مجلة فصلية تصدر عن وزارة الثقافة – دمشق – 2002 – العدد 26

26 الحياة الموسيقية – 2002

26 Music Life – 2002

A Quarterly issued by the Ministry of Culture – Damascus, Syria 2002– No. 26

المغنية والعازفة _ القرن الثاني للميلاد _ المتحف الوطني _ دمشق

Duo From The Second Century A.D._National Museum _ Damascus

الحياة الموسيقية

مجلة فصلية تصدر عن وزارة الثقافة - دمشق
الجمهورية العربية السورية

رئيس التحرير : محمد حنانا

أمين التحرير : د. نبيل اللو

هيئة التحرير : د. غزوان زركلي
إلهام أبو السعود
خضر جنيد

الإخراج الفني : هبة أبو عابد

المراسلات باسم رئيس التحرير: مجلة الحياة الموسيقية

ص. ب 31936 - دمشق - الجمهورية العربية السورية

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

سعر العدد: 60 ليرة سورية

المحتويات

❐ كلمة العدد 6

تربية

❐ تعليم الموسيقا في المدارس العامة في اليابان والولايات المتحدة الأمريكية (أسلوب التعليم الحديث).
نورث نابوتي 9

تذوق

❐ سلسلة الكونشيرتات الكبرى في تاريخ الكمان (6) 18
بندريسكي_ الأكثر قرباً
آن صوفي موتر.....ترجمة حسان موازيني

دراسات وأبحاث

❐ إحياء العود الشرقي 24
د.نبيل اللو

❐ ماذا عن الموسيقا في رواية الغثيان؟ 35
د.مها بياري
❐ نهاية التسلسلية 67
زينة العظمة

أعلام

❐ الراهب الفرنسيسكاني الشيطاني **77**
روك كلوبشيس.....ترجمة ديالى حنانا

أمسيات

❐ نوري رحيباني في دمشق
نبيلة أبو الشامات **83**

ملف العدد

جوسيبيه فيردي 1813 - 1901

❐ جوسيبيه فيردي **91**

محمد حنانا

❐ الأوبرا عند فيردي 99
إعداد وترجمة كمال فوزي الشرابي
❐ فيردي وشكسبير 146
إعداد وترجمة كمال فوزي الشرابي
❐ فيردي وشكسبير 164
إعداد وترجمة عبدالله موازيني

أوبرا

❐ لاترافياتا 182
ترجمة نذير جزماتي

معجم

❐ معجم الموسيقا الغربية حرف T 20 2
إعداد محمد حنانا

❐ الأعلام 202
❐ الأعمال الموسيقية الهامة 224
❐ المصطلحات 237

❐❐❐

❐كلمة العدد

يتضمن هذا العدد، إلى جانب مواده المتنوعة، ملفاً عن المؤلف الإيطالي جوسيبيه فيردي الذي يعد من أهم مؤلفي الأوبرا في القرن التاسع عشر. وبمناسبة الحديث عن

هذا المؤلف الذي أغنى عالم الأوبرا، نرى أنه رغم مرور نحو أربع مئة عام على نشأة هذا الفن مازال هذا الشكل الموسيقي الأخاذ غريباً في عالمنا العربي، حتى النخب المثقفة موسيقياً تتردد في الاقتراب من هذا الشكل. ويعود سبب ذلك في نظري إلى عدة عوامل، أهمها عامل اللغة، وانعدام العروض الأوبرالية في المدن والعواصم العربية (باستثناء القاهرة ففيها دار أوبرا قدمت بعض العروض الأوبرالية).

تشكل لغة النص الأوبرالي عائقاً كبيراً أمام متذوقي الموسيقا عندنا، ففهم نص الآريات، والحوارات، ومقاطع الريسيتاتيف هو أمر أساسي في عملية التذوق، ولابد من وجود ترجمات لتلك النصوص.

العامل الآخر الذي لايقل أهمية هو عامل الفرجة، فالأوبرا عمل مسرحي يتضمن إلى جانب الموسيقا الأوركسترالية والصوت المنفرد والغناء الجماعي والجوقات، التمثيل والتمثيل الايمائي والرقص والباليه والأزياء والديكور والإضاءة وكل ماله علاقة بعالم المسرح الخلاب. وفي هذه الحالة لايمكن الاكتفاء بالاستماع إلى أية أوبرا مهما عظمت دون مشاهدتها حية على المسرح.

إن عامل اللغة وانعدام العروض الأوبرالية، إلى جانب عوامل أخرى مثل عامل المضمون الأوبرالي، وطبيعة الأداء الأوبرالي الغربيين، تضعنا أمام هذا التساؤل: لم لايكون لدينا لون من ألوان الأوبرا خاص بنا نحن الشعوب الناطقة بالضاد؟ لون أوبرالي يستلهم تاريخنا، وتراثنا، وحياتنا المعاصرة بكل ماتحتويه من هموم ومطامح، كما يستلهم شعرنا، ونثرنا، وأدبنا قديمه وحديثه. لم لانخطو الخطوة الأولى نحو المغامرة كما فعلت شعوب عديدة من قبل؟ ففي الماضي ساد اعتقاد بأن اللغة الألمانية غير صالحة للأوبرا، وكذلك الحال مع اللغة الروسية، والتشيكية، والهنغارية ...إلخ، لكن الذي حدث أثبت بطلان ذلك الاعتقاد.

أعتقد بأنه يمكننا خلق أوبرا عربية، فلن يظل هذا الفن مقصوراً على الأوربيين وحدهم، خصوصاً أنه لدينا بعض التجارب في مجال المسرح الغنائي. الأمر الهام هو توفُّر النص الجيد والموسيقي المتعلم الذي يملك موهبة تلحين الكلام، وموهبة التلحين هذه تعني عدم تشويه بنيات الكلام الايقاعية الطبيعية، تعني عدم إخضاع الكلام للحن ما بصورة قسرية بل استنباط الألحان منه، وتعني أيضاً الابتعاد عن التطريب والتنويح،

والاستفادة من الطاقات الصوتية وتوظيفها لخلق الإحساس بالمعنى الذي يتضمنه الكلام.

ترى هل سيحظى الغناء العربي بموسيقي وملحن يؤسس لمدرسة في الغناء توازي مالدينا من شعرٍ وشعرٍ حرّ ؟ ربما... من يدري؟

رئيس التحرير

تربية

❐ تعليم الموسيقا في المدارس العامة في اليابان والولايات المتحدة الأمريكية (أسلوب التعليم الحديث)

نورث نابوتي
باحث موسيقي

تمهيد:

إضافة إلى ما ذكر في الحلقات السابقة عن أهمية تعلم الموسيقا لجميع الطلاب في المدارس العامة مع تأكيد بدء تأسيس وتعليم الأطفال في سن باكرة، رأيت من الأجدى أن أسرد بعض أهم الأهداف والنتائج التي يمكن تحقيقها من تعليم الموسيقا لطلاب المدارس العامة وبالأساليب الحديثة:

1_التقدم يكون أبطأ في تعليم الموسيقا في المدارس العامة عنه في المعاهد الخاصة... إلا أن نوعية واساليب العمل والعزف تكون جيدة وذات فوائد تربوية وإجتماعية وإنسانية أكثر ...(فلسفية)

2_إنجاز أساليب التكنيك يمكن أن يتطور في وقت أطول في التعليم العام ولكن المستويات الأعلى محققة في حال المتابعة.

3_تقوية الذاكرة الموسيقية واللحنية محققة وذات نتائج ومنعكسات نفسية أفضل للطالب.

4_تهيئة الطالب من خلال المدرسة للعزف المنفرد، وتعميق مفهوم التعاون وآدابه من خلال العزف الجماعي.

5_الأوركسترا والتجارب في العزف الجماعي لها طابعها المميز في التعليم العام.

6_زيادة الدوافع لتعلم الموسيقا لدى الطلاب، ومشاركة الأولياء لهم دافع قوي لذلك.

7_انخفاض نسبة المعارضين لتعلم الموسيقا .

مدى فعالية الأسلوب الحديث في تعميم تعليم الموسيقا في المدارس العامة- خصائصه – مستوياته.

ديانا نلسون مشرفة لتعليم الموسيقا في المدارس العامة لأكثر من سبع سنوات في مقاطعة ونيشستر، على بعد ساعتين من مدينة نيويورك في الولايات المتحدة ...تقول :

(منطقتنا ريفية وتحوي مزيجاً من مستويات اقتصادية واجتماعية، ويتوفر لدينا خمسة مدارس – ابتدائية ومتوسطة وعليا – باشرنا تدريس الموسيقا من الصف الأول

في مدارسنا الابتدائية وبالأساليب الحديثة، وكان الإقبال الأكبر في تطبيقاتنا لآلة الكمان.

وسأصرح بدون أي تردد أني لن أعود لتعليم الموسيقا بلأساليب التقليدية السابقة بعد أن اعتمدنا المجازفة في تطبيق تعميم تعليم الموسيقا في مدارسنا والمتعة والفوائد الجمة التي تم تحقيقها خلال سبع سنوات من هذه التجربة).

وهذا لايعني أننا لم نواجه بعض المشاكل في تطبيقنا لتعليم الموسيقا بالأسلوب الجديد (أسلوب سوزوكي)، ولكن ~~هذه المشاكل تضاءلت كثيراً بعد أن اكتسبنا خبرتنا الخاصة~~ في هذه التطبيقات. وحالياً نبدأ في مدارسنا الابتدائية كلها بتطبيق دراسة الكمان في الصف الأول .

البرامج الاستكشافية (برنامج تمهيدي لتعليم الموسيقا – الكمان في الصف الأول) في المرحلة الابتدائية.

نطبق هذا البرنامج للطلاب وأوليائهم خلال فترة عشرة أسابيع، إذ يتم خلاله مايلي :

- تلتقي مجموعة كبيرة من الطلاب وأوليائهم مرتين أو ثلاث مرات أسبوعياً، ويراعى الأولياء العاملون... فيعقد لهم لقاءات خاصة.

- تتنوع النشاطات في هذا البرناج التمهيدي، ويزود الأولياء بأفكار ماستكون عليه البرامج المستقبلية وأدواتها (الآلة الموسيقية وأجزاءها وطرق حفظها والعناية بها وأساليب استخدامها وطرق توظيفها في الأوركسترا) إضافة إلى اختيارات موسيقية سمعية للآلة وقوالب التأليف الموسيقي.

كما تتضمن هذه البرامج الاستماع إلى جمل لحنية مختارى (مكررة وسريعة) مع بعض التغيير في الإيقاع والأداء ... إضافة إلى الرقص الإيقاعي والتصفيق والغناء الجماعي وألعاب خاصة تؤدي إلى أوضاع العزف.

وبنهاية البرنامج يخضع الأولياء لدورات توجيهية تتضمن حوارات لمناقشة تعلم الموسيقا وأهميتها للطفل وفق المدارس الحديثة، ويمكن أن يزود الأولياء بكراس خاص حول هذا المضمون، إضافة إلى تزويدهم بالمنهاج المخصص لدراسة الآلة وفق المدارس الحديثة.

وبنهاية هذا البرنامج يمكن أن تقرر بعض العائلات عدم إمكانيتها للاستمرار مع هذا البرنامج(لعدم توفر الوقت الكافي للأولياء، أو نتيجة إحباط الطفل لمتطلبات وصعوبة برنامج التناسق الحركي... والانتباه المركز الطويل...أو النظام الجماعي للتمرين ...إلخ) ويقوم المدرس بوضع المقترحات والحلول التربوية المناسبة لكل حالة).

وهذه التجارب القصيرة في البرنامج التمهيدي تعطي ثماراً طيبة في كثير من الحالات).

"بحث تطبيقي في معهد باسل الأسد منذ عام 1991 لشرائح أطفال في سن أربع سنوات وحتى عشر سنوات.. النتائج مؤيدة".

بدء الدراسة التطبيقية لمستوى الصف الأول

1_الطلاب في مرحلة الاستعداد للدخول في منهاج السنة الأولى من هذا البرنامج.

2_يدرج الطلاب في مجموعات تتضمن طالبين إلى أربعة طلاب، وفي جلستين درسيتين أسبوعياً لمدة 15 دقيقة لكل جلسة.

3_في حال عدم توفر إمكانية حضور الأب أو الأم ولم يكن قادراً على تأمين البديل وفق الأسس التربوية(كأحد الأقرباء أو الجوار أو الإخوة الكبار) فإن هذا البرنامج سيدرج لثلاثة دروس ولمدة 15 دقيقة أسبوعياً لصف من طالبين إلى أربعة.

4_يستأجر الأولياء كمانات من المدرسة بكفالة زهيدة نسبياً في حال عدم إمكانية شرائها، إضافة إلى تأمين الكتب المدرسية الخاصة بالمنهاج.

5_مجموعات الأطفال التي لايرافقها أولياؤها لايسمح لهم بأخذ الكمان للمنزل، حتى التأكد من إتقانهم للتمارين في المدرسة أو تأمين الإشراف من قبل شخص(أخ أو أخت أكبر سناً..) يخضع لنفس البرنامج .

السمات العامة لمستوى الصف الثاني

1_الطلاب المتابعون في البرنامج يدرجون في مجموعات من ثلاثة إلى أربعة طلاب، ولجلستين أسبوعياً (20دقيقة لكل جلسة).

2_ حضور الأولياء هام وفعال لهذا المستوى.

3_ الطلاب المتابعون بدون رفقة اوليائهم يتلقون ثلاثة دروس أسبوعياً، ولمدة 20 دقيقة .

السمات العامة لمستوى الصفوف (الثالث - الرابع - الخامس)

1_الطلاب المتابعون يدرجون في مجموعات أكبر (ستة طلاب)، ولدرسين من ثلاثين دقيقة أسبوعياً.

2_ يشجع حضور الأولياء إلا أنه اختياري.

3_يمكن في هذه المرحلة فرز بعض الطلاب لدراسة (التشيلو) من طلاب الكمان، ويزجون فوراً مع مجموعات متقدمة في أدب التشيلو ويتم الاعتماد عليهم في تأسيس هؤلاء الطلاب.

السمات العامة لمستوى المرحلة المتوسطة (الصفوف 6 - 8)

1_طلاب هذه المراحل يدرجون لمجموعات تتضمن من 6 إلى 12 طالباً ولخمسة دروس تعليمية مدة كل منها 40 دقيقة كل أسبوعين.

2_تتضمن هذه الجلسات تجارب للعزف الجماعي، بمعدل ثلاث تجارب شهرياً. مدة التجربة30 دقيقة للآلات الوترية و70 دقيقة لآلات الأوركسترا – (آلات وترية وآلات نفخ....)

السمات العامة لمستوى المرحلة الثانوية (الصفوف من 9 إلى 12)

1_في هذه المراحل يعمل على تشجيع الطلاب على الدراسة الخاصة خارج المدرسة والعضوية في الفرق الشبابية/ احتفالات عامة – حفلات لمدارس خاصة – فرق محلية.../

2_الطلاب في هذه المراحل يقدم لكل منهم درس تعليمي في الأسبوع.

المجموعات للآلات الوترية يدرجون لمجموعات كبيرة وتدريبات شبه يومية للأوكسترا المدرسية .

4_الطلاب المتميزون يمنحون فرصة لإنجاز ألحان منفردة ضمن أوركسترا المدرسة.

والأسلوب في جميع مراحل التعليم يراعى فيه تجانس الآلات وانسجامها، بدءاً من مستويات الدرجة الرابعة والخامسة .

كما أننا نحاول تعويض الطلاب الملتحقين في برامجنا التعليمية من مدارس أخرى، ولا نتردد بقبول أي أطفال جدد في المراحل الأولى وحتى الرابعة، لأننا نعلم أن هؤلاء الطلاب سوف يحرمون من منافع وفوائد متجذرة بفلسفة تعلم الموسيقا بأسلوب سوزوكي.

ويمكنني أن أقول إننا طورنا برنامج تعليم الموسيقا بأسلوب فلسفة سوزوكي، ووجدنا قوة هذا البرنامج وعظمته في التواصل من الصف الأول إلى الثاني خلال ثماني سنوات .

ولكن نعرف تماماً أننا لانستطيع الاسترخاء، وعلينا تعميق المفاهيم التعليمية والفلسفية في مناهجنا ونفوس أطفالنا لنعيد بناء المجتمع.

وشعارنا في هذا: طلابنا أعظم حلفائنا، نقودهم نحو الفضيلة والتميز (التفوق والمعرفة) ونزودهم بوسائل إنجاز مانصبو إليه ، لنحصل على شباب الغد وبمفاهيم الفضيلة والأخلاق والمعرفة...

في الأعداد القادمة :

- اهتمام الأولياء بقراءة النوتة الموسيقية.
- القراءة الموسيقية مهارة مستقلة على الرغم من ارتباطها بالنطق والعزف معاً.
- القراءة الموسيقية جانب هام من التجربة الموسيقية في أسلوب سوزوكي.
- الطفل الذي أتقن الاستماع وباشر العزف بطرقنا الحديثة مرشح لأن يكون قارئاً موسيقياً على أكمل وجه.
- في مرحلة القراءة الموسيقية يمكن أن تخلق الكثير من العوائق .
- فهم أولياء الطلاب لأسلوب تعليم الموسيقا لأطفالهم يدفع بأطفالهم نحو تعلم القراءة الموسيقية تعلّماً أفضل .
- الطرق الحديثة في تعلم القراءة الموسيقية للأطفال يجنبهم الملل...كيف يتم ذلك؟
- العقبات التي يمكن أن تظهر أمام تطوير الذاكرة الموسيقية .
- صعوبات السيطرة الفنية الجيدة (التحكم) في تعلم الموسيقا بالأساليل الحديثة.
- الصعوبات الناتجة عن التحكم في أصوات الآلة وسرعة الأداء.
- العقبات التي قد تظهر للطلاب عندما يباشرون العزف الجماعي.

- الصعوبات التي تعترض الطلاب في الاتقان الفني .
- تقدير وتعريف الأطفال للرموز والإشارات الموسيقية وأدواتها وأنواع التأليف الموسيقي وقوالبه .
- مقارنة بين تعلم القراءة اللغوية وتعلم قراءة النوتة الموسيقية.

❐❐❐

❐ سلسلة الكونشيرتات الكبرى في تاريخ الكمان (6)

آن صوفي موتر
عازفة كمان ألمانية
ترجمة: حسان موازيني

بندريسكي _ الأكثر قرباً

عزفت آن صوفي موتر الكونشرتو الثاني للكمان، الذي أهدي إليها، بتاريخ 26 حزيران 1995 في ليبزيغ بقيادة المؤلف نفسه.

ولّد أول سماع لي لمقطوعة آلام السيد المسيح كـما رواها القديس لوقا La Passion Saint Luc لكريستوف بندريسكي Krzysztof Penderecki انطباعاً قوياً في نفسي.

يؤالف العمل بين نظام سلم الاثنتي عشرة نغمة وبين الغناء الغريغوري بصورة تدعو إلى الإعجاب. وتمثل هذه المقطوعة التي تم تأليفها بين عامي 1963 و1965، مقدمة طليعية. أصاب الأسلوب ما بعد الرومانسي الذي ميّز فيما بعد مؤلفات بندريسكي التي كُتبت في منتصف السبعينات، هواة الموسيقا ونقادها بصدمة كبيرة، فاتهموه بمداعبة الجمهور بمفهوم المتعة واللذة...، ويعود تاريخ الكونشرتو الأول للكمان إلى تلك الفترة، وإلى عام 1972 بالتحديد. بعد عشر سنوات، وحين ألف الريكوايام البولوني استعاد بندريسكي جذور أسلوب يمزج الحاضر بالماضي، والنظام المقامي بنظام سلم الاثنتي عشرة نغمة. وهو يؤالف ما بين الغناء البولوني والـ Clusters، ويخلق تأثيرات خارقة إلى أبعد الحدود، كما أنه يبلغ أيضاً البعد الرابع، وذلك عن طريق استخدام أصوات تكرر الكلمات والنغمات الموسيقية.

شرع بندريسكي بتأليف كونشرتو الكمان الثاني عام 1992، وانتهى من ذلك عام 1995، وقد قال المؤلف لي إنه أراد في هذا العمل مزج إحساسين، والتوفيق ما بين نهاية قرننا وما يمكن أن يكون المستقبل عليه، على أن استخدامه الواسع للألوان هو الذي يستهويني لديه على نحو خاص.

يقوم بندريسكي باستخدام أقصى للوتريات، كما يفعل في مؤلفاته الكورالية التي يستخدم فيها الأصوات استخداماً كبيراً. وهو يحاول، عبر كتابته، توفير أكبر قدر من المتعة لعازفه. لا يمكن إجراء هذا الأمر، من الوجهة التقنية، من غير صعوبة، لكن المؤلف لا يُعاكس إمكانات العازف الجسدية كما هو الحال في كونشرتو بيتهوفن الذي تعكس فيه قفزات الأوكتافات تركيباً يخص البيانو.

أهداني بندريسكي كونشرتو الكمان الثاني، ويتفرع مخططه الأساسي الذي وُضع على شكل حركة وحيدة إلى حركات فرعية متناسبة فيما بينها منطقياً. فالكمان مطلوب فيها باستمرار، ما عدا اللحظات الموسيقية القصيرة التي تتم فيها صياغة أفكار موسيقية جديدة. وتنفذ الأوركسترا هذه المقاطع المختصرة وهذه الجسور على الشكل التالي:

مقطعان إفراديان في منتهى الصعوبة يؤديهما فريق عازفي الألتو. ومقدمات أخرى لمقاطع جديدة تؤديها آلات الفيولونسيل وآلات النفخ الخشبية. لا يوجد هناك كونشرتو يحتوي على عدد من مقاطع الأوركسترا الإفرادية ويأخذ فيه الكمان دور الراوي أكبر من العدد الذي يحتويه هذا العمل. وهو يتكون من تتابع من الحوارات بين الكمان والآلات المختلفة. الكمان عضو ذو نصيب كامل في الفريق، ورغم الصعوبات التقنية، فإن القول بأن هذه المقطوعة لا تمثل إشكالات يتعذر التغلب عليها أوتذليلها لا يدل إطلاقاً على تواضع مزيف، فبندريسكي هو ذاته عازف كمان ممتاز، ولذا فإنه يعي صعوبات هذه الآلة ويعرف كيف يذللها ويتغلب عليها.

تنقسم الحركة الوحيدة إلى أربعة مقاطع، المقطع الأول هوAllegro والثاني Allegretto- scherzo التي تتميز بهما الروح السلافية، وأما المقطع الثالث البطيء فهو يدع الكمان يحلق فوق الأوركسترا ويهيمن عليها، ويُعزف على وتر الـ "مي" مع سوردينو، وفي النهاية توجد كادينزا، تعرض الأفكار الموسيقية التي عرضت سابقاً وترويها. وهذه الكادينزا ذات صعوبة قصوى أيضاً بسبب الزغردات Trilles الداخلية غير المألوفة، توضع "الزغردة" بصورة عامة في أعلى الأكورد "التآلف" أو في أسفله. وفي هذه الحالة، توجد في أوسطه، الأمر الذي كان يمثل لي متغيراً تقنياً آخر، وتتبع ذلك اللحظة أو المقطع الذي أُفضّله حركة معتدلة البطء Andante con moto تستعيد الموضوع البدئي، وهي حوار مكتوب بين الـ" لا" والـ"ري" كجرس يرن في الوتريات. ونجد هذا الموضوع من جديد نوعاً من التنبيه أو التحذير، في آخر العمل. يرافق عازف باصون استئناف الحركة الأخيرة التي ترتفع، على وتر الـ" مي" عالياً جداً في السماء. يثير العمل في نفسي ذكريات مبهمة فيها طواف جنائزي خلف نعش يتجمد فيه قلب الأحياء. إن تفحصنا التوزيع وجدنا شعوراً لاهباً مهلكاً يخترقه وتهديداً غامضاً يمكن مقارنته بوعيد "كونشرتو في ذكرى أحد الملائكة" لبيرغ Berg.

أنهيت مؤخراً تسجيل العمل، وذلك في شهر كانون الثاني، مع فرقة لندن السيمفونية بقيادة مؤلف العمل. وقد ظهر هذا التسجيل في بداية 1998، لدى شركة دوتش غراموفون الألمانية. وقد بهرتني قدرة عازفي الفرقة على حل رموز المدونة

الموسيقية بسرعة وإحكام. كما لفت انتباهي تواضع المؤلف عندما أصبح رئيساً للفرقة. يشق على بندريسكي كثيراً، مثلما يشق على لوتوسلافسكي شرح مقطوعة ما أمام الموسيقيين. إن حقق أحد المؤلفين الأصالة فرئيس الأوركسترا (عزفت الكونشرتو بقيادة مايكل نيلسون توماس في نيويورك) قادر على نحو أكثر على شرح العمل. تحت قيادة المؤلف تكون مسؤولية العازف الإفرادي أكبر وتتوفر له فرصة إضافية أيضاً للتحقق من الكم الكبير من التعديلات التي يمكن أن تجرى على عمل ما، بين اللحظة التي ينتهي فيها المؤلف من كتابته والتنفيذات الأولى وعزفه. وقد أُجري تعديل حقيقي على الكونشرتو الثاني فأصبحنا اليوم قادرين على نشر التوزيع المعدل والمنقّح.

عزفتُ هذا الكونشرتو بتاريخ 26 حزيران عام 1995 في ليبزيغ. ولم أعزفه بعد ذلك إلا في ثلاث مناسبات، كانت الأخيرة منها في الولايات المتحدة عام 1996. وما بين عزفي في صالة غفاند هاوس Gewand haus وصالة كارنيجي Carnegie Hall، تغيرت مدة العمل من 35 دقيقة لتصبح 38 دقيقة. فقد تعدلت بعض الحركات والأزمنة السريعة في سبيل الحصول على وضوح أكبر. ومن ناحيتي، أضفت معلومات لزملائي عازفي الكمان، وذلك لتأمين الحد الأدنى من الأصالة والصدق في المستقبل. لذا في اللحظة التي أعود فيها اليوم إلى عزف كونشرتو الكمان لبراهمز، (سيظهر تسجيل كونشرتو الكمان لبراهمز من عزف فرقة نيويورك السيمفونية بقيادة كورت مازور Kurt Masur عند شركة دوتش غراموفون Deuteche Grammophone في خريف هذا العام). أتشجع على مقارنة التسجيلات المختلفة حسب عام إصدارها. في صيف عام 1997، شرحت الكونشرتو الثاني وعلقت عليه بضربات قوسي وحركات أصابعي، وأعدت مراجعة زمن الحركات وتفاصيل أخرى بالاتفاق مع المؤلف. وقد كان التوزيع الذي يمكن لزملائي استخدامه حتى ذلك الوقت لا يحتوي على التأشيرات والترقيمات "النهائية".

إن اتباع إشارات المقياس الزمني المسجلة بحذافيرها من غير الاعتماد على حدس العازف والوثوق به هو أمر مشؤوم قاتل، يجعل تناول المقطوعة خاطئاً بالضرورة. ولقد تحققت من حظي الكبير لأنني تعاونت مع المؤلف، ولأنني تمكنت من تغيير أشياء كثيرة لا تتعلق بالكمان فقط بل بتوزيع الأوركسترا أيضاً.

ولقد طلبت بصورة خاصة أثناء العزف الإفرادي إن كان من الممكن السعي إلى ديناميكيات (تحريكات) أوركسترالية مختلفة لإبراز بعض المقاطع الهارمونية ذات المغزى. وهذه بلا شك طريقة لتهدئة إحباطي وكبتي لعدم كوني مؤلفة موسيقية.

كان بندريسكي موافقاً دوماً على إجراء هذه التعديلات، وأنا أعترف بعمق أن حياتنا، نحن الموسيقيين، وحياة الجمهور قد أُثريت بهذا العمل الرائع.

❐❐❐

❐ إحياء العود الشرقي

د. نبيل اللو
باحث موسيقي
أستاذ في كلية الآداب بجامعة دمشق

يظهر الخلل الذي نلحظه في النهضة الغنائية المصرية لتي تكلمنا عنها فيما سبق في تحكّم قِلّة من أهل الكار في كثرة من أهله. وقد راحت هذه القِلة القوية تزيح الضعفاء من طريقها. ولعلّهم من هذا الباب تحديداً يتقوّلون على استئثار أم كلثوم بعرش الغناء في مصر[1] أولاً ثم في سائر الوطن العربي. بل إنهم ذهبوا حتى إلى حد اتهامها بقتل اسمهان والكيد لـ سعاد محمد وسواهما من المطربات الناشئات الواعدات وقتها. وما من شك في أن عداء الكار والصنعة كان موجوداً بحكم الطبيعة البشرية، إلاّ أن كثيراً مما قيل وقتها حول دور أم كلثوم في مصرع أسمهان، وفي إبعاد سعاد محمد عن ساحة مصر الغنائية ربما كان فيه بعض الحقيقة، إلى جانب كثير من التلفيق والتجني والغلو، بل وحتى الأسطورة!

أغرقت وسائل الإعلام في تطورها السريع المذهل المغنين، والملحنين- المغنين، في أوساط الشهرة التي تنضح منها نزعات الغرور والزهو، بل وحتى الفساد والإفساد لإعلاء شأن البعض والحط من شأن البعض الآخر. وتتخفى في الشرق، أكثر مما تكون عليه الحال في الغرب، خلف الأعمال الفنية الغنائية مكاسب مادية ضخمة، حتى إن العائدات المالية لبعض المطربين والمطربات في الشرق، خلافاً لما قد يُعتقد أو يُظن، تبلغ بغير وجه حق أرقاما خياليةً. وما ينوبهم من عائدات الأسطوانات كان يبلغ أحياناً ثلث سعر مبيع الأسطوانة الواحدة بالمفرق![2] وما قبضته أم كلثوم مثلاً عن الحفلات

[1] كانت جنازة أم كلثوم، وجنازة جمال عبد الناصر أهم تظاهرتين جماهيريتين شهدتهما مصر في النصف الثاني من القرن العشرين، وفي هذا دليل على مكانة أم كلثوم وعلوّ شأنها عند العامة.

[2] مونولوج (إن كنت أسامح) كلمات أحمد رامي(1910 -1981)، وتلحين محمد القصبجي (1892 -1966) على مقام ماهور، الذي غنته أم كلثوم وسجلته في عام 1928 على أسطوانة جرامافون، اكتسحت مبيعاته الأسواق، وتقاضت أم كلثوم عنه وقتها مبلغاً مقطوعاً من شركة جرامافون قدره 80 جنيهاً مصرياً، في حين تقاضى العملاق محمد القصبجي لقاء لحنه هذا مبلغ 15 جنيهاً مصرياً فقط! وكان ذلك درساً مراً لأم كلثوم، لأنها لو كانت تعاقدت مع شركة جرامافون وقتها على نسبة من المبيعات لكانت تحصّلت على أكثر من هذا المبلغ بكثير من دون أتعاب القصبجي، فرجحان كفة الامتيازات المالية

التي أحيتها في الأولمبيا Olympiaفي باريس[3] كان أعلى مبلغ يتقاضاه مغنٍ في تاريخ الحفلات الموسيقية الباريسية آنذاك. وطريف أن نذكر في هذا السياق أن ماتقاضاه المغني الفرنسي الشهير تينو روسّي Tino Rossi عن أغنيته (بابا نويل الصغير) Petit papa noël، التي اكتسحت الأسواق وتجاوز رقم مبيعاتها كل سقف معروف وقتها، كان أقل بخمس مرات مما تتقاضاه مغنية عربية من الدرجة الثانية!

وإذا ماكان المغنون والمغنيات في أوروبا ولفترة طويلة من الزمن قد وظّفوا مواهبهم لدى المنتجين الكبار وتنحّوا عن الاستثمارات وعن صناعة الفن وتجارته، فان النجوم العرب كانوا متقدمين كثيراً على نظرائهم في الغرب وسارعوا منذ بداياتهم إلى الانخراط في لعبة السوق والتجارة والبيع والشراء. بل إنهم عندما اشتد ساعدهم راحوا ينتجون لحسابهم الخاص[4].

ورجل الشارع العربي، بدوياً كان أم حضرياً، يقرن الموهبة الفنية بشهرة صاحبها وغناه قبل غنائه. وأصبح يرى في المغني أو المغنية وجهه ووجهها وطريقة لباسه ولباسها وقوامه وقوامها، وكأن العين وحدها هي التي تسمع وليست الأذن. وعلى عكس ماكان يجري في الماضي، المتوسط منه والبعيد، حيث كان الموسيقي المغني يعلو شأنه حسب موهبته في الارتجال والتمويل وفي صنعته في الانتقال بين المقامات بسلاسة ومهارة وحذق، وطريقة عزفه على العود وطابع صوته ومداه وتمكّنه ووضوح عُرَبه ومخارج حروفه، أصبح الجميع الآن يلهث وراء الكم السهل السريع المسجّل المصوّر الممكسج التجاري المسوَّق السريع البيع والمردود، السريع الزوال والنسيان، وكأنها فقاعات ملوّنة تنتفخ وتتلون بألوان قوس قزح ثم تتفجر وتتلاشى. لم تعد العامة تنحني للموهبة تقديراً لها، وإنما تحنيه الأضواء الباهرة والبهارج العظيمة في طقوس فيها كل شيء ماعدا الغناء[5].

كان ومازال على الدوام لصالح المغني على حساب الشاعر والملحن!

[3] تراوح ثمن بطاقة الدخول وقتها بين 50 و500 فرنك فرنسي.

[4] نذكرعلى سبيل المثال لا الحصر شركة صوت الفن التي أسسها محمد عبد الوهاب، ثم انضم إليه فيما بعد شريكاً له فيها عبد الحليم حافظ. وشركة مصرفون لمؤسسها محمد فوزي.

[5] استوقفنا عند المستشرق الفرنسي جاك بيرك تعبير"الأصوات غير المتدربة"،"Voix non travaillées"، جاك بيرك، العرب بين الأمس والغد، Les Arabes d'hier à demain، ص248. كما وجدنا أيضاً عند المغنين العرب التعبير ذاته عند منير بشير في حملته الهجومية الصحافية في لبنان عام 1972، وهي ظاهرة تؤكد أن الأصوات الغنائية العربية لا تدرب ذاتها، بمعنى أنها لا تدرب الأداة الصوتية التي يمتلكها المغني تدريباً يومياً علمياً، وإنما يتمرنون على تلقن اللحن لأدائه في حفلة أو لتسجيله. والأصوات التي تغني الأعمال الأوبرالية في الموسيقا الكلاسيكية الغربية قائمة في أداءاتها على مسألة التدريب المستمر للآلة المصوّتة البشـــرية مـــن(حنجرة وحبال صوتية وتحكّم بالتنفس...) وهي مسألة لاعلاقة لها مباشرة بتعلم أداء لحن من الألحان لأدائه في حفلة أو عرض أوبرالي أو لتسجيله. والتدريب اليومي المستمر هو الذي

ونحن نعتقد أن هذه النهضة الموسيقية الغنائية التي حصلت نتيجة ثورة وسائل الاتصالات السمعية البصرية وقتها سيّدت الصوت البشري الغنائي على الآلة الموسيقية، وسيّدت المطرب أو المطربة والمغني أو المغنية على باقي أفراد الفرقة الموسيقية. وقد تضخم هذا الأمر في العالم العربي وقتها بفعل طول فترة عيش الأسطوانة ذات 78 لفّة، وبفعل طريقة التسجيل بمكروفون[6] واحد. وإذا ما نظرنا إلى هذه المسألة تحديداً من وجهة نظر تقنية صرفة تتصل بطريقة تسجيل الأغنيات فإن هذا سيمكننا من عقد مقارنة بين ماجرى في الغرب وما جرى في الشرق في هذا السياق.

أولى الأسطوانات كانت تُحفر أو تعبأ بطريقة "القمع" الوحيد الذي كان يوضع قبالة المطرب والفرقة ويحفر أسطوانة واحدة في كل مرة، وكان على المغني وقتها أن يعيد غناءه في كل تسجيل! ثم ظهر إلى الوجود نظام آخر مكّن من تسجيل أكثر من أسطوانة بآنٍ معاً لكل مرة أداء. وسميّت طريقة التسجيل هذه "بانتوغراف" Pantographe . وعندما اختُرع الميكروفون حلّ محل القمع الوحيد، وكان يلتقط ويسجل ويصدّر صوت المطرب على حساب الآلات والعازفين والسنّيدة[7]. وفي هذه الفترة من تاريخ تسجيل الأغنية كان الأمر في الغرب على النحو الذي كان عليه في الشرق من تغليب الصوت الإفرادي عما سواه في الفرقة فظهرت أصوات ذاع صيتها أمثال كاروزو Caruso وفانّي هيلدي Fanny Heldy وجان سابلون Jean Sablon، وماريو لانزا Mario Lanza، وتـينو روسّي Tino Rossi، إلى جانب حشد كبير من المغنين لأن صناعة الأسطوانة في الغرب لم تكن تقتصر على طبع أعمال مغنين بعينهم إلاّ فيما ندر. وعندما تطوّرت تقنيات صناعة الأسطوانة وظهرت إلى الوجود الأسطوانة الطويلة الأمد

يصقل الآلة المصوّتة عند المغني، وهي بمثابة الآلة الموسيقية التي يتدرب عليها العازف يوميا ليحافظ على مهارة أصابعه ومرونتها وليطور مستواه في العزف. ولعمري إن هذه الظاهرة حقيقية عند معظم المغنين العرب ماخلا بعضهم وهم قلائل ممن تنبهوا لمسألة تدريب الصوت على حسن الأداء وتحسينه بمعزل عن الأعمال المغناة وحفظها. ويكتفي معظم المغنون بحفظ اللحن لأدائه في حفل أو لتسجيله. لذا تبقى الأصوات، ولو كانت في الأصل جميلة قادرة، في حدود هامش معيّن لاتتجاوزه إن لم نقل إنها تتراجع وتصغر مساحتها الصوتية وقدرتها ونقائها وحسنها مع الزمن والتقدم في العمر. فالآلة المصوّتة عند المغني تحتاج إلى الصقل والتهذيب لتجويد أدائها وتحسينه ورفع قدرتها على أداء ألحانٍ أصعب تحتاج إلى حنجرة مطواعة لم تكن ربما إلى عهد قريب قادرة على أداءِ جُملٍ لحنية صعبة، تصبح بالتدريب العلمي المواظب قادرةً على أداء ماكانت تعجز عن أدائه من قبل.

[6] عُرّب المكروفون microphone بمصطلح مصوات، إلا أن هذا المصطلح لم يُتداول ولم يشع استخدامه.

[7] هم الكورس في اصطلاح هذه الأيام، وكان يطلق عليهم أيضاً الرديدة أو المذهبجية. ويمكننا أن نسمع حتى اليوم في تسجيلات أغنيات عبد الوهاب القديمة وأغنيات أم كلثوم القديمة أصوات السنيدة يرددون غناء المذهب، وينفرد أحدهم من آنٍ لآخر ليقول عبارة استحسان من قبيل آه يا محمد، الله الله ياست....

LPبتقنية تسجيل تستخدم الميكروفون المتعدد القنوات بدأت الفرقة بعازفيها المصاحبة للصوت الإفرادي تحتل مركزاً أكثر فأكثر وضوحاً وتوازناً في الفترة الواقعة بن عامي 1950 -1970. في حين ظل الحال في الشرق من الناحية التقنية في حدود تقنيات تسجيل أسطوانة الـ78 لفّة والميكروفون الواحد في تغليب الصوت الإفرادي على سواه من الفرقة الموسيقية، وظلت أصوات قليلة تتحكم بمصير الأسطوانة وتحتكرها لنفسها. وعندما ظهرت تقنية الأسطوانة 45 لفّة و33 لفّة جيّروها واحتكروها لأنفسهم متبعين طريقة التسجيل نفسها التي تسيّد الصوت الإفرادي. ومع مقدم الكاسيت المسجّل ترسّخ لهم الأمر أكثر فأكثر.

أما في استوديوهات التسجيل العربية فهي الفوضى العارمة المطلقة. بعض الاستوديوهات الكبيرة كانت مجهزة بأجهزة تسجيل بأربعة أقنية. لكننا لن نجد مغنياً عربياً واحداً لايطلب أن يكون صوته طاغياً على كل ماعداه من الآلات الموسيقية والأصوات الغنائية المرددة الأخرى. ومهندس الصوت يعرف جيداً ماعليه فعله قبل عملية المكساج (الدمج) والطبع. وفي الشرق يكفي العازفين الموسيقيين فخراً أن يقال عن أحدهم إنه عازف أكورديون الست أم كلثوم، أو عازف غيتار عبد الحليم حافظ، أو طبّال فيروز. الكل يُسخّر في خدمة الصوت النجم.

في مطلع الخمسينيات من القرن الماضي، وتحديداً في عام1953 تفاخر منير بشير أنه عزف على عوده مع فيروز بطريقة تفرق عن غيره من العازفين، تصدّر فيها بعوده موازياً ندّياً لصوت فيروز. لكن الأخوين عاصي ومنصور الرحباني اللّذين ضربا حول فيروز نطاق أرض محرّمة محاطةً بشتى أشكال الخطوط الحمراء سرعان ماأعادا تسجيل أسطوانة أغنيتي (هيك مشق الزعرورة)، و(يا حلو ياحلو ياقمر) بعود عبد الغني شعبان للتخلص من طريقة عزف منير "المشاكسة"، فلم يألف الفنانونالمغنون أن يكون الموسيقي العازف نجماً مستقلاً إلى جانب الصوت النجم[8].

ولا شك أن بعض هذه الأصوات كانت أصواتاً قادرةً متمكنة موهوبة وحاذقة

[8] تستحق هذه الظاهرة في الموسيقا العربية أن نتوقف عندها طويلاً. فالمطرب، المغني، المؤدي مهما علا شأنه أو انخفض يستأثر بكل شيء في الأغنية. وقد ساعده التقصير والجهل وقلّة التقدير التي تسم الأوساط الفنية على الترويج له دون غيره من صنّاع الأغنية الحقيقيون. فراحت الأغاني تُعرف باسم مغنيها وقلما يُذكر مُلحنها الاّ اللهم إن كان لهم غاية في ذلك، خصوصاً إذا كان الملحن علماً مشهوراً والمطرب- المغني- مازال يشق طريقه الفني، عندها فقط تُسلط الأضواء على الملحن المشهور لعل المطرب الناشىء يطوله شيئاً من شهرة الملحن. أما في الحالات العامة السائدة فيبقى الملحن مجهولاً، ويكاد لايذكر كاتب الأغنية أو ناظمها أو قارضها إن كان متخصصاً في كتابة الأغنية أم زجّالاً أم شاعراً إلاّ في أندر الأحيان، وإذا كان الزجّال الناظم الشاعر معروفاً مشهوراً فينسحب على الأغنية وقتها ماقلناه فيها عند تعرضنا لملحنها المعروف.

كصوت محمد عبد الوهاب وصوت أم كلثوم[9] وصوت فريد الأطرش[10]. فضلاً عن موهبة عبدالوهاب وفريد في التلحين والعزف معاً. وما تأتى لهما في هذه الفنون مجتمعةً الصوت والعزف والتلحين كثير نادر أن يكون لأحد منها نصيب كالذي كان لهما منها جميعاً . وصحيح أن أم كلثوم قد لحّنت في حياتها وغنّت، إلا أن تجربتها التلحينية ظلت في إطار الهواية ولم يشتهر أمرها فيها[11].

وفي قاعة الحفل يسعى مهندس الصوت جاهداً لأن يرجّح صوت المغني الإفرادي ويسيّده عما سواه من الكورس والآلات الموسيقية مجتمعةً. فالقاعدة أن يطغى صوت المطرب على الحشد الذي يقبع خلفه. ويجود المطرب أحياناً أثناء الحفل على عـــازف من عازفي الفرقة طالباً منه الارتجال على آلته فيخصه بمكرفونه. ولا يكون هذا أحياناً لسماع ارتجال أو إسماع الناس تقسيماً، بل ربما يكون في الغالب فسحة من الوقت ليرتاح المطرب فيها قبل أن يتابع غناءه. ونحن لا نرى غضاضة مطلقاً في أن يُطلب إلى عازف من عازفي الفرقة أن يرتجل تقسيما على آلته وفي المقام الذي يكون عليه العمل المغنّى، وإنما نتمنى ألاّ نرى فيه مجرد لفتة مجانية ، فغالباً مانشعر وكأن العازف المغني قد بُوغت فيما طلب إليه فلم يكن الأمر متفقاً عليه وإنما جاء وليد اللحظة وحدها.

ولو تتبعنا ظاهرة المطرب العازف، أو المطرب الذي يغني في حفلٍ متأبطاً عوده يستأنس فيه بالغناء ويرتجل عليه تقسيماً قبل الغناء أو خلاله لوجدنا أنها ظاهرة ارتبطت بجيل من المطربين الملحنين في القرن الماضي من أصحاب الأصوات القادرة كَـ محمد عبد الوهاب وفريد الأطرش. والأخير كانت له شعبيته وجموره في العزف على العود لدرجة أن الناس كانوا يتكلمون عن "عود فريد وريشة فريد وأصابع فريد وبراعة فريد". وكان بلا شك عوّاداً بارعاً له أسلوبه المميز في العزف على العود وفي التعامل مع عوده أثناء غنائه، وهو صاحب مدرسة تلحينية وغنائية مهمة جداً في موسيقا القرن

---

[9] كثيراً مارُبط الطرب في الغناء العربي بالجنس وأحاسيسه، فنجد ذلك مثلاً عند منير بشير في معرض هجومه في الصحافة على موسيقيي لبنان في عام 1972 الذين أوصدوا في وجهه الأبواب، كما شن حملته على القّلة المصرية المتحكمة بالوسط الفني في مصر التي يطول تأثيرها الوطن العربي كلّه. كما نجد هذا الربط بين الطرب في الغناء العربي وبين الأحاسيس الجنسية، عند الباحث الموسيقي سيمون جارغي Simon Jargy الأستاذ في جامعة جنيف بسويسرا في كتابه "الموسيقا العربية" الصادر عام 1971 في الصفحات 24، 43، 50. ونجد الفكرة ذاتها عند الباحث الفرنسي المستشرق جاك بيرك Jacques Berque أولاً في كتابه "لغات العربية في الحاضر" الصادر عام 1974، ص 235، وفي كتابه "العرب من الأمس إلى الغد" الصادر عام 1969، يتحدث فيه عن الطرب في الغناء العربي في الصفحة 243 وعن الناحية الجنسية فيه في الصفحة 265.

[10] ذكرنا هؤلاء العمالقة الثلاثة لكن النهضة الغنائية لا تعدم أمثلة في هذا المضمار ويمكن أن نضيق إليهم فيما بعد محمد فوزي المغني الملحن العازف.

[11] لحنت أم كلثوم في عام 1936 أغنية بعنوان "يانسيم الفجر" من كلمات أحمد رامي، وأغنية "على عيني الهجر" من كلمات أحمد رامي أيضاً....

الماضي العربية والشواهد منه في هذا كثيرة جداً.

❐❐❐

❐ ماذا عن الموسيقا في رواية الغثيان...؟

د. مها بياري

"وفي تلك اللحظة بالذات، وفي الناحية الأخرى من الوجود، في هذا العالم الآخر الذي يمكننا أن نراه من بعيد، ولكن بدون أن نقترب منه، بدأ لحن قصير بالرقص، بالغناء: "يجب أن تكونوا مثلي، يجب أن تتألم بقدر مقياس موسيقي".
وتناهى إلى سمعي الصوت مغنياً:

في يوم من الأيام	Some of these days
ستفتقدني يا حبيبي!	You'll miss me honey

الغثيان (ص.244)

يأتي عالم الموسيقا في رواية الغثيان لجان بول سارتر وكأنه واحد من آمال الخلاص من القلق الذي يسيطر على أنطوان روكانتان Antoine Roquentin، بطل الرواية الذي يعيش في مدينة بحرية اسمها بوفيل Bouville، مكرساً وقته لأبحاث تاريخية عن الـمركيز دورولوبـون Le Marquis de Rollebon بعد أن قام بسفرات عديدة خارج فرنسا.

إن إدراكه للعالم الخارجي هو إدراك سليم، إنه يشعر به يضغط على أعصابه وغالباً ما يسبب له الملل والغثيان. لكن عالم الموسيقا هو ما يعطى الحياة معنى، هو ما يحيل عبثية الوجود إلى شيء جميل، هو ما يجب أن يكون، هو الضروري وسواه وجود عرضي.

تبدأ هذه المفارقة مع بداية الرواية عندما يمسك أنطوان روكانتان في يده حصاة من طرح البحر، لها وجهان، واحد رطب عليه طين والآخر ناشف. يحتل هذان الوجهان محورين أساسيين ومتناقضين في الرواية. وهذا هو موضوع دراستنا هذه من خلال مناظرة بين عالم الوجود "العرضي" وعالم الموسيقا "الضروري"، ينشئ جان بول سارتر هيكلاً متيناً صافياً، هيكل الموسيقا والأدب، وباختصار هيكل الفن.

قد يبدو هذا القول غريباً بالنسبة لرواية طغت عليها الصبغة الفلسفية، ولكن على الرغم من الومضات التي تحتلها الموسيقا بالنسبة للجانب الفلسفي والوجودي، نستطيع القول بأنها تواجه هذا العالم وتذهب حتى إلى السيطرة عليه والمساعدة على القضاء على الشعور بالغثيان.

فالقارئ لا يتوقع أبداً وجود هذا العالم الجميل خلف جدران الاشمئزاز التي يبنيها جان بول سارتر منذ اختياره لعنوان الغثيان الذي قد ينفر بعضهم، وقد يجذب بعضهم الآخر، وهم قلة (العنوان الأول هو ميلانكوليا (سوداوية) Mélancholia، ورفضته دار النشر غاليمار.

ومن ثم ومع بدء القراءة ندخل عالماً غريباً يرتبط فيه الغثيان بشخصية أنطوان روكانتان وبفكرة اكتشاف الوجود، وهذا ما نقرؤه في الصفحات الأولى، حيث يقرر البطل أن يكتب مذكراته أو بالأحرى كل مايجري حوله من أحداث وتغييرات. هذه الأجواء تخلق إذاً مسافة وعرة بين القارىء والرواية يصعب اجتيازها للوهلة الأولى، ولكن الأمور تحتاج صبراً وبحثاً دقيقاً.

فالأفكار الوجودية تحتل المكان الأكبر في الرواية كما قلنا، ومقابلها نجد مكاناً للموسيقا لايقل أهمية عن الأول، وإن كان مبعثراً وقصيراً. فالموسيقا تأتي في ثلاثة مشاهد سنتطرق إليها واحداً تلو الآخر بعد أن نقدم فكرة عن بدء حالة الغثيان. في بداية الرواية بعد أن ندخل عالم أنطوان روكنتان الغريب نرى أنه يستمع إلى أغنية في مقهى " ملتقى عمال السكك الحديدية Au Rendez-Vous des Cheminots"، ومن ثم للمرة الثانية، وبعد صفحات عديدة في مقهى المارين Bar de la Marine"، تنقذه الموسيقا من الأفكار السوداء. وفي ذروة الغثيان في المتنزَّه العام لاينسى أن يترك لفتة قصيرة للموسيقا ومع الصفحات الأخيرة، أي المشهد الثالث، يوجد في أجواء المشهد الأول نفسها مولياً إياها المكان الأول إلى جانب الكتابة.

وهنا يجمع الفن والأدب معاً كبلسم يقف أمام بشاعة الوجود، ويشفي كل المشاعر الغريبة من غثيان وملل ومؤكداً جمال الكتابة والموسيقا وضرورتهما. ولإيضاح ذلك سنستعين بالمربع السيميائي الذي يعدّ المستوى الأخير أو العميق في الدراسات السيميائية.

وتلك الدراسات السيميائية (Sémiotique) علم الرموز والإشارات، ويُعنى هذا العلم بدراسة حياة الإشارات (Signes) داخل الحياة الاجتماعية. وتعتمد هذه الدراسة على مرور المعنى من مستوى سطحي نبحث فيه عن الزمان والمكان والشكل إلى المستوى الموضوعي ومن ثم المستوى التصويري ومن ثم يأتي المستوى العميق والأخير أي المربع السيميائي.*

تشبه العملية هنا عملية الغوص في الأعماق بحثاً عن المعنى العميق الذي يقوم عليه النص، والذي قد يبدو للوهلة الأولى بعيداً كل البعد كما قلنا عن متناول فهم القارئ. وأريد بالقول علاقة الغثيان والوجودية من جهة، والموسيقا من جهة أخرى، وهذا ماسنركز عليه في هذه الدراسة.

الشعور بالاشمئزاز عند ملامسة الأشياء.....

ويبدأ الشعور بالاشمئزاز مع أنطوان روكانتان إذاً عندما أمسك بحصاة الشاطىء.

" كان ثمة شيء قد رأيته فأثار اشمئزازي، ولكنني لا أدري بعد، هل كنت أنظر إلى البحر أم إلى الحصاة، كانت الحصاة مسطحة، جافة في أحد جانبيها رطبة موحلة في جانبها الآخر وكنت أمسك بها من أطرافها، وأصابعي متباعدة جداً لأتجنب تلويث يدي".

(ص120)

مع شعور الاشمئزاز بدأ شعور غريب جعله مختلفاً عن الآخرين. ويتذكر عندما أراد أن يقلد الأطفال برمي حصا الشاطىء بعيداً ولم يستطع، حتى إنه شعر أنهم ينظرون إليه شزراً ويضحكون.

وهنا تبدأ رحلة أنطوان روكانتان لاكتشاف سر الوجود.

تبدأ الرحلة بشعوره باختلافه عن الآخرين وبتغيير ما يعجز في البداية عن وصفه، لذلك يختار أن يكتب مذكراته ليصل إلى حل ما. هذه المذكرات كتبها في بداية شهر كانون الثاني من عام 1932 علماً بأنه يعيش وحيداً. يذكر بعض الأحيان حبيبته السابقة آني التي تظهر وكأنها حل "ممكن" للخلاص من الغثيان، هل هذه علامات الجنون؟ كلا هو ليس مجنوناً ولكن هناك تغيير ما، يجب أن يحدده.

يعترف بأنه يستمتع بملامسة الأشياء القذرة التي تضايق الناس. ويتطور هذا الشعور لأن العالم الخارجي لم يعد يُحتمل ويصبح الإحساس بالغثيان مزمناً متأصلاً.
إن الأشياء المادية تبدو له دبقة لزجة صمغية، وهو يشكو من أن الأشياء كلها غير لازمة، زائدة عن الوجود، إنها عرضية. والشيء نفسه ينطبق عليه:
"وأنا المسترخي، الضعيف، القذر، المقرف، المجتر،الخافق بالأخطار المتشائمة أنا أيضا " كنت زائداً" على اللزوم " (ص181).
وتذهب به هذه الأفكار بعيداً جداً في عوالم الوجودية كما يسميها، حتى يصل إلى ذروة الشعور بالوجود في المتنزَّه العام، يعود ويذكر كيف بدأت القصة مع شعوره بالاشمئزاز عندما أمسك بالحصاة:
"والحصاة ، تلك الحصاة العتيدة، مصدر هذه القصة كلها... ويد العصامي Autodidacte كنت قد أخذتها وصافحتها ذات يوم، في دار المكتبة، ثم تملكني الإحساس بأنها لم تكن تماماً يداً. كنت قد فكرت بدودة كبيرة بيضاء، ولكنها لم تكن كذلك أيضاً. وشفافية قدح البيرة، في مقهى ما بلي، هكذا كانت الأصوات والعطور والمذاقات، فهي حين تنسل بسرعة تحت أنفك كأنها أرانب برية مطرودة، فلا توليها اهتماماً كبيراً... ولكن يكفي أن تمسكها لحظة، حتى يحل محل هذا الشعور بالرضا والأمن انزعاج عميق: إن الألوان والمذاقات والروائح لم تكن قط حقيقية، ولم تكن هي نفسها ولاشيء سواها".... (ص.183).

---

* في فرنسا اتجهت السيميولوجيا الفرنسية إلى دراسة الأدب من وجهة نظر لسانية، مع رولان بارت Barthes وا. غريماس Greimas.

لقد تطور الشعور بالاشمئزاز ببطء مع الإحساس بالأشياء أو بالعالم الخارجي،وتطور إلى إحساسات غريبة أطلق عليها اسم الغثيان، إحساسات تفاقمت إذاً إلى درجة الوصول إلى نوع من الهلوسة أو الحلم مع هذا المشهد، مشهد المتنزَّه العام، حين يفهم ماهية الوجود والغثيان عندما يحدق إلى جذور شجرة الكستناء، ويشعر بنفسه منغمساً في عالم مريع قلق. ويعبر عن هذا الفهم ويؤكد نقطة متشابكة ألا وهي العرضية:

"أقصد أن الإنسان لا يستطيع أن يعرف الوجود على أنه ضرورة. الوجود هو بكل بساطة أن تكون هنا". (ص.184)

عرضية الوجود / ضرورة الموسيقا

في وسط هذا العالم، الوجود والغثيان المتميزان بالعرضية يأتي العالم الآخر، عالم الموسيقا حيث تنتهي اللزوجة والقذارة، ليحل محلها القوة والنقاء. يأتي عالم الموسيقا، كقيمة منطقية متناقضة مع العرضية، على أنها ضرورة.

فماذا عن مفهوم العرضية والضرورة؟ وكيف لنغم أن يكون قادراً على مواجهة هذا العالم القذر الذي حاولنا أن نوجز أجواءه التي تستدعي قراءات متعددة للاطلاع على أسرارها؟

العرضية والضرورة:

لإيضاح ذلك قلنا إننا سنلجأ إلى المربع السيميائي المتعلق بالحقيقة، لنشرح كيف تركز الرواية على مفاهيم منطقية تبني عليها محورين أساسيين. وننوه أن الاستعانة به ما هي إلا لتسهيل الدراسة، لمحاولة الوصول إلى المستوى العميق للمعنى في رواية الغثيان.

في هذا المستوى العميق من المعنى نبحث عن مكونات تقوم على اختلافات أو مفارقات. فمثلاً الليل هو عكس النهار، وهذا هو الخط الأفقي الأول. ومن ثم ننفي المكونين على الخط الأفقي الثاني، ونحصل بذلك على فترة لانهار ولا ليل أو الغروب والشروق. ونكمل أركان المربع:

(1)

نهار ليل

(2)

لا ليل لانهار

(1)

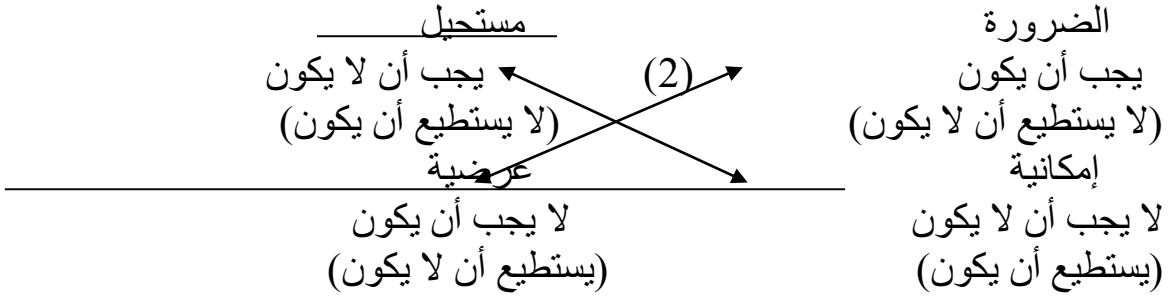
(شروق) (غروب)

والعلاقة في الخطين الأفقيين هي علاقة تضاد (1). أما بالنسبة للعلاقة ما بين نهار و لانهار، وليل ولا ليل، فهي علاقة تناقض، وتتمثل بالخط المائل (2).

هذا مثال المربع السيميائي البسيط نبدأ به لإيضاح القيم "ضرورة" و"عرضية". ومن الممكن ترجمة هذه القيم بالأفعال "يجب" أو "يستطيع" إضافة إلى فعل الكون، وهو المربع السيمائي المؤلف مع الأفعال التوجيهية Modaux ، أو يجب أن يكون أو "يستطيع أن يكون"، لإكمال المربع كما ورد في قاموس السيميائية (Semiotique) لغريماس Greimas، ولإيضاح المفارقات التي تقوم عليها أعماق الرواية.

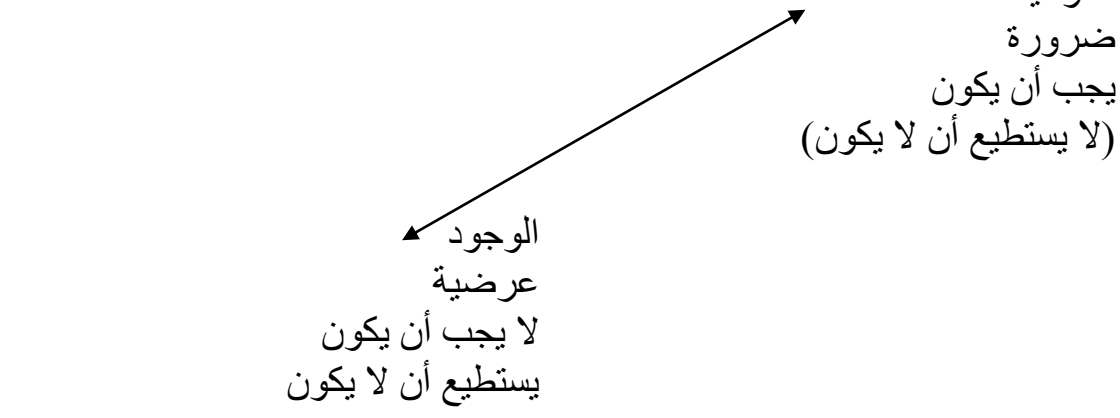
والقيمة "ضرورة" هي " ما يجب أن يكون"، ومقابلها على الخط الأفقي ينفي الشطر الثاني (فعل الكون) ونحصل على ما "يجب أن لا يكون" أو "المستحيل"، ومن ثم القيمة التي تأتي على محور التناقض مع القيمة "ضرورة" أو "ما لا يجب أن لا يكون" أو "العرضية"، وأخيراً الإمكانية أو "ما لا يجب أن يكون" على محور التناقض مع القيمة "مستحيل" (ومن الممكن ترجمة هذه القيم، ولتسهيل الدراسة مع فعل "يستطيع"، ولكن المربع يكون بعكس الأول). (1)

(1)



محور التناقض /ضرورة الموسيقا / عرضية الوجود:

المحور الذي يهمنا هو محور التناقض ما بين الضرورة والعرضية، وبدأنا به لإيضاح العلاقة ما بين الوجود والموسيقا ألا وهي علاقة التناقض. وبذلك يكفي أن نجد الشق الأول من المعادلة، ومن ثم يسهل إيجاد الشق الثاني. وهذا ما يعتمد عليه سارتر، أي أن ما يبدو مبهما للوهلة الأولى أو بالأحرى كثيف المعنى يسهل تحليله وفهمه بإيجاد الفكرة المتناقضة معه.



فالموسيقا في رواية الغثيان هي ضرورة قوية جداً بالنسبة لعرضية الوجود، وهذا ما نريد إيضاحه. يقول البطل: "لحظات قليلة باقية وستغني الزنجية، ويبدو كأنه شيء محتم، هي قوية جداً ضرورة هذه الموسيقا، لا شيء يستطيع وقفها". (ص39)

أما عن الوجود، فيؤكد عرضيته قائلاً:
" الأساس هو العرضية أريد أن أقول، إن الوجود بالتعريف ليس الضرورة". (ص184)

وتغنى هاتان القيمتان(العرضية والضرورة) من خلال شعور السعادة الذي ينتاب روكانتان عندما يستمع إلى الموسيقا، فهو يطلب من ساقية المقهى، حيث يقضي بعض الوقت، أن تسمعه أغنية يحبها اسمها " في يوم من الأيام " Some of these days، وهي أغنية أمريكية كل ما نعرفه أنها تبدأ بموسيقا الجاز، وأن مغنيتها زنجية، وأن مؤلفها أمريكي.
المشهد الأول : تبدأ المفارقة مع هذا المشهد. قبل الاستماع إلى الموسيقا وبعدها، وبكلمات أخرى عرضية الوجود وضرورة الموسيقا.
عندما تدير مادلين Madeline الأسطوانة في الحاكي يتعرف البطل مع الأنغام الأولى على اللحن بأنه " راغ – تايم Rag- Time قديم مع لازمة مغناة، وأنه أقدم أسطوانات المجموعة، " أسطوانة من شركة باتيه Pattey تقرأ بإبرة ياقوتية" (ص32)
تتميز كتابة جان بول سارتر باللحظية، يحاول أن يعطي صورة صادقة عما حوله وعما يجري له من أحداث وتغييرات، لذلك نراه يكتب كتابة دقيقة تولي الحدث أهميته وبالتالي التغيير الذي سيطرأ عليه. فالأسطوانة تدور ويصفها " بالشريط الفولاذ وتريه إياها الساقية في هذا المشهد الأول وفي المشهد الأخير أيضاً " حيث تنتهي الرواية بأحداث سريعة ولكنها دقيقة ومتكررة..
ويصف ما يجري حوله أو بالأحرى ما يسمع:
"إن الجاز" هو الذي يعزف الآن، ليس ثمة غناء، وإنما أنغام، عدد كبير من الهزات الصغيرة. إنها لاتكل ولا تمل، كأن نظاماً صارماً يولدها ويهدمها ... إنها تجري وتتدافع فتضربني لدى مرورها ضربة صماء وتتلاشى. علي أن أقبل موتها." (ص380)
وبعد الاستماع إلى اللحن يقول :
" بدأت أشعر بالحرارة، أشعر بنفسي سعيداً". (ص380)
وهذا يعني ضمنياً، ومن غير أن يكون معبراً عنه مباشرةً، بأنه كان يشعر بالبرودة والتعاسة قبل الاستماع إلى اللحن. وهنا يوجد شق ناقص يعتمد على الافتراض لإكماله.

وفي حالات أخرى كما سنرى يطرح شقي التناقض مباشرةً، فقبل الاستماع إلى الموسيقا " كان الزمن عريضاً لا يمكن ملؤه كل ما نغرقه فيه يميع ويتطاول" (380)
وتذكرنا تلك الصورة بلوحات دالي Dali، وخاصة لوحته "صلابة الذاكرة" La persistance de la memoire (لوحة زيتية على قماش قياس(24×33سم)، عام 1931، أي معاصرة لزمن كتابة الرواية. إذاً فالزمن في عالم الوجود طري، عريض، مائع.

وأما مع الموسيقا فالزمن قصير محدد، يجتاز زمننا من جهة إلى أخرى كما يصفه روكانتان. يصبح اللحن حدثاً هيأه تتابع علامات موسيقية كثيرة تأتي من مكان بعيد، وتموت هذه العلامات من أجل أن نسمع هذا اللحن، وعندها يصبح للزمن معنى.
مع الموسيقا هناك "سعادة أخرى" و "زمن آخر". مثل العصاة السحرية يشعر روكانتان مع آخر تآلف موسيقي بأن شيئاً قد حدث عندما تلاشى آخر نغم، وأحس في الصمت القصير الذي تلا أن شيئاً ما قد حدث:
" صمت. إن ما حدث هو أن "الغثيان" قد اختفى. عندما تعالى الصوت في الصمت شعرت أن جسدي متصلب، تلاشى الغثيان" (ص390)

يطرأ على البطل تحول، يشعر إذاً بنفسه سعيداً قوياً متوهجاً، يشعر بأنه يرقص مع النغم مع الغناء .
وتملأ الموسيقا القاعة وتحطم "زمننا البائس" كما يصفه روكانتان"، "وتدور في المرايا مصابيح من النار، حلقات من الدخان تحيط بها وتدور، تغطي وتكشف ابتسامة النور القوية".

ينفصل البطل جزئياً عن العالم الخارجي عند الاستماع إلى الموسيقا، يطرأ تغيرات على إحساساته ورؤيته وشعوره بالأشياء حوله وبالزمن الذي تعيد إليه الموسيقا معناه. والأهم من ذلك أن يشعر بالسعادة، إنه متأثر ويستعرض فصولاً من حياته، ورحلاته، والنساء اللواتي عرفهن ليصل إلى هذه الدقيقة:
"إلى هذه الحقيقة، إلى هذا المقعد، إلى هذه الفقاعة من النور المدندنة بالموسيقا".
And when you leave me
وحين تتركني." (ص 41)
ويشبه الحياة بالأسطوانة التي تمشي قدماً، فمثلها لا يستطيع الإنسان أن يعود إلى الوراء، وعليه أن يعيش اللحظة، أو بالأحرى أن يعبر عن آنية ما يحدث حوله .

وهنا نذكر أن الرواية تسرد(محكية) على شكل مذكرات يومية، أي أن البطل يستعمل الضمير الأول وهذا ما يساعده على إعطاء اللحظات نوعاً من الحياة. ويذكرنا هنا بالانطباعيين الذين حاولوا التقاط لحظية المشاهد مع بقع صفراء هنا وهناك، وكأن أشعة الشمس تخترق أوراق الشجر لتظهر على ثوب امرأة أو قبعة رجل في لوحة رونوار Renoir الشهيرة " حفلة راقصة في طاحونة الغاليت Le bal au moulin de la Galette" (1876).
هذا هو المشهد الأول الذي يضع الموسيقا في المكان الأول، يعطيها قوة سحرية تهز كيان البطل بقوة، يؤكد ضرورتها:
" إنها قوية جدا ضرورة هذه الموسيقا لاشيء يستطيع وقفها، من هذا الزمن حيث العالم ... واهن". (ص.39)

وهذا يعني أن عالم الموسيقا هو العالم القوي بالنسبة للآخر، الواهن. ونعيد ترتيب محور التناقض أي عرضية الوجود "ضرورة الموسيقا" معتمدين على أن الشقين موجودان على نحو مباشر أو غير مباشر.

فكما يعتبر الموسيقا ضرورة، يعتبر الوجود عرضياً (ونشير إلى ذلك بخط متصل). ونستمر بهذه المعادلة فهذا " الزمن الواهن" تتضمن أن الزمن في العالم الآخر، عالم الموسيقا، زمن قوي (ونشير إليه بخط متقطع ...) وهكذا الأمر في باقي الصفات والحالات.

عرضية الوجود

(غير ضروري)	ضرورة قوية جداً
العالم الواهن	(العالم القوي)
زمننا البائس	(زمن سعيد)
قبل سماع الموسيقا (كان جسده طرياً/ كان الغثيان موجوداً)	عندما تعالى الصوت في (الصمت أحسست بجسدي يقسو وزال عني الغثيان)
(كنت معتما ضعيفاً)	أصبحت متوهجاً وقوياً
لحظات عريضة مائعة	لحظات قصيرة قوية
الزمن عريض جداً، كل ما نضع فيه يميع ويتطاول	الزمن القصير في الموسيقا
(كان يشعر بالحزن)	بدأت أشعر بنفسي سعيداً
(كان يشعر بالبرودة)	بدأت أشعر بالدفء
(معنى ضمني)	**ضرورة الموسيقا**

المشهد الثاني:

وفي مشهد آخر، أي المشهد الثاني للموسيقا، يدخل البطل إلى " حانة البحارة " بعد أن قرأ خبراً في الصحيفة عن جريمة اعتداء ومقتل طفلة. وبالطبع مع استمرار تفكير عميق عن الوجود:

"أنا كائن، الوجود سقطة،..... إنني إنسان قذر.

أشعر بالبرد ... إنسان قذر، الشهوة كالضباب، الشهوة، الاشمئزاز".

ويدخل الراوي هنا في مفارقات تشبه الجنون أو الازدواجية.حتى إنه عندما بدأت حالة الاشمئزاز معه مع الحصاة، بدت وكأنها بداية حالة الجنون، ولكن ما يلبث أن يقول إنه عاد طبيعياً وبأنه ليس مجنوناً.

ولكن هنا وفي هذا المشهد، يدخل عنصر جديد من الممكن اعتباره دليلاً على بدء حالة مرضية:

"مجنون، هل أنا مجنون؟ يقول إنه يخشى أن يكون مجنوناً." (.144)

يستعمل، أو بالأحرى ينتقل من الضمير الأول، لأن الرواية مكتوبة على شكل مذكرات، إلى الضمير الثالث.
("..أنطوان روكانتان لم يمت، سيغمى علي: يقول إنه يريد أن يغمى عليه إنه يركض ويدخل حانة البحارة Bar de la Marine المرايا الصغيرة في الماخور الصغير. إنه ممتقع الوجه في المرايا الصغيرة بالماخور الصغير. الرجل الطويل الأصهب الذي يتداعى للسقوط على المقعد الصغير" (ص.146)

يصف نفسه إذاً مستعملاً الضمير الثالث هو، علماً بأن لون شعره الأصهب هو إحدى الدلائل القليلة عنه وعن شكله كشخصية روائية يحتاج إلى كثير من التفاصيل تغاضى عنها جان بول سارتر معطياً المكان الأول للتفكير، لتلك العلاقات الفلسفية المنطقية ما بين عالم الوجود والغثيان وعالم الموسيقا.
هل يحطم هنا(وبهذا) هيكل الشخصية الروائية السائد في روايات القرن التاسع عشر مع المدرسة الواقعية بلزاك Balzac، والطبيعية زولا Zola... وغيرهم.
مما لاشك فيه أنه يقوم بمناورة غير مباشرة لخلق نموذج جديد في الشخصيات الروائية. فالبطل موجود باسمه وبعض من المعلومات عنه، ولكن التفكير الفلسفي هو ما يحتل المكان الأكبر. حتى إنه يذهب في نهاية الرواية إلى القول : " **أنطوان روكانتان غير موجود**"، وهل يعيده هنا إلى مكانه؟ إلى كونه الشخصية الخيالية التي اختلف النقاد حولها؟ وهنا بحث آخر يحتاج إلى صفحات وصفحات.

فلنعد إلى مشهد الحانة. علامات سريعة، عن الازدواجية، إذ يصف نفسه في مرايا الحانة بالضمير الثالث هو. كل شيء يدور، وتتجلى واضحة هنا مفارقة الوجود والموسيقا، يأتي اللحن والغناء من خلال نص قصير ليعطي أملا حلوً عذباً.
عندما يبدأ القمر المنخفض باللمعان

When the low moon begins to beam

كل ليلة أحلم حلماً قصيراً

Every night. I dream a little dream

(ص146)

تتكرر هنا الحادثة، فكما أضفت الموسيقا الوضوح والتألق وساعدت على تلاشي الغثيان في المشهد الأول، تأتي هنا ومضة قصيرة عن الموسيقا مع الغناء.
مرة أخرى يعود الغناء، أغنية إنكليزية تغنيها امرأة في كلماتها الرقيقة عن القمر والحلم تناقض أكيد مع الكلمات التي سبقتها بأسطر قليلة عن الوجود وطراوته، تأتي الموسيقا وكأنها هنا الأمل الوحيد للخلاص من قذارة الكينونة.
" إن الصوت القرار، الأجش، يظهر فجأة ويتلاشى العالم، عالم الكيننونات". (ص146)

مع سماع الصوت تخطى البطل عالم الكينونات القميء واستمر في مناورته يخص التفكير في الوجود، أي أنه مع إشراقة الغناء فكر تفكيراً جديداً لطيفاً، فكر بأن المرأة التي غنت وسجل صوتها كانت كائنة مثله، مثل رولبون Rollebon.
ويعود الضمير الأول "أنا" أو أن البطل عاد إلى سابق سيرته التي بدأ معها الكتابة، أو بعبارة أخرى تلاشت الازدواجية أو بداية حالة الجنون التي شعر بها .

فالأسطوانة التي تدور موجودة، والهواء الذي يهزه الصوت هو موجود أيضا، والصوت المسجل على الأسطوانة موجود، وأنا السامع موجود، كل في مستقره، الوجود يطبع كل شيء، بكثافته وثقله ورقته.
إلا أن خلف هذه الرقة القريبة المنال البعيدة والتي لا تدرك للأسف، اليانعة الوادعة والتي لا ترحم، كان ثمة... صرامة." (ص. 144)

وهنا تأخذ هذه الجملة الأخيرة القصيرة من النثر الشعري جمالية، مؤكدة عذوبة الموسيقا الصعبة المنال، والتي يصفها بالصفات الإيجابية " فتية، قاسية، هادئة" بالنسبة لما استعمل من صفات سلبية عن الوجود، وخاصة أن " الكينونة رخوة تتدحرج وتهتز... الوجود سقطة". (ص144)

عرضية عالم الوجود

ثابت	هاربة(لاتدرك)
لين	صارمة
خشن	ناعمة
فظ	عذبة
تتدحرج وتهتز	هادئة
رخوة	قاسية
هرم	فتية
(صفات سلبية)	(صفات إيجابية)

ضرورة عالم الموسيقا

لفتة قصيرة إلى عالم الموسيقا:
وتصل الاحساسات الغريبة التي أطلق عليها أنطوان روكانتان اسم الغثيان إلى الذروة، كما نوهنا سابقا مع مشهد المتنزّه العام، أمام شجرة الكستناء:
" كانت شجرة الكستناء تضغط على عيني. لقد كنا كومة من الكائنين المنزعجين... لم نكن نملك أي سبب لنكون هنا... الزيادة على اللزوم... هي الصلة الوحيدة التي أستطيع أن أقيمها بين هذه الأشجار، هذه الحواجز، هذه الحصى: شجرة الكستناء، هناك قبالتي إلى اليسار." زائدة عن اللزوم... وتمثال اللافاليدا La Velléda (ص181)
كل شيء حوله زائد عن اللزوم، وفي وسط المشهد الذي يؤدي إلى كلمة"العبثية"...
يجد البطل من خلاله مفتاح الكينونة ومفتاح غثيانه وكما يقول:
" مفتاح حياتي كلها أنا قمت منذ حين بتجربة المطلق : المطلق أو العبثي".

في وسط هذه الأجواء العبثية نجد لفتة صغيرة إلى عالم الموسيقا. فبعد أن أوغل في عوالم الوجودية يذكر الموسيقا:
" فإذا كان المرء كائناً، فينبغي أن يكون كائناً حتى هذا الحد حتى التعفن، حتى التورم، حتى الدعارة".
وهنا لا يستمع إلى نغم أو صوت شجي وإنما يدخل إلى العالم الآخر، عالم الموسيقا ليدعم المفارقة التي بدأها ولكن بكلمات قليلة توجز جمالية هذا العالم وضرورته بالنسبة لبشاعة عرضية الوجود.
يذهب البطل بعيداً في حبه للموسيقا إذ يتخيل أن لها دوائر وخطوطاً نقية صلبة بالنسبة للوجود، حيث تختل الرؤية وتفقد الأشياء أشكالها وأسماءها، حيث هناك سقوط إلى الأسفل بالنسبة إلى رفعة العالم الآخر وتساميه، عالم الموسيقا.
"إن الدوائر وأنغام الموسيقا، في عالم آخر تحتفظ بخطوطها النقية الصلبة، ولكن الكينونة تواتر". (ص180)

عرضية عالم الوجود

تعفن – تورم - دعارة	(نضارة - صحة – طهارة)
سقوط	(صعود)/ (تسامي)
(أشكال مبهمة	دوائر وأنغام
(خطوط مشوشة/ رخوة)	خطوط نقية وصلبة تواتر

ضرورة علم الموسيقا

جملة واحدة عن الموسيقا تقف أمام ذروة الغثيان لتذكر بإيجاز صفاتها الرئيسية، النقاوة والصلابة، ولتؤكد روعة هذا العالم الآخر .

المشهد الثالث :

وتأتي المرحلة الأخيرة أو بالأحرى خاتمة الرواية. وهو المشهد الثالث الذي يستمع فيه البطل إلى الموسيقا.
يستمع للمرة الثانية والأخيرة للأسطوانة التي يحبها في المكان نفسه، مقهى"لقاء عمال السكك الحديدية Au Rendez-Vous des Chominots". ومع نفس الساقية مادلين تأتي اللمسة الأخيرة لهيكل الكتابة والموسيقا، لأنه سيغادر مدينة بوفيل عائداً إلى باريس بعد أن قرر عدم جدوى الدراسات التاريخية.

فعلى عكس الصفحات الأولى التي بدأت معها حالة الاشمئزاز مع الحصاة، وتفاقمت مع ملامسة الأشياء ورؤيتها، ووصلت إلى الذروة، وعندها وجد المفتاح " لكينوناته" و " غثياناته" عندما فهم عرضية الوجود وعبثيته. توصل البطل إلى قرار مهم ألا وهو "عرضية الوجود" ليترك ~~المكان الأول للأشياء الجميلة وخاصة الكلمة، اللحن والغناء~~ الذي أثر في نفسيته وساعده في القضاء على الغثيان.

وتأتي الصفحات الأخيرة والبطل يكتب في المقهى يشعر بأنه سيصاب بالغثيان، ولكنه يحاول تأخيره بالكتابة. ولذلك يكتب ما يجول بخاطره. ويذكرنا هذا بافتتاحية

الرواية عندما يقرر البطل أن يكتب مذكراته ليتوصل إلى تحديد التغييرات التي تطرأ عليه لتحديد علاقته وإحساسه بالأشياء حوله لوصف العالم الخارجي الذي يحيط به والعالم الداخلي أي إحساساته بدءاً بالغريبة منها من اشمئزاز وقرف، وانتهاء بالجميلة ألا وهي حبه للموسيقا.

نعود إلى قراره بالكتابة، لقد قرر أن يكتب من أجل أن يؤخر إصابته بالغثيان الذي يتوافق مع نداء مادلين، الساقية التي تريد أن تسمعه للمرة الأخيرة الأسطوانة التي يحبها.
يكتب ما يجول بخاطره، وما هو إلا حبه لتلك النغمات لذلك الصوت الذي يصدح من آن لآخر في وسط عالم العرضية، ليبدد عرضيته وعبثيته وقباحته ويعطيه، لأنه ضرورة، معنى سامياً وجمالية، وخاصة الصفاء والروعة.

وتظهر الأسطوانة مرة أخرى أداةً، (مساحةً ما) تفتح فضاء الموسيقا. يصف الأسطوانة، خطوطها ودورانها، يبدأ بالشيء المادي الذي مع احتكاك الإبرة يعطي صوتاً ونغماً.
وتستمر المفارقة عندما يصف البطل حاله:
"لاشك أنني كنت، منذ قليل ، بعيداً عن أن أسبح في الغبطة. كنت على السطح أجري حساباتي، وتحت ذلك أيضاً يقبع الغثيان خجولاً كالفجر .ولكن في تلك اللحظة، لم يكن ثمة موسيقا، وكنت سئماً وهادئاً كانت جميع الأشياء التي تحيط بي مصنوعة من المادة التي أنا مصنوع منها، من نوع من الألم القبيح، كان العالم جد بشع، خارج نفسي...." (ص242)

يؤكد أنه حزين، سئم، هادىء، وخاصة ما يسميه بالألم القبيح، وبأن العالم بشع كثيراً، ليعطي بحركة ماهرة خاتمة قصته، وما هي إلا حب وتمجيد للموسيقا والأدب – إلى جانب ما يسميه" ألماً قبيحاً" يولد ألماً صغيراً يسميه ألماً نموذجياً مع بدء أغنية الساكسفون، مع الألحان الأربعة من الساكسفون.
ويبدأ الحوار مع بدء الأغنية، فالألحان الأربعة تروح وتجيء وكأنها تقول: " يجب أن تفعل مثلنا، يجب أن تتألم بقدر مقياس موسيقي"..... (ص242)
ألم صفاته أنه على المقياس الموسيقي Mesure من غير التذاذ، من غير شفقة على نفسه، وبطهارة قاسية. ويذهب بعيداً في جدله الفلسفي ليصف الألم بأنه غير كائن، أي أنه ليس فيه ما هو زائد على اللزوم.
ونصل إلى الهدف، إلى ما يريد البطل، يريد أن يكون، وهنا يستعمل فعل باللغة الفرنسية مما يخلق التباساً مع فعل "exister" الذي يترجم بأكون أو أوجد أيضا.
يريد أن يطرد الكينيونة من داخله:
"أن أفرغ اللحظات من شحمها وأن ألويها وأجففها، وأن أتطهر وأتصلب، لكي أنتهي إلى إطلاق صوت واضح دقيق لنغمة الساكسفون" (ص. 234)

هنا أيضا توجد كثافة بالمعنى، فعندما يقول إنه يريد أن يفرغ اللحظات من شحمها، هذا يتضمن أن اللحظات في عالم آخر لا يوجد فيها شحم، أو عندما يقول إنه يريد أن يجففها، فهذا يدل على أنها رطبة في عالم ويجب أن تكون ناشفة في عالم آخر. وهذا ما يتميز به أسلوب سارتر في تقديم فلسفة وجودية لا تخلو من الشاعرية، إذ على القارئ أن يبحر للبحث عن المفارقات والبحث عن المعنى الضمني. ونعيد ترتيب المكونات على محور التناقض ما بين العالمين.

عرضية الوجود (Exister)

الزمن / اللحظات فيها شحم (ثقيلة)	أفرغ اللحظات من شحمها
	(لحظات بدون شحم= خفيفة)
أفردها (مستقيمة)	ألويها (خطوط)(ملتوية) دوائر؟
اللحظات رطبة	أجففها (جافة)
أنا قذر / بخس	أتطهر (طهارة)
ألم قبيح	ألم نموذجي / ألم صغير
(لذّة) شهوة	من غير التذاذ
شفقّة؟	من غير شفقة
نجاسة / دعارة	بطهارة قاسية
عالم بشع	عالم جميل
(وجود)	(جوهر)
Existence	Essence

ضرورة الموسيقا être

ويبدأ الغناء

" وفي تلك اللحظة بالذات، وفي الناحية الأخرى من الوجود، في هذا العالم الآخر الذي يمكننا أن نراه من بعيد، ولكن بدون أن نقترب منه، يبدأ لحن قصير بالرقص بالغناء: " يجب أن تكونوا مثلي، يجب أن نتألم بقدر مقياس موسيقي".

وتناهى إلى سمعي الصوت مغنياً :

Some of these days	في يوم من الأيام
You'll miss me honey	ستفتقدني يا حبيبي

ولقد اخترنا هذا المقطع لنبدأ به هذه الدراسة لجماليته في وصف عالم الموسيقا الذي يبدو دائماً وكأنه بعيد المنال، يختلط من خلاله الجمال بالألم. ويصف الأغنية بأنها "نضرة، صلبة." ، وبأن الموسيقا كائنة، وهو أيضاً يريد أن يكون مثلها، يقول:
" إنها غير موجودة لأنها ليس فيها شيء زائد. وإنما كل ما تبقى هو الزائد بالنسبة لها، إنها كائنة وأنا أيضا أردت أن أكون. (ص. 234)

Elle n’existe pas puisqu’elle n’a rien de trop:
C’est tout le reste qui est trop par rapport á elle- elle est.
Et moi aussi j’ai voulu être.

وهنا يكمن التغير الأساسي، فبعد أن كان وجوده عرضياً مثل كل شيء حوله وكما رأينا سابقاً، يتوصل هنا إلى السكينة أي أنه أصبح كائناً، فكما الموسيقا تكون هو أيضاً يكون أو يتجوهر.

أي أنه يتحول من الوجود إلى الماهية أو الجوهر في الفكر الوجودي، الإنسان يكون موجوداً (عبارة عن وجود) مثل أي شيء مادي، الكرسي أو الطاولة، الإنسان يستطيع أن يتجوهر بمعنى أن يصنع ماهيته عن طريق امتلاك العقل ويبقى الكرسي أو الطاولة عبارة عن وجود.
ويصمت الصوت ويسرح البطل بخاطره مفكراً بالكاتب الذي ألف الأغنية، وكل ما نعرف عنه أنه أمريكي يفكر بأنه سيغادر هذا المكان"بعد ربع ساعة سأكون في القطار"، ولكن هذا لا يمنع من التفكير في الأغنية.

وهنا يطلب من "مادلين" أن تعيد الأسطوانة قبل أن يذهب: " أنا أود أن أسمع الزنجية تغني للمرة الأخيرة".
وللمرة الأخيرة، وما هي إلا خاتمة الرواية، يستمر البطل بكتابة ما يجول بخاطره أثناء الاستماع إلى الغناء يشبه المؤلف والمغنية بأبطال الرواية أو بالموتى نوعاً ما، لأنه لم يعد له وجود (وهنا ننوه إلى ص8، حيث تطرقنا سريعاً إلى مفهوم الشخصية الروائية).

المهم عنده هو " تلك العذوبة" التي تبقى ومع هذه المرة الثانية يصف نفسه: وإنما أنا شخص قد تجمد تماماً بعد رحلة من الثلج، ثم دخل فجأة في غرفة دافئة.
وأظن أنه سيبقى متجمداً أمام الباب ما يزال يشعر بالبرد، وإن ارتعاشات طويلة ستسري في جسمه

Some of these days
You’ll miss me

أتراني لن أستطيع أن أجرب، طبعاً ليست القضـية لحن موســـيقي (ص247)
ويقرر أن يكون ميدان تجربته كتاباً لأنه لا يحسن صنع أي شيء آخر بعيداً عن التاريخ. يريد أن يجد سره الناس خلف الكلمات المطبوعة:
" بشيء لن يكون، شيء فوق الكينونة، حكاية مثلاً، كتلك التي لا يمكن أن تحدث، مغامرة وينبغي أن تكون جميلة، قاسية كالفولاذ، وأن تجعل الناس يخجلون بكينونتهم كتاباً.. روايةً ..." (ص248)

قرر أن يكتب رواية، وهل هناك شك في أنه أتم كتابة رواية جميلة، قاسية كالفولاذ، تحتاج مطارق ومطارق لينفذ القارئ إلى مجاهلها، ليصل إلى قرارها، مع تلك

المفارقات التي تبدو للوهلة الأولى غير معقولة وغير مقبولة. ولكن بالدراسة والتحليل نتوصل إلى ترتيب هذه الأجواء التي أبدع جان بول سارتر في خلقها.

فالقارئ الملول يترك الكتاب منذ الصفحات الأولى، ما هذا الهذيان؟ وحتى العنوان يقوم على خلق حواجز قد تنفر القارئ العادي من هذا الكتاب، ولكن هذا التمييز وحب الإثارة والاستفزاز عند سارتر دعاه إلى اختيار عنوان غير عادي، ويذكرنا بالطاعون لألبير كامو La Peste\Albert Camus، أو الاحتقار لمورافيا Le Mépris de Moravia ومن ثم الانقطاعات في السرد، والأجواء الغريبة للرواية أسماها بعضهم بجمالية باروكية نسبة إلى العهد الباروكي (Baroque Esthétique) تعتمد على الاختلاف والتمييز عن غيرها. فحتى كلمات الأغنية احتفظ بها باللغة الإنكليزية ولم يترجمها مما يخلق أيضا نوعاً من الفرادة. ونحن أيضاً ذكرناها كما هي ولكن ترجمناها لجمال معناها.

وإن وصفنا هذا الكتاب بـ" الباروك" وقبلنا ذلك، فما هذا إلا لفرادته ولغرابته بالنسبة للروايات. وكما وصفته جوليا كريستيفا* Julia Kristeva (في لقاء "المجلة الأدبية" على الرغم من أن البنيوية كانت معاكسة للوجودية) بأنه تحفة نادرة. صحيح أنه يتكلم عن وحدة أنطوان روكانتان، ولكن كما درسنا أعطى جان بول سارتر مكاناً خاصاً للموسيقا، يبرز كصرحٍ هامٍ وسط عالم الوجودية أو العبثية العرضي، من خلال مشاهد ثلاثة قصيرة يكون فيها البطل في مقهى يستمع إلى أسطوانة مغنية زنجية في الأول والثالث، في بداية الرواية وفي نهايتها، بينما يستمع إلى أغنية أخرى في حانة المارين حيث تنقذه الموسيقا من الازدواجية. كما زال عنه الغثيان عندما سمع الغناء للمرة الأولى.

ومع النهاية تغلّبَ على الغثيان بمساعدة الموسيقا، ولكن من أجل أن يكتمل العمل يجب أن يكتب، وهذا ما فعله: استمر في الكتابة حتى النهاية، إلى أن يقول الناس إن " أنطوان روكانتان كتب هذا الشخص الأصهب الذي يرتاد المقاهي." هذا الشخص أو بالأحرى الشخصية الروائية الفريدة من نوعها والتي خلقت أجواء متميزة متناقضة بقدر ما تنفرنا في البداية بقدر ما نحبها ونتعلق بها بعد أن نفهمها، بعد أن نبحر بحثاً عن هذه المعادلات الغريبة التي بعد الدراسة نجد أنها تقوم على علاقات منطقية مقنعة، عميقة. ففي عالم الوجود انعدام التواصل لأننا خارج الوجود، حيث ينغمس البطل في وحدته. بينما في عالم الموسيقا جاءت النغمة والصوت لتعيد الإنسان إلى حالته الطبيعية، إلى عالم الحوار الفري من نوعه، إلى الموسيقا لتؤكد ضرورته.

---

* جوليا كريستيفا: رئيسة قسم دراسات علوم النص والصورة (سيميائية) في جامعة باريس.
تدرس في الجامعة نفسها السيميائية وعلم النفس، لها كتابات عديدة في الأدب واللسانيات وعلم النفس وثلاث روايات.

فهل وفقنا يا ترى في إجراء المحاورة ما بين قيمتين منطقيتين، ومن خلال اللجوء إلى الدراسة السيمائية والمربع السيمائي إلى إيضاح عرضية الوجود وضرورة الموسيقا؟

المصادر والمراجع:

1- Sartre Jean Paul, La Nausée, Paris Gallimard, 1938.
2- Greimas, A.J, G. Courtés, Dictionnaire Raisonné de la théorie du langage, Hachette,1979.
3- Dali, par Sarane Alexandrian, Fernand Hazau, Paris 1969.
4- Magazine littéraire. n° 344. Juin 1996.
Entretien Julia Kristeva. Propos recueillis par Bernard Fauconnier.

العربية:
ج . مدبك، راتب أحمد قبيعة
موسوعة الفنون التشكيلية، سلفادور دالي، دار الراتب الجامعية،1996.

❐❐❐

❐ نهاية التسلسلية

زينة العظمة

يبدو أن تاريخ الموسيقا الغربية منذ عنصر النهضة مثله مثل تاريخ الحضارة الغربية كان خرقاً مستمراً ومتعمداً للقوانين والتقاليد والمبادىء التي فرضت خلال عصر النهضة، بحيث تلازم مفهوم التطور مع التمرد على قيود الأسلاف . وحين يكون التحرر من القيود والفردية هدفاً أساسياً للتطورالفني والاجتماعي، فلا بد أن يمر هذا التطور بمراحل من التشتت يطالب فيها بقيود بديلة تعيد إليه توازن ما فقده، وترد إليه اتجاهاً واضحاً يستخدم أسساً غير شخصية تبنى عليها العملية التعبيرية الشخصية .

فالقيود إذ تحد من العملية الإبداعية إنما تدعمها بالوقت ذاته، وتفتح لها آفاقاً جديدة إذ تخرج المبدع من دوامة دواخله المبهمة إلى وضوح الحكم الخارجي المجرد والمطلق: القانون.

النظام والقانون حاضران في أجزاء الطبيعة . وما زالا إلى حد بعيد شرطاً في مفاهيمنا الجمالية وفي التجربة الفنية كما نعرفها حتى اليوم. فالتعبير غير المحكوم يبقى عرضة لأن يتحول مع التكرار إلى فوضى مرهقة. وهذا ماأصاب الموسيقا الغربية بعد أن أكمل ماهلر سيمفونيته التاسعة عام1910 التي يقال إن الموسيقا التونالية* لفظت معها أنفاسها الأخيرة، فجردت الموسيقا الغربية من النظام الهارموني الذي حكمها ووجه تطورها طوال قرون أربعة. ودخلت المرحلة اللاتونالية التي تحوم فيها الألحان والانسجامات في متاهات كروماتيكية لا تتمحور أو تميل إلى علامة "تونيك" قرار ما، فتبدو كأنها تطفو دون اتجاه.

كان اللحن والهارموني قد بدأا يفقدان أولويتهما منذ نهاية القرن التاسعَ عشرَ بعد استهلاكهما خلال القرنين السابقين. وبدأ المؤلفون يبحثون عن بدائل صوتية فاستخدم بعضهم الإيقاعات الغنية المركبة مثل سترافنسكي وكيج في حينَ آ ثر البعض الآخر التأثيرات الصوتية والآلات المبتكرة أو الدخيلة على الأوركسترا الغربية مثل ديبوسي وبارتوك وساتي. وذهب بعضهم إلى البحث عن بدائل غير موسيقية تسد الفراغ الذي تركه التخلي عن جاذبية اللحن والهارموني المستهلكة، كالتجريبيين على تنوع مذاهبهم الموسيقية. لكن كل هذه البدائل رغم جاذبية بعضها والجمال العميق أو الذهنية العالية لبعضها الآخر لم تكن قادرة على تقديم نظام يبنى على أساسه قالب العمل كالنظام الذي قدمته الهارمونية التونالية. وظلت الحاجة إلى وضوح القالب مرهونة بالحاجة إلى إيجاد نظام بديل للهارمونية التونالية .

في سنة1921 أسرّ آرنولد شونبرغ (أحد أهم مؤلفي النصف الأول من القرن العشرين) لأحد طلابه أنه اكتشف أمراً سيضمن تفوق الموسيقا الألمانية طوال القرن

* الموسيقا التونالية هي تلك التي تتمحور فيها الموسيقا حول علامة قرار ضمن سلم أو مقام معين.

القادم وكان اكتشافه هذا هو نظام الاثنتي عشرة علامة الذي عنه نشأ ت المدرسة التسلسلية .

ونظام الاثنتي عشرة علامة نظام يقتضي بناء العمل الموسيقي من خلية لحنية أساسية مؤلفة من تسلسل لاثنتي عشرة علامة(علامات السلم الموسيقي الكروماتيكي)، يمنع فيه تكرار أية علامة قبل الانتهاء من إيراد العلامات الأخرى كافة. يسمى هذا التسلسل بالرتل، ومن تحويره المستمر عن طريق قلبه أو عكس اتجاهه أ و عكس فواصله أ و إطالة قيم علاماته الزمنية أو تقصيرها وغيرها من التقنيات التأليفية الأخرى ، يبنى العمل الموسيقي بكامله. من تطوير هذا النظام وتوسيعه ليشمل عناصر أخرى غير العلامات الموسيقية بحيث تعامل كرتل ، نشأ مايسمّى بالمدرسة التسلسلية Serialism إحدى أهم المدارس الموسيقية في القرن العشرين.

بدأ شونبرغ منذ العشرينيات يكتب أعماله ضمن هذا النظام، وتمكن فعلاً من أن يوظف نظامه الجديد لبناء قوالب وبنى تركيبية واضحة كالبنى المستخدمة في الموسيقا التونالية. فنجد أعماله التسلسلية تستعرض
بنى وقوالب كلاسيكية واضحة بعكس أعماله الكروماتيكية اللاتونالية السابقة. سويت البيانو مثلاً يتبع قالب سويت الباروك التقليدي، والخماسية لآلات هوائية كتبت بالحركات الأربع المعتادة لموسيقى الحجرة: سوناتا – سكيرتزووتريو – حركة بطيئة بقالب ثلاثي – روندو ختامي.

تابع نظام الاثنتي عشرة علامة انتشاره على يد تلميذَي شونبرغ الأكثر شهرة: أنطون فيبرن وألبان بيرغ. وقام كل منهما بدوره في تطوير النظام، فقام فيبرن بتوسيع نظام التسلسلية ليشمل عناصر صوتية غير العلامات الاثنتي عشرة للسلم الكروماتيكي (الإيقاع، الديناميك.. الخ) ، وتعامل مع هذه العناصر كأنها رتل . في حين جمع بيرغ بين نظام الاثنتي عشرة علامة وبين أشكال تعبيرية لها مرجعية تونالية، وساعد بذلك على جعل الموسيقا التسلسلية أكثر فهماً وقبولاً من الجمهور . وما لبث شونبرغ نفسه أن لجأ إلى إضفاء هذه المرجعية التونالية على أعماله التسلسلية المتأخرة، إذ أعطى عمله (أغنية لنابوليون بونابارت) ميلاً نحو سلم مي بيمول ماجور، وهو سلم سيمفونية بيتهوفن المهداة إلى نابوليون: الإيرويكا. ويقول بول غريفتس تعليقاً على ذلك : يبدو أ ن شونبرغ أدرك أن التسلسلية لم تضمن له في النهاية تنظيماً هارمونياً بتماسك وليونة ذلك الذي قدمه نظام الماجور والمينور التونالي(غريفيتس ص96). رأى شونبرغ أن التسلسلية لن تتمكن بشكلها المطروح من سدالفراغ الذي تركه غياب الهارمونية التونالية عن الموسيقا واستمر في سعيه لتحويره وتطويره لكنه حتى نهاية حياته، لم يجد الجواب الذي كان يبحث عنه.

أعيد إحياء التسلسلية في الأربعينيات بعد وفاة فيبرن بسنة واحدة، أي في عام 1946، بعد أن كانت قد نحّيت جانباً باعتبارها وسيلة رياضية لا إنسانية. وظهر مؤلفون

تسلسليون جدد، من أمثال ميلتون بابيت ولويجي دولابيكولو تركوا بصمات لاتمحى في تاريخ الموسيقا الحديثة. لكن خللاً متأصلاً في نظام التسلسلية جعل استمرارية التسلسلية كمنهج تأليفي أمراً مستبعداً.

اتهمت التسلسلية بكونها ميكانيكية ورياضية. وقيل إنها حلم رجل مولع بالبناء وهي تهمة أنكرها شونبرغ بشدة. والحقيقة أن العمليات شبه الحسابية المستخدمة في التأليف التسلسلي ليست غريبة أبداً على الموسيقا الغربية، وأن الكثير من أعمال باخ وماشو لاتقل في تنظيمها وميكانيكية منهجها الإبداعي. لماذا إذن فشلت التسلسلية في فرض نفسها نظاماً بديلاً على المدى البعيد؟ لماذا ظلت الحلقة مفقودة بين المنهج التأليفي من جهة والنتيجة المدركة المسموعة من جهة أخرى؟

الفهم شرط أساسي للقيمة، وإن كان غير كاف. فليس كل مايمكن إدراكه ذا قيمة، ولكننا في الوقت ذاته لايمكن أن نمنح مالاندركه قيمة.
الموسيقا التسلسلية بطبيعتها عصية على الإدراك. ويعود ذلك إلى شرخ حسي سمعي بين الموروث الموسيقي وبين الموسيقا التسلسلية. لاشك أن التسلسلية ظهرت استمراراً طبيعياً لتاريخ الموسيقا من منظور هارموني لسببين:

1_ الموسيقا الغربية منذ نشأتها بدأت بالفواصل الأكثر بساطة (على صعيد سلسلة الأوفرتون* في علم الصوت)، ووصلت تدريجياً إلى الفواصل الكروماتيكية الأصعب إدراكا في نهاية القرن التاسع عشر. كانت التسلسلية هي الخطوة الطبيعية التالية باعتبارها ذروة الكروماتيكية .

2_ التسلسلية وثيقة الصلة بالمدارس التأليفية السابقة، من حيث أنها تستخدم أساليب تطوير اللحن الخاصة بمرحلة الكاونتربوينت التي منها تفرعت المدارس اللاحقة كافة.

لكن المشكلة في أن التسلسلية تطبق هذه المفاهيم على عنصر صوتي عصي على الإدراك أصلاً هو الرتل. ويغدو المنطق التأليفي قابلاً للإدراك بالتحليل النظري، ولكن ليس بالسمع. فحتى المستمع المتمرس لايستطيع تمييز الأرتال حين يستمع إلى قطعة تسلسلية، لسبب بسيط هو أن الأذن البشرية غير قادرة على تذكر أو استيعاب ألحان لااتجاه فيها . وغياب الاتجاه هذا ينتج عن طبيعة متأصلة في النظام التسلسلي تسبب غياب الهدف التونالي ، أو مايسمى بعلامة القرار ''تونيك''.

وهنا نسأل: هل التونالية شرط للإدراك الموسيقي؟ فالكثير من موسيقات الشعوب، أو من المدارس الموسيقية الحديثة، يغيب فيها الهدف التونالي، وتبقى رغم ذلك جميلة . لكن هذه الموسيقات جميلة بتأثيراتها الصوتية أو بأجوائها، ولا تعتمد أصلاً في جاذبيتها على منطق مدرك وعلاقات حسابية. إنما تستعيض عن ذلك بتأثيرات صوتية (كموسيقا فاريز) أو إيقاعات غنية (موسيقا الطبول اليابانية)....إلخ.

* Overtones: نغمات السلسلة التوافقية التي تتردد طبيعياً مع النغمة الأساسية.

الخلل المتأصل في التسلسلية إذاً هو كونها تستخدم قوتها من براعة تأليفها الذهنية في حين أن هذه البراعة الذهنية عصية على الإدراك السمعي ولا يمكن إدراكها إلا بالتحليل النظري.

يقودنا هذا إلى نقطة هامة: في التقليد الموسيقي الغربي هناك إصرار على أن إدراك العلاقات في قطعة موسيقية مستقل عن تجربة الاستماع الفعلية. أي أن العلاقات التي تمثلها المدونة الموسيقية هي القطعة الموسيقية المدونة بغض الـنظر عما إذا تم أداؤها أم لا. انطلاقا

من هذا المبدأ، يرى شونبرغ أن أهمية العمل التسلسلي تكمن في بنيته وتركيبه بغض النظر عن جماليته الصوتية. فإذا كانت عملية إدراك العمل الموسيقي ذهنية وليست حسية، فإن القيمة الجمالية يمكن أن تستمد من الإدراك الذهني بغض النظر عن التقدير الحسي الجمالي .

لكن الموسيقا في النهاية أداة صوتية قبل كل شيء وقوتها الأعظم في قدرتها على التعبير الحسي مع التعبير الذهني. الواحد دون الآخر ناقص. وكما أن الموسيقا الحسية الخالية من أي ذهنية تكون مبتذلة فكذلك إن الموسيقا الذهنية الخالية من قدرتها على التعبير حسياً تكون جافة.

في النهاية يجب أن نفهم أن شونبرغ نفسه لم يعدّ موسيقاه عصية على الإدراك، إنما أكد صعوبتها وقال: على الفن ألا يكون سهل الإدراك، إذا كان فناً فهو ليس للجميع، وإذا كان للجميع فهو ليس فناً. ويعود ليؤكد أن الفهم عملية مستمرة التطور ونسبية، متعلقة بالزمن. فهي تتأقلم مع متطلبات التطور الفني. ويقول شونبرغ متفائلاً: إذا تطورت قدرات المستمعين الإدراكية في المستقبل القريب كما تطورت خلال السنوات القليلة الماضية، علينا أن نؤمن نأننا سنحقق فهماً حقيقياً للأفكار المطروحة اليوم وأننا سنقدر جماليتها.

وصحيح أن الموسيقا مرت عبر تطورها بكثير من الرفض للتغيير. وأن ماكان صعب الفهم ومرفوضاً في مرحلته كثيراً ماأصبح بسيطاً مع تطور الإدراك الموسيقي للمستمع. لكن ثمانين سنة قد مضت منذ أرسل شونبرغ تلك الرسالة معلناً ولادة نظام موسيقي جديد. وأوشك هذا النظام على الاندثار في ازدحام المدارس الحداثية. أمضى شونبرغ عشرين سنة من حياته يحارب من أجل منهج تأليفي سيضمن تفوق الموسيقا الألمانية ... لكنه في نهاية المطاف وعلى فراش الموت تخلى عن كل ذلك وأدرك هباءه، فعاد يردد هارموني... هارموني .

المراجع ....

-From Chords to Simultaneities: Chordal Indeterminacy and the Failure of Serialism, Vol. 17
Nachum Publishing Group. 1990.

- Serial Music and Serialism: A Research and Information Guide
John D.Vander Weg, Osamuyimen Thompson Stewart
Garland Publishing, 2000

- The New Grove Second Viennese School: Schoenberg, Webern, and Bcrg Oliver Neighbour, Paul Griffiths, George Perle

Norton, W.W.&Company, 1998

- The Norton-Grove encyclopedia of Music
Stanley Sadie, Alison Latham (Editor)
Norton, W.W.& Company, 1988

❐❐❐

أعلام

❐ الراهب الفرنسيسكاني الشيطاني

روك كلوبشيس
ترجمة ديالى حنانا

على ساحل جمهورية سلوفينيا الجديدة، وعلى بعد 25 كيلومتراً من جنوب تريبست، تقع بلدة صغيرة تدعى بيران أو بيرانو. يتاخم مرفأها الصغير الساحة المركزية التي يشرف عليها تمثال جوسيبي تارتيني، الذي أبدعه فنان البندقية دال زاتو، والذي شيّد عام 1896. ويطل على الساحة بيت تارتيني الذي يتكون من منزلين صغيرين قامت بترميمهما السلطات الإيطالية والسلوفينية، وفتحت أبوابهما للجمهور في تشرين الأول/ أوكتوبر عام 1988. في واحد من هذين المنزلين ولد عازف الكمان العظيم والمؤلف والمعلم والباحث جوسيبي تارتيني، وكان ذلك عام 1692.

إضافة إلى بيت تارتيني ثمة مكانان بذكّراننا بعائلة تارتيني: مدفن العائلة في سرداب كنيسة الرهبان الفرنسيسكانيين، وبقايا كنيسة صغيرة تابعة لفيلا قديمة كانت تخص العائلة شمال بيران في سترونجان.

لدى استعراض تاريخ حياة تارتيني نجد أنه من الصعب التمييز بين الحقيقة، الأسطورة أو الشيوع المحض. كان جيان أنطونيو، تارتيني الأكبر الفلورنسي، قد قدم للعمل بصفة مشرف على أعمال استخراج الملح بالقرب من بيران. في عام 1685 تزوج كاترينا زاغراندو التي تنحدر من عائلة قديمة بارزة في بيران. كان هنالك ستة أطفال – كان جوسيبي رابعهم. ويبدو أن جوسيبي أمضى الجزء الأكبر من شبابه في محيط الفيلا الرائعة في سترونجان، ومن المرجح أنه حضر لقاءات أكاديمية بيران التي كانت تدعى "Virtuosi"، حيث يناقش المثقفون شؤون الموسيقا، والأدب، والعلم والفلسفة. وقد بدأ تارتيني دراسة الكمان في Collegio dei Padri delle scuole Pie.

بعد ذلك رفض الاستجابة لرغبة والده في دخول معهد الفرنسيسكان، وفر إلى مدينة بادوا حيث بدأ دراسة القانون عام 1708. وفي عام 1710تزوج من إيليزابيتا بريمازور، وكان عمره آنذاك 18سنة. وقد أغضب هذا الزواج كاردينال كورارو كثيراً (كان وصياً على العروس ابنة أخيه)، مما أجبر تارتيني على ترك بادوا لعدة سنوات. وقد وجد ملجأً له في دير في أسّيزي حيث درس فيه على يد "قسيس بويمو" بوهوسلاف كرنوهورسكي. وبعد ذلك عاش في أنكونا قبل عودته إلى بادوا، حيث أصبح في عام 1721 عازف الكمان الأول في كنيسة سانت أنطوني. وقد قام تارتيني بجولات عديدة داخل إيطاليا وخارجها، كما مكث في مدينة براغ مدة 3 سنوات. وتوفي في بادوا في 26 شباط/فبراير عام1770، ودفن في كنيسة القديسة كاترينا.

ألف تارتيني أعمالاً كثيرة، معظمها لآلة الكمان، وما زال الكثير من هذه الأعمال في المكتبات يعلوها الغبار وتنتظر عازفي الكمان وعلماء الموسيقا لاكتشافها. فثمة

نحو 125 كونشرتو كمان، ونحو 30 تريو سوناتا، و26 سوناتا للكمان المنفرد، وقرابة 175 سوناتا للكمان مع المرافقة، وكونشرتات لآلات متنوعة، وبعض الأعمال الأوركسترالية. وتكمل هذه اللائحة المؤثرة مؤلفات غنائية دينية تكاد تكون مجهولة تماماً.

وسط كل هذه الأعمال تقف سوناتا الكمان "Devil's Trill" زغردة الشيطان التي اعتقد تارتيني بأنها أفضل أعماله، بصفتها أبرزها شعبيةً. وهنالك "Didone Abbandonata" التي كثيراً ما تعزف، في الوقت الذي يندر أن تعزف سوناتات أخرى. أما كونشرتات تارتيني فلا تتمتع بحظ أوفر: فقد طبع 12 كونشيرتو منها فقط، وهي تُقدم باستمرار، بينما الكونشرتات الأخرى مجهولة عملياً - إنه قدر محزن بالنسبة لعلم هام جداً من أعلام كونشرتو الكمان بين فتري فيفالدي وفيوتي.

مع أن تارتيني وضع أعماله من خلال اللحنية، والهارموني، والأطر التقنية السائدة في عصره، إلا أن شخصيته وأعماله تعكس مظاهر عدة من رومانسية حقيقية. إن عشقه للطبيعة؛ وولعه بتصدير أعماله باقتباسات غالباً ما تكون عاطفية جداً ومكتوبة بصورة رموز سرية؛ وكادينزاته المطولة المبشرة بأعمال باغانيني ذات الحرفية العالية؛ ومعرفته الصحيحة بالعزف الشيطاني(كما سمعه في حلمه)* التي تنبأت بباغانيني الذي عرفه كل من كان في زمنه، ارتقت إلى صلات اجتماعية مألوفة مع شرير!

كان جوسيبي تارتيني واحداً من أهم الأساتذة الذين أسسوا أصول تدريس الكمان. فقد بدأ في المدرسة التي أسسها في بادوا عام 1728 قبل 23 سنة من ظهور رسالة جيمنياني " فن العزف على الكمان". وقد استقطبت هذه المدرسة الكثير من الطلبة الممتازين الذين وفدوا من جميع أنحاء أوروبا. من بين هؤلاء الطلبة يقف بيترو ناردیني في المقام الأول، في حين تُذكر ماداليا لومباردیني من خلال رسالة تارتيني الموجهة إليها. وهنالك دومينيكو فيراري، ب. لاهوساي، 1. ن. باجين، ومن دالماتيا ستيفانو ن. ديتوسبادينا.

من المؤسف أن تارتيني لم يترك لنا أية رسالة بحث نستطيع أن نكتشف من خلالها آراءه في أصول التدريس، التي من المؤكد أنها مشوقة، وأن العديد منها سيبقى صالحاً حتى يومنا. وأنا على يقين من أن الطبعة الحديثة لـ "فن القوس" لتارتيني ستلاقي ترحيباً من عازفي الكمان. ومن المؤسف أنها نُسيت اليوم تقريباً، حتى مجموعات بعض التنويعات القصيرة التي قام بإنجازها كل من كرايسلر وفرانشيسكاتي نادراً ما تسمع.

---

* يقال أن تارتيني تعامل مع الشيطان في حلمه وأعطاه كمانه، فعزف الشيطان عليه لحناً رائعاً. وعندما استيقظ تارتيني من نومه حاول عزف ما سمعه في الحلم ففشل في ذلك. لكنه ألف سوناتا "زغردة الشيطان".

إن الفهم الواسع لأهمية تارتيني فيما يتعلق بكل شيء يخص الكمان نادر. فقد كان عملياً في ابتكار أشكال جديدة لقوس الكمان، حتى إنه حاول طبخ قلفونة* القوس، وقاس ضغط الأوتار وعنى بموضوع تركيبتها. وفي أخريات أيامه انغمس في بحث نظري تأملي حول الموسيقا، والهندسة، والصوتيات وغيرها. ولكن لا يمكن بالنسبة لعازفي الكمان أن يكون بحث تارتيني أكثر أهمية من اكتشافه لما يدعى "terzo suona" الصوت الثالث أو نغمات تارتيني. بالطبع لا أحد يستطيع الجزم بأن تارتيني كان أول من لاحظ هذه الظاهرة في عام1714 عندما كان يقيم في أنكونا.

وهذه الظاهرة بسيطة للغاية، فعند عزف نغمتين صحيحتين معاً، نستطيع سماع (بصورة ضعيفة) صوت ثالث. ويحدد تردد هذا الصوت اختلاف ترددات الصوتين المعزوفين. وخلال السنوات التي تلت أثارت هذه الظاهرة اهتمام العديد من عازفي الكمان وأساتذته، من هؤلاء ليوبولد موتسارت، كارل فليش، ريجيورو ريتشي، توسي سبيفاكوفسكي..... إلخ.

لدى عزف أو دراسة "بيكولو سوناتا" السوناتة الصغيرة لتارتيني، وهي للكمان المنفرد، يدرك العازف الاستخدام المتكرر للخامسات رغم الصعوبة في تحقيق الدقة والوضوح لهذا البعد في آلة الكمان. لقد عرف تارتيني بالتأكيد الميزات الصوتية للخامسات وجازف في تقديمها.

إن العديد من الفنانين البارزين كانوا على يقين من الأثر المفيد للصوت الثالث على تحسين النوعية الصوتية لآلاتهم. يقول يانوش ستاركر "إذا كنت تصدر نغمات نقية تماماً، فإن الفيولونسيل سيرن بصوت أكثر تألقاً بسبب وضعك للكثير من"الأوفرتونز*" ضمن الترددات. أما توسي سبيفاكوفسكي فكان أكثر وضوحاً حين قال "يمكن لآلة الكمان العادية أن تتحسن إذا تمكن العازف من إصدار أصوات نقية كي يجعل الأصوات الخفيضة تنبثق".

وهكذا نرى أن تارتيني، وبعد 300 عام من موته، مازال معنا، ليس فقط في مؤلفاته، وإنما في أفكاره أيضاً.

❐❐❐

أمسيات

❐ نوري رحيباني في دمشق

* مادة صفراء صلبة تتخلف عند تبخير التربنتينا من راتينج الصنوبر، وتمسح بها أقواس الآلات الوترية لتحول دون انزلاقها على الأوتار.

* نغمات السلسلة التوافقية التي تتردد طبيعياً مع النغمة الأساسية.

في أواخر السبعينات عاد الموسيقي السوري نوري رحيباني من ألمانيا ليقدم خبرته وبدأ العمل مع الأطفال في المعهد العربي للموسيقا متحمساً، ومؤمناً بأن البداية الموسيقية السليمة يجب أن تبدأ مع الصغار. وامتلأ المعهد حركة وحيوية ونشاطاً مع بدئه لتطبيق طريقة كارل أورف التربوية في تعليم الأطفال الموسيقا بصورة حيوية وعملية بعيدة عن الروتين والملل والطلاسم المبهمة للطرق القديمة. وقد سرت تلك الحماسة لجميع المهتمين والأساتذة، وحاولنا الاكتشاف والتعمق أكثر في فهم وتطبيق هذه الطريقة، فكانت هناك دورات وهبات وتدريبات على الآلات الخاصة بطريقة أورف كانت ذات فائدة تربوية كبيرة لا تنسى، تتوجت في عام 1980 بحفل للأطفال الذين تدربوا وفق هذه الطريقة، وقدموا أجمل الألحان والغناء والعزف في انسجام وضمن فترة زمنية قصيرة مثبتة جدوى وصحة الأسلوب المتبع في تدريس الموسيقا للصغار.

والحديث عن هذه الطريقة التي كانت مصدر سعادة وسرور وتعلم كبير للأطفال له مجال خاص. ولكن رغم كل هذا النجاح لم تستمر هذه الطريقة التي أثبتت نجاحها وفاعليتها على نحوعملي وأكيد. واستمرت في بلدان عربية شقيقة في لبنان والأردن، كما يذكر الأستاذ نوري. وهذا العام هو ذكرى مرور خمس وعشرين سنة على تطبيقها في البلدان العربية. وشكلت في لبنان جمعية أصدقاء مدرسة كارل أورف برئاسة الأستاذ نوري رحيباني الذي أدخلها ونشرها في البلاد العربية، وأدخل عليها النَفَس العربي بتأليفه أغاني وإيقاعات عربية، وخاصة أن الطريقة تعتمد بالدرجة الأولى على الإيقاع المحبب لدى الطفل والذي يلائم وينسجم مع نفسيته باستعمال آلات مشوقة (أكسلفون، ميتالفون، أجراس، تصفيق، سير....الخ) تجعل الدرس مملوءاً بالبهجة والفائدة بأسرع وقت وبأبسط الوسائل التعليمية. وإذا كانت طريقة كارل أورف تعتمد بالدرجة الأولى على الايقاع فالموسيقا العربية غنية جدا بإيقاعاتها وهذا مايجعلها مناسبة لتطبق في بلادنا، وهذا ما أثبتته التجربة العملية.

وقد قام مؤخراً بدعوة من وزارة الثقافة بزيارة إلى دمشق، حيث قاد الفرقة السيمفونية. ولاحظنا في حفله السيمفوني الأخير في دمشق كقائد أوركسترا حب واستقبال الجمهور الحميمي له الذي عرفه مربياً رائعاً لأبنائه. ولم ينسَ جهوده الهامة، رغم مضي أكثر من عشرين عاماً بين حفله الأول في عام 1980 كمربٍ ومطبق لطريقة كارل أورف في سورية، وحفله في 2001/10/11 كقائد أوركسترا كبير.

وقد كتب لهذه المناسبة السعيدة الغالية على قلبه، مقطوعة خاصة حملّها عنوان (افتتاحية راقصة) تنقل هذا الفرح وتعبر عن سعادته لعزفها في بلده ومع الأوركسترا الوطنية السيمفونية مستوحاة من الروح العربية. تبدأ المقطوعة بقسم احتفالي فرح مملوء بالعنفوان تعبر عنه الآلات الايقاعية 5_6 عازفين للآلات الإيقاعية لخبرته الطويلة مع هذا النوع من الآلات، وخاصة المقطع الخاص لآلة الأكسلفون الصولو

الجميل، ثم رقة الوتريات الغنائية الحالمة تضمنها الإيقاع الشرقي في منتصف المقطوعة ثم نلاحظ انفراد آلة البيانو بشكل راقص مع الاوركسترا ثم يتبعها صعود آلة الأبوا لإغناء اللحن الأخير في النهاية، ثم استعمال كل الآلات لتنتهي بفرح وسعادة.
وقد كتبت هذه المقطوعة خصيصا للفرقة الوطنية السيمفونية في سورية منذ تأسيسها عام 1993.
ورغم قيادته لكثير من الفرق الهامة في العالم، فقد كان لقيادته لفرقة بلده سورية وقع خاص.
وقد نال الأستاذ المايسترو نوري رحيباني مؤخرا وسام الاستحقاق الألماني الاتحادي تكريما له على أعماله المتعددة:
1_ في نشره وإدخاله لطريقة أورف التربوية في العالم العربي.
2_ لإسهامه ونشره وتوزيعه لكثير من الألحان العربية الأصيلة والهامة.
منها على سبيل المثال: لما بدا يتثنى- ياغزيِّل – هالاالاليَّ- يامايلة عالغصون – البنت الشلبية- طالعة من بيت أبوها ..إلخ .
3_ تأليفه لعدد من الألحان المفعمة بالروح الشرقية.

وعن مهمة قائد الأوركسترا يقول: إن مهمة قائد الأوركسترا هي إيجاد التوازن اللحني والنغمي والإيقاعي ضمن المجموعات الوترية –النفخية - الإيقاعية، لتقديم اللحن كما أراده المؤلف، وهذا يبرز في السيمفوني أكثر من الكونشرتو. في الكونشرتو تتراجع الأوركسترا لتفسح المجال للآلة المفردة لتظهر كل إمكاناتها وأبعادها، وكل ماتحتاجه من مرافقة إيقاعية أو خلفية نغمية تارة تتنافس وتتبارى، وأحيانا تتحاور وتتناغم. ومهمة قائد الأوركسترا مهمة صعبة للحفاظ على التوازن طيلة المقطوعة: تهدئة، شد، إسراع، أقلمة. مما يناسب العازف وما يحتاجه لكي يعطي أحسن ماعنده، لكي ينفرد ويبدع.

والكونشرتو عموماً امتحان لقائد الأوركسترا، ولقد أبدت الفرقة الوطنية السيمفونية تعاوناً ورغبة في العمل وأعطت أحسن ماعندها رغم قصر المدة المتاحة للتمرين، وخاصة مع عملين هامين وكبيرين: كونشرتو الكمان لتشايكوفسكي من مقام ره ماجور، وكونشرتو البيانو الخامس مع الأوركسترا من مقام مي بيمول ماجور.
وكونشرتو الكمان لتشايكوفسكي هو الكونشرتو الوحيد الذي ألفه تشايكوفسكي لآلة الكمان، وهو من أجمل المقطوعات الرومانسية التي نالت جماهيرية فائقة لأنها تبرز جماليات آلة الكمان وتقنيتها العالية.

يتألف العمل الذي يحمل رقم35، والـذي كتـــبه تشايكوفـــسكي عام1878، ذلك العام الذي كان يعاني فيه الكثير من المشاكل العاطفية والنفسية والوجدانية من ثلاث حركات، فمن غنائية الحركة الأولى المتوسطة السرعة والنشاط نستمع إلى جمل رخيمة وعذبة يعزفها الكمان بعد مدخل قوي ومؤثر للأوركسترا، التي تهيء للدخول في مقطع غاية في الشاعرية للكمان، تشاركه الفلوت في التعبير الذي يصبح في الحركة

الثانية المتهادية أقرب إلى الكآبة الرقيقة الغنائية ذات الطابع السردي لتنتقل في الحركة الثالثة إلى حركة حيوية متفائلة كختام للحركات الثلاث.

وكونشرتو تشايكوفسكي للكمان هو من أهم وأصعب الأعمال المكتوبة لآلة الكمان ويعدّ إمتحانا دقيقا لمهارة عازف الكمان.
وقد قدم الحركة الأولى من هذا الكونشرتو الهام والجميل عازف الكمان السوري أشرف كاتب المقيم حاليا في ألمانيا.

أما العمل الثاني فهو كونشرتو البيانو الخامس من مقام مي بيمول ماجور، عمل رقم 73،والذي كتبه بتهوفن عام 1810 وهو في أوج نضجه الفني. وبعد كتابة أربعة أعمال (كونشرتو) للبيانو لذا دعي لجماله وعظمته بالإمبراطور، إذ يدخل البيانو بقوة من بداية الحركة الأولى السريعة معلنا بقوة عن حضوره محاوراً قوياً للأوركسترا متنقلاً بين الكثير من الأربيجات صعوداً وهبوطاً المنتهية فجأة بلحنية شاعرية. يتصاعد اللحن بعد ذلك تدريجياً إلى أن يدخل في حوار عذب مع الأوركسترا لينتقل بعدها إلى الحركة الثانية البطيئة الهادئة المتأملة دائماً التي تبدأ بالأوركسترا التي تمهد رويداً رويداً ً لدخول البيانو، محافظة على الإيقاع ذاته ضمن تنويعات وتجليات آلة البيانو. إلى أن يدخل البيانو بقوة في الحركة الثالثة، تتبعه الأوركسترا مكررة اللحن ذاته بنفس القوة على شكل روندو سريع الحركة– يبرز تفرد العازف في تيمات منوعة براعة العازف ومهارته إلى أن تنتهي الحركة بنفس القوة والجمال التي بدأت بهما في بداية الحركة الأولى.

قام بعزف الكونشرتو عازف البيانو السوري غزوان زركلي مع الفرقة الوطنية السيمفونية، ولقد كانت مهمة قائد الأوركسترا أمام عملين هامين بهذا المستوى مهمة صعبة، حاول المايسترو نوري رحيباني بكل جهده ورغبته وحبه للعمل أن يوفق بين الأوركسترا وعازفي الصولو، وبين أقسام آلات الأوركسترا السيمفونية، حتى يأتي العمل كاملاً رغم قصر المدة المتاحة للتدريبات (نحو عشر بروفات) أما مقطوعة الدانوب الأزرق لشتراوس والتي اضيفت للبرنامج في آخر لحظة. فقد تم التحضير لها في بروفة واحدة ومع ذلك فإن الأستاذ نوري يشكر أعضاء الفرقة السيمفونية والعازفين الصولو على تجاوبهم وتعاونهم ورغبتهم الشديدة في التعاون والعطاء والعمل، ويأمل في التعاون المستمر.

وهذه لمحة عن المايسترو الأستاذ نوري رحيباني.
حصل عام 1968 على دبلوم في التأليف وعزف البيانو من المعهد العالي للموسيقا في لايبزغ.
في عام 1973 حصل على دبلوم في قيادة الأوركسترا من المعهد العالي للموسيقا في درسن.

عمل بعدها قائدا للأوركسترا للكثير من الفرق السيمفونية في ألمانيا، منها: 1_ فرقة رايشنباخ السميفونية.
2_فرقة هالة الفلهارمونية.
3_فرقة إذاعة برلين السيمفونية الكبيرة.
4_فرقة سان بطرسبورغ السيمفونية في روسيا.
5_كما عمل قائداً مساعداً في دور الأوبرا لمدينة فرايبرغ ومدينة لايبزغ .

عمل مربياً موسيقياً منذ 25 عاماً، مهتما بموسيقا كارل أورف وطريقته التعليمية التربوية .
1_له مؤلفات موسيقية وتوزيعات لآلات أورف وللآلات الإيقاعية.
2_مؤلفات مختلفة للبيانو والفلوت وموسيقا الحجرة والسيمفونية.
3_موسيقا أفلام سينمائية ومسرحية ، موسيقا لقصص أسطورية.

4_موسيقا باليه (فيلكس).

5_الافتتاحية الراقصة التي ألفها خصيصا للفرقة الوطـنية الـــسورية منذ عام 1993 والتي استـــمعنا إليه في الـحفل الذي قاده في دمشق بتاريخ 2001/10/11 .
6_حصل مؤخرا على وسام الاستحقاق الألماني الاتحادي تكريما لجهوده مؤلفاً وقائد أوركسترا ومربياً موسيقياً.

❐❐❐

❐ جوسيبيه فيردي 1813 -1901
Giuseppe Verdi

محمد حنانا

"إن روح إيطاليا التي تتألق في جمال الطبيعة، كما تتألق في كل إبداع أبدعه الشعراء والفنانون العظام، الذين يحيون في أعماق كل صورة من صور بلادنا وكل لون من ألونها، بل الذين يحيون في كل قلب من أبناء شعبنا، هذه الروح قد اهتدت اليوم إلى صوت معبر عنها . هذا الصوت هو جوسيبيه فيردي"*.

* أخذت هذه الفقرة من كتاب الموسيقا في العصر الرومانتيكي لألفريد آينشاتين، ترجمة أحمد حمدي محمود.

إن الرجل الذي مثل الأوبرا الإيطالية في القرن التاسع عشر هو جوسيبيه فيردي. وبالنظر إلى أنه ولد في ذات العام الذي ولد فيه فاغنر، ونظراً لأن الرجلين هيمنا على فن الأوبرا في القرن التاسع عشر بصوة لايتطرق إليها الشك، فقد غدا اسم كل منهما لا يفترق عن الآخر. لكنهما كانا مختلفين على صعيد الأساليب، والمناهج، والفلسفة، والمواضيع. لم يكن لدى فيردي ميلُ نحو التأمل الباطني، والميثولوجيا أو السحر، ولا تستهويه الرموز المبهمة، أو الأفكار التجريدية " كفكرة الخلاص عبر الحب" مثلاً. لقد فضل بدلاً من ذلك التعامل مع طبائع الطموح الإنساني، الجشع، الحسد، الحب، الغيرة، الإخلاص، البطولة.

كان فيردي بطبيعته مستقيماً على الصعيدين السلوكي والأخلاقي، مخلصاً، لا يقبل بالحلول الوسط. لكنه كان يبدو أحياناً فظاً، خشناً، سريع الغضب. إن شخصياته تعبر عن نفسها بصورة مباشرة، وتعكس في الوقت ذاته مايتمتع به من صراحة ووضوح. وما زالت هذه الشخصيات قادرة على تحريك مشاعر الملايين. ويمكن القول بأن طابع الأوبرا عند فيردي بوجه عام هو البساطة والصدق وعدم التكلف.

ولد المؤلف الإيطالي جيوزيبي فيردي في لورونكول قرب بوسيتو بارما عام 1813. وهو ابن صاحب حانة صغيرة. درس فيردي على يد عازف أورغن محلي يدعى أنتونيو باريزي، وهو بقال وتاجر جملة قدر موهبة فيردي الموسيقية، وأبدى استعداده لدفع تكاليف ذهاب فيردي إلى كونسرفاتوار ميلانو لمتابعة دراسته الموسيقية، لكن إدارة الكونسرفاتوار رفضته لضعف عزفه على آلة البيانو.

أمضى فيردي سنتين في ميلانو تلقّىّ خلالهما دروساً خاصة في الموسيقا، ثم عاد إلى بوسيتو حيث تابع دراسته، وأشرف على إدارة النشاطات الموسيقية في بلدته، وتزوج من ابنة معلمه االأول باريزي. في عام 1836 أكمل أوبرا "روشيستر" (ضاعت)، لكن أوبراه"أوبيرتو" قدمت على مسرح السكالا عام1839 وحققت بعض النجاح، فأتبعها بالأوبرا الكوميدية " ملك ليوم واحد"، فأخفقت حين عرضت عام1840.

بين عامي 1838 و1840 توفيت زوجة فيردي وطفلتاه، فأنهكه الحزن والأسى، وأخذ على نفسه عهدا بألا يعود للتأليف، لكنه حث على تأليف أوبرا "نابوكو" نبوخذ نصر فحازت على نجاح منقطع النظير، وجعلته المؤلف الأبرز والأشهر بين المؤلفين الإيطاليين الشباب. مع ذلك ألف سلسلة من الأوبرات نجح بعضها أكثر من بعضها الآخر لدى عرضها الأول. لكن جدّ في طلب كلٍّ منها بتلهّف مدراء فرق الأوبرا.

في عام 1847 ألف أوبرا " اللصوص " المأخوذة عن شيلر، وقدمت لأول مرة في لندن. وفي عام 1849 اشترى مزرعة في سانت أغاثا قرب بوسيتو، تلك المزرعة التي كان يرجع إليها كلما أمكنه ذلك.

في مناخ القرن التاسع عشر السياسي الحساس كان مراقبو نصوص فيردي كثيراً ما يسببون مشاكل مع كتاب تلك النصوص، خصوصاً عندما يتعامل الكتاب مع الأحداث التاريخية التي يمكن أن تؤوَّل لتشير إلى الأحداث السياسية المعاصرة، وهكذا فإن تعاطف فيردي تجاه استقلال إيطاليا عن النمسا بات معروفاً بصورة أكيدة. وفي عام 1860 بعد حرب الاستقلال الإيطالية، انتخب فيردي نائباً في أول برلمان وطني إيطالي، وبعد خمس سنوات تخلَّى عن ذلك المنصب السياسي .

كانت أوبراته الثلاث التالية قد كتبت لتقدم خارج إيطاليا: "قوة القدر"1862 من أجل مدينة سانت بطرسبورغ، و"دون كارلوس"1867 من أجل مدينة باريس، و"عايدة" 1871 من أجل مدينة القاهرة (سنعود للحديث عنها). انقطع فيردي بعدها عن تأليف الأوبرات قرابة 16 عاماً. لكنه وضع عام 1874 جنّازاً "ريكوايام" عظيماً في ذكرى الشاعر الإيطالي مانزوني قدم في ميلانو، وكان نجاحه فورياً وكاسحاً، فبين عـامي 1874و 1875 قدم العمل بقيادة فيردي 15 مرة في باريس، و4 مرات في فيـينا، و3مرات في لندن.
في عام 1879 رأى الناشر ريكوردي أن مسرحية عطيل صالحة لأن تكون موضوعاً أوبرالياً ، واقترح أن يكتب نصها بويتو الذي كانت علاقة فيردي به وقتئذ باردة.

قدمت أوبرا عطيل لأول مرة في ميلانو عام1887 فلاقت استحساناً كبيراً، وعدت الإنجازَ الأهم والأبرز، ليس فقط للمؤلف، بل في الأوبرا الإيطالية عامة. بعد ذلك اقترح بويتو على فيردي نص فالستاف المأخوذ عن مسرحية شكسبير، وقد أنتجت هذه الأوبرا في ميلانو عام1893، غير أنها لم تلاقِ النجاح الذي لاقته أوبرا عطيل، لكنها صمد ت حتى العصر الحديث لتغدو هذه الأوبرا الكوميدية الرائعةً مفضلةً لدى الكثيرين.

في عام 1859 تزوج فيردي من مغنية السوبرانو جيوزيبينا ستريبوني التي كان قد عاش معها عقداً من الزمن قبل ذلك الزواج. وقد سجل موتها عام 1897 نهاية فيردي بوصفه مؤلفاً موسيقياً ، وتوفي في فندق ميلانو الذي لا يبعد كثيراً عن مسرح لاسكالا، مخلفاً معظم أمواله للبيت الذي أسسه في ميلانو لخدمة الموسيقيين المسنين.

لا يرتاب أحد في مكانة فيردي الموسيقية، وأنه كان واحداً من أعظم مؤلفي الأوبرا. وقد تمتع بموهبتين هامتين على صعيد التأليف الأوبرالي: موهبة الابتكار اللحني، وموهبة تقدير المواقف والشخصيات الدرامية. وقد استطاع فيردي أن يزاوج بين هاتين

الموهبتين في المسرح الذي كان بالنسبة إليه كل عالمه. وعلى الرغم من أن براعته الفائقة وتقنيته المصقولة التي تطورت على نحو مستمر، وقدرته على خلق الشخصيات أصبحت أكثر حذقاً وتعبيراً، فإن جوهر فيردي الصريح، النبيل، الحاد، لم يتغير بدءاً من نابوكو حتى فالستاف. لم يكن ثمة تغيير في الأسلوب في عطيل، مع أن النص انتزع من فيردي قدرته الموسيقية الأروع. ولكن مازال بالإمكان تقدير مافعله المؤلف في التروبادور، وفي سيمون بوتشانيغرا. وفي السنوات الحديثة ازدهرت من جديد الأعمال المبكرة، وكشفت ميزاتها الجديرة بالتقدير- أوبرا" ملك ليوم واحد" الكوميدية على سبيل المثال. وفي أوبرات مثل ريغوليتو، لاترافياتا، عايدة، وضع فيردي على المسرح شخصيات أوبرالية حقيقية بقدر ماهي حقيقية شخصيات شكسبير. إن أوبراته الثلاث المأخوذة عن شكسبير هي إنجاز كبير*، ومن المؤسف أنه أخفق في تأليف الملك لير، على الرغم من أنه داعب الفكرة لعدة سنوات.

إن مؤلفات فيردي الشاب ضاعت كلها تقريباً. وإن أوبراته الثلاثين شكلت قسماً كبيراً من مؤلفاته. وليس من المعتقد أن كثيرين استمعوا إلى هذه الأوبرات الثلاثين كلها، إذ يُعرف فيردي بصفته مؤلفاً لـ "ترافياتا"، "عايدة"،"ريغوليتو"،"تروفاتوري". لذا تفاوتت الآراء والأحكام حول إبداعه وتقويمه بصورة موضوعية. لكنَّ هناك أمراً لا يختلف فيه اثنان، وهو أنه أوصل الأوبرا الإيطالية إلى ذروتها. ومكانته في قمة الأوبرا الإيطالية تماثل مكانة فاغنر في الأوبرا الألمانية.

أوبرا عايدة

تروي هذه الأوبرا قصة الصراع بين الحب والوطنية في مصر الفرعونية. وقد حازت هذه الأوبرا نجاحاً سريعاً. وظلت من أكثر الأوبرات شعبية حتى الآن. وقد شكلت نقطة تحول بين فترتي فيردي المتوسطة والأخيرة، كما احتلت مكانة متميزة لما تضمنته من غنى على الصعيد الأوركسترالي والهارموني، ولما حوته من مشاهد كورالية رائعة، إضافة إلى فراسة فيردي في تصوير غيرة أمنيريس. وقد وضع فيردي هذه الأوبرا بتكليف من إسماعيل خديوي مصر، ولكن ليس من أجل افتتاح قناة السويس أو أوبرا القاهرة كما هو شائع.

حبكة الأوبرا: عايدة الجارية الحبشية لأمنيريس، ابنة الفرعون، مدلهة بحب راداميس الذي اختير قائداً عاماً للحملة العسكرية التي ستشن على الحبشة. تلجأ أمنيريس، التي تحب راداميس أيضاً إلى الدهاء لكي تكتشف مشاعر عايدة.

يعود راداميس منتصراً، ويعلن الملك أنه سيزوجه من ابنته أمنيريس مكافأة له. يُقنع أموناسرو ملك الحبشة المتنكِّر بين الأسرى الأحباش، ابنته عايدة أن تتملق راداميس لمعرفة الطريق الذي ستسلكه الحملة العسكرية التالية على الحبشة لكي يتمكن هو وجيشه من سحقها. يدين رامفيس ملك مصر والكهنة راداميس على خيانته(التي

* الأوبرات المأخوذة عن شكسبير هي: ماكبث، عطيل، فالستاف.

لم تكن متعـمدة)، ويحكمون عليه بأن يدفن حياً. تلتحق عايدة براداميس لتدفن نفسها معه في ذات القبر.

مؤلفاته:

أوبرات: أوبيرتو(1837 -38)؛ ملك ليوم واحد(1840)؛ نابوكو(1841)؛ اللومبارديون(1842)؛ أرناني (1843)؛ الفورسكاريان(1843 -44)؛ جان دارك(1844)؛ ألزيرا (1845)؛ أتيلا(1845 -46)؛ ماكبث(1846 -47) نقحها عام (1864 -65)؛ اللصوص(1846 -47)؛ القرصـــــان(1847 -48)؛معركة لينيانو(1848)؛لويزا ميللر(1849)؛ستيفيليو(1850)؛ كيفها مع نص جديد وشيء من الموسيقا الجديدة لتـــحمل عنـــوان أرولدو عام(1856 -57)؛ ريغوليتو (1850 - 51)؛ التروبادور(1851–52)، نقحها عام(1857)؛ لاترافيتا(1852 -53)، Les Vêpres siciliennes(1854)؛ سيمون بوتشانيغرا (1856 –57)، نقحها عام(1880 - 81)؛ حفلة تنكـرية (1857 -58)؛ قوة القدر (1861 -62)؛ دون كارلوس(1866، نقحها عام(1882 -83)؛ عايدة (1870)؛ عطيل(1884 -86)؛ فالستاف (1889 - 92).

موسيقا غنائية: Inno delli nazioni لصوت تينور، كورال، وأوركسترا(1862)؛ Libera me لصوت سوبرانو، كورال، وأوركســـترا(1868–69)، دمجها في ريكوايام عام1874)؛ Pater Noster للكورال بدون مرافقة؛ لصوت سوبرانو مع وتريات(1879 -80)؛ ريكوايام(1873 -74)؛ أربع قطع دينية؛ Ave Maria للكورال بدون مرافــقة (1888 -89)؛ ستــابات ماتر للكـورال والأوركـــسترا (1895 -97)؛ Laudi alla Vergine Maria لكورال من النساء(1888 -89)لصوت سوبرانو، كورال، وأوركسترا(1895 -97).

إلى جانب رباعية وترية مقام مي مينور، وعدد من الأغاني.

المصادر _ تاريخ الأوبرا الموجز، ليسلي أوري.
_معجم أكسفورد الموسيقي، ميشائيل كينيدي.
_ المعجم الموسيقي، روبرت إيلينغ.

ملف العدد

❐ الأوبرا عند فيردي

إعداد وترجمة: كمال فوزي الشرابي
شاعر وباحث - عضو اتحاد الكتاب العرب

إرناني **HERNANI أو ERNANI**

مسرحية بخمسة فصول للشاعر الفرنسي فيكتور هوغو. قدمت على المســـرح للمرة الأولى في 25 شـباط 1830.

تجري أحداثها في إسبانيا مطلع القرن السادس عشر. يقع المنفي إرناني في عشق

الحسناء دونيا صول فلا يعود يستطيع العيش بدونها، لكنه يقاوم عشقه الذي يرهقه. إنه يعيش في الأدغال مع عصابة من اللصوص، وفي الليل يلتقي سراً بحبيبته. تبادله دونيا صول هذا العشق، لكنَّ قريباً لها هو روي غوميث يرغب في الزواج بها، ويحاول أن يستميلها إليه. ولإرناني نفسه منافس آخر هو دون كارلوس، ملك إسبانيا الشاب، الذي أصبح إمبراطوراً تحت اسم شارلكان. ويزداد الوضع تعقيداً حين نعلم أن روي غوميـــث، شأنه في ذلك شـــأن إرناني، هو أيضا يحوك مؤامرات ضد الملك.

يُفاجأ إرناني، للمرة الأولى، بوجود الملك دون كارلوس في جناح الحسناء دونيا صول. يتصرف الملك بشهامة ويعده بأن يحفظ السر وينقذه. في أثناء لقاءٍ ثانٍ يستطيع إرناني، هو هذه المرة، أن ينقذ الملك من خناجر المتآمرين على اغتياله.

يأخذ روي غوميث دونيا صول إلى أحد القصور النائية على أمل أن يقنعها بالزواج منه. يلحق بهما إرناني، ثم الملك، بغية اختطافها بالقوة على الرغم من مقاومة روي غوميث. ثم يتم اتفاق بين روي غوميث وإرناني على ملاحقة الملك الخاطف والعمل على قتله، لكنْ على إرناني- بحسب الاتفاق- أن ينتحر ماإن يسمع صوت البوق الذي سيطلقه غوميث. وينجح الملك دون كارلوس في القبض على جميع المتآمرين. وحين يُنادى به إمبراطوراً يرفض جميع المغامرات التي قام بها أيام الشباب ويصفح عن الجميع، ويسمح لإرناني بأن يتزوج دونيا صول. وهكذا سينعم العاشقان الشابان بالسعادة بعد كل تلك الأخطار التي تعرضا لها، لكن بوق غوميث يرتفع ليلة عرسهما داعياً إلى الوفاء بالعهد، فينتحر العاشقان بالسم معاً. ويصدم روي غوميث بهول ماارتكب من عمل فينتحر بدوره.

بُني هذا العمل بأسره على قدرية العواطف، وعلى الاحترام العميق لشرائع الفروسية وطقوسها. على أن الشخصيات، على الرغم من توارد اللفتات البطولية، تنقصها التعبير عن الواقع النفساني والحزم في المواقف. ومع ذلك فإن هذه المسرحية المستوحاة من التقالـيد الابتـــداعية - الرومانسـية - سـواء في مسرحية (السيد) للكاتب المسرحي الفرنسي كورنيلْ، أو في مسرحية(اللصوص) للشاعر الألماني شيلر، تملك قوة شاعرية لاتنكر يمكنها أن تحظى بإعجاب القارىء وتحملُه على أجنحة النشوة. فسحر الكلمة يجعلنا نقبل أكثر المواقف غرابة وتناقضاً مع الواقع. وتتجلى قوة العواطف في الحوارات الشهيرة بين دونيا صول وإرناني وما فيها من قوة تعبير لاتموت.

والجدير بالذكر هنا أن هذه المسرحية قد حلت محل مسرحية (ماريون ديلورم،1829) لفيكتور هوغو نفسه بعد أن منع عرضها، وقد كتبها الشاعر في شهر واحد وعرضت على مسرح "الكوميدي فرانسيز". وبعد أول عرض لها هاجم الكتاب الابتداعيون الشباب، وعلى رأسهم الشاعر الفرنسي تيوفيل غوتييه (1811 - 1872)، الجمهور البورجوازي الذي مازال متعلقاً بالأشكال التقليدية. وروى تيوفيل غوتييه

نفسه هذه الأمسية الأسطورية في كتابه (تاريخ الابتداعية) ، وتبعت ذلك مشادات ومناقشات عنيفة اتخذت اسم "معركة إرناني"، وهي أول معركة أدبية كبرى في تاريخ المسرح الابتداعي الجديد.

من (إرناني) فيكتور هوغو اقتبس الكاتب الإيطالي بيافيه كتيِّباً لأوبرا لحَّنها جيوسيبيه فيردي بالعنوان ذاته.

عرضت هذه الأوبرا للمرة الأولى على مسرح "الفينيس" في مدينة البندقية عام 1844. ويتألف هذا العمل من استهلال وخمسة عشر مقطعاً موزعة على أقسام أربعة: "المنفيّ"، "الصيف"، "التسامح"، "القناع". وكتب فيردي نفسه لُحمةَ هذا الكتيب مكثفاً المسرحية الأصلية، ومغيراً فيها بعض الشيء. ولقد أساء هذا التغيير إلى منطقية العمل. وهكذا فإن المراحل السياسية في القسم الثاني تُقبِلُ من دون أن يكون المشاهد مهيأً لها. إن حماسة فيردي للموضوع جعلته يركز على الاهتمام بالمشاهد المسرحية وأشعرته مسبقاً بالنجاح. والواقع أنه لم يمسَّ جوهر العمل كما أورده فيكتور هوغو بكل مايحويه من غموض وجرائم وغراميات ومؤامرات وأقنعة. بقيت شخصيات هوغو هي نفسها مع تغيير بعض الأسماء. وهكذا فإن دونيا صول أصبحت إلفيرا، وغوميث أصبح سيلفا.

تضم الموسيقا في (إرناني) جميع الأشكال والطرائق والمزايا الموجودة في أوبرات فيردي، لذلك نالت هذه الأوبرا نجاحاً سريعاً في إيطاليا وفي بلدان الخارج، حتى ليمكن القول إنه كان نجاحاً شعبياً متألقاً. ولا تملك الشخصيات فيها عواطف أو صفات شديدة الابتكار. وحده دون كارلوس، في الفصل الثالث يملك بعض الملامح النفسية.

إن (إرناني) هي الميلودراما التي يظهر فيها قدْر كبير من فقدان الذوق، وهو ما "أشاد به" بعض الابتداعيين. ولا يحتفظ مشاهِدُها، في نهاية العرض، إلا ببعض ألحانها السهلة، وذكرى موسيقاها الخصبة، بعد أن كان يأمل أن يشاهد أوبرا ذات طابع إنساني حقيقي.

فوسكاري الأب وفوسكاري الابن **I DUE FOSCARI**

مسرحية ذات خمسة فصول كتبها الشاعر الإنكليزي اللورد جورج غوردون بايرون(1788 -1824) ونشرت عام 1821.

تبدأ هذه المسرحية بمشهد تعذيب جاكوبو ابن القاضي الأول في جمهورية البندقية فرانشيسكو فوسكاري، وقد سبق له أن نفي مرتين بسبب قبوله رُشاً وبسبب اقترافه إحدى الجرائم، وكان قد جيء به من البندقية بعد اتهامه بالخيانة ايضاً. يصاب والده القاضي الأول فوسكاري بالحزن والارهاق بسبب فداحة مانسب إلى ابنه،

ويضطر إلى التوقيع على أمر نفيه للمرة الثانية. لكن حب ابنه جاكوبو للبندقية وتعلقه بها والشعور بالأسى الطاغي لمغادرتها تضغط على هذا الابن فيموت. يُجبَرُ القاضي الأول الشيخ على التخلي عن منصبه بإصرار من "مجلس العشرة"، وما إن يغادر القصر ويهبط درجاته ويسمع الناقوس معلناً انتخاب خلفٍ له حتى يسقط بدوره ميتاً.

لجأ بايرون إلى تغيير بعض الأحداث: فالواقع أن جاكوبو الابن يموت في المنفى، وأما الأب الشيخ فلا يموت فجأة وإنما بعد حين.

تناول جيوسيبيه فيردي هذه المسرحية وبنى عليها أوبرا بالعنوان ذاته استناداً إلى الكتيب الذي ألفه الكاتب الإيطالي فرنشيسكو ماريا بيافيه (1810 - 1876). وعرضت على مسرح "أرجنتينا" بروما في العام 1844. وصنفت بين الفواجع الغنائية. وتتألف من استهلال وخمسة عشر مقطعاً في ثلاثة فصول.

كان جورج غوردون بايرون قد توفي قبل عشرين سنة، وكان فيردي وضع في حسابه هذا العمل منذ مدة طويلة ، فبادر إلى تلحينه لاسيما أنه ينتسب الى سلسلةٍ من مسرحيات بايرون التي تدور أحداثها في مدينة البندقية. والواقع أن للإيطاليين شغفاً حقيقياً بفن بايرون بسبب طابعه المتسم بالقتامة والكآبة والعمق. وكان فيردي يقول بصدد هذه الأوبرا: "لدينا موضوع تجب العناية به، وهو كثير الصلوح للتلحين لأنه يفيض بالعواطف".

نعود إلى موضوع المسرحية بحسب الأوبرا اذ إن هناك تفاصيل تمت إضافتها: فحين يعود جاكو بو فو سكاري، ابن القاضي الأول فرنشيسكو فوسكاري، من المنفى يتهم بجريمة سياسية استناداً إلى رسالةٍ فسّرت تفسيراً مزدوجاً: من جديدٍ يحكم عليه "مجلس العشرة" بالنفي. وهناك شخص اسمه لوردانو يهاجمه بعنف: على جاكوبو أن يغادر البندقية مخلفاً زوجته لوكريشيا وولديه. تتنازع والده القاضي الأول عاطفة الأبوة وعاطفة الواجب وهو يجهل ما إذا كان ابنه مذنباً أوبريئاً، وهكذا يتملكه أسى وقنوط عميقان. لكنه يترك الأمر بيد القانون. ويرافق ابنه حتى الشاطىء الذي سيقلع منه هذا الابن بلا رجعة. بعد هذه التضحية القاسية، يقدر أعداؤه أن ينتزعوا منه السلطة الممنوحة له مدى الحياة. إن غضبه ومقاومته لايجديان. ويُرغَم على التخلي عن منصب القاضي الأول. وحين يتوصل إلى العثور على برهان يبرِّىء ابنه، يأتيه نبأ بأن هذا الابن مات يوم رحيله بالذات.

لاتترك فاجعة بايرون أية إمكانات تجعل القارىء يشعر بالصفاء أو بالسلام، فوسطها وأشخاصها يوحون بالظلمة والكآبة والمأساوية. ثم إن القاربية أو أغنية الغندول "الباركارول" محاولة غير مجدية لترويح النفس. ويقوم الجانب السلبي في هذه الأوبرا علىأن الموسيقا فيها ليست مأساوية دوماً وفي كل مكان. وشخص القاضي أو شخصيته لاتوحي بالكثير من القوة. وقد صور المؤلف الألم والصرامة بإلقاءات

ملحنة فيها عاطفية وتفخيم، وبألحان مكثفة وكئيبة. ومع ذلك، وكما في بقية أوبرات فيردي، ليست أجمل الأقسام هي الترانيم العذبة بل الإلقاءات الملحنة المرافقة بالعزف العذب : "ياقلبي المسكين ! ياأيها الخفاق ..."، "هل هذه إذن هي المكافأة الجائرة؟ "، "وهذه النواقيس الجنائزية..." إنها حقاً لأغانٍ قوية.

ولقد ألف فيردي لشخصية جاكوبو أيضاً عدة ألحان مؤثرة، تعبّر عن قلقه وقنوطه الضائعين تجاه الاتهامات الكاذبة والظروف القاسية الكريهة التي يمر بها. ولا يخلو مشهد الهلوسات، بفاتحته الآلية الملتوية الملونة من التأثير، ويتميز بطابع فيه رقة وأسى. أما شخصيتا لوكريشيا ولورندو فقد رسمتا بضعف. وبالمقابل فإن المجلس يتميز بوجود موضوع –فاتحة - يتسم بالهيبة والوقار ويفيض بالقوة. وعلى العموم فإن الإلقاءات الملحنة هنا هي أفضل من التي وردت في أوبرا فيردي (إرناني). وتثير هذه الأوبرا في مجموعها إعجابنا لسببين: قدرة فيردي على فهم الحالات النفسية والعاطفية لدى الشخصيات كما أرادها بايرون، والاتساع المأساوي الذي نجح في التعبير عنه.

ألزيرا **ALZIRA**

وألزيرا في الأصل مسرحية فاجعة للكاتب والفيلسوف الفرنسي فولتير (فرانسوا - ماري أوريه،1694 - 1778).

تجري أحداثها في ليما عاصمة البيرو في الحقبة الأولى للسيطرة الإسبانية. يسعى الشعب البيروي، في عدة محاولات، للحصول على حريته. يُحسَب زامورا، زعيم الثائرين، في عداد الأموات إثر إحدى المعارك. تضطر ألزيرا، خطيبته، إلى اعتناق الديانة المسيحية والزواج بغوسمان، حاكم البلاد المستبد، وخليفة أبيها ألباريث، الرجل الحكيم النبيل. لكن زامورا يعود على عكس ماكان متوقعاً، وحين يعلم بزواج ألزيرا يدبر مؤامرة ويقضي على خصمه غوسمان. ويتردد ألباريث، بعد أن عاد إلى الحكم، في معاقبته كثائر إذ يرى نفسه موزعاً بين ألمه كوالد والشعور بعرفان الجميل تجاه منقذه. على أن غوسمان يعترف قبل موته بما اقترف من أخطاء، ويعفو عن قاتله، ويتخلى له عن ألزيرا كما يتخلى عن الحكم. عندئذ يدرك زامورا عظمة مابدر من إنسان إيمانه يبشر بالتسامح والمغفرة، ويعلن دخوله في المسيحية. أما ألزيرا فقد اصبح بإمكانها، بعد أن تزوجت زامورا الذي تحبه، أن تحسِّن من أوضاع شعبها الهندي ومصيره.

أخذ فيردي هذه المسرحية وبنى عليها أوبرا بالاسم ذاته، استناداً إلى كتيب ألفه سلفاتوري كامارانو. وعرضت في نابولي عام1845. وباعتبارها تعود إلى الحقبة الأولى من إنتاجه، فقد باءت بالفشل لما فيها من ضعف في الإلهام وعرض للأحداث مختصر ومبتور. ولم يقدر لها طبعاً أن تعرض بعد ذلك. وحين سئل فيردي فيما بعد عن رأيه فيها أجاب وهو يضحك: "بصراحة، إنها رديئة".

جان دارك **GIOVANNA D'ARCO**

ألهمت الحياة العجائبية لجان دارك - التي أصبحت في فرنسا رمزاً للوطن- عدداً هائلاً من الأعمال التاريخية بالإضافة إلى مجموعة كبيرة من الأعمال الفنية، وما تزال كلها في ازدياد على مرَّ الأيام.

لامجال هنا لاستعراض كل ماألهمته هذه القديسة البطلة من مؤلفات أدبية وروائع فنية. حسبنا أن نشير إلى مسرحية الشاعر الألماني فردريش شيلر (1756– 1805) بعنوان (عذراء أورليان)، وقد استوحاها جيوسيبيه فيردي لكتابة أوبرا تحت عنوان (جيوفاني داركو) أى جان دارك بالإيطالية.

صور لنا شيلر في مسرحيته وجه هذه المحاربة البتول والمُناخ الديني الذي عاشت فيه من خلال بعض التغيير في المنازعات الأخلاقية المميزة لعصرها. وتتألف مسرحيته (عذراء أورليان) من استهلال وخمسة فصول، وعرضت للمرة الأولى في مدينة لايبزيغ في 11 أيلول1801. وقد أعطاها شيلر نفسه صفة "الابتداعية أو الرومانتية" فأبرز مُناخ الأعجوبة الذي يرسم هالة حول وجه البطلة، كما أبرز الطابع القَرَوَسْطـي - القرون الوسطى - للموضوع، علماً أن الابتداعيين لم يعترفوا بهذه الصفة، إذ إنهم لم يجدوا في الشخصية التي أبدعها شيلر أية مقاربة من مفاهيمهم الشعرية، وفضلوا معارضتها بمجرد التسمية المعروفة وهي "جان دارك" كما وردت في التاريخ. والواقع أن هذه المسرحية، التي نالت إعجاب الشاعر الألماني الكبير غوته، مشربة بالمثالية التي تميز بها الإلهام الشيلري، ولا علاقة لها بالشعر الابتداعي للعصر. وقد كتبها شيلر مباشرة بعد مسرحيته (ماري ستيوارت). وهي تمثل النزاع الداخلي بين تصرف الإنسان العفوي تجاه الحب وتصعيده للواجب، وقد قبل به عن طيبة خاطر، وبين رغبة الحواس والمتطلب الأسمى للمهمة الإلهية.

ينبثق الفاجع في المسرحية من اصطدام القوى المتعارضة. ولا تقترف البطلة أي خطأ - فالحب بحد ذاته ليس خطأً _ لكن يجب عليها أن تنتصر على نفسها لكي تبقى وفية لمثلها الأعلى، وتعثر من جديد، بوساطة التكفير أوالاستغفار عن لحظة ضعف، على القوة المطهِّرة التي تجعلها جديرة بأن تكمل مهمتها. ولكي يتوصل شيلر إلى غايته عالج بحرية معطيات الواقع التاريخي، وبخاصة في الفصل الأخير حيث تستطيع خاصية البطلة بصعوبة أن تعطي أسباباً مقنعة تسوِّغ الحكم عليها في استشهادها.

جان دارك راعية صغيرة من قرية صغيرة بفرنسا تسمى "دومريمي العذراء" وتقع في جبال الفوج بمقاطعة اللورين، على نهر الموز. وجان دارك فتاة حلوة، عذبة، بريئة، حساسة. بواقع الضرورة تقودها العزلة التي تعيشها وتعلُّقُها بالأحلام إلى الاتصال بالعالم الفَوْ - طبيعي - "عالم مافوق الطبيعة -"، وتسند إليها السيدة العذراء مريم مهمة إنقاذ وطنها من احتلال الإنكليز واضطهادهم وإنقاذ الملك أيضاً: وعليها

لتنفيذ ذلك أن ترفض كل حب بشري وأن لاترحم أي عدو. " يجب ألاَّ يلامس حب الرجل قلبك مع الشعل الخاطئة" و "عليكِ بسيفكِ أن تقتلي كل مخلوق حي يرسله إله المعارك إلى لقياكِ". وتعتقد جان أنها تملك مايكفي من القوة لكي تغلق قلبها أمام كل إغراء بشري وتبقى وفيه لمهمتها الإلهية.

بعد أن ترفض يد شاب اسمه ريمون وتبتعد بأسى عن مسقط رأسها تهزم العدو في أول معركة تخوضها وتقدم نفسها لملك الفرنسيين شارل. كان هذا الملك ضعيفاً، لاثقة له بنفسه، وقد تعب من هذه الحرب التي سببت له ولبلاده الشقاء والتعاسة. ولم يكن يُسَرُّ إلا في "اجتماعات المرح والغزل"، وكان على الدوام مشغولاً بحب الحسناء الخارقة الحسن أغنيس صوريل.

أثَّر فيه ظهور جان دارك العجائبي المفاجيء، فأحس بشجاعته تعود إليه، وقدر الهجوم على الأعداء بعد أن وضعها على رأس جيشه. ومرت جان دارك خلال المعركة مرتديةً درعها، ورافعةً رايتها التي لاتُقهر كأنها ملاك يدمر بسيفه العدو ويهزمه. وهكذا أنقذت مدينة أورليان من الاحتلال الإنكليزي. ولم تشعر وهي تحارب بأية عاطفة ولا بأية شفقة، ففي غضب المعركة الوحشي صَمَتَ حتى الصوتُ العذبُ لقلبها الأُنثوي. ودُهش الملك فيليب دو بورغوينيْ من هذه القوة التي لاتقاوم، وقدر وهو يحارب مع الملكة إيزابو والدة الملك شارل في جبهة العدو أن يعلن الصلح مع الملك شارل ويقدم له العون.

ترفض جان دارك بكل إباء، ووفاءً لعهدها، يد كل من الفارسين الشجاعين دونوا ولاهير اللذين تقدما لخطبتها. وسدىً يتوسل إليها القائد الإنكليزي مونتغومري للإبقاء على حياته. أما القائد تالبوت، وهو فارس عملاق ومقدام، فقد سقط صريعاً تحت ضربات سيف جان دارك، كذلك كان مصير الفارس الأسود الجهنمي الذي حاول الوقوف في طريقها.

وهاهو ليونيل، وهو أنبل الفرسان الإنكليز، يتصدى لها. وحين تريد أن تجهز عليه بالضربة القاضية تسحرها تعابيرُ وجهه فتبعد سيفها عنه وتمنحه الحياة. لقد ولد الحب في قلبها لهذا العدو، وشعرت بالحيرة أمام هذا العشق البشري وما تتطلبه منها مهمتها الإلهية.

يُحتَفلُ في مدينة رنس بتتويج الملك، ويحيي الناس جان دارك ويهتفون باسمها أينما توجهت. لكنها لاتشعر بالسعادة بسبب ما تنوء به من ثِقَل الخطأ الذي اقترفته. وتتخلّى عنها القوى الفَوْطبيعية، ويتهمها والدها بالخيانة، وتُطرد كأنها ساحرة شريرة، ثم تقع أسيرة في أيدي الأعداء في أثناء احتدام إحدى المعارك وتُكبَّل بالسلاسل

والأغلال. ومع ذلك فما إن تشعر بأن قومها سيخسرون المعركة التي يخوضونها حتى تحطم سلاسلها وأغلالها بأعجوبة، وتهرع إلى القتال، وبشجاعتها الخارقة تنقذ بلادها ولكن بعد أن تسقط شهيدة في ساحات الوغى.

على الرغم من رحابة مدى هذه المسرحية فقد عرف شيلر كيف يسيطر على موضوعه ويركِّزه في سلسلة من اللوحات التي يجمع بينها نَفَسٌ درامي مستمر يعطي الفاجعة وحدتها المتماسكة. وهناك مشاهد جماعية قوية (مشهد بلاط الملك وتتويجه)، (وداع جان دارك لقريتها ومسقط رأسها)، (نداء الأصوات السماوية)، وكل مشهد يجد مكانه المناسب في خط معماري منسجم وفي بناء للمجموع يتسم بالمتانة.

تختلف البطلة في هذه المسرحية عن البطلات في مسرحيات شكسبير وفولتير. هنا نلتقي الواقع والأُعجوبة، الحقيقة والإيمان، ويرين عليها كلها تناغم بديع: ففي جان دارك، وقد تسربلت برداء من ظلال السر والإيمان، يتوحد غوى الأنثى وعذوبتها ببأس المحاربة وشجاعتها التي لاتقهر. ومع ذلك فبين صورة جان وهي قديسة، وصورتها وهي عاشقة، لايكتمل التوازن تماماً. هنا يكشف لنا الشاعر الكبير عن حدود فنه. فالمثالية المتحمسة والنقاء الإنساني، اللذان يريد أن يهبهما حياةً تتجسد في بطلته، لاينجحان أحياناً إلا في بلورة فكرة ضمن تخوم صُلبة. وعلى هذا فإن العمل، على مافيه من حماسة وعاطفية، لا يقنعنا على الدوام.

تناول جيوسيبيه فيردي هذا العمل كما ذكرنا، وصنع منه أوبرا ذات استهلال وثلاثة فصول على كتيِّب ألَّفه تيميستوكل صوليرا. وتعد أكثر أوبراته شهرة. عرضت في مدينة ميلانو عام 1845. والجدير بالذكر هنا أنه ألَّفها في ثلاثة أشهر. ويستوحي الكتيب عمل شيلر لكن مؤلفه أدخل فيه أحداثاً لا يمكن أن يتصورها الشاعر الألماني، ولو كان الموضوع يتعلق بفولتير لتمنى أن يتصورها. عند صوليرا تبدو جان دارك على علاقة آثمة بالملك شارل السابع. أما والدها فهو إنسان ضعيف العقل، تطوَّع في الجيش الإنكليزي ليفضح ماتمارسه ابنته من سحرٍ على حد زعمه. وأخيراً فإن جان دارك لا تموت على المحرقة ولا في ساحات الوغى بل في ذراعي عشيقها الملكي وسط احتفالات الجيش الفرنسي المنتصر والرافع غابةً من الأعلام والألوية.

لاشك أن هذه التغييرات في النص تدخل على تطورات الأحداث المزيد من الغنائية وتجعلها أكثر عذوبة وحرارة من مجرد التطورات التاريخية المحضة. فاللحن البسيط CAVATINE الذي تغنيه جان، والدهشة التي يظهرها الملك لدى وصولها، والافتتاحية - وهي تحفة من تحف التجويق والبوح الغنائيين - تبقى كلها أفضل مقطوعات هذه التوليفة PARTITION التي لا تتساوى فيها الأقسام جميعاً.

لقيت هذه الأوبرا نجاحاً مرموقاً في إيطاليا، أما في فرنسا فقد كان نجاحها محدوداً، مع أن الدور الرئيسي فيها أدَّته آنذاك المغنية الشهيرة "باتيPATTI ". وعاود فيردي استعمال الاستهلال أو الافتتاحية في (جان دارك) ضمن عمل آخر هو (صلاة الستار الصِقلِّية) أي صلاة العصر عند المسيحيين، وقد كتب خصيصاً لدار الأوبرا بباريس.

ولابد من الإشارة هنا إلى أن فيردي اصطدم بالسلطات النمسوية التي كانت تحكم إيطاليا بشأن (جان دارك) - كما سوف يصطدم بهذه السلطات بشأن أوبراه (ريغوليتو) - وخصوصاً فيما يتعلق بكلمتي الوطن والحرية اللتين غالباً ماتترددان على لسان جان دارك. أما في باليرمو فقد مُنِعَت هذه الأوبرا منعاً باتاً، الأمر الذي أجبر فيردي على تغيير مضمونها. وهكذا فإن جان – واحسرتاه – قد أصبحت رفيقة للشاعرة سافو ذات الشذوذ المِثْلي، وأصبح اسم الأوبرا ORIETTA DI LESBO نسبة إلى جزيرة ليسبوس موطن الشاعرة المذكورة.

أتيلا **ATTILA**

أتيلا هو ملك قبائل الهون. عاش في القرن الخامس للميلاد. اكتسح إمبراطورية الشرق عام441 ثم بلاد غاليا (فرنسا الحالية)، ولكن هزمته في الحقول القطلونية، في مكان لا يبعد كثيراً عن مدينة تروا -عاصمة مقاطعة شمبانيا بفرنسا - جيوشُ القائد الروماني أكتيوس والقائد الفيزيغوتي ألاريك. نهب إيطاليا كلها ماعدا روما التي عفا عنها بناءً على توسلات البابا ليون الأول. وقد انهارت إمبراطوريته بعد وفاته.

ألَّف فيردي حول موضوع أتيلا أوبرا ذات استهلال وثلاثة فصول عرضت في مدينة البندقية عام 1848. بناها على كتيِّب ألفه تيميستوكل صوليرا مقتبس من مؤلَّف (أتيلا) لفيرنر - اسمه زكريا فيرنر وهو مؤرخ ألماني 1768 - 1823. وكُتب النص المسرحي بتوجيهات من فيردي.

تبدأ الأوبرا بمفاوضات يجريها الجنرال إيزيو مع أتيلا هدفها أن يحتفظ الجنرال المذكور بإيطاليا مقابل التخلي لأتيلا عن بقية العالم. وعلى الحسناء أودا بيلاَّ، بالاتفاق مع خطيبها فوريستو أن تستسلم لنزوات أتيلا ثم تقتله في أثناء نومه. وهذا مايحصل على الرغم من إظهار ملك الهون النوايا المسيحية الطيبة على أبواب روما.

موسيقا هذه الأوبرا شبه حربية. وقد بنى نقاد العصر آرائهم على هذه المقولة حين حكموا أن فيردي يشبه في أوبراه هذه "موسيقياً يعتمر خوذة عسكرية"، بحسب تعبير الموسيقار الإيطالي روسيني، أو أن فيردي، بحسب تعابير النقاد الفرنسيين، إنما هو "قائد فرقة أبواق".

مـــسرحية فاجعة بخمسة فصول للـشاعر الألمـــاني فردريـــش شيلر (1759 – 1805).

يتوصل فرانتس دو مور، بالحيلة والخدع، إلى أن ينتزع من أبيه إذناً بالرد على رسالة أخيه شارل، باسم هذا الأب. وكان شارل قد أبدى ندمه في رسالته وطلب العفو لأنه بدد حياته الطالبية، بعيداً عن البيت الأبوي. وبدلاً من أن يقتصر الرد على الـــحكم والإرشادات، يغدو في يد فرانتس الخائن إدانة لاترحم، الأمر الذي يسبـب طرد الأخ من الأسرة وحرمانه مـــن الإرث .

يصدم شارل بهذه اللهجة القاسية وغير المنتظرة، ويذكي هذا التصرف الظالم أوارَ ثورته وحقده، فيقبل اقتراح أصدقائه ويصبح رئيساً لعصابة من اللصوص بغية الانتقام لما لحقه من إجحاف وقسوة وظلم. في هذه الأثناء يطلق فرانتس إشاعة تفيد بأن أخاه شارل قد قتل في الحرب وذلك ليكسب قلب أماليا خطيبته.

يحس شارل بالقرف والإرهاق لاضطراره إلى محاربة الأبرياء والمجرمين على حد سواء بغية تحقيق مايخيل إليه أنه مثل أعلى، فيقرر أن يعود إلى البيت الأبوي، آملا أن يعثر من جديد على ~~براءة طفولته البعيدة. ومع أن فرانتس لم يتوصل بخداعه~~ وتهديداته إلى زحزحة أماليا عن وفائها لأخيه، فإنه يعلن الحرب على هذا الأخ بكل مايملكه من وسائل الخبث والنذالة.

ماترى شارل يفعل؟ إنه لايريد أن يلطخ يديه بدم أخيه، ولإحساسه بأنه أصبح غير جدير بحب أماليا، يفضل أن يبتعد عن قصر آبائه وأجداده. وفي غابة قريبة من القصر يكتشف وجود والده وينقذه بعد أن كان فرانتس قد دفنه حياً، وأشاع بين الناس أنه مات ميتة طبيعية بسبب حزنه على ضياع ابنه. وهكذا يقرر شارل بعد صبره الطويل أن ينتقم.

يصاب فرانتس بخلل عقلي فيشتم المقدسات ويتحداها بحضور كاهن هو القسيس موزر، ومع ذلك فإنه يرتجف رعباً كلما فكر في العقاب الأبدي الذي ينتظره. وحين يسمع خُطا عصابة أخيه وهي تقترب لقتله يشنق نفسه. علىأنه قُدِّر لشارل نفسه أن يلقي المصير ذاته، اذ يموت والده من الألم والحزن حالما يعلم بأن ابنه لص وأنه قتل أخاه.

يحس شارل أنه لم يعد جديرًا بحب حبيبته أماليا بعد أن اعترف لها بكل شيء فيقتل نفسه أيضاً. لقد أدرك في الواقع أنه دمر عالم الأخلاق والعدالة الذي أراد إنقاذه.

تعبر هذه الفاجعة، التي تخيلها شيلر منذ عام 1777، عن تمرده، وكان مايزال شاباً في الثامنة عشرة من عمره، على مجتمع عصره وعلى الاستبداد الطاغي للدوق شارل - أوجين (1728 - 1793) الذي عرفه في الأكاديمية العسكرية حيث كان يدرس

بين عامي 1773 و1780. ولقد تأثر شاعرنا بعدد من الكتاب والمؤلفين المسرحيين الكبار كشكسبير وروسو وغوته وسواهم. ولا مجال هنا للإفاضة في نوعية هذا التأثر وكيفيته.

ألف جيوسيبيه فيردي أوبرا، استوحاها من هذه المسرحية بحسب كتيب سطره أندريا مافيِيْ ويحمل العنوان ذاته. وعرضت هذه الأوبرا في لندن عام 1847، لكن الجمهور قابلها بمنتهى البرود. فالموسيقا فيها لا تتجاوب بما يكفي من القوة مع عنف موضوعها، ويمكن أن نعدَّها من أقل أعماله أهمية.

القرصـــان **IL CORSARO**

قـصيدة بثلاثة أناشـــيد للشـــاعر الإنكـــليزى اللـورد بايـرون (1788 – 1824). نشرت عام 1814، ثم تحولت إلى مسرحية بالعنوان ذاتـــه.

"كونراد" زعيم عصابة من القراصنة في الأرخبيل اليوناني. رجلٌ عيوبه لاتحصى، ولكنه يتمتع بفضيلة واحدة هي روح الفروسية.

لكي يتدارك هجوم حملة يقودها الباشا التركي "سيد"، يستأذن حبيبته ميدوزا ويذهب ليلاً إلى معسكر الباشا.

يحضر أمام الباشا مدعياً أنه درويش جوَّال، وأنه كان قد هرب من أسر القراصنة. يندلع حريق مبكر في مراكب الباشا أشعله رجال كونراد، لكن هذا الحريق لا ينجح تماماً. يُجرح كونراد ويأسره رجال الباشا، إلا أنه ينجو من موت محقق بفضل "جلنار" حظية الباشا الأولى التي تغرم به, وتنقذه من التعذيب، وتعرض عليه، للتخلص من الباشا، أن تقتله وهونائم .

يرفض كونراد هذا العمل الكريه، فتبادر هي نفسها إلى اغتياله وإلى الهرب مع كونراد. يصلان إلى الجزيرة التي تعيش فيها حبيبته"ميدوزا"، فيعلم أنها قد توفيت حزناً وألماً على فراقه بعد أن وصل إليها نبأ بأنه توفي. منذ تلك اللحظة يختفي كونراد ولا أحد يعلم مكانه.

حين عرضت هذه المسرحية لقيت نجاحاً عظيماً ثم ترجمت إلى عدة لغات. واستوحاها جيوسيبيه فيردي وصنع منها أوبرا على كتيب ألفه فرنشيسكو ماريا بيافيه. عرضـــت للـــمرة الأولى في مدينـة تريـيستا عام 1845. ويعود تاريخها إلى الحقبة الأولى من نشاط فيردي. والجدير بالذكر أنه كتبها بسرعة ومن دون حماسة تُذكر، فهي إذن ليست من خيرة أعماله. ومع ذلك فثمة بضع صفحات فيها أعاد هذا المعلم الكبير كتابتها من جديد، وأدخلها في بعض مسرحياته الغنائية التالية.

معركة لينيانو **LA BATTAGLIA DI LEGNANO**

عرضت هذه الأوبرا على "مسرح أرجنتينا" بروما عام 1849. ألف كتيِّبها سلفاتوري كامارانو (1801- 1852) صُنِّفَتْ بين الفواجع الغنائية. تحوي افتتاحية وست عشرة لوحة في أربعة فصول، عناوينها كما يلي: "إنه يعيش"،"بربروس"،"الخيانة"،"الموت في سبيل الوطن".

تجري أحداثها في ميلانو وكومو في العام 1176. كان تاريخ التحالف اللومباردي، وهو موضوع دراسات تاريخية وروايات ومسرحيات، قد أصبح شعبياً. اهتم فيردي نفسه بتأليف الكتيِّب، ويعدُّ من أفضل ما لحنه. يصل بربروس إلى كومو. يهب الوطنيون اللومبارديون لمحاربته فيشكلون "جماعة رفاق الموت"، ويؤدون القسم، ثم يحررون وطنهم بعد معركة بطولية.

في الوقت ذاته تجري أحداث غرامية: الحسناء ليدا، خطيبة أرِّيغو من مدينة فيرونا، تتلقى نبأ كاذباً بموته، فيجبرونها على الزواج برولندو، وهو دوق من ميلانو وصديق كبير لأرِّيغو. لكن هذا الأخير يعود خلافاً لكل توقُّع فيستقبله رولندو بصداقة وترحاب، زاد منهما التضامن الذي خلقته الأحداث. وتقابله ليدا فتحس باضطراب: الآن أصبحت تحبه حباً نقياً، وتحاول أن تقنعه بأنها اضطرت إلى الزواج برولندو بعد أن تلقت نبأ كاذباً بموته، وتضيف أنها ستبقى وفيه لزوجها.

أسير ألماني اسمه ماركو فالدو يحب ليدا أيضاً ولكن بلا أمل. يخبر رولندو بأن هناك موعداً سيتم بين أرِّيغو وليدا. يتهم رولندو صديقه بخيانته - مع أن الموعد كان بريئاً - فيدهش أريغو ويتملكه الغضب، وينطلق إلى المعركة ليحارب من جديد: ويتم إحضاره من أرض المعركة، وقد جرح جرحاً بليغاً لا شفاء منه، ويسجَّى جثمانه في كنيسة القديسة أمبرواز حيث الشعب يصلي لأجله، وحيث يستطيع قبل أن يموت أن يؤكد لصديقه رولندو أن زوجته ليدا بريئة.

في هذا العمل يجدد فيردي ويحسِّن إلى حد كبير مفهومه للأوبرا. وتتميز (معركة لينيانو) بقوة عن الأوبرات السابقة، وتبشر بما سيحققه الموسيقار المبدع من تجديد في المستقبل. ويتسم الأسلوب هنا بالمزيد من الشخصانية من حيث الشكل والتعبير، وبمااكتسبه الإلهام من قوة جديدة تمحو الحركة المفرطة في الحيوية والمصطنعة ليحل

محلها توتر مقبول وكافٍ. ومما يثير الإعجاب بخاصة تلك الإلقاءات الملحنة، وهي غالباً ماتكون جميلة: إنه لفتحٌ عظيم يحققه فيردي في مجال التعبير إذ يجمّ ّ ِل نهاية الإلقاء القاحل والمطاوعة المسرحية للأغاني. وتظهر عظمة الجوقة الغنائية -الكورال - حين تنشد "عاشت إيطاليا"، وهناك لحن عاطفي بعد لقاء رولندو وأرِّيغو يحملنا على أجنحة السعادة، ثم تنفجرحيوية الفرقة الموسيقية بـ "لحن الثأر". أما الصفحة الأولى الملتهبة والمأساوية فيسطرها ثنائي ليدا وأرّيغو. ويبدو أن المصطلحات الإيقاعية التي عفَّى عليها الزمن في الغناء والمرافقة تبعث حية وتنشط من جديد وتنطلق الإلقاءات الملحنة بخفة وعصبية. ولا يتابع الصوتان الأغنية ذاتها ولكنهما يعارضان الأناشيد ذات الطابع المختلف. ويعرب الثنائي بوضوح عن الحالة النفسية والحالة الروحية للعاشقين فيكمل الحوار إلقاء ملحن يرافقه عزف يتسم بالحيوية. وهناك إلقاءات ملحنة قوبة في مشهد اجتماع كومو إذ يناقش المجتمعون الرد الذي سيرسلونه إلى الإمبراطور فردريك بربروس. ولا يُشار إلى دخول المشهد من قبل الإمبراطور إلا بشكلٍ عابر. وتشكل المجموعة التي تلي مقطوعة رائعة تعبر عن نزوة، ولا تعطينا الانطباع الذي يجب أن يوقظه دخول مثل هذا الشخص.

في الفصل الثالث يجب أن نشير الى الإلقاء الملحن الفاتن الذي يؤديه أريغو وهو ينخرط في صفوف "جماعة رفاق الموت" ، واعتراف ليدا الذي يتطور من عاطفة الحب لأريغو إلى الإحساس بالرعب من هذا الحب ذاته ومن مخاطره. أما اللحن البسيط الذي يغنيه رولندو:"قل له إنه الدم الإيطالي"، وفيه تفخيم ولا يخلو من الابتذال، فيبدو أنه يتغلغل في هذه اللأوبرا، النابضة بالحياة ويتجدد فيها ويعاود نشاطه بلا انقطاع. ويحس المشاهد أنه أمام كارثة حين يظهر أريغو بإلقائه الملحن، ويُفضَح الواشي ماركوفالدو، وينفجر غضب رولندو:"بكل مايملكه من غضب" - بحسب النص - وكلها ألحان من أجود ما لحن فيردي. أضف إلى ذلك كله اللحن المغنى: "تعساً لكِ، ياأرواح الجحيم المجرمة". وأخيراً يأتي الثلاثي الذي يجسد أكثر العواطف تعارضاً ويعبر عنها بتغييرات تتلاءم والوسائل الموسيقية. ويجمع هذا الفصل، بصفحاته الأخيرة التي لاتعادل ماقبلها من صفحات، بين تنوع العواطف والأحداث بما فيها من عظمة، كما تهيمن عليها وحدة الابتكار والأسلوب.

وسرعان ما عُدَتْ هذه الأوبرا إحدى روائع فيردي وحظيت بنجاح كبير. لكن النقاد لم يوفروا هجماتهم عليها، فادَّعوا أن عبقرية المؤلف لم ترقَ فيها إلى مستوى عبقريته في بعض أعماله الأخرى، وأن استخدام الموضوع الوطني بهذا الشكل يضفي على العمل صيغة لاتخلو من التصنع.

ريغوليتو RIGOLETTO

مسرحية تاريخية بخمسة فصـــول نظمـها شـــعراً فكـتورهـوغـــو (1802-

1885) وعرضت بباريس عام 1832 بعنوان (الملك يلهو).

لم تلاقِ هذه المسرحية سوى القليل من النجاح، وما لبثت الرقابة أن منعت عرضها. وعلى أية حال فهي لاتعدُّ بين أفضل الأعمال المسرحية التي كتبها الشاعر الكبير.

تجري أحداثها في بلاط ملك فرنسا فرانسوا الأول. يُتَّهم تريبوليه"بهلول الملك ومجنونه" بأن له، خارج البلاط، امرأةً وبيتاً وحياة حميمة يحرص كثيراً على الاحتفاظ بها سراً. تنصبُّ قسوة جلساء الملك وحماقتهم على كشف هذا السر، ويحوكون حوله الإشاعات المغرضة إلى أن يتبين أن المرأة التي يحسبها الجميع زوجته ليست في الواقع سوى ابنته الوحيدة "بلانش" وقد سحرها الملك. والحقيقة أن فرانسوا الأول، الذي يجهل هوية هذه الفتاة، يتوصل إلى كسب قلبها بعد أن قدم لها نفسه على أنه طالب بسيط. بعد أن يكتشف البهلول تريبوليه هذا الأمر يخفي يأسه وغضبه في تهريجاته أمامم الملك، لكنه يضمر في نفسه الانتقام، فيتصور اغتيال الملك على يد قاتل مأجور ليلةَ يذهب إلى لقاء حبيبته بلانش. إلا أن بلانش تكتشف مقصد أبيها فتتنكر بهيئة حبيبها وتُقتل بدلاً منه.

غنيةٌ هذه المسرحية بالمواقف الدرامية، وتقدم لنا لقطات إنسانية ناقدة تتسم بالطابع الابتداعي –الرومانتي -: ألم تريبوليه الذي يفقد سبب حياته الوحيد، وشعاع النقاء في وجوده الذي شوهته المهنة الوضيعة المقدرة له، عشق بلانش في ثقتها وسذاجتها اللتين تتعارضان مع نزوة الملك في تهتكه ولامبالاته، قسوة الجلساء الحمقى الذين يشكون في أن "بهلول الملك ومجنونه" لاقلب له ولا روح كبقية البشر.

وعلى الرغم من هذه الموضوعات المسرحية التي لم يجهد هوغو نفسه في التعمق بها، إذْ تحاشى بإرادته كما يبدو كل تحليل نفساني يدعم الأحداث المفاجئة، يغلب على المسرحية التصنع وعدم المصداقية. فالتناقض بين الشعور الإنساني للمهرج المسكين، والمأزق القاسي الذي وجد نفسه فيه، ينبئان معاً عن حس مسرحي عالٍ، إلا أنه لم يدرس إلا من الخارج ولا يهدف إلا إلى تأثيرات هجائية سهلة. هذا من جهةٍ، ومن جهة أخرى فإن شخصيات المسرحية قد عولجت بسطحية، كما هي الحال مع بلانش والملك، إذ يجعلان الحبكة غير مدروسة نفسانياً بما يكفي، وبعيدة عن الواقع. وعلى هذا، فان أفضل مافي هذه المسرحية هو مقدمتها العامرة بالنبل والحماسة، وفيها يحتج هوغو على مقص الرقيب وتعسفه.

على أن الحبكة تبقى شهيرة، فقد أوحت، على كتيب لفرنشيسكو ماريا بيافيه (1810 - 1876)، بإحدى أجمل الأوبرات التي ألفها جيوسيبيه فيردي، إذ يتحول تريبوليه إلى ريغوليتو، وفرانسوا الأول إلى الدوق دو مانتوفا، وبلانش إلى غيلدا.

عرضت أوبرا فيردي على مسرح "فينيس" بالبندقية عام 1851، وصنفت كـ

"ميلودراما" ذات ثلاثة فصول وثلاثة عشر مقطعاً بدون استهلال.

منعت الرقابة في البندقية تقديمها إلى الجمهور كما وردت في نص هوغو، بعد أن رأت أنه لايمكن على المسرح إظهار ملك مستبد في مواجهة مهرج مسكين، وأن اللعنة التي فاه بها أحد الجلساء ضد تريبوليه –ريغوليتو - تمس مشاعر النفوس التقية الورعة، وأن المواقف الغرامية العاطفية تمثل أمام الناس خالية من العفة والحياء.

ركز فيردي في عمله على موضوع اللغة، وكان قد سبق له أن وضع عنواناً لأوبراه هو (اللعنة)، وتمرد على متطلبات الرقابة محاولاً جهده أن يحتفظ بخصائصها كما وردت في نص هوغو، وكان يعدُّها "مبتكرة ومؤثرة". وتشكل (ريغوليتو) في أعمال هذا الموسيقار نجاحاً عظيماً، سواء في تنفيذها المسرحي أو في نقاء تعابيرها وفعالية هذه التعابير. وهناك شخصيتان مميزتان بحضورهما: ريغوليتو وسبارافوسيل: الأول في اكتمال وجوده مسرحياً من جميع الوجوه وفي دراسته نفسياً حسب مواقفه المتتابعة، والثاني في تماسكه الفاتن، وكلاهما يملك نفحة إنسانية وبعداً شاعرياً. وتحظى غيلدا والدوق بأغانٍ في منتهى الجمال، لكن القيمة المسرحية لدوريهما تبقى بعيدة عن الدقة، إذ تظل غيلدا ضعيفة في سذاجتها، أما الدوق فإنه يظل يتأرجح بين الحب المخلص والغزل العابر، وبذلك لايؤكدان وجودهما على المسرح تماماً.

لاترافياتا **LA TRAVIATA** أو (غادة الكاميليا)

هي مسرحية للكاتب الفرنسي الكسندر دوماس الإبن (1824 - 1895) مقتبسة من روايته بالعنوان ذاته ، وقد صدرت عام 1848. حظي العملان كلاهما، الرواية والمسرحية، بنجاح هائل. وعرضت المسرحية بباريس عام 1852.

يعالج موضوع الرواية ثم المسرحية - مع بعض التغييرات التي لاشأن لها - حب شاب من أسرة عريقة اسمه أرمان دوفال لمومس راقية تدعى مرغريت غوتييه. أغرمت هذه المومس الحسناء بحبيبها، وشعرت بضرورة دوام هذا الحب بعيداً عن عيون الأشخاص الذين تعاشرهم، وكلها رغبة في تمتين علاقتها بالحبيب في جو من النقاء والعزلة. وعلى هذا لجأ العاشقان إلى بيت ريفي صغير - في اوتوي بالمسرحية، وفي بوجيفال بالرواية -، حيث كانت لقاءاتهما تسمو إلى سويعات من الرحابة في العواطف والغبطة في الحب لاتُنسى.

اكتشف والد أرمان هذه العلاقة بين ابنه ومرغريت فقام بزيارتها سراً. وأدرك الرجل الشيخ مدى صدقها وإخلاصها في حبه، لكنه أفهمها أن هذا الحب يشكل عائقاً أمام حياة أرمان ومستقبله، يضاف إلى ذلك أن شقيقة أرمان الصبية لن تتمكن من الزواج بمن تحبه مادامت هذه العلاقة الفاضحة قائمة بينهما. تدرك مرغريت أن عليها أن تضحي، فتهرب وتختفي. يظن أرمان، الذي لاعلم له بما جرى، أنها ملَّت وأنها

تحتاج إلى علاقات تدر عليها المزيد من المال. بعد فترة من الزمن يقابلها بباريس، وقد أصبحت خليلة الكونت دو فارفيل، فينتابه اليأس والأسى، وأمام الحضور يرمي لها بكيس مملوء بنقود كان قد ربحها من مزاولته القمار، معلنا لها بسخرية وانفعال أنه الآن قد صفَّى حسابه معها - في الرواية، بخلاف المسرحية، يعلن لها أيضاً أنه عقد صلات حب مع"أولمب" المومس الحسناء الراقية.

تُصدم مرغريت بما سمعته، وتشعر بألم شديد يؤثر في صحتها العليلة ويدمرها تماماً. ويستشري في صدرها داء السل بسرعة هائلة، ولا يترك لها أي أمل. حينئذٍ تبادر خادمتها الوفية "نانيت"، دون علمها، إلى كتابة رسالة لأرمان تعلمه فيها بالحقيقة. فيهرع العاشق الشاب إلى لقائها، ولكنه يجدها في طور النزع الأخير.

جرت العادة أن يُقرن بأول عرض لـ (غادة الكاميليا) على المسرح ظهور بدايات المسرح الواقعي. ومن المؤكد أن "مسرح التقاليد والأخلاق الاجتماعية" قد ولد من هذا العمل الذي أبدعه ألكسندر دوماس الابن. وكان من شأن ذلك أن اندمجت الابتداعية الغنائية العاطفية ودراسة أنماط الحياة في المجتمع ومعالجة مشكلاته دمجاً موفقاً. والواقع أن مرغريت غوتييه تجسد لنا مافي الحب الصامت العظيم من مجد وتضحية بالنفس حتى الرمق الأخير. إنها لتملك قدرةً مسرحية انفعالية تضعها في منزلة أسمى من منزلة مثيلاتها من بطلات الأعمال الابتداعية مع أنها جاءت بعدهن. وهي إلى ذلك تمثل الأنثى الرائعة التي تجيش نفسها الرقيقة بالعواطف الإنسانية النبيلة.

من هذه المسرحية (غادة الكاميليا) اقتبس فرنشيسكو ماريا بيافيه(1810 - 1876) كُتيِّبا وضعه جيوسيبيه فيردي في أوبرا عنوانها (لاترافياتا). وعرضت هذه الأوبرا على" مسرح الفينيس" بالبندقية عام 1853.

يتضمن العمل استهلالين: الأول في الفصل الأول، والثاني في الفصل الرابع، كما يتضمن اثني عشر مقطعاً في أربعة فصول. وتغيرت هنا أسماء الشخصيات فأصبحت مرغريت مثلاً تدعى فيوليت فاليري، وأرمان يسمى ألفريد جيرمون... أما الحبكة فقد اتبعت بأمانة حبكة الرواية والمسرحية الأصليتين ماعدا الخاتمة، إذ أصبح العمل يجري في القرن الثامن عشر. واختفت معالجة القضايا الاجتماعية والأخلاقية المتعلقة باعادة الاعتبار إلى الخاطئة، وجل محلها التصعيد في عاطفة الحب، بحيث لم يعُد وقوع الكارثة هو الذروة في العمل. وانصب اهتمام الموسيقار كلياً على التحليل النفسي: الحالات الروحية، ولادة العواطف وتطورها، كل ذلك أصبح الهدف الأساسي لعرض هذه الأوبرا. وتعكس الأغاني هذا التطور الحميمي وتعبر عنه. ولم يسبق لفيردي في أعماله السابقة أن وصل إلى هذا المستوى من الوصف والتعبير. وباستثناء بعض المشاهد الثانوية وبعض الصفحات الموسيقية (الجوقات، المجموعات) التي جاءت في غير محلها لخلوها من الأناقة وتكلفها التقليدي، فإن العمل بأكمله يتصف

بالحرارة، والنبل، والحنان، والعشق، والكآبة، والتأثير. وتحظى بطلة الأوبرا فيوليت بالأولوية في الظهور إذ نستطيع أن نتابع حياتها في شتى تقلباتها وتعرجاتها. ويعيش البطل ألفريد إلى جانبها كأنه انعكاس لها. وتشد اهتمامنا أيضاً شخصية الوالد دو جيرمون الذي تتميز لقاءاته مع فيوليت بقوة مسرحية رائعة.

أما الاستهلالان في هذه الأوبرا الجميلة، وكذلك بعض المقاطع الآلية، فإن لها قوة عاطفية تلامس أكثر أغوار النفس خفاءً. وتسم وحدة الأسلوب والعاطفة بطابعها المميز العمل بأسره. ولم يستأثر هذا العمل باهتمام الجمهور تماماً في عرضه الأول بسبب النقص في بعض المغنين، وهو أمر حزَّ في نفس فيردي. وحين أعاد الموسيقار النظر في أوبراه هذه، وعرضت بعد أربعة عشر شهراً على "مسرح القديس بنديتو" بالبندقية، صفَّق لها الجمهور طويلاً. ويؤكد بعض كتاب سيرته أنه استوحى في تأليفها وفي تأليف أوبراه (الشاعر الغنائي الشعبي) بعض اللفتات العاطفية من حياته الزوجية. والواقع أن تدهور صحة زوجته جيوسيبينا ستريبوني، نحو عام 1852، سبب له مشاغل ومتاعب أرهقته. وكان هناك أيضاً مقارنة غير سعيدة بين المنحى الأخلاقي والاجتماعي المحافظ لوالد بطل الأوبرا ألفريد ولغط الناس في بلدة بوسِّيتو وجوارها - حيث انتخب فيردي نائباً - وثرثراتهم حول حياة جيوسيبينا ستريبوني التي سبق لها أن كانت خليلة لمدير الأعمال ميريلّي وأنجبت منه طفلاً، ثم عاشت سنوات عديدة مع فيردي قبل أن يشهرا زواجهما. كان ذلك كله يشكل شعوراً لا يخلو من الألم والمرارة يتحدث عنه بعض رسائل فيردي بوضوح، ونلامحه كظلال في مراسلات جيوسيبينا معه، عام 1853، وكانت تكن له حبا حقيقيا يتصف بالوله والذكاء.

الشاعر الغنائي الشعبي **IL TROVATORE**

مسرحية كتبها شعراً ونثراً الشـــاعر الابـــتداعي - الرومـانـــتـي - الإسبـــاني أنطـــونيو غارثيا غـوتييَّريـث (1812 -1884) وعرضـــت عام 1836.

إذا كانت حبكة هذه المسرحية توصف بالغموض، فإن غنائيتها الخارقة تشدنا إليها. ولقد لقيت نجاحاً منقطع النظير سواء في إسبانيا أو في الخارج. وعلى الرغم من عيوبها الأكيدة فإنها تبرهن لنا أن كاتبها سيد من أسياد البيان، وانه صاحب موهبة حقيقية في خلق المشاهد وتطوير المواقف.

تحكي لنا هذه المسرحية قصة التنافس والخصومة بينن الشاعر الغنائي الشعبي مانريكه والكونت دي لونا، وهما أخَوان على غير علم منهما. ولا يعدم مشهد المبارزة بينهما مايماثله في مسرحية (نجمة إشبيلية) للكاتب الإسباني الكبير لوبي دي بيغا.

تجري الأحداث بمنطقة أراغون في السنوات الأولى من القرن الخامس عشر. وتبدأ بوصفٍ يروي كيف أن غجرية، لسنوات خلت، قد تنبأت بمصير مشؤوم لأحد أبناء الكونت دي لونا، وكيف حكم عليها بالموت حرقاً. ولكي تنتقم ابنة هذه الغجرية لأمها تخطف ابن الكونت من مهده. وكانوا قد علموا، قبل مدة قصيرة، أن بقايا طفل قد اكتشفت في رماد محرقة. يحب الكونت دي لونا الحالي، وشقيق الطفل المختطف، الحسناء إليونورا الفخور بنفسها، لكنها هي تحب الشاعر الغنائي الشعبي مانريكه الذي يعيش مع الغجرية حتى ليحسبه الناس ابنها. تعتقد إليونورا أن مانريكه قد قتل في الحرب فتنسحب إلى أحد الأديرة، لكنه يعود سالماً ويختطفها. يلقي حرس الكونت القبض على الغجرية، وحين يأتي مانريكه لنجدتها يلقون عليه القبض أيضاً. تتوسل إليونورا إلى الكونت أن يخلي سبيل حبيبها وتعده بأن تكون له روحاً وجسداً إذا استجاب إلى توسُلها في تلك الأثناء تكون قد ابتلعت سماً، وهكذا تستطيع أن تظل وفية لحبيبها بعد أن تعلمه بأنه سيفرج عنه. حين يرى الكونت ماجرى يعدم السجين، فتكشف له الغجرية عن السر الرهيب: إن هذا السجين ليس سوى شقيقه. والواقع أنها كانت قد رمت بطفلها المعوَّق في المحرقة، ثم تبنت فيما بعد مانريكه الشاعر الغنائي الجوال.

من هذه المسرحية اقتبس سلفاتوري كامارانو (1801 - 1852) مسرحية غنائية بالعنوان ذاته لحنها جيوسيبيه فـيردي، وعرضـت في رومـا عام 1853. هذا العمل الموسيقي كسف شمس المسرحية الأصلية التي كانت تمثل في طول البلدان وعرضها. واكتشف فيها فيردي موضوعاً رائعاً للتلحين، وتعدُّ مثالاً نموذجياً للتطور الجديد الذي طرأ على فنه، فقد أبرز أدوار الشخصيات وما لديها من عواطف إبرازاً رائعاً، بينما اختصر دور الجوقة على مراحل خلافاً لما كان متبعاً في أعماله الأولى. أضف إلى ذلك أن الحبكة الموسيقية أصبحت الآن تتألف من تناوب في الإلقاءات الملحنة ومجرد ألحانٍ متماسكة، وهي كلها تتسم بالرحابة المسرحية.

على أن مايؤخذ على فيردي هنا هو استهدافه التعبير عن واقعية لاتخلو من شيء من الفجاجة ومن بعض الابتذال. إنما نظل نُعجَب لُديه بمشاعر العشق وصور العواطف، وقد اتسفت كلها بالنقاء وتحولت إلى معان إنسانية. وتنقص ألحان الكونت دي لونا ـ ماعدا بعض إلقاءاته الملحنة ـ وكذلك معظم ألحان الجوقات مايمكن أن نسميه بالرقة والرهافة. ويحوي دورا ليونورا ومانريكه أفضل المقاطع الموسيقية المغناة مع استثناء بعضها كـ: ("لقد أُنقذ! لقد أُنقذ ياللسعادة الإلهية! " و"المحرقة الخائنة"). أما بالنسبة إلى دور ليونورا بمفردها فإن ألحان هذه البطلة وإلقاءاتها الملحنة تعبر عن إحساسها الكبير بالعشق اللاهب الصافي الذي سيقودها إلى التضحية المثلى.

يمكننا أن نلاحظ هنا أن الشخصيات النسائية في الميلودراما الإيطالية للقرن

التاسع عشر غالباً مايكون لها مكان يتسم بالمزيد من البروز والروح الشاعرية. وهذا مانلمسه بخاصة ونحن نستمع إلى هاتين المقطوعتين الشهيرتين من هذه المسرحية: ("الليل الهادىء الصافي" و " نسيم الهوى الوفيّ") وكذلك إلى الإلقاءات الملحنة التي تسبقهما. في هذه الصفحات المشرقة يتلاشى الابتذال ويحل محله ســـحر أغنية موجـــزة مغرقة في

الصفاء، تدعمها مرافقة موسيقية قادرة ذات تناغم ورقة. هنا، وفي أكثر الألحان الجميلة التي يغنيها الشاعر الشعبي مانريكه يسيطر جو فاجـع: ("لا، ليس ذلك ظلاً بل حلماً"، "أمـــّاه ! مـباركة أنتِ ساعة تُستشهدين! "): إنه لرفض لأفراح العالم، واستسلام للقدر مؤلم، ورؤيا للرقاد الأبدي. ويلاحظ بخاصة لحن "الشكوى" الذي تصعده الجوقة، وهو في الوقت ذاته معتم وصوفي، لكنه يستأثر بالمزيد من اهتمامنا.

الحفل الراقص المقنَّع **UN BALLO IN MASCHERA**

ألفها فيردي عام 1859وعرضت على "مسرح سان كارلو" بنابولي في العام ذاته. تصنف في فئة الميلودراما، وتتألف من استهلال وسبعة عشر مشهداً، في ثلاثة فصول على كتيب لأنطونيو صوما (1809 - 1864). كان عنوانها الحالي قد تحول لحقبة من الزمن إلى (اليأس المقنَّع) ثم أُعيد إلى ماهو عليه.

اقتُبس كتيب هذه الأوبرا من مسرحية الكاتب الفرنسي أوجـين ســكريب (1791 -1861) وعنوانها (غوستاف الثالث ملك السويد). وقد نالت من عناية فيردي قَدْراً كبيراً حتى إنه عدها ناجحة، تعبر تماماً عن فحوى نصها الأصلي، ورضي عنها.

يحب الكونت ريكاردو، حاكم بوسطن، إميليا زوجة أمين سره ريناتو. تتوزع إميليا بين عاطفتها المتبادلة مع الحاكم وواجبها كزوجة. تلجأ إلى ساحرة فتأمرها بأن تذهب في منتصف الليل إلى خارج المدينة وأن تجني عشباً من مكان مظلم لكي تطرد هذا الغرام المنحرف. يذهب ريكاردو هو أيضاً إلى الساحرة نفسها فتخبره بما جرى. يطلب منها أن تكشف عن مستقبله فيعلم أنه سيقتله أول شخص يصافحه، ويكون هذا الشخص أمين سره ريناتو الذي يهنئه لنجاته من مؤامرة .

تطيع إميليا الساحرة، وفي منتصف الليل، وفي المكان ذاته، يظهر ريكاردو وريناتو. ينجو ريكاردو بنفسه بعد أن يوحي إلى ريناتو بمرافقة السيدة المقنعة إلى المدينة من غير أن يحاول معرفة من تكون. يصل المتآمرون بدورهم فيدافع ريناتو عن إميليا المقنعة بسيفه، لكن سقوط القناع يسبب له اليأس وللآخرين الضحك. ويقرر أن ينتقم من الحاكم الخائن فينضم إلى المؤامرة. وفي أثناء حضور حفل راقص مقنع يحاول قتل الحاكم ولكن إميليا تحذره فينجو. وحين يقرر أن يبعد أمين سره ريناتو إلى إنكلترا يطعنه هذا الأخير بخنجره فيموت بعد أن يطلب منه السماح ويعلن براءة إميليا.

يتضمن هذا العمل عدداً كبيراً من الأغنيات والمقاطع القوية لمغنين منفردين ومجموعات. ولا شك أنه أحد أكثر الأعمال التي كتبها فيردي نجاحاً، وأحد أكثرها عملاً وصقلاً. وبالمقابل يمكن القول إن ماينقص هذه الأوبرا هو التماسك الذي يهبها المزيد من الحياة والحركة. ونلاحظ أن الحب والغيرة والانتقام هي الأقانيم الثلاثة التي قامت عليها. ومهما يكن من أمر، فلا يمكننا بأية حال أن ننسى أجمل مقطوعاتها وأشهرها:("لسوف أراها في الوجد" ، "ألا تعلمين بأن روحي..."، "آه، ياله من انفعال!")

LA FORZA DEL DESTINO قوة القدر

وهي مسرحية إسبانية بخمسة فصول، ألفها شعراً ونثراً أنخل دي سابيدرا، دوق ريباس (1791 - 1865). عرضت للمرة الأولى عام 1835 على المسارح الإسبانية الابتداعية – الرومانتية - ، ولقيت نجاحاً عظيماً.

يعشق دون ألبارو، المشكوك في أمره أنه من نسب وضيع، الجميلة ليونورا ابنة الفخور بنفسه المتكبر المركيز دي كالاترابا. في اللحظة التي يقنعها فيها بأن تهرب معه يَقتُل والدَها بدون قصد. تهرب ليونورا متنكرة بثياب وملامح شاب، وتلتجيء إلى منزل ريفي. يذهب دون ألبارو ليحارب في إيطاليا باعتباره يتمتع بالقوة والشجاعة. ثم يشتبك على الرغم منه- وهذه هي "قوة القدر" - بأَخَوَيْ ليونورا، وقد انطلقا بحثاً عنه لينتقما لدم والدهما وشرف أختهما السليب، فيقتلهما: الأول، وهو دون كارلوس، في إيطاليا، والثاني، وهو دون ألفونسو، على مقربة من الدير الذي انسحب إليه ساعياً وراء النسيان والغفران. على أن دون ألفونسو يتمكن من قتل أخته بخنجر قبل أن يموت. أما دون ألبارو، وقد أحزنه موتها وما فعله بأخويها، فإنه ينتحر ليهرب من "قوة القدر" التي لاتقاوم.

فقدت هذه المسرحية على مرِّ السنين كثيراً من نضارتها: إذ أصبحت عملَ مُحدَثٍ متحمس أكثر من كونها عمل فنان. ولكي يتخلص مؤلفها نهائياً من تأثير المسرحية الاتباعية - الكلاسيكة - فإنه لم يحتفظ بوحدة الزمن ولا بوحدة العمل، وأحال هذه الأخيرة إلى قدر أعمى كثيراً ماأرهق كواهل الشخصيات وحدد أقل الأحداث توقعاً. ومع ذلك فان الإتيان بالنزوات والأفكار، والنماذج والمشاهد، إنما يدل على قوة الملاحظة والانتباه في الروح الإسبانية وما فيها من حيوية وحياة. وأخيراً فإن أسلوب المسرحية ملوَّن وغني وذو غنائية مميزة.

استمد ف.م. بيافيه(1810 - 1876) من هذه المسرحية كتيباً بالعنوان ذاته (قوة

القدر) لحنه جيوسيبيه فيردي. وعرضت الأوبرا للمرة الأولى في مدينة سان - بترسبورغ عام1862، ثم أعاد غيس لانزوني كتابتها من جديد وعرضت على"مسرح السكالا" عام1869. صنفت في عداد الميلودرامات. وتقدم على أنها سنفونية ذات أربعة فصول وأربعة وثلاثين مقطعاً. وقد ترجم العديد من مقاطع الكتيب مباشرة من الإسبانية.

بينما كان دون ألبارو يتهيأ لاختطاف ليونورا يفاجأ بوجود أبيها. وحين يرمي بمسدسه أرضاً تنطلق منه طلقة فتقتل الأب. تنسحب ليونورا لتسجن حياتها في دير. يذهب دون ألبارو إلى إيطاليا، ولكن يصدف أن يوجد هو ودون كارلو، شقيق ليونورا، رفيقَيْ سلاح ، ويتم ذلك بعد أن يغير كل منهما اسمه. ويتعرف دون ألبارو على دون كارلو عندما يكلفه بمهمة تدمير مستنداته: إنه الشخص الذي يبدأ بتعقُّبه. أما ألبارو فيهرب منه ويتخذ له اسماً جديداً هو الأخ رفائيل بعد أن يلتجيء إلى الدير ذاته الذي توجد فيه ليونورا. حين يكتشف دون كارلو وجوده يجبره على المبارزة ويجرحه حتى الموت. وهنا نستمع إلى الحوار الشهير الذي يجري بين الاثنين. وتــهرع ليونورا لنــجدة شــقيقها لكــنه يــبادر إلى طعنها بخنجر فتموت .

لا تنجح بعض التنويعات والاختصارات في التخفيف من عنف الفاجعة (خمسة موتى على خشبة المسرح)، وتذهب إلى الحد من عدة مقاطع معتمة في حبكة الأوبرا. وهناك الكثير من المراحل الغريبة عن الموضوع المركزى، لربما أدخلت لتشد المشاهد إلى مايجري، ولكنها تسهم في إطالة الأوبرا وعدم توازنها، وتثبت مرة أخرى أن فيردي عظيم في المواقف الاساسية بينما هو لايحسن الاهتمام بالمواقف الثانوية. والواقع، أن بعض الشخصيات وبعض الأهواء وبعض المراحل هي التي اشتركت في التعبير العام المتسم بالقوة والعمق. ولامجال للشك في أن أوبرا (قوة القدر) تتضمن بضع مقاطع تعد من أجمل ما أبدع هذا الموسيقار.

دون كارلوس **DON CARLOS**

ظلت شخصية الأمير دون كارلوس وسر موته يشكلان أسطورة ابتداعية من العشق والبطولة ألهمت عدة أعمال على الصعيد الفني وبخاصة على الصعيد المسرحي.

بين الشعراء والكتاب الذين عالجوا موضوع دون كارلوس نذكر الشاعر الألماني فردريش شيلر (1759 -1805) الذي كتب قصيدة مسرحية بالعنوان ذاته(دون كارلوس) بخمسة فصول، وأدخل إلى جانب البطل وجه رودريغو مركيز

دي بوسا الذي رمز في البدء إلى الصداقة ثم أصبح في النهاية يجسد المثل الأعلى للحرية وما يتطلبه "عصر الأنوار" من انفتاح وأمان وذلك ضد الاستبداد والانغلاق ومحاكم التفتيش والرعب وضد فيليب الثاني ملك إسبانيا الذي يعده المؤرخون رمزاً من رموز الطغيان.

في بداية الفصل الأول نشاهد الأمير دون كارلوس يعذبه سر غرامه التعس لزوجة أبيه الملكة إليزابيث*. ثم نشاهد رودريغو يشجعه على الذهاب إلى بلاد الفلاندر ليحل محل دوق دالبا، ويحرر الشعوب التي يضطهدها الملك فيليب الثاني. وتحثه الملكة نفسها على القيام بهذه المهمة لعله ينسى غرامه بها. لكن الملك فيليب يرفض أن يقود ابنه هذه الحملة التي يجهل المقصد الثاني منها وهو تحرير الشعوب، فينصرف هذا الإبن عندئذ إلى شؤون غرامه مع الملكة بكل مالديه من وقت وشوق.

في سورة عشقه هذه يتلقى رسالة يظنها من حبيبته بينما هي في الواقع من الأميرة إيبولي الراغبة في الانتقام منه، لأنه رفض حبها، ومن الملكة أيضاً التي تعدُّها مذنبة بحقها لأنها تتجاوب مع ~~حب كارلوس لها، وتنضم الأميرة إيبولي إلى دومينغو، والى~~ دوق دالبا في المؤامرات التي يحيكونها ضد الأمير باعتباره عدوهم الديني والسياسي.

في بداية الفصل الثالث تقوى ظنون الملك فيليب حول زوجته، ولا تعود له ثقة بها على الإطلاق سواء وقفت في صف المتآمرين أو ضدهم. ويبقى على هذه الحال من الاضطراب حتى تقع عيناه على رودريغو فيرى فيه صديقاً وناصحاً.

في المشهد العاشر الشهير من الفصل الثالث [وهو يعكس إلى حد كبير مضمون كتاب(روح القوانين) للفيلسوف الفرنسي مونتسكيو،1689 -1755ويذكرنا بالمشهد الثاني من مسرحية(ناتان الحكيم) للكاتب الألماني غوتهولد إفراييم ليسينغ،1791 - 1781]، يحاول رودريغو بما أوتي من بلاغة مقنعة أن يغير نفسية الملك، وينقل إليه مايكنه من حب وحماسة لمثله الأعلى الحرية. ويتأثر الملك بصدق أقوال رودريغو الذي أصبح صديقه وكاتم أسراره.

في الفصل الرابع يسلم رودريغو الملك، ليقنعه ببراءة ابنه، بضع رسائل شخصية لهذا الأمير وبينها بطاقة عشق من الأميرة إيبولي. يصاب الأمير بالحيرة والاضطراب من سلوك صديقه الذي يبدو له غامضاً وغير مفهوم، ويتهيأ ليلقي بنفسه بين ذراعي هذه الأميرة ليخبرها بسره، لكن رودريغو يمنعه، وبذلك ينقذه من التدمير. وأخيراً، فلكي يلاشي رودريغو ظنون الملك نهائياً يبعث إليه برسالة يصرح فيها بأنه هو نفسه

---

* كانت إليزابيث خطيبة دون كارلوس، لكن الملك فيليب يتزوجها بدلاً منه لإحلال السلام بين فرنسا وإسبانيا.

قد أجرم بحب الملكة إليزابيت.

في بداية الفصل الخامس يعرف دون كارلوس الحقيقة بأكملها من صديقه رودريغو الذي يُقتل أمامه بسيف اخترق صدره بناءً على أمرٍ من الملك فيليب. بعد ذلك يرى هذا الملك في ابنه دون كارلوس الرجل القادر على تحقيق المثل السياسي الأعلى لرودريغو في دعوته إلى الحرية ومحاربة الاستبداد والتعصب الديني فيقرر أن يضحي به. وبينما يكون الأبن دون كارلوس في حوار مع زوجة أبيه التي تريد أن تنقل إليه رغبات رودريغو القتيل، وقبل أن يتمكن من الهرب، يُلقى عليه القبض ويسلمه والده فيليب بكل قسوة وبمشاركة من الكنيسة إلى محكمة تفتيش مجرمة ليحاكم أمامها، وكله اعتقاد بأن في تسليمه على هذا النحو تبرئة له من التضحية به وقتله بنفسه. ولكن ينقذه ظهور جده الأمبراطور الناسك شارلز الخامس.

~~ليس هنا مجال التحدث عن المآخذ التي أشار إليها النقاد في هذه المسرحية، وقد~~ رد عليها شيلر في حينه. مايهمنا هو أن جيوسيبيه فيردي لحنها وصنع منها أهم أوبرا تحت هذا الأسم . وعرضت بباريس عام 1867. وكان موضوعها قد عرضه على موسيقارنا منذ 1850 كاتبان هما ألفونس رويِّه وغوستابو باييث، لكنه أجَّل النظر فيه إلى حين. وبعد خمسة عشر عاماً قرر أن يعالجه بمناسبة المعرض العــالمي الذي أقيم بباريس عام1867 استناداً إلى كتيب ألفه كاتبان فرنسيان هما ميري ودولكل. وبما أن الكتيِّب ترجم إلى الإيطالية فقد عُرضت الأوبرا تحت عنوان (دون كارلو) على "المسرح الريفي" في بولونيا بايطاليا في العام ذاته.

ولكي تتلاءم هذه الأوبرا مع تقاليد المسرح الباريسي، عُرضت في البدء بخمسة فصول مع إحدى وعشرين لوحة. وبهذا الشكل كان من شأن الوفرة الكبيرة في المراحل الثانوية واستدعائها وجود رقصات وإخراج تنطبق "على الأوبرا الكبرى" أكثر من استدعائها وجود الضرورات المسرحية الأصلية، - أقول كان من شأن ذلك كله أن أصيب فيها العمل المسرحي بالثقل والتباطؤ. على أن ماكان أساسياً وضرورياً لنجاحها كأوبرا قد تحقق كما حدث لأوبرا (قوة القدر). ولاشك في أن العنصر الغرامي فيها يبدو أقل نشاطاً وحيوية من عواطف الكره والطموح والانتقام. ويُعجَب المشاهد بأداء دوري إليزابيت وكارلوس، ولكنه يُفتَن ويؤسر بما قدمه فيليب ورودريغو والمفتش.

عايدة AÏDA

بنى فيردي هذه الأوبرا على كتيب لأنطونيو غيسلانزوني. وقد ألفها بناء على طلب من خديوي مصر إسماعيل باشـــا(1830 -1895) مقابل مبلغ مقداره ثمانون ألف فرنك، بمناسبة افتتاح دار للأوبرا في القاهرة. وقدمت هذه الأوبرا في الرابع العــشرين مــن كانــون الأول عام 1871. كما قدمت لأول مــرة في إيطاليا على

"مسرح سكالا ميلانو" الشهير في السابع من شباط عام 1872. ولم تقدم بباريس إلا في 22 نيسان 1876، أولاً على "المسرح الإيطالي". ثم على "مسرح دار الأوبرا" في 1880/5/22.

تخيل موضوع الأوبرا الفرنسي أوغست ماريت (1821 -1881) العالم بالآثار المصرية. فطلب من كميل دو لوكل أن يؤلف بهذا الموضوع كتيباً نثرياً بالفرنسية. هذا النثر نظمه شعراً بالإيطالية أنطونيو غيسلانزوني ثم أعيدت ترجمته إلى الفرنسية للتمكن من عرض الأوبرا بباريس.

تقع أحداث هذه المسرحية الغنائية في مدينتي طيبة وممفيس في عهد الفراعنة. يغزو مصر أمونصرو ملك إثيوبيا ليخلص ابنته عايدة التي حبسها المصريون وأصبحت أَمَةً لأمنيريس ابنة الفرعون المغرمة بقائد الجيوش المصرية راداميس، بينما هو مغرم بعايدة. تجهل أمنيريس أن عايدة هي ابنة الملك العدو، وحين تكتشف ذلك تشتعل فيها نار الغيرة.

ينتصر راداميس على أمونصرو ملك إثيوبيا ويأسره فتقدم له أمنيريس مكافأة، لكنه يظل وفياً لعائدة. ويحاول أمو نصرو أن يستفيد من هذا الغرام فيهدد ابنته بغضبه ولعنته إذا لم تنتزع من راداميس السر المتعلق بالعمليات العسكرية المقبلة. تخشى عايدة تهديد والدها فتحصل على السر الذي يريده. لكن أمنيريس والكاهن الأكبر يكتشفان أمر المكيدة. يتم توقيف راداميس ويحاكم ويحكم عليه بالموت مكفناً في قبو المعبد العائد للإله فتاح. هناك يجد عايدة التي اختبأت في القبو لتموت معه ويتحدا في الحياة الأبدية.

يتفرد هذا المشهد الأخير بطابعه الفاجع وتحقيقه المعقد. فالمسرح يقسم إلى قسمين علوي وسفلي: في السفلي يوجد القبو الذي سيموت فيه راداميس وحبيبته عايدة، في العلوي يوجد المعبد حيث تُقدّم رقصات مقدسة بينما أمنيريس تنتحب في زاوية وتتوسل مرتدية ثياب الحداد.

توزيع الأدوار اتباعي _ كلاسيكي: [عايدة (سوبرانو)، راداميس (تينور)، أمنيريس (ميتسو)، أمونصرو (باريتون). أما صوتا فرعون والكاهن الأكبر فهما من طبقة منخفضة.] وبين جميع الشخصيات وحدها أمنيريس تعطينا شعوراً بالمأسوية حقاً، وهي التي جهد فيردي وتعمق ليحسن التعبير عنها من الناحية النفسية. وتبقى قيمة هذا العمل الكبرى فيما اتبعه الموسيقار من أسلوب غني ومميز. وكان قد اكتفى حتى هذا العمل بإبراز الناحية الغنائية، أما هنا فالغناء يتسم بالمزيد من الخطابية ويمتزج بعزف الفرقة على أفضل وجه ليخلقا معاً نوعاً من التماسك الجديد. لم تعد الفرقة هذه

"القيثارة الكبرى" التي ترافق الأغنيات في أوبرا (ريغوليتو) و(الشاعر الغنائي الشعبي) بل أصبحت جهداً يضاعف الإرنانات والإيقاعات ويمزجها بإعطائها معنى درامياً يبشر بآخر تطور وصل اليه فيردي.

بعد استهلال يتعارض فيه الموضوعان الأساسيان للعمل (موضوع عايدة عذب متصاعد، موضوع الكهان منحدر معتم)، يقدم لنا الفصل الأول الأغنية العاطفية الشهيرة "عايدة السماوية" ورقصة الكاهنات ذات الطابع الشرقي الأصيل.

في الفصل الثاني يعطي انتصار راداميس الموسيقار فرصة لاستعمال الأبواق خلال مسيرة رائعة إن لم تشكل أفضل قسم من العمل فهي على الأقل أفخم أقسامه.

ويتلوَّن الفصل الثاني بالعاطفة التي يسبغها عليه لحن عايدة "السماوات اللازوردية"، والحوار السريع العنيف بين الأب وابنته، والحوار الثنائي المأسوي بين عايدة وراداميس .

في الفصل الرابع يسيطر مشهد المحاكمة على لُحمة أوركسترالية مغرقة في التراصّ، وعلى ثنائي أخير تنتفل فيه الميلوديا من العذوبة الصافية إلى الحماسة الصوفية.

نلاحظ في هذا العمل أن فيردي تخلص من تأثير الموسيقار الألماني جاكوب ميربير (1791 -1864) كما ظهر في مؤلَّفه السابق (دون كارلوس)، وفتح الطريق في هذه الأوبرا (عايدة) بتنويعه الحي وغناه الأوركسترالي إلى تجسيد متميز أخير ظهر في أوبراتيه (عطــيل، 1887) و (فالستاف،1893) وهذه الأخيرة هي ختام ما أنتجه قبل وفاته.

فيردي وشكسبير

إعداد وترجمة: كمال فوزي الشرابي

قرأ فيردي أعمال شكسبير واستوحى منها ثلاثة أعمال صاغها في ثلاث أوبرات هي على التوالي: (ماكبث)، (عطيل)، (فلستاف). وفيما يلي شرح لها وتحليل:

MACBETH ماكبث

مسرحية فاجعة بخمسة فصول يرجح أن يكون شكسبير قد كتبها، شعراً ونثراً، بين عامي 1605و 1606. ويبدو النص غير مرضي عنه إلى حد كبير، وذلك لما ظهر فيه من إعادات وتصحيحات، ومن المحتمل أن يكون قد أجريت عليه تقطيعات وتحريفات.

مصدر هذه المسرحية هو "وقائع هولينشد"، وتستند، بالنسبة إلى الوقائع المتعلقة بسكوتلندا، إلى الترجمة الإنكليزية التي أوردها جون بيليندن من "تاريخ سكوتلندا"، وقد كتبه باللغة اللاتينية أصلاً هكتور بوييس في العام 1527.

ماكبث وبنكو جنرالان عند دنكان ملك سكوتلندا، يلتقيان، في طريق عودتهما المظفرة من تأديب بعض المتمردين، بساحراتٍ ثلاث في أرض قفراء. تتنبأ الساحرات الثلاث بأن ماكبث سيحصل على لقب "ثان THANE"* الذي يحمله رفقاء الملك، وهو يقارب لقب "بارون BARON"، ويسمى "تان كودور"، وسيصبح بالتالي ملكاً، وأن ذرية بنكو ستكون من الملوك مع أنه هو نفسه لن يصبح ملكاً. وما يلبث أن يصل نبأ بأن مكبث قد سُمِّي فعلاً"تان كودور". وبتأثير النبوءة التي تحقق نصفها، وبدافع من زوجته الليدي ماكبث، ينضب في عروق هذا الجنرال"لبن الشفقة الإنسانية" فيغتال الملك دنكان ويستأثر بالعرش. لكن ماتزال هناك عقبة في طريقه: ألم تتنبأ الساحرات الثلاث بأن المملكة سيؤول أمرها إلى ذرية بنكو؟ وعلى هذا يقرر ماكبث أن يقتل بنكو ويقتل ابنه فليانص أيضاً، لكن الابن ينجح في الفرار.

يلاحق ماكبث على الدوام شبحُ بنكو الذي يظهر له في أثناء مشهد شهير خلال إحدى المآدب. يلجأ ماكبث إلى الساحرات الثلاث اللواتي يشرن عليه بأن يحذر شخصاً

* THANE: سيد إقطاعي اسكتلندي.

اسمه مكدوف، وهو نبيل من النبلاء، وأنه مامن إنسان ولد من امرأة يمكنه أن يمسه بسوء، وأنه لن يقهر إلا عندما تنتقل غابة بيرنام بأسرها من مكانها إلى دونسينان.

يصل إلى ماكبث نبأ بأن مكدوف قد تحالف مع القائد مالكولم، وكان قد جهز جيشاً من إنكلترا، فيقدم ماكبث على قتل الليدي مكدوف وأولادها. أما لليدي ماكبث، وكان الخنجر قد سقط من يديها عندما حاولت في البدء اغتيال الملك دنكان في أثناء نومه، فإنها تفقد عقلها بعد أن تحاول عبثاً أن تنزع من على يديها بقعة دم تظل تتخيل وجودها، ثم تموت. يتهيأ جيش مكدوف ومالكولم للهجوم على ماكبث. وبمرور الجنود بغابة بيرنام يقطع كل منهم أغصاناً مورقة ويضعها ستاراً له في اثناء تقدمه نحو دونسينان . ويتمكن مكدوف، الذي كان قد انتُزع من رحم أمه بالحديد قبل الأوان، من قتل ماكبث، وهكذا تتحقق النبوءة ويصبح مالكولم ملكاً.

تشكل هذه المسرحية في قسم منها تحية للملك جاك الأول، ويتبين لنا ذلك من استعراض ملوك سكوتلندا القادمين في المشهد الأول من الفصل الرابع ومن بعض التفاصيل الأخرى. ومن بين فواجع شكسبير لاشك في أن (فاجعة ماكبث) هي أكثرهن قوة وتأثيراً. ولقد أصاب الناقد المسرحي الألماني أوغست فيلهلم شليغل (1767 - 1845) حين قال: "لم يُنتج الشعر المسرحي بعد مسرحية (أوريستي) لأسخيلوس الإغريقي (525 -456 ق.م.) أعظم ولا أكثر قسوة ورهبة منها".

هناك تدرج ناشط سريع يسوق الفاجعة منذ الإيقاعات العاصفة الأولى حتى انتهاء النبوءة. ويسجن السحر الجهنمي من العرافات الثلاث إرادة المحارب المنتصر والطموح، بعد أن يكشف له تطلعاته التي لم يعترف بها، في شبكة لا يستطيع الإفلات منها. إن المحارب يقع فريسة الإغراء، لكن صراعاً يجري في داخله ويجعله يحتفظ بشيء من نبله الأول في كل الانحرافات التي يندفع إليها. ويرين على جميع الشخصيات في هذه المسرحية، التي تقع أحداثها وسط ضباب "الشمال" وعواصفه، المُناخ ذاته من القدرية المشؤومة. ويمتد العمل منطقياً على مدى عدة سنوات، لكن كل اعتبار للزمن يختفي أمام المشاهد التي ينظم إيقاعها الرعب والقلق. وهناك إحساس عميق بالسر والغموض يتعلق بجميع الأحداث التي تتم:" هل حقاً جريمة ماكبث ضرورية؟ أليست قفزة في السواد أثارها نوع من أنواع السحر والافتتان؟". على أن كل شيء في هذه المسرحية يجعل منها عملاً قوياً ورهيباً.

ثم إننا لنجد أن الليل فيها يهيمن على كل شيء مع إشارات عديدة إلى عالم الظلمات والحضور الخفي والدائم لهذه المخلوقات الحقيرة والكريهة التي تملأ هذا العالم بمرورها العابر ونزعاتها الوحشية. إنه لمُناخ خانق من الخوف والشكوك، والواقع أن كلمة "خوف أو فزع" كثيراً ما يرد ذكرها إلى جانب الصور المحتشدة بالعنف والدماء. وتبدو الحياة نفسها كـ "حكاية يرويها أبله، وتمتلىء بالغضب والضجيج، ولا معنى لها

على الإطلاق" [الفصل الخامس، المشهد الخامس، السطر26]، والجمل التي يتكرر ذكرها عديدة جداً، وسوى الجملة التي ذكرناها هناك: "لكني أخشى الطبيعة، إنها لملأى جداً بلبن (أو حليب) الشفقة الإنسانية لكي نسلك فيها أقصر طريق" [الفصل الأول، المشهد الخامس] و"لاتنم أبدا ياماكبث، اقتل النوم" [الفصل الثاني، المشهد الثاني] و"دنكان في ضريحه، بعد الاضطرابات المحمومة في حياته، إنه ينام بعمق" [الفصل الثالث، المشهد الثاني] و"جميع العطور في بلاد العرب لاتطهر هذه اليد الصغيرة"، " لقد عشت من العمر مايكفي، وطريق حياتي ينحرف نحو الخريف وأوراقه الصفر" [الفصل الخامس، المشهد الثالث] و"غداً، ثم غداً، ثم غداً سأزحف من يوم ليوم بخطاً قصيرة حتى آخر مقطع من الذكرى، وجميع أيامنا التي انقضت قد أضاءت الدرب، نحو غبار الموت، للمجانين. انطفىء، انطفىء، ياأيها المشعل!" [الفصل الخامس، المشهد الخامس].

استند جيوسيبيه فيردي إلى كتيب نظمه فرنشيسكو ماريـــا بيـــافيه (1810 - 1867) ليلحن أوبرا (ماكبث). وقد عرضت على "مسرح البارغولا" بفلورنسا عام 1847. وتعد أهم أوبرا لحنها هذا الموسيقار الكبير. وتتألف، في كتابتها الثانية، من استهلال أو افتتاحية وأربعة فصول واثنين وعشرين مقطوعة. وأضعف الصفحات وأقلها تعبيرية فيها هي وحدها الصفحات التي تصور العناصر المروِّعة كالساحرات، والتي كان يجب أن تصبح غنائية أسوةً بصفحات الأشخاص الحقيقيين. ويؤكد هذا الأمر انعدام القدرة الذي وجد فيردي نفسه فيه للتعبير عن الرؤى الخارقة التي تفوق استطاعة البشر، كما هي الحال في أوبرا (جان دارك). وبالمقابل يمكننا أن نلاحظ أن فيردي قد نجح نجاحاً يثير الإعجاب في أن يقدم لنا "ماهو مجرَّد" على نحو غير مباشر، ولكن بوساطة خيال تملكه شخصية قادرة وواعية هي شخصية ماكبث. فمشهد الظهورات مثلاً، وهو مشهد في غاية الجمال، إنما نفهمه بفضل الإحساس القوى الذي يتمتع به ماكبث. ويتم التعبير عن ذهول هذا البطل بنبرات موجزة، وبما تمكن تسميته أيضاً أجمل "ترنيمة عذبة معتدلة البطء" - أنتدانتيه كانتابيليه - موجودة في هذا العمل. وعلى وجه العموم فإن أحلى الصفحات هي تلك التي تحوي حوارات ماكبث والليدي ماكبث واعترافاتهما. وثمة متتالية من جمل غنائية وإلقاءات ملحنة ترافقها الإيقاعات، وموضوعات تعبيرية قوية يبرزها عزف الفرقة، وهي كلها تصور العواطف المختلفة في تصعيد يتميز بمنتهى التماسك وبخاصةٍ في صوت ماكبث. أما الفرقة فإنها تسمعنا آنذاك مايشبه نحيب الضحايا وأنينهم، وما يحاكي التهديدات المرعبة. وثمة أغنية لماكبث يرتفع فيها صوته جهيراً حاداً -باللغة الإيـطالية طبعاً - ثم يتهاوى من جديد مصوراً التعبير الشرير والبارد من دون أي تأثر انساني أو إرادي.

عطيل، موريسكي البندقية **OTHELLO, THE MOOR OF VENICE**

وهي مسرحية بخمسة فصول كتبها شكسبير شعراً ونثراً، وعرضت على وجه

التقريب عام كتابتها 1604. وفيما بعد أجرى عليها الكاتب المسرحي الكبير عدة تغييرات.

لاندري إذا كان شكسبير قد استند في بناء مسرحيته إلى قصة (إيكاتوميتي) للكاتب الإيطالي جيوفان باتيست جيرالدي سينتيو أو إلى ترجمة هذه القصة إلى الفرنسية بقلم الكاتب يالفرنسي غابرييل شابويس وقد نشرها بباريس عام 1584.

عطيل جنرال موريسك أو مغربي يعمل في خدمة حكومة البندقية. تغرم به ديزديمونة، ابنة عضو مجلس الشيوخ برابانتيو، بعد أن سمعت عنه وعن مآثره ماأثار إعجابها. يتزوج عطيل ديزديمونة سراً. يتهمه والدها، أمام القاضي الأول، بأنه أغوى ابنته واختطفها. لكن عطيل يشرح كيف أنه استولى على قلب حبيبته وزوجته على نحو شرعي، وتؤكد ديزديمونة أقواله. في تلك الأثناء يصل نبأ أن الاتراك يتهيؤون للهجوم على جزيرة قبرص، فتلجأ السلطة إلى شجاعة عطيل وخبرته لصدهم. ويتخلى باربانتيو الوالد مرغماً عن ابنته التي ترحل هي وزوجها إلى قبرص.

ثمة عدو لعطيل هو ياغو حامل العلم الذي يغار لأن عطيلاً عين كاسيو ضابطاً بدلاً منه. أضف إلى ذلك أن ياغو يغذي حقداً دفيناً على كاسيو، بعد أن سرت إشاعة أن زوجته إميلي - وهي وصـــيفة ديــزديمونة - معجبة به. وعلى هذا يبدأ ياغو بالتقليل من اعتبار كاسيو أمام عطيل، وذلك بعد أن أسكره وجعله ينشر الاضطراب والإزعاج في النظام العام، على أثر مشاجرة حصلت بينه وبين رودريغو: ولأن رودريغو يحب ديزديمونة فإنه يتحدى كاسيو ويدعوه للمبارزة.

بعد أن يُسَّرح كاسيو يورطه ياغو بأن يستحثه على اللجوء إلى ديزديمونة كي تتوسط لدى زوجها عطيل من أجله، بينما يبذر في الوقت ذاته في نفس عطيل بذور الشك بأن زوجته تخونه مع الضابط المسرَّح. وما تبذله ديزديمونة من حماسة وجهد للتوسط من أجل كاسيو يثير في نفس عطيل الشكوك بأن زوجته تخونه فعلاً فيصبح فريسة أعتى وأرهب أنواع الغيرة.

يدبر ياغو على مهل مؤامرة جديدة فيحصل على منديل حريري كان عطيل قد أهداه الى ديزديمونة عربوناً عن حبه لها وضيعَّته ثم عثرت عليه إميلي وصيفتها. لكن ياغو ادعى أنه وجده عند كاسيو. تعمي الغيرة عطيل فيخنق ديزديمونة في سريرها. بعد مدة يجرح رودريغو بتحريض من ياغو ثم يقتله هذا الأخير بطعنة خنجر لكي لايطلع أحد على خطته، لكن على جثة رودريغو يعثر على رسائل تثبت خيانة ياغو وبراءة كاسيو. فيصعق عطيل من الألم والندم لأنه قتل زوجته البريئة، وبكل مالديه من صفاء ذهن ومن عزم وإرادة يقتل نفسه.

بنيت هذه المسرحية، التي يدور موضوعها حول الغيرة، بمهارة تأسر الانتباه، حتى إنها لتستوجب فحصاً هادئاً ودقيقاً لاكتشاف عدم المصداقية في بعض عناصرها، ووجود بعض التناقضات في نفسيات شخصياتها، وكذلك لامعقولية الاستمرار في أحداثها. وقد جهد النقاد لتفسير بعض الصعوبات الموجودة فيها، وأخطرها مايتعلق بهذا الاستمرار: فبين إبحار عطيل وديزديمونة إلى قبرص والكارثة الأخيرة تنقضي ست وثلاثون ساعة فقط، بينما واقع الحال يتطلب مدة أطول تمتد لبضعة أسابيع على الأقل. ولقد حاول الباحثون أن يفسروا أن هناك عدمَ تماسك ظاهراً حين افترضوا أن اتهام ياغو لديزديمونة مثلاً قد حصل خلال حقبة سابقة لوصولهما معاً إلى قبرص. لكن مثل هذا التفسير يناقض ماقاله ياغو عن ديزديمونة في الفصل الثالث، البيت230: إن خيانة ديزديمونة تلت عشقها للموريسكي، هذا العشق الذي استمر حتى ذلك الحين مادامت، في حقبة خطبتها، قد تملكتها رغبة جامحة ودائمة في أن تشعر بالميل إلى إنسان لونه يميل إلى السواد. وبحسب كلمات ياغو فإن تاريخ الخيانة يعود إلى حقبة قريبة جداً.

وثمة أيضا تناقضات في طباع عطيل. أضف إلى ذلك أن ديزديمونة تبقى بليدة الذهن إلى حد ما حين لاتلاحظ غيرة عطيل وهي توصيه خيراً بكاسيو في لحظة غير مناسبة تماماً، ثم فيما بعد حين تدرك غيرة زوجها فلا تحاول أن تكتشف السبب الذي يؤدي فوراً إلى التفاهم معه.

أما بقية الشخصيات فتظهر عليها جميعاً علائم البلاهة لأنها تُخدع على مثل هذه السهولة بما يقوله ياغو. على أن التشوش والتناقضات في نفسيات الممثلين الأساسيين، والتباعد بين طباعهم وطرائق تصرفهم كانت واردة في جدول الأعمال لدى المسرح الأليزابيتي الذي كان يسعى للإفادة من تأثيرات المنظور، هذه التأثيرات التي تتطلب بعض الانحرافات باعتبارها لاتظهر في أثناء العرض. وحقيقة القول إن هذه المسرحية الفاجعة قد تكون أكثر مسرحيات شكسبير صفاءً وتقيداً بالاتباعية-الكلاسية-، ومن هنا النجاح الذي لقيته في القارة الأوربية: فمسرحية (زاييرِ) لفولتير، وفيها شخصية أوروسمان المأخوذة من شخصية عطيل، هي أول اقتباس فرنسي من هذا العمل الشكسبيري مع مايتمتع به هذا الاقتباس من حرية في التصرف.

إن مسرحية (عطيل) مسرحية جنوبية - أوربية بسبب العواطف التي تشكل موضوعها الرئيسي [وذلك من دون أن نتقيد بنظرة شليغل إليها وهي القائلة بأنها فاجعة إنسانٍ بربري لم يحسن تمثل الطبائع الغربية]، أقول إنها مسرحية وَجدت لها في بلدان البحر الابيض المتوسط جماهير تقبلتها بسهولة وإعجاب. وبالمقابل فإنها تطلبت المزيد

من الوقت لكي تفرض وجودها على العقلية الأنكليزية المتزمتة – "البيوريتانية" – التي صُدمت بموضوعها، كما صدمت بصفة كونها مسرحية لاهثة تجري أحداثها حول مخلوقة بريئة وقعت في شبكة من الخيانات، ودُفع بها إلى أن تموت ميتة شرسة في غرفة مظلمة بأعماق إحدى القلاع. أضف إلى ذلك أنها تشكل حدثاً متنوعاً استلهمه شكسبير من وقائع قاسية، وأحاطه بكل مالدى إنسان القرن السابع عشر من غنى في الألفاظ ودقة في التفكير.

من بين تعابير هذه المسرحية، وقد أصبحت تجري على الألسنة مجرى الأمثال، نذكر: ["سأحمل قلبي على يدي"، في الفصل الثاني، المشهد الأول، السطر64]، ["رجل ما أحب بحكمة بل أحب بمنتهى الجودة"، في الفصل الخامس، المشهد الثاني، السطر244]. وتبقى "أغنية الصفصافة" التي تغنيها ديزديمونة في المشهد الثامن من الفصل الرابع في أوج شهرتها على الدوام: ["كانت النفس المسكينة تصعد زفراتها بالقرب من شجرة الجميز: غنوا جميعاً شجرة الصفصاف الخضراء"].

تناول جيوسيبيه فيردي هذه المسرحية وألف منها أوبرا تحمل العنوان ذاته في أربعة فصول ، على كتيّب لأرِّيغو بويتو. ومع أن هذا الكتيب يعدُّ من أكمل وأفضل ماقُدم لمؤلف موسيقي فإنه يخلو من التلاحم المنطقي ومن الوضوح في التوسع المسرحي. على أن فيردي، الذي كان يعمل على صعيد تتغلب فيه العاطفة على المنطق، عرف كيف يلتحم أحياناً بشكسبير التحاماً جميلاً لما في إبداعاته من شاعرية. وبين الشخصيات نجد أن شخصية ديزديمونة قد عولجت بمنتهى الضعف، مع أن لحنين من ألحانها أصبحا شهيرين. وترضي شخصية ياغو كلاً من ناحيتي علم النفس والتنفيذ. أما بالنسبة إلى عطيل فإننا نفضل مشهد الحب على مشهد الغيرة لديه بسبب مافيه من ضعف وعدم إقناع. ويحرك عطيل مشاعرنا حين تنهار قوته تحت وطأة الألفاظ الساخرة التي يتفوه بها ياغو، أكثر مما يحركها حين يقوده الحب إلى الموت. ويمتلىء البوح الغنائي لنفس عطيل الممزقة بمشاعر تعد من بين أجمل ماعبر عنه فيردي، ولنا مثال على ذلك في الحوار الرائع الذي يجريه مع نفسه في الفصل الثالث. ومنذ نهاية الفصل الأول حتى نهاية الفصل الرابع تُعرَضُ أمامنا قصيدة حب طويلة بكل مافيها من غوىً وجلال وعظمة. ومن النادر أن نقع لدى فيردي على مثل هذا الغني في التعبير وعلى مثل هذه البساطة معاً.

فَلْستاف **FALSTAFF** أو زوجات وندسور المرحات

مسرحية بخمسة فصول كتبها نثراً وشعراً وليم شكسبير نحو عام 1598 على الأرجح، ونشرت في عدة طبعات في الأعــوام 1602، 1619، 1623، 1630. وكان النص في الطبعة الأولى غير مكتمل. ويقال إن شكسبير كتبها في خمسة عشر يوماً بطلب من الملكة إليزابيت التي رغبت في أن ترى فالستاف عاشقاً على خشبة المسرح.

ومع ذلك فإن هذه المسرحية لم تكتب بدون مستندٍ تماماً، لأن شكسبير قد لجأ إلى الاستعانة بنص مسرحية كانت موجودة بين مجموعة المسرحيات التي تحتفظ بها فرقته ذخيرة للطوارىء. وعنوان هذه المسرحية (هزلية الرجل الغيور). وقد سبق للفرقة أن قدمتها عام 1593. وموضوعها مستمد من قصة إيطالية فيها يختبىء العاشق في إحدى قطع الأثاث - وهو موضوع غالٍ على قلوب الكتاب الإيطاليين -، وتحول هنا إلى موضوع إنسان يختبىء "تحت جبل من الملابس المهيأة للغسيل". وكان المطلوب أو المقصود من ممثلي المسرحية أن يصوروا على نحو هزلي – كاريكاتيري- شخصيات العصر. وهكذا فإن على القاضي شالوف وابن أخيه الغبي أبراهام سلندر أن يجسدا شخصية السير توماس لوسي من بلدة شارل كوت بالقرب من مدينة ستراتفورد - وهي مسقط رأس شكسبير -، وكان قد اضطهد شكسبير لأن هذا الأخير سبق له أن اصطاد في أراضيه.

ثمة موضوعان يتعارضان في هذه المسرحية: موضوع فلْستاف وقد خدعته سيدتان من البورجوازية الغنية كان يغازلهما، وموضوع آن بيج التي يريد والدها تزويجها. يجد فلستاف نفسه بحاجة ماسة إلى النقود فيقرر أن يغازل زوجَتَيْ فورد وبيج، - وزوجاهما بورجوازيان غنيان من وندسور -، وذلك لأن كلاً من هاتين الزوجتين باستطاعتها أن تفك كيس النقود العائد لزوجها. لم تكن السيدة بيج على وفاق مع حليلها ولا مع المتقدم للزواج بابنتها. يرسل فلستاف لكل من الزوجتين رسالة إطراء وغزل متماثلتين، فتقرران سراً أن تنتقما منه.

هذا من جهة ومن جهة أخرى، يبادر نيم وبيستول، رفيقا فلستاف، إلى إنذار الزوجين. يتلقى السيد بيج النبأ ببرود ولا مبالاة، أما السيد فورد فيدهش من أن بإمكان زوجته أن تخونه. ويزورفلستاف في البدء السيدة كويكلي، وهي خادمة الطبيب كايوس، وقد كلفت أن تكون وسيطة لدى الزوجتين، وتؤكد له أن هاتين السيدتين لايهمهما شيء في الدنيا سوى تلبية طلبه وإسعاده. ثم يستقبل فلستاف فورد، وقد ادعى هذا الأخير أن اسمه بروك، وأنه يجن حباً بالسيدة فورد، ويعد فلستاف بمبلغ من المال كبير إذا ساعده على اكتساب قلبها، فيسر له فلستاف بأنه على موعد معها، ويعده بأن يترك له مكانه. في الموعد يأتي فورد مع عدة أصدقاء له للتأكد من الخيانة فيختبىء فلستاف بسرعة في سلة ضخمة من الغسيل الوسخ وينجو.

في موعد ثانٍ يتنكر فلستاف بهيئة امرأة عجوز ولكنه يقع في يدي فورد فيوسعه هذا ضرباً وإيلاماً. أخيرا يحدد مكان الموعد الثالث والأخير في غابة وندسور حيث يهاجم فلستاف فريقٌ من الجنيات والعفاريت المزيفين، وهكذا يكتشف فورد وبيج أمره.

مع هذه الحبكة تجري حبكة أخرى أقل أهمية: أبطالها الطبيب الفرنسي كيوس، والأبله سلندر قريب القاضي شالوف، وفنتون وهو شاب غريب الأطوار لكن آن بيج تحبه. وتُستخدم السيدة كويكلي مرة أخرى وسيطة لهؤلاء الثلاثة، وتبث فيه روح الجرأة والإقدام. يتدخل الراهب الغالي - أوالفرنسي القديم - لمصلحة سلندر، ويجد نفسه مهدداً من الطبيب كايوس، ولكن ذكرى الحرب بين فرنسا وإنكلترا تتحول إلى معاملة سيئة يطبقها الغالي والفرنسي للسخرية من اللغة الإنكليزية. في الموعد الأخير الذي ضرب لفلستاف في الغابة يتدبر بيج الأمر، فيساند سلندر لكي يختطف هذا ابنته المرتدية ثيابا بيضاء، بينما السيدة بيج، وهي تؤيد الطبيب، تقرر أن ترتدي ابنتها ثياباً خضراء وأن يختطفها كايوس. ولكن في هذه اللحظة الحرجة يلتقي طالب الزواج وجها لوجه مع شاب متنكر بثياب فتاة، بينما آن الحقيقية تهرب مع حبيبها فنتون وتتزوجه.

أراد البعض أن يرى في هذه المسرحية الهزلية مثالاً ممتازاً للحكاية الشعبية المنظومة شعراً مع جميع خصائص هذا النوع من السرد: صور شخصية واقعية، تصرفات خشنة وفظة، انعدام الاحترام لمبدأ الزواج، متعة بورجوازية تقوم على إذلال متمرسً همه "الجري وراء تنانير النساء" بحسب التعبير الفرنسي، إلخ. ومما لاشك فيه أن هذه المسرحية (فلستاف أو زوجات وندسور المرحات) لم تلقَ قبولاً من النقاد الإنكليز في القرن التاسع عشر بسبب موضوع الحب الذي هو محورها بخاصة، وللأسباب التي مرَّ معنا ذكرها، وهي كلها مقبولة من بعض المجتمعات الأوربية دون المجتمع الإنكليزي المحافظ المتزمت.

وغني عن القول إن هذه المسرحية قد حظيت بترحيب حار على المسارح العالمية لما فيها من تسلية ومتعة. وهي إلى ذلك عمل مسرحي ماهر وإن نكن نستشعر فيها العجلة التي كتبت بها.

قدم جيوسيبيه فيردي هذه المسرحية بشكل أوبرا تحت عنوان (فلستاف) على "مسرح سكالا ميلانو" الشهير عام 1893، وزاد فيها من اقترابه من روح شكسبير. وهي آخر عمل مسرحي ألفه هذا العبقري، والعمل الوحيد الذي لم يؤلفه على صورة "مقطوعات" .

استمد الكاتب أرَّيغو بويتو موضوع كتيِّبه من ثلاثية شكسبير المؤلفة من الجزأين الأول والثاني من مسرحية (هنري الرابع) ومن (زوجات وندسور)، وأورد فيها أسماء بعض الشخصيات، كما احتفظ بقسم لابأس به من الكلام الذي تفوهت به هذه الشخصيات، وذلك بفضل أمانته في الترجمة.

يختفي في الكتيب كل من شالوف وسلندر، ويبقى كايوس ونيم وبيج وزوج ميغ. وباختفاء سلندر، تتحول الحبكة الثلاثية من سلندر وكايوس وفنتون - عاشق نانيت - إلى شيء يكاد لايذكر، مادام قد نقص أيضاً الاهتمام بأسرة فورد ومختلف الترتيبات المتعلقة بالزواج. في القسم الثاني من الفصل الثاني نحس، مقارنةً مع (الزوجات المرحات) ، بالمزيد من الخوف من قبل الكاتب بالنسبة إلى العمل الأصلي: فزيارتا فلستاف لأليس، اللتان تنتهيان الأولى بحادثة السلة الضخـمة، والثـــانية بالتنكر

النسائي، يُستعاض عنهما بزيارة واحدة. ويعدُّ فورد أكثر الشخصيات تحولاً، وإذا كان قد احتفظ بالكثير من تعابيره الشكسبيرية، فإن التنامي النفساني لشخصيته إنما يقوم بأكمله على "الحوار الذاتي" الوارد في الفصل الثاني. والعديد من جمل هذه الشخصية مأخوذ من مسرحية (هنري الرابع).

والحق يقال إن هذا العمل يعد، من بين الإنتاج الغزير الذي قدمه فيردي، أكثرَ أعماله تميزاً وكمالاً، وذلك لما فيه من تألق وإبداع. على أن الغنى الموسيقي الموزع في كل مكان من المسرحية يجعلنا، في أقل المراحل اتصالاً بالحبكة، نحس شيئاً من الحذلقة في الألحان. أما الروح المرحة والأناقة الأرستقراطية، والتعبير الفني العـــفوي - وهو في منتهى الدقة والنفاذ -، وكذلك تمثل الشكل مع العاطفة، وتكوين الصور الكلامية والغنائية، والتناغم، والحركات، فإنها كلها تشكل وحدة مطلقة. وهكذا فإن الخطاب الكلامي، سواء أكان غناءً أم إلقاء ملحناً، صوتياً أم آلياً، ينتشر وينساب بخفة وطلاقة في الألحان الصادحة، كما ينتشر وينساب في ديمومة الفترات الصامتة، وذلك على تماسك في الإيقاع وفوة في التعبير. ثم إن التناميات المعهودة للشكل، وهي عديدة في مسرحية (عطيل)، قد أُلغيت هنا وحل محلها تنوع مستمر يقوم على الابتكارات المتسمة على الدوام بالجدة. أما عزف الفرقة فهو ساحر، ناعم، لطيف، شبه هوائي، وهي وسيلة لجأ إليها فيردي ليشير على نحو رائع إلى العرض التحليلي النفساني للمسرحية بأسرها.

وزبدة القول إن (فلستاف) هي من أفضل الأوبرات التي أبدعها هذا الموسيقار الكبير إن لم تكن أفضلها على الإطلاق.

□□□

ترجمة وإعداد
عبدالله موازيني

تميز القرن التاسع عشر في إيطاليا بنشاط ملحوظ في مجال الأوبرا التي غدت التسلية الأساسية للإيطاليين. مما أغنى المكتبة الموسيقية العالمية بنتاج موسيقي متميز . وأدى لبروز مجموعة من المؤلفين الأوبراليين المشهود لهم بالموهبة والمعرفة، وكان من أهمهم المؤلف جوسيبي فيردي (Guiseppe Verdi) الذي بدأ مساعداً لعازف أورغن في الكنيسة المحلية في مدينة لورنكول (Le Roncole) مسقط رأسه ليغدو - وهو في الثالثة عشرة من العمر - مساعد قائد أوركسترا بوسيتو (Busseto)،وينطلق بعدها رغم يفاعته مؤلفاً محترفاً لفت الأنظار إليه وذاعت شهرته لتتجاوز حدود إيطاليا.

على أن ذلك لم يكن لنشاطه فحسب،بل لعبت وفاة فينشينزو بيلليني (Vincenzo Bellini) وتقاعد روسيني (Gioachino Rossini)واقتراب مسيرة غيتانو دونيزيتي (Gaetano Donizetti)من نهايتها دوراً هاماً ومساعداً في بروز نجم الشاب الموهوب فيردي وتألقه.

تميز فيردي بالأعمال الأوبرالية الميلودرامية، وأصبحت أعماله في هذا المجال مثالاً احتذى به الكثير من مؤلفي الأوبرا من بعده. فقد ابتعد عن المقدمات البسيطة التي تميل أحياناً للابتذال ليبدع فناً راقياً، محّولاً الأوبرا إلى موسيقا درامية حقة كما فعل معاصره الألماني ريتشارد فاغنر (Richard Wagner) برغم تطور كل منهما تطوراً مستقلاً. كان فيردي يقول عن نفسه إنه لم يكن مؤلفاً متعلماً بل مجرد مؤلف ذي خبرة، وإنه اكتسب هذه الخبرة العملية بكاملها من المسرح.

كان لفيردي علاقة وثيقة بعالم الأدب، فقد ألف أوبرا "ريغوليتو" الذي استمده كاتب النص بياف من دراما شعرية للكاتب الفرنسي الشهير فيكتور هوغو و"الاترافياتا" المأخوذة عن مسرحية غادة الكاميليا لألكسندر دوماس الابن دون إغفال أوبرا "دون كارلوس" المأخوذة عن عمل تراجيدي للشاعر شيلر.

كان لشكسبير مكان هام في قلب فيردي، فقد كتب في رسالة وجهها إلى أحد الناشرين الفرنسيين رداً على نتائج تقييم أعمال عام 1865 الفنية التي ذكر فيها أنه،أي فيردي، لا يعرف أي شيء على الإطلاق عن شكسبير مايلي:"إنني لا أعرف أو أفهم كاتباً أفضل من معرفتي وفهمي لشكسبير إنه واحد من أفضل الشعراء بالنسبة لي، فقد كانت كتبه دائماً بين يدي منذ أيام شبابي الأول أقرؤها وأعيد قراءتها على الدوام".

ألف فيردي ثلاثة أعمال أوبرالية مستمدة من أعمال شكسبير هي ماكبث وعطيل وفالستاف. تعد هذه الأعمال من أعظم أعماله، وقد توج مسيرته الفنية بها. كما عمل

على نحو متقطع ولعدة سنوات على مسرحية الملك لير، وناقشها مع الكثير من كتاب الأوبرا. ويذكر أنه كتب بعض الموسيقا لها. ولكن هذا العمل لم يكتمل لسوء الحظ.
كان فيردي سباقاً في تحويل أعمال شكسبير للأوبرا في إيطاليا. فحين كتب أول أعماله المستمدة من شكسبير لم يكن يقدم آنذاك على المسارح الإيطالية أي عمل مسرحي مستمد من أعمال هذا الكاتب الذي كان مشهوراً بوصفه شاعراً فقط لا كاتب مسرحيات مهم.

كانت أوبرا "ماكبث" التي قُدمت لأول مرة عام 18847 أول أعمال تلك المجموعة، وكان عزيزاً على فيردي لدرجة أنه أعاد تقديمه بعد 18 سنة بعد توسيعه وتنقيح نسخته الأوبرالية في باريس عام 1865. عندما استلم فيردي مهمة الإشراف على موسم كرنفال عام 1874. تم اختيار ماكبث من قائمة محدودة الاحتمالات، وأنيطت مهمة اختيار كاتب الأوبرا بفيردي، وبعد تفكير طويل، اتصل بفرانشيسكو ماريا بياف وأرسل له ملخصاً مفصلاً لكل فصل. وأخذ بين أيلول وشباط من العام ذاته يتابع بياف إلى حد الإزعاج ويضايقه بتصرفاته، فتارة يكتب له الحوارات نثراً، وتارة يكلف شاعراً آخر بإعادة كتابة مشاهد بأكملها.

جاءت أوبرا ماكبث في أربعة فصول. تتنبأ ثلاث ساحرات أخوات في الفصل الأول لجنرالين من الجيش الاسكوتلندي هما ماكبث وبانكو أن ملك اسكتلندا دنكن سيعين الأول دوقاً على مقاطعة كاودور وسيغدو ملكاً بعد ذلك، وأن واحداً من سلالة بانكو سيستلم الحكم يوماً ما. يُصدم ماكبث عندما يتحقق الجزء الأول منن النبوءة ويصله نبأ تعيينه من الملك دنكن شخصياً دوقاً على مقاطعة كاودور. يروي ماكبث لزوجته حكاية نبوءات الساحرات، فتدفعه زوجته لقتل الملك الذي كان في زيارة لقصرهما. تخطط السيدة ماكبث للجريمة وتخفي الخنجر الملطخ بدم الملك بحيث تلتصق التهمة بحراسه. وينتهي الفصل الأول باكتشاف موت الملك وإعلام النبيل ماكدوف الأمم المجاورة بالنبأ الخطير.

تجري أحداث الفصل الثاني في القصر الملكي، بعد تحقق الجزء الثاني من النبوءة وتولي ماكبث العرش وهرب ابن الملك المقتول، الأمر الذي أثار الشكوك حول ضلوعه في هذه الجريمة. يحاول ماكبث إعاقة تحقق الجزء الأخير من النبوءة، فيتدبر أمر قتل بانكو عن طريق تكليف شخص بتنفيذ هذه الجريمة أثناء نومه هو وابنه في الحديقة ليلاً. يُقتل بانكو لكن ابنه مالكوم يتمكن من النجاة والهرب. يفاجأ ماكبث أثناء حفلة أقامها بظهور شبح بانكو أمام الجميع مثيراً الذعر بين المدعوين، ويتوعد ماكبث بالجزاء العادل لفعلته الشنيعة هذه. يقرر ماكبث عندئذ استشارة الساحرات مرة أخرى حول مستقبله.

تبعث إجابات الساحرات الطمأنينة في نفس ماكبث في الفصل الثالث. ولكنهن تحذرنه من النبيل ماكدوف، وتؤكدن له أنه أي ابن امرأة عادي لن يتمكن من هزيمته, وأنه سيستمر في تسنم العرش حتى يستولي عدوه على غابة بيرنام. وتعدن للتركيز على أنه لابد أن يستلم شخص من سلالة بانكو العرش الاسكوتلندي. الأمر الذي يجعل السيدة ماكبث تحث زوجها على قتل ماكدوف وأسرته.

يجمع ماكدوف في الفصل الأخير بعد نجاته من المذبحة التي أتت على أسرته جيشاً ويقرر غزو اسكوتلندا، وهو واثق من دعم الإنكليز له. وينضم لجيشه ثوار ولاجئون اسكوتلنديون ناقمون على ما آلت إليه البلاد من جور ماكبث. يتقدم الجيش مختبئا تحت ستار من أغصان أشجار غابة بيرنام ثم يلتقي مالكوم وماكدوف فيتفقان على تحرير اسكوتلندا سوية.

في القصر الملكي تلاحق الكوابيس المتعلقة بمقتل دنكن زوجة ماكبث، فتفقدها عقلها تدريجياً. وقبل وفاتها تعترف للجميع بالجرائم التي اقترفها زوجها. يستعد ماكبث لمواجهة جيش أعدائه. ولكن القلق ينهش قلبه عندما يخبره الحراس أن غابة بيرنام تتقدم إليه ويدرك آنذاك أن نبوءات الساحرات لابد أن تتحقق.
يلتحم الجيشان، وحينئذ يواجه ماكبث ماكدوف وجهاً لوجه. يستل ماكدوف سيفه وقبل أن يضرب به خصمه يكشف له أنه لم يولد من رحم امرأة وأن رحم أمه تمزق عند ولادته. وبهذا تحققت النبوءة مرة أخرى. يُقتل ماكبث وينادي الجيش بمالكوم ملكاً على اسكوتلندا.

زار فيردي كل مسارح لندن لاختيار واحدٍ يقدم عليه عمله، وكتب دليلاً طويلاً يفصل فيه كيفية أداء المؤثرات الخاصة والأقمشة التي يمكن استخدامها لخياطة ثياب الممثلين. كما قام بتوزيع الأدوار توزيعاً متساوياً بين المغنين الأساسيين بالتوازي مع الموسيقا، وبعد أن أنهى التأليف الموسيقي أرسل تعليمات دقيقة ومفصلة عن طريقة الأداء. تابع فيردي بحماسة شديدة تدريبات الممثلين. وتشهد على ذلك رسالة كتبتها المغنية الأساسية في العمل، تذكر فيها أن فيردي أتى إلى غرفة الثياب في ليلة العرض الأول بعد أن ارتدى الجميع ثيابهم. وطلب منهم تأدية بروفة أخرى على إحدى الثنائيات (Deutto). فاعترضت قائلة إنها تدربت على هذه الثنائية 150مرة، فرد عليها بأنهم سيتدربون عليها للمرة151.
استُقبل عمل فيردي الأوبرالي العاشر بترحيب ونجاح منقطعَيْ النظير رغم انتقادات النقاد الذين وجدوا فيه أخطاء جسيمة.

كان لأوبرا ماكبث مكان مميز في قلب فيردي، إلى درجة أنه قرر إهداءها لولي نعمته وأغلى الناس على قلبه ووالد زوجته أنطونيو باريزي. فقد كتب له بعد تسعة أيام من العرض الأول قائلاً:"كنت أنوي منذ عدة سنوات تخصيص عمل أوبرالي لك. فأنت

أبي وولي نعمتي وصديقي. وهاقد خرجت أوبرا ماكبث إلى الضوء وهي أعز أعمالي الأوبرالية إلى قلبي. أعتقد أنها جديرة فعلاً بأن تُقدم لك".

تابع فيردي اهتمامه الخاص بهذه الأوبرا لدرجة أنها أصبحت واحدة من أكثر أعماله شعبية. وقد غدت أغنية المنفيين في الفصل الرابع، وترنيمة المعركة (La patria tradite) نشيدي الحركة الثورية في إيطاليا. ولم يَعِدْ فيردي بتقديم العمل على مسرح مديـنة ميـلان (La Scala)حتى - حسب قوله - تتحسن الظروف. وفي عام 1852، اشترط فيردي تقديم هذه الأوبرا في موسم باريس مع أوبرا جديدة له، ولكن لم يتحقق هذا الشرط.

في عام 1863، عرض متعهد حفلات مسرح ليريك على فيردي أن ينتج له ماكبث ويقدمها على خشبة مسرحه إن هو أضاف إليها باليهاً وكورالاً ختامياً فأرسل إليه فيردي تصّوره عن العمل بعد التعديل. ولكنه اكتشف أن هنالك الكثير من التعديلات التي بجب إدخالها ليتوافق العمل مع المعايير المطلوبة. فبالإضافة إلى الباليه وهي أحد ضرورات تقديم أي عمل أوبرالي في باريس، كان يرغب بإضافة مقطع غنائي (آريا) تؤديه السيدة ماكبث في الفصل الثاني . وإعادة كتابة مقاطع من مشهد الهلوسة والهذيان اللذين انتابا السيدة ماكبث في الفصل الرابع، وتغيير النهاية بالطبع. كان ذلك سيئ الوقع على فيردي الذي كان يرى أن إعادة كتابة عمل ما مهمة أصعب بكثير من تأليف أوبرا جديدة. استمر فيردي بالعمل عامي1864و1865. ولكن عند تقديم العمل، اكتشف فيردي أن المخرج قد أغفل الكثير من ملاحظاته الدقيقة، مما أفشل العمل الغالي على نفسه وأغرق فيردي باليأس. "لقد اعتقدت بأنني قمت بكل ما هو مناسب... لكن يبدو أنني كنت مخطئاً".

رغم أن فيردي كان ما يزال في أوج سنوات تألقه. فقد كان يشعر أنه يؤلف الأوبرات حسب الطلب. أما ماكبث فقد كانت أولى أوبراته التي تقدم دليلاً واضحاً على الحرية الموسيقية والدرامية التي طبعت أعماله اللاحقة. عمل فيردي على الجمع بين الموسيقا المبهجة والدراما جاعلاً من العمل واحداً من أنجح الاقتباسات من أعمال شكسبير بل حتى من أفضل المحاولات التي قام بها العديد من المؤلفين الموسيقيين لاقتباس مسرحية.

في بدايات سبعينيات القرن الثامن عشر، قرّر فيردي وهو في قمة عطائه وذروة مسيرته المهنية التقاعد، والاستقرار في مزرعة له قرب مدينة بوسيتو. وكان آخر عمل ألفه هو أوبرا عايدة عام 1871. ثم أمضى مدة 15 سنة لم يؤلف فيها سوى رباعي وتري من مقام مي مينور عام 1873، وهو العمل الموسيقي الآلي الوحيد في مسيرته المهنية . لكن ناشر أعماله تيتو ريكوردي ما كان ليترك أكثر مؤلفيه إدراراً للربح

يرتاح، فبذل الجهود لمصالحة فيردي مع كاتب الأوبرا آريغو بويتو الذي سبق له أن وجه لفيردي كلاماً مهيناً.
كان عمر فيردي 57 سنة عندما أثارته فكرة أن يكتب بويتو كلمات عمل أوبرالي مستمد من مسرحية عطيل لشكسبير. فبدأ بقراءة المسرحية دون أن يبدي أي التزام. واشترط على بويتو إعادة كتابة واحد من أعماله الأوبرالية المفضلة هو "سيمون بوتشانيغرا" (Simon Boccanegra).

كان بويتو معروفاً بإتقانه لعمله بحيث ارتقى بالعمل الذي أوكل إليه إلى مرتبة أفضل أعمال فيردي، فقد طور شخصياته وأضاف عدة مشاهد إليه. أعجب فيردي بهذا التطوير، ورأى فيه منبعاً ثراً للإلهام الموسيقي والدرامي، وأشعره بالارتياح للعمل على مسرحية عطيل.

عمِل فيردي على عطيل لمدة 3سنوات وطلب من بويتو إجراء إضافات عدة، كما طلب منه مراجعة النص أكثر من مرة. استجاب بويتو لذلك فقد كان قادراً بموهبته ككاتب على تلبية احتياجات فيردي كما لم يفعل أي كاتب آخر لكلمات الأوبرا عمل معه أثناء مسيرته الفنية.

يتألف العمل من أربعة فصول وفيه تسع شخصيات رئيسية تتوزع على الأصوات كالتالي: عطيل (تينور)، ديزديمونا زوجة عطيل (سوبرانو)، ياغو المجرم الشيطان (باريتون)، إميليا زوجة ياغو والوصيفة الشخصية لديزديمونا (ميتزو سوبرانو) كاسيو الزاني المفترض والضابط الخاص لعطيل (تينور)، ورودريغو الرجل المحترم من فينسيا(باص) ومراسل الملك(باص). كما يضم طاقم العمل جنوداً وبحارة ونساء ورجالاً من مدينتي البندقية وسيبرتوت، بالإضافة لنساء وأطفال يونانيين وجنود ألبان ومدير الفندق وأربعة خُدام وأناسٍ عاديين. أما أحداث العمل فتجري في مرفأ قبرص في نهايات القرن الخامس عشر.

افتتن فيردي بشخصية ياغو لدرجة أنه كان ينوي إطلاق اسم هذه الشخصية على العمل كله لو لم تكن أحداثه قد استمدت من مسرحية عطيل لشكسبير.

تجري أحداث الفصل الأول أمام القلعة. حيث يصل عطيل حاكم قبرص المنتخب حديثاً من رحلة بحرية واجهته فيها عاصف قوية حطمت أسطول أعدائه الأتراك. ثم يعين كاسيو ضابطاً خاصاً به، الأمر الذي يغضب ياغو الشيطان والمرشح لهذا المنصب غضباً شديداً، ويتوعد بالويل والثبور وعظائم الأمور. ويبدأ بالتخطيط للإيقاع بين عطيل وكاسيو. تبدأ خطة ياغو عندما يسكر كاسيو مرة ويتورط بمبارزة بالسيف. فيتدخل عطيل ويخفض مرتبة كاسيو عقاباً له، ويأمر الجميع بالانصراف. تظهر ديزديمونا، ويبدأ حينها مقطع يمثل الحب الجارف الذي يربط عطيل وديزديمونا، ويغني الاثنان فيه آريا رائعة ويدخلان بعدها القلعة .

أما الفصل الثاني فتجري أحداثه في القلعة، حيث يبحث كاسيو، مدفوعاً من ياغو، عن ديزديمونا ليطلب منها التدخل لدى زوجها عطيل ليعيد له مرتبته السابقة. وفي أثناء ذلك، يزرع ياغو فكرة خيانة ديزديمونا مع كاسيو في رأس عطيل. ويخبره أن المنديل الذي كان عطيل قد أهداه لزوجته ديزديمونا موجود الآن لدى كاسيو. يصاب عطيل بصدمة شديدة. يستفيد ياغو من مشاعر عطيل ليعرض عليه مساعدته في الانتقام من الآثمين.

تفاجأ ديزديمونا في الفصل الثالث باتهام عطيل لها وتطلب منه دليلاً يؤكد شكوكه ويثبت علاقتها المزعومة بكاسيو. يتناقش عطيل مع ياغو حول الدليل على ما يفكران به فيقترح ياغو إجراء مكيدة قوامها استدراج كاسيو للاعتراف بجريمته بينما يكون عطيل مختبئاً وراء ستار ليسمع الحوار الذي سيجري بينهما والذي يوجهه ياغو على هواه، فتتأكد شكوك عطيل.

وفي هذه الأثناء يتلقى عطيل أخباراً غير مؤكدة مفادها أنه سيزاح عن منصبه الذي سيعهد به إلى كاسيو. وعندما يلتقي بزوجته يصفعها بشدة فتقع أرضاً، ولكن الخدم يتدخلون ويقومون بتخليصها من بين يديه. ثم لا يلبث أن يقع بدوره على الأرض متأثراً بانفعاله وبالغضب العاصف الذي يتملكه، في حين يتمتع ياغو برؤيته يتمرغ على الأرض شاعراً بالمهانة، وبنجاحه في اغتيال سعادة خصمه وتحقيق مآربه الدنيئة.

في الفصل الأخير، تعود ديزديمونا مع وصيفتها إميليا إلى مخدعها. ثم تتركها إميليا لتذهب للصلاة أمام تمثال السيدة العذراء والتضرع إلى الله ليحفظ سيدتها ويبعد عنها الشرور. تسيطر الغيرة على عطيل سيطرة كاملة وتعمى بصيرته. فيدخل إلى مخدع زوجته بعد أن نامت ويفكر بإيقاظها بقبلة. لكن شكه بإخلاصها يعميه فيقترب منها ويعمد لخنقها حتى تلفظ أنفاسها. تعود إميليا لتجد جسد ديزديمونا الهامد وقد فارقته الحياة فتصرخ. يحضر ياغو لدى سماعه صراخ زوجته. ويذل عطيل عندما يخبره أن ديزديمونا لم تكن مذنبة ولم تخدعه قط وأنه قام بإيهامه أنها خانته. وتوضح إميليا بدورها لعطيل أن ياغو كان قد أخذ المنديل منها. فيهجم عليها ياغو ويخنقها لإفشائها سره. يدب اليأس وتعذيب الضمير في قلب عطيل فيطعن نفسه بالسيف ثم يجر جسده ليقبل حبيبته ديزديمونا قبلة الوداع. ولكن المنية تطوله قبل أن يودع حبيبته المظلومة.

قدم العمل على مسرح مدينة ميلان (لاسكالا) للمرة الأولى عام 1887. وكانت أخبار العرض الأول قد تسربت إلى الجمهور قبل ثلاث سنوات من تاريخه وأثير حوله الكثير من الأقاويل والشائعات التي زاد من حدتها انقطاع فيردي الطويل عن عالم الأوبرا. ويمكن القول إنه كان لهذا تأثير إيجابي على العرض فقد تهافت نقاد وجمهور من كل أنحاء العالم على حضوره. وكان يوم الافتتاح نجاحاً منقطع النظير لم يكن بالحسبان.

رغم الأناقة والغنى السيمفونيين اللذين يميزان موسيقاه، فلم يهمل فيردي النماذج الموسيقية القديمة إهمالاً كاملاً بل أعاد استخدامها بطريقة لم تكن متوقعة على الإطلاق. فلا يزال هناك آريات وثنائيات وكونسيرتاتو ختامي في الفصل الثالث على سبيل المثال. ويعد مقطع العاصفة في الفصل الأول أفضل مثال على التجديد الذي أوجده فيردي، ويعد مميزاً بمقارنته بالمقاطع التي مثلت العاصفة في أعمال غيره من مؤلفي الأوبرا أمثال روسيني في عمله سندريللا (La Cenerentola)الذي أجمع النقاد على وصفه بمضيعة لوقت الأوركسترا. أما عند فيردي فكان مشهد العاصفة التي نجا منها عطيل وحطمت سفن الأسطول التركي المعادي يؤذن بالعاصفة الداخلية من الغيرة والغضب التي ستثور داخله وتحطم حياته. كما يعد الثنائي الرائع الذي يؤديه عطيل وديزديمونا في المقطع الأول واحداً من الأمثلة النادرة في تاريخ الأوبرا للحب الجارف الذي يجمع الزوجين، ويمثل قمة سعادة عطيل وذروة لحظة تآمر ياغو لمحق هذا الحب. كما لم ينسَ المؤلف أن يظهر في ثيمة القبلة أعلى وأخفض لحظتين في حياة عطيل.

أجمع النقاد ورجال الفكر على اعتبار عمل عطيل أضخم أوبرا إيطالية تراجيدية في القرن التاسع عشر، والرد الناجع للفن الإيطالي على الهيمنة الألمانية آنذاك. كتب فيردي عمله واضعاً الكلمات في مرتبة أعلى من كل عناصر العمل الأخرى. ففي عطيل، تتحول الدراما المجردة إلى حصيلة موسيقية مرنة يعكس كل جوانب الشخصيات والأحداث وأبعادها.

أعلن فيردي بعد النجاح الكبير الذي لقيه العمل في جولة أوربية له تقاعده مرة أخرى بعد أن كتب عمله الأخير. بيد أن عملاً آخر لشكسبير كان بانتظاره. فقد قام بويتو بموهبته الفذة بتحويل الجزأين الأولين من مسرحية "زوجات ويندسور المرحات مضيفاً إليهما مقاطع مأخوذة من مسرحية هنري الرابع إلى عمل كوميدي مثالي. أسماه "فالستاف" على اسم هذه الشخصية التي تكررت في عدة أعمال لشكسبير. فوجىء الجميع عندما تعهد فيردي بتلحين العمل. وكانت المفاجأة كبيرة، لاسيما أنه عاد إلى نمط الأوبرا الكوميدية الذي طالما تملص منه. يعد عمل فالستاف عمل فيردي الثاني للأوبرا الكوميدية، وكان عمله الكوميدي الأول يحمل أسم "ملك ليوم واحد" الذي قدمه عام 1840. وكانت إشاعة أطلقها روسيني ومفادها أن فيردي غير قادر على كتابة أوبرا كوميدية، أراد فيردي الرد على هذه الشائعة بهذا العمل .

عمل فيردي وبويتو بصورة سرية لمدة سنتين على هذا العمل. وكانا ينويان بادئ الأمر إطلاق اسم "فاتسيلي" عليه، ثن عادا فاتفقا على اسم "فالستاف". ثم كشفا عن العمل مزيلين بذلك كل الشكوك التي تدور حول موهبة فيردي الكوميدية. كانت شخصية فالستاف واحدة من شخصيات شكسبير التي كان فيردي يفضلها. عد الجميع العمل الذي قدم لأول مرة عام 1893 أفضل اقتباس للكاتب بويتو من شكسبير لصالح الأوبرا وواحداً من أكثر الأعمال اكتمالاً في مسيرة الأوبرا عموماً.

يقدم الفصل الأول من الأوبرا ذات الثلاثة فصول السير جون فالستاف، وهو فارس متشرد ومدمن على الخمر، جالساً في الحانة برفقة صديقيه باردولف وبيستول. يسخر الثلاثة من شخص اسمه الدكتور كايوس، فيخرج المذكور من الحانة متوعداً. حين تنفذ نقود فالستاف يخطط للتودد من زوجتي رجلين غنيين هما السيدتان بيج واليس. فيكتب لكل واحدة منهما رسالة تشابه الأخرى. يرفض صاحباه تسليم الرسالتين لأنهما عدّا تصرفه ضرباً من الفسوق، فيقوم برميهما خارج الحانة ويأمر خادمه بتأدية المهمة التي كان قد أوكلها إليه. تقارن السيدتان بيج وأليس رسالتي الحب التي وصلتهما من فالستاف فتكتشفان تطابقهما وسوء نيته وخداعه فتقرران بالتعاون مع جارتهما السيدة كويكلي وابنة السيدة أليس نانيتا تلقين هذا المدعي درساً قاسياً. في الوقت ذاته يكشف باردولف وبيستول اللذان كانا يشعران بالمهانة وتنهشهما الرغبة في الانتقام مؤامرة فالستاف إلى السيد فورد الذي كان يرافقه الدكتور كايوس وفنتون حبيب نانيتا. فيقرر الجميع أيضاً الانتقام من هذا الفارس القذر.

تبدأ عملية الانتقام في الفصل الثاني، إذ توفد السيدات السيدة كويكلي إلى الحانة لتخبر فالستاف أن السيدة أليس ترغب بلقائه في تلك الليلة. يقدم باردولف وبيستول السيد فورد وهو متنكر إلى فالستاف ~~على أنه فاعل خير يرغب في مساعدته لكسب ود السيدة فورد~~ (أليس). فيقبل العرض بسرور ويخرج الرجلان معاً. تشتكي نانيتا إلى السيدات أن والدها قد وعد بتزويجها للدكتور كايوس. فتعدنها بمساعدتها في الاقتران ممَّن تحب.

وفي الموعد المحدد، يصل فالستاف ويبدأ بمغازلة السيدة فورد بطريقة خرقاء. وهنا تحدث المفاجأة إذ يصل كل من السيد فرد والدكتور كايوس وباردولف وبيستول إلى البيت للبحث عن الفارس العاشق، فيضطر فالستاف إلى الاختباء خلف ستارة. ثم تعرض عليه النسوة الاختباء في سلة الغسيل الملأى بالثياب الوسخة. يغضب السيد فورد لسماعه أصوات عناق وتقبيل خلف الستار معتقداً أن فالستاف وزوجته هما السبب. ولكنه لا يلبث أن يكتشف أن تلك الأصوات صادرة عن عناق ابنته نانيتا وحبيبها فنتون. ثم يعمد الجميع إلى رمي السلة بما فيها في نهر التايمز وينفجرون بالضحك على المسكين الذي تسببوا بإهانته والخلاص منه.

يعود فالستاف في الفصل الثاني إلى الحانة يجرجر أحزانه. فتعلمه السيدة كويكلي مرة ثانية أن السيدة فورد ترغب في رؤيته بالحديقة عند منتصف الليل لأمر هام. تتناهى أنباء هذا اللقاء إلى مسامع الدكتور كايوس والسيد فورد فيخططان مرة أخرى لإهانة فالستاف وتزويج كايوس من نانيتا في الليلة ذاتها. في الموعد المحدد يبدأ فالستاف بخطب ود السيدة ~~فورد بطريقته المبتذلة. وهنا تتعالى أصوات أشباح مرعبة~~ من وسط العتمة. فتصاب السيدة فورد بالذعر وتهرب، أما فالستاف فيقع أرضاً من الرعب. وتبدأ المجموعة المتنكرة على شكل مخلوقات شريرة بتعذيب فالستاف وضربه وتوعده بالويلات والمهالك إن لم يقلع عن تصرفاته السخيفة، فيعد بذلك. يبارك السيد

فورد وقد كشف عن وجهه زواج شخصين متنكرين معتقداً أنهما ابنته والدكتور كايوس. ثم لا يلبث أن يكتشف أنه زوج ابنته من حبيبها فنتون، فيبارك زواجهما ويتفق الجميع على أن العالم كله مجرد دعابة لا أكثر.

اختار فيردي مدينة ميلان ليقدم على خشبة مسرحها عمله الأوبرالي الأخير، وهو المسرح ذاته الذي شهد فشل عمله الأول قبل 40 سنة. استقبل العمل بالترحيب والتصفيق الشديدين.

لم يبتعد فيردي عن الإيقاع الكوميدي التقليدي الذي ورثه عن شكسبير. وكانت وسائل تعبيره جديدة ومبتكرة. فقد صاغ طريقة قوامها تقديم المقاطع الصوتية بأسلوب تتدرج فيه من الإلقاء إلى الغناء وأسلوب الكتابة الأوركسترالية ليتماشى مع تطورات الأحداث والأفكار الكوميدية في النص. فنراه تارة يكتب الموسيقا بحيث يجعل الأوركسترا تبدو كأنها تضحك، ويجعلها تارة أخرى تعبر عن مشاعر أخرى . فعلى سبيل المثال، صور المقطع الذي يعبر فيه فالستاف عن جوعه وحاجته لملء بطنه الكبير بصورة ذكية باستعمال الأجراس المتنوعة، ثم عمد لتوقيف الآلات عن العزف متيحة لآلتي البيكولو والتشيلو الفرصة لتحذيره من مغبة أن يصبح شخصا نحيفاً. تبدو في هذا العمل قدرة فيردي غير العادية على تشكيل أمزجة الشخصيات المختلفة عبر وسائل موسيقية واضحة جداً. فقد صور لقاء النساء بالرجال في الفصل الأول تصويراً جديداً تغني فيه النساء بمرافقة آلات النفخ، بينما يبقى الرجال يغنون مع بقية الأوركسترا بإيقاع مختلف، مؤكداً بذلك فكرة انفصال الجنسين.
والأمر المميز في هذا العمل هو وجود عدة أمثلة تبين التطابق المذهل بين الحدث والموسيقا، فعندما يجبر فالستاف على الركوع تمطرنا الأوركسترا بموسيقا من إيقاع 2/4 يمثل صوت ضرب السياط. كما يترافق مشهد رمي فالستاف في نهر التايمز بضجيج مصدره الأوركسترا يتوافق مع ضحك الشخصيات واستهزائها بفالستاف.

خرج فيردي وبويتو بخليط رائع من قصص الخيال والكوميديا، يكشف فيه أكثر حقائق الحياة جدية وعمقاً في جو من السحر والضحك. فقد أبدع فيردي نموذجاً موسيقياً يعج بالهارمونيات التي خدمت السياق الدرامي لدرجة أن الدراما والموسيقا تبدوان وكأن كلاً منهما قد صاغ الآخر. تبدو الأفكار الموسيقية في هذا العمل وكأنها تنبع من الخشبة لتعبر عن النص وتتقمص روحه مخترقة النسيج الأوركسترالي والصوتي.

أوبرا

❐لاترافياتا (المرأة الآثمة)

ترجمة نذير جزماتي

أوبرا من ثلاثة فصول، للمؤلف جوسيبي فيردي. وضع نصها فرانشيسكو ماريا بياف بالاستناد إلى مسرحية غادة الكاميليا للمؤلف ألكسندر دوماس الابن.

الشخصيات:

- فيوليتا فاليري، محظية من محظيات البلاط سوبرانو
- د.غرينفيل، طبيب فيوليتا باس
- ماركيز دوبيني، نبيل باس
- فلورا بيرفوا، صديقة فيوليتا ميتسو سوبرانو
- بارون دوفول، منافس الفريدو باريتون
- غاستون تينور
- الفريدو جرمونت، عاشق فيوليتا تينور
- أنينا، وصيفة فيوليتا ميتسو - سوبرانو
- جورجيو جيرمونت، والد الفريدو باريتون
- ضيوف الصالة، متنكرون، راقصون وخدم

التقديم الأول: فينيسيا، 6 آذار / مارس 1853.

تجري أحداث الأوبرا في باريس منتصف القرن التاسع عشر.

لاترافياتا قصة الحب المأساوي لفيوليتا فاليري، وهي محظية من محظيات القصر في باريس، بارعة الجمال، وألفريدو غيرمونت شاب شاعر من أسرة محترمة.

كتب فيردي لاترافياتا في عام 1853 حين كان يعمل في أوبرا أخرى هي التروفاتور IL Trovatore. ومع أن فيردي كان يكرّس عادة أربعة أشهر لتأليف الأوبرا، فقد أنجز لاترافياتا في أربعة أسابيع.

وكان عرضها الأول بمثابة فشل تام. وقد تم أداؤها بالأزياء الجديدة، ولم تحظ بقبول الحضور. وكان صوت التينور الرئيسي أجش. وكانت السوبرانو التي أخذت دور فيوليتا مغنية رئيسية سمينة. وعندما أعلن الدكتور غرينفيل في الفصل الأخير أن البطلة كانت تموت من الهزال. اهتزت أركان الصالة من ضحك الجمهور.

وقدمت لاترافياتا للمرة الثانية بعد نحو سنة، وحقق العرض نجاحاً كبيراً. ومن ثم أصبحت "لاترافياتا" من الأوبرات المفضلة. وثمة تمهيد قصير يتحكم فيه لحنان: يتعلق الأول بمرض فيوليتا المصيري والموت، يُسمع مرة ثانية في مقدمة الفصل الرابع. ويتعلق اللحن الثاني بفراق فيوليتا عن ألفريدو عند انتهاء الفصل الثاني.

الفصل الأول:

غرفة الاستقبال الفخمة لدى فيوليتا فاليري في باريس. تعزف الأوركسترا موسيقا تعكس جو الاحتفالات، لأن فيوليتا المحبوبة في طريقها لأن تقدم حفلة أخرى من

حفلاتها البهيجة التي جعلتها مشهورة في المجتمع الباريسي. ونشاهد في الغرفة هنا وهناك موائد تغص بالمأكولات والمشروبات.

وقررت فيوليتا رغم إصابتها بمرض قوي أن تتجاهل حالتها الصحية المتدهورة وتبذل جهدا متواصلاً يساعد على نشر السعادة. ونحن نراها في البدء وهي جالسة على صوفا. وتتكلم مع الدكتور غرينفيل والعديد من الأصدقاء. وبدأ الضيوف بالوصول ، ومن ضمنهم ماركيز دوبيني، وفلورا، وهي أقرب الصديقات إلى فيوليتا، والبارون دوفول.
ويتبع ذلك حوار موسيقي ترحب أثناءه ترحيباً حاراً بضيوفها. ويستفسر الضيوف. إن كانت قد استردت صحتها فعلاً وأبعدت المرض عن نفسها. وتجيب فيوليتا إنها تعيش للمرح وحسب، والمرح هو الطبيب الوحيد الذي باستطاعته أن يشفيها.

ويدخل في تلك الأثناء غاستون فيكونت ليتوربير مع ألفريدو غيرمونت، الذي قدم إلى فيوليتا كأحدث المعجبين بها، والذي يحبها حباً جماً. فاستقبلته بحبور وبشيء من الغنج والدلال، ثم دعت ضيوفها لكي يجلسوا إلى إحدى الموائد. وجلست هي ما بين ألفريدو وغاستون وتكلم معها الأخير عن افتتان ألفريدو، إلا أن فيوليتا لم تشجع أي إشارة إلى أي شيء خارج إطار الصداقة.

يغني بارون دوفول، وهو المعجب الغيور بفيوليتا (وظهر فيما بعد، أنه المنافس العنيد لألفريدو) يغنّي جانبياً إلى فلورا بأنه يكره ألفريدو بصورة غريزية.
وبعد أن أخذوا يتبادلون رفع الكؤوس اقترح ألفريدو أن يغني أغنية الشراب. فاحتشد المدعوون في غرفة الاستقبال بغية الاستماع إلى الأغـــنية الشـــهيرة " Libiamo, libiamo, ne lieti calici" وهي أغنية آسرة في عصر الفالس تثني على أفراح الشباب، والحب، والخمر. وألفريدو لا يرفع بصره عن فيوليتا وهو يغني. ومن جانبها استقبلت الغناء بسعادة. ثم ينضم الكورس بكامله ويرتقي بالأغنية إلى الذروة.

وبعدئذ، تدعو فيوليتا ضيوفها إلى الرقص وتنهض لكي تقودهم إلى قاعة الرقص. غير أنها تتمايل بصورة مفاجئة، ويظهر أنها ستفقد وعيها. فيضطرب الجو قليلاً خوفاً عليها. وتبيِّن فيوليتا أنها مجرد نوبة دوار. وأكدت لضيوفها أنها ستنضم إليهم بعد فترة قصيرة. ويبقى ألفريدو معها، وقد تأثر كثيراً. ويحذرها من السهر. ويتساءل إن كان يوم واحد يمكن أن يكون مصيرياً. ويرجو فيوليتا أن تولي اهتماماً أكبر لصحتها، مبدياً رغبته في أن يكون معها دائما لكي يعتني بها. وحاولت فيوليتا، بين الجد والمزاح، أن تضع تحذيراته جانباً.

ويغني ألفريدو إلى فيوليتا أغنية "Un di felice" تكلم فيها عن المرة الأولى التي رآها فيها. فقبل أكثر من سنة، أصبح غارقاً في الحب. وأدركت فيوليتا أنه يحبها حبا جارفاً.

وترد عليه بأنها لا تستحق هذا الحب الكبير. وقالت: " ليس لدي غير الصداقة أقدمها إليك. فأنا أعيش للحب والحرية ويقوم أصدقائي بتوفير أجواء السعادة لي. وإذا كنت لا تستطيع أن تكون واحداً منهم، فانساني".

ويندمج بيان ألفريدو الغرامي وإصرار فيوليتا على عدم جدارتها بهذا الغرام في ثنائية لطيفة. وعلى الرغم من إصرار ألفريدو على حبه لها، فإنه يعدها في النهاية على أن يكتم حبه، ويلتفت كي يغادر الغرفة. فتدعوه فيوليتا إلى العودة، وتأخذ وردة من صدرها، وتقول له أن بإمكانه أن ينظر إليها عندما تذبل . يأخذ ألفريدو الوردة، ويقبّل يد فيوليتا.

يعود الضيوف إلى غرفة الاستقبال وكانوا قد أمضوا وقتاً في الرقص واللهو، وشكروا فيوليتا وهم يؤكدون لها أنهم على استعداد دائم لأن يكونوا رفاقها في السراء والضراء. ويغادر ألفريدو مع الضيوف وتبقى فيوليتا وحيدة.

وتفكر فيوليتا من خلال إلقاء ملحن "ريتشيتاتيفو" بأحداث هذه الليلة. تفكر بألفريدو وحبه العميق والراسخ الذي يقف على طرفي نقيض مع التملق الفارغ الذي يبديه أصدقاؤها أيام الرخاء. تتأمل في الاختيار ما بين حياة سعيدة هادئة معه، وبين وجودها الذي لا معنى له، وفي الحمى التي تعانيها. ثم تبدأ تلك الأغنية الرقيقة:
" Ah, fors' é lui" التي تمثل اعترافاً لنفسها بأنها تعلمت، مؤخراً، معنى الحب الحقيقي. وتدفقت الأفكار وغرقت في تأملاتها.

غير أن مزاجها لا يلبث أن يتغير فتغني:"يا للبلاهةFolie, folie "، وكأن الواقع وخزها قائلاً: إن مثل هذا الحب لا يمكن أن يحدث، وأن وحدتها وعجزها يجعلان من باريس صحراء واسعة وفارغة، كتب عليها أن تعيش وتموت فيها. ثم تصدح فيوليتا في الأغنية الرائعة "Sempre Libera" عكست فيها التلاوين الزاهية إصرار فيوليتا على تكريس نفسها للمسرات، وأنها ستنسى حب ألفريدو بارتمائها في حضن المرح الأكبر والأقوى من الفرح السابق.

وفجأة يقطع صوت ألفريدو غناءها فهو يعيد غناء الأغنية العاطفية التي يعلن فيها حبه لها. وتتحرك فيوليتا وكأنها منومة مغناطيسياً. ثم تنشد بعبارات متوقدة أغنيتها التي ينتهي الفصل الأول بانتهائها.

الفصل الثاني*:

غرفة في الطابق الأرضي في بيت ريفي قرب باريس. وبعد مقدمة موسيقية مقتضبة يدخل ألفريدو مرتدياً لباس الصيد. يضع بندقيته جانباً، ويلقي إلقاءً ملحناً يتكلم فيه عن السعادة الغامرة مع فيوليتا. ويبيّن أنها توقفت عن السهر والمرح في باريس التي توجت فيها ملكة اجتماعية، لكي تبقى معه في الريف. ويتذكر ألفريدو في أغنية كيف أن فيوليتا روَّضت عواطفه الجامحة وفرضت عليه الحب العميق والهادئ والناضج (" De' miei bollenti spiriti"). وكان إخلاصها مصدر إلهام وسعادة له.

---

* كتبت الأوبرا للمرة الأولى في ثلاثة فصول، وكان هذا الفصل المشهد الأول في الفصل الثاني.

تنقطع الأغنية بدخول أنينا، وصيفة فيوليتا، وهي في حالة اهتياج ظاهر. وتجيب على أسئلة ألفريدو قائلة: إنها عادت لتوها من باريس، حيث باعت، بناء على أوامر فيوليتا، بعض ممتلكات سيدتها الشخصية لكي تدفع مصاريف البيت. وكشفت الوصيفة دون رغبة منها أن سيدتها مازالت بحاجة إلى ألفي قطعة نقدية. صدم ألفريدو، وأعلن أنه سيذهب إلى باريس في الحال للحصول على المبلغ. وحذر أنينا تحذيراً شديداً بأن لا تكشف لسيدتها عن سبب سفره .

وفي أغنية وردية ودرامية عبّر ألفريدو عن أسفه وندمه لأنه عاش مثل ذكر النحل على نفقة فيوليتا. ووبخ نفسه بقسوة لأنه لم يفكر بهذا الأمر، ويقسم على إصلاح الموضوع قبل أن يبزغ نور فجر جديد، ثم يهرع خارجاً من الغرفة. تدخل فيوليتا وتبحث عن ألفريدو، وتبلغها أنينا أنه ذهب إلى باريس لفترة يوم واحد. ويسلم أحد خدام فيوليتا رسالة ، تقرؤها وهي تبتسم. والرسالة عبارة عن دعوة إلى حفلة تقيمها فلورا برفوا، وهي صديقة لفيوليتا في باريس.

يظهر رجل كهل محترم يقدم نفسه باسم والد ألفريدو، يتهم فيوليتا بإغراء ابنه وتحطيمه. تغضب فيوليتا من اتهام جيرمونت الكهل لها. وما إن تحاول الرحيل حتى تعدل عن رأيها وتجلس. لم توافق الرجل على أن ألفريدو يبذر أمواله، وتسلمه ورقة قانونية أعدت من أجل بيع ممتلكاتها. ومع أن جيرمونت تراجع قليلاً، فقد بقي يشير إلى أن ماضيها مازال يلقي بظلال على حياتها وحياة ألفريدو. وتجيب فيوليتا أن حبها العميق لألفريدو قد اقتلع جذور آثامها من الماضي.

تخف حدة جيرمونت. ويتكلم مع فيوليتا بوقار قائلاً إنه أتى لكي يطلب منها أن تقدم تضحية كبيرة. فتصعق فيوليتا، وتواجه جيرمونت قائلة إنها تتنبأ بزوال سعادتها. ويغني جيرمونت أغنية يكشف فيها عن خطط ابنته للزواج المهددة بفضيحة ألفريدو القائمة على علاقة ألفريدو مع فيوليتا. وتجيب فيوليتا إنها راغبة في التخلي عن ألفريدو حتى إلى ما بعد زواج أخته. ويصر جيرمونت على أن يكون الافتراق أبدياً. فتعترض فيوليتا في أغنية قائلة إن من المستحيل الانقطاع عن ألفريدو ("Non sapete quate affetto") وإنها تعاني، في الوقت الراهن من المرض، وإن افتراقها عن الرجل الذي تحب سيعجل في موتها. ثم تنتحب قائلة إن المخرج الوحيد يتمثل بالموت. وفي محاولة منه لدفع فيوليتا للتخلي عن ابنه، يلجأ جرمونت إلى استراتيجية مختلفة. فيذكرها أن الزمن عندما يأخذ بشبابها وجمالها يأخذ بحب ألفريدو أيضاً. وهكذا فإن السنوات القادمة لن تجلب لها غير الحزن والألم. ويضيف جرمونت قائلاً إنها ستجد سعادتها الخاصة في السعادة التي تجلبها لولديه.

وتسجل الموسيقا آلام فيوليتا وهي تدرك ظلام الواقع. فتبكي وهي تطلب من جيرمونت أن يقول لابنه إن فيوليتا حطمت قلبها من أجل مستقبلها. ويقول جيرمونت إنه يجب عليها أن تقول إنها لم تعد تحب ألفريدو. وتلفت فيوليتا نظر جيرمونت إلى أن ألفريدو لن يصدقها، وأنها إذا بدأت بالابتعاد عنه فإنه سيتبعها. وأخذت تفكر في رسم خطة. وقالت لجيرمونت إن ابنه سيعود إليه غير أن الفراق سيحطم قلبه أيضاً.

وعندما اهتز كيان الأب من مرارة التضحية التي يطالب بها العاشقين، طلب من فيوليتا أن تقول له كيف يكون بإمكانه أن يرد لها الجميل. فأخذت تغني بأن الموت وحده يمكن أن يضع حداً لآلامها. ويبقى عندها أمل في أن ألفريدو لن يلعن ذكراها، بل سيدرك أنها قامت بأرقى تضحية من أجله وحده. وطلبت من جيرمونت بقلب كسير، وقد خرج إلى الحديقة، أن ينتظر ابنه.

وتجلس فيوليتا لكي تكتب رسالة إلى ألفريدو، ولم يمض وقت على إغلاقها الرسالة حتى يدخل هو بنفسه. فحاولت أن تخبئها. وذهل ألفريدو من حالة التشويش التي تعيشها. ويقول لفيوليتا إنه تلقى توبيخاً قاسياً من أبيه الذي يمكن أن يصل إلى هنا في أي وقت. وحاول ألفريدو أن يؤكد لفيوليتا أن أباه ما إن يراها حتى يحبها. فتطلب منه في البدء أن يقابل أباه على انفراد، وأنها ستنتظر في الحديقة، ومن ثم ستلتقي بجرمونت وفق طريقتها الخاصة. ولم تستطع فيوليتا أن تخفي مشاعرها إلا بصعوبة كبيرة. وأخذت تطلب من ألفريدو، المرة تلو الأخرى أن يقول إنه يحبها. ولبى ألفريدو طلبها وهو متقد العاطفة، إلا أنه لم يدرك سبباً لوجود الدموع في عينيها. وعندما سيطرت على عواطفها، طلبت منه الوداع وخرجت مع موسيقا الاستهلال التي سمعناها.

وعندما بقي ألفريدو وحيداً فكر بإخلاصها له، ومن ثم أخذ كتاباً وحاول أن يقرأ فيه، إلا أنه تركه لأن أعصابه لم تسمح له بالقراءة. ويدخل الخادم بسرعة لكي يقول له إن فيوليتا ووصيفتها أخذتا العربة وذهبتا إلى باريس. وظن ألفريدو أنهما ذهبتا لترتيب أمر بيع أملاكها. واعتقد أن أنينا ستقف حائلاً دون ذلك. ودخل مراسل يحمل رسالة إلى ألفريدو. ففتحها وصار يزداد قلقاً كلما قرأ أكثر في رسالة الوداع. وصرخ من الألم والتفت لكي يذهب، وإذا به يجد نفسه بين ذراعي أبيه. فيلقي بنفسه على المائدة، ويضع رأسه بين يديه ويغرق في اليأس. وتذكر جيرموت في الأغنية العظيمة " Di provenza il mar" طفولة ألفريدو في بروفنس قرب البحر. ويطلب من ابنه بصورة لطيفة جداً أن يعود إلى البيت حيث بإمكانه أن يجد الدواء لحزنه في كنف أسرته. ويمر في ذهن ألفريدو فجأة شك أسود، فينهض وتشتعل في صدره غيرة مجنونة جعلته يعتقد أن البارون دوفول قد ضغط على فيوليتا لكي تخونه. ولم يفد بشيء مسعى أبيه لكي ينسى فيوليتا ويعود إلى البيت. وعندما تصل محاولات جيرمونت إلى أعلى مستوى لها، يكتشف ألفريدو دعوة فلورا، التي مازالت ملقاة على المائدة. فأخذ الشك يملأ صدره وأقسم على الانتقام . وخرج ألفريدو من المكان كالمجنون، وتبعه والده.

الفصل الثالث (وهو بالأصل المشهد الثاني من الفصل الثاني)
شقة فلورا بيرفوا، شقة فخمة في باريس، تقام فيها حفلة فرح ومرح. يلعب علية القوم على مائدة القمار، وزينت بالأزهار مائدة كبيرة تغص بالمنعشات. وكما في الفصل الأول فإن الموسيقا احتفالية وحيوية. يتحدث ماركيز دوبيني، وفلورا، ودكتور غرينفيل، وضيوف آخرون حديثاً ملحناً. وتعد المضيفة أصدقاءها بليلة تغص بالمرح، ثم تعلن أنهم ينتظرون فيوليتا وألفريدو. غير أن الماركيز يقول لها إن العاشقين افترقا. وإذا كانت فيوليتا ستظهر فإنها ستظهر مع البارون دوفول، وليس مع ألفريدو... ودخل بعض المتنكرين .

ونسمع بعدئذٍ صوت كورس ناعم يتألف من نساء غجريات. البعض منهن يحملن عيداناً وتحمل الأخريات دفوفاً صغيرة يضربنها ويغنين. وتدعو الغجريات الضيوف لبسط أكفهم بحيث يمكن لهن قراءتها. وتقرأ مجموعة كف فلورا ويقلن إن ثمة منافس في المستقبل القريب. وتقرأ مجموعة أخرى كف الماركيز، ويقلن ضاحكات إن أحداً لن يلومه بسبب إخلاصه في الحب. ووصمت فلورا دوبيني بأنه غشاش، في الوقت الذي يقسم لها إنه مخلص لها وحدها. وينضمان إلى الغجر في أداء الأغنية التي يغنونها.

وتتخذ الموسيقا إيقاعاً جديداً عندما يصل الفيكونت غاستون وآخرون بألبستهم الملونة مثل ملابس مصارعي الثيران وفرسان إسبانيون. ويغنون وهم يروون قصة الفارس الشجاع الذي وعدته حبيبته بيدها إن هو نجح في قتل خمسة ثيران في يوم واحد. وأدى الفتى الشجاع مهمته على أحسن وجه، ويعني ذلك أنه محب مخلص. فاشترك الجميع في الصخب المرح ، في الوقت الذي كانت فيه الغجريات تضربن على الدفوف كان فيه الفرسان يضربون بعصيانهم.
يدخل ألفريدو عند نهاية هذه الفقرة ويحييه الآخرون. وتستفسر فلورا عن فيوليتا، فيجيب باقتضاب وبشيء من الغضب أن أمرها لا يعنيه. ويتجه نحو مائدة القمار لكي يشترك في لعب الورق. وبعد لحظة تدخل فيوليتا هي تضع يدها فوق ذراع بارون دوفول. ترحب فلورا بها وتشكر البارون على إعادته فيوليتا إلى أصدقائها. ويقول دوفول لفيوليتا جانبياً إن الفريدو حاضر ويطلب منها أن لا تتكلم معه. وبعبارة موسيقية تتكرر كثيراً في هذا المشهد، تعبر فيوليتا عن قلقها وخشيتها من اللقاء الذي لا يمكن تفاديه ما بين دوفول وألفريدو. فتأخذ فلورا فيوليتا وتسألها (جانبياً) عما حدث. وألفريدو الذي أخذ يربح باستمرار على مائدة القمار يغني بلا اكتراث أن من لا يسعفه الحظ في الحب، يسعفه الحظ في القمار. ويلمح إلى أنه يرغب في الاعتزال في الريف مع ما حققه من أرباح، وينفقها على من شاركته مرة حياته، إلا أنها هجرته مؤقتاً، تجفل فيوليتا من هذه الإشارة في الوقت الذي رجا فيه غاستون ألفريدو أن يراعي مشاعرها. وتوجه البارون وهو غاضب لكي يخاطب ألفريدو. فتقول فيوليتا للبارون (جانبياً) إنها ستتركه إذا ما سبب مشاكل. وينظر ألفريدو إلى البارون باحتقار. ويمتدح دوفول بأدب خبيث حظ ألفريدو، ويعرض عليه المشاركة في لعب الورق. ويقبل ألفريدو التحدي ببرود. ومرة ثانية تعكس الموسيقا مخاوف فيوليتا من هذا اللقاء .

يقامر دوفول بمئة قطعة نقدية، ويربح ألفريدو. ويضاعف الرهان ويربح ألفريدو ثانية. ويزداد الموقف حدة حين يعترف الجميع بحظ ألفريدو. وتعلن فلورا قائلة إن هذه الليلة تعد بارتفاع ثمنها على البارون. وينقذ الموقف خادم يعلن عن أن العشاء جاهز. فينسحب المدعوون إلى غرفة الطعام. ونسمع للمرة الثالثة لحن فيوليتا المعبر عن قلقها وعن حزنها. ويواجه ألفريدو دوفول وجهاً لوجه. ويسأل الأول متحديه إن كان يرغب في مواصلة لعب القمار، ويجيب الثاني بأنه سينتقم فيما بعد. ويقترح ألفريدو باحتقار مواجهة البارون في أية لعبة يختارها الأخير.

تبقى خشبة المسرح خالية، وإذا بفيوليتا تدخل وهي في أعلى درجات الانفعال. وكانت فيوليتا قد طلبت من ألفريدو أن يأتي لعندها. وخافت أن يجعل كرهه لها هذا اللقاء بلا فائدة. يظهر ألفريدو، ويقف العاشقان التعيسان وجهاً لوجه. تطلب فيوليتا منه أن يغادر، محذرةً من غيرة البارون. ويرد ألفريدو أنه والبارون عدوين إلى الأبد، ويهدد بأنه يمكن أن يقتل دوفول. ولم تجد محاولات فيوليتا لإقناعه بأنها قلقة عليه وحده. وترجوه مرة ثانية أن يغادر. ويجيب ألفريدو بأنه لن يغادر إلا في حالة ذهابها معه. وتجيبه بانفعال شديد أنها قطعت وعداً على رفض طلبه. ويطلب ألفريدو وقد استشاط غضباً اسم صاحب هذا الوعد، وتكذب فيوليتا حين تقول إنه دوفول، وإنها قطعت على نفسها هذا الوعد لأنها تحبه.

جن جنون ألفريدو واندفع نحو الأبواب وفتحها على مصراعيها، وطلب من الضيوف الدخول. وعندما تجمعوا حوله أشار إلى فيوليتا وتلا إداناته لها. وقال لهم إنها حاولت أن تشتري حبه لها بتبديد ممتلكاتها عليه. وقد قبل ذلك بسبب حبه الحقيقي لها. والآن وقد نزع القناع عن مشروعها الحقير، دعا الضيوف لكي يشهدوا على دفعه الثمن كاملاً. وكالمجنون يأخذ كيس النقود التي ربحها ويرميه عند أقدام فيوليتا التي يغمى عليها بين ذراعي فلورا ودكتور غرينفيل.

يشجب أصدقاء فيوليتا وهم يغنون في كورس إهانات ألفريدو الجارحة لفيوليتا ويطلبون منه بغضب أن يغادر المكان، فيدخل جيرمونت الكهل، ويوبخ ابنه ويلوم ألفريدو نفسه (جانبياً) على الفعل الذي قام به.

ثم يبدأ الكورس الأغنية التي يشترك فيها الجميع. وتحاول فلورا وغاستون والماركيز وجيرمونت والآخرون مؤاساة فيوليتا التي تستعيد وعيها ببطء. ويتحدى البارون دوفول الذي يغلي غضباً ألفريدو ويدعوه إلى المبارزة. ويصرخ ألفريدو بيأس ومذلة أنه فقد حبيبته إلى الأبد. وتغني فيوليتا لألفريدو برقة ونعومة في البدء، ثم بعاطفة حارة. وتقول إنه في يوم من الأيام سيعرف عظمة تضحيتها من أجله، وسيعرف عندئذ كم كان مخطئاً بحقها. وعلى الرغم من المأساة السوداء لسوء فهمهم، فإنها ستحبه إلى الأبد. وأثناء انتهاء الكورس..، أخذ جيرمونت ألفريدو وتبعهما البارون. تساعد فلورا ودكتور غرينفيل فيوليتا وهم يغادرون.. وتسدل الستارة.

الفصل الرابع: (وهو في الأصل الفصل الثالث)

شقة فيوليتا المتواضعة في باريس. تستلقي فيوليتا المتوعكة في فراشها. ونجد على أحد الجانبين مائدة فوقها إناء وكاس، وقوارير دواء. والوصيفة أنينا تكبو بجانب المدفأة. النوافذ مغلقة والضوء الليلي مضاء. تعزف الأوركسترا مقدمة تتضمن لحن فيوليتا المريضة والمشرفة على الموت. تستيقظ فيوليتا وتدعو أنينا طالبةً كأساً من الماء، ثم تعرف أن الساعة السابعة صباحاً. تطلب من أنينا أن ترفع الستائر.

وما إن رفعت الوصيفة الستائر حتى رأت فيوليتا الدكتور يقترب. وحاولت أن تنهض إلا أنها سقطت متهالكة في فراشها. وعندما ساعدتها أنينا على الوقوف على قدميها دخل الدكتور غرينفيل وساعدها الاثنان على الوصول إلى أقرب أريكة. رحبت فيوليتا بالدكتور المخلص الذي سألها إن كانت تحسنت. وأجابت أنها على الرغم من ضعفها فإن عقلها سليم. ولقيت العزاء والقوة الروحية في الصلاة. وعندما قالت لغرينفيل إنها نامت نوماً عميقاً، أكد لها بانشراح أن الشفاء ليس بعيداً واستقبلت فيوليتا هذا التفاؤل المهني بابتسامة. وعندما أخذ الطبيب يغادر الغرفة أجاب على أسئلة أنينا بتجهم قائلاً: إن موت فيوليتا مسألة ساعات.

تعود أنينا إلى سيدتها منشرحة الصدر بصورة مصطنعة وتطلب منها أن تكون شجاعة. وتقول فيوليتا إنها تسمع صوت صخب في الشارع، وتذكرها أنينا أنه وقت المهرجان. وتفكر فيوليتا بالفقراء التعساء وتسأل أنينا كم بقي من المال. وعندما تقول أنينا إن عشرين قطعة بقيت، تطلب فيوليتا أن تبقى معها عشرة، وأن توزع العشرة الأخرى على المحتاجين في الشارع. وتسأل إن كانت وصلت أية رسالة.

وعندما تغادر أنينا الغرفة تأخذ فيوليتا رسالة من صدرها وتقرأها بصوت خافت في الوقت الذي تعزف فيه الموسيقا لحن الحب.إنها رسالة من جيرمونت الكهل : لقد تبارز ألفريدو مع البارون وجرح البارون إلا أنه يتعافى. وغادر ألفريدو البلاد، وكشف جيرمونت له معنى التضحية العظيمة التي قامت بها فيوليتا. وسيعود ألفريدو قريباً لكي يطلب منها المغفرة. ويطلب جيرمونت منها أن تثق بالمستقبل المضيء. وتتوقف فيوليتا عن القراءة ويخفت صوت اللحن ويتلاشى دون أن يتم.

تغني فيوليتا بيأس أنها تنتظر دون جدوى. تنظر إلى نفسها في المرآة، وترتعد من شدة التغيير الذي طرأ على صورتها بسبب المرض. وعلى الرغم من تأكيد الدكتور غرينفيل لها فقد أدركت أن المرض الذي أصابها سيقضي عليها. ثم تبدأ فيوليتا بغناء الأغنية الساحرة التي تطلب فيها الوداع من العالم ("Addio! Del passato") فقد تبددت آمالها وهي وحيدة تنتظر القبر الذي لن يكون فوقه لا صليب ولا ورود.

وعندما تتلاشى آخر نغمة وتتحول إلى ما يشبه التأوه، يرتفع صوت كورس صاخب في الخارج يؤذي مشاعر فيوليتا. إنهم يغنون أغنية يمتدحون فيها ثوراً سميناً يقاد إلى

المسلخ ليزود المهرجان بالوليمة الشهيرة. وأخيراً يبتعد المحتفلون. وتدخل أنينا وهي لا تستطيع أن تخفي انفعالها. وتطلب من فيوليتا أن تحتفظ بهدوئها لأن ثمة مفاجئة رائعة بالانتظار. وتسأل فيوليتا إن كان ألفريدو قد أتى، وتهز أنينا برأسها موافقة، وإذ بالباب يفتح على مصراعيه ويرتمي العاشقان في ذراعي بعضهما بعضاً وأخذا يسكبان حبهما وشوقهما في أغنية رائعة.

وتصبح الموسيقا هادئة بصورة متدرجة، وتتبع ذلك ثنائية "Parigi o cara" ويغني ألفريدو بعذوبة عن السبيل الذي سيأخذ فيه فيوليتا إلى الريف. بعيداً عن باريس، لكي تستعيد صحتها وسعادتها. وقد أنعشت وعود ألفريدو فيوليتا، فرددت أصداء الأغنية مستبشرة بانتهاء الآلام. وتطلب فيوليتا من ألفريدو أن يذهب معها إلى الكنيسة ليقدما الشكر على اتحادهما مرة ثانية. وإذا بها تتمايل ويرتجف ألفريدو خوفا عليها، وتقول متلعثمة إن ما حدث هو نتيجة الصدفة ومن السعادة غير المتوقعة إثر الآلام والحسرات. وتبذل فيوليتا جهوداً مستميتة بغية التغلب على
ضعفها. وتحاول أن ترتدي الثوب الذي قدمته لها أنينا. إلا أنها تسقط، فيطلب ألفريدو الذي هزّه المشهد هزاً عنيفاً من أنينا أن تجلب الطبيب. وتطلب فيوليتا من أنينا أن تقول إن ألفريدو عاد، وأنها الآن تريد أن تعيش. وتقول فيوليتا إثر مغادرة أنينا إذا كانت عودة ألفريدو لا تستطيع أن تبعد الموت عنها، فإنه ليس باستطاعة أحد أن ينقذها.

ويبذل ألفريدو قصارى جهده في تشجيعها، ويتحد صوتاهما مرة ثانية في ثنائية حزينة. وما إن تنتهي الثنائية حتى تستلقي فيوليتا منهكة في فراشها. ويدخل قبل بضع لحظات من النهاية الدكتور غرينفيل وأنينا. ثم يدخل جيرمونت مسرعاً. لقد جاء والد ألفريدو لكي يطلب المغفرة من فيوليتا، وليبارك زواج العاشقين. وصعق نادماً حين أدرك أنه وصل متأخراً، فوبخ نفسه لأنه أخطأ في حقها. يصرخ ألفريدو أنها يجب ألا تموت، وينضم إليه أبوه في التعبير عن حزنه العميق. وتتابع فيوليتا القول برقة طالبة من ألفريدو أن يعطي الصورة التي أهدته قبل قليل، إلى الفتاة التي يختار أن يتزوجها. وستكون تذكاراً لصلوات تلتها فيوليتا لهما. وتتبع ذلك أغنية خماسية قصيرة يعبر فيها الأشخاص في هذا المشهد المأساوي عن مشاعر الألم عند كل واحد منهم. ("Cara sublime Vittima") وتقطع فيوليتا هذه الأغنية بأغنية تقول فيها إن آلامها تلاشت وإن الحياة أخذت تعود إليها.

ويتصاعد صوت لحن الحب عالياً ورائقاً. وتسقط فيوليتا مع صرخة ألم أخيرة، وتموت. ويعبّر الآخرون عن عميق حزنهم وألمهم. ويستشعر الدكتور غرينفيل نبض فيوليتا، ويشير إلى أنها ماتت. وتسدل الستارة.

□□□

إعداد محمد حنانا

تاهوردين، بيتر 1928

TAHOURDIN, PETER

مؤلف إنجليزي، درس التأليف على يد آرنل، ثم في جامعة تورونتو. تشتمل أعماله على أوبرا، 4 سيمفونيات، سينفونيتتين، إلى جانب أعمال موسيقا الحجرة، وأعمال الكورال.

تايفير، جيرمين 1892 -1983

TAILLEFERRE, GERMAINE

مؤلفة وعازفة بيانو فرنسية، كانت واحدة من مجموعة الموسيقيين الستة. بدأت التأليف وهي في سن الخامسة. انتسبت إلى كونسرفاتوار باريس عام 1904، ودرست التأليف على يد كوشلان، ورافيل. تتضمن أعمالها 13 أوبرا منها" دولوريس"، "عطور"، "المعلم"، "جنية البحر الصغيرة"، باليهين، كونشرتو بيانو، كونشرتينو لآلة الهارب، كونشرتو لآلتي بيانو وصوت بشري مع الأوركسترا، إلى جانب أعمال موسيقا الحجرة، وأعمال الغناء.

تاكيميتسو، تورو 1930

TAKEMITSU, TORU

مؤلف ياباني. درس الموسيقا وحده، ثم درس مدة سنتين على يد كيبوس. نظم في طوكيو ورشة عمل جمعت الرسامين والمؤلفين الموسيقيين. تأثر بشونبرغ، وميسيان وشافر. استخدم في موسيقاه مناهج الروادالطليعيين. وضع أعمالاً كثيرة منها: ريكوايام للوتريات، جزيرة المرجان لصوت سوبرانو مع الأوركسترا، موسيقا الأشجار، الشتاء، العبور لأربع آلات إفرادية وأصوات نسائية وفرقتين ...إلخ.

تاليس، توماس 1505 -1585

TALLIS, THOMAS

مؤلف وعازف أورغن إنجليزي. وضع الكثير من الموسيقا الكنسية، وبعض المقطوعات لآلة الكيبورد، وآلة الفيول.

تالما، لويس1906 -؟

TALMA, LOUISE

مؤلف أمريكي فرنسي المولد. درس على يد بروكويه، وفي جامعة كولومبيا، ثم في باريس على يد فيليب وبولانجيه. حاز على عدة جوائز. تتضمن أعماله: أوبرا، أوراتوريو، محاورات للبيانو والأوركسترا، أصوات السلام للكورس والوتريات....إلخ.

تان، دون 1957

TAN, DUN

مؤلف صيني. درس في كونسرفاتوار بيكين. وضع سيمفونيته الأولى وهو في الثانية والعشرين. أصبح قائد الموجة الجديدة في الموسيقا الصينية. نال جائزة فيبر على رباعيته الوترية. انتقد بشدة بسبب ميله للنهج الغربي في الموسيقا. جمع في أعماله الأخيرة بين المنهج الغربي والصيني. تتضمن أعماله أوبرا "تسع أغان"، وأوبرا "ماركو بولو"، كونشرتو بيانو، سيمفونية من حركتين،كونشرتو فيولونسيل، مقطوعة الموت والنار، إلى جانب أعمال موسيقا الحجرة، وأعمال البيانو، والعديد من الأعمال التجريبية .

تانييف، ألكسندر 1850 - 1918

TANEYEV, ALXANDER

مؤلف روسي. درس على يد ريمسكي- كورساكوف. وضع عدداً من الأوبرات، وثلاث سيمفونيات، وثلاث رباعيات وترية، إلى جانب مقطوعات لآلة البيانو .

تانييف، سيرجي 1856 - 1915

TANEYEV, SERGEY

مؤلف روسي وعازف بيانو. درس في كونسرفاتوار موسكو (البيانو على يد نيكولاي روبنشتاين، والتأليف على يد تشايكوفسكي). كان الخصم المناوىء للمدرسة القومية الروسية في الموسيقا. تتضمن أعماله أوبرا أوريستيا،أربع سيمفونيات، افتتاحية على ألحان روسية، أعمالاً غنائية، إلى جانب أعمال موسيقا الحجرة، والأغاني.

تانسمان، ألكسندر 1897 - 1986

TANSMAN, ALEKSANDER

مؤلف وعازف بيانو فرنسي الجنسية، بولوني المولد. درس في كونسرفاتوار لودز، وفي جامعة وارسو. استقر في باريس عام 1919. وهناك لاقى تشجيعاً من المؤلف رافيل. عاش في الولايات المتحدة مدة ست سنوات وضع خلالها موسيقا لبعض أفلام هوليود، عاد بعدها إلى باريس. تتضمن أعماله: 6 أوبرات، 7 سيمفونيات، كونشرتوين لآلة البيانو، كونشرتو فيولا، أوراتوريو، كونشرتو للأوركسترا، كونشرتينو لآلة الأوبوا، كونشرتينو لآلة الفلوت، إلى جانب أعمال موسيقا الحجرة. وضع كتاباً حول سترافنسكي.

تاريغا، فرانشيسكو 1852 - 1909

TARREGA, FRANCISCO

مؤلف وعازف غيتار إسباني. درس في كونسرفاتوار مدريد. قدم حفلات في باريس ولندن، سمي "بساراسات*الغيتار". وضع العديد من البريلودات لآلة الغيتار، كما قام بتحويل أعمال لغرانادوس، ألبينيز، بيتهوفن، وشوبان، لآلة الغيتار.

تارتيني، جيوزيبي 1692 -1770

TARTINI, GIUSEPPE

مؤلف وعازف كمان إيطالي. درس القانون في جامعة بادوفا، على الرغم من أنه درس الكمان وهو مايزال طفلاً، فرَّ عام 1713 مع فتاة كانت تحت وصاية الكردينال جيورجيو كارناريو وتزوجها، فطلب الكردينال اعتقاله، لكن تارتيني فر متنكراً بثياب راهب، والتحق بدير في آسيسي، حيث بقي مدة سنتين درس خلالهما التأليف. عاد إلى بادوفا بعد أن حل الخلاف بينه وبين الكردينال.. وفي بادوفا أسس مدرسة لتعليم العزف على آلة الكمان. اشتهر تارتيني بوصفه عازفاً لامعاً لآلة الكمان، ومدرساً صاحب نظريات في أصول العزف. تتضمن أعماله: 42 سوناتا لآلة الكمان، 12 سوناتا للكمان والفيولونسيل، 153 كونشرتو كمان، كونشرتات لآلة الفيولونسيل، ولآلات أخرى، إلى جانب بعض الأعماال الغنائية الدينية، ورسائل نظرية.

تيت، فيليس 1911 - 1987

TATE, PHYLLIS

مؤلفة إنجليزية. درست في الأكاديمية الملكية للموسيقا في لندن. كرست نشاطها كله للتأليف الموسيقي. مؤلفة قديرة وذات خيال خصب خصوصاً في مجال التأليف

* كان ساراسات عازفاً لامعاً لآلة الكمان.

للأصوات البشرية، ولمجموعات آلية صغيرة. تتضمن أعمالها: أوبراتين، كونشرتو لآلة الساكسوفون، بانوراما للوتريات، إلى جانب الكثير من أعمال الغناء، وأعمال موسيقا الحجرة.

توريللو، أنتونيو 1931

TAURIELLO, ANTONIO

مؤلف وعازف بيانو وقائد أوركسترا أرجنتيني . درس في الكونسرفاتوار الوطني الأرجنتيني. تتضمن أعماله أوبرا، كونشرتوين لآلة البيانو ، كانتي لآلة الكمان والأوركسترا، سيريناد للأوركسترا...إلخ.

تافينر، جون 1944

TAVENER, JOHN

مؤلف إنجليزي وعازف أورغن. درس في الأكاديمية الملكية للموسيقا،(التأليف على يد بيركلي). تتضمن أعماله ثلاث أوبرات، أعمالاً كورالية، كونشرتو بيانو، أعمال موسيقا حجرة، أعمال لصوت منفرد مع البيانو....إلخ.

تافيرنر، جون 1490 - 1545

TAVERNER, JOHN

مؤلف إنجليزي وعازف أورغن. كان واحداً من أساتذة الموسيقا البوليفونية الإنجليزية في القرن السادس عشر الكبار. وضع ثمانية قداسات، إلى جانب العديد من أعمال الماغنيفيكات والموتيت.

تشايكوفسكي، بوريس 1925

TCHAIKOVSKY, BORIS

مؤلف روسي وعازف بيانو. درس في كونسرفاتوار موسكو (التأليف على يد شوستاكوفيتش، شيبالين، مياسكوفسكي). تتضمن أعماله سيمفونيات، أوبرا القيصر، فانتازيا على ألحان شعبية روسية، كابريس على ألحان إنجليزية للأوركسترا، كونشر تينو لآلة الكلارينيت، سنفونييتا، إلى جانب أعمال موسيقا الحجرة، وموسيقا الأفلام.

تشايكو فسكي، بيوتر 1840 - 1893

TCHAIKOVSKY, PYOTER

مؤلف روسي وقائد أوركسترا. درس القانون في بطرسبورغ، عمل موظفاً، ثم درس الموسيقا في الكلية الموسيقية التي أسسها أنتون روبنشتاين والتي غدت كونسرفاتواراً في بطرسبورغ. ذهب إلى موسكو وأصبح أستاذ مادة الهارموني في كونسرفاتوارها. خلال السنتين الأوليين في موسكو، وضع سيمفونيته الأولى، وأوبرا فويفودا. بين عامي 1869-1875 وضع ثلاث أوبرات أخرى، وكونشرتو البيانو رقم 1. في عام 1877 تزوج من إحدى طالباته، انفصل عنها بعد 9 أسابيع ، وحاول الانتحار بعد أن أصيب بانهيار عصبي. في ذلك الوقت تعهدته بالرعاية أرملة ثرية تدعى ناديجدافون. ميك مما ساعده على تكريس نفسه كلياً للتأليف، وقد أهداها سيمفونيته الرابعة. ذهب إلى سويسرا وإيطاليا، ووضع أوبراه يفجيني أونيغن.مع حلول عام 1880 كانت موسيقاه قد انتشرت في روسيا وبريطانيا والولايات المتحدة، لكنها كانت لم تزل تقابل بالعداء في فيينا وباريس. في عام 1885 اشترى بيتاً ريفياً في كلين، عاش فيه في شبه عزلة. وفي عام 1888 قام بجولة في ألمانيا وفرنسا وإنجلترا بوصفه قائد أوركسترا. قدمت باليه الجمال النائم عام 1890 بعد أن ذهب إلى فلورنسا لكتابة أوبرا البنت البستوني. زار الولايات المتحدة حيث لاقى نجاحاً منقطع النظير. في عام 1893 بدأ في كتابة سيمفونيته السادسة. وفي عام 1893 منحته جامعة كامبردج درجة الدكتوراه الفخرية في الموسيقا. وفي ذات العام وبعد أربعة أيام من تقديمه لسيمفونيته السادسة التي يعدها من أفضل أعماله أحس بالمرض وشرب كمية من الماء غير المغلي، فأصيب بالكوليرا التي أودت بحياته.

ألف تشايكو فسكي أعمالاً كثيرة ومتنوعة وبجميع الصيغ الموسيقية، بأسلوبه المتميز، أذ سرعان ماطور أسلوبه الخاص في التأليف، ووضع نفسه بعيداً عن جماعة الخمسة الكبار وتوجههم القومي، مع حفاظه على الصداقة القوية التي تربطه ببعضهم، ولكن هذا لايعني أنه لم يضع موسيقا روسية صميمة. إن الحساسية، والإنفعالية، والمزاج المتقلب، والسوداوية كما عبر عنها في موسيقاه هي روسية صرفة، كما أنه ابتكر ألحاناً روسية الطابع. كان صانعاً فذاً للألحان المتسعة الفاتنة، ولا يجاريه أحد في هذا المجال. أما معالجته الأوركسترالية فغنية جداً، وتعكس مهارة فائقة. ويمكن أن يقال الكثير عن لغة تشايكوفسكي الهارمونية التي كثيراً ماتبدو مثيرة ومؤثرة.

من أعماله الهامة:

6 سيمفونيات أشهرها السيمفونيات رقم 4 - 5 - 6 -.

3 كونشيرتات للبيانو أشهرها، الكونشيرتو الأول مقام سي بيمول مينور رقم23.

كونشيرتو الكمان والأوركسترا مقام ري ماجور، رقم 35.

أوبرا يفجيني أونيغن، والبنت البستوني.

القصيدة السيمفونية روميو وجولييت، وفرانشيسكا داريميني.

باليه بحيرة البجع، الجمال النائم، كسارة البندق. المارش السلافي، والنزوة الإيطالية، وافتتاحية 1812. سيريناد الوتريات، ثلاثي البيانو مقام لامينور. المواسم لآلة البيانو. إلى جانب أعمال موسيقا الحجرة، وأعمال البيانو، والأغاني.

تشايكوفسكي، أندريه 1935 - 1982

TCHAIKOWSKY, ANDRE

مؤلف وعازف بيانو بولوني المولد. درس في كونسرفاتوار وارسو، ثم في كونسرفاتوار باريس. تشتمل أعماله على أوبرا تاجر البندقية، كونشرتو كمان، كونشرتوين لآلة البيانو، كونشرتو فلوت، كونشرتو كلارينيت، سيمفونية، إلى جانب بعض أعمال موسيقا الحجرة، وأعمال البيانو المنفرد.

تشيريبنين، ألكسندر 1899 - 1977

TCHEREPNIN, ALEXANDER

مؤلف وعازف بيانو روسي المولد (أمريكي الجنسية)، ابن المؤلف نيكولاي تشيرينبين. درس على يد والده، ثم في كونسرفاتوار بطرسبورغ. ثم ذهب إلى باريس لاستكمال دراسته. حقق سمعة عالمية بوصفه عازف بيانو. تتضمن أعماله: ثلاث أوبرات، أربع سيمفونيات،ستة كونشرتات للبيانو، كونشرتو لآلة الهارمونيكا، كانتاتا، إلى جانب بعض أعمال موسيقا الحجرة.

تشيريبنين، نيكولاي 1873 - 1945

TCHEREPNIN, NIKOLAY

مؤلف روسي. درس في كونسرفاتوار بطرسبورغ على يد ريمسكي-كورساكوف. تشتمل أعماله على أوبراتين، ست باليهات، كونشرتو بيانو، أعمال أوركسترالية متنوعة. أكمل أوبرا سوق سوروشينسكي للمؤلف موسورسكي.

تيليمان، جورج فيليب 1681 - 1767

TELEMANN, GEORG PHILIPP

مؤلف وعازف أورغن ألماني. درس الموسيقا وحده. شغل مناصب موسيقية عديدة. كان غزير الإنتاج، حاذقاً في فن الكونتربونيت. وضع نحو أربعين أوبرا، وعدداً كبيراً من الأوراتوريات، والكانتات الكنسية، إلى جانب الكونشيرتات، والأعمال الآلية الأخرى. شغل منصب مدير الموسيقا الكنسية في هامبورغ بدءاً من 1721 حتى وفاته.

ثيودوراكيس، ميكيس 1925

THEODORAKIS, MIKIS

مؤلف يوناني. درس في كونسرفاتوار أثينا، ثم في كونسرفاتوار باريس. عاش في باريس مابين1953 - 1961. اعتقل بوصفه شيوعياً بعد الانقلاب العسكري في اليونان، وسجن مدة ثـلاث سنوات(1967 -1970). تشتمل أعماله على أوبراتين، باليهات، أوراتوريات، سبع سيمفونيات، كونشرتو بيانو، ريكوايام، سبع أغانٍ للوركا. وضع الموسيقا التصويرية لفيلم زوربا اليوناني.

توماس، أمبرواز 1811 - 1896

THOMAS, AMBROISE

مؤلف فرنسي. درس في كونسرفاتوار باريس. حاز على جائزة روما. وضع عدة باليهات، بعد ذلك ركز على الأوبرا، فوضع منها عشرين. أشهرها:"ميغنون"،"هاملت". شغل منصب مدير كونسرفاتوار باريس بدءاً من عام 1871. وضع إلى جانب الأوبرات، أعمالاً كورالية، وأعمال موسيقا حجرة، وأغاني.

توماس،آرثر غورينغ 1850 - 1892

THOMAS, ARTHUR GORING

مؤلف إنجليزي. درس في باريس على يد دوراند، ثم في الأكاديمية الموسيقية الملكية على يد سوليفان وبروت، ودرس التوزيع الأوركسترالي على يد بروخ. تتضمن أعماله أوبرات منها" أزميرالدا"، ناديشدا"، كانتاتا البجعة والقبرة"، وعدداً من الأغاني. جن عام 1891.

تومبسون، راندل 1899 - 1984

THOMPSON, RANDALL

مؤلف أمريكي. درس في جامعة هارفارد. عمل بالتدريس في عدة جامعات. تشتمل أعماله على أوبراتين، باليه، ثلاث سيمفونيات، عدة أعمال كورالية، رباعية وترية.

تومسون، فيرجيل 1896 - 1989

THOMSON, VIRGIL

مؤلف وعازف أورغن وناقد أمريكي. درس في جامهة هارفارد، ثم في باريس على يد بولانجيه، ثم في نيويورك على يد سكاليرو. عاش في باريس مدة سبع سنوات، عاد بعدها إلى نيويورك. في عام 1940 شغل منصب الناقد الموسيقي في "الهيرالد تريبيون". حققت أوبراه الكوميدية" أربعة قديسين في ثلاثة فصول" نجاحاً كبيراً. وضع موسيقا ناجحة لعدد من الأفلام. تتضمن أعماله ثلاث أوبرات ، ثلاث سيمفونيات، كونشرتو فيولونسيل، مشهد غرام للأوركسترا، متواليتين للأوركسترا، إلى جانب أعمال موسيقا الحجرة، وأعمال أخرى متنوعة، وموسيقا الأفلام منها موسيقا فيلم " قصة لويزيانا".

ثويل، لودفيغ 1861 - 1907

THUILLE, LUDWIG

مؤلف ألماني. درس على يد راينبرغر. كان صديقا للمؤلف ريتشارد شتراوس الذي قدم العديد من أعماله المبكرة. وضع ثلاث أوبرات، سيمفونية، خماسي بيانو، سداسي لآلات النفخ مع البيانو، سوناتا للفيولونسيل، سوناتا للكمان، سوناتا للأورغن،78 أغنية، وعدداً من المقطوعات لآلة البيانو.

تيومكين، ديمتري 1894 - 1979

TIOMKIN, DIMITRI

مؤلف وعازف بيانو روسي المولد (أمريكي الجنسية). درس في كونسرفاتوار بطرسبورغ (بيانو على يد فينغيروفا، تأليف على يد غلازونوف). جال في أوروبا بصفته عازف بيانو. استقر في الولايات المتحدة عام 1929. وضع موسيقا تصويرية لأكثر من 150 فيلماً، من هذه الأفلام نذكر: "السيد سميث يذهب إلى واشنطن"،"صراع في الشمس"، "أعلى الظهيرة"، "الألامو"، " مدافع نافارون"، ... إلخ.

تيبيت، ميشائيل 1905-؟

TIPPETT, MICHAEL

مؤلف إنجليزي. درس التأليف على بيد شارلز وود، وقيادة الأوركسترا على يد سارجنت. شغل مناصب موسيقية متعددة. وضع أعمالاً كثيرة متنوعة، تتضمن هذه الأعمال خمس أوبرات منها"سنة جديدة"، "الحديقة المتاهة"، "زواج منتصف الصيف"، أربع سيمفونيات، كونشرتو لفرقتين من الوتريات، فانتازيا على لحن لهاندل للبيانو والأوركسترا، كونشرتو بيانو، كونشرتو للأوركسترا، طفل من زمننا لأصوات

بشرية وكورال وأوركسترا،....إلخ إلى جانب أعمال موسيقا الحجرة، وأعمال لآلات النفخ النحاسية.

تيتشينكو، بوريس 1939

TISHCHENKO, BORIS

مؤلف روسي. درس في كونسرفاتوار لينينغراد. تتضمن أعماله أوبرا، باليهات، ست سيمفونيات، كونشرتو بيانو، كونشرتوين لآلة الفيولونسيل، كونشرتو لآلتي كمان، إلى جانب أعمال موسقا الحجرة، والأغاني، وموسيقا الأفلام .

توش، أرنست 1887 - 1964

TOCH, ERNST

مؤلف وعازف بيانو نمسوي المولد (أمريكي الجنسية). درس الطب في جامعة فيينا، ثم درس الموسيقا في كونسرفاتوار فرانكفورت. ذهب إلى الولايات المتحدة واستقر فيها. تتضمنن أعماله 3 أوبرات، 7 سيمفونيات، سيمفوني للكورال، كونشرتو فيولونسيل، كونشرتوين لآلة البيانو، إلى جانب بعض أعمال موسيقا الحجرة، وموسيقا الأفلام.

توتشي، كارل جوزيف 1731 - 1788

TOESCHI, CARL JOSEPH

مؤلف وعازف كمان من أصل إيطالي. درس على يد شتاميتس. عمل عازفاً في أوركسترا مانهايم. شغل منصب مدير للموسيقا في ميونيخ. وضع أكثر من 60 سيمفونية، إلى جانب أعمال أخرى.

توماتشيك، فاتسلاف يان 1774 - 1850

TOMASEK, VÁCLAN, JAN

مؤلف بوهيمي (من بوهيميا) وعازف بيانو وأورغن. تشتمل أعماله على أوبرا، 3 سيمفونيات، كونشرتوين لآلة البيانو، 7 سوناتات لآلة البيانو، رقصات هنغارية للبيانو، 24 قصيدة رعوية للبيانو.

توماسي، هنري فريدين 1901 - 1971

TOMASI, HENRI, FREDIEN

مؤلف وقائد أوركسترا فرنسي. درس في كونسرفاتوار باريس. وضـــع 8 أوبرات منها " صمت البحر"، 10 باليهات، تام تام لصوت سوبرانو، كورس ذكور وأوركسترا، 16 كونشرتولآلات متنوعة، تتضمن (ساكسوفون، غيتار، ترومبون، هارب، كونترباص).

توماسيني، فينشينزو 1878 - 1950

TOMMASINI, VENCENZO

مؤلف إيطالي. درس في روما، وفي برلين على يد بروخ. وضع عدداً من الأوبرات، والأعمال الأوركسترالية، وأربع رباعيات وترية. كيَّف موسيقا للمؤلف د. سكارلاتي وجعلها باليه " السيدات المرحات".

توفي، أندرو 1962

TOOVEY, ANDREW

مؤلف إنجليزي. درس على يد هارفي، وفيلد مان. وضع أوبرا، وعدداً من الأعمال الأوكسترالية، إلى جانب أعمال موسيقا الحجرة، وأعمال الغناء المتنوعة، وأعمال البيانو.

توريللي، جيوزيبي 1658 - 1709

TORELLI, GIUSEPPE

مؤلف وعازف كمان إيطالي، تشتمل أعماله على 12 كونشرتو غروسو، كونشرتو غيتار، كونشرتوين لآلة الترومبيت، متواليات لآلة الترومبيت والوتريات.....إلخ.

تورك، ميشائيل 1961

TORKE, MICHAEL

مؤلف أمريكي. درس التأليف على يد دراكمان في جامعة يال. نال جائزة روما. تتضمن أعماله أوبرا "الاتجاهات"، باليه "الأسود والأبيض"،

أعمالاً أوركسترالية متنوعة، أعمال موسيقا حجرة، وأعمالاً غنائية.

تورتيلييه، بول 1914 - 1990

TORTELIER, PAUL

مؤلف وعازف فيولونسيل وقائد أوركسترا فرنسي. درس في كونسرفاتواربباريس. شغل مناصب موسيقية متعددة. أستاذ آلة الفيولونسيل في كونسرفاتوار باريس ونيس.

تتضمن أعماله كونشرتوين لآلة الفيولونسيل، كونشرتو لآلتي فيولونسيل، متوالية بدون مرافقة لآلة الفيولونسيل....إلخ .

تورنيمير، شارل 1870 - 1939

TOURNEMIRE, CHARLES

مؤلف وعازف أورغن فرنسي. درس في كونسرفاتوار باريس.أستاذ في كونسرفاتوار باريس. تأثر بفرانك وويدور. وضع أربع أوبرات، ثماني سيمفونيات ، أعمالاً كورالية، أعمال موسيقا حجرة، والعديد من الأعمال لآلة الأورغن.

توفي، دونالد 1875 - 1940

TOVEY, DONALD

مؤلف وعازف بيانو وقائد أوركسترا إنجليزي. بدأ التأليف وهو في الثامنة، درس على يد بارات، ثم على يد باري، تشتمل أعماله على أوبرا "عروس ديونيزيوس"، كونشرتو بيانو، سيمفونية، كونشرتو فيولونسيل، إلى جانب الكثير من أعمال موسيقا الحجرة. وضع العديد من الكتب والمقالات حول مواضيع موسيقية.

تراب، ماكس1887 - 1971

TRAPP, MAX

مؤلف ألماني. درس في برلين. وضع 7 سيمفونيات، 3 كونشرتات للأوركسترا، كونشرتو كمان، إلى جانب أعمال موسيقا الحجرة، والأغاني.

ترافرس، جون 1703 - 1758

TRAVERS, JOHN

مؤلف وعازف أورغن إنجليزي. لحَّن العديد من المزامير، ووضع العديد من الأعمال الكنسية، وأعمال الأورغن.

ترافيس، روي 1922

TRAVIS, ROY

مؤلف أمريكي. درس في مدرسة جوليارد. ثم في جامعة كولومبيا، ثم في كونسرفاتوار باريس (التأليف على يد ميلهود). تتضمن أعماله أوبرا " آلام أوديبوس"، السوناتا الإفريقية للبيانو، كونشرتو بيانو، كونشرتو فلوت...إلخ .

ترومبو نشينو، بارتولوميو 1470 - 1535

TROMBONCINO, BARTOLOMEO

مؤلف إيطالي. نشط في مانتوا، ثم في فلورنسا. في عام1499 قتل زوجته وعشيقها. حصل على عفو، لكنه فر من مانتوا، وعمل مدة ست سنوات في خدمة لوكريتشيا بورجيا في فرنسا. بعد ذلك استقر في فينيسيا. وضع الكثير من أعمال المادريغال، والكانزونيت، والأعمال الكنسية.

توبين، إدوارد 1950 - 1982

TUBIN, EDUARD

مؤلف وقائد أوركسترا إيستوني المولد. درس في أكاديمية تارتو. استقر في السويد عام 1944. موسيقاه غنية باللحنية. تشتمل أعماله على أوبراتين، عشر سيمفونيات، كونشرتوين للكمان، كونشرتينو للبيانو والأوركسترا، كونشرتو للكونترباص، كونشرتو لأوركسترا حجرة، كونشرتو لآلة البلالايكا، إلى جانب أعمال موسيقا الحجرة، وأعمال الغناء.

تودوي، توماس 1650 - 1726

TUDWAY, THOMAS

مؤلف إنجليزي وعازف أورغن. وضع الكثير من الأعمال الكنسية، جمع وصنف موسيقا الكنسية الإنجليزية.

توندر، فرانز 1614 - 1667

TUNDER, FRANZ

مؤلف ألماني وعازف أورغن. وضع الكثير من أعمال الأورغن، وكانتاتات الكورال.

تورينا، جواكين 1882 - 1949

TURINA, JOAQUIN

مؤلف وقائد أوركسترا وعازف بيانو إسباني. درس في إشبيلية ومدريد، ثم في باريس في السكولا كانتروم (التأليف على يد داندي). مؤلف ذو نزعة قومية. عمل بالنقد

الموسيقي. تتضمن أعماله ثلاث أوبرات منها "حديقة الشرق"، "مارغوت"، سينفونيا سيفيلانا، رقصة فانتازية، رابسوديا سينفلونيا لآلة البيانو مع الوتريات، إلى جانب أعمال موسيقا الحجرة، وأعمال البيانو، وأعمال الغيتار.

توريني، فرانشيسكو 1589 - 1656

TURINI, FRANCESCO

مؤلف إيطالي (بوهيمي المولد). درس في فينيسيا، ثم في روما. وضع موسيقا كنسية، مادريغالات، وسوناتات.

تورنيج، مارك – أنتوني 1960

TURNAGE, MARK-ANTHONY

مؤلف إنجليزي. درس التأليف على يد كنوسن، ثم على يد لامبرت. في عام1983 درس على يد شولر وهنزه. تشتمل أعماله على أوبراتين، أعمال أوكسترالية متنوعة، أعمال غنائية، إلى جانب أعمال موسيقا الحجرة.

تورسكي، زبينيو 1908 - 1979

TURSKI, ZBIGNIEW

مؤلف وقائد أوركسترا بولوني، درس في كونسرفاتوار وارسو. تشتمل أعماله على 3 سيمفونيات، كونشرتوين لآلة الكمان، أوبرا، رباعية وترية..... إلخ.

توكانين، كاليرفو 1909 - 1979

TUUKKANEN, KALERVO

مؤلف وقائد أوركسترا فنلندي. عمل قائد كورال، ثم مدرساً للموسيقا في الجامعة الصينية في هونغ كونغ. تتضمن أعماله 6 سيمفونيات، 3 قصائد سيمفونية، كونشرتوين لآلة الكمان، كونشرتو فيولونسيل، أوبرا، وأغاني.

تفايت، جير 1908 - 1981

TVEITT, GEIRR

مؤلف وعازف بيانو نرويجي، درس في جامعة لايبزيغ، ثم في أكاديمية فيينا، كما تلقى دروساً من هونيغر، شميت، فيلا- لوبوش. تتضمن أعماله 4 أوبرات ، 3 باليهات، سيمفونية، 6 كونشرتات للبيانو، 4 رباعيات وترية...إلخ.

تفاردوفسكي، روموالد 1930

TWARDOWSKI, ROMUALD

مؤلف وعازف بيانو بولوني. درس في كونسرفاتوار فلنيوس، ثم في كونسرفاتوار وارسو، ثم في باريس على يد بولانجيه. وضع 7 أوبرات، منها "سيرانودي بيرجيراك"، "لورد جيم"، "ماريا ستيوارت"، باليهين، كونشرتوين لآلة البيانو، الفانتازيا الإسبانية للكمان والأوركسترا، تنويعات سيمفونية على لحن لغيرشوين، كانتاتا، إلى جانب موسيقا الحجرة.

تاي، كريستوفر 1505 - 1573

TYE, CHRISTOPHER

مؤلف إنجليزي. وضع ترانيم دينية، موتيتات، قداسات، صلوات.

❐❐❐

❐ الأعمال الموسيقية الهامة

TABARRO, IL
- العباءة.
أوبرا من فصل واحد للمؤلف بوتشيني. قُدمت لأول مرة في نيويورك عام 1918. وضع نصها جيوزيبي أدامي.

TALE of Two CITIES, A
- قصة مدينتين
أوبرا من ستة مشاهد للمؤلف آرثر بنجامين. قُدمت لأول مرة في لندن عام 1957. وضع نصها المأخوذ عن رواية ديكنز، سيدريك كليف.

TALES, of HOFFMANN, THE
- حكايات هوفمان
أوبرا من ثلاثة فصول للمؤلف أوفنباخ. قُدمت لأول مرة في باريس عام 1881. وضع نصها جول باربييه، وميشيل كاريه.

TAMERLANO
- تامير لانو

أوبرا من ثلاثة فصول للمؤلف هاندل. قُدمت لأول مرة في لندن عام1724. وضع نصها نيكولا فرانشيسكو هايم.

TAMING of The SHREW, The
- ترويض الشرسة
"DER WIDERSPENSTIGEN ZÄHMUNG"
أوبرا من أربعة فصول للمؤلف غوتز. قدمت لأول مرة في مانهايم عام 1874. وضع نصها المأخوذ عن شكسبير، جوزيف فيكتور ويدمان.

TANCREDI
- تانكريدي
أوبرا من فصلين للمؤلف روسيني. قُدمت لأول مرة في فينيسيا عام 1813. وضع نصها المأخوذ عن فولتير،غايتانوروسي.

TAPIOLA
- تابيولا
قصيدة سيمفونية للأوركسترا للمؤلف سيبيليوس. وضعها عام1926.

TARAS BULBA
- تاراس بولبا
رابسودي للأوركسترا للمؤلف ياناتشيك. وضعها عام1918. وبولبا قائد قوزاقي من أوكرانيا. كتب حوله غوغول قصة بعنوان "تاراس بولبا"، وقد بنى ياناتشيك عمله على أساس من القصة. ويتكون العمل من ثلاث حركات 1_موت أندريا، 2_موت أوستاب، 3_ اعتقال تاراس بولبا وموته.

TAVERNER
- الخاناتي
أوبرا من فصلين للمؤلف ماكسويل ديفيز. قُدمت لأول مرة في لندن عام1972. وضع نصها المؤلف نفسه.

TELEPHONE, The
- التليفون

أوبرا من فصل واحد للمؤلف مينوتي. قُدمت لأول مرة في نيويورك عام1947. وضع نصها المؤلف نفسه.

TEMPEST, The
- العاصفة
1_موسيقا مرافقة لمسرحية العاصفة لشكسبير، وضعها سيبيليوس عام 1925.
2_فانتازيا سيمفونية للمؤلف تشايكوفسكي وضعها عام1873.
3_أوبرا من ثلاثة فصول للمؤلف فرانك مارتان، قدمت في فيينا عام 1956.

TENDER LAND, The
- الأرض الحنون
أوبرا من فصلين للمؤلف كوبلاند، قُدمت لأول مرة في نيويورك عام 1954. وضع نصها هوراس إفريت .

TESEO
- تسيو.
أوبرا من خمسة فصول للمؤلف هاندل. قُدمت لأول مرة في لندن عام 1713. وضع نصها نيكولا هايم.

TESS
- تيس
أوبرا من أربعة فصول للمؤلف ف.دار لانجييه. قُدمت لأول مرة في نابولي عام1906. وضع نصها المأخوذ عن رواية لتوماس هاردي، إيليكا.

THAÏS
- تاييس
أوبرا من ثلاثة فصول للمؤلف ماسنيه. قُدّمت لأول مرة في باريس عام1894. وضع نصها المأخوذ عن رواية لأناتول فرانس، ل. غالييه.

THEODORA
- تيودورا
أوراتوريو للمؤلف هاندل. قدم في لندن عام1750.

THESPIS, OR The GODS GROWN OLD
- ثيسبيس أو هرمت الآلهة

أوبرا من فصلين للمؤلف سوليفان، قُدمت لأول مرة في لندن عام1871. وضع نصها جيلبيرت.

THREE SCREAMING POPES
- ثلاثة باباوات صارخة
عمل أوركسترالي للمؤلف مارك- أنتوني. قُدم لأول مرة في بيرمنغهام عام1989.

THREE CORNERED HAT, The
- القبعة المثلثة
"EL SOMBRERO de TRES PICOS"
باليه من فصل واحد للمؤلف دي فايا. قُدمت لأول مرة في لندن عام 1919.

THREE PLACES IN NEW ENGLAND
- ثلاثة أماكن في نيوانغلند.
عمل أوركسترالي للمؤلف آيفز. قُدم لأول مرة في نيويورك عام 1931.

TIEFLAND
- الأرض المنخفضة
أوبرا من ثلاثة فصول للمؤلف دالبرت. قُدمت لأول مرة في براغ عام1903. وضع نصها رودولف لوثار.

TILL EULENSPIEGEL
- تيل المهذار
قصيدة سيمفونية للمؤلف ريتشارد شتراوس. قدمت لأول مرة في كولون عام 1895. وتيل شخصية تقليدية في الفولوكلور الألماني، يرجع تاريخها إلى القرن الخامس عشر.

TINTAGEL
- *تينتاغل*
قصيدة سيمفونية للأوركسترا للمؤلف باكس. قُدمت لأول مرة في لندن عام1920.

TIRESIAS
- تيريسياس
باليه من ثلاثة مشاهد للمؤلف لامبرت، قُدم لأول مرة في لندن عام1951.

TOD UND DAS MÄDCHEN, DER
- الموت والفتاة
أغنية للمؤلف شوبرت وضعها عام 1817، كلماتها من نظم الشاعر كلاوديوس. وقد استخدم شوبرت ثيمتها أساساً للتنويعات في الحركة

الثانية لرباعيته الوترية رقم14 مقام رى مينور.

TOD UND VERKLÄRUNG
- الموت والتجلي
قصيدة سيمفونية للأوركسترا للمؤلف ريتشارد شتراوس.قدمت لأول مرة في آيزنباخ عام 1889.

TOMBEAU De COUPERIN, Le
- ضريح كوبيران
متوالية لبيانومنفرد للمؤلف رافيل، وهي من ست حركات وضعها لذكرى الأصدقاء الذين ماتوا خلال الحرب العالمية الأولى. قُدمت لأول مرة في باريس عام 1919. وقد كيّف رافيل للأوركسترا أربع حركات منها بهذا الترتيب 1 - 3 - 5 – 4 .

TOM JONES
- توم جونز
1_ أوبرا كوميدية من ثلاثة فصول للمؤلف جيرمان. قدمت لأول مرة في مانشستر عام1907. وضع نصها المـأخوذ عن روايـــة فيلدينغ، تومبسون وكورتنيدج.
2_أوبرا من ثلاثة فصول للمؤلف ستيفان أوليفر. قُدمت لأول مرة في نوتينغهام عام 1976. وضع نصها المأخــوذ عن روايـــة فيلدينغ، المؤلف نفسه .
3_أوبرا من ثلاثة فصول للمؤلف فيليدور. قُدمت لأول مرة في باريس عام 1765. وضع نصهـــا المأخـــــوذ عن روايـــة فيلدينغ، بوانسينيت.

TOSCA
- توسكا
أوبرا من ثلاثة فصول للمؤلف بوتشيني. قُدمت لأول مرة في روما عام 1900. وضـــع نصها المأخوذ عن مسرحية لساردو، جياكوزا وإيليكا.

TOTENTANZ
- رقصة الموت

عمل للبيانو والأوركسترا للمؤلف ليست وضعه عام 1849. عُدل عام 1853،1859. كذلك كيفه بوسوني عام 1918.

TOTE STADT, Die
- المدينة الميتة
أوبرا من ثلاثة فصول للمؤلغ كورنغولد. قُدمت لأول مرة في هامبورغ وكولون عام 1920. وضع نصها المؤلف نفسه بمشاركة والده جوليوس كورنغولد.

To THE CHILDREN
- إلى الأطفال
أغنية لصوت بشري مع البيانو للمؤلف رخمانينوف. قُدمت لأول مرة في موسكو عام1907.

TOWARD The UNKNOWN Region
- نحو الإقليم المجهول
أغنية لكورس مختلط مع الأوركسترا للمؤلف فون ويليامز. قدمت لأول مرة في ليدز عام 1970. الكلمات مأخوذة من قصيدة "همسات الموت السماوي" للشاعر وولت ويتمان.

TRAGIC OVERTURE
- الافتتاحية المأساوية
افتتاحية للمؤلف براهمز، قُدمت لأول مرة في بريسلاو عام 1881.

TRAGIC SYMPHONY
- السيمفونية التراجيدية
اسم أطلقه المؤلف شوبرت على سيمفونيته الرابعة مقام دو مينور. وضعها عام1816.

TRANSFIGURATION de NOTER SEIGNEUR JESUS- CHRIST, La
- تجلي صورة سيدنا المسيح المصلوب.
عمل لصوت تينور، باريتون، كورس، وبيانو مع الأوركسترا للمؤلف ميسيان. وهو مكون من14 حركة. قدم لأول مرة في ليشـبونة عام1969. أخذت الكلمات من الكتاب المقدس .

TRAUERMUSIK
- موسيقا الحداد
عمل لآلة فيولا (أو كمان، أو فيولونسيل) مع الوتريـــات للمـؤلف هيندميـث. وضـــعه عام1936.

TRAVIATA, La
- المرأة الساقطة
أوبرا من ثلاثة فصول للمؤلف فيردي. قُدمت لأول مرة في فينيسيا عام1853. وضع نصها المأخوذ من مسرحية الكسندر دوماس الابن "سيدة الكاميليا"، ف.م. بياف .

TRIONFO DI AFRODITE
- انتصار أفروديت
عمل موسيقي مسرحي للمؤلف كارل أورف قُدم لأول مرة في ميلان عام 1953. ويعد الجزء الثالث من ثلاثية أورف المسرحية التي تتضمن إلى جانب هذا العمل "كارمينا بورانا" و " كاتولي كارمينا".

TRISTAN UND ISOLDE
- تريستان وإيزولده
أوبرا من ثلاثة فصول للمؤلف فاغنر. قُدمت لأول مرة في ميونخ عام 1863.وضع نصها المؤلف نفسه.

TRIUMPHLIED
- أغنية النصر
عمل غنائي لكورس وأوركسترا للمؤلف براهمز، وضعه عام 1871.

TROILUS and CRESSIDA
- ترويليوس وكريسيدا
أوبرا من ثلاثة فصول للمؤلف والتون. قدمت لأول مرة في لندن عام 1954. وضع نصها المأخوذ عن جيوفري شوسر، كريستوفر هاسال.

TROUT, The
- التروته (Die Forelle)
أغنية لصـــوت مع بيانو للمؤلف شوبرت. وضـــــعها عام1817. كلماتـــها للشـاعر شوبـارت. استخدم شوبرت ثيمتها أســاساً

للتنويعات في الحركة الرابعة من خماســـية البيانو مقام لاماجور، لذلك عرفت بخماسية تروته.

TROUT QUINTET ـ خماسية تروته
اسم أطلق على خماسية البيانو مقام لاماجور للمؤلف شوبرت، وضعها عام 1819. وسميت هكذا لأنه استخدم في حركتها الرابعة أغنيته "التروته".

TROVATOR, ILL ـ التروبادور
أوبرا من أربعة فصول للمؤلف فيردي، قُدمت لأول مرة في روما عام 1853. وضع نصها المأخوذ عن مسرحية غويتييرز، كامارانو، وبارادير..

TROYENS, Les ـ الطروراديون
أوبرا من خمسة فصول للمؤلف بيرليوز، وهي من جزأين. قدم الجزء الأول منها لأول مرة عام 1890 (وضعه عام 1862)، وقدم الجزء الثاني لأول مرة عام 1863. قدم العمل كاملاً لأول مرة في لندن عام 1969. وضع نصها المأخوذ من الإنيادة لفيرجيل، المؤلف نفسه .

TSAR'S BRIDE ـ عروس القيصر (TSARSKAYA NEVESTA)
أوبرا من أربعة فصول للمؤلف ريمسكـــي _كورساكوف، قُدمت لأول مرة في موسكو عام 1899. وضع نصها المأخــوذ عن مــسرحية ليف ماي، المؤلف نفســـه بالاشــتراك مع تومينيف.

TURANDOT ـ توراندوت
1_أوبرا من ثلاثة فصول للمؤلف بوتشيني. قدمت لأول مرة في ميلان عام 1926، وضع نصها المأخوذ عن مسرحية لـ" غوزي" أدامي، وسيموني.

2_أوبرا من فصلين للمؤلف بوسوني. قُدمت لأول مرة في زيوريخ عام 1917. وضع نصها المأخوذ عن مسرحية لـ"غوزي"، المؤلف نفسه.
3_موسيقا مرافقة لمسرحية غوزي للمؤلف فيبر، وتتكون من افتتاحية وستة مقاطع. قدمت المسرحية في شتوتغارت عام 1809.

TURCO in ITALIA, ILL
- التركي في إيطاليا
أوبرا من فصلين للمؤلف روسيني، قدمت لأول مرة في ميلان عام 1814. وضع نصها المأخوذعن مازولا، فيليس روماني.

TWO WIDOWS, The
- الأرملتان (DVË VDOVY)
أوبرا كوميدية من فصلين للمؤلف سميتانا. قُدمت لأول مرة في براغ عام 1874. وضع نصها المأخوذ عن فيليسيان ماليفل، إيمانويل زونغل .

❐❐❐

❐ المصطلحات

TACET
- صمت (باللاتينية)
إشارة إلى أن مؤدياً معيناً، أو آلة معينة، ليس لها دور تؤديه طوال مقطع في حركة، أو طوال الحركة كلها.

TAFELMUSIK
- موسيقا المائدة (بالألمانية).
موسيقا تعزف أو تغنى خلال الوجبة أو بعدها. وضع المؤلف تيلمان هذه النوعية من الموسيقا.

TAILLE
- الاسم القديم لصوت التينور (بالفرنسية).

TAKT
- زمن، ضربة (بالألمانية).

TALON
- عقب قوس الآلة الوترية (بالفرنسية).

TAMBOUR
- طبل (بالفرنسية).

TAMBOURIN
- طبل صغير (بالفرنسية) استخدم قديماً في مصاحبةالرقصات الشعبية. ويطلق ذات الاسم على رقصة ريفية قديمة

تصاحبها الزمارة والطبل الصغير. في أوبرات المؤلف رامو العديد من هذه الرقصات.

TAMBOURINE ـ آلة الرق

TAMBURA ـ آلة عود هندية قديمة، رقبتها طويلة ذات أربعة أوتار، تنقر بالأصابع.

TAM-TAM ـ آلة الغونغ الإيقاعية، وهي عبارة عن صحيفة معدنية مستديرة تقرع بمطرقة ذات رأس من اللباد.

TANGO ـ رقصة أرجنتينية، أفريقية الأصل، بطيئة، ميزانها ثنائي،ويؤديها زوج من الراقصين.

TANTO ـ كثيراً (بالإيطالية) نقول مثلاً "Allegro ma non tanto" أي ، سريع ولكن ليس كثيراً جداً.

TARANTELLA ـ رقصة نابوليتانية سريعة ميزانها 6/8 ، ربما أخذت اسمها من تارانتو في جنوب إيطاليا.

TARDAMENTE ـ بطيء (بالإيطالية).

TARDANTEME--NTE ـ إبطاء تدريجي (بالإيطالية).

TASTO ـ لوحة الأصابع في الآلة الوترية ذات القوس (بالإيطالية).

TE DEUM ـ ترتيلة شكر للرب لاتينية، استخدمت في الكنيسة الرومانية الكاثوليكية، وفي الكنيسة الانغليكانية، " نحمدك ونشكرك يارب". وقد قام بتلحين تلك الترتيلة العديد من المؤلفين منهم :بورسيل، هاندل، برليوز، فيردي، دفورجاك، بروكنر، فون وليامز .....إلخ.

TEMA ـ الفكرة الموسيقية الرئيسية، أو الموضوع اللحني الرئيسي، (بالإيطالية)،انظر Theme .

TEMPO ـ تمبو (زمن بالإيطالية). يستخدم هذا المصطلح بمعنى سرعة، ويشار إلى سرعة الموسيقا بمصطلحات لفظية عامة، أو تحدد على نحو دقيق بوساطة المترونوم. وليس ثمة طريقة مرضية

تماماً، فالسرعة نسبية، وماهو صحيح في بعض الحالات ربما يكون خطأ في حالات أخرى. إن المؤدين، ونوعية بناء العمل، وظروف أخرى، تأثر بالسرعة الاعتبارية، ويبدو أن حس السرعة يختلف من قرن إلى قرن، ومن أمة إلى أخرى. ولتحديد السرعة لفظياً جرت العادة على استخدام المصطلحات الإيطالية:أداجيو،غرافيه،لارغو،لينتو،أ ندانته، أليغرو، فيفاتشيه، بريستو، وفرعياتها: مولتو أداجيو (بطيء جداً)، بريستيسيمو (سريع جداً)...إلخ، التي تشكل حدوداً قصوى مألوفة. ومع ذلك، ليس ثمة اتفاق صارم فيما يتعلق بتنظيم وتقدير السرعات، والعديد من المصطلحات استخدمت بالتباس. وكذلك عند الإشارة إلى السرعة، بتحديد الوحدات الزمنية في الدقيقة: مثلا (=80) حسب المترونوم، فذلك يعني أنه ينبغي أن يستغرق أداء 80 علامة سوداء معدل دقيقة واحدة. في مثل هذه الحالة سيكون من الخطأ التام تتبع ضربة المترونوم على نحو صارم.

TEMPS - زمن (بالفرنسية)، ولكن يستخدم التعبير أيضا بمعنى "ضربة".

TEN - مختصر Tenuto, Tenor.

TENERO - رقيق، حنون(بالإيطالية)

TENERAMENTE - بحنان، برقة (بالإيطالية)

TENEREZZA - رقة، حنان (بالإيطالية)

TENOR - تينور (Tenore بالإيطالية)
1_أعلى طبقة صوتية عند الذكور الطبيعيين. 2_يطلق هذا الأسم على الآلات الموسيقية التي تعادل طبقة صوت التينور، فيقال: ساكسوفون تينور، ترومبون تينور....إلخ.

TENOR CLEF - مفتاح دو، ويقع على الخط الرابع من المدرج الموسيقي، قليل الأستخدام

الآن، لكنه يستخدم أحياناً عند الكتابة لآلة الفيولونسيل، والباصون، والترومبون تينور.

TENOR COR - كورتينور. آلة نحاسية تشبه آلة الهورن، وتعرف أيضا باسم ميلوفون Mellophone.

TENUTO - مسك، تحكم (بالإيطالية). توجيه بأن تظل النغمة ممتدة طوال مدتها الزمنية، وأحياناً أطول من مدتها .

TERNARY - ثلاثي، مؤلف من ثلاثة أقسام. الحركة الموسيقية المكونة من ثلاثة أقسام، ويكون القسم الثالث فيها إعادة دقيقة أو شبه دقيقة للقسم الأول.

TERZETTO - ترتسيتو (بالإيطالية). مؤلف لثلاثة أصوات، ولكن يطلق هذا التعبير أحياناً على المؤلفات الموضوعة لثلاثة آلات (تريو). مثال ذلك ترتسيتو لآلتي كمان وفيولا لدفورجاك، وترتسيتو لآلة فلوت، أوبوا، وفيولا للمؤلف هولست.

THEMATIC MATERIAL - الثيمات، والمواضيع، والموتيفات، والأشكال الإيقاعية التي يبنى بها العمل الموسيقي.

THEME - ثيمة. مجموعةمن النغمات تشكل (بالإعادة،والتكرار، والمعالجة) عنصراً أساسياً وهاماً في بناء المقطوعة.وهي من بعض الوجوه تعادل الموضوع، لكنها أيضاً تتصل بجزء من الموضوع. في شكل التنويعات، تعني جملة موسيقية تبنى عليها تلك التنويعات. و"Theme-song" تعني في الموسيقا المسرحية، وموسيقا الفيلم، اللحن الذي يتكرر عدة مرات، أو اللحن ذي الأهمية الخاصة في مخطط العمل الفني.

THIRD - ثالث

بعد ثالث لحني أو هارموني. ويتكون من ثلاث درجات في سلم الماجور أوالمينور. وهو على ثلاثة أنواع: بعد ثالث كبير (من نغمة دو صعوداً حتى نغمة مي)، بعد ثالث صغير (من نغمة دو صعوداً حتى نغمة مي بيمول)، بعد ثالث ناقص (من نغمة دو دييز صعوداً حتى نغمة مي بيمول).

THIRD INVERSION

- الانقلاب الثالث

نحصل على الانقلاب الثالث في الهارموني عندما نضع نغمة التآلف(الأكورد) الرابعة في جزء الباص. مثال على ذلك: إن الأكورد المكون من النغمات صول – سي – ري - فا، يصبح بعد الانقلاب الثالث هكذا، فا – صول - سي - ري، او فا – سي – صول - ري ... إلخ.

THIRD STREAM

- التيار الثالث

مصطلح واعد ابتكره غونتر شوللر نحو عام 1957. ووصف به الموسيقا التي ليست كلاسيكية، وليست جازاً، بل تشربت التقليدين.

THUNDER MACHINE

- مكنة الرعد

مكنة تقلد صوت الرعد استخدمها بعض المؤلفين في أعمالهم الموسيقية منهم ريتشارد شتراوس.

TIERCE

- ثالثة، بعد ثالث(بالفرنسية)

TIERCE de PICARDIE

- ثالثة بيكاردي

ثالثة ماجور تختتم بها القطعة الموسيقية التي هي خلاف ذلك في مقام المينور، محولة بذلك الأكورد المينور المتوقع إلى أكورد ماجور، ففي مقام دو مينور على سبيل المثال يصبح الأكورد(دو - مي بيمول - صول) المتوقع،(دو - مي بيكار - صول). وقد شاع هذا الاستخدام حتى نهاية القرن الثامن عشر، وسبب التسمية غير معروف.

TIMBRE ـ اللون الصوتي(بالفرنسية).

TIMBREL ـآلة التامبورين الإيقاعية.

TIME ـ زمن
مصطلح يستخدم في الموسيقا لتصنيف الأشكال الإيقاعية الأساسية. فيقال مثلاً زمن2/4, 3/4, 3/8 ...إلخ . وهناك أزمنة بسيطة مثل 2/4، 3/4، 4/4، 3/2، وهناك أزمنة مركبة مثل 12/8, 9/4, 6/4.

TIME SIGNATURE ـ دليل الزمن
دليل يوضع في بداية المدونة الموسيقية بعد المفتاح ودليل المقام، أو عند تغيير الميزان خلال المقطوعة. ويتشكل دليل الزمن من رقمين يعلو أحدهما الآخر، ويشير الرقم الأسفل إلى نوع الوحدة الزمنية بالنسبة لشكل الروند(المستديرة) الذي يعد الوحدة الزمنية الكاملة، (فرقم 1 يدل علىشكل الروند، ورقم2 يدل على شكل البلانش (البيضاء)، ورقم 4 يدل على شكل النوار (السوداء)، ورقم 8 يدل على شكل الكروش(ذات السن)، ورقم 16يدل على شكل الدوبل كروش (ذات السنين)...إلخ) أما الرقم الأعلى فيشير إلى عدد مايحتويه الميزور من أشكال الوحدة الزمنية .فمثلاً3/2 يشير إلى وجود ثلاث علامات بيضاء في الميزور، و3/8 يشير إلى وجود ثلاث علامات كروش (ذات السن) في الميزور.

TIMPANI ـ طبل (بالإيطالية).
آلة ايقاعية ذات أحجام مختلفة يستخدم إثنان منها أو أكثر في الأوركسترا، ويمكن أن تدوزن، ويطرق عليها بوساطة عصوين في رأسهما كرتين من اللباد.

TIRANA ـ تيرانا
أغنية إسبانية شائعة في أندلوسيا، ترافقها عادة آلة الغيتار. ميزانها6/8 .

TOCCATA ـ توكاتا (بالإيطالية)
اسم استخدم منذ بداية القرن السابع عشر، عنوانا لمقطوعات آلة الكيبورد(أورغن، هاربسيكورد...إلخ) التي تتكون عادة من حركة واحدة سريعة تظهر براعة العازف ولمساته الرشيقة السريعة. وقد ألف باخ عدة توكـــاتات مـــع فوغ، كـــذلك ألـــف توكاتـــات لآلـــة الهاربسيكورد تتـــضمن الواحدة عدة حركات. وقد استخدم العديد من مؤلفي القرن العشـــرين تعبير توكاتا وأطلقوه على حركـات من أعـــمال أوركسترالية، مثال على ذلك الحركة الأولى من كونـشرتو البـــيانو، والـــحركة الرابـــعة من السيمفونية الثامنة للمؤلف فون وليامز.

TOMBEAU ـ قبر(بالفرنسية).
مصطلح استخدمه مؤلفو القرن السابع عشر الفرنسيون عنواناً للأعمال التذكارية. وقد أحيا بعض مؤلفي القرن العشرين هذا المصطلح واستخدموه لذلك الغرض، منهم رافيل على سبيل المثال، مؤلف" Le Tombeau de couperin".

TOM-TOM ـ توم توم
آلة إيقاعية تشبه الطبل الإفريقي، استخدمت في فرق الموسيقا الراقصة نحو عام 1920، وأحياناً في الأعمال الأوركسترالية.

TON ـ تون(بالفرنسية)
طبقة، نغمة، مفتاح، صوت، بعد.

TONADILLA ـ توناديللا
نوع من الأعمال الترفيهية الإسبانية يتضمن موسيقا وغناء، ويقام على المسرح.

TONALITY ـ تونـاليتي
المفتاح الأساسي الواحد الذي يشكل الأساس الذي تبنى عليه المقطوعة الموسيقية. وبالتالي فإن مصطلح بيتونـاليتي"Bitonality" يعني استخدام مفتاحين في وقت واحد، وبوليتونـاليتي "Polytonality" يعني استخدام عدة مفاتيح في وقت واحد، وأتونـاليتي "Atonality" يعني عدم وجود أي مفتاح محدد.

TONE ـ تون
1_صوت موسيقي.
2_ بعد يتضمن نصفي بعد، مثال دو - ري، مي - فادييز.
3_واحد من ألـــحان الإنـــشاد البـــسيط الغريغوريـاني "غريغوريان تون"، الذي استخدم في غناء المزامير في الكنيسة الرومانية الكاثوليكية.
4_نوعية الصوت الموسيقي، كقولنا: صوت عذب، صوت خشن، صوت جاف.
5_نغمة، في الولايات المتحدة يطلقون كلمة تون على النغمة، فيقولون موسـيقا 12_ تـون"12 Tone" بدل 12 _ نغمة"12-Note".

TONE-CLUSTER ـ تون كلاستر
مصطلح أمريكي يطلق على المجموعة من النغمات التي تصدر من آلة البيانو عن طريق ضرب الملامس بكامل الذراع.

TONE-COLOUR ـ اللون الصوتي

TONE-POEM ـيرادف هذا المصطلح مصطلح قصيدة سيمفونية، ويستخدم في ألمانيا.

TONIC ـ تونيك (الأساس)

الدرجة الأولى في سلم الماجور أو المينور، ومن هذه الدرجة يأخذ السلم اسمه.

TOSTO - توستو(بالإيطالية) سريع - بسرعة.

TOUCHE -(بالفرنسية) لوحة الأصابع في آلة الكمان أو الفيولونسيل...إلخ. ملامس البيانو(الأصابع البيضاء والسوداء).

TR - اختصار كلمة"TRILL"، وكلمة "TRUMPET".

TRAGÉDIE LYRIQUE - مأساة غنائية مصطلح أطلق على الأوبرا الجادة الفرنسية في فترة لولي ورامو (القرن السابع عشر - القرن الثامن عشر).

TRANQUILLO - هادىء، الأداء بهدوء (بالإيطالية).

TRANSCRIPTION - نقل، تكييف

1_تكييف عمل موسيقي لتقديمه بوسيلة أخرى مختلفة عن الأصل ، أو بالوسيلة ذاتها ولكن بأسلوب أكثر إحكاماً.

2_تحويل عمل موسيقي من نظام تدوين إلى آخر. مثلاً من نظام القرون الوسطى، إلى النظام الحديث.

TRANSITION - تحول الانتقال من مقام إلى آخر وبطريقة مفاجئة وليس من خلال سلسلة من التحضيرات.

TRANSPOSITION - تغيير، تحويل تغيير الطبقة الصوتية لمقطوعة موسيقية وتحويلها إلى طبقة أخرى ودون إجراء تغييرات أخرى. على سبيل المثال رفع الطبقة الصوتية لمقطوعة موسيقية من مقام دو ماجور إلى مقام ري ماجور،أو خفضها إلى مقام سي ماجور أو لا ماجور.

TREBLE ـ الطبقة العالية
1_الصوت الأعلى في الغناء الكورالي. ويطلق التعبير اليوم على صوت الأطفال، ويعادل صوت السوبرانو عند الإناث.
2_القسم الأعلى في المؤلف الموسيقي.
3_صفة لبعض الآلات ذات الطبقة الحادة، مثلاً ريكوردر تربيل، فيول تربيل....إلخ.

TREBLE CLEF ـ مفتاح صول، ويستخدم للطبقة العالية للآلات والأصوات، ولدور اليد اليمنى في آلة البيانو.

TREMOLO ـ ارتجاف، ارتعاش(بالإيطالية) التكرار السريع(في الآلات الوترية) لنغمة أو أكثر بوساطة القوس.

TREPAK ـ تريباك
رقصة شعبية روسية نشطة وحيوية استخدمها بعض المؤلفين الروس في أعمالهم .

TRIAD ـ ترياد
أكورد ثلاثي الأصوات.مثلاً(دو- مي- صول).

TRIANGLE ـ مثلث
آلة إيقاعية على شكل مثلث، تصنع من المعدن، ويطرق عليها بقضيب معدني صغير، فتصدر صوتاً رناناً.

TRILL ـ زغردة
عزف نغمتين متجاورتين بتعاقب سريع.

TRIO ـ ثلاثي (بالإيطالية)
1_مجموعة من ثلاثة مؤدين. ويتكون الثلاثي الوتري من كمان - فيولا - فيولونسيل، وثلاثي البيانو من بيانو - كمان - فيولونسيل.
2_المقطع الوسط للمينويت أو السكيرتزو أو المارش.

TRIO SONATA ـ تريوسوناتا
نوع من التأليف الموسيقي انتشر في نهاية القرن السابع عشر وبداية القرن الثامن عشر (الفترة الباروكية) وكان يوضع عادة لآلتي كمان وفيولونسيل أو فيول باص مع الكيبورد الذي يعزف دور الباص أيضا، ويدعمه بهارمونيات يستنبطها العازف.

TRIPLE CONCERTO ـ تربيل كونشرتو
كونشرتو لثلاث آلات منفردة مع الأوركسترا. مثال ذلك: تربيل كونشرتو لآلة بيانو، كمان، فيولونسيل للمؤلف بيتهوفن، وتربيل كونشرتو لآلة كمان، فيولا، فيولونسيل للمؤلف تيبيت.

TRIPLE CROCHE ـ تريبل كروش
علامة تريبل كروش (ذات الأسنان الثلاثة) وقيمتها الزمنية تعادل 32/1 من الروند (المستديرة).

TRIPLET ـ ثلاثية
مجموعة من ثلاث نغمات متعادلة من حيث القيمة الزمنية، تعزف بزمن مخصص لنغمتين من ذات الشكل.

TRIPLE TIME ـ الميزان الثلاثي 3/4. الميزور الذي يحتوي على ثلاثة أزمنة.

TRITONE ـ تريتون
بعد الرابعة الزائدة لاحتوائه على ثلاثة أصوات كاملة. من فا صعوداً أم هبوطاً إلى سي.

TROMBA ـ ترومبا (بالإيطالية)
آلة الترومبيت

TROMBONE ـترومبون
آلة نفخ نحاسية.

TROMBONINO ـ ترومبو نينو(بالإيطالية)

ترومبون آلتو

TROPPO ـ تروبو (بالإيطالية)
كثير جداً، كقولنا Allegro ma non Troppo أي سريع ولكن ليس كثيراً جداً.

TRUMPET ـ ترومبيت
آلة نفخ نحاسية.

TUBA ـ توبا
آلة نفخ نحاسية.

TUBULAR BELLS ـ توبلار بيلز
آلة الأجراس الأنبوبية.

TUNE ـ تيون

1_لحن.
2_القسم الأعلى في أي مؤلّف بسيط.
3_يدوزن الآلة الموسيقية.

TUNING-FORK ـ الشوكة الرنانة
أداة من المعدن بشعبين تصدر صوتاً رناناً لدى طرقها يعادل درجة نغمة "لا"، يستعين بها العازفون لضبط آلاتهم. اخترعها عازف الترومبيت جون شور عام1711.

TUTTI ـ الجميع، الكل(بالإيطالية)
طلب من جميع أفراد الأوركسترا، أو أفراد الكورس،أو منهم جميعاً الاشتراك معاً في أداء مقطع محدد. وتتخلل الكونشرتو مقاطع تعزفها الأوركسترا بدون العازف المنفرد، هذه المقاطع تحدد بكلمة Tutti.

TWELVE-NOTE ـ اثنا عشر نغمة
مصطلح استخدم لوصف المؤلفات الموسيقية المبنية على أساس الاثنتي عشرة نغمة التي يتضمنها السلم الكرماتيكي(الملون). ابتكر هذه التقنية في التأليف المؤلف شونبرغ.