الحياة الموسيقية

مجلة فصلية تصدر عن وزارة الثقافة - دمشق

الجمهورية العربية السورية

الحياة الموسيقية

مجلة فصلية تصدر عن وزارة الثقافة - دمشق
الجمهورية العربية السورية
العدد / 31 / 2004

رئيس التحرير: محمد حنانا

أميـــن التحرير: د. نبيل اللو

هيئـــة التحرير: د. غزوان الزركلي
إلهام أبو السعود

الإخراج الفني : طارق صبح

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 الحاسوب

سعر العدد: 60 ليرة سورية

المحتـويات

كلمة العدد
رئيس التحرير 6

دراسات وأبحاث

❖ الموشحات الأندلسية في الأندلس
د. سهيل الملاذي 8

أعلام

❖ عمر البطش، عبقري الموشحات
د. محمود كحيل 51

❖ *معبد صاحب الحصون*
خليل البيطار *71*

❖ سيد درويش، لحن لا ينتهي
ياسر المالح 82

❖ ألبينيث
ترجمة وإعداد د. نبيل اللو 96

دراسات وأبحاث

❖ الموسيقا هي الروح، هذا ما يقوله لنا بلزاك
فريدريك آيت- تواتي؛ ترجمة: آني سيراداريان
135

أوبرا

❖ أوبرا الناي السحري لـ موتسارت
ميلتون كروس؛ ترجمة: نذير جزماتي 146

معجم

❖ معجم أوبرا - حرف c
إعداد: محمد حنانا 162

كلمــة العــدد

ظهرت الحركـة القوميـة في الموســـيقا الغربية في القرن التاســع عشــر. واتســمت هذه الحركة بتـأكيـدها العناصـــر القومية في الموســـيقا مثل الأغاني الشـعبية, والرقصـات الشعبية, والإيقاعات الشــعبية. كما أكدت المواضــيع (مواضــيع الأوبرات والقصـــائـد الســـيمفونيـة) التي تعكس الحيـاة القوميـة, أو التـاريخ القومي. وقـد ازدهرت هـذه الحركـة في ظل الحركات الســـياســـية المنادية بـالاســـتقلال, أو بتـأثير رد الفعـل إزاء هيمنـة الموسيقا الأجنبية.

كان شــوبان قومياً باســتخدامه إيقاعات الرقص البولونيـة والأشـــكال الموســـيقية,مثل المازوركا والكراكوفياك. وفي روســـيا مهدت أوبرا "حياة من أجل القيصـــر" للمؤلف غلينكا الطريق أمام الحركة القوميـة التي قويـت على يـد بـالاكيريف وكوي وموسورسكي وبورودين وريمسكي- كورساكوف.. إلخ.

أما ليست فقد عكس الروح الهنغارية في أعماله الموسيقية, هذه الروح التي قواها كل من بارتوك وكوداي. وفي بوهيميا قاد سميتانا ودفورجاك وياناتشيك الحركة القومية في الموسيقا. وكذلك فعل غريغ في النرويج, وسيبيليوس في فنلندا. ودي فايا وغرانادوس في إسبانيا, وهولست وفون ويليامز في إنكلترا, وكوبلاند وغيرشوين وآيفز وبيرنشتاين في الولايات المتحدة, وفيالوبوش في البرازيل.

لقد أغنى مؤلفو الحركة القومية الموسيقا, ورفدوها بألوان جديدة, وبأساليب أصيلة عكست الهوية الثقافية والروحية لشعوبهم, وشكلوا تقاليد فنية ستبقى فاعلة ومؤثرة على الرغم من تحديات هذا العصر.

ومؤلفو الموسيقا في وطننا العربي مدعوون, في هذه المرحلة الدقيقة, لا إلى المحافظة على ما لدينا من تراث موسيقي فحسب, بل إلى استلهامه في أعمال تتوفر فيها الحِرَفية العالية والموهبة المتألقة, وتخليصه من الشوائب, وتقديمه بصورة لائقة. كما أنهم مدعوون إلى الاستفادة من تجارب أولئك المؤلفين الذين عملوا وأبدعوا متأثرين بالتيار القومي, وقدموا أعمالاً باهرة تخطت حدودها الضيقة وانطلقت نحو العالمية.

والوطن العربي زاخر بالعناصر الموسيقية الأساسية الفريدة في نوعها: الإيقاعات, الألحان, الألوان النغمية. هذه العناصر يمكن البحث عنها ومعالجتها وتوظيفها في أطر وأشكال تناسب طابعها. ولا شك في أن تراكم تجارب البحث

والمعالجة سـيؤدي إلى تشـكل أسـس جديدة تنطلق منها موسيقانا نحو الأفضل والأجمل.

رئيس التحرير

الموشحات الأندلسية في الأندلس

د. سهيل الملاذي

- تاريخ الأندلس السياسي والثقافي.
- البيئة العامة والمؤثرات الاجتماعية.
- أغراض الموشحات.
- الموشحات: النشوء والتطور
- الموشحات: التسمية.
- الموشحات: عناصرها وأشكالها وخصائصها.
- الموشحات: أوزانها.
- الموشحات: الغناء والتلحين والتدوين.
- الموشح والزجل والتروبادور.

تاريخ الأندلس السياسي والثقافي:

دامت دولة العرب في الأندلس ثمانية قرون، منذ أن فتحها طارق بن زياد وموسى بن نصير (92هـ/710م)، إلى أن سقطت بيد الإسبان، (898هـ/1492م)، وسلم آخر ملوكها أبو عبد الله الصغير مفاتيح مدينته إلى فرديناند وإيزابيلا، راحلاً إلى إقطاعته الصغيرة، باكياً كالنساء ملكاً مضاعاً، لم يحافظ عليه مثل الرجال.

ومنذ هذا التاريخ أحدث الفرنجة دواوين التفتيش، لمحو كل أثر للإسلام والعرب وثقافاتهم وحضارتهم. ولم ينته الاضطهاد الديني والقسوة والتعذيب الذي تعرّضوا له بعدئذ، إلاّ حين تم جلاؤهم الأخير عن الأندلس عام (1609)م.

وقد مرت دولة العرب والمسلمين في الأندلس بأدوار متعاقبة:

1- الدور الأموي: وفيه عهود ثلاثة:

- عهد الولاة (92-138هـ) (756-755م): الذين كان يعيّنهم الخليفة الأموي بدمشق.

- عهد الإمارة (138-300هـ) (756-912م): الذي ابتدأ بدخول عبد الرحمن (الداخل) بن معاوية بن هشام بن عبد الملك (صقر قريش) إلى الأندلس، وتسميته وأبنائه وأحفاده أمراء عليها.

- عهد الخلافة (300-339هـ) (912-1008م): الذي ابتدأ بأن أعلن عبد الرحمن الثالث نفسه خليفة، ولقب بأمير المؤمنين الناصر لدين الله.

وما لبث الحجّاب من آل عامر، أن استبدوا بشؤون الخليفة منذ عام (336هـ) في عهد حفيده: الخليفة الضعيف هشام (المؤيد) بن الحكم بن عبد الرحمن الناصر (336-406هـ)، وبدأ رؤساء الطوائف يستقلون بإماراتهم منذ عام (403 هـ).

انتهى هذا العهد –نظرياً- بخلع هشام (الثالث) بن محمد (418-422هـ)، من نسل الناصر، وفيه حدثت فتنة البربر.

في الدور الأموي نزح العرب إلى الأندلس – ولاسيما أهل الشام- وتفرقوا في المدن الأندلسية، ونشط العمران، وتوضحت في آخره أسس النهضة الأدبية والغنائية.

2- دور ملوك الطوائف (403-536هـ) (1012-1141م):

منذ عام (403 هـ)، بدأت الدولة تتفكك، وظهرت دول مستقلة عديدة، أنشأها زعماء الطوائف تباعاً: الدولة الزيرية (403-483هـ) في غرناطة ومالقة– الدولة الحمودية (407-450هـ) في قرطبة ومالقة والجزيرة الخضراء- الدولة الهودية (410-536هـ) في سرقسطة- الدولة العامرية (412-478هـ) في بلنسية ومرسية ودانية- الدولة العبادية (414-484هـ) في إشبيلية- دولة بني الأفطس (421-487هـ) في بطليوس- الدولة الجهورية (422-461هـ) في قرطبة- دولة ذي النون (427-487هـ) في طليطلة.

كان من هؤلاء الملوك من خطب لبني أمية- حتى

بعد زوال خلافتهم- وكان منهم من خطب لبني العباس- رغم بعد المسافة- وكان منهم من لقب نفسه بألقاب الخلفاء كالمعتضد والمعتمد من بني عباد.

ولم يكن التنافس بينهم سياسياً فحسب، فقد تنافسوا أيضاً في مجال العمران في بناء القصور والحصون والقلاع، وفي مجال الأدب والفن والطرب، في تشجيع الشعراء والكتاب والمغنّين. فازدهرت الحياة الأدبية، وازداد عدد الأدباء والشعراء، وشاع فن الموشحات، بعد أن ظهرت طلائعه في مطلع هذا الدور.

لقد رعوا الحركة الأدبية، وقربوا أصحابها، وكانت معظم مدنهم أسواقاً لها. بل كان منهم أدباء وشعراء معروفون كالمظفر والمتوكل ملكي بطليوس، والمعتمد بن عباد ملك إشبيلية. وكان عدد منهم يجالس في بلاطه العلماء والشعراء والفلاسفة ويحاضرهم. وفي عهدهم ظهرت الفلسفة، وعلى رأسها ابن باجة.

دام أمر الطوائف نحو مئة سنة، استطاع الإسبان في أواخرها القضاء عليها الواحدة تلو الأخرى. لكن بني العباد في إشبيلية، طلبوا النجدة من أمير المرابطين يوسف بن تاشفين، فقدم من إفريقيا، ومحا ملوك الطوائف، إلاّ دولة سرقسطة، التي استعان صاحبها بالفرنجة لحماية دولته فحموها، إلى أن نال منها المرابطون سنة (503 هـ)، واستطاع ألفونس الأول ملك أراغون استعادتها عام

(512 هـ).

3- دور المرابطين (484-539هـ):

بلغ الضعف بالمسلمين حداً، جعلهم يجمعون الرأي على الاستنجاد بيوسف بن تاشفين، فكتب إليه المعتمد بن عباد صاحب إشبيلية، فجاء من المغرب، وقهر الإفرنج في معركة الزلاقة الشهيرة سنة
(479 هـ)، ولقب بأمير المؤمنين، وقلده الخليفة العباسي المقتدي بأمر الله لقب ناصر الدولة.

عاد ابن تاشفين إلى المغرب، بعد أن ثبّت سلطة المعتمد بن عباد. لكن المعتمد ما لبث أن استنجد به ثانية، فقدم عام (484 هـ)، وقضى على المناوئين، ثم استبد بالملك لنفسه، بعد أن افتعل الخصومة مع ابن عباد، ونفاه إلى أغمات في إفريقية، حيث قضى غماً وحزناً.

اتسم دور المرابطين بالتعصب الديني الشديد للمذهب المالكي، وبتسلط البرابرة. فساد التعصب والإرهاب، وكثرت الوشايات، وخنقت الحريات. وضعفت الحركة الأدبية، حيث انتشر الزجل، ولقي رواجاً كبيراً، حتى كاد ينافس الشعر التقليدي والموشحات.

دام حكم المرابطين للأندلس ستين عاماً، ظهر خلالها المهدي بن تومرت في جبال المصامدة في المغرب.

4- دور الموحدين (524-667هـ):

الموحدون طائفة أخرى من إفريقية، من أصحاب

ابن تومرت وأتباعه، أزالوا دولة المرابطين من إفريقيا، وأقاموا دولتهم فيها. وجاءتهم الوفود من الأندلس تدعوهم إليها، فملكوها وجعلوها من ولايتهم.

تميّز دورهم بالحماسة الدينية أيضاً، ولكن دون تعصب، ودون أن تقيد الفلاسفة. وكانوا أقرب من المرابطين إلى تشجيع العلوم والآداب، وأكثر ميلاً إلى الفلسفة والحضارة، فنمت الحركة الفلسفية نمواً، دعا إليه التأمل الديني من ناحية، والتفكير الفلسفي الحر من ناحية أخرى، واستقدموا ابن طفيل وابن رشد إلى بلاطهم. كما كانوا أكثر عناية بفنون العمارة (منارة الجامع الكبير في إشبيلية).

دام حكمهم نحو (130) عاماً، استطاع ملوك الفرنجة في الأندلس- بعدئذ- إخراجهم منها، والاستيلاء على معظم إمارتهم.

5- دور بني الأحمر:

بعد أن زال حكم الموحدين، تمكن صاحب بطليوس محمد بن هود، أن يبسط نفوذه أيضاً على قرطبة وإشبيلية ومرسية والمرية، وخاض حروباً مع النصارى للحفاظ على مملكته، لكنه كان أضعف من أن يردهم عنها.

وفي الوقت نفسه كانت في أرجونة من حصون قرطبة قبيلة عربية من بني الأحمر، عميدها محمد بن يوسف النصري، المعروف بابن الأحمر، سليل بني نصر. قام بقتال الفرنجة أيضاً. غير أنهم استطاعوا الاستيلاء على الحصون والقلاع، حتى وصلوا إلى قرطبة، واستولوا عليها (633هـ/1235م)،

وقتلوا ابن هود في المرية، ولم يبق للمسلمين غير إقطاعة الأندلس وعاصمتها غرناطة، ويتولاها ابن الأحمر (أمير المسلمين من قبل فرديناند الثالث).

استطاعت هذه الدولة الصغيرة أن تجابه التوسع الفرنجي، نحو قرنين ونصف، مستغلة انشغال الملوك الإسبان بمحاربة بعضهم، ومستعينة أحياناً بسلاطين المغرب، إلى أن سقطت في عام (898هـ/1492م).

عرفت غرناطة في عهد بني الأحمر أزهى عهودها، العمرانية والأدبية، فقد شيّدوا قصور الحمراء، وعززوا الآداب، ونبغ عدد من الشعراء والكتاب، وعُرِفَ بعض ملوكهم بالشعر والنثر، ومنهم ثالث ملوكهم أبو عبد الله محمد بن محمد (المخلوع).

لقد عرفت غرناطة في عهدهم حياة الرخاء والازدهار، لكنها عرفت أيضاً حياة القلق، الذي يبعثه في نفوسهم عدو متربص، شعر بضعفهم، فأخذ ينزل بهم النكبات المتتالية. وقد ساعدت هذه الظروف على ظهور فنون أدبية مستحدثة، كشعر الأنين والاستنجاد، وتطور فنون أخرى كالأزجال والموشحات، التي ساعدت على انتشارها وذيوعها ما استحدثته من أوزان خفيفة وإيقاعات مطربة، أخذ التلحين والغناء يكمل طريقها إلى النجاح.

البيئة العامة والمؤثرات الاجتماعية:

تألف المجتمع الأندلسي من مزيج متباين من

مختلف الأعراق والأديان والجنسيات والعناصر، مما جعله يتميز عن الدول الإسلامية الأخرى. إن هذا التعدد العنصري، إضافة إلى طبيعة الأندلس الخلاّبة، منحا الأندلس صفات مشتركة، وشخصية خاصة.

هذه التركيبة الاجتماعية، والتفاوت الطبقي لأهل الأندلس، ما بين طبقة حاكمة غارقة في الرفاهية والترف، وطبقة محكومة محرومة، تضم خليطاً من السكان، متعدد الأصول والمذاهب، جعلت العصر الأندلسي يتصف عموماً بصفتين متناقضتين: التعصب والاستبداد من جهة، والتساهل والحرية من جهة أخرى (ولكنها الحرية التي لا تتصل بالسياسة والدين والحكم)، وساعدت على نشوء نزعتين، كلتاهما من أغراض الموشحات:

- نزعة اللهو والمجون، بحيث انغمس الشعراء في اللهو، وأطلقوا العنان لأهوائهم، فانتشرت الخلاعة، وفسدت الأخلاق.

- نزعة التدين والتصوف، التي جاءت رداً على النزعة السابقة.

ساعدت نزعة اللهو والإغراق في الرفاهية، إضافة إلى طبيعة الأندلس الجميلة، على رواج صنعة الشعر وصنعة الغناء. كما كان لحياة اللهو والمجون، وانتشار السمر والغناء في الأندلس، مع مؤثرات أدبية وفنية واجتماعية أخرى، أثر في اختراع الموشحات، وانتشارها في أحضان تلك الأصقاع الرائعة الجمال.

وإذا كانت صنعة الغناء قد استدعت ظهور الموشح، فإنها أيضاً قد حددت أوزانه، وحررتها من

قيود الشعر التقليدي بأوزانه المعروفة، وقافيته الواحدة، فجاء شعراً خفيفاً رقيقاً يصلح مادة للغناء.

وهكذا تفاعلت الحضارات في الأندلس، وخرج من هذا التفاعل مزيج حضاري جديد، يحمل ملامح الأصول وسمات البيئة الجديدة.

وبفعل التعايش بين السكان والاستقرار، وجو الحرية التي شاعت في تلك الحقبة، ازدهرت في الأندلس حضارة جديدة، ونشأت ظروف اجتماعية، شجعت الشعراء على الخروج عن المألوف، والتمرد على الأشكال الشعرية القديمة، فاخترعوا في الموشحات ما جاء ملبياً احتياجات الغناء، وزناً وقافية وإيقاعاً، وألفاظاً تتداخل فيها العامية والفصحى. في مجالس السمر التي تتصدرها القِيان والجواري، مغنيات مطربات لاحنات.

أغراض الموشحات:

خدم الموشح في نشأته الأولى غايتين:

- الأولى: الغناء والتلحين.
- الثانية: التكسب والمديح.

وكانت صلته بالغناء والتلحين تغلب على صلته بالإنشاد والإلقاء، كما تأثر ظهوره بالأغاني الشعبية، وبالحياة الجديدة ومظاهرها المختلفة.

إن أهم موضوع في الموشحات التي وصلتنا، حتى أواخر القرن الخامس للهجرة: المدح أولاً، والغزل والمجون ثانياً. ومنذ أواخر دور المرابطين شاعت أغراض أخرى، من رثاء وتكفير ووصف

للطبيعة وهجاء. إلى أن أصبح الموشح- بعدئذ يتناول معظم الأغراض الشعرية: الغزل والخمريات والمجون ومجالس الأنس والطرب، ثم الطبيعة والحنين والزهد والرثاء والمديح النبوي والهجاء.

وإذا كان من أغراض الموشح، وصف حياة الأنس والهناء والحب، فإن الحبّ في تصعيده الروحي، هو الذي جعل المتصوفين يتخذون من أوزان الموشحات وسيلة للتعبير عن حبهم الإلهي.

"ولكن بعض المغنين، في الماضي والحاضر، مزجوا الموشحات الصوفية بالموشحات الدنيوية، حتى رأينا بعضها يغنّى في حلقات اللهو ومجالس الطرب، وهي ذاتها تغنّى في حلقات الصوفية. ولكن النشوة تختلف بين المتصوف والمتلهي. ومهما يكن، فإنّها تحرّك العاطفة، وتؤثر في الوجدان، وتخلع على قلوب الصوفيين رعشة لا يحسُّها إلا من مسَّهُ الحبُّ الإلهي" (1).

الموشحات: النشوء والتطور:

ظهر الموشح في الأندلس، وأول إشارة إلى ذلك وردت في كتاب "الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة" لابن بسام (ت535هـ) في قوله:

"أول من صنع أوزان هذه الموشحات، واخترع طريقتها محمد بن محمود (أبو حمود) القَبْريّ الضرير".

ولكنّ ابن خلدون في "مقدمته" ينسب اختراع الموشح إلى شاعر معروف أيام عبد الرحمن

الناصر(2)، هو المقدم بن معافى القبري، من شعراء الأمير عبد الله بن محمد المرواني. ويذكر أن أبا عمر أحمد بن عبد ربه، صاحب "العقد الفريد" قد أخذ عنه(3).

ويضيف: بأن الموشحات قد كسدت، ولم يظهر لها ذكر مع المتأخرين، فكان "أول من برع في هذا الشأن عبادة القزاز، شاعر المعتصم بن صمادح، صاحب المرية"(4). وهو في هذا، يتجاهل عبادة بن ماء السماء (ت422هـ)، الذي سبقه. فالقزّاز اشتهر بموشحاته في القرن الخامس الهجري، لكنه لم يكن أول من برع في هذا الفن، إذ جاء متأخراً عن ابن ماء السماء (الذي ينسب ابن بسام فضل تطوير الموشح إليه) وعن ابن عبد ربه الذي يزعم بعضهم أنه أول من سبق إلى نظم الموشحات.

غير أن د. إحسان عباس(5) خرج علينا برأي آخر، حين رأى أن الوشّاح الرمادي، هو الذي تلا القَبْريين، وكان له دور خطير في تطور الموشحات، إذ كان أول من أكثر فيها من المتضمنين في المراكيز (والتضمين- في رأيه- هو التغصين، أما المراكيز فهي الأقفال). وأن ابن ماء السماء جاء بعده، وأحدث تطوراً آخر في الموشحات.

وإذا تجاوزنا هذا الخلاف حول نسبة الموشحات الأولى إلى هذا الوشّاح أو ذاك، واعتمدنا رواية ابن خلدون، فسيبدو لنا أن اختراع الموشح تمّ بين عامي (275-300هـ) (888-912م)، أثناء حكم عبد الله بن محمد المرواني، أما إجادته فتمت في عصر ملوك الطوائف ومن عاصرهم من المرابطين

والموحدين.

وسيبدو لنا أيضاً، مما ذكره ابن خلدون ومعه ابن بسام والكتبي وغيرهم أن الفضل في اختراع فن الموشحات يعود إلى الأندلسيين فقط. وأنه لا صحة للادعاء بأنه ظهر في المشرق، استناداً إلى زعم بعضهم: أن الموشّحة المشهورة، التي مطلعها:

أيها الساقي إليك المشتكى قد دعوناك
وإن لم تسمعِ

هي لابن المعتز الخليفة الشاعر العباسي. بينما تؤكد معظم المصادر أنها للشاعر الأندلسي ابن زهر الإشبيلي (ت595هـ)(6).

صحيح أن الأندلسيين كانوا مقلدين للمشارقة، يجدون فيهم المثل الأعلى والقدوة في الشعر والفن والعلم والفلسفة، نظراً لانصرافهم إلى الحياة اللاهية السهلة. إلاّ أنّهم في اختراعهم للموشح لم يكونوا كذلك، لأنّ الموشح أصلاً، هو من ثمرات الحياة اللاهية السهلة.

ورغم أن ثمة محاولات للمشارقة، منذ صدر الدولة العباسية، للخروج على نظام القصيدة التقليدية، تمثلت في نظمهم المسمطات والمخمسات والمزدوجات (الدوبيت) والمواليا، إلاّ أن هذه الأشكال ليست من الموشحات، التي لها أصولها وقواعدها وخصائصها وأوزانها، كما شرحها ابن سناء الملك، في كتابه "دار الطراز في عمل الموشحات"(7)، مشيراً إلى أن أهل المغرب، فاقوا أهل المشرق فيها.

لم يصلنا الكثير من موشحات الشعراء الأندلسيين، الذين عاشوا في أواخر القرن الثالث الهجري، فقد بدأت- آنئذ- محاولات في نظم الموشحات، إلى أن استوى هذا الفن- بعد مئة سنة من ولادته- على يد عبادة بن ماء السماء (ت422هـ/1028م)، فأرسى قواعده وحدد أصوله، وبرع في نظمه، وبلغ الغاية في حلاوة اللحن وحسن الأداء، بما اشتمل عليه، من موسيقا لفظية وإيقاع داخلي.

لقد بدأت الموشحات تنمو وتزدهر، منذ القرن الرابع الهجري، وبلغت الذروة في عهد المرابطين.

لقد لمعت في عصر الطوائف (403-536هـ) أسماء عدد من الوشّاحين، وقدّم بعض المؤرخين عبادة القزّاز عليهم. وزعموا أن ابن أرفع رأسه (شاعر المأمون بن ذي النون صاحب طليطلة) قد برع بعده في التوشيح، وذكروا أن ابن البانة (ت507هـ) شاعر بني العباد (8)، قد أجاد في فن الشعر، لكنه لم يصل في إجادة التوشيح إلى درجة القزّاز وابن أرفع رأسه، لأنهما اختصا به. وعرف من الوشّاحين أيضاً أم الكرم بنت صمادح(9).

وفي عصر المرابطين (484-539هـ) تألقت أسماء أخرى في هذا الفن، كالأعمى التطيلي (ت520هـ)(10)، وابن باجة (ت533هـ)(11)، وابن بقيّ (ت540هـ)(12)، وأبو عبد الله بن أبي الفضل بن شرف، والأبيض، وعلي بن مهلهل الجياني، وابن خفاجة، وابن الزقاق. منهم من كان مكثراً، ومنهم

من كان مقلاً. منهم من اختص به، ومنهم من جمع بينه وبين الشعر. منهم من وصلتنا موشحاتهم، ومنهم من ذكر أنهم وشّاحون، دون أن نعرف شيئاً مما نظموه(13).

وفي عصر الموحدين (524-667هـ) كثر عدد الوشّاحين، وأشهرهم أبو بكر بن زهر الحفيد (ت595هـ)، ومنهم: أبو القاسم عامر بن هشام (ت613هـ)، وابن قادم القرطبي، وابن حنون الإشبيلي (ت630هـ)، وأبو الحجاج يوسف بن عتبة (ت638هـ)، وابن الصابوني، وابن سهل الإسرائيلي (ت649هـ)(14)، والكساد، وابن حبيب القصري، وابن هرودس، وابن نزار، وابن الفرس، وابن حزمون، وعلي بن المريني، والمنتاني، والمتيطي، وابن حريق، وابن موهل الشاطبي.

وفي هذا العصر أيضاً، اكتمل الزجل صورة وموضوعاً، على يد ابن قزمان(15).

وحتى نهاية العصور الأندلسية، مرت الموشحات بعهود وأجيال ومراحل مختلفة، إلى أن ازدهرت، وأصبحت فناً، له أصوله وقواعده، وشعراؤه الذين أبدعوا في نظمه، ومنهم لسان الدين بن الخطيب (ت776هـ)(16)، وابن زمرك (ت797هـ)(17).

ويلخص د. إحسان عباس(18) سمات الموشحات في عصورها المتتالية بما يلي:

1- كثر الميل إلى الموشح المنظوم على الأوزان الشعرية المألوفة، حتى إنّ جلّ ما عرفه المقري من موشحات ابن زمرك، ينخرط في سلك المعرب، إذ إنّ أكثره من مخلع البسيط.

2- اتسعت أغراض الموشحات، فقلب ابن حزمون الموشحات الجادة، وجعلها في الهجاء، ونظّم الوشّاحون في التصوف (ابن عربي والششتري)، والتشوُّق، ووصف المباني، والطرد، والتهنئة، والصبوحيات (ابن زمرك)، والأمداح النبوية، والرثاء (ابن حزمون وابن جبير).

3- ازدادت الصنعة اللفظية في بعض الموشحات، حتى فارقت بذلك رقة الأغنية، وأصبحت تلاعباً وتمرُّساً ببعض القوافي المهجورة، إظهاراً للمهارة اللغوية (المقامات).

لكن طريق الموشحات لم يكن سهلاً، فقد استنكره المحافظون بداية، ورأوا فيه بدعة غير مألوفة، وخروجاً على التقاليد الشعرية.

وكما عرفت الموشحات عصور ازدهار، فقد مرت أيضاً في عصور انحدار ظهر فيها وشّاحون حملوا سماتها، من ابتذال في المعاني، وإسفاف في الأساليب، ونشاز في الإيقاع.

"ومع هذا، فالموشحات الجيدة كالشعر الجيد، تلاقي رواجاً. وهي بدعوتها للحرية الملتزمة بالموهبة، تبقى تلك التي نقبلها ونطرب لها، ما دامت تلتزم بسلامة الإيقاع، وسلامة الشعر، سواء أكان جديداً أم تقليدياً" (د. جودت الركابي، من محاضرته).

حين بدأت رحلة الموشحات إلى المغرب، حملها وشّاحون أندلسيون، كابن باجة وابن زهر وابن الخطيب والأعمى التطيلي وابن بقيّ.

وأصبح برُّ العدوة يشارك الأندلس في فن التوشيح، ومن أهلها خلف الجزائري، وابن خرز البجائي. وظهر من أهل المغرب وشّاحون قلّدوا أهل الأندلس، كابن غرلة، ومحمد بن حسون الحلا، وابن المرحل.

وكان محيي الدين بن عربي (ت1241م)(19) أول وشّاح أندلسي دخل الشام واستوطن فيها. وبعده ظهر ابن أيبك الصفدي (ت1362هـ). رغم أنّ بعض الباحثين يرى أنّ عبد المنعم الجلياني (ت1206م)، وابن الدهان والموصلي الحمصي (ت1187هـ)، قد سبقوا ابن عربي إلى ذلك.

الموشحات: التسمية:

الموشح مصطلح مشتق من الوِشاح، وهو قطعة مستطيلة من قماش أو جلد، مرصعة باللآلئ والجواهر- كما يكون التطريز أو التوشيح- تشدها المرأة بين كشحها وكتفها، بغرض التزين بها.

والوشاح حسب المعاجم: "كرسان لؤلؤ وجوهر منظومان، مخالف بينهما، معطوف أحدهما على الآخر".

وعلى هذا، فإن الموشح الشعري الغنائي، هو الوشاح المرصّع على صورة فنية، يبهر العين بجماله وأناقته، انتقل من حالة المرئي إلى حالة المسموع، لما بين الحالتين من ترصيع وتزيين وتناظر وصنعة.

ويفصّل د. إحسان عباس هذه الناحية بقوله(20):

هذا الفهم متصل بالمراوحة في الموشح ما بين الأقفال والأغصان، وهي صنعة الوشاح، لا الموشح. إذ إنّ الشيء الموشح يعني (المُعْلَم) بلون أو خط يخالف سائر لونه، أو الثوب حين تكون فيه توشية أو زخرفة.

هذا هو الأشبه لنشأة هذه التسمية. فقد تصور الأندلسيون هذا النوع من النظم كرقعة الثوب، وفيه خطوط (أغصان)، تنتظمه أفقياً أو عمودياً.

فالأصل فيه وحدات كبيرة هي الأشطار، جزئت إلى أشطار صغيرة فأصغر، تولّدت وتتابعت كتتابع النقش.

وهذه التسمية يوضحها اصطلاح "المغصّن" الذي استعمله ابن عبد الغفور، في كتاب "إحكام صنعة الكلام"، وهو يتحدث عن نوع من النثر، ذي ترتيب تفريغي شبيه بالتوشيح. فالموشح في الشعر ذو أغصان، والمغصّن في النثر ذو فروع وأغصان, وهذا التفريع هو سبب التسمية، فألفاظ التوشيح والتضمين والتغصين والتسميط، أو الموشّح والمضمّن والمغصّن والمسمط، تشير جميعاً إلى عملية واحدة.

إن ولوع الأندلسيين بذكر المجوهرات والحلي وصنوف الزينة، صرف الذهن إلى معنى التراوح بين الجوهر واللؤلؤ في تركيب الوشاح، وهو من حيث الشكل لا يوحي بترتيب المنظومة التي سميت الموشحة.

الموشحات: عناصرها وأشكالها وخصائصها[21]:

يعرّف ابن سناء الملك الموشح بقوله: "إنّه كلام منظوم على وجه مخصوص". وهو يتكون من ثلاثة عناصر أساسية: القفل والبيت والخرجة.

الموشح يبدأ- في الأكثر- بقفل يسمى المطلع أو الرأس، وينتهي بقفل يسمى الخرجة، ويتكوَّن من ستة أقفال وخمسة أبيات، وهو الموشح التام.

وفي الأقل يبدأ بالبيت مباشرة، وينتهي بالقفل (الخرجة)، ويقال له الأقرع، وهو يتكون من خمسة أبيات وخمسة أقفال.

وبعضهم يسمي البيت الغصن، وبعضهم يسمي القفل مع البيت الذي يليه دوراً، وبعضهم يسميه بيتاً، وبعضهم يسميه سمطاً.

وبذلك تتألف الموشحة من عدة أسماط، متشابهة في أقفالها، مختلفة في أبياتها، وهذا ما يكوّن نوعاً من الترصيع، يقرّبه من وشاح المرأة، الذي شبهت به الموشحات.

الأقفال تكون متفقة في الوزن والقافية وعدد الأجزاء. وأقل ما يتركب القفل من جزأين في سطر واحد، وأكثره من ثمانية أجزاء: أربعة أربعة في سطرين، أو عشرة أجزاء، وقد أوصله ابن سناء الملك إلى أحد عشر جزءاً. والجزء من القفل لا يكون إلاّ مفرداً.

أما الأبيات، فهي متفقة في الوزن وعدد الأجزاء، لا في القوافي. وأقل ما يكون البيت من ثلاثة أجزاء، وأكثر ما يكون من خمسة، وقد يكون في النادر من

جزأين، أو ثلاثة أجزاء ونصف، وهذا لا يكون إلاّ فيما أجزاؤه مركبة.

والجزء من البيت قد يكون مفرداً، فيسمى البيت بسيطاً (وهو الذي يتألف من ثلاثة أو أربعة أو خمسة أجزاء مفردة). وقد يكون مركباً (والبيت المركب يتألف من ثلاثة أجزاء أو أكثر، كل جزء مؤلف من فقرتين أو ثلاث أو أربع، وفي الأقل من خمس فقرات، وكل فقرة تطابق غيرها في القافية في بقية الأجزاء).

وللوشّاح أن يجعل أجزاء القفل أو البيت حسبما يريد، سواء عددنا هذه الأجزاء أفقياً أو عمودياً. وقد تفنن الأندلسيون في تنويع الأقفال والأبيات وعدد الأجزاء والتزام القوافي، "ليصلوا إلى أنواع جديدة، تحمل أسماء جديدة. فمن ذلك أن يسموا القفل لازمة (إذا كان بيتين صدراهما قافية واحدة وعجزاهما أيضاً)، ثم يأتي البيت ثلاثة أجزاء، كل جزء فقرتان، متفقة صدورها في القافية، وكذلك أعجازها، ثم يأتي القفل وبعده بيت.. وهكذا.

وأهم ظاهرة -من حيث النغمة- قيام القفل أحياناً على وزن، وقيام الغصن (البيت) على وزن آخر. والغالب أن يتفقا في الإيقاع العام. وقد يختار الوشّاح وزناً مباشراً من أوزان القصيدة، فينسج عليها موشحته، وهذا يسميه ابن سناء الملك (الموشح الشعري)، أو يستخرج وزناً جديداً، وهو الشائع في الموشحات آنئذ"(22).

فالشكل العام للموشح -إذن- غير تقليدي، لكنّه يشبه ما ورد عند بعض الشعراء الجاهليين في

قوافيه الداخلية، التي تبدو كالفواصل، وهو ما يدعوه البعض التسميط.

والمسمط أن يبتدئ الشاعر ببيت مصرّع، ثم يأتي بأربعة أقسمة على غير قافيته، ثم يعيد قسيماً على قافية البيت الأول. وربما خلا المسمط من البيت المصرّع، وكان على أقل من أربعة أقسمة:

غزالٌ هاجَ لـي شجنا فَبِتُّ مكابـداً حَزنَـا

عميدَ القلـبِ مُرْتهَنِـا بذكرِ اللهوِ والطـربِ

يصحح د. إحسان عباس(23) الافتراض بأن المسمطات كانت الأساس الذي انبثق عنه الموشح، فإن التاريخ التقديري لنشأة الموشح، سابق على شيوع التسميط, وقد رافق المسمّط فترة ازدهار الموشح في الأندلس, ونظمه الشعراء المحافظون الذين لم يألفوا نظم الموشح كابن زيدون وابن أبي الخصال.

وفي فترة ازدهار الموشح ظهرت المخمسات والمزدوجات أيضاً: فالمخمسات تتكون من خمسة أقسام من وزن وقافية واحدة، تتلوها خمسة أخرى من وزن وقافية أخرى، إلى آخر القصيدة، وقد برع ابن زيدون (394-463هـ) في نظمها.

وهي بالتأكيد غير الموشحات، التي تحافظ أسماطها على وزن واحد وقافية واحدة، في الأبيات والأقفال، ولا تختلف القوافي إلاّ في الجزء الأخير من القفل.

أما المزدوجات، فهي أن يؤتى بشطرين من قافية، ثم بآخَرَيْن من قافية أخرى،

كقول أبي العتاهية:

حسبُك ما تبتغيهِ القوتُ ما أكثر القوت لمن يموتُ

إن الشباب حجةُ التصابي روائحُ الجنّةِ في الشـــبابِ

لقد شاع في الموشح، أن تكون خرجته عامية قصداً- إلاّ في المديح- تغنّى ويختم بها الموشح، لأنها مصممة أصلاً لإشاعة روح المرح والظرف. وقد تكون المغنية جارية، لا تعرف العربية أصلاً، فتكون الخرجة بلغة أخرى أعجمية، غير اللهجة العامية الدارجة. فحين تؤديها يستظرف القوم منها ذلك، ويطربون.

وعرف عن الوشّاحين أنهم يستعيرون خرجاتهم من غيرهم، على سبيل التضمين، إذا لم يستطيعوا أن يأتوا بخرجة تتحقق فيها الصفات المطلوبة، من بساطة وعفوية وفكاهة وتأثير، وهذا يدل على أن الخرجة شيء خارج عن نسيج الموشح. وأنهم يجعلون الخرجة- في الغالب- على ألسنة الصبيان والنساء والسكارى، أو على ألسنة الحيوانات كالحمام، أو المجردات كالغرام والحرب، ويمهدون لها بكلمة قال أو غنّى، كقول عبادة.

إنّ الحمام في أيكِها تشدو:

قُلْ هل عُلِمْ أو هل عُهِدأو كانْ كالمعتصم والمعتضد مَلِكان.

وقد منح ابن سناء الملك الخرجة القيمة الكبرى، وتتلخص طبيعتها لديه في:

1- أن تكون عامية حادة ظريفة، فإذا كانت معربة خرج الموشح عن كونه موشحاً.

2- أو يحسن أن تكون معربة، إذا كان الموشح في المدح، وذكر فيها اسم الممدوح.

3- ويجوز أن تكون معربة، وإن لم يكن الموشح في المدح، على شرط أن تكون هزازة سحارة.

4- وقد تكون أعجمية، وهنا أيضاً يجب أن يكون لفظها سفسافاً لاذعاً.

5- أن يقدم لها بما يمهد لورودها، مثل قلت وقالت، وغنّى وغنّت.

ويكون ذلك على لسان الحمام أو الفتاة، أو الغرام أو الهيجاء، أو غير ذلك(24).

الموشحات: أوزانها:

لقد حقق الموشح أول ثورة في أوزان الشعر العربي التقليدية. فهو بإيثاره الإيقاع الخفيف، وتنويعاته في الوزن والقافية، قد قرب الشقة بين الشعر والنثر، وأضعف بذلك العلاقات الإعرابية كثيراً.

لقد كان الموشح في البداية أشطاراً كالقصيدة، إلاّ أنّه كان مهمل الأعاريض، ويفترق عن الشعر، في أن له قفلاً ختامياً عامياً أو أعجمياً، يسمى المركز، وليس فيه تضمين أو أغصان (القَبْري وابن عبد ربه).

ولم يلبث أن كثر فيه التضمين في الأقفال، أي تجزئة الأشطار إلى أجزاء صغيرة، وهذا ما فعله

الرمادي، وتابعه في ذلك شعراء عصره، أمثال: مكرم بن سعيد وابني أبي الحسن، (وهم ممن لا نعرف عنهم شيئاً).

ثم أكثر الوشّاحون من التضمين في الأغصان، أي تجزئة أشطارها، وهو ما فعله عبادة بن ماء السماء(25).

على أن هذا لا يعني أنه قد تخلص من أثر الشعر. فهناك الموشح الشعري الذي يُسلك في فن الشعر، رغم أنه مختلف عن القصيدة التقليدية شكلاً ووزناً وقافية. وهناك هذه التقفية في أقفاله وبيوته وغصونه، وهناك هذا الاستقلال في أشطاره، مما يجعله نقطة التقاء، تصل بين الموشحة الغنائية والشعر، ونموذجاً للتأثر المتبادل بين فني الشعر والموشح.

لقد كان هذا الشكل الشعري الجديد معرضاً للتفنن في تنويع النغمات، والكشف عن نغمات جديدة وخرجات عذبة أو حارة أو سهلة سائغة، كان الأندلسيون أقدر على تذوق تلك الخرجات عامية كانت أو أعجمية، لأنهم كانوا أقرب إلى فهمها. وساعد جو الحرية الذي شاع في الأندلس، والجرأة لدى الوشّاحين، والقدرة الفردية الغنائية لدى بعضهم، على التجديد في أوزان الموشحات وأنغمها.

ومما لا شك فيه أنّ تأثير الموشح في المحافظين كان واضحاً، إذ أحسوا أن التنويع في قوافي الشعر أمر ضروري أحياناً(26).

لقد حافظت الموشحات الشعرية على أوزان

الخليل، بينما حافظت الموشحات الصوفية-التي نظمت للغناء أصلاً- في أوزانها الجديدة على الإيقاع الغنائي.

أما الموشحات الأخرى، فقد تحررت من الأوزان الخليلية، مع حرصها على الإيقاع والتفعيلة، واخترع وشّاحوها تفعيلات جديدة، تناسب الغناء، وتساير الموسيقا، وبذلك ابتعدوا بالشعر عن أنماطه القديمة، واستحدثوا أنماطاً جديدة، تركت صداها في الأجيال الجديدة، ولقيت قبولاً جيداً، لأنها كانت تحافظ على وزن ما، وتحافظ على الإيقاع، وتصدر عن شعراء موهوبين قادرين على الإبداع الشعري.

ويبقى هذا الشعر الجديد- والموشحات جزء منه، بل هي فاتحة له- شعراً عربياً، سواء كان توشيحياً أم شعراً خليلياً. (جودت الركابي، من محاضرته).

وهنا، يصحح د. إحسان عباس الخطأ الذي وقع فيه ابن بسام وابن سناء الملك، باعتبارهما أن الموشحات قد نظمت على أوزان غير عربية فيقول:

إن الموشحات نظمت على غير البحور العربية التقليدية، ولكنها جارية على التفعيلات العربية، وقائمة على الإيقاع العربي الخالص، وعلى الأوزان المجزأة، التي استعملت دون أسماء لها، نظراً لكثرتها، ولأنه لم يتح لها من يصنفها، كما فعل الخليل مع أوزان الشعر التقليدية. فهي إذن ليست خارجة عن الوزن العربي، الذي ليس له باب مقفل، يحول دون استخراج الأوزان على قاعدة سليمة. ولكنها غير مألوفة، ولا تصبح مستساغة إلاّ

بالتلحين(27).

الموشح -إذن- فن شعري عربي جديد، تأتي أوزانه على طريقتين:

1- فقد يأتي أحياناً على أوزان الشعر القديم وبحوره التقليدية الستة عشر، وهو مرذول، لا ينظمه إلاّ الشعراء الضعفاء، إلاّ إذا اختلفت قوافي أقفاله، فإنه بذلك يخرج عن المخمسات، كموشحة ابن زهر المشهورة، فهي من بحر الرمل:

أيُّها الساقي إليكَ المشتكى قد دعوناكَ وإنْ لمْ تسمعِ

وندیمٍ هِمتُ في غُرَّتِهِ

وبشربِ الراحِ من راحتِهِ

كلما استيقظَ من سكرتِهِ

جذبَ الزقَّ إليهِ واتكا وسقاني أربعاً في أربعِ

ويستحسن بعض الشعراء أن يحوروا فيه، ويخرجوه عن الوزن المعروف، بإدخال كلمة أو حركة تتخلل فقراته:

فمثال الكلمة قول ابن بقيّ:

صبرتُ والصبرُ شيمةُ العاني ولم أَقُلْ للمطيلِ هجراني معذِّبي كفاني

فهو من المنسرح، وأخرجه قوله: معذبي كفاني.

ومثال الحركة:

ياويحَ صبٍّ إلى البرقِ لهُ نظُر وفي البكاءِ معَ

الـورقِ لـهُ وطـرُ

فهو من البسيط أخرجه عن وزنه التزام حركة الخفض في البرقِ والورقِ.

وقد تكون أقفال الموشح موافقة لأبياته في الوزن، أو مخالفة لها.

2- تفارق الموشحات غالباً الشكل العروضي التقليدي للشعر العربي، إلى تفعيلات معدلة، وأوزان جديدة مخترعة، تخرج عن أوزان الخليل، لتصبح أكثر شيوعاً وقبولاً واستحساناً، لأنّ غرضها الغناء لا الإنشـاد، وهي الأكثـر في الموشحات(28).

وقد قسم ابن سناء الملك، في كتابه "دار الطراز"(29) الموشحات إلى قسمين:

"قسم يستقل التلحين به، ولا يفتقر إلى ما يعينه عليه، وهو أكثرها، وقسم لا يحتمله التلحين، ولا يمشي به، إلاّ بأن يتوكأ على لفظة لا معنى لها، تكون دعامة للتلحين، وعكازاً للمغني، كقول ابن بقيّ:

من طالبٌ ثار قتلي ظبيـات الحدوج فتانات الحجيـج

فإن التلحين لا يستقيم، إلا بأن يقول: (لا لا) بين الجزأين الجيميين من هذا القفل".

لقد حاول المستشرق الألماني هارتمن، في كتابه القديم عن الموشح، إرجاع أوزانه إلى (146) وزناً أو بحراً، مشتقة من البحور الشعرية الستة عشر. إلاّ أن هذه المحاولة يحكمها التصنع والافتعال،

لأن ثمة موشحات كثيرة تشذ عن هذه الأوزان. فإن طبيعة الموشح، الذي تحكمه الحرية والتجديد والغناء، تجعله يتحرر من القيود العروضية القديمة، ويولد مزيداً من الأوزان الجديدة تلبي حاجاته الفنية، ولكنّها لا تستوجب إيجاد عروض مقنن خاص بالموشحات، كما حصل للشعر التقليدي.

الموشحات: الغناء - التلحين - التدوين:

تحدث د. إحسان عباس عن صورة مزدوجة للشعر الأندلسي، تراوحت:

بين الزهد والاسترخاء في أحضان الطبيعة، وبين الإسراف في الكدية والمدائح والتكسب- بين الغزل المكشوف والغزل العفيف- بين العصبية للعرب وعصبية ضدهم- بين التفاؤل والأمل، وبين اليأس والبكاء- بين طريقة العرب التقليدية في البحث عن الجزالة والتدفق، وبين طريقة المحدثين، بحيث اكتظت بالصور، وانتحلت بعداً فكرياً جديداً، وانساقت في بعض التيارات الفلسفية.

وفي كل هذه الأحوال، فقد الشعر الأندلسي كثيراً من الغنائية الشفافة الرقيقة، فكان لا بد من توازن يحفظ التوازي، ولذلك اتسع نطاق الموشح، لتتسع الناحية الغنائية.

فالموشح ثورة على طبيعة القصيدة، وهو من ناحية أخرى رجعة إلى الغنائية. فهو زخرف حضاري، قد ينطوي على كل مقومات السطحية الجذابة والترف المسترخي.

جاء الغناء من المشرق إلى الأندلس، ثم عاد إليه يحمل فن الموشحات. ويعد زرياب المغنّي رأس النهضة الغنائية الأندلسية، وأثراً من آثار الحضارة المشرقية الوافدة.

ظهر زرياب في بغداد، وأخذ الغناء عن اسحاق الموصلي، الذي أسمع الرشيد غناءه، فأعجب بغنائه، وأوصى به. لكن الموصلي غار منه، وخشي من منافسته، فأوعز إليه أن يرحل عن العراق، لأنه لم يعد يأمن عليه من نفسه.

وصل زرياب إلى الأندلس، في أول إمارة عبد الرحمن الثاني (206-238هـ) (822-853م)، واستقبله الأمير وأحسن وفادته، وأنزله في أحسن القصور، وقدّمه على جميع المغنين.

كان لزرياب تأثير كبير في الحياة الاجتماعية في الأندلس، فقد نقل إليها كثيراً من العادات الشرقية السائدة في بلاط بني العباس، في التأنق وتصفيف الشعر والأزياء والملابس، وفي الذوق الناعم وألوان الطعام والمآكل وقوانين المآدب والحفلات.

وكان له أيضاً دور في الحياة الأدبية والفنية، وفضل على النهضة الغنائية، التي كان لها أثر كبير في الشعر الأندلسي، وفي اختراع الموشحات والزجل، وفيما بعد في موسيقا الغرب وشعره الغنائي(30).

زاد زرياب على أوتار العود وتراً خامساً، واخترع مضراب العود من قوادم النسر. وبفضله وبفضل أبنائه وجواريه الذين قدموا معه، وتلقوا الفن الغنائي عليه وبرعوا فيه، انتقل هذا الفن إلى أكثر بقاع الأندلس،

ووضعت الأصول التلحينية التي كانت أساساً للغناء الأندلسي(31).

وجاء بعده مؤلف الألحان أبو بكر بن باجة الغرناطي، فأكمل ما صنعه، وارتقى علم الموسيقا على يده.

أما القيان، فكان اقتناؤهن أمراً شائعاً، اقتضاه جو الترف والغناء في القصور، وكانت أثمانهن باهظة، نظراً لأنهن- إضافة إلى حسن الغناء- كن يتقن فنوناً أخرى كالخط والشعر والمعرفة بالعلوم.

ويروي المقري في "نفح الطيب": أنّ عبد الرحمن الداخل استقدم إلى الأندلس الجاريات المحسنات للغناء، فكان أول من شجع رحلة الغناء إلى الأندلس.

منهن فضْل المدنيّة، التي نشأت وتعلمت ببغداد، ثم رحلت إلى المدينة المنورة، فارتقى غناؤها، واشتريت لعبد الرحمن الداخل، مع عدد من صاحباتها المغنيات كعَلَم المدنيّة، وأنزلن في قصره في الأندلس، في دار المدنيّات، نسبة إليهن.

ورغم أن زرياب أرسى قواعد الغناء الأندلسي وأصوله وتفرعاته التي اقتضتها طبيعة الموشحات والأزجال، لم يظهر في الأندلس، حتى عصر المرابطين، كتاب "كالأغاني"، أو مؤلف كأبي الفرج الأصفهاني، ولا حديث وافٍ عن الغناء والألحان والمغنين والمغنيات في الأندلس. فيما عدا كتاب الشاعر ابن الحداد القيسي، الذي- كما يذكر ابن بسام- ألفه في العروض، ومزج فيه بين الأنحاء الموسيقية والآراء الخليلية، ونقض فيه كلام السرقسطي عن الأشطار.

لم يصلنا هذا الكتاب، كما لم تذكر الناحية الموسيقية بوضوح، في المصادر التي وصلتنا، حتى عهد الطوائف، حين ظهر ابن باجة.

ومن المستغرب أننا لم نسمع- حتى عهد متأخر- كثيراً عن ألحان وغناء الموشحات والأزجال، فإن كل القصص المروية عن مجالس الغناء، كانت عن القصيد لا الموشح.

صحيح أن الموشحات استمالت- في البداية- أذواق المحافظين وتقديرهم، إلاّ أنها ظلت تتناقل شفاهاً وسماعاً، ولم تكن موضع تقييد أو تدوين.

فابن بسام عدَّ أوزانها خارجة عن غرض كتابه "الذخيرة"، لأنها على غير العروض التقليدي. والفتح بن خاقان أهمل ذكرها، حين ترجم للشعراء الذين عرفوا بها كابن اللبانة وابن باجة. وابن عبد ربه، الذي عرف عنه نظمه لها، أغفلها تماماً في كتابه "العقد الفريد".

أما عبد الواحد المراكشي، في كتابه "المعجب"، فقد أنف من إيراد موشحات ابن زهر، لأنه كان ما يزال يرى في ذلك خروجاً على العرف, رغم أنه عاش في القرن السابع الهجري, حين بدأت تلك القاعدة تهتز وتضعف، وصار مؤرخو الأدب يتناولون الموشحات بأساليب ودرجات متفاوتة.

كان الحجاري أول من خرج على القاعدة، إذ اعتنى بتاريخ الموشحات في كتابه "المسهب".

ثم وجدنا علي بن إبراهيم بن محمد بن عيسى بن سعد الخير البلنسي (ت525هـ)، يخصص

لعشرين وشاحاً من الأندلس، كتاباً سماه "مشاهير الموشحات في الأندلس، أو نزهة الأنفس وروضة التأنس في توشيح أهل الأندلس"، متبعاً في كتابه منهج الفتح في "المطمح والقلائد"، وطريقة ابن بسام في "الذخيرة"، وابن الإمام في "سمط الجمان".

ووجدنا ابن جبير يضم فن الموشح إلى فن الشعر، حين يورد خمس موشحات، في ديوانه "نتيجة وجد الجوانح في تأبين القرين الصالح"، الذي خصصه لرثاء زوجته أم مجد عاتكة بنت الوزير الوقشي.

وفي القرن السابع الهجري، الذي عاش فيه المراكشي، كان لابن سعيد وأبيه فضل كبير في تدوين الموشحات والكلام على أصحابها، إذ خصص للموشحات والأزجال "أهداب" كتابه "المغرب"، ونقل في كتابه "المقتطف من أزاهير الطرف" ما كتبه الحجاري عن الموشحات في "المسهب".

وفي القرن التالي، اتسع الحديث عن الموشحات والوشاحين، نجد ذلك في كتابه"مزية المرية" لابن خاتمة، "وجيش التوشيح" لابن الخطيب، وفي "مقدمة" ابن خلدون. وعنه وعن ما نقله من كتاب "المقتطف" لابن سعيد، أخذ المقري بعض مادة كتابه "أزهار الرياض". وزاد المقري فألف كتاب "نفح الطيب". وبعدئذ ظهر كتاب "عدة الجليس ومؤانسة الوزير والرئيس" لعلي بن يشرى الغرناطي.

وفي المشرق ظهر- في مصر- أول كتاب قيم عن الموشح، هو "دار الطراز" لابن سناء الملك. وفيه

نجد قواعد الموشح وأصوله مجتمعة ودقيقة، وهي ما لا نجد إشارات إليها، في كتاب "الذخيرة" لابن بسام، وبعض كتب التراجم والشعر والموشحات الأخرى.

ثم عرج عدد من المؤلفين المشارقة، على الموشحات، في ما ألفوه من كتب، كصفي الدين الحلي في كتابه "العاطل الحالي"، وابن أبي أصيبعة في كتابه "عيون الأنباء في طبقات الأطباء" (32)، وغيرهما.

الموشح والزجل والتروبادور:

يذكر ابن خلدون أن أهل الأندلس، بعد أن شاع لديهم فن الموشح، وأقبلوا عليه وأعجبوا به، نسجوا على منواله، واستحدثوا فناً شعبياً، منظوماً بلغة العامة، لا يلتزمون فيه إعراباً، سموه "الزجل".

لكن د. إحسان عباس يرى أن الأغاني الشعبية - وهي نواة الزجل- موجودة في تاريخ الشعوب- وفي الأندلس أيضاً- منذ القديم، وقبل ظهور الموشح بكثير. لكن الزجل لم ينل اعتراف الطبقة الأرستقراطية رسمياً، لأنها كانت تميل إلى الغناء بالشعر الفصيح وبالألحان الموضوعة له.

ولكن بعد أن ظهر الموشح، وأصبح مادة غنائية خصبة، وتجاوز مرحلة الإهمال في التدوين، نال الزجل من جهود المثقفين، ما يكفل له الاعتراف والتسجيل.

فالزجل -إذن- موجود قبل الموشح، لكنه حصل

على القبول الرسمي بعده. كانت الأغنية الشعبية عاملا في نشوئه، كما كانت عاملا من عوامل الانفتاح على الموشح.

كانت الوحدة في الزجل تسمى الدورة، وتتكون في الغالب من قفل ذي أربعة أشطار (دون قافية في آخر الأول والثالث). وكان ثمة نوع آخر أشبه بالموشح، تراعى فيه التقفية التي يعتمد عليها الموشح في جميع الأشطار، وهو ما يسمى بالزجل الموشح.

وإذا كانت الخرجة في الموشح عامية أو أعجمية، فإن الزجل عامي كله، تخالطه أحياناً ألفاظ أعجمية.

إن الزجل لم يستعر دائماً شكل الموشح، فقد جرى كثيراً على طبيعة القصيدة، من حيث خرجته، بأكثر مما جرى على سياق الموشح، إلاّ أنّه اتخذ في الغالب شكلاً مستقلاً عن الاثنين، وجاء أكثر انطلاقاً منهما، لاحتفاله بالسرد القصصي، ولعدم الإلحاح على التقفية في كل أجزائه(33).

يعزو بعض المؤرخين الفضل في ظهور الزجل إلى ابن قزمان، في عصر المرابطين. إلاّ أن ابن قزمان نفسه يشير إلى من تقدمه في هذا الفن أهمهم - في رأيه- الأخطل بن نمارة(34). ومنهم ابن راشد، الذي وجد له المستشرق اشتيرن بعض الأزجال ونشرها(35).

وقد وجدت فقرة من زجل، للزرقال إبراهيم بن يحيى النقاش القرطبي، الذي عاش في بلاط أمراء طليطلة (452-472هـ)(36).

كانت الموشحات هي المظهر الأهم الذي امتاز به أدب الأندلس عن المشرق، هذا الأدب الذي تطبع بطابع الأندلس والشرق معاً. وقد أقبل الإسبان عليه، واتصلوا بالحضارة العربية في الأندلس، اتصالاً كان له أثره في الإنتاج الأدبي والفني للأندلسيين والغربيين معاً.

ويذكر د. نيكل، في كتابه "الشعر الأندلسي وصلته بشعر التروبادور"(37):

أن ثمة دراسات تبين العلاقة الوثقى بين الشعر الفرنسي- الإسباني القديم، الذي كان ينشده شعراء جنوبي فرنسا المعروفون بشعراء التروبادور Troubadours وبين فن الموشحات.

ففي مطلع القرن الثاني عشر الميلادي، حين كانت الموشحات معروفة في الأندلس، وجدنا تشابهاً بينها وبين التروبادور في الأغراض التي تناولها كل منهما (الحب والغزل والطبيعة والمدح والحماسة والهجاء)، وفي اعتمادهما على الموسيقا والغناء، وفي اتفاقهما في القوالب. ويتجلى هذا التشابه في نوعين من التروبادور:

البالاد La ballade والأغاني الوجدانية La chanson courtoise، فهما يتألفان من أسماط وأجزاء تشبه أسماط الموشحات وأجزاءها، وتتعدد فيهما الأوزان والقوافي.

لا يمكن- إذن- أن ننكر التأثير المتبادل بينهما. فالطبيعة الجديدة في الأندلس وما يحيط بها، ويردها من أصداء، قد لعبت دورها في اختراع فن الموشح، كما لعب الشعر العربي- وفيه الموشحات- دوره في

حياة الإسبان وشعرهم، وفي الشعر الأوربي الذي انبثق عن الشعر التروبادوري نفسه. وها نحن أولاء نرى أن الغناء العربي قد طبع الغناء الأندلسي بطابعه وما نزال نلمس آثار هذا الطابع في الأغاني الإسبانية حتى الآن.

وكان الغناء في الأندلس وسيلة من وسائل نقل الألحان العربية إلى ما وراء حدود الأندلس، وطريقة من طرق التأثير العربي في البلاد المجاورة، فإن الغناء العربي كان مستساغاً في البلاطات الأجنبية.

وقد ذهب الأب خوان أندريس، منذ القرن الثامن عشر الميلادي، إلى أن موسيقا التروبادور وآراء العالم ألفونسو في هذا الفن عربية كلها.

كما توصل ريبيرا إلى القول: إن نظام الزجل ظل باقياً في
صناعة الألحان الموسيقية، وخصوصاً في الألحان المعروفة بالروندو Rondo، وهي ترجمة للفظة العربية (نوبة)، أي نظام تعاقب فريق من العازفين على عزف قطعة موسيقية. وهذا يسلط الضوء على أهمية النوبة الغنائية التي استحدثها زرياب في الأندلس، ويفسر بعض التطورات التي حدثت في الموشحات والأزجال لدى العرب أنفسهم، لتشابه المحاولتين(38).

ومع ذلك، فإنّ من المبالغة القول: إنّ التروبادور فنٌّ مستعرب، فالأمر يحتاج إلى مزيد من الدراسة والبحث.

الحواشـــــي

1- جودت الركابي، محاضرته عن الموشحات.
2- "جذوة المقتبس" للحميدي- (القاهرة) 1952: 333.
3- كما يذكر الحجاري في "المسهب". ولد ابن عبد ربه في قرطبة (246هـ)، ومات فيها (328هـ).
4- يتفق الحجاري مع ابن خلدون في نسبة الموشحات الأولى إلى عبادة القزاز "أزهار الرياض": 207. وهو أبو عبد الله محمد بن عبادة المعروف بابن القزاز، من وشاحي القرن الخامس الهجري.
5- "عصر الطوائف": 229.
6- أبو بكر محمد بن عبد الملك بن زُهر الإيادي: ولد في إشبيلية سنة (507هـ/1113م)، من أسرة عريقة في العلم والطب والفقه، وعاش في زمن المرابطين ثم الموحدين، وتوفي مسموماً في مراكش سنة (595هـ/1198م).
7- ابن سناء الملك: شاعر مصري من شعراء العصر الأيوبي.
ولد في القاهرة عام (550هـ/1155م)، وتوفي فيها عام (608هـ1222م)، وهو أول من أدخل الموشحات إلى الشرق، لكن موشحاته لا ترقى إلى موشحات أساتذته الأندلسيين.
8- ابن اللبانة: محمد بن عيسى بن محمد أبو بكر اللخمي، اتصل بالمعتمد بن عباد ومدحه، وتردد

عليه في سجنه بأغمات، وانتقل إلى ميورقة، وتوفي سنة (507هـ).

9- أخت المعتصم بن صمادح صاحب المرية. كان أخوها قد اعتنى بتأديبها، فنظمت الشعر والموشحات، وعشقت الفتى المشهور بالسمار.

10- الأعمى التطيلي، أبو جعفر أحمد بن هريرة: كان صديقاً للوشاح أبي بكر بن بقيّ، وكان رأس الوشاحين في عصر المرابطين. عاش في مطلع القرن السادس الهجري في مرسية، ثم انتقل منها، وتوفي عام (520هـ).

11- أبو بكر بن محمد بن باجة الأندلسي السرقسطي: فيلسوف الأندلس، وإمامها في الألحان. كان شاعراً مشهوراً، متقناً لصناعة الموسيقا. عاش في عهد ملوك الطوائف، وكان وزيراً لأبي بكر بن تيفلويت صاحب سرقسطة. مات مسموماً بمدينة فاس عام (533هـ). تخرج عليه عدد من التلامذة ومنهم: أبو عامر محمد بن الحمارة الغرناطي، الذي برع في علم الألحان ونظم الشعر وتلحينه وغنائه، وفي صناعة أعواد مخصوصة للغناء. واسحاق بن شمعون اليهودي القرطبي، الذي كان مغنياً، ضارباً بالعود. وعرف من تلامذة ابن باجة أيضاً المعنين: الحكيم النديم أبو بكر بن الإشبيلي، الذي غنّى للرشيد بن المعتمد. ومحمد بن الحمامي، الذي غنّى في بلاط بني حمود.

12- أبو بكر بن عبد الرحمن بن بقيّ القرطبي:

وشّاح بارع، توفي عام (540 هـ).

13- "عصر الطوائف": 232 ـ 234.

14- إبراهيم بن سهل الإسرائيلي: شاعر ووشّاح إشبيلي، توفي غريقاً عام (649هـ)، وهو في الأربعين.

15- أبو بكر محمد بن عيسى بن عبد الملك بن عيسى بن قزمان (480 ـ 544 هـ): اشتغل بالنظم المعرب، وحين رأى نفسه مقصراً فيه عن شعراء عصره كابن خفاجة وغيره، عمد إلى الزجل، وأصبح إمام أهل الزجل المنظوم بكلام عامة أهل الأندلس.

16- أبو عبد الله لسان الدين محمد بن عبد الله الخطيب: ولد عام (713هـ) في لوشة من أعمال غرناطة، كان شاعراً كاتباً مؤرخاً فقيهاً متفلسفاً. وكان وزيراً لأبي الحجاج يوسف أحد ملوك بني الأحمر، ثم لابنه الغني بالله محمد. اتهم بالخيانة والزندقة، ففر إلى المغرب. سلّمه أعداؤه، فسجن بفاس، وخنق بسجنه عام (776هـ).

17- أبو عبد الله بن زمرك: تلميذ ابن الخطيب، وقد تزعّم الحركة الأدبية من بعده. ولد في غرناطة عام (733) هـ، واستوزره الغني بالله أحد ملوك بني الأحمر، وقتل عام (797هـ).

18- "عصر الطوائف": 250 ـ 251.

19- محيي الدين بن عربي: شيخ المتصوفين. ولد

بمرسية سنة (560هـ)، وانتقل إلى إشبيلية، ثم نزح إلى الشرق، وأقام في دمشق، إلى أن توفي فيها سنة (638هـ).

20- "عصر الطوائف": 220 ـ 221.

21- انظر نماذج عن الموشحات في الملحق.

22- "عصر الطوائف": 235 ـ 236.

23- م. س: 226.

24- م. س: 236 ـ 237.

25- م. س: 229 ـ 230.

26- م. س: 244 ـ 249.

27- م. س: 226.

28- رسم ابن عبد ربه، في "العقد الفريد" الدوائر العروضية، واستخرج منها فروع الوزن الواحد، وأصبح هذا التفنن العروضي تسلية الأدباء، يمتحنون به مقدرتهم وبراعتهم، ببناء الأشطار على غير الأوزان الشائعة، طلباً للتنويع والتجديد في النغمات.

29- "دار الطراز": 37.

30- كانت الأغنية الشعبية عاملاً من عوامل الانفتاح على فن الموشح، إضافة إلى التجديد الموسيقي الذي أدخله زرياب ـ ثم تلامذته ـ على الألحان الأندلسية، فقد أضاف وتراً خامساً إلى العود (بين المثنى والمثلث)، وجعل الغناء منازل، يفتتح بالنشيد، ويأتي إثره بالبسيط، ويختم بالمحركات والأهزاج. وهذا التنويع يقتضي عدة قصائد غنائية

مختلفة الأوزان، أو تنويعاً في نغمات القصيدة الواحدة.

31- يبني ابن سناء الملك أكثر الموشحات على تأليف الأرغن، مدللاً بذلك على تأثير البيئة الأندلسية في نشأتها، وعلى صلة ألحانها بأنغام هذه الآلة، التي كانت ـ وما تزال ـ شائعة في الكنائس، عند سكان الأندلس الأصليين.

رغم أنّ آلات موسيقية أخرى عرفها العرب: كالعود والبوق والمزمار، شاركت الأرغن في غناء الموشحات.

لكن د. إحسان عباس يرى في بناء الموشحات على تأليف الأرغن، مغالاة ووهماً، لأنها في الحقيقة بنيت على تنغيمات العود التي استحدثها زرياب، فالأرغن ليس بالآلة السهلة التي يمكن اقتناؤها، في عصر شاع فيه الموشح في أوساط مختلفة ولكن في عصر تال لنشأتها، يمكن القول: إن تنغيمها على الأرغن، كان أوفق ضروب التلحين لها. وتبقى صلة الموشح بالغناء ثابتة، لأنّ الغناء هو الذي سهّل على الوشّاح ركوب الأعاريض المهملة، وهو الذي يحدث التناسب المفقود بالمد والقصر والزيادة والخطف. (عصر الطوائف: 221ـ225).

32- م. س: 217ـ219.

33- م. س: 262ـ266.

34- مقدمة ابن قزمان، و"المغرب":167.

35- "مجلة الأندلس" 1951: 413ـ "الزجل في

الأندلس":56.

36- "عصر الطوائف": 231.

37- نشره بالإنكليزية في بلتيمور، وعرض له د. عمر فروخ في مجلة "الأديب" ببيروت. (نيسان 1947).

38- "عصر الطوائف": 54 ـ55.

ملحق يتضمن نماذج من الموشّحات

موشح للأعمى التُطَيْلي (ت 520هـ), (دار الطراز:43): نموذج عن الموشح التام، المكون من ستة أقفال وخمسة أبيات. يتكون كل قفل من أربعة أجزاء، متفقة القوافي بين الأول والثالث، والثاني والرابع. ويتكون كل بيت من ثلاثة أجزاء، كل جزء مركب من فقرتين أو غصنين، تتفق قوافي الغصن الأول من كل جزء في البيت الواحد. لكن القوافي ليست واحدة في كل الأبيات.

* المطلع/ القفل الأول:

ضاحكٌ عن جمانْ سافرٌ عن بدرِ
ضاقَ عنه الزمانْ وحواه صدري

* الدور/ البيت الأول:

آ هِ مما أجدْ شفَّني ما أجدْ (جزء مركب 1)
قام بي وقَعَدْ باطشٌ مُتّـَـئِدْ (جزء مركب 2)
كلما قلتُ قدْ قال لي أين قدْ (جزء مركب 3)

* القفل الثاني:

وانثنى خُوطَ بان ذا مَهٍزِ نَضْرِ
عابَثَتْه يدانْ للصِّبَا والقَطَرِ

* البيت الثاني:

ليس لي منكَ بُدّ خُذْ فؤادي عن يدْ
لم تَدعْ لي جَلَدْ غير أني أجْهدْ
مُكرَعٌ من شُهُدْ واشتياقيَ يشهدْ

* القفل الثالث:

ما لبنتِ الدنانْ ولذاك الثغرِ
أين مُحيّا الزمانْ من حُميَّا الخمرِ

* البيت الثالث:

بي هوى مُضْمَرُ ليتَ جُهدي وفْقُهْ
كلما يظهـرُ ففؤادي أُفْقُــهْ
ذلك المنظـر لا يداوى عشـقُهْ
* القفل الرابع:
بأبي كيف كانْ فلكيُّ دُرّي
راق حتى استبانْ عذَرُهُ وعُذري
* البيت الرابع:
هل إليكَ سبيلْ أو إلى أَنْ أَيْأَسا
ذبتُ إلاّ قليلْ عَبْرَةً أو نَفَسـا
ما عسى أن أقولْ ساء ظنّى بِعَسَى
* القفل الخامس:
وانقضى كل شانْ وأنا استَشْري
خالعاً من عِنانْ جَزَعي وصبري
* البيت الخامس:
ما على مَنْ يلـومْ لو تناهى عنّ ّي
هل سوى حُبِّ ريمْ دِينُه التَجَنّي
أنـا فيـه أهيـمْ وهو بي يُغَنّي
* الخرجة/ القفل السادس:
قد رأيتُكْ عَيانْ ليس عليك ساتدري
سايطولُ الزمانْ وستنسى ذِكْري

موشح لعبادة بن ماء السماء (ت –422 هـ): (فوات الوفيات للكتبي: ج200/1). وهو موشح تام مكون من ستة أقفال وخمسة أبيات، كل قفل مكون من أربعة أجزاء متفقة القوافي في القفل وفي بقية الأقفال، وكل بيت مكون من ثلاثة أجزاء، وكل جزء مكون من غصنين. كل غصن متفق القوافي في البيت الواحد، مختلف في بقية الأبيات.

* المطلع/ القفل الأول:
من ولي في أمةٍ أمراً ولم يَعْدِلِ

يُعْزَلِ إلاّ لحاظَ الرشِأ الأكحلِ

* البيت الأول:

جُرْتَ في حكمك في قتليَ يا مسرفُ

فانصفِ فواجبٌ أن ينصفَ المنصِفُ

وارأفِ فإنّ هذا الشوقَ لا يـرأفُ

* القفل الثاني:

عَلِّلِ قلبي بذلك الباردِ السلسلِ

ينجلِ ما بفؤادي من جوى مُشْعَلِ

* البيت الثاني:

إنّمـا تبرز كي توقدَ نار الفتـنِ

صنما مُصَوراً في كلّ شئٍ حَسَنِ

إنْ رمى لم يحظَ من القلوبِ الجُنَنِ

* القفل الثالث:

كيف لي تَخَلُّصٌ من سَهْمِكَ المُرْسَلِ

فَصِلِ واستبقني حيّاً ولا تَقْتُلِ

* البيت الثالث:

يا سنا الشمسِ ويا أبهى من الكوكبِ

يامنى النفسِ ويا سُؤْلي ويا مطْلبي

ها أنا حلَّ بأعدائكَ ما حلَّ بـي

* القفل الرابع:

عُدَّ لي من ألم الهجرانِ في مَعْزلِ

والخلي في الحُبِّ لا يسألُ عمن بلي

* البيت الرابع:

أنت قدْ صيَّرتَ بالحسن من الرُّشد غيُّ

لم أَجِدْ في طرفيْ حُبَّيكَ ذنباً عليْ

فاتئدْ وإن تشا قتليَ شيئاً فشيْ

* القفل الخامس:

أجْمِلِ ووالني منكَ يدَ المُفْضِلِ

فهي لي من حسناتِ الزمنِ المُقْبِلِ

* البيت الخامس:

ما اغتدى طَرفيَ إلاّ بسنا ناظريكْ

وكذا في الحبِّ ما بي ليسَ يخفى عليكْ

ولذا أُنشدُ والقلبُ رهينٌ لديكْ

* الخرجة القفل السادس:

يا علي سَلَلْتَ جفنيكَ على مقتلي

فابقِ لي قلبي وَجُدْ بالفضلِ يا موئلي

المصـــــادر

- "فضل الأندلس على ثقافة الغرب" خوان فيرنيت- (دار إشبيلية بدمشق) ط1/1997.
- "في الأدب الأندلسي" جودت الركابي- (دار المعارف بمصر) ط2/1966.
- تاريخ الأدب الأندلسي- عصر سيادة قرطبة" إحسان عباس (دار الثقافة ببيروت) ط2/1969.
- "تاريخ الأدب الأندلسي- عصر الطوائف والمرابطين" إحسان عباس (دار الثقافة ببيروت) ط5/1978.
- "العقد الفريد" أبو عمر أحمد بن محمد بن عبد ربه الأندلسي (لجنة التأليف والترجمة والنشر بالقاهرة) ط3/1965.
- "مقدمة ابن خلدون" عبد الرحمن بن محمد بن خلدون (دار إحياء التراث العربي ببيروت) ط4.
- "دار الطراز في عمل الموشحات" لابن سناء الملك- تحقيق جودت الركابي (دار الفكر بدمشق) ط3/1980.
- "الموشحات الأندلسية ودار الطراز" جودت الركابي- محاضرة في المركز الثقافي العربي بدمشق، في 1999/2/4.
- "الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة" لابن بسام الشنتريني الأندلسي (القاهرة) (1939) - (1945).
- "نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، وذكر

وزيرها لسان الدين بن الخطيب" للمقري القيرواني شهاب الدين أحمد بن محمد (مطبعة بولاق بالقاهرة 1079هـ) - أعاد محمد محيي عبد الحميد نشره عام (1949).
- "أدباء العرب في الأندلس وعصر الانبعاث" بطرس البستاني (بيروت) (1937).
- "فوات الوفيات" محمد بن شاكر الكتبي (القاهرة 1299هـ)
- "المعجب في تلخيص أخبار المغرب" عبد الواحد المراكشي (القاهرة) (1906م).
- "رحلة الموشحات من الأندلس إلى بلاد الشام" ياسر المالح وسهيل الملاذي- محاضرة في المركز الثقافي الإسباني (سربانتس) بدمشق، في 1998/10/27.
- مقالة عن الأدب الأندلسي لجبرائيل جبور، في مجلة "الأبحاث"- بيروت، السنة 2 الجزء 2، حزيران (1949).
- "الموشحات الأندلسية" (مكتبة صادر ببيروت) (1949): 18-19-20.

عمر البطش 1885 - 1950

عبقري الموشح ومجدد رقص السماح

د. محمود كحيل(*)

عمر البطش هذا البنَّاء البسيط الذي كان يتعامل مع الحجارة الحلبية نحتاً وزخرفة وهندسة هو نفسه البنَّاء المفنُّ الذي أرسى صرح فن الموشح الحلبي، فأفاض عليه من عبقريته وبراعته أفانين الجمال، ومجالي الخيال حتى غدا في حلّة قشبية يزدان بها على سائر أنواع الموشحات.

وعمر البطش هو نفسه الذي تلقف عمر البطش أصول فن رقص السماح القديمة الرتيبة، فنفخ فيها من روحه المفعمة بالحياة والظرف والرقّة، ليحيلها حركات وخطوات وصوراً وأشكالاً تتلامح فيها صبوات الفنان وعواطف الإنسان، مترعة باللطف والظرف والجمال.

وعمر البطش هو ذلك الفنان المتعلم أبداً والمعلم أبداً والمبدع خالداً والمتفوق على أساتذته ومعاصريه- براعة وعبقرية.

وعمر البطش هو الذي استطاع بفنه العظيم أن يتواصل مع الفنان الكبير سيد درويش، فأفاد كل منهما الآخر، وأتم البطش لسيد درويش ما كان ناقصاً في بناء موشحه الفني، وهو الذي علّم الموسيقار محمد عبد الوهاب درساً في فن ارتجال اللحن الخالد، وهو الذي

* - د. محمود كحيل مدرس الأدب القديم في كلية الآداب والعلوم الإنسانية بجامعة حلب. عضو المجلس الأعلى لرعاية الفنون والعلوم الاجتماعية (لجنة الموسيقا).

جادل الموسيقار التركي رفيق فرسان فأحسن الجدال وخرج منتصراً.

نشأته الفنية:

ولد عمر بن إبراهيم البطش في مدينة حلب سنة 1885، من أسرة حلبية كريمة متواضعة، عرف معظم أفرادها ببسطة في الجسم وقوة في البدن وقصر في القامة، وربما كان ذلك سبباً في لقبهم بأسرة البطش.

بعد أن نال حظه من تعلم القراءة والكتابة، شأنه شأن معظم الأطفال درج مع خاله الحاج بكري القصير يتعلم مهنة البناء والعمارة، فضلاً عن مهنة والده إبراهيم في إحراق الأحجار واستخراج مادة الكلس منها؛ وظلّ يزاول مهنته تلك ما يقارب ثلاثين عاماً(1).

بيد أنه كان يميل منذ الصغر إلى مرافقة خاله بكري القصير، لما يتمتع به الأخير من حب للفن، واختلاف إلى حلقات الأذكار والإنشاد، مشاركاً، ورئيساً لنوبة من نوبات مشايخ الطرق الصوفية. وكان هذا الفنان الأصيل يصطحب ابن أخته عمر إلى تلك المجالس الصوفية الفنية بعد أن تفرّس فيه النجابة والذكاء والنبوغ، فاعتنى به كل العناية، وأخذ بيده على الطريق التي شاءها القدر لعمر الصغير.

ولما أنس الخال في ابن أخته شغفاً بالفن، وتوقاً إلى المزيد منه، حفّزه إلى ارتياد المناهل الأصلية عند جهابذة الفن في حلب آنذاك. فراح عمر الفتى يأخذ عن الشيخ أحمد عقيل والشيخ صالح جذبة وأحمد المشهدي وأحمد الشعار ومصطفى المعظم، وحذق عن هؤلاء فن الموشحات، فحفظ منها الكثير الكثير، ودرس علم النغمات والأوزان، واستهواه رقص السماح فتعلّمه، وبرع فيه وأبدع(2).

وإن ما خلفه هذا الفنان العبقري يشهد له بتفوقه وتميزه على الكثيرين من أرباب هذا الفن، سواءً في تلحين الموشحات من مقامات وأوزان مختلفة، وكثير منها لم يكن معروفاً، أم في إبداعه وتجديده في رقص السماح.

ولم يكد عمر يبدأ نشاطه في التلحين والإنشاد والتدريس حتى اضطر إلى الالتحاق بالجندية الإجبارية سنة 1905، ولكن الأقدار لم تشأ أن تهمل هذا الشاب وتبعده عن فنه، فكان عمله في الجندية عازفاً في الفرقة الموسيقية بعد أن تعلم العزف على آلة "البكلة". وأفاده عمله هذا في تعلّم أصول التدوين الموسيقي "النوتة"، وانتهت خدمته تلك فعاد إلى مدينته حلب ليشارك في أجوائها الغنائية والموسيقية، فعمل ضابطاً للإيقاع في أكبر مسارح حلب. وعرف فيه ذوو الصنعة الفنية آنذاك تمكناً وتفوقاً وذاكرة تسعفه بمئات الموشحات والأدوار والقدود، فأصبح مرجعهم في كل ذلك.

وما لبث عمر في أدبه على التعلم والتعليم والإبداع والتلحين حتى استدعي إلى الجندية ثانية، إثر قيام الحرب العالمية الأولى عام 1914. ومرة ثانية شاء له القدر ألا يكون عمله وجهده، وألا يصرف وقته وشبابه إلا فيما يُسر له وخُلق من أجله، وهو الفن. فكان عازف آلة "الترومبيت" في الفرقة الموسيقية العسكرية الخاصة بالوالي العثماني جمال باشا، الذي استيقظ يوماً على لحن أثار انتباهه وأعجب به أيما إعجاب. فاستدعى المشرف على الفرقة الموسيقية وسأله عمن يعزف هذا اللحن ولمن هو، فكان عمر البطش هو صاحب ذلك اللحن والصوت، فأكرمه ذلك الوالي الذي لم يعرف إلا بالقسوة والجور. واستطاع البطش بموسيقاه أن يؤثر

في النفس التي لا يُتصور أن ترق أو تلين. وكانت تلك المرحلة في حياة البطش في دمشق فرصة سانحة لكبار الفنانين الدمشقيين، فالتقوا بالبطش وأخذوا عنه الكثير من الموشحات وضروب الأوزان، وأصول رقص السماح(3).

رحلته إلى العراق والمُحَمَّرة:

يذكر الأستاذ أدهم الجندي أن عمر البطش كان أبرز أعضاء الفرقة الغنائية الموسيقية التي سافرت من حلب إلى العراق. فمكثت هناك شهرين، ثم ذهبت إلى إمارة المحمرة ومكثت هناك سنتين، ومن أعضاء هذه الفرقة الفنان الشيخ على الدرويش وعبدو بن عبدو وغيرهما(4).

على حين أن الأستاذ مجدي العقيلي لم يذكر شيئاً عن هذه الرحلة في ترجمته للشيخ عمر البطش أو الشيخ علي الدرويش(5). بيد أن علي الدرويش يشير في كتابه عن والده الشيخ علي الدرويش أنه سافر إلى إمارة المحمرة برفقة فرقة موسيقية كان فيها عمر البطش وذلك سنة 1912(6).

والذي نراه أن الشك يحوم حول هذه الرحلة إلى المحمرة، أو على الأقل حول التاريخ الحقيقي لهذه الرحلة التي ضمت الشيخ علي الذي كان في تركيا سنة 1912 كما ذكر الأستاذ مجدي العقيلي. والشيخ عمر البطش الذي لم يسافر إلى المحمرة إلا بعد انقضاء خدمته في الجندية إبان الحرب العالمية الأولى كما ذكر أدهم الجندي.

ولكن على الرغم من ذلك، فإننا نميل إلى أن هذه الرحلة محققة، وأن كلاً من عمر البطش وعلي الدرويش

سافرا معاً إلى العراق فالمحمرة أواسط سنة 1912. ودليلنا على ذلك أن كتاب الأستاذ أدهم الجندي هو أسبق تاريخياً من كتاب الأستاذ مجدي العقيلي، وأن الجندي كان محباً ومرافقاً للشيخ عمر البطش وأخذ عنه من الأحاديث والموشحات والأخبار ما لم يتيسر لمجدي العقيلي، على الرغم من أن الجندي لم يذكر السنة التي تمت فيها رحلة البطش إلى المحمرة، وإنما تحدث عن ذلك بعد حديثه عن خدمة البطش في الجندية إبان الحرب العالمية الأولى(7). يضاف إلى ذلك ما ذكره مصطفى الدرويش عن والده الشيخ علي الدرويش من أن رحلته إلى تركيا كانت بين عامي 1914 و 1923 (8).

وأغلب الظن أن الشيخ علي الدرويش كان قد سافر إلى تركيا في زيارة قصيرة أوائل سنة 1912 كما ذكر في ترجمته في كتاب السماع عند العرب(9). ثم عاد إلى حلب، وبعدها كانت رحلته مع عمر البطش إلى العراق فإمارة المحمرة التي استمرت سنتين، وعاد بعدها إلى حلب ثم سافر إلى تركيا بعد أن تم تعيينه في مدينة قسطموني.

قضى الفنان الكبير عمر البطش جل سنوات عمره في التعلُّم والتعليم والإبداع.. وذلك بعد أن نهل من معين الفن الأصيل، فحفظ المئات من الموشحات بأشعارها وألحانها وأوزانها ومقاماتها المختلفة. يقول الأستاذ مجدي العقيلي: "ومن معجزات هذا الفنان أنه كان يحفظ ما ينوف على ألف موشح، كما كان يحفظ سائر النغمات العربية والموازين الإيقاعية مع سيرها "السماح"... إنه كان عالماً بفنون الموسيقا وبفنون تدوينها "النوطة"، فهو نسيج فني رائع لا يجارى في ميدانه الموسيقي الذي اتسم بطابعه(10)".

وقد سخَّر الشيخ البطش هذا العلم الغزير وهذه الموهبة الفذة خدمة لطلاب العلم والفن، فكان يدرس ما تعلمه وما تفيض به قريحته من موشحات يلحنها بنفسه، فكان بيته مقصد شداة الفن الأصيل من حلب وغيرها.

وقد دعي الشيخ البطش إلى دمشق بغية تدريس فتيات مدرسة دوحة الأدب الموشحات، وتدريبهن على رقص السماح. فابتكر لذلك وصلات مشبكة من هذا الفن الذي بعث فيه الحياة من جديد بعد طول ركود، وقدَّم عام 1947 وصلات من الموشحات بمرافقة هذا الرقص الجميل من مقام البياتي والحجاز(11). وكان لهذه الحفلة صداها الكبير في المجتمع الدمشقي مما لم يكن له به عهد من قبل. وإثر هذا النجاح المنقطع النظير الذي حققه البطش دعي للتدريب في المعهد الموسيقي بدمشق.

ويرى مجدي العقيلي أن هذه الفترة كانت من أكثر مراحل حياته الفنية خصوبةً وعطاءً، وقد بلغ فيها قمة إنتاجه الفني. وكان ما يبدعه هذا الفنان يدوَّن ويحفظ بمساعدة أساتذة المعهد من أمثال مجدي العقيلي وعبد الغني شعبان وعزيز غنام. وكانت الفرق الفنية قي دمشق وحلب وحمص تتلقف هذه الألحان وتحفظها وتنشرها لما تتمتع به من أصالة وجمال(12). وقد تتلمذ على يديه في هذه الفترة الكثير من المنتسبين إلى المعهد من مدن القطر السوري كافة.

وحينما أسست الإذاعة في حلب عام 1949 عاد البطش إلى مدينته وأصبح مدرباً لفرقتها الغنائية، التي ضمت عدداً من الذين أمسوا من كبار المطربين

والموسيقيين فيما بعد..(13). وبذلك أصبح البطش عمدة فن الموشحات ورقص السماح لا في حلب وحدها بل في سورية والوطن العربي كله بما قدمه من غزير إنتاجه، ورائع إبداعه، فأعاد للموشح الأندلسي والحلبي مكانته المرموقة، ولرقص السماح حياته وحيويته.

يقول الأستاذ أدهم الجندي: "لقد مارس هذا الفنان الخالد الفن الموسيقي علماً وعملاً أكثر من ستين سنة... وحلب هي مهبط الوحي والإلهام الفني وقبلة المجتمع الفني في الشرق. وكان الفنانون يقصدون حلب لتلقي الموشحات على بطلها الفقيد البطش...(14).

البطش وكبار الفنانين العرب والأتراك:

يذكر الأستاذ أدهم الجندي(15) أن الشيخ سيد درويش كان قد زار حلب قبل الحرب العالمية الأولى، والتقى بفنانيها، وفي طليعتهم عمر البطش الذي كان في الأربعين من عمره في ذلك العهد، وارتوى من منهل البطش الفني وحفظ من الموشحات والأوزان الكبيرة. ولكن الأستاذ صميم الشريف يرى في ذلك مغالطة واضحة، فمن غير الممكن في رأيه أن يلتقي سيد درويش المتوفى سنة 1923 بالبطش، لأن الأخير كان بين عامي 1912 – 1914 في المحمرة عربستان(16).

وفيما نرى أن الشيخ سيد درويش قد زار الشام ومنها حلب مرتين على الأقل ما بين عامي 1909 – 1912 (17). ومن الممكن جداً أن يكون هذا اللقاء بين البطش وسيد درويش قد تم قبل 1912 أي قبل سفر البطش إلى المحمرة. وهذا ما يفسر عناية البطش ببعض موشحات سيد درويش التي لم يلحن لها "خانات". فاستدرك البطش على سيد درويش، وقام بتلحين

خانات لهذه الموشحات ومنها: يا شادي الألحان، طف يادري، العذارى المائسات، وغيرها. وإلا فكيف يعقل أن يلم البطش بهذه الموشحات ويحفظها ثم يضع لها ألحان الخانات الخاصة بها، في ذلك الوقت الذي لم يكن فيه متاحاً انتقال هذه الألحان من مصر إلى حلب إلا مشافهة ورواية في معظم الأحيان، لندرة وجود الأسطوانات فضلاً عن التسجيلات. وعلى هذا يكون لقاء البطش بسيد درويش في حلب محققاً، وهذا ما أكَّده أكثر من مؤرخ وباحث وراوٍ من معاصري البطش وتلاميذه.

أما فيما يتعلق بلقاء البطش بمحمد عبد الوهاب، فقد زار الفنان الناشئ آنذاك محمد عبد الوهاب حلب جرياً على عادة الفنانين المصريين والعرب في زيارة حلب مهد الفن ومعقله الحصين(18). وكان هذا بين عامي 1933 – 1934. وبعد إحدى الليالي التي أحياها محمد عبد الوهاب مطرباً في حلب، دعي إلى سهرة حلبية ضمت الشيخ عمر البطش والشيخ علي الدرويش، ونخبة من فناني حلب ومتذوقي الفن فيها، فاستمع محمد عبد الوهاب إلى الكثير من الموشحات والقدود والقصائد، وانتهز الفرصة فطلب من فناني حلب أن يسمعوه موشحات من مقام السيكاه الأصلي.

ولم يكن في تراث حلب وغيرها موشحات من هذا المقام، فكل الموشحات هي من مقام الهزام- الذي لا يختلف عن السيكاه إلا في دقائق وجزيئات صوتية لا يدركها إلا المتخصصون في هذا الفن- فدهش الحضور، ولكن البطش سارع إلى القول بأنهم سوف يلبون طلب الفنان الضيف في سهرة الغد، ولما انصرف الساهرون جرى جدال حاد بين البطش والشيخ علي الدرويش العالم بتراث حلب من الموشحات، وأنكر عليه هذا الوعد، ومن أين لهم أن يسمعوه شيئاً غير موجود.

فطمأنه البطش متحدياً بأنه سوف يقوم بوضع موشحات من هذا المقام لكيلا يجد الفنان مأخذاً على الفن الحلبي العريق، وفنانيه الكبار. ولم يغمض للبطش جفن تلك الليلة حتى أبدع وصلة كاملة من الموشحات من مقام السيكاه. وعمل على تحفيظها بعض طلابه من المنشدين والمطربين. وفي الموعد المضروب استمع محمد عبد الوهاب إلى تلك الموشحات-كما طلب- واستمتع بها من غير أن يعلم كيف تم ذلك(19)، ويا ليته علم، لازداد إعجاباً بفن البطش وعبقريته الفذة. ومن هذه الموشحات: يا معير الغصن- رمى قلبي رشا أحور. وموشح آخر سماعي دارج. والموشحان الأولان ما يزالان يغنيان ويطرب لهما محبو الفن الرفيع حتى اليوم. وقد غنى موشح رمى قلبي المطرب الكبير صباح فخري فيما بعد، وغيره من المطربين.

ومن مساجلات الفنان العبقري عمر البطش ما حكاه الأستاذ أدهم الجندي أيضاً(20) من أن الحكومة السورية عهدت إلى الخبير التركي الفنان رفيق فرسان بإدارة المعهد الموسيقي سنة 1947، وكان البطش يدرس في هذا المعهد، فجرت بينهما نقاشات ومساجلات حول بعض المقامات العربية والتركية، ولا سيما المجهولة والمعقدة منها، وكان الفنان التركي يظن أنه الوحيد العالمِ بأسرارها ودقائقها، ولكنه فوجئ بما وجده من العلم لدى هذا المدرس "الفنان البطش"، الذي لم يكن مظهره يوحي بمثل هذا العلم والمعرفة، فما كان من هذا الفنان التركي إلا الاعتراف بالفضل للبطش وقوله للمسؤولين عن المعهد: "ما حاجتكم إلى مثلي وهذا الفنان بين أظهركم؟...".

عمر البطش ورقص السماح :

ربما كان من نافلة القول أن لا يذكر رقص السماح(21) إلا ويذكر عمر البطش. فإذا كان هذا الفن ينسب أكثر ما ينسب إلى الشيخ عقيل المنبجي /550 هـ/، فإن الفنان عمر البطش هو الذي بعث الحياة فيه من جديد، ونفخ فيه من روح الإبداع ما جعله فناً محبباً ومرغوباً بعد سبات دام قروناً عدة من الزمن. ولعله من الإنصاف القول: إن البطش استطاع أن يحقق رغبة الشيخ أحمد عقيل الذي كان قد بدأ يبعث هذا الفن من جديد(22).

فأخذ البطش منه أصول هذا الفن، كما أخذ عنه عشقه له حتى غدا فيما بعد الأستاذ المتفنن في العالم العربي لهذا اللون من الفن الغنائي الراقص(23). ذلك أنه لم يقتصر على تقديم ما تعلمه، بل أضاف من لدنه مبتكراً وصلات عدة للموشحات القديمة التي لحنها بنفسه، من مقامات وضروب مختلفة، مثل: الراست والحجاز والبيات، وعلى أوزان المُحَجَّر والمربَّع والمدوَّر والمخمَّس والسماعي الثقيل والدارج. ولم يكن قبله من أعلام رقص السماح من ابتكر مثل هذه الوصلات الجديدة البديعة(24)، وفي هذا يقول الأستاذ صميم الشريف: "يدين فن رقص السماح في تطويره وتقديمه على الصورة الزاهية التي نراها عليه اليوم لعمر البطش. إذ عمل طوال حياته، ومن خلال حبه لهذا الفن وعشقه له على تخليصه من الرتابة التي عرفت به، ومن الشوائب التي طرأت عليه بمرور الزمن، فغدت حركات الأيدي والأرجل... تنطبق مع إيقاعات الموشحات، فيختص كل إيقاع أما بحركات الأيدي وإما بحركات الرجل أو بالاثنين معاً. وبعمله هذا نقل هذا الفن الذي كان مقصوراً على مدينته حلب إلى مدينة دمشق.."(25). ويقول الأستاذ عدنان بن ذريل: "والفنان عمر البطش... ملحن الموشحات الشهير هو أشهر

فناني الجيل الثاني من هذه الفترة ممن خدموا- رقص السماح- الخدمات الجليلة على الصعيد الرسمي والشعبي، حتى إن الفنانين والراقصين اليوم يقرنون هذا الرقص الأصيل باسمه، ويشيدون بأفضاله في تعليمه أو الابتكار فيه (26)". وقد تخرج على يدي البطش في هذا الفن الكثيرون في دمشق وحلب وحمص وغيرها، منهم: عدنان وزهير منيني وعمر العقاد وعدنان إيلوش وبهجت حسان وعبد القادر حجار وحسن بصال وعدنان أبو الشامات(27).

إبداعه الفني :

يعُّد الفنان الكبير عمر البطش بحق ملحن الموشحات "الحلبية" الأول وبلا منازع، وإذا أضفنا إلى إبداعه في التلحين ما قدمه من روائع رقصات السماح المرافقة والمتناغمة مع تلك الموشحات أدركنا أن هذا الفنان العبقري كان بلا ريب الوشاح العربي الأول في القرن العشرين، هذا فضلاً عن أنه تخصص بتلحين هذا القالب الغنائي العربي الأصيل، فلم يلحن إلا الموشح "الغزلي والديني"، وأما ما أثر عنه من تلحين بعض الأدوار والطقاطيق، فإنه لا يعدو كونه استجابة لرجاء بعض أصدقائه ومحبيه في تلحين ذلك. ومهما يكن فإن ما لحنه البطش من قوالب أخرى غير الموشح يعتريه الشك وعدم الاطمئنان إلى نسبته الحقيقية إليه، وقد تنوسي مع الزمن.

وما من شك أن الموشحات التي لحنها البطش - وكثير منها يشكل وصلات كاملة من مقامات موسيقية غير مطروقة كاليكاه والسيكاه وغيرهما - تتميز بالثراء الفني، والإتقان، فضلاً عن جمالها ورشاقتها، وامتلائها بعناصر الطرب، واتسامها بالأصالة الواضحة.

وفيما يلي ذكر لما استطعنا استقصاءه من هذه الموشحات المدونة وغير المدونة، الغزلية والدينية، والأدوار.

الموشحات (28):

وصلة مقام اليكاه(29): 1- صاحِ قمْ للحان 2- مفرد الحسن المبين

3- حسنك النشوان 4- مبرقع الجمال

وصلة مقام النهوند(30) 1- قلت لما غاب عني 2- سبحان من صور حسنك

3- قم يا نديم إملا وأهيم

وصلة مقام الحجازي كردي (31):

1- يمر عجباً ويمضي 2- بالروض أنا شفت الجميل

3- يا ذا القوام السمهري 4- عذبوني ما استطعتم عذبوا

5- طال عمر الليل عندي

وصلة الراست

1- هذي المنازل 2- منيتي من رمت قربه

3- بات بدري وهو معتنقي

وصلت السيكاه(32)

1- يا معير الغصن 2- رمى قلبي

وصلة النكريز (33)

1- زارني تحت الغياهب 2- يا قوام البان
3- يا من رماني بسهام 4- بين قاسيون وربوة
وصلة الزنكلاه (الزنجران)(34)
1- إذا دعانا الصبا 2- طلعة البدر المنير
3- طاب يا محبوبي شربي 4- وجدي نما شوقي سما
موشحات من مقامات مختلفة(35)
1- داعي الهوى قد صاح- عجم عشيران
2- يا عيوناً راميات- حجاز كار
3- فتاكة اللحظ- حجاز
4- يا معير الغصن قداً أهيف- حسيني
5- رحت بالراست أغني

وهذا الموشح الأخير كما ذكر الجندي(36) هو آية في الإبداع الفني، فقد أراد البطش من تلحينه إظهار براعته في التلحين وقدراته الفنية، فلحن الكلمات التي تعني مقامات موسيقية معينة من نفس المقام المذكور، مثل: الساذكار والعشاق والزنكلاه وغيرها، معتمداً انتقالات سريعة وجميلة بين المقامات، مما يعدُّ إعجازاً في بابه.

يقول الموشح :

رحت بالراست أغني من مقام " الساذكار "
مذ بدا حلو التثني حاملاً كأس العقار
عندما العشاق هاموا في نغيمات البيات

موشحات عمر البطش التي ذكرها الفنان الشيخ عبد الوهاب حسن آل السيفي الحلبي – وهو من معاصريه- في كتابه المخطوط " السفينة المختصرة في نظم العقود 1340 هـ/1921 ".

الصفحة	**الموشـــــــــــــح**	**المقام**	الإيقاع
431	ياذا القوام السمهري	سيكاه	ترك ظرب
446	هات اسقني يا بن ودي/ من مداما تبري السقيم	سيكاه	جنبر
446	ما رأينا لك بالحسن مثال/ يا أسيل الخد يا باهي الجمال	جهار كاه	مربع
467	*سحر جفنيك غزاني / وسبا الولدان*	حجاز كار	مربع
494	*بدر حسن زار / أخجل الأقمار*	نهوند	جنبر
495	يا ناعس الأجفان / حبك كوى كبدي	نهوند	أوفر
497	هي مليحاً ينجلي / في الحلا والحلل	نهوند	أكرك دارج
566	صاح قم للحان هيا / نرتشف بنت الدنان	حجاز	مرصع كبير
569	ما تشهدوا يا أهل الهوى / أني مغرم قتيل	صبا	مثلث كبير
569	يا بهجة الروح ومهجتي وقلبي	بياتي	طرة
570	ماس الغزال تيهاً بالدلال، وانعطف وقال خذ ما تريد	حجاز دوكاه	اسكندراني
571	هزّ رمح القدّ الأهيف / أشهر من لحظه حسام	صبا	ظرافات
573	عاطني بكراً وزمزم / يا ذا القوام السمهري	راست	جنبر
573	برزت شمس المحيا / أشرقت منه الضياه	راست	الشاة
574	شجني فاق الشجون / رأيت فيه ريب المنون	راست كردان	أوفر عربي
576	أيها البدر التمام / إسقني كأم المدام	راست	طُرَّة

577	يا مناء القلب صلني / واطفي لي نار لهيبي	نهوند	أقصاق
579	شادن الألحان غنَّى بالحجاز كار	حجاز كار	أوفر
580	غصن بان بالتثني / سل أرواح الأنام	بياتي	نوخت هندي

خانات الموشحات التي لحنها عمر البطش (37)

الرقم	الموشـــــــــح	المقام	الخانة
1	يا شادي الألحان	راست	هات يا فنان أسمعنا
2	العذارى المائسات	راست	من ثغور لاعسات فاق طعم العسل
3	يا عذيب المرشف	راست	بالذي قد نظم فيك عقد الدُّرر
4	يا ترى بعد البعاد	راست	لويزر بعد التمادي
5	بصفات جعلتني	ماهور	وعيون تركتني خاضعاً بين يديه
6	منيتي عزَّ اصطباري	نهوند	زدتني وجداً على وجد
7	طف يا دري بالقناني	حجاز كاركرد	قم يا خلي لا تبالي
8	يا بهجة الروح	حجاز كاركرد	هات كاس الراح واسقني الأقداح

الموشحات والمدائح الدينية (38)

الرقم	**الموشـــــــــح**	المقام
1	يا رسول الله يا من	راست
2	يا من له في البرايا(39)	راست
3	يا خبير خلق الله	هزام
4	يا مادحاً خير الأنام	نهوند
5	لذ في حمى	نهوند
6	يا خير داع	كرد

الأدوار (40)

الرقم	**الدور**	المقام
1	يا قلبي مالك والغرام	حجاز كار كردي
2	يا قلبي افرح نلت المدام	راست
3	أنا لا أسلى حبيبي	حسيني

وبعد فإن مسيرة الفنان الكبير العبقري الشيخ عمر البطش حافلة بالعطاء، متدفقة بـالإبداع، وإن أميز ما كان يعرف به هذا الفنان الكبير هو أنه فنان إنسان أولاً. وكثيرة هي المواقف التي ما زال يذكرها معاصروه وتلامذته عنه، وهي مواقف تندّ عن قلب مفعم بالحب الكبير للحياة والإنسان، وتنمُّ على نفس ذوبتها العواطف النبيلة، وصهرتها التجارب، فأحالت من بوحها موسيقا تحكي تلك العواطف، وتواسي ما في النفوس من أحزان وهموم، وتفرح القلوب الهائمة. لقد تحدثنا عن عمر البطش الفنان العبقري الذي بزّ أقرانه. وأثبت موهبته العظيمة في مواقف جدُّ حرجة، عن الذي تعلم فأتقن، وعلَّم فأحسن، ولحن فأبدع، وغنَّى فأطرب وأبكى، وسلَّى وواسى.. ولم نتحدث عن عمر البطش الذي راح يطوف بالبيت العتيق في أثناء أدائه لفريضة الحج، ودموعه تسيل على وجنتيه منشداً :

هذي المنازل أنخ يا سائق الإبل
وأنشد بعيسك بين البانِ والأثلِ

فغدا هذا النشيد من موشحاته الأكثر جمالاً وطرباً. ولم نتحدث أيضاً عن عمر البطش الذي أصيب بعينيه فاستشعر العمى والظلام، فراح ينشد باكياً متحسراً :

غاب عن عيني ضياها يا قمر داري العيون

ولا عن عمر البطش الذي راح يلقن بعض طلابه درساً في الموشحات... فلما وصل إلى قوله القائل :

في الهوى ما نابني إلا التعب

انفجرت عيناه بالدموع ولم يكمل الدرس... لأنه الفنان الذي أحب وعشق وأعطى كل ما لديه... ولكنه لم يُعط ما يستحق!!.

فهل أدينا بعض حقه علينا؟ نرجو ذلك.

الحواشي

1- أنظر: الجندي أعلام الأدب والفن 284/1- 285. والعقيلي: السماع عند العرب 45./3
2- أعلام الأدب والفن 285/1. والسماع عند العرب 46./3
3- أعلام الادب والفن 285/1- 286. والسماع عند العرب 45/3-
46، والموسيقا في سورية: صميم الشريف ص130-131.
4- أنظر: أعلام الأدب والفن 1/ .285
5- انظر: السماع عند العرب3/ 36- 40- 45- .48
6- الشيخ علي الدرويش حياته وأعماله، ص21، وفيه أن الرحلة إلى المحمرة سنة 1912 كانت الرحلة الأولى، مما يوحي بأن هناك رحلة ثانية إليها، ولكن ليس في الكتاب ما يشير إلى ذلك البتة. أنظر: ص21 وما بعدها.
7- أنظر: أعلام الأدب والفن: 1/ .285
8- أنظر: الشيخ علي درويش: مصطفى الدرويش، ص22.
9- أنظر: السماع عند العرب 37./3
10- السماع عند العرب 47/3. وانظر: الموسيقا في سورية: أعلام وتاريخ: صميم الشريف، ص135، وفيه أن الشيخ عمر البطش كان يحفظ أربع سفن من الموشحات، وكل سفينة تضم ألف موشح.
11- أعلام الأدب والفن/ 285. وانظر: الموسيقا في سورية، صميم الشريف، ص135. ويذكر كل من مجدي العقيلي وعدنان بن ذريل أن هذه الحفلة كانت

سنة 1936، انظر: السماع عند العرب 47/3. والموسيقا في سورية، ص 250 – 251.

12- أنظر: السماع عند العرب 47./3

13- أنظر: اعلام الأدب والفن 285./1

14- المصدر نفسه 285./1

15- المصدر نفسه، 286/1 وما بعدها.

16- أنظر: الموسيقا في سورية أعلام وتاريخ، ص132 – 133.

17- زار الشيخ سيد درويش بلاد الشام سنة 1909 مع فرقة أمين عطا الله ومكث هناك عشرة شهور، كما زارها عام 1912 ومكث سنتين حتى بداية الحرب العالمية الأولى. أنظر: سيد درويش إمام الملحنين ونابغة الموسيقا، ص27 و 30. وانظر: رواد النغم العربي: أحمد الجندي ص112 وما بعدها، حيث يقول: "انضم سيد درويش على فرقة عطا الله وسافر مع الفرقة إلى ديار الشام عام 1909م... وفي حلب عرف عمر البطش وعبده بن عبده وأحمد الفقش والشيخ علي الدرويش وطيفور وأمثالهم ممن يحفظون تراثاً ضخماً من الموسيقا القديمة... وسافر على بلاد الشام عام 1912 ومكث في هذه الرحلة سنتين اثنتين كانتا من أخصب أيامه الموسيقية... فافاد كثيراً من الأنغام والأوزان وحفظ ألواناً من الغناء سخره في تكوين ألحانه الروائية...". وانظر: مجلة العمران، عدد خاص عن مدينة حلب، ص.282

18- زار حلب عدد كبير من أشهر الفنانين المصريين في القرنين التاسع عشر والعشرين، ومنهم: الشيخ سلامة حجازي، سيد درويش، أم كلثوم، محمد عبد الوهاب وغيرهم. انظر: الموسيقا في حلب، ممدوح الجابري، مجلة العمران، السنة الثانية، الأعداد 22/21/20. عدد خاص عن مدينة حلب، ص281. وما

بعدها. وانظر: رواد النغم العربي: أحمد الجندي، ص41/40 و60.

19- أنظر: حول هذه الحادثة: أعلام الأدب والفن، أدهم الجندي 286/1 – 287، والموسيقا في سورية، صميم الشريف- 131- 132. والسماع عند العرب، مجدي العقيلي، 46/3. وفي هذا الكتاب يذكر الأستاذ مجدي العقيلي أن هذه الحادثة كانت سنة 1932. وانظر: رقصة السماح وعمر البطش، محمود كامل، مقال في مجلة السينما والمسرح، العدد 1/ السنة 2/.1975، ص96- 97.

20- أنظر: أعلام الأدب والفن 288./1

21- تعني كلمة "السماح" في الأصل: الاستئذان والتسامح، ولم تكن تعني الرقص، وقد سمي نوع من السير الإيقاعي بالسماح لأن المريدين في حلقات الأذكار كانوا يستأذنون شيخ السجادة صاحب السماحة لمشاهدة هذا السير ذي الحركات ذات الدلالات الصوفية من بعض المنشدين، بمصاحبة الإنشاد والغناء الصوفي. أنظر: السماع عند العرب، مجدي العقيلي، 45/3 و 47. وانظر تفصيلاً لأصول هذا الرقص ومراحله وخصائصه، الموسيقا في سورية، عدنان بن ذريل ص24 وما بعدها.

22- أنظر: السماع عند العرب، العقيلي، 27./3

23- أنظر: السماع عند العرب، مجدي العقيلي، 46./3

24- أنظر: أعلام الأدب والفن، أدهم الجندي، 285/1 وانظر: رقصة السماح وعمر البطش، محمود كامل، مجلة السينما والمسرح، العدد 1/السنة 2/ 1975. القاهرة، ص96 – 97.

25- الموسيقا في سورية، أعلام وتاريخ ص134. وانظر توصيفاً مفصلاً لحركات هذا الرقص وخطواته وأنواعه في كتاب: الموسيقا في سورية، عدنان بن ذريل ص244.

26- المصدر نفسه، ص 250. وفيه أن البطش كان عالماً بفن رقص الدبكة وكان يدرب عليه بعض الطلاب، أنظر ص259 وما بعدها.

27- أنظر: المصدر السابق، ص251، وانظر: الموسيقا في سورية، صميم الشريف ص.136

28- ذكر معظم هذه الموشحات الأستاذ أدهم الجندي في كتابه أعلام الأدب والفن، 286/1 وما بعدها.

29- أنظر: هذه الموشحات مدونة موسيقياً في كتاب: من كنوزنا، فؤاد رجاني ونديم الدرويش الصفحات 6 حتى .12

30. أنظر: "موشح سبحان من صور حسنك" في المصدر نفسه .770

31- أنظر: المصدر نفسه، ص136 و .141

32- المصدر نفسه، ص 205 و .217

33- أنظر هذه الوصلة ما عدا "يا من رماني". في المصدر نفسه، ص 108 حتى .111

34- أنظر المصدر نفسه، ص 115 – .116

35- أنظر المصدر نفسه، ص 15 – 16 و 123 و 194-195.

36- أنظر: أعلام الأدب والفن، 1/ .289

37- أنظر: تدوين بعض الخانات في: من كنوزنا، فؤاد رجائي ونديم الدرويش، ص 67 و 142 و 152 وكل هذه الموشحات هي من ألحان سيد درويش، ما عدا يا عذيب المرشف فالأرجح أنه قديم.

38- هذه الموشحات والمدائح لم تذكر في أي من المصادر والمراجع التي كتبت عن عمر البطش، ومصدرنا في إثباتها هو تلامذة الشيخ عمر البطش الذين أخذنا عنهم هذه الأعمال، وأكدها أهل الفن والإنشاد في حلب على الرغم من الخلاف على بعضها. وهؤلاء هم الأستاذ عبد القادر حجار، الأستاذ صبري مدلل، الشيخ عمر دربي، الأستاذ عبد الرحمن

مدلل، والحاج أحمد فرواتي.. وكل هؤلاء تتلمذوا على عمر البطش.

39 - ينسب هذا المديح أيضاً للأستاذ صالح المجبك، وهذه الأعمال محفوظة، وما زالت تنشد في أيامنا هذه ولها تسجيلات بأصوات بعض المنشدين مثل فرقة: حسن حفار.

40- لم يصل إلينا شيء من هذه الأدوار، وربما كان السبب في ذلك ضعفها لحنياً، فعمر البطش كان وشاحاً أكثر منه ملحن أدوار او أغانٍ خفيفة. وقد ذكرها الجندي في أعلام الأدب والفن، أنظر: 1/ 286.

مـــن أعـــــــلام المغنـــين العـــرب
معبد صاحب الحصون

خليل البيطار

الفحول في الغناء: ابن سريج ثم ابن محرز ثم معبد ثم الغريض ثم مالك

اسحاق إبراهيم الموصلي

ظلت صناعة الغناء تتدرج منذ استقرار الدولة الأموية إلى أن كملت أيام بني العباس، وساهم عدد من العرب

والموالي في تأسيس هذه الصناعة في الحجاز أمثال طويس ونشيط وسائب خاثر، واشتهر بعدهم أعلام كبار مثل ابن سريج وابن محرز ومعبد والغريض. عرفوا بأسلوبهم المتميز في التلحين والغناء، واستطاعوا أن يعبروا بألحانهم من الجزيرة العربية إلى الشام وبغداد حاضرتي الدولة العربية والإسلامية، وتشكلت بواكير مدارس تعليم الغناء والتلحين والرقص وتدريب الجواري والقيان على يد ابن محرز ومعبد وجميلة وعزة الميلاء وإبراهيم الموصلي وابنه اسحاق.

وازدهار صناعة الغناء مرتبط بازدهار الدولة وأذواق مترفيها، وحين تضعف الدولة تتراجع هذه الصناعة كما يرى ابن خلدون في مقدمته، ولذلك شهد النصف الثاني من القرن الأول الهجري ومعظم القرن الثاني ازدهار الغناء وكثرة المغنين والملحنين في الحواضر ومنافستهم الشعراء في المكانة والمكافأة.

وفي المدينة الحاضرة العربية الأولى في الحجاز، نشأ معبد بن وهب، وهو مولى لآل قطن مولى العاص بن وابصة المخزومي، وقيل مولى معاوية بن أبي سفيان، وكان خلاسياً مديد القامة أحول كنيتهُ أبو عباد. قال إسحاق الموصلي: كان معبد من أحسن الناس غناء وأجودهم صنعة، وأحسنهم خلقاً، وهو فحل وإمام أهل المدينة في الغناء.

أخذ معبد الغناء عن سائب خاثر ونشيط وجميلة، وتنبأ له ابن سريج بالسبق وهو غلام، وله صنعة لم يسبقه إليها من تقدم، ولا زاد عليه فيها من تأخر، وكانت صناعته التجارة في أكثر أيام رقّه، ثم رعى الغنم، وما زال يختلف إلى نشيط وسائب خاثر حتى حذق وضع الألحان فأجاد. واعتُرف له بالتقدم على أهل عصره. قال إسحاق عن ابن الكلَبي عن أبيه: كان ابن أبي عتيق قد خرج إلى مكة، فجاء معه ابن سريج إلى المدينة،

فأسمعوه غناء معبد وهو غلام، في أيام مسلم بن عقبة المري، وقالوا:ما تقول فيه؟ فقال: إن عاش كان مغني بلاده. وروى صاحب الأغاني عن الحسن بن يحيى عن حماد قوله: قدم ابن سريج والغريض المدينة يتعرضان لمعروف أهلها، ويزوران من بها من صديقهما من قريش وغيرهم، فلما شارفاها تقدما ثقلهما ليرتادا منزلاً، حتى إذا كانا بالمغسلة وهي جبَّانة على طرف المدينة يغسل فيها الثياب إذ هما بغلام ملتحف بإزار ومطرفه على رأسه، بيده حبالة يتصيد بها الطير وهو يتغنى:

القصرُ فالنخلُ أشهى إلى النفسِ منْ

وإذا الغلام معبد، قال: فلما سمع ابن سريج والغريض معبداً مالا إليه واستعاداه الصوت فأعاده، فسمعا شيئاً لم يسمعا بمثله قط، فأقبل أحدهما على صاحبه فقال: هل سمعت كاليوم قط؟ قال: لا والله، فما رأيك؟ قال ابن سريج: هذا غناء غلام يصيد الطير، فكيف بمن في الجوبة_ يعني المدينة_؟ قال: أما أنا فثكلته والدته إن لم أرجع. قال: فكرّا راجعين.

غنى معبد في أول دولة بني أمية، وأدرك دولة بني العباس حسب رواية ابن خرداذبة، والصحيح برواية الأصبهاني أنه مات وهو في عسكر الوليد بن يزيد. وروى كردم بن معبد أن نعش أبيه أخرج من دار الوليد، ومشى الوليد بن يزيد وأخوه العمر متجردين بين يدي سريره، وناحت عليه سلامة القس جارية يزيد بن عبد الملك بصوت من شعر الأحوص ولحن معبد وأبياته:

قد لعمري بتُّ ليلي كأخي الداءِ الوجيعِ

ونجيُّ الهمِّ منّي باتَ أدنى من ضجيعي

كلّما أبصرْتُ ربعاً خالياً فاضَتْ دموعي
قد خلا من سيّدٍ كا نَ لنا غيرَ مُضيعِ

وقيل لمعبد: كيف تصنع إذا أردت أن تصوغ الغناء؟ قال: أرتحل قعودي وأوقع بالقضيب عن رحلي، وأترنم عليه بالشعر حتى يستوي لي الصوت. فقيل له: ما أبين ذلك في غنائك؟

وطارت شهرة معبد فبلغت مكة وأطراف الحجاز، وتعدت الجزيرة إلى الشام، وطلبه أمراء الحجاز وملوك الشام، واختلف إليه المغنون يأخذون عنه. وقد روى حكم الوادي أنه كان يختلف إلى معبد مع جماعة من المغنين يأخذون عنه ويتعلمون منه. (لازم معبد حمزة بن عبدالله بن الزبير، يغنيه كل يوم، وكان مالك بن أبي السمح يسأل الناس على باب حمزة، فسمع غناء معبد وأحبه، وترنم بالأغنيات لحناً دون كلمات، ولفت إصغاؤه انتباه حمزة فطلب إدخاله عليه وسأله عن حاله، وطلب منه أن يردد غناء معبد، فردده نغماً، وقال لمعبد: خذ هذا الغلام إليك وخرّجه فيكون له شأن. وأجرى لمالك رزقاً وكسوة، وأمر معبداً أن يطارحه في مجلسه فلم ينشب أن مهر وحذق).

كما علَّم معبد جارية من الحجاز الغناء تدعى (ظبية) وعني بتخريجها، فاشتراها رجل من أهل العراق، فأخرجها إلى البصرة وباعها هناك، فاشتراها رجل من أهل الأهواز، وأقامت عنده برهة من الزمان، وأخذ جواريه أكثر غنائها عنها، ثم ماتت فكان لمحبته إياها وأسفه عليها لا يزال يسأل عن أخبار معبد، ويظهر التعصب له، وبلغ معبداً خبره فخرج حتى أتى البصرة، واكترى سفينة إلى الأهواز فإذا هي سفينة الرجل، ولا يعرف أي منهما صاحبه، وأمر الرجل جواريه فغنين ومعبد

ساكت. وغنّت الجواري من شعر النابغة الذبياني ولحن معبد (خفيف ثقيل أول بالبنصر):

بانَتْ سعادُ وأمسى حبلُها واحتلَّتِ الغورَ فالأجزاعَ من

إحدى بَلِيَّ وما هامَ إلا السَّفاهَ وإلا ذُكْرَةً حُلُما

فصاح بها معبد: يا جارية إن غناءك هذا ليس بمستقيم. فقال له مولاها غاضباً: وأنت ما يدريك الغناء ماهو؟ ألا تمسك وتلزم شأنك؟ ثم غنت أصواتاً من غناء غيره، حتى غنت من شعر عبد الرحمن بن أبي بكر ولحن معبد (ثقيل أول بالسبابة في مجرى البنصر):

يا بنةَ الأزديّ قلبي كئيبُ مستهامٌ عندَها ما يُنيبُ

ولقد لاموا فقلْتُ دعوني إنَّ منْ تنهَوْنَ عنهُ حبيبُ

فأخلت ببعضه، فقال لها معبد: لقد أخللت بهذا الصوت إخلالاً شديداً، وغضب الرجل وقال له: ويلك ما أنت والغناء؟ ثم غنت إحدى الجواري من شعر كثير ولحن معبد (خفيف ثقيل بالسبابة في مجرى الوسطى):

خليليَّ عوجا فابكيا على الربعِ نقضي حاجةً

وقولا لقلبٍ قد سلا: راجعِ وللعينِ:اذري من دموعِكِ

فقال معبد: يا هذه، أما تقوين على أداء صوت واحد، فغضب الرجل وقال: أقسم بالله لئن عاودت لأخرجنك من السفينة، فأمسك معبد حتى إذا سكتت الجواري اندفع يغني الصوت الأول، فصاح الجواري: أحسنت والله يا رجل! فأعده: فقال: لا والله ولا كرامة. وغنى الثاني والثالث، فقلن لسيدهن: ويحك هذا والله أحسن الناس غناء، فسله أن يعيد علينا ما غناه ولو مرة واحدة لعلنا نأخذه عنه. فاسترضاه صاحب السفينة وأنزله عنده وأبلغه أن الجواري أخذن الغناء عن ظبية التي أخذته عن

معبد، فعرفه معبد بنفسه وقال له: لأجعلن لك في كل واحدة منهن خلفاً من الماضية، وتلقَّى منه مكافأة سخية.

وأحكم معبد صناعة الغناء، فتخير من الأبيات أسهلها لفظاً، وأذهبها على الألسن، وأحسنها إيقاعاً، وصاغ لها ألحاناً ملائمة امتزجت بعذوبة صوته وجودة غنائه، فوقعت في النفوس موقعاً حسناً. فقد تخير أبياتاً من شعر امرئ القيس وعنترة والأعشى والأحوص وكُثيِّر وعمر بن أبي ربيعة والفرزدق والنابغة الذبياني وعبد الرحمن بن أبي بكر ومالك بن أبي كعب الخزرجي وقيس بن ذريح وأبي صخر الهذلي وسواهم.

وكان المغنون والملحنون الكبار مثل ابن سريج وابن محرز والغريض ومالك والموصليان وجميلة وعريب وابن جامع وابن عائشة يعيدون تلحين القصائد التي لحنها أحدهم، ويقدمونها بأسلوبهم الخاص، فيستطيب الناس سماعها.

ومن القطع الجميلة التي تخيرها معبد أبيات لأبي صخر الهذلي، ومنها:

عجبتُ لسعيِ الدهرِ بيني وبينَها ... فلما انقضى ما بينَنا سكنَ

فيا حبَّها زدْني جوىً كلَّ ... ويا سلوةَ الأيامِ موعدُكِ

ويا هجرَ ليلى قد بلغتَ بيَ ... وزدتَ على ما ليسَ

وإنّي لتعروني لذكراكِ ... كما انتفضَ العصفورُ بلَّلَهُ

وحين غنى إبراهيم الموصلي هذه الأبيات بلحن معبد في حضرة موسى الهادي، وكان الهادي يحب النسيب على مذهب ابن سريج لا على مذهب معبد أعجب بها

أيما إعجاب.

ومن أصواته المختارة من شعر ابن هرمة:

يا دارَ سعدى بالجزعِ من حُيِّيت من دمنةٍ ومن
إنّي إذا ما البخيلُ أمنَها بانَتْ ضموراً منّي على
لا أمتعُ العوذَ بالفصالِ ولا أبتاعُ إلا قريبةَ الأجلِ

اللحن من المئة المختارة غناه مرزوق الصراف، وفيه لمعبد ثقيل أول بالوسطى.

وغنى معبد أبياتاً لكُثيِّر عَزَّة بلحن من الثقيل الأول بالوسطى ومنها:

خليليَّ هذا رسمُ عزةَ قلوصَيْكما ثم ابكيا حيثُ
وما كنتُ أدري قبلَ عزةَ ما ولا موجعاتِ القلبِ حتى
فليتَ قلوصي عند عزةَ بحبلٍ ضعيفٍ بانَ منها
وأصبحَ في القومِ وكانَ لها باعٌ سوايَ
فقلتُ لها يا عزُّ كلُّ إذا وطَّنَتْ يوماً لها النفسُ

فصاغ عدد من المغنين ألحاناً جديدة فيها، ومنهم ابن سريج وإبراهيم الموصلي ودحمان وسياط وعريب وإسحاق. ولمعبد حكايات طريفة مع ابن سريج والغريض وسلامة القس وحبابة. فقد قصد معبد مكة في بعض أسفاره فسمع في طريقه غناء في بطن مرّ، فقصد الموضع، وإذا رجل جالس على حرف بركة حسن الوجه عليه درعة قد صبغها بزعفران يتغنى بشعر عمر بن أبي ربيعة:

حنَّ قلبي من بعدِ ما قدْ ودعا الهمَّ شجوُهُ فأجابا

ذاكَ من منزلٍ لسلمى لابسٍ من خلائهِ جلبابا
فاستثارَ المنسيَّ من بِـ ـهِ وأبدى الهمومَ

ولابن سريج لحنان في هذا الشعر: رمل بالسبابة في مجرى البنصر، وخفيف ثقيل أول بالبنصر.

فقرع معبد بعصاه، وغنى من شعر الفرزدق بلحن من الثقيل الأول:

منعَ الحياةَ منَ الرجالِ حدقٌ تُقلِّبُها النساءُ
وكأنَّ أفئدةَ الرجالِ إذا رأوا حدقَ النساءِ لنَبْلِها

فقال ابن سريج: ولم يكن رأى معبداً من قبل: بالله أنت معبد؟ قال: نعم، وردّ معبد: وبالله أنت ابن سريج؟ قال: نعم، فقال معبد: والله لو عرفتك ما غنيت بين يديك.

وقابل معبد الغريض في مكة، وغناه أصواتاً فقال الغريض: إنك يا معبد لمليح الغناء، فلم يرضَ قوله معبداً، فجثا معبد على ركبتيه وغناه عشرين صوتاً لم يسمع بمثلها قط، فوجم الغريض، وتغير لونه حسداً وخجلاً.

ونقل الأصبهاني عن الحسين عن حماد أن الوليد بن يزيد كان يقول: ما أقدر على الحج، فقيل له: وكيف ذاك؟ قال: يستقبلني أهل المدينة بصوتي معبد: (القصر_وقتيلة)، واللحنان هما:

القصرُ فالنخلُ فالجمَّاءُ أشهى إلى النفسِ من
ويومَ تُبدي لنا قتيلةُ عن ـدٍ تليعٍ تزينُهُ الأطواقُ

وهذه مختارات من ألحان معبد، فقد غنى من شعر عمر بن أبي ربيعة بلحن خفيف ثقيل مطلق في مجرى الوسطى هذه الأبيات:

كلُّ وصلٍ أمسى لديَّ غيرها وصلُها إليها أداءُ
كلُّ خلقٍ وإنْ دنا لوصالٍ أو نأى فهوَ للربابِ الفداءُ
فعِدي نائلاً وإنْ لم تُنيلي إنما ينفعُ المحبَّ الرجاءُ

وغنى من شعر كثير عزة بلحن من الثقيل الأول بالبنصر هذه الأبيات:

إذا قيلَ هذا بيتُ عزةَ إليهِ الهوى واستعجلَتْني
أصدُّ وبي مثلُ الجنونِ رواةُ الخنا أنّي لبيتِكِ
ألا ليتَ حظي منكِ يا عزَّ إذا بنتِ باعَ الصبرَ لي عنكِ

وغنى من شعر الأحوص بلحن من الثقيل الأول بإطلاق الوتر في مجرى البنصر:

أَكلْتَمُ فُكّي عانياً بكِ وشُدّي قوى حبلٍ لنا قد
دعي القلبَ لا يزدَدْ خبالاً بهِ منكِ أو داوي جواهُ
ومنْ كانَ لا يعدو هواهُ فقد حلَّ في قلبي هواكِ
وليسَ بتزويقِ اللسانِ ولكنَّهُ قد خالطَ اللحمَ

وغنى من معلقة امرئ القيس بلحن من الثقيل الأول هذه الأبيات:

وبيضةِ خدرٍ لا يُرامُ تمتَّعْتُ من لهوٍ بها غيرِ
تجاوزتُ أحراساً إليها عليَّ حراصاً لو يسرونَ
ألا رُبَّ يومٍ لكَ منهنَّ ولا سيَّما يومٍ بدارةِ
ويومَ عقرتُ للعذارى فوا عجبي من رحلِها

وحدث يونس الكاتب أن معبداً سمع رجلاً يقول: إن قتيبة بن مسلم الباهلي فتح سبعة حصون، أو سبع مدن في خراسان فيها سبعة حصون صعبة المرتقى والمسالك لم يصل إليها أحد قط، فقال معبد: والله لقد صنعت سبعة ألحان، كل لحن منها أشد من فتح تلك الحصون. فسئل عنها فقال:

أولها (الدوامة) وهو لحن خفيف ثقيل أول بالسبابة في مجرى الوسطى في أبيات من شعر الأعشى هي:

هريرةَ ودعْها وإن لامَ لائمٌ غداةَ غدٍ أم أنتَ للبينِ

لقد كانَ في حولٍ ثواءٌ تُقَضِّي لباناتٍ ويسأمُ

مبتلةٌ هيفاءُ رودٌ شبابُها لها مقلتا ريمٍ وأسودُ

وثانيهما سميته (معقَّصات القرون) لأنه يحرك خصل الشعر، وهو لحن خفيف ثقيل أول بالسبابة في مجرى الوسطى. في شعر عمر بن سعيد بن يزيد:

أمِنْ آلِ ليلى بالملا متربَّعُ كما لاحَ وشمٌ في الذراعِ

سأتبِعُ ليلى حيثُ سارَتْ وما الناسُ إلا آلفٌ ومودِّعُ

وثالثها سميته(المنمنم) وهو من شعر جميل بن معمر:

هاجَ ذا القلبَ من تذكُّر ما يهيجُ المتيَّمَ المحزونا

إذ تراءَتْ على البلاطِ فلمَّا واجهَتْنا كالشمسِ

ورابعها من شعر الأحوص سميته (المتبختر) وهو خفيف ثقيل أول بالبنصر:

جعلَ اللهُ جعفراً لكِ بعلاً وشَفاهُ من حادثِ

إذ تقولينَ للوليدةِ قومي فانظري مَنْ ترَيْنَ بالأبوابِ

وخامسها سميته (مقطع الأثفار) وهو من شعر الأحوص، لحنه خفيف ثقيل بإطلاق الوتر في مجرى الوسطى، وأبياته:

ضوءُ نارٍ بدا لعينِكِ أمْ شبْـ ـبَتِ بِذي الأثلِ من تلكَ بينَ الرياضِ والأثلِ ناتِ منَّا ومن سلامةَ دارُ
وكذاكَ الزمانُ يذهبُ بالنا سِ وتبقى الرسومُ والآثارُ

وسادسها من معلقة عنترة العبسي، وأبياته:

يا دارَ عبلةَ بالجواءِ وعِمي صباحاً دارَ عبلةَ
دارٌ لآنسةٍ غضيضٍ طَرْفُها طوعُ العناقِ لذيذةُ
وكأنَّما نظرَتْ بعينَيْ رَشَأً من الغزلانِ ليسَ

وسابعها من شعر الأعشى وأبياته:

ودِّعْ هريرةَ إنَّ الركبَ وهلْ تُطيقُ وداعاً أيُّها
غراءُ فرعاءُ مصقولٌ تمشي الهُوَينى كما يمشي
إذا تقومُ يضوعُ المسكُ والزنبقُ الوردُ من أردانِها

وأن تشبه صعوبة صناعة اللحن الجيد بصعوبة فتح الحصن المنيع دليل على أن معبداً كان يجوّد ألحانه ويحسّن الملاءمة بين إيقاعاتها ونغماتها، ولا يستعجل إطلاق اللحن قبل تجويده كما يفعل أهل زماننا، وحسبه أنه أسس أسلوباً في التلحين وبواكير لتعليم الغناء أفاد منها عدد من المغنين، مثل مالك وحكم الوادي وسلامة وحبابة وابن عائشة. وما شهادة ابن سريج والغريض بجودة شعره إلا تأكيد على المكانة التي احتلها في أوج ازدهار الدولة الأموية، وفيه قال الشاعر:

أجادَ طُوَيسٌ والسريجي وما قصباتُ السبقِ إلا

لقد ملأت ألحان معبد جنبات الحجاز ورياض الشام وشطآن الفراتين في العراق جمالاً وعذوبة، وهذبت ذائقة المقيمين في الحواضر والمرتحلين في البوادي، وحفزت جيلاً من المغنين والمغنيات كي يبدع ويجود في صنعته، ويحكم التلحين والأداء، لأنهما أساس استمرار إعجاب الناس بالألحان، واعترافهم بفضل أصحابها.

المصـــــادر

* الأصبهاني - الأغاني ج1 _ ج 2
* ابن خلدون - المقدمة.
* د. شوقي ضيف: الفن ومذاهبه في الشعر العربي.
* أحمد أمين - ضحى الإسلام.
* القلقشندي - صبح الأعشى.
* ابن الكلبي - كتاب النغم.
* ابن خرداذبة - المسالك والممالك.
* المزرباني - الموشح.
* كرم السبتاني - قطوف من الأغاني (معبد وابن سريج).
* عمر رضا كحالة - الفنون الجميلة في العصور الإسلامية.

سـيد درويـش
لحن لا ينتهي

ياسر المالح

سـيد درويـش

كلام في التكريم

حين تحل ذكرى حدث كبير, أو ميلاد عظيم, أو رحيل متميز أو زعيم, فإن احتفالاً طقسياً يقام كل عام, أو كل عقد من العقود, تهتم به وسائل الإعلام, وتنشط الأقلام لإثارة الذكرى في الذاكرة.

ويفترض أن تكون مادة المثار في الذاكرة ثريّة متعددة الجوانب, ليستلهم منها الكتاب ما هو جدير بالقراءة والتوثيق.

وإذا كان الناس العاديون يحتفلون بمناسبات شخصية, فإن المؤسسات الدينية والسياسية والثقافية والفنية تعنى بالاحتفالات ذات الصفة الجماعية.

وعظمة الإنسان الذي يُحتفى بذكراه على المستوى الجماعي تقاس بعطائه وتأثيره الواضح في مسيرة أمته أو مسيرة الإنسانية, بما قدمه من علمٍ أو فكرٍ أو فن. فالمخترع توماس إديسون ما زال يضيء العالم, وابن سينا ما زال مصدر إشعاع في الفلسفة والطب. وزرياب ما زال عوده صادح النغمات في كل حضن.

والمبدع الراحل في ريعان الشباب تقاس عظمته

بما أعطى خلال حياته القصيرة, وكأنه تكثيف لعطاء كبير ممتد, أثر في عصره وفيما تلاه من عصور. وهذا هو الخلود بعينه.

مبدع مات دون ضجة

من هؤلاء سيد درويش, أحد المبدعين الاستثنائيين, رحل عن الدنيا مبكراً في العام 1923 في الخامس عشر من أيلول. وعمره إحدى وثلاثون سنة. وقد مضى على رحيله ثمانون سنة, تزيد قليلاً.

حين رحل خرج وراء نعشه قليل من المشيعين, وتخلف عن الخروج شعبه الذي غنى له همومه وعواطفه, ولحن له الروائع. وسكتت الصحافة آنذاك كأنما أصابتها سكتة. وشُغلت الدولة بمؤسساتها عن تكريم هذا العبقري بعد موته, كما شغلت عن تكريمه في حياته, ولعل السبب في ذلك أن سيد درويش غنى للشعب وحده ولم يغنِّ للسلطة ولم يتزلف إلى أحد. وهذا ما عبر عنه سيد درويش بنفسه بقوله: "ألحاني هي تعبير صادق للحب والشعور القومي ولأمنيات الشعب. ولم ألحن أغنية واحدة لأصحاب القصور وسلاطين هذا العالم. لحنت للفن والحب والشعور".

وما قاله السيد درويش حقيقة تدل عليها أعماله. فقد لحن أغاني شعبية يرددها العمال والموظفون والصنايعية, ولحن لثورة الشعب في العام 1919, ولحن من المسرحيات ما أثار حفيظة الطبقة الراقية عليه. ففي المسرحية الغنائية (العشرة الطيبة) التي ألفها محمد تيمور وكتب كلماتها بديع خيري ولحنها سيد درويش, نقد سافر لما كان عليه الحكام زمن الأتراك والمماليك قديماً. وهو في الوقت نفسه

نقد للسلطة القائمة آنذاك. تتناول الخديوي وأعوانه الذين يتحكمون ويستبدون. فهاج عرض المسرحية بعض من حضروها ممن ينتمون بقرابة إلى السلطة الحاكمة, وسعوا إلى إيقاف عرض المسرحية ونجحوا.

العقَّاد أول المذكرين

كتب عباس محمود العقاد في جريدة "البلاغ" بعد عامين من وفاة سيد درويش: "في مثل هذا الشهر من عامين مات السيد درويش[1]. وإذا قلت السيد درويش فقد قلت إمام الملحنين ونابغة الموسيقا المفرد في هذا الزمان. مات والقطر كله يصغي إلى صوته. وسمع نعيه من سمعوا صوته, ومن سمعوا له صداه من مرتِّلي ألحانه ومرجِّعي ألحانه. فما خطر لهم, إلا القليلين منهم, أنهم يسمعون نبأ خسارة خطيرة. وأن هذه الأمة فجعت في رجل من أفذاذ رجالها المعدودين. ولكن الأمة الكاملة, مع هذا, عجزت عن قضاء حق الفرد, فمات بينها وهي لا تعلم أنها أصيبت من فقده بمصيبة قومية. ولم تُبال حكومتها في أن تشترك بتشييع جنازته وإحياء ذكراه".

التكريم

ومضت ثماني سنوات على وفاته, والناس لا يذكرونه إلا فرادى. حتى كان العام 1931 فأقيم لذكرى رحيله الثامنة احتفال كبير رسمي وشعبي وفني في مسرح حديقة الأزبكية بالقاهرة, اشترك في إحيائه نخبة من أصدقائه وفريق من العازفين وأصحاب الفرق كنجيب الريحاني وعلي الكسار

[1] - عرّف العقاد كلمة "سيد" بالألف واللام قاصداً، ليمنح الفنان مفهوم السيادة، وهو واضح فيما كتب.

وزكي عكاشة. وغنى في الاحتفال زكريا أحمد ومحمد عبد الوهاب وفتحية أحمد وحياة صبري التي شاركته بكثير من الحواريات, وأنشد فيه بديع خيري قصيدة من أزجاله. وألقى أمير الشعراء أحمد شوقي في ذلك الاحتفال قصيدة تعدد مناقبه, وقدم الاحتفال وأشرف على تنسيقه محمود أحمد الحفني[2]. ومما قاله أحمد شوقي في ذلك الاحتفال:

أيها الدرويشُ قم بُثَّ واشرح الحبّ وناج
إضرِبِ العود تَفُهْ بالذي تهوى وتنطق
واسم بالأرواح عالم اللطف وأقطار
لا ترق دمعاً على يعدِم الفن الرعاة

والبيت الأخير إشارة واضحة إلى أن الأمر تغير في ظل السلطة الحاكمة الجديدة التي تسعى إلى تكريم الفن والفنانين برعاية ملك مصر فؤاد الأول. وكان أحمد شوقي في ظلها من أوائل المكرَّمين في العام 1927 وفي احتفال التكريم لقّب بأمير الشعراء.

منذ العام 1931 وذكرى السيد درويش تتجدد رسمياً وفنياً. وفي العام 1947 تأسست في القاهرة "جمعية أصدقاء موسيقا سيد درويش" تضم مجموعة من الفنانين والأدباء والرسميين السابقين.

وفي العام 1958 أصدرت وزارة المواصلات طابعاً تذكارياً بقيمة (10مليم) عليه صورة سيد درويش, ورخصت وزارة الشؤون الاجتماعية لجمعية أصدقاء موسيقا سيد درويش بإصدار طابع يحمل اسم الجمعية وعليه صورة سيد درويش. وأقامت الدولة له في بهو الأوبرا بالقاهرة لوحة تذكارية عليها صورة له نافرة. وأقيم له

[2] - محمود أحمد الحفني نال الدكتوراه فيما بعد في الموسيقا وألف كتاباً عن سيد درويش. نشر في سلسة "أعلام العرب" الرقم (7) ، وهو والد السيدة د. رتيبة الحفني مغنية الأوبرا.

تمثال نصفي بدار المعهد العالي للموسيقا بالقاهرة, وصنعت له بلدية الإسكندرية تمثالين على نصب تذكاري. وأقيم له ضريح في مقابر المنارة في الإسكندرية كتب على شاهدته:

يا زائري لا تنسني من دعوة لي صالحه
وارفع يديك إلى واقرأ لروحي

وأطلق اسمه على شارع قريب من مكان ولادته في الإسكندرية بكوم الدكّة, كما أطلق اسمه على شارع في القاهرة في منطقة شارع عماد الدين الذي شهد عروض الفنانين فيه. والطريف أن شارع سيد درويش يتقاطع مع شارعي نجيب الريحاني وزكريا أحمد. قد يكون ذلك من قبيل المصادفة أو لعله من التخطيط المقصود السليم.

وقد نشرت الصحف مؤخراً أن ورثته من حفدائه يسعون إلى تحويل بيته في القاهرة إلى متحف يضم ما خلفه من أشياء خاصة به ومن أعماله المسجلة على أسطوانات.

أما بيته في الإسكندرية فقد تعرض للهدم ولم يعد له من أثر.

بين حدين

ترى لماذا سكت الناس عن تكريمه بعد وفاته في البداية؟ ولماذا أفاضوا في تكريمه منذ العام 1931؟

أغلب الظن أن الأمر يتصل بالوعي العام من جهة, وموقف السلطة من جهة أخرى. ولا بد من الإشارة إلى قصور الإعلام وغياب وسائله المسموعة والمرئية آنذاك, فلم يكن هنالك إذاعة أو تلفزيون. وإنما كانت هنالك صحافة تهتم بالأدب والسياسة في المرتبة الأولى, ثم يأتي الاهتمام بالفن في المرتبة الثانية, وهذا الاهتمام غالباً ما يكون في إطار الخبر والإعلان. وإذا كان العقاد أول من أثار قضية

تكريم سيد درويش مبيناً ما له من فضل على الموسيقا العربية, فإن الأدباء المعاصرين له تبعوه بعد ذلك على نحو متباعد دون تركيز, فجاءت مقالاتهم متفرقة عبر سنوات.

ولا ريب في أن أول ما أثار مسألة تكريم سيد درويش أعماله نفسها, وتسجيل معظمها على أسطوانات, وترديدها والترنم بها في البيوت والمقاهي والمسارح. وجاءت الإذاعة المصرية في العام 1934 لتساهم في تعميم الاستماع إليها في أوقات مختلفة مما أدى إلى رواجها خارج حدود مصر.

تقييم الإبداع

مسألة تقييم الإبداع تبدو معقدة غاية التعقيد, إذ تتشابك فيها الطروحات وتتقاطع. وحين يتصل التقييم بفن سيد درويش, فلا بد من سؤال أساسي: من يقيّم أعمال سيد درويش؟ أهو المختص أم الباحث أم الجمهور العام؟

ويلي هذا السؤال الأساسي سؤال تقني: ما معايير التقييم؟ أهي علمية أم ذوقية أم انحيازية شعبية؟

وتنتهي هذه المعايير إلى أحكام وصفية تختصر في عبارتين اثنتين: هذا فن رفيع, وهذا فن رخيص.

والحق أن سيد درويش مرَّ بأربع مراحل هي:

- مرحلة التقليد.
- مرحلة التمرد على التقليد والغناء في المقاهي.
- مرحلة إدراك الرسالة الفنية المتصلة بالوطن والطبقة الشعبية.
- مرحلة النضج والاستفادة من الأشكال الغربية في المسرح الغنائي.

مما لا ريب فيه أن تقييم الإبداع الموسيقي

والغنائي العربي من حق الجماهير التي تستمع أولاً, وهي المقصودة أصلاً بهذا الإبداع, ويأتي دور النقاد والباحثين في مرحلة متأخرة.

ويعبر الجمهور عن إعجابه بالفنان بالتصفيق حين يحضر بعض حفلاته, وبالإنصات إلى تسجيلاته حين يخلو إلى نفسه, وبترديد بعض أغنياته في بيته أو في نزهة تستدعي الغناء مع بعض الأصدقاء.

الجمهور هو الحكم الأول على الرغم من اختلاف الأذواق, حين يميل الميزان مع الأكثرية المعجبة, والأكثرية غالباً ما تمثلها الطبقة الشعبية. وسيد درويش ضَمِنَ الطبقة الشعبية منذ البداية, لأنه يمثلها, ويعبر عن أحوالها النفسية والمعاشية, وعن عواطفها الذاتية والوطنية, وعن طموحها في تحسين الحال. وضَمِنَ كذلك الطبقة المستنيرة المثقفة التي تؤمن بالتغيير والتجديد والتمرد على التقليدي الذي يجافي طبيعة العصر.

وفي حياة سيد درويش حقبة زمنية لا ينبغي أن يحسب حسابها في تقييم فنه. وهي الحقبة التي عمل فيها مطرباً في الملاهي الرخيصة وهو في سن المراهقة قبل أن يرحل إلى الشام رحلته الأولى عام 1909, ورحلته الثانية عام 1912 مع فرقة سليم عطاالله. وقد تبدل أمره في الرحلتين من خلال اطلاعه على أصول النغم على يد عثمان الموصلي وأمثاله من جهابذة فن الغناء في بلاد الشام.

لكنه اضطر كسباً للرزق أن يعود إلى ملاهي الإسكندرية الرخيصة بعد الرحلة الأولى يغني للسكارى والراقصات والعوالم. أما مساره بعد الرحلة الثانية فكان مسار المطرب النجم الذي يغني في المقاهي الراقية والسرادقات الخاصة.

وتعد مرحلة نشوب الحرب العالمية الأولى من العام 1914-1918 مرحلة النضج الفني لدى سيد درويش, وخلالها لحَّن بعض الأغاني الوطنية التي كتب كلماتها بنفسه, كما لحن الموشحات والأدوار والطقاطيق على الطريقة المألوفة مع شيء من التجديد ولا سيما في قالب الطقاطيق[3]. وهذا القالب نفسه جديد شاع في تلك المرحلة ومابعدها لأنه يستوعب الأغاني الخفيفة القريبة من الذوق الشعبي.

أما تألق سيد درويش الحقيقي فكان حين انتقل إلى القاهرة في العام 1917, وبدأ يلحن للمسرح الغنائي بدءاً من مسرحية "فيروز شاه" التي أدتها فرقة جورج أبيض, وانتهاء بمسرحية "كليوباترا ومارك أنتوان" التي لم يتم تلحينها, وأتم تلحين الفصل الأخير منها محمد عبد الوهاب, وقدمتها فرقة منيرة المهدية بعد وفاة سيد درويش.

ومن هذه المسرحيات ما يلتصق بهموم الطبقة الشعبية في أحوالها المعاشية, ومنها ما يحمل إسقاطات على الأوضاع السياسية القائمة. وسيد درويش يلحن أغاني هذه المسرحيات واستعراضاتها التمثيلية بأسلوب جديد, تتقبله الطبقة الشعبية, وترددده, وتصفق له. من هذه الاستعراضات مثلاً لحن يتصل بالسقايين[4] , وهم الذين يحملون الماء بقُرَبهم إلى المنازل, ليكسبوا رزقهم. والاستعراض من كلمات بديع خيري. وهو يترجم حالة هذه الطبقة

---

3 - الطقاطيق ج طقطوقة. وهي قالب غنائي يتألف من مذهب (مطلع) وثلاثة أغصان (مقاطع). يكون المذهب في لحن, والأغصان الثلاثة في لحن آخر متماثل. أول من سمى هذا النوع من القوالب منيرة المهدية سمتها (قطقوطة) تدليل قطة ثم تحولت إلى (طقطوقة).

4 - استعراض السقايين من مسرحية "ولو" وهي أول مسرحية يلحنها سيد درويش لفرقة نجيب الرحباني. فيها عدد من الاستعراضات التي تتصل بالعمال والصنايعية.

الكادحة التي فقدت رزقها لأن شركة أجنبية مددت إلى المنازل أنابيب المياه النقية المعالجة بالمطهرات الكيميائية لماء النيل. إن التنديد بما فعلته الشركة في تنقية المياه وتمديدها قد يحسب لصالح الطبقة الكادحة من السقايين, ولكنه لا يحسب لصالح الحضارة والوعي الصحي. وهذا بعض ما يحمله الوعي الشعبي القاصر.

ومن حسن حظ سيد درويش أن انتقاله إلى القاهرة وزيادة الإقبال عليه في مجال التلحين للمسرح الغنائي أكسبه خبرة جديدة في التلحين السريع لعدد من الفرق المسرحية في وقت واحد. فكان يلحن لكل مسرحية عدداً من الأغاني والاستعراضات المعبرة, ويتقاضى على ذلك أجوراً جيدة, على حين أن منافسيه الملحنين من أمثال داود حسني وكامل الخلعي كانوا يتقاضون الأجور السائدة. وهذا ما دفع سيد درويش إلى تأليف فرقة خاصة به في العام 1921. لكنه لم يظفر كما قدر بالمال الوفير, بل أنفق على الفرقة مدخراته جميعاً. وكان ذلك بسبب قلة خبرته الإدارية.

وفي مجال التقييم الفني لأعمال سيد درويش يحتاج الأمر إلى ثلاثة فرقاء:

- الفريق الأول من عاصره وجاء بعده من الملحنين والمطربين.

- الفريق الثاني خبراء الإستماع. ومعظمهم من المثقفين والشعراء وكتاب الكلمات والمسرحيات والمنتمين إلى الفن بسبب. ولا يشترط فيهم التخصص بالموسيقا.

- الفريق الثالث المتخصصون بالموسيقا أكاديمياً, سواء كانوا معاصرين لسيد درويش أم معاصرين لنا في القرن الحادي والعشرين, عرباً وأجانب.

وهذا التقييم الفني هو من اختصاص من يود تقديم بحث أو أطروحة لنيل درجة علمية. أو من يريد تأليف كتاب عن سيد درويش يفيه حقه فيذكر ماله وما عليه. وقد قام بذلك بعض الكتاب أمثال توفيق الحكيم في كتابه "فنان الشعب". ود. محمود أحمد الحفني في كتابه "سيد درويش" في سلسلة "أعلام العرب". ومحمد علي حماد في كتابه "سيد درويش, حياة ونغم". وفكتور سحاب في كتابه "السبعة الكبار". لكن أحداً لم يتعمق موسيقا السيد درويش دارساً على نحو أكاديمي.

وما ذكرته الكتب السابقة عن سيد درويش يشير إلى التقليد والتجديد في موسيقاه, وإلى حرصه على حضور ما تعرضه الفرق الأجنبية من أوبرا في الإسكندرية والقاهرة. وحين قال له أحدهم: "إن رأسك يشبه رأس فيردي", قال له: "أنا فيردي مصر".

لا ريب في أن السيد درويش كان معجباً بالأعمال الأوبرالية التي شاهدها أو استمع إليها في أسطوانات, وتأثر بها وقرر أن يطور الموسيقا العربية من خلال استخدام آلات الأوركسترا الغربية كالكمان الجهير "الفيولونسيل" والبيانو. سأله زكي طليمات مرة: "لماذا تركت التخت الشرقي؟" فأجابه: "مثلما خلعت الجبة والقفطان ولبست البذلة!". لكن سيد درويش طوَّع ما استفاده من الغرب للذوق العربي, ومن هنا كان تجديده. فالمسرح الغنائي هو بدعة أوربية دخلت بلاد الشرق في القرن التاسع عشر. ولعل أول المتأثرين بها أحمد أبو خليل القباني في سورية, وسلامة حجازي في مصر. وكان التبادل الفني سائداً بين القطرين. وكان الجمهور يحضر المسرحيات الغنائية ويتقبلها, ويحفظ الكثير مما يسمعه فيها من أغاني تطربه أو تعبر عن همومه.

وهنا لا بد من الإشارة إلى أن انصراف السيد درويش إلى التلحين المسرحي لا ينفي عنه لقبه "فنان الشعب"، فهو قريب من الناس بألحانه سواء كانت هذه الألحان في مسرحية "العشرة الطيبة" أم في دور "أنا هويت" أم في طقطوقة "زوروني" أم في نشيد "بلادي" أم في موشح "يا شادي الألحان".

إنتاج غزير في عمر قصير

عاش سيد درويش إحدى وثلاثين سنة (1892 – 1923), واشتهر في بداياته مطرباً. ثم اشتهر حين انتقل إلى القاهرة ملحناً أكثر منه مطرباً. ولحن في القوالب الغنائية السائدة وللمسرح الغنائي.

له في الموشحات سبعة عشر موشحاً أشهرها "يا شادي الألحان" و"صحت وجداً" و"منيتي عز اصطباري" و"يابهجة الروح" و"للعذارى المائسات".

وله عشرة أدوار سجلت على أسطوانات ميشيان وبيضافون, تسعة منها بصوته وواحد بصوت محمد أنور بعد وفاته. أشهرها "يا فؤادي ليه بتعشق" و"الحبيب للهجر مايل" و"ضيعت مستقبل حياتي" و"في شرع مين" و"أنا هويت".

وله ست وستون طقطوقة. أشهرها "يا بلح زغلول" و"يا عزيز عيني" و"زوروني كل سنة مرة" و"الحلوه دي قامت تعجن" و"خفيف الروح".

وفي المسرح الغنائي لحن مئتين وثلاثاً وثلاثين أغنية في ثلاثين مسرحية قدمتها فرق جورج أبيض ونجيب الرحباني ومنيرة المهدية وأبناء عكاشة وعلي الكسار.

وأشهر هذه المسرحيات "العشرة الطيبة[5]" و"البروكة" و"شهوزاد[6]" وقد قدمتها فرقته الخاصة. على حين لحن للفرق الأخرى عدداً من الأغاني والاستعراضات. أشهرها "احنا الجنود زي الأسود" من مسرحية "الهلال" للكسار. وأغنية "أبو الكشاكش" من مسرحية "فشر" للريحاني، و"لحن الموظفين" من مسرحية "كله من ده" للريحاني أيضاً.

ولسيد درويش أغانيٌّ وطنية كثيرة, منها ما كان في قالب نشيد, ومنها ما كان في قالب الطقطوقة. وقد لحنها وغناها قبل ثورة 1919 وبعدها, ومن المبالغة أن يوصف بأنه كان صوت الثورة والمحرض عليها, كما حاول بعض الناس أن يصوروه.

إن مثل هذا الإنتاج الغزير يدل على موهبة نادرة في التلحين, يدعمها رصيد من ألحان اختزنها سيد درويش منذ طفولته وفي شبابه حين تلقى الجديد من الموسيقا الغربية. فالموهبة بأبسط تعريف هي تركيب جديد لمختزن في الذاكرة, قديماً كان أو حديثاً.

[5] - العشرة الطيبة بفتح الشين سبق أن قدمتها فرقة الريحاني.
[6] - شهوزاد هو اسم المسرحية محرفاً عن شهرزاد.

تأثير سيد درويش فيمن بعده

في كل جيل يظهر فنانون كبار لهم سماتهم المميزة التي تظهر في إبداعاتهم. وبعضهم يعيشون عصرهم, ويجدون في البقاء على القديم جموداً لا يلائم العصر, فيجددون بإرادتهم وموهبتهم ما يرضي نزعتهم إلى التجديد من جهة, وما يلائم إيقاع العصر من جهة أخرى.

وإذا كان سيد درويش قد بدأ مقلداً فقد انتهى مجدداً, واعترف له بذلك معاصروه, وقد طغت ألحانه وأغانيه على كل ما عداها بفضل انتشار أسطواناته في كل بيت ومقهى.

وأول من تأثر به من المطربين الملحنين محمد عبد الوهاب. فقد حضر وهو طفل في الرابعة عشرة مسرحية "شهوزاد" لسيد درويش في مسرح "برنتانيا" واستمع آنذاك إليه يغني "أنا المصري كريم العنصرين" فاهتز اهتزازاً شديداً, وترك المسرحية, وخرج يجري في الشوارع دون وعي كأنما تريد نفسه أن تخرج من جلده من التأثر الشديد لما سمع. وهذه حالة نادرة لفنان طفل هو كتلة من الإحساس.

ثم تعرّف إليه سيد درويش بعد مدة فحمله بيديه إلى صدره, واحتضنه, كأنما أدرك بإحساسه أنه سيكون خليفته. وكان سيد درويش يعتز بعبد الوهاب ويعجب بنباهة الشاب الصغير ويقول إن عبد الوهاب سيكون له مستقبل خطير في عالم الموسيقا. وقد أنابه عنه حين مرض ليقوم بدوره في مسرحيتي "شهوزاد" و"العشرة الطيبة", ووفق عبد الوهاب في القيام بدوره مما جعل سيد درويش يعنى به ويعلمه أداء الموشحات. وهذه العلاقة الوثيقة هي التي

أوحت إلى منيرة المهدية بأن تكلفه تلحين وأداء ما لم يلحنه سيد درويش في مسرحية "كليوباترا ومارك أنتوان" بعد رحيله.

ومحمد عبد الوهاب نفسه يعترف بتأثره بسيد درويش المجدد, فكلاهما متمرد على القديم, ويقول: "أنا درويشيٌّ حتى العظم". وهذا التأثر ظاهر في كثير من ألحان محمد عبد الوهاب, من حيث التعبير باللحن عن الكلمة والموقف والجو العام. وتتبع هذا التأثر من اختصاص خبراء الاستماع والموسيقيين المختصين, وقد أشار فكتور سحاب إلى بعض الألحان التي تأثر بها محمد عبد الوهاب في بعض أغانيه[7].

أما الملحنون والمطربون الآخرون الذين عاصروا محمد عبد الوهاب فكان تأثير سيد درويش فيهم أقل. وهذا طبيعي لأنهم لم يلزموا سيد درويش لزوم محمد عبد الوهاب إياه. ثم إنهم على إكبارهم لسيد درويش لم يعترفوا هم أنفسهم بتأثرهم به. وربما حدث هذا التأثر بالوكالة, فالكثير من الملحنين تأثروا بمحمد عبد الوهاب, ولا سيما في محاولاته الدائمة للتجديد على طول حياته الممتدة. وعلى الرغم من كل تأثير تبقى لكل فنان شخصية مستقلة وبصمة مختلفة يتميز بها, وقلما يذوب في الآخر إلا إذا كان بلا شخصية أصلاً.

توثيق الفن

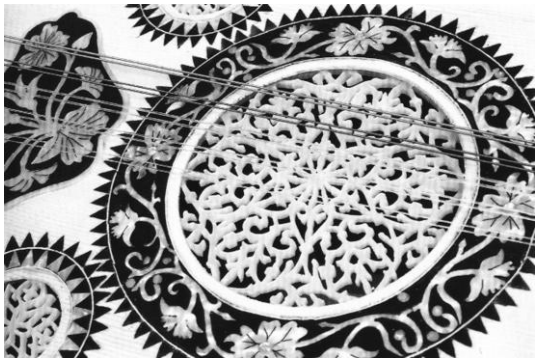
لعل أهم ما يحتاج إليه فن الموسيقا العربية هو التوثيق, فيه تُعرف قيمة الفنان بالموازنة مع غيره في عصره وفي غير عصره. وبالتوثيق يُكتب التاريخ بلا تزوير. ومن حسن الحظ أن الموسيقا تُحفظ بالتدوين الموسيقي والتسجيل الصوتي. وتراث

[7] - السبعة الكبار في الموسيقا العربية المعاصرة، فكتور سحاب، دار المعلمين، ص(77) و (67).

السيد درويش مدون ومسجل ومحفوظ لدى حفيديه محمد وإيمان, وهو موضوع تحت الحراسة القضائية حتى يكون في مأمن من السرقة والإدعاء.

ويبقى السؤال: هل يبقى التوثيق من حق الورثة لكي ينتفعوا مادياً بما خلف الفنان, أو يكون من حق الدولة توثيق الفن وحيازة مفرداته مع الحفاظ على حق الورثة المادي والمعنوي للانتفاع بالميراث؟

رحم الله فنان الشعب سيد درويش فهو والحق يقال لحن لا ينتهي.



ألبينيث 1860 - 1909

ترجمة وإعداد: د. نبيل اللو*

إســـحاق ألبينيث

أعلن الناقد الأمريكي هنري كولّيه Henri collet في كتابه (ألبينيث وغرانادوس)، الذي أرّخ فيه حياة اثنين من عمالقة الموسيقا الإسبانية في القرن التاسع عشر، عن مشروع فيلم أمريكي كان من المفترض أن يكون عنوانه (حياة ألبينيث). وكان الفيلم سيكون حتماً فيلماً رومانسياً من الطراز الأول، وكان الجمهور سيقبل على مشاهدته وسيلقى استحسانه، ولكان أصاب نجاحاً غير قليل.

ولمَ لا وحياة الموسيقي الإسباني الكبير تضجّ بالأحداث العجيبة الغريبة! ولكان الفيلم لم يمس فقط شغاف قلوب العامة الذين يحبون المغامرة والأحداث المثيرة، وإنما كان مسّ أيضاً قلوب محبي الموسيقا لأنه كان سيرسم ملامح شخصية أحد أكثر وجوه الموسيقا الإسبانية الرومانسية المتأخرة جاذبية وإثارةً وفتنةً.

وكان على هذا الفيلم أن يصوّر المغامرات الخارقة التي قام بها طفل معجزة ولمّا يبلغ من العمر وقتئذ عشر سنوات وقد هرب مرات عدة من بيت أبويه طاف

* - باحث موسيقي، أستاذ في جامعة دمشق، عميد المعهد العالي للموسيقا، مدير عام دار الأسد للثقافة والفنون.

خلالها نصف أنحاء إسبانيا. ثم قام، وله من العمر اثنا عشر عاماً، برحلةٍ جاب فيها أرجاء قارة أمريكا الجنوبية أحيا خلالها حفلات عزف فيها على البيانو وتعهّد حفلات لحسابه الخاص عزف فيها أمام الجمهور متجشماً أخطاراً، ومكابداً صعوبات كبيرة ليصيب بعض المال يموّل به هروبه المتكرر وترحاله الدائم.

ولد إسحاق ألبينيث في التاسع والعشرين من شهر أيار عام 1860 في قرية تدعى كامبرودون Camprodon من أعمال مدينة خيرونا Gérona الواقعة في مقاطعة كاتالونيا في شمال شرق إسبانيا. يُدعى أبوه آنخيل ألبينيث، وكان موظف جمارك محلي نُقل إلى مدينة برشلونه عندما كان عمر إسحاق عاماً واحداً. وفي برشلونة كان الطفل إسحاق يرقب من شرفة المنزل تبديل نوبة الحرس في ثكنة عسكرية تقع قبالة المنزل. وقد أدهش أخته إرنستينا بحسه الموسيقي الفطري الذي مكّنه من أن يحفظ بدقة إيقاع وألحان المقطوعات التي تعزفها فرقة نحاسيات الحرس.

وكانت أخته إرنستينا هذه هي التي لقنته أول مبادئ العزف على البيانو. وكان نبوغ إسحاق في الموسيقا جلياً إلى درجة أنه ظهر وعمره أربع سنوات على مسرح روميا في برشلونة في أول أمسية موسيقية له أمام الجمهور وعزف برنامجاً صعباً لا يتناسب وسنّه مطلقاً، حتى إنّ ألسنة سليطة وشائعات مغرضة وشكوكاً حامت حوله تزعم كلّها أن عازف بيانو آخر كان يعزف في الكواليس وهو يتظاهر بعزفه " العبقري المعجز"! ورغم كل ما قيل كان نجاح الطفل إسحاق ليلتئذٍ مدوياً. وسواء أكانت هذه الحادثة التي تُروى في حياة الموسيقي ألبينيث حقيقية أم مختلقة إلا أنها تكتب الصفحة الأولى في سيرة

موســـيقي غصّـــت حيـاتـه كلّهـا بـالغريـب المـدهش الرومانسـي.

عُهـد فيمـا بعد إلى نارســـيســـو أوليبيراس Narciso Oliveras، أشــهر أسـاتذة الموسـيقا في برشـلونة مهمة تأهيل الصـغير إسـحاق تأهيلاً موسـيقياً أولياً. وكان أبوه بدوره يجبره على التدرب على العزف على البيانو طيلة النهـار وكـان غالباً ما يجري ذلك على حســـاب جوانب أخرى من تربيتـه، وبـالفعـل ألمّ بـالكـاد بمبـادئ القراءة والكتابة، والقليل الذي كان يعرفه منهما تحصّـــل عليه بمفرده وهو يهجئ الأحرف التي يتكون منهـا اســـمـه على الملصـــقـات الإعلانيـة التي كـانـت تروّج لحفلاته الموســـيقيـة! والأمر الثابت الأكيد هو أن أباه كان عقد العزم على أن يســتغل موهبة ابنه الفنية. وكأن التاريخ لا يمـل من تكرار نفســـه، فتلك كانت حال أبي الطفل موتسارت، ومن بعده أبو الطفل بيتهوفن.

وقـد شـــجع النجـاح البـاهر الـذي حظي بـه الطفـل إســحاق في أمســية مســرح روميا في برشــلونة أباه على تقـديم ابنـه في مـدريد فعزف إســـحاق في أحد المقـاهي المعروفـة في العاصـــمة الإســـبانية لقاء 2 بيزيتاس وفنجان قهوة وقطعتي كعك حلوى!

وبعـد أن تتلمـذ الطفـل إســـحـاق على أســـتـاذه أوليبيراس مدة سـنتين، أرسله أبوه إلى باريس بصحبة أمه وأخته إرنســـتينا مشـــفوعاً برســـالة توصـــية إلى شـــخص يدعى مارمونتل Marmontel. وكان مارمونتل هذا أشـهر أسـاتذة البيانو في العاصمة الفرنسية آنذاك وكان تتلمـذ عليـه الفرنســـيـان جورج بيزيـه Bizet، و كلود ديبوســي Debussy. وقد تتلمذ ألبينيث عليه فترة تسـعة أشــهر اســتعداداً لخوض مســابقة دخول المعهد العالي للموسـيقا في باريس.

كان إسحاق بحق طفلاً معجزةً أدهش أسماع أعضاء هيئة التحكيم وبرع براعةً مجليةً في ما عزف مجتازاً الاختبارات كلّها. لكنه ما تمكن من أن يخرج من جلد طفولته فشاء حظه العاثر أن هشّم إحدى مرايا القاعة في المعهد بكرةٍ كان يلهو بها، مما أغضب الأساتذة الوقورين الجالسين فقرروا تأجيل قبوله في المعهد العالي مدة سنتين متجاهلين موهبته الفذة. وكان هذا الرفض يعني أن يعود الطفل إسحاق أدراجه إلى برشلونة، فعاد إليها وتابع دروسه الموسيقية فيها. وحصل أن أقيل أبوه من منصبه بعد ثورة عام 1868 فاضطر الموسيقي الطفل إلى القيام بجولات موسيقية عديدة في شمال إسبانيا.

وقد تمكن بفضل حذق والده في تنظيم حفلاته الموسيقية وإظهاره فيها وتأكيده صورة الطفل المعجزة أن تمكّن إسحاق من تحقيق نجاحات جديدة عند جمهور متحمس، بل وحتى كسب مبالغ لا بأس بها من المال. وقد ذهل النقاد وقتئذٍ من السهولة التي كان يرتجل فيها على البيانو، فكالوا له المديح على صفحات الصحف. وسرعان ما تطورت هذه السهولة عنده وتكرّست شيئاً فشيئاً مع تطور شخصيته الفنية وتبلورها. كما بدت عبقريته واضحة في ارتجالاته انطلاقاً من موضوعات لحنية معينة محاكياً فيها آثار المؤلفين الموسيقيين الكبار وهو يعزف توليفات من ألحانهم. حتى إن النقاد لم يترددوا في القول إن "موتسارت الطفل قد بُعث من جديد"، وعقدوا مقارنة، غير مقصودة لكنها صحيحة، بينه وبين طفل آخر معجزة استغله أبٌ طموح! وبما أن إسحاق ألبينيث كان في نبوغه وعبقريته أصغر سناً حتى من موتسارت نفسه فلمَ لا يحذو أبوه آنخل ألبينيث حذو ليوبولد موتسارت الأب في

دفع ابنه نحو التأليف؟ واستجاب إسحاق لتلك الرغبة فألف (مارشاً عسكرياً) نُشر مصحوباً بالعبارة التالية: "تأليف إسحاق ألبينيث، طفل في الثامنة من عمره". لكن حسّه السليم الذي أثبت تملكه عندما بلغ مرحلة نضجه الفني أملى عليه رأياً سديداً هو أن يتنكر لأبوة هذا العمل ولأعمال أخرى غيرها ألّفها في سنٍ مبكرةٍ جداً بغرور وخيلاء كبيرَين.

دفعت هشاشة وضع الأب المادية، والأخطار التي تعرض لها بسبب عدم الاستقرار السياسي في البلاد آنذاك إلى النزوح والإقامة في مدريد هو وأفراد عائلته، وهناك طلب حماية الجنرال بريم الذي كان وقتئذٍ في السلطة. كان عمر إسحاق آنذاك ثماني سنوات فسُجل في المعهد العالي للموسيقا ليدرس البيانو على يد الأستاذ مانويل منديثابال Manuel Mendizàbal.

كان الطفل إسحاق مولعاً بالقراءة، يقبل بنهمٍ على قراءة روايات الكاتب الفرنسي جول فيرن Jules verne التي ألهبت خياله وحرّضت حس عدم الاستقرار في نفسه وأذكت ميله للمغامرة. وحصل ذات يوم أن قرر هجر منزل والديه فقفز في أول قطار صادفه يقلع من رصيف المحطة دون أن يشتري بطاقة، فأوصله القطار إلى إسكوريال Escurial حيث أحيا حفلاتٍ موسيقية في الكازينو بمساعدة عمدة القرية الذي التقى به بمصادفة عجيبة شاطره فيها مقطورة القطار الذي قفز فيه. وبناءً على نصح العمدة له قرر العودة إلى مدريد. لكنه ما إن وصل إلى بيّالبا Villalba حتى استبد به من جديد ولعه بالمغامرة فاستقل قطاراً بالاتجاه المعاكس ليحيي حفلات في آبيلا Avila و ثامورا Zamora و سلامنكا Salamanca و بنيارندا دي براكامونتي Penaranda de Bracamonte و تورو Toro.

وأبت المصادفة إلاّ أن تسعّر من حمأة هربه ومغامرته فشاءت أن اعترض لصوص قطاع طرق العربة التي كان يستقلها وسرقوا كل ما جمعه من مال. ولم يستسغ فكرة العودة إلى أبيه بخفيّ حنين خالي الوفاض من المال كسيراً فقرر متابعة جولته في كبريات المدن الإسبانية ابتداءً من غاليسيا ومروراً بـ قشتالة و ليون ولوغرونيو وسرقسطة و بلنسية حتى برشلونة حيث عزف فيها في قاعة مصنع بيانوهات برناريجّي Bernareggi فكال النقاد له المديح. لكنه للأسف بلغه نبأ انتحار أخته بلانكا بسلاح ناري في ريتيرو فاضطر إلى العودة إلى مدريد.

بعد أن عاد إسحاق إلى البيت في مدريد تابع دراسته الموسيقية تحت إشراف إدواردو كومبتا Eduardo Compta هذه المرة، وكان إدواردو أيضاً طالباً قديماً من طلاب منديثابال و مارمونتل السالفيْ الذكر، وكان درس الموسيقا في باريس وفي بروكسل، وكان طالباً لامعاً، ثم أصبح أستاذاً في المعهد العالي للموسيقا في مدريد. لكن الطفل إسحاق لم يتمكن من البقاء فترة طويلة هادئاً ملتزماً، فما كادت تنقضي بضعة أشهر على عودته حتى استبد به الحنين إلى الترحال وراوده شيطان المغامرة من جديد، فذهب إلى الأندلس وحقق فيها كما حقق في سواها سابقاً نجاحاتٍ مدوّيةً.

وفي قادش Càdiz هدده حاكم المدينة إرضاءً لوالده بتوقيفه وإعادته إلى منزل أبوَيه فخاف إسحاق، أو لعله لم يخف وإنما حرّضه هذا التهديد أكثر بل حتى أثاره وأذكى شهوة المغامرة عنده، فتسلل سراً إلى باخرةٍ راسيةٍ في المرفأ تدعى إسبانيا متجهةً إلى بورتوريكو. وعندما افتُضح أمره على ظهر الباخرة وهو بلا بطاقة

سـفر ولا مال، لاحظ بمصـادفة الأقدار السـعيدة هذه المرة وجود بيـانو على ظهر البـاخرة فراح يعزف عليـه وجمع ثمن بطاقة السفر من ركاب الباخرة.

وعنـدمـا وطئـت قـدمـاه أرض أمريكا الجنوبية لم يكن يبلغ من العمر سـوى اثني عشـر عاماً، لكنه كان قد شـهد نجاحات مدوّية، ويحظى بشـهرةٍ واسـعة لدى جمهور إسبانيا في مناطق مختلفة منها، وكانوا يطلقون عليه تحبباً "ألبينيث الصـغير". وكان من عادته وقتئذٍ أن يعزف على البيانو مرتدياً ثياب فارس ممتشـقاً حسـاماً على خصـره! ولئن حظي بالشـهرة والإعجاب في أنحاء إسـبانيا لقد كانت حاله في أمريكا الجنوبية أصـعب بكثير، فكان عليه أحياناً أن ينام في العراء.

وعـاش في غيـاهـب هـذه القـارة البعيـدة المجهولـة عيشـة فقير مجهول، حتى تمكن أخيراً من إحياء أماسٍ موسـيقيـة في الأرجنتين و الأورغواي و البرازيـل و كوبا.ولا نملك للأسـف أية وثائق أو معلومات عن رحلاته هذه، كما لا نعرف أيضـاً كيف ظهر من جديد في مدريد خريف عام 1873! وفي هذه السنة نفسها 1873، وبعد إعلان الجمهورية في إسـبانيا، تحسن وضع أبيه فدخل سـلك إدارة جمارك ما وراء البحار، فقاد القدر والمصادفة كليهمـا إلى أمريكـا الجنوبيـة ثانية فهرب منها إلى جزر الأنتيل وعزف في بورتوريكو وفي أشـهر مدن كوبا، لكن شـرطة مدينة سـانتياغو أوقفته بناءً على أوامر أبيه الذي كان يشغل في ذلك الوقت منصب مفتش جمارك هـافـانـا، بعـد أن انتهى من واحـدة من أمسـيـاتـه الموسيقية المجلّية.

وقـد اعترف أبوه آنخـل ألبينيـث في نهـايـة المطـاف بشـجـاعـة ولـده، وتقبـل أن ابنـه قـادر على اتخـاذ المبادرات، وأنه قادر أيضـاً على تقرير مستقبله بنفسه.

أو لم يُثبت في أكثر من مناسبة وفي أكثر من موضع أنه يمتلك القدرة والشجاعة الكافيَتين ليجد لنفسه وبحذق مخرجاً من ورطات كثيرة معتمداً في ذلك على إمكاناته الخاصة وعلى موهبته؟

ولم يعترض الأب هذه المرة على أن يسافر ابنه إسحاق إلى الولايات المتحدة الأمريكية ليجرب حظه فيها. فأحيا حفلات عزف فيها في سان فرانسيسكو وفي نيويورك وفي مدن أخرى وقابله الجمهور هناك باستحسان منقطع النظير لكنه من أجل لفت أنظار الجمهور إليه، غالباً ما كان يحيي حفلات يمتزج فيها الفن بالإبهار والاستعراض كأن يعزف على البيانو مثلاً ولوحة ملامس المعزف مغطاةٍ بقماش أو أن يعزف على البيانو من خلف ظهره! وقد مارس مهناً مختلفةً، حتى إنه عمل حمّالاً في مرافئ كبيرة مختلفة، وتمكن من إحياء حفلات موسيقية لا تُنسى أظهر فيها للجمهور عبقريته ومهارته كعازفٍ استثنائي.

العودة إلى أوربا

قرر ألبينيث العودة إلى أوربا بعد أن كسب بعض المال. وحط رحاله في إنكلترة حيث عزف في ليفربول وفي لندن قبل أن يطور تقنيته في العزف في معهدها الموسيقي العالي الشهير، محتقراً باريس صارفاً النظر عنها لأنها تركت في نفسه ذكريات مرّة! ووصل إسحاق ألبينيث إلى لايبزيغ في عام 1874 وكان له من العمر أربعة عشر عاماً. كانت لايبزيغ في ذلك العصر واحدة من المدن الألمانية حيث كانت الرومانسية فيها مزدهرة نشطة. وقضى الشتاء كلّه فيها يدرس البيانو والتأليف الموسيقي على يد كارل رينيكه Karl Reinecke، و سالومون جاداسّون Salomon Jadassohn. درّسه (رينيكه) البيانو وكان أحد أشهر عازفي البيانو الذين تتلمذوا

على موتسارت، في حين درّسه (جاداسّون) التأليف الموسيقي والتوزيع الآلي، وكان بدوره من تلامذة ليست القدامى. وتُعد إقامة ألبينيث في لايبزيغ بداية إحدى أكثر المحطات أهمية في تأهيله الموسيقي.

اضطر ألبينيث للعودة إلى إسبانيا بعد تسعة أشهر من إقامته في لايبزيغ أنفق خلالها ما كان قد ادخره وكسبه من مال في أمريكا. وصل إلى مدريد عام 1875 ونجح في دخول وسط الكونت مورفي Morphy ، أمين سر ألفونس الثاني عشر. وكان مورفي هذا مؤلفاً موسيقياً وعالماً باحثاً في الموسيقا، تتلمذ على جيفايرت Gevaert الذي كان مدير المعهد العالي للموسيقا في بروكسل. وكان مورفي هو الذي اكتشف موهبة الموسيقي الإسباني بريتون Breton فمنح إسحاق ألبينيث على الفور حمايته بعد أن وجد فيه بحدس العارف الفنان موهبةً وعبقريةً.

وقد استحصل مورفي لـ ألبينيث على منحة ملكية وزوده برسالة توصية وجهها لأستاذه وأرسله إلى العاصمة البلجيكية. وكان إسحاق بسنيّه الخمس عشرة أصغر طالب في هذا المركز الموسيقي الهام الرفيع الشأن. وكانت بروكسل بالنسبة له محطةً هامةً أخرى من محطات تأهيله الموسيقي المتين العالي، وهو المتعطش أبداً للرفعة والسمو في الفن والعزف.

تتلمذ في هذه المرحلة في مادتيّ البيانو والتأليف الموسيقي على كلٍّ من روميل Rummel، و لويس براسّان و أوغوست دوبّون، وكان أكثر طلبة المعهد مواظبة على حضور الدروس.

ورغم مواظبته على الدروس والتدريبات ظلّ ولعه بالسفر والترحال على حاله. وذكر كتّاب سيرته أنه

خلال إقامته لمدة ثلاث سنوات في بروكسل سافر إلى الولايات المتحدة الأمريكية عازفاً للبيانو مرافقاً مع فرقة المسرح الغنائي البلجيكي. وجميع من تطرق لكتابة سيرته من باحثي الموسيقا يشيرون أيضاً إلى الحياة الصاخبة المضطربة التي كان يحياها في بلجيكا. وتعرّف في بروكسل على سفير إسبانيا دل فال. وكان ابن السفير تتلمذ على ألبينيث في الموسيقا وأصبح فيما بعد كاردينالاً في السلك الكنسي. وخفف من غلواء حياته الصاخبة صدمة هزّته هزة عنيفة بانتحار عازف أورغ كان أحد طلابه وأحد أفضل أصدقائه بآنٍ معاً.

تحمّل الصدمة بشجاعة وصبر وأغرق نفسه على الفور بالدرس. وتدرّب طيلة أشهر عدة تدريباً شاقاً طويلاً وحصل على الجائزة الاستثنائية من المعهد العالي للموسيقا في بروكسل بإجماع هيئة التحكيم المؤلفة وقتئذٍ من روبنشتاين، وبلانتيه، وبولو. وقد ارتبط خلال إقامته في بروكسل بصداقة أخوية مع موسيقي إسباني يدعى آربوس الذي أصبح فيما بعد قائد أوركسترا وعازف كمان بارع، وقد منحته الملكة إيزابيل منحةً ليتمكن من دراسة الكمان على فيوتان. وقاما فيما بعد بجولات موسيقية عزفا فيها سويةً لاقيا فيها استحسان الجمهور والنقاد على السواء.

قال أحد مؤرّخي سيرة ألبينيث إنه صرح بنفسه أنه "ملّ هذه الحياة المدنية" فقرر بُعيد عيد ميلاده الثامن عشر تحقيق إحدى أكثر رغباته العزيزة الأثيرة لديه، وهي السفر إلى بودابست لزيارة الموسيقي الهنغاري العظيم فرانز ليست والتتلمذ على يديه. وكان ليست في السبعين من عمره، يأتيه الموسيقيون الشباب يطلبون منه النصح والمشورة ويعدونه مرشداً ومعلّماً كبيراً. وصل ألبينيث إلى بودابست، يحمل معه رسالة

توصـية من ملك إســبانيا، في الخامس عشــر من آب 1878 حســب قول مؤرّخ ســيرتـه كولّيه، أو في عام 1880 حســب ما جاء به مؤرّخ ســيرة آخر هو غابرييل لابلان.

وقد اعتمد مؤرّخا ســيرته كلاهما على شــهادة لورا ابنـة ألبينيـث في نقـل انطبـاعـات أبيهـا الـذي قـال بعد زيارته الأولى للمعلم الكبير ليســت: استقبلني ليست بكثير من اللطف و الـدمـاثـة. عزفـت أمـامـه اثنتين من دراساتي ورابسودية هنغارية. واستحسن أدائي كثيراً، على ما أعتقد عندما ارتجلت رقصةً على موضوع لحني هنغاري لقنني إياه. وســألني عن إســبانيا وعن أهلي واســتعلم عن أفكاري الدينية وفي النهاية ســألني عن الموســيقا بشــكلٍ عام. أجبته بصـراحة ما كنت أفكر به في كل ما ســألنيٍ عنه وكان لديّ انطباعاً أنّه ســرّ من ذلك أيّما ســرور. يجب أن أعود لرؤيته بعد غدٍ. ويجب أن أشــتري كتباً لـــ زولا و تورغينيف". ويبدو أن ألبينيث قد رافق ليســت في ســفراته إلى فيمار وإلى إيطاليا مع موسيقيين آخرين استقبلهم المعلم وكان يطلق عليهم تحبباً " جالية ليست في روما ".

نحن لا نعرف للأسف الشيء الكثير عن هذه السفرة التي يُفترض أن ألبينيـث قـد قـام بهـا، لكننـا يمكننـا أن نخمّن أنه أفاد منها في تأهيله الموســيقي. إنّ تعليم ليســت لـه، أو فلنقـل على أقـل تقـدير، نصــحـه لـه ومشــورته إياه، رغم أنه كان تعليماً طارئاً قصـيراً، مع ما تلقاه ألبينيث أيضاً من تعليم على يد أساتذة آخرين، إلاّ أنّه يشــكل في حياته محطات واضحة تمكننا من القول إن ألبينيث لم يكن عصــاميّ التعلم والتأهيل كما يطلع علينا بذلك كثير من النقاد ممن يقلّلون بل وحتى ينفون تتلمذ ألبينيث على أحد. ولكننا من جهة أخرى لا ننفي

أن مواهبه كمرتجلٍ ومحاكٍ لأساليب المؤلفين الموسيقيين فضلاً عن تقنيته المذهلة البارعة في العزف كل ذلك جعل منه محترفاً حقيقياً من محترفي الموسيقا.

بعد فترة الإقامة هذه إلى جانب ليست عاد ألبينيث إلى إسبانيا وكسب عيشه ورزقه من نشاطاته عازفاً للبيانو يحيي أمسيات موسيقية. وخلال جولة موسيقية قصيرة قام بها في أنحاء إسبانيا خلال خريف 1880 وقع له أمر يتناقض ظاهرياً وحياة المغامرة التي انتهجها في طفولته ويفاعته ومطلع شبابه. فحصل أنّه عندما وصل إلى سلامنكا سكن في دير رهبان بنديكتيون واعتقد أنّه سمع نداء إلهام ديني، لكن نصائح القيّم على الدير بدت له نداء إلهام عارض طارئ.

غير أن الملاحظات التي دوّنها في مذكراته خلال سفرة قام بها في صيف عام 1879 إلى النمسا تلقي بعض الضوء على الأسباب التي ربما دفعته للالتجاء إلى الدين. وتكشف ملاحظاته هذه التي دوّنها، عن شعور بخيبة الأمل وفتور في الهمة والحماسة، وهو ما كان يتميّز به ألبينيث حتى ذلك الحين، فكتب يقول في مذكراته: " ليس لدي رغبة في البقاء في البيت لأنني أشعر أنني حزين. لست على ما يرام: لعلني مريض منذ زمن طويل. أنهج حياةً قد لا تبدو فوضوية لكنها كذلك على نحوٍ ما وتغيير مواعيد الوجبات والطعام الذي آكله أتلف معدتي. أتراني جئت أنهي حياتي المهنية في النمسا؟ عجباً! إن مت فلعلهم سيدفنونني وحسب..".

بعد شهر بالكاد من محاولته الفاشلة دخول السلك الكنسي قام بجولة موسيقية في أمريكا اللاتينية وأحيا

حفلات في كوبا و المكسـيك والأرجنتين ونجح نجاحاً عظيماً وملأ النقاد صـفحات الصـحف في مدحه والثناء عليه.

وبعـد أن تمكّن ألبينيـث من تقنيـة مجلّيـة في العزف على البيانو عاد إلى إســبانيا، التي اســتمرت تؤمن بعبقريته وموهبته منذ الحفلة الموســيقية التي عزف فيها في برشــلونة، بعد أن حصــل على جائزة المعهد العالي للموسـيقا في بروكسـل. تقلّد ألبينيث أوسـمة مهمة: فحصـل على وسـام فارس الملك شارل الثالث، ووســام كوماندور الملكة إيزابيل الكاثوليكية، ووســام فارس مسيح البرتغال. وما إن حل عام 1880 حتى كان ألبينيـث في أوج تـألقـه كعازف بيانو. وكان برنامج عزفه يتضــمن أعمالاً لـــ ســكارلاتي و شــوبان، وأعمالاً لموســيقييه المفضـلَين الأثيريَن عنده وهما شــومان و ليســت، إضـافة إلى قرابة خمســين عملاً من مؤلفاته الخاصـة لانكاد نعرفها اليوم للأسـف لأن معظم مؤلفاته هذه قد ضاعت.

وهـذه الأعمـال التي انـدثرت، هنـاك مـا يـدفعنـا إلى التفكير والقول إنهـا كـانـت أعمـالاً مســتلهمـة من الموسـيقا الشـعبية الإسـبانية، ويدعم افتراضنا هذا أن ألبينيـث لحن في تلـك الفترة ثلاثـة أعمـال ثـارثويلا لم يبق لنا منها سوى عناوينها وهي:

"Catalanes de Garcia"، "Cuanto mas viejo"

"El canto de salvacion"

والثـارثويلا هي عبـارة عن أوبريتـات غنـائيـة كـانـت الأوســاط المثقفة تزدريها وتقلّل من شــأنها وشــأن مؤلفيها. ولعل الســبب في احتقارها أنهم كانوا يرونها

ويســـمعونهـا ويقيّمونهـا من منظـار ومعـايير وقواعـد الموســيقا الســيمفونية الألمانية والموســيقا الغنائية الإيطالية. وكانت أعمال الثارثويلا هذه تســتمد ملامحها وموضـــوعـاتها وعناصـــرها الموســـيقية والغنائية من مشارب التراث الموسيقي الإسباني المختلفة. غير أن ألبينيـث لم يكن يرى في الثـارثويلا قـالبـاً موســـيقيـاً محتقراً أو مرذولاً بل ولا حتى صـــغير الشـــأن، بل رأى فيـه، على العكس من ذلـك تماماً، واحداً من الســـبل التي تعبّر الروح الشـــعبية فيها عن نفســـها، ونوعاً من الأعمال من شـأنه توفير عناصـر ضرورية لإبداع موسيقا شـــعبيـة عميقـة خـالصـــة. وقد جاءه هذا التطلع إلى موسـيقا قومية بعد أن أَلِفَ الموسـيقا الرومانسـية. ولم يكن اهتمام ألبينيث بالثارثويلا وليد المصـــادفة، والدليل القاطع على ما نقول، أنه لم يلحن فقط الأعمال الثلاثة التي ذكرنـاهـا آنفاً، وإنما قرر أن يصـــبح متعهد حفلات ومـدير فرقـة مكرســـة لهـذا القـالـب وحـده جاب معها منطقة فالانس ومرســـيه والأندلس، لكنه والحق يقال أيضاً لم يلق نجاحاً كبيراً فيها. وفشلت الجولة مالياً مما اضـــطره لأن يحيي أمســـيات عزف فيهـا على البيانو ليسـدد عجز ديونه.

والثـابـت المعروف الأكيـد لـدينـا هو أن الموســـيقي الإســـــبـــــانـــــي الـــــعـــــلاّمـــــة فيليبـه بيـدريّ Felipe Pedrell هو الـذي دفع ألبينيـث إلى البحث عن تعبير موسـيقي إسـباني أصيل، وكان بيدريّ وقتهـا، موســـيقيـاً مغموراً، لكنـه كـان المحرك الأكبر لمشـروع كان هدفه تأسـيس مدرسـة موسـيقية قومية إسـبانية. ومع مرور الزمن أصبح بيدريّ هذا قائداً وملهم جيـل من الموســـيقيين الـذين حوّلوا هذا التطلع الأمل

إلى حقيقة واقعة، وكان من بينهم ألبينيث وغرانادوس و دي فايّا. وقد اعترف دي فايّا بفضل يبدريل وبمكانته، وكتب يقول فيه بعد سنة من وفاته: " لقد كان بيدريّ أستاذاً بحق، فبتعاليمه ونهجه فتح أمام الموسيقيين الإسبان طريقاً واضحةً قادتهم إلى إبداع فنٍ نبيلٍ متجذّر في قوميته، طريقاً كنا نعتقده في بداية القرن مغلقاً لا بصيص أمل فيه ". وقد عرف ألبينيث بيدريّ قبل بضع سنوات من بلورته لأفكاره التي نشرها في بيان، لكن رؤية يبدريل القومية الموسيقية كانت قد أثّرت تأثيرها العميق في روح ألبينيث الشاب وقتئذٍ ووجهت مسيرته كمؤلف موسيقي ناشئ توجيهاً دقيقاً محدداً.

في الثالث والعشرين من شهر حزيران تزوج ألبينيث في برشلونة من فتاة تدعى روزينا خوردانا سليلة أسرة كريمة أصغر منه سناً بقليل، وكانت تتلمذت عليه بعض الوقت لتتعلم العزف على البيانو. وقد بدّل الزواج من حياة ألبينيث فقلبها رأساً على عقب، فنسي حياته البوهيمية وانصرف بكليته لفنه. وكان قد وقّع عقداً ليعزف في مقهى كولون Colon في برشلونة زاد من شعبيته كثيراً، وراح يصرف جلّ وقته منذ ذلك الحين في تدريس الموسيقا وفي إحياء الأمسيات الموسيقية كعازف بيانو. وشيئاً فشيئاً راح يحتجب عن الأضواء والمسارح والحفلات ليتفرغ لتأليف الموسيقا. وقد أنجبت له روزينا ثلاثة أطفال: ألفونسو ولد في عام 1885، وهنرييت ولدت له في عام 1889، و لور التي ولدت عام 1890، وكانت قرّة عين أبيها وأصبحت فيما بعد رسامة معروفة، وكانت فضلاً عن ذلك أمينة سر أبيها وساعدته كثيراً في عمله بفضل إتقانها للغاتٍ

أجنبيـة. وينمّ تحليلهـا وتعليقهـا على أعمال والدها بعد مماته عن ذكاء مرهف.

وبغيـة زيـادة موارده المـاليـة قرر ألبينيـث ذات يوم المضـاربة في البورصـة، لكن فشـله كان فيها ذريعاً! ولكي يجد مخرجاً للوضـع الحرج الذي وضـع نفسـه فيه عـاد إلى إحياء أمسـيات موسـيقية يعزف فيها على البيانو.

في نهـاية عام 1885 اسـتقر في مدريد، وظل فيها حتى عام 1889. ونعم من جديد بحماية الكونت مورفي سـالف الذكر. واسـتمر يجمع بين التدريس والجولات الموسـيقية في إسـبانيا وفرنسـا وبلجيكا وانكلترة وألمانيا والنمسا، وكان يرافقه في جولاته أحياناً صديقه عـازف الكمـان آربوس الـذي كان في أوج عطائه الفني. وكان النقد الفني الألماني يرى في ألبينيث عازف بيانو رفيع المسـتوى، في حين كان ينظر إلى أعماله على أنهـا أعمـال " ممتعـة " فـاتنـة ومشـغولـة في أدق تفاصـيلها. في حين أن بعض محللي أعماله، ولرغبتهم في كيـل المـديح لمؤلفـاتـه واعتبـارهـا من قمم الأعمـال، بالغوا إلى حد الإضـحاك. ونضـرب مثلاً على ذلك ما جاء على لسـان الناقد ميغل مويا Miguel Moya الذي بعد أن أعلن أنه وجد في أعمال ألبينيث " طابعاً أندلسياً واضح المعالم "، أضـاف يقول إن أعماله " تضـجّ بلون وغموض شـعرية هذا البلد الأثير موئل أجمل ورود وموطن أجمل نسـاء العالم قاطبةً ". ولم يتردد نفر آخر من النقاد في تسـميته " الروبنشـتاين الإسـباني " أو " الليسـت الإسباني" تيمناً بـ روبنشتاين وليست.

كـانـت أوربـا كلّهـا تعترف بموهبته كعازفٍ مجلٍّ. وكان

يُعدّ واحداً من أوائل عازفي البيانو في عصـره عندما بدأ بنشـر بواكير أعماله ونذكر منها:

- المتتالية الإسبانية، مصنف رقم 47، تاريخ 1886.
- ذكريات سفر، مصنف رقم 71، تاريخ 1887.
- رابسودية إسبانية، مصنف رقم 70، تاريخ 1887.

ونلمس فيها كلّها هذا الطابع " القومي " الإســباني الذي نقل له بيدريّ تأثيره.

بعد أن عزف في معرض برشلونة الدولي عام 1888، عزف في العـام الـذي يليـه مؤلفـاته في باريس، ولقي من الجمهور اسـتحساناً عظيماً. ثم قام بعد ذلك برحلة إلى انكلترة وتردد صـدى اسـمه في أوربا كلّها، وخلال هـذه الفترة انهـالـت عليـه العقود. دأب خلال ســنوات عديدة على القيام بجولات في أوربا خلال أشـهر الشـتاء وراح يقيم في أشــهر الصــيف في إســبانيا. وفي عام 1893، وتحـت الحـاح من زوجتـه، ذهـب ليعيش في باريس، وفيها تعرّف إلى عمالقة الموســيقا الفرنســية وقتئذٍ، نذكر منهم على سـبيل المثال لا الحصـر: فوريه Faure، وديبوســي Debussy ودوكـا Dukas. وظهر تأثيرهم فيه في الأعمال التي ألفها بعد ذلك وهو يحذو حذوهم ويحاكي ما يؤلفون وينسـج على منوالهم أكثر مما ظهر ذلك بفضل نصائحهم وملاحظاتهم.

وخلال جولتـه في إنكلترة قَبِـلَ تـأليف ملهـاة غنـائيـة لمســرح برانس دو غال عنوانها The Magic Opal عاد من خلالها ألبينيث إلى ميله إلى المسرح. وقد وقع ألبينيث عقداً مع المصــرفي الإنكليزي الثري اللورد لاتيمر وكان لـه ميول أدبيـة، تعهّد ألبينيث بموجب العقد الذي وقعه مع اللورد بتلحين ثلاثة أعمال ألّف اللورد كتيباتها مقابل

دخلٍ شـــهري مقداره 200 جنيه اســـترليني. و" ميثاق فاوســـت " هذا كما أسـماه ألبينيث بنفسه صادر حرّيته دون أن يتمكن من إبـداع عمـلٍ لـه قيمـة حقيقيـة. وعندما قُدم عمل لا ســـورتيخا La Sortija (وهو الإســـم الـذي عُرف بـه عمـل The Magic Opal بـالإســـبانية) في مدريد كان اســـتقبال الجمهور له بعد تقديم المشـــاهد الأول منـه ســـيئاً للغاية، بحيث أن ألبينيث التفت إلى الجمهور من مكانه كقائد أوركسـترا وصرخ في وجوههم قائلاً " أيها الرعاع "! ثم خرج من القاعة من بين صفوف الأوركســـترا. واعترف فيمـا بعد بمحدودية إمكاناته في ميدان المسرح الغنائي التمثيلي.

ومن بين سـائر الأعمال التي لحنها ألبينيث للمسرح يمكننا أن نســـتثني عملاً واحداً مهماً منها، هو العمل الثـاني الـذي لحنّـه عن كتيّـب من تـأليف اللورد لاتيمر وعنوانه بيبيتا خيمينيث Pepita Jimenez. وقد قال الموسـيقي الإســـباني خواكين تورينا Turina فيه: " لقد بدأ العملاق ألبينيث مع بيبيتا خيمينيث".

والدليل القاطع على ما أســـلفنا أن ألبينيث لم يعتبر يوماً من الأيام مؤلفاً موســـيقياً مســـرحياً غنائياً كبيراً، وكان المســـرح الإســـباني الغنائي وقتئذٍ يهيمن عليه مؤلفو الثارثويلا وعلى رأســـهم شـــابي Chapi و بريتون Breton. وإذا ما صفقت برشلونة لبعض هذه الأعمال فإن مدريد لم ترحب قط بما كتب. لكنه حظي بنتائج أفضـل على المسـارح الأجنبية وخصـوصـاً في بروكسـل حيث لقي عمله بيبيتا خيمينيث نجاحاً طيباً.

والإجمـاع الـذي لم تكن تحظى بـه أعمـالـه الغنـائية المســرحية حصـل بالمقابل على شـخصـيته. فلطافته

وإنسـانيته وذكاؤه الحاد وحيويته المتوثبة دوماً كفلتا له صداقات حميمة في كل مكان.

ولم يَفُتْ نقّـاد عصره أن يلاحظوا وجه الشبه بينه وبين الموسـيقي الهنغاري الكبير فرانز ليسـت. وإذا ما غضـضـنا الطرف عن اختلافات العصـر فبإمكاننا أن نجد بينهما قواسـم مشـتركة حتى على الصـعيد الديني: فكلاهما أقضّ الشـك مضـجعهما، وكلاهما نهجا في سـن النضـج حياة تقشـف وزهد وتقوى تكاد تكون حياةً رهبانية. وأكثر القواسـم المشـتركة وضـوحاً وجلاءً بين عملاقي البيانو هذين هو الطيبة.

وفي هذا الميدان يبدو أن الموسـيقي الإسـباني قد ورث ذلـك عن المعلّم الهنغـاري الكبير. ويكفي أن نـذكّر بـالعون الكريم السـريّ الـذي قـدمـه ألبينيث لكل من شـوسون Chausson وتورينا Turina اللذين نشر لهما على نفقته بعضـاً من أعمالهما. ومانويل دي فايّـا لم يكن يدخّر مناسـبة إلاّ وكان يعترف فيها بإنسـانية ألبينيث. حتى أننا يمكننا القول أنه كان أجمل النماذج الإنسانية والفنيـة التي أبـدعها القرن التاسـع عشـر. كان جمّ التواضـع وكان يقول لأهله متحدثاً عن أعماله: " أعرف أن ما كتبته ليس سوى خربشات".

اضـطر ألبينثيـث في عـام 1906 إلى الـذهـاب إلى مـدينـة نيس الفرنسـية للراحة والاسـتجمام بعد أن أتعبتـه الجولات الموسـيقيـة الطويلـة التي جـاب فيها أنحاء أوربا في السنوات السابقة، وأتعبته أيضاً محاولاته تثبيت أقدامه على المسـارح الإسـبانية. وخلال إقامته هـذه في مدينة نيس شـرع ألبينيث في تأليف عمله الخـالـد (متتـاليـة إيبيريـا) Iberia التي تتـألف من اثنتي

عشـرة مقطوعة كتبها للبيانو واسـتغرقت منه سـنتين ونيّف من العمـل. وسـاعدته حيويته المتوثبة على أن يقدم بنفسه مقطوعتين من هذه المتتالية هما: ألميريا Almeria وتريانا Triana كان فرغ لتوه من كتابتهما وقتئذٍ. وكان ألبينيث يعاني مرضاً لم يُشخص جيداً يدعى (مرض برايت) أصيب به في لندن عام 1898، وسبب له بَوْلاً زلالياً، ثم آفة قلبية، والتهاب كلية مزمن، وأصيب في نهاية المطاف بمرض تَبَوْلُن الدم (تسمم الدم بالبولة).

وأصبح الموسيقي الشهير مريضاً، حتى إن أشهر أطباء باريس اعتبروا شفاءه أمراً ميئوساً منه. وكان يعوده كل يوم عدد من أصدقائه الكثر. وعلى رأس هؤلاء الأصدقاء كان هناك الموسيقي الفرنسي بول دوكا Paul Dukas. وبعد تحسن طفيف في صحته في آذار من عام 1909 نصحه الأطباء بالإقامة في الريف. وفي الأول من شهر نيسان وصل ألبينيث إلى قرية صغيرة تدعى كامبو لي بان Cambo les Bains الواقعة في سلسلة جبال البيرينيه الفرنسية القريبة جداً من إسبانيا الأثيرة الحبيبة لديه، وكانت هذه القرية الحدودية مكان إقامته الأخير في هذه الدنيا.

وفي الفيلا التي كان يقيم فيها في كامبو لي بان عاده موسيقيو ثلاثي (تيبو – كورتو – كازالس) Thibaud – Cortot – Casals الشهير. وكان ألبينيث يرغب في تأليف ثلاثي على غرار ما فعل مواطناه غرانادوس و دي فايّا. وباقتراح وتزكية من الموسيقيين الفرنسيين فوريه وديبوسي ودوكا وداندي ولالو قلّدته الحكومة الفرنسية وسام جوقة الشرف.

وافت ألبينيث المنية مساء الثامن عشر من أيار عام 1909 تحوطه أسرته ولمّا يكمل بعد سنواته الخمسين! وطويت بذلك صفحة حياة رجل أضاف صحافاً مهمة إلى تاريخ الموسيقا عموماً وإلى تاريخ الموسيقا الإسبانية خصوصاً. مات وهو يتلفظ باسم زوجته الحبيبة الأثيرة. وكان من بين الأطباء الذين عالجوه في لحظات عيشه الأخيرة بيكتور رويث ألبينيث Victor Ruiz Albeneiz ابن أخته إرنستينا الذي أصبح بعد الحرب الأهلية صحفياً وناقداً موسيقياً معروفاً في مدريد. وقد قصّت لورا Laura ابنة ألبينيث الأثيرة لحظات أبيها الأخيرة بصفحات مؤثرة شاعرية: ذاكرةً أن الورود التي كانت تغص بها حديقة منزلهم تفتحت كلّها لحظة موت أبيها. وأوردت صحف العالم أجمع نبأ وفاته. ونقل جثمانه إلى مقبرة برشلونه بعد احتفالٍ مهيب غنى فيه أورفيو كاتالا Orfeo Catala. وبقيت على مكتبه أعمال ناقصة لم يتمكن من إنهائها وهي: مقطوعتان للبيانو بعنوان: نافارا Navara، وأثوليخاوس Azulejas ،إضافة إلى مشروع ملهاة غنائية عنوانها رينكونيتي وكورتاديو Rinconete e Cortadillo المستوحاة من عمل يحمل العنوان نفسه لـ ثربانتس Cervantes كان ألبينيث قد وعد الموسيقي الفرنسي بول دوكا بتلحينه.

أعمال ألبينيث

تآليف البيانو:

غالباً ما كان النقاد يعقدون مقارنةً بين ألبينيث والموسيقي البولوني الشهير شوبان Chopin، بحجة أن البيانو كان بالنسبة لألبينيث الآلة المثلى للتعبير عن فكره الموسيقي. ورغم أن خمسة عقود من الزمن

تفصل ما بين عملاقي البيانو ألبينيث وشوبان. إلاّ أن ما يجمع بينهما كليهما هو طموحهما، كلاً على حدة، بإبداع لغةً موسيقيةً قومية، فضلاً عن أنهما كانا متمكنين كل التمكن من آلة البيانو واستطاعا بموهبتهما وعبقريتهما وتقنيتهما في العزف على أن يستثمرا إمكانات البيانو اللامتناهية إلى أقصى حد، وسبقا في ذلك ما كانت وصلت إليه تقنيات صناعة آلة بيانو الحفلات آنذاك. ولعله من الطريف المهم بآنٍ معاً أن نتخيل كيف يمكن أن تكون عليه موسيقاهما لو وضع تحت أيديهما آلة بيانو مجلّية الصنع كتلك التي تصنّعها اليوم كبريات بيوتات صنع آلات البيانو!

كما يعقد النقاد مقارنة بين ألبينيث ومؤلف موسيقي إسباني كاتالوني مثله، أقرب إليه من شوبان من الناحية الزمنية هو فيدريكو مومبو Federico Mompou ، وهو أكثر الموسيقيين شبهاً به، فكلاهما آثرا الكتابة للبيانو لمعرفتهما العميقة بأسرار هذه الآلة وإمكاناتها من خلال عزفهما أعمال أعظم مؤلفي أدبيات البيانو. وكلاهما أيضاً كتب لهذه الآلة أفضل أعماله وأجملها: فعكف مومبو يستلهم من مقاطعته كاتالونيا، في حين توجهت أنظار ألبينيث واهتماماته إلى إسبانيا كلّها من دون أن يخفي ميله إلى الأندلس وإلى غرناطة وقصرها الحمراء التي أكد غير مرة أنه يشعر فيها وكأنه في بيته.

أن نقّسم عمل مؤلف موسيقي إلى مراحل أمر لا يخلو من الاعتباطية بل والعسف أحياناً، إلاّ أننا في حالة ألبينيث يمكننا تمييز مرحلتين اثنتين في نتاجه الموسيقي. المرحلة الأولى تتضمن الأعمال التي ألفها قبل عمله لا بيغا La Vega (باريس، 1897)؛ والمرحلة

الثانية تبدأ بالعمل السالف الذكر وتتضمن رائعته متتالية إيبيريا Iberia التي ألّفها بين عامي 1906 و 1908، وتنتهي هذه المرحلة بعملين اثنين نُشرا بعد وفاته وهما: آثوليخاس Azulejas، ونافارّا Navarra.

وعندما نتفحص أعمال ألبينيث يتولد لدينا انطباع بأن كلّ ما ألفه وفعله خلال حياته ينصبّ في إبداع هذه المقطوعات العشرين للبيانو المجموعة في المرحلتين اللتين ذكرناهما والتي تعد ثمرة مرحلة النضج الفني عنده. وعلينا ألاّ ننسى مع ذلك متتالية أخرى ألّفها وعنوانها كاتالونيا (1899) فاجأنا فيها ألبينيث كمؤلف موسيقي سيمفوني عندما استخدم تلويناً أوركسترالياً حاذقاً كما فعل مواطنه مومبو في عمله إمبروبيريوس Improperios، وهو أوراتوريو جميل كتبه للأوركسترا والكورال وأصوات إفرادية. ونحن لا نريد بقولنا هذا أبداً التقليل من شأن جهوده التي بذلها في المسرح الغنائي التي وُفق في بعضها، وكان أقل توفيقاً في بعضها الآخر.

غير أن متتالية إيبيريا، هذا العمل العملاق، شأنه شأن مقطوعات البيانو التي كتبها ألبينيث في مسيرة حياته التأليفية قبله، وصولاً إلى هذا العمل، ينحيّ الأعمال الأخرى كلّها إلى الصف الثاني. وهذا ينطبق على عمله لا بيغا La Vega و على أعمالٍ أخرى بعده كـ أثوليخاس و نافارّا التي منعه الموت من إكماله، لكنها أعمال تؤكد كلّها وتثبت أن ألبينيث كان قد وجد شخصيته الموسيقية الخاصة به.

وفي المحصلة وكما يحصل في الغالب الأعم فإن ذوق الجمهور ووطأة غربلة السنين يكون لها القول

الفصـــل الحكم لتصـــبح الناقد الحاذق الفصـــيح الأكثر وثوقيـة ووثـائقيـة. فبعـد قرابـة قرن من الزمـان مـا زال الجمهور يفضـــل دوماً أعمال البيانو التي ذكرناها وتؤكد رأي النقد الخبير العارف.

ما قبل "إيبيريا"

اتســـم ألبينيث على الدوام بســـهولة عبقرية في التأليف، فكان صـــاحب ريشـــة مطواعة ســـلســـلة. وتنســـحب هذه الســـلاســـة والســـهولة في التأليف على أعماله كلها منذ العمل الأول (مارش عسكري) الذي ألفه للبيانو ونشره وعمره ثماني سنوات، حتى الأعمـال التي نُشـــــرت بعد وفاته. ويحكى عنه بهذا الصـدد أنه عندما كان في لندن وصـله تكليف بتأليف اثني عشـــر تعليقاً لعمل آرمان ســـيلفســـتر Armand Sylvester (أســـــاطير إنجيلية) ، وفاجأ ألبينيث الجميع وقتئذٍ عندما سلّم العمل منتهياً بعد أسبوع فقط من تكليفه به.

ورغم أن ألبينيـث قـد تتلمذ في البيانو والتأليف على عـدد غير قليل من الأســـاتذة، إلاّ أنه لم يكن من أتباع أي واحد منهم، فقد كان نسـيج وحده ولم يَدُرْ في فلك من تتلمذ عليهم. لقد كان قبل كل شـــيء مراقباً ذكياً حاد الذكاء ثاقبه يثق بإلهامه الحر رافضـاً كل شـكل من أشـكال السـطوة. غير أنه ما من شـك أن فيلبي بدرل Felipe Pedrell من بين سائر من تتلمذ عليهم قد ترك عند ألبينيث أعمق الأثر وأبقاه، وقد أكد بدرل ذلك قائلاً فيه: " إنّ طبعـاً كطبع ألبينيث لا يمكن تجاهله ". وأراد بقوله هـذا أن ألبينيـث كـان يقبـل تعلّـــــم مبـادئ التـأليف الموســـيقي ما دامت لمؤلفين غيره مفيدة، وهو يقبلها

فقط بوصـــفها مرحلة من مراحل تأهيله الموســـيقي. وكانت بالنســـبة لألبينيث مهمة عســـيرة أن يهجر درب الإلهـام الذي ألهب أكف الجمهور الذي ســـمعه وأحب عزفـه وموســـيقـاه لكي يجلس على مقـاعـد الـدرس ويخضـع للنظريات الموسـيقية الناظمة الباردة الصـارمة. وبعفويـة عجيبـة وبـدل أن يفكر ويمحص فيما يفعل كان يجـد دومـاً أكثر الأشـــكـال والبنى ملاءمـةً لطبيعـة كل مقطوعة موســـيقية يؤلفها. ولهذا الســـبب كان يرفض على الدوام أن يخضــع إلهامه لـــــ " قواعد المدارس " ومقولاته الصريحة، التي جعلته يقول ذات يوم إنه حتى في وقـت تـأليف مقطوعتـه لابيغـا La Vega كان الارتجال معياره الأســـاس في تأليف أعماله كلّها. وكان قد كتب حتى ذلك الوقت مئة عمل ونيّف!

ومن بين المقطوعـات العـديـدة التي ألّفهـا ألبينيـث خلال فترة مرحلتـه الأولى الطويلة زمنياً نجد مقطوعات نســـتشـــف منها ومضـــات عبقريته، وتبشـــر بالأعمال الناجحة التي ألّـــــفها لاحقاً في مرحلة نضجه الفني. ونحن نُلّمح في هـذا الســـيـاق إلى ديوانين يضـــمان مقطوعات للبيانو الأول عنوانه: (متتالية إسـبانية) ضمّها المصـنف رقم 47، والثاني بعنوان: (أغانٍ من إســبانيا) ضمّه المصنف رقم 232.

وُعزفـت مقطوعـات الديوان الأول (متتالية إســـبانية) في مـدريـد عـام 1886 رغم أنه ألّفها على الأغلب قبل ذلك التاريخ. وتضـــم المتتالية ثماني مقطوعات للبيانو، سـبع منها عناوينها مستمدة من مناطق ومدن إسـبانيا المختلفـة والثـامنـة الأخيرة تســـتمد عنوانها من كوبا. وهذه المقطوعات هي:

1- غرناطة (سيرينادا).
2- كاتالونيا (كورّاندا).
3- إشبيلية (ألحان ورقصات من إشبيلية).
4- قادش (ساتينا).
5- أستورياس (أسطورة).
6- آراغون (فانتازيا)
7- قشتالة (سيغيديّاس).
8- كوبا (كابريس).

وألبينيث مدين لشوبان في مقطوعات متتاليته الإسبانية هذه، فآذاننا تتلقف منها أصداء أنغام وألحاناً وإيقاعات وهارمونيات مقطوعات مازوركاته وبولينيزياته. وقد حاول ألبينيث فيها تقريب البيانو الرومانسي من الموسيقا الشعبية الإسبانية، وكان البيانو حتى ذلك الوقت آلةً غريبة غير مألوفة في عزف هذا النوع من المقطوعات الموسيقية. وهكذا بدأ ألبينيث بتحقيق رغبته في تأليف موسيقا ذات طابع قومي متجذّرة، فيما كان فيلبيه بدري يطلق عليه " تراث العرق ". ورغم أن العزم والنية لم يأتِيا دوماً بنتائج حاسمة في ذلك، إلاّ أن ألبينيث عرف كيف يتجنب الخطر المتمثل بإلباسه ببساطة وسذاجة الألحان الشعبية لباساً هارمونياً مفصّلاً على مقاسها يحاكي قواعد الموسيقا الأوربية ويقلدها. وفي عام 1889 نشر ألبينيث جزءاً آخر من هذا العمل تحت عنوان: (متتالية إسبانية) رقم 2، تتضمن مقطوعتين فقط هما: سرقسطة وإشبيلية.

في عام 1896 أذاع ألبينيث المقطوعات الخمس التي تشكل قوام ديوانه (أغانٍ من إسبانيا) وكان فرغ

من تـأليفهـا تواً. المقطوعة الرابعة من هذه المقطوعات الخمس تحمل عنوان (قرطبة) وتعد عملاً خالداً يصـــوّر تصـــويراً شـــعرياً ســـحر الليل وفتنته في هذه المدينة الأندلســـية الجميلة وتتناغم كأحســـن ما يكون التناغم مع ما قاله ألبينيث فيها بلســـانه عندما كتب يقول في المقطوعة:

"في ســـكون الليـل وهدأته يقطعه هفيف نســـمةٍ محملـة بعطر اليـاســـمين والربـابـات ترافق رقصـــات الســـيرينادا وتنشـــر في الفضـــاء ألحاناً شـــجية وأنغاماً تضـاهي رقتها رقة تمايل شـجيرات النخيل في السـماء ".

ونجـد بالطبع بين مجمل أعمال المرحلة الأولى، إلى جانب الأعمال المطبوعة بطابعه وأسـلوبه، أعمالاً أخرى كثيرة نلمس فيها تأثير مؤلفين رومانســـيين كبار، أمثال شـــومان وشـــوبان وليســـت وفيبر تحديداً. وهي تأثيرات تكاد تخفي لمسـاته الشـخصية فيها. ونسـوق مثلاً على ذلك عمله (رابســوديه إســبانية)، مصنف رقم 70 (تاريخ 1887)، وعمل (ذكريات ســـفر)، مصـــنف رقم 71 (تاريخ 1887)، ومقطوعـة مـايورك، مصـــنف رقم 202، (تـاريخ 1891).

ومن العســـير أن نعدَّ تجاهل أغنيات ألبينيث تجاهلاً تـامـاً أمراً منطقياً، بينما النقد الفرنســـي كان قد قارن بعضـــاً من أعمـالـه مع بعض المقطوعات الغنائية التي كتبها صـديقه المؤلف الموسـيقي الفرنســـي غابرييل فوريـه Gabriel Faure. ورغم أن هـذه الأغنيات لا تشـــغل مسـاحة واسـعة ضـمن أعمال ألبينيث إلاّ أنها تسـتحق أن تحتل مكانها في الحفلات الموسـيقية العامة. وأقدم

أغنياته هي أربعة (رومانسات) Romancesعلى نصوص مكتوبة بالفرنسية. ونشر في عام 1887 ست أغنيات (بالاد) Ballades إيطالية عن نصوص كتبتها المركيزة دي بلانيوس. وبعد عامين من ذلك، في عام 1889، لحن ألبينيث خمس قصائد للشاعر بيكوير Becquer عنوانها: قبلة الياقوت، في ركن الصالة المظلم، جرحتني وهي تختبئ، عندما تنام على صدري، من أين أتيتُ ؟

ومن ثمرة تعاونه مع المصرفي والشاعر الإنكليزي موني – كوتس ولدت دفاتر أغنيات عديدة، نذكر من بينها أغنية إلى نيللي التي لحنها عام 1896. والأعمال الأوركسترالية هي أيضاً محدودة بعض الشيء عند ألبينيث. لكنها مع ذلك تضمّ عملاً مجلياً عنوانه (كتالونيا)، وهو المقطوعة الأولى من متتالية كان ألبينيث قد شرع في تأليفها لكنه لم ينهها. عزف هذا العمل في عام 1889 في الجمعية الوطنية للموسيقا في باريس، وحظي بنجاح منقطع النظير، ليس فقط لنكهته ونَفَسه وروحه الشعبية الإسبانية المدعومة بتوزيع أوركسترالي متنوع حاذق آسر، وإنما لأننا نستشف فيه تأثير مؤلف فرنسي كبير هو بول دوكا Paul Dukas. كما أن هناك صمتاً يلف عملاً أوركسترالياً آخر من أعمال ألبينيث أبقاه طيّ النسيان لفترة طويلة من الزمن هو كونشيرتو البيانو مع الأوركسترا، سلّم لا مينور، مصنف رقم 78. والتفسير الذي يكمن وراء الصمت الذي لفّ هذا الكونشيرتو بسيط، فمدونة الجزء الأوركسترالي للعمل كانت مفقودة ولم يُعثر عليها إلاّ في عام 1967! ويعد هذا الكونشيرتو عملاً خالياً من الطابع الشخصي بل يكاد يكون عملاً حيادياً. وصحيح ما قيل فيه من أن مقاطع عزف البيانو فيه تنقذه في

مواضـــع كثيرة، كمـا يُثبـت ذلـك النجاح الذي حظي به ألبينيث عندما عزفه على البيانو تصـاحبه الأوركســترا في العشـــرين من شـــهر آذار عام 1887 في صـــالون روميرو بمدريد. ويقع هذا الكونشـــيرتو في أربع حركات وقالبه كلاسيكي، ينحو ألبينيث فيه بوضوح منحىً ذاتياً تجنب فيه الألحان الفلكلورية.

وضمن المرحلة الأولى من أعماله تستحق الموسيقا التي كتبهـا للمســـرح أن تـذكر على حـدة. فرغم أن ألبينيث كان في حياته الموسـيقية عازف بيانو أساساً، يظهر ذلـك في القوالـب كلّهـا التي كتـب فيهـا، إلاّ أن أعماله التي كتبها للمســرح هي أكثر من مجرد أعمال فكر بها وصـــممها على البيانو. ونحن نعرف القليل عن مســـتوى أعمال الثارثويلا الأولى التي لحنها: كثارثويلا (كلما ازددنا هرماً) التي عُرضت في بيلباو Bilbao، و(غناء السِـــلم)، و(كتالونيات من غارســـيا) وعُرضـــت جميعها على مســرح ســلاف في مدريد. وثارثويلا الحجر الكريم السحري The Magic Opal عُرضت بلندن في التاسع عشر من شهر كانون الثاني عام 1893.

إنَّ المديح الذي كالوه له على أعماله هذه شـــجعه على أن يكتب ملهاة موسـيقية حديثة بفصـلين عنوانها جونـاثـان الفقير: أتبعهـا بعمـل القـديس أنطوان فلوريدا، وهي ثـارثويلا بفصـــل واحـد تعـد محـاولـةً جـديدة منه ليكســب الجمهور الإســباني، المحب للأعمال الغنائية، إلى صـــفـه. وقد حيّر هذا العمل الجمهور والنقاد على حد سـواء عندما اسـتمعوا إليه وشـاهدوه على خشبة مســـرح أبولو في مدريد عام 1894 لاعتيادهما كليهما على النكهة الشعبية في أعمال الثارثويلا.

وذهب بعض النقاد إلى حد مقارنة ألبينيث بطبّاخ يصر على وضع الكمأة في كل الأطباق التي يحضرّها، أو بمقارنته ببحار يصر بعناد على أن يعبر الساقية بفِرقاطة. وكانت نية ألبينيث كتابة عمل بسيط حديث، لكن موسيقاه الجميلة جداً في بعض المقاطع لعلها كانت صعبة جداً على مستوى أسماع رواد صالات الثارثويلا.

وبعد ذلك بوقت قصير كرّس أول عرض في إسبانيا لعمله الحجر الكريم السحري The Magic Opal القطيعة بين الجمهور الإسباني وموسيقا ألبينيث المسرحية الغنائية. لكن ألبينيث تابع مع ذلك تأليف أعمال مسرحية غنائية لجمهور لندن بموجب العقد الذي وقعه مع المصرفي مؤلف الكتيبات الإنكليزي موني – كوتس. ومن هذا التعاون الذي جمع بين الملحن والمصرفي، والذي كان تعاوناً بائساً مخيباً، ظهرت ثلاثة أعمال جديدة أولها أوبرا تقع في ثلاثة فصول عنوانها (هنري كليفّورد) تاريخها 1895، وملهاة غنائية تقع في فصلين عنوانها: (بيبيتا خيمينيث) تاريخها 1896، و(مرلين)، تاريخها 1906 وهي القسم الأول من ثلاثية كان من المفترض أن تحمل عنوان (الملك آرثر)، لكن ألبينيث لم ينهها قط! وعُزفت (مرلين) أول مرة في مونت كارلو عام 1903 كاستهلال سيمفوني لكنها أخفقت، ويكمن سبب فشلها في التأثير الفاغنري الطاغي في كتابتها.

إلاّ أن أروع عمل مسرحي غنائي لحنه ألبينيث هو من دون جدال عمل (بيبيتا خيمينيث) Pepita Jimenez، كتيّب العمل مستلهم من رواية لـ خوان باليرا Juan Valera تحمل العنوان نفسه، أحداثها تنسجم بل تتوافق

مع حساسية ألبينيث، وهيأت له إمكانات تعبير كبيرة. لحّنها بدايةً في فصل واحد، لكنه عاد بعد ذلك ولحنها بشكلها النهائي المعروف في فصلين اثنين لتُعرض في بروكسل حيث لقيت نجاحاً منقطع النظير. وهذا دليل وإثبات على أنه أولى العمل كل عناية وجهد في الوقت الذي كان فيه نادماً على أنه لحّن أعماله المسرحية الغنائية الأخرى، وأنه بذل كل جهد ممكن ليتلافى عقبات الكتيّب وعثراته وضعفه الذي ألّفه المصرفي موتي – كوتس. وبعد عرض المسرحية الغنائية في برشلونة عُرضت في براغ ثم في باريس ولاقت فيها جميعاً نجاحاً كبيراً.

ورغم النجاحات التي أصابها ألبينيث في هذا العمل إلاّ أنه ظلّ مغيباً يطويه النسيان ويجهله الجمهور المعاصر شأنه في ذلك شأن مقطوعات الليد التي لحنّها، في حين يرى الموسيقي الإسباني المتحمس خواكين تورينا Turina أن عمل (بيبيتا خيمينيث) يعد نقطة انطلاق الأعمال التي تنفرد فيها شخصية ألبينيث. يرى كثير من النقاد أن التعبير الأصيل عند ألبينيث بدأ يتدفق بحرية مع عمله لابيغا La Vega، وهو عمل مفصلي هام بشّر بعمله الخالد إيبيريا. وعمل لابيغا هذا صممه ألبينيث بداية لمتتالية جديدة كان ينوي تسميتها الحمراء Alhambra. والعمل غير مشهور لكنه بدأ شيئاً فشيئاً يحظى باهتمام السمّيعة فجمالياته لا تخفى على الأذن الرهيفة والحس الصافي السليم.

وللأسف لم يؤلف ألبينيث من هذا العمل الواعد الطموح جداً في تصورّه سوى صفحات بنيتها بسيطة تنضح كآبةً، وكأنها صورة وادٍ خصيبٍ كنا نشرف عليه

في السـابق من هضاب، تحت أقدام غرناطة وسلسلة جبـال نيبـادا. وتتجلى هـذه المقطوعة في حزن أغنية، كما يحصـــل على الغالب عند ألبينيث، يتشـــابك فيها ويتعـاقـب نَقفُ أوتـار الغيتـار وخبط أقـدام إيقـاع رقصـــة أنـدلســـية. وقد كُتبت مقطوعة لا بيغا في باريس عام 1897 وهي تفتح في نتاجه وفي الموسـيقا الإسـبانية المعاصـرة بآنٍ معاً فصلاً جذوره ضاربة في الزمن وصولاً إلى العصـــر الذهبي عصـــر فيكتوريا Victoria، وموراليس Morales، وغويرّيرو Guerrero.

العمل الرئيس في أعمال ألبينيث هو متتاليته إيبيريا. ويقع هذا العمل في أربعة دفاتر كل دفتر منها يتضـــمن ثلاث مقطوعات.

يفتتح الدفتر الأول عادة بمقطوعة عنوانها اسـتحضـار Evocacion وهي تعبير حزين عن الكـآبـة والحنين إلى وطنـه إســـبانيا اللذين عاناهما ألبينيث وهو في منفاه بباريس. هذه القصـيدة الكئيبة الغامضـــة تتبعها أقصـــر مقطوعات العمل بأكمله وعنوانها المرفأ El Puerto. ويبدو من العنوان أنهـا تلميح لمرفـأ ســـانتـا ماريا في قادش Càdiz وهي مقطوعة اسـتثنائية تضـجّ حياةً وألقاً نسمع فيها نداءات بائع سـمك على إيقاع عام لرقصـة ثاباتيادو Zapateado. ويُختتم الـدفتر الأول بمقطوعـة (جســـد المسـيح في إشـبيلية). وقد استخدم ألبينيث في هذه المقطوعة استخداماً مباشراً وعلى نحو استثنائي فريد أغنية شـعبية هي لا تارارا La Tarara، وهو موضـوع يصور تصـويراً بليغاً ضـجيج حشـود الناس وحبورهم في ليلة عيد.

ويُحكى أنـه عندما عزفه ألبينيث خلال فواصـــل أربع

رشّـات طمبور في بداية العمل صـالباً يديه للحظةً على بطنه بعد كل رشـة من هذه الرشات الأربع ليحدّد جيداً زمن السـكتـة وليُعطي فخـامـة أكثر لهـذا الطقس الاحتفالي.

يبـدأ الـدفتر الثـاني بمقطوعـة رونـديـنيـا، وهو عنوان يحيلنا ويذكرنا بآنٍ معاً بالمدينة الأندلسـية روندا Ronda وبالإيقاع الشعبي الذي يحمل الاسم نفسه مع تناوبات إيقـاعيـة ثنائية – ثلاثية. ويمضـي بنا الدفتر بمقطوعة المِرْية Almeria حيث تتساوق كآبة أغنيات شعبية تدعى تـارانتـاس Tarantas تصـب كلّهـا في كوبلا Copla تفيض حزنـاً. أمـا المقطوعـة الثـالثـة في هـذا الـدفتر الثـاني فعنوانها تريانا Triana وهو اسم حيّ في إشبيلية. وهي تصـور بحق فرحاً عارماً عبّر ألبينيث عنه بإيقاع رقصـة بـاسـو دوبلي Paso doble بشيء من التبسيط، يتناوب مع عمق الموضوع اللحني الرئيسي.

يفتتح الدفتر الثالث بمقطوعة عنوانها (البايسـين) El-Albaicin؛ أي "البـائسـون" المعـدمون الفقراء، والكلمـة عربيـة. ويُرجعنـا العنوان هـذا ويـذكرنـا بـالحي الغجري الشـهير في مدينة غرناطة الذي يحمل الاسـم نفسه. تبدأ المقطوعة بأغنية أندلسـية بسـيطة تدعى بوليريّا Buleria لحنها محزنٌ مؤثر ممزّق.

وقـد كتب الموسـيقي الفرنسـي الشـهير كلود ديبوسـي يقول فيهـا بـإعجـاب: قليلـة هي الأعمـال الموسـيقية التي ترقى إلى قيمة عمل (البائسـين): نحس فيه بجو ليالي إسـبانيا التي تتضـوع منها رائحة القرنفل والخمر. كما لو أننا نسـتمع إلى صـوت غيتار

يُصم آذاننا بشكواه وأنينه خلال الليل فنصحو بغتةً من غفوةٍ وبرجفةٍ عصبيةً.

ولم يكن الموسيقي الفرنسي ميسسيان Messiaen أقل حماسةً من مواطنه ديبوسي عندما تكلم عن المقطوعة الثانية في هذا الدفتر، وعنوانها البولو El Polo، وهو يعدها أروع عمل كتبه ألبينيث ووصفه بأنه " عمل عبقري قدريّ ". ومقطوعة (البولو) هذه التي اتخذت موضوعها اللحني من الرقصة الشعبية التي تحمل الاسم نفسه، هي أنموذج يُحتذى بغنى تنويعاتها.

أمّا المقطوعة الثالثة والأخيرة في هذا الدفتر وعنوانها لابابيس Lavapies فهي المقطوعة الوحيدة التي ليس لها مرجعية أندلسية: فهي تستحضر في الواقع جو الحي الشهير في مدريد وقتئذٍ بطابعه المميّز الخاص.

وفي هذه المقطوعة الحقيقية الهادئة يتولد لدينا الانطباع بتمييز صوت الأورغن الصغير النقّال في جوٍ من الفرح والحرية. وقد أوصى ألبينيث " بأن تُعزف هذه المقطوعة بحرية وفرح ".

يبدأ الدفتر الرابع بمقطوعة مَلَقَة Malaga، وهي مقطوعة أحادية الموضوع تقريباً لأنها تستخدم، بكثير من الإلحاح والبراعة، إيقاعاً وحيداً هو إيقاع ملاغوينا Malaguena.

المقطوعة الثانية وعنوانها خيريث Jerez مبنية على مقطوعات سوليساريس (وهي أغنيات أندلسية طابعها كئيب). أما المقطوعة الثالثة والأخيرة فعنوانها إريتانيا Eritania فإيقاعها إشبيلي تتداخل فيه هنا وهناك نغمات

بضـع أغنيات شـعبية. وقد أثارت هذه المقطوعة إعجاب الموسـيقي الإسـباني الشـهير مانويل دي فايّا.

وتعدّ بحق تمجيداً للإيقاع وتعظيماً له. ويذكرنا عنوانها بنزلٍ شـهير يقع في ضواحي مدينة إشـبيلية، يقول فيها ديبوسـي إن موسـيقاها تسـتحضر " الصباحات المرحة والموعـد الجميل في نُزُلٍ بصـحبة النبيذ البارد "، في حين أن " زحمة من الناس دائبة الحركة تمضـي وهي تضحك ملء شـدقيها تمتزج ضحكاتهم بقرع الدفوف ".

أعمـال المرحلـة الثانية عند ألبينيث التي تسـتحق الـذكر، إلى جـانـب عمله إيبيريا هي: (إيفون في زيارة) التي كتبهـا على " طريقة سـاتي "، ونذكر على وجه الخصـوص مقطوعتين نشـرتـا بعـد وفـاته هما: نافارا Navara، وأثوليخـاس Azulejas أكمـل ميزورات العمـل الأول الأخيرة ديودا دي سـيفيراك Deodat de Severac تلميـذ ألبينيـث، في حين أكمـل العمـل الثـاني الموسـيقي الإسـباني الشـهير غرانادوس.

ونجـد في هاتين المقطوعتين، مع مقطوعة لابيغا La Vega وعمـل إيبيريـا، أكثر ابداعات ألبينيث ألقاً التي رفد بها الموسـيقا الإسـبانية. ورغم أنها أعمال كتبت تحديداً لآلـة البيـانو، إلاّ أن هـذا لا ينتقص من قـدر مـا فيها من إبداعات هارمونية ومن اسـتكشـافات جميلة في التنويع اللحني.

وهي، فضلاً عن ذلك، إذا ما استثنينا فيها بعض دَيْنٍ حيال الإنطباعية، تعد أعمالاً شـخصـية جداً. وقد التقى فيهـا واجتمع العبقريـة والموهبـة والفنـان والحرفي في أعمالٍ ارتقى فيها البيانو واستنفد أقصى حدود إمكاناته وقتئـذٍ. والتطور الحـالي في تقنيات البيانو قد أثبت جرأة

ألبينيـث التجـديـديـة التي تجعـل منـه اليوم في نظرنـا موسـيقياً طليعياً، شـأنه في ذلك شـأن كبار الموسـيقيين الذين سـبقوا أزمانهم فيما كتبوه من موسـيقا.

ولقد كان ألبينيث في الواقع شخصاً مفرطاً ومتواضعاً، وهو الـذي كان يزعم أن أعماله لا تســـاوي الشـــيء الكثير، في حين أنها عصت النسيان وتحدته.

وقد وجد الموســيقي الفرنســي بول دوكا Paul Dukas صـورةً صادقة جداً في وصفه عندما قال فيه إنه نوع من الرجال الذين " يضـعون على رسـالة طابعاً بريدياً بعشـرة قروش في الوقت الذي تحتاج فيه إلى خمسـة فقط ".

مسرد أعمال ألبينيث الكاملة

أعمال للبيانو:

* مارش عسكري (1868).
* رقصة بافان- كابريس، مصنف رقم 12، (1883).
* باركارول، مصنف رقم 23.
* ست مقطوعات فالس قصيرة، مصنف رقم 25.
* سوناته رقم 1، مصنف رقم 28 (الحركة الوحيدة الباقية: سكيرتزو، نُشرت عام 1883).
* رغبة، مصنف رقم 40 (دراسة).
* متتالية إسبانية رقم 1، مصنف رقم 47، (1886):
غرناطة (سيريناداً)، كاتالونيا (كورّاندا)، إشبيلية (إشبيليّة)، كاديث (سائيتا)، إستورياس (أسطورة)، آراغون (فانتازيا)، قشتالة (سيغيديّا)، كوبا (كابريس).
* متتالية في الأسلوب القديم، مصنف رقم 54 (1887):
غافوت، مينويت.
* دراسة – لحن حرّ (أمبرومبتو)، مصنف رقم 56.
* متتالية في الأسلوب القديم رقم 2، مصنف رقم 64 (1887):
ساراباند، شاكون.
* دراسات سلالم الماجورالطبيعية، مصنف رقم 65، (1887).
* ست مقطوعات مازوركا صالون، مصنف رقم 66 (1887):
ايزابيل، كاسيلدا، أورورا، صوفيا، كريست، ماريّا.
* سوناته رقم 2 (1887). مفقودة
* سوناته رقم 3، مصنف رقم 68، (1887).
ذكريات سفر، مصنف رقم 71 (1887):

- في البحر (باركارول)
- أسطورة (باركارول)
- أغنية نزهة
- في قصر الحمراء
- باب تيرّا(بوليرو)
- ضجيج الأمواج (مالاغينيا)
- على الشاطىء

* سوناته رقم 4، مصنف رقم 72، (1887).
* متتالية في الأسلوب القديم رقم 3 (1887): مينويت، غافوت.
* بافان سهل، مصنف رقم 80 (لأصابع صغيرة).
* سوناته رقم 5، مصنف رقم 82 (1887)، (آخر ثلاث حركات)
* اثنتا عشرة مقطوعة مشخِصة، مصنف رقم 92، (1888 – 1889):

1- غافوت.
2- رقصة مينويت مهداة إلى سيلفي.
3- باركارول (سماء بلا غيوم).
4- صلاة.
5- كونشيتا (بولكا).
6- بيلار (فالس).
7- زامبرا.
8- بافان.
9- بولونيز.
10- مازوركا.
11- ستاكّاتو (كابريس).
12- برج برميخا (سيرينادا).

* مقطوعتا مازوركا صالون (1889):
- أماليا، مصنف رقم 95.
- ريكورداتّي، مصنف رقم 96.
* متتالية اسبانية رقم 2 (1889):

- سرقسطة (كابريس).
- إشبيلية (كابريس).

* الفصول، ألبوم منمنمات، مصنف رقم 101، (1892):
  - الربيع.
  - الصيف.
  - الخريف.
  - الشتاء.
* أحلام، مصنف رقم 101 مكرر، (حوالي 1892):
  - أغنية مهد.
  - سكرتزينو.
  - أغنية حب.
* رقصتان إسبانيتان، مصنف رقم 164، (1889):
  - خوتّا آراغونية.
  - تانغو.
* اسبانيا: ست أوراق ألبوم، مصنف رقم 165 (1890):
  - بريلود.
  - تانغو.
  - مالاغينيا.
  - سيريناداً.
  - كابريس كاتالوني.
  - ثورتثيكو.
  - فالس الخريف، مصنف 170
* سيريناداً إسبانية، مصنف رقم 181 (1890).
* عشر قطع للبيانو، مصنف201
* مايوركا، مصنف رقم 202 (باركارول، 1891).
* إسبانيا (ذكريات، 1896).
  - بريلود.
  - آستورياس.
* أغنيات من إسبانيا، مصنف رقم 232 (1896):
  - بريلود.
  - شرقية.

- تحت النخل.
- قرطبة.
- سيغيديّاس.
- لا بيغا (1897).

* متتالية إيبيريا (أربع دفاتر):

الدفتر الأول (1906):
1- استذكار.
2- المرفأ.
3- جسد المسيح في إشبيلية.

الدفتر الثاني (1906):
1- رودينيا.
2- ألمريّا.
3- تريانا.

الدفتر الثالث (1907):
1- البايّسين.
2- البولو.
3- لاباييس.

الدفتر الرابع (1908):
1- مَلَقَة
2- خيريث.
3- إريتانيا.

* إيفون في زيارة (1909).
* عيد ألديا.
* نافارّا (أنهاها دي سيفيراك) (1912). وجدت بعد موته.
* أثوليخوس (أنهاها غرانادوس) (1911).

أعمال للأوركسترا:

* رابسوديه كوبية، مصنف رقم 66 (أعيدت كتابتها للبيانو، 1887).
* رابسوديه إسبانية للبيانو والأوركسترا، مصنف رقم

70 (كتبت للبيانو 1887).
* كونشـــيرتو البيانو، ســـلّم لا مينور " الكونشـــيرتو الخيالي"، مصنف رقم 78 (1887).
* مشـاهد سـمفونية كاتالونية (عُزفت عام 1889 دون أن تُنشر).
* كاتالونيا، متتالية شعبية (الحركة الأولى، 1899، الحركتان الثانية والثالثة ناقصتان).

أعمال للمسرح:
* كلما طعنّـا في السـن (ثارثويلا).
* كتالونيات من غارتيا (ثارثويلا).
* نشـيد السـلام (ثارثويلا).
* المسـيح (أوراتوريو).
* الحجر الكريم السـحري **The Magic Opal** (أوبرا هزلية، كتيّب لاو، 1893).
* جونـاثـان الفقير **Poor Jonathan** (ملهـاة موســيقيـة، 1893).
* قـديس أنطوان فلوريـدا (ثـارثويلا) (كتيّـب ســييّرا، 1894).
* هنري كليفّورد (أوبرا، كتيّب موني كوتس، 1895).
* بيبيتـا خيمينيـث (ملهـاة غنائية، كتيّب موني كوتس عن باليرا، 1896).
* الملـك آرثر (أوبرا، ثلاثيـة، كتيّـب موني كوتس عن مالوري).
* مرلين (1906).
* لانسـلو (ناقصة).
* غينيفر (مخطط عمل).

أغنيات:
* بالاّد إيطالية (ماركيزة بولانيوس، 1887):
  - باركارولو.
  - البعاد.

- وردة " هبة ".
- نظرتك.
- سأموت !!!!
- رأيتك في حلمي.

* خمس قصائد لـ بيكوير (1889):
- قبلة العليل.
- من القاعة في الزاوية المظلمة.
- جرحتني باختفائها.
- عندما تنام على صدري.
- من أين أتيتُ ؟

* إلى نيللي (نظم كوتس).
* ست أغنيات (1896):
- بيت
- **Counsel.**
- **May- day Song.**
- إلى نيللي.
- حُلـُمٌ معزٍ.
- حلم.

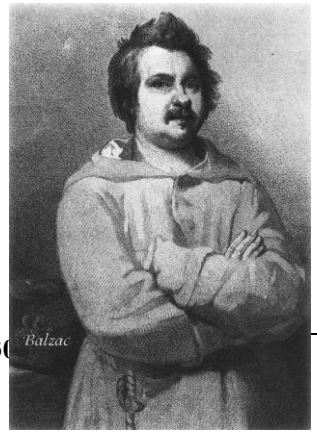
* أغنيتان (نظم موني كوتس)، 1897، غير منشورتان:
- **The Caterpillar.**
- هدية الرب.

* ست أغنيات (نظم موني كوتس) ضاع أثرها (ما عدا الأغنيتين الثانية والثالثة) (1897):
- **Will you be mine?.**
- **Separated.**

* أربعة ألحان (نظم موني كوتس) (1909).
- **In Sickness and Death.**
- **Paradise regained.**
- **The Petreat.**
- **Amor Summa Serjenia.**

الموسيقا هي الروح
هذا ما يقوله لنا بلزاك

فريدريك آيت- تواتي
ترجمة: آني سيراداريان



بعد مرور أكثر من قرنين على ولادته، أليس بلزاك بشهادة السلطة السحرية التي يعطيها للموسيقا، بيتهوفن الأدب؟

"منذ عودتي لم أتمكن لا من الاستحمام ولامن الذهاب إلى الإيطاليين، وهما بالنسبة لي شيئان (الاستحمام والموسيقا) أهم حتى من الخبز".

بلـــــزاك

كان بلزاك يشعر تجاه الموسيقا بحاجة شبه فيزيولوجية. وبشهادة الرسالة الموجهة إلى صديقته الحميمة السيدة هانسكا. يعد بلزاك واحداً من كتاب العصر الرومانسي الفرنسيين، مثل ستاندال وبودلير، الذين أقاموا مع الموسيقا علاقة وثيقة ودائمة. وتحكي أخته أنه عندما كان طفلاً صغيراً كان "يشد، لساعات طويلة، أوتار كمان صغير أحمر اللون، وكانت تعابيره المشرقة توحي بأنه يظن نفسه أنه يستمع إلى ألحان موسيقية. كان يقول لي ألا تسمعين كم هذا جميل ؟" . وعندما وصل إلى باريس كان ينوي وضع آلة بيانو في العلية التي سكن فيها في حي ليديغيير، حتى إنه فكر في تأليف أوبرا هزلية. كانت الموسيقا خلال حياته المهنية هي التسلية الوحيدة والمنشط الوحيد بالإضافة إلى القهوة، التي دفعته إلى متابعة عمله الدؤوب "منذ أن كتبت لك لم يكن في حياتي غير العمل، ولم يتخلله سوى بعض اللحظات الماجنة من الموسيقا ."

عاشق للموسيقا منسجم مع زمنه

يمكن استشفاف إعجاب بلزاك وأحكامه وانتقاداته التي أطلقها من خلال روايات عديدة. إن معرفته بالموسيقا تمتد من القرن الثامن عشر إلى عصره فهو يذكر لولي، كاريسّيمي، كافاللي، روسّي، سكارلاتي. والأكثر غرابة أنه يذكر يوهان سيباستيان باخ الذي لم

يكن معروفاً في ذلك الوقت. وكان يعرف مؤلفي الموسيقا في القرن الثامن عشر مثل: مارتشيللو، بيرغوليزي، بيتشيني، زينغاريللي، دوني، بايزيللو، تشيماروزا، غلوك، موتسارت، هاندل، وهايدن. والأسماء الشهيرة في المدرسة الفرنسية في نهاية القرن مثل مونسيني وغريتري.

إن ذوق بلزاك الموسيقي هذا يكشف لنا وجهين من شخصيته. فمن جهة ميله إلى الرمزي والروحاني جعله يعجب بمضمون أعمال غلوك أو موتسارت، ومن جهة أخرى دفعه ميله نحو الانفعال الحسي والبراق إلى الاهتمام بأوبرات روسيني. وبين المثالية الألمانية والحسية الإيطالية ظهر أولاً ميل بلزاك للمدرسة الإيطالية " أيها المعلمون الألمان العجائز هاندل وسيباستيان باخ وأنت أيضاً يا بيتهوفن، اركعوا ها هي ذي ملكة الفنون، ها هي ذي إيطاليا المنتصرة ! "

كان حب بلزاك الكبير هو للأوبرا، فالصوت وبخاصة التينور كان يبهره أكثر من موسيقا الآلات : " إنه الحب، إنه انفعالات القلب " لقد كان معجباً بأوبرا " البيوريتانيون " لـ بيلليني. وكان معجباً بشكل خاص بـ روسيني "إنه الموسيقي الذي نقل أكثر ما يمكن من الانفعال الإنساني إلى الفن الموسيقي". وقد مدح الكاتب أوبرا " موسى في مصر "لـ روسيني التي عدها واحدة من أهم أعماله، فلم يكن هناك برأيه سوى إيطالي يمكنه أن يكتب حول هذا الموضوع الخصب ، الملحمي الذي لا ينضب".

لكن ذوق بلزاك تطور. ففي حين كان بين أعوام 1833 و 1837 معجباً بالمؤلفين الإيطاليين، بدأ فيما بعد وفيما كان مشروعه الفني قد تحدد على نحوٍ أفضل، يكتشف في بيتهوفن الفنان المطلق. "توجد فيّ هذا الرجل قوة

إلهية"، "إنه الرجل الوحيد الذي جعله يعرف معنى الغيرة"، وكان كثيراً مايذكر سيمفونيتيه الخامسة والسادسة اللتين كان يصفهما "بالعظمة، والمثالية". بالنسبة لمعاصريه، أعجب بلزاك بـ ليست (صديقه القديم) وبـ شوبان. ولكنه أعجب خصوصاً بمهارتهما في العزف "لايمكنكم الحكم على ليست قبل أن تستمعوا إلى شوبان . فالهنغاري شيطان والبولوني ملاك". بقي مدة طويلة صديقاً لـ بيرليوز وأهداه عمله "فيرراغ" ومدح عمل بيرليوز "سيمفوني فانتاستيك" .

أثرت بعض الأعمال في بلزاك تأثيراً كبيراً وذكرها عدة مرات. من هذه الأعمال "دون جيوفاني " لـ موتسارت، فقد قال عنه بأنه " العمل الموسيقي الوحيد الذي يتناسب فيه الميلودي مع الهارموني تناسباً دقيقاً جداً ". وهذا العمل من الأعمال التي جاء على ذكرها عدة مرات. كما ذكر " الزواج السري " لـ تشيماروزا في كتابه "حفلة وزير العدل" و"بياتريكس والثروة المتضائلة". في رواياته "فيزيولوجية الزواج" و"الأب غوريو" و"رسائل حول باريس" يبدي إعجابه بألحان "خليفة بغداد" لـ بوالديو لخفتها ولطابعها الممتع. لم يتردد بلزاك في وصف ألحان "جولييتا وروميو" لـ زينغاريللي بأنها إلهية، وأعلن أن الثنائي الغنائي النهائي فيها " هو صفحة من أكثر الصفحات المثيرة للعواطف في الموسيقا الحديثة ". إن اختيارات بلزاك هذه تدعونا إلى الاستغراب، إذ إن الأجيال التالية غالباً ما كان لها رأي مغاير له في اختياراته .

كان لبلزاك أيضاً الفضل في تقدير موسيقا عصره، فكان في هذا المجال عصرياً، يتذوق "التعابير الشاعرية لأجمل موسيقا، موسيقا القرن التاسع عشر المدهشة التي يتصارع فيها الميلودي والهارموني بقوة متساوية، والتي وصل فيها الغناء وموسيقا الآلات إلى درجات من الكمال لامثيل لها".

وعلى الرغم من أنه كان يهوى الموسيقا، إلا أنه كان يعترف بأنه غير مختص فيها. كان يقول عن نفسه بأنه " جاهل تماماً في التقنية الموسيقية. فكتاب مدون فيه علامات موسيقية يظهر أمام عيني وكأنه كتاب طلاسم لساحر ما، ولم تكن الأوركسترا في نظري سوى تجمع غير متوافق وغريب من الأخشاب المكللة أو المزودة إلى حد ما بأنابيب ملتوية، برؤوس شابة إلى حد ما مرشوشة بالبودرة، أو شعرها مقصوص على طريقة تيتوس تعلوها خراطيم آلات الباص أو محصنة بالنظارات أو مكيفة مع دوائر نحاسية أو مربوطة ببراميل تسمى خطأ طبول كبيرة. وكل هذا ممتزج بإضاءة عاكسة يتخللها دفاتر، وحيث تجري حركات غريبة لا يمكن تفسيرها، وحيث نسمع أصوات سعال أو تمخط على فترات متقطعة بالتساوي إلى حد ما ". لقد رفض بلزاك الكاتب ولفترة طويلة أن يقدر التقنية في الموسيقا: " فيما يتعلق بالموسيقا، النظريات لا تعطي المتعة التي تعطيها النتائج. لقد كنت دائماً اشعر بأنني على وشك أن أركل برجلي ربلة ساق رجل يفهم بالموسيقا يقول لي وأنا مندمج بسعادة كبيرة أستمع إلى لحن موسيقي: " هذا اللحن في الـ فا ماجور! ".

الموسيقا، "الفن الأكثر حسية للنفوس العاشقة"

ولكن في عام 1836 عندما طلبت منه المجلة الموسيقية (التي أسسها ليست وموريس شليزينغر) كتابة قصة عن الموسيقا، بدأ بلزاك بسد الفجوات، فقد ذهب إلى إيطاليا ليستمتع بعروض الـ لاسكالا "حيث لاتزال تقدم أغنية الماليبران "، وبالفينيتشه ومسرح جنوة. وقد طلب من مؤلف موسيقي صديق له يدعى جاك سترونز أن يشرح له مبادئ التقنية الموسيقية والكلمات التي "كانت تقلقه مثل فينال، روندو، خاتمة، ميليزم، تريوليه..." وكان هذا التدريب قاسياً عليه. وقد كتب لصديقه الموسيقي قائلاً : " لقد حاولت، ربما بدون نتيجة، أن تعرفني على أعماق علم الموسيقا، حاولت أن تعرفني على ما يمكن للنبوغ أن يخبئه من صعوبات ومن عمل دؤوب في هذه الأشعار التي هي مصدر لمتعتنا الإلهية ". إن طلب الجريدة الموسيقية قد أوحى له بكتابة روايتين قصيرتين كتبهما بين عامي 1837 و 1838، إذ حاول على نحوٍ منظم جمع مفاهيمه الموسيقية المتناثرة في مجمل عمله " الكوميديا الإنسانية". وهكذا صدرت رواياته غامبارا وموضوعها عن التأليف بحد ذاته، وماسيميليا دوني التي تتصدى لمشاكل الأداء .

تروي غامبارا قصة مؤلف عبقري ومجنون عنده مهمة غير اعتيادية وهي: إعادة تسجيل "الموسيقا الأبدية، اللحن العذب، الانسجام التام الموجود في الطبيعة ". ولكي ينجز مهمته هذه على نحوٍ جيد، يأتي غامبارا بعدة نظريات. وهكذا يجد الفصل الكلاسيكي بين الميلودي والهارموني تفسيره العميق. فتفوق

بيتهـــــوفن

الميلودي يرتكز على قدرته على إثارة انفعال حقيقي مباشرة. في حين أن الهارموني، وهو اكتشاف حديث بحسب غامبارا، يعطي اللحن السند العلمي: فهو يعرف القوانين التي يجب مراعاتها للحصول على فكرة أو إحساس ما. فالاتحاد بين الميلودي والهارموني الذي يريد تحقيقه غامبارا هو الفن الكامل .

كانت النتيجة... " تنافر مذهل" ! يتعرض غامبارا لسخرية جمهرة من الفنانين الفاشلين الذين ينتقدون موسيقاه بشدة. وغامبارا الذي لم يفهمه الناس ويتجاهلونه ينهي حياته في الفقر والبؤس. إن مأساة غامبارا كانت بالنسبة لبلزاك فرصة ليعبر عن فلسفة حقيقية للفن كانت بدأت تظهر من خلال حياة الرسام فرينهوفر في " الرائعة المجهولة ". كان كل من غامبارا وفرينهوفر ضحية المعرفة المفرطة مقابل الإلهام. فالمبادئ النظرية الكبيرة تحطم الخيمياء الرقيقة والمرهفة للإبداع الفني .

الموسيقا هي " أكثر الفنون حسية للنفوس العاشقة. " بهذه الجملة يمكن تفسير"ماسيميليا دوني" ذات الرومانسية العالية جداً. تكمن الموسيقا في كل حنايا العمل الذي هو حكاية من البندقية تروي قصة حب الأمير إيميليو ميمي الصاخبة للدوقة ماسيميليا دوني التي تصف على نحوٍ رائع "حياة الفراغ الروحانية، هذا الفراغ العذب الذي تجمله الموسيقا. هكذا تجري الحياة الإيطالية: في الصباح الحب، في المساء الموسيقا وفي الليل النوم ". وهكذا يصبح الحب والموسيقا هما الاهتمامان الأوحدان للشخصيات: كلارا تينتي الشيطانية، المغنية الأولى في الفينيتشه، عشيقها وعائلها دوق كاتانيو الذي أتعبته حياة المجون وأصبحت متعته الوحيدة هي العزف على آلة الكمان، جينوفيز مغني التينور المضحك وعاشق الموسيقا العجوز كابرايا. وبين مخامل الفينيتشه وأبخرة الدخان المتصاعدة في مقهى فلوريان وضباب القناة الكبرى وبين أضواء قصر عائلة ميمي، تجري أحداث القصة، حيث تحاك المؤامرات حول نغمة خاطئة أو حول عرض سيئ. ومن خلال مناقشات محتدمة، يحاول عشاق الموسيقا

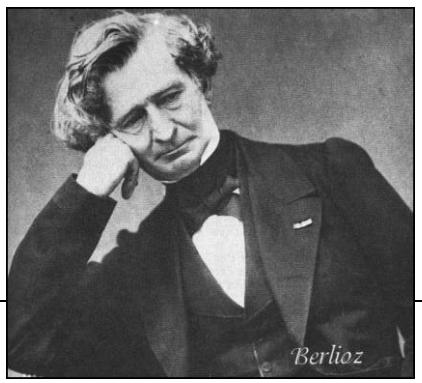
تحديد قمة الفن : هل هي " التوافق التام لصوتين " يمضيان بنا إلى الأمام إلى مركز الحياة، وعلى نهر من العناصر التي تحيي من جديد الشهوات الحسية والتي تحمل الإنسان إلى وسط الدائرة المضيئة حيث يستطيع فكره استحضار العالم بأكمله، أم هي "تعاقب للنغمات كما يرى أصدقاء الموسيقا الصرفة، عشاق الفن المجرد؟" لم يبد بلزاك أي رأي حول هذا الموضوع في حين عبر بوضوح عن رأيه حول الأداء. فمغني التينور جينوفيز الذي يعشق تينتي الجميلة يفقد كل إمكاناته عندما يكون عليه أن يغني معها ". عندما يفيض الفنان، ولسوء حظه بالحب الذي عليه أن يعبر عنه، فإنه يفشل في ذلك لأنه بذلك يصبح الشيء بذاته بدلاً من أن يكون صورة هذا الشيء. فالفن يأتي من الدماغ وليس من القلب. وعندما يسيطر عليك موضوعك تتحول إلى عبد له بدلاً من أن تكون أنت السيد. فالإحساس الشديد أثناء الأداء يؤدي إلى ثورة في الأحاسيس ضد الكفاءة والموهبة !". في النهاية ليست الرواية إلا نشيداً للموسيقا يحرض ويؤجج العواطف .

وهكذا، وفيما يتعلق بحلاق إشبيلية تقول الدوقة " لا يوجد إلا الموسيقا للتعبير عن الحب ! " فالموسيقا تتيح للعشاق أن يفهموا بعضهم بعضاً، وللروائي أن يترجم مالا يمكن قوله: " إن أفكارهم كانت تشكل هذه القبلة، مثلما يشكل ويطور الموسيقي ثيمة

موسيقية بوساطة المقامات الموسيقية اللانهائية ويولد في داخلهم دوياً صاخباً متموجاً يزيدهم إثارة".

بيتهوفن، تجسيد للأنا الآخر

غالبا ما يستحضر بلزاك هذه " السلطة السحرية " للموسيقا من خلال عمله الكوميديا الإنسانية. فهي تمنح الأفكار والأحاسيس نبلاً جميلاً، وهكذا نرى أن الملحد يعتنق الدين على أصوات آلة الأورغ، ونرى الكثير من أبطال أعماله وبطلاتها يستفيقون على الحب في اللحظة التي يسمعون فيها لحناً جميلاً، إذ إن النشوة الموسيقية ونشوة الحب هي من طبيعة واحدة. ففي عمله " دوقة لانجيه "، يكفي أن يسمع مونريفو في كنيسة مجهولة، العزف المعبر على آلة الأورغ لعازفة لايراها، ليتعرف على المرأة التي فقدها ويتعرف على حالتها النفسية. ويسهل على الموسيقا أن تترجم أحاسيس الحب لأنها تحيي الماضي من جديد، وهذا الشيء أحسه بلزاك نفسه كما قال للسيدة هانسكا: " الموسيقا بالنسبة لي هي عبارة عن ذكريات، فالاستماع إلى الموسيقا يعني أن نحب أكثر الأشياء التي نحبها، أن نفكر بتلذذ بلذاتنا الخفية، أن نعيش على مرأى من النظرات التي نعشق ألقها، أن نسمع صوت من نحب ".



بيرليوز

الموسيقا بالنسبة لبلزاك تتميز عن الفنون الأخرى بقدرتها على

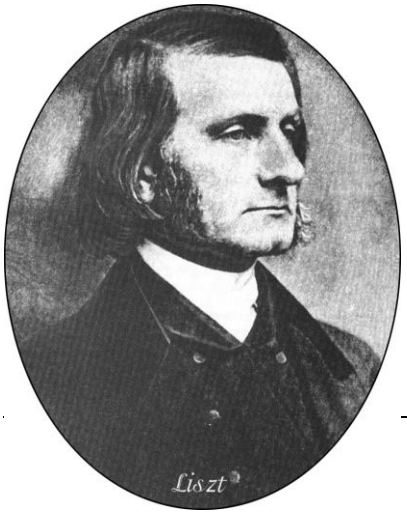
الوصول مباشرة إلى الروح.
إنها أعظمها لأنها " تتحدث إلى الفكر دون استعمال الكلمات أو الألوان أو الأشكال".

إنها لا تفرض شيئاً، إنها فقط تحرض الإحساس أو الفكرة التي يفهمها المرء حسب حالته النفسية الداخلية. أن الأشكال الأخرى من الفنون تفرض على النفس إبداعات محددة، في حين أن الموسيقا هي فن غير محدود " . " فنحن مضطرون لقبول أفكار الشاعر، لوحة الرسام، تمثال النحات "، في حين أن الموسيقا تترك لنا حرية التفسير والفهم .

وقد حاول بلزاك باستمرار في أعماله الكثيرة أن يفسر السحر الذي تمارسه الموسيقا على النفس البشرية، فبالتعاون مع المنظرين القائلين بالمبدأ الآلي في زمنه، فسر أن كل صوت يوقظ إحساساً أو فكرة تلائمه بموجب تناغم خاص: " يوجد في الإنسان ملامس داخلية تؤثر عليها الأصوات، وهي تتطابق مع مراكزنا العصبية، ومن هناك تنطلق أحاسيسنا وأفكارنا. " ويعرف بلزاك الصوت حسب نظرية الجسيمات ونظرية التموجات: للصوت وللضوء منشأ واحد وهو " مادة أثيرية ". وقد أدى هذا التفسير الفيزيائي إلى مفهوم ميتافيزيقي: تماثل الصوت واللون، تداعي الأحاسيس المختلفة، مما يجعل إحساساً معيناً يذكر بإحساس آخر. ولقد تأثر بلزاك بـ هوفمان وأراد أن يتعمق بموضوع تماثل الصوت والكلمة والضوء واللون: " الموسيقا توصل أفكارها مباشرة كما يتضوع العطر ". وكان بلزاك بدأ يرى أثر نظرياته في المستقبل، وذلك لأهمية هذا "التماثل المتبادل"، وكما قال بودلير حيث يتوافق كل شيء بدقة كدقة الرياضيات.

ومثال على ذلك، الكرايزليريانا لـ هوفمان، وهي مجموعة من الاستبصارات الخصبة التي ما فتئت تراود عقول الشعراء والتي تجسدت في النهاية في عمل " البحث عن الزمن المفقود " لـ بروست. كان بلزاك يستشعر حسب " صاروخ " بودلير أن " الموسيقا ستشق السماء ".

وهل هنالك أفضل من استخدام الموسيقا مادةً أدبية للدلالة على الوحدة العميقة التي تربط الفنون؟ فالاختفاء الكامل للحدود بين الفنون يسمح باستخدام أساليب وانفعالات كانت شبه ممنوعة على الأدب، عندئذٍ تتضاعف فجأة مصادر الكاتب. ولايُعَدُّ ذكر أعمال فنية أخرى (لوحات، منحوتات، مقطوعات موسيقية) مجرد أمثلة ومراجع ثقافية وإنما تصبح قادرة على المساهمة في إعطاء عمق للرواية. ويضاف إلى الفكرة التي يطرحها النص المكتوب اقتراحات مباشرة مبنية على ردود أفعال الإحساس وعلى الذكريات، فيكفي مثلاً ذكر الثنائي الغنائي النهائي في أوبرا حلاق إشبيلية أو أي لحن من الناي السحري لكي تدوي أصوات الموسيقا بكثافة، فتتولد عندئذ لدى القارئ الانفعالات الجمالية والمعنوية التي يشعر بها عند الاستماع الى العمل الموسيقي فيضيء النص ويشع .



ليســـــــت

الموسيقا أيضاً تعطي الروائي مثالاً لمؤلفاته. فبلزاك نفسه يعترف بأن إبداعات بيتهوفن شكلت بالنسبة له نموذجاً لبناء الكوميديا الإنسانية: "هذه الأعمال رائعة ببساطة مخططها وبالطريقة التي تم

اتباع هذا المخطط. فلدى معظم مؤلفي الموسيقا، نجد أن مقاطع الأوركسترا المجنونة لاتتعانق إلا لكي تعطي انطباع اللحظة، ولاتساهم في مجمل المقطوعة بانتظام سيرها.

في حين نلاحظ أنه لدى بيتهوفن يكون الأثر الذي ستتركه مدروساً وموزعاً من قبل، كفيالق الجيش التي تساهم بحركتها المنتظمة في كسب المعركة، تطيع مقاطع الأوركسترا السيمفونية لدى بيتهوفن الأوامر التي يصدرها الجنرال وفق خطط موضوعة مسبقاً". لقد رأى بلزاك في بيتهوفن الأنا الآخر والمثال الذي كان يحاول أن يعبر عنه وأن يصل إليه عبر الكلمات .

إن لغة الأصوات تعطي الفنان نفس القدر من الموارد التي تعطيها الكلمات للتعبير عن أفكاره، بل أكثر من ذلك إنها تسمح له بالتعبير عنها بشكل أفضل. فالموسيقا أقوى من الشاعر، وهكذا نرى أن موتسارت في دون جيوفاني هو " المنافس السعيد لموليير "، وأن بيتهوفن متفوق على الروائيين " لأن ما نصفه نحن محدد، وما يرمي إليه بيتهوفن هو لانهائي وغير محدود، "فلغة الموسيقا " التي هي أغنى بمئة مرة من لغة الكلمات "، تغني الأدب. وحاول بلزاك أحياناً أن يجعل من نفسه موسيقياً، فقام في بداية " دوقة لانجيه " بتأدية بعض المتنوعات البراقة على الماغنيفيكات(*): فإيقاع جمله التي جاءت أحياناً عريضة واحتفالية، وأحياناً أكثر سرعة ومتقطعة، ونغمة الكلمات ساطعة لامعة ومن ثم أكثر

* - ماغنيفيكات: تسبيحة مريم العذراء.

حدة أو مخنوقة، مما جعل من هذا المقطع صفحة موسيقية نثرية .

وأخيراً هل استطاع بلزاك أن يتذوق الموسيقا لنفسها؟ إن نبوغه وحده هو الذي جعله يحس مسبقاً بالغنى الذي كان يمكن أن تغتني بها أعماله. فبإدخاله في الأدب أحاسيس الفنون الأخرى وانفعالاتها وتقنياتها، جعله صورة الكون. وبذلك أصبحت الرواية فناً في غاية الجودة.

أوبـــرا النـــاي الســـحري
Die Zauberflöte

ميلتون كروس
ترجمة: نذير جزماتي

تأليف فولفغانغ أماديوس موتسارت. وضع نصها، المأخوذ جزئياً عن الأب جان تيراسون ومن مصادر أخرى، إيمانويل شيكانيدر (الذي ابتدع أيضاً دور باباغينو).

الشخصيات

تامينو، أمير مصري	تينور
ثلاث سيدات، وصيفات لملكة الليل	اثنتان سوبرانو وواحدة ميزو سوبرانو
باباغينو، لاقط طيور	باريتون
ملكة الليل	سوبرانو
مونوستاتوس، عبد مغربي في قصر ساراسترو	تينور
باميناء ابنة ملكة الليل	سوبرانو
ثلاث جنيات	سوبرانو، ميزو سوبرانو، كونترالتو
كاهن، خطيب معبد إيزيس	باريتون
ساراسترو، الكاهن الأعلى لمعبد إيزيس	باس
الكاهن الأول	تينور
الكاهن الثاني	باريتون
رجلان مسلحان	تينور وباريتون
امرأة عجوز، وفيما بعد باباجينا	سوبرانو
	كهنة المعبد وصيفات، ورقيق

المكان: مصر، في معبد إيزيس وقربه
الزمن: في عهد رمسيس الأول تقريباً
الأداء الأول: مسرح دير فيدين، فيينا، 1791/9/30
اللغة الأصلية: الألمانية

كتب موتسارت الناي السحري وهو في الخامسة والثلاثين من عمره، ليس قبل موته بفترة طويلة، ويعدُّ الكثيرون هذه الأوبرا أفضل أوبراته. وفيها يمزج الألحان الألمانية البسيطة مع الكتابة الأوبرالية الكلاسيكية. والحبكة خليط عجيب من الهجاء السياسي، ورموز الماسونية الحرة، والدعابة الساذجة الموضوعة فوق خلفية مصرية.

ومعبد إيزيس، هو النقطة المحورية في الحدث، ممثلاً ماسونية حرة. ساراسترو هو الكاهن الأعلى. وباميناً، تمثل نمطياً الشعب النمسوي، تجد ملجأً في المعبد هرباً من أمها الشريرة ملكة الليل التي تطابق- حسب ما يقال- الإمبراطورة ماريا تيريزا، التي كانت تعارض النشاط الماسوني الحر. والأمير تامينو يرمز افتراضياً إلى الإمبراطور جوزيف الثاني، الذي كان بالمقارنة ليبرالياً في سلوكه إزاء النظام. والاختبارات بوساطة النار والماء التي تفرض على باميناً وتامينو، والصراع ما بين الضوء والظلمة، والنصر النهائي للخير على الشر هي من طبيعة الفلسفة الماسونية.

الفصل الأول

المشهد الأول

ممر صخري موحش قرب معبد إيزيس، يرتدي الأمير تامينو زي الصيادين اليابانيين وهو يحمل قوساً بلا سهام، وينزل بسرعة إلى أسفل الممر(*) وتتبعه أفعى ضخمة. يتوسل تامينو إلى الآلهة أن تنقذه من أنياب هذا الوحش، ثم يسقط مغشياً عليه. وفي اللحظة التي كانت الأفعى في سبيلها للهجوم عليه تفتح أبواب المعبد وتهرع السيدات الثلاث لمساعدته، ويقتلن الأفعى بحرابهن الفضية، ويغنين بسرور بالغ أنهن أنقذن تامينو (Sie ist vollbracht, die Heldenthat)، وينظرن بإعجاب إلى تامينو ويتكلمن عن مظهره الأنيق، ويقررن في النهاية أن يبلغن الملكة بما حدث. ويتبع ذلك حديث لطيف، إذ تطلب كل منهن من الأخرى أن تسرع الخطا نحو الملكة في الوقت الذي تقترح فيه أن تبقى هي واقفة حارسة للشاب المصروع. وبما أن أياً منهن لم تتحرك، فقد اتفقن على الذهاب معاً.

وبعد أن يعدن إلى المعبد يستعيد تامينو وعيه، وينظر مذعوراً إلى المكان، ويجفل برؤيته الأفعى ميتة عند قدميه. وعندما يحاول أن يعرف أين هو، يسمع صوت اقتراب امرئ من أسفل الممر. فيخفي نفسه بسرعة وراء بعض الأشجار. وينساب من الأوركسترا مقطع تقاطعه عبارة تشبه صوت الناي (فلوت) من خمس نغمات صاعدة. وإذ بـ باباغينو يظهر، وهو يرتدي لباساً مزخرفاً، هو لباس الطيور الملون، ويضع فوق ظهره قفصاً كبيراً يحتوي طيوراً. ويحمل أنبوباً من ورق نباتي يعزف عليه نداء الخمس نغمات الغريب. ومن ثم يغني مبيّناً أنه ينصب أفخاخه، وينفخ في نايه، فتأتي إليه الطيور (Der Vogelfänger bin ich ja). ويقول في قصيدة أخرى كم

* - يرتدي تامينو في معظم العروض زياً يونانياً معدلاً. ويظهر في بعض الأحيان ومعه سهم واحد. ويطلق هذا السهم على الأفعى إلا أنه يخطئها.

كان جميلاً لو استطاع أن ينصب أفخاخه للنساء الجميلات ثم يتحرك وهو يعزف المقطع على نايه، باتجاه المعبد. فيظهر له تامينو ويدور بينهما حوار يسأل كل منهما الآخر: تامينو يسأل باباجيو من هو، فيجيب باباغينو أنه رجل مثله. وفي المقابل يكشف تامينو عن أنه أمير لبلاد بعيدة. ويسأل باباغينو:"" من يحكم هنا؟ "" ويجيب لاقط الطيور أنه لا يعرف شيئاً عن هذه البلاد، وأن عمله هو التقاط الطيور لملكة الليل، لقاء الطعام والشراب تجلبانه له السيدات الثلاث. فيصرخ تامينو مثاراً لدى ذكر الملكة. فيحاول باباغينو، وقد خاف وارتاب من سلوك تامينو، أن يخفي خوفه بالإشارة إلى أنه يملك قوة عملاق عندما يثار. ويفكر تامينو أن باباغينو ربما كان أحد أفراد حاشية الملك الغامضين، ويسأل إن كان هو الذي قتل الأفعى. وبناء على ذلك فإن باباغينو يتأكد أولاً أن الأفعى ميتة، وثانياً يتفاخر بأنه هو الذي قتل الأفعى بيديه.

تظهر السيدات الثلاث ويسمعن شطحات باباغينو، ويبلغنه بحزم أنه سيتناول اليوم الماء بدل الخمر والحجر بدل الخبز. وتعلق إحداهن قفلاً على فمه وتقول له إنها عقوبة الكذب. ويلتفتن إلى تامينو، ويتبين له أنهن من أنقذنه من الأفعى. ويقدمن له صورة زيتية لابنة ملكة الليل. ويغادرن تاركات تامينو وحيداً.

ينظر تامينو إلى الصورة ويغني الأغنية الرقيقة (Dies Bildnis ist bezaubernd Schon) التي يقول فيها: إذا كان يستطيع أن يجد هذه المخلوقة الجميلة فإنه على استعداد لأن يعلن حبه لها، وأنها ستصبح له، فيما بعد إلى الأبد. ومع انتهاء الأغنية تظهر السيدات الثلاث لكي يخبرن تامينو أن ملكة الليل قررت أن تحقق له أمنيته. فإذا كان شجاعاً مثلما هو وسيم، فإن الملكة قالت لوصيفاتها إنه جدير بمهمة إنقاذ ابنتها. وتكشف السيدات الثلاث، بعدئذٍ أن ابنة الملكة قد أسَرَها ساحرٌ شرير. وعندما

يلح تامينو على السيدات الثلاث لكي يأخذنه إلى مخبأ الساحر يقصف الرعد، وإذ بملكة الليل تقف أمامه.

تقول الملكة لتامينو إنه بحاجة إلى أن يحمل في جوانحه خوفاً لأن قلبه طاهر. ومن ثم تغني: (Zum leiden bin ich auserkoren) كيف أخذ الساحر ابنتها. وتكلف الملكة تامينو بمهمة إنقاذ الفتاة. وما إن يقصف الرعد ثانية حتى تختفي الملكة والسيدات الثلاث.

ذُهل تامينو وفكَّر أنه كان يحلم. وكان في سبيله لأن يغادر حين يدخل باباغينو. ويشير بحزنٍ شديد إلى القفل، ويئن من عدم قدرته على الكلام. ويقول تامينو إنه لا يستطيع أن يفعل شيئاً من أجله. تظهر عندئذٍ السيدات الثلاث ويقلن إن الملكة تأمر بأن يُحرَّر باباغينو، فيرفعن القفل عن فمه وينبهنه لئلا يكذب مرة أخرى. ويتبع ذلك خماسي غنائي يدور حول مثالب الكذب. وتقدم السيدات لتامينو ناياً ذهبياً، ويقلن إنه سيمنحه القوة للتغلب على الشهوات البشرية ويحرك أقسى القلوب.

يُبَلغ باباغينو أن عليه أن يرافق تامينو إلى مكان الساحر. فيرتعد باباغينو هلعاً ويقول إن هذا العدو سينتف شعره، ويغليه ويرمي به إلى صغاره.. فتؤكد السيدات للاقط الطيور أن الأمير سيحميه. ويجيب أن بإمكان الأمير أن يذهب إلى الشيطان، مشيراً إلى أن تامينو يمكن أن يهجره. فتقدم له السيدات مجموعة من الأجراس مع التنبيه بأن لا يعزف عليها غيره. وفي أغنية جماعية ساحرة وبسيطة بعنوان (Silberglöckchen) يغني الخمسة قائلين إن الأجراس إذا قرعت في اللحظة التي يهدده فيها الخطر، فإن الأذى يبتعد. وعندما يسأل تامينو باباغينو عمن يقودهما إلى قصر ساراسترو، تقول السيدات بأن الجميلات العاقلات سيقمن بدور الحاميات لهما. وينتهي الخماسي بالوداع. وتسدل الستارة.

المشهد الثاني

غرفة مصرية في قصر ساراسترو. يظهر مونوستاتوس فجأة وهو يجر باميناً(*) ويهددها بالموت، فتتجاهل مأزقها الخاص وتندب حظ أمها التي ستموت من الحزن. فيأمر مونوستاتوس عبيداً آخرين أن يقيدوا الفتاة بالأصفاد، فتسقط الفتاة فاقدة الوعي وهي تقاوم تقدمه نحوها. ولدى خروج المغربي يواجهه باباغينو الذي دخل إلى القصر مصادفةً. ويتبع ذلك ثنائي (Hu! das ist der Teufel sicherlich!) ويملأ الرعب قلب كل منهما لدى رؤية الآخر، ويسترحم كل منهما شفقة الآخر. وكل منهما يندفع في الاتجاه المعاكس وهو في حالة انشداه.

ويظهر باباغينو عندما تستفيق باميناً، فيخاطبها بوصفها ابنة ملكة الليل في حوار وهو يقترب منها ويقول لها إنه باباغينو. ولكي يتأكد أنها ابنة الملكة يقارن بينها وبين الصورة التي كان قد أعطاه إياها تامينو. وعندما تسأل باميناً: من أين حصل على الصورة يجيبها: من تامينو، الرجل يقول عن نفسه إنه أمير، وإنه حصل على الصورة من الملكة التي أمرته بأن ينقذ ابنتها. ويقول أيضاً ما إن رأى الصورة حتى وقع في حب صاحبة الصورة، وإنه سيأتي إلى هنا بعد فترة قصيرة وينقذها. وتقول باميناً إن عليهم أن يسرعوا لأن ساراسترو سيعود من الصيد بعد قليل. ويقول باباغينو إنه يعرف بصورة حسنة ما الذي سيحدث لهم إذا ألقي القبض عليهم. وتقتنع باميناً أن لاقط الطيور ليس أحد أتباع ساراسترو لأن الصورة معه. وإضافة إلى ذلك، تقول، إنها تعرف من إلقاء النظرة إلى وجه باباغينو أن له قلباً طيباً. ويوافق باباغينو بحزن قائلاً: (نعم لي إن لي قلباً طيباً، لا إنني لن أحصل على المديح). ويتبع ذلك ثنائي رقيق يتغنيان فيه بقوة القوة الحب السحرية.

* - يكشف ثلاثة من الأرقاء في حوار بينهم قبل أن يدخل مونوستاتوس، أن باميناً أسيرة (يمكن أن تكون البداية على هذا الشكل).

المشهد الثالث

بستان مقدس له ثلاثة أبواب نقش فوقها: معبد الحكمة، ومعبد العقل، ومعبد الطبيعة. وكان يقود تامينو إلى هناك ثلاثة من الجن، وكل منهم يحمل أغصاناً من النخيل. وينشد الثلاثة مطالبين تامينو بالتقدم نحو إحراز النصر، ويذكرونه بصورة دائمة بأنه يجب أن يكون حازماً وصبوراً وصامتاً. ويسألهم إن كان سيتمكن من إنقاذ باميناً. ويجيبه الثلاثة بتكرار اللازمة: "أن يكون حازماً وصبوراً وصامتاً". ويعلنون قبل أن يغادروا أن الرجولة ستجلب له النصر.

يحاول تامينو أن يدخل معبدي العقل والطبيعة، إلا أنه يُرد في كل مرة يحاول فيها ذلك، ويسمع من الداخل صوت محذر. وأخيراً يجيبه عند طرقه باب معبد الحكمة كاهن جليل يظهر فجأة. وعندما يسأله هذا الكاهن عن سبب مجيئه، يجيب تامينو أنه يسعى للانتقام من الظالم ساراسترو، الذي سببت وحشيته ألماً لامرأة. فيسأل الكاهن صارخاً: "هل بإمكان ساراسترو أن يكشف عن هدفه الحقيقي؟" ويرد تامينو صارخاً أيضاً: "أليس هو اللص الذي انتزع باميناً من بين ذراعي أمها؟" فيطلب منه الكاهن أن يبقى هادئاً ويخبره بعبارة ذات معنى أنه لا يستطيع دخول المعبد لكي يتحد مع باميناً إلا إذا كان مفعماً بالصداقة والحب. وتصدر من داخل المعبد أصوات تغني برقة أن تامينو سيرى باميناً بعد قليل وأنها ما زالت تعيش دون أن يمسها سوء. فيشكر الآلهة لهدايتها له إلى المعبد، ويضع الناي السحري بين شفتيه ويبدأ العزف. ولكن عندما لا تظهر باميناً على عكس توقعاته، تأكل قلب تامينو نار الخيبة. إلا أنه يواصل العزف على نايه ثانية وثالثة ويناديها باسمها. وفجأة يسمع من بعيد لحن بأباغينو ذي الخمس نغمات على المزمار. فيغني منتشياً أن باباغينو ربما وجد باميناً، ويهرع مبتعداً. وما إن يختفي تامينو عن

الأنظار حتى يدخل كل من باميناوباباغينو مسرعين ولكن من
الاتجاه المعاكس. فقد كان يلاحقهما مونوستاتوس، فينشدان ثنائي
(Schnelle Füsse, rascher Muth) أي أنهما سوف يتملصان من الذي يلحق بهما. وإذا ما وجدا تامينو سارت الأمور نحو الأفضل. وعندما تناديه باميناباسمه يقول باباغينو إنه سيرسل دعوة بوساطة المزمار. وما إن يعزف حتى يجاب على دعوته بصوت الناي الآتي من بعيد. فيفرح الاثنان، ويسرعان الخطو باتجاه تامينو. إلا أن مونوستاتوس يقلد مكرراً العبارة الأخيرة من الثنائي "أسرع، أسرع" ويقفز أمامهما ويقطع عليهما الطريق. ويغني أنه وضعهم في دائرة سلطته أخيراً. ومن ثم يطلب من خدمه أن يضعوا الأسيرين في السلاسل. ويتذكر باباغينو عندئذٍ الأجراس فيتناولها ويعزف عليها لحناً منعشاً. وتحت تأثير سحر
الموسيقا يبدأ مونوستاتوس وخدمه بالرقص وهم يغنون سعداء
(Das klingt so herrlich). ويواصل مونوستاتوس وفريقه الرقص على أنغام موسيقا باباغينو. ويغني باباغينو وباميناوباميناوباميناو مستمدين القوة السحرية للأجراس. ومن ثم يُسمع من بعيد صوت كورس يحيي ساراسترو. فيسأل باباغينو باميناوباميناوباميناو وهو يرتعد خوفاً ما الذي سيقولونه للكاهن الأعلى، فتصر باميناوباميناوباميناو على قول الحقيقة. يدخل ساراسترو في موكب مهيب، يرافقه الكهنة، والحاشية، والخدم. ويرتفع صوت الحشد في كورس وهو يهلل لمعلمهم ومعبودهم، فتخر باميناوباميناوباميناو راكعة على ركبتيها أمامه، وتعترف بأنها، على الرغم من تخطيطها منذ فترة طويلة وسعيها للتحرر، فإن هدفها الحقيقي من هذا القرار هو الخروج من دائرة انتباه مونوستاتوس. فيجيب ساراسترو بلحن جليل: (Steh`auf, erheitre dich, Liebe)

ويخبرها في وقار؛ إنه في الوقت الذي لا يستطيع أن يجبرها على الحب، فهو لا يستطيع أن يمنحها الحرية.

وعندما تعلن باميناإنها تريد الحرية من أجل أمها، يجيب ساراسترو بغضب أنه لا يجرؤ على إعادتها إلى هذه المرأة لأنها شريرة وخادعة. ويظهر الآن مونوستاتوس وهو يقود تامينو. فيندفع تامينو كما تندفع باميناويرمي كل منهما نفسه بين ذراعي الآخر. إلا أن مونوستاتوس يفرقهما بصورة فظة. ويتملق المغربي أمام ساراسترو ويكذب قائلاً إن تامينو ورفيقه لاقط الطيور حاولا اختطاف باميناالقصر. ولكنه، وهو الشجاع، منعهما. وألمح بصورة لطيفة بأن جائزة ستمنح له. ويوافق ساراسترو. والجائزة، حسب ما قال، ستكون سبعة وسبعون سوطاً. ويؤخذ مونوستاتوس بعيداً، وهو يعترض بصوتٍ عال. ويهلل الكورس لعدالة ساراسترو العظيم.

يأمر ساراسترو أن يُغطى وجه باميناوتامينو، وأن يؤخذا إلى معبد التحقيق وأن يُهيئا للاحتفالات المقدسة. ويُغطى وجه باباغينو أيضاً، ويؤخذ مع تامينو، في الوقت الذي يقود ساراسترو باميناإلى المعبد. وينتهي الفصل بنشيد الكورس المهيب وهو يمجد الفضيلة والعدالة.

الفصل الثاني

المشهد الأول

بستان نخيل تنتصب فيه مسلة طويلة. وبغية تقديم الترتيبات الخاصة بمارش الكهنة، يدخل ساراسترو والكهنة وينظمون أنفسهم في حلقة. ويعلن ساراسترو أثناء الحوار أن تامينو ينتظر أمام البوابة الشمالية للمعبد. وهو يستعد لاختراق حجاب الظلمة بحيث يمكن أن يرى الضوء. وتسمع أصوات العزف على الأوتار من ضمن الاستهلال الذي يقدم في البدء. ويبلغ

ساراسترو الكهان أن الآلهة قد قررت أن يكون تامينو وباميناً لبعضهما، ولهذا السبب فإنه يأخذ باميناً من أمها، التي كانت تميل لهدم المعبد. وتامينو نفسه سيساعد الآن في طرح مخططاتها الشريرة بعيداً. ويأمر ساراسترو بأن يجلب تامينو وباميناً إلى أمام شعلة المعبد.

وما إن يهم الخطيب بمغادرة المكان حتى يلتف باقي الكهنة حوله ويغني (O Isis und Osiris) "آهٍ يا إيزيس ويا أوزيريس" ويتضرع إلى الآلهة لمنح البركة إلى الرهبان.

المشهد الثاني

أمام المعبد. يقود كاهنان إلى الداخل كل من تامينو وباباغينو، ويرفعان الحجابين، ثم ينسحبان. ويبحث تامينو ومرافقه أثناء حوارهما في الموقف الذي هما فيه. ويعود الكاهنان بعد فترة وجيزة لكي يستجوباهما. ويقول تامينو إنه مستعد للتحقيق. ويؤكد باباغينو أنه مهتم اهتماماً رئيسياً بالحصول على كمية كافية من الطعام والشراب. وربما يمكن إدخال زوجة جميلة في الصفقة. ويبلغه أحد الكاهنين أن ساراسترو سيزوده برفيقة فوقها ريش. ويمكن أن ينظر إليها ويعاينها أثناء هذه المحاكمات، إلا أنه يجب أن لا يتكلم معها. ويقول الكاهن لتامينو إن بإمكانه هو أيضاً أن يرى باميناً، إلا أن الرجلين بقيا صامتين. وعندما كان الكاهنان في سبيلهما لمغادرة المكان يغنيان ثنائية قصيرة يقولان فيها: احذروا كيد النساء.

يشتكي باباغينو من الظلمة، غير أن تامينو ينصح بالتجمل والصبر. وفجأة تظهر السيدات الثلاث، وهن يُضئن طريقهم بالمشاعل. وينساب خماسي روحاني. تحاول السيدات الثلاث تحريض تامينو وباباغينو على الفرار معهن إلى ملكة الليل. ويصفن المصير المؤلم المخبأ لهما إن بقيا في قصر ساراسترو. ويحذر تامينو

باباغينو من الإصغاء إليهن، مبيناً أن الرجل لا ينحرف عن هدفه بثرثرة فارغة.

ويهدر من داخل المعبد صوت الكهنة الغاضب في كورس كالرعد قائلاً: إن الضواحي المقدسة قد لوثت بحضور النساء. وحكموا على المتطفلين بالجحيم، في الوقت الذي أخذت فيه السيدات الثلاث بالغرق في الأرض وهن يصرخن وينتحبن، فترتعد فرائص باباغينو من الخوف. ويظهر الخطيب مرة ثاني مع الكاهنين، ويأمر تامينو، من خلال الحوار أن يقاوم الإغراء. ويُغطي وجهي الرجلين ويبعدان. وتسدل الستارة.

المشهد الثالث

في حديقة ساراسترو. تُرى باميناً نائمة. يزحف مونوستاتوس إلى الداخل وينظر بإعجاب إلى الأميرة، ومن ثم يغني أغنية غرامية يقول فيها إن كل امرئ في هذا العالم، ما عداه هو، له من يحبه. وقرر أن يغازل هذا الجمال المتوقد. ولكن ما إن يقترب من باميناً حتى يسطع شعاع ضوء وهدير رعد، وتظهر أميرة الليل. تستيقظ باميناً وتنادي أمها. فيبتعد مونوستاتوس.

تسال الملكة ابنتها ما الذي حدث لتامينو. وتخبرها باميناً أنه أصبح من أحد المختارين من المعبد. فتدرك الملكة الآن أنها لن تستطيع استعادة ابنتها مرة ثانية. وعندما تتوسل باميناً إلى أمها لكي تأخذها معها، تصيح الملكة أن لا قوة لها، لأنها لم تعد تمتلك درع الشمس السباعي الطبقات. إن والد باميناً، أعطى، عند موته الدرع إلى ساراسترو، الذي يرتديه الآن. وتسلم الملكة خنجراً إلى باميناً، وتطلب أن تقتل ساراسترو وتعيد الدرع إليها.

وعندما تتقوقع باميناً على نفسها رعباً تبدأ الملكة الباهرة الأغنية (Der Holle Rache Kocht in meinem Herzen) وتطلب من تامينا وهي تستشيط غضباً، أن تذبح ساراسترو. وتهدد بأنها

ستنبذها إن لم تطعها. وعند نهاية الأغنية تختفي الملكة. تاركة باميناً تحدق خائفة في الخنجر الذي في يدها. يعود مونوستاتوس، يأخذ منها الخنجر ويقول إن السبيل الوحيد لإنقاذ أمها وإنقاذ نفسها يكمن في موافقتها على حبه. وترفض باميناً. يرفع مونوستاتوس الخنجر غاضباً. ويدخل في تلك اللحظة ساراسترو ويطرد المغربي.

تتوسل باميناً وهي ممزقة أن لا تُعاقَبَ أمها. ويجيب ساراسترو أن تامينو إذا أثبت أنه جدير أثناء المحاكمات، فإن كل شيء سيكون جيداً مع باميناً وأمها. ويغني بعدئذٍ الأغنية الرائعة (In diesem heil`gen Hallen). ويعلن ساراسترو في المعبد المقدس. أن يدا الحب الأخوي تهدي المخطئ ويجد العدو المغفرة. وتسدل الستارة عندما يغادر ساراسترو.

المشهد الرابع(*)

قاعة كبيرة. يقود الخطيب وكاهنان كل من تامينو وباباغينو لكي يخضعا لمحاكمة أخرى، وهي امتحان السكوت. وعندما يتشكى باباغينو من أنه ظمآن تحضر له عجوز شمطاء كأس ماء. ولا يستطيع باباغينو الثرثار أن يقاوم الإغراء في الثرثرة مع هذه العجوز. وعندئذٍ يغني الاثنان أغنية حوارية مسلية. ولسوء حظه، تعلن العجوز أنها عشيقته. وفي النهاية يخبرها باسمه، ويسأل عن اسمها. وما إن تحرك لسانها لتجيبه حتى يهدر الرعد وتختفي المرأة.

تدخل الجنيات الثلاث ويجلبن مائدة مفعمة بالطعام والشراب. ثم يعطين تامينو نايه وباباغينو أجراسه. ويغنون ثلاثي ساحر تذكر الجنيتان فيه أن الناي والأجراس ستحميهما. وتطلبان من الرجلين أن يعتنيا بأنفسهما. ومع مطالبتهما لهما بمواصلة السكوت

* - تقدم الأوبرا أحياناً في ثلاثة فصول بدلاً من اثنين، فيصبح هذا المشهد الأول في الفصل الثالث. وفي نسخ من ثلاثة فصول أخرى يصبح المشهد الخامس المشهد الافتتاحي للفصل الثالث.

تختفي الجنيتان. ويركز باباغينو، منذ اللحظة، كل انتباهه على الطعام، في الوقت الذي يعزف تامينو على الناي. تدخل بامينا وتحييه بحرارة. ويهز تامينو رأسه بحزن ويطلب بالإشارة أن تغادر. وتعبّر بامينا عن خيبتها من عدم اهتمامه الظاهر بها. وعندما يبقى تامينو صامتاً تخرج منزعجة.

وتصدح الترومبيتات الثلاث داعية تامينو وباباغينو إلى السرداب تحت المعبد لمحاكمات أخرى. ويُجر لاقط الطيور غير الراغب في الابتعاد عن الطعام، جراً. وتسدل الستارة.

المشهد الخامس

الضريح الداخلي في المقام المقدس في السرداب تحت المعبد. يدخل ساراسترو والكهنة ويغنون جماعياً (O Isis und Osiris) ويتضرعون إلى الآلهة ويهللون للنهاية القريبة لمحاكمة تامينو. وبعد انتهاء الكورس يُغطى وجها تامينو وبامينا ويُؤخذان إلى الداخل. يطلب منهما ساراسترو أن يقولا الوداع لأن تامينو لا يزال من الواجب عليه أن يخضع إلى محاكمتين أخريين. ويقدمون ثلاثياً درامياً تعبر فيه بامينا عن خوفها من المخاطر التي تنتظرهما، إلا أن ساراسترو يؤكد لها أنها سترى عشيقها مرة ثانية. ويعلن تامينو بإصرار أنه سيخضع لإرادة الآلهة. ويفترق ساراسترو والكهنة عندما يُقاد تامينو وبامينا إلى الاتجاه المعاكس.

وعندما يذهب الآخرون يدخل باباغينو، وينادي على تامينو(*) بصوت مرتجف، ويغدو لاقط الطيور مشدوهاً بصورة تامة، عندما يواجهه الخطيب الذي يخبره بصورة صارمة أنه بسبب عدم جدارته، سوف لن يعرف بركة الناس المختارين. ويجيب باباغينو أن رغبته الوحيدة تتركز الآن على كأس من الخمر. وفي اللحظة التالية توضع كأس خمر في يده. فيشربها باباغينو كلها ومن

* - يقدم هذا المقطع أحياناً مشهداً منفصلاً.

ثم يعزف لنفسه على الأجراس ويغني أغنية لطيفة يقول فيها إن كان له فتاة أو زوجة، فإنه سيعدُّ نفسه عبداً.

وما إن ينهي أغنيته حتى تجيء العجوز التي تكلم معها في السابق. وتنقلب أمام عينيه إلى فتاة صغيرة، مثل طير. فيصرخ "باباجينا!" وما إن يهم بمعانقتها حتى يدخل الخطيب ويسد الطريق عليه، ويقول له إنه لم يعد جديراً بها بعد. ويجر الكاهن باباجينا بعيداً عنه. ويتبعه باباغينو، وهو يعترض بصوتٍ عالٍ.

المشهد السادس

حديقة أشجار النخيل قرب المعبد. تدخل الجنيات الثلاث ويغنين ترنيمة إلى الشمس ويرَين أثناء الغناء باميناً تقترب، وتكاد أن تجن من الحزن لافتراقها عن تامينو، وتستعد لكي تطعن نفسها بالخنجر الذي أعطتها إياه أمها "فقد استعادته في تلك الأثناء من مونوستاتوس". وتدخل الجنيات الثلاث في اللحظة المناسبة، ويؤكدون لها أنها سترى عشيقها في الحال ويتبرعن بأخذها إليه. وعندما تعبر عن شكرها يمتزج صوتها بأصوات في رباعي. وتغادر الجنيات مع باميناً.

المشهد السابع

كهفان صخريان ببوابتين وقضبان متصالبة. تشتعل النار وراء إحدى البوابتين. ويُرى الماء وراء البوابة الأخرى. وتجد دهليزاً كبيراً ما بين البوابتين اللتين يقف أمامهما رجلان بدرعين أسودين. وأثناء تقديم استهلال مقتضب يجلب الكاهنان تامينو. يغني الرجلان المسلحان بنبرات قوية، ويعلنان أن من سيطأ هذا الباب يجب أن يكون مطهراً بالنار والهواء والتراب.

وما إن يهم تامينو بالدخول حتى يسمع باميناً تناديه. ويتبع ذلك ثلاثي قصير. فقد سر تامينو برؤية باميناً وأعلن الرجلان المسلحان أنها أثبتت جدارتها به. وعندما تُجلب إلى الداخل تندفع إلى ذراعي تامينو. ثم بأيدٍ

متشابكة يستعد العاشقان لامتحان النار والماء. وتطلب باميناً من تامينو أن يعزف على نايه السحري، الذي كشفت الآن، أن أباها صنعه من زمن بعيد. وينضم الرجلان المسلحان للعاشقين في رباعي يهلل للطاقة السحرية للناي.

وعلى وقع مارش مهيب يسير تامينو وباميناً بسلام عبر النار والماء، ويعزف تامينو أثناءها على نايه. وعندما تنتهي امتحانات المعبد تفتح البوابتان ويدخل الاثنان. وتأتي من الداخل أصوات الكهنة لتحرر الاثنين. وتسدل الستارة عندما يقودهما ساراسترو والكهنة إلى الضريح الداخلي.

المشهد الثامن

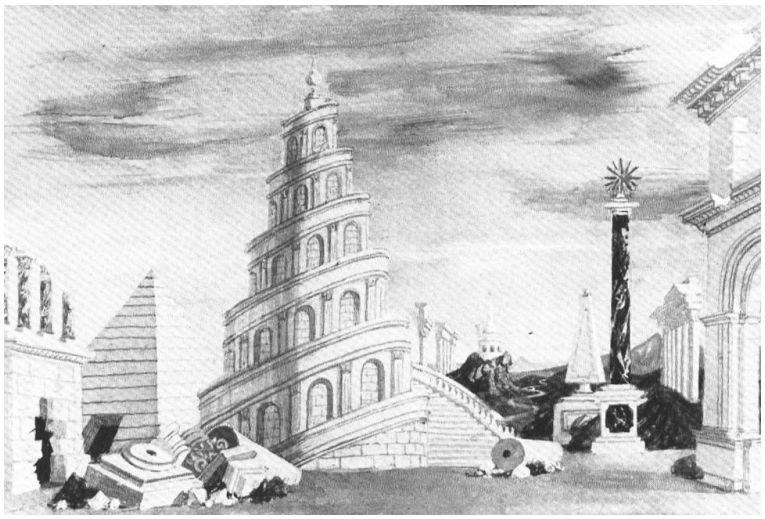
حديقة. يدخل باباغينو وهو يعزف على مزماره، وينادي على باباجينا. ويغني منتحباً لأنه الرجل الأتعس فوق وجه البسيطة. ويتناول حبلاً من خصره، ويستعد لأن يشنق نفسه، عند عد الثلاثة. فيعد ببطء واحد- اثنان- اثنان ونصف. ويقرر أن يؤجل الشنق بحيث يسمح للجنيات الثلاث بالمجيء. وعندما ينتحب قائلاً إن شيئاً لا يعيد الهدوء إلى قلبه، تقترح الجنيات أن يعزف على أجراسه. ولا يلبث أن يفعل ويغني متوسلاً الأجراس أن تقوم بسحرها وتجلب له حبيبة القلب. وفي تلك الأثناء لا يلاحظ باباغينو أن الجنيات الثلاث جلبن باباجينا، ومن ثم يطلبن من لاقط العصافير أن يلتفت وينظر. فتختلط عليه الأمور ويفرح ويحيي رفيقته أخيراً، ويتبع ذلك ثنائي حب جميل. ويغني عاشق الطيور حول سعادتهما في المستقبل كزوج وزوجة. وبالبدء سيولد باباغينو صغير، ومن ثم باباغينا صغيرة. ومن ثم باباغينو صغير آخر وهكذا إلى مالانهاية. وينتهي الثنائي والزوجان يثرثران.

المشهد التاسع

بقعة ظلمة ليست بعيدة عن المعبد. تقترب ملكة الليل والسيدات الثلاث، ومونوستراتوس، وقد قرروا أن

يقوموا بآخر محاولة لدخول المعبد وحمل باميناً. ولكن ما إن يبدؤوا بتنفيذ خططهم حتى تبرق السماء ويهدر الرعد. فالأشخاص الخمسة الذين يمثلون القوى الشريرة يغرقون في الأرض. وبعبارة موسيقية هابطة يلفظون آخر صرخاتهم اليائسة: إننا نغرق في ليل أبدي.

ويتبع ذلك استهلال موسيقي مقتضب، يصبح المشهد أثناءها يستحم في ضياء ساطع، ويظهر ساراسترو والكهنة وتامينو وباميناً، وعدد كبير من أتباع المعبد. ويعلن ساراسترو بإلقاء ملحَّن أن الضوء تغلب على الظلمة. فيصدر عن المجموع صوت كورس هادر. وعندما يبلغ الصوت ذروته المجيدة تسدل الستارة.



أوبرا الناي السحري في إخراج حديث جرى عام 1950 في دار أوبرا باريس

معجـــم أوبـــرا

تقـــديـــم:

يتضمن هذا المعجم عدداً كبيراً من الأوبرات والقليل من الأوبريتات,كما يتضمن أسماء الشخصيات الأوبرالية الرئيسية , وعدداً كبيراً من الآريات الشهيرة, إلى جانب المصطلحات الأوبرالية الهامة . وقد واجهتني أثناء إعداده مشكلتان هامتان : الأولى تتعلق بوجود بعض الاختلافات بين المصادر التي بحوزتنا , وهي قليلة نسبياً, التي تبعث أحياناً على الحيرة, إلى جانب انعدام التفاصيل الضرورية أحياناً لفهم الحدث فهماً مقبولاً؛ الثانية تتعلق بأسماء بعض الشخصيات الأوبرالية وكيفية لفظها بطريقة سليمة، وبالتالي كتابتها وفق لفظها السليم، إذ أن هناك أسماء كثيرة بلغات متعددة، خصوصاً الأسماء التي لم نعتد سماعها. فليسامحني القارئ الكريم إن وجد بعض الأخطاء، وإن وجد بعض الثغرات هنا وهناك.

ولابد من الإشارة إلى أن جميع الأوبرات الفرنسية والألمانية والإسبانية وردت عناوينها في المعجم بلغاتها الأصلية مع الترجمة العربية لتلك العناوين؛ مثلاً أوبرا "حفلة رقص تنكرية" وردت في المعجم باسمها الأصلي باللغة الإيطالية "Ballo in Maschera, Un". أما الأوبرات الأخرى الروسية أو التشيكية...إلخ فقد وردت عناوينها مترجمة إلى الإنكليزية؛ مثلاً أوبرا "عروس بالمقايضة" وردت في المعجم باسمها المترجم إلى الإنكليزية

"Bartered Bride"، إلا إذا كان اسم الأوبرا الأصلي قريباً من الإنكليزية؛ مثلاً أوبرا "كاتيا كابانوفا" ورد اسمها هكذا "Káťa Kabanová".

إن جميع عناوين الأوبرات التي تبدأ بأدوات التعريف أو التنكير "Une, Una Un, An, A, Le, La, The" وردت في المعجم تحت الحرف الأول من الكلمة الرئيسية الأولى في العنوان؛ "A Tale of Two Cities" وردت تحت حرف T؛ "La Traviata" وردت تحت حرف T؛ "Un Ballo in Maschera" وردت تحت حرف B...إلخ.

وأود في هذه المناسبة أن أتوجه بالشكر العميق للصديق الدكتور واهي سفريان الذي شجعني على المضي في إنجاز هذا المعجم, ثم قام بقراءته ومراجعته, ولم يتردد أثناء ذلك في تقديم كل ما لديه من ملاحظات ومعلومات وإرشادات كانت عوناً لي.

وبعد آمل أن أكون قد وفقت في تحقيق ما كنت أسعى لتحقيقه منذ أمد بعيد خدمة للموسيقا بوجه عام، ولفن الأوبرا بوجه خاص.

محمد حنانا

مختصرات الكلمات
الدالة على طبقات الغناء الصوتية

bar	**baritone**	باريتون
b - bar	**bass - baritone**	باص - باريتون
cont	**contralto**	كونترالتو
c - ten	**Counter-tenor**	كونتر – تينور
mezzo	**mezzo - soprano**	ميتسو – سوبرانو
sop	**soprano**	سوبرانو
ten	**tenor**	تينور

معجـــم أوبـــرا
حــرف C

Cabaletta-كابالييتا

1-آريا قصيرة ذات إيقاع بسيط مع إعادات.

2-نمط من الأغنية تتخذ شكل الروندو, أحياناً مع تنويعات.

3-الجزء الأخير من ثنائي أوبرالي موسع, أو آريا تستقر موسيقاها غالباً على إيقاع مستمر.

4-مقطع متكرر في أغنية يظهر بسيطاً في البداية ثم يخضع للتنويع.

_____

Cadi Dupé, Le- القاضي المخدوع

1-أوبرا هزلية من فصل واحد للمؤلف الفرنسي بيير ألكسندر مونسيني قُدمت أول مرة في باريس في 4شباط عام.1761

2-أوبرا هزلية من فصل واحد لـ غلوك. قُدمت أول مرة في فيينا في 9كانون الأول عام 1761.وضع نصها, المأخوذ من كتاب ألف ليلة و ليلة, بيير رينيه ليمونيير.

الأدوار الرئيسية: القاضي "bar", فاطمة "sop", نور الدين "ten", زيلميرا "sop", عمر "ten", أومغا "mezzo".

قصة الأوبرا: تتحول اهتمامات القاضي بزوجته فاطمة إلى زيلميرا. ترفض زيلميرا, على الرغم من جميع ذرائعه,العروض التي يقدمها بسبب حبها لنور الدين. أخيراً تتظاهر زيلميرا بأنها أومغا ابنة عمر الصباغ التي هي طبقاً لعمر قبيحة قبحاً مروعاً. يباشر القاضي عقد زواجه مع البنت المفترضة, لكن حين تصل أومغا الحقيقية تثبت أنها قبيحة بالفعل. يدفع القاضي ثمناً باهظاً لكي يتنصل من العقد ويعود إلى فاطمة, بينما يلتئم شمل زيلميرا ونور الدين.

_____

_____

Caius , Dr- دور "ten" في أوبرا فالستاف لـ فيردي. هو المتحذلق الذي يتوق إلى الزواج من نانيتا.

_____

_____

Calaf- دور "ten"في أوبرا توراندوت لـ بوتشيني, كذلك في أوبرا توراندوت لـ بوزوني. هو أمير تتري, ابن تيمور.

_____

_____

Calchas- كاهن اسطوري يوناني يظهر في عدد من الأوبرات منها:

1-دور "bass" في أوبرا إيفجينيا في أوليد لـ غلوك.

2-دور "bar" في أوبريت هيلين الجميلة لـ أوفنباخ.

3-دور "bass" في أوبرا ترويلوس و كريسيدا للمؤلف البريطاني وليام والتون.

_____

Calife de Bagdad , Le – خليفة بغداد

أوبرا من فصل واحد للمؤلف الفرنسي أدريان بوالدو. قُدمت أول مرة في باريس في 16 أيلول عام1800. وضع نصها, المأخوذ من كتاب ألف ليلة وليلة, ج. دو سان - جوست.

الأدوار الرئيسية: الخليفة هارون الرشيد "ten", زبيدة "sop", لميدة "sop", القاضي "bass", ميسون"ten".

قصة الأوبرا: يحمي الخليفة هارون الرشيد زبيدة من اللصوص أثناء تجواله في بغداد متنكراً. وفي منزل لميدة أم زبيدة يُشتبه به بأنه لص, لكنه يكشف عن نفسه سراً أمام القاضي والشرطي. يظهر ميسون ابن اخت لميدة ليعلن وصول موكب العرس. تتضح الأمور للجميع عندما يعلن الخليفة أن زبيدة هي العروس.

لاقت هذه الأوبرا نجاحاً كبيراً في زمنها, و الآن يذكر منها فقط افتتاحيتها المبهجة.

Calisto , La- كاليستو

أوبرا من ثلاثة فصول للمؤلف الإيطالي بيير فرانشيسكو كافاللي. قدمت أول مرة في فينيسيا في خريف عام 1651. وضع نصها,المأخوذ عن أوفيد, جيوفاني باتيستا فاوستيني.

الأدوار الرئيسية: كاليستو "sop", ديانا "mezzo", جوبيتر "bass", لينفيا "ten", أنديميون "c-ten", بان "bass", ميركوري "bass", جونو "sop"

قصة الأوبرا: ينزل جوبيتر إلى الأرض ليطالب بـ كاليستو, بعد أن قضى بأن تكون خالدة, فيجد أنها أصبحت حورية من حوريات ديانا. يتنكر جوبيتر بهيئة ديانا ليفوز بـ كاليستو, لكن جونو تحولها إلى دبة. أثناء ذلك يقبض بان على أنديميون الواقع في حب ديانا الحقيقية. أخيراً يلتئم شمل أنديميون وديانا, ويمنح جوبيتر الأبدية لـ كاليستو بوضعها في السماوات بصفة برج الدب الأصغر.

لم تقدم هذه الأوبرا خلال 300 عام, لكنها أصبحت مؤخراً من أكثر اعمال كافاللي تقديماً خاصة النسخة التي قام بتعديلها رايموند ليبارد.

Calunnia , La- آريا يغنيها دون بازيليو "bass" في الفصل الأول من أوبرا حلاق إشبيلية لـ روسيني.

Cambiale di Matrimonio , La-

عقد الزواج

أوبرا هزلية من فصل واحد لـ روسيني. قدمت أول مرة في فينيسيا في 3 تشرين الثاني عام 1810. وضع نصها, المأخوذ عن كاميللو فيدريتشي, غايتانو روسي.

الأدوار الرئيسية: توبياس ميل "b-bar", فاني "sop", سلوك "bar", إدواردو "ten".

قصة الأوبرا: يقرر التاجر الكندي الثري سلوك منح رجل الأعمال الإنجليزي توبياس ميل مبلغاً ضخماً من المال إذا ما عمل على إيجاد زوجة له. يقترح ميل ابنته فاني التي هي من ناحية ثانية تحب إدواردو ميلفورت. يتأثر سلوك بقرار العاشقين وعزمهما, فيضحي بـ فاني, و يساعدهما على كسب موافقة ميل على زواجهما.

إنها الأوبرا الأولى لـ روسيني, وهي نضرة من الناحية اللحنية, وما تزال تقدم بين حين و آخر.

Camille de Rosillon- دور "ten" في أوبريت الأرملة المرحة للمؤلف الهنغاري فرانز ليهار. هو عاشق فالنسيين.

Campana Sommersa , La-

الجرس الغارق

أوبرا من أربعة فصول للمؤلف الإيطالي أوتورينو ريسبيغي. قُدمت أول مرة في هامبورغ في 18 تشرين الثاني عام 1927. وضع نصها, المأخوذ عن غيرهارد هاوبتمان, كلوديو غوستالا.

الأدوار الرئيسية: هينريش "ten", راوتيندلاين "sop", ماغدا "sop".

قصة الأوبرا: تسحر الجنية راوتيندلاين سبَّاك الأجراس هنريش, فيلحق بها إلى الجبال. يعود إلى منزله عند موت زوجته ماغدا, لكنه لا يقدر على محو ذكرى الجنية. فيما بعد يناديها وهو مسجى ميتاً فتعود اليه.

إنها الأوبرا الثانية لـ ريسبيغي, وقد نجحت لدى ظهورها, أما الآن فهي في طي النسيان.

Campanello di Notte , Il – جرس الليل

أوبرا هزلية من فصل واحد لـ دونيزيتي. قُدمت أول مرة في نابولي في 1 حزيران عام 1836. وضع نصها, المأخوذ عن ل. برانسويك و م. ب. تروان و ف. ليري, المؤلف نفسه.

الأدوار الرئيسية: أنريكو "bar", دون أنيبال بيستاشيو "b-bar", سيرافينا "sop".

قصة الأوبرا: يتزوج الصيدلي الهرم دون انيبال الشابة الجميلة سيرافينا. يعكر أنريكو, عشيق سيرافينا السابق, صفوَ ليلة زواجهما عن طريق انتحاله عدة شخصيات تقرع جرس باب الصيدلي باستمرار طالبة منه تحضير أدوية مكتوبة في وصفات معقدة وعجيبة.

Campiello, Il- الساحة الصغيرة

أوبرا هزلية من ثلاثة فصول للمؤلف الإيطالي أرمانو وولف- فيراري قُدمت أول مرة في ميلانو في 12 شباط عام 1936. وضع نصها, المأخوذ عن كارلو غولدوني, ماريو غيسالبيرتي.

هي آخر أوبرات وولف- فيراري الناجحة. وتدور أحداثها في فينيسيا وهي تروي قصة أربع عائلات تعيش حول ساحة صغيرة. و تتوَّج بعراك يجري في الشارع بين إمرأتين مسنتين.

Candide- كانديد

أوبريت من ثلاثة فصول للمؤلف الأمريكي ليونارد

بيرنشتاين. قدمت أول مرة في نيويورك في 1 كانون الأول عام 1956. وضع نصها المأخوذ عن فولتير, ل. هيلمان و ر. ويلبور و د. باركر و ج. لاتوش. قدمت النسخة المعدلة أول مرة في نيويورك في 19 كانون الأول 1973. وضع النص المعدل هاغ ويلر و ستيفان سوندهايم.

الأدوار الرئيسية: كانديد "ten", سونغوند "sop", ماكسيميليان "bass", باكيت "mezzo", فولتير (متحدث).

قصة الأوبرا: كان الدكتور بانغلوش قد علّم كانديد و سونغوند بأن هذا الذي يعيشانه هو " أفضل العوالم المحتملة ", وبذلك الإيمان شرعا في رحلاتهما – وخبرا الاغتراب, والحرب, والاغتصاب, ومحكمة التفتيش, والخيانات المتكررة.

وفي النهاية أدركا أنه ينبغي عليهما التوصل إلى تفاهم مع الواقع و أن "يجعلا حديقتهما تنمو ".

Canio- دور" ten " في أوبرا المهرجون لـ ليونكافاللو. هو زوج نيدا, ورئيس فرقة مسرحية.

Canzona- كانزونا

أغنية خارج الفعل الدرامي. وبكلمات أخرى, هي أغنية داخل الدراما الغنائية. مثال على ذلك أغنية الصفصاف في أوبرا عطيل لـ فيردي, و أغنية كيروبينو "voi che sapete" في أوبرا زواج فيغارو لـ موتسارت.

Canzonetta- كانزونيتا

تصغير كانزونا (انظر كانزونا). تستخدم الكلمة لوصف أغنية صغيرة بأسلوب بسيط.

Capellio- دور"bass" في أوبرا آل كابوليت و مونتاغيو لـ بيلليني. هو زعيم آل كابوليت.

Cappello di Paglia di Firenze , Il-

قبعة القش الفلورنسية

أوبرا هزلية من أربعة فصول للمؤلف الإيطالي نينو روتا. قُدمت أول مرة في باليرمو في نيسان عام 1955. وضع نصها المأخوذ عن يوجين لابيش ومارك ميشيل, المؤلف نفسه.

الأدوار الرئيسية: فادينارد "ten", هيلين "sop", نونانكورت "bass", كونتيسة "mezzo", بيوبيرتيوس "bass", أناييس "mezzo", إميل "bar", فيزينيت "ten", فيليكس "ten".

قصة الأوبرا: يُراد لـ فادينارد أن يتزوج هيلين ابنة الريفي نونانكورت. يأكل جواده قبعة قش فلورنسية باهظة الثمن تخص أناييس التي تبدأ بملاحقة فادينارد مع عشيقها إميل. تعترف أناييس بأن زوجها الغيور قد قدم لها القبعة, و تطالب بقبعة بديلة تماثلها. يعلم فادينارد بأن القبعة الوحيدة قد بيعت إلى الكونتيسة شامبيني, فيزورها و يسألها عن القبعة. تخبره بأنها أعطتها لابنتها بالمعمودية السيدة بيوبيرتيوس. يقرر فادينارد, بعد سحابة التشوش التي عمت منزل بيوبيرتيوس (هو زوج أناييس), إلغاء عرسه. لكن يُعثر أخيراً على القبعة المماثلة و ينعم الجميع بنهاية سعيدة.

هي من أفضل أعمال روتا, وقد قدمت مراراً و تكراراً.

Capriccio- كابريتشو

أوبرا من فصل واحد للمؤلف الألماني ريتشارد شتراوس. قُدمت أول مرة في ميونيخ في 28 تشرين الأول عام 1942. وضع نصها المؤلف نفسه بالاشتراك مع كليمانس كراوس.

الأدوار الرئيسية: كونتيسة مادلين "sop", كونت "bar", فلاماند "ten", أوليفييه "bar", لاروش "bass", كلاريون "mezzo",ثاوب "ten", مغنيان إيطاليان (sop و ten).

قصة الأوبرا: باريس نحو عام 1775. في قصر الكونتيسة مادلين.

تصغي الكونتيسة مادلين إلى سداسي وتري (يخدم أيضاً كافتتاحية للأوبرا) ألفه

واحد من المعجبين بها, هو المؤلف الموسيقي فلاماند. وثمة معجب آخر بها هو الشاعر المأسوي أوليفييه الذي ستُقدم مسرحيته خصيصاً بمناسبة عيد ميلاد الكونتيسة. وبينما هما ينتظران قرارها باختيار واحد منهما, تنشأ بين الاثنين مناظرة حول الموسيقا والكلمات في الأوبرا, وأيهما أكثر أهمية. وأثناء المناقشات يعلن لاروش مدير المسرح أن شخصيات أوليفييه وموسيقا فلاماند غير واقعية على الصعيد الدرامي, ويطلب منهما أن يؤلفا أوبرا تتمحور حول النقاشات السابقة, وأن يستخدما جمهور الحضور كشخصيات. يرحل جميع الضيوف, ويبقى أن تقرر الكونتيسة في صباح اليوم التالي أيهما تختار, لكن الكونتيسة تجد نفسها غير قادرة على اتخاذ القرار, إنها بحاجة, كما هو حال الشخصية الأوبرالية, إلى الكلمات و الموسيقا معاً.

إنها الأوبرا الأخيرة لـ ريتشارد شتراوس, و تناقش العلاقة الهامة بين الكلمات و الموسيقا في الأوبرا.

Capro e la capretta , Il- آريا تغنيها مارسيلينا "mezzo" في الفصل الرابع من أوبرا زواج فيغارو لـ موتسارت. كثيراً ما يجري حذفها.

Capuleti e i Montecchi , I- آل كابوليت و مونتاغيو

أوبرا من فصلين لـ بيلليني. قُدمت أول مرة في فينيسيا في 11 آذار عام 1830. وضع نصها فيليسس روماني, وقد أخذه من رواية الكاتب ماتيو باندييللو, والرواية مبنية أيضاً على مسرحية روميو و جولييت لـ شكسبير.

الأدوار الرئيسية: جولييتا "sop", روميو"mezzo", تيبالدو "ten", كابيلليو "bas", لورنزو "bass",

قصة الأوبرا: فيرونا في القرن الثالث عشر.

يقع روميو الذي ينتمي إلى أسرة مونتاغيو في غرام جولييتا ابنة كابيلليو من أسرة كابوليت, على الرغم

من العداء بين الأسرتين. فقد قتل روميو ابن كابيلليو, ووُعد تيبالدو بالزواج من جولييتا إن استطاع الثأر لمقتل ابن كابيلليو. يقترح روميو, رغبة منه في تسوية النزاع بين الأسرتين, الزواج من جولييتا, لكن كابيلليو يرفض الفكرة. يعتزم روميو خطف جولييتا بالقوة بعد أن فشل في إقناعها بالهرب معه, لكنه يُعتقل في غضون ذلك. يعطي لورنزو, طبيب عائلة كابوليت, لـ جولييتا جرعة منومة تظهر بعد تناولها و كأنها ميتة. تصل أخبار موت جولييتا الوهمي في الوقت الذي يتأهب فيه روميو لمبارزة تيبالدو. يتجرع روميو السم, وتموت جولييتا أسى وحزناً.

هي من أعمال بيلليني الناجحة, وقد قُدمت كثيراً في القرن التاسع عشر. بعد ذلك أهملت مدة طويلة. حديثاً يجري تقديمها بانتظام.

Caramello- دور "ten" في أوبريت ليلة في فينيسيا لـ جوهان شتراوس الثاني. هو حلاق دوق أوربينو.

Cara selve- آريا تغنيها أتالانتا "sop" في أوبرا أتالانتا لـ هاندل.

Cardillac- كارديَاك

أوبرا من ثلاثة فصول للمؤلف الألماني بول هيندميث. قُدمت أول مرة في درسدن في 9 تشرين الثاني عام 1926. وضع نصها, المأخوذ عن ي. ت. ا. هوفمان, فيرديناند ليون. قُدمت نسختها المعدلة في زوريخ في 20 حزيران عام 1952.

الأدوار الرئيسية: كارديَاك "bar", ابنة "sop", سيدة "sop", ضابط "ten", فارس "ten".

قصة الأوبرا: لا يستطيع الصائغ الماهر كارديَاك مفارقة مبتكراته لإيمانه بأن الفنان لا ينبغي أن يُفصل عن عمله. وهكذا يلجأ إلى قتل كل زبون بعد شرائه قطعة من محترفه. يفلت من يده

زمام الأمر عندما يشتري ضابط عسكري من كارديَاك حزاماً لعشيقته مغنية الأوبرا, وهذا الضابط هو أيضاً عشيق ابنة كارديَاك. يفقد الصائغ عقله و يعترف بجرائمه فيندفع نحوه حشد غاضب من الناس و يمزقونه إرباً إرباً.

1- Carlo: دور "bar", في أوبرا إرناني لـ فيردي. هو الإمبراطور شارل الخامس.

2- دور "ten", في أوبرا دون كارلوس لـ فيردي. هو ابن الملك فيليب, وريث عرش إسبانيا.

3- دور "ten", في أوبرا جان دارك لـ فيردي. هو ملك فرنسا شارل السابع (1403- 1461).

4- دور "bar", في أوبرا قوة القدر لـ فيردي. هو شقيق ليونورا الحاقد.

5- دور "ten", في أوبرا اللصوص لـ فيردي. هو ابن ماساميليانو.

6- دور "bass", في أوبرا بيانكا وفرناندو لـ بيلليني. هو دوق أغريغنتو المعزول.

7-دور "ten", في أوبرا ليندا دي شامونى لـ دونيزيتي. هو فيسكونتي دي سيرفال الذي يحب ليندا.

Carmen – كارمن

أوبرا من أربعة فصول للمؤلف الفرنسي جورج بيزيه. قُدمت أول مرة في باريس في 3 آذار عام 1875. وضع نصها المأخوذ عن بروسبير ميريميه, هنري ميلاك ولودفيك هاليفي.

الأدوار الرئيسية: كارمن"mezzo", دون خوسيه "ten", ميكائيلا "sop", أسكاميللو "bar", زونيغا "bass", فراسكويتا "sop", ميرسيدس "mezzo", ريمانادو "ten", دانكيرو "ten", مورالیس "bar".

قصة الأوبرا: كارمن فتاة غجرية جميلة, شكسة ومندفعة, يشتهيها معظم الرجال, وهي تعمل في مصنع للسجائر في إشبيلية. تُعتقل إثر شجار عنيف مع إحدى زميلاتها, وتحال إلى سجن دون خوسيه, العريف في الثكنات

المحلية, والذي وصلت خطيبته ميكائيلا تواً من قريتها لملاقاته. تفتن كارمن دون خوسيه بجمالها فيدعها تهرب, ويُوضع هو نفسه رهن الاعتقال. أثناء ذلك يصل مصارع الثيران أسكاميللو الفاتن,ومعه حاشيته, إلى حانة ليلاس باستيا ويركز نظراته على كارمن. تقرر كارمن على الرغم من غوايته لها انتظار دون خوسيه. يصل دون خوسيه بعد إطلاق سراحه إلى الحانة ويتورط في شجار مع ضابطه زونيغا. يُكره دون خوسيه على هجر الجيش, على الرغم من كرهه لهذا, والانضمام إلى كارمن , والارتباط برفقائها المهربين في الجبال. يزداد تبرم دون خوسيه من الغجرية المتقلبة, عندما تعد أسكاميللو, الذي جاء يبحث عنها, بحضور جولة مصارعة الثيران الوشيكة التي سيخوضها في إشبيلية. وعندما تجيء ميكائيلا لتناشد دون خوسيه بالعودة معها إلى القرية, تطلب منه كارمن بإلحاح أن يذهب مع خطيبته. يلحق دون خوسيه البائس بكارمن إلى إشبيلية متجاهلاً التغير الذي طرأ على قلب الغجرية, ومقاومة ميكائيلا. في إشبيلية و خارج حلبة مصارعة الثيران يدنو دون خوسيه من كارمن و يتوسل إليها أن تبدأ معه حياة جديدة. ترفض كارمن ثم تسرع نحو الحلبة في الوقت الذي يعلو فيه صوت الجمهور هاتفاً بعبارات الإعجاب بـ أسكاميللو, لكن خوسيه يسبق كارمن إلى المدخل ويغمد خنجره في صدرها, ثم يرتمي فوق جثمانها صائحاً بأنه قتل حبيبته المعبودة و يسلم نفسه للجند.

هي رائعة بيزيه, بل هي واحدة من أعظم الأوبرات, ويمكن القول إنها من أكثر الأوبرات شعبية في العالم.

---

1 :Carolina-دور "sop", في أوبرا الزواج السري للمؤلف الإيطالي دومينيكو شيماروزا. هي ابنة جيرونيمو.

2- دور "mezzo", في أوبرا

مرثاة من أجل عاشقين شابين لـ هنزه. هي راعية ميتنهوفر وأمينة سره.

Caro nome- آريا تغنيها غيلدا "sop", في الفصل الأول من أوبرا ريغوليتو لـ فيردي.

Caspar- دور "bass", في أوبرا الطلقة الحرة للمؤلف الألماني كارل ماريا فون فيبر. هو الصياد الشيطاني.

Cassandra- دور "sop", في أوبرا الطروادیون لـ بيرليوز. هي العرافة الطراودية التي يعشقها كوريبوس. يُغنى الدور أحياناً من طبقة الـ "mezzo".

Cassio- دور "ten", في أوبرا عطيل لـ فيردي. هو ضابط تحت إمرة عطيل.

Casta diva – آريا تغنيها نورما "sop", في الفصل الأول من أوبرا نورما لـ بيلليني.

Castor et Pollux- كاستور وبولوكس

أوبرا من خمسة فصول و تمهيد للمؤلف الفرنسي جان فيليب رامو. قُدمت أول مرة في باريس في 24 تشرين الأول عام 1737. وضع نصها بيير جوزيف بيرنارد. وقدمت النسخة المعدلة أول مرة في باريس عام 1754.

الأدوار الرئيسية: بولوكس "bar", كاستور "ten", ثيلير "sop", جوبيتر "bass", كليون "sop".

قصة الأوبرا: يحب التوءمان السماويان, كاستور و بولوكس, ثيلير. يُقتل كاستور, فتتوسل ثيلير إلى بولوكس ليطلب من جوبيتر إعادته إلى الحياة. يقبل جوبيتر لكنه يشترط أن يتخلى بولوكس عن حقه في الأبدية, وأن يأخذ هو وثيلير مكان كاستور. يقبل بولوكس, لكن كاستور, الذي يعود ليوم واحد, يرفض, إنه يصر على الرغم من التماسات ثيلير على العودة

إلى العالم السفلي. وفي مواجهة ذلك الإخلاص يلين جوبيتر ويعيد كاستور إلى الحياة دون شرط.

يُنظر إلى هذه الأوبرا أحياناً على أنها أروع أعمال راموا, وهي ما زالت تُقدم باستمرار.

Cataline Conspiracy , The –

تآمر كاتالين

أوبرا من فصلين للمؤلف البريطاني لين هاميلتون. قُدمت أول مرة في ستيرلينغ في 16 آذار عام 1974. وضع نصها المؤلف نفسه.

الأدوار الرئيسية: كاتالين "bar", سيسيرو "ten", فولفيا "sop", كينتوس "ten", سيمبرونيا "mezzo", كراسوس "bass", أوريليا "mezzo".

قصة الأوبرا: روما عام 64 قبل الميلاد.

يحظى عديم الضمير كاتالين بدعم نبيل روماني من أجل انتخابه قنصلاً (أحد الحاكِمَيْن الرئيسيين في روما القديمة) لكي يتسنى له إذا فاز تدمير الجمهورية وتأسيس ديكتاتورية تتمحور حول شخصه. مع ذلك يهزمه في الانتخاب سيسيرو الديموقراطي, فيقسم كاتالين على النيل منه. يحيك في الخفاء مؤامرة يخونه فيها كينتوس بوساطة فولفيا. يُطرد كاتالين خارج البلاد بعد أن يفضح سيسيرو أمره. يقود كاتالين جيشاً من المتمردين يهاجم به روما لكنه يُقتل في المعركة. وبذلك تصان الجمهورية.

هي الأوبرا الكبيرة لـ هاميلتون, وقد كتبها بأسلوب التسلسلية, لكنه استخدم فيها الوسائل الأوبرالية التقليدية.

Catalogue Aria- آريا (Madamina) يغنيها ليبوريللو "b- bar" في الفصل الأول من أوبرا دون جيوفاني لـ موتسارت.

Caterina Cornaro- كاترينا كورنارو

أوبرا من فصلين و تمهيد لـ دونيزيتي. قُدمت أول مرة في نابولي في 12 كانون الثاني عام 1844. وضع نصها

جياكومو زاكيرو.

الأدوار الرئيسية: كاترينا "sop"، جيراردو "ten"، لويزينانو "bar"، موسينيو "bass"، أندرياس "bass".

قصة الأوبرا: فينيسيا وقبرص عام 1472.

يؤجل زف كاترينا ابنة اندرياس إلى الشاب الفرنسي جيراردو، عندما يأتي موسينيو بخبر يتضمن رغبة ملك قبرص لويزينانو في الزواج منها. بعد مكائد كثيرة، وبضمنها تسمم لويزينانو البطيء على يد موسينيو، ينضم جيراردو إلى فرسان الصليب لمساعدة لويزينانو في حماية قبرص من الفينيسيين. يصاب لويزينانو بجروح بليغة، ويوصي كاترينا قبل موته بالعناية بالقبارصة، في حين يعود جيراردو إلى رودوس.

هي الأوبرا الأخيرة لـ دونيزيتي، ونادراً ما تقدم.

Cavalieri di Ekebù , I- فرسان إيكبو

أوبرا من أربعة فصول للمؤلف الإيطالي ريكاردو زاندوناي. قدمت أول مرة في ميلانو في 7 آذار عام 1925. وضع نصها، المأخوذ عن سيلما لاجرلوف،أرتوروا روزاتو.

الأدوار الرئيسية: بيرلينغ "ten"، كوماندانت "mezzo"، آنا "sop"، كريستيانو "bar".

هي من أفضل أعمال زاندوناي، لاقت نجاحاً في زمنها، لكنها نادراً ما تقدم اليوم.

Cavalleria Rusticana-الفروسية الريفية

أوبرا من فصل واحد للمؤلف الإيطالي بيترو ماسكاني. قُدمت أول مرة في روما في 17 أيار عام 1890. وضع نصها، المأخوذ عن جيوفاني فيرغا، جيوفاني تارجيوني – توزيتي وغيدو ميناستشي.

الأدوار الرئيسية: سانتوزا "sop"، توريدو "ten"، ألفيو "bar"، لولا "mezzo"، ماما لوتشيا "mezzo".

قصة الأوبرا: صقلية. يعود الجندي توريدو من الحرب ليجد حبيبته لولا قد تزوجت من الفلاح سائق عربة النقل

ألفيو. وبعد أن يقيم توريدو علاقة غرامية قصيرة مع سانتوزا, التي تتوقع منه طفلاً, يستأنف علاقته بـ لولا. تتوسل إليه سانتوزا ألا يهجرها, لكنه يرفضها بازدراء, فتذهب إلى ألفيو وتبوح له بالقصة. يقسم ألفيو على الانتقام, ويدعو توريدو إلى مبارزة يقتله فيها, بينما يتحطم قلب سانتوزا من الأسى.

هي من أشهر أعمال ماسكاني, وكانت قد فازت بمسابقة نظمت لاختيار أفضل أوبرا من فصل واحد. وقد بقيت منذ ذلك الحين حتى اليوم من أكثر الأوبرات شعبية.

Cavaradossi , Mario – دور "ten", في أوبرا توسكا لـ بوتشيني. هو رسام يحب توسكا.

Cavatina- كافاتينا

1- آريا في شكل نظامي وذات قسم واحد بدلاً من ثلاثة (A-B-A) كما هو الحال في الآريا الكلاسيكية, ولا تتضمن إعادة كلمات أو عبارات, مثال على ذلك "porgi amor" من أوبرا زواج فيغارو لـ موتسارت.

2- مقطوعة موسيقية آلية شبيهة بالأغنية, مثال على ذلك حركة الـ كافاتينا في الرباعية الوترية في سي بيمول ماجور Op.130 لـ بيتهوفن, والحركة الثالثة من السيمفونية الثامنة لـ فون ويليامز هي كافاتينا للوتريات.

Celeste Aida- آريا يغنيها راداميس "ten" في الفصل الأول من أوبرا عايدة لـ فيردي.

Cendrillon- سندريللا

أوبرا من أربعة فصول لـ ماسنيه. قُدمت أول مرة في باريس في 24 أيار عام 1899. وضع نصها, المأخوذ عن شارل بيرول, هنري كين.

الأدوار الرئيسية: سندريلون "mezzo", الأمير "sop", الجنية

"sop", باندولف "bar", هالتييه "mezzo", نويميه "sop", دوروتييه "mezzo", الملك "ten".

بعد فترة طويلة من الإهمال عادت هذه الأوبرا لتقدم بانتظام.

سندريللا -Cenerentola , La

أوبرا هزلية من فصلين لـ روسيني. قُدمت أول مرة في روما في 25 كانون الثاني عام 1817. وضع نصها, المأخوذ عن بيرول, جاكوبو فيريتي.

الأدوار الرئيسية: سينيرينتولا "mezzo", دون راميرو "ten", دون ماغنيفيكو "bass", داندیني "bar", أليدورو "bass", تيزبيه "sop", كلوريندا "mezzo".

قصة الأوبرا: يعامل دون ماغنيفيكو ربيبته أنجيلينا المعروفة بـ سينيرينتولا معاملة قاسية, وكذلك تفعل أختاها من زوج أمها تيزبيه وكلوريندا. تنتظر العائلة وصول الأمير دون راميرو الذي يبحث عن عروس. يصل راميرو متنكراً بهيئة خادم داندیني الخاص ويلتقي بـ سينيرينتولا ويقع في حبها, أما بقية الأسرة فتتملق داندیني الذي يتظاهر بأنه سيد راميرو. يعرف مرشد راميرو الفيلسوف أليدورو طيبة سينيرينتولا ويدفعها لحضور حفلة راقصة. تشارك سينيرينتولا في الحفلة وتبهر الجميع, وقبل أن تغادر تعطي راميرو واحداً من سواريها اللذين سبق أن أعطاها إياهما أليدورو. في اليوم التالي يجدها راميرو في بيتها ويدرك أنها على الرغم من الأسمال التي ترتديها تنسجم مع السوار, ويصر على الزواج منها. ترتقي العرش وتغدو أميرة, وتصفح عن عائلتها القاسية.

هي واحدة من أعظم الأوبرات الهزلية. وقد ضمنها روسيني مقاطع أصيلة مثيرة للعاطفة والشفقة.

Ceprano , Count- دور "bass" ثانوي في أوبرا ريغوليتو لـ فيردي. هو أحد رجال الحاشية الملكية.

_____

- C'est une chanson d'amour ثنائي يغنيه أنتونيا "sop"، وهوفمان "ten" في فصل أنتونيا من أوبرا حكايات هوفمان لـ أوفنباخ.

_____

_____

Chacun le sait- آريا تغنيها ماري "sop" في الفصل الأول من أوبرا ابنة الفوج لـ دونيزيتي.

_____

_____

Chamber opera- أوبرا الحجرة

تعبير يصف الأوبرات التي تكتب لمجموعة صغيرة من المغنين والعازفين والتي تقدم عادة في المسارح الصغيرة. مثال على ذلك أوبرا اغتصاب لوكريتيا لـ بريتين.

_____

_____

Chanson de la Puce- أغنية البرغوث

آريا يغنيها ميفيستو فيليس "bass" في القسم الثاني من الأسطورة الدرامية (Légend dramatique) لعنة فاوست لـ بيرليوز.

_____

_____

Charlotte- دور "mezzo" في أوبرا فيرتر لـ ماسنيه. هي خطيبة ألبرت, وابنة بيلي الكبرى.

_____

_____

Che farò senza Euridice- آريا يغنيها أورفيو "mezzo" في الفصل الثالث من أوبرا أورفيوس وأوريديس لـ غلوك.

_____

_____

Che gelida manina- آريا يغنيها رودولفو "ten" في الفصل الأول من أوبرا البوهيمية لـ بوتشيني.

_____

_____

Ch'ella mi Creda- آريا يغنيها ديك جونسون "ten" في الفصل الثالث من أوبرا فتاة الغرب لـ بوتشيني.

_____

_____

Che puro ciel- آريا يغنيها أورفيو "mezzo" في الفصل

الثاني من أوبرا أورفيوس وأوريديس لـ غلوك.

Ch'ere enfant que j'appelle ثلاثي يغنيه أنتونيا "sop" وروح الأم "mezzo" ودكتور ميراكل "bass" في فصل أنتونيا من أوبرا حكايات هوفمان لـ أوفنباخ.

Cherry Duet - ثنائي (Suzel, buon di) يغنيه سوزيل "sop" وفريتز "ten" في الفصل الثاني من أوبرا الصديق فريتز لـ ماسكاني.

Chérubin- كيروبين

أوبرا من ثلاثة فصول لـ ماسنيه. قُدمت أول مرة في مونت كارلو في 14 شباط عام 1905. وضع نصها هنري كين و فرانسيس دو كرواسيت.

الأدوار الرئيسية: كيروبين "sop", نينا "mezzo", لانسوليد "sop", فيلسوف "bar".

هي ليست من أوبرات ماسنيه الرائجة, ونادراً ما تقدم.

Cherubino- دور سوبرانو (بنطالي) في أوبرا زواج فيغارو لـ موتسارت. هو غلام يعمل في منزل ألمافيفا, وهو مجبول على الحب. وكثيراً ما يُغنى هذا الدور من طبقة الـ "mezzo".

Cheti , cheti- ثنائي يغنيه الدكتور مالاتيستا "bar" وباسكوال "bass" في الفصل الثالث من أوبرا دون باسكوال لـ دونيزيتي. ربما هو الأعظم بين الثنائيات الغنائية الهزلية.

Cheval de Bronze , Le-

الحصان البرونزي

أوبرا من ثلاثة فصول للمؤلف الفرنسي دانييل فرانسوا أوبير. قُدمت أول مرة في باريس في 23 آذار عام 1835. وضع نصها يوجين سكريب.

الأدوار الرئيسية: يانغ

"ten", تسينغ سينغ "bass", بيكي "sop", ستيللا "sop".

قصة الأوبرا: الصين. يتحول المندرين (أي الموظف الكبير في الإمبراطورية الصينية القديمة) إلى حجر بفعل إحدى زوجاته. تطير الزوجة الأخرى بيكي على الحصان البرونزي للبحث عن المساعدة من الأميرة الجنية ستيللا. تُقدم ستيللا لـ بيكي سواراً سحرياً يفسخ السحر. تقوم بيكي بفسخ السحر شريطة أن يطلقها المندرين, وبذلك تتحرر لتتزوج من حبيبها الحقيقي المزارع يانغ.

حققت هذه الأوبرا نجاحاً كبيراً في زمنها, لكن يذكر منها الآن افتتاحيتها الشهيرة فقط.

Chimène- دور "mezzo" في أوبرا السيد لـ ماسنيه. هي ابنة الكونت غورماس.

Chi mi frena- سداسي يغنيه لوتشيا "sop", أليسا"mezzo", إدغاردو "ten", أرتورو "ten", أنريكو "bar", رايموند "bass", في الفصل الثاني من أوبرا لوتشيا دي لاميرمور لـ دونيزيتي.

Choëphores , Les- حاملات القرابين

أوبرا من فصل واحد للمؤلف الفرنسي داريوس ميلو (Darius Milhaud) قُدمت أول مرة في باريس في 15 حزيران عام 1919. وضع نصها, المأخوذ من مسرحية اوريستيا لـ أسخيلوس, بول كلوديل.

الأدوار الرئيسية: اليكترا "sop", أوريست "bar", كليتمنسترا "sop".

هي القسم الثاني من ثلاثية ميلو المأخوذة عن أسخيلوس, وتعالج العلاقة بين اليكترا وأوريست.

Chorebus- دور "bar" في أوبرا الطروادیون لـ بيرليوز. هو قائد طروادي يحب كاساندرا.

Christmas Carol , A- ترنيمة عيد الميلاد

أوبرا من فصلين للمؤلفة البريطانية ثيا ماسغريف. قُدمت أول مرة في نورفوك في 7 كانون الأول عام 1979. وضع نصها, المأخوذ من رواية لـ تشارلز ديكنز, المؤلفة نفسها.

هي من أكثر أوبرات ماسغريف نجاحاً, وقد قدمت على نطاق واسع.

Christmas Eve- عشية عيد الميلاد (Notch pered Rozhdestvom)

أوبرا من أربعة فصول للمؤلف الروسي نيكولاي ريمسكي- كورساكوف. قدمت أول مرة في بطرسبورغ في 10 كانون الأول عام 1895. وضع نصها, المأخوذ عن نيكولاي غوغول, المؤلف نفسه.

الأدوار الرئيسية: أوكسانا "sop", فاكولا "ten", شوب "bass", سولوخا "mezzo", شيطان "ten", كاهن "ten", باناس "bass", محافظ "bar", باتسيوك "bass".

قصة الأوبرا: في عشية عيد الميلاد يقرر الشيطان و الساحرة سولوخا أن يقوما بعمل مزعج عن طريق سرقة القمر وإثارة عاصفة ثلجية. يأتي فاكولا الحداد لمناجاة أوكسانا, لكنه يرتطم أثناء هبوب العاصفة بوالدها شوب ويخاله منافساً له. أوكسانا تعد فاكولا بأنها ستتزوجه إن هو جلب لها خفي الإمبراطورة هدية لها. يصل إلى كوخ سولوخا كل من الشيطان والمحافظ والكاهن وشوب, ويختبئون في أكياس فتتعذر رؤيتهم. يحمل فاكولا الأكياس خارجاً. ويقوم بفتحها فيستمتع الفلاحون بذلك المشهد. يزور فاكولا, الذي لا يزال يحمل كيساً, العراف باتسيوك الذي يأكل الزلابية ليسأله كيف يمكنه الحصول على مساعدة الشيطان لينال ضالته المنشودة. يقترح باتسيوك فتح الكيس. يرغم فاكولا الشيطان الذي وجده داخل الكيس أن يأخذه إلى بطرسبورغ. ينال فاكولا

الخفين, وأثناء غيابه تقرر أوكسانا الحفاظ على حبه مهما يكن الأمر.

رغم ما في هذه الأوبرا من موسيقا مبهجة, إلا أنها ليست من أكثر أعمال ريمسكي- كورساكوف رواجاً, وهي قلما تقدم.

Christophe Colomb- كريستوف كولومب

أوبرا من جزأين للمؤلف ميلو. قُدمت أول مرة في برلين في 5 أيار عام 1930. وضع نصها بول كلوديل.

هي أول عمل من ثلاثة أعمال تدعى العالم الجديد, وهي قصة دينية رمزية تتعامل مع حياة كولومبوس وما فيها من أحداث في 27 مشهداً قصيراً يربطها استخدام راوٍ وكورس وعرض صور سينمائية. نادراً ما تقدم.

Christopher Columbus - كريستوفر كولومبوس

أوبريت من أربعة فصول لـ أوفنباخ. قُدمت أول مرة في بلفاست في 3 تموز عام 1976. وضع نصها دون وايت.

هي مزيج من 22 أوبريت منسية لـ أوفنباخ, قام بتكييفه وسبكه باتريك شميد فغدا مقطوعة خيالية صاخبة وطريفة تدور حول رحلة كولومبوس إلى أمريكا ليكتشف الكوكا- كولا.

Chrysothemis- دور "sop", في أوبرا إليكترا لـ ريتشارد شتراوس. هي أخت إليكترا.

Ciboletta- دور "sop", في أوبريت ليلة في فينيسيا لـ جوهان شتراوس الثاني. هي خطيبة باباكودا.

Ciboulette- سيبوليت

أوبريت من ثلاثة فصول للمؤلف الفنزويلي رينالدو هاهن. قُدمت أول مرة في باريس في 7 نيسان عام 1923. وضع نصها روبيرت دي فليرز و فرانسيس دي كروازيت.

هي من أنجح أعمال هاهن, وما زالت تقدم بين آونة وأخرى.

السيد -cid , Le

أوبرا من أربعة فصول لـ ماسنيه. قُدمت أول مرة في باريس في 30 تشرين الثاني عام 1885. وضع نصها المأخوذ من مسرحية لـ كورنيي, أدولف فيليب دانيري, ولويس غاليت, وإدوارد بلو.

الأدوار الرئيسية: دون رودريغ "ten", شيمين "mezzo", دون دييغ "bass", كونت غورماس "bass".

قصة الأوبرا: اشبيلية, القرن الثاني عشر. يقتل دون رودريغ دون غورماس والد خطيبته شيمين انتقاماً لشرف والده. وقبل أن يلقى عقابه يغادر لقتال المغاربة. وعند عودته يناديه الجميع بالسيد, المحارب المنتصر. تصفح شيمين عنه على الرغم من أنها تملك حق معاقبته. يحاول رودريغ الرازح تحت وطأة تأنيب الضمير, الانتحار, لكن شيمين تحول دون ذلك. وبذلك تصلح ذات بينهما.

إنها من أقوى أعمال ماسنيه وأضخمها, وقد حازت على نجاح فوري لكنها نادراً ما تقدم الآن.

La Cieca- دور "mezzo", في أوبرا جيوكوندا للمؤلف الإيطالي أميلكار بونكييللي. هي والدة جيوكوندا العمياء.

Cielo e mar- آريا يغنيها إنزو "ten", في الفصل الثاني من أوبرا الـ جيوكوندا لـ بونكييللي.

Cinta di fiori- آريا يغنيها جورجيو "bass" في الفصل الثاني من أوبرا بيوريتانيو اسكتلندا لـ بيلليني.

Cio – Cio - San - دور "sop" في أوبرا مدام بترفلاي لـ بوتشيني.

Claggart , John- دور "bass" في أوبرا بيلي باد لـ بريتين. هو ضابط النظام الشرير في السفينة.

Claque- مصفقون مأجورون (بالفرنسية)

مجموعة من الناس يندسون بين جمهور المشاهدين مهمتهم التصفيق وإشاعة الحماسة, وتدفع لهم إدارة المسرح أجرهم, وأحياناً يتقاضون أجورهم من المغنين والمغنيات ليهتفوا لهم, وليهسهسوا لمنافسيهم. وقد رافقت هذه الظاهرة الأوبرا منذ نشأتها, لكنها غدت في القرن التاسع عشر راسخة الجذور سواء في فرنسا أو في إيطاليا. وتبدأ الطرافة عندما يجتمع في ذات العرض مجموعتان من هؤلاء, مجموعة تنافس الأخرى. وثمة صدام حدث في دار الأوبرا في باريس بين مؤيدي المغنية الشهيرة ماريا كالاس و معارضيها المأجورين أدى إلى شغب جدي. وما تزال هذه الظاهرة منتشرة حتى الآن في إيطاليا وفي فيينا (على ذمة الراوي).

Clarion- دور "mezzo" في أوبرا كابريتشو لـ ريتشارد شتراوس, هي ممثلة.

Claudine von Villa Bella- كلودين فون فيللا بيللا

أوبريت من ثلاثة فصول لـ فرانز شوبرت. قُدمت أول مرة في فيينا في 26 نيسان عام 1913 (أُلفت عام 1815). النص لـ غوته.

هي من مسرحيات شوبرت الغنائية المبكرة. وقد دمرت النار موسيقا الفصل الثاني والثالث. أما افتتاحيتها والفصل الأول منها فيقدمان بين حين وآخر في قاعة الحفلات الموسيقية.

Claudio: 1- دور "bass" في أوبرا أغريبينا لـ هاندل. هو الإمبراطور الروماني

كلوديوس.

2- دور "ten" في أوبرا الحب المحرم لـ فاغنر. هو شقيق إيزابيللا.

3- دور "bar" في أوبرا بياتريس وبينيديكت لـ بيرليوز.

4- دور "ten" في أوبرا جعجعة بلا طحن لـ ستانفورد.

رأفة تيتوس -Clemenza di Tito , La

هنالك عدة أوبرات تحمل هذا العنوان, وهي تدور حول الإمبراطور الروماني تيتوس (39 – 81 بعد الميلاد). النص من وضع بيترو ميتاستازيو.

1-أوبرا لـ أنطونيو كالدارا. قُدمت أول مرة في فيينا عام 1734.

2-أوبرا لـ فرانشيسكو ماريا فيراتشيني. قُدمت أول مرة في لندن في 12 نيسان عام 1737. كَيَّف نصها كوري.

3- أوبرا من ثلاثة فصول لـ غلوك. قُدمت أول مرة في نابولي في 4 تشرين الثاني عام 1752.

4- أوبرا من ثلاثة فصول لـ نيكولو جوميللي. قُدمت أول مرة في شتوتغارت في 30 آب عام 1753.

5- أوبرا من ثلاثة فصول للمؤلف الألماني جوهان غوتليب ناومان. قُدمت أول مرة في دريسدن في 1 شباط عام 1769.

6- أوبرا من ثلاثة فصول للمؤلف الإيطالي باسكوال أنفوسي. قُدمت أول مرة في روما عام 1769.

7- أوبرا من فصلين لـ موتسارت. قُدمت أول مرة في براغ في 6 أيلول عام 1791. كَيَّف نصها كاترينو مازولا.

الأدوار الرئيسية: تيتو "ten", فيتيليا "sop", سيستو "mezzo", أنينو "mezzo", بوبليو "bass", سيرفيليا "sop".

قصة الأوبرا: روما, 79 – 81 بعد الميلاد.

كان الإمبراطور تيتوس قد قرر الزواج من بيرينيس. تحث فيتيليا الغاضبة سيكتوس المفتون بها على اغتيال الإمبراطور, لكن الإمبراطور يكون قد غير خطته وقرر الزواج من سيرفيليا بدلاً من

بيرينيس. وعندما يعلم بأنها تعشق أنيوس صديق سيكتوس ينسحب ويصمم على الزواج من فيتيليا. يصل الخبر متأخراً إلى فيتيليا فلا تستطيع منع حدوث المكيدة, لكن تيتوس ينجو من الموت. يُعتقل سيكتوس ويحاكم ويحكم عليه بالموت, وتعترف فيتيليا بدورها في تدبير المكيدة. وفي النهاية يصفح تيتوس عن الاثنين.

هي آخر أوبرا لـ موتسارت, وقد حققت شعبية كبيرة, لكن خبت شعبيتها تدريجياً حتى طواها النسيان تقريباً. في السنوات الأخيرة عادت لتقدم بصورة واسعة. إنها, على الرغم من التزامها بالشكلية المتصلبة, عمل دراماتيكي يتسم بالقوة.

-Cloches de Corneville Les

أجراس كورنيفيل

أوبريت من ثلاثة فصول للمؤلف الفرنسي روبرت بلانكويت. قُدمت أول مرة في باريس في 19 نيسان عام 1877. وضع نصها شارل غابيت ولويس فرانسوا كليرفيل.

هي من أنجح أعمال بلانكويت, وقد تواصل عرضها الأول حتى بلغ 461 عرضاً. وقد قدم مدير المسرح للجمهور الذي حضر العرض الأخير 2000 رغيفٍ وزجاجة بيرة مجاناً. وما زالت تقدم حتى الآن.

Clorinda- دور "mezzo" في أوبرا سندريللا لـ روسيني. هي واحدة من الأختين القبيحتين.

Clytemnestra: 1- دور "mezzo" في أوبرا إيفجينيا في أوليد لـ غلوك. هي زوجة أغاممنون ومشاركة في قتله.

2- دور "mezzo" في أوبرا أوريستيا لـ تانييف.

3- دور "mezzo" في أوبرا إليكترا لـ ريتشارد شتراوس.

4- دور "sop" في أوبرا حاملات القرابين لـ ميلو.

Colin- دور "ten" في أوبرا

عراف القرية للفيلسوف و الكاتب و المؤلف الموسيقي السويسري جان جاك روسو.

Collatinus- دور "bass" في أوبرا اغتصاب لوكريتيا. لـ بريتين. هو زوج لوكريتيا.

Colline- دور "bass" في أوبرا البوهيمية لـ بوتشيني. هو الفيلسوف.

Coloratura- كولوراتورا

تعبير مستمد من الكلمة الألمانية "Koloratur" أي تلوين. ويطلق التعبير على الخط الغنائي الحافل بالزخارف والحليات والحركات الصوتية الاستعراضية. والتعبير الإيطالي "Fioritura" يعني ذات الشيء.

Come dal ciel precipita - آريا يغنيها بانكو "bass" في الفصل الثاني من أوبرا ماكبث لـ فيردي.

Com' è gentil – آريا يغنيها إرنستو "ten" في الفصل الثالث من أوبرا دون باسكوال لـ دونيزيتي.

Come in quest, ora bruna – آريا تغنيها أميليا "sop" في الفصل الأول من أوبرا سيمون بوتشانيغرا لـ فيردي.

Come Paride- آريا يغنيها بيلكور "bar" في الفصل الأول من أوبرا إكسير الحب لـ دونيزيتي.

Come per me sereno – آريا تغنيها أمينا "sop" في الفصل الأول من أوبرا المسرنمة (التي تسير وهي نائمة) لـ بيلليني.

Come scoglio- آريا تغنيها

فيورديليجي "sop" في الفصل الأول من أوبرا كلهن هكذا لـ موتسارت.

Come scrito- كما هو مكتوب (بالإيطالية)

توصية للمغني بأن يغني تماماً مثلما هو مكتوب في المدونة الموسيقية دون زخرفة, ودون تغيير في التمبو.

Come un bel di di maggio- آريا يغنيها شينييه "ten" في الفصل الرابع من أوبرا أندريا شينييه لـ جيوردانو.

Comedy on the Bridge- ملهاة على الجسر" Veselohra na Mostè"

أوبرا هزلية من فصل واحد للمؤلف التشيكي بوهوسلاف مارتينو. بثَّها أول مرة راديو التشيك في 18 آذار عام 1937. وضع نصها فاسلاف كليمنت كليسبيرا. هي هجاء لاذع للبيروقراطية وللحرب. وتدور حول أحداث تقع على جسر يربط بين قريتين بينهما عداء.

Comme autrefois- آريا تغنيها ليلى "sop" في الفصل الثاني من أوبرا صيادو اللؤلؤ لـ بيزيه.

Commendatore- دور "bass" في أوبرا دون جيوفاني لـ موتسارت. هو والد دونا آنا.

Composer- دور "mezzo" (بنطالي) في أوبرا أريادن في ناكسوس لـ ريتشارد شتراوس.

Composers in opera- مؤلفون في الأوبرا

شكلت حياة الكثير من المؤلفين موضوعاً للمعالجة الأوبرالية, نذكر فيما يلي المؤلفين الذين ظهروا كشخصيات أوبرالية:

1- جوهان سيباستيان باخ

في أوبرا A tamás templon Karnagya للمؤلف الهنغاري إميل أبراناي.

2- فريدريك شوبان في أوبرا شوبان (قُدمت في ميلانو عام 1901) للمؤلف الإيطالي جياكومو أوريفيس "Giacomo orefice".

3- دومينيكو شيماروزا في أوبرا شيماروزا للمؤلف المالطي نيكولو إيزوارد.

4- هايدن في أوبريت جوزيف هايدن لـ فرانز سوبيه.

5- لولي في أوبرا عصور الأوبرا الثلاثة للمؤلف غريتري, ولولي في أوبرا لولي وكوينولت لـ إيزوارد.

6- موتسارت في أوبرا Die Musikanten للمؤلف الألماني فريدريش فون فلوتوف, وفي أوبرا موتسارت وساليبري لـ ريمسكي- كورساكوف, وفي أوبرا موتسارت للمؤلف الفينزويلي رينالدو هاهن.

7- باغانيني في أوبريت باغانيني للمؤلف الهنغاري فرانز ليهار.

8- باليستارينا في أوبرا باليستارينا للمؤلف الألماني هانس بفيتزنر.

9- جان- جاك روسو في أوبرا طفولة جان- جاك روسو للمؤلف الفرنسي نيكولاس داليراك.

10- ساليبري في أوبرا موتسارت وساليبري لـ ريمسكي- كورساكوف.

11- شوبرت في أوبريت فرانز شوبرت لـ سوبيه.

12- ستراديللا في أوبرا أليساندرو ستراديللا لـ فلوتوف.

13- جون تافرنر في أوبرا تافرنر للمؤلف البريطاني ماكسويل ديفز.

Comprimario- مع الرئيسي (بالإيطالية)

مغني (أو مغنية) الدور الثانوي, كدور المؤتمن على الأسرار, الرسول, الوصيفة المسنة ....إلخ.

Comte Ory , Le- الكونت أوري

أوبرا هزلية من فصلين لـ روسيني. قُدمت أول مرة في باريس في 20 آب عام

1828. وضع نصها, المأخوذ عن بيير- أنطوان دولابلاس, يوجين سكريب وديليستر بوارسون.

الأدوار الرئيسية: أوري "ten", الكونتيسة أديل "sop", ايزولييه "mezzo", مرشد أوري "bass", ريمبو "bar", راغوند "mezzo", أليس "sop".

قصة الأوبرا: قلعة فورموتييه, تورين, 1250.

تصاب الكونتيسة أديل بالكآبة بسبب غياب شقيقها ورجال القلعة لمشاركتهم في الحروب الصليبية. تقرر راغوند رفيقة الكونتيسة استشارة الناسك المقيم بجانب القلعة؛ هو في الحقيقة الكونت أوري الفاسق الذي خيم عند سور القلعة, وراح يقدم النصائح الشائقة حول مسائل الحب والغرام, يساعده في ذلك صديقه ريمبو. يفد مرشد أوري مع خادمه إيزولييه الذي يخطط لدخول القلعة متنكراً بهيئة راهبة, كما يناشد الكونت أوري ومن معه بارتداء أردية الراهبات للوصول إلى سيدات القلعة وإلى أقبية الخمر. يستبد السكر الصاخب "بالراهبات" ويهربن في اللحظة التي يعود بها رجال القلعة.

هي آخر أوبرا كوميدية لـ روسيني, وهي عمل فيه الكثير من التكلف.

Concepción- دور "mezzo" في أوبرا الساعة الإسبانية لـ رافيل. هي زوجة توركيمادا المغناج.

Confession Scene- مشهد الاعتراف

عنوان المشهد الثاني من الفصل الثالث في أوبرا ماريا ستواردا لـ دونيزيتي, الذي تعترف فيه ماريا لـ تالبوت قبل إعدامها.

Constanze- دور "sop" في أوبرا اختطاف من السراي لـ موتسارت. هي حبيبة بلمونت.

Consul , The- القنصل

أوبرا من ثلاثة فصول للمؤلف الأمريكي (مولود في

إيطاليا) جيان- كارل مينوتي. قُدمت أول مرة في فيلاديلفيا في 1 آذار عام 1950. وضع نصها المؤلف نفسه.

الأدوار الرئيسية: ماغدا سوريل "sop"، سكرتيرة "mezzo"، جون "bar"، وكيل "bar"، الأم "mezzo"، مشعوذ "ten".

قصة الأوبرا: تبذل ماغدا سوريل زوجة الثوري جون، الذي يلاحقه البوليس السري، قصارى جهدها للحصول على فيزا لها ولزوجها. تحبط سكرتيرة القنصل بكل الوسائل محاولات ماغدا لمقابلة القنصل. في النهاية يعتقل جون، وتنتحر ماغدا بالغاز، وبينما هي تلفظ أنفاسها الأخيرة ترى زوجها في الحلم، كما ترى الناس الذين قابلتهم في القنصلية وهم يلحون عليها أن ترافقهم في الرحيل إلى الموت الذي لا تُغلق حدوده أبداً.

هي من أعمال مينوتي الرائعة، وتعكس صورة واقعية بشعة عن الدولة البوليسية.

- Contes d' Hoffmann, Les

حكايات هوفمان

أوبرا من ثلاثة فصول وتمهيد وخاتمة لـ أوفنباخ. قُدمت أول مرة في باريس في 10 شباط عام 1881. وضع نصها، المأخوذ عن ي. ت. ا. هوفمان، جول بارباييه وميشيل كاريه.

الأدوار الرئيسية: هوفمان "ten"، أنتونيا/ جولييتا/ أوليمبيا/ ستيللا "sop"، دكتور ميراكل/ دابيرتوتو/ كوبيليوس/ عضو المجلس ليندورف "b-bar"، نيكلاوس "mezzo"، سبالانزاني "ten"، كريسبيل "bass"، فرانتس "ten"، بيتر شليميل "bar".

قصة الأوبرا: تمهيد: في قبو لوثر للبيرة في نورمبورغ. يعرقل ليندورف وصول رسالة من المغنية الأولى ستيللا إلى هوفمان تحدد له فيها موعداً للقاء. ولتمضية الوقت يُحث هوفمان على سرد حكايات حبه الثلاث – كل فصل من الأوبرا يمثل حكاية من حكاياته.

الفصل الأول: في باريس

كانت أوليمبيا هي حبُّه الأول, وهي دمية تبدو لـ هوفمان إنسانية حين ينظر إليها من خلال نظارات باعها له كوبيليوس أحد صانعيها. أما صانعها الآخر سبالانزاني فقد غشَّ كوبيليوس الذي سارع عندئذٍ إلى تحطيم أوليمبيا.

الفصل الثاني: في ميونيخ يقع هوفمان في حب المغنية أنتونيا التي منعها والدها كريسبيل من الغناء دون أن يطلعها على السبب – هي مصابة بالسل مثل والدتها الميتة التي كانت أيضاً مغنية عظيمة. يعيد المشعوذ الفاسد الدكتور ميراكل إلى الحياة صورة أمها ويلح عليها أن تغني بوله أكبر وأكبر, مما تسبب في موتها بين ذراعي هوفمان.

الفصل الثالث: في فينيسيا يقيم هوفمان علاقة غرامية مع الحظية جولييتا التي بدافع من المشعوذ دابيرتوتو- تسرق ظله (أي روحه). لا تجد جولييتا صعوبة في إغواء هوفمان, وفي تحقيق رغبة دابيرتوتو. يحاول هوفمان المحروم من ظله الحصول على مفتاح غرفة جولييتا من شليميل عشيقها السابق, فيتشاجر معه ويقتله في مبارزة ويفر هارباً, تاركاً جولييتا مع عشيق آخر.

خاتمة: عودة إلى قبو البيرة. تنتهي الحكايات, ويتبين أن النساء الثلاث يمثلن جوانب لـ ستيللا. هوفمان يغلبه السكر. ليندورف المنتصر يرافق ستيللا إلى الخارج. نيكلاوس, التي تمثل إلهة الشعر, تلح على هوفمان أن يعود إلى الشعر.

هي العمل الأخير والأهم لـ أوفنباخ, وهي لم تكن منتهية تماماً عندما توفي. وقد أكملها جيرو "Guiraud" وزودها بـ ريسيتاتيفات. إنها تروي ثلاث حكايات مرتبط بعضها مع بعض, وتصور كل حكاية قصة حب عاشها هوفمان وفشلت بفعل شيطانه الشرير. مثالياً؛ يجب أن يغني أدوار الأوغاد الأربعة الرجل ذاته, كما يجب أن تغني أدوار البطلات الأربع الامرأة ذاتها, ذلك أنهم يمثلون أوجه الشخص

نفسه. وخلافاً لمعظم العروض, يجب أن يقع فصل أنتونيا في الوسط. لقد حققت هذه الأوبرا نجاحاً فورياً لدى تقديمها الأول, وبقيت منذ ذلك الوقت الأكثر شعبية بين الأوبرات.

Contralto- كونترالتو (بالإيطالية)

الطبقة الصوتية الأخفض للنساء.

Contro un cor- آريا تغنيها روزينا "mezzo" في الفصل الثاني من أوبرا حلاق إشبيلية لـ روسيني.

Coppélius- دور "bass" في أوبرا حكايات هوفمان لـ أوفنباخ. هو صانع النظارات الشرير في فصل أوليمبيا.

Coronation March – مارش التتويج

مارش في الفصل الرابع من أوبرا النبي للمؤلف الفرنسي (مولود في ألمانيا) جياكومو مايربير.

Coronation Scene- مشهد التتويج

المشهد الثاني من التمهيد في أوبرا بوريس غودونوف لـ موسورسكي.

Corregidor , Der- المحافظ

أوبرا هزلية من أربعة فصول للمؤلف الإيطالي إرمانو وولف- فيراري.

قُدمت أول مرة في مانهايم في 7 حزيران عام 1896. وضع نصها, المأخوذ عن بيدرو ألاركون, روزا مايردر.

الأدوار الرئيسية: فراسكويتا "sop", تيو لوكاس "bar", القاضي "ten", مرسيدس "sop".

قصة الأوبرا: أندالوسيا عام 1804.

تُبعد فراسكويتا, زوجة الطحان تيو لوكاس, عن ذهنها فكرة غيرة زوجها التي لا أساس لها, وتستغل

عروض المحافظ الكهل لتحصل على وظيفة لابن أخيها. وعندما يتم لها ذلك يقدم المحافظ إلى بيتها مبللاً بسبب سقوطه في جدول الطاحونة. تدافع فراسكويتا عن شرفها مستخدمة بندقية, فيما يكون زوجها غائباً, فقد استدعي إلى البلدة لمهمة لفقها المحافظ. وفي طريق عودته إلى المنزل يتجاوز زوجته فراسكويتا التي راحت تبحث عنه لأنه لم يستطع ملاحظتها وسط الظلام. في المنزل يجد لوكاس المحافظ نائماً في سريره مرتدياً ثيابه (ثياب لوكاس). وعندما يستيقظ تقوم شرطته بضربه, وترفض زوجته مرسيدس, التي حسبته لوكاس, أن يدخل منزله. يشتبه بأن لوكاس هو قاتل المحافظ فيضرب بعنف. وبذلك يتساوى الطرفان.

هي الأوبرا الوحيدة الكاملة لـ وولف – فيراري, وما زالت تقدم بين حين وآخر.

القرصان- Corsaro , Il

أوبرا من ثلاثة فصول لـ فيردي. قُدمت أول مرة في تربيستا في 25 تشرين الأول عام 1848. وضع نصها, المأخوذ عن قصيدة لـ بايرون, فرانشيسكو ماريا بيافيه.

الأدوار الرئيسية: كورادو "ten", جلنارة "sop", الباشا سعيد "bar", ميدورا "sop".

قصة الأوبرا: يقود القرصان كورادو هجوماً على الباشا التركي سعيد فيفشل ويُعتقل ثم يودع السجن. تقوم جلنارة حظية الباشا التركي بقتل سيدها الباشا, وبذلك ينجو كورادو من الموت. تحث جلنارة كورادو على أن يأخذها معه إلى جزيرته. يعلم كورادو لدى عودته إلى الجزيرة أن محبوبته ميدورا, التي ظنت أنه لقي حتفه, قد تجرعت السم. يقذف كورادو بنفسه إلى البحر, بعد أن تموت ميدورا بين ذراعيه, ثم يختفي.

هي واحدة من أقل أعمال فيردي المبكرة نجاحاً, ولا تصنف بين أعماله الجيدة.

Cortigiani- آريا يغنيها ريغوليتو "bar" في الفصل الثاني من أوبرا ريغوليتو لـ فيردي.

Cosa Rara , Una or Bellezza ed Onestà – شيء نادر أو الجمال والإخلاص

أوبرا هزلية من فصلين للمؤلف الإسباني فينسنت مارتين ي سولر. قُدمت أول مرة في فيينا في 17 تشرين الثاني عام 1786. وضع نصها, المأخوذ عن ل. ف. دي غيفارا, لورنزو دا بونتي.

الأدوار الرئيسية: إيزابيللا "sop", ليللا "sop", غيتا "sop", جيوفاني "ten", لوبينو "bar", تيتا "b-bar", كورادو "ten", ليزارغو "bass".

قصة الأوبرا: يعد تيتا دون ليزارغو بأن يزوّجه أخته ليللا. لكن ليللا تحب لوبينو وتبقى مخلصة له, على الرغم من مطاردة الأمير جيوفاني وأمين خزانته كورادو لها, وعلى الرغم من التهديدات والتوسلات.

هي الأوبرا الأكثر نجاحاً لـ ي سولر مارتين, وقد تمتعت بشعبية كبيرة لأكثر من 50 عاماً, لكنها الآن نادراً ما تقدّم. وقد اقتبس منها موتسارت في مشهد عشاء دون جيوفاني. كما حذا موتسارت حذو مارتين في استخدامه لآلة الماندولين, وذلك في سيريناد دون جيوفاني.

Cosi fan Tutte or La Scuola degli Amanti- كلهن هكذا أو مدرسة العشاق

أوبرا هزلية من فصلين لـ موتسارت, قُدمت أول مرة في فيينا في 26 كانون الثاني عام 1790. وضع نصها لورنزو دابونتي.

الأدوار الرئيسية: فيوردليجي "sop", فيراندو "ten", دورابيللا "mezzo", غويليلمو "bar", دون ألفونسو "b-bar", ديسبينا "sop".

قصة الأوبرا: نابولي في القرن الثامن عشر.

يتباهى الضابطان فيراندو وغويليلمو بإخلاص خطيبتيهما الأختين دورابيللا وفيوردليجي. يؤكد رفيقهما

ألفونسو الأعزب الساخرأن جميع النساء متقلبات وغير جديرات بالثقة, وأنه سيبرهن على ذلك إن عمل الرجلان بمقتضى تعليماته ليوم واحد. يتنكر الضابطان, بعد أن يتظاهرا بأنهما دُعيا إلى الخدمة في الميدان, بهيئة صديقين ألبانيين لـ ألفونسو, ويبدأ فيراندو بمغازلة فيورديليجي بينما يغازل غويليلمو دورابيللا. في هذه الأثناء يستعين ألفونسو بخادمة الفتاتين ديسبينا لمساعدته في خدعته, فتتنكر أولاً في هيئة دكتور في التنويم المغناطيسي, وبعد ذلك في هيئة كاتب عدل. أخيراً تستسلم الفتاتان لحماسة المعجَبَيْن الجديدين المتواصلة, ويتم التخطيط لعرس مزدوج. يخلع الألبانيان الأقنعة بعد أن أيقنا بأن ألفونسو قد كسب الرهان, فتلقي الفتاتان بأنفسهما تحت رأفة عاشقيهما. يكشف ألفونسو عن المكيدة التي أعدها, ويعم التناغم بين الجميع, ويسوّى الأمر بروح من التفاهم وإصلاح ذات البين.

لم تقدم هذه الأوبرا على نحوٍ منتظم في القرن التاسع عشر بدعوى أن قصتها لا أخلاقية, لكنها تعد اليوم أساسية في برامج دور الأوبرا.

Countess Madeleine- دور "sop" في أوبرا كابريشيو لـ ريتشارد شتراوس.

Cox and Box- كوكس وبوكس

أوبيريت من فصل واحد للمؤلف البريطاني آرثر سوليفان. قُدمت أول مرة في لندن في 26 أيار عام 1866. وضع نصها, المأخوذ عن جون ماديسون, فرانسيس كولي بيرنارد.

الأدوار الرئيسية: بوكس "ten", كوكس "bar", باونسر "b-bar".

قصة الأوبيريت: يقوم الجندي السابق باونسر بتأجير غرفة واحدة لشخصين في وقت واحد؛ للعامل في صناعة القبعات كوكس الذي يعمل طوال

النهار, ولعامل المطبعة بوكس الذي يعمل طوال الليل. يسير كل شيء على ما يرام إلى أن يُمنح كوكس عطلة, فيعود إلى المنزل فيجد بوكس في غرفته. تنشأ بين الاثنين مجادلة ساخنة, ويلجأان إلى تنظيم مبارزة بينهما. لكن تُحل المشكلة برمتها عندما يكتشف الرجلان أنهما شقيقان.

Credo in un dio Crudel- آريا يغنيها ياغو "bar" في الفصل الثاني من أوبرا عطيل لـ فيردي. الكلمات هي إضافة شخصية من بويتو (واضع النص) وليست موجودة في النص الشكسبيري.

Creon- كريون

ملك يوناني أسطوري ظهر في عدد من الأوبرات نذكر منها:

1- دور "bass" في أوبرا ميديا "Médée" لـ كيروبيني.

2- دور "bar" في أوبرا أنتيغونا لـ كارل أورف.

3- دور "bar" في أوبرا أنتيغونا لـ آرتور هونيغر.

4- دور "bass" في أوبرا ميديا في كورينتو للمؤلف الإيطالي (مولود في ألمانيا) سيمون ماير.

5- دور "bar" في أوبرا أوديب الملك لـ سترافينسكي.

6- دور "bass" في أوبرا ميديا للمؤلف الفرنسي غوستاف شاربنتييه.

Crespel- دور "bass" في أوبرا حكايات هوفمان لـ أوفنباخ. هو والد أنتونيا.

Crispino e la Comare- كريسبين والجنية

أوبرا هزلية من أربعة فصول للمؤلفين الإيطاليين لويجي وفيديريكو ريتشي. قُدمت أول مرة في فينيسيا في 28 شباط عام 1850. وضع نصها, المأخوذ عن س. فابريكيزي, ماريا بيافيه.

الأدوار الرئيسية: كريسبينو "bar", أنيتا "sop",

فابريزيو "bar", ميرابولانو "b-bar", كومار "mezzo", كونتينو "ten", أسدروبال "bass".

قصة الأوبرا: يغدو كريسبينو, بمساعدة الجنية, طبيباً ثرياً. ومن ناحية ثانية يزداد غطرسة, ويعامل زوجته أنيتا بخشونة. تزداد الأمور سوءاً, ويكاد يخسر حياته قبل أن يندم على سلوكه ويصحح مساره.

هي عمل مبهج, والثمرة الأكثر نجاحاً لتعاون الأخوين ريتشي.

-Crociato in Egitto , Il

المحارب الصليبي في مصر

أوبرا من فصلين للمؤلف الفرنسي (مولود في ألمانيا) جياكومو مايربير. قُدمت أول مرة في فينيسيا في 7 آذار عام 1824. وضع نصها غايتانو روسي.

الأدوار الرئيسية: أرماندو " كاستراتو/ mezzo ", بالميد "sop", فيليسيا "mezzo", أدريانو "ten", علاء الدين "bass".

قصة الأوبرا: خلال الحملة الصليبية السادسة ينتحل الفارس أرماندو, الذي يفترض أنه مات في مصر, اسماً مزيفاً ويغدو مرشد السلطان علاء الدين. تقع ابنة السلطان بالميد في حبه فيتزوجها سراً. يقدم إلى مصر عمه أدريانو ناشداً معاهدة سلام. تنكشف هوية أرماندو الحقيقية فيعتقل هو ومن يلوذ به ويحكم على الجميع بالموت. ينقذ أرماندو حياة السلطان أثناء انقلاب قاده الوزير الكبير للإطاحة به. يجمع السلطان ثانية شمل أرماندو و بالميد وينجز معاهدة السلام.

حققت هذه الأوبرا نجاحاً واسعاً في القرن التاسع عشر, لكنها نادراً ما تُقدم الآن.

Cruda funesta- آريا يغنيها إنريكو "bar" في الفصل الأول من أوبرا لوتشيا دي لاميرمور لـ دونيزيتي.

Cruda sorte- آريا تغنيها

إيزابيللا "mezzo" في الفصل الأول من أوبرا فتاة إيطالية في الجزائر لـ روسيني.

Crudel , perché finora – ثنائي يغنيه سوزانا "sop" وكونت ألمافيفا "bar" في الفصل الثالث من أوبرا زواج فيغارو لـ موتسارت.

Csárdásfürstin , Die – الأميرة الغجرية

أوبريت من ثلاثة فصول للمؤلف الهنغاري إيميرش كالمان. قُدمت أول مرة في فيينا في 13 تشرين الثاني عام 1915. وضع نصها ليو شتاين وبيلا ينباخ.

حظي هذا العمل بنجاح فوري, وما يزال يقدم حتى الآن.

Cunning Little Vixen , The- الثعيلبة الماكرة (Přihody Lišky Bystroušky)

أوبرا من ثلاثة فصول للمؤلف التشيكي ليوش ياناتشيك. قُدمت أول مرة في برنو في 6 تشرين الثاني عام 1924. وضع نصها, المأخوذ عن رودولف تسنوهليديك, المؤلف نفسه.

الأدوار الرئيسية: الثعيلبة "sop", فورستر "bar", الثعلب "sop", بارسون "bass", مدير المدرسة "ten", هاراشتا "b-bar", الغُرير "bass", زوجة فورستر "mezzo".

قصة الأوبرا: قرية مورافية محاطة بالغابات.

يأسر فورستر الثعيلبة شاربيرز ويحاول تدجينها. تعول الثعيلبة وتبث الكلب لاباك حزنها, ثم تخطط للهرب بعد أن تحرِّض الدجاجات للتمرد على ديكهن. تهرب الثعيلبة وتستقر في مخبأ الغُرير بعد أن تخرجه منه. في عالم البشر يبدو القس كئيباً لأنه يجب عليه أن يرحل, وفورستر يتحسر بسبب الفتاة الغامضة يرنيكا التي فتنت أيضاً مدير المدرسة. تراقب الثعيلبة ما يجري, وتأخذ الثعلب رفيقاً لها, ثم يزوجهما نقار

الخشب. يطلق حرامي الصيد هاراشتا النار على الثعيلبة, فيحزن عليها فورستر, ويبدو له زواج هاراشتا من يرنيكا دون معنى. في الغابة يغلب النعاس فورستر, وعندما يصحو من غفوته يلاحظ وسط الحيوانات جرواً يشبه الثعيلبة تماماً, فيجد العزاء في رؤية الطبيعة وهي تجدد نفسها, ثم يستلقي في سلام.

هي واحدة من أعظم أعمال ياناتشيك, وقد وفرت له قصتها فرحة الاحتفاء بحبه للطبيعة, وافتتانه بالخاصية الموسيقية لأصواتها. وقد غدت هذه الأوبرا واحدة من أكثر الأوبرات التشيكية شعبية.

Cuno- دور "bass" في أوبرا الطلقة الحرة لـ فيبر. هو والد آغاثا.

Cupid- كيوبيد

ابن فينوس, إله الحب الإغريقي – الروماني, وقد ظهر في العديد من الأوبرات وهي:

1- دور "sop" (بنطالي) في أوبرا رقصة النسوة الجاحدات لـ مونتيفيردي.

2- دور "mezzo" (بنطالي) في أوبريت أورفيوس في العالم السفلي لـ أوفنباخ.

3- دور "sop" (بنطالي) في أوبرا أناكريون لـ رامو.

4- دور "sop" (بنطالي) في أوبرا فينوس وأدونيس للمؤلف البريطاني جون بلو.

Curlew River- نهر الكروان

أوبرا من فصل واحد لـ بريتين. قُدمت أول مرة في أورفورد في 13 حزيران عام 1964. وضع نصها, المأخوذ عن جورو موتوماسا, وليام بلومر.

الأدوار الرئيسية: المجنونة "ten", رجل العبارة "bar", المسافر "bar".

قصة الأوبرا: ينتظر صاحب العبارة لكي ينقل المسافرين عبر النهر. تصل امرأة مجنونة تبحث عن ابنها؛ يوافق صاحب العبارة

مكرهاً على نقلها عبر النهر, وأثناء العبور يقص قصة غلام يافع هرب من اللصوص قبل عام مضى وعبر النهر, لكنه كان متعباً جداً فمات لدى وصوله إلى الضفة الأخرى البعيدة. تتيقن المرأة المجنونة بأن ذلك الغلام كان ابنها. يتألم صاحب العبارة لألمها ثم يقودها إلى قبر الغلام.

Curzio , Don- دور "ten" ثانوي في أوبرا زواج فيغارو لـ موتسارت. هو محام متلعثم.

Cyrano de Bergerac- سيرانو دي بيرجيراك

هناك عدّة أعمال تحمل هذا العنوان مبنية على مسرحية إدموند روستاند, نذكر منها:

1- أوبرا من أربعة فصول للمؤلف الألماني فالتر دامروش. قُدمت أول مرة في نيويورك في 27 شباط عام 1913. وضع نصها وليام جيمس هندرسون.

2- أوبرا من أربعة فصول للمؤلف الإيطالي فرانكو ألفانو. قُدمت أول مرة في روما في 22 كانون الثاني عام 1936. وضع نصها هنري كين.

الأدوار الرئيسية: سيرانو "ten", روكسان "sop".

قصة الأوبرا: باريس نحو عام 1640.

سيرانو فارس نبيل ذو أنف طويل, يحب سراً ابنة عمه روكسان. ومن ناحية ثانية تحب روكسان الجندي كريستيان, تكتشف روكسان في وقت متأخر جداً أن رسائل الحب المتقدة التي كان يرسلها لها كريستيان هي من كتابة سيرانو.

Czipra- دور "mezzo" في أوبريت البارون الغجري لـ جوهان شتراوس الثاني. هو غجري عجوز.