____معجم

الداقالموسقية

مجلة فصلية تصدر عن وزارة الثقافة - دمشق الجمهورية العربية السورية

<u>م</u> و	مع		
<u> </u>			

153

الواقالموسقية

مجلة فصلية تصدر عن وزارة الثقافة - دمشق الجمهورية العربية السورية العدد / 36/ 2005

رئيس التحرير: محمد حنانا

أمين التحرير: د. نبيل اللو

هيئة 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

____معجم

سعر العدد 60 ليرة سورية

المحتو يات

كلمة العدد

رئيس التحرير

وربية
وظيفة اللحن الشعبي في غناء الطفولة
د. على عبد الله
د. على عبد الله
من أعلام
من أعلام الغناء العربي – إسحاق الموصلي
خليل بيطار
أسمهان - بمناسبة مرور ستين سنة على رحيلها
ياسر المالح
نيكولو باغانيني
ترجمة وإعداد: كمال فوزي الشرابي
المغنون المخصيون
باتريك باربييه - ايفان أ. ألكسندر - ستيفان غامبييه
ترجمة: سهير الأتاسي

155

	معجم
	54
	₌ تقنیات
	تقاسيم آلة القانون بين التقليدي والمستحدث
	د. أمل جمال الدين محمد عياد
	84
	₌أمسيات • تا دهو
400	صرامة الإتقان - حفل غزوان الزركلي
126	أبان الزركلي تا الأرث
	■ مقابلات
120	حفل سييبقى في الذاكرة
129	المحرر ∎أمسيات
ant in	انطباعات حول عرض الفنانين الفرنسين لأوبرا
ربيب	ومیلیزاند)
133	ربيير.ـــ) أبان الزركلي
	انطباعات حول عرض الفنانين الفرنسين (99 ثنائي)
136	أبان الزركلي
	₌ أوبرا
	الیکترا لے ر شتر اوس
	إيرك أوف هيروود - ترجمة: نذير جزماتي
	138
	سالومي لـر شتراوس میلتون کروس - ترجمة: دیالی حنانا
	ميلتون دروس - ترجمه. دياني حيان 145
	∎معجم
	معجم أوبر احرف I - H
152	ً إعداد: محمد حنانا

معجم

■مهر جانات

مهرجان ومؤتمر الموسيقا العربية الثالث عشر إلهام أبو السعود

176

∎ملحق

مينويت للمؤلف ل. بوكيريني – غافوت للمؤلف ج. ب. لولي 185

كلمة العدد

كاســتراتو «Castrato» كلمة إيطالية تعني «مخصـي»، وقد أُطلقت في الماضــي على المغني الذي يخضـع لعملية خصـاء قبل ســن البلوغ، ليبقى محتفظاً بصـوت من طبقة الســوبرانو أو الكونترالتو، وهاتان الطبقتان هما من طبقات الغناء النســائية؛ ومن هنا جاء مصــطلح «سوبرانو ذكري».

ظهر صوت الكاستراتو للمرة الأولى في القرن السابع عشر في كورس الكنيسة. وفي ذلك الحين كان الأولاد الذين يتمتعون بموهبة موسيقية، خصوصاً موهبة الغناء، يخضعون لعملية خصاء قسرية وذلك للحؤول دون تغير أصواتهم الأنثوية. ويقول جيمس أندرسون مؤلف معجم الأوبرا والأوبريت الكامل: كانت الكنيسة الرومانية الكاثوليكية تتغاضى عن هذه الممارسة مستندة في

_____معجم

ذلك إلى واحدة من رسائل القديس بولس (رسالة بولس الرسول الأولى إلى أهل كُورِنْتُوسَ) التي يقول فيها (لتصمت نساؤكم في الكنائس لأنه ليس مأذوناً لهن أن يتكلمن بل يخضعن كما يقول الناموس أيضاً).

وســرعان ما ظهر الكاســتراتو في الأوبرا، ثم في الموسيقا الباروكية المتأخرة، إذ كان يمثل المغني الأكثر أهمية، فقد كان صــوته، وهو يغني الطبقات النســائية، أكثر قوة من صــوت المرأة، وأكثر غنى ومرونة ولمعاناً وحسـية، لذا أسـند إليه دور البطل والمحارب والعاشــق. ويعكس اســتخدام الكاســتراتو في الأوبرا التكلف الذي كان سائداً في ذلك العصر.

_____معجم

في بداية القرن التاسع عشر قدِم عصر أكثر إنسانية ليشــجب هذه الممارســة البربرية، وليضـع في النهاية حداً لها بصفتها غير شرعية. وكان روسيني ومايربير آخر مؤلفين كتبا أدواراً لصــوت الكاســـتراتو، وذلك نحو عام 1820، حين بدأ ينظر إلى ذلك الصــوت على أنه غريب وغير ســار. أما آخر كاســـتراتو محترف فهو أليســاندرو موريسـكي (1858-1920) مغني السـوبرانو في كنيسة السيكستين الذي حفظت لنا التسجيلات صوته.

فيما بعد حُولت الأدوار التي كتبت لصوت الكاستراتو الى صوت التينور أو إلى صوت السوبرانو أو الميتسو ___ سوبرانو، وفي السنوات الأخيرة أُسند دور الكاستراتو إلى مغني الكونتر ___ تينور الذي يصدر صوتاً يشبه إلى حد ما صوت الكاستراتو.

يتضمن عددنا هذا، إلى جانب مواده الأخرى المتنوعة، ملفاً يتناول ظاهرة الكاستراتو الغربية التي دامت قرابة ثلاثة قرون.

رئيس التحرير

وظيفة اللحن الشعبي في غناء الطفولة

159

_____معجم

د. علي عبد الله

المقدمـــة

مما لا شك فيه أن للأغنية دوراً كبيراً ومؤثراً في الكائنات الحية عموماً، وفي حياة الإنسان خصوصاً، فهي المعبر والمستجيب عن حاجاته ورغباته، وهي انعكاس لحالته النفسية والوجدانية والصحية.

اتخذت الأغنية على مرّ التاريخ وظائف حياتية مهمة دينية ودنيوية، فضلاً عن دورها اللامتناهي في خلق عالم من الجمال المثالي الذي يبعث في النفس الراحة السكينة، إلا أن أغنية الطفل تبقى هي الأهم في حياة الإنسان، لما لها من دور مؤثر وفاعل في تكوين شخصية الفرد ولغته وهويته وذائقته للحياة عامة والثقافة خاصة.

ينهل الطفل حسّه الإيقاعي الأول وترانيمه بدءاً من نبضه ونبض أمه وهو في رحمها، ثم تكون هي نفسها المانحة للتنغيم بعد ولادته، بوصفها كائناً معطاءً على الدوام، إذ تأخذ على عاتقها مهمة الغناء والترقيص وفق أهداف متعددة متوارثة ومبتكرة تشكل أساس حياته في مراحل متعددة، لكل منها نوع من الغناء الذي يأتي منسجماً مع الحالة: في المنام والحركة وتعلم المشي واللغة وبث روح المرح والسرور، تلك الأهداف النبيلة وغيرها التي تبعث في الأم المتعة والبهجة وهي تحقق نجاحاً خطوة إثر خطوة في حياة وليدها.

إذاً يتربى الطفل موسيقياً على صوت أمه وغنائها المتوارث، بكلماته وألحانه الفطرية في (العمر المبكر) السنوات الست الأولى من حياته، حتى ينتقل إلى مرحلة المدرسة ويختلف الأمر فيها كثيراً، إذ يدخل الغناء في نطاق

التعليم كما في الأناشيد الوطنية والمدرسية وغيرها من أشكال الغناء التربوي بحسب طبيعة الاهتمام بهذا الميدان ومستواه.

في مرحلة المدرسة (عالمه الثاني) يبدأ الطفل محطة جديدة من محطات التلقي؛ فاختلاطه بالأطفال الآخرين يمنحه الفرصة للتعرف أكثر على جوانب حياتية مختلفة رغم تقاربها، إلا إنها تضيف في مجملها تدرجاً معرفياً يغذي ثقافة الطفل البدائية المتعطشة إلى المعرفة، فيتعرف على مستوى ذائقة زملائه ومعلميه التي قد تختلف قليلاً أو كثيراً عن ذائقة الأسرة (عالمه الأول).

علاقة الطفل بالموروث الشعبي

يتفق علماء الاجتماع على أن الأغنية تشكل رافداً مهماً من روافد خصوصية الطفولة وسماتها، واللحن الموروث هو أساس أغنية الطفل، إذ يعود غناء الطفولة في أصوله إلى التراث والموروث الشعبيين الذي قطعت فيه الأم شوطاً كبيراً وفاعلاً في إرضاع طفلها سهم الثقافة المتوارثة جيلاً بعد جيل.

ما تقدمه الأمهات من ترنيم وغناء وترقيص يشكل بداية تعلق الطفل بتراثه وموروثه الذي يعدّ خبز الشعوب وزادها، فيهيئ الطفل ويجعله على استعداد لتقبل تراثه وموروثه الشعبيين بمحبة ولهفة. وتلعب غريزة الطفل دورها في بحثه الدائم عن المعرفة وتعلم المزيد، وتحثه تلقائيته على «أن يتعرف ذهنيا وحسيا على الألحان الشعبية لتاريخه والمسارات النغمية التي تحكي غنى الروح الشعبية وعواطفها التي عايشها وترعرع عليها منذ نعومة أظفاره، لأنها تشكل جزءاً هاماً من ذكريات الطفل والفتوة. وقد تصبح تلك الألحان معياراً لقياس مقدار تكوينه الإنساني

_____معجم

المستقبلي(1)».

تعد تلقائية الطفل أجمل وأهم مميزات الطفولة، إذ تجد تلك التلقائية نفسها منسجمة ومتوائمة مع التلقائية الشعرية واللحنية التي يمتاز بها الموروث الشعبي، وخصوصاً إذا ما كانت تلك الأغاني مقرونة باللعب. فإننا ندرك بما لا يقبل الشك أن «اللعب بالنسبة للطفل هو ميدان ومسرح لخيالاته، وعن طريق اللعب نستطيع أن نكتشف ميوله(2)» واتجاهاته، وبذلك نتمكن من أن نقوّم الطفل ونرشده إلى بداية الطريق القويم.

احتلت الألحان الشعبية الشائعة مكانتها الهامة في تاريخ الموسيقا العالمية في حقب متعاقبة منذ عصر (الباروك) حتى العصر (الرومانتيكي) إذ بدأت تبرز ظاهرة المدارس الموسيقية القومية التي أسهمت في ظهور موسيقا الشعوب، فأصبحت الألحان الشعبية وما تزال مصدراً غنياً ومنوها في مؤلفات موسيقية تبلورت فيها أنماطاً فنية طمنوها في مؤلفات موسيقية تبلورت فيها أنماطاً فنية المؤلفون الموسيقيون من قدرات في التعامل مع تلك المؤلفون الموسيقيون من قدرات في التعامل مع تلك السمات، والمحافظة عليها، فأدخل (هايدن) بعضاً من ثيمات الألحان الشعبية في مؤلفاته، وأهتم (شوبرت) في هذا الجانب من الموسيقا، ثم (غلينكا وبورودين وريمسكي لورساكوف وموسورسكي) الذين ارتبطت موسيقاهم كورساكوف وموسورسكي) الذين ارتبطت موسيقاهم بالتعامل مع الألحان الشعبية التي ميّزت مؤلفاتهم الموسيقية وأرّخت لعصر مهم في تاريخ الموسيقا العالمي الحديث.

وفي النصف الثاني من القرن العشرين تبلور أسلوب تعامل (سترافينسكي) مع الألحان الشعبية. غير أن أهم حدث في

1 ـ منير بشير، آفاق مهرجان أغنية الطفل، ص144.

² _ د. رتيبة الحفني، النشاط الغنائي في المدرسة، ص .57

_____معجم

هذا الميدان هو ما حققه المجري (بيلا بارتوك) من انجازات موسيقية تمخضت عن منهج علمي لكيفية التعامل مع التراث والموروث الموسيقيين الشعبيين، وهو ما يعرف بالأسلوب التحليلي المعاصر لعلم الموسيقا المقارن (Musicologie).

قطعت الدول الغربية المتقدمة في مجال رعاية الطفولة أشواطاً كبيرة في ميدان توظيف الموسيقا والغناء عامة والموروث الشعبي خاصة، فمنذ عقود من الزمن ابتكرت طرائق علمية ومناهج خاصة لـ (أورف، وكوداي، ودالكروز)، ليس هدفها الأساس هو تعليم الموسيقا فقط، بل يتعدى الأمر ذلك، فبوساطة الموسيقا والغناء تحديداً يمكن عمل أشياء كثيرة بإمكانها أن تخدم الطفولة في أهم غايات التعلم والتعليم، وبذلك أثبتت تلك الطرائق دور العلم الموسيقي في مرحلة الطفولة بوصفها أهم مرحلة من مراحل بناء الفرد.

لا نغبن حق الآخرين عندما لا نستشهد بإنجازات من ضحَّى من العلماء والباحثين العرب خدمة لهذا الهدف السامي، لكننا نشترك مع الكثيرين في عدم التعرف على طرائق خاصة تبلورت في تجارب مهمة يمكن أن تعمم على وطننا العربي الكبير الذي هو أحوج ما يكون لرعاية جوانب الطفولة كلها والاهتمام بها، ودعم كل المشاريع التي من شأنها الارتقاء بواقع الطفل العربي.

نستمع أو نقرأ بين الحين والآخر عن محاولات حققت نجاحات مهمة، لربما لم تتمخض عن منهج يمكن الاقتداء به، أو ربما نحن لم نسهم في تعميم النتائج التي توصل إليها العلماء والباحثون العرب، وخصوصاً تلك المسوحات الميدانية التي قام بها مهتمون في هذا الميدان ونذروا أنفسهم للإسهام في التعرف على التراث والموروث الشعبيين العربيين في كل قرية ومدينة. غير أننا متفائلون بأن ما لم يكشف عنه حتى الآن يحتوي الكثير من المعلومات التي

بإمكانها التعرف على تغذية أغاني الطفولة وعلاقتها بالتراث والموروث الشعبيين. (3)

تسهم بعض برامج المؤتمرات والمهرجانات من ناحية أخرى في زيادة المعرفة عن تجارب يعرض فيها واقع أغنية الطفل في الوطن العربي. والإنجازات التي لعبت دوراً مهماً ومؤثراً في التعامل مع أغنية الطفل. مما يعكس التطوَّر الكبير والملحوظ في الاهتمام برعاية ثقافة الطفولة وحمايتها، والتوسع في النشاطات التي تحمل على عاتقها تلك الرسالة الرفيعة. غير أن ثمة ما يفسد علينا أمر تعميم تلك التجارب، فوسائل الاتصالات الحديثة والمحطات الفضائية منها خصوصاً، لا تمنحنا الفرصة للارتقاء بتلك والمحاولات كي تصبح فيما بعد تقليداً يمكن أن يتمخض عنه منهج أو عدة مناهج بإمكانها فسح المجال أمام المتخصصين والمهتمين في التعامل مع أغنية الطفل وفق طرق علمية مضمونة النتائج.

مع ان تلك الوسائل المتطورة بإمكانها الكثير الذي من شانه نشر الوعي الثقافي بدور التراث والموروث الشعبي في الغناء عموما وغناء الطفولة خصوصا، فضلاً عن دورها في سرعة تعميم التجارب والمحاولات التي يقدمها البعض، لا تحفل بالرعاية والدعم الكافيين. غير أن أغلب تلك المحطات لا تبالي بهذه المهمة الوطنية والإنسانية الخطيرة، بل على العكس من ذلك فإن همومها التجارية وربح الأموال الطائلة من برامج، اقل ما نقول عنها إنها غير إيجابية الاهداف، فهي من ناحية تقدم ثقافة دخيلة على مجتمعنا وتقاليده، ومن ناحية اخرى تسهم في خلق فجوة كبيرة ومعوقة للغايات النبيلة التي تسعى إليها الثقافة الرصينة من أجل رعاية الطفل والاهتمام بعالم الطفولة.

3 ـ ينظر، على عبد الله، دراسات موسيقية، ص.143

اللحن الشعبي

ما هو اللحن الشعبي، وما المقصود به اصطلاحاً، هل هو ما ينتجه الشعب ويتغنى به دون معرفة جذوره ومبتكريه، وهو ما يعنى به الموروث الشعبي الذي يتذوقه الناس وتتناقله الأجيال فتحفظه سماعاً؟ أم هو لحن مبتكر ذاع صيته وتداولته غالبية الشعب، ولذلك يسمى لحناً شعبياً؟، وهل يعني هذا أن أي لحن يردده عامة الشعب، دون الخاصة؛ يمكن أن يسمى لحناً شعبياً؟ وكيف نميز أصالة اللحن الشعبي عن اللحن المبتكر؟

يعرف (بارتوك) الأغنية الشعبية بأنها التي توجد بين جماعة كبيرة من الناس وتعيش معهم زمناً طويلاً. ويقسمها إلى نوعين لكل منهما خصائص ومميزات خاصة هما: أغنية الريف وأغنية المدينة.

ويرى (علي): أن الألحان الشعبية هي التي يرددها قطاع واسع في المجتمع، دون تحديد مكان معين لمنشئها سواء كان في الريف أو المدينة.(4)

بينما يرى (زكي) «أن الموسيقا الشعبية هي حصيلة تراث من الألحان، التي تطورت خلال النقل السماعي... ويمكن أن يطلق أسم الموسيقا الشعبية على الألحان البدائية».(5)

إذا اتفقنا جدلاً مع التساؤل الأول، أي أن اللحن الشعبي هو وليد فطري ولد من رحم الشعب ووجدانه؛ فعلينا أن نجيب على تساؤل آخر: هل إن كل لحن شعبي يصلح توظيفه للدخول في عالم الطفولة الذي تتحكم عوامل كثيرة في تغذيته إيجاباً أو سلباً.

يمتاز اللحن الشعبي بخصائص وعناصر تظهر في أساليب

165

العدد 35 / 2005

_

⁴_ ينظر، أسعد محمد علي، أصول الموسيقا الفولكلورية، ص11-.13 5_ عبد الحميد توفيق زكي، أجمل ما قرأت عن الموسيقا الشعبية، ص.3

الصياغة والبناء والتراكيب اللحنية، وكذلك في أسلوب الأداء وكيفيته الأداء، وفي وظيفة ممارسته التي يغلب عليها الطابع الجماعي في الأداء. فاللحن الشعبي يرتبط عبر التاريخ بوظائف اجتماعية ودينية وطقوس جماعية متعددة تحتل الأهازيج والرقصات فيها حيزاً كبيراً تعبر عن المناسبات الاحتماعية المختلفة.

يتكون اللحن الشعبي من جمل قصيرة (في الغالب) لا تتجاوز ثلاثة أو أربعة حقول (ميزورات)، من عبارات موسيقية عادة ما تنحصر بين أربع أو خمس درجات من السلم الموسيقي، ومهما تكن بساطة هذا اللون الغنائي فهو يبقى نموذجاً لتلقائية الإبداع الإنساني المميّز.

نستطيع أن نقول إن التعامل مع التراث والموروث الشعبي وتوظيفه في أغاني الطفولة ليس سهلاً، بل تشوبه مخاطر كبيرة جداً إذا ما أدركنا دور اللحن في توصيل الكلمة الشعرية وهدفها إلى مدركات الطفل العقلية من خلال ذائقته للنغم والحركة وحلاوة الكلمة، فعالم الطفولة يحتم علينا مسؤولية دقيقة في إدراك الجوانب الإيجابية والتعرف على كل ما من شأنه تقديم الدعم للأهداف المنشودة وتحسس الجوانب السلبية من أجل الحفاظ على كل ما من شأنه أن يدخل هذا العالم البريء.

أتيحت لنا الفرصة في التعرف على تجارب جدية حققت نجاحات كبيرة ضمن نطاق الوطن العربي في توظيف الألحان الشعبية الموروثة واستثمار ألحانها في أغنيات الأطفال، مع مراعاة بناء نص شعري جديد مأخوذ من أصل النص الشعري، أو معتمدة على الفكرة الأدبية للموروث الشعبي وأحياناً الاعتماد علة تكرار الثيمة الأساسية في النص الأصلي، كما في الأغنية الشعبية الشهيرة التي تتحدث عن شهر رمضان المبارك وغيرها.

نعتقد أن الهدف الإيجابي في توظيف الألحان الشعبية

ضمن أغاني الطفولة يرتكز على النص الشعري بالدرجة الأساس، ثم يأتي اللحن وطبيعة تراكيبه النغمية والإيقاعية، فالكلمة هي المفتاح لبوابة الهدف التربوي للطفولة السليمة، لذلك يحكمنا المنطق في البحث عن مضمون النص الشعري المناسب ومدى ملاءمته لكل حالة وكل هدف وكل مرحلة.

يجب أن نوفر المناخ المناسب لكي «يغترف الطفل من الموسيقا والأغاني التقليدية والشعبية المناسبة التي تعبر بحق عن روح البلد، كما ينبغي أن يغترف من الموسيقا والاغاني الشعبية من كل الوطن العربي، مما ينمي في نفسه روح الإخاء ومشاعر الاهتمام. والخطوة جديرة بان يعني بها عناية خاصة، وهذا لا يستهدف التقوقع بل يعني التفتح لا الانفتاح (6) فقط».

يجب أن نتذكر على الدوام أن الطفولة مشروع دائم للاستقبال الحرّ، فبالغريزة والفكرة التي جبل عليها الطفل يكون بطبيعته لبنة طيعة لتقبل عناصر الخير والشرّ، الإيجاب والسلب، تلك هي خطورة هذه المرحلة من حياة الإنسان، ولذلك يجب علينا أن نهتم بكل دقيقة تعنى الطفل وتشغل ذهنه.

إن التعامل مع التراث والموروث الشعبيين في ميدان أغنية الطفل (موضوع البحث)، هو اهم ما يثير اهتمامنا، إذ نعتقد أننا في توظيف الألحان الشعبية المتوارثة عن الأجداد نحقق أهدافاً إنسانية واجتماعية ووطنية أكثر مما نحقق أهدافاً فنية بحتة.

فالإبداع الشعبي المتمثل في تناقل الألحان الشعبية والحفاظ على خصائصها وتقاليدها يعكس ويعبر بالدرجة الاساس عن ثقافة المجتمع المنتج لذلك الإبداع.

العدد 35 / 2005

167

⁶_ عبد الحميد بن موسى، نظرة أولية حول البرامج والمناهج التعليمية في التربية الموسيقية في الوطن العربي.

فاستحضاره وتوظيفه في المكان والزمان المناسبين يمكّن الإنسان من التعبير عن ذاته من ناحية ويقوي علاقته بمجتمعه من ناحية أخرى، بدءاً من مرحلة الطفولة التي نحقق فيها غايات عدة أهمها:

1- التعرف على السمات الاجتماعية والوظيفية للمجتمع الذي ينتمي إليه، وهو الأمر الذي يؤدي إلى تعزيز ارتباطه بمجتمعه.

- 2- تعزيز الانتماء الوطني.
- 3- تعميق المعرفة بالتقاليد والقيم والعادات الاجتماعية والمناسبات والطقوس التي ترتبط بها تلك الألحان.
- 4- ديمومة الحفاظ على التراث والموروث الشعبيين من التقهقر والاندثار أمام الموجات الثقافية الهجينة التي يفرضها العصر تحت مسميات مختلفة أصبحت معروفة الأهداف والنوايا.
 - 5- تأكيد وتعزيز الحفاظ على الهوية الثقافية والوطنية.
- 6- إمكان استثمارها في الوسائل التعليمية والتربوية التي أُشير إليها سابقاً، فضلاً عما تحققه تلك الألحان من بهجة وترفيه ودهشة، وهي العوامل الأساس التي يمكن الموروث الشعبي من التغلغل في عالم الطفولة الساحر.

عندما نستحضر كل تلك العوامل ونضع الأهداف نصب أعيننا لا بد لنا أن نؤكد من الناحية الفنية أهمية النص الشعري وميزانه قبل الوزن الإيقاعي والتنغيم اللحني، لما يكنه الشعر في هذا النوع من الغناء خاصة من أهمية أخلاقية وتربوية(7)، ودور فاعل ومؤثر في توجيه الطفل

7____ على الرغم من الجو العام الذي تعيشه قرية صغيرة من قرى العراق، وفي مطلع الســتينيات من القرن العشــرين، إلا أن طريقة أحد المعلمين المتفتحين في تلك المرحلة ما تزال عـالقـة في ذهن البـاحث بكل تفاصــيلها، فقد كان البـاحث طـالباً في المرحلة الابتدائية، وكان هذا المعلم المبدع يقدم دروســـه بطريقة غنائية على ألحان مســتوحاة من الموروث الموســيقي الشــعبي، مما كان يضفي على الدرس البهجة والرغبة بالتعلم ومعرفة المزيد.

معجم

الوجهة السليمة والصحيحة ما دام غصناً غضاً ويانعاً، ولنا في الأمثال والحكم العربية شاهد على كل ما نقول:

إِنَّ الغصونَ إذا قوِّمتَ َها اعتدلَتْ ولا تلينُ إذا كانَتْ منَ الخشب

المصادر

(بحسب تسلسل ورودها في النص)

- منير بشير، آفاق مهرجان أغنية الطفل، دراسة مقدَّمة للمهرجان الأردني لأغنية الطفل، ومنشورة في مجلة «دراسات في أغنية الطفل» للسنوات: 1993، 1994، 1995 ما وزارة الثقافة بالتعاون مع منظمة الأمم المتحدة للطفولة _ يونيسف، عمّان.
- رتيبة الحفني، النشاط الغنائي في المدرسة مقدمة للمهرجان الأردني لأغنية الطفل، ومنشورة في مجلة «دراسات في أغنية الطفل» للسنوات: 1993، 1994، صادرة عن وزارة الثقافة بالتعاون مع منظمة الأمم المتحدة للطفولة _ يونيسف، عمّان.
- _ عبد الحميد توفيق زكي، أجمل ما قرأت عن الموسيقا الشعبية، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993.
- _ أسعد محمد علي، في أصول الموسيقا الفولكلورية، بغداد، مطبعة دار الساعة، 1976.
- _ على عبد الله، دراسات موسيقية، مطابع دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1999.
- عبد الحميد بن موسى، نظرة أولية حول البرامج والمناهج التعليمية في التربية الموسيقية في الوطن العربي، دراسة مقدمة إلى المؤتمر الثامن للمجمع العربي للموسيقا الذي عقد في بغداد من 3-9 شباط 1983.

من أعلام الغناء العربي أستحاق الموصسلي أستاذ تأصيل الفن وتوثيقه ونديم الخلفاء

خليل البيطار

«لم يكمل أحد في صناعته كمثل كمال إسحاق الموصلي» الموصلي الخليفة الواثق

رأى ابن خلدون في مقدّمته أن صناعة الغناء ما زالت تتدرّج إلى أن كملت أيام بني العبّاس على يد إبراهيم بن المهدي وإبراهيم الموصلي وابنه إسحاق وحمّاد بن إسحاق ووسّعوا وقد وطّد الخلفاء العباسيون دعائم الدولة ووسّعوا العمران، وجعلوا للعلماء والشعراء صلات دائمة، وازدهر التعليم وبرز أعلام في الفقه وعلم الكلام والرواية والنحو والشعر والفلك والطب والموسيقا والغناء، وغدت بغداد زينة الحواضر ومقصد أهل البراعة في كلّ مضمار، وعمَّ الاستقرار في عهد الخليفة الرشيد، وكثر العلماء والمترجمون والشعراء والمغنون في بلاطه، حتى إنه جعل يوماً من كل أسبوع لمحاورة العلماء، ويوماً لسماع ما أبدعته قرائح الشعراء وما

واستطاع إبراهيم الموصلي أن يستأثر باهتمام الرشيد، وأن يؤسس مدرسة لفن التلحين والغناء حظيت بدعم الخليفة ومكافآته السخيّة، وقد أخذ عنه ابنه إسحاق الصنعة

لحنه المغنون من مقطوعات.

وبرع فيها وزاد عليها، وغدا أستاذاً ومحكّماً ومقدّماً عند الرشيد على أعلام الصنعة جميعهم.

وإسحاق الموصلي هو ابن إبراهيم من زوجته شاهك التي من الريّ، وكنيته أبو محمد، وقد أولع به الرشيد فكناه أبا صفوان، وهي كنية أوقعها علبه مزحاً إسحاق بن إيراهيم بن مصعب الطاهري، قائد جيش الرشيد في الحرب ضد بابك الخرمي.

وكان إسحاق عالماً وأديباً وشاعراً ومغنياً ونديماً للخلفاء ومحكّماً في صناعة الغناء، وقد روى الأصبهاني أن موضعه من العلم ومكانه من الأدب ومحلّه من الرواية وتقدّمه في الشعر ومنزلته في سائر المحاسن أشهر من أن يدلّ عليه فيها بوصف. وأما الغناء فكان أصغر علومه وأدنى ما يوسم به، وإن كان الغالب عليه وعلى ما يحسنه، فإنه كان له في سائر أدواته نظراء وأكفاء، ولم يكن له في هذا نظير، لأنه لحق بمن مضى فيه وسبق من بقي، فهو إمام أهل صناعته جميعاً ورأسهم ومعلمهم، يعرف ذلك منه العام والخاص، ويشهد به الموافق والمفارق، على أنه كان أكره الناس للغناء وأشدّهم بغضاً لأن يدعى إليه أو يسمّى به. وكان مع كراهته الغناء أضنّ خلق الله وأشدهم بخلاً به على كل أحد حتى على أضنّ خلق الله وأشدهم بخلاً به على كل أحد حتى على جواريه وغلمانه ومن يأخذ عنه منهم.

وكان المأمون يقول: لولا ما سبق على ألسنة الناس وشهر به إسحاق عندهم من الغناء لولّيته القضاء بحضرتي، فإنه أولى به وأعفّ وأصدق وأكثر ديناً وأمانة من هؤلاء القضاة.

أخذ إسحاق الحديث عن أهله، مثل مالك بن أنس صاحب الموطاً، وسفيان بن عيينة وهُشَيم بن بشير وإبراهيم بن سعد وغيرهم من شيوخ العراق والحجاز، وقد حدّث إسحاق عليا المنجّم عن أساتذته فقال: بقيت دهراً من دهري أغلّس في كل يوم إلى هشيم فأسمع منه، ثم أصير إلى الكسائي أو الفراء أو ابن غزالة فأقرأ عليه جزءاً من

القرآن، ثم آتي منصور زلزل فيضاربني طَرْقَيْن أو ثلاثة (على العود)، ثم آتي عاتكة بنت شهدة فآخذ منها صوتاً أو صوتين، ثم آتي الأصمعي وأبا عبيدة فأنشدهما وأحدثهما فأستفيد منهما، ثم أصير إلى أبي فأعلَّمه ما صنعت ومن لقيت وما أخذت وأتغدّى معه، فإذا كان العشاء رحت إلى أمير المؤمنين الرشيد.

ومما روي عن حرصه على إتقان صنعة العزف أنه دفع إلى منصور زلزل أشهر عازفي العود في زمنه مئة ألف درهم حتى أتقن الصنعة مثله. كما أنه صحّح أجناس الغناء وطرائقه وميّزه تمييزاً لم يقدر عليه أحد قبله، ولا تعلّق به أحد. بعده، وكان كتابه حول ذلك كله أوضح وأدقّ من كتاب عمرو بن بانة الشهير أو كتاب يحيى المكيّ أستاذ المغنين.

وروى يزيد بن محمد المهلّبي عن حماد عن إسحاق أبيه قال: رأيت في منامي كأن جريراً جالس ينشد شعره وأنا أسمع منه، فلما فرغ أخذ بيده كبّة شعر فألقاها في فمي فابتلعتها، فأوَلَ ذلك بعض من ذكرته له أنه أورثني الشعر، وكذلك كان، فقد مات إسحاق وهو أشعر أهل زمانه. وقد قال أعرابي لإسحاق بعد أن سمع شعره: أقفرت والله يا أبا محمد، فقال له: وما أقفرت؟ فقال: رعيت قفرة لم ترع قبلك، أي أبدعت.

وكان ولاء إسحاق لخازم بن خزيمة، وقد ذكر ذلك في شعره فقال:

إذا كانتِ الأحرارُ أصلي ومَنصِبي ودافعَ ضيمي خازمٌ وابنُ خازمِ خازمِ عطستُ بأنفٍ شـــامخٍ وتناولَتْ يدايَ الثريا قاعداً غيرَ قائم

وتفوّق إسحاق في تمييز أصول الأغنيات وطبقات الألحان وما داخله من ألحان رومية أو فارسيّة، واستطاع أن يميّز واضع اللحن إن كان رجلاً أو امرأة، وظل يستنبط الألحان

173

والأصوات وطبقاتها بضع عشرة سنة، وعرف مواضع النغم كلها من أعاليها إلى أسافلها، وميز كل شيء منها يجانس شيئاً غيره.

وقد روى إسحاق عن أبيه إبراهيم أن الخليفة الرشيد طلب من المغنين الذين كثروا في بلاطه أن يختاروا له أجمل مئة صوت (أغنية) فاختاروها، ثم طلب منهم أن يختاروا عشرة فاختاروها، ثم طلب أن يختاروا منها ثلاثة ففعلوا، وكان في مقدمة من قام بعملية الاختيار إبراهيم الموصلي وابن جامع وفليح بن أبي العوراء، وكان لإسحاق من ذلك نصيب وهو بعد في أول طريق البراعة والشهرة.

ومن أصواته التي عدّت بين المئة المختارة هذا الصوت من شعره وتلحينه وغنائه:

تُولِّى شُـبَابُكَ إلا قليًـلا وحلَّ المشيبُ فصبراً جميلا كفى حَزَناً بفراق الصَّبا وإنْ أصبحَ الشيبُ منه بديلا

ولحنه ثاني ثقيل بالوسطى في مجراها، ومنها أيضاً لحنه في شعر للصمّة القشيري يقول فيه:

ألا قاتلَ اللهُ اللَّـوى من محلّب وقاتلَ دنيانا بها كيف ذلّب

غنينا زماناً باللوى ثم أصبحَتْ عراصُ اللوى من أهلها قد تخلّتِ

ولحنه ثقيل أول بالوسطى في مجراها.

وانتصــر إســحاق لمذهب القدماء في الشــعر والغناء والألحان، وسـاهم في تأصـيل الفن مقابل تيار مجدد قاده إبراهيم بن المهـدي، وبرز من أعلامـه زريـاب وريق ومخـارق وشــاريـة، وكـان هؤلاء يحســنون ألحـان القدماء ويقدمون ويؤخّرون فيهـا، و(يجنـدرونهـا) كمـا كـان إبراهيم بن المهدي يقول.

ورأى المؤرخون أن حكاية إسحاق مع زرياب المغني

المجدّد، وتنافسهما على الحظوة عند الرشيد، واضطرار زرياب إلى الرحيل عن بغداد إلى المغرب العربي فالأندلس يرجع لأسباب نفعية ولتهديد إسحاق، والصحيح أنه يرجع لصراع بين اتجاهين قديم ومجدد، ناصر الخلفاء الاتّجاه الأول، وتعاملوا بحذر مع الثاني لاعتبارات كثيرة، فضعف اتّجاه التجديد في عاصمة الدولة العباسيّة، لكنه ازدهر في الأندلس على يد زرياب وتلاميذه.

وقد روى الأصبهاني عن محمد بن أحمد بن إسماعيل بن إبراهيم الموصلي الملقّب بوسواسة عن حمّاد عن أبيه إسحاق قوله: كنت عند الرشيد يوماً وعنده ندماؤه وخاصّته، وفيهم إبراهيم بن المهدي، فقال لي الرشيد: يا إسحاق تغنَّ:

شربتُ مدامةً وسُقيتُ أخرى وراح المنتشونَ وما انتشيتُ

فغنيته، فقال إبراهيم لي: ما أصبت يا إسحاق ولا أحسنت، فقلت: ليس هذا مما تحسنه ولا تعرفه، وأقبلت على الرشيد فقلت: يا أمير المؤمنين هذه صناعتي وصناعة أبي، وهي التي قرّبتنا منك واستخدمتنا لك وأوطأتنا بساطك، فإذا نازعناها أحد بلا علم لم نجد بدّاً من الإيضاح والذبّ، فقال: لاغرو ولا لوم عليك، لكن إبراهيم بن المهدي استغلّ خروج الرشيد من المجلس وشتم إسحاق وهدّده، فقال له إسحاق: أنت تظنّ أن الخلافة تصير إليك فلا تزال تهددني بذلك وتعاديني كما تعادي سائر أولياء أخيك حسداً له ولولده على الأمر، فأنت تضعف عنه وعنهم وتستخف بأوليائهم تشفيّاً، وأرجو ألا يخرجها الله عن يد الرشيد وولده، وأن يقتلك دونها، فإن صارت إليك _ وبالله العياذ _ فحرام علي وأن يقتلك دونها، فإن صارت إليك _ وبالله العياذ _ فحرام علي العيش يومئذ، فالموت أطيب من الحياة معك.

وعلم الرشيد بتهديدات أخيه إبراهيم لإسحاق فدعاه إليه ووبّخه وحذّره من إصابته بسوء، وقال له: أتستخفّ بخادمي

وصنيعتي ونديمي وابن نديمي وابن خادمي وصنيعتي وصنيعة أبي في مجلسي؟ أنا نفي من المهدي لئن أصابه أحد بسوء أو سقط عليه حجر من السماء أو سقط من على دابته أو سقط عليه سقفه أو مات فجأة لأقتلنّك به، ثم دعاهما الرشيد في يوم آخر وأصلح بينهما.

وكان الرشيد يطرب لألحان إسحاق المجوّدة التي طوّر فيها ألحان سابقيه مثل ابن سريج وابن محرز ومالك وسواهم، فقد غنّى الرشيد لحنه ولحن ابن سريج في شعر امرئ القيس:

قيس: أفاطمُ مهلاً بعضَ هذا التدلُّلِ وإن كنتِ قد أزمعْتِ صرمي فأجملي

فأعجب الرشيد بلحن إسحاق أكثر.

وقد عجب الأصمعيّ من كثرة الكتب التي يحملها إسحاق معه حين يمضي في موكب الرشيد، إذ حمل معه ثمانية عشر صندوقاً حين خرج مع الرشيد إلى الرقة، وهذا ما خفّ حمله، وكان يحمل أضعافها أحياناً.

وعاصـر إســحاق خلافة الرشــيد وابنيه الأمين والمأمون والمعتصــم والواثق،وكف بصــره في خلافة المتوكّل، وكان يجوّد في صناعة ألحانه ويزيد فيها حتى صعب على الآخرين أن يتقنوا أداءها مثله،ومن أمثلة ذلك هذا اللحن:

لما وقفنا بها نسائلُها فاضَتْ من القومِ أعينٌ سُجُمْ

ذِكراً لعيشٍ مضى إذا ذَكَروا ما فــاتَ منـــهُ فإَّنــهُ سَـــــقَمْ

وكلُ عيشٍ دامَتْ غضارتُــهُ منقطــعٌ مـرّةً ومُنــــــصرِمْ

معجم

(سُجُمْ: ج سجوم : سالت دموعها)

والشعر والتلحين والغناء لإسحاق، ولحنه المختار ثقيل أول بالوسطى.

وقد حدّث عجيف بن عنبسة المغني أن إسحاق الموصلي غنّى في حضرة الخليفة المعتصم لحنه الشهير:

قلْ لمنْ صـدَّ عاتباً ونأى عنــكَ جانبـا وأعاده على المغنين خمسين مرة ليأخذوه عنه فلم يحسنوا أداءه مثله.

وعُـد إســحاق إمام أهـل صـناعـة الغناء وتفوّق على معـاصــريـه حكم الوادي وعَلَّويـه ومخـارق وعمرو بن بـانـة وإبراهيم بن المهدي وســواهم. وشــبه الأصـمعي صـنعة إسـحاق في شـعره وألحانه بالديباج الخسـرواني والوشـي الإســكندراني، وقيل إنه لم يســبق إلى المعنى في هذا المقطع من شعره:

أيها الظبيُ الغريـــرُ هـل لنا منكَ مجيرُ إنَّ مــا نوّلتــَني منـ لكَ وإنْ قـــلَّ كثيرُ

ولحن إسحاق فيه خفيف ثقيل بالوسطى، كما أنه لم يسبق إلى لحن أصيل مثل ذاك الذي وضعه لأبيات العقيلي: قفي ودّعينا يا مليحُ بنظرةٍ فقد حان منّا يا مليحُ رحيالُ

أيا جنّةَ الدنيا ويا غايـةَ المنى ويا سُؤلَ نفسي هل إليكِ سبيلُ؟

أراجعــةٌ نفســـي اليَّ فأغتدي مـع الركبِ لم يُقتــلْ عليكِ قتيلُ؟

ولحّن إسحاق وغنّى مقطوعات من أشعاره ومن أشعار ذي الرمّة ومطيع بن إياس والصمة القشيري وبشار بن برد والراعي النميري وابن ياسين وابن أذينة وعلي بن هشام

وكعب بن زهير والأخطل وزيان بن سيار الفزاري، كما لحن أجود ما سمعه من أشعار الأعاريب، ومنها لحنه في شعر أعرابي وصف حنين الناعورة فقال:

بكَرتْ تحنُّ وما بها وجدي وأَحِنُ من وجـــد إلى نجــدِ

فدموعُها تحيا الرياضُ بها ودموعُ عيني أقرحَتْ خدّي

وبســـاكِني نجــدٍ كلِفتُ وما يُغْني لهم كَلَفي ولا وجــدي

لو قيسَ وجدُ العاشقينَ إلى وجديِ لزادَ عليهِ ما عندي

واللحن فيه هزج بالبنصر. ومن ألحانه التي أعجبت الخليفة المأمون هذا اللحن:

لـــجّ بالعـــينِ واكـــفُمـن هــوىً لا يُسـاعفُ كلّمـا جــفَّ دمعُــــه هيَّجَتْـــهُ المعـــــازفُ

إنمــا المـــوتُ أن تُفا رقَ مــــــنْ أنتَ آلفُ لكَ حُبّـــانِ في الفــؤا دِ تليــــــدٌ طــــارفُ

واللحن فيه هزج بالبنصر، كما غنى المأمون _ وكان استدناه شاكياً له جحود أصحابه _ لحنه في هذا الشعر للراعي النميري:

أَلم تســـــأَلْ بعارمةَ الديارا عنِ الحيَّ المفارقِ كيفَ صارا؟

بلى ســـاءلتُها فأبَتْ جوابـاً وكيفَ تُســـائلَ الدمنَ القفارا؟

ولحن إسحاق فيه خفيف ثقيل بالوسطى.

_____معجم

وكان ابن الأعرابي يقرّظ صنعة إسحاق ويثني عليه، ويذكر أدبه وحفظه وعلمه وصدقه، ويستحسن شعره ولحنه في هذه الأبيات:

هل إلى أن تنــامَ عيني سبيلُ إنَّ عهدي بالنومِ عهدٌ طويلُ

غابَ عني من لا أُسمّي فعيني كلَّ يومٍ وجـداً عليهِ تســيلُ

واللحن فيه رمل بالوسطى، وكان إسحاق إذا غناه تفيض دموع ابن الأعرابي على لحيته ويبكي أحر بكاء.

وروى حماد بن إسحاق أن أول صوت غناه أبوه بحضرة الرشيد كان هذا:

أَلم تســـأَلْ فتخبرَكَ المغاني وكيفَ وهنَّ مذْ حججٍ ثماني

برئتُ منَ المنازكِ غيرَ شوقٍ إلى الـــدارِ التي بِلِــوَى أبــانِ

فقال بعض المغنين الحاسدين للرشيد: هذا من صنعة أبيه انتحله بعد وفاته، فقال إسحاق: أنا أدع لهم هذا ومئة صوت بعده، ثم نظروا إلى ما جاء بعد ذلك فأذعنوا.

ومن ألحانه التي عذبت في الأسماع هذا الصوت من شعر ابن ياسين:

قفْ نُحَيَّ المغانيـــا والطَّلُــولَ البواليـــا وعلى أهلِهـــا فنُحْ وابكِ إن كنتَ باكيــا ولحنه ثقيل أول بالوسطى، وهذا الصوت من شعر كعب بن زهير:

أمنْ آكِ ليلى عرفــتَ الطلولا بذي حُرُضِ ماثلاتٍ مُثُولا

179

بَلـــِينَ وتحسَــــبُ آيــــاتِهِنَّ من فرطِ حٰولينِ رَقَّاً مُحِيلًا

ولحنه ثاني ثقيل بالبنصر، وهذا الصوت من شعر الأخطل: أعاذلتيَّ اليـومَ ويحكما مهلا وكُفِّـا الأذى عنيّ ولا تُكثرا العَذْلا

دعاني تَجُدْ كَفَّي بمالي فإنني سأصبحُ لا أسطِيعُ جوداً ولا بُخلا

ولحنه المختار ثقيل أول بالوسطى.

وذكر إسحاق للواثق يوماً أن الأهزاج من أملح الغناء، فقال الواثق: أما إذا كانت مثل صوتك:

إني لأُكني بأجبالٍ عنَ أجبلِها وباسمِ أوديةٍ عن إِسمِ واديها

فهي كذلك.

وقال ابن المكي عن هذا اللحن من خفيف الثقيل: الطُّلـــــولُ الدوارسُ فارقَتْهــــا الأوانسُ أَوْحشَــتْ بعدَ أهلها فهيَ قَفْرٌ بَســـابسُ لو لم يكن من بدائع إسحاق غير هذا لكفي.

وكان الواثق الخليفة يصنع ألحاناً جيدة ، لكنها لا ترقى إلى جودة ألحان إسحاق، وقد صنع الواثق لحناً لأبيات قالها أعرابي غير معروف،وهي من أعذب الشعر:

ألا قاتـلَ اللـــهُ الحمامــةَ غُـــدوةً على الغصنِ ماذا هيَّجَتْ حينَ غَنَّتِ

ولي زَفَـراتٌ لــو يَدُمْـــنَ قتلنَني بشــوقٍ إلى نأيِ التي قد تولَّتِ

فيا مُحيِيَ الموتى أَقدْني منَ التِي بها نَهِلَتْ نفسي سَـقاماً وعَلَّتِ

لقد بخلَتْ حتى لوَ انَّي ســــاًلتُها قذى العين من سافي التراب لضنَّتِ

ولحن الواثق ثاني ثقيل في مجرى البنصر، وفيه رمل لمخارق ، ورمل لعريب، وأرسل الواثق هذا الشعر لإسحاق فوضع فيه لحنه من الثقيل الأول، وهو من أحسن صنعة إسحاق، فلمّا سمعه الواثق قال:ما كان أغنانا أن نأمر إسحاق بالصنعة في هذا الشعر لأنه قد أفسد علينا لحننا.

وكان غناء إسحاق وبراعة صنعته يستثيران كرم الخلفاء، ويزيحان خور النفس ويزيلان الجفاء الذي ينشأ عن وشاية نمام أو دسيسة حاسد، وقد غني لإسحاق الواثق مرة وهو خائر النفس هذا الصوت:

منَ الظباءِ ظباءٌ همُّها الـسُّـــــخُبُ ترعى القلوبَ وفي قلبي لها عُشُبُ

أهوى الظباءَ اللواتي لا قرونَ لها وحليُها الدُّرُّ والله وا

فطرب الواثق وأمر لإسحاق بمئة ألف درهم.

وصنع إسحاق بن إبراهيم المصعبي مرة شعراً ودفعه إلى إسحاق الموصلي ليصنع فيه لحناً،ففعل، وألقاه على جارية لتحفظه من أجل أن تعيده على مسامعه وهو متجه إلى محاربة بابك الخرمي، والأبيات هي:

ألا مَــنْ لقــلبٍ مُسِـلمٍ للنوائبِ أحاطَتْ بــهِ الأحِّرانُ من كلَّ جاَنبِ

تبيَّنَ يومَ البين أنَّ اعتزامَــهُ على الصبرِ من بعضَ الظنونِ الكواذبِ

حــرامٌ على رامي الفؤادِ بســهمِهِ دمٌ صبَّــهُ سنَ

الحشــــي والترائب أراقَ دمــاً لولا الهوى ما أراقَـهُ فهـــل بدمي مِنْ ثائـرٍ أومُّطـــالبِ؟

وقد وضعت ألحان في هذا الشعر لمخارق وعمرو بن بانة ولعبيد بن طاهر.

كف يصر إسحاق في أوائل خلافة المتوكل، وقيض في وسطها بشهر رمضان سنة خمس وثلاثين ومئتين للهجرة، وحين نعى إلى المتوكل غمه الحزن وقال: ذهب صدر من جمال الملك وبهائه وزينته. وقد رثاه عدد من الشعراء والعارفين بفضله، ومنهم إدريس بن أبي حفصة الذي قال:

سقى اللهُ يا بنَ الموصليَّ بوابلِ من الغيثِ قبراً أنتَ فيــــهِ مقيمُ

ذهبتَ فأوحشْـتَ الكرامَ فما يَني بعَبرتِـــهِ يبكي عليــــــكَ كريمُ

وقال محمد بن عمرو الجُرماني يرثيه:

على الجدثِ الشرقيَّ عُوجا فسَلــَّما ببغـــدادَ لمــا ضَنَّ عنـــــــهُ عوائدُهْ

أَإِسحاق لا تَبْعَدْ وإنْ كانَ قد رمى بكَ الموتُ وِرْداَ ليسَ يَصْدُرُ وَارِدُهُ

ورثاه مصعب بن عبد الله الزبيري بقصيدة طويلة قال فيها: أتدري لمن تبكي العيونُ الذوارفُ منهـــا واكفٌ ثُمَّ واكفُ

نعمْ لامرئٍ لم يبقَ ِفي الناس مثلُهُ مفيدٌ لعـــــلمِ أو صديقٌ مُلاطِفُ

تجهّزَ إسحاقٌ إلى اللهِ غادياً فللهِ علــــــه اللفتائفُ

أرى الناسَ كالنسـناسِ لم يبقَ منهمُ خلافَــكَ إلا حُشـــــوةٌ وزعــانفُ

(الحُشوة : الرُذْل من الناس)

وشــهد معاصـرو إسـحاق جميعهم له بالفضـل وبراعة التلحين وجودة الشـعر وإتقان صـنعة الغناء، وصـفاء الذائقة وقوة الحجة، وتأصـيل قواعد هذه الصـناعة وتجنيس الألحان والتأليف في ذلك كله، وتقديم إضـافات مهمة إلى ما قدمه سـابقوه، وشـهد له الأصبهاني بالفضل، وأفرد له قرابة نصف الجزء الخـامس من كتـاب (الأغاني)، وأخذ كثير من المغنين والملحنين والمغنيات والجواري عنه أســرار الصـناعة، وترك تراثاً من الأشـعار والأغنيات يفوق ما تركه أبوه إبراهيم أو أي من معاصريه.

مصادر الدراسة:

- الفن ومذاهبه في الشعر العربي _ شوقي ضيف.
 - الأعلام _ الزركلي.
- الأغاني _ أبو الفرج الأصبهاني (ج1، ج2، ج5، ج8).
 - المقدمة ـ ابن خلدون.
- الفنون الجميلة في العصور الإسلامية _ عمر رضا كحالي.
 - مروج الذهب _ المسعودي.
 - كتاب النغم ـ ابن الكلبيّ.

أسمهان بمناسبة مرور ستين سنة على رحيلها

_____معجم



معجم أسمهان صوت يعبر الزمان

ياسر المالح

مدخل

صوت من منتصف القرن العشرين، رحلت صاحبته منذ ستين سنة، ما زال يلامس أسماع الناس جيلاً بعد جيل، ويستقر في الوجدان، ليدخل عالم الخلود، صوت أسمهان نسمعه في حاضرنا فنقدره ونعجب به، كما سمعه أسلافنا فقدروه وأعجبوا به.

ومن الطبيعي أن يكون ما غنته أسمهان في حياتها القصيرة التي لم تتجاوز الثانية والثلاثين قليل. لانشغالها عن الفن بأمور أسرية وسياسية.

وعلى الرغم من أن هذا العطاء قليل، وأن ما يذاع منه محدود، وأن العصر قد اختلف إيقاعه مرات منذ ستين سنة فإن صوت أسمهان ما زال نديّاً في الأسماع يتقبله كل جيل.

والدخول في تفاصيل حياة أسمهان منذ ولادتها في سفينة تمخر البحر المتوسط إلى وفاتها غريقة في ترعة نيلية في مصر شأن من شؤون الصحافة الفنية، وقد وقّته الصحف والكتب والمجلات حقّه في الماضي والحاضر. وكان أكثرها تفصيلاً ما كتبه محمد التابعي أستاذ الصحفيين منذ الثلاثينيات الذي رأس «مجلة آخر ساعة» فترة طويلة، وكتب عن أسمهان كتابين هما « أسمهان» و «السياسة والساسة»، وفيهما ذكرياته مع أسمهان ووقائع فنية وسياسية لا يرقى إليها الشك. وكان التابعي صديقاً ملازماً

____معجم

لأسمهان وموضع ثقتها، تستشيره في كثير مما يعرض لها، وكان أول لقاء جمع بينهما في بيت الموسيقار محمد عبد الوهاب في العام 1939 حين كان يدربها على أداء ما تغنيه ليلى في «أوبريت مجنون ليلى»، وكان محمد عبد الوهاب يؤدي غناء دور قيس.

محمد التابعي وغيره من الكتاب المتخصصين بالصحافة الفنية أو الباحثين الموسيقيين كتبوا عن أسمهان وأفاضوا. ومنهم من ألف الكتب. ومن أشهرهم كمال النجمي وفوميل لبيب وفيكتور سحاب وسعيد الجزائري ومحمود صلاح وعبد الرحمن سلام وغيرهم.

وما كتب عن أسمهان منه ما يعد مرجعاً أساسياً في التأريخ والتحليل الفني، ومنه ما يقرب من الخبر الصحفي الذي لا يعتد به.

وسنحاول في هذا المقال أن نستعين بالخبر على قدر الحاجة، لنتوصل إلى التقييم الفني لصوت أسمهان من خلال ما قيل، وتحليل بعض النماذج على سبيل المثال.

التكوين الفنى

يتحكم في كل تكوين فني لمبدع أمران؛ ما هو مخلوق وما هو مكتسب. والمخلوق موروث في (جينة) تحمل بعض صفات المورثين من جهة الأم وأصولها أو جهة الأب وأصوله أو منهما معاً وهو ما ندعوه بالموهبة. والمكتسب مستمد من البيئة يختار منه المبدع ما يناسب موهبته قصداً أو عفواً. ومن المكتسب التدريب والتعلم والفرص.

وفي مجال موهبة الغناء، تتبدى الموهبة بسلامة الحَنجرة والحبال الصوتية وعمق النفس واتساع المساحة الصوتية التي تغطي ديوانين (أوكتافين) أو أكثر قليلاً بين قرار وجواب. والديوان هو المسافة الصوتية من (دو) في القرار إلى (دو) في الجواب. وهنالك دقة الصوت التي تقاس إلكترونياً لتحديد

ـــــــمعجم

نسبة الطنين في الصوت. فإذا بلغت واحداً في الألف فالصوت دقيق كصوت أم كلثوم. وإذا بلغت واحداً في الألف ومئتين كان الصوت أكثر دقة كصوت محمد عبد الوهاب. فإذا هبطت النسبة إلى مادون الواحد في الألف كان الصوت أقل دقة.

وفي مجال البيئة وتأثيراتها يأتي المسموع من الأغاني في المرتبة الأولى، سواء أكان هذا المسموع حيّاً نعايشه، أم مسجّلاً نسمعه من أسطوانة أو إذاعة أو نسمعه ونشاهده في فيلم أو تلفزيون. وصاحب الموهبة الغنائية يحفظ من المسموع ما يروقه ويمتعه وينفعل به. ثم يؤديه كما هو في الأصل، أو يتصرف ببعض أنغامه تصرفاً يسيراً، يتناسب وقدراته الصوتية، ليرضي نزعته إلى التميز بشيء فيه.

والانطباع الأول الذي يتلقاه المغني في بداياته هو انطباع الأهل والأصدقاء، فهم أول المستمعين من الجمهور. وغالباً ما تكون أحكامهم مشجعة. تزرع الثقة في نفس المغني، فيسعى إلى الاستزادة والإجادة.

أسمهان والتكوين الفني

أسمهان اسم فني أطلقه الملحن داود حسني على أمل الأطرش ابنة الأمير فهد الأطرش من جبل العرب من زوجته عالية المنذر من حاصبيا في لبنان، وشقيقة فؤاد وفريد. كانت أمها عالية ذات صوت جميل وتعزف على العود، وكذلك كان خالها خليل المنذر الذي توفي شاباً. فالجينة الوراثية الفنية آلت إليها وإلى شقيقها فريد من جهة الأم والخال.

وولادتها كما يثبت محمد التابعي كانت في العام 1912 في باخرة يونانية قادمة من تركيا. وأراد أبوها أن يسميها (بحريّة) لكن أمها فضلت تسميتها أمل أو آمال.

واستقرت عالية المنذر وابنتها أمل وولداها فؤاد وفريد في القاهرة في العام 1923 بعد أن طلقها زوجها الأمير فهد. وكان

____معجم

الفقر يخيم على الأسرة فاضطرت الوالدة عالية أن تغني في بعض ملاهي روض الفرج بأجر. وتعرفت خلال ذلك بالملحن المصري داود حسني والملحن اللبناني فريد غصن، فاستمعا إلى أمل وفريد فوجدا فيهما الخامة الصوتية المبشرة فلحنا لهما بعض ما يصلح لصوتهما. وكان فريد في السابعة عشرة وأسمهان في الخامسة عشر لا أكثر.

تلك كانت البداية، وفيهما اتضح لمن استمع إلى أسمهان وهي تغني بأن الخامة الصوتية لديها تبشر بخير، وبأن العناية بتدريبها وفق أصول ذلك الزمان كفيلة بأن تجعل منها مطربة ممتازة.

وكان داود حسني (1871-1937) تلميذ الملحن الشهير محمد عثمان أول من تبنى صوت أسمهان ورعاه في العام 1927. ولحن لها أغنيتين سجلتا على أسطوانتين كما لحن لوالدتها عالية عدداً من الأغاني سجلت أيضاً على أسطوانات.

وبدأت أسمهان تغني في الملاهي الليلية بالقاهرة كسباً لبعض المال. لكنها صرحت في بعض حواراتها بأنها كانت تعاف هذا الجو الفاسد لأنه لا يتناسب مع شخصيتها وطموحها.

وعلى خط آخر كانت أسمهان تجتهد في تحسين أدائها. فترددت على شيخ المنشدين الشيخ على محمود في بيته بحيّ الحسين، وأخذت عنه طريقة الإنشاد لعدد من القصائد. منها قصيدة «يا نسيم الصبا تحمل سلامي» وقد أدركت أن السبيل إلى الأداء الأمثل يبدأ من خبرة مشايخ الغناء وقواعد التجويد.

وياتي محمد القصبجي (1892-1966) الراعي الثاني لصوت أسمهان بعد داود حسني فيلحن لها من كلمات يوسف بدروس ثلاث أغنيات هي «كلمة يا نور العيون» و «كنت الأماني» و «اسمع يابلبل» في العامين 1932 و 1933

مع العلم أنه كان منصرفاً منذ العام 1926 إلى تلحين الأغاني لأم كلثوم. لكنه أدرك ما في صوت أسمهان من خصوصية وإمكانات فأراد أن يساهم في تربية هذا الصوت حتى يُغنْي الغناء العربي بالأصوات النسائية الكبيرة، ولا سيما أنها نادرة في الساحة الفنية آنذاك يتصدرها صوت أم كلثوم فقط.

وتتزوج أسمهان ابن عمها حسن الأطرش في العام 1933 وتعود معه إلى جبل العرب وتعتزل الغناء مدة أربع سنوات ثم تعود إلى القاهرة في العام 1937، وتبقى مقيمة فيها حتى بدايات العام 1941. ثم تغادر القاهرة لأسباب سياسية، ثم تعود إلى القاهرة في العام 1943 وتبقى فيها حتى وفاتها في 14 تموز العام 1944.

سنوات النضج والعطاء

ويرى النقاد أن السنوات السبع الممتدة بين 1937 و 1944 هي سنوات النضج والعطاء لأسمهان، تسقط منها سنة 1942 لبعدها عن مصر.

وفي هذه السنوات مثلت فيلمين غنائيين، الأول «انتصار الشباب» مع أخيها فريد الأطرش في العام 1941 وغنت فيه ست أغنيات وأوبريت، وكلها من ألحان أخيها فريد الأطرش. والفيلم الثاني «غرام وانتقام» بطولة يوسف وهبي وأنو وجدي في العام 1944. وغنت فيه ست أغنيات ونشيد الأسرة العلوية نسبة إلى مؤسسها محمد علي باشا الكبير. لكنها لم تظهر على مسرح الأوبرا في أثناء تصوير النشيد لوفاتها قبل تصويره، وأدت دورها من بعيد نجوى سالم. وتولى تلحين أغاني الفيلم فريد الأطرش ومحمد القصبجي ورياض السنباطي.

وظهر صوت أسمهان في فيلم «يوم سعيد» في أغنية «محلاها عيشة الفلاح» وأوبريت «مجنون ليلى» مع صوت محمد عبد الوهاب وصوت عباس فارس. ومشهد الأوبريت التمثيلي مقحم في الفيلم أدى دور قيس فيه الممثل أحمد

علام وأدت دور ليلى ممثلة مغمورة.

أما الأغاني المسجلة على أسطوانات خلال الفترة المذكورة بصوت أسمهان فقد بلغ عددها ثلاثاً وعشرين أغنية. لحنها عدد من الملحنين. وهم مدحت عاصم وفريد الأطرش ومحمد القصبجي وفريد غصن وزكريا أحمد ورياض السنباطي بين العام 1937 والعام 1941.

صوت أسمهان في الميزان

حين نقرأ ظاهرة إقبال كبار الملحنين على التلحين لأسمهان قراءة فنية ندرك عظمة صوتها بأسماعهم قبل أسماعنا. وهؤلاء الملحنون مختلفون في أساليب تلحينهم اختلافاً واضحاً. فمنهم التقليدي ومنهم المجدد ومنهم الذي يقف على عتبة التجديد. وكل منهم له ثقافة وإطلاع. لكنهم متفقون جميعاً على أن صوت أسمهان يصلح لألحانهم جميعاً وإن اختلفت مشاربهم وأساليبهم. وهذا لاتفاق الجماعي دليل على عظمة صوت أسمهان. وقد سبق لهم أن اتفقوا على عظمة صوت أم كلثوم فلحنوا لها، وتأخر محمد عبد الوهاب عن التلحين لها مدة تقرب من أربعين عاماً لأسباب لا تعنينا في هذا المقام.

لا بد أن يكون صوت أسمهان المتفرّد قد استوى مع معاييرهم الثابتة. وهي معايير فنية لا يختلف عليها اثنان. من ذلك معيار المساحة الصوتية لديها التي تتجاوز ديوانين (أوكتافين) على السلم الموسيقي. ثم يأتي معيار القدرة على التعبير الدرامي، فرحاً وحزناً وعاطفة وتخيّلاً وقوةً وضعفاً. فكانت أسمهان من المتفوقات وفق هذا المعيار.

ومن المعايير الفنية القدرة على الغناء بطبقة سوبرانو وهي الطبقة الحادة في أصوات النساء مع ما يتطلب من ذبذبات ومّدً وترجيع، وهذا من لوازم الغناء الأوبرالي. وقدرة أسمهان على الغناء بهذه الطبقة في أغنية «ياطيور» لم تسبق ولم تلحن لأي مطربة عربية. وهي مجلية أيضاً في

191

آداء (ميتسو ـ سوبرانو) وهي الطبقة الوسطى عند النساء المغنيات. أما طبقة (آلتو) التي تمثل القرار فقد قصّرت فيها أسمهان في أغنية «رجعت لك يا حبيبي» بلحن أخيها فريد الأطرش، فلم تؤدَّ القرار في جملة «بعد الفراق والغياب» أداءً قوياً. ويعزو المايسترو سليم سحاب هذا الضعف إلى الملحن لا إلى أسمهان، فقد كان عليه أن يدرس المساحة الصوتية لأدائها مقام الحجاز كرد قبل أن يلحن لها هذه الأغنية. وإذا كان هذا النقد صحيحاً فإنه لا ينفي ضعف أداء القرار عند أسمهان.

وهنالك معيار شامل يتصل بالقدرة على أداء الكلمات الفصحى في القصيدة المغناة وأداء الزجل الغنائي الثقيل منه والخفيف. وقد برعت أسمهان في أداء كل من النوعين. ولاحظ بعض النقاد أن حرفي الحاء والراء أظهر في أدائها من الحروف الأخرى. وهذه الملاحظة تنطبق أيضاً على أخيها فريد ولا يكاد يتنبه إليها المستمع العادي. وليست عيباً في الغناء، فاللهجات العربية مختلفة في أداء الحروف، ولكل منطقة في الوطن العربي لهجتها.

أقوال في صوت أسمهان

- * قال فريد الأطرش: لو قُيّض لأسمهان أن يمتد عمرها سنوات لنافست مطربات المرتبة الأولى في الوصول إلى القمة ولاسيما بألحان محمد القصبجي.
- * قال محمد عبد الوهاب: صوت أسمهان جميل ذو نبرة جديدة في الغناء العربي.
- * قال رياض السنباطي: أسمهان هي المطربة العربية الوحيدة التي استطاعت أن تنافس أم كلثوم.

وما قيل في صوتها من خبراء ومتخصصين كثير، ومعظمه يرتفع بصوت أسمهان إلى المرتبة العليا.

شاهد غنائي على القدرة الصوتية لأسمهان:

_____معجم

تعد أغنية «يا طيور» معياراً فنياً وعلمياً لقياس القدرة الصوتية لصوت أسمهان في الأداء الأوبرالي.

وكانت الأغنية حقاً فتحاً جديداً في الموسيقا والأغنية العربية. ومن المعروف أن ملحنها محمد القصبجي قد تشرّب ما أنتجته الموسيقا العربية في مجال السيمفونية والأوبرا، وأدرك أن الموسيقا العربية تتقبل الهارموني والأداء الأوبرالي إذا كانت في صيغة قريبة من الذائقة العربية. ويتطلب هذا منه أن يجد الكلمات المشبعة بحروف المد من ألف وواو وياء، وأن يجد الصوت القادر على أداء هذه الكلمات بطبقة (سوبرانو) الحادة. ولا بد له بعد ذلك أن يختار السلم الموسيقي القابل للهرمنة.

وقد وجد بغيته في كلمات يوسف بدروس وفي صوت أسمهان فوضع اللحن الملائم الموزع من مقام (دو ماجور) من السلم الغربي، يقابله مقام جهاركاه أو عجم في الموسيقا العربية. تقول الكلمات:

يا طيور غني حبي وأنشدي وجدي وأمالي للي جنبي واللي شايف ما جرالي أشتكي له يبتسم ويزيد ولوعي با طيور صوري له حالي من سهدي ودموعي غنت الأطيار من فوق الأشجار أعذب الأشعار مالت الأغصان من هنا الألحان والفؤاد ولهان والنسيم عليل يحمل الصوت الجميل

* * *

والزهور فاحت بعطر الأماني والغدير ردَّد معاها الأغاني

193

امتلا الجو حنان يشرح الشوق والهوان يا ريت نصيبي عطفه ووداده وميله ليّا سعيد بحسنه وشبابه خالى من الأشجان لو كان بيعشق ونابُه حظى وناسهران لكان بكى من عذابه وناح مع الكروان

يلاحظ أن كلمات الأغنية حافلة بحروف المد في معظم الكلمات. وهذا من مستلزمات التلحين الأوبرالي. وقد اختار القصبجي من هذه الكلمات أربع كلمات هي: (ياطيور) و (الأطيار) و (الأشجار) و (الكروان). والتعبير عن معاني هذه الكلمات غنائياً يليق به الأداء الأوبرالي بطبقة (سوبرانو) لأنها تعبر عن تغريد الطيور والأطيار على الأشجار والكروان.

وحين استمع العرب المعاصرون لهذه الأغنية إلى أداء أسمهان المعبر عن الكلمة عرفوا قيمة هذا الأداء، وتقبّلوه، وحرّك مشاعرهم، وقدروا مَنْ صاغه كلماتٍ ولحناً تقديراً كبيراً. ومازال المستمعون العرب يرون في هذه الأغنية معجزة لم تعط حقّها من الدرس والتحليل، لتكون نموذجاً لتطوير الغناء العربي دون المساس بجوهره.

وقد استطاع محمد القصبجي بعبقريته أن يقدم مثالاً نادراً في التلحين والتوزيع الموسيقي سواء في المقدمة الموسيقية أو في الفواصل بين الجمل الغنائية أو في الفاصل بين مقطعين في الأغنية.

وقد حاول فريد الأطرش أن يستفيد من القصبجي في الأداء الأوبرالي بصوت أسمهان في أوبريت «انتصار الشباب» المنتج في العام 1941 لكنه لم يبلغ مرتبة القصبجي وضاعت آهات أسمهان في الأوبريت على الرغم من جمالها، وبقيت تغريدة الطيور.

معجم

شاهد تمثيلي على القيمة الفنية لصوت أسمهان

اخترنا أن يكون معيار هذا الشاهد مستوى الكلمة ومستوى اللحن والتوزيع ومستوى الأداء والتعبير وشهرته بين الناس، والتعبير الرومانسي التراجيدي في قصة حب مشهورة. فاخترنا لذلك كله: (أوبريت مجنون ليلى) شعر أحمد شوقى وألحان محمد عبد الوهاب وتوزيع عزيز صادق.

غير أن هذا الاختيار لا يعني أن تقييم صـوت أسـمهان يكتفي بهذا الشـاهد. فالشـواهد على عظمة صوتها كثيرة. وأبرزها أغنية «ياطيور» من كلمات يوسـف بدروس وألحان القصـبجي، وفيها تغرد بالسـوبرانو. وأغنية «ليالي الأنس» من كلمات أحمـد رامي وألحـان فريـد الأطرش. وأغنية «أيها النائم» من كلمات أحمد رامي وألحان رياض السـنباطي. وغير ذلك كثير.

أوبريت «مجنون ليلي»

أوبريت مجنون ليلى هي الجزء الأخير من الفصــل الأول في مســرحية «مجنون ليلى» لأحمد شــوقي المؤلفة من خمسـة فصـول. وهي مســرحية شـعرية اســتلهمها أحمد شــوقي من قصـة حب لعاشــقين هما قيس بن ذريح وابنة عمه ليلى بنت المهدي من بنى عامر.

ومشهد الأوبريت يعرض مجيء قيس إلى مضارب ليلى في الليل يطلب قبساً من نار ليرى ليلى ويثبها ما به من وجد. ويلبي عمه مطلبه، وينادي ليلى لتأتي له بقبس النار. وينفرد قيس بليلى، ويتبادلان حديث العشق، حتى تحرق النار يدي قيس دون أن يشعر، ويستمر في بث حبه، ويخرج المهدي أبو ليلى ليرى ما حل بقيس ويدرك السبب، فيطرده لأنه تمادى وخالف التقاليد بتقربه من ليلى والتشبيب بها.

وقد حذف محمد عبد الوهاب حين أختار تلحين الأوبريت

ـــــــمعجم

كثيراً من المواقف التي تعرقـل الانســـيـابيـة لمـا فيهـا من تفاصيل. واكتفى بالمهم.

نورد فيما يلي نص الأوبريت كما لحنها محمد عبد الوهاب مع بعض الشـــروح الفنيـة التي تؤدي الغرض. دون الـدخول في الاصطلاحات الموسيقية التي يتقنها المختصون.

والحق أن قراءة النص لا تغني عن الاستماع إلى الأوبريت، فالموسيقا أولاً وآخراً تخاطب السمع مدخلاً إلى الوجدان. ومن المفيد للقارىء أن يستمع إلى الأوبريت وهو يقرأ، حتى تتغلغل الكلمات واللحن والأداء في كيانه، ويكون حكمه على الإبداع أكثر صدقاً من خلال ما تأثر به واستوعبه شعوراً وفهماً.

المقدمة الموسيقية

أوركســترا متوسـطة العدد مرتبة على أسـاس تعبيري. يمكن أن تؤدي اللحن بالأســلوب الغربي حيناً وبالأســلوب العربي حيناً آخر. تبرز فيها آلـة (أوبوا) النفخيـة لتوحي بالصحراء.

يبدأ اللحن بجملتين موسيقيتين تنتهيان بضربة صنج تعبران عن الحالة النفسية لقيس الذي يقترب من خباء ليلى، فهو مشتاق إليها لكنه يقدم رجلاً ويؤخر أخرى خوفاً من أن يظهر عمه المهدي. وحين يجد ما يسوغ طروقه ليلاً مضارب ليلى، وهو سبب ملفق، ترتاح نفسه ويتقدم. وتعبر الموسيقا عن الإقدام والإحجام ثم الإقدام بلحن مرسل تتخلله (أوبوا) صحراوية نقية. والمقام الذي يعبر عن ذلك هو مقام (حجاز) وهو ملائم جداً للبيئة الحجازية التي يجري فيها المشهد.

(ینادی قیس بصوت منخفض لیلاه حتی لا ینبه الآخرین) قیس: لیلی (لمسة موسیقیة)

(يخرج عمه المهدي من الخباء يستطلع الطارق(8) المنادي)

المهدي: من الهاتف(9) الداعي؟ أقيس أرى؟

ماذا وقوفُكَ والفتيانُ قد ساروا؟

قیس: ما کنتُ یا عمُّ فیهمْ

المهدي: أين كنتَ إذاً ؟

(تحضر قيساً الحيلة التي لفّقها، فتعبر عن ذلك الموسيقا ثم تتداخل فيما يقول. من مقام نهاوند)

قيس: في الدار حتى خلت من نارنا الدارُ (موسيقا)

العدد 35 / 2005

197

⁽¹⁾ الطارق: الزائر ليلاً. والطروق الزيارة في الليل.

⁽²⁾ الهاتف : الذِّي تسمع صوته ولا تراه.

ما كان من خَطبٍ جزكٍ بساحتها أودى الرياحُ به والضيفُ والجارُ (موسيقا)

(ينادي المهدي ليلى وكأنه اقتنع بحجة قيس التي دعته إلى الطروق)

المهدي: ليلي. انتظر قيس. ليلي.

(تخرج ليلى من الخباء ملبية نداء أبيها)

ليلى: ما وراءَ أبي ؟

المهدي: هذا ابنُ عمَّكِ ما في بيتهمْ نارُ

(يدخل المهدي تاركاً ليلي لتنجز مهمة الإتيان بالنار)

(تدخل (أوبوا) بجملة لحنية تكرر مرتين تمهيداً لترحيب ليلى بقيس، من مقام نكريز)

ليلى: قيسُ ابن عمّي عندنا يامرحبا يامرحبا (مرّتين)

قيس: مُتعتِ ليلى بالحيـــــاةِ وبلغتِ الأربــا

(جملة لحنية سابقة. تمهيداً لنداء ليلى جارية عندها اسمها عفراء)

ليلى: عفراء

عفراء: مولاتي

ليلى: تعالى نقضي حقاً وجبا

خذي وعاءً واملئيه لابن عمّي حَطَبا

(تدخل ليلى وعفراء الخباء، ويبقى قيس وحده ينتظر ويناجي نفسه. يعبر عن هذا الانتظار موسيقا أوركسترالية موقعة من مقام جهاركاه أو عجم ويقابله في السلم الغربي (دو ماجور) وتبدأ المناجاة الذاتية)

قيس: بالروح ليلى قضت لي حاجةً عرضت

ما ضرَّها لو قضت للقلب حاجاتِ

(جملة من الموسيقا السابقة)

كم جئتُ ليلى بأسباب ملفقةٍ ما كان أكثر أسبابي وعلاّتي

(تتحول الموسيقا من الأسلوب الأوركسترالي إلى الأسلوب العربي أداء وإيقاعاً ويبرز العود واضحاً بين الآلات تمهيداً لظهور ليلى وقد حملت وعاء الجمر، وتنادي قيساً بحب يتبدّى في الوقوف على الياء الساكنة في كلمة «قيس» والمقام الذي يتحاوران فيه مزيج من الكرد والحجاز، والغناء مرسل)

ليلى: قيْس

قيس: ليلي بجانبي كل شيءٍ إذا حضرْ

ليلى: جَمَعتْنا فأحسنتْ ساعةٌ تفضُلُ العُمَّرْ

قيس: أتَجدّين ؟ (موسيقا)

ليلى: ما فؤادي حديدٌ ولا حجر (موسيقا)

لك قلبٌ فسَلْهُ يا قيْس ينبئْكَ بالخبر (تصل كلمة الخبر أداء بالبيت التالي)

قد تحمّلتُ في الهوى فوق ما يحمِل البشـرْ

(جملة من مقام بياتي)

قيس: لستُ ليلايَ دارياً كيف أشكو وأنفجرْ ؟ (موسيقا) أشرحُ الشوقَ كلَّهُ أم من الشوق اختصرْ؟

جملة من مقام نهاوند تمهيداً لدخول ليلى في (جملة من مقام نهاوند يشغلها وهو غزل قيس بالأخريات)

ليلى: نَبَّني قيس (مرتين)

ما الذي لكَ في البيدِ من وطرْ ؟

لك فيها قصائًد جاوزتْها إلى الحَضَرْ

أترى قد سَلوتَنا وعشقتَ المها الأُخَرْ ؟

(جملة موسيقية تعبر عن انفعال قيس بسؤال ليلى، لكنه يجيب بهدوء من مقام نكريز)

قيس: غِرت ليلي مـن المها والمها منك لم تغرْ

لست كالغيد لا ولا قمر البيد كالقمرْ

(تلاحظ ليلي أن يدي قيس تلامسان الجمر دون

ليلى: ويح عيني ما أرى ؟ قيس

قیس: لیلی

ليلى: خذِ الحَذَرْ

(موسيقا تعبر عن استمرارية الحوار دون أن يعبأ قيس بالنار)

قيس: رُبَّ فجرِ ســـاًلتُهُ هل تنفّستِ في السحرْ ورياحٍ حسبتُها جرّرتْ ذيلكِ العطِرْ وغـــزالٍ جفونُـــهُ سَــرَقتْ عينـكِ الحَـــوَرْ

ليلى: ويحَ قيس تحرّقتْ راحتاهُ

(تمد راحتاه ويقطعها قيس بكلمة ليلى وليست في الأصل)

قیس: لیلی

ليلى: وما شعرْ (يأتي أداء وما شعر استمراراً لمد كلمة راحتاه وهو ما لم يسبق)

(يظهر المهدي ليري ما حدث لقيس، فيري يدي ليلي تمسك بيدي قيس فينفعل المهدي وينادي)

المهدي: قيس

(موسيقا انفعالية)

المهدي: أمض قيسُ امض

(موسيقا انفعالية أخرى مكَملة)

المهدي: جئتَ تطلب ناراً أم تُرى جئت تُشعلُ البيتَ ناراً

2005 / 35 العدد 35

ـــــــمعجم

ويمضي قيس بجروحه على موسيقا قصيدة «سجا الليل»)

ويغني قيسٌ «سـجا الليل» على سـبيل اسـتكمال المشـهد الذي يصـور انصـرافه وحيداً في الليل بعد أن طرده عمه. غير أن «سـجا الليل» في المسـرحية ترد سـابقة لمشـهد الأوبريت في مشـهد آخر في الفصل الأول أيضاً.

بعد أن عرضت هذه «الأوبريت» في فيلم «يوم سعيد» في مشهد منفصل مقحم وسط الفيلم، أعاد محمد عبد الوهاب إلى الأذهان فكرة المسرح الغنائي الذي اذدهر على أيدي الأوائل أمثال أبي خليل القباني وسلامة حجازي ومنيرة المهدية وسيد درويش.

وكل من استمع إلى (الأوبريت) بصوتي عبد الوهاب وأسمهان أيقن أن صوت أسمهان كان في مرتبة موازية لصوت عبد الوهاب وأدائه. على حين أن نجاة على وليلى مراد اللتين شاركتا عبد الوهاب بحوارياته في فيلميه «دموع الحب» و «بحيا الحب» كانتا أقل قدرة ومرتبة.

ويبقى صــوت أســمهان علامة كبيرة في تاريخ الغناء العربي المعاصـر. ويبقى ما غنته أســمهان على قلته ثروة غنائية لوسـائل الاتصال المسـموعة والمرئية. ولعل محب الموسـيقا يسـتغرق في الاسـتماع إلى صـوتها في سـاعة تأمل صوفيّة.



معجم سجل أغاني أسمهان بحسب التسلسل الزمني

					933 – 19		المرحلة الأولى
التاريخ		لحن	•	كلمات			اسم الأغنية
	ىني	داود حس				وفك	ــ في يوم ما شــ 1927
	ىنى	داود حس					 1927
1932		محمد ال القصبجي				_	ــ كلمة يانور العي ــ كنت الأمـــاني
1933	قصبجي	محمد ال	بدروس	يوسـف		بلبـــل	_ اسمع یا
	 ••		0 33 .				المرحلة الثانية
	التاريخ		لحن			_	
	ريان.		022				اسم الأغنية الفيلم
	1937	عاصم 1937		عاصم	مدحت		ً ۔ دخلت مرّۃ یاحبیبی تعال
4007							
1937	لرتش نائا	פريد ועם		يري	بدیع ح <u>ب</u> ـمهان	قبــل أسـ	نويت أداري غناهــا
ىش	فريد الأط						نفسه
	1937	ٔطرش	فريد الأ		ري	بديع خي	ىقسىە علىك صلاة الله
	ڹ	فرید غص					نار فؤادي 1937
غناها أو	1938	القصبجي	محمد ا ودة	حمر			ليت للبراق إبراهيم
محمد ثانً	ثم حياة		_				, ,
فیلم						ء) م أسمهان	في (ليلى بنت الصحرا 1936 ث
يوم	1938	عبد الوهاب	محمد	ونسـي	بيرم الت	لفلاح	محلاها عيشة اا سعيد

203

معجم أوبريت مجنون ليلى أحمد شـوقي محمد عبد الوهاب1939 يوم سعيد
أسقنيها الأخطل الصغير محمد القصبجي 1940 يا طيــــور يوسف بدروس محمد القصبجي 1940
هل تيّم البان أحمد شوقي محمد القصبجي 1940 ؟ أين الليـــالي محمد القصبجي 1940 ؟ فرّق ما بينّــا علي شكري محمد القصبجي 1940 ؟
غير مجد في ملتي أبو العلاء المعري زكريا أحمد عاهدني ياقلبي(هديتك قلبي) زكريا أحمد 1940
عذابي في هواك أرضاه زكريا أحمد 1940
يا لعينيك ويالي (حديث عينيه) أحمد فتحي رياض السنباطي 1940 أقرطبة الغرّاء ابن زيدون رياض السنباطي 1940 الدنيا ف إيدي د. سعيد عبده رياض السنباطي 1940
رجعت لك يا حبيبي فريد الأطرش 1941 يللي هواك يوسـف بدروس فريد الأطرش 1941 انتصـــار الشــباب
يا ليالي البشر يوسف بدروس فريد الأطرش 1941 انتصـــار الشـــبار كان لي أمل أحمد رامي فريد الأطرش 1941 انتصـــار الشــباب
. المستر المستبب يا بدع الورد حلمي الحكيم فريد الأطرش 1941 انتصار الشــباب إيدي ف إيدك أحمد رامي فريد الأطرش 1941 انتصــار الشــباب
 الشمس غابت أحمد رامي فريد الأطرش 1941 انتصــار الشــباب
ب أوبريت انتصار الشباب أحمد رامي فريد الأطرش 1941 انتصـــار الشــباب
ليالي الأنس أحمد رامي فريد الأطرش 1944 غـــــرام وانتقــــام

عجم	م			
غــــرام	1944	فريد الأطرش	مأمون الشناوي	أنا أهوى وانتقـــــام
غـــــرام	1944	فريد الأطرش	بيرم التونسـي	يـــــا ديــرتي وانتقــــام
غـــــرام		محمد القصبجي		أنا اللي استاهل وانتقــــام
غـــــرام	1944	محمد القصبجي	مأمون الشناوي	ایمتی ح تعرف وانتقـــــام
سنباطي 1944	رياض الى	مي	أحمد راه ر وانتقــــام	أيهــا النـــائم غـــــراه
1944 غــــرام	سنباطي	ماضي رياض الى	وية إيليا أبو	نشيد الأسرة العل وانتقـــــام

خلاصة السجل

وبهذا السجلّ يمكن أن ننتهي إلى العدد الإجمالي لأغاني أسمهان وهو (39) أغنية لملحنين مختلفين. وقد يزيد قليلاً على هذا العدد إذا ظهرت لدى الباحثين أغانيٌّ مجهولة. وكان نصيب كل ملحن على النحو التالي من العدد الأكبر إلى العدد الأصغر.

فريد الأطرش		13	أغنية
محمد القصبجي	11		أغنية
رياض السنباطي	5		أغانيّ
زكريا أحمد	3		أغانيّ
محمد عبد الوهاب	2		أغنيتان
داود حسني		2	أغنيتان
مدحت عاصم		2	أغنيتان
فرید غصن	1		أغنية واحدة

____معجم

ومن الطبيعي أن يكون فريد الأطرش أكثر من لحن لأسمهان فهو شقيقها. ثم يأتي محمد القصبجي الذي تبناها منذ نشأتها وآمن بصوتها ودرّبها تدريباً علمياً فجعل من صوتها آية من الآيات. ثم يأتي رياض السنباطي الذي أدرك الحس الدرامي في أسمهان. فلحن لها ما هي أهل له. ثم يأتي الآخرون. ويبرز منهم محمد عبد الوهاب الذي شاركها (أوبريت مجنون ليلي) وكانت شاهداً تمثيلياً في بحثنا.

أما كتاب الأغنية فقد غاب عنا بعض أسمائهم لاضطراب التوثيق في بعض المراجع. ومن ذكر منهم في السجل هم أشهر من كتب الأغنية في تلك الفترة، وذكر بعض المغمورين المقلّين.

نيكولو باغانيني 1840 - 1782 الموسيقار الإيطالي الكبير وشيطان الكمان العبقري

ترجمة وإعداد: كمال فوزي الشرابي

نورد فيما يلي أقوال بعض المشاهير عنه :

- «تنقصني قاعدة لهذا العمود من النيران والغيوم. ببساطة لقد سمعت شيئاً فيه من الشهاب تحُّركه وألقه ولم أستطع استيعابه...» (غوته).
- «إنها لموسيقا ما سمعَتْ مثلها الأذن، يستطيع القلب وحده أن يحلم بها عندما يرتاح ليلاً بحض الحبيبة»

2005 / 35 العدد 35

____معجم

(ھاينريش ھاينه).

- «ياله من فنان! لكم قاست هذه الأوتار الأربعة من آلام! لكم عانت من بؤس وعذاب وشقاء! إني لأرثي لها» (فرانز ليست).
- «سـمعت ملاكاً يغني في الأداجيو عند باغانيني» (شـوبيرت).
- «إن باغانيني في فن العزف هو صلة مضاعفة بين الأسلوب الاتباعي ــ الابتداعي والأسلوب الحديث. فهو إذن قد سبق على مدى قرن الكتابة الحالية لألحان الكمان. وأظل مقتنعاً بأن ابتكاراته، ولُقاه، وإبداعاته الجميلة قد أثرت في الإمكانات التقنية لكل خلق أوركسترالي عالمي» (جاك تيبو).

حياة باغانيني

ولد نيكولو باغانيني في مدينة جنوا بإيطاليا في 27 تشرين الأول 1782 وتوفي في مدينة نيس بفرنسا في 27 نوار 1840.



نيكولو باغانيني 1782 - 1840

ـــــــمعجم

كان أكثر المؤلفين المهرة في العزف على الكمان نبوغاً وعبقرية، ويشغل من بعض النواحي مكاناً تاريخياً متميزاً في العزف على هذه الآلة يشبه مكان الموسيقار المجري الكبير فرانز ليست في العزف على آلة البيان.

كان والده أنطونيو باغانيني وأمه تيريزا بوشياردو من هواة الموسيقا، وكان هذا الوالد هو الذي لقنه مبادئ العزف على آلة آلتي الكمان والمندولين. ثم درس تقنيات العزف على آلة الكمان في مسقط رأسه، وبعد أن توالت حفلاته الأولى في العزف عليها وعمره ثلاثة عشر عاماً، وذلك في جنوا وفلورنسا، انتقل إلى مدينة بارما لكي يكتمل علمه مع الموسيقار الشهير أليسندرو رولا.

حين عاد إلى جنوا التقى فيها عام 1796 عازف الكمان المجلَّى رودولف كروتزر، ومنذ ذلك الحين بدأ يؤلف، كما يقول هو نفسه، موسيقا «صعبة» متحدياً المشكلات الجديدة في تقنيات الكمان. وهكذا كتب (كونشرتواته أو حوارياته) الأولى، ولربما بعض (كابريساته) الأربعة والعشرين، وتشكل موسيقياً أهم أعماله علماً بأن هذه (الكابريسات) لم تطبع إلا في العام 1818.

تلي ذلك حقبة غامضة من حياة باغانيني. ومما لا شك فيه أنه غادر جنوا بعد أن أقام فيها مدة قصيرة، خصوصاً أن المدينة كانت تعصف بأجوائها اضطرابات سياسية، وراح يتجول في إيطاليا ويقدم فيها حفلاته أينما حل. وأقام مدة طويلة في مقاطعة توسكانا من عام 1801 إلى عام 1804. وعمل من عام 1805 إلى عام 1818 في بلاط الأميرة إليزا باشيوكي، شقيقة الإمبراطور نابليون بونابرت، عازف كمان ومديراً للفرقة الموسيقية في البلاط.

ثم نجده في مدينة فلورنسا في تابعية الأميرة المذكورة وذلك خلال فترة غير محددة ـ لربما حتى العام 1813 ـ إلا

_____معجم

أنه ما لبث أن عاود جولاته الموسيقية ما بين عامي 1813 و 1825 فقدم حفلات في عدة مدن إيطالية حيث كان يفرض عبقريته الفذة ويحظى في كل مكانٍ، ويوماً بعد يوم، بالشهرة والمجد.

في عام 1827 قام بأول رحلة له إلى الخارج حيث قدم حفلات قوبلت بالكثير من الإعجاب والتقدير. وقد بدأ بألمانيا، ثم انتقل إلى النمسا حيث أسكر جمهورها المثقف الذواقة بما قدمه من فن وإبداع، وهناك بدأ يحب سيد الموسيقيين بيتهوفن العظيم الذي كانت المنية قد وافته مؤخراً، وصار يعزف بعض أعماله وخصوصاً (رباعياته)، ثم انتقل إلى برلين ففارسوفيا فلايبزيغ ثم ماغدبورغ وسواها من المدن الألمانية.

في عام 1813 حط رحاله بباريس ثم في لندن، وخلال الأعوام التي تلت زار هذين البلدين عدة مرات وقدم فيهما حفلات كثيرة. وهنا تجدر الإشارة إلى لقائه بالموسيقار الفرنسي هيكتور برليوز بباريس في العام 1833 وهو العام الذي ولدت فيه سيمفونية المعلم الفرنسي (هارولد في إيطاليا).

كما انتقل إلى إيرلندا وبلجيكا وهولندا حيث قدم حفلات تألقت فيها عبقريته. في العام 1834 عاد إلى وطنه وعاود فيه جولاته وحفلاته: في بارما وجنوا وتورينو وسواها. ثم مالبث أن تخلى عن مهنته كعازف ماهر لأسباب صحية قاهرة. وأقام في مرسيليا بفرنسا لكي يعالج من سلٍّ في الحنجرة قضى به.

أعمال باغانيني

ليس من السهل ترتيب التواريخ التي أبدع فيها أعماله، علماً بأن هذه الأعمال قد تأخر نشر بعضها في حياته ونشر البعض الآخر بعد رحيله. ويذكر المؤرخ الموسيقي فيتيس أن

الكونشرتو الأول لديه وهو في ري ماجور، مصنف 6، غالباً ما يعزف في جميع أنحاء العالم. أما الكونشرتو الثاني في سي مينور، مصنف 7، فقد عزفه باغانيني في فيينا عام 1828. وهناك أعمال قلما تعزف أو أعمال غير منشورة أو مجهولة تماماً.

بين المقطوعات المتألقة التي كثيراً ما تعزف نذكر (رقصة الساحرات) وهي تنويعات على لحن للموسيقار سوسماير، وقد أبدعها باغانيني نحو العام 1813، ثم تنويعات على (كرنفال البندقية) عام 1829، وبالمقابل فإننا نجهل تواريخ بقية أعماله المتعلقة بالتنويعات ولا سيما التنويعات على لحن لروسيني، كذلك نجهل تاريخ تأليفه (الحركة المستمرة) كما نجهل تواريخ تأليفه لـ سوناتات الكمان والغيتار ...إلخ.

تحليل بعض أعماله

فيما يلي يجد القارئ تحليلاً لأربعة من أشهر أعماله هي على التوالي : الحركة المستمرة، كرنفال البندقية، الكابريسات، الكونشرتوات أو الحواريات :

1- الحركة المستمرة: هي تأليف لآلة الكمان والفرقة، مصنف 11، وأكثر ما عرف هذا التأليف وأشتهر بأنه يؤدى على الكمان والبيان معاً، ولربما اعتبر أشهر المقطوعات التي كتبها هذا الموسيقار الكبير. وهو المقطوعة المفضلة لدى عازفي الكونشرتوات لما فيه من صفات المقطوعة المميزة التي يقصد منها إبراز عبقرية المؤدي.

تتكون (الحركة المستمرة) من حركة سريعة نشطة ــ أليغرو فيفاتشيه ـ حيث يظهر الإيقاع سريعاً متواصلاً من البداية إلى النهاية. وهو يقدم لنا الخصوصية في أنه قد ألف لكي يحدث «تأثيراً» ولو كان هذا التأثير باروكياً.

لا شك في أن هذه (الحركة المستمرة) تفترض صعوبة هائلة في عزفها. ومن هنا يظهر لنا، من خلال التنامي في

_____معجم

الأداء هذا الترابط في النغمات المتجاورة وفي التغيرات المقصودة لطبقة الصوت قبل الوصول إلى نغمية بعيدة تنبثق فجأة بطريقة غير متوقعة على الاطلاق. وهذا يدل على ما كان يتمتع به باغانيني من كفاءة في العزف والابتكار حتى ولو ظل التعبير عن هذه المقطوعة هدفاً موضوعياً.

2- كرنفال البندقية: هي تنويعات للكمان والفرقة، سميت هكذا لأنها بنيت على موضوع أغنية شعبية من مدينة البندقية تحمل العنوان ذاته. ولعلها أكثر المستندات التي خلفتها لنا عبقرية باغانيني تناقضاً. فالموسيقار هنا يلجأ إلى رفع طبقة الآلة ويعزف بها على مقام مغاير مستعملاً جميع أنواع الأداء والمهارات الإبداعية والقفزات السحرية حتى إن الجمهور والنقاد أطلقوا عليه اسم «الساحر»... ونادراً ما تقدم هذه التنويعات في أيامنا هذه، لا لكثرة ما تحويه من صعوبات تقنية فحسب بل لأن عزفها أيضاً أصبح رتيباً تخطته موضة _ الزمن الحاضر.

3- الكابريسات: هي أربع وعشرون مقطوعة لآلة كمان دون مرافقة، لها شكل دراسات لتقدم في الحفلات، مصنف 1، نشرت في ميلانو عام 1820، وتشكل في مجموعها أهم أعمال الموسيقار الإيطالي، لا من الناحية التقنية فحسب بل من حيث قيمتها الفنية أيضاً.

إنها لمقطوعات على العموم قصار وذوات أشكال متغيرة، بعضها بسيط وجيز كمقطوعات الدراسات العادية، وبعضها يتألف من قسمين أو ثلاثة أقسام لها موضوع وتنويعات.

تشكل هذه المقطوعات من الناحية التقنية ميدانياً غنياً للتجارب في ممارسة العزف على الكمان سواء من حيث غناها الجوهري أو من حيث لُقاها المدهشة في مهارة العزف التي نجدها مشتركة أيضاً في أعمال أخرى لباغانيني، لكن الموسيقار توسع بها هنا بشكل منهجي

_____معجم

وفني معاً، وذلك كإتيانه بنغمات مضاعفة وجمعه حركات النقر على الأوتار بأصابع اليد اليسرى إلى ألحان القوس في زغرداتها المرافقة. وفي هذا المجال فإن أهمية (الكابريسات) تضاهي أهمية (القطع الموسيقية أو الدراسات) التي خلفها لنا الموسيقار المجري فرانز ليست، ومع ذلك فإنها تختلف عنها اختلافاً كبيراً، ذلك أنه تنقصها العناصر التصويرية والتجديد في الأشكال التي نجدها كلها لدى ليست. فالأفق الفني لدى باغانيني هو أكثر محدودية ولكنه يتمتع بالمقابل بالمزيد من التجانس والتوازن.

ويجب أن نلاحظ أيضاً أن (الكابريسات) تمثل، بعد (سوناتات ومقطوعات) يوهان سيباستيان باخ للكمان المنفرد _ من دون إقامة مقارنة هنا بين العملين _ المثال الهام الوحيد لتآليف يعالج فيها الكمان كآلة منفردة (صولو) أي دون أية مرافقة.

كان من شأن (الكابريسات) أن تركت انطباعاً قوياً لا لدى الموسيقار ليست فحسب _ وقد أعاد كتابة خمس منها لآلة البيان _ ولكن أيضاً لدى الموسيقار الألماني شومان الذي اقتبس منها اثني عشر لحناً للبيان أيضاً مع تعليقات ملأى بالاستحسان والمديح. وتختلف التحويلات التي حققها كل من هذين الموسيقيين من الناحية الفكرية ومن الناحية التقنية الآلية معاً.

أما فيما يتعلق بتنوع الطابع التعبيري لهذه (الكابريسات) فبعضها فقط لُقىً موسيقية تتسم بالالهام حقاً ولكنها كلها تتميز بالأصالة والابتكار. كما تملك كلها على وجه العموم

ـــــــمعجم

صفة الحيوية: مثال على ذلك الكابريس رقم 1 ذو التسلسلات اللحنية القافزة والتناغمات الفنية الملأى بالضياء، فيما يملك الكابريس رقم 2 طابعاً ملطفاً ولكنه على الدوام وضيء وغويّ.

ولبعض الكابريسات طابع أكثر غنائية، كالكابريس رقم 11 و الكابريس ذو الرقم 21 وذو الرقم 22، فهي كلها لا ينقصها التألق إلى جانب الترنيم العذب ــ الكانتابيليه ــ.

وهناك المزيد من التركيز الفكري والتأملي في الكابريس رقم 4 وقد تناثرت فيه وزخرفته ألحان على أوتار مضاعفة، و الكابريس رقم 6 وقد بني بأكمله على توحيد النغمات والزغردات أو التراجيف ذوات الصعوبة القصوى من حيث التقنية والعزف. ولعله بين جميع الكابريسات أجملهم، وقد منحه باغانيني إنطباعاً تأملياً فريداً.

وثمة أيضاً كابريس آخر هو ذو الرقم 9 وقد أطلق عليه اسم "الصيد"، وغالباً ما يعزف المهرة الكابريسات 13،17، 24. وهذا الكابريس الأخير ذو موضوع له تنويعات، ويوليه العازفون اهتماماً من الوجهة التقنية ولكنه قاحل من وجهة النظر الموسيقية. وقد أعاد ليست كتابته للبيان، وجعل منه الموسيقار براهمز موضوع تنويعات حرة على البيان أيضاً، وطارت له بعد ذلك شهرة واسعة.

وعلى العموم فان كابريسات باغانيني، وحتى منها التي لا تعزف كثيراً، غنية بالعناصر الخاصة التي تدل على خيال خصب وأحياناً على غرابة محببة.

4- الكونشرتوات أو الحواريات: ألف هذا العبقري الذي أثار إعجاب المستمعين في أوربا، والذي كان يدخل على نفوسهم المرح والتسلية طوراً والدهشة والإحساس بالغرابة طوراً آخر، ثمانية كونشرتوات للكمان والفرقة. ويعرَّف الكونشرتو بأنه عبارة عن حوار تجريه مع الفرقة آلة منفردة

ـــــــمعجم

أو عدة آلات أو تظهر فيه مهارة العارفين، ولذلك أطلقنا عليه، بالاتفاق مع بعض الموسيقيين العرب، اسم حوارية.

لباغانيني إذن ثمانية كونشرتوات أو حواريات لدينا منها الآن ستة (السابع والثامن فقدا).

أَلفت هذه الحواريات بهدف التعبير عن روح المهارة في العزف التصاعدي المتسامي. وهي ليست من صنع إنسان مفكر، أو ملهم كبير، ولكنها تتمتع مع ذلك بتميز وأصالة يفوقان ما ألفه عازفو الكمان الكبار في عصره أمثال باير وكروتزر ورود. هذا من جهة ومن جهة ثانية فإذا كانت متطلبات التقنية الآلية تبدو لنا اليوم أقل «تعقيداً وشيطنة» مما كانت تبدو لمستمعي وعازفي القرنين الماضيين فانها ما تزال تحتفظ بصفات ذوات قيمة مؤكدة إن من حيث الإرنان أو من حيث النغمات السريعة المتقطعة _ ستاكاتو _ أو من حيث النغمات السريعة المتقطعة _ ستاكاتو _ أو من حيث النغمات السريعة المتقطعة _ ستاكاتو _ أو من

من الحواريات تطل الحوارية الأولى في ري ماجور مصنف 6، هي الأكثر تنفيذاً وشهرة. وهي تعكس وضعاً فيه الشيء الكثير من التأنق والإبداعية: حدة في الصوت، سخرية عابرة، شيء من الكآبة والروعة والشيطانية. وتحوي هذه الحوارية ثلاث حركات، وفيها ما أراد باغانيني استذكاره من مسرحية الكاتب المسرحي الشهير دو ماريني التي تصور لنا شخصية إنسان سجين يتوسل إلى العناية الإلهية من أعماق محسه أن ترأف به.

لجأ إلى التوسع من مساحة هذا الكونشوتو العازف الكبير فريتز كرايزلر فاستمد منه مقطوعة مختصرة ذات حركة واحدة.

أما الحوارية الثانية لباغانيني، مصنف 27، فيعود تاريخها إلى التاريخ ذاته للحوارية الأولى. وتتألف مثلها من حركتين نشيطتين تحويان حركة بطيئة ذات صفة غنائية.

وهنا تجدر الملاحظة أن باغانيني لم يحاول أن يجدد، من

____معجم

وجهة النظر البنيوية الداخلية لشتى معزوفاته، بل كان يكتفي باستعارة أنظمة موسيقية تتناول الحركات السريعة للسوناتا أو للأغاني الشعبية مع تنويعات على المقامات المتعلقة بالتعدديات النغمية.

ملف العدد

المغنون المخصيون (Castrati)*

■ باتريك باربييه ■ ايفان أ. ألكسندر ■ ستيفان غامبييه ترجمة: سهير الأتاسي

Castra جمع كلمـة «Castrato» بالإيطالية، وتعني هنا المغني المخصـــي الذي ـقى صـوته بعد عملية الخصـاء قبل البلوغ أنثوياً. وبذلك يصـبح هذا المغني قادراً ـلى أداء أدوار النسـاء الغنائية.(المحرر)

محصيون ومغنون محصيون

باتريك باربييه

مورِسَ الخصاء منذ القدم باسـم العديد من الذرائع التي ارتبطت بالتقاليد الدينية وبعادات مجتمعات عدّة، مثلما ارتبطت بممارسـة الطب. ما من علاقة في الواقع بين الخصاء المُرتكب غالباً بحق الأعداء الأسـرى للحؤول دون تكاثرهم، وبين الخصاء المنتشر لدى الهنود بسبب ميلهم للشـباب المتأنّين (المخنّين). ولا رابط بين الخِصاء الممارس في أثينا وروما على العبيد لضمان طاعتهم، وبين التقليد المديد للمخصيين، "حُرَّاس أسِرّة" حريم الشرق أو القصور الإمبراطورية في الهند.

كذلك، أشارت التوراة إلى الخصاء في العديد من المرات، وغالباً ما فعلت ذلك لتدينه: "الرجل ذو الخصيتين المسحوقتين أو ذو القضيب المقطوع لن يُقبَل في مجلس يهوا" (آية ١٨١١٨٦). "ومنهم إلا أن الترجمة الرديئة لجملة القديس متى (١٤ (ΧΙΧ, 12): "ومنهم من خَصَوْا أنفسهم لأجل ملكوت السموات" تدعو إلى تضحيات عديمة الجدوى. فمنذ القرون الأولى، كانت الكنيسة توبيّخ آباء الكنيسة (أوريجينوس وليونس الأنطاكي) الذين خصوا أنفسهم. وبشكل مواز كانت بعض العبادات الوثنية، مثل خصوا أنفسهم. وبشكل مواز كانت بعض العبادات الوثنية، مثل عبادة سيبيل وريفي تحث على خصاء كل الأعضاء الخارجية، كما يطالب اليوم بممارسته أتباع الإلهة باهوشاراجي كما يطالب اليوم بممارسته أتباع الإلهة باهوشاراجي كما يطالب اليوم بممارسة.

الصوت أثمن من الذكورية

لقـد وجـدت القرون الوســطي في قطع العضــو العقاب العادل المقدَّر لمن ارتكب جريمة الاغتصــاب أو القتل، بينما يســتخدمه الطب علاجاً مُدهشــاً لداء الصـرع، النقرس (داء المفاصل)، الفَتْق، الأَدْرة (ورم يحصل من تجمّع سـائل في غلاف الخصــية الباطن)، أو عـدة حـالات من الجنون... فنّ علاج غير مجدٍ يســتخدم أحياناً ذريعةً للتســتر على خِصـاء الأطفال في عصر الباروك.

من الصـين إلى اليونان، ومن الهند إلى أوربا الجنوبية، بدا الخصاء وكأنه ظاهرة متعددة الأشكال دون صلة بيّنة مع الغناء. وعلى الرغم من قلَّـة الوثـائق التي تعود إلى بعض العصــور، لم يكن من المســتحيـل أن يُســتخـدم مُغَنُّونَ مخصــيون في مراســم دينيـة.. وهـذه هي الحـالـة في أمبراطورية الشرق المسيحية في القسطنطينية.

كانـت العملــة الحراحية تُحرى على الطفل قبل أن تظهر عليه أية علامة من علامات البلوغ بحيث يُحفظ الصــوت الكريســـتالي (الشــفاف) للفتي من التغيّر الذي يطرا عليه عند سـن البلوغ. وهذا هو الفرق المعروف بين هذا الخصاء وبين مخصــيي كل العصــور، فهؤلاء يمكنهم فقدان رجولتهم في أيّ سن ، لأن العمل في الغناء ليس هدفهم الأول.

من إســبانيا بدأ ينتشــر اســتخدام المغنين المحافظين على اصــواتهم من تغيرات البلوغ، وذلك بســبب التعايش القائم بين الكاثوليك والمسلمين في العصر المُسْتعرب. لقد بدا مخصيون ___ خُصُوا في وقت مبكر جداً _ وأحياناً مَهتدون، بدؤوا تدريجياً بتأدية مقاطع موسيقية في مراسم كاثوليكية خلال القرنين الثاني عشر والخامس عشر. خطوة حاسمة اتَّخِذت عندما باشـرت الكنيسة في معارضة الإصلاح. فبينما تجمّع الكرادلـة في المجمع الـديني في ترانـت (1545-1563)، وكان معظمهم إيطاليين وإسـبانا، بدا يتسـلل مغنوَّن مخصـيون إلى الجوقات المرنمة في الكنيســة الحَبْرية في

_____معجم

روما حافظ فيها الامتياز السـلفي على أقسـام السـوبرانو للاسـان.

حتى ذلك الحين، اعتمدت الجوقة البابوية الشهيرة على الأطفال فقط، ذوي الإمكانات التقنيـة الأكثر محـدوديـة من البالغين، كما اعتمدت على مرددي الكونتر___ تينور (-contre ténors) المحدودي القدرة والمساحة الصوتية. ثم صدر مرســـوم عـام 1589 يســـمح بقبول الكاســـتراتو. غير أن الفـاتيكان لم يبدأ بتســـجيلهم رســـمياً في لوائحه إلا عام 1599. وقد قرأنا فيها، لأول مرة، كلمة "مخصى" في شــأن إيطاليَين اثنين: بيترو باولو فوليغناتو Pietro Paolo Folignato وجيرولامو روزيني Girolamo Rosini. لقد استشفّت الكنيسة في مغنيها نوعاً من المثال الأعلى للموسيقا: صوتٌ آسـر، صـافٍ، بليغ الأثر بطابعه الغامض، جهير، حاد كصــوت امرأة، ولكنه صـادر عن جســد رجل، الأمر الذي يجسّــد البرهان الأكيد على عصـر لا تســتطيع الأنثى أن تغني فيه علناً أمام جمهور في الكنيســة. وباســتثناء الراهبات المتوحّدات المحصّـنات في دَيرهنّ، فقد طبّقت الســلطات الكنســية حرفياً كلمة القدّيس بولس: "لتصمت النساء في الكنيسة".

لقد ذهب بعض علماء اللاهوت ومفتو الذمّة في توضيح لا لبس فيه أن "الصوت أثمن من الـذكورية"، أو أن "حنجرة الفتى لها قيمة أكبر من خصيتيه". وفي أقل من عشرين سنة، استُبدِلَ مخصيون بكل الجوقة الحبرية بكاستراتي. إن انبهار العالم الكنسي في بداية القرن السابع عشر بأصواتهم ساير الصورة الجديدة المميزة التي أراد أن يعطيها لنفسه العالم الكاثوليكي. فبعد الاضطرابات الكثيرة التي وسمت القرن الفائت، عمل المخصيون (الكاستراتي)، كما

عملت روائع بيرنيني* Bernini وبورّوميني** Borromini، على الاسهام في سطوع شمس روما والعالم المسيحي.

لقد كان توسّـع هذه الظاهرة مذهلاً : جميع الكاتدرائيات، وجميع المدارس تزوّدت، خلال بضع سنوات، بكاستراتي يؤدون أصـــوات ســــوبرانو وكونترالتو. وحـاول الكثيرون عبثـاً الدخول في هذه الجوقات عندما استطاع عمالقة الغناء المقدسـون (فيتوري Vittori أو فيرّي Ferri) تقديم أنفسـهم في كنيســـة أو قصــر. وهكذا فقد عملت الأوبرا الحديثة، أوبرا مونتيفيردي Monteverdi واويرا كافاللي Cavalli في البندقية، وایضا اوبرا روسّی Rossi او سترادیللا Stradella فی روما، علی زيادة ممارســة الخصــاء، فكل الأدوار الرئيســية توكل إلى هـؤلاء الـمغنين الاســتثنـائيين، الـذين منحوا الأبطـال الأســـطوريين أو القـدمـاء مؤهلات النجـاح المزدوجة للرجل والمرأة، وذلك بفضل صوت طفل يتضاعف عشر مرات بقدرة وتقنية البالغ.

لقد احتلت نابولي Naples مكانة من الدرجة الأولى في تاريخ الكاســـتراتي. فالمملكة الكبيرة في الجنوب الغربي، ودويلًات الكنيســـة، أصــبحت المموّل الرئيســـي بصــغار المغنين. علاوة على ذلك فإن الظروف الاقتصادية السيئة للمجتمع القروي كانت تدفع الأهل إلى البحث عن آفاق أخرى لأحـد أبنائهم تضــمن لـه بحبوحـة مـادية ومالية غير معقولة في تلك المناطق المعدمة. والكنيســة التي كانت تأخذ على عاتقها الدراسـات الموســيقية، كانت تعفي الأســــرة كلياً من تربية ابنها. أسـماءٌ كبري مثل فارينيللي Farinelli، كافاريللي Caffarelli، آبريل Aprile، أو جيزيللو Gizziello

جيوفاني لورينزو بيرنيني 1598-1680. فنان إيطالي مثلت أعماله فن عصر الباروك. كان نحِاتاً ورســــاماً ومعمارياً وكاتب نصـــوص مســـرحية ومصـــمماً مســـرحياً

وممثلاً.(المحرر) ** فرانشـــيســـكو بورميني 1599-1667. معمـاري إيطالي، كان رائداً في معالجة الأسلوب الباروكي وتطويره. (المحرر)

_____معجم

انحدرت من إيطاليا الجنوبية.

آلهة الأوبرا الجدد

كانت نابولي المركز الرئيسي لتدريب الكاستراتي في معاهدها الأربعة المنشأة في نهاية القرن السادس عشر لإغاثة الأطفال الفقراء واليتامى. وسرعان ما تحوّلت هذه الأماكن المقدّسة إلى معاهد موسيقية لتعليم الغناء، واكتسبت شهرة أوربية احتفظت بها حتى عام 1750. كان على الشباب المنتسبين والمقسّمين إلى صفَّين: سوبرانو وكونترالتو، تحمُّل قوانين حياة صارمة ونظام لا يتزعزع ليتمكَّنوا من الاستفادة من علم أفضل رؤساء الجوقة في المدرسة النابوليتانيّة. خلال عشر سنوات وسطياً، تعلّم هؤلاء الشباب التفنّن اللامحدود لتقنية الباروك المكرّسة للمُهارات النابوليتانية، وللحيل الصوتِية، مركّزين جهودهم في السيطرة على النَّفَس وفي التحكُّم التنفسي الذاتي. ثم أتت بولونيا وروما لتكمّل قائمة المراكز الكبري للثقافة الصوتية. ونذَكر أنه في روما وفي الدول الحبرية مُنِعَت النساء من التمثيل على منصّات المسارح خوفاً من الأفكار السيئة ا التي يمكن أن توحي بها لجمهور من الأساقفة، ومن طلاب المدرسة الإكليركية! وهكذا، كان على الكاستراتي ان يمثَّلوا كل الأدوار في الأوبرا، أدوار الذكور والإناث، وأن ينتقلوا خلال اليوم نفسه ما بين خشبة المسرح والكنيسة.

وبينما ظلّ المبتدئون في أداء السوبرانو والكونترالتو ملتزمين بالموسيقا الدينية في النصف الأول من القرن السابع عشر، ضمنت الأوبرا النجاح الباهر لكبار المغنين خلال المئة سنة التي تلت. فقد اهتزت شبه الجزيرة الإيطالية بأسرها لسماع تلك الأصوات الرائعة والحسية القادرة على التحولات الصوتية الأكثر روعة ضمن أوكتافين أو ثلاثة دون أية مشكلة في الانتقال ما بين طبقات الصوت الخفيضة والحادة. وهكذا عُدَّت إيطاليا نبع الكاستراتي حيث

____معجم

يأتي الأوربيون جميعهم ويستقون منه ليرضوا رغباتهم الموسيقية للبلاط وللمسرح. النمسا، بافاريا، بولونيا، السويد، إنكلترا، البرتغال، وإسبانيا أخذت تتخاطف آلهة الموسيقا الغنائية الجدد وتمنحهم أجوراً لا تُقارن بأجور فناني العصر. ولا شيء يعلو على رفع شأن حفلة أميرية، أو افتتاح مسرح جديد، مثل استخدامهم. فقد أرسلت كريستين السويدية سفينتها الملكية الخاصة للسعي في طلب الكاستراتو فيري Ferri من بولونيا، كما جعل مازارين الدبلوماسيين الأساسيين، ورفع فيرديناند السادس، ملك الدبلوماسيين الأساسيين، ورفع فيرديناند السادس، ملك إسبانيا، فارينيللي Farinelli إلى مرتبة وزير دولة.

الصيوت

ينشـا الصـوت في الحالات الطبيعية سـواء كان بهـدف النطق أو الغنـاء، في الحنجرة والتجويف الفموي البلعومي. وهـذا الصــوت يـأخـذ طبيعـة الحروف الصوتية.

من الناحية الفيزيولوجية

_____معجم

يتألف الحبلان الصوتيان من ألياف عضلية مغطاة ببطانة مخاطية ويأخذان شكل الرقم 8. ويجري تحريك القسم الخلفي منهما بوساطة غرم أرام متحركة، وهذه الحركة تحدد مساحة الفتحة الأمر الذي يبدل تواتر الصوت الصادر. أما الأحرف الأخرى غير الصوتية فيجري استحداثها بوساطة الخدين والشفتين أو الأقواس السنية أو اللسان أو سقف الفم أو بأكثر من واسطة واحدة.

تكون حنجرة الطفل ذات حجم وأبعاد أقرب إلى القياس الأنثوي. ومع اقتراب سن البلوغ تبدأ الصفات الجنسية الثانوية بالظهور، مثل نهد الثديين عند الإناث، وبدء ظهور الأشعار (اللحية والشاربين) عند الذكور, بالإضافة إلى تبدلات صوتية لدى الذكور تؤدي إلى امتلاكهم صوت الرجال.

ولكن إذا لم يحدث البلوغ تبقى الحنجرة محافظة على أبعادها الصغيرة القريبة من الأنوثة. إلا أن تطور بنية الصبي يؤدي الى نمو القفص الصدري والرئتين، وبالتالي يتكون ذكر غير بالغ يتمتع بطاقات تنفسية ذكورية وحنجرة طفولية تصدر صوتاً هو أقرب الى الصوت النسائي ولكن بطاقة تكاد تماثل طاقة المغني الذكر.

وللخصيتين دور هام في ظهور الصفات الجنسية الثانوية، فإلى جانب وظيفتهما في إلتاج الحيوانات المنوية ، تقوم الخصيتان بإفراز هرمونات من نوع الـ تستوستيرون (Testosterone) التي تلعب دوراً رئيسياً في إظهار الصفات الجنسية الذكرية في سن البلوغ (اللحية، تبدلات حجم الأعضاء الجنسية، الصوت). واستئصال

____معجم الخصــيتين هو إلغاء لدورهما في إظهار الصــفات الجنسية الذكرية. (المحرر)

المقاومة الفرنسية

فقط فرنسا تميّزت عن جوارها بتحفّظها، لا بل بمعارضتها لهذه الظاهرة المستحضرة. وكانت تريد أن تتميّز بمجموعتها الغنائية الخاصة متمردةً على توسّع الموسيقا الإيطالية. حتى إن لولّي الله عشر، ألّف أوبرا فرنسية، تراجيديا غنائية، تمثّل استخفاف فرنسا بتلك "الطيور الخصيّة" المحتفى بها في الأماكن الأخرى. إن فرنسا، المنهجية والعقلانية، والتي نادراً ما تؤيّد غرابة فن الباروك، لم تستسلم لسحر ذلك الغناء الذي اعتبرته مصطنعاً ووثيق الارتباط بأوبرا ما وراء الألب. ولم تكن فرنسا هي البلد الوحيد في الاستخفاف بهؤلاء "المتوعّكين" و"المشوّهين"، بل كانت أيضاً الأمة الوحيدة التي لا تعذّب فيها النساء أنفسهن بسبب مغامرة عاطفية عاشَيْنَها أو ليلة قضينها مع كاستراتو.

ولم يكن دور فرنسا مهمَلاً عندما بدأت تخبو شهرة هؤلاء المغنين. فمنذ عام 1770 بدات الموسـيقا، وخصـوصا الاوبرا، تتطوّر بسـرعة فائقة، وبدا عِصـر مغنيات الاوبرا يزدهر. وبرزت اوبرا سـيريا opera seria بعد ان رفعت من شـان غناء السـوبرانو إلى قمم لا مثيل لها. وهكذا، غيّر العصــر الكلاســيكي أولوياته، فأدار ظهره بجرأة لمجتمع الباروك الذي كان يســخر من الاعتبارات العقلانية ويصرّح بقلقه تجاه الغموض الحسيّ للكَّائنات الهجينة. أفرغ غلوك Gluck وموتسيارت الكاســـتراتو شــيئاً فشــيئاً من أعمالهم الأخيرة. كما ندّد الفلاسفة الفرنسيون، وعلى رأسهم فولتير وروسّو، بهذه الممارسـة الهمجية المتوحشـة التي تُخزي الرجل الحديث، والتي لا تنسـجم بأي حال من الأحوال مع مفهومهم لقانون الطبيعـة. وجاءت افكار الثورة الفرنســـية وحقوق الإنســـان لتعزّز الصــراع الأخلاقي، الذي ســـبَقَ أن ربح المعركة في عدة دول أوربية. احتجّ العديد من بابوات القرن الثامن عشـر، وخصــوصـاً الأب بنديكتوس الرابع عشــر، على أية عملية جراحية يخضع لها كائن بشــري دون وجود سـِبب طبي مشـــروع. اجتهـد نـابليون في تـدمير المعـاقل الاخيرة لغناء

ولكن بقيت الكنيسـة الرومانية حيث قضـى نابليون فترة المنفى، وعـاش أوهـام أمجـاده. ورزح الفـاتيكـان تحت وطأة التقاليد، ولم يرغب في وضـع حدّ لعمل هؤلاء المغنين، فلم يأخذ أي إجراء ضد الكاسـتراتو طيلة القرن التاسع عشـر.

ورغـم أنـهـم كـانـوا يؤدون أدوارهم ضــمن كنيســـة الســيكســتين ومختلف مدارس الغناء، فقد كانوا يشــكلون فوضى صارخة .

والأمر الأكثر مأسيوية هو أن الكنيسة، بالطريقة التي كانت تختار مغنيها، كانت تستمر في تشجيع الخصاء لدرجة أنهم كانوا لا يزالون يمارسونه حتى السبعينيات من القرن التاسع عشر (1870). وفي نهاية العصر، وبينما كان المايسترو بيروزي Pirosi يظن أنه قد ربح معركته لدى البابا في سبيل وضع حد لهذا التجاوز، عثر أيضاً على مغن، هو الخصي مصطفى، يدافع رويداً رويداً عن مصير أبناء جنسه ليثبت أنه ما من طفل أو مخنث يستطيع أن يحل محل الفن الرفيع الذي كان يؤديه مغنو السوبرانو.

^{*} ماريا ماليبران 1808 – 1836 مغنية ميتسـوـــ سوبرانو إسبانية اشتهرت كثيراً في زمنها. (المحرر)

ـــــــمعجم

إلا أن بيروزي انتصر في النهاية. أصدر ليون الثالث عشر، عـام 1902،"براءة بـابويـة" ثبتها، فيما بعد، بيوس العاشـــر، وضعت حداً لغناء المخصيين في الموسـيقا الكنسـية .

ولكي لا يلقى في الشــارع آخر من تبقى من مُرتّلي الســوبرانو في الســيكســتين ، تركوهم يغادرون من تلقاء أنفســهم . أما أليسـاندرو موريســكي فلم يغادر الجوقة إلا عام 1913، بعد أن سجل عدة قطع كنسية على أسطوانات شركة غراموفون.

وعلى الرغم من كثرة النواقص لدى المغني، فإن هذه الوثيقة تبقى، بالنسبة لنا، الشهادة الحية الوحيدة لتاريخ دام ثلاثة قرون ونيّف .

ـــــــمعجم

أية أصوات ستؤدي أدوار المخصيين؟

إيفان أ. ألكسندر

في الماضي لم يكن أحد ليسـأل مثل هذا السؤال . فقد كانوا ينسـقون الأدوار المكتوبة مع مخصيين ويوزعون أصوات الباريتون. ثم أخذوا يرجعون إلى المصـادر (الأصول القديمة)، وإذا بـالمغنيـات يحملن المشــعـل حتى ظهور منـافس غير منتظر، "الكونترـ تينور".

في أوائل نيسان عام 1902، عندما عمد اثنان من ممثلي شركة "غراموفون كومباني" - كانا في مهمة إيفاد الى روما - إلى تسجيل صوت آخر مخصي على قيد الحياة، اليساندرو موريسكي ، كانت الجماهير قد نسيت منذ عشرات السنين أن الأوبرا قد سلمت يوماً ذاتها، روحاً وجسداً، إلى تلك الطيور الأسطورية. ذلك أن عام 1902 كان عام "بيللياس وميليزاند Pelléas et Mélisande مغني "لباريتون" بقتل مغني "تينور" كانت تعشقه مغنية "سوبرانو" بدافع الغيرة)، وعام "أدريانا ليكوفرور Adriana "سربانو" بدافع الغيرة)، وعام "أدريانا ليكوفرور حسيداً باغتيال مغنية "سوبرانو" كان يحبها مغني "تينور"). ففي باغتيال مغنية "سوبرانو" كان يحبها مغني "تينور"). ففي أيطاليا، وألمانيا، وفرنسا، وفي كل أنحاء العالم للسوبرانو هم مغنو "الباص هم مغنو "الباص المنافسيوبرانو لهم فهم مغنو "الباص

* أوبرا من خمسة فصول للمؤلف الفرنسي كلود ديبوسي.

^{**} أوبرا من أربعة فصول للمؤلف الإيطالي فرانشـسيكو تشيليا.

ـــــــمعجم

والكونترالتو". لقد طوي ذكر المخصيين، وداهم النسييان موسيقاهم. وفي 11 نيسان 1904، أودع موريسكي نوتاته الموسيقية الأخيرة الخلود. إنها نهاية عالم!

" على رسلكم يا مغنّى "الباص"

في تلك الحقبة كانت قد نشرت بعض أوبرات سكارلاتي ولكن وبوربورا Porpora، وجميع أوبرات هاندل Haendel. ولكن ما من أحد يفكر في إخراج تلك الأعمال الموسيقية من المكتبات. وما من أحد يفكر يوماً بسيماعها، اللهم إلا نبذاً منها خلال حفلات موسيقية قديمة منظمة للباحثين المغرمين بالعلم في بروكسيل، أو لندن، أو باريس. في المغرمين بالعلم في بروكسيل، أو لندن، أو باريس. في أسيناذ في تاريخ الفن بجامعة غوتينغن، الدكتور أوسيكار هاغن Oskar Hagen للمرة الأولى بعد قرنين من الصمت، السماع الجمهور إحدى أوبرات هاندل: روديليندا Rodelinda باسيماع الجمهور إحدى أوبرات هاندل: روديليندا عام وفي الصيف التالي عقبتها أوبرا أوتون Ottone، ثم تلتها عام هاندل في غوتينغن وهو لا يزال حيّاً، لا بل في ازدهار اليوم). وعاد مسلسل الأوبرا إلى الحياة .

ولكن في أية حالة ؟ فالأعمال التي ترجمت إلى الألمانية، وبترت، وعدّلت، وأعيدت طريقة عزفها، لم تعد تشبه، إلا من بعيد، ما كان يجول في ذهن المؤلف. أضف إلى ذلك أن فكرة الأمبراطور "كونترالتو"، والقائد "ميزّو"، والعاشيق "سوبرانو"، لا يمكن أن تدغدغ عقل إنسان عصري.

يرى الدكتور هاغن Hagen "أن أي شخص ذي عقل حصيف يعلم بأن أوبرات هاندل في صيغتها الأصلية لا تتلاءم ومستلزمات العرض العصري". إذن، حُولت أدوار الخصيان إلى طبقات صوتية أخفض «عادة» بمقدار أوكتاف، وأصبحت تُقدم بأصوات الباريتون والباص. وبذلك يصبح العرض اللامع لـ يوليوس

قيصر (الذي أدت أدواره واحدة من مغنيات السوبرانو وواحدة من مغنيات السوبرانو وواحدة من مغنيات التو [3 خصيان من مغنيات السيركا بالمصادفة)، وواحدة كونترالتو] واثنان من مغني الباص اشتركا بالمصادفة)، محاكاة ثقيلة لي أوبرا لوهنغرين (التي تؤدي أدوارها مغنية سوبرانو وأخرى كونترالتو ومغني تينور وخمسة من مغني الباريتون والباص).

وهكذا ازدهر مهرجان غوتينغن الموسيقي، وسرعان ما لحقت به وقلدته مؤسسات عديدة استمالتها من جديد الأوبرا سسيريا seria ". خلال عقود عديدة لم يعد إسسناد الأدوار التي كانت تعهد في ما مضى إلى خصيان ليخلق مشكلة: فلتكتب هذه الأدوار مجدداً لمغنّي التينور، والباريتون، والباص، الذين يجسدون "بطبيعة أصواتهم" أبطال روما واليونان والأساطير. ولا ضيم إن تخلخل التوازن على خشبة المسرح، وإن تزعزع التآلف من ذلك! ماذا يهم إذا كانت هذه الأصوات المنخفضة تجهد نفسها في طبقات على خشبة ألى فيها، حادة وعصية على إظهار البراعة. وماذا يهم أيضاً إذا كانت الكتابة الموسيقية، لا بل معنى هذه الكتابة، تقتضي أصواتاً علوية ؟ لننقذ المظاهر الخارجية، وندعم التشابه الحقيقي.

لاقت هذه الطريقة نجاحاً كبيراً طويل الأمد، الأمر الذي نجم عنه خلافات حادة . وإليك مثالاً من مئة: في 2 شباط 1980 كانت إذاعة راديو فرانس تبث أول مقطوعة من روائع الفن الغنائي له بيرغوليزي Pergolesi هي أدريانو في سورية الفن الغنائي له بيرغوليزي الأصلي للأوبرا يتضمن خمسة من مغني السوبرانو والميتسو سوبرانو إضافة إلى مغني تينور. وبما أن الأدوار كلها جرى تحويلها إلى أدوار ذكورية، فقد استمع الجمهور الباريسي إلى مغنية سوبرانو واحدة، وأخرى ميتسو سوبرانو، إلى جانب ثلاثة مغنين تينور ومغني باريتون. غير أن خلافاً نشب حول دور فارناسبه ومغني الذي أداه عام 1734، أخطر منافس لو فارينيللي،

230 | لعدد 35

هو الخصي كافاريللي Caffarelli

لقد خرج الجمهور البريء من قاعة الاســتماع وهو مقتنع بأن بهلوانيات الأداء التي أجهدت التينورالمكلف بإعادة إحياء أداء كـافاريللي، هذه البهلوانيات كانت آخر صــرخة في أداء الغناء الجميل «Bel canto»، وإن فن الخصـيان العظيم قد أعيد إحيـاؤه. لكن لا قـائـد الأوركســـترا ولا المغنى فعلا شـــيئـاً اســـتثنائياً في ذلك الوقت. وإذا اســـتثنينا إنكلترا والولايات المتحدة الأمريكية حيث كانت إعادة إحياء المدرسية البـاروكية تتغذى من نتائج الأبحاث، فلا أحد كان يبدو متلهفاً لأن يعرف المزيـد عن موســيقـا موغلـة في القـدم.حتى نيكولاوس هارنونكورت Nikolaus Hornoncourt، نبي الـدعوة إلى التمســـك بالنصـــوص الأصـــلية منذ عام 1954، والذي هزّ محبى الموسيقا في بدايات السيبعينيات عندما عهد بأدوار السوبرانو في كانتاتات باخ إلى أطفال، عاد والتزم بالوصفات القديمة للدكتور هاغن، عندما قدم أوبرا يوليوس قيصــر في زوريخ وفيينا عام 1985محولاً الـدورين الرائعين المكتوبين لاثنين من المغنين المخصيين إلى دوري باص.

الأنو ثة الحالدة

منذ نهاية الحرب العالمية الثانية، كانت أوبرا العصر الباروكي المتراخية قد أعيد إحياؤها بفضل دراسات واستنتاجات بعض الجامعيين الذين يتحلون بالحدس. ففي نظرهم لم يكن مؤلفو القرنين السابع عشر والثامن عشر ليعيروا اهتماماً لجنس أبطال الأوبرا بقدر اهتمامهم بمساحة أصواتهم وقدراتهم الغنائية.

وفي روما، في العصر الذي لم تكن فيه النساء مقبولات في المسرح، كان المخصيون يقومون بدور النساء دون أي تمنع. وفي أي مكان آخر ، كانت تؤدي الأدوار الـذكورية الكبرى النساء أو الكاسـتراتي على قدم المساواة. إلا أن الندرة والنفوذ السـحري والكمال الجسـماني والضـخامة ،

معجم

وفي معظم الأحيان أيضاً المساحات الصوتية المذهلة للمخصـيين ، كانت تؤمن لهم قصـب السـبق . وما من أحد كـان يفكر بتحويـل الأدوار التي كـانوا يؤدونها إلى أدوار باص، لقد كانوا يفضــلون اســتدعاء مغنية . في أوبرا "أدريانو في سـورية" ، لـــ بيرغوليزي السابقة الذكر، أسند الدور الأول، عام 1734، إلى امراة، هي ماريا مارتا مونتيشـــيللي. ومن أصل سبعة أدوار ذكورية في أوبرا بومبيو ، أســند أليساندرو ســـكارلاتي، عام 1684، أدواراً إلى أربعة مخصــيين وثلاث نســـاء" ارتـدين البنطـاك". ومنـذ أن أصـــدر هاندك أول أوبرا إيطاليـة، "رودريغو"، اعتمـد تســليم بعض أدوار الكونترالتو الرجالية إلى نساء. وعلى مدى نجاحاته العظيمة خلال ســنواته اللندنية الأولى ، ظهرت مغنية مســترجلة لأداء دور جوفريدو Goffredo في أوبرا "رينالدو" عام 1711 . ثم دور أركان في أوبرا تيسـيو Teseo ، ووداردانو في أوبرا أماديجي Amadigi di Gaula، والـدور الأول (راداميســـتو) في أوبرا راداميســـتو Radamisto. وقد تحل أحياناً امرأة محل خصي (فرانشيسكا بيرتولي حلـت محـل أنطونيو بـالـدي في أوبرا أليســـاندرو)، وأحياناً أيضاً يحل خصي محل امرأة (أنطونيو بيرناسكي حل محـل ديـانا فيكو في أوبرا أماديجي). إذن، التغيير كان يطول الأشخاص والجنس وليس الموسيقا.

من الناحية التقليدية، كانت أدوار الأطفال والصبيان تنحصر في المجال الخاص بالنساء، وذلك سواء في المسرح أو في الأوبرا. فمنذ كيروبينو في أوبرا زواج فيغارو لـ موتسارت، إلى (الفارس) في أوبرا فارس الوردة لـــ ر. شـــتراوس، سلمت أدوار الأبطال الأطفال إلى مغنيات : فإيزولييه في "الكونت أوري" لـروســيني، وأوربان في الهوغونوت Huguenots أوري" لـروســيني، وأوربان في الهوغونوت، وأوسـكار لمايربير Siebel في "فاوسـت"، وأوسـكار في "الحفل الراقص المقنع Bal masqué في "ولدوا "صـبايا" وبقوا كذلك. كما نجد ربط مماثل ما بين الشـباب والأنوثة في عدد من أعمال الأوبرا لهاندل: مثل المراهق فيتيج في "فلافيو"،

____معحم

وســيكســتوس الفتي في "يوليوس قيصــر"، اللذان كتبت أدوارهما لنفس المغنية مارغاريتا دوراسـتانتي . أما الصفات التي أعطاها هاندل للمغنيات المسترجلات، فقد جاءت أكثر تنوعاً مما يمكن تصــوره اليوم: المؤتمن أونولفو السالانورو في رأورلاندو)، والأمبراطور ولانتينيانو (في إيزيو) ، وحتى الفظ والبغيض بولينيسو (في أريودانت)، كل هذه الأدوار ألفت لنسـاء، وخلقتها أيضاً نسـاء

وهكذا إذن ، ففي الزمن الذي كان فيه الغناء الجميل (Bel) الرومانتيكي يستعيد الألوان التي كانت قد غيبت في زمن أوبرا "الضجيج" (أي منذ فيردي وفاغنر)، ساد الاعتقاد بإمكانية أن يحظى الغناء الجميل الأساسي كما تجلى في أعمال بوربورا وهاس، بإحياء مماثل.

هنالك بعض قواد الأوركسـترا، مثل مؤسـس جمعية أوبرا هاندل ، شـــارل فارنكومب ، أو رئيس الجوقة الأوســـترالية ريشــار بونانج ، قد أعادوا للخصـيان، إن لم يكن أصـواتهم فعلى الأقل نوتاتهم ، وذلك بإســناد دور المغني الأول الذكر إلى مغنيات الكونترالتو والميتسو ____ سـوبرانو، مارغريتا إيلكينز، وهيلين واتس ، ومونيكا سينكلير، ومورين فوريســـتر... أو على الفتيات جانيـت بيكر وتيريزا بيرغـانزا. ورويـداً رويـداً أخـذ ســـيزار وأورلانـدو وتـامبرلان يؤدون دور الكونترالتو، وبعض المغنيات، المماثلات لســــابقاتهن "الباروك"، تخصـصـن في أدوار "الكاســتراتي" وفي إنكلترا أصــبحـت جـانيت بيكر إحدى المختصــات بذلك. بينما في الولايات المتحدة اكتسبت معاصرتها مارلين هورن شبهرة أكثر اتســـــاعاً. إذن فالجرس القوي إلى جانب شــلال النغمـات، والزخرفـة الجريئـة والأداء الرجولي الفخور، تجعلنـا نعتقد بأن العصر الذهبي "لِلمِوزيتشـي" قد عاد إما عن طريق الموشــحة الدينية حيناً، أو عن طريق روســيني حيناً آخر.

معجم

وبكل تأكيد فإن الأخلاق العامة لا تتحرر في مثل هذا الميدان إلا ببطء، وبطرق غيرمتساوية عبر العالم . فألمانيا مثلاً، بقيت مخلصة لباريتوناتها المنتصرين . وفرنسا استخفت __ بالثقة التي كانت لديها أيام فارينيللي __ بهذا الفن الذي" خلق للمسوخ ولمضادي الطبيعة". وحتى برأي الخبراء، فإن الممارسات تتطور بتؤدة . فمثلاً، حتى عام الخبراء فإن الممارسات تتطور بتؤدة . فمثلاً، حتى عام "بأورلاندو فوريوزو" الذي أبرز باستحقاق بإعادة إحياء فيفالدي بصفته مؤلفاً للأوبرا. وقد أدّت فيها ماريلين هورن الدور الرئيسي وهي لابسة درعاً وريشاً، وهنا أيضاً يقف باريتون ليؤدي دور "روجييرو ، وهو دور كان قد أعده فيفالدي لكونترالتو . وكان على العالم الانتظار حتى الثمانينيات ليستعيد روجييرو _ في نفس الإنتاج _ صوته من جديد. ولن تقوم مغنيات بأداء دوره، إنما جيمس بوفمان، أو فيما بعد، جوفري غال، وكلاهما كونتر _ تنور.

الكونتر ـ تينور * يقتحم الساحة

أُطلقت الكلمة المزدوجة، وإن كانت اليوم لها الوقع ذاته فور الإعلان عنها، فإن الأمر لم يكن هكذا دائماً، وإن الشرح المفصل للــ كونتر ـــ تينور، وكيف كان خلال العقود الثلاثة الأخيرة، والمكانة التي يحظى بها اليوم، تتعدى إطار هذه المقالة. لنوجز: قبل أن يجري تحسين أداء الغلمان الموهوبين، كانت الكنيسة تلجأ من أجل ترتيل القطع ذات الأصوات الحادة، إلى «فالسيتيست»**، أي إلى رجال

* كونتر ____ تينور : صـوت ذكري حاد، وهو غير الآلتو الذكري أو ال___ فالســيتو أو الكاســتراتو. وقد شــاع في أيام هاندل وبورســيل، وقد أعيد إحياؤه في القرن العشـرين. ويعود الفضل في ذلك إلى براعة المغني ألفريد ديللر الفنية. وقد كتب العديد من المؤلفين الحديثين أدواراً لصوت الكونتر _ تينور. (المحرر)

234 | 2005 | 234

^{**} Falsetto: يشــير هذا التعبير إلى غناء صـوت ذكري في طبقة صـوتية اعلى من طبقة صـوته الكونتر ـ طبقة صـوته الطبيعي. إنه نوع من المنتوج الصــوتي يســتخدمه مغنو الكونتر ـ تينور، كـذلـك يســتخـدمـه أحيـانـاً مغنو البـاريتون أو البـاص لاحـداث أثر كوميدي.(المحرر)

ناضجين وقد تغيرت أصواتهم. وكانوا يستعملون أصواتهم أو الأصوات النابعة من الرأس أو النشاز للوصول إلى مستوى درجات أصوات النساء أو الأطفال. كان عدد أمثال هؤلاء المغنين كبيراً ولا سييما في إسيبانيا. حيث كان أشيهر المؤلفين مثل فيكتوريا و موراليس وسوتو، هم أيضاً معروفين بلقب "الي فالسيتيست". بالحقيقة إنه من العسير اليوم أن نحدد بدقة نوع التقنيات التي كان يستخدمها هؤلاء المغنون. هل كانوا يخلطون أصواتهم الطبيعية من تينور أو باريتون مع أصواتهم المستعارة؟ أم هل كانوا يكتفون فقط بالأصوات المستعارة؟ أم كانوا يفضلون على عكس ذلك بالأصوات المستعارة؟ أم كانوا يفضلون على عكس ذلك بالأسوات المستعارة؟ أم كانوا يفضلون القريب مما كان يسمى في فرنسا بعض الأحيان بطريقة (مختلطة)؟.

في معظم الأحيان لا يمكننا البت في هذا الموضوع. كل ما نعرفه هو، من ناحية، أن هذه الأصوات الذكرية المرتفعة قد ظهرت دوماً على وجه التقريب، وأن مؤلفين أمثال بورسييل قد لجؤوا إليها . إلا أنه من ناحية أخرى، لم تكن طريقة استبدال خصي بكونتر تينور معروفة في الأوبرا، إذا جاز لنا القول، خلال القرن الثامن عشر.

وبرغم ذلك فسرعان ما احتد الجدال حول هذا الموضوع، وحالما خضع النجمان الأولان من بين الكونتر_____ تينور للمواجهة في الأوبرا الإيطالية، استيقظ الأنصار والناقدون. أما النجمان الأولان فكانا ألفريد ديلير وروسيل أوبيرلان. ومثل معظم مؤدي الكونتر___ تينور الإنكليز كان ألفريد ديلير (1912-1979) قادماً من جوقة كنسية كمرتل صغير، ثم أصبح فالسيتيست بعد تغيير صوته. وقد عمل متأخراً في المستوى الدولي، ولم يقم بالتسجيل إلا في عام 1949، وبرغم أن لديه صوتاً بعيد المدى، فهو لم يمتهن العمل في الأوبرا، إنما قام بتسجيل أوبرا واحدة من نوع "Seria" كاملة: "سوسارم Sosarme" لهاندل في عام 1954. أما روسيل

235

معجم

أوبيرلان، الذي ولد بعده __ في ما وراء الأطلنطي __ بستة عشـر عـامـاً، فقـد كـان يملـك صــوتـاً يصــفـه البعض "بالكونترالتينو"، ويعني ذلك أنه صوت وجداني طويل المدى، يرافقـه رنين حي، إلا أنـه شـــديـد الارتعـاش، وذو إرســال طبيعي للغاية، ويشــبه التينور العالي الارتفاع: وهو عكس الـ فالسيتيست الملائكي المشارك في النهاية مع الكونتر_ تينور.

لفت أوبيرلان نظر ليونارد بيرنشـــتاين الذي ســـجل معه "مســـيح هاندل" وعدداً من أعمال باخ. وقد وســـم بطابعه عددا من الحفلات الموسيقية، منها منتخبات خالدة لهاندل. غير ان مهنته لم تعمر طويلاً، ولم يعـد اســـمـه يـذكر إلى جـانـب أيـة أوبرا Seria كـاملـة. علمـاً بـأن عـدم التلاقي بين الرائـدين امر لـه دلالـة ومغزى من حيـث الجـدال: مؤيـد أو مناهض للكونتر ____ تينور في الأوبرا. كان المؤلف بنجامين بريتين قد كتب لألفريد ديلير دور أوبيرون في نصـه "حلم في ليلة صيف"، وكان الكونتر ___ تينور الإنجليزي قد قدمها فعلاً في مهرجان ألـديبورغ" في عـام 1960. إلا أن ديلير لم يكن مرتاحاً على المسـرح، لأن أسـلوبه لم يتلاءم مع دور درامي ـ وإن كان هذا الدور خفيف الطابع الدرامي كما هو عند أوبيرون. ولـدي اســـتئنـاف العمـل في "كوفنت غاردن" في العام التالي، وبمناسبة اول عمل امريكي في دار اوبرا سان فرانسـيسـكو، اضطروا إلى اسـتدعاء مغن وجداني محظوظ في المسـارح، هو روسـيل اوبيرلان. اسـتمر الفشـل يلاحق ديلير فترة طويلة، ولم يعد احد يسمع صوته في الأوبرا بعد ذلك.

إن كان هناك اليوم تقليد للكونتر ــ تينور في أوربا، ففضله يعود بكل تأكيد إلى ألفريد ديلير. ومن ذلك نتجت الحملات المتكررة: إن أصوات الكونتر ـ تينور لها مكانتها في الكنيسة، أو في داخل صالات الحفلات الموسيقية، ولكن ليس في الأوبرا حيث يرغمهم حجم صوتهم الضئيل إلى الصراخ حتى

معجم

البحة .عندما كان بضـطر هاندل، أو أحد أمثاله، إلى إحلال أحد محل كاســـتراتو، كانوا يلجؤون إلى مغنية وليس إلى فالسيتيست". فنوع البث لدي مؤدي الكونترالتو الجيد يكون أكثر رجولية وأقوى من أداء يقوم به رجال لا يســـتخدمون إلا ثلـث حبـالهم الصـــوتية، ويحكمون بالصـــمت على الأجهزة المرنانة لديهم (ولاسييما فعل قفصيهم الصدري). ليؤدي مغنو الكونتر ــ تينور ما وضع لهم فقط، وليدعوا للمغنيات أمر تنشـــيط اوبرا الباروك الإيطالية التي لا مكان لهم فيها! هذا ما قالـه بعض الهواة: هل فقدنا أصــوات الكاســـتراتو إلى الأبد؟.. إن أصـوات النسـاء مرتبطة بكل تأكيد بالأنوثة. بينما أصـوات الكونترــــــ تينور تميل بطبيعتها إلى الذكورة، ذلك العالم الصوتي الآخر الذي غاب مع آخر فوج من الكاستراتو. تضـطر معظم المغنيات إلى الارتقاء بالموســيقا إلى الأعلى (وهـذا مـا قـامـت به كل من جانيت بيكر ومارتين دوبوي في دور يوليوس قبصـر) أو إلى التفنن في الألحان المرتفعة كي يشــعرن بالارتياح، بينما نجد أن العديد من الأدوار التي ألفها هاندل للكاســتراتو ألتو "ســينيزينو" تتلاءم ملاءمة كلية مع السجل الأوفر تواتراً للكونترــ تينور. إذن، يبقى الكونترــ تينور على المســرح أقرب إلى التصــديق من ســيدة في زردة حربية. وبعد، فإن مؤدي الكونتر___ تينور ليسوا غريبين عن مســـرح هاندل ، إذ إن بعض الأدوار الكبيرة في الأوراتوريات الـدرامية مثل دافيد في شــاؤول، وأثاماس في ســيميل، وحمور في يَفتاح قد أعدت لهم خصيصاً.

بانتظار الكاستراتو

طوال عقدين كاملين كان عدد مغني الكونتر تينور القابل لتلبية متطلبات الأوبرا غير كاف. ومن جهة أخرى، فإن سلطان المغنيات المسترجلات لم يكن معرضاً لانقلاب. وكانت الأصوات الجديدة تجد مشجعين حميمين، مثلاً في مهرجان الأونيكوم الذي قدم بصورة منتظمة، منذ عام

1959، أوبرات هاندل مع الكونترــ تينور جون هوريكس. ولكن مقابل جيمس بومان واحد (الذي كان يستحق بجدارة مكانه على المسـرح) كم وكم من أصوات السـوبرانو الشـهيرة مثل تاتيانا ترويانوس وجانيت بيكر؟

بعدئـذ تنوعـت المـدارس أمثـال "الملائكـة " البريطـانيين: فبول إيسـوود، وشـارل بريت لم يعودا وحيدين في الحلبة. فقـد أتي من الفلاندر رينيه جاكوبس الذي برهن كيف يمكن المزج بين صـوت "مسـتعار" مع صـوت تينور، والانتقال هكذا من دور ملاك إلى دور إنسـان ____ أي من الكنيسـة إلى المســـرح. ومن أمريكـا، جـاء ورثـة أوبيرلان : جيفري غـال وديريك لي راجين، ماهران وقحان لم يتورعا عن اســـتخدام الصوت من "الصدر"، وهما بعد لم يغادرا حرم الكنيسة. في ألمانيا، ظهر جوشن كوفالسكي، قليل المهارة بالحقيقة، إلا أنه يملك قوة درامية شـهيرة جعلته من أشـهر من غني دور أورفيو في أوبرا أورفيو لـــ غلوك الذين كانوا الأكثر حظوة من غيرهم في الثمانينيات. كما ظهر مؤخراً الشــــاب أندرياس شـــول Andreas Scholl ، وهو أمل كبير في الوقت الحالي بين المخنثين. أما في فرنسـا، فبعد هنري ليدروا Ledroit (1946-1988) برز جيرار لين Lesne ذو الصــوت الـدافئ والعميق، الغنائي أكثر منه الـدرامي، الذي قلما تســـتطبع المغنيات المجربات الوصــول إلى مســتواه. اليوم أخذت تنتشــر هذه التقنية في اليابان، وأكثر فأكثر في أوربا الشـــرقية، وحالياً، ليس من غـالـب، إلا من كـان من مؤدي الســـوبرانو. وهم قلائـل جـداً أولئـك الـذين حظوا بجـدارة بثقـة الجمهور. ومع ذلك، لم يدم عملهم طويلاً: إذن، الأدوار الكبري التي وضعت خصيصاً للكاسـتراتو سـوبرانو تبقى، وحتى إشعار آخر، من حصة السيدات .

وبالمقابل، تبقى لـدى مؤدي الآلتو مســاواة واضــحـة. فالمغنية جينيفير لاموريه فرضــت نفســها في أوبرا ســيزار، وكـذلك المغني جيفري غال نجح على الأقل في المســرح .

ـــــــمعجم

أما إيفا بودلس Ewa Podles ، وأنّا صـوفي فون أوتر، وناتالي سـتوتزمان، فهن مغنيات واعدات. ولا يقل عنهن مسـتوى أندرياس سـكول، وبريان أسـاوا، وأرنو رونيغ. وذلك بانتظار أن يأتي طفل موهوب حقاً مترجلاً من على ظهر حصانه .

معجم

فارينيلكي* الأسطورة على شاشة السينما فارينيللي: الكاستراتو الأسطورة

«لقد عشق الناس الكاستراتو مثلما عشقوا مايكل جاكسون» جيرار كوربيو

بعد مضي ست سنوات على إنجاز فيلم (سيد الموسيقا) عثر السيينمائي البلجيكي جيرار كوبيو على عالمه المنشود مع فيلم (فارينيللي، الكاستراتو) حيث الخيال والحقيقة ينسجان لحنهما الخاص. وقد أجرى معه ستيفان غامبييه الحوار التالي:

_ جيرار كوربيو، هل لك أن تحدّثنا عن مسيرتك السينمائية ؟

■ مازلت حديث العهد في عالم السينما. ففيلم "سيد الموسيقا" الذي صوّرته عام 1987، كان فيلمي الأول للشياشة الكبيرة. قبل ذلك، عملت طويلاً في التلفزيون، خصوصاً في السياعة على التحقيقات العديد من التحقيقات التلفزيونية والوثائقية. ثم صادف أن لاقى فيلم "سيد الموسيقا" هذا النجاح المعروف وسُمّي في الأوسكارات، مما

' Farinelli، كارلو بروســـكي فارينيللي 1705 – 1782 : مغني كاســـتراتو إيطالي درس على يد بوربورا ، غنى في فيينا ولندن . انتقـل إلى مدريد عام 1737 وفيها عمل مغنياً في بلاط فيليب الخـامس طوال 25 عاماً. ترك مدريد وعاد إلى إيطاليا ليعيش في مدينة بولونيا حيـاة مترفـة وليعمـل في جمع اللوحـات الفنية وفي العزف على الهابســـيكورد والفيولا داموري. حظي بشــهرة واسـعة في جميع أوربا بصـفته واحداً من أعظم مغني الكاستراتو في عصره. (المحرر)

240 | العدد 35

معجم فســـح أمامي المجال لمهنة جديدة. فأخرجت في عام 1990 فيلم "عـام اليقظـة"، بعـد ذلك أخرجت فيلم "فارينيللي". وكما ترى، فإنني أخرج فيلماً كل ثلاث سـنوات إذ أستغرق وقتاً في إخراجه وكتابته، فالمهمة ليست باليسيرة.



____معجم كار لو بروسكي الملقب بـ فارينيللي

_ ماذا كنت تعمل بالضبط في الـ RTBF ؟

■ في الواقع، عملت في كل شـــيء، ابتداءً من التوثيق ووصــولاً إلى التحقيقات الاجتماعيـة والمجلات. فقد كانت العلاقة مع الواقع محطّ اهتمامي. في الســـيعينيات، كما تعلم، كان الأمر يتعلق بمجتمع يتغيّر ويتبدّل باستمرار، وفي الثمانينيات، كان لـدي انطباع أننا نراوح مكاننا. بعد ذلك، تحوّل اهتمامي إلى الموسـيقا، وبدأت أتوجّه شـيئاً فشـيئاً إلى الخيال، الخيال الموسيقي. باشيرت في فيلم "سيد الموسيقا" وعشت مغامرة دامت خمس سنوات، مغامرة شـاقة بالفعل، فقد اسـتلزم الأمر ثلاث محاولات خائبة حتى توصــلت إلى إنجاز الفيلم. إلا أن النجاح الذي حققه الفيلم كان بالنســـبـة لي حـدثاً هاماً دفعني إلى ترك العمل في التلفزيون لأعمل للســـينما فقط. الأمر الذي أثار اهتمامي دائماً __ ويزداد هذا الاهتمام يوماً بعد يوم _ هو تلك العلاقة الخاصــة بين الخيـال والموســيقـا. إذ إنني أجـد في هذه الأخيرة التربة الخصــبة من خلال مشـــاركتها في العاطفة والوجدان، فنحن نسـِـتطيع بوســاطتها أن نلامس نمطاً آخر من الأحاســـيس، وأن ندرك الكون، وأن نحاول بالموســيقا ويفضلها كشيف ما لا تستطيع الكلمات قوله. مع ذلك، فأنا أريد أن أوضّح أنني لسـت مولعاً بالموسـيقا بحدّ ذاتها، إنما ينصــب اهتمـامي على العلاقـة بـالصــورة التي تقـدّمهـا الموســيقا. فالأمر المهم الذي أبذل جهداً في ســبيله، هو هذا التفاعل المستمربين الموسيقا والخيال.

_ في أية ظروف وُلِد مشروع فيلم "فارينيللي"؟

■ "فارينيللي" هو أيضاً مغامرة طويلة، فمنذ سنوات طويلة وأنا أحلم بإنجاز فيلم حول الكاستراتو. بدأ المشروع يرتسم عندما قرأت قصة فارينيللي، ومن ثم استلزم الفيلم قبل بداية العمل به ثلاث سنوات من الكتابة والبحث. فلم يكن الأمر سهلاً، إذ إن المصير الغريب الذي لقيه فارينيللي

يحتاج إلى الفكرة الدرامية التي تجعلنا نبدأ العمل. في ذلك الحين، أثارت اهتمامي شخصية ريكاردو بروسكي Ricardo المؤلف المَنْسي والأخ الأكبر لفارينيللي. لم يتكلّم عنه كُتَّاب السيرة الذاتية إلا القليل مع أن موسيقاه تركت أثراً كبيراً إلى درجة أنها اشتُهرت بصعوبة غنائها. وبما أنني متأكد من أن الأخوين عاشا معاً، فلم أستطع مقاومة إغراء تخيّل ما يمكن أن تكون عليه علاقتهما وتأثير ريكاردو على فارينيللي؛ حتى إنني ذهبت بتفكيري إلى أبعد من ذلك، إلى عدم جهله بخصاء أخيه. وانطلاقاً من هذه الفكرة نسجت خيوط الفيلم.

_ كانت العلاقة التي تربط الأخوين في الفيلم أشبه بعلاقة التوءمين؟

■ في الواقع، لقد أرجعت إلى الأخوين كل المشاركة وكل الصداقة المتينة التي ربطت فارينيللي بــــ ميتاســتازيو* Metastasio، مؤلَّف النصـوص الأوبرالية في ذلك العصـر. وبقيت الروابط وثيقة بين فارينيللي وميتاســـتازيو، على الرغم من أن تعيين هـذا الأخير في بلاط فيينـا عـام 1725 تســـبّـب بشـــيء من البعـد بينهمـا. ولكن في ذلـك الحين، بـدأت المراســـلات الهامة بينهما. وقد كانا يروّســـان الرســـالة بـ "عزيزي توءمي". في فيلمي، العلاقة ذاتها تربط فارينيللي ب ريكـاردو، فـالأول يغنّي والثـاني يؤلف. ويجولان معـاً اوربـا كلُّهـا، ويتمَّ اســـتقبالهما بنفس الحفاوة، ويحوزان أمجاداً لا مثيل لها. حتى إنهما يشـــتركان في نفس النســاء، وذلك حســـب طقس نشـــعر أنـه قـائم بينهمـا منـذ زمن بعيـد: فارينيللي يغوي أولاً، والباقي على ريكاردو. وكان لهذا التواطؤ بـالطبع وجـه آخر مظلم اتّســـم بشـــعور فارينيللي بضعف رهيب، ذلك الشعور الذي كان يقاومه على الدوام. ولم يجـد طريقـة ليثبت نفســـه إلا العنف الأكثر نقاءً والأكثر شـقاءً.

* : ب.أ. ميتاستازيو (1698-1782): شاعر وكاتب نصوص أوبرالية. (المحرر)

_ ما المراجع التي عدت إليها في إعداد السيناريو؟

■ لقد قرأت كثيراً بهدف التعرف على الجوّ السياسي والفنّي لذلك العصر، لندرة الوثائق القيمة التي تتحدث عن فارينيللي وحده. حاولنا أن نقارب الواقع ما أمكن، وجعلنا من حياته أسطورة، وكانت رسائل ميتاستازيو لفارينيللي الوسيلة القيّمة التي مكّنتنا من هذه المقاربة. أما ردود هذه الرسائل، فهي مفقودة، مما حال دون وجود أي مصدر مباشر نستطيع من خلاله أن نمسك بتفاصيل الشخصية مثلما ينبغي. وما كان لي إلا أن أطلق العنان للخيال وأن أقحم نفسي، بطريقة ما، في الشكوك المحيطة بالقصة، ولهذا كنت مضطراً إلى الكثير من الابتكارات والتخيلات. ويبقى السؤال: لماذا لا يكون فارينيللي (في فيلمي) هو الحقيقة؟

ـــ لقد صوّرت لنا العلاقة بين فارينيللي و هاندل على أنها مضطربة، فهل كان ذلك و اقعياً؟

■ من البديهي أن يلف هذه العلاقة جزء من وحي الخيال، ولكن علينا أن نعلم أن هاندل كان قد رفض الارتباط بفارينيللي في مسرحه عندما ذهب ليسمعه في إيطاليا، وأنه صرّح: "لا أريد سماع آلة تغنّي". وفي وقت لاحق، نجد فارينيللي في لندن منهمكاً في دعم أستاذه بوربورا في الفَصْل الشهير من حرب المسارح، ذلك الفصل الذي وضع مسرح النبلاء لبوربورا في مواجهة المسرح الملكي الذي كان يديره هاندل. فبينما أصيب هاندل في الصميم بعد أن أنهك نفسه في عمله مؤلفاً أوبرا بعد أوبرا ومحاولاً الحفاظ على جمهور ابتعد عنه، مروراً بالمرحلة الأكثر قتامة في على جمهور ابتعد عنه، مروراً بالمرحلة الأكثر قتامة في غلى جمهور ابتعد عنه، مروراً بالمرحلة الأكثر قتامة في غلى جمهور ابتعد عنه، مروراً بالمرحلة الأكثر قتامة في غلى جمهور ابتعد عنه، وتعرفون العبارة المشهورة: "إله واحد، وتعرفون العبارة المشهورة: "إله واحد، فارينيللي واحد".

ما القصد من وراء الحدّ من طبيعة العلاقة بين فارينيللي وفيليب الخامس وتحجيمها إلى مجرد إعجاب متبادل، في الوقت الذي لعب فيه فارينيللي دوراً هاماً في بلاط إسبانيا؟

■ من الصــعـب عرض هـذه العلاقـة في فيلم، فارينيللي الـذي كـان قـد قرّر عـدم البقاء في البلاط إلا لعدة أيام فقط، أمضي فيه أكثر من عشـرين عاماً حيث لعب دوراً مضـاعفاً: مسـتشـاراً خاصـاً أشـبه بوزير، ومُطَبّباً في وقت واحد. كان بعالج بالغناء نوبات الإنهاك العصيبي والكآبة التي تصيب الملك وابنه فيرديناند السادس، ويقولون إنه كان يغني لهما كل مســاء نفس البرنامج (الأغاني الأربع). وهكذا فإن طول إقامته في البلاط برهنت على التأثير القوي لصــوته على صــحـة الملوك، تأثيراً لا يقبل الجدل. لقد عملت على الحدّ من كشـف هذه المرحلة المدريدية لصـالح العلاقة القائمة بين فارينيللي وأخيه، ولإظهار أصل الخصّاء. هذه الجوانب التي يدت لي الأكثر أهمية، أما الجوانب الأخرى فكانت مجرد زخـارف. فـالأكثر أهميـة لي، في القصـــة، هو ذلـك الارتقاء في مسيرة شخص اغتيل في جســده، في غريزته الجنسية، وحاول أن يستردّ كرامته المسلوبة.

_ فرنسا وحدها لم تقبل أبداً بالكاستراتي (بالمخصيين) . فما هو تفسيرك؟

■ هذا أمر غريب، ولكن يمكن أن نجد له تفسيراً، فالخصاء يتناقض بالتأكيد مع الإنســانية، ومع المذهب الديكارتي (العقلاني)، إضــاِفـة إلى التـأثير الهام الذي تمتّع به لولّي، فعلى الرغم من أنه من أصـل إيطالي، إلا أنه بذل ما في وســـعـه ليقيم العقبات في وجه أوبرا ســـيريا "opera seria". وللوهلة الأولى، اضطر الكاستراتي (المخصيون) إلى اللجوء إلى مكان آخر في ســبيل إســماع أصـواتهم للناس، ولاقوا نجاحاً عظيماً، فقد افتُتِنت أوربا كلها بأصــواتهم الخارقة، حتى إن الناس عشــقوا بعضـاً منهم مثلما عشــقوا مايكل جاكســون وإلفيس بريســلي. تعلمون أنه في القرن الثامن

ـــــــمعجم

عشر وصلت بعض الجماعات إلى حدّ خياطة أوسمة تحمل صور كاستراهم المفضلين على ملابسهم.

_ عندما باشرت بإخراج فيلم "فارينيللي" هل كان لديك قدوة في عالم السينما ؟

الذي أسعى دائماً للوصول إلى نموذج السينما الذي أحب. ولطالما اجتاحني حب شديد لمخرجَيْنِ يبدو للوهلة الأولى أنهما متناقضًان: فيسكونتي الاولى أنهما متناقضًان: فيسكونتي الموسيقا، والآخر لمهارته الأول لعظمته ولذوقه الرفيع في الموسيقا، والآخر لمهارته الروائية ولرصانته. ولكن قدوة بمعنى القدوة ؟ كلا، لا أظن ذلك.



"لقد ابتكر نا صوتاً يفوق الخيال بغمو ضه" حوار مع: فيليب دابال

تبعاً لمقتضيات الفيلم، فوّض جيرار كوربيو والجهة المنتجة تنفيذ الشريط الموسيقي للفيلم إلى أوفيدي Auvidis وقد طُلِب لإنجازه تدخّل الـ ırcam لإبداع صوت لا مثيل له ولا ترقى إليه تجليــات البشر، وذلك عبر معالجـة رقمية للأصوات. يعبّر فيليب دابال Philippe Dapalle ، المسؤول عن فريق التحليل والتركيب عن وجهة نظره من خلال الحوار الآتي:

_ ما هي الخصائص الحقيقية التي يتمتّع بها صوت الكاستراتو؟

■ تبعـاً للشـــهـادات المكتوبـة التي بحوزتنـا، أعجبـت الجماهير بالكاســـتراتو لغرابة طابع صــوتهم، فقد كانت حنجرتهم الصــغيرة والمرنة ذات الحبال الصــوتية القصــيرة تســـمح لهم بتنغيم ما يفوق الثلاثة اوكتافات ونصــف، كما كانوا يسـتطيعون ان يسـيطروا على فواصـل كبيرة واندفعات صوتية طويلة cascades وعلى ارتعاشات في الصوت . أضف إلى ذلك، أن للكاستراتو __ عند سن البلوغ __ حجم قفص صدري وسعة رئتين، وكذلك تحمّل جسدي يتجاوز المعدّل الوسـطي. حين بلوغ هذا العمر، كان لدى الكاســتراتو طاقة صــوتية ضــخمة، حتى إن بعضــهم نجح في التوقف على علامات موســيقية لأكثر من دقيقة. وقد اتفق جميع الكُتَّاب على وصفهم بالظواهر الحقيقية.

_ تحدثت عن شهادات مكتوبة، ولكننا على علم بوجود شريط مُسَجّل لكاستر اتو؟

■ نعم، شريط أليساندرو موريسكي* Alessandro Moreschi، غير أنه شريط مسجّل بطريقة سيئة للغاية، وإذا ما أسعفتني الذاكرة، فهو شريط مسجّل ما بين عامي 1902 و 1904 على أسطوانة من الشمع لا تتيح لنا استخراج معطيات صوتية حقيقية بفعل الضجيج الرهيب الذي يطغى على الخلفية الموسيقية، وإنما نكتفي بتذوّق الجمالية الإجمالية للغناء.

_ ما هي الوسائل التي اعتمدت عليها لتقدّم صوتاً يمثّل صوت فارينيللي؟

■ لقد انطلق جيرار كوربيو ومستشاروه الموسيقيون: كريستوفر روسيه، مارك ديفيد، إضافة إلى أوفيدي، منتج النسخة الأصلية للفيلم، من فكرة وجوب الاستعانة بمغنين والعمل على تغيير أصواتهم الطبيعية ليكتسبوا طابعاً مماثلاً للكاستراتو. ضمن هذا الإطار، قامت عدة تجارب في الإيركام للكاستراتو. ضمن هذا الإطار، قامت عدة تجارب في الإيركام تينور، آلتو، صوت حادي وسوبرانو خفيف، ولكن دون الوصول تينور، آلتو، صوت حادي، وسوبرانو خفيف، ولكن دون الوصول إلى الغاية المرجوّة.. فاتفقنا عندئذ على مزاوجة صوت رجل بصوت امرأة. وبعد تجارب صوتية دقيقة، وقع الاختيار على صوت ديريك لي راجين Derek Lee Ragin (كونترالتو) وصوت إيفا غودليفسكا يوسوليفا (سوبرانو).

__ أظن أن المسألة لم تكن مجرد إعادة تسجيل إذا ؟

■ لا، لأن المغنين لم يكن لديهما أية إمكانية لأداء غناء يليق باسـم فارينيللي، ولذلك تلاعبنا بكل شـيء عبر المونتاج. وقد اعتمد أوفيدي في تسـجيل الصـوت وفي مونتاج الشـريط الأصـلي للفيلم على جان كلود غابوريل، مهندس الصوت الذي تصـدّى لإعادة تشـكيل الخط اللحني للكاسـتراتو عبر دمج أدوار محددة أدّاها هذان المغنيان. في نهاية المطاف، بذل فريق العمل جهداً كبيراً في عملية

249

^{*} أليساندرو موريسكي 1858-1922، مغني كاستراتو إيطالي، هو الأخير الذي تتلمذ على يد كابوتشي في روما، غنى في كنيسة السيكستين منذ عام 1883 حتى عام 1913. (المحرر)

مونتـاج دقيقـة ليجـانس طابع الصـــوتَين المختارَين، إذ لجانا إلى تقنية التحليل الدقيق (الحسـابي) للمعطيات الخاصـة بكل صوت، وذلك بفضل حاسوب DEC، 600 ألفا. وتلك تقنية غاية في الصعوبة ولا سيما أن هناك طابعاً يتميز بارتفاعه، وآخر بقوّته، وآخر بغنّته par voyelle مما يمثّل كُلاَ يتألف من أربعمئة وخمسين عنصراً يلزم علينا كشفه في كل صوت.

__ ألم تستعينو ا بأصوات مركّبة ؟

■ كلا، إلا في حالة أو حالتين اســـتثنائيتين، أي عندما اضطررنا إلى تقديم علامات موسيقية طويلة لايستطيع مغنو اليوم غناءها. أما في الأمور المتبقية، فقد اســـتخدمنا تحويلات دقيقة بحقّ. باختصـار، لقد عينّا مواضـع الأحرف الصوتية (أحرف العلة)، وعملنا على تمييزها بحجم الصوت وحدته، ومن ثم فعّلنا برنامج المعالجة حسـب مبدأ المعادل البارامتري (الثابتي). ولكن بالطبع، كان الضـبط الأخير مألوفاً للأذن، أي إننا لم نعمل على اسـتبدال التجربة الإنسـانية ، بل اعتمدنا عليها في نهاية المطاف.

_ ولكنكم لم تعالجوا صوت ديريك لي راجين وصوت إيفا غودليسكا بنفس الطربقة ؟

■ كلا، فبعد تفكير عميق، قررنا أن نجعل من الصوت الحاد المميز مرجعية لعملنا. هذا الصوت الذي عومل بطريقة أَضــفَتْ عليه طابعاً أكثر حيوية ألغيت منه بعض الجوانب البالغة في التموّج والاهتزاز. كما عُدّل صــوت الســوبرانو بنفس الطريقة التي عُدِّل بها الصـوت الحاد. وهكذا، لم نقم نحن بتقديم صـوت كاســتراتو أصـيل، بل بكل بســاطة قدمنا صــوتاً له صــفات صــوت الكاســتراتو، صــوتاً يفوق الخيال بغموضه.. على الأقل، هذا ما أتمناه.

أجرى الحوار ستيفان غامبييه

250 | لعدد 35



•3.8.4

"ر هان فنیّ جدیر باسمنا"

حوار مع: بيرتران بايل

3000 نقطة من المونتاج لمزج صوت ذكري حاد مع صوت سوبرانو: إنها حقاً تجربة تتطلّب مجهوداً من بيرتران بايل، مدير خدمات إنتاج أوفيدي.

_ ماذا كانت مطالبك لإنتاج الشريط الصوتى؟

■ إن إنتاج هذا الفيلم جعلنا على صلة بما هو أكثر من مجرد تصوير مشاهد، فهو بحاجة إلى شريط مسجّل بصوت كاستراتو. وقد تمنى جيرار كوربيو، مارك دايفيد، وكريستوف روسيه تقديم موسيقا رائعة، لكنها للأسف لا يمكن أن تُغنّى، وذلك بسبب مدى الصوت الواسع الخاص بالكاستراتو والذي يندر وجوده اليوم. السؤال المطروح هنا: بأية وسيلة نستطيع إحياء هذا الصوت النادر؟ خصوصاً وقد تعذّر استخدام الوثيقة الصوتية الخاصة بموريسكي بعد مرور قرن من الزمن عليها بحيث يصعب سماعها اليوم بنقاء، وبالتالي يصعب تصديق أدائها.

_ ما الخطوات التي قمتم بها لاستحداث عنصر الإيهام ؟

■ لقد تجسّـد الرهان في مزج صوت حادّ وصوت سوبرانو، وأريد أن أؤكد هنا أنه لم ينتج عن ذلك صوت مركّب إذ إننا لم نلمس أياً من بارامترات (ثوابت) صــوتي الفنانَين اللذَين لم يسمحا لنا بذلك على كل حال.

_ كانت مرحلة المونتاج أساسية في هذا العمل؟

■ في الواقع، إقامة جسور بين الصوتين تطلّبت الكثير من الحقة على الرغم من أنهما متقاربَين في تغيّر المقامات، في الطابع، في التموجات، وفي النّفَس. إذن لا بد من أن

معجم

يكون مزج الصــوتَين مقنعاً. لقد عمل الإركام (Ircam) بطريقة ما على دمج 3000 نقطة من المونتاج.. إنها حقاً لتجربة مضنية.

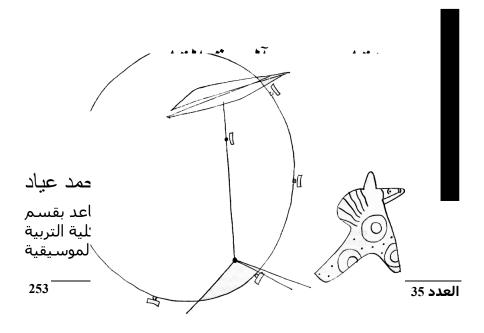
_ ألم يكن في مشروع فيلم "فارينيللي" مجازفة على الصعيد المالي والفني؟

■ على غرار الفيلم، تطلّب إنتاج الموسيقا ميزانية ضخمة، وتلك مغامرة حقيقية. حقا إنه رهان فني، قبل كل شيء، ومسيرة تتفق وسياستنا العامة للإنتاج.

_ هل تعتقدون بوجود جمهور مستعد للاهتمام بموضوع غير مطروق سابقاً، بل وشديد الغرابة ؟

■ كل ما يتعلق بالصـوت، وبالآلة خاصـة، غالباً ما يؤثر بجمهور أوسـع من جمهور الحفلات التقليدية للموسـيقا الكلاسـيكية. ذلك هو الجمهور الذي نصـبو إليه في سَـبْر خفايا هذا الموضوع الذي، على الرغم من كونه موسـيقياً، يتجاوز الإطار الضـيّق للموسـيقا أو لعلم الموسـيقا، يستكشف ويوضّح ظاهرة تاريخية استثنائية.

أجرى الحوار بيرتران بواسار Bertrand Boissard



____معجم

جامعة حلوان _ القاهرة

شُـغل الإنسان المعاصر بمحاولات تفسير الظواهر الطبيعية من حوله أكثر من أي حقبة حضارية مضت. ومجال الإبداع البشري أحد الظواهر التي شغلت اهتمام الباحثين منذ القدم، ويمكن وصف الإبداع بشكل عام بأنه التجديد والتكيف مع الموقف المتغير. وليس من الضروري أن يكون الشخص المبدع هو أول شخص في الدنيا ينتج ما أنتجه من أجل أن يعد عمله إبداعاً، ولكن من الضروري أن تكون هناك بعض السمات التي تميز الشخص المبدع عن الشخص العادي ومن أهمها: (10)

- 1- سـرعة البديهة والطلاقة في استدعاء أكبر عدد من الأفكار في فترة زمنية محددة.
- 2- مرونة التفكير والثقة بالنفس والقدرة على التكيف تبعاً للمتغيرات التي تحدث في الموقف الذي يواجهه.
- 3- حب الاستطلاع والاستفسار والرغبة في الاكتشاف.
- 4- الاستقلالية في الفكرة والمغامرة والجرأة في الإقدام عليهما.
 - 5- الرغبة في الابتكار والتجديد والخروج على المألوف.

وإذا طبقنا هذه الخصائص على المبدعين الموسيقيين نجد أن هذه الخصائص لا بد أن تتوفر جميعها في كل فنان مبدع، خاصة في مجال عزف التقاسيم، إذ إن الخبرة الجمالية في فن الارتجال في الموسيقا العربية هي محصلة مجموعة استجابات يكتسبها المرتجل من عدة

⁽¹⁾ مصطفى سويف ـــ العبقرية في الفن ــ المكتبة الثقافية رقم 20 ـ دار القلم ــ جمهورية مصر العربية ـ ص 41

ـــــــمعجم

مواقف ارتجالية متنوعة تؤثر في أدائه وأسلوبه الارتجالي وتكون عوناً له على صقل موهبته الفطرية المتأصلة، علماً بأن هذه الخبرة لا تأتي إلا مع توافر الوعي التام لمختلف الانتقالات اللحنية لكي يأتي هذا الابتكار عن إدراك وتفهم كامل لما يرتجل.(١١)

وكما ذكرنا فإن أسلوب التقاسيم بكل أنواعه، سواء الحر أو الموزون، هو أكثر الأشكال الآلية التي تُظهر المستوى الإبداعي للعازف سواء على الصعيد اللحني وتناوله للمقامات والانتقالات اللحنية أم على صعيد التكنيك العزفي على الآلة ومدى تمكنه من الأساليب المختلفة للأداء، والتقاسيم أيضاً مرت بمراحل مختلفة واستخدمت بأشكال متنوعة في مختلف المراحل الموسيقية، قديماً إذ تمثل الأسلوب التقليدي، وحديثاً إذ تمثل الأسلوب المستحدث، والبحث الراهن سوف يتضمن استعراضاً للأسلوب التقاسيم على آلة القانون ما بين التقليدي والمستحدث بجمهورية مصر العربية.

مصطلحات البحث .

ميثود (Method): أسلوب لتطوير تقنية العزف على الآلة الموسيقية، ويتكون من عدة تدريبات تخدم الهدف المطلوب. (12)

أوســـتيناتو (Ostinato): يطلق عليه الباص العنيد، وهو لحن يتكرر عدة مرات في جزء الباص بينما تصاحبه الألحان الأخرى في أسلوب هارموني. (13)

⁽²⁾ عبد الله الكردي ___ فن الارتجال في الموسيقا العربية ___ رسالة دكتوراه غير منشورة ___ كلية التربية الموسيقية ___ جامع حلوان ___ القاهرة 1982- ص 1270132.

⁽³⁾ إيزيس فتح الله وآخرون ____ قواعد الموسيقا العربية ____ المطبعة الأميرية ___ جمهورية مصر العربية 1977.

⁽⁴⁾ أحمد بيومي ــ القاموس الموسيقي ــ المركز الثقافي العربية، دار الأوبرا المصرية ــ القاهرة 1992 ــ ص 296.

كونترابنتو (Contrappunto): تقابل الألحان نغمة مقابل نغمة، وهو عبارة عن خط لحني أو أكثر مستقل يصاحبه اللحن الأساسي ويصطحبه في خط أفقي في نفس الوقت، على أن يتخذ كل منها مساراً منفصلاً ذاتياً من نفس المقام وباتصال هارموني دائم بينها. (14)

الصــد والرد (الفرداج): وهو نوع من أنواع التبديل ولكن بشـكل سـريع ومتصل Legato ويمكن أن يعزف بالسبابتين على نغمة واحدة أو نغمتين، ويمكن أن يعزف أيضاً بسبابة إحدى اليدين فقط.

العفق: عبارة عن تغيير النغمات بالرفع أو بالخفض عن طريق الضغط على الأوتار بإبهام اليد اليسرى مع عزف النغمة في نفس الوقت بسبابة اليد اليمنى، وفي بعض الأحيان تستخدم وسطى اليسرى أيضاً في العفق.⁽¹⁵⁾

البصم: يؤدى بعزف الوتر بسبابة اليد اليمنى ثم عفقه بسـرعة، وقبل انقطاع رنين الصـوت بإبهام اليد اليسـرى. وفي بعض الأحيان يسـتخدم مفتاح ضـبط القانون في أداء البصم ليعطى صوتاً مميزاً.

اللفة (البرمة): وهي نوع من الزخرفة في الحليات الخاصة بآلة القانون، وفيها تبدأ سبابة اليد اليمنى بعزف أول نغمة "دو"، ثم تستلم منها سبابة اليسرى فتعزف الثلاث نغمات "ري ـ دو ـ سي" بشكل زحلقة لأسفل، ثم ترد عليها سبابة اليمنى بنغمة "دو" مرة ثانية.(16)

أرابيسـك (Arabesque): اصطلاح يستعمل للدلالة على الفن الزخرفي حيث اســتخدام الزخارف اللحنية الارتجالية

(5) أحمد بيومي _ القاموس الموسيقي _ مرجع سابق _ ص 98.

[ُ]ــــ) نبيل شـوره ـــــ المهارّات العزفية على آلة القانون ــــ مصر للخدمات العلمية ــــ القاهرة 1997 ــ ص5.

⁽⁷⁾ منال العفيفي محمود ــــ دراسة تحليلية لأساليب التقاسيم على آلة القانون في مصر في النصف الثاني من القرن العشرين ـــ رسالة دكتوراه غير منشورة ــ كلية التربية الموسيقية ــ جامعة حلوان 1999 ــ ص9.

معجم

ذو طابع زخرفي عربي أصيل.(17)

الحركة المنحرفة (Oblique movement):

حركة هارمونية لصوتين يكون أحدهما ثابتاً والآخر يتحرك صعوداً أو هبوطاً.

ديافوني (Diaphony):

أي خطان لحنيان يسمعان معاً في نفس الوقت.

الجانب النظري

قسمنا الجانب النظري إلى قسمين:

القســـم الأول: يتناول آلـة القـانون وبعض رواد العزف عليها خصوصاً في مجال التقاسيم.

القسم الثاني: يتناول المفهوم اللغوي والفني (الموسيقي) للتقاسيم.

أولاً: آلة القانون

القانون كلمة إغريقية الأصل تدل على آلة ذات وتر واحد تعرف بالمونوكورد، وهي آلة استخدمها الإغريق في قياس نسب أصوات السلم الموسيقي، وانتقلت هذه التسمية من الإغريقية إلى العربية عن طريق الترجمة في القرن العاشر الميلادي. وتعد آلة القانون من الآلات البارزة في التخت الموسيقي العربي، فقد أخذت مكاناً مرموقاً بما تتميز به من مساحة صوتية واسعة وقوة في الصوت. ويعدها المؤرخون دستوراً للنغم العربي. وعندما نتبع الرحلة التاريخية لآلة القانون عبر العصور المختلفة نجد أن البدايات ظهرت في الحضارة المصرية الفرعونية حيث ظهرت آلة الجنك كما ظهر الآشور في الحضارة الإغريقية القديمة، أما آلة وأيضاً آلة المونوكورد في الحضارة الإغريقية القديمة، أما آلة وأيضاً آلة المونوكورد في الحضارة الإغريقية القديمة، أما آلة

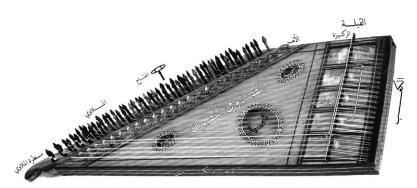
⁽⁸⁾ عبد المنعم خليل ___ الموسوعة الموسيقية المختصرة ___ الطبعة الأولى __ القاهرة 1992 _ ص55.

القانون بشـكلها الحالي فيرجع فضـل اسـتكمالها وتهذيبها على هذا النحو إلى العرب، وخصــوصــاً إلى الفيلســوف المعروف أبي النصر الفارابي.

أجزاء آلة القانون ومحتوياتها

تتكون آلة القانون كما هو موضح بالشكل (1) من:

الصندوق المصوّت، القبلة، الكعب، مسطرة الملاوي، الأنف، الرقمة، الفرس، الركيزة، الشمسية، السرو، العُرْب، مفتاح الضبط.



شكل (1)

المساحة الصوتية لآلة القانون: يشتمل القانون ذو الستة والعشرين مقاماً على 78 وتراً إذ إن كل مقام يتضمن ثلاثة أوتار.

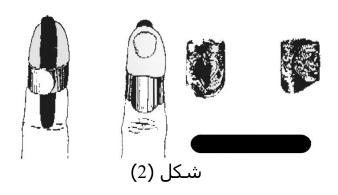
أدوات العزف على آلة القانون

يعزف القانون بوساطة كستبانات معدنية مفتوحة الطرفين تلبس في إصبعي السبابة، وأحياناً يضاف أكثر من كستبان بداية من الإصبع الوسطى لعزف المسافات الهارمونية وغيره من الأساليب المستحدثة في العزف.

258 | لعدد 35 | 2005

____معجم

الريشـة وهي عبارة عن قطعة مهذبة مصقولة من قرن الحيوان تولج بين باطن الإصبع والكسـتبان.



مدارس العزف على آلة القانون في مصر وأهم عاز في الآلة

بدأ اهتمام المصريين بآلة القانون منذ زمن بعيد، ولكن بوادر هذا الاهتمام ظهرت بوضوح في أواخر القرن التاسع عشر الميلادي عندما برزت أول مجموعة رائدة من العازفين على هذه الآلة في مصر، وقد قسمنا مدارس العزف على آلة القانون في مصر إلى ثلاث مدارس.

المدرسة الأولى: مدرسة الرواد

ومن أبرز عازفي آلة القانون في هذه المدرسة (18)

محمد العقاد الكبير:

يعد الرائد في العزف على آلة القانون الكبير (بدون عرب) وكان أول من استخدم ديوانين في العزف بدلاً من ديوان واحد، كما تميز بطريقة خاصة لتعديل (لضبط) الآلة لتتلاءم مع كونها بدون مكنة عُرب حيث كان يضبط أوتار كل ديوان في الآلة بمقام خاص مختلف عن الديوان الآخر، ليتناسب مع الوصلة الغنائية ليتمكن من متابعة المغنى بسهولة دون اللجوء كثيراً إلى العفق بإبهام اليد اليسرى، كما له تسجيلات لتقاسيم من عدة مقامات عربية من عام 1910 إلى عام 1924 معزوفة على آلة قانون كبير (بدون عُرب).

عبد الحميد القضابي:

له تسـجيلات لتقاسيم من عدة مقامات عربية من عام

⁽⁹⁾ أمل ماجد سلطان بشير _ دراسة مقارنة لأهم أساليب العزف على آلة القانون في مصر وتركيا والكويت ___ رسالة دكتوراه غير منشورة __ أكاديمية الفنون __ المعهد العالي للموسيقا العربية 1994، القاهرة ص49,50,51

1920 إلى عام 1925.

مصطفى رضا:

تتلمـذ على يـد محمـد العقـاد الكبير، لـه تســجيلات لتقاســيم وبعض المقطوعات على قانون كبير (بدون عرب) عام 1927.

المدرسة الثانية: مدرسة المحدثين

ومن أبرز عازفي آلة القانون في هذه المدرسة

محمد عبده صالح:

برع في مجال التقاسيم والارتجال الفوري، وكان عزفه مليئاً بكل ما يطرب المستمعين من رشاقة وسرعة وحبكة، خاصة في قفلات التقاسيم المنفردة، كون فرقة صاحبت معظم المشاهير من المطربين والمطربات إلى أن استقر في فرقة أم كلثوم فقام بمصاحبتها في أغلب أعمالها سواء بأداء الترجمة اللحنية أثناء أدائها للموال أو بعزف فواصل من التقاسيم تتخلل أغانيها العاطفية الطويلة، كما يعد حلقة الوصل بين المدرستين (مدرسة الرواد ومدرسة المحدثين).

أمين فهمى:

تميز في أداء التقاسيم خصوصاً الموزونة المصاحبة للأوزان والضروب العربية، كما استطاع الجمع بين الأسلوب التقليدي مع محاولة ابتكار أسلوب مستحدث مستخدماً فيه تعدد التصويت في صوره الأولى.

مصطفى كامل:

⁽¹⁰⁾ نبيل شوره ـــ المهارات العزفية على آلة القانون ـــ مصر للخدمات العلمية ـــ القاهرة 1997م ص 10- 11

كان أول دفعة قبلت بمعهد الموسيقا العربية عام 1926، وحصل على دبلوم المعهد عام 1933. قام بتدريس آلة القانون في بعض الكليات والمعاهد الموسيقية المتخصصة في مصر والعديد من البلدان العربية. كما ألف العديد من الكتب الدراسية الخاصة بآلة القانون. تميز أسلوب عزفه بالرشاقة والتكنيك السريع في الأزمنة السريعة ودقة تصويره للمقامات العربية وحبكة القفلة خاصة في التقاسيم.

كامل عبد الله:

التحق بمعهد الموسيقا العربية وحصل على دبلوم المعهد عام 1935. وفي عام 1954 كون فرقة خاصة تعمل بالتسيجيلات والحفلات وصاحبت العديد من المطربين والمطربات في ذلك الوقت، تميز أسيلوب عزفه بالخفة والرشياقة وإدخاله لبعض الحليات والزخارف اللحنية المسيحدثة كما تميز بسيرعة انتقالاته اللحنية في التقاسيم على إيقاع الأقصاق الذي انفرد به.

المدرسة الثالثة: مدرسة المجددين

ظهرت في الربع الأخير من القرن العشـــرين تقريبـاً، وانطلقت هذه المدرســـة من تجربة عبد الفتاح منســـي وأحمـد فؤاد حســـن. ومن أبرز عـازفي الآلـة في هـذه المرحلة:

عبد الفتاح منسى:

تميز عزفه على آلة القانون بالأداء الاستعراضي الذي يبرز مهاراته التكنيكية، وكان له الأثر الكبير في تكوين أسلوب العزف على آلة القانون عن طريق استقلال اليد اليسرى في أدائها للإيقاع وأداء اليد اليمنى للحن الأساسي. ومن أبرز السمات المميزة لأسلوب عزفه السرعة والقوة في أداء القفزات اللحنية ووضعه لبعض

الهارمونيات للحن أثناء عزفه، وكان يطلق عليه (الأسطول)، كما يعد بمثابة حلقة الوصـل بين المدرسـتين المحدثة والمعاصرة.

سيد رجب:

تتلمذ على يد مصطفى كامل، وعمل عازف قانون مع بعض الفرق الموسيقية حتى كون لنفسه فرقة خاصة. طور أسلوب العزف على الآلة فأدخل أسلوب العزف بالإصبع الوسطى مع السبابة باليد اليمنى، كما قام بعزف بعض الكونشرتات المؤلفة لآلة القانون، مثل كونشيرتو القانون لرفعت جرانه، وغيرها من المقطوعات الموسيقية الرفيعة المستوى من حيث صعوبة التكنيك العزفي. له العديد من المؤلفات الموسيقية التي لها صبغة مميزة مثل "مجرد رأي" و "الدوامة".

سامي نصير:

تتلمذ على يد محمد عبده صالح. وفي عام 1959 كون لنفسه فرقة خاصة، بجانب كونه عازفاً لآلة القانون في فرقة الموسيقا العربية بقيادة عبد الحليم نويره، إلى أن أصبح في ما بعد قائداً لفرقة أم كلثوم للموسيقا العربية، يتميز أسلوبه في العزف على آلة القانون بسلاسة ورشاقة الأداء وسرعة العفق.

نبيل عبد الهادي شوره:

تتلمـذ على يد أمين فهمي ومحمد عبده صـالح وعبد الفتاح منسـي وأحمد فؤاد حسـن. حصل على الماجسـتير والـدكتوراه في كليـة التربية الموسـيقية، ألف العديد من المقطوعات الموسـيقية الخاصـة بآلة القانون، وأشـهرها موسـيقا "نهر النيل". وهو أول من قام ببحث علمي يتناول

أسلوب تعدد التصويت على آلة القانون. ألف العديد من الكتب العلمية التي تتضمن تدريبات ودراسات متطورة للآلة. تدرج في الوظائف العلمية إلى أن شلغل منصب عميد كلية التربية الموسليقية حالياً. تميزت تقاسليمه بالجمع بين الروح التقليدية القديمة وروح التجديد والمعاصرة. (20)

محمد السيد ياقوت:

تخرج من كلية التربية الموسيقية عام 1967، ثم حصل على الماجستير والدكتوراه. له أعمال موسيقية مميزة في مجال الموسيقا العربية، وخاصة في مجال معالجة الأعمال التراثية الغنائية ذات الثلاث أرباع النغمة معالجة هارمونية، هذا بجانب أسلوبه المميز في أداء التقاسيم على آلة القانون، فقد جمع بين الأسلوب التقليدي والأسلوب المستحدث. (21)

ماجد سرور:

وهو يمثل جيل الشباب حيث تتلمذ على يد كامل عبد الله بمعهد الموسيقا العربية عام 1981. اشترك بالفرق الماسية، كما عمل عازفاً محترفاً في بعض الفرق الموسيقية. حصل على جائزة العازف المبدع من أكاديمية الفنون عام 1993، كما حصل على جائزة عازف القانون الأول في الوطن العربي في المسابقة الدولية بدار الأوبرا المصرية عام 1994. تميز أسلوب عزفه بالبراعة والتمكن الكبير من الناحية التكنيكية والبراعة في مصاحبة المطربين سواء بالترجمة أثناء أداء الموال أم بالتقاسيم التي تميزت

(11) نبيل شوره _ المهارات العزفية على آلة القانون _ مرجع سابق ص12.

⁽¹²⁾ منال العَفْيَفي محَّمُود __ دُراسة تحليلية لأساليب التقاسيم على آلة القانون في مصر في النصف الثاني من القرن العشرين _ مرجع سابق ص72.

ـــــــمعجم

بروح المعاصرة والتجديد سواء من الناحية التكنيكية، أم من ناحية تناوله للانتقالات اللحنية.

ثانياً: التقاسيم

لا بد أولاً أن نلقي الضــوء على المفهوم الخاص لكلمة التقاسـم.

كمصطلح لغوي: هي كلمة عربية وتركية، وهي تأتي من تقسيم حيث ترجع إلى أسلوب الزخارف الإسلامية التجريدية التي تقوم بتقسيم الفراغ إلى أشكال هندسية دقيقة.

كمصطلح فني: يعني تقسيم الزمن بالموسيقا، أي ملء الوقت المخصص لمثل هذه التقاسيم وفقاً للأسلوب العلمي والبناء الارتجالي السليم من بداية وتفاعل ونهاية. (22)

التقاسيم وارتباطها ببعض القوالب الغنائية والآلية

ارتبطت التقاسيم بالعديد من القوالب الآلية والغنائية في الموسيقا العربية مثل:

التقاسيم والوصلة الغنائية

كانت هناك وظيفة ودور للتقاسيم قديماً يتمثل في أداء بعض الأجزاء في (الوصلة) كما تسمى في بلاد المشرق العربي، أو (النوبة) كما تسمى في بلاد المغرب العربي. وهذه الأشكال الموسيقية السابق ذكرها تمثل نظاماً خاصاً في تتابع المقطوعات الآلية والغنائية. وتحتل الأجزاء التقاسيمية في الوصلة مكان المقدمة، وتؤدي وظيفة فنية

⁽¹³⁾ سمحة الخولي ــــ الارتجال وتقاليده في الموسيقا العربية ــــ عالم الفكر ـــ المجلد السادس ــ العدد الأول ــ الكويت 1975 ص 20.

ونفسية هامة وهي تأكيد المقام وتهيئة المزاج العام للعازف والمطرب والمستمع. كما يسمى بسلطنة الجو العام بروح المقام، كما تلعب التقاسيم أيضاً دوراً في ربط أجزاء الوصلة وتقديم التباين الضروري بين ما هو غنائي وما هو آلي وما هو حر. وينقسم الارتجال أو التقاسيم في الوصلة عادة إلى نوعين.

1- تقاسيم ملتزمة بضرب إيقاعي محدد (تقاسيم موزونة).

2- تقاسيم غير ملتزمة بأي ضرب إيقاعي (تقاسيم غير موزونة).

التقاسيم والموال

يعد الموال نوعاً من أنواع الغناء الارتجالي، يتنقل المغني من خلاله بين المقامات الموسيقية في حِرَفية تعكس قدراته الفنية. وعلى العازف أن يتابع هذه الارتجالات الغنائية وأن يقوم بترجمة ما يؤديه المطرب ويهيئ له الجو للاستمرار في أدائه للوصلة الغنائية المرتجلة. (23) حيث الاستعراض النغمي والمقامي السريع وغير المتوقع أحياناً بين المقامات المختلفة مما يلزم تمكن العازف (المترجم)، وأن يكون على دراية كبيرة بالمقامات والتحولات النغمية ليتسنى له القيام بعملية (التأشير).

التقاسيم التي تتخلل الأغاني

كان للتقاسـيم دور هام سواء في سلطنة المطرب بجو المقام المغنى فيه، أو تقوم بعمل فاصل صغير يستريح فيه المطرب ويلتقط أنفاسـه وفي بعض الأحيان تلعب التقاسيم دوراً في الانتقـال اللحني بين مقـام وآخر عن طريق قنطرة

(14) عبد الله الكردي ـ فن الارتجال في الموسيقا العربية ـ مرجع سابق ص31.

صغيرة (Link) يؤديه العازف المرتجل، وظهر هذا الاستخدام للتقاسيم قديماً في أغاني المطربين مثل أم كلثوم وعبد الوهاب وغيرهم.

التقاسيم وقالب التحميلة

ارتبطت التقاسيم ببعض من أشكال التأليف الآلي التقليدي مثل قالب التحميلة وهي مؤلف عربي مقتبس عن أصل تركي، اشتقه العرب من بعض البشارف التركية المبتكرة مثل بشرف "قره بطاق السيكاه". وتعد التحميلة من أكثر صيغ الموسيقا العربية التقليدية تشويقاً وبراعة، إذ يندمج الإيقاع الموزون المحدد مع الارتجال اللحني الحر اندماجاً عضوياً بارعاً، وبذلك تمثل التحميلة التقابل بين الحرية الذاتية لخيال العازف، وبين الالتزام بخطة موسيقية بائية وإيقاعية بالغة الإحكام. (24)

كانت التحميلة تعزف فيما مضى كفاصل من موسيقا الآلات، وتؤديها مجموعة من العازفين المتميزين على آلات التخت العربي المعروفة (القانون ـ العود ـ الناي ـ الكمان) بجانب مصاحبة آلة إنقاعية.

وتعد التحميلة من القوالب الآلية التي يظهر فيها أسلوب العزف الارتجالي بشكل (التقاسيم الموزونة) والتي عادة ماتكون على أحد الموازين البسيطة ذات التكوين الثنائي المنتظم غير الأعرج، ويتكرر هذا الميزان الإيقاعي طوال التحميلة مقترناً بنموذج لحني صغير محفوظ متكرر يكون من نفس المقام الأساسي للتحميلة. وبعد اللحن الأساسي تتناوب الآلات بدورها في أداء التقاسيم المرتجلة الموزونة، وينتهي كل جزء بتسليم المجموعة لحزء محفوظ متكرر، وهكذا إلى أن تجتمع الآلات لأداء

العدد 35 / 2005

_

⁽¹⁵⁾ سمحة الخولي ___ الارتجال وتقاليده في الموسيقا العربية ___ موجع سابق ص7.

الجملة اللحنية المميزة للتحميلة والتي كانت تتكرر بين كل تقسيمة لتنتهي التحميلة في المقام الأصلي. ⁽²⁵⁾

وفي بعض الأحيان تعزف التحميلة آلتين موسيقيتين فقط، مما يفتح آفاقاً واسيعة في مجال التنافس والتحاور والتباري في أداء جمل موسيقية قصيرة تنتقل من مقام لآخر بحرية وبراعة بما يتفق وخيال العازف. وهذا يتطلب يقظة تامة لكل مرتجل تجاه الآخر لمواجهة ما قد يحققه أحدهما من انتقالات لحنية مفاجئة وغير متوقعة. وفي هذا الحوار الثنائي الآلي المقيد (الموزون) يستطيع أحد المرتجلين إبراز الضرب المستخدم بالعزف بطريقة منغمة من حين لآخر، كما يمكن استخدام آلة إيقاعية مصاحبة لهما. ويستمر هذا التبادل العزفي بالتناوب حتى النهاية وصولاً إلى المقام الأساسي للتحميلة.

الجانب التطبيقي

سوف نتعرض في هذا الجزء إلى تحليل بعض المؤلفات الآلية والغنائية التي تتضمن داخلها بعض الأجزاء من التقاسيم بنوعيها (الحرة والموزونة)، وقد راعينا في اختيار العينة الآتي:

- 1- تنوع القوالب الموسيقية (آلية _ غنائية).
- 2- تنوع العازفين (المرتجلين) بحيث تغطي الفترة الرمنية المطلوبة.
 - 3- التنوع في المقامات المستخدمة.
 - 4- التنوع في الموازين والضروب المستخدمة.

وفيما يلي جدول يوضــح العينة المختارة من المؤلفات

268 | لعدد 35

⁽¹⁶⁾ ناهد أحمد حافظ ــــ القوالب الآلية في الموسيقا العربية ــــ رسالة ماجستير غير منشورة ـــ كلية التربية الموسيقية ـــ جامعة حلوان ــ القاهرة 1972 ــ ص 249.

⁽¹⁷⁾ عبد الله الكردي _ فن الارتجال في الموسيقا العربية _ مرجع سابق ص 144.

____معجم

التي تحتوي على أسلوب التقاسيم.

الميزان	المقــــام	اسـم العمل	نوع التقاسيم	اســــم العـــازف (المرتجل)
9 8	راست	تقاسیم راست	موزونـــــة	كامل عبد الله
_	بياتي	تقاسیم بیاتي	حـــــرة	أمين فهمي
	کـــرد	موال أشـكي لمين	حرة (ترجمة لموال)	محمد عبده صالح
2 4	سوزناك	تحميلة سـوزناك	موزونة	مصطفی کامل
	لا مقامي	مجرد رأي	حــــرة	سید رجب
4	هزام	تحميلة أمان ياللي	موزونة	نبیل شـوره
	نهاوند	تقاسیم نهاوند	حـــرة	محمد السيد ياقوت

أولاً: تحليل العينة الممثلة للأسلوب التقليدي في التقاسيم على آلة القانون.

النموذج الأول: تقاسيم راست أقصاق / كامل عبد الله



معجم	

271

التعليق على العمل

ا- نوع التقاسيم ، موزونة على ميزان 9

رضرب الأقصاق الأفرنجي). ϵ E_9 $^{\mathsf{TM}}$ E_8 $^{\mathsf{TM}}$ E $^{\mathsf{TM}}$ E $^{\mathsf{TM}}$ E

- 2- الانتقالات اللحنية : جاء العمل في مقام الراســت مع التحويل إلى مقام النهاوند ثم العودة إلى مقام الراست مرة اخري.
 - 3- النطاق الصوتى:

المنطقة الصوتية : الأراضي، الوسطى، الجوابات. المساحة الصوتية : أوكتافين.

- 4- القفزات اللحنيـة: غلب الطابع الســـلمي النغمى على العمل عدا بعض الأجزاء التي تضمنت قفزات نغمية.
- 5- الأشكال الإيقاعية: غلب استخدام الأشكال الإيقاعية البسـيطة، مع اسـتخدام لبعض الأشـكال الإيقاعية ذات التراكيب الداخلية (المركية).
- 6- القفلات: كلها تامة على درجة الأســاس في مقام
- 7- الجمل والعبارات: جاءت العبارات واضحة ومنتظمة ومعبرة عن مقام الراسـت بجنسـيه (الأصـل والفرع)، جنس النهاوند على درجة الراست.
- 8- المهارات العزفية المستخدمة: غلب على العمل أسلوب العزف التقليـدي (بكلتـا اليـدين معاً على بعد أوكتاف)، الفرداج، اللفة، التبديل، الكنتربوا، العفق، الزحلقة السريعة القصيرة الهابطة.

النموذج الثاني : تقاسيم حرة بياتي/أمين فهمي

تقاسیـــم حرة قانون الأمين فهمي



273

التعليق على العمل

- 1- نوع التقاسيم : تقاسيم حرة في مقام البياتي على درجة الدوكاه.
- 2- الانتقالات اللحنية: جاء العمل في مقام البياتي مع لمس مقام الحسيني، مقام القارجغار (الشوري).
 - 3- النطاق الصوتي: المنطقة الصوتية : الأراضي، الوسطى، الجوابات المساحة الصوتية : أوكتافين
- 4- القفزات اللحنيـة: غلب الطابع الســـلمي النغمي على العمل عدا بعض الأجزاء التي تضمنت قفزات نغمية.
- 5- الأشكال الإيقاعية: غلب استخدام الأشكال الإيقاعية الىسىطة.
- 6- القفلات: كلها تامة على درجة الأســاس في مقام الىياتى.
- 7- الجمل والعبارات: لم يتقيد بعدد معين من الميزورات داخل الجمل الموســيقية، أي أن هناك تنوعاً في طول الجمل وتقارب في نغمها واحتوائها على الســـكوانس اللحني والإيقاعي.
- 8- المهارات العزفية المستخدمة: غلب على العمل أسلوب العزف التقليدي (بكلتا اليدين معاً على بعد أوكتاف)، الفرداج، اللفة، التبديل، الكنتربوا، العفق، التحويل النغمى بوســاطـة مكنـة العرب، الزحلقـة الســـريعـة القصيرة الهابطة.

معجم	

النموذج الثالث : تقاسيم موزونة (تحميلة سوزناك) / مصطفى كامل



معجم	

277





التعليق على العمل

1- نوع التقـاســـيم : تقـاســـيم موزونهُ على ميزان ثنائي يصاحبها

2 N 7 F | 2 N I I I

2- الانتقالات اللحنية: استخدام تقليدي لمقام السوزناك حيث لمس طبع السيكاه على درجة السيكاه، ثم مقام هزام على السيكاه، ثم أخذ يصعد تدريجياً في الدرجات النغمية ليتحول إلى مقام الجهاركاه ثم جنس بياتي النوى ثم مقام حسيني على النوى ثم رجع مرة أخرى لمقام السوزناك عن طريق جنس فرعه (حجاز على النوى)، مع ملاحظة الفصل بين كل تحويل نغمي عن طريق عزف عبارة لحنية قصيرة تدعم درجة الأساس للمقام الجديد.

3- النطاق الصوتي:

المنطقة الصوتية : الوسطى، الجوابات.

المساحة الصوتية : أوكتافين.

- 4- القفزات اللحنيـة: غلب الطابع الســـلمي النغمي على العمل عدا بعض الأجزاء التي تضمنت قفزات نغمية.
- 5- الأشكال الإيقاعية: غلب استخدام الأشكال الإيقاعية البسيطة مع استخدام لبعض الأشكال الإيقاعية ذات التراكيب الداخلية (المركبة).
- 6- القفلات: كلها تامة على درجة الأسلس في المقام المحول له أثناء أداء التحميلة، مع ملاحظة أن أغلب القفلات جاءت على النبر الأول من الميزور.
- 7- الجمل والعبارات: جاءت الجمل الموسيقية واضحة وغير منتظمة في عدد الموازير ومعبرة عن المقامات التي تضمنتها التحميلة.
- 8- المهارات العزفية المستخدمة: غلب على العمل أسلوب

280 | العدد 35

ــــــمعجم

العزف التقليدي (بكلتا اليدين معاً على بعد أوكتاف)، الفرداج، اللفة، التبديل، الكنتربوا، العفق، الزحلقة السريعة القصيرة الهابطة، الحركة المنحرفة، استخدام أسلوب تعدد التصويت في صورة بسيطة عن طريق أداء الضرب باليد اليسرى في أراضي المقام على شكل إيقاع منغم (Ostinato).

النموذج الرابع : تقاسيم حرة (موال أشكي لمين الهوى) محمد عبده صالح

> إرتجالات على آلة القانون وموال أشكى لمين الهوى لمحمد عبد الوهاب



معجم	 	 _
\ •		

التعليق على العمل

- 1- نوع التقاسيم : تقاسيم حرة مصاحبة للموال (ترجمة).
- 2- الانتقالات اللحنية: اســتعراض لمقام الكرد على درجة الـدوكـاه بـدءاً من جنس الفرع، ثم هبوطـاً إلى جنس الأصل، ثم لمس جنس كرد المحير، نهاوند النوي، كرد الدوكاه، عجم على العجم، راسـت على النوي، بياتي على المحير، كرد الحسيني ثم عائداً إلى جنس نهاوند النوي لينتهي في المقـام الأصـــلي للعمـل وهو مقام الكرد على درجة الدوكاه.
 - 3- النطاق الصوتي:

المنطقة الصوتية: الوسطى، الجوابات.

المساحة الصوتية : أوكتاف + 5 ت.

- 4- القفزات اللحنيـة: غلب الطابع الســـلمي النغمي على العمل عدا بعض الأجزاء التي تضمنت قفزات نغمية.
- 5- الأشكال الإيقاعية: استخدام الأشكال الإيقاعية البسيطة فقط مع ظهور إيقاع الثلثية.
- 6- القفلات: بعض القفلات تـامـة على درجـة الأســـاس وبعض القفلات معلقة خاصة في حالة الترجمة.
- 7- الجمل والعبارات: جاءت الجمل الموسيقية واضحة وغير منتظمة في عدد الموازير ومعبرة عن المقامات التي تضمنها الموال سواء مع متابعة المطرب متابعة دقيقة (الترجمة)، أو حين يقوم العازف بالتمهيد للغناء عن طريق عزف تـأشـــيرة قصــيرة تدخل المطرب في جو المقام.
- 8- المهارات العزفية المستخدمة: غلب على العمل أسلوب العزف التقليدي (بكلتا البدين معاً على بعد أوكتاف)، الفرداج، اللفة، التبديل، الكنتربوا، العفق، الزحلقة

ـــــــمعجم

السريعة القصيرة الهابطة، البصم، التأكيد على الضغوط الأســاســية للإيقاعات في منطقة الأراضــي باليد اليسرى، التحويل النغمي بوساطة مكنة العرب.

ثانياً : تحليل العينة الممثلة للأسلوب المستحدث في التقاسيم على آلة القانون.

الميزان	المقــــام	اسم العمل	نو ع التقاسيم	اســـــم العـــازف (المرتجل)
	لا مقامي	مجرد رأي	حــــرة	سید رجب
4 4	هزام	تحميلة أمان ياللي	موزونة	نبيل شـوره
	نهاوند	تقاسيم	حـــرة	محمد السيد
		نهاوند		ياقوت

النموذج الأول: تقاسيم حرة/ سيد رجب (مجرد رأي).



تابع مجرد رأى



ـــــــــــــــــــــــــــــــــــــ		
۔ سبم	 	

التعليق على العمل

1- نوع التقاسيم : تقاسيم حرة.

2- الانتقالات اللحنية: جاءت الانتقالات اللحنية بشكل جديد وغير تقليدي يعتمد على الأسلوب اللامقامي المعتمد على التحويل الكروماتي بين النغمات وبعضها بشكل سريع.

3- النطاق الصوتي:

المنطقة الصوتية : الأراضي، الوسطى، الجوابات. المساحة الصوتية : 3 أوكتافات + 3 ك.

- 4- القفزات اللحنية: غلب على العمل أسلوب القفزات النغمية اللامقامية والكروماتية.
- 5- الأشـــكال الإيقاعية: اســتخدام الأشــكال الإيقاعية البسيطة ومضاعفاتها لغرض الأداء السريع.
- 6- القفـــــلات: غـير محـــددة وتنتهي عادة بالتدرج من السرعة إلى البطء (Rall).
- 7- الجمل والعبارات: غير محددة الجمل والعبارات وغير منتظمة، مع وجـــود بعض التـــكرارات لبعض الموتيفات اللحنية والإيقاعية أكثر من مرة.
- 8- المهارات العزفية المستخدمة: تميز أداء سيد رجب المستحدث الجديد البعيد عن الأسلوب التقليدي في العزف على آلة القانون، إذ استخدم مهارات جديدة في العزف مثل (الصد والرد باليد الواحدة، تبادل أوضاع اليدين، جذب الوتر (شده)، تعدد التصويت، استخدام أربعة أصابع في العزف، أداء

287

مجموعة من النغمات بشكل تألف هارموني في آن واحد، الزحلقة الطويلة (Gliss) سواء كانت صاعدة وتؤدى بظهر الريشة أو هابطة وتؤدى ببطن الريشة)، وتؤدى بظهر الريشة أو هابطة وتؤدى ببطن الريشة)، استخدم التعبير (التظليل) الموسيقي في الأداء مثل القوة (F) _ الضعف (P) _ السرعة (Allegro) _ البطء (Rall) _ التدرج في البطء (Rall) _ التدرج في الضعف في الشدة (Crescendo) _ الأداء في الشعف (Diminuendo) _ الأداء المتصل (Legato) _ الأداء المتطع (Staccato) _ المساحة الصوتية للآلة عن طريق العزف بكلتا المساحة الصوتية للآلة عن طريق العزف بكلتا اليدين معاً على بعد أوكتافين، استخدم الأسلوب الحيافوني (Diaphony)، الحركة المنحرفة، هذا الحيانب استخدامه لبعض المهارات التقليدية مثل الفرداج، التحويل النغمي بوساطة مكنة العرب، العفق.

النموذج الثاني: تقاسيم موزونة (تحميلة آمان ياللي) تأليف وأداء / نبيل شوره

تحميلة أمان يا لا للى

تأليف / أ.د. نبيل شوره 12 19 22 25 28







_ معجم	 	
ـ معجم	 	

التعليق على العمل

ا- نوع التقاسيم ، تقاس $_4^2$ ، $_4^3$ ، $_4^3$ على موازين -1

2- الانتقالات اللحنية: تميز هذا العمل بالثراء والتنوع في الانتقالات اللحنية غير التقليدية إذ تحول من (مقام الهزام ــ بياتي النوى ـ حسيني النوى ـ صبا النوى ــ عجم الكردان ــ طبع نهاوند على الراست ــ طبع كرد الدوكاه ـــ شوق أفزا على الراست ــ نهاوند النوى ــ حجاز الدوكاه ــ طبع سيكاه على تك حصار ــ راست على العجم ـــ بياتي الكردان ـــ حجاز غريب على تك شاهناز ـــ طبع سيكاه على تك حصار ــ على تك شاهناز ـــ طبع سيكاه على تك حصار ــ مقام عراق على تك حصار، ثم العودة إلى مقام الهزام عن طريق جنس الفرع حجاز على النوى).

3- النطاق الصوتى:

المنطقة الصوتية : الأراضي، الوسطى، الجوابات. المساحة الصوتية : 3 أوكتافات + 4 ك.

- 4- القفزات اللحنية: جمع هذا العمل بين النغمات السلمية متأثراً بالأسلوب التقليدي، وأداء القفزات اللحنية المختلفة.
- 5- الأشــكال الإيقاعية: اســتخدام الأشــكال الإيقاعية السيطة.
- 6- القفلات: معظم القفلات كانت تنتهي بالركوز على نغمة نغمة الغماز لمقام الهزام أو بالركوز على نغمة الأساس التي يبني عليها الجنس أو المقام الجديد (المحول له).
- 7- الجمل والعبارات: جاءت العبارات رشييقة ومعبرة عن

ـــــــمعجم

المقامات المستخدمة مع تدعيم الضرب الإيقاعي عن طريق أداء بعض العبارات القصيرة المكررة بين كل تقسيمة وأخرى من حين لآخر. جاء تغيير الميزان والضرب الإيقاعي أكثر من مرة ليضفي نوعاً من التجديد والانطلاق والحرية، استخدم التتابع اللحني والإيقاعي (سكوانس) متأثراً بالأسلوب التقليدي في أداء التقاسيم.

8- المهارات العزفية المســتخدمة: جمع هذا العمل بين الأسـلوبين (التقليدي والمسـتحدث) في اسـتخدامه للمهارات العزفية والزخرفة فقد ظهر تأثره بالأسـلوب التقليدي عن طريق اسـتخدامه لطريقة (العزف بكلتا اليدين معاً على بعد أوكتاف، التبـديل، الكنتربوا، اللفة، العفق، البصــم، الفرداج، الزحلقة القصــيرة الســريعة الهابطة بين النغمات، الباص المتكرر، التحويل النغمي بوســاطة مكنة العرب، الزحلقة الطويلة (Gliss) الصـاعدة بظهر الريشــة أو الهابطة ببطن الريشــة أو الهابطة المسـتخدامه للمهارات المسـتحدثة مثل مهارة (تعدد التصـويت، اسـتخدام ثلاث أصابع في العزف، الصد والرد.

معجم

النموذج الثالث: تقاسيم حرة /محمد ياقوت

تقاسيم حرة لمحمد السيد ياقوت





_معجم		

معجم

التعليق على العمل

1- نوع التقاسيم ، تقاسيم حرة.

2- الانتقالات اللحنية: جاءت الانتقالات اللحنية بسيطة ومنطقية من نفس عائلة المقام الأساسي (النهاوند)، إذ بدأ باستعراض جنس الفرع في أراضي المقام متمثل في جنس عجم على اليكاه ثم صعد ليستعرض مقام النهاوند ومنه إلى مقام النهاوند المرصع ثم العودة إلى المقام الأصلي.

3- النطاق الصوتي:

المنطقة الصوتية : الأراضي، الوسطى، الجوابات. المساحة الصوتية : 3 أوكتافات.

- 4- القفزات اللحنية: غلب الطابع الســلمي النغمي بجانب اســتخـدامـه للقفزات والمتمثلـة في أداء الأربيجـات الصاعدة والهابطة.
- 5- الأشــكال الإيقاعية: اســتخدام الأشــكال الإيقاعية البســيطة عدا إيقاع الثلثية جاء بشــكل متضـاعف السرعة.
- 6- القفلات: جاءت القفلات مختلفة ومتنوعة والتمهيد لها كان شـــيقاً، وكانت كلها تامة مع اســـتخدام التألفات المفككة الصاعدة في بعض القفلات.
- 7- الجمل والعبارات: جاءت العبارات والجمل متأثرة بروح المدرسة التقليدية في التقاسيم، ولكنها مقدمة في إطار مستحدث حيث استخدام الأربيجات والمسافات الهارمونية والتتابع اللحني والإيقاعي (السكوانس)، مع تعامله مع مسافة الثالثة والخامسة، والخامسة، والخامسة سابعتها ٧٠
- 8- المهارات العزفية المســتخدمة: جمع هذا العمل بين الأســلوبين (التقليدي والمســتحدث) في اســتخدامه

للمهارات العزفية والزخرفة، فقد ظهر تأثره بالأسلوب التقليدي عن طريق استخدامه لطريقة (العزف بكلتا اليدين معاً على بعد أوكتاف، التبديل، الكنتربوا، اللغة، العفق، البصم، الفرداج، الزحلقة القصيرة السريعة الهابطة بين النغمات، الزحلقة الطويلة الهابطة ببطن الريشة، الباص المتكرر، التحويل النغمي بوساطة مكنة العرب، هذا بجانب استخدامه للمهارات المستحدثة مثل مهارة (تعدد التصويت المتمثلة في أداء الحركة المنحرفة، استخدام ثلاث أصابع في العزف، الصد والرد، استخدام مهارة العفق بطريقة خاصة إذ يتم بتحريك إبهام اليد اليسرى للأمام والخلف بطريقة مميزة ومرنة ليخرج الصوت من الوتر المعفوق بلون صوتي خاص، أداء التآلفات الهارمونية في آن واحد.

نتائج البحث:

على ضوء الدراسة التحليلية السابقة توصلنا إلى بعض النتائج التي وضحت في الجدول التالي:

التقاسيم المستحدثة	التقاسيم التقليدية	
1- تفوق الجـانب التكنيكي	1- تفوق الجانب التطريبي	
علِى الجانب التطريبي في	على الجانب التكنيكي	
الأداء العزفي.	في الأداء العزفي.	
2- الاتـجـاه إلــي عــزف	2- وجود التقاسيم بنوعيها	
التقاســـيم الحرة أكثر بعد	(الحر، المِوزون) فيمـا قبـل	
تراجع التقاســـيم الموزونة	الربع الأخير من القرن	
بشـــكـل ملحوظ بداية من	العشرين.	
الربع الأخير من القرن		
العشرين.	3- ســـاعــد وجود بعض	

الـقـوالـب الآلـيـة مـثـل التحميلة على تنمية ملكة الإبـداع والـخـلـق لـدى العازف، خاصة أن التقاسيم التي تتضـمنها التحميلة كانـت لا تـدون بـل كانـت متروكة للارتجالات الوهلية. 4- تقوم آلات التخت العربي بعزف التحميلـة بـالتنـاوب بمصاحبة آلة إيقاعية.

5- لا يتغير ميزان التقاسيم الموزونة التي تتضمنها التحميلة، وإنما يظل ثابتاً حتى نهاية المقطوعة وغالباً ما يكون ميزان ثنائي.

6- ازدهـار فـن الـمـواك الغنائي مما سـاعد على ظهور أسـلوب (الترجمة) بالآلة لمتابعة المغني أثناء أدائه للموال.

7- المســـارات اللحنيـة المقامية تقليدية قريبة من المقام الأصلي للتقاسـيم تغلب عليها البساطة.

8- عدم استغلال المساحة الصــوتيـة الكـاملـة لآلـة القانون.

3- ندرة تأليف القوالب الآلية مثل قالب التحميلة، وفي حالة تأليفها وتدريسها تدون تقاسيمها الموزونة مشل لحن الاستهلال مما حد من عملية الإبداع والابتكار لدى العازفين.

4- يمكن أن يؤدي القانون منفرداً التحميلة لإبراز الناحية لدى العازف.

5- يمكن أن يتغير الميزان أكثر من مرة أثناء أداء التقاسيم الموزونة داخل التحميلة ليضفي نوعاً من الحرية والابتكار والانطلاق والتجديد.

6- تراجع فن الموال الغنائي بشــكل ملحوظ مما خفض مســتوى أداء أســلوب (الـتـرجـمـة) عـلى الآلـة بشـكل عام.

7- المســـارات اللحنيـة المقـاميـة غير تقليـديـة ويمكن أن تكون بعيـدة عن المقام الأصلي للتقاسيم.
 8- اســـتغلال المســاحة

9- الـقـفلات تكون غـالبـاً الصــوتيـة الكـاملـة لآلـة على درجة الأساس (تامة) ومحبوكة بصنعة زخرفية (أرابيسك).

> 10- استخدام المهارات العزفية التقليدية مثل العزف بكلتـا اليـدين معـاً على بعد أوكتاف، العفق، البصـم، الفرداج، الزحلقة، اللفة، الكنتربوا، التبديل.

القانون مما يضــفي عمقاً على الناتج السمعي.

9- يمكن الركوز في القفلة على أي نغمـة غير نغمـة الأساس.

10- اســتخـدام المهـارات العزفية التقليدية بجانب اســـتحـداث بعض المهارات العزفية الجبديدة، مثل: اســــتخـدام أســــلوب تعدّد التصـــويت، العزف بأُكثر من إصــبعين، أداء مُهارة الصّــد والرد، عزف النغمات بشـكل تـآلفـات هـارمونيـة، العفق بـأســـلوب جـديـد، العفق باســـتخدام وســطی الید اليسري.

_____معجم

التوصيات المقترحة

في ضـوء البحث الراهن يمكننا عرض بعض التوصـيات المقترحة على النحو التالي:

- 1- الاهتمام بتأليف القوالب الآلية التي تتضــمن أســلوب التقاسيم الموزونة مثل قالب التحميلة.
- 2- الاهتمـام بـإحيـاء فن الموال للمحـافظة على أســـلوب الترجمة العزفية بين العازف والمطرب.
- 3- الاهتمام بتدريس نماذج من التقاسيم داخل مناهج آلة القانون في الكليات والمعاهد الموسيقية المتخصصة لتكون بمثابة نماذج توضيحية يتعلم من خلالها العازف ويحاول صياغة نماذج أخرى من ابتكاره.
- 4- الاهتمام بتدريس النظريات الموسيقية العربية المختلفة مثل المقامات وفروعها وكيفية الانتقالات اللحنية سواء بالطريقة التقليدية أو المستحدثة.
- 5- إقامة المسابقات الموسيقية في مجال التقاسيم لتشـــجيع الموهوبين في هـذا المجـال على الابتكـار والإبداع.
- 6- وضع برامج تدريبية تساعد على تذليل الصعوبات التكنيكية العزفية على آلة القانون ليتمكن عازف التقاسيم من مفرداته في العزف على الآلة وإلمامه بكل المهارات العزفية سواء التقليدية أو المستحدثة.
- 7- اهتمام وسائل الإعلام المسموعة والمرئية بإذاعة التقاسيم بشكل عام على الآلات العربية المختلفة لتنمية الحس والذوق الموسيقي لدى المستمع والمتذوق.

مراجع البحث

1- أحمد بيومي

القاموس الموسيقي ____ المركز الثقافي القومي، دار الأوبرا المصرية _ القاهرة .1992

- 2- أمل ماجد سلطان بشير
- دراســة مقارنة لأهم أســاليب العزف على آلة القانون في مصر وتركيا والكويت ــ رسالة دكتوراه غير منشورة ــ أكاديمية الفنون ــ المعهد العالي للموسيقا العربية 1994، القاهرة
 - 3- إيزيس فتح الله وآخرون

قواعد الموسيقا العربية ــ المطبعة الأميرية ـ جمهورية مصر العربية .1977

- 4- سمحة الخولي
- الارتجال وتقاليده في الموسيقا العربية ــ عالم الفكر ــ المجلد السادس ــ العدد الأول ــ الكويت .1975
 - 5- عبد الله الكردي
- فن الارتجال في الموسيقا العربية ــ رسالة دكتوراه غير منشورة ـــ كلية التربية الموسيقية ـــ جامعة حلوان ــ القاهرة .1982
- 6- عبد المنعم خليل الموسوعة الموسيقية المختصرة ___ الطبعة الأولى __ القاهرة .1992
- 7- مصطفى سويف العبقرية في الفن ___ المكتبة الثقافية رقم 20 ___ دار القلم _ جمهورية مصر العربية.
 - 8- منال العفيفي محمود

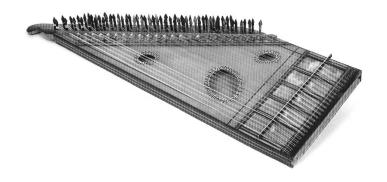
دراســة تحليلية لأســاليب التقاســيم على آلة القانون في مصـر في النصـف الثاني من القرن العشــرين ـــــ رسـالة دكتوراه غير منشـورة ـــ كلية التربية الموسـيقية ــ جامعة حلوان .1999

9- ناهد أحمد حافظ

القوالب الآلية في الموسيقا العربية _ رسالة ماجستير غير منشورة _ كلية التربية الموسيقية _ جامعة حلوان _ القاهرة .1972

10 نبيل شوره

المهارات العزفية على آلة القانون ____ مصر للخدمات العلمية _ القاهرة 1997.



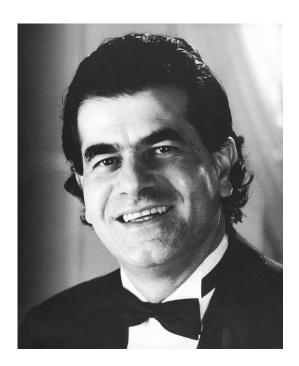
صرامة الإتقان

نطباعات حول حفل غزوان الزركلي الذي قدمه في الأسد للثقافة والفنون بدمشق في كانون الثاني عام

رد 35 / 2005

2005

أبان الزركلي



عازف البيانو غزوان الزركلي

عندما نرى العازف على المسرح ينقل يديه بخفة ودقة على آلته نحسده قليلاً على حظِه بالوصول إلى هذه السويّة ونظن أنه سيقضي وقته اللاحق بالتمتّع بما أنجرة من تمكّن وسييطرة على أدوات. لكنّ الأمر بالنسية للمؤدي ـــ العازف ــ ليس تماماً على هذا النحو. فما إن يصل العازف إلى سوية عالية فعلاً حتى تبدأ المسيرة الحقيقية للتطور التي تتطلّب منه عملاً أكثر تركيزاً وإجهاداً. وكلما تكشيفت آفاق جديدة تظهر تساؤلات ومعضلات جديدة لم تكن موجودة من قبل تتطلّب مزيداً من التعمق وبذل الجهد.

إن هذا الأمر يعيه ويمارســه غزوان، بل يمارســه بكل صــرامة الفنان الأصــيل الذي يعرف وَسـَــاعة المحيط الذي يبحر فيـه. وهـذا الوعي والممارســـة جعلتا من حياته بذلاً دائماً لجهد مضـن وســيرورة تفاعلية إيجابية مع مادّته ومع جمهوره ومع واقعه.

إن الجهد الذي يبذله المؤدّي لا يقتصر على تمرّنه على القيام بحركات معينة على آلة معينة لإنتاج موسيقا معينة. فالموسيقا التي يؤديها هي في الحقيقة تلخيص لتجربة روحية. والقدرة على نقل هذه التجربة تتطلّب توسيعاً لخبرة إنسانية وروحية وبناء لعالم داخلي رحب عالم المؤدّي ـــ يستطيع أن يستوعب «عوالم» المؤلفين عالم المؤدّي ـــ يستطيع أن يستوعب «عوالم» المؤلفين المختلفة. وبدون ترابط متين بين الحرْفة والتجربة الروحية لا يمكن للمؤدي أن يعيد إنتاج الموسيقا المؤلّفة أو ينقل محتوى هذه التجربة المكثّفة التي تبدّت على شكل موسيقا. إن وعي غزوان لهذا الترابط كان واضحاً دائماً في موسيقا. إن وعي غزوان لهذا الترابط كان واضحاً دائماً في بيتهوفن رقم 23 «العاطفية» «Appassionata» في حفلته الأخيرة في دار الأوبرا، لقد كان مهندسياً في نحت عالم صوتي فراغي تتوضّع فيها النوطات والجمل الموسيقية في أماكن مدروسة بناءً على إدراك عميق للعلاقات الصوتية

ـــــــمعجم

والبنائية وللمعاني الروحيّة التي تحملها. لقد نقل لنا الرسالة واضحة ففهمها الجمهور الرائع الذي ملأ كلّ القاعة فأنصـت وتفاعل، وأحسـسـت أن في فراغ القاعة تبادلاً حوارياً بين الجمهور والمؤدّي جعلت منهما كتلة منسجمة، الأمر الذي لا يحدث إلا نادراً حتى في القاعات الأوربية للموسيقا الكلاسيكية.

قبل عزفه لسـوناتا بيتهوفن بدأ غزوان أمسيته _____ وأمسيتنا _ بباخ فعزف البريلود والفوغ الأول من الجزء الأول، فعرض علينا صـورة صـوتية «باخيّة» غاية في الوضـوح، تسـمح لكل مسـتمع أن يصـنع من هذه المادة المجرّدة نسيجه العاطفي الخاص كما فعل «غونو» «Gounod» الذي ألّف أغنيت المشـهورة المبنية على التـآلفـات النغمية للمقـدمـة، فأثبـت لنا ببسـاطـة ويقين العمل المنجز أن التآلفات الموسيقية المجرّدة العارية ظاهرياً ما هي إلا توق لحني عـاطفي ينطلق ويجول ويتوتّر ويرتـاح بين منطلقـات ومحطات هذه التآلفات.

ثم عزف غزوان مختارات من المتتاليات الإنكليزية والفرنسية. والمتتالية هي تجاور وتتابع لمجموعة من القطع الصغيرة المبنية على إيقاع رقصات كانت شائعة وقت باخ.

وعندما نقول رقصات فهذا يعني موسيقا دنيوية حتماً، مما يعيد طرح السؤال: من كان باخ؟ أهو المتدين الصارم الورع أم الدنيوي اللعوب محبّ الخمر والمتع الحسّية، وحسب الجواب يأتي الأداء، فوراء الأداء دائماً قرار فكري يحدد المعنى الأكثر قوة ويظهره.

ثم عزف بلاداً وسكيرتزو لـ «شوبان» القريب من القلب الذي يسيل نهراً من عاطفة حتى تكاد تحسيه عفوي التدفق، ولكنه في الحقيقة «مصنوع» بعناية وتدقيق فائقين، ومصقول حتى النعومة المثلى. ولكن أصالة الروح

الخلاقة الصادقة لا تجعل من هذا المصنوع المصقول تكلفاً وسطحية. إن هذين العنصرين، العفوية والصناعة، يجتمعان متكاملين عند شوبان. وبينما ينزع بعض المؤدين إلى تأكيد العنصــر العفوي والتدفق الإيقاعي، فإن غزوان يؤكد دقة نحت المنتوج الصوتي، وكشف كل عناصره المكونة.

وفي النهاية عزف غزوان الرابسودي الهنغاري رقم 6 لـ «ليسـت» مبرهناً مرة أخرى ____ دون حاجة إلى برهان إضافي _ على تمكنه وسيطرته على آلته.

خرجت من القاعة منتعشاً _ وهذا كان حال الجمهور _ أفكر: ما هـذا الـذي يغذّي هذا النبع الذي لا يعرف الكلل ؟ ربمـا روافـد عـديـدة إذا قطعت إحداها ظروف خارجية يبقى النبع غزير التدفق.

حفل سيبقى في الذاكرة

قدم العازف السوري غزوان الزركلي حفلاً فنياً في دار الأسد للثقافة والفنون بدمشق عزف فيه أعمالاً للباخ وبيتهوفن وشوبان وليست. وقد أجرت معه مجلة الحياة الموسيقية الحوار التالى:

س. درست في المعهد العربي للموسيقا (معهد صلحي الوادي)، ثم حصلت على منحة لاكمال دراستك الموسيقية في ألمانيا.

كيف تقيم مستواك في ذلك الوقت مقارنة مع الطلاب الألمان والأوربيين، وهل واجهت صعوبات على المستوى التقني أعاقت

مسيرتك الفنية بعض الشيء، وحدَّت من طموحك؟

ج ____ لا شك في أنني واجهت صعوبات كثيرة على كل المسـتويات. كان الهم الأول هو الحصـول على الثقافة العامة والموسيقية الخاصة بالمجتمع الأوربي الجديد.

س _____ بعد تخرجك من ألمانيا حصلت على منحة لمتابعة الدراســة في كونســرفاتوار موســكو، هل لك أن تعطينا فكرة عن الفرق بين المدرسـتين الألمانية والروسية في مجال تدريس آلة البيانو؟

ج ــــــ بالنسـبة لي شـخصياً فلقد أصبحت موسيقياً محترفاً في ألمانيا وعازفاً منفرداً على البيانو في الاتجاد السـوفييتي/روسـيا. إن عراقة المدرسـة الروسـية أهّلتها لتصــــدّر الخبرات إلى أنحاء العالم قبـل وجود الـدولـة الســـوفييتيـة وبعد انتهائها. وآلة البيانو تحتل مكاناً مرموقاً في المدرسـة الموسـيقية المذكورة وأنجبت موسـيقيين عازفين عظاماً أمثال بالاكبريف والأخوين روبينشـــتاين وتانييف ورخمانينوف وسكريابين وبروكوفييف وغيرهم كثير.

س ____ بقولون بأن آلة البيانو هي أوركســترا كاملة في صــنـدوق، فمـا هي التحـديـات التي تطرحهـا آلـة البيانو أمام الطالب من جهة، والعازف المحترف من جهة أخرى؟

ج ___ إن بداية تعلم الآلة الموسيقية تأتي سهلة على آلـة البيـانو، وذلك لأن العازف يرى المفاتيح أمامه ولا يبحث عن الأنغام كعازف النفخ أو عازف الوتريات. وتكمن الصعوبة في ما يخص البيانو في الاحتراف والإلمـام بـالأدب الهـائل لهذه الآلة.

معجم

س ____ ماهو تقييمك بوجه عام لسوية عازفي البيانو الذين درسوا في المعهد العالي في دمشق وتخرجوا منه؟

ج ____ إن بلادنا مليئة بالمواهب الموسيقية، وهذا ينطبق طبعاً على طلاب آلة البيانو في المعهد العالي للموسيقا بدمشق وخريجيه. وأرى أن عازفي البيانو عندنا بحاجة ماسة إلى الاطلاع على المنجزات الكبيرة في هذا المجال والموجودة في كل أنحاء العالم، عندئذٍ سيحظون بتواضع أكبر يكون حافزاً جدّياً لهم للتطور قدماً.

س ____ هل يمكن لآلة البيانو أن تلعب دوراً مهماً في موسيقانا الشرقية؟ وما هو رأيك في المحاولات التي بُذلت وتُبـذل لتشـــريق آلـة البيـانو، أي جعلهـا قـادرة على أداء المقامات الشرقية؟

ج ____ استُعملت آلة البيانو في القرن العشرين جزءاً مكملاً لموســيقا شــرقية متأثرة جداً بالغرب (في كثير من المؤلفات الموسيقية المصرية وبعض المؤلفات السورية، كما في المغرب العربي بســبب التأثير الفرنســي). وحاول البعض استعمال البيانو بطريقة تشبه طريقة استعمال آلة القانون، أو بالاســتعانة بإيقاع تنفذه اليد اليســري (كميل شميير). وحاول الأخوان رحياني استعمال آلة البيانو يشكل لطيف وملائم للجو العام في موسيقاهم، وقد نجحوا برأيي نجاحاً كبيراً في ذلك. أما زياد الرحياني فقد خطا خطوة أكبر إلى الأمام واستعمل البيانو لأداء ما سمي بالجاز الشرقي. إن إمكانية إصــدار أرباع الصــوت تشــمل كل الآلات ذات المفاتيح البيضاء والسوداء. وفي صدد التأليف الموسيقي لآلـة البيـانو من قبل عرب وبقالب أوربي كلاســـيكي لدينا أعمال متعددة لمؤلفين كجمال عبد الرحيم في مصــر، وضياء السكري ونوري الرحيباني ووليد الحجار وصلحي الوادي في سورية، كذلك في لبنان والمغرب العربي.

س ـــ يقال بأن الكتابة (التأليف) لآلة البيانو تحتاج إلى

دراية واستعة بتلك الآلة وخصوصيتها، من هم برايك المؤلفون الـذين أجـادوا الكتـابـة لهـا، وهل ثمة كتابة رديئة واخرى ممتازة؟

ج ____ لقد لمّحتُ إلى المؤلفين العازفين في سـؤال ســابق، ومن الطبيعي أن هؤلاء في أوربا هم أكثر من أبدع في الكتابة لآلة البيانو. وفيما يخص الكتابة الرديئة والكتابة الممتازة فهذا يتعلق بالدرجة الأولى بجمال التأليف وعمقه، وبالدرجة الثانية باستغلال إمكانات هذه الآلة الجامعة التي تشــكل مداها مدى آلات الأوركســترا مجتمعة من أعلى نغمة إلى اخفض نغمة تســتطبع تلك الآلات إصــدارها. إن "التلوين" النغمي والاســتعمالات الهارمونية والبوليفونية هما برأيي أهم ما يميز نجاح الكتابـة لآلـة البيانو بالذات، بـالإضـــافة إلى ما ذكرته من مجال نغمي وقدرة الأصـــابع العشــر والقدمين في نســج موســيقا ذات طابع مميز. ولا ننسى هنا خاصية آلة البيانو في كونها آلة مطارق.

س ___ هل يســتطيع عازف البيانو مهما بلغت قدراته التقنيـة أن يعزف بإجادة أعمالاً متنوعة تنتمي إلى مدارس مختلفة؟ وهل من الضروري للعازف المحترف أن يركز على أعمال بعينها يراها مناسبة لعالمه الحسي والروحي؟

ج ـ نعم، بل يجب على عازف البيانو المحترف أن يؤدي بإجادة اعمالاً متنوعة تنتمي إلى مدارس مختلفة وهذا هو الجزء الأساسي من تحضيره ليصبح موسيقياً محترفاً على هذه الآلة. أما التركيز على أعمال بعينها فهو مرحلة لاحقة ومبررة تماماً، فلا يوجد من الناحية العملية عازف شــامل، يل أشمل من غيره أو أقل شمولاً.

س ـ الموسيقا الشرقية هي موسيقا مونودية عمادها المقامات، كيف تنظر إلى المحاولات التي يبذلها البعض لهرمنتها، وهل هذا ضروري؟

ج ـ إن هرمنة بعض الألحان الشرقية هي عملية شرعية

ـــــــمعجم

برأيي. ولا يعني هذا أن تلك "الهرمنة" موضوع إلزامي، وقد نوهت إلى تجربة الأخوين رحباني. في الجاز الشرقي الهارموني هو جزء من الموسيقا، وهذه ليست هرمنة، الأمر ذاته ينطبق على التأليف الموسيقي في القالب الأوربي الكلاسيكي. يجب أن تكون الهرمنة غير مفتعلة وغير مقحمة في العمل الموسيقي، إنما يجب أن تنطلق من داخل في العمل الموسيقي، إنما يجب أن تنطلق من داخل النسيج اللحني وتستعمل التقنيات البوليفونية أيضاً (وبشكل أساسي المونودية الثقيلة والغريبة عن الموسيقا المونودية. أما موضوع ربع الصوت فله شجون: باختصار، لايجوز استعمال هارمونيات كاملة في سياق مقام شرقي يمر على أرباع الصوت؛ يجب هنا استخدام التقنية البوليفونية والثنائيات الصوتية التي لا تكتمل إلى أكورد نظامي.

س ___ هنالك عدد قليل جداً من العازفين العرب حققوا إنجازاً هاماً بوصولهم إلى العالمية، فهل ترى ذلك طفرة قد لا تتكرر في المدى المنظور أم أن الباب مفتوح دائماً لظهور آخرين؟

ج ____ طبعاً الباب مفتوح، وقد تعرّضت إلى الموهبة الموسيقية العالية لشيعوب منطقتنا العربية. يجب علينا إعادة النظر في آليات التعليم والتدريس التي سيتيح لطلاب المستقبل الوصول إلى أعلى المستويات.

س ____ هل هنالك مدرسة أفضل من غيرها في أوربا والولايات المتحدة على صعيد العزف والتدريس، أم أن لكل مدرسة ميزة تنفرد بها عن غيرها؟

ج ــــ من سمات هذا العصر التداخل الثقافي وانتقال الخبرات من مكان إلى آخر. ويمكن أن أشــب لك وجود المدارس وتعددها الحالي قياساً للماضي بصعود فرق كرة قدم لم تكن موجودة من قبل في هذه المنطقة أو تلك. ويبقى القاسـم المشــترك فيما يخص موضوعنا هو التراث

الموسيقي الكلاسيكي الأوربي. وفيما يخص الولايات المتحدة الأمريكية نلاحظ هجرة موسيقية إليها منذ أواخر القرن التاسع عشر أو بداية القرن العشرين. إن المدارس الموسيقية العريقة (روسية __ ألمانية _ فرنسية _ إيطالية __ إنكليزية) تتلاقح و تتقارب فيما بينها، وذلك في بلادها الأصلية وفي بلاد كثيرة أخرى.

س ـــ ما الذي نحتاج إليه في الوطن العربي لتأسيس مدرسة جيدة للبيانو قابلة للتطور والازدهار؟

ج. إن تأسيس مدرسة جيدة للعزف على آلة البيانو متعلق بوجود تعليم موسيقي جيد عموماً. فهل يوجد عندنا التعليم الأساسي اللازم للنطور الموسيقي، وذلك في إطار الموسيقا العربية الكلاسيكية وفي إطار الموسيقا الكلاسيكية الأوربية؟

انطباعات حول عرض الفنانين الفرنسيين

لأوبرا (بيلياس وميليزاند) ي دار الأسد للثقافة والفنون في كانون الثاني 2005

أبان الزركلي

إنبي أحب دار الأوبرا في دمشق. فمع أتما تحوي كل عناصر المباني الضخمة (ساحات خارجية فسيحة، وفضاء داخلي رحب، وسخاء في استخدام تقنيات ومواد بناء لتكوين فضاء خاص) إلا أنما لا تنقل على من تضمة بعبء الترف الفاحش (الذي يولد ما يشبه الإحساس بالذنب) أو تنسلط عليه يقوة الإحكام الجمالي والتناسق المترف لكل العناصر المكونة للفضاء. بل على العكس إن أناقة ألوائما وبساطة خطوطها تجعل من رحابة فضائها مكاناً يشعر فيه المرء بالراحة والحرية. كما أن الانتقال من البهو الفسيح ـ الذي أنستّه اللوحات والتماثيل ـ إلى الطابق الأعلى ذي السقف المنحفض ثم إلى المداحل الضيقة للقاعات يعطي إحساساً بالودية، يتعزز عندما تضمتنا إحدى القاعات الثلاث، وبضمنها قاعة الأوبرا ذات ال 1700 كرسي.

وعرض أوبرا «بيلياس وميليزاند» الذي شاهدناه بعد جمهور باريس الذي شاهده السنة الماضية، كان على نحو خاص ودَياً أيضاً. ففي المسرح المفتوح لقاعة الدراماكان الديكور في منتهى البساطة، كرسياً وبأب ومنحدراً إلى منسوب أعلى يفترض أنه القسم العلوي من بيت. وبيانو أسود كبيراً في وسط المسرح ليس له علاقة، كتلةً ولوناً، بالجوّ المرسوم، ثم يبدأ الممثّلون المغنّون عرضهم، لا يرافقهم إلا البيانو الذي بدأ يحتل مكاناً مسرحياً مقبولاً إضافة إلى دوره الموسيقي الأساسي جداً في العرض. معجد

تحرّك المشلون المغتون بمنتهى البساطة على المسرح بلباسهم العصري المعتر، و «ميليزاند» ترفّض كفراشة في ثوب أبيض بسيط يؤكد طبيعة روحها الصافية، «والكنزة» العصرية الملقاة على كتفي «بيلياس» تؤكد نضارة شباب هذا الهائم ونقائه.

غتى الحميع بأسلوب بعيد عن التكلّف وبطلاقة صوت يه علاقة أخيه الشاب بزوجته وعجوبته على الرغم من إدراكه صوته وحركته وتعابيره، فاستطاع أن يسكن في روحنا تلك لها منطقها البسيط الذي لا يمكن نكرانه، إلاّ أن فساحة

استطاع عازف البيانو ـ المسكين ـ رغم الصعوبة الهاتلة لما العميق للموسيقا السلسة التدفق، وأن يرسم الانتقالات ال إنحا الأوركسترا بآلاتما المحتلفة هي الجسم الصوفي المناسب

كان عرضاً انْشغل بالجوهر، فكان الجوهر هو ما رأيناه وسمعنا

كلود كيم المنطق الأوبرا «كلود ديوسي» إلى صديقه المؤلف الموسيقي «إرنست شوسون»: «قالبا ما يشغل بالعا الإطار قبل أن نحصل على اللوحة. وأحياناً يلهينا غنى الإطار عن إدراك فقر الفكرة. وأرى أنه من المفيد تبتى المفهوم المعاكس: أن نجد التصميم الأمثل للفكرة، ولا نضيف إلا ما يلزم فقط من الدخة ، «



مشهد من أوبرا بيلياس وميليزاند

. . . .

انطباعات حول عرض الفنانين الفرنسيين (99 ثنائي)

ي دار الأسد للثقافة و الفنون في كانون الثاني 2005

أبان الزركلي

في البدء كان اثنان. يتفق الجميع تقريباً على هذا. ولا تزال مكانة «الواحد» في الحياة مبنية على «اثنين» كتعبير عن الحاجة إلى العلاقة مع الآخر الذي قد يكون شخصاً أو واقعاً أو عالماً أو كوناً.

في بدء العرض ظهر المخرج ـ الراقص «جان كلود غالَونًا» مع رفيقته «ماتيلدا آلتاراز» يحومان أحدهما حول الآخر، يحاول كلَّ منهما إظهار ودّه للآخر على نحو طفولي وبحركات بعيدة عن الاحترافية. حركات تنبع مباشرة من القلب لا يعكر براءتما الصقل والتهذيب.

وتظهر ثنائيات أخرى على المسرح. كلهم ينتمون إلى مرحلة طفولة البشر، لا يعرفون كيف يتصرّفون برشاقة وبراعة، ولكنهم جميعاً. كل ثنائي على حدة . يبحثون عن تلك الحركات التي تستطيع أن تجمّند مشاعرهم. إنحم يخترعون الحركات انطلاقاً من الشعور كي يعطوا صورة مرئية لدواخلهم.

ويبدأ «غالوتا» بالحديث بكلمات غير مفهومة، فاللغة . كالرقص . لم تخترع بعد، بينما تحاول الموسيقا البسيطة المرافقة وموسيقا كلماته وجمله تكوين صورة صوتية للمشاعر . وتتوالى دائماً على شاشة في عمق المسرح صور ثنائيات. ثنائيات مختلفة فيما بينها . ضمن كل ثنائي وبين كل ثنائي وآخر . بالأعمار والأجناس والألوان، لكنها مشتركة بنظرة العيون التي تقول كم هي بحاجة للآخر وكم هي فحورة أنحا تجاور الآخر الذي قد يكون طبقاً للمقايس المتعارف عليها قبيحاً أو عجوزاً، فقيراً أو على هامش المجتمع، لكن لأنه الرفيق الآخر بجعل منه مميزاً.



ثم يبدأ الانسان بالتقدم في العمر عبر التاريخ. ويعيد إيقاع الصناعة والحداثة بناء الموقف والسلوك الإنسانيين وتوالي الثنائيات، ولكن هذه المؤ بحركات بارعة احترافية وبإيقاعات سريعة، التعبير عن العلاقة مع الآخر، ولكن في هذه المرة يفشل التواصل، وحتى الثنائي الياباني الذي يشترك بالتقاليد ويتحادث باللغة يفشل في إقامة علاقة. كما أن الحب والتواصل الجسدي الذي تحقق ممارسته حاجتنا لي الحرية يتحول إلى أداة تنافسية تسلطية وقمعية وينكسر المعنى الحقيقي للثنائي الذي يحمل كل طرف من طرفيه الطرف الآخر إلى آفاق أكثر رحابة. وتساعد الموسيقا في تكميل هذا الجو العنيف فتتسارع الإيقاعات وتصخب وتعنف، فتخلق في دواخلنا اضطراباً وضيقاً يسذ مجرى ينابيع روحنا في سعيها للبحث عن أبواب انطلاقها.

ولكن صور الثنائيات على الشاشة تتوالى بنفس الروح، وكأنها تؤكّد أن الحاجات البشرية الأصيلة ستحد مكانما في الواقع.

ثم تعود الثنائيات إلى ماكانت عليه في بدء العرض؛ وتعود نفس البسمات اللطيفة المرتاحة والحركات الطفولية المعبرة عن التودد ولكن براحة وثقة أكبر هذه ١١:

إليكترا Elektra

أوبرا من فصل واحد للمؤلف ريتشارد شتراوس، قدمت أول مرة في دريسدن في 25 كانون الثاني عام 1909. وضع نصلها، المأخوذ من مسرحية سوفوكليس، هوغو فون هوفمانستال.

ـــــــمعجم

إيرل أوف هيروود ترجمة : نذير جزماتي

الشخصيات

كليتمنسترا، أرملة آغاممنون ميتسو ــ سـوبرانو رير. إليكترا، ابنتها سوبرانو كريسوثيميس، ابنتها الأخرى سوبرانو إيجيستوس، خليل كليتمنسترا أوريست، ابن كليتمنسترا وآغاممنون باريتون معلم أوريست باص المؤتمنة على أسرار كليتمنسترا سوبرانو حاملة ذيل ثوب كليتمنسترا سوبرانو خادم شاب تينور خادم عجوز باص سوبرانو المشرفة كونترالتو رقم 1 خمس خادمات ميتسو رقم 2و 3 سوبرانو سوبرانو رقم 4و5 المشهد (المكان): مسينا الزمن : القديم

ا "ال كي ا" في الله ي الله أكث

تعد أوبرا "إليكترا" في الوقِت الراهن من أكثر أوبرات شتراوس نجاحاً، وبالتالي، من أقوى الأوبرات ترشيحاً للبقاء فوق سدة المسرح الغنائي. والعنصر الأكثر "أهمية"، يتمثل في أن الجانب الدرامي فيها يشكل جزءاً لايتجزأ من مجموع البناء المبني فوق قاعدة صلبة. وتجمع الآراء منذ أكثر من تسعين عاما، اي منذ العرض الأول لها، على كل ماذكرنا. إلا أن ذلك لايمنع من وجود آراء أخرى، فقد قالت السيدة شومان ــ هاينك التي أدت دور كليتمنسترا في العرض الأول في درسـدن، (أنا لن أؤدي أبداً ذلك الدور مرة ثانية. فقد كان الدور مرعباً، وقد كنا نحن النساء أشبه بطاقم من النساء المجنونات. وليس ثمة شيء بعد *"إليكترا".* لقد عشنا ووصلنا إلى أبعد الحدود في الكتابة الدرامية للصوت البشري مع فاغنر. إلا أن ريتشارد شتراوس ذهب أبعد من فاغنر، ذلك أن أصواته الغنائية مضيعة. لقد بلغنا علامة الوقف الكامل في الكتابة، وأعتقد أن شتراوس نفسه لاحظ ذلك). وفي أوبراه فارس الوردة التي تلت أظهر ريتشارد شتراوس عناية أكبر بالصوت البشري.

وراء واقع أن آغاممنون قد قُتل على يد زوجته كليتمنسترا وخليلها إيجيستوس، فإنه ليس من الضروري معرفة تفاصيل القصة اليونانية، لكنها مع ذلك ضد هذه الخلفية، وإن كان كل من هوفمانستال وشتراوس قد أقاما هذه الأوبرا على ذلك الأساس مع كل التغييرات التي أجرياها. فآغاممنون ومينيلاوس، ابنَيْ الملك أتريوس، تزوج أحدهما كليتمنسترا، وتزوج الآخر أختها هيلين. وقام باريس ابن مريام ملك طروادة باختطاف هيلين وحملها إلى بلده طروادة. وكان يجب تدبير أمر عودتها إلى زوجها، والانتقام للإهانة التي لحقت باليونانيين بسبب ذلك. وبذلك بدأت الحرب الطروادية. وفي الطريق إلى طروادة وصل الأسطول اليوناني (الإغريقي) إلى أوليس وبقي هناك بسبب الرياح غير المؤاتية، إذ كانت الإلهة أرتميس غاضبة من آغاممنون

الذي قتل إحدى الأيائل المقدسـة. ومن أجل اسـترضاء الإلهة وضمان وصول الأسطول إلى طروادة بسلام، أرسل آغاممنون طالباً ابنته أفيجينيا وضحى بها. وانتهت الحرب ــ كما هو معروف _ بخراب طروادة، وعصفت العواصف بمينيلاوس وهيلين فأخذتهما إلى مصر، حيث أقاما عدداً من السنين. وشكل ذلك الأساس لموضوع "*هيلين المصرية"* لريتشارد شتراوس. وعاد آغاممنون إلى مسينا. وهناك وجد أن كليتمنسترا قد اتخذت من إيجيستوس حبيباً لها. وبغية ضمان الراحة لضميرها تجاه التضحية بابنتها قتلت كليتمنسترا آغاممنون وهو في الحمام، وعينت إيجيستوس خليفة له. وعاش الأولاد بعد موت أبيهم حياة قلقة. فإليكترا أكرهت على تحمل حالة وضيعة، وكريسوثيميس وأوريستيس أبعدهما عبد موثوق من أجل السلامة، وحسب أساطير أخرى أبعدتهما إليكترا. إلا أن أوريستيس يعود في خاتمة المطاف بعد أن ينشر خبراً بأنه مات. وبعد أن يحصل على القبول في القصر يذبح القاتلة كليتمنسترا وخليلها.

يتكون العمل من فصل واحد طويل _ كان شتراوس يعارض بشدة عرض عمل آخر في ذات الليلة _ لذا فقد قسم إلى سبعة أقسام:

1- إليكترا 2- كريسوثيميس 3- كليتمنسترا 4- إليكترا وكريسوثيميس

6- أوريست (أوريستيس) 6 – التعارف 7- الانتقام.

ترفع الستارة عن مشهد في عمق باحة داخلية في قصر مسينا. ويمكن أن يُرى القصر نفسه في خلفية المشهد، وثمة بئر في الباحة يسحب الخدم الماء منها أثناء رفع الستارة، ويتحدثون عن إليكترا التي لا يمكن التنبؤ بما ستفعل، والتي تعوي كالكلاب بعد أن فرضت أمها وعمها زوج أمها عليها أن تعيش وتأكل معهما. وإذا كان البعض يكرهونها، فان البعض الآخر يشفقون عليها، ووحدها الخادمة الخامسة

من تحبها وتحترمها. وقد أُرسلها الآخرون لكي تحميها إليكترا، وعندما ذهبوا إلى الداخل تُسمع وهي تبكي لأنها ضُربت.

المشهد فارغ قبل قدوم إليكترا وحيدة من البيت. وفي مناجاة رائعة (!Weh, ganz allein) تكرر إليكترا قصة قتل والدها، إنها تناديه (رقم 1).



وتتطلع للحظة الانتقام لموت أبيها على يدها ويد أوريستيس. وعندما يتم إنجاز ذلك سترقص منتصرة فوق جثتي أعدائها. يرافق الموتيف أطفال آغاممنون (رقم 2)



يبدأ القسم التالي عندما تنضم كريسوثيميس إلى اليكترا. وقد صمم هوفمانستال شخصية كريسوثيميس على أن تكون ضعيفة ومتناقضة مع شخصية إليكترا العنيدة، وهي تميل قليلاً للانضمام إلى اختها في مشاريع الانتقام التي كانت تلح عليها بصورة متواصلة، لكنها تطلق تحذيراً من موجة رعب مخبأة لإليكترا. وتشعر المسكينة كريسوثيميس بنيران الحب تشتعل في أحشائها، (Ich الماكية المالة) المالة الكريمة المحكوم عليها بالعيش فيه، وبالخوف من الكراهية التي تكنها أختها المهووسة لأمها كليتمنسترا. وقد تركت المحنة التي تعيشها الأختان آثارها على كل منهما تول.

معجم

تُسمع جلبة ووقع أقدام تعدو، ويمكن رؤية المشاعل، فتقول كريسوثيميس بأنها لن تبقى في الخارج لتقابل كليتمنسترا التي يجب أن تكون بالتأكيد آتية، وتقرر إليكترا أن تتكلم مع أمها.

يبدأ القسم الثالث حين تُرى كليتمنسترا للمرة الأولى من خلال النافذة الوسطى. وتبدو المرأة منتفخة ومهترئة، وتركت أيام الفسق والليالي التي لا نوم فيها آثارها المشؤومة على مظهرها. وبدا وكأنها تبذل جهدها في الحفاظ على عينيها مفتوحتين. إنها تتكئ على ذراع المؤتمنة على أسرارها. وأول كلماتها هي كلمات التفجع على أعمال القدر الشريرة التي وهبتها مثل هذه الابنة. ولا تلبث أن تنزل إلى الفناء، صارفة وصيفاتها، لتبقى وحيدة مع ابنتها التي تكرهها وتخاف كثيراً منها.

إنها تتعذب كثيراً في أحلامها، فهل تعرف الابنة علاجاً لها؟ والبكترا عاقلة وبامكانها أيضاً أن تساعدها. إنها تصف لياليها التي لا يغمض لها فيها جفن، ألا توجد تضحية ما بمكن ان تقدمها إلى الآلهة بغية التخفيف من العذاب الذي تعانيه؟ وتجيبها إليكترا بصيغ لها معنيان: نعم، ثمة ضحية غير مكرسة. تهيم حرة. إنها امرأة، متزوجة، يمكن أن تقتل في أية لحظة من النهار أو الليل، بفأس، من قبل رجل، بعيد، إلا أنه من الأقرباء. فلم تطق كليتمنسترا صبراً، وتسأل إليكترا إن كانت تعنى ابنها المبعد إلى المنفى. ولم تكن كليتمنسترا مرتاحة لذكره. وأدانتها ابنتها لإرسالها النقود رشوة لأولئك الذين يبحثون عنه بغية قتله. وبرهن ارتجاف جسمها عند ذكر الاسم على الكثير. إلا أن كليتمنسترا تقول بانها لاتهاب احدا. وبانها سوف تجد الوسائل التي تضمن لها الحصول على السر من إليكترا بصدد الدم الذي يجب أن يهرق ويؤدي إلى إزالة الكوانيس. فتنفجر إليكترا في وجه أمها قائلةً، إن دمها هو المطلوب، وإنها هي الضحية التي

معجم

طالبت بها الآلهة. وتقول إليكترا بأن المطاردة لن تنتهي إلا بموت كليتمنسترا. ويشير كاتب نص الأوبرا إلى "انهما وقفتا تحدق كل منهما في عيني الأخرى _ إليكترا في حالة انفعال متوحش، وكليتمنسترا تلهث في نوبة خوف كبير".

وتعدو، في تلك اللحظة، المؤتمنة على الأسرار وتخرج من القصر وتهمس في أذن كليتمنسترا. فيجتاح الارتياح ملامح الملكة، وتدخل إلى القصر، تاركة إليكترا وحيدة في الفناء.

في القسم الرابع تخرج كريسوثيميس وهي تصرخ بخبر مزعج يقول إن أوريستيس مات. في البدء لم تصدق إليكترا النبأ، إلا أن كريسوثيميس تقول إن غريبين، أحدهما كهلٌ، والآخر شاب نشرا خبراً مفاده أن أوريستيس جرته خيوله حتى سقط ميتاً. ويخرج خادم من القصر طالباً حصاناً بأقصى سرعة ممكنة لكي ينفذ أمر سيدته، فيجلب الأخبار لإيجيستوس.

تطلب إليكترا من كريسوثيميس أن تساعدها في إنجاز المهمة التي حددتها لنفسها، فهي وحدها لن تكون قادرة على ذبح أمها و إيجيستوس. غير أنها بمساعدة أختها ستكون قادرة على إنجاز المهمة. وتتملق أختها قائلة لها بأنها قوية، وتعدها بالرعاية التامة وأنها ستكون بمثابة خادمة لها. وتضم كريسوثيميس بقوة، إلا أن أختها، لم تستطع أن تفلت منها إلا بجهد كبير، وما إن تفعل ذلك حتى تندفع خارجة من الفناء تلاحقها شتائم أختها.

يبدأ القسم الخامس وإليكترا مازالت وحيدة، وبدأت تحفر مثل حيوان في جانب من جوانب الباحة. إنها ترفع بصرها مرتين، ومن ثم ترى شخصاً يقف عند البوابة. فمن ذا الذي يقطع عليها شغلها الشاغل؟ يسألها الرجل إن كانت تعمل في القصر. فترد بلطف أنها تقوم بذلك. فيقول الغريب بأن لديه شغلاً مع الملكة، فهو وآخر جلبا أخبار موت أوريستيس.

وكان حزن إليكترا من سماع الخبر كاسحاً. أيتوجب عليها أن ترى هذا الشخص حياً، في حين أن شخصاً أفضل منه بألف مرة قد سقط ميتاً؟ واتخذ نطق إليكترا شكل النحيب على أوريستيس الذي سوف لن تراه. ويسألها الغريب إن كانت من البيت الملكي لأن ردة فعلها على خبر موت أوريستيس بدت وكأن الموضوع موضوع شخصي. فتكشف عن اسمها، فيصرخ الغريب مندهشاً. ويبين لها أن أوريستيس لم يمت، وبعد لحظة يدخل خدام ويقبلوا يده. فتسأل إليكترا: من يكون هذا الرجل؟ فيجيب أن الجميع يعرفونه باستثناء أخته.

مشهد التعارف (في القسم السادس) مشهد عاطفي جداً تنقلب فيه وحشية إليكترا إلى لطف وعذوبة، وتعزف الموسيقا مقدمة لأغنية : "أوريست! أوريست! أوريست!"



لا تسمح إليكترا لأخيها بان يعانقها. وتبدو وقد تخلت عن جمالها السابق واستبدلت به سيماء التصميم على الثأر لمقتل والدها. ويبتهج الاثنان بمشهد الثأر الذي سينفذانه بحق قتلة آغاممنون. إنهما مدعوان إلى حقيقة الموقف الراهن يقودهما في ذلك معلم أوريستيس.

يبدأ القسم السابع والأخير لهذه الدراما بظهور المؤتمنة على الأسرار، وهي تقود أوريستيس والمعلم إلى الداخل، وتبقى إليكترا وحيدة وهي في حالة انفعال شديد، وتنتظر سماع الأصوات التي ستقول لها بأن القسم الأول من الانتقام قد تحقق. ويخبرها صياح أوريستيس أنه وجد

معجم

كليتمنسترا. ولما تجمع الناس كي يدخلوا تجعل إليكترا من جسمها حاجزاً لمنعهم من الدخول.

يجيء إيجيستوس يمشي الهوينا، وتعرض عليه إليكترا أن تنير له الدرب إلى داخل القصر. يفكر إيجيستوس لبرهة بالتغيير الذي طرأ على إليكترا التي دارت من حوله وهي ترقص رقصة من نوع غريب. يدخل إيجيستوس القصر، إلا أنه يعود إلى الظهور في النافذة بعد لحظة وهو يصرخ طالباً النحدة.

تندفع النسوة من القصر ومن ضمنهم كريسوثيميس التي تكتشف أن أوريستيس عاد. وكان فرحهما مختلفاً. ابتعدت إليكترا عن أختها، وأخذت ترقص وتدور مثل مخلوق فاقد العقل. فقد أشبع ظمؤها إلى الانتقام. ويزداد انحراف رقصها متحولاً إلى نوع من أنواع الجنون. وفجأة تسقط ميتة. وبصرخة أخيرة على "أوريستيس!" تندفع كريسوثيميس إلى باب القصر وتضرب عليه بقوة. وتتابع الأوركسترا عزف الموتيف الذي يرمز إلى آغاممنون.

ســـالومي برا للمؤلف ريتشارد شتراوس 1864 – 1949

وضع نصها المأخوذ عن أوسكار وايلد، هيدفيغ الشمان

میلتون کروس

ترجمة: ديالي حنانا

الشخصيات

نارابوث، رئیس حرس شاب تينور خادم هيرودية كونترااًلتو جندي أول باص جندي ثاني باص باريتون جوكانان (يوحنا المعمدان) كابادوسي (نسبة إلى منطقة كابادوسيا القديمة) سالومي، ابنة هيرودية سوبرانو سوبرانو هيرود أنتيباس، حاكم اليهودية الروماني تينور هیرودیة، زوجته ميتسو-سوبرانو أربعة خمسة يهود تينور وواحد باص باص ناصري أول ناصري ثاني تينور تينور المكان: سطح واسع في قصر هيرود الزمان: نحو عام 30 بعد الميلاد

التقديم الأول: درسدن في 9 كانون الأول عام 1905

326 العدد 35 / 2005

اللغة: الألمانية

حقق ريتشارد شتراوس بأوبرا سالومي نجاحه الأول الهام بصفته مؤلف أوبرا، وقد أثارت هذه الأوبرا ضجة كبيرة بسبب موضوعها المَرضي، وبسبب الهارموني المبتكر الجريء الذي وُظف لتصوير الانفعالات السيكولوجية الدقيقة. كما استخدم شتراوس، متأثراً بـــ فاغنر، اللحن الدال□*، كذلك استخدم منهجاً لتركيب الخط اللحني فوق مرافقة أوركسترالية متواصلة التدفق.

تجري جميع أحداث أوبرا سالومي في مشهد واحد. في جانب يقع مدخل قاعة المآدب في قصر هيرود، وفي الجانب المقابل بوابة ضخمة. في وسط السطح ثمة منصب ذو قضبان حديدية يغطي فم حفرة كبيرة، إنها الزنزانة التي يُحبس فيها يوحنا المعمدان. الوقت ليلاً، ويغمر السطح ضوء القمر الشاحب.

_______ * اللحن الدال «Leitmotiv» لحن قصير يشير إلى شخصية، أو إلى شـيء، أو إلى فكرة. وقد اسـتخدمه فاغنر في أوبراته.

نسمع في البداية لحن سالومي القصير ثم صوت نارابوث الذي يتحدث إلى الخادم. ينظر رئيس الحرس بعينين متقدتين تجاه قاعة المآدب، حيث تحتفل سالومي مع هيرود وحاشيته، ويتعجب من جمالها. ينبهه خادمه بألا يحدق فيها بحماسة كبيرة، لأن العواقب ستكون وخيمة. لكن نارابوث المفتون بها لا يستطيع الكف عن التحديق بالأميرة. فجأة يأتي من أعماق الحفرة صوت يوحنا المعمدان مرتلاً نبوءة توراتية، (Nach mir wird Einer Kommen der ist stäker als ich)

[After me cometh One mightier than I]. يقترب عدد من الجنود ويتناقشون مع السجين الذي يقول بأنه رجل تقي ونبي. ولكن لا أحد يلحظ جندياً واحداً يستطيع أن يفهم معنى كلماته الغريبة.

تظهر الآن سالومي، ضجرة وقلقة، وتغني بأنها لم تعد تستطيع تحمل النظر في عيني هيرود أو عربدة الضيوف البهيمية. وتدريجياً يهدءها هواء الليل البارد، وتحدق في القمر، وتتأمل بهدوء جماله الطاهر. يقطع صوت يوحنا استغراقها، فتسأل الجنود وقد أجفلها الصوت، عن الذي يصرخ بهذه النبرات الغريبة، فيجيبوا بأنه النبي. يقترب نارابوث ويحاول أن يلفت انتباهها، ثم يقترح عليها أخذ قسط من الراحة في الحديقة. في هذه الأثناء تخبرها أمة بأن هيرود يدعوها للعودة إلى المائدة، لكنها تعلن غاضبة بأنها سوف لن تعود.

تواصل سالومي، متجاهلة التماس نارابوث في أن تعود الى داخل القصر، استجواب الجنود حول السجين. تسألهم فيما إذا كان مسناً، فيجيبوا بأنه شاب. تصغي الأميرة بتوتر إلى صوت يوحنا المنذر الذي عاد من جديد، ثم تقول بأنها ترغب بالتحدث إلى النبي. يخبرها أحد الجنود بأن هيرود منع الجميع، حتى الكاهن الأكبر، من التحدث إلى السجين. عندئذ تأمر سالومي الجنود، متجاهلة التحذيرات، أن يجلبوا

لها النبي. تعدو سالومي إلى الحفرة وتحدق في أعماقها المظلمة، ثم تكرر بعنف ما أمرت به، لكن الجنود يجيبوا مرتجفين بأنهم لا يستطيعوا تحقيق رغبتها.

تقترب سالومي من نارابوث وتتملقه لكي يحقق طلبها. وتقول له بنبرة إغواء، إذا ما حقق رغبتها فسوف ترشقه بوردة أو سوف ترشقه غداً بابتسامة حينما يمر لأداء واجبه. يأمر نارابوث، وقد شُلت إرادته بتأثير من سحرها، بجلب النبي إلى الخارج. ثمة فاصل أوركسترالي تصل من خلاله الموسيقا إلى ذروتها مع ثيمة النبوة التي ترافق يوحنا. ينزاح غطاء الحفرة بقضبانه الحديدية إلى الوراء ويظهر النبي، إنه شخص جليل بزي حاج.

وبنبرات رنانة يتفوه يوحنا بكلمات اللعن الغريبة. ترتد سالومي إلى الوراء وقد تملكها الرعب، ثم تسأل نارابوث عن معني كلماته، لكنه لا يتمكن من إخبارها. عندئذ ينفجر النبي مكيلا اتهامات شنيعة على هيرودية، واصفا إياها بأنها تجسيد للشر والفسوق، وإنها المرأة التي لوثت خطاياها الأرض كلها. يتملك سالومي الرعب، ثم تبدو مسحورة لدرجة لا تستطيع إبعاد عينيها عن وجهه. يتوسل إليها نارابوث أن تغادر، لكنها تصر على البقاء قائلة بأنه ينبغي عليها أن تنظر عن كثب في وجه النبي.

يسأل يوحنا الجنود، بعد أن ينظر إليها نظرة ازدراء، من هذه المرأة. فتخبره سالومي بأنها ابنة هيرودية. فيأمرها النبي بغضب شديد أن تغادر، لكن سالومي تغني، وعيناها مثبتتان على وجهه، بأن صوته هو موسيقا في أذنيها. وعندما ينصحها بالذهاب إلى البرية لتبحث عن الخلاص، تغني بعشق جمال جسده، ثم تروح تتغنى بشعره وفمه ثم تلتمس منه بشهوانية أن يمنحها قبلة. يقف نارابوث، وقد جُن من الغيرة، بين سالومي ويوحنا ويقتل نفسه. وحين يسقط أرضاً لا تكلف الأميرة نفسها بالتطلع إلى الأسفل. يطلب

يوحنا من سالومي أن تبحث في شواطئ الجليل عن المخلص، ثم يركع طالباً أن تُغفر آثامها. لكن ردها الوحيد على ا ذلك تضرعها المسعور من اجل قبلة. يبتعد النبي راعداً بأنها ملعونة ثم يختفي داخل الزنزانة. وبعد إغلاق الزنزانة تحدق سالومي في أعماقها وقد ارتسم على وجهها تعبير نصر ضار.

يظهر هيرود وهيرودية يتبعهما أفراد الحاشية المخمورون. يسأل الملك عن سالومي. إن تصرفه المحموم ينم عن ولعه الشديد بها. يحدق هيرود في سالومي باشتهاء، فتعنَّفه هيرودية بحدة، لكنه لا يبالي بكلماتها ويصيح بأن القمر مثل امرأة دفعتها الرغبة إلى الجنون. فجأة ينزلق في بركة من الدماء ثم يرتد إلى الوراء حين يرى جسـد نارابوث. يخبره أحد الجنود بان الكابتن قتل نفسه. يأمر هيرود بحمل الجسد إلى

وعندما تصور المرافقة الأوركسترالية بحيوية صوت الريح المندفعة، ينكمش هيرود من الخوف صائحاً بأن ثمة أجنحةً جبارة تضرب في الهواء من حوله. فتقول هيرودية وهي تنظر إليه بازدراء بانه مريض. يرد هيرود وقد تمالك نفسه بانها سالومي ويدعوها لتناول الطعام والشراب معه لكنها ترفض بفظاظة. تتشفى هيرودية بتلذذ بهزيمة الملك المزرية.

يصيح يوحنا من زنزانته: حانت الساعة الموعودة، عندئذٍ تامر هيرودية الجنود بان يسكتوه، وعندما يستنكر هيرود معاملتها الفظة لـ يوحنا قائلاً بأنه خائف من النبي، تذكره هيرودية بأنه فشل بتسليمه إلى اليهود. يقترب خمسة من اليهود ويطالبون بـ يوحنا.لكن هيرود يرفض بجفاء قائلاً بأن السجين رجل تقي كان قد ابصر الله. فيرد اليهود بعنف قائلين بأن يوحنا مجدف، وليس ثمة أحد منذ إيليا قد أبصر الله. يعارضهم هيرود، ويعقب ذلك مناظرة لاهوتية بينه وبينهم.

وفي ذروة ذلك يرعد صوت يوحنا متنبئاً بقدوم المخلص.

ويبدأ رجلان من الناصرة مناقشة بعض المعجزات التي اجترحها الهادي الغريب، ومن هذه المعجزات معجزة إحياء الميت. عند ذلك يعلن هيرود بأن هذه المعجزة الشنيعة ستمنع بقرار ملكي. يمضي يوحنا ويتكهن بهلاك هيرودية، وبيوم الحساب المخيف الذي سوف يأتي في القريب العاجل بسبب ملوك الأرض. تطلب هيرودية وقد انتابها غضب وحشى اسكات ذلك الذي يدينها.

يطلب هيرود من سالومي التي كان يحدق بها بإمعان أن ترقص من أجله، فتمنعها الملكة من الرقص، فتترد سالومي. يتوسل إليها الملك، ويحاول أن يغريها بتحقيق أي شيء ترغبه. وعلى الرغم من احتجاجات هيرودية الغاضبة تذعن سالومي، لكنها ترغم هيرود على أن يقسم بانه سوف يمنحها أي شيء ترغبه. وعندما تجوب ثيمة الريح المشؤومة مرة ثانية خلال الأوركسترا، يشكو هيرود من انه يسمع صوت الأجنحة. إن مخاوفه المتعاظمة تسبب له نوبة من الإهتياج فيطيح باكليل الورود من على رأسه صائحاً بأن الورود تحترق وكأنها تاج من نار، ثم يتقهقر من الاعياء. يكرر صوت يوحنا نبوءته الكئيبة باقتراب يوم الحساب، ويتابع كأنه تيار باطني لا يلين. أثناء ذلك يهيء العبيد سالومي لأداء رقصتها، ثم تشرع في تقديم «رقصة الحجب السبعة*».

إثر الذروة الوحشية للرقصة تقف سالومي برباطة جأش قرب فتحة الزنزانة ثم تطرح نفسها على قدمي هيرود. وفي نشوة محمومة يسألها أن تحدد رغبتها. ثمة نغمة حادة مرتعشة تعزفها الوتريات عندما تبدأ سالومي الكلام. وبعذوبة حاقدة تطلب سالومي رأس يوحنا على طبق فضي.

يصرخ هيرود وهو في حالة رعب، بينما تصفق هيرودية لابنتها بصفتها تمثل ذريتها المثلى. وباهتياج يعرض عليها هيرود جواهره النفيسة، طواويسه، عباءة الكاهن الأكبر،

331

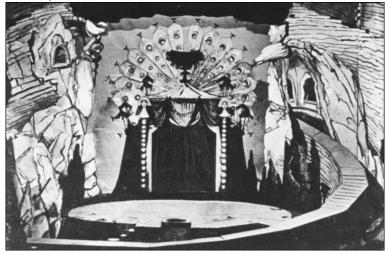
^{*} في بعض العروض تقوم راقصة بأداء هذه الرقصة بدلاً من المغنية.

معجم

ستار الحرم، يتوسل إليها أن لا تطلب رأس رجل الله المقدس. تظل سالومي مصرة على عنادها، وتكرر طلبها بهمجية. وأخيراً يغوص هيرود مرتجفاً من الخوف واليأس، ويبدو كأنه فقد صحوه. تنتزع هيرودية بسرعة خاتم تنفيذ حكم الإعدام من إصبعه وتعطيه إلى جندي كي يأخذه إلى الجلاد. يفتقد هيرود الذي عاد إليه صحوه الخاتم، ويشكو من أن فقدانه ينذر بالشر.

تراقب سالومي الجلاد يهبط إلى الزنزانة، ثم تنصت بإمعان. وعندما لا يتناهى إلى سمعها أي صوت، تأمر الجلاد بغضب ان يضرب، لاعنة إياه على التأخير. ومن خلال الظلمة الكثيفة تبرز فجأة من الحفرة ذراع الجلاد وهي تحمل عالياً الطبق وعليه الرأس المقطوع. تبدأ سالومي، وهي تضع يدها على الرأس، أغنيتها الرهيبة، أغنية الشغف المحبط والشهوة المكبوتة Ah! Du Wolltest mich nicht deinem Mund Küssen والشهوة المكبوتة تقبل فمه، لكنها سوف تقبله الآن. العينان التي نظرتا إليها في غضب، هما مغلقتان إلى الأبد، واللسان الذي شجبها بضراوة هو صامت الآن. لكنها ما زالت تحيا، تهلل سالومي مربتة على الرأس، ومرة ثانية تناجي جسد يوحنا.

يهم هيرود، وقد صعقه المشهد الرهيب، بالمغادرة. تدمدم سالومي بأنها الآن قبلت فم النبي أخيراً. ثم تقول بتأمل أن للقبلة طعماً مراً. ثم تصرخ ثانية بابتهاج مجنون انها قبلت فم يوحنا، وفي تلك اللحظة ينبثق من خلال السحب شعاع من ضوء القمر ينيرها. يندفع هيرود ويحدق بها في رعب، ثم يأمر جنوده بقتلها. يسحق الجنود سالومي تحت تروسهم. وتنزل الستارة.



تصميم وضعه سالفادور دالي لـ أوبرا سالومي التي قُدمت في الـ كوفنت غاردن عام 1947

معجم الأوبرا حرف H

إعداد: محمد حنانا

mir gelobt 'Hab – ثلاثي يغنيـه الثـالـث من أوبرا فـارس الوردة لـ مارشـالين «sop» وصوفي «sop» اريتشـارد شـتراوس. وأوكتافيان «mezzo» في الفصــل

____معجم

Haddon Hall – أوبريت من فصلين لـ سوليفان. قُدمت أول مرة في لنــدن في 24 أيلول عام 1892. وضع نصها سيدني غروندي. نادراً ما تُقدم.

Hagen – دور «ss»ba في أوبرا غسق الآلهة لـ فاغنر. هو ابن ألبريش، أخ غونتر غير الشقيق.

Halka – هالكا

أوبرا من أربعة فصول (في أوبرا من أربعة فصلين) للمؤلف البولندي ستانيسلاف مونيوشكو (S. Moniuszko). قُدمت أول مرة في فيلون في قلدمت أول مرة في فيلون في وضع نصها، المأخوذ عن ك. و. فويتشييكي،

و. فولسـكي. وقَدمت النسـخة المعدلة أول مرة في فيلون في 28 شباط عام 1854.

الأدوار الرئيسية: هالكا «sop»، يونتيك «ten»، ستولنيك «bass»، يانوسي «bas»، صوفيا «mezzo».

قصــة الأوبرا: هالكا تحب يانوســي الذي يحب صــوفيا أيضـاً. يانوســي يغوي هالكا لكنه يتخلى عنها. وفي الوقت الذي يتم فيه زواج يانوســي من صوفيا تقتل هالكا نفسـها. هي من أكثر أعمال مونيوشكو نجـاحـاً، وربمـا هـي الأكثر شعبية بين الأوبرات البولندية.

Hamlet - هاملت

ثمة عدة أعمال تحمل هذا العنوان مبنية على مسرحية هاملت لـ شكسبير:

1- اوبرا من خمســـة فصــوك لــلـمـؤلف الفرنســـي أمبرواز تومـاس. قُـدمـت أول مرة في باريس في 9 آذار عـام 1868. وضــع نصـــهـا جول بـاربييـه وميشـيل كاريه.

كانت ذات شــعبية في القرن التاســع عشــر، لكنها نادراً ما تُقدم اليوم.

2- اوبرا من ثلاثة فصول للمؤلف البريطاني همفري سييرل. قُدمت أول مرة في هامبورغ في 6 آذار عام 1968. وضع نصها المؤلف نفسه.

3- أوبرا من ثلاثة فصول للمؤلف الهنغاري ساندور زوكولاي.

قُدمت أول مرة في بودابســت عام 1968.

________________________ في أوبرا ______ في أوبرا _______ في أوبرا تَحَطَّم الجليد ل___ تيبيت. هي صديقة غايل السمراء.

Hänsel und Gretel – هانســل وغریتل

أوبرا من ثلاثة فصــول للمؤلف الألماني أنغلبرت هـامبردينـك قُدمت أول مرة في فايمار في 23 كانون الأول عام 1893. وضع نصــها، المـأخوذ عن الأخوين غريم، أدلهايد فيت.

الأُدوار الرئيسية: غريتل «sop»، هانسيل «mezzo»، بيتــــــر «har»،

ســــــاحــــرة «mezzo»، غـيرترود «sop»، الرمَّـاك «sop»، جنية الندى «sop».

قصة الأوبرا: جبال هارز.
توبخ غيرترود طفليها هانسيل للمؤ وغريتل لأنهما يلعبان بدل أن مارشـ يحضرا واجباتهما المدرسية، برلين وترسيلهما إلى الغابة لجمع وضع التوت البري. وحين يعود تيودور أبوهما بيتر إلى المنزل ينتابه الأدوا القلق حيال سيلامتهما؛ ففي «bar»،

في فرنها. يضل الطفلان طريقهما في الغابة فيوقع الرمَّـال النعـاس في عيونهمـا (الرمَّال في الأقاصيص الخرافية ينوَّم الأطفال بـذر الرمـل في عيونهم) فينامان بينما يحرســهما 14 ملاكاً. توقظهما جنبة النبدي ليجيدا منزلاً مصِـنوعاً من الســكاكر محاطًاً بـأطفـال من كعـك الزنجبيـل. وعندما يبدأان الأكل تقبض عليهما الساحرة. ومع ذلك فالطفلان كانا أوســع حيلة من الســـاحرة إذ يتغلبان عليهـا ويدفعانها إلى الفرن ويفسخان سـحرها. وعندما يصل أبواهما يرتلون تراتيل الشكر.

هــي مـن أنــجــح أعــمــال هـامبردينك، وتتمتع بشـــعبية واسعة جداً.

الله المن ثلاثة فصول وتمهيد أوبرا من ثلاثة فصول وتمهيد للمؤلف الألماني هنريش مارشنز. قُدمت أول مرة في برلين في 24 أيار عام 1833. وضع نصها، المأخوذ عن كارل تيودور كورنر، إدوارد ديفرينت. الأدوار الرئيسية: هيلينغ «sop»، ملكة الروح

قصـــة الأوبرا : جبـال هـارز. القرن السادس عشر.

ينتحل هانس هيلينغ، ابن ملكة الروح، هيئة إنسانية ويقع في غرام آنا. ترفضه آنا عندما تكتشفه على حقيقته.

_____ Harašta__ دور «b-bar» في أوبرا الثعيلبـة المـاكرة لـ ياناتشيك. هو لص الصيد.

Harlequin – المهرج

شخصية تقليدية في الكوميديا ديلارتي تظهر في العـديـد من الأوبرات:

> 1- دور «bar» فــي أوبــرا أريـادن في نـاكســـوس لـ ريتشـارد شـتراوس.

2- دور « متحدث » في أوبرا المهرج لـ بوسوني. 3- دور «ten» في أوبرا الملهاة لـ ادوارد كويي.

– Harmonie der welt, Die تناغم العالم

أوبرا من خمســـة مشـــاهـد للمؤلف الألماني بول هندميث. قُدمت أول مرة في ميونيخ في 11 آب عام 1957. وضـع نصـها المؤلف نفسه.

الأدوار الرئيسية: كيبلر «bar»، فالنشتاين «ten».

قصــــة الأوبراً: أثنــاء حرب الثلاثين عاماً.

يتعلق الحدث بـــبحث العالم الفلكي جوهانيس كيبلر، والجنرال فالنشــتاين عن التناغم الكوني، كل واحد يبحث بطريقته الخاصـة. في نهاية الأوبرا يتحول كيبلر إلى الأرض، ويتحولان كلاهما إلى جوبيتر، ويتحولان كلاهما ومعهما كائنات إنسـانية إلى رموز الأبراج التي تشــع في رموز الأبراج التي تشــع في دراســة عن علاقة الفنان أو دراســة عن علاقة الفنان أو الفيلسـوف بالحركات السياسية والاجتماعية في عصره.

Harriet, Lady دور «sop» في أوبرا مارتا لــــ فلوتوف. هي وصيفة الشرف للملكة آن.

_ Háry János_

يانوش

أوبرا من خمســـة مقـاطع وتـمـهـيـد وخـاتـمـة للمؤلف الهنغاري زولتان كوداي. قُدمت أول مرة في بودابست في 16 تشـرين الأول عام 1926. وضع

نصــها، المـأخوذ عن يـانوش غــاراي، بـيلا بوليني وزولــت هارسـاني.

Háta – دور «mezzo» في أوبرا عروس بالمقايضة لــ سميتانا. هي زوجة توبياس ميشا.

Hat man nicht – آريا يغنيها روكو «bass» في الفصـــل الأول من أوبرا فيديليو لـ بيتهوفن.

Hounted Manor, The الضيعة المسكونة بالجن (Dwor

أوبرا من أربعة فصول لـ مونيوشكو. قُدمت أول مرة في وارسـو في 28 أيلول عام 1865. وضع نصها جان شيرشينسكي.

هــي واحــدة مــن أعــمــال مونيوشـــكو الهـامـة، وما تزال تتمتع بشعبية في بولندا، لكن نادراً ما تُقدم خارجها.

Ha! 'ein Augenblick'_____welch - آريا يغنيها بيزارو «bar» في الفصل الأول من أوبرا فيديليو لـ بيتهوفن.

Ha wie will ich triumphieren – آریا یغنیها عثمان »bass« فی الفصل الثالث من أوبرا اختطاف من السراي لـ موتسارت.

Hector – هيكتور يظهر البطـل الطروادي هيكتور في عدد من الأوبرات منها: 1- دور «bar» فـي أوبـرا الملك بريام لـ تيبيت. 2- دور »bass« فـي أوبـرا الطرواديون لـ بيرليوز. يظهر فيها شـيحاً.

heinrich: 1- دور «bass» فـي أوبرا لوهنغرين لــــ فاغنر. هو هنري ملك سكسونيا.

3- دور «ten» فـي أوبـرا تانهـاوزر لـــــ فـاغنر. هو الفارس المغني.

2- دور «mezzo» فــي أوبــرا الحرب والسـلم لــ بروكوفييف. هي شـقيقة الأمير أناتول.

3- دور «sop» في أوبرا قبعـة القش الإيطالية لـــ روتا. هي خطيبة فادينارد.

4- دور «mezzo» فــي أوبــرا تربية ناقصة لـ شـابربيه.

5- دور «mezzo» في أوبريت هيلين الجميلة لـــــ أوفنباخ. هي هيلين الطروادية.

Helmwige – دور «sop» في أوبرا الفالكورة لــ فاغنر. هي واحدة من الفالكورات.

Henri VIII – هنري الثامن

أوبرا من أربعة فصول للمؤلف الفرنسي كاميل سان-سانس، قُدمت أول مرة في باريس في 5 آذار عام 1883. وضع نصها ليونس ديترويات وأرماند سيلفيستر.

تتحدث الأوبرا عن حب الملك هنري الثامن لـ آن بولين على الرغم من حبها للسفير الإسباني غوميز. حظيت بنجاح لدى ظهورها، والآن هي في طي النسيان.

Hermia – دور «mezzo» في أوبرا حلم ليلة صيف لـ بريتين.

____ بیاتریس وبینیدیکت لــ بیرلیوز. هی متیمة بحب کلودیو.

_____ Herod – حاكم اليهودية (القسم الجنوبي من فلسطين قديماً تحت الحكم الروماني) يظهر في:

1- دور «ten» في أوبرا سالومي لـ ريتشارد شـتراوس.

2- دور «bar» في أوبرا هيرودياد لـ ماسنيه.

تشـايكوفســكي. هو ضـايط يحب ليزا.

Herzeleide – مونولوغ تؤديـه كونـدري «sop» في الفصـــل الثـاني من اوبرا بارســـيفال لـ فاغنر.

'Heure Espagnole, L' الإسبانية

اوبرا من فصل واحد لــــ رافيل. قدمت اول مرة في باريس في ايار عام 1911. وضــع نصــها موريس لوغراند.

الادوار الــرئــيســــــة : كونسيبسيون «mezzo»، راميرو «bar»، غـونـزالـف «ten»، دون إينيغو غوميز «bass»، توركويمادا .«ten»

قصــة الأوبرا : توليدو، القرن الثامن عشر.

يخرج الســاعـاتي توركويمـادا لصيانة ساعات البلدة العامة، ويترك زبونه البغّال راميرو في الـدكـان إلى حين عودتـه. وقد شــكل هذا عقبة أمام زوجته كونس_يبس_يون التي اعتادت اســتقبال عشــاقها في غياب زوجها. يصل العاشقان غونزالف ودون إينيغو الواحد Hérodiade – هیرودیاد

اوبـرا مـن اربعـة فصــوك لــ ماســـنيه. قُدمت أول مرة في بروكســـل في 19 كانون الاول عام 1881. وضع نصها، الماخوذ عن غوســـتاف فلوبير، بول میلیه وجورج هارتمان.

الأدوار الرئيسية : سـالومي «sop»، هیرود «bar»، هیرودیاد «mezzo»، يوحنا المعمدان «mezzo» فانویل «bass»، فیتیلیوس «bar». هي من اغني اعمال ماسنيه وأكثرهـا قوة، ومـا تزال تُقـدم على نحو مســـتمر. في هذه الرؤية للقصية التوراتية، يستجيب يوحنا لحب سالومي، التي تطعن نفسها بعد إقدام هيرود على قتل يوحنا.

emezzo» فـي – Herodias اوبرا ســالومی لـــــ ریتشــارد شـــتراوس. هي التي تزوجت ھیرود.

Hermann – دور «ten» في اوبرا البنت البســتونـي لــ

كاملة.

بعـد الآخر، فيخفيهمـا راميرو على التوالي كـل واحـد في ساعة. يعود توركويمادا فيجد كـلاً من العـاشـــقين داخــل ساعة. يفحص الساعتين، ثم

ينجز صفقة بيع سريعة.

هو عمل يتميز بتوزيع اوركسترالي بارع وانيق ولامع، وقـد حظي بنجـاح فوري لـدي ظهوره، وما زال يتمتع بشعبية كبيرة منـذ ذلـك الحين حتى اليوم.

Hippolyte et Aricie هیبولیت واریسی

هیلین هـدیـة بعیـد میلادهـا.

تشــهد عمة هيلين، التي لا

تلاحظ ما يدور حولها، الأحداث

اوبرا من خمسة فصول وتمهيد للمؤلف الفرنســـى جــان-فيليب رامو. قدمت اول مرة في باريس في 1 تشرين الأول عام 1733. وضع نصها، الماخوذ عن يوروبيدس وراسين، ســـيمون جوزيف دو بيليغرين.

الأدوار الرئيســيـة : فيـدرا «mezzo»، ثیسیوس «mezzo»، هیبولیتوس «ten»، آریســـیــا «sop»، بلوتو «bass»، دیانا «mezzo»، الحب «mezzo»، الكاهنة الكبيرة «sop».

قصـــة الأوبرا : تروي الأوبرا قصـــة عشـــق فيـدرا زوجـة ثـيســــيـوس لابـن زوجـهـا هيبوليتوس الذي يرفض حبها، فتوغر فيدرا صــدر ابيه عليه مبدعية أنبه حياول إغواءها فيطرده أبوه من أثينا، وبينما هو يحاول الفرار مع محبوبته اريســـي يقتلـه وحش بحري الأوبرا مع روبرت وهو يقـدم لـ | هـائـل. تقتـل فيـدرا نفســـها،

Hin und Zurück هناك وخلف

أوبـرا مـن فصـــل واحــد لــ هيندميث. قدمت اول مرة في بـادن- بـادن في 17 تموز عـام 1927. وضع نصها، الماخوذ عن پرنامج منوعات انکلیزي، مارسيلوس شيفر.

الادوار الرئيســيـة : روبرت «ten»، هیلین «ten»

قصــة الأوبرا: يصــيب روبرت زوجته هيلين بجروح مميتة عندما يعلم بان لديها عشــيقا. ثم يقلب تدخل خارق للطبيعة الحدث؛ وتعود هيلين إلى الحياة، وتجري المحادثة الأصلية معكوسة. تنتهي

Honour and arms – آريـا يغنيهـا هارافا «bass» في الفصـل الأول

من أوبرا شمشون لـــ هاندل.

ويُبعث هيبوليتوس من جـديـد ليلتقي بعد افتراق بــ أريسـي.

هي أول أوبرا بالطول المألوف لـــــ رامو، و تعد من أعماله الهامة.

H.M.S. Pinafore or The Lass
That loved a Sailor

– مئزر هـ . م. س. أو البنت التي أحبت بحاراً

أوبريت من فصلين لـ سوليفان. قُـدمـت أول مرة في لندن في 25 أيار عام 1878. وضـع نصـها و. س. جيلبيرت.

Hobson – دور «bass» في أوبرا بيتر غريمز لـ بريتين. هو سائق عربة نقل.

Ho! Jolly Jenkins – آريا يغنيها فراير توك «bar» في الفصـــل الثـانـي مـن أوبرا إيفـانهو لـ سـوليفان.

Hölle Rache, Die – آريا تغنيها ملكة الليل «sop» في الفصــل الثاني من أوبرا الناي السحري لـ موتسارت.

_____ Honour Monologue – آريا يغنيها فالسـتاف «bar» في الفصـل الأول من أوبرا فالسـتاف لـ فيردي.

Horche, die Lerche singt – آريا يغنيها فينتون «ten» في الفصل الشاني من أوبرا زوجات ويندسور المرحات لـ نيكولاي.

_____ Horn, Count ___ دور «bass» في أوبرا حفلة رقص تنكرية لـ فيردي. هو واحد من المتآمرين.

— Horseman, The (Ratsumies)

أوبرا من ثلاثة فصــول للمؤلف الفنلنـدي أوليس ســالينين. قُدمت أول مرة في سـافولينا في 1975، وضـع نصها بافو هافيكو.

160

هي الأوبرا الأولى لـ سالينين،

وقد برهنت على أنها واحدة من أكثر الأوبرات المعـاصــرة نجاحاً، وقدمت على نحو واسع.

Hugh the Drover هاغ تاجر **الماشــية** اوبرا من فصــلين للمؤلف البريطاني رالف فون « R. Vaughan williams » ويليامز قَدمت أول مرة في لندن في 14 تموز عام 1924. وضع نصها ھارولد شیلد.

الأدوار الرئيسية : هـاغ«ten»، ماري «sop»، جون اللحام «bar». **قصة الأوبرا:** كوتسوولدس، خلال الحروب النابليونية.

كان هاغ قد هزم جون في مباراة ملاكمة. يتهمه جون بالتجسـس لصالح الفرنسيين. ترحل ماري، المخطوبة لـ جون رغما عنها، مع هاغ عندما يبرئـه الجيش من الخيـانـة العظمي.

توصف بأنها بالاد اوبرا، وتتضمن مواد فلكلورية تقليدية، نجحت لـدي ظهورهـا، لكنها الآن نادراً ما تُقدم.

Les Huguenots, الهوغونوتيون *

اوبرا من خمســـة فصــول لـ مايربير. قدمت اول مرة في بـاريس في 29 شــــبـاط عـام 1836. وضع نصےا يوجن سکریب وإمیل دو شامب.

الأدوار الرئيسية : مارغريت «sop»، راؤول دو نانجی «ten»، فالنتين «sop»، كونت دوســانت بري «bar»، اوربيان «bar»، مارسیل «bass».

قصة الأوبرا : فرنسا، 1572. لتحقيق هـدنـة بين الكـاثوليـك والهوغونوتيين. يعد النبيل البروتســـتانتي راؤول بالزواج من فالنتين ابنة كونت دوســـانـت بري الكـاثوليكي. يتناول راؤول وتابعه طعام العشاء مع الكاثوليكيين، وتســـتدعي الملكة مارغريت دو فالوا راؤول يحدوها أمل في انتهاء النزاعات الدينية. يقابل راؤول فالنتين التي ترغب في الزواج منــه، وهو ينظر إليهــا بصفتها المرأة التي يحب، لكنـه يتخوف من زيـارتها الليلة للــــ كونت الكاثوليكي نيفير،

^{*} الهوغونوتيون: البروتستانتيون الفرنسيون.

في أوبرا الفالكورة لـ فاغنر. هو زوج زیغلند.

Huon, Sir دور «ten» في أوبرا اوبيرون لـ فيبر، هو دوق جيين.

ten» فــي أوبــرا – دور «ten» فــي أوبــرا الطرواديون لــــ بيرليوز. هو بحار مشُوق للعودة للوطن.

اریا تغنیها : 1 + آریا تغنیها ملكة الـــ شـيماخا «sop» في الفصـل الثاني من أوبرا الديك الـذهبي لـــــ ريمســـكي-كورساكوف.

2- كورس «Son io! Son io la vita» كورس في الفصـــل الأول من أوبرا إيريس لـ ماسـكاني. ومن دون أن يعلم بأن ســـبب الزيارة كان لفســخ الخطوبة الســـابقـة التي تربطهـا بـه، يلغي راؤول فكرة الزواج، يخطط الكاثوليك الغاضبون لقتل راؤول، لكن فـالنتين (هي الآن متزوجة من نيفير) تحذره من ذلك عن طريق مارســيـل. وعندما ياتي راؤول إليها ليشكرها، يتناهى إلى سمعه نبا الملذبحة التي يعلدها الكاثوليك لل____ هوغونوتيين. تعترف فالنتين بحبها لــ راؤول، وعندما يُقتل نيفير يقســم الاثنان على الإخلاص لبعضــهما، لكنهما يُقتلان في

هي من أشهر أوبرات مايربير، وهـي مـن طـراز اوبـرا الـقرن التاسع عشر الفخمة French« «grand opera» وتتعامل مع الأحداث التي أحاطت بــــيوم مذبحة ســانت بارتوليميو. وقد كـانت لما يقرب القرن من أكثر الأوبرات شِعبية، والآن نادراً ما تُقدم. نذكّر بأن عروضها عُرفت في بعض الأحيان بـــــ «ليألي النجوم السبعة»، وذلك لأن أداءها يتطلب سيبعة أصوات عظيمة في عالم الغناء.

«bass» دور — Hunding_

____معجد

معجم الأوبرا حرف ا

إعداد: محمد حنانا

Iago: 1- دور «bar» في أوبرا عطيل لــــ فيردي. هو ملازم بحري تحت إمرة عطيل.

2- دور «ten» في أوبرا عطيـل لـ روسـيني.

«bar»، هانا «mezzo»، غایل «sop»، أولیمبیون «ten»، لوك «ten».

قصة الأوبرا: مطار أمريكي. يصل ليف إلى أمريكا بعد أن قضى عشرين عاماً في معسكر اعتقال لينضم إلى زوجته ناديا وابنه يوري. في المطار ثمة أنصار لبطل الرياضة الزنجي أوليمبيون تقودهم غايل صديقة يوري وصديقتها الزنجية هانا. تنمو مشاحنات عنيفة في الحشد، وبين الأشخاص، وتندلع فتنة عنصرية يُقتل فيها أوليمبيون مخايا، كما بصاب بوري بحراح

Ice Break, The تحطم الجليد

أوبرا من ثلاثة فصول لـ تيبيت. قُدمت أول مرة في لندن في 7 تموز عام 1977. وضع نصها المؤلف نفسه.

الأدوار الرئيســيـة: ليف عنصــرية يُقتل فيها أوليمبيون «sop»، يــوري وغايل، كما يصـاب يوري بجراح bar»

مميتة. وبعد المعالجة التي يقدمها الدكتور لوك لــــ يوري، يتخلص يوري من الجص ويتصالح مع والده.

تعالج الأوبرا قضايا العلاقات العرقية، والسيجناء السياسيين، والحاجة إلى حياة جديدة.

Ich baue ganz – آريـا يغنيهـا بيلمونـت «ten» في الفصـــل الثـالـث من أوبرا اختطـاف من السـراي لـ موتسـارت.

Idamante – دور «sop» دور (بنطالي) في أوبرا إيدومينيو لد موتسارت. هو ابن إيدومينيو. غالباً ما يغنى الدور إما من طبقة الـ «ten» أو من طبقة الـ «mezzo».

-Idomeneo, Rè di Creta إيدومينيو ملك كريت

أوبرا من ثلاثة فصول لـ موتسارت. قُدمت أول مرة في ميونيخ في 29 كانون الثاني عام 1781. وضع نصها، المأخوذ

عن نص لــــ أنطوان دانشــر المـأخوذ بـدوره عن كـامبرا، جيامباتيستا فاريسكو.

الأدوار الرئيسية: إيدومينيو «ten»، إيدامانت «sop»، إيليا «sop»، أرباس «sop»، أرباس «ten»، صوت نبتون «bas»، الكاهن الكبير «bar».

قصة الأوبرا : كريت.

بعد انتهاء حروب طروادة بوقت قصير كان إيدومينيو ملك كريت قد بعث من طروادة إلى كريت بعض الأســري من بينهم إيليا ابنـة الملك بريام. تقع إيليا في حب إيدامانت ابن إيدومينيو الـذي لم يعلن عن نفســـه، كذلك تحبه ايليترا. وأثناء عودة إيـدومينيو إلى الوطن يواجــه عاصفة يحرية فينذر للإله نبتون مقايل سيلامته أول شخص يقابله عندما تطأ قدمه البر. وكان أول ما قابلـه حين وصــولـه هو ابنـه إايـدامـانت. يحاول إيـدومينيو التهرب من نذره بأن يرسيل إيدامانت ليرافق إليترا في عودتها إلى وطنها ارغوس. لكن عاصفة تهب ويظهر وحش هائل يهدد الجزيرة. يعتقد الناس بأن ثمة إثماً مجهولاً أغضب الآلهة؛ يقر إيدومينيو بإثمه ويوشك على

Il balen – آريا يغنيها كونت دي

لونا «bar» في الفصل الثاني من

sop» فــي أوبــرا – دور

إيدومينيو لـــ موتسـارت. هي

ابنة بريام الأسيرة الطروادية

أوبرا التروفاتور لـ فيردي.

التي يحبها إيدامانت.

الموت. يصــرح إيدامانت وإيليا بحبهما، ويخرج إيـدامـانـت لمجابهة الوحش، تعترضه عقلها، يتبعها الملك الممزق بين الإثم الـذي اقترفـه وقلقـه على ابنه. يقتل إيدامانت الوحش، وعلى الرغم من ذلك يقدم نفسـه ضحية لكي يفي والده بنذره. لكن صيوت من الســـماء ينقذه معلناً أن على إيـدومينيو التخلي عن العرش. يعتلى إيدامانت العرش وإلى

عدلها موتسارت ربما من أجل عـرض جری في فيينــا عــام 1786، وأعاد كتابة دور إيدامانت وجعله لصوت «ten» بدل «sop» كاســتراتو (في الأصـل). وهذه النسخة المعدلة هي التي عادة ما تُقدم.

جانبه إيليا.

– آریا – I got Plenty o' nuttin' يغنيها بورغي «bass» في الفصــل الأول من أوبرا بورغي وبيس لـ غيرشـوين.

Sop» دور – Imogene القرصان لـ بيلليني. إليترا التي افقدتها الغيرة

Il lacerato spirito – آریا یغنیها فييســـکو «bass» في تمهيـد أوبرا ســـيـمون بوكــانيغرا لــ فيردي.

Imeneo – إيمينيو

أِوبرا من ثلاثة فصول لـ هاندل. قَدمت أول مرة في لندن في 22 تشرين الثاني عام 1740. واضع النص غير معروف.

أخفقت لدي ظهورها، ونادراً ما تُقدم الأن.

هي من أنجح الأوبرات الهزلية التشيكية (بصرف النظر عن أوبرا عروس بالمقايضة)، وما زالت تحظى بشيعبية كبيرة في تشيكيا.

Incoronazione di poppea, L' – تتویج بوبیا

أوبرا من ثلاثة فصول وتمهيد لـ مونتيفيردي. قُـدمـت أول مرة في في فينيســيا في خريف عام 1642. وضع نصها، المأخوذ عن تاسـيتوس، جيان فرانشيسكو بوزينيللو.

الأدوار الرئيسية: بوبيا «mezzo»، نيرون «ten»، أوتافيا «bar»، أوتون «bar»، سينيكا «bass»، دروسيللا «sop»، أرنالتا «mezzo»، فاليتو «ten».

قصــة الأوبرا: روما، عام 65 بعد الميلاد.

يتخذ الإمبراطور الروماني نيرون بوبيا الماكرة حظية له، مما زاد في رعب أوتون الذي تربطه بها علاقة غرامية. تتحسر أوتافيا زوجة نيرون، المصابة بالخزي، على نفسها وقدرها، فيحثها الفيلسوف سينيكا على الصبر والنسيان.

In a Well – في البئر (v) (studni

أوبرا هزلية من فصل واحد للمؤلف التشيكي فيليم بلوديك. قُدمت أول مرة في براغ في 17 تشرين الثاني عام 1867. وضع نصها كارل سابينا.

الأدوار الرئيسية: فيرونا «sop»، ليدونكا «dezz»، فويتيك «bass».

قصــة الأوبرا: تحب ليدونكا الجميلة فويتيك، لكن أمها تريد تزويجها من المزارع العجوز الثري يانيك. تســتشــير السـاحرة المحلية فيرونا التي تخبرها بأنها ســوف ترى وجه حبيبها في البئر المجاورة في ليلـة القـديس جون. يتناهى ذلك إلى سمع يانيك فيتسلق شــجرة مطلة على البئر لكنه يســقط فيها. وأثناء محاولته الخروج من البئر يروعـه وجـه الحونكا فيشعر بالخزي.

وعلى الرغم من أن آلهة الحكمـة حـذرت ســـينيكا من مغبة التدخل في شيؤون نيرون، إلا أنه ينصـح نيرون بأن يطلق أوتافيا، فيأمره الإمبراطور بقتل نفســه. ينتحر ســينيكا ويحتفل نيرون مع الشاعر لوكانو. تطلب أوتافيا من أوتون تحت التهديد أن يقوم بقتل بوبيا. يحاول أوتون، متنكراً بزي وصيفتها دروسيللا، قتل بوبيا وهي نـائمـة، لكنهـا تصــحو، وتتهم دروسييللا بمحاولة اقتراف جريمـة. تُـدان ويحكم عليها بالموت. عندئذ يعترف أوتون بفعلتـه فينفي الاثنـان. يعـاقِـب نيرون زوجتـه أوتـافيـا، ويتوج بوبيا إمبراطورة.

بقيت هذه الأوبرا نحو 300 عام دون تقديم، لكنها عادت لتُقدم على على على على على على على العقود على الماضية، خاصة النسيخة التي قام بإعدادها رايموند ليبارد.

– Indes Galantes, Les إلهنود الظرفاء

أوبرا- باليه من أربعة فصول وتمهيد لـ رامو. قُدمت أول مرة في باريس في 23 آب عام

1735. وضع نصها لويس فوزيلييه.

هي واحدة من أنجح أعمال رامو، وما زالت تُقدم باستمرار، وتروي أربع قصص حب من بقاع مختلفة من العالم وهي: التركي السخي، إنكا البيرو، المتوحشون، وهذه الأخيرة أضيفت عام 1736.

- Indian Queen, The الملكة الهندية

ماسك من خمسة فصول للمؤلف الإنكليزي هنري بورسيل. قُدم أول مرة في لندن عام 1695. وضع نصه جون درايدن وروبرت هاوارد. هو في الحقيقة مسرحية مع الموسيقا أكثر منه أوبرا، وموسيقا الفصل الخامس من تأليف دانييل بورسيل شقيق هنري.

In diesen heil'gen Hallen آريا يغنيها ســـاراســـترو في الفصــل الثاني من أوبرا الناي السحري لـ موتسارت.

كلياً. وأخيراً تعمل على تغيير الأســماء في صــك الزواج. وهكذا يلتئم شمل العاشقين. بعد إهمال دام طويلاً جرى في العقد الأخير تقديمها بصــورة محدودة.

Infelice, e tu Credevi – آريـا يغنيهـا داســيلفا «bass» في الفصل الأول من أوبرا إرناني لـ فيردي.

In fernem land – آريا يغنيها لوهينغرين «ten» في الفصــل الثـالـث من أوبرا لوهينغرين لـ فاغنر.

Inganno Felice, L' - الكذبة الليقــة

أوبرا هزلية من فصل واحد لـ روسيني. قُدمت أول مرة في فينيسيا في 8 كانون الثاني عام 1812. وضع نصها، المأخوذ من ليبريتو لـ بالومبا، جوسبيه ماريا فويا.

166

In einem Waschkert – ثنائي يغنيه فلوث «bar» وفالستاف «bass» في الفصل الثاني من أوبرا زوجات ويندسور المرحات لـ نيكولاي.

Infedeltà Delusa, L' - الخيانة الخائبة

أوبرا من فصلين لـــ هايدن. قُدمت أول مرة في اســترهازا في 26 تموز عام 1773. وضـع نصها ماركو كولتيلليني.

الأدوار الرئيسية: ساندرينا «sop»، فيليبو «ten»، فيسبينا «sop»، ناني «bar»، نينشيو «ten».

قصــة الأوبرا: يود فيليبو أن يزوج ابنته ساندرينا من الشاب الثري نينشــيو، لكنها تحـب الفلاح ناني، الذي تحب أخته فيسبينا فينشيو (ويحبها). مع ذلك يُجهَّز نينشــيو للزواج من ذلك يُجهَّز نينشــيو للزواج من تشــرع فيسـبينا بالعمل لمنع تشـرع فيسـبينا بالعمل لمنع ذلك، فتتنكر على التوالي بهيئة رجـل هرم شــكس، وبهيئة ســكير ألماني، وبهيئة موثق ونبيل، وتسبب تشويشاً

هــي واحــدة مــن أوبــرات روســـيني المبكرة، ومـا زالت تُقدم بين حين وآخر.

Inigo Gómez, Don – دور «bass» في أوبرا الساعة الإسبانية لـ رافيل.

______ ____ ____ ____ ____ ____ يغنيـه ____ نورما «sop» وبوليون «ten» في الفصل الثاني من أوبرا نورما لـ يلليني.

In quegli anni آريا يغنيها دون بازيليو (ten) في الفصل الرابع من أوبرا زواج فيغارو لـ موتسارت. غالباً ما تحذف.

In quelle trine morbide – آريا تغنيها مانون «sop» في الفصل الثاني من أوبرا مانون ليســكو

لـ بوتشـيني.

In questa reggia – آريـا تغنيهـا تورانـدوت «sop» في الفصــــل

بوتشـيني.

الثاني من أوبرا تورانـدوت لـ

Interlude – إنترلود

قطعة موسيقية أوركسترالية تقع بين مشهدين في الأوبرا. مثال على ذلك إنترلود العاصفة في أوبرا بيتر غريمز لربيتين.

Intermezzo - إنترميتزو

ثمة معنيان لهذا المصطلح في الأوبرا:

1- عمل قصير قائم بذاته، عادة هزلي، يقع بين فصـول أوبرا القرن الثامن عشـر الإيطالية الجادة. وقد اسـتخدم هذا الشكل حديثاً لأسـباب درامية محددة وكمثال على ذلك أوبرا مع البـاسـارايـديون (أوبرا مع مقطوعـة مـوسـيـقـية أوركسـتراليـة تعزف بين مشـهـدي أوبرا. وفي أوبرا الفروسـيـة الريفيـة، وأوبرا الصديق فريتس لـ ماسكاني الصديق فريتس لـ ماسكاني أمثلة شهيرة على ذلك.

ينيت الأوبرا على أحداث جرت في حياة ريتشــارد شــتراوس عرضت زواجه للخطر.

Intermezzo – إنترميتزو

أُوبرا من فصلين لــــ ريتشــارد شــتراوس. قُدمت أول مرة في درســدن في 4 تشــرين الثاني عام 1924. وضع نصها، المؤلف

الأدوار الرئيسية : كريستين «sop»، روبـرت «bar»، بـارون لومر «ten»، آنا «sop».

قصـة الأوبرا: البارون الشاب لومر يطارد كريســـتين أثنـاء غياب زوجها قائد الأوركســـترا الشهير روبرت ستورش، لكنها تكتشــف بســرعة أن كل ما يريده منها هو مالها. تصـل رسالة باسم زوجها، وعندما تفتحها تجد أنها رســـالة حب، مما يدفعها إلى إرســـال برقية إلى زوجها تعلن فيها بأنها لم تعد تود رؤيته ثانية. يســـتلم ستورش البرقية وبصحبته قائد أوركسـترا آخر هو سـترو الذي كان هو المعني في رســالة الحب. يشرح سيترو لـ كريســـتين ملابســات الوضــع لكنها تســـتقبل زوجها ببرود. ومع ذلـك يعـود الوئـام بين الزوجين.

– Intolleranza

أوبرا من فصلين للمؤلف الإيطالي لويجي نونو. قُدمت أول مرة في فينيسيا في 13 نيسان عام 1961. وضع نصها، المأخوذ عن ا. م. ريبيللينو، المؤلف نفسه. وقدمت النسخة المعدلة أول مرة في فلورنسا عام 1974؛ عدل النص ج. كارسونك.

الأدوار الرئيســـيـة : مهـاجر «ten»، مرافقـة «sop»، رجـل مشوه «bass».

قصــة الأوبرا: امرأة تنقلب على عشـيقها، اللاجئ الذي يعمل بالتعدين، دون فهم منها لحنينه إلى الوطن. بعد تورطه في مظاهرة سياسية يساق إلى معســكر اعتقـال، حيـث يجد الحب والرحمة الإنسانية على الرغم من قساوة الأوضاع. تنتهي الأوبرا بطوفان مُطهر يغمر الأرض، يرمز إلى مشــاركة وجدانية جديدة بين

هي الأوبرا الأولى لـ نونو، وقد أثار ظهورها الأول شـغباً سـياسياً عاصفاً. وتنطوي الأوبرا على إدانة للتعصب واللامبالاة في عالمنا الحديث.

In uomini – آريـا تغنيـهـا ديســبينا «sop» في الفصــل الأول من أوبرا كلهن هكــذا لـ موتسـارت.

Invano, Alvaro – ثنائي يغنيه دون ألفارو «ten» ودون كارلو «bar» في الفصل الرابع من أوبرا قوة القدر لـ فيردي.

Invisible City of Kitezh,

The مدينة كيتيج المخفية (Skazaniye O Nevidimon Grade Kitezhe i Devie Fevronie)
عنوان الأوبرا الكامل هو « أسطورة مدينة كيتيج المخفية والعذراء فيفرونيا » أوبرا من أربعة فصول لـ أوبرا من أربعة فصول لـ يمسكي ____ كورساكوف. قدمت أول مرة في بطرسبورغ

في 20 شباط عام 1907. وضع نصـها، المأخوذ عن بوشــكين، فـلاديـمـيـر إيـفـانـوفـيـتـش بيلسـكي.

الأدوار الرئيسية: الأمير فسيفيلود «ten»، فيفرونيا «sop»، غريشكا «ten».

قصة الأوبرا: يرى فسيفيلود أمير كيتيج بينما هو خارج للصيد فيفرونيا شيقيقة الحطاب ويقع في حبها. توافق فيفرونيا على الزواج من الأمير دون ان تـدري مـن هو، فقط عندما يرسيل موكب العرس ليأتي بها تكتشــفه على حقيقته. وأثناء احتفالات الزفاف يقتحم التتار مدينة كيتيج وينهبونها، ولا يبقى في المدينة سيوى فيفرونيا والسكير غريشكا الذي يطلب منه التتار أن يدلهم على كيتيج العظمي. يجمع فسيفيلود الرجال لقتال التتار، لكنهم يقتلون جميعاً وتختفي مـدينتهم بصــورة كـاملـة. تفر فيفرونيا مع غريشكا إلى الغابة، وفي الغابة تســقط من الإنهاك، ويتنما هي تلفظ أنفاســـها الأخيرة ترى طيف فسييفيلود وهو يقودها إلى مدینة کیتیج وقد بنیت من

جديد. في العام الآخر تنتصب مدينة كيتيج مجدداً، ويحتفل أناسيها بزفاف فسييفيلود وفيفرونيا.

هــي واحـدة مـن أعـمـال كورســاكوف الرائعـة، وتجمع بين أســطورتين؛ أســطورة القـديســة فيفرونيـا، وإنقـاذ مدينة كيتيج من التتار، ويجري تقديمها في روسـيا باسـتمرار.

Iolanta – يولانتا

تشايكوفسكي.

أوبرا من تسعة مشاهد لـ تشايكوفسكي. قُدمت أول مرة في بطرسبورغ في 18 كانون الأول عام 1892. وضع نصها، المأخوذ عن هنريك هيرتز.

الأدوار الرئيسية: يولانتا «sop»، فوديمونت «bar»، روبرت «bar»، الملك رينيه «bas»، ابن حكيم «bar»، مارتا «mezzo».

قصـــة الأوبـرا : الـريـف الفرنســـي، القرن الخـامس عشر.

لا تدرك يولانتا ابنة الملك رينيه بـأنهـا عميـاء؛ وجزاء كـل من

يكشــف لها عن عجزها عن الرؤية هو الموت. يؤكد الطبيب المغربي ابن حكيم للملـك أن الشـــيء الوحيد القادر على شــفائها هو أن تـدرك أنهـا عمياء، وأن تصمم على التخلص من عماها. يصل إلى حديقتها روبرت دوق بورغوندي وبرفقته الكونت فوديمونت الـذي يكتشــف عمى يولانتـا ويقع في حبها، ويصف لها جمـال العـالم. يعلن الملـك أن الموت ســيكون من نصــيب فوديمونت إن لم تستعد يولانتا بصــرها، فتنجح هذه الخدعة في شــفائها. يتحرر روبرت الـذي كـان مخطوبـاً لهـا من التزامـه، وتخطـب يولانتـا إلى فوديمونت.

هــي آخـر أوبـرا وضـــعـهـا تشـــايكوفســـكي، ولا تُقـدم باستمرار خارج روسـيا.

io morrò – آريا يغنيها رودريغو «bar»في الفصــــل الرابع من أوبرا دون كارلوس لـ فيردي.

Iopas – دور «ten» في أوبرا الطرواديون لـــــ بيرليوز. هو شاعر في بلاط دايدو.

Io 'umile ancella_____ «sop» آریا تغنیها أدریانا -son 1

sop- اريا تعنيها ادريانا «sop في الفصل الأول من أوبرا أدريانا لوكوفرر لـ شـيليا.

Io son rico – ثنائي يغنيه أدينا «sop» ودولكـامـارا «bass» في الفصـل الثاني من أوبرا إكسـير الحب لـ دونيزيتي.

– Iphigenia in Aulide إيفجينيا في أوليد

هناك عدة أعمال مبنية على مسرحية يوروبيدس:

1- أوبرا للمؤلف الإيطالي دومينيكو سكارلاتي. قُدمت أول مرة في روما في 11 كانون الثاني عام 1713. وضع نصها س. كابيس.

2- أوبرا للمؤلف الإيطالي أنطونيو كالدارا. قُدمت أول مرة في فيينا عام 1718. وضع نصها أبوستولو زينو.

3- أوبرا للمؤلف الإيطالي نيقولا بوربورا. قُدمت أول مرة في لندن في 3 أيار عام 1735 وضع نصها باولو أنطونيو رولي. 4- أوبرا للمؤلف الألماني كارل هنريش غراون. قُدمت أول مرة في برلين في 13 كانون الأول عام 1748. وضع نصها فريدريك الكبير وفيللاتي.

5- أوبرا للمؤلف الإيطالي نيكولو جوميللي. قُدمت أول مرة في روما في 9 شباط عام 1751. وضع نصها م. فيرزي.

6- أوبرا من ثلاثة فصول لـ غلوك. قُدمت أول مرة في باريس في 19 نيسان عام 1774. وضع نصها بيللي لوبلان دو روليت.

الأدوار الرئيسية: إيفجينيا «sop»، أغاممنون «bar»، آخيل «ten»، كليتمنيسترا «bass».

قصة الأوبرا: جزيرة أوليس. يُعلن مُبلغ وحي الإلهة ديانا أن الأسطول اليوناني الذاهب لغزو طروادة والعاجز عن التقدم، يمكنه معاودة التقدم إذا ضحى الملك اليوناني أغاممنون بابنته إيفجينيا.

وأمها كليتمنيسترا إلى أوليس بحجة أنه سييزف ابنته إلى آخيل. وبعد مجادلة عنيفة بين أغاممنون وآخيل يأمر الملك أغاممنون وآخيل يأمر الملك بمغادرة أوليس، لكن إيفجينيا تقرر الرضوخ وتقديم نفسها يوقف آخيل مراسم التضحية، يوقف آخيل مراسم التضحية، أن ديانا قد تحركت مشاعرها إزاء ما شاهدته من صدق عاطفي وإخلاص وأنها ستسمح للأسطول بالتقدم دون أنة تضحية.

هي واحـدة من روائع غلوك، وما زالت تُقدم باستمرار.

7- أوبرا للمؤلف الإيطالي نيكولو أنطونيو زينغاريللي. قُدمت أول مرة في ميلانو في 27 كانون الثاني عام 1787. وضع نصها ف. موريتي.

8- أوبرا من ثلاثة فصول لـ كيروبيني. قُدمت أول مرة في تورين في 12 كانون الثاني عام 1788. وضع نصاما ف. موريتي.

– Iphigenia in Tauride إيفجينيا في توريد

هناك عدة أعمال مبنية على مسرحية يوروبيدس:

1- أوبرا للمؤلف الفرنسيي أندريه كامبرا. قُدمت أول مرة في باريس في 6 أيار عام 1704. وضع نصوا ج. ف. دوشيه دوفانسي وأنطونيو دانشيت.

2- أوبرا لــــ د. سـكارلاتي. قُدمت أول مرة في روما في 15 شــباط عام 1713. وضـع نصها س. كابيس.

3- أوبرا من ثلاثة فصول للمؤلف الإيطالي توماسو ترايتا. قُدمت أول مرة في فيينا في 4 تشرين الأول عام 1763. وضع نصها ماركو كولتيلليني.

4- أوبرا لــــ جوميللي. قُدمت أول مرة في نـابولي في 30 أيار عام 1771. وضـع نصـها م. فيرازي.

5- أوبرا من أربعة فصول لـ غـلوك. قُـدمـت أول مرة في بـاريس في 18 أيـار عام 1779. وضع نصها نيكولاس فرانسواز غويللارد.

الأدوار الرئيسية: إيفجينيا «sop»، أوريست «bar»، بيلاد

«ten»، ثویاس «b-bar»، دیانا «mezzo».

قصة الأوبرا: توريد.

بعد حرب طروادة تكون إيفجينيا قد أصــبحت كاهنة ديانا في جـزر توريـد، وهي تجهـل أن شقيقها قتل أمها كليتمنيسترا انتقاماً منها لأنها ديرت جريمة قتل والده أغاممنون. وبصفتها كاهنة ديانا يجبرها ثوياس ملك ســكيتيا على قتل جميع الغرباء. وعندما يصل أورست إلى توريد وبرفقته صيديقه بيلاد لا تتمكن إيفجينيا من التعرف عليهما. يحدثها أورسـت عن المصير الذي آلت إليه الأسيرة الملكية دون أن يكشــف عن هويته. تضـطرب إيفجينيـا إذ تشـــعر بـأن هـذا الغريب يشبه شيقيقها أورســت، فتحـاول إنقاذه عن طريق إرساله محملاً بالرسائل إلى أختها إليكترا. يرفض أورســـت ترك بيلاد، ويحثها على إنقاذ بيلاد بـدلاً منـه، ويقسـم إنه سـينتحر إذا تمت التضــحية برفيقه. يوافق بيلاد على الذهاب. وعند دنو لحظة التضــحيـة يـأورســـت تـدرك إيفجينيا أنها أمام شـــقيقها، فتقســـم على الموت معـه.

ينقذ الوضع وصول فريق من اليونانيين يقودهم بيلاد؛ يُقتل ثوياس، وتظهر ديانا لتصفح عن أورست.

هي واحدة من روائع غلوك، ومن روائع الأوبرات، وما زالت تُقدم باستمرار.

6- أوبرا للمؤلف الإيطالي نيكولو بيتشيني. قُدمت أول مرة في باريس في 23 كانون الثاني عام 1781. وضع نصها أ. دو كونجيه دوبرويل.

Irene : 1- دور «sop» في أوبرا رينزي لـــ فاغنر. هي شقيقة رينزي.

2- دور «mezzo» فـي أوبـرا بيليسـاريو لـــ دونيزيتي. هي ابنة بيليسـاريو.

3- دور «mezzo» فــي أوبــرا تاميرلانو لـ هاندل.

4- دور «mezzo» فــي أوبــرا أتالانتا لـ هاندل.

Iris – إيريس

أوبرا من ثلاثة فصول لـ ماسكاني. قُدمت أول مرة في

روما في 22 تشرين الثاني عام 1898، وضع نصها لويجي ايليكا.

الأدوار الرئيسية: إيريس «sop»، أوساكا «ten»، كيوتو «bass»، إيل تشيكو «bass».

قصــة الأوبرا: تدور أحداث الأوبرا في اليابان في القرن التاسـع عشـر. وتروي قصـة أوســاكا ومحاولته العقيمة لكسـب حب الشـابة الطاهرة إيريس. فيخطط مع كيوتو الذي يدير ماخوراً لخطفها، فيعتقد والدها الأعمى إيل تشــيكو بأنها قـد ذهبـت إلى ذلـك بأنها قـد ذهبـت إلى ذلـك الماخـور طواعيـة، فيلعنها ويقـذفها بالوحل، ويســوقها ليغرقها بمياه القاذورات.

حظیت بالنجاح لدی ظهورها، وما زالت تُقدم بین وقت وآخر.

ه رانت تقدم بین وقت واحر.

Iris hence away – آريا تغنيها جونو «mezzo» في الفصـــل الثاني من أوبرا ســيميـل لـ هاندل.

Irmelin – إيرميلين

أوبرا من ثلاثة فصــول للمؤلف الإنكليزي فريـدريـك ديليوس. قُدمت أول مرة في أوكسـفورد في 4 أيـار عـام 1953 (أُلفـت عام 1892 (مُلفـت عام 1892). وضع نصها المؤلف نفسه.

الأدوار الرئيسية: إيرميلين «sop»، نبلز »«ten».

قصــة الأوبرا: تبحث الأميرة إيرميلين عن حـب حقيقي. يُخبَر الأمير نيلز أثناء بحثه عن امرأة مثالية متنكراً بصــفة راعي خنازير، بأنه ســوف يجد تلـك المرأة في نهاية مجرى الفضـــة. يـذهـب إلى هنـاك ويكتشف ايرميلين.

هي الأوبرا الأولى لــ ديليوس، ونادراً ما تُقدم.

Isabeau – إيزابيو

أوبرا من ثلاثة فصول لـ ماسكاني. قُدمت أول مرة في بيونوس ايريس في 2 حزيران عام 1911. وضع نصها لويجي إيليكا.

الأدوار الرئيسية: إيزابيو «sop»، فولكو «ten»، الملك رايموند «bar»، جيلييتا «mezzo».

6- دور «sop» في أوبرا الحب

المحرم ل__ فاغنر. هي راهبة

7- دور «sop» في أوبرا روبرت

الشيطان لــ ميربير. هي اميرة

مبتدئة.

صقىلىة.

قصــة الأوبرا: يأمر الملك رايموندو ابنته إيزابيو، عقاباً لها لرفضــها أن تختار زوجاً، على الجري في الشـارع عارية في وضح النهار. وأي شخص يجرؤ على التطلع إليها مصــيره الموت. يخالف هـذا الأمر الملكي، الحرَّاج الشـاب فولكو فتقع الأميرة في حبـه، لكن فتقع الأميرة في حبـه، لكن الرغم من محاولتها منع ذلك.

Isabella, Queen – الـمـلـكـة إيزابيللا الأولى، ملكة إســبانيا، تظهر في العديد من الأوبرات:

1- دور «sop» فــي أوبــريــت كـريســـتـوفـر كـولومبس لـ أوفنباخ.

2- دور «sop» في أوبرا أتلانتيدا لـ دي فايا.

3- دور «sop» فــي أوبــرا كريستوف كولومبس لـ ميلو.

Ishmael – دور «ten» في أوبرا نابوكو لـ فيردي.

Isis – إيزيس

أوبرا من خمسة فصول وتمهيد لـ لوللي. قُدمت أول مرة في باريس في 5 كانون الثاني عام Isabella : 1- دور «sop» فـي أوبرا شــيء نادر لــــ مارتن ي سـولر.

فوق جثمانه.

2- دور «mezzo» فــي أوبــرا إيطالية في الجزائر لـ روسيني. هي فتاة الأوبرا الإيطالية.

3- دور «sop» في أوبرا الكذبـة اللبقة لـ روسـيني.

4- دور «sop» فــي أوبــرا calais L'Assedio di لـــ دونـيزيتي. هي زوجــة إدوارد الثالث.

5- دور «sop» فـــي أوبــرا بوكاتشيو لـ سوبيه.

غيرناندو زوجته كوستتانزا. والآن بعد أن زالت الشكوك تتأكد كوستانزا من إخلاص غيرناندو. نادراً ما تُقدم.

Isolde – دور «sop» في أوبرا تريســتان وإيزولده لــــ فاغنر. هي ملكـة إيرلندية مخطوبة لـ مارك ملك كرونوول.

Isolier – دور «mezzo» (بـنطـالي) في أوبرا الكونـت أوري لـــ روسـيني. هو خادم أوري.

It ain't necessarily so - آريا يغنيها ســـبورتين لايف «ten» في الفصــل الثـاني من أوبرا بورغي وبيس لـ غيرشوين.

'Italiana in Algieri, L فتاة إيطالية في الجزائر

أوبرا هزلية من فصلين لـ روسيني. قُدمت أول مرة في 1677. وضع نصها فيليب كوينولت.

هي واحـدة من أعمـال لوللي النـاجحـة، ومـا زالت تُقدم بين وقت وآخر.

Isola Disabitata, L'
 الجزيرة المهجورة

أوبرا من ثلاثة فصول لـ هايدن. قُدمت أول مرة في إسترهازا في 6 كانون الأول عام 1770. وضع نصها بيترو ميتاستازيو.

الأدوار الرئيسية: كوستانزا «mezzo»، غيرنانيدو «ten»، سيلفيا «sop»، إنريكو «bar».

قصـــة الأوبرا: تتحطم الســفينة التي تقل غيرناندو وزوجته كوســتانزا وأختها ســيلفيا قرب جزيرة، ويعتقل القراصــنة غيرناندو. بعد مرور غيرناندو هجرها وتُعلم سيلفيا عين جميع الرجال بغيضــون. يصل غيرناندو بعد تحرره برفقة ســيلفيا إعجابها به. يعتقد ســيلفيا إعجابها به. يعتقد أنريكو أن كوسـتانزا ماتت، لكن ســيلفيا تخبره أنها ما زالت على قيد الحياة. أخيراً يقابل على قيد الحياة. أخيراً يقابل

فينيسيا في 22 أيار عام 1813. وضع نصها أنجيللو أنيللي.

الأدوار الرئيسية: إيزابيللا «mezzo»، ليندورو «ten»، مصطفى «bass»، تاديو «bar»، علي «sop»، إلفيرا «gos»، إلفيرا «mezzo»، زولما «mezzo».

قصة الأوبرا : الجزائر.

يطلب البيك الجزائري مصطفى من علي قائد قراصـنته أن يجد له زوجة أوربية لأنه ضــجر من زوجته إلفيرا. تتحطم السفينة التي تسافر على متنها إيزابيللا الإيطالية وبرفقتها المعجب الكهل تاديو، فتُحمل إيزابيللا إلى مصطفى. إنها في الواقع تبحث عن حبيبها الضائع منذ وقت طويل، وهو الآن أسير لـدى مصــطفى تفتن إيزابيللا مصــطفى، وتدبر خطة لتحرير الجميع؛ إيزابيللا تغازل مصطفى، يدخله ليندورو وتاديو في جمعية »باباتاشــي« التي من أولى قواعـدهـا أن تـأكـل وتبقى صــامتاً. تهرب إيزابيللا مـن لـيـنـدورو والآخرين أمـام عيني مصطفى المعتقد أن ما يجري هو مجرد اختبار لصــدق قســـمه، ويعيده رحيلهم إلى

ذراعي زوجته إلفيرا، وينتهي كل شيء إلى نهاية سعيدة. هـي الأوبرا الأولى الهزلية الناجحة لـ روسيني، وقد ظلت واحدة من أروع الأوبرات الهزلية والأكثر شـعبية، فهي غنية بالمواقف الساخرة، وبالألحان، بالأربات المزخرفة.

– Ivanhoe

أوبرا من أربعة فصول لـ سوليفان. قُدمت أول مرة في لندن في 31 كانون الثاني عام 1891. وضع نصها، المأخوذ عن والتر سكوت، جوليان روسيل ستروغيز.

هي الأوبرا الوحيدة لـ سـوليفان، وتكاد تكون الآن في طي النسـيان.

'Ivrogne Corrigé, L - السكير المقوَّم

أوبرا هزلية من فصلين لـ غلوك. قُدمت أول مرة في فيينا في نيسان عام 1760. وضع نصها، المأخوذ عن جان دو لافونتين، لويس أنسيوم.

هي الأوبرا الوحيدة الكوميدية المبكرة لـ غلوك التي ما زالت تُقدم بين وقت وآخر.

مهرجان ومؤتمر الموسيقا العربية الثالث عشر القاهرة والإسكندرية من 20 – 29 كانون الأول 2004

إلهام أبو السعود

للسنة الثالثة عشرة أقامت الهيئة العامة للمركز الثقافي في القاهرة مؤتمر ومهرجان الموسيقا العربية في دار الأوبرا بالقاهرة، ودار الأوبرا في الاسكندرية (التي افتتحت حديثاً) بين 20و 29 كانون الأول عام 2004. أعدت هذا المهرجان والمؤتمر اللجنة التحضيرية المؤلفة من: رتيبة الحفني مقرراً وأميناً عاماً، ومن السادة الأعضاء: أ. د. إيزيس فتح الله، أ. د. رضا رجب، أ. د. جمل سلامة، الفنان حلمي بكر، الفنان سامي نصير، أ. وجدي الحكيم، أ. محمد عزب، أ. د. سعيد هيكل.

على مدى الأيام العشرة المقررة للمؤتمر والمهرجان، قُدمت الأنشطة التالية:

اليوم الأول ـ حفل الافتتاح:

افتتح السيد فاروق حسني وزير الثقافة، والدكتور عبد المنعم كامل رئيس الأوبرا، فعاليات الدورة الثالثة عشرة في الساعة الثامنة من مساء يوم السبت 2004/1/20. بدأ الحفل بكلمة الدكتورة رتيبة الحفني حيت فيها ضيوف مصر من الفنانين والمؤتمرين والحضور، ثم دعت كلاً من الفنان فاروق حسني وزير الثقافة، والدكتور عبد المنعم كامل رئيس المهرجان والمؤتمر، لتوزيع وتسليم دروع التكريم وشهادات التقدير لتسعة من الرواد والمبدعين في مجال الموسيقا والغناء والخط العربي، ممن أثروا الساحة الفنية بأعمالهم وإبداعاتهم وهم: د. سمير فرج رئيس دار الأوبرا ورئيس المهرجان السابق لأربع دورات متتالية، الموسيقار الراحل الشيخ ركريا أحمد، والموسيقار محمد علي سليمان (مصر)، الباحث الموسيقي عصام الملاح (مصر)، عازف الكمان القدير عبد العظيم حليم (مصر)، الفنان لطفي بوشناق (تونس)، الفنان الدكتور عبد الرب إدريس (السعودية)، الفنان محمود بيرم التونسي، رائد الخط العربي عبد العظيم عبوش.

ثم ابتدأ الاحتفال الفني، وهو تقليد اتبعته دار الأوبرا المصرية وإدارة المهرجان في السنوات الأحيرة باختيار إحدى الشخصيات الفنية التي أثرت في تكوين وجداننا الفني، وإلقاء الضوء عليها من خلال أوبريت غنائي تمثيلي. واختارت إدارة المهرجان لهذا العام دراما غنائية بعنوان «الهوى غلاب»، وهي عرض فني ضخم يتضمن صورة غنائية عن مسيرة الخالد زكريا أحمد وحياته وأهم أعماله، وأهم الشخصيات التي أثرت في تكوينه.

ويتضمن الأوبيريت عدة تابلوهات فنية جمعت بين الأداء التمثيلي والغناء والاستعراض في نسيج فني متكامل، وحالة من الإبداع عاشها الجمهور لمدة 75 دقيقة استعرض خلالها 65 عاماً من حياة الفنان الخالد زكريا أحمد. واستطاع الفنانون لمشاركون في العمل أداء أدوارهم أداء رائعاً ومقنعاً. وقد حسد الفنان أحمد راتب باقتدار شخصية الشيخ زكريا أحمد, وقامت نما عنبر بدور الزوجة. وقام الفنان الكبير جمال إسماعيل بأداء دور الشيخ زكريا، والفنان أسامة عباس بدور نجيب الريحاني، والفنان فروق نجيب بدور «الشيخ يونس القاضي»، وفؤاد خليل بدور «الشيخ نكلة» معلم الكتّاب، وسامي عبد الحليم بدور الشاعر الراحل «بيرم التونسي». أما مطربة الأوبرا الصاعدة ربهام عبد الحكيم فقد قامت بأداء سيدة الغناء العربي «أم كلثوم». وشارك نجوم الغناء بدار الأوبرا في هذا العمل، وقاد فرقة الثقافة الجماهيرية باقتدار المايسترو عبد الحميد عبد الغفار. وضعت المادة العلمية الدكتورة رتيبة الحفي، وكتب السيناريو والحوار بحاء جاهين، وصعم الديكور الذي حمل عبق الشرق وعبر عن فترة مهمة في تاريخ الموسيقا العربية المهندس محمد العنهاوي. وجمعت كل عناصر هذا العمل التاريخي في شكلٍ بَهَرَ الحاضرين المخرجة «جيهان مرسي» التي استطاعت توظيف كل عناصر العمل المسرحي في نسيج متكامل ومتجانس.

مسابقة العزف على آلة القانون

خصصت المسابقة هذا العام للعزف على آلة القانون، واختارت اللجنة التحضيرية مقطوعات هي: أنا وحبيبي لمحمد عبد الوهاب ـ سيرتو سلطاني يكاه من التراث التركي ـ تمرينات من إعداد المتسابق وارتحال تقاسيم حرة ـ ألف ليلة وليلية لمحمد عبد الوهاب ـ سماعي صبا لأحمد باقر ـ شارك في المسابقة ثلاثة عازفين من مصر وهم: نحى عادل أحمد، شادي أحمد محمود ـ بسام عبد الستار.

المؤتمــر

تُناقش في جلسات المؤتمر لكل عام أهم المحاور والقضايا التي يطرحها الباحثون الموسيقيون في الوطن العربي. وكان موضوع المحور الأول (الموسيقا الآلية العربية التقليدية والمستحدثة). أما المحور الثاني فكان موضوعه توظيف الألحان الشعبية في أغنية الطفل). وكان محور المنبر لهذا العام (التنظير الموسيقى العربي قبل صفى الدين).

المحاور التي دار حولها المؤتمر

المحور الأول: الموسيقا الآلية العربية التقليدية والمستحدثة. قدمت في هذا المحور الدراسات التالية:

الجلسة الأولى: مقررها د. فكتور سحاب (لبنان)

. الموسيقا الآلية في السودان (مع شواهد مسجلة)، د. عباس سليمان السباعي (السودان)

```
. الموسيقا الآلية والمنظورة في تونس. د. صالح المهدي (تونس)
                                                         . ملاحظات حول التأليف الآلي العربي د. محمد القرفي (تونس)
                                                                     الجلسة الثانية: مقرر الجلسة د. نبيل شورة (مصر)
. تقاسيم آلة القانون بين التقليدي والمستحدث (شواهد مسجلة لأحمد منسي ومحمد عبدو صالح) د. أمل جمال الدين (مصر)
                                        . رواد حركة التأليف الخاص بالآلات العربية والتقليدية، د. محمد الماجري (تونس)
  . الموسيقا الآلية القديمة منها والمستحدثة في الجزائر تطور طبيعي أم قطيعة بين القديم والحديث، أ. أمين البشيشي (الجزائر)
                                                                الجلسة الثالثة: مقرر الجلسة أ. أمين البشيشي (الجزائر)
                                                                   . الموسيقا العربية المستحدثة، أ. توفيق الباشا (لبنان)
                                                           . المعزوفة في موسيقا عبد الوهاب، د. فكتور سحاب (لبنان)
                                                           الجلسة الرابعة: مقرر الجلسة د. عبد الرب إدريس (السعودية)
                                                                . أحمد باقر والموسيقا الآلية أ. محمد باقر مراد (الكويت)
                         . مدخل إلى تحليل الارتجال العزفي في التقليد الموسيقي في العالم المشرقي، د. نداء أبو مراد (لبنان)
                                                   . الموسيقا الآلية العربية تجارب من الأردن، د. كفاح فاحوري (الأردن)
                           المحور الثاني: توظيف الألحان الشعبية في أغابي الأطفال. قدمت في هذا المحور الدراسات التالية:
                                                                             الجلسة الأولى: مقررها منى الصايغ (لبنان)
. توظيف الألحان الشعبية الغنائية الفلسطينية في تنمية القدرات الموسيقية لدى الطفل الفلسطيني، د. حضر عديلة (فلسطين)
                                                . توظيف الأغاني الشعبية في أغاني الأطفال أ. سلوى الشودري (المغرب)
                                                                           الجلسة الثانية: المقرر على عبد الله (العراق)
                                      . الألحان الشعبية العالمية الشائعة مع النص العربي في أغنية الطفل، مني زريق (لبنان)
                                  . أثر الأغاني الشعبية على أغنية الطفل المصري، د. أمل جمال الدين محمد عياد (مصر)
                                . توظيف الألحان الشعبية في كتب مبحث الموسيقا والأناشيد، د. كفاح فاخوري (الأردن)
                                                                         الجلسة الثالثة: المقرر د. بندر عبيد (الكويت)
                                                       . توظيف الألحان الشعبية في أغنية الطفل، أ. توفيق الباشا (لبنان)
                                                  . توظيف الألحان الشعبية في أغنية الطفل، أ. إلهام أبو السعود (سورية)
```

. توظيف اللحن الشعبي في غناء الطفولة، د. علي عبد الله (العراق)

المحور الثالث: المنبر: التنظير الموسيقي العربي قبل صفى الدين

قدمت في هذا المحور الدراسات التالية:

الجلسة الأولى: مقررها د. محمود قطاط (تونس)

. النظرية الموسيقية عند إخوان الصفا، أ. ليلى حباش (تونس)

. المفضل بي سلمة بن عاصم والتراث الموسيقي العربي، د. صبحي أبو رشيد (العراق)

. مذهب التأثير الموسيقي عند العرب، أ. عبد العزيز بن عبد الجليل (المغرب)

الجلسة الثانية: المقرر د. عصام الملاح (مصر ـ ألمانيا)

. مذهب التأثير الموسيقي عند العرب، د. إيزيس فتح الله (مصر)

. موسيقا إخوان الصفا، د. فتحي الخميسي (مصر)

المهر جــان

على مدار دوراته الاثنتي عشرة السابقة استطاع مهرجان ومؤتمر الموسيقا العربية أن يثبت للعالم أن الموسيقا العربية مازالت قادرة على قبول التحديات المفروضة عليها من تيار الثقافات الوافدة والتي تنهال آثارها في كل اتجاه. إن مهرجان الموسيقا العربية أصبح بحق تظاهرة فنية عربية متميزة، وذلك من خلال سعيه الدائم في خلق مناخ فني ثقافي إيجابي، وفتح آفاق إبداعية له ليصبح هو السائد والمسيطر على الساحة الفنية من المحيط إلى الخليج.

وليس معنى الأصالة هنا هو التمسك بكل ما هو تقليدي فقط دون إعمال للفكر، وتبني قوالب وأفكار موسيقية تقدمية ومستحدثة. فالأصالة مفهوم غير مرتبط بزمن أو فترة معينة، ولكن قاعدة سليمة وصالحة لإقامة البناء الفني بثبات وثقة.

ورشة عمل لصناع الآلات

لأول مرة يقيم المهرجان في دورته الحالية ورشة عمل لصناع الآلات العربية. تتيح هذه الورشة إقامة لقاء بين صناع الآلات الموسيقية في الدول العربية للوقوف على ما وصلت إليه هذه الآلات من مراحل تطوير. شارك في الورشة صناع من خمس دول عربية هي: مصر، سورية، لبنان، الكويت، المغرب. وخلال هذه الورشة بحث المشاركون عن دورهم في تطوير الآلة من حيث الشكل والوظيفة، أو التحديد في أساليب العزف عليها.

إن ورشة الآلات الموسيقية العربية هي أحد الأنشطة التي أضافها المهرجان إلى فعالياته ابتداءً من الدورة الثالثة عشرة، وذلك بحدف إلقاء مزيد من الأضواء على صناعة الآلات العربية وبحث سبل تطويرها، كذلك مناقشة بعض المشكلات التي تعيق إنتاجها والعمل على توسيع قاعدة مستخدميها من الأجيال الجديدة على سبيل الهواية والاحتراف معاً.

أقيمت ورشة الآلات الموسيقية العربية على مدى أربعة أيام بواقع جلسة لكل آلة على النحو التالي:

الجلسة الأولى: مناقشة لصناعة العود وأنواعه، وأهم التطورات التي طرأت عليه. لقاء بين صناع هذه الآلة. الجلسة الثانية: لقاء صناع آلة القانون لبحث سبل تطوير آلتهم. الجلسة الثالثة: لقاء صناع آلة الناي للبحث في أهم التطورات التي شهدتما الآلة والأنواع المختلفة التي تناسب أسلوب كل الجلسة الرابعة: أحتتمت ورشة العمل بلقاء صناع الآلات الإيقاعية في ورشة حاصة عن تطوير آلات الإيقاع العربية المختلفة.

حفلات معهد الموسيقا العربية

تابع المعهد تقديم حفلاته فالتقى عشاق الطرب والموسيقا العربية مع الفنانة مي فاروق، والفنان جهاد عقل، ومجموعة الحفني للموسيقا العربية.

المهرجان لأول مرة في دار الأوبرا بالإسكندرية

حرصت الأوبرا على تطوير مسرح سيد درويش أو تياتر محمد علي سابقاً ليستطيع المواطن الإسكندري النهل من معين الفن الراقي الذي لا ينضب.. الجدير بالذكر أن حال المسرح أصبح بحاجة إلى عملية ترميم وإعادة لرونقه وعهده القديم، وبدعم من وزارة الثقافة استطاعت الأوبرا أن تحقق الحلم الإسكندري القديم بإحداث دار أوبرا الإسكندرية الجديدة والمتمثلة في مسرح سيد درويش الذي أصبح بحق أهم روافد الفن المصري في القرن الحادي والعشرين بعد إعادة ترميمه وإعادته إلى سابق عهده.

بدأت عروض المهرجان في الإسكندرية يوم الثلاثاء 23 كانون الأول، فقدم الفنان شادي جميل (سورية) بمشاركة فرقة الموسيقا العربية للتراث، حفالاً لأروع أغنيات القدود الحلبية الشهيرة.. وتغنى الفنان محمد ثروت بمحموعة من أغنيات عبد الوهاب وعبد الحليم حافظ ومحمد فوزي. وكذلك المطرب وائل سامي (مصر) ومحمد الجبالي (تونس) وعلي الحجار. ومجموعة الحفني للموسيقا المعربية، والفنان محمد العزبي. ولأول مرة قدمت فرقة الإسكندرية للموسيقا والغناء حفلاً في باكورة مشاركتها في مهرجانات الموسيقا العربية.

الفرق المشاركة في المهرجان

فرقة عبد الحليم نويرة (مصر)، فرقة الدار البيضاء للموسيقا العربية (المغرب)، مجموعة الحفني للموسيقا العربية (مصر)، الفرقة المصرية للثقافة الجماهيرية (مصر).

المطربون المشاركون في المهرجان

رعة حشيش (لبنان)، محمد ثروت (مصر)، أحمد إبراهيم (مصر)، حسناء التوني (مصر)، صفوان بحلوان (سورية)، كريمة الصقلي (المغرب)، آمال ماهر (مصر)، ربهام عبد الحكيم (مصر)، محمد العزبي (مصر)، أجفان الأمير (مصر)، أحمد الجميري (البحرين)، مي فاروق (مصر)، محمد الحلو (مصر)، على الحجار (مصر)، فؤاد زبادي (المغرب)، شادي جميل (سورية)، وائل سامي (مصر)، لطفي بوشناق (تونس)، محمد الجبالي (تونس)، أسماء المنور (المغرب)، مدحت صالح (مصر).

توصيات المؤتمر الثالث عشر للموسيقا العربية

محاور المؤتمر المقترحة للعام القادم

أوصى الباحثون في مؤتمر الموسيقا العربية الثالث عشر بالآتي:

بالنسبة لندوة الموسيقا الآلية.

في سياق مواصلة الاهتمام بالموسيقا الآلية يقترح موضوع آلة الكمان ودورها في الموسيقا العربية، على مستوى التخت التقليدي

والفرق الموسيقية الحديثة، وشواهد ومقطوعات عملية.

بالنسبة للمنبر العلمي:

يقترح مناقشة إنجازات وحياة الباحث الموسيقي الشهير صفي الدين الأرموي البغدادي، والنظرية الموسيقية العربية من خلال الوقوف على حياته وشخصيته، وتحليل وافٍ لمؤلفاته وإضافاته النظرية والعملية وتأثيره في الأوساط الموسيقية في عصره.

أما على مستوى التوصيات العامة:

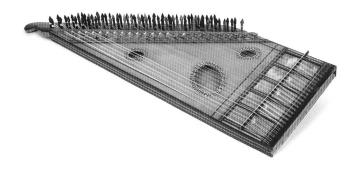
فقد خرج المؤتمر بضرورة عقد ورشة عمل للأطفال خاصة بصناعة الآلات الموسيقية، واعتماداً على أدوات أولية تحت إشراف أساتذة متخصصين.

دعوة صناع الآلات الموسيقية الخاصة بالطفل إلى المشاركة في ورشة عمل تنظم أثناء فترة المهرجان.

إقامة معرض للآلات الموسيقية المتوافرة في البلاد العربية والخاصة بالأطفال، بما فيها الآلات المبتكرة.

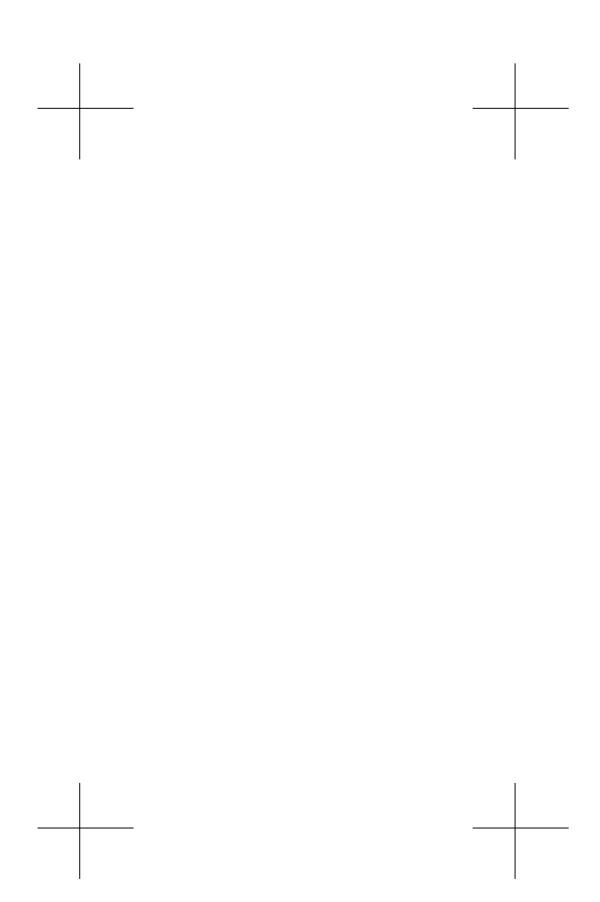
الدعوة إلى جمع المخطوطات الموسيقية العربية مع التعريف بما، وإرسال نسخ منها إلى دار الأوبرا بفرض حصر المخطوطات الموسيقية في البلاد العربية.

أما آخر توصيات المؤتمر فحاءت تلبية لرغبة الجمهور وأعضاء المؤتمر، بحيث تنظم سنوياً دورتان بدلاً من دورة واحدة لمهرحان ومؤتمر الموسيقا العربية: الأولى في تشرين الثاني (نوفمبر)، والثانية في النصف الثاني من شهر تموز (يوليو).



ملحق مينويت للمؤلف ل. بوكيريني وهي لآلة الكمان مع مرافقة البيانو

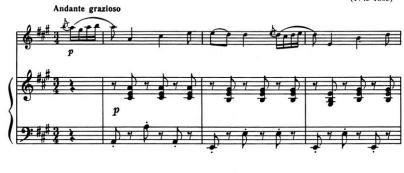






MENUET

Luigi Boccherini (1743-1805)







غافوت للمؤلف ج. ب. لولي وهي لآلة الكمان مع مرافقة البيانو





GAVOTTE

