة أن هذا الحكم هو غير مكتمل الأركان، لأن جوهر التعلم في الأساليب الحديثة يعتمد على تطوير الذاكرة الموسيقية وخلق التعبيرية الإبداعية عند الدارسين، إضافة إلى أهداف تربوية وأساسية في تطوير وتحفيز القدرات عند الأطفال الدارسين وفي سن باكراً، مما ينعكس انعكاساً مباشراً على قدرات الأطفال لتطوير أحاسيسهم وتكامل شخصيتهم حسياً وذوقياً، إضافة إلى تطوير قدراتهم للتلقي المعرفي. ومن ثم في مراحل الشباب... إبداعهم.. ومبادراتهم.. للوصول إلى الشخصية الإنسانية المتميزة والمستقرة. وعليه فالقراءة الموسيقية هدف أساسي للأساليب الحديثة لتعلم الموسيقى لما للقراءة الموسيقية من أهمية لتحقيق الأهداف المنشودة في بناء الطفل المتميز (الإنسان الفاعل في المجتمع).

والجدير ذكره هنا أن مفاهيم الإنسان المتميز عديدة، ويأتي في مقدمتها بناء الإنسان المتذوق الصحيح لكل مفاهيم الجمال، ومن أهمها الموسيقا. والمجتمع الياباني على سبيل المثال مجتمع يتسم بحبه للنظام وتذوقه لكل مفاهيم الجمال والفن، ويُعد من أهم المجتمعات المتقدمة في مجالات حضارية عديدة وليس في مجال التطور التكنولوجي وحسب..

والطريف واللافت للنظر أن المجتمع الياباني يُعد من أفضل المجتمعات في العالم في قدرته على القراءة الموسيقية.. فنسبة متعلمي الموسيقى تزيد عن 90%، وقدرتهم على الأداء الموسيقي متفاوتة..

مع التنويه أن هذا المجتمع انتقل نقلة نوعية في هذا المجال، وبعد الخمسينيات في القرن الماضي ونتيجة لتطبيق مفاهيم التعلم الموسيقي في سن باكراً، ومتابعة هذا التعلم في المدارس العامة.. وكان من خلال تحفيز القدرات عند الأطفال.

2- مقارنة في أساليب تعلم القراءة الموسيقية، الأسلوب التقليدي

(زولتان كودالي) والأسلوب الحديث (منهج سوزوكي، أكاديمية ياماها،

كونوتاتشي، في اليابان. معاهد ومدارس الطفل الأفضل في أوروبا).

- إن الأسلوب التقليدي لتعلم الموسيقى يعتمد على استخدام الصوت فقط في التعلم والقراءة، وقد عُرف هذا الأسلوب بأسلوب زولتان كودالي الذي ظهر في هنغاريا، وأدى ظهوره إلى نجاح عظيم في هنغاريا. وانتشر بعدها في سائر المدارس الأوربية والأمريكية وفي العديد من أنحاء العالم، وكانت تطبيقات هذا الأسلوب وممارسته قياسية. فالطالب في المدارس الابتدائية والمعاهد يتقدم خطوة خطوة نحو معرفة القراءة والكتابة الموسيقية من خلال الغناء المباشر وباستخدام الدرجات الموسيقية الصوتية.. (F-E-D-C - دو - ري - مي - فا)

وقبل البدء بمقارنة الأسلوب التقليدي في تعلم القراءة والكتابة الموسيقية مع الأسلوب الحديث لابد من أن أنوه أن التعلم في الأسلوب التقليدي ينحصر بفترة عمرية للطالب (المرحلة الابتدائية.. بدءاً من سن السادسة فما فوق)، بينما تجمع المدارس الحديثة ومنهجها على ضرورة المباشرة في التعلم من لحظة الولادة (مرحلة تمهيدية تربوية وفق منهجية دقيقة.. الاستماع والتحفيز). ثم تأتي مرحلة تطبيقية بمرافقة أحد الأولياء (الأم أو الأب) في سن الثالثة والرابعة، وقبل الدخول إلى المدارس الابتدائية. أو بتعبير آخر توظيف المراحل العمرية الباكرة (من لحظة الولادة إلى سن السادسة) في التأهيل الحقيقي للتعلم الموسيقي (تحفيز القدرات عند الأطفال). وبالمقارنة بين الأسلوبين يمكن أن نستنتج مايلي:

* الأسلوب التقليدي (زولتان كودالي)

- يعتمد على تطوير تعلم القراءة من خلال تطبيقات مادة الصولفيج خطوة خطوة.

- وعليه لابد من أن يكون الطفل في مرحلة عمرية تؤهله لاستيعاب القراءة والتطبيق من سن السادسة فما فوق.

- هناك معاناة وصعوبة جلية لتعليم الطلاب القراءة الموسيقية بأسلوب الخطوة خطوة من خلال استظهار الصولفيج وتدريب الصوت والأذن معاً وعن طريق النوتة الموسيقية.

- الأسلوب التقليدي في تعلم القراءة والكتابة الموسيقية على نحو مباشر، عادة ما يؤدي إلى هجرة سالبة وكبيرة نسبياً للتعلم.

- الطالب محور التعليم والتعلم والمدرس (المدرسة - المعهد) هو المحور الثاني في الأسلوب التقليدي.

- فقدان مرحلة أساسية في تأهيل الإنسان من لحظة الولادة إلى سن السادسة.

* الأسلوب الحديث (مراكز تحفز القدرات في اليابان وأمريكا وكندا) «منهج سوزوكي» وأكاديميات ياماها وكاواي وجامعات كونوتاتشي.. سينزوكو في اليابان ومعاهد الطفل الأفضل في أوروبا):

- المباشرة في التعلم تعتمد الفترة العمرية المبكرة جداً (من لحظة الولادة إلى سن الثالثة أو الرابعة مرحلة تأسيسية في المنزل) ويقوم فيها أولياء الطفل من خلال إرشادات وتعليمات نظرية تعتمد مبدأً تربوياً لضرورة تأسيس أذن الطفل وتحفيز قدرته وحبه للموسيقا.. ولمفاهيم الإبداع والفن والجمال.

والمرحلة الثانية هي مرحلة المباشرة في التطبيق العملي للتعلم، وتبدأ في سن الرابعة، ويشارك فيها مشاركة فاعلة تربوياً واجتماعياً أولياء الطفل (الأسرة – الأم – الأب – الإخوة).

- الصعوبات في المباشرة في التعلم التطبيقي في الأسلوب الحديث غير موجودة إلى حدٍ ما، رغم السن المبكرة للطفل، ويعود سبب ذلك إلى المتعة الحقيقية التي يجنيها الطفل من العزف على الآلة وتعامله معها وكأنها لعبة من ألعابه.

- الهجرة السلبية في التعلم غير موجودة نسبياً في المدارس الحديثة لتعلق الطفل وحبه للدرس، وذلك من خلال المنهجية التطبيقية التي تؤسس ذاكرة موسيقية متميزة عند الطفل.

- محاور المنهاج في الأسلوب الحديث للتعلم هي الطالب والمدرس (المدرسة أو المعهد) والأسرة.. وهذا يؤدي إلى سعادة كبيرة للطفل، وله إيجابيات بينة في مجال توجيه الأسرة تربوياً واجتماعياً ومعرفياً.

- سائر المؤيدات من أبحاث تربوية ونتائج محققة تؤكد أن الفترة العمرية في بناء شخصية الإنسان المتميز تبدأ من لحظة الولادة إلى سن الثانية عشرة، وبالتالي المدارس الحديثة لا تقوت على الطفل مرحلة هامة في تأسيس وبناء قدراته.

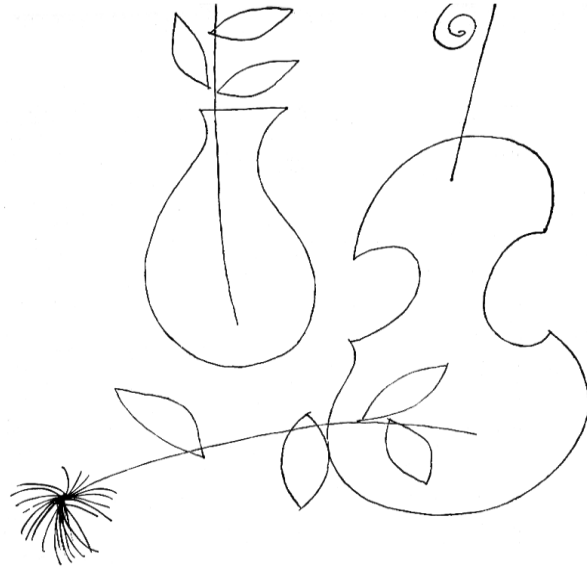
ويجدر ذكر آخر بحث معلمي يؤيد الأسلوب الحديث في التعلم وتطوير القدرات، وقد نُشر في مجلة (نيتشر نيوز ساينس) على شبكة الإنترنت بتاريخ 2002/6/18، وهو يؤكد كثافة المادة السنجابية في الدماغ عند الأطفال الذين تلقوا التعلم الموسيقي في سن باكراً. وفي ما يلي ما نشر عن نتائج هذا البحث.

في دراسة جديدة قام بها فريق من الباحثين في جامعة هيدلبيرج الألمانية، سجلوا ردود فعل الدماغ أثناء عزف أنغام موسيقية ذات تردد مختلف من عازفين محترفين وآخرين هواة.

وجد العلماء أن أدمغة الموسيقيين المحترفين تبدي رداً أكبر من الاستجابة للنغمات قياساً بغير الموسيقيين، أما استجابة الهواة فتأتي بين هؤلاء وأولئك.

كما اكتشف الباحثون أن كمية المادة السنجابية في الجزء الذي يتحسس للفنون في الدماغ أكبر بـ 130% لدى المحترفين مقارنة بالأشخاص العاديين.

ويقول الدكتور بيتر شنايدر رئيس فريق البحث أن كمية هذه المادة ثابتة عند الولادة. ويتابع إن العامل الوراثي وارد في هذا، ويضيف أن الجينات ليست كل شيء، بل التمرعرع في جو موسيقي وفني له دور أساسي في تنمية هذه القدرة الدماغية عند الطفل. ويرى شنايدر أن الاستماع للموسيقا وتعلمها أثناء المراحل المبكرة من الطفولة له دوره، وأن الميول الموسيقية والقدرة الكامنة في هذا المجال لا يمكن تطويرهما بعد سن التاسعة. والجدير ذكره أن المنطقة الدماغية المسؤولة عن الإبداع بكل أشكاله عند الإنسان وكمية المادة السنجابية فيه هي ظاهرة عند سائر المبدعين عازفين وفنانين وعلماء. وبالتالي فإن هذا البحث يؤيد أهمية تعلم الموسيقا في سن باكراً لتطوير وتحفيز القدرات عند الإنسان.



الغناء والموسيقا عند العرب بين الجاهلية والإسلام

الدكتور سهيل الملاذي

التدوين الموسيقي:

لنعتزف بداية، بأن ثمة تقصيراً كبيراً، تعانیه ثقافتنا العربية، فيما يتعلق بالدراسة الموسيقية الجادة، لتراثنا الموسيقي. فمع قلة المصادر التي وصلتنا عن الموسيقا العربية، وتطورها عبر العصور، فإن من الجدير بالملاحظة، أن هذه المصادر والمخطوطات الموسيقية، لم تحقّق، ولم تدرس دراسة كافية، ولم تنل العناية التي تستحقها، مع أن حياتنا الثقافية المعاصرة، قد

أفرزت العديد من العلماء والباحثين الموسيقيين. إن من المهم وضع تراثنا الموسيقي بين هؤلاء، ليصلوا، بإشراف الأكاديميات والمؤسسات المختصة، إلى دراسات معمقة عن الحياة الموسيقية العربية القديمة، وإلى معاجم مقارنة، تحدّث المصطلحات الموسيقية، وتجعلها مفهومة، قريبة من عقلية العصر، علّ ذلك يوجد الحلقة المفقودة، التي تصل التراث بالمعاصرة، وتقدم خدمة للأجيال القادمة، وعلّ ذلك أيضاً، يجعلنا نحافظ على ما بقي من تراثنا الموسيقي، الذي ضاع قسم كبير منه، إما بسبب الظروف السياسية والحروب والكوارث، أو بسبب الظروف الاجتماعية، أو بسبب إهمال العرب تدوين تراثهم الفني، وعدم انتباههم إلى أهمية هذا الأمر، إلا في مرحلة متأخرة من تاريخهم.

إننا ندرك أن ثمة مراحل في تاريخنا، ازدهر فيها الغناء والموسيقا، ولكن أجدادنا العرب، لم يهتموا بتدوين الأغاني وموسيقاها - آنئذ - بل ابتدعوا طريقة التلقين، لحفظ الأغاني وتداولها - شأن الشعوب القديمة الأخرى - «فكان من جراء ذلك، ضياع قسط موفور من تراثهم الغنائي. وما تبقى، تعرض للنقص والزيادة. حتى أن الأغاني الكلاسيكية، التي أطلق عليها العرب في العصر الأموي اسم الغناء (المتقن)، لم تسلم من التحريف والنقص والزيادة».

«أما تدوين الألحان، فقد ظل على عهده القديم، عهد التلقين، إلى أن جاء الأصبهاني، فثبت بعض الألحان على الطريقة التي اتبعها في كتابه (الأغاني)، وهي طريقة رمزية، انصرف المستشرق فارمر إلى حل رموزها».

«ولولا الطرق الصوفية، التي عمدت إلى تركيب القصائد الدينية، على الألحان الكلاسيكية، لضاع أصل ما تبقى من الألحان»⁽¹⁾.

ثم اتبع العرب طريقة الإغريق في تدوين أغانيهم، وهي طريقة الأحرف الأبجدية.

يلخص الباحث أحمد شفيق أبو عوف هذا الأمر، بقوله:
«إننا قد اغترفنا من مناهج التاريخ كل ما يحيط بالعلوم
الموسيقية، إلا شيئاً واحداً، هو التدوين الموسيقي، الذي يمكن أن
نستشف منه نوع الألحان التي كان يغنيها العرب، خلال عصورهم
الطويلة، وطابع هذه الألحان ولونها»⁽²⁾ ولهذا نلاحظ أن معظم
المصادر التي بين يدينا، يتحدث عن الأغاني والغناء والمغنين،
ويكاد يهمل الجوانب الموسيقية.

الغناء والموسيقا في الحضارات القديمة:

يقول المستشرق سييه SAYCE:
«يجب أن نقلع عن اعتبار بلاد العرب صحراوية بربرية، فقد
كانت على خلاف ذلك، مركزاً تجارياً في العالم القديم. ولم يكن
المسلمون الذين خرجوا منها لغزو المسيحية، وإقامة
الإمبراطوريات، غير خلف لهؤلاء الذين كان لهم تأثير عميق في
مصير الشرق في العصور القديمة»⁽³⁾
ويمضي المستشرق د. هنري جورج فارمر، إلى أبعد من ذلك
بكثير، حين يرى أن الثقافة العربية، لا ترجع إلى أيام الجاهلية –
عندما كانت القوى الإغريقية أو الرومانية أو البيزنطية أو الفارسية
في عنفوانها – بل ترجع إلى زمن أبعد كثيراً من كل ذلك.
ويستشهد فارمر على رأيه بقوله:

إن الحفريات الحديثة في مراكز المدن السامية القديمة، قد
غيرت أفكارنا عن تاريخ الثقافة في العالم تغيراً عجبياً، إذ ترجع
أقدم إشارة لبلاد العرب، إلى الألف الثالثة قبل الميلاد، في نقش
مسماري. كما قدمت الآثار العربية الجنوبية، شاهداً واضحاً على
مملكتين هامتين، هما معين وسبأ، في مطلع الألف الأولى قبل
الميلاد، ذات مدن خاصة، تضارع بابل وأشور في الأهمية.
إن النقوش البابلية الآشورية المسمارية، والعهد القديم، والمؤلفين

القدامى، شواهد على عظمة هذه المدنيات القديمة، وهي تعترف بالدور الكبير للعرب في توجيه ثقافتها.

ومع ذلك لم يصلنا شيء عن موسيقا العرب الأقدمين، ولكن أحد نقوش آشور بانبيال (القرن السابع قبل الميلاد) يدلنا على إعجابهم بموسيقا العرب. إذ يذكر أن الأسرى العرب، كانوا يقضون أوقاتهم في الغناء والموسيقا، وكان الآشوريون يستمتعون بأغانيهم.

وإذا وضعنا في الحسبان تقارير الإغريق والرومان عن الممالك العربية القديمة، رأينا أن العرب قد وصلوا في الموسيقا، إلى الدرجة التي وصل إليها الساميون الآخرون

وفي وقت قديم، حين احتدم الصراع بين المسيحية والوثنية من جهة، واليعاقبة والنساطرة من جهة أخرى، كانت المعارف الجمالية – ومنها الموسيقية – كمالية، بعيدة عن مواطن الصراع، إضافة إلى أن ثقافات الإغريق والفرس والهنود كانت منصرفة – آنئذٍ – عن علم الموسيقا، إلى حد ما.⁽⁴⁾

إلا أن هذا الانشغال، لم يستمر طويلاً، فما لبثت الموسيقا أن ازدهرت في بلاد فارس، وعلا شأنها، حتى تبوأَت في الشرق مكان الزعامة، بعد مصر الفرعونية، والمدنية الآشورية القديمة. كذلك سمت الموسيقا في بلاد اليونان – بعد أن انتقلت إليها من الشرق – ودون العلماء أصولها وقواعدها.

الغناء والموسيقا عند العرب في الجاهلية:

تأثرت حياة العرب بالأجواء الحضارية المحيطة بهم، بفضل صلاتهم التجارية مع الأمم المجاورة، حتى إن تاريخ الجاهلية حافل بأخبار القيان، يستقدمن من بلاد العجم والروم ومصر، مع آلاتهن الموسيقية، فلا يكاد يخلو منهن بيت من بيوت الأشراف.⁽⁵⁾

ومن عصر إلى عصر، كان تأثر الموسيقا العربية، بموسيقا المدنيات المجاورة يزداد، لا سيما بالموسيقا الفارسية من الناحية

العملية، وبالموسيقا اليونانية من الناحية النظرية⁽⁶⁾، ومما ينهض دليلاً على هذا التأثير، دخول أسلوب المجالس الغنائية، وكثير من الألفاظ والمصطلحات والآلات الموسيقية الفارسية، إلى اللغة العربية (البربط – الدستان)، واقتباس الموسيقا العربية كثيراً من النظريات والآلات الموسيقية اليونانية.

علينا إذن، الإقرار بأن فلاسفة العرب ومغنيهم، قد أخذوا العلوم الموسيقية وفنونها عن مصر وفارس واليونان،⁽⁷⁾ وأنهم احتفظوا فيها إلى حد كبير بالشخصية العربية، التي ميزت موسيقاهم، وجعلت لها طابعاً خاصاً،⁽⁸⁾ يلائم موقع بلادهم وحالتها الاجتماعية والاقتصادية، وبالدرجة الأولى الأدبية.

لقد مثل الشعر العربي الحياة الأدبية في الجاهلية، وكان ديوان العرب، وسجل أيامهم.

وإذا كان الإنسان منذ أقدم العصور، قد عبر عن مشاعره في الحان، وجمع الموسيقا والشعر في وحدة وثيقة العرى، فإن الشعر العربي، كان يتمتع بمكانة أرقى من الموسيقا، في الحياة الشعرية والغنائية العربية في الجاهلية.

لقد أعطى العرب الشعرَ – كما هي الحال لدى الإغريق – أهميةً، تفوق الأهمية التي أعطوها للحن،⁽⁹⁾ مكتفين بالموسيقا الداخلية، التي تنبعث من ألفاظ الشعر، وتؤلف أوزانه.

إن العرب التي تهزهم المعاني الرفيعة والألفاظ الجزلة والأسلوب البليغ، قد نظموا الشعر، الذي واكبه النغم ورافقه، وبذلك كانت القصيدة مادة الغناء في العصر الجاهلي.

لكن أفق قصيدتهم كان ضيقاً، ومواضيعها محدودة، ونزعتها الحسية تطغى على نزعتها التجريدية أو التصويرية، مما عكس تأثيره على اللحن العربي، فجعله محدود الألوان. إضافة إلى أن فقدان الحوار والفن القصصي في الشعر العربي، قد حرم الألمان العربية من الصور الغنائية متعددة الأشكال.

لقد عبر الشاعر العربي بطريقة غنائية، عن مشاعره الخاصة

والعامة، عن الأفراح والأحزان، عن الآمال والأحلام. فقد روي أن امرأ القيس ترنم في شعره في دارة جلجل، أمام محبوبته عنيزة. وأن الأعشى (صناجة العرب) كان يطوف الجزيرة العربية، يغني شعره، وهو يلعب بالصنج. أما الشعراء الذين لم تتوفر المؤهلات الصوتية لديهم، فيعتقد بروكلمن أن قصائدهم كان يغنيها موسيقي مرافق.

«وهكذا حقق الفنان العربي في العصر الجاهلي، الوحدة العميقة بين الموسيقى والشعر» (10) فقد كان الشاعر الجاهلي موسيقياً بفطرته، وكان إنشاده الشعر أول أنواع الغناء الجاهلي.

«لم يتكلف العرب فيه يومئذٍ علماً، ولا عرفوا صناعة، فتغنى الحداة منهم في حِداء إبلهم، والفتيان في أوقات فراغهم ولهوهم، وكانوا يسمون الترنم في الشعر (غناء)، وبالتهليل أو بالترتيل (تغبيراً)، وهو التذكير بالغابر.»

«وكان الغالب على طبيعتهم الموسيقية التغني بالرجز، يرسلونه ارتجالاً، لبساطة تفاعيله، ويسر تناوله. وربما وافقوا في غنائهم بين النغمات المناسبة، ويسمون ذلك (السناد)، وأكثر ما يكون شيوخاً، فيما هو من بحر الخفيف، الذي يجري إنشاده بمصاحبة الدف والمزمار، فتطرب له نفس العربي، وتسكن إليه مشاعره.»

أما النساء، فلهن دور مهم في الإنشاد والغناء، إذ طالما زودن به القبائل المتقاتلة، ودفعن به الشباب إلى الإغارة والأخذ بالثأر. كما عرفت عنهن ألحان المراثي والنواح، للتحريض أو التعبير عن الأحزان. (11)

وقد أورد عبد الله عفيفي (12) بعض الأمثلة من الأناشيد القصار، التي كانت النساء يغنين بها لأولادهن، ويرقصنهم بها، ومنها:

قول منفوسة بنت زيد الخيل، وهي ترقص ولدها، وقول فاطمة بنت أسد، وهي ترقص ولدها عقيل بن أبي طالب، وقول أم الفضل بنت الحارث، وهي ترقص ابنها عبد الله بن عباس.

ويذكر عفيفي أيضاً من أعمال النساء: «الضرب على

المعازف، من دفوف وطبول و صُنُوج ومزاهر ومزامير وطنابير وأشبابهاها». ويقول: «بذلك كن يلهون في أفنيتهن أيام مواسمهن ومجامعهن، وبذلك يخرجن مبتهجات لملاقاة بطل مظفر، أو عند نبوغ شاعر مبین».

«وممن برع في الغناء، ماوية ابنة عَفْرَر، إحدى ملكات الحيرة، وهي التي زوجت نفسها - فيما بعد - من حاتم الطائي. وكانت - على سمو مكانها - تتلقى فتيان العرب، فيفضون إليها بأشعارهم، فتوقعه، وتلقيه إليهم بصوت يميز بأجسامهم، ويهز ما ضُمت إليه صدورهم»⁽¹³⁾.

لكن عفيفي يستدرك فيقول:

«إن الغناء من حيث هو فن ومرتق، لم يكن في شيء من نساء العرب، بل كان صناعة موقوفة على القيان،⁽¹⁴⁾ وهن اللواتي يُجْتَلَبْنَ من أطراف بلاد فارس والروم».

وقد ظلت الحجاز، خلال عهود الجاهلية، الموطن الأول للغناء العربي، ومرد ذلك: أن الحجاز كانت حاضرة الوثنية الكبرى⁽¹⁵⁾ - آنذ- ومن أهم المراكز التجارية في الجزيرة العربية، «فشاعت فيها الأسواق، التي لعبت دوراً كبيراً في حياة الغناء، ففيها كانت تقام المجالس الغنائية، وفيها كانت تحط الفرق الموسيقية».

لقد حافظت الحجاز، خلال هذه الفترة، على الطابع العربي للغناء، في الوقت الذي تأثرت فيه بعض أطراف الجزيرة، بالفن الغنائي للشعوب المجاورة.⁽¹⁶⁾

الغناء والموسيقا في صدر الإسلام:

حين بزغ فجر الإسلام في جزيرة العرب، «واجتاح معالم العالم القديم، ووضع يده على التراث الثقافي في هذا العالم، كان في وضع يتطلب منه تثبيت أقدامه في الممالك التي خضعت لسلطانه، فلم ينصرف إلى تلقف ما وضع يده عليه من علوم الأوائل. كما أن

العرب، الذين، شغلهم الإسلام عن كل شيء في هذا الوجود، لم يفكروا إلا بالتبشير برسالة الإسلام، والأخذ بما جاء في القرآن والحديث. فلما اتسعت رقعة الدولة العربية، ومكّن الله للإسلام في الأرض. لم يجد العرب مندوحة من الأخذ بنصيب من علوم الأوائل،⁽¹⁷⁾ وفيها الموسيقا».

لقد «احتلت الحجاز مكانة أعمق رسوخاً من المكانة التي احتلها في ما مضى، إذا باتت حاضرة الدين والدنيا معاً»⁽¹⁸⁾ وورثت تراثاً ثقافياً وفنياً، كان لا بد للإسلام من تحديد موقفه منه، ومن مسألة الغناء والموسيقا خصوصاً. ولكن هذا الأمر ظل من أكثر المسائل المحيرة في الإسلام، إذ اختلف الفقهاء حول تحريم الاستماع إلى الموسيقا.

نبحت في القرآن الكريم، فلا نجد كلمة واحدة تشير مباشرة إلى كراهية الموسيقا، تلك التي باتت جزءاً من الحياة الاجتماعية للعرب.

من أين إذاً، جاء الرأي المعارض؟

هل له علاقة بموقف المتشددين، الكارهين للخمر والنساء
والغناء؟
- كانت روح التشدد قد عرفت لدى الشعوب السامية، وفي بلاد العرب الوثنية، والشاعر أمية بن أبي الصلت مثال على هؤلاء -.
لقد تعددت آراء المستشرقين حول أصل التحريم في الإسلام: بعضهم نسبه إلى النبي محمد (ص) مباشرة، وبعضهم نسبه إلى لاهوتيين العصر العباسي، الذين حسدوا الموسيقيين على مكانتهم وامتيازاتهم.

أما المفسرون المسلمون، الذين رجعوا إلى القرآن الكريم والحديث الشريف، فانقسموا فريقين: محللاً ومحرمًا.

بالنسبة للقرآن الكريم قال المحللون: إن المراد بالآية الكريمة: «يزيد في الخلق ما يشاء»⁽¹⁹⁾ هو «الصوت الحسن».

وقالوا: المقصود بالآية الكريمة: «إن أنكر الأصوات لصوت

الحمير» (20) هو «مدح الصوت الحسن».

ويستدل هؤلاء على أن الغناء حلال، من الآية الكريمة: «قل من حرم زينة الله التي أخرج لعباده» (21).

أما المعارضون، فيجعلون الغناء حراماً، لأنه ينفر القلوب، ويستفز العقول، ويبعث على اللهو، ويحض على الطرب (22) ولأنه أيضاً يستخدم الشعر. ويشيرون في هذا المعنى، إلى انتقاد القرآن للشعراء في الآية الكريمة: «ومن الناس من يشتري لهو الحديث، ليضل عن سبيل الله، بغير علم، ويتخذها هزواً، أولئك لهم عذاب مهين» (23). وهم يعتقدون أن لهو الحديث المذكور في الآية هو «الغناء»، والمعنى بذلك الشاعر الموسيقي النضر بن الحارث.

لكن بعض المفسرين يرون خطأ هذا التأويل، إذ نزلت هذه الآية في قوم، كانوا يشتركون الكتب (من أخبار السير والأحاديث القديمة) ويضاهون بها القرآن. ويقولون: إنها أفضل منه (24) وليس من سمع الغناء – في رأيهم – من يتخذ آيات الله هزواً (25).

ويستدل المعارضون أيضاً على انتقاد القرآن للشعراء، بالآية الكريمة: «والشعراء يتبعهم الغاؤون، ألم تر أنهم في كل واد يهيمون، وأنهم يقولون ما لا يفعلون».

لكن هذه الآيات لا تنتقد الشعر – وهو ما هو عليه في حياة العرب الثقافية – بل تنتقد الشعراء المشركين، الذين راحوا يهجون النبي (ص)، وهو لم يكن يخشاهم، بل لم يدخر وسعاً في إضعافهم، وفي إهدار دمهم أحياناً، وهذا ما حدث مع الشعراء: كعب بن الأشرف، وكعب بن زهير، والنضر بن الحارث.

وهذا ما فعله النبي (ص) بالقيان أيضاً، فقد وصلتنا أسماء ثلاث قيان، أمر بقتلهن، قبيل فتح مكة عام 630م، بسبب غنائهن في هجائه، وهن: سارة (جارية عمرو بن هشام بن عبد المطلب)، لكنها نجت من القتل لإسلامها، وفُرَيْنى وقريبة (خادمتا عبد الله بن هلال بن حطل الدارمي)، ولكن لم تقتل منهن سوى فُرَيْنى.

إن هذه الآيات الكريمة التي يعتمد عليها دعاة التحريم، لا تمثل دعماً حقيقياً لرأيهم، ولهذا لجؤوا إلى الحديث الشريف، فاحتجوا بالأحاديث التالية: (26)

روت عائشة (رض)، عن النبي (ص)، أنه قال: «إن الله حرم القينة وبيعها وثننها وتعليمها». ويعتقد الإمام الغزالي (رض) أن هذا الحديث يعني قيان الحانات وخدمهن.

وروى جابر بن عبد الله، أن النبي (ص) قال: «كان إبليس أول من ناح، وأول من تغنى».

وعن أبي أمامة: «ما رفع أحد صوته بغناء، إلا بعث الله له شيطانين على منكبيه، يضربان بأعقابهما على صدره، حتى يمسك».

وينسب بعضهم إلى النبي (ص) أنه قال: «الغناء ينبت في القلب النفاق، كما ينبت الماء البقل». ونسب بعضهم هذا القول لأبن مسعود.

في صحيح الترمذي، أن النبي (ص) لعن الغناء والمغنى. وفي حديث آخر أن القيان والمعازف من علامات نهاية العالم، وأن الآلات الموسيقية هي من أكبر الوسائل التي يغوي بها الشيطان الرجال تأثيراً. فالآلة الموسيقية هي (مؤذن) الشيطان، يدعو لعبادته.

وفي الوقت نفسه، فإن الأحاديث الشريفة التي تبيح الغناء والموسيقا، لا تقل عن الأحاديث التي تحرمها.

عن أصل الغناء ورد الحديث التالي:

عن النبي (ص) أنه قال: «أندرون متى كان الحداء؟»، قالوا: لا، بأبينا أنت وأمنا يا رسول الله، قال: «إن أباكم مضر خرج في طلب مال له، فوجد غلاماً له، قد تفرقت إبله، فضربه على يده بالعصا، فعدا الغلام في الوادي، وهو يصيح: وايداه، فسمعت الإبل صوته، فعطفت عليه، فقال مضر: لو اشتق من الكلام مثل هذا، لكان كلاماً

تجتمع عليه الإبل، فاشتق الحداء» (27).

وعن أنس بن مالك (رض): «أن محمداً (ص) كان يُحدي له في السفر، وأنَّ أنجشة كان يحدو بالنساء، والبراء بن مالك (أخا أنس) بالرجال».

ويعترف الغزالي، الذي ذكر هذا الحديث، بأن الحداء وراء الجمال، لم يزل من عادة العرب، زمن الرسول والصحابة، ويقول: إنه أشعار تؤدي بأصوات طيبة، وألحان موزونة. (الغزالي/217). وقد نسب بعض الرواة إلى النبي (ص) أنه قال: «ما بعث الله نبياً، إلا حسن الصوت»، و«الله أشدُّ أذناً للرجل الحسن الصوت، من صاحب القينة لقينته» (28).

وقال النبي (ص) لأبي موسى الأشعري (رض)، لما أعجبه حسن صوته: «لقد أوتيت مزامراً من مزامير داود» (29). واحتج الذين أجازوا الغناء أيضاً، بأن النبي (ص) قال لحسان بن ثابت: «شَنَّ الغطاريف على عبد مناف، فو الله لشعرك عليهم أشد من وقع السهام في غلس الظلام».

وبأنه قال لعائشة (رض)، حين عادت إلى منزلها، بعد أن أخذت إلى أحد الأنصار عروسه: «أهديتم الفتاة إلى بعلها؟»، قالت: نعم، قال: «فبعثتم معها من يغني؟»، قالت: لم نفعل، قال: «أوما علمت أن الأنصار قوم يعجبهم الغَزَل؟ ألا بعثتم معها من يقول:

أَتَيْنَاكُمْ أَتَيْنَاكُمْ
فَحْيُونَا نَحْيِيكُمْ

ولولا الحبة السمراءُ لم نحلل بواديكم» (30).

القيان زمن النبي (ص):

أما القيان فتمة أحاديث تدل على إباحة النبي (ص) لهن:
عن ابن عباس (رض) قال: مر النبي (ص) بحسان بن ثابت،
وقد رشّ فناء أطمه، ومعه أصحابه سماطين، وجارية يقال لها
سيرين، معها مزهر، تخطف به السماطين، وهي تغنيهم. فلما مر
النبي (ص)، ولم يأذن لهم ولم ينههم، فانتهى إليها، وهي تقول:
هل عليّ ويحكما إن لهو من حرج؟

فتبسم النبي (ص)، وقال: «لا حرج عليك إن شاء الله». (31)
وسيرين - أو سيرين - إحدى جاريتين أهداهما له ملك مصر
المقوقس، فأهداها لشاعره حسان، وتزوج بالأخرى، وهي ماوية
القبطية (أم ولده إبراهيم).

وحدّث البخاري عن الرُبَيْع بنت مُعَوِّذ بن عفراء، قالت: جاء
النبي (ص)، فدخل، حين بُني عَلِيٌّ، فجلس على فراش، فجعلت
جوهرات لنا يضربن بالدف، حتى قالت إحداهن: وفينا نبي يعلم ما
في غد، فقال: «دعي هذا، وقولي بالذي تقولين». (32)

وروت عائشة (رض) أن أباهما (أبا بكر الصديق) دخل عليها،
وعندها جاريتان، في أيام منى، تُدَفِّقان وتضربان، والنبي (ص)
مُتَعَشٍ بثوبه، فانتهرهما أبو بكر (رض)، فكشف النبي (ص) عن
وجهه، وقال: «دعهما يا أبا بكر، فإنها أيام عيد».

وروي عن عائشة (رض) قولها: «دخل عليّ رسول الله (ص)،
وعندي جاريتان تغنيان، فاضطجع على الفراش، وحول وجهه،
فدخل أبو بكر (رض)، فانتهرني، وقال: مزمار الشيطان عند
رسول الله (ص)؟ فقال رسول الله (ص): «دعهما»؟ (33).

وعن عائشة (رض) أيضاً، قالت: «كانت جارية تغني عندي، فاستأذن عمر، فلما سمعته الجارية هربت، فدخل – والنبي يبتسم – فقال عمر: أضحك الله سنك يا رسول الله (كأنه يسأله عن سبب ضحكك)، فقال: كانت هنا جارية تغني، فلما سمعت خطواتك هربت، فقال عمر: لن أرحل حتى أسمع ما سمع رسول الله، فاستدعى الرسول الجارية، فأخذت تغني وهو يسمعها» (34)

الغناء والموسيقا زمن النبي (ص):

في كتاب الأغاني، رواية تدل على عدم تحريم الموسيقى في فجر الإسلام، فقد سمعت قريش أن الأعشى ميمون بن قيس، الشاعر الموسيقار المشهور، هو في طريقه إلى النبي (ص)، فصممت على منعه، لأنّ النبي (ص) قد حرم كثيراً من الأشياء التي وهب الأعشى له قلبه. وحين سأل الأعشى أبا سفيان زعيم قريش، عن هذه الأشياء التي مُنع بسببها من الوصول إلى النبي (ص)، أجاب: الزنا والقمار والربا والخمر، ولم يذكر الموسيقى، ولو كانت من المحرمات لذكرها يقيناً، نظراً إلى شغف الأعشى بهذا الفن (35)

إن المجيزين للغناء، لا يرون فيه بأساً، إن لم يكن فيه أمر محرّم. فهم لا يكرهون السماع عند العرس والوليمة والعقيقة والختان وغيرها، فإن هذه الأمور تزيد السرور، وتحرك المشاعر (36) ويدل عليه ما روي من إنشاد النساء بالدف والألحان عند قدوم النبي (ص) إلى يثرب، مهاجراً من مكة:

نحن جوارٍ من بني النجارِ يا حبذا محمداً من جار

وكان أول غناء تغنت به فتيات بني النجار وصبيانهم في المدينة المنورة، عند قدوم الرسول (ص) هو:

طلع البدر علينا من ثنيات الوداع

وجب الشكر علينا ما دعا لله داع

جئت بالأمر المطاع

أيها المبعوث فينا

مرحباً يا خير داع (37)

جئت شرفت المدينة

لقد حافظ الإسلام على الرابطة الوثيقة بين الشعر والموسيقا، التي قرنت بينهما في الجاهلية، إلا أنها أخذت طابعاً فقهياً، فبعض الفقهاء رأى أن حكم القرآن على الشعر والشعراء، ينطبق على الموسيقا، وبعضهم ذهب إلى أن إباحة الشعر، جعل الغناء المتفرع عنه مباحاً أيضاً.

وفي هذا يقول ابن عبد ربه:

«يختلف الناس في النظر إلى الغناء فمعظم أهل الحجاز يخلطونه، ولكن معظم العراقيين يكرهونه. ومن حجة من أجازوه، أن أصله الشعر الذي أمر النبي (ص) به، وحض عليه، وندب أصحابه إليه، وتجدد به على المشركين» (38).

وفي هذا السياق، قالت عائشة (رض): «علموا أولادكم الشعر، تعذب ألسنتهم» (39).

وروي أن النبي (ص) أردف الشريد، فاستنشده من شعر أمية، فأنشده مئة قافية، وهو يقول: «هيه» استحساناً لها.

وورد حديث آخر، يدل على أن محمداً (ص) أباح الموسيقا بالآلات، حين قال: «أخي الزواج، وأضرب الغربال». وقد أحيا زواجه من خديجة (رض) بالموسيقا. وكذلك زواج ابنته فاطمة. ويروى عن وجود كثير من المغنين بين أصدقائه وأعوانه. (40)

الغناء والموسيقا في عهد الخلفاء الراشدين (632 - 661م):

في بداية هذا العهد، حرّم الخلفاء الموسيقا، لأنهم أرادوا تطبيق الشريعة الإسلامية، كما وضعها النبي (ص)، وفسرها الصحابة. ويذكر ابن خلدون: أن المسلمين في الأيام الأولى للإسلام، نبذوا كل شيء لا يوافق تعاليم الإسلام، وحرّموا الغناء والهمز واللمز. هذا الرأي عارضه حديثاً المؤرخ سيد أمير علي، حين رأى أن الموسيقا لم تحرّم، إلا بعد ظهور الفقهاء المتأخرين.⁽⁴¹⁾ وكذلك فعل المستشرق د. هنري فارمر، حين قال:

«حاول الإسلام أن يضع قانوناً (للسماع)، استنباطاً من هذه الأحاديث والأقوال المتعارضة المضطربة، فذهبت المذاهب الأربعة الكبرى (الحنفية والمالكية والشافعية والحنبلية) إلى تحريمه، على الرغم من أن الفقهاء وغير الفقهاء، كتبوا مئات الرسائل، ليبرهنوا على عكس ذلك.»⁽⁴²⁾

وأنا أميل إلى الاعتقاد، بأن الخليفتين أبا بكر وعمر (رض)، لم يحبا الموسيقا، ولم يعنيا بها، لانشغالهما بتثبيت دعائم الإسلام، وبعداد الجيوش للفتوحات، عن التمتع بالفنون ورعايتها.

ليس ثمة نص يشير إلى أن الموسيقا حرمت في عهد الخليفة أبي بكر (رض) (632 - 634م)، ولكن من الواضح أنها عُدت من الملاهي والملاذ المحرمة، كذلك، فإن قيان الحانات قد حرّمت أيضاً، دون أن يمس هذا التحريم القيان المستترقة في قصور الأشراف والأغنياء.

امتد التحريم أيضاً إلى الموسيقيين العموميين، ولكن سمح للنائج والنائحة، لأن النوح ليس من الغناء.

وروى الطبري: أن المهاجر حين فتح اليمن عام 633م، قطع أيدي قينتين تسميان (ثبجة الحضرمية وهند بنت يامين)، ونزع أسنانهما، كي لا تستطيعا العزف أو الغناء، لأنهما غنتا بأهاجي

المسلمين بمرافقة مزار. وقد استحسن أبو بكر (رض) ما فعله المهاجر، ولعل مرد ذلك إلى كونهما هجرتا المسلمين، لا لمجرد كونهما موسيقيتين، فالأسباب سياسية بالدرجة الأولى.

ويبدو لي أنّ أبا بكر (رض) كان أكثر تشدداً مع المغنين والمغنيات من عمر بن الخطاب (رض) (634 - 644م)، رغم ظهور فئة قليلة في عهده، انغمست في الملاهي والغناء. وثمة حديث - أتيت عليه من قبل - يروي أن عمر (رض) قد استمع إلى إحدى القيان في بيت النبي (ص).

وثمة أخبار وأحاديث أخرى، توضح موقف عمر (رض) المتساهل من الغناء والموسيقا، نورد بعضها:

* فعن قرّة بن خالد بن عبد الله بن يحيى، قال: قال عمر بن الخطاب (رض) للنابغة الجعدي: أسمعني بعض ما عفا الله لك عنه من هناتك، فأسمعه كلمة، فقال له: وإنك لقائلها؟ قال: نعم، قال: طالما غنيتُ بها خلف جمال الخطاب (والد عمر).

* وعن عبد الله بن عوف قال: أتيت باب عمر بن الخطاب (رض)، فسمعتَه يغني:

فكيف ثوائي بالمدينة بعدما قضى وطراً منها جميلٌ بنُ

وكان جميل من خاصة عمر، فلما استأذنت عليه قال لي: أسمعت ما قلت؟ قلت: نعم، قال: إنا إذا خلونا، قلنا ما يقول الناس في بيوتهم. (44)

* ويروي أيضاً أن عمر (رض) قد ارتعد، عندما فكر في وجوب ترتيل القرآن بأنغام غير الأنغام اللحنية. (45)

* ويذكر ابن هشام: أنّ عاصم بن عمر كان مشغولاً بالموسيقا، وأنّ النعمان بن عدي (عامل عمر على قيسان)، كان من عشاق هذا الفن. (46)

وفي مقابل ذلك، روى ابن الفقيه الهمداني: أن عمر (رض) سمع مرة جوارى يضربن الدفوف، ويغنين:

تَعْنَيْنِ تَعَّ نَيْنَ َ فَلَ هُوَ خُلِقْتُنَّ

فكذبهنّ وضربهنّ بالدرّة. (47) لكنه اطمأن، وسكنت نفسه، حين سأل عن صوت دف وصل سمعه ذات يوم، وقيل له: إنه ختان. (48)

ويورد صاحب العقد الفريد أخباراً عن موقف عمر من الموسيقى، في أحدها: أن عمر (رض) بعد أن سأل رجلاً أن يغني، قال: غفر الله لك.

وفي خبر آخر: أنه سمى اثنين من أشرف قريش (أحدهما ابنه عاصم) بالجمارين، حين سمعهما يغنيان. وكان الغناء في كلتا الحالتين من نوع الركباني من النصب، وهو نوع مباح. (49)

في عهد عثمان بن عفان (رض) (644 – 656م)، الذي كان شغوفاً بالثروة والمظاهر، تغيرت الحياة الاجتماعية والسياسية، إذ أصبح مألوفاً منظر القصور الشامخة والحشم والرقيق والمواكب والترف، وحفلات قصور الأشراف والأثرياء ودورهم بالموسيقيين المحترفين، وأخذت الموسيقى مكانها فيها، إلى جانب مجالس الأدب والشعر.

لقد انتقلت، ولأول مرّة، إلى مدن الحجاز المقدسة، هذه المظاهر من الرفاهية والترف، التي كانت مقصورة على العراق وسورية، رغم تدمير المتشددين، الذين رأوا فيها خروجاً على تعاليم الدين.

علي بن أبي (رض) (656 – 661م)، الذي كان شاعراً، أسبغ على الآداب والفنون الجميلة، حماية حقيقية، إذ سمح بدراسة الشعر والموسيقا، إلى جانب العلوم. وهو بذلك ثبت أركان هذا الفن، ومهد له طريقاً إلى بلاط الخلفاء التالين.

إن نظرة شاملة إلى الغناء والموسيقا في صدر الإسلام، تجعلنا نلاحظ بوضوح: أن ثمة ظروفًا ومعوقات، حالت دون تطورهما

تطوراً مناسباً.

فقد انشغل قادة المسلمين بالفتوحات ونشر الدين وتثبيت أركان الإسلام، عن الاهتمام بهذه الفنون، خصوصاً، وأن بعض المتشددین من الخلفاء، أو الفقهاء، مالوا بالإسلام إلى الزهد والتقشف، وتشددوا في تفسير الأحكام الدينية المتعلقة بهذه الجوانب.

لقد أصبح الخلاف يدور حول اللحن المستحسن والطريقة الصحيحة في ترتيل القرآن والأذان وإنشاد الشعر – وكان بلال الحبشي قد تولى الأذان منذ العام الأول للهجرة – وتوصلوا إلى جواز تحسين الصوت في القراءة والأذان. فإن كانت الألحان مكروهة، فالقراءة والأذان أحق بالتنزيه عنها، وإن كانت غير مكروهة، فالشعر أحوج إليها لإقامة الوزن.⁽⁵⁰⁾

ويؤكد ابن قتيبة (ت 889 م): أن القرآن كان يغنى بقواعد لا تختلف عن القواعد الفنية المعتادة لألحان الغناء والحداء.⁽⁵¹⁾ نلاحظ أيضاً بروز ظاهرة الغلمان المحترفين للغناء.

فقد ظلت صناعة الغناء، طيلة العصر الجاهلي، والعقد الأول من القرن الأول الهجري، من الفنون التي يترفع عنها العرب، ويزهدون في احترافها، ولهذا تركوها لقيانهم ومواليهم من المطربات.⁽⁵²⁾

ومنذ عهد عثمان (رض) ظهرت في الحجاز ظاهرة الموسيقىار (الرجل) المحترف. تلك الظاهرة التي كانت شائعة في الحيرة وفارس.

كان هؤلاء الموسيقيون المحترفون، من الطبقة المعروفة باسم (المخنثين)، لتشبههم بالنساء في عاداتهم وغنائهم وحركاتهم، وكانوا حلقة انتقال بين المدرستين القديمة والجديدة.⁽⁵³⁾

وكان أول موسيقي في الإسلام (طويس المخنث)، وهو أصل الغناء المتقن،⁽⁵⁴⁾ في المدينة. ويعزى إليه أنه أول من غنى بالعربية غناءً رقيقاً، يدخل في الإيقاع.⁽⁵⁵⁾

واشتهر من معاصريه الدلال وهيت، وكلاهما من المخنثين. هذه الظروف الجديدة التي عرفها الغناء العربي، تبدو في ظاهرها ظروفاً إيجابية، لكنها في الحقيقة، قد أساءت إلى سمعته، لأنها ارتبطت بسمعة المخنثين السيئة، وصار هذا الفن جزءاً من الملاهي والملاذ المحرمة، وارتبط باحتساء الخمر والزنا وأدت سمعة قيان الحانات السيئة إلى اعتبار ألفاظ المغنية والصنّاجة والزمارة، مرادفة لكلمتي العاهرة والخائنة، مما أتاح الفرصة للمتشددين، لمزيد من التشدد.

لكن هذا لا يعني أنّ المسلمين قد أهملوا الفنون كلياً، بل لا بد من القول: إن كثيراً من الفنون قد ازدهر في عهد الخلفاء الراشدين، وأنّ الحجازيين أنفسهم، قد وضعوا الأسس لمدارس ونظريات عربية في الغناء والموسيقا.

ولعب تشجيع الأشراف للفن والفنانين دوراً في إباحة الموسيقا وكسب احترامها. فقد كانت عائشة (رض)، والحسن، وسكينة بنت الحسين، وسعد بن أبي وقاص، وعائشة بنت سعد، ومصعب بن الزبير، وزوجته عائشة بنت طلحة، وعبد الله بن جعفر – جميعهم – من المعجبين بالموسيقا ومن حمائها.

لقد عاملت عائشة بنت طلحة عزة الميلاء (المغنية المشهورة) – وقد استندعتها لتسلية ضيوفها في إحدى حفلاتها – معاملة سيدات قريش الشريفات.

وجعل عبد الله بن جعفر – وهو من عشاق الموسيقا البارزين – من قصره معهداً حقيقياً للموسيقا. وكان يرعى معظم الموسيقيين في عصره: طويس – سائب خاثر (56) – نشيط – نافع الخير – بُديح المليح – قنْد – عزة الميلاء. (57)

عُرِفَت الموسيقا بداية هذا العصر بالغناء، ومعناه الأول الإنشاد. ثم استعمل الناس كلمة (مغن) أو (مغنى) في مكان كلمة موسيقا،

التي سميت الطرب أيضاً، ولهذا كانت كلمة مطرب بمعنى موسيقي، وكان المتشددون يسمونها (اللهو) أي التسلية. وقد وسمت الآلات الموسيقية باسم الملاهي. وأطلق كتاب «الأغاني» لفظ صوت على الأشعار المغناة، وهذه الكلمة مقصورة تماماً على الموسيقى الصوتية (الغناء). (58)

نقتبس ما قاله المستشرق د. هنري جورج فارمر، في كتابه القيم «تاريخ الموسيقى العربية» عن النظرية الموسيقية العربية في هذا العصر، لننتقل خطوة أخرى مع الموسيقى والغناء:

«لقد لمحنا في القرن الأول الهجري، دلائل نظرية موسيقية، وضع أصولها الحجازيون، فهناك ابن مسحج تعلم فن الغناء الفارسي، وتلقى أيضاً بعض الدروس عن الموسيقيين الروم، العازفين منهم على البربطين، وعلماء الموسيقى النظرية، واستعان بما تعلمه في غربته، على وضع أساس نظام للنظرية الموسيقية، رضي به رجال الموسيقى في عصره.

على أن هناك ما يدلنا على أنه رفض الطرق الفارسية والرومية، التي رآها غريبة عن الموسيقى العربية، ومن هذا يستدل على أن هذه النظم الموسيقية المنقولة من الخارج، لم تكن سابقة لنظرية الموسيقى الوطنية العربية، ولكنها دخلت عليها، فتلقحت بها أصول الموسيقى العربية، التي كان لها مميزات خاصة، فلقد قرر كثير من الثقات بأن الموسيقى العربية والفارسية والرومية، كانت تختلف كل منها عن الأخرى اختلافاً ظاهراً» (59).

لقد شكل ابن مسحج صلة الوصل بين مرحلتين، مرحلة صدر الإسلام، ومرحلة العهد الأموي، وبين هاتين المرحلتين تكونت هذه النظرية العربية في الموسيقى، التي تحدث عنها فارمر.

الغناء والموسيقى في العهد الأموي (661 - 750 م):

حين انتقلت الخلافة إلى الأمويين، بموت علي (رض) علم 661م، انتقلت عاصمتها من مكة إلى دمشق، مما هيا لمزيد من التقدم العلمي والفني والثقافي، نظراً للصلات الفكرية مع بيزنطة وفارس.

إن اتصال الدولة الأموية بالمدن المجاورة، جعل الروح العربية تتشرب ثقافاتهما، وتنقل غناءها إلى غناء العرب، وآلاتها إلى آلات العرب.

أصبح للموسيقا حظ العلوم والفنون الأخرى، فازدهرت وأينعت، وظهر من مشاهير المغنين والمغنيات، من أسس لأول مدرسة فنية حديثة (60).

ارتفع مقام الموسيقيين، ونالوا الاحترام والتقدير من الناس، والحظوة والمنح في قصور الخلفاء والأمراء، ما لم يعادله إلا ما نالوه – بعدئذ – في العصر الذهبي للغناء في العصر العباسي.

ولم تعد الموسيقا من عمل الرقيق وحدهم، فقد امتهنها بعض الموالي من ذوي المراكز الاجتماعية العالية. منهم يونس الكاتب، الذي جمع الأخبار المتعلقة بالموسيقا، وكان أول مؤرخ لها في كتابه: «النغم والقيان».

ظلت الحجاز في هذا العهد أيضاً، موطناً رئيسياً للغناء. فالأمويون لم يبذلوا محاولة لنقل موطن الغناء إلى الشام، لأنهم أرادوا أن يتجنبوا ما يلقونه من نقد المتشددين الذين جعلوا الاهتمام بالموسيقا من آثامهم، فما كان للشام – رغم ازدهار الغناء والموسيقا فيها – إلا أن تستقبل الفنانين والفنانات، الذين وفدوا إليها من الحجاز، ليغنوا في مجالس الخلفاء (61).

إن أعظم فائدة نالتها الموسيقا في عهد الأمويين، كانت في الناحية النظرية، إذ يقول المسعودي: إن الموسيقا لم تظهر ظهوراً واضحاً في مكة والمدينة، إلا في عهد يزيد بن معاوية (680 – 683م) (62) وفي هذا إشارة إلى أن الغناء والموسيقا ازدهرا في العصر الأموي، ولكن في غير عاصمة الخلافة.

الغناء والموسيقا في العهد العباسي:

ما كادت الدولة الأموية تنهار (132 هـ - 750 م) حتى تحول موطن الغناء من الحجاز إلى العراق. أصبحت بغداد عاصمة الخلافة العباسية، وأسست لفن غنائي متطور، لا يمثل الفن الغنائي العربي فحسب، بل التطور الفني للمنطقة بكاملها (63).

ارتفع قدر الموسيقى وأهلها، ولم يعد يترفع أبناء الأشراف من الخلفاء والأمراء، من ممارستها وتعلمها والعناية بها، واتخاذ الموسيقيين جلساء لهم (64).

زادت المقامات وطرائق الإيقاع، حتى تعددت في اللحن الواحد. وكثرت الآلات وتنوعت وشاع استعمالها، حتى لقد عزفت مئة قينة معاً (65). كما عرف التدوين في الغناء والموسيقا ازدهاراً وتنوعاً.

بنى المأمون «بيت الحكمة» في بغداد، فكان أول جامعة عربية لدراسة العلوم والفنون. اشتغل فيه كبار العلماء: كيجي بن منصور، وبنو موسى بن شاكر، وغيرهم، فقاموا بترجمة علوم اليونان، وفيها العلوم الموسيقية. ونسج الخلفاء بعدئذ على منوال المأمون، مما مهد لظهور نظريات وقواعد للموسيقا العربية.

بعد يونس الكاتب الأموي، الذي وضع كتابيه «الأغاني والقيان» وضع الخليل بن أحمد الفراهيدي أوائل المؤلفات الموسيقية، وهما كتاباه «النغم والإيقاع» واستكملها اسحق الموصلي. ثم جاء اسحق بن يعقوب الكندي، فكتب ما يزيد عن سبعة مؤلفات في العلوم الموسيقية، عالج فيها التأليف وطبيعة الأصوات وتركيب النغمات، مع تطبيق ذلك على آلة العود، وخرج في بعضها من الألحان إلى الألوان والحواس كالشمم والذوق، ووصل إلى ما يسمى الموسيقى الفلسفية، أو الفلسفة الموسيقية، وتعد مخطوطاته: «رسالة في خبر تأليف الألحان» و«رسالة في أجزاء خبرية عن الموسيقى» أقدم ما وصل إلينا من مخطوطات عربية في الموسيقى.

وجاء بعده الموسيقي الفيلسوف أبو نصر الفارابي، الذي فاق

جميع معاصريه وسابقه في التأليف الموسيقي، وترك ثروة من المؤلفات، جاءت شاملة لجميع ما يتصل بصناعة الموسيقى، من حيث طبيعة الأصوات وتوافقها، وأنواع الأنغام والأوزان والآلات: «كتاب الموسيقى الكبير، كلام في الموسيقى – إحصاء الإيقاع – في إحصاء العلوم».

ومن المؤسف أن كتابه «الموسيقا الكبير» هو الوحيد الذي وصلنا من هذه المؤلفات، وفيه استنبط طريقة خاصة به، وأضاف زيادات على السلم الموسيقي.

ثم جاء ابن سينا، الذي كان من أساطين الموسيقى في زمانه، إضافة إلى تفوقه في علوم كثيرة أخرى. لقد اعتمد الجانب العلمي البحث في مؤلفاته الموسيقية، وهي ثلاثة: اثنان بالعربية، وثالث بالفارسية. وأهمها المجلد المتعلق بالموسيقا في كتابه «الشفاء»، وهو من أهم المؤلفات في الموسيقى النظرية والتعبير الموسيقي وتعدد الأصوات «الهارموني».

وظهر كتاب «الأغاني» لأبي الفرج الأصبهاني، وفيه مئة صوت مختارة من ألحان العرب.

وكان صفى الدين عبد المؤمن الأرموي، من أكبر علماء الموسيقى، في العصر العباسي، ويُعد كتابه «الأدوار – الشرفية» من أعظم البحوث الموسيقية في عصره (66).

وأخيراً، نستطيع القول: إن الغناء والموسيقا العربيين، بلغا في العهد العباسي أوج مجدهما، فناً وتأليفاً.

الحواشي

- 1 - نسيب الاختيار، من مقدمة كتاب «الأغاني الشعبية العربية عبر التاريخ» لفؤاد محفوظ (دار العروبة للطباعة) دمشق.
- 2 - أحمد شفيق أبو عوف (رئيس اللجنة الموسيقية العليا)، من مقدمة كتاب «تراثنا الموسيقي» الجزء الأول، للدكتور محمود أحمد الحفني و ابراهيم شفيق. ويضيف: لا توجد علة ظاهرة، تفسر انصراف العرب عن التدوين، فبعض المؤرخين والكتاب يعزونه إلى جهل العرب بأساليب التدوين، وبعضهم الآخر يرى أن العرب كانوا بخلاء بالحنانهم، فخافوا أن يدونوها خشية السرقة. وهو يميل إلى الأخذ بقول د. محمود حفني:

«وقد نسب بعض علماء الموسيقى إلى العرب إهمالهم تدوين أغانهم، مستندين في ذلك، إلى عدم ذكر شيء من ذلك في كتاب الأغاني الكبير، غير أن ذلك مخالف للواقع». والتعليل الحقيقي لهذه الظاهرة: أن الغناء العربي بوصفه غذاء روحياً شهياً، لم يكن يجتذب عناية الناس بأمره، من نواحيه العلمية الدقيقة، ذات البحث الجاف والفن المعقد، إنما الذي كان يعنيه من الأمر ناحية الطرب في الشعر والغناء معاً.

- 3 - «إسرائيل القديمة»: 128.
- 4 - نسيب الاختيار «الفن الغنائي عند العرب» بيروت (دار بيروت) 1955: 63 - 64.
- 5 - بلاط جبلة بن الأيهم ملك الغساسنة (623 - 637 م) مثال على ذلك، فقد كان مطربو مكة يشخصون إلى منازل غسان، ليغنوا بين أيدي ملوكهم (م. س: 93).

6 - محمود أحمد الحنفي و ابراهيم شفيق «تراثنا الموسيقي»: 28 - 29.

7 - وهي تشترك جميعها في جوهر نظرياتها وأصولها والكثير من آلاتها، وتتفق في طابعها العام، وفي أنّ عنصرها الأساسيين اللحن والإيقاع. (م. س: 34).

8 - م. س 33 - 34.

9 - يقول نسيب الاختيار:

«اشترك العرب مع الشعوب القديمة، في مفهومي لتاريخ الموسيقى: الأول الأصل الغيبي للموسيقا، والثاني الوحدة المطلقة في نشأة الشعر والموسيقا، فقد كان العرب (سواء أكان ذلك في العصر الجاهلي، أم في العصر الأموي) يطلقون لقب الشاعر على المغني، كما يطلقون لقب المغني على الشاعر. فقد عرّف كسرى أنو شروان الشاعر الأعشى باسم مغني العرب، كما قدّم المغني سائب خاثر إلى معاوية بن أبي سفيان باسم الشاعر، إذ كان الشعر والموسيقا يؤلفان في نظر العرب وحدة متجانسة، تتم الواحدة منها الأخرى».

«إنّ العرب كانوا يؤمنون بازدواج الفنين، بحيث أن مفهوم الموسيقى عندهم كان مفهوماً غنائياً شعرياً، غلب عليه - كما يقول اميل دامه، في كتابه (المراحل الكبرى للفكرة الموسيقية) - الطابع الغنائي، شأنه في ذلك شأن الموسيقى عند الفرس». (الفن الغنائي عند العرب: 90 - 91).

10 - م. س: 19 - 22.

11 - محمود أحمد الحنفي «اسحق الموصلي - الموسيقار النديم» سلسلة أعلام العرب 34 (الدار المصرية للتأليف والترجمة) القاهرة: 15 - 17.

12 - عبد الله عفيفي «المرأة العربية في جاهليتها وإسلامها»:

73 - 85 - 86.

13 - كانت أم حاتم الطائي موسيقية، وكانت الخنساء تغني

مراثيها بمصاحبة الموسيقا، وكانت هند بنت عتبة شاعرة وموسيقية.

هنري جورج فارمر «تاريخ الموسيقا العربية». ترجمة د. حسين نصار -

مراجعة د. عبد العزيز الأهواني - سلسلة ألف كتاب، بإشراف إدارة الثقافة

العامة بوزارة التربية والتعليم - الناشر (مكتبة مصر) القاهرة 1956: 30.

14 - صارت القيان جزءاً مكماً للحياة الاجتماعية، فحين سار المكيون إلى بدر عام 624م، أخذوا معهم جميع آلات اللهو، والقيان يعزفن على الآلات، ويغنين على كل ماء، حيث يعرسون، ويطلقن السننهن بهجاء المؤمنين. وعندما سمع المكيون باقتراب محمد (ص) أشاروا على رئيسهم بالانسحاب بدلاً من المخاطرة في الحرب. لكنه أجاب: «والله لا نرجع حتى نرد بدرأ، فنقيم ثلاثاً، وننحر الجزر، ونطعم الطعام، ونسقي الخمر، وتعزف علينا القيان» (م. س.: 20).

15 - وفي عصر الإسلام، وجدت إلى جانب الأنواع الموسيقية المباحة، الأنواع الموسيقية العربية الوثنية، التي عجز الإسلام عن إخضاعها لسلطانه، واضطر للتوفيق بينه وبينها، نظراً لتأثيرها الروحي. وقد رضي الإسلام عن المواسم الوثنية وملاهيها، ووهبها قيماً قدسية، وأباح أناشيد الحج الوثنية القديمة: (التهليل والتلبية)، بعد أن شكلت لتلائم الإسلام. وأصبحت الموسيقا أمراً ضرورياً في الحج (الطبل والشاهين)، وشجع الأغاني التي تحت على حرب الكفار، وأباح النواح (عدا الولوال)، وحبذ موسيقا الأعياد والمواسم. (م. س.: 16 - 17).

17 - نسيب الاختيار «الفن الغنائي عند العرب»: 65.

18 - «الفولكلور الغنائي عند العرب»: 52.

19 - سورة فاطر 35 - الآية 1. وهو رأي الزهري - انظر

البيضاوي: 148./2

20 - السورة 31 - الآية 19. العقد الفريد: 177/3. الغزالي:

209.

- 21 – السورة 7 – الآية 32. الغزالي: 214.
- 22 – شهاب الدين محمد بن أحمد الأبخشي «المستطرف في كل فن مستطرف» منشوران (دار مكتبة الحياة) بيروت: 178./2
- 23 – سورة لقمان 31/6 – 7.
- 24 – أبو عبد الرحمن ابن مسعود (ت653م) – إبراهيم بن يزيد النخعي (ت715م) – أبو سعيد حسن البصري (ت728م).
- 25 – الأبخشي: 178./2
- 26 – فارمر: 36./35
- 27 – الأبخشي: 175./2
- 28 – فارمر: 36.
- 29 – الأبخشي: 175./2
- 30 – ابن عبد ربه الأندلسي «العقد الفريد»: 231./3
- 31 – صلاح الدين المنجد «المفصل في الألفاظ الفارسية المعربة» إيران 1978: 131 – نقلاً عن كتاب «الملاهي وأسمائها» للمفضل بن سلمة: 79.
- 32 – عبد الله عفيفي «المرأة العربية في ظلال الإسلام»: 51 – نقلاً عن القسطلاني: 66./8
- 33 – الغزالي: 224 – 225. فارمر: 37.
- 34 – عن كشف المحجوب: 401. فارمر: 38.
- 35 – أبو الفرج الأصبهاني «الأغاني»: 85/8 – 86. فارمر:
- 39.
- 36 – الأبخشي: 177./2
- 37 – «اسحق الموصلي – الموسيقى القديم»: 20 – 21.
- 38 – «العقد الفريد»: 178/3 – فارمر: 39./38
- 39 – فارمر: 39.
- 40 – الغزالي: 734. فارمر: 40.

41 – «موجز تاريخ العرب»: 457. فارمر: 52 – 52.

42 – فارمر: 40.

43 – الطبري: 2014/1. البلاذري: 102. فارمر: 53 – 54.

44 – الأبشيهي: 178/2.

45 – ابن سعد «الطبقات الكبير»: 42./5.

46 – ابن هشام: 782.

47 – ابن الفقيه «المكتبة الخغرافية العربية» 43./5.

48 – ابن خلكان: 359./1.

49 – «العقد الفريد»: 178/3 – 179.

50 – الأبشيهي: 187./2.

51 – ابن قتيبة: 265.

52 – يقول ابن خلدون: «إن العرب شغلتهم الرياضة، وما دفعوا إليه من القيام بالملك، عن القيام بالعمل والفن، والنظر فيهما، واستتفوا عنهما، ودفعوهما إلى من قام بها من المولدين، الذين كان الشطر الأكبر منهم عجماً» (فارمر: 59).

53 – «اسحق الموصلي»: 23.

54 – الغناء المتنقن: ثمرة محلية بحتة في الغناء، يستخدم طريقة جديدة من التناسق الإيقاعي، مستقلة عن بناء الشعر الوزني، وفيه تطبيق إيقاع مستقل عن عروض الشعر، على لحن الأغنية. وأول إيقاع فيه هو الهزج، ويبدو أكثر فنية من الموسيقا. جاء بدلاً عن «النصب»، وهو النوع الوحيد من الغناء الحجازي في الجاهلية، وكان مجرد حذاء مهذب، مؤلف من ألحان موزونة، تبعاً للعروض.

55 – كان طويس لا يضرب بالعود، بل ينقر بالدف المسمى المربع، لتربيعه في شكله. وقد تعلم الغناء من سماعه الأسرى الفرس، وهم يشتغلون في المدينة.

وكان يضرب به المثل في الشؤم، لأنه – كما يقولون – ولد يوم موت النبي (ص) عام 644م، وفطم يوم مات أبو بكر (رض) عام

634م، وختن يوم مات عمر (رض) عام 644م، وتزوج يوم مقتل عثمان (رض) عام 656م، وولد له ولد يوم مات علي (رض) عام 661م. ولذلك كانوا يقولون: أشأم من طويس. وقد توفي في خلافة الوليد بن عبد الملك.

56 - يعبده بعضهم نواة النهضة الموسيقية في البلاد العربية، وأول من نقل الغناء الفارسي، وأسبغ عليه الطابع العربي، وعرف بعدئذ بالغناء المتقن، وهو يقابل غناء (الركبان)، الذي يمثل روح الجاهلية وطابع البادية. (تراثنا الموسيقي).

57 - «ومن الواضح أن طويساً، الموسيقي الأول في الإسلام، كان عربياً، أو على الأقل، يبدو أنه ولد وتنقف في بلاد العرب، ولذلك كان من المدرسة الوطنية.

وعلى الرغم من أن سائب خاثر، من ولد أحد الموالى الفرس، فإنه نُشِّيء على الموسيقى العربية، ولم يتعلم - فيما بعد - غير بعض طرق الفن الفارسي.

وافتخرت عزة الميلاء - وهي من أشهر الموسيقيات المحترفات في الإسلام - بأنها تسير على التقاليد الموسيقية، التي كانت تسير عليها المغنيات في الجاهلية، من أمثال: سيرين، وزرَّنب، وخولة، والرباب، وسلمى، ورائقة (أستاذتها). وكانت طريقتها الموسيقية القديمة، هي التي أضفت عليها الشهرة. أما غناؤها الألحان الفارسية، فأمر عرضي لا يؤبه له، كما هو الحال عند الموسيقيين الآخرين». (فارمر: 60).

58 - «تراثنا الموسيقي»: 34.

59 - فارمر: 66.

60 - كان ابن مسحج - وهو أول من نقل غناء الفرس، إلى غناء العرب، بمكة، في حدائته - أحد فحول المغنين في العصر الأموي. وقد أتقن محاسن النغمات، وصار له مذهب خاص. أخذ

عنه ابن محرز ومعبد وابن سريج والغريص، ويونس الكاتب.
(تراثنا الموسيقي: 32 – 33).

وظهر مغنون أقل شهرة، مثل: ابن عائشة، ومالك الطائي،
وعطرد، ومحمد بن عباد الكاتب.

أما المغنيات فاشتهرت منهن: جميلة، وسلامة القس، وحبابة، وسلامة الزرقاء.

61 – «الفولكلور الغنائي»: 52 – 53.

62 – المسعودي: 157/5. فارمر: 84.

63 – «الفولكلور الغنائي»: 53.

64 – أمثال: ابن جامع الذي يتصل نسبه بقريش، وإبراهيم بن
المهدي، وأخته عُلَيَّة، والمهدي بن المنصور، وكان ذا صوت
حسن، ومشغوفاً بالموسيقا، ومولعاً بالغناء، والواثق، وكان من
كبار الموسيقيين، ومن أعلم الخلفاء بالغناء.

65 – «تراثنا الموسيقي»: 36.

66 – م. س.: 38 – 46.

في الموسيقى العربية

د. نبيل لولو

عميد المعهد العالي للموسيقا

مدير علم دار الأسد للثقافة والفنون

أستاذ في جامعة دمشق

يقول الباحث الموسيقي الفرنسي الكبير البارون رودولف
ديرلانجيه في المجلد السادس من سفره العظيم الموسيقا

العربية⁽¹⁾، في فصلٍ عنوانه: «رجحان الغناء عند العرب على الموسيقى الآلية»⁽²⁾ مستنداً إلى ما جاء في الوثائق الأدبية الأولى التي تعود إلى حقبة الجاهلية، كتب يقول:

«وللتعبير عن فكرة الموسيقى استخدم العرب كلمات يبدو أن أقدمها ينطبق حصراً على الموسيقى الغنائية دون سواها».

وبالفعل إذا ما عدنا إلى الاصطلاحات، إذا جاز لنا اعتبارها اصطلاحات لها مدلولات، نجد أن عرب الجاهلية كانوا يستخدمون: ترتيل، نغم، نغمة، ترنيم، ترنم، ترنم، إنشاد، لحن بمعنى غنى قصيدة، غناء، صوت بمعنى لحن، وجميعها تتصل بالغناء والإنشاد والترتيل والتجويد.

ثم يمضي دير لانجيه في بحثه ليقول:

«إن الآلات الموسيقية الوحيدة التي عرفها العرب قبيل ظهور الإسلام هي الآلات الإيقاعية التي كانت تُستخدم لمصاحبة إنشاد الشعراء المغنيين».

ويرى الباحث الموسيقي هنري جورج فارمر Farmer في

فصل

الأول من كتابه تاريخ الموسيقى العربية في القرن الثالث عشر History of Arabian Music to the XIII Century أن آلة العود التي كانت بين أيدي عرب الجاهلية كانت آلة بدائية جداً ليصلح فيها عزف موسيقا آلية على قدر لا بأس به من الفن.

ويمضي في بحثه قائلاً:

«ويبدو أن الغناء أسبق في الظهور من الموسيقى الآلية الصرفة عند العرب، ولم يلتفت العرب إليها إلا بعد ظهور الإسلام على أنها فنٌ مستقلٌ بذاته، ووسيلة تعبير مكتفية بذاتها». وهذا الرأي هو في نهاية المطاف رأي أغلب المنظرين العرب⁽³⁾ الذي برعوا فيه وأجادوا.

ولعل الشعر اللصيق بالموسيقا أن يكون أول فنون العرب ولعله يكون

أيضاً أفضل ما عندهم منها. ألم يقولوا: الشعر ديوان العرب؟ ولا شك

عندنا أن الشعراء لم يكتفوا بقرض الشعر وبناء قصائدهم وإلقائها، وأن بعضهم حاول تلحينها أو غناءها. خصوصاً إذا كان بحر ما قرض سهل يسير موقع، فيتساقق إنشاده مع غنائه عند الشاعر.

ويخلص الباحث الفرنسي لوي ماسينيون إلى القول: «وُلد الغناء العربي مع ترتيل القرآن وتجويده وما زال به متأثراً»⁽⁴⁾. وهناك من يرى أن العرب يربطون الغناء بالإسلام والقرآن والمدائح النبوية والمشايخ، ويربطون العزف على الآلة بالمارقين أو بغير المسلمين.

وإذا ما عدنا إلى الجاهلية نتلمس في أدبياتها شيئاً عن الغناء وجدنا العرب يتكلمون عن الحداء غناء الحادي: حادي العيس الذي يوقع حداه على ما يغني، فيضبط سير قطار الجمال الذي يتقدمه. ولعله يكون أبسط أشكال الغناء عند العرب بشكله البدائي. ويُعلمنا ديرلانجيه أن أولى أشكال الغناء المتقنة جاءت بلاد العرب من فارس وبيزنطة، وتحديدًا من الحيرة في العراق ومن غسان في سورية. وأن هذا الغناء قد دخل أرض الحجاز عن طريق القيان، وهنَّ الجواري المغنيات اللواتي حملهن تجار مكة الأثرياء من رحلات تجارة شتائهم وصيفهم في العراق، وكانت متأثرة بفارس، وسورية، وكانت متأثرة ببيزنطة⁽⁵⁾.

غير أن هناك رأياً مخالفاً فيما أسلفنا يدافع عنه الباحث السويسري سيمون جارغي⁽⁶⁾، والباحث التونسي الدكتور صالح المهدي⁽⁷⁾، يُلحقان بالحداء مباشرة الأذان الذي رفعه أول مرة في الإسلام بلال الحبشي، وكان عبداً جميل الصوت، ويعدّانه كليهما شهادة ميلاد الغناء العربي. والنبي العربي محمد (ص) كان يحب الأصوات الجميلة، وكان يرى أنها تضيف على النص القرآني المرتل أو المجدود جمالاً على جمال، فأمر بتجميل ترتيل القرآن بالصوت الجميل الحسن، وأن لكل شيء حليّة ولباس وحليّة القرآن الصوت الحسن.

ولو عدنا إلى موسوعة دير لانجيه تتبعاً لمظاهر الغناء والموسيقا عند العرب لوجدنا أنهما يأتیان على أربع مراحل متدرجة في تطورها، ابتداءً من الإنشاد الموقّع، ومروراً بإلقاء الشعر وإنشاده بمصاحبة الآلة الإيقاعية، ثم الصوت بمعني الأغنية الموقّعة إيقاعاً، فالموسيقا الآلية وهي آخر المراحل ظهوراً زمنياً عند العرب.

وقد تناول محمد أبو نصر الفارابي مسألة العلاقة بين الغناء والموسيقا الآلية الصرفة في مقدمة كتاب **الموسيقا الكبير** الذي ألفه في القرن العاشر، بدأ فيها بتعريف بعض الاصطلاحات الموسيقية قبل الشروع في بحثه وهي منهجية ممتازة تنبه إليها العالم الفارابي، وما زالت حتى يومنا هذا أساساً قبل الشروع بأي بحث. يعتمد الباحث في مقدمة بحثه إلى تعريف مدلولات المصطلحات التي سيستخدمها ويوضح دلالاتها ومراده منها وقصده فيها ليزيل كل لبس أو غموض ينجم عن استخدامها في أذهان القراء. وبعد أن فرّق الفارابي في مقدمته بين الغناء والموسيقا الآلية ميّز بين موسيقات ثلاث، أو لاها تسبب اللذة فقط، والثانية تعبّر عن الأهواء وتحرضها، وثالثها تخاطب خيالنا.

وهو يرى أن الموسيقا التي تشتمل على الميزات الثلاث الآنف الذكر هي أكمل الموسيقا وأرفعها شأنًا وأعلاها مقاماً.

ويرى الفارابي أن الأثر الأعظمي، إن توافر ما تقدم، يتأتى عن طريق

الغناء وعن طريق الصوت البشري الجميل، وأن الموسيقا تمتلك أحياناً

بعضاً من هذه الخصائص، فهي عنده أدنى منزلةً وأضعف أثراً من الغناء

الذي يجمع بين الصوت الجميل واللحن المحكم والشعر والإيقاع.

والفارابي بتأكيدهِ تسيد المغنى والصوت البشري يترك للموسيقا دور المساعد المساند المصاحب المطرز للصوت الغنائي. وهو يرى أن بمقدور الموسيقا الآلية أن تحاكي الصوت البشري وتقلّده، وأنها تخدمه بمصاحبته ومرافقته ودعمه وإغناء أدائه. أو يمكنها أن تسبقه فتمهد له، أو أن تريحه أثناء غنائه فتأخذ عنه في مواضع،

ويمكنها أن تكمل عن المغني ما ليس بمقدوره غناؤه أو أدائه، فتكون بذلك مكملة له متكاملة معه. ويرى الفارابي أن هناك موسيقات آلية لا تُطرب، يُضرب بها لتثقيف الأذن أو التدريب على الضرب بالعود والنفخ في الناي وعزف الربابة. وهو يرى أن الأصوات التي تصدرها الآلات الموسيقية أقل قيمةً وجودةً من الصوت البشري. وأن صوت العود هو أقرب أصوات الآلات إليه، وأن الربابة هي أصلح الآلات الموسيقية لمرافقة الصوت البشري المغني.

ونلمس اليوم، ونحن نقرأ هذا الرأي عند الفارابي، أن العود الذي يعد اليوم ملك الآلات العربية كان زمن الفارابي في المقام الثاني أو الثالث بعد الربابة والمزمار أو الزورنا أو الناي. وأن الربابة التي يُصدّرُها أصبحت اليوم آلةً ريفيةً بدويةً هزيلة الشأن ضعيفة الصوت والإمكانات وحيدة الوتر فقيرة النغم بعيدة عن الإمتاع والإتيان بالألحان الصعبة المعقدة لضعف آلتها وفقرها.

كتب الحسن بن أحمد بن علي الكاتب في القرن الحادي عشر مقالةً عنوانها كتاب كمال أدب الغناء يؤكد في كتابه هو أيضاً على الغناء، وهو يقول في كتابه هذا: إن فيثاغورث قد لجأ للآلات الموسيقية بهدف تحديد الأبعاد الصوتية، ويقترح نصر استخدام الآلات الموسيقية على التدريب وعلى المقدمات التي تسبق الغناء(8).

ولئن كان أبو نصر الفارابي قد جعل الموسيقى الآلية في المقام الثاني بعد الغناء خادمة له مصاحبةً، فلقد هاجمها الحسن بن أحمد بن علي الكاتب هجوماً صريحاً وحمل عليها وعلى من يقدم الموسيقى على الغناء. وما يعنينا هنا وما يمكن أن نستشفه مما سبق أنه كان في عصر الفارابي والكاتب من كان يناصر الموسيقى الآلية يدافع عنها ويقدمها على الغناء، وإلا لما جاء على ذكرها الفارابي فجعلها برأيه ثانوية مرافقة، وهاجمها الكاتب صراحةً وهاجم من يدافعون عن هذا الرأي. كما يمكننا أن نستخلص أنه كان هناك موسيقيون يعزفون دون غناء، وأن الموسيقى الآلية كان لها وقتئذٍ

على الأقل مریدوها ولو أن الغلبة قولاً وفعلاً هي للغناء، وما زالت في مجتمعاتنا كذلك حتى اليوم. وقد ذكر الكاتب في مقدمة كتابه أن بعض الناس يرون أن الموسيقى الآلية البحتة أنبل من الغناء المصاحب بالآلة موسيقية، ويرى الحسن بن علي الكاتب أن هذا القول لا أساس له مردود عليه، وأن الغناء هو الأنبل الأنفع من الموسيقى الآلية. ويذهب إلى أبعد من ذلك ليقول: إن الغناء إذا صاحبه الآلة الموسيقية أدخل أحدهما الضيم على الآخر، فجاء كلاهما ناقصين. وعاب على الذين يدافعون عن الموسيقى عجزهم عن الغناء وقلة حيلتهم فيه وضعف صنعتهم في أدائه، وحقهم في العزف على الآلة ومهارتهم فيه⁽⁹⁾.

ويبدو أن هذا الخلاف ما زال بين ظهرانينا حتى يومنا هذا، فنجد من يدافع عن الموسيقى يغلبها على الغناء، تدفعهم موهبتهم في العزف للدفاع عن الموسيقى الآلية، وهم لا يرافقون عزفهم بغناء ولا يعزفون لمرافقة الغناء. نذكر منهم جيل الشريف محيي الدين حيدر وجميل ومنير بشير وجميل غانم ونصير شمه وإياد حيمور ومحمد قدری دلال وعصام رافع وغيرهم.

وهناك فريق يرى أن الموسيقى الشرقية الآلية الصرفة قد تطورت على يد الترك والفرس، وأن العرب ليس لهم فيها باع ولا نصيب، ولم يدلوا بدلوهم فيها. ونجد عند الحسن بن أحمد بن علي الكاتب في كتابه السالف الذكر قوله إن بعض المشتغلين في حرفة الموسيقى يبررون تفضيلهم الموسيقى الآلية بذكر مثال ملوك كسرى. وإن هؤلاء الملوك قد عزفوا عن الغناء ليس بسبب الإملال وحده المتأتي عن مصاحبة الموسيقى للغناء، لأن عزفهم الآلي كان محاكاةً للغناء ولما يُغنى وتقليداً له، وما يسمى بلغة أهل الكار عندنا اليوم الترجمة، أي أن يعزف العازف الجملة اللحنية نفسها التي أداها المغني بعد غنائه إياها. وقد خلص الكاتب بقوله ورأيه بأن ملوك كسرى رغبة منهم في التخفف عزفوا عن الغناء واستبقوا الموسيقى. ونحن لا نعتقد أن الغناء المصاحب كان على النحو الذي ذكره الكاتب، وأغلب الظن أن الآلة المصاحبة للغناء كانت تترجم ما

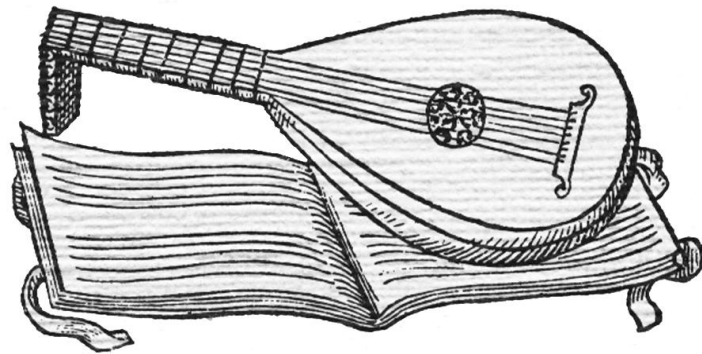
يغنيه المغني بالمعنى الذي سقناه منذ قليل لمصطلح الترجمة في الموسيقى، إضافةً إلى أن العازف كان يرتجل على المقام المغني تطريباً للمغني والمستمعين على حد سواء. والأمر في نهاية المطاف ليس تخفيفاً أو تبسيطاً، وإنما هو مسألة ذوق ومنحى. ولا شك عندنا أن الموسيقى الآلية يحتاج الاستماع إليها إلى تفكير وتأمل، وهي مسألة اعتياد وممارسة دون أن نقلل من شأن الغناء وأهميته. لكن سطوة الكلمة في ثقافتنا جعل الموسيقى أسيرتها، لا تكاد تحسن الإفلات منها، فضلاً عن أن الثقافة الموسيقية العامة عندنا حتى اليوم هي ثقافة غناء لا ثقافة موسيقياً صرفة. وإذا كان أثر الغناء ما زال طاغياً عندنا رغم بعد الشقة بيننا وبين ما جاء به الفارابي والكاظم، ورغم الانفتاحات والتبادلات الكثيرة التي جرت بيننا وبين موسيقات أخرى فما تزال الحال كما كانت عليه منذ قرون.

ونحن لو استمعنا لعزف عازف العود العراقي المبدع جميل بشير⁽¹⁰⁾ يعزف لنا مقاماً عراقياً لسمعنا منه على عوده شيئاً أشبه بالغناء دون كلام، وذلك ببساطة لأن المقام أو النغمة أصبحت على مرّ العصور أقرب إلى المقطوعة منها إلى المقام. ولو طلبنا إلى عازف العود الدمشقي المرحوم عمر نقشبندي⁽¹¹⁾ أن يُسمعنا على عوده مقام الراست استهل عزفه بعرض شخصية مقام الراست عرضاً تقنياً لحنياً ارتجالياً وجدانياً يُظهر لنا فيه براعته في العزف وصنعتة في الانتقالات المقامية المتفرعة عن الراست، ليختم هذا كله على نحو من البساطة وال عفوية والاسترسال بأغنية ((يا مال الشام)) لأبي خليل القباني.

إن ما يلفت النظر حقاً في الموسيقى العربية أن المقالات – الكتب التي ألقها العلماء العرب وما أوردوه فيها من مشكلات، خصوصاً تلك المتصلة بالغناء والموسيقى الآلية، ما تزال صحيحة حتى يومنا هذا. فما تزال الكلمة المغناة قصيدةً كانت أم زجلاً هي التي تنصدر

نتاجات شركات الإنتاج والإذاعات والتلفزيونات بينما تبقى الموسيقى الآلية مقصورة على حلقات خاصة وأحياناً عامة تنظمها جهات ثقافية أجنبية عموماً أو ثقافية أكاديمية وطنية أحياناً. صحيح أن لها جمهورها المخلص لها المتابع لفعاليتها ونجومها، إلا أنها تبقى محدودة الأثر في الذوق العام الجارف باتجاه الغناء وحده.

وإذا ما عدنا إلى ما جاء عند الفارابي نجد أن العنصر الرئيس في الموسيقى عنده هو اللحن الذي يُظهر حسنه الصوت البشري والكلمة الشعرية، والتي تشكل بثالوثها هذا الغناء. وهي بمجملها عند الفارابي نبيلة لاعتمادها الصوت البشري كحاملٍ بينما يعدّ المصاحبة، أداء اللحن آلياً، أقلّ نبلاً وأدنى منزلةً. وإذا كان للحن أن يعبر عنه بالصوت البشري أو بالآلة الموسيقية يفضل الفارابي أداءه بالصوت. ونحن لا نعرف ما إذا كان الفارابي في هذا يعبر عن رأيه العلمي الفلسفي الخاص به، أم أنه يحلل واقعاً حوله عكف على دراسته وتقعيده.



الحواشي

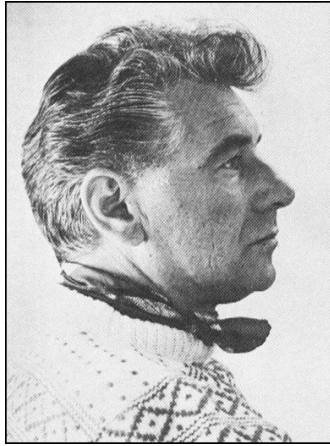
- 1- مؤلفٌ ضخْمٌ يقع في 2857 صفحة تتوزع على ستة مجلدات بدأت بالظهور منذ عام 1930. وحديثاً أعاد معهد العالم العربي طباعتها خدمة للباحثين والمتقنين. يقع المجلد الأول في 329 صفحة، وهو ترجمة بالفرنسية لكتاب **الموسيقا الكبير للفارابي** ((المجلدان الأول والثاني))، و صدر في طبعته الأولى عام 1930. ويقع المجلد الثاني في 310 صفحات وهو ترجمة بالفرنسية للمجلد الثالث من كتاب **الفارابي الموسيقا الكبير** إضافة إلى ترجمة بالفرنسية لكتاب **الشفاء لابن سينا**، وقد صدر في طبعته الأولى عام 1935. ويقع المجلد الثالث في 618 صفحة، وهو ترجمة بالفرنسية **للمرسالة الشرقية وكتاب الأدوار لصفي الدين**، و صدر في طبعته الأولى عام 1938. ويقع المجلد الرابع في 530 صفحة وهو ترجمة بالفرنسية لمقالة مغفلة الكاتب مهداة إلى السلطان العثماني محمد الثاني في القرن الخامس عشر؛ إضافة إلى ترجمة مقالة **اللاذقي الفتحية** التي ظهرت في القرن السادس عشر، وقد صدر المجلد الرابع في طبعته الفرنسية الأولى عام 1939.
- يقع المجلد الخامس في 426 صفحة بالفرنسية وعنوانه: **محاولة في توصيف القواعد المستخدمة في الموسيقا العربية الحديثة** سلم الأصوات العام، النظام المقامي، وقد صدرت طبعته الأولى عام 1949.
- ويقع المجلد السادس في 644 صفحة ويحمل عنوان المجلد السابق، لكنه يعالج النظام الإيقاعي وأشكال التأليف. وقد ظهرت طبعته الأولى عام 1959.
- 2- رودولف ديرلانجيه، **الموسيقا العربية**، المجلد السادس، الكتاب الثاني، الفصل الأول، ص 153 – 155.

- 3- ديرلانجيه يؤيد هذا القول ويدعمه في مؤلفه السالف الذكر، في المجلد السادس ص 153 – 155، في معرض حديثه عن تغليب العرب للغناء على الموسيقى الآلية.
- 4- لوي ماسينيون، «الإيقاع والوزن الشعري».
- 5- ديرلانجيه، الموسيقى العربية، المجلد السادس، ص 158.
- 6- سيمون جارغي، الموسيقى العربية، منشورات فرنسا الجامعية، باريس، 1971، الفصلان الأول والثاني، ص 19 وما بعدها بالفرنسية.
- 7- صالح المهدي، الموسيقى العربية، باريس، منشورات لودوك، 1972، ص 5 – 6.
- 8- الحسن بن أحمد بن علي الكاتب، كتاب كمال أدب الغناء، المقدمة.
- 9- الحسن بن أحمد بن علي الكاتب، المصدر السابق، المقدمة.
- 10- جميل بشير، عود من العراق، أسطوانة مسجلة، أرابيسك، الوجه الثاني، المقطوعة الثانية شوكلي.
- 11- عمر النقشبندي، عود من سورية، أسطوانة مسجلة، أرابيسك، الوجه الأول، المقطوعة الأولى.

الجاز والموسيقى الكلاسيكية(*)

* - الكلاسيكية «Classical»: مصطلح مبهم بعض الشيء ولا يتحدد بمعنى واحد دقيق، فهو يشير على المؤلفات الموسيقية التي وضعت بين 1750 – 1830 تقريباً «أي بعد الباروك وقبل الرومانتيك»، وفي هذه الحقبة نشأت السيمفونية الكلاسيكية والكورال وتو الكلاسيكي. ويطلق المصطلح على الموسيقى الخاضعة لنظم وقواعد

ليونارد بيرنشتاين ترجمة: محمد حنانا



ليونارد بيرنشتاين

إني أسلم بإخلاص بالأطروحة
القائلة بأن الموسيقى الكلاسيكية في
أمريكا كانت ستتخذ طبيعة مختلفة
واتجاهاً مختلفاً لولا التأثير العميق
لموسيقا الجاز عليها. ولكي أجعل
وجهة نظري واضحة، سأجازف
بعرض القليل من المعلومات
التاريخية.

كانت الموسيقى الأمريكية في القرن

التاسع عشر أي شيء عدا كونها

أمريكية. كان بلدنا بالمقارنة مع غيره من البلدان جديداً تماماً، إلا أنه طفل

مكتمل النمو، مثل مينيفرفا تحدرت راشدة من عقل جوبيتر. وكانت

الولايات المتحدة مكرسة لقضايا ثورية وجسورة، ولكن دون تقاليد عدا

التقاليد الأوربية. كان على أي موسيقي، أي موسيقي حقيقي أن يثبت

ذلك عن طريق دراسته في أوروبا، بعد ذلك يعود إلى الوطن متأبطاً

كونشرتو بيانو ضخمة «ليستي» الطابع، أو موسيقا ملحمية «فاغنرية»

الطابع. علاوة على ذلك كان القرن التاسع عشر المرجل القومي الأعظم

في التاريخ الميلادي كله. كان قرن الموسيقى الروسية التي عظم من شأنها

تتسم بالوضوح والتوازن على المستوى الشكلي الذي يعمل المؤلف وفقه. ويطلق
المصطلح أيضاً على الموسيقى التي ينظر إليها عموماً بصفاتها تتضمن قيمة دائمة، لا
قيمة سريعة الزوال. وأخيراً يستخدم مصطلح الموسيقى الكلاسيكية بوصفه نقيضاً
لمصطلح الموسيقى الخفيفة أو الموسيقى الرائجة. (المترجم).

موسورسكي، والموسيقا النرويجية التي ارتقى بها غريغ، والموسيقا الإسبانية التي رفع من شأنها ألبينيز، والموسيقا الهنغارية التي شهرها ليست، والموسيقا البوهيمية التي جعل منها دفورجاك مفخرة.

وكان دفورجاك نفسه الذي وصل إلى هذه الشواطىء قد دل على حيرة المؤلفين الأمريكيين وعدم اكترانهم بقوميتهم، والذين يمكنهم أيضاً أن يكونوا قوميين يفاخرون بقوميتهم. لقد وجد في أمريكا ثروة كامنة من المادة الشعبية الفطرية التي لم تستخدم، والتي هي قابلة للاستخدام إلى أبعد حد، خاصة الألحان الهندية والزنجية التي بدت له كأنها تصرخ من أجل التجلي السيمفوني. ولكي يثبت ذلك ألف سيمفونية العالم الجديد المبنية على بعض من هذه الألحان ذاتها، وكانت سيمفونية بوهيمية من أجمل ما كتب من سيمفونيات. وفي الحال تلقف المؤلفون الأمريكيون هذه الفكرة؛ وهكذا تدفقت الأوبرات، والمنتاليات، والكانتاتات، والقصائد السيمفونية، المبنية على ألحان هندية وزنجية. وأغلب هذه الأعمال نسيت الآن، أو يمكن نبشها في الغرف الخلفية لمخازن الكتب المستعملة المغبرة. ينبثق من كل حركة، بصرف النظر عن منطلقها وهدفها، شيء ما إيجابي وثمرتين، وفي هذه الحالة بقيت معنا اليوم موسيقا ماك دويل (المدرسة الهندية)، وموسيقا هنري جيلبيرت (المدرسة الزنجية)؛ إنها موسيقا عبقرية، ملهمة أحياناً. وتحاول الموسيقا الأوربية جاهدة لمحاكاتها.

لم أفلست هذه الحركة؟ إنه على الرغم من كونها ضخمة، وفعالة، وصادقة، ومخلصة، إلا أنها لم تكن طبيعية. وقد حاولت بإخلاص أن تكون شيئاً ما لم تكنه. إن الموسيقا القومية هي قومية بقدر ماتدنو من إحساس مستمعها الوطنيين. وعندما يُقدم لأمثال هؤلاء المستمعين نواحاً هندياً يمكن أن يشعروا بأن ذلك جميل بل حتى مؤثر، لكن الذي قُدم لم يكن موسيقاهم. إنهم في الحقيقة لم يكونوا هنديين أكثر منا نحن اليوم، بل لم يكونوا هنديين أكثر من

أنهم كانوا إيرلنديين أو بولنديين، لقد كانوا ونحن معهم اليوم مستمعين عسيرين. فإلى أية مادة شعبية يمكن أن يستجيبوا بوجه عام؟

إن معاينتنا السريعة قادتنا تقريباً إلى حافة الحرب العالمية الأولى، حينئذٍ توقفت أمور عديدة عن الحدوث، ونتيجة لذلك بدأت تحدث أمور هامة جديدة. وفي حين يتذكر العديد منا فترة مابعد الحرب تلك بمشاعر متنوعة، كان انعكاس ذلك العقد على الموسيقى الأمريكية واضحاً بإشراق. كان ثمة ضرورة لنكون أصلاء، لنكون على آخر طرز، لنكون أمريكيين. لكن الآن لم تعد ثمة حاجة لدفورجاك لإعلان حركة، كان ثمة شيء جديد قد أضيف. جاء الجاز ليبقى.

إن الشيء الحقيقي الجدير بالملاحظة حول الجاز بالنسبة لمؤلف الموسيقى الكلاسيكية كان حله لمشكلتين في آن واحد، مشكلة كونه أصيلاً، ومشكلة كونه أمريكياً. فأخيراً كان ثمة مادة موسيقية هي بالنسبة لكل شخص مثل الخبز والزبدة. وليس هنالك من أمريكي حقيقي قد يفشل في فهم عمل سيمفوني يبدو مثل الجاز.

إن شيئاً جديداً كان قد أضيف؛ لكن شيئاً قديماً كان قد أهمل – عنصر اللاوعي. إننا إذا سلمنا بأن المبدأ الذي ندعوه «الإلهام» في الموسيقى هو دافع ينبثق من اللاوعي ويحقق إثماراً من خلال أداة المعالجة الواعية، إذن فهو ببساطة لايفعل ذلك بالنسبة لمؤلف يجلس إلى طاولة ويحاول أن يكون أمريكياً أو أي شيء آخر. ينبغي أن يكون نتاجه تعبيراً طبيعياً عن روحه أو نفسه، أو عن مجموع تجاربه أو إحباطاته، أو عن توافقه أو أي شيء تختار أن تدعوه، إنه إذا كان أمريكياً، فالموسيقا يجب أن تكون أمريكية على أساس مكانه في تاريخ التطور الأمريكي. وهكذا فمؤلفو العشرينات (من القرن العشرين) كانوا أمريكيين بمعنى مختلف، ولكن على مستوى المدرسة الهندية ذاتها.

أعتقد بأنه سبق لي أن قلت بأن شيئاً ثميناً وإيجابياً ينبثق من كل حركة مهما كان أساسها. إن الرجل الذي أعطى الحياة لحركة مابعد الحرب كان جورج غيرشوين العبقرى الحقيقي الذي لا يتطرق إليه الشك. كان هدفه، على العكس من أولئك المؤلفين الكلاسيكيين، أن يخلق من مواد موسيقا الجاز التي كانت حميمة بالنسبة إليه نوعاً من الأعمال السيمفونية تحاكي أعمال الأساتذة الأوربيين، وليس أن يلصق الجاز على أساليب شخصية، وأشكال متبلورة، كما فعل سترافنسكي ورافيل. لقد باشر غيرشوين هذا الدمج من اليسار إذا جاز القول، من عالم الواه - واه الخافتة، ومن غا - غا كورس الفتيات. أما سترافنسكي فقد باشر ذلك من قوة حصن الموسيقا الأوربية، وآزره بأوركسترات، بآلات نفخ خشبية في خامسات، وبروح ديوسى وريمسكى - كورسكوف. في الواقع لم يبلغ أي منهما المنتصف: كان جاز سترافنسكى هو سترافنسكى الحقيقي زائد جاز؛ أما موسيقا غيرشوين الجادة فكانت غيرشوين زائد أي واحد آخر تحت الشمس. لم تكن في أية حالة تحقيقاً للدمج العنصرى الحقيقي. كيف يمكن لأحد أن يعتقد بأنه كان ينبغي لها أن تبلغ ذلك؟ لقد جلس الرجلان بترو تام وبوعى ليبتدعا شيئاً كان يمكن أن يُتدع فقط دون وعى.

مع ذلك كان كلا الرجلين من العباقرة، وفي هذه الحالة لاشيء يمكنه أن يحجب الجودة المتألفة. ونتيجة ذلك لدينا مؤلف عظيم يدعى (قصة جندي) ويتضمن ((راجتايم)) كما لدينا مؤلف عظيم أيضاً يدعى (الرابسودي الزرقاء) الذي يعد غير بارع من الناحية الشكلية، وغير موحد.

وأعني بكلمة توحيد تلك الخاصة التي تجعل القطعة الموسيقية متجانسة والتكوين. وعلى سبيل المثال نلاحظ أن ثيمتين لبراهمز يمكن أن تكونا

ألمانيتين على المستوى الحسي، ولكن الذي يجري لربطهما معاً هو ألماني على المستوى الحسي بصورة متساوية، ويتجانس شكلياً وأسلوبياً مع الثيمتين كليهما. وهذا الذي لم يتحقق في موسيقا غيرشوين يشكل ضعفاً كبيراً فيها على الرغم من أن ألحانه هي من أروع الألحان التي خطتها يد إنسان. ولكن كيف يمكن مع كل ذلك تجنب هذه النقيصة؟ إن أخذ الجاز كما كان، وخبزه في فطيرة سيمفونية دون تزويده بفرصة تطوير متماسكة وأسلوبية متدفقة، سيبقي القشرة قشرة، والحشوة حشوة. هكذا هو الحال مع الرابسودي الزرقاء، تتابع جميل للألحان الملهمة ربطت بطريقة تعسفية بوساطة كادينزات ليستيه (نسبة إلى المؤلف ليست)، وتعاقبات تشايكوفسكية، وتنقلات ديوسية. ومثل هذا يقف اليوم بوصفه مثلاً عظيماً للروعة، ولكن أووو... ياللعشرينات.

مرة أخرى توقفت عدة أمور عن الحدوث، وبدأت تحدث أمور كثيرة جديدة. مرة أخرى انقضى عقد جديد بسرعة بطيئة ومرهقة، وقد عنى هذا موسيقياً محافظة جديدة على القديم، تأمل جديد، وإعادة الاعتبار للقيم التقليدية. وقد حانت لحظة الاستغراق الوقور بكل ماحدث، ونشأ عن ذلك دون قصد فرصة أخرى لتطوير الأسلوب الأمريكي. إنها موسيقا الثلاثينات هذه التي أشعر بأنها تقر بالفضل الكبير لموسيقا الجاز.

ينبغي علينا أولاً أن نتخذ موقفاً صلباً إزاء مانعنيه بالجاز. وتجنباً لكل مناقشة مطولة من المناقشات التي عادة ماترافق محاولات توضيح الكلمة، دعونا نجري مقارنة بسيطة بين الأغنية التجارية، كما نفهم المصطلح في برودواي، وبين الارتجال الحر لموسيقا الجاز الزنجية الأصل، الذي عادة مانميزه في عدد من التنويعات الشكلية للبلوز. إن الأغنية

الشائعة لايمكنها أبداً أن تقع تحت تأثير الموسيقى الجادة. إنها تُبدع من أجل المال، وتُغنى من أجل المال وتموت عندما يتوقف تدفق المال، إنها زائفة، تقليدية، عديمة العاطفة. وهذا لايعني بأن هنالك عدداً من مثل هذه الأغاني أنا مولع بها جداً، وأتمنى أن أكون قد وضعت «I get a kick out of you»؛ ولكني أصر على أن السيد بورتر لم يكن ليتأثر بالموسيقا الكلاسيكية. أنا أحب غيرشوين أو روجرزتون؛ لكن تظل ذات الحقيقة باقية. وهنالك من يشير، على سبيل المثال، إلى تأثر أغنية مثل «Fascination'Rhythm» بالموسيقا السيمفونية. حسناً، ولكن التأثير ليس أصيلاً في تلك الأغنية. إن عبارات غيرشوين الموسيقية الفاتنة والمقتضبة تلك ترجع إلى الجاز المرتجل، الينبوع الحقيقي. هذا هو الجاز الذي يتوجب علينا أن نأخذه بالحسبان.

اعتاد هنريخ غيبهارد، أستاذي القديم الذي درست على يديه العزف على البيانو، أن يقول بأن الموسيقا كانت قابلة للقسمة إلى اللحن، والهارموني، والإيقاع، والشكل، والكونتربوينت، واللون الموسيقي. ولكي أدرس هذه العناصر الستة بترو، كان علي أن أكرس فصلاً لكل عنصر على حدة. ذلك أن الجاز قد أثر على مؤلفينا على صعيد هذه العناصر الستة. ولكن دراستي لعنصر واحد ربما سيفي بالعرض؛ إن مناقشة قصيرة للإيقاع، العامل الهام الأكثر تأثيراً ربما تعطي فكرة ماحول ماعنيته منذ البدء ب«اللاوعي».

يربط المرء بثبات كلمة «سينكوب» بالجاز. وهي تعني حرفياً تقصير، أو قطع. أما موسيقياً فتعني وضع تشديد على الضربة الضعيفة، أو في مكان غير متوقع؛ أو الإتيان بنغمة قبل وقتها بقليل أو بعده بقليل. فإذا كان لدينا على سبيل المثال ميزوراً موسيقياً ميزانه 4/4 فسنجد ببساطة أن

الضربة الأقوى هي دائماً الأولى، وأن الضربة التالية الأقوى هي الثالثة،
إذن فالضربتان الثانية والرابعة هما ضعيفتان. فإذا وضعت تشديدين
خاصين على الضربة الثانية والرابعة فستحصل على سينكوب بسيط.

لكن ذلك بسيط جداً. لنمضي أبعد من ذلك. إذا قسمنا هذا الميزور
إلى ثماني نغمات فسندجد أن لدينا العديد من النغمات الضعيفة. لأنه
إذا كانت الضربة الثانية ضعيفة في مجموعة من أربع علامات
سوداء، فما هو عدد الضربات الأضعف في مجموعة من ثمانية
أثمان من النغمات. ضع الآن تشديداً خاصاً على هذا الرقم الذي لم
يكن في الحساب، 4321، 8765، وستبدأ بالحصول على إيقاع
الجاز.

لتأخذ الآن نموذج الرومبا الأكثر بساطة كما نعرفه: 87/654/321.
سنرى في الحال أن هذه الأثمان الثمانية ستبدو الآن أنها تقسم نفسها إلى
مجموعات أصغر. وهكذا فإن مقطعاً موسيقياً ميزانه 4/4 الذي يستخدم
ليعدو بكياسة بهذه الطريقة: 8765/4321/8765/4321. يمكن
أن يعدو الآن 21/321/321/21/321/321، أو إذا تلاعبت به
نزوة المؤلف: 321/321/321/21/321/21، أو أي تنوع آخر لهذا
النموذج. وهذا نهج بسيط يفتح أمام مؤلف الموسيقى الكلاسيكية آفاقاً
جديدة. وعندما استعار مؤلف العشرينات من الجاز بصورة علنية،
استخدم هذه الإيقاعات كما استخدمها الجاز، فوق باص رتيب وثابت
احتفظ بالعلامة السوداء القديمة الموثوقة لتضرب باستمرار. لكنه الآن
لايستعير من الجاز عن دراية، لقد برزت هذه الإيقاعات على نحو غير
متوقع في بيئة غير جازية، دون الحاجة إلى وزن الباص لضبطها، لكن مع
حياتها الخاصة. لقد اكتسبت (الإيقاعات) نوعية شخصية ليست دائماً

شديدة وقرعية، لكنها رشيقة أحياناً، وأحياناً غنائية، وأحياناً فيها حنين إلى شيء ما، لقد أصبح النهج بأكمله دون دراية استخداماً عاماً بين المؤلفين الأمريكيين. والأمر الرائع هو أن هذه الموسيقى نادراً ما تبدو مثل الجاز! إن حركة السكيزتزو في سيمفوني «إرميا» لا تجلب بصورة أكيدة إلى الذهن أية دلالة جاز؛ علاوة على ذلك ما كان يمكن لها أن تكتب لو لم يكن الجاز يشكل جزءاً متمماً في حياتي.

إن هذا التحقيق المختصر والتمهيدي حول مظهر الإيقاع الأمريكي هو ناقص من أجل الأهداف التثقيفية؛ ولكنني أمل أن يخدم هدف هذه المناقشة، وأن يشير إلى طريقة جديدة في التفكير حول تأثير الجاز. إن الموضوع برمته دقيق للغاية، ومن السهل جداً تقديم تشخيصات مغلوبة. إن شيئاً روحياً في الجاز ولج في موسيقانا الكلاسيكية. وفي كل الحالات ليست (الجازية) السطحية هي التي يتوجب البحث عنها، بل التأثير الأكثر عمقاً: العلاقات المتقاطعة في الكتابة اللحنية، العاطفية المميزة في الهرمنة، الحرية الفائقة في الكونتربوينت، اللون الآلي المتألق خصوصاً الذي استمد من الطريقة الزنجية في العزف على آلات النفخ، التفاؤل الصحي القرعي للمرح الفتي، أو القرع العُصابي للأمريكي عندما يكون في فورة المرح الصاخب.

نصيحتي من أجل الذين هم الأكثر اهتماماً بينكم هي الإصغاء بعناية إلى أعمال كوبلاند، وهاريس، وسيشينز، وشومان، وباربر، ودراستها جيداً. ومن أجل الذين ليس لديهم ذلك الاهتمام، أقول لاتقلقوا بشأن ذلك، اصغوا فقط إلى أفضل مافي موسيقا الجاز، وإلى أفضل مافي الموسيقا الجادة واستمتعوا بها. لأنه على الرغم من التحليلات والتشخيصات، فإن التركيب العظيم يمضي قدماً بصورة قطعية.



من أعلام المغنين العرب ابن محرز صنّاج الحواضر

خليل البيطار(*)

«في البدء كانت النغمة

ثم صارت أغنية بديعة حفظت توازن الكون،
وأكملت بهاء الطبيعة وانضفر الناس على حافاتها:

الحاكم والحاشية والجواري والعامّة فحملتهم
وحملوها إلى الأمصار البعيدة»

* - خليل البيطار: باحث وقاص، نشر أعماله في الدوريات المحلية والعربية، ومنها دراسات عن رواد النهضة العربية.

كتابة على ناي

مدخل

نما الشعر الغنائي في العصر الإسلامي الثاني بتأثير موجة واسعة من الغناء والرقص تركت تأثيرها عليه، وكانت امتداداً لما كانت عليه الأوضاع قبل الإسلام، ونقل المغنون من الموالي غناء الفرس والروم ومزجوه بألحان العرب وغنائهم؛ فكان ابن محرز وابن مسجح مغنبي مكة ينقلان غناء الفرس إلى غناء العرب، ثم يرحلان إلى الشام فيأخذان ألحان الروم والبربطية والأسطوخوسية، ثم ينقلان إلى فارس، فيأخذان بها غناء كثيراً، ويتعلمان الضرب، ثم يقدمان إلى الحجاز، فيأخذان محاسن النغم، ويلقيان ما استقبجاه من النبرات والنغمات في نغم الفرس والروم خارجة عن غناء الغرب، فيغنيان على هذا المذهب.

وأدخل مغنو تلك المرحلة آلات جديدة للطرب أهمها العود (البربط) والطنبور الفارسي والناي والقانون اليوناني، وعرض لها المسعودي في كتابه مروج الذهب والقلقشندي في كتابه صبح الأعشى في صناعة الإنشاء، وقل النظم على الأوزان الطويلة مثل البسيط والطويل والكامل، وحلت محلها أوزان أخرى ثلاثموسيقا وكثر النظم فيها مثل الوافر والمديد والسريع والخفيف والرمل والمتقارب والهجج، كما جيء بأوزان طويلة حورت وجزئت لتلائم النغمات.

وبرزت مظاهر هذا التطور في الجهد الكبير الذي بذله المغنون والملحنون في ملاءمة النغمات والأصوات للأشعار التي غنوها، وعدلوا بعض الأوزان كي تلائم النغم، وأدخلوا نغمات كثيرة فارسية ورومية، وبذل الشعراء الجهد نفسه لتدقيق أشعارهم، مثلما فعل عمر بن أبي ربيعة في شعره الذي تداوله الملحنون. فهذا ابن

سريج يلحن ويغني بشعر لعمر من مجزوء الخفيف:

قُلْ لِهِنْدٍ وَتَرْبِهَا قَبْلَ شَحْطِ النُّوَى غَدَا
إِنْ تَجُودِي فَطَالَمَا بَتُّ لَيْلِي مُسْهَدَا

وغنى ابن محرز من شعر عمر من مجزوء الرمل:

أَصْبَحَ الْقَلْبُ مَهِيضاً رَاجِعَ الْحَبِّ الْغَرِيضَا
وَأَجَدُّ الشُّوقُ وَهِنَا أَنْ رَأَى بَرْقاً وَمِيضَا

ولازم الشعراء المغنين والملحنين لتوفير ما يطلبونه من القطع القصيرة والأوزان الخفيفة، ومن أمثلة ذلك ملازمة أعشى همدان للنصيبي المغني، وملازمة عروة ابن أذينة لابن عائشة. كما تعلم بعض الشعراء الغناء كي يجيدوا انتقاء الكلمات الملائمة للنغمات. فقد روى صاحب العقد الفريد ابن عبد ربه أن عروة صاغ قطعة شعرية موسيقاها مصفاة تكاد تقطر عذوبة مطلعها:

إِنَّ التِّي زَعَمْتُ فَوَادِكَ مَلَّهَا خُلِقْتُ هَوَاكَ كَمَا خُلِقْتُ هَوَى

وغدا الغناء وسيلة للتكسب فاقت المديح، ونال المغنون والمغنيات مكافآت أكبر من مكافآت الشعراء المداحين، وصار تعليم الجارية الغناء سبيلاً لزيادة قيمة تداولها، فقد عرضت جارية بثلاثمئة دينار، وعلمها إبراهيم بن المهدي الغناء فبيعت بثلاثة آلاف دينار، وبيعت عريب المغنية بخمسة آلاف دينار، وعلم دحمان المغني جارية اشتراها بمئتي دينار الغناء، فباعها بعشرة آلاف دينار، واشترى الخليفة الرشيد جارية من إبراهيم الموصللي المغني بستة وثلاثين ألف دينار. وكان في بيت الموصللي ثمانون جارية يعلمهن فن الغناء.

وترك الخلفاء وأبناؤهم أثراً بارزاً في تطور فن الغناء، فقد ذكر لإبراهيم بن

المهدي وأخته عُليَّة صنعة جيدة، وشهر للوائق والمنتصر والمعتز وابن المعتز

أصوات فيها صنعة جيدة أيضاً، وعم الغناء بين الجمهور وفي المتنزهات، وغنى مخارق يوماً فاقتربت الطباء إعجاباً وطرباً، وغنى وهو يتوسط دجلة، فلم يبق سامع للغناء إلا بكى، وكان غناؤه - كما روى الراغب الأصفهاني في كتابه محاضرات الأدباء - يسر من جماله كل قلب.

سيرة ابن محرز

اسمه مسلم بن محرز مولى بني عبد الدار بن قصي. وكنيته أبو الخطاب، كان أبوه من سدنة الكعبة، وأصله من الفرس، وكان ابن محرز أصفر أحنى طويلاً، وعد من فحول المغنين في مكة، وكان إسحاق ابن إبراهيم الموصلي يقول: الفحول من المغنين: ابن سريج ثم ابن محرز ثم معبد ثم الغرييض ثم مالك.

وسأل إسحاق يونساً الكاتب: من أحسن الناس غناء؟ فقال: ابن محرز، وقال حماد نقلاً عن أبيه إسحاق وبعض أهل المدينة: «كان ابن محرز أحسن الناس غناء». ومن أخباره أنه مر يوماً بهند بنت كنانة بن عبد الرحمن بن فضلة بن صفوان بن أمية بن محرز الكنايني حليف قريش، فسألته أن يجلس لها ولصواحب لها، ففعل وقال: أغنيك صوتاً أمرني الحارث بن خالد بن العاص بن هشام أن أغنيه عائشة بنت طلحة بن عبيد الله في شعر له قاله فيها، وهو يومئذ أمير مكة؛ قلن: نعم، فغناهن:

فَوَدِدْتُ إِذْ شَحَطُوا وَشَطَّتْ وَعَدْتُهُمْ عَنَّا عَوَادٍ تَشْغَلُ
أَنَا نَطَاعُ وَأَنْ تُنْقَلَ أَرْضُنَا أَوْ أَنْ أَرْضَهُمْ إِلَيْنَا تُنْقَلُ
لَتَرُدَّ مِنْ كَثْبِ إِلَيْكَ رَسَائِلِي بِجَوَابِهَا وَيَعُودُ ذَاكَ الْمُرْسَلُ

وقال ابن الكلبي: اسمه سلم، وأنه كان مولى بني مخزوم، وذكر إسحاق أنه كان يسكن مكة مرة والمدينة مرة، فيقيم في كل منها

ثلاثة أشهر، يتعلم الضرب من عزة الميلاء بالمدينة ثم يرجع إلى مكة، وبعدها يشخص إلى فارس فيتعلم ألحان الفرس ويأخذ غناءهم، ثم يصير إلى الشام فيتعلم ألحان الروم ويأخذ غناءهم، ويُسقط ما لا يستحسن من نغم الفريقين، ثم يمزج ما تعلمه، ويؤلف منه الأغاني، ويصنع في أشعار العرب ما لم يسمع بمثله أحد، وأول معلميه ابن مسجح، وروى إسحاق أنه كان قليل الملابس للناس، ولم يعاشر الخلفاء، ولم يتكسب بغنائه، ومات بالجدام.

صنعته وبراعته:

كان ابن محرز تواقاً إلى الابتكار، وكان حسن الذائقة بارعاً في انتقاء الألحان ومزجها، وعرف عنه البحث الدائم عن اللحن الجميل، يجوب الآفاق في طلبه. وهو أول من غنى بزوج من الشعر، واقتدى به المغنون بعد ذلك، وكان يقول: الأفراد لا تتم بها الألحان، وقال أبو أيوب المديني عن حماد عن إسحاق عن أبيه إبراهيم الموصلي: ابن محرز أول من غنى الرمل، وما غنى قبله، وأول من غنى رملًا بالفارسية سلّمك في أيام الرشيد، إذ استحسّن لحناً من ألحان ابن محرز فنقله إلى الفارسية وغنى فيه.

وداعت ألحان ابن محرز، وسبقته شهرته إلى بغداد والشام، وحكايته مع حنين المغني طريفة، فقد روى أبو أيوب المديني عن إسحاق قوله: قدم ابن محرز يريد العراق، فلما نزل القادسية قرب الكوفة لقيه حنين المغني: فقال له: كم منّك نفسك من العراق؟ قال: ألف دينار، فقال حنين: فهذه خمسمئة دينار، فخذها وانصرف، واحلف ألا تعود، وقيل إن حنيناً طلب منه أن يغنيه صوتاً من ألحانه، فغناه من شعر عمر بن أبي ربيعة لحناً ثاني ثقيل بالسبابة في مجرى البنصر:

وحسنُ الزبرجدِ في نظمه على واضح الليتِ زانٍ
يفصلُ ياقوئُهُ درَّهُ وكالجمرِ أبصرتُ فيه الفريدا

فقال حنين ما سبق ذكره، ولما شاع ما فعل، لأمه أصحابه على فعلته، فقال: والله لو دخل العراق لما كان لي معه فيه خبز آكله، ولا طُرِحْتُ وسقطت إلى آخر الدهر.

تفوقه على ابن سريج

كان ابن سريج أسبق إلى الشهرة لكن ابن محرز بزه وتفوق عليه، وروى جحظة أن لحنين من الثلاثة التي اختيرت من مئة لحن مشهور بطلب من الرشيد كانا لابن محرز، أولهما من شعر مجنون ليلى، ولحنه من الثقيل الكافي:

إذا ما طواك الدهرُ يا أمَّ مالكٍ فشانُ المنايا القاضياتِ

والثاني من شعر نصيب بن رباح، ولحنه من الهزج يقول:

أهاج هواك المنزل المتقادمُ نعم، وبه ممن شجاك معالمُ

مضاربُ أوتادٍ وأشعثُ دائرٌ مقيمٌ وسُفَعٌ في المحلِّ جوائمُ

وهذا اللحن من أفضل ألحان ابن محرز، ومن صدور أغانيه التي يصعب أن

يتشبه بها أحد، وقيل إن ابن سريج عارض ابن محرز في هذا اللحن وغنى لحناً

من الثاني الثقيل بالنصر من قصيدة نصيب:

لقد راعني للبين نوح حمامةٍ على غصنٍ بانٍ جاوبتها

هواتفُ أما مَنْ بكينَ فعهدُهُ قديمٌ وأما شجوهنَّ فدائمٌ

وذكر يونس وعمرو وابن المكي أن هذا اللحن من جيد الألحان

وحسن الأغاني، وقد انتصف به ابن سريج من ابن محرز.

أشهر ألحانه

غنى ابن محرز بشعر عدد من شعراء عصره. وتخير الأبيات

ببراعة، وأحسن ملاءمة النغمات لجرس الكلمات وإيقاعات

الأبيات، فطابت ألحانه في الأسماع، وتلقفها المغنون ورددوها.

وحاول الملحنون تقليدها. ومن الشعراء الذين صاغ في أشعارهم

ألحاناً عمر بن أبي ربيعة والحارث بن خالد ونصيب بن رباح

وعدي بن الرقاع، وجميل بثينة ومجنون ليلى وعدي بن يزيد

العبادي وعبد بن الطبيب وتأبط شراً وابن خراش الهذلي وابن

دارة وكعب بن زهير والربيع بن أبي الحقيق والأحوص وإسماعيل

بن يسار وسواهم.

وهذه نماذج من الأبيات التي تخيرها ابن محرز من شعر عمر

بن أبي ربيعة:

هاج ذا القلب منزلُ بالبليين محولُ

إِنَّ هِنْدًا قَدْ أَرْسَلَتْ وَأَخُو الشُّوقِ مَرْسَلٌ
أَرْسَلَتْ تَسْتَحْتَنِي وَتَفْدِي وَتَعْدَلُ

اللحن من خفيف الثقيل المطلق في مجرى البنصر.

وهذا لحن ثقيل أول لشعر آخر لعمر بن أبي ربيعة يقول:

كَدْتُ يَوْمَ الرِّحِيلِ أَقْضِي لَيْتَنِي مَتَّ قَبْلَ يَوْمِ الرِّحِيلِ
ذَرَفْتُ عَيْنَهَا وَفَاضَتْ دَمُوعِي وَكَلَانَا يَلْقَى بَلْبٌ أَصِيلِ
لَوْ خَلَّتْ خَلَّتِي أَصَبْتُ نَوَالًا أَوْ حَدِيثًا يَشْفِي مِنَ التَّنْوِيلِ
فَلَقَدْ قَالَتْ الحَبِيبَةُ لَوْلَا كَثْرَةُ النَّاسِ جَدْتُ بِالتَّقْبِيلِ

وهو من الألحان القليلة الأشباه.

وغنى ابن محرز من شعر قيس بن الملوح:

كَأَنَّ فُؤَادِي فِي مَخَالِبِ طَائِرٍ إِذَا ذُكِرْتَ لَيْلِي يَشْدُ بِهَا قَبْضَا
كَأَنَّ فَجَاجَ الأَرْضِ حَلْقَةً خَاتِمٍ عَلَيَّ فَمَا تَزْدَادُ طَوْلًا وَلَا

وهو رمل غناه سليم أيضاً بعد ابن محرز.

وهذا صوت من المئة المختارة لحنه ابن محرز من شعر عدي بن يزيد العبادي يقول:

رَبِّ رَكْبٍ قَدْ أَنَاخُوا عِنْدَنَا يَشْرَبُونَ الخَمْرَ بِالمَاءِ الزَّلَالِ
عَصَفَ الدهرُ بِهِمْ فَانْقَرَضُوا وَكَذَلِكَ الدهرُ حَالًا بَعْدَ حَالِ

وهو خفيف رمل بإطلاق الوتر في مجرى الوسطى.

وغنى من شعر الحارث بن خالد المخزومي، وقصيدته التي مطلعها:

بَانَ الخَلِيطُ الَّذِي كُنَّا بِهِ نَتَّقُ بَانُوا وَقَلْبُكَ مَجْنُونٌ بِهِمْ عَلِقُ

ولحن الأبيات التالية:

يَا أُمَّ عِمْرَانَ مَا زَالَتْ وَمَا بِي الصَّبَابَةُ حَتَّى شَفَّنِي

يتوقُّ قلبي إليكم كي يلاقِيكمُ كما يتوقُّ إلى منجاتِهِ العَرَقُ
تُنيلُ نزرأً يسيراً وهي مشفقة كما يخاف مسيسَ الحيةِ
واللحن من القدر الأوسط من الثقيل الأول بالسبابة في مجرى الوسطى.

وهناك ألحان مشتركة لحنها ابن محرز وتبعه بعد ذلك عدد من
الملحنين أو لحنها سواه وطور اللحن بعده منها:

أيا دارَ سلمى بالحروريةِ إلى جانب الصمّان فالمتئم
أقامتْ به البردين ثم تذكّرتْ منازلها بين الدخولِ فجرثم

الشعر لإسماعيل بن يسار النسائي واللحن هزج لابن محرز، ولابن سريج لحن
فيها من الثقيل الأول، ومالك والغريص وإبراهيم وإسحاق وآخرون ألحان فيها
أيضاً، وقيل إن هذه القطعة لحنث ثمانية عشر لحناً.

وللوليد بن عقبة أخي عثمان بن عفان لأمه قطعة لحنها ابن
محرز وأبياتها:

طالَ ليلي ومئني عُوادي وتجافى عن الضلوعِ مهادي
يومَ لاقيتُ بالبلاطِ بجاداً ليتَ أنّي هلكتُ قبلَ بجادِ
وبنفسى التي أحبُّ وأهلي وبمالي وطارفي وتلاذي
قلتُ لا تغضبني فذلكَ قولي بلساني وما يجنُّ فُوادي

اللحن ثاني ثقيل مطلق في مجرى البنصر، ولابن سريج
والغريص وابن جامع ألحان فيها أيضاً.

وهناك قصيدة لعمر بن أبي ربيعة صنعت لها خمسة ألحان،
وأبياتها:

تشطُّ غداً دارُ جيراننا وللدارِ بعدَ غدٍ أبعدُ
وحثَّ الحداةَ بها عيرها سراعاً إذا ما وئنتَ تطردُ
هنالكِ إمّا تعزّي الفؤادَ وإما على إثرها تكمدُ

اللحن رمل بالوسطى لابن محرز ورمل لابن سريج وإسحاق وخفيف رمل
بالوسطى لمعبد ويحيى المكي.

وهذه أبيات قالها عمر بن أبي ربيعة في زينب بنت موسى،
وفيها أكثر من لحن:

طال من آل زينب الإعراضُ للتصدي وما بها الإبغاضُ
ووليدين كانَ علقها القل ب إلى أن علا الرؤوسَ بياضُ
حبُّها عندنا متينٌ وحلي عندها واهنُّ القوى أنقاضُ

غناه ابن محرز ولحنه خفيف رمل البنصر، ولابن جامع خفيف رمل فيه أيضاً.

ومن ألحانه الشهيرة صنعته في أبيات كعب بن زهير التي تقول:

بانت سعادُ فقلبي اليومَ مبتولُ مُتيمَّ عندها لم يُجزَ مكبولُ
وما سعادُ غداةَ البينِ إذ إلا أغنَّ غضيضُ الطرفِ
واللحن ثاني ثقيل بالبنصر.

مكانته وتجديده

ذاعت ألحان ابن محرز لجودتها. ومحبة الناس لسماعتها، ولم
يكن مقرباً من قصور الخلفاء والولاة والأغنياء، بل كان دائم
الترحال، وكان له صديق يلزمه، ولهذا الصديق جارية مغنية،
وحين يعود من رحلة يدفع لصديقه كل ما جمعه فيها، فينفقه كيف
شاء، لا يسأله عن شيء منه، حتى إذا كاد ينفد جهزه وأصلح من
أمره وقال له: إذا شئت فارحل، فيرحل ثم يعود، فلم يزل كذلك
حتى مات بداء كان به، ونقلت الجارية ألحانه للناس. وقد أعد
إسحاق كتاباً عنه، وذكره صاحب الأغاني في صفحات قليلة من
كتابه، ونثر بعض أخباره وألحانه في ثنايا أجزاء الكتاب.

وقد اجتهد ابن محرز وجرى بعيداً في طلب الجديد والجميل،
وانصرف إلى صنعتته وفنه لا يشغله شاغل من عرض الدنيا، ولم

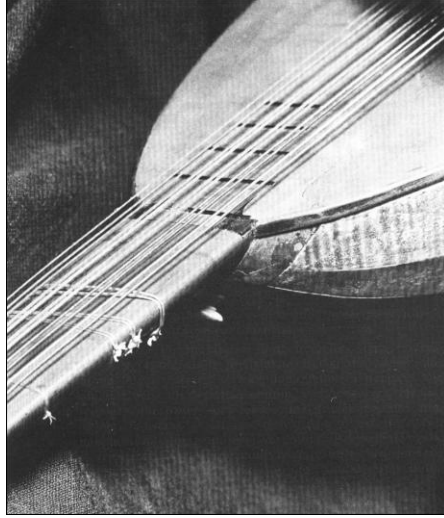
يكن متكسباً بغنائه أو طامعاً في حظوة، وحاز ملكة الاكتشاف وموهبة مزج الألحان، فأرضى الأذواق، وأبدع ما يصعب تقليده من أصوات نادرة، فطارت ألقانه إلى كل صقع. أو طاف بها وبأشعار العرب الفصيحة أرجاء الجزيرة وحواضر الشام وفارس، وتعلم وعلم، وأحسن اختيار البحور الخفيفة والكلمات الرقيقة، وانصرف كلياً لخدمة فنه كالمحترف في زماننا.

وظل ابن محرز نصف قرن مالمئ الدنيا ومطرب الناس، وحاول الملحنون مجاراته، ولكنهم لم يستطيعوا التفوق عليه، واعترف له إسحاق الموصلي وأبوه إبراهيم بالسبق، واعترف له يونس الكاتب ويحيى المكي ومعبد وإسحاق بمزايا كثيرة منها ترقيق الغناء وتنسيق الجمل اللحنية، وابتداع مذاهب لم يسبق إليها، وعده معاصروه صنّاج العرب.



مصادر الدراسة:

- * الفن ومذاهبه في الشعر العربي، شوقي ضيف ص 55-62
- * الفنون الجميلة في العصور الإسلامية، عمر رضا كحالة ص 267-350
- * ضحى الإسلام، أحمد أمين ج 1 ص 101-136
- * الأغاني، أبو الفرج الأصبهاني، ج 1 ص 43 – 53 – 285 – 307 – 378
- * الأغاني، أبو الفرج الأصبهاني، ج 3 ص 318
- * صبح الأعشى، للقلقشندي، ج 2 ص 143
- * مروج الذهب، للمسعودي، ج 8 ص 90





المؤلف الموسيقي وئيد الحجار



المؤلف الموسيقي وليد الحجار
مفاجأة الموسم الموسيقي 2002 - 2003
تحليل لمقطوعة «دراسة رقم 2»
لآلة البيانو من حيث الشكل الموسيقي

د. غزوان الزركلي

μ

فوجئ الجمهور في سورية ولبنان والأردن وفي عدة مدن ألمانية، بسماع مقطوعة وليد الحجار «دراسة ثورية»، التي قدمها البيانيسست غزوان الزركلي ضمن حفلاته في موسم 2002 - 2003 متصاحبة مع ظهور مقالات في الصحافة السورية واللبنانية والألمانية (مقالان)، تعرّضت كلها للمؤلف المذكور بالمديح والثناء. كما نذكر المحاضرة الموسيقية التي قدمها غزوان الزركلي في المركز الثقافي الفرنسي بدمشق في بداية هذا العام والتي عرض فيها شرحاً لمحتوى الـ CD الجديدة التي ظهرت في ألمانيا للعازقين أشرف الكاتب وغزوان الزركلي، كثنائي كمان وبيانو. وفي الـ CD المذكورة توجد مقطوعة لوليد الحجار وهي «رقصة الشفق»، فاجأت الجمهور خصوصاً كما فاجأه عموماً صدور الـ CD لسبعة مؤلفين عرب من سورية ولبنان ومصر والمغرب*).

عُرف وليد الحجار في سورية روائياً بالدرجة الأولى ورساماً بدرجة أقل. وهو مفكر عربي جاب العالم دارساً (للهندسة في إستانبول، وللرسم في باريس، وللموسيقا في باريس، وللعلوم السياسية في نيويورك) ومقيماً (في روما والقاهرة) وجوالاً (في إسبانيا وتشيكيا). وكانت دمشق منبته ومرجعه، وكان لبنان أول محطاته، حيث درس في مدرسة بريطانية ليتقن بالإضافة إلى

* كانت "الحياة الموسيقية" قد نشرت في العدد رقم 28 مقالاً عن هذا التسجيل.

الفرنسية اللغة الإنكليزية ثم التركية والإيطالية والإسبانية. وأما دراسته في التأليف الموسيقي في فرنسا (عند السيدة هونيغر، زوجة المؤلف الموسيقي المعروف^(**))، إضافة إلى دراسته العزف على البيانو عند آخرين) فقد أهّله للكتابة للآلتين اللتين أحبهما: البيانو والكمان. ومؤلفاته المطبوعة كلها في إيطاليا (Roma. Pro musica) هي أربع قطع للكمان والبيانو إضافة إلى سوناتين وتوكاتا ودراسيتين وفوغ وثلاثة نوكتورنات لآلة البيانو. وسنبحث في هذا المقال دراسته لآلة البيانو رقم 2 التي ننشر مدونتها الموسيقية الكاملة في آخر هذا العدد، مع التنويه بأن هذه الطبعة هي الطبعة رقم صفر ستتبعها طبعة أخرى من تحقيق غزوان الزركلي التي أهديت له الدراسات رقم 1 «الثورية»، ورقم 2 مجال بحثنا هذا.

إن تحليل مقطوعة موسيقية ما – وهذا ينطبق على لغات فنية غير موسيقية – يتعرض عموماً لأمرين اثنين هما «الشكل» و«المضمون». وبالنسبة للمضمون فالهاجس الرئيسي للناقد يتركز في تحديد «المدرسة» الموسيقية التي ينتمي إليها المؤلف والتي تتعلق بدورها بعدة أمور أهمها اللغة اللحنية والهارمونية والإيقاعية. وفي تحليلنا هذا نريد أن نبحت في ناحية «الشكل»، لافتين الانتباه إلى أن هذا الفصل بين الشكل والمضمون هو فصل تعسفي من ناحية، وفصل ضروري من ناحية أخرى. إنه ضروري لأنه يشكل قاعدة للخوض في أمور تفصيلية تغطي العمل الإبداعي وتمكّن من التعمق في عملية الخلق الفني. ولشرح العلاقة بين الشكل والمضمون أشبه العمل الفني (الموسيقي) بالبناء الذي تدخل في إنجاز عناصر إنشائية ومعمارية وتزيينية، مرتبطة كلها برغبة مبدع فكرة هذا المنزل في بناء هذا البيت بالذات دون غيره وفي وقت معين يكون معه في حالة نفسية دون غيرها. فهذا هو ذا

^{**} أرتور هونيغر، مؤلف موسيقي سويسري، ولد عام 1892 وتوفي في باريس عام 1955.

المؤلف يخلق بيوتاً ومنازل على مدى حياته الفنية تختلف وتتفق فيما بينها، لا يكاد يستقر في أحدها حتى ينتقل إلى الآخر. أما دراسة «الشكل» فتتظر بالدرجة الأولى إلى الناحية «الإنشائية» في هذا البناء مع لفت النظر مجدداً إلى أن الأمور الإنشائية والمعمارية والتزيينية يؤثر بعضها في بعض وتتداخل خاضعة لعوامل شتى ليس آخرها «الهدف» - إذا صح التعبير - من إنجاز العمل الفني المعني.

الموضوع

عندما نتحدث عن دراسة «Etude» نعني مقطوعة تعالج معضلة تقنية معينة. وليست كل الدراسات سريعة وصعبة وتهدف خصوصاً إلى زيادة القدرة التقنية عند العازف، إنما أكثرها كذلك. ومقطوعتنا تندرج تحت قائمة هذه الأكثرية مركزة على اليد اليسرى فيما يخص مستوى أدائها في السرعة وفي ليونة الانتقال.

أولاً: ولنلاحظ بدءاً إيقاع اليد اليسرى (المرافقة) الذي يتغير - مع بقاء استمرارية إيقاعية اللحن في اليد اليمنى - مقارنين ما بين ثلاثة مواقع هي :

A mon ami G.ZERIKLY *Walid Al. Hajjar*

Allegro
con fuoco

ff



فهنا نلاحظ التصعيد بزيادة عدد الأنغام الداخلة في مدار الوحدة الواحدة

(العلامة السوداء).

ثانياً: ويلفت انتباهنا في هذه المقطوعة عدم وجود «تناظر» بين المقاطع المختلفة، الشيء الذي يعطي للمقطوعة حياة وتألقاً. عدم التناظر هذا نلاحظه في تغيير مقاييس الميزورات (انظر / نظري الأمثلة السابقة واللاحقة) كما، وهو شيء مثير للانتباه، في تشكيل اللحن نفسه. فاللحن يتغير مع إبقاء الاستمرارية الإيقاعية التي هي في حالتنا هذه الاستعمال المستمر للعلامة السوداء (♩) كوحدة لحنية أساسية. إن اللحن الأول مؤلف من موتيف «Motiv» أساسي مركب من علامتين (♩ ♩) مصنوعتين على شكل تنهيدة (Seufzer بالألمانية). تكوّن هذه التنهيدة حلقة لحنية تجتمع مع حلقات أخرى منتجة سلسلة اللحن المذكور. وقد قلنا بأن تشكيل اللحن نفسه متجدد – الشيء الذي يضيف له غنى واضحاً ضمن الجو الرومانتيكي للمقطوعة – وهذا التجدد في اللحن هو من حيث الصنعة اختلاف في سلسلة اللحن، أي في طولها وفي ترتيب حلقاتها ما بين بعضها بعضاً. ولنلاحظ الأمثلة التالية :

- / العرض / ص 8 «اللحن الأساسي»، السلسلة الأولى مكونة من 9 ميزورات بترتيب 2،2،3

A mon ami G. ZERIKLY

Walid Al. Hajjar

Allegro
f con fuoco

- ص 8 / آخر ميزور / + ص 9 السلسلة الثانية مكونة أيضاً
من 9 ميزورات ولكن بترتيب مختلف 2،3،2،2

System 1: Treble and bass clefs. Treble clef has a whole note chord. Bass clef has a five-finger scale starting on C4, moving up. A fermata is placed over the first measure of the bass line. The second measure of the bass line has a five-finger scale starting on C4, moving up. The third measure of the bass line has a five-finger scale starting on C4, moving up. The label 'L.H.' is written above the treble clef and below the bass clef.

System 2: Treble and bass clefs. Treble clef has a whole note chord. Bass clef has a five-finger scale starting on C4, moving up. A fermata is placed over the first measure of the bass line. The second measure of the bass line has a five-finger scale starting on C4, moving up. The third measure of the bass line has a five-finger scale starting on C4, moving up. The label 'L.H.' is written above the treble clef and below the bass clef.

System 3: Treble and bass clefs. Treble clef has a whole note chord. Bass clef has a five-finger scale starting on C4, moving up. A fermata is placed over the first measure of the bass line. The second measure of the bass line has a five-finger scale starting on C4, moving up. The third measure of the bass line has a five-finger scale starting on C4, moving up. The dynamic marking 'ff' is written above the bass line.

System 4: Treble and bass clefs. Treble clef has a whole note chord. Bass clef has a five-finger scale starting on C4, moving up. A fermata is placed over the first measure of the bass line. The second measure of the bass line has a five-finger scale starting on C4, moving up. The third measure of the bass line has a five-finger scale starting on C4, moving up. The dynamic marking 'fff' is written above the treble clef.

- ص 9 / آخر سطر / + ص 10 المقطع المعترض مكون من
 10 ميزورات بترتيب 2،2،2،2 (مقياس 3/4) و 2 (مقياس 4/4).

System 5: Treble and bass clefs. Treble clef has a whole note chord. Bass clef has a five-finger scale starting on C4, moving up. A fermata is placed over the first measure of the bass line. The second measure of the bass line has a five-finger scale starting on C4, moving up. The third measure of the bass line has a five-finger scale starting on C4, moving up. The dynamic marking 'ff' is written above the treble clef.

The image shows four systems of musical notation for piano. Each system consists of a treble and bass staff. The first two systems show chords in the treble and a flowing bass line with fingerings (5). The third system introduces triplets (3) and sextuplets (6). The fourth system includes dynamics like *fff*, *ritardando*, and *Largo*, along with a fermata.

- ص 10 / آخر سطر / + ص 11 السلسلة الثالثة (إعادة اللحن) مكونة من

11 ميزوراً بترتيب 2،2،2،3،2 وبتغيير في المقياس.



تجنب المؤلف تقنية التناظر في الكتابة الموسيقية ().

fff

ritardando

p

3

pp

3

- /الإعادة/ ص16 + ص17 «اللحن الأساسي» السلسلة
الخامسة مكونة من 9 ميزورات بترتيب 3،2،2،2 (التوافق الأوحد
في المقطوعة - هنا مع البداية - ولكن بمرافقة مختلفة).

Allegro vivace

- ص17 + ص18 السلسلة السادسة مكونة من 7 ميزورات
بترتيب 2،3،2 وبتغيير في المقياس.

The image displays a musical score for piano, consisting of four systems of staves. The first system shows a single melodic line in the right hand. The second and third systems show the full piano texture with intricate left-hand patterns. The fourth system concludes the piece with a final cadence.

- ص 18 مقطع معترض مكون من 10 ميزورات بترتيب 3،3،4.

fff *Passionato*

ritardando

ص 19 مقطع نهائي مكون من 4 ميزورات بترتيب 2+2
وبتغيير في المقياس وفي السرعة.

Presto
fff *a piacere*

ثالثاً: تعرضنا للمرافقة وللحن الأساسي ومن ملاحظتنا عليهما نستخلص وجود جو عاطفي جامح إذا ما أخذنا بعين الاعتبار أيضاً مصطلحات الأداء المتعلقة بالشخصية (مثلاً *con fuoco* في الجزء الأول) وبالسرعة (*allegro*) في بداية المقطوعة و*presto* في آخرها) وبالقوة (*f* وما فوق) وإذا ما أخذنا بالحسبان أيضاً التغييرات الإيقاعية في حلقة اللحن من

- ص 8



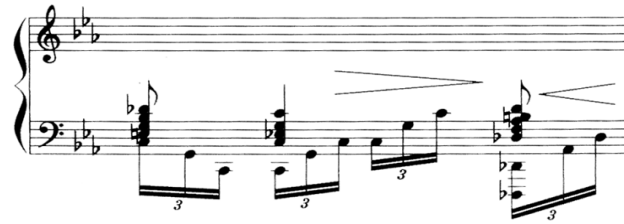
10 ص -



- ص 11 (آخر ميزور).



- ص 19 (السطر الثاني).



ولنلاحظ معاً التغيير في الجملة اللحنية (الأقواس) في ص 11 وهو :

في السطر الأول



والثاني



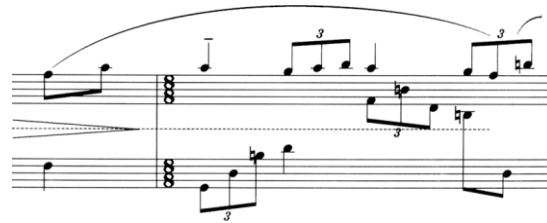
والثالث



ونهاية الثالث إلى السطر الرابع



وفي السطر الرابع



وهذا كله يعني تأجيلاً عاطفياً.

رابعاً: ولنعد الآن من حيث بدأنا وننظر في الشكل الذي يعني في النهاية قالب (Form) معيّن. هذا وللقوالب الموسيقية نماذج متعارف عليها أساسها قالب الأغنية (Lied) وهو A B A. هذا القالب هو أول تشكيل فني موسيقي للحن بسيط يعتمد على فكرة «جملة» واحدة A ومن هذا القالب انطلقت كل النماذج الأخرى إذ تتالت الأقسام واتسعت واغتنت بعدة عناصر ضمن القسم الواحد. وبذلك ينتج على سبيل المثال قالب المتتاليات الباروري أو القالب «المحافظ» الكلاسيكي (وأهم أمثله نموذج السوناتا الذي هو من حيث المبدأ A B A ولكن على نحو موسع لكل من الأقسام المختلفة) أو القالب الرومانسي وهو قالب الفانتازيا بخياراته الحرة نسبياً. وإذا ما رجعنا إلى مقطوعة وليد الحجار «دراسة رقم 2» نجد قالبها لا يختلف عن نموذج A B A الأساسي، أي يوجد لحن واحد في A ولحن واحد في B ولكن مع توسعات مركبة في قسم العرض A وقسم الإعادة A1. أما القسم B فما هو ذا شرح مختصر عنه.

خامساً: وبعد أن تعرضنا لقسم العرض A وللقسم A1 ننتقل إلى قسم الوسط B (التفاعل).

الحن الذي يبدأ به هذا القسم شبيه بلحن النوكتورن، أي أنه حالم و«معارض» للحن الأساسي. ولكن المؤلف لا يلبث أن يعود بنا إلى الأجواء الأولى ماداً جسراً درامياً بين لحن النوكتورن هذا وبين بداية الإعادة التي تأتي بالحن الأساسي من جديد. يتكون القسم B من ثلاثة مقاطع:

1- ص 12 + ص 13 + ص 14 المقطع الأول (cantabile) وهو مليء بتغييرات المقياس



First system of musical notation, consisting of a grand staff with treble and bass clefs. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The time signature is 3/4. The first measure contains a whole note chord in the treble and a half note in the bass. The second measure contains a quarter note in the treble and a quarter note in the bass, with a triplet of eighth notes in the bass.

Second system of musical notation. The first measure has a quarter note in the treble and a quarter note in the bass, with a triplet of eighth notes in the bass. The second measure has a quarter note in the treble and a quarter note in the bass, with a triplet of eighth notes in the bass.

Third system of musical notation. The first measure has a quarter note in the treble and a quarter note in the bass, with a triplet of eighth notes in the bass. The second measure has a quarter note in the treble and a quarter note in the bass, with a triplet of eighth notes in the bass.

Fourth system of musical notation. The first measure has a quarter note in the treble and a quarter note in the bass, with a triplet of eighth notes in the bass. The second measure has a quarter note in the treble and a quarter note in the bass, with a triplet of eighth notes in the bass.

Fifth system of musical notation. The first measure has a quarter note in the treble and a quarter note in the bass, with a triplet of eighth notes in the bass. The second measure has a quarter note in the treble and a quarter note in the bass, with a triplet of eighth notes in the bass. The system ends with a double bar line.

accelerando,) المقطع الثاني (ص 14 + ص 15
 (agitato) وهو يستعمل الأوكتافات بكثافة.

3- ص 15 + ص 16 المقطع الثالث (molto allergo)
 (ritardando) ولاحظ فيه تغييرات السرعة
 والطريقة الحرة لإنهاء المقطع المذكور (ad libitum) وهي شبيهة
 بالـ (Cadenza).

The image displays a musical score for piano, consisting of three systems of notation. The first system features a vocal line with the instruction "ad.lib." and a piano accompaniment with triplets. The second system continues the piano accompaniment with more triplets. The third system shows the piano accompaniment with a fermata over a chord in the right hand.

وبهذا التعليق الموجز يمكننا أن نكتشف طريقة تعامل الملحن مع تشكيل هذا القسم (B) وهي طريقة مبتكرة وبالغة الحيوية.

الختام

ختاماً نقول في تقييم عمل وليد الحجار «دراسة رقم 2» من مقام دو مينور بأنها عمل متميز و غني من حيث الشكل. لقد برع المؤلف في خلق عمل متفرد معتمد على نموذج بسيط هو $A B A$ وقائداً هذا النموذج إلى أجواء بالغة في التركيب عن طريق التفاعل النغمي الذي استغل له عناصر مختلفة من مرافقة متغيرة ومقاطع معترضة وتغيير في المقياس الزمني وتغيير في الوحدة الإيقاعية للحن وتقطيع الجملة اللحنية. كما جاء في القسم B بلحن ثان أكد، بإظهاره لجانب عاطفي مغاير، على درامية العمل كله ولا سيما أنه لا يترك المستمع يحلم طويلاً وإنما يثير فضوله من جديد ويسحبه إلى عالمه العاصف دون أن يسمح للمستمع بالاستراحة التي قد تنتقله كلياً إلى عالم آخر. ونخلص إلى نتيجة مفادها أن هذا العمل من ناحية الشكل هو عمل أصيل وفريد، الميزتان اللتان يسعد كل مؤلف أن يسمعهما عن عمله.

أخيراً أقول بأنه يا حبذا لو اهتم طلابنا في مادة البيانو، على سبيل المثال، بنتاج المؤلفين السوريين ليدرسوه ويقفوا عنده لأنه بلا شك يستحق ذلك.

سرغيه بروكوفيف

(1891 – 1953)

بمناسبة مرور خمسين سنة على وفاته



سرغيه بروكوفيف

سرغيه بروكوفيف (1891 – 1953)

ترجمة إعداد: ديالى حنانا

«كان سرغيه بروكوفيف بناءً ومكتشفًا، تكمن تحت هدوئه الظاهري عاطفة متقدة. كان واحداً من الأوائل الذين عكسوا روح العصر في موسيقاهم. كان محباً كبيراً للحقيقة في الفن، وقد أحس نبض العصر، وخاض تجارب كثيرة، لكنه لم يفقد قلبه ولم يعتزل القتال. لقد مات شاباً في روحه، عنيداً، صادقاً مع نفسه حتى النهاية. كان رجلاً عظيماً، لن تتمكن أجيال المستقبل من فهم ذلك الوقت الصعب والمجيد دون الإصغاء لموسيقا بروكوفيف، دون تأمل حياته الرائعة...»

إيليا أهرنبورغ

ولد سرغيه بروكوفيف في سونتسوفكا بأوكرانيا في الثالث والعشرين من نيسان عام 1891. كان والده سرغيه ألكسيفيتش، المولود في موسكو وخريج أكاديمية رازوموفسكي الزراعية، يدير أراض زراعية واسعة تمتلكها عائلة سونتسوف. أما والدته فكانت موهبة بالأدب والفن وتجيد العزف على آلة البيانو. وقد بدأت تلقنه دروساً في العزف على البيانو عندما كان في الخامسة من عمره. وعندما بلغ التاسعة ألف أوبرا وضع نصّها بنفسه وسماها «العلاق»، قدمت في منزل العائلة بحضور بعض الأصدقاء والأقارب. بعد ذلك تلقى بروكوفيف دروساً موسيقية خاصة من المؤلف المعروف رينهولد غليير. وفي عام 1904 انتسب إلى كونسرفتوار بطرسبورغ حيث درس الهارموني والكونتربونت على يد المؤلف أناتولي ليدوف، والبيانو على يد أ. وينكلر، والتوزيع الأوركسترا على يد ن. ريمسكي - كورسكوف. تابع بعد ذلك دراسة العزف على آلة البيانو على يد أنا إيسيبوفا، وقيادة الأوركسترا على يد المؤلف ن. تشيريبنين. وقد ألف بروكوفيف العديد من الأعمال، ونشرها أثناء فترة دراسته. وتتضمن هذه الأعمال سوناتين لآلة البيانو وكونشرتوين لآلة البيانو «الأول والثاني» وتوكانا لآلة البيانو. وقد شجب النقاد جميع هذه الأعمال.

في ربيع عام 1914 تخرج بروكوفيف من الكونسرفتوار، وحصل بجدارة على ميدالية روبنشتاين الذهبية في العزف على البيانو. وفي الزيارة التي قام بها إلى لندن وباريس عام 1914 قابل دياغيليف الذي كلفه بتأليف باليه لفرقة (أبطلت الحرب هذا المشروع، ووظف بروكوفيف موسيقاه في المتواليات السكيتية).

في عام 1917 ألف سيمفونيته الأولى «الكلاسيكية» التي جسد فيها على نحو رائع أسلوب هايدن الكلاسيكي. وبعد تقديمها الأول الذي جرى في بيتروغراد عام 1918 غادر بروكوفيف الاتحاد السوفييتي، وتوجه إلى الولايات المتحدة حيث ظهر في نيويورك بوصفه عازف بيانو منفرداً يقدم أعماله الخاصة به، وألف أوبرا حب البرتقالات الثلاث بناءً على تكليف من دار أوبرا شيكاغو «قدمت عام 1921».

منذ عام 1920 استقر بروكوفيف في باريس، حيث وضع فيها ثلاثة باليهات لصالح فرقة دياغيليف، وقدم العديد من أعماله الأوركسترالية بقيادة كوزيفتسكي. وفي عام 1923 أكمل أوبرا الملوك الناري لكنها لم تقدم إبان حياته.

في عام 1927 زار بروكوفيف الاتحاد السوفييتي، وزاره مرة أخرى عام 1929، ثم عاد للعيش فيه بصورة دائمة عام 1933، إذ لم يكن راضياً كل الرضا عن معيشته في الغرب. ومن جهة أخرى أتى قرار عودته في فترة حرجة، في فترة طرحت فيها نظرية الواقعية الاشتراكية في الفن، تلك النظرية التي تتعارض مع نزعه نحو الحداثة والتجريب. وقد وجد مخرجاً لمأزقه في موسيقا الأفلام والمسرح (ليوتنانت كيجي، الليالي المصرية، البنت البستوني، يفغيني أونينغن، بورييس غودونوف، ألكسندر نيفسكي، إيفان الرهيب)، ثم في التسوية التي توصل إليها مع ذاته، والتي ضمنت له الاستمرار في نشاطه الإبداعي.

في عام 1941 بدأ العمل في أوبراه الأكثر طموحاً «الحرب والسلام». وفي عام 1944 وضع سيمفونيته الخامسة التي يعدها البعض الأغنى والأعظم بين سيمفونياته. وفي عام 1948 أُدين ومعه بعض المؤلفين بدعوى أنه يتبع المذهب الشكلي في الفن، وأجبر على الاعتراف بمواطن ضعفه، وذلك في رسالة مفتوحة وجهها إلى اتحاد المؤلفين السوفييت. وتوفي أثر نزيف دماغي في ذات اليوم الذي توفي فيه ستالين.

إن بركوفيفيف الذي كان يُعد في شبابه واحداً من الطليعيين الأكثر جسارة وجرأة في التعامل مع النسيج الموسيقي الموروث، يمكن أن يُعد الآن واحداً من المؤلفين الروس الذين جسدوا في أعمالهم السمات التي طبعت أعمال المؤلفين القوميين الروس في القرن التاسع عشر (الوضوح، الغنى اللوني، الأصالة، قوة التعبير) ولكن بأسلوب القرن العشرين.

كان بروكوفيفيف صانع ألحان رومانتيكية في طابعها، وقد صاغ أسلوبه الذي حاول به الجمع بين نزعتين في شخصيته؛ النزعة العصرية، والتمسك بالتقاليد الغنائية.

يتحدث بروكوفيفيف في سيرته الذاتية التي سطرها بقلمه عن خطوط أساسية رافقت تطور عمله، فيقول: «يتوجب علي أن أتوقف هنا لأحلل الخطوط الأساسية التي رافقت تطور عملي حتى هذه المرحلة:

الخط الأول كان الخط الكلاسيكي الذي يمكن نعزو تأثيري به إلى أيام طفولتي عندما كنت أستمع إلى سوناتات بيتهوفن للبيانو التي كانت تعزفها أمي. ويتخذ هذا الخط أحياناً شكل الكلاسيكية الجديدة (سوناتات، كونشرتات)، أحياناً يحاكي كلاسيكيات القرن الثامن عشر (الغافوتات، السيمفونية الكلاسيكية، وإلى حد ما السينفونيتا).

الخط الثاني كان الميل إلى الحداثة، وقد بدأ مع ذلك اللقاء مع تانيفيف الذي أنبني بسبب فجاجة الهارموني الذي أستخدمه. في البداية اتخذ هذا شكل البحث عن لغتي الهارمونية، وتطور لاحقاً ليتخذ شكل البحث عن لغة أعبر بها عن الانفعالات القوية العنيفة (شبح، اليأس، الإيحاءات الشيطانية، الساركازم، المتوالية السكيتية، بعض الأغاني Op.33، المقامر، سبعة، إنهم سبعة، الخماسية والسيمفونية الثانية). وعلى الرغم من أن هذا الخط يغطي اللغة الهارمونية بصورة رئيسية، إلا أنه تضمن انطلاقات جديدة في اللحن، والتوزيع الأوركسترالي والدراما.

الخط الثالث هو التوكاتا، أو «الحركية»، وهذا عائد إلى توكاتا شومان التي تركت أثراً كبيراً في نفسي عندما سمعتها للمرة الأولى (الدراسات Op.2، التوكاتا Op.11، السكيزو Op.12، سكيزو كونشرتو البيانو الثاني، التوكاتا في الكونشرتو الخامس للبيانو، وأيضاً الحدة التكرارية في الأشكال اللحنية في المتواليات السكيتية، وعصر الفولاذ، أو مقاطع في الكونشرتو الثالث للبيانو). وهذا الخط ربما هو الأقل أهمية.

الخط الرابع هو الغنائية، وظهرت أولاً كمزاج تأملي يتضمن عمقاً في التفكير، وليس مرتبطاً دائماً باللحن، أو باللحن الطويل (أحلام، السكيتش الخريفي، أغاني Op.9، الأسطورة Op.12)، وأحياناً تضمن اللحن الطويل (الكورالات على نصوص بالمونت، بداية كونشرتو الكمان الأول، أغاني من قصائد أخماتوفا، حكاية الجدة العجوز). هذا الخط لم يلحظ إلا في وقت متأخر. ولوقت طويل لم يكن لدي رصيد من موهبة غنائية، ولكن مع مرور الزمن أوليت هذه المظهر مزيداً من العناية».

ثم يردف قائلاً «أحب أن أحد نفسي بهذه الخطوط الأربعة، مع الأخذ بالحسبان خطأ خامساً هو خط الغروتسك (*) الذي يحلو للبعض أن ينسبوه لي بوصفه انحرافاً عن الخطوط الأربعة. على أية حال أرفض بشدة كلمة غروتسك المجردة التي عدت مبتذلة إلى درجة التقزز. وفي الواقع إن استخدام الكلمة الفرنسية غروتسك بهذا المعنى هو تحريف لمعناها. أنا أفضل أن توصف موسيقياً بكلمة scherzo - ish من حيث النوعية، أو بثلاث كلمات تصف الدرجات المختلفة لـ كلمة سكيزو (**). - غرابة، ضحك، تهكم».

أعماله:

* - غروتسك «grotesque»: شيء غريب على نحو بشع أو مضحك، شيء مغاير لكل ما هو طبيعي أو متوقع أو نموذجي. (المورد)
** - سكيزو «scherzo»: دُعابة، مزاح - حركة في السيمفونية أو السوناتا تتميز بالخفة والرشاقة والسرعة والحيوية وبروح الدُعابة.

أوبرات

- * مادالينا, (Op.13 1911 ، عدلها عام 1913).
- * المقامر، (1915 - 1917 Op.24 ، عدلها عام 1927).
- * حب اليرتقالات الثلاث، (Op.33 1919).
- * المللك الناري، (1919 - 1923 Op.37 ، عدلها عام 1926 - 1927).
- * سيميون كوتكو، (Op.81 1939).
- * دويانا (خطوبة في الدير)، (Op.86 1940).
- * الحرب والسلم، (1941 - 1942 Op.91 ، عدلها عام 1946 ، و عدلها عام 1952).
- * قصة رجل حقيقي، (1947 - 1948 Op.117).

باليهات

- * المهرج، (Op.21 1915 عدلها عام 1920).
- * عصر الفولاذ، (Op.41 1926 - 1925).
- * الابن المبذر، (Op.46 1929 - 1928).
- * على الدنيبير، (Op.51 1931 - 1930).
- * روميو وجولييت، (Op.64 1936 - 1935).
- * سندريلا، (Op.87 1944 - 1940).
- * زهرة من حجر، (Op.118 1953 - 1948).

أعمال أوركستريالية

- * السيمفونية الأولى (الكلاسيكية)، (Op.25 1917 - 1916).
- *(
- * السيمفونية الثانية في ري مينور، (Op.40 1924).
- * السيمفونية الثالثة في دو مينور، (Op.44 1928).

- * السيمفونية الرابعة في دو ماجور، (1929 - 1930 Op.47)،
النسخة الثانية، (1947 Op.112).
- * السيمفونية الخامسة في سي بيمول ماجور،
(1944 Op.100).
- * السيمفونية السادسة في مي بيمول مينور، (1947 Op.111).
-).
- * السيمفونية السابعة في دو ديز مينور، (1951 Op.131).
- * سينفونيتا، (1909 – 1929 Op.5 / 48).
- * الدسكيتش الخريفي، (1910 Op.8).
- * المتوالية السكيتية، (1914 Op.20).
- * افتتاحية لـ 17 آلة، (1926 Op.42).
- * ديفرتيمنتو، (1929 Op.43).
- * أغنية سيمفونية، (1933 Op.57).
- * متوالية ليوتانت كيجه، (1934 Op.60).
- * الليالي المصرية «متوالية سيمفونية»، (1934 Op.61).
- * بيتز والدنب لراو مع الأوركسترا، (1936 Op.67).
- * الافتتاحية الروسية، (1936 Op.72).
- * متوالية سيمفونية، (1941 Op.90).

كونشتراتات

- * كونشرتو بيانو رقم 1 في ري بيمول ماجور، (1911 -
1912 Op.10).
- * كونشرتو بيانو رقم 2 في صول مينور، (1912 -
1913 Op.16)، عدله عام (1923).
- * كونشرتو بيانو رقم 3 في دو ماجور، (1917 -
1921 Op.26).

- * كونشرتو رقم 4 في سي بيمول ماجور، Op.53, لليد اليسرى (1931).
- * كونشرتو رقم 5 في صول ماجور، (Op.55 1932).
- * كونشرتو كمان رقم 1 في ري ماجور، (1916 - 1917 Op.19).
- * كونشرتو كمان رقم 2 في صول مينور، (Op.63 1935).
- * كونشرتو فيولونسيل رقم 1 في مي مينور، (Op.58 1934)، عدله عام (1938).
- * كونشرتو فيولونسيل رقم 2 في مي مينور (1950 - 1951، عدله وحوله إلى سينفونيا كونشرتانتة، (1952 Op.125).

أعمال كورالية

- * كانتاتا «سبعة، إنهم سبعة»، (1917 - 1918 Op.30، عدلت عام (1933).
- * أغنيات من أيامنا لأصوات منفردة وكورس وأوركسترا، (Op.76 1937).
- * كانتاتا بمناسبة مرور عشرين عاماً على ثورة أكتوبر، (Op.74 1937).
- * كانتاتا ألكسندر نيفسكي، (Op.78 1939).
- * حكاية الولد الذي بقي مجهولاً، لصوتي سوبرانو وتينور وكورس وأوركسترا، (Op.93 1944).
- * مشعلة الشتاء، للكورس والأوركسترا، (Op.122 1949).
- * في حماية السلام، أوراتوريو، (Op.124 1950).

أعمال لآلة البيانو

- * 10 سوناتات (العاشرة غير منتهية)

* 4 دراسات، Op.2، 4 قطع، Op.3، 4 قطع، Op.4، توكاتا،
Op.11، 10 قطع، Op.12، ساركازم، Op.17، الرؤى الهاربة
(20 قطعة)، Op.22، حكايا الجدة العجوز (4 قطع)، Op.31، 2
سوناتين Op.54، 10 قطع من روميو وجولييت، Op.76.

أعمال موسيقا حجرة

* افتتاحية على ثيمات عبرية لـ كلارينيت وبيانو ورباعي
وتري، خماسية لآلات نفخ، رباعيتان وتريتان، سوناتا لكمانين،
سوناتتان لآلة الكمان، سوناتا لآلة الفلوت، سوناتا لكمان منفرد
(أو مجموعة كمانات)، سوناتا لآلة الشيلو.

موسيقا أفلام ومسرحيات

* الليالي المصرية، بوريس غودونوف، هاملت، ليوتنانت
كيجه، البنت البستوني، ألكسندر نيفسكي، كوتوفسكي، أنصار في
سهوب أوكرانيا، إيفان الرهيب.
إلى جانب الأغاني وأعمال أخرى متنوعة.

مصادر البحث

* سرغيه بروكوفيف - سيرة ذاتية بقلم بروكوفيف - صدر
بالإنكليزية عن دار نشر اللغات الأجنبية - موسكو.
* مايكل كينيدي - معجم أكسفورد للموسيقا.
* إريك غيلدر - مؤلفون ومؤلفاتهم.

في ذكرى

دافيد أويستراخ (*)
ترجمة: إيما سكر



كنت طالباً في مدرسة أوديسا الموسيقية
عندما تعرفت بداية على موسيقا سرغيه
بروكوفيف ومن ثم على المؤلف نفسه،
كان ذلك ما بين عامي 1925 -
1926.

وفي التحضير لامتحان تخرجي،
كنت أبحث عن برنامج مناسب. كنت
أريد برنامجاً متألقاً وغير مطروق في ذات الوقت. ولقد شجعني
في ذلك أستاذي البروفيسور P.S.Stolyarsky الذي طالما كان
مهنماً بموسيقا جديدة لآلة الكمان. لم أكن راضياً عما عثرت عليه
في المحال الموسيقية في أوديسا، لذلك كتبت إلى موسكو. وذات
يوم وصلني عبر الطرد الموسيقي المعتاد خمسة ألحان لآلة الكمان
مع البيانو والكونشرتو الأول من تأليف سرغيه بروكوفيف.

* - دافيد أويستراخ (David Oistrakh 1908-1974) عازف كمان وقائد أوركسترا
روسي. يعد واحداً من عظماء عازفي الكمان في تاريخ الموسيقى.

في ذلك الوقت كانت موسيقا بروكوفيفيف موضع الكثير من الجدل في الصحافة وفي العالم الموسيقي عموماً. وقد كانت دار أوبرا لينينغراد قد قدمت توأ عمله الأوبرالي «حب البرتقالات الثلاث» وكانت أوركسترا Persimfans موسكو تقدم برامج كاملة من موسيقاه. كما كان عازف الكمان جوزيف زيغيتي /Joseph Szigeti/ يعزف كونشرتو بروكوفيفيف للكمان في ري ماجور أمام الجمهور السوفيفيتي بكثير من النجاح. لم أكن أعرف شيئاً عن هذا الكونشرتو، إلا أنني سمعت عنه الكثير من الموسيقيين القادمين من موسكو، فبعضهم أثنى عليه بشدة، وبعضهم الآخر جَاهَرَ بسخطه عليه. وهذا وحده كان قد أغرى فضولي حيال ذاك العمل الجديد، فشرعت بشوق لسبر أغواره. لا أستطيع القول إن تلك الموسيقا قد راققت لي في البداية، إذ إنها انطوت على كثير من الغرابة واللا اعتيادية في ذلك الوقت، سواء من حيث المادة بحد ذاتها أم من حيث طريقة التعامل معها. إلا أنني كلما تعمقت فيها أكثر، راققت لي أكثر، فقد أمتعنتي جملها اللحنية ذات الهارموني البديع، والتكنيك الغريب وبالأخص الحالة النفسية المشرقة للموسيقا ككل، التي جعلتني أتصور أرضاً تشع بالنور، هذا في الحقيقة ما خيّل إليّ في الافتتاحية الرائعة للكونشرتو وفي الخاتمة.

عندما شرعت في دراسة الكونشرتو، لم أكن قد سمعت أحداً يعزفه من قبل، إذ لم يكن هناك أسطوانات فونوغراف في ذلك الوقت، وجُلّ ما عرفته من موسيقا بروكوفيفيف، لم يكن سوى بضعة مؤلفات للبيانو والساداسي الذي كان يعزفه موسيقيونا المحليون. وكل هذا بالطبع قد أضفى صعوبة على عملي، لكن الأمنية الطبيعية لموسيقى شاب بالتطرق لما هو جديد، هو ما حثني على المضي. وفي ربيع عام 1926 عزفت الكونشرتو في امتحان تخرجي، وكانت هذه هي المرة الأولى التي يعزف فيها الكونشرتو في أوديسا.

وقد اختلفت الآراء، فالبعض أحبّ الكونشرتو كثيراً، والبعض الآخر رأى أن

الموسيقا فيها تصنعُ واثهم المؤلف بالعدمية والمباهاة، وهذا تقريباً كان حال كل عملٍ جديد هام من أعمال بروكوفيف. ومع ذلك فالمتعة كانت هائلة.

وفي ذات الوقت كان عازف البيانو /K.N.Igumnov/ قد قَدِمَ إلى أوديسا في جولةٍ لتقديم حفلات موسيقية وعرف الناس بالسوناتا الرابعة لبروكوفيف و /بحكايا الجدة العجوز/، وكانت أوركسترا أوديسا قبل ذلك بفترة قصيرة قد عزفت المارش الشهير من أوبرا بروكوفيف /حب البرتقالات الثلاث/، وكان يقودها /مالكو/، الذي أسند إليه أيضاً قيادة عزف «السيمفونية الكلاسيكية». وقد بدأت موسيقا بروكوفيف تظهر أكثر فأكثر في برامج الحفلات.

وقبل مضي وقتٍ طويل، قام المؤلف نفسه في شهر شباط أو آذار من عام 1927 بزيارة أوديسا، وقدم عملين موسيقيين من أعماله. وقد كان هذا حدثاً مثيراً، إذ قُدمت هذه الأعمال على مسرح أوبرا أوديسا، الذي اكتظت قاعته قبل بدء الحفل بوقتٍ طويل، بجميع الموسيقيين بالمدينة تقريباً، وجميع عشاق الموسيقا من المختصين، وجمهور غفير من الشبان، جميعهم أتوا لسماع ذلك المؤلف الشهير. وكان الحفل ناجحاً جداً. ولسبب ما، انتابني شعور بالحماسة وكأنني أنا من كان بطل ذلك اليوم، ولقد تملكني ذلك الشعور ليس بسبب الموسيقا التي كنت وقتئذٍ قد تعلمت كيفية فهمها وتقديرها، بل بسبب الأداء الذي لم أعده من قبل. إذ إن ما استحوذ عليّ في أداء بروكوفيف هو بساطة ذلك الأداء المذهلة. لا حركات زائدة، لا مبالغة في الانفعال، لا تجاهد من أجل التأثير في الجمهور. وقد بدا المؤلف وكأنه يقول: «أنا أرفض بهرجة موسيقي على أية حال. تلكم هي موسيقي إما أن تقبلوها هكذا أو تتركوها». كان هذا تصميم على إحداث نوع من الصفاء الداخلي وراء الأداء برمته، الأمر الذي ترك انطباعاً لا ينسى.

لا أذكر بالضبط ما الذي عزفه في تلك العروض، سوى السوناتا

الثانية والثالثة، وأعتقد الخامسة. ومن المعزوفات القصيرة أذكر الـ «توكاتا» الشهيرة و«حكايا الجدة العجوز»، والعديد من مقطوعاته الصغيرة الرائعة من أعماله السابقة، وبعض المعزوفات الجديدة مثل «Scherzo» و«المارش من «حب البرتقالات الثلاث». فبعد «التوكاتا» الحيوية التي عزفها بكثير من الانفعال الداخلي، «مع أنه ظاهرياً يبدو هادئاً تماماً ولا يأتي بأية حركة»، قدّم العمل الغنائي «Fugitive Visions» الرؤى الهاربة» الذي ترك في النفس أثراً عميقاً. إحدى معزوفاته في دو ماجور، بمقطعها الأوسط الغنائي الرائع، لا تزال ترنّ في أذني.

لقد بدا بروكوفيف النائر والمتمرد في تلك اللحظات محركاً للعواطف كما هو الطفل. في الحقيقة إن كون بروكوفيف شاعرياً ومؤثراً، فاجأ العديد ممن رفضوا الاقتناع بأن موسيقاه لها دفء عاطفي، حتى سمعوا موسيقاه التي عزفها بنفسه.

في هذا الصدد، أود أن أتطرق باختصار إلى بعض الصعوبات في موسيقا بروكوفيف، خاصة فيما يتعلق بموسيقا الكمان، من وجهة نظر عازف. إنها موسيقا من النوع الذي لا يمكن حذف أي شيء منها، ولا حتى أي تغيير في اللحن ولا أي تحويل مقامي، إنها تتطلب عناية فائقة بكل تفصيل يتعلق بالتعبير، تتطلب دقة، أداء، ولكن ليس مفرطاً في الصقل، لكل عبارة موسيقية في حد ذاتها، كما هو الحال في الغناء المنطوق بصورة سليمة. إن المسألة الأساسية هي عدم السماح للمرء بأي من التجاوزات الفنية. وإن الأداء الأمثل لموسيقا بروكوفيف، أو لأي موسيقا أخرى جيدة من ذات المنظار، لا تتطفل فيه شخصية العازف على الموسيقا بأسلوب ما. هذا هو بالضبط ما يمكن أن يُقال عن أداء بروكوفيف.

بعد العروض، كان هناك وليمة على شرف بروكوفيف، قدم فيها الموسيقيون المحليون معزوفات من موسيقاه، ولقد وقع عليّ الاختيار لعزف «Scherzo» من كونشرتو الكمان لـ بروكوفيف، ولقد كنت بالطبع متأثراً جداً لانتظار اللقاء مع المؤلف العظيم

شخصياً، ولقد اختلطت عليّ مشاعر السعادة والتوتر، وكأني فتىً في الثامنة عشرة، في انتظار يوم العرض، وأخيراً جاء ذلك اليوم، وقلّما تراءى لي كم كانت نهاية الانتظار أمراً محزناً لي. لقد تجمع خيرة الناس في أوديسا في «نادي العلماء» حيث أُقيمت وليمة بروكوفيف، وقد جلس المؤلف نفسه على مقاعد الشرف مقابل المنصة، وما إن بدأت بالعزف حتى لاحظت أن وجهه بدأ يتجهم شيئاً فشيئاً، وعندما انتهيت، صفق الحضور، ولكن لم يصفق بروكوفيف، بل صعد إلى المسرح غير آبه للصخب في القاعة، وجلس على البيانو وتوجه إلي بالقول: «أيها الفتى، لم تعزف عزفاً صحيحاً أبداً». ما انفكّ يريد أن يبين لي كيف يجب أن تُعزف المقطوعة، لقد انهرت.

بعد مضي عدة سنوات على معرفتي بـ بروكوفيف معرفة جيدة، أنعشت ذاكرته بالحادثة، وبجولته الموسيقية في أوديسا عموماً. وما أدهشني أنه تذكر كل شيء حتى أصغر التفاصيل، وبضمنها البرنامج وعدد مرات الإعادة، والمؤلف والمغني الأوكراني «Chishko» الذي قدم معه «البطيطة القبيحة The Ugly Duckling» في الوليمة، وذاك الفتى السيئ الحظ. «الذي مُني» بهزيمة فائقة حسب وصفه، كما أن حرجه الحقيقي وكربه، عندما أخبرته بأنني أنا هو ذلك الفتى، أظهر لي كم يكون عطوفاً وإنسانياً عندما أبدى رأيه.

هي ذكرى عزيزة، ذكرى أدائي لكونشرتو الكمان الأول لـ بروكوفيف في حفل تُقدم فيه أعمال المؤلف وبقيادته. لقد كان بروكوفيف قائداً محترفاً بشكل لا يُصدق، حركاته كانت مربكة بعض الشيء، ولكن على الرغم من ذلك فإن الأوركسترا تحت عصاه عزفت عزفاً رائعاً، وبدا كل شيء بسيطاً وطبيعياً، من دون أدنى تكلف فني. وعندما شرعت بعزف الكونشرتو، شعرت بأن الموسيقى تتصاعد بألوانٍ نضرة، كما أن الموسيقيين في الأوركسترا، كما علمت فيما بعد، قد انتابهم الإحساس نفسه. لقد

تدفقت الموسيقا ببساطة ممتعة للغاية، فشعر كل موسيقي بأنه هو من كان يعزف الدور المنفرد في تلك الليلة وبأنه عزفها بحميمية مرتبطة مع العازفين الآخرين.

خلال عام 1939 كنت أرى بروكوفيف مراراً، وكنا عادة نجتمع حول رقعة الشطرنج لأنه كان مغرمًا بهذه اللعبة وبإمكانه قضاء ساعات في لعب دورٍ منها. وقد كان كلانا من الزوار المتكررين لدوري الشطرنج الدولي الذي عُقد في موسكو بمشاركة لاسكر وكابابلانكا وبوتفينيك، وعندما أصبحنا جيراناً مع هذا الأخير واصلنا مبارياتنا الخاطفة الخاصة بنا. وكقاعدة فإن بروكوفيف كان دائماً هو البادئ، ولقد كان ممتعاً رؤية الحماسة الصبانية عندما كان يود رسم جميع الرسوم التوضيحية الملونة للانتصارات والهزائم، ورؤية سروره الصريح إذا ما فاز وجزعه الصريح أيضاً إذا ما خسر.

ومازلت أحتفظ ببطاقة الدعوة إلى مباراتنا التي رتبها «النادي المركزي لصنّاع الفن» عام 1937، لقد كانت مناسبة رسمية، وذات وقت محدود، وحكام، وطبعاً هناك متفرجون. لقد أمضينا ليالي عدة بلا نوم، ونحن قلقون على هذه المباراة وكأننا كنا نتنافس على بطولة العالم، ولسبب ما بقيت بطولتنا معلّقة، فقد لعبنا سبعة أدوار فقط من أصل عشرة.

كان ذهنه منشغلاً دائماً بمؤلفات جديدة، وعندما كان يُطلب منه أحياناً الفصل في بعض النقاشات حيال قراءة مقطع في إحدى مؤلفاته، يتعثر في الرد، إذ يكون قد انتهى من ذلك العمل وماراً بعملٍ آخر غيره.

ولهذا السبب كلمته بشيء من الحياء مقترحاً عليه أن يقوم بكتابة نسخة ثانية من سوناتته لآلة الفلوت محولة لآلة كمان. عندما سمعتها فور انتهاء كتابتها، خَطَّرَ لي فوراً بأنها ستكون جميلة جداً على آلة

الكمان. وغمرني إحساس بأن هذه المقطوعة الموسيقية الجميلة ينبغي لها أن تحيا حياة أطول وأغنى على مسرح الحفلات. لقد كان بروكوفيف مهتماً بهذا الاقتراح، ولقد اتفقنا على أن نلتقي ونتحدث بالأمر. ولقد كانت هذه هي المرة الأولى التي رأيت فيها بروكوفيف في خضم العمل، والأمر كان بمثابة اكتشافٍ جديدٍ بالنسبة لي، ما كنت أظن مطلقاً أنه من الممكن العمل بهذه السرعة والفاعلية. فقد أجلسني وطلب مني في ذات الوقت أن أدون نسختين أو ثلاثاً لكل مقطعٍ في المدونة الموسيقية يتطلب تحرير وترقيم كل منها بعناية، وما إن أحلتُ إليه الأوراق وضع علامة على النسخة التي اعتبرها صالحة، وأجرى بعض التصحيحات هنا وهناك. وهكذا أصبحت نسخة الكمان جاهزةً خلال وقتٍ قياسي.

مازلت أذكر ذلك اليوم في صيف عام 1946 الذي ذهبت فيه إلى بلدة بروكوفيف من أجل سماع سوناتا الكمان الجديدة التي كتبها (والتي كانت في المرتبة الأولى على لائحة أعماله)، إذ قال لي عبر الهاتف: «يجب أن تحضر، ونيكولاي ياكوفليفيتش كتب أيضاً سوناتا للكمان، لذلك ستكون الفرصة سانحةً لك لسماع سوناتين جديدتين في نفس الوقت».

وصلت في الموعد المحدد، وما لبثت أن انضم إلينا مياسكوفسكي^(*) الذي يقطن في الجوار، وجلسنا نستمتع لسوناتا بروكوفيف، وإن لم أكن مخطئاً، فإن مياسكوفسكي كان يسمع السوناتا للمرة الأولى أيضاً. وقبل أن يبدأ العزف، كان بروكوفيف قد عدّد الحركات جميعها، ومن ثم عزف السوناتا بأكملها من دون

* - نيكولاي مياسكوفسكي Nikolay Myaskovsky 1881 – 1950 مؤلف روسي وضع 27 سيمفونية إلى جانب أعمال أخرى متنوعة.

توقف. وقد أحدثت السوناتا أثراً بالغاً، على الرغم من أنه عزفها بقدر أقل من تألقه المعتاد. إن المرء ليشعر بأنها موسيقياً رائعة بحق، ومن حيث الجمال المطلق والعمق لا يضاهيها شيء مما قد كُتِبَ لآلة الكمان لأكثر من عقدٍ من الزمن. أما مياسكوفسكي فقد كان لديه كلمة واحدة عن السوناتا إذ قال: «إنها تحفة، يا صديقي العزيز، أنت غير مدركٍ لما كتبت». هذا ما كان يردده دائماً لبروكوفيف، إذ من الواضح أنه تأثر كثيراً.

لاحقاً فيما بعد، عندما تدرّبنا أنا وصديقي عازف البيانو «L.N.Oborin» على عزف السوناتا قمنا بزيارة المؤلف مرات عدة، وقد أعطانا الكثير من النصائح التي لا تُقدر بثمن. ويمكن أن يُستشف أن هذا العمل كان محبباً إليه، وقد غمرته غبطة واضحة خلال العمل عليها معنواً، مقدماً اقتراحاتٍ تتعلق بطابع الحركة والمضمون الداخلي للموسيقا بحد ذاتها. فعلى سبيل المثال: فيما يتعلق بمقطع في الحركة الأولى، حيث يعزف فيه الكمان نغمات تجري صاعدة هابطة على السلم الموسيقي، قال: يجب أن يبدو هذا وكأنه أشبه «بالريخ في المقبرة». وبعد ملاحظات من هذا النوع، بدت روح السوناتا بأكملها ذات مدلولٍ أعمق بالنسبة لنا. لم تستحوذ عليّ أي مقطوعة موسيقية هكذا من قبل، وإلى أن بدا العرض الجماهيري الأول، لم أستطع عزف سواها ولا التفكير بغيرها.

لقد مر أكثر من سبع سنواتٍ على ذلك، ولقد عزفت السوناتا في العديد من قاعات الحفلات المختلفة، وأمام العديد من الجماهير المختلفة في براغ، وباريس، وهلسنكي، وميلانو، وفي أماكن أخرى، ولقد قوبلت بتجاوب شديد الحماسة بلا استثناء.

إن موسيقا بروكوفيف المكتوبة لآلة الكمان، وموقفه من الكمان كآلة موسيقية، هو موضوعٌ يستحق دراسةً خاصة. ولكن حتى لائحة الأعمال المكتوبة للكمان ستكون كافية لتقدير حجم موهبته في هذا المجال: كونشرتويان لآلة الكمان، وكلاهما الآن جزء من برنامج جميع عازفي الكمان المشهورين في العالم. وسوناتان لآلة الكمان،

الواحدة أفضل من الأخرى؛ وسوناتا لآلة كمان منفرد «Op.115» ألفت تمريناً لطلاب الكمان، ولكنها مناسبة لأن تُعزف في الحفلات الموسيقية من قبل مجموعة من عازفي الكمان. لقد بدأ اسم بروكوفيف يتكرر شيئاً فشيئاً في برامج الحفلات إلى جانب أسماء مثل تشايكوفسكي وكلازونوف. وإن أعماله تجتذب انتباه كل من يحب ويقدر الموسيقى الروسية. وبإحساس عميق بالامتنان أذكر صلاتي مع المؤلف العظيم. وبإهدائه لي السوناتا رقم 1 في فا مينور، أعد ذلك شرفاً عظيماً، لم يُنعم عليّ بمثله من قبل.

آذار 1954

مؤلف الباليهات المفضلة عندي

غالينا أونوفا
ترجمة نور الله

سأحاول أن أخبركم عن سرغيه بروكوفيف كما عرفته منذ لقائي الأول به، وعن رأيي به بعد كل لقاء آخر.

لقد أدت دوري جوليت، وسندريلا، وإن موسيقا بروكوفيف الخلاقة والرائعة قد لعبت دوراً هاماً في حياتي الفنية. لست أبالغ حين أقول إن عملي الفني بأكمله قد تشكل وسار حسب موسيقاه. إنني لا أجد باليهاً معاصرة تُقارن بأعماله الموسيقية. إن موسيقاه تحيا لأجلي. وهي الروح الحقيقية لرقصاتي،

وجولييت هي بطلتي المفضلة بسموها ونقائها الروحي، بإنسانيتها واكتمال إشعاعها.

أول ما أذكره عن بروكوفيف كان أثناء تأدية تمرينات باليه روميو وجولييت، فكان إحساسي بوجود إنسان طويل ممشوق معارض لكل ما يراه وخاصة من الفنانين الراقصين. لقد تردد لسمعي حدوث مشادة كلامية بينه وبين لافروفسكي^(*) حول الموسيقا خلال مراحل العمل المسرحي الأول، حين أصر لافروفسكي على أن الموسيقا بحاجة إلى إضافات لتصل إلى مستوى العمل الفني المتكامل لكن بروكوفيف اعترض بعناد حاد قائلاً: «إني كتبت ما تحتاجه الموسيقا ولن أضيف شيئاً، فالباليه كاملة كما هي. إما أن تأخذها أو تدعها».

ولللخروج من هذا المأزق جرى تبديل بسيط هنا وهناك، وكانت النتيجة العمل الفني كما نعرفه.

لم أتبادل الكثير من الحديث مع بروكوفيف حتى نهاية العمل، وذلك حين تقرر وضع مقدمة موسيقية أساسية له.

لا أزال أذكر كيف شاهد بروكوفيف جولييت المستقبل أثناء التمرين الأخير للباليه، وذلك في دار أوبرا وباليه كيروف في لينينغراد، فقد ظهرت ووجهي أغلبه مغطى بالضماد، وعيناها دامعتان من جراء عملية أجريت للثدي في اليوم السابق، وهكذا تأجل العرض.

مضى الوقت سريعاً والعرض الأخير أصبح جاهزاً ولكننا راقصي الباليه لا نزال نتأرجح ضمن الموسيقا غير العادية، فالتغيير المتكرر للإيقاع أضاف إلى

* - ليونيد لافروفسكي 1905 - ؟ مصمم رقصات روسي.

متاعبنا الكثير، وزاد من خوفنا في الحقيقة أننا لم نكن معتادين على هذا النوع من الموسيقى، ولقد شعرنا أثناء التمرينات أننا نتبع النماذج التي نراها أقرب إلى مفهومنا في التعبير عن حب روميو وجولييت أكثر مما صورته موسيقا بروكوفييف غير المألوفة.

عليّ أن أعترف أننا لم نستطع سماع الحب في موسيقاه آنذاك. وبالتأكيد لم نخر بروكوفييف عن ذلك حيث كنا نحشاه، فكانت اقتراحاتنا وشعورنا بالاضطراب يصلانه عن طريق لافروفسكي، إذ كان صعباً التقرب إليه لتعالیه، وشعورنا الشخصي بعدم ثقته بنا أو بالبالیه كفن، حطم ذلك كبرياءنا من الداخل، وكشباب ممثلين بالكبرياء المهني لم نفهم أسباب عدم ثقة بروكوفييف بالبالیه إذ يبدو أن أكثر من محاولة سابقة له في هذا المجال قد باءت بالفشل، ولكنني سآدع ذلك لمؤرخي الموسيقى لإيضاح ذلك.



مشهد من الفصل الأول من باليه روميو وجوليت

غالينا أولانوف في دور جوليت

أما معرفتي التالية به فكانت خلال عملنا على الفصل الثالث من باليه روميو وجوليت، فكل من شاهد هذا العمل يذكر مشهد جوليت جالسة على أريكة وروميو بقرها ورأسه على حجرها. فكانت الأريكة في أقصى خشبة المسرح من الداخل بعيدة عن الفرقة الموسيقية حيث يصعب على مؤدي الدور سماعها. ذهلتنا لسماع صراخ لافروفسكي قائلاً: «لماذا لا تبدؤون؟» لا نستطيع سماع الموسيقى، أجبناه، فسمعنا بروكوفيف الذي كان حاضراً يصيح «إنني أعرف ماذا تريدون أنتم تريدون طويلاً لا موسيقياً». لم ننفعل بل دعونا ليحضر بنفسه إلى المسرح حيث نجلس لسمع بنفسه، حضر وجلس بقرنا على الأريكة طيلة فترة المشهد مصغياً دون أن يتفوه بكلمة، وحين غادر قال بجدة: «حسناً جداً، سأعيد كتابة الموسيقى هنا، وسأضع بعض الإضافات». وهكذا ابتداء العرض يأخذ شكله النهائي. أخذ التمثيل يتحدد والأزياء تظهر. ونماذج الرقصات تبرز، حينئذ أيقن بروكوفيف أننا غير بعيدين عن فهم الموسيقى الجيدة، ولدينا المقدرة على إظهار التعبيرات المرئية لتلك الموسيقى. بعد هذه الثقة ابتدأت تصرفات بروكوفيف نحونا تتغير، وبالتدرج زال جو الغربة بيننا وابتداء يصغي لملاحظاتنا باهتمام، وسرعان ما تحول التفاهم إلى عاطفة حقيقية حارة بين راقصي الباليه ومؤلف الموسيقى، كان لهذا الشعور أهمية مؤثرة، تحت فترات عدم التفاهم السابقة لتلك العلاقة المتداخلة والهامة بين ممثلي الفن. ونتيجة لذلك حضر بروكوفيف إلى خشبة المسرح بنفسه ليشاركنا نصرنا في نجاح عرضنا الأول.

أثناء عشاء الاحتفال بمناسبة نجاح باليه روميو وجوليت وبنهاية كلمتي في نخب المناسبة قلت: «لم يستطع أحد ما أن يعبر عن شعور روميو الشديد بالحزن مثلما فعلت موسيقياً بروكوفيف» كان سرغيه سيرغيفتش أكثر

المستمعين سروراً لهذه الطرفة.

كانت أول معرفتي بالرقص التعبيري الجديد خلال عمل أسافييف «نافورة باخشيساراي»، فقد حددت دراماتيكية بوشكين في هذا العمل الفكرة والمضمون للموسيقا، بينما موسيقا بروكوفيفيف انبثقت من أعماق شعر شكسبير. فبالإضافة إلى الحداثة والإبداع الموسيقي في باليه روميو وجوليت كان المزج بين الفكرة والحدث واضحاً وضوحاً شديداً، وهذا هو سر نجاح باليه بروكوفيفيف واستمرار نضارتها. إن موسيقا بروكوفيفيف الديناميكية الحية والحديثة والتي تحمل في الوقت نفسه نكهة شكسبير وروحه هي التي قادتنا بيد وثقة طوال العمل مدعومة بالفكرة والهدف، إن رسمه الحيوي للشخصيات وجهت أسلوب الرقص جاعلة مهمتنا سهلة للغاية.

فكما ذكرت سابقاً لم تكن موسيقا بروكوفيفيف واضحة. ولا يمكن استخدامها في الرقص التعبيري، لكن بتكرار سماعها ومتابعة المحاولة لفهمها تتوضح الصور الفنية التي تحملها هذه الموسيقا على نحو أفضل. وبالتدرج وعندما توصلنا لفهم الموسيقا لم نعد نجد فيها صعوبة، وبدت واضحة التعبير الفني والنفسي، ولو سُئلت الآن عن الشكل الموسيقي الأفضل لباليه روميو وجوليت لأجبت دون تردد : يجب أن تكون الموسيقا على نموذج موسيقا بروكوفيفيف. إذ لا أستطيع أن أتصور موسيقا أخرى.

ليس لدي الرغبة في مناقشة عمل بروكوفيفيف «حكاية الوردة الحجرية» بإسهاب، كما فعلت مع «روميو وجوليت»، على الرغم مما تحمله من جمال وشعور إنساني عميق في موسيقاها. والثيمات الرائعة لبعض الشخصيات مثل حظية جبل النحاس دانيلا، والوغد سيفيريان، وذلك ليس لأن موسيقا العمل

الأخير لبروكوفييف لا يحمل مادة للتحليل، أو أنها لا تثير فينا مشاعر عميقة، بل على العكس لأنها عميقة ومهمة لدرجة أن على المرء أن يكرر سماعها ويدعها تعيش في أعماقه قبل أن يصل إلى فهمها ويدرك أين سيضعها في حياته العملية بوصفه فناناً.

لقد توجب علي أداء دور جوليت سنوات عدة قبل أن أسيطر على الدور، قبل أن أفهم أو أقدر عمل المؤلف الموسيقي الرائع ومصمم الرقصات وجميع العاملين في هذا الإنتاج الفني، أعتقد أن هذا ينطبق على جميع الأعمال الفنية الخلاقة والمبدعة.

لقد قابلت بروكوفييف مرات عديدة، إحداها كان بعد العرض الأول لروميو وجوليت في لينينغراد، ثم بعد ذلك خلال احتفال مسرح وأوبرا لينينغراد. كما شاهدته عدة مرات في منزل الفنان نيكولاي رادلوف حيث كنت زائرة دائمة. لكن هذا الشخص الجذاب كان غالباً منغمساً في لعب الشطرنج وقد كان مختلفاً عن الشخص الذي أدين له بالكثير، والذي لفترة لم أكن له أية عاطفة بسبب سلوكه الخشن، أما بروكوفييف هذا فقد كان ودوداً وبسيطاً في تصرفاته.

أذكر أنه بعد نهاية العرض الأول لباليه روميو وجوليت في موسكو على مسرح البولشوي حيث كان النجاح باهراً، وحين عودتي إلى الفندق مرهفة وسعيدة، قرع الباب ولدهشتي الكبيرة وجدت بروكوفييف يقول: «يجب أن تحضري معي حالاً إلى نادي المؤلفين، إنهم يتوقعوننا». قال ذلك بلهجة لا تسمح بالتمنع. ذهبنا، كان هناك العديد من الشخصيات التي أعرفها مثل

وليامز^{*}، ديمترييف^{**}، ومنذ وصولنا إلى القاعة الفسيحة قوبلنا بالتصفيق الحار طوال تقدمنا نحو المنصة الرئيسية. شعرت بالإحراج الشديد عندما دعاني بروكوفيف إلى الرقص معه، كانت رقصة (فوكس تروت) العادية، لكن خطواته كانت بعيدة عن الإيقاع وبدا كأنه يسمع إيقاعاته الخاصة، مما جعلني أفقد خطواتي عدة مرات، وخشيت أن لا أتمكن من التقاط الإيقاع أو أن أدوس على قدمي شريكِي. وبالمختصر أن أبرهن أنني لا أستطيع الرقص. وبالتدرج التقطت إيقاعه غير العادي، وبعد الرقصة الأولى جرى كل شيء على ما يرام. لقد كانت ليلة سارة للغاية.

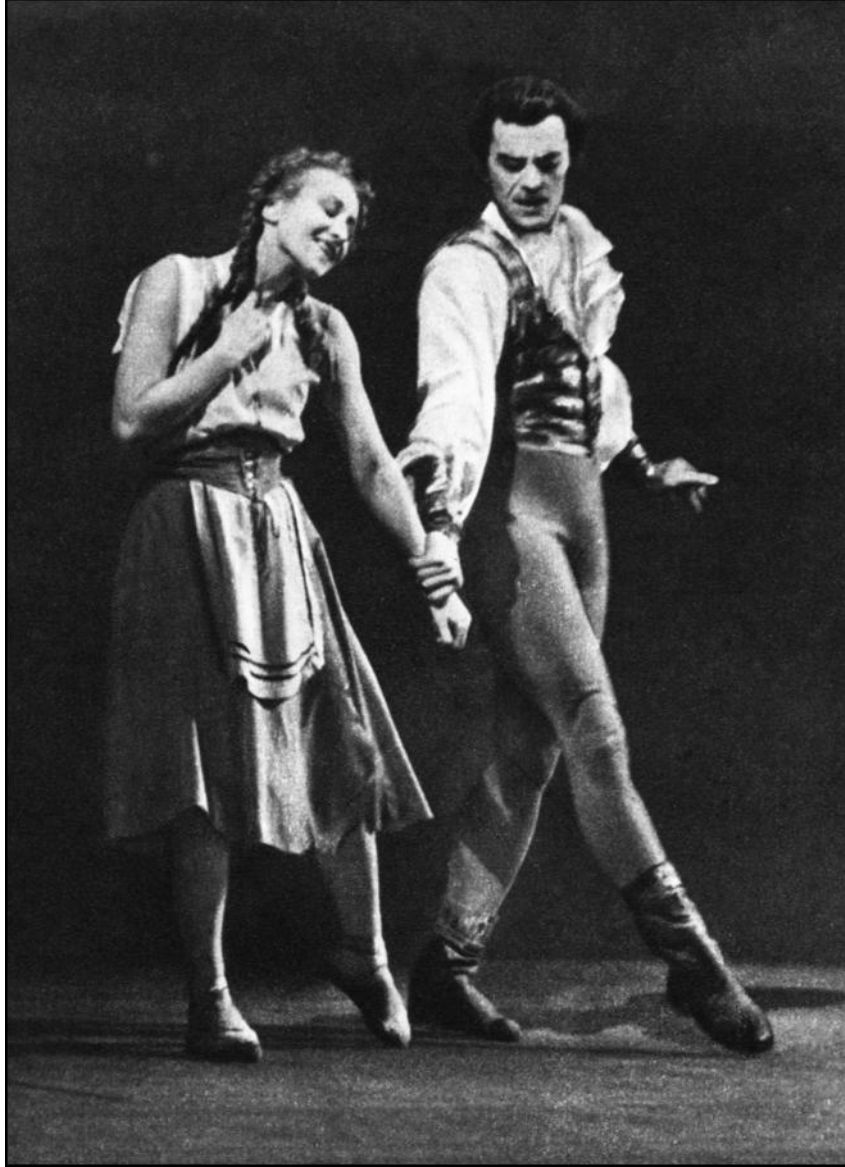
أذكر أيضاً في فترة الحرب، حين أقمت أحياناً في لينينغراد وأحياناً أخرى في موسكو رغب مدير مسرح كيروف ي. رادين أن يوطد العلاقة مع بروكوفيف، فطلب منه أن يكتب شيئاً جديداً لنا، وفي إحدى الأمسيات حضر بصحبته إلى غرفتي في الفندق. وعندما سألتني ما العمل الفني الذي أرغب في تقديمه؟ كانت إجابتي «عذراء الثلج». «أوه، لكني لا أستطيع أن أضاهي عمل ريمسكي - كورسكوف في هذا الموضوع، دعونا نجرب سندريلا». أثناء ذلك أخبرنا لم فقد ثقته بالباليه قبل روميو وجولييت، ولماذا لم يكن يؤمن بأن الباليه فن يمكن أن يمتلك القدرة على التعبير إلى أبعد حد عن الصور الموسيقية والأدبية. لكن موقفه الآن قد تغير تغيراً كاملاً، وهو يريد كتابة موسيقا غنية بكل معنى الكلمة من أجل باليه جديد.

لم تكن نظرة بروكوفيف إلى الباليه هي التي تغيرت فحسب بل هو نفسه تغير

* - بيوتر فلاديمروفيتش وليامز 1902-1947 مصمم أوبرات وباليهات سوفيتي.

** - فلاديمير فلاديميروفيتش ديمترييف 1900-1948 مصمم أوبرات ومسرحيات روسي.

أيضاً، فابتدأ بالبحث عن تعابير موسيقية أكثر بساطة، فقاده بحثه هذا بعيداً
أحياناً، لكن موهبته العظيمة غالباً ما أعادته إلى الشعور الإنساني الخلاق،
وفي هذه الفترة توصلت لفهم عظمة شخصية بروكوفيف، صراحته مرحة
الذي يمكن أن يتحول إلى غضب إذا ما واجهه ظلم أو سوء تصرف.
أعتقد أن شخصيته هذه تدفع الإنسان للاستماع إلى موسيقاه مثل
السيمفونية السابعة، وفي حراسة السلام، لكن الحرب أعاقت خطته في تأليف
موسيقا باليه سندريلا.



مشهد من الفصل الثالث من باليه سندريلا

غالينا أولانوف في دور سندريلا

أما لقائي التالي معه فكان في «المأتا» حيث أقمنا في فندق مع بقية الفنانين المهجرين، كانت آلة البيانو تأخذ الحيز الأكبر في غرفته، كما كانت المدونات الموسيقية من كتب وأوراق منثورة في أرجاء الغرفة، أما بروكوفيف فقد كان في أتم استعداد مملوءاً بالأفكار، كان يعمل على موسيقا إيفان الرهيب ويلحن الحرب والسلام، ويفكر فيما سيعمله من أجل باليه سندريلا، ويخطط في ذات الوقت للقيام برحلة إلى بيرم حيث تقدم أوبرا وباليه كيروف أعمالها.

لم أعد أستطيع البدء بالتمرينات لباليه سندريلا على مسرح البولشوي إلا بعد انتهاء الحرب. حاولت أن أقنع بروكوفيف أن يعطي سندريلا الثيمة الجميلة الخاصة بالعرابة الجنية، لكن جهودي لم تنجح، لقد كان بروكوفيف يقدس الفن ولا يقبل بالتنازلات.

في الحقيقة لقد أحب العاملون في باليه سندريلا العمل الموسيقي من الوهلة الأولى، فمعظمها كان واضحاً لنا منذ البداية، أو بالأحرى إنا لم نحتاج لفهمها ذلك الوقت كما في باليه روميو وجوليت. وهذا يوضح أننا قد تعلمنا كيف نستسيغ موسيقا بروكوفيف، وأنه ليس من العدل أن نقلل من شأن باليه سندريلا الخيالية لبيروول ونربطها بالعمل التراجيدي لشكسبير «روميو وجوليت». ومع أن قصة سندريلا أصبحت خالدة وتتضمن عمقاً فلسفياً وعاطفة إنسانية لكنها لا يمكن أن تصل إلى مصاف روميو وجوليت.

ولشديد الأسف إنه حين عرض أفضل ما ألفه بروكوفيف من باليه على مسرح البولشوي كان المؤلف يعاني مرضاً شديداً منعه من الحضور. وقد أمضى بروكوفيف معظم وقته بعد ذلك في ريف نيكولينا غورا وقد كان

نشيطاً ومبدعاً، وربطته أثناء ذلك صداقة متينة مع لافروفسكي، فأخذ يعيد خطة عمل لباليه «دون جوان»، وبمساعدة وليامز ولافروفسكي استطاع إخراج حلمه الغالي إلى النور، لكن الحرب تدخلت مرة أخرى.

إن بروكوفيف كما أعتقد رغب أن يأخذ نموذج بايرون في عمله دون جوان، لكنه رأى أنه من الأفضل أن يكون نموذجه في ذلك من أعمال الكلاسيكيين العالمية المألوفة من تيرسو دومولينا، بيروتشي، شادويل، وغولدوني، إلى موليير، ميريميه، بوشكين، وبلوك. ومن المثير أن بروكوفيف لم يغامر في منافسة العبقرى القومي ريمسكي - كورسكوف في «عذراء الثلج»، مع أنني أعتقد أنه كانت لديه المقدرة أن يجد أسلوبه المبدع القوي.

وكما في حالة «دون جوان» فقد قام الكثيرون من كبار الموسيقيين مثل موتسارت، كيرويني، شيماروزا، وآخرون بالعمل على الموضوع ذاته لكن ذلك لم يجعل بروكوفيف يغير رأيه، وبعد تفكير طويل اختار بروكوفيف موضوعاً روسياً مأخوذاً من حكايا الأورال للمؤلف بازهوف، وهكذا وجدت باليه «حكاية الوردة الحجرية» النور.

احتاج الأمر فترة طويلة من الوقت، بعد مشاهدتي العرض الأول لباليه بروكوفيف الأخير، لتكوين رأي به. والمؤسف في ذلك أنه كان آخر أعماله. وللمرء أن يتخيل كم من عمل عظيم كان يمكن لبروكوفيف أن يقدمه. إن أعمالاً مثل أوراتوريو السلام، متوالية الأطفال، وسيمفونيته الأخيرة، وأعمالاً أخرى كثيرة هي مرهفة ومشعة تجعل الإنسان يقف مذهولاً عاجزاً عن إيجاد كلمات تعبر عن أسفه وألمه أمام عجز الإنسان في وجه الموت.

الحرب والسّلم بروكوفييف في مواجهة التاريخ

فرانسوا لافون
ترجمة سهير الأتاسي

في البداية، وعلى غرار تاتيانا، بطلة رواية بوشكين الشعرية «يفغيني أونيجين»، هناك الفتاة الروسية ناتاشا التي نسج تولستوي حولها روايته العظيمة «الحرب والسلم»، والتي تُجسّد، هي الأخرى، الصفاء والنقاء والبراءة الجريئة، ولكن المنتصرة دائماً... وهكذا، كانت هي البلسم الذي يداوي جراح روسيا المقدسة. ومثلما أعطى تشايكوفسكي الروح لتاتيانا في مشاهد الغنائية المستوحاة من بوشكين، قاد بروكوفييف ناتاشا إلى فالس نهاية العالم، النَّفس الأخير لسلام منذرٍ بأكثر الحروب عدالة. ففي عام 1941، وعندما نُقِض الميثاق الألماني - السوفييتي، بدأ المؤلف عمله الكبير، الذي شغله اثني عشر عاماً حتى وفاته.

بعد أن نهل العلم في زمن قياصرة روسيا في كونسرفتوار سانت بيترسبورغ التقليدي، وبعد أن آمن بالفردانية واختار الغربة، مُتمهناً في الغرب التأليف وعزف البيانو في آنٍ معاً، عاد بروكوفييف، المجدّد والمبتدع، إلى وطنه الأم في عام 1933. درس طويلاً الفن من أجل الفن، وآمن بالطليعة البرجوازية

للعالم القديم والجديد، ولكنه ما لبث أن وضع نفسه في خدمة الشعب وأبيه الصغير المرهوب الجانب «ستالين». وبينما كان هتلر يستعد لإرسال جيشه الكبير لغزو سهول الصقيع، وجد المؤلف الرسمي للنظام (بروكوفيف) الموضوع المثالي: عمل جليل، مسكون بشخصيات يعرفها الجميع، يدلّ القسم الثاني منه، حيث يفشل نابليون فشلاً ذريعاً أمام موسكو المحروقة، على أن التاريخ يعيد نفسه. عبارة أراد بروكوفيف من خلالها أن يحذّر من يريد أن يجازف بالمستحيل.

مقتبساً تولستوي، شعر بروكوفيف براحة أكبر من تلك التي أحسّ بها عندما لحن نصوص ماركس ولينين، وحتى ستالين، كما كان عليه أن يفعل في «كانتاتا الذكرى العشرين لثورة أكتوبر» *Cantate pour le XX^e anniversaire de la révolution d'Octobre 1936-1937*. وقد ساعدته زوجته الثانية ميرا مندلسون، التي تأهلت في مدرسة الحزب، وكانت سوفيتية الروح مثل زوجته الأولى لينا التي كانت غربية ببورجوازيته، ساعدته في استخلاص كتيب مترابط الأفكار من الرواية، يتألف من ألفي صفحة.

أضاف بروكوفيف إلى أيديولوجيته المتحررة التي تضمن أرثوذكسية العمل الذي سيرى النور، عبقريته كمؤلف بالإضافة إلى خبرته العميقة بالأوبرا. فلقد جسّدت أعماله: «حب البرتقالات الثلاث» 1919، «المقامر» 1915-1927، «الملاك الناري» 1919-1927، «خطوبة في الدير» 1940، بصورة رائعة أحلام الطفل الذي ألف وهو في الثامنة من عمره عمله «العملاق» المؤلف من ثلاثة فصول وستة مشاهد. إلا أنه في هذا العمل

«الحرب والسلم» لم يترك العنان للفردانية الطليعية كما فعل في أعماله الغربية تلك (فحتى) «خطوبة في الدير» كانت من نفس تلك الروح على الرغم من أنه أَلَّفها في الاتحاد السوفييتي، وعلى الرغم من أسلوب كتابتها المبسَّط).



مشهد من أوبرا الحرب والسلام

ومع ذلك، فإن الجزء الذي يتحدث عن السلام في الرواية، هو الذي أوحى لبروكوفيف هذا العمل. وكان يبحث، كما بحث قبله تشايكوفسكي في يفغيني أونيجين، عن الحميمية في عمله. فقد كان يشعر بأنه معنيّ بقصة الحب المحاربة لئاتاشا والأمير أندريه، أكثر مما هو معنيّ بمآثر المارشال كوتوزوف في مواجهة المحتلّ الفرنسي. وبسرعة فائقة، وضعته ميروا على الطريق الصحيح بمساعدة المخرج السينمائي إيزنشتاين الذي شاركه عام 1939 في الفيلم الدعائي «ألكسندر نيفسكي» (الذي كان فيلماً ضخماً على الرغم من كونه دعائياً). فلقد كان لإيزنشتاين العديد من الأفكار لإخراج العمل الذي سيرى النور، بحيث تُعرض معركة بوردينو على شاشة ضخمة بينما يتحرك أمامها وعلى خشبة المسرح أبطال من لحم ودم.

ماذا تمثل أوبرا «الحرب والسلام» بالنسبة لبروكوفيف فيما عدا أهمية التزامن التاريخي فيها (نابليون - هتلر، نفس المعركة)، بالإضافة إلى كونها تصويراً شاملاً لموضوع يعرفه كل الناس؟ في بادئ الأمر، لا بدّ من القول إن بروكوفيف الذي كان مولعاً بالميكانيك ولاعباً ممتازاً للشطرنج، أحب تولستوي - وهذا منطقي - حتى إنه وضعه هدفاً في أوبراه، بقدر ما حذّر من دوستويفسكي صاحب الرؤيا الفلسفية على الرغم من أن أوبراه «المقامر» كانت مأخوذة من رواية هذا الأخير. وقبل أن يستقرّ اختياره على رواية «الحرب والسلام»، كان قد اهتمّ برواية أخرى لتولستوي: «البعث». لقد كان مأخوذاً بتصريحات عديدة، مثالها: «بينما يهتمّ المؤرّخ بنتيجة الأحداث، يهتم الفنان بالحدث ذاته»، «الحرب والسلام» ليست رواية، ولا شعراً، ولا حتى وقائع تاريخية». في الواقع، لقد اختار العنوان الفرعي لأوبراه:

«مشاهد غنائية درامية»، كما افتخر بقدرته على استخراج أكثر ما يمكن من أسلوب الشعر الغنائي من نص نثري معالج بكل الصيغ المعروفة، ومن نص محكيّ بإلقاء ملحنّ على خلفية عزف أوركستراي، ومن محادثة معنّاة على الطريقة التقليدية.

وقبل أن يستأنف بروكوفييف عمله هذا، تفحص بعناية أوراق تولستوي ومسوداته، كما تفحص الحالات المتعاقبة للرواية. ولم يجهل أياً من الأزمات المعنوية التي تعرّض لها الكاتب، ولا حتى إعلانه المتأخر عن الإيمان الذي غير اتجاه روايته دون أن يوقعها، مثلما فعل دوستويفسكي، في تمجيد الصوفية الانفعالية. لقد عدّ ستالين تولستوي الأخلاقي، ولكن الواقعي دائماً، عدّه الكاتب الروسي المثالي الذي استطاع أن يمجّد فضائل المجتمع الجديد طيلة نصف قرن قبل الثورة.

أرسل بروكوفييف عام 1943 النسخة الأولى لأوبرا «الحرب والسلام» إلى لجنة الشؤون الثقافية. تحتلّ الأحداث التالية الجزء الأول كلّ من هذا العمل: الحب البريء بين ناتاشا والأمير أندريه، حبّ يعارضه والد الأمير الذي يرفض أن يرتبط ابنه بعائلة أقل نبلاً منهم، قصة الخطف الفاشل لناتاشا من قبل آناطول كوراغين الفاسق، الأسئلة الميتافيزيقية لببير بوزوخوف (صهر كوراغين). ولكن، على الرغم من تأثير ميرزا على مسار بروكوفييف، نجد القسم الثاني يسير فيه كوتوزوف بالروس نحو النصر، مثلما كان ستالين سيفعل بالتأكيد، نجده مسكوناً بالهاجس الداخلي لببير مكتشفاً حقيقته الشخصية وسط أهوال الحرب.

عندما سمعت الرقابة الرسمية ألكساندر فيديريكوڤ^(*) Alexandre Vedernikov وسافياتوسلاف ريختر^(**) Svyatoslav Richter اللذين قدما العمل مقتصرًا على البيانو، وجدت أن ذلك يقلل من شأن الروح الوطنية فيه، كما رأيت أن التعبير عن الحالة النفسية للمجتمع الأرستقراطي بخلفية لموسيقا الحفلات الراقصة يمكن أن يدلّ على الموضوع الرئيس أكثر من أن يكون مجرد كونتربوينت يُضاف إلى الانتفاضة البطولية للشعب المسلّح.

ثم بدأت سلسلة من عمليات التنقيح والتعديل والتغيير، حتى أصبح ما قام به فلوبيير من حذف، وما خطّه بروسست من وريقات، كما أصبحت الحالات المتعددة لـ«فيديليو» من تأليف بيتهوفن مجرد تفاصيل مخصصة للبحّثة. وللوصول إلى بيت القصيد، نصح إيزنشتاين بروكوفيف أن يضع على رأس العمل هذه العبارات التي تلخّص فكرة العمل: «لم تنتصب بلادنا بعد على طول قامتها العملاقة»، «وعندما تنهض فإن الشقاء هو ما ينتظر الأعداء». وفي وقت لاحق، وعملاً بنصيحة قائد الأوركسترا صامويل ساموسود الذي كان عضواً مُتَنَقِّداً في الحزب، بالإضافة إلى كونه موسيقياً موهوباً، أضاف بروكوفيف مشهد الحفلة الأولى لئاتاشا. هذا المشهد المشهور الذي كان قد استُبعد للحفاظ على الطابع الحميمي للجزء الأول من الرواية، والذي أضفى فيما بعد على هذا الشغف البورجوازي والفرداني مظهراً اجتماعياً أكثر تألقاً. لقد استخدم بروكوفيف لهذا الغرض موسيقا فالس كان ألفها لفيلم

* - مغنٍ روسي (باص) اشتهر بغنائه لدور بوريس غودونوف.

** - عازف بيانو روسي واسع الشهرة. (المحرر)

ليرمونتوف، وهو أحد الأفلام البسيطة التي طلب منه فيها، بناءً على مشاركته لإيزنشتاين، تاليف موسيقا سهلة الفهم ومستحبة السمع.

إلا أن مشاركة ساموسود لم تقتصر على تصحيح المسار السياسي لهذا العمل.. فمنذ أن اقتنع بأن هذه الأوبرا ستكون رائعة من الروائع الفنية، نصّب نفسه محامياً شديداً الحماسة، بحيث نظم في مسرح البولشوي جلسة استماع يعلق فيها المؤلف على عمله بعد أن تغنى المشاهد الرئيسية فيه بمرافقة البيانو. كما اقترح على إيزنشتاين الذي شارك بروكوفيف مجدداً في فيلمه «ايفان الرهيب» أن يعرض عملي «خطوبة في الدير» و«الحرب والسلام» في نفس الموسم.



مشهد من أوبرا الحرب والسلام

أمام استحالة عرض مشروع بهذه الضخامة، قدم ساموسود في حفلة موسيقية نسخة موجزة من تسعة مشاهد، وكان ذلك في شهر حزيران عام 1945 في القاعة الكبيرة لكونسرفتوار موسكو. وعندما عُيِّن في مسرح مالي في لينينغراد، أخذ معه النسخة الكاملة وتولى قيادة المشاهد الستة الأولى منها في تشرين الأول عام 1945. وأخيراً عُرضت النسخة الكاملة للعمل على المسرح، وليس ضمن حفلة موسيقية (ولكن للأسف، دون إيزنشتاين)، وكان ذلك في أمستين، خصصت الأولى منها للسلم والثانية للحرب. في 12 حزيران عام 1946 تم عرض المشاهد الثمانية الأولى، تلاها المشهد الأول من قسم الحرب الذي ألفه بروكوفيف حديثاً، وكان يتضمن الاستعدادات لمعركة بورودينو. وهكذا، فإن إمكانية عرض العمل على مرحلتين خلصت بروكوفيف من هاجس طول مدة العرض مما اتاح له الفرصة في العمل على مشهد آخر : مجلس الحرب في قرية فيلي، الذي من شأنه أن يعطي كوتوزوف – ستالين أهمية مضاعفة حين يغني فيه لحناً رائعاً مستمداً من موسيقا فيلم «ايفان الرهيب».

نجح العرض نجاحاً عظيماً، وأعيد القسم الثاني منه بحضور موسيقيين ومراقبين دون أن يأخذ منحى الحفلة الأولى التي تُعرض عادةً أمام جمهور مدعو. ندد هؤلاء بالضعف السياسي الذي صُوِّر ببلاغة في المشاهد العسكرية المقتبسة من التاريخ، وفرضوا على المؤلف حذف مشهدين عدّوهما غامضين ومتسمين بالفتور من الناحية الايديولوجية، أحدهما نرى فيه نابليون وجنرالاته يستعدون للمعركة، والآخر يصور لنا موسكو المحروقة. غضب بروكوفيف من هذا الإجراء الذي إن دل على شيء فهو

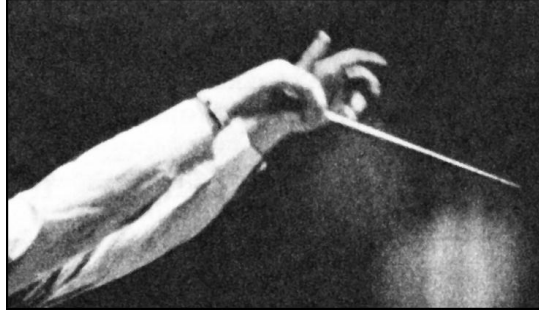
يدل على أن الثقافة أصبحت بيد جدانوف الرهيب، كما يدل على بداية تأسيس المذهب النقدي القائم على محاربة الشكلائية في الأدب والفن والذي أصبح بروكوفيف أحد ضحاياه؛ عندئذٍ، طلب من ساموسود ومن بوكروفسكي مدير مسرح مالي إلغاء العروض. وبذلك لم تسنح الفرصة لبروكوفيف ليشاهد عمله معروضاً بكامله، وتوفي في 5 آذار عام 1953، في نفس اليوم الذي توفي فيه ستالين.

وإذا ما صادفت أوبرا «الحرب والسلام» الكثير من الصعوبات التي منعتها من فرض نفسها على برامج دور الأوبرا الغربية، فلم يكن الامتداد الزمني لهذا العمل الضخم هو موضوع الخلاف، فهاهو ذا عمل باريسيفال Parsifal «أوبرا لريتشارد فاغنر» يدوم طوال أربع ساعات. بالمقابل، استحقت أوبرا «الحرب والسلام» الدخول في كتاب غينيس للأرقام القياسية نظراً لكثرة الأدوار المنفردة فيه: ثلاثة وسبعون دوراً، مع أن أغلبها لا يتجاوز بضعة جمل.. ولو بقي بروكوفيف في الغرب لما استطاع تجاهل قوانين السوق فيه. لقد كانت نوعية العمل الدرامية الموسيقية هي موضوع الخلاف في دخوله إلى تلك البرامج، ومع ذلك، لم يتوان ميشيل دورينييه Michel Dorigné، كاتب السيرة الذاتية لبروكوفيف عن تصنيف أوبراه بين أعماله الرائعة.

من جهة أخرى، لم تتوافق الأذواق حول الإيقاع الثابت لموسيقا فالس القسم الأول وحول الانفجارات الكورالية القوية في القسم الثاني على الرغم من

فخامة التوزيع الاوركستراي فيها. ولم يُستَبَدَ الكتيّب الذي هو بالضرورة تفسيري، وفي بعض الأحيان ثرثار (فالأمر يتعلق بالولوج إلى عالم تولستوي في ثلاثة عشر مشهداً أوبرالياً).

وفي نهاية المطاف، نجح الجانب الأيديولوجي الذي كان حاضراً بثقل ومنسجماً مع روح العمل ككل، إذ تتصف الشخصيات بكياسة تنسجم معها عبقرية الألحان. وبذلك استوفت أوبرا «الحرب والسلام» الروح الملحمية للدراما الموسيقية، كما كانت أكثر حميمية من أوبرا أونيجين ل تشايكوفسكي. ولم يخطئ ديمتري شوستاكوفيتش عندما دافع عن هذا العمل منذ صدور نسخته الأولى عام 1943، ولم يخاطر بأن يُقال عنه إنه لا يفقه في الموسيقى شيئاً.



سرغيه بروكوفيف عازف البيانو والمؤلف

د. غزوان الزركلي

1- إن العلاقة بين المؤدي والمؤلف قديمة جداً. فمنذ أقدم العصور كان العازف هو المؤلف (الراوي)، لا ينفصل شخص هذا عن ذلك، ومازالت هذه الوحدة قائمة إلى عصرنا هذا نلاحظها في الموسيقى الريفية في العديد من بلدان هذا العالم. أمّا فيما يخص العهد الحديث نسبياً والموسيقى الكلاسيكية الأوربية بالذات فقد كان الأمر - من حيث المبدأ - غير مختلف عما ذكرناه. فعصر الباروك يزخر بالمؤلفين المؤدين، لاسيما بعازفي الأورغن الذين ذاع صيتهم بقوتهم في الارتجال التي كانت محكاً لإظهار مستوى الصنعة الفنية ككل، التي يمتلكها المؤدي / العازف. وفي العصر الكلاسيكي استمرت هذه التقاليد فنحن نسمع عن مساجلات لموتسارت مع مؤلفي / عازفي عصره. كما ترك التاريخ لنا شواهد على مدى الإبداع الفني الذي وصلت إليه ارتجالات بيتهوفن، حتى قيل بأنها تفوقت على المؤلفات المكتوبة. وهي ارتجالات تظهر العازف والمؤلف على حد سواء. أما في العصر الرومانتيكي فقد استمرت أيضاً هذه التقاليد (شومان من ناحية، وليست من ناحية أخرى)، إلا أن هذا العصر أدخل تغييرات جذرية فيما يخص موضوعنا، إذ إن مهنة العازف (العازف فقط) أصبحت شيئاً مستقلاً بذاته. لقد أتى العصر الرومانتيكي «بصناعة» موسيقية متطورة شملت دور النشر وصلات العزف،

اهتمت بالصحافة الموسيقية وبالإعلان، أسست تنظيمات ونوادٍ موسيقية وأنشأت العلوم الموسيقية الأكاديمية ضمن الكونسرفتورات والجامعات، وجعلت من آلة البيانو مثلاً، آلة كادت - على نحو تدريجي - أن تدخل كل بيت، أي ارتقت بصناعة الآلات الموسيقية ارتقاءً لم يسبق له مثيل، إذ أصبحت معامل آلات البيانو في ألمانيا وحدها لا تحصى، من حيث الكم وذات جودة رفيعة من حيث الكيف.

2- في القرن العشرين تمتعت الثقافة الموسيقية بقدر هائل من التراكمات ووصلت إلى درجة بالغة العلو. وفي هذا الجو استمر وجود المؤلفين العازفين: روبنشتاين، سكريابين، رخمانينوف، شوستاكوفيش، بروكوفيف، وغيرهم كثير في روسيا وحدها، ومن ثم الاتحاد السوفييتي. وهنا نقف عند سرغيه بروكوفيف الذي ظل عازفاً بارعاً للبيانو. وكما نعلم فإن المؤدي الموسيقي هو محترف اكتسب المهارات في العزف منذ نعومة الأظفار، وطور تقنياته تطويراً مستمراً عبر سنين طويلة وطويلة جداً. إذاً فإن ما يقال عن عازف ما (مثلاً عن سفياتوسلاف ريختر) إنه بدأ في سن متأخرة جداً هو ضرب من الخيال. وهذا الشيء ينطبق أيضاً على المؤلفين (أو الرسامين أو الكتاب)، لكن هؤلاء محكومون أيضاً، إضافةً للمهارات، بالعبقرية التي قد تتخطى المسافات أو تقبع كامنة إلى أن تتاح لها الفرصة لأن تظهر، أو أنها قد تشتعل ثم تخبو، أو تنام فترة وتحمد ثم تفيق وتتأجج من جديد. ولنعد الآن إلى سرغيه بروكوفيف (بالروسية تلفظ: براكوفيف)، ولنتحدث عنه في الفقرة التالية ثم لنستعرض أعماله للبيانو في الفقرة الرابعة والأخيرة.



سرغيه بروكوفيفف عام 1910

3- لقد بدأ بروكوفيف المولود عام 1891 بتعلم العزف على البيانو على نحو جدّي (على يدي أمّه) وعمره خمس سنوات فقط (كما بدأ بتعلم التأليف في سن العاشرة). وقد بدأ يعزف في حفلات عامة وهو في سن السابعة عشرة قبل أن يدخل الكونسرفتوار في مدينة سانت بطرس بورغ وهو في سن الثامنة عشرة (ويتلمذ على يدي عازفة البيانو الشهيرة آنذاك آنا يوسيوفا). وبعد ذلك بخمس سنوات تخرج من الكونسرفتوار حاصلاً على جائزة روبنشتاين (أنطون) على عزفه للكونشرتو الأول من تأليفه الخاص. وبعد عام من ثورة أكتوبر، وكان بروكوفيف في سن السابعة والعشرين، سافر ليجول في الولايات المتحدة وأوربة عازفاً منفرداً للبيانو ومقديماً لمؤلفاته الخاصة. ثم استقر بعدها في أوربة (بدءاً من عام 1923 في باريس، بعد زواجه من المغنية الإسبانية كارولين فوبرا ثم انفصل عنها عام 1941، وكانت زوجته بعدها ميرا مندلسون حين وفاته 1953).

عاد بروكوفيف إلى الاتحاد السوفيتي في عام 1927 بهدف إقامة حفلات ثم الرجوع إلى أوربة. أما في عام 1932 فقد فكّر بالعودة إلى أرض الوطن إلى أن استقر في موسكو نهائياً عام 1936 (وبذلك يمكن تقسيم إبداعه التألفي إلى ثلاث مراحل: المرحلة الروسية حتى عام 1918 ومرحلة الاغتراب حتى عام 1936 والمرحلة السوفيتية إلى حين وفاته). وقد تميزت أعمال بروكوفيف عموماً بأربعة أمور سلسلها هو بنفسه كما يلي:

1- البعد الكلاسيكي: التأثير بالقوالب الكلاسيكية من سوناتا وكونشرتو وقوالب الرقص الباروكي الذي ميز المرحلة الكلاسيكية الجديدة.

2- البعد المعاصر: لغة هارمونية تستطيع أن تعبر عن المشاعر القوية. وهذه اللغة كانت تقود إلى اللامقامية التي انتقده عليها جدانوف عام 1948 (الخط الستاليني).

3- الحركة الموتورية: وقد تأثر فيما يخص ذلك بتوكاتا شومان عمل رقم 7 وكانت سمة للكثير من أعماله بدءاً من توكاتا بروكوفيفيف عمل رقم 11 إلى الكونشرتو الخامس والسوناتا الأخيرة.

4- البعد الشعري: وهي سمة مشتركة أيضاً لأعماله بدءاً من «الرؤى الهاربة» عمل رقم 22 إذ امتزجت هذه الشعارية اللحنية مع تقلبات وتناقضات أجوائه الموسيقية ومزاجه المرح والهازئ (ساركازم عمل رقم 17).

أعمال بروكوفيفيف للبيانو بيانو منفرد:

* «9 سوناتات» أولها عمل رقم 1 ألفت عام 1909 وآخرها عام 1947.

* «مجموعات» عمل رقم 2 أربع دراسات ألفت عام 1909.

* عمل رقم 3 أربع قطع ألفت عام 1908 (طبعة منقحة عام 1911).

* عمل رقم 4 أربع قطع ألفت عام 1908 (طبعة منقحة عام 1912).

* عمل رقم 11 «توكاتا» ألفت عام 1912.

* عمل رقم 12 عشر قطع ألفت من عام 1906 حتى عام 1913.

* عمل رقم 17 «ساركازم» (قطع الهزء) وعددها خمس ألفت من عام

1915 إلى عام 1917.



يدا سرغيه بروكوفيف

* عمل رقم 22 «الرؤى الهاربة» وعددها عشرون ألفت من عام 1915 إلى عام 1917.

* عمل رقم 31 «حكايات الجدة العجوز» وعددها أربع ألفت عام 1918.

* عمل رقم 32 «أربع قطع راقصة» ألفت عام 1918.

* عمل رقم 45 قطعتان ألفتا عام 1928.

* عمل رقم 54، عملان في قالب السوناتين ألفا ما بين عامي 1931 و 1932.

* عمل رقم 59 ثلاث قطع ألفت عام 1934.

* عمل رقم 62 ثلاث قطع ألفت ما بين عامي 1933 و 1934.

* عمل رقم 65 اثنتا عشرة قطعة سهلة للأطفال ألفت عام 1935.

أعمال للبيانو والأوركسترا:

وتضم خمس كونشيرتوات:

* مقام ري بيمول ماجور، أولها، عمل رقم 10 ألف ما بين عامي 1911 و 1912.

* مقام صول مينور ثانيها، عمل رقم 16 ألف ما بين عامي 1912

و 1913 وصدر بطبعة جديدة عام 1923.

* مقام دو ماجور ثالثها، عمل رقم 26 وألف ما بين عام 1917 وعام

.1921

* مقام بيمول ماجور رابعها، عمل رقم 53 (للبيد اليسرى فقط) وألّف عام

.1931

* خامسها، مقام صول ماجور، عمل رقم 55 وألّف ما بين عامي 1931

و1932.

أعمال حولها المؤلف نفسه إلى آلة البيانو وهي:

* عمل رقم 33 آ (عام) مارش وسكيتزو (أوبرا) «حب
البرتقالات الثلاث».

(1922)

عمل رقم 43 آ (عام 1938) ديفيرتيمنتو (للأوركسترا).

* عمل رقم 52 (1930 - ست قطع (مجموعة من أعمال
مختلفة).

(1931)

* عمل رقم 75 (عام) عشر قطع (باليه «روميو وجوليت»).

(1937)

* عمل رقم 77 آ (1938) رقصة غافوت (موسيقا مسرحية
هاملت).

* عمل رقم 95 عام ثلاث قطع (باليه «سندريلا»).

(1942)

* عمل رقم 96 عام ثلاث قطع (أوبرا «الحرب والسلام»

- وموسيقا فيلم «ليرمنتوف».) (1942/41)
- * عمل رقم 97 عام
(1943)
- عشر قطع (باليه «سندريلا».)
- * عمل رقم 102 عام
(1944)
- ست قطع (باليه «سندريلا».)

ألكسندر نيفسكي – Alexandre Nevski لقاء عملاقين

ميشيل دورنييه
ترجمة: حسان موازيني

شكل العمل المشترك في فيلم «ألكسندر نيفسكي» بداية تعاون وثيق بين بروكوفيف Prokofiev وإيزنشتاين Eisenstein استمر في فيلم «إيفان الرهيب» وتعمق. وقد تطرق ميشيل دورنييه M.DORIGNE إلى هذا اللقاء بين العملاقين المبدعين في كتابه «بروكوفيف». قبل هذا الحدث الفني الهام كانت لقاءات عديدة بين بروكوفيف وإيزنشتاين، جرت مصادفة داخل الاتحاد السوفيتي وخارجه، قد أتاحت لهما فرصة تبادل

الحديث عن الفنون التي يتقنها كل منهما، وعن العلاقة بينهما، والنظر في تعاون مرتقب يتم بينهما، ذات يوم، في مكان ما من العالم.

كان إيزنشتاين ابتداءً من عام 1932، وفي الفترة التي تليه يعمل مدرساً لمادتي الإخراج وعلم الجمال السينمائي في معهد موسكو لفنون السينما، ويغمره شعور بالمرارة معانياً من بعض الخيبات التي سببها له النظام السائد، بعد أن حبا بريق نجاح فيلمه العالمي الصامت «البارجة بوتمكين».

في عام 1935، انعقد مؤتمر سياسي لمعالجة مشاكل السينما في الاتحاد السوفيتي، بحث فيه المؤتمر أموراً عديدة تتعلق بها، تطرق إلى إنتاج إيزنشتاين السينمائي، فعده بعضهم عنيداً مشاكساً، يركب رأسه على الدوام، ولا يقيم اعتباراً أو وزناً لأحد. واهتموه بممارسة فن فكري عالي المستوى، في غاية البعد عن قضايا الشعب ومشاكله ومشاغله وهمومه..

أدى تصوير فيلم «مرج بيجين» *le pré de Béjine* الناطق، برغم إيقافه قبل انتهائه، إلى التسبب بالكثير من المتاعب والالتزامات للسينمائي المبدع. إذ إن مسؤولين عديدين ذوي مراكز مرموقة في الحزب والدولة وجهوا إليه اللوم لأنه بدد الأموال المخصصة للإنتاج، وهي تشكل رقماً كبيراً نسبياً، ولأنه سقط في فخ «الشكلية» *Formalisme*

لكن إيزنشتاين كان يعرف أن ستالين يقدر موهبته ويؤمن إبداعاته عالياً ويحميه بشكل غير مباشر، لذا لم يتردد حينها بتأكيد أنه سيتمكن، بعد هذه الهفوة، من التكفير عن نفسه واستعادة موقعه إن أتاحت الفرصة المناسبة له.

إن ستالين في الواقع لم يكن مغفلاً على الإطلاق، فقد كان يعي أن موهبة
إيزنشتاين، إن قارناها بمواهب جميع المخرجين الآخرين مستهلكي أشرطة
الأفلام السينمائية المخلصين للنظام، تغطي عليها وتتعداها بكثير، وبالتالي
فإنه من فقر العقل ومن غير الحكمة حرمان نظامه منها ومن استغلالها بسبب
هذا العارض الصغير الذي يبدو تافهاً بالنسبة للفوائد الإعلامية والسياسية
التي كان بمقدور إيزنشتاين تقديمها له.

وبالحقيقة إن هذه الظروف كانت، بشكل غير مباشر، لمصلحة فن السينما العالمي، إذ إن السلطة العليا بتكليفه إخراج فيلم «ألكسندر نيفسكي» لم تكن تعلم أنها أطلقت تجربة في غاية الجودة، اندرجت في تاريخ السينما العالمي وتسجلت فيه كأحدى نقاطه الخالدة المضيئة وكلاسيكياته المشهورة.

موضوع فيلم ألكسندر نيفسكي بسيط جداً فقد استوحى من النضال المرير الذي قاده الأمير ألكسندر أمير نوفغورود Novgorod في القرن الثالث عشر.

وكان ألكسندر، بعد أن هزم السويديين في معركة نيفا (ومن هنا أتى لقبه) عام 1240، قد حقق نصراً مؤزراً على الفرسان الملقبين «بحملة السيف» فوق جليد بحيرة تشود Tchoudes عام 1242، وتقديراً لبطولته وشهامته وعرفاناً من الكنيسة الأرثوذكسية بمواقفه الإنسانية التي تتميز بالرحمة، جعلته في عداد القديسين، ثم ما لبث أن تحول إلى أسطورة شعبية لدى عامة الروس. أضيفت إلى سيناريو الفيلم، وقائع مغامرة غرامية ساذجة نوعاً ما بهدف تزيينه، لكن المقاطع البارعة فيه، والمقاطع التي تمثل البسالة والشجاعة بقيت مشكلة من مشاهد الموقعة الشهيرة التي خاضها الأمير فوق الجليد.

قد نتساءل لماذا اختار النظام الشيوعي إنتاج هذا الفيلم بالذات، والجواب يتعلق بالظروف السياسية العالمية. وبالوضع الداخلي في الاتحاد السوفيتي. ففي تلك الفترة، كان التوسع النازي يهدد سلام العالم تهديداً جاداً وخطيراً، ولم يكن أي مشروع سينمائي يبدو أكثر ملاءمة من رواية ذلك النضال

البطولي الذي قاده نيفسكي وأنصاره ضد شرادم الفرسان التوتونيين العنيفة الشرسة.

يحمل هذا الفيلم قيمة رمزية معبرة ويشكل نداءً للشعب غير مباشر، يؤثر فيه ويعزف على جميع أوتاره الوطنية كي يرص صفوفه ويتجمع حول زعيمه ستالين الذي يتمثل، في هذه الحالة، مع بطل نوفغورود.

أتاح بناء العمل الجمالي الذي يركز على التناقض الشديد بين رشاقة نيفسكي وأنصاره ومرونة حركتهم من جهة، وهندسة شرادم الفرسان التوتونية المربعة المتصلبة، المتسمة والكثيية لبروكوفيف الذي يحسب التباينات، فرصة إنجاز موسيقا حركية نشطة فيها فخامة وعظمة.

تُظهر المغالاة التي حُمل بها ترميز قوة الغزاة الوحشية باستخدام وجوه شبة مجردة، مبهمة، سوداء وبيضاء، عن طريق تحويق محمّل بالتفاوتات وتنافات الأصوات، كما كان يبدو في أعمال أضحت قديمة مثل «المتوالية السكيتية» **Cantate le le Suite de Scythe** و«سبعة»، إنهم سبعة» **Sept, ils sont sept**.

صيغ العنصر الثاني، الأكثر وضوحاً وشفافية على مواضيع ذات استيحاء شعبي وعلى إيقاعات موزونة، متحركة وخفيفة، كأنها مركبة زلاجة فوق الثلج. هنا، يبدو تحديد السطوح والمستويات أقل صرامة، كما لو أن الشعب المقاوم كان يمتزج بالديكور الطبيعي ويدوب فيه.

تاريخياً، اعتبر ذلك ولادة فن سمعي بصري حقيقي سيخلق ثورة لدى رجال السينما الذين بدؤوا يتساءلون: هل الموسيقى شرح للصورة أو أن الصورة شرح

للموسيقا ؟

حاول إيزنشتاين تحديد معايير عمل كهذا، وتحديد الأهداف المرجوة منه فقال: «كي تمتلك هذه الطريقة، من الضروري أن تنمي في ذاتك إدراكاً حسيّاً جديداً، وأن تمتلك القدرة على إنقاص الانطباعات البصرية والصوتية بالمستوى ذاته. ولكن، يا للأسف، يبقى من البديهي لأغلب المشاهدين اعتبار الموسيقى عنصراً مضافاً تقريباً بمهارة إلى الفيلم، وفي أغلب الأحوال يفهمون الإسهام الدرامي للموسيقا فهماً لا يمكن تقديره أو تثمينه لأن جل انتباههم يتوجه إلى حدث تبقى الصورة عنصره الوصفي الأول، ويستلزم الأمر عرض الفيلم مرة أخرى بلا موسيقاه لكي يلاحظ المشاهد إسهامها الدرامي والفني الهام. ولكن تبدو بعض المشاهد، كمشهد المعركة فوق الجليد، وكأنها صورت على شكل مستويات مثبتة على الكتابة الموسيقية. ولكن إن كانت الموسيقى، في هذه الحالة بالتحديد، تسبق الصورة، فالحال ليس كذلك دائماً. فقد توجب على بروكوفيف في كل لحظة أن يغوص في الصورة، وأن يقبلها كما هي وأن يغض النظر عن التفاوتات والتضاربات التي يمكن أن تحدث عرضياً، كي لا يرى إلا ما كان إيزنشتاين نفسه يراه، كما توجب أن تكون القضية العكسية صحيحة. وكان من الواجب تزامن العمل بهدف ألا يعاكس تأخر الواحد تقدم الآخر. اختار بروكوفيف الدقة والإحكام وعمل كالساعة الدقاقة، ساعة لا تتقدم عقاربها إطلاقاً ولا تتأخر، لكن دقته لم يكن فيها أي شيء من الدقة الممسوسة أو بالأحرى الانتظام الأهوس، فهو بطبعه قد خلق لذلك الإحكام الذي يميز عمله، وصيغ لتلك الدقة المطلقة التي تجدد الصورة فيها نفسها مفسرة بوسيلة تعبير صحيحة رياضياً يمتلك بروكوفيف ناصيتها

إلى درجة الاتقان.

في كل ليلة كان الأمر ذاته يجري تقريباً، يضع بروكوفيف معطفه على منكبيه، يحمل ملف «نوتاته» علاماته الموسيقية، ثم يخرج مسرعاً من صالة العرض، ويحيي فريق العمل مرة أخرى قبل أن يدلف إلى سيارته الزرقاء، وبعد ذلك تنفج شفتاه المكتنزتان قليلاً، باتجاه إيزنتشتين، ويسمع الجميع هذه الكلمات في صمت الليل: «ستحصل على هذا ظهراً»، وهذا يعني أنه لن ينام تلك الليلة.



سرغیه بروکوفییف و سرغیه ایزنشتاین ، 1943

وكان كل يوم يكرر ما فعله في اليوم السابق، ثم يعود بروكوفيف للظهور الساعة الثانية عشرة إلا خمس دقائق من جديد، وملاحظه أكثر تعباً وهزلاً من البارحة، ومعه التوزيع الموسيقي الملائم للصور التي شاهدها بانتباه في الليلة السابقة.

كان الفيلم يتقدم بهذه الطريقة في جميع المجالات في آن معاً، وكان ذلك لا يتم من غير أن يصاب غريغوار جوركين سائق «حلالته» أي إيزنشتاين بالقلق وكان يردد غالباً أمام مستمعيه: «أعرف كيف يصنع السينمائي فيلمه. في السينما، ليس هناك أية خفايا مهنية لي، ومع ذلك ثمة شيء لا أفهمه: «كيف يقوم سرغيه سيرغيفيتش Sergie Sergueivetch بتأليف موسيقاه» !

وروى إيزنشتاين كيف أنه شاطر سائقه؛ الذي كان يجد كل ذلك شيطانياً نوعاً ما؛ قلقه لمدة طويلة نوعاً ما: «كنت أحهد نفسي؛ بكل الفضول الكبير الذي يتأكلني؛ بتخمين كيفية تصرفه بحيث يستدرك؛ بعد عرضين أو ثلاثة عروض سريعة؛ الانطباع النغمي؛ الشعور المؤثر والانفعالي الحساس؛ وإيقاع بنية مشهد ما؛ وكيف يتمكن؛ بوقت في غاية القصر؛ من تدوين المعادل الموسيقي للصورة البصرية في توزيعاته الموسيقية وتكييفه ضمن المناخ العام للفيلم».

الطريف في الأمر أن إيزنشتاين اعتقد ذات يوم أنه عثر على التفسير المنطقي لهذه الظاهرة في الطريقة التي كان بروكوفيف يحفظ فيها أرقام الهاتف. إذ إن ذلك كان يتم بطريقة لتقوية الذاكرة، خاصة بفنان موسيقي، ترتكز كلية على

النغم أو النبرة النغمية... بيد أن ذاكرة المؤلف الموسيقي الخارقة تعجز بمفردها عن تفسير كل شيء.. عندما كان بروكوفيف ذو الطبع الموسيقي يشاهد الصورة، يجد لها على الفور شكلها الإيقاعي، وربما يدمج فيها، وعلى الفور، بعض التنويعات الثيمية، وبعض الأبعاد والاتساعات وبعض السكتات. وخلال مشاهدتين أو ثلاث مشاهدات، يمتلك المفتاح الذهبي لها ويستشف الخطوط الأساسية التي يعتمد عليها بناؤه، ويحدد المفاصل الرئيسية فيها. إذًا، لا يجد بروكوفيف التزامن والتوافق اعتماداً على المعطيات الملموسة، التي تبقى هزيلة لا قيمة كبيرة لها، إذ إنها تتلخص في مجرد تحديد مدة كلية بالدقائق للمشاهد، ولكنه يجدها اعتماداً على البناء التركيبي والمجرد الذي صنعه لنفسه نتيجة لمشاهدة الصور بدقة صانع الساعات.

ذات يوم، كتب المؤلف الموسيقي الكبير بروكوفيف «السينما فن فتي يلائم عصرنا ويقدم للمؤلف الموسيقي إمكانيات جديدة وهامة يجب استثمارها واستغلالها، وينبغي عليه تعميقها، وعدم الاكتفاء بكتابة موسيقا ما كي يعطيها فيما بعد للأشخاص المكلفين في الاستديو بتسجيلها على شريط الفيلم.

ذكريات إيزنشتاين هي الوثائق الوحيدة الهامة تقريباً التي تتكلم عن التعاون المثمر بين السينمائي والموسيقي أي بين إيزنشتاين وبروكوفيف. وبالْحَقِيقَةُ إن الوقائع والحوادث العرضية لهذا الحدث العام في تاريخ السينما لا تنقصنا أو تعوزنا... وهي وقائع تروي بالتفصيل أيام هذه التجربة المحمومة بل المجنونة نوعاً ما التي كان النشاط والتوتر يبلغان فيها أوجهما على الدوام. وهكذا

جرى إعادة تكوين شتاء البحيرة المتألمى بجميع أجزائه وتفصيلاته في استوديوهات موسفيلم Mosfilm، وذلك بعد أن تخلى إيزنشتاين وفريقه عن مواجهة جليد بحيرة «بيبوس» Peipous المهول المرعب. ولتنفيذ ذلك، صنع الفنيون ثلجاً من الطباشور والزجاج المصهور والمسيل، في حديقة الاستديوهات، وبدوره كتب بروكوفيف هذه العاصفة الثلجية الموسيقية في منزله وهي موسيقا عاصفة تبدو على درجة كبيرة من الواقعية والإقناع بحيث يعطي مجموع عناصرها إحساساً بشتاء حقيقي ذي صحة لافتة. عندما بدأ إيزنشتاين يشعر بالضغط لاقتراب موعد تسليم فيلمه، لم يعد يراه، فقام بتجربته الصوتية دون أن يكون لديه الوقت اللازم للتأكد بنفسه منها ولاسيما أن الأمر يتعلق بالنسبة له بالبداية الأولى للفيلم الناطق! وهكذا نقل إلى جميع مساعديه القلق من التاريخ المحدد للتسليم وهو السابع من تشرين الأول... فاتخذ كل منهم قول المخرج: «يستحيل إنهاء الفيلم بتاريخ السابع من تشرين الأول ولكننا سننهيه برغم ذلك» قولاً مأثوراً له.. وقد روى إيزنشتاين أيضاً مايلي: «في أمد بهذا القصر، كان يبدو أنه لا يعقل التوصل إلى مزج الموسيقا بالصورة عضوياً وإلى اكتشاف مسألة المزامنة الداخلية الرائعة ما بين الأشكال والصيغ البصرية والسمعية وحلها؛ أي تحقيق ما يكمن فيه بالواقع كل السر المنسق والمشارك لحدث تفاعل بين الضوء والصوت.. كان ذلك يحتاج إلى الوقت والتفكير الطويلين بالإضافة إلى عمليتي مونتاج أو ثلاث وحتى عشرين عملية أحياناً».

كيف ستنجح الموسيقا في التلاحق مع الصورة التي تخصبها؟ وكيف أو بالأحرى متى نتوصل إلى جعل هذين العنصرين يندمجان ويتوحدان في كتلة

واحدة؟.

أوبرا «حُبّ البرتقالات الثلاث»

ترجمة من جزماتي

أوبرا من أربعة فصول وبرولوج «تمهيد»، للمؤلف سرغيه بروكوفيف. كتب نصها المؤلف الموسيقي نفسه استناداً إلى ملهارة كارلو غوزي. قدمت أول مرة في شيكاغو في 30 كانون الأول/ ديسمبر عام 1921 بقيادة بروكوفيف. وقدمت للمرة الأولى في نيويورك «في دار أوبرا مانهاتن» عام 1922، وفي كولون عام 1925 بقيادة زينكار. وقدمت في برلين عام 1926. وفي لينينغراد «بترسبورغ» عام 1927. وفي الاسكالا في ميلانو عام 1947 بقيادة كويستا. وقدمت في مهرجان أدنبره عام 1962، وفي دار أوبرا بلغراد عام 1963 بقيادة دانون.

الشخصيات:

ملك السباتي، حاكم مملكة خيالية يرتدي سكانها ملابس باص
ورق اللعب

تينور	الأمير، ابنه
كونترالتو	الأميرة كلاريسا، ابنة أخت الملك
باريتون	لياندرو، رئيس وزراء الملك، يرتدي ملابس ملك السباتي
تينور	تروفالدينو، المهرج
باريتون	بانتالون، صديق الملك ومستشاره
باص	الساحر تشيليو، حارس الملك
سوبرانو	فاتا مورغانا، ساحرة، وحارسة لياندرو
كونترالتو	لينيتا، أميرة مخبأة في برتقالة
ميتسو-	نيكوليتا، أميرة مخبأة في برتقالة
سوبرانو	
سوبرانو	نينيتا، أميرة مخبأة في برتقالة
باص	الطباخ
باص	فارفاريلو، شيطان
ميتسو-	سميرالدينا، الخادمة السوداء لفاتا مورغانا
سوبرانو	
باص	مسؤول التشريعات
باص	الناطق الرسمي

باص

البواق

عشرة مشاهدين عقلاء: خمسة تينور، وخمسة باص

وحوش، ومدمنون، وشرهون، وحراس، وخدم، وجنود، ومهرجون،
ومثقفون، ومفكرون، وخياليون، وأناس بثقافة متدنية، وشياطين
صغار، وأطباء، ورجال حاشية

هي أوبرا هزلية وإعادة خلق ممتع لأجواء الكوميديا ديل آر تي
«Commedia dell` arte»^(*)، وهي بحد ذاتها محاكاة «إلى حد
ما» ساخرة لمسرحية غوزي. ويبين المشهد التمهيدي احتدام النقاش بين
أنصار مختلف أشكال التسلية المسرحية. كل زمرة تصر على أنه لا شيء
سوى الأثير لديها ينبغي أن يمثل، لكن الارتباك يعتري الجميع عندما يظهر
معلنون مقنعون ليعلموا الجميع بأنه مهما يكن الذي يقولونه فإنهم سيرون
شيئاً مختلفاً تماماً عما اعتادوا عليه في «حب البرتقالات الثلاث». تنفجج
الستارة لتسمح للبواق «يعزف على آلة ترومبون باص» ليعلن عن ظهور
الناطق الرسمي، الذي يعلن بدوره أن فكرة القصة الرئيسية هي وسواس ابن
ملك السباتي الذي يبدو أن لا شفاء منه.

* - Commedia dell` arte: نوع من المسرحيات الهزلية ازدهر في إيطاليا في القرن
السادس عشر والسابع عشر، عماده في الأصل الارتجال أثناء التمثيل لا النص
المكتوب الذي ينصف عادة بالاختصار. وتتضمن هذه المسرحيات شخصيات عادية
مألوفة "مهرج، خادم ماكر، سيد مغفل، جندي، دكتور مولع بتدبير المكائد". وقد
أثرت هذه المسرحيات على نمو الكوميديا وتطورها. "المحرر"

الفصل الأول (المشهد الأول): القصر الملكي. يبلغ الأطباء الملك أن ابنه لا يستطيع أن يشفى من مرضه، فيدخل الملك في الحال في نوبة حزن، فمن سيخلفه إذا ما ابتعد عنه ابنه؟ إذ يحتمل أن تكون ابنة أخيه الكريهة كلاريسا هي المرشحة الأولى. وحدث شيء من القلق في صفوف المشاهدين على خشبة المسرح بسبب احتمال أن يفقد الملك مركزه. وقرر الملك أنهم يجب أن يجعلوا الولد يضحك، ما دام الأطباء قالوا إن ثمة فرصة ثمينة في شفائه تتمثل في النجاح في تنفيذ هذه المهمة. فاقترح بنتالون بأن أفضل سبيل لتحقيق ذلك يحتاج إلى الولايم وإلى العروض المسرحية. ونادى على تروفالدينو الذي تكفل بترتيب كل شيء، واختفى.

وأرسل الملك في طلب لياندر و أمر بأن توضع خطط لإقامة الولايم وتدريب المشاهدين. ولياندر الذي لم يكن مهتماً أبداً بشفاء الأمير، حاول أن يضع العراقيل في وجه المشروع. وينتهي المشهد بلياندر و بانتالون يصرخان ويشتم أحدهما الآخر.

تُظلم خشبة المسرح، ويلتف حول كل من تشيليو وفاتا مورغانا كورس من الشياطين الصغار، يتقدمون لكي يلعبوا بورق اللعب العملاقة بعضهم ضد بعض. ويعرض الملك السباتي، ملك ورق اللعب، من وراء كراسي اللاعبين أن اللعبة في صالح حارس الملك وضد لياندر، ويخسر تشيليو. وتقدم الأوركسترا الموسيقا التي قدمت في المشهد السابق.

يعود المشهد إلى قصر الملك حيث توصل لياندر والملعونة كلاريسا إلى صيغة

تفاهم، تتعهد بموجبه الأميرة بالزواج من لياندرو، الذي يجب أن يتكفل بموت الأمير، وبذلك يمهد السبيل لخلافتها. ولم تكن الأميرة مرتاحةً للنجاح الذي يمكن أن يتحقق، إلا أن لياندرو كان واثقاً من أن سبيله - في إغراق الأمير بالنشر المأسوي والشعر الممل - سيرهن على فاعليته القاتلة. ويحدث شيئاً من الانقطاع لأن المتفرجين في المقصورات خرجوا وأخذوا يغزون خشبة المسرح. وعندما طلبت الأميرة بدء العمل، اكتشف لياندرو أن الزنجية سميرالدينا تختلس السم. وهدد بقتلها، إلا أنها كشفت عن أن تشيليو يحمي الأمير وقد ينجح في خطته الاستراتيجية التي تجعله يضحك. ولا يمكن تفادي هذه الكارثة إلا بالتدخل القوي لسيدتها فاتا مورغانا. فإذا جاءت إلى الاحتفال، فإن كل شيء سيتم بصورة حسنة. وارتفعت عالياً أصوات الثلاثة وهم ينادون فاتا مورغانا.

الفصل الثاني: غرفة الأمير وهو محاط بالأدوية من كل الأنواع، وفوق رأسه



وضعوا كمادة. وهو مريض وفي حالة ملل خطير، ولا تفني بغرض إضحائه
أي من تهريجات تروفالدينو. وفي النهاية، ألح تروفالدينو عليه لكي يلبس
ملابسه ويتفرج على التسلية التي تم رسمها في صالحه. وبدأ مارش الأوركسترا
الشهير:

واستمر كتمهيد للفصل الثاني الذي تجري أحداثه في القاعة الكبيرة للقصر. وكان الملك هناك مع كلاريسا. وكان يحضر أيضاً كل من لياندر و بانثالون. وكان الأمير يرتدي معطفاً ثقيلاً ومغطى بالفرو خوفاً من أن يصاب بالبرد. وأعد تروفالدينو مسرحيات لمعارك كوميدية مابين «الوحوش». وانطلقت، فيما بعد، جماعة من المدمنين والشهين لكي يقاتلوا من أجل الطعام والشراب، دون جدوى.. إلا أن الأمير لم يضحك. وأخذ ينظر إلى ما حوله بئس فرأى الساحرة فاتا مورغانا. فشعر بالرعب من أن مثل هذه الجنية الشريرة العجوز ستدخل عنوةً، وحاول أن يطردها. وأثناء الجهاد، فقدت توازنها، فقامت بشقبة اضطرارية، وحصل ما كان يبدو مستحيلاً، فقد بدأ الأمير يضحك. وانضم إليه كل من كان في القصر، حتى المشاهدون، وبدأ كل منهم يرقص وهو في منتهى السعادة والسرور، نعم كلهم، باستثناء لياندر و كلاريسا اللذين كانا أي شيء ماعدا الانشراح لما آلت إليه الأحوال. غير أن فاتا مورغانا لم تبدد وقتاً طويلاً في عملية شفائها من سوء الحظ. فقد لعنت الأمير، وأعلنت عن تنبئها بصدد مصيره، وكانت تلتف حولها جموع الشياطين الصغار حين قالت، إنه سيقع في حب ثلاث برتقالات، وأنه سيتبعهن إلى آخر الكرة الأرضية. وبدأ الأمير على الفور بالصياح بأنه سينطلق على الفور في رحلته، وسيصعبه تروفالدينو. وظهر وسط العويل والنواح العامين الشيطان الصغير فارفاريلو مع منفاخين يسفي بهما المتجولين في الطريق.

الفصل الثالث: الصحراء. قام تشيليو بمحاولة فاشلة لكي يمنع فارفاريو من أن يسفي الأمير وصحبه ويهلكهم، إلا أن فارفاريو قال له إن فقدانه ورق اللعب قد جعل طاقاته السحرية غير فعالة- فلم يطاع؟ وظهر الملك وتروفالدينو، واكتشف الساحر أنهما يبحثان عن البرتقالات الثلاث، فنصحهما، أن يقطعا البرتقالات قرب الماء إذا ما حدث أن وجدا البرتقالات بالفعل. وحذرهما أيضاً من أنهما تحت مراقبة كربونت الذي يأخذ شكل طباخ عملاق. وعلى سبيل المساعدة أعطى تروفالدينو وشاحاً سحرياً، على أمل أن يصرف انتباه الطباخ أثناء سرقة البرتقالات.

وظهر فارفاريو ثانية مع منفاخيه، وانتقل الأمير وتروفالدينو كالبرق باتجاه مصيرهما. ووقف المغامران أمام القلعة يملؤهما الخوف مما سيستجد أمامهما. وكانا في طريقهما إلى المطبخ، حين خرج منه طباخ هائل، فاخترأ، إلا أن تروفالدينو اكتشف بسرعة ونجا من غضب الطباخ، لأن الآخر وقع بلا حول ولا قوة بسبب الوشاح الملتف حول عنقه. وزحف الأمير في تلك الأثناء إلى المطبخ دون أن يصدر عنه أي صوت، وظهر بعد فترة مع ثلاث برتقالات، كبيرة الحجم تتناسب مع حارسها الضخم. وسأل الطباخ عن الوشاح الذي كان سيهدى له، وقفز فرحاً، بينما الموسيقا ترسم للأمير وتروفالدينو سبيلهما إلى الهرب.

نلتقي بهما ثانية في الصحراء، حيث كبرت البرتقالات التي كانا يحملان جداً جداً، بحيث يمكن أن يفكر المرء بأن البرتقالة تضم إنساناً. ونام الأمير، غير أن تروفالدينو كان في حالة عطشٍ شديد لم يستطع مقاومتها، فشق إحدى

البرتقالات، رغم تحذير تشيليو، أملاً أن تروي ظمأه. وما إن قشر البرتقالة حتى قفزت الأميرة لينيتا. وقالت إنها ستموت من العطش إذا لم تعط في الحال شيئاً من الماء، وعندما لم تحظ بشيء تثبت أنها يمكن أن تكون جيدة مثل كلمتها. وحدث الأمر نفسه حين خرجت الأميرة نيكوليتا من البرتقالة الثانية. وتروفالدينو الذي فقد صوابه لم يستطع أن يوقظ الأمير، فانطلق إلى الصحراء.

استيقظ الأمير وظهر أنه ارتبك لدى مشاهدته الفتاتين الميتين، فأمر العساكر الأربعة بقبر الفتاتين بكل مظاهر الاحترام اللائقة. ثم قدم نفسه إلى البرتقالة الثالثة، التي كان متأكداً أنها تضم من كان يحلم بها. ففتحها بسيفه، وظهرت فتاة ثالثة أجمل من الفتاتين الأخريين. وعرف في الحال أنها الفتاة التي كان ينتظرها من اليوم الذي ولد فيه. ومن جهتها عبرت عن مشاعر رقيقة لا يمكن مقارنتها بأية مشاعر أخرى، باستثناء أنها أضافت إلى هذه المشاعر رغبة في الماء أقل إلحاحاً من رغبتى السيدتين الأخريين. وغرقت بين ذراعي الأمير، وبدت كأنها ستلحق السيدتين الأخريين إلى القبر. فنهض المتفرجون بغية إنقاذ ما بدا أنه يتطور باتجاه موقف مستحيل. فخرج سطل من الماء من إحدى المقصورات، وأنقذت حياة الأميرة. وكان الأمير وعروسه المرتقبة متحمسين ومتشوقين لبعضهما (وقد تم قطع حديثهما من المقصورات) ولكن، عندما قال الأمير إن من واجبهما أن يعودا إلى قصر والده، اعترضت: فقد كان يجب عليه أن يجلب لها «فستاناً» لائقاً قبل أن تفكر بمقابلة والده. الأميرة نينيتا وحيدة الآن. تنزلق نحوها هيئة سميرالدينا، ويلوح من خلفها ظل

فاتا مورغانا. وكان الذين يحتلون المقصورات في حمى القلق، التي انقلبت مبررة تماماً حين غرزت سميرالدينا دبوساً سحرياً طويلاً في رأس نينيتا. فانتحبت المرأة لفترة طويلة حزينة، ورأى الناس أنها انقلبت إلى جرذ. وعاد المشاهدون بسرعة إلى المقصورات التي سبق أن غادروها، وقالت فاتا مورغانا لسميرالدينا إنها يجب أن تأخذ مكان نينيتا حين تقابل الملك.

يُسمع صوت مارش، ويظهر الموكب، مع الملك والأمير على رأسه. جاؤوا لعند سميرالدينا، التي عدت نفسها أميرة، وكان ذلك مخيباً لآمال الأمير. فهو قد رفض أن يتزوجها، قائلاً، إن تلك الزنجية ليست غير الفتاة التي تركها، ولكن والده اعترض، وأجبر على إعطائها ذراعه وعاد بها إلى القصر.

الفصل الرابع: عندما ترفع الستارة، نرى هناك كل من فاتا مورغانا وتشيليو مرة ثانية، وكل منهما يقرص الآخر مثل النشالين، ويوجهان الاتهامات في مختلف الاتجاهات. وتبدو فاتا مورغانا وكأنها تملك الحجّة الأفضل حين خرج المشاهدون من مقصوراتهم، والتفوا من حولها، وقذفوا بها إلى ركن في البناء الذي أتوا منه، وأغلقوا الباب بإحكام وراءها. وصار بالإمكان رؤية الدخان والنار، وما إن مرت لحظة حتى أصبح تشيليو منتصراً.

المشهد الثاني: غرفة العرض الملكية. وقد توصل لياندرو مع المسؤول عن التشريفات إلى توافق في اللحظة الأخيرة، إلا أن التوافق لم يتم التوصل إليه

قبل وقتٍ طويلٍ من وصول الموكب الذي فاجأهما. وعندما سحبت الستائر من حول العرش، كان بالإمكان رؤية فأرٍ كبيرٍ جالساً في مكان الأميرة- الأميرة نينيتا في حالتها الممسوخة. وكان الجميع مشدوهين، فأرسل الملك طالباً حراسةً، إلا أن تشيليو بذل جهوداً مستميتةً في تحويل الفأرة إلى الأميرة التي يعرف أنها ستوجد. والجميع فوجئ بنتائج الجهود المبذولة، ووقفت الأميرة نينيتا أمامهم. وكان الأمير خارجاً عن طوره من الفرح، وكانت هزيمة سميرالدينا تامة. وقد عُدت بمثابة شريك في ارتكاب الجريمة مع لياندر، وأدينت بالخيانة معه ومع كلاريسا. وراقب الملك القصر للحظةٍ وهو يدخل في حالة من الألم وهو يجهد عقله، ثم التفّت إليهم كلهم مقررًا: أن جميع المتهمين يجب أن يشنقوا. وذهبت توصلات تروفالدينو في طلب الرحمة أدراج الرياح، ولم يستجب الملك إلى أيٍّ منها.

وعندما تحرك الحراس نحوهم، هرب فريق المذنبين، ومالبت المشهد أن غطي بفرقاء يلاحق بعضها بعضاً، والكل في حالٍ من الاضطراب عند ذهاب الخونة، إلا أن أحداً لم يعرف في أي طريق ذهبوا. وفجأةً، ظهرت فاتا مورغانا في وسط خشبة المسرح، وانفتح باب الفخ، واختفى أتباعها تحتها سالمين. ووصلت الحاشية متأخرة جداً، ولم يكن أمامها أن تفعل إلا الدعاء بأن «يحفظ الله الملك» الذي توجه في الحال سائلاً أن «يحفظ الله الأمير والأميرة» (وحدث في مركز المدينة تغييرٌ واحدٌ مع تغييرات في التفاصيل. وجرى المشهد الأخير في مطبخ القصر الملكي، حيث وقع تروفالدينو نائماً وحرق الكعك. والأميرة تحولت إلى حمامة بيضاء، وليس إلى فأرة، صفقت

بجناحيها، ودخلت المطبخ، وتحررت من السحر بقوة تشيليو. وحكم على
الخونة بكنس المطبخ، لا بالموت، إلا أنهم أنقذوا من هذا المصير الأسوأ من
الموت بقوة فاتا مورغانا. وانتهت الأوبرا بتكرار المارش).

معجم الموسيقى الغربية حرف X

إعداد: محمد حنانا

الأعلام

- * كزيناكس، إيانيس 1922 XENAKIS, IANNIS
مؤلف ألماني روماني المولد. بدأ دراسته الموسيقية عام
1934 على يد كوندوروف. ذهب إلى باريس عام 1947 حيث
درس على يد هونيغر وميلو، ثم على يد ميسيان. وضع أعمالاً
حديثاً ذات طبيعة تجريبية. غزير الإنتاج، تتضمن مؤلفاته أعمالاً
أوركسترالية متنوعة، أعمالاً كورسية، أعمال موسيقا حجرة،
موسيقا إلكترونية، أعمالاً لآلة الكيبورد.
- * كزينداس، سبيريدون 1812 – 1896 XYNDAS, SPYRIDON

مؤلف يوناني. وضع 7 أوبرات، وأعمالاً أخرى. من أوبراته الهامة أوبرا (المرشح البرلماني)، وهي الأوبرا الأولى في اليونان التي اعتمدت نصاً يونانياً. دُمرت معظم أعماله جراء قصف كورفو خلال الحرب العالمية الثانية.

المصطلحات

* XYLOPHONE – اكسيلوفون

آلة إيقاعية تتكون من شرائح خشبية بأطوال مختلفة مرتبة كما هو في آلة البيانو أو الكيبورد، يطرق عليها بوساطة عصوين صغيرين في رأسيهما كرتين من الخشب أو الكاوتشوك الصلب. استخدمها المؤلف سان – سان في الأوركسترا لأول مرة عام 1874 في رقصة الأموات. بعد ذلك استخدمها مؤلفون عديدون منهم ماهلر، بوتشيني، سترافنسكي، والتون، ريتشارد شتراوس، فون ويليامز...إلخ.

* XYLORIMBA – أكسيلوريمبا

آلة إيقاعية تجمع بين آلي الأكسيلوفون والماريمبا، تضم خمسة أوتافات. استخدمها بيرغ، وميسان، وسترافنسكي، ودالايكولا، وآخرون.

حرف Y

الأعلام

* يامادا، كوساكو 1886 - 1965 YAMADA, KOSAKU
مؤلف ياباني. درس الغناء والعزف على آلة الفيولونسيل في
أكاديمية الموسيقى في طوكيو. ثم درس التأليف على يد بروخ في
برلين. أسس أوركسترا طوكيو الفلهارمونية عام 1915. تتضمن
أعماله ست أوبرات، 2 كانتاتا، سيمفونية، قصائد سيمفونية،
أعمالاً كورالية، إلى جانب موسيقا الحجرة، والأغاني.

* ياماشتا، ستومو 1947 YAMASH`TA STOMU
عازف إيقاع ومؤلف ياباني. درس في أكاديمية كيوتو
الموسيقية، ثم في أكاديمية الفن في بوسطن. عازف إيقاع في
أوركسترا كيوتو الفلهارمونية، وفي أوركسترا أوساكا
الفلهارمونية. ظهر بصفته عازفاً منفرداً في أعمال ميلو وهنزه.
وضع موسيقا لنحو مئة فيلم ياباني.

* ياردوميان، ريتشارد 1917 - 1985 YARDUMIAN,
RICHARD

مؤلف أمريكي من أصل أرمني. درس الموسيقى وحده، لكنه
لاقى عوناً من فيرجيل تومسون، وستوكوفسكي، وأورماندي.
تتضمن أعماله سيمفونيات، كونشيرتو كمان، كونشيرتو بيانو،
متوالية أرمنيا، بريلود للكورال، رباعية وترية... إلخ.

* يونغ، دوغلاس 1947 YOUNG, DOUGLAS

مؤلف وعازف بيانو إنكليزي، درس في الكلية الملكية للموسيقا. ظهر بصفته عازف بيانو في لندن عام 1970. تشتمل أعماله على ثلاثة باليهات، سينفونييتا، كونشرتينو للبيانو. كونشيرتو فيولونسيل، أعمال أوركسترا لية متنوعة، أعمال للكورس، إلى جانب أعمال موسيقا الحجره، وأعمال البيانو.

* ايزاي، يوجين 1858 – 1931 YSAÏE, EUGÉNE

عازف كمان وقائد أوركسترا ومؤلف بلجيكي. درس على يد والده وهو في الخامسة من عمره، ثم في كونسرفتوار لياج على يد ماسارت، ثم في كونسرفتوار بروكسل على يد فينياوسكي، وفيوتان. جال في روسيا وفي اسكنديفيا مع عازف البيانو أنطون روبنشتاين عام 1882. عاش في باريس حيث عقد صداقات مع فرانك، شوسون، فوريه، سان – سان، وديبوسي. أستاذ آلة الكمان في كونسرفتوار بروكسل. قام بجولات فنية عديدة. وضع ستة كونشترات لآلة الكمان، وعدة سوناتات لآلة الكمان بدون مرافقة، تنويغات على لحن لباغانيني، وأعمالاً أخرى.

* يون، ايزانغ 1917 YUN, ISANG

مؤلف كوري المولد ألماني الجنسية. درس الموسيقا الغربية في كوريا واليابان. درس آلة الفيولونسيل والنظريات الموسيقية في كونسرفتوار أوساكا، والهارموني والتأليف في جامعة طوكيو. ذهب إلى كونسرفتوار باريس وبرلين حيث درس على يد بلاخر. تتضمن أعماله أربع أوبرات، خمس سيمفونيات، كونشيرتو فيولونسيل، كونشيرتو فلوت، كونشيرتو أوبوا وهاربيكورد، كونشيرتو كلارينيت، إلى جانب أعمال أخرى.

الأعمال الموسيقية

* YOLANTA – يولانتا

أوبرا من فصل واحد للمؤلف تشايكوفسكي، قُدمت أول مرة في
بترسبورغ عام 1892. وضع نصها م. تشايكوفسكي.

* YOUNG PERSON'S guide to the ORCHESTRA, The – دليل
الأحداث إلى الأوركسترا

عمل أوركستراي للمؤلف بريتين، وضعه لفيلم وثائقي حول
آلات الأوركسترا، يعرّفها، ويصف طابع كل قسم من الأقسام
الأوركسترالية. والعمل مبني على ثيمة للمؤلف بورسيل.

حرف Z

الأعلام

* زاندوناي، ريكاردو 1883 – 1944 ZANDONAI,
RICCARDO

مؤلف إيطالي. درس على يد ماسكاني. مدير كونسرفتوار
بيزارو. تشتمل أعماله على 12 أوبرا، أعمال أوركستريالية،
أعمال للكورس.

* زادور، جينو 1894 – 1977 ZÁDOR, JENÖ

مؤلف هنغاري المولد أمريكي الجنسية. درس في كونسرفتوار
فيينا، ثم في لايبزيغ على يد ريغر. استقر في الولايات المتحدة
عام 1939. وضع موسيقاً لأكثر من 120 فيلماً، كما وضع 12
أوبرا منها جزيرة الموت، وكريستوفر كولومبوس، إلى جانب
الأعمال الأوركستريالية، والأغاني.

* زيلينكا، جان ديساماس 1679 – 1745 ZELENKA, JAN
DISAMAS

مؤلف وعازف كونتراباص بوهيمي (من بوهيميا). درس في
براغ وفيينا (التأليف على يد فوكس)، كما درس في إيطاليا على
يد لوتي. مؤلف كنيسة البلاط في درسدن. تشتمل أعماله على 20
قداساً، 3 أوراتوريات، والعديد من الأعمال الصغيرة.

* زيملينسكي، ألكسندر 1871 – 1942 ZEMLINSKY,
ALEXANDER

مؤلف وقائد أوركسترا نمسوي. درس في كونسرفتوار فيينا. عمل في القيادة والتدريس. لاقى تشجيعاً من المؤلف ماهر الذي عدل وقدم إحدى أوبراته. في عام 1933 غادر برلين إلى براغ، ومنها رحل إلى أمريكا عام 1938. تتضمن أعماله أوبرات منها "ساريمما"، "القرم"، باليه، سيمفونيتين، سينفونيتيا، أعمالاً كورالية، إلى جانب أعمال موسيقا الحجرة، وأعمال البيانو.

* زيندر، هانس 1936 ZENDER, HANS

قائد أوركسترا ومؤلف ألماني. درس في فرانكفورت وفرايبورغ. قائد مساعد في دار أوبرا بون. شارك في مهرجان سالزبورغ. المدير الموسيقي العام لدار أوبرا هامبورغ. قدم في بايروت أوبرا بارسيفال. تشتمل أعماله على أوبرا، وبعض الأعمال الغنائية، وأعمال الموسيقا الألكترونية.

* زيلينغ، فينريد 1905 – 1963 ZILLING, WINFRIED

مؤلف وقائد أوركسترا ألماني. درس على يد شونبرغ. عمل قائداً للأوركسترا في دوسلدورف، وايسن. وضع 7 أوبرات، كونشيرتو كمان، وبعض أعمال موسيقا الحجرة.

* زيرمان، بيرند الواز 1918 – 1970 ZIMERMANN, BERND ALOIS

مؤلف ألماني. درس في بون وبرلين. ثم درس التأليف على يد يارناش، وفورتنر، ولييوفيتس. تشتمل أعماله على أوبرا "الجنود"، سيمفونية في حركة واحدة، كونشيرتو للأوركسترا، كونشيرتو للوتريات، كونشيرتو كمان، كونشيرتو أوبوا، كونشيرتو ترومبيت، كونشيرتو فيولونسيل، إلى جانب الأعمال الكورسية، وأعمال موسيقا الحجرة، وأعمال البيانو.

* زيرمان، أودو 1943 ZIMERMANN, UDO

مؤلف وقائد أوركسترا ألماني. درس في درسدن. مدير دار
أوبرا الدولة في لايبزيغ. قاد التقديم الأول للسينفونيا التراجيدية
للمؤلف هارتمان. تتضمن أعماله 5 أوبرات، كونشيرتو لآلة
التمباني، وأعمالاً أوركسترالية متنوعة.

* زينغاريللي، نيكولو أنطونيو 1752 – 1837 ZINGARELLI,
NICCOLÒ ANTONIO

مؤلف وعازف كمان إيطالي. درس في كونسرفتوار لايبزيغ.
المدير الموسيقي في جامعة لايبزيغ. مدرس مادة التأليف في
كونسرفتوار لايبزيغ. وضع 10 أوبرات، 5 سيمفونيات، أعمالاً
كورسية، إلى جانب 5 رباعيات وترية.

الأعمال الموسيقية

* ZAIDE - سعيد

أوبرا "غير منتهية" من فصلين للمؤلف موتسارت، قُدمت أول مرة في فرانكفورت عام 1866 (ألفها موتسارت عام 1779). وضع نصها جوهان أندرياس شاستنر.

* ZAMPA, OU LA Fiancée de marbre - زامبا، أو خطيبة من الرخام

أوبرا من ثلاثة فصول للمؤلف فرديناند هيرولد، قُدمت أول مرة في باريس عام 1831 وضع نصها ميليسفيل.

* ZAREWITSCH, DER - ابن القيصر

أوبريت من ثلاثة فصول للمؤلف ليهار. قُدمت أول مرة في برلين عام 1927. وضع نصها بيلا ينيباخ، وهنريش رايشرت.

* ZAR UND ZIMMERMANN - القيصر والنجار

أوبرا من ثلاثة فصول للمؤلف البرت لورتنينغ، قُدمت أول مرة في لايبزيغ عام 1837. وضع نصها المؤلف نفسه.

* ZAUBERFLÖTE, DIE - الناي السحري

أوبرا من فصلين للمؤلف موتسارت، قُدمت أول مرة في فيينا عام 1791. وضع نصها ايمانويل شيكايدر.

* ZAUBERHARFE, DIE - الهارب السحري

ميلودراما للكاتب هوفمان وضع لها المؤلف شوبرت افتتاحية، ومقاطع موسيقية عام 1820. تُعرف الافتتاحية اليوم باسم روزاموند.

* ZAZÀ - زازا

أوبرا من أربعة فصول للمؤلف ليونكافاللو، قُدمت أول مرة في ميلان عام 1900. وضع نصها، المأخوذ عن بيير سيمون وشارل بيرتون، المؤلف نفسه.

* ZIGEUNERBARON, DER – البارون العجري

أوبريت من ثلاثة فصول للمؤلف يوهان شتراوس الثاني، قُدمت أول مرة في فيينا عام 1885. وضع نصها ي. شنيتزر.

* ZIGEUNERLIEDER – أغنيات غجرية

11 أغنية للمؤلف براهمز (عمل ترتيب 103)، وضعتها عام 1887، وهي لأصوات بشرية مع البيانو. الأشعار من نظم هوغو.

* ZWERG, DER – القزم

أوبرا من فصل واحد للمؤلف زيملينسكي، قُدمت أول مرة في كولون عام 1922. وضع نصها ج. كلارين.

* ZWILLINGSBRUDER, DIE – الشقيقان التوءمان

أوبريت من فصل واحد للمؤلف شوبرت، قُدمت أول مرة في فيينا عام 1820. وضع نصها ج. فون هوفمان.

* ZYKLUS – دورة

عمل لعازف إيقاع منفرد للمؤلف شتوكهاوزن، وضعه عام 1959.

المصطلحات

- * ZAPATEADO – زاباتادو
رقصة أسبانية لراقص منفرد يضرب الأرض بكعبه حذائه،
ميزانها ثلاثي.
- * ZARZUELA- زارزويلا
نمط من العرض الموسيقي المسرحي الإسباني الترفيهي
التقليدي (شبيه بالأوبرا)، يتخلله حوار منطوق، غالباً ما يكون
ساخراً.
- * ZINGARO, ZINGARA – غجري (بالإيطالية)، Alla
ZINGARESE
أي بأسلوب غجري.
- * ZOPPA – عَرَج، أَعْرَج
أي سينكوب (بالإيطالية)
- * ZORTZIKO – زورتزيكو
رقصة شعبية من الباسك، ميزانها 5/4.

المراجع

- The Oxford Dictionary Of Music - MICHAEL KENNEDY
- Dictionary Of Music - ARTHUR JACOBS
- Dictionary Of Music - ROBERT ILLING
- The Dictionary Of Composers And Their Music - ERIC GILDER
- Concise Dictionary Of Music - PETER BROOKE - BALL

- أحمد بيومي – قاموس مصطلحات موسيقية.

ملحق
المدونة الموسيقية لمقطوعة
«دراسة رقم 2 لآلة البيانو»
للمؤلف وليد حجار

ETUDE NO.2

A mon ami G. ZERIKLY

Walid Al. Hajjar

Allegro
f con fuoco

The musical score consists of five systems, each with a treble and bass staff. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 4/4. The first system includes the tempo marking 'Allegro' and the dynamic marking 'f con fuoco'. The piece features a consistent rhythmic pattern of eighth notes in the bass line and chords in the treble line. Fingerings are indicated by numbers 1-5. The score concludes with a double bar line and repeat dots.

System 1: Treble and bass staves. Treble clef, key signature of two flats. Bass clef, key signature of two flats. The system contains two measures. The first measure features a five-fingered scale in the bass clef (labeled '5') and a chord in the treble clef. The second measure features a five-fingered scale in the bass clef (labeled '5') and a chord in the treble clef. The label 'L.H.' is placed above the treble staff in the second measure, and 'L.H.' is placed below the bass staff in the second measure.

System 2: Treble and bass staves. Treble clef, key signature of two flats. Bass clef, key signature of two flats. The system contains two measures. The first measure features a five-fingered scale in the bass clef (labeled '5') and a chord in the treble clef. The second measure features a five-fingered scale in the bass clef (labeled '5') and a chord in the treble clef. The label 'L.H.' is placed above the treble staff in the first measure, and 'L.H.' is placed below the bass staff in the second measure.

System 3: Treble and bass staves. Treble clef, key signature of two flats. Bass clef, key signature of two flats. The system contains two measures. The first measure features a five-fingered scale in the bass clef (labeled '5') and a chord in the treble clef. The second measure features a five-fingered scale in the bass clef (labeled '5') and a chord in the treble clef. The dynamic marking 'ff' is placed above the bass staff in the second measure.

System 4: Treble and bass staves. Treble clef, key signature of two flats. Bass clef, key signature of two flats. The system contains two measures. The first measure features a five-fingered scale in the bass clef (labeled '5') and a chord in the treble clef. The second measure features a five-fingered scale in the bass clef (labeled '5') and a chord in the treble clef. The dynamic marking 'fff' is placed above the bass staff in the first measure.

System 5: Treble and bass staves. Treble clef, key signature of two flats. Bass clef, key signature of two flats. The system contains two measures. The first measure features a five-fingered scale in the bass clef (labeled '5') and a chord in the treble clef. The second measure features a five-fingered scale in the bass clef (labeled '5') and a chord in the treble clef. The dynamic marking 'ff' is placed above the bass staff in the first measure.

First system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The bass line contains a sequence of eighth notes with a '5' fingering indicated below. The treble line contains block chords with a slur over them.

Second system of musical notation, continuing the piece. The bass line continues with eighth notes and a '5' fingering. The treble line features block chords with a slur.

Third system of musical notation, showing a change in the bass line's rhythmic pattern to include sixteenth notes. The treble line has a triplet of eighth notes marked with a '3' and a slur. The bass line has a sixteenth-note triplet marked with a '6' and a slur.

Fourth system of musical notation, marked with dynamics and performance instructions. The bass line has a triplet marked with a '3'. The treble line has a triplet marked with a '3'. The system includes the markings *fff*, *ritardando*, and *fff*. A tempo change to *Largo* is indicated at the end of the system. A measure number '8^{va}' is written above the treble staff.

Fifth system of musical notation, starting with a dynamic marking of *ff*. The bass line features a complex rhythmic pattern with sixteenth and thirty-second notes. The treble line contains block chords with a slur.

First system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music consists of chords in the right hand and a rhythmic pattern in the left hand.

Second system of musical notation, including dynamic markings *fff* and a crescendo hairpin.

Third system of musical notation, showing a change in the bass line and a triplet in the right hand.

Fourth system of musical notation, marked *ritardando* with a decrescendo hairpin and triplets.

Fifth system of musical notation, marked *fff* and featuring a change in the bass line.

First system of musical notation. The treble clef part begins with a whole note chord marked with a 'b' (flat) and a fermata. The bass clef part features a steady eighth-note accompaniment. A dynamic marking *mf* is present in the second measure.

Second system of musical notation. The treble clef part has a melodic line with eighth notes and a fermata. The bass clef part continues with eighth-note accompaniment. A dynamic marking *mf* is present in the second measure.

Third system of musical notation. The treble clef part has a melodic line with eighth notes and a fermata, marked with an *8va* (octave up) instruction. The bass clef part has eighth-note accompaniment. A *ritardando* instruction is placed between the staves. A dynamic marking *mf* is present in the second measure.

Fourth system of musical notation. The treble clef part has a melodic line with eighth notes and a fermata, marked with an *8va* instruction. The bass clef part has eighth-note accompaniment. A dynamic marking *p* (piano) is present in the second measure. Triplet markings (*3*) are shown in the bass clef part.

Fifth system of musical notation. The treble clef part has a melodic line with a fermata, marked with the instruction *cantabile*. The bass clef part has eighth-note accompaniment. Dynamic markings *pp* (pianissimo) and *mf* (mezzo-forte) are present in the second measure.

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 3/4. The piece begins with a whole note chord in the treble and a quarter-note bass line. The second measure shows a melodic line in the treble and a bass line with a triplet of eighth notes.

The second system continues the piece. The treble staff has a melodic line with a triplet of eighth notes. The bass staff features a more complex rhythmic pattern with triplets and slurs. The key signature and time signature remain consistent.

The third system shows further development of the melody in the treble staff, including a triplet of eighth notes. The bass staff continues with its rhythmic accompaniment, featuring slurs and dynamic markings. The key signature and time signature are maintained.

The fourth system continues the musical piece. The treble staff has a melodic line with a slur. The bass staff features a steady eighth-note accompaniment with slurs. The key signature and time signature are consistent.

The fifth and final system concludes the piece. The treble staff has a long melodic line with a slur. The bass staff features a complex rhythmic pattern with triplets and slurs. The key signature and time signature are consistent with the rest of the piece.

First system of musical notation. The treble clef staff contains a whole note chord. The bass clef staff contains a triplet of eighth notes, followed by a quarter note, and another triplet of eighth notes. A dynamic marking of *mf* is present.

Second system of musical notation. The treble clef staff features a five-fingered scale (marked with a '5') and a quarter note. The bass clef staff contains a triplet of eighth notes, followed by a quarter note, and another triplet of eighth notes.

Third system of musical notation. The treble clef staff contains a triplet of eighth notes, followed by a quarter note, and another triplet of eighth notes. The bass clef staff contains a triplet of eighth notes, followed by a quarter note, and another triplet of eighth notes. A dynamic marking of *p* is present.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff contains a triplet of eighth notes, followed by a quarter note, and another triplet of eighth notes. The bass clef staff contains a triplet of eighth notes, followed by a quarter note, and another triplet of eighth notes. Dynamic markings include *ff* and *f*. The word *agitato* is written above the staff.

Fifth system of musical notation. The treble clef staff contains a triplet of eighth notes, followed by a quarter note, and another triplet of eighth notes. The bass clef staff contains a triplet of eighth notes, followed by a quarter note, and another triplet of eighth notes. Dynamic markings include *ff* and *f*. The words *accelerando* and *agitato* are written above the staff.

ad.lib.

This system shows the beginning of a musical piece in a key with three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a common time signature. The right hand features a melodic line with a fermata over the final note, while the left hand plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. The tempo marking 'ad.lib.' is placed above the right-hand staff.

This system continues the piece with more complex rhythmic patterns, including triplets in both hands. The right hand has a melodic line with a fermata, and the left hand has a steady eighth-note accompaniment.

This system features a dynamic shift to fortissimo (ff) and includes a trill in the right hand. The left hand continues with eighth-note accompaniment. A fermata is placed over the final note of the right-hand staff.

Allegro vivace

f

This system marks the beginning of a new section titled 'Allegro vivace' in a 2/4 time signature. The right hand plays a series of chords, and the left hand plays a rhythmic eighth-note accompaniment. The dynamic marking 'f' is present.

This system continues the 'Allegro vivace' section with similar rhythmic patterns in both hands, maintaining the eighth-note accompaniment in the left hand and chords in the right hand.

First system of musical notation. The right hand (treble clef) plays a series of chords, while the left hand (bass clef) plays a continuous eighth-note triplet pattern. The key signature has two flats.

Second system of musical notation. The right hand continues with chords, and the left hand maintains the eighth-note triplet pattern. The key signature has two flats.

Third system of musical notation. The right hand continues with chords, and the left hand maintains the eighth-note triplet pattern. The key signature has two flats.

Fourth system of musical notation. The right hand continues with chords, and the left hand maintains the eighth-note triplet pattern. The key signature has two flats.

Fifth system of musical notation. The right hand continues with chords, and the left hand maintains the eighth-note triplet pattern. The key signature has two flats. The system concludes with a double bar line and repeat signs.

First system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The bass staff contains several triplet markings (3) and a slur over a group of notes.

Second system of musical notation, including the instruction *fff* Passionato. The bass staff features multiple triplet markings (3) and slurs.

Third system of musical notation, including the instruction *fff*. The bass staff features multiple triplet markings (3) and slurs.

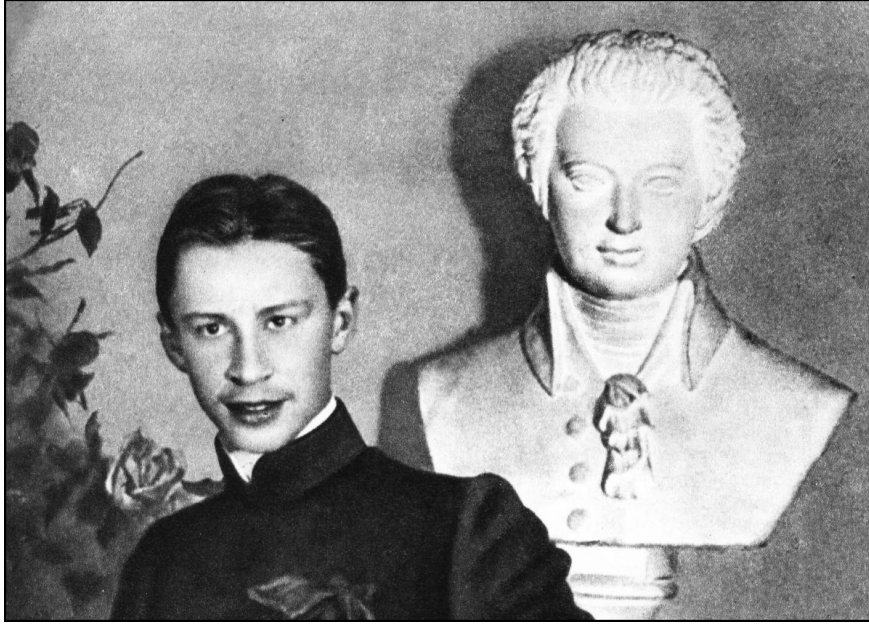
Fourth system of musical notation, including the instruction *ff*. The bass staff features multiple triplet markings (3) and slurs.

Fifth system of musical notation, including the instruction *ritardando*. The bass staff features multiple triplet markings (3) and slurs.

First system of musical notation. The right hand features chords and a melodic line. The left hand features a rhythmic pattern of eighth notes, with several groups of three notes marked with a '3' (triplets). A first ending bracket labeled '1^{ma}' spans the final two measures of the system.

Second system of musical notation. The right hand has a melodic line with some grace notes. The left hand continues with eighth notes and triplets. Dynamic markings include *ff* (fortissimo) and *f* (forte). A first ending bracket labeled '1^{ma}' is present at the end of the system.

Third system of musical notation. It begins with the tempo marking **Presto**. The right hand has a melodic line with some grace notes. The left hand features a rhythmic pattern of eighth notes. Dynamic markings include *ff* (fortissimo) and *fff* (fortississimo). The system concludes with the instruction *a piacere* (ad libitum). A first ending bracket labeled '1^{ma}' is at the end.



سرغيه بروكوفيف في كونسرفتوار بطرسبرغ عام 1908



سرغيه بروكوفيف مع نيقولا مياسكوفسكي عام 1941



سرغيه بروكوفيفف مع ديمتري شوستاكوفيتش و آرام خشاتوريان



سرغيه بروكوفيفيف مع يفغيني مرفانسكي
عند التقديم الأول للسيمفونية السادسة عام 1947

ملحق
المدونة الموسيقية لمقطوعة
«دراسة رقم 2 لآلة البيانو»
للمؤلف وليد حجار

First system of musical notation. The right hand features chords and single notes, while the left hand plays a continuous triplet pattern. A first ending bracket labeled "1^{ma}" spans the final two measures.

Second system of musical notation. The right hand has chords and melodic lines. The left hand continues with triplets. Dynamic markings include *ff* and *f*. A first ending bracket labeled "1^{ma}" is present at the end.

Third system of musical notation. It begins with the tempo marking **Presto**. The right hand has chords and melodic lines. The left hand plays chords and a triplet. Dynamic markings include *ff* and *fff*. The system concludes with the instruction *a piacere* and a first ending bracket labeled "1^{ma}".

First system of musical notation. The treble clef part contains a series of chords and melodic lines. The bass clef part features a rhythmic pattern of eighth notes with triplets indicated by a '3' over the notes.

Second system of musical notation. The treble clef part has chords and a melodic line. The bass clef part has a rhythmic pattern of eighth notes with triplets. The instruction *fff* Passionato is written in the left margin.

Third system of musical notation. The treble clef part has chords and a melodic line. The bass clef part has a rhythmic pattern of eighth notes with triplets. The instruction *fff* is written in the left margin.

Fourth system of musical notation. The treble clef part has chords and a melodic line. The bass clef part has a rhythmic pattern of eighth notes with triplets. The instruction *ff* is written in the left margin.

Fifth system of musical notation. The treble clef part has chords and a melodic line. The bass clef part has a rhythmic pattern of eighth notes with triplets. The instruction *ritardando* is written in the left margin.

First system of musical notation. The right hand (treble clef) plays a series of chords, while the left hand (bass clef) plays a continuous eighth-note triplet pattern. The key signature has two flats.

Second system of musical notation. The right hand continues with chords, and the left hand maintains the eighth-note triplet pattern. The key signature has two flats.

Third system of musical notation. The right hand continues with chords, and the left hand maintains the eighth-note triplet pattern. The key signature has two flats.

Fourth system of musical notation. The right hand continues with chords, and the left hand maintains the eighth-note triplet pattern. A five-note quintuplet appears in the right hand in the second measure of this system. The key signature has two flats.

Fifth system of musical notation. The right hand continues with chords, and the left hand maintains the eighth-note triplet pattern. A five-note quintuplet appears in the right hand in the second measure of this system. The key signature has two flats.

ad lib.

Allegro vivace

5 *accelerando* 6

This system shows the first two measures of a piece in 3/4 time, key of B-flat major. The right hand has a melodic line with a grace note on the first measure. The left hand has a bass line with a quintuplet in the first measure and a sextuplet in the second measure.

fff 32a (b)

This system contains measures 3 and 4. The right hand features a series of chords and a melodic line. The left hand has a bass line with a triplet in the second measure. A rehearsal mark '32a' is present at the start of the system, and a first ending bracket '(b)' is at the end.

(b)

This system contains measures 5 and 6. The right hand has a melodic line with a grace note. The left hand has a bass line with a triplet in the second measure. A first ending bracket '(b)' is at the end of the system.

fff *molto allegro appassionato* 3 3 3 3

This system contains measures 7 and 8. The right hand has a melodic line with a grace note. The left hand has a bass line with a triplet in the second measure. The tempo marking 'molto allegro appassionato' is placed above the system. The first measure of the second system has a rehearsal mark '32a'.

ritardando 3 3 3 3

This system contains measures 9 and 10. The right hand has a melodic line with a grace note. The left hand has a bass line with a triplet in the second measure. The tempo marking 'ritardando' is placed above the system.

First system of musical notation. The right hand (treble clef) has a whole note chord. The left hand (bass clef) has a triplet of eighth notes, followed by a quarter note, and another triplet of eighth notes. A dynamic marking of *mf* is present. A fermata is placed over the first measure of the right hand.

Second system of musical notation. The right hand has a triplet of eighth notes, followed by a quarter note, and another triplet of eighth notes. The left hand has a triplet of eighth notes, followed by a quarter note, and another triplet of eighth notes. A dynamic marking of *mf* is present.

Third system of musical notation. The right hand has a triplet of eighth notes, followed by a quarter note, and another triplet of eighth notes. The left hand has a triplet of eighth notes, followed by a quarter note, and another triplet of eighth notes. A dynamic marking of *mf* is present. A fermata is placed over the first measure of the right hand.

Fourth system of musical notation. The right hand has a triplet of eighth notes, followed by a quarter note, and another triplet of eighth notes. The left hand has a triplet of eighth notes, followed by a quarter note, and another triplet of eighth notes. A dynamic marking of *ff* is present. The word *agitato* is written above the right hand. A fermata is placed over the first measure of the right hand.

Fifth system of musical notation. The right hand has a triplet of eighth notes, followed by a quarter note, and another triplet of eighth notes. The left hand has a triplet of eighth notes, followed by a quarter note, and another triplet of eighth notes. A dynamic marking of *ff* is present. The words *accelerando* and *agitato* are written above the right hand. A fermata is placed over the first measure of the right hand.

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The time signature is 3/4. The first measure contains a whole note chord in the treble and a half note in the bass. The second measure contains a half note in the treble and a quarter note in the bass. The third measure contains a quarter note in the treble and a half note in the bass, with a triplet of eighth notes in the bass.

The second system continues the piece. The upper staff has a half note in the first measure, followed by a quarter note in the second measure. The lower staff has a half note in the first measure, followed by a quarter note in the second measure. The third measure features a triplet of eighth notes in the bass. The fourth measure has a half note in the treble and a quarter note in the bass.

The third system shows a key signature change to two flats (B-flat, E-flat). The upper staff has a half note in the first measure, followed by a quarter note in the second measure. The lower staff has a half note in the first measure, followed by a quarter note in the second measure. The third measure features a triplet of eighth notes in the bass. The fourth measure has a half note in the treble and a quarter note in the bass.

The fourth system continues with two flats. The upper staff has a half note in the first measure, followed by a quarter note in the second measure. The lower staff has a half note in the first measure, followed by a quarter note in the second measure. The third measure features a triplet of eighth notes in the bass. The fourth measure has a half note in the treble and a quarter note in the bass.

The fifth system concludes the piece. The upper staff has a half note in the first measure, followed by a quarter note in the second measure. The lower staff has a half note in the first measure, followed by a quarter note in the second measure. The third measure features a triplet of eighth notes in the bass. The fourth measure has a half note in the treble and a quarter note in the bass. The system ends with a double bar line and a key signature change to one flat (B-flat).

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef with a 3/4 time signature. The bass line has a trill-like pattern, and the treble line has chords and a melodic line.

Second system of musical notation, continuing the piece with similar rhythmic patterns in both hands.

Third system of musical notation, including an 8va marking and a *ritardando* instruction.

Fourth system of musical notation, featuring a piano (*p*) dynamic and triplet markings.

Fifth system of musical notation, including a *cantabile* marking and a mezzo-forte (*mf*) dynamic.

First system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music consists of chords in the right hand and a rhythmic pattern in the left hand.

Second system of musical notation, including dynamic markings *fff* and a crescendo hairpin.

Third system of musical notation, showing a change in the bass line pattern.

Fourth system of musical notation, featuring a *ritardando* marking and a decrescendo hairpin.

Fifth system of musical notation, including a *fff* dynamic marking and a change in the right hand melody.

First system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music is in a key with two flats and a 3/4 time signature. The right hand contains a series of chords, while the left hand plays a continuous eighth-note pattern. A slur covers the first two measures, and a '5' is written below the first measure of the left hand.

Second system of musical notation, continuing the piece. It features the same grand staff and key signature. The right hand has chords, and the left hand has eighth notes. A slur covers the first two measures, and a '5' is written below the first measure of the left hand.

Third system of musical notation, continuing the piece. It features the same grand staff and key signature. The right hand has chords, and the left hand has eighth notes. A slur covers the first two measures, and a '3' is written above the first measure of the right hand and a '6' is written above the first measure of the left hand.

Fourth system of musical notation, continuing the piece. It features the same grand staff and key signature. The right hand has chords, and the left hand has eighth notes. A slur covers the first two measures, and a '3' is written above the first measure of the right hand and a '3' is written below the first measure of the left hand. The word *ritardando* is written between the first and second measures. The word *fff* is written below the first measure of the right hand and the first measure of the left hand. The word *Largo* is written above the second measure of the right hand. A '3^{ma}' is written above the second measure of the right hand.

Fifth system of musical notation, continuing the piece. It features the same grand staff and key signature. The right hand has chords, and the left hand has eighth notes. A slur covers the first two measures, and the word *ff* is written below the first measure of the left hand.

First system of musical notation. The right hand (RH) plays a series of chords with a slur. The left hand (L.H.) plays a sequence of notes with a slur and a fingering of 5. The system concludes with a chord in the RH and a note in the L.H. with a fingering of 5.

Second system of musical notation. The RH continues with chords and slurs. The L.H. plays a sequence of notes with a slur and a fingering of 5. The system concludes with a chord in the RH and a note in the L.H. with a fingering of 5.

Third system of musical notation. The RH continues with chords and slurs. The L.H. plays a sequence of notes with a slur and a fingering of 5. The system concludes with a chord in the RH and a note in the L.H. with a fingering of 5.

Fourth system of musical notation. The RH begins with a *fff* dynamic marking and a slur. The L.H. plays a sequence of notes with a slur and a fingering of 5. The system concludes with a chord in the RH and a note in the L.H. with a fingering of 5.

Fifth system of musical notation. The RH begins with a *ff* dynamic marking and a slur. The L.H. plays a sequence of notes with a slur and a fingering of 5. The system concludes with a chord in the RH and a note in the L.H. with a fingering of 5.

ETUDE NO.2

A mon ami G.ZERIKLY

Walid Al. Hajjar

Allegro
f con fuoco

The musical score consists of five systems, each with a treble and bass staff. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 2/4. The first system includes the tempo marking 'Allegro', the dynamic marking 'f', and the performance instruction 'con fuoco'. The score features a series of chords in the right hand and a continuous eighth-note pattern in the left hand. Fingering numbers '5' and '6' are indicated above the notes. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.