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 / 37/ 2005

رئيس التحرير: محمد حنانا
أميـــن التحرير: د. نبيل اللو
هيئـة التحرير: د. غزوان الزركلي
إلهام أبو السعود
الإخـراج الفني: طارق صبح

المراسلات باسم رئيس التحرير: مجلة الحياة الموسيقية
ص. ب 31936 - دمشق - الجمهورية العربية السورية

المعلومات والآراء التي ترد في المواد المنشورة لا تعبر بالضرورة
عن رأي المجلة
تنشر المواد حسب مستلزمات تكوين العدد

يفضل إرسال المواد مطبوعة على الحاسوب

سعر العدد 60 ليرة سورية

المحتـويـات

كلمـــة العـدد
رئيس التحريـــــر
6

■دراسات وأبحاث
ــ موقع التراث المحلي والإقليمي في التربية الموسيقية
د. رتيبـــة الحفني
8

ــ توظيف الألحان الشعبية في أغنية الطفل
إلهـــام أبو الســـعود
18

ــ الغناء العربي المتقن وأعلامه (الحلقة الثانية)
د. سهيل الملاذي
24

ــ كيف تستمتع بأوبرا
ميلتون كروس ترجمة : محمد حنانا 42

ــ من قتل ريتشارد فاغنر
جورج ليبيرت ترجمة : كمال فوزي الشـــرابي

معجم
49

■أعــلام
ــ إبراهيم بن المهدي الأمير المغني
خليل البيطار
62
ــ المؤلف الموسيقي جمال عبد الرحيم
د. غزوان الزركلي
73

■ملف العــدد
ــ بابلو كازالس Pablo Casals 1973 - 1876
جان ـ ميشيل مولكو، ريمي لويس تــرجــمــة: آنــي سيراداريان 79

■أوبــرا
ــ أوبرا حفلة رقص تنكرية للمؤلف ج. فيردي
ميلتون كروس ترجمة : ديالى حنانا 96

■معجم
ــ معجم أوبرا حرف **K - L**
إعداد: محمد حنانا
112

■ملحــق
ــ شاكون للمؤلف توماسو فيتالي

وهي لآلة كمان مع مرافقة البيانو 142

■مسـرد

ـ مسـرد بمحتويـات مجلـة الحيـاة الموسـيقية
منذ عام 1993 حتى نهاية عام 2005
157

كلمـة العـدد

فيرتيوزو «Virtuoso» كلمة إيطالية تستخدم في مجال الموسيقا لتصف المؤدي «العازف ـ المغني» الـذي يتمتع بمهـارة اسـتثنـائيـة، خصـوصـاً المهارة التقنية. وهي تسـتخدم أيضـاً للـدلالـة على العرض الموسـيقي المتسـم بـالمهـارة التقنيـة الاسـتثنـائيـة. وفي بعض الأحيان يقتصـر استخدام فيرتيوزو على الناحية التقنيـة فقط دون النظر إلى النـاحيـة العـاطفية والتعبيرية، أو يُقْتصـر التعبير على وصـف العرض المتسم بالمهارة التقنية فقط. لكن الـ فيرتيوزو الحقيقي هو الـذي يجمع بين التقنيـة العـاليـة والذوق الفني الرفيع.

ولطالما كان المؤدي البارع موضـع الإعجاب والتقـدير، إن بـاخ وموتسـارت والعـديـد من العـازفين المبكرين كـانوا يمتلكون مهارة متألقة في العزف، لكن المهارة في العصر الرومانتيكي

والعصـــر الـذي تلاه أحرزت أبعـاداً جـديدة، فقد تكوّن جمهور عريض لم تُعنَ غـالبيتـه بـالجوهر الموسيقي، بل جذبه الأداء البارع وبهره.

وشـــيئـاً فشـــيئـاً بـدأ يُنظر إلى المؤدين الماهرين أمثال ليســـت وشـــوبان كســـحرة يبعثون على الـدهشـــة. وكـان عـازف الكمـان الإيطـالي الشـــهير نيكولو بـاغانيني واحداً من الـذين حققوا شـــهرة اســـتثنـائية. إن ظهوره بوجهه الشـــاحب، ومهارته التقنية الفذة، قادا الذين ســـمعوه إلى الارتياب بوجود صـــلة بينه وبين الشيطان.

لم يكن بابلو كازالس، الذي سيجري الحديث عنـه في هـذا العـدد، عـازفـاً لامعـاً على آلـة الفيولونسيل فحسب، بل كان مربياً أدخـــــل آلـــة الفيولونســـــيل إلى العصر الحـــديث. وكـــان مؤلفاً وقائد

أوركسـترا وموسـيقياً ملتزماً بقضـايا الإنسـانية، قال عنه توماس مان «لقد أصـبح رمزاً للكمال، رمزاً لفن صـلب، رمزاً للوحدة المتماسـكة بين الفن والأخلاق. لقـد كـان الإنســـان في كـل الأزمنة يحتاج إلى رجال ينقذون شـــرفه، وهذا الفنـان واحـد من هؤلاء الرجـال الـذين ينقـذون شرف الإنسانية».

ومن أبرز الإنجـازات التي حققهـا كـازالس اكتشـافه للمتتاليات السـت لآلة الفيولونسـيل المنفرد للمؤلف يوهان ســـيباســـتيان باخ. لقد

وجدها بمصادفة محضة، فدرسها دراسة معمقة على الصعيدين التقني والتعبيري، وأمضى في دراستها مدة اثني عشر عاماً ثم قدمها للناس. وقد غدت بعد أن عرفها العالم محط اهتمام الموسيقيين وكبار عازفي الفيولونسيل، يتسابقون لتقديمها على أكمل وجه ممكن، إذ شكلت تحدياً لكل منهم. ويقال بأن كازالس كان يعزف كل يوم واحدة من هذه المتتاليات لأنها، حسب قوله، تقدس البيت. ولا شك في أن ذلك الاكتشاف رسّخ مكانة آلة الفيولونسيل وأهميتها.

يتضمن عددنا هذا ملفاً حول بابلو كازالس، العازف اللامع والفنان الذي لم يتوقف لحظة عن خدمة الموسيقا وإحياءها وربطها بقضايا الناس.

رئيس التحرير

موقع التراث المحلي والإقليمي
في التربية الموسيقية

معجم

د. رتيبة الحفني[1]

الفن هو أجمل إبداع، لذا اهتمّت كثير من الدراسات الحديثة بالفن ودوره في حياة الإنسان، وفي تثقيفه وتعليمه. فإذا ما هُيّئ الجوّ التعليمي الملائم لدراسة الفنّ وممارسته، فسيجد الدارس فرصة لتنشيط قدراته الإبداعية وتنميتها، وتدريب حواسه على تذوق العلاقات الجمالية من خلال الرؤية الفنية الواعية.

قال الفيلسوف التربوي "كانت **Kant**":

"إنّ التربية الموسيقية تنمي عند الإنسان ملكة الجمال إلى أقصى حد تسمح به الطبيعة". فالموسيقا مادة تسهم في ذاتها في تنمية المواطن بما تزوده به من معلومات وحقائق ومهارات وميول جمالية واتجاهات فنية، هذا إلى جانب ما تهيئه للفرد من جو المتعة والسرور.

وتعد الموسيقا من العلوم التي تحتاج إلى متطلبات عقلية، ذلك أن العلوم والنظريات الموسيقية تتطلب الخبرة والتفكير والجهد؟ وهذه الرابطة التي تربط بين الموسيقا بوصفها علماً نظرياً وفناً عملياً، تجعلها تتساوى مع أي مادة دراسية أخرى، بل تسمو على كثير منها في بعض الأحيان.

التعليم الموسيقي يواجه مشكلة رئيسية : مشكلة التراث والتجديد، وعلينا أن نرسم الحدّ

[1] - رئيسة المجمع العربي للموسيقا (جامعة الدول العربية)، والمستشارة الفنية لدار الأوبرا المصرية.

الفاصل بين المحافظة الرشيدة على تراثنا الموسيقي، وبين الانغلاق والانطواء والركود. كما علينا أيضاً أن نحدّد الفارق بين الجديد الأصيل، وبين النقل والتقليد والتبعية الفكرية والثقافية وهذه مشكلة جوهرية لا بد لنا أن نحسمها على أرض التعليم الموسيقي. ولا بد أن نضع في حسباننا عند مناقشتها وبلورتها أننا نعيش اليوم ظروفاً حضارية وثقافية، تفرضها طبيعة عصرنا.

التكنولوجيا الحديثة ألغت المسافات وقربت الحضارات، عن طريق وسائل الإعلام، والكمبيوتر، والإنترنيت، التي فتحت أبواب التعارف والتفاهم الإنساني. إلا أن هذا الانفتاح له جوانبه السلبية، التي تتمثل في الانتشار المتزايد لعناصر موسيقية غريبة على بيئتنا، منها ما هو قيّم، ومنها ما هو سطحي، وهي عناصر لها تأثيرها في تذويب الملامح العمومية لحضارتنا الموسيقية العربية.

وفي ضوء ملابسات هذا العصر يتبين لنا أن الحفاظ على الموسيقا العربية فنية وشعبية، بمعزل تام عن كل المؤثرات الخارجية، أمر يكاد يكون مستحيلاً في هذا العصر.

إننا لا ننكر أن الموسيقا الغربية من أكثر موسيقات العالم منهجية وتنظيماً في دراساتها، وأنها قدمت للإنسانية روائع باقية، ولنا أن نستفيد من دراستها، ما دمنا حريصين على تحقيق التوازن والتعادل بينها وبين الموسيقا العربية، حريصين على الربط الذكي بين نظرياتها وتراث الموسيقا العربية.

كما علينا دراسة الموسيقات الشرقية الأخرى كالموسيقا الهندية، وجنوب شرق آسيا، وهي التي أصبحت في السنوات الأخيرة تُدرَس على المستويين العلمي والنظري في عدة مراكز وجامعات أوربا وأمريكا، ولا شك أننا أحوج إلى دراستها والاطلاع عليها من الغرب، لما لها من اتصال مباشر بموسيقانا بحكم طبيعتها المقامية والمونودية البحتة. كذلك بالنسبة للموسيقا الفارسية والتركية. وسوف يجد علماء الموسيقا (الموزيكولوجيين) العرب في هذه الدراسات مادة حية بالغة الأهمية والخصوبة للدراسات المقارنة التي تنعكس على أبحاثهم في تدوين التراث العربي وتنظيمه وضبطه.

التربية الموسيقية الحديثة، تتميز بتوجيه المعلم وابتكار التلميذ، فهي أعظم كفاية في تحقيق التعليم المرغوب. فالتعليم النظري قد يكون له تطبيقات عملية متعددة، لذا تهتم التربية الموسيقية بكلا الجانبين، وبما بينهما من علاقة وثيقة، فلا تدرس النظريات دون تطبيقاتها العملية، أو تدرس التطبيقات دون معرفة أساسها النظري.

ومن أهم عناصر التربية الموسيقية، الاهتمام بإحياء حضارتنا العربية الخلاقة، وإحياء موسيقانا التي ليست مجرد إرث لمجتمع قديم، ولكنها كانت ولا تزال آية من آيات النضج العقلي، والتطور الفكري، والابتكار العلمي، الذي يعتز به كل فرد عربي. ولذا يجب أن نجاهد من أجل الحفاظ على تراثنا

الموسـيقي العربي، حتى يستعيد مكانته، بانتقاء ما يتناسـب منه مع رسـالتنا نحو التعليم في الموسيقا العربيـة في مجتمعنـا المعاصـــر، وحتى تنفصـــل أو تتخلف عنه.

ولعل الطريقة المثلى في التربية الموسيقية التي تخـدم تطوير الموســـيقـا العربيـة، والنهوض بها إلى المســـتوى الثقـافي، هي تطبيق منهجيات التكوين الموســـيقي التي وضـــعهـا المربي الموســـيقي الهنغـاري "ســـلطـان كوداي"، وذلـك بعـد تطويعهـا ووضـعها في خدمة الموسـيقا العربية. والسـبب في اختيـار هـذه الطريقـة، هو أنهـا بنيـت كـالموســـيقـا العربية على الغناء.

وتعتمد مدرسة كوداي على نقطتين هامتين:

أولاً: أن الارتفاع بمســـتوى الموســـيقا ذات الطابع الثقافي يجب أن يرافقه ارتفاع في مســـتوى جمهور المستمعين.

ثـانيـاً: أن الأغـاني الفولكلورية المســـتخدمة فيها تشـــكـل لغـة الأم، ممـا جعلـه يقوم بتـدريس آلاف الأغـاني الفولكلوريـة، وتحليلهـا، وتحـديـد قوالبهـا، وتصـنيفها، تمهيداً لإيجاد الصـلة بين الغناء من جهة، وتربية الأذن عن طريق الإملاء الموســـيقي من جهة ثانية، والصـولفيج من جهة ثالثة. فقد آن للموســـيقا العربيـة أن تتخلى عن طريقـة التلقين في تعليم التراث، وبذل الجهود المكثفة لجعل التعليم مقتصـــراً على كـل مـا هو مدون موســـيقياً بدقة، غناءً كان أو عزفـاً، مع الإبقاء على ظاهرة الارتجال، فالارتجال من

أهم صفات الموسيقا العربية.

وفي يومنا هذا، وفي ظل ثورة المعلومات، اتجه العالم كله إلى الكوخ الإلكتروني، يجلس بداخله، ويتصل بكل أنحاء العالم، فتأتي إليه المعلومات المطلوبة وهو في مكانه، إما من جهاز الكمبيوتر، أو المكتبة الإلكترونية. لذا فالموهبة وحدها لا تكفي، بل يجب أن تعزز بالثقافة الفنية، والمعارف والمهارات التطبيقية، حتى تساير العصر، عصر العولمة.

للأسف، المناهج العلمية في مدارسنا بعيدة تماماً عن الحداثة، فهي مجرد مواد دراسية مرصوصة، ترهق الدارس في جميع المراحل، هدفها الحصول على شهادة تؤهل للالتحاق بالدراسات الجامعية. أما المعلومات العامة، والمعرفة بالفنون وممارستها التي يمكن أن تعود بفائدة كبيرة على النشء، فتأتي على هامش التعليم.

إن التربية الموسيقية التي ننشدها جميعاً موجودة في المناهج، إلا أنها لا تدرس لأسباب عديدة، سنتعرض لها في هذا البحث.

منذ سنوات طويلة ونحن نجتمع، ونطرح أوراق عمل، وتوصيات، وللأسف، النهاية دائماً: كلام جميل ومفيد، مكتوب بالحبر على الورق.

دعونا لا نفقد الأمل، وتعالوا نطالب في اجتماعاتنا بالشكل النموذجي الذي يجب أن تكون عليه الدراسة الفنية في المدارس. وبالطبع لا بد أن نبدأ بالمرحلة الأولى.

إننا نطالب في مدارس الأطفال بالبدء في تعليم الصغار العزف على بعض الآلات الخاصة بهم، أو تلقينهم المبادئ الأولى في العزف على الآلات الموسيقية العربية والغربية، مع مراعاة اختيار الآلات التي تتناسب في حجمها مع جسم الطفل وعمره. ومن أبرز مدارس الأطفال طريقة "كارل أورف" الألماني الجنسية، الذي اعتمد كزميله كوداي على الأغاني الشعبية، والألحان البسيطة التكوين، مع مصاحبة غناء الطفل بالعزف على بعض الآلات الإيقاعية وأنواع الإكسليفون (السهلة التركيب) الخشبية والمعدنية. وتساعد طريقة كارل أورف على تدريب أذن الطفل على الاستماع إلى أكثر من صوت في آن واحد، وعن طريق استخدام الآلات الإيقاعية المختلفة الأشكال، يتمكن الطفل من إدراك تعدد الإيقاعات Polyrhythm بأسلوب عفوي.

ومن أهم العناصر في الموسيقا: الاهتمام بالاستماع والتذوق، في جميع المراحل السنية. وهناك فرق كبير بين الاستماع والتذوق. فعلى الرغم من اقتران الكلمتين في أغلب مناهج التربية الموسيقية، إلا أن لكل كلمة مدلولها الخاص. فالاستماع يعني التعرف على لغة الموسيقا، أما التذوق فمعناه الاستماع الناتج عن تفهم الموسيقا.

ومن هنا نلمس أن كل فرد منا صغيراً كان أم كبيراً، في حاجة إلى تربية موسيقية حتى يتعرف على أصولها، ويستطيع التفرقة بين عناصرها، ليتمكن من تذوقها. ولا بد من البدء بهذه المادة مع

سن الطفولة المبكرة، مع مرحلة الحضانة.

الأسرة تلعب دوراً هاماً في توجيه الطفل للتعرف على لغة الموسيقا. وهو ما نجده واضحاً في المجتمع الأوربي. فاهتمام الأسرة بتوجيه أطفالها لتعلم العزف على بعض الآلات الموسيقية، وإشراكهم بالغناء في فرق كورال الأطفال، تسهل على المدرسة مهمتها في تلقينهم وتعريفهم أصول موسيقاهم.

ونحن في الدول العربية نواجه مشاكل كثيرة في تعليم الموسيقا في المدارس من أهمها:

- زيادة عدد التلاميذ في الفصول أصبح من المستحيل معه استيعاب ما يدرس لهم، أو القيام ببعض الأنشطة الفنية فيها.

- زيادة عدد المدارس كل عام، أضعف من مستوى دروس الموسيقا. فعدد الخريجين من المعاهد والكليات المتخصصة، لا يغطي متطلبات المدارس، لذا لجأت أغلب المدارس إلى المدرس (العام) لتدريس مادة الموسيقا. وهنا نأتي بالمثل القائل "فاقد الشيء لا يعطيه". فلنا أن ندرك مدى خطورة هذا الجانب. فهؤلاء يقومون بشرح المفاهيم الفنية بطريقة غير تربوية، إلى جانب عدم تفهمهم لمراحل نمو الناحية الفنية في المراحل السنية المختلفة.

ربما يمكن تطبيق هذه القاعدة في مدارس أوربا، لاهتمام الأسر بتلقين أطفالهم الموسيقا منذ طفولتهم، فالطفل يشب متذوقاً لها، بل وفي كثير

من الأحايين يكون ممارســاً، يتقن العزف على بعض الآلات الموسيقية.

وحتى تتلافى بعض الدول العربية هذه المشــكلة، قـامـت بتعـديـل المنـاهج واســـتبـدال مـادة التربيـة الموســـيقية، بمادة الفنون، جمعت فيها الموســـيقا والمسرح والفنون التشكيلية.

- أهميـة الحصـــول على "المجموع الكبير" الـذي يؤهـل للالتحاق بالدراســـة الجامعية، من أســـباب إهمـال المـدارس لـدروس الموســـيقا، وحتى تقديم الأنشـــطة الفنية الخاصـــة بها، فكثيراً ما نجد تحويل حصـص الموســيقا إلى دروس في المواد الدراســية الأخرى، خـاصـــة في نهاية العام الدراســـي، حتى تضـــمن المـدرســـة أن تكون نتيجتها بين المدارس الأخرى 100%.

- على الرغم من اهتمـام الـدولـة بتخريج عدد من المعلمين المتخصـصـين في فروع الموســيقا، إلا أن الخريجين من هذه المعاهد يتسربون للعمل في غير مجال التدريس، بسـبب ضعف راتب المدرس الذي لا يفي حاجة الأسرة.

- قلـة الـدورات التدريبية للمدرســـين، التي يمكن عن طريقها الوقوف على أحدث طرق التدريس.

- عدد الســـاعات المخصـــصـــة لدروس الموســـيقا قليلة، لا يكفي لتدريس المنهج الموضوع.

- المنهـاج في مراحـل التعليم العام يقتصـــر على عرض لبعض القواعـد والنظريـات العامة للموســـيقا،

وغالباً ما تكون غير مترابطة، تدرس بأسلوب جاف، غير مشوق، بسبب غياب الناحية العملية. ولضيق وقت الحصة، على الرغم من التأكيد على الناحية العملية في المنهاج. الأناشيد المدرسية ملحنة كلها من السلمين الكبير والصغير (الماجور والمينور). وهي ساذجة في نصوصها وألحانها.

- الجزء الخاص بمنهج الموسيقا العربية ضعيف ويحتاج إلى مراجعة واهتمام أكثر.

- قلة النشاط المدرسي الذي يتيح للتلاميذ ممارسة فنون الموسيقا المختلفة على المسرح.

- عدم ضم درجات التعليم الفني للمجموع الكلي في امتحانات آخر العام الدراسي، والاكتفاء باعتبارها مادة نشاط في بعض المراحل، يقلل من أهمية المادة عند الدارس والمدرس.

- الموارد المالية وميزانية المدرسة لا تكفي لشراء الآلات الموسيقية، ولا القيام بأنشطة مصاحبة لها، مما يعوق في درس الموسيقا.

المقترحات والتوصيات :

- إعادة النظر في وضع المناهج، وإخضاعها لأحدث طرق التدريس، مع الاهتمام بالنواحي التطبيقية، وربط الفروع المختلفة بعضها ببعض.

- الاهتمام بعنصر الغناء في المنهاج، وإسناد تأليف وتلحين الأناشيد والأغاني إلى متخصصين لوضع الأعمال المغناة الجذابة، التي تضم أفكاراً ومعلومات

تفيد الدارس في المراحل المختلفة.

- الاهتمام بالغناء الجماعي (كورال) الذي يعود بفائدة كبيرة في تدريب الأذن على الاستماع إلى نغمات متعددة (تعدد التصويت)، ويجعله يدرك الجمال في الموسيقا.

- زيادة الاهتمام بالأغاني الشعبية الفولكلورية، واستخدامها كنماذج صولفائية، ومقطوعات موسيقية تؤدي بالعزف على الآلات، وكذلك في الألعاب الموسيقية.

- ترجمة أمهات الكتب الموسيقية التثقيفية والتعليمية التي تخدم تطوير الثقافة الموسيقية.

- تأليف الكتب الموسيقية التعليمية الخاصة بتعليم الآلات الموسيقية المختلفة (ميثود).

- وضع برامج للتذوق الموسيقي، وتسجيلها تسجيلاً جيداً، وجعلها في متناول مدارس التعليم العام، مصحوبة بالشرح والتحليل، بما يتناسب والمرحلة السنية للدارس.

- تزويد مكتبة المدرسة بالكتب والمجلات الفنية، وحث التلاميذ على الاطلاع.

- ربط المنهج بالخبرات الحياتية للتلاميذ.

- زيادة المسابقات الفنية التي يتبارى فيها الدارسون في المراحل المختلفة، لإظهار مواهبهم في العزف والغناء.

- إعداد بطاقة مدرسية لمتابعة الدارس الموهوب عند انتقاله من مرحلة دراسية إلى أخرى.

- مكافأة المدارس والإدارات التعليمية التي تهتم برعاية الموهوبين.

- تدريب المعلم على استخدام الكمبيوتر والإنترنيت.

الاهتمام بالتعليم الموسيقي غير النظامي

- الاهتمام بتعليم المواهب الشابة ورعايتها في المحافظات المختلفة، وتكوين فرق موسيقية وغنائية وكورال أطفال بها، كذلك الاهتمام بالأصوات الفردية والعازفين من الأطفال والشباب.

- تكوين بعض الفرق الغنائية والموسيقية في النوادي الرياضية، والعمل على إظهارها ضمن الأنشطة الفنية بها.

- إلحاق دراسات حرة بالمعاهد والكليات الفنية، تقوم بتدريس الآلات الموسيقية العربية والغربية للمراحل السنية المختلفة. والاهتمام بالمواهب ورعايتها.

دور أجهزة الإعلام في تكوين الذوق الفني لدى المشاهد

أصبح لأجهزة الإعلام دور كبير في التربية الموسيقية. لذا يجب التخطيط لها، وإشراك أساتذة الموسيقا في إعداد البرامج، فهي في الوضع الحالي لا تخدم الثقافة الموسيقية، وإنما هي مجرد برامج ترفيهية. وهناك بعض السلبيات نلخصها في الآتي:

- ندرة المتخصصين في دور الإعلام في مجال الطفل وفنونه.

- أجهزة الإعلام تدمج الأعمار المختلفة في برنامج واحد، فالصغير لا يدرك محتواها، والكبير ينصرف عنها، لأنها لا تخاطب عقليته وقدراته.

- اعتماد البرامج على عرض فقرات خاصة بالمواهب الفردية من عزف وغناء، أما الجزء التعليمي الخاص بالتعريف بألوان الموسيقا وأعلامها، فمفقود في برامج التليفزيون والإذاعة.

- البرامج الفنية المقدمة غير مدروسة، والمسؤولون عنها ليس لديهم الثقافة الموسيقية ولا الدراية الكافية بالتخصص المطلوب، لذا تخرج المادة الموسيقية جافة، لا يستفيد منها المستمع أو المشاهد.

معاهد وكليات التعليم الموسيقي

مرّ التعليم الموسيقي في المعاهد المتخصصة في بعض البلاد العربية بعدة مراحل من بينها: مرحلة الفصل بين معهد للموسيقا العربية، وآخر للموسيقا الغربية (كونسرفتوار). وربما كان هذا الفصل بسبب تأثيرات أجنبية، أو ربما كان راجعاً إلى الاعتقاد الخاطئ باستحالة الجمع بين الدراستين العربية والغربية. ولهذا الفصل مضار كثيرة. إن تربية الموسيقيين العرب في إطار أوربي بحت، أمر خطير الأثر على مستقبل الحياة الثقافية

والموسـيقية في البلاد العربية. فقد يخلق هذا الانفصال فريقين متعارضين من أبناء الفن الواحد، كل يعيش في عزلة روحية مع مجتمعه، ويشعر بالإحباط والغربة مع المجتمع الآخر. كذلك هناك معاهد أخرى موسيقية تربوية، تهدف إلى تخريج فئة مدرسي الموسيقا.

وأرى أن تجتمع كل هذه الدراسات في معهد واحد، أو كلية واحدة، مع تخصيص أقسام تخصصية. وفي هذا الإطار الموسيقي الموحد يزول التفاوت بين المستويات الموسيقية، ونشر قاعدة عريضة من العلوم والخبرات الموسيقية تهيئ المناخ الصحي، وتقرب وجهات النظر بين دارسي الموسيقا العربية، ودارسي معهد الكونسرفتوار، وبين المعلمين والباحثين والمؤلفين والنقاد... إلخ.

إن تربية الفنان الموسيقي عملية مركبة تستدعي البدء بتنمية قدراته وخبراته في سن مبكرة. فالطفل من سن 6-12 يكون مُهيئاً لتلقي هذه الخبرات، إذ تكون عضلاته أكثر مرونة، ولديه القدرة الكافية على السيطرة عليها لاكتساب عادات معينة في التدريب على العزف، كما تكون قدراته العقلية وذاكرته أكثر تفتحاً وتشرّباً لكل ما يقدّمه من دراسة، لذا يجب الاهتمام بإنشاء مدارس موسيقية خاصة للموهوبين. أي إن الدراسة الموسيقية في المدرسة تبدأ من منتصف المرحلة الابتدائية، وتنتهي مع نهاية المرحلة الإعدادية.

ويستمر الدارس في دراسته الموسيقية حتى الانتهاء من المرحلة الثانوية، فيلتحق بالقسم العالي بالمعهد أو الكلية.

ويراعى قبول الأطفال الموهوبين بعد اجتيازهم لاختيار فني دقيق، مع تحديد آلة التخصص.

وإلى جانب الدراسة الموسيقية المبكرة، يتلقى الدارس دروسه في المواد الثقافية المقررة طبقاً للمقرر في المدارس العامة.

وفي المعهد العالي للموسيقا العربية بالقاهرة نظام خاص للمرحلة الثانوية، وهي دراسة ثانوية موسيقية، وفيها يتم حذف بعض المواد الدراسية مثل: الكيمياء، العلوم الطبيعة، الهندسة، الجبر، مع

تخفيف المواد الثقافية الأخرى، حتى يفسح المجال إلى إدخال دراسات موسيقية أوسع في المنهاج. ولا يحق لحامل شهادة الثانوية الموسيقية الالتحاق بأي كلية أو معهد دراسي عالٍ سوى المعهد العالي للموسيقا، بشرط حصول الطالب على 75% في اختبار الآلة الرئيسية.

توظيف الألحان الشعبية في أغنية الطفل

إعداد: إلهام أبو السعود

إن بين موسيقا الأطفال والتراث علاقة قوية عند جميع الشعوب. وكلمة تراث تعني ما يخلفه الرجل لورثته. وفيما بعد أخذت هذه الكلمة دلالات وأبعاداً لم تكن معروفة عند القدامى. وصار هذا وثيق الارتباط بأنماط السلوك البشري الراهن، وبالحياة الحضارية للأفراد والأقوام، وبكل ما له صلة بوجود الإنسان الحي على سطح هذه المعمورة. وكان من نتائج اتساع مفهوم التراث أن تعددت وجهات النظر حول كيفية استثماره وطرق توظيفه، ومجالات الاستفادة منه.

وهذا التراث بحاجة إلى إعادة الصياغة والتوظيف

والتبسـيط ليكون في متناول المتلقي الصغير، يهدف إلى تعريف الأطفـال بتراثهم وتعميق الانتماء القومي العربي عن طريق أداء الأغنيات المسـتلهمة من هذا التراث، إضـــافـة إلى تنميـة الخيـال لـدى الأطفـال وربطهم بالماضي.

ومن أهم الخطوات المتخـذة لهذا الهدف، الاهتمام بإحياء حضـارتنا العربية، وموسـيقانا التي هي ليسـت مجرد إرث لمجتمع قـديم فقط، وإنمـا كـانـت ولا تزال آيــة مـن آيــات الـنضـــج العقلي، والتطور الفكري، والابتكـار العلمي الـذي يعتز بـه كـل عربي. لذا يجب أن نتـابع جهودنا من أجل الحفاظ على تراثنا العربي، وذلك بانتقاء ما يناســـب رســـالتنا نحو التعليم في الموسـيقا العربية.

إن منهجيـة التكوين الموســـيقي التي وضـــعهـا المؤلف الموسـيقي الهنغاري (سلطان كوداي)، وهو أحد مشـــاهير المهتمين بالتربية الموســـيقية، تعتمد في طريقتها كالموسـيقا العربية على الغناء. وقد أكد كوداي أن الأغـاني الفلكلورية (الشـــعبية) تشـــكل اللغـة الأم. وهـذا مـا جعله يدرس العديد من الأغاني الفلكلوريـة ويحللها ويحدد قوالبها ويصـــنفها، تمهيداً لإيجـاد العلاقـة بين الغنـاء من جهـة وتربية الأذن عن طريق الإملاء الموسيقي من جهة أخرى، والصولفيج من جهـة ثـالثـة. لقـد آن لنا أن نبذل الجهود المكثفة لتعليم التراث المـدون موســـيقياً، غناء كان أم عزفاً، مع الإبقاء على ظاهرة الارتجال الذي هو من صـــفات الموسـيقا العربية.

ساهم كوداي مساهمة فعالة في جمع الموسيقا المجرية وتدوينها وتحليلها مع زميله بيلا بارتوك، فكان الاثنان يعتقدان بأن الموسيقا الشعبية هي أساس للتعليم الموسيقي، نظراً لأنها نابعة من الشعب نفسه، وهو يمارسها في حياته اليومية. وقد جعل الموسيقا الشعبية محوراً لمؤلفاته الأوركسترالية والتربوية. وشاركه زملاؤه في وضع خطة التربية الموسيقية الحديثة في المجر النابعة أساساً من تلك الألحان.

ومن أبرز من أهتم أيضاً وساهم في وضع الأسس في عصرنا الحاضر، المؤلف الموسيقي الألماني كارل أورف الذي يرى أن الموسيقا من أقرب أنواع الفنون إلى الطفل وأحبها إلى نفسه وأكثرها تأثيراً عليه، فهي التي تمكنه من التعبير عن نفسه ووجدانه بحرية وطلاقة.

أعتمد أورف في تربيته للأطفال على مبدأ (التعلُّم عن طريق اللعب) الذي يحول لعب الأطفال وغناءهم غير المنظم إلى لعب وغناء منظم، هدفه استثارة خيال الأطفال وتنمية الجوانب الخلاقة في نفوسهم، مع استغلال الطاقة الحركية الطبيعية لديهم في سن مبكرة. وقد لاقت هذه الطريقة اهتماماً بالغاً في أوساط التربية الموسيقية في العالم. ويؤكد كارل أورف أن المحور الأساسي الذي تدور حوله تربية الطفل الموسيقية هو الأغاني الشعبية والألحان البسيطة التكوين وأغاني الأطفال والحكايات والقصص الأسطورية. فكل هذا يتصل

ببيئة الطفل وحاجاته، وتصاحب هذه الأغنيات بالعزف على بعض الآلات الإيقاعية وأنواع الإكسيلوفونات السهلة التركيب، الخشبية منها والمعدنية.

من هذه التجارب والمدارس التي ذكرتها يتبين لنا مدى علاقة الألحان الشعبية التراثية بالتربية الموسيقية.، وبالتالي بأغنية الطفل وأهميتها في بث الوعي للأصالة والرجوع إلى الجذور. وهي علاقة نضج ثقافية نحن في أمس الحاجة إليها في مؤسساتنا التربوية. وتدل الأبحاث الميدانية والعلمية في التراث الموسيقي العربي على أن ثمة كنوزاً لحنية من العصور القديمة والحديثة لا تقدر بثمن، عرف بعضها والبقية الباقية ما تزال في ذاكرة المسنين في القرى والمناطق الريفية.

ومن خصائص الموسيقا والأغاني الشعبية أنها بسيطة وسهلة التعلم، غنية بالحماسة والتشويق بسبب طبيعتها الإيقاعية الفريدة، سهلة الاستيعاب في مقاماتها وأجناسها، تتميز بإيقاعية ترافقها الحركات التعبيرية. وهذا يتلاقى مع أهداف الطريقة الإيقاعية والحركية المستخدمة في طريقة أورف وكوداي وغيرهما.

إن أغنية الطفل الشعبية شكل من أشكال التعبير الشعبي. وكأي موروث تأثرت بما يجاورها من معطيات الطفولة حتى صارت عبر الزمن شكلاً مميزاً بأنواعه وأهدافه تتماشى مع ميول الأطفال ورغباتهم، مليئة بالقيم والمثل والعادات وأحداث البيئة التي نشأت وترعرعت فيها، إضافة إلى أنها

تـاريخ ولغـة وأدب وفن ولعـب ومتعـة. ويحظى هـذا الموروث النغمي بمكـانـة متميزة بين أنواع الأغـاني الشـعبية وهو أقدمها. ويمكن إرجاع هذه الصيغة في الغناء إلى مصدرين أساسيين هما:

المرأة، فقـد لعبـت المرأة، وبـالـذات الأم، دوراً بـارزاً في نشـوء هذا النوع من التراث وتطوره، وعليه يمكن القول بـأن الكم الأكبر من أغـاني الأطفال الشـــعبية في الأصـــل من إبـداع الأمهـات، فـالأم أول من يردد الترانيم لوليـدهـا، وأول من تـداعبـه، وتـدلله بـالنغم والإيقـاع. ومن هنـا تبـدأ أولى محاولات اللعب والغناء عنـد الطفـل. وبـذا تكون هـذه الألعـاب أول مدرســـة اجتماعية يكتسب الطفل منها أولى تجاربه.

الطفل: وتتكون هذه الأغاني عادة خلال ممارســة الأطفال اليومية لألعابهم. وقد يســـهم أكثر من طفل واحد في تأليفها حتى تتخذ شـكل الفلكلور. وتخضـع هـذه الأغـاني إلى منطق الأطفـال أنفســـهم، لأنها تتعدى كل الأعراف والمواصـفات التقليدية. وتســتمد مادتها من الحركة الجســـدية في لعبة معينة أو من طقس طفولي معين. كل ذلك يتم خلال الممارســـة اليوميـة ووفق مزاج الأطفـال وقـدرتهم، لتكون متفقة مع رغبـاتهم أو مع شـــروط اللعبـة التي يقومون بتنفيذها.

ولأغنيـات الأطفـال مجـالات متعـددة، منهـا التعبير عن البيئـة المحيطـة بـالطفـل، وبـالـذات الظواهر الطبيعيـة والتغيرات التي تلفـت نظره أو تخيفـه أو تعجبه. ففي الشـــتاء يفرح الأطفال لســـقوط المطر،

فينطلقون خارج بيوتهم حاســـري الرأس غير مبالين بالمطر فيصـفقون يغنون ابتهاجاً طالبين المزيد. كذلك يغنون للشـــمس والقمر. وقـد يغنون للعـديـد من الحيوانات الأليفة والطيور التي تعيش في بيئتهم.

إن المنظور الوظيفي يعزز الاتجـاه الـذي يهدف إلى دراســة هذه الممارســات النغمية الطفولية الشـعبية هـذه. وإن المجتمع، المتمثـل هنـا بـالأطفـال، هو الفـاعـل الحقيقي لتراكم المعرفـة الشـــعبيـة هـذه. وهناك وظائف عديدة لأغاني الأطفال الشـــعبية، لها أهميتها في توجيه الطفل اجتماعياً وتربوياً وسلوكياً. وعليـه فهي تنمي التفـاعـل الاجتمـاعي بين الطفـل ورفـاقـه، لأنهـا تمـارس جمـاعيـاً، فتجعل منهم وحدة روحية واحدة، كما أن النشــاط الحركي المرافق لهذه الأغـاني يعمـل على تـدريـب جميع القوى الحركيـة للأطفال، وبالتالي تنميتها ومســـاعدتها على القيام بوظائفها العامة بشكل سليم.

والأغنية الشعبية مادة أدبية تساعد الأطفال على النطق الســـليم والكلام المتميز بالدقة والإنســـابية، إضـــافـة إلى اكتســـاب القـدرة اللغويـة على حفظ النصـــوص الشـــعرية للأغاني المحلية، وللإبداع دوره الهـام في الألحان الشـــعبية، فكثيراً ما يبدع الطفل في صـياغة كلمات وتعابية وألحان جديدة تقوي لديه ملكـة الفكر خيـالاً وتصـــوراً. إن تنميـة هـذه القـدرات الموسيقية لها أهميتها في التربية الموسيقية فهي جزء من التربية الجمالية.

توظيف الأغاني والألحان الشعبية في أغنية الطفل بصيغ معاصرة

في مجال الإيقاع

من البديهي أن يفضل استعمال الأوزان الموسيقية الخفيفة والإيقاع الرشيق للأغنية، مما يسهل على الطفل استيعابها والتجاوب معها وحفظ مضمونها. ومن ذ

ويفضل الابتعاد ما أمكن عن الأوزان الثقيلة والمعقدة وغيرها في المراحل المبكرة، وكذلك الابتعاد عن الإيقاعات المحلية. فمثل هذه الإيقاعات ستبدو هجينة وصعبة. ومن المهم المحافظة على الروح المتوثبة والمشرقة والمرحة من خلال الوزن والإيقاع في الأغنية. ويمكن استخدام الكثير من القوالب الإيقاعية البسيطة من موسيقانا العربية لما يناسبها من أغان وأجواء.

في مجال (المقام)

إن السلم الموسيقي (المقام) المعتمد وتحويراته من العوامل المؤثرة في تكوين الأغنية وتصوير المناخ المطلوب لها. وهنا تكمن خصوصية الملحن وإبداعه

وقدرته على تصور القالب الموسيقي الذي سيصب فيه النص الغنائي خلال تعامله معه. لذا يجب اختيار (المقام) بعناية ودراية، وحسب التفاعل والاختيار. ويفضل الاعتماد ما أمكن على السلم الموسيقي الدياتوني المعدل، لعدة أسباب أهمها:

ـ تعويد أذن الطفل، في هذه المرحلة المبكرة، على سماع الموسيقا الدياتونية للسلالم الكبيرة (ماجور) والصغيرة (مينور)، العجم والنهاوند ومشتقاتها، لأنها الأسهل لوضوحها.

ـ بالسلالم الموسيقية المعدلة يمكن إضفاء جو الفرح والبهجة بوضوح أكثر.

ـ من خلال وحدة أداء السلالم، ليس في الأقطار العربية وحدها بل في العالم أجمع، تصبح إمكانية استمرار هذه الأغنية وتطويرها مع الزمن أكثر سهولة. فمثلاً أكثر ألحان سيد درويش المتداولة حتى يومنا هذا والقابلة دوماً للتطوير الموسيقي هي الألحان السليمة المقام مثل : طلعت يا محلا نورها، الحلوة دي.... وغيرها. ولا يفهم من هذا التطوير العبث بالجمل الموسيقية واللحن، بل أداؤها بأساليب مختلفة بالصوت والآلات والتوزيع والهندسة الصوتية.... إلخ.

إن وجود العديد من السلالم (المقامات) الموسيقية الدياتونية ومشتقاتها في موسيقانا العربية، يساعد الملحن على تحقيق معظم ما يريد. ومنها مقام الماجور (العجم) بأشكاله، ومقام المينور (النهاوند) بأشكاله ومشتقاته، مقام ثالثة الماجور

(الكرد) بأشـكاله المتعددة. إن الابتعاد عن السـلالم والمقـامـات التي تحوي (ربع بعـد) يمكن أن يكون مرحليـاً، فلا يعقـل مثلاً أن يبـدأ الطفـل بـدراسـة الرياضـيات المعقدة، كالكسـور واللوغاريتمات، قبل أن يكون قـد مر بمراحل كثيرة للرياضـيات المبسـطة. وكـذلـك الموسـيقـا وتعويد أذن الطفل العربي على التعامل الموسـيقي، فمن واجبنا التدرج في إدخال (الربع بُعد) وغيره ضـمن أغاني الأطفال في مرحلة متقدمة.

من هذا نسـتنتج أن تبسـيط الألحان والموسـيقا الشـعبيـة الأصـيلـة، ومن ثم توظيفهـا على النحو المنـاسـب والملائم، يجعـل اسـتيعـاب الطفـل للجماليات الخاصـة بموسـيقانا العربية وسـماتها المميزة أمراً محبباً لـديه ولا سـيما بعد إخراج هذه الألحان أو الجمل الموسـيقية بما يظهر روح الأصـالة فيها واسـتبعاد الرتابة المملة، مما يؤدي مسـتقبلاً إلى إيجاد موسيقا عربية عصرية مواكبة لروح الحاضر والمسـتقبل، ومرتبطة بجذور الحضـارة والأصـول العربية العريقة.

الغناء العربي الـمتقن وأعلامه
(الحلقة الثانية)

د. سهيل الملاذي

"نعم العونُ الغناءُ على طاعةِ الله، يصل الرجلُ به رحمه، ويواسي به صديقه"

الحسن البصري (ت728م)
(العقد الفريد : 179/3)

أعلام المغنين

1- نشيط الفارسي[81]

كان نشيط من الرقيق الفرس. قدم إلى المدينة، وغنّى فيها الغناء الفارسي، مما أحدث تحولاً في الغناء العربي. فقد أعجب أهل المدينة بألحانه، ومنهم سائب خاثر، ومولاه عبد الله بن جعفر.

اشترى عبد الله بن جعفر نشيطاً، وطلب منه تعليم سائب خاثر هذا اللون الفارسي في الغناء، مما مكنَّ سائب خاثر والمغنين الآخرين الذين تعلموا على نشيط، أمثال عزة الميلاء ومعبد، من اتخاذ الألحان الفارسية في غنائهم الشعرَ العربي. كما أنّ نشيطاً تلقى ـــ في الوقت نفسه ـــ دروساً في الغناء العربي على سائب خاثر.

أعتق عبد الله بن جعفر نشيطاً. ونسمع عن شخص اسمه حماد بن نشيط، وقد يكون ابنه.

2- سائب خاثر[82]

هو أبو جعفر سائب بن يسار، وكان ابناً لأحد الموالي الفرس المنتمين للفرع المدني من بني

الليث. عمل بالتجارة بعد إعتاقه. وقضى أوقات فراغه يستمع إلى النائحات ينشدن في حفلاتهن الأسبوعية، مما حبّب إليه الغناء، فعكف عليه، ونال فيه مكانة، جعلت عبد الله بن جعفر أحد أشراف قريش ـ وقد استحسن غناءه ـ يأخذه في خدمته.

كان سائب خاثر يستعمل القضيب او الدفّ في غنائه، كعادة المغنين العرب في ذلك الوقت، لكنّه ما إن استمع إلى غناء نشيط الفارسي. ورآه يستعمل العود فيه، حتى استعمله أيضاً، فكان أول من اصطحب العود في أغانيه بالمدينة.

كذلك، فقد دفعه إعجابه بالغناء الفارسي الذي أداه نشيط في المدينة، إلى أن يغني الشعر العربي على الألحان الفارسية، وأن يبتكر أسلوباً غنائياً عرف بعدئذٍ باسم «الغناء المتقن»، وهو يقابل غناء «الركبان» الذي يمثل روح العصر الجاهلي وطابع البداوة.

وكان أول غناء عربي غنّاه على لحن فارسي سمعه من نشيط، قول الشاعر:

لمن الديارُ رسومُها قفرُ لعبت بها الأرواحُ والقطرُ
وخَلا لها من بعدِ ساكنِها حججٌ مضين ثمانُ أو عشرُ
والزعفرانُ على ترائبها شرق به اللبّاتُ والنحرُ(83)

وكان يغني على ألحان فارسية أيضاً، قول حسان بن ثابت :

لنا الجفناتُ الغرُّ يلمعن في الضحى وأسيافُنا يقطرن من نجدةٍ

عرف عن سائب أيضلً أنه مبتكر الإيقاع المسمى «الثقيل الأول». وكانت أول أغنية عربية ذات لحن فني، هي الأغنية التي استعمل فيها ذلك الإيقاع لأول مرّة.

اصطحبه عبد الله بن جعفر معه إلى دمشق، وقدّمه إلى الخليفة معاوية بن أبي سفيان، على أنّه شاعر يُحَسَّنُ شعره. وبعد أن استمع الخليفة إلى غنائه الذي سمّاه «شعراً مُحَسناً» منحه جائزة.

في عهد يزيد بن معاوية، ثار أهل المدينة، فأرسل جيشاً لإخضاعهم، كان سائب أول ضحاياه الأبرياء، إذ قتل بعد معركة «الحرّة» عام 683م.

وقد نبغ ممن أخذ الغناء المتقن عن سائب خاثر أربعة عُدوا أعلام الغناء فيما بعد، وهم: عزة الميلاء، وجميلة، وابن سريج، ومعبد.

3- طُوَيْس[84]

هو أبو عبد المنعم عيسى بن عبد الله الذائب (622-710م). وطويس لقبه، ومعناه (الطاووس الصغير).

كان طويس مولى لبني مخزوم، ونشأ في المدينة، في دار أروى أم الخليفة عثمان بن عفان. وقد استرعى انتباهه في حداثته غناء الرقيق الفارسي الذين كانوا يعملون في المدينة، فأحب

هذا الغناء، وأقبل عليه يتعلمه ويقلده.

نال شـهرة واسـعة في الغناء، وخصـوصاً في الأيام الأخيرة من خلافـة عثمـان (644-666م)، بسـبب قدرته الموسـيقية. وامتدحه كثيرون، إذ قالوا: إنّه أول موسـيقي ظهر في الإسـلام، وأول من غنى فيه الـغنـاء الرقيق، وإنّـه أول من غنّى «الموسـيقـا الجـديدة» التي أدخلت في عصـره، وأول من غنى بـالعربيـة غنـاء يـدخـل في الإيقـاع، وكـان لا يضـرب بالعود، بل ينقر بالدفّ ـــ ويسمى «المربع» لتربيعة في الشـكل ــ يحمله في خريطة معه، أو في ردائه. وعلى حين كان يضـرب به المثل في الهزج، وصـفه تلميذه ابن سريج بأنّه أحسن مغنٍّ في عصره.

ومن الطريف أن المثل كان يضـرب به في الشـؤم، فكانوا يقولون: أشأم من طويس». فقد زعموا أنّه ولد يوم وفـاة النبي(ص)، وفطم يوم مـات أبو بكر، وختن يوم قُتـل عمر، وتزوج يوم اغتيـال عثمان، وولد له يوم مات علي(رض).

كـان طويس في مقـدمـة طبقـة من المغنين في عصـره، اشـتهروا باسـم «المخنثين»، لتشـبههم بالنسـاء في غنائهم وحركاتهم، ومنهم أبو زيد الدَلال وهيـت. ولهـذا قيـل في المثل: «أخنث من طويس». وكـان هؤلاء حلقـة انتقال بين المدرسـتين القديمة والجديدة في الغناء.

ومع أنّ طويس حقق مكـانـة عـاليـة في الغنـاء، وحظي بـإعجـاب الأشـراف، إلاّ أنّـه كـان منبوذاً في

المجتمع بســـبب تخنثه، كبقية طبقة «المخنثين». وما إن أصـبح معاوية خليفة (661-680م)، حتى منح مروانُ بن الحكم، عـاملُـه على المـدينـة، جـائزةً لكل من يأتيه بمخنث. وقد قتل أحدهم وهو «النُّفَاشـي»، في حين فرّ طويس إلى الســـويـداء، وبقي مختفيـاً فيهـا حتى وفـاتـه في عـام 710م، في خلافـة الوليد بن عبد الملك.

ومن تلاميذه ابن ســـريج ومعبد والدلال نافذ ونئوم الضحى وقّنْد.

4- ابن مِسْجَح[85]

هو أبو عثمان ســعيد بن مِسْــجَح. من موالي بني جُمَح. ولد في مكة. واســـتمع في حداثته إلى الغناء الفارســـي، فاســـتهواه، وبدأ يغني الأشـــعار العربية على الألحـان الفـارســـيـة، فكـان أول من نقـل غناء الفرس إلى غنـاء العرب في مكـة. وحين اســـتمع ســـيده إلى غنائه أعتقه، وكان ذلك في عهد معاوية (661-680)م.

وكان أول ما أنشـده من شـعر عربي مصـنوع على لحن فارسـي قول الرقاع العاملي:

ألمم على طــللٍ عفـــا متقـادمِ بين الذؤيبِ وبين غيمِ الناعمِ
لولا الحيــاءُ وأنّ رأسي قد عثا فيه المشيبُ لزرتُ أُمَّ القاسـمِ

رحل ابن مســـجح إلى الشـــام وتعلم ألحان الروم. وانقلب إلى فارس فاسـتزاد من الحان الفرس، وتعلم فيهـا الضـــرب بالعود. وحين عاد إلى الحجاز، كان قد

أخذ محاسن الغناء الأجنبي، واستبعد ما استقبحه فيه من النبرات والنغم، الخارجة عن الذوق العربي، وأصبح له مذهب خاص في الغناء، وطريقة تبعها المغنون، مما أهّله ليكون أحد فحول المغنين المتقدمين، وأول موسيقيي العصر الأموي وأعظمهم.

في عهد عبد الملك بن مروان (684-705)، وكانت شهرته قد انتشرت بسرعة عجيبة، اتهمه المتشددون أمام والي مكّة بأنّه يغوي المؤمنين بفنه الدنيوي، فاستدعاه الخليفة إلى دمشق. وحين استمع إليه يغني الحداء وغناء الركبان والغناء المتقن، غفر له وأمر له بجائزة.

رجع ابن مسجح إلى مكة، وعاش فيها حتى عهد الوليد بن عبد الملك (705-715). ويبدو أنّه توفي في عهده.

قال عنه بعض الباحثين: إنّه أول من صنع الغناء. كما أدخله عامة الناس في «أصول الغناء الأربعة». وقد اشتهر مع تلاميذه: ابن محرز ومعبد وابن سريج والغريض ويونس الكاتب في الحوليات الموسيقية العربية.

5- ابن محرز[86]

هو أبو الخطاب مسلم (أوسلم) بن محرز. عاش في مكة، حيث كان أبوه ـــ وهو من الموالي الفرس ـــ أحد سدنة الكعبة. ويقال: إنّ ابن محرز نفسه كان مولى لبني مخزوم.

تعلم الموسيقا على ابن مسجح، وعُد مع أستاذه من المساهمين في تحسين الفن الوطني. كما تعلّم فنّ مصاحبة الموسيقا على عزة الميلاء. ويعزى إليه تجديدان موسيقيان : الإيقاع المسمّى بالرَّمَل، والغناء الثنائي.

نال ابن محرز الكثير من الشهرة، وكان الناس يرغبون في أغانيه كل الرغبة. ويقال: إنّه «أحسن الرجال غناء». بينما كان عامة الناس يسمونه «صناج العرب». وكان جمال ألحانه في بساطتها، كأنّ غناءه ـــ كما يقول أصحاب الحوليات ـــ خلق من كل قلب، فيغني كلَّ إنسان ما يشتهي. وقد ورد اسمه بين «أصول الغناء الأربعة».

ولكنه ـــ لسوء الحظ ـــ كان مصاباً بالجذام، فلم يظهر في البلاط، أو المجتمعات العامة. بل عاش متجولاً، يقضي ثلاثة أشهر في مكة، ويمضي بقية العام في المدينة والبلدان الأخرى.

وعلى الرغم من تجنبه للناس، فإنّ إحدى القيان كانت تؤدي أغانيه. توفي حوالي عام (715م).

6- الغريض[87]

الغريض : لقب معناه «المغني المجيد». وكان صاحبه من أصل بربري، مولى للأخوات المعروفات في مكة باسم «العَبَلات». ثم تحوّل إلى ولاء سكينة بنت الحسين، فجعلته يتدرب على النياحة والغناء على يد ابن سريج، حتى أصبح منافساً شديداً له. ثم شوهد يغني في قصر الوليد بن عبد الملك

(705-715م)، في دمشـق، مصطحباً القضيب والدف والعود.

التجأ إلى اليمن. بعد أن أصـــدر والي مكة نافع بن علقمـة أمراً بتحريم الخمر والموســـيقـا. وبقي فيهـا إلى أن توفي في عهـد ســـليمـان بن عبـد الملـك (715-717م)، أو في عهـد يزيـد بن عبـد اللـك(720-724). ويذكر صـاحب العقد الفريد أنّه مات في حفلة ختـان لبعض أهلـه. إذ لم يكـد ينتهي من غنائه لهم، حتى «لوت الجن عنقه فمات».

صنّف الغريض أيضاً في «أصول الغناء الأربعة».

7- حُنَيْن الحيري[88]

هو أبو كعب بن بَلُّوع الحيري. وكان عربياً مســيحياً من بني الحارث بن كعب من الحيرة.

عمـل في حـداثتـه في محـل لبيع الزهور، فكـان يحملهـا إلى قصـــور الأثريـاء والأشـــراف، حيث تقام حفلات القيـان. ومـا لبث أن شـــغف بها، وعزم على الاشـتغال بالموسـيقا.

وبعد أن درس الموســيقا على يد أســاتذة نابغين، أصـــبـح مـن أوائـل الـعـوادين والمغنين والملحنين البـارعين. وكـان أوّل من أدخل الأغنية الفنية من نوع السَّـناد إلى العراق في الإسـلام، وطّورها. ويقال: إنّ من ســبقه اكتفى بالهزج، الذي كان يشــبه النصــب في العراق في ذلك الوقت.

بـدأ حنين حيـاتـه الفنيـة منـذ عهـد عثمـان (644-

656). واستمر يمارسها حتى وفاته، حتى أنّ خالد بن عبد الله القسري، والي العراق في عهد عبد الملك بن مروان (685-705م)، الذي حرّم الموسيقا والغناء، سمح لحنين ــ وقد بلغ من الشهرة ما بلغ ــ بمتابعة الغناء، بشرط ألاّ يسمح للفسّاق والأشرار بسماعه. وسرعان ما ألغى بشر بن مروان أخو الخليفة هذا الأمر، حين تولى العراق، وقرّب إليه حنيناً في قصره بالكوفة ورعاه.

ورغبة في إظهار فناني الحجاز احترامهم لزميلهم في العراق، دعوه حوالي عام 718م للحضور إلى المدينة، وأقاموا له حفلة موسيقية عظيمة في دار سكينة بنت الحسين، حضرها كبار الموسيقيين والشعراء والمغنين. لكنّ المنزل الذي ازدحم بالحضور تهدّم أثناء الحفلة، وقتل حنين تحت الأنقاض.

ويدّعي عبيد الله بن حنين أنّ والده من المغنين الأربعة المعدودين في الإسلام.

8- ابن سُرَيْج[89]

هو أبو يحيى عبيد الله بن سُرَيْج. ولد في مكة حوالي عام 634م. ابن رقيق تركي، كان مولى بني نوفل بن عبد المطلب، أو بني الحارث بن عبد المطلب.

تعلم الموسيقا والغناء على ابن مسجح في مكة. ورحل إلى المدينة، حيث تلقى على طويس، وشهد حفلات عزّة الميلاء. وحين رجع إلى مكة لقّب

بالنائح، ولم يكن يغني ـــــ وقتئذٍ ـــــ إلاّ المرتجل بمصـاحبة القضـيب. ووجدناه في بلاط عثمان، لكنّه ظل مغموراً حتى بلغ الأربعين.

وفي عـام 683م، حين وقعـت معركـة الحرّة، التي قتل فيها سـائب خاثر، اسـترعى الانتباه بنوحه على قتلى المدينة، وحظي برعاية سـكينة بنت الحسين. لكنّـه في العـام التـالي 684م، وقـد بـدأ العزف على العود الفـارســـي، ورأى أنّ تلميذه الغريض قد تفوق عليه في النياحة، اضـــطر إلى تركها واحتراف الغناء، فنجح فيـه كنجاحه الســـابق في النياحة. وحصـــل على الجـائزة الأولى في المســـابقـة التي أقـامهـا سليمان بن عبد الملك ـــ قبل خلافته ـــ للمغنين في مكة.

هذه الشـــهرة التي حصـــل عليها، دفعت الوليد بن عبد الملك (705-715م) لاســـتدعائه إلى دمشـــق، حيث أســـكنه داراً فخمة، وأحاطه بمظاهر الشـــرف والاحترام. وأصبح له من النفوذ ما جعله ـــ حين عاد إلى مكة ـــ يعدّل أوامر واليها الجديد نافع بن علقمة بتحريم الموسيقا والخمر في مكة.

عُـد ابن ســـريج أكبر المغنين في إيقـاع الرمـل. ونافســت «أصـواته السـبعة» المشـهورة أغاني معبد. وجعله يونس الكاتب في «أصـول الغناء الأربعة»، مع ابن محرز والغريض ومعبد(90). أما هشـــام بن المريّة فقال : «ما خلق الله تعالى بعد داود أحســـن صـــوتاً من ابن سريج، ولا صاغ أحداً أحذق منه بالغناء».

توفي حوالي عام 726م.

9- مَعْبَدٌ[91]

هو أبو عبّاد مَعْبَد بن وهب. مولّد من أب زنجي. كان مولى لعبد الرحمن بن قَطَن في المدينة.

عمل في شبابه صيرفياً. وبعد أن درس الموسيقا على سائب خاثر ونشيط الفارسي وجميلة، احترف الغناء. ونال الجائزة الأولى في مسابقة الأغاني التي أقامها ابن صفوان أحد أشراف قريش.

غنّى معبد للوليد بن عبد الملك (705-715م)، ثم ليزيد بن عبد الملك (720-724م)، الذي قرّبه إليه، وجالسه في بلاطه، وكان يحسن معاملته. وقد قال لمعبد ذات يوم: إنه يلاحظ في أغانيه بعض المتانة والقوة، اللتين لا توجدان في أغاني ابن سريج، الذي تبدو أغانيه أكثر انحناءاً ولياناً. فأجابه معبد: «ابن سريج يذهب إلى الخفيف من الغناء، وأذهب أنا إلى الكامل التام، فأغرّبُ أنا، ويشرَّق هو».

منذ وفاة ابن سريج حوالي عام 726م، بدأ نجم معبد يلتمع في عالم الغناء حتى عُد أكبر مغني عصره. وما إن ولي الوليد بن يزيد الخلافة(743-744م)، حتى استدعاه إلى بلاطه بدمشق، واستقبله بحفاوة بالغة، وأجازه باثني عشر ألف دينار. وحين مرض أسكنه الخليفة في قصره، وأحاطه بعنايته الفائقة.

وعند وفاة معبد عام 743م، شيّعه الوليد وأخوه

الغمر، حتى حدود القصر، مرتديين ملابس بسيطة. وغنّت سلامة القس (تلميذته) إحدى نوائحه القديمة.

تحدث عن مكانة معبد في الغناء كثيرون، منهم الشاعران البحتري وأبو تمام. ومنهم اسحاق الموصلي، الذي قال: «كان معبد من أحسن الناس غناءً، وأجودهم صنعة، وأحسنهم خلقاً، وهو فحل المغنين».

وقال أحد شعراء المدينة:

أجاد طُوَيْس والسُّرَيْجيُّ بعده وما قصباتُ السَّبْق إلاّ لمَعْبَدِ

وقد عرفت سبعة من أغانيه المشهورة باسم «حصون معبد» أو «مدن معبد». وعرفت خمسة أخرى باسم «المعبدات».

من تلاميذه : ابن عائشة ومالك وسلامة القس وحبابة ويونس الكاتب وسياط.

10- ابن عائشة(92)

هو أبو جعفر محمد بن عائشة. كانت أمُه عائشة ما شطة، تعمل في خدمة كثّير بن الصلت الكندي في المدينة. أما أبوه فلم يكن معروفاً. درس الموسيقا على معبد وجميلة. وكان له صوت بالغ الحلاوة.

ظهرت مواهبه الفنية في عهد عبد الملك بن مروان (685-705م)، وازداد نفوذه في البلاط الأموي،

وخصـوصـاً في عهد يزيد بن عبد الملك 720-724)، الـذي كـان يطرب لغنـائه. إلى درجة جعلته يكفر ذات مرة ويلحـد. وفي عهـد الوليـد بن يزيـد (743-744م) نجـده يثمـل في شـــرفة البلاط، مع الغمر شـــقيق الخليفة، ونســمع أنهما تشــاجرا، فوقع ابن عائشــة، أو ألقى به من الشرفة فقتل. وكان مقتله ـ على ما قيل ـــــــ في عام 743م، وهو عام وفاة معبد في البلاط نفسه.

يقول ابن الكلبي: (كان ابن عائشـــة من أحســـن النـاس غناءً). كما كان يســـتهل الأغنية بمحاضـــرة تفسّـــر شـــعرها ولحنها وأخبار مؤلفها. وكان المثل يضــرب بابتدائه بالغناء، فكان يقال للابتداء الحســن، كائناً ما كان: «كانّه ابتداء ابن عائشة».

11- مالك الطائي[93]

هو أبو الوليد مالك بن أبي السـمح. عربي شـريف النســـب. ولد في جبل طيء، من أب من بني ثُعْل، وأمٍّ قرشية من بني مخزوم.

توفي أبوه، فتبنـاه عبـد الله بن جعفر في المـدينة، وأتـاح لـه ثقافة جيدة. لكنّ مالك ما لبث أن اتجه نحو الغناء والموســيقا، حين اســتمع إلى معبد يغني في منزل حمزة بن عبـد الله بن الزبير عـام 684م. فـأقبل على معبد يتلقى عليه دروســاً في الغناء. ولم يمض وقـت طويـل حتى برزت مواهبه الفنية، التي أعجبت أهل المدينة وأشـــرافها، وحظيت بإعجاب أصـــحاب البلاط الأموي.

فوجدناه بصحبة معبد وابن عائشة في قصر يزيد بن عبد الله بن عبد الملك (720 – 724م)، وقصر الوليد بن يزيد (743 – 744م).

وحين تحولت الخلافة إلى العباسيين عام 750م، عين سليمان بن علي الهاشمي والياً على أراضي دجلة السفلى، فاصطحبه معه إلى مركز ولايته في البصرة. لكنّ مالكاً لم يمكث في البصرة طويلاً، إذ سرعان ما عاد إلى المدينة، ليموت فيها حوالي عام 754م ، وقد نيّف على الثمانين.

كان مالك ذا مرتبة عالية في الغناء، مما دفع إسحاقاً الموصلي لجعله في «أصول الغناء الأربعة». لكنّه مع مكانته في الغناء، لم يكن ملحناً مبتكراً، ولم يكن يعزف على العود، بل لم يكن يغني ـــ في بداية الأمر ــ سوى المرتجل، مما اضطر معبداً ـ كما يقال ـ لإصلاح أغانية لتلائمه.

12- يونس الكاتب[94]

يونس بن سليمان الكاتب. أبوه فقيه من أصل فارسي، وهو مولى لعمرو بن الزبير. تعلم في المدينة. وتولى وظيفة إدارية، ألحقت به لقب الكاتب.

استهوته الموسيقا وتعلمها على أبن محرز وابن سريج والغريض ومحمد بن عباد الكاتب. واتسعت معارفه الموسيقية، إضافة إلى تمتعه بالموهبة والكفاءة، مما جعل منه موسيقياً بارعاً. مثلما كان

كاتباً رائعاً وشاعراً مجيداً.

حظي برعاية الوليد بن يزيد، في عهد عمه هشام بن عبد الملك (724-743م). لكنّ علاقته بالخليفة ساءت، حين غنّى بعض الأشعار في سيدة شريفة تسمى زينب، واشتهرت هذه الأشعار باسم «الزيانب»، مما اضطره والشاعر للاختفاء عن الأنظار. وما إن تولى الوليد الخلافة (743م)، حتى ظهر يونس الكاتب في بلاطه مجدداً، وبقي فيه حتى وفاة الوليد عام 744م. ثم انقطعت أخباره بعدئذٍ. وربما توفي حوالي منتصف عهد المنصور (754-775م).

يقول الأصفهاني : إنّه أوّل من دون الغناء، وأول من قام بالمحاولة الأولى لجمع أغاني العرب، مع بعض الأخبار عن أنغامها وألحانها ومؤلفيها وملحنيها، ويعدد ابن النديم في «الفهرست» كتبه في الموسيقا، وأشهرها: «كتاب النغم» و«كتاب القيان». ومن تلاميذه سياط وإبراهيم الموصلي.

13- عطرد (95)

أبو هارون عطرد. كان مولى للأنصار وتلميذاً لمعبد. وكان أهل المدينة يعجبون به لحسن غنائه وطيب صوته، كما كانوا يقدرون تبحُّره في العلوم الشرعية. كذلك كانت له علاقات حسنة مع أشراف المدينة، ومنهم سليمان بن علي.

استدعاه الوليد بن يزيد إلى دمشق، حين تولى

الخلافة (743-744م). واستمع إلى غنائه وطرب له، إلى درجة جعلته يمزق ثيابه نصفين، ويجيزه بألف دينار.

عاش عطرد حتى أواخر عهد المهدي (786-809م)، وربما أوائل عهد هارون الرشيد (755-785م).

14- قَنْد[96]

كان قَنْد أو فَنْد، المكنّى أحياناً أبا زيد، عتيق عائشة بنت سعد بن أبي وقاص. وهو من موسيقيي المدينة البارعين في صدر الإسلام. ولكنّه كان ذا أخلاق فاسدة، يضرب المثل بكسله، فيقال: «أبطأ من قَنْد». وقد ضربه سعد ذات يوم، فغضبت عائشة أم المؤمنين (رض). ـــ وكانت على صلة وثيقة به ـــــ ورفضت أن تكلم سعداً، إلى أن اعتذر إليه.

لا نعلم تاريخ وفاته، ولكن من المؤكد أنّه كان حياً فترة ولاية سعيد بن العاص المدينة (672-678م)، وأنّه اشترك في حج المغنية المشهورة جميلة، في مطلع القرن الثامن الميلادي.

15- الدَّلال [97]

أبو يزيد نافذ. كان عتيق بني نهم، كما كان في خدمة عائشة بنت سعد بن أبي وقاص في المدينة. درس الموسيقا على طويس. وكان مخنثاً مثل أستاذه، حتى أن الميداني وصمه بالمثل القائل:

«أخنث من الدَّلاَل». لكنه كان موسيقاً مجيداً، أحبه الخليفة عبد الملك بن مروان (685-705)م. وكان إبراهيم الموصلي، وهو من أشهر الموسيقيين العرب، يغني بأصواته بعد مرور قرن عليها.

16- بُدَيْح المليح ونافع الخير ونئوم الضحى[98]

كانوا جميعاً من عتقاء عبد الله بن جعفر (ت699م). درسوا الغناء في المدينة على طويس وغيره. وأدرك بعضهم ـــ كنافع الخير ـــ بلاط معاوية (661-680/) ويزيد (680-683م). وهم من الموسيقيين الذين شاركوا في حج جميلة.

17- أحمد النَّصيبي[99]

هو أحمد بن أسامة الهمذاني. عربي من الكوفة. قريب الشاعر أعشى همدان (ت 702م) ورفيقه. ويبدو أنّ حياته الموسيقية بدأت في العصر الراشدي، إذ كان غناؤه شعر الأعشى سبب شهرته. وقد برع في غناء النصب. ويقال: إنّه هو الذي أدخل هذا النوع من الغناء في الموسيقا الجدية، وإنّه أول من عُرف بالعزف على الطنبور في الإسلام. وقد أصبح مغني عبيد الله بن زياد والي الكوفة (ت685م) ونديمه.

ورغم أنّ جحظة البرمكي يحطّ من شأنه، في كتابه «الطنبوريين». فإن صاحب «الأغاني» يرى أنّه لا يجارى في التلحين والعزف على الطنبور.

أعـــلام المغنيـــات

18- عزة الميلاء[100]

ولـدت عـزّة فـي الـمـدينـة، من أبوين مختلفي الجنسـية. ولقّبت بالميلاء بسـبب ميل في مشيتها. تعلمت الموسـيقا القديمة على مغنية عجوز اسـمها رائقـة. وأخـذت الغنـاء والعزف حسـب التقـاليـد الموسـيقية التي كانت سـائدة في الجاهلية، على عدد من المغنيات، أمثال: سـيرين مولاة حسّـن بن ثابت، وزرنب، وخولة، والرباب، وسـلمى. وبسـبب طريقتهـا القـديمة في الغناء، أصـبحت من أشـهر الموسيقيات المحترفات في الإسلام.

تعلمـت من نشـيط وسـائـب خاثر بعض الألحان الفارسية وغنّتها. ولكن بعض الباحثين يرون ذلك أمراً عرضياً لا يؤبه له.

شـوهدت في شبابها ـ زمن عثمان ـ مع أستاذتها رائقة، والشـاعر حسـان بن ثابت في أجمل حفلات المدينة. كما أقامت حفلات أسـبوعية في المدينة، حضـرهـا عدد من المغنين الناشـئين. وشـهدها طويس، الـذي وصـفها بقوله: «إذا جلسـت (عزة) جلوسـاً عـامـاً، فكـأنّ الطير على رؤوس أهـل مجلسـهـا». وإذا بـدر من أحـدهم أقـلُّ عمـل مُخَّل جوزي بالعصـا. (نسـمع عن هذه العادة نفسـها في «قوانين أفلاطون»: 700).

أحبَّ الناس عزة، وأقبلوا على غنائها، وكان تأثيرها فيهم قوياً بحيث بلغت آثاره مكة أيضاً. مما أثار نقمة المتشددين، الذين شكوا أمرها لسعيد بن العاص، والي المدينة في عهد معاوية. ولولا تدخل عبد الله بن جعفر في الأمر، لكان لهم ما أرادوا.

يقول طويس : إنّها «سيدة من غنّى من النساء». أمّا حسان بن ثابت فذكّره عزفها بالغناء الفني الذي سمعه في بلاط الغساسنة في الجاهلية.

ويقول معبد : إنّها «برعت في العزف على العود». وهو من الآلات الحديثة. مع تخصصها في ضرب المزهر والمعزفة، وهما من الآلات القديمة.

ولا نعلم تحديداً تاريخ وفاتها، ولكنّ المؤكد أنّه كان قبل عام 710م. ويمكن أن يكون حوالي عام 705م. ونسمع بعدئذٍ عن مغنية اسمها نائلة بنت الميلاء، قد تكون ابنتها.

19- جميلة[101]

اشتهرت جميلة وسلامة القس وحبابة وسلامة الزرقاء، على أنّهن من أبرز مغنيات العصر الأموي.

أما جميلة فكانت مولاة لبني بَهْز أحد بطون بني سليم. وكانت تستمع إلى أغاني سائب خاثر، الذي كان يجاورهم. وذات يوم أدهشت سيدتها بأدائها المتقن لألحان سائب، وبغنائها الجميل لأغانيها الخاصة. وسرعان ما ذاعت شهرتها، وتحدث الناس في مديح مهارتها في الغناء، وصوتها المطرب.

وازدحم بيتها بجماعة من الرقيق، الذين أقبلوا يتتلمذون عليها.

وحين أعتقت، تزوجت، وصارت دارها الفخمة محط أنظار محبي الموسيقا في المدينة ومكة. وكان منهم موسيقيون معروفون أمثال: ابن محرز وابن سريج والغريض ومعبد وابن عائشة ومالك. وشعراء كعمر بن أبي ربيعة والأحوص والعرجي.

حققت جميلة مكانة رفيعة في الغناء عند معاصريها. وكان بعضهم تلاميذ لها. حتى أن معبداً قال فيها، «أصل الغناء جميلة وفرعه نحن».

ومن المؤكد أن جميلة قد ازدهرت في النصف الأول من عهد بني أمية، واستمع إليها بعض خلفائهم. وذكر بعض الباحثين أنّها غنت شعر الأحوص في بلاط يزيد بن عبد الملك (720-724م). ويبدو أنّها لم تعش طويلاً بعد ذلك. وقد تكون وفاتها حوالي عام 720م.

ومن أجمل أخبارها حجُّها المشهور، الذي عُد من الأحداث الموسيقية المهمة في العصر الأموي، مع ما تبعه من مظاهر وحفلات لم تشهد الحجاز مثيلاً لها من قبل.

وقد فُصّل الحديث عن جمال المحفّات وفخامة الموكب عموماً. إذ اشترك فيه جميع الموسيقيين والموسيقيات الكبار في المدينة، وعدد من الهواة، وحوالي خمسين قينة. إضافة إلى مجموعة من الشعراء، منهم الأحوص وابن أبي عتيق وأبو محجن

ونُصَيْب.

وعند وصول الموكب إلى مكة استقبله كبار الموسيقيين فيها، مع عدد من الشعراء أمثال: عمر بن أبي ربيعة والعرجي وحارث بن خالد المخزومي، استقبالاً حافلاً.

وحين عاد الموكب إلى المدينة، أقيمت حفلات موسيقية رائعة، استمرت ثلاثة أيام. ففي اليومين الأولين: عُزِفَت أدوار مفردة، أو مزدوجة، أو من ثلاثة معاً. قام بعزفها جميلة وابن مسجح وابن محرز وابن سريج والغريض ومعبد ومالك وابن عائشة ونافع بن طنبورة ونافع الخير والدلال نافذ وفند ونئوم الضحى وبرد الفؤاد وبُدَيْح وهبة الله ورحمة الله والهذلي.

وفي اليوم الثالث : جمعت جميلة خمسين قينة بأعوادهن خلف ستارة. وعزفت معهن بصحبة عودها، وغنّين جميعاً أدوار المغنيات المشهورات الأخريات، من أمثال عزة الميلاء وسلامة القس وسلامة الزرقاء وحَبَابة وخليدة ورُبَيْحة والفَرِهة (أو الفَرْعة) وبلبلة ولذة العيش وسعيدة (أو سُعْدَة).

اعتمدت هذه الأخبار على رواية يونس الكاتب أحد الموسيقيين والكتاب المعاصرين، دون أن يحدد تاريخاً للحج. وربما حدث في عهد الوليد بن عبد الملك (705-715).

20- سلامة القس[102]

كانت قينة لسهيل أحد القرشيين من بني زهرة.

لم تولد في المدينة لكنّها نشأت فيها. وتعلمت الغناء على جميلة ومعبد وابن عائشة ومالك.

حين توفي سهيل، باعها ابنه مصعب ليزيد بن عبد الملك بثلاثة آلاف دينار. الذي تأثر بها وقرّبها. غير أنّه حين تولى الخلافة عام 720م تحّول عنها، وأحبّ قينة أخرى تدعى حبابة. بينما ظلت سلامة في بلاطة، وفي بلاط عدد من الخلفاء بعده.

21- حبابة [103]

كان يزيد عبد الملك قد اشترى حبابة ـ في إمارته ـــ بأربعة آلاف درهم، من ابن رمانة أو ابن مينا من بني لا شِك. مما أغضب أخاه الخليفة سليمان بن عبد الملك (715-717م)، فأرغمه على إرجاعها.

وعندما أصبح يزيد خليفة عام 720م استعادها، وصارت رفيقة دائمة له، لايقوى على فراقها، حتى توفيت عام 724م.

استولى الحزن على يزيد، ولم يطق عيشاً بعدها، فلحق بها في أسبوع من وفاتها. وكانت حبابة من أشهر مغنيات عصرها. وقد تعلمت على عزة الميلاء وجميلة وابن محرز وابن سريج ومعبد ومالك.

22- سلامة الزرقاء[104]

كانت ذات جمال أخاذ. تتلمذت على يد جميلة، وشاركت في حفلاتها المشهورة، إلى أن أصبحت مغنية بارعة.

أهـديـت للشـــاعر الأحوص، فوقع في غرامهـا، وتنقلت في أيدي عدة سـادة. كما تنقلت في بلاط بني أميـة، من بلاط يزيـد بن معـاوية (680-683م)، إلى بلاط يزيـد بن عبـد الملـك (720-724م). وكـان لها شـقيقة ذات شـهرة في الغناء هي ريّا.

الحواشـــــــــي

81- فارمر : 70-71. «الأغاني» : 21/4، 188./7

82- فارمر : 69. «الموســـيقار النديم» : 24-25. «تـراثـنـا الموســـيقي» : 32. «الأغـانـي» : 188/7-190.

83- القطر : عـدد من الإبـل على نســـق واحـد. والنحر : موقع القلادة من الصدر.

84- فارمر : 67-68. «الموســـيقار النديم» : 23. «تراثنا الموســيقي» : 31-32. فريتاج «الأمثال العـربـيـة» : 124/7، 158/13. ابـن خـلكـان «معجم التراجم»: 438/1. «العقـد الفريـد» : 186/3. «الأغاني» : 170/2-176، 38/4-39.

85- «الـموســـيقـار النـديم» : 25-26. «تراثنـا الموســـيقي» : 33. «الأغاني» : 84/3-88. فارمر : 94-95.

86- فارمر : 95-96. «الأغاني» : 150/1-152.

87- كوزجـارتن «كتـاب الأغـاني» 14، «المجلـة الآســـيويـة» (نوفمبر وديســـمبر 1873): 46. «العقـد الفريد» : 187/3. «الأغاني» : 7/11-12. فارمر : 98.

88- فارمر : 71-72. «الأغاني» : 120/2-127.

89- فارمـر : 96 - 97. الأغـــــاني» : 1/97-129،

174/2، 84/3، 14/16. «العقد الفريد» : 187./3

90- يقول إسحاق الموصلي : إنّهم ابن سريج وابن محرز ومعبد ومالك. ويرى عبيد الله بن حنين الحيري أنّهم ابن سريج والغريض ومعبد وحنين الحيري.

91- فارمر : 98-100. «الأغاني» : 1/19-31، 91/8. ابن خلكان : 374/2. «العقد الفريد» : 187/3. «المجلة الآسيوية» (نوفمبر وديسمبر 1873) : 488.

92- فارمر : 100. «الأغاني» : 2/62-79، 5/17-54، 8/86، 18/127. «العقد الفريد» : 187/3. المسعودي : 6/9-10.

93- فارمر : 101-102. «المجلة الآسيوية» (نوفمبر وديسمبر 1873) : 499. «دائرة المعارف الإسلامية»: 1/23. «الأغاني» : 4/168-175. «العقد الفريد» : 3/187.

94- فارمر : 100-101. «الأغاني» : 6/7-15. بروكلمن «تاريخ الأدب العربي» : 1/49. «الفهرست» لابن النديم : 1/143.

95- فارمر : 102-103. «الأغاني» : 3/96-99.

96- فارمر : 72. «الأغاني» : 7/135، 16/60-61، «العقد الفريد» : 3/189. فريتاج : 2/159، 3/81.

97- «الأغـانـي» : 4/59-73، 7/137. «الـعـقـد الفريد» : 3/187. فريتاج : 7/96.

98- فارمر : 72. «الأغاني» : 3/86، 7/103-104-135، 14/9-11. «العقد الفريد» : 3/186.

99- فارمر : 72. «الأغاني» : 5/161-164.

100- فارمر : 69-70. «الأغاني» : 1/14، 5/176، 10/55، 16/13-20.

101- فارمـر : 91-92، 103-104. «الأغـــــاني» : 7/118-124-148. «دائـــــــــــــرة المعارف الإســـلامية» : 1/1012. «المجلة الآســـيوية» (نوفمبر وديسمبر 1873) : 451.

102- فـارمـر : 104. «الأغـانـي» : 3/115-117. المسعودي : 5/446.

103- فـارمر : 104. «الأغـانـي» : 13/154-165. المسعودي : 5/447.

104- فارمر : 105. «الأغاني» : 8/7-9، 89/90.

كيـــف تســـتمتع بأوبـــرا

ملتون كروس
ترجمة: محمد حنانا

لكي تستمتع بأي شيء ينبغي أن تفهمه. وفيما يتعلق بالأوبرا ثمة على الأقل ثلاثة سبل رئيسية لفهمها حتى لو لم تشاهد عرضها، قراءة القصة: دراسة الـ ليبريتو، الاستماع إلى الموسيقا ـــ عن طريق التسجيلات أو نسخة آلية محولة. وفي الواقع فإن قراءة القصة لها الأهمية الأولى. إذ إن القصة هي الإطار الأساسي للموسيقا، ولا يكتمل فهم أوبرا ما إذا كانت القصة مشوشة أو غير واضحة بالنسبة للمستمع.

في البداية، ينبغي أن تدرك أن قصص العديد من الأوبرات تبدو ضعيفة، وغير منطقية. والبعض الآخر من القصص تتضمن رمزية مبهمة (أوبرا بيلياس وميليزاند لـ ديبوسي)، والبعض من عالم الأساطير (خاتم النيبيلونغ لـ فاغنر)، والبعض ـــ خصوصاً من المدرسة الحديثة ـــ محيَّرة كما هو حال الرسم التجريدي (أربعة قديسين في ثلاثة فصول لـ تومسون، التي تحتوي على كلمات غير مفهومة، أو كلمات مفهومة تبدو لا علاقة لها بالكلمات الأخرى). لكن ينبغي أن تبدأ الأوبرا في مكان ما، وسوف تجد، عندما تستمع إلى الموسيقا لاحقاً، أن المؤلف أضفى على حبكة القصة معنى وإثارة وحالة درامية.

إن اكتشاف الأوبرا لا يتوقف عند قراءة القصة بحد ذاتها. في الواقع، كلما ازددت معرفة بالأوبرا وبعلاقتها مع أشكال الثقافة الأخرى، تمتعت بها أكثر. إن الكتب التي كُتبت حول الأوبرا تغطي كل جانب من

جوانبها ـ فهنالك كتب سير المؤلفين، وكتب التحليل الموسيقي، ومقالات النقد الخاصة بالأوبرات، وترجمات القصائد والكلمات المغناة مع شرح الحبكات، وقصص حول الشخصيات الأوبرالية الشهيرة. هذا النوع من القراءة يساعدك على ربط الأوبرا بعصرها. بكلمات أخرى، أن تعيشها. أن تعرف من هو الفنان، بماذا يفكر، وأين يقف بالنسبة للعالم من حوله ـ يعني معرفتك بعمله.

ربما كانت الطريقة المثلى لدراسة أوبرا قبل مشاهدة عرضها هي في تتبع مدونتها الموسيقية أثناء الاستماع إليها من الراديو أو من التسجيلات. ذلك بالطبع يستلزم معرفة بالموسيقا. وإن كنت تعيش في مدينة كبيرة فإنه من المرجح أن تتوفر في مكتباتها مدونات الأوبرات الموسيقية والليبريتوات، إلى جانب التسجيلات الأوبرالية وتسهيلات الاستماع إليها. إن وجود التسجيلات والإذاعات يتيح الإمكانية لأي شخص أن يهتم بالأوبرا ليعوَّد نفسه ليس على الاستماع إلى الآريات الهامة ومقاطع الكورس، بل على العمل كاملاً. علاوة على ذلك فإن بث نسخ مختصرة لبعض الأوبرات في التلفزيون يتيح إمكانية مشاهدة العمل أيضاً.

وإذا كان من الصعب عليك تتبع المدونة الموسيقية للأوبرا، عندئذٍ يكون الليبريتو ضرورياً ويتمتع بأهمية قصوى. ويعترف الجميع بأن ترجمة النصوص الأوبرالية ليست دائماً ممتعة، لكنها تعطي على الأقل فكرة

حول القصـــة. وعلى الأغلـب فـإن ترجمـة الأوبرات الكبيرة الأســـاســـيـة شـــاقـة ومتكلفـة، لأنـه من المســـتحيل تقريباً الوصـــول إلى إدراك تام للفقرات الشـــعريـة التي أعـدت بـالـدرجة الأولى لتغنى. أما الأوبرات التي تنتمي إلى المدرســـة الواقعية ـــــ الفروسية الريفية، البوهيمية، المهرجون ـــــ فهي أســـهـل عـلـى الـتـرجـمـة، وتنجح ترجمتهـا لأن الأحـاســـيس والعواطف مصـــورة بواقعيـة أكبر. أمـا الترجمـات الفـاغنريـة فهي بوجـه عـام ثقيلة ومعقدة جـداً تتنـاســـب مع النثر المعقد الذي ابتكره المؤلف ليناســـب متطلبـاتـه الـدراماتيكية. إن التأثير الكامل لإيقاعات فاغنر الشـعرية المتدفقة وجناسـاته الباهرة لا يستطيع إدراكها إلا الذين يفهمون الألمانية.

ولكن غياب الصـياغات التفصـيلية لنصـوص القصائد الغنائية لأوبرا ما، سـوف يدفعك بوجه عام إلى العمل من خلال الليبريتو لكي تفهم مـا الـذي تـدور حولـه الحبكـة. في ثنـائي الحـب بين إيلزا ولوهنغرين في الفصـــل الثـالـث من أوبرا لوهنغرين على ســـبيـل المثال، تقاطع أكوردات قاتمة ومظلمة تدفق موسـيقا الحـب المتألقة، إن المعنى الحقيقي لهذا التغير في المزاج لن يدركه المســـتمع إلا إذا عرف أنه في هذا الموضع تسأل إيلزا السؤال الممنوع ـــــ عن اسـم لوهنغرين. إن التغير المفـاجئ في مزاج فيوليتـا، في أوبرا لاترافياتا، من مزاج تأملي «Ah, fors'è lui» إلى اســـتســـلام «Sempre libera»، ســـيعني القليل بـالنســـبـة لأي شـــخص لا يعرف أن ذلك يرمز إلى

ايماءة نبذ ويأس ـــــ تضع فيوليتا جانباً أفكارها عن حب ألفريدو وتقرر الاستسلام إلى حياة المباهج التي ندرك أنها ستدمرها.

إن اعتيادك على سماع كلمات الأغنية سيساعدك أيضاً على تمييز اللاتيموتيف أو اللحن الدال وفهمه. وهذه طريقة في «استكشاف» شخصية ما موسيقياً، ويستخدمها على نطاق واسع مؤلفون أمثال فيبر وفاغنر وبيزيه. وهي دليل فاغنر الرئيسي. إنك إذا تعلمت، أثناء الاستماع إلى أوبرات خاتم النيبيلونغ لفاغنر، على سبيل المثال، ربط أقوال الشخصيات بالموتيفات المحددة كما تعرضها الأوركسترا، فإن عناصر الموسيقا والدراما تقع شيئاً فشيئاً في المنظور الصحيح في علاقتها مع حبكة القصة. وبعد تكرار الاستماع إلى الأوبرات الفاغنرية، ربما تكتشف أن أسلوب المؤلف المندمج بإحكام باللاتيموتيف يجعل الرجوع إلى الليبريتو أمراً غير ضروري. كذلك الحال في أوبرا كارمن، فإن موتيف القدر الذي يرافق الغجرية، يغدو أكثر بلاغة وفعالية عند كل استماع.

إن الاستمتاع بالأوبرا، في العديد من الأمثلة، يبدأ، ليس مع ارتفاع الستارة، بل مع الميزورات الأولى للافتتاحية. وفي الحقيقة ليس كل افتتاحية أوبرالية كتبت من أجل هدف جدي. لقد افترض المؤلفون الأوائل أن الجمهور سوف يثرثر قبل رفع الستارة، فاكتفوا بكتابة موسيقا ليست ذات صلة بموضوع الأوبرا لتشكل خلفية للحديث ليس غير.

وعندما كتب ريتشارد شتراوس سالومي وإليكترا أهمل تماماً الافتتاحية، ففي رأيه أن ارتفاع الستارة المفاجئ سوف يستحوذ بسرعة على اهتمام الجمهور. وسوف تلاحظ ذلك عندما تشاهد هاتين الأوبريين.

ومن ناحية ثانية، ثمة مؤلفون آخرون صمموا افتتاحياتهم الأوبرالية بهدف عرض الثيمات الهامة لأوبراتهم، وخلق مزاج عاطفي مناسب. وهكذا، فان افتتاحيات «كلهن هكذا» و «أساتذة الغناء» و «العروس المبيعة»، وافتتاحيات ليونورا الخاصة بـ «فيديليو»، تهيئ المستمع لما هو على وشك أن يراه ويسمعه على المسرح.

إن من بين الأشياء الهامة حول فهم الأوبرا والاستمتاع بها هو إدراك الاختلافات المحددة المتضادة بينها وبين الدراما المنطوقة. لذا يتوجب على الذاهب لمشاهدة أوبرا أن يكيف نفسه. هنالك من يقول بأن الأوبرا هي مجرد إبنة الفنون السابقة ـــ نوع من نسل هجين للباليه والموسيقا والدراما. إذا سلمنا بذلك فهي ليست شكلاً فنياً نقياً، وتآلفك معها سيقودك لإدراك أنها شكلٌ تعبيري معقد وشديد الخصوصية.نادراً ما تقترب الأوبرا من الدراما الواقعية المستقلة. إذ يمكن أن تكون المسرحية فكرية إذا صح القول ـــ عند شو وإبسن و ت.س. إليوت ـــ وهي ما زالت محتفظة بعنصرها المنفتح لتحمل أبعادها إلى المسرح. لكن الأوبرا يجب أن تظل مثيرة للعاطفة لأن الموسيقا عاطفية. لا أحد

في الحياة الواقعية، على سبيل المثال، يتأنى في التعبير عن أحاسيسه في مناجاة مطولة جداً، التي هي صفة غالبة في العروض الأوبرالية. نعم فمناجاة جيرارد الرائعة في «أندريا شينييه»، أو مناجاة هانس ساكس في «أساتذة الغناء»، أو ياغو في «عطيل» لا تبدو طويلة النفس أو خارج المكان. إنها عميقة ووثيقة الصلة بالموضوع، لأن الموسيقا تحرر التعبير العاطفي من حدود الكلام.

إذا بدا لك أن مغني الأوبرا يتحركون حركة بطيئة، ويومئون بإيماءات شكلانية غير ضرورية، فتذكر أنه يتوجب عليهم التزامن مع المرافقة الأوركسترالية، ليس فقط صوتياً بل جسدياً. وعندما يغني المغني عبارة طويلة على كلمة واحدة فإن إيماءاته يجب أن تتزامن وفقاً لذلك. والتزامن الصحيح لن تبدو فيه الإيماءات خرقاء. إن التمثيل الأوبرالي صعب للغاية، والمؤدون متعددو القدرات، والبارعون هم فقط الذين يجعلونه مقنعاً. علاوة على ذلك فإن الغناء يفرض حدوداً معينة على الحركة والإيماءة، ويلقي على عاتق المؤدي متطلبات جسدية شاقة. إن الفنانين الذين يغنون الأدوار الرئيسية في أوبرا «تريستان وإيزولده»، على سبيل المثال، يعلمون أنهم سيفقدون خمسة باوندات من وزنهم أثناء عرض واحد.

عندما يُنظر إلى الأوبرا من خلال إمكاناتها وحدودها ستبدو خلابة بلا نهاية. إنها تقدم الملهاة والمأساة، المواكب وقصص الحب من ذخيرة لا

تنضـــب. يقول إدوارد إيلســـوورث هيبشـــر في كتابة «الأوبرا الأمريكيـة ومؤلفوهـا»: «يوجـد في المكتبـة الوطنية في باريس مدونات لـــ 28000 أوبرا، وحتى الآن لا نجد من هذا العدد الهائل ســوى أقل من 200 أوبرا تضــمها برامج دور الأوبرا في العالم». وحتى إن لم يعد أحد يكتب أوبرا أخرى، فان هناك مخزن واسع من الثروة الغنائية في متناول اليد.

إن الأوبرا فريدة بقدرتها على جذب الكبير والصــغير على حـد ســـواء، وهي جـذابـة بـآلهتهـا وإلاهـاتهـا وبملوكها وملكاتها، وهي بمهرجيها تســـتهوي على نحو خاص الأطفال. وكما قال مغني الباص البارز إيزيو بينزا ذات مرة: «إن الأطفــال يولــدون ومعهم حس الخيـال، وإذا تعـامـل أحـد مـا معـه، فســـتغدو الأوبرا طعامهم». إنهم يقتربون من الأوبرا بمباشــرة بسيطة ـــــ إله هو إله، ساحرة هي ساحرة، تنين هو تنين. إنهم يتركون للكبار كل المعضــلات الموســيقية التي تغلف تلك الشخصيات.

في كتــاب «الطفــل وموســـيقــاه» يقول هــازل كينســـيلا وإليزابيـث تيرني: إن المقـدمـة المثـاليـة للأوبرا هي دراســـة أوبرا «هانزيل وغريتل»، فالحبكة مقبولة وأخاذة، والفعل المســـرحي بســـيط وغني بلحنية ســـارة. ويمكن تقديم عرض غير رســـمي لها في غرفة الدرس دون مسـتلزمات مسـرحية وألبسـة وملحقات أخرى».

أوبرا أخرى يُوصـــي بهـا وهي «هيا نصـــنع أوبرا» للمؤلف ب. بريتين. ففي مشـــهـدهـا الأول يتحـدث

الأطفال عن الأوبرا، ثم يقررون كتابة أوبرا بأنفسهم وتقديمها، وهذا الذي يفعلونه «عدة مشاهد أوبرالية قصيرة» يقول كينسيلا وتيرني «يمكن إعداده في غرف الدرس وفي ذات الطريقة التي يتضمنها عمل بريتين. ويمكن بناء المشاهد على أحداث العالم الحقيقية، التاريخ المحلي، مختارات مفصلة من أدب الطفل، أساطير أو حكايات شعبية. كل ذلك يحتاج إلى قصة بسيطة يحدث فيها شيء ما حقيقي. ويمكن للأطفال أن يختاروا موسيقا مناسبة من الأغاني المألوفة أو التسجيلات. إن ما يحبه الأطفال من موسيقا أوبرالية يكفي لتغطية مجال واسع. وعلى أساس من التجريب الواقعي والدراسة إليك هذه العينة: موسيقا من روبين هود؛ كورس الأطفال من كارمن؛ مشهد المباراة من أساتذة الغناء؛ البولكا والفوغ من شفاندا؛ دخول الآلهة إلى الفالهالا من ذهب الراين. وتتضمن التسجيلات المفضلة مقطوعة بيتر والذئب لـ بروكوفييف، وثياب الإمبراطور الجديدة لـ دوغلاس مور. إن الطفل الذي أُرشد إلى عالم الأوبرا يصبح قادراً عندما يكبر على التذوق العقلاني.

سوف تجد العديد من الناس الذين لديهم الاستعداد لتقبل الآراء التقليدية حول الأوبرات ـ إن الـ ترافياتا وتروفاتور وعايدة هي موسيقا أورغن يدوي، وإن لوتشيا دي لامير مور هي من أجل المغنيات المغردات؟ إن بعض هذه الأفكار التي سادت مدة طويلة من الزمن هي نتيجة المعرفة القليلة بالأوبرا أو عدم التآلف معها مطلقاً. وعندما

تفهم الأوبرا تماماً فإن منظورك سيتغير.

عندما تستمع استماعاً كافياً للأوبرا لتجري المقارنات ولتشكل تقييمك الخاص، فالتزم بآرائك الخاصة بك. وسيكون لك الحق التام لتفضل الاستماع إلى موسيقا الناي السحري لـ موتسارت عبر الراديو أو التسجيلات، أكثر من مشاهدتها على المسرح، إن اعتقدت أن حبكتها تعيق استمتاعك بموسيقاها. ومن ناحية أخرى، عندما تعرف إطار الحبكة الذي يتضمن الموسيقا وتقبله على ما هو عليه، فسوف تكون قادراً بصورة أفضل على تقييم العرض.

هناك عدة أنواع من الأوبرات، ولا أحد يستطيع أن يحبها جميعاً ـــ تماماً مثلما لا أحد يحب كل الروايات التي يقرؤها، أو الرسوم التي يشاهدها، أو المحاضرات التي يسمعها. لكن الطريق الحقيقي لإدراك أوسع للموسيقا والأوبرا هو في تنمية المعرفة بهما. إنك لكي تستمتع بعمق الأوبرا الحقيقي وجمالها، ينبغي عليك أن تطور فهمك لشكلها.

قبل أن تصغي إلى أوبرا من الأوبرات ـــ في الواقع قبل قراءة الليبريتو أو القصة الموجزة ـــ من الحكمة أن تعرف متى ألفت ومن هو مؤلفها. إن المعرفة البسيطة بالفترة الزمنية، وبالمؤلف سيمنحان الأوبرا معنى أعمق، وسيعزز تقييمك لها.

إن معرفة خلفية أوبرا ما فقط، سوف يجعلها أكثر إمتاعاً، وكذلك فإن التآلف مع الموسيقا سيضاف إلى

اســـتمتاعك. وقبل أن تذهب لحضــور العرض، أو قبل اســـتمـاعـك إلى الأوبرا عبر الراديو، أمضِ وقتـاً في الإصغاء إلى التسجيلات الموسيقية المتاحة. لا أحد يسـتطيع إدراك الموسـيقا العظيمة من أول استماع، وحتى الشــخص المعتاد ســماع الآريات الهامة، يعد نفســه لاستقبال متع جديدة عندما يسمع الموسيقا في إطارها الأوبرالي الكامل.

إن من النـاس من يـذهـب إلى دار الأوبرا فيرتبـك ويعبر عن سـخطه وضـجره، والسبب في ذلك أنه لم يـتـزود ولـو بـمعرفـة بســـيطـة حول الأوبرا التي يشـــاهـدهـا، يجـب حـث مثل هؤلاء على بذل جهد يسـير لفهم أسس الأوبرا، وهذا الجهد هو ثمن زهيد لقـاء متعة قد يحصـــلون عليها. إن الاســـتمتاع بأي نشـــاط يســـتلزم شـــيئاً من المعرفة حول أشـــكاله وقواعده. لا يمكنك أن تتوقع الاســـتمتاع بـــــ مباراة البايسبول إن كنت لا تعرف شيئاً عنها. إن متع الأدب العظيم تـأتي بعـد التدرب الطويل الشـــاق على فن القراءة.

وبـالتـأكيـد فـإن كل المتع التي تنشـــأ من الفنون تتطلـب خلفيـة ثقـافيـة وأســـاســـاً ثقافياً. والأوبرا، بوصـفها شـكلاً فنياً معقداً، تختلف عن الفنون الأخرى على صعيد الخبرة.

عندما تكتسب المعرفة والفهم لتستمتع بأوبرا ما، عنـد ذلك تقرر الطريقة التي تســـتمتع بها أكثر. هل بمقـدورك أن تذهب لحضـــور عرض أوبرالي وتضـــيع نفســك في وهم خشــبة المســرح وأنت مســتغرق

في الموســـيقـا؟ إذن افعـل ذلـك. هـل تود فقط مقتطفات مسـجلة من أوبرات شـهيرة؟ أم تسجيلات أوبرالية كاملة؟ لا تدع أحداً يخبرك عن الأفضـل، فأنت الحكم. إن اسـتمتاعك هو شـأن شـخصي، وبالمعرفة يكون استمتاعك مضموناً.

من قتل* ريتشارد فاغنر
في سبيل تأويل تاريخي لنشاطات هذا الموسيقار الكبير

جورج ليبيرت
ترجمة: كمال فوزي الشرابي**

اخترع فاغنر مسـرحاً فصنعنا منه قداســاً. كيف؟ منذ متى؟ ترى أين اختفى صـــوت زيغفريـد وصـــوت برونهيلـده؟ ومـاذا لو حمـل إلينـا فاغنر نفسـه أجوبة تمسَكنا أمامها بالصمم؟

حين وضـــع موريس رافيـل Ravel هذه الإشـــارة

* المقصود هنا القتل الفني وليس الجسدي (المحرر)

** شاعر وباحث ومترجم من سورية. عضو في اتحاد الكتاب العرب. رئيس تحرير مجلة (القيثارة) للشعر والفنون الجميلة. من أعماله الشعرية (قُبلَ لا تنتهي)، (الحرية والبنادق)، (قصائد الحب والورد)، (قصائد حب دمشقية) وسواها.

«وفق أسلوب فاغنر» فوق الميزورات الأخيرة من معزوفته القصيرة للنحاسيات «Fanfare» عام 1927، كان يأمل أن يحرَّف بسخرية الأبهة المرتبطة بفاغنر. تفخيم، وأصوات ثقيلة وصارخة تصدرها فرقة تتسم بكثرة العدد والزيادة في الوزن: هذه الرؤية لأعماله تبدو على الدوام مقبولة اليوم، وبضمنها مشهد موسيقيين يتعلقون بنقل الماضي بشكل «حقيقي». ولدينا البرهان على ذلك هنا حين هاجم منذ عدة سنوات الباروكي والبرليوزي غاردينر Gardiner بعنف ما سماه «التلوث» الفاغنري. وإذا ما صدقنا أقواله فإن «التأثير الرهيب والعميق والانحلالي» لهذه الموسيقا قد «أفسد» عدداً من بقية «الأعمال الحيوية» وبخاصة أعمال براهمز Brahms وذلك «بسحقها» تحت «التأثير الثقيل جداً» الذي تتصف به، وبإخضاعها «للإطالة الفاترة Sostenuto Languide التي فرضها فاغنر».

ومع ذلك فان غاردينر يعترف بأنه «يعبد» (تريستان وإيزولده) و (أساتذة الغناء)، لكنه يخشى، إذا ما قاد فرقة تعزفها، أن «يصاب بالعدوى».. فلنراهن إذن أنه حين سيتغلب على خوفه، المشوب بالتزمت أو بالبيوريتانية الأنغلو ـــ سكسونية، وحين يدرس عن قرب أكثر مدونات فاغنر الموسيقية، وحتى كتاباته، ولمَ لا حياته، فان هذا الصليبي المتمسك بالمصداقية سيفضح (بعد عدة فضائح أخرى) التلوث الذي كانت أعمال فاغنر ضحاياه منذ نهاية القرن التاسع عشر.

لم يكن لدى فاغنر في الواقع وهو قائد أوركســـترا ـــ ومن عدة نواحٍ قائد أوركسترا عظيم ومحدث ـ أي شـيء له مساس بالأبهة والإحباط. ولم تكن بداياته، من جهة أخرى، تهيؤه لذلك. ففي المسـارح الصغيرة للريف حيـث جرى تـدربـه، كـانـت تشـــتهر الأعمـال الخفيفة لكل من الموســـيقيين أوبيرAuber ، بويلْديو Boieldieu، هيرولـد Herold، آدم Adam، وقـد ظـل معجباً ببعضـــهـا، وكـان يشـــعر، كمـا قال، «بمتعة طفولية» في تقييم «ما في تأثيراتها الأوركســـترالية من تحايل وتجاوز». [نجد أكثر من صـــدىً لذلك في أوبراه الثـانيـة (الحـب المحرم). حين أصـــبح قـائـد أوركسـترا كنيسـة البلاط في مدينة درسدن بدءاً من عـام 1843، لم يتأخر النقد في لومه على أســـلوبه المتناقض ـــــ حركات مغرقة في اعتدالها البطيء، وحركات سريعة مغرقة في السرعة ـــــ وذلك في أعمال موتسارت خصوصاً.

وكان فاغنر يرد على من انتقدوه بأن هذه الحركات إنمـا هي ذاتهـا التي كتبهـا المؤلف، وأنها قد انتقلت إليه عن طريق مدير المعهد الموسيقي ببراغ، وكثيراً مـا رآه يرددهـا. هـذه الحركـات المتصـــفـة بـأنهـا «باريســـية» لا شـــك في أن فاغنر قد تأثر بها أيضـــاً خلال إقامته بالعاصـــمة الفرنســـية حيث وافته أقوى الأداءات الـدقيقة التي قدمتها جمعية حفلات المعهد الموســـيقي. و «الايحاء الســـامي» الذي تلقاه من الســـيمفونية التاســـعة لـــــ بيتهوفن، وقد ندر عزفها وأســـــيء فيمـا وراء حـدود نهر الراين، كـان يجـب أن

يلهمه القيام بتقديمها في مدينة درسدن عام 1846. وكانت قد سُبقت هذه الحفلة، التي حظيت بدويّ هائل في ألمانيا كلها، بعدد استثنائي من التجارب الموسيقية" بدءاً من الحركة الرابعة على وجه الخصوص وكانت تعد خطأ اقترفه بيتهوفن. وفي ريسيتاتيف آلات التشيلّو والكونترباص ، وكان هذا الريسيتاتيف يعد غير قابل للفهم، توصل فاغنر إلى التعبير به «عن العذوبة الأكثر إغراقاً في الرثاء أو عن الحيوية الأكثر إغراقاً في العنف». أما الجوقات والعازفون المنفردون «فقد جهدتُ ــ والكلام لفاغنر ــ في نقلهم جميعاً إلى حالة حقيقية من النشوة أو الوجد. ووفقت، على سبيل المثال، إلى إقناع المغنين ذوي الأصوات الجهيرة Basses بأنه يجب عدم إنشاد المقطع القائل «تجاوزوا الملايين» وبخاصة المقطع الذي يبدأ بـ «تخطي الإخوة النجوم بمفردهم» بالطريقة المعتادة وأنه لا يمكن إلا الصراخ به في شعور من الحماسة السامية. وقد ضربت المثال، بمثل هذا العنف، على أنني أعتقد حقاً بتحويلهم جميعاً إلى هذه الحالة الخارقة».

لم يكن فاغنر، طبعاً، يعالج أعماله الخاصة بشكل مختلف. وحين رآه برليوز يقود الفرقة في عزف قسمٍ من مسرحيتيه الغنائيتين (رينزي والهولندي الطائر) أطرى «حيويته ودقته اللتين يندر وجودهما». وأن يُنفَّذ استهلال (تانهاوزر) في عشرين دقيقة بدلاً من اثنتي عشرة بعد إبداعها، تحت عصاه، فإن فاغنر رأى في ذلك علامة على وجود «أحد هؤلاء البنائين

الفاشـــلين الـذين يتملكهم الرعـب حين يجـابهون ايقاعاً موجزاً ويفضـــلون أن يتقيدوا بالعزف على أربع ضـربات صـحيحة في كل إيقاع خوفاً من أن ينســوا أنهم يقودون حقـاً وأنهم موجودون لأداء أمر مـا». وحـين عرف فـاغنر أن العرض الأول لمســـرحيتـه الغنائية (لوهنغرين) قد استمر خمس ساعات بقيادة فرانز ليســـت في فايمر، كتب إليه فوراً ليعبر له عن «الرعـب» الـذي أحس بـه لدى تلقيه هذا النبأ. ذلك أنه حســـب، بعد أن قدمت المســـرحية بأكملها، أنه كان يجب ألاَّ تســـتمر أكثر من ثلاث ســـاعات وثلاثة أرباع السـاعة بما فيها فترات الاسـتراحة(1). وأوصى ليســـت بأن يســـتعمل ســـلطته كلها لكي ينشـــد المغنون بحيوية ما يعدونه مجرد ريســـيتاتيفات وذلك لإنقاص مدة العرض ساعة من الزمن.

هـذا الاهتمـام بـالتحريـك، بـالحفـاظ من دون توقف على «النبض الحيوي» كان يسـكنه على الدوام في أثنـاء تمرينـات (خـاتم النيبيلونغ) في بـايروت عـامي 1875 و1876. وكـان يصـــر على أنـه «يجـب على المغنين عـدم الخضـــوع لغوايـة التبـاطؤ في مقـاطع الانفعال» وبخاصـــة في مســـرحيته الغنائية (ذهب الراين) حيث كان يشـــير إلى أنها ليســـت ســـوى «ملهاة صـغيرة». وحتى حين تسـيطر موجة الغنائية فـإنهـا يجب ألا تســـيء إلى الدقة الإيقاعية أو تكبح تقـدم الحوار الـدرامي. عـدم التراخي: تلـك إحـدى اللازمات التي كادت أن تصـــبح لايتموتيفاً Leitmotiv بعد ســـت ســـنوات، خلال التحضـــيرات والتدريبات

لتقديم المسـرحية الغنائية «بارسـيفال». إن التباطؤ يؤدي إلى الانسـياق في التأثيرية والعاطفية، وكان فـاغنر لا يتحملهمـا: والطريقة التي كثيراً ما حاول أن يلجأ إليها قائد فرقة كـ ليفين Levine أو بارانبوييم Barenboïm لإضـفاء صـبغة «الماهلرية»(2) على أعمـالـه كـانـت تخرجـه عن طوره. «لم أبـكِ قط في حياتي» كما اعترف لكوزيما.

المسرح أو التقاليد الاحتفالية

بعد وفاة فاغنر تسـرب البطء مع أخطاء أخرى إلى بـايـروت. وجـمـع فـيـلـيـكـس فـايـنـغـارتـنـر Félix Weingartner في العام التالي، وهو الشاهد المتنبَّه على المهرجـانـات حتى العـام 1896، ملاحظاته في مقـالـة نقـديـة لاذعـة. ويؤكـد أن فـاغنر قـد خانه من حـولـه، وحتى زوجتـه كوزيمـا Cosima «المحبـة للموسـيقـا والمنوَّرة» كانت لا تتورع عن أن تتدخل في تفـاصـيـل التنفيـذ، وأن تأمر وتنهى فيما يتعلق بدرجات السـرعة وشـياتها* (Nuances) كما لو أنها قـائـد فرقـة مجرّب. وكـانـت النتيجة (3) منذ مهرجان 1886 إبطاء موتل Mottl في قيادة (تريسـتان)، وفي عام 1888 بخاصـة فقدت (بارسـيفال) طبيعتها بما أدخل عليها من سـرعات اتسـمت بالتباطؤ والانجرار. ذلـك أن التباطؤ لدى كوزيما، وهي الألمانية بالتبني، يعكس التعبير الصـادق عن الروح الجرمـانيـة. وحين

* الشية هي درجة الفرق بين اللون واللون أو بين النغم والنغم على مستوى الشدة والسرعة.

قام قائد الفرقة ليفي Levi بقيادة (بارسيفال) ذاتها، وذلك في أربع ساعات وأربع دقائق عام 1882 تحت رقابة فاغنر نفسه، زاد طول العمل ما بين عشرين وأربعين دقيقة إضافية. وقد بلغ سياق التباطؤ أقصاه عام 1930، تحت قيادة الإيطالي الشهير توسكانيني Toscanini، إذ وصل إلى أربع ساعات وثمانية وأربعين دقيقة، كما لو أن توسكانيني، وهو أول قائد أجنبي قُبل في الهيكل، وهو كذلك المايسترو القاسي، أراد أن يبرهن على أن إيطالياً، اشتهر عنه بأنه سطحي، يمكنه أن يهزم الألمان في عقر دارهم. وما من شك في أن فاغنر كان سيرحب بـ «تسريع التمبو» الذي طبقه قائد الفرقة كليمانس كراوس Clemens Kraus (خلال 3 ساعات و 44 دقيقة) في عام 1953 وكذلك قائد الفرقة بيير بوليز3) Pierre Boulez ساعات و51 دقيقة) عام 1966 وذلك كردة فعل ضد العرض المكثف لقائد الفرقة هانس كنابرتسبوش Hans Knapertsbusch.

ومهما تكن أهمية الإرشادات المتعلقة بالمدد الزمنية، فإن هذه الارشادات لا تصلح إلا كإطار مرجعي تتحرك داخله عناصر أخرى، غريبة عن الزمن المحدد ولكنها عناصر حاسمة : مرونة التعبير والتحرك وتنوعهما وهما يشكلان في نظر فاغنر مفتاح الأداء الموسيقي.

إن هذه الإرشادات المتعلقة بالمدد الزمنية ضرورية جداً ـــ وإلا مُنيت المسرحية الغنائية بتباطؤ مميت، ونحن هنا نتكلم كـ غاردينر Gardiner ـــ

بمعنى أنه إذا فُصِلت الألحان، وعروض الأداء والمجاميع والمقاطع بعضها عن بعض فسيصيب الدمار تدفق شكل نُظِّم بحسب الفصل، وبالتالي بحسب العمل بأكمله، وذلك في جميع المسرحيات بدءاً من (الهولندي الطائر) إلى (بارسيفال). وتستمد هذه البنى الهائلة تماسكها، بدءاً من (ذهب الراين)، من شبكة موضوعية تزداد كثافتها وسيولتها حيث تنطلق وتتداخل، كما في اللغة المحكية، عدة مستويات من المعاني تكتسب لهجات مختلفة، ولكن بطريقة أكثر تعقيداً ودقة بفضل تجاور الأقسام الخاصة بالموسيقا. فحين تصف ثيمة ما واقعاً راهناً أو توحي به مثلاً، كما لاحظ فاغنر في أثناء التمرينات على (خاتم النيبيلونغ)، فإن هذا الواقع يجب أن يظهر بوضوح. أما إذا كان الأمر يتعلق بذكرى ـــ كما في موضوع الفالهالا في سرد زيغلنده بالفصل الأول من (الفالكيري) فيجب أن يمثل بشكل أسرع، بتخفيف النبرات «على الطريقة التي يقدَّم بها ممثل مجرب عبارة معترضة». إن الذكريات والتخيلات والمشاعر المسبقة كلها يجب أن تُسمع أصواتُها «كأنها أصوات قادمة من عالم آخر» من دون أن يعي المستمع وجودها تماماً. وهكذا ندرك كيف أن فاغنر قد اهتم كثيراً بما في الاتساع من تفردات، هو المدرك البارع للنزعات الطبيعية لدى الفرق الموسيقية في أن تكتفي بالـ Mezzo forte متجاهلة تعاقبات الـ Piano والـ Forte، وهي تعاقبات موجودة بكثرة لديه، وتلغي تأثير عدة

تصـعيدات من شـأنها أن تذوب فجأة برهافة أو برقة (نعثر في اسـتهلال الفصـل الأول من زيغفريد على عدد منها، ويهدف تتابعها إلى وصف شخصية ميمه Mime الـذي تـدفعـه قوى قادرة ويشـلُّه في الوقت ذاته ضعفه وتردده).

كتب فاغنر: «أناشـد جميع قادة الفرق الموسيقية أن يلحوا في الطلب من كل عازف آلة أن يصدر صوتاً مستمراً ومتساوي الشدة على الدوام. أنهم سيرون المفـاجـأة التي سـيثيرهـا هـذا الطلـب الفريـد، والتمرينات المتلاحقة التي سـتكون ضرورية للحصول على نتيجـة جيـدة». وعلى هـذا، وبدون قوة ولا رقة حقيقيتين، تفقـد الـدينامية الأوركسـترالية «قطبيها اللـذين فيهمـا يجب على الأداء أن يتحرك». ويتوافق التـدرج في حجم الكتلـة الصـوتيـة مع التـدرج في سرعة الخطوة الإيقاعية : فمنذ الحركة البطيئة، كما في الحركـة البطيئـة للسـيمفونيـة التاسـعة هذا النموذج العظيم، «يجـب أن تسـود حالة وئام ممتع يحلق في صـفاء صـوتي في غاية البلاغة» حتى الحركـة السـريعـة المفرطـة في السـرعـة، حيث «يطغى الإيقـاع بشـكـل مطلق على اسـتمرارية اللحن»، كذلك الأمر في النهاية العنيفة للفصل الأول من (الفـالكيري)و (زيغفريـد) وقـد رافقتهـا شـدة متدرجة في درجة السرعة Tempo.

فن تغيير الخطوة الإيقاعية

بخضوعها للمد الدرامي ـــــ الموسيقي، تضيء

هذه التنويعات من الشـدة والسـرعة ما عرَّفه فاغنر في عام 1859، وكان قد أنهى (تريستان)، بأنه «فنه الأكثر دقـة والأكثر عمقاً: فن التغيير» أي ملكة إعادة الربط بين المقـاطع الوسـطى الواقعـة بين المواقف الـدراميـة المتعـارضـة أو «حالات الروح الحادة». إنه لفن محدث وفي غاية الكمال.

وقبـل خمس سـنوات كـان الروائي الفرنسـي الشـهير غوسـتاف فلوبير ينهك نفسـه، وهو يكتب روايته (مدام بوفاري) ليعبر على قدْر ما يستطيع عن التحولات بين السـرد والحوارات والمشـاعر والأمزجة والأجواء، بشـكل غير محسـوس في فعل له صـيغة الاستمرار ومزروع بالنقاط ـــــ الفواصل. وكان يقول، «إذا نجحت في ذلك فسيكون نجاحي مطبوعاً بطابع سـيمفوني رائع». وفي الحقبة ذاتها كان الشـاعر الفرنسـي المبدع شارل بودلير يلاحق «مثله الأعلى الـذي يلح عليـه» بـأن يحصـل على «نثر شـعري ممـوسـق، بلا وزن ولا قافية، فيه من التوافق والتنافر مـا يكفي لكي يتكيف مع الحركـات الغنـائية للنفس، ومع تموجات الأحلام، وانتفاضات الوجدان». ومع ذلك فان الموسـيقا اسـتطاعت، أفضـل من الأدب، أن تعبر عن الاسـتمرار والعـاطفـة الموجودين في التحولات الدائمة التي تعد معطيات مباشـرة لأعماق النفس. ومن هنـا نلمس قسـماً عظيماً من السـحر الذي مارسه فاغنر ومدى تأثيره.

كان فاغنر يقود الفرقة كما يؤلف: عصـاه في يده، موضـحـاً لنـا فنـه في التغيير، فن تغيير الخطوة

الإيقاعية على نحو سلس، هذا الفن الذي يتيح وحده، كما قال قائد الفرقة الشهير فورتفنغلرFurtwangler «أن نؤلف قطعة موسيقية، متماسكة، اتباعية ـــ كلاسيكية ـــ تؤدى بالاستناد إلى نموذج مطبوع يمكننا أن نسميه أصلاً، وتوسعاً، وسيرورةً حية».

ومن أجل «قائد الفرقة» الملتزم بالإيقاع كثيراً كتب فاغنر، وهو المهيأ أبداً لأن يستمد تعليماً من خبرته، كتيباً (حول قيادة الفرقة) في العام 1869. وبدلاً من سرعة المقياس المحددة التي كانت تحاول أن تحبس الموسيقا في حيزٍ ضيق، كان يفضل مفهوم درجة السرعة Tempo، وهو أكثر ذاتية، ما دام هذا المفهوم يقتضي لا الفهم الموسيقي للأعمال فحسب بل أيضاً الفهم الشعري والعاطفي لها. قال ذات يوم لزوجته كوزيما Cosima : «كل الصعوبة تكمن في التجاوز الحقيقي لدرجة السرعة على حساب ما تملكه النفس البشرية من حرية». ومن دون أن يدري عثر فاغنر ـــــ نعم نعم ياعزيزي غاردينر! ـــــ على صيغة نيتشه «توجيه الانفعال»، هذه الصيغة الغالية على جماعة الباروكيين Les Baroques، وهي ذاتها درجة السرعة في الإفصاح عن العشق والروحانية، هذه الدرجة التي كان الموسيقي الإيطالي مونتيفيردي Monteverdi يلح على ضرورة وجودها في الخطاب التعبيري لمقطوعات المادريغال.

الغناء.. المزيد من الغناء !

وكـان نموذج هـذا الأســـلوب للتـأويـل عدم انتظام الســلاســـة في الغناء، كتب فاغنر في العام 1869: «إن قواد فرقنا الموســـيقية لا يفقهون شـــيئاً يتعلق بضـــبط درجة الســـرعة لســـبب بســـيط هو أنهم لا يفقهون شـــيئـاً عن الغنـاء». وبـالمقـابـل، إذا كـانت جمعية حفلات المعهد العالي قد فهمت السيمفونية التاسعة لـــ بيتهوفن، وكانت هذه السيمفونية تقاوم مجهودات الألمـان في التفســـير، فمردُّ ذلك إلى أن الفرقة «وقد تكونت بتأثير المدرســـة الإيطالية كانت تؤدي الســـيمفونيـة غنـاءً». كتـب فـاغنر في العـام 1837: «الغنـاء، المزيد من الغناء!» وذلك في توجهه إلى مواطنيـه في أثنـاء عرض أوبرا (نورمـا Norma) للموســـيقـار الإيطـالي بيلّيني Bellini بمـدينة ريغا، وكانت موسـيقاها «تبدو له أنها تشـيع حياة عاطفية متـأججـة مع المزيـد من الســـعـادة في الوقـت المناســـب، وهو أمر يفوق الوعي الشـــاق والجهد الذي لا نصل نحن الألمان بوساطته إلا إلى ما يشبه حقيقة تعذبنا». ولاحظ فاغنر بعد أربعين ســـنة، في بـايروت، وبعـد أن عزف على البيـانو بعض ثيمـات هذا العمـل: «على الرغم من كـل مـا فيـه من فقر، فـإنه والحق يقـال مفعم بـالعشـــق والعـاطفة. ويكفي أن توجـد هنـا مغنية حقيقية وتغني لكي تطير بنا. ولقد تعلمـت من هـذا العمـل شـــيئـاً لم يتعلمـه تلامـذة براهمز Brahms ولا أتبـاعه قط، وأدخلته في ذائقتي الغنائية».

حين أشـــار فـاغنر إلى «المغنيـة الحقيقية» كان

يتذكر، من دون شـك، تلك التي سـبق أن عرفها في شـبابه واسـمها فيلهيلمين شـرودر ـــ ديفريانت Wilhelmine Schroder – Devrient، وهـي الـتـي أبدعت في أداء دور فينوس Venus في المسـرحية الغنـائيـة (تـانهـاوزر). ولم يكن ذلـك لأنها كانت تتمتع بإمكانيات اسـتثنائية، فقد كان فاغنر لا يتطلب وجود هـذه الإمكـانيـات، بل كان يكتفي بما يعبر عن التطور والاحتمـال. وعلى العكس من الموسـيقار الإيطالي فيردي الذي كان يضـع حدة الصـوت موضـع الامتياز، فقد كان يسـتعمل ويفضـل، شـأنه في ذلك شـأن هـانـدل، ما كان وسـطاً من الأصـوات. ومهما تكن الفرقة شـديدة القدرة والحضـور، فإنها لم تكن تغطي المغنين جميعاً ـــ وفي بايروت أقل بسبب اتساع الهوة ـــ هذا إذا احترم قائدها تعليمات المؤلف بدقة. وكما كان يحب أنطوان غوليا Golia أن يردد فإن فاغنر لم يؤلف أعماله لأصـوات «فاغنرية»، وما كان يتوقعه من المؤدين لهـذه الأعمـال، بصـفتهم ألماناً، هو أن يكونوا قـادرين على الغنـاء كمـا يفعل الإيطاليون، وأن يكون عزفهم بجودة غنائهم.

ومع بعض الاسـتثنـاءات تقريباً، كما يرى شـنور Schnorr، مبدع دور تريسـتان، لم يكن من السـهل آنذاك تحقق الشـرط الأول. وشـكا فاغنر عام 1865 من أنـه لا يوجد في ألمانيا فرع للتربية الموسـيقية أكثر ازدراءً وإهمالاً من فرع الغناء» وذلك في «التقرير حول إنشـاء مدرسـة للموسـيقا في ميونيخ» وهو التقرير الـذي رفعـه إلى الملـك لويس الثـاني، ملـك

بـافـاريـا. ويعود ســـبـب هذا النقص إلى الســـيطرة القديمة للأوبرا الإيطالية، وخصوصاً إلى واقع أن اللغة الألمـانيـة هي أقـل ملاءمـة للغنـاء من الإيطـاليـة والفرنسـية. وستكون المهمة الأولى للمدرسة التي يقترحهـا هي «تطوير الغنـاء على أســـاس اللغـة الألمانية»، ويضــيف فاغنر «لكن النوعية المكتســبة للمغنين الألمان لن تسـتطيع الوصـول إلى مسـتواها المتكامل إلا إذا ضُـــحي في أثناء اكتســـابها بجمال التطريب الموجود في المدرسة الإيطالية».

هـذا الإنذار، كبعض الإنذارات الأخرى، بقي مجهولاً في بايروت بعد موت فاغنر، وبخاصــة في «مدرســة الأداء» التي أســـســـتهـا كوزيمـا عـام 1892. ومن «الغنـاء الألمـاني الجميـل» الـذي كـان فاغنر يتمنى وجوده، لم يبقَ ســوى ما يســمى بـــ «المحكي المغنى»[2]. وقـد حُكم عليه بأنه أكثر صـــلاحاً للتعبير عن الطبيعـة البـدائيـة لأبطـالـه، وعن روح الجرمـانيـة المفترضـــة لأعماله، وعن درجات الســـرعة البطيئة التي كان يطالب بها. ويحكم فاينغارتنر Weingartner عـام 1897، من خلال إقـاماته المتعددة في بايروت ، بـــ «الانحدار المطلق للفن الغنائي بألمانيا» وهي شـــهـادة أكـدها عدة نقاد، ومنهم برناردشـــو، في الحقبـة ذاتهـا، وذلـك في تقـاريره عن المهرجـان، إذ ظـل يرثي «لمـا لـدى الألمـان من فقـدانٍ للشـــعور بجمال الصــوت، وبما في أي عرض صــوتي بديع من مفاتن». وإذا ســبق أن خدم فاغنر مغنون كبار فإنهم

[4] - Sprechgesang: نوع من الغناء هو وسط بين الغناء والحديث. (المحرر)

غـالبـاً مـا كانوا من الأجانب: جاك أورلوس Urlus وليو ســـليزاك Slezak وجان دو رزكيه Rezké وإرنســـت فان دايك Van Dyek... أو مغنون اكتســبوا الشــهرة في فيينـا أو نيويورك أو لندن أو باريس. ولم يُقرَّ وجود «الغنـاء الألمـاني الجميـل في بايروت إلا في الأعوام 1920-1930 وذلـك بقيـادة زيغفريـد وفاينيفريد فاغنر، ومع فرانز فولكر وماريا مولر وألكسندر كيبنيش وبعض الآخرين، وذلك كما كان فاغنر نفســه يحلم به. وفي حقبة متأخرة جداً، في 1966-1970، وبشـــكل غالباً مـا كـان مقنعـاً، أظهرا عرض (خـاتم النيبيلونغ) في مدينة ســالزبورغ بقيادة هربرت فون كارايان أن أعمال فاغنر يمكن أن تؤديها أصــوات ناعمة «موتســارتية» ترافقها فرقة تتصف بالرشاقة والشفافية.

وبطريقـة أخرى فـإن فـاغنر كـان هو الـذي شـــق الـدرب لمتاهات بايروت، وذلك حين طلب، عدة مرات، وبـاســـم الحقيقـة الدرامية، من مغني الـــــ تينور Ténors، ومن مغنيـات الـدور الأول Prime Donne في عهـده أن يزيـدوا اهتمـامهم بـالعمق أكثر من اهتمـامهم بـالشـــكل في طريقة غنائهم. كتب إلى الموسيقار المجري ليست في العام 1851: «احرص بخـاصـــــةٍ على أن يكون المغنون لـديـك ممثلين جيـدين»، وذلـك بعـد أن لاحظ تجربـة بعض المغنين المجوَّدين وقـد ظهروا عـاجزين عن أداء أدوارهم لعدم تمكنهم من ذلك بحســـب التعبير المطلوب. وبما أن هـذا النقص غـالبـاً ما كان ينجم أيضـــاً عن واقع «أن المديرين الموســـيقيين للمســـارح كانت تشـــغلهم

كلهم تقريباً مراقبة المسرح والإجراءات المتعلقة به» (لنتصـــوَّرْ مـاذا كـان ســـيقول اليوم!) فـان فاغنر قد انطلق من الأوركســـترا للســـيطرة على خشـــبـة المسرح لكي تكون حركة المغني ـــ الممثل أمتداداً لحركة القائد ـــ المؤلف، وذلك عن طريق استخدام الديكورات والإضـاءة المناسـبة. إنها لسـلطة ضـرورية في نظره، مـادامـت وحـدة الدراما في أعماله تنطلق من الموسـيقا ذاتها: في هذا العمق الموسع الطلق بدأت تُعزف منذ ذلك الحين ســـيمفونية لا تتوقف لم يكن المسرح لها سوى عامل انبعاث.

في بـايروت، وفي أثنـاء تمرينـات المهرجـان الأول، شـــخص واحـد هو نفســـه المؤلف وقـائـد الفرقـة والمخرج أتى بـالمعجزات: فقـد كـان يقود، ويغني، ويومئ، ويقفز (كان عمره ثلاثاً وســـتين ســـنة) كأنه نيبيلونغ حتى كـاد عنقـه عـدة مراتٍ أن يُـدق. أمـا الديكورات، والملابس والإضـاءات فقد توجه فاغنر إلى مجهزي مســـرح المـاينينغن Meiningen لتـأمينهـا، وكانت فرقة هذا المســـرح قد نالت أكبر شـــهرة في أعمـال الإخراج بـأوربـا آنـذاك. وأعجـب الجمهور كثيراً الأداء المـدروس جـداً للمغنين، وتـأثيرات الإضـــاءة والتعتيم بوساطة مصابيح ذات أقواس، وسيول البخار التي تشبه الغيوم وتتحول، حين تضاء باللون الأحمر، إلى ســـمـاطـات من نـار. ومع ذلـك فـإن العرض بمجموعـه، وقـد قورن بـالموســـيقـا، أوحى بالخيبة، وأحسَّ بها فاغنر وســـيحس بها من جديد عام 1882 لدى عرض مسـرحيته الغنائية (بارسيفال). وكما بين

أدولف آبيا Appia، وقد حفزته تجربة بايروت ووجب عليه أن يصبح مصلحاً كبيراً للمسرح، كان هناك في هذه المشاهد تناقض مزعج بين النزعة الطبيعية التصويرية للديكورات والملابس و«النزعة الوهمية التاريخية» وبين إرادة فاغنر في أن يعبر، من خلال الأسطورة والموسيقا، عما يشكل «النزعة الإنسانية في صفائها وخلوها».

وانطلاقاً من الموسيقا، التي كان على علم حميم بها، اقترح إخراجاً دقيقاً وذا أسلوب فيه الضوء، وكان يسميه «موسيقا الفضاء»، يؤدي دوراً حاسماً. لكن كوزيما «حارسة الغرال Graal 5)» عارضته بعدم القبول. وسجل بول دوكا Dukas في عام 1859 «أن مفهوم آبيا هو في منتهى الصحة، ويطابق كثيراً فكر فاغنر، ولا يجوز التغاضي عن وضعه موضع التطبيق». ووجب على هذا المفهوم أن ينتظر الخمسينيات من القرن الماضي 1950 لكي يُعمل به في بايروت على يدي فيلند فاغنر، حفيد الموسيقار الكبير، وغالباً ما كانت له نتائج مدهشة. وحين رُفضت المسرحةُ ثأرت لنفسها فيما بعد ببعض النجاحات ــ منها بعض مشاهد من (الخاتم) لشيرو Chéreau ـــ وتم ذلك بتحويل الموسيقا إلى أن لا تكون سوى استيهامات من قبل المخرج. وهناك تفسير معكوس يتسم بالوضوح، كما لاحظ آبيا، هو أن أعمال فاغنر، «بسبب القصور الجرماني الكامل في مضمار ثقافة العين»، تشهد على وجود عدم توازن عميق بين القدرة الهائلة للإيحاء الموسيقي، المنسجمة غالباً

مع الحركة الداخلية للشخصيات، وبين الواقع البصري. هذا الأمر كان فاغنر يعبر عنه بمزحة شهيرة: «بعد الفرقة الموسيقية اللامرئية، أتمنى أن أكون قد اخترعت المسرح اللامرئي».

أضف إلى ذلك أن صديقته مالفيدا فون ميسنبرغ Meysenberg تورد أنها بينما كانت في مهرجان 1876 تتابع بمنظارها المكبر مشهداً من (الخاتم)، غطت يدان عينيها، وصوت فاغنر يقول لها بلهجة تخلو من الصبر: «لا تطيلي النظر كثيراً! اصغي!».

وبالنسبة إلى أعمال الإخراج الحالية، تكون هذه الجملة أفضل نصيحة يمكن تقديمها لمشاهدي أعماله، إذ يمكنهم، وعيونهم مغمضة، أن يقولوا كما قال تريستان: «أنتظرُ الضوء!».

هوامش

(1) على سبيل المقارنة، وفي العام 1958، قاد أندريه كلوتان Cluytens هذه المسرحية الغنائية، وهو أحد أسرع قادة الفرق بقيادتها في بايروت، خلال 3 ساعات و 30 دقيقة.

(2) الماهلرية: نسبة إلى الموسيقار وقائد الفرقة النمسوي غوستاف ماهلر Mahler 1860-1911)). له أغانٍ وعشر سيمفونيات تحمل الطابع الغنائي لما بعد الإبداعية ـــــ الرومانتية Postromantique.

(3) تحت عنوان (ولادة الكارثة في درجة

السـرعـة البايروتية) كتب فيليكس فاينغارتنر: «في العام 1888 حضـرنا عرض (البارسـيفال)، كان ذلك شـيئاً غربياً لا يمكن تصـوره. كان قائد الفرقة هرمان ليفي مريضـاً فأُنيطت القيادة بـ فيليكس موتـل Mottl [...]. على المسـتوى المسـرحي لم يغيروا شـيئاً ذا أهمية، أما على المسـتوى الموسـيقي فقد غدا العمل حقاً «عـملاً جـديـداً» بـالمعنى الرديء للكلمـة. اتصـفـت درجـة السـرعـة بالبطء الشـديد، والتشويه الجديد حتى إنها دمرت كل إحساس بالميلودراما وبالتسـلسـل الطبيعي للمشاهد. ولقـد شـهدنا التغير في طبيعة معظم درجات السـرعة، وكانت قد وضـعت منذ 1882 وحفرت حفراً لا يمحى في ذاكرة كـلٍ منا. أما الفصـل الثاني فقد اتصـف بأن التشـويه فيه كان أقلَّ، وذلـك لأن عـدة مظـاهر بقيـت لتـذكرنـا بعروض السـنوات الماضـية. وأما الفصـلان الأول والثالث فـلـم نـتـمكن من التعرف إليهمـا. ويكفي أن نتحـدث بـالأرقام: فالفصـل الأول دام نحواً من عشـرين دقيقـة أكثر من العادة، والأخير على الأقل ربع ساعة [...].

كان لهذه التباطؤات غير المحسـوبة في درجة السـرعـة آثـار خطيرة لا على العمـل ذاته بل على الفن عمومـاً. ونحن نعلم في الواقع أن الأشـيـاء التي تتصـف بـالمزيـد من الحماقة والقبح هي التي تُنتقى بـامتيـازٍ لكي تُقلَّـدِ.

وهكـذا كـان الأمر مع التبـاطؤ في الحركـات، لا في أوبرات فـاغنر فحســـب بـل في أوبرات موتســـارت وفيبر بعـد فترة من الزمن، وحتى في أوبرات مـايربير والأوبرات الإيطـاليـة. وبـدؤوا أيضـاً يبشـرون بهذه الدرجة الجديدة من البطء لـدرجـات الســـرعــة في قـاعــات الحفلات الموسـيقية. وهكذا بدا، فيما بعد، أن كل حركة تتســم بالنشــاط والحيوية قد اختفت، واختفت معها أيضـــاً كل نقطة دم في وجوه الشـــباب البايروتيين الشـاحبة. وكان الناس يرددون: «إن لهذا العمل أو ذاك درجة السرعة المعروفة في بايروت»، وأضـــيف إلى ذلك كله أن قائد الفرقة المعروف فون بيلو Von Bülow، وقد تقدمت به الســـن، كان قد بدأ يصـدر عنه في ذلك الحين إفراطات تعسفية في أداء بعض الأعمال.

وفيمـا بعـد درجـت هـذه التبـاطؤات البـايروتيـة والتشوهات على طريقة فون بيلو وشاعت في كل مكان. وأنجبت كلها طفلاً غريباً ليس سوى «درجـة الســـرعة البطيئة جداً» التي قاومتها في كـل مكـان. وككل شـــيء مصـــطنع فإنها تحمـل آثـار شـــيخوخـة مبكرة، ولكنهـا ما تزال تزهر في بعض الأمـاكن، وعـدواهـا التي لا تشـفى تدمَّر كلَّ إحساس سليم».

(4) في أثر آبيـا، أبدع فييلند Wieland فاغنر، حفيد الموسـيقار الكبير ريتشـارد، مسـرحاً في بـايروت عام 1951 هو من الدقة والكفاءة بحيث

لا يساويه أي مسرح آخر. ونذكَّر القارىء هنا بأن بايروت هي مدينة بمقاطعة بافاريا من ألمانيا على نهر الماين وعدد سكانها نحو 70 ألف نسمة وفيها هذا المسرح الذي بناه الملك لودفيغ أو لويس الثاني ملك بافاريا، وذلك لتعرض عليه أعمال صديقه الحميم الموسيقار فاغنر (أنشئ عام 1876). وفي كل سنة يقام في هذه المدينة مهرجان عالمي تقدم فيه أعمال فاغنر وذلك منذ تاريخ إنشائه.

(5) الغرال Graal أو الغرال المقدس: كأس شرب بها السيد المسيح في وليمة (العشاء السري) واحتفظ جوزيف داريماتي فيها بالدم الذي سال من خاصرته بعد أن طعنها قائد المئة الروماني برمحه. في القرنين الثاني عشر والثالث عشر تحدثت عدة روايات فروسية عن «البحث» عن الغرال من قبل فرسان الملك آرثر. وأكثر الأعمال شهرة حول هذا الموضوع تعود إلى كريتيان دو تروا وإلى دولغرام فون آيشنباخ، وهذا الأخير ألهم فاغنر لوضع عمله الأوبرالي (بارسيفال).

إبراهيم بن المهدي الأمير المغني
799 - 839 هـ

معجم

خليل البيطار

(ما زلت أتمنَى أن أرى مــن معــارفي من يعــرف قدري حق معرفته ويبلغ علمه بصناعة الغناءالغاية العظمى حتَى رأيت إبراهيم بن المهديَ)

إســحاق الموصلي

مدخل:

غنَى العرب قـديمـاً على ثلاثـة أوجـه: النصـــب والســـنـاد والهزج، وجـاء الإســـلام وفتحـت العراق، وجلـب الغنـاء والرقيق من فـارس وبلاد الروم، وتغنَوا الغنـاء المجزْأ المؤلَف بـالفـارســـيـة والروميَـة، وغنَّوا جميعـاً بـالعيـدان والطنـابير والمعـازف والمزامير، كمـا ذكر ابن رشيق في العمدة.

وكملـت صـــنعة الغناء أيام بني العباس، على حدَّ تعبير ابن خلـدون في مقـدَمتـه، وبرع بهـا إلى جانب الموالي الخلفـاء وأبنـاؤهم الأمراء، ونـافســـوا روَادها في التلحين وجمال الصـوت وحســن الذائقة، وكلفوا بها دون انتظار كسـب، وأسروا بها القلوب والأسماع، وممن ذاع صـــيتـه منهم: المعتضـــد والواثق وابن المعتز، وأبو عيسـى بن الرشيد وعبد الله بن موسى الهـادي وعبـد الله بن محمـد الأمين، وأبو عبد الله بن المتوكـل، ومنهم أيضـــاً إبراهيم بن المهـدي وأختـه

علية.

وأبو إسحاق إبراهيم بن المهدي أحد أعلام صنعة الغناء والتلحين، وقد نافس أعلام الصنعة في عصره أمثال مخارق وابن جامع وإسحاق الموصلي، وأم إبراهيم شكلة بنت شاه إفرند أحد أتباع المازيار، سبيت يوم مقتل أبيها مع المازيار، وحملت إلى المنصور فوهبها أم ولده محياة فربَّتها وبعثتها إلى الطائف فاستقام لسانها، وحين رُدْت إليها رآها المهدي فأعجبته، وطلبها من محياة فأعطته إياها فولدت منه إبراهيم.

وإبراهيم بن المهدي شاعر وراوية للشعر وأيام العرب، وخطيب فصيح حسن العارضة، ورجل فهم ديَّن، وكان إسحاق الموصلي يقول: ما ولد العباس بن عبد المطَلب بعد عبد الله بن العباس رجلاً أفضل من إبراهيم، فقيل له: مع ما تبذَّل له من الغناء؟ فقال: وهل تم فضله إلا بذاك؟

وحدَّث حماد بن إسحاق عن أبيه أن إبراهيم بن المهدي كان أشد خلق الله إعظاماً للغناء وأحرصهم عليه وأشدهم منافسة فيه، وكانت صنعته ليَّنة فكان إذا صنع شيئاً نسبه إلى شارية وريَّق جاريتيه لئلا يقع عليه فيه طعن أو تقريع.

وكان يقول: إنما أصنع تطرُّباً لا تكسُّباً، وأغني لنفسي لا للناس فأعمل ما أشتهي. وكان حُسْنُ صوته يستر عيوب ألحانه، وكان يقال: لم يُرَ في جاهلية أو إسلام أخ وأخت أحسن غناء من إبراهيم

وأخته علية.

وقال صاحب الأغاني: دارت بين ابن المهدي وإسحاق مجادلات ومناظرات كثيرة ومراسلات ومكاتبة ومشافهة، وتنازعا في قسمة الأصوات، وطال ذلك بينهما مثل تنازعهما في قسمة هذا الصوت:

حيِّيا أم يعمُرا قبلَ شحطِ النوى غدا

وكان إبراهيم فصيح اللسان حسن البيان جيَّد الشعر راوية للعلم عارفاً بالجدل وجزالة الرأي، حسن التصرف في الفقه واللغة وسائر الآداب الشريفة والعلوم النفيسة والأدوات الرفيعة.

وروى حمدون بن إسماعيل عن إبراهيم المهدي أنه قال: (لولا أني أرفع نفسي عن هذه الصناعة لأظهرت فيها ما يعلم الناس معه أنهم لم يروا قبلي مثلي).

ومما خالف فيه إبراهيم بن المهدي إسحاق ومن قال بقوله الثقيلان وخفيفهما، إذ سمَّى إبراهيم الثقيل الأول وخفيفه الثقيل الثاني وخفيفه، وجعل الثاني وخفيفه مكان الأول وخفيفه.

وروى هبة الله بن المهدي أن الرشيد كان يحب أن يسمع أباه. ومن الأصوات التي غناها بطلب منه أبيات للأحوص لحنها من الثقيل الأول بالوسطى كافأه عليها بألف ألف درهم تقول:

سُقياً لربعِكِ من ربعٍ بذي سلمِ وللزمانِ بهِ إذْ ذاكَ من زمنِ
إذْ أنتِ فينا لمنْ ينهاكِ عاصيةً وإذْ أجرُّ إليكمْ سادراً رسني

ولابن سريج في هذا الشعر ثقيل أوَل بالوسطى.

وطلب الرشيد مرة أن يغنيَه ابن المهدي ووزيره جعفر بن يحيى حاضر في المجلس، وقال له: أحب أن تشرف جعفراً بأن تغنيه صوتاً، فغنى إبراهيم من شعر الدارميَ:

كأنَّ صورتَها في الوصفِ إذ وصفَتْ دينارُ عينً من المصريْـةِ العتقِ

أو درَةٌ أعيتِ الغوَاصَ في صدفٍ أو ذهبٌ باعَهُ الصوَّاغُ في الورقِ

واللحن رمل بالبنصر، وفي هذا الشعر ألحان كثيرة لابن سريج ومرزوق الصواف ومتيَّم وابن المعتز وللدارميَ الشاعر نفسه.

وكان ابن المهديَ قويَّ الصوت حتى إنْه كان يؤديه على أربع طبقات: طبقة العود وضعفها وإسجاحها وإسجاح الإسجاح، وهو أمر نادر لم يبلغه أحد غيره، كما رأى ضارب العود إسحاق بن عمر بن بزيع.

وأشاد إبراهيم الموصلي وابن جامع بجمال صوته، وكانا يوماً بمجلس الرشيد فدخل إبراهيم بن المهدي منتشياً، فقال له الرشيد: بحياتي يا إبراهيم غنني، فأخذ العود وغنَى، دون أن يلتفت إليهما، هذه الأبيات من شعر جرير:

أسرى بخالدةِ الخيالِ ولا أرى شيئاً ألذَّ من الخيالِ الطارقِ

إنَّ البليَّةَ مَنْ تملَّ حديثَهُ فانقعْ فؤادَكَ من حديثِ الوامقِ

أهواكِ فوقَ هوى النفوسِ ولم يزلْ مذْ بنتِ قلبي كالجناحِ الخافقِ

واللحن فيه رمل بالوسطى وغنَاه ابن عائشة أيضاً.

وإبراهيم بن المهديَ هو ابن خليفة وأخو خليفة وعم خليفة. وقد انقطع المأمون عن مجالسة الندماء أربع سنوات حتَى ظفر به ثم عفا عنه، وتلك حكاية تُفصَّلها كتب التاريخ.

وغنى مخارق صوتاً من شعر عديَ بن زيد فقال له إبراهيم أسأت فأعد، فأعاده فقال قاربت ولم تصب، فقال الخليفة المأمون لعمه ابن المهدي: إن كان أساء فأحسن أنت، فغناه إبراهيم، ثم قال لمخارق : أعده فأعاده، فقال إبراهيم: أحسنت، فقال للمأمون: كم بين الأمرين؟ فقال: كثير، والصوت هو:

هذا ورُبَّ مسوَّفينَ صبحتُهمْ من خمرِ بابلَ لـذةً للشاربِ
بكروا عليَّ بسحرةٍ فصبحتُهمْ بإناءِ ذي كَرْمٍ كقعبِ الحالبِ

ولحنه ثقيل أوَل بالسبابة، وغنَاه حنين أيضاً.

أصواتـــه

غنَى ابن المهديَ من شعر خالد بن المهاجر بن خالد بن الوليد هذه الأبيات:

يا صاحِ يا ذا الضامرِ العنسِ والرحلِ ذي الأقتادِ والحلسِ
أمْا النهارُ فما تُقَصَّرُهُ رتكاً يزيدُكَ كلَّما تُمسي

وغنَى من شعر إسحاق الموصلي هذا الصوت:

قلْ لمنْ صدَّ عاتباً ونأى عنكَ جانبا
قد بلغتَ الذي أردْ تَ وإن كنتَ لاعبا

ولحنه ثاني ثقيل بالبنصر، وكان إسحاق قد

أرســـل إليه إيقاعه وبســـيطه ومجراه وإصـــبعه وتجزئته وأقسـامه ومخارج نغمه ومواضـع مقاطعه، ومقـادير أدواره وأوزانـه فغنَاه، ثم لقي إســـحـاق فغنَاه ففضله فيه بحسـن صوته.

وغنَى ابن المهـدي من شـــعر أبي العتاهية هذه الأبيات:

قال لي أحمـدٌ ولم يدرِ ما بي أتحبُّ الغداةَ عُتبـــةَ حقَّـــا
فتنفسْـتُ ثم قلت نعم حبْ باً جرى في العروقِ عرقاً فعرقا
ما لدمعي عدْمتُـــهُ ليسَ يرقى إنَّمـا يســـتهلُّ غسْقاً فغسـقا
طرباً نحـو ظبيـةٍ تـركتْ قلـ ـبي من الوجدِ قُرحـــةً ما تفقا

اللحن لفريـدة خفيف رمـل بـالوســـطى، ولحن إبراهيم خفيف رمل، وقد تنافس في أدائه مع مخارق في مجلس غنـاء جمع المغنين، وحين أداه إبراهيم أخيراً ووفـاه نغمـه وشـــذوره قـال له مخارق: أين أنا منك جعلني الله فداك؟!

ومن أصـواته هذا اللحن الشـهير من شـعر العباس بن الأحنف:

ألا ليت ذاتَ الخال تلقى من الهوى عُشَيْرَ الذي نلقى فيلتئمَ الحبُّ
وصالُكـــمُ صـــدٌّ وقربُكـــمُ قِـــليً وعطفُكمُ سُـخطٌ وسِلمُكمُ حربُ

غنَاه في حضـرة المعتصم فكافأه بثلاثة جامات من ذهب وفضة وعنبر.

وغنى ابن المهدي الأمين يوماً هذا الصوت:

أقـوَتْ منازلُ بالهضابِ من آلِ هنـدٍ والربـابِ
خطَـــارةٌ بزمـامِـهـا وإذا ونَتْ ذللُ الركـابِ
ترمي الحصـا بمناسـمٍ صمٍ صلادمـــةٍ صِلابِ

فاستعاده منه أكثر من مرة.

وغنَى في حضـرة المأمون بعد أن رضـي عنه هذا الصوت:

خليـليَّ من كعبٍ ألِمَّا هُديتُمـا بزينبَ لا يفِقْدكُمـا أبـداً كعبُ
منَ اليـومِ زُوراها فـإنَّ مطيَّنا غداةَ غدٍ عنها وعنْ أهلِها نُكْبُ

وغنَـاه مخـارق بعـده فقـال لـه إبراهيم : أسـأت وأخطأت، فقال المأمون: يا عم إن كان أسـاء وأخطأ فأحسـن أنت، فغنَاه إبراهيم ثانية، ثم أعاده مخارق فأحسـن، فسـأل إبراهيم المأمون: كم بين الصـوت الآن وبينه أوَل الأمر، فقال: ما أبعد ما بينهما، فالتفت إبراهيم إلى مخـارق فقـال: إنما مثلك يا مخارق مثل الثوب الموشـى الفاخر، إذا تغافل عنه أهله سـقط عليـه الغبـار فحـال لونـه، فإذا نفض عاد إلى جوهره، وهو يشـير هنـا إلى ضـرورة تعـد الموهبة بالمران والتـدرب والصـقـل والجهـد المتواصـل حتَى تجود بالأفضل.

وغنَى ابن المهدي من شعره هذا الصوت:

جـدَّد الحـبُّ بلايـا أمرَهـا ليسَ يسـيرا
كـبرَ الحـبُّ وقِـدْمـاً كـانَ إذْ حـلَّ صغـيرا
ذلَلَّ الحـبُّ رقـابـاً كـان أدناهـا عسـيرا
ليس لـي مـن حـبِ إلفي غـيرُ حرمـاني السرورا

وتغزَل إبراهيم بجارية جميلة كانت تقوم بخدمته إبّان اختبائه، فقال فيها:

يا غـــزالاً لي إليـــــهِ شـــــافعٌ من مقلتيـــهِ
والـــذي أجللتُ خدَّيْـــ ـــهِ فقبلتُ يديْـــــــهِ
بـأبي وجهُـــــكَ ماأكْـ ـــثرَ حُســـــــَّادي عليهِ
أنـــا ضيفٌ وجـــزاءُ الضْـ ـيفِ إحستانُ إليـــــهِ

واللحن في هذا الصوت بطريقة الهزج.

وغنَى إبراهيم يوماً والمأمون مصطبح هذا الصوت من الثقيل الثاني بالوسطى:

ذهبتُ من الدنيا وقد ذهبَتْ مني هوى الدهرُ بي عنها وولّى بها عنّي
فإن أبكِ نفساً أبكِ نفساً نفيســةً وإن أحتســبْها أحتسبْها على ضنِ

وكان خائفاً من غضـــب المأمون، فرقَّ له الخليفة وقال: والله لا تذهب نفســـك يا إبراهيم على يد أمير المؤمنين، فطب نفساً، فإن الله قد أمَّنك إلا أن تحدث حدثاً يشهد عليك فيه عدل.

وأخذ إبراهيم عن مُتيَّم الهشـــامية صـــوتاً دون موافقتها، وكانت بين يدي المعتصم ببغداد تغني من شعر النميري ولحن معبد:

لزينبَ طيفٌ تعتريني طوارقُهْ هدوءاً إذا النجمُ ارجحنَّتْ لواحقُهْ
سيبكيكِ مرنانُ العشيَّ يجيبُهُ لطيفُ بنانِ الكفَّ دُرْمٌ مرافقُـهْ

ولحنه من القدر الأوســط من الثقيل الأول بالبنصر في مجراها، ولمالك فيه ثقيل أول بالبنصر.

فطلب إبراهيم منها أن تعيده، فقالت للمعتصم محتجة: إنَّه يريد أن يأخذه، فقال لها المعتصم :لا تعيديه، ومر إبراهيم في إحدى الليالي بمنزلها وهي في منظرة مشرفة على الطريق تطرح الصوت على بعض جواري بني هاشم، فتطاول حتى أخذ الصوت ثم قال: قد أخذناه بلا حمدك.

وكانت أخته علية بنت المهدي بارعة في صنعة الغناء، ومما غنته من شعر أبي النجم العجلي هذا الصوت:

تضحكُ عمَّا لو سقَتْ منهُ شفى من أقحوانٍ بلَّهُ قطرُ الندى
أغرُّ يجلو عن غشا العينِ الغشا حلوٌ بعينَيْ كلَّ كهلٍ وفتى
إنَّ فؤادي لا تُسلّيهِ الرُّقى لو كانَ عنها صاحياً لقد صحا

واللحن فيه رمل بالوسطى.

وقد قال ابن حمدون: سألت ابن المهدي من أحسنُ الناس غناء؟ فقال: أنا، قلت: ثم من؟ قال: أبو عيسى بن الرشيد، قلت: ثم من؟ قال: مخارق.

سجال بين ابن المهدي وإسحق

جرت مناظرات كثيرة بين إبراهيم بن المهدي وإسحاق، وكانت المنافسة بينهما في تحديد صحة الأصوات وقسمتها، وفي المغنين ومكانتهم، وفي تجنيس الألحان وجودتها، لا تنقطع في مجلس الخليفة. وتبادل الرجلان مراسلات بينت موقفيهما واعتراف كل منهما بمكانة صاحبه، وهذا مقطع من جواب إبراهيم بن المهدي على كتاب إسحاق

الذي عاتبه فيه لأنه قرنه بتلميذيه مخارق وعلَويه:

(فلعمري لئن قرنتك بمن ذكرت لأعيبك بالتشبيه لك بهم ما عبت غير رأيي، فلا جهَّلتُ غير نفسي، ولست أعتذر من هذا لأنك تشهد لي بالحق فيه، وإنما تريد أن تخصمني بلا حجة، فيكفيني علمك بما عندي، وإلا فأنت إذاً بي أجهل مني بك. وقلت: (وتذكرني معهما) فقد ذكر الله النار مع الجنة، وموسى مع فرعون، وإبليس مع آدم، فلم يهن بذلك موسى ولا آدم، ولا أكرم فرعون وإبليس، فأعفني من المغالطة لي والتحريف لقولي، واستمتع بي وأمتعني بالمصادقة، فإن أنت لم تفعل بقيت واحداً مستوحشاً، ولا تجد غيري إن علم ما تعلم لم ينقصك، وإن علم أكثر منك لم يشنك، وإن أفهمته كافاك وإن استفهمته شفاك، لا والله ما أردت إلا ما ذكرته لك.)

وكان الرشيد يميل إلى جانب آراء إسحاق غالباً في صحة تجزئة الأصوات وجودة الألحان، وكان هذا يثير حسد ابن المهدي، ويحفزه على منافسة الأستاذ في العلم بأسرار الصناعة ونيل ثقة الخليفة.

حكايته مع الجارية عند بئر عروة

حج ابن المهديَ مع الرشيد، ولقي على بئر بالمدينة جارية تستقي، وطلب منها أن تسقيه فلم تفعل، فغنَّى من شعر الأحوص:

رامَ قلبي السلُوَّ عن أسماءِ وتعزَّى وما بهِ من عزاءِ
سُخنةٌ في الشتاءِ باردةٌ الصيفِ سراجٌ في الليلةِ الظلماءِ

كفّنـاني إن مـتُّ في درعِ أروى وامتحا لي من بئرٍ عروةَ مائي
قلبَتْ لي ظهرَ المِجَـنَّ فأمَسَتْ قـد أطـاعَتْ مقالــةَ الأعــداءِ

وسـأل الجارية عن اسم البئر فإذا هو بئر عروة، ثم اســـتعادت الجارية الصـــوت فأعاده، ولم تكتف بســـقـايتـه بـل حملـت قربة إلى رحله، وحين رأت الجيش وموكـب الحج فزعـت فقـال لهـا: لا عليـك، وحدَث الرشيد بحديثها فأعتقها ووصلها.

مكانته

شــهد كثيرون لإبراهيم بن المهدي بجمال الصـوت وقـوتــه، ولـكـنهم لم يتفقوا على تقـديمــه على إســحاق، وحدَّث عبيد الله بن عبد الله بن طاهر عن محمد بن موســـى المنجم أنه قال: إنَ إبراهيم بن المهدي أحسن الناس غناء ببرهان، وذلك أني كنت أراه بـمـجـالـس الـخلفـاء مثـل الأمين والمـأمون والمعتصـم، يغني المغنون ويغني، فإذا ابتدأ الصـوت لم يبق من الغلمـان والمتصـــرفين في الخـدمـة وأصـحاب الصـناعات والمهن الصـغار والكبار أحد إلا ترك مـا في يـده وقرب من أقرب موضـــع يمكنـه أن يســمعه، فلا يزال مصـغياً إليه لاهياً عمَا كان فيه ما دام يغني، حتى إذا أمســك وتغنى غيره رجعوا إلى التشاغل بما كانوا فيه ولم يلتفتوا إلى ما يسمعون.

وشــهادة إبراهيم الموصـلي ببراعة ابن المهدي لا تدع مجالاً لمشـــكّك، فقد قال أنه لم يزل يتمنى أن يرى من ســـادته من يعرف قدره حق معرفته، ويبلغ علمـه بهـذه الصـــنـاعـة الغـايـة العظمى حتى رأى

إبراهيم بن المهـدي. وأكـد إســـحاق هذا الرأي عن أبيه رغم المنافسة الشديدة بينه وبين ابن المهدي.

ولم تخـل مواقف الرجلين من التحـامـل في بعض الأوقات، وكان كل منهما يظهر تفوقه، وكان إســحاق يريـد من ابن المهـديَ أن يعترف لـه برئـاســـة أهـل الصـــناعة فيأبى أن يكون أقل منه براعة وإن ســـبق الآخرين جميعهم.

وذكر ابن المهدي أن رئاســـة أهل صـــناعة الغناء هي لإسحاق، وأورد ذلك في كتاب بعثه إليه ضمنه عتـابـاً وتـدقيقات حول الألحان وتصـــويبات لمقالات أشاعها الناس:

(وأما الرياســـة فقد جعلها الله لك على أهل هذا العمـل، ولا ريـاســـة لي عليهم، ولا لك عليَّ، لأني في العلم منـاظر وفي العمل متلذَذ، فلا تظلمني ولا نفسك لي).

وقالت أخته أســماء مرة: يا أخي أشـــتهي والله أن أســـمع من غنائك شـــيئاً، فقال: إذاً والله يا أختي لا تســـمعين مثلـه، عليَّ وعليَّ وغلَظ في اليمين، إن لـم يـكـن إبـلـيـس ظهر لي وعلَمني النقر والنغم، وصافحني وقال لي: اذهب فأنت مني وأنا منك.

وحدَّث عبد الله بن مســلم بن قتيبة عن أبي ظبية أنَـه قـال: كنـت أســـمع إبراهيم بن المهدي يتنحنح فأطرب.

وحكـايتـه حين مرض وأشـــرف على الموت تؤكـد

إخلاصه للفن وبراعته في التعليم، فقد روى صاحب الأغاني أن ابن المهدي تذكر شغفه بالغناء حين حضرته الوفاة، وجعل يتندم عليه، فقال له بعض من حضر: تب وأحرق دفاتر الغناء، فحرك رأسه ساعة ثم قال: يا مجانين فهبني أحرقت دفاتر الغناء كلها (ريَّق أيش أعمل بها؟) أأقتلها وهي تحفظ كل شيء في هذه الدفاتر؟

حقَق إبراهيم بن المهدي حضوراً متميَزاً في عصره، ومنح صناعة الغناء بموهبته ومناظراته ألقاً ونضجاً، ومنحها رفعة ونبلاً لم يعهدا من قبل، وقدَّم آراء ناقدة وعميقة للأصوات والألحان، وسَّعت دائرة الرؤية وصقلت الذائقة الفنية، وشجع أخته علية على أن تشدو بالألحان في خفر في مجالس الخاصة، فكانا بلبلين صادحين أطربا الأسماع وزيَّنا المجالس وأمتعا القلوب.

وغدا ابن المهدي ببراعته ندّاً لإسحاق الموصلي وأستاذاً في هذه الصناعة، وتتلمذت على يديه نخبة من المغنين البارعين والمغنيات الفريدات.

معجم

مصادر الدراسة

ـــــ عمر رضـا كحالة: الفنون الجميلة في العصـور الإسـلامية

ـ ابن خلدون : المقدَمة

ـ شـوقي ضيف: الفن ومذاهبه في الشعر العربي

ـ الزركلي: الأعلام

ـ الأصبهاني: الأغاني

ـ المسعودي: مروج الذهب

ـ الأبشـيهي: المسـتطرف في كل فن مسـتظرف

ـ ابن حزم الأندلسـي: الغناء الملهي

ـ الصولي: الأوراق

ـ المقري: نفح الطيب

ـ ابن خرداذبة: المسـالك والممالك

ـ ابن رشـيق: العمدة

الـمؤلف الـموسيقي جمال عبد الرحيم
(1924 - 1988)
«مأساة المبدع في العالم الثالث»

معجم

د. غزوان الزركلي

كنت قد كتبت في العام الماضي عن جمال عبد الرحيم ذاكراً نبذة مفصلة عن حياته، ومعدداً جميع أعماله. أما في هذا المقال فأتعرض للمؤلف المذكور من ناحية أخرى، هي ناحية كونه مبدعاً نشأ وأعطى في العالم الذي جرت تسميته (بالعالم الثالث)، وفي بيئة أصبح فيها التناقض بين الموسيقا الكلاسيكية الأوربية والموسيقا المحلية واضحاً جلياً.

في «العالم الثالث» يجد الإنسان المتفكّر نفسه سجيناً، محاصراً في مجتمعه من ناحيتَيْن: ناحية الفقر والجهل، وهما وجهان لعملة واحدة. وناحية عقدة النقص التي يخلّفها عنده تعرُّفه إلى «العالم الأول». هذه العقدة ستطبق عليه لا محالة، وقد لا تفارقه ما دام حياً، وذلك لأنه يستعمل عقله ويجري المقارنة تلو الأخرى مستطلعاً ما حوله في بلاده ومقارناً أوضاعها بأوضاع تلك البلاد، موضعِ الأحسن والأمثل. وإذا لم يُقدَّر له ولم يقدَّر لنفسه السفر والإطلاع فسيبقى حبيس مفاهيم بيضاء وسوداء

تعميه عن تدرجات كثيرة وتفصيلات وتمنع عنه جلاء الصورة. وفي كل الأحوال سيحتاج إلى الجرأة والشجاعة لفهم الذات إذا لم نقل لتغيير أحوالها.

في العالم الثالث يسمع الإنسان منذ صغره وعبر سني عمره، يسمع عن «أوربة» وعن «العالم المتحضر» يسمع عن دونيّةِ حاضره مقارنة (بماضيهِ) بواقع الحياة في تلك البقعة من العالم التي وصلت بمواطنيها وساكنيها إلى الفلاح وإلى السعادة. يسمع عن دونيّةِ حاضره في شتى مجالات الحياة المادية والمعنوية، المعيشية والثقافية. وتبدأ كلمة سحرية في أخذ مكانها البيَّن في لغة كل مواطن هي «التخلف»، والمقصود به أولاً التخلفُ أو التأخّر عن أوربة الحضارة والتقدم، تخلفٌ يشمل جميع الميادين، الكلمة تلك «سحرية» لأنها ما انفكت تخترق حدود المقارنة (ولو كانت الأخيرة ذات نتائج سلبية) لتضحي عملاقاً قائماً لذاته ولتصبح «عقدة» تحتاج إلى حل، ولتنتقل في كثير من الأحيان من نتيجةٍ للمقارنة والحوار ـــ قابلة للتحويل والتغيير ـــ إلى مصيبةٍ وإلى قَدَر لا فكاك منه.

إن الإنسان المثقف هو إنسان متفكّر يتأمل حياته ومايفتأ يبحث هنا وهناك عن مكانه في الوطن الأصغر وفي الوطن الأكبر. يحاول المثقف أن يبني عن وعي هُويته الإنسانية، محوّلاً البيئة التي وجد فيها عن طريق المصادفة من شيء فُرض عليه إلى خَيار شخصيّ يُعمل فيه سلاح النقد مقابلاً ومفرزاً، مغربلاً، مستبعداً ومحافظاً على هذا أو ذاك في

الطبائع والسلوكيات والأفكار. يبدأ بالتعرّف والتحصيل والتخزين للمعلومات مقارناً ومقيماً الروابط مع الأشخاص والأشياء في عملية طويلة ومتداخلة، وأيضاً متناقضة وبذلك مضنية لإنسان العالم الثالث تحديداً.

وكما يبدأ المثقف في البحث عن شخصيته الثقافية الفردية الخاصة به، والتي تتفاوت في تميّزها تبعاً للشخص نفسه، لمحيطه العائلي ولظروف بيئته وزمنه، يبدأ أيضاً في نفس الوقت بالبحث عن الشخصية الثقافية القومية الذي تربط الفرد بالشعب، هذا الشعب الذي وجد المثقف نفسه منتمياً إليه، والذي ولد ونشأ فيه وتربّى على قيمه وعاداته وتحلّى بطبائعه. وفي مقالتنا المقتضبة نتعرض لبطل ثقافي قومي، هو جمال عبد الرحيم، صعد بثبات وإصرار سلّم الشخصية الموسيقية المتميزة، تجاه قمة الإبداع، وبحث بكل صبر ومثابرة عن هويته الثقافية في مصر وألمانية على حد سواء.

لنحاول هنا أن نتتبع سيرة طفل مصري موهوب، نشأ في بيئة منزلية موسيقية عمادها الموسيقا العربية الكلاسيكية (كان أبوه يتقن العزف على آلاتها: العود والقانون والناي، وكان متمكناً من نظرياتها)، لكنه حاول أن يعلّم نفسه بنفسه العزف على آلة البيانو، الشيء الذي درسه فيما بعد أكاديمياً في معهدَيْ شولتس وتيغرمان الخاصَّيْن

بـالقـاهرة[3] وســـيتقرّب جمـال عبـد الرحيم من الإنجـازات الرائعـة التي وصـــلـت إليهـا الموســـيقـا الكلاسـيكية الأوربية وسـيصبح التمكّنُ منها هاجسَه الـذي يمـارســـه بجـد ومثـابرة وبإيثار وإخلاص مقبلاً على التعلم والتحصـــيل، وســـيهضـــم هذه الثقافة الجديدة التي تمثل بالنســـبة إليه هدفاً أمثلَ وقدوة عليا لكل ما هو فنّ موســـيقيّ. وربما بســـبب الجو العـام الـذي تســـيطر عليـه فكرة التقـدم والتـأخر والتحضّـــر والتخلف، لم يركز جمال عبد الرحيم بداية على التعمق في مكنونـات محيطـه الموســـيقي. وأغلـب ظني أنـه في ألمـانيـة، حيث اختصّ بالتأليف الموســـيقي[4]، قـد تعلم أيضـــاً أن يضـــع الثقافات القومية الموســـيقية (الكلاســـيكية والشـــعبية) في مكـانهـا الـذي تســـتحق، وأنـا متـأكد أن وجوده في ألمـانيـة قـد أجج عاطفته تجاه وطنه التي عبرت عن نفســـها في مؤَلَفين وصـــلانا: الأول يمكن أن تصـــفه بـالتجريبيّ [خمس قطع صـــغيرة للبيـانو، بـدأ في كتابتها عام 1953]، والثاني ســـوناتا والبيانو، [انتهى مـن تـأليفـه عـام 1959] جـاء درّة في التـأليف الموسـيقي، عمل يسـتطيع أن يثبت نفسه أمام أي جمهور وفي أية صـالة للموسيقا الكلاسيكية الأوربية في العـالم. وقـد مرّ ثلاثون عـامـاً على درب التـأليف قبل أن يظهر له عملُ: ثنائية للكمان والتشـــيلّو في

[1] - د. عواطف عبد الكريم: مادة جمال عبد الرحيم في كتاب التأليف الموسيقي المصري المعاصر/الجيل الثالث، القاهرة 2003.

[2] - كأول مصري يدرس التأليف الموسيقي دراسة أكاديمية متصلة في الخارج، المصدر السابق.

المقامات ذات أرباع الصوت (1982)، الذي جاء "عربياً" فريداً وسبّاقاً وغاية في الأصالة والابتكار، جاء بمثابة صحوة "الوجدان"، إذا صح التعبير، وأشبه بـ «نفي النفي» في جدلية مسيرته الإبداعية الموسيقية.

يتطلّب الفن مثالية رفيعة ترتكز على جانبين: جانبٍ إنساني من حيث ممارسة المشاعر الإنسانية بقوة وتعبير ومن حيث الإيمان بضرورة وجمال بلوغ الخير، وجعل حياة البشر أقرب إلى المُثل العليا وأكثر سعادة. وجانبٍ حرفي عماده الاحتراف والاتقان، يكون الوسيلة للوصول إلى التجريد الموسيقي. وللإبداع في فن الموسيقا ناحيتان: ناحية معنوية تتطلب من الموسيقي موهبة الخلق، وناحية تقنية متقدمة لا يمكن للإبداع أن يتجسد إلا على أساسها ومن خلالها، ولجمال عبد الرحيم صفات الفنان الحقيقي: مثالي مبدع وموسيقي محترف.

ها نحن أولاء نحاول أن نفكر مع المؤلف الموسيقي في العالم الثالث: سيكون عليه أن يبحث عن هويته القومية بخياراتها الكلاسيكية والشعبية، بألحانها وإيقاعاتها وصيغها وابتكاراتها الهارمونية المقترحة، لن يكفيه أن يقول لنفسه أو للملأ بأن الحضارة هي موضوع متحرك قومياً وجغرافياً، لذلك فهي ملك لجميع الأعراق والأوطان، لن يكفيه أن يعد ـ للسبب المذكور ـ تقنية الموسيقا الكلاسيكية الأوربية (وأعمالها العظيمة) ليست ملكاً وحصراً على أوربة

وشـــعوبها فقط، بل ســـيفهم بأنه حين يخلق أعمالاً فنيةً (على اختلاف أنواع الفن ودرجاته) ذات أصـــالة، كـإنســـان منتمٍ إلى قومية معينة، ســـيخلق معها تميزهـا وتفردهـا، وبـالتـالي إمكـانية أن تصـــبح تراثاً للبشرية.

إن التقنية الموســـيقية الكلاســـيكية الأوربية هي لغة يمكن أن يســـتخدمها مبدع مصـــري وينبغ من خلالهـا، مقدّماً لبني قومه ولكل الآخرين مادة ثقافية قيمة. وليس الموضوع في النهاية مجرد تحدٍ للأوربي ولا تحدي الشـــرق للغرب، إنما هو ســـلوك وطريقة المبـدع في العيش وفي التعبير عن الـذات. إن هـذه التقنية هي مجال عمل المؤلف الموســـيقي (بخلاف الـمـلـحـن)، تـفتح لــه الأبواب ليتعرف على قوانين وقواعد التعدد الصـــوتي والانســـجام الهارموني وعلم الصـــيغـة الموســـيقيـة، الأمور التي وصـــلـت إلى مســـتويـات فكرية هائلة وقدمت إنجازات إنســـانية عكسها طور حضاري معين في الثقافة الأوربية. ساد في ذلك الطور الحضـاري إيمانٌ بقدرة الإنســان على الفعـل وعلى تغيير الطبيعـة، وتـأكيدُ خيار الإنســـان وعيشه بشكل واع وتمتعه بالحياة. كذلك ـــــ وهذا شـيء أساسـي ـــــ ساد الإحساس بالذات مثلما بـالجماعة وبالعمل الجماعي المنظم والمقســـم[5]. وهنا يرنو، على وجه الخصـــوص، مثقفو العالم الثالث ومـبـدعـوه إلى أوربـــة، المجتمع المنظم، والعمـل المقسم والقوانين والقواعد (وإن أصبح هذا المجتمع

[3] - وهذا يعبّر أيضاً عن نظامٍ اقتصاديٍّ بذاته.

الآن أكثر تركيزاً على العلوم، مبتعداً أكثر فأكثر عن الفنون)[6].

إن الأفكار التحررية التي سادت العالم الثالث في منتصف القرن العشرين أيضاً، وبشكل قوي في مصر، كانت قد شحذت همم المبدعين أمثال جمال عبد الرحيم وألهمت خيالهم غير المحدود في البناء والعطاء[7] وفي البحث عن الدروب التي يمكن طرقها في مجال الموسيقا ـــــ وكان التعليم أهم أولوياتها ولم يزل ـــــ، وذلك لإتاحة الفرصة أمام الناس لأخذ حقوقهم في ممارسة الحياة الثقافية، في تذوق الفنون وتنمية المواهب. لقد أراد هؤلاء المبدعون تغيير المناخ الثقافي / الموسيقي للأفضل: لكي يدخل الفن مجالات الحياة المختلفة وليتذوق المستمعون الأطر الموسيقية الآلية، ولتتنوع أطرهم الغنائية، لكي تزدهر الموسيقا الكلاسيكية المحلية والموسيقا الشعبية. ولكي يُهتم بموسيقا الطفل ولكي تأخذ الموسيقا الخفيفة حقها في الاعتماد على موسيقيين محترفين وملتزمين. كان جمال عبد الرحيم حاضراً بعواطفه وبعلمه في كل ما ذُكر من هموم وتطلعات، وكان يحلم بإبعاد شبح الفقر والجهل وتيسير المعرفة والعلم. لم يكن هو الموسيقي الوحيد وقتئذٍ، ولكنه كان الأكثر أصالة وحرفية ـــــ ولم يزل ـــــ بين المؤلفين الموسيقيين

[4] - وهذا يعني زيادة حصّة غير الأوربي في الإنتاج والتذوق الفنيين. لاحظ دور الشرق الأقصى في ممارسة الموسيقا الكلاسيكية الأوربية وترويجها.

[5] - أنظر / أنظري مقال جمال عبد الرحيم / مؤلف موسيقي من مصر، مجلة الحياة الموسيقية، دمشق عدد 32 /2004، لكاتب هذه السطور.

المصريين.

ها نحن أولاء نفكر من جديد مع المؤلف الموسيقي في العالم الثالث: سيكون عليه أن يبحث عن هويته القومية، المزروعة بذورها فيه. هي موجودة رغماً عنه، لكنه اختارها الآن بإرادته لأنه يريد أن يكون نافعاً لكل الناس، والأقربون أولى بالمعروف. ولأنه يعرف أن أصالة عمله الفني، هو جواز سفره إلى العالم. ولكن هل يتذوق أبناء موطنه اللغة الموسيقية الكلاسيكية الأوربية؟ هل يشعرون ضمن ذلك الإطار بهذه «الأصالة» بقدر ما يشعر بها حامل الحضارة الأوربية؟ أليست اللغة الموسيقية تلك لغة «أوروبة» التي لن يصلوا إلى مستواها؟ أليست تلك موسيقا «متحضرة»، متقدمة؟

لجمال عبد الرحيم عمل أوركسترالي / كورالي شامخ هو الصحوة (كلمات صلاح عبد الصبور)، يبلغ ذروةً في التأليف الموسيقي وفي المأسوية العالية. فهل الصحوة مأساة؟ نعم، إن للصحوة بعداً مأساوياً لم يخفَ على جمال عبد الرحيم. فلكل تغيير قوي ـــ حتى على الصعيد الفردي ـــ بُعد مأسوي، فما بالك بالتغيير الذي يتّجه إلى وطن وشعب، إلى ثقافة شاملة وإلى جماهير ومستقبل؟ نعم، لكل تغيير من هذا النوع بُعد مأسوي، فالأعمال العظيمة تلقى مقاومة عظيمة، ولا يمكن أن تنجح إلا في مناخ مدّ شعبي كبير. وإذا ما تم تراجع هذا المدّ فسيصاب المبدع في العالم الثالث بخيبة الأمل والإحباط وسيسيطر

عليه الاكتئاب.

لقد اصـــطدمت صـــحوتنا فعلاً بجدار منيع رافض: أخطاء ســـاســـة الثقافة أنفســـهم، تعارض مصـــالح المرتزقين وأنصـــاف المتعلمين مع مصـــالح المبدعين والمثقفين، وضـــغط من «الخارج» لم يســـمح لعالمنا أن يصحو أكثر مما يجب!.

ملف العدد

بابلـــو كازالـــس

1973-1876

عـــازف فيولونســـيل، قائـــد أوركســـترا، مـــرب

بقلم: جان ـ ميشيل مولكو ـ ريمي لويس
ترجمة: آني سيراداريان

بابــلو كازالــس
موسيقى الأبدية

جان ـ ميشيل مولكو

لم يكن بـابلو كـازالس مجرد فنـان كبير، لقـد أدخـل الفيولونســـيل إلى العصـــر الحديث مثيراً إعجاب الجميع. رجل ســـلام، أصـــبح رمزاً معنوياً لملايين الناس. صورة عالم إنساني.

إذا كان هناك في القرن العشـرين موسـيقي يجمع في الوقت ذاته بين الشـجاعة والعبقرية والكمال فهو بـابـلـو كـازالس، إنــه ليس فقط من أكبر عــازفي الفيولونســـيـل في كـل الأزمنـة وإنمـا أيضـــاً عـالم إنســـاني ومقـاوم. لقـد كتـب تومـاس مان عنه في إحدى رســـائله قائلاً : «ليس لدي رأي وإنما احترام كبير وإعجـاب ممزوج بـالفرح أمـام رجـل يرفض فنـه المندفع أن يهادن مع الشر ومع كل ما يخالف العدالة بحيـث يجعـل من فهمنـا للفنان أكثر نبلاً وأكثر عمقاً، كما يبعده عن سـخريتنا. وفي عصـرنا الفاسـد أصـبح رمزاً للكمـال، للكمـال الـذي لا يمكن أن يفســـده شـــيء. لقد أصـــبح رمزاً لفن صـــلب، رمزاً للوحدة المتماســـكة بين الفن والأخلاق. لقد كان الإنســـان في كل الأزمنة يحتاج إلى رجال ينقذون شــرفه، هذا

الفنـان من هؤلاء الرجـال، من الذين ينقذون شـــرف الإنســانية. أعترف بفرح كبير أن وجوده هو بالنســبة لي وبالنسبة لآلاف الناس مصدر فرح كبير».

إن فن كـازالس القـائم على فهم عميق للجمـال، للأخلاقيات الموســيقية للإنســانية وللديمقراطية قد اســتلهم من تقاليد القرن التاسع عشر، ولكنه افتتح تاريخ الأداء في عصرنا الحالي. ففي العشرينيات من القرن الماضي كتب عازف الكمان أوجين إزايي قائلاً: «إن كازالس هو أفضـل عازف ســمعته في حياتي»، في حين كـان جورج أونيســـكو يـدعوه بعـد فترة من الزمن «معلمنـا جميعـاً». لقـد كـان تمكنـه الرائع من موضــوعه يجتاز ليس فقط حدود آلته المفضــلة وإنما أيضـاً حدود بلاده وحدود زمنه لأن بطل الســلام، هذا الوطني الكبير، المنـاهض للفـاشـــية قد فاز بالحب والإحترام في العالم بأســره ليصبح كما أسماه رومان رولان «رجل كبير يعرف معنى أن يبقى إنساناً».

موهوب ومبدع

ولد بابلو كازالس في 29 كانون الأول عام 1876 في فيندريل بالقرب من برشلونة. كان والده عازف أرغن بسيطاً، مؤلفاً ومدرس موسيقا قشتالية. بدأ يعلمه الموسيقا منذ أن كان في الرابعة من عمره، علمه العزف على آلة البيانو ثم العزف على آلة الكمان والأرغن. فيما بعد قال كازالس متذكراً هذه الفترة : «لقد كانت الموسيقا بالنسبة لي عنصراً حيوياً، نشاطاً طبيعياً مثل عملية التنفس تماماً». انتسب فيما بعد إلى جوقة غنائية محلية. وفي السابعة من عمره كان يساعد والده في تأليف الموسيقا التي كانت تطلب منه. في الحادية عشرة من عمره سمع لأول مرة العزف على آلة الفيولونسيل، وذلك عندما جاء عازف الفيولونسيل خوسيه غارسيا من برشلونة ليعزف في فيندريل فتأثر تأثراً كبيراً بحنان صوت هذه الآلة وعمق إنسانيتها.

وفي عام 1888 دخل إلى المعهد الموسيقي في برشلونة ليدرس الفيولونسيل على يد خوسيه غارسيا، والبيانو والهارموني والكونتربوان مع خوسيه رودوريدا. لقد كان غارسيا يتمتع بتقنية جيدة وبقدرة إصدار صوت جميل ولكن منهجه وذوقه التقليديين القديمين لم يسحرا بابلو الشاب الموهوب والخلاق لفترة طويلة فأخذ استقلاله بسرعة كبيرة. ومنذ

ذلـك الوقـت اهتم اهتمـامـاً كبيراً بتطوير وتحســـين تقنية العزف على الفيولونســيل بهدف تخليصـها من تقـاليـدهـا غير المفيدة. «لقد كانوا يعلموننا أن نعزف بيـد قـاســـيـة ومتجمـدة واضـــعين كتاباً تحت إبطنا الأيمن، ولكنني كنت دائماً أشـــعر، على العكس من ذلك، بأنه يجب أن نترك اليد اليمنى حرة في حركتها ولاســيما حركة المرفق وذلك لإعطاء القوس قوة أكبر ولنتمكن من الســـيطرة عليـه بســـهولة أكبر. ولقد أثارت هذه النظرية الثورية ســـخط وغضـــب أصـــحاب النظرية التقليدية».

راجع كازالس كذلك أســاليب اســتخدام أصـابع اليد اليســـرى وتنقلها معتمداً على أســـلوب مقاربة قائم على مراقبـة الطبيعـة والحيـاة. درس كـازالس في المعهد الموسيقي مدة ثلاث سنوات، ومع أن عائلته كانت تســـاعده، إلا أنه اضـــطر للعزف ضـــمن فرق صـغيرة في بعض المقاهي، مثل مقهى توســـت ثم مقهى بـاخـاريرا. لقد اهتم بجميع أنواع الموســـيقا، تعرف على موســـيقا براهمز وشـــوبان وفاغنر. وفي هـذه الفترة وهو في الثـالثـة عشـــرة من عمره ، اكتشـــف مصـــادفة في أحد متاجر برشـــلونة عمل يوهان سيباستيان باخ «ست متتاليات للفيولونسيل المنفرد». وكان هذا هو الاكتشـاف الكبير في حياته: «عندها دخلت إلى عالم جديد فسيح وجميل وكانت الأحاســيس التي كنت أشــعر بها عندما كنت أتمرن على هـذا العمـل من أكثر الأحـاســـيس نقـاءً وقوة شـــعرت بها خلال حياتي كلها كموســـيقي». لقد

درس كازالس هذا العمل اثني عشر عاماً قبل أن يقرر عزفه أمام الناس ثم قدمه وجعل العالم بأسره يعجب به.

في أحد الأيام جاء إسحاق ألبينيز إلى مقهى توست وسمع الموسيقي الشاب فأعطاه رسالة توصية إلى الكونت مورفي، معلم الفنون في القصر الملكي في مدريد فحصل على منحة في عام 1804 ليتابع دراسته. درس موسيقا الحجرة في المعهد الموسيقي في مدريد مدة سنتين، وتتلمذ على يد خيسوس دي موناستيريو الذي بقي يكن له إعجاباً كبيراً طوال حياته، كما درس التأليف الموسيقي على يد توماس بريتون. كان الموسيقي الشاب يهتم اهتماماً خاصاً بمشاكل الأداء وقد تأثر تأثراً كبيراً بـ بابلو ساراسات، مع أن مُثُلَه الموسيقية كانت تختلف اختلافاً جذرياً عن مُثل عازف الكمان الفذ.

في عام 1895 وبعد زيارة إلى بروكسل حيث كان يأمل أن يعمل على التاليف مع فرانسوا جيفيرت، وبعد لقاء غير مثمر مع إدوارد جاكوبز المدرس في المعهد الموسيقي في المدينة، ذهب إلى باريس، وهناك بعد تقديم كونشرتو سان ــ سان بشكل رائع استطاع أن يحصل على وظيفة عازف فيولونسيل ثاني في فرقة مسرح فولي مارينيي. إلا أنه مرض وتعرض للبؤس والشقاء فاضطر للعودة إلى برشلونة حيث أخذ مكان أستاذه خوسيه غارسيا في المعهد الموسيقي. في الفترة ذاتها أصبح عازف

الفيولونسيل المنفرد في الأوبرا، وعمل أيضاً عازفاً منفرداً في فرق موسيقا الحجرة. وبدأ يقوم بجولات في إسبانيا وفي البرتغال أحياناً مع إسحاق ألبينيز وأسس فرقة رباعي وتري. قام شارل لامورو بتقديمه للجمهور الباريسي في 12 تشرين الثاني 1899 من خلال كونشيرتو لـ إدوارد لالو، وقد لاحظ النقاد حين ذاك «قدرته الكبيرة على إصدار صوت ساحر والسهولة غير العادية في قدرته على جعل الآلة ترن ومهارته الكبيرة في الجمع بين تقنيته الرائعة ومفهومه الفني العميق». عندئذٍ بدأت عالميته الواسعة وأخذ يقوم بجولات في إنجلترا وبلجيكا ثم الولايات المتحدة حيث قام بجولة قدم خلالها ثمانين حفلة موسيقية في عام 1901. وخلال رحلته هذه تعرض لحادث في سان فرانسيسكو حيث وقعت صخرة فحطمت يده اليمنى ولكن لحسن الحظ لم يترك هذا الحادث أي أثر عليه.

في عام 1904 عاد إلى الولايات المتحدة وتلقى دعوة من الرئيس الأمريكي روزفلت لزيارة البيت الأبيض، وشارك لأول مرة في نيويورك في عزف القصيدة السيمفونية دون كيشوت لـ ر. شتراوس بقيادة المؤلف نفسه. لم تمنعه حياة العازف هذه من طرق مجالات أخرى كالخوض في ريبيرتوارات جديدة والتأليف ودراسة الأدب والفلسفة. وفي أحد الأيام في عام 1905 وهو عائد من مباراة تينيس، قرر تأليف فرقة رباعي مع جاك تيبو وألفرد كورتو وأصبح هذا الثلاثي من أشهر الفرق في العالم. لقد

كـان الثلاثـة مختلفين تمـامـاً عن بعض، وكانوا جميعاً عازفين منفردين إلا أنهم قرروا الاجتماع شـــهراً واحداً كـل عـام للعمل معاً لتقديم الحفلات. لقد أدخلوا في برنامجهم ثلاثين عملاً، ولكنهم لم يســـجلوا ســـوى ســـتـة أعمـال بين 1926 و 1928 (ثلاثـة لبيتهوفن وواحد لشـوبرت، وواحد لمندلســون وواحد لشـومان أعيد نشـــره على قرص مضـغوط من قبل EMI). لقد قدموا أكثر من مئة وخمســـين حفلة موســـيقية بين كـانون الأول 1906 وأيـار1933 حين افترق الرجـال الثلاثـة. تيبو الـذي لم يكن يخفي إعجـابـه بـالجنرال فرانكو لم يلتق بكـازالس مرة أخرى وقضـــى بحادث طائرة في عام 1953 ولكن كازالس وكورتو التقيا في براد عام 1958 في برنامج مخصص لـــ بيتهوفن. في عـام 1905 قـدم كازالس أولى حفلاته في روســـيا، وقـد كـان يعود إليهـا كـل عـام حتى 1914، وهنـاك تعرف بعازف البيانو ســيلوتي، وبالمؤلفين ريمســكي ـ كورساكوف وغلازونوف وسكريابين ورخمانينوف.

الموسيقا من أجل المحرومين

قبـل الحرب العـالميـة الأولى قدم حفلات خاصـــة وعـامـة (في فيلا موليتور في أوتوي حيـث ســـكن حتى عـام 1914) بمشـــاركـة كبـار عـازفي الكمان أمثال تيبو وكرايزلر وإيزايي وكوشـانسـكي وأنيسـكو، وكبـار عـازفي البيـانو أمثـال بوســـوني وبـاور وكورتو وبوغنو وهورزوفســـكي وغولـدنفـايزر، وكبـار قـادة الأوركســـترا أمـثـال نـيكيش وك. ريختر ودامروش

وفورتفينغلر وكوسيفيتسكي ومينغلبيرغ. في عام 1912 منحته لندن فيلهارمونيك سوسايتي وسام بيتهوفن، وهو وسام كان قد حصل عليه فرانز ليست وبراهمز وأنتون روبنشتاين وجوزيف يواخيم. بين 1914 و1918 أقام كازالس في الولايات المتحدة الأمريكية حيث قدم العديد من الحفلات الهامة، مثل حفلة الثلاثي التي قدمها في 7 أيار 1916 مع إيغناس باديريفسكي وفريتز كرايزلر. وذهب ريعها إلى أيتام صديقه غرانادوس الذي قضى في البحر. في عام 1919 عاد إلى كاتالونيا حيث جمع بصعوبة كبيرة ثمانية وثمانين عازفاً من أفضل العازفين المحليين ليؤلف على حسابه الخاص أوركسترا بو كازالس في برشلونة. إن رغبته في قيادة الأوركسترا كانت تعود إلى طفولته، حين كان كثيراً ما يحل مكان صديقه غرانادوس أثناء التدريبات أو مع أوركسترا لامورو. قدم أول حفلة مع «فرقته» في تشرين الأول عام 1920، ولكنه كان ينفق ثروة في سبيل تغطية نفقات هذا المشروع وقد أوجد ضمن هذه الأوركسترا جواً من الحماسة الفنية محاولاً الحصول على أفضل ما يمكن من كل عازف ولكي يشعر كل واحد منهم بأنه عازف منفرد. كان يبحث عن الدقة الكبيرة في الأداء والتعبير في كل جملة موسيقية، وكان يتمتع بصبر يضرب به المثل إذ كان يصل به الأمر أن يجعل الأوركسترا تتمرن في (إنطلاق الفالكيري) على كل علامة موسيقية على حدة، وكل هذا «دون أن تصدر منه أي صرخة أو

غضـــب أو أي كلام فظ أو مهين». وقـال فيمـا بعـد معلقاً: «إن ما سـاعدني في التحضير لهذا العمل هو أنني أنـا نفســـي كنت تعلمت العزف على أكثر من آلة موســـيقية»، إن الأوركســـترا التي قدمت حفلات في مدن كاتالونيا الرئيســـية وصـلت، بفضـل تشـــدد كـازالس الـذي كـان يفرض عليهـا «ثلاثـة تـدريبـات طويلـة» على الأقل قبل كل حفلة موســـيقية، إلى مســتوى جعلها تســتقبل قادة أوركســترا أمثال فريتز بوش وإيريك كلايبر وســـيرج كوســـيفيتســـكي وأوتو كليمبرر و هيرمان شـــيرخن. وعندما سُـــئل كازالس في إحدى المرات عن الصـــفات التي يجب أن يتمتع بها قائد الأوركســترا قال: «إن قائد الأوركســترا الكبير يجـب أن يكون قبـل كـل شـــيء مؤد كبير، فالبرهان الأكثر إقنـاعـاً على قيمتـه يمكن أن يظهر في قـدرته على أن يتواصل مع عازفيه لكي يقنعهم ولكي ينقل إليهم رؤاه الشخصية».

أســـس كازالس جمعية موســـيقية للعمال، وذلك لـكـي يجعـل المحرومين والبؤســـاء يكتشـــفون الموسـيقا. وقد لاقى شعبية رائعة. خلال هذه الفترة اســـتمر كـازالس في العزف منفرداً أو في فرقة تريو وفي قيـادة الأوركســـترا في بلاد عـديـدة. في عـام 1931 أُعلنت جمهورية إســـبانيا وفي نفس الســـنة نالت كاتالونيا اســـتقلالها، وقد احتفل كازالس بهذه المناسـبة وقدم السـيمفونية التاسـعة لـــ بيتهوفن بقيـادتـه. وابتـداءً من عام 1933 رفض كازالس العزف في ألمـانيـا الهتلريـة وبعـد ذلـك في إيطـاليـا عنـدمـا

استولى الفاشيون على السلطة فيها. في 18 تموز 1936 وحين كان يتدرب على السيمفونية التاسعة لـ بيتهوفن علم بأن الحرب الأهلية وشيكة في إسبانيا فتوجه إلى عازفيه قائلاً: «بما أنني لا أعلم متى سنلتقي من جديد فإنني اقترح عليكم أن نعزف السيمفونية حتى نهايتها».

وفي حين كانت المأساة التي نعرفها تتحضر كان كازالس يعزف نشيد الفرح رمز إيمانه الراسخ بانتصار أفضل مثل الإنسان على العنف والطغيان. طوال فترة الحرب الأهلية، قدم حفلات موسيقية وأحياناً تحت قصف القنابل، ولكنه قام أيضاً بجولات في الخارج وقدم ريع الحفلات إلى المشافي وإلى الأطفال ضحايا المعارك. في عام 1939، تغرب فعاش فترة في باريس عند تلميذه وصديقه موريس إيزنبرغ، ثم ذهب إلى براد المدينة التي كان يعرفها جيداً إذ كان أهلها يتكلمون اللغة الكاتالونية، والقريبة من معسكرات اللاجئين السياسيين الإسبان. لقد ساهم بنفسه في تقديم المعونات لهذه المعسكرات وقدم حفلات خيرية لمساعدتهم في فرنسا وفي سويسرا.

عندما انفجرت الحرب العالمية الثانية نصحه البعض بالذهاب إلى الولايات المتحدة الأمريكية «لا، لم يكن من الممكن أن أقبل هذا الأمر، كان واجبي أن أبقى إلى جانب مواطنيَّ الذين طردوا مثلي من بلدهم، وكان علي أن أخفف عنهم بوجودي». استمر في تقديم بعض الحفلات في جنوب فرنسا

حتى عـام 1942 ولكنـه رفض التعـاون مع حكومـة فيشـــي وبقي في براد ولم يغـادرهـا بعد أن اقتحم الألمـان المنطقـة الحرة. في عـام 1943 بـدأ العمـل في تـأليف أوراتوريو المهـد «El Pessebre». ومـا إن انتهـت الحرب حتى عـاد يقود الحفلات الموســـيقية فقـدم حفلـة في حزيران 1945 في لندن حيث توجه بكلمة إلى شـعب كاتالونيا عبر إذاعة الـــBBC ، ثم قـدم حفلـة ثانية في باريس في صـــالة البلييل في شـهر تشـرين الثاني.

بعد خيبة الأمل التي أصـيب بها عندما رأى مهادنة القوى الـديمقراطيـة لنظـام فرانكو، عـاد إلى براد وأعلن عن ســـخطه وعدم رضـــاه عن هذا الأمر بأن تـوقـف عـن تـقـديم الحفلات الموســـيقيـة. «من المســـتحيل أن أذهب إلى بلاد في كل مرة علي أن آخذ عليهم الظلم الذي يمارســـونه (....). هكذا أنام وضـــميري مرتـاح، وأنـا أعلم بـأنني أقوم بواجبي». على الرغم من كـل الـدعوات الهـامـة والمغرية التي قدمت له إلا أنه بقي صـــامتاً حتى عام 1950، حين اســـتطاع عازف الكمان ألكســـندر شـــنايدر إقناعه بالمشـــاركة في الذكرى المئوية الثانية لوفاة يوهان ســـيباســـتيان باخ. لقد اســـتطاع شـــنايدر أن يقنع المعلم بـأن يـأتي إليـه في براد مع بعض الأصـــدقـاء للاحتفـال بهـذه الـذكرى. وبمناســـبة هذا المهرجان الأول كتـب كـازالس قائلاً: «إن معجزة باخ لم تتحقق فـي أي فـن آخـر. وهـي فـي أن تـجـرد الطبيعـة الإنســانية إلى حد أن تعطيها صـورة إلهية، أن تضـع

الحماسة الروحية في الأفعال التي هي في متناول الإنسان، أن تعطي الطبيعة أجنحة الأبدية وهي الشيء الأكثر زوالاً أن تجعل الأشياء الإنسانية إلهية وأن تجعل الأشياء الإلهية إنسانية هذه هي اللحظة الأكثر سمواً والأكثر نقاءً في موسيقا كل الأزمنة». وسنة بعد أخرى أصبحت براد تقليداً ومحجاً حيث يلتقي كبار الفنانين في العالم، يذهبون ليتعاونوا مع المعلم أو فقط ليستمعوا إليه. قلما غادر كازالس براد بعد ذلك ولكنه كان ابتداءً من عام 1952 يعطي أحياناً الدروس في زيرمات. في عام 1955 ذهب إلى بورتوريكو موطن أمه وتلميذته مارتا مونتانيز التي تزوجها عام 1957 وكان هذا زواجه الثالث. واستقر في سان خوان مع المرأة التي وفرت له شيخوخة سعيدة. وفي عام 1957 أسس مهرجان بورتوريكو.

أوراتوريو المهد « **El Pessebre** » رسالة سلام وحرية

إن نضاله في سبيل الحرية، والسلام وإزالة الأسلحة لم يتوقف إطلاقاً. في عام 1958 قدم حفلة موسيقية في الأمم المتحدة نقلت مباشرة إلى العالم بأسره. وفي بداية الحفلة ألقى كلمة طالب فيها بوقف التجارب النووية. وهذه الرسالة نفسها نجدها في أوراتوريو المهد الذي يرسم فيه صور فلاحين من الشعب الكتلاني، وقد بنى هذا العمل على نصوص شعرية للشاعر خوان ألافيدرا. وقد قاد كازالس هذا العمل لأول مرة بمناسبة عيد ميلاده

الرابع والثمانين عام 1960 في أكابولكو في المكسيك، حيث كان آلاف الإسبان مثله مضطرين للعيش في المنفى. بعد ذلك قاد عمله هذا في أكثر من ثلاثين بلداً خلال جولة عالمية قام بها في عام 1962.

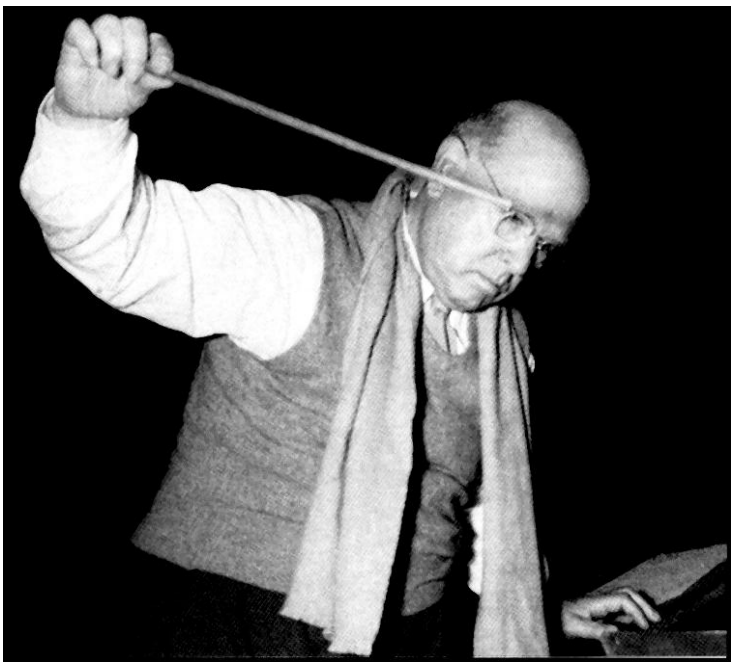
وقد دعاه رودولف سيركين في عام 1960 للمشاركة سنوياً في مهرجان مارلبورو، وقد شارك في هذا المهرجان سنوياً حتى عام 1973 حيث كان يعطي الدروس للعازفين كما كان يقود أوركسترا مؤلفة من أفضل العازفين. كان كازالس يحب روح مارلبورو: «إنها تجربة فريدة لا أجد مثيلاً لها، هنا يجتمع موسيقيون من ذوي المواهب الفذة، بعضهم فقط سيصبحون من المشاهير في العالم ولكنهم جميعاً أتوا لكي يتعلموا. وهذا الأمر لا نجده في أي مكان في العالم. ولهذا أحب المجيء إلى هنا. «وقد قامت شركة سوني كلاسيكال بنشر انطباعاته حول مارلبورو مؤخراً. في عام 1966 اشترك كازالس لآخر مرة في مهرجان براد وذلك بمناسبة عيده التسعين.

وفي عام 1971 قدم حفلته الكبيرة في الأمم المتحدة، وقاد لأول مرة عمله نشيد الأمم المتحدة، وهو عمل مكون من ثلاثة أجزاء للجوقة الغنائية وللأوركسترا السيمفونية. وفي نهاية الحفل صفق له الجمهور طويلاً وهم واقفون ومنحه أمين عام الأمم المتحدة أوثانت وسام السلام: «السيد بابلو، لقد وهبت حياتك للحقيقة، للجمال وللسلام. وإنك تجسد، إنساناً وفناناً، المثل التي يرمز إليها هذا

الوسام». لم يتوقف كازالس عن الكتابة وعن التأليف أو عن العزف حتى سنوات حياته الأخيرة. وفي 22 تشرين الأول 1973 توفي بابلو كازالس عن عمر يناهز السادسة والتسعين في بورتوريكو، وأعلن الحداد الرسمي ثلاثة أيام، وجرت له مراسم دفن رسمية. وقد عزفت أثناء مراسم الدفن الهيروييك والغلوريا في أوراتوريو المهد، وبناءً على طلبه عزفت حركة من خماسية موتسارت في لا ماجور. وقد عزف مات هايموفيتز على آلة الفيولونسيل التي كانت لكازالس Cant dels Ocells التي كثيراً ما كان يختم بها حفلاته الرسمية.

لقد لامس كازالس قلوب جمهوره الذي كان يحب صوت فيولونسيله الخشن وهمهماته، وهذا المزيج المؤثر من البساطة والنبل، من الحماسة والغنائية. كان يقول «إن على المؤدي أن يعطي الحياة للقطعة الموسيقية لا أن يقاربها بخجل». كان يؤمن بالدور الخلاق للمؤدي، ولم يكن يفهم أولئك الذين كان همهم أن يتمسكوا بالعلامة الموسيقية بدلاً من أن يتمسكوا بروح العمل بكامله. أما تقنية الفيولونسيل فكانت بالنسبة له مجرد وسيلة وليست الهدف. «علينا أن نتمكن من التقنية لا أن نتحول إلى عبيد لها لأنها ما هي إلا وسيلة لنقل الرسالة الداخلية للموسيقا. إن أفضل تقنية هي تلك التي لا نلاحظها، فأنا أتساءل بيني وبين نفسي: ما هي الطريقة الأكثر طبيعية في عزف هذه المقطوعة أو تلك؟ الفن هو نتاج العمل» لقد عرف كيف يوفق

بطريقـة فريدة بين الحرية والانضـــباط، بين العاطفي والعقلاني، وربما لهذا الســـبب قال عنه غريغ عندما ســـمعـه ذات يوم وهو يعزف متتـاليـة دو مينور لباخ: «هذا الرجل لايعزف، إنه يحيي الموسيقا».



كازالس في براد
كتلاني في أرضه

ريمي لويس

مهرجان براد الذي ولد بالمصادفة مالبث أن أصبح أسطورة موسيقا الحجرة في القرن العشرين. لقد كان بابلو كازالس روحه الملهمة من 1950 إلى 1966.

لم يكن أي شيء ينبئ بأن براد تلك المقاطعة الفرعية في البيرينيه الشرقية ستأخذ مكانة مهمة في مجال موسيقا الحجرة في عصرنا الحالي لولا وجود بابلو كازالس. بعد نهاية الحرب الأهلية الإسبانية قرر كازالس أن يأخذ طريق المنفى، وذلك بعد آخر حفلة موسيقية قدمها عام 1938 في برشلونة وذهب ريعها إلى أيتام الحرب الأهلية. ولكن كان من الصعب على كازالس الكتلاني قلباً وروحاً أن يبقى بعيداً عن وطنه، وكانت براد في قلب كاتالونيا الفرنسية وفي سفح الكانيغو وهو الجبل المقدس لدى كل الكتلانيين والذي خلده الشاعر خاسنت فيرداغير في قصيدة نثرية عنوانها كانيغو. استقر كازالس في براد في خريف عام 1939وأقام فيها في شبه عزلة يتخللها المساعدات المادية والمعنوية التي كان يقدمها إلى اللاجئين الإسبان الذين كانوا يجتازون الحدود في مجموعات كبيرة.

توقف كازالس أثناء الحرب عن تقديم الحفلات الموسيقية باستثناء بعض الحفلات المتفرقة التي كان يرفض أن يتقاضى ريعها.

بعد اجتياز الألمان للمنطقة الحرة توقف تماماً عن تقديم الحفلات، ولم يعد إليها إلا في نهاية عام 1944 حيث عزف في مونتوبان وهي مقر مهم للاجئين الإسبان. ثم قدم حفلتين في لندن، الأولى في حزيران من نفس العام، والثانية في تشرين الأول عام 1945، وهناك حصل الموقف التالي: عندما فهم أن إنجلترا لن تفعل أي شيء ضد فرانكو، ترك تسجيل كونشرتو هايدن في ري ماجور وذهب إلى فرنسا. وعندما وجد أن فرنسا أيضاً انضمت إلى إنجلترا في عدم أخذ موقف معاد ضد فرانكو عاد في نهاية عام 1945 إلى براد وقرر عدم تقديم الحفلات ما دام فرانكو في السلطة. وكان يمكن لهذا الموقف أن ينهي كازالس إلا أنه سافر وقدم عدة حفلات خاصة مع كلارا هاسكل في سويسرا عام 1946 وقَبِلَ تدريس بعض التلاميذ لكي لا ينقطع إنقطاعاً كاملاً عن العالم، ولكي يجني بعض المال.

جاء مينوهين وهاسكل عام 1947 لرؤيته في براد آملين أن يعطيهما بعض الدروس، كما جاء إليه في عام 1948 بيرنارد غرينهاوس وألكسندر شنايدر وذلك تبعاً لنصيحة ديران أليكسانيان الذي كان هو نفسه تلميذاً سابقاً لكازالس، كما جاءت إليه دودا كونراد عام 1949 التي رافقها كازالس على البيانو لكي تغني لشوبرت. لم يقبل أصدقاء كازالس مثل شنايدر

وهورزوفســـكي وغيرهم من المقيمين في الولايـات المتحدة الأمريكية بهذا الصمت الطوعي، فعرض عليه شـــنايدر عام 1949 أن يعود في الســـنة التالية إلى براد مع بعض الأصـدقاء ليقدموا معه حفلة موســيقية بمنـاســـبـة الـذكرى الثـانيـة بعـد المئـة لوفـاة يوهان ســيباســتيان باخ. من أجل باخ! الرجل الذي ألف ستة متتاليات لآلة الفيولونسيل هل بإمكانه أن يرفض ؟

صبغة وجو فريد

هكذا بدأت مغامرة براد مع مهرجان باخ عام 1950. لقد نظم شــنايدر كل شــيء فقد وجد التمويل اللازم لـدى بعض الأغنيـاء المحبين للفن ولـدى كولومبيـا، وأقنع عدداً من الموســيقيين الأمريكيين والفرنســيين (من بينهم بول تورتوليبه) بأن يؤلفوا أوركســـترا دون أن يتقاضــوا أجراً، كما أقنع دون أي صــعوبة أصــدقاء كـازالس مثـل هورزوفســـكي وهـاســـكـل ولوفيبور وســـيركين وزيغيتي وغيير وكونراد وفنانين شـــابين ارتبطـا بـه منـذ تلـك اللحظـة ارتباطاً كبيراً ولم يتركاه أبداً، هما إســحاق شــتيرن وأوجين ايســتومين. كما كان من بين الحضور جورج سيل وليلي بون. ما الذي أعطى براد هذه الصــبغة وهذا الجو الفريد؟ هل هي شـخصية كازالس المشرقة؟ هل هو التناقض الظاهر بين هـذه القريـة الصـــغيرة وســـكـانهـا وبين نوعية الموســـيقا التي كانت تقدم ضــمن إطار وفي ظروف غير عـاديـة؟ مهمـا كـانـت الإجـابـة فقـد انطلقـت الأسـطورة محاطة برعاية مبالغ فيها أحياناً. والسطور

التالية للقس إيرنست كريستن تشهد على ذلك عام 1951: «ها هي ذي أوركسترا، أو بالأحرى هي عائلة مجموعة حول أب محبوب ومحب: ها هم أولاء فنانون تربطهم نفس الحماسة، نفس العاطفة للرجل الذي يقودهم، إنهم أصدقاء يربطهم الوحي، متوحدون ضمن مجموعة فنية(....). كنت أنظر إليهم: كان شيء ما من قائدهم يلمع في أعينهم. كانت شعلتهم متأججة لدرجة يخيَّل للمرء أنهم يشعرون أنهم سفراء ينشرون الموسيقا في هذا العالم المضطرب بما تحمله من جوهر ومن مقدس (....). في لحظة وأثناء حركة الـ lento في كونشيرتو براندنبورغ تأثر لدرجة أن عصاه تباطأت، خفض وجهه وسقطت دمعة من عينه. وبعفوية تركت المجال للانفعال العام وسألت الأوركسترا: فيما إذا كنا في لحظة مماثلة نكون موجودين في السماء أم على الأرض؟ فأجاب المعلم «على أرض منسجمة».

براد مكان للحج

إن النجاح الذي حققه العرض الأول دفعهم لكي يكرروا التجربة عام 1951، وهذه المرة في بيربينيان. ولكن الجو في براد كان لا مثيل له. في عام 1952 بدأ العازفون يعودون، فأقيمت حفلات بين عامي 1952 و1953 في دير هو أكبر دير في كاتالونيا سانت ميشيل دو كوكسا وفي مونتسيرات في إسبانيا. ثم بعد ذهاب كازالس عام 1966 أخذت الحفلات تقام في براد وحتى في كنيسة القديس بطرس. وهكذا

أصبحت براد محجاً فريداً استقطب عدداً من أفضل العازفين في العالم بين الأعوام 1950 و1960. هل نعدد أسماء الفنانين الذين أتوا إضافة إلى من ذكرناهم؟ ميرا هيس و غروميو وكابيل وغولدبيرغ وإينغل ومينوهين وكاتشن وكيمبف أم بيرليموتر وفيغ وفيراس وأويستراخ؟ شتادر أم سيفريد وفيشر وديسكاو أم سوزيي؟ كلهم في خدمة باخ وموتسارت وبيتهوفن وشوبيرت وشومان وبراهمز، وهؤلاء كانوا المؤلفين الوحيدين الذين كانت أعمالهم تقدم في السنوات الأولى.

لم يقدم مندلسون إلا في عام 1959 وهايدن في عام 1960، ربما كان ذلك للرد على بعض النقاد الذين أشاروا إلى الريبيرتوار الذي كان وضعه كازالس بنفسه، مع أنه لم يكن هو نفسه قد عزف هذه الأعمال في الحفلات منذ أكثر من ثلاثين عاماً! إن مرحلة كازالس (1950-1966 مع الانقطاع في عام 1957) تكتب بأحرف من ذهب، ولم يأت مثلها فيما بعد، مع أنها لم تكن متجانسة تماماً. فالسنوات الأكثر سحراً وجمالاً كانت السنوات الثلاث أو الأربع الأولى إذ كانت تتم عملية الخلق وفي الوقت الذي كان فيه شنايدر (وفيما بعد إيستومين ومادلين فلولي 1953-1955) يهتم بتنظيم المهرجان.

ابتداءً من عام 1956 ولمدة عشر سنوات كان شقيق كازالس إينريكه هو الذي يهتم بتنظيم المهرجان. ومن الملاحظ أن بعض الموسيقيين المؤسسين لم يعودوا للمشاركة والذين كانوا يأتون

من الولايـات المتحدة الأمريكية تركوا مكانهم تدريجياً للموسـيقيين الأوربيين، باستثناء هورزوفسكي الذي بقي مخلصاً بين المخلصين. وفي هذه الفترة لم يعد أيضـاً كل من شـتيرن وشـنايدر بعد عام 1952وغاب إيسـتومـين بـين الأعوام 1956-1965. ولم يعـد سـيركين إلا في عام 1966 (كذلك شـنايدر)، ولم تعـد هنـاك الأوركسـترا الفذة، بل بدأ يشـارك في المهرجان فرق مثل فيسـتيفال سـترينغز لوسـيرن، لقـد تغير الجو مع أن السـحر كان لا يزال قائماً. هل يعود السـبب الى أن كـازالس أسـس مهرجـان بورتوريكو في عـام 1957؟ بعض الفنـانين الذين تركوا المشـاركة في براد شـاركوا في مهرجان بورتوريكو مثـل سـوزيي وكيمبف وفيراس. هل يعود ذلك إلى الأهميـة التي اكتسـبها مـارلبورو في حياة كزالس ولاسـيما بإصـرار من سـيركين؟ من المؤكد أن قلب كـازالس مـال من الواحـد إلى الآخر وكـان رحيله في عـام 1966 بعـد مهرجـان براد الـذي أقيم بمناسـبة أعوامه الثمانين قد تم في صـمت. تبقى الأسـطورة ولا يزال مهرجـان براد موجوداً يحـاول البقـاء بشـكل جيـد إلى حـد مـا. كـان يوليوس كاتشـن يقول وهو محق بـذلـك: «هـذا الحـب للموسـيقـا، هـذا الفرح الحقيقي ورغبتـه في نقلـه إلى الآخر، هـذه هي معجزة كازالس الحقيقية.

كازالس

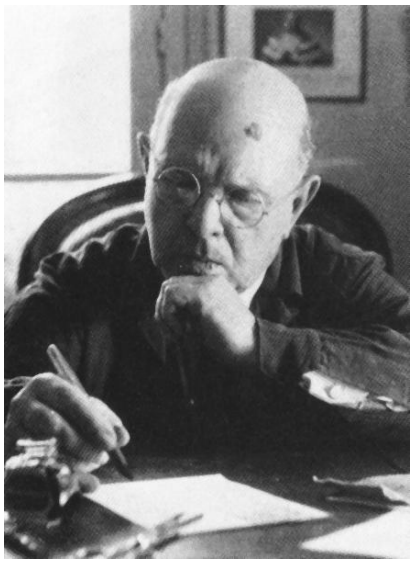
معجم

مع

ي. مينوهين

كازالـــس المؤلـف

ريمي لويس



قلـة هم من يعرفون هذا الجـانـب من شـــخصـــية كـازالس الـذي ألف أعماله الأولى وهو في السـادسـة من عمره. لقد وضع العديد من المؤلفـات محترمـاً في كتاباته الأشـكال التقليدية: مـــقـــطـــوعـــات لآلـــة الـفيولونســـيـل، أعمـال أوركســـترالـيـة متنوعـة، أعمال كورالية، قصـــيدتان ســـيمفونيتان، إلى جانب أعمال موســـيقا الحجرة وأوراتوريو المهد «El Pessebre». وقد قال لـ رولدلف فون توبل «لا أحب أن يعزف أحد موسـيقاي باستثناء مؤلفاتي الدينية والشـعبية التي قُدمت في فيندريل أو مونتسـيرات، فأنا أكتب فقط لمحبتي بالتأليف، من أجلي ومن أجـل أصـــدقـائي وليس لأظهر كمؤلف ولكي أفرض نفســـي. وأنـا لا أحـب أن أدخـل في منافســة مع الأســلوب الســائد اليوم». ولكن يبقى أوراتوريو المهـد «El Pessebre» من أهم مؤلفـات كازالس وقد بناه على نص للشـــاعر الكتلاني خوان ألافيـدرا، وقد بدأ العمل به عام 1943 وأنهاه في عام

1960. وكانت مونتسيرات كاباليّه من الفنانات اللواتي أَدَّيْنَ هذا العمل. ولقد قاد كازالس هذا العمل أربعة وسبعين مرة أثناء جولاته في عواصم العالم كما في الأمم المتحدة. إنها رسالة سلام وأخوة وحب للإنسانية وقد قام بتسجيلها، ولكن التسجيل ظهر بعد وفاته (وكان مع أولغا إيغليسياس، موريين فوريستر، جوقة المعهد الموسيقي وأوركسترا مهرجان بورتوريكو وكولومبيا).

حفلة رقص تنكرية
Un Ballo in Maschera

أوبرا للمؤلف جوسيبه فيردي Giuseppe Verdi
وضع نصها، المأخوذة عن يوجين سكريب، أنطونيو سوما

ميلتون كروس

معجم

ترجمة: ديالى حنانا

صامويل ، متآمر باص

توماسو ، متآمر باص

إدغاردو ، وصيف الملك ريكاردو سوبرانو

ريكاردو ، ملك السويد تينور

ريناتو ، سكرتير الملك ريكاردو باريتون

أولريكا ، مشعوذة كونترالتو

أديليا ، زوجة ريناتو سوبرانو

سيلفانو ، بحار في خدمة الملك ريكاردو باص

قاضٍ ، من ســـكان المدينة ، رجال حاشـــية ، مقنعون ، راقصون

معجم

المكان : السويد

الزمن : القرن الثامن عشر

التقديم الأول: مسرح أبولو في روما في 17 شباط عام 1859

اللغة الأصلية : الإيطالية

امتـازت أوبرا حفلـة رقص تنكرية، مثلها مثل العديد من أوبرات فيردي، بكونهـا شـــكلـت محور عاصـــفة ســـيـاســـيـة في موعـد تقديمها الأول. إذ كان من المفروض أن تُقدم عام 1858 تحت عنوانها الأصـــلي «غوســـتافوس الثالث»، وحبكتها مبنية على أحداث محيطـة بحادث اغتيال ملك الســـويد غوســـتافوس الثالث في حفلة رقص تنكرية في بلاطه عام 1792.

وفي الوقـت الـذي كانت تجري فيه التدريبات على الأوبرا حـاول أحـد الثوريين الإيطـاليين اغتيـال نابليون الثـالـث في باريس. ونظراً لأن أوبرا فيردي تتعامل مع مؤامرة ناجحة ضـد الملكية لجأت السـلطات فوراً إلى منع عرضـــها. واقترحت الســـلطات على فيردي أن يكيف موســـيقـاهـا لتلائم ليبريتو جديد. لكن فيردي رفض ذلك بصورة قاطعة.

وحين بلغ الخلاف مسامع الجمهور الإيطالي انطلق في مسـيرات تأييداً للمؤلف. كانت الحشود تسير في الشـــوارع هـاتفـة «يحيـا فيردي». وفي الواقع كانت الأحزاب، التي تطـالب بوحدة إيطاليا تحت قيادة الملك فيكتور إيمانويل، تســـتخدم اســـم فيردي كصـــرخة معركة ســـيـاســـية. فقد اكتشـــف أحدهم أن الحروف V,E,R,D,I تمثل شـعار « Vittorio Emmanuele, Re D'Italia»، أي فيكتور إيمانويل ملك إيطاليا.

وأخيراً حُلت المشـــكلة بطريقة مرضـــية. فمن أجل تقـديم الأوبرا عـام 1859، قـام فيردي بعدة تعديلات،

فغير العنوان إلى حفلـة رقص تنكريـة، وغير المكـان من الســـويد إلى نيو إنغلند البيوريتانية، وغدا الملك غوســـتافوس ريكاردو (أو ريتشـــارد) إيرل أوف وارويك وحـاكم بوســـطن. وعُهـد إلى زنجيين بلعـب دورَيْ المتآمرين صـامويل وتوماسـو، وتحول اسـم السـكرتير ريناتو (أو راينهارت) إلى كريول، واســـم المشـــعوذة أولـريـكـا إلى لينغرس. واليوم فـإن معظم العروض الحديثة تعود إلى موقع أحداث الأوبرا الأصـــلي: بلاط الملك السويدي.

الفصل الأول

قاعة اجتماعات الملك ريكاردو الملكية. إثر تمهيد قصير، مجموعة من موظفي البلاط والنبلاء يغنون ممجدين الملك، ويتعهون بالولاء له. يقف صامويل وتوماسو في جانب القاعة مع أتباعهما، مؤكدين بسحنتهما الباطنية الشريرة أنهما لقيا الضيم من الملك وهما الآن يتحرقان للإنتقام. إنهما ينبهان إلى أنه ليست به حاجة للتفكير بضحاياه التي ترقد منسية في قبورها.

يعلن إدغاردو (أحياناً أوسكار) وصول الملك، يدخل الملك ريكاردو ويحيي الجمع، ثم يتلقى المطالب المتنوعة. إنه يعد الجميع بالعدل، ويضيف أن واجب الحكام الأول هو تقديم المساعدة والعون للرعية، ثم يسلمه الوصيف، بناءً على اقتراحه، قائمة المدعوين إلى حفلة الرقص التنكرية الوشيكة. ويأمل ريكاردو ألا تكون أي واحدة من جميلات البلاط قد أغفلت. ثم يهتف، وهو يبصر اسم أديليا (أحياناً أميليا)، بأنها الأجمل، وأن مجرد اسمها يملأ قلبه بالفرح. تقود هذه العبارات إلى آريا (رومانزا) الوجد « La rivedro nell' estasi» التي يتحدث فيها ريكاردو بحماسة عن حبه لـ أديليا.

يتبع ذلك غناء مؤثر لمجموعة من الأشخاص في القاعة يعبرون فيه عن عواطفهم. ويغني المتآمران أن هذه اللحظة ليست ملائمة إذ إن الملك محاطٌ بأصدقائه. يلاحظ إدغاردو ورجال الحاشية سيماء السعادة على وجه الملك.

يصرف ريكاردو الوصيف الذي يعلن لدى خروجه عن وصـــول ريناتو. وعنـد دخول ريناتو ينســـحب رجال الحاشــية. يلاحظ الســكرتير أن الملك يبدو قلقاً. يعبر الملـك على إنفراد عن الفكرة المزعجـة في أن يكون هــذا الرجــل زوج محبوبتــه الأثيرة. يتعجــب رينــاتو المخلص من حزن الملك، في حين أن المدينة تضــج بالثناء عليه. فيقول ريكاردو بأن محنة غامضــة تحزنه. وعندما يعلن ريناتو أنه يعلم مصدر قلق الملك، يطلق ريكاردو بإنكســار صــيحة خوف. أن كليهما غير مدرك للمعنى الحقيقي الـذي في خلـد الآخر. يحـذر ريناتو الملك أنه لم يعد آمناً في قصــره لأن هنالك عصــبة تخطط لموته. يســـأله ريكاردو بارتياح، ولكن بشـــيء من القلق عن تفاصـــيل أبعد من ذلك. وعندما يبدي ريناتو اســتعداده للبوح بأســماء، يؤكد الملك أن الأمر على الرغم من ذلك غير هام. ثم يضــيف لو أنه علم لتوجـب عليه إراقة الدماء، وذلك ما لم يفعله، لأن الله ورعيته المخلصة سوف تحميه.

وفي آريا دراماتيكية «Alla vita che t'arride» ينبه ريناتو الملك إلى أن مصـــير الآلاف يعتمد عليه، وأنه إذا هلـك فـإن عز وطن الآبـاء ومجده ســـوف يهلكان معه. لكن ريكاردو لا يبالي بتحذير ســـكرتيره. يدخل إدغاردو مع قاضٍ يحمل معه مرســوماً بالنفي ليوقعه الملـك. وعنـد قراءتـه يطلـب ريكـاردو اعلامه باســـم المرأة التي ســتنفى. يجيبه القاضـي بأن اسـمها هو أولريكـا وأنهـا من ســـلالـة أجنبيـة. ويقول إدغـاردو مقاطعاً بأن القاصـــي والداني من الناس يأتون إليها

طلباً للنصيحة. ويعلن القاضي أن ملجأ هذه الشمطاء هو ملتقى الأشرار والخارجين على القانون، ثم يصر على تنفيذ الحكم. وعندما يسأل ريكاردو متفكهاً، إدغاردو عن رأيه. يلتمس منه الوصيف الرحمة. وفي آريا منمقة «Volta la terrea» يرسم الوصيف بحيوية صورة لـ أولريكا بوصفها عرافة استثنائية قادرة على قراءة الحظوظ الجيدة والرديئة في النجوم، وهي دون شك متحالفة مع الشيطان نفسه.

وعند إنتهاء الآريا يكرر القاضي طلبه بإدانة أولريكا. ومرة أخرى يلتمس إدغاردو الرحمة بها. ويستعد الآن ريكاردو لإعلان قراره أمام الجمع. وعندما تعود الحاشية للدخول يعلن أنه يعتزم زيارة كوخ أولريكا متنكراً ، ويدعو مستشاريه إلى مرافقته. يحاول ريناتو أن يثني الملك عن فعل ذلك مشيراً إلى أنه ربما عرفه أحدهم، لكن ريكاردو يتنقص من قيمة تحذيره. ويطلب الملك من الوصيف أن يهىء له بذة بحار ليتنكر بها. يسخر صامويل وتوماسو من نصيحة ريناتو، ثم يفكران بارتياح بنزوة الملك التي ربما تعزز خطتهما.

يدعو ريكاردو الجميع إلى الاستفادة إلى أبعد حدود من هذه المغامرة الطريفة، ويخبرهم بأنه سوف يكون في حجرة المشعوذة في الساعة الثالثة صباحاً. ويعد ريناتو أن يراقب الأحداث بعين يقظة، بينما يعلن إدغاردو بابتهاج أنه يسعى لقراءة بختـه. ويطلق صامويل وتوماسو بتكتم مظلم

تهديدات رهيبة. يعبر رجال الحاشـــية عن ســـعادتهم بـاللهو المثير الذي ينتظرهم، ويختم الفصـــل كورس ضخم.

الفصل الثاني[8]

منزل أولريكا، وهو كوخ واسع من خشب غير مصقول. على اليسار مرجل بخاري كبير موضوع على منصب. في الخلف ثمة سلم يفضي إلى الأعلى وفي قاعدته باب سري. الكوخ مزدحم بأناس يراقبون ما يجري بانتباه مركز، بينما تقف أولريكا أمام المرجل. بعد مقدمة غريبة ومعتمة يغني المجتعون أغنية الجني الشرير الذي سيظهر قريباً. تشرع أولريكا، وهي تحرك شرابها السحري، بغناء آريا التعويذة الشهيرة «Re dell' abisso affretati» إنها تدعو بصورة دراماتيكية ملك العالم السفلي للظهور أمامها. وتتلو ثلاث مرات عبارة صرخ البوم، وثلاث مرات السلمندر[9] وثب من خلال النار، وثلاث مرات تأوه الميت في القبر.

فجأة يخطو ريكاردو بخطوات واسعة معلناً أنه هو أول من وصل. فتطلب منه النساء في الحشد، وقد روَعهن مقاطعته، البقاء بعيداً، بينما تحملق أولريكا في وجهه. فيتراجع بضحكة لا مبالية ويقبع في الظلال. يلتمع وميض من الضوء منوراً الكوخ، وتلهث النساء في رهبة. ثم تستأنف أولريكا تعويذتها، وتغني في نشوة بدائية؛ الجني الشرير استجاب لدعوتها وجلب لها قوة رهيبة من السحر ستمكنها من التحكم في القدر الإنساني، ينخفض صوتها الآن

[1] - كانت الأوبرا في الأصل تتكون من ثلاثة فصول، لذا فإن هذا هو المشهد الثاني من الفصل الأول .

[2] – السلمندر: عظاية خرافية زُعم أنها قادرة على العيش في النار (المورد)

متحولاً إلى همس خشـــن وتطلـب من الحشـــد الصمت. يتسم التأثير هنا بقوة دراماتيكية استثنائية.

يحصـل شيء من الاضطراب عندما يشق سيلفانو طريقه وسـط الحشـد طالباً من أولريكا أن تكشـف له عن بخته. ويخبرها أنه بوصفه بحاراً في خدمة الملك قد خدم بإخلاص وأنه أنقذ حياة سـيده أكثر من مرة. ويشـكو من أنه، بعد انقضاء 15 عاماً لم يحصل على أية ترقية ولم يزد دخله. ويسـألها ما الذي سـتكون عليـه مكـافأته. يطري ريكاردو على انفراد صـراحته. تـأخـذ أولريكـا يـد البحار وتخبره أنه سـيحظى قريباً بتعويض كبير. يعبر سيلفانو عن شكوكه، لكن أولريكا تؤكد له ذلك. يكتب ريكاردو خلسـة ملاحظة ويدسـها مع بعض المال في جيب البحار، قاصـداً أن يجعل من هذه النبوءة حقيقة. يضـع سـيلفانو يده في جيبه معلنـاً أن نبوءة أولريكـا المتفـائلـة لن تـذهـب دون مكافأة، لكنه يهتف بفرح عندما يكتشـف المال ومعه رسـالـة موجزة بترقيتـه. وينـادى بـأولريكـا كمتنبئـة عظيمة.

في تلك اللحظة يُسـمع نقر على الباب السـري. يتفاجأ ريكاردو حين يرى خادم أديليا يدخل الكوخ. انه يخبر أولريكا أن سـيدته تنتظر في الخارج وأنها ترغب في اسـتشـارتها سـراً. تجيبه أولريكا بأن عليها أن تصـرف الناس. وتنصـح زوارها بتركها وحيدة لتتحدث مع وسيط الوحي لكي تكشف لهم عن بختهم. وبعد انسـحاب الجميع باسـتثناء ريكاردو تدخل أديليا في اهتياج كبير. فتسـألها المشـعوذة ما الذي يقلقها،

فتجيبها أديليا هو قلق حب سري، ثم تناشدها أن تنتزع من قلبها حب أحد الذين قُدر له التربع على العرش.

يمتلئ ريكاردو بهجة لدى سماعه ذلك. وفي نبرة مظلمة تدل أولريكا أديليا على عشبة تمتلك قوة التحكم بنزوة القلب. وأياً كانت الرغبات فانه ينبغي عليها جمع هذه العشبة وحدها في منتصف الليل من موضع مخيف حيث تنبت. تسألها أديليا بتلهف إلى أين تذهب؟ قائلة بأنه لاشيء يروعها. وبلهجة دراماتيكية تصف أولريكا مشنقة تنتصب قرب بوابة المدينة الغربية «Della citta all'occaso» في قاعدتها تنبت العشبة البغيضة مزدهرة في تربة تظللها أجساد مجرمين كفَّروا عن آثامهم في طرف حبل المشنقة.

تتراجع أديليا في رعب. تلاحظ أولريكا محنتها الفزعة، بينما يرثي ريكاردو لحالها. وعندما تقسم أديليا على عدم التهرب من واجبها، تأمرها المشعوذة بأن تجمع العشبة في هذه الليلة بالذات. يعلن ريكاردو على انفراد أنها سوف لن تذهب بمفردها. يتبع ذلك ثلاثي مؤثر. تصلي أديليا كي توهب القدرة على مواجهة المحنة، وتلتمس من السماء تطهير قلبها من عاطفته المحرمة «Consentimi O Signore». تؤكد لها أولريكا أن سحر العشبة سوف يشفيها. يعترف ريكاردو بانفعال بحبه ويقسم على حماية أديليا. تقاطعهم أصوات رجال الحاشية في الخارج طالبين الأذن بالدخول،

تهرع أديليا إلى الخارج.

يقتحم صـاموِيل وتوماسـو ورجال الحاشـية الكوخ وهم جميعاً مقنَّعون يتبعهم سكان المدينة، ويطلبون من أولريكـا أن تكمـل نبوءاتهـا. يبحـث إدغـاردو عن الملـك، ويحـذر ريكاردو وصـيفه بألا يفضـح هويته. ويقترب من أولريكا طالباً منها الكشـف عما يخبئه له المسـتقبل. وبشـخصـية البحار التي يلعبها يغني ريكاردو الباركارول الشـهير «Di'tu se fidel». وكأي بحار يتسـاءل عما إذا كانت محبوبته صـادقة معه، ثم يقول أنـه لايخـاف الريح ولا الأمواج، بـل يفكر فقط بالحفاوة التي تنتظره عندما تعود سـفينته سـليمة إلى المرفـأ. يجيبه الحشـد بحيوية حين يعلن ذلك، مهما تكن نبوءة أولريكا فسـوف يسـمعها دون خوف. تهاجمه المشـعوذة بشـراسـة محذرة من أن الرجل الذي يجرؤ على السـخرية من قدره ربما يندم على تلـك الحمـاقـة. وبعـد لحظـة من التفـاوض حول من سـيكون أول من يعرف قـدره، يقترح ريكـاردو بازدراء يـده. تعلن المشـعوذة أنهـا يـد رجـل نبيـل ومحارب فيعلق إدغـاردو بوقـاحة قائلاً إن ذلك صـحيح تماماً، يسـكت ريكاردو الوصـيف. وفجأة تفلت أولريكا يده بفظـاظـة وتطلـب منـه أن يغادر دون أسـئلة أخرى. يطلب منها الآخرون الاسـتمرار، لكنها تتردد فيأمرها ريكاردو أن تتكلم.

وفي التو تصـيح أولريكا قائلة بأن هلاكه وشـيك، فيقول ريكاردو إذا كان ذلك موت جندي فهو مستحب. فتترنم أولريكا قائلة إنه سـيموت بيد صديق ـــ هكذا

هو مرســـوم. يهتف الحشـــد في رعب، لكن ريكاردو بســـخر من النبوءة بوصـــفها حماقـة تافهة بطرفة ســـاخرة تبـدأ بهـذه الكلمـات « E scherzo od e follia». وهـذه تؤدي إلى خمـاســـي يعـد واحداً من أروع مـاخطـه فيردي. يعبر إدغـاردو عن مخـاوفه حين تحملق أولريكا بصامويل وتوماسو، وتكرر تحذيرها من الموت وكأنها تقرأ أفكارهما. يخشـــى المتآمران الآن من أن تكون خطتهما قد كشفت.

يسـأل ريكاردو أولريكا من هو المقصـود لكي يُقتل. تجيبه أولريكا أنه الرجل الأول الذي يتقدم لمصافحته. يعرض ريكاردو يده بحزم أمام رجال الحاشـــية، طالباً بجرأة من أحـدهم تحقيق النبوءة فوراً في المكـان نفســـه. يتراجع الجميع برعـب. وفي تلـك اللحظـة يـدخـل رينـاتو. يخطو الملـك بخطوات واســـعـة نحوه ويقبض على يده بينما يرعد الحشد باسم ريناتو. أما صـامويل وتوماسـو فقد اسـتردا راحتهما لانهما مازالا فوق الشـبهة. يعلن الحشد أن النبوءة أخفقت، بينما يعلم ريكاردو أولريكا بأن الرجل الذي أمســك بيده هو من أكثر أصـدقائه ثقة، عندئذٍ يكشف ريناتو عن هوية الملك. وببهجة يخبر ريكاردو أولريكا بأن الجني الكلي الوجود الذي اسـتحضـرته لم يخفق فقط في إعلامها بوجود الملـك، بـل أهمـل أن يقول لهـا بـأنهـا كـانـت معرضـــة في هذا اليوم للعقوبة. وحين تلهث أولريكا رعبـاً يطمئنهـا ريكـاردو ويمنحهـا كيســـاً من النقود. تشـــكره أولريكـا بتذلل وتحذره ثانية قائلة أن الخائن يحوم حول المكـان. ثم تضـــيف ربمـا أكثر من واحـد.

يسترق صامويل وتوماسو السمع ويشعران بالخطر.

عندئذٍ تأتي أصوات من الخارج تحيي ريكاردو. ويدخل سيلفانو مع مجموعة كبيرة من الأصدقاء. يعلن سيلفانو، مشيراً إلى ريكاردو، عن وجود الملك، ويدعو الجميع إلى إجلاله. يفعلون ذلك في كورس صداح «O figlio d'Inghilterra». ينضم الجميع في إجلال عدا أولريكا والمتآمران، وتكرر أولريكا نبوءاتها الأليمة. يؤجج غضب صامويل وتوماسو أكثر واقع أن الملك، المحاط برعيته المتملقة، هو في منأى عن خطتهما.

الفصل الثالث

سهل منبسط مغطى بالثلج تطل عليه مشنقة[10].

بمصاحبة البريلود تظهر أديليا في المشهد وتمشي بتردد باتجاه المشنقة. وتقول (في ريسيتاتيف) أن منظر المشنقة المرعب، مع العشبة المشؤومة في قاعدتها، يجمدان الدم في عروقها. أن صوت خطواتها ترعبها. لكنها تعلن أنه حتى تهديد الموت لن يثنيها عن تنفيذ مهمتها الشنيعة.

بعدئذٍ تغني أديليا الآريا الدراماتيكية « Ma dall'arido» التي ترثي من خلالها الحب الرائع في قلبها الذي ستحطمه قوة العشبة الشريرة. ثم تتحسر في يأس قائلة أنه عندما يذهب الحب فلا

[3] - هو في الأصل الفصل الثاني

شـــيء يبقى. ثم تـدعو بحزن قلبهـا أن يتحجر في قراره. ثم تصـــرخ من أجل الخلاص الذي يســـتطيع الموت أن يجلبـه. وفجـأة تلهث في رعب عندما تلمح شـــكلاً بشـــرياً يقترب في الظلام. وفي ذعر تتخيل شـــبحاً بعينين ناريتين وملامح رهيبة. تصـــلي أديليا بحرارة متوســـلـة الحمـايـة ثم تخر على ركبتيهـا مرتجفة عندما يصبح الشكل البشري أقرب إليها.

يهرع إليهـا ريكـاردو ويـأخـذهـا بين ذراعيه. وبذهول تحاول أديليا أن تصـده، متوســلة إليه أن يذهب. فيرد ريكاردو بحماســة قائلاً أنه ســوف لن يتركها لأن قلبه مشـــتعـل بـالحـب. فتقول للملـك أن عليها أن تكون مخلصة للآخر ـــ للرجل الذي يتمنى الموت من أجل ملكه. فيصـرخ ريكاردو واحســرتاه أنها الحقيقة المرة. ويضــيف بألم أنه على الرغم من أن الندم يمزقه فقد قاوم عبثاً حبها الطاغي. وبألم مبرح يتجاهل شكواها ويلتمس منها كلمة حب واحدة.

تعترف أديليا، مســـتســـلمة لمشـــاعره الملتهبة، بحبها له. فيســـتجيب ريكاردو بنشـــوة. وبحنان تغني أديليـا أنـه من الآن فصـــاعـداً يتوجـب عليـه أن يكون مســؤولاً عن شــرفها وقلبها، فيجيب ريكاردو قائلاً أنه يزدري مشـاعر الإثم كلها ويضـحي بكل صداقة. وفي ثنـائي طويل وعذب «O qual soave brivido» يبث الإثنان اخلاصهما أحدهما للآخر.

فجأة يُســمع صـوت أحدهم يقترب. فيســأل الملك من يجرؤ على القـدوم إلى مكـان الموت هـذا. وفي اللحظة التالية يتعرف على ريناتو. وبســـرعة تســـدل

أديليا الحجاب على وجهها. يخبر ريناتو الملك أنه أتى ليحميه من الخونة الذين هم الآن قيد الملاحقة. يقترب السكرتير ليقول أنه سمع أحدهم يقول بأن الملك شوهد وهو في طريقه إلى لقاء مع امرأة غامضة، وأجاب آخر بأنه ينوي اعتراض لقاء الملك بطعنة سيف.

يلقي ريناتو رداءه حول ريكاردو ليخفي الزي الملكي، ثم يطلب منه الفرار عبر ممر موثوق. يعترض الملك بحجة أنه لا يستطيع ترك مرافقه، لكن أديليا تتوسل إليه، على إنفراد، أن يذهب في الحال، وتناشده أن يهرب مادام الطريق ما يزال واضحاً. لكن الملك يقسم إنه سيموت قبل أن يتركها. وفي يأس تهدد أديليا بنزع حجابها. يلتفت ريكاردو نحو ريناتو، وقد فعل هذا التهديد فعله، بينما تؤكد أديليا، على إنفراد، أنه يفرحها أن تموت لإنقاذ عشيقها الملكي من القدر المشؤوم الذي يطارده.

يطلب ريكاردو من ريناتو أن يقسم على حراسة سيدته وإيصالها سالمة إلى المدينة، وألا يكلمها، وألا يتحقق من هويتها، وألا يحاول رؤيتها ثانية. فيعده ريناتو المخلص بذلك دون تردد. يتبع ذلك ثلاثي مفعم بالحيوية. ريناتو وأديليا يحذران من الخطر الوشيك، ويدفعان الملك إلى الهرب. يثور ريكاردو غضباً من المتآمرين، ويعترف بأنه خائن للعهد أيضاً. إنه بسبب حب محرم خان بصورة مخجلة أصدق رفاقه.

عندما يهرب ريكاردو، يطمئن ريناتو أديليا قائلاً بأنه

سـيحميها. وفي اللحظة التالية يظهر في المشـهد صـامويل وتوماسـو برفقة أصـحابهما من المتآمرين وهم يصـيحون من أجل الثأر. فيناديهم ريناتو. يتوقف المتآمرون صـارخين في ارتباك غـاضـب إنه ليس الملك. يعلمهم السـكرتير بتحدٍ أن الملك بأمان، ثم يعرفهم بنفسـه. يشـير صـامويل بسـخرية أن ريناتو محظوظ لأنه برفقة سـيدة جميلة. ويضـيف توماسـو بأنه مجبر على كشـف النقاب عن الجمال. يسـتل ريناتو سـيفه بغضـب. يهم المتآمرون بمهاجمته، لكن أديليـا تنـدفع إلى الأمـام لحمـايـة رينـاتو. فيسـقط الحجـاب عن وجهها. يصـرخ رينـاتو برعـب مجروح باسمها. ويصاب المتآمرون بالذهول.

يسـخر صـامويل من سـذاجة الزوج الذي يغازل زوجته عن غير قصـد في لقاء سـري في ضوء القمر. وينفجر هو والآخرون في ضـحك تهكمي، ثم يتأملون بـارتيـاح خبيث بكيفية إمتاع المدينة كلها بهذا الطبق الشـهي من فضـائح البلاط. يتلو ذلـك كورس دراماتيكي مفعم بـالقوة. تنـدب أديليـا بحزن وخجـل قـدرهـا البـائس، بينما يشـتعل ريناتو من الغضـب والخزي، ويهتف قائلاً إن الملك كافأه على إخلاصـه وتفانيه بسـلوك شـائن وبالإهانة. يصـف المتآمرون كيف ستنتشر هذه الواقعة المثيرة في المدينة.

وبتصـميم يطلب ريناتو من صـامويل وتوماسـو أن يأتيا إلى منزله في الصـباح. وعندما يلمح صـامويل إلى خطة ثأر يجيب ريناتو باقتضاب قائلاً بأنه سيوضح هدفه عندما يلتقيان. وببرود يقول ريناتو لـ أديليا أنه

سوف يفي بوعده ويوصلها إلى المدينة، لكن كلماته بدت لها أشبه باصدار حكم. وأثناء انسحاب المتآمرين تبتعد أصواتهم وتتحول إلى همسات تحفل بالظنون. وتسدل الستارة.

الفصل الرابع[11]

مكتبة في منزل ريناتو، ثمة لوحة زيتية ضخمة للملك ريكاردو معلقة على أحد الجدران. بعد عدة ميزورات من المقدمة ترفع الستارة، فتبدو أديليا مع ريناتو. يقول ريناتو لزوجته في غضب بارد أن لا تتوقع شفقه بل الموت. تحاول أديليا بيأس إقناعه بأن ما شاهده ليس سوى مظهر خارجي لذنب، وليس ذنباً بحد ذاته. إن احتجاجها يهيج غضبه ليس غير، ثم يكرر أن مصيرها قد تعزز. وبألم مبرح تجثو أديليا أمامه ملتمسة، بعبارات مؤثرة، معروفاً واحداً أخيراً، «Morro, ma prima in grazia». انها تسأله السماح لها برؤية ابنها مرة ثانية، لكي يتسنى لها في ساعتها الأخيرة معانقته.

يتأثر ريناتو على الرغم من غضبه، ويطلب من أديليا الذهاب إلى غرفتها. وهناك، وبعد صمت كئيب، يقول بأنها يمكن أن ترى ابنها وتفكر ملياً بخيانتها، وعلى إنفراد يقول متأملاً إنه سوف يجنب زوجته وابنه تبعات ثأره. ثم يصيح بحرارة وهو يواجه رسم ريكاردو، ثمة شخص سيسيل دمه لمحو العار.

[4] - الفصل الثالث في الأصل.

ويغـني ريـناتو الآريـا الشـــهيرة « Eri tu che macchiavi» التي يســـكب من خلالها حزنه الذي ســـببه رجل غدر به. ويســـتعيد ســـعادته مع أديليا عنـدمـا كـان حبهمـا طـاهراً. ثم يغني وهو في قمـة التأثر ذهاب الأمل والحب إلى غير رجعة.

يقف ريناتو أمـام اللوحـة محني الرأس وقد حطمه اليـأس. وفجأة يدخل صـــامويل وتوماســـو. يطلعهم ريـناتو على تقرير رســـمي، ويعلمهم أنه على علم يخطتهما التي ترمي إلى اغتيال ريكاردو.

يعلن صـــامويل قائلاً إن ريناتو ســـوف يخبر الملك بـذلـك. فيجيـب ريـناتو قـائلاً، بل على العكس تماماً، إنه يرغب في الانضمام إلى المتآمرين.

يُشـــده صـــامويل وتوماســـو، لكن ريناتو يقول انه سيعطيهما علامة على حسن نيته. إنه لن يقودهما في خطتهما الدموية فحسـب، بل سـيقدم حياة ابنه غـرامـة إن هـو فشـــل فـي أداء دوره. إن التغير المفـاجىء في موقف ريـناتو يغـدو خـارج حـدود التصـديق بالنسبة للمتآمرين. فيطلب ريناتو منهما ألا يجادلا بواعثه، ويكرر أنه ســوف ينضـم اليهما مع ابنه كرهينـة. وفي ثلاثي قصـــير ودرامـاتيكي يقســـم المتـآمرون على الوقوف متحدين من أجل هدف واحد : الثأر.

عنـد تلـك النقطـة يطلب ريناتو أن يدعوه ليســـدد الضـــربـة المميتـة. فيعترض صـــامويـل قائلاً، بما أن ريكـاردو حرم والـده من وطنه فهو الأجدر بادراك الثأر. يطالب توماســـو بذلك الامتياز قائلاً بأنه انتظر عشـــر

سـنوات ليصفي حساباته مع ريكاردو لأنه قتل والده. وأخيراً يقترح رينـاتو إجراء قرعـة بينهم. ثم يعمـد الثلاثة إلى كتابة أسـمائهم على قصاصات ورقية ثم يضعونها في زهرية.

في هـذه اللحظـة المتوترة تـدخل أديليا وتعلن أن إدغاردو ينتظر حاملاً معه دعوة لحضـور حفلة ريكاردو التنكرية الراقصـة. يرى ريناتو أن القدر جلب أديليا في هذه اللحظة. وتشـعر أديليا المصـعوقة أن ثمة كارثة سـتحل. ويقول ريناتو مخاطباً صـامويل وتوماسـو أن أديليا سـوف تقرر حسـم المسـألة، ثم يقودها في كياسـة بالغة نحو الزهرية ويطلب منها أن تسـحب بيـدهـا الطاهرة اسـماً واحداً منها، فتسـأل لماذا. فيأمرها غاضـباً أن تطيعه دون أية أسـئلة. تمتم أديليا على انفراد، ان القدر دفع بيدها إلى صنيع دامٍ.

ترتعش في الأوركسـترا أكوردات مظلمـة وكئيبـة بينمـا تـأخـذ أديليـا بيد مرتجفة قصـاصـة ورق من الزهرية ثم تناولها لـ ريناتو، الذي يعطيها لـ صامويل. يسـأل ريناتو بنفاذ صـبر، من هو الذي اختاره القدر؟ وعندما يقرأ صـامويل اسـمه يبتهج ريناتو بالنصـر الحاقد. تصـرخ أديليا قائلة أن الملك سـيسـقط وهو أعزل أمام أسـلحة المتآمرين. وتتحد الأصـوات الأربعة في رباعي دراماتيكي ـــــ تفصح أديليا عن يأسـها تجاه قدر الملك، بينما يتلذذ الرجال بقرب انتقامهم.

عندئذٍ يفسح ريناتو المجال لـ إدغاردو الذي جلب معـه دعوة الملـك إلى الحفلـة الراقصـة. يؤكـد لـه الوصـيف أن الملك سـيكون موجوداً، ثم يضـيف أن

الحفلة ســـتكون رائعة واســـتثنائية. يعد ريناتو، وهو ينظر بحـدة إلى أديليا، بأنه ســـيحضـــر هو وزوجته. يشـير صـاموِيل وتوماسـو على انفراد إلى أن الحفلة التنكرية سـتسـهل خطة عملهما. يشـرع إدغاردو في غنـاء مقطع مفعم بـالحيويـة «Ah, di che fulgor»، مقدمة لـــ خماسـي لامع ينهي الفصل ـــــ يغني الوصـيف حول المباهج والمسـرات المعدة للضـيوف؛ أديليا تتفجع لأنها غدت شريكة على الرغم منها في المؤامرة التي تســـتهـدف الملـك، ريناتو وصـــاموِيل وتومـاســـو يبتهجون بانتظار إنجاز انتقامهم في قناع ودومينو[12].

الفصل الخامس

حجرة الحاشـــية الخاصـــة في قصـــر الملك[13]. ريكاردو جالس إلى مكتبه. تعزف الأوركســـترا بنعومة لحن الآريـا التي يغنيهـا في الفصـــل الأول، والتي يكشـــف فيهـا عن حبـه لـــــ أديليـا. وفي مقطع ريسـيتاتيف يغني الملك أنه سوف يتخلى عن المرأة التي أحبها، وســـيعيد ريناتو إلى إنكلترا، الأرض التي ولـد فيهـا. وســـترافقه أديليا. وهكذا، يتنهد ريكاردو، ســـيفصـــل المحيط بينه وبين عشـــيقته للأبد.وبثبات يوقع الوثيقة، ثم يتفجع لأنه قرر قســـمته، ثم يغني الآريا «Ma se m' è forza perderti» يسـلو فيها عن

[5] - الدومينو: برنس يُرتدى مع قناع نصفي في الكرنفالات (المحرر).
[6] - في الأصل المشهد الثاني من الفصل الثالث. وأحياناً يقدم مشهداً أول في الفصل الخامس، ويكون مكانه مقدمة خشبة المسرح قبل الستارة.

ألمه ويأســـه. إن لديه إحســـاس داخلي بأن رحيل أديليـا ســـوف لن يُـذهب الحب فقط بل ســـيُذهب الحيـاة معـه. عنـدئـذٍ يتهيـأ للـذهـاب إلى الحفلـة الراقصة، تبهجه فكرة رؤية أديليا لبرهة قصيرة أخرى.

يدخل إدغاردو ويســـلمه رســـالة موجزة قائلاً بأنها رســـالـة ســـرية من امرأة غامضـــة مقنعة. تعلمه الرسـالة أن شـخصـاً يخطط لقتله أثناء الحفلة. يتأمل ريكاردو برهة، ثم يعلن بحزم انه ســـيحضـــر الحفلة على الرغم من التهـديدات، ثم يغادر بســـرعة معبراً عن سعادته برؤية أديليا المرتقبة.

تنفرج الســتارة لتكشــف عن المشــهد الأخير ـــــ صـالة الحفلة الراقصة الكبرى. يغني المدعوون بفرح. يظهر صـــامويل وتوماســـو وريناتو مع أتباعهم مرتدين بذات الدومينو الزرقاء المزينة بأوشحة حمراء.

يعبر رينـاتو من خلال محـادثتـه مع صـــامويـل عن شكه في ظهور الملك، بينما يعبر صامويل عن غضبه من احتمال أن يكونا قد خدعا بشــأن ضـحيتهما. ينبه ريناتو إلى أنهم أصـبحوا مراقبين، مشـيراً إلى شـخص إدغـاردو المتنكر. يقترب رينـاتو من الوصـــيف إدغاردو ويمـازحه ثم ينزع كل واحد قناع الآخر. يشـــير ريناتو بمكر إلى أن إدغاردو كان قد إنســـل ليتمتع بالرقص بينمـا الملـك نـائم. فيجيبه إدغاردو إن الملك موجود، ثم يطلب منه أن يحاول العثور على الملك بنفســـه. يســـتعطفـه رينـاتو لكي يصـــف لـه على الأقل بذة الملك.

وفي آريـا مفعمـة بـالحيويـة «Saper vorreste»

يسـخر إدغاردو من استجواب ريناتو، ويغني انه على الرغم من معرفتـه مكـان الملـك فهو لن يخبره بـذلك أبداً. أخيراً يلجأ ريناتو إلى المناورة ويقول لـــ إدغاردو أنه قبل انقضاء الليلة يجب عليه أن يتحدث مع الملك في أمر مُلح، ويلمح إلى أن إدغـاردو ســـيتحمـل المسؤولية إذا لم يتم الاجتماع مع الملك.

وهكـذا يكشـــف إدغاردو، بعد أن خُدع، عن الملك قائلاً أنه يرتدي الدومينو الأسـود المزين بوردة حمراء. عنـد ذلـك يقول رينـاتو بـأن لـديـه ســـؤالاً آخر، لكن إدغـاردو يطـالبـه بـالتوقف عن الكلام ويغـادر. يهيمن ثانية على المشـــهد الراقصـــون والمشـــاركون في الحفل. فجأة يظهر الملك ويراقب الحشد بتأمل.

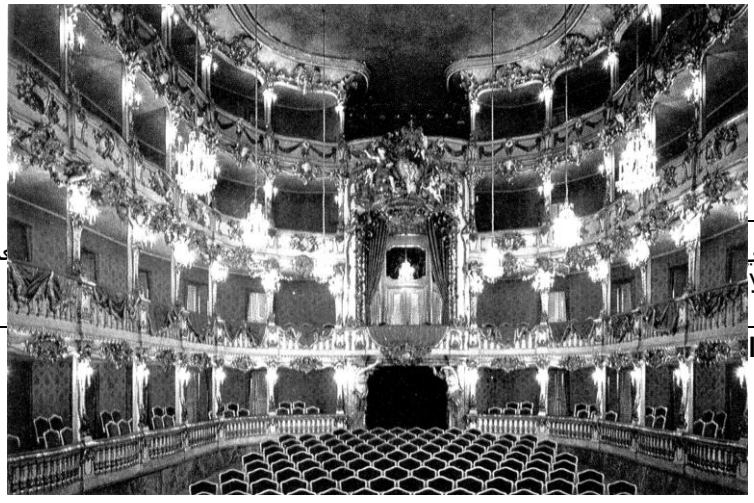
في تلك اللحظة تهرع أديليا، وقد ارتدت بذة بيضاء، إلى جانبه. وتطلب منه بإلحاح وبصوت مزيف أن يغادر المكان. فيســألها هل هي من كتب رســالة التحذير فتجيبـه قـائلـة أنـه في خطر مميـت، ويتوجـب عليـه الفرار في الحـال، يســـألهـا ريكـاردو عن هويتها ولم هي قلقـة إلى هـذا الحـد. عنـد ذلـك تتكلم أديليـا، التي لم تعد تســـتطيع الســـيطرة على نفســـها، بصـوتها الطبيعي، في حين يهتف ريكاردو بحماســة قائلاً أن تنكرها أصبح عبثاً.

وبمصـــاحبة إيقاع المازوركا الرشـــيق يغني الاثنان ثـنـائـي الـوداع الـمـتقـد« T'amo, si t'amo, e in lagrime». ومرة ثانية تتوســـل أديليا إلى ريكاردو أن يهرب قبـل فوات الأوان. يتجـاهـل ريكاردو توســـلاتها ويخبرها بأنه ســـوف يرســـلها إلى إنكلترا مع زوجها،

وعندئذٍ سيجاهر بحبها. ثم يغنيان بألم وداعهما الأخير.

في تلك اللحظة يندفع ريناتو نحو الملك ويصرخ «والآن هو ذا وداعي»، ثم يطلق نار مسدسه من مسافة قريبة، فيسقط ريكاردو[14]. وفي صيحات غضب يطبق الحشد على ريناتو. ينهض الملك الذي يحتضر ويأمرهم أن يُخلوا سبيل القاتل. وببطء يخرج من جيبه قرار تعيين ريناتو في منصب في انكلترا، ويسلمه إلى سكرتيره، ثم بهدوء يؤكد لـ ريناتو أن أديليا طاهرة الذيل. ويعلن الملك انه على الرغم من انه أحبها فهو لم يفعل شيئاً يلوث اسمها. ينتحب ريناتو وأديليا ندماً، ثم يشارك الآخرون في التعبير عن ألمهم من هذه النهاية المأسوية.

وفي الوقت الذي يدين فيه ريناتو نفسه بألم، يصفح الملك عن جميع المتآمرين. يستجمع ريكاردو قواه المهدودة ويهتف بعبارة وداع مدوية، ويسقط مفارقاً الحياة. وعندما يرتفع غناء الكورس إلى الذروة المفعمة بالقوة، تسدل الستارة ببطء.



7 - في كروض الأ

معجم الأوبرا

حرف **K**

إعداد: محمد حنانا

Kabanicha - دور «mezzo» في أوبرا كاتيا كابانوفا لـــ ياناتشـــيك. هي أرملة تاجر.

Kaiser von Atlantis , Der
ـ إمبراطور أتلانتيس
أوبرا من أربعة مشـــاهد للمؤلف التشيكي فيكتور أولمان. قُدمت أول مرة في أمســـتردام في 16 كانون الأول عام 1975. (

أُلفت عام 1944). وضع نصها بيتر كاين.

Karolka – دور «mezzo» في أوبرا يونوفا لـ ياناتشيك. هي خطيبة شتيفا.

Ká a Kabanová

ـ كاتيا كابانوفا

أوبرا من ثلاثة فصول لـ ياناتشيك. قُدمت أول مرة في برنو في 23 تشرين الثاني عام 1921. وضع نصها، المأخوذ عن ألكسندر أوستروفسكي، المؤلف نفسه.

الأدوار الرئيسية: كاتيا «sop»، كابانيخا «mezzo»، بوريس «ten»، تيخون «ten»، ديكوي «bass»، فارفارا «mezzo»، فانيا كودرياش «ten»، كوليجين «bar».

قصة الأوبرا : كالينوف على الفولغا، النصف الثاني من القرن التاسع عشر.

يحب بوريس كاتيا المتزوجة من تيخون. تغار كابانيخا أم تيخون من كاتيا لأن ابنها يهتم بزوجته أكثر من اهتمامه بها. وبينما يتأهب تيخون للقيام برحلة عمل تحثه أمه على أن يحذر كاتيا من اتخاذ عشيق لها في غيابه. تقابل كاتيا بوريس أثناء غياب زوجها. وعندما يعود زوجها فجأة تصاب بـ هيستيريا، وتفسر العاصفة الرعدية العنيفة بأنها إشارة إلهية للإعتراف بخطيئتها. تعترف كاتيا لزوجها

وحماتها بعلاقتها بـ بوريس وتفر. تلتقي كاتيا بـ بوريس للمرة الأخيرة، ثم تغرق نفسها في النهر.
هي واحدة من أكثر أعمال ياناتشيك نجاحاً، ويجري تقديمها باستمرار.

Kecal ـ دور «bass» في أوبرا عروس بالمقايضة لـ سميتانا. هو سمسار زيجات.

Keene , Ned ـــــ دور «bar» في أوبرا بيتر غريمز لـ بريتين. هو صيدلي.

Khovanschina – خوفانشينا

أوبرا من خمسة فصول لـ موسورسكي. قُدمت أول مرة في بطرسبورغ في 21 شباط عام 1886. وضع نصها المؤلف نفسه وفلاديمير ستاسوف.
الأدوار الرئيسية : دوسيفيي «bass»، إيفان خوفانسكي «bass»، مارفا «mezzo»، الأمير غاليتسين «ten»، شاكلوفيتي «b-bar»، أندريه «ten»، ناسخ «ten»، إيما «sop».
قصة الأوبرا : موسكو، 1682–1689.
إنه زمن النزاع بين مختلف الزمر عندما اعتلى بطرس الأكبر

عرش روسيا. ثمة زمرة يقودها الأمير إيفان خوفانسكي يناصرها المؤمنون الأرثوذوكسيون بقيادة دوسيفيي. وفي محور آخر للقصة يتصالح أندريه ابن الأمير إيفان مع محبوبته السابقة المؤمنة والمتنبية مارفا التي منعته من اغتصاب الفتاة الألمانية إيما. يحقق بطرس وأعوانه النصر، ويغتال شاكلوفيتي الغدار إيفان. وبدلاً من الإذعان للإصلاح الديني يعمد المؤمنون ومعهم مارفا وأندريه إلى قتل أنفسهم في ملجئهم في الغابة. هي من الأعمال التي تتمتع بقوة تعبيرية عالية على المستويين الموسيقي والدرامي. لم يكملها موسورسكي ، فقام ريمسكي كورساكوف بإكمالها. كما قام بتوزيعها أوركسترالياً.

King Arthur ـ الملك آرثر أوبرا من خمسة فصول وتمهيد وخاتمة لـ بورسيل. قُدمت أول مرة في لندن في حزيران عام 1691. وضع نصها، جون درايدن.
ربما هي مسرحية مع الموسيقا أكثر منها أوبرا حقيقية.

King Fisher ـ دور «bar» في أوبرا زواج منتصف الصيف لـ تيبيت. هو والد جنيفر أحد أرباب الأعمال.

King Goes Forth to France, The ــ الملك ينطلق إلى فرنسا

أوبرا من ثلاثة فصول للمؤلف الفنلندي أوليس ساليننين. قُدمت أول مرة في سافونلينا في 7 تموز عام 1984. وضع نصها، بافو هافيكو.

King Priam ـ الملك بريام

أوبرا من ثلاثة فصول لـ تيبيت. قُدمت أول مرة في 29 أيار عام 1962. وضع نصها، المأخوذ عن هوميروس، المؤلف نفسه.

الأدوار الرئيسية : بريام «bass»، باريس «ten»، أخيل «ten»، هيكتور «bar»، هيلين «mezzo»، اندروماك «mezzo»، هيكوبا «sop»، رجل مسن «bass»، هرمز «ten»، حارس شاب «ten»، مربية «mezzo»، باتروكلوس «bar».

قصة الأوبرا : طروادة.

يأمر بريام بقتل ابنه الطفل باريس لأن الطفل سيكون (كما تنبأ الرجل العجوز) سبباً في موت والده، ويسانده في ذلك زوجته هيكوبا وآخرون. لكن بريام يشعر بالراحة عندما يكتشف أن الطفل ما زال على قيد الحياة. يحمل بريام وابنه هيكتور الطفل إلى طروادة، هنا يتشاجر باريس مع أخيه هيكتور؛ ويجلب باريس هيلين من إسبارطة. في الحرب التي أعقبت ذلك؛ آخيل قابع في خيمته والغضب باد على وجهه؛ الطرواديون

يدفعون باليونانيين إلى التقهقر ويحرقون سفنهم، لكن يضعفهم الشجار الذي قام بين هيكتور وباريس. يرتدي باتروكلوس درع أخيه أخيل، لكن هيكتور يقتله؛ تُقاطع أفراح الطرواديين بصرخة الحرب التي يطلقها أخيل. يتلقى بريام نبأ موت هيكتور على يد أخيل. يذهب بريام إلى أخيل ويتوسل إليه أن يسلمه جثمان ابنه هيكتور ليقيم له الشعائر الجنائزية، فيثير بذلك شفقة أخيل. ينسحب بريام إلى داخل هيكل زيوس، فيلحق به ابن أخيل ويقتله.

تعد واحدة من روائع أوبرات القرن العشرين.

King Roger

الملك روجر **(Król Roger)**

أوبرا من ثلاثة فصول للمؤلف البولوني كارول تشيمانوفسكي. قُدمت أول مرة في وارسو في 19 حزيران عام 1926. وضع نصها المؤلف نفسه ويـاروسلاف إيفاتشكيفيتش.

الأدوار الرئيسية : الملك روجر «bar»، روكسانا «sop»، كاهن مبشر «ten»، إدريسي «ten»، مطران باليرمو «bass»، آبيس «mezzo».

قصة الأوبرا : صقيلية، القرن الثاني عشر.

تقع الملكة روكسانا زوجة الملك روجر في حب المبشر الكاهن الذي قدم من الهند. يتهمه مطران باليرمو

بالتجديف والهرطقة. لكنه ينجح في النهاية من تحويل الملك روجر من المسيحية إلى ديانته الخاصة وهي الديونيسية. ويقام احتفال باخوسي في معبد يوناني.
هي رائعة تشيمانوفسكي. إنها في الواقع الأوبرا البولونية الوحيدة التي تُقدم باستمرار خارج بولونيا. وتتعامل مع أحداث يفترض أنها وقعت في فترة حكم روجر الثاني في صقيلية.

King's Henchman, The
ـ تابع الملك
أوبرا من ثلاثة فصول للمؤلف الأمريكي ديمز تايلور. قُدمت أول مرة في نيويورك في 17 شباط عام 1927. وضع نصها، إدنا فنسنت ميلاي.
الأدوار الرئيسية : إدغار «bar»، إيثلوولد «ten»، إيلفريدا «sop»، ايس «mezzo».
قصة الأوبرا : بريطانيا، القرن العاشر.
يسمع الملك إدغار كثيراً عن جمال أميرة ديفون إيلفريدا، فيرسل مرافقه إيثلوولد إلى ديفون لـ يخطبها له، لكن إيثلوولد وإيلفريدا يقعان في الحب. يتزوج إيثلوولد الأميرة، ويرسل للملك رسالة يقول فيها أن إيلفريدا قبيحة ولا تليق به. لكن الملك نفسه يصل إلى ديفون ويكشف الكذبة ويقتل إيثلوولد.

حظيت بنجاح لدى ظهورها، لكنها الآن لم تعد تُقدم تقريباً.

Kiss , The
ـ القبلة **(Hubička)**
أوبرا هزلية من ثلاثة فصول لـ سميتانا. قُدمت أول مرة في براغ في 7 تشرين الثاني عام 1876. وضع نصها، المأخوذ عن جوانا موشكوفا، إليشكا كراسنوهورسكا.
الأدوار الرئيسية : فيندولكا «sop»، لوكاش «ten»، مارتينكا «mezzo»، بولوسكي «bass»، ماتوش «bass».
قصة الأوبرا : قرية في الشمال من بوهيميا. يرغب الأرمل لوكاش في الزواج من محبوبته القديمة فيندولكا. تبتهج فيندولكا، لكنها ترفض أن يقبلها اعتقاداً منها بأن القبلة التي تمنح للأرمل قبل الزواج الثاني تُعذب روح الزوجة الميتة. يؤدي ذلك إلى شجار تفر إثره فيندولكا إلى الجبال برفقة خالتها مارتينكا. ولكن بعد العديد من الخدع والخصومات توافق فيندولكا ويتصالحان.
هي قصة حب مبهجة، وما زالت تحظى بشعبية كبيرة في تشيكيا، وهي العمل الأول الذي ألفه سميتانا بعد إصابته بالصمم.

Klänge der Heimat – آريا تغنيها روزالندا «sop» في الفصل الثاني من

أوبريت الخفاش لـ جوهان شتراوس الثاني.

Klingsor – دور «b-bar» في أوبرا بارسيفال لـ فاغنر. هو ساحر شرير.

Kluge , Die ـ الفتاة الحكيمة أوبرا هزلية من ستة مشاهد لـ أورف. قُدمت أول مرة في فرانكفورت في 20 شباط عام 1943. وضع نصها، المأخوذ عن الأخوين غريم، المؤلف نفسه.

Knot Garden , The ـ الحديقة المتاهة أوبرا من ثلاثة فصول لـ تيبيت. قُدمت أول مرة في لندن في 2 كانون الأول عام 1970. وضع نصها المؤلف نفسه.

الأدوار الرئيسية : فابر «bar»، ثيا «mezzo»، دينيس «sop»، فلورا «sop»، ميل «bar»، دوف «ten»، مانغوس «bar».

هي دراما معقدة يلعب فيها المحلل النفسي مانغوس، والناشطة الثورية دينيس، دوراً محفزاً لتفحص الروابط العاطفية وتعقيداتها من خلال الشخصيات المطروحة: فابر الذي أصبح زواجه من ثيا باهتاً وشبه ميت والذي يشتهي فلورا التي تحت وصايته، دوف الموسيقي وعلاقته بعشيقه الشاعر الزنجي ميل. وقد حدد بناء الأوبرا عناوين فصولها

الثلاثة؛ مجابهة، متاهة، تمثيلية تحزيرية.

Koanga ـ كويانغا

أوبرا من ثلاثة فصول وتمهيد وخاتمة لـ ديليوس. قُدمت أول مرة في إلبرفلد في 30 آذار عام 1904. وضع نصها، المأخوذ عن جورج واشنطن، شارل فرانسيس كيري.

الأدوار الرئيسية : كويانغا «bar»، بالميرا «sop»، دون خوسيه «bass»، سيمون بيريز «ten»، كلوتيدا «mezzo»، العم جو «bass».

قصة الأوبرا : لويزيانا، أواخر القرن الثامن عشر. ترفض الخلاسية بالميرا بشدة مراقب العبيد سيمون بيريز وتقع في حب كويانغا العبد الجديد الذي كان أميراً في قبيلة إفريقية. يوافق صاحب المزرعة على زواجهما، لكن بيريز يخطف بالميرا أثناء حفل الزفاف. يتشاجر كويانغا مع صاحب المزرعة دون خوسيه ويفر إلى الغابة حيث يستحضر هو والكاهن وباءً ليصيب عدوهما. يهرع كويانغا لإنقاذ بالميرا فيشتبك مع بيريز ويقتله، لكن يُعتقل ويُقتل. تطعن بالميرا نفسها بحربة كويانغا.

هي من أعمال ديليوس الناجحة، لكنها نادراً ما تُقدم.

Kolenatý , Dr – دور «bar» في أوبرا قضية

ماكروبولس لـ ياناتشيك. هو محام.

Konchak – دور «bass» في أوبرا الأمير إيغور لـ بورودين.

Konchakovna – دور «mezzo» في أوبرا الأمير إيغور لـ بورودين. هي ابنة كونشاك.

König Hirsch ـــــ الملك الأيل

أوبرا من ثلاثة فصول لـ هنزه. قُدمت أول مرة في برلين في 23 أيلول عام 1956. وضع نصها، المأخوذ عن كارلو غوزي، هاينز فون كرامر. وقُدمت النسخة المعدلة أول مرة في كاسيل عام 1963.

الأدوار الرئيسية : الملك لياندرو «ten»، كوستانزا «sop»، تارتاليا «b-bar»، شيكو «ten»، كولتيلّينو «ten»، سكولاتيلا «sop».

قصة الأوبرا : كانت الحيوانات البرية قد رعت الملك لياندرو بعد أن تركه الحاكم الشرير تارتاليا في الغابة عندما كان طفلاً. يعود الملك ليطالب بالعرش وليختار عروساً له، لكن مكائد تارتاليا تدفعه إلى التخلي عن العرش والعودة إلى الغابة. بعد عدة مغامرات يدخل جسد أيل بينما يتأهب

تارتاليا لاستهلال حكمه المرعب في المدينة. لكن الملك الأيل، يدفعه شوق إنساني، يعود إلى المدينة. يُقتل الحاكم على يد قتله مأجورين، ويستعيد الملك شكله الإنساني.

هي من أنجح أعمال هنزه.

Königin von Saba , Die

ـ ملكة سبأ

أوبرا من أربعة فصول للمؤلف الهنغاري كارل غولدمارك. قُدمت أول مرة في فيينا في 10 آذار عام 1875. وضع نصها سالومون هيرمان موزينتال.

Königskinder, Die

ـ الطفلان الملكيان

أوبرا من ثلاثة فصول للمؤلف الألماني إنغلبرت هامبردينك. قُدمت أول مرة في نيويورك في 28 كانون الأول عام 1910. (أُلفت عام 1897). وضع نصها إيلس بيرنشتاين-بورجز، تحت الاسم المستعار ارنيست روزمر.

Kostelnička – دور«sop» في أوبرا يونوفا لـ ياناتشيك. هي أم يونوفا بالتنشئة. يُغنى الدور أحياناً في طبقة الـ «mezzo».

Köthner , Fritz - دور «bar» في أوبرا أساتذة الغناء في نورنبيرغ لـ فاغنر. هو واحد من الأساتذة.

Kovalyov , Maj – دور «bar» في أوبرا الأنف لـ شوستاكوفيتش. هو التعيس صاحب الأنف الذي انفصل عنه أنفه وراح يحيا حياة مستقلة.

Kundry - دور «sop» في أوبرا بارسيفال لـ فاغنر. هي الفاتنة التي استعبدها كلينغسور.

غالباً ما يُغنى الدور في طبقة الـ «mezzo».

Kurwenal – دور «bar» في أوبرا تريستان وإيزولده لـ فاغنر. هو خادم تريستان.

Kutuzov , Marshal – دور «b-bar» في أوبرا الحرب والسلم لـ بروكوفييف. هو القائد التاريخي الروسي أثناء اجتياح نابليون لروسيا.

Kyoto - دور «bar» في أوبرا ايريس لـ ماسكاني. هو حارس بيت دعارة.

معجم الأوبرا

حرف **L**

إعداد: محمد حنانا

Laca Klemeň ـــــ دور «ten» في أوبرا يونوفا لـ ياناتشيك. هو أخ شتيفا غير الشقيق.

Lacerato spirito , IL ـــــ آريا يغنيها جاكوبو فيسكو «bass» في تمهيد أوبرا سيمون بوكانيغرا لـ فيردي.

– Là ci darem la mano ثنائي يغنيه زيرلينا «sop» ودون جيوفاني «bar» في الفصل الأول من أوبرا دون جيوفاني لـ موتسارت.

Lady Macbeth : 1ـ دور «sop» في أوبرا ماكبث لـ ـــــ فيردي. يُغنى الدور

أحيـانـاً فـي طبقـة الـ «mezzo».
2ـــ دور «sop» في أوبرا ماكبث لـ بلوخ.

Lady Macbeth of the Mtsensk District , The

ـ ليدي ماكبث مقاطعة متسينسك

أوبرا من أربعـة فصـــول للمؤلف الروسي ديمتري شوستا كوفيتش. قُدمت أول مرة فـي لـينينغراد في 22 كانون الثاني عام 1934. وضـــع نصـــهـا، الـمـأخـوذ عـن نيكولاي ليسكوف، المؤلف نفسه و أ. برايز. قُدمت النسخة المعـدلـة تحـت عنوان كـاتيرينـا إيزمـايلوفـا في موســـكو في 26 كـانون الأول عام 1962.

الأدوار الرئيسية : كاتيرينا «sop»، ســرغيه «ten»، بوريس «bass»، زينوفي «ten»، ســـونـيـيـتـكـا «mezzo»، أكســـيـنـيـا «sop».

قصـــة الأوبرا : روســـيـا، 1865.

كاتيرينا ضـــجرة ومحبطة في عيشـــها مع زوجها التاجر زينوفي إيزمايلوفا. تقع في حـب ســـرغيـه العـامـل الجـديـد الجذاب في مزرعة العائلة. وأثناء غـيـاب زوجـهـا بـغـرض العمل تباشـر معه علاقة جنســـيـة. وعندما يقف حماها المســتبد بوريس على حقيقـة الوضـــع، تطعمـه فطراً ســـامـاً فيموت ميتـة شـــنيعـة. وحـين يعود زوجهـا من ســـفـره تـقـتـلـه هـي وعشـــيقها ســـرغيـه، ويخبئـان جثتـه في قبو الخمر. وأثنـاء الاحتفـال

بزواج كاتيرينا من سرغيه، تتدخل الشرطة وتجد الجثة وتعتقل الاثنين. يُحكم على الاثنين بالنفي إلى سيبيريا، وأثناء الرحلة الطويلة إليها وسط الثلوج يتبرم سرغيه من كاتيرينا ويولع بالسجينة سونييتكا الذاهبة إلى المنفى مع بقية المنفيين، كما يحقر جهاراً زوجته كاتيرينا. وحين يعبر المتهمون جسراً فوق نهر، تتشبث كاتيرينا بـ سونييتكا عنوة، وترمي نفسها وإياها في النهر المتجمد.

هي واحدة من أعظم الأوبرات الروسية في القرن العشرين، وقد حظيت بنجاح كبير عند ظهورها، لكن صحيفة البرافدا الرسمية هاجمتها بشدة في مقالة بعنوان » فوضى شاملة بدلاً من موسيقا «. عندئذٍ غابت الأوبرا عن المسرح حتى حلول النسخة المعدلة » المخففة «. وقد اشتُهرت في أول الأمر النسخة المعدلة، لكن اليوم عادة ما تُقدم النسخة الأصلية.

Lakmé ـ لاكميه

أوبرا من ثلاثة فصول لـ ديليب. قُدمت أول مرة في باريس في 14 نيسان عام 1883. وضع نصها فيليب جيل وإدموند غوندينيه.

الأدوار الرئيسية : لاكميه «sop»، جيرالد «ten»، نيلاكانتا «bar»، مليكا «mezzo»، فريدريك «bass».

قصة الأوبرا : الهند، منصف القرن التاسع عشر. يحب الضابط الإنكليزي جيرالد ابنة الكاهن البرهمي نيلاكانتا، وهي تبادله الحب. لكن والدها نيلاكانتا يقسم على قتل الرجل الذي دنس معبده المقدس. ولكي يتعرف نيلاكانتا على خصمه يجبر لاكميه على الغناء في السوق؛ وعندما يظهر جيرالد تُصاب بالإغماء دلالة على عمق مشاعرها، يقوم الكاهن بطعنه. تتولى لاكميه العناية بـ جيرالد في كوخها في الغابة، وتحثه على شرب ماء مسحور يصون حبهما للأبد، لكن جيرالد يتردد. أخيراً يعثر عليه الضابط فريدريك ويقنعه بالعودة لمتابعة واجباته بوصفه جندياً. وعندما تعود لاكميه إلى الكوخ تلاحظ تغيراً في سلوك عشيقها، فتقتل نفسها بأكل أعشاب الداتورا السامة.

هي من أنجح أعمال ديليب، وما زالت تُقدم باستمرار.

Lamoral , Count – دور «bar» في أوبرا أرابيللا لـ ريتشارد شتراوس. هو واحد من المتقدمين لطلب يدها.

Land des Lächelns , Das

ـ أرض الابتسامات

أوبريت من ثلاثة فصول لـ ليهار. قُدمت أول مرة

في برلين في 10 تشرين الأول عام 1929. وضع نصها لودفيغ هيرزر وفريتس لوهنر.

Landgrave – دور «bass» في أوبرا تانهاوزر لـ فاغنر. هو هيرمان كونت تورينجيا.

Largo al Factotum – آريا يغنيها فيغارو «bar» في الفصل الأول من أوبرا حلاق إشبيلية لـ روسيني.

Là rivedrà nell’ estasi ـــــ آريا يغنيها غوستافوس «ten» في الفصل الأول من أوبرا حفلة رقص تنكرية لـ فيردي.

Lascia ch’io pianga ـــــ آريا يغنيها رينالدو «mezzo» في الفصل الثاني من أوبرا رينالدو لـ هاندل.

Last savage , The
ـ الهمجي الأخير
أوبرا من ثلاثة فصول لـ مينوتي. قُدمت أول مرة في باريس في 21 تشرين الأول عام 1963.

وضع نصها المؤلف نفسه.
الأدوار الرئيسية : كوداندا «ten»، كيتي «sop»، أبدول «bar»، ساردولا «sop».
قصة الأوبرا : الهند وشيكاغو. يرغب والد كيتي في تزويج ابنته، فتاة الكلية الأمريكية، من الأمير الهندي كوداندا، فيبتكر مخططاً معقداً ويحضّرها لذلك. يرتب من أجلها اصطياد أبدول » رجل ما قبل التاريخ « وتدجينه (يُستأجر للقيام بالدور)، لكن مخططاته تخفق؛ تقع كيتي في حب أبدول، ويتزوج كوداندا من ساردولا الخادمة.
هي من أعمال مينوتي الناجحة، إنها تهجو المدنية الحديثة.

Last Temptations, The
ـ الإغراءات الأخيرة

(Viimeiset Kiusaukset)
أوبرا من فصلين للمؤلف الفنلندي جوناس كوكونين. قُدمت أول مرة عام 1975. وضع نصها لاوري كوكونين. هي واحدة من أوبرات القرن العشرين الهامة، وقد قُدمت على نحو واسع، وتروي قصة بافو روتساليننين (1777 – 1852) رمز الإحياء الديني.

László Hunyadi
ـ لازلو هونيادي
أوبرا من أربعة فصول للمؤلف الهنغاري

فيرينس إيركل. قُدمت أول مرة في بودابست في 27 كانون الثاني عام 1844. وضع نصها، المأخوذ عن لورنيك توث، بيني أغريسي.

هي من أعمال إيركل الرائعة، وهي تشكل علامة بارزة في أساس الأوبرا الهنغارية، إذ تعد أوبرا قومية، وتتضمن الكثير من المواد التقليدية الهنغارية. وما زالت تحظى بشعبية كبيرة في هنغاريا، لكنها نادراً ما تُقدم خارجها.

Laughing Song - آريا تغنيها أديل «sop»، في الفصل الثاني من أوبريت الخفاش لـ جوهان شتراوس الثاني.

Laura : 1- دور «mezzo» في أوبرا جيوكوندا لـ بونكييلّي.

2- دور «sop» في أوبرا البنتوات الثلاثة لـ فيبر.

3- دور «sop» في أوبريت التلميذ المتسول لـ ميلوكر.

4- دور «mezzo» في أوبرا الضيف الحجري لـ دارغومسكي.

5- دور «mezzo» ثانوي في أوبرا لويزا ميلّر لـ فيردي. هي فتاة قروية.

Lauretta – دور «sop» في أوبرا جياني سكيكي

لـــ بوتشيني. هي ابنة سكيكي.

Lear – لـــــــير
أوبرا من قسمين للمؤلف الألماني أريبيرت رايمان. قُدمت أول مرة في ميونيخ في 9 تموز عام 1978. وضع نصها، المأخوذ عن شكسبير، كلاوس هـ. هينبرغ.
هي من أكثر الأوبرات المعاصرة تقديماً. وتتبع شكسبير على نحو دقيق.

Leave me loathsome light – آريا يغنيها سومنوس «bass» في الفصل الثالث من أوبرا سيميل لـ هاندل.

Légende de Kleinzach , La – آريا يغنيها هوفمان «ten» في تمهيد أوبرا حكايات هوفمان لـ أوفنباخ.

Leïla – دور «sop» في أوبرا صيادو اللؤلؤ لـ بيزيه. هي كاهنة برهمية يحبها زورغا ونادير.

Leise , leise – آريا تغنيها أغاثا «sop» في الفصل الثاني من أوبرا الطلقة الحرة لـ فيبر.

Leitmetzerin , Marianne – دور «sop» فـي أوبـرا فارس الوردة لــ ريتشارد شــتراوس. هي وصـيفة صوفي المسنة.

Leitmotiv ـ اللحن الدال

لحن قصــير يشــير إلى شخصية، أو إلى شيء، أو إلــى فــكــرة. وقــد اســتخدمه فاغنر في أعمالـه الأوبرالية، كذلك اســتخـدمـه بـيـرلـيوز وآخرون.

Lensky – دور «ten» في أوبـرا يـفغيني أونيغن لـ تشــايكوفســكي. هو الشاعر خطيب أولغا.

Leonora ـ ليـونـورا

أوبرا من فصـلين للمؤلف الإيطـالي فرديـنـانـدو باير »F. Paer«. قُـدمـت أول مرة في درســدن في 3 تشــرين الأول عام 1804. وضـع نصها، المأخوذ عن جـان نيكولاس، جيوفاني شميت.

Leonora: 1- دور «sop» فـي أوبـرا قوة القـدر لـ فيردي. هي أخـت كارلو، تحب دون ألفارو.

2- دور «sop» في أوبرا التروفاتور لــ فيردي. هي وصــيفـة الملكـة، تحب مانريكو.

3- دور «sop» في أوبرا أوبيرتو لـــ فيردي. هي ابنة أوبيرتو.
4- دور «sop» في أوبرا ليونورا لـ باير. هي زوجة فلوريستانو.
5- دور «mezzo» فـي أوبرا الخـدع الأنثويـة لـ تشـيماروزا. هي خطيبة الدكتور روموالدو.
6- دور «sop» في أوبرا حفلة تنكرية لـ نيلسين. هي ابنة ليونارد.
7- دور «sop» فـي أوبـــــرا d' Inghilterra Rosmonda لـــ دونيزيتي.

Leonore : 1- دور «sop» فـي أوبـرا فـيـديـلـيـو لـ بـيـتـهـوفن. هي زوجـة فلوريستان.

2- دور «mezzo» فـي أوبـرا الـمـفضـلـة لـ دونيزيتي.
3- دور «sop» في أوبرا دكـتـور وصـيـدلـي لـ ديترسدورف.
4- دور «sop» في أوبرا أليسـاندرو سـتراديللا لـ فلوتوف.

Léonore or L' Amour Conjugal

ـ ليونور أو الحب الزوجي

أوبرا من فصـلين للمؤلف الفرنسـي بيير غـافو. قُـدمـت أول مـرة فـي بـاريس في 19 شـبـاط عام 1798. وضـع نصـها نـيـكـولاس بـوالّي. هي الأوبرا التي اسـتمد منها بيتهوفن قصة فيديليو.

Leonore 40/45
ـ ليـونـور 45/40
أوبرا من فصـلين للمؤلف السـويدي رولف ليبرمان. قُـدمت أول مرة في بازل في 26 آذار عـام 1952. وضـع نصـها هنريش ستروبيل.
الأدوار الرئيسـية : هوغويت «sop»، ألـفريـد «ten»، إميل «bar».
قصـة الأوبرا : بـاريس، 1940.
تقـابل الفتاة الفرنسـية هـوغـويـت الـجـنـدي الألماني ألفريد في حفل موسـيقي أثناء الاحتلال النـازي. يفر ألفريـد من الـخـدمـة لكنـه يُحتجز بصفة سجين حرب. وبعد انـتـهـاء الـحرب يـجتمع الاثنـان ثانيـة بتدخل من إمـيـل مـلاك هوغويـت الحارس.

Léonore viens – آريـا يغنيها ألفونسـو «bar» في الفصـل الثاني من أوبـرا الـمـفضـلـة لـ دونيزيتي.

Léopold , Prince – دور «ten» في أوبرا اليهودية لـ هـاليفي. هو زوج يـودوكسـيـا، ويـحـب راشيل.

Leporello : 1- دور «b-bar» فـي أوبـرا دون جيوفاني لـ موتسارت. هو خادم دون جيوفاني.
2- دور «bass» في أوبرا الضـيـف الـحـجـري لـ دارغومسـكي. هو خادم دون جوان.

Lescaut : 1- دور «bar» في أوبرا مانون ليسكو لـ بوتشـــيني. هو شـــقيق مانون.
2- دور «bar» فـي أوبرا مانون لـ ماسنيه.
3- دور «bar» فـي أوبرا شارع العزلة لـ هنزه.

Letter Duet – ثـنـائـي تغنيـه ســـوزانـا «sop»، والكونتيســـة ألمـافيفـا «sop» في الفصل الثالث من أوبرا زواج فيغـارو لـ موتسارت.

Let the bright seraphim – آريا تغنيها امرأة يهودية «sop» في الفصل الثالث من أوبرا شـــمشـــون لـ هاندل.

Lev – دور «bar» فـي أوبـرا تـحـطم الجليـد لـ تيبيـت. هو زوج نـاديـا، السـجين السـياسـي المحرر.

Libiamo , libiamo – ثنـــائي يغنيه فيوليتا «sop» وألـفريـدو «ten» في الفصـــل الأول من أوبرا لاترافياتا لـ فيردي.

Libretto – ليـبريتـو

كلمة إيطالية تعني »الكتاب الصغير«. وتطلق الكلمة على الكتاب الذي يتضمن كلمات الأوبرا أو الأوبريت. نذكّر بأن هذا التعبير يستخدم الآن في جميع بلدان العالم تقريباً.

Libuše – ليبوش

أوبرا من ثلاثة فصول لـ سميتانا. قُدمت أول مرة في براغ في 11 حزيران عام 1881. وضع نصها جوزيف فينزيغ وإيرفين شبيندلر.

الأدوار الرئيسية : ليبوش «sop»، بريمسيل «bar»، كرودوش «bass»، شتاهلاف «ten»، كراسافا «sop».

قصة الأوبرا : تتوسط الحاكمة التشيكية الأميرة ليبوش بين الشقيقين كرودوش وشتاهلاف المتنازعين حول الإرث. لا يقنع كرودوش برأي الحاكمة ويتهمها بأنها ليست صالحة للحكم. تضطرب ليبوش وتتزوج من الفلاح القوي والحكيم بريمسيل وتتنازل له عن سلطتها. فيغدو المؤسس الأول لسلالة بريميسيلد في بوهيميا. أُلفت الأوبرا لافتتاح مسرح براغ الوطني، وهي عمل قومي الطابع. وقد ضمنت لها نهايتها مع نبوءة ليبوش بخصوص تاريخ الأمة التشيكية عرضاً دائماً بالمناسبات الوطنية الخاصة. هي نادراً ما تُقدم خارج تشيكيا.

Licht ـ نور

سلسلة من الأعمال الأوبرالية للمؤلف الألماني كارلهينز شتوكهاوزن. خطط المؤلف لكي تتضمن السلسلة سبعة أعمال (عمل لكل يوم في الأسبوع) نعرف منها أربعة أعمال فقط، قدم منها اثنان : »الخميس« قدم أول مرة بميلانو في 15 آذار عام 1981، و»السبت« قُدم أول مرة في ميلانو في 25 أيار عام 1984.

Liebe der Danae , Die

ـ حب داناي

أوبرا من ثلاثة فصول لـ ريتشارد شتراوس. قُدمت أول مرة في سالزبورغ في 14 آب عام 1952(أُلفت عام 1940) وضع نصها جوزيف غريغور.

الأدوار الرئيسية : داناي «sop»، ميداس «ten»، جوبيتر «bar».

قصة الأوبرا : جوبيتر واقع في حب داناي، ويتخذ هيئة ميداس، الذي يحبها أيضاً، لكي يحظى بها. تفضل داناي ميداس، فيجرده جوبيتر من الوهيته، ومن لمسته التي تحول الأشياء إلى ذهب. يعيش ميداس وداناي حياة بشرية عادية. وعندما يمنح جوبيتر ثانية الثروة والمركز الرفيع لـ داناي، ترفضه ثانية. يتأثر جوبيتر بذلك الإخلاص، ويمنح بركته.

هي مزيج شبه هزلي للأساطير الكلاسيكية، ولا تعد من أعماله الهامة.

Liebesverbot , Das or Die Novize von Palermo

ـــــــ الحب المحظور أو مترهبنة باليرمو

أوبرا من فصلين لـ فاغنر. قُدمت أول مرة في ماغديبورغ في 29 آذار عام 1836. وضع نصها، المأخوذ عن شكسبير، المؤلف نفسه.

الأدوار الرئيسية : فريدريش «bass»، لويزيو «ten»، إيزابيللا «sop»، كلوديو «ten».

قصة الأوبرا : باليرمو، القرن السادس عشر.

يصدر حاكم صقيلية المنافق فريدريش مرسوماً يمنع الحب، ويعرَّض من يمارسه لعقوبة الموت. يُتهم كلوديو زوراً، وتستشفع له أخته الراهبة المبتدئة إيزابيللا. يوافق فريدريش على إرجاء الحكم مقابل وصاله مع إيزابيللا. ترسل إيزابيللا زوجة فريدريش المبعدة إلى مكان اللقاء وهي متنكرة. يُهان فريدريش ويُجبر على إلغاء مرسومه. بينما تتزوج إيزابيللا من لويزيو صديق كلوديو.

هي الأوبرا الثانية الكاملة لـ فاغنر. وأولى أوبراته التي عُرضت، وهي لم تعد تُقدم.

Life for the Tsar , A

ـ حياة من أجل القيصر

(Zhizn’za Tsarya)

أوبرا من أربعة فصول للمؤلف الروسي ميخائيل غلينكا. قُدمت أول مرة في بطرسبورغ في 9 كانون الأول عام 1836، وضع نصها، بارون

جيورجي فيودوروفيتش روزن.

الأدوار الرئيسية : إيفان سوسانين «bass»، سوبينين «ten»، أنتونيدا «sop»، فانيا «mezzo».

قصة الأوبرا : روسيا، 1613.

يحاول جحفل بولوني غاز القبض على القيصر المتربع على عرشه حديثاً، وهو طالب في دير. يقبل الفلاح ذو النخوة الوطنية إيفان سوسانين رشوة من البولونيين مقابل إرشادهم إلى طريدتهم، لكنه في الواقع يضللهم في الغابة، بينما يذهب زوج ابنته سوبينين برفقة جماعة من الرجال لتحذير القيصر. وعندما يكتشف البولونيون فعلة إيفان يقتلونه، لكن القيصر يسلم.

هي الأوبرا الأولى لـ غلينكا، ويمكن القول بأنها مهدت الطريق أمام مدرسة الأوبرا القومية الروسية. لذا فهي تتمتع بأهمية تاريخية كبيرة. وما زالت تُعرض باستمرار في روسيا. كما تعرض في الغرب بين آونة وأخرى. نذكر بأن عنوان الأوبرا الأصلية هو »إيفان سوسانين«، وأن القيصر نيكولا الأول هو الذي اقترح العنوان الجديد. وقد أعيد استخدام العنوان الأصلي بعد قيام الثورة الروسية ونجاحها.

Lighthouse , The — المنارة

أوبرا من فصل واحد وتمهيد للمؤلف البريطاني ماكسويل

ديفز. قُدمت أول مرة في أدنبره في 2 أيلول عام 1980. وضع نصها المؤلف نفسه.
الأدوار الرئيسية : ساندي «ten»، بليزيس «bar»، آرثر «bar».
قصة الأوبرا : منارة هيبريدين، 1900.
يتم التعرف على شخصيات حراس المنارة الثلاثة؛ آرثر، بليزيس، وساندي. إلى جانب علاقتهم المتبادلة. يتعاظم التوتر بينهم إلى أن يفقدوا بصرهم بتأثير أضواء غامضة. وتأتي النهاية غامضة فيما يتعلق بقدرهم: فإما أنهم كانوا مجانين، أو أشباحاً، أو دمرهم حيوان بحري.
هي من أعمال ماكسويل ديفز الناجحة، وقد قُدمت على نطاق واسع، والعمل مبني على حادثة اختفاء حقيقية لـ ثلاثة حراس منارة.

Linda di Chamounix
ـ ليندا دي شاموني
أوبرا من ثلاثة فصول لـ دونيزيتي. قُدمت أول مرة بفيينا في 19 أيار عام 1842. وضع نصها، المأخوذ عن أدولف فيليب دانيري وغوستاف ليموان، غايتانو روسي.
الأدوار الرئيسية : لندا «sop»، كارلو «ten»، أنطونيو «bar»، بييروتو «mezzo»، بريفيتو «b-bar»، ماركيز «bass».
قصة الأوبرا : فرنسا، 1760.
تواجه المزارع أنطونيو صعوبات مالية، فيقترح مالك الأرض ماركيز

بواســـفلوري تعليم ابنته ليندا (ابنة أنطونيو) في قصـــره. ومن ناحية ثانية يحـذر مفوض الشـــرطة من مغبـة هـذا المخطط، لأن المـاركيز يهـدف إلى شـــيء أبعـد من ذلـك. وهكـذا تذهب ليندا، بدلاً من ذلك إلى باريس بحثاً عن عمـل. في بـاريس تقع لينـدا في حب كارلو الرســـام الفقير، ولكنـه فـي الـواقـع ابـن أخـت الـمـاركـيز، وتعيش في شـــقـة يمتلكهـا كـارلو. يغضـــب والـدهـا ويلعنها اعتقاداً منه بأنها ستصبح حظيـة كـارلو. وعنـدمـا يتناهى إلى ســمع ليندا أن كـارلو ســـيتزوج فتاة أخرى تفقد صـوابها. تعود ليندا إلى أُسرتها وعندما تكتشـــف أن كارلو رفض الزيجـة التي خططت لها أمه، تســـتعيد رشـــدها، ويلتئم شمل المحبين.

هـي مثـال على الأوبرا شبه الجادة، وقد حظيت في القرن التاسـع عشـر بشـــعبية واســـعة، وما زالـت تُقـدم بين آونـة و أخرى.

_____

_____

_____

_____

Lindorf – دور «bass» في أوبرا حكايات هوفمان لـــــ أوفنبـاخ. هو روح هوفمان الشريرة، ويظهر في ثلاث حكايات بوصفه كوبيليوس، د. ميراكـل، ودابرتوتو.

_____

_____

_____

_____

Lindoro : 1- دور «ten» في أوبرا فتـاة إيطـاليـة في الجزائر لـ روسـيني.
2- دور «ten» فـي أوبرا مـكـافـأة الإخـلاص لـــ

هـايـدن. هـو شـــقيق أمارانتا.

Lionel : 1- دور «ten» في أوبرا مارتا لـ فلوتوف. هـو يـحـب الســـيـدة هاريت.

2- دور «bar» فـي أوبرا عــذراء أورلــيــانــز لــ تشـــايكوفســـكي. هو البورغوندي المتحالف مع الإنكليز.

Lisa : 1- دور «sop» في أوبرا البنت البســتوني لـ تشايكوفسكي.

2- دور «sop» في أوبريت الكونتيســـة مـاريتزا لـ كالمان.

3- دور «sop» في أوبرا الفتـاة المســـرنمـة لـ بيلليني. هي صـــاحبـة النُزُل.

4- دور «sop» في أوبريت أرض الابتسامات لـ ليهار.

Lisette – دور «sop» في أوبـرا الســـنـونـو لــ بوتشـــيني. هي خادمة ماغدا.

Little Sweep , The

ـ منظف المداخن الصغير

أوبرا للأطفال من فصـــل واحد لـــ بريتين. قُدمت أول مرة في أدنبره في 14 حـزيران عـام 1949،

وضع نصها، إيريك كروزيير.
هي أوبرا تعليمية أراد بها بريتين تعريف الأولاد بالأوبرا.
Liù – دور «sop» في أوبرا توراندوت لـ بوتشيني. هي فتاة مسترقة تخدم تيمور.

Lockit – دور «bass» في أوبرا «أوبرا الشحاذ» لـ بيبوش. هو سجان.

Lodoïska – لودويسكا
أوبرا من ثلاثة فصول لـ كيروبيني. قُدمت أول مرة في باريس في 18 تموز عام 1791. وضع نصها كلود فرانسوا فيليت ـ لورو.
الأدوار الرئيسية : لودويسكا«sop»، دورلينسكي «bar»، فلوريسكي «ten»، تيتزيكان «bar».
قصة الأوبرا : يود دورلينسكي الزواج من لودويسكا فيحجزها في قلعته على الحدود البولونية. يبحث عنها الكونت فلوريسكي الذي يرغب في الزواج منها أيضاً. يهاجم التتار القلعة بقيادة تيتزيكان، فيتمكن فلوريسكي من إنقاذ لودويسكا.
هي مثال هام مبكر على ما يدعى بـ أوبرا الإنقاذ. كان لها تأثير كبير في زمنها، لكنها الآن في طي النسيان.

Lodoletta ـ لودوليتا

أوبرا من ثلاثة فصول لـ ماسكاني. قُدمت أول مرة في روما في 30 نيسان عام 1917. وضع نصها، المأخوذ عن أويدا، جيوفاكينو فورزانو.

الأدوار الرئيسية : لودوليتا «sop»، فلامين «ten»، أنطونيو «bass».

قصة الأوبرا : هولندا وباريس، القرن التاسع عشر.

أنطونيو يحب لودوليتا، ويقدم لها حذاء أحمر. تقع لودوليتا بعد موته في حب الفنان فلامين، وتذهب إلى باريس للبحث عنه. ومخافة أن تدخل منزله بسبب الحفلة الدائرة فيه، تنتظر في الخارج وتموت وسط الثلج. ينوح فلامين حين يجدها ميتة.

حظيت بنجاح معقول لدى ظهورها، أما الآن فلم تعد تُقدم.

Lodovico – دور «bass» في أوبرا عطيل لـ فيردي. هو المندوب الفينيسي.

Loge – دور «ten» في أوبرا ذهب الراين لـ فاغنر. هو إله النار.

Lohengrin – لوهنغرين

أوبرا من ثلاثة فصول لـ فاغنر. قُدمت أول مرة في فايمر في 28 آب عام 1850. وضع نصها، المأخوذ من ملحمة ألمانية مجهول مؤلفها، المؤلف نفسه.

الأدوار الرئيسية : لوهنغرين «ten»، إلزا فون برابانت «sop»، أورترود «sop»،

تيلراموند «bar»، هنريش «bass»، هيرالد «bar».
قصة الأوبرا : أنتورب، القرن العاشر.
يحتشد سكان المدينة ليشهدوا محاكمة الأميرة المتهمة بقتل أخيها الأمير الصغير غوتفريد. تقف إلزا أمام الملك هنري تستمع إلى الاتهام الذي يوجهه لها فريدريك فون تيلراموند أحد أمراء المملكة الطامع في إمارة الفتاة. يسأل الملك إلزا أن تدافع عن نفسها فتصمت، ثم تقول بأنها رأت فارساً في الحلم يهب للدفاع عنها، وتطلب من الملك أن يأمر بإطلاق الأبواق منادياً إياه إذ يقيم في مكان بعيد. تُطلق الأبواق، وفجأة يظهر زورق على سطح البحيرة يجره طائر وقد وقف في وسطه فارس مهيب. يهبط الفارس ويواجه تيلراموند ويدعوه للمبارزة. يلتحم الرجلان ويكر الفارس على تيلراموند فيطرحه أرضاً وتثبت براءة إلزا.
في الفصل الثاني نرى فريدريك وهو حزين، إنه لا يدري كيف سقط أمام الفارس على الرغم من بسالته. إلا أن زوجته أورترود توغر صدره على الفارس وتنعته بأنه ساحر. تعرض إلزا على الفارس الزواج منها لقاء نجدته لها، فيقبل شرط ألا تسأله عن اسمه ونسبه. يتم الزواج، وعندما تخلو إلزا إلى زوجها تسأله أن يكمل سعادتها ويطلعها على اسمه، فيلومها زوجها، لكنها تصر. وفي هذه اللحظة يدخل تيلراموند بصحبة أتباعه إلى الغرفة

شاهراً سيفه، تحذر إلزا زوجها الذي يعاجل تيلراموند بضربة مميتة ترديه قتيلاً.
في الفصل الثالث يقف الفارس أمام الملك ليقول له بأن اسمه هو لوهنغرين بن بارسيفال المكلف بحماية الكأس المقدسة التي شرب منها المسيح في العشاء الأخير، وهذا مقام عظيم أكسبه قوة في الدفاع عن الحق شريطة ألا يبوح بالسر، وأن عليه الآن أن يعود إلى بلاده. يودع لوهنغرين زوجته، ثم يتلو صلاة وينادي الطائر ذي الزورق ويشير إليه فينتفض الطائر ويتحول إلى صبي جميل هو غوتفريد الأمير المفقود الذي سحرته أورترود على شكل طائر، ويمضي لوهنغرين في سبيله.
هي آخر أوبرا لـ فاغنر بالنمط التقليدي، وقد كانت على الدوام واحدة من أكثر أوبراته شعبية.

Lombardi alla Prima Crociata, I

ـ اللومبارديون في الحرب الصليبية الأولى

أوبرا من أربعة فصول لـ فيردي. قُدمت أول مرة بميلانو في 11 شباط عام 1843. وضع نصها، المأخوذ عن توماسو غروسي، تيميستوكل سوليرا. وقُدمت النسخة المعدلة (القدس) أول مرة بباريس في 26 تشرين الثاني عام 1847. عدل نصها

ألفونسو ريير وغوستاف فاييز.

الأدوار الرئيسية : (الاسم الأول خاص بالنسخة الأولى) غيزيلدا/هيلين «sop»، بايانو/روجر «bass»، أورونت/غاستون «ten»، أرفينو/كونت تولوز «ten».

قصة الأوبرا : ميلانو، أنطاكية، القدس، أواخر القرن الحادي عشر.

يحب الشقيقان بايانو وأرفينو فيكليندا، وهي تفضل أرفينو. وفي يوم زفافها منه يحاول بايانو قتله فينفى. يعود بايانو إلى ميلانو من منفاه، ويبدو أنه سيتصالح مع أخيه وفيكليندا وابنتهما غيزيلدا. لكن بايانو يخطط ثانية لقتل أخيه أرفينو. وبينما هو ماض في تنفيذ خطته يقتل أباه عن غير قصد، فينفى ثانية إلى الأرض المقدسة حيث يعيش كـ ناسك. ترافق غيزيلدا أباها الذاهب إلى الحرب الصليبية، فيعتقلها أشيانو طاغية أنطاكية، لكن ابنه أورونت يقع في حبها ويود الزواج منها. وفي معركة بين المسلمين والصليبيين يشاع بأن أورونت قد قُتل. تثور ثائرة غيزيلدا وتتبرأ من أبيها أرفينو قائد الصليبيين، فيحاول أبوها قتلها، لكن بايانو الذي لا يعرفه أحد منهما يحول دون ذلك. يفر أورونت المصاب بجروح مميتة مع غيزيلدا، لكنه لا يلبث أن يموت بين ذراعيها. يشن بايانو هجوماً على القدس وعندما يصاب أيضاً بجروح مميتة يكشف عن هويته

لأخيه الذي يمنحه الصفح والغفران.
هي الأوبرا الرابعة لـ فيردي، إنها مثال نموذجي على أسلوب فيردي المبكر القوي. وقد قُدمت على نحو منتظم في العقود الحديثة.

Loreley ـ لورلي
هنالك عدة أعمال تحمل هذا العنوان:
1- أوبرا غير مُنهاة لـ مندلسون. نصها مأخوذ عن إيمانويل غيبل.
2- أوبرا من ثلاثة فصول للمؤلف الألماني ماكس بروخ. قُدمت أول مرة في مانهايم في في 14 نيسان عام 1863. نصها مأخوذ عن إيمانويل غيبل.
3- أوبرا من ثلاثة فصول للمؤلف الإيطالي ألفريدو كاتالاني. قُدمت أول مرة (تحت عنوان إيلدا) في تورين في 31 كانون الثاني عام 1880. وضع نصها كارلو دورميفيل. وقُدمت النسخة المعدلة في تورين في 16 شباط عام 1890. عدل نصها أنجيلو زاماردیني.
الأدوار الرئيسية : لورلي «sop»، فالتر«ten»، آنا «sop»،
قصة الأوبرا : راينلاند، 1500.
الفتاة اليتيمة لورلي تحب فالتر، لكنه يرفضها مؤثراً آنا. تتعهد لورلي بتقديم نفسها لـ ملك نهر الراين ألبريش إن هو حولها إلى مُغوية لا تُقاوم. وفي ليلة زفاف فالتر وآنا تظهر لورلي في هيئتها الجديدة، فيقع فالتر في حبها

متجـاهلاً آنـا. لكن لورلي الآن تخص النهر. الـذي يلقي فالتر نفسه فيه.
هي مـا زالـت تُقـدم في إيطاليا بين وقت وآخر.

Lorenzo : 1- دور «bass» فـي أوبرا آل كـابوليـت ومونتاغيو لـ بيلُيني. هو طبيب كابوليت.
2- دور «ten» فـي أوبرا فرا ديافولو لـ أوبير. هو يحب زيرلينا.
3- دور «ten» ثـانوي في أوبرا خرساء بورتيسـي لـ أوبير.

Loris – دور «ten» في أوبرا فيدورا لـ جيوردانو. هو عدمي روسـي.

Lotario – لوتاريو
أوبرا من ثلاثة فصـول لـ هـانـدل. قُـدمت أول مرة بلنـدن في 2 كانون الأول عام 1729. نصـها مأخوذ عن أنطونيو سـالفي. هي نادراً ما تُقدم الآن.

Louise – لـويـز
أوبرا من أربعة فصـول لـ شـاربنتييـه. قُدمت أول مرة في بـاريس في 2 شـباط عام 1900. وضـع نصها المؤلف نفسه.
الأدوار الرئيسـيـة : لـويـز «sop»، جوليـان «ten»، أب «b-bar»، أم «mezzo».

قصــة الأوبرا : باريس، نحو عام 1900.

تـذهـب لويز للعيش مع عشـيقها الرسام جوليان في مونتمـارتر بعـد أن منعهـا والداها من الزواج منه. وعندما تخبرها أمها بـان والـدهـا يعـاني من مرض خطير وأنـه يود أن يـراهـا، تـوافـق عـلـى الـذهـاب إلـى الـمـنزل شـــريطـة أن تكون حرة في العودة إلى جوليـان. وبعد أن اســـتعاد والدها صـــحتـه يمنعهـا والداها من مغادرة المنزل. أخيراً يثور شـــجار عنيف بينهم تـرحـل إثـره لـويـز مـن المنزل، تـاركـة والـدهـا يلعن باريس التي سرقت منه الكثير الكثير.

حـظـيـت بـنجـاح لـدى ظـهـورهـا، إذ بلغ عـدد عروضـــهـا في بـاريس وحـدهـا ألف عرض، وقـد جرى ذلـك إبـان حيـاة المؤلف.

Love of three Oranges , The

ـ حب البرتقالات الثلاث (Lyubov K Tryom Apelsinam)

أوبرا من أربعة فصـــول لـ بروكوفييف. قُـدمـت أول مرة بشـــيكـاغو في 30 كـانون الأول عـام 1921. وضـع نصها، المأخوذ عن كـارلـو غـوزي، الـمـؤلف نفسه.

الأدوار الرئيســيـة : أمـيـر «ten»، فـاتـا مورغـانـا «sop»، تـروفـالـديـنـو «ten»، كـــلاريســـــا «mezzo»، مـــلـــك الاســـــبـاتـي «bass»، لينـدرو «bass»، بـانتالون «bass».

قصة الأوبرا : يخشى ملك الإســـبـاتي على ولـده الأمـيـر الـمـريـض مـن الموت، ويعلم بأن الضحك

قادر على شفائه. تجري محاولات عديدة لجعل الأمير يضحك، لكنها لا تجدي. إلى أن تنجح الساحرة فاتا مورغانا في إضحاكه عن غير قصد، وذلك حين يراها تسقط منطرحة على ظهرها. تتنبأ الساحرة بأن الأمير سيقع في حب ثلاث برتقالات. يغادر الأمير للبحث عن البرتقالات، فيجد ثلاث برتقالات كبيرة الحجم (كل واحدة تحتوي على أميرة). في الصحراء يقشر تروفالدينو برتقالتين فتموت الأميرتان اللتان بداخلهما من العطش. يقشر الأمير البرتقالة الثالثة فتخرج منها الأميرة نينيتا عطشى، يسارع جمهور المسرح إلى تقديم دلو من الماء للحفاظ على حياتها. لكن سميرالدينا تحولها إلى فأر وتأخذ مكانها. يعيد الساحر شيليو الطيب نينيتا إلى هيئتها الأصلية، ويلتئم شمل الأمير والأميرة.

صُممت الأوبرا على أن تكون أوبرا داخل أوبرا، وهي عمل هجائي ساخر يستند إلى تقاليد الكوميديا ديل آرتي.

Luce langue , La – آريا تغنيها الليدي ماكبث «sop» في الفصل الثاني من أوبرا ماكبث لـ فيردي. وقد أُلفت من أجل نسخة عام 1865 المعدلة.

Lucia : 1- دور «mezzo» في أوبرا العقعق اللص لـ روسـيني. هي زوجـة فابريزيو.
2- دور «sop» فـي أوبـرا لوتشـيادي لاميرمور لـ دونـيـزيـتـي. هي أخـت إنريكو.
3- دور «mezzo» فـي أوبرا الفروسـية الريفية لـ مـاسـكـاني. هي أم توريدو.
4- دور «sop» في أوبرا اغتصـاب لوكريتشـيا لـ بـريـتـيـن. هـي مرافقـة لوكريتشيا.

Lucia di Lammermoor
ـ لوتشيا دي لاميرمور
أوبرا من ثلاثة فصـول لـ دونـيزيتي. قُـدمـت أول مرة في نـابولي في 26 أيلول عـام 1835. وضـع نصـها، المأخوذ عن والتر سـكوت، سـالفـاتور كامارانو.
الأدوار الرئيسـية : لوتشـيا «sop»، إدغـاردو «ten»، إنـريكو «bar»، رايموندو «bass»، أرتـورو «ten»، أليسا «mezzo».
قصـة الأوبرا : سـكوتلندا، القرن السابع عشر.
يرغـب اللورد إنريكو في أن تتزوج أختـه لوتشـيا من أرتورو من أجل تقوية تحالفاته السـياسـية، لكنها تحـب إدغاردو عدو أسـرتها. يقترح إدغاردو طلب يد لوتشيا كـ لفتة مصـالحة. وفي محاولة من إنريكو لحث لوتشـيا عـلـى تـرك إدغـاردو، يطلعها على رسـالـة يزعم أنها مرسـلة من حبيبها إلى امرأة أخرى. وهكـذا توافق لوتشـيا عـلـى الزواج من أرتورو. يقطع إدغاردو سـير حفل

الزواج لاعناً لوتشيا على خيانتها له. يوافق إدغاردو وإنريكو على الاقتتال في مبارزة عندما تصل أنباء مفادها أن لوتشيا فقدت عقلها وقتلت زوجها. يسلم إدغاردو نفسه ليموت على يد إنريكو، ولكن عندما يعلم بأن لوتشيا المجنونة ماتت يقتل نفسه في لحظة من لحظات الأسى.

هي مثال الأوبرا الرومانتيكية، وقد حظيت بنجاح كبير لدى ظهورها، وبقيت من أكثر أعمال دونيزيتي شعبية.

Lucio Silla – لوشيو سيلا

أوبرا من ثلاثة فصول لـ موتسارت. قُدمت أول مرة بميلانو في 26 كانون الأول عام 1772. وضع نصها جيوفاني دا غاميرا وبيترو ميتاستازيو.

الأدوار الرئيسية : لوشيو «ten»، سيسيليو «sop»، جينيا «sop»، سينا «sop»، شيليا «sop»، أوفيديو «ten».

قصة الأوبرا : يرغب الديكتاتور سيلا بالزواج من جينيا، وكان قد حكم على زوجها المنفي سيسيليو بالموت بحجة أنه كان يتآمر عليه. تدافع جينيا عن زوجها أمام مجلس الشيوخ، وتطلب من المجلس الإبقاء على حياة زوجها، وتعلن أنه إن لم يفعل ذلك فهي تفضل الموت معه. في هذه الأثناء يدخل سيسيليو القاعة شاهراً سيفه. يأمر سيلا باعتقاله مع زوجته. ولكن في لحظة من لحظات

الشـــهامة يعفو ســـيلا عنهما.
تروي الأوبرا حـدثـاً وقع فـي حـيـاة الـديكتـاتور الروماني لوكيوس ســولا (138 – 78 قبل الميلاد)، وهي مـا تزال تُقـدم بين وقت وآخر.

Lucky Peter's Journey
ـ رحلة بيتر الميمونة
أوبرا من ثلاثـة فصـــول لـلـمـؤلف الأوســـترالي مـالـكـوم ويـلامســـون. قُـدمـت أول مرة بلنـدن في 18 كـانون الأول عـام 1969. وضـــع نصـــهـا، المأخوذ عن ستـرندبيرغ، إدموند تراسـي.

Lucrezia Borgia
ـ لوكريتشيا بورجيا
أوبرا من فصــلين وتمهيد لـــ دونيزيتي. قُدمت أول مـرة في ميلانو في 26 كـانون الأول عـام 1833. وضـع نصها، المأخوذ عن فـيـكـتـور هوغو، فيليس روماني.
الأدوار الرئيسية : لوكريتشـيا «sop»، جـينـارو «ten»، ألفونســـو «bass»، مافيو أورسـيني «mezzo».
قصـــة الأوبرا : فينيســـيا وفـيـرارا، بـدايـة الـقـرن السادس عشر.
يـنـجـذب جينـارو خلال كرنفـال فينيســـيا إلى امرأة مجهولـة، إلى أن يـكشـــف لـه مـافـيـو وأصـدقاؤه أنها لوكريتشيا بورجيـا ذات الســـمعـة الســـيئـة. يســـتاء زوج لوكريتشـــيا الرابع الدوق ألفونســـو من العلاقـة التي تربط لوكريتشـــيا بـ

جينارو وتساوره الشكوك حولها. لكن جينارو- الذي يود أن يثبت أن لوكريتشيا لا تعني له أي شيء ـــــ يشوه سمعة عائلة بورجيا أمام أصدقائه. تطلب لوكريتشيا من ألفونسو أن ينزل عقوبة الموت بالمذنب، لكنها تصاب بالهلع عندما تكتشف أن المذنب هو جينارو الذي لا يعرف أحد سواها أنه ابنها. يصدر ألفونسو أمراً باعتقال جينارو، لكن لوكريتشيا تنظم عملية هروبه. في حفلة مقامة عند الأمير نيغروني، يُقدم لـ جينارو وأصدقائه نبيذاً تعلن لوكريتشيا وهي تدخل القاعة بمرافقة الموسيقا الجنائزية بأنه مسموم، وأنها فعلت ذلك عقاباً لهم على تعاملهم السيئ معها في فينيسيا. لكنها تصاب بالذعر عندما تجد جينارو بين المدعوين، وتعترف أنها أمه، وتتوسل إليه أن يأخذ ترياقاً، لكنه يرفض ذلك مفضلاً الموت مع أصدقائه بعد أن وقف على حقيقة نسبه.

كانت خلال القرن التاسع عشر من أكثر أوبرات دونيزيتي تقديماً. إنها واحدة من أعماله الرائعة، وكان لها أثر على عدد من مؤلفي الأوبرا.

Ludmila : 1- دور «mezzo» في أوبرا عروس بالمقايضة لـ سميتانا. هي زوجة كروزينا.

2- دور «sop»في أوبرا روسلان ولودميلا لـ

غلينكا. هي ابنة سفيتوزار.

Luisa Miller – لويزا ميلّر أوبرا من ثلاثة فصول لـ فيردي. قُدمت أول مرة في نابولي في 8 كانون الأول عام 1849. وضع نصها، المأخوذ عن فريدريش فون شيلر، سالفاتور كامارانو.

الأدوار الرئيسية : لويزا «sop»، رودولفو «ten»، ميلّر «bar»، الكونت فالتر «bass»، فورم «bass»، فيديريكا «mezzo».

قصة الأوبرا : التيرول، بداية القرن السابع عشر.

تحب لويزا، ابنة الجندي العجوز ميلّر، رودولفو الذي تعتقد بأنه عضو في مجلس العموم، ولكنه في الواقع ابن الكونت فالتر. يريد فالتر لابنه أن يتزوج من فيديريكا دوقة أوستايم، ويخطط مع وكيل أعماله الشرير ثورم لفصله عن لويزا. يُلقى القبض على ميلّر بدعوى أنه هدد الكونت. ولكي تنقذ لويزا أباها تُجبر على كتابة رسالة تقول فيها بأنها لم تكن تُحب رودولفو أبداً، وأنها في الواقع تحب فورم. تخطط لويزا للذهاب مع أبيها إلى المنفى. يجيء رودولفو الذي علم بأمر الرسالة ويتناول مع لويزا نبيذاً كان قد دس فيه سماً. وعندما تدرك لويزا أنها تموت تخبره بالحقيقة، فيقوم رودولفو الذي يعاني سكرات الموت بقتل فورم.

تشكل هذه الأوبرا نقطة تحول بين فترة فيردي المبكرة وفترته

الوســـطى، وقد حظيت بـمكـان دائم في برامج العروض الأوبرالية.

Lulu – لولو

أوبرا من ثلاثـة فصـــول للمؤلف النمســوي ألبان بـيرغ. قُـدمـت أول مرة (الفصـــل الأول والثـاني فـقط) في زوريخ في 2 حـــزيـــران عـــام 1937. وقُـدمـت كـاملـة أول مرة في باريس في 24 شباط عام 1979. وضـع نصـها، الـمـأخـوذ عـن فـرانـك فيديكين، المؤلف نفسه.

الأدوار الرئيســيـة : لـولـو «sop»، ألفـــــا «ten»، دكـتـور شـــون «bar»، شـــيـغـولـش «b-bar»، الكونتيســـة غيشـــفيتز «mezzo»، رسام «ten»، بـهـلوان «bass»، تلميـذ «mezzo»، ماركيز «ten»، مـدجَّن حيوانـات «bar»، مصـــرفي «bass»، أمير «ten».

قصـــة الأوبرا : براغ، نحو عام 1930.

يعلن مـدير الحلبـة أمام الجمهور عن عروضـــه، مقدماً لولو التي تشكل فصلاً من فصول العرض. يموت زوج لولو الكهـل الـدكتور غول بـالنوبـة القلبيـة عنـدمـا يجـدهـا في وضـع يثير الشـبهة مـع رســـام. يَـقـتـل الرســـام، الذي هو الآن زوجها، نفسَـهُ بموسى عندما يخبره عشـــيقها الســابق الدكتور شـــون بمـاضـــيهـا. تجبر لولو الدكتور شون على قطع الـتـزامـاتـه عن طريق التهـديد بالهرب مع أمير يعشـقها.

كـانـت لولو قـد تزوجـت الـدكتور شـــون، لكنهـا

احتفظت بعدد من معجبيها وبضمنهم ألفا ابن شون. وإثر خلاف حاد تقتل لولو زوجها شون. تدان لولو وتُجرم. تهرب من السجن بمساعدة عشيقتها الكونتيسة السحاقية غيشفيتز. تفر لولو إلى لندن وبصحبتها ألفا، والكونتيسة، والكهل شيغولش. وفي لندن تمارس الدعارة. يقتلها جاك السفاح، وهو آخر زبون من زبائنها، كما يقتل عشيقتها الكونتيسة.

هي واحدة من أروع أوبرات القرن العشرين، وكان على الوسط الموسيقي أن ينتظر أربعين عاماً ونيفاً بعد موت بيرغ ليشهدها كاملة بسبب رفض أرملة المؤلف التخلي عن حق ملكية مدونة الفصل الثالث.

Luna , Conte di – دور «bar» في أوبرا التروفاتور لـ فيردي. هو في الواقع شقيق مانريكو الذي يحب ليونورا.

Lustigen Weiber von Windsor , Die

ـ زوجات ويندسور المرحات

الأعمال التي تحمل هذا العنوان والمبنية على مسرحية شكسبير تتضمن:

1- أوبرا من فصلين للمؤلف النمسوي كارل ديترز فون ديترزدورف. قُدمت أول مرة في ويلز في 25 حزيران عام

1796. وضع نصها المؤلف نفسه.
2- أوبرا من ثلاثة فصول للمؤلف الألماني أوتو نيكولاي. قُدمت أول مرة ببرلين في 9 آذار عام 1849. وضع نصها سالومون هيرمان موزنتال.
هي من الأوبرات الهزلية الألمانية الهامة، وما زالت تحظى بشعبية كبيرة في البلدان الناطقة بالألمانية. وتروي ذات القصة التي ترويها أوبرا فالستاف لـ فيردي. ولكن دون شخصية باردولف وبيستول، وقد أُعطيت للزوجتان أسماء ألمانية: السيدة فلوث »أليس«، السيدة رايش »ميغ«.

Lustige Witwe , Die
ـ الأرملة المرحة
أوبريت من ثلاثة فصول لـ ليهار. قُدمت أول مرة بفيينا في 30 كانون الأول عام 1905. وضع نصها، المأخوذ عن هنري ميلاك، فيكتور ليون وليو شتاين.
الأدوار الرئيسية : هانا غلاواري «sop»، الكونت دانيلو «ten»، فالنسيين «sop»، كاميل «ten»، بارون ميركو زيتا «bar»، كاسكادا «ten».
قصة الأوبرا : تمتلك الأرملة هانا ثروة كبيرة خلفها لها زوجها المصرفي غلاواري. ولما كان من الهام بالنسبة لموارد بونتيفيدرو المالية أن تتزوج الأرملة رجلاً منها، لذا يسعى البارون زيتا لتهيئة ابن بلده دانيلو للزواج منها. أما الحبكة الفرعية في

الأوبـريـت فـتـتـعـلـق بـالمنـاغاة بين زوجة زيتا والضـــابط كاميل. تنتهي الأوبريت بإنقاذ بونتيفيدرو من الإفلاس.
حظيـت لـدى ظهورهـا بـنجـاح كبير، وهي مـا تـزال واحـدة مـن أكـثـر الأوبريتات شعبية.

Lysander – دور «ten» في أوبرا حلم ليلة صيف لـــ بريتين. هو واحد من العشاق الأربعة.

Lysiart – دور «bar» في أوبرا أوريانته لـــ فيبر. هو الفارس الذي راهن على قدرته إثبات عدم إخلاص أوريانته.

ملـــحق

شاكون للمؤلف توماسو فيتالي

1745-1663

وهي لآلة كمان مع مرافقة البيانو

segue
cresc.
mf
cresc.
f
cresc.
cresc.
ff
poco rit.
poco rit.
Tempo I.
ff largamente
Tempo I.
ff
sempre ff
ritard.
ritard.
bb

energico
cresc.
f restes.
bb

rall:.....
a tempo
a tempo
rall.
pp
con la parte
pp
ff largamente
pp
ff
molto marcato
bb

allarg.
allarg.
p dolce
trattenuto

bb

p
cresc.
p
cresc.
f
pp
f
f pp
pp
simile
cresc.
cresc.
bb

cresc. molto
allarg.
ff
allarg.
ff
allarg.
p
cresc.
allarg.
p
cresc
f
p
mf
p
cresc.
cresc.
f
f
bb

cresc.
cresc.
cresc.
ff
f
p

cresc.
cresc.

p
rallentando
tratt.
p cresc.
allarg.
f
cresc.
allarg.
mf
bb

espressivo
cresc.
cresc.
f
f

TOMMASO VITALI

CHACONNE

1996/11.

- مغامرة العشـــرينـات، ميلو وهونيجر؛ وجـان روي، ترجمة مفيد عرنوق؛ العدد 1996/12.
- شـكسـبير في دار الأوبرا (1): ونتون دين، ترجمة نيران اسماعيل ناجي؛ العدد 1997/15.
- شـكسـبير في دار الأوبرا (2): ونتون دين، ترجمة نيران اسماعيل ناجي؛ العدد1997/16.
- محن عباقـــرة الموســـــيقا العالميـــة وآخـــر أنفاســـــهم الزكيـــــة: بشـــير نطفجي؛ العدد 1998/17.
- إحياء العود الشرقي(1)، تاريخ الموسيقا العربية حتى مؤتمر القاهرة 1932: الشـــــــــريف محي الدين حيـــدر، جميـل بشـــير، منـير بشـــير: د. نبيـــل اللّو؛ العدد 1997/15.
- إحياء العود الشـرقي(2)، مدرسة بغداد، الشريف محي الدين حيدر، تجربة معهد الموسـيقا ببغداد: د. نبيل اللّو؛ العدد 1997/16.
- إحياء العود الشرقي(3)، عائلة بشير (عبد العزيز، جميل، منير): د. نبيل اللّو؛ العدد 1998/17.
- إحياء العود الشـــرقي(4)، جميل بشـــير: د. نبيل اللّو؛ العدد 1998/18.
- إحياء العود الشـــرقي(5)، منير بشـــير –1-: د. نبيل اللّو؛ العدد 1999/19.
- إحياء العود الشـــرقي(6)، منير بشـــير –2-: د. نبيل اللّو؛ العدد 1999/20.
- إحياء العود الشـــرقي(7)، منير بشـــير –3-: د. نبيل اللّو؛ العدد 1999/21.

- إحياء العود الشـرقي(8)، النهضة الغنائية المصرية: د. نبيل اللّو؛ العدد 2000/23.
- المدرسـة الرحبانية: رأي من الداخل باسـل ديب داوود؛ العدد 1999/21.
- كيف تُحلل الموسـيقا: سـيغموند سبيث، ترجمة لارا بنيان؛ العدد 1996/13.
- المتنبي ومنصـور الرحباني؛ إعداد سلمى قصاب حسن، العدد 25، 2001.
- عالمية الموسـيقا العربية: د. صـالح المهدي؛ العدد 1996/11.
- الموسيقا العربية في المغرب والأندلس: د. صالح المهدي؛ العدد 1997/15.
- العبثية والروحانية في موسـيقا إريك ساتي، زينة العظمة العدد 28 / 2003.
- الغنـاء والموسـيقا عنـد العرب بـين الجاهليـة والإسلام ، د. سهيل الملاذي، العدد 29 / 2003.
- في الموسـيقا العربية، د. نبيل اللو، العدد 29 / 2003.
- الموشـحات الأندلسـية في الأندلس، د. سـهيل الملاذي، العدد 2004/31
- الموسـيقا هي الروح، هـذا مـا يقوله لنا بلزاك، فريدريك آيت ـــ تواتي، ترجمة آني سيراداريان، العدد 2004/31
- الموسـيقا كأداة سـياسـية، زينة العظمة، العدد 2004/32
- بيتهوفن في حيـاتـه العـاطفية، ترجمة وإعداد كمال

فوزي الشرابي، العدد 2004/32

- راهن الموسيقا العربية وتحديات العصر، أ.د. محمود قطاط، العدد 2004/33
- التأليف الموسيقي العربي المعاصر، د. محمد الماجري، العدد 2004/33
- تأثر الموسيقا العربية بالبيئة المحلية، أ.د. نبيل شوره، العدد 2004/33
- الفيديو كليب وتكنولوجيا الأغنية ، ياسر المالح، العدد 2004/33
- العلاج بالموسيقا، د. نبيلة ميخائيل يوسف، العدد 2004/33
- نزار قباني والأغنية العربية : ياسر المالح، العدد 2005/34
- موسيقا إخوان الصفا: فتحي الخميسي، العدد 2005/36
- السبب الخفيف (فع): إدوار شمعون، العدد 2005/36
- أثر الموسيقا الإسبانية في اللحن والغناء العربي: ياسر المالح، العدد 2005/36
- موقع التراث المحلي والإقليمي في التربية الموسيقية: د. رتيبة الحفني، العدد 2005/37
- توظيف الألحان الشعبية في أغنية الطفل: إلهام أبو السعود، العدد 2005/37
- الغناء العربي المتقن وأعلامه (الحلقة الثانية) : د. سهيل الملاذي، العدد 2005/37

- كيف تستمتع بأوبرا: ميلتون كروس، ترجمة محمد حنانا، العدد 2005/37
- من قتل ريتشارد فاغنر: جورج ليبيرت، ترجمة كمال فوزي الشرابي، العدد 2005/37

أعلام

- بيير مونتو في ذكراه الثلاثين ـــــ فرنسا: رفعت بنيان؛ العدد 7 و 1994/8.
- هنري بورسيل: آني سيراداريان؛ العدد 1995/10.
- أشهر عازفي الآلات النافخة ـ جاز: أنس الجاجة؛ العدد 1996/12.
- رحيل المؤلف وعازف العود الكبير منير بشير خسارة كبيرة للموسيقا العربية والإنسانية: أحمد بوبس؛ العدد 1998/17.
- سفياتوسلاف ريختر؛ محور العبقرية: آني سيراداريان؛ العدد 1998/17.
- سير جورج شولتي؛ وداعاً يا مايسترو: حسان موازيني، العدد 1998/17.
- علي الدرويش المصري من خلال مؤلفاته الموسيقية واعماله الفنية: م. إبراهيم الدرويش المصري؛ العدد 1998/18.
- في ذكرى المعلم هنري شيرينغ: ترجمة ديالى حنانا؛ العدد 1999/19.
- مذكرات جورج شولتي: آني سيراداريان؛ العدد 1999/20.
- 1999، عام مشهود يصد ذكرى اثنين من أعلام الموسيقا العالمية: ريتشارد ويوهان شتراوس:

بشير نطفجي؛ العدد 1999/21.

- الراهب الفرنسيسكاني الشيطاني (جوسيبه تارتيني)؛ روك كلوبشيش، ترجمة ديالى حنانا، العدد 26، 2002.
- ابن سريج، خليل البيطار، العدد 28 / 2003.
- رجل خلف التمارين «أوتاكار سيفتشيك» ترجمة محمد حنانا، العدد 2003/28.
- ابن محرز «صناج الحواضر»، خليل البيطار، العدد 29 / 2003.
- الغريض فاتن الإنس والجن، خليل البيطار، العدد 30 / 2003.
- عبد الرحمن الباشا، ترجمة وإعداد سهير الأتاسي، العدد 30 / 2003.
- الموسيقار الفرنسي هيكتور بيرليوز، ترجمة وإعداد كمال فوزي الشرابي، العدد 30 / 2003.
- عمر البطش، عبقري الموشحات، د. محمود كحيل، العدد 2004/31
- معبد صاحب الحصون، خليل البيطار، العدد 2004/31
- سيد درويش لحن لا ينتهي، ياسر المالح، العدد 2004/31
- ألبينيث، د. نبيل اللو، العدد 2004/31
- مالك بن أبي السمح الطائي، خليل البيطار العدد 2004/32
- المسرح الغنائي وأحمد أبو خليل القباني، ياسر

المالح، العدد 2004/32

- المؤلف الموسـيقي المصـري جمال عبد الرحيم، د. غزوان الزركلي، العدد2004/32
- جميلـة سـيـدة مغنيات المدينة، خليل البيطار، العدد 2004/33
- فانسان داندي، د. نبيل اللو، العدد 2004/33
- إبراهيم الموصلي: خليل البيطار ، العدد 2005/34
- الموسـيقيان الكبيران غلينكا ودفوجـاك: ترجمـة وإعـداد كمـال فوزي الشـرابي، العـدد 2005/34
- اسحاق الموصلي: خليل البيطار، العدد 2005/35
- أسمهان : ياسر المالح، العدد 2005/35
- نيكولو بـاغـانيني: ترجمـة وإعـداد كمـال فوزي الشرابي، العدد 2005/35
- زرياب: خليل البيطار، العدد 2005/36
- إبراهيم بن المهدي الأمير المغني: خليل البيطار، العدد 2005/37
- المؤلف الموسـيقي جمال عبد الرحيم: د. غزوان الزركلي، العدد 2005/37

ملفـــات

- سيد درويش، العدد 1993/1.
- فولغفانغ أماديوس موتسارت، العدد 1993/1.
- بيتر ايليتش تشايكوفسكي، العدد 1993/2.
- البيانو، العدد 3 – 1994/4.
- موسيقا السينما، العدد 1994/5.
- قيادة الأوركسترا،العدد 1994/6.

- ريتشارد شتراوس، العدد 7 – 1994/8.
- حول العرض الأوبرالي الأول في سـوريا : دايدو واينياس، العدد 1995/10.
- فرانز شوبرت، العدد 1996/11.
- مانويل دي فايا، العدد 1996/14.
- أوبرات ريتشارد فاغنر، العدد 15 – 1997/16.
- يوهان براهمز، العدد 1997/16.
- كلود ديبوسي، العدد 1999/20.
- فريدريك شوبان، العدد 2000/22.
- ي . مينهوهين، العدد 2000/23.
- يوهان سيباستيان باخ، العدد 2001/24.
- موسـيقا الفترة السـوفيتية في روسـيا، العدد 2001/25.
- جوسيبه فيردي، العدد 2002/26.
- ايغور سترافينسكي، العدد 2002/27.
- لودفيغ فان بيتهوفن، العدد 28 / 2003.
- سيرغيه بروكوفييف، العدد 29 / 2003.
- ياشا هايفتس، العدد 30 / 2003.
- ديمتري شوستاكوفيتش: العدد 2005/34
- المغنون المخصـيون (Castati): ترجمة سـهير الأتاسي، العدد 2005/35
- ريتشارد فاغنر ، العدد 2005/36
- بابلـو كازالس، جـان ـ ميشـيل مولكو، ريمي لويس، ترجمة آني سيراداريان، العدد 2005/37

أعمـال

- أوبرا كارمن لبيزيه، شـابة عمرها عشـرون بعد

المئة؛ بشير نطفجي؛ العدد 1996/13.

- ريتشارد فاغنر والأوبرا (1): بشير نطفجي؛ العدد 1997/15.
- ريتشارد فاغنر والأوبرا (2): بشير نطفجي؛ العدد 1997/16 .
- كونشيرتات الكمان (1): تشايكوفسكي؛ مباهج جسدية محضة آن صوفي موتر، ترجمة حسان موازيني؛ العدد 1999/19.
- كونشيرتات الكمان (2): بيتهوفن؛ الأكثر نقاءً آن صوفي موتر، ترجمة حسان موازيني؛ العدد 1999/20.
- كونشيرتات الكمان (3): سيبيليوس؛ الأكثر تحليقاً آن صوفي موتر، ترجمة حسان موازيني؛ العدد 1999/21.
- كونشيرتات الكمان (4): بيلا بارتوك؛ الأكثر صدقاً آن صوفي موتر، ترجمة حسان موازيني؛ العدد 2000/23.
- أوبرا فيديليو لبيتهوفن: بشير نطفجي؛ العدد 2000/23.
- أسطورة مخلوقات بروميثيوس لبيتهوفن: بشير نطفجي؛ العدد 2000/23.
- أوبرا "بيللي باد" لبينجامين بريتن في دار أوبرا نانسي: فرانسوا لافون وباسكال بريسو، ترجمة آني سراداريان؛ العدد 3 و 1993/4.
- الكواكب ــ متتالية سيمفونية لغوستاف هولست: د. نبيل اللو؛ العدد 3 و 1993/4.

- هـــل ألف بيتهوفن « الســـــيمفونية العاشـــرة إيبينا »؟: خضر جنيد؛ العدد 3 و 1993/4.
- موســـيقا أفلام والت ديزني: ن. ســـيمســـولو، ترجمة مازن المغربي؛ العدد 1994/5.
- موتسارت ودابونتي ـــــ أوبرا دون جيوفاني: نذير جزماتي؛ العدد 1995/9.
- أوبرا دايـدو دراســـة دراميـة وتحليليـة: عمـاد مصطفى؛ العدد 1995/10.
- الأشـــكال الموســـيقية الأســـاســـية، تحليـــل سوناتـــا فالدشـــتاين لبيتهوفن؛ آ. كوبلاند، ترجمة محمد حنانا؛ العدد 1996/12.
- كـانتـاتـا كـارمينـا بورانـا لكارل أورف: محمد حنانا؛ العدد 1999/20.
- ديبوســـي؛ الأعمال الكاملة: د. نبيل اللو؛ العدد 1999/20.
- أوبرا بوريس غودونوف لموسورسكي (1) التمهيد والفصـــل الأول من النص الكـامـل: ترجمـة ديالى حنانا؛ العدد 1999/20.
- أوبرا بوريس غودونوف لموســورســكي (2) النص الكـامـل للفصـــلين الثاني والثالث: ترجمة ديالى حنانا؛ العدد 1999/21.
- أوبرا بوريس غودونوف لموســورســكي (3) النص الكامل للفصـل الرابع والأخير: ترجمة ديالى حنانا؛ العدد 2000/22.
- أوبرا عـايـدة تـأليف غوســـيبي فيردي: بشـــير نطفجي؛ العدد 1999/21.

- أوبرا فيـديليو لبيتهوفن: بشـــير نطفجي؛ العـدد 2000/23.
- أســطورة مخلوقات بروميثيوس لبيتهوفن: بشــير نطفجي؛ العدد 2000/23.
- كونشـــرتات الكمان (5)؛ آن صـــوفي مورتر، ترجمة حسان موازيني، العدد 25/ 2001.
- أوبرا البوهيمية لـ بوتشيني؛ إعداد نذير جزماتي، العدد 25، 2001.
- كارمينا بورانا لــ كارل اورف، النص الكامل؛ ترجمة موريس جلال، العدد 25، 2001
- كونشـــرتات الكمان (6)؛ آن صـــوفي مورتر، ترجمة حسان موازيني، العدد 26، 2002.
- أوبرا لا ترافياتا لـــــ فيردي؛ ترجمة نذير جزماتي، العدد 26، 2002.
- ثلاث أوبرات لـــــ ســـترافينســـكي؛ إعداد نذير جزماتي، العدد 27، 2002.
- أوبرا حب البرتقالات الثلاث لـــــ بروكوفييف، ترجمة نذير جزماتي، العدد 29/ 2003.
- أوبرا الطروادیون لـــــ بيرليوز، ترجمة نذير جزماتي، العدد 30/ 2003.
- أوبرا بينفينوتو تشيلليني لـــ بيرليوز، ترجمة نذير جزماتي، العدد 2003/30.
- أوبرا الناي السحري لـــ موتسارت، ميلتون كروس، ترجمة نذير جزماتي، العدد 2004/31
- أوبرا توسكا لــ بوتشيني، ميلتون كروس، ترجمة نذير جزماتي العدد 2004/32
- أوبرا فـاوســـــت، ميلتون كروس، ترجمـة نـذير

جزماتي، العدد 2004/33

- أوبرا كاتيرينا إيزمايلوفا، للمؤلف شوستاكوفيتش، ترجمة د. واهي سفريان، العدد 2005/35
- أوبرا إليكترا، للمؤلف ريتشارد شتراوس، ترجمة نذير جزماتي، العدد 2005/35
- أوبرا سالومي، للمؤلف ريتشارد شتراوس، ترجمة ديالى حنانا، العدد 2005/35
- أوبرا تريستان وإيزولده، إعداد د. واهي سفريان، العدد 2005/36
- أوبرا ذهب الراين، للمؤلف ريتشارد فاغنر، ترجمة محمد حنانا، العدد 2005/36
- أوبرا الفالكيري، للمؤلف ريتشارد فاغنر، ترجمة محمد حنانا، العدد 2005/36
- أوبرا زيغفريد، للمؤلف ريتشارد فاغنر، ترجمة محمد حنانا، العدد 2005/36
- أوبرا غروب الآلهة، للمؤلف ريتشارد فاغنر، ترجمة محمد حنانا، العدد 2005/36
- أوبرا حفلة راقص تنكرية للمؤلف ج. فيردي، ميلتون كروس، ترجمة ديالى حنانا، العدد 2005/37

كتب

- ترجمة يابانية لكتاب الموسيقا العربية للدكتور صالح المهدي: سلمى قصاب حسن؛ العدد 1999/19.
- كتاب ينتظر الترجمة، د. غزوان الزركلي، العدد 2004/33

- الموشحات ومصطلحاتها الفنية: عدنان بن ذريل؛ العدد 1993/1.
- السيمفونية: محمد حنانا؛ العدد 1993/2.
- الموشـح الأندلسـي والموشـح المشـرقي ـــــ دراســـة مقـارنة: علي هيثم مصـــري الدرويش؛ العدد 1994/5.
- البناء الموسيقي: آ. كوبلاند، ترجمة محمد حنانا؛ العدد 7 و 1994/8.
- الأشـــــــكال الموسيقية الأساسية - الشكل المقطعي: آ. كوبلانـد، ترجمـة محمد حنانا؛ العدد 1995/9.
- الأغنيـة العربيـة بين الإقليميـة والألحـان البيئيـة: صميم الشريف؛ العدد 1995/9.
- إمكانية اسـتخدام القوالب العربية في الموسـيقا السـودانية: د. عباس سـليمان السـباعي؛ العدد 1995/9.
- الأشـــــكال الموســـــــــيقية الأســـاسية ـــ شـــــكل التنويع: آ. كوبلاند، ترجمـة محمد حنانا؛ العدد 1995/10.
- أغاني الأطفال: حسين نازك؛ العدد 1995/10.
- الأوبرا: نذير جزماتي؛ العدد 1995/10.
- الأشـكال الموسيقية الأساسية، الشكل الفوغي: آ. كوبلاند، ترجمة محمد حنانا؛ العدد 1996/11.
- الأشـكال الموسـيقية الأسـاسية، شكل السوناتا: آ. كوبلاند، ترجمة محمد حنانا؛ العدد 1996/12.
- الأشـكال الموسـيقية الأسـاسـية، شـكل البريلود

والقصـــيدة الســـيمفونية: آ. كوبلاند، ترجمة محمد حنانا؛ العدد 1996/13.

- الأوبرا والـدرامـا الموســـيقيـة: آ. كوبلاند، ترجمة محمد حنانا؛ العدد 1996/14.
- كيف تُحلل الموسـيقا: سـيغموند سبيث، ترجمة لارا بنيان؛ العدد 1996/13.
- لُعب وأغاني الأطفال العراقية: حســـين قدوري؛ العدد 1996/14.
- الأغنية العربية: الكلمة-الموســـيقا-الأداء د. وليد غلمية؛ العدد 1999/19.
- الموســـيقا الآلية الفرنســـية في القرن التاســـع عشر: د. نبيل اللو؛ العدد 1999/19.
- الأغنية العربية: هاشم قاسم؛ العدد 1999/20.
- رد وتعقيب وتصـويب... إحياء العود الشـرقي؛ تجربة معهد الموســـيقا ببغداد: باســـم حنا بطرس؛ العدد 1999/20.
- باخ؛ مؤلفات الآلام والتوكاتا والفوغا، إعداد خضـــر جنيد، العدد 24، 2001.
- الثارثويلا، بابلوغالونس، ترجمة آني ســـيراداريان، العدد 2004/33

تيـــــارات

- التيارات الموســـيقية الأوروبية في العشـــرينات: باتريك تشـــيرنوفيتش، ترجمة مفيد عرنوق؛ العدد 1993/1.
- مـدارس تعليم العزف على آلات الكلافير والبيـانو من القرن السـادس عشر إلى بداية العشرين: د.

سحر ملحم :العدد 3 و 1993/4.

- الكمبيوتر أخيراً الكمبيوتر أولاً: المهندس رشاد أنور كامل؛ العدد 3و1993/4.
- فيروز والرحابنة في ساحة الشهداء ببيروت: سلمى قصاب حسن؛ العدد 7و1994/8.
- البحث عن الهوية القومية في الموسيقا الإسبانية: بيل كراوس ،ترجمة سوزان إيلوش؛ العدد 7 و 1994/8.
- الموسيقا العربية والهارمونيا: سليم سحاب؛ العدد 1995/9.
- الشروط الموضوعية لنجاعة النشاط الموسيقي على مشارف القرن الواحد والعشرين: أحمد عيدون؛ العدد 1995/9.
- تصور مستقبلي لتطور الموسيقا الشرقية نحو مفهوم شامل وموحد للمقامات الشرقية: د. فتحي صالح؛ العدد 1995/9.
- مستقبل الموسيقا العربية في القرن الحادي والعشرين: د. حمد عبد الله الهباد؛ العدد 1995/9.
- مستقبل الموسيقا العربية في القرن الحادي والعشرين: د. حسن عريبي؛ العدد 1995/9.
- السيمفونية في القرن العشرين: ستيفان والش، ترجمة باسل ديب داوود؛ العددين 9 و1995/10.
- الإبداع العربي في الموسيقا العالمية: توفيق الباشا؛ العدد 1995/10.

- عالمية الموسيقا العربية: د. صالح المهدي؛ العدد 1996/11.
- شوبرت، التجديد في سوناتات البيانو: سلمى قصاب حسن؛ العدد 1996/11.
- التراث عقدة العجز الإبداعي: محمد الفرقي؛ العدد 1996/12.
- التراث المصري بين الماضي والحاضر: رشا علي طموم؛ العدد 1996/12.
- موسيقانا: مانويل دي فايا، ترجمة د. حنان قصاب حسن؛ العدد 1996/14.

نظريات

- واقع سلالم الموسيقا العربية وآفاقها المستقبلية: حميد البصري؛ العدد 1993/2.
- أقدم موسيقا معروفة في العالم ـــــ السلم البابلي: راوول فيتالي؛ العدد 1993/2.
- نظرية الأجناس المتداخلة: الدكتور المهندس سعد الله آغا القلعة؛ العدد 3و1993/4.
- مخطوط عربي في تدوين الموسيقا ـ شمس الدين الصيداوي الدمشقي: د. بشير العضيمي، العدد 1994/5.
- التباين في تأثيرات البنية المقامية: د. هنري غونارد، ترجمة سلمى قصاب حسن؛ العدد 1994/5.
- أقدم موسيقا معروفة في العالم ـــــ المرحلة الأوغاريتية ـــ التدوين الموسيقي: راوول فيتالي؛

العدد 1994/6.

- مفهوم المقام لدى الموسيقيين البدو لغناء "أياي": د. عبد الحميد بن موسى؛ العدد 7و1994/8.
- الموسيقا العربية والهارمونيا: سليم سحاب؛ العدد 1995/9.
- تصور مستقبلي لتطور الموسيقا الشرقية نحو مفهوم شامل وموحد للمقامات الشرقية: د. فتحي صالح؛ العدد 1995/9.
- إمكانية استخدام القوالب العربية في الموسيقا السودانية: د. عباس سليمان السباعي؛ العدد 1995/9.
- عالمية الموسيقا العربية: د. صالح المهدي؛ العدد 1996/11.
- الكندي والموسيقا: عدنان بن ذريل؛ العدد 1996/11.
- ضوابط للأغنية العربية ومناهج لتطوير دراسة الموسيقا العربية المعاصرة: توفيق الباشا؛ العدد 1998/18.

آلات

- صناعة الآلات الوترية في فترة ما قبل العهد الكلاسيكي: فيكتور إيفانوفيتش نيكيفوروف، ترجمة نديم خلف؛ العدد 1993/2.
- مدارس تعليم العزف على آلات الكلافير والبيانو من القرن السادس عشر إلى بداية العشرين: د. سحر ملحم؛ العدد 3 و 1993/4.

- البيانو الشـــرقي: صـــميم الشـــريف؛ العدد 3 و 1993/4.
- رحلة البيانو: نشأته ـــ تطوره ـ أدبه: د. واهي سفريان؛ العدد 3و1993/4.
- بحث في مجال تصـــنيع الآلات الوترية - صـــناعة الآلات الوترية في فترة العهد الكلاسـيكي :فيكتور إيفـانوفيتش نيكيفوروف، ترجمة نديم خلف؛ العدد 3و1993/4.
- بحـث في مجال تصـــنيع الآلات الوترية - أنطونيو ســـترادیفـاري: فيكتور إيفـانوفيتش نيكيفوروف، ترجمة نديم خلف؛ العدد 3 و 1993/4.
- صـــنَّـاع الآلات الوترية الأوروبيون والروس: فيكتور إيفـانوفيتش نيكيفوروف، ترجمة نديم خلف؛ العدد 1994/6.
- الإعداد الموسيقي ـــــ وجهات نظر أولية في تدوين مؤلفات الكمان: رعد خلف؛ العدد 1994/6.
- مشـاكل تصـنيع الآلات الوترية في سـوريا: فيكتور إيفـانوفيتش نيكيفوروف ونـديم خلف؛ العـدد 7 و 1994/8.
- الباروك ـــــ بآلات زمانه أم بآلات عصـرنا؟: فيليب بوسـان، ترجمة آني سـراداريان؛ العدد 7 و 1994/8.
- الجنـك والجنكيـة: د. عبـد الحميـد حمـام؛ العـدد 1995/9.
- تحليل عملية تشـــكيل الصـــوت والتصـــنيف العام للآلات الموسـيقية النافخة: مومتشـيل جيورجييف، ترجمة د. سـليمان زيدية؛ العدد11 و 1996/12.

- آلة القانون: حميد البصري؛ العدد 1996/13.
- الترومبون: وولتر بيســـتون؛ ترجمـة معن أحمـد خليفة؛ العدد 1998/18.
- الموســيقا الآلية الفرنســية في القرن التاســع عشر: د. نبيل اللو؛ العدد 1999/19.
- الأســلوب الحديث في العزف على آلة الناي في مصـر خلال النصـف الثاني من القرن العشـرين: د. عاطف إمام فهمي؛ العدد 1999/20.
- تقرير عن الدراســة التي قام بها فريق مشــروع دراســة آلات الناي الفرعونية بالمتحف المصــري للتعرف على الســلم الموســيقي الفرعوني: أ. محمود عفت، أ. د. فتحي صــالح، روبرت كريبس؛ العدد 2000/23.
- تاريخ تطور آلة الترومبيت: فاليري لوبانوف، ترجمة د. سليمان زيدية؛ العدد 2000/23.
- بـاخ؛ الأورغن آلة القدر، جورج غييار، ترجمة كندة مفتي، العدد 24/ 2001.

تربيـــة

- حول التربية الموسـيقية: صلحي الوادي، ترجمة محمد حنانا؛ العدد 1993/1.
- متطلبـات الوضــع الموســيقي في ســوريـا والمعوقـات المحيطـة بـه: خضــر جنيـد؛ العـدد 1993/1.
- كـارل أورف والاتجـاهـات الحـديثـة في التربيـة الموسـيقية: إلهام أبو السعود؛ العدد 1993/3،4.
- رؤية جديدة لتعليم الموسيقا العربية في مختلف

مراحلها: إلهام أبو السعود؛ العدد 1994/6.

- مشـاكل التعليم الموسـيقي في العالم العربي: د. لويس إبسن الفاروقي؛ العدد 1995/9.
- علم النفس ومبادئ علم الاجتماع الموسـيقي في خدمة تعليم الموسـيقا العربية وتطويرها (1): محمـد كـامـل القـدسـي؛ العـدد 10و 11 و 12 و1995/13.
- الموسـيقا وبناء الأطفال المبدعين، دراسـة تحليلية بأسـلوب سـوزوكي (1): نورث نابوتي؛ العدد 1996/14.
- الموسـيقا وبناء الأطفال المبدعين، دراسـة تحليلية بأسـلوب سـوزوكي (2): نورث نابوتي؛ العدد 1997/15.
- الموسـيقا وبناء الأطفال المبدعين، دراسـة تحليلية بأسـلوب سـوزوكي (3): نورث نابوتي؛ العدد 1997/16.
- الموسـيقا وبناء الأطفال المبدعين، دراسـة تحليلية بأسـلوب سـوزوكي (4): نورث نابوتي؛ العدد 1998/17.
- الموسـيقا وبناء الأطفال المبدعين، دراسـة تحليلية بأسـلوب سـوزوكي (5): نورث نابوتي؛ العدد 1998/18.
- أغنيـة الطفـل في وسـائـل الإعلام: إلهـام أبو السعود؛ العدد 1999/19.
- الموسـيقا وبناء الأطفال المبدعين، دراسـة تحليلية بأسـلوب سـوزوكي (6): نورث نابوتي؛

العدد 1999/19.

- الموسيقا وبناء الأطفال المبدعين، دراسة تحليلية بأسلوب سوزوكي (7): نورث نابوتي؛ العدد 1999/20.
- الموسيقا وبناء الأطفال المبدعين، دراسة تحليلية بأسلوب سوزوكي (8): نورث نابوتي؛ العدد 1999/21.
- الموسيقا وبناء الأطفال المبدعين، دراسة تحليلية بأسلوب سوزوكي (9): نورث نابوتي؛ العدد 2000/23.
- الموسيقا وبناء الأطفال المبدعين (10)؛ نورث نابوتي، العدد 25، 2001.
- تعليم الموسيقا في المدارس العامة في اليابان والولايات المتحدة؛ نورث نابوتي، العدد 26، 2002.
- إشكالية العلاقة بين المنهج والمصطلح في عملية التدريس؛ د. محمد عزيز شاكر ظاظا، العدد 27/ 2002.
- الموسيقا وبناء الأطفال المبدعين، حول تعلم القراءة الموسيقية، نورث نابوتي، العدد 28 / 2003.
- الموسيقا وبناء الأطفال المبدعين، حول تحفيز القدرات عند الأطفال، نورث نابوتي، العدد 29 / 2003.
- أهمية التربية الموسيقية في العملية التربوية (الحلقة الأولى)، د. نبيل اللو، العدد 30 / 2003.
- أهمية التربية الموسيقية في العملية التربوية – الحلقة الثانية، د. نبيل اللو، العدد 2004/32
- حالم وآلة كمان ، وليام ستار، ترجمة هنا نور

الله، العدد 2004/32

- الطفل والغناء: د. رتيبة الحفني، العدد 2005/34
- تنمية المواهب الغنائية عند الأطفال: ألهام أبو السعود، العدد 2005/34
- وظيفة اللحن الشعبي في غناء الطفولة: د. علي عبد الله، العدد 2005/35

تاريخ

- التراث الموسيقي وروائع الآثار الموسيقية في المتحف الوطني بدمشق: بشير زهدي؛ العدد 1993/1.
- الموسيقا العربية والمتوسطية عبر العصور: توفيق الباشا؛ العدد 1993/2.
- زرياب من بغداد إلى الأندلس: خير الله سعيد؛ العدد 3 و 1993/4.
- في تاريخ الموسيقا العربية: جبرائيل سعادة؛ العدد 7 و 1994/8.
- الموسيقا عند إخوان الصفا: عدنان بن ذريل؛ العدد 7 و 1994/8.
- فلسفة الموسيقا والغناء عند التوحيدي: عزت السيد أحمد؛ العدد 1998/17.
- الأسلوب الحديث في العزف على آلة الناي في مصر خلال النصف الثاني من القرن العشرين: د. عاطف إمام فهمي؛ العدد 1999/20.
- المؤسسة الموسيقية الرسمية لدى عرب الإسلام الأول: د. عادل بالكحلة؛ العدد 1999/20.

- تقرير عن الدراسة التي قام بها فريق مشروع دراسة آلات الناي الفرعونية بالمتحف المصري للتعرف على السلم الموسيقي الفرعوني: أ. محمود عفت، أ. د. فتحي صالح، روبرت كريبس؛ العدد 2000/23.
- عائلة باخ الموسيقية؛ مارك فينيال، ترجمة ديانا جيرودي، العدد 24، 2001.
- باخ تواريخ كبيرة وأحداث؛ جورج غاد، ترجمة عبد الله موازيني، العدد 2001/24.
- كتاب الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني؛ محمود كامل وايزيس فتح الله جبراوي، العدد 25، 2001.
- موسيقا الفترة السوفييتية في روسيا؛ نبيلة أبو الشامات، آني سيراداريان، مازن مغربي، هبة أبو عابد، العدد 25، 2001.
- الملامح العلمية للموسيقا العربية؛ باسم حنا بطرس، العدد 27، 2002.
- لمحة عن تاريخ الرقص (مدخل إلى فن الباليه) د. غزوان الزركلي، العدد 30 / 2003.
- تلاميذ الشيطان، جورج غاد، ترجمة آني سيراداريان، العدد 2004/32
- كوزيما ليست والموسيقار ريتشارد فاغنر، ترجمة وإعداد كمال فوزي الشرابي، العدد 2004/33

- الموسيقا والعقل لأنتوني ستور: ترجمة مجيب

اسطواني؛ العدد 3و1993/4.

- الكمبيوتر أخيراً الكمبيوتر أولاً: المهندس رشاد أنور كامل؛ العدد 3و1993/4.
- علم الجمال في الموسيقا: عماد مصطفى؛ العدد 1994/5.
- موسيقا الفيلم: آ. كوبلاند، ترجمة سوزان إيلوش؛ العدد 1994/5.
- الموسيقا والسينما: محمد حنانا؛ العدد 1994/5.
- علم النفس ومبادئ علم الاجتماع الموسيقي في خدمة تعليم الموسيقا العربية وتطويرها (1): محمد كامل القدسي؛ العدد 10 و 11 و 12 و1995/13.
- اللون والموسيقا: باسل ديب داوود؛ العدد 1996/13.
- ماذا عن الموسيقا في رواية الغثيان؛ د. مها بياري، العدد 26، 2002.
- أنطون تشيخوف والموسيقا؛ نبيلة أبو الشامات، العدد 36، 2005.

جاز

- موسيقا الجاز: ك. هولر، ترجمة يمام بشور؛ العدد 1993/1.
- موسيقا الزنوج وأغانيهم الحزينة: نورث نابوتي؛ العدد 1993/2.
- الجاز في الموسيقا الجادة: ليونارد بيرنشتاين، ترجمة سوزان إيلوش؛ العدد 3 و1993/4.

- البيانو والجاز: أنس الجاجة؛ العدد 1995/9.
- أشهر عازفي الآلات النافخة ـ جاز: أنس الجاجة؛ العدد 1996/12.
- موسيقا الجاز والحداثة: زيغموند سبيث، ترجمة محمد أنس حمادة؛ العدد 1998/17.
- الجاز والموسيقا الكلاسيكية ليونارد بيرنشتاين، ترجمة محمد حنانا، العدد 2003/29.

معاجم

- معجم الموسيقا الغربية - حرف A: ظفر قسوات؛ العدد 1993/1.
- معجم الموسيقا الغربية - حرف B (1): ظفر قسوات؛ العدد 1993/2.
- معجم الموسيقا الغربية - حرف B (2): ظفر قسوات؛ العدد 3و1993/4.
- معجم الموسيقا الغربية - حرف C: محمد حنانا؛ العدد 3 و 1993/4.
- معجم الموسيقا الغربية - حرف D: محمد حنانا؛ العدد 1994/5.
- معجم الموسيقا الغربية - حرف E: محمد حنانا؛ العدد 1994/6.
- معجم الموسيقا الغربية - حرف F: محمد حنانا؛ العدد 7 و 1994/8.
- معجم الموسيقا الغربية - حرف G: محمد حنانا؛ العدد 7 و 1994/8.
- معجم الموسيقا الغربية - حرف H: محمد حنانا؛ العدد 1995/9.

- معجم الموسـيقا الغربية - حرف I : محمد حنانا؛ العدد 1995/10.
- معجم الموسـيقا الغربية - حرف J: محمد حنانا؛ العدد 1996/11.
- معجم الموسيقا الغربية - حرف K : محمد حنانا؛ العدد 1996/12.
- معجم الموسـيقا الغربية - حرف L: محمد حنانا؛ العدد 1996/13.
- معجم الموسـيقا الغربية - حرف M (1): محمد حنانا؛ العدد 1996/14.
- معجم الموسـيقا الغربية - حرف M (2): محمد حنانا؛ العدد 1997/15.
- معجم الموسيقا الغربية - حرف N: محمد حنانا؛ العدد 1997/16.
- معجم الموسيقا الغربية - حرف O: محمد حنانا؛ العدد 1998/17.
- معجم الموسـيقا الغربية - حرف P(1): محمد حنانا؛ العدد 1998/18.
- معجم الموسـيقا الغربية - حرف P(2): محمد حنانا؛ العدد 1999/19.
- معجم الموسيقا الغربية - حرف Q : محمد حنانا؛ العدد 1999/20.
- معجم الموسـيقا الغربية - حرف R (1): محمد حنانا؛ العدد 1999/21.
- معجم الموسـيقا الغربية - حرف R (2): محمد حنانا؛ العدد 2000/22.

- معجم الموســـيقا الغربية - حرف S (1) : محمد حنانا؛ العدد 2000/23.
- معجم الموســـيقـا الغربيـة - حرف S (2)؛ محمد حنانا، العدد 24، 2001.
- معجم الموســـيقـا الغربية - حرف S (3)؛ محمد حنانا، العدد 25، 2001.
- معجم الموســيقا الغربية - حرف T؛ محمد حنانا، العدد 26، 2002.
- معجم الموســيقا الغربية - حرف U؛ محمد حنانا، العدد 27، 2002.
- معجم الموســيقا الغربية - حرف V؛ محمد حنانا، العدد 27، 2002.
- معجم الموسيقا الغربية - حرف W؛ محمد حنانا، العدد 28 / 2003.
- معجم الموســـيقا الغربية - حرف X,Y,Z؛ محمد حنانا، العدد 29/ 2003.
- معجم أوبرا حرف A, B؛ محمـد حنـانـا، العـدد 2003/30.
- معجم أوبرا حرف C محمـد حنـانـا، العـدد 2004/31.
- معجم أوبرا حرف E, D محمـد حنـانـا، العـدد 2004/32.
- معجم أوبرا حرف F محمـد حنـانـا، العـدد 2004/33.
- معجم أوبرا حرف G محمـد حنـانـا، العـدد 2005/34.

- معجم أوبرا حرف H, I محمد حنانا، العدد 2005/35.
- معجم أوبرا حرف J محمد حنانا، العدد 2005/36.
- معجم أوبرا حرف K - L ، محمد حنانا، العدد 2005/37.

تذوق

- في التذوق الموسيقي، ترجمة محمد خليفة؛ العدد 1993/1.
- عملية الإبداع في الموسيقا، ترجمة محمد خليفة؛ العدد 1993/2.
- عناصر الموسيقا الأربعة - الإيقاع، ترجمة محمد حنانا؛ العدد 3و1993/4.
- عناصر الموسيقا الأربعة - اللحن، ترجمة محمد حنانا؛ العدد 3و1993/4.
- عناصر الموسيقا الأربعة - الهارموني، ترجمة محمد حنانا؛ العدد 1994/5.
- عناصر الموسيقا الأربعة ـــ اللون الصوتي، ترجمة محمد حنانا؛ العدد 1994/6.
- النسيج الموسيقي، ترجمة محمد حنانا؛ العدد 7 و 1994/8.
- البناء الموسيقي، ترجمة محمد حنانا؛ العدد 7 و 1994/8.
- الموسيقا الحديثة: ترجمة محمد حنانا؛ العدد

1997/15.

- من المؤلف إلى المؤدي إلى المســـتمع: ترجمة محمد حنانا؛ العدد 1997/16.
- انطبـاعـات عن اليـابـان: صـــلحي الوادي؛ العـدد 1996/12.
- كتـاب إغفـال الوصـــايـا لميلان كونـديرا: ريم كوزوروش؛ العدد 1996/12.
- اللون والموســـيقـا: بـاســـل ديـب داوود؛ العدد 1996/13.
- كيف تحلل الموسـيقا: سـيغموند سبيث؛ ترجمة لارا بنيان؛ العدد 1996/13.
- التنوع اللامحدود للموسـيقا : ليونارد بيرنشـتاين، ترجمة سوزان إيلوش؛ العدد 1997/15.
- الصــورة الصــوتية: آ. كوبلاند، ترجمة محمد أنس حمادة؛ العدد 1999/20.
- الموســـيقـا كعلاج: فيشـــاردا دايـاراتنـه راناتونغا، ترجمة ديالى حنانا؛ العدد 2000/23.
- باخ؛ الموســـيقا الغنائية والكورالية؛ د. نبيل اللو، العدد 24، 2001.
- باخ؛ البارحة واليوم وغداً، إعداد حسـان موازيني، العدد 24، 2001.
- باخ؛ الأســلوب الشـمولي، باتريك تشـيرنوفيتش، ترجمة آني سيراداريان، العدد 24، 2001.
- قيـل في بـاخ؛ إعـداد مـازن مغربي، العـدد 24، 2002.
- بيكاســـو والموســـيقا؛ اوليفيين بيرتاجيه، ترجمة

فادية مراد، العدد 2001/25.

- إعادة إحياء الموسيقا العربية؛ د. نبيل اللو، العدد 25، 2001.
- إحياء العود الشرقي؛ د. نبيل اللو، العدد 26، 2002.
- في الموسيقا العربية؛ د. نبيل اللو، العدد 27، 2002.
- أداء أعمال سترافينسكي؛ بيير باربييه، ترجمة أبان زركلي، العدد 2002/27.
- في الموسيقا العربية، د. نبيل اللو، العدد 28 / 2003.
- تحليل المقطوعة » دراسة رقم2 لآلة البيانو « للمؤلف الموسيقي وليد الحجار، د. غزوان الزركلي؛ العدد 29/ 2003.

تقنيات

- ملامح من التجربة الرحبانية في الأداء: سلمى قصاب حسن؛ العدد 1993/1.
- حول الأداء الغنائي: سلمى قصاب حسن؛ العدد 1993/1.
- تقنية الغناء الغربي: سلمى قصاب حسن؛ العدد 1993/1.
- تقنية الغناء العربي: سلمى قصاب حسن؛ العدد 1993/1.
- ديتريخ فيشر ديسكاو مغني باريتون القرن العشرين: فرانسوا لافونوباتريس بييون، ترجمة

رفعت بنيان؛ العدد 1993/2.

- وجهة نظر لسفيتلانا نافاسارتيان: سلمى قصاب حسن وميساك باغبودريان؛ العدد 3 و 1993/4.
- مدارس تعليم العزف على آلات الكلافير والبيانو من القرن السادس عشر إلى بداية العشرين: د. سحر ملحم: العدد 3 و 1993/4.
- الكمبيوتر أخيراً الكمبيوتر أولاً: المهندس رشاد أنور كامل؛ العدد 3و1993/4.
- روبرتو آلاجنا ـــــ التينور الشاعري: جورج جاد، ترجمة رفعت بنيان؛ العدد 1994/5.
- كلاوديو أبادو ـــ روح أوروبا: ريمي لويس، ترجمة رفعت بنيان؛ العدد 1994/6.
- قائد الأوركسترا ـــــــ موقع ومهام: د. واهي سفريان؛ العدد 1994/6.
- أسرار قائد الأوركسترا ـــــ ليونارد برنشتاين، ترجمة مازن المغربي؛ العدد 1994/6.
- الإعداد الموسيقي ـ وجهات نظر أولية في تدوين مؤلفات الكمان: رعد خلف؛ العدد 1994/6.
- هربرت فون كارايان ـــــــ قائد أوركسترا القرن العشرين: آني سيراداريان؛ العدد 1994/6.
- فيروز والرحابنة في ساحة الشهداء ببيروت: سلمى قصاب حسن؛ العدد 7و1994/8.
- فرانك بيتر زيمرمان ـــــــ الكمان الدافئ: جان ميشيل مولخو وجيرارد مانوني، ترجمة رفعت بنيان؛ العدد 1995/9.
- فاليري جيرجييف ـــــ قيصر مسرح كيروف: ريمي

لويس، ترجمة رفعت بنيان؛ العدد 1995/9.

- جيدون كريمر ـــــ كماني هو أنا: باسكال بريسو، ترجمة رفعت بنيان؛ العدد 1995/10.
- تحليل عملية تشـكيل الصـوت والتصـنيف العام للآلات الموسيقية النافخة: مومتشيل جيورجييف، ترجمة د. سليمان زيدية؛ العدد 1996/11.
- كلاوديو أبادو، ترجمة يمام بشور؛ العدد 1996/13.
- الأخت ماري كيروز، غناء شـــــرقي في باريس: أوليفييـــه بيللامي، ترجمة سلمى قصاب حسن؛ العدد 1996/14.
- مبـادئ التوزيع الأوركســـترالي (1) الوتريـات: ريمسكي ـــــ كورساكوف، ترجمة باسل ديب داوود؛ العدد 1996/14.
- مبـادئ التوزيع الأوركســـترالي (2) آلات النفخ: ريمسـكي ـــــ كورسـاكوف، ترجمة باسل ديب داوود؛ العدد 1997/15.
- مبـادئ التوزيع الأوركســـترالي (3) الآلات ذات القـدرة الصـــوتيـة المحـدودة: ريمســـكي ـــــ كورســـاكوف، ترجمـة بـاســـل ديب داوود؛ العدد 1997/16.
- مبـادئ التوزيع الأوركســـترالي (4) اللحن في الآلات الوترية: ريمسكي ـــــ كورساكوف، ترجمة باسل ديب داوود؛ العدد 1998/17.
- مبـادئ التوزيع الأوركســـترالي (5) اللحن في الآلات الوترية بالأوكتاف: ريمسكي ــ كورساكوف، ترجمة باسل ديب داوود؛ العدد 1998/18.

- مبادئ التوزيع الأوركسترالي (6) اللحن في آلات النفخ الخشبية والنحاسية: ريمسكي ـــ كورساكوف، ترجمة باسل ديب داوود؛ العدد 1999/19.
- مبادئ التوزيع الأوركسترالي (7) اللحن في مجموعات مختلفة من الآلات تجتمع معاً: ريمسكي-كورساكوف، ترجمة باسل ديب داوود؛ العدد 1999/20.
- مبادئ التوزيع الأوركسترالي (8) الهارموني في الوتريات: ريمسكي ـــ كورساكوف، ترجمة باسل ديب داوود؛ العدد 1999/21.
- مبادئ التوزيع الأوركسترالي (9) الهارموني في الخشبيات: ريمسكي ـــ كورساكوف، ترجمة باسل ديب داوود؛ العدد 2000/23.
- غلاس ومانوري: تألف أوبرا اليوم هو التحدي الحقيقي: حوار بين فيليب غلاس وفيليب مانوري، ترجمة يمام بشور؛ العدد 1997/16.
- الصورة الصوتية: آ. كوبلاند، ترجمة محمد أنس حمادة؛ العدد 1999/20.
- الأسلوب الحديث في العزف على آلة الناي في مصر خلال النصف الثاني من القرن العشرين: د. عاطف إمام فهمي؛ العدد 1999/20.
- شوبان؛ أستاذ البيانو الموهوب: أوليفييه بيللامي، ترجمة آني سيراداريان؛ العدد 2000/22.
- هل يمكن للهاوي عزف مقطوعات شوبان على البيانو: ليونيد غافريلوف، ترجمة مازن مغربي؛ العدد 2000/22.

- تقرير عن الدراسة التي قام بها فريق مشروع دراسة آلات الناي الفرعونية بالمتحف المصري للتعرف على السلم الموسيقي الفرعوني: أ. محمود عفت، أ. د. فتحي صالح، روبرت كريبس؛ العدد 2000/23.
- مبادئ التوزيع الأوركسترالي (10)؛ ريمسكي ــ كورساكوف، ترجمة باسل داوود، العدد 25، 2001
- نهاية التسلسلية؛ زينة العظمة، العدد 26، 2002.
- التقاسيم بين الإبداع والارتجال، د. نبيل شورة، العدد 27، 2002.
- تقاسيم آلة القانون بين التقليدي والمستحدث، د. أمل جمال الدين محمد عياد، العدد 35، 2005.

مقابلات

- سفيتلانا كاترنوزا: سلمى قصاب حسن؛ العدد 1993/1.
- الدكتورة رتيبة الحفني: سلمى قصاب حسن؛ العدد 1993/1.
- ملامح من التجربة الرحبانية في الأداء ــ مقابلة مع منصور الرحباني: سلمى قصاب حسن؛ العدد 1993/1.
- مقابلة مع آن صوفي موتر: جورج جاد وباتريك زيرسونوفيتش، ترجمة رفعت بنيان؛ العدد 1993/2.

- ديتريخ فيشـــر ديســـكـاو مغني بـاريتون القرن العشـرين: فرانسـوا لافون وباتريس بييون، ترجمة رفعت بنيان؛ العدد 1993/2.
- الأورغـــن في ســـوريا يحظى بالاهتمـــام ــ مقابلـــة مع كريســـتيان كوهن ومارتن لانغر؛ إلهام أبو السعود؛ العدد 3 و 1993/4.
- وجهة نظر لسفيتلانا نافاسارتيان: سلمى قصاب حسن وميساك باغبودريان؛ العدد 3 و 1993/4.
- روبرتو آلاجنا ـــــ التينور الشاعري: جورج جاد، ترجمة رفعت بنيان؛ العدد 1994/5.
- كلاوديو أبادو ـــ روح أوروبا: ريمي لويس، ترجمة رفعت بنيان؛ العدد 1994/6.
- عبد الرحمن الباشـا وبيتهوفن ــ التحدي الكبير: باتريس بييون، ترجمة رفعت بنيان؛ العدد 1994/6.
- فيروز والرحـابنة في سـاحة الشـهداء ببيروت ـ مقابلة مع رياض ســكر وجهاد ســكر: ســلمى قصاب حسن؛ العدد 7 و 1994/8.
- صلحي الوادي ـــ عقود من المساهمات: محمد حنانا؛ العدد 1995/9.
- فرانك بيتر زيمرمان ـــ الكمان الدافئ ـــ مقابلة بين جان ميشـيل مولخو وجيرارد مانوني، ترجمة رفعت بنيان؛ العدد 1995/9.
- فاليري جيرجييف ـــ قيصر مسرح كيروف: ريمي لويس، ترجمة رفعت بنيان؛ العدد 1995/9.
- د. سـمحة الخولي ـــــ علم وخبرة: نبيلة أبو الشامات؛ العدد 1995/10.

- جيدون كريمر ـــ كماني هو أنا: باسكال بريسو، ترجمة رفعت بنيان؛ العدد 1995/10.
- بسام نشواتي: محمد حنانا؛ العدد 1996/11.
- ميشـــيل دالبيرتو، عازف البيانو الذي لا يخطئ: باتريس بييون، ترجمة حســـان موازيني؛ العدد 1996/11.
- مينوهين، عزف الكمان بالحدس: جان ميشـــيل مولكو، ترجمة رفعت بنيان؛ العدد 1996/12.
- جان بيير رامبال، فن العزف على الفلوت: فيليب فينتوريني، ترجمة مازن المغربي؛ العدد 1996/13.
- غـلاس ومانوري: تأليف أوبرا اليوم هو التحـدي الحقيقي: حـــــوار بـــين فيليب غلاس وفيليب مانوري، ترجمة يمام بشور؛ العدد 1997/16.
- المدرسـة الرحبانية: رأي من الداخل باسـل ديب داوود؛ العدد 1999/21.
- مقابلة مع تون كوبمان؛ ترجمة هبة أبو عابد، العدد 2001/24.
- مقابلة مع المغنية رينيه فليمنغ؛ جورج غاد، ترجمة يمام بشور، العدد 2001/25.
- نوري رحيباني في دمشق، أجرت المقابلة نبيلة أبو الشامات، العدد 2002/26.
- حفل ســـيبقى في الذاكرة، مقابلة مع عازف البيانو غزوان الزركلي، العدد 2005/35.

أمســـيات

- حول أداء جوقة الفرح الدمشـقية: سلمى قصاب

حسن؛ العدد 1993/2.

- الفرقة السيمفونية الوطنية: سلمى قصاب حسن؛ العدد 1993/2.
- انطباعات عن كريمر: صلحي الوادي، العدد 1993/2.
- غزوان زركلي في دمشق: سلمى قصاب حسن؛ العدد 3 و 1993/4.
- العازف النرويجي جيل بيلكوند في مكتبة الأسد: سلمى قصاب حسن وطاهر ماملي؛ العدد 3 و 1993/4.
- حول أمسية همسة الوادي: سلمى قصاب حسن؛ العدد 1994/5.
- نجمي السكري في دمشق: سلمى قصاب حسن؛ العدد 1994/5.
- الموسم الثاني للفرقة السيمفونية الوطنية: سلمى قصاب حسن؛ العدد 1994/6.
- فيروز والرحابنة في ساحة الشهداء ببيروت: سلمى قصاب حسن؛ العدد 7و1994/8.
- مدرسة الباليه في دمشق: سلمى قصاب حسن؛ العدد 7 و 1994/8.
- المعهد الموسيقي الوطني اللبناني في دمشق: سلمى قصاب حسن؛ العدد 7و1994/8.
- موسيقا الحجرة والفرقة السيمفونية الوطنية: جمان عبيد؛ العدد 1995/9.
- العرض الأوبرالي الأول في سوريا ـــ دايدو وإينياس لهنري بورسيل: سلمى قصاب حسن؛

العدد 1995/10.

- الفرقة السيمفونية الوطنية، الموسم الثالث: سلمى قصاب حسن؛ العدد 1996/11.
- ثلاثي فاندرر الفرنسي لموسيقا الحجرة: جمان عبيد؛ العدد 1996/11.
- ديفيد رادج والفرقة السيمفونية الوطنية: جمان عبيد؛ العدد 1996/12.
- بيلار خواردو وسيباستيان مارينييه في دمشق: أيمن جرجور؛ العدد 1996/13.
- أوركسترا أطفال المعهد العربي للموسيقا بدمشق: ميساك باغبودريان؛ العدد 1996/13.
- الفرقة السيمفونية الوطنية في قصر العظم بدمشق: سلمى قصاب حسن؛ العدد 1996/13.
- فرقة كورال أطفال أوبرا باريس في كنيسة اللاتين بدمشق: سلمى قصاب حسن؛ العدد 1996/14.
- فرقة موسيقا الحجرة في كنيسة اللاتين بدمشق: حسان طه؛ العدد 1997/15.
- الفرقة السيمفونية الوطنية تختتم موسمها الرابع: سلمى قصاب حسن؛ العدد 1997/15.
- الفرقة السيمفونية الوطنية وفرقة موسيقا الحجرة؛ العدد 1997/16.
- فرقة برلين لموسيقا الباروك؛ العدد 1997/16.
- فرقة رباعي يواخيم الألمانية؛ العدد 1997/16.
- فرقة جوقة أطفال التشيك سيفيراتشيك؛ العدد 1997/16.
- أوركسترا شباب البحر الأبيض المتوسط: جمان

عبيد؛ العدد 1998/17.

- أمسيات الخريف للموسيقا العربية الأندلسية: سلمى قصاب حسن؛ العدد 1998/17.
- أوركسترا الاتحاد الأوربي لموسيقا الباروك: سلمى قصاب حسن؛ العدد 1998/17.
- الحفني والصعيدي والأوركسترا السيمفونية الوطنية: نبيلة أبو الشامات؛ العدد 1998/17.
- نجمي السكري؛ عودة متألقة: سلمى قصاب حسن؛ العدد 1998/17.
- الحفل السنوي للفرقة السيمفونية الوطنية في قصر الأمويين: حسان طه؛ العدد 1998/18.
- تجربة جديدة: سلمى قصاب حسن؛ العدد 1998/18.
- مجموعة وحيد القرن: نبيلة أبو الشامات، العدد 1998/18.
- الأوركسترا السيمفونية الوطنية في لوس أنجلس: إعداد حسان طه؛ العدد 1999/19.
- فرقة جوشيو ـــ يو شيواوكا ـــ فونا اليابانية للطبول: إعداد نورث نابوتي؛ العدد 1999/19.
- أمسيات الخريف للموسيقا العربية الأندلسية: إعداد نبيلة أبو الشامات؛ العدد 1999/19.
- ملتقى معاهد الموسيقا لدول البحر الأبيض المتوسط دمشق، 7-1998/11/12: إعداد حسان طه؛ العدد 1999/19.
- انطباعات عن ثلاثي أوشي لار: إعداد وائل

نابلسي؛ العدد 1999/19.

- التواصل الواضح بين الفرقة السيمفونية الوطنية والجمهور: نبيلة أبو الشامات؛ العدد 1999/21.
- لبانة قنطار تفوز في مسابقة الملكة اليزابيث: جمان عبيد العدد 2000/23.
- أمسيات الخريف الثالثة للموسيقا العربية الأندلسية: طارق سيد أحمد؛ العدد 2000/23.
- جلال الدين جوليان ويس؛ فرقة الكندي لإحياء التراث: سلمى قصاب حسن؛ العدد 2000/23.
- المجموعة النسائية للموسيقا العربية (تقاسيم): نبيلة أبو الشامات؛ العدد 2000/23.
- أمسيات الخريف الرابعة للموسيقا العربية الأندلسية؛ إعداد نبيلة أبو الشامات، العدد 25، 2001.
- الاستراتيجية الموسيقية لفرقة إنانا للرقص، د. غزوان الزركلي، العدد 2003/30.
- نادي الاستماع الموسيقي، تجربة تثير الفضول، ياسر المالح، العدد 2003/30.
- انطباعات حول عرض الفنانين الفرنسيين لأوبرا بيلياس وميليزاند، أبان الزركلي، العدد 2005/35.
- انطباعات حول عرض الفنانين الفرنسيين الراقص ، أبان الزركلي، العدد 2005/35.

مؤتمرات

- مؤتمر الموسيقا العربية ـــ القاهرة 1992: إلهام أبو السعود؛ العدد 1993/2.
- المؤتمر الثاني عشر للمجمع العربي للموسيقا

ـ عمان 1993: خضر جنيد؛ العدد 3 و 1993/4.

- مؤتمر ومهرجان الموسيقا العربية الثاني ـــــ القاهرة 1993: إلهام أبو السعود؛ العدد 1994/5.
- الدورة الثالثة عشر للمجلس التنفيذي للمجمع العربي للموسيقا ـــــ عمان 1994: خضر جنيد؛ العدد 1994/6.
- على هامش مؤتمر ومهرجان الموسيقا العربية الثاني ـ القاهرة 1993: إلهام أبو السعود؛ العدد 7 و 1994/8.
- الألحان السريانية حضارة حية ـــــ بيروت 1994: سلمى قصاب حسن؛ العدد 7 و1994/8.
- مؤتمر ومهرجان الموسيقا العربية الثالث ـــــ القاهرة 1994: إلهام أبو السعود؛ العدد 1995/9.
- المؤتمر الثالث عشر للمجمع العربي للموسيقا ـــ دمشق 1995: إلهام أبو السعود؛ العدد 1995/10.
- مؤتمر ومهرجان الموسيقا العربية الرابع ـــــ القاهرة 1995: إلهام أبو السعود؛ العدد 1996/14.
- مؤتمر ومهرجان الموسيقا العربية الخامس ـــــ القاهرة والإسكندرية 1996: إلهام أبو السعود؛ العدد 1997/15.
- مؤتمر الموسيقا التراثية الحية في آسيا والعالم الإسلامي ـــــ لاهور/الباكستان 1997: سلمى قصاب حسن؛ العدد 1997/15.
- مؤتمر ومهرجان الموسيقا العربية السادس ـ القاهرة (من 1-1997/10/10)، الإسكندرية (من 12-

1998/10/14): إلهام أبو السعود؛ العدد 1998/17.

- مؤتمر ومهرجان الموسيقا العربية السابع ـــ القاهرة (من 1-1998/10/10)، الإسكندرية (من 12 إلى 1998/10/16): إلهام أبو السعود؛ العدد 1999/19.
- ما الجديد في المؤتمر والمهرجان الثامن للموسيقا العربية في القاهرة: إلهام أبو السعود؛ العدد 2000/23.

مسابقات

- مسابقة نلسن في العزف على الكمان ـــ أودينس 1992: هيذر كورسباور، ترجمة أبية حمزاوي؛ العدد 1993/1.
- مسابقة رخمانينوف للبيانو ـــ موسكو 1993: سلمى قصاب حسن؛ العدد 1993/2.
- حول مسابقة تشايكوفسكي العالمية العاشرة ـ موسكو 1994: ديالى حنانا؛ العدد 7 و1994/8.
- مسابقة مارغو بابكيان الثانية للبيانو في بيروت: عايدة مومجيان، العدد 1998/17.
- الموسيقا الحديثة ومسابقة فالنتينو بوكي: إعداد اليكا بني، العدد 1999/19.
- مسابقة شوبان في وارسو: إعداد حسان موازيني؛ العدد 2000/22.
- لبانة قنطار تفوز في مسابقة الملكة اليزابيث: جمان عبيد؛ العدد 2000/23.

مهرجانات

- مهرجان اكسبو الموسيقي في معرض إشبيليا الدولي ـــ إشبيليا 1992: رفعت بنيان؛ العدد 1993/1.
- مهرجان إيفيان السنوي لعازفي موسيقا الحجرة: إيفيان 1992: روس تشارنوك، ترجمة منى رفقة؛ العدد 1993/1.
- الفنون الشعبية في مهرجان بصرى 1993 : أحمد بوبس؛ العدد 3و1993/4.
- مهرجان الثقافة الموسيقية السادس وأيام الإبداع الموسيقي ـــ حمص 1994: إلهام أبو السعود؛ العدد 1994/6.
- مهرجان الثقافة الموسيقية السابع وأيام الإبداع الموسيقي ـــ حمص 1995: إلهام أبو السعود؛ العدد 1996/11
- المهرجان الأردني الثاني لأغنية الطفل ـــ عمان 1995: إلهام أبو السعود؛ العدد 1996/11.
- مهرجان الجاز العربي الأوروبي الثاني ـ دمشق وحلب 1996: يمام بشور؛ العدد 1996/13.
- مهرجان الموسيقا الحيّة لبلدان المتوسط، الإسكندرية 1996: سلمى قصاب حسن؛ العدد 1997/15.
- مهرجان الجاز العربي الأوروبي الثالث من 2–1997/9/11: يمام بشور؛ العدد 1998/17.
- مؤتمر ومهرجان الموسيقا العربية السادس ـــ القاهرة (من 1-1997/10/10)، الإسكندرية (من 12-1998/10/14): إلهام أبو السعود؛ العدد 1998/17.

- قيثارة الروح؛ المهرجان الأول للترنيمة المسيحية بدمشق، العدد 1999/19.
- المهرجان الأردني الرابع لأغنية الطفل، عمان من 9/28 إلى 1998/10/3: إعداد الهام أبو السعود، العدد 1999/19.
- مهرجان بيت الدين 1998 ـــ لبنان: إعداد حسان موازيني، العدد 1999/19.
- ما الجديـــــد في المؤتمر والمهرجـــان الثامن للموسيقا العربية في القاهرة: إلهام أبو السعود؛ العدد 2000/23.
- المهرجان الدولي الخامس للموســـيقا العربية الأندلســـية؛ إعداد نبيلة أبو الشـــامات، العدد 27، 2002.
- مهرجان ومؤتمر الموسيقا العربية الحادي عشر في القاهرة ـ إعداد إلهام أبو السعود، العدد 28 / 2003.
- مهرجان ومؤتمر الموسيقا العربية الثاني عشر في القاهرة، إعداد إلهام أبو السعود، العدد 2004/32
- مهرجان الموسيقا العربية الأندلسية السادس، نبيلة أبو الشامات، العدد 2004/33
- مهرجان ومؤتمر الموسيقا العربية الثالث عشر، ألهام أبو السعود، العدد 2005/35

ندوات

- **ندوة حول الأغنية؛ مهرجان المحبة العاشر/اللاذقية (من 2-1998/8/14): سلمى قصاب حسن؛ العدد 1993/18.**

- ندوة الحفاظ على التراث الموسيقي العربي، إعداد إلهام أبو السعود، العدد 2004/33

ملاحق

- مقطوعة من موسيقا الجاز لـــ تشارلز هنري وهي لآلة البيانو، العدد 1993/1.
- مختارات من مؤلفات كارل أورف للأطفال، العدد 3و1993/4.
- مقطوعة آفا ماريا لـــ فرانز شوبرت وهي لآلة البيانو ، العدد 1994/5.
- مقطوعات لـــ ريتشارد شتراوس ودي فايا وألبينيث وغرانادوس وهي لآلة البيانو، العدد 7و1994/8.
- من مؤلفات صلحي الوادي، العدد 1995/9.
- من مؤلفات حسين نازك للأطفال، العدد 1995/10.
- سيرينادا لـ فرانز شوبرت، العدد 1996/11.
- من موسيقا الجاز (ساكسوفون)، العدد 1996/12.
- من موسيقا عبد الرحمن الخطيب، العدد 1996/13.
- سبع أغنيات شعبية إسبانية، العدد 1996/14.
- مقطوعة تشارداش لـــ ف. مونتي وهي لآلة الكمان مع البيانو، العدد 1997/15.
- رقصات هنغارية لـ براهمز وهي لآلة البيانو، العدد 1997/16.
- مقطوعات من المسرحية الغنائية «آني»، العدد

1998/17.

- من موسيقا منير بشير، العدد 1999/19.
- التمهيد والفصل الأول من النص الكامل لأوبرا بوريس غودونوف لـ موسورسكي، العدد 1999/20.
- النص الكامل للفصلين الثاني والثالث لأوبرا بوريس غودونوف لـ موسورسكي، العدد 1999/21.
- النص الكامل للفصل الرابع والأخير لأوبرا بوريس غودونوف لـ موسورسكي، العدد 2000/22.
- مقطوعات لـ شوبان وهي لآلة البيانو، العدد 2000/22.
- توكاتا وفوغ لـ ج.س. باخ، العدد 2001/24.
- موشحات أوركسترالية لـ توفيق الباشا، العدد 2001/25.
- مقطوعة «دراسة رقم 2» لآلة البيانو للمؤلف وليد حجار، العدد 2003/29.
- أغنية بلا كلمات لـ تشايكوفسكي وهي لآلة الكمان مع البيانو، العدد 2004/32.
- ست رقصات رومانية لـ بيلا بارتوك، وهي لآلة الكمان مع البيانو، العدد 2004/33
- سيريناد للمؤلف فرانز شويرت، وهي لآلة الكمان مع البيانو، العدد 2005/34
- مينويت للمؤلف بوكيريني ـ غافوت للمؤلف لولي، لآلة الكمان مع البيانو، العدد 2005/35
- شاكون للمؤلف توماسو فيتالي وهي لآلة

نشاطات

- مركز الموسـيقا العربية والمتوسـطية: نبيلة أبو الشامات، العدد 34 / 2005