الحياة الموسيقية

مجلة فصلية تصدر عن وزارة الثقافة - دمشق

الجمهورية العربية السورية

معجم
الحياة الموسيقية

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

رئيس التحرير: محمد حنانا
أميـــن التحرير: د. نبيل اللو
هيئـة التحرير: د. غزوان الزركلي
إلهام أبو السعود
الاخـراج 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

المحتـويات

كلمة العدد
رئيس التحرير
6

■دراسات وأبحاث
موسيقا إخوان الصفا
فتحي الخميسي
8

السبب الخفيف (فَعْ)
إدوار شمعون
29

الغناء العربي المتقن وأعلامه (الحلقة الأولى)
د. سهيل الملاذي
44

أثر الموسيقا الإسبانية في اللحن والغناء العربي

■معجم
ياسر المالح 68

■أعلام
من أعلام الغناء العربي ـ زرياب
خليل بيطار 79

■ملف العدد
ريتشارد فاغنر Richard Wagner
ترجمة وإعداد: ديالى حنانا
88

خاتم النيبيلونغ
ميلتون كروس ترجمة: محمد حنانا
97

ملاحظات حول رباعية "خاتم النيبيلونغ"
فيلهيلم فورتفينغلر ترجمة: آني سيراداريان
136

بايروت أو اللامبالاة بالجمال
جورج برنارد شو ترجمة: كمال فوزي الشرابي 141

فاغنر حارق "الفالهالا"
باتريك تشيرنوفيتش ترجمة: أبان الزركلي
147

تريستان و إيزولده

■معجم
إعداد: د. واهي سفريان 158

■الموسيقا و...
أنطون تشيخوف والموسيقا
نبيلة أبو الشامات 179

■معجم
معجم أوبرا حرف J
إعداد: محمد حنانا
183

كلمــة العــدد

ريتشـــارد فـاغـنـر هو واحـد من المؤلفين الموســيقيين الذين غيروا مســار الموســيقا. لقد كـان الأعظم بين مؤلفي الأوبرا الألمـان في زمنه، كان النظير الألماني لـــ فيردي. لكنه لم يكن ذلك فحســـب. لقـد غيَّر الأوبرا، ليس الأوبرا فقط بـل الموســيقا ذاتها، وليس الموســيقا فقط بل الفن الأوبرالي برمتـه. إن تـأثير هـذا الفنـان وإبـداعـاتـه وفكره وفلســـفته، مازالت فعالة حتى يومنا هذا. ذلك التأثير الذي لا يمكن تجاهله، والذي دار حوله جدل كثير قد لا ينتهي.

إن نظرياته وأفكاره التي عرضها في دراماته الموسيقية وفي كتاباته النظرية كان لها تأثير

عميق في الثقافة الغربية. لقد أثرت ليس فقط في الموسيقا بل في الفلسفة والأدب والسياسة والدراما أيضاً.

لقد كُتب عنه الكثير، وكان موضع خلاف شديد بين مناصر ومعارض. لكن مصطلح الدراما الموسيقية الذي وضعه وعمل من أجله، والذي يعني اتحاد جميع أوجه الفن، الموسيقا والشعر والدراما والتمثيل والتصميم المسرحي، لخلق عمل فني واحد، عُد إنجازاً هاماً لهذا الفنان الملهم.

يقول إرنست نيومان في كتابه «فاغنر إنساناً وفناناً»:

كان فاغنر واحداً من أولئك الشخصيات المشحونة بديناميكية كبيرة، الذي لا يمكن للعالم بعد زواله أن يبقى كما كان عليه قبل مجيئه ـ واحداً من القلائل القادرين على تخطي العالم القديم والجديد وشطرهما بهاوية تغدو باطراد عصية على الاجتياز.

واحداً من القلائل القادرين على ملء أوردة الحضارة بعنصر جديد من الحيوية يستشعر وخزه الخاصة والعامة، إنه عنصر جديد إن أحبه الشخص أم لم يحبه فهو لا يستطيع الهرب منه.

المؤلف المسرحي المعروف جورج برناردشو، الذي مارس النقد الموسيقي فترة طويلة، وضع كتاباً «مولع بفاغنر» درس فيه دراسة معمقة درامات «خاتم النيبيلونغ» الأربع واستنبط منها

آراءً فلسفية، وعدها وثيقة ثورية وسياسية واجتماعية جديرة بالدرس والتأمل.

إن الكتب والدراسات التي كرسها أصحابها لفاغنر وأعماله تكاد لا تحصى. وإننا إذ نُضَمن عددنا هذا ملفاً عنه، نكون بذلك قد ساهمنا مساهمة متواضعة تشكل مدخلاً للذين يرغبون في ولوج عالمه المعقد، ولأولئك الذين رغبوا في التقرب من عالمه ولم يقووا على ذلك بسبب شح المصادر والمراجع باللغة العربية حول هذا الفنان الفذ.

رئيس التحرير

موسيقا إخوان الصفا

فتحي الخميسي

أعددنا أنفسنا لدراسة التراث الموسيقي العربي.. ولكي نستقيم لمواجهة تلك الصخرة المنيعة التي تقف أمام موسيقا اليوم وأمام العقل الموسيقي، كان لا بد من

السعي وراء المراجع القديمة، فماذا وجدنا من وثائق تدرس موسيقا إخوان الصفا! وجدنا كتابين هامين بالمكتبة العربية،

أولهما:

إخوان الصفا	رسائل إخوان الصفا، المجلد الأول: الرياضيات والفلسفيات. الذخائر 6 الهيئة العامة لقصور الثقافة	مصر يونيه 1996

والثاني:

الدكتور عمر فروخ	إخوان الصفا. درس عرض تحليل. دار الكتاب العربي	بيروت 1981 الطبعة الثالثة

وكل منهما يتناول رسائل الإخوان، غير انهما غير متخصصين وغير قائمين على البحث الموسيقي. وهناك الموسوعات الفلسفية، ولأن تلك الموسوعات غير متخصصة في الموسيقا، فنحن لن نتوقف أمامها على الرغم من أهمية بعضها مثل :

مجموعة من المؤلفين والمحررين	الموسوعة الفلسفية العربية. معهد الإنماء العربي. رئيس التحرير د. معن زيادة مجلد (1) مجلد (2) مجلد (3)	سورية 1986 طبعة أولى 1988 طبعة أولى 1988 طبعة أولى

وهي تتضمن فقرات تعريف عام بجماعة الصفا ـــ زمنها (القرن العاشر الميلادي) وموطنها (البصرة) وظروف عملها وهي تواجه دولة بني العباس، ولكن للأسف يمضي هذا

دون توقف عند المسألة الموسيقية. أي أن تلك الموسوعات تدرس إخوان الصفا من وجهة عامة ـــــ ثقافية اجتماعية سياسية دينية فحسب.

مشاكل الدراسة

أولاً: لم تكن المراجع المتوفرة مختصة بدراسة الموسيقا، وإنما الفلسفة عند إخوان الصفا! وقد أدركنا بعد حين أنه ليس هناك مرجع واحد متخصص يدرس موسيقا جماعة الصفا سواء باللغة العربية أو بغيرها من لغات! ومع ذلك لم تكن هذه العقبة الكأداء لتدعونا للصمت أو الحيرة... بل على العكس كان شرف البداية ولو بمعول صغير يدفعنا إلى العمل صحبة هذا الزهو "أننا الأوائل" ولتمضي دراستنا لموسيقا الصفا مهما كانت النتائج... مادامت الأولى في المكتبة المصرية. وقد توقفنا كما نبهنا أعلاه عند المرجعين المذكورين سلفاً (الرسائل وكتاب عمر فروخ).

ثانياً: ماذا ينبغي لرجال الموسيقا أن يعرفوه من إخوان الصفا؟ إن ما علينا أن نعرفه منهم هو حال الموسيقا في هذا الزمن ـــــ في القرن العاشر الميلادي، إذ عملوا هم منطلقين من دولة العرب العباسية، مستوطنين منها البصرة. ينبغي التوصل إلى أركان الموسيقا العملية لديهم. يجب استخلاص قوانين الموسيقا التي نظموا بها معارفهم، ولو جاءت مختلطة بالفلسفة! والحقيقة أن أكبر المشاكل هي اختلاط الموسيقا عند فلاسفة العصور الوسطى بالفلسفة: وذلك لم يأت عند العرب وحدهم، وإنما جاء في كل الحضارات الوسيطة. ولا شك أن أكبر خلط لعلوم الموسيقا بغيرها من العلوم إنما وقع في العصور الوسطى. من المعروف أن الموسيقا قد اختلطت بغيرها من العلوم في العالم القديم كذلك (عند الفراعنة والإغريق مثلاً) ولم يجر تناولها في الدول العبودية القديمة منفصلة عن سواها، بل كانت جزءاً لا يتجزأ من علوم الفلك والديانة (ظلت آثار ارتباط الموسيقا بالفلك ممتدة حتى ما بعد العالم القديم)

أما في العصـــور الوســـطى حيث إخوان الصـــفا فقد جرى اختلاطها مع الفلسفة عامة والرياضيات خاصة. وكان تناولها علمياً يجري بوصفها ركناً من أركان علم "العد" (هكذا كانت تدعى الرياضيات لدى علماء العصور الوسطى). والحقيقة أن أغلب العلوم لم تكن مستقلة بعضها عن بعض أو تتفرع. وتلك المشكلة العامة كانت تجري على العلوم كلها، حتى شكل هذا الامتزاج جزءاً من تاريخ العلوم الوسيط[1].

ثالثاً : أما مشـــكلة ترجمة النص الموســـيقي بحيث يفهمه الإنسان المعاصر، أي قيامنا بتنويط (تدوين) الضروب والأنغام التي قصدها إخوان الصفا بحيث يفهمها الإنســان المعاصر، فهي أكبر ما واجهنا ويمكن أن يواجه الدارس من متاعب. لقد رصـــدت جماعة الصـــفا قوانين وأحوال النغم والإيقاع لديها، ولكن ذلك جرى وفقاً لعلم التدوين في العصور الوسطى (القرن العاشر الميلادي)، ووفقاً للمتاح علمياً. وكان التدوين حينذاك ما يزال غير متمســـك بقيم الزمن الموســـيقي، أي غير مكتشـــف لعلامات كتابة أزمان النغم. كان فقط يســـمي كل نغمة كي يميزها من غيرها. وعامة كان مســـار التدوين يعبر حينذاك عدة مراحل وهو ما يزال غير مكتمل:

أ ـــــــ مرحلة التدوين الهجائي الكندي (الموروث عن إســحاق الكندي) الذي يمنح كل نغمة متوالية في الديوان الموســـيقي حرفاً عربياً من الأحرف التالية (وعددها اثناعشر):

أ	ب	ج	د	ه	و	ز	ح	ط	ي	ك	ل
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12

وتكتب الأحرف بطريقة متفرقة ليرمز كل منها لنغمة. وهو النوع ذاته الذي ركن إليه الإغريق والرومان ودول العالم

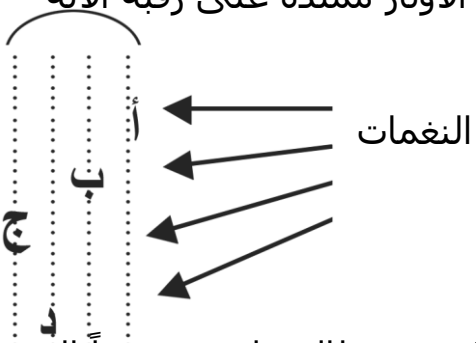
1- انظر : رينيه تاتون: تاريخ العلوم العام. العلم القديم والوسيط/ من البدايات حتى 1450م. ترجمة د. علي مقلد. الجزء الأول. بيروت 1988 ط1.

القديم. ثم راحت العصــور الوســطى تعمل به بداية القرن الســـابع الميلادي. وحينـذاك تلقفتـه العرب وابتـدعـت فيه نموذجهـا الخـاص القـائم على أحرف لغتهـا العربيـة. وكانت اليد العربية التي تلقفته ـــ اليد الأولى ـــ هي لإسحاق الكندي... أبو العلم الموسيقي العربي.

ب ـ التديون الجدولي Tablature Notation

وكـان ســـارياً في أوربا، ويقضـــي برســـم رقبة الآلة الموسـيقية الوترية وتعيين مواضـع النغم تباعاً على الأوتار، على نحو يشـــبه رســـم الأوتار ذاتها وتعيين مواضـــع النغم هكذا:

رسم الأوتار ممتدة على رقبة الآلة



ليمضي العازف بعد مطالعتها مستخرجاً النغمات أ ـ ب ـــ ج ـــ د التي بها المواضع المرسومة على الأوتار الأربعة للآلة (ذلك على ســـبيل المثال). وقد اتبعت العرب طريقة جدولية خاصة بها، إذ كانت تكتفي في بعض الأحيان بوصف تلـك النغمـات (كمـا فعل الأصـــفهاني في أغانيه) مبتدعة طريقة الأصابع الجدولية الوصفية.

ج ـ تدوين العروض: على الرغم من أن العروضية كانت من ابتكـار العرب وحـدهم، إلا أنهـا كـانت أكثر أنواع التدوين العربي إبهاماً، ولا بد هنا أن نشير إلى بعض صعوبات ابتكار التدوين الموســيقي. لقد تشــكل تاريخ التدوين من مراحل طويلة، إذ كان من المحتم تدوين النغم بإيجاد موضـع خاص وعلامة مميزة لكل نغمة، كما كان من المحتم تحديد الزمن

المختلف لكل نغمة. هكذا واجه الإنسان كي يبتكر التدوين مشكلتين.

أ ـ كتابة الزمن (زمن النغمة أو السكتة).

ب ـ كتابة مواضع النغمات قياساً لبعضها بعضاً.

والحال إن تدوين العروض كان معنياً بحل مشكلة تعيين الزمن الموسيقي لكل طرقة "نقرة" مستخدماً الحركة والسكون وجذور التفاعيل الشعرية الثلاثة "سبب، فاصلة، وتد" مستمدة من عروض الخليل. ولأن "العروضية" وضعت جهدها لحل مشكلة الزمن الموسيقي (تعيين شكل النقرة الأطول والنقرة الأقصر من أجل الكتابة) فقد صبت العروضية أكثر فائدتها في ناحية الإيقاع لا النغم، فالسعي وراء تقنين الزمن عبر العروض يفضي في المرتبة الأولى إلى تدوين الإيقاع، أما السعي لقياس النغم بتعيين موضع كل نغمة من طول الوتر (قياس الأطوال لمعرفة: على أي مسافة من طول الوتر تقع النغمة) فإنه يفضي إلى تدوين النغم. كان كل من ابن المنجم والكندي والفارابي وابن سينا والأرموي واللاذقي يدركون أهمية قياس النغم (تعيين مواضعه رياضياً) للتدوين[2]، ويدركون أن النغمة كي تكتب لا بد أن تدرك (أي يتحدد موقعها بدقة ثم تتخذ اسماً مثل ب أو ج وفقاً لموقعها من التسلسل العام) ولهذا وضع كل منهم قياسه للنغم المستخدم في زمنه. أما جماعة الصفا فقد عزفت عن المشاركة في حل مشكلة تدوين النغم وعبرت دون أن تترك قياساً للنغم من أي نوع! بل لم تسع لتسمية النغم ـ مجرد التسمية ـ بأسماء جديدة أو خاصة، مما يترك انطباعاً قوياً أن ما كان يعني إخوان الصفا ليس دراسة الموسيقا العملية (من حيث هي صناعة محددة) وإنما فهم علاقة الموسيقا بالمجتمع وعلاقتها بالطبيعة، أي إدراك الموسيقا فلسفياً. ونحن قد اجتهدنا لتدوين نماذجهم سواء اللحنية أم الإيقاعية، وأصبنا قدراً من هذا

2- كانت الطرق الأخرى للقياس كقياس التردد ما تزال قليلة النضج.

رغم التردد وخشـية الخطأ. وغير تلك المشـاكل لم تواجهنا مشاكل كبيرة أو ذات شأن.

فلنعد لمحور بحثنا، أي اسـتخلاص قوانين الموسـيقا لزمن إخوان الصـفا من إخوان الصـفا، ونذكر أن اسـتخلاص قواعد الموسـيقا لزمن بعيد سـوف يعني الكشـف عن الأركان الآتية:

1- المقامات / الأجناس.
2- النوع الإيقاعي والضروب.
3- الآلات.
4- الديوان (كل حبات النغم المستخدم)
5- القوالب.
6- الأعلام.
7- القواعد والمصطلحات والتدوين.

وهي أركان الموسـيقا الأسـاسـية السـبعة، أركان الدراسـة وأركان الفحص والتحقيق سواء، والتي لو وصلنا إليها ـــــ أو بعضها ـــــ لانكشفت أمامنا أضلاع العمل الموسيقي، أعني القواعد الرئيسـية لصـناعة الموسـيقا العملية للقرن العاشـر الميلادي، وذلك ما سوف نسعى لكشفه وإدراكه على الفور، وسـيتم ذلك بوضـع لائحة لكل ركن من أركان الموسـيقا الأساسية السبعة وأولها "المقامات / الأجناس" :

1 ـ المقامات / الأجناس عند إخوان الصفا

- المقامات/ الأجناس تفسـيرنا مقـارنـة بين الطـابع الـمـذكـور لـلـمقـام وطـابع مقامات اليوم بمصر

أ	المحزن	الحزين	كالنهوند مقارنة
ب	المشجع	غير الحزين ـ المتفائل	كالعجم مقارنة
ج	لحن الماريستات	المهدىء ـ الناعم	كالكرد مقارنة

د	اللحن الملين المسكن	الذي يشفي من المرض ومن الإنهاك الجسدي أو النفسي	كالبياتي مقارنة

وقد كانت "المسالك التي يتبعها هذا اللحن أو ذاك" تصنف وفقاً لتلك الأنماط المذكورة، فتلك طريقة "المحزن" وهذه طريقة "المشجع" أو "المسكن". وإذا تسرب الشك إلى نفوسنا بشأن صحة هذا الاستنتاج وقلنا لأنفسنا: إن تلك الأسماء قد لا تكون لمقامات أو أجناس! فيكفي كي نطمئن إلى هذا الاستنتاج أن نعرف: إنه ليست هناك أسماء أخرى، ولم ترد أسماء من أي نوع يمكن أن تنم عن المقام أو الجنس المستخدم! ولا يمكن لتلك الأسماء الواردة من نوع "المحزن" و "المشجع" أن تكون لأغاني مشهورة في القرن العاشر ـــــ زمن جماعة الصفا، إذ لا يمكن أن نعد تلك الأسماء دالة على أنشودة محددة، فالأناشيد والأصوات (الأغاني) المحددة كانت ولا زالت تُدعى عند العرب باسم القصيد الشعري أو باسم جزء لامع من الكلمات الملحنة، كقولنا اليوم: هذه أنشودة "قيس وليلى" وتلك "ليالي الغرام" أو "أحبها" أو "الكرنك" ومن ثم فإن تلك الأسماء (كالمحزن) لا تليق إلا بمناخ لحني عام... أي مقام.

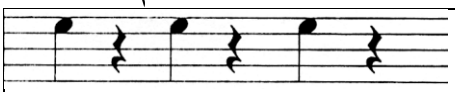
2 ـ النوع الإيقاعي

(الأصول غير العروضية للإيقاع) والضروب

النوع الإيقاعي

الاسم العروضي الاسم الموسيقي تدويننا نحن له (تدوين المحقق)

1	العامود الأول	الخفيف	

2	العامود الثاني	الخفيف الثاني	
3	العامود الثالث	الثقيل الأول	
4	العامود الرابع	الثقيل الثاني	

إن فكرة "النوع الإيقاعي" ليست معروفة لنظرية الموسيقا العربية المعاصرة. هي جديدة تماماً على الموسيقا العربية المعاصرة، ذلك على الرغم من أنها قديمة في تاريخ الموسيقا العربية ذاتها، إذ كانت قيد الممارسة في الماضي، في زمن إخوان الصفا بالقرن العاشر الميلادي. وإخوان الصفا يسمون هذا المفهوم "العواميد" ومفردها " عامود" وليتهم كانوا قد أطلقوا اسم "النوع" على ذلك التصنيف. لو فعلوا لكان الأمر أيسراً فهماً، ولكنهم أطلقوا اسم "العامود" قائلين إن أصول الإيقاع ترجع إلى أربعة منه (هي المدونة أعلاه) وقد عرفنا ولكن بعد حين أنهم يعنون بهذا: "أن كل إيقاع لا بد أن تتشكل أقسامه من عامود كامل من الأربعة المذكورة، أو من أجزاء من العواميد الأربعة مختلطة" وعليه فإن أي جزء من الإيقاع يتشكل إما من:

1- نقرة تتكرر باستمرار (نوار ثم نوار ثم نوار) كما في العامود الأول، أو

2- نقرة فسكون (نوار ثم سكون أي سكتة نوار) كما في العامود الثاني، أو

3- نقرة فسكون وسكون (نوار ثم سكون و سكون) كما في العامود الثالث، أو

4- نقرة فسكون وسكون وسكون (نوار/سكون/ سكون/ سكون) كما في العامود الرابع.

ومن غير هذه الأنماط الأربعة لا يتشكل أي إيقاع كان، أي أن أجزاء الإيقاع (أي إيقاع) تتركب فقط من هذه النماذج. وتلك النماذج ليست مأخوذة من عروض الشعر العربي، ولكنها تستخدم نموذجي "الحركة / السكون" بوصف كل منهما مضاداً للآخر، وبمعنى أن "الصوت مضاد للسكون" وبهذا المعنى تم استخدام "الحركة والسكون" وليس أبعد من ذلك. ولم يتم استخدام العنصرين "الصوت / السكون" بأي قدر من التفصيل أو بتحديد لقدر السكون أو قدر الصوت ــ النغمة! (سوف يرد منبع آخر للإيقاع بمثابة أصول أخرى، وهي مستمدة من قوانين العروض). والذي حدث أننا لم نقنع بهذا التصنيف، ولكننا لم نكن لنسمح لأنفسنا بمخالفة رسائل الصفا، وقد أصابتنا الهيبة من اتخاذ موقف المعارض لرجال كهؤلاء شهد لهم تاريخ الفلسفة العربية وأحنت بلاد الضاد رأسها لهم، ثم قررنا بعد حين اتخاذ الموقف الجاد منهم والذهاب إلى المعارضة ما دمنا نستشعر جدية موقفنا. نحن نعتقد أن في هذا التصنيف لأصول الإيقاع نوعاً من التبسيط المخل، ذلك التبسيط الذي يبدو سهل الإدراك ولكنه مخل بالحقائق! إن جماعة الصفا من كبار رجال العصر العباسي دراسة ودراية بمشاكل مجتمع الخلافة، بل إنهم من أشرف رجال هذا المجتمع، فقد عارضوا كل جاهل ووقفوا بالمرصاد لكل سالب، غير أن أمور العلم الموسيقي لا ترتكز على شرف العالم وحده، وإنما على صحة أقواله أيضاً.

ولنحاور إخوان الصفا:

ماذا لو قلنا نحن إن إخوان الصفا بذكرهم لتلك الجذور الأربعة قد أهملوا جذراً من جذور الإيقاع، وإن الجذور ليست

الأربعـة المدونة أعلاه فقط وإنما هي خمســـة! وإن إخوان الصفا قد أغفلوا جذراً خامساً يجب إضافته كالآتي :

5- نقرتين وسكون وسكون (الجذر الخامس) :

كما أهملوا جذراً سادساً، سوف نضيفه نحن كالآتي :

6- ثلاث نقرات وثلاث مرات سكون : (الجذر السادس)

أي إن هناك جذرين (خامساً وسادساً) كل منهما غائب عن إخوان الصفا، وهذا سهو منهم! ونحن قد تداركنا الأمر بإضافة النموذجين ـــ الخامس والسادس! لا شك في أن تصنيف "العواميد" لإخوان الصفا لا يبدو شافياً! ولا يبدو مدققاً.

ثم تذهب الجماعة إلى أصول أخرى للإيقاع غير "العواميد الأربعة" أصول كامنة في عروض الشعر العربي. لننظر إلى الأصول العروضية للإيقاع الموسيقي:

الأصول العروضية للإيقاع

هم ينظرون لأصول الإيقاع بوصفها مستمدة من منبعين اثنين، أحدهما عام والآخر عروضي، والآن نستعرض داخل تلك العروض، وبشكل محدَّد تلك الأصول العروضية: هم يرون أن هذه الأصول كامنة في جذور التفاعيل العروضية الثلاث: "سبب، فاصلة، وتد" ويفسَّر ذلك موسيقياً باستخدام ثلاثة ألفاظ هي:

1- "تن"
2- "تنن"
3- "تننن"

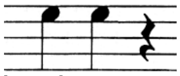
كما يتم باستعارة "إخوان الصفا" مفهومي: 1- السكون 2- الحركة

من العروض ليتحول كل منهما إلى قيمة في الزمن الموسيقي، وسوف نوضح ذلك الآن:

الأصول الثلاثة لزمن الإيقاع

1- سـبب: نقرة متحركة يتلوها سـكون و "مثل قولك: تن تن تن ، ويكرر دائماً وقد قمنا نحن بترجمة هذا الشرح بالتدوين الموسيقي له ـــــ وفقاً لما نفهمه نحن:

2- وتد: "نقرتان متحركتان يتلوهما سـكون" و"مثل قولك: تنن تنن تنن ، ويكرر دائماً.



3- فاصلة: "ثلاث نقرات متحركة يتلوها سكون" و "مثل قـــــولـــــــك: تننن تننن تننن ، ويكرر د

وتلك الثلاثة (سـبب/وتد/فاصلة) عند إخوان الصفا إنما هي الخلايا التي تتشـكل منها إيقاعات الموسـيقا العربية، فهي على قولهم "الأصل والقانون في جميع ما يركب منها من النغمات" وتلك الثلاثة تدعى عندهم وعلى الدوام "الأصول" وهي الأصول العروضية.

ولكن ما معنى قولهم هذا: وإرجاع زمن الإيقاع لثلاثة أصـول عروضـية محددة؟ هل نوافقهم على هذا الرأي؟ أيمكن أن تكون:

1- نقرة / سكون

2- نقرتان / سكون

3- ثلاث نقرات/ سكون

هي منشأ كل إيقاع موسيقي؟

وماذا يمنعنا نحن من إضافة تركيب آخر ـــ إلى الثلاثة السابقة ـ مثل :

4 ـ خمس نقرات / سكون ؟

وما الذي جعل "الثلاثة السـابقة" قانون النشـأة وليس غيرها" ولو أضاف عالم موسيقي آخر هو "س" ما يعني أن أصـل الإيقاعات الموسيقية لا يكمن في تلك الجذور الثلاثة التي لإخوان الصفا، وإنما في الجذور الآتية:

1- نقرة / سكون / نقرة

2- نقرتان / سكون / نقرة

3- ثلاث نقرات / سكون / نقرة

فكيف نقول له ـــ دفاعاً عن إخوان الصفا ـ إنه مخطئ وإخوان الصفا على حق؟ لا بد أننا سنبحث حينئذٍ عن حجة تدحض زعمه، فإخوان الصفا من الفلاسفة العرب الكبار، ولا بد أنهم على حق، ونحن سنجد الحجة وسنخوض الجدال. سنقول له:

نحن ـ إن جذور إخوان الصفا الثلاثة هي جذور العروض العربي، فهي جذور إيقاع اللغة العربية!

س ـ وهل هي الجذور الوحيدة؟

ـــــ العروض هو النظام الوحيد، إنه نظام إيقاع اللغة العربية الوحيد المستخرج!

ـــــ أيعني ذلك أن كل ما في اللغة الوطنية من جذر للإيقاع قد خرج من التفاعيل؟

ـ نعم ... ذلك على الأغلب !

ـ فكيف إذن نشأ للموسيقا العربية إيقاع مستقل؟

ـــ إننا نتحدث عن الجذور والأصول فحسب ـ لا الفروع والنماذج المحددة!

ـــ إنني "س" موسـيقي ممارس وأسـتطيع أن أحسـب أن النقرة والسـكتة هما وحدهما الأصـل، أعني أن نقر (واحد) وصـمت (واحد) ـــــ أي نقرة

وسكتة ـــــ يمكن أن يكون هو الأصل، وما بعده هو استخدام لكل من العنصرين "النقرة والسكتة"! ثم إن الموسيقا تصل إلى تفاصيل إيقاعية أدق وأرهف من إيقاع اللغة!

ـــــ إنك يا "س" تبتعد بالموسيقا عن لغة الإنسان ـــ اللغة القومية ـ بينما يقترب إخوان الصفا.

ـــ نعم .. أنا أبتعد، فالموسيقا ليست تعبيراً عن اللغة وحدها، وإنما عن الإنسان ككل. الموسيقا تعبير عن اللغة والعمل والحركة! وليس في اللغة وحدها إيقاع، وإنما هناك إيقاع في العمل والحركة أيضاً. ثم إنهم "الصفا" لا يقومون بربط الموسيقا بلغة قومية محددة، فليس لديهم قومية واحدة في تعريفهم للجذور الثلاثة (سبب، وتد، فاصلة)، وهم يقولون عن الجذور الثلاثة: هذه الثلاثة هي الأصل والقانون في جميع ما يركب منها من النغمات، وما يتركب منها من الغناء في جميع اللغات! فإن العروض ليست سارية بداهة في اللغات البعيدة عن العربية!

ـــ أنت تعرف يا "س" أن بعض شعوب آسيا الإسلامية أخذت بعروض العرب (جزئياً!)

كانت الجماعة (الصفا) ترى بوضوح الأصل الاشتقاقي للإيقاعات الموسيقية من إيقاعات اللغة العربية، والإيقاعات التي يمكن أن نستخرجها من العروض، أي تلك المجتمعة والمنظمة في عروض الشعر العربي. ولا شك من ارتباط إيقاع الموسيقا وإيقاع اللغة، على أن هناك مع ذلك علامات استفهام باقية!

النقرات الثنائية الأركان والثلاثية الأركان (التسمية لنا)3

3- ليس في رسائل إخوان الصفا مصطلح "ثنائي الأركان" أو "ثلاثي الأركان" فذلك يرجع إلينا نحن ... الكاتب.

وهي ما يركب من الأصول الثلاثة. من نقرات ثنائية الأركان: فإذا ركبت من هذه الأصول الثلاثة اثنين اثنين كانت منها تسع نغمات (يقصدون تسعة أنواع) ثنائية" والقصد من ذلك هو: إن هناك ضروباً ثنائية التركيب، ومنها ثمانية الأنماط، وأخرى ثلاثية ومنها عشرة أنماط. لننظر إلى إيقاع ثنائي ونرى كيف نفهمه هنا:

ضرب ثنائي الأركان

وحدة وحدة
ثانيـــة أولى

وكذلك :

وحدة وحدة
ثانيـــة أولى

أما الضـــروب الثلاثية التركيب فيقصـــدون بها تلك المكونة من ثلاثة أجزاء لا اثنين مثل:

وحدة وحدة وحدة
ثالثـــة ثانيـــة أولـــى

هذا ما قصدته جماعة الصفا بالثنائية والثلاثية.
ولنشرع في تدوين كل ضروب إخوان الصفا تباعاً وتسلسلاً من الثنائية إلى الثلاثية حسب ما ورد برسائلهم:

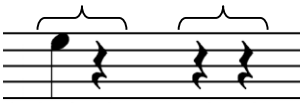
النقرات الثنائية الأركان

1- تن تنن[4]

2- تن تننن

3- تن ـ سكون

4- التدوين لنـا



4- تنن تن

5- تنن تنن

6- تننن تن

7- تننن تنن

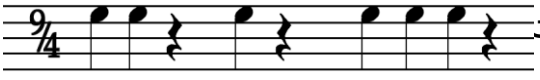
8- تننن تننن

النقرات الثلاثية الأركان

تقول جماعة الصفا : "وأما الثلاثية ـــــــ يقصدون الضروب الثلاثية التركيب ـ فهي عشرة تركيبات"

1- نقرة ونقرتان وثلاث

2- نقرتان ونقرة وثلاث



3- نقرة وثلاث ونقرتان

4 - ثلاث ونقرة ونقرتا

5- نقرتان وثلاث ونقر

6 - ثلاث ونقرتان ونق

7- نقرة وثلاث ونقرة

8- نقرتان وثلاث ونقر

9- ثلاث ونقرة و ثلاث

10 - ثلاث ونقرتان وث

وتختتم جماعة "الصفا" استعراض أنواع الإيقاع ذلك بقولها: "فهذه جميع أنواع الإيقاع المركبة من النقرات، ثلاث منها مفردة، وتسع ثنائية، وعشر ثلاثية، فذلك اثنان وعشرون تركيباً"، وإخوان الصفا يطلقون في بعض الأحيان على الإيقاع اسم "نقرات"، وهو أمر منتشر في أدب العصور الوسطى (كإطلاق العصور الوسطى اسم آلات النقر على آلات الإيقاع) ولكن...إلى ماذا يشيرون في تركيب الإيقاع بقولهم "نقرات مفردة"؟ إنه نفس المنطق الذي اتبعناه سلفاً عند تفسيرنا للضروب الثنائية والثلاثية. إنهم يعنون بذلك أن النوع الإيقاعي (لا ينقسم فحسب إلى جزأين محددين، وكل جزء منفصل عن الآخر، إذ تفصل بين كل منهما سكتة كهذا:

جزء أول جزء ثان
ركن أول ركن ثان

أو ثلاثي فحسب، ولكن هناك منه نوع مفرد، وهو المكون من جزء (ركن) واحد مثل :

ركن واحد

أو مثل :

ركن واحد

ولنترك الجذور وننتقل إلى الضــروب المحددة لديهم ـــــ المحددة اسماً :

الضــروب

	الاســـــــــــم
1	الثقيل الأول
2	خفيف الثقيل الأول
3	الثقيل الثاني
4	خفيف الثقيل الثاني
5	الرمـــــــل
6	خفيف الرمـــل
7	الهـــزج
8	خفيف الهزج

تلك الضروب الثمانية هي وحدها المذكورة لديهم.

3- الآلات

	الاســـــــم	تفسيرنا
1	الطبـل	
2	البـــــوق	
3	الـدبـادب - الدبدب م[5]:	طبل ضــخم ربما كان حربياً ورســمياً يضرب في المواسم
4	الـــدف	
5	الســـرناي	
6	المزمـــار	
7	العـــود	
8	الكـــوس	
9	طبول المواكب	
10	النفير	نوع من النفخ على الأغلـب كـان من قرون الحيوانات
11	الـنـواعير - الناعور م:	النوع ذاتـه من النفخ الـذي كـان من قرون الحيوانات
12	طبول المخانيث	طبول نحيفـة كطبـل المســحراتي المصري ومثل "الحق"
13	الـدواليـب - الدولاب م:	ربمـا كـانـت آلـة إيقـاعية دوارة، أو من نوع المؤثرات
14	النـايـات - النـــاي م:	
15	القضـــبـان - القضيب م:	الآلـة الإيقـاعيـة الأمويـة والجـاهلية من مسطرة خشبية واحدة
16	البوقات الطوال	آلـة النفخ الخشـــبيـة الممتـدة بطول رجل أو أطول الشـــبيهة طولاً بالأرغول المصري الشعبي.

ذلك هو كل ما ورد لدى الجماعة من ذكر لآلة موســـيقية. ولم يأت ذكر آلة منهم مصــحوباً بشـــرح أو تفســـير، وذلك معهود عند فلاسفة العصور الوسطى بشرط أن يتوقفوا عند آلة محددة ـــ هي العود عادة ـــ كي يجري عليها تطبيق

5- م = مفرد

الأمثلة عملياً، وكي تذكر حبات النغم المستخدمة مستخرجة من الآوتار ـ معينة المواقع على تلك الأوتار. لم تقم جماعة الصفا بذلك، كما لم يصحبوا آلاتهم برسم ولم يرصدوا

1- حجمها أو
2- طولها أو
3- عرضها أو
4- كثافة الخشب أو
5- عمق صندوقها أو
6- عدد أوتارها أو
7- أجزائها وخاصة الملاوي (مفاتيح شد الأوتار)

أي لم يقدموا جهداً رياضياً للكشف عن كنه تلك الآلات، أو كنه آلة واحدة منهم ـ كالعود. وذلك يظهر أن قصد الجماعة لم يكن تطور العلوم ونماء المهن العملية والحرف الصناعية، ولكن قصدها كان نماء الوعي الاجتماعي الثقافي السياسي.

7- القواعد ـ المصطلحات والتدوين

	الاسم	تفسيرنا	امثلة لنا وشروح لإخوان الصفا
1	آلات التصويت	آلات الإيقاع	كالطبول والبوقات والدبادب والدفوف
2	الألحان ـــ اللحن	مقام/جنس!(اللحن الشجي، المحزن!)	
3	مطلق الوتر	نغمة الوتر الحر	
4	المزموم/يزم	الوتر المشدود ! الوتر تحت العفق	
5	الأصوات الحادة	الطبقة الأحد	

6	الأصـــــوات الغليظة	الطبقة الجهيرة	
7	الأصـــــوات المعتدلة	الطبقة الوسطى	
8	الأصـــــوات الدقيقة	الصوت النحيل	
9	الأصـــــوات المتصلة	الصـــوت الـمـتـدفـق أو الـمصـــــاحـب بغيره من أصـــوات كصـــوت المطرب صحبة العود	
10	الأصـــــوات المنفصلة	غير المصاحبة	
11	الآلات المخروقة	(المثقوبة) آلات النفخ	
12	الآلات المسترخية	الآلات الوترية	
13	سكتات	الســـكتات المعروفة دون ما تحديد لزمن كل منها	
14	ألـــحـــــان مؤتلفة	منظمـة الســـير ومنطقيـة الانتقالات حتى تمتع	
15	أصـــــوات ونغمات	أصـــوات=حلوق=أصـــوات الإنشـاد البشرية أم أصوات الآلات الموسيقية المصاحبة للإنشـــاد؟ الغنـاء بكـل مـا يتضمنه من صوت وعزف	
16	نســـــــب التأليف	كيفيـة توزيع حبـات النغم ونقرات الإيقاع لتشـــكيل الضـــفيرة الموســـيقيـة للعمل	
17	أصـــــوات حـيـوانـيـة وإنسانية	أ- منطقيـة ودالـة هي أصـــوات النـاس منقســـمـة إلى دالـة وغير دالـة، الـدالـة منهـا هي الكلمات، أي كل ما له هجاء	
		ب – منطقية وغير دالة كل صـوت إنســاني يصـدر دون كلمات فيصـبح	

		غير دال كالضحك، أي كل ما ليس له هجاء	
		ج – غير منطقية هي أصوات الحيوانات، المنطقي هو لصاحب العقل وغير المنطقي هو لمن لا عقل له (الحيوان)	
18	أصوات غير حيوانية	أ – طبيعية كصوت الحجر والحديد والخشب	
		ب ـــــ آلية كصوت الطبل والبوق والزمر (صناعة الإنسان) (أصوات الآلات الموسيقية والمؤثرات الطبيعية)	
19	سكتات متتالية		
20	الحركة	هي النقلة من مكان إلى مكان في زمان ثان	
21	السكون	الوقوف في المكان الأول في الزمان الثاني	
22	الحركة السريعة	هي التي يقطع بها المتحرك مسافة بعيدة في زمان قصير	الحركتان(السريعة والبطيئة) لا تعدان اثنتين إلا أن يكون بينهما زمان سكون
23	الحركة البطيئة	هي التي يقطع بها المتحرك مسافة أقل من السابقة في ذلك الزمان بعينه	
24	الزير	الوتر الأول للعود ــ أي الأول والأحد	عودهم من أربعة أوتار
25	المثنى	الوتر الثاني للعود ـــــ أي الثاني هبوطاً من الحدة إلى الغلظة	
26	المثلث	الوتر الثالث للعود ـــــ أي الثالث هبوطاً من الحدة إلى الغلظة	

27	البم	الوتر الرابع للعود ـ أي الرابع هبوطاً من الحدة إلى الغلظة، وهو الأخير	

ويرد في كتاب عمر فروخ السابق الذكر :

الدكتور عمر فروخ	إخوان الصفا. درس عرض تحليل. دار الكتاب العربي	بيروت 1981 طبعة 3

فقرة هامة عن صناعة الآلات، عندما يتحدثون عن علاقة الآلة الموسيقية: حجمها وغلظ أوتارها بالصوت الصادر:

"وأما في الموسيقا فهم يعتقدون أن عظم الصوت تابع لعظم الآلة التي تحدثه. بعدئذٍ يثبتون قوانين هذه الأصوات الموسيقية بأنواعها : الحادة منها والغليظة والسريعة والبطيئة والثقيلة والخفيفة والكبيرة والصغيرة. وكل صوت يمكن أن يكون، إضافة إلى غيره، كبيراً أو صغيراً، حاداً أو غليظاً إلخ. أما أصوات الأوتار خاصة فراجعة في تنوعها إلى غلظ الوتر وطوله".

وربما لا تضيف هذه الفقرة شيئاً ملموساً ولكننا شعرنا بواجب إيرادها هنا في نهاية ثبت القواعد المستخلصة.

التدوين

سبق أن أشرنا إلى أنواع التدوين الثلاثة التي اتبعها العرب في العصور الوسطى، وهي :

1- الجدولي

2- الهجائي

3- العروضي

أما الأركان الثلاثة لدراسة الموسيقا فهي :

4- الديوان

5- القوالب

6- الأعلام

فلم تولها جماعة الصـفا انتباهاً ولا ذكراً أي أنهم اكتفوا بالأركان الأربعة الآتية:

1- المقامات

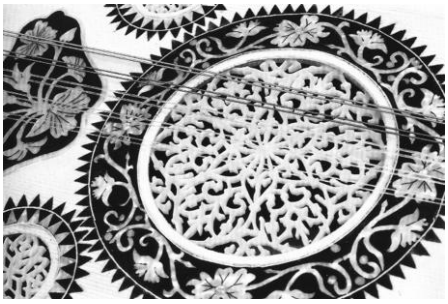
2- الضروب

3- الآلات

4- القواعد والمصطلحات ـ التدوين

وقد نعرف نحن سـبب إسـقاطهم لجانب القوالب، فقد أسـقطته عامة مراجع العصـور الوسـطى، وتلك المراجع عنـدمـا تتحـدث إنما تتحدث عن درجة تطور العلوم حينذاك، أي أنها لم تدرك مفهوم القالب الموسيقي.

ومـا من شـك والحـال هكـذا في قصـور نظريتهم الموسـيقية. وكان المعتاد والضـروري أن تشـبع الفلاسـفة جوانب الموسيقا جميعها، أعني الأركان السبعة الرئيسية.



معجم

السبب الحفيف (فَع)
التفعيلة العربية الأهم في نظم بحور الأشعار العربية والعالمية و وزنها

إدوار شـــمعون

في حفل اسـتقبال السـيد الرئيس بشـار الأسـد ببلدية أثينا مساء الثلاثاء 2003/12/16 وضمن فعاليات اليوم الثاني من زيـارتـه و السـيـدة عقيلتـه التـاريخية لليونان ورد في الكلمة الترحيبية للسـيدة دورا باكويانيس عمدة مدينة أثينا قولها الهام التالي : (أهلاً بكم في عاصمة دولة تربطكم بها روابط قديمة). (كاتب الأناشـيد الذي ولد في عاصـمتكم دمشـق كتب الأناشيد الرائعة التي ننشدها باستمرار في كنائسـنا الأرثوذوكسـية). (في أرض سـورية نمت أيضـاً العلاقة الحضـارية المنتجة بين البيزنطيين والعرب). (كانت التـأثيرات المتبـادلـة هـائلـة في الفن المعمـاري وفي الموسـيقا والتقاليد الشـعبية وفي أمور أخرى). (البطل المعروف من العصـور الوسـطى ذيينيس أكريتاس الذي يعد شعره العظمة الأولى لأدبنا باللغة اليونانية كان يطلق عليه ذيينيس لأن نصفه كان عربياً).

و كـان السـيـد الرئيس قـد ألقى بعد توقيعه على بيان الشـخصـيـات العـالمية لتأييد الهدنة الأولمبية، الكلمات المتميزة التالية من مجمل كلمة سيادته الهامة :

(ليس مصـــادفة أن أوقع هذه الاتفاقية الآن في أثينا، لو عدنا إلى التاريخ المشـترك لرأينا أن التاريخ اليوناني موجود في ســـورية، والتـاريخ الرومـاني وجد في ســـورية وفي اليونان، ونحن أعطينا الإمبراطورية الرومانية خمســة أباطرة من ســـورية، و هـذا يعني أننـا قبل ألفي عام كنا قادرين على الحوار).

الشـــعر مفخرة للعرب و ســـفر لحكمتهم و بطولاتهم و مســـاجلاتهم الوجـدانيـة حفظـاً ونقلاً عن الأقـدمين و المعاصـرين، و هو أرفع علوم الأدب و التربية لديهم، و كلمة شـــعر (Shaer شـــاير) تعبير قديم معروف متوارث منذ عهود الأكاديين والسـومريين في أرض الرافدين، وإن أقدم نصوص شـعرية وجدت منقوشـة على ألواح ورُقم و جدران وتماثيل يرجع تـاريخ كتـابتها إلى آلاف الســـنين قبل الميلاد. وكان أهمهـا على الإطلاق ملحمـة جلجـاميش الأكـاديـة، التي نظمهـا و أنشـــدها ابن الرافدين، أناشـــيد و تراتيل تتعلق بالموت و الحياة و الخير و الشر و النعيم و الجحيم و الخلود و الفناء و غيرها من المواضيع المصيرية الهامة التي شغلت فكره و اهتمـامـه، منـذ أن بدأ يعي وجوده و يتســـاءل عن أسبابه و يفسر ظواهره.

إن الكلمـة العربيـة حين تنتظم شـــعراً تُغنى، والنغمـة العربية حين تتموسـق نغماً تتكلم. للكلمة العربية تفعيلات البحور : فاعلن و فعولن و مفاعلين و مفاعلتن و مستفعلن و فَعْ أي حركـة و ســـكون (/ ٥)، بينمـا تجيء الكلمـة في أغلـب اللغات الأوربية على أبســـط وزن عربي هو فَعْ، أي على وزن الســـبب الخفيف، والنغمـة العربيـة تتكلم لأنها تنطق بكل الأنغام العربية وألوانها من بيات وراست وسيكاه وهزام وصـبا وحسـيني ونهاوند وعجم وسـواها من ألحان كثيرة تتفرع عنهـا، بينما تنطق النغمة الغربية بنغمتين هما

المـاجور والمينور وبعض الألحـان القريبـة منهمـا والتي لا تحتوي على ربع نغمة.

لقد كانت الموســـيقا العربية دوماً وريثة موســـيقا أرض الرافدين، وســـادت موســـيقا الدنيا حتى مجيء (باخ) في منتصــف القرن الســادس عشــر الذي اقتصــر تلك الألحان البـديعـة اللامتناهية في هذين اللحنين المينور و الماجور و ما يجاورهما من ألحان محدودة.

وقد نُقشـــت ملحمة جلجاميش هذه على اثني عشـــر لوحاً من الآجر المشوي، كتب على كل لوح من هذه الألواح نشـيدٌ خاصٌ بموضوع معين. فلوح لجلجاميش وثان لإنكيدو وثالث للطوفان إلخ ... و غير ذلك من مواضـيع اســتحوذت على اهتمام الإنســان في أرض الرافدين فنظمها شــعراً و لحناً، فلما تكاملت شـكلاً و مضـموناً كتبها باللغة الأكادية و الخط المســماري و غناها وعزفها على آلته الموســيقية الكنارة HARP و ذلك بألحان كانت تسـمى بأسماء أوتارها باللغات الأكادية والسريانية والعربية وغيرها :

الوتر الاول : إيشاتو و هو البايا و البياتي

الوتر الثاني : كيتمو و هو الهوسونو و الحسيني

الوتر الثالث : أمبوبو وهو الأوراك و العراق

الوتر الرابع : بيتو و هو الرازد و الراست

الوتر الخامس : نيد قبليت و هو الأوجو و الأوج

الوتر السادس : نيش كاباري و هو الصْبْا و الصَبَا

الوتر السابع : قبليتو و هو الحاجو و الحجاز

هذه المقامات الأصـلية أصـبحت أيضـاً المقامات العربية المرتبطة بأوزان الشـــعر العربي وبحوره، وبعزفه على العود وغيره، مثل طويل بالبنصر ورَمَل بالخنصر في مجرى الوسط

و بسـيط بالوسـطى إلخ ... وذلك بحسـب ما ورد في كتاب الأغاني للأصفهاني .

وقد سـرت ملحمة جلجاميش في سـورية كلها، ثم في المشـرق العربي وأوربا والعالم بأسره، فكانت منها الإلياذة والأوديسا في بلاد اليونان، وكانت الكوميديا الإلهية لدانتي في إيطاليا، ورسالة الغفران لأبي العلاء المعري، وغيرها... وسـرت أخيراً تراتيل سـورية أواخر القرن الرابع إلى بلاد الإغريق وأوربا عبر القسـطنطينية التي نقلها إليها الراهب السـوري يوحنا الـذهبي الفم (344-407)ب.م، كما نقلها إليهم عبر ميلانو الراهـب امبروسـيوس (344-407)ب.م وذلـك كما ذكر المؤرخ الراهب السـوري تيودوريت. فالأمم التي آمنت بدين المسـيح السـوري مارسـت شـعائرها الدينية بهذه الصلوات والتراتيل السورية التي نظمها شعراً و لحناً الراهب السـوري أفرام السـرياني (306-372)ب.م وغيره.

يقول المطران جورج هـافوري في كتـابـه (السـريـان الآراميون) ص74 : (لقد صـرّح البابا بندكتس الخامس في براءته الرسولية التي أذاعها بمناسبة إعلانه القديس أفرام ملفـانـا (معلمـاً) للكنيسـة الجـامعـة في رومـا بتـاريخ 1920/10/5 : في وسـعنـا أن نقرر أن أنـاشـيـد الطقس الموزونة قد اقتضـبت عن مار (السـيد) أفرام السـرياني، وعنـه نقـل يوحنـا الذهبي الفم إلى القسـطنطينية، ومار أمبروسيوس إلى ميلانو، ومنها ذاعت إلى الأقطار الإيطالية.

وفـي عـهـد غريغوريوس الكبير (604)م بلغـت منتهى الرونق والكمال، والفضل في ذلك، على ما رواه رجال النقد المحققون، عـائد إلى مار أفرام السـرياني، الذي كان أول من ابتكر فن الموسـيقـا البيعيـة، و عنه نقل آباء اليونان و اللاتين.

وحـين أرادت الأمم التي دخلـت في دين المســـيح الســـوري، أن تســـتوعب أكثر فأكثر أبعاد و مفاهيم ديانتها السورية الجديدة، ترجمت هذه الصلوات شعراً ولحناً و لكن بذات أبجديتها الآرامية الســـورية (أولف بيت جومل دولت) التي أصـــبحت الأبجدية العربية (أ ب جـــــ د) و الأبجدية الإغريقيـة (ألفـا بيتا جاما دلتا)، التي أصـــبحت أبجدية كل أوربا (A B C D)، فلما تلتها بذات مقاماتها السـورية الأولى بقيـت إيقاعاتها الموســـيقية الشـــعرية كلها بذات بحور و إيقاعات وأوزان التراتيل الســـورية الاولى التي هي أصـــلاً على أوزان أناشـيد جلجاميش، ثم ما لبثت تلك التراتيل أن اســـتقلـت عن مواضـــيعهـا الـدينية، واتجهت بذات أوزانها وبحورها إلى مواضيع إنسانية أخرى كحب الوطن والإنسان والبطولـة والعشـــق والكرم والبعـاد إلخ... فكـان ذلك إيذاناً بمولد الشعر لدى تلك الأمم.

ونستعرض الآن أشعاراً من أناشيد هذه الملحمة الأكادية الفريـدة، بحســـب أطوالهـا الشـــعريـة، ابتـداءً من البحر الســـباعي الى البحر الاثني عشـــري، ونقارنها بأشـــعار تقابلها عروضـياً من بحور شـعرية كلدو آشـورية وسـريانية وقريضـية وزجلية، ثم نقارنها أيضـاً بأبيات شـعرية منتخبة أوربية : يونانية وفرنسية وإنجليزية وإسبانية.

فعلى وزن البحر الســـباعي التفعيلة (فع/5) أي حركة و سكون، تنشد صاحبة الحانة لجلجاميش بيت الشعر التالي : لو أو بوزو باتوكا

ويعني : فلتطَّهر ثوبك، الذي يكون تقطيعه عروضياً :

لو	أب	بو	زو	با	تو	كا

وعلى هذا الوزن والبحر يأتي بيت الشـــعر الســـرياني : لمار أفرام السرياني :

موران إتراحام علين موران قابل تشـــمشـــتان، ومعناه : يارب ارحمنا وتقبل خدمتنا وتقطيعه:

لين	مع	حا	را	نت	را	مو
فع	لن	فع	لن	فع	لن	فع

وكما يقول مار أفرام السرياني باللهجة الكلدو آشورية :

لخل له عل ما من ساخة كاروزة مباق عّزيزة، و معناه : إلى العالم خرج الكارزون أقوياء

خة	سا	من	ما	عل	له	لخل
زة	زي	عز	باق	زْم	رو	كا

وكذلك يأتي وزن وبحر هذه الأغنية الشـــعبية من الزجل القرادي السباعي التفعيلة :

مرحبتين و مرحبتين وينن هالدبيكة وين، و تقطيعها على هذه التفعيلة هو :

تين	حب	مر	نو	تي	حب	مر

و باليونانية : Oparekhon to kosmo، و معناه : المانح للعالم بك الرحمة العظمى، و تقطيعه:

O	pa	re	khon	To	Kos	Mo

و على ذات البحر الشعري و الوزن بيت الشعر الفرنسي :

Plutot souffrir que mourir C'est la devise des homes

الترجمة : الأفضـل أن نتألم من أن نموت هذا هو شـعار الرجال، و تقطيعه على تفعيلة فع هو :

Plus	tot	souff	Rir	que	Mou	Rir

و كذلك بيت الشعر الإنجليزي من قصيدة النمر : The tiger :

Tiger Tiger burning bright, in the forests of the night

و معنـاهـا : أيها النمر المتألق في غابات الليل، و تقطيع بيت منها على التفعيلة هو :

ti	ger	ti	Ger	bur	Ning	Bright

و كذلك بيت الشــعر الإســباني : Madre del alma mia que viejecita eres ومعناه :

أم روحي العجوز الصــغيرة، و تقطيع بيـت منهـا على التفعيلة هو :

Mad	re	del	Al	ma	Mi	Ia

و على وزن البحر الثمـاني التفعيلة فع نأخذ من ملحمة جلجاميش البيت الشعري الآتي :

جوزا لاشــو نو نينورتا، و معناه : ونينورتا مســاعدتهم، و تقطيعه الشعري :

تا	نور	ني	نو	شـو	لا	زا	جو

و كذلك بيتي الشعر السرياني الثماني التفعيلة :

حب ران ما حب شــوب حوس ريقو وعلاو نفشــة هو نا فيقو

و معناهما : صــديقنا يحب المجد الباطل فجامله بالكلام المعسول،

و تقطيع أحدهما:

قو	ر ي	حــو س	شـو ب	ح ب	م ا	را ن	ح ب

و لمـار أفرام بـاللهجة الســـريانية الشـــرقية أي الكلدو آشورية :

مارن إيشوع ملكي زغيدا دزغا بحشة لموتا طرونا

و معنـاه : يســـوع الملـك الـذي غلـب الموت العـاتي، و تقطيعه :

مـ ا	رن	إي	شـو ع	م ل	كِ ز	غ ي	د ا
د ز	غـا ب	ح ش	شل	مو	تا	طر و	نا

وعلى ذات الوزن الأغنيـة : يـا صـــبحـة هاتي الصـــينية صبي الشاي ليكي و ليا

و تقطيعها الإيقاعي :

يا	ص ب	ح ة	ه ا	تـي ص	ص ي	ن ي	ية

و بـاليونـانيـة : أيهـا الرســـل من الأقطـار A Postoli ek peraton

A	pos	to	li	Ek	Pe	Ra	ton

و يقابلها الشعر العربي القريض:

إن الدنيا قد غرتنا و استهوتنا و استلهتنا .

و تقطيعه الإيقاعي :

إن	ند	دن	يا	قد	غر	رت	نا

و بيت الشـــعر الفرنســـي بذات التفعيلة و عددها : A fond des cieux un point scientille

الترجمة : في عمق الســـماوات نقطة تتلألأ . و تقطيعه الإيقاعي :

Au	fond	des	cieux	un	point	scien	tille

و كذلك بيتا الشــعر الإســباني : El Dia que tu naciste grandes senales habia

و معناهما : إن يوم مولدك أعطى إشارات، و تقطيع أولها الإيقاعي :

El	Di	ia	que	Tu	na	Cis	Te

و من جلجاميش أيضــاً نأخذ البيت الشـــعري التالي ذا التسع تفعيلات فع :

مالك شونو كورادو آن لِلْ و معناه : لقد اجتمعوا و معهم إنليل، و تقطيعه الشعري :

م ا	ل ك	ش و	ن و	ك و	ر ا	د و	إ ن	ل ل

ومن الشعر السرياني، و على ذات الإيقاع و البحر بيتي الشعر : لمار أفرام السرياني :

و هو ملكوثو قربـاث مثكليو رحومـا ودحثنو حـاور لبو شـايكون

و معناهما :

ها قد اقترب ظهور ملكوت السماوات فيا محبي العروس بيّضوا ثيابكم ..

و تقطيع بيت شعري منهما هو :

يو	ك ل	م ث	ب اث	قر	ثو	ك و	م ل	و و

و نأخذ من الكلدو آشـــوري البيت الشـــعري ذا التســـع تفعيلات لمار أفرام السرياني :

قب بل وارو قاماره كل لا دوزي وس را باصة مص صذ

ومعنـاه: اقتبـل ســـيـد الكـل، البصـــاق عليـه، لا يقـدر السيرافيم النظر إليه، وتقطيعه

قب	بل	وا	رو	قا	ما	ره	كل	لا

ومن الزجل السوري الأغنية الشعبية

مرعية يااالبنت مرعية مرعية ولا بلا راعي

وتقطيع البيت الأول منها على هذا الإيقاع هو :

مر	عي	يه	يال	بِ	نت	مر	عي	ية

ومن اليونانية : البيت التساعي التفعيلة

Otou para doxou thov matos

ومعناه : ياله من أمر عجيب غريب . وتقطيعه:

O	tou	Pa	ra	Do	xou	thov	ma	Tos

و نأخذ من الشـعر الفرنسـي بيتين من الشعر يتألف كل منهما من تسعة تفعيلات :

L'air est plein d'une haleine de roses

Tous les vents tiennent leurs bouches closes

و معناهما : النسـيم معطر بأنفاس الزهور إلخ ..

و تقطيع أولهما هو :

Lair	estp	lein	dune	ha	le	ine	de	roses

و من الإسـبانية بيتي الشعر على هذا الوزن :

Ellas navaja en la liga

El	las	Na	va	ja	En	la	Li	ga

و نعود إلى جلجاميش لنأخذ البيت الشـــعري التالي ذا العشر تفعيلات فع :

إي شـــد لي بت تي شـــو لا آغورات، و معناه : و تيقن أليس بناؤها من الآجر؟

و تقطيعه :

إي	شد	لي	بت	تي	شو	لا	آ	غو	رات

و من ذات الوزن و البحر و البيت الشـعري السـرياني : سوبيلو ليشونة دغبرو طركنو، ومعناه: يحتمل رجل النميمة هفوة لسانه :

سو	بي	لو	لي	شو	نـة د	غب	روط	رك	نو

ولمار أفرام السـرياني باللهجة الكلدو آشـورية ومن ذات الوزن العشري التفعيلة :

آلاها حزا و ادلع وي ذه سغ دين

ومعناه : نظر الله إلى الإنسان فوجده يعبد المخلوقات . و تقطيعه

آ	لا	هاح	زا	واد	لع	وي	ذه	سغ	دين

و يقابله وزناً و بحر شـعر بيت الشعر الزجلي من الأغنية الشعبية (عم تغزل عم تغزل تحت التينة)، وتقطيعه:

عم	تغ	زل	عم	تغ	زل	تح	تت	تي	نة

و مـن الـيـونـانـيـة بـترانيم و طبول : Meta khoron ke timpanon to so

و معناه : يرنمون لابنك الوحيد. وتقطيعه:

Me	ta	kho	ron	Ke	tim	pa	non	To	So

كما يقابله بيت الشعر الفرنسي وزناً و بحراً : Jean s,en alla comme il etait venu

و معناه : لقد ذهب جان كما رجع . وتقطيعه :

Jean	S'en	al	la	Com	Me il	et	ait	ve	nu

و يقابله وزناً و شعراً بيت الشعر الإسباني: manos que sus manos estrechateis،

و معناه : يداها ... أية يدين مضمومتين . و تقطيعه :

ma	nos	que	sus	Ma	nos	est	re	cha	Teis

و كذلك يقابله وزناً و شعراً بيت الشعر الإنجليزي :

Here rests his head upon the lap of Earth

و معناه : هنا يضع رأسه على حضن الأرض، و تقطيعه الشعري هو :

Here	rests	his	head	Up	On	the	lap	of	Earth

و من الوزن الأحد عشري نأخذ بيت الشعر التالي من خطاب صاحبة الحانة لجلجاميش:

(10) أو ري أو مو شي سو أر أو مي لي إيل .

ومعناه: افرح و تهلل صبحاً و مسا، و تقطيعه:

إيل	لي	م ي	أو	أر	س و	ش ي	مو	أو	ري	أو

و من ذات الوزن و البحر بيت الشعر السرياني لمار أفرام السرياني :

شـــاليطو غبر صـــبيونو كادبار حيراو دوف لكيونونث دامة بيـاذ دوبوراو، و معنـاه إن للســـلطان الإرادة الحرة، و هكذا الكيان الذي يشـابهها بسـلوكه، و تقطيعه هو:

شـا	لي	طو	غبر	صب	يو	نو	كاد	بار	حي	راو

وأيضاً الأغنية الزجلية من ذات الوزن و البحر :

جدّلي يا مّر الجدايل جدلي و افرحي و اتهني وخلي الجد لي، وتقطيعها:

جد	دِ	لي	يم	مل	جَ	دا	يل	جد	د	لي

ومن اليونانية: Tafos ke nekro sis ouk ekratisen

ومعناه: لم يضمها قبر و لا موت (عيد مريم العذراء)

Ta	fos	Ke	nek	ro	sis	ou	kek	Ra	ti	sen

و البيت الشعري الفرنسـي كذلك : Les nuages courient sur la lune enflammee

و معناه: كانت الغيوم تركض فوق القمر المضيء

وتقطيعه :

Le s	n u	age s	cou r	aien t	su r	l a	lun e	E n	fla m	Me e

و بيت الشعر الإسـباني من ذات الوزن و البحر:

Dulce vecino de la verde selva Huesped eterno del abril florido

و معنـاه : الجـار الناعم من الغابة الخضـــراء الزائر الخالد لنيسـان المزهر، وتقطيعه :

Dul	ce	Ve	ci	no	de	la	ver	De	sel	Va

و نرجع إلى جلجـاميش و نـأخذ البيت الشـــعري التالي المؤلف من اثنتي عشرة تفعيلة :

قت رو أُب أنّا أي أن نا شوبا تش تار، و معناه : اقترب من إي آنا مسكن عشتار، و تقطيعه :

قت	رو	أب	أن	نا	إي	أن	نا	شو	با	تش	تار

و من الكلدو آشوري بيت الشعر لمار أفرام السرياني :

قري لع ماذا يم ما رب بم وشخ حط طايا

و معناه : اقترب إلى العماد اليم العظيم مطهر الخاطئين، و تقطيعه :

قري	لع	ما	ذا	يم	ما	رب	بم	وشخ	حط	طا	يا

و على هذه التفعيلة و البحر بيت الشعر السرياني

ســـاغي شـــقلث كد طولمنو لوخ يوهوبو، و معناه : أيها الوهَاب عندما أنكرتك كنتُ في العذاب، وتقطيعها الشعري:

س ا	غ ي	ش ق	ل ث	ك د	ط و	لي م	ن و	لـو خ	يو	هـو	بو

(12) و مثـل هـذا النظم الأهزوجة التي قيلت تحية لقائد الثورة السورية المغفور له سلطان باشا الأطرش:

ســـلطـان يلي مـاربي مثلـك ولـد رايتـك على روس الأعادي مرفوعة، وتقطيعها:

سل	طا	نو	يل	لي	ما	ر	بي	مث	لك	و	لد

و من اليونانية : ton gavriil kekti meni taxiarkhon

و معنـاه : لنهتف مع جبرائيـل رئيس جوقـة الملائكـة، و تقطيعه :

ton	gav	ri	il	kek	Ti	me	ni	ta	Xi	iar	khon

و كذلك بيت الشعر الفرنسي :

Trainer des mers en mers ma chaine et mes enuis

و معناه : تلكات من بحر إلى بحر بقيدي و مللي . و تقطيعه :

Trai	ner	des	mers	en	mers	ma	chaine	et	mes	en	uis

وأيضاً بيت الشعر الإسباني بذات الإيقاع والبحر :

Pu es tantos son los que siguen la passion، و معناه : كثيرون يتبعون العواطف و المشاعر، و تقطيعه الشعري :

Pu	es	tan	tos	son	Los	que	sig	uen	La	pas	sion

و أخيراً بيت الشعر الإنجليزي :

From Death to Life thou mightest him get recover

و معناه: من الموت إلى الحياة يمكنك أن تراه قد تعافى، و تقطيعه الشعري:

Fro m	Deat h	t o	lif e	tho u	Mig h	tes t	hi m	ge t	r e	c o	Ve r

يقول زينون الفيلسوف الرواقي السوري (336-264) ق.م :

" إذا كان موطنك فينيقيا، فإن هذا لا يحط من قدرك، ألم يأت قدموس من هناك، فأعطى الإغريق الكتب، و علمهم فن الكتابة ؟!"

ويقول ديودورس المؤرخ الصقيلي الشهير، في القرن السابع للميلاد:" إن استنباط الكتابة يعود فضله إلى السريان(السوريين) ". وكتب إقليميس الإسكندري في القرن الثاني للميلاد: ذهب كثيرون من القدماء إلى

السـريان (السـوريين) هم الذين اسـتنبطوا الكتابة، ويقول البحاثة اللغوي إقليمسيس يوسف داود ما نصه:

جاء في صحف اليونان القدماء، أنه في السنة 1590ق.م، وصلت إلى أرض اليونانيين، من بلاد الفونيين (الفينيقيين)، التي يقال لها فونيقي (فينيقيا)، وهي أقصى أرض السريان (السـوريين) غرباً، فئة من الشـاميين، في مقدمها، رجل اسـمه قدمو (قدموس)، و جلبت إلى هناك صناعة الكتابة، و صار اليونانيون منذ ذلك الزمان يكتبون بالحروف السريانية (السـورية)، بل إن اليونانيين حافظون أسـماءها السـريانية بعينها، بالصـيغة السـريانية (السـورية)، دون سـائر لأمم، التي نقلـت الكتـابـة عن السـريـان(السـوريين)، ثم أن اليونـانيين أبقوا الحروف على الصـور التي كـانـت لها عند السريان، يوم تعلموها منهم .

و يقول الدكتور جايمس في كتابة تاريخ العصور القديمة: كان كلما وصل إلى يد تاجر سرياني (سوري)، آجر محفور، بـالكتـابـة المسـمـاريـة، تنـاول قلمـه وعلق على ذلـك بالسـريانية، ما شـاء تعليقه، و أما في دوائر الحكومة، فإذا كان الكاتب سـريانياً(سـورياً)، دون المحاضـر على ملف البردي، و إذا كان الكاتب آشـورياً دوَن كتابته بقلم مقصـب على الآجر، و بالجملة فإن الحضـارة السـريانية (السـورية) خلفت في جميع الأماكن الشـاسـعة، التي انتشـرت فيها آثاراً خالدة .

معجم

مراجع البحث :

- كتاب ملحمة جلجاميش لطه باقر.
- كتاب السريان الآراميون للمطران جورج هافوري .
- كتاب عصر السريان الذهبي للفيكونت فيليب دوطرازي.
- كتاب Metrica Espanola لمؤلفه T.NAVAROTOMAS.
- كتاب دراسات أكاديمية في الشعر الإنجليزي لمؤلفه محمد أحمد حنونة.
- كتاب الشعر عند السريان لمؤلفه ف. ي. دولباني.
- كتاب التراتيل اليونانية (الميناون) بإشراف المطران جوزيف عبسي.
- كتاب التراتيل الكلدو آشورية بإشراف الأب كيفاركيس ناتانائيل.
- جريدتا «البعث» و «تشرين» الصادرتان في 2003/12/17.

الغناء العربي المتقن وأعلامه (الحلقة الأولى)

د. سهيل الملاذي

"نعـــم العـــــونُ الغنـــاءُ على طاعـــــةِ اللـــه، يصـل الرجـــلُ بـــــه رحمـــــــه، ويواسي به صـــديقه" الحســـن البصـــري (ت728م)
(العقـــد الفريـــد : 179/3)

رحلـة الغنـاء العربي في مراحلـه الأولى، لم تكن رحلـة مريحة، بل اكتنفها الاضطهاد، وتعرّض المغنون فيها ـــ أحياناً ـ للسجن أو الموت. فكان عليهم لحماية فنّهم، أن يمارسوه علناً مرة، وسراً في مرات أخرى.

وقـد تحـدّث كمـال النجمي عن "الكفـاح الســـري للغنـاء العربي"(1). وذكر أنّ الشـــرطـة في العهـد الأموي، كـانـت "تفتش عن المغنين وتطـاردهم، وتقبض عليهم، وتنزل بهم ألوان العقاب، في السجون أو في الطريق العام".

ورغم أنّ الغناء كان مســموعاً في مكة والمدينة منذ عهد عثمـان، وأنّ قصـــور الخلفـاء ودور الأمراء وكبـار القوم في دمشــق، في عهد الخلافة الأموية، باتت تســتقبله بالحفاوة البـالغة، حيث تقام فيها مجالس الغناء، التي لم يتخلف فيها المغنون والمغنيات يوماً ولا ليلة، فكانوا يقضــون أطيب ليالي الطرب والمرح والهنــاءة، وتغـدق عليهم الجوائز والهـدايـا الثمينـة من الذهب والفضـــة والحرير؛ إلاّ أنّ الحاكمين كانوا يتنكرون لهم فجأة، وينقمون عليهم، ويصـــادرون حقهم في ممارســـة فنّهم، ويســـلطون عليهم قوى الأمن، التي كانت تمارس عليهم القمع، وتســـوقهم إلى الســـجون والمنافي، وتضربهم بالسياط علناً، وتمتهن رجولتهم وكرامتهم.

وتفسـير هذا التناقض في الموقف من الغناء والتلحين، أنّ الغناء كان مسـموحاً به، لكنّه لم يكن قد اكتسـب الشـرعية من المجتمع بعد. فالمتشـددون ـــ آنئذٍ ـــ كانوا ينظرون إلى

المغنين والملحنين نظرة دونيـة، ويعـدونهم جميعـاً، دون تمييز، من فئة المخنثين والسفهاء والمنبوذين.

وكانت الدولة ـــــ في أحيان كثيرة ـــــ تجامل هؤلاء المتزمتين، وتحرص على إرضـــائهم. فتأمر بمطاردة المغنين والملحنين، خصـــوصـــاً وأنها لم تكن تجد لهم دوراً في البناء السـياسـي والاجتماعي والفكري، في دولة كانت السـيادة فيها لأرباب السـيوف، وأبناء البيوتات، وورثة الشـرف العريق، لا للســـوقـة والرقيق والصـــعاليك والمعدمين. كان بنو أمية يظهرون للنـاس ورعهم وتقواهم، ولو أهـدروا دم نـدمـائهم ومطربيهم. بل إنهم كانوا ينظرون إلى الموســـيقا على أنها تســـليـة الكبار، ومفســـدة الصـــغار، ولذلك كانوا يبيحونها لأنفسهم، ويحرمونها على غيرهم.

إن هذا الشـعور بالاضـطهاد الذي أصـاب المغنين في ذلك العصر، جعل منهم ـ كما يقول هنري فارمر في كتابه المهم «تاريخ الموسيقا العربية» ـــ طبقة معزولة، أو فئة منفصلة، يسـود الإخاء والتضـامن أفرادها. كما حدث للموسـيقيين في أوربا في العصور الوسطى، الذين اضطروا ـــــ بسبب نظرة المجتمع الدونية إليهم ـ إلى تأليف جمعيات خاصة بهم.

ومن ناحية أخرى، فقد لعب عدد من الخلفاء والأشـــراف والســـراة دوراً في حماية هذا الفن، وكســـب احترام الناس لـه، وتشـــجيع الفنـانين. فقـد كـانـت عائشـــة زوج النبي، والحســـن، وســـكينة بنت الحســـين، وســـعد بن أبي وقاص، وعائشـة بنت سعد، ومصعب بن الزبير، وزوجته عائشة بنت طلحـة، وعبـد الله بن جعفر، كـانوا جميعـاً من المعجبين بالموسـيقا، ومن حماة الموسـيقيين.

فهذا عبد الله بن جعفر، قد جعل من قصـره معهداً حقيقياً للموســيقا، ومجلســاً للطرب، يرعى فيه معظم موســيقيي عصـره، ويسـتقبل كبار المغنين، أمثال: طويس وسـائب خاثر ونشـيط ونافع الخير وبُدَيْح المليح وقَنْد وعزة الميلاء.

وهذه عائشة بنت طلحة تستدعي المغنية المشهورة عزة الميلاء لتسلية ضيوفها، وتعاملها معاملة سيدات قريش الشريفات.

وها هي سكينة بنت الحسين تقيم مجالس للغناء والموسيقا، ينشد المغنون فيها ـــ أولهم الغريض ـــ وتأذن لعامة الناس بدخولها(2).

موقف بني أمية من الغناء والموسيقا

كما أنّ أيام المغنين في بلاط خلفاء بني أمية لم تكن خيراً كلها، كذلك فإنها لم تكن شراً كلُّها أيضاً. هي أيام سوداء حيناً، وبيضاء حيناً آخر. كذلك فقد اختلفت علاقة الخلفاء بالغناء من خليفة إلى آخر، ومن مغنٍ إلى آخر، ومن زمن إلى آخر.

فهذا معاوية بن أبي سفيان، رأس الدولة الأموية، امتد حكمه تسعة عشر عاماً (661-680م)، كان خلاله حاكماً ذا ذوق أدبي وفني(3)، محباً للشعر، مكرماً للشعراء. وتعبيراً عن مكانة الشعر لديه، تزوج من شاعرة بدوية مجيدة، هي ميسون بنت بحدل. ومع ذلك فإنه تأثّر برأي المتشددين، الذين حرّموا الموسيقا الفنية(4). فحرم عماله هذا الفن، ولم يسمح للموسيقيين أبداً بحضور مجالسه(5).

حتى أن عبد الله بن جعفر، حين أراد إدخال سائب خاثر ـ وهو أعظم الموسيقيين في ذلك العصر ـ إلى البلاط، قدّمه إلى الخليفة على أنّه شاعر. وقد استمع معاوية بسرور إلى عزف هذا (الشاعر)، واستمتع بغنائه، متظاهراً بأنّه لا يعرف شيئاً عن الموسيقا. ثم إننا نجده في أواخر عهده، يستمع إلى سائب خاثر مرة أخرى في المدينة، ويجيزه(6).

أما يزيد بن معاوية (680-683م)، فقد كان يحب الشعر، ويميل في الوقت نفسه إلى الموسيقا والغناء. ولا عجب في ذلك، فهو شاعر، وأمه ميسون شاعرة أيضاً. كذلك كان "صاحب طرب"(7). وكان «أول من سنّ الملاهي في

الإســـلام مـن الخلفـاء، وآوى المغنين»(8)، حتى تـذمر المتشددون في عهده من «إلحاد البلاط: خمر وغناء ومغنين ومغنيات ومعارك ديكة وكلاب(9)».

معـاويـة بن يزيـد (683-684م)، ومروان بن الحكم (684-685م)، لم يحكم أي منهما غير مدة قصـيرة جداً، لا تمكنّنا من اســتبانـة أي تأثير لأحدهما في الحياة الثقافية آنذاك. ولكنّنا نذكر أنّ مروان، حين كان ـــــ قبلئذٍ ـــــ والياً على الـمـديـنـة، نـفـى جـميع المخنثين منهـا، ومنهم طويس الموســـيقي المشـــهور، ورائـد الغناء العربي في المدينة، الذي هجر المدينة إلى بلدة هادئة، قضى فيها ما تبقى من حياته(10).

وحين تولى عبـد الملـك بن مروان الخلافـة، لقيـت الآداب والموسـيقا رعاية كبيرة مدة حكمه التي اسـتمرت عشـرين عـامـاً (685-705م). فـقـد «كـافـأ الشـــعـراء بـالهبـات العظيمة»(11). واهتم بالغناء والموسـيقا، وشـجع أهل هذه الصـناعة. بل كان هو نفســه موسـيقياً وملحناً وعارفاً بأنواع الغناء.

ولكنّه، كي يتّصـف ببعض صفات الخلفاء الراشـدين، تظاهر ـــ أحياناً ـــ بأنّه يجهل الموسيقا، بل لا يستحسنها، ومنعها أمام حاشـيته. ثم إنه أمر بمصـادرة أموال ابن مُسـجح، رائد الغنـاء العربي في مكـة، والقبض عليـه، وتســـييره إلى دمشق، بتهمة إفساد شباب قريش في مكة.

ونسـمع بعدئذٍ عن أنّه ـــــ حين اسـتمع إلى غناء ابن مسجح ـ عفا عنه، وحاوره حول الحُداء وغناء الركبان والغناء المتقن. وبســـط نوالـه عليـه، وعلى بُـدّيْح المليح، وهو من أشـهر الموسـيقيين في ذلك العصر(12).

كـان بشـــر بن مروان أخو الخليفـة عبـد الملـك محبـاً للموســيقا، مشـــجعاً لأصـــحابها. أما الوليد بن عبد الملك، فاتســـم عهده الذي اســـتمر عشـــر ســـنوات (705-715م)

بازدهار الثقافة والفنون(13). وعلى الرغم من ضغط بعض المتشددين من عماله، فإنه احتفظ في بلاطه بموسيقي مفضل لديه، لم يكن يستطيع الاستغناء عنه، هو أبو كامل الغزيّل(14). كما استقبل في دار الخلافة ابن سريج ومعبداً ـــ قطبي الموسيقا في مكة والمدينة ـــ استقبالاً يفوق استقباله الشعراء احتراماً وشرفاً(15).

سليمان بن عبد الملك: أبدى حبّه للموسيقا وهو أمير، وأجرى المسابقات بين المغنين، وأجزل لهم العطاء، ومنها مسابقة أقامها في موسم الحج في مكة بين الموسيقيين، حصل ابن سريج فيها على الجائزة الأولى، وقدرها عشرة آلاف درهم، ووزعت عشرة آلاف درهم أخرى على المتنافسين الآخرين(16).

وحين أصبح خليفة (715-717م) شغل اللهو كثيراً من اهتمامه. وأصبح شغفه بالموسيقا مقترناً بشغفه بالأفراح والمواسم، متعلقاً بميله إلى القيان، اللواتي كنّ ـ وحدهن ـــــ يجذبن انتباهه(17)، حتى أنّه أمر بإخصاء عدد من المغنين في المدينة، لأنه اكتشف أنّ جارية مقرّبة إليه، كانت تحب مغنياً قدم إلى دمشق من المدينة(18).

وحول ذلك يقول الفخري، «كان الوليد بن عبد الملك شديد الكلف بالعمارات والأبنية. وكان أخوه سليمان يحب الطعام والنكاح. وكان عمر بن عبد العزيز صاحب عبادة وتلاوة»(19).

لكن موقف عمر بن عبد العزيز من الموسيقا قبل توليه الخلافة، يختلف عن موقفه بعده. فحين كان والياً على الحجاز، أحاط به الأشراف المحبون للموسيقا، وكان هو نفسه مغرماً بها، بل كان ملحناً أيضاً، حتى أنّ كتاب الأغاني يعده أول خليفة لحّن الأغاني، ويورد الأشعار التي لحّنها وطرقها (Modes) (20).

وحين تولّى الخلافة (717-720م) حوّل مظاهرها صوب

التديّن والعبادة، وحرّم السماع، إلى درجة أنه همّ بعزل أحد قضاة المدينة، لأنّه سحر بمواهب إحدى قيانه. لكنّه ما لبث أن عفا عنه، وأعاده إلى وظيفته، بعد أن استدعاه مع قينته إليه، واستمع إلى غنائها، وتأثّر بجمال صوتها(21).

وما أن تولى يزيد بن عبد الملك الخلافة (720-724م) حتى أعاد الاعتبار للشعر والموسيقا، وأشاع حبّ الغناء والموسيقا في الناس. وسارع إلى شراء المغنية حبّابة بأربعة آلاف دينار، وظلّت موضع إكرامه حتى وفاتها(22). وقد لعبت حبّابه مع سلامة القس دوراً في الحياة الغنائية في عهده، كما كان لهما تأثير في الحياة السياسية أيضاً.

كذلك كرّم يزيد كثيراً من الموسيقيين، وأجزل لهم العطاء، ومنهم: ابن سريج، ومَعْبَد، ومالك، وابن عائشة، والبيذقي الأنصاري، وابن أبي لهب(23).

كانت الحقبة التي حكم فيها هشام بن عبد الملك، واستمرت تسعة عشر عاماً (724-743م) حقبة مزدهرة. لكنّنا لا نجد أخباراً كثيرة عن موقفه من الغناء والموسيقا في فترة خلافته. إلاّ أنّ بعض الأخبار تتحدث عن تشجيعه لحنين الحيري (كبير الموسيقيين في العراق)، وعن استدعائه عدداً من المغنين إلى بلاطه، وتقريبه لهم، مما يجعلنا نعتقد أنّه كان بعيداً عن التأثّر برأي الفقهاء المحرمين للغناء والموسيقا(24).

عهد الوليد بن يزيد كان قصيراً جداً (743-744م)، إلا أنّه كان حافلاً برعاية الموسيقا وأهلها، إلى درجة «جعلت حبّ الناس للموسيقا جنوناً وشغفاً. فصرفوا الأموال الطائلة على المغنين والموسيقيين المشهورين»(25).

أهمل الوليد الأمور السياسية، والتفت إلى الفنون. وقد كان هو نفسه شاعراً مطبوعاً، وعالماً بصناعة تأليف الألحان، وله فيها أصوات (ألحان) مشهورة. وكان مغنياً بارعاً، وعازفاً يضرب بالعود، ويوقّع بالطبل والدف. مما دفع

الأصـــفهاني لأن يفرد فصـــلاً في كتاب «الأغاني» لمواهبه في الشعر والموسيقا(26).

يقول المســعودي: «كان الوليد بن يزيد صــاحب شــراب وسـماع للغناء. وهو أول من حمل المغنين من البلدان إليه.. وأظهر الشرب والملاهي والعزف.. وغلبت عليه شهوة الغناء في أيامه، وعلى الخاص والعام، واتخذ القيان»(27).

ومن الموسيقيين الذين حملوا إليه، ورحبّ بهم في قصره : مّعْبّد، وعطارد، ومالك، وابن عائشــة، ودحمان (الأشــقر؟)، وعمر الوادي، وحكم الوادي، ويونس الكـاتـب، والهـذلي، والأبجر، وأشـــعـب بن جبير، وأبو كـامـل الغزيّـل، ويحيى قَيْل(28).

وبلغ من إكرامـه لمعبـد، أنّه آواه في قصـــره حين مرض، وشيّعه بنفسه حين مات(29).

على النقيض من الوليـد كان مروان بن محمد (744-750) آخر خلفاء بني أمية، الذي انشــغل بالكفاح للمحافظة على دولته من الانهيار، عن الاهتمام بالفنون. مع أنه لم ينصــرف عن الموسيقا والغناء انصرافاً كاملاً.

وقد سـئل اسـحاق الموصـلي عن ظهور الخلفاء الأمويين للنـدمـاء والمغنين، فـأجـاب: «أما معاوية ومروان وعبد الملك وســـليمـان وهشـــام ومروان بن محمـد، فكان بينهم وبين الندماء ســتارة. وكان لا يظهر أحد من الندماء على ما يفعله الخليفـة، إذا طرب للمغني والتـذّه، حتى لا يراه إلاّ خواص جواريه. وكان إذا ارتفع من خلف الســتارة صـوت أو نعير طرب أو رقص أو حركة بزفير تجاوز المقدار، قال صـاحب الســتارة: حسـبك ياجارية، كفى، انتهى، اقصـري، حتى يوهم الندماء أنّ الفـاعـل لـذلك بعض الجواري. فأما الباقون من خلفاء بني أمية فلم يكونوا يتحاشــون أن يرقصــوا، ويتجردوا، ويحضــروا عراة، بحضرة الندماء والمغنين»(30).

وكـان لمجالس الخلفاء هذه مثيل لدى الولاة والأشـــراف

والنبلاء والسراة، وقد تفوقها في حرية القول وتحرر الغناء.

انتهت دولة الأمويين في الشـرق، إثر معركة الزاب، التي خاضوها مع العباسيين، في 750/1/25م، وقتل فيها مروان. وانتقل دور بني أمية في رعاية الموسـيقا والغناء، إلى الدولة التي أقاموها في الأندلس.

طويت مرحلة الموسـيقا العربية الخالصة، بسـقوط دولة الأمويين، وبدأت مرحلة أخرى في الغناء والموسـيقا، لها سـمات وخصـائص مختلفة، بدأت مع بداية العهد العباسي(31).

ظهر «الغناء العربي المتقن»، الذي أطلق عليه أيضاً اسم «الغناء الحضـاري»، وشـغل العهد الأموي كلّه. في أجواء متناقضة، بين اللين والشـدّة، وبين السـماحة والقمع. ومع ذلك فقد شـق طريقه إلى النماء والازدهار، وتأثر به الغناء العربي حتى يومنا هذا.

الغناء قديماً:

لا بدّ أن نسأل قبل أن نتحدث عن ظهور «الغناء المتقن»: كيف كان الغناء قبلئذٍ؟ لنتعرف على التطور الذي طرأ على الغناء العربي بعدئذٍ.

من المرجح أنّ العرب لم يعرفوا في الجاهلية فنّاً غنائياً متقناً، يسـتمد مقومات وجوده من قواعد مقررة وأصـول مرصودة(32).

يقول بيرّون (Perron) في «نسـاء عربيات قبل الإسـلام»: «إن الموسـيقا قبل الإسـلام لم تكن أكثر من ترنُّم سـاذج، يُنَوَّعُه ويُجَمَّلُه المغني أو المغنية تبعاً لذوقه أو انفعاله، أو ما يريده من تأثير. وتُطَوَّلُ هذه التغييرات، أو بالأحرى الانطلاقات، طولاً غير متناه في مقطع أو كلمة أو شـطر، وبصـورة تجعل غناء المقطوعة ذات البيتين أو الثلاثة، يمكن أن يستغرق ساعات. وميزة المغني في جمال صوته وخفته وذبذبته، والشعور الذي يجعل الصوت مستمراً أو متموجاً».

كانت الموسيقا معروفة باسم «الغناء»، وهو يعني الإنشاد أولاً. ثم استعملت كلمة «مغنّي» للدلالة على الموسيقيّ، وإن ظلّت هذه الكلمة في معناها الخاص تنطبق على المغنّي بالدرجة الأولى.

وعرفت الموسيقا أيضاً باسم «الطرب»، واستعملت كلمة «مطرب» لتدّل على الموسيقيّ.

أما المتشددون من المسلمين فكانوا يطلقون على الموسيقا اسم «اللهو» أي التسلية، وعلى الآلات الموسيقية لفظ «الملاهي».

وأطلق الأصفهاني في كتاب «الأغاني» على الأشعار المغناة لفظ «صوت»، الذي كان مقصوراً للدلالة على الموسيقا الصوتية (الغناء). ثم استعمل بعدئذٍ بمعنى (ضجة)، مقابل كلمتي (طنين)، و (نغمة). وكانت كلمة «نبرة» تدل في ذلك الحين على البعد الصوتي (Interval). كما كانت لفظتا «سجاح وصياح» تطلقان على (الطنين والمقام)، ولفظ «اللحن» على ما يسمى اليوم (Melody)(33).

لقد دخلت الموسيقا في الجاهلية، في حياة العرب الخاصة والعامة والدينية، دخولها في حياتهم اليومية. كذلك كان الفتيان يترنمون في أوقات فراغهم ـــــ كما يقول ابن خلدون في مقدمته ـ فقد كان المغنون كثيرين، رغم أنّه لم تصل إلينا إلا بعض أسمائهم.

كان كلُّ مغنٍ من هؤلاء يغني في نغمة واحدة، أو في مقام، إذ لم يكونوا يعرفون ما نعرفه الآن، من تأليف الألحان المهرمنة (Harmony). بل يعرفون نوعاً واحداً من التأليف الموسيقي، هو زخرفة اللحن بالتموجات والزخارف اللحنية، التي أطلقوا عليها اسم «الزوائد»، وتلك الأنغام المنبعثة من آلات القرع المختلفة. من الطبل والدّف والقضيب(34).

ولا غرابة في هذا الأمر، فحياة العربي الأولى كانت بدائية، ولهذا اتّسم فنُّه الغنائي بالطبع والبساطة، فناسب

بين الأصوات مناسبة بسيطة ـــــ كما يقول ابن رشيق القيرواني ـــــ وألّف ألحانه من غير تعلُّم ـــــ كما يقول ابن خلدون ـــــ لقد عبّر عن مشاعره في أنغام، دون أن يعرف شيئاً عن الوحدة الزمنية أو الوحدة العددية في الموسيقا. وحقق بإحساسه السمعي المرهف التجاوب بين الأصوات المرسلة والقانون الرياضي لعضلات الأذن. وهكذا أبدع ألحانه بصورة عفوية دون تعليم سابق، وناسب بين الأصوات بشكل طبيعي وبسيط(35).

لقد انحصرت الألحان في الجاهلية في أشكال محدودة:

1- الحُداء: الذي يزعم بعض المؤرخين أنّه أول ما عرف العرب من الغناء. ويعود أصله إلى مضر بن نزار بن مَعَدّ(36). ذلك أنّ مضر سقط عن بعيره، فانكسرت يده، فتألم وصرخ: «وايداه، يداه». وكان ذلك من بحر الرجز، الذي يلائم سير الإبل.

2- النَّصْب: وهو نوع من الحُداء، دخلت عليه بعضُ التحسينات. وكان يسمى أحياناً (الرَّكْباني)، لأنه غناء الفتيان والركبان. ويعرف أيضاً باسم (المرائي) أو (الجنابي)، لأن الذي ابتكره هو جناب بن عبد الله بن هبل ـــــ كما يذكر إسحاق الموصلي ـــــ. ولأنّه من بحر الرجز، فقد كان أحبَّ أنواع الغناء إلى الناس، وأقربها ملاءمة للغناء المرتجل، الذي كان الموسيقيون القدماء يستعملون قضيباً لتمييز وزنه.

3- السَّناد: عرف بتنوع النغمات والنبرات. وله ست طرق : الثقيل الأول وخفيفه، الثقيل الثاني وخفيفه، الرمل وخفيفه.

4- الهَزَج : الذي يرقص عليه ويمشى بالدف والمزمار.

5- التغبير : وهو التهليل وترديد الصوت بالقراءة وغيرها. والمُغَبَّرَة هم قوم يُغَبَّرون بذكر الله تعالى بتضرع ودعاء.

6- النشيد : وهو ما يردده الفرسان في غزواتهم.

7- وهناك الألحان (المأتمية) و(الغزلية) والتراتيل (الدينية) التي كان العرب يرددونها حول اللات والعزّى وهُبَل(37).

لم يبلغ التقدم الموسيقي في الحجاز ـــ آنئذٍ ـــ مبلغه في الحيرة أو غسان. ولم يكن معروفاً في الحجاز، حتى نهاية القرن السادس الميلادي، سوى نوعين من الغناء هما النَّصْب والنَّوْح. ولكن مع بداية القرن التالي، أدخل الموسيقي الشاعر النضر بن الحارث إلى مكة أنواعاً جديدة من الغناء، استقدمها معه من الحيرة، منها الغناء (المتطور)، الذي حلّ محلّ (النصْب). كما استعمل العود ذا التجويف الخشبي، الذي حلّ محلّ المزهر، ذي التجويف الجلدي(38).

كما أنّ الإيقاع الذي بدأ يرافق أغاني (السَّناد) و (الهزج) في القرن السابع الميلادي، لم يكن معروفاً قبل ذلك(39). إذ كان وزن الشعر وتفعيلاته العروضية، التي أطلق عليها اسم (الإيقاع)، هي التي نتحكم بالوزن الموسيقي، وهذا يفسر قولهم: إنّ الحُداء والنَصْب يؤديان بألحان موزونة(40).

وإذا انتقلنا إلى العراق، وجدنا غناءه هو غناء أهل الحيرة والروم. أما اليمنيون فعرفوا نوعين من الغناء بالمعازف وإيقاعها، هما الحِمْيَري والحنفي. وكانوا يفضلون الحنفي(41).

الغناء المتقن وسماته:

منذ أواخر صدر الإسلام، بدأت تظهر أنواع في الغناء والموسيقا، أكثر فنية وتطوراً، أطلق عليها اسم «الغناء المتقن».

وقد ساعد على انتشار هذا الغناء، أنّ حياة العرب الاجتماعية والسياسية بدأت تتغير، منذ عهد الخليفة عثمان بن عفان (644-656م)، وشغف الناس بالموسيقا والغناء، إلى درجة أنّ مظاهر هذا الشغف عمت قصور الأشراف والأثرياء ودورهم. وحين استخلف علي بن أبي

طالب (656-661)، بسط حمايته على العلوم والآداب والفنون، وسمح بدراسة الشعر والموسيقا.

وما لبثت هذه الفنون أن ازدهرت في بلاط الخلفاء الأمويين(42). ونشأت طبقة من المغنين والمغنيات، أسست ما يمكن أن نسميه: «المدرسة الفنية الأولى في الغناء».

من أهم خواص «الغناء المتقن» اعتماد ألحانه على إيقاع منفصل عن عروض الشعر. ويعزى إلى طُوَيْس أنّه «أول من غنى بالعربية غناء يدخل في الإيقاع»(43). ويقول أبو الفرج الأصفهاني أيضاً: إنّه «أول من غنى الغناء المتقن». وإنّه اشتهر بالهَزَج(44). ويخبرنا بوساطة عدد من الرواة، ينتهون بالكلبي (ت 763م) وأبي مسكين: أن أول غناء هزج به في المدينة هو:

كيف يأتي من بعيد ... وهو يخفيه القريبُ

نازح بالشام عنّا ... وهو مِكْسالٌ هَبوبُ

قد براني الحبُّ حتى ... كِدتُ من وجدي أذوبُ(45)

أما أبو المنذر هشام بن الكلبي (ت819م) فيخبرنا عن أبيه: أن «الغناء كان على ثلاثة أوجه : النَّصْب والسَّناد والهَزَج. أما النَّصْب فغناء الركبان والقينات، وأما السَّناد فالثقيل الترجيع الكثير النغمات، وأما الهَزَج فالخفيف كلُّه، وهو الذي يثير القلوب ويهيج الحليم»(46).

ومن المرجح أنّ السَّناد والهَزَج، اللذين تحدث عنهما الكلبي، قد أدخلا إلى الغناء العربي، في الفترة التي ظهر فيها «الغناء المتقن».

ويورد صاحب «الأغاني» أقوالاً مختلفة عن «الغناء

المتقن» تجعل من الصـــعب تحديد التجديدات الفعلية التي دخلـت عليـه. ولكن من الواضـــح أنّـه الغنـاء الرقيق الـذي «اسـتخدم طريقة جديدة من التناسـب الإيقاعي، مسـتقلة تمام الاسـتقلال عن بناء الشـعر الوزني». وأن الهَزَج هو أول إيقاع عرفه الغناء العربي(47).

كـان لعزّة الميلاء وســـائـب خـاثر أيضـــاً شـــرف إدخـال «الموســـيقا الجديدة» على الغناء العربي. فعزة «هي أقدم من غنى الغناء الموقّع بالحجاز»(48). وسائب خاثر ـــــ كما يقول ابن الكلبي ـ هو «أول من غنّى بالعربية الغناء الثقيل. وأول لحن صنعه منه هو:

لمن الديارُ رسومُها قَفْرُ لـعبـت بهـا الأرواحُ والقَطْرُ

وهو أول صـــوت غنى به في الإســـلام، من الغناء العربي المتقن الصنعة»(49).

وقد أصـبحت هذه الطرق الإيقاعية سـمة خاصـة، ميزت الغناء العربي، وانتشرت لدى طبقة من المغنين، كانوا حلقة اتصـال بين المدرسـة القديمة في الغناء، والمدرسـة الحديثة التي ظهرت بعدئذٍ.

موطن الغناء المتقن:

كانت الحجاز موطن «الغناء المتقن» وملاذه الأول. «وظلت حاضرة الغناء العربي، بما أدته من دور في تكوّن فن الغناء عند العرب وازدهاره وتطوره». فمنذ أواخر عهد الخلفاء الراشدين، امتلأت بعدد من الموالي، الذين شرعوا يغنون في مجالسها العامة والخاصة أغاني بلادهم في شعر عربي. وكانت المدينة ـــ وهي آنئذٍ حاضرة الخلافة ـــ «المعقل الأول للنهضة الموسيقية الجديدة. ثم امتدت ظلالها إلى مكة وغيرها من مناطق الحجاز»(50).

وأول من اشتهر بإجادته عيسى بن عبد الله (الملقب بطويس) في المدينة، وسعيد بن مسجح في مكة، فكانا أستاذين لهذا الفن الغنائي، الذي انتقل بالغناء العربي إلى مرحلة جديدة.

فبعد أن «كان الغناء شذوراً صوتية قليلة الصنعة، أو حداء مرسلاً، أو نواحاً على الموتى والغائبين، أو دندنة مع النفس»، تحوّل إلى فن له أصوله وقواعده..

صحيح أنّهما استمدا أساس الفن الموسيقي من الفرس والروم والسريان، ومن الحضارات المجاورة، إلاّ أنهما حوّلاه إلى فن عربي الوجه واليد واللسان، عرف «بالغناء المتقن»(51).

بعد طويس وابن مسجح جاء ابن سريج وسائب خاثر ومعبد والغريض، الذين مثلوا الجيل الثاني «للغناء المتقن».

لقد حفلت المدينة ومكة وضواحيهما بالمغنين والمغنيات. وعاش فيهما ـ في وقت واحد ـ عدد من مشاهيرهم: عزّة الميلاء، جميلة، الدلال، برد الفؤاد، نئوم الضحى، رحمة، هبة الله، معبد، مالك، ابن عائشة، نافع بن طنبورة، حبابة، سلامة القس، بلبلة، لذة العيش، سعيدة، الزرقاء، وغيرهم(52). وعرف من مطربي وادي القرى: ابن داود بن رازان، وخليد بن عنيك، ويعقوب الوادي(53).

وقد ذهب كل من مغني المدينة ومغني مكة مذهبا خاصاً في الغناء. ورغم أن مكة كانت متأخرة في نهضتها الموسيقية عن المدينة، التي كان منها معظم الموسيقيين في عهد الخلفاء الراشدين، فقد كان لهامدرستها في الغناء، لدرجة دفعت معبداً لأن يسافر من المدينة، ليتصل بمطربي مكة، في مجتمعهم السرّي، في إحدى القرى تبعد عن مكة اثني عشر ميلاً، ليتعرف على فنونهم، ويعرض عليهم ما عنده منها(54).

في العهد الأموي كثر المغنون والمغنيات في المدينة ومكة ودمشق ومدن أخرى، كان منهم مبدعون، ذائعو الصيت، «ممن يجدر بنا أن نطلق عليهم، وعلى فنّهم (المدرسة الحديثة)، وهي المدرسة الفنية الأولى في الغناء»(55).

ففي دمشق كان بلاط الأمويين مليئاً بالموسيقيين والمغنين، الذين حصلوا على ما كانوا يستحقونه من إعجاب وتقدير في حياة العرب الاجتماعية. ولم تعد الموسيقا من عمل الرقيق وحدهم، بل أصبح يمتهنها أصحاب مراكز اجتماعية عالية من الموالي، كيونس الكاتب وبردان الموسيقي(56).وبتنا نسمع بأسماء مغنين آخرين، كدحمان، وحكم الوادي، وحنين الحيري.

وقد أدرك بنو أمية الدور السياسي للغناء، كما أدركوا الدور السياسي للشعر، وعرفوا أنّ للقصيدة المغناة تأثيراً أعظم من تأثير القصيدة التي يرويها الرواة وحدهم(57)، فأطلقوا المغنين يجوبون المدن، ويتنقلون في القبائل، ينشرون أغانيهم، التي كان يرددها حتى الحداة في القوافل(58).

وفي اطار هذا التجديد في أساليب الغناء، عبّر ابن أبي سريج عن صفات المغني المجيد، حين سأله مالك بن أبي السمح عن المحسن المصيب من المغنين، فقال :

«هو الذي يشـــبع الألحان، ويملأ الأنفاس، ويعدل الأوزان، ويفخم الألفاظ، ويعرف الصــواب، ويقيم الإعراب، ويســـتوفي النغمات الطوال، ويحســـن مقاطع النغم القصـــار، ويصـــيب أجنـاس الإيقـاع، ويختلس مواضـــع النبرات، ويســـتوفي ما يشاكلها من الفقرات».

وحين عرض مـالـك كلام ابن أبي ســـريج على معبـد، استحسنه وقال: «ما يقال فيه أكثر من هذا»(59).

انتقلت عاصمة الخلافة إلى دمشـق، ولكن عاصمة الفن بقيـت في الحجاز، وظلَّ الفنُّ مزدهراً فيها أكثر من الشـــام والعراق، حتى أنّ أكثر المغنين في قصور الخلفاء في الشام كانوا من الحجاز(60).

فقـد بقيـت الحجـاز معهـداً للغنـاء العربي، «يتخرج منـه الـمـطـربـون والـمـطـربـات، والمغنون والمغنيـات، تتعهـده الأرســـتقراطية الناشـــئة بالعناية». وكانت هذه الطبقة قد «انصـرفت عن السـياســة مكرهة، ووجدت في الغناء العزاء والســـلوى، حتى أنّها وقفـت في وجـه بعض الولاة، الـذين حاولوا إيذاء المطربين والمطربات في المدينة ومكة». ونذكر من هـذه الطبقـة: عبـد الله بن جعفر، حمزة بن عبـد الله بن الزبير، ابن عتيق، ســـكينة بنت الحســـين، عائشـــة بنت طلحة.

وكانت الأســاليب الغنائية لأعلام المغنين والمغنيات الذين ظهروا في الحجاز، هي المدرســـة الفنية التي تتلمذ مطربو الشـــام والعراق عليهـا. وتـأثر بها الخلفاء والأمراء الأمويون، أكثر من تأثرهم بالغناء الرومي في الشـــام، والغناء الحيري في العراق.

وهذا يفسر لنا أن الشام ــ رغم كونها عاصمة الخلافة ـــ لم تنجـب مطرباً مرموقاً، باســـتثناء أبي الكامل الغزّيل، في عهد الوليد بن يزيد. واكتفت بالاســـتماع إلى من وفد عليها من الحجاز، أمثال : ابن ســريج، ومعبد، ومحمد بن عائشــة،

وحكم الوادي، وسلامة، وحبابة.

أما العراق التي أنجبت عدداً من المغنين، أمثال : حنين الحيري، وعجاجة، وزيد بن الطليس، وزيد بن كعب، ومالك بن حممه، فقد انصرفت عن غناء هؤلاء، لأنهم كانوا يغنون غناء أهل الحيرة، ولم يكونوا فحولاً في الغناء(61).

المؤثرات المختلفة في الغناء المتقن:

لم تكن الحياة الغنائية التي قامت في الجزيرة العربية، بمنأى عن التأثر بالحياة الموسيقية للشعوب المجاورة: البابليين والآشوريين والفينيقيين والآراميين والأحباش والمصريين والإغريق والروم والفرس، وبألحانهم وآلاتهم وأساليب غنائهم.

ومع أنّ لموسيقا كل شعب من هذه الشعوب سماتها الخاصة، إلاّ أنّ هذه السمات كانت تتكيف حسب الزمان والمكان، لتجعل الموسيقا أكثر الفنون عالمية ـــ كما يقول بول فاليري ـ لأنها تعبير عالمي عن الإحساس الإنساني.

«فالطابع الغريزي الذي تجلت به موسيقا القدامى، والطريقة الصوتية المتعاقبة، والإيقاع القوي العنيف، جعل الشعوب الغابرة تتذوق موسيقا بعضها بعضاً. دون أن نجد فارقاً جسيماً في التصور والتصوير».

وكان هذا التقارب يقوى كلما قرب عهد العرب بالإسلام. إذ تأثرت موسيقا العرب بالفرس والرومان، قبيل ظهور الإسلام، إلى درجة أصبحت فيها في مستوى لا يقل عن مستوى الموسيقا الآشورية والفينيقية والآرامية. استمدوا فيها من الألحان الأجنبية ما يتجاوب مع طبيعتهم الروحية والعقلية، وعبّروا بها عن حياتهم العامة والخاصة، وعن شخصيتهم العربية(62).

وعلينا أن نعترف بأنّ العرب حين تأثّروا بالعلوم الموسيقية وفنونها عند الروم والفرس والمصريين، قد «أعادوا صياغتها، وافتنوا فيها وفقاً لمزاجهم وبيئتهم. مما جعل للموسيقا

العربية طابعاً خاصاً يميزها، وصيغة تنفرد بها»، تلائم موقع بلادهم وحالتهم الاجتماعية والاقتصادية. «وأصبح الغناء العربي مرتكزاً على أساس من العلم والفن، وقواعد تميز أسلوبه في الأداء، ومقاييس يعرف بها الغث والسمين، وتفرّق بين المصيب والمخطيء».

ولهذا، علينا ألاّ نبالغ في التأثيرات الخارجية في تطور الموسيقا العربية. حتى أنّ الموسيقا الفرعونية والآشورية والفارسية واليونانية، التي كانت «تشترك في جوهر نظرياتها وأصولها، وفي الكثير من آلاتها، وتتفق في طابعها العام، وفي أن عنصريها الأساسيين هما اللحن والإيقاع، بما يجعلها بمثابة لغة واحدة، كانت هي نفسها تتغير لهجاتها بما يميز الواحدة عن الأخرى، ويجعل لكل منها شخصيتها القائمة بذاتها». وهذا الأمر ينطبق على الموسيقا العربية، فإنّها كانت هي الأخرى تختلف عنها اختلافاً ظاهراً(63).

ويعتقد بعض الباحثين أنّ موسيقا الفرس والروم هي الأكثر تأثيراً في الموسيقا العربية. دون أن يوضحوا لنا ما الذي استفاده العرب من موسيقا الفرس وبيزنطة بشكل فعلي.

فالعرب لم يستطيعوا استعارة المباديء العامة العملية لعلماء الموسيقا البيزنطيين، إذ تخبرنا إحدى رسائل الكندي أنّ سلم (اسطوخوسيا) البيزنطي مخالف لسلم العرب الموسيقي(64).ويبدو التأثير البيزنطي أكثر وضوحاً في السلم الغيثاغورثي، وفي تسمية المجريين: «مجرى البنصر» بالمذكر، و«مجرى الوسطى» بالمؤنث. وإن كان محتملاً أنهما عرفا من قبل، ويرجعان إلى تعاليم سامية قديمة، أو إلى فكرة فيثاغورثية وكلدية(65).

وإذا كان من المحتمل أنّ العرب الغساسنة والمناذرة قد عرفوا السلم الموسيقي الغيثاغورثي، فمن المرجح أنّ

عرب الحجاز قد احتفظوا بالسلم القديم من «الطنبور الميزاني»، وكان لهم سلمهم الموسيقي الذي يخالف سلم بيزنطة وفارس. وربما ظهرت بدايات تذوقهم السلم الغيثاغورثي، حين أدخل النضر بن الحارث (ت 624م) العود من الحيرة ـــ حوالي نهاية القرن السادس الميلادي(66) ـــ إلى مكة. وغنّى عليه العرب الغناء الفارسي في الجاهلية. ثم استعملوه في غنائهم في العهد الأموي.

ويذكر ابن خلدون : أنّ المغنين من الفرس والروم، وفدوا إلى الحجاز، وغنّوا جميعاً بالعيدان والطنابير والمعازف والمزامير. وقد سمع العرب تلحينهم للأصوات، فلحنوا عليها أشعارهم(67). وقد سمع بعضهم أحمد بن أسامة الهمذاني يغني الأنصاب على الطنبور.

ولعل هذا الأمر دفع بعض الباحثين للقول: إنّ الفائدة التي أفادها العرب من علاقتهم بالفرس كانت في الآلات خصوصاً. مستدلين على ذلك بأنّ كثيراً من الألفاظ والمصطلحات الموسيقية الفارسية دخلت اللغة العربية.

ومن ذلك أنّ العلماء العرب أطلقوا في مصنفاتهم الموسيقية اسم «البربط» ـ ومعناه صدر البط ـ على العود، و «الدَسْتان» ـــ وهي كلمة فارسية تعني حسّاس ـ على مواضع الأصابع على الأوتار في رقبة العود والطنبور. و«الزير» على الوتر الأسفل في العود. و «البّم» على الوتر الأعلى. بينما احتفظ الوتران الأوسطان من أوتار العود الأربعة باسميهما العربيين القديمين: «المثنى» و «المثلث»(68). مما جعل فارمر يعتقد بأن العرب استبدلوا بطريقة عزفهم على العود في الغناء الطريقة الفارسية(69).

إلاّ أنّ عامة الباحثين الذين لا ينكرون اقتباس العرب الألحان الفارسية والرومية، يذكرون أنّ العود والطنبور والمعزف والمزمار آلات كانت موجودة لدى العرب في الجاهلية. كما أنّ أصحاب الحوليات لم يذكروا موسيقياً رومياً

واحداً في القرن الأول الهجري. وقد ولد جميع الموسيقيين في بلاد العرب، وتثقفوا بثقافتها، بمن فيهم من يُزعم بأنّهم من أصل فارسي. ولم يأت منهم من خارج الحجاز سوي نشيط الفارسي، وأبي كامل الغزّيل الدمشقي، وابن طنبورة اليمني، وحنين الحيري(70).

فهذا طويس ـــ الموسيقي الأول في الإسلام ـــ كان عربياً، أو على الأقل ولد في عام 632م في بلاد العرب، وتثقف بثقافتهم، وكان من الرعيل الأول للمدرسة الوطنية في الغناء.

أما سائب خاثر، وهو من ولد أحد الموالي الفرس، فإنّه نشّيء على الموسيقا العربية، ولم يتعلم ـ فيما بعد ـ غير بعض طرق الفن الفارسي(71).

ولعل المرّة الأخيرة التي كان فيها موسيقيو المدينة أسرى الغناء الفارسي. حين جُلب الرقيق الفارسي من العراق، في عهد معاوية بن أبي سفيان (661-680م)، للعمل في المنشآت التي كانت تقام في مكة، فقد استرعى غناؤهم أنظار المكيين، كما سحر قبل ذلك أهل المدينة. وكان ابن مسجح أول من أفاد من هذا الفن الأجنبي، حتى قيل: إنّه أول من غنى الغناء العربي الموضوع على الألحان الفارسية، أو إنّه «أول من نقل الغناء الفارسي إلى الغناء العربي»(72)، وقام «بتلقيح الموسيقا الوطنية بمثل موسيقية أجنبية». والأهم من ذلك ما أدخله ابن سريج ـ بعدئذٍ ـ على الغناء العربي.

إذن، فقد وضع الحجازيون، في القرن الأول الهجري، أصول نظرية موسيقية عربية، تأثّرت بالغناء والموسيقا الأجنبية، لكنّها عرّبتهما، مما جعل منها نظرية وطنية خالصة.

فحين قدم نشيط الفارسي إلى المدينة، وغنّى أمام أهلها أغاني بلاده، استمع سائب خاثر إليه، وحفظ غناءه، وركّب على ألحانه شعراً عربياً وغنّاه، مما أدخل السرور إلى نفس مولاه عبد الله بن جعفر، فاشترى نشيطاً، وطلب منه

تعليم سائب خاثر هذا الفن، ممّا مكن سائب خاثر أن يكون رائد «الغناء المتقن» في المدينة. هذا الغناء الذي قام على الطبع المقترن بما تعلمه من نشيط، واستمد عناصره المبدعة من معرفته بالقواعد الموسيقية المقررة(73).

وإذا كان سائب خاثر قد اكتفى بتركيب الأشعار العربية على الغناء الفارسي، فإنّ سعيد بن مسجح قد تعدى ذلك إلى تركيبها على غناء الروم أيضاً. وهو الذي شخص إلى فارس فتلقن فن الغناء الفارسي، وإلى الشام حيث تلقى بعض الدروس عن الموسيقيين الروم العازفين على البربطين، وعن علماء الموسيقا النظرية. واستعان بما تعلمه في غربته، ليضع أساساً لنظرية جديدة، نالت رضى رجال الموسيقا في عصره.

لقد أخذ ابن مسجح ـــ كما يقول الأصفهاني ـــ محاسن النغم، وألقى منها ما استقبحه من النبرات والأنغام الموجودة في غناء الفرس والروم، التي رآها خارجة عن غناء العرب، غريبة عن موسيقاهم. مما يجعنا نستدل على وجود نظرية موسيقية عربية، قبل أن تنتقل هذه الطرق الفارسية والرومية في الغناء إلى العرب(74).ويورد الأصفهاني أيضاً كلاماً عن ابن سريج وتلميذه ابن محرز، مشابهاً لكلامه عن ابن مسجح. فهو يذكر أنّ ابن سريج «رحل إلى الشام، وأخذ ألحان الروم البربطية والاسطوخوسية، وانقلب إلى فارس فأخذ منها غناء كثيراً، وتعلم الضرب، ثم قدم إلى الحجاز، وقد أخذ محاسن تلك النغم، وألقى منها ما استقبحه من النبرات والنغم، التي هي موجودة في نغم غناء الفرس والروم، خارجة عن غناء العرب، وغنّى على هذا المذهب، فكان أول من أثبت ذلك ولحنّه وتبعه الناس بعد»(75).

وينسب صاحب الأغاني إلى ابن محرز أنّه سافر أيضاً إلى فارس والشام، وأنّه تعلم فيها ألحان الفرس والروم وغناءهم، «فأسقط من ذلك مالا يستحسن من نغم

الفريقين، وأخذ محاسنها، فمزج بعضها ببعض، وألّف منها الأغاني التي صنعها في أشعار العرب، فأتى بما لم يسمع مثلُه»(76).

ومما ساعد على تذوق العرب هذه الألحان الأجنبية، وجود صنّاجات في المدينة، تلعب بالصنج، أثّرت في الفن الغنائي العربي تأثيراً بعيداً.

أما الغريض، فكان له منحى آخر، إذ ركّب الأشعار العربية على ألحان الرهبان في الأديرة، وعلى الألحان التي تؤديها النساء والجواري في المآتم، وغناها في مجالسه الغنائية. وهكذا جعل الغريض الغناء المأتمي لوناً غنائياً، لا يردد في المآتم فقط، بل في المجالس الغنائية أيضاً. بعد أن ألّف كلماته من الأنواع الشعرية التي تنسجم مع طابع النواح والحزن، كالغزل والرثاء وغيرهما. وأصبح هذا اللون ـــــ مع الزمن ـــــ طريقه مقررة في الغناء، رغم ما تعرض إليه في البداية من نقد لاذع(77).

وإذا كنّا لا نقلل من شأن التأثيرات الأجنبية في الموسيقا العربية، فإنّنا في الوقت نفسه لا نغفل عن طبيعة الموسيقا العربية، القابلة للتطور، مع محافظتها على الخصوصية، وتمسكها بالأسس والقواعد الموسيقية التي تنسجم مع بيئة العرب، وتناسب مجتمعاتهم.

فقد خضعت الموسيقا العربية للتأثيرات الخارجية، في الحقبة نفسها التي نشأ فيها لدى العرب شعور وطني، جعلهم يمجّدون مُثُلهم القديمة، ويعتزّون بقيمهم الثقافية(78). وهكذا لم تطرد الواردات الفارسية والرومية الموسيقية الوطنية، وإنّما قامت على أصل عربي له خصائصه(79).

وهكذا، مرّ الفن الغنائي العربي ـــــ فترة ظهور الغناء العربي المتقن ـــــ بخمس مراحل، حددها نسيب الاختيار كما يلي :

معجم

1- الأولى: تركيب الأشعار العربية على الألحان الفارسية، كما فعل سائب خاثر.

2- الثانية : تركيب الأشعار العربية على محاسن النغم الفارسي : سائب خاثر.

3- الثالثة : تركيب الأشعار العربية على محاسن الألحان الفارسية والرومية الممزوجة بعضها ببعض : ابن مسجح، ابن سريج، ابن محرز.

4- الرابعة : تعريب الآلات الموسيقية.

5- الخامسة : ظهور الغناء العربي المتقن الصنعة(80).

لقد أثّرت هذه العوامل مجتمعة في تطور الفن الغنائي العربي، وأدت إلى ظهور عدد كبير من المغنين والمغنيات، أمثال : سائب خاثر، ابن مسجح، طويس، ابن سريج، ابن محرز، معبد، الغريض، عزة الميلاء، جميلة، حبابة.. وغيرهم. كانوا دعامة فن غنائي كلاسيكي، تأثّر بالموسيقا الأجنبية، وظل الطابع العربي غالباً عليه، أطلق عليه ـــ فيما بعد ـــ اسم الغناء القديم.

انتقلت أصوات هؤلاء إلى الأجيال التالية، وكانوا أساتذة لطائفة من مطربي الدولة العباسية والفاطمية والأندلسية، الذين اكتملت على أيديهم صناعة الغناء والموسيقا.

معجم

الحواشـــي

1- «مجلة الهلال» مصر (اكتوبر 1970): 164-169.
2- هنري جورج فـارمر «تـاريخ الموســـيقا العربية». ترجمة د. حسين نصار. (مكتبة مصر) القاهرة 1956 : 62.
د. محمود أحمد الحفني وإبراهيم شـفيق «تراثنا الموسيقي» ج1 : 33.
المسعودي «مروج الذهب» : 385./5
3- المسعودي : 77./5
4- الطبري : 214./2
5- ابن عبد ربه «العقد الفريد» : 318/1 – 238./3
6- فارمر : 75.
7- المسعودي : 156./5
8- أبو الفرج الأصفهاني «الأغاني» : 70./16
9- فارمر : 76. نقلاً عن موير «الخلافة» : 314.
10- فارمر : 76.
11- موير «الخلافة» : 344. المسعودي : 310./5
12- «تراثنا الموسيقي» : 33. فارمر : 76.
13- موير : 361.
14- «الأغاني» : 644./6
15- فامر : 76-77.
16- «الأغاني» : 126./1
17- م.س: 60/4-62.
18- كمال النجمي. في «الهلال».
19- فارمر : 87. نقلاً عن الفخري : 173.
20- «الأغاني» : 149/8-150.
21- فارمر : 78. المسعودي : 428./5

22- «تراثنا الموسيقي» : 33.
23- فارمر : 78.
24- فارمر : 79. «الأغاني» : 121/2 ، 127./13
25- فارمر : 80. نقلاً عن سيد أمير علي.
26- فارمر: 80. «الأغاني» : 161/8-162. «تراثنا الموسيقي» : 30.
27- فارمر : 79. المسعودي : 4./6
28- فارمر : 80.
29- «تراثنا الموسيقي» :.33
30- د. محمود أحمد الحفني «اسحاق الموصلي، الموسيقار النديم». (الدار المصرية للتأليف والترجمة) القاهرة 1964 : 27-28.
31- فارمر : 80-81.

ـــــ لم يقتصر التناقض في موقف الدولة والمجتمع من الغناء والموسيقا على العهد الأموي، بل استمر بداية العهد العباسي.

كان المهدي بن المنصور آخر خليفة يتظاهر بالتشدد مع المغنين، مع أنّه ـــ كما يذكر بشار بن برد ـــ كان جليساً للشراب والغناء. وروي أنّه كان أحسن الناس صوتاً، شغوفاً بالموسيقا. مولعاً بالغناء، يؤم قصره أعلام الموسيقيين والمغنين. وهو الذي دفع مائة ألف درهم، ثمناً لجارية بارعة في الغناء، اسمها «مكنونة»، حين كان ولياً لعهد والده المنصور.

وكان إبراهيم الموصلي ـــــ أشهر مطرب وملحن في تاريخ الغناء العربي ـــــ آخر من عوقب على غنائه في الدولة العباسية. فقد أهين في مجلس الخليفة المهدي، وضرب ثلاثمئة سوط، حتى أشرف على الموت، لأنه غنّى خلسة للهادي والرشيد ولدي الخليفة.

وبعد المهدي، بدأ العصر الذهبي للغناء والموسيقا. ولم تعد ثمة قيود عليهما. بل لقد أصبح المغنون نجوماً في

المجتمع، يحظون بالرعاية ويتمتعون بالرفاهية.

لقد مارس الغناء والموسيقا حتى الخلفاء وأولادهم وبناتهم والأشراف ونخبة المجتمع. وكان منهم ابن جامع الذي يتصل نسبه بقريش، وبعض الأمراء كإبراهيم بن المهدي وأخته عليّة، وبعض الخلفاء كالواثق الذي كان من كبار الموسيقيين، ومن أعلم الخلفاء بالغناء، وقد بلغت صنعته مائة صوت (لحن). وروي أنّه كان أحذق من غنى وضرب على العود، كثير التقدير للموسيقا وأهلها. («تراثنا الموسيقي» : 36).

انتهى هذا العصر الذهبي، واندثرت معالم العمران والعلم والأدب والفن، حين صب هولاكو نقمته على بغداد، وأغرق كتب الموسيقا والغناء، وأهلك ما بقي فيها من أهلهما، غير صفي الدين عبد المؤمن الأرموي، الذي أبقاه حياً، ليغني له، فكان آخر أعاظم الموسيقيين القدماء. (كمال النجمي في «الهلال»).

32- نسيب الاختيار «الفن الغنائي عند العرب» (دار بيروت) 1955 : 9.

33- فارمر : 66-67. نقلاً عن «مفاتيح العلوم»: 240. و«ملاحظات» لند : 157.

34- فارمر : 22-23.

35- «الفن الغنائي» : 9.

36- المسعودي : 29/8. مقدمة ابن خلدون : 359/2.

37- «الفن الغنائي» : 9-10.

38- المسعودي : 93/8-94.

39- «العقد الفريد» : 104/4.

40- الغزالي «إحياء علوم الدين» في مجلة الجمعية الملكية الآسيوية (1901).

41- المسعودي : 93/8.

42- فارمر : 56-57.

43- «تراثنا الموسيقي» : 32.

44- «الأغاني» : 4/.38
45- م. س : 2/.170
46- «العقد الفريد» : 3/.186
47- فارمر : 48 .
48- «الأغاني» : 16/.13
49- م. س : 188/7 .
50- «الفن الغنائي» : .28
51- كمال النجمي في «الهلال».
52- «الموسيقار النديم» : .26
53- «الفن الغنائي» : .28
54- كمال النجمي في «الهلال».

يقول المسعودي (157/5) : لم تظهر الموسيقا ظهوراً واضحاً في مكة والمدينة إلاّ في عهد يزيد بن معاوية (680-683م). وفي هذه الحقبة أخذت مكة تنافس المدينة في هذا الفن.

55- «تراثنا الموسيقي» : .32
56- «الأغاني» : 7/.168
57- م.س : 3/.124
58- م.س : 2/.153
59- م.س : 125/1. «الموسيقار النديم» : .29
60- «الموسيقار النديم» : .26
61- «الفن الغنائي» : 28-.29
62- م.س : 11-.13
63- «تراثنا الموسيقي» : .34
64- الكندي : مخطوط برلين 5530، الورقة 30. وانظر مقال فارمر «فحص بعض المخطوطات الموسيقية» في «مجلة الجمعية الملكية الآسيوية» (يناير 1926).
65- فارمر : .87

معجم

66- م.س : 85.
67- م.س : 93. ابن خلدون : 2/360.
68- «الموسيقار النديم» : 28-29.
69- فارمر : 86.
70- م.س : 93-94.
71- م.س : 60.
72- «الأغاني» : 3/84-85.
73- «الفن الغنائي» : 25.
74- م.س : 25. «تراثنا الموسيقي» : 34.
75- «الأغاني» : 3/84. فارمر : 85-86.
76- «الفن الغنائي» : 26. فارمر : 86.
77- الفن الغنائي» : 26.
78- «العقد الفريد» : 2/258. «الأغاني» : 19/153، 20/169.
79- لند «ملاحظات» : 156.
80- «الفن الغنائي» : 27-28.

أثر الموسيقا الإسبانية في اللحن والغناء العربي

ياســـر المـــالح

التأثير والتأثر حركتان بين متضايفيْن متقاربيْن في المكان والزمان أو غير متقاربين. وهما حركتان طبيعيتان تجريان في الكون وبين الأمم وبين الأفراد.

ويكون التأثير والتأثر أكثر ما يكونان بالمعايشة والمعاشرة والاحتكاك. وطبيعي أيضاً أن يكون القريب أكثر تأثراً من البعيد. غير أن البعيد يمكن أن يتأثر أيضاً بوسائل الاتصال والإعلام التي باتت مفتوحة على العالم أجمع.

وبين العرب وإسبانيا تجاور في المكان وصلات تاريخية على مرّ الزمان منذ الفتح العربي للأندلس في العام 711م وحتى الآن.

وفي مجال الموسيقا كان للإسبان موسيقاهم وأغانيّهم. وكان للعرب الفاتحين موسيقاهم وأغانيهم. غير أن هجرة زرياب[6] من بغداد إلى الأندلس في عهد هارون الرشيد تعد بداية نهضة موسيقية غنائية كبيرة انطلقت من قرطبة.

ومما لا شك فيه أن اختلاط العرب بالإسبان وبمن جاورهم من الأوربيين قد أثر إلى حد كبير في موسيقا أولئك الشعوب واستخدام الآلات الموسيقية العربية، كما أشار إلى ذلك كثير من المستشرقين، وقد أجرى بعضهم أمثال «ربيرا» و «بالنثيا» و «كلوت» و«بروفنسال» و «دوزي» دراسات مقارنة بين الشعر الذي كان سائداً في فرنسا وألمانيا وإيطاليا وإسبانيا والبرتغال في القرن الحادي عشر وبين ما استحدث في الأندلس من نظام الموشحات والأزجال العربية. فوجدوا تشابهاً بين أوزان الشعر الأوربي

(1) زرياب هو أبو الحسن علي بن نافع. يرجّح أنه ولد سنة 160هـ. لقب بزرياب لسواد لونه تشبيهاً له بطائر أسود غرد. كان مولى للخليفة المهدي فأعتقه. وعاصر من الخلفاء بعد المهدي الهادي ثم هارون الرشيد. تعلم الموسيقا والغناء على أيدي إبراهيم الموصلي وابنه إسحاق، واستفاد من إبراهيم بن المهدي المجدد. وزرياب هو من أضاف وتراً خامساً للعود. يرجّح أنه توفي سنة 238هـ في قرطبة.

وأوزان تلك الموشـــحات والأزجال ونظام توزيع أبياتها. كما لاحظوا التشـــابـه بين شـــعر «التروبـادور» المتجولين بموســـيقاهم وأغانيهم في جنوبي فرنســـا وألمانيا وبين الموشـحات. وبعض المسـتشـرقين يذهب إلى أن تسـمية «تروبـادور» محرّفـة عن الكلمتين العربيتين (طرب) و(دور) أي (دَور طرب) فبادلوا بين موقعي المضـاف والمضـاف إليه، وتحول حرف الطاء إلى تاء.

هذا عن الشعر وطريقة نظمه وأوزانه. أما اللحن والإيقاع فقـد ذكرت البـاحثـة الألمـانيـة «زيجريد هونكه» في كتابها (شـمس الله تسـطع على الغرب) أن أوربا ورثت عن العرب الأنـدلســـيين الزخرفـة اللحنيـة العربيـة، كما ورثت الإيقاع المحدود الزمن الذي أدى إلى نظام (المازورة)،وانتقل كذلك فن الغناء العربي إلى القصـور الملكية المسـيحية وقصـور الأشـراف بطريق الجواري الأسـيرات اللاتي كنَّ بارعات في أداء الأغاني الأندلسية باللغة العربية.

وفي مجـال انتقال الآلات الموســـيقية العربية إلى أوربا نجد أن بعض هذه الآلات انتقل إلى أوربا بأســـمائها معدلة اللفظ. وأبرزهـا العود. وقد انتقل لفظ العود معدلاً إلى جميع اللغات الأوربية فهو Laud بالإســـبانية و Lute بالإنجليزية و Luth بالفرنســية. ومن هذه الآلات القيثارة Guitar والناقورة Naker والـدف Aduf والصـــنوج Sonajas والربـاب Rubebe والنفير Anafil والطبـل Tableوالقرن Horn أو Corno. وحين تنتقـل الآلات الموســـيقيـة من مكان إلى مكان إنما تنتقل بموسـيقاها. وقد ظلت أوربا تسـتفيد من الموسـيقا العربية وفنونهـا وعلومهـا وآلاتهـا عـدة قرون حتى القرن الســـابع عشر. يقول د. كورت زاكس الأستاذ الأول في جامعة برلين المتخصص بتاريخ الآلات الموسيقية: «من الثابت أن جميع آلاتنا الموســيقية مصـدرها الشـرق. وقد انتقلت منه إلى أوربـا بـأكثر من طريق. والآلـة الوحيدة التي كانت أوربا تعتز

بأنها من مبتكراتها هي آلة البيانو[7]. وقد ثبت أيضاً أن مصدر هذه الآلة عربي أندلسي. فقد كانت آلة البيانو تسمى قديماً بالفرنسية والإنجليزية والإسبانية «Echiquier»، وهو لفظ معدل عن (الشقير) العربي، وكان يطلق حتى القرن الرابع عشر على آلة صغيرة ذات مفاتيح سوداء وبيضاء توضع على منضدة ويعزف عليها. وقد تكون من مبتكرات زرياب لأنها غير معروفة في المشرق العربي.

الانتشار الإسباني في العالم

ومنذ أن خرج العرب من إسبانيا في العام 1492م بدأت إسبانيا تعد العدة للإنتشار في العالم غرباً وشرقاً، فكان لها الفضل في اكتشاف العالم الجديد أمريكا. وأسست في امريكا اللاتينية بعض مستعمراتها. وسيطرت كذلك على هولاندا وإيطاليا واستعمرت بعض البلدان في إفريقيا وشرقي آسيا. وغدت إسبانيا في النصف الثاني من القرن السادس عشر أعظم إمبراطوريات الأرض وأكثرها اتساعاً وغنى. وفيما بعد خاضت حروباً مع فرنسا وانجلترا وأمريكا أوهنت قواها. وجرت فيها حرب أهلية قبيل الحرب العالمية الثانية. لكنها التزمت الحياد فلم تشارك بالحرب العالمية الثانية.

هذا الانتشار شرقاً وغرباً أتاح لإسبانيا الاحتكاك بالشعوب فأثرت فيها وتأثرت بها. وإذا كانت الكنيسة قد برزت راعية أولى للفنون تسدل عليها طابعها الديني فإن التأثير الإيطالي في الفنون الإسبانية كان واضحاً.

ففي مجال الموسيقا ظهر «لويس توماس دافيتوريا» (1532-1611م) أحد العمالقة في الفن البوليفوني الكورالي وصار نجم الكنيسة الكاثوليكية. يقابله في روما الموسيقي

[7] مخترع البيانو هو «بارتولوميو كريستوفوري» الإيطالي وهو صانع آلات موسيقية. وكان اختراعه في بداية القرن الثامن عشر.

الإيطـالي «باليســـترينا». وقد درس «دافيتوريا» في روما وكان صـديقاً حميماً «لياليســترينا». و «دافيتوريا» أول من اســـتخـدم الأرغن في الموســـيقـا الـدينية حين عاد إلى إسبانيا. وجاء بعد «دافيتوريا» «باتيستا كوميس» الذي طور أســـلوب البوليفونيـة في الموســـيقـا، وأدخـل الهارموني وارتـقى بـالعزف على الأرغن إلى الـذروة. وجـاء بعـده «كاباني» (1644-1712) فكان أعظم مؤلف وعازف للأرغن.

أما على الصـعيد الشـعبي فقد راجت الأغنية الشـعبية والألحـان الراقصـــة الملتهبة، كما راجت «الثارثويلا*» وكان من أبرز من لحن هذا النوع «خوان بلاس داكاســـترو». وإذا كانت الحياة الاجتماعية مقيّدة بتقاليد ســـائدة بتأثير الدين فإن الرقص كان مســـتثنى. وكان الناس يغنون ويرقصـــون حتى الفجر على إيقاع الصنجات والتصفيق. ويقول أحدهم: «إن في رقص المرأة الإســـبـانية من الإغراء ما يخرج البابا ومجمع الكرادلة بأسره عن الوقار».

وكان الغناء الغجري «فلامنكو» قد استخدم نغمة عاطفية شاكية يصاحبه رقص معبّر يستخدم حركات اليدين وضربات القدمين في تشكيل فني رائع.

وممن أثر من الإيطـاليين في الموســـيقـا الإســـبـانيـة «دومينيكو سكارلاتي» من نابولي و«لويجي بوكيريني».

لكن الغريب حقاً أن تسـمع بأن أحد عباقرة الموسيقيين الفرنســـيين وهو «جورج بيزيـه»(1838-1875م) يؤلف أوبرا رائعـة بعنوان «كارمن» يعتمد فيها على أســـلوب التلحين الإســـباني بلكنة فرنســـية. وقد عدت أوبرا «كارمن» أعظم أعماله الدرامية.

ومنذ منتصـف القرن العشـرين ظهر الرائد الحقيقي الأول

* الثارثولا: شكل قريب من الأوبرا يمتزج فيه الحوار المنطوق مع الموسيقا. «المحرر».

«فيليب بيدريل» 1841-1922) الذي أحيا التراث الإسـبانيارتقى بالموسـيقا الإسبانية إلى مستوى العالمية، وكتب موسـيقا «آرابيسـك» وعدّها الجوهر الحقيقي للموسـيقا، كمـا كتـب عداً من الأعمال الدرامية معتمداً على نصـوص «لشاتوبريان» و «هوجو» و «شكسبير». وكان أشهر تلاميذ «بيدريل» من بعده «ألبينيث» و «غرانادوس» و «دي فايا». ثم ظهر «رودريغو» الذي قدم الكونشـرتو المتألق للغيتار، كمـا ألف كونشـرتو للكمـان والتشـيلو والبيـانو والهـارب. وأنجبت إسـبانيا عدا المؤلفين الموسـيقيين كبار العازفين أمثال: «بابلو سـاراسـات» عازف الكمان و«بابلو كازالس» عـازف التشـيلو و «أنـدريـه سـيجوفيـا» عـازف الجيتار و «سـوريـانو» عـازف البيـانو. وعلى الرغم من اسـتقرار الموسـيقا الإسـبانية واتخاذها طابعاً مميزاً بارزاً فإن تبادلاً في التـأثير قـد حـدث بينها وبين موسـيقا أمريكا اللاتينية بحكم الانتماء.

مـا ذكرنـاه حتى الآن ليس إلا غيضـاً من فيض، وقـد مسـسـنا رموز الموسـيقا ولم ندخل في التفاصـيل. لكن عرض ذلك لا بد منه لمعرفة محتوى الموسـيقا الإسـبانية وخضـوعهـا لتأثيرات طوّرتها في الاتجاهين الكلاسـيكي والرومانسـي وفي الموسيقا والأغاني الشعبية.

أثر الموسيقا الإسبانية في الغناء العربي

يلاحظ الباحثون في الفن الموسيقي أن ميل العرب إلى الغناء واضح أكثر من ميلهم إلى التأليف الموسيقي الصرف. وقلمـا نجـد ملحنـاً كتب موسـيقا مسـتقلة ذات مدلول، ومعظم المعزوفات الموسيقية العربية تنتمي إلى الموسيقا التركية والإيرانية كالسـماعي والبشـرف والتحميلة. وحين ظهرت الأفلام الغنائية وضـع الملحنون مقدمات موسـيقية وبعض المقاطع التصـويرية. وكان الرائد في ذلك محمد عبد الوهـاب، وقـد ألف حتى وفـاتـه حوالي خمسـين معزوفـة

مستقلة.

وفيما بعد صـار للأغنية مقدمة موسـيقية طويلة، لكنها ليست موسيقا منفصلة، وإنما هي متصلة بالأغنية ممهدة لها.

ولهذا فالحديث عن أثر الموسـيقا الإسبانية مقتصر على الأغنية العربية وموسيقاها. أما أثرها في الموسيقا الصرفة فلا مجـال للحديث عنه الآن على الرغم من محاولات بعض المؤلفين تأليف بعض السـيمفونيات والموسـيقا التصـويرية العربية، فذلك يحتاج إلى دراسة منفصلة.

والموسـيقا في جوهرها تعبير نغمي يعزف على آلات، يختلف كـل منهـا بحسـب تركيبته عن الآخر في إيصـال التعبير، ولكـل طبيعـة ودور وتـأثير. فالآلات الوترية التي ينقر عليهـا هي غير الآلات الوتريـة التي يمرر عليهـا قوس من حيث الأداء والتعبير، وهي بمجملها مختلفة كذلك عن آلات النفخ في الدور والتأثير. لذلك اختلف دور كل آلة في الفرقة السيمفونية في أصل التأليف الموسيقي والتوزيع.

ويُعدُّ الجيتار الآلة الموسيقية الوطنية في إسبانيا، وقلما يخلو منها بيت. وفي المستوى الشعبي يضاف إلى الجيتار الأكرديون وهو آلة دخيلة مصـدرها النمسـا، وبراءة اختراعه مسجلة باسم «سيريل ديميان» في العام 1829م.

وإذا كان انتقال الآلة الوطنية من شعب إلى آخر مناسبة لانتقال بعض السـمات الموسـيقية الوطنية لذلك الشـعب فإن الجيتار قد دخل إلى الأوركسـترا العربية خجولاً، يؤدي دوراً محدوداً في بعض المقدمات أو اللوازم في الأغنية، ولم تتضح السمة الإسبانية فيما أدى. لكن استخدامه فيما بعد في أغاني الموجة الجديدة التي بدأت في تسعينيات القرن العشـرين، ولا سـيما بعد ظهور أغاني «فيديو كليب» وضّح التأثر بالموسيقا الإسبانية نغماً وأداءً وصورة.

والحـديـث عن الجيتـار يقودنـا إلى الحـديـث عن آلات الأوركســـترا العربيـة، كيف كانت وكيف اغتنت خلال القرن العشــرين بالتدريج بدخول آلات موســيقية جاء معظمها من الغرب.

الآلات الموسيقية في الأوركسترا العربية

كان التخت الشــرقي في بداية القرن العشــرين يتألف من عازفي العود والقانون والناي والدف ثم أضيف إليه عازف كمان. ومع الزمن أضــيف إليـه من عـائلـة الكمان التشــيلو (الكمان الجهير) والكونترباص. وتعدد عازفو الكمان. وأضــيف إلى الدف الطبلة.

وتوسعت الأوركسترا في بعض الأغاني العربية فصار فيها آلات نفخ وآلات وتريـة إضــافية كالمندولين والبانجو والبزق أحيـانـاً. ودخـل البيـانو منـذ عـام 1939 في أغنيـة «الصــبا والجمـال» لمحمد عبد الوهاب في فيلم يوم ســعيد. كما زادت آلات الإيقاع فصار فيها البونغوس وطبول الجاز.

وفي الستينيات دخلت آلتان هامتان على سبيل التحديد همـا آلـة الجيتـار وآلـة الأورج الكهربـائي. وبـدخول هـاتين الآلتين بدأت الموســيقا العربية تتطور بالتدريج نحو التوزيع الموســيقي مع الحفاظ على الطابع العربي. ولا بأس من تطعيمه ببعض ما يســتحســن من موســيقا الشــعوب عند المجددين من الملحنين.

وأول من استخدم الجيتار في الأغنية العربية محمد عبد الوهاب في رائعته «الحبيب المجهول» لكنه كان استخداماً محـدوداً جـداً لا يتجـاوز فقرات. كـان ذلـك في العـام 1944. وفي العام نفســه غنت أسمهان في فيلم «غرام وانتقام» أغنية «ليالي الأنس في فيينا» وفيها لازمة مرســلة على جيتار (هوايين) موضــوع على نحو أفقي. وكأن محمد عبد الوهاب وفريد الأطرش قد خطر لهما في الوقت نفســه أن يـدخلا هـذه الآلـة إلى الأوركســترا العربية على ســبيل

التجديد واسترداد دين سبق من إسبانيا.

وفي العام 1949 لحن محمد عبد الوهاب أغنية «الحب جميل» للمغنية ليلى مراد في فيلم «غزل البنات». وكانت مقدمتها التي ظهرت في الفيلم مداعبة المغنية لأوتار الجيتار لا أكثر. وفي العام 1955 لحن أغنية «إيه ذنبي إيه» لعبد الحليم حافظ في فيلم «أيام وليالي» وكان دور الجيتار فيها كدوره في أغنية «الحبيب المجهول» محدوداً باهتاً.

وفي الستينيات دخل الجيتار الأوركسترا العربية وغدا جزءاً منها ولا سيما في أغاني عبد الحليم حافظ، وظهر عمر خورشيد كأحسن عازف على الجيتار.

وفي العام 1964 التقت القمتان محمد عبد الوهاب وأم كلثوم للمرة الأولى في أغنية «أنت عمري» ولم تكن أم كلثوم من أنصار التحديث في الآلات. لكن محمد عبد الوهاب أقنعها بأن استخدام الجيتار في مقدمة الأغنية الموسيقية يعطي الأغنية نكهة خاصة لاتعافها الأذن العربية. وحين استمعت إلى الجيتار عدة مرات وافقت، وكان ذلك لصالح الأغنية العربية.

وأخذ الملحنون يستخدمون الجيتار في بعض الأغاني وعلى رأسهم محمد الموجي. وقد جعل بداية المقدمة الموسيقية لأغنية «جبار» عزفاً مرسلاً على الجيتار، واستخدمه كذلك في اللوازم الموسيقية داخل الأغنية نفسها.

لكن الجيتار ليس هو الاستعارة الوحيدة من الموسيقا الإسبانية وليس هو الدليل على تأثر الأغنية العربية بالموسيقا الإسبانية. وإنما يأتي الدليل على هذا التأثر من خلال استعارة الملامح الموسيقية الإسبانية في الإيقاع الذي تؤديه آلات إسبانية كالصنجات والناقورة والخشاخيش، وفي اللحن والمقام السائد وفي أسلوب أداء المغني.

هذا الإيقاع شائع في الأغاني والرقصات الشعبية. وقد يستخدم في حلبات مصارعة الثيران. و «عذراء ماكارينا» التي ألفها «باتيستا مونتردي» على هذا الإيقاع في قسمها الثاني تستخدم في حلبات مصارعة الثيران. وقد استوحاها من حالة مصارعي الثيران الذين يصلّون عادة لتمثال العذراء مريم قبل بدء المصارعة.

وقد استخدم هذا الإيقاع الموسيقار فريد الأطرش في أوبريت «يللي تحبوا الليل» في فيلم «انتصار الشباب» المنتج في العام 1941 بمشاركة شقيقته أسمهان. كما استخدم في الأوبريت نفسها إيقاعات غربية أخرى كالفالس والتانجو.

وفي العام 1946 أنتج محمد عبد الوهاب فيلم «لست ملاكاً» وشاركه بالتمثيل نور الهدى وليلى فوزي. وفي الفيلم أغنية «عمري ماح انسى يوم الإثنين» يؤديها على شاطئ البحر، وإلى جانبه تجلس ليلى فوزي. وفي أفق السماء تظهر أوركسترا وراقصة إسبانية ترقص على إيقاع الأغنية الباسو دوبليه. وكان هذا المشهد ملوناً بالألوان الطبيعية وهو أول تلوين يجري في السينما العربية.

وفي العام نفسه أو بعده بعام ظهر المطرب محمد أمين وهو تلميذ محمد عبد الوهاب في أحد أفلامه أمام الراقصات اللاتي يرقصن على إيقاع الباسو دوبليه أغنية «يابنات إسبانيا شغلتوني».

وفي اوائل الخمسينيات غنى المغني حليم الرومي والد ماجدة الرومي قصيدة «شراعنا ينساب فوق الماء» على إيقاع الباسو دوبليه وهي مسجلة في الإذاعة اللبنانية.

غير أن العمل المكتمل لحناً وأداءً ورقصاً على إيقاع

الباســو دوبليه كان في أغنية «ياعيني على قلبي» وهي إحـدى أغنيـات فيلم «الآنســـة مـامـا» المنتج في أوائـل الخمسينيات. غناها محمد فوزي الملحن والمغني المصري وشاركته بالتمثيل المغنية اللبنانية صباح.

وفي الســـتينيات ظهرت طروب المغنيـة اللبنـانية وأدت أغنيـة كـاملـة على إيقـاع البـاســـو دوبليـه في الإذاعـة والتلفزيون وهي أغنية «ياســـتي ياختيارة» مع التصـــفيق على الطريقة الإسبانية.

ولا شـك في أن المغاربة في الشـمال الإفريقي المجاور لإســـبانيا مباشـــرة قد تأثروا بالموســـيقا الإســـبانية أول الـمـتـأثـرين، وتبعهم في ذلـك الجزائريون والتونســـيون والليبيون.

لكننا لا نملك الشـــواهد الغنائية ولا المصـــادر التي تؤكد الرأي، سوى ما نشاهده أحياناً في الفضائيات، حيث تظهر فرق من هذه الأقطار تتخذ من الجيتار آلة أســـاســـية في العزف. وتتبع ذلك يحتاج إلى دراسات متخصصة ليست بين أيدينا في الوقت الحاضر.

ومنذ التسـعينيات بدأت الفرق الموسيقية الشابة ترسخ أقـدامهـا في المســـرح الموســـيقي وأدخلـت الجيتار آلة أساسية كما أعتمدت على الأورج اعتماداً كلياً في الفرقة. وظهر المغنون والمغنيـات الشـــبـاب يؤدون أغـانيَّ جـديدة بإيقاع سريع وتوزيع حديث. وغالباً ما يكون الإيقاع مستمداً من الإيقـاعـات الإســـبـانيـة وبلدان أمريكا اللاتينية، وكذلك الألحان والمقامات الموسـيقية تشابه إلى حد كبير الألحان الإسبانية. وغالباً ما يكون المقام السائد (حجاز كار كرد).

ومن اللذين اشـتهروا في هذه المرحلة الشاب خالد من الجزائر وصـــابر الرباعي من تونس وعمرو دياب من مصـــر وراغب علامة من لبنان. وقد شـــجع ظهور هؤلاء الشـــبان

الآخرين على اقتحام الساحة التي أصبحت مزدحمة بالكثيرين.

أما الأداء الغنائي بالطريقة الإسبانية فقد كانت رائدته وردة الجزائرية بوصفها قريبة من الساحل الإسباني، فغنت الكثير من ألحان بليغ حمدي المجدد. وبرز أداؤها على الطريقة الإسبانية في أغنية «مادريتوش».

وظهرت في تونس منذ أعوام قليلة المغنية (ذكرى) وهي تجيد هذا النوع من الأداء. كما ظهرت في سورية المغنية (أصالة) التي اشتهرت مؤخراً بأغنية «يامجنون» وهي مسجلة (فيديو كليب). وأصالة في هذه الأغنية تظهر مع عازف الجيتار في جوّ إسباني صرف.

ويبدو أن الملحنين والمغنين الشبان قد استهواهم الجو الموسيقي الإسباني، فلم يترددوا في استخدام الرقص الإسباني أيضاً في بعض الأغاني (فيديو كليب) كعمرو دياب وكاظم الساهر.

وعلى الرغم من انفتاح الشبان على كل ما هو جديد شرقاً وغرباً وشمالاً وجنوباً بعد أن اخترقت وسائل الاتصال كل الحدود. وعلى الرغم من طغيان الأغاني الأمريكية فإن ميل هؤلاء إلى الفن الإسباني في الموسيقا والغناء أكثر. ربما لأنه الأقرب إلى الذائقة العربية، أو ربما لأن البحر المتوسط يجمع المطلين عليه في أسرة واحدة، أو ربما لأن الماضي المشترك في مجال الفن يؤدي بالضرورة إلى حاضر مشترك مع اختلاف لا بد منه في تناول القضايا الفنية التي ينفرد بها كل بلد.

معجم

معجم

مصادر البحث

- الموسوعة العربية الميسرة: بإشراف شفيق غربال، دار نهضة لبنان للطبع والنشر، بيروت
- الموسوعة الموسيقية الشاملة، أنطوان عكاري، دار الفكر اللبناني، بيروت
- تاريخ الشعوب الإسلامية: كارل بروكلمان، دار العلم للملايين، بيروت
- قصة الموسيقا والحضارة في الغرب: صبحي المحاسب، وزارة الثقافة، دمشق
- علم الآلات الموسيقية: محمود أحمد الحفني، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة
- أثر الغرب في الموسيقا العربية: فيكتور سحاب، دار الحمراء، الكويت
- السبعة الكبار في الموسيقا العربية المعاصرة: فيكتور سحاب، دار العلم للملايين، بيروت
- زرياب موسيقار الأندلس: محمود أحمد حفني، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة
- خبرة ومتابعة شخصية في مجال الموسيقا والغناء العربي: ياسر المالح مؤسس نادي الاستماع الموسيقي في المركز الثقافي العربي بدمشق – أبو رمانة. منذ 2001/3/1.

من أعلام المغنين العرب

زريـــــاب

معجم

أستاذ التجديد الفني في الأندلس 276 - 238 هـ

خليل البيطار

«نخل الكلمات والأحاديث تحصل على أغنية نخل الغضب والحب تحصل على أغنية» كتابة على جنك

تطورت الفنون والصنائع وبينها صناعة الغناء في العصر العباسي تطوراً كبيراً قاربت فيه مستوى الكمال، على حد تعبير ابن خلدون في مقدمته. وشهد النصف الثاني من القرن الثاني الهجري ازدهار الغناء وكثرة الملحنين والمغنين في الحواضر، ومنافستهم الشعراء والفقهاء في المكانة والمكافأة.

وأحصى أبو حيان التوحيدي، ومعه جماعة من المهتمين، 460 من المغنيات الجواري في جانبي بغداد (الكرخ والرصافة)، و120 حرة وتسعين من الصبيان البدور الذين يجمعون بين الحذق والحسن والظرف والعشرة، وأضاف: هذا سوى من كنا لا نظفر به ولا نصل إليه لعزته وحرسه ورقبائه.

وكانت الأندلس تنافس بغداد في عمرانها وفنونها وكلفها بالآداب والفنون والعلوم وأعلامها. وكان الأندلسيون يعدون المشارقة أساتذة لهم وقدوة، وبرغم بعد الشقة واختلاف الآراء في مركزي السلطة هنا وهناك إلا أن قنوات الثقافة والتواصل لم تنقطع، إذ قدم طلاب من الأندلس للدراسة في بغداد، واستقدم بغداديون للمحاضرة في الأندلس،

وظلت الثقافة جسراً يربط بين مشرق الدولة العربية ومغربها.

وكان بعض هؤلاء الدارسين أو المحاضرين تحمله المغامرة، وكان آخرون يضطرون للرحيل اتقاء الاضطهاد، وحين تكمل الصناعة يصبح التجديد مسؤولية ثقيلة، وحين تعلو المكانة وتتعدد مزاياها تغدو خسارتها أقرب إلى الكارثة.

في هذه الأجواء التي منحت الفن مجده، وأفسحت في المجال لكل مبدع أن يبلغ شأوه تفتحت موهبة زرياب، ونهل الأدب والفن واقتنص نفحاته الجميلة من منابعها، إذ كان مولى المهدي ثم غدا مولى إسحاق، وأخذ عنه أصول صناعة الغناء والتلحين، وعن أبيه إبراهيم أيضاً، وأدرك أن الحسن في المسموع أن تكون الأصوات متناسبة لا متنافرة، وأن التناسب في الأصوات هو الذي يوجب لها الحسن كما ذكر ابن خلدون.

وزرياب هو علي بن نافع وكنيته أبو الحسين، ولقب بالزرياب تشبيهاً له بالشحرور لسمرته الشديدة وحلاوة غنائه، وقيل إن اسمه محرف عن (زرآب) التي تعني بالفارسية ماء الذهب، وقد مكنه ذكاؤه وقربه في الخدمة من ذوي الحظوة عند المهدي والرشيد أن يوسع معرفته بفنون كثيرة، وغدا شاعراً مطبوعاً وعارفاً بأحوال الملوك وسير الخلفاء ونوادر العلماء ونديماً محبوباً ومغنياً قادراً على تأدية أصوات خيرة المغنين وإجادتها.

وكان الرشيد يهتم بجمع الأصوات النادرة الجميلة، ويستمع إلى الموهوبين الجدد في الغناء أو التلحين، فقد طلب من إسحاق وفليح ومخارق المقدمين في الغناء آنذاك جمع مئة صوت مختارة مما غناه العرب فجمعت، ثم طلب أن ينتقى منها عشرة ثم ثلاثة، كما طلب من إسحاق أن يحضر له مغنياً بارعاً لم يسمعه من قبل، فأحضر له زرياب. وحين طلب الخليفة منه الغناء قال: أُحسنُ ما يحسنه الناس، وأكثر ما أحسنه لا يحسنونه مما لا يحسن إلا عندك

ولا يدخر إلا لك. فإذا أذنت غنّيتك ما لم تسـمعه أذن قبلك. وطلب زرياب إحضـار عوده، فسـأل الرشـيد عن سـبب عدم اسـتخدامه عود أسـتاذه القريب منه، فحدث الرشـيد عن الاختلاف بين عوده وعود أسـتاذه إسحاق، وقال: عودي وإن كان قد جسـم عوده ومن جنس خشـبه فهو يقع من وزنه في الثلث أو نحوه، وأوتاري من حرير لم يغزل بماء يكسـبها إناثة ورخاوة، وبمها ومثلثها اتخذتهما من مصران شبل أسد، فإنها في الترنم والجهارة والصـفاء أضـعاف ما لغيرها من مصـران سـائر الحيوان، ولها من قوة الصـبر على تأثير وقع المضـارب المتعاورة بها ما لغيرها. فاسـتبرع الرشـيد وصـفه، وطلب منه أن يغني، فجس ثم اندفع فغنى:

يا أيُّها الملكُ الميمونُ طائرُهُ هارونُ راحَ إليكَ الناسُ وابتكروا

وذكر صاحب نفح الطيب أن الرشيد طار طرباً بعد سماع الصـوت، وعاتب إسـحاق على إخفاء هذه الموهبة عنه، وطلب منه أن يعتني به حتى يفرغ هو له.

واستبدت الغيرة بإسحاق وأدرك أن هذا التلميذ منازعه الحظوة عند الرشـيد، فقال عقب الزيارة لزرياب: يا علي إن الحسـد أقدم الأدواء وأدواها، والدنيا فتانة والشـركة في الصناعة عداوة، ولا حيلة في حسمها، وقد مكرت بي فيما انطويت عليه من إجادتك وعلو طبقتك، وقصـدت منفعتك، فإذا أنا قد أتيت نفسـي من مأمنها بإدنائك. . . فتخير في شـيئين لا بد لك منهما: إما أن تذهب عني في الأرض العريضـة لا أسـمع لك خبراً، بعد أن تعطيني على ذلك الأيمان الموثقة، وأنهضـك لذلك بما أردت من مال وغيره، فلسـت والله أبقي عليك، ولا أدع اغتيالك باذلاً في ذلك بدني ومالي، فاقض قضاءك.

اختار زرياب الرحيل ويمَّم شـطر المغرب، ونزل القيروان وكان واليها زيادة الله الأول الأغلبي،فلم يلق زرياب منه حفاوة، وغناه بأبيات عنترة:

معجم

فإنْ تكُ أمـي غُرابيـــةً مِنَ ابنـاءِ حـامٍ بها عبتني
فإني لطيفٌ ببيضِ الظُّبا وسمرِ العوالي إذا جئتني
ولـولا فرارُكَ يومَ الوغى لقدتُكَ في الحربِ أو قُدتَني

(غرابية : سوداء كالغراب)

فغضـــب الوالي وأمر بجلـده ونفيـه، ودفعتـه فطنتـه ومعرفته بأحوال الملوك والبلدان إلى مكاتبة الأمراء الأمويين في الأنـدلس، فكتـب إلى أمير الأنـدلس الحكم، وذكر لـه نزوعه إليه واختياره إياه، وأعلمه بمكانه من الصـناعة التي ينتحلها، وسـأله الإذن في الوصول إليه. فسر الحكم بكتابه وأظهر لـه من الرغبة والتطلع إليه وإجمال الموعد ما تمناه. فسـار زرياب نحوه بعياله وولده، وركب بحر الزقاق (مضـيق جبل طارق) إلى الجزيرة الخضراء، فلم يزل بها حتى توالت عليه الأخبار بوفاة الحكم، فهمَّ بالرجوع إلى العدوة، غير أن منصوراً اليهودي المغني ـــ رسول الحكم ـ ثناه عن ذلك ورغَّبه في قصد القائم مقام الحكم وهو ابنه عبد الرحمن.

وفد زرياب على عبد الرحمن بن الحكم سنة 206هـــ، وقيـل إن عبـد الرحمن نفســـه خرج لملاقاته وهو يوم ذاك بقرطبـة، فـدخـل زريـاب وأهلـه البلـد ليلاً، وأنزل في دار حســنة، وحمل إليه جميع ما يحتاج إليه، وخلع عليه وكتب لـه في كـل شـــهر مئتي دينـار، وكتب لكل ولد من أولاده الأربعة آنذاك عشرين ديناراً، وأجرى له نفقات خاصة بقيمة ثلاثة آلاف دينار، وأقطعه دوراً وبسـاتين وضياعاً تقدر قيمتها بـأربعين ألف دينار. وقصـــد الخليفة من وراء ذلك كله تأكيد تكريم أهـل العلم والبـارعين في الصـــناعة، والتفوق على نظرائـه في بغـداد، وقربـه ابن الحكم ودعاه إلى مائدته مع أكبر أولاده، وجعل له باباً خاصاً كي يستدعيه متى أراد.

أحدث زرياب ضـــروباً من التجديد في التأليف والتلحين والغنـاء وفي طرائق التـدريـب عليها، وطور طقوس مجالس السـمر، واسـتحدث مضـراباً جديداً للعود من قوادم النسـر

بعد أن كان يصنع من مرهف الخشب، وأضاف وتراً خامساً للعود، واعتمد طرائق في اختيار المغنين ظلت معتمدة زمناً طويلاً بعده.

وذكر مؤرخو سيرته أنه كان يهب من نومه ليلاً، فيدعو جاريتيه غزلان وهنيدة، فيطارحهما العزف والغناء كلاً على عوده أو يكتب الشعر، ثم يعود إلى مضجعه.

وقد غنى زرياب أصواتاً كثيرة من ألحان إسحاق في أشعاره أو أشعار سواه ومن ألحان عدد من الملحنين المعاصرين لإسحاق منها هذا الصوت:

قفْ نحيِّ المغانيا والطلولَ البواليا
وعلى أهلِها فنُحْ وابكِ إنْ كنتَ باكيا

الشعر لابن ياسين، واللحن لإسحاق ثقيل أول بالوسطى. ومنها هذا الشعر لكعب بن زهير:

أمنْ آلِ ليلى عرفْتَ الطلولا بذي حُرُضٍ ماثلاتٍ مثولا
بَلينَ وتحسبُ آياتهنَّ عن فرطِ حولَيْنِ رِقّاً مُحيلا

اللحن لإسحاق ثاني ثقيل بالبنصر. وغنى زرياب هذا الصوت من المئة المختارة:

إني لأكْني بأجبالٍ عَن اجبُلِها وباسمِ أوديةٍ عن إسمِ واديها
عمداً ليحسبَها الواشونَ غانيةً أُخرى ويُحسَبُ أني لا أباليها
وللقَلوصِ ولي منها إذا بعدَتْ بوارحُ الشوقِ تُضنيني وتُضنيها

(القلوص : الإبل الفتية)

الشعر لأعرابي، واللحن هزج بالبنصر.

وأحصى الدارسون ألف صوت لزرياب من شعره وشعر سواه، منها هذا الصوت:

ولو لم يَشُقْني الظاعنونَ لشاقَني حمامٌ تداعَتْ في الديار وقوعُ

تداعينَ فاستبكيْنَ من كانَ ذا هوى نوائحُ ما تجري لهنَّ دموعُ

ومنها أيضاً هذا الصوت الذي غنته جاريته متعة التي أدبها وعلمها، وكلفها بخدمة الأمير عبد الرحمن، فمال إليها لجمالها وعذوبة صوتها، وحين غنته:

يا منْ يغطي هواهُ من ذا يغطّي النهارا
قد كنتُ أملكُ قلبي حتى علقْتُ فطارا
يا ويلتا أتُراهُ لي كانَ أو مستعارا
يا بأبي قرشيٌّ خلعتُ فيهِ العذارا

(خلع العِذار: ترك الحياء وركب هواه)

فطرب الأمير وزاد تعلقه بها، لكنه حاول التستر، فأهداه زرياب الجارية.

وغنى هذا الصوت من لحن علّويه:

ألا يا حمامَيْ قصرِ دَوْرانَ هِجْتما بقلبي الهوى لما تغنيتُما ليا
وأبكيتماني وسطَ صحبي ولم أكنْ أبالي دموعَ العينِ لو كنتُ خاليا

واللحن فيه ثاني ثقيل بالوسطى.

وزرياب شاعر جيد وذواق للشعر خبير به، ومن أبياته قوله في جارية له:

عُلِّقتُها ريحانةً هيفاءَ عاطرةً نضيرهْ
بينَ السمينةِ والهزيـ ـلةِ والطويلةِ والقصيرهْ
لله أيامٌ لنا سلفَتْ على ديرِ المطيرهْ
لا عيبَ فيها للمُتيـ ـمِ غيرَ أَنْ كانَتْ يسيرهْ

(الهيفاء: الدقيقة الخصر والضامرة البطن)

وحفظ زرياب عشرة آلاف مقطوعة من أجود الأغاني.

وأحدث منهاجاً في الغناء يفتتح فيه بالنشيد، ويأتي

بعده البسيط ثم يختم بالحركات والأهزاج. واستحدث طريقة جديدة في تعليم الغناء، ساعدت في اكتشاف المواهب الجديدة وصقلها، فكان يأمر الدارس بالقعود على وسادة مدورة تسمى المسورة، ويطلب منه أن ينادي بأعلى صوته يا حجّام أو آه، فإذا كان لين الصوت أمره أن يشد عمامة على بطنه، وإن كان ألص الأضراس (المتداني الأضراس) راضه بإدخال قطعة خشب في فمه، وإبقائها ليالي حتى ينفرج فكه. وتمكن زرياب من تمييز الصوت المطبوع من سواه، فإن سمع صوتاً صافياً نديا مؤدياً ليس فيه غنة أو حبسة أو ضيق نفس، عرف أنه سوف ينجب وأشار بتعليم صاحبه، وإن وجده غير ذلك أبعده.

وأورث زرياب أولاده الثمانية طرائقه ومدرسته الفنية، وهم عبد الرحمن وعبيد الله ويحيى وقاسم وأحمد وحسن وعليّة وحمدونة، وكلهم غنّى وحذق، واختلفت بهم الطبقة، واقترنت حمدونة ابنته بالوزير هشام بن عبد العزيز.

ولزرياب فضل كبير في تربية الذائقة الجمالية وتمييز الجمال في الأصوات والألوان والأطعمة والثياب، فقد علم الأندلسيين أكل الهليون واستعمال الأنطاع للنوم، والتحلي بالحرير والخرز وإرسال شعورهم وتقصيرها دون جباههم وتسويتها مع حواجبهم، وتدويرها إلى آذانهم وإسدالها إلى أصداغهم. وسن للأندلسيين لبس البياض، من المهرجان أواخر حزيران إلى منتصف تشرين الأول، كما دلهم على مواد تزيل الروائح الكريهة، وعلى قصر الثياب بالملح لإزالة البقع عنها.

وطريقة زرياب في تعليم العزف على العود تجاوزت طريقة التكرار التي اعتمدها سابقوه، إذ قسم العمل في تعلم الألحان على مراحل: أولاها لتعلم نصوص الشعر الغنائي وضبط موازينه بمصاحبة النقر على الدف للدلالة على مفاصل الميزان ومراكز القوة والضعف فيها، ولتبين

مواقع النبرات وأماكن الساكن والمتحرك فيها من التفعيلات. وثانيتها لتعلم لحن الأغنية مجردة عن كل زخرفة. وثالثتها لتعلم الزخرفة والتنسيق وما يتبعها من المسليات الفنية الجميلة.

ومن مفارقات ذلك العصر أن تبلغ القطيعة السياسية مداها بين ورثة الخلافة العباسية في بغداد والحكم الأموي المزدهر في الأندلس، وكان كل جانب يباهي بما لديه من قوة ومجد ونوابغ في العلوم والفنون، ويترصّد أخبار منافسه، ويبدو أن رحيل الرشيد والصراع على السلطة الذي تفجر بين ولديه الأمين والمأمون أضعف هيبة الدولة وبدد مواردها وأثر سلباً على صناعة الغناء، فقد امتنع المأمون عشرين شهراً عن الاستماع إلى المغنين، بينما انتقل الحكم إلى عبد الرحمن بن الحكم الأموي في الأندلس دون مفاجآت، وأمضى زرياب ثلاثة عقود ونيف إلى جواره مكرماً مقرباً، ورغم شهرة الأستاذ وذيوع أخباره فإن صاحب الأغاني لم يذكره في كتابه الضخم إلا عبر ملاحظة عابرة وردت على لسان علّويه المغني الذي شكا إلى المأمون من دنو منزلته قياساً إلى زرياب المنعم بالأندلس، فأغضب المأمون وكاد أن يلاقي العقاب الشديد، فقد رافق المأمون إلى الشام، وطاف معه بقصور الأمويين الفخمة، وطلب منه المأمون أن يغني فلم يذكر ساعتئذ سوى هذا الصوت من شعر عبيد الله بن قيس الرقيّات:

لو كانَ حولي بنو أميةَ لم تنطقْ رجالٌ أراهمُ نطقوا
من كلِّ قرمٍ محضٍ ضرائبُهُ عن منكبيهِ القميصُ ينخرقُ

ولحن معبد فيه ثقيل أول بالوسطى، فنظر المأمون مغضباً إلى علّويه وقال له: ألم يكن لك وقت تذكر فيه بني أمية إلا هذا الوقت تُعرَّض بي؟ فعلمت أني قد أخطأت، ثم قلت للخليفة: أتلومني على ذكر بني أمية وهذا مولاكم زرياب عندهم يركب في مئتي غلام مملوك له، ويملك ثلاثمئة ألف دينار وغيرها، سوى الخيل والضياع والرقيق،

وأنا عندكم أموت جوعاً؟ ولم يورد الأصـــبهاني شـــيئاً عن صـــنعة زرياب وألحانه وفنه. وملاحظة علّويه دالة بوضـــوح على بداية ضعف الدولة العباسية وتدهور أحوال المغنين.

عـدّ مؤرخو الفن زرياب موســـيقيّاً كبيراً ومجدداً مخترعاً، ووصـف صـاحب نفح الطيب إضافة زرياب الوتر الخامس إلى العود أنـه بمنزلة الصـــفراء من الجســـد. وعدّه آخرون من محـاســـن الأندلس ونوابغ التاريخ الفني العربي. وقال فيه بطرس البسـتاني في دائرة المعارف: زرياب رئيس المغنين وشـــيخ العوّادين ومحسّـــن العود وأســـتاذ الغناء وعمدة الـواضـــعين والمخترعين في أبواب الموســـيقـا، وإمـام المتبحرين في حســـن طرائقها والمتقدمين في صـــناعتها عند الملوك، ولم يذكر في كتب العرب من وصل إلى طبقته في صناعته.

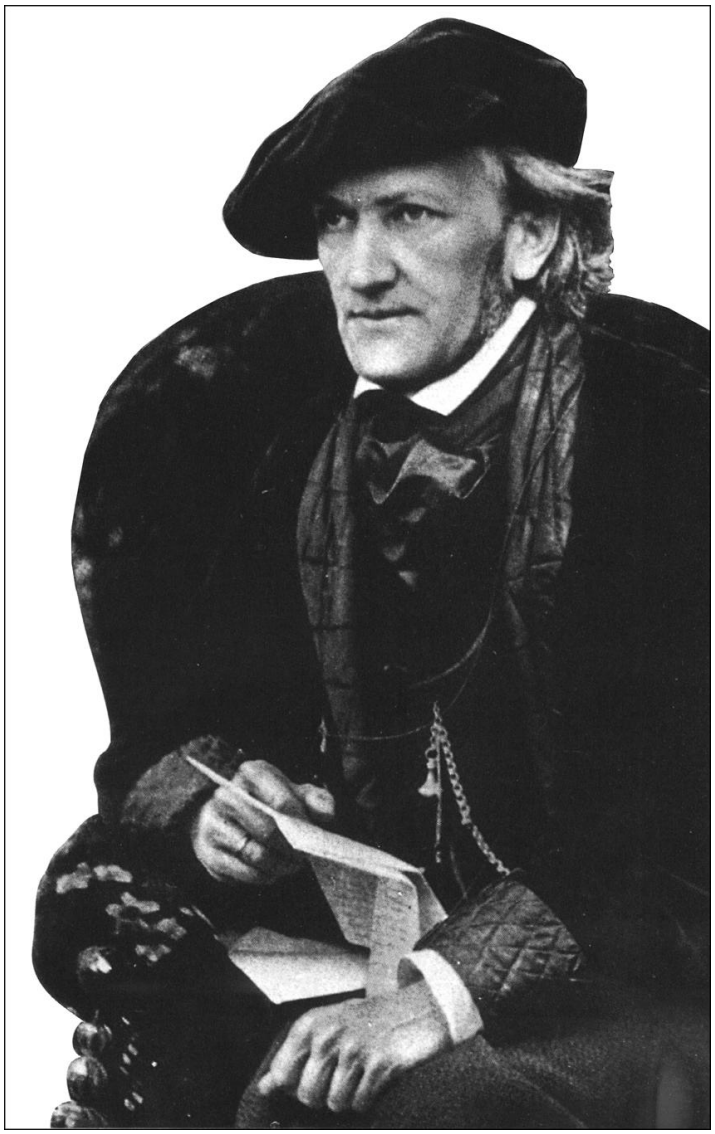
معجم

مصادر الدراسة

- ابن خلدون ـــــ المقدمة ـــــ الكتاب الأول ـــــ الفصل 32ص423.
- عمر رضا كحالة ــ الفنون الجميلة في العصور الإسلامية ــ المكتبة العربية ــ 1972ص267-350.
- د. شوقي ضيف ــ الفن ومذاهبه في الشعر العربي.
- ابن عبد ربه ــ العقد الفريد.
- الزركلي ــ الأعلام ــ ج5 ـ ص180.
- المقري ــ نفح الطيب ــ ج3ص245-248.
- ابن دحية ـــــ المطرب من أشعار أهل المغرب ــ تحقيق د. إبراهيم الأبياري ــ دار العلم للملايين ــ ص147.
- خير الله سعيد ـــ زرياب من بغداد إلى الأندلس ـ الحياة الموسيقية ـ دمشق ـ عدد مزدوج3- 4 ـ صيف وخريف 1993 ــ ص20-49.
- مجدي العقيلي ـــ السماع عند العرب ــ رابطة خريجي الدراسات العليا ــ دمشق ـ 1976 ـ ص17.
- الأصبهاني ـــــ الأغاني ـــــ دار الكتب ـــ القاهرةج11 ـ ص356-357.
- بطرس البستاني ـــــ دائرة المعارف ـــــ دار المعرفة ـــ بيروت.
- دائرة المعارف الإسلامية ــ المجلد العاشر ــ ص245-248.

ملف العدد

ريتشـــــارد فاغنـــــــر
Richard Wagner
(1883 - 1813)



ريتشـــارد فاغنـــر

ريتشارد فاغنر
Richard Wagner

ترجمة وإعداد: ديالى حنانا

ولد ريتشارد فاغنر، الذي هو واحد من القلائل الذين خطوا مسارات جديدة في الموسيقا، في لايبزيغ عام 1813. انتقلت عائلته إلى درسدن حيث درس في إحدى مدارسها، بعد ذلك انتقل إلى لايبزيغ ليدرس في مدرسة القديس توماس. في ذلك الوقت كان مولعاً بشدة بالتراجيديا اليونانية وبالمسرح (خاصة مسرح شكسبير وغوته)، وفوق كل ذلك بالموسيقا. وكان قد أخذ دروساً في الهارموني والبيانو والكمان، ونسخ بحماسة مقطوعات لـ بيتهوفن بهدف الدراسة. وقد ألف عدة قطع إلى جانب افتتاحية عُزفت في لايبزيغ. وفي عام 1831 انتسب إلى جامعة لايبزيغ لدراسة الموسيقا. لكن دراسته الرئيسية كانت على يد قائد جوقة في كنيسة القديس توماس.

في نهاية عام 1832 قُدمت سيمفونية له في براغ ولايبزيغ، ولاقت استقبالاً حسناً، لكن كان هذا آخر عمل أوركسترالي كبير له. وفي ذلك الشتاء كتب ليبريتو لأوبرا شرع بتأليفها، لكنه سرعان ما أهملها ليباشر العمل في أوبرا «الجنيات» التي أكملها عام 1833، لكنها لم تُقدم إلا

بعد وفاته.

في عـام 1836 قُـدمـت (بقيـادتـه) أوبرا «الحـب المحرم» في مـاغـديبورغ، وكـان عرضـــاً واحـداً لم يتمكن من إعادته بسبب حل الفرقة التي كان يقودها. وكان بين أعضاء الفرقة مينـا بلانر التي أُغرم بهـا وتزوجهـا عـام 1836. وبعـد عـدة شـــهور تركتـه مينا من أجل رجل آخر، لكنها عادت إليه في صـيف عام 1837، وكان عُين قائد أوركسـترا في مسرح في ريغا.

في عـام 1839 كـان على فـاغنر ومينا أن يتخفيا على متن ســـفينـة مبحرة إلى إنكلترا تجنبـاً لـدفع الأجرة. وبعـد رحلـة عاصـفة وصـلا إلى إنكلترا، ثم تابعا رحلتهما إلى فرنســا. وقد قابل فاغنر خلال هذه الرحلة المؤلف الموســـيقي مايربير في بولون. وفي باريس عاش فاغنر في فقر مدقع، وكان يتكســـب من الموســـيقـا التجـارية التي يؤلفها للناشـــرين، ومن كتابة المقـالات الموســـيقيـة. وفي تلـك الفترة ألف أوبرا «رينزي» وافتتـاحيـة «فـاوســـت»، وأعـد أيضـــاً ليبريتو أوبرا «الهولندي الطائر».

في عام 1842 عاد فاغنر إلى درســـدن حيث قُدمت أوبرا «رينزي» وحظيـت بنجـاح كبير. وفي عـام 1843 قُـدمت في درسـدن أيضاً (بقيادة فاغنر) أوبرا «الهولندي الطائر» ونجحت نجـاحـاً كبيراً أدى إلى تعيين فاغنر قائد فرقة دار أوبرا البلاط. وقد قدم عروضـاً وصـفت بالخرافية وتضـمنت السـيمفونية التاسعة لبيتهوفن، وأعمالاً لـ موتسارت وفيبر وغلوك.

في عـام 1845 قُـدمـت أوبرا «تـانهاوزر». وفي عام 1849 وقف إلى جانب الثوار في انتفاضـة درســدن، فر بعدها إلى فـايمار حيث يقيم ليســـت، بعد أن أصـــدر البوليس مذكرة باعتقاله. ثم اســـتقر في زوريخ حيث كتب ســـلســـلة من المقالات تضـمنت «الأوبرا والدراما» التي يفسـر فيها نظريته

في الـدراما الموســـيقيـة. كمـا تابع كتابة نصـــوص أوبرات النيبيلونغ، وتـأليف موســـيقا «ذهب الراين» و«الفالكيري». وقـد تلقى الـدعم المـالي في تلـك الفترة من جولي ريتر، ومن تـاجر ألمـاني يـدعى أوتو فيزينـدونـك كـان فـاغنر أقـام علاقـة غراميـة مع زوجتـه مـاتيلـدا. وتحت تأثير هذه التجربة العـاطفيـة وضـــع فـاغنر نص أوبرا «تريســـتـان وإيزولـده» وموسـيقاها.

في عـام 1858 هجرته زوجته مينا (لم تكن المرة الأولى) بسـبب علاقته بـــ ماتيلدا، لكنها عادت إليه عام 1859. وفي فيينا شـــهد فاغنر عرض أوبراه «لوهنغرين»، وأمل أن تقدم أوبرا «تريسـتان وإيزولده» لكن المشـروع ألغي بعد 77 بروفة بدعوى أنها غير قابلة للعرض.

في عـام 1864 فر فـاغنر من فيينا بســـبب تراكم ديونـه. لكن لودفيغ الشـــاب ملـك بـافـاريـا المتحمس لموســـيقاه أنقذه من ورطته، ودعاه إلـى مـيـونـيخ حيـث قُـدمـت أوبرا «تريســـتـان وإيزولـده» عـام 1865 بقيـادة هـانس فون بيلو، وكـان فاغنر مغرماً بزوجته كوزيما منذ عام 1863.

اســـتأنف فاغنر العمل في أوبرات الـنـيـبيلونغ بحفز من لودفيغ. لكنـه مـالبـث أن غـادر ميونيخ بضـــغط من المعارضـة السـياسـية ليسـتقر في تريبشـــين بجانب بحيرة لوســـيرن، ولتلحق بـه كوزيما (التي أنجبت منه ابنتين) عام 1868.

في عـام 1866 توفيـت مينـا زوجة فاغنر الأولى، وحصـــلت كوزيما على الطلاق من زوجهـا هـانس فون بيلو عـام 1869 (العام الذي أنجبت فيه لـ فاغنر ابنه زيغفريد)، ثم تزوجت فاغنر عام 1870.

في عـام 1869 و1870 قُـدمـت في مـيـونـيـخ أوبـرا «ذهـب الراين» وأوبرا «الفالكيري»، كما قُدمت أوبرا أســـاتذة الغنـاء في نورنبيرغ عـام 1868. وفي عـام 1870 وافقـت ســـلطـات بـايروت البلدية على منح قطعة أرض لتشـــييد مســـرح تعرض فيه ســـلســـلة خاتم

معجم

ريتشارد فاغنر

1813 ـــــ ولد في لايبزيغ في 22 أيار

1831 ـ جامعة لايبزيغ

1834 ـــــ مدير الموسيقا في مسرح في ماغديبورغ

1836 ـــ أوبرا الحب المحرم، قُدمت في ماغديبورغ، تزوج الممثلة مينا بلانر

1837 ـــــ مدير الموسيقا في مسرح في ريغا

1839 ـــ إقامته في باريس واتصاله بـ مايربير

1842-3- أوبـرا ريـنـزي والهولنـدي الطـائر، قدمتا في درسـدن. عُين قائد جوقة في بلاط ساكسون في درسدن.

1849 ـــــ فراره من درسدن بسـبب تورطه في نشـاطات ثوريـة، ولجوؤه أولاً إلى فايمار (لـلقـاء ليســـت)، ثم إلى ســـويســـرا فباريس. إقامته في زوريخ.

1850 ـــــ أوبرا لوهنغرين، كتـاب الأوبرا والـدرامـا، بـدء العمل في ســـلســـلة خاتم النيبيلونغ، تجواله بصـــفة قائد أوركسترا.

1861 ـــ نسخة أوبرا تانهاوزر المعدلـة، قُـدمت في باريس وسط جمهورٍ معادٍ.

1864 ـــــ انتقاله إلى ميونيخ تلبيـة لـدعوة لودفيغ الثـاني ملـك بـافـاريـا، بـدء علاقتـه بـ كوزيمـا فون بيلو ابنـة المؤلف ليست.

1865 ـــــ أوبرا تريستان وإيـزولـده، قُـدمـت فـي ميونيخ.

1866 ـــ سكنه مع كوزيما في منزل في تريبشـــين

النيبيلونغ، ووضـع حجر الأسـاس عام 1872. إثر ذلـك طـاف فـاغنر في ألمانيا للبحـث عن الفنـانين من أجـل مهرجان بـايروت الأول، ولجمع الموارد المـاليـة اللازمة لذلك.

اسـتقر فـاغنر في دارته الجديدة «فـاهنفريـد» في بايروت حيث أكمل أوبرا «غروب الآلهـة»، وهي الحلقـة الرابعة من سـلسلة خاتم النيبيلونغ. وفي عام 1876 افتتح مسرح بايروت، وقُـدمـت فيـه حلقـات الخـاتم الأربع بقيادة هانس ريختر وبإشراف فاغنر.

بجانب بحيرة لوسيرن.
1868 ــ أوبرا أساتذة الغناء في نورنبيرغ، قُـدمـت في ميونيخ.
1870 ـ زواجه من كوزيما.
1871 ـــ انتقاله إلى فيلا فاهنفريد قرب بايروت.
1874 ـــ انتهاؤه من تأليف سلسلة خاتم النيبيلونغ.
1876 ـــ مهرجان بايروت الأول.
1882 ــ أوبرا بارسيفال، قُدمت في بايروت.
1883 ـــ وفاته في فينيسيا في 13 شباط.

بعد ذلك قام فاغنر بقيادة عروض في صـالة (رويال ألبرت هول) في لنـدن لجمع الموارد المـاليـة لتغطية العجز المالي لـ مسرح بايروت، ثم بدأ العمل في أوبرا «بارسـيفال» التي راودتـه فكرة تـأليفهـا عام 1857 (أكملها عام 1882، وقُدمت أول مرة في بايروت في تموز من العام نفسه).

منـذ عـام 1878 بـدأ فـاغنر يعـاني نوبـات قلبيـة، وحـدثت القاتلة في فينيسـيا في 13 شـباط عام 1883، ودفن في دارته «فاهنفريد».

موسـيقا فاغنر غنية على الصعيدين التعبيري والتصويري، وقد هيمنت في القرن التاسـع عشـر، وشـطرت العالم الموسـيقي إلى زمر متعارضـة. واسـتمر تأثيره بعد وفاته على عـدد كبير من المؤلفين قرنـاً كاملاً. لقد كتب نصـوص جميع أوبراتـه التي اختـار مواضـيعهـا بعـد أن قرأ الكثير من الأساطير. وقد كتب لمواضيعه النثر والشعر قبل أن يؤلف لها أية موسـيقا، ولو أن أفكاراً محددة واتته بلباس موسـيقي. لقـد ألهمته الروح الرومانتيكية كما تجلت في أوبرا فيبر. وقد وجد في المؤلف ليسـت رفيقاً محفزاً، كما تعلم الكثير من

برليوز. لكنه تجاوز الجميع عندما سعى لتحقيق حلمه في شكل فني دعاه بالدراما الموسيقية التي هي بالنسبة إليه اندماج تام بين الموسيقا والشعر والتمثيل والديكور والإضاءة والإخراج المسرحي.

ويبدو أن أعمال فاغنر لا تدين بالكثير إلى الخبرات الأوبرالية السابقة؛ فالفعل المسرحي في أعماله لا يعتمد على الآريا والريسيتاتيف المبنيين على قاعدة موسيقية راسخة، بل هو استمرارية نغمية سلسة تذكر بالتدفق الفخم عند باخ في مؤلفَيْ الآلام وفي الكانتاتات. ويُلقى الصوت عنده بليونه، وبخط كروماتيكي ومجال واسع، نصف ريسيتاتيف ونصف أريوزو*، وباسلوب لفظي صارم. لقد ولت الآريا بشكلها التقليدي، كذلك ولى أساس تقسيم الفصل إلى أجزاء متفاوتة بحدة فيما بينها في المزاج والسرعة والمفتاح. فكل فصل في الأوبرا الفاغنرية مكتوب على نحو متصل دون تقسيمات داخلية أو توقفات.

إن كروماتيكيته أوصلت المقامية إلى حدودها الأبعد، وفتحت الطريق أمام الثورة الشونبرغية. كما أنه جلب إلى الفن الأوبرالي استخدام الـ اللايتموتيف «اللحن الدال» ليدل به، ليس فقط على الشخصيات، بل على عواطفها التي ينقلها إلى النسيج الأوركسترالي.

وتتطلب أوبرات فاغنر تقنية جديدة في الغناء، ونوعاً جديداً من المغنين والمغنيات يتمتعون بفكر وذكاء لنقل دقائق فنه. وإن الفكرة القائلة بأن كل ما يحتاجه فاغنر هو «الزعيق» قد دحضتها منذ زمن بعيد أجيال من المغنين والمغنيات أظهروا براعة خطوطه الغنائية.

لقد جلب فاغنر الأوركسترا إلى دار الأوبرا، لذا فإن الإهتمام الرئيسي لا ينصب على خشبة المسرح بل على الأوركسترا التي في مقدمته. كذلك يتوجب سماع المغنين دائماً بصورة

* أريوزو Arioso : ريسيتاتيف يتسم بالطابع اللحني.

ثانوية، بينما يتركز الاهتمام بالدرجة الأولى على ما تقوله الأوركسترا. كان فاغنر بطبيعته سيمفونياً وضع مواهبه السيمفونية في شكل الأوبرا.

ويتساءل آ. كوبلاند في كتابه «ما الذي نستمع إليه في الموسيقا» هل حقق فاغنر المساواة بين جميع الفنون التي لم يسأم من المطالبة بها؟ الجواب لا. إن المستمع الصادق هو الذي يشهد بأن العرض الفاغنري صمم لينشر بالدرجة الأولى إحساساً موسيقياً وليس درامياً. تصور النص الفاغنري وقد وضعت له موسيقا مختلفة ـــ لا أحد سيبدي أدنى اهتمام به. لقد بقيت سيطرة فاغنر على الجمهور فقط بسبب الموسيقا المتميزة جداً. إذ هي الأهم والأبرز، وبالمقارنة معها تبدو جميع عناصر الدراما الموسيقية الأخرى ضعيفة.

وبمعنى من المعاني شكل فاغنر طريقاً مسدوداً منذ أن كان عبقرياً نادراً، ذلك أن البراعة الفائقة التي تتجلى في سلسلة خاتم النيبيلونغ، هذا الإنجاز الذي أنضجه وهج الإلهام اللافح، هو من بين الإنجازات الفنية المذهلة للروح الإنساني.

لكن الأوبرا لم تستطع أن تكون الشيء نفسه من بعده، فقد جعل منها أداة للتعبير عن القضايا الفلسفية، وعن أشد العواطف تعقيداً. وإن السمات الباطنة الفلسفية والسيكولوجية ساهمت مساهمة كبيرة في إضفاء السحر على أعماله.

معجم

أعمالـــــه

ـ أوبرات ودرامات موسيقية

الجنيات 1833-4، الحب المحرم 1835-6، الهولندي الطائر 1841، تـانهـاوزر 1843-5 (عُـدلـت عـام 1861)، لوهنغرين 1846-8، خـاتم النيبيلبونغ: ذهب الراين 1853-4، الفالكيري 1854-6، زيغفريـد 1856-7 و1864-71، غروب الآلهـة 1869-74، تريســتان وإيزولده 1857-9، أســاتذة الغناء في نورنبيرغ 1862-7، بارسيفال 1878-82.

ـ أعمال أوركسترالية

افتتـاحيـة في ري مينور 1831، افتتـاحيـة في دو مـاجور 1832، افتتاحية لـ مسرحية الملك أنزيو 1831-2، سيمفونية في دو ماجور 1832، افتتاحية كريســتوفر كولومبوس 1834-5، افتتـاحيـة بولونيـا 1836، افتتـاحيـة Rule Britannia 1837، افتتاحية فاوســـت 1839-40 (عُدلت عام 1843-4 و1855)، Trauermusik لآلات نفخ 1844، Träum لآلـة كمـان وأوركســـترا صـــغيرة 1857، Huldigungsmarsch لفرقـة عســـكريـة 1864، أنشـــودة زيغفريد الرعوية 1870، Kaisermarsch 1871، Centennial March 1876.

ـ أعمال الكورال

Weihegruss 1843، عيـد حـب الرســـل لكورس ذكور مع الأوركســـترا 1843، An Webers Grabe 1844، Kinder-Katechismus لأصوات أطفال مع البيانو 1874 (عُدلت مع الأوركسترا).

ـ أعمال بيانو

سـوناتا في سـي بيمول ماجور 1831، Lied ohne Worte1840، Album Sonata في لا بيمول مـاجور 1853، Albumblätter في لا بيمول ماجور وفي دو ماجور 1861.

معجم

ـ أغان

سـبع أغان من فاوسـت (غوته) 1832، Der Tannenbaum 1838، Les deux grenadiers 1839-40، Les adieux de Marie Stuart 1840، أغنيات فيزيندونك الخمس لصـوت مع بيانو 1857-8 (حولها موتل فجعلها مع الأوركسترا، كما حولها هنزه فجعلها لصوت حاد مع أوركسترا حجرة عام 1979).

ـ كتابات نظرية

حيـاتي 1865-80، الأوبرا الألمـانيـة 1851، الفن والثورة 1849، اليهودية في الموسـيقا 1850، الأوبرا والدراما 1850-1، موسيقا المستقبل 1860، الدين والفن 1880، في قيادة الأوركسترا 1869.

المصادر

-Michael Kennedy
The oxford Dictionary of Music

-Leslie Orrey
A Concise History of Opera

-The Cambridge Music Guide
Edited by Stanley Sadie and Alison Latha

-Aaron Copland
What to Listen for in Music

معجم

حاتـم النيبيلونـغ

ميلتون كروس
ترجمة: محمد حنانا

أربع أوبرات (درامات موسـيقية) للمؤلف ريتشـارد فاغنر وضـع نصـها، المبني على أسـاطير جرمانية واسـكندنافية وإيسـلندية، خصوصاً ساغا النيبيلونغن، المؤلف نفسه.

ذهـب الـراين

الشخصيات

فوغلينـده
سـوبرانو

فيلغـوندة
سـوبرانو

عذراوات الراين.....

فلوسـهيلده
ميتسـو ـ سـوبرانو

ألبريش، مـلـك الـنـيـبـيـلـونغ.....

معجم

باص

فريكا، زوجة فوتان ..... ميتسو ـــــ سوبرانو

فوتان، حاكم الآلهة ..... باص ـــــ باريتون

فرايا، أخت فريكا، إلهة الشباب والجمال سوبرانو

فاسولت } باص

فافنر } عملاقان ..... باص

فروه } تينور

دونر، إله الرعد } شقيقا فرايا ..... باريتون

لوغا، إله النار ..... تينور

ميمه، شقيق ألبريش ..... تينور

إيردا، إلهة الأرض ..... ميتسو ـ سوبرانو

المكان: ألمانيا الأسطورية
الزمان: العصور القديمة
التقديم الأول: ميونيخ، 22 أيلول عام 1869
اللغة الأصلية: الألمانية

بدأ فاغنر العمل في كتابة قصيدة خاتم النيبيلونغ النثرية عام 1848، مع كتابة موت زيغفريد، التي تجسد جوهر الدراما، ولكنه بعد إكمالها أدرك أنها تتطلب تفسيراً تمهيدياً، ولذلك كتب «شباب زيغفريد». وعندما رأى أنه من الضروري التمهيد لهذه القصيدة بمادة تفسيرية كتب الفالكيري ثم ذهب الراين. وأصبح موت زيغفريد غروب الآلهة.

أكمل فاغنر قصيدة الخاتم عام 1852، وفي عام 1853 بدأ بتأليف موسيقا ذهب الراين، التي صممها لتكون تمهيداً للدراما. وفي عام 1872 اكتملت مدونة الخاتم الموسيقية. وقُدمت سلسلة خاتم النيبيلونغ كاملة في بايروت في شهر آب عام 1876.

يتميز استهلال ذهب الراين بأنه غير عادي، وذلك لأنه يتواصل على مدى 135 ميزور دون تغيير في المفتاح. ومن المرجح أن فاغنر فعل ذلك ليرمز إلى السكون وإلى أعماق الراين الهادئة وإلى الحالة الأصلية للخلق في وقت بدء الدراما. إن هذا المقطع المدهش يتضمن ما يمكن أن نعده اللاتيموتيف الأول أو اللحن الدال الأول لـ دراما الخاتم. ومع أنه لا يظهر ثانية في شكله الأصلي، فإن عدداً من الألحان الدالة تتشكل من عنصره الهارموني ــ ذلك هو كورد الماجور الكامل. ووسط تلك الألحان الدالة التي سيتم التعرف إليها ثمة موتيفات لعذراوات الراين والذهب وإلاهات القدر وهلاك الآلهة وقوس القزح والسيف وانطلاق الفالكورات ونوم برونهيلده. ويبدو اللحن الدال الأول في ذهب الراين قوياً واضحاً في نهاية غروب الآلهة، عندما تبتلع مياه الراين في النهاية الخاتم. إن الكورد البسيط والقوي الذي يسيطر على الموسيقا يرمز إلى العودة إلى حالة الخلق البدائية.

وبسبب اتساع حبكة الخاتم وتعقيدها هناك عدد لا يحصى من الألحان الدالة التي ترمز إلى الشخصيات وإلى الأوضاع الدراماتيكية. إن اللحن الدال كما عالجه فاغنر ليس

مجرد محاكاة موسيقية للأصوات المميزة، مثل عدو الأفراس وصوت الضحك أو زمجرة الريح، بل هو يعبر موسيقياً عن العوامل السيكولوجية لوضع دراماتيكي إلى جانب الميزات المطابقة لفرد ما. إن اللحن الدال لا يُسمع فقط عند ظهور الشخصية في المشهد، بل يسمع أيضاً عندما تُربط الشخصية بوضع دراماتيكي محدد. فمثلاً، عندما تُعنَّف فريكا (في الفصل الثاني من الفالكيري) فوتان لتركه زيغموند يسرق زوجة هوندينغ، نسمع الألحان الدالة على أشخاص أو أشياء أثناء ذكرهم في المحادثة ــ هوندينغ، سيف، خاتم، حب، ربيع، معاهدة.

المشهد الأول

قاع نهر الراين الصخري. في أعماق النهر الزرقاء الضاربة إلى الخضرة تسبح عذراوات الراين ويلعبن. وبينما هن ينزلقن جيئة وذهاباً يظهر من بين الظلال أسفل الصخور ألبريش، وهو قزم ذو خلقة شيطانية مشوهة، ويبدأ بالارتفاع نحو الأعلى محدقاً بافتنان بحوريات الماء. إن جمالهن يحرك عواطفه الجامحة، فيحاول على نحو أخرق الايقاع بهن وإمساكهن، لكنهن يكتفين بالضحك من محاولاته. يلعنهن القزم بغضب عندما يتملصن منه.

فجأة يتوهج ضوء مصفّر في قمة واحدة من الصخور الكبيرة، وتحيي عذراوات الراين ذهب الراين وهن يسبحن حوله. إنهن يغنين بأن والدهن، الذي فرض عليهن واجب حماية الكنز، أخبرهن أن الخاتم الذي يصاغ منه سيجعل مالكه سيد العالم أجمع. ولكن الوحيد المستعد لإنكار الحب إلى الأبد هو الذي يستطيع أن يصوغ هذا الخاتم.

يحدق ألبريش إلى الذهب وهو ينصت كأنه في حلم، ثم يتسلق ببطء قمة الصخرة. وعندما يصل إلى القمة يصيح بأنه ينكر الحب، ثم ينتزع الذهب من الصخرة ويتشبث به ثم

يختفي، في حين تتعقبه عذراوات الراين صائحات بغضب. تتقلص المياه عندما تلف الظلمة المشهد، ويبدأ ضباب كثيف بالتشكل. وعندما يصفو الجو وتتألق خشبة المسرح من جديد تغدو قمة الجبل واضحة. وإلى جانب صخور منبسطة ينام فوتان وفريكا.

المشهد الثاني

ضوء الصباح. في الخلف تلتمع قلعة الفالهالا بيت الآلهة المشيَّد حديثاً وسط سهل الراين. يستيقظ فوتان وفريكا بينما تعزف الأوركسترا موتيف الفالهالا الجليل. يتأمل فوتان القلعة بفخر ويعلن أن دار الآلهة التي شيَّدها العملاقان فاسولت وفافنر قد اكتملت أخيراً. تذكّره فريكا بأنه قدم إلى العملاقين أختها فرايا مكافأة على بنائهما للقلعة وتؤنبه بمرارة على صفقته البغيضة. وتضيف أن القلعة، بدلاً من أن تشبع شهوته للقوة والمجد، تبدو أنها تزيد في شدة رغبته في الترحال وتصميمه على فتح العالم. وعندما تتهمه بأنه أصبح قاسياً عليها لا قلب له، يرد بحسم أن ثمة برهاناً كافياً على إخلاصه، وهو تضحيته بإحدى عينيه لكسبها عروساً له.

في تلك اللحظة تظهر فرايا وتلتمس حمايتها من العملاقين اللذين قدما الآن للمطالبة بأجرهما. يستشيط فوتان غضباً ويقول بأن لوغا مرشده الذكي والماكر في شؤون الدولة ينبغي أن يكون حاضراً لأنه دبر خطة لتخليص فرايا. وعندما يتحداه العملاقان يعمد الإله لكسب الوقت مقترحاً عليهما طلب مكافأة أخرى. فيذكّرانه في غضب بالعقد الذي كُتب على رمحه المقدس، ويضيفان أن عليه، بصفته رئيس الآلهة، الوفاء بوعده. وعندما يهمّان بأخذ فرايا يندفع أخواها دونر وفروه، ويهدد دونر العملاقين رافعاً مطرقته، لكن فوتان يتدخل ويقف بين الآلهة المتنازعة.

وبمرافقة موسيقا النار السحرية يظهر لوغا. يحاول فوتان المراوغة بشأن الاتفاق الطائش مع العملاقين ويقول لـ لوغا بأنه لم يكن ليبالي بنصيحته لو لم يكن إله النار قد وعده بإيجاد طريقة للتخلص من العقد. يشير لوغا، وقد فوجئ بعض الشيء، إلى أن فاسولت وفافنر قد قاما بمهمتها، والآن من الإنصاف أن يطالبا بأجرهما. ثم يردف أنه طاف في

الأرض باحثاً عن كنز ليقدمه لهما بدلاً من فرايا. ثم يضيف أنه لم يجد في أي مكان كنزاً يرغب الرجال من أجله بالتضحية بجنس النساء.

رجل واحد فقط، ألبريش البغيض، أنكر الحب من أجل الذهب، يتابع لوغا. ثم يخبر الآلهة كيف سرق ملك النيبيلونغ كنز الذهب وصاغ منه خاتماً سحرياً. ويضيف لوغا قائلاً إنه وعد عذراوات الراين بنقل التماسهن إلى فوتان لاسترجاع كنزهن. لكن فوتان، الذي انشغلت أفكاره بالخاتم وقوته الرهيبة ينصت بحذر، بينما تنصحه فريكا ومعها دونر وفروه ـ بدفع من لوغا الماكر ـ بسرقة الكنز من ألبريش. وتقول فريكا بازدراء إن عذراوات الراين يستحققن الموت.

يقترح الآن فاسولت وفافنر إلغاء العقد والتخلي عن فرايا إذا وافق فوتان أن يعطيهما كنز ألبريش بدلاً منها. يرفض فوتان بازدراء، وإذ ذاك يقبض العملاقان على فرايا ويحملانها بعيداً.

يصيح لوغا، وهو يراقب الآخرين بأنهم يبدون أمام عينيه وقد ازدادوا ضعفاً وهرماً. ثم يدرك ما حدث. ويخبر فوتان قائلاً بأنه بسبب إبعاد إلهة الشباب والجمال حُكم على الآلهة بالهرم البشري وبالتعرض للفناء. وينبه إلى أنهم محرومون الآن من التفاحات الذهبية من الشجرة التي تحرسها (فرايا)، تلك التفاحات التي تمنحهم الأبدية. عند ذلك يقرر فوتان النزول إلى عرين ألبريش للبحث عن الكنز ليقدمه فدية لتحرير فرايا.

يتبع فوتان لوغا من خلال فتحة في الصخور ويختفي، بعد أن أمر الآلهة بانتظار عودته. تُظْلِم سحب الدخان المشهد. وتتدفق موسيقا النار السحرية ثم تمهد لبنية إيقاعية، بينما تُسمع ضربات المطارق على سندانات، يومض توهج أحمر من خلال الضباب. وأخيراً يتلاشى الدخان، ويبدو للعيان كهف كئيب. إنه الـ «نيبلهايم» منزل

النيبيلونغ العميق في الأرض.

المشهد الثالث

يدخل ألبريش ساحباً ميمه من أذنه شاتماً إياه لأنه لم ينه عمله. وأثناء تعرضه للصفع يُسقط قطعة من المعدن تشبه السلسلة. إنها الخوذة التي تمكن لابسها من الاختفاء. يُسمع في الأوركسترا موتيف الخوذة الغريبة. يقول ميمه لـ ألبريش إنه ينبغي عليه الاحتفاظ بها فترة أطول لأنها لم تنته تماماً، وعندما يتفحصها ألبريش عن كثب يقول أنه لا يوجد فيها عيوب، ثم يتهم ميمه بالتخطيط للاحتفاظ بها لنفسه. ولكي يختبر قدرتها يضعها فوق رأسه فيختفي فوراً، وتظهر سحابة من الدخان مكانه. ينظر ميمه بذهول عندما يسمع صوت ألبريش، ثم يحاول بوحشية تفادي اللطمات غير المنظورة. ونسمع ضحكة ابتهاج وحشية، ثم يتلاشى الصوت حين يذهب ألبريش إلى عبيده في الطرف الآخر من الكهف.

يفاجأ فوتان ولوغا، وهما يسيران في الكهف، بميمه رابضاً في الظلال، ويرفعانه من قدميه. يخبرهما القزم وهو ينشج ألماً ورعباً كيف أن ألبريش صاغ الخاتم السحري الذي اكتشف بمعونته كنزاً لا حد له في الأرض، وقد أطلق النيبيلونغيين ليقتلعوا كنوز الذهب من أجله، وهو لم يوفر لهم الراحة لا في النهار ولا في الليل، ويخبرهما ميمه أيضاً بقصة الخوذة.

يظهر في تلك اللحظة ألبريش وهو يدفع أمامه مجموعة من النيبيلونغيين المحملين بالذهب يكدسونه في ناحية من نواحي الكهف. أما الخوذة فمعلقة في حزامه. وحين يلمح فوتان ولوغا يدفع بـ ميمه والأقزام إلى الخلف، ويأمرهم باستخراج المزيد من الذهب. يزعقون تحت ضرباته ويختفون.

يحدق ألبريش إلى الإلهين مرتاباً ويسألهما عن سبب

قدومهما. فيجيبه فوتان قائلاً: إنهما سمعا عن كنوز ألبريش الرائعة ويودان التحقق من الأمر. ومن خلال التملق يتمكن لوغا من أن يجعل ألبريش يتباهى بالإعلان عن قدرته، بمعونة خاتمة وذهبه، ليس على حكم العالم فقط بل على حكم الآلهة أيضاً. فيسأله لوغا بمكر: ما قيمة هذا الذهب بالنسبة له إذا تمكن أحدهم من سرقة الخاتم وجرده من قوته؟ يجيبه ألبريش قائلاً إنه يستطيع بخوذته ليس فقط الاختفاء بل انتحال أي شكل يريده. وهكذا فإن أي شخص يحاول سرقة الخاتم لن ينجو منه.

يعبر لوغا متعمداً عن شكه في قدرة الخوذة، عندئذٍ يضع ألبريش الخوذة على رأسه فيتحول إلى ثعبان هائل يفح ويتلوى على الأرض أمام الإلهين، فيتظاهران بالرعب. وحين يعود ألبريش إلى طبيعته البشرية، يسأله لوغا عما إذا كان بمقدوره أن يتحول إلى مخلوق صغير وإلى مخلوق كبير أيضاً ـ مثلاً إلى ضفدع. فيختفي ألبريش مرة أخرى، ويرى الإلهان ضفدعاً صغيراً يزحف قرب صخرة.

وعلى الفور يضع فوتان قدمه فوق المخلوق، بينما ينتزع لوغا الخوذة. يعود ألبريش إلى طبيعته وهو يلعن ويقاوم تحت قدم فوتان. يقيَّده الإلهان بإمكام ويجرانه إلى خارج الكهف. يُظلم المشهد، وتتوهج النيران من خلال الدخان المتماوج، وتُسمع مرة ثانية أصوات المطارق. وإثر ضربة إيقاعية متميزة يحل موتيف الفالهالا، بينما يتلاشى الدخان ويغدو المشهد أكثر تألقاً. ومرة ثانية نرى ذروة الجبل قرب الفالهالا، لكن الضباب الكثيف يخفي القلعة في الخلفية.

المشهد الرابع

يدخل فوتان ولوغا وهما يجران ألبريش إلى ممر في الصخور، ذلك الممر الذي نزلا منه إلى الـ نيبلهايم. يصب القزم لعناته وهو في سورة غضب يائسة، بينما يوبخه لوغا

بسخرية ودون شفقة. يخبره فوتان أنه يستطيع شراء حريته بما اكتنزه من ذهب. فيدمدم ألبريش أنه ما دام يحتفظ بالخاتم فإن بمقدوره تجديد كنوزه ساعة يشاء، وهكذا فالثمن الذي سيدفعه من أجل حريته ليس غالياً. يطلب ألبريش من لوغا حل وثاق يده اليمنى، ثم يرفع الخاتم إلى شفتيه ويطلق تعويذة تجلب عبيده من الأعماق ومعهم الكنز. عند ذلك يعلن الإلهان أنهما سيحتفظان بالخوذة جزءاً من الفدية. وعندما يقذف لوغا الخوذة إلى كومة الذهب يصيح ألبريش أنهما وغدان جشعان، ثم يقول بينه وبين نفسه، مع ذلك يستطيع أن يجبر ميمه على صنع واحدة أخرى.

يسأل لوغا فوتان عما إذا كان بإمكانه الآن أن يحرر الأسير. فيشير فوتان إلى الخاتم مطالباً به كبند أخير للفدية. فيحتج ألبريش باهتياج متهماً فوتان بالغدر وبعدم احترامه لشروط الاتفاقية. ويضيف ألبريش أن كل من يسلبه الخاتم سيكون ملعوناً إلى الأبد. يسخر فوتان من تحذير ألبريش وينتزع الخاتم من إصبع ألبريش ويضعه في إصبعه ويحدق إليه في انتصار.

يطلب فوتان من لوغا تحرير ألبريش. يطلق ألبريش، وهو يترنح، لعنته الرهيبة، لتصاحب هذا الخاتم اللعنة، وليجلب الألم والموت لكل من يملكه. ثم يقول لـ فوتان محذراً بأنه سوف لن ينجو من لعنة الخاتم، ثم يختفي. يعلّق لوغا بسخرية على «بركة» ألبريش، بينما يحدّق إلى الخاتم وكأنه مُنوَّم.

فجأة يهتف لوغا قائلاً إن فاسولت وفافنر قد وصلا ومعهما فرايا. وفي تلك اللحظة يدخل دونر وفروه وفريكا، فيريهم لوغا بفخر مكنوز الذهب. يواجه العملاقان فوتان الذي يخبرهما بأن الفدية جاهزة. يغرز العملاقان عصويهما في الأرض على كل جانب من فرايا كقياس لطولها وعرضها، ويطلبان من

الإلهين تكديس الذهب حتى تحتجب عن أنظارهما. وعندما يتكدس كل الذهب أمامها، يقول فافنر بأنه مازال يستطيع رؤية شعر فرايا ويطلب أن يلقى بالخوذة إلى أعلى الكومة، فيمتثل الإلهان بتجهم لطلبه. لكن فاسولت يهتف قائلاً، وهو يتفحص كومة الذهب، بأنه لن يتخلى عن فرايا مادام يستطيع أن يرى عينيها من خلال فتحة صغيرة مازالت غير مملوءة، ويضيف أن الخاتم في إصبع فوتان سوف يسد الثغرة ويحجب فرايا تماماً عن النظر. وعندما يعترض فوتان بشدة على تقديم الخاتم، يسحب فاسولت فرايا من بين العصوين ويأخذها بعيداً.

وبينما يتوسل الآلهة إلى فوتان يبدأ ضوء بالتوهج من صدع في الأرض، ثم تصعد إيردا إلهة الأرض إلى الأعلى. وبنبرة منذرة بالسوء تغني بأنها إلهة المعرفة التي تعلم كل ما حدث وكل ما سيحدث «Weiche, Wotan, Weiche» إن فوتان، من خلال بناتها الثلاث «إلاهات القدر الثلاث» اللواتي ينسجن شبكة القدر، اكتسب حكمته. لكنها قدِمت بنفسها لتنبهه إلى أن الآلهة مشؤومون ويتوجب عليه التخلي عن الخاتم. وببطء تختفي إيردا في جوف الأرض.

فجأة يرفع فوتان رمحه ويأمر العملاقين بتحرير فرايا، ثم يرمي الخاتم على قمة الذهب. تعانق الآلهة فرايا المحررة بفرح. وفي اللحظة التالية يبدأ العملاقان بالتقاتل فيما بينهما حول اقتسام الغنائم. ينصح لوغا بمكر فاسولت بأخذ الخاتم وترك بقية الكنز لفافنر. ينتزع فاسولت الخاتم وإذا ذاك يقتله فافنر بضربة من هراوته وينتزع الخاتم من قبضته. تصرخ الآلهة رعباً بينما يقول فوتان متأملاً إن اللعنة بدأت الآن عملها. ثم يقرر الذهاب إلى إيردا من أجل المشورة.

تحث فريكا زوجها، وقد لاحظت اضطرابه، على العودة إلى القلعة حيث يستطيع أن يجد الراحة من همومه. يأمر فوتان دونر بتبديد الضباب الذي مازال يخفي القلعة.

يستدعي دونر عاصفة رعدية، ويدعو فروه لمساعدته، ثم يختفي الإثنان في دوامة السحب. أثناء ذلك يجر فافنر جثة فاسولت والكيس الذي يحتوي على الكنز. تسمع من بعيد ضربات مطرقة دونر القوية، البروق وقصف الرعود. وعندما تحوم ثيمة قوس القزح في الأوركسترا، تزول السحب كاشفة عن جسر قزحي متألق يتقوس من القلعة عبر الوادي إلى أقدام الآلهة. وعلى مرافقة موتيف الفالهالا يعلن فوتان أن الحصن المتألق سوف يدعى الفالهالا «Abendlich strahlt». ويلتقط السيف الذي خلفه فافنر وراءه وهو يجر الكنز، ويشير به نحو الفالهالا، في حين تسمع ثيمة السيف وهي تدوي، ويأمر الآلهة أن يتبعوه إلى مقرهم الواسع. ويداً بيد مع فريكا يبدأ عبور الجسر. ويبقى لوغا في الخلف معلقاً بسخرية على اعتقاد الآلهة بأنهم آمنون في بيتهم الجديد. ويقول متأملاً بأنه ربما من الأجدر أن يذهب في طريقه بدلاً من الانضمام إلى الآلهة في فردوسهم المزعوم. إنه سوف يفكر في الأمر، ثم يقرر اللحاق بالآلهة. يأتي من الأسفل نواح عذراوات الراين المؤثر، إنهن يندبن ضياع ذهبهن، ينظر فوتان باضطراب إلى الأسفل ويطلب من لوغا أن يهّدئهن. وعندما يوبخ عذراوات الراين بنبرات ساخرة، يضحك الآلهة وهم يتابعون سيرهم. يبتلع أصوات العذراوات الحزينة موتيف الفالهالا المنتصر، بينما تسدل الستارة.

معجم

الفـــالكـــيري

الشخصيات

زيغموند، زيغليندة: ابن وابنة فوتان البشريان من سلالة الـ فالسونغ — تينور سوبرانو

هوندينغ، زوج زيغليندة ..... باص

فوتان — باص

باريتون

برونهليده، ابنة فوتان وإيردا، كبرى الفالكورات — سوبرانو

فريكا، زوجة فوتان ..... ميتسو ـ سوبرانو

غير هيلده، أورتليندة، فالتراوته، شفيرتلايته، هيلمفيغه، زيغرونه، غريمغيردة، روسفايسه: الفالكورات بنات فوتان وإيردا — أصوات سوبرانو، الأخريات — وميتسو سوبرانو، وكونترالتو

المكان : ألمانيا الأسطورية

الزمان : العصور القديمة

التقديم الأول : ميونيخ، 26 كانون الثاني عام 1870

معجم

اللغة الأصلية : الألمانية

كان على فوتان أن يحبط عدوه ألبريش، بعد أن تبين له أنه سيبذل كل الجهود لينتزع الخاتم من فافنر ليمتلك القوة ثم ليدمر الآلهة. ولكي يصون الفالهالا، أوكل لـ بناته التسع «الفالكورات» مهمة جلب جثث أشجع الأبطال من ساحات القتال في العالم. وبعد أن أصبحوا خالدين، قاموا بمهام الدفاع عن الآلهة.

في غضون ذلك كان فوتان قد طاف في الأرض بحثاً عن البطل الذي سوف يسترد الخاتم من فافنر. وكان العملاق قد حمل كنز الذهب إلى كهف داخل الغابة، حيث حرس غنيمته متخذاً شكل تنّين. ويأمل فوتان الآن أن يغدو ابنه زيغموند البطل الذي سيسترد الكنز من فافنر. (زيغموند وزيغليندە هما طفلا فوتان، أنجبهما من امرأة بشرية عاش معها زمناً في هيئة فولف أو فالس، ومن تلك العلاقة نشأت سلالة الـ فالسونغ) وتبدأ أوبرا الفالكيري بـ زيغموند الهارب من قبيلة معادية، والذي وجد ملجأ في بيت هوندينغ.

الفصل الأول

بيت بدائي في الغابة، بُني من جذوع الأشجار حول شجرة ضخمة تتفرع خلال العوارض الخشبية. ومن جذع شجرة ينتأ مقبض سيف عظيم. ثمة موقد في جانب الغرفة، وفي الخلف هنالك بابان عريضان مزدوجان. يصور تمهيد قصير عنف العاصفة في الخارج، وفي ذروة التمهيد ينفتح الباب ويدخل زيغموند، ثم يسقط متعباً منقطع الأنفاس على فروة بجانب الموقد.

تدخل زيغليندە من غرفة أخرى وتصرخ مندهشة حين ترى الغريب، وعندما تنحني لتنظر إليه عن كثب يعود إليه وعيه ويطلب ماءً. تجلب له زيغليندە كوباً مصنوعاً من قرن، وأثناء شربه يُسمع في الأوركسترا موتيف الحب. يحدق

زيغموند إليها ويسأل من هي. تجيب زيغليندە بأنها زوجة هوندينغ وهذا هو بيته. يشرح زيغموند قائلاً بأن سيفه وترسه قد تحطما أثناء اشتباكه مع العدو وقد اضطر للهرب. وبينما هو يسرد قصته تقدَّم له شراباً يسترد به نشاطه.

يستعيد زيغموند قوته وينهض لينصرف. وعندما تدعوه زيغليندە إلى البقاء هنيهة، يرد بحزن أن عليه الذهاب ليجنب أهل البيت سوء الطالع الذي ما فتئ يلاحقه. فتعلق زيغليندە قائلة بأنه لا يمكنه جلب الاضطراب إلى المكان حيث الاضطراب نفسه يكمن فيه. يتوقف الاثنان كأنهما مسحورين، يحدق أحدهما إلى الآخر في حماسة، في حين يُسمع مرة ثانية، موتيف الحب بقوة.

يقاطعهما دخول هوندينغ الذي يتمتم بتحية فظة ويتفرس في زيغموند بريبة. وحفاظاً على قواعد حسن الضيافة التقليدية، يدعو زيغموند ليشاركه وجبته، مشيراً بدهشة إلى التشابه الكبير بين ملامح الغريب وملامح زوجته. ورداً على تساؤلات هوندينغ يتحدث عن نفسه على نحو مطول. يقول إنه يدعى فيهغالت، وإنه من قبيلة فالسونغ. وقد عاش زمناً وهو سعيد في الغابة مع والده فالس وأمه وأخته التوءم. وذات يوم عاد مع والده من الصيد ليجد منزلهما يشتعل وأمه مقتولة. بحثا في الخراب فلم يجدا أثراً لأخته. ويضيف زيغموند أن مرتكبي هذا العمل هم النايدينغيون، قبيلة عدوة كانت منذ أمد بعيد تكنُّ العداء للفالسونغ، ويستطرد فيقول إن من المحتمل أن يكون والده قد قتل في معركة، تاركاً ابنه يهيم وحيداً في الغابة مآله الفشل والتعاسة.

ثم يخبرها زيغموند أنه ذهب في أحد الأيام لانقاذ صَبيَّة أخذها رجال قبيلتها إلى منزل رجل أجبروه على الزواج بها. وبعد معركة عنيفة قُتلت فيها الفتاة، هرب ناجياً بحياته.

يثب هوندينغ على قدميه، ويعلن بغضب قائلاً إن أولئك

الذين قاتلهم زيغموند هم أقرباؤه، والآن أصبح عدوه تحت سقفه. ثم يعرض على زيغموند قضاء الليل عنده، لكنه يسأله أن يكون على استعداد لحماية نفسه في الصباح. عندئذٍ يطلب هوندينغ من زيغلينده أن تهيئ له شراب المساء ويغادر الغرفة. فتلحقه زوجته محاولة بفضول لفت نظر زيغموند إلى السيف المغروز في جذع الشجرة. لكن زيغموند يفشل في قراءة معنى تلميحاتها.

الفالكورات في دار أوبرا شاتليه في باريس

وحيداً، يشكو زيغموند لأنه أعزل في بيت خصمه، ويتعجب قائلاً: لماذا لا يمتلك السيف الذي قال عنه أبوه بأنه سوف يجده عند الحاجة (Ein Schwert Verhiess mir der Vater). لكن أفكاره تتحول نحو جمال زيغلينده. إنه لم يلاحظ كيف ينعكس وميض الجمر بين حين وآخر على مقبض السيف المغروز في جذع الشجرة.

وعندما تخبو النار تغادر زيغلينده غرفتها وتقبع في الظلام

بجانب زيغموند وتهمس له بأنها مزجت بشراب هوندينغ جرعة منومة. ثم تخبره كيف أجبرت على الزواج بـ هوندينغ، وكيف دخل البيت، خلال حفلة الزفاف، رجل متطفل بعين واحدة، غرز سيفاً ضخماً في جذع الشجرة قائلاً إنه يخص المحارب الذي يستطيع نزعه. يثب زيغموند على قدميه باهتياج كبير. وتغني زيغلينده بحماسة بأنها تتوق إلى رجل يستل السيف ويثأر لها، ثم تندفع إلى ذراعي زيغموند.

في تلك اللحظة ينفتح البابان، فتبدو الغابة وقد غمرها ضوء القمر. يغني زيغموند بجذل آريا الحب والربيع الرائعة (Winterstürme Wichen dem Wonnemond)، وتجيب زيغلينده نشوى (Du bist der Lenz). إنهما يكتشفان أنهما أخ وأخت، وأن السعادة تغمرهما لاجتماعهما بعد فراق. ويدرك زيغموند الآن أن والده هو الذي غرز السيف في جذع الشجرة، وأنه هو المقدر له أن ينتزعه.

يصيح زيغموند مكرراً «فالس» بصوت مفعم بالقوة، ثم يحيي السيف (Nothung! So nenn'ich dich Schwert!)، ويسحبه بحرية. وبانفعال كبير يتعانق زيغموند وزيغلينده، ويندفعان إلى الخارج. وتسدل الستارة.

الفصل الثاني

جبل مقفر يطل على وادٍ ضيق شديد الانحدار. يقف فوتان في الطليعة لابساً درعه وحاملاً رمحه. أمامه برونهيلده في درع الفالكيري. يأمرها فوتان باستدعاء الفالكورات والانطلاق لمعونة زيغموند الذي سيواجه قريباً هوندينغ في معركة. تتسلق برونهيلده صخرة وتغني من فوقها صيحة المعركة، (Hojotoho!) ناظرة أسفل السهل، وتُعلم فوتان باقتراب فريكا، ثم تغادر وهي تتابع نداء المعركة.

وبغضب تواجه فريكا فوتان، ويتبع ذلك محادثة دراماتيكية. إنها تؤنبه بحرارة لأنه أجاز لـ زيغموند سلب زوجة

هوندينغ. ولما كانت إلهة الزواج لا تسمح بانتهاك عهود الزواج، تطلب فريكا من فوتان معاقبة العاشقين المذنبين. فيعترض فوتان قائلاً بأن الآلهة بحاجة ماسة إلى بطل بشري يستطيع تقديم خدمة لا يستطيعون هم أنفسهم إنجازها. ويضيف فوتان؛ من أجل تلك المهمة قُدر على زيغموند ما قُدر، ولذلك السبب فهو يحميه. تشجب فريكا فوتان لأنه يحمي إنساناً آثماً، ثم تنتزع منه وعداً بالحكم على زيغموند.

تخبر فريكا برونهيلده بأن فوتان اتخذ قراره. وبهدوء تدنو برونهيلده من أبيها الذي يغمره شعور من الخزي واليأس، وفي محاولة لمواساته تضع جانباً درعها وأسلحتها وتجثو أمامه. وفي مونولوغ طويل يخبر فوتان ابنته عن محاولاته التراجيدية لاستعادة الخاتم. إنه يكشف لها عن ذهابه أولاً إلى إيردا للمشورة، ففاز بحبها وأنجب منها تسع بنات ـ الفالكورات اللواتي جلبن الأبطال إلى الفالهالا لحمايتها. ثم ربى زيغموند كمحارب غير شرعي، وأعطاه سيفاً سحرياً آملاً أن يستعيد الخاتم. والآن فإن لعنة الخاتم المخيفة سوف تضرب ثانية، لأن فريكا أجبرته على أن يرفض حماية زيغموند في مواجهته المقبلة مع هوندينغ. ويتابع فوتان قائلاً بحرارة: لقد ولى المجد وذهبت القوة، والآن لم يبق سوى النهاية الكئيبة. الآلهة مُدانة، وسيفوز ألبريش. ويتابع فوتان قائلاً لقد اشترى ألبريش، ذلك القزم المثير للاشمئزاز، امرأة بذهبه، وسوف تلد له ابناً سيواصل عمله الشرير. لكنه هو رئيس الآلهة لا يستطيع أن يجد أحداً يساعده على اصلاح العالم. ويقول في سخرية فظة، إن الإله سيسلم الفالهالا إلى النيبيلونغ بمباركته.

وعندما يخبر برونهيلده بأن زيغموند يجب أن يموت، تتوسل إليه لكي يصون حياته. لكن توسلاتها تحرك فيه مشاعر العنف والغضب، ويأمرها بخشونة بإطاعته ويخطو بسرعة إلى خارج المشهد. تقف برونهيلده طويلاً دون حراك ينهكها الرعب واليأس. وأخيراً تلتقط أسلحتها وتسير ببطء

إلى قمة الذروة الصخرية. ومن هناك ترى زيغموند وزيغلينده في السهل. تراقبهما برهة من الزمن، ثم تهبط بحزن من على القمة وتختفي.

تناشد زيغلينده، وقد خرجت عن طورها، زيغموند أن يتركها لتموت وحيدة في عارها. إنها تتخيل برعب كلاب هوندينغ بأنيابها الحادة وقد وثبت عليها. وإثر صرخة حادة تسقط بين ذراعي زيغموند مغمياً عليها. يعانقها زيغموند برقة، ويحدق إليها بقلق.

تقترب برونهيلده ببطء وتقف أمامه هاتفة باسمه، بينما يسمع في الأوركسترا موتيف القدر (Siegmund, sieh, auf mich!). وبمرافقة موتيف الموت، يسأل زيغموند من هذا؟. فتجيبه بوقار قائلة: إن الأبطال الذين كتب عليهم الموت في معركة هم فقط الذين يتفرسون فيها، وإنها جاءت لتأخذهم إلى الفالهالا. وعندما يسأل زيغموند إذا كان من الممكن أن تذهب معه زيغلينده، تقول برونهيلده بأن عليه الانفصال عنها للأبد. يرفض زيغموند بصورة قاطعة الذهاب قائلاً بأنه ينوي الدفاع عن محبوبته وعن نفسه بالسيف السحري الذي يحوذته. فتقول برونهيلده بأن فوتان أبطل سحر السيف، وأنه كُتب عليه أن يُذبح بيد مطارده هوندينغ . وبتهور يرفع زيغموند سيفه ويصيح قائلاً إنه سيقتل زيغلينده ثم يقتل نفسه مفضلاً في ذلك الانفصال عنها. تعد برونهيلده زيغموند، وقد استمالها بتحديه الشجاع، بمساعدته على الرغم من أمر فوتان. وتسأله الاستعداد للمعركة، ثم تندفع بعيداً.

يُسمع بوق هوندينغ من بعيد. ويقبَّل زيغموند زيغلينده النائمة برقة، ثم يقف استعداداً لمجابهة خصمه. يلمع البرق ويهزم الرعد حين يتقابل الرجلان وجهاً لوجه. تحاول برونهيلده حمايته بدرعها. وفجأة ينبثق وهج محمرٌّ من خلال السحب كاشفاً فوتان مع رمحه الموجه نحو زيغموند. فتتراجع برونهيلده برعب وفي اللحظة التي يسدد زيغموند

ضربة مميتة إلى هوندينغ يتحطم سيفه على رمح فوتان المعترض، فيقتله هوندينغ.

أثناء القتال تندفع برونهيلده نحو زيغليندە وترفعها إلى حصانها وتنطلق بها بعيداً. يقف فوتان برهة يتطلع إلى زيغموند. ثم بإشارة ازدراء من يده يسقط إثرها هوندينغ ميتاً. ثم يقسم بغضب على معاقبة برونهيلده ويختفي. وتسدل الستارة.

الفصل الثالث

جبل صخري تحيطه أشجار الصنوبر، يسمع بريلود انطلاق الفالكورات المرتعش والقوي. سحب هائجة تدفعها الريح، دوامة عبر السماء السوداء. وعلى أعلى قمة تنتظر ثلاث من الفالكورات وصول الأخريات اللواتي يشاهَدْن قادمات من السماء يحملن أجساد الأبطال مدلاة من فوق صهوات الجياد. عذارى الحرب يضحكن بفرح وحشي، والجياد تشبُّ وكأنها صُبغت بصبغة المعركة.

فجأة تقترب برونهيلده، فيُصعقن عندما يكتشفن أنها لا تحمل محارباً بل امرأة، هي زيغليندە. تقص برونهيلده على شقيقاتها قصة المعركة قائلة بأن فوتان الحانق جداً يطاردها ليعاقبها على محاولتها مساعدة زيغموند. وتناشدهن أن يعطينها واحداً من جيادهن المرتاحة، فيرفضن ذلك خوفاً من غضب فوتان.

وبينما يتصاعد هدير نُذر العاصفة يدنو فوتان. تناشد زيغليندە الفالكورات حمايتها، فينصحنها بالهروب شرقاً إلى كهف عميق في الغابة حيث ينام فافنر على ذهبه، وفوتان الذي ينأى بنفسه عن ذلك المكان سوف لن يطاردها إلى هنالك. تطلب منها برونهيلده التحلي بالشجاعة لأنها ستلد ابناً سيغدو أكثر الأبطال مجداً في العالم ــ زيغفريد، ثم تعطيها شظايا سيف زيغموند. تشكرها زيغليندە، ثم تلوذ

بالفرار.

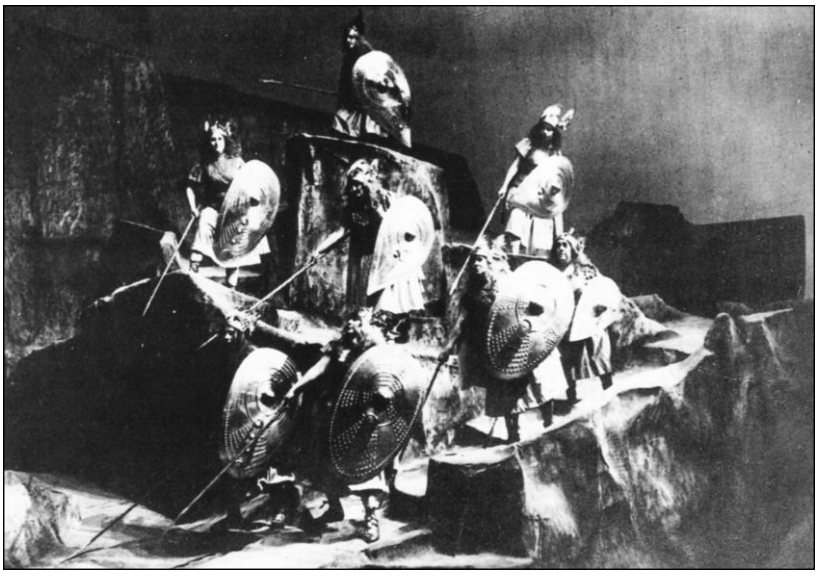
وفي ذروة العاصفة يتقدم فوتان بخطا واسعة. تتقهقر الفالكورات إلى قمة في جبل، وهن يحطن برونهيلده في محاولة لإخفائها. وفي غضب مهيب يأمر الإله فوتان برونهيلده بالوقوف أمامه. تناشده شقيقاتها الرحمة. يعلن فوتان قائلاً إنه من الآن فصاعداً لم تعد برونهيلده فالكوره، ويأمر شقيقاتها بألا يتعاملن معها تحت طائلة عقاب مماثل. تفر الفالكورات الثماني برعب، بينما تخر برونهيلده، وقد حطمها اليأس، على قدمي فوتان.

وطيلة وقت طويل يبقى فوتان وبرونهيلده دون حراك. تهدأ العاصفة، ويصحو الجو، ويهبط الشفق. ثم يتبع ذلك مشهد الوداع الرائع. تحاول برونهيلده ببلاغة تسويغ أفعالها، لكن والدها يصر على عقابها. سوف توضع، وهي في نوم عميق، على قمة هذا الجبل حتى يأتي البطل المنشود فيوقظها. واستسلاماً منها لقدرها تتوسل برونهيلده إليه أن يحميها في سباتها البائس بحائط من نار.

يطوقها فوتان، وقد استولى عليه حبها، بذراعيه ويغني أغنية الوداع المفعمة بالأسى « Leb' wohl, du kühnes, herrliches kind». وعندما يختتم أغنيته يقبل عينيها برقة وهو يغني بحزن عميق «So küsst er die Gottheit von dir» (وهكذا انتزع منكِ الإله ألوهيتك). وببطء تغيب برونهيلده عن الوعي.

يحملها فوتان إلى منحدر معشب تحت شجرة ضخمة، يطبق خوذتها ويضع رمحها بجانبها، ويغطيها بدرعها. وعندئذٍ ينادي لوغا ويأمره بإحاطة العذراء النائمة بالنار. ثم يضرب صخرة برمحه ثلاث مرات. وبمرافقة موسيقا النار السحرية التصويرية المرتعشة، تثب ألسنة اللهب محيطة صخرة برونهيلده. وعلى أنغام موتيف زيغفريد النبوئي، يقف فوتان في عزلته المهيبة على ربوة شامخة تجاه خلفية من

الدخان والنار حاملاً رمحه مغنياً أن من يخشى هذا السلاح لن يستطيع اقتحام النار. وبينما ينبجس موتيف النوم من خلال ثيمة النار، يلتفت فوتان برهة من الزمن ليحدق في رقة وأسى إلى برونهيلده، ثم يختفي. وتسدل الستارة.



كوكبة من الفالكورات؛ يلبسن خوذات مجنحة
مهرجان بايروت 1930

معجم

زيغفــر يــد

الشخصيات

ميمه .....
تينور
زيغفريد ..... تينور
عابر سبيل (الإله فوتان متنكراً) ..... باص ـ باريتون
ألبريش ..... باريتون
فافنر (التنين) ..... باص
طائر الغابة ..... سوبرانو
إيردا (إلهة الأرض) ..... كونترالتو
برونهيلده ..... سوبرانو

المكان : غابة أسطورية في ألمانيا
الزمان : العصور القديمة
التقديم الأول : بايروت، 16 آب عام 1876
اللغة الأصلية : الألمانية

تُقدَّم الدراما الموسيقية زيغفريد، شخصية زيغفريد المركزية في دراما الخاتم.

كان ميمه، وهو قزم يعيش في بيت يشبه الكهف في الغابة، قد ربّى زيغفريد الشاب ابن زيغموند وزيغليندە. وكان القزم قد عثر على زيغليندە، التي فرت بعد موت زيغموند، هائمة في الغابة. فأخذها إلى بيته حيث ماتت وهي تضع مولودها. والآن، وقد بلغ زيغفريد مبلغ الرجال، شرع يأخذ دوره بطلاً مقداراً عليه النصر لأنه غير مدرك للخوف وتعلّم معنى الحب.

يقدم البريلود بإيجاز موتيف ميمه المظلم والملغز، ثم لا يلبث أن يهيمن بإلحاح، قارعاً إيقاعاً يوحي بضربات المطرقة. يُسمع موتيف الكدح، بينما يقاطعه موتيف السيف في كل لحظة.

ترتفع الستارة، بينما تستمر الموسيقا دون توقف.

الفصل الأول

كهف ميمه البدائي في الغابة. في أحد الجوانب تقوم دعامة حجرية تستخدم كـ كير حدادة وفوقها منفاخ كبير. وأمام الكير ثمة سندان يعمل ميمه عليه. يطرَّق ميمه دون طائل نصل سيف. ثم يستبد به الغضب إزاء فشل جهوده (Zwangvolle Plagel Müh' ohne Zweck!). إنه يستشيط غضباً لأن كل سيف يصنعه يحطمه على الفور الشاب الجموح الذي ابتكره من أجله. وبنفاذ صبر يرمي النصل إلى الأرض. ويقول متأملاً إنه لو يستطيع فقط أن يجمع أجزاء السيف المحطم (شظايا سيف زيغموند التي أعطتها برونهيلده لـ زيغليندە) لا نتهت متاعبه. وإنه بامتلاكه هذا السلاح القوي، يستطيع أن يُقنع ذلك الولد الشيطان الطائش بذبح التنين فافنر من أجله واستعادة الكنز الذي

يحرسه التنين بجسده، وبذلك سوف يمتلك الخاتم ويصبح سيد العالم.

يعود ميمه إلى عمله وهو يتذمر من قدره القاسي. وفي تلك اللحظة يدخل زيغفريد، وهو يسحب دباً بحبل. يضع الدب على ميمه ويضحك من محاولات ميمه المسعورة للهرب. وعندما ينتهي من لهوه يقود الدب إلى خارج الكهف معلقاً: لقد أثبت الحيوان أنه مرافق ألطف من ميمه. ثم يتناول السيف الذي كان يعمل به ميمه ويهشمه على السندان، ثم يجلس على مقعد حجري ويلوذ بصمت متجهم.

يحاول ميمه استرضاءه، وأخيراً يقدم له طبقاً من الطعام. يوقع زيغفريد الطبق من يده، وعندئذٍ ينطلق القزم بخطبة تتسم بالشكوى المريرة. ألم يكن سخياً وأبوياً ومتفانياً مع هذا الصبي الذي أطعمه وألبسه وعلمه ما يعرف؟ والآن ما هي مكافأته؟ لا شيء سوى نكران الجميل والمعاملة السيئة! فيجيب زيغفريد بأن الشيء الوحيد الذي تعلمه دائماً من ميمه كان النفور من ميمه نفسه. إنه يتعجب قائلاً: ما الذي دفعه إلى العودة إلى الكهف بينما طيور الغابة ووحوشها أكثر وداً من ميمه؟

ويستمر زيغفريد بإزعاج القزم إلى حد بعيد بتساؤلاته المتواصلة. فيقول إن الحيوانات تعيش معاً بسعادة ـ الذكر ورفيقته وذريتهما. والصغير منهم يشبه أبويه، بينما هو نفسه يعرف فقط القزم البغيض على أنه «والده». ويتابع زيغفريد فيقول: ولسوء الحظ فإنه لا يشبهه البتة، والأكثر من ذلك أنه لا يصدق أن ميمه والده. إنه يطلب بإلحاح معرفة والديه. وعندما يحاول ميمه الهروب من السؤال، يمسكه زيغفريد من حلقومه صائحاً بأنه سيرغمه على الإجابة.

عند ذلك يخبره القزم الخائف إنه منذ وقت طويل عثر في الغابة على امرأة ممددة على الأرض ضعيفة بائسة، فأخذها إلى كهفه، حيث ولدت طفلاً ثم ماتت. ويتابع ميمه قائلاً،

ولكن قبل موتها أخبرته بان الطفل سيدعى زيغفريد وإن اسمها زيغليندە. ويتابع ميمه، إنه علم بأن والد زيغفريد الحقيقي كان قد قتل في معركة. وعندما يطلب من زيغفريد تقديم بعض الإثباتات على صحة قصته الخيالية، يطلعه ميمه على نصل السيف المحطم، وهذا، يشير ميمه، كان المكافأة الوحيدة على صنيعه.

يصيح زيغفريد باهتياج قائلاً بأنه ينبغي أن تجمع هذه الشظايا لتشكل سيفه الحقيقي. إنه يأمر ميمه لكي يعيد جمعها وصياغتها من أجله، مهدداً إياه بالجلد إن هو أخفق. ثم ينطلق الشاب إلى الغابة، تاركاً ميمه يندب قائلاً إن براعة جميع النيبيلونغيين وبراعته سوف لن تكون قادرة على صياغة سيف البطل هذا.

يقف القزم أمام السندان وقد غمره اليأس محاولاً متابعة عمله. عندئذٍ يظهر عابر سبيل عند مدخل الكهف. إنه يرتدي عباءة سوداء طويلة وقبعة ذات حافة عريضة تتدلى فوق عينه المفقودة، ويحمل رمحاً عظيماً. وبعد تقديم نفسه إلى ميمه المرتعش، يقول بأنه جال في العالم وتعلم الكثير من حكمته. يطلب منه القزم بفظاظة أن يتابع طريقه، لكن عابر السبيل، متجاهلاً كلامه، يخطو نحو الموقد ويجلس.

وبعد لحظة يقول بأنه اكتشف في رحلاته أن الإنسان يفتقر إلى الحكمة على نحو موجع. يتطلع إليه ميمه بريبة ويقول إنه مقتنع بما يملكه من قدرات. عند ذلك يقترح عابر السبيل مباراة في المقدرة الذهنية، مقدماً رأسه غرامة إن هو فشل في الإجابة على أي ثلاثة أسئلة يسألها ميمه. يوافق ميمه طامعاً بإيقاع هذا المتطفل في فخ حماقته. ثم يشرع بالسؤال الأول، ما هي السلالة التي تقطن أعماق الأرض؟ فيجيب عابر السبيل؛ إنها سلالة النيبيلونغ ويحكمها ألبريش الذي سرق ذهب الأرض، إنه يأمل أن يستعبد البشرية بذهبه ومعونة خاتم سحري. يسأل ميمه سؤاله

الثاني التالي؛ من الذي يحكم على سطح الأرض؟ يجيب عابر السبيل؛ العملاقان فاسولت وفافنر، إنهما يستحوذان على كنز ألبريش، وفي شجار بينهما حول الغنائم ذبح فافنر فاسولت، والآن يحرس فافنر، وهو في هيئة تنّين كنزه. وفي سؤاله الثالث يسأل ميمه؛ من الذي يحكم السماوات؟ يدوي موتيف الفالهالا في الأوركسترا، يجيب عابر السبيل أن الآلهة هي التي تحكم فوق، وأن فوتان ملكهم، وهو يحمل رمحاً نحت من رماد العالم، نقشت عليه مراسيم مقدسة تتحكم بتصرف الإنسان، وبهذا الرمح يحكم فوتان الآلهة، والنيبيلونغ، والعمالقة على السواء.

والآن، يقول عابر السبيل، جاء دور ميمه. أولاً؛ من هم أولئك الذين يعاملهم فوتان بصرامة أكبر مع أنه يحبهم أكثر من الآخرين؟ الفالسونغ، يجيب ميمه، والمحبوبون الأفضل هم زيغموند وزيغليندة وابنهما زيغفريد. عندئذٍ يسأل عابر السبيل؛ أي سيف يتوجب على زيغفريد أن يمتلكه لذبح فافنر واستعادة الكنز؟ يصيح ميمه إنه الـ «Nothung». والسؤال الثالث ـ من هو الذي سيعيد صياغة السيف المحطم «Nothung»؟ يتمتم ميمه بخوف أنه لا يستطيع الإجابة.

يخبره عابر السبيل بأن الوحيد الذي لا يعرف الخوف يستطيع إصلاح السيف، ثم يغادر، يحدق ميمه بالغابة، ثم يقبع مذعوراً في زاوية. وفي اللحظة التالية يظهر زيغفريد ويسأل عما إذا كان السيف قد جهَّز. فيقول ميمه بأنه كان مهموماً بالمخاوف من أجل زيغموند، لذا لم يهتم بأمر السيف. وعندما يسأله زيغفريد عن معنى الخوف، يقول القزم بأنه سيأخذه إلى نايدهوهل عرين التنين حيث سيتعلم هذا الدرس الهام.

يأمر زيغفريد ميمه بصياغة السيف عله يحمله في طريقه. فيشكو ميمه قائلاً بأنه ليس كفؤاً لهذه المهمة.

عندئذٍ يلتقط زيغفريد السلاح المحطم معلناً أنه سوف يصوغ هذا السيف بنفسه. يشعل النار، ويجهز القالب. وبينما هو يعمل يغني أغنية الحدادة المرحة « Nothung! Nothung! Neidliches Schwert!». يراقبه ميمه برضا، ثم يبدأ بتحضير الشراب السحري، الذي يعتزم أن يسمم به زيغفريد بعدما يذبح فافنر ويستحوذ على الكنز.

وأخيراً ينتهي السيف العظيم. فيبرده زيغفريد في الماء، ثم يلوح به عالياً. ويخرج من الكهف فرحاً. وتسدل الستارة.

الفصل الثاني

منطقة مظلمة في الغابة بلا أشجار. موتيفات فافنر والخاتم واللعنة والدمار منسوجة في ميزورات البريلود الكئيبة.

في الخلفية فتحة الكهف الواسع. ألبريش يربض في الظلال، يراقب كهف فافنر يحدوه أمل باسترجاع كنزه الضائع. يظهر عابر السبيل فيدرك ألبريش أنه فوتان خصمه القديم ويلعنه بوصفه مثيراً للمتاعب. الإله نفسه، يقول ألبريش متهكماً، يخاف من أن يستعيد النيبيلونغ الخاتم، وما يتبع ذلك من عواقب، يجيب عابر السبيل قائلاً بأن ميمه يقود في هذه اللحظة شخصاً سيحظى بالخاتم ـ شاباً لا يعرف معنى الخوف. ويقترح على ألبريش أن يحث فافنر على التخلي عن الخاتم قبل وقوع المحتوم. يوقظ ألبريش بأريحية فافنر، ويصيح قائلاً إنه سيكون راضياً أن يبقى التنّين محتفظاً بالذهب شرط أن يتنازل له عن الخاتم. يهدر التنين صائحاً أن من حقه امتلاك الكنز. يضحك فوتان من خيبة أمل ألبريش، ثم يختفي بكلمة تحذير. يقسم ألبريش على الانتقام ثم يختفي وسط الصخور.

يزداد المشهد ضياءً عندما يطلع النهار. يدخل زيغفريد وسيفه على خصره. يسير ميمه خلفه بتثاقل يحدق

باحتراس. يجلس زيغفريد تحت شجرة زيزفون ويسأل إن كان سيتلقى الآن درساً في الخوف. يشير ميمه إلى الكهف ويخبر الشاب عن أحوال التنّين؛ أنفاسه سم قاتل، قطرة واحدة من لعابه تتلف اللحم والعظم، بمقدوره أن يسحق عظام إنسان بضربة من ذيله. يؤكد زيغفريد أن هذا الوحش الاستثنائي سيشعر قريباً بالسيف «Nothung» في قلبه. ويسخر من ميمه لأنه عرض عليه كل هذا الهراء بدلاً من درس مفيد في الخوف، ثم يطلب منه بنفاد صبر الذهاب إلى الغابة. يخرج ميمه قائلاً إنه سينتظر قرب نبع مجاور.

يتمدد زيغفريد تحت الشجرة متمتعاً بجمال الغابة. وتبدأ الأوركسترا بعزف موسيقا وصفية رائعة تُعرف بهمسات الغابة. يتأمل زيغفريد، ويفكر برقة بأمه التي لا يعرفها. يقاطع أفكاره صوت طائر منبعث من خلال الأغصان، تأسر أغنيته زيغفريد، فيعمد إلى صنع مزمار من القصب ويحاول أن يصفر نداءً جوابياً. لكن النغمات التي تعزفها الأوركسترا خارج المقام لا تنطق بإجابة. وأخيراً يكف زيغفريد عن ذلك، ويرفع بوق الصيد إلى شفتيه، ويعزف نداء البوق الشهير.

عند ذلك يستيقظ فافنر ويجر جسمه التنيني المخيف إلى خارج الكهف. يندفع زيغفريد ويواجه الوحش. يزأر فافنر كاشفاً عن أنيابه، ويسأل عن الذي يجرؤ أن يعكر هجوعه، فيسأل زيغفريد الوحش بسخرية إن كان يستطيع أن يعلمه الخوف. يطلق التنين سمه وهو يخور غضباً، بينما يتدفق الدخان من منخريه. يتجنب زيغفريد بحذق الزبد المسموم، ويثب استعداداً للهجوم. ثم يطعن ذنب التنين، وعندما ينتصب الوحش من الألم يغرس زيغفريد سيفه في قلبه.

يسأل التنين زيغفريد وهو يلفظ أنفاسه، ترى من حرضه على هذا الصنيع المهلك. يجيب زيغفريد بأن تهديد التنّين دفعه إلى استخدام سيفه للدفاع. يدرك فافنر الآن أن لعنة ألبريش على الخاتم أسقطته في النهاية. ويحذر زيغفريد

قائلاً: إن الذي خطط لهذا العمل يخطط أيضاً لموت الشاب. يسأله زيغفريد إن كان يعرف لغز مولده، عندئذٍ يبوح باسمه. يكرر التنّين الاسم ثم يخر ميتاً.

يسحب زيغفريد السيف من جسم التنين فتتطاير نقاط من الدم وتصيب يده. فيصيح زيغفريد قائلاً إنها تشتعل، ثم يضع يده على شفتيه ماصاً نقاط الدم. وبوساطة سحر الدم يجد أنه يستطيع فهم لغة طائر الغابة، الذي بدأ يغني من جديد. يخبره الطائر أن في الكهف كنزاً، وأن أهم ما في الكنز هو الخوذة التي ستساعده على إنجاز المآثر، والخاتم الذي يمنح من يلبسه قوة العالم. يشكر زيغفريد الطائر ثم يدخل إلى الكهف.

يعود الآن ألبريش وميمه، وينشأ بينهما شجار عنيف حول الكنز. يتملك ميمه غضب ضارٍ عندما يرفض ألبريش أن يتقاسما الخوذة والخاتم ويطالب بالكنز كاملاً. وفي ذروة المجادلة يظهر زيغفريد ومعه الخاتم والخوذة. يتفحصهما عن كثب، ثم يضع الخاتم في إصبعه، ويعلق الخوذة في حزامه. يبدأ طائر الغابة في الغناء ثانية، ويخبر زيغفريد أن تذوقه لدم التنّين سيمكنه من الآن فصاعداً من التكهن بالمعنى الحقيقي الذي يكمن خلف كلمات ميمه المضللة.

يتبع ذلك محاورة غير عادية، يفهم زيغفريد من خلالها نية ميمه بتسميمه. وعلى الرغم من ذلك يقدم ميمه لـ سيغفريد قرن الشراب الذي يحتوي السم. فيعاجله زيغفريد بضربة واحدة مميتة من سيفه. إثر ذلك يقدم ألبريش وهو يضحك بمكر. يسحب زيغفريد جثة القزم إلى داخل الكهف، ثم يسد فتحة الكهف بجثة التنين، يتردد صدى موتيف اللعنة في الأوركسترا مذكراً بلعنة الخاتم التي تستدعي ضحية أخرى. يلقي زيغفريد بنفسه، وقد أنهكه التعب، تحت شجرة الزيزفون، ويتأمل عزلته وماضيه الملغز. يغني طائر الغابة ثانية، ويخبر زيغفريد عن برونهيلده التي تستلقي نائمة فوق

صخرة هائلة على قمة جبل تحوطها ألسنة اللهب، والذي لم يعرف الخوف أبداً يمكنه أن يقتحم النار ويفوز بالعذراء الماجدة ويتزوجها. يصيح زيغفريد بابتهاج قائلاً إنه هو هذا البطل، لأنه لم يفهم أبداً درس الخوف. ويطلب من الطائر بحماسة أن يقوده إلى صخرة برونهيلده. ثم ينطلق زيغفريد ملاحقاً صوت الطائر، بينما نسمع في الأوركسترا موسيقا النار وموتيف زيغفريد، وتسدل الستارة.

الفصل الثالث

وادٍ صخري موحش، يعرض التمهيد الموجز موتيفَيْ حاجة الآلهة والمعاهدة، اللذان يرتفعان تدريجياً إلى الذروة مع ثيمة غروب الآلهة. ثمة عاصفة ثائرة أثناء رفع الستارة. يدخل فوتان الذي ما زال في زي عابر السبيل، ويتوقف أمام فتحة كهفية في الصخور. ينادي إيردا إلهة الأرض. يلتمع ضوء في الكهف، وتصعد إيردا من الأرض ببطء. يتبع ذلك محادثة طويلة. يحاول فوتان أن يعلم من الإلهة الكلية الحكمة كيف يمكن أن تتوقف أعمال القدر. فتشير عليه إيردا أن يسأل ابنته برونهيلده التي وُهِبت أيضاً الحكمة الإلهية. وعندما يكشف لها فوتان كيف عاقب برونهيلده، توبخه إيردا على قساوته، مشيرة إلى أنه بخطاياه التي تثقل ضميره في موقع ليعاقب بشدة.

ومع ذلك يتابع فوتان بعناد قائلاً إن الحكمة التي رسختها إيردا في قلبه، لم تجلب له السلام والثقة، بل الفزع والارباك. والآن يتوجب عليها أن تخبره كيف يتغلب على اليأس الذي يغمر روحه. وفي مواجهة رد إيردا الغامض يستسلم فوتان إلى قدره. ثمة توقف طويل. ثم يعلن فوتان بكآبة أنه لم يعد الآن منشغلاً بهلاك الآلهة القريب. فقد حاز زيغفريد دون خوف الخاتم، وبمعونته سوف يفوز بـ برونهيلده، وبمأثرة الحب تلك سوف يخلص العالم. وحين يأمر إيردا

بالعودة ثانية إلى نومها الأبدي، تغوص ببطء عائدة إلى الأرض.

ومن بعيد يشاهد فوتان زيغفريد يقترب، فيجلس منتظراً وصوله، يندفع الشاب بقلق متعقباً طائر الغابة، الذي يتحرك باضطراب للحظة ثم يختفي، يلمح زيغفريد فوتان ويسأله عن الطريق المؤدي إلى الصخرة المطوقة بالنار. وبدلاً من الاجابة، يستجوب فوتان الشاب، فيخبره زيغفريد عن ميمه، وعن قتل التنّين بسيفه، وعندما يسأله من الذي صاغ السيف، يجيبه زيغفريد بأنه هو من فعل ذلك.

يخبر زيغفريد الغريب وقد ضايقه بأسئلته بأنه ليس لديه وقت للكلام التافه. ويطلب منه أن يدعه يواصل طريقه إلى الصخرة.

وفي غضب مهيب يعترض فوتان طريقه، ويطلب منه التطلع إلى قمة الجبل حيث تتوهج نار عظيمة، ويتابع قائلاً، وهناك تنام العذراء، ولكن الذي يجرؤ على الدنو منها سوف تلتهمه ألسنة اللهب، يحاول زيغفريد بخشونة تنحية فوتان جانياً، وإذ ذلك يمد الإله رمحه أمامه معترضاً سبيله. وعندما يستل زيغفريد بغضب سيفه، يحذره فوتان قائلاً بأن رمحه حطم ذات مرة نفس السيف الذي يحمله زيغفريد بين يديه ـ وسيفعل ذلك مرة أخرى. وفي ومضة إدراك مفاجئة يصيح زيغفريد قائلاً؛ وأخيراً يواجه عدو والده. يزأر زيغفريد، وبضربة قوية يحطم رمح فوتان. ثمة برق ورعد ثم يختفي فوتان.

يتوجه زيغفريد نحو الجبل المشتعل، رافعاً بوقه إلى شفتيه، ثم ينفخ نداء بوقه ويخوض في ألسنة اللهب. يغلف المشهد ضباب متوهج، في حين تعلو موسيقا النار في الأوكسترا.

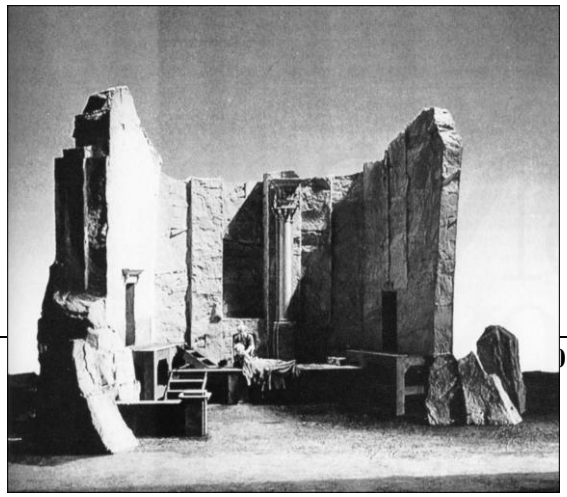
عندما ينقشع الضباب نرى قمة الجبل المشمسة حيث تستلقي برونهيلده نائمة تحت شجرة تنوب ضخمة. تهمس الوتريات بموتيف النوم. يظهر زيغفريد من خلف صخرة ويحدق

بالمشهد بذهول. يلاحظ جواداً مطهماً يقف في الجوار. يدنو زيغفريد ببطء من الجسم النائم في درع وخوذة، ومستور جزئياً بترس عظيم.

يرفع الترس بلطف، ويحدق بوجه المحارب الفاتن. وبحذر يقطع بسيفه أربطة درع الصدر، ثم يرفع الدرع. ويصعق عندما يكتشف أن المحارب هو امرأة فاتنة. وفجأة يوجعه هاجس عميق في صدره. ثم يخر إلى جانب برونهيلده.

وبعد لحظات ينهض ببطء، ويثبت عينيه في وجه برونهيلده. ثم ينحني، مأخوذاً بجمالها الساحر، ويقبل فمها بشهوة متقدة. تستيقظ برونهيلده، تهلل بنشوة للعالم المشمس من حولها. تلتفت إلى زيغفريد وتحييه بفرح بوصفه ابن الأم التي ناصرتها على الرغم من فوتان.

تهز زيغفريد عاطفة الحب غير المألوفة فيستجيب لها بذهول وجذل، ويحاول معانقة برونهيلده. تتراجع برونهيلده برعب، مدركة أنها بدرعها المنزوع يكون البطل قد نزع عنها ألوهيتها. إنها لم تعد فالكورة، بل امرأة بشرية. تناشد زيغفريد بيأس أن يدعها قائلة بأنها تعاف العناق البشري. يندفع نحوها معلناً حبه، فتستسلم أمام حماسته الملتهبة قاطعة صلتها بالفالهالا وبعظمة الآلهة. ويمتزج صوتاهما أثناء غنائهما ثنائي الحب الرائع الذي غمرهما في فجر عالمها الجديد «Leuchtende Liebe! Lachender Tod!». ويرتمي أحدهما بين ذراعي الآخر. وتسدل الستارة.



استيقاظ برونهيلده في الفصل الثالث من أوبرا زيغفريد
مهرجان بايروت (1976-1980)

معجم

غـروب الآلهـــة

الشخصيات

النورن* الأولى .....
كونترالتو
النورن الثانية بنات إيرد
ميتسو ـ سوبرانو
النورن الثالثة .....
سوبرانو
زيغفريد ..... تينور
برونهيلده .....
سوبرانو
غونتر ..... باص
ولدا غيبيش وغريمهيلده (الغيبيشونغ)
غوترون .....
سوبرانو
هاغن أخوهما غير الشقيق، ابن غريمهيلده وألبريش
باص
فالتراوته .....
ميتسو ـ سوبرانو
ألبريش ..... باص
فوغليندة ..... سوبرانو
فيلغوندة عـــذراوات الـــرايـــن .....
ميتسو ـ سوبرانو
فلوسهيلده .....
كونترالتو
أتباع ـ محاربون ـ نساء

* النورن : إحدى إلاهات القدر الثلاث في الأساطير الإسكندنافية. (المورد)

معجم

المكان: ألمانيا الأسطورية
الزمان: العصور القديمة
التقديم الأول: بايروت، 17 آب، عام 1876
اللغة الأصلية: الألمانية

معجم

تمهيـــد

صخرة برونهيلده (كما في المشهد الختامي للفالكيري وزيغفريـد). الوقـت ليلاً. في أســـفـل الخلفية ثمة وهج نار تحوط الصخرة. في العتمة، ثمة ضوء ضارب إلى الزرقة، نرى النورنات الثلاث. تفك النورن الأولى من حول جســدها حبل القدر، وتربط أحد طرفيه إلى شــجرة صـنوبر، ثم تمرره إلى الأخريين. وبينما هن ينسجن، تتقرر مصائر الآلهة والناس.

تغني النورن الأولى أنهـا بينمـا كانت تنســـج ذات يوم قرب نبع أســـفل شـــجرة الدردار، ظهر فوتان وقايض إحدى عينيه بشـربة من مياه الحكمة. ثم كسر فرعاً من الشجرة وصـــنع رمحاً عظيماً، وبعد ذلك ذبلت الشـــجرة وجف النبع. تتـابع النورن الثـانيـة القصـــة، وهي تلف الحبـل حول نتوء صـــخري، فتصـــف كيف نقش فوتان على رمحه المعاهدات المقدســـة التي تمنحه القوة العالمية، وكيف تحطم الرمح بعـد ذلـك على يد زيغفريد، ثم عاد فوتان إلى الفالهالا وأمر الأبطال بقطع شـــجرة الدردار. تمســـك النورن الثالثة طرف الحبل وتختتم الحكاية. لقد تقطعت فروع الشجرة إلى قطع وتكدسـت كمتراس حول الفالهالا. وتترنم النورن الثالثة قائلة إن فوتان وجيشـــه ينتظرون يوم الحســـاب الذي ســـيأتي عندما تلتهم ألسنة اللهب المتراس والقلعة.

تكمل النورنات النبوءة ويغنين قائلات بأن فوتان سـيغمد رمحه المحطم في صـدر لوغا، الذي أحاط بوسـاطة السحر صـخرة برونهيلده. ثم ســيســحب الرمح متوهجاً بفعل إله النار، وسـيقذف به إلى متاريس الفالهالا، وبذلك يضرم النار المـدمرة. وبنبرات رعـب تصـــرخ النورنـات قائلات بأن حواف الصـــخرة مزقت خيوط الحبل. وبينما هن يندبن لأن شـــرور العـالم ولعنة ألبريش قد قطعت خيوط الحبل، يُســـمع في الأوركســـترا موتيف القدر. تربط النورنات أنفســـهن بالحبل

الممزق ثم يختفين، صارخات لأنهن سيعدن الآن إلى أمهن الأرض.

يضيء الفجر القمة الصخرية. وتظهر برونهيلده وزيغفريد. تغني برونهيلده، أن على زيغفريد الآن أن يتقدم نحو النصر من أجلها. وفي تبصر مشؤوم تكشف أنها تنتابها فكرة فقدانها حبه. لقد أعطته الحكمة الإلهية على حساب ألوهيتها. والآن هي تملك الحب البشري لتقدمه له، وهو، بصفته بشرياً، ربما يدوس في يوم ما هذا الحب. وتناشده ألا ينسى عهود حبهما. يعدها زيغفريد بأن يُكمل مآثره المجيدة لأجلها. ويعطيها الخاتم السحري. رمزاً للإخلاص وتعطيه برونهيلده، على سبيل المبادلة، جوادها (غران).

وفي نهاية ثنائي نشوان يبدأ زيغفريد رحلته إلى وادي الراين. تراقبه برونهيلده وهو يبتعد ملوَّحة له بفرح غامر. تسدل الستارة، بينما تعزف الأوركسترا موسيقا رحلة الراين المألوفة، ثم تتواصل الموسيقا عارضة موتيف هاغن بينما ترتفع الستارة ثانية.

الفصل الأول

قلعة الغيبيشونغ على الراين. يجلس غونتر، ملك الغيبيشونغ، على عرشه وإلى جانبه أخته غوترون. إنهما يتحدثان مع هاغن، الذي يجلس إلى طاولة أمامهما. يبدي هاغن قلقه إزاء مستقبل سلالة الغيبيشونغ، ذلك أن غونتر غير متزوج،وكذلك غوترون. إنه يود أن يتزوج غونتر برونهيلده الأجمل بين النساء، لكن عريسها الذي قُدر عليها الزواج منه هو زيغفريد البطل الأعظم في الدنيا. لقد كان شجاعاً إلى حد كاف ليخترق دائرة اللهب السحرية ويصل إلى قمة الجبل التي تستلقي عليها. ثم يقص هاغن حكاية زيغفريد، أصله ومغامراته، ثم يضيف قائلاً إن بطلاً له هذه المنزلة الرفيعة يجب أن يكون زوجاً لـ غوترون. يعنفه غونتر بغضب

على أحلامه التي لا يمكن تحقيقها.

في تلك اللحظة يأخذ هاغن غونتر جانباً ويحدثه عن خطته الشريرة قائلاً، عندما يزور زيغفريد، وهو في رحلته إلى الراين، قلعة الغيبيشونغ، يمكنه أن يعطيه شراباً سحرياً يجعله ليس تحت سلطة غونتر فحسب، بل ينسى برونهيلده ويقع في غرام غوترون. وبسيطرة الرقية يمكن إقناع زيغفريد باستمالة برونهيلده من أجل غونتر في مقابل اتخاذ غوترون عروساً له.

وبينما هما يتحدثان يُسمع نداء بوق زيغفريد من بعيد، ثم يصل القارب الذي يحمل زيغفريد وجواده إلى عدوة النهر. يرعد موتيف اللعنة عندما يقفز زيغفريد وهو على جواده إلى اليابسة. يترجل عن فرسه ويدخل القلعة, يشير هاغن بهدوء إلى غوترون أن تنسحب إلى غرفتها. ويضع غونتر أراضيه واتباعه ونفسه تحت تصرف زيغفريد. في مقابل ذلك لا يستطيع زيغفريد تقديم شيء سوى عضلاته القوية وسيفه. يقترب هاغن من زيغفريد قائلاً بأنه تناهى إلى سمعه أن زيغفريد قد حاز كنز النيبيلونغ. فيرد زيغفريد بحذر أنه نسي ذلك، لأن الذهب لا يعنيه أبداً. والشيء الوحيد الذي احتفظ به من الكنز هو الخوذة. ويضيف أنه لا يعرف الغرض منها. فيقول هاغن؛ يقال إنها تمثل قطعة رائعة من حرفية النيبيلونغ، ويشرح قوتها السحرية، ثم يسأل زيغفريد إن كان لديه شيء آخر من الكنز. فيجيب زيغفريد؛ الخاتم، الذي هو الآن في يد امرأة. فيبدي غونتر دهشة كبيرة. وبينما يتحدث عونتر مع زيغفريد، يفتح هاغن بتطفل باب غرفة غوترون. تخرج غوترون وهي تحمل قرناً يحتوي على الشراب السحري. تقدمه لـ زيغفريد وتدعوه إلى شربه.

وبسرعة تمحو الجرعة ذكرى برونهيلده من عقله، ويحدق بإمعان إلى غوترون بعاطفة جياشة. فتنسحب

غوترون، وقد أربكتها وشوشتها حماسته، إلى غرفتها. يعد زيغفريد أن يرتحل فوراً لجلب برونهيلده لـ غونتر، وبوساطة الخوذة سيخطب ودها في هيئة غونتر. ولقاء هذه الخدمة يؤكد له غونتر أن غوترون ستغدو عروسه. ثم يخز الاثنان ذراعيهما ويمزجان دمهما بالنبيذ، ويشربانه مقسمين قسم أخوية الدم، ويمتزج صوتاهما في ثنائي قوي «Blühenden Lebens Labendes Blut». ويعلن الاثنان أن من يحنث بالقسم يتوجب عليه دفع غرامة من دم قلبه. يرفض هاغن أن يشرب قائلاً بأن دمه بارد جداً من أجل جرعة نارية كهذه.

يثب زيغفريد وغونتر بعد أن حملا سلاحهما إلى القارب، ثم يجدفان سعياً وراء مغامرتهما. تظهر غوترون وتتطلع إليهما وهما يبتعدان وتغني في نشوة اسم زيغفريد. يحمل هاغن درعه ورمحه ويراقب الرجلين وهما يغادران. وبسخرية يتمنى لهما رحلة موفقة، ويتلذذ بسعيهما وراء عروس غونتر الذي سيجلب له الخاتم. « Hier sitz'ich zur wacht». وتسدل الستارة، بينما تتواصل الموسيقا دون توقف في إنترلود تهيمن عليه ثيمات دمار وانتصار النيبيلونغ المعتمة. يُسمَع موتيفا الذهب والخاتم، ثم موتيف برونهيلده. وهنا ترتفع الستارة ثانية على صخرة برونهيلده ـ كما هو الحال في مشهد التمهيد.

تنظر برونهيلده في نشوة إلى الخاتم السحري في إصبعها، لكن صوت الرعد يروعها. وبينما يتردد صدى انطلاق الفالكورات في الأوركسترا، تنطلق فالتراوته في حماسة وحشية. تسألها برونهيلده بتلهف هل أتت تحمل رسالة صفح من فوتان. ودون أن تترك لها فرصة الإجابة تغني بجذل، أن حكم فوتان القاسي كان بركة مقنعة، لأنها جلبت لها هبة الحب.

وبنفاد صبر تسكتها الفالكورة وتخبرها عن سبب

قدومها. فتصف لها، وذلك في سرد فالتراوته الشهير « Seit er von dir geschieden»، كيف ينتظر فوتان والآلهة لحظة سقوطهم. فقد قال فوتان إن أعادت برونهيلده الخاتم إلى عذراوات الراين، فإن لعنة ألبريش ستزول وسيترسخ سلام الفالهالا. وتناشد فالتراوته برونهيلده التخلي عن الخاتم، لكن برونهيلده تجيب بأنها لن تتخلى عن هذا التذكار الذي هو عربون حب بطلها، حتى لو أدى ذلك إلى تدمير الآلهة. وبصيحة تحذير ويأس تنطلق فالتراوته بعيداً.

الآن يزداد وهج النار، التي تحيط الصخرة، توهجاً بألسنة اللهب التي تتواثب في المشهد لترافق موسيقا النار السحرية. تنظر برونهيلده إلى أسفل الوادي تحيي دنو زيغفريد. ويظهر زيغفريد، لكن برونهيلده تتراجع برعب عندما ترى غريباً يقف أمامها. إنه زيغفريد وقد أخفى معظم وجهه بوساطة الخوذة منتحلاً شخصية غونتر. وبصوت زائف يخبر برونهيلده بأنه غونتر وأنه قدم ليعلنها عروساً له. ثم يمسك بها، وبعد صراع ضار، ينتزع الخاتم من إصبعها ويدفعها إلى كهف في قاعدة الصخرة. وقبل أن يدخل، هو نفسه، يستل سيفه صائحاً ـــ الآن في صوته الطبيعي ـــ سيحرس ذلك السلاح عروس غونتر.

الفصل الثاني

إلى اليمين مدخل صالة قلعة الغيبيشونغ. إلى اليسار عدوة نهر الراين المائلة. في الخلف ترتفع قمة الجبل التي تبرز فوقها هياكل الآلهة، فوتان، فريكا، دونر. الوقت ليلاً. يجلس هاغن دون حراك، وبيده رمحه وترسه، بجانب عمود من أعمدة القاعة ينتظر عودة زيغفريد وغونتر. يجثو أمامه ألبريش ويداه على ركبتي هاغن. ألبريش يخبر هاغن بقصة لعنة الخاتم، ثم يجعله يقسم على استرجاع الخاتم.

يتلاشى صوت القزم بينما يختفي في الظلال. يبزغ الفجر. ويوقظ زيغفريد، الذي ظهر فجأة، هاغن ويشرح له كيف نقلته الخوذة فوراً من صخرة برونهيلده. ويقول بأن غونتر وعروسه يتبعانه في الزورق. تدخل غوترون فيرحب بها زيغفريد ببشاشة. ويروي لها كيف استطاع الوصول إلى برونهيلده. وكيف ساعده سيفه على الالتزام بقسمه الذي أقسمه مع غونتر. ويطلب من هاغن دعوة الأتباع للاحتفال بالعرس، ثم يذهب إلى القاعة مع غوترون.

ينفخ هاغن في البوق داعياً الأتباع من الغيبيشونغ «Hoiho! Hoiho! Hoiho»، وبسرعة يتجمع على عدوة الراين حشد كبير من الناس مرددين في كورس قوي ونشيط. يعلن هاغن أن زيغفريد البطل جلب فالكورة عروساً لـ غونتر، وهو نفسه (زيغفريد) سيتزوج غوترون. ويدعو الجميع إلى حفل العرس. وأثناء ذلك يصل القارب الذي يحمل برونهيلده وغونتر، وحين يلمس اليابسة يهتف المدعوون في بهجة.

يقود غونتر بفخر برونهيلده. إنها تسير إلى جانبه محنية الرأس، ويعكس شحوبها البؤس والذل، يقدم زيغفريد وغوترون مع وصيفاتها من القلعة. ترى برونهيلده الخاتم في إصبع زيغفريد، فتصرخ قائلة إن غونتر أجبرها على أن تغدو عروسه. وانتزع الخاتم من يدها، ثم تطلب معرفة كيف انتقل الخاتم إلى إصبع زيغفريد. يرتبك غونتر ويقول إنه لم يعط زيغفريد الخاتم. تلتفت برونهيلده إلى زيغفريد وتتهمه بالخيانة وبسرقة خاتمها. لكن زيغفريد، الذي مازال تحت تأثير الجرعة، يحدق إلى الخاتم قائلاً بأنه انتزعه من التنّين، وليس من يد امرأة. يخطو هاغن إلى الأمام ويتهم زيغفريد أيضاً بالخيانة، ويطلب الثأر باسم غونتر. ودون أن يعي التهمة الموجهة إليه، يعلن زيغفريد أنه كان وفياً لـ غونتر، وأن سيفه (نوتانغ) كان حارس أمانته.

عنـد ذلـك يحمـل هـاغن رمحـه ويطلـب من زيغفريد أن يقسـم عليه. يضـع زيغفريد أصابعه فوق الرمح ويقسـم بأنه لم يتزوج برونهيلـده أبـداً «Helle Wehr!». تنـدفع برونهيلده شـــاحبة غاضـــبة نحو الرمح وتَنْذُره لدمار زيغفريد بســـبب خيانته وحنثه باليمين. لا يكترث زيغفريد بغضـبها الشـديد، ويعـانق غوترون، ثم يـدعو الجميع إلى الاحتفـال بـالعرس. ويقود غوترون إلى القلعة يتبعه المدعوون.

تبقى برونهيلـده وغونتر وهـاغن للتخطيط للثأر. وعندما يســأل هاغن برونهيلده كيف يمكن القضــاء على زيغفريد، تقول بأنها بوسـاطة فنونها السـحرية جعلت البطل منيعاً لا تجدي مهاجمته ـــــــ إلا ظهره الذي لا يديره لعدو. فيقول هاغن إذن ســـيكون هدفاً لرمحه. لكن غونتر الذي يفكر بـ غوترون يعترض على قتل زيغفريد. فيهمس هاغن؛ أن موته ســـيهب الغيبيشـــونغ الخاتم، ولا ينبغي أن تعرف غوترون كيف مات البطل، ويتابع قائلاً في الغد سـتجري حفلة صيد كبيرة، وخلالهـا ســـيقتـل خنزير بري زيغفريـد. وفي حين تتمـازج أصـــوات المتـآمرين في التعبير الـدرامـاتيكي للثأر، ينبثق من القلعـة موكب العرس مع الأتباع يحملون غوترون وزيغفريـد على تروســـهم. يجبر هـاغن برونهيلـده على الانضمام إلى المسيرة مع غونتر.

الفصل الثالث

غـابـة على منحـدر الراين. عـذراوات الراين يمرحن في المـاء. يظهر زيغفريـد على عـدوة النهر، يراقـب الحوريـات ويســـألهن إن كن قـد رأين الطريدة التي كان يبحث عنها. فيســألنه بمزاج إن كان ســيعطيهن خاتمه فســيخبرنه أين تختبئ طريـدتـه. وعنـدما يرفض يوبخنه لكونهن بائســـات. وعنـدمـا يجـدن أنـه مصـــمم على الاحتفاظ بالخاتم تتحول

ملاطفتهن إلى توسل جدي، ويحذرنه من لعنة الخاتم التي ستصرعه في يوم من الأيام. يمتزج صوت زيغفريد بأصواتهن في أداء لحني وهو يعبر عن ازدرائه بنصيحة النساء.

تسبح عذراوات الراين مبتعدات. يسمع زيغفريد أبواق الصيد، وينفخ في بوقه نداءً جوابياً. يظهر هاغن وغونتر يتبعهما أتباعهما يحملان الحيوانات المصيدة. يستعد الصيادون ليولموا بما اصطادوه. يخبرهم زيغفريد كيف فقد أثر طريدته واقترب من عدوة الراين حيث الحوريات الثلاث اللواتي أخبرنه بأنه سيقتل قبل حلول الليل. ينظر غونتر برعب إلى هاغن، الذي قدم لـ زيغفريد خمراً يتضمن جرعة تعيد له ذاكرته.

وحين يتحلق الصيادون حول النار، يلتفت هاغن إلى زيغفريد ويسأله أن يخبره عن بطولاته. وحين يصفو عقل زيغفريد بفعل الجرعة يروي كيف اقتحم ألسنة اللهب وأعلن برونهيلده عروساً له « Mime hiess ein mürrischer Zwerg»، فيثب غونتر برعب على قدميه. وفي تلك اللحظة يحلق غرابان ثم يبتعدان نحو الراين. وحين يلتفت زيغفريد ليراقبهما، يباغته هاغن بطعنة من رمحه في ظهره. يسقط زيغفريد على ترسه، في حين يختفي القاتل في الظلمة. وفي نزعه الأخير ينهض زيغفريد ويغني وداعاً مؤثراً، وداع برونهيلده.

يتبع ذلك موسيقا مارش زيغفريد الجنائزية المهيبة، التي تتتبع في ثيمتيها ماضي البطل وموته المأسوي. يرفع الأتباع جثمان زيغفريد على أكتافهم ويغادون في موكب دراماتيكي. الضباب المتصاعد من الراين يغلف المشهد تدريجياً أثناء هذا الفاصل. وحين ينقشع الضباب نرى قاعة قلعة الغيبيشونغ، كما في الفصل الأول.

تقفز غوترون، وقد عذّبها هاجس الكارثة، على صوت بوق الصيد الآتي من بعيد. يصل فريق الصيد، وتراقب

غوترون، وقد شـــلَّها الرعـب، الأتباع وهم يُدخلون جثمان زيغفريد ويضـعونه وســط القاعة. وعندما يخبرها هاغن بأن خنزيراً برياً قتل زيغفريد، تطلق صـــرخة ألم وتســـقط فوق الجثمان مغشـــياً عليها. وبعد برهة يعود إليها الوعي وتتهم غونتر بجريمة القتل، لكن غونتر يصـــرخ قائلاً بأن هاغن هو المجرم. وبتحدٍ وحشي يعترف هاغن بصنيعه. ثم يعلن بأن زيغفريد قد أقســم زوراً على رمحه، وأن ذلك الرمح نفســه ثأر الآن من خيانته. ثم يصـــرخ قائلاً إن الخاتم من حقه، ثم يندفع نحو غونتر ويقتله بضربة من سيفه. وبينما هو يلتفت لينتزع الخـاتم من يـد زيغفريـد الميـت، ترتفع ببطء الـذراع الميتة، وكأنها إيماءة تحذير. يقف الحشـد الصاخب متجمداً من الرعب.

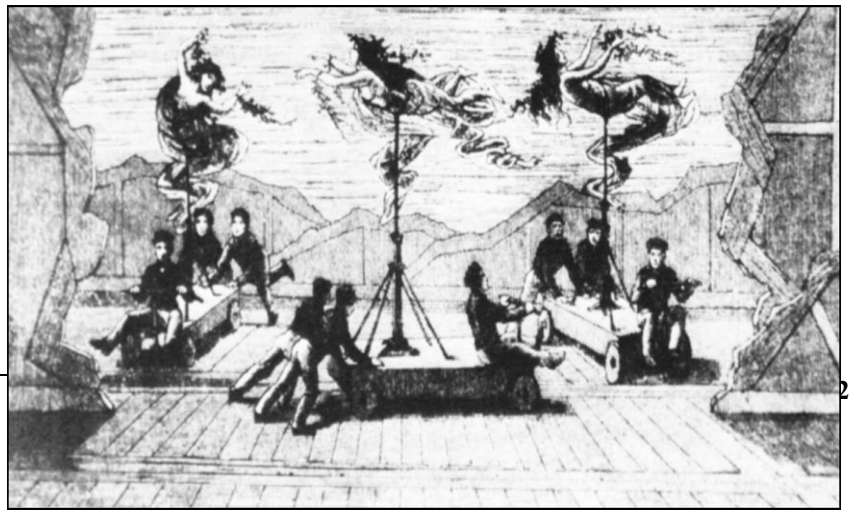
تصـــل الآن برونهيلـده، وتطلب بازدراء من الناس الكف عن نحيبهم الطفولي لأنهم غير كفؤ للبطل. تصـرخ غوترون قائلة بأن برونهيلده هي التي تســـببت في محنتها، بينما تخبرها برونهيلده بازدراء بأنها، غوترون، لم تكن أبداً زوجة لـ زيغفريـد، بـل مجرد دخيلـة. تـدرك غوترون أنهـا هي أيضـــاً ضحية لغدر هاغن فتلعنه، ثم تخر فوق جثمان غونتر.

تأمر برونهيلده الأتباع ببناء محرقة فوق عدوة النهر، وأن يأتوها بجواد زيغفريد. تنظر برونهيلده إلى البطل وتســـكب حبها وحزنها «Wie Sonne lauter strahlt mir sein Licht». ثم ترفع ناظريها وتدعو الآلهة أن ينظروا إلى ما فعلوه من دمار، وتســحب الخاتم من إصــبع زيغفريد وتضــعه في إصــبعها. وتنظر باتجاه الراين وتغني؛ عما قريب ســتسترجع عذراوات الراين خـاتمهن الثمين من رمـادهـا، نظيفاً من لعنته. وبأمر منهـا يحلق الغرابـان، اللـذان حطا قرب عدوة النهر، عائدين إلى فوتان ومعهما رســالة تقول بأن هلاكه وشــيك. وتطلب منهمـا برونهيلـده التوقف عنـد النـار التي تطوق الصـــخرة، ويخبرا لوغـا أن يلتحق بـالآلهـة في ســـاعتهم الأخيرة. ثم تنتزع من يد أحد الأتباع مشعلاً، وتقذفه إلى المحرقة التي

تنفجر بألسنة اللهب.

يؤتى بجواد زيغفريد . وبمصـــاحبة موســـيقا مشـــهد القربـان العظيم، تحيي برونهيلـده زيغفريـد في موتـه، ثم تنطلق ممتطية جواد زيغفريد، وتقذف نفســها في المحرقة المشـــتعلة. تتأجج النيران وتبدو وهي تلتهم القاعة كلها. وعنـدمـا يخبو اللهـب، يجيش الراين بطوفـان عنيف، دافعـاً عـذراوات الراين إلى قمته. وعندما يراهن هاغن يغوص في النهر كالمجنون ليسـتحوذ على الخاتم المشـتهى، ويصيح «Zurück Vom Ring» ابعـدن عن الخاتم. فتجره العذراوات إلى أسـفل، ثم يظهرن مع فلوسـهيلده وهي تعرض الخاتم في إيماءة نصر فرحة.

يخمـد الراين. وفي البعيـد يبزغ وهج من خلال حزام السـحب الأسـود، كاشـفاً عن الفالهالا وفوتان مع الآلهة من حوله، يواجهون قدرهم المشـؤوم. تعصف الموسـيقا، وتصل إلى ذروة عظيمـة على ثيمتي الراين والفـالهـالا، ثم تخبو، لتحلق عـاليـاً الوتريـات وهي تعزف ثيمـة بزوغ فجر عهـد جديد، عهد الحب. وتسـدل السـتارة.



في الخلفية عذراوات الراين
وهن يسبحن

ملاحظات حول رباعية "خاتم النيبيلونغ"

كتبت بمناسبة تقديم فرقة المسرح الوطني لـ " خاتم النيبيلونغ " في بادن - بادن

فيلهيلم فورتفينغلر
ترجمة : آني سيراداريان

إن خاتم النيبيلونغ هو من أعمال فاغنر التي أثارت، ولا تزال تثير، الكثير من الجدل. فهذا العمل لم يحصل على الشعبية الكبيرة التي حصلت عليها أعماله التي قدمها في شبابه، كما أنه لم يحصل على استحسان الموسيقيين كما حصلت عليها أعماله الأخرى مثل «تريستان وإيزولده» أو «أساتذة الغناء في نورينبيرغ».

في الواقع توجد بعض الاختلافات الأساسية بين الخاتم وأعماله الأخرى، ولكن ليس من السهل تحديد هذه الاختلافات. فعندما نستمع إلى «تريستان وإيزولده» أو «أساتذة الغناء في نورينبيرغ» فإننا نشعر أن شيئا ما يعطي العمل وحدته، وإن ظهرت في أشكال مختلفة لا يمكن تحديدها. إن جواً معيناً يحيط بجميع عناصره ويطبعها بطابع معين.

ويسود لدى المستمع انطباع بأن العمل ينطلق من مركز معين، هذا المركز هو الذي يغذي العمل، وفي الوقت نفسه يعطيه إشعاعات مضيئة. ومن هذا المركز يأتي هذا النَفَس المميز لكلا العملين والخاص بهما فقط. وهذا النَفَس ينتقل من العمق إلى السطح، إلى الكتابة الموسيقية. وهو يتغلغل فينا ابتداءً من المقدمة الموسيقية ــ افتتاحية كانت أم تمهيداً يعطي فكرة ملخصة عن العمل ــ حتى آخر ميزور موسيقي بالعمل. فهنا يوجد جو خاص متشرب بالشعر والشعور الإنساني يعطي الحياة واللون للعبة المسرحية، ولكن كل ذلك يُبنى ببطء شديد، قطعة قطعة، مرتكزاً على عدد من العناصر المشهدية الباهرة ـــــ آلهة، عمالقة، عفاريت، أنهار عميقة، كهوف النيبيلونغ ــ وهي تبدو للوهلة الأولى كأنها دخلت لحسابها الخاص وليس لحساب الفعل الدرامي الباهت الذي يجمعها على نحو أو آخر.

وما يلبث أن يأخذ العامل الإنساني مكانه شيئاً فشيئاً مع زيغموند وزيغليندة، «ليعود ويختفي فيما بعد في الصورة المثالية لـــ زيغفريد». ويبقى المشاهد بعيداً جداً عن هذا العالم المكون من عالم الأشخاص الأسطوريين والأغراض السحرية الذي لن يتمكن أبداً أن يحل مكان الجو الغنائي العميق الذي تجرنا إليه الأعمال الأخرى، كما هو الحال في تريستان حيث الاندفاع نحو الحب والموت أو البهجة المتألقة في أساتذة الغناء.

وهذا الذي يحصل لنا ينطبق على فاغنر نفسه الذي كان هو أيضاً بحاجة، لكي يخصب فنه، لهذه الغنائية المرتبطة بالملموس وبالمعاش وبالإنساني المتمركز حول مصدر اهتمام معين والغارق في جو معين. وبكلمة واحدة، فإن الغنائية هي المصدر الحقيقي لفن فاغنر، وهي مصدر قوته وازدهاره. وعندما يتوفر هذا المناخ، تتمكن الموسيقا من التغلغل إلى عمق العمل الدرامي فتمنحه بأساليبها الخاصة واقعية وتعطيه الحياة.

ومع ذلك، إذا أردنا باصرار أن نجد مركزاً حياً في «الخاتم» ــ ولنقل فكرة اللعنة التي أصابت الذهب المسروق ـ تبقى هذه الفكرة مجردة واستدلالية ذهنية، وبالتالي لا تعطي المجال للغنائية الموسيقية.

ونتيجة لهذا الوضع، فإن مكان الموسيقا ـــ أقصد المهمة التي عليها القيام بها ـــــ يتغير كلياً: لكن، مع ذلك، تبقى مشاركتها الدائمة مع ما يجري على المسرح ضرورياً، لكن لا يمكنها أن تطمح إلى الامتداد إلى آفاق أعلى وأعمق ـــ ولو قيد أنملة ـــــ إذ إن عليها أن تتبع الدراما خطوة خطوة، وتقلد دخول كل واحد وخروجه، الآلهة، الأبطال، العمالقة، العفاريت، كذلك النار ونهر الراين. وهي مرتبطة تماماً بالتفصيل وباللحظة، فكل شيء خاضع لمهمة واحدة وهي التفسير. ولا نجد موسيقا أكثر منها إخلاصاً «لموسيقا المسرح».. وهنا نجد مجموعة من الـ لايتموتيفات المبسطة لدرجة التجريد التي تدين، بكونها اليوم أكثر شهرة من كل الإلهامات الفاغنرية، إلى أشكالها المجسمة وصعقاتها المنهمرة.

ومع ذلك فإن أهميتها في مجمل العمل الدرامي لا تعود إلا إلى مداخلاتها الأولى المرتبطة بهذا الظرف المعين أو ذاك، وبما يجري على المسرح. ولأنها دقيقة ومتعلقة بظرف معين فهي غير قادرة على خلق جو عاطفي كما هو الأمر

في ثيمات رئيسية في أعماله الأخرى، وهي في كل ظهور لها مجرد إشارة تذكر بشيء ما أو مجرد شاخصة. بالطبع فإن فاغنر، من خلال هذه الـ ـ لايتموتيفات، قد كون تقنية شخصية جداً لم يطبقها بهذا الشكل المنهجي إلا في عمله «الخاتم»، خصوصاً في الأجزاء الأخيرة.

ولكن حقيقة أن موسيقاه قد اكتسبت من ذلك فعالية «خارجية» كبيرة شيء لا يمكن نكرانه. ويمكننا أن نلاحظ ذلك حتى في الطريقة التي استخدم فيها الأوركسترا: في الاستنفار العام لكل القوة الرنينية، فهنا لا يهمه الحصول على رنين صوتي مميز يعطي وحدة حقيقية لمجموعة الآلات كما هو الحال في أعماله الأخرى. فالذي يبحث عنه هو أكبر عدد ممكن من المؤثرات الخاصة : إنه يستخدم كل ألوان الآلات الموسيقية في حدود بريقها القصوى. لقد فقدت هذه الموسيقا كل أثر للوحدة وللكتابة المتماسكة على نحو صارم : لقد تجنب الأشكال الموسيقية البحتة، فالبنية غير مترابطة، مكتظة بل لا مبالية، وأحياناً يعيد ربطها، وهي الخرق الممزقة، بعد فوات الأوان على نحو غير محكم. وبدلاً من فرقة موسيقية متماسكة نحصل على «سلطة» أنغام مفخمة مثل «سفر زيغفريد إلى نهر الراين» أو «المارش الجنائزي» في "غروب الآلهة».

في أوساط عديدة بدأت تظهر معارضة كبيرة لفاغنر، وهذه المعارضة جاءت ردة فعل إزاء العبادة الفاغنرية في الفترة السابقة. وأكثر من ذلك، إذا كان مناصرو الموسيقا الصرفة «التي لا تُوظف لخدمة الدراما»، والنخب المثقفة بدؤوا اليوم يتمردون أكثر فأكثر على فاغنر، فهم لا يفعلون هذا لأنهم لا يستسيغون الموسيقا والشعر الموجودين في «العمل الفني الشامل»، بل لأنهم يرفضون مشروعية إضافاته الفنية واعتماده على الميول الفكرية المتناقضة للمستمع العادي، وتكديسه دون حياء المؤثرات المتباينة ـ التي تنتمي إلى الفن أم لا ـ ووضعه عناصر غير متجانسة

جنباً إلى جنب، غير آبه بالوحدة العضوية النقية والبسيطة التي هي معيار الفن العظيم. ودرامات الخاتم هي الوحيدة من بين كل أعمال فاغنر التي تعرضت لكل هذه الانتقادات.

والشيء الذي أُخذ على هذا العمل (الخاتم) هو تحويل وظيفة الموسيقا ووضعها في خدمة الحركة المسرحية، وبالتالي التقليل من شأن دلالاتها المتميزة. ولكن الحكم على هذا العمل بهذا الشكل يعني نسياننا أن هدف فاغنر في هذه الرباعية يختلف عن هدفه في الأعمال الأخرى. صحيح أننا لانجد في «الخاتم» أي مركز، وإننا لا نجد سوى سطحاً فقط، لكن، مع ذلك، كم برع فاغنر في ملئه بمادة حقيقية! وكم خلقت بعض الرؤى قوة موحية كـ الفالهالا، وانطلاق الفالكورات، وسحر النار.

إن الذي فقده فاغنر في وحدة الموسيقا واستمرارها وفي الحدس الشعري، عوضه بزيادة المؤثرات المتواقتة مع المشهدية المسرحية. وأخيراً هل من الممكن خلق هذه الأوضاع الضخمة المدهشة وهذه الديناميكية لـ الفالكورات، والمرح الطلق لـ سيغموند، والحجوم الكبيرة جداً في«غروب الآلهة»، من دون بنية تحتية موسيقية وتزينيية قوية لكي ترفع هذه الشخصيات العجائبية لهذا العالم الفوق بشري عن الأرض؟

لنأت الآن إلى النقطة الرئيسية : هل يجب النظر إلى «الخاتم» على النحو الذي يُقدم لنا عادة؟ إنني لا أرغب في أن أقف مطولاً عند طبيعة «العمل الفني الشامل»، وفاغنر هو من أكثر الناس الذين شوشوا على هذا الموضوع. ولكن علينا أن نعلم شيئاً وهو أنه توجد روح ونَفَس تطبع كل هذه العناصر وكل هذه الأساليب المختلفة، توجد إرادة تقودها وتفرض عليها التجانس والبساطة وهذا شيء لا يملكه إلا فنان كبير. فكل عناصر العمل من موسيقا وكلمات ومؤدين ومسؤولي إخراج لايبررون أنفسهم إلا من

خلال النتيجة النهائية للعمل. وهذه النتيجة هي ذات طبيعة شعرية ـــ وأنا أعني هنا المعنى الواسع للكلمة ـ فالشاعر هو الخالق الوحيد للعمل. ومن خلاله فقط يستطيع الصوت الشاعري أن يعبر تعبيراً واضحاً ومميزاً، في حين أن العكس هو ما يحصل عندما نحاول تأليف سيمفونية أو أحيانا دراما نفسية أو في أحيان أخرى ما نسميه «عرضاً كبيراً». وهنا تظهر أهمية التنسيق بين جميع العناصر المرئية والموسيقية للعرض. وإذا حاول أحد هذه العناصر أن يدفع بنفسه إلى الأمام ـــــ مثلاً مهندس الديكور على حساب المخرج، المخرج على حساب قائد الأوركسترا ...إلخ ـــ فإن النتيجة النهائية تصبح نوعاً من الاصطفاف للعناصر دون استمرارية أي «تجاور» صرف وبسيط، وهذا شيء يتعارض تماماً مع الفن. و«الخاتم» من الأعمال التي يمكن تشويه روحها أكثر من أي عمل آخر إذا ما قُدم بطريقة إخراجية غير ملائمة.

إن الموسيقا وحدها تستطيع أن تعطينا التوجيهات الضرورية لتقديم العمل بطريقة إخراجية تناسب روحه. وهذا يعود إلى وظيفتها في لب «العمل الفني الشامل»: الموسيقا هنا هي الورقة الرابحة في يد الشاعر والوسيلة الأهم التي بين يديه. فهي التي تخلق أسلوب العمل وهي التي عليها أن تخلق كل حركة وكل مشهد وإليها يجب أن يعود كل شيء. وبالتالي فإن المسؤول عن الموسيقا هنا هو "المنفذ" الحقيقي لإرادة المؤلف فاغنر.

بايروت[8] أو اللامبالاة بالجمال

بقلم جورج برنارد شو[9]
ترجمة: كمال فوزي الشرابي

كان الأديب والفيلســـوف الإيرلندي الشـــهير جورج برنارد شـو من أنصار ريتشارد فاغنر ومن المقتنعين بعبقريته. لكنه أكتشـــف ذات يوم أن المعبد الفاغنري لم يكن هو الفردوس. وهكذا كتب هذه الشـــهادة في فن الموســـيقار الألماني بما يملك من فكر يتسم بالقوة والاستقلالية والصفاء.

* * *

1 - بايروت : بلدة في بافاريا بألمانيا حيث أقيم مسرح خاص لتقديم درامات فاغنر الموسيقية وأعماله الأوبرالية الأخرى. ويقام في كل عام مهرجان يُعرف بـ مهرجان بايروت، تقدم فيه أعمال فاغنر الأوبرالية، تخليداً لذلك الفنان الفذ. بعد وفاة فاغنر صار يُشار إلى بايروت على أنها «عديمة الإحساس بالجمال»، سواء تعلق الأمر فيها بأصوات المغنين أم بأداء الفرق أم بتحضيرات المسرح.

2 - جورج برناردشو (1856-1950) كاتب إيرلندي كبير اشتراكي التفكير والهوى. عدَّل نزعته التشاؤمية بروح الفكاهة (جائزة نوبل للآداب 1925). من مسرحياته نذكر : كانديدا، قيصر وكليوبترا، السلاح والانسان، ميجر بربارة، بيغماليون. مارس النقد الموسيقي بحذق مدة طويلة، ووضع كتاباً هاماً «مولع بفاغنر» درس فيه درامات فاغنر الموسيقية «خاتم النيبيلونغ».

عندما ذهبت ذلك اليوم لأقوم بجولة في بايروت كنت على قناعة تامة بأن ما تكلفته من مال كان يمكن أن يعود بمزيد من الفائدة لو صُرف على إحضار ناقد ألماني إلى إنكلترا. وإني لآسف كثيراً لأن هذا المقال لم يكتب بالألمانية من أجل صحيفة محلية إذ من الواجب ومن البَدَهي، لكي يتمكن بلد من إعطاء بلد آخر انطباعاً موسيقياً، أن يتم ذلك باتجاه إنكلترا ـ بايروت وليس باتجاه معاكس.

لنأخذ أولاً الفرقة المدهشة لبايروت، هذه الفرقة التي علَّمونا أن نراقب أعاجيبها بيأس مشوب بالحسد [...]. وهنا أسمح لنفسي أن ألاحظ أن هذه الفرقة، سواء من الوجهة الأكثر نموذجية أو بحسب المعايير اللندنية، ليست فرقة من الدرجة الأولى بل هي تشكيل من الدرجة الثانية يُعنون كثيراً بتشغيله [...]. وآلة الأوبوا فيها لا تقل في خنينها عن البوق الإنكليزي هنا. وإذا قارنا الوتريات بما لدينا منها فإن القدرة والغنى ينقصانها. وحتى بالنظر إلى الأبواق، وخلافاً لما لدى الألمان منها، يبدو أننا، والله يعلم لماذا، عاجزون عن العزف عليها، فأصواتها أكثر خشونة وأقرب من أن تكون ما نستطيع أن نسميه الصوت «الدارج» لدينا.

إذا كنت أصر على كلمة «دارج» فذلك يعود إلى أن عدداً من خيرة موسيقيي الفرق لدينا هم من الألمان، ولأن السيد أوغست مانس MANNS، قائد الفرقة، الذي يثير الخجل فيما يتعلق بآلات النفخ لدى الألمان على صعيد الدقة أو الرهافة الصوتية، هو نفسه لا ألماني فقط بل بروسي أيضاً، الأمر الذي يبرهن بصورة جازمة على تدني مستوى الفرق الألمانية بالمقارنة مع الفرق الإنكليزية، وهو ليس تدنياً على الإطلاق في المواهب الطبيعية بل في المستوى الدارج للجمال الموسيقي المسموح به في ألمانيا، أعني تدنياً لا في الثقافة الموسيقية بل في الثقافة السمعية، وبالتالي تدنياً في نوعية الطلب التي يتجاوب معها العرض الأوركسترالي.

ليس في هذا العيب شـيء جديد، وفاغنر نفسه فكَّر فيه كثيراً. وهذا يعود بوضـوح إلى الإصـرار في كلامه على تفوق الآلات التي تسـتعملها الجمعية الفيلهارمونية كما يعود إلى الـواقـع الـذي كـان يكرر ذكره على الـدوام عن الحفلات الموسـيقية للمعهد العالي بباريس كمصـدر لكل ما علَّمته إياه تجربته الخاصة فيما يتعلق بدقة التنفيذ ورهافته.

وكل النقاط الأخرى التي كان يشـير إليها بشـيء كثير من الحـدّة بصـدد قواد الفرق قـد تمَّ تلافيهـا في بـايروت، وهكـذا اختفى ما في النظام المندلسوني[10] من سطحية.

على أن مادة البناء الصوتي ـــ الصوت الفظ للآلات رغم اسـتعمالها بكفاءة ـــ تبقى، على الدوام وعلى سـبيل المقارنة، مادة تتسـم بالابتذال والبشـاعة. والأسـوأ من هذا أنه ما من ألماني يبدو مهتماً بذلك. وبقدر ما أستطيع الحكم به فإن دفع زيادة خمسـة جنيهات إلى صـانع آلات للحصـول على صـوت أجمل سـيعدُّه قائد الفرقة والعازفون تبذيراً لا مبرر له.

ومع ذلك فإن هذه اللامبالاة من قبل الألمان بتمييز صـوت الآلات تشـكـل الضـمير المهني ذاته بالمقارنة مع انعدام شـعورهم الشـنيع بجمال الصـوت وبمفاتن أي بثٍ صـوتي. ومن وجهة نظر موسيقية صرفة فإن الطريقة التي أنشد بها المغنون الرئيسـيون العرض الأول لأوبرا (بارسـيفال)، خلال الموسـم الحـالي، كانت بكل تجرد وبسـاطة في منتهى الشناعة.

كـان مغني البـاص BASSE يخور، ومغني التينور TENOR ينهق، ومغني البـاريتون BARYTON يغني خطـأً، وحين كـانـت مغنيـة السـوبرانو SOPRANO تتنـازل لتغني فقط بـدلاً من أن تكتفي بالعواء، كان غناؤها صُـراخاً فيما عدا اسـتثناء واحد

3- المندلسوني: نسبة إلى الموسيقار الألماني فيلكس مندلسون ـ بارتولدي (1809-1847).

هو غناؤها اللحن الذي يشير إلى موت هيرزيليده HERZELEIDE، حيث يستحيل الصراخ وحيث تتهاوى في الابتذال.

قد يكون مغني الباص، في ميله إلى التعصيب، وتحت تأثير الخوف، قد بدا بشكل خاص شرساً في دور غورنيمانس GURNEMANZ، وقد قلت لنفسي إن هذا الفنان لو كان في الفرقة أحد نافخي الترومبون بدلاً من أن يكون مغنياً، لأنَّبه قائد الفرقة حتماً، وهو هرمان ليفي، من ميونخ.

أضف إلى ذلك أنني استمعت فوراً بعده إلى عازف الترومبون، وقد أُنيطت به صفة بديل للعزف مع فرقة بوَّاقين خارج المسرح وبين الفصول، إذ وبخه قائد الفرقة لأنه كان يعزف «بشيء قليل جداً من القوة». وعلى هذا، وحين أُتيحت لي فرصة أن أتبادل بعض الكلمات مع ليفي، عبَّرت عن رأيي فيما يتعلق بمغني الباص الذي مرَّ ذكره. ودهش ليفي، وبعد أن أكد لي أن هذا الفنان يملك أجمل صوت في ألمانيا المنخفضة، تحدَّاني أن أجد أحداً يستطيع أن يغني هذا الدور بشكل أفضل. وما كان بوسعي إلا أن أُجيب بشيء كثير من المغالاة إنني أحس نفسي قادراً على ذلك، فلم يلبث أن حسبني فوراً فقدت عقلي.

كان يجب أن أشرح له أنني معتاد على الغناء «السويّ» الممارس في إنكلترا، وقد سوَّى هذا الاعتراف المشكلة بيني وبين قائد فرقة بايروت. إن حُسْنَ الغناء ليس إلا نوعاً من أنواع التهذيب، وهو صفة تتسم بالوضوح المؤنث. والبسيط، وهذه الصفة لا تتناسب في شيء مع التعبير عن الأبطال البدائيين.

ويبدو أن فكرة هذا النموذج الخاص من إرث الماضي إنما تشكل إحدى نتائج الإدارة في إنتاج أصوات جميلة وغناء صحيح، وهي فكرة أكثر غرابة في ألمانيا من الفكرة القائلة بأن من الرجولة حقاً أن يغني المرء كرجل لا أن يخور كثور.

لو أنني قضيت فصل الصيف كله في الإصغاء إلى ألفاري وكلافسكي وفيغاند في مسرح دروري لين لما لاحظت بلا شك العيوب الكبرى لدى غرنغ أو لدى روزا سوشر.

أضف إلى ذلك، أن إصغائي، بعد العروض الثلاثة الأولى كان قد فسد إلى درجة لم أعد أشعر معها، لدى عرض أوبرا بارسيفال PARSIFAL للمرة الثانية، بأكثر من السخط الذي شعرت به في العرض الأول. صرت معتاداً على أداءٍ للأصوات هزيل، وخصوصاً في أوبرا تانهاوزر TANNHAUSER، وليس فيها من البداية إلى النهاية علامة ــ نوطة ــ واحدة وضعت في مكانها، لا أقول كما قد يفعل ميلبا أو مس إيمس أو دو ريشكيه، ولكن كما قد يفعل أي مشارك في فرقة موسيقية إنكليزية مقبولة.

لا يعود هذا الهزال المستأصل في أداء الأصوات، في قسم منه، إلا إلى طريقة رديئة. صحيح أن المغنين الألمان في بايروت لا يعرفون كيف يغنون: إنهم يعوون ويمكن أن نراهم يقومون بحركات قوية من أكتافهم، كما يفعل حمالو الفحم، وذلك حين يكون عليهم أن يصبحوا في تماس مع علامة ــ نوتة ــ صعبة.

زد على ذلك أنه يستحيل عليهم تماماً غناء نوتة، مهما تكن، خارج حدود مجالهم الصوتي بصوت خافت لحن في غاية الرقة بموجب علامة مهما تكن، فوق متناول أيديهم.

ومع ذلك فإن هذا المنهج بعيد عن أن يكون مضراً لهم كالمنهج الذي اتبعه عدد من مغني الأوبرا من الذين تعودنا سماعهم. فمن المؤكد أن أصواتهم قد ذوت وبُحَّت، لكنها، وهي على هذه الحال، مازالت مستمرة في الديمومة بشكل مدهش. إن المغنين أنفسهم هم ذوو بنىً متينة كجياد الجرَّ، وتبدو سنُّ الستين بالنسبة إلى جميع هؤلاء الناهقين سنَّ القوة.

إن الصوت الخافت، المستهلك، المحطم، ذا الارتجاف

البارز والنبرة المفخمة، الذي يعطينا انطباعاً بأن مالكه قد أدمن الشراب وأتلف أعصابه، ـــــ الصوت الذي يصدمنا ولم نعتد سماعه حتى بين المغنين الفتيان ـــ إن هذا الصوت لا نسمعه على العموم في بايروت. والحقُّ يقال إن الغناء هناك هو بالضبط كالكلام أمام الجمهور في إنكلترا: إنه ليس من الفن في شيء، وإنما هو وسيلة لعرض بعض الأفكار على المستمعين بطريقة تتسم بالمعقولية والتفخيم، من دون التقيد بجمال الصوت ولا بسحر الأسلوب.

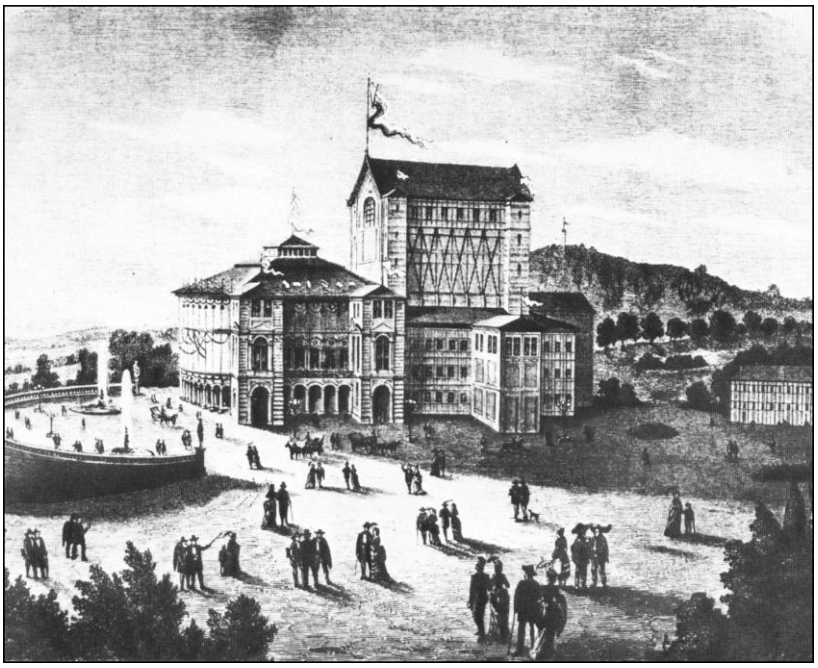
ضد الفظاظة

من الممكن القول إن المسرحيات الموسيقية قد نوقشت بحيوية، وإن عرض الموضوع الشعري قد ملك جميع الصفات التي يملكها خطاب يتعلق بالميزانية. على أن الأصوات لا تملك على وجه التقريب السحر والأسلوب اللذين نلمسهما إثر اجتماع للفدرالية الليبرالية. فالإنسان السياسي الإنكليزي يتعلم الكلام أمام الجموع وليس لديه عيوب الخطيب المتصنع ولا جاذبية الفنان المصقول.

ما من أحدٍ يصغي إلى صوته بمتعة، لكن صوته لا يتوقف: إنه يدوم حتى يصل إلى سن الانسحاب من المسرح السياسي، وليس من شأن الممارسة القوية لاستعمال رئتيه إلا أن يحسن وضعه الصحي العام.

وعلى هذا فإن الشيء ذاته ينطبق تماماً على المغني الألماني. وللأسف فإن هذا يحيله إلى أن يغدو غير كفءٍ لأداء أعمال فاغنر، شأنه في ذلك شأن السيد وليم هاركورت HARCOURT في أداء دور هملت ـــ هذا الأمر الذي لمسته يكتسي كل قيمته حين سآتي على وصف مصير بارسيفال وتانهاوزر في أيدي الألمان، إذا ما قارناه بمصير لوهنغرين حين يوضع أمر هذا العمل بين أيدي مغنين بلجيكيين أو رومانيين أو أمريكيين أو إنكليز.آنذاك أكون محتاجاً إلى أكثر من مقالة إذا شئت أن أغدو مزعجاً بما فيه

الكفاية، وذلك لدعم محبي الموسـيقا الألمان الذين يثورون ضـد الفظـاظـة واللامبـالاة تجـاه الـذوق القومي في هـذا المجال، والذين يناضلون ليعي مواطنوهم أن من المستحيل الاحتفاظ بمدرسـة فنية يعلمون فيها اللامبالاة بالجمال قبل كل شيء.



فاغنر حارق "الفالهالا"
دراسة حول رباعية "خاتم النيبيلونغ"

باتريك تشيرنوفيتش
ترجمة : أبان الزركلي

لا يخبر التاريخ إلا قليلاً عن مشـــروع فني تُوبع بدأب أكبر ممـا توبع بـه مشـــروع «خـاتم النيبيلونغ». فبعـد أن بـدأت ملامحه بالتشـكل بين عامي 1844-1845، تصـورّه فاغنر رداً ترميزيـاً على الأوضـــاع الاجتماعية المضـــطربة ذاك الوقت. وغداة ثورة 1848 قرّر فاغنر كتابة مســـرحية حول الإمبراطور فريدريك الأول ســـليل عائلة هوهنســـتوفن «Hohenstauffen» والملقـب ببربروســـا «Barberousse». وخلال أبحـاثـه خطرت لفـاغنر فكرة أن فريـدريك الأول ليس إلا إعادة تجســـيد في التـاريخ لســـلفه البعيد الوثني «زيغفريد». وبدأ فاغنر يتزوّد جـاداً بالوثائق التاريخية في ربيع عام 1848 عندما كتب بحثاً فـــي الـــفـــيـــبـــيـــلـــونـــغـــن Die Wibilungen [أو النيبيلونغن، وهم الأقزام حـارســـو الذهب وتابعو زيغفريد في الأساطير الجرمانية القديمة]*.

وما يلبث أن يكتشـف رابطة بين قوم الـــ «Gibelins» في وقـت فـريـدريـك «بـربـروســـا» وبـيـن الـنيبيلونغيين [أو الفيبيولونغيين] في الأســـاطير الجرمـانيـة القديمة. وعندما كان غارقاً في دراســـة الميثولوجيا «النوردية» [نســـبة إلى شـــمال أوربا] فكرّ فاغنر في تأليف أوبرا وحيدة عنوانها موت زيغفريد، ويتحدث عن مشروعه مع زميلين له إدوارد ديفرنت «Eduard Devrient» وروبرت شـــومان «Robert Schumann». وتمرّ ثلاثون ســـنة بين مشـــروع أوبرا «موت زيغفريد» التي يقارب

* الملاحظات ضمن قوسين كبيرين أضافها المترجم عندما وجد حاجة إلى توضيح.

موضـــوعها موضـــوع أوبرا غروب الآلهة، وبين الهيئة الأخيرة التي نعرفها لهذه الأوبرا التي أنجزت نحو عام 1874.

وعندما قرأ فاغنر لـــــــ ديفرنت المسـودات الأولى لنص الأوبـرا، دُهش الأخير، وهو على حق، من اختيـار فـاغنر «الأســطورة» وليس التاريخ لكتابة عمل درامي ضــخم عن السـلطة والسـيطرة على العالم، وكتب ديفرنت في يومياته في 12 تشرين الأول 1848 أن أسطورة «النيبيلونغيين» كما عالجها فاغنر تحوي الكثير من الاســتطرادات. وقد بدأ فاغنر على الفور بمعـالجة الزائد في الســرد الملحمي في موت زيغفريد عن طريق خلق ثلاثة أعمال مصـمّمة لتسـبق هذه الأوبرا، إذ تُقدم الأسـطورة على نحو مسـتقل. ماضـياً خطوة فخطوة في تطوير ملحمـة النيبيلونغن. يبدأ فاغنر عام 1851 في تشـكيل تصـوره لـــ زيغفريد الشـاب (التي سـتصـبح «زيغفريد») ثم «ذهب الراين» ثم «الفالكيري».

مازجاً، منذ ذاك الوقت، بين نمطين من المنطق السـردي (الدرامي والملحمي)، يجمع «الخاتم» بين قصـة «فوتان»، متبوعة بماضـيه الذي نعرف عاقبته مسـبقاً، وبين تراجيديا زيغفريـد وأبويـه زيغموند وزيغلينده. ويُروى ما يحدث لزيغفريد على طريقـة «حكـايـات مغـامرات طـائشـــة»، أما الســـرد المتعلق بماضـي فوتان فليس اسـتطراداً ولكنه أجزاء أخرى تـكمـل الحـدث. إن التبـاين الـديـنـاميكي بين الملحمي والدرامي هو العنصر الجوهري في «الخاتم».

أنجز التأليف الموســيقي لـــ «ذهب الراين» بين عامي 1853 و 1854 ولـــ «الفالكيري» بين عامي 1854 و1856. وفي عامي 1856 و1857 كتب فاغنر الفصـــلين الأولين من «زيغفريـد» ولكن دون توزيع أوركســـترالي. وخلال الاثني عشـــر عاماً التالية لم يمس فاغنر مســوّدات «الخاتم» إلى أن اســـتـأنف العمـل عـام 1869. وحتى عام 1874 كان قد أكمل «زيغفريد» وألف الخاتمة القوية للرباعية وهي «غروب

الآلهـة». قُـدم العرض الأول للربـاعيـة في 13 حتى 17 تموز عام 1876 في بايروت. إن كبر حجم العمل (نحو 15 ســـاعة من الموســـيقـا) والصـــعوبـات التي واجهها فـاغنر ليحقق تقديمه ضـــمن الشـــروط التي تمناها، تفســـر هذا الحمْل الطويل جداً. ويبقى من المدهش أن فاغنر عرف كيف يحفظ لعمله وحدة مسـرحية عميقة، مُغنياً إياه بخبراته المكتسبة ـــــ الموسيقية والمشهدية والفلسفية، التي تشهد عليها خلال تلك الفترة أوبرا «تريســتان وإيزولده» عام 1859 وأوبرا «أســـاتـذة الغنـاء في نورنبيرغ» عـام 1867. في البدء كان فـاغنر منقســـمـاً بين رغبتـه في صـــنـاعـة أوبرا ذات طابع مسيحي تخليصي تكون تأملاً في موضوع السلطة وموضوع التضحية المثالية، وبين رغبته في إعطاء ألمانيا مثالاً مأخوذاً من ماضيها يستطيع أن يوقظ قواها الوطنية.

وخلال فترة الكتابة انتقلت الأهمية المركزية من التضـحية المثالية إلى وصـف نظام عام شـامل محكوم عليه أن يخضع لسلسلة من أعمال العنف عجّلت آخر حلقة فيها ـــــ وهي موت زيغفريد ـــــ بـــ «غروب الآلهة». لقد كان الأمر بالنسبة لفـاغنر هو إعـادة تقـديم التطورات التـاريخيـة من منظور أســـطوري. بـل ودرس إمكانية أن يضـــم إلى هذه الطريقة «المنحرفة» [المقصـــود هنا الطريقة التي حاولت أن تجمع بين أسـلوب التناول التاريخي وأسـلوب التناول الأسـطوري] نفس أســـس التراجيـديـا اليونانية التي تحرّض الوعي عند أفراد الجمهور الذي يقدر وحده ـــــ أي الوعي ـــــ على توحيدهم عن طريق جعلهم يتواصـلون بين بعضـهم بعضـاً «في عرض» [مسـرحية] مغامراتهم الخاصة، وبالتالي إيقاظ إرادة جّمْعية كانت قد خُدَّرت بسـبب مشـاكل القرن التاسـع عشـر. إن قراءة أحادية الجانب «للخاتم» لن تسـتطيع أخذ هـذا بـالحســـبان. فما إن نضـــع في مركز العمل الأخلاقية الســـيـاســـية أو نضـــع فيه جرمانية العمل أو حتى التنديد بـالســـلطـة أو الدعوة إلى الحب «المحرَّر» فإن اللبس في

معنى رسالة العمل ينبثق من كل جانب. لم تستطع أي أوبرا قبل هذه أن تحرَّض كل هذه التآويل وكل هذه التناولات المشهدية [يقصد تنفيذ العمل] المتنوعة والمتناقضة.

رابطة بين مشاهد غير مترابطة كلياً

إن «ذهب الراين» وهي الأوبرا الأولى من الرباعية ـــــ ولأنها تعرض المعطيات الأساسية للعمل الدرامي ـــ تقدم مجموعة الألحان الدالّة «Leitmotives» التي بُرمج عدد مراتُ استخدامها (30 مرة مقابل 10 مرات فقط في أوبرا لوهنجرين). أما اللغة المستخدمة الاستطرادية والمتدفقة، فلا يعرقلها أي تطوير أوركسترالي [تقليدي] يمكن أن يبطئ الحركة. إن فاغنر هنا، لأول مرة، يفجّر الهيكلية التقليدية للأوبرا. والآلهة تُترك وحدها تتصارع، وكذلك العمالقة والأقزام في معركة بدأت قبل رفع الستار بكثير. إن ذهب الراين هي مقدمة كل قسم من أقسام الرباعية: فمشهدها الثاني هو مقدمة لـ «الفالكيري»، وحدود سلطة فوتان في مشهدها الثالث هي مقدمة لـ «زيغفريد»، أما استعادة الخاتم ـــ وهي خاتمتها المتفائلة في المشهد الرابع ـــ فهي مقدمة لـ «غروب الآلهة» ترسم مسبقاً ومباشرة معالمها. إن «الفالكيري» وهي الحلقة الأولى في هذه الدراما الموسيقية حين يتدخل البشر هي الأكثر عزفاً من بين الحلقات الأربع. فبفضل الحركة والفعل الذي تحويه، وهيكليتها، وحجمها وتنظيمها الداخلي خرجت آية في الدمج بين الدرامي والموسيقي. وبالانتقال من «ذهب الراين» إلى «الفالكيري» تصبح اللغة الموسيقية أكثر طواعية وأكثر حذقاً ويستعيد الزمن الموسيقي مكانه فيها.

أما «زيغفريد» فتعتمد كلياً على الأفعال الماضية والمستقبلية. إنها الأوبرا الأقل انتشاراً بين الأوبرات الأربع وأكثرها إثارة للحيرة. إن الأحداث المجسدة في عملي الأوبرا قبلها لا تجد الحلول فيها إلا جزئياً، وخاتمتها تتطلب لاحقة. أما «غروب الآلهة» وهي الحلقة الأخيرة والأطول بين أوبرات

الرباعية فتمثل، على العكس مما سبق، كثرة من المواقف يخضع تمفصلها ـــ كما في أوبرا الفالكيري ـــ لفهم عميق للتوتر المسرحي. إن الحركة ـــ الفعل هنا أقل خضوعاً من باقي الأوبرات لتراكم الاعلانات الايديولوجية، كما يتجنب فاغنر فيها السذاجة الواضحة في أوبرا زيغفريد. وعلى نحو ما فإن فاغنر في «غروب الآلهة» يعيد ارتباطه مع الهيكلية الواضحة للأوبرات الفرنسية والإيطالية العظيمة، لكن الإنهاء العنيف للحركة ـ الفعل يفضح تردد فاغنر فيما يخص الخاتمة والمضمون الفلسفي «للخاتم».

يقول بيير بوليز [المؤلف وقائد الأوركسترا]: «إن الخاتم يزودنا بقصة تطور فاغنر في تصوره الموسيقي والدرامي». إلامَ يمكننا إرجاع قرار أن يُتلى «موت زيغفريد» بثلاث أوبرات أخرى؟ إلى الموسيقا نفسها دون شك. إن جذر العمل كله يرتسم مسبقاً في مسوداتٍ تعود إلى شهري تموز وآب من عام 1850: ألا وهي تلك التموجات البحرية على قاع نوطة الـ «مي بيمول» التي تبدأ بها أوبرا ذهب الراين. إن دراسة متعمقة لكل الألحان الدالة «Leitmotives» للرباعية ستظهر لنا أنها، باستثناء تلك التي ترتبط مباشرة بموضوع الحب ـــ تولّدت انطلاقاً من اللحن ـــ الموضوع [الموتيف Motif] الافتتاحي. وهذه الألحان الدالّة لا يُستغنى عنها في عالم واسع تكشف فيه دقة التفاصيل والانتقالات عن عبقرية المؤلف، فهي التي توجه السامع. ولكنها، على نحو خاص، تنشئ عالماً مركّباً من الروابط بين مشاهد غير متجانسة على الاطلاق في بعض الأحيان. إن «الخاتم» ينجح في احتجاز جريان الزمن في عمل يمثل أمامنا «كلحظة» من الزمن.

إن «الإحساس» بالتماسك الداخلي للخاتم أسهل علينا من تعريفه بوساطة المصطلحات الخاصة بفن الدراما والأوبرا. ولكن إذا أردنا، مع ذلك، أن نعرف هذا التماسك فإننا سنتعثر بالجدلية المحيرة بين العناصر الدرامية والملحمية

والســـيمفونية المكونة للعمل. فحسْـــبَ واحد من القوانين التي أورثتنـا إيـاها التقاليد الكلاســـيكية، التي لم يكن فاغنر غريبـاً عنهـا، فـإن الـدرامـا، المحكيـة أو المغنـاة، يجـب أن تتحاشـــى الســـمات الملحمية بيد أن «وفرة الروابط» التي بحث فيها فاغنر ترافقت بنزعة نحو «الملحمية».

إن إدماج الســـرد العائد للآلهة الأســـطورية ضـــمن الحدث المشـــهدي كان الصـعوبة الأولى التي دفعت فاغنر إلى اتخاذ قرار توسـيع تراجيديا «زيغفريد» لتصبح رباعية. إن فاغنر الذي خشـي أن يكون في عمله الفني ما هو غير مبرّر، احتاج إلى موضوع شعري ـ مشـهدي ليبرز فكرة موسـيقية.

والتعبير الذي اســـتخدمه فاغنر نفســـه في رســـالة إلى «Uhlig» «الخلق المشـهدي والموسـيقي» يدل صـراحة على أن خلق المشـــاهـد يلـد آنيّـاً مع الموســـيقـا أكثر من كونه محتوىً في النص الشـــعري، وذلك على نحو يجعل الأحداث الدرامية مرتبطة كلياً بالألحان ــ المواضيع [Motifs] الموسـيقية والعكس بالعكس. فما إن يرتبط لحن ـــــ موضوع بحدث ما أو بغرض موجود على المســـرح (مثلاً بذهب الراين، أو بالخاتم، أو بـالفـالهـالا، أو بـالمعاهدات) حتى يصـــبح موتيف تذكير (أو اســـتباق حدث)، ووســـيلة لربط ما هو مُعبَّر عنه بما هو غير مُمثَّل أو مُعبَّر عنه. وهكذا فإن الســـمات الملحمية التي كان من المفروض أن تُمنع في الـدرامـا تُضـــم من أجـل هـدف موسـيقي.

موسيقا تنبثق في موجاتٍ متعاقبة

في الفترة الكلاسيكية والرومانتيكية المبكرة كان «التركيب» [التجميع]، وليس «الموضوع كمركز»، هو العنصر المكوّن للعمل الموسيقي.وهذا صحيح خصوصاً فيما يتعلق بالموسيقا الغنائية. وفي أعمال فاغنر الأولى وحتى أوبرا «لوهنجرين» «Lohengrin» كانت البنية الموسيقية، وعلى عكس ما قيل وكتب ـــــ ما زالت محكومة قبل كل شيء «بالتركيب». وابتداءً من «الخاتم» ليس إلا بدأ «التركيب» الكلاسيكو ـــ رومانتيكي يتخلخل ويتبلبل ثم يختفي، وهذا يظهر بوضوح في أوبرا «غروب الآلهة» أكثر من «ذهب الراين»،. إن الحبل الرابط لهذا «النثر الموسيقي» [يقصد «خاتم النيبيلونغ»] هو تقنية اللحن الدال «لا تيموتيف Leitmotiv، أو على نحو أكثر دقة، انتشار هذه التقنية على كل أجزاء العمل.

إننا نجد في «الخاتم» مجموعة من المقاطع التي لا تنتمي إلى مقام ـــــــ محدّد حيث تقبل بعض الائتلافات [الآكوردات] أكثر من تفسيرين محتملين [يقصد ربط الائتلافات بهذا المقام أو ذاك]. إن الموسيقا تصدر موجاتٍ متعاقبة لا مراحلَ قصيرة متمفصلة كما في الماضي. لقد توقّع فاغنر انحلال اللغة المقامية عندما وسّع نطاق النفسانية [السيكولوجية] الهارمونية حتى النقطة التي جعلت البعض يرى في بعض هذه الائتلافات حدّاً أقصى لقدرة التحمل البشري.

بعد موتسارت وقبل بوتشيني وبيرغ كان فاغنر، بين كل مؤلفي الأوبرا، من يعرف أكثر كيف يتخلص من أعراف النمط الغنائي. إنه يضغط العناصر التعبيرية بغرض أن يجعلها تختفي في لحظة كثافتها القصوى ممارساً هذه التقنية على مدى زمني [ضمن العمل الموسيقي] واسع جداً. وعلى عكس «الديناميكية الغائية» عند بيتهوفن وبراهمز،

والنبض المنتظم عند شـــوبرت وبروكنر، تتخلى موســـيقا فاغنر، ابتداءً من «الخاتم»، كلياً عن «الســـيرورة الزمنية الواقعية»، فتستند على مبدأ «الاختلاف» أكثر مما تستند على مبدأ «التنويع». وهكذا يجد فاغنر نفســه مواجهاً بعدم تلاؤم بين منهج «موضـــوعاتي» [أي حيث تحدد العلاقة التفاعلية بين «المواضـــيع» الســـيرورة الموســـيقية] حاد القســـمات وبين أســـلوب الكروماتية [عدم الاســـتناد إلى مرجعية مقامية ثابتة والانطلاق من كل نغمة لتكوين عالم تآلفي مختلف] المتنامي في لغته الهارمونية. إن جهده ينصب قبل كل شيء على الجانب «العمودي» [أي تركيب الأصوات فوق بعضها بعضاً] الهارموني، وعلى تعدد الألوان. وإذا وجد عنده إغناء حقيقي للتعدد الصوتي فهو لا يعود إلى النشـــاط «الوظيفي» للخطوط اللحنية الداخلية بقدر ما يعود إلى تراكبها، وإلى تجاور الشـــخصـــيات بطبائعها المختلفة [وبالتالي تجاور الألحان الدالة المختلفة المعبرة عنها] وإلى وفرة الحالات والهيئات الموسـيقية التي يمكن أن تظهر بكل الطرق والأســـاليب الممكنة بما فيها التراكب المتواقت [يقصد وضع الألحان فوق بعضها بعضاً مع المحافظة على بنية كلَّ منها].

إن هذا الإلغاء لكل سند مرجعي ما عدا اللحظة الحاضرة يمثّل إسهام «الخاتم» الأكثر تحطيماً [يقصد تحطيم الأعراف الموسيقية السائدة]. إنه طرح لمسألة البنية الموسيقية والزمن الموسيقي حسبما عاشهما الغرب خلال عدة قرون. إن هذه البنية [الجديدة] الدائمة التحوّل والتي لا تملك سنداً إلا المرتكزات المتعلقة «بالمواضيع» هي ابتكار قدمه شخص مسرحي بقدر ما هو موسيقي. لقد كان عليه أن يغيّر مفهوم الزمن الموسيقي فيبتكر تقنية جديدة «للسرد» حيث لا شيء، حتى النسيج الموسيقي نفسه، نهائي التحديد. إن فاغنر في «خاتمه» يحلم بأســـلوب كتابة حيث تســـتطيع قوى المقام وقوى التعدّد الصـــوتي أن تتماشـــى

بانسـجام دون أن تضـايق إحداها الأخرى. وقد اسـتفاد من «اللحن الدال» ليحقق نسـيجاً موسـيقياً غنياً، على نحو خـارق، بـالتلميحـات [الإرجـاعـات] وبـالعلاقـات الـداخليـة المتحولة التي تستطيع النمو مشكلة نظماً مستقلة فعلاً.

المثال الطوباوي لسلطة بريئة

يتحول اللحن ـــ الموضوع، عبر حِيَل مسرحية، إلى هيئة ازدواجية متناقضـة. ففي البدء يُقدَّم بسـرعة معينة وبتوزيع آلي معيّن لكنـه لا يحـدّ بهـذا التقـديم ولا يُقيَّـد ضـمن هذا الزمن الموسـيقي. لكن المبـالغـة في التنويع على مـادة واحدة على نحو دائم التحوّل ورفض الأسـاليب الشـكلية القـديمـة تثير أيضـاً خطر التمـاثل المبالغ به وخطر اللاتمايز الشامل. ولقد أحس فاغنر نفسه بالخطر. هل سيكون قادراً بموسيقاه وحدها أن يخلق كلاً عضوياً كاملاً؟ لا، دون شك.

إن موسـيقا الخاتم تحاول التظاهر بوحدة الموضوع والأداة بـدلاً من أن تبني «التصـدّع الجـدلي لفلقتيهـا [يقصـد الموسـيقي والـدرامي]. لكن قوة فاغنر تتأكد في محاولته السـيطرة على هـذا التناقض. وإذا لم يكن كـ بيتهوفن متحكماً بالزمن الموسـيقي، أو لم يسـتطع أن «يملأه» كما فعل شـوبرت وبروكنر، فإنه يُبْطِلُه. لذا فإن التكرار عنده يأخذ مكانه ضـمن النمو، والتصـويرات المقامية تأخذ مكانها أيضـاً ضـمن المعالجة «الموضـوعاتية» (Thematique) [التصـوير المقامي هو التكرار الذي يحافظ على الأبعاد النسـبية بين علامات (نوطات) لحن ما مع تغيير أرضـية نغمة أسـاس ـــ مقامه)]. إن موسـيقا الخاتم تمضـي، دون توقف، حتى إلى إثارة وإحداث مظهر وحالة الترقب، ومقتضـيات «الجديد» في الوقت الذي لاشـيء جديد يحدث فيها: إن القلب في البناء الفاغنري ليس إلا «المدّ» ضمن الزمن. و«ديناميكية الثبات» هذه قد أضفت على عمل فاغنر شيئاً من العمق الملغز.

إن توسيع المأثرة البطولية إلى الأسطورة، ودراما زيغفريد

إلى تراجيديا فوتان، قد سمح بالتنفيذ المشهدي لـ «المرام الشعري» الذي خُطت أولى مسوداته نثراً عام 1848.لكن هذا التوسيع انطوى على تعديلات كبيرة في التصور الدرامي والنظري للعمل. إن فاغنر الفيلسوف تناقض مع فاغنر رجل المسرح الذي لا يأخذ في الحسبان إلا ما يُمثَّل. فخاتمة «موت زيغفريد» التي كان فاغنر قد تصورها منذ عام الثورة 1848، كانت، فكرياً، الصورة الأسطورية لولادة «عالم جديد» : فموت زيغفريد وبرونهيلده يمسح الخطأ الذي علق فوتان في شبكته. واللعنة التي جثمت فوق سلطان القوة ـ التي رمَّزت بالخاتم ـ عليها أن تنزاح فتكشف عن طوباوية سلطة بريئة.

إن الفكرة الرئيسية المتمثلة بـ «عالم من العهود» يمثله فوتان، يُستبدل به «مملكة الحرية» التي يتنبّأ بها زيغفريد وبرونهليده في لحظة سعادة، هذه الفكرة تبدو هدفاً زائداً لا مكان له، ولا يجري تحقيقه في هذه الدراما الموسيقية، بينما تنجز مؤامرة «هاجن» التي يذهب ضحيتها زيغفريد، كما يتحقق الأذى الذي لحق بالخاتم.

ومن جهة أخرى فإن خاتمة «غروب الآلهة» تذكر بنزعات فاغنر الفوضوية وبروابطه مع «باكونين» على نحو خاص. تبرّأ فاغنر من هذه الفوضوية عندما أصبح المؤلف الموسيقي لـ «بايروت»، لكنه لم يمس أبداً حتى في أوج مجده الجديد كـ «موسيقي الدولة» (كما سمّاه كارل ماركس 1876) هذه النهاية «الفوضوية». لقد وازى فاغنر، مَثَلُهُ كمثل ماركس، بين موت الدولة والقضاء على «الاغتراب» [مرتكز فلسفي من مرتكزات الفكر الماركسي]. و«الخاتم» تعبر على نحو مجازي عن فكرة أن بناء الفالهالا الذي يقوّي سلطة فوتان يجلب في الواقع الشقاء بما أن هذا البناء يُسدَّد ثمنه بوساطة الخاتم المسروق. ومن ناحية أخرى فإن الحرية مواجهة للقوانين، ومواجهة للدولة، هذه الحرية التي يجسدها زيغفريد تصبح مذنبة: فمقتل Fafner، العملاق

التنين. وهو الفعل الأكثر حرية على نحو أكيد ـ يظل جريمة. وزيغفريد خلال كلّ مغامراته يغرق في الحاضر الآني وهذا ما سبَّب وقوعه في الفخ الذي نصب له في «غروب الآلهة»، وبشخص «برونهليده» ليس غير. يكتمل التدمير الذاتي للآلهة لصالح الحرية البشرية. وبالفعل، وحسبما كتب كلود لاست Claude Lust منذ 25 عاماً في مؤلَّف لامع يعالج إخراج الأوبرا، فإن فاغنر لم يؤسس مهرجان بايروت لممارسة عبادة فن صنم مُعظَّم، ولكن ليكون المهرجان حقلَ خبرةٍ لفنٍ ثوري.

ويبقى أن نعرف ما هو هذا الشيء الذي يعطي موسيقا «الخاتم» هذه «القوة الثورية»: إن الدراما الموسيقية الفاغنرية، من حيث إنها إعادة إحياء التراجيديا اليونانية لا تدين بابتكارها إلا إلى الموسيقا التي، ومن بين كلّ الفنون، ليس لها نموذج محدد في التراث اليوناني، وبالتالي فهي الوحيدة التي يمكن القول إنها حديثة فعلاً.

عمل ولد مع اصفرار القدم وعتمته

إن العمل الفني كما يطرحه فاغنر في خاتم النيبيلونغ» هو تحدٍ للأدب في نمط القص أو السرد الروائي، وتحدٍ للشعر الذي ينافس الموسيقا. ومع أن الطابع الإيهامي لـ «العمل الفني المرتكز على الفن الشامل» هو الذي، ربما، جعل هذا العمل يسقط، من وجهة نظر فلسفة التاريخ، فإن هذا العمل دون شك خضع للعقلانية بسبب تصوره اللاعقلاني عينه، « لا أحد غيري يمكنه أن يحس بما يوجبه تنفيذ الدراما الذي أتصوره من شروط مستقلة عن الإدارة، كما هي مستقلة عن إمكانات الفرد المنعزل. الشروط التي تصبح في النهاية أقوى من إمكاناتي. شروط متعلقة بظرف عام وبما يسمح به هذا الظرف من التعاون الجماعي الذي لا يوجد منه على أرض الواقع إلا عكسه تماماً ـــ ريتشارد فاغنر ـ.

على النقيض من الموسيقيين الرومانتيكيين الآخرين كـ (شومان وبراهمز) عرف فاغنر كيف يجد «منحى موسيقي موضوعاتي» يتلاءم مع عمله كمسرحي. فعلى عكس الحال في التقاليد السيمفونية حيث لا يمكن فهم الألحان ـ المواضيع (الثيمات) معزولة [عن السياق] فإن ألحانه ـــ مواضيعه، هي بجوهرها قابلة لأن تكون معزولة كما هي قابلة للتوسع، وهذا يسمح لها أن تتوضع ضمن هيئات مختلفة من السرعات ومن التآلفات، حيث قد تكون رئيسية أو ثانوية. أي أن هناك فصل بين اللحن ـــ الموضوع وبين البنية. إن البنية التي تبنّاها فاغنر ترتكز على «الانتقال»، فمن أجل التلاؤم مع الحقيقة الدرامية صارت العودة إلى الوراء مستحيلة [يقصد أسلوب الإعادات التقليدية لسياقات سابقة المتبع في التأليف الكلاسيكي ـــ الرومانتيكي] إلا كاستشهاد بالماضي كما توجب على المحتوى «اللحني ـ الموضوعاتي» أن يتكيف باستمرار مع السياقات الجديدة.

عند فاغنر، حيث تتحكم العلاقات الهارمونية [العمودية] بمسار اللغة الموسيقية، ترتبط التآلفات الصوتية فيما بينها بشبكة من الأصوات الداخلية التي تجعل الإصغاء العمودي ينقلب إلى إدراك أفقي للخطوط المتلاقية. في رسالة إلى فرانز ليست في 11 شباط 1853 يعلن فاغنر أن قصيدة «الخاتم» ليست شيئاً أقل من «بداية العالم ونهايته»، فهل يمكن ترجمة عالم كهذا إلا بإستخدام ماهر جداً للسرد و «بمسرحة» حقيقية للزمن الموسيقي؟ إن فاغنر لم يدرك إلا مع الخاتم كل الفائدة التي يمكنه استخلاصها من فكرة اللحن الدال. إن موسيقاه تتجاوز الإمتاع البسيط للأذن، لتصير هي نفسها الحدث. ومن «ذهب الراين» حتى «غروب الآلهة» لا يتوقف فاغنر عن صقل منهجه مع ارتباط ذلك بالتطور المستمر للغته الأوركسترالية. إن «خاتم النيبيلونغ» قد تكون أكثر التجليات التي أنتجها فنّ القرن التاسع عشر أصالة. وليس هذا لأن فاغنر قد أنجز فيها ثورة

جمـالية، جاعلاً إياها تفرض نفســـها عملاً فريداً، ولكن لأننا نجد في هذا العمل، فيما يتعلق بالموســيقا الصــرفة، بعض القمم الأكثر علواً التي لم يوصل إليها من قبل.

اســتخدم فاغنر لتأليف نص أوبرا «الخاتم»، الذي يشــكك الكثيرون بقيمتـه الأدبية، قصـــائد «Eddas» التي ظهرت في ترجمة ألمانية عام 1827. كما اســـتخدم قصـــيدة «Nibelung-Nôt» وهي نسـخة تعود إلى العصـور الوسطى الجرمانية، إذ يغطي لون من الفروســـية، الأســـطورة البدائية. إن قصـــائد «Eddas» قـد أُلّفـت على الأغلـب بين عـامي 800 و1250، لـكنـهـا دونـت الأفـكـار الأقـدم كـثـيـراً لـلـفـكـر المثـالي الســكانديناڤي. لكن «الفوق ـــــــ طبيعي» يشـغل مكاناً متواضـعاً في نســخة العصــور الوســطى هذه. مرتكزاً على هـذه المعطيـات، التي يعـدّلهـا كثيراً، ينظم فـاغنر مجموعـة أجزاء شـعرية حول شخص زيغفريد: إن جملة مفردات عمله أصـــبحـت بحثـاً حقيقياً عن فضـــاء يشـــمل المســـرحي والموسـيقي.

ومع ذلـك فإن القيمة «الأســـطورية» للخاتم لا تعود إلى الطبيعة الخرافية للأمكنة والشخصيات، ولكن إلى مخططات الروابط الانفعالية التي تتلاقى في الجريان الموســـيقي، إن فاغنر حاول جاهداً حل الصـراعات الأسـاسـية ضمن التركيبة النفسـية البشـرية في علاقتها مع القوى الكونية.

وفي زمن كـانت فيه الرومانتيكية مهتمة بالانفعالات الآنية تأمل فاغنر بعيداً وعميقاً في قضـايا الموسـيقا نفسـها. ولهذا فإن عمله قد وُلد، جزئياً، يعلوه اصفرار القِدم وعتمته. وسواءً حكمنـا أنـه منفر أم مـدهش فـإن موســـيقا «الخاتم» هي القمّة العملاقة لـــ «Ur» وهي السـابقة اللفظية والرمز في اللغة الألمانية اللذان يعنيان شيئاً سحيقاً في القِدم [أصل]. إن هـذا العمـل المليء «بـالثقيـل» و«بالمحلّق» في نفس الوقـت يعرف كيف يوقظ لـدى الســـامع الرغبـة في القوة

العمائية، وفي العظمة الوحشـــية البدائية، في نفس الوقت الذي يوقظ فيه الرغبة في الفجر الأكثر نقاءً.

تريستان و إيزولده

إعداد : د. واهي سفريان

1- فاغنر وتأليف تريستان وإيزولده

ثمة اتفاق في عالم المسـرح على أن «روميو وجوليت» شـكسـبير أعظم مسـرحيات الحب.. أما في عالم الأوبرا فثمـة إجماع أن «تريســتان وإيزولده» فاغنر أعظم أوبرات الحب.

بحـث فـاغنر طويلاً عن أســطورة حـب خـارق يعبّر من خلالهـا بموســيقـاه عن أقصــى حالات التجربة العاطفية المترددة بين النشــوة واليأس، بين الحب والبغضــاء، بين الوفاء والخيانة...

نقرأ في رسالة إلى «ليست» حررها في كانون الأول 1854:

> "لم أهنأ في حياتي بسـعادة الحب في كماله. سـأقيم لأجمل أحلام حياتي صـرحاً عظيمـاً، دراما تروي شــغفي للحب حتى الثمـالـة. أحضــن في أعمـاقي نيّـة تـأليف

الدراما الموسيقية «تريستان وإيزولده»".

ومن الناحية التاريخية تُذكّر ظروف تأليف أوبرا «تريستان وإيزولده» بالعلاقة الحميمة التي جمعت فاغنر بـ «ماتيلد»، المرأة الجميلة، الساحرة المثقفة، الحساسة، الحالمة، زوجة «أوتو فيزندونك» إنسان آمَنَ بعبقرية فاغنر وفنه ولم يتأخر في منحه الدعم المادي والمعنوي وهيأ له ظروف السكن الهادىء والمجّاني في منزل ملحق بالفيلا الخاصة بآل فيزندونك على «التلة الخضراء» في ضاحية زيوريخ. وفي الأجواء الساحرة المحيطة «بالتلة الخضراء» بدأ فاغنر عام 1858 بتأليف موسيقا الفصل الأول من الأوبرا وبدأت مشاعر الإعجاب بماتيلد تتحول إلى عواطف حب طاهر يشتعل في أعماق فاغنر، إلا أنه حين بدأت الشهوات تعصف به سارعت زوجته الغيورة «مينا» بإثارة فضيحة مدوية أعادت العاشقين إلى جادة الصواب، وأنهيت العلاقة تفادياً لنهاية مبتذلة ومخجلة.

مينا بلانر

وفضّل فاغنر الرحيل إلى فينيسيا مبتعداً عن «مينا» و «ماتيلد» وضوضاء الفضيحة.

أتمّ فاغنر تأليف موسيقا الفصل الثاني في فينيسيا، لكنه سرعان ما غادرها إلى لوسيرن حيث أنهى الفصل الثالث.

تعرّف فاغنر على الزوجين فيزندونك عام 1852، لكن الأُلفه لم تنشأ إلا خلال صيف 1857. والرسالة التي يلمّح فيها عن نيّته في تأليف «تريستان وإيزولده» سابقة لتفتّح حبه لماتيلد وتدفع بنا للاعتقاد بأن هذه الأوبرا لم تكن ثمرة حب سعيد، وإنما نتيجة الحنين لمثل هذه السعادة.

ماتيلد فيزندونك

كما أن الحالة النفسية التي حرّضها تشرّب فاغنر للأسطورة المذكورة والإسقاطات النفسية التي تخيّلها مهدّت لانزلاقه في دوامة حب جامح مدمّر. ومن المُرجَّح أن يكون لجيشان العلاقة العاطفية مع «ماتيلد» دور تحريضي في تأليف الأوبرا وإغناؤها، أوبرا ظلت هاجعة منذ زمن في أعماق فاغنر. فمن حنينه إلى الحب

العميق ومن وهمية سعادته العابرة ومن واقع الافتراق الحتمي عن عشيقته، خلق فاغنر دراما عظيمة تتخطى حدود البشر وقدراتهم.

وتبقى العلاقة التي ربطت فاغنر «بماتيلد» هي الأصدق والأعمق بين تجاربه وعلاقاته الغرامية.

إلا أن فاغنر لم يعان العزلة والحرمان العاطفيين بعد افتراقه عن زوجته وابتعاده عن «ماتيلد» فقط، فالمرأة ظلت ملازمة لتحولاته، مأسورة بسحره وقدراته الخارقة في اجتذابها، فمن «فريديريكا ميير» F. Meyer إلى «ماتيلد ماير» M. Mayer وانتهاءً «بكوزيما ليست» زوجة صديقه الوفي «هانزفون بولوف» التي تمكن من السيطرة عليها وجعلها عشيقة مُعلَنَة رزق منها بطفلتين قبل أن تنفصل عن زوجها.

تعمّق فاغنر في دراسة الفلسفة الألمانية، خصوصاً شوبنهور، وتولدت لديه قناعة راسخة بتوقد شعلة ربانية في أعماقه، شعلة ائتُمِن عليها، وعدَّ الحفاظ على توقدها أقدس شيء في حياته، مهما بلغت تجاوزاته لأعراف وقوانين عصره، الأمر الذي يفسّر غياب ضميره ووقاحته الهادئة في بعض تصرفاته مع أصحابه وزوجاتهم.

ومن الناحية الموسيقية، وقع التحول الهام في أسلوب التأليف الموسيقي عند فاغنر أثناء تأليفه لـ «تريستان وإيزولده». فإن كانت الكتابة الهارمونية حتى هذه المرحلة في غاية التعقيد فقد التزم فاغنر بالمقامية، ونادراً ما كان يلجأ إلى التحويرات المقامية «Modulation»، لكنه زاد من اعتماده على الكروماتيكية Chromatism* في هذه الأوبرا، وأصبح كل مقطع مستقل مقامياً عن سابقه، وتنقلت الألحان الدالّة بحرية بين المقاطع مانحة النسيج الموسيقي حيوية دائمة.

2- فاغنر وتحديث فن الأوبرا

من خلال 11 أوبرا ودراما موسيقية هامة أحدث فاغنر تطوراً هاماً في أساليب تأليف النص الأوبرالي وصياغته من جهة، والتوزيع الأوركسترالي من جهة أخرى، مانحاً الموسيقا المرافقة للغناء أبعاداً سيمفونية في غاية التنوّع والتلوّن، فالدراما الموسيقية عند فاغنر تتطلب حضوراً ومشاركة دائمين من الأوركسترا خلال تقلبات الأحداث على خشبة المسرح.

لقد حرّر فاغنر الموسيقا من الانضباط الهندسي في تأليف الأوبرا التقليدية القائمة على تناوب الآريا، فالإلقاء

* استخدام الكروماتيك: اعتماد السلالم الملوّنة.

المنغَّم «Recitative»، فالغناء الجماعي والتكرار...إلخ. وذلك بابتكاره لما عُرف «باللحن المتواصل»، وتسللت الأوركسترا إلى خفايا العاطفة الدرامية، «فاللحن المتواصل» يتحدر من نص الحوار ويؤازره معبراً عن التلاؤم المثالي بين الكلمة واللحن والاندماج الطبيعي لكل مكونات الدراما. وبذلك حقق فاغنر غايته المنشودة إذ لم يعد المسرح الغنائي قادراً على الارتداد إلى الماضي والتواصل مع أساليبه المتحجرة.

وأبرز ريتشارد فاغنر دور اللايتموتيف «Leitmotiv» ـ اللحن الدّال في أوبراته بحيث يساهم في إبراز التطور الدرامي بتحوّله وتقلّبه وفق متطلبات الظروف وضروراتها والمواقف الدرامية في فصول الدراما الموسيقية ومشاهدها.

وأولى فاغنر اهتماماً خاصاً لإغناء قسم النحاسيات في أوركسترا أوبراته، إذ أضاف العديد من الأبواق الجديدة الهادرة كالترومبيت الباص والترومبون الباص والتوبا الباص، ليحقق تنوعاً رائعاً وخلفية قاتمة تستند إليها أوركسترا أوبراته الزاخرة بالمواقف البطولية والدلالات الخفيّة ذات الصبغة الأسطورية.

3- أسطورة «تريستان وإيزولده»

إن عُدت الأسطورة قصة بلا مؤلف أو حكاية تناقلتها على مر السنين مئات الرواة والنقلة والمنشدين، فمن غير المنطقي تحديد عصر لوقوع أحداثها. تستمد قصة «تريستان وإيزولده» أحداثها من ملحمة شعبية مغرقة في القدم شاعت في القرون الوسطى في الحقبة الواقعة بين سقوط الإمبراطورية الرومانية وتتويج شارلمان إمبراطوراً لغرب أوربا، وانتشرت في الآداب الشعبية السلتية على شكل حكايات متفرقة لم تأخذ صيغة نهائية، وتدور حول شخصية تريستان وإكسير الحب، وتزخر بقصص الحب والبطولة والولاء والفروسية والغدر والخيانة والسحر... وقد شاعت وانتشرت

في الثقافات المجاورة واللاحقة من فرنسية وجرمانية وإنغلوسكسونية.

ومهما غارت منابع الأسطورة في ظلمة العصور الغابرة، إلا أنها تبقى دوماً معاصرة تتمتع بنضارة وجاذبية دائمتين، وتعبّر ببساطة بليغة عن الحقائق المشتركة لموروث ثقافي جماعي دون أن تخضع لمعايير الآداب الأكاديمية.

تعمّق فاغنر في دراسة أسطورة «تريستان وإيزولده» بمختلف رواياتها، وخصوصاً القصيدة البطولية الطويلة لـ «غوتفريد ستارزبورغ» «Gottfried of Strasbourg» (نحو عام 1210) مستخلصاً منها الجوانب الملائمة لصياغة الأوبرا، وذلك بتجريدها من الأحداث غير الضرورية، وبالتركيز على الوقائع الرئيسية، محوّلاً إياها إلى دراما قوية كثيفة ومؤثرة تنسجم مع مقومات المسرح.

تجري أحداث «تريستان وإيزولده» في منطقة الكورنوال بمقاطعة بريتاني «Bretagne» ـ غرب فرنسا حالياً ـ في مملكة الملك «مارك».

وتشاء الأسطورة أن تكون مملكة الكورنوال، إثر هزيمتها في حرب مشؤومة ضد الإيرلنديين، مكرهة على دفع جزية سنوية مذلة، وإذا امتنعت فسيحقّ للإيرلنديين سوق ستمئة شاب وشابة ليُسَخَّروا في خدمة أمرائها وإقطاعييها.

وكان «جورموندGormond» ملك إيرلندا يرسل قائد فرسانه، العملاق مورولت «Morolt» لجباية الجزية السنوية المذِلّة.

وحين تمرّد الملك «مارك» رافضاً الشروط القاسية للجزية، عرض عليه «مورولت» بسخرية شرطاً تعجيزياً أخيراً، بدا مستحيلاً لشعب الكورنوال وملكهم، وهو أن ينازل

«مورولت» أقدر فرسان الملك في مبارزة حاسمة، فإن هُزم «مورولت» فلن يعود أبداً وستُسقَط الجزية عن شعب الكورنوال. واحتار الملك وتردد فرسانه عن لقاء «مورولت» فالهزيمة حتمية أمام الفارس العملاق. وأمام دهشة الجميع تقدم فارس شاب يُدعى «تريستان» وتحدى العملاق...

ووقعت المبارزة في جزيرة سانت سامسون قبالة سواحل الكورنوال، وفوجئ الجميع حين تمكن «تريستان» من خصمه إذ قتله بضربة قاصمة اخترقت خوذته، حتى إن شظية من نصل سيفه علقت في جمجمة «مورولت». حُزَّ عنق «مورولت» وأُرسِل الرأس مع المرافقين إلى إيرلندا... ولكن الأمور لم تنته بسلام فقد أصيب «تريستان» بطعنات سامة من سيف «مورولت» وانتنت جراحه وبات في حالة ميئوسٍ منها، وصمم الفارس أن يترك مصيره للقدر بأن يودع في زورقٍ بلا دفّة ولا شراع ويترك مع سيفه ودرعه وقيثارته في عرض البحر. فقد تسوقه أمواج البحر إلى شاطئ الخلاص أو يموت ويظلّ بلا قبر... وتشاء الأقدار أن ينحرف الزورق إلى شاطئ أعدائه الإيرلنديين.

ويُنقل الجريح المجهول إلى قصر الملك «جورموند» حيث تحضّر له الملكة، الخبيرة في صنع الأكاسير والبلاسم والسموم ووصفها، علاجاً شافياً. وتعتني ابنتها الشقراء «إيزولده» بجراح الفارس المجهول. وتشاء الصدف أن تلحظ الأميرة ثلمة في نصل سيفه تطابق شكل الشظية التي أُخرجت من جمجمة خطيبها* القتيل «مورولت»... إنه قاتل «مورولت» أعظم فرسان إيرلندا!... إنه قاتل خطيب «إيزولده»...!

تصمّم «إيزولده» على الثأر. إلا أن عاطفة في أعماقها تحول دون الانتقام، حين تلتقي نظراتها بنظرات الفارس

* في الأسطورة مورولت شقيق ملكة إيرلنده وليس خطيب إيزولده.

الجريح، نظرات تأمل الرأفة والمغفرة. فتكتم «إيزولده» سرّ «تريستان» وتفسح له مجال العودة إلى وطنه بعد أن يقسم لها قَسَم الوفاء الأبدي.

عاد «تريستان» إلى بلاط الملك «مارك» وقد استعاد صحته وحيويته. وتخشى حاشية الملك من علّو شأن «تريستان» في البلاط، خاصة أن الملك العازب قد تقدم به العمر وقد يختار «تريستان» لولاية العهد... فتبدأ المساعي لحث الملك على الزواج. وظلّ الملك «مارك» يختلق الذرائع لتجنب الزواج. ولكن أمام إصرار الحاشية وافق الملك على فكرة الزواج واضعاً شرطاً يتعذر تحقيقه إذ قال وهو يعرض عليهم شعرةً شقراء ذهبية البريق أسقطها طائرٌ مهاجر قرب نافذته: «لن أتزوج إلا من الشقراء صاحبة هذه الشعرة...».

ومن النظرة الأولى يتعرف «تريستان» على الشعرة الذهبية، إنها «لإيزولده» وريثة العرش الإيرلندي... ويتعهد أمام الجميع بالإبحار إلى إيرلندا طلباً ليد الأميرة الشقراء زوجة لخاله الملك «مارك».

وحين يمثل «تريستان» أمام الملك «جورموند» تعتقد «إيزولده» أنه تقدم يطلبها زوجة له، لكنها تصاب بخيبة أمل عظيمة حين تدرك أنه أتى يطلبها زوجة لخاله الملك، وتزداد يأساً حين يوافق والدها، فترضخ للواقع مُكرَهَة ومستنكرة خيانة «تريستان»، ألم يقسم لها بالوفاء الأبدي؟..

يفترض فاغنر أن المشاهد ـ المستمع لأوبرا «تريستان وإيزولده» يحيط بكل ما جرى حتى لحظة صعود إيزولده على ظهر السفينة التي ستبحر بها، برفقة تريستان، إلى بلاد الكورنوال.

تريســتان و إيزولده **Tristan und Isolde**

دراما موسيقية من ثلاثة فصول للمؤلف ريتشارد فاغنر
وضع نصها المؤلف نفسه

الشخصيات

تريستان* تينور	Tristan	من فرسان الملك مارك
الملك مارك باص	King Mark	خال تريستان ملك الكورنوال
إيزولده سوبرانو	Isolde	ابنة ملك إيرلندا
كورفينال باريتون	Kurwenal	مرافق تريستان
ميلوت تينور	Melot	من فرسان الملك مارك
برانغينا سوبرانو	Brangaene	وصيفة إيزولده ميزو-
راعٍ		تينور
بحار قائد دفّة		باريتون
بحار شاب تينور		

* والدته «بلانش فلور»Blanchefleur شقيقة الملك «مارك».

بحارة، فرسان، مرافقون

التقديم الأول : دار الأوبرا الملكية بـ «ميونيخ» في 15 حزيران عام 1865 بقيادة «هانز فون بولوف».

الفصل الأول

مقدمة أوركسترالية: ألحان دالة «الاعتراف»، «الرغبة»، «النظرة»، «الخلاص بالموت».

سفينة في عرض المحيط تبحر إلى بلاد الكورنوال. نُصِبت خيمة لإيزولده ووصيفتها برانغينا على ظهر السفينة. تزيح برانغينا إحدى الستائر وتتأمل البحر، في حين يُسمَع غناء عذب لبحار شاب يودّع محبوبته الإيرلندية.[5]*

تتساءل إيزولده عن الشوط الذي قطعته السفينة في رحلتها[5] وتنفعل بغضب يائس حين تعلمها برانغينا أن السفينة تقترب من شواطئ الكورنوال، وتتضّرع إيزولده بيأس متمنية غرق الباخرة بمن على متنها.[2]

تطلب إيزولده من وصيفتها رفع ستائر الخيمة لتنسم الهواء المنعش، فينكشف المحيط أمام ناظريها وتلمح تريستان[2] ومرافقه كورفينال على ظهر السفينة. وتغضب حين تتذكر أن حبيبها تريستان الذي داوت جراحه، حين أتاها جريحاً يحتضر، يقودها اليوم لتُزَفّ لخاله الهرم الملك مارك، وتسأل وصيفتها عما تراه في تريستان وأفعاله[3]. لا تخفي برانغينا إعجابها بشخص تريستان وبطولته وشهرته، وتتساءل إيزولده بسخرية وجرأة إن كان ذلك البطل، الذي يتجنب النظر إليها، يمتلك شجاعة المثول أمامها[3]، فترسل برانغينا لتستدعي تريستان إلى الخيمة[5]. يعتذر تريستان عن تلبية رغبة إيزولده متحججاً باستحالة تخليه عن دفّة القيادة، ويتدخل مرافقه كورفينال ليسخر من برانغينا وسيدتها مذكراً بأمجاد تريستان وانتصاره على العملاق الإيرلندي مورولت.

ترجع برانغينا إلى خيمة سيدتها لتخبرها باقتضاب عن

* انظر مدونات الألحان الدالة في نهاية الأوبرا.

اعتذار تريستان وتهكّم كورفينال[8] والبحارة. تذكَّرها إيزولده بأنها كانت أيضاً قادرة على إذلال تريستان والتهكّم[9] به حين قدم إلى إيرلندا في زورق وضيع وبحالة تستدعي الشفقة، يكاد يحتضر من طعنات مورولت المسمومة[9]، لكنها داوت جراحه دون أن تعرف أنه قاتل خطيبها مورولت. كما أنها حين أدركت حقيقة تريستان[8] تخلّت عن انتقامها[9] إذ تطلّع إليها المحارب الجريح بنظرات يائسة تستدعي الرأفة والمغفرة[3]. حتى إنها أخلت سبيله ليعود إلى وطنه بعد أن أقسم لها بالوفاء الأزلي[6]، لكنه عاد بعد حين[6] بعد أن أسقط قناعه ليطلب بكل جرأة ووقاحة يد وريثة التاج الإيرلندي لخاله المسنّ حاكم الكورنوال[6].. وما هي الآن إلا رهينة لتابع الملك العجوز، وفي لحظة غضب عارم تختار إيزولده الموت كعاقبة لها لأخطائها ولتريستان لخيانته[6].

تذكرها الوصيفة بعلبة مليئة بالأكاسير والسموم والبلاسم[2] جهزتها بها أمها ملكة إيرلندا، ألم يحن الوقت لاستخراج ما يناسب هذه اللحظة من تلك العلبة النفيسة؟

وتمسك إيزولده بقارورة تحوي إكسير الموت وتلوّح بها مرددة[10] «ها هي القارورة التي أحتاجها»، في حين ترتفع أصوات البحارة تعلن اقتراب الرحلة من نهايتها.

يقترب كورفينال[5] يدعو إيزولده وبرانغينا للاستعداد، فتخاطبه إيزولده بكبرياء لتعلمه أنها لن ترافق سيده تريستان إن لم يتقدم معتذراً لما بدر منه خلال الرحلة[7]... فتأمر برانغينا بإفراغ القارورة التي أشارت إليها منذ برهة في الكأس الذهبية، فقد قررت أن تشربها مع تريستان.[10]

يعلن كورفينال قدوم تريستان، في حين تنصرف برانغينا لتأتي بما أُمرت به. وبعد صمت طويل يسأل تريستان عما ترغبه الأميرة[11] فتلومه إيزولده لقلة الاحترام الذي أظهره خلال الرحلة، الأمر الذي يبرره تريستان بضرورة احترامه[11]

للحدود مع عروسة سيده الملك مارك*. وتذكره إيزولده بأن ثمة انتقاماً معلّقاً بينهما[7]، خاصة أنه لم يحترم قَسَمه، فيمد تريستان سيفه مدركاً أنها تقصد الانتقام لخطيبها القتيل مورولت، لكن إيزولده تتراجع عن انتقامها وتعرض الصلح، وتدعوه لشرب كأس المصالحة التي أعدتها برانغينا[11] وتقدمها إلى تريستان[7] معتقدة أن فيها إكسير الموت. فيشرب تريستان نصف الكأس[7] وتشرب إيزولده النصف المتبقي. وخلال دقائق يظهر تأثير الإكسير [2][1] الذي استبدلت برانغينا به إكسير الحب، فيتحرر العاشقان[2] من قيود الولاء والوعود[4] ويضمّان بعضهما في عناق طويل غير عابئين بالصخب المتصاعد من حولهما، إذ بلغت السفينة المرفأ. وبصعوبة بالغة تتمكن برانغينا من الفصل بين العاشقين قبل أن يُكشف أمرهما. ويسدل الستار.

الفصل الثاني

مقدمة أوركسترالية: ألحان دالّة. «النهار»، «نفاد الصبر»، «لواعج الحب»، «الرغبة»، «توقد الهوى».

أشجار عالية تحيط بحديقة مسكن إيزولده وشعلة تضيء المدخل.

برانغينا تتنصت نداءات أبواق صيادين انطلقوا مع الملك مارك في رحلة صيد ليلية.

تخرج إيزولده وتسأل وصيفتها بتوتر واضح[14][15] إن كانت ما تزال تسمع أبواق الصيد، فهي تنتظر بلهفة بالغة قدوم حبيبها تريستان الذي لن يتسلل إلى حديقتها إلا بعد إعطائه إشارة أمان حين تُطفأ الشعلة التي تنير مدخل الدار.

* لم يكن تريستان قد تجاوز الـ17 سنة ويعدّ نفسه من أصل متواضع إذا ما قارن نفسه مع إيزولده ابنة ملك إيرلندا. ويؤكد ذلك بعد وقوع المصيبة خلال الرحلة البحرية إذ لا يتردد في التنازل عن محبوبته لخاله الملك مارك مقاوماً تأثير إكسير الحب.

إلا أن برانغينا تتوخى المزيد من الحذر، فالأصوات لم تختف تماماً، كما أنها تشك بوجود مكيدة ماكرة يحيكها ميلوت مرافق الملك للإيقاع بالعاشقين، وتحاول تهدئة جيشان عواطف إيزولده، لكن الأخيرة تلحّ وتستعجل إطفاء الشعلة بنفسها.

تعبّر برانغينا عن ندمها العميق للخطيئة المشؤومة التي اقترفتها حين خالفت أوامر سيدتها واستبدلت بإكسير الموت إكسير الحب، وها هي ذي إيزولده، بعد أن فقدت حكمتها، تقع ضحية شهوة حب عارم قد يودي بها.

ترفض إيزولده بتكبّر وعَنْد أن يكون لإكسير الحب دور في اشتعال الحب في أعماقها، وتؤكد أنها كانت مغرمة بتريستان منذ زمن بعيد*والإكسير لم يقم إلا بإطلاق حبها المكبوت وسما به حتى الهيام[16].

يتسلل تريستان إلى حديقة إيزولده [14][15] ويتعانق العاشقان بحرارة ونشوة ويغرقان في حلم مسحور وهما ينشدان ثنائية طويلة[15][16] [17][19][20]، إلا إن الحلم يتلاشى فجأة حين يخرق كورفينال خلوة العاشقين وهو يصيح «أنجُ بنفسك ياتريستان!»، ولكن بعد فوات الأوان، فقد عاد الملك مارك ومرافقوه فجأة.

يدخل الملك مارك مشدوهاً حائراً، وفي نظراته إدانة غامضة لتريستان، ويتساءل[21] بحزن عن السبب المبهم الكامن وراء هذه المصائب. في حين يبقى تريستان بلا حراك بحالة ضياع وذهول لا يكاد يميز بين الحقيقة والخيال. ويعجز عن تقديم أي تبرير لما وقع[22]. وينظر إلى إيزولده بتردد واضح متسائلاً[17] عما إذا كانت مستعدة للحاق به في رحلة الموت، فتجيبه ما عليك إلا أن ترشدني إلى السبيل[18].

* في الأسطورة ليس حب تريستان وإيزولده إلا نتيجة حتمية لتأثير إكسير الحب، في حين يصورهما فاغنر شخصين يرتبطان بحب غامض ومكبوت وحائر.

فينظر تريستان باتجاه ميلوت ويبدأ بتوجيه اللوم** والتوبيخ لرفيقه المزيف، ويتهمه بالحسد والمكر والخيانة مستدرجاً إياه إلى مبارزة، وعندما يقترب منه ميلوت شاهراً سيفه يتراخى تريستان مهيئاً الفرصة لتلقي طعنة ميلوت فيسقط جريحاً بين ذراعي مرافقه كورفينال[22].

** ميلوت أحد اتباع الملك مارك يحافظ على حقوق سيده وشرفه بإخلاص (يفوق إخلاص تريستان)، ويصوره فاغنر في أوبراه كمخلوق حسود وشرير وغدار وخائن تجاه العاشقين.

مقدمة أوركسترالية : ألحان دالّة «الرغبة»، «الوحدة»، «الحزن»

سور مدينة مهملة على جرف صخري مرتفع يسمح برؤية الأفق والمحيط. شجرة زيزفون يرقد تحتها تريستان بلا حراك على سرير خشبي بسيط، وبقربه كورفينال يلازمه بقلق ويراقب تنفسه المضطرب.

راعٍ يعزف لحناً حزيناً بمزماره[24] ويسأل عن حالة تريستان التي يجدها كورفينال مقلقة للغاية[23]، ويطلب من الراعي مراقبة الأفق ترقباً لوصول سفينة قد تأتي بإيزولده التي أرسل يستعجلها في القدوم لمداواة جراح تريستان الذي بات في حالة خطيرة. فيؤكد الراعي أنه سيعزف لحناً مرحاً عند رؤية السفينة[24].

يهمس تريستان بوهن شديد سائلاً «أين نحن؟» فيؤكد له كورفينال أنه في إمارته التعيسة الـ كاريول «Kareol»[25]. ويسأل تريستان بشوق عن إيزولده، فيؤكد له كورفينال* أنها قادمة لا محالة، فيضمّه تريستان إلى صدره مسلّماً بوفائه الراسخ، ويطلب منه استطلاع الأفق لترقب وصول مركب إيزولده[24].. ولكن لا سفينة في الأفق.

وفي حالة تشبه الهذيان يستعرض تريستان في مناجاة طويلة ماضيه الحزين، طفولته الحزينة[24]، بطولاته[9][10]، إيزولده وإكسير لعين[12] أفقده ولاءه لمليكه وغيّر مصيره. وفي لحظة سعيدة يُسمع عزف لحن مرح يعلن وصول سفينة إيزولده، بشارةٌ تثير حماسة الجريح وانفعاله، في حين ينطلق كورفينال لاستقبال إيزولده، لا يقوى تريستان

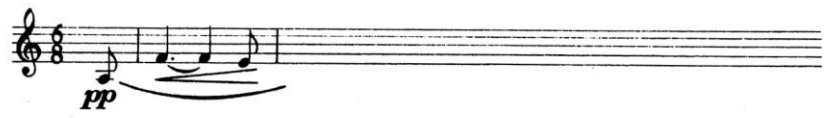
* رغم إدراك إيزولده لخطورة طعنة ميلوت فإنها لا تلحق بتريستان في منفاه، بل تقيم في قسم «مارك» تاركة حبيبها تريستان يواجه مصيره المحتوم وحيداً دون علاج، ولا تبحر إليه إلا بعد إلحاح كورفينال؟

على ضبط نفسه عند قدوم إيزولده فينتصب واقفاً، مترنحاً وكأنه يطلب الموت[4] ويندفع نحو حبيبته وقد انتزع ضماده مردداً[18] «ها أنا ذا أندفع بجرحي المفتوح إلى إيزولده وها هو ذا دَمي يتدفق فرحاً... لقد أتت مخلّصتي» وينهار بين ذراعيها وهو يهمس كلمته الأخيرة «إيزولده...»[3] وفي الأثناء ترسو سفينة الملك مارك وحاشيته على الشاطئ ويصعد الجميع إلى شرفة تريستان فيتصدّى لهم[25] كورفينال معتقداً بأنهم أتوا يطاردون إيزولده ويتعمّد قتل ميلوت، لكنه يُطعن أيضاً ويسقط صريعاً عند قدمي سيده.

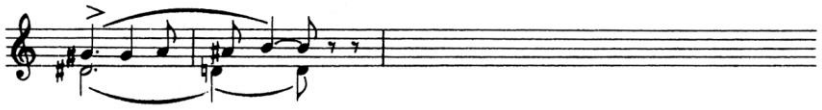
لكن مارك لم يأتِ ليعاقِب بل ليصفَح عن تريستان وإيزولده، فقد أطلعته برانغينا على حقيقة إكسير الحب، جاء مسلّماً أن خيانة تريستان وإيزولده لم تكن إلا نتيجة حتمية لقدر لا يُقهر.

تسعى برانغينا جاهدة لإنعاش سيدتها، تستعيد إيزولده أنفاسها وهي لا تعي ما يدور حولها، وتنظر بأسى إلى جثمان تريستان وتناجي نفسها في غناء رائع «موت الحب»[15][19][20] يسمو بهدوء عزفاً وغناءً. وتنهار إيزولده بهدوء على جثمان تريستان، في حين يبارك الملك مارك جثمان العاشقين.

لودفيغ ومالفيا شنور فون كارولسفيلد
في العرض الأول لـ تريستان وإيزولده في ميونيخ عام 1865



LEIDENSMOTIV 1 اعتراف



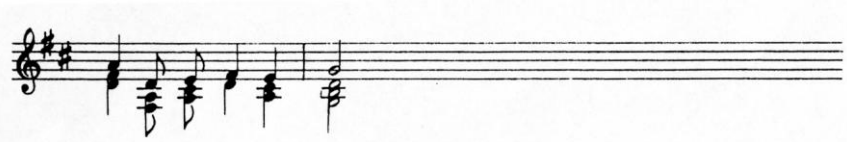
SEHNSUCHTSMOTIV 2 الشهوة

BLICKMOTIV 3 النظرة

TODESTROTZESMOTIV 4 الخلاص عن طريق الموت

MEERESMOTIV 5 البحر

TODESMOTIV 7 الموت



TRISTANRUF 8 مجد تريستان

UNGEDULD-MOTIV 13 نفاذ الصبر

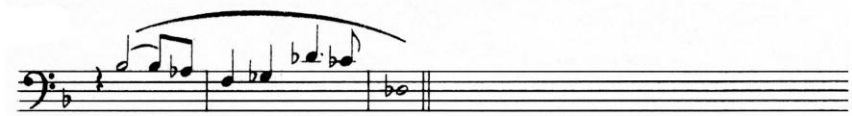
LIEBESRUFESMOTIV 14 لواعج الحب

SELIGKEITSMOTIV 15 توقد الهمة

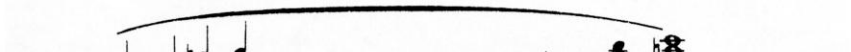
STERBELIED 19 أغنية الموت

LIEBESVERKLAERUNGS-MOTIV 20 التجلي في الحب

MOTIV DER TRAUER 21 حزن مارك



MARKE-MOTIV 22 ذهول



معجم

أربعة تسجيلات مثالية

- Furtwängler Philharmonia Orchestra 1953 EMI

I: Flagstadt T: Suthaus M: Greindl K: Dieskau B: Thebom

- Solti Wiener Philharmoniker 1961 Decca

I: Nilsson T: Uhl M: Van Mill K: Krause B: Resnik

- Böhm Bayreuther Festspiele 1967 Philips

I: Nilsson T: Wintgassen M: Talvela K: Waechter

B: Ludwig

- C. Kleiber Staatskapelle Dresden 1983 DGG

I: Price T: Kollo M: Moll K: Dieskau B: Fassbaender

معجم

المصـــــادر

• M.R. Hofman	Richard Wagner ed Hermès 1966
• Thomas Mann	Wagner et notre temps Pluriel 1978
• Richard Wagner	Tristan und Isolde en Bilingue Aubier-Flammarion 1974
• Kobbe	The Complete Opera Book The Earl of Harewood 1976
• M. Gregor-Dellin	Wagner-Chronik Carl Hanser Verlag Munchen 1972
• P. Dukas	Chroniques Musicales 1892-1932 Stock Musique-1980
• The New Grove	Vol 20 1995
• R. Louis	Tristan et Iseult renouvelé en français moderne Le Livre de Poche 1972

نبيلة أبو الشامات

يخطر لي أحياناً سؤال وأنا أقرأ لشاعر أو قاص. ما الذي يشدني إلى ما أقرأ؟ أهي المعاني والصور عند الشاعر؟ أهي دقة السرد، أهو تتابع الأحداث عند القاص؟ وأكتشف أن كل هذا ممتع وجذاب لكن شيئاً أكثر جاذبية يرافق ذلك كله هو موسيقا الشعر وموسيقا العبارة.

وسألت في ذلك بعض من أعرف من الشعراء والأدباء، فأجمعوا على أن استماعهم إلى نوع معيّن من الموسيقا منذ طفولتهم جعل الموسيقا تسكن أعماقهم، فلما أبدعوا في الشعر والقصة جاءت كلماتهم الشعرية ذات إيقاع وسلاسة، واكتسبت عباراتهم في القصة لمسات موسيقية دون قصد.

عندئذ انتهيت إلى أن الموسيقا ليست لغة النفس الجميلة فقط وإنما هي نظام رائع يضبط كل ما يبدعه المبدعون. وتذكرت فيمن تذكرت أنطون تشيخوف الكاتب الروسي الكبير الذي شغل العالم بأعماله الأدبية في القصة والمسرح. فقد كان من المغرمين بالموسيقا منذ طفولته، واستمر في ذلك طوال حياته.

ولد أنطون تشيخوف في تاغنروغ عام 1860. وتسربت إليه في طفولته الأغنيات الروسية الشعبية، «كما هي الحال عند تشايكوفسكي أيضاً» تلك الأغنيات التي كانت تغنى في مدينته تاغنروغ والتي تميز سكانها بموسيقاهم الأوكرانية.

كان تشيخوف يسمعها في كل صيف عندما كان يسافر

إلى هنـاك ليزور الجـد والجدة، فكان يخرج معهما في نزهات فيتوقفون في الطريق ويســتمعون إلى أغاني الفلاحين في القرى والضـواحي، وكان تشيخوف عاشـقاً للطبيعة يرى في ألوانها وجبالها وسـهولها موسـيقا بصرية وسمعية تعبر عنها الألحان الشـعبية الجميلة التي تتسـرب إلى وعيه بشـكلها الشــاعري خلال تلك الأمســيات في الســهول الواســعة، الممتدة بلا حدود، وكان تشيخوف يحب هذه السهول ويقول عنهـا: «لقـد كنـت أحس نفســي فيهـا على غير مـا كنـت أحســه وأنا في البيت، وعرفت أن للســهول موســيقاها. فكنت أسمع فيها همهمات خفية من حركات الغصون وتغريد الطيور». أثَّر هـذا الجمـال والســحر، في عمـل لـه بعنوان «السهل».

كانت المدينة التي نشـأ فيها تشـيخوف مدينة تشـكيلية غنية بالشــوارع الخضــراء الهادئة، تطل على بحر آزوف ذي الغنى اللوني من الرماديات الحنونة إلى الزرقة النقية، وفي بدايات الصـيف تكون الســهول مزهرة، فكان يرى ما يشــبه الهارموني بين الســهول والبحر والســماء العالية، كل هذه المشـاهد كانت تستدعي لدى تشيخوف الشاب أحاسيس رائعة بالجمال والحرية، وهو يصــف لنا ســكان مدينته قائلاً: «الكل موسـيقيون ولديهم خيال لمّاح وسرعة بديهة، وكانت الفرق الموســيقية الإيطـالية تزور المدينة فتقدم أشــهر الأوبرات الإيطالية للمؤلفين الكبار مثل روسيني ـــ فيردي ـ بليني، حتى إن ألحان الأوبرات الإيطالية لم تكن تسـمع في المسـارح فقط بل في الشوارع أيضاً، ولم يكن هناك نافذة لا ينبعث منها موســيقا إيطالية أو يونانية في تلك الأمســيات الجنوبية الهادئة».

كانت تلك الطبيعة الجميلة والموسـيقا الصـادحة سـاكنة في وجدان تشــيخوف لا تبرح، فقد عاشــرها منذ طفولته المبكرة فأثرت فيه تأثيراً عميقاً وســاهمت في إغناء عالمه الروحي والفني. ومما أثر فيـه ذلـك الجو العـائلي الحميمي

في البيت، فقد كان الوالد عازفاً على آلة الكمان، وكان أفراد عائلته يجتمعون مساءً ويغنون أغنيات الكورال، وكان الغناء بالنوتة كما يتذكر الأخ الأصغر للكاتب. «كانت ماشا الأخت الصغيرة ترافقنا على آلة البيانو والأب وابنه نيقولاي يشكلان معاً ثنائياً على الكمان».

وكان تشيخوف نفسه قد بدأ في طفولته تعلم العزف على الكمان، وكان يغني مع إخوته في الكورال الكنسي الذي كان يقوده الأب، كما كان يغني أيضاً في كورال المدرسة، وكل هذا يدل على التأثيرات الأولية في الثقافة الموسيقية التي تلقاها يافعاً، وأثرت في نشأته الفنية ونشأة إخوته الأربعة الذين تميزوا بالعلم والفن والموسيقا والرسم خصوصاً، وانفرد تشيخوف بالأدب وتفوق في ذلك ويقول تشيخوف عن هذا التأثير: إن العبقرية في داخلنا من جهة الأب. ولكن أكثر الأشياء الخيرة والطيبة التي أثرت في تربية الملامح الإنسانية المثلى كانت من الأم، ويؤكد تشيخوف قائلاً: «إن الروح في داخلنا من الأم».

ثم يؤكد أثر الطبيعة وموسيقاها في الإحساس بجمال اللحن وحس الأداء الموسيقي الكورالي فيقول: «كنا نؤدي معاً بحب بالغ أغاني المهد لموتسارت وأغنية الخريف لتشايكوفسكي وأغاني عن الوطن والأم، وأغنية وطارت حمامتان وغيرها. وكنا نغني عادة دون مصاحبة موسيقية، وعرفنا منذ الطفولة أغانينا المفضلة، وكنا نسعى دائماً إلى نكون معاً لنغني معاً، ودخلت الأغنية في صميم حياتنا الروحية. وأضفت على أفكارنا نقاءً ووضوحاً وأنارت في داخلنا مشاعر الحب للوطن ولجمال العالم المحيط بنا. إن رهافة الإحساس سمة يتميز بها الإنسان ذو الأخلاق الحميدة والتربية الجمالية، فتنعكس في وجدانه فيتأثر بالكلمة الطيبة ويقبل على التضحية والتعاون مع الآخر. فالموسيقا الراقية وسيلة هامة للتأثير في القلب الفتيّ وأخلاقياته» ويتابع تشيخوف قائلاً: «لم أكن أتخيل أن تربية الطفل يمكن

أن تكون بلا موسـيقا، ففي المدرسـة كنا نتردد على غرفة الموسـيقا مرتين في الأسـبوع للاسـتماع إلى الأغاني والألحان، فاسـتمعنا غير مرة إلى أغنية القبرة وزهرة الثلج لتشـايكوفسكي وأغنية المهد لموتسارت والفارس الشجاع لشـومان وتضـاعف حجم ما اسـتمعنا إليه سـنة بعد سـنة. خلال السنوات الأربع. ولم يكن هذا بالشيء القليل..».

وقد استطاع تشيخوف فيما بعد بهذه الحساسية الفائقة وخبرته وتربيته الجمالية ومعاشرته الناس أن يعبر بعمق عن مشـاكلهم ومعاناتهم، ويسـتشـرف المسـتقبل الذي ينتظرهم، ويحـدد مهمتـه قـائلاً: «لقـد أردت أن أقول للنـاس بصـدق وصـراحة، انظروا إلى أنفسـكم، انظروا كيف تحيون حيـاة سـيئـة ومملـة، فأهم شـيء أن يفهم الناس ذلك، وعندما يفهمون سـيشـيدون حتماً حياة أخرى أفضـل، لا تشـبه هذه الحياة، وما دامت لم تحل بعد فسـأردد على مسـامع النـاس مرة بعـد مرة فلتفهموا كيف تحيون حيـاة سيئة مملة».

بهذه الكلمات حدد تشـيخوف مهام إبداعه واسـتطاع أن يتفهم المرحلة التي يعيشـها بعمق وإحسـاس كبيرين، مما دعا تولسـتوي إلى القول عنه لاحقاً: «تشـيخوف فنان لا نظير له، نعم بالضبط، لا نظير له، إنه فنان الحياة. وميزة فنه أنه مفهوم وقريب لا لكل إنسـان روسـي فحسـب بل لكل إنسان عموماً».

وكتـب عنـه مكسـيم غوركي قـائلاً: «مـاأطيب أن تتذكر إنسـاناً كهذا، فعلى الفور يعود النشـاط إلى حياتك، ومن جديد تعرف معنى الحياة».

وتبادل تشـيخوف مع الموسـيقي الكبير تشـايكوفسـكي الكثير من الرسـائل التي تحمل الفكر الناضـج والمشـاعر الطيبة، كما هو مذكور في مذكرات تشـايكوفسـكي الذي عاصـره. وكانت تحيط بهما ظروف وأحوال متشـابهة.. وقد

أحبا موسـكو المدينة التي عاشـا في كنفها. وفي إحدى الرسـائل المتبادلة رسالة من تشايكوفسكي إلى تشيخوف يشـكر له تسـميته إحدى المسـابقات الأدبية باسـم «مسابقة تشايكوفسكي».

وبالمقابل يُظهر تشـيخوف إعجابه الشـديد بموسـيقا تشـايكوفسـكي قائلاً: «يا ألله كم أحب موسـيقاه»، وكتب على إحدى صوره المهداة إلى تشايكوفسكي المؤرخة في العام 1889: «ذكرى الحب الصـادق، وتقدير كبير لمعجب بـك، وللروح الخـالـدة في الفن». وهـذه الروح هي التي جمعـت الاثنين في الزمـان والمكـان، رغم اختلاف الأداة التعبيرية.

توفي تشـيخوف عـام 1904، وخلف لنا الكثير مما يمتع، ومازلنا نعيش معه في مسرحيته الشـهيرة «بسـتان الكرز».

معجم الأوبرا

حرف J

إعداد: محمد حنانا

Jack ـــ دور «ten» في أوبرا زواج منتصـف الصـيف لـــ تيبيت. هو عشيق بيلا.

Jacquino ـــ دور «ten» في أوبرا فيديليو لـــ بيتهوفن. هو البواب الذي يُحب مارزيلين.

Jagd , Die ـ الصيد

أوبرا من ثلاثة فصول للمؤلف الألماني جوهان آدم هيلر. قُدمت أول مرة في لايبزيغ في 29 كانون الثاني عام 1770. وضع نصها، المأخوذ عن ك. كول، كريستان فيليكس فايس.

كانت من أشهر الأوبرات في ألمانيا في القرن الثامن عشر وفي بداية القرن التاسع عشر. لكنها الآن في طي النسيان.

J'ai des yeux ـــ آريا يغنيها كوبيليوس «bass» في فصل أوليمبيا في أوبرا حكايات هوفمان لـ أوفنباخ.

Jakobin ـ اليعقوبي

أوبرا من ثلاثة فصول لـ دفورجاك. قُدمت أول مرة في براغ في 12 شباط عام 1889. وضع نصها ماري شرفينكوفا ـ ريغروفا.

الأدوار الرئيسية : جيري «ten»، تيرنيكا «sop»، بوهوس «bar»، بيندا «ten»، فيليب «bass»، جولي «mezzo»، كونت فيليم «bass»، أدولف «bar».

قصة الأوبرا : قرية تشيكية، 1793.

يعود بوهوس ابن الكونت فيليم من فرنسا مع زوجته جولي، ويعلم بأن عمه أدولف على وشك أن يخلفه كوريث. يُعتقل بوهوس بسبب كونه يعقوبياً. لكن جولي (بمساعدة معلم المدرسة بيندا) تنجح في تغيير وجهة نظر الكونت. هي نادراً ما تُقدم خارج تشيكيا.

Ján ek : 1 ـ دور «ten» في أوبرا قضية ماكروبولوس لـ ياناتشيك. هو ابن ياروسلاف الذي يحب كريستينا.

2 ـ دور «bass» في أوبرا في البئر لـ بلوديك. هو مزارع عجوز ثري.

Jason ـ بطل أسطوري يوناني يظهر في العديد من الأوبرات:

1 ـ دور «ten» في أوبرا ميديا لـ كيروبيني.

2 ـ دور «ten» في أوبرا ميديا في كورينتو لـ ماير.

3 ـ دور «bar» في أوبرا Der Goldene Bock لـ كرينيك.

Jealousy Monologue ـ آريا يغنيها فورد «bar» في الفصل الثاني من أوبرا فالستاف لـ فيردي.

Jean ـــــ دور «ten» في أوبرا Le Jongleur de Notre Dame ـــــ لـ ماسنيه.

Jean de Leyden ـــ دور «ten» في أوبرا النبي لـــ مايربير. هو قائد الـ أنابابتيستيين*.

Jean de Paris - جان دو باريس
أوبرا من فصلين للمؤلف الفرنسي فرانسواز أدريان بوالديو. قُدمت أول مرة في باريس في 4 نيسان عام 1812. وضع نصها ك. غودار دوكور دو سان ـ جوست.
حظيت بنجاح كبير لدى ظهورها، لكنها الآن في طي النسيان.

Je crois entendre encore ـــ آريا يغنيها نادير «ten» في الفصل الأول من أوبرا صيادو اللؤلؤ لـ بيزيه.

Je dis que rien ـــــ آريا تغنيها ميكائيلا «sop» في الفصل الثالث من أوبرا كارمن لـ بيزيه.

Jemmy ـــ دور «sop» (بنطالي) في أوبرا ويليام تيل لـ روسيني. هو ابن تيل.

Jenifer ـ دور «sop» في أوبرا زواج منتصف الصيف لـــ تيبيت. هي ابنة الملك فيشر.

Jenik ـــــ دور «ten» في أوبرا عروس بالمقايضة لـ سميتانا. هو ابن ميشا.

Jenůfa ـ يونوفا
أوبرا من ثلاثة فصول لـ ياناتشيك. قُدمت أول مرة في برنو في 21 كانون الثاني عام 1904. وضع نصها، المأخوذ عن غابرييلا بريستوفا، المؤلف نفسه.
الأدوار الرئيسية : يونوفا «sop»،

* ـــ أنابابتيست (Anabaptist) عضو في طائفة بروتستانتية نشأت في أوربة بُعيد عام 1520 وتميزت بالشروط القاسية التي وضعتها لعضوية الكنيسة, وبإصرارها على إعادة تعميد البالغين ورفض عماد الأطفال.(المورد)

كوستيلنتشكا «sop»، لاتسا «ten»، شتيفا بوريا «ten»، رئيس عمال الطاحونة «bar»، رئيس البلدية «bass»، الجدة بوريا «mezzo»، كارولكا «mezzo»، يانو «sop».

قصة الأوبرا : يونوفا الحامل من السكير المتبطل شتيفا، خائفة من التحاقه بالجندية مفضلاً في ذلك الزواج منها. لاتسا الأخ غير الشقيق لـ شتيفا يحب يونوفا أيضاً ويرزح تحت وطأة الغيرة. تقرر أم يونوفا الصارمة كوستيلنتشكا (أمها بالتنشئة) جاهلة مشكلة يونوفا منع شتيفا من الزواج من يونوفا إلا بعد أن يقلع عن معاقرة الخمر مدة عام كامل. يحاول لاتسا التحرش بـ يونوفا فتصده، فيشطب وجهها بسكين، لكنه يندم على ذلك في الحال. تتوارى يونوفا عن الأنظار بأمر من كوستيلنتشكا إلى ما بعد ولادة الطفل، لكن شتيفا ـــ وهوالآن خطيب كارولكا ابنة رئيس البلدية ـ لا يعد بشيء أبعد من المساعدة المالية. تدرك كوستيلنتشكا بأن لاتسا يحب يونوفا لكن الطفل يقف حجر عثرة، لذا تعمد إلى تخدير يونوفا ثم ترمي الطفل في مجرى مياه الطاحونة، بعد ذلك تخبر يونوفا بأن الطفل مات أثناء هذيانها. توافق يونوفا على الزواج من لاتسا، لكن تُكتشف في يوم الزفاف جثة طفل تحت الثلج، فتدرك يونوفا بأنه طفلها. تُتهم يونوفا بارتكاب جريمة، لكن كوستيلنتشكا النادمة تعترف بفعلتها، فتصفح عنها يونوفا، كما تتيح لـــ لاتسا حرية التصرف إزاء الذي جرى. يقف لاتسا الذي يحبها حباً حقيقياً إلى جانبها.

لاقت نجاحاً كبيراً لدى ظهورها، وما زالت تُقدم باستمرار.

Jerum! Jerum! ـــــ آريا يغنيها هانس ساكس «bar» في الفصل الثاني من أوبرا أساتذة الغناء في نورنبيرغ لـ فاغنر.

Jessel , Miss ـــ دور sop» في أوبرا دوران اللولب لـ بريتين.

Jessonda ـ جيسوندا

أوبرا من ثلاثة فصول للمؤلف الألماني لويس شبور. قُدمت أول مرة في كاسيل في 28 تموز عام 1823. وضع نصها، المأخوذ عن أنطوان. م. لومبير، إدوارد هنريش.

الأدوار الرئيسية : جيسوندا «sop»، نادوري «ten»، أمازيلي «sop»، تريستان داكونا «bar».

قصة الأوبرا : الهند.

وفقاً للتقاليد والأعراف يجب أن

تموت جيسـوندا أرملة الراجا في محرقـة زوجهـا المأتمية. ويتوجب على الكاهن البرهمي الشـاب نادوري أن يعلمها بذلك، لكنه يقع في حـب أختهـا أمـازيلي، ويعـد بـالعمـل على إنقـاذ جيسـوندا. أثناء ذلك يتعرف على جيسـوندا عشـيقهـا السـابق الجنرال البرتغالي تريسـتان الذي يحاصـر غودا. أنـه لا يسـتطيع مهـاجمة المنطقة لينقذ جيسـوندا بسـبب الهـدنـة. ولكن عنـدمـا يعلم بـأن الكـاهن دودون خرق الهـدنـة، يدخل إلى المعبد من ممر سري وينقذ جيسوندا.
هي من أنجح أعمـال شـبور، لكنها الآن في طي النسيان.

Je suis Brésilien ـــــ آريا يغنيها البرازيلي «ten» في الفصل الأول من أوبريـت الحياة الباريسـية لـ أوفنباخ.

Je vais mourir ـ آريـــــا تغنيها دايدو«mezzo» في الفصل الخامس من أوبرا الطروادیون لـ بيرليوز.

Je veux vivre ـ آريـــــا تغنيها جولييـت «sop» في الفصـل الأول من أوبرا روميو وجولييت لـ غونو.

Jewel song ـ آريـــــا تغنيها مارغـــريـت «sop» في الفصل الثالث من أوبرا فاوست لـ غونو.

Ježibaba ـ دور «mezzo» في أوبرا روســالكا لـــــ دفورجاك. هي ساحرة.

Jocasta ـ جوكاستا
أم وزوجـة أوديـب تظهر في عـدد من الأوبرات منها:
1 ـــــ دور «mezzo» في أوبرا أوديب ملكاً لـ سترافينسكي.
2 ـ دور «sop» في أوبرا أوديبوس الملك لـ كارل أورف.

Jocelyn ـ جوسيلين
أوبرا من أربعة فصـول لـــ غودار. قُدمت أول مرة في بروكسيل في 25 شـباط عام 1888. وضـع نصها، المـأخوذ عن ألفونس دو لامارتين، ب. أرماند سيلفستر و ف. كابون. هي من أنجح أعمال غودار، وتروي قصة راهب في معهد لاهوتي يغريه الحب الدنيوي.

هي الآن في طي النسيان.

Johnson , Dick ـــ دور «ten» في أوبرا فتاة الغرب لـ بوتشيني. هو قاطع الطريق المطارد راميريز.

Jo ho hoe ـــ آريا تغنيها سينتا «sop» في الفصل الأول من أوبرا الهولندي الطائر لـ فاغنر.

Jokanaan ـــ دور «bar» في أوبرا سالومي لـ ريتشارد شتراوس. هو يوحنا المعمدان.

Jolie Fille de Perth , La

ـ عذراء بيرث الجميلة

أوبرا من أربعة فصول لـ بيزيه. قُدمت أول مرة في باريس في 26 كانون الأول عام 1867. وضع نصها، المأخوذ عن والتر سكوت، سان ـ جورج وجول أدينيس.

الأدوار الرئيسية : كاترين «sop»، هنري «ten»، رالف «bar»، دوق روتسيي «bar»، ماب «mezzo»، سيمون b» ـ «bar.

قصة الأوبرا : بيرث.

يمنح صانع الدروع هنري ملجأً للغجرية ماب. وعند وصول محبوبته كاترين يُجبَر ماب على الاختباء، لكن ظهورها اللاحق يثير شكوك كاترين إزاء تصرف هنري. تفشل خطة دوق روتسيي، الذي يحب كاترين أيضاً، لاختطافها عندما تأخذ ماب مكان كاترين. تقدم ماب للدوق وردة ذهبية، هي هدية هنري لـ كاترين. التي رمتها بعيداً عندما تملكها الغضب منه. ولدى وصول هنري لإعلان خطوبته الرسمية بكاترين يرى الوردة فيشك بخيانة كاترين. يقسم الصانع الذي يعمل عند والد كاترين بأنها بريئة، ويوافق على خوض مبارزة ليثبت ذلك. يحول الدوق دون وقوع المبارزة، وتفقد كاترين صوابها بصورة مؤقتة، فقد عالجها هنري بغنائه.

تتضمن الأوبرا ألحاناً فاتنة، لكنها نادراً ما تُقدم.

Jonathan : 1 ـــ دور «ten» في أوبرا شاؤول لـ هاندل. هو صديق الملك داود.

2 ـ دور «ten» في أوبرا شاؤول وداود لـ نيلسين.

3 ـــ دور «sop» (بنطالي) في أوبرا داود وجوناثان لـ شاربنتيه.

*** Jongleur de Notre Dame , Le**

ـ منشد العذراء

أوبرا من ثلاثة فصول لـ ماسنيه. قُدمت أول مرة في مونت كارلو في 18 شباط عام 1902. وضع نصها، المأخوذ عن أناتول فرانس، موريس لينا.

الأدوار الرئيسية : جان «bar»، بونيفاس b» ـ «bar، رئيس الدير «bass».

قصة الأوبرا : كلوني، القرن الرابع عشر.

جان الشاعر المنشد هو راهب مبتدئ في جماعة من الرهبان الذين يستخدمون مواهبهم المختلفة في تمجيد العذراء ماري. يقدم جان إجلاله لها بالطريقة التي يستطيعها؛ يلبس بذلة ويقوم بإنشاده وألاعيبه النمطية. يروع سلوك جان الرهبان، لكن تمثال العذراء يبتسم له ويباركه، مبدياً قبول صلواته.

حظيت بنجاح كبير لدى ظهورها أما اليوم فنادراً ما تُقدم.

Jonny Spielt Auf

ـ جوني يبدأ العزف

أوبرا من مقطعين للمؤلف النمسوي إرنست كرينيك. قُدمت أول مرة في لايبزيغ في 10 شباط عام 1927. وضع نصها المؤلف نفسه.

الأدوار الرئيسية : جوني «bar»، أنيتا «sop»، ماكس «ten»، دانيلو «bass»، إيفون «sop».

قصة الأوبرا : يسرق قائد فرقة الجاز جوني كمان دانيلو ويحقق نجاحاً هائلاً إذ ينقل رقص الشارلستون من القطب الشمالي إلى العالم أجمع.

هي من أكثر أعمال كرينيك نجاحاً وبقاءً.

José , Don : 1 ـ دور «ten» في أوبرا كارمن لـ بيزيه. هو جندي يحب كارمن.

2 ـ دور «bass» في أوبرا كويانغا لـ ديليوس. هو مالك المستعمرة.

3 ـ دور «bar» في أوبرا دون جوان دو مانارا لـ غوسينز.

Joseph ـ يوسف

أوبرا من ثلاثة فصول للمؤلف

* Jongleur ـ شاعر منشد (شاعر كان يطوف البلاد منشداً شعره على آلة موسيقية وبخاصة في فرنسا في القرون الوسطى). (المنهل)

الفرنسي إيتيان ـــــ نيكولاس ميهول. قُدمت أول مرة في باريس في 17 شباط عام 1807. وضع نصها، المأخوذ من التوراة، ألكسندر دوفال.
حظيت فيما مضى بنجاح كبير، لكنها الآن لم تعد تُقدم.

Jour et nuit ـــــ آريا يغنيها فرانز «ten» في فصل أنتونيا من أوبرا حكايات هوفمان لـ أوفنباخ.

Judith ـ جوديث
هناك عدة أعمال تحمل هذا العنوان، وهي مبنية على نصوص مأخوذة من الأبوكريفا* منها:
1 ـــــ أوبرا للمؤلف الروسي ألكسندر سيروف. قُدمت أول مرة في بطرسبورغ في 28 أيار عام 1863. وضع نصها أ. مايكوف وآخرون.
2 ـــــ أوبرا من ثلاثة فصول لـ هونيغر. قُدمت أول مرة في مونت كارلو في 13 شباط عام 1926. وضع نصها رينيه موراكس.
3 ـــــ أوبرا من فصل واحد لـ غوسينز. قُدمت أول مرة في لندن في 25 حزيران عام 1929.وضع نصها أرنولد بينيت.

Judith ـــ دور «mezzo» في أوبرا قصر الدوق ذي اللحية الزرقاء لـ بارتوك. هي زوجة ذي اللحية الزرقاء الجديدة. يُغنى الدور أحياناً في طبقة الـ «sop».

Juha ـ جحا
أوبرا من ثلاثة فصول للمؤلف الفنلندي أ. ميريكانتو. بثها أول مرة راديو هلسنكي في كانون الأول عام 1958 (ألفت عام 1922). وضع نصها، المأخوذ عن ج. آهو، آينو اكتيه.
هي واحدة من أروع الأوبرات الفنلندية، لكنها غير معروفة خارج فنلندا.

Juive , La ـ اليهودية
أوبرا من خمسة فصول للمؤلف الفرنسي فرومينتال هاليفي. قُدمت أول مرة في باريس في 23 شباط عام 1835. وضع نصها يوجين سكريب.
الأدوار الرئيسية : أليعازر «ten»،

* الأبوكريفا ـــ أربعة عشر سفراً تلحق أحياناً بالعهد القديم من الكتاب المقدس، ولكن البروتستانت لا يعترفون بصحتها. (المورد)

راشـــيل «sop»، الأمير ليوبولـد «ten»، يـودوكســـيا «sop»، الكاردينال بروني «bass».

قصـــة الأوبرا : كونســـتانس، القرن الخامس عشر.

يعمل صاموئيل (هو الأمير ليوبولد متنكراً) في متجر الصائغ اليهودي أليعـازر بســـبب عشـــقه لابنته راشـــيل. تدعو راشـــيل عشـــيقها صـــاموئيل إلى تناول وجبة عيد الفصـــح. تقـاطعهم زوجـة الأمير ليوبولـد التي جـاءت تســـأل عن ســـلســـلة ذهبية لزوجها. تعلن راشيل في حضور يودوكسيا بأنها تحـب ليوبولـد وهو يحبهـا. يـدين الكـاردينـال بروني الاثنين ويحكم عليهما بالموت. يودوكســـيا تحث راشـــيل على التصـــريح بـأنهـا كذبت، وأن ليوبولد بريء، ويرفض أليعـازر عرض الكـاردينـال بـإنقـاذ راشـــيل إن هو ارتـد عن دينـه، كذلك ترفض راشيل نبذ اليهودية. وأثنـاء تنفيـذ الحكم براشـــيل يكشـــف أليعازر أن راشـــيل هي ابنـة الكـاردينـال التي فقدت منذ زمن طويل.

هي الأوبرا الوحيـدة من أوبرات هاليفي التي ما زالت تُقدم.

Julien or **La Vie du Poète**

ـ جوليان أو حياة الشاعر

أوبرا من أربعة فصـــول وتمهيد لـ شـــاربنتيـه. قُدمت أول مرة في بـاريس في 4 حزيران عـام 1913. وضـع نصـها المؤلف نفسـه. هي الآن في طي النسيان.

Julien ـــ دور «ten» في أوبرا لويز لـــ شـاربنتييه. هو شـاعر يحب لويز.

Julietta or **The dream book**

ـــــ جولييتا أو كتاب الرؤيا **(Snář)**

أوبرا من ثلاثة فصول لـ مارتينو. قُدمت أول مرة في براغ في 16 آذار عام 1938، وضع نصها، المأخوذ عن جورج نوفو، المؤلف نفسه.

الأدوار الرئيســـية : ميشـــيل «ten»، جولييتا «sop».

قصـة الأوبرا : تروي الأوبرا قصة ميشـــيل بـائع الكتـب المتجول الـذي يحاول جاهداً إيجاد جولييتا الـذي ســـبق أن قـابلهـا منـذ سـنوات. إنه يكتشـف أن سـكان بلـدة جولييتا وبضـــمنهم جولييتا نفســـها قد فقدوا ذاكرتهم، وقد بدأ ميشـــيل يتأثر بالداء. وعندما يحاول العودة إلى باريس تختفي محطة القطار. وأخيراً يجد نفسـه في عالم الأحلام حيث يخيل إليه

أنه يسمع صوت جولييتا يناديه، لكن ليس هناك من أحد البتة. هي من أكثر أعمال مارتينو تقديماً. إنها أشبه بحلم سوريالي.

Junge Lord , Der ـــــ اللورد الشاب

أوبرا هزلية من فصلين لـــ هنزه. قُدمت أول مرة في برلين في 7 آب عام 1965. وضع نصها، المأخوذ عن فيلهيلم هوف. إينغيبورغ باخمان.

الأدوار الرئيسية : اللورد بارات «ten»، سكرتير «bar»، لويز «sop»، فيلهيلم «ten»، البارونة غرونفايزل «mezzo»، السير إدغار « دور صامت ».

قصة الأوبرا : هولزدورف ـ غوتا، 1830.

يعادي الثري الإنكليزي السير إدغار الذي استأجر منزلاً في ساحة البلدة، الوجهاء المحليين بعاداته المترفعة البعيدة عن الود. ومع ذلك عندما يعرَّفهم بابن أخته اللورد بارات يتغاضون بتذلل عن سلوكه الشاذ الذي لا يُحتمل، إلى أن يُكتشف أنه ليس سوى نسناس سيرك في ثياب بشرية.

هي من أنجح أعمال هنزه، إنها هجاء لاذع للعادات البورجوازية، وهي تُقدم على نطاق واسع.

Junius ـــــ دور «bar» في أوبرا اغتصاب لوكريتشيا لـ بريتين. هو جنرال روماني.

Juno ـ جونو

زوجة جوبيتر كبير آلهة الرومان، وقد ظهرت في العديد من الأوبرات:

1 ـــــ دور «mezzo» في أوبرا سيميل لـ هاندل.

2 ـــ دور «sop» في أوبرا كاليستو لـ كافاللي.

3 ـــــ دور «mezzo» في أوبريت أورفيه في العالم السفلي لـ أوفنباخ.

4 ـــــ دور «mezzo» في أوبرا هيركوليس عاشقاً لـ كافاللي.

Jupiter ـ جوبيتر

كبير آلهة الرومان، وقد ظهر في العديد من الأوبرات:

1 ـ دور «ten» في أوبرا سيميل لـ هاندل.

2 ـــــ دور «bass» في أوبرا كاليستو لـ كافاللي.

3 ـــــ دور «ten» في أوبرا عودة أوليس إلى وطنه لـ مونتيفيردي.

4 ـــ دور «bar» في أوبرا بلاتيه لـ رامو.

5 ـــ دور «bar» في أوبرا نايبس لـ رامو.

6 ـــ دور b» ـ «bar في أوبريت أورفيـه في العـالم الســـفلي لـ أوفنباخ.

7 ـــــ دور «bar» في أوبرا حب داناي لـ ريتشارد شتراوس.

8 ـ دور «bass» في أوبرا ألكمينا لـ كليبه.

9 ـــــــ دور «bar» في أوبرا الأوليمبيون لـ بليس.

10 ـــــــ دور «bass» في أوبرا فيليمون وبوسيس لـ غونو.