الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

الفصل الاول

أنا الآن في صراع مع الزمن والصداع والدوار ووهن الساقين، لكنني أريد أن أمارس الحياة، واستمع الى موسيقى شوپان، و ديبوسي، وراڤيل، بعد أن غيبتها الكآبة عن عالمي. وأريد أن استرجع ذاكرتي التي بدأت تخذلني بلؤم.

والآن أنا استيقظ في السادسة لأمارس التمارين، التي زعم الطبيب الاستشاري للمرضى المسنين الدكتور Guna، أنه سيصنع مني رجلاً جديداً إذا مارستها. وسأحاول أن ابدأ بكتابة مشروعي الجديد هذا عن الموسيقى والفيزياء وعلاقتي بهما. لكن حساسية الأنف التي يسمونها هنا Hay fever تصر على أن تلازمني وتعرقل عليّ عملي.

هناك استعذاب فطزي للموسيقى لدى كل انسان. لكن هذا الاستعذاب نما وتطور عندي بالتدريج. أصبحت علاقتي مع الموسيقى ليست فطرية فقط، بل ثقافية وفلسفية أيضاً. أما علاقتي مع الفيزياء فهي فلسفية فقط. وسأتحدث عن ذلك فيما بعد.

فأنا أعتبر نفسي كائناً موسيقياً بالرغم من أنني لا أعزف على أية آلة. ولا أقول إنني كائن فيزيائي، لأنني لست متخصصاً فيها. لكنني أملك أن أقول إنني كائن فلسفي. وهذه الحقيقة تأتت من الفيزياء بصورة أساسية أو ربما مطلقة. الفيزياء هي التي جعلت مني كائناً فلسفياً. وفي مرحلة متأخرة جعلت مني الموسيقى كائناً فلسفياً أيضاً.

في مرحلة الدراسة الابتدائية وما بعدها، كنت، شأن كل العراقيين، مغرماً بمنولوجات عزيز علي. وكنت استمع باستعذاب الى الأغنيات العراقية من تلحين الكويتيين، صالح وداود. ولا أزال أتوق بحنين خاص الى أغنية (للناصرية) لصديقة الملاية. وقد أخبرني فيما بعد الدكتور فاروق پرتو أن

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

صبري في قول المغنية «الله يخلي صبري صندوق أمين البصرة» هو خاله عندما كان أمين صندوق البصرة. ولا شك أن صيغة «صندوق أمين» تركية. وهذا أضفى على الأغنية طابعاً سوسيولوجياً محبباً للنفس.

مع أن احتكاكي بالغرب بدأ منذ مرحلة الدراسة المتوسطة مع أعلامهم الثقافية، مثل شيكسبير، وموليير، وغوته، وپوشكن، وسرڤانتس، ومايكل انجلو، ودافنشي، وموتسارت، وبيتهوڤن، وتشايكوڤسكي. إلا أنني لم أشعر أنني انما احتك بالغرب إلا عندما استمعت الى نماذج من الموسيقى الغربية. وكان ذلك انقلاباً في حياتي بكل معنى الكلمة. فقد وقفت على لغة موسيقية أخرى، جديدة، تنقلني من عالم السذاجة والابتذال الى عالم الكمال. كانت هذه الموسيقى فتحاً جديداً في حياتي فاق كل شيء آخر. فلم تكن الأعمال الأدبية ، والفنية التشكيلية الغربية تتسم عندي بمثل هذا الطابع الانقلابي، لأن «لغتها» لم تكن غريبة عني تماماً. أما الموسيقى الغربية فكانت شيئاً آخر بكل معنى الكلمة. وأنا شعرت مع هذه الموسيقى أنني أقف على عالم اليوتوبيا. ومنذ أيام هذا الاحتكاك بالموسيقى الغربية صرت أشعر أنني سأجد في الموسيقى –الغربية- ملاذاً في الحياة. كان هذا إحساساً غريباً والحق يقال. لقد شعرت منذ الآن أنني أنتمي الى هذا العالم، وأنه سيكون خلاصي الأخير.

Telegram:@mbooks90

سألتني سيدة بريطانية كانت في صدد تقديم تقرير عن كل ما يتعلق بحياتي وأوضاعي الصحية: «ماهي أول مقطوعة موسيقية غربية سمعتها؟» ، فقلت «ربما (الى اليز) لبيتهوڤن». لكنني أعتقد أنها كانت (توكاتا) باخ، أو لعلها (الراپسودية الهنغارية رقم 2) لفرانز لست، تلك التي يعزفها القط في كارتون توم وجيري. نعم، ربما هذه الأخيرة. لكنني كنت الآن التقي مع ابن عمي عدنان الشوك، وجارنا الايراني جواد مهراد. وشكلّنا فريقاً ثلاثياً

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

من هواة الموسيقى الغربية. واقتنينا جهازاً موسيقياً (غرامافوناً)، كان يُملأ نابضه بمقبض يدوي للعزف عليه بواسطة اسطوانة موسيقية سوداء من اللدائن القابلة للكسر وتدور 78 دورة في الدقيقة. وكنا نشتري هذا الجهاز والاسطوانات من مخزن (سيروپ) في شارع الرشيد، عند عقد النصارى، ومن مخزن (اسكندريان) في مدخل شارع ينعطف من شارع الرشيد امام السيد سلطان علي ويتجه نحو مرقد الكيلاني. وكان مخزن (اسكندريان) كبيراً نسبياً، كنت أشاهد فيه آلة أو آلات پيانو للبيع.

في أحد هذين المخزنين اشترينا المجموعة الأولى من الاسطوانات، وهي على ما أذكر:

الراپسودية الهنغارية الثانية؛ وتوكاتا باخ؛ وسوناتا ضوء القمر وافتتاحية ايغمونت لبيتهوفن؛ والسيمفونية الناقصة لشوبرت؛ وافتتاحية اوپرا مدام بترفلاي لپوتشيني؛ ومارش سلاف لتشايكوفسكي.

ونحن لم نشترِ متتالية شهرزاد لريمسكي- كورساكوف، لأننا على تماس بها، ونعرفها، الى حد أن صديقنا الايراني جواد مهراد، الذي فاتني أن أشير الى أنه كان يدرس العزف على آلة الكمان في معهد الفنون الجميلة على يد الأستاذ الروماني ساندو آلبو، أقول إن الصديق جواد مهراد كان يترنم لنا بالنوطة بمقطع (دو ري مي فا مي) من متتالية شهرزاد. ونحن كنا بالطبع مأخوذين بسحر هذه المتتالية الخاص. لكننا لم نكتشف البعد التكنولوجي لهذا السحر. وأنا وقفت على سر هذا البعد التكنولوجي لهذه المقطوعة في مرحلة متأخرة من حياتي، قبل بضع سنوات، عندما كنت أقرأ في كتاب عن ستراڤينسكي، تلميذ ريمسكي – كورساكوف، لاحظت أن ستراڤينسكي استعمل السلم الاوكتاتوني (الثماني) في مقطوعته للباليه (الطير الناري)، وكذلك مقطوعته الأخرى (پتروشكا). لكن فلنقرأ الحديث عن السلم الاوكتاتوني الذي اقترن

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

في الاساس بريمسكي – كورساكوف: إن موسيقى القرن التاسع عشر، وعلى وجه الخصوص الموسيقى الروسية، تتضمن أمثلة متفرقة وغالباً ما اتفاقية من الكتابات الاوكتاتونية. وعلى أية حال، ان ريمسكي – كورساكوف، أستاذ ستراڤينسكي، كان مغرماً الى حد الهوس (كما تكشف دفاتره) بالسلم الاوكتاتوني وإمكاناته. في اعمال ريمسكي للمسرح تصبح للكتابة الاوكتاتونية وظيفة رمزية، لاقترانها بالسحر أو الفانتازيا، بما يميزها عن العالم الانساني الذي يعبر عنه بالموسيقى المقامية الشعبية.

والسلم الاوكتاتوني يتألف من ثماني خطوات من أنصاف النوطات والنوطات الكاملة المتناوبة.

وإذن، إن سر هذه اللغة السحرية والفنتازية في مقطوعة شهرزاد يعود الى لغتها التقنية الخاصة المتسمة باستعمال السلم الاوكتاتوني، وهذا يذكّرنا بمقولة سارتر «التقنية نظام ميتافيزيقي»... مرحى، نحن سنتلمس أبعاداً فلسفية في الموسيقى.

لم أكن أدرك في حينها هذه الطبيعة الصوتية في موسيقى شهرزاد، التي تمنحها هذا الطابع الفانتازي أو الاكزوتيكي ببعده الذي يذكّر بموسيقى الشرق. وأنا لا أريد أن أسمي هذه الموسيقى موسيقى «تصويرية» أو برنامجية، مع أن فيها من السمات البرنامجية الواضحة. فهناك موسيقى أخرى «تصويرية» أو برنامجية، مثل السمفونية السادسة لبيتهوڤن ومثل مقطوعة The Sorcerer›s Apprentice لپول دوكا، وغيرهما. لكنها تختلف عن الطابع الفانتازي و السحري والاكزوتيكي في مقطوعة شهرزاد، ربما بسبب استعمال السلم الاوكتاتوني في الأخيرة.

وأنا لا أريد أن أتحدث الآن عن الموسيقى التصويرية، بل أريد ان أشير الى

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

ما يسمى بالموسيقى المقامية التي كنا نسمعها قبل أن نتعرف الى موسيقى ڤاغنر التي دخل فيها عنصر التلوين Chromaticism وقبل أن نسمع الموسيقى اللامقامية. وبالموسيقى المقامية أعني موسيقى باخ، وموتسارت، وبيتهوڤن، وشوبرت...الخ. وأريد أن أقول إن ثقافتي الموسيقية طوال المرحلة الأولى كانت موسيقى «مقامية». وهذا يشمل الأوپرا والأشكال الموسيقية الأخرى، كالسوناتا ، والسيمفونية، والمتتالية (مجموعة رقصات) ... الخ. لكن هذا الولع الموسيقي سيبقى هواية. ذلك انني لم أتفرغ للموسيقى بعد، بحكم التزاماتي الدراسية.

المرحلة الأولى من قصتي مع الموسيقى تشمل المرحلة السابقة لرحيلي الى الولايات المتحدة. وأنا هنا كنت متعدد الاهتمامات. وأنا تركت اهتمامي بالموسيقى العربية بالفرة تقريباً. لقد أصبحت أغاني محمد عبد الوهاب التي كنت استمع إليها في أوائل أيام الشباب في خبر كان. وأنا لم أكن يوماً من المعجبين بأم كلثوم، ربما عدا بعض أغانيها القديمة، التي كان صوتها فيها من طبقة «السوپرانو». وكان ظهور فيروز حدثاً ارتفع بموسيقى الابتذال، لكنني لم أكن من متابعي فنها. بعض اغانيها كانت له التماعات عذبة ونزعة متجددة. لكن الموسيقى الكلاسيكية كانت قد تجذرت عندي بمثابة الفن البديل الذي أنشده.

كان لي موقف سلبي تجاه العود، وظل هذا الموقف ثابتاً، الى أن استمعت الى معزوفات كاپريس، وليت لي جناحاً، والطفل الراكض، فتغير رأيي بنسبة كبيرة. وصرت أشعر أن العود هنا كأنه أصبح آلة جديدة، بحكم ديناميكية العزف عليه، والتقنية الجديدة في ضرب الريشة على الوتر، حيث يشعر السامع كأن العزف هنا بحركتين الى الأعلى والأسفل في آن واحد، وليس حركة واحدة. وفيما بعد استمعت الى عزف سلمان شكر لهذه المعزوفات،

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

فكانت مذهلة. وأشهد أن هذا العزف كان أبرع، أكثر خفة من عزف الشريف محي الدين حيدر، ربما لأن عزفه هذا الذي استمعت اليه كان في أواخر عمر الشريف. ومن المعروف أن الشريف محي الدين حيدر كان يمت بصلة قربى الى العائلة المالكة العراقية (وفي الانترنت انه ابن عم الملك فيصل الأول).

ولد الشريف محي الدين حيدر في اسطنبول 1892، وتوفي في نفس المدينة في 1967. وتزوج في 1950 من الفنانة التركية صفية إيلا.

تعلم العزف على البيانو في سن الرابعة، ونبغ وأدهش أساتذته فبدأوا تعليمه العزف على آلة العود في سن السابعة. وفي الرابعة عشرة بدأ يدهش الجميع. ثم تعلم العزف على آلة التشيلو.

سافر الى أميركا في عام 1924. وأقام على شرفه استاذ البيانو المعروف (غودوسكي) مأدبة حضرها فنانون كبار مثل فريتز كرايسلر، وياشا هايفتز.

Telegram:@mbooks90

وقد أسس معهد الفنون الجميلة في بغداد بالاشتراك مع حنا بطرس. والى جانب مؤلفاته التي سبقت الاشارة اليها نذكر: سماعي نهاوند؛ سماعي عراق؛ سماعي مستعار؛ سماعي عشاق؛ سماعي دوگاه؛ سماعي تأمل.

وقرات في الانترنت انه انتحل معزوفة (ليت لي جناحاً) من مؤلف فرنسي. لكن هذا لايعني شيئاً، فيقال أن باخ العظيم كان عالة في كونشرتات الهارپسيكورد على كونشرتات ڤيڤالدي للكمان. وموتسارت «استعار» افتتاحية أوپرا (الناي السحري) من الموسيقي الايطالي كليمنتي. وحتى بيتهوڤن انتحل اللحن الاستهلالي للسمفونية الخامسة من غيره. وأنا لي مقال ظريف في كتابي (الموسيقى بين الشرق والغرب) ذكرت فيه انتحالات موسيقية عندنا وعندهم.

وعلى اية حال، أنا كنت أود أن أكتب المزيد عن الشريف محي الدين حيدر

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

لشدة اعجابي به، لكنني اكتفيت بهذا القدر. ولا شك أن هذا الفنان القدير قد استلهم من الغرب اساليب العزف في بعض مؤلفاته، مثل كاپريس، وليت لي جناحاً، والطفل الراكض. ولعله استفاد من أساليب العزف عند باغانيني وفرانز لست. لكنه خلق موسيقى جديدة في العزف على العود. ولابد من الاشارة الى أنه كان مؤسس ما يسمى بالطريقة البغدادية في العزف على العود، التي تميزت في عزف سلمان شكر؛ وجميل ومنير بشير؛ ونصير شمه؛ وسالم عبد الكريم... الخ.

لقد جعلني الشريف محي الدين حيدر وتلاميذه المتألقون أعيد النظر في موسيقانا العربية، وبالذات موسيقى العود. فانا لم أكن شديد الإعجاب بموسيقى العود العربية قبل ذلك. كانت تأسرني موسيقى الغيتار، التي كانت تأخذ بمجامع قلبي. كانت موسيقى الغيتار الاسبانية ترحلني الى الجنة. وفي مقابل ذلك، كانت موسيقى العود تخيب ظني ببحتها. وكنت أتساءل هل الخلل في آلة العود ام في العزف؟ لا أريد أن أقول أن موسيقى الشريف محي الدين حيدر حققت المستحيل معي. بل سيسعني أن اقول إنها ردت الاعتبار عندي لآلة العود. إن هذه التقنية الجديدة في العزف على العود بضربه أوتاره رواحاً ومجيئاً في آن واحد، التي ابتكرها الشريف محي الدين حيدر، هي التي أعادت الحياة لموسيقى العود عندي. وهذا يعيد الى ذهني مقولة جان پول سارتر من أن «التقنية نظام ميتافيزيقي»، وأنا اقول إن الميتافيزيقيا في مفهومي الخاص – هي كل ما يرقى الى مصاف الكمال.

قصتي مع العود كانت قصة مع الهوية الموسيقية. العود آلة عربية أو شرقية. العود آلتنا «القومية»، وقد حافظ على اسمه في كل لغات العالم. فهي بالفرنسية luth، وبالانكليزية lute، وبالالمانية laute، وبالاسبانية laúd، وبالايطالية lauto، أو liuto، أوleuto . لكن ماهو أصل كلمة (العود)

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

العربية؟ فاللفظة لاتقدم تفسيراً لمعنى الكلمة، أذكر أنني اهتديت الى اصل الكلمة، لكنني فقدت المصدر. وبحثت امس أكثر من ساعتين في كل كتاباتي ومؤلفاتي الموسيقية ولم اهتد اليها. أصل الكلمة سومري، على ما اذكر، وهو كلمة gudi. ولعلي عثرت عليها في معجم Grove للآلات الموسيقية. وانا لا استطيع الذهاب الى مكتبة Ealing، للتثبت من ذلك. وعلى أية حال أنا أناشد الاصدقاء والمهتمين أن يبحثوا عن الكلمة، وقد لا تكون في معجم Grove. وعجبت كيف أن الباحث صبحي انور رشيد لم يتوصل الى أصل الكلمة. لقد اعتبر الكلمة عربية. جاء في كتابه (الموسيقى في العراق القديم) : «إن كلمة العود هي عربية وأن كل ما أخذه العرب من الفرس هو كلمة دساتين» (ص180).

لكن من أين جاء العود؟ نقرأ في كتاب الدكتور صبحي أنور رشيد عرضاً لآراء الباحثين الأوربيين حول هذا الموضوع، ثم ينتقل الى رأيه في الاخير. فكورت زاكس قال بالاصل الحثي للعود في الاناضول. لكن الباحث الالماني الآخر، شتاودر، يفند هذا الرأي، ويرى أن العود كان في الشرق الأدنى منذ منتصف الألف الثاني قبل الميلاد، وأن هذه المنطقة كانت تحت حكم وتأثير شعوب مختلفة من كاشيين و حثيين وخوريين، ويقول إن العود من ابتكار سكان الجبال، وبصورة خاصة الخوريون الذين سادوا في المنطقة الممتدة من بحيرة (وان) حتى شمال العراق في القرن الخامس عشر قبل الميلاد وبعده. ونسب شتاودر الى الخوريين ابتكار هذه الآلة، بالاستناد الى قطع آثارية.

لكن الدكتور صبحي أنور رشيد يؤكد أنه أول من تصدى لرأي شتاودر حول أصل العود في سنة 1967، ثم في سنة 1970 صدرت له دراسة مفصلة باللغة الالمانية، أثبت فيها على ضوء الآثار عدم صحة الرأي الذي ذهب اليه

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

شتاودر، حيث أثبت فيها أن أقدم ظهور للعود كان في العراق في أثناء العصر الأكدي (2350-2170) ق.م في ضوء ختمين اسطوانيين في المتحف البريطاني (89096، 28806. BM) كان قد نشرهما ڤان بورن أول مرة في 1933.

الآن وقد انتهيت من مسألة الهوية بالنسبة للعود. فلسوف انتقل الى موضوع الشخصية الموسيقية، والى موضوع التكنيك أو التقنية.

ستنشأ علاقتي بالعود من خلال علاقتي بسلمان شكر، تلميذ الشريف محي الدين، علاقة عن كثب، وعلاقة عن بعد بمنير بشير، بمعنى ان علاقتي معه كانت موسيقية وليست شخصية. أما علاقتي بسلمان شكر فكانت شخصية. ومن خلاله أصبحت لي علاقة مع الشريف محي الدين عن بعد.

لكنني كنت في صدد أن أنشئ علاقة شخصية مع عود الشريف محي الدين الذي كان يعزف عليه، لأن سلمان شكر استلم عوده من شقيقة الشريف، شفينة، وحدثني كيف أنه أمضى أياماً لإزالة الدهن المترسب عليه الى أن اصبح جاهزاً للعزف. وأنا أصبحت متعلقاً بهذا «الطوطم» الذي ينتمي الى الشريف محي الدين.

كنت أمضي أياماً جميلة مع سلمان شكر، استمع فيها الى عزفه، والى حكاياته عن الشريف محي الدين. كانت علاقاتي هذه بسلمان «ميتافيزيقية» من خلال تقنيته في العزف، التي هي بمثابة عودة الروح، روح العود الجديد التي اجترحها الشريف محي الدين حيدر. إنني هنا أعيد الى الذاكرة مقولة جان پول سارتر «التكنيك نظام ميتافيزيقي».

أنا الآن أتحدث عن انتمائي الميتافيزيقي الى العود، ربما باعتباره آلة سومرية، أي عائدة لنا. وأنا بذلك أعبر عن حقيقة انتمائي الى الموسيقى التي

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

ستصبح يوتوبيا بالنسبة لي.

لكنني أريد أان أعود الى حكاية التقنية التي تحقق عندي قناعة ميتافيزيقية. أعني بذلك طريقة العزف الجديدة التي اجترحها الشريف محي الدين حيدر، والتي كان يحدثني عنها سلمان شكر. ثم تطرقت الى هذا الموضوع في كتابي (الموسيقى بين الشرق والغرب)، في فصل تحت عنوان (العود بين العقليتين الشرقية والغربية)(1).

كنت يوم ذاك غارقاً في موضوع العود. كان العود طوطمي، مع أنني لم أتوقف عن انتمائي الى الموسيقى الكلاسيكية. كنت في حالة مستمرة من اكتشاف الموسيقى في «شخصياتها»: الهارپسيكورد، البيانو، والڤايولين، والتشيلو. ولم تشغل بالي الآلات الهوائية. لكنني جننت أيضاً بالأجراس. وفيما بعد بمشتقات آلة الكمان لاسيما الڤيولا داغامبا، التي سجلتُ نماذج كثيرة مما عزف عليها. ,أنا أعترف بأنني

شغفت بآلة الڤيولا داغامبا لصوتيتها الأقرب الى النواح. لقد وجدت في نواحها سلواناً كبيراً لي ولمزاجيتي. وهذا كان يذكرني بشكل ما بأستيتيكية الحزن في الموسيقى.

في واقع الحال ان موضوع العود شغل بالي كثيراً لأهميته التأريخية، لأنه كان إرهاصاً لكل الآلات الوترية، بما في ذلك البيانو، والآلات التي تعزف بواسطة القوس، مثل الكمان. وذلك بعد أن انتقل العود

من العالم الاسلامي الى الغرب، واصبح عندهم آلة مهمة. حيث يؤكد كورت زاكس ان العود كان الآلة المفضلة في أوروبا (قبل انقراضه في القرن الثامن عشر). فنحن مدينون للعود في الاستمتاع بكل ألوان الموسيقى الوترية التي تطورت عنه.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

هذا وأنا كنت أترفع على هذه الآلة، آلتنا، باعتبار ان مغنية الحي لا تطرب، ولأنني لم اكن معجباً بصوتيته. وكان العود يبدو لي كأنه أبح. لكن هذا الانطباع تغير بعد أن استمعت الى عزف العود على طريقة محي الدين حيدر.

والحق ان العود يخضع الى طريقة العزف عليه، بمعنى تقنية العزف عليه. ونحن هنا سنجدنا أمام عقليتين او فلسفتين في العزف عليه، شرقية، وغربية. وأنا تطرقت الى ذلك في دراستي (العود بين العقليتين الشرقية والغربية). وسأقتبس من هذه الدراسة بعض ما ورد فيها. قبل كل شيء هناك طريقة العزف على الأوتار نزولاً وصعوداً في آن واحد. وهي طريقة جديدة استعملها أول الأمر الشريف محي الدين حيدر. وكذلك استعمال دوزنة عالية جداً ليست معهودة في العود التقليدي. هذه الطريقة تضفي على صوت العود قوة وديناميةٍ واضحتين. واستعمال البوزشن position، أي تقصير الوتر باصابع اليد اليسرى عند الضغط عليه وبالعزف على الجزء المتبقي من الوتر واستعمال الأصابع الأربعة. وفي حدود 1500م جرت تحسينات في صناعة الأوتار، كان من حصيلتها إضافة وتر سادس في درجة الجهير bass. ونحن فيما بعد أخذنا الوتر السادس من الغرب. ومنذ النصف الثاني من القرن الخامس عشر تغيرت طريقة العزف في أوروبا، فتم الاستغناء عن المضراب أو الريشة، واصبح العزف عندهم بالأصابع وحدها، وأشار الى هذا التغيير يوهانس تنكتوريس في كلامه عن مسكة العود، قائلاً: «في حين يعزف على الأوتار باليد اليمنى إما بالأصابع او المضراب» حيث يشير هنا لأول مرة الى العزف بالأصابع ... إن هذا التغيير في طريقة العزف، كان من الأهمية في تطوير العود، مما أدى الى ابتكار نظام خاص للتدوين الموسيقي عرف بالطابلتوره tablature (علامات موسيقية تشير الى الوتر أو الأصبع

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

الواجب استخدامه. هل يذكرنا هذا بكتاب الأغاني لأبي الفرج، مثل، بنصر، سبابة، وسطى... الخ).

وقال هنري جورج فارمر، المستشرق المتخصص بتأريخ الموسيقى العربية، وموسيقى حضارة وادي الرافدين: «لربما كانت أوروبا اقتبست طريقة التدوين الموسيقي الأبجدي من العود الاسلامي، وذلك في إطار الممارسة التطبيقية، على نحو مايرى في مؤلّف هوكبالد Harmonica Institution، على الرغم من أننا لا نقف على دليل قاطع بهذا الصدد إلا في مرحلة متأخرة، حيث تم الاعتراف في مؤلف لاتيني بعنوان:

Ars pulsatione tambutu et aliorum similium instrumentum

صدر في 1496 بان الطابلتوره المذكورة فيه كانت من ابتكار مسلم من مملكة غرناطة.»

أنا لا أريد أن استنتج الكثير من هذا الكلام. فالتدوين المشار اليه أعلاه كان أبجدياً، في حين كان التدوين الغربي بالنوطة المعروفة وعلى مدرج من خمسة خطوط، وهو التدوين الذي اتبع في الموسيقى الغربية.

في سنة 2014 كتبت مادة عن العود والغيتار. وبالنظر لأهميتها، سادرجها في هذا البحث: المنشور في جريدة الحياة بتاريخ 2 كانون الأول 2014 / العدد 18869

سحر الأوتار في موسيقى العود والغيتار

قبل عامين كنت في زيارة شقيقتي المقيمة في مانهايم في المانيا. وشاهدت عندها برنامجاً تلفزيونياً عرض في إحدى الفضائيات العربية.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

كان البرنامج عن لقاء بين عازف العود العراقي اللامع نصير شمه، والمغنية السورية أصالة نصري، والمغني العراقي إلهام المدفعي، واظن أن مغنية أخرى كانت حاضرة أيضاً. كان البرنامج يشتمل على أحاديث وموسيقى وغناء، شدني اليه، وأثار فضولي. من بين وقائع البرنامج لفت انتباهي حديث نصير شمه عن آلة الغيتار. ومما استطعت أن افهمه (لأن أذني تخذلاني دائماً)، أن السيد نصير تحدث عن أصل صناعة الغيتار. أذكر أنه قال –والعهدة على سمعي الضعيف- إن أحد الخلفاء الاندلسيين طلب من أحد الموسيقيين الأندلسيين أن يصنع له آلة موسيقية مخصّرة من جانبيها كالمرأة، ولها عنق رشيق كالمرأة أيضاً. فصنع له هذا الموسيقي آلة الغيتار.

لاشك في أن هذه من الحكايات المسلية التي قد تتداولها كتب التراث. وأنا سأتطرق بعد قليل الى الحقيقة التاريخية عن صنع الغيتار. لكنني قبل ذلك أود أن أقارن بين الغيتار والعود. الفرق بين العود والغيتار يظهر في جملة
Telegram:@mbooks90
أشياء، منها الاختلاف بين جسم العود وجسم الغيتار. جسم العود، كما هو معلوم، كروي على شاكلة الكمثرى. أما الغيتار فجسمها مسطح وفيه تخصر من الجانبين (هذا يأتي مع الحكاية الأندلسية). وعنق العود ليس معتباً، أي بلا خطوط على رقبته. أما رقبة الغيتار فمعتبة بخطوط تساعد العازف في استعمال أصابع يده اليسرى. وهناك فرق أخر مهم بين الآلتين، هو أن العزف على العود يتم باستعمال المضراب أو الريشة. أما الغيتار فيعزف على أوتارها بالأصابع مباشرة.

أيهما أعذب صوتاً؟ لا أستطيع البت في هذا الموضوع. ثم ان الغيتار أصبح يعزف عليها في موسيقى البوب والروك، ويُضاعف صوتها كهربائياً. لكننا سنتناول المقارنة بينها وبين العود في إطار الموسيقى الكلاسيكية. أنا كنت أجد صوت الغيتار أعذب من صوت العود (هناك بحة في صوت العود،

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

أو لا أدري). لكنني حين استمعت الى معزوفات الشريف محي الدين حيدر على العود تغير رأيي. هنا، أصبح العود أكثر ديناميكية وحياة. وتعزز هذا الانطباع مع عزف منير بشير، وسلمان شكر، ونصير شمه الذي جعل العود أكثر ديناميكية. (لا أريد أن أنسى عازفين بارعين آخرين على العود، من بينهم سالم عبد الكريم). نعتز بعزف هؤلاء العازفين الممتازين على العود، ولا نشعر بأن الغيتار همشت العود، حتى في ميدان موسيقى البوب التي ربحت جماهير المستمعين في الغرب. وعلى ذكر موسيقى البوب، أحب أن أشير الى المكانة التي شغلتها الغيتار في نفوس مستمعي هذه الموسيقى بعد الأداء المذهل لبعض عازفيها، مثل جيمي هندريكس الذي قيل عنه إنه أعظم عازف على الغيتار في كل الأزمنة. وأنا استمعت الى عزفه عبر التلفزيون في برنامج مسجل مكرس لعزفه وغنائه. كان شيئاً ساحراً. كان يتفنن في عزفه الجنوني على الغيتار على نحو مذهل. لكنني أبقى متعلقاً بالغيتار الكلاسيكية في نكهتها الاسبانية المتميزة، مثل عزف فرناندو سور، واندريه سيغوفيا، وجون وليامز، وجوليان بريمز، وآخرين. وأنا أحتفظ بتسجيل نادر نقلته من راديو BBC قبل سنوات لموسيقى الغيتار لأوغستين باريوس، وميكي ثيودوراكس، وكاريو دومنيكوني، عزف جون وليامز. وسأعود الى الحديث عن هذا التسجيل.

وانا سأتوقف قليلاً عند تسجيل لموسيقى منير بشير أرسله الي صديق قبل سنوات عدة، لا أزال أعتز به، وأسمعه بخشوع. هذا التسجيل ينتهي بصوت سوبرانو واصوات أجراس كنسية جميلة، أنا أعتبره من بين أفضل ما ابدعه منير بشير. وأنا حضرت مرة عزفاً له في اواسط التسعينات في بودابست، في صالة فرانز لست. ومنير ذو فيزيونومية تملأ العين. وهو يحيط نفسه بشيء من الطقوسية. فنجده يضع عوداً آخر قربه للاستبدال. ويعزف بكل أبهة. وقد

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

قوبل عزفه بتصفيق حاد.

بعد ذلك، اعود الى موسيقى الغيتار التي سجلتها قبل سنوات لأوغستين باريوس، وميكي ثيودوراكس (مؤلف موسيقى زوربا على ما أظن)، وكاريو دومنيكوني، عزف جون وليامز، استمعت اليها الآن مرتين. وقد تخللها كلام كثير لم تلتقطه أذناي المعطوبتان للأسف. لكنني التقطت التصفيق وكان طويلاً. هنا، استمعت الى عزف غيتار كلاسيكي مذهل. كان تقنياً في قسميه الأولين، ودغدغة للقلب في قسمه الأخير.

ثم انتقلت الى سماع عزف الغيتار في دنيا الروك اندرول، فاستمعت الى جيمي هندريكس، مع أن هذه الموسيقى كانت آخر ما يمكن أن يرد على بالي. لكنني استمعت الى هذا العازف المجنون على الغيتار بكل إعجاب وانشداد. كانت براعته في العزف شيئاً مذهلاً. ومن أسف أنه مات عن عمر يناهز السابعة والعشرين بعد تناول جرعات مضاعفة من مسكن الباربيتوريت. لقد اعتبر أعظم عازف غيتار

في كل الأزمنة.

أحب أن اتطرق الى آلة البزق التي يمكن اعتبارها من أسرة العود والماندولين. والبزق كلمة تركية تعني «منكسر» أو «بتصرف». وهذه الآلة تدعى باليونانية بوزوكي bousouki، وقد انتقلت من اليونان الى آسيا الصغرى في أوائل القرن العشرين. وجسم البزق أصغر من جسم العود وله رقبة طويلة، وصوته ذو جرس معدني. وأنا ألمس هذا في الموسيقى اليونانية. لكن صوت البزق الذي كان يعزف عليه «أمير» البزق السوري محمد عبد الكريم كان يبدو لي أقل معدنية، وأقرب الى صوت العود. وأنا أعترف بأنني كنت أجد لذة كبيرة عندما كنت استمع الى عزف محمد عبد الكريم من

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

إذاعة الشرق الأدنى قبل سنوات.

وكنت أود أن أتطرق الى آلة السيتار الهندية الشهيرة التي تعتبر من أسرة العود (والغيتار)، لكنني سأشير اليها عند الحديث عن الغيتار. والحق أن العود، والغيتار، والسيتار، هي أهم الآلات الوترية ذات الصندوق، التي يمكن اعتبارها بنات عم، لأنني أحذر من اعتبارها من أسرة العود.

الغيتار نعتت في الانترنت بأنها قديمة ونبيلة. وأنا أعتقد أن هذا ينسحب على العود طبعاً، والسيتار. لكن العود أقدم من الغيتار، رغم أنه لايعتبر جدها. الغيتار ظهرت وتطورت بصورة مستقلة عن العود. وينبغي أن لا نقع في وهم الربط بين كلمة guitarra الاسبانية التي تقال للغيتار، وكلمة kithara اليونانية التي تقال للقيثارة ذات القاعدة المربعة الإطار. ويحسن بنا هنا أن نشير الى آلة الطنبور المعروفة في كل بلدان الشرق الأوسط منذ القديم، والتي تتخذ اسم الساز بالتركية، وتامبوريتسا في البلقان، وسيتار setar بالفارسية، و panchtar بالافغانية، وبوزوكي باليونانية. والطنبور هو آلة وترية ذات عنق طويل مع جسم صغير بيضوي أو كمثري الشكل. لكن الغيتار تختلف عن هذه الآلات كلها، وعن العود أيضاً، لا سيما في جسمها المسطح المخصر من الجانبين. فالغيتار لها رقبة طويلة ومعتبة بخطوط، وصندوق صوتي مسطح، وخاصرتان، وظهر مسطح ايضاً. إن أقدم نماذج لها تجتمع فيه كل هذه المواصفات يظهر في منحوتة حجرية من الاتشا هيوك في جنوب تركيا يرقى الى 3300 سنة خلت من المرحلة الحالية.

أما الاسم guitar فمشتق من اللغة السنسكريتية التي تقال للوتر «tar». إن معظم الآلات الوترية من آسيا الوسطى وشمال الهند تنتهي اسماؤها بهذا المقطع tar. ففي تركستان آلة تدعى الـ dotar أي ذات الوترين؛ وفي ايران السيتارالـ setar (ثلاثة أوتار)؛ وأيضاً الـ chartar (أربعة أوتار) في ايران

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

أيضاً. والظاهر أن اسم الغيتار الاسباني guitar وفي الاسبانية القديمة guitarra جاء من هذا الاسم الفارسي. أما الستار sitar الهندية، فلابد من أنها من الفارسية setar.

زبدة القول إن الجذور الأولى للغيتار تعود الى مصر ووادي الرافدين. واسمها (رباعية الوتر) من chartar الفارسية. ثم اتخذت هذه الآلة شكلها النهائي الحديث في بداية القرن التاسع عشر. أما الغيتار الكهربائي فقد عرفت منذ أواخر عشرينات القرن العشرين. ومع استعمال تكبير الصوت أصبح بالإمكان الاستغناء عن الصندوق الصوتي.

في سياق كتابتي هذه الكلمة استمعت الى موسيقى على العود للشريف محي الدين حيدر، سلمان شكر، منير بشير ونصير شمه. وكان في ودي أن استمع الى موسيقيين وعازفين آخرين.، لكن نماذج من موسيقاهم لا تتوفر لديّ. وكما قلت اذهلتني مقطوعات الشريف محي الدين. وأعجبني منير بشير في مقطوعاته التي سجلها في بودابست. كانت عملاً كلاسيكياً. كما أعجبتني مقطوعات (رحيل القمر) لنصير شمه التي سجلها في السويد في 1994. وأعجبني كثيراً عزف جون وليامز الذي اشرت اليه آنفاً على الغيتار. واستمعت أيضاً الى هندريكس المدهش وإلى موسيقى السيتار الهندية، وكذلك موسيقى السارود (الهندية أيضاً). واذهلتني كونشرتو السيتار لرافي شانكار، عزف ابنته آنوشكا على السيتار.

---

(1)- الكتاب صدر عن دار الجمل في 1997

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

الفصل الثاني

مما سبق يمكننا القول إن الغيتار آلة موسيقية نبيلة ورائعة. لكنها آلة بلا آفاق تطورية، أي لم تصبح أماً لآلات موسيقية أخرى، ولعل السبب في ذلك يعود الى تخصر الآلة، الذي سيغير من صوتيتها اذا تم الغاؤه. أما العود فلعله كان أقل روعة من الغيتار في صوتيته، لكنه كان واعداً وذا آفاق تطورية في إبعاده الشكلية، أو الجسدية. فمنه نشأت الآلات الوترية الأخرى، بما في ذلك البيانو؛ والكمان.

ستبقى الغيتار لها نكهتها العذبة وشخصيتها الفذة في عالم السماع. أما العود فسيصبح نقطة وثوب الى آلات موسيقية أخرى تشكل الذخيرة الموسيقية الهائلة، مثل الآلات الموسيقية التي تعزف بالقوس؛ والبيانو. اما العود نفسه فسينقرض في الغرب، وتبقى له جولته في شرقنا.

Telegram:@mbooks90

وسأرى من المفيد أن أتحدث عن هذه الذخيرة الهائلة من الآلات، التي كانت بدايتها الرباب. ثم انتقل الى مفخرة الآلات الموسيقية التي حققت الكمال في الصوتية الموسيقية، أعني بها آلة البيانو.

كان الانسان في مسعى دائب لتحسين الصوتية الموسيقية، وللتوصل الى وسائل جديدة لابتكار أصوات موسيقية جديدة. وفكر بعد ابتكار العود الذي يجترح الصوت الموسيقي بواسطة الضرب على الأوتار بالمضراب أو الريشة ثم بواسطة الأصابع (كما حدث في الغرب) في وسيلة لاستعمال القوس من أجل الحصول على موسيقى متصلة. وفكر من جهة أخرى في تغيير الصندوق الصوتي ليتم وضع الآلة على منضدة مثلاً، أو بصورة مستقلة عن حضن العازف أو العازفة.

نحن لا نعرف من ابتكر معظم الآلات الموسيقية، لأنها عُرفت في القدم.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

ثم أن هذه الآلات تطورت على مر الزمن، ولا نكاد نعرف شيئاً عن مراحلها الأولى. مع ذلك نحن نقرأ مثلاً أن Ctesibius اخترع الأورغن (المائي)، وهو عاش بين 285 و 222 ق.م لكننا لا نعرف شيئاً دقيقاً عن العود مثلاً. ونجهل متى عرف القوس الذي عزفت عليه الرباب، ولا نعرف شيئاً عن مخترع هذه الآلة (الرباب). لكننا نعلم أن القوس (الموسيقي) عُرف في حدود 1000 ميلادية أو قبيل ذلك.

سأحيل القراء الى كتابي (أسرار الموسيقى)، لا سيما الفصل المعنون (اهتمامات موسيقية «2»). ففي هذا الفصل يرد حديث مسهب عن تاريخ ابتكار القوس والآلات التي يعزف عليها بواسطته. وهناك حديث ضافٍ أيضاً عن آلة البيانو.

لكنني سأرجع في عملي هذا الى المقاطع التي تتطرق الى عنصر التقنية وبعدها الفلسفي أو الميتافيزيقي.

واستعدت نزعتي «المحافظة» في سماع الموسيقى، التي استأثرت باهتمامي منذ تسعينات القرن العشرين. كالآلة التي تدعى ڤيولا دامورة viola d›amore (ڤيولا الحب)، وهي من فصيلة الڤيولا، شاع استعمالها في القرنين 17-18. وهي آلة فيها مجموعة من الأسلاك المعدنية الدقيقة توضع خلف الأوتار المعوية لتعطي ذبذبات رنينية دون أن يعزف عليها (بالقوس)، بل يكون على الأوتار المعوية المشدودة فوقها. وبذلك تزجع صدى فضي الرنين. وقرأت في كتاب كورت زاكس (تاريخ الآلات الموسيقية) أن الأوتار الرنينية وصلت الى انكلترا من الشرق الأدنى، في القرن السادس عشر على مايبدو. وذكر قاموس غروڤ Grove الموسيقي الموسوعي ان استعمال الأوتار الرنينية والفتحتين اللتين على شاكلة السيف البراق Flaming-sword (وهما رمز اسلامي) في الڤيولا دامورة يعكس تأثيراً

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

شرق أوسطياً. وان الكمنجة رومي العربية، والسينا – كمان التركية، والآلات الهندية كالسارنجي، والسيتار، والسارود... الخ، كلها لها أوتار رنينية.

(وأنا تستهويني الأصوات الموسيقية الرنينية. لكنني لم ألمسها إلا في الموسيقى الهندية. وهذا كلام بين قوسين)

ولاحظت أن الڤيولا باستاردا Viola bastarda (ڤيولا السِفاح؟) التي يرقى استعمالها الى القرنين 16-17 (ثم انقرضت أيضاً)، هي الآلة الأوربية – القارية – المقابلة للآلة الأنكليزية التي تدعى division viol، التي استمعت الى ألحانها العذبة من تأليف الموسيقي البريطاني Simpson.

واستأثرت باهتمامي أجناس أعواد من صنف أعواد الدندنة، انقرضت أيضاً، من بينها الخيتارونة Chitarrone، وهي بحجم الانسان، لها عنق طويل جداً، ايطالية الأصل، ابتكرت في القرن السادس عشر من فصيلة العود. ومثلها آلة الثيوربة theorbo، وهي تجمع بين شكل العود و الزيثر zither.

إنني أتابع هذه الآلات الوترية، لأنني أدركت أن الوتر هو جوهر المسألة كلها. ولسوف استمع الى كل الآلات الوترية لكي أرتوي من موسيقى الوتر. سأجرب الإصغاء مرة أخرى الى عود الشريف محي الدين حيدر، والى عزف منير بشير، وسلمان شكر، ونصير شمه، والى الآلات الطنبورية؛ والبزق؛ والغيتار؛ والسيتار؛ والسارود... الخ.

ولسوف استمع الى الموسيقى التي يُعزف بالقوس على أوتارها، مثل الرباب؛ والريبك rebec؛ والكمان؛ والڤيولا؛ والڤيول؛ والتشيلو... الخ. وساستمع الى موسيقى البيانو الى أبد الأبيد، لأن البيانو آلة وترية. وسوف أكرس صفحات لا عدَّ لها لقصة البيانو. ثم انتقل الى مواضيع أخرى تندرج

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

في إطار فلسفة الموسيقى.

لكنني قبل ذلك أحب أن أقتطع مقطعاً من عمل مسرحي لي لم أنشره لعدم قناعتي بصلاحيته كعمل مسرحي، وهو له صلة بموضوع الموسيقى التي نتحدث عنها. وأنا سأعتذر لنفسي على هذا الانعطاف في حديثي. اعتذر لنفسي وللقراء، لأنني قد ابتعد عن سياق الحديث قليلاً، أو ربما كثيراً، لكنني أراه في صلب الموضوع.

مقطع مدسوس أو في غير محله

نابونيد: ***(يرفع صوته قليلاً)*** الصرخة ... الصرخة المختنقة، المستجيرة ***(يعود الى الصوت الطبيعي)*** يا إلهي، ما أفظعها ... كنت هنا، في هذه الصالة ***(الملكة وبلشزار يتبادلان النظرات)*** ومن هذه المشكاة، من هذه الفتحة، كان صراخه يمزق سمعي... هل تدركان الآن سبب رحيلي عن بابل؟ ***(الملكة وبلشزار يتبادلان النظرات بهلع)***.

نابونيد: ***(يتهادى على ركبتيه، تهرع اليه الملكة، ويهرع بلشزار أيضاً)*** ابقيا الى جانبي . لا تتركاني فريسة للصرخة... أريد شيئاً يدفعها عني...

بلشزار: مُرنا، ياوالدي، بأي شيء يريحك منها.

نابونيد: لا أدري... أريد شيئاً ينسينيها، يمحوها من رأسي...

الملكة: لقد هجم عليك عفريت الكوابيس، يا سيدي، فلنرسل في طلب كاهن الأشيفو.

نابونيد: إنه روح لاباشي – مردوك، يا امرأتي، هل تفهمين؟... روحه هجمت عليّ، ولم تتركني أعرف دربي.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

الملكة: وهذا أيضاً من اختصاص كاهن الأشيفو، ياسيدي.

نابونيد: سحقاً لكاهن الأشيفو. هل أنا إمرأة خُبلى، أو طفل بكّاء، ليعزّم لي هذا الكاهن الأخرق؟

بلشزار: ***(كان طوال هذه اللحظات واضعاً يده تحت ذقنه يفكر)*** أظنني عثرت على حلٍ لمشكلتك، يا أبي.

نابونيد: ما هو؟

بلشزار: الموسيقى.

الملكة: هل تعتقد ذلك؟

بلشزار: نعم، ما رايك يا والدي؟ لنجرب الموسيقى.

نابونيد: ليكن.

بلشزار: وأظن أن عازف القيثار إيا-ناصر يستطيع أن ينهض بهذه المهمة على خير مايرام. إنه يحرك الجماد في عزفه.

نابونيد: ارسلوا في طلبه، إذن. ***(بلشزار يهرع الى الجرس، يهزه، يُفتح الباب، يدخل الحاجب)***

الحاجب: ***(ينحني)*** سيدي الملك.

بلشزار: ليأتِ عازف القيثار، إيا-ناصر.

الحاجب: ***(ينحني)*** سمعاً وطاعة. ***(يخرج)***

الملكة: ليبقَ هذا العازف في القصر دائماً.

بلشزار: وأرى أن تُعَدَّ له الغرفة الملاصقة لغرفة نوم أبي، ليواصل العزف له

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

كل مساء الى أن يستسلم أبي الى سلطان الكرى.

الملكة: نِغمَ الاقتراح ***(للملك)*** ما رأيك، سيدي؟

نابونيد: معقول.

ستارة

المشهد الثالث

(ترفع الستارة عن صالة العرش في عتمة، سوى دائرة ضوء مسلطة على الجوقة في ركن منها.)

الجوقة: هكذا، سيداتي سادتي، أفلح عازف القيثار الماهر بالتخفيف من كآبة الملك وطمس صدى الصرخة في رأسه الى حدٍ ما. كان يلازمه في الساعات التي يخلو فيها الى نفسه، وقبل النوم.

يستمر في العزف بلا انقطاع الى أن توعز له الملكة بالتوقف. ولكي لا يشعر الملك برتابة ألحانه التي يعزفها له على مدى الساعات والأيام، حرص العازف على أن يتفنن في عزفه ويأتي بالجديد من الألحان العذبة باستمرار. فكانت له حظوة عند الملك، ولقي رعاية كبيرة من لدن الملكة وبلشزار. ***(يتوقف لحظة)*** وها هو الآن يقوم بواجبه في العزف بحضرة الملك، الى أن يحين دور رئيس الكهنة للمثول بين يدي جلالته.

(تعتيم تدريجي، تختفي الجوقة. إنارة تدريجية. يظهر الملك جالساً على كرسي العرش، وفي ركن الصالة يجلس عازف القيثار إيا-ناصر على تخت، وهو يعزف على آلته.)

نابونيد: ما هذا اللحن، يا إيا-ناصر؟

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

إيا- ناصر: إنه لحن عيلامي، يامولاي الملك.

نابونيد: كنت أحسب أن الألحان الجميلة مقصورة على بابل وحدها.

إيا- ناصر: الألحان الجميلة كلها تعود الى مصدر واحد، سيدي الملك.

نابونيد: ماذا تقصد، يا إيا-ناصر؟

إيا- ناصر: عشتار، سيدي الملك، فهي التي تقول «أعطاني الآلة الموسيقية المدوّية. أعطاني فن الغناء»

نابونيد: تقصد أباها القمر الذي اعطاها ذلك كله؟

إيا- ناصر: نعم، سيدي، أباها نانّا.

نابونيد: آها... انما قل لي، يا إيا-ناصر، هل في مصارين الثور، التي تعزف عليها، سحر؟ كيف تصدح المصارين؟

إيا- ناصر: سيدي الملك، إن لكل مصارين لغة. لمصارين الثور لغة، ولمصارين ابن آوى لغة، وهكذا.

نابونيد: وماهذه اللغة، أو اللغات، يا إيا- ناصر؟ ولماذا نفهم موسيقى العيلاميين ولا نفهم لغتهم؟

إيا- ناصر: آه، سيدي. انتم تطرحون عليّ سيلاً من الأسئلة في آن واحد، وأنا الفقير الى الإله سين، إلهكم المبجل يا سيدي، أجدني عاجزاً عن التشرف بالإجابة دفعة واحدة على اسئلتكم الملكية الموقرة هذه.

نابونيد: فلنقسّط، اذن، ماطرحناه عليك من أسئلة، يا إيا-ناصر. هل يخفف هذا من روعك؟

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

إيا- ناصر: نعم، مولاي الملك. إنني لم استطع ولن استطيعَ التغلب على رعبي في أثناء تشرفي بالكلام مع جلالتكم، لاسيما اذا طرحتم، جلالتكم، عليّ أكثر من سؤال في آن واحد.

نابونيد: حسن، اذن، يا إيا-ناصر، ما هذه اللغات المصاربنية التي تحدثت عنها، وما سحرها؟

إيا- ناصر: تعلمون، سيدي، ان المصارين والكبد مركز العواطف.

نابونيد: نعم، نعلم ذلك، لكن كيف تنطق المصارين بهذه اللغة الساحرة؟

إيا- ناصر: ذلك أن عشتار ، ذات القرنين العظيمين، سيدي، هي التي تستنطقها.

نابونيد: وانتم، الموسيقيون، تفهمون هذه اللغات؟

إيا- ناصر: بكل تواضع، سيدي الملك.

نابونيد: والآن قل لي لماذا نفهم موسيقى العيلاميين، مع أننا لا نفهم لغتهم؟

إيا- ناصر: لأن الموسيقى، سيدي، لغة عشتار، ولهذا يفهمها الجميع. أما لغة العيلاميين فهي لغتهم الخاصة بهم، كما تعلمون، سيدي.

نابونيد: آها... إنها عشتار أيضاً. حسن، لننتقل الآن الى سؤال آخر. أم لعل موعد رئيس الكهنة حانالآن؟

إيا- ناصر: إنه في صالة الانتظار، سيدي، منذ حين.

نابونيد: لابأس، لم يبقَ لنا سوى سؤال واحد نريد أن نطرحه عليك، يا إيا-ناصر. وليدخل في روعك انه سؤال مهم.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

إيا- ناصر: أخشى، ياسيدي، أن تُلمَّ بي الرُعبة فيتلجلج لساني. فانا لست من المؤهلين للإجابة على الأسئلة المهمة، سيدي.

نابونيد: لايدخلنَّ الروع الى جنانك، فهو من صُلب اختصاصك، ونحن لن نحاسبك على جوابك. هل اطمأنَّ بالك، يا إيا-ناصر؟

إيا- ناصر: نعم، سيدي

نابونيد: والآن، هل تعتقد ان عشتار المبجلة، التي نتقرب اليها بموسيقاك هذه، سيطيب خاطرها وتلطّف من غلواء الروح الملحاح التي تلجّ بصرختها في رأسي، وتلهمها برفع لعنتها عني؟

إيا- ناصر: ***(بعد اطراقة)*** سيدي الملك، لا أظن أن عشتار المبجلة، ذات القرنين العظيمين، ستخذلنا بعد تضرعنا الموسيقي الطويل اليها على مدى هذه الأيام كلها. إن قلبها، سيدي، ليس من حجر فتصّم أذنيها عن هذه التراتيل التي تجترحها أوتار قيثارتي الضارعة. نعم، إنني أعتقد أنها ستلهم الروح الملحاح بالاستجابة الى أمنيتكم، سيدي الملك.

نابونيد: حسن اذن، ليدخل الآن رئيس الكهنة.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

الفصل الثالث

ما هو موقع الموسيقى في حياة البشر؟ وما هو موقعها بين الفنون الأخرى؟ للوهلة الأولى يبدو أن للموسيقى سحراً خاصاً قد يختلف عن سحر أي من الفنون الأخرى. أنا أشير هنا الى العامل التخديري في الموسيقى. ولنتذكر مفعول الموسيقى على جموع المستمعين، وأنا أعني بذلك موسيقى البوب. مثل هذا المفعول لا تجده في الفنون الآخرى. أم هو مقتصر على المراهقين فقط، أعني هذا السحر التخديري.

لنستعرض الفنون الأخرى: الرسم (والنحت)؛ والكتابة (الشعر، والقصة والرواية)؛ وفن العمارة؛ وبقية الفنون الاخرى. ماهو موقع الموسيقى بينها؟

في حوار مع السيدة سيلين، قلت لها إنني أفضل الموسيقى على بقية الفنون، ربما لأنها كانت أكبر سلوان لي في الحياة.

سألتني سيلين: «أكثر من الكتابة؟»

كان سؤالها محيراً، لا سيما وإنني كاتب، لي إلمام جيد بفن الكتابة. لم أكن أريد أن اتراجع، ليس بدافع الكبرياء، بل لأنني اعتبر نفسي لصيقاً بعالم الموسيقى الى حد أن الكثير من كتاباتي مقترن بالموسيقى؛ بل ان أول عمل روائي لي كان «موسيقياً». بمعنى انه يحوم حول عالم الموسيقى. وأنا الآن منصرف الى سماع موسيقى البيانو، فهي ملاذي الحالي في حياتي. وأنا أيضاً أريد أن أختتم محاولاتي الكتابية بالحديث عن علاقتي بالموسيقى، أو البيانو، على وجه الخصوص.

الأفكار تتزاحم في رأسي على نحو يجعلني مشلولاً عن الكتابة. إن التفاتة سيلين حول الكتابة أو فن الكتابة دوختني. أمن الممكن أن يكون للكتابة

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

سحرها الهائل؟ وماذا عن بقية الفنون؟ فأنا لا أنسى سحر فن العمارة علي، العمارة الأندلسية المذهلة؛ والكاتدرائيات؛ وقلاع الملك لدفيغ الثاني في باڤاريا، الخ...

لكنني سأتحدث عن فن الكتابة. يؤسفني أنني الآن لست في أفضل حالات الكتابة. إنني عاجز عن قول أي شيء، مع أن هناك رغبة تحدوني للكتابة عن الكتابة.

قلت يوماً ما إنني أفضل القراءة على الكتابة. هل يعني هذا أنني أفضل أن أقرأ على أن أكتب؟ ربما، لأن ما أقرأه قد يكون أجمل من الذي أكتبه. فأنا لا استطيع مضاهاة أو منافسة عباقرة الكتابة. لكنني مع ذلك لا يحسن بي أن أغمط حقي ككاتب بارع، أو حتى متألق.

أنا لم أكن مبالغاً حين أكدت أنني اعتبر القراءة هي الأصل بقدر تعلق الأمر بي وبكتاباتي. فأنا نشأت على كتاب (رسالة الغفران) لأبي العلاء المعري؛ وعلى لزومياته؛ وعلى كتاب (الأغاني) لأبي الفرج الأصفهاني؛ وعلى كتاب ألف ليلة وليلة. الذي كانت له بصمات على كتابي الجميل (الأطروحة الفنطازية). وعلى نشيد الانشاد في كتاب العهد القديم. ونشأت أيضاً على كتابات شكسبير المسرحية العظيمة، لاسيما (هاملت) و (الملك لير). ونشأت على كتاب (دون كيخوتة) العظيم لسرڤانتس. وعلى مسرحية (فاوست) العظيمة، رغم انني وجدتها مفككة. وطبعاً، لا أريد أن أنسى الرواية. فالتراث الروائي العالمي كان من أجمل وأروع قراءاتي. وأخص بالذكر روايتي (الحرب والسلام)؛ و (آنا كارانينا) لتولستوي؛ وروايات دوستويڤسكي العظيمة، رغم ضجري من فلسفة دوستويڤسكي واعجابي بها في الوقت نفسه. ولا أريد أن أنسى كتابات تورغينيف، التي كان لها تاثير خاص علي. كما لا أريد أن أنسى كاتبي المفضل ستندال، الذي خلق شخصية أروع بطلة

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

روائية، في رأيي، أعني بها (ماتيلد دي لامول). ولا أدري لماذا يسهب النقاد في الحديث عن شخصية (جوليان سوريل) ويهمشون ماتيلد، التي اعتبرها أعظم شخصية روائية رومانسية في كل التراث الروائي.

أنا عدت من الولايات المتحدة سنة 1952، بعد ان أنهيت دراسة البكالوريوس في الرياضيات. ولم أفكر في مواصلة الدراسة، لأنني لم أكن آهلاً للدراسات العليا في الرياضيات، ولم تكن لديّ الرغبة. كنتَ أفكر في أن أصبح كاتباً. الدراسة الأكاديمية لم تكن مبتغاي. كنت اريد أن أصبح مثقفاً.

في أوروبا زرت معظم المعالم الفنية والثقافية. ومن الاسكندرية تزودت بكتب، من بينها (رسالة الغفران) لأبي العلاء. وفي العراق بدأتُ بقراءة كتاب (الأغاني) لأبي الفرج الأصفهاني. ومارست تدريس الرياضيات في المدارس المتوسطة والثانوية. وأسهمت في تأسيس مجلة (المثقف). وكنت أحب قراءة التراث. لكنني كنت ذا نزعة عصرية في الوقت نفسه.

من خلال قراءاتي التراثية، وقفت على بيت شعر لابن الرومي، هو:

حبر أبي حفص لعاب الليلِ

يسيل للاخوان أيّ سيلِ

لقد استوقفني هنا «لعاب الليل». وجدت هذا التعبير من أجمل الصور الأدبية. فكتبتُ كلمة نُشرت في مجلة (المثقف) على ما أظن، بعنوان (تقاسيم على خاطرة). هذه الخاطرة صارت فيما بعد إرهاصاً لكتابي (الاطروحة الفنطازية).

وأنا أملك أن أقول بقوة إن كتاب (الاطروحة الفنطازية) سيبقى أثراً فريداً من نوعه ومتألقاً بين الكتب في عالمنا العربي. وفي العالم الثقافي برمته. لقد

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

أذهل هذا الكتاب القراء العرب منذ ظهوره للمرة الأولى، وظل معلماً متألقاً بين الكتب حتى يومنا هذا.

الاطروحة الفنطازية ولدت من الفضاء الأزرق على حين غرة، لكنها كانت في ذهني تتكون يوماً بعد آخر، منذ أن قرأت (رسالة الغفران). فأنا بقيت أقرأ هذه الرسالة بلا كلل او انقطاع. وقد لا أبالغ اذا قلت إنني قرأتها ربما أكثر من عشر مرات. ذلك ان لغتها كانت تذهلني وترهقني، وتكدر عليّ لذتي المنقطعة النظير بما تنطوي عليه من مخيلة آسرة.

ثم تراءى لي أن أكتب شيئاً لا يقل روعة عنها. فانا كنت الآن قد اختزنت أدباً ومعرفة وثقافة لا حد لها. لكنني قلت إن هذا لا يكفي. فانا أريد أن استعمل لغة أخرى للكتابة، هي غير لغة الحروف، وحتى غير لغة النوطات الموسيقية. فماذا فعلت؟ آه، يا لشدة غفلتي... فأنا أتحدث بلا انقطاع مع نفسي بلغة أخرى، هي لغة الرياضيات. أنا أصحو و أنام على استطرادات رياضية، كلها من وحي الابداعات المذهلة في رسالة الغفران. أن التحولات المذهلة من حال الى حال في رسالة الغفران ألهمتني بأن أخطط على الورق أشياء تجترح أشياء أخرى. وهذه واتتني من فكرة المماسات. فمن الخطوط المستقيمة صرت اجترح انطباعات منحنية. كما كنت أقرأ كل شيء بلغة المعادلات.

آه، المعادلات، التي كنت أجد لذتي بها كالشعر. كنت أجدها، بالفعل، أشبه بالشعر، مع أن بعضها كان يفلق رأسي، وهذا في درس معين كنا جميع طلبة الرياضيات نرتعد منه. ومن حصل في هذا الدرس على درجة C فهو من الفائزين. وقد نلت هذه الدرجة لحسن حظي... وفي الاطروحة الفنطازية كنت اريد أن اجترح معادلة من المعادلات المستحيلة. وقد أتيح لي ذلك بضربة حظ. فاجترحت معادلة رياضية للابتسامة. ولا أذكر اذا كنت هنأت

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

نفسي عليها.

وكانت زوجتي تعلم أنني أعد كتاباً جميلاً، فصارت تقدم لي قهوة على طريقتي الخاصة مع الشوكولاتة أو من السما. وسأقول لكم إنها أروع قارئة، وهي أول المتلذذين والمتلذذات بالاطروحة، ولم تتذمر من المعادلات. مع أن ثقافتها حقوقية. قالت لي أنت تكتب شيئاً جميلاً، لكن بلغة تستعصي علينا. وهذا يتطلب منا أن نتقبل لغة المعادلات لكي لا نحرم من لذة ما تكتبه.

فقلت لها: «أنا لا اعتقد انها أكثر استعصاء من لغة ابي العلاء.»

«نعم، بالضبط. لهذا احببت المعادلات»

مع ذلك، أنا كتبت الاطروحة الفنطازية لنفسي. كنت أريد أن اضحك، وقد وجدت الرياضيات منجماً للضحك والتسلية. على سبيل المثال حديث الانشوطة. حين تتصفح كتاباً عن الهندسة التحليلية، ستجد منحنيات شتى. بعضها يمكن ان يوحي لك بشيء. على سبيل المثال منحني ما يدعى انشوطة ديكارت مع معادلته. هذه الانشوطة تجعلك تستطرد أدبياً، فتتذكر نزالات الهنود الحمر مع الآخرين واستعمالهم الحبال المعقودة على هيئة الانشوطة.

ونبقى مع الهنود الحمر عندما ننتقل الى انشوطة برنولي (الثنائية)، أي انشوطتين متجاورتين، فنقول: أما اذا كانت الطريدة عربة يجرها زوج من الخيل، فيحسن استعمال انشوطة برنولي (مع المعادلة).

وفي الوسع الاستطراد اذا أردنا أن نستثمر منحني السرج ومعادلاته. فنقول: والهنود الحمر يفضلون الخيل غير مسرجة في نزالهم مع البيض، مثلهم مثل القوم الذين قال فيهم المتنبي:

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

أو ركبوا الخيل غير مسرجة

فإن أفخاذهم لها حزم

أما أذا تمثلوا ببيت المتنبي الآخر:

أعز مكان في الدنى سرج سابح

وخير جليس في الزمان كتاب

ففي وسعهم الحصول من الدالتين:

ي = س2 _ ص2

ي = س ص

على أجسام مكافئة دورانية من القطع الزائد، ومنها يمكن تكوين مثل هذا السرج العزيز.

طبعاً مع مرتسمات جميلة للانشوطتين، وللسرج.

Telegram:@mbooks90

وانا هنا استطردت رياضياً، فقلت: أما القطع الزائد فيمكن الحصول عليه من قطع مخروط بمنشار. ومن هذه الممارسة – قطع المخروط بمنشار- يمكن الحصول على شتى المنحنيات ذات الأهمية العظيمة في الحياة. ومن بين هذه المنحنيات، الدائرة. والأهليلج (القطع الناقص)، والقطع المكافئ parabola، والقطع الزائد hyperbola. وما أثمن هذه المنحنيات للفلكيين. والمهندسين، والفيزيائيين (الصاروخيين بصفة خاصة)، بل وحتى العسكريين. وتجدر الاشارة الى أن أول من تطرق الى هذه المنحنيات المخروطية هو الرياضي الاغريقي أپولونيوس، وذلك في كتاب مكرس لها.

ولو لم يلتفت الفلكي كپلر الى شكل القطع الناقص (الأهليلج)، وهو من

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

تسمية أپولونيوس، لما استطاع أن يفسر مسار الكواكب وحركتها التي سجلتها عدسة تلسكوپه. كما ان الشكل الآخرالذي تحدث عنه أپولونيوس، ونعني به القطع الزائد، ألهم المحاربين في تعيين مواقع مدافع العدو في الحرب العالمية الاولى، حينما لوحظ أن ومضة المدفع يمكن أن تُرصد مرتين.

(يؤسفني جداً أن أتطرق الى هذا الحديث الجاد بمصطلحاته الثقيلة، لولا أنني أردت هنا أن أشير الى أهمية الرياضيات في هذه الأمثلة).

لكن ليست الاطروحة الفنطازية كلها جد. وأنا سأنهي حديثي عن هذا الكتاب، وعن سحر الكتابة بالاشارة الى مقطع جاء باسلوب قصصي ينطوي على روح نكتة عالية، ومدون بلغة فانتازية ظريفة، وذلك في المقطع المعنون بميتا هامش، والذي يتحدث فيه الراوي عن زيارة يقوم بها الى مخزن (أوروزديباك)، حيث يعرج فيه على الجناح الميتااوروزديباكي. وأنا أملك أن أقول إن هذا المقطع او المشهد كان من أجمل ما كتب. وأنا أحيل القراء الى الكتاب. المتيسر بطبعته الثانية، عن دار المدى.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

الفصل الرابع

في الموسيقى أريد أن أتوقف عند جملة أشياء، مثل الأشكال الموسيقية؛ وبعض الآلات الموسيقية، لاسيما البيانو؛ وصوتية الموسيقى؛ ومزاجيتها، على سبيل المثال، الحزن في الموسيقى؛ وتقنية الوهم في موسيقى البيانو عند ديبوسي وراڤيل، الخ.

لكنني أريد أيضاً أن أتحدث عن الفيزياء والمشكلة هي أن وضعي الصحي يتدهور بسرعة، لاسيما الصداع والدوار. قبل يومين وقعت أيضاً بسبب فقدان التوزان. وأنا أكتب الآن هذه السطور وبي صداع. لكنني اشعر أن لدي الكثير مما أريد أن أكتبه عن الموسيقى، عن الأشكال الموسيقية، ابتداء من المتتالية suite و مروراً بالسوناتا، ثم السيمفونية، والاوپرا، الخ. لكن صداعي يعيق مهمتي.

أريد أن أتحدث عن فلسفة المتتالية، لأن المتتالية هي البداية في الأعمال الموسيقية التي اتخذت طابعاً روائياً. المتتالية والسوناتا هما الحكاية أو الرواية في الموسيقى. إن كل موسيقى الباليه هي حكايات أو روايات موسيقية.

رافقتني سيلين الى قسم الكارديولوجي. كانت حركتي في حالة بائسة. إنني الآن أتحرك ببطء وبصعوبة. وتوازني أضعف من أي وقت مضى. وتركيزي ضعيف. لم استوعب تعليمات الممرض بيسر. لماذا أواصل الحياة.

وسيلين ملاك في معونتها.

وفي البيت أعدت لنا شاياً، وتناولت أنا معه الكليچة. ثم اخبرتها بأنني أرسلت أوراقي عن المسيح الى زينب لتقوّم بعض صفحاتها. وسالتني سيلين

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

عن الموضوع. ودخلنا في حديث طويل حول وجهات النظر التي أطرحها، وبعضها مستقى من مصادر مثيرة للجدل. خالفتني حين أكدت أن المسيح لم يكن يهودياً. ودام نقاشنا حول هذا الموضوع طويلاً. وأنا يعيقني الصداع الآن من أن أوضح وجهة نظري المدونة في أوراقي. إنني أتعذب، وأفضل الموت.

إنني ازداد الآن عجزاً عن الكتابة، مع أن الرغبة متوفرة. أريد ان أواصل الحديث عن تأريخ الموسيقى. فانا الآن بلغت مرحلة انتقالية، وهي نشوء ظاهرة جديدة في الموسيقى. أعني بها فلسفة المجموع .. وهذه ستتحقق بظهور فكرة النوبة في الموسيقى الاسلامية؛ ثم المتتالية، والسوناتا في الموسيقى الغربية. وهذه ستكون نقطة وثوب الى السمفونية. اريد أن أقول الموسيقى الدرامية، التي ستجد تعبيرها أيضاً في الأوپرا، وفي الاشكال الموسيقية الأخرى، كالكانتاتا؛ و الأوراتوريو.

لكنني لاحظت أن البداية كانت في تطور مفهوم «النوبة». وقبل ذلك كانت في محاولة تعدد الألحان أو تعدد الايقاع. فقبل ابن محرز (ت حوالي 715م) كانت القصيدة تغنى على لحن واحد، من أول أبياتها حتى آخرها. ولأن كل بيت في القصيدة العربية يعبر عن فكرة كاملة، فقد كان الملحنون يضعون لحناً قصيراً للبيت الأول ينسجم مع هذه الفكرة. ثم يتكرر هذا اللحن مع كل بيت تالٍ. لكن ابن محرز كان أول من وضع لحناً مختلفاً للبيت الثاني. جاء في كتاب الأغاني لابي الفرج عن ابن محرز: «هو أول من غنى بزوج من الشعر، وعمل ذلك بعده المغنون اقتداءً به. وكان يقول «الافراد لا تتم بها الالحان». وعندما استعملت اللازمة في الزجل الأندلسي، اقتضى ذلك وضع لحن آخر لها. ومع ذلك، إن الرتابة لم يُقضَ عليها تماماً. فلجأ المغني الى التنويع أو الزخرفة التي تضفي على المقطوعة مزيداً من التظليل. ثم انسحب ذلك على

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

المقطوعة الموسيقية المؤلفة للآلات فقط.

كان ابن محرز،اذن، أول من وضع اللبنة الأولى لتطوير الشكل الموسيقي. مع أن الشكل الموسيقي كان يتألف –في زمانه- من مقطوعة واحدة، هي الأغنية. ولعله مهد أيضاً الى تنويع الايقاع في المقطوعة الواحدة، حيث اصبح العازف على الآلة الموسيقية المصاحبة للغناء يعزف على ايقاع آخر يختلف عن ايقاع الغناء. وكان هذا جديداً على أوروبا، التي أخذت تصغي باندهاش، على حد تعبير هنري جورج فارمر، الى هذه الظاهرة في تنوع الايقاع في الأغنية العربية. واستعار الأورپيون كلمة «ايقاعات» العربية، فأصبحت عندهم تلفظ ochetus او hoquetus. وفي هذا الاطار يمكن العودة (بالنوطات الراكضة) في الحان ليونين من القرن الثاني عشر الى جذور عربية.

النوبة في اللغة العربية مشتقة من الفعل (ناب، ينوب) بمعنى قام مقام فلان. وناب اليه: رجع مرة بعد أخرى، والنوبة : الفرصة. يقال جاءت نوبتك. هكذا كان مفهومها ومعناها في الموسيقى في استعمالها الأول. فحين يحضر أحد المغنين في حضرة خليفة أو أمير للغناء يقال أن نوبته حانت. ولعل اقدم استعمال لها جاء في عهد الخليفة المهدي العباسي. وجاء في كتاب الأغاني أن ابراهيم بن أخي سلمة جاء الى الرشيد وقال له: «يا أمير المؤمنين إني أحب أن تشرفني بأن تكون نوبتي ونوبة اسحاق الموصلي في مكان ...». وروي عن الحارث بن بُسخُنّر أنه قال: «كانت لي نوبة في خدمة الواثق في كل جمعة، اذا حضرث ركبتُ الى الدار...». ثم اصبحت النوبة تعني مجموعة من المقطوعات الغنائية (مع مقدماتها الموسيقية) تؤدى في زمن معين؛ أو مجموعة غنائية يؤديها مغنٍ. وتطرق الموسيقي ابن الطحان المتوفى بعد 449 هـ الى ذكر النوبة في مخطوطته (حاوي الفنون وسلوة المحزون)

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

حيث قال: «فغنى أبو الفتح عشرة أصوات، وغنى الشريف ثمانية اصوات؟، لان الثوب كانت كثيرة، ولم يصبهما اكثر من ذلك.». وأصبحت النوبة عند الأندلسيين مصطلحاً موسيقياً له بُعد شكلي. قال التيفاشي: «النوبة الكاملة للغناء بالمغرب تقوم من نشيد واستهلال وعمل ومحرك وموشحة وزجل، وجميعها بتصرف في كل بحر من بحور –أي أدوار- الاغاني العربية». (عن كتاب الجواري ص 62).

هذا في المغرب العربي، أما في المشرق فكانت الحركات الأربع التي تتألف منها النوبة تسمى : القول، والغزل، والترانا، والفروداشت. ثم أضاف اليها الموسيقي عبد القادر بن غيبي (المراغي) (1435 -1350 م) حركة خامسة سماها المستزاد. وكل هذه الاجزاء أو الحركات كانت غنائية، لكن تستهل بمقدمة موسيقية تعزف على الآلات، تدعى بالعربية (طريقة)، منذ ايام الموسيقي صفي الدين عبد المؤمن الارموي البغدادي معاصر المستعصم آخر خلفاء بني العباس. وفيما بعد سميت المقدمة الموسيقية الرئيسية (بشرف)، وهي بمثافة افتتاحية للنوبة. والظاهر أن النوبة في هذا الاطار اصبحت أرقى شكل موسيقي اسلامي. وبهذا الصدد يقول كريستيانوڤيتش: «إن النوبة برأي المسلمين انفسهم أفضل ما في الموسيقى العربية». ويقول خوليان ريبيرا المستشرق الاسباني (1858 – 1934 م) «إن معظم الكتاب يعتبرون النوبة كواحد من الاشكال الاساسية في الموسيقى العربية، لكنهم لا يجهدون انفسهم في الوقوف على جذورها.». ثم يشير الى أن كريستيانوڤيتش يرى أنها نشأت في بلاد العرب ثم انتقلت الى اسبانيا. وهي حسب اعتقاده بمثابة السمفونية الشرقية، التي بقيت وحدها حية من موسيقى الماضي رغم الاهمال، ونشر سبع نوبات تحت عنوان (موسيقى قديمة).

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

وأنا أرجع الآن الى أوراقي الموسيقية التي كنت أدونها . إنها لا تكاد تحصى ؛ وهي غير منسقة وانا أخشى أن مهمتي ستكون محاولة التنسيق فيما بينها، لانها أوراق كثيرة. لكنني ساحاول أن ابحث عن الأشكال الموسيقية في بداياتها. وبالذات عن النوبة في الموسيقى العربية؛ وعن المتتالية؛ والسوناتا. لكن أوراقي عن هذه المواضيع بحاجة الى ايضاح، لأن بعضها يكتنفه الغموض. وأنا الآن لست في وضع يساعدني على التفكير والدراسة. كنت أحسبني سأرجع الى أوراق منسقة، فاذا بها كشكول من أوراق لايكاد يجمعها جامع سوى أنها عن الموسيقى. فلن تكون مهمتي أكثر من نقل هذه الأوراق على علتها تقريباً. فأنا لم أعد باحثاً الآن، بل أحاول أن ألملم شتاتاً هائلاً من معلومات ملقاة أمامي بلا حساب.

كنت أريد أن أعرف كل شيء عن النوبة، فهي الممهدة لموسيقى المتتالية في الموسيقة الغربية. فأفردت أوراقي عن النوبة. فوجدت فيها ما كنت أبحث عنه: إن النوبة هي عدد من المقطوعات الغنائية – الموسيقية، هو أربع مقطوعات في الأساس. فهل كان القالب الرباعي للنوبات أساس الحركات (الرباعية) في المتتالية، وفي السوناتا، ثم في السمفونية؟

والنوبة كانت إرهاصاً للمتتالية.

والمتتالية هي موسيقى على الآلات (فقط)، تشتمل على سلسلة من الرقصات المنتظمة. كانت إحدى أهم الأشكال الموسيقية التي تؤدى على الآلات خلال القرنين السابع عشر والثامن عشر، وما تزال تستعمل حتى يومنا هذا. واهم حركات المتتالية منذ العصر الباروكي (زمن باخ) هي أربع أيضاً، مثل النوبة، وهي:

ألماند، كورانت، سرباند، جيغ Gigue.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

فالألماند، هي رقصة من أصل الماني في إيقاع رباعي معتدل (ضربة ضعيفة الى معتدلة)؛ والكورانت مشتقة من كلمة corrente الايطالية، وتعني (يركض)، وهي رقصة ثلاثية الايقاع، ذات طابع حيوي. أما السرباند فمن اسپانيا العربية. وطابعها نبيل ووقور، لكنها في الاصل كانت حسية (شهوانية). وأما الجيغ فتؤدى في نهاية المتتالية، وهي سريعة ومن أصل انكليزي او ايرلندي. وأول ما كانت تؤدى بمصاحبة العزف على الرباب.

سأحاول الآن أن استمع الى رقصات المتتالية، على انفراد، وواحدة بعد الأخرى. ثم استمع اليها مجتمعة لأكون عنها فكرة شاملة. وقبل أن أنتقل الى السوناتا، سأحاول أن أتطرق الى ذكر المتتاليات التي كانت لي علاقة معها. من بينها متتاليتا الموسيقي الفرنسي دَليبس، وأعني بهما: Ballet Sylvia؛ Ballet Coppélia (أي الفتاة ذات العينين بشكل المينا).

والحق أن المتتاليات تشكل نسبة غير قليلة من مسموعاتي. على سبيل المثال ان كل موسيقى الباليه هي متتاليات. وبهذا الصدد لا أريد أن أتجاوز مقطوعات ستراڤنسكي الثلاث للباليه، وأعني بها: الطير الناري؛ پتروشكا؛ وشعائر الربيع. فقد كانت هذه المقطوعات، ولا تزال، جزءاً مهماً من ثقافتي الموسيقية. وأنا أريد أن أقارن بين المتتاليات والسوناتات. فلكل منهما نكهتها، بالرغم من أن لكل منهما منهجها الموسيقي.

والحق إنني قد أبقى أفضل السوناتا على السمفونية لكنني استثني سمفونيات انطون بروكنر، التي اعتبرها شوامخ السمفونية.

كنت أريد أن أتحدث عن فلسفة الموسيقى. وفي هذا الإطار تندرج اهتماماتي الأخيرة وما قبل الأخيرة– قبلها كثيراً، ومن بينها الحزن في الموسيقى، أو بالأحرى استيتيكية الحزن في الموسيقى؛ وتقنية الوهم في

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

موسيقى البيانو عند ديبوسي وراڤيل؛ وأشياء أخرى مسحتها ذاكرتي.

يبدو أنني صرت أكتب بلا ضابط. فأنا أريد أن انتقل من حديث المتتالية الى السوناتا. ثم أنتقل بعد ذلك الى عنصر التقنية.

عن فارمر في حديثه عن الأشكال الموسيقية: كانت أنماط التأليف الموسيقية مختلفة: «النشيد»، وهو في الأصل ترتيلة أنفية، في أيام الفارابي. كان لا ايقاعياً، لكنه فيما بعد خضع للإيقاع. و «البسيطة»، كانت مقطوعة غنائيةمع مقدمة (موسيقية) على الآلة تدعى «طريقة». و «الضرب» كان تأليفاً استعمل فيه نوعان من الإيقاع في آن واحد. وبعض المؤلفات المطولة كانت توجد في «كل الضروب» و «كل الأنغام»، التي كانت تشتمل على استعمال كل انواع الإيقاع وكل المقامات اللحنية عند الفرس، والخراسانيين، والتركمان، في القرن العاشر. وكانت المقطوعات التي تعزف على آلة (او آلات) تعرف بـ «الطرائق» و «الرواسين»، وكانت شائعة جداً. وبعد ذلك عرفت المؤلفات: «العمل»، و «النقش»، و «الصوت»، و «الهوائي»، و«المرصّع». الأولى (العمل) كانت من طراز مركب وتبدأ بمقدمة موسيقية. والثانية (النقش)، كما يدل اسمها، تشتمل على عنصر الزخرفة. والأخيرتان متشابهتان وهما على غرار المعزوفات الغربية من صنف «الفانتازيا».

لكن أهم الأشكال جميعاً كانت «المتتالية» التي تدعى بالعربية «نوبة». ويبدو أن النوبة ظهرت الى الوجود في البلاط العباسي، عندما كان المغنون والعازفون الذين يحضرون في ساعات معينة في أيام معينة، يؤدون أدوارهم، كل حسب نوبته. وعندما يجيد أي مغن أو عازف في إداء مقطوعات معينة، فإن هذه المقطوعات في دور واحد أو قطعة واحدة، فقد كان يدعى «نوبة». وحتى القرن الرابع عشر كانت النوبة تشتمل على أربع حركات: القول، الغزل، الترانا، والفروداشت. وفي العام 1379 أدخل عبد

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

القادر بن غيبي [المراغي] حركة خامسة تدعى «المستزاد». كل من هذه الاجزاء، الغنائية، كان يمهد لها بافتتاحية موسيقية تدعى «طريقة». وفيما بعد استعمل البشرف كافتتاحية للنوبة. وفي اسپانيا المسلمة كانت النوبة الغرناطية تشتمل على 24 لحناً. ثم تبنى الأتراك العثمانيون النوبة الشرقية.

عن كتاب اوكسفورد عن تأريخ الموسيقى

العالمية، القسم المتعلق بموسيقى الاسلام

لهنري جورج فارمر

يمكن العثور على رقصتي الألماند والكورانت في طبعات كثيرة في الأراضي المنخفضة ابتداء من 1570. وعندما تذكر الرقصتان كانت الألماند تذكر قبل الكورانت. وعلى أية حال لا يصح اعتبار الألماند والكورانت أصل المتتالية، لأن وجودهما سوية كان نادراً جداً. فقد كانت هاتان الرقصتان تظهران فقط بالارتباط مع السربندة، التي كان إدخالها بمثابة عامل مساعد على تكوين المتتالية.

ويبدو أن الجمع بين الالماند والكورانت والسربندة تم على يد عازفي العود الفرنسيين.

في الطريق الى ابتكار السوناتا

يرى تشارلس روزن Charles Rosen أن ظهور شكل السوناتا هو الذي أسهم في تطوير الحفلات الاوركسترالية للموسيقى الخالية من الكلمات. ذلك ان شكل السوناتا جاء بمثابة «المقابل الدرامي» : قصة في قالب موسيقي لها بداية محددة ووسط ونهاية، تذكر بشكل الساغا Saga، أو الرواية، أو القصة القصيرة. أما أشكال الرقصات التي سبقت شكل السوناتا فتعتمد بصورة

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

اساسية على التناظر؛ في إطار قناعاتنا التي تنشأ لدينا من خلال التجربة بأن الإعادة توفر إطاراً شبيهاً بحالة السرور التي نشعر بها في التأمل في تناسقات العمارة الكلاسيكية، او التكرار في الشعر. الحالة الدرامية هنا لا وجود لها. وبما أن الموسيقى حاضرة في الزمن ، فليس في وسعنا أن ندقق فيها ونعيد التدقيق بعين الطريقة التي ندقق في لوحة ما أو عمل عمراني، أو أشياء ساكنة أخرى. من هنا يعتبر التكرار، سواء في اللحن أو الإيقاع مهماً في تحديد بنية العمل الموسيقي. مع أن بعض موسيقيي القرن العشرين حاول الغاءه. لكن التناظر ظاهرة ربما كانت أكثر أهمية في الموسيقى التي تعتمد على أشكال الرقصات من المؤلفات المبنية على نمط السوناتا.

ويقول Tovey إن السوناتا تحرر نفسها من الموقف الاحتفالي للمتتالية.

هذا يجعلنا نمعن النظر في كل من المتتالية والسوناتا. فالظاهر ان لكل منهما شخصيتها الفنية المتميزة. وأنا كهاوي موسيقى لا أفضل تفضيل واحدة على أخرى. إنني أجد سعادتي في سماع متتاليات مثل سلفيا، أو كوپيليا، لدليبس، أو متتالية الطير الناري، أو پتروشكا لستراڤنسكي، مثلما أجد سعادة في الإصغاء الى سوناتا لبيتهوڤن أو شوبرت.

لكن ما هي السوناتا في آخر المطاف؟

مع أننا نادراً ما نجد مؤلفات موسيقية تلتزم بصرامة بقالب السوناتا في التأليف، إلا أن هذه الصيغة بحد ذاتها جديرة بالاهتمام. فالجزء الاول يطرح، وغالباً ما يكرر «الموضوع الأول» أو مجموعة من المواضيع في مقام السوناتا الأساسي أو القراري. يلي ذلك فقرة انتقالية، أو جسم انتقالي يفضي الى المقام المسيطر (المقصود بذلك النوطة الخامسة) أو مقام آخر قريب منه؛ حيث يطرح الموضوع الثاني أو مجموعة من المواضيع. والمواضيع

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

الثانية غالباً ما تكون أكثر شعرية من الأولى، وتوصف أحياناً بأنها «مؤنثة». بعد ذلك يأتي التطوير development. ويتداخل فيه الموضوعان الرئيسيان، ويتشظيان، ويتراصفان، أو يصاغان بمقام آخر. بعد ذلك تأتي الخلاصة : عودة الموضوع الاول كما كان في الجزء الأول، يليه مرة اخرى جسر والموضوع الثاني. لكن فقرة الجسر تتغير هذه المرة بحيث يصاغ الموضوع الثاني بمقام الأساس، وبذلك يتوحد الموضوعان الأول والثاني، وترجع المقطوعة الى قرارها الأصلي.

من هنا يبدو هذا المخطط اشبه بقالب قصة أو رواية، بطرازها الكلاسيكي. فمثلما يشرع الأبطال الروائيون أو الملحميون في بادئ الأمر في ترك بيتهم أو وطنهم ، سعياً وراء المغامرة، للقضاء على تنين أو تحقيق مأثرة أو كسب ود حبيبة، ثم يعودون الى الوطن ظافرين؛ فإن قالب السوناتا، كما يرى البعض، يمر بمثل هذه المغامرة أو الرحلة لتحقيق لحمة جديدة بين العناصر التي كانت متعارضة في الأصل. وغالباً ما توصف نهاية الحركة (الموسيقية) أو المقطوعة بالعودة الى المقام الأصلي.

ويتحدث البعض عن ارتياح الانسان الى انماط من الاشكال والصيغ، مثل التناظر؛ والقصص. ويضيف البعض الآخر التنويعات variations، التي تعتبر احدى أكثر الاشكال الموسيقية انتشاراً، لكنها في جميع الحالات تضرب على وتر واحد بالأساس، وبذلك تؤكد على طابع «الهوية». ويرى Rowell أن شيوع التنويعات في عالم الموسيقى يعود الى طابعها الرمزي السيكولوجي.

استطراد في غير محله

في Telemusik وفي Hymnen حاول شتوكهاوزن استحضار «موسيقى الكون» وفي Kurzwellen كان يطلب من العازفين أن يكونوا

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

على استعداد دائماً .لسماع نداء المجهول. هذه المحاولة الأخيرة لم يكن الغرض منها طرح فكرة بل للسماع فقط. ومن الآن فصاعداً أصبح شتوكهاوزن أكثر استعداداً لأن يعطي لموسيقاه أبعاداً ميتافيزيقية.

وجرب شتوكهاوزن اداء موسيقى على مدى خمسة أوكتافات، وأصوات حفيف، وأنفاس، أو لهاث، و اداء حروف العلة بما يشبه أحياناً أصواتاً بشريةً «باكية»؛ وأصوات (= ضوضاء) قُبل، وترعيشة اللسان،...الخ

الارتجال الحر، كطموح كنموذج لنهاية التأريخ، تلك النهاية التي تم التعبير عنها في الوقت نفسه في انفجار الاقتباس (ما المقصود بذلك؟)، في انهيار الطليعة، في تخلي جون كيج الفعلي عن التأليف، وفي عودة الروح المنيمالية الى الأصول (الأصول الموسيقية). لاشيء تم استيراثه أو تعلمه كان ذا بال، وإذا تم التخلي عن الآلات التقليدية أو تجاوزها – كما حصل بالفعل من قبل الفرق الاليكترونية التي تقدم أداءً حياً كفرقة شتوكهاوزن – فإن كل ارتجال كان بداية جديدة ونهاية جديدة، وحلقة في الزمن لاتخضع للاستمرارية.

تغيير الجزس الموسيقي، مثل «الايقونة الصوتية»، وهي پيانو كبير ملقى على جنبه، بحيث يمكن تقويس الأوتار، لتؤدي تراكيب من أنغام معوجة.

في Clepsydra لست عشرة ايقونة صوتية وضعت حول المستمعين في (1982) كانت النتيجة «پلازما صوتية»: «صوت حي يمكن إدراكه فقط من منظور كوني، مشابه لصورة الأرض عندما تصور من الفضاء الخارجي». الصوت يرتعش بحياة داخلية في حين يصبح ساكناً في الإطار العريض، ثم يتحرك بصورة بطيئة من مادة كثيفة الى نغمة واحدة ليتحرك الى الوراء من جديد.

عود الى ما قبل الاستطراد:

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

أريد أن أتخلص من سطوة السوناتا لأنتقل الى أروع ما في عالم البيانو، وأعني بذلك «الليليات Nocturnes». لكنني لا أريد ايضاً أن أتجاوزالمتتالية بهذه السرعة. ولا أريد أن أفضل السوناتا على المتتالية فلسفياً، بالرغم من أن سوناتات بيتهوفن تبقى تتحداني بروعتها.أذلك لان الموسيقى المجردة تسمو على الموسيقى «الراقصة»، أعني المتتالية؟

مع ذلك انا لم أفرغ من موضوع المتتالية، و –طبعاً- النوبة. اسم المتتالية Suite جاء من الفرنسية، ويعني «الأشياء التي تتتالى» أو «تتالٍ». استعمل على نطاق عام في الربع الأخير من القرن السابع عشر. لكن جذورها ربما ترجع الى القرن الرابع عشر. أما كمصطلح موسيقي، فقد استعملت السويت في 1557.

Telegram:@mbooks90

ويبدو أن Thomas Mace، وليس رجلاً فرنسياً كان أول من استعمل كلمة Suite أو (Suit) ليدل على شكل تأليفي خاص يتألف من مقدمة، allemande، و courante، ayre، و sarabande، و toy «أو ما تشاء».

ثم طغت السوناتا عليها، الى أن أعيد لها الاعتبار في القرن العشرين، لاسيما على يد ستراڤنسكي. إن مؤلفات ستراڤنسكي الثلاثة، الطير الناري، وپتروشكا، وشعائر الربيع، وهي متتاليات موسيقية، تعتبر من أشهر المؤلفات الموسيقية على الاطلاق.

على اية حال، سأحاول أن أفرغ من موضوع المتتالية والسوناتا، وأنتقل الى الموسيقى الأخرى. لكنني سأنتهي قبل أن أنجز مهمتي هذه. وقد يحزنني جداً أن أصبح عاجزاً عن انجاز هذه المهمة.

لكنني لم أتطرق الى قالب السوناتا، أو مايدعى بالانكليزية sonata form. وهو شيء من أساسيات الموضوع وهو يستعمل في الحركة الاولى

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

من السوناتا. إن قالب السوناتا يشتمل على ثلاثة مقاطع، الأول يدعى العرض Exposition (ويشتمل هذا على الموضوع الأول، في المقام القراري tonic، والموضوع الثاني في اللحن المسيطر). وغالباً ما يكرر، ويتبعه ثانياً التطوير Development (حيث تؤدى مادة العرض بطريقة الفانتازيا). وثالثاً الخلاصة (حيث يعاد فيها العرض وأحياناً بتصرف). ولكن الخلاصة لها تقفيلة بمثابة خاتمة وهي بطول معتدل، مع أن بعض الموسيقيين، من أمثال بيتهوفن توسعوا فيها الى حد يشبه التطوير الثاني.

أريد أن أتخلص من سطوة السوناتا ، وانتقل من عالمها وعالم المتتالية الى ما بعد ذلك.

الساعة الآن تجاوزت الخامسة صباحاً، وأنا أريد أن ينتهي الليل بأي ثمن. الليل هو قاتلي، لاسيما ليل الشتاء ، إنه لا ينتهي. كل ليلة تمط الزمن الى أبعد حدوده، وأنا أعاني من هذا الظلام أو الفراغ الذي يطول ويطول، وأكاد أتمزق من أوجاع الرأس.

تناولت حبتين من الپاراسيتيمول، مع إيماني بأنهما لن تجدياني. مع ذلك ان وجع الرأس خفّ، ليس بسببهما، بل بسبب آخر لعله ميتافيزيقي.

أنا الآن أريد أن أتحدث عن الثورة العلمية التي مرت بها أوروپا في مرحلة صعود البرجوازية...ثورة في الفيزياء، وعلم الفلك، وكل شيء، وذلك بفضل النهوض الاقتصادي. وكانت كل أوروپا تعيش هذه الثورة، لكن ايطاليا كانت مركزها. وفي الموسيقى سيحصل تطور هائل في كل معالمها. ستظهرالأوپرا، والكانتاتا، والاوراتوربو. وستتطور صناعة الآلات الموسيقية لتجترح صوتية much more perfect. ستتحسن صناعة الكمان بعد إجراء تغييرات على جسدها واشكال فتحاته. وستنتقل الكمان من الشارع الى بيوت

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

الأرستقراطية.

وستشعر الأذن الأوروبية المرهفة أن الآلات المفاتيحية مثل القرجنال، والسپاينت spinet، وحتى الهارپسيكورد، لم تعد تلبي الذوق الذي يفكر في صوتية موسيقية كاملة الأوصاف. حينما تنقر على وتر –او تغمزه- فأنت تجترح صوتاً يختلف عن ضرب الوتر بعصا أو قضيب. إن الآلات المفاتيحية key board هي ملكة الآلات.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

الفصل الخامس

الطريق الى البيانو

الذائقة الموسيقية المرهفة لاتجد في الهارپسيكورد ولا الأورغن ضالتها. إن صوتية الهارپسيكورد تفتقر الى الكمال ولا تلبي الحاجات الموسيقية على اختلاف متطلباتها، في الهارپسيكورد لا يمكن التحكم بمزاجيته من حيث الخفوت والارتفاع. أما الأورغن فيبقى آلة تصلح للكنيسة بأصداء صوتيته «الماورائية».

وأنا تحدثت عن مزاجية الهارپسيكورد في روايتي (فرس البراري). وسأعيد هنا ما جاء فيها:

«لابد من القول إن لا يقينية القرن الثامن عشر، أو النزعة الشكوكية خلقت بيئة ملائمة للآيروني. وهنا أود أن أشير بصفة خاصة الى عنصر الآيروني في الآلة الموسيقية المقترنة بالقرن الثامن عشر، أعني بها آلة الهارپسيكورد. هذه الآلة تورث انطباعاً بالخفة، والمرح، والدعابة. وتنسجم سايكولوجية القرن الثامن عشر المتسمة بروح الدعابة والسخرية الحادة التي كان ڤولتير خير معبر عنها، مع موسيقى الهارپسيكورد تماماً. إن غمز أوتار الهارپسيكورد (وأمثاله من الآلات المفاتيحية ذات الأوتار المعدنية) يخلق جواً انفعالياً، ووامضاً، وواخزاً، والحصيلة: فطنة لاذعة، أو دهاء وسخرية...، وفي الواقع، بعد اختفاء الهارپسيكورد بدأ هذا الضرب من الدهاء والسخرية بالانحسار.»

لكن الهارپسيكورد، كان ينطوي، الى جانب ذلك، على عيب قاتل: افتقاره الى التعبير. كانت ميكانيزميته تؤكد أن الوتر كان يُغمز بنفس القوة دائماً. مثل الأورغن، كان الهارپسيكورد يفتقر الى «الروح». وقد حاول صانعو الهارپسيكورد كل ما في وسعهم حل هذه المشكلة – لقد فكروا في شرائط

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

من القماش يمكن وضعها على الأوتار لكظم الصوت، واستعملوا موادٌ أرق لغمزها، ومادة مختلفة من الأوتار، بل حتى اقترحوا غطاء يمكن فتحه وإغلاقه بعتلة يمكن التحكم بها بواسطة القدم لتغيير درجة الصوت، لكن بلا جدوى. إن هذه الآلة لا تستجيب الى حساسية (أو ملمس) الأصابع عند العزف، وكانوا يعلمون ذلك.

نحن هنا أمام منعطف كبير في ابتكار صوتية مثالية لآلة الهارپسيكورد، ستجعله يؤول الى آلة جديدة، هي البيانو.

كان ذلك في نهاية القرن السابع عشر، عندما كان مؤلفو الموسيقى يحاولون تأليف موسيقى أكثر طموحاً على الآلة المفاتيحية (بمعنى الهارپسيكورد). فالذي يبدو أن هناك نظرة في دنيا الموسيقى للتوصل الى تحسين الآلة أو الآلات الموجودة لتلبي الطموح في القدرة على تحقيق اللمسات الحساسة في العزف. ويبدو أن خطوة كبيرة كهذه كانت في حاجة الى ظهير لتمويل البحث ووسائل التطوير: وهذه الخطوة تحققت على يد أسرة مديتشي The Medicis.

مع أن الدوق كوزيمو هو الذي بدأ المشروع، إلا أن ابنه الوسيم فرناندو دي مديتشي كان هو الذي نهض بمهمة المشروع. فقد كان فرناندو صاحب ثقافة موسيقية. وقد بدأ بتوفير وجمع الآلات الموسيقية، والاستفادة من الخبير بارتولوميو كريستوفوري، وهو هارپسيكوردي ضليع في صناعة هذه الآلة (الهارپسيكورد) ووجد فرناندو في كريستوفوري الرجل المناسب لتحقيق مآربه الموسيقية، الى حد أنه آثر صحبته والعمل معه على صحبة زوجته... اننا نروي قصة ابتكار أعظم آلة موسيقية في الوجود.

وقد أسس فرناندو مجمعاً موسيقياً، وأشرف على العمل مع الموسيقيين

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

لأجل انجاز المهمة الكبرى. مهمة صناعة أعظم آلة في الوجود.

كنت أود أن أتفرغ للحديث عن كريستوفوري المجترح لآلة البيانو، لانه قدم للدنيا أعظم انجاز موسيقي على مر العصور. لكنني سأوجز بسبب ضعف قدراتي على البحث حالياً.

إن أكبر تجربة قام بها كريستوفوري هي التصدي لمسألة افتقار الهارپسيكورد للقدرة على التعبير والتفنن في اجتراح صوتية موسيقية موفية بالغرض. وقد حقق هذا الشيء بعد أن وضع يده على هيكل الهارپسيكورد وعمل المطارق في آلة الكلاڤيكورد clavichord ، وابتكر آلة جديدة بكل معنى الكلمة وصفت في حوليات 1700 على هذا النحو: «إن هارپسيكورد بارتولوميو كريستوفوري، المصنوع حديثاً، قادر على عزف الاصوات الرقيقة والقوية».

هذه العبارة هي التعبير الموجز والمتواضع عن انجاز أعظم عمل موسيقي على مر العصور. إنها وصف لآلة البيانو العظيمة.

لا توجد الآن سوى ثلاث نسخ من آلات البيانو التي صنعها كريستوفوري: واحدة محفوظة في المتحف الموسيقي الرائع للآلات الموسيقية في لايبزج، والثانية في متحف الآلات الموسيقية في روما، وهي لا تصلح للعزف، والثالثة، تصلح للعزف، وهي محفوظة في متحف المتروپوليتان للفنون في نيويورك. ومع أنها تعرضت الى التعديل كثيراً على مر السنين. فإن البيانو الذي صنعه كريستوفوري هو بكل الوضوح جد البيانو الذي نعرفه اليوم.

سأقفز فوق التفاصيل التقنية لآلات الهارپسيكورد والكلاڤيكورد، وعن المطارق والأوتار، وعن شيء آخر لم افهمه سماه هوارد گودال «»،Goodal escapement»» وذلك عند التلاعب في استعمال المطارق. وفي القاموس

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

escapement تعني ميزان أو شاكوش الساعة؛ وتعني ايضاً «افلات». وأنا لا وقت لدي للبحث عن مصادر أخرى عن صنع البيانو. لابد أنها بالمئات. فمرجعي الحالي لا يتحدث عن «اللباد» الذي تغلف به مطارق الهارپسيكورد، مع أننا كنا نقرأ في كل المصادر عن ذلك. وعلى أية حال أريد أن أقول إن كريستوفوري المرهف، او العبقري استعمل كل انواع «القماش» لتغليف مطارق آلة الهارپسيكورد الى أن توصل الى أن أصلحها للتحكم بصوتية الآلة، ارتفاعاً وخفوتاً، هو اللباد.

هنا نعود الى مقولة سارتر من أن التقنية نظام ميتافيزيقي. وهذا يسري على الآلات الموسيقية الأخرى، حيث يكون للتقنية في صناعة هذه الآلات دور أساسي في التوصل الى أفصل و أجمل صوتية. (في ذهني هنا حجم الآلة، مثل آلة الكمان، والڤيولا، والتشيلو... الخ ، ووضعية الفتحات في جسم الآلة، التي على شكل حرف f ... الخ)

كنت أريد أن أتلبث أكثر وأكثر عند صناعة آلة البيانو، لكنني متعب. وفي كل الأحوال أمامي طريق طويل للوصول الى البيانو في كل ما له صلة به. فأنا أضع رؤوس أقلام لما أكتب، وبواسطتها أطرح أفكاري. وبعض رؤوس الأقلام هذه موجز جداً. كما لو أنك تضع حرفاً واحداً. وستضحكون لو وقفتم على الورقة التي وضعت عليها رؤوس الاقلام لما تبقى من «كتابي» هذا. لكنكم لن تفهموا منها شيئاً. وعلى أية حال، إن الكتابة فن، وأحياناً جنون. فأنا لا أريد أن أنسى في سياق مشروعي هذا، الكلمات التي ذكرها فرانز لست عن شوپان.

آه، إن ضمور ذاكرتي يحرمني من أن أكتب كما لو كان ذهني بمثل صفائه قبل عام. في هذا العام الآخير من عمري تردت ذاكرتي كثيراً. ومع أن الطبيب يقول إن ذلك طبيعي، إلا ان هذا لا يرضيني، ولا يداوي جرحاً.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

ساقول لكم إنني قد أكرس بقية حياتي للپيانو فقط، وهو حديث لا ينتهي. إن الكتابة عن شوپان وحده تتطلب تفرغاً كبيراً. فما بالكم بالاشياء الأخرى؟

من بين هذه الأشياء الأخرى تعلقي بموسيقى ديبوسي وراڤيل، وخيبة أملي لأن السيدة سيلين التي أكن لها تقديراً واحتراماً كبيرين، لمداركها الثقافية، لا تحب ديبوسي. هل أحدثكم عن محاولتي اسماعها مقطوعة «إيستامپ» لعلها تغير رأيها. هذا الاختلاف معها بشأن ديبوسي لا يريحني.

ثم جاء جم الخليلي وسرق مني هذه الاهتمامات الموسيقية بقنبلته التي رماها في برنامج BBC4 عن بداية الكون ونهايته. وتلقيت نداء من الصديق فخري كريم يؤكد فيه أنه يكلمني من لندن، وأنه جاء في مناسبة نعي الراحلة بشرى پرتو. وأخبرني في الوقت نفسه عن قنبلة جم الخليلي، وأنه يتطلع الى مناقشة هذا الموضوع معي.

لكنني لم أكن حتى تلك اللحظة قد اطلعت على برنامج BBC4 الذي عرضه جم الخليلي في الساعة العاشرة والنصف من مساء يوم الخميس في الثلاثين من نوڤمبر. كنت قد آويت الى النوم وفاتتني مشاهدة البرنامج.

ثم أسدت لي الصديقة غابرييل معروفاً، فأعادت إظهار البرنامج في جهاز الـ ipad العائد لي. وعلى الفور شرعت بقراءته، وأنا أحسبني سأقف على معلومات ثورية جديدة عن هذا الموضوع، الذي لم أكن على جهل سابق به، لأنني كنت من المهتمين به؛ وقد تطرقت اليه في كتابي (تأملات في الفيزياء الحديثة). لكن واخيبتاه! الموضوع كان زوبعة في فنجان، سوى أنه صحح مواقف جامعة كمبرج السابقة التي خذلت العالم البريطاني Fred Hoyle يومها، وأوصت لجنة جائزة نوبل بحرمانه من الجائزة. طبعاً جاء رد الاعتبار المتأخر هذا من جم الخليلي. والمهم أن موضوع بداية العالم ونهايته لم

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

يضف الي جديداً على ما كان ينشر ويقال سابقاً. لكنني سأظل وحدي ألهج – بالعربية - برأي مخالف للرأي السائد والمعترف به حول أصل الكون ونهايته. إن الرأي السائد يقول إن الكون بدأ من فقاعة، وسينتهي أما بانهيار لكل شيء، أو استمرار لتمدده الى الأبد (إنني أفقد الآن قدرتي على التركيز في الكلام بسبب شيخوختي).

هل أعود الى حديثي عن البيانو، لكنني أظن أن الصديق فخري كريم سيلتقي بي غداً، وسنتحدث حول هذا الموضوع ومواضيع اخرى.

كتبت هذه الملاحظات في الساعة الخامسة والنصف بعد منتصف الليل، وساعود الى فراشي وأنا لا اعرف عن مصيري، وهل سيمتد بي العمر دقائق أو ساعات أو أياماً من الآن.

استطراد آخر:

بقدر تعلق الأمر بي، الموسيقى هي، موسيقى، الڤيولا دي غامبا (هي آلة من بنات عم التشيلو)؛ وموسيقى التشيلو؛ والهارپسيكورد؛ والبيانو. لكنني نسيت الكمان أو الڤايولين.

لقد قدم بارتولوميو كريستوفوري للعالم آلة موسيقية تصلح لكل الابداعات الممكنة في الأداء عليها. فتلقفها موسيقيون عباقرة. من أمثال كليمنتي؛ وموتسارت؛ وبيتهوڤن.

يروي كليمنتي قصة مباراته مع موتسارت التي وقعت في يوم من أيام كانون الثاني من عام 1781. قائلاً: «لم يمضِ على بقائي في ڤيينا سوى بضعة أيام حتى تسلمت دعوة للعزف أما الامبراطور على البيانو. لدى دخولي غرفة الموسيقى وقع بصري على رجل أوهمني لباسه بأنه أحد خدم القصر الامبراطوري. حتى إذا دخلنافي حوار موسيقي، تبين لنا بارتياح كبير

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

أننا لسنا سوى زميلي المهنة، موتسارت وكليمنتي.»

وقيل إن كليمنتي عزف على البيانو، من بين مقطوعات أخرى، توكاتا، وسوناتته الشهيرة (التي «استعار» موتسارت مدخلها كله في افتتاحية أوبرا زواج فيغارو).

اما موتسارت فارتجل prelude مع تنويعات عليها. ثم انتقل كل منهما الى منطقة محايدة – عَزف سوناتات قصيرة للموسيقي Paisiello عن طريق القراءة المباشرة لمدوناتها الموسيقية. ثم اختار كل منهما لحناً من إحدى مقطوعات هذا الموسيقي. وارتجل عليه تنويعات من عنده. في حين كان الآخريقوم بمرافقته هارمونياً على البيانو الآخر، وهو ضرب من الارتجال المشترك أعيدت ممارسته في عصر الجاز فقط.

وكان يمكن أن يُنظر الى هذه المقابلة بين موتسارت وكليمنتي على أنها مثال على التآزر الموسيقي بين فنانين كبيرين. بيد أن العرف كان يريد «منتصراً». مع ذلك كانت إحدى الروايات الى جانب كليمنتي، في حين تذهب رواية أخرى إلى أن الامبراطور كسب رهانه، وهو موتسارت. ثم روى الموسيقي كارل دِترز فون درتزورف ماجرى بينه وبين الامبراطور من حوار، بعد ذلك ببضع سنوات:

الامبراطور: هل استمعت الى عزف موتسارت؟

أنا: ثلاث مرات حتى الآن.

الامبراطور: كيف تراه؟

أنا: كما ينبغي أن يعجب به أي خبير في الموسيقى.

الامبراطور: وهل استمعت الى كليمنتي؟

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

أنا: نعم، استمعت الى عزفه.

الامبراطور: بعض الناس يفضله على موتسارت.... فما هو رأيك؟ كن صادقاً.

أنا: إن طريقة عزف كليمنتي فن فقط. أما عند موتسارت فهي فن وذوق.

الامبراطور: ذاك هو بالضبط ما قلته...

وألف موتسارت أكثر من عشرين كونشرتو على البيانو تعتبر من قمم المؤلفات الموسيقية. وهنا مهد موتسارت الطريق الى بروز فن الكونشرتو (وهي مقطوعة موسيقية تؤدى على الأوركسترا بمصاحبة آلة موسيقية أو أكثر، تظهر فيها براعة العازف على الآلة).

ولابد من التلبث هنا أمام كونشرتات بيتهوفن على البيانو التي ناهزت الإثنين وثلاثين كونشرتو، وتعتبر من بين المؤلفات الموسيقية المتألقة.

وتواصل اداء الكونشرتو على البيانو على أيدي موسيقين آخرين لا حصر لهم تقريباً. وهنا تألق اداء الكونشرتو بالعزف على آلة البيانو بما يبهر الأنفاس. ساذكر من بين هؤلاء المؤلفين رخمانينوف بكونشرتاته المذهلة.

أنا سأتابع الكلام عن البيانو وأتحدث عن موقعه في عالم الموسيقى، وسأرجئ الحديث عن السمفونية، والأوپرا.

نحن الآن انتقلنا الى القرن التاسع عشر، قرن الرواية في الأدب؛ و البيانو في الموسيقى.

لقد آن الأوان لأنتقل من عالم المتتالية والسوناتا الى عالم آخر، سأسميه عالم الشعر في الموسيقى. وهي انتقالة تمت في بدايات القرن التاسع عشر،

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

وهل اقول إنها تزامنت مع القفزة الكبرى في عالم الرواية؟

إنني أتحدث عن ثورة خفية في عالم الموسيقى كان مجترحها الحقيقي موسيقي لم ينصفه التاريخ كما يستحق، هو الموسيقي الايرلندي جون فيلد، ثم تلقف فكرته موسيقيون آخرون، مثل شوپان، ولست. هذا الموسيقي الايرلندي المبتكر الحقيقي للثورة الشعرية في الموسيقى هو جون فيلد John Field.

(إنني أكتب هذه السطور في الساعة الخامسة صباحاً، متحاملاً على نفسي وفي صراع مع آلام الظهر، أو لعله الحوض)

ومن غرائب الأمور، هنا في عالم الموسيقى، ان هذه الانتقالة التاريخية في الموسيقى لم تتم على يد بيتهوڤن، او بوحي من موسيقاه، بل على يد الموسيقي الايرلندي جون فيلد. لقد بدأ جون فيلد حياته الموسيقية في لندن: ثم انتقل الى بطرسبورغ عاصمة الامبراطورية الروسية تحت حكم الامبراطورة كاترين. لقد ابتكر جون فيلد الليليات Nocturnes في الموسيقى، التي بدأت عصر الرومانسية في الموسيقى، عصر المقطوعات الموسيقية الصغيرة التي تنطق بالشعر والالحان الرقيقة (من هنا ليليات). وأنا أذكر بنوستالجيا دامعة أيام وقفتي عصر كل يوم (بعد الدوام في جامعة بيروت الاميركية)، عند نافذة بناية (ويست فِسك) المطلة من الطابق الثالث على البحر، وأنا أترنم بلحن موسيقى (ترومپراي) لشومان، ذلك اللحن العذب الرقيق، الذي كان نموذجاً للموسيقى الرومانسية التي حققت الانتقالة الى عالم الشعر في الموسيقى. ولعل كلمات فرانز لست التي قالها بعد خمسين عاماً من بداية هذا النهج، خير معبر عن روح ذلك العصر، لقد أكد لست كيف ان موسيقى جون فيلد (على البيانو) افتتحت عصراً موسيقياً جديداً حين أمسك بروح القرن الجديد (القرن التاسع عشر) قرن الرومانسية في عالم

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

الفن: «هذه الآهات المترنحة في الهواء، بمزاجيتها المتوجعة والمتلاشية في ميلانكونية لذيذة». وهذا كان انتقالة كبرى من عصر هايدن وموتسارت الى عصر شوپان ولست. إن أولى ليليات فيلد نشرت في روسيا سنة 1812، يوم كان ناپليون يتراجع من مغامرته الامبراطورية على الاراضي الروسية.

لم تكن ليليات جون فيلد موسيقى متبجحة، بل صوراً ذات مزاجية شعرية. لقد تخلى عن البنيان الهائل الذي ساد في نصف القرن الماضي، والذي اتسم بشكل السوناتا sonata form، وتبنى عالم (ام الراپسودية. هذه المحاولة الجديدة استنهضت الحس الشفاف عند الموسيقين على مدى الاجيال القادمة، وأثمرت موسيقى رائعة، مثل موسيقى شوپان، وفيما بعد ديبوسي.

وانا أريد أن أتوقف عند شوپان وعند لست. وما اروع حديث لست عن شوپان:

«في الساعة الثامنة مساء، كانت صالونات السيد Pleyel مضاءة بصورة رائعة. وعند قاعدة سلم مغطاة بالسجاجيد ومعطرة بالزهور، كان العديد من العربات يُنزل باستمرار اكثر النساء أناقة، وأشهر الفنانين، وأثرى الممولين، واشهر الارستقراطيين، ونخبة المجتمع، وكل الارستقراطيين بالولادة. وذوي الثروات، والذكاء، والجمال. وضع پيانو من الحجم الكبير مفتوحاً عند المنصة، وكانت الاشياء القريبة منه تتلألأ بجمالها، وبقيت الآذان ترهف السمع ترقباً، وكان الجميع على أهبة، يؤكدون لأنفسهم بأنهم لاينبغي أن يفوتهم مركب صوتي، ونوطة، وخاطرة، وفكرة تنم عن الرجل الذي سيأتي ويتخذ مقعده هناك. وكانوا على حق في كل حذرهم. وخشوعهم، ذلك الذي كانوا بانتظاره، الذي كانوا يتطلعون الى رؤيته، ويستمعون اليه، ويعجبون به، ويصفقون له، لم يكن مجرد عازف قدير، وخبير في صنع الألحان، لم

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

يكن فناناً ذا شهرة واسعة، بل كان كل ذلك وأكثر بكثير. لقد كان هذا الرجل شوپان.»

ومع أن عصر الأشكال الكبيرة، كالمتتالية والسوناتا، لم ينته، إلا ان عصر الاشياء الصغيرة، الرهيفة، كانت له الصدارة. وكان شوپان سيد هذا الفن. أما فرانز لست فكان إرهاصاً للفن الجديد، القائم على مبدأ التنافر الصوتي.

سيلعب ديبوسي وراڤيل الدور الاخير في عالم البيانو، وسأرجئ الحديث عنهما لانتقل الى عالم الأوركسترا. وهنا سيسجل ڤاغنر نقطة انعطاف نحو الموسيقى المتنافرة dissonant music. وقد كان فاعنر في النصف الثاني من القرن التاسع عشر مالئ الدنيا وشاغلها في أوپراته التي كان يقدمها في مدينة بايروت.

ومنذ وفاة ڤاغنر في 1883 الى الحرب العالمية الأولى مرت الموسيقى بسلسلة من الرجّات الهائلة، أحدثت تغيرات أساسية في صوتيتها وفي وظيفتها ودورها في حياة الناس. وقد جاء معظم هذه التغيرات من اماكن واناس لم يكن صوتهم مسموعاً من قبل. إن مركز الثقل الموسيقي بدأ ينتقل الى مكان آخر في أوروپا ، غير المانيا والنمسا، لاسيما روسيا، وفرنسا، والولايات المتحدة.

Telegram:@mbooks90

والى جانب التطورات في الموسيقى. إن نقاط الضوء في التأريخ ستنتقل على نحو دراماتيكي الى روسيا عند حلول القرن الجديد، القرن العشرين، والى الجبروت الصناعي الجديد والتوسع الجغرافي في الولايات المتحدة.

لكن الموسيقى التاريخية في أوروپا لم تنقرض. فهي لها عمر من الاستمرارية والعطاء يناهز الألف عام. إنما سيبدأ التفكير نحو مسعى أو مساع أخرى للتغيير، وتبني صوتية جديدة تماماً. وكان من أبرز دعاة هذا

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

النهج الجديد في الموسيقى النمساوي أرنولد شونبرغ Schoenberg. وكان هدف شونبرغ كنس كل الأشكال الموسيقية التي خدمت الموسيقى على مدى ألف عام. والاستعاضة عنها بنظام يستند بالكامل الى نظام رياضي.

إن النظام الأثني عشري الذي تبناه شونبرغ منذ أوائل القرن العشرين، وهو نظام كان فرانز لست قد ألمح اليه في موسيقى (فاوست) التي ترقي الى 1855، ويتعامل مع كل نوطة من الأثنتي عشرة نوطة في السلم الغربي بصورة متساوية في أهميتها (بعد أن كانت لنوطات السلم الموسيقي الغربي أدوار مختلفة في تراتبيتها). ولم يسمح لأي نوطة أن تعاد في الجملة اللحنية. وبهذا تعذر على أذن السامع أن يتحسس ضرباً من مركز الثقل هنا وهناك في البناء الموسيقي. إنها موسيقى للموسيقين فقط. أما الجماهير فقد أغفل دورها. إن النظام الاثني عشري الجديد الذي سمي بالنظام التسلسلي او اللامقامي atonal أثار موجة طاغية من الرفض والنقد والثورة. والسؤال الذي يرد على البال مباشرة لماذا فرض هذا النظام اذا كان يترك مثل هذا الانطباع؟

أنا لا أريد أن أشير الى دوافع «يهودية» في هذه العملية، لكي لا ابدو «مناوئاً للسامية».

وفي واقع الحال ان ماتعرضت اليه الموسيقى من عسف و «كبرياء»، وسياسة ارادوية. في أوائل القرن العشرين وما بعدها، سيبقى لطخة في تأريخ الموسيقى ليس لها ما يبررها. انها لحقيقة مؤسفة. إن الاعمال الجديدة في العقود الأولى من القرن العشرين التي التزمت بصرامة بالنظام الأثني عشري لاتزال تلقى معارضة واسعة من مستمعي الموسيقى. ويتحدث الآن مؤرخو تلك الفترة بأسى عن تلك الأيام التي تعرضت فيها الموسيقى الغربية الى الإساءة التي لم يكن لها مبرر.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

وعلى أية حال، لنعرض صفحاً عن شونبرغ وفلسفته الجنونية التي أساءت الى الموسيقى أيما إساءة. وننتقل الى الخط السليم في مسيرة الموسيقى الغربية، خط غوستاف مالر؛ وريكارد شتراوس؛ وكلود ديبوسي؛ وايغور ستراڤنسكي.

كان غوستاف مالر Mahler موسيقياً بوهيمياً (تشيكياً) يهودياً تابعاً للتاج النمساوي. وكان مديراً للفرقة الموسيقية الامبراطورية في ڤيينا. وهو مؤلف موسيقي قدير، له مؤلفات سمفونية لها وزنها في موسيقى الذخيرة السمفونية (أنا كنت استمع الى سمفونياته بتلذذ). ويعتبره البعض بوابة الى القرن العشرين. لكنه، مع ذلك، لم يكن مجدداً أو ثورياً بمعنى الكلمة.

وبعد مالر استلم ريكارد شتراوس الدفة في ضوء مؤهلاته الجريئة في تجاوز المألوف والتمرد عليه. بدأ ريكارد شتراوس حياته الموسيقية كموسيقي تقليدي، متاثراً بموسيقى فرانز لست أكثر من ڤاغنر، لاسيما في مؤلفاته الموسيقية من طراز «القصائد السيمفونية» (كان لست أول من الف قصائد سيمفونية). لقد الف شتراوس قصائد سيمفونية طويلة من نمط (هكذا تكلم زرادشت). فكانت مؤلفاته هذه بديلاً للأعمال السمفونية تقريباً. وكما هو معروف ان (هكذا تكلم زرادشت) هي تناول موسيقي لكتاب نيتشه المعروف. والحق ان هذا العمل الموسيقي سيبقى انجازاً متألقاً، لاسيما مفتتحه (شروق الشمس)، الذي اصبح أثراً إسطورياً بعد استعارته في السينما على يد المخرج الشهير ستانلي كوبريك في فيلم (اوديسا الفضائية) في 2001 (انتج في العام 1968).

لكن ريكارد شتراوس قفز بعد ذلك مباشرة الى عالم الشهرة المضادة في التأليف الأوپرالي، بتأليف أوپرا وحشية. وصارخة في مدلولها الجنسي، الى

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

حد أن الأوپرا حُرّمت في بعض المدن، مثل لندن، وڤيينا. إننا نتحدث هنا عن أوپرا (سالومي) المستفزة للمشاعر، المستندة الى القصة «المسيحية» الشهيرة حول قطع رأس يوحنا المعمدان.

هذا العمل لم يستند الى الكتاب المقدس بقدر استفادته من مسرحية أوسكار وايلد التي عرضت في العام 1891 ليوم واحد فقط، حيث يصبح الدافع لقطع الرأس جنسياً في الدرجة الاولى. كما ان أوپرا شتراوس هذه تستعمل الأصوات الموسيقية المتنافرة. ثم ان رقصة سالومي بخلع الحجب السبعة واحداً بعد الآخر أحدثت ضجة في الليلة الأولى لعرضها كما ان قبلة سالومي لشفة المعمدان بعد قطع رأسه كان مشهداً غير اعتيادي. وقد رافق هذا المشهد اداء موسيقي استخدم أكثر الأصوات تنافراً باصوات الڤايولين الصارخة. إن النوطتين اللتين تجترحان الصوت الممزق لطبلة الأذن اللتين ترافقان المشهد الإجرامي يذكراننا بالاصوات الصارخة في فيلم (سايكو) الذي عرض في عام 1960. لقد استعمل ريكارد شتراوس أكثر الأصوات تنافراً.

وسُئلت سالومي فيما اذا كان طعم القبلة، قبلة الدم، عن إحساس بالحب، فقالت: «لقد قبلت الآن شفتيك يا يوحنا!» وترافق ذلك بموسيقى صارخة كالزلزال تاركة انطباعاً جنسياً في الوقت نفسه. وزيادة في تعقيد اللحظة السايكولوجية لهذه النهاية، يأمر الملك هارود «الطيب»، الذي شجع سالومي على الرقص له، جنوده بقتل ابنة زوجته في الحال. وهنا أيضاً يستعمل شتراوس ألحاناً عنيفة وصارخة بأكثر الاصوات نفوراً.

(أنا حاولت هنا أن أخفف من حدة هذا المشهد)

وبعد أن أشفع شتراوس هذا العمل الشنيع، بأوپرا شنيعة أخرى Electra،

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

كرس نفسه لبقية حياته لأعمال موسيقية جميلة، كانت بدايتها أوپرا Der Rosenkavlier، التي كان عرضها الأول في 1911. وقد أنهى حياته الموسيقية «بأربع أغان أخيرة»، قدمت في 1948 بعد وفاته. وقد وصفها البعض بانها أجمل عمل موسيقي تم تأليفه.

ويبدو أن عصر الموسيقى الألمانية – النمساوية قد بلغ نهايته بعد أن ملأ الدنيا وشغلها منذ أيام باخ، ليدخل عصراً جديداً هو عصر الموسيقى الروسية. ففي العقود الختامية من القرن التاسع عشر بدأ العملاق النائم في روسيا يقظته. وسنشهد عصراً موسيقياً جديداً لم يكن له مثيل سابق.

لكن الملامح بدأت منذ 1890. فيومذاك كان اسم تشايكوڤسكي قد برز، وحتى قبل ذلك كان اسم ميخائيل غلينكا قد فرض نفسه في الساحة، من خلال مؤلفاته الأوپرالية، لاسيما (حياة قيصر)، و (رسلان و لودميلا).

الإيطاليون مغرمون بالأوپرا. إنها صناعتهم وبضاعتهم. هم مولعون بالآريا aria (المقطع الغنائي المنفرد في فاصل أوپرالي). الآريا هي أداء الحنجرة في أوج تألقها. أما الروس فيحبون الرقص، والضربات المترجعة في الرقص، وهي عندهم في كل مكان. في الباليه، وفي الأوپرا، وعلى مسرح الكونسرت، على اختلاف حركاته. إن الموسيقى الروسية لاتكتفي (لا تشبع) من الرقص. إن برامج موسيقى الباليه لتشايكوڤسكي لا تزال من بين ألمع القطع في الذخيرة الموسيقية الكلاسيكية. وقدراته الهائلة وموهبته في اجتراح الألحان مع اداء اوركسترالي رائع اذهلت الغرب في روعتها. وجاءت تذكر الغرب بأنها امتداد كفء للموسيقى الجرمانية والنمساوية. والحق أن الموسيقى الروسية تفجرت فيما بين سبعينات القرن التاسع عشر وخمسينات القرن العشرين. ولسوف نقف على تفاصيل ذلك كله ونكتشف كم هي غنية ومذهلة الانجازات الموسيقية الروسية.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

إن الكثير من بذور التمرد في موسيقى آواخر القرن التاسع عشر يمكن ارجاعها الى حدث واحد استثنائي. لقد تم هذا الحدث في باريس في 1889 – المناسبة المئوية لوقوع الثورة الفرنسية، حيث اقيم المعرض الدولي في باريس.

وفي قصر تروكاديرو المطل على برج ايفل الذي بني حديثاً. وهناك عزف Widor لأول مرة توكاتا الاورغن المشهورة، وهناك أيضاً قام ريمسكي – كورساكوف بقيادة الفرقة السيمفونية في سياق زيارته باريس. حيث اذهل الموسيقيين في باريس والغرب، الذين كان من بينهم كلود ديبوسي يوم كان عمره يناهز السابعة والعشرين.

وعندما سمع ديبوسي اداء موزورغسكي قال: «لم يسبق لحساسية مرهفة جداً أن عبرت عن نفسها بوسائل بسيطة كهذه.»:

«يبدو أنه عمل وحشي غريب لا تسيّره سوى مشاعرليكتشف خطوة فخطوة ما هي حقيقة الموسيقى. «الشكل» بالنسبة له لا أهمية له على الاطلاق، أو بالأحرى ان الشكل الذي يستعمله متغير على الدوام الى حد أنه لا يشبه أياً من الأشكال المعروفة.»

إن ما تعلمه ديبوسي من موزورغسكي هو أنه كانت هناك طريقة بديلة لبناء المقطوعة الموسيقية مخالفة لاسلوب هايدن وموتسارت. لقد كان هذا المقترب يؤكد أخذ خلايا صغيرة من اللحن أو الايقاع ، أو كليهما، وانشاء خطاب كامل منها على مدى عشرين أو ثلاثين دقيقة. لقد بنى بتهوفن حركة موسيقية كاملة في سيمفونيته الخامسة من هذا المقطع الصغير: تا تتام، تا تتام. لكن ما حرك ديبوسي أكثر هو النسائم الموسيقية الهابة من آسيا (المقصود بذلك الأنفاس الآسيوية). لقد أصبحت سانت بطرسبورغ

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

في نهاية القرن التاسع عشر واحدة من أعظم المراكز الموسيقية في العالم. وتكونت سلالة من الموسيقيين اللامعين ابتداء من غلينكا في الثلاثينات من القرن التاسع عشر، ومروراً بميلي بلا كيريف في الستينات، ثم بورودين، و موزورغسكي وتشايكوفسكي الى ريمسكي – كورساكوف، استاذ ستراڤنسكي.

انه عصر دياغيليف Diaghilev الآن، عاشق الفن، والرقص، والموسيقى، الذي لمع اسمه في أوائل القرن العشرين. لقد أشرف على إدارة وتوجيه أكبر عملية موسيقية في العالم يومذاك. لقد أقام معرضاً فنياً في بطرسبورغ في 1905 كان الغرض منه أن يعرض أمام الفئات الروسية المثقفة روائع الفن الروسي، وهي مجموعة أمضى عاماً كاملاً في البحث والتنقيب من اجل جمعها، هو وزميله اليكسندر بنوا Benois، وأنشأ منظمة ومجلة تدعى (عالم الفن). ثم نقل معرضاً مماثلاً الى پاريس في العام التالي. وقد شجع نجاحه دياغيليف على تقديم موسم من الموسيقى الروسية concert في 1907. وقد قدم ريمسكي – كورساكوف عدداً من الأعمال الأوپرالية والموسيقية المتسمة بطابعها الاكزوتيكي وكانت متتالية (شهرزاد) من ألمع هذه الدرر.

إن نجاح دياغيليف وبنوا الباهر في 1908 في انجاز اوپرا (بوريس غودونوف) في أوپرا پاريس (قصر غارنييه) في أول عرض لها في خارج روسيا، بأداء مغني الباص الاسطوري فيودور شالياپين، شجع دياغيليف على اداء روائع روسية أخرى في العاصمة الفرنسية، التي تؤوي أيضاً جالية من أغنياء الروس المهاجرين الذين هربوا من وطنهم بعد ثورة 1905. ثم دُعي دياغيليف ليعود الى پاريس في السنة التالية، فقدم هذه المرة خمس باليهات وأسس شركة من أبرز الراقصين، بمن فيهم ڤاسلاڤ نيجينسكي وآنا پاڤلوڤا، الذين جندوا من مختلف الشركات الامبراطورية في مشروع

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

(باليه روس). وقد اشتمل موسمهم الأول في أيار 1909 على عرض رقصات polovtsian من أوبرا بورودين (الأمير ايغور)، و (جناح أرميد) تستند الى حكايات هوفمان مع موسيقى من تأليف نيكولاي تشريبينين، Les Sylphides، وكاريوغروفي ميشيل فوكين، مع موسيقى شوپان.

وفي الموسم الثاني قام دياغيليف بمغامرة أخرى. لقد تعاقد مع الموسيقي المجهول وغير المجرب ايغور ستراڤنسكي لتقديم موسيقى لواحدة من الباليهات الجديدة (الطير الناري). كانت مغامرة، لكنها واعدة جداً. ولم يكن ستراڤنسكي خيار دياغيليف الأول لهذه الباليه. وفي الواقع أن الأكثر تجربة نيكولاي تشريبينين وأناتولي ليادوڤ، انسحبا كلاهما. لكن ستراڤنسكي في اعتبار آخر كان خياراً أفضل: ذلك أن الصحافة الپاريسية كانت قد انتقدت دياغيليف على كونه متردداً (خجولاً) في اختيار الموسيقى. وقد اشتملت المغامرة الأولى مع ستراڤنسكي في تعاونه مع دياغيليف على ثلاث باليهات: (الطير الناري) في 1910، و (پتروشكا) في 1911، و (شعائر الربيع) في 1913. وعندما تم التعاقد معه (أي ستراڤنسكي) لتأليف أول هذه الباليهات كان مغموراً (لاشيء)، أما في الصباح بعد تقديم الثالثة، فقد أصبح مشهوراً (لكن على نحو مشتبه فيه)، وأكثر شهرة بين موسيقيي أوروپا، مختطفاً المجد من ريكارد شتراوس في دفعة واحدة.

كان سيناريو (الطير الناري) مزيجاً من عدة حكايات عن طير سحري، تجمع بين «شخصيات» وكائنات فوق طبيعية مع الطبيعي، العالم الفانتازي مع الانساني (البشري)، وقد عزز ستراڤنسكي عنصر التناقض بين الإثنين، من خلال التعبير عن العالمين باسلوبين موسيقيين مختلفين. كان هذا تقنية تعلمها من استاذه ريمسكي – كورساكوف. لقد عبر عن الشخصيات البشرية، مثل الأمراء الإثني عشر، أو الأمير ايڤان تساريڤتش بغناء فلوكلوري من

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

الذخيرة الغربية. أما الشخصيات الفانتازية، من جهة آخرى، فقد تم التعبير عنها بموسيقى أكثر غرابة وتعقيداً تستند الى مايسمى بالسلم الأوكتاتوني. هذا السلم المستوحى من الشرق، والذي ينطوي على تسع نوطات بدلاً من الثماني التي هي قوام السلم الكبير والصغير الغربي. كان اسلوب الموسيقي ريمسكي – كورساكوف، لاسيما عند التعامل مع الاشياء السحرية أو الغرائبية، يستند الى السلم الأوكتاتوني، وعند ستراڤنسكي، كان ظهور الطير الناري الاسطوري مع رفرفة الجناح وايقاعاته الأوكتاتونية الساحرة.

إن اسلوب الباليه عند ستراڤنسكي جاء من تراث معلوماته الروسية، لاسيما تلك التي تعلمها من معلمه المبجل ريمسكي – كورساكوف، ومن اعجابه بالصوت الجديد الذي قدمه ديبوسي، الذي اصبح صديقه لفترة وجيزة. هناك خصيصة تنطوي على عنصر الاغراء والهلاسية في الكثير من ديبوسي، على خلاف الجوانب الفيزيقية والتنويمية الطقوسية عند ستراڤنسكي، شأن كل الروس، قد وجد نفسه منجذباً الى اغراء الرقص. ولابد من الإشارة الى أن عنصر العنف الذي يلمس عند ستراڤنسكي يمكن ملاحظته بصورة واضحة في (شعائر الربيع)، التي أحدثت ضجة عند عرضها لأول مرة.

ومهما حدث في ذلك المسرح الصغير في الشانزيليزيه، فإن (شعائر الربيع) هي أكثر قطعة موسيقية تفجراً في القرن العشرين. وهي لا تزال مدهشة بعد مرور مئة عام على عرضها. إنها ثورة في عالم الصوت. ففي حين كان مالر قد كدس لحناً على لحن، متداخلة مع بعضها كعقدة ملتوية، وقدم ديبوسي كثيراً من الأصوات المتراصفة والذاتية في بعضها البعض الآخر، فإن ستراڤنسكي ذهب خطوة أخرى أبعد، مراكماً ايقاعات متزامنة فوق بعضها الآخر.

الايقاعات المتعددة، كما وصفت حينها، كانت معروفة في العزف على

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

الطبول عند القبائل الأفريقية، وتؤدى في الحال من قبل عازفين يتمتعون ببراعة عالية، وغالباً في حالات مختلفة من الغشية. لكن تعدد الإيقاعات المجترحة من شيء بسيط من قبل موسيقي، مدونة على ورقة، ومفروضة على أوركسترا سيمفونية غربية، يؤديها عازف بعد آخر، كانت فكرة جديدة بالكامل ولقد ذكر ستراڤنسكي ان الفكرة القائمة على رقصة وثنية قديمة عن تضحية بشرية طقوسية جاءته في حلم، وان السيناريو اقتضى مثل هذا الصوت ذي الطبقات. لكأنه كان يريد أن يتعايش الماضي والحاضر في بعد واحد، الطقس السابق للتاريخ عند راقصيه مع التنافر الصوتي الحديث في العالم الصناعي. لقد كانت (شعائر الربيع) قمة الموسيقى الحديثة في أوائل القرن العشرين، لكنها وضعت الموسيقى في مأزق- ماذا بعدها؟

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

الفصل السادس

حديث عن فلسفة الآلات الموسيقية

أريد أن أتحدث عن فلسفة الآلات الموسيقية. وهذا يأتي في إطار الحديث عن سحر الموسيقى أيضاً وعن ميتافيزيقا الموسيقى. بل عن المفارقة بين سحر الموسيقى الحسي وما فوق الحسي. عند السومريين كانت الموسيقى افضل وسيلة للتقرب الى الآلهة، والتماس رضاها عندما تغضب. كان للموسيقى سحرها الهائل يوم لم تكن بمثل غنى آلاتها اليوم.

سأشير الى الجنون الذي تورثه الموسيقى يوم لم تكن آلاتها تتجاوز المزمار، والقيثارة، والغيتار، والعود او أية آله من الآلات الطنبورية، والغناء طبعاً مفخرة الحنجرة البشرية. أنا أبقى منبهراً أمام سحر الموسيقى حتى عندما كانت في مراحلها البدائية (قبل ان تعرف السمفونية مثلاً). اريد ان افهم لماذا اضفت الأسطورة على موسيقى اورفيوس سحراً جعل الحيوانات وحتى الأشجار والصخور تتبعه حين يعزف. ولماذا فقد بحارة اوديسيوس رشدهم امام غناء السيرينات Sirens، فتنصحه كيركة بأن يضع شمعاً في آذانهم، وأن يوثقوا يديه ورجليه الى سارية السفينة، ولا يفكوا وثاقه اذا افتتن بغناء السيرينات. وكيف سحر عازف المزمار في (هاملن) الأطفال فتركوا منازلهم وتبعوه. ولماذا تدفع الموسيقى الملك ريتشارد الى الجنون (في مسرحية شكسبير)؟ ولماذا كان كثير من المستمعين الى الغناء والموسيقى يفقدون صوابهم، كما يحدثنا ابو الفرج وسواه، على غرار ما جاء في الرسالة البغدادية لأبي حيان التوحيدي: «ثم ترى ابا عبيد المرزباني (كان مؤرخاً وأديباً)، وقد سمع هذا الغناء، فتمرغ في التراب، وهاج، وأزبد، ونعر، واستعر، وعض بنانه، وركل برجليه، ولطم وجهه ألف لطمة في ساعة،

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

وخرج.... كأنه عبد الرزاق المجنون بباب الطاق»، على ما في هذا الكلام من افراط في المبالغة. ولماذا اعتبر بلزاك الموسيقى فناً استثنائياً، عند الحديث عن تأثيرها العميق في نفوس البشر: «الموسيقى وحدها لها القدرة على ان تتغلغل في اعماقنا، اما بقية الفنون فلا تقدم لنا سوى مسرات عابرة».

أنا أشعر أن هذه القوة الخفية التي تكمن في الموسيقى هي ضرب من الميتافيزيقا. لكنني لن ألمس ذلك ربما في أية آلة من الآلات الموسيقية عدا البيانو، والأجراس.

- الأجراس؟ أية ميتافيزيقا فيها؟

- سأشير الى ذلك في ما بعد.

- طيب، لماذا لا تذكر القايولين، اجمل آلة موسيقية، وهي تشبه المرأة، وتحاكيها في صوتها.

- هذا صحيح، لكنني لا ارى ان القايولين تستحق اي مجد.

- لماذا؟

- لأن الفضل في كل رنينيتها لا يعود اليها، بل الى القوس الذي يستنطقها. وأنا لا اريد ان اذهب الى التفسير الفرويدي هنا، فأزعم ان القوس هو الرجل.

- اتركنا من هذا التأويل، رجاءً. والآن حدثني لماذا البيانو؟

- البيانو، هو آلتي الموسيقية المفضلة، لأنه هو والميتافيزيقيا شيء واحد. وأنا كنت أحب الهاربسيكورد لأنه أظرف آلة موسيقية في الوجود، لكنني تخليت عن ولعي به، لأنه لا علاقة له بالميتافيزيقا.

- فلماذا تولعت به أصلاً؟

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

- أنا كنت أحب روح النكتة في الأدب، قبل ان انتقل الى الأدب الجاد. كنت احب النزعة الكوميدية في المسرحية. او بكلمة اخرى المسرحية التراجيكوميدية. وفي كل الأحوال انا كنت احب عنصر السخرية في الأدب. وأفضل هنا ان استعمل الكلمة الأنكليزية irony، لأن المهم في الآيروني هو انه طريقة في التعبير الأدبي في قول شيء، لكن القصد من ورائه شيء آخر. وذلك باللجوء الى روح النكتة او السخرية الخفيفة. وهذا يمكن ترسمه في كل المراحل الأدبية، من الملاحم والمسرحيات اليونانية والرومانية، الى كتابات تشوسر المرحة والساخرة، الى كتابات Gogle، والكثير من قصص تشيخوف، الى تعامل بعض كتاب القرن العشرين مع المواضيع الغريبة واليائسة، كما في مسرحية (في انتظار غودو) لصامويل بكيت. وقد استعمل أفلاطون الآيروني في بعض حواراته، التي يشير فيها سقراط الى الحقيقة عبر التظاهر بالسذاجة. كما استعمل غاليليو في كتابه (حوارات) الآيروني في السخرية من المحاور الذي يؤمن بدوران الشمس حول الأرض. ولا بد من القول إن لا يقينية القرن الثامن عشر، او النزعة الشكوكية التي سادت فيه، خلقت بيئة ملائمة للآيروني. وهنا أود ان اشير بصفة خاصة الى عنصر الآيروني في الآلة الموسيقية المقترنة بالقرن الثامن عشر، اعني بها آلة الهاربسيكورد. هذه الآلة تورث انطباعاً بالخفة، والمرح، والدعابة. وتنسجم سايكولوجية القرن الثامن عشر، المتسمة بروح الدعابة والسخرية الحادة، التي كان ڤولتير خير معبر عنها، مع موسيقى الهاربسيكورد تماماً. إن غمز أوتار الهاربسيكورد (وأمثاله من الآلات المفاتيحية، ذات الأوتار المعدنية) يخلق جواً انفعالياً، وامضاً، وواخزاً؛ والحصيلة: فطنة لاذعة، أو دهاء وسخرية. وفي الواقع، بعد اختفاء الهاربسيكورد، بدأ هذا الضرب من الدهاء والسخرية بالأنحسار. وهذا يضع الهاربسيكورد في منزلة كبيرة في نفسي.

Telegram:@mbooks90

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

- ما الذي حبّب إليك الهاربسيكورد؟

- قل من الذي حبّب اليّ الهاربسيكورد. إنه دومنيكو سكارلاتي، الذي ألّف 550 سوناتا (من حركة واحدة) لهذه الآلة. وأنا معجب بصوتية الهاربسيكورد «البريئة»، اذا جاز القول، وبقدرته على النطنطة المرحة، اذا جاز القول ايضاً. ثمة مقطوعة تتلاحق فيها الأصوات على نحو يرفعك الى السماء، لا ازال احب السماع اليها بأستمرار، رغم تواضعها امام مقطوعة لاكامبا نيللا لفرانز لست على البيانو.

- هل ننتقل إلى مقطوعة لاكامبا نيللا؟

- نعم، بكل سرور، فقد أذهلت سيدة بعد أن أسمعتها أياها!

- لكن ألا ترى ان لاكامبا نيللا مقطوعة تنال اعجاب الجميع بسهولة بسبب اكروباتيكيتها المذهلة؟ والفضل في الأساس يعود الى باغانيني وصيغته على الكمان؟ لماذا فضلت صيغة لست، ألأنها على البيانو؟ بهذه المناسبة انا لست مقتنعاً بالدور المطلق للقوس في عملية العزف على الكمان، في حين جعلت من البيانو وكأنه آلة تعزف من تلقاء ذاتها. فأنت تعلم ان اصوات البيانو تُجترح بعد ضرب مطارقه على الأوتار. أليس كذلك؟

- نعم، وأنا اعتذر للكمان.

- لكن قل لي، ما هي اجمل، في رأيك، صيغة باغانيني لكامبا نيللا على الكمان، ام صيغة لست على البيانو؟ لا تنسَ ان براءة الاختـراع تعود الى باغانيني.

- هنا سنواجه موضوع فلسفة كل من الكمان والبيانو. أنا اعتقد أن الآلات الموسيقية التي تعزف بحركة القوس على اوتارها كانت اكثر كفاءة في

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

جمالية الصوت والتحكم به من الآلات المفاتيحية قبل ان يبتكر البيانو. لكن ابتكار البيانو غيّر المعادلة.

- ان ابتكار آلة البيانو هو اكبر انجاز ثوري في تأريخ الموسيقى. ان الشعور بمحدودية الأورغن والهارپسيكورد والكلافيكورد اقتضى ابتكار آلة اكثر كفاءة في التحكم بأرتفاع الصوت او خفوته. وكان لتحسين صناعة الآلات الكمانية في ايطاليا (الكمان، الڤيول، التشيلو، الخ)، وتقدم المدرسة الأيطالية في العزف على هذه الآلات، دور مهم في توجيه الأهتمام نحو تطوير الآلات المفاتيحية. إن التفنن في أداء النوطة الذي يمكن تحقيقه بيسر بواسطة القوس على الآلات الوترية بات مطلوباً لآلة الهارپسيكورد ايضاً. وجرت محاولة لتطوير هذه الآلة الأخيرة بحيث تعزف أوتارها بالقوس على غرار الڤيول، لكن هذه المحاولة وغيرها لم تحققا المطلوب، الى ان وفق بارتولوميو كريستوفوري في تحقيق هذه الرغبة بواسطة لف مطارق الآلة المفاتيحية التي تضرب الأوتار عند العزف، باللباد. وكان ذلك في حدود عام 1709. ثم تلقف غوتفريد سلبرمان، صانع آلات الأورغن في ألمانيا، فكرة كريستوفوري، وقام في 1726 بصنع آلتي پيانو قدمهما الى باخ، الذي لم يعجب بهما. وربما آل ذلك الى مزيد من التحسينات. لكن ابن باخ، يوهان كريستوف باخ، وكليمنتي الأيطالي، لعبا دوراً في توجيه الأهتمام نحو هذه الآلة. وفي 1773 ألّف كليمنتي السوناتا الشهيرة رقم (2)، التي اعتبرت اول مقطوعة موسيقية أُلّفت بأسلوب ملائم كلياً للپيانو كآلة تختلف عن الهارپسيكورد على نحو واضح. وفي 1799 نشر بيتهوڤن اول مؤلفاته للپيانو بصفتها مستقلة عن الهارپسيكورد.

وسيصبح القرن التاسع عشر قرن البيانو، كما هو قرن الرواية، بعد ان كان القرن الثامن عشر قرن الهارپسيكورد. البيانو جاء نتاجاً لعبقرية هندسية

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

وموسيقية. هو إبداع حالمين، وميكانيكيين، ونجارين، ومفكرين، كلهم شاركوا في إنجازه. البيانو كان نتاج الحالمين في صناعة او ابتكار اجمل الأصوات. مع البيانو صار للسوناتا وللكونشرتو روعتهما. وإن سوناتات بيتهوفن الإثنتين والثلاثين، وكونشرتاته الخمسة، وحدها، ثروة لا تقدر بثمن في الذخيرة الموسيقية الغربية. وهذه تجمع بين الأبهة، والفلسفة، والشعر، والغناء. وموسيقى شوپان وحدها ايضاً ثروة بحد ذاتها.

- لم تقل شيئاً في شأن لاكامبا نيللا، ايهما اجمل في رأيك؟

- انا مع صيغة البيانو، لكنني لا اريد ان افضلها على صيغة الكمان.

- والآن، ما هي فلسفة كل من الكمان، والبيانو؟

- عندما كنت ادرس في بيركلي - كاليفورنيا، في اوائل الخمسينات، كان يلتقي بي زميل عراقي يهودي من بيت عوبيديا. كان يجيد العزف على الكمان على الطريقة الشرقية. وكان يقول لي انه كان يدخل الى قلوب طالبات الجامعة بفعل سحر الأنغام الشرقية للكمان (شبّه مفعول هذه الموسيقى بشيء جنسي). هذا ربما لأن أكزوتيكية الأنغام الشرقية (الحارة؟) تورث مثل هذا الأنطباع لدى بعض البنات. ولا تنسَ ان الكمان كانت آلة للرقص، ربما الشعبي.

- اما القصور فكانت آلاتها المفضلة هي القيول (مثل التشيلو)، والعود (نحن في حدود عام 1500) لكن الكمان اكتسحت القيول بعد ذلك، وحتى العود، وأصبحت ملكة، في حالتها المفردة، وفي الأوركسترا. اصبح لها موقع متعدد في الأوركسترا: الكمانات الأولى، والكمانات الثانية. وقائد الأوركسترا يصافح دائماً عازف الكمان الأول. وأنا احببت الكمان قبل كل شيء في معزوفة باغانيني المذهلة (كابريس)، التي ألّف عليها العديد من

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

الموسيقيين تنويعات، من بينهم برامز، ورخمانينوف، على البيانو؛ وكانت هذه التنويعات رائعة (انا مأخوذ بتنويعة برامز). وسأقول شيئاً، هو أنني معجب بالكونشرتات المؤلفة للڤايولين اكثر من المقطوعات المؤلفة للڤايولين المنفردة، عدا مجموعات (كابريس) باغانيني. ومن بين اروع المؤلفات الموسيقية كونشرتو بيتهوڤن للڤايولين، وكونشرتو برامز، وكونشرتو تشايكوفسكي، وكونشرتو بروخ، وكونشرتو سبليوز، الخ.

- هل هناك بُعد فلسفي في موسيقى الڤايولين؟

- لكل آلة جماليتها الخاصة في صوتيتها، أو رنينيتها. وهذه الجمالية هي نتاج عمل طويل من التقنية. الكمال في التقنية هو الجمالية العالية التي نلمسها في الآلة الموسيقية. وكان ابتكار القوس في العزف على الآلات الوترية حدثاً ثورياً في تأريخ الموسيقى. القوس دخل الساحة في حدود 1000م، وعُرف في العالمين الإسلامي والبيزنطي. لكنه عُرف ايضاً في الصين. ومع القوس ينبغي الحديث عن آلة الرباب التي تعتبر السلف الأول للكمان. وجاء في معجم Grove الموسيقي إن اقدم ذكر لها ورد عند الجاحظ، وابن خرداذبة، والفارابي. وكانت الرباب بوترين فقط، او وترين مضاعفين. ولم تكن معتبة، اي بلا خطوط على الرقبة. وتدوزن بالخامسات. وهي انتقلت من العالم الأسلامي الى بيزنطة وإسبانيا. وعند انتقالها الى اوروبا حصل تغيير في عدد اوتارها. في بيزنطة بقيت بوترين، وفي اسبانيا اصبح لها ثلاثة اوتار. وفي منتصف القرن الحادي عشر، وعن طريق الصليبيين، انتشرت الرباب في اوروبا. ولم يغير الأوروبيون شكلها (جسم كمثري ورقبة طويلة)... وأصبحت في اوروبا آلة القصور الملكية. وكان الملوك يعزفون عليها، بمن فيهم ألفونسو الحكيم. ثم اصبح الأوروبيون يتحدثون عن الربيك rebec. وهي مشتقة من الرباب. وهذه

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

تتراوح صوتيتها بين السوپرانو، والألتو، والتينور، وحتى الباص. ودام استعمال الربيك حتى منتصف القرن السادس عشر، عند ظهور القايولين التي اكتسحت بقية الوتريات. وأصبحت الربيك تنعت الآن بأنها جافة. ومنذ اوائل القرن السادس عشر اصبحت القايولين ملكة الآلات الوترية التي يُعزف عليها بالقوس. وقد خضعت القايولين الى تحسينات في صناعتها قبل ان تستقر على وضعها الحالي. على سبيل المثال ان الفتحتين في بطن الآلة طرأ عليهما تغير كثير الى ان استقرتا على ما يشبه الحرف f. وهذا يشمل موضعهما ايضاً. والكمان جميلة جداً في شكلها، ورشيقة جداً وأنيقة، وفاتنة كالمرأة. انها اكثر الآلات جمالاً وهي مذهلة في مواصفاتها الصوتية. انها تجترح انغاماً شديدة الرهافة، وتتيح للعازف التنقل من الأصوات الغنائية الرقيقة الى الثاقبة والدراماتيكية. ونادراً ما تستطيع آلة أخرى مضاهاتها في أداء الفوارق الرقيقة في الأنغام.

- لكن هل هناك أبعاد فلسفية، أو ميتافيزيقية في موسيقى الكمان؟

- لا أدري؛ الكمان بالنسبة إلي آلة حسية إلى حد بعيد، ممكن أن تجنّن مستمعها كما جنّنت سوناتا كروتزر بطل قصة تولستوي، لكنها لم تسمُ بروحه، بل جعلته يشعر بالضياع. انا اجد ابعاداً فلسفية وميتافيزيقية في موسيقى البيانو.

- هل اصطفينا الكمان والبيانو، او البيانو والكمان من بين كل الآلات؟

- ربما.

- فما هي حسيّة الكمان، وميتافيزيقا البيانو؟

- لا تحرجني بهذه الأسئلة. انا اشعر عندما استمع الى الكمان انني هنا دائماً، وربما دائخ ايضاً. أما عندما استمع الى البيانو فإنني اشعر انني هناك.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

- في مملكة الميتافيزيقا؟

- لا ادري.

- حدثنا، اذن، عن رنينية البيانو، او لغته.

- صناعة البيانو كانت ثورة في عالم الصوتية الموسيقية. إن ميزة البيانو على بقية الآلات المفاتيحية، كالهارپسيكورد، هي قدرته على عزف اصوات خفيضة وعالية. هذا الأختلاف في الصوتية لا يستطيع عازف الهارپسيكورد تحقيقه مهما تحكم في قوة الضرب على مفاتيح الآلة، لأن اوتار الهارپسيكورد تُغمز بالمضراب، في حين هي تضرب بالمطرقة في البيانو. هذا الى ان مطارق البيانو تغلّف باللباد للتخلص من الجرس المعدني للأوتار. بفضل هذه التقنية اصبحت للبيانو صوتيته المثالية في تنوعها، وفي عذوبتها.

- انت لا تزال تتحدث في العموميات.

- كلا، نحن انتقلنا الى عالم جديد، الى صوتية جديدة اوجدت لغة جديدة للآلة المفاتيحية، لغة ليست ميكانيكية كالهارپسيكورد، بل معبرة.

- عموميات.

- انا في حاجة الى ايضاح ما اريد ان اقوله. لعلي اريد ان اتحدث عن مراحل. عندما كان البيانو يتعامل مع الأشياء «الأشكال» الكبيرة، كالسوناتا، والكونشرتو، كان محدثاً، اعني روائياً في حالة السوناتا؛ و «خطيباً» في حالة الكونشرتو. اريد ان استعمل كلمة افضل من خطيب ...

- محاور؟

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

- نعم، بالضبط، انت تفهمني اكثر مما افهم نفسي... ثم عندما انتقل الى البيانو، الى الأشياء او الأشكال الصغيرة، مثل «الليليات» nocturnes، اصبح شيئاً آخر.

- ما هو؟

- بدأ يلامس الفلسفة.

- الفلسفة، أم الشعر؟ انت تربك عليّ إدراكاتي.

- انت على حق. انسَ الفلسفة الآن.

- فما هي لغة «الليليات»، و«الدراسات»، و«المقدمات»، و«الراپسوديات»، و«المازوركات»، الخ، الخ؟

- احسنت، انا افضّل ان نتحدث عن اللغة بدل الفلسفة. وربما نعرّج على الفلسفة في ما بعد. في الأشكال الكبيرة، كالسوناتا، والكونشرتو، كان البيانو يتعامل مع البناء والحوار. انت هنا «تقرأ» رواية، او مسرحية. بأذنك ورأسك. هذه مملكة بيتهوڤن، السوناتا، والكونشرتو. وستبقى مملكته بلا منازع. فلا احد يضاهيه في السوناتا، والكونشرتو، مع انني لا اريد ان انسى كونشرتو فرانز لست، او عملَي برامز بأبهتهما الخطابية او المسرحية، ولا حتى عذوبة كونشرتو Edward Grieg. لكن كل شيء يتحرك، بما في ذلك المزاجية. او لعل الصوتية الغامضة في موسيقى البيانو مازالت لم تستكشف بعد.

- ماذا تعني بذلك؟ هل بدأت تتفلسف؟

- انا الآن على حافة الفلسفة او التفلسف. لكنني لا اريد ان انسى انني سأتحدث الآن عن لغة البيانو، عند الأنتقال من امبراطورية بيتهوڤن الى ممالك اخرى، اي من امبراطورية السوناتا والكونشرتو الى قوس قزح

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

الأشكال الموسيقية الأثيرية. هل تعرف جون فيلد؟

- الى حدٍ ما.

- هذا الموسيقي الإرلندي (1837 - 1782) حقق انجازاً ثورياً مهماً في تأريخ موسيقى البيانو، ربما من دون ان يعلم بأهمية انجازه. فهو مبتكر اسلوب واسم «الليليات» nocturnes للمقطوعات القصيرة. وقد اعجب به وبعمله شوپان وفرانز لست. وطور شوپان شكل الليلية. والليلية هي مقطوعة موسيقية تستلهم جواً ليلياً، وهي مقطوعة قصيرة على البيانو لها طابع رومانسي.

- هل انت تتحدث عن الأنتقال من السرديات الكبرى الى السرديات الصغرى؟

- اتركنا من هذه المصطلحات. انا اعتبر المقطوعات القصيرة على البيانو خطوة ثورية ثانية في تطوير صوتية البيانو، بعد ابتكار البيانو على يد بارتولوميو كريستوفوري. وهنا يمكن اعتبار شوپان سيد هذه المرحلة. وسأدخل في بعض التفاصيل التقنية عند الانتقال الى المرحلة الثالثة في تطور الصوتية في موسيقى البيانو. هذه المرحلة يمكن ان يطلق عليها تقنية الوهم في موسيقى البيانو. وهنا لعلنا انتقلنا الى الميتافيزيقا من خلال التقنية. كان القرن التاسع عشر والنصف الأول من القرن العشرين العصر الذهبي للبيانو، عندما اصبح البيانو آلة الرومانسية، وفي ما بعد «الانطباعية». لكن منذ ايام الأعمال العظيمة لفردريك شوپان، لم تشهد آلة البيانو تحولاً يذكر في ابعاد رنينيته، الا في ما بعد على يد كلود دبيوسي (1918 - 1862)، وموريس راڤيل (1937 - 1875). بعد شوپان ولست، ربما كان غابرييل فوريه جسراً بين شوپان ودبيوسي.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

- كان ديبوسي يعلم أن البيانو آلة هائلة من الامكانيات إذا تم التعامل معها بصورة حاذقة ومرهفة. ونحن نملك ان نقول إن موسيقيين، مثل برامز وسيزار فرانك، قدموا اعمالاً جميلة في موسيقى البيانو، لكنهم لم يضيفوا جديداً الى تقنيات شوپان ولست. هذه الإضافة تحققت بعد ظهور الانطباعية والرمزية في الفن والأدب. كان لابد من التوصل الى تقنية جديدة لتحقيق اللغة الجديدة للبيانو، او الفلسفة الجديدة للبيانو. وهذا تمّ على يدي ديبوسي وراڤيل. هذه التقنية الجديدة تم التوصل اليها عن طريق الأصابع والقدمين، اي بواسطة الاستخدام المرهف للأصابع، وللدواستين في اسفل البيانو. لقد صور ديبوسي البعد الإيهامي في البيانو، وأكد لكل من مارغريت لونغ، ولويز ليبيش، إن البيانو ينبغي أن يعطي اصواتاً وكأنه «آلة بلا مطارق»، وأراد ان تبدو الأصابع على المفاتيح كأنها «تتخلل النوطات»، وأن هذا الوهم ينبغي ان يكون تاماً. ولم يكن مسموحاً بإحباط الانطباع بأن البيانو ليس پيانو، فهو احياناً يصبح آلة تستدر الموسيقى من الأثير، او انها يمكن ان تجترح عدداً لا يحصى من الأصوات. وفي رسالة كتبها ديبوسي الى دوران في 1915، أشار الى معلمة البيانو مدام موتيه التي تلقى على يدها دروساً، اخبرته أن شوپان، مثل لست، استعمل الدواسة المديمة «كنوع من التنفس». وتحدث أدولف كولاك عن (استيطيقا العزف على البيانو)، وبدأ كتابه بالحديث عن ثلاث وظائف للدواسة:

1) تيسير الترخيم بين النوطات.

2) مضاعفة عدد النوطات التي تؤدى في اي وقت.

3) تشديد حدة الصوت.

ثم ينتقل الى الوظيفة الرابعة، وهي «إضفاء بُعد شاعري الى المقطوعة».

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

والحق أن الدواسة اصبحت روح البيانو بعد النصف الأول من القرن التاسع عشر. هذا جانب تقني ساهم في إغناء رنينية البيانو. لكن طريقة العزف، اي طريقة استعمال الأصابع لها دور مهم في جمالية او لغة البيانو. تحدثت سكرتيرة فرانز لست، ماري جايل في كتابها (ميكانزم اللمس) عن طبيعة اللمسات. كان تحليلها النغمية يعتمد على درجة الحساسية في نهايات الأصابع. وهذا ما اكده ديبوسي ايضاً، الذي يُعتقد أنه قرأ كتابها المشار اليه اعلاه.

- لكن ما هي تقنية الوهم في الموسيقى؟

- كل هذه الأشياء التي ينشدها ديبوسي في العزف على البيانو.

- وما هو الوهم في الموسيقى؟

- هذا سؤال صعب.

- فما هي فلسفة البيانو؟

- أنا ألمسها في موسيقى بيتهوفن، وشوپان، وديبوسي، وراڤيل.

- والوهم؟

- لمسته في مقطع «خطوات على الثلج» من مقدمات preludes لديبوسي.

- فقط؟

- لا، لكنني في حاجة الى مراجعة مسموعاتي لأقف على عناصر الوهم فيها.

- آه.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

الفصل السابع

هاجس الأداء في الموسيقى

في السنوات الأخيرة بدأت أنشد الكمال المطلق في العزف الموسيقي، بعد أن انتقل اهتمامي إلى سماع موسيقى البيانو وحدها تقريباً. أو ربما يعود هذا الهاجس عندي إلى سنوات أسبق، مذ قرأت كتاب ادوارد لوكسبايزر «ديبوسي، حياته وفكره». كان هذا من بين أجمل الكتب التي قرأتها في حياتي، كان الفصل المعنون «تقنية الوهم» في الموسيقى شيئاً أذهلني، وجعلني استمع إلى الموسيقى بأذن جديدة. المسألة المركزية هنا هي صوتية البيانو. أشار إدوارد دينت إلى أن بيتهوڤن كان يوصي عازفي موسيقاه على البيانو بأن يدركوا أنه كان يقلد الأوركسترا وحتى الغناء. لكن مثل هذا الكلام لم يكن يعني شيئاً عند ديبوسي. فمع أن ديبوسي عزف في شبابه مؤلفات بيتهوڤن الأخيرة التي طور فيها فكرته الأساسية عن البيانو، إلا أنه وجد نفسه على نقيض تام مع مؤلفات بيتهوڤن على البيانو. في 1909 كتب يقول: «لقد توصلت إلى قناعة تامة بأن مؤلفات بيتهوڤن على البيانو رديئة». ولا بد أن نشير هنا إلى أن ديبوسي لم يعجب بأي موسيقي ألّف للبيانو، سوى بشوپان. ونحن هنا لسنا بصدد المفاضلة بين موسيقى بيتهوڤن وديبوسي.

إننا نريد أن نتابع مزاجية أو صوتية البيانو منذ أوائل القرن التاسع عشر، أو قبله، وحتى نهايته. وفي هذا الإطار، التمرد على موسيقى سابقيه، عدا شوپان. أكد ديبوسي للعازفة مارغريت لونغ أنه يمقت كثيراً كونشرتات موتسارت (على البيانو)، لكن على نحو أقل من كونشرتات بيتهوڤن. ويقول ادوارد لوكسبايزر: لا أحد يشك في صحة هذه الآراء عن البيانو في المرحلة الأولى من القرن التاسع عشر. ويرى مع إدوارد دينت، أن البيانو كان يراد منه

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

أن يجترح نغمية ليست موفية بالغرض. ويشير إلى مدرسة في أواخر القرن التاسع عشر حاول فيها عازفو البيانو اجتراح «نغمية غنائية»، مع أن هذه متعذرة فيزيقياً على البيانو.

وبالتالي تقبل هؤلاء العازفون المبدأ القائل إن أصوات البيانو كانت معادلة في جوهرها لأصوات الآلات المعززة. وإدراكاً بأن نوطات البيانو لا يمكن أن تكون أصواتاً حقيقة، بل إلماعات لها، فقد أوجد شوپان ولست تقليداً آخر. كان هذان الموسيقيان موسيقيي البيانو بحق. كان أسلوبهما يستند إلى إدراك الحقيقة القائلة إنه لما كانت المطرقة تضرب الأوتار، فإن النوطات تُجترح نقراً وإن أمدها لا يمكن أن يتحقق إلا اصطناعياً. لكن ديبوسي طور بشجاعة هذه الميزة الإيهامية في البيانو. وقد أكد لمارغريت لونغ ولويز ليبش أن البيانو ينبغي أن يكون وكأنه «آلة بلا مطارق»، وأراد أن تبدو الأصابع على مفاتيح الآلة كأنها «تتخلل النوطات». هنا يصبح الوهم كاملاً.

لا يمكن السماح بإحباط الانطباع بأن البيانو الميكانيكي، وهو مجرد «صندوق للمطارق والأوتار»، ليس البيانو. هنا يريد ديبوسي أن يؤكد على أهمية اللمسات، التي تورث الانطباع الإيهامي في الموسيقى. حقاً إن هذه الضبابية في صوتية البيانو هي نتاج تقنية في العزف رهيفة جداً. وكانت ماري جايل (يايل؟) معلمة پيانو قديرة، وكانت سكرتيرة فرانز لست، الذي قال عنها إنها تملك «عقل فيلسوف وأصابع فنان». ومعظم ابتكاراتها تدخل في باب البحث عن طبيعة اللمسات. وإن ازدياد اهتمام ديبوسي بأعمالها النظرية، مثل كتابها (ميكانزم اللمس)، يدعو إلى الاعتقاد بأن هذا إن لم يكن أحد منابع فكرته عن مفاتيح البيانو، فإنه خط موازٍ للفكرة على الأقل.

كان تحليلها النغمية يتوقف على درجة الحساسية في نهايات الأصابع، كما تعتقد. وهذا أكد عليه ديبوسي أيضاً.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

بيد أن هناك بُعداً آخر في رنينية البيانو، وهو ما كان يهم ديبوسي وراڤيل. وهو استعمال الدواسة (بواسطة القدمين). والدواسة تلعب دوراً مديماً للصوت. وقد نبه لاستعمالها كل من شوپان ولست. ويتحدث أدولف كوباك عن (استيطيقا العزف على البيانو)، ويبدأ كتابه بالحديث عن ثلاث وظائف للدواسة:

1) تيسير الترخيم بين النوطات.

2) مضاعفة عدد النوطات التي تؤدى في أي وقت.

3) تشديد حدة الصوت.

ثم ينتقل إلى الوظيفة الرابعة، وهي «إضفاء بُعد شاعري للمقطوعة». والحق أن الدواسة أصبحت روح البيانو بعد النصف الأول من القرن التاسع عشر. وبات استعمال الدواسة يضفي ميلودية أكثر مما لو كان العزف بدونها. أما استعمال الدواستين في آن واحد فتتمخض عنه حالة من الرقة لا مثيل لها. «إن الطابع الرقيق، الضبابي، للصوت... يضفي على المقطع الميلانخولي بُعداً أكثر تأملاً وذاتية، والمقطع المرح أكثر حلاوة، والمقطع الهادئ أكثر أثيرية...» كما يقول كولاك. وقد انتقلت أفكار ديبوسي عن استخدام فن الدواسة (أو الدواستين) إلى العازفين، ريكاردو فينياس، ومارغريت لونغ، وكورتو، الذين عزفوا موسيقاه عندما كان على قيد الحياة. ولا أريد أن أدخل في مزيد من التفاصيل عن سحر الدواستين، لأنني أريد أن انتقل إلى الغرض الأساسي لهذه الكلمة، وهو علاقتي بموسيقى شوپان، وديبوسي، وراڤيل، والأداء الأكمل، أو الأفضل، أو الأجمل، ولا أقول الأدق، لعزف مؤلفاتهم على البيانو. كنت أريد أن أتوقف عند شوپان لموقعه الكبير في نفسي، لكنني سأرجئ الحديث عنه ربما إلى مناسبة أخرى (أقول ربما لأنني قد لا أجد

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

الفرصة السانحة لذلك). سأنتقل، إذن، إلى «انطباعية» ديبوسي وراڤيل، قبل العودة إلى عمليهما اللذين شغلا بالي حتى هذا اليوم.

في الموسيقى الباروكية (عصر باخ، هاندل، سكارلاتي)، تعبر كل قطعة موسيقية عن شعور أو إحساس معين. أما الموسيقيون الكلاسيكيون (هاندل، موتسارت، وحتى بيتهوڤن) فكانوا يعبرون عن أكثر من إحساس واحد في المقطوعة الموسيقية. حتى إذا انتقلنا إلى الرومانسيين (بيتهوڤن، بيرليوز، لست، شوپان، ڤاغنر، الخ)، فلم يكونوا يعبرون عن أكثر من فكرة فحسب، بل إنهم استخدموا هذه الأفكار في التعبير عن الأشياء الملحمية. أما الموسيقى الانطباعية فهي تعبر عن مشاعر، بيد أن هذه المشاعر ناجمة عن انطباع حول منظر أو جو معين يخلقه الموسيقيّ. إنها موسيقى حسية، إذا جاز القول، على سبيل المثال، كيف تبدو السمكة وهي تسبح في الماء، الانطباعات هنا ليست واحدة. إنها مختلفة باختلاف السامعين... الموسيقى الانطباعية هي عن لمحات موسيقية من الحياة. من خلال هذه الموسيقى تجترح صورة، ويتوقف إدراك هذه الصورة، أو تصورها، على السامع. من هنا الانطباع الضبابي أو الغامض أو الإيهامي في هذه الموسيقى. وهناك تقنيات متعددة في التأليف، وكل موسيقي يستعمل التقنيات الآتية في موسيقاه:

- الآربيجو: وهي توقيع النغمات توقيعاً متعاقباً بسرعة.

- غليساندو: زحلقة الإصبع في الاتجاه الأيمن أو الأيسر من مفاتيح البيانو أو أي آلة مشابهة.

- استعمال سلالم النوطات الكاملة (أي من دون استعمال نصف النوطة).

انتقل بعد ذلك إلى العملين الموسيقيين اللذين اعتبرهما من أروع المؤلفات الموسيقية على الإطلاق، هما مقدمات ديبوسي (الكتابان الأول

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

والثاني)، وغاسبار دي لا ڤوي لراڤيل. وأريد أن أشير أيضاً، وربما قبل كل شيء، إلى مقطوعتي الأثيرية المفضلة (ايستامپ) لديبوسي. لكن المسألة لا تتوقف عند ذلك. سيواجهني هنا همٌ جديد: الأداء الأكمل، أو الأفضل، لهذه المقطوعات. من دون ذلك لن يهدأ بالي. العازف هو روح الموسيقى، أو فيلسوفها. وليس كل عازف يستطيع أن ينهض بهذه المهمة. استمعت إلى مقطوعة (ايستامپ) لعازفين شعرت أنها ليست (ايستامپ). إنها موسيقى أخرى. وخاب ظني أيضاً عندما استمعت إلى مقدمات ديبوسي؛ وغاسبار دي لا ڤوي لراڤيل. فما العمل؟ عندي تسجيلات متفرقة لهذه المعزوفات سجلتها من راديو الإذاعة البريطانية، كانت رائعة. لكن هذه منقولة على الكاسيت، وأنا أريد تسجيلاً أكثر نقاء لها على القرص المدمج. وعندما استشرت شركة أمازون، أرسلت إليّ أقراصاً مدمّجة للأعمال الكاملة لكل من ديبوسي وراڤيل، عزف لوي لورتي، وجان إيف تيبوديه، اللذان احترمهما، لكنهما خيبا ظني. العازف الكندي لوي لورتي كان رائعاً جداً في أداء (دراسات) شوپان، لكنه خيب ظني في أداء الأعمال الكاملة لموسيقى راڤيل على البيانو. وحتى تيبوديه في أدائه الأعمال الكاملة لموسيقى ديبوسي. شركة أمازون لديها تسجيلان آخران للأعمال الكاملة لكل من ديبوسي وراڤيل للعازف الألماني المتوفى منذ الخمسينات فالتر غيزكنغ. أنا أعرف شيئاً عن هذا العازف، كان هو من بين أربعة عازفين اصطفاهم متحاوران في الإذاعة البريطانية عن موسيقى ديبوسي. هؤلاء العازفون الأربعة المتميزون هم ريكاردو فينياس الكاتالوني الذي عاصر ديبوسي وراڤيل؛ وغيزكنغ؛ وسفياتسلاف رختر العازف الروسي المذهل؛ وروبير كاساديسو الفرنسي. اعترف بأن رختر أذهلني في أداء «ايستامپ»، وإن كانت على الكاسيت... ولم أتردد في شراء الأعمال الكاملة لكل من ديبوسي وراڤيل، أداء غيزكنغ. فماذا اكتشفت؟ أن ڤالتر غيزكنغ، العازف المذهل لپيانو ديبوسي، عزف مقطوعة «ايستامپ»

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

وكأنها شيء آخر لا أعرفه. فبماذا أخلص من هذا؟ إن هناك عزفاً أعمق من عزف، وينبغي علينا أن نميز. وهي مهمة أصبحت معقدة.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

الفصل الثامن

عالم السمفونية

أود أن أتطرق إلى الجانب الشكلي في الموسيقى... أنا محب للموسيقى المجردة أو الخالصة أكثر من الغناء. لست من المعجبين بأم كلثوم. وكنت قبلاً محباً للأوپرا، لكن اهتمامي بعالم الاوپرا تقلص كثيراً. وربما كان آخر عمل اوپرالي أستمع إليه - على مدى ساعات متواصلة - هو (Ring des Nibelungen) لڤاغنر. وكنت لا أقضي وقتي في البيت، وأنا ملازم البيت منذ سنوات، من دون أن أكون في صحبة الموسيقى. وفي الآونة الأخيرة صرت أستمع إلى موسيقى البيانو وحدها. لكنني كنت أستمع أيضاً إلى موسيقى الڤيولا داغامبا (آلة أقدم من التشيلو)، وموسيقى الهارپسيكورد، وسمفونيات أنطون بروكنر. لذلك، قد لا أصلح رفيقاً للآخرين في الاستماع إلى الموسيقى. على سبيل المثال، إن الصديق الراحل فؤاد التكرلي، حين نزل عندي ضيفاً قبل خمس عشرة سنة، وأحب أن نستمع إلى الموسيقى، أسمعته نموذجاً من موسيقى الڤيولا داغامبا (وأعترف أن فيها شيئاً من النواح)، فضج في وجهي، وقال: «ما هذا النواح؟ أسمعنا موسيقى». فأسمعته (أمسيات في جنائن إسبانيا) لمانويل دي فايا؛ وبعدها تنويعات رخمانينوف على لحن لباغانيني - فقال: «بارك الله فيك الآن!». وعلى العموم أنا أصبحت انتقائياً جداً في سماعي الموسيقى، وفي قراءاتي، وفي كل شيء. وفي البدء كنت أسمع كل شيء، لأنني كنت أريد أن ألمّ بأكبر قدر ممكن من الموسيقى. وكنت أقرأ كل شيء تقريباً عن الموسيقى. فمنذ البدء، منذ أول سماعي الموسيقى الكلاسيكية، شعرت بأنني تعرفت إلى يوتوبيا، أو لعلها بدت لي أروع يوتوبيا في حياتي. كان هذا إحساساً غريباً. كنت أشعر بأن الموسيقى أشبه بمكافأة لي في حياتي. وحين تعثرت في دراسة الهندسة التي أرسلت

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

للتخصص فيها على نفقة الحكومة، وجدت ملاذي في الموسيقى.

لا أذكر كيف بدأت علاقتي بالموسيقى الكلاسيكية. ربما كانت البداية منذ عام 1943، عندما كنت جاراً لفتى إيراني كان يتعلم العزف على الڤايولين على يد أستاذ الموسيقى الروماني ساندو آلبو في معهد الفنون الجميلة. كنت في الصف الثاني المتوسط. وكنا نتحدث عن الموسيقى. وصرنا نقتني الأسطوانات الموسيقية القابلة للكسر (سرعة 78 دورة في الدقيقة) من مخزن سيروب في شارع الرشيد، ومخزن إسكندريان في الفرع المؤدي إلى مرقد عبدالقادر الكيلاني. وكانت من أوائل مقتنياتنا توكاتا باخ، أداء ليوبولد ستوكوفسكي على الأوركسترا، والراپسودية الهنغارية الرقم (2) لفرانزا لست، و (إيغمونت) لبيتهوڤن، و (تروميراي) لشومان، والسمفونية الناقصة لفرانز شوبرت. ومنذ تلك الأيام أصبحت علاقتي حميمة مع السمفونية. فقد كانت السمفونية الناقصة أحب شيء لي من بين مسموعاتي الموسيقية. لكن عالم الموسيقى كان زاخراً بالسمفونيات، وبأشكال موسيقية أخرى، مثل السوناتا، والكونشرتو، والمتتالية، والاوپرا، إلخ. وكما وجدت لزاماً علي أن أقرأ «كل» الروايات، تأتى لي أن أسمع «كل» السمفونيات أيضاً. ويا لها من ثروة هائلة في غناها. فاستمعت إلى سمفونيات بيتهوڤن كلها، وإلى سمفونيات شومان كلها، وسمفونيات برامز، وبروكنر، ومالر، وسبليوز، وبروكوفييف، وشوستاكوفتش، وڤون وليامز، مع عدد من سمفونيات هايدن، وموتسارت، إلخ.

أنا لست في صدد الحديث عن الأشكال الموسيقية الأخرى، لأنني أريد الآن أن أتوقف عن الحديث عن السمفونية وكيف أصبحت فناً فيه أبعاد ملحمية، وكيف نشأت.

السمفونية هي بنت الكمان. بلا آلة الكمان لم تظهر السمفونية. وهذا كان

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

بفضل ابتكار القوس عند العزف على الآلة الوترية. فالقوس هو الجد الأقدم للسمفونية.

في الصين كانت هناك آلة وترية منذ سلالة تانغ (907 - 618) تدعى xiqin يعزف عليها بخيوط الخيزران المشدودة. بيد أن خيوط الخيزران استبدلت بشعر ذيل الحصان منذ سلالة سونغ (1279 - 960). وفي العالم الإسلامي كانت هناك الرباب، تقابلها الليرا lyra في بيزنطة. والليرا البيزنطية، والرباب العربية أعطتا أوروبا آلة الربيك rebec (التي لعلها مشتقة من الرباب). وهي تبدو أصغر بقليل من الكمان، ومسطحة أكثر، وبأوتار تتراوح بين الواحد والخمسة.

وفي أوائل القرن السادس عشر ظهرت مشتقات الكمان في أوروبا، وذلك برعاية إيزابيلا ديسته، ماركيزا مانتوا، أعظم ظهير للفنون، وابنة إركول الأول، دوق فيرارا محب الموسيقى. في عام 1511، طلبت إيزابيلا مجموعة من الآلات الوترية لبلاط فيرارا. وهذه كانت تصميماً جديداً للكمان. وهذه كانت أقدم نموذج لآلة الكمان في شكلها المتطور (الحالي). وهذا النموذج المتطور في صناعة القايولين تمت صناعته على يد أندريا أماتي من كريمونا الإيطالية، لملك فرنسا شارل التاسع في 1564. ولما كان شارل في الثالثة عشرة من عمره، فلا بد أن هذا الطلب كان بأمر أمه الإيطالية راعية الفنون ومحبتها كاترين دي مديسي الذائعة الصيت. ثم اشتهرت عائلتان في صناعة القايولين بعد أن تم تحسين صناعتها، هما عائلة ستراديڤاري، وعائلة غوارنيري. وقد بيعت واحدة من كمانات ستراديڤاري في 2011 باليانصيب في لندن إلى حفيدة بايرون بمبلغ 908 مليون جنيه، وأهدي المبلغ إلى المتضررين في زلزال في اليابان.

Telegram:@mbooks90

وأدخلت كاترين دي مديتشي إلى فرنسا كل فنون الإتيكيت، بما في ذلك

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

انتعال الحذاء ذي الكعب العالي. وفنون الطهي الإيطالية، وشجعت الرسم، والنحت، وفن العمارة. وكانت مهتمة بفن الرقص إيماناً منها بأنه يهذب رجالات البلاط. واستقدمت من إيطاليا راقصين، ومصممي رقص، وعازفي ڤايولين للعزف على الآلات التي طلبتها من كريمونا. وساعدت في تأسيس الفرقة الأولى للباليه. وفي أيامها انتعشت الموسيقى، وتشكلت فرق العزف التي لعبت دوراً في تطوير المتتالية suite، ومن ثم السوناتا، والكونشرتو، وحتى السمفونية. هكذا، أصبحت الباليه كوميك التي ظهرت في أيام كاترين دي مديسي شاخصاً مهماً ليس فقط في تأريخ الباليه، بل أيضاً في تطوير موسيقى الآلات.

ولا بد من القول أن الموسيقى ازدهرت على أيدي الأرستقراطية في أوروبا. فقد أوعز ملك فرنسا لويس الثالث عشر في 1626، بتشكيل فرقة من أربع وعشرين قطعة للعزف على الڤايولين. ولعل هذه كانت بداية لتشكيل أوركسترا من الآلات الوترية. (إنني أتابع الجذور الأولى لبناء الأوركسترا، وصولاً إلى التشكيلة السمفونية). وقد اشتملت فرقة لويس الثالث عشر على أربع ڤايولينات، واثنتي عشرة ڤيولات من أحجام مختلفة، وست آلات شبيهة بالتشيلو. وفي 1656، وسّع لويس الرابع عشر فرقة الڤايولين، وسماها الفرقة الكبيرة. وهنا أضاف الموسيقي لولي آلات هوائية، ونحاسية، وآلات القرع. وكانت هذه الفرقة تعزف في مصاحبة الباليه. ثم أصبحت نواة الأوركسترا الحالية. وهي كما نرى، ظهرت إلى الوجود بعد ابتكار الڤايولين.

وإلى جانب الافتتاحية الموسيقية أو الأوركسترالية (للأوپرا والباليه) ظهرت إلى الوجود الكونشرتو. وتمكن الإشارة إلى أن أقدم ذكر لاسم السنفونيا sinphonia ظهرت في 1607. لكن المقصود به لم يكن

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

السمفونية، بل مقدمة آلاتية قصيرة لأعمال كورالية أو لرقصات. لكن الكونشرتو ظهرت إلى الوجود ليس كأوركسترا في مقابل آلة واحدة أو آلتين، بل أوركسترا في مقابل بضع آلات. وهذه سميت بالكونشرتو الكبيرة concerto grosso. وكان أركانجيلو كوريللي أول من ألّف هذا النمط من الموسيقى. ثم ألّف باخ، وهاندل كونشرتو لآلة واحدة، باخ على الهارپسيكورد، وهاندل على الأورغن.

الانتقال إلى عالم السمفونية تم بعد الانتقال من المتتالية إلى السوناتا. والمتتالية هي عالم الرقص. أما السوناتا فهي عالم الدراما. وأنا لي علاقة حميمة مع المتتالية والسوناتا. فالمتتالية كانت موضع اهتمامي عندما حاولت الربط بينها وبين «النوبة» في الموسيقى العربية. وهو موضوع لا أريد العودة إليه الآن لئلا أبتعد عن السياق، سوى أنني أود الإشارة فقط إلى أن المتتالية مقطوعة موسيقية تتألف من عدد من الرقصات (أربع رقصات في معظم الحالات)، إحداها تسمى sarabande، وهي مشتقة من رقصة (السربندة) العربية. وكانت المتتالية عملاً موسيقياً على الآلات عرف بطابعه الراقص. لكن الذهنية الموسيقية الغربية أرادت أن تخلق موسيقى لا تتكئ على الرقص... موسيقى خالصة لها طابعها المستقل، كالعمل الدرامي، أو الملحمي. فابتكرت السوناتا (الكلمة تعني بالإيطالية موسيقى وليس غناء). وكان ذلك في القرن السادس عشر. وبدأت موسيقى السوناتا تظهر منذ أوائل القرن السابع عشر. ثم اتخذت شكلها النهائي المعروف في شكل السوناتا في القرن الثامن عشر. وأنا لن أتحدث هنا عن شكل السوناتا، لكنني سأشير إلى أنه أصبح أيضاً شكل الرباعية quartet، والسمفونية. فالسمفونية هي سوناتا بلباس أوركسترالي.

ومع أن كل الموسيقى الغربية تقريباً ترجع إلى جذور إيطالية، إلا أن

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

السمفونية هي نتاج العقلية الألمانية بحق. والسمفونية هي سردية كبرى، إذا تحدثنا بلغة ما بعد الحداثة. ربما تقابلها الرواية في الأدب. وقد شبه تشايكوفسكي السمفونية بالرواية.

لعل مدينة مانهايم الألمانية كانت الحاضنة الأول للسمفونية، لوجود أكبر أوركسترا فيها في معايير ذلك الزمان (أي القرنين السابع عشر والثامن عشر)، واستقبالها أفضل العازفين. فقد كانت الأوركسترا فيها تتألف في أيام الموسيقي يوهان ستامتز من عشرين كماناً، وأربع ڤيولات، وأربع آلات تشيلو، واثنين باص ڤيولون، ونايين، واثنين أوبو، واثنين بوسون، وأربعة هورنات، إلى جانب آلتي كلارينيت (التي أثارت حسد موتسارت في زيارته مانهايم في 1777). نحن لم نسمع شيئاً من موسيقى ستامتز والآخرين من أوائل مؤلفي السمفونية، لأن البدايات لا تثير الفضول - فضولنا - كثيراً. لكن الموسيقي الأول الذي قدم أعمالاً سمفونية محترمة هو هايدن. إن سمفونياته الأخيرة (ألف 107 سمفونيات) لها وزنها حتى في معايير زماننا. لكن النفس السمفوني في بواكير ظهور السمفونية كان قصيراً. لذلك، كان في وسع الموسيقيين أن يؤلفوا العشرات من السمفونيات. فحتى موتسارت ألف أكثر من أربعين سمفونية. لكن هذا «الضخ» السمفوني توقف منذ أيام بيتهوڤن، عندما بدأت السمفونية تصبح عملاً ملحمياً، منذ سمفونيته الثالثة (إرويكا) في 1804.

والحق أننا منذ السمفونيات الثلاث الأخيرة لموتسارت صرنا نشهد سمفونيات متميزة، لكن هذه تبقى موسيقى للطرب والمتعة. أما سمفونية «إرويكا» فقد اتسمت بظاهرة جديدة: موسيقى للتأمل والتفكير. وهذا يمكن أن يقال عن السمفونيات، الخامسة، والسابعة، والتاسعة أيضاً لبيتهوڤن. وكالرواية أصبحت للسمفونية شخصيتها، وتفردها، وتميزها. وأصبحت

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

السمفونيات تشكل مكتبات: سمفونيات بيتهوفن التسع؛ وسمفونيتا شوبرت الثامنة والتاسعة؛ وسمفونيات برامز الأربع؛ وسمفونيات بروكنر التسع؛ وسمفونيات مالر العشر؛ وسمفونيات سبليوز السبع؛ وسمفونيات شوستاكوفيتش الخمس عشرة؛ إلخ.

وأنا لا أكاد أسمع الآن موسيقى سمفونية، أو أوركسترالية، لأنني انصرفت إلى موسيقى البيانو. لكنني كنت أفضل أن أسمع الأعمال السمفونية الكاملة لسبليوز. وكذلك السمفونية الأولى، والرابعة، والخامسة لشوستاكوفيتش. وسأذكر المقطوعة شبه السمفونية لهكتور برليوز، (هرالد في إيطاليا)... ذلك أنني أصبحت انتقائياً في مزاجيتي الموسيقية!

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

الفصل التاسع

استيتيكية لحزن في الموسيقى

أريد أن أتحدث عن خيوط، أو قطرات، أو لمسات، أو مسرات الحزن في الموسيقى. وهذا في إطار أجمل مقولة قرأتها عن الموسيقى، لفريدريك نيتشه. ونيتشه له اهتمامات وإنجازات موسيقية. وعلاقته مع ڤاغنر معروفة. قال نيتشه: «الموسيقيّ المفضل لدي هو من يعرف آلام السعادة الحقة فقط وليس غيرها من آلام. ولم يوجد موسيقيّ كهذا حتى الآن».

شيئان يستوقفاننا هنا في مقولته: أولهما حديثه عن آلام السعادة الحقة، وثانيهما أن أحداً من الموسيقيين لم يستطع أن يجترح مثل هذه الموسيقى. كيف تكون للسعادة آلام؟ أو متى وفي أي إطار يمكن أن تُستعذب الآلام؟ الجواب على ذلك: في الموسيقى فقط. وهذا هو سحر الموسيقى، وسر جماليتها. لكنني أريد أن أتوقف أولاً عند الشق الثاني من مقولة نيتشه: إن الموسيقيّ الذي يعرف آلام السعادة الحقة لم يوجد حتى الآن (لا فارق بين زمان نيتشه وزماننا). ما معنى هذا؟ هل نحن أمام حلم لا يتحقق؟ الوقوف على آلام السعادة الحقة، وليس غيرها من آلام. هل نحن نتعامل مع اليوتوبيا، هنا؟ اليوتوبيا بمعنى اللامكان في اللغة اليونانية. أيعني ذلك الشيء الذي يعز تحقيقه؟ هل كان نيتشه ينشد المستحيل، في محاولة الوقوف على آلام السعادة الحقة؟ لكن نيتشه لم يقل إن الآلام التي تحققها لنا السعادة لا وجود لها. وإلا لما كان تحدث عنها.

لعل هذا يحيلنا الى الحزن الموسيقي، أو يلامس ذلك. لكن الحزن الموسيقي قد يكون شيئاً حالاً في كل الموسيقى، فهو ليس شيئاً عزيزاً أو معجزاً كاليوتوبيا. فما العمل؟ لكن الحديث عن الآلام يعود بنا – ربما –

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

الى موضوع أو موضوعة الحزن الموسيقي. وأنا سأبيح لنفسي الكلام عن ذلك. ولربما سيكون لكلامنا معنى، أو مغزى، إذا تحدثنا عن فلسفة الحزن في الموسيقى. ما رأيكم؟ ولنقل أستيتيكية الحزن في الموسيقى. ولنحاول التعامل مع هذا الموضوع، على رغم أنه بعيد عن آلام السعادة الحقة التي كانت هاجس نيتشه.

قبل أن أتطرق الى فلسفة الموضوع، أحب أن أشير الى ألحان تتردد في ذهني، من بينها ترجيعة «آه»، أو «آآه» في واقع الحال، كانت تلامس سمعي من بعيد، من داخل مقهى (بيل موندو) في عمان، عندما كنت في صحبة سيدة وسيد. كانت هذه «صيحة» لذيذة جداً يبعدها الحزين، أعادت إليّ اهتماماً بالموسيقى العربية. (الصوت كان نسائياً). ظل هذا الصوت يترجع في ذهني حتى هذا اليوم. انه يمنحني إحساساً بسعادة نائية، أو راحلة، أو متلاشية.

ويترجع في ذهني، أيضاً، لحن في ختام موسيقى «بحيرة البجع»، منذ أن استمعت إليها في خمسينات القرن الماضي. هذا اللحن يظل يحدثني عن شيء مثل آلام السعادة. وصار من بين أصدقائي المقربين إليّ. كنت أود لو أستطيع أن أنقل نوطته على الورق.

وأذكر مثالين آخرين فقط، هما لحن من غناء السوپرانو بمصاحبة موسيقى التشيلو في كانتاتا «أرمينا أباندوناتا» لهاندل (ذكرته في كلمة سابقة لي). انه يعتصر فؤادي بلوعة بما ينطوي عليه من ألم لذيذ. أما اللحن الآخر فهو صيحة في ختام اوپرا «مدام بترفلاي» لجياكومو بوتشيني: تقبّل مدام بترفلاي نصل الخنجر، وتتحسس نهايته المدببة، ثم تقرأ الكلمات الآتية المحفورة عليه: «إن من لا يستطيع الحياة بشرف، يموت بشرف»... ثم يُسمع صوت الخنجر عندما يسقط على الأرض، وتحاول بترفلاي التقدم نحو إبنها

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

لتحتضنه قبل أن تتهاوى... ويُفتح الباب بقوة، ثم يندفع بنكرتون والقنصل الأميركي الى الغرفة. كانت مدام بترفلاي قد لفظت أنفاسها الآن. فيركع بنكرتون الى جانبها... هنا سأتوقف أمام تسجيل هذه الاوپرا على أسطوانتين من إنتاج شركة ديكا، اقتنيته في الخمسينات. كانت مغنية دور بترفلاي ريناتا تيبالدي. لا أزال أذكر صوت سقوط الخنجر، وبكاء تيبالدي بحرقة هائلة تمزق نياط القلب. لا بد من انها كانت مندمجة جداً مع القصة لتنجح هكذا في أداء بكائها المتفجع. كان هذا البكاء أروع مقطع من غنائها. انه لا يزال يترجع في ذهني كأوجع بكاء سمعته في حياتي. ثم تلته الصيحة الموسيقية المتفجعة جداً المصاحبة لصرخة بنكرتون الغنائية الهلوع، التي بقيت تترجع في رأسي كأروع تعبير عن التفجع.

الحزن الموسيقي، أو الحزن في الموسيقى لا يشبهه حزن آخر... وأنا أريد أن أتحدث عن الحزن في الموسيقى الغربية لأنه ليس سائداً فيها، كما هو الحال، تقريباً، أو الى حد كبير، في الموسيقى الشرقية. الحزن ظاهرة اجتماعية. والموسيقى تعبر عن سايكولوجية البشر. والحزن عندنا في الشرق يكاد يكون خالداً، لذلك وجد تعبيره في الموسيقى بوضوح. وهناك آلات موسيقية تنطق بالحزن حين يُعزف عليها، كالسيتار والسارود الهنديتين، وفي الغرب مشتقات الڤيول مثل الڤيولا وأغامبا والتشيلو. وحاولت أن أكتشف مزاجية العود عندنا، فلم أتوصل الى رأي قاطع، لكنه لا يبدو لي آلة حزينة...

يتساءل المهتمون بعلم الجمال كيف يمكن أن نلتذ بالألم في الموسيقى، لأنهم يرون ذلك مخالفاً لطبيعة الأشياء. كيف يستطيع مستمع الى الموسيقى أن يسعد بالألم. ويتساءل جون هوسپرز: «ترى ما هو سر الإصغاء الى الموسيقى الحزينة؟ نحن نحب ألا نتعرض الى مكروه، كفقد أحد الأقارب، أو ما الى ذلك. مع ذلك، ان الموسيقى الحزينة لا تترك فينا تأثيراً على هذا الغرار،

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

بل على العكس قد تريحنا، وتسرنا، وحتى تسعدنا. ضرب غريب من الحزن يجترح السرور!».

هنا يميز جون هوسپرز بين الحزن الموسيقي والحزن الحقيقي: إن الاستجابة العاطفية للموسيقى الحزينة هي في الواقع ليست حزناً حقيقياً، بل حزناً موسيقياً. ويقول: «الحزن الذي يتم التعبير عنه في الموسيقى يختلف تماماً عن الحزن في الحياة... الحزن في الموسيقى يتخذ طابعاً لا شخصياً، إن له بعداً تجريدياً». تحدث المستمعون والنقاد عن عزف باغانيني الساحر على الكمان. واعتبر البعض أن كمانه ينوح وينتحب معبّراً عن كل الأحاسيس الأليمة التي نشعر بها عندما نتعرض الى أوجاع فيزيقية. عندما سمع عزفه فرانز لست أول مرة قال: «أي رجل هذا، وأي كمان، وأي فنان! يا للسماء! أي معاناة، وأي بؤس، أي عذاب في هذه الأوتار الأربعة!».

لكن الحزن الموسيقي شيء يبعث البهجة في النفس على نحو غامض. يحاول نيتشه أن يجعلنا نفهم كيف أن مقاطع موسيقية تراجيدية، مثل الحركة البطيئة في سمفونية «إيروكا» لبيتهوڤن، أو المارش الجنائزي في اوپرا «غوتردامرونغ» لڤاغنر، تنعش الروح. لكن هل الموسيقى الحزينة هي أجمل الموسيقى؟ ليس بالضرورة طبعاً. فماذا إذاً؟ ما هي أجمل الموسيقى؟ هذا سؤال صعب. فالموسيقى أوقيانوس، وليس في الوسع إدراك آفاقها. لكنني أحببت أن أمارس لعبة على هواي مع أحب المقطوعات الموسيقية إليّ. وهي لعبة كلنا نحب أن نجرّبها. كلنا معجبون بالراپسودية الهنغارية الرقم 2 التي يؤديها القط توم في كارتون «توم أند جيري»، إنتاج شركة «مترو غولدن مايز». لكن هذا الإعجاب لا يخلو من متعة طفولية.

المقطوعات الموسيقية التي نالت إعجابي كانت كثيرة. أقول «كانت»، لأنها تتغير على مر السنين. في أيام شبابي كنت معجباً جداً بموسيقى «پتروشكا»

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

لسترڤنسكي. وبقيت سنوات طويلة أرددها مع نفسي في رواحي ومجيئي. ولا أذكر متى تحررت منها. وكان يترجع في ذهني الكثير من الألحان، مثل المقطع الاستهلالي لكونشرتو رقم 3 وكونشرتو رقم 4 لبيتهوڤن... ثم لحن باغانيني في كابريس رقم 24. ويبدو أن هذا اللحن دوّخ معظم مستمعيه، فقد ألف تنويعات عليه عدد من الموسيقيين، مثل برامز ورخمانينوف وبلاشر ولوتوسلافسكي. وهو من أعذب الألحان، وفيه خيط من حزن. ولا أنسى ألحان ڤيردي العذبة، التي تنطق بحزن دفين، ولحن الباركارول في اوپرا «حكايات هوفمان» لجاك أوفنباخ. وفي شيخوختي صرت أحب أن أستمع الى نواح آلة الڤيولا دا غامبا لمارين ماريه وغيره. والقائمة تطول، لكنني سأختتم كلمتي بالإشارة الى أعذب مقطوعة لي، هي «ايستامپ» لديبوسي، وهي على البيانو، وفيها خيط خفي من الحزن. وهذا يجعلها تورث انطباعاً بالتمتمات الفلسفية.

لكن الفلسفة يمكن أن ترحلنا الى عالم المالنخوليا. وفي هذا الإطار يذكرنا هارتموت بومه بأن الفلسفة كانت ولا تزال فكراً مالنخولياً في جوهره. هناك تقليد قديم حول العلاقة بين الكآبة (المالنخوليا) والثقافة أو المثقف. أرسطو وضعها – أي المالنخوليا - في مصاف الأشياء «البطولية» التي تقترن بالعباقرة. وأشار هايدغر أيضاً الى أن إعمال النظر الفلسفي تشوبه دوماً مسحة مالنخولية قاتمة وتعتريه نزعة سويداء غامرة. ولاحظ أن هذه النزعة تستبد أيضاً بكل المبدعين العباقرة. ونبه الى ضرورة تمحيص النظر في هذا الإحساس الذي يرافق كل فعل إبداع وتفكر، وذلك بصفته انفعالاً عميقاً يرافق الإبداع الحقيقي لا ضرباً من البلايا التي نعدها «أمراضاً نفسية» (محمد الشيخ وياسر الطائري في كتاب «مفارقات في الحداثة وما بعد الحداثة»). فإذا كانت الفلسفة فكراً مالنخولياً، فمن باب أولى أن

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

تكون الموسيقى فناً مالنخولياً في الكثير من نماذجها. لكنني أود أن أستدرك وأقول بدرجات. إن عنصر الكآبة في الموسيقى يختلف من حيث الدرجة. وفي رأيي، كلما كانت الكآبة في الموسيقى أخف، كانت إستيتيكية العمل الموسيقي أعمق وأقرب الى اللمسة الفلسفية.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

الفصل العاشر

رقص على موسيقى الأورغن

أنا بطلة روائية، اسمي تمارا. صدرت عني رواية أولى تحمل اسمي نفسه، لكن المؤلف لم يرضَ عنها. فكتب رواية اخرى تحت عنوان «فرس البراري». وساغ له هنا ان يتلاعب بسيرة حياتي على هواه، ففرض عليّ مسلكاً مخالفاً لمشيئتي، ولم افلح في التمرد عليه. لكنه أحبني بجنون، ولم يشأ ان يفارقني، فكتب عني رواية ثالثة تحت عنوان «الفرس الزرقاء». هذه الزرقة في لون الفرس اعجبتني. وأقول لكم انه لا يزال يعشقني، مع انه قدم اليّ ابطالاً روائيين مذهلين، احدهم مثقف من ارفع طراز، هذب ذوقي الموسيقي عندما كان يحدثني عن عنصر السخرية في موسيقى الهارپسيكورد، وعن استيتيكية الحزن في الموسيقى، وعن تقنية الوهم في موسيقى البيانو عند ديبوسي وراڤيل. وعرّفني المؤلف بأستاذ جامعي كان نسخة اخرى من المسيح. كما عرّفني بأحد اثرى رجال المال، بعد ان صيّر مني اروع راقصة في الدنيا.

أنا الآن سأوجز الحديث عن اخباري بعد ان نيّفت على الألف صفحة. انا من أب عراقي كان جنرالاً في الجيش، وأم اميركية. وكنت اعتبر ملكة جمال العراق. انا لم يبتكرني المؤلف ابتكاراً، بل عثر عليّ في الواقع بعد ان تعرّف اليّ في لقاء عند صديقة مشتركة له ولي (مع زوجها). فأنا لست بطلة روائية بكل معنى الكلمة، بل في اطار ما، والحق ان كل الرجال الذين تعرفوا اليّ في الروايات الثلاث كانوا يبحثون عن امرأة مثلي. أما انا فكنت ابحث عن الرجل الذي يشبه المسيح شكلاً ومضموناً. لكنني كنت في الأساس ابحث عن نفسي، وعن طموحي. فأنا لم اكن اريد ان اكون ظلاً لرجل. كنت اريد ان

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

اكون انا. ولا اكتم انني كنت اعتز بجمالي كثيراً، واحلم في ان اكون امرأة متألقة بفضل جمالي ومؤهلات اخرى سيكتشفها في آخرون.

يتعين عليّ ان اعترف بأن حياتي في البدء كانت اعتيادية شأن أي امرأة اخرى، على رغم انني تزوجت مليونيراً عراقياً، وفق إرادة ابي. لكن ثم ماذا؟ انا ملكة جمال، فليس من المستبعد ان يتقدم الى خطبتي اثرى الناس. لكن ما اهمية ان اصبح زوجة لمليونير عراقي. أنا كنت أريد ان اكون اكثر من ذلك، اكثر بكثير. ولحسن حظي ان زواجي لم يدم طويلاً. فقد كان زوجي مقامراً أشراً، ومعاشر نساء لا يكل (بفضل ثروته)، وكان ضعيفاً تجاه الخمرة، فسرعان ما اصبح مدمناً، ولم يعد يصلح كزوج. فانفصلت عنه، وانا حزينة، لأنه بذخ عليّ بماله، وعاملني بكل احترام لحريتي. آه، تحسين كيف اصبحت انساناً تافهاً بفعل الخمرة. كنت اتصل به فيما بعد، واعرب له عن حبي.

بعد ذلك أردت ان أبحث عن فرصة افضل في الحياة. فذهبت الى بريطانيا. وهناك تعرفت الى هيثم، المثقف الذي هذب ذوقي وغسل دماغي (يسارياً). وهو الذي جعلني ألمس في الموسيقى اعظم يوتوبيا في حياتي قبل ان اكتشف الرقص. وستكون ثقافتي الموسيقية هذه مقترباً الى اهتمام واحد من اغنى رجال المال في العالم، طبعاً الى جانب عبقريتي في الرقص. لكن هيثم كان مفلساً، وأنا ابنة اكابر (على حد قوله)، وكنت أرفل بالمال في ايام زواجي. فانتفضت على هيثم، وقررت أن أبحث عن فرصة افضل في الحياة، مع انني لن اجد رجلاً أغزر منه علماً. كان يعتقد انه سيصبح واحداً من المع الكتّاب في العالم العربي.

كنت أنا احتفظ في المصرف بمبلغ لابأس به من المال من اعطيات زوجي تحسين. فلم اكن في ضائقة. وبقيت أبحث عن طموحي.... وفي احد المراقص، في لندن، تقرّب اليّ ديبلوماسي بريطاني. عرّفني بنفسه: سكرتير

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

اول في السلك الديبلوماسي، وسيُرّفع الى قائم بالأعمال. لم يكن ذلك يعني عندي شيئاً، انا ابنة اكبر جنرالات العراق، وزوجة مليونير. لكنه كان مهذباً جداً، وجنتلماناً بكل معنى الكلمة. لم يكن دبقاً ابداً في تقربه اليّ. وانا كنت ملكة، على أية حال. بعد ان رقصنا، قال لي: «انت ترقصين مثل مارلين ديتريش».

«آه، مارلين ديتريش. هل لا تزال على قيد الحياة؟»

«لا اعتقد، هل شاهدت فيلمها المذهل (الملاك الأزرق) في دور لولا- لولا؟»

«لا، لم اسمع به».

«خسارة، انه عن رواية للكاتب الألماني هاينريش مان، شقيق توماس مان. هل تعرفينه؟»

«نعم، اعني توماس مان».

«هل تحبين ان تشاهدي الفيلم»؟

«نعم، بكل سرور».

«هل لديك مانع في ان نشاهده سوية»؟

«لا، لا مانع لدي».

هل سيعني هذا انني سأقطع علاقتي نهائياً بهيثم؟

اشترطت ان يكون اللقاء مقصوراً على مشاهدة الفيلم وكوب قهوة، ضحك، وقال انه لن يفترسني، لكن كوب القهوة غير لائق بي. ضحكت، وقلت كما تشاء.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

كان الفيلم محزناً. احزنتني البهدلة التي تعرض اليها البروفسور. وتراءى لي ان الفنانة لولا- لولا كانت femme fatale. وتناقشنا حول الفيلم كثيراً. ثم قال لي روبرت فجأة: «ما رأيك بالرقص الشرقي؟»

«الرقص الشرقي؟ ماذا تقصد»؟

«انت تصلحين له كثيراً».

«لماذا، انا لا احبه».

«على أية حال انا احبه، وكل الرجال يحبونه».

«ثم ماذا»؟

والتقينا بعد ذلك غير مرة. وبدا لي انني سأرتاح الى روبرت. وروبرت ظل يعتقد انني اصلح للرقص الشرقي. في غضون ذلك اصبحنا صديقين. وعرض امامي فيديو لراقصة لبنانية اذهلتني. ثم سألني اذا كنت غيرت رأيي في الرقص الشرقي، فأبتسمت، وقلت: «نعم»!

«عظيم، انت يمكن ان تصبحي اعظم راقصة. من تكون هذه الراقصة اللبنانية بالقياس اليك؟ هل تودين ان تجربي إداء بضع حركات»؟

«لا».

«ارجوك، اريد ان امتحن حدسي».

«اتركني، روبرت».

«ارجوك، تمارا».

واقنعني، فقمت ببعض الحركات. فهجم علي يقبلني من رأسي. وقال:

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

«تمارا، انت تستطيعين ان تصبحي اعظم راقصة. هذا ما يقوله لي حدسي».

في تلك اللحظة وجدتني مقتنعة بما يقول. وخيل إليّ انني سأحقق طموحي الذي كان خافياً عني. لكنني مع ذلك قلت له: «روبرت، ماذا يدور في رأسك»؟

«ان اصنع منك اعظم راقصة»!

«هل انت جاد»؟

«اتركي الأمر لي».

ودخل في روعه ان يصنع مني راقصة من أرفع طراز.

سألته عن علاقته بالرقص الشرقي. فأكد انه عمل في مصر بضع سنوات عندما كان سكرتيراً ثانياً. وهناك تعرف الى الرقص الشرقي، والتقى ببعض الراقصات عن طريق Wendy Buonaventura مؤلفة كتاب (افعى النيل) الجميل. واقترح ان اقرأ الكلمة التي كتبها إدوارد سعيد عن تحية كاريوكا. استغربت، إدوارد سعيد، هذا المفكر الكبير، يكتب عن راقصة مصرية؟ لا بد ان هناك لغزاً في الأمر، وان الرقص الشرقي له سحر خاص. او لعل السر يكمن عند كاريوكا؟ وأقبلت على قراءة هذه المساهمة بهمة. وأنا معجبة بهذا المثقف الفلسطيني الذي كان مالئ الدنيا وشاغلها. وحزنت على وفاته المبكرة. كان يعجبني بفيزيونوميته ذات الملامح المثقفة، وبسحر شخصيته. قال عنه هيثم إنه كان موضع اعجاب (او ربما عشق) الفتيات في نيويورك حين يتهافتن في الحصول على المقاعد الأمامية في الصالات التي كان يلقي فيها محاضراته. انا لم اقرأ له شيئاً، وصديقي العراقي هيثم لم يكن معجباً بكتابه عن الأستشراق، لكنه معجب بكتاباته الفكرية والسياسية الأخرى، وبثقافته الموسيقية.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

آه، إنه يؤكد ان الرقص العربي الشرقي يضاهي النخبوية: الشعر، والموسيقى، من حيث كونهما، كما الرقص، يعتمدان في إحداث الأثر على الإيحاء.

هنا تسامى إدوارد سعيد على الجانب الحسي (فقط) في الرقص. فأنا استطيع ان أصبح شاعرة في رقصي وموسيقية. لكن فلأواصل قراءة سعيد (هو لم يكن مرتاحاً من اسم إدوارد). سعيد يعتبر كاريوكا (يا له من اسم ظريف) اروع راقصة شرقية على الأطلاق، لأنها تجسيد لنوع من إثارة بالغ الخصوصية، ما جعلها «أنعم الراقصات وأبعدهن عن التصريح. كما جعلها في الأفلام المصرية نموذجاً واضحاً اشد الوضوح للمرأة الفاتنة المغوية التي يفتك سحرها بالناس» (يقيناً انه استعمل مصطلح femme fatale). انا معجبة جداً بلغته، الى جانب اعجابي بفيزيونوميته. لاحظوا كلامه عن الإثارة البالغة الخصوصية؛ وجعلها «أنعم الراقصات وابعدهن عن التصريح» هذا نقد مذهل، وانا سأضع ذلك في نظر الأعتبار حين اتعلم الرقص، لكن على طريقتي الخاصة.

وسعيد ينزع صفة الإبتذال والرخص عن كاريوكا «انها لا تنتمي الى ثقافة الفتيات الرخيصات، والنساء اللواتي يسهل تعريفهن». آه، ما اعمق لغته. وماذا؟ «بل الى عالم النساء التقدميات اللواتي يتفادين الحواجز الأجتماعية او يزلنها».

وشيء آخر: «ان جوهر الرقص العربي التقليدي، شأن مصارعة الثيران (ما اظرف ذلك) ليس في كثرة حركة الراقصة وانما في قلتها. وحدهن المبتدئات او المقلدات البائسات من يونانيات واميركيات من يواصلن الهزهزة والنطنطة الفظيعة هنا وهنا مما يحسب «إثارة» وإغراءً حريمياً. والهدف يتمثل في

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

إحداث أثر عن طريق الإيحاء أساساً».

لكنني ادري ان الرقص (الشرقي) تجربة إيروسية هائلة الإثارة، باعتراف سعيد نفسه، نظراً لإرجائها الذي لا ينتهي. ما أدق وأنبت كلماته. ماذا يقصد بعنصر الإرجاء؟ أهو الشيء غير العابر؟ ويقول: «إنها كانت ملموسة وقريبة كما كانت نائية، لا تُطال ولا تنال في آن معاً»، هذا فن، وليس تسلية او دغدغة للمشاعر الحسية المباشرة. وشيء آخر يرحّل الى عنصر الشخصية المتميزة عند هذه الفنانة بالذات، اعني به ابتسامة كاريوكا التي تحدث عنها سعيد. هناك اذاً كيمياء بخاصة عند بعض الفنانات، مثل كاريوكا، والراقصة اللبنانية. وأنا، ماذا ستكون كيميائي؟

لكنني لا أزال لديّ تحفظاتي الخاصة على بعض عناصر الرقص الشرقي، فضلاً عن الهزهزة والنطنطة. انها الموسيقى العربية. انا لا اطيقها. فما العمل؟ اخبرت روبرت بذلك، فصدم.

«أنا لا افهمك، الرقص الشرقي لا يمكن ان ينفصل عن الموسيقى الشرقية. انهما شيء واحد».

«ليسي معي. ثم قل لي لمن تريدني ان ارقص، لك وحدك، او لي وحدي»؟

«آه، فاتني ان أقول لك إنك سترقصين الى جمهور غربي، طبعاً، من رواد الكونسرتات الكلاسيكية. وليس ذلك فحسب، بل انك سترقصين الى نخبة من المشاهدين».

«هذا يلائمني، ويلائمني اكثر اذا كان المشاهدون محدودي العدد».

«نعم، لكنك سترقصين رقصاً شرقياً».

«على موسيقى غربية».

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

«لا تجننيني، تمارا. سيكون هذا مهزلة، وسنخسر الرهان».

«انا لا اعرف ان أرقص على ضربات الطبلة. ولن افعل ذلك، وحتى على الناي الشرقي. أنا أصر على الموسيقى الغربية. واذا شئت الحقيقة، انا اتخذت قراري هنا. سأرقص على موسيقى الأورغن».

نهض باحتجاج: «ماذا قلت؟ هل انت مجنونة؟ رقص شرقي على موسيقى الأورغن»؟

«نعم»!

«ما دمت قد جننت، فأنا اقترح ان ترقصي عارية على موسيقى الأورغن. ستجننين المشاهدين».

«لا، لن ارقص عارية».

«لم لا، ما دمت تنشدين المستحيل او الصاعق»؟

«روبرت، الرقص العاري اصبح مبتذلاً. شعائر الربيع اصبحت تؤديها راقصة عارية، كما تعلم؛ واوپرا عايدة تؤدى بعض وصلاتها topless؛ وكذلك بحيرة البجع. أنا لا اريد ان اكون ببغاء».

«آه، ما اظرفك. انت ذكية جداً، تعلمين ان الرقص العاري يحل اشكالات، وهو مرغوب، لكنك ترفضينه لأنه بات اليوم اسهل الحلول».

«نعم»!

«فكيف»؟

«لا ادري، اتركني افكر».

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

وشغلت بالي فلسفة الرقص: شرقي بحت، ام شرقي معدّل؟ والرقصة، هل هي femme fatale (امرأة فاتنة على نحو مهلك)، ام فنانة؟

بعد يومين تلفنت الى روبرت، فهرع اليّ.

«هل توصلت الى شيء»؟

«لا، لكنني اريد ان نتحاور».

«آه، يا إلهي، هل سنبدأ من الصفر»؟

«لا، روبرت، انا ذهني كان يفكر طيلة اليومين. وتوصلت الى الشيء الآتي: هل المفروض فيّ ان اكون فام فاتال، ام فيلسوفة»؟

ضحك روبرت، وقال: «لماذا تسألينني هذا السؤال»؟

قلت: «من هم جمهوري بالضبط؟ هل هم متعطشون الى جسدي، ام الى فني»؟

«تمارا، انت ستواجهين جمهوراً متغطرساً».

«هل يوجد متغطرسون امام الجمال؟ هارون الرشيد، اعظم ملوك الأرض، قال ما معناه إن الحب اكبر من سلطانه».

«ما نحن وهارون الرشيد. انت وعدت بأن تقدمي تصميماً لرقصك المرتقب».

«انا لن ارقص رقصاً شرقياً».

«ما هذا الكلام، تمارا؟ انهم ينتظرون رقصاً شرقياً».

«لن ارقص رقصاً شرقيا».

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

«تمارا، لا تجنني، نحن اتفقنا على ان نقدمك كراقصة شرقية».

«هل كان ذلك عهداً؟ انا اريد ان ارقص على موسيقى الأورغن».

«لا إشكال في ذلك. ارقصي رقصاً شرقياً على انغام موسيقى الأورغن».

«هل انت مجنون»؟

«لا، أنا جاد. انت ستقدمين رقصاً اكزوتيكياً فيه لمسات جنسية على موسيقى كنسية. وهذا سيكون شيئاً مذهلاً».

وفكرت: لم لا؟ اذكر انني استمعت يوماً ما الى مقطوعة اظنها لباخ فيها شهقات على الأورغن اذهلتني. سأبحث عن هذه المقطوعة الى ان اعثر عليها. وسأرقص على شهقاتها رقصاً شرقياً معدلاً. وفي وصلة اخرى، سأرقص على مقطوعة اخرى لباخ، هي Toccata and Fugue in D minor لأضيف اسمي الى العديد ممن استعمل هذه المقطوعة، من والت ديزني في فيلمه الكارتوني الشهير Fantasia، الى فدريكو فلليني في فيلمه Dolce vita، الى فيلم (شبح الاوپرا)، الخ.

وترتب على ادائي هذا ان أحد اثرى اثرياء بريطانيا عرض عليّ صداقته، واشترط ان ارقص له وحده، لقاء اغداقه عليّ بالمال الوفير. وانا يلائمني هذا الشرط، لأنني لا احب الاحتراف.

وهكذا أصبح يقال عني الراقصة التي ترقص على موسيقى الأورغن، من دون ماكياج.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

الفصل الحادي عشر

البحث عن مصير أغنية خرجت من قصر هارون الرشيد

في أيام اهتماماتي التراثية، قرأت في كتاب «الموسيقى في البلاد العربية القديمة وإسبانيا» للمستشرق الإسباني خوليان ريبيرا أن هناك لحناً من القرون الوسطى كان العرب الأندلسيون والمسيحيون الإسبان يتغنون به على حد سواء، وكان شائعاً في شبه جزيرة إيبيريا كلها. وقد نشرت الكاتبة كارولينا ميخالس دي فاسكونثيلوس كراساً قيماً تذكر فيه أدلة على انتشاره وأدائه على المسرح وفي المحافل العامة في عهد غيل فيثنته، وقبل ذلك. وفي ما بعد كان المسيحيون الإسبان يرددونه كأغنية للأطفال في المهد. ومن كلمات هذه الأغنية:

Calvi vi calvi calvi orabi

ويرى خوليان ريبيرا أن Calvi هي «قلبي» العربية، وهي كلمة شائعة في الشعر في كل الأزمان. أما Orabi فلعل المقصود بها، كما يقول، عريب الشاعرة والمغنية العربية التي كانت لها قصيدة مغناة مطلعها «ماذا بقلبي».

على رغم أن هذا رأي قد يعوزه اليقين القاطع، إلا أنني رجعت الى كتاب «الأغاني»، ولعلي بحثت فيه تحت إسم عريب، أو تحت أي مادة أخرى كان ذلك قبل أكثر من عشرين عاماً، فقرأت أن هارون الرشيد قال، وقد قيل إن العباس بن الأحنف قالها على لسانه:

«ملك الثلاث الآنسات عناني / وحللن من قلبي بكل مكان / ما لي تطاوعني البرية كلها / وأطيعهن وهن في عصياني / ما ذاك إلا أن سلطان الهوى / وبه قرين أعز من سلطاني».

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

غنته عريب: خفيف ثقيل الأول بالوسطى.

وهؤلاء الآنسات الثلاث لهن قصة في كتاب «الأغاني» تمنعنا الاعتبارات الأخلاقية والرقابية من ذكرها. وهي قصة طريفة جداً وحصيفة، لكنها تدخل في باب الأدب المكشوف. إنما استوقفني أن عدد الآنسات، أو الجاريات الثلاث، الذي ورد ذكره أيضاً في أغاني ألفونسو الحكيم، التي ألّف هو شعرها ولا نعرف من كان ملحنوها، وكذلك في أغاني القرنين الخامس عشر والسادس عشر الشعبية الإسبانية التي تدعى كانسيونيرو... وأغاني الفونسو الحكيم، وتدعى كانتيغاس، كانت في الأصل مئة أغنية، على غرار المئة أغنية التي اختيرت لهارون الرشيد كما جاء ذكرها في كتاب «الأغاني» لأبي الفرج الأصفهاني. وألفونسو الحكيم هو الملك الذي استرد إشبيلية من العرب في 1248م، واستقبل في بلاطه مثقفين وفنانين عرباً ويهوداً ومسيحيين.

على طريقة الزجل

ولاحظ خوليان ريبيرا أن الكثير من أشعار الكانتيغاس والكانسيونيرو مؤلف على طريقة الزجل العربية، أي على النمط أ أ أ ب. لكن بعضها على نمط الشعر الفارسي ب ب أ ب. وذكر من بين أشعار الكانسيونيرو مثلاً هذه القصيدة الآتية:

«من تودين أن ترافقي معك / يا إلهي! / آه، فاطمة، فاطمة / تلك الجارية الأندلسية الحسناء / حبّها يمزق نياط قلبي / أنا متيم في حب ثلاث جوارٍ أندلسيات / عائشة، وفاطمة، ومريم... إلخ».

وهذا يذكرنا بالآنسات الثلاث في الأبيات التي تنسب الى هارون الرشيد. لكن فلنتابع كلام خوليان ريبيرا... ولحنها عذب جداً، وهو على النحو الآتي:

«مي لا صول مي دو ري مي

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

ري دو سي لا، لا سي دو ري مي ري مي».

ويبدأ المقطع الشعري أعلاه بأول هذين اللحنين، ويعاد ثلاث مرات ثم ينتهي باللحن الثاني، أي على النحو الآتي: أ أ أ ب. وبهذا يتطابق مع الزجل العربي. وهو إيقاع مشابه لما كانت عريب تستعمله. كما أن مدى الأصوات في هذا اللحن لا يتجاوز الأوكتاف. وهو على غرار المؤلفات الكلاسيكية عند الموصلي.

وهذه المقطوعة عبارة عن منمنمة موسيقية، معبرة، وآسرة، وكاملة. ويقول ريبيرا إن هذه المواصفات تتفق تماماً مع معلوماتنا عن المدرسة الإسلامية في إسبانيا، وبالتالي ان هذه الأغنية يمكن اعتبارها شهادة على عبقرية الفنان الذي أبدعها. ولم يقف أمر هذا اللحن، لحن «الجواري الثلاث»، عند هذا الحد، بل تعداه الى الصعيد العالمي، فقد نسج عليه مندلسون لحناً مهرمناً في الحركة البطيئة الثانية من سمفونيته الرابعة، من دون تغيير أساسي على الصيغة الأولى. كما استخدمه ميربير في أبرز مقاطع اوبرا «الأفريقية».

وكتبت رسالة الى صديق مستعرب شاب من إسبانيا، ألتمس منه أن يفيدني حول هذا الموضوع. فأجابني برسالة جاء فيها: «وتابعت موضوع الجاريات أو الآنسات الثلاث، على الصعيدين الموسيقي والفلسفي. لكن محاولاتي الموسيقية لم تسفر، في نطاق معرفتي الموسيقية المتواضعة جداً، عما يمكن أن أضيفه الى معلوماتك، سوى أن الأغنية لم تنقرض، بل عاشت الى أيامنا هذه. وتجد طياً كراساً حول صياغة لوركا الهارمونية لهذه الأغنية. أما الدلالة الفلسفية للموضوع فلعلها تذكرنا بالتقسيمات الثلاثية في التراث الهندي - الأوروبي، الذي تحدث عنه دوموزيل بإفاضة. وفي وسعك

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

الوقوف على ذلك بسهولة.

«...وأذكر أن هناك كتاباً مهماً جداً قرأته في أيام إقامتي في جامعة غرناطة، هو بحث قيم جداً عن الرموز الرئيسة المتعلقة بالحب في تأريخ الرسم الغربي.

«في هذا الكتاب تجد معلومات كثيرة عن «الثلاث الفضيلات» ورموزها المتعددة في التراث الغربي، وجذورها في العهد القديم، وفي ثقافات الشرق الأوسط القديمة. تصفحته بسرعة، فلم أجد دلائل على وجود هذه الخرافة في الثقافة العربية. لكن المؤلف يتحدث عبر الكتاب كله عن الأصول الأفلاطونية الحديثة لخرافة «الثلاث الفضيلات». وهي أصول يعرفها الفلاسفة المسلمون.

«... من كل ما سبق أظن أن هناك قسطاً كبيراً من الصحة في قصة الأغاني حول الأوانس الثلاث. لكنني لست متأكداً من وجود صلة مباشرة بين آنسات هارون الرشيد وآنسات الأغاني القروسطية الإسبانية».

وقد تُرجمت لي قصائد فدريكو غارسيا لوركا. كانت من بينها قصيدة عنوانها «بنات مدينة خاين الأندلسيات»، وتحت العنوان: «أغنية فولكلورية من القرن الخامس عشر». جاء فيها:

«ثلاث أندلسيات وقعت في حبهن / من خاين / عائشة وفاطمة ومريم / ثلاث أندلسيات مثيرات / ذهبن لالتقاط الزيتون / في خاين / عائشة وفاطمة ومريم... إلخ».

ويؤسفني أنني لم أستطع قراءة النوطة. وقد حاولت أن يقرأها لي آخرون للترنم بها، لكن ذلك لم يتحقق. وعلى أية حال، تبقى المقارنة باللحن الذي «قرأه» خوليان ريبيرا هي جوهر الموضوع. ولسوف أعود الى ذلك بعد أن

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

أعقّب على موضوع التقسيمات الثلاثة في التراث الغربي والعربي. لكنني أريد أن أعود الى «آنسات» هارون الرشيد قبل ذلك. هل جاء عددهن عفو الخاطر، أم أن له دلالة فولكلورية أو تراثية؟ بعد الخبر الذي ورد ذكره عنهن في «أغاني» أبي الفرج الأصفهاني، نقرأ ما يأتي: «المهدي بن سابق قال: حججت مع الرشيد آخر حجته، فكان الناس يتناشدون له في جواريه:

«ثلاث قد حللن حمى فؤادي / ويعطين الرغائب في ودادي / نظمت قلوبهن بخيط قلبي / فهن قرابتي حتى التنادي / فمن يكُ حل عن قلب محلاً / فهن من النواظر والسواد».

أنا أشعر هنا أن للعدد ثلاثة أهمية خاصة وغامضة. ففي وسع ناظم هذه الأبيات أن يقول: «جوارٍ قد حللن حمى فؤادي». أما الإشارة الى الثلاث مجردة من ذكر ما يعرفهن، فإما أن تعني أن خبر الجاريات «الثلاث» كان شائعاً مع شيوع الأغنية التي غنيت في حقهن، أو أن للعدد ثلاثة أهمية خاصة. لكننا لا نجد لهذا العدد أهمية خاصة في تراثنا العربي، ربما باستثناء ثلاثية: اللات والعزة ومناة عند العرب قبل الإسلام. فما الذي نخلص اليه هنا؟ في التراث الغربي هناك أهمية للعدد ثلاثة منذ العبادات الأولى عند الأقوام الهندية - الأوروبية. عند الأقوام الهندية: ميترا وفارونا وإندرا. وعند الإغريق القدماء: هادس وبوزايدون وزيوس. وهناك الإمعات القدر الثلاث في التراث اليوناني. ثم تكرست الفكرة الثلاثية في الثالوث المسيحي المقدس: الأب والإبن والروح القدس.

أما في تراثنا فلا يبدو أن لدينا تقسيمات ثلاثية بمثل هذا الوضوح. لكنني أعود الى أغنية هارون الرشيد عن الجاريات الثلاث. الرشيد كان حاكماً معروفاً على أكبر نطاق في العالمين الإسلامي والمسيحي على الأقل خلال علاقته بشارلمان. وفي عالم الغناء والموسيقى عُرف من خلال المئة أغنية

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

التي طلب من أبي الفرج الأصفهاني أن يختارها له من التراث الشعري والغنائي العربي من الجاهلية وحتى يومه. وهذه المجموعة أو الفكرة طبَق خبرها الآفاق الى حد أنها ألهمت الملك الإسباني ألفونسو الحكيم في اختيار أو كتابة مئة أغنية بوحي منها. وليس من المستبعد أيضاً أن تصل الى إسبانيا أغنية الرشيد عن الآنسات الثلاث، التي شاع خبرها في كل البلدان الخاضعة للنفوذ العربي. فهل تحدرت هذه الأغنية الى شعر وتنويطة غارسيا لوركا، واستلهم لحنها في الحركة الثانية من سمفونية مندلسون الرابعة، وفي اوپرا «الأفريقية» لميربير؟

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

الفصل الثاني عشر

أثر الفلسفة في اوپرا «تريستان وإيزولدة»عشر

الميتافيزيقا والموسيقى... بين شوپنهاور وڤاغنر

المتيافيزيقا: يُفترض أن الميتافيزيقا تتعامل مع المبادئ الأولى، وبخاصة «الوجود» الأنتولوجيا، و«المعرفة» الابستيمولوجيا. وكان إيمانويل كانث يستعمل الكلمة في مدلولات مختلفة مع أنه من بين رافضي الميتافيزيقا. في إطار ما، تحدث كانث عن ميتافيزيقا الطبيعة، وميتافيزيقا القيم. لكنه استعمل المصطلح أيضاً في الإشارة الى الرغبة التقليدية في الوصول الى معرفة العالم الذي يقع خارج عالمنا الطبيعي، أي العالم المتعالي، أو المتسامي. والعلم الحديث يعتبر الميتافيزيقا فكراً أو تفكّراً لا جدوى منه. لكننا، مع ذلك، سنستعمل المصطلح بما يوازي الشيء المتسامي على الحسي.

الموسيقى: أصوات تستعذبها الأذن، وهي تتراوح بين الموسيقى الخفيفة، والموسيقى الجادة، التي تحقق متعة استيطيقية. والموسيقى الجادة يمكن أن تنطوي على بناء تقني رفيع في تراكيبه الصوتية، أو تخلق تأثيراً سايكولوجياً يخاطب أعمق أعماق الروح. وهنا، ربما يحق لنا أن نقول إن للموسيقى بعداً ميتافيزيقياً.

الميتافيزيقا والموسيقى: ليس هذا العنوان من عندي، بل هو محرّف عن عنوان أحد فصول كتاب «ڤاغنر والفلسفة» للفيلسوف البريطاني المعاصر، والمولع بڤاغنر، بريان ماجي. العنوان الأصلي هو «الميتافيزيقا كموسيقى». في هذا الفصل يتحدث بريان ماجي عن تأثر ڤاغنر المباشر بأفكار شوپنهاور الفلسفية، وحتى بآرائه الموسيقية. فشوپنهاور كان الفيلسوف الوحيد الذي عُني بالموسيقى في بعدها الفلسفي من خلال تقنيتها.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

وشوپنهاور معروف بأفكاره التشاؤمية على خلاف هيغل في نظامه الفلسفي المتفائل. وهو فيلسوف كبير تأثر به كتّاب مثل تولستوي وتوماس هاردي وتوماس مان ونيتشه وفرويد وفتغنشتاين، طبعاً وڤاغنر. وهو صاحب قلم بليغ جداً. لكن أفكاره قد تعتبر ثقيلة على الهضم، على رغم أن أسلوبه يتسم بالوضوح والجمال. ويهمنا هنا الجانب الموسيقي من فلسفته. فالموسيقى عنده هي أكثر الفنون تجريداً. ولها طابع خاص، لأنها تعبر عن الحقيقة المطلقة مباشرة. وبمقتضى فلسفته أن الإرادة تجعلنا نعاني ونسبب المعاناة. أما التجربة الاستيطيقية، لا سيما الموسيقية، فتحقق لنا خلاصاً موقتاً، خلاصاً قصير العمر.

ومع أن أفكار شوپنهاور الفلسفية لم تعد تهمنا، إلا أن كلامه عن الأبعاد الفلسفية للتقنية الموسيقية يبقى موضع إعجاب.

يزعم شوپنهاور أن البشر هم، بالمعنى الحرفي للكلمة، تجسيد للإرادة الميتافيزيقية، بحيث ان الإرادة، والرغبة، والطموح، الخ، هي ليست أشياء نمارسها: إنها في حقيقتها ما نحن عليه. والموسيقى هي أيضاً تجسيد للإرادة الميتافيزيقية. وهذا يعني أن الموسيقى تعبر مباشرة عما نحن عليه في أعماق دخائلنا، كحياة بديلة. فشوپنهاور يؤكد أنه حتى أبسط الألحان، التي هي تعاقب لنوطات مفردة، تدعونا لأن نريدها ترجع الى القرار، مهما ابتعدت عنه، وأنها تثير فينا ضرباً من عدم الارتياح إذا انتهت الى نوطة أخرى غير القرار. ليس ذلك فحسب، بل ينبغي أن ينتهي اللحن ليس فقط عند تلك النوطة القرارية إياها، بل عند ضربة قوية في الإيقاع، في الوقت نفسه. وإذا فشل الموسيقي في تحقيق هذين الغرضين، فإننا سنشعر بشيء من عدم الرضا، وبشيء من القلق. ويخلص شوپنهاور الى أن «الموسيقى تتألف من تعاقب من مركبات صوتية غير مريحة للأذن الى هذا الحد أو ذاك، أو

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

بالأحرى من مركبات صوتية تثير القلق، مع مركبات صوتية مريحة، مثلما أن حياة القلب الإرادة هي تعاقب للقلق في الحياة، من خلال الرغبة أو الخوف». وأكد شوپنهاور أننا حين نستمع الى الموسيقى، فنحن لا نستطيع إلا أن نشعر بمثل هذه التوقعات والرغبات. إنها شيء لا إرادي، وهذه الاستجابة لا علاقة لها بمعارفنا، أو ذكائنا، أو فهمنا. إن الغالبية العظمى من الناس ذوي الحس الموسيقي الطبيعي، الذين لم يتعلموا أي شيء عن الموسيقى، وليست لديهم أي فكرة حتى عن أبسط تقنياتها، مثل ترقيم الميزان في الفاصلة الموسيقية، أو ما هو مفهوم «القرار»، سيشعرون تماماً الشعور نفسه كما لو كانوا ملمين بالتقنية الموسيقية. لذلك، فإن الموسيقى، كالحياة، تعبر عن الوضع القلق الذي نحن فيه، الى أن يتحقق توقف كل شيء، نهاية المقطوعة الموسيقية، أو نهاية حياة المرء، ويتحقق معها توقف الشعور بعدم الارتياح.

عند هذه النقطة يولي شوپنهاور اهتماماً خاصاً بوسيلة تقنية في الهارموني، تدعى «التعليق». وكانت هذه الفكرة هي التي ومضت في ذهن ڤاغنر. إن التعليق يولد حالة من الترقب. وهذا يُلمس في المقطع ما قبل الأخير من المركب الصوتي في أي مقطوعة موسيقية. وهذا في واقع الحال تنافر تقريباً. الترقب ينطوي على تنافر في الموسيقى، وليس ذلك فحسب، بل إن التنافر يُفضي الى تنافر آخر، الى أن يعود ليستقر على الصوت القراري. هنا عندما يتحرك التنافر الى تنافر آخر غير متوقع، فإننا نشعر كأننا كنا بحاجة الى أخذ نَفَس آخر، نتيجة لما فوجئنا به من تنافر آخر. وهذا يعني أن حل الترقب كأنه يجعلنا نسترد أنفاسنا المحبوسة. ويرى شوپنهاور أن هذا مشابه لتطمين الإرادة، التي تزداد توتراً عند التأخير.

Telegram:@mbooks90

عندما قرأ ڤاغنر هذا الكلام، شعر أنه تلقف فكرة موسيقية، فكرة تأليف قطعة موسيقية كاملة، في الواقع اوپرا كاملة، على النمط نفسه من عملية

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

الترقب. فالموسيقى ستتحرك، على طول، من تنافر الى تنافر، بصورة تجعل الأذن في حال ترقب مستمر لحل لم يأت. لكنّ هناك حلاً واحداً لذلك كله، هو المركب الصوتي النهائي، الذي هو نهاية النص الموسيقي، وفي الاوپرا نهاية حياة البطل.

وهنا يبقى المركب الصوتي الأول في اوپرا تريستان، الذي عُرف بمركب تريستان الصوتي أشهر مركب صوتي في تأريخ الموسيقى. فهو ينطوي ليس على تنافر صوتي واحد، بل على تنافرين صوتيين، وبذلك يخلق عند المستمع رغبتين معذبتين في مفعولهما، لنشدان الحل. والمركب الصوتي الذي يتحرك إليه، يحل أحد هذين التنافرين، لكن ليس الآخر، وبذلك يحقق حلاً، لكنه ليس الحل الكامل. وعلى هذا النمط تتحرك موسيقى ڤاغنر: في كل حركة لمركب صوتي هناك شيء يُحَلّ، لكن ليس كل شيء. كل مركب صوتي يُحل بطريقة يبقى فيها الآخر، أو يظهر فيها مركب صوتي جديد، وهكذا، في كل لحظة تشعر الأذن الموسيقية أنها اطمأنت جزئياً، لكنها ظلت في الوقت نفسه محبَطة. وهذا يستمر في العمل كله. ولا يُحل التنافر كله إلا في نقطة واحدة، هي المركب الصوتي الأخير، وهذا هو أيضاً نهاية كل شيء، الأبطال، واهتمامنا بهم، والعمل الاوپرالي كله.

قال إيرنست نيومان، وهو أحد أبرز كتبة سيرة حياة ڤاغنر، إن «تريستان وإيزولدة» هي شوپنهاور من المركز الى المحيط. إن الفكرة الأساسية لها التي تعتبر بذرة العمل كله كانت استجابة لقراءة شوپنهاور. وكل شيء فيها كان مستوحى من شوپنهاور: العلاقة بين الموسيقى والعناصر الأخرى في الدراما، المغزى المركزي للقصة، والمخيلة الأدبية التي تسود النص، كلها بوحي من شوپنهاور. لقد أكد توماس مان أن هذا الانصهار بين ڤاغنر وشوپنهاور كان مثالاً صارخاً في كل الثقافة الغربية ذات العلاقة المتكافلة بين فنان خلاق

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

أصيل ومفكر كبير. لكن هذا لا يعني أن على المرء أن يُلمّ بفلسفة شوپنهاور ليتبين الجانب الفني في «تريستان».

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

الفصل الثالث عشر

الموسيقى... بين ستراڤنسكي وشوستاكوفتش

هذه بمثابة الوشل من كتاباتي. فأنا الآن امارس حالة من التقاعد. ولم اجد، ايضاً، ما يحفزني على الكتابة في سياق اهتماماتي في هذه الأيام المتسمة بكل مظاهر العنف. الناس الآن - ناسنا - مهمومون بما يبيت لهم، وبما تضمره لهم الأيام من مآسٍ وانكسارات، وأنا اكتب عن الموسيقى. هذا شيء لا اكاد اتقبله انا نفسي، لكنني قلت ايضاً ان مدينة «لينينغراد» احتفلت بعزف سمفونية شوستاكوفتش السابعة وهي كانت تحت الحصار الألماني.

كنت محموماً بسماع مستمر لمؤلفات موسيقية اردت المقارنة بينها، لستراڤنسكي ، وبروكوفييف، وشوستاكوفتش، لأنني كنت اريد ان «احكم» في ما بينهم، بعد ضجة اثارها نقاد عن الموسيقى في القرن العشرين. والظاهر ان القرن العشرين كان قرناً روسياً في الموسيقى، على رغم اعتراض او احتجاج ستراڤنسكي المحتمل على روسيته، أنه تجنس بالجنسية الاميركية منذ 1939. وليس مهماً هنا تمرد ستراڤنسكي على منبته. من هو اعظم موسيقي في القرن العشرين؟ المرشحون لهذه الزعامة غير واحد. لكننا اذا اعتصرنا الرقم، فسيُرشح واحد او اثنان او ثلاثة. وأنا من محبي موسيقى بروكوفييف، الذي ألّف - في رأيي - اروع وأعظم موسيقى للأفلام، من بين انجازاته الثانوية، لا سيما موسيقى فيلم «الكساندر نيڤسكي»، وفيلم ايڤان الرهيب، اخراج سيرغي آيزنشتاين. لكنني سأتجاوز بروكوفييف وإنجازاته الممتازة فى الاوپرا، والسمفونية، والكونشرتو، وأتوقف عند ستراڤنسكي ، وشوستاكوفتش كفرسي رهان في الزعامة الموسيقية في القرن العشرين.

انا لست مؤهلاً بالمرة لأن اكون حكماً في هذه المنافسة، لأنني لست

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

موسيقولوجياً، او مختصاً في الموسيقى، بل مجرد محب لسماع الموسيقى. لكنني امضيت اياماً مع (اليوتيوب) في الـ -pad استمع فيها الى عددٍ من مؤلفات ستراڤنسكي وشوستاكوفتش الموسيقية. آه، كانت تلك اياماً جميلة، نأت بي عن همومنا السياسية المتوجعة. شاهدت فيها الباليهات الثلاث الشهيرة جداً، الطير الناري، و پتروشكا، وشعائر الربيع، مع سماع موسيقاها طبعاً. وفوجئت بوجود اكثر من أداء لكل منها. وذهلت بما شاهدته. كان احد تصاميم (choreographies) باليه (شعائر الربيع) عارياً من الملابس. وهذا كان أداء حديثاً نسبياً. لكنه لم يكن افضلها.

الأداء الذي سحرني كان عملاً ألمانياً بقيادة الكوندكتور المعروف سايمون راتل، وأداء مئتين وخمسين راقصاً بين اطفال وبالغين. وهناك طبعاً التصميم الاصلي لعام الأداء الاول في 1913 لينجنسكي، بملابسه الفولكلورية الكلاسيكية. وأظنني شاهدت أداءً رابعاً ايضاً لهذه الباليه المذهلة والرهيبة في ايقاعاتها الجنونية. لكنني لم أكلّ ولم أملّ منها، ولن اتعب منها حتى لو بقيت استمع اليها بلا انقطاع. ودماغي على اية حال بقي مغسولاً بهذه الموسيقى حتى هذه الساعة. وأنا جعلت هذه الموسيقى، موسيقى شعائر الربيع لستراڤنسكي على لسان بطل روايتي الاخيرة اعظم عمل موسيقي بعد السمفونية التاسعة لبيتهوڤن؛ وهذا لا يعني بالضرورة انني أتبنى هذا الحكم.

في لحظات التزامي بموقف «محافظ»، افضل عليها كلها باليه (الطير الناري) المذهلة بفولكلوريتها، والساحرة بمؤثرات ريمسكي - كورساكوف، الذي تلمذ ستراڤنسكي على يديه. الساحرة بنغماتها الاوكتاتونية التي استعملها ريمسكي - كورساكوف في موسيقاه التي اراد التعبير فيها عن عالم الفولكلور والأساطير.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

وفي لحظات اخرى يزداد انجذابي الى باليه (پتروشكا)، على رغم ان ثيودور أدورنو نعتها بعمل شيزوفريني، لا يرقى فوق موسيقى الكباريه.

لكنني اعترف بأنني اظل اعشق هذه الباليهات الثلاث من بين كل الموسيقى التي ألفت للباليه، من دون استثناء (بحيرة البجع). كدت أشير الى باليه اخرى، لراڤيل، من الروائع، هي (ذافنيز وخلويه). هل سأزكي بهذا ستراڤنسكي ، وأفضله على شوستاكوفتش؟ كلا! فأنا، على الهامش، او في الهامش، امقت ستراڤنسكي كشخص، وأرفض تواقحه باليهاته المذهلة والرائعة في وقاحتها. كان لا يعجبه العجب، مغروراً ومتغطرساً، ومتعجرفاً، الى حد الاستهانة بكل موسيقيي زمانه، بمن فيهم شوستاكوفتش.

لكن هذا الموسيقي المتمرد الجبار كهرڤل، أذلته أخدوعة موسيقية اسمها الموسيقى الاثنا عشرية، تجبر اصحابها حتى عليه لأنه لم ينهج نهجهم في تبني الموسيقى المتنافرة. فألف في أخريات ايامه شيئاً على نهجهم خوفاً من ان يفوته القطار. لكن باليهاته الثلاث المشار اليها، فضلاً عن مؤلفات اخرى، تفضل كل الموسيقى الاثني عشرية التي ضللته تحت حكم النقاد اللاهثين وراء التجديد.

هذا استطراد لم ارد ان أتطرق اليه، لأنه ابتعد بي عن بيت القصيد. ففي كل الاحوال يبقى ستراڤنسكي قامة «عملاقة» في الموسيقى، على رغم انه نهج على طريقة «خالف تعرف». لكن مخالفته كانت اكثر مخالفة فرضت نفسها على تأريخ الموسيقى بقوة صمودها. اقول صمودها لأن المخالفات الموسيقية الاخرى لم تصمد. ستراڤنسكي ولد في 1882، وتوفي في 1971.

والآن، ماذا عن شوستاكوفتش؟ اذا كان ستراڤنسكي احد عمالقة فن

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

الباليه (الى جانب تشايكوفسكي)، فإن شوستاكوفتش يعتبر احد عمالقة فن السمفونية. فقد ألف 15 سمفونية، و 15 رباعية. وهذا بحد ذاته تراث لا يستهان به. وشوستاكوفتش مؤلف سمفوني من ارفع طراز. لقد اصبح موسيقياً عالمياً منذ تأليفه سمفونيته الاولى (في 1926)، وهو في العشرين من عمره. فبعد أدائها في الاتحاد السوفيتي اعتبر شوستاكوفتش فنان النظام الجديد. وفي الخارج عزفت السمفونية اشهر الفرق الموسيقية بقيادة برونو ڤالتر، وأرتورو توسكانيني، واوتو كليمبرر. وأرسل اليه الموسيقي النمسوي المعروف ألبن بيرغ رسالة إطراء. اما سمفونيتاه الثانية والثالثة فكانتا «ملتزمتين» أيديولوجياً. فشوستاكوفتش كان يسارياً ومؤمناً بالثورة. لكنه كان يريد ان يكون نفسه في الوقت نفسه. فألف اوپرا، وسمفونية رابعة على هواه. وهنا اصطدم مع السلطة السوفيتية الملتزمة بسياسة ديكتاتورية البروليتاريا. وستبدأ محنة شوستاكوفتش منذ الآن. وأنا سأتوقف طويلاً عند ثلاث محطات او مؤلفات موسيقية لشوستاكوفتش احدثت ضجة كبرى سلبية وإيجابية في الوسط الموسيقي في الاتحاد السوفيتي. هذه المؤلفات الموسيقية هي: اوپرا (ليدي ماكبث من حي متزنسك)، والسمفونية الرابعة، والسمفونية الخامسة. لا احد ينكر ان هذه الاوپرا كانت عملاً طليعياً في تقنياتها الموسيقية. لكنها كانت صفعة للذوق السائد في بعدها الاخلاقي.

حتى ان بروكوفييف قال عنها في جلسة خاصة: «موسيقى بهيمية تنثال فيها امواج الشبق بلا انقطاع!». وحتى في الولايات المتحدة قالوا بعد عرضها في 1936: «لا شك في ان شوستاكوفتش هو في طليعة مؤلفي الموسيقى الداعرة في تاريخ الاوپرا». وقيل ان شوستاكوفتش اراد ان يتناول موضوع الحب بطريقة جديدة، حب لا يعترف بحدود، ويسترخص الجريمة، ويستلهم الشيطان، على غرار فاوست. وعندما شاهدها ستالين

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

ضرب بيده على الطاولة وقال: «هذا ليس ماخوراً». ثم نُشر في جريدة «البراڤدا» مقال (افتتاحية) بعنوان «موسيقى ام لخبطة؟» يُعتقد انه كتب بقلم ستالين، او انه وضع رؤوس أقلامه بيده.

ويقال ان شوستاكوفتش حين قرأ المقال امام كشك للصحف، صُعق وشعر كأن الارض كانت تميد من تحت قدميه. واضطر ان يضع سمفونيته الرابعة على الرف، أنه ألفها على هواه في تقنياتها غير الملتزمة بضوابط. وهي واحدة من اروع المؤلفات الموسيقية في القرن العشرين. كان طولها 67 دقيقة، ويعزفها 125 عازفاً. وكل شيء فيها كان متألقاً: الفكرة، واللغة، والأبعاد. لكنها كانت ستوصم بأنها عمل شكلاني. ولم تعزف إلا بعد خمسة وعشرين عاماً... وأصبح شوستاكوفتش مطالباً بأن يقدم اعتذاراً عن اوپرا (ليدي ماكبث) المنفلتة. فماذا فعل؟ ألّف السمفونية الخامسة، وكتب عليها: «استجابة الى نقد عادل». والحق يقال ان هذه السمفونية كانت اهم عمل لشوستاكوفتش. لقد كانت عملاً موسيقياً شامخاً. وقد استقبل جمهور المشاهدين السمفونية بكل مظاهر الاعجاب والتكريم.

وفي واقع الحال ان السمفونية بهرت المشاهدين وتركتهم في ذهول. بعضهم بكى، ونهض الكثير من على مقاعدهم في اثناء أداء الحركة الختامية. وعند نهاية السمفونية وقف جميع المشاهدين وهم يصفقون بجنون ودموعهم تنثال من عيونهم. وبقي قائد الفرقة يفغيني مرافنسكي واقفاً في مكانه نصف ساعة يتلقى التصفيق (للسمفونية)، وهو يرفع كتاب النوطة فوق رأسه بكلتا يديه، وكان الجميع يقولون: «لقد استجاب، وكانت استجابته مذهلة». وكتب شيخ الكتاب السوڤيت، بعد موت غوركي، الكونت «الاحمر» اليكسي تولستوي: «نموذج متميز للفن الواقعي لعصرنا... المجد لعصرنا... الذي قدم للعالم عملاً جليلاً من الاصوات، والأفكار بيديه... المجد

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

لشعبنا الذي ينجب فنانين كأولاء».

كان لهذه الكلمات تأثير كبير في الداخل، وتركت انطباعاً في الغرب. جاء هذا الانطباع من لدن إيغور ستراڤنسكي الذي لا يعترف إلا بنفسه. قال عنها ستراڤنسكي بحقده المسموم: «عمل موسيقي بارع في ذوقه الفاسد، ووهن عقلي، وانحراف تام في الاعتراف بالقيم الاساسية للحياة». هذا الكلام جعلني اسحب كل احترام لستراڤنسكي ، وأكنّ له كل الامتعاض. انه ليس استهانة بعمل متألق فحسب، بل ازدراء بالمعجبين به، وأنا من بينهم. فأنا اعتبر السمفونية الخامسة لشوستاكوفتش في مصاف اروع السمفونيات في تأريخ الموسيقى كله.

بعد هذا ماذا سيقول ستراڤنسكي اذا علم ان معجم اوكسفورد الموسيقي أفاد بالآتي: «يرى بعضهم ان شوستـاكوفتش اعظم موسيقي في القرن العشرين».

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

الفصل الرابع عشر

كارمينا بورانا ... أيها القدر أنت كالقمر، متغير

لا أذكر بالضبط متى بدأت علاقتي بهذه المغنّاة، (كارمينا بورانا). يقيناً انها لا ترقى الى أيام دراستي في كاليفورنيا (1949-1952). في العراق، بعد ذلك؟ لا أذكر جيداً. إن إسطواناتي المتروكة في غرفة مقفلة في بيتي هي الحكم. إذا كانت موجودة بينها، فمعنى هذا إني تعرفت الى هذه المغناة ربما في الخمسينات أو الستينات، ولا أقول السبعينات. ففي عام 1970 حدثنا ادونيس، أنا وبلند الحيدري، عن هذه المغنّاة. لعله أسمعنا إياها، هي وكنشرتو باغانيني على الكمان. لا تسعفني الذاكرة. أظن أنه تحدث عن فيروز والاخوين رحباني، وأشار الى إنه كان يتمنى لو ألف الأخوان رحباني شيئاً على غرار (كارمينا بورانا).

كارمينا بورانا هي كانتاتا (مغنّاة) للموسيقي الألماني كارل اورف (1895-1982)، يستغرق إداؤها زهاء ساعة، وتجمع بين الموسيقى، وغناء الكورس، والسوپرانو، والتينور، والباريتون، وغناء الأطفال. الاوركسترا تضم مئة عازف، والكورس يضم مئتي مغنٍ ومغنية، وغناء خمسين طفلاً، الى جانب الأصوات المفردة. هذه الكانتاتا تعد واحدة من بين أجمل الإنجازات الموسيقية في القرن العشرين. إنها تخاطب أرقى المستمعين وأبسطهم بإيقاعاتها الموقظة للحواس، وكلماتها المثيرة: ان سيدات الجمعية الكورالية يصرخن: «إذا كان القدر يضرب الرجل القوي، فإن الكل ينتحبون معي». أو إذا كان مزاجهن أكثر مرحاً: «فإن عذريتي تجعلني لعوباً، وسذاجتي تطوقني. آه، آه، آه، أنا أقبل على الحياة بكل إندفاع». كل هذا في حين ان الرجال المرتدين جاكيتات السهرة يغنون أغنيات فاسقة وهم سكارى.... على أية حال، تلك هي

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

كارمينا بورانا.

هناك بلدة صغيرة على مبعدة 100 كلم الى الجنوب من ميونيخ، تدعى Benediktbeuren. في هذه البلدة هناك دير يرجع تأريخه الى القرون الوسطى. في 1803، تقرر تجديد مكتبة هذا الدير، فعثر على شيء ثمين، مخطوطة، يرجع تأريخها الى القرن الثالث عشر تحتوي على 250 أغنية مجهولة، وغنية في تنوعها وطليعية أفكارها، مدونة باللغتين اللاتينية والألمانية. وقد جمعها ونشرها المسؤول عن المكتبة تحت عنوان (كارمينا بورانا) وتعني أغاني بويرن.

من بين المئتين وخمسين قصيدة التي تشتمل عليها المخطوطة إختار كارل اوروف 24 فقط ليؤلف منها عملاً موسيقياً. لكن يا له من طيف في هذه النبذة المصطفاة! إنها تتناول كل شيء، من الورع الديني الى النوازع الشهوانية والتبذل.

تستهل (كارمينا بورانا) بصيحة O Fortuna الساحرة، والنص يضرب على وتر الايمان القروسطي بعجلة القدر كمتحكم في مصير الانسان. في وسط العجلة هناك سيدة الحظ، وفي محيطها أمير يتقلب مصيره بين الفقر الشديد والغنى.

أيها القدر

أنت كالقمر

متغير بين النمو والانمحاق

شيء كريه

أول الأمر تظلم

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

ثم تصبح لطيفاً

كما هو الوهم

بين البؤس والمجد

أشياء تذوب كالثلج

لماذا اكتسبت كارمينا بورانا شعبية؟ كارمينا بورانا عمل موسيقي حديث ينتمي الى القرن العشرين، لكنه بسيط في هارمونيته، على خلاف معظم الموسيقى التي تم تأليفها في هذا القرن. إن الايقاع الرئيسي والروائع الموسيقية الأساسية تتيح للمستمعين بأن يتجاوبوا على الفور. في إطارٍ ما يبدو العمل بربرياً ووثنياً وشديد الإقناع. إنه مقدمة مذهلة للموسيقى الجادة، وعلى وجه الخصوص لأولئك الذين يفكرون بصورة جادة أو يعتقدون الموسيقى «الكلاسيكية» مضجرة ورتيبة.

عند سماع مقطوعة أورف المتألقة للوهلة الأولى تبدو كأنها تنطوي على مفارقة في الجمع بين الجمالية اللحنية والأسلوب الوحشي لموسيقى القرع في التزاوج بين المقطوعات الحديثة وتلك التي تنتمي الى القرون الوسطى. وتتكئ اوركسترا أورف الشديدة التلوين على الطواف على آلات القرع الذي يؤديه خمسة عازفين.

إن الإسلوب الموسيقي يتراوح بين الترتيلة البسيطة والمقاطع الإيقاعية الشبيهة بموسيقى الروك. ومقطعا الافتتاح والختام اللذان ينطقان بكلمة O Fortuna يعكس أحدهما الآخر كما في مرآة. يبدآن بكل عنفوان، ثم على حين فجأة يهبطان الى حالة من الإدهاش. بين هذه النهايات نسمع موسيقى من عدة أساليب، مع عنصر تكراري منوم، وصفاء مذهل في صوت السوپرانو

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

المنفرد وكورس الاطفال...

يشتمل العمل على ثلاثة أجزاء: فصل الربيع، في الحانة، وحب. ويبدأ العمل بهدير الكورس، ثم يستحيل الى ترتيلة صامتة تقريباً حول مآسي القدر، ثم لا تلبث أن يتعالى صوتها بالتدريج، لتنتهي بهدير يصم الآذان.

وهناك أيضاً أغنية «أبكي على جراحات الحظ» التي ترافق العمل بين حين وآخر.

كما إن المقطع الأول من كارمينا بورانا يتحدث عن حلول الربيع والرقص على أعشاب القرية. وتغني الفتيات عن أحبائهن الذين ابتعدوا. والغابات مزدهرة. والفتيات يذهبن الى الحوانيت لشراء الصبغة الحمراء ليطلين بها خدودهن. هناك جو من المرح.

وتستريح النساء في حين يذهب الرجال الى الحانة. ويغني صاحب صوت الباريتون كيف هي الحياة رهيبة وكيف إنه يحاول التغلب على الهموم باقتناص المسرات. أما صاحب صوت التينور فيغني الأغنية التراجيكوميدية لبجعة كانت تستمتع يوماً بعومها بهدوء في البحيرة ثم ينتهي مصيرها بأن تشوى على النار في سفود. ويعود الباريتون ليغني عن سكير جرد من ملابسه من قبل أصحابه ويصرخ («واويلتاه!») في الشوارع.

ويتلو ذلك مختارات من الأغاني عن الحب والجنس، تبدأ بالحب الرقيق ثم تزداد صخباً. ثم ترداد كلمات «تعالوا، تعالوا، بربكم تعالوا» مع إيقاعات متلاحقة تنتهي بكلمات (حان وقت الاحتفال) حيث يغني جميع المغنين (باستثناء التينور المسكين) بيتاً من الشعر، يتبعه غناء الكورس:

آه، آه، آه،

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

أنا أعود الى الحياة بكل عنفواني

الآن من أجل حب فتاة

أنا أشتعل لهيباً

إنه حب جديد لا مثيل له

إنني هالك!

لكن هذا الأداء يختتم بصوت الإفتتاح O Fortuna ليذكرنا بأنه رغم كل شيء فإن عجلة القدر تواصل دورانها، لتهبط باولئك الذين رفعتهم الى الأعالي.

هناك مسألة أثارت علامات تساؤل حول كارل اورف سببت إحراجاً له كان هو في غنى عنه. فقد كان اورف في ألمانيا طوال العهد النازي. وليس ذلك فحسب، بل إن مقطوعته الأثيرة كارمينا بورانا تم تأليفها في 1936، وعرضت (للمرة الأولى) في فرانكفورت، ولاقت نجاحاً كبيراً. فحاول البعض الطعن في سمعة كارل اورف ونزاهته. هل كان نازياً ؟ هل كان كذاباً؟

كان ذلك حنطة أو شعيراً في طاحونة المتقولين من أمثال جيرالد ابراهام في ادعائهم بأن هناك عناصر تثير الشكوك في العمل الألماني، فهو منوم بإيقاعاته، وبدائي حديث، ويجعل نفسه سهل الارتباط بالفكر النازي. وهذه الضجة أثيرت في الإحتفال المئوي لميلاد اورف (في 1995). هذا مع إن الرقابة النازية لم تكن راضية عن عمله. فقد وصف المستشار الموسيقي لغوبلز كارمينا بورانا بأنها موسيقى بافارية زنجية. وبعد الحرب وقع كارل اورف بين نارين. بالنسبة الى أولئك المنتمين الى مدرسة فيينا (أصحاب الدعوة للموسيقى المتنافرة) كان يعتبر هو ومعاصره بول هندميث لا وزن له.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

ثم تراخى نسبياً التحريم تجاهه في السبعينات. لقد ظهر اسم اورف ثانية في عالم السمينارات والنقد. ومع ذلك أن المقاطعة النظرية لم تستطع أن تؤثر على نجاح موسيقاه. لكن موسيقاه وصفت بالشعبوية.

لكن كارل اورف لمع كموسيقي في الثلاثينات. ففي عام 1937 تم عرض أهم عمل موسيقي له (كارمينا بورانا)، الى حد إنه اوصى ناشره بإهمال كل مؤلفاته السابقة لها. ويومذاك كان الاشتراكيون القوميون (النازيون) في الحكم منذ أربع سنوات. وإن بروز إسمه كموسيقي مهم، على النطاق الاوروبي، وشهرته العالمية حصلت في أيام الحكم النازي. لكن ثم ماذا؟ فهو لم يكن ذا إهتمام بالسياسة. وفي كل الأحوال لم يرتبط بالنظام بأي شكل. هو كان موسيقياً في المقام الأول.

في هذا الإطار يعتبر كارل اورف أحد الرواد الذين كانوا يركزون على دور الحركة الإيقاعية في الموسيقى (على غرار ستراڤنسكي). الألحان تصبح تتابعات نوطات. وانسياب الكلام يكبح، ويتكسر قطعاً الى أن يبقى منه الأصوات، والفرقعات والهسهسات. ويبقى أيضاً فائض من الرتابة في موسيقى اورف الدرامية (فهو مؤلف دراما بالاساس)، مع اللحن كشيء شكلي، ومع التلوين الاوركسترالي الذي تقدمه اوركسترا هي على خلاف الموسيقى الكلاسيكية والرومانسية، تتألف من زايلوفونات، وآلات قرع، ودبل باس، وهوائيات، ونحاسيات.

هذه لم تعد موسيقى تقليدية. في موسيقاه الدرامية في أعماله المتأخرة، نأى اورف بنفسه بإصرار عن المدارس الموسيقية السائدة في القرن العشرين. كانت طريقته في التأليف تختلف عن مدرسة فيينا البنائية. لكنه يبتعد أيضاً عن ستراڤنسكي الذي كان ملهمه في أيام الشباب. وفي إطار ما، في ابتعاده عن الاوپرا، واقترابه من الدراما، هو سائر على درب ريتشارد ڤاغنر-

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

عدا أنه يتمسك بالكلمات اكثر بكثير من استاذ بايروت (ڤاغنر)، وعلى الضد منه يتحاشى استعمال الاستطراد الاوركسترالي على حساب الغناء وارسال الصوت البشري. وفي الأخير كل ما يبقى عملياً هو اللغة، اليونانية، أو اللاتينية، أو البافارية أو الفرنسية القديمتان. «لن يكون هناك صوت، إذا كانت الكلمة غائبة» كما يقول ستيفان جورج.

ان موسيقى اورف تقدم الى الأذن أقل مما تقدمه الاوپرا التقليدية. لكنها من جهة أخرى تخاطب كل الحواس؛ فهي ليست نغماً فقط، بل رقصاً أيضاً، ليست صوتاً فقط بل تمثيلاً أيضاً، ليست أغنية فقط بل مشهداً أيضاً، ومسرحاً. إنها موسيقى في إطار الفن الذي يوحد كل الفنون الأخرى، ويحتضنها، كما كان يتصوره اليونانيون.

Telegram:@mbooks90

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

تم الرفع بواسطة
Telegram:@mbooks90

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner