مجلة فصلية تصدر عن وزارة الثقافة ـ دمشق
الجمهورية العربية السورية

العدد /2006/41

المراسلات باسم رئيس التحرير : مجلة الحياة الموسيقية
ص.ب : 31936 ـ دمشق ـ الجمهورية العربية السورية
E-Mail: musiclife@mail.sy

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

سـعر العـدد : 60 ليرة سورية

الحياة الموسيقية

مجلة فصلية تصدر عن وزارة الثقافة ـ دمشق
الجمهورية العربية السورية

رئيـــس التحـــرير : محمـــد حنانـــا

أمـــين التحـــرير : د. نبيـــل اللـــو

هيئـــة التحـــرير : د. غـــزوان الـــزركلي

إلهـــام أبو الســـعود

محمد نور الدين البزم

الإخـــــــــراج

الفـــني :

المحتويات

■ كلمـــة العـدد

رئيس التحرير 6

■ دراسات وأبحاث

ـ أطوار الغناء الريفي العراقي

يحيى الجابري 8

■ أعـــــلام

ـ مُخارق نجم المجالس وعاطف الظباء

خليل البيطار 29

ـ من أعلام الملحنين العرب

محمد محسن

إعداد إلهام أبو السعود 44

■ ملف العدد

ـ فولفغانغ أماديوس موتسارت
ترجمة وإعداد ديالى حنانا 55

ـ الفصل الأخير من حياة موتسارت
إعداد د. واهي سفريان 72

ـ موتسارت ووالده في إيطاليا، جورج غاد
ترجمة د. كمال فوزي الشرابي 100

ـ حقائق مغلوطة وأساطير حقيقية حول موتسارت، مارك فينيال
ترجمة د. كمال فوزي الشرابي 121

ـ موتسارت وظهور الأنا، باتريك تشيرنوفيتش
ترجمة أبان الزركلي 131

ـ حـــوار حول موتسارت
إعداد د. واهي سفريان 149

ـ الأوبرا الهازلة عند موتسارت
إعداد د. نبيل اللو 182

■ معجـم

ـ معجـم الأوبـــرا حـــرف **P**
إعداد : محمد حنانـا 198

كلمة العـــدد

كنـا نشـــرنـا في العدد الأول من مجلة الحياة الموســـيقية ملفاً صـغيراً حول موتسـارت بمناسـبة مرور مئتي عام على وفاته. وفي هذا العام /2006/ تحتفل النمسـا ومعها سـائر العواصـم الموسـيقية الغربية، وجميع المؤسسات الموسيقية في العالم، بمرور 250 عاماً على ولادة فولفغانغ أماديوس موتســـارت معجزة الموســـيقا عبر تاريخها كله.

وبهذه المناسبة عدنا لنضـمِّن عددنا هذا ملفاً موسـعاً إلى حد ما عن موتســـارت الذي دُعي أيضـــاً بمعجزة الطبيعة. وقد حاولنا في هذا الملف تسليط الضوء على ما أنجزه من أعمال تبدو مذهلة، كماً وكيفاً، إذا ما أخذنا بالحسـبان موته المبكر وهو في شـرخ الشـباب وفي أوج النضـج والعطاء. ويعتقد النقاد، بل يجزم بعضـهم، أنه لو قيض لـه أن يحيا حياة أطول لما جفت ريشـــته ولما هجرته قدرته على الخلق والاكتشـاف، ولما فارقته مخيلته الموسـيقية المدهشـة. ويبدو ذلك صـــحيحاً إلى حد كبير. فمنذ أن بدأ التـأليف وهو في الخـامســـة من عمره حتى وفـاتـه وهو في الخـامســـة والثلاثين لم يضـعف تدفُّق سيل إبداعه، ولم تخبُ شـعلة إلهامه. ويكفي أن نذكر أنه ألف في السـنة التي توفي فيها سـتة أعمال هامة وكبيرة لم تخل منها صالات الحفلات الموسيقية حتى يومنا هذا.

حاولنا أيضـاً تسـليط الضـوء على شـخصـيته وتكوينه الفريد وعالمه الروحي وطريقة عمله. وعلى علاقته بالمؤسسـة الموسيقية الرسمية والدينية، وبارستقراطية فيينا وبالمناخ الموسيقي الذي كان سائداً في فيينا وفي عواصم الموسيقا الأوربية.

إننـا بإعدادنا هذا الملف المتواضـــع عن موتســـارت، ونقول المتواضـع، مقارنة مع ما نُشـر حوله من كتب ومقالات ودراسـات وتحليلات، نكون قد سـاهمنا مسـاهمة ضـئيلة في تذكير، ولا نقول تعريف، لأن الكل يعرفه، محبي الموسـيقا والمهتمين بها بضـرورة السـعي الدائم إلى اكتشـاف عالم موتسـارت وكنوزه، وضـرورة الاقتراب الدائم من موسيقاه التي «لو مسها حجر مسته سراء».

رئيس التحرير

أطوار الغناء الريفي العراقي

د ر اسة و تحليل

يحيى الجابري*

المقدمة :

انطلق وادي الرافدين بحضـــارته الســـومرية والبابلية، وبنيت أكبر الإمبراطوريـات الإنســـانيـة التي عرفهـا الإنســـان على هذه الأرض، والتي لعبت دوراً مهماً في بناء الحضارات الأخرى، التي تعلمت من خزين حضـــارة العراق الموروثات الموسـيقية والغنائية

* عضو اللجنة الوطنية العراقية للموسيقا ـ مدير بيت الغناء الريفي

والســـياســـية والعلمية، ولبت إحتياجات الإنســـانية لهذه العلوم والموروثات التي ولدت في العراق.

العراق أول مهد لأول آلة موسـيقية عرفها الإنســان على هذه الأرض قبل ســتة آلاف وخمســمئة ســنة قبل الميلاد. ومن العراق انتشــرت هذه الآلات الموســيقية وتأثر بها الآخرون الذين ابتكروا آلاتهم الموسيقية على أساس الآلة الموسيقية العراقية.

الغنـاء والتراتيل الدينية التي اســتخدمت في المعابد والطقوس الدينية قبل ســتة آلاف وخمســمئة ســنة خلت، ابتكرها العراقيون وعرفوها ودونوها لتصبح رمزاً دينياً واجتماعياً يُمارس في الأعياد والأفراح والأحزان والعبادات المختلفة، كوســيلة معبرة نابعة من ضميرهم وقلبهم وتعبيراً صادقاً لخلجاتهم الإنسانية.

ومن هذه الألوان الغنائية والموســيقية الموروثة التي تميز بها أهـل العراق دون غيرهم أطوار الغنــاء الريفي والغنــاء البـدوي والمقام والألوان الغنائية الأخرى.

إن الـغنــاء الـريـفـي الـعراقي تعبير وابتكـار وخطــاب ورد وامتعاض على ما يقاســيه وما يعانيه الإنســان البســيط، الفلاح والصــياد في تلك المناطق، فهي صــرخة مدوية بوجه الإقطاعي والســركال* والحاكم الجائر والظالم، وهي رفض لواقع المرض والجهل والجوع والقهر الاجتماعي التي تفشت في تلك المناطق من جنوب العراق وغربه وشماله ووسطه، بسبب المواقف السياسية والاجتماعية والفئوية الضــيقة، وحكم المســتبد لشــرائح المجتمع العراقي في تلـك المنـاطق. إن أطوار الغنـاء الريفي العراقي والتي تقدر بســتين طوراً مختلف الألوان المقامية الموســيقية وطرائق الأداء واختلاف الأساليب، انتشرت في عموم قرى وقصبات ومدن جنوب العراق أكثر من غيرها من المناطق الأخرى,

* السركال : هو الشخص الذي يمثل الاقطاعي ويدير أعماله المختلفة ويبسط سلطته على الفلاحين الفقراء.

لأن جنوب العراق لاقى الإهمـال والتهميش والعزل بشـكل واسع وواضح بسبب الحكومات المتتالية التي كانت سياساتها ذات نظرة ضيقة لسكان هذه المناطق، وجراء هذه التصرفات والتهميش والحرمان من أبسط حقوق هؤلاء الناس ازدادت الوسائل والطرائق في رفض هذا التعامل وهذه التصـرفات. ولغرض رفع الحيف عن هؤلاء النـاس ازدهرت هـذه الأطوار وكثرت اسـتخدامـاتهـا وتوظيفاتها للرد على ما يلاقونه من ظلم وحرمان لأبسـط سـبل الحياة الحرة الكريمة.

تعرضـت هذه الأطوار إلى الانقراض والتغيب عن سـاحة العطـاء الثقافي والفني كموروث خـالد وجزءاً مهماً من إرث وادي الرافدين، بحيث لم يبقَ مما مجموعه سـتون طوراً إلا أربعة عشـر طوراً فقط. أمـا باقي الأطوار فقد فقدت وهُمشـت وغابت بسـبب الإهمـال والترك المتعمـد. ممـا حـدا بي كواجـب وطني وحبـاً في موروثـات أهلنـا وأجدادنـا الخـالدين للتحرك بشـكل غير طبيعي وبنكران ذات ومنذ خمسـة وعشـرين عاماً من الترحال والتنقل بين القرى البعيـدة ومنـاطق الأهوار وريف البـاديـة متـأبطـاً أجهزتي الصـوتية والصورية لأقابل سكان تلك المناطق وشيوخها ومطربيها لجمع ما أسـتطيع جمعه من هذه الأطوار من منابعها الحقيقية ومن أهلها الذين مارسوا غناءها وكتبوا أبوذياتها.

لم تخلُ رحلتي هذه من المعاناة والصـعاب ومخاطر الطريق لجمع هـذا الإرث النـادر من أطوار الغنـاء الريفي العراقي، واسـتطعت بفضـل الله والجهود الشـخصـية إلى جمع أطوار انقرضـت وغابت واندثرت ولم يعرف عنها شـيء وبث الحياة فيهـا من جديد لتصـطف مع قريناتها الأطوار الريفية الأخرى. كمـا قمت لأول مرة «كموسـيقي وباحث متخصـص» بتدوين وتحليل هذه الأطوار موسـيقياً وتسـجيل طرائق غنائها علمياً لأضـعها تحت تصـرف محبي الغناء الريفي العراقي، وإتحاف المكتبـة الصـورية والمقروءة بوثـائق نـادرة جداً ليطَّلع عليهـا

المتخصـصـون والباحثون وطلاب العلم والمطربون عموماً. كما أن هذه الوثائق الصـوتية والصـورية والموسـيقية سـتلعب دوراً مهمـاً في الحفاظ على هذا الموروث الخالد ومنع الآخرين القليلي الخبرة والـدرايـة بهـذه الأطوار من التشـــويـه والاجتهـاد وخلط المعلومات دون وازع وشـــعور بالمســؤولية تجاه هذا الموروث الذي وصـل إلينا نقياً غير مشـوَّه، وعلينا فعل ذلك حينما نتعامل مع هذا الموروث الموسيقي الغنائي.

إن الأطوار الريفية جزء مهم من حضارة العراق الموسيقية والغنائية والأدبيـــة الشـــــعرية في كتابـــة الأبوذية والدارمي والأزهيري والقريض. وقـد أهتم هـذا الكتـاب بـالطقوس الاجتماعية والأزياء الشعبية ومصادر ولادتها وطرح معلومات نادرة جداً عن هذه الأزياء وعن الآلات الموســـيقية والإيقاعية التي رافقت الغناء الريفي ومصادر ولادتها وقياساتها وألوانها.

إضـافة إلى التوصـيات والمقترحات التي دونتها في كتابي هذا لأضـعها أمام المسؤولين للحفاظ على هذا الموروث الخالد الـذي تميز بـه العراق دون الـدول العربيـة الأخرى، ومن هـذه المقترحات ولادة معاهد موسـيقية غنائية خاصـة بالغناء الريفي والبـدوي والأغنيـة الكرديـة والتركمـانيـة للحفـاظ على هـذا الموروث العراقي الأصـيل لشـعب واحد أصـيل هو الشـعب العراقي.

قدرنا الله لخدمة تراثنا وحضـــارتنا الأصـــيلة ولخدمة شـــعبنا العراقي شعب الإبداع والتقدم... ومن الله التوفيق.

الفصـل الأول

الأبوذيـــة

الأبوذية ضـرب من ضـروب الشـعر الشعبي ويتألف من أربعة أشـطر ثلاثة منها جناس، والرابع نسـميه (القفل) وينتهي إما بالهاء

أو الياء، ويعطي معنى للشـــطر الثالث من الأبوذية ويكمل محتواه وغايتـه. والأبوذيـة شـــعر من البحر الوافر كما ذكرت في مؤلفات الخليل بن أحمد الفراهيدي.

مُفاعَلَتُن مُفَاعَلَتُن فُعولُنْ

ما معنى الأبوذية

اختلفـت الآراء واختلطـت الاجتهـادات بمعنى الأبوذيـة ومصدرها، نطرح هذه الآراء لنأخذ منها حقيقة معنى الأبوذية:

1ـــ يقول الأب (أنستاس ماري الكرملي)* إن الأبوذية جاءت من معنى أبو الأذية، فالإنســان الذي وقع عليه الحيف والأذى ابتكر الأبوذيـة ليعبر عن معـانـاتـه هذه. وبدأ بكتـابـة الأبوذيـة وغنـائها بطرائق مختلفة، والتي نسميها بأطوار الغناء الريفي.

2ـــ أما الأستاذ (فاروق العمري)** فنسبها للثقافة اليونانية. وتحت اسم الأبوذة واسـمها بالإنكليزية إيبودي (Epodes) أما في الفرنسـية فهي يبودي (Pes Epodes) وهي ربـاعيـة. وهـذا التعريف بعيـد عن الحقيقة لأننا لم نجد في الثقافة اليونانية ما يشبه كتابة الأبوذية.

ولو كانت الأبوذية من أصل يوناني حسب رأي الأستاذ فاروق العمري لوجدنا ما يشبهها في نظم الشعر اليوناني.

3ـــ سميت الأبوذية بالعبودية نسبة إلى حسين العبادي، وهو أول من غنَّى الأبوذية وكتب شـــعرها وتميز بها وســـميت بالعبودية حتى مطلع الأربعينيـات. وحســـين العبـادي من ســـكـان الجبـايش من

* ـــــ الأب أنستاس ماري الكرملي: هو العلامة أنستاس بن ماري بن جبرائيل بن يوسف بن عواد الكرملي المولود في بغداد عام 1866 من أب لبناني وأم عراقية، نزح والده من لبنان إلى بغداد عام 1850 وصارت له وطناً.

** ـــــ فاروق العمري : الأستاذ الباحث فاروق بن نوري بن بشير العمري من مواليد بغداد عام 1936، حاصل على شـهادتين في الحقوق والهندسة، باحث ومتخصص في مجالات شتى وخاصة في مجال الموسيقا والغناء.

محافظة ذي قار، وعاش حسين العبادي في عصر ناصر باشا رئيس قبائل المنتفك في ذي قار، وتوفي وهو في عامه التسعين.

وأنا الباحث والمتابع لأصل الأبوذية، أقول إن الأبوذية نوع من أنواع الأدب الشعبي العراقي، ومن ابتكار العراقيين في هذه المناطق، والأكثر تماساً باسم الأبوذية هو حسين العبادي. وسميت بحق بالعبودية ولا غير ذلك.

طيب وماي دهن الورد منهل
عركه وخجل من البدر منهل
أحبك يا نديمي أنا منهل
والله ولا تظن ظنه رديه

تقسم الأبوذية من النمط الشعري الشعبي الواحد إلى قسمين:

الشعر الشعبي المطلق

تكتب بالصيغة الشعرية المعروفة، ثلاثة أشطر وشطر رابع ينتهي إما بالياء أو الهاء ونسميه بالعامية (القفل) يعطي معنى الشطر الثالث وهنا الاختلاف ليس بطريقة كتابة هذه الأبوذية وإنما تعتمد على فكرة الشاعر وعلى ترجمة إحساسه الذاتي.

مثال :

جرعت الهظم وإني طفل مو شاب
مصايبنه تشيب الرأس مو شاب
راسي من سنين ألظنك مو شيب
لكن شاب من هم العليه

مثال آخر :

بعد إخوان ماكو نسب لو هل
سبب محد ينشف الدمع لو هل
صرت عدهم عبالك صفر من هل
من أجبل تصد كله عليه

أبوذية المولد

والمولد معناها أن الشـــاعر يكتب بأحاســـيس غيره وليس بأحاسيسه هو، وهذا ما يختلف به شاعر المطلق عن شاعر المولد. كما أن شاعر المولد يستند في كتابة أبوذية على أساس وجود شعر القريض الجاهز الذي يستوحي أبوذيته على أساس أحاسيس غيره من الشعراء.

مثال : للشاعر المرحوم الحاج ياسين العودة من قضاء الرفاعي

يقولـونَ لثمُ الغانيـاتِ محـرَّمٌ وسـفكُ دمـاءِ العاشـقينَ مباحُ
لا بدَّ من حيِّ الحبيبِ زيارةٌ ولو رُكزَتْ حولَ الخيامِ رماحُ

روحي برشـف خـدك مـن عداها
أحب وصلك وهايك مــن عداهـا
افراكك يوم أحملـه مـن عداهـــا
أزورك لو تصـير أحــزاب إليــه

1ـ أبوذية المشط

وسـميت الأبوذية بالمشـط لأنها تشـبهه في تسـلسـلها وتعاقبها أسـنان المشـط، وهي مجموعة من الأبوذيات المؤلفة بنفس طريقة الأبوذيـة المطلق لكن دون رابع (القفـل) والـذي يـأتي بعـد انتهـاء المناظرة الشـــعرية التي تحدث بين الشـــعراء في مجالس الشـــعر والطرب.

مثال:

حبيبي إنت أنقى من الذهب وصفه
حسنك مثل كمره بسواد الليل وصفه
وصـــرت إنتَ للمعـــلول وصفـــه
مـــن أثر هجرانك يحلو الطـول بيداي

وصرت آنــه بغرامك ســاكن البيــداي
حيل وياي كل الجره والصار من إيداي
جبــت الألـــم وتحملت الأذيّـــــه

وهكذا تدور الأبوذيات حتى تنتهي الحلقة الشــعرية بالشــاعر الذي بدأ أول وصلة ليضع الشطر الرابع القفلة.

2ـ الأبوذية المدورة

لا تختلف الأبوذيـة المـدورة عن الأبوذيـة المعروفة، وهنا نؤكد صـفة شـعرية تلازم كتابة الأبوذية المدورة، وهي أن الشـطر الثالث من الأبوذية يأتي ناقص المعنى، فيأتي الشـــطر الرابع ليكمل معنى الأبوذية.

عكلي يا ترف حبــك وجـن بيـك
من الجوري يا محبوب وجن بيك
إجيت إنتَ على وعدك وجن بيك
ليــالي الفــرح وأيــامي الزهيـــه

3ـ الأبوذية المنثورة

المنثورة أي بــالمعنى العــامي (المطشـــرة)، وهـذا النوع من الأبوذيـات يكتب بشـــكل اعتيادي ومؤلف من أربعة أشـــطر كما في الأبوذيـات الأخرى، لكن يختلف عن الأبوذيـات بـأن الشـــاعر الـذي يكتب الأبوذيات المطشرة أو المنشورة يجد نفسه غير مكتف بالأشطر الأربعة التي كتبها فيلجأ إلى كتابة مقاصــيد شــعرية أو حواشــي بعد الشطر الثاني، ثم يعود إلى الشطر الثالث ثم يقفل بالشطر الرابع.

مثال :

لا تظن يجبر كسر ضلعي ويلتم
أفراك خلف بكلبي ويلتم
خلص كلبي

شده بالي
تلف عقلي
زادونّي
الثريا اله شمل سبعه وتلتم
وإنه وحيد حبيبي وشح عليه

4ـ الأبوذية المطرزة
والتطريز معناه أن يضـع الشـاعر اسم حبيبته أو رمزاً لأسـمها في صدر الأبوذية ليتغنى بها لأنه لا يستطيع البوح بذلك.

5ـ الأبوذيات الأخرى
مختلفة الأغراض، فمنهـا للشـــكوى والتوجع والهجر والفراق والأفراح ولقـاء الحبيبة وأغراض أخرى، ولكن يبقى الأســـاس في بناء الأبوذية وتتغير استخداماتها وأغراضها كما ذكرنا.

نماذج من الأبوذيات :
صب الجاي (الشاي) بيدك وانتَ هيله
أو جميع الحسن عندك وانتَ هيله
زيح اتراب لحدي وانتَ هيله
تهيله انتَ ويهل دمعك عليه

من مثلي احترك بالشوك منواي
وانتَ اللي كلت يا ربع منواي
افكر تالي عمري لاوين منواي
جرعت المُر مـن غصبن عليـه

الطـــور
معنـاه الطريقـة في الأداء لنوع من أنواع الغنـاء المبني على السـلالم الموسـيقية المعروفة.. كما أن الطور يعني الأسـلوب الذي يعتمده المغني وطريقته الخاصـــة في الغناء. ولكل مطرب صـــفات

وبصـــمات وطرائق أداء لهذا الطور أو ذلك، فمن الأطوار التي حملت اسم مكتشفيها وأسماء المدن التي ولدت فيها وأسماء القبائل والعشـــائر وأســـماء المقامات الموســـيقية والحرف والطقوس الاجتماعية الأخرى التي يزاولها أهل الجنوب وريف البادية.

وخلال هذا الفصـــل ســـنقوم بتصـــنيف هذه الأطوار حســـب مسمياتها وطرائق أدائها، بعض هذه الأطوار انقرضت وغابت عن ساحة غناء الأطوار الريفية، وبجهد شخصي ومتابعة حثيثة أعيدت العشرات من هذه الأطوار وولدت من جديد وبثت فيها روح الحياة، وبعضـــها زُجَّ في المهرجانات التراثية المركزية التي قمت لأول مرة بتنفيذها على مســـارح بغداد المهمة والتي عُدَّت محطة انتقال بالأغنية الريفية من الأداء والأسماء المعدودة والضيقة إلى ممارسة جماهيرية شـــعبية اشـــترك فيها مطربون جاؤوا من المحافظات عموماً ليشـــاركوا في هذه المهرجانات التي نعدُّها وثيقة تاريخية مصورة ومسموعة لتثبيت هذه الأطوار التي اكتشفت وزُجت في ساحة الغناء الريفي العراقي.

الأطوار الريفية التي سُمّيت بأسماء الأشخاص

بعض هذه الأطوار سميت بأسماء الأشخاص الذين بادروا بسبب موهبتهم وحبهم لتراثهم إلى اكتشـــاف أطوار أطلق عليها أســـماؤهم للدلالة عليها وتمييزها عن الأطوار الريفية الأخرى. ومن غرائب الأمور التي يقف لها الجميع بكل إعجاب واحترام، أن هذه الأطوار وغيرها كانت من ابتكار أناس انقطعت عنهم الســـبل ولم تتوفر لديهم أبسط مستلزمات الحضارة، ومنها الأجهزة الكهربائية مثل التلفزيون أو الراديو أو جهاز التسجيل أو الآلة الموسيقية. كما أن هذه المناطق لم تتوفر فيها منذ سنين وسائل النقل السريع كالسيارات. وإذا ما أراد

أحد سكان هذه المناطق زيارة بغداد أو إحدى المحافظات يودِّعه أهله، وباعتقادهم أنه ربما لا يعود بسبب وعورة الطريق ومخاطره، وسيقضي شهراً أو شهرين حتى يعود، ربما سافر سيراً على الأقدام أو امتطى أحد الحيوانات، فقد انقطعت كل معالم الحضارة والوسائل في هذه المناطق وحُجبت عن العالم، حالها حال المدن والقرى المنتشرة في عموم العراق والوطن العربي.

إذن نتفق أن الإنسان الذي يعيش في هذه المناطق البعيدة النائية لم يسمع أغنية أو يشاهد آلة موسيقية أو يرى تلفازاً أو يسمع عبر الراديو، ولم يتصل به أحد ولم يتصل بأحد عدا أهله وناسه في المنطقة التي يعيش فيها. إذن لا يعرف ولا يعلم عن الموسيقا شيئاً ولا يعرف معنى المقامات الموسيقية وأبعادها الطنينية في السلم الموسيقي. نسأل باستغراب كيف استطاع هذا الإنسان أن يركب أطواره الغنائية على سلالم موسيقية علمية لا زيادة فيها ولا نقصان، حتى وصل بعض هذه الأطوار إلى سبع أو ست كومات موسيقية وعرف البيمول وربع التون والديز والتغيرات الموسيقية في السلم الواحد.

جاء العنيسي على مقام السيكاه بكل أبعاده الطنينية الموسيقية، وجاء العياش على الحجاز، وجاءت الأبوذية بأنواعها كالحياوي على مقام البيات، والشطراوي على مقام الصبا، وجبير الكون على صبا زمزم، والصبي على العجم، والنهاوند والحليوي على اللامي....إلخ.

لم تأتِ الأطوار اعتباطاً ودون معرفة، وإنما الإحساس والشعور الموسيقي تغلب على المبدعين من مبتكري الأطوار الريفية التي عُدَّت أساساً مهماً في الغناء العراقي وبعلمية متناهية.. لذا نقف بإجلال واحترام لهؤلاء المبدعين الذين وضعوا الأسس الموسيقية المقامية لأطوارهم الريفية ذات الشجون والإبداع.

1ـ طور العنيسي

طور العنيســي من مقام الســيكاه المعروف وهو من المقامات الرئيسية والتي يتفرغ منها فروع كثيرة وبمسميات وسلالم تختلف من فرع إلى آخر.. والعنيســي سـمي بهذا الاسـم نسـبةً إلى مبتكره وأول من غناه الملا عنيسي بن خضير بن شريده البصراوي. ولد في مدينة الزبير في محافظة البصــرة، ولا نعرف تاريخ ولادته ولكنه توفي عام 1927، وهو إمام جامع ويهتم بالتراتيل الدينية ويعلِّم الصــبيان قراءة القرآن الكريم بطريقته الأدائية الشــجية من مقام السيكاه.

تأثر بهذه الطريقة كبار الفنانين العراقيين القدامى فأخذوا بتقليده وشــاعت هذه الطريقة في الغناء وأطلق عليها طريقة (ملا عنيس) حتى شــملت محافظات العمارة، ذي قار والديوانية، ثم انتشــرت الطريقــة في أداء طور العنيســي حتى تــأثر بهــا مطربو بغداد والمحافظات الأخرى إلى يومنا هذا. وأول من غنى طور العنيســي الملا عنيس وعبد الأمير الطوير جاوي وشــخير ســلطان ثم ناصــر حكيم الذي عده لونه الخاص به، ثم داخل حسن وحضيري أبو عزيز وعبد محمد ثم رعد الناصــري ويونس العبودي وســيد علي خريبط وآخرون. إن طور العنيســي من الأطوار الرئيســية في الغناء الريفي العراقي وتأثر بـه رواد الأغنية الريفية والمقامية ومنهم داود زيدان وعبد المجيد الفراتي وسلمان المنكوب وغيرهم.

1ـ التحليل الموسيقي لطور العنيسي

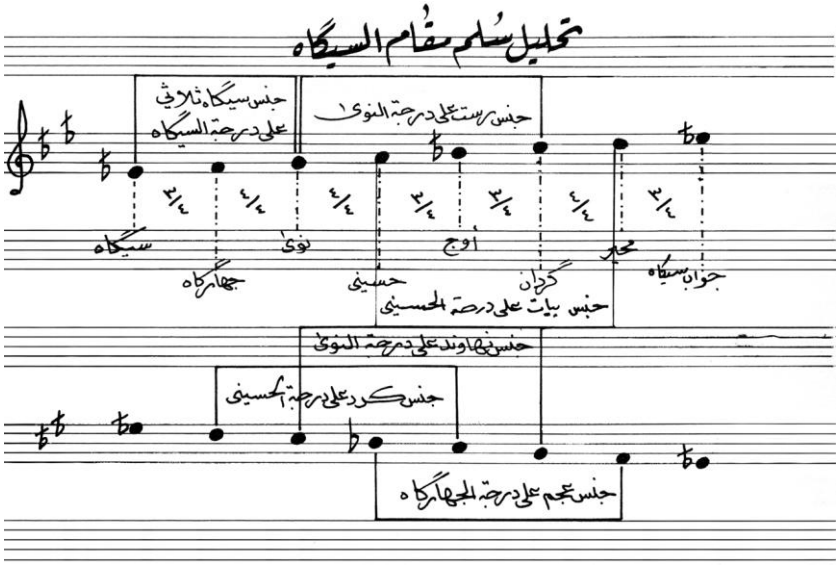
طور العنيسي مبني على سلم مقام السيكاه المعروف، والسيكاه من المقامات الموســيقية الأصــلية المعروفة في العراق والوطن العربي، ويسـميه الموسـيقيون في مصـر وسـورية ولبنان وبعض الدول العربية (السيكا).

يتألف مقام السيكاه من جنسين أساسيين :

الأول : جنس سيكاه ثلاثي على درجة السيكاه.

الثاني : جنس رست على درجة النوى (الصول) صعوداً.

أما في حالة الهبوط فيتغير جنس الرست على درجة النوى إلى جنس نهاوند بعد استبدال درجة الأوج بدرجة العجم كما في السلم :



2ـ جنس رست على درجة النوى صعوداً.

3ـ جنس بيات على درجة الحسيني صعوداً.

4ـ جنس كرد على درجة الحسيني هبوطاً.

5ـ جنس نهاوند على درجة النوى هبوطاً.

6ـ جنس عجم على درجة الجهاركاه هبوطاً.

تتفرع من هذا السـلم الموسـيقي (السـيكاه) فروع عدة، مما يعطي هذا المقام أهمية موسيقية وغنائية رائعة. ونستطيع ذكر هذه الفروع وتحليلها موسيقياً كالتالي :

2ـ مقام الهُزام

وهو فرع من فروع السيكاه ويتألف من جنسين هما :

1ـ جنس السيكاه الثلاثي على درجة السيكاه

2ـــــــــ جنس حجاز على درجة النوى، أما تكوينه فبالجمع المتصل.

3ـ جنس نكريز على درجة الجهاركاه

3ـ سلم مقام الأوشار

وهو من فصـــيلة الســـيكاه وأحد فروعه الموســـيقية المقامية ويتألف من جنسين رئيسيين هما :

1ـ الأول جنس سيكاه على درجة السيكاه

2ـ الثاني جنس نهاوند على درجة النوى

وأجناسه هي :

1ـ جنس سيكاه ثلاثي على درجة الأوج
2ـ جنس بيات على درجة المحير
3ـ جنس رست على درجة الكردان
4ـ جنس سيكاه ثلاثي على درجة السيكاه

4ـ مقام البستنكار

وهو من فصـــيلة مقام الســـيكاه وأحد فروعه ويتألف من جنســـين رئيسيين هما:

الأول جنس سيكاه ثلاثي على درجة العراق
الثاني جنس صبا على درجة الدوكاه

لا تتغير درجاته وأجناسه صعوداً وهبوطاً، أما تكوينه فبالجمع المتصل.

2ـ جنس صبا على درجة الدوكاه
3ـ جنس رست على درجة الرست

5ـ مقام العراق

وهو من فصـــيلة الســـيكاه وأحد فروعه ويتألف من جنســـين رئيسيين هما :

1ـ جنس سيكاه على درجة العراق

2ـ جنس بيات على درجة الدوكاه

لا تتغير درجاته وأجناسه صعوداً وهبوطاً، أما تكوينه فبالجمع المتصل، وأجناسه هي :

1ـ جنس سيكاه ثلاثي على درجة العراق

2ـ جنس بيات على درجة الدوكاه

3ـ جنس رست على درجة الرست

4ـ جنس سيكاه على درجة السيكاه

6

وهو من فصـيلة مقام السـيكاه واحد فروعه الموسـيقية المقامية ويتألف من جنسين رئيسيين هما :

1ـ الأول جنس سيكاه على درجة العراق

2ـ الثاني جنس عجم على درجة الدوكاه

أ.

و

1ـ جنس سيكاه على درجة العراق

2ـ جنس عجم على درجة الدوكاه

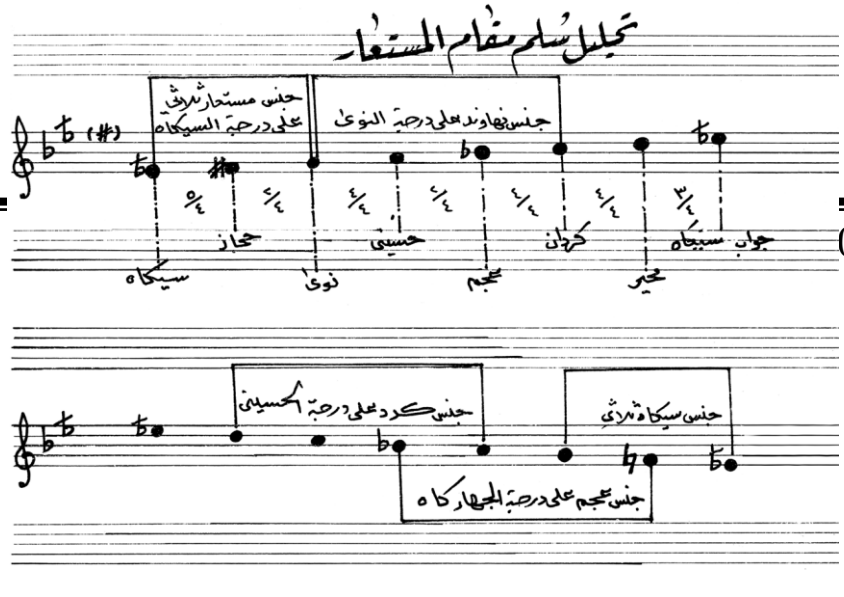
3ـ جنس نهوند على درجة البوسليك

7ـ مقام المستعار

وهو من فصيلة مقام السيكاه وأحد فروعه المقامية الموسيقية ويتألف من جنسين رئيسيين هما:

1ـ الأول جنس مستعار ثلاثي على درجة سيكاه.

2ـــــ الثاني جنس نهاوند على درجة الجهاركاه صعوداً، أما هبوطاً فيتغير جنس المستعار إلى جنس السيكاه بعد استبدال درجة الحجاز بدرجة الجهاركاه، وأما تكوينه فبالجمع المتصل.



0

وأجناسه الأخرى هي :

1ـ جنس مستعار على درجة السيكاه في حالة الصعود.

2ـ جنس نهاوند على درجة النوى في حالة الصعود.

3ـ جنس كرد على درجة الحسيني في حالة الهبوط.

4ـ جنس عجم على درجة الجهاركاه في حالة الهبوط.

5ـ جنس سيكاه على درجة السيكاه في حالة الهبوط.

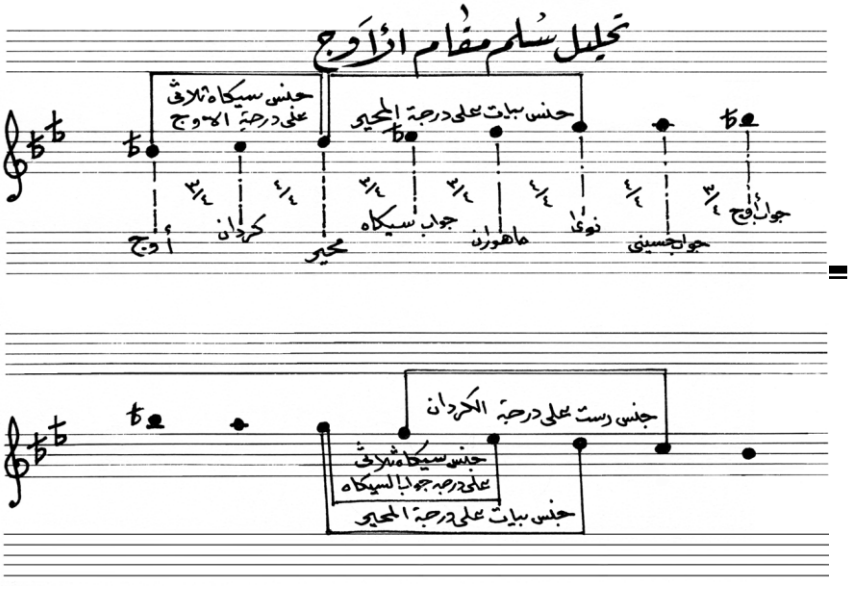
8ـ مقام الأوج

وهو من فصـيلة السـيكاه وأحد فروعه المقامية الموسـيقية، ويتألف من جنسين رئيسيين هما :

1ـ الأول جنس سيكاه ثلاثي على درجة الأوج.

2ـ الثاني جنس بيات على درجة المحير.

أما تكوينه فبالجمع المتصل ويلاحظ أن أبعاده وأجناسه مطابقة لمقام العراق لكن اسـتقراره يختلف وكذلك سـيره اللحني وطريقة العمل به.



من أعلام الغناء العربي

مُخارِق نجم المجالس وعاطف الظباء
(تـ 230هـ 845م)

(الغناء هو أحسن الأعمال التي يمكن القيام بها بين كل التدريبات)

أبو علي بن سينا - كتاب الشفاء

خليل البيطار

ازدهرت صـناعة الغناء في العصـر العباسـي، وغدت لها مدارس كثيرة وطرائق متنوّعة، واشتدّت المنافسة بين أعلام الغناء وأساتذة التلحين وبين هؤلاء وبين طلابهم النجباء، ومنها المنافسة الشديدة بين إبراهيم الموصلي وزرياب التي انتهت برحيل الأخير إلى الأندلس وتأسيسه مدرسة للغناء والتلحين هناك ذائعة الصيت.

وتنافس الخلفاء والأمراء في اجتذاب المغنين وإغداق الأموال والصلات عليهم، وقد اجتمع في بلاط الرشيد والمأمون والواثق والمعتصم عدد منهم، ونالوا مكافآت كثيرة حسدهم عليها رجال الحاشية والشعراء.

وقد جمع إبراهيم الموصلي حوله عدداً من الموهوبين، ولقّنهم أصول الأداء والتلحين، وصقل مواهبهم وذائقتهم فغدوا نجوم مجالس السمر والمنادمة، ومن هؤلاء ابن جامع وإسحاق الموصلي وعلّويَه وابن بانة وزرزور الكبير ومُخارِق.

نسبه ونشأته

هو مُخارِق بن يحيى الجزّار مولى الرشيد، وكنيته أبو المهنّأ، وقيل إن الرشيد كنّاه بها. وكان أبوه مملوكاً جزاراً، وشوهد مُخارِق الصبي ينادي على ما يبيعه أبوه من اللحم فيفتن الناس بصوته. وروى الراغب الأصفهاني صاحب محاضرات الأدباء عن معاصري مُخارِق قولهم أنّه كان إذا تنفّس يطرب من سمع تنفسه.

نشأ مُخارِق بالمدينة ثم انحدر إلى الكوفة، وغدا مملوكاً لعاتكة بنت شهدة، وهي من المغنيات المحسنات المتقدمات في الضرب، ثم اشتراه إبراهيم الموصلي منها، ووهبه إلى الفضل بن يحيى. وسرعان ما وصل خبر الغلام الموهوب إلى الرشيد، فسأل إبراهيم عنه فقال: غلام يا أمير المؤمنين لم تملك العرب مثله ولا العجم، ولا يكون مثله أبداً، فأمر بإحضاره، فتغنّى بين يديه، فسأل إبراهيم كم يساوي؟ فقال: خراج مصر وضياعها. واستوهبه الرشيد من الفضل بوساطة مسرور حاجبه فوهبه إياه، وطلب من إبراهيم الموصلي أن يدربه ويلقي عليه الألحان، وصار يغني واقفاً مع الفئة الثانية من المغنين، وحين غنى ابن جامع صوته المشهور في مدح الرشيد بعد فتح هرقلة الذي يقول:

كأنّ نيراننا في جنْبِ قلعتِهم مصبّغاتٌ على أرسانِ قصّارِ
هوتْ هِرَقْلةُ لمّا أنْ رأتْ عجباً حوائماً ترتمي بالنفطِ والنارِ

(القصّار : هو محوِّر الثياب ومبيضها)

طرب الرشيد واستعاده مراراً وأقبل عليه، فحزن إبراهيم الموصلي، لكن مُخارقاً طمأنه وقال له: لقد أخذت الصوت وأستطيع

أداءه بطريقة أفضل من ابن جامع، فطلب الموصلي من الخليفة أن يسمع الصوت من مُخارِق، فأمر بذلك وسمع عجباً وقال لمُخارق: اجلس إذن مع أصـــحابك فقد تجاوزت مرتبة من يقوم، وأعتقه ووصله بثلاثة آلاف دينار وأقطعه ضيعة ومنزلاً، وروى صاحب الأغاني عن محمد بن خلف بن وكيع عن هارون بن مُخارِق أن العتق جرى بعد أن غنّى مُخارِق هذا الصوت:

يا ربعَ سلمى لقد هيّجتَ لي طربا زدتَ الفؤادَ على عِلاّته وَصبا

ربــعٌ تبـدّلَ مِمــنْ كانَ يســكنهُ عُفْرُ الظِباءِ وظِلْماناً بـهِ عُصَبا

صنعته وتأثره بالموصلي ومناظراته

تأثر مُخارِق بطريقة إبراهيم الموصــلي في الغناء، وأفاد منه كثيراً وأخذ عنه أصــواتاً وألحاناً، وانتبه إلى ملاحظاته وإشــاراته، فلمع نجمه وفاق أســتاذه، فقد حدّث طيّاب ابن إبراهيم الموصــلي قال: دخلت على أبي وعنده مُخارِق، وأبي يلقي عليه هذا الصــوت من شعر الأحوص:

طـربتَ وأنتَ معــنيٌّ كئيبُ
وقد يشـتاقُ ذو الحزنِ الغريبُ
وشــاقكَ بالموقّـرِ أهلُ حـاجٍ
فــلا أَمَـمٌ هنــاكَ ولا قريبُ
وكم لك دونها من عرض أرض
كأنّ سـرابها الجاري سـبيبُ

واللحن فيه ماخوري لإبراهيم، فلما أخذ مُخارِق الصــوت وأدّاه ببراعة جعل أبي يبكي ، ثم قال له: يا مُخارِق، نعم وســيلة إبليس أنت في الأرض، أنت والله بعدي صــاحب هذا اللواء في هذا الشأن.

وكان إبراهيم يجمع كبار المغنين في منزله، ويحضر الجواري ليسمعن غناءهم، ويأخذن ما يستحسن من أصواتهم، ثم يقدم لكبار المغنين مكافآت مناسبة، وممن اجتمع في هذه المجالس: جحظة وكنيز وإبراهيم بن العبيس ووصيف الزامر ومُخارِق وكثيرون غيرهم.

وتفوق مُخارِق على معاصريه بجودة صوته واتساع مساحته، وبالقدرة على كشف الأخطاء والعثرات في أصوات المغنين أو في الألحان المصنوعة، وقد أظهر مرة فساد أحد ألحان إسحاق بصوت المغنية فريدة، فتسبب ذلك بنفي إسحاق المغني خارج بغداد، ثم توسطت فريدة له لدى الخليفة الواثق فرضي عنه وأعاده.

وتغنّى مُخارِق مرة في مقبرة الكناسة بصوت من شعر أبي العتاهية يقول:

نادتْ بوشْكِ رحيلكَ الأيّامُ أفلستَ تسمعُ أم بكَ اسْتصْمامُ
ما لي أراكَ كأنّ عينَك لا ترى عِيراً تمرّ كأنّهنّ سهامُ
تمضي الخطوبُ وأنتَ منتبهٌ لها فإذا مضتْ فكأنّها أحلامُ

واللحن فيه هزج بالوسطى، وفيه ثقيل أول بالوسطى لإبراهيم الموصلي، فتقوض الناس إلى المقبرة واجتمعوا فيها لسماعهم صوت مُخارِق. وتغنى مرة في أيام الحج فاستلهى الحجاج حتى جعلت المحامل يغشى بعضها بعضاً.

وقد ألقى إبراهيم الموصلي على طالبه النجيب أصواتاً نادرة لأنه توسم فيه قدرات نادرة تسهم في تطور هذه الصناعة، ومنها هذا الصوت لعمر بن عبد الملك المكنى أبا النضير يقول:

نامَ الخليّونَ من همٍّ ومنْ سقَمٍ
وبتُّ من كثرةِ الأحزانِ لمْ أنَمِ
يا طالبَ الجودِ والمعروفِ مجتهداً
اعمدْ ليحيى حليفِ الجودِ والكرَمِ

واللحن فيه ثقيل أول بالبنصـر. وقد ألقى مُخارِق فيما بعد هذا الصـــوت على جارية يحيى بن خالد بطلب من يحيى، وأعلمه أنه أخذه عن أســتاذه الموصـــلي، فوهبه عشـــرة آلاف درهم، ووهب واضع اللحن مئة ألف درهم.

وألقى إبراهيم على مُخارِق هذا الصوت من شعر مروان بن أبي حفصة يقول:

أفي كـلّ يـومٍ أنتَ صـبٌ وليلـــةٍ إلـى أمِّ بكـرٍ لا تفيـقُ فتقصِـرُ
أحبُ على الهجرانِ أكنافَ بيتِها فيا لكَ منْ بيتٍ يُحَبُّ فيُهجَرُ
إلى جعفرٍ سـارتْ بنا كلُ جسْرةٍ طَواعـاً سَـراعاً نحوهُ والتهجّرُ
إلى واســـعٍ للمجْتـــدينَ فِنـاؤهُ تروحُ عطايـاهم عليـهِ وتُبْكِـرُ

والأبيات في مديح جعفر بن يحيى البرمكي، والغناء واللحن لإبراهيم الموصلي، وحين غناه مُخارِق أمام جعفر نال وأستاذه مكافأتين كبيرتين.

وتفوق مُخارِق على علّويَه نده ومنافســـه حين تغنيا في مجلس المأمون، وأدى مُخارِق هذا الصوت:

ألمْ تقولي: نعمْ قالتْ: أرى وَهَماً منـي وهلْ يُؤخذُ الإنسانُ بالوهَمِ
قُولي نعمْ إنَّ «لا» إنْ قلتِ قـاتلتي مـاذا تريـدينَ من قتلي بغـيرِ دمِ

الشـعر لأعرابي، واللحن في الصـوت خفيف رمل بالبنصـر، وفيه لحن من خفيف الرمل لسياط أيضاً.

وحدث أبو معاوية الباهلي أن مخارقاً تنافس مع علّويَه في أحد المجالس، فغنى علّويَه صـــوتاً فأحســـن فيه وأجاد، فأعاده مُخارِق وبرز عليـه وزاد، فرده علّويَـه وتعمّـل فيـه واجتهـد، فزاد على مُخـارق،فجثـا مُخـارِق على ركبتيه وغناه وصـــاح فيه حتى اهتز منكباه، فما ظننا إلا أن الأرض قد زلزلت بنا،وغلب والله ما سـمعنا على عقولنـا، فلمـا فرغ مُخـارِق توقعنـا أن يغني علّويَه فما فعل بقية يومه.

أصواته

عاصـــر مُخارِق الخليفة الرشـــيد، وخليفتيه الأمين والمأمون، وأدرك أول خلافة المتوكل، وغنّى أصـــواتاً كثيرة وأدّاها ببراعة نادرة أدهشت معاصريه، وجعلته نداً للأساتذة الكبار. ومن الشعراء الذين تغنّى بشـــعرهم: أبو العتاهية والصـــمّة بن عبد الله القشـــيري ومروان بن أبي حفصة وعمر بن عبد الملك البصري والحسين بن الضحاك وحسين بن مطير والعباس بن الأحنف وسواهم.

ومن الأصـــوات التي غناها مُخارِق فأبدع هذا الصـــوت من شعر الصمة بن عبد الله القشيري يقول:

ألا يا حمامَ الشِّعب شِعبِ مراهقٍ
سقتكَ الغوادي من حمامٍ ومنْ شِعبِ

يقولـون هذا آخرُ العهدِ منهمُ
فقلتُ وهـذا آخرُ العهـدِ منْ قلبي

فوا حسرتي لم أقضِ منكِ لُبانـةً
ولـم أتمتّعْ بالجـــــوارِ وبالقربِ

تجتمع في هذا الشـــعر رقة الألفاظ وطيب المناجاة والحنين إلى ديار الأحبة، وصدق التعلق وخشية الفراق، والوفاء مع انقطاع الأمل بـالوصـــال، واللحن في الأبيات لعلّويَه ثقيل أوّل مطلق في مجرى الوســـطى، وقد أداها مُخارِق بلحن خفيف رمل بالوســـطى وأجاد.

وغنى مُخارِق ببراعة صـوتاً صـنعه إسـحاق شـعراً ولحناً، وأبياته:

قفْ بالديارِ التي عفا القِدَمُ وغيّرتْهـــا الأرواحُ والـديمُ
لمّـا وقفْنـــا بهـا نســـائلُها فاضتْ من القومِ أعينٌ سجمُ
ذِكراً لعيشٍ مضى إذا ذُكروا ما فـــاتَ منـــهُ فـإنّه سـقمُ

وكلّ عيشٍ دامتْ غَضارتُـهُ منقطـــعٌ مـرةً ومنصـرمُ

واللحن فيه ثقيل أول بالوســطى، وقد جهد المغنون الآخرون لأخذ هذا الصوت عن إسحاق فلم يأخذوا إلا رسمه.

ومن الأصـــوات الجميلة التي غناها مُخارِق المقدمة الغزلية للقصيدة التي مدح بها الحسين بن الضحاك الخليفة المعتصم، ونال عليها جواهر ملء يديه وفمه، وأبياتها:

هـلا سألتَ تلذّذَ العشـاقِ ومننتَ قبلَ فراقـهِ بتلاقِ
إن الرقيبَ لَيستريبُ تنفساً صُعُداً إليكَ وظاهرَ الإقلاقِ
نفسي الفداءُ لخائفٍ مترقّبٍ جعلَ الوداعَ إشـارةً بعناقِ
إذْ لا جـوابَ لمفحَمٍ متحيّرٍ إلا الدمـوعُ تُصانُ بالإطراقِ

والأبيات من أعذب الشـعر وأرقه: سـؤالاً وتقرباً ومناجاة واحتجاجاً وحلاوة وصـف وفيض لوعة، وقد أضـفى عليها إيقاع البحر الكامل تناغماً وانسجاماً.

ومن أصواته لحن ثقيل أول وضعه لهذا الشعر:

دعي القلبَ لايزددْ خَبالاً مع الذي
بهِ منكِ أو داوي جواهُ المكتّما
وليسَ بتزويقِ اللسـانِ وصوغـهِ
ولكنـه قدْ خالطَ اللحمَ والدما

ولحنه ثقيل أول، وفيه لابن سـريج رمل. وروى هارون بن مُخارِق أن أباه غنى هذا الصـوت في حضـرة شـيخ جالس على سـرير في روضـة تراءى له بالمنام، فأعجب بصـنعته وعقد له لواءها بحسب تفسير إبراهيم الموصلي.

ومن أصواته المستطابة هذا الصوت:

أَلِفَ الظبيُ بِعـادي ونفى الهـمَّ رقـادي
وعدا الهجرُ على الوصـ ـلِ بأسيافٍ حـدادِ

قــلْ لمـــنْ زيّفَ ودي لســـتَ أهــلاً لوِدادي

كلمات رقيقة مألوفة وإيقاع عذب متناغم مع صـــوت آســـر لمغن أوقف الحجيج وعطف الظباء وأبكى الملوك والشعراء.

وغنى مُخارِق من شعر حسين بن مطير هذا الصوت:

بكَـرَتْ عليّ فهيّجتْ وَجْدا هُـوجُ الرياحِ وأَذْكرتْ نجـدا
أتحنّ منْ شــوقٍ إذا ذُكِرتْ نجـدٌ وأنتَ تركتَهــا عَمْـدا

ولحنه ثقيل أول، وفيه لإسحاق ثقيل أول آخر.

ولمُخارِق صوت مشهور أخذته عنه مهدية جارية يعقوب بن الساحر يقول:

ما لقلبي يزدادُ في اللهـوِ غِيـا والليـــالي قد أنضجتنيَ كَيّـا
سَهُلَتْ بعدكَ الحوادثَ حتى لستُ أخشى ولا أحاذرُ شـيّا

مُخارِق وبهار

عشـــق مُخارِق جارية لأم جعفر يقال لها بهار، وســـتر ذلك عنها، وحين علمت بالأمر أقصـــته ومنعته من المرور ببابها، فغنى صـوتاً من شـعر العباس بن الأحنف قرب الدار بحيث يسـمعه من بداخلها، تقول أبياته:

إن تمنعـوني ممـرّي قـربَ دارِهــمُ
فسوفَ أنظرُ منْ بُعدٍ إلى الدارِ
سيما الهوى شُهرتْ حتى عُرِفْتُ بها
أني محبٌ وما بالحبِّ منْ عارِ
ما ضـرَّ جيرانَكم ـ واللهُ يُصلحهمْ ـ
لولا شـقائيَ بإقبـالي وإدبـاري
لا يقـدرونَ على منعي ولـو جهـدوا

إذا مـررْتُ وتسـليمي بإضمـارِ

واللحن في الشـعر رمل بالوسـطى. فرضـيت عنه أم جعفر بعد سماعها غناءه، ووهبته الجارية، فغناها هذا الصوت من شعر العباس بن الأحنف أيضاً:

أغيبُ عنـــكِ بـودّ مـا يغـيّرُهُ
نـأيُ المَحـلّ ولا صَرفٌ منَ الزمـنِ

فـإنْ أعشْ فلعـلّ الدهرَ يجمعُنـا
وإنْ أمـتْ فقتيـلُ الهـمِّ والحزَنِ

قد حسّنَ اللهُ في عينيّ ما صنعَتْ
حتى أرى حسَناً ما ليسَ بالحسَنِ

واللحن في هـذه الأبيـات رمـل، فيـا للمودة الـدائمـة والهوى المبلبل للرؤية والبصيرة ويا للأمل المستحيل.

وغنى مُخـارِق المـأمون عنـدمـا قدم مكة صـــوتاً من شـــعر النميري يقول:

أقبـلتْ تحصِـبُ الجِمـــارَ وأقبـ
ـلتُ لـرميِ الجمارِ منْ عرَفـاتِ

ليتني كنتُ في الجمـــارِ أنـا المحـ
ـصوبُ منْ كفِّ زينبٍ بحصاةِ

واللحن فيـه خفيف رمـل بالبنصـــر، قال هارون بن مُخارق: فضـــحك المـأمون ثم قـال: مـا أظن بهـار كـانـت تبخـل عليك بـأن تحصبك بحصاة كما تحصب الجمار، واستعاده الصوت مرات.

مكافآته

تكســب مُخارِق بصــوته على طريقة نظرائه المغنين، ونـال مكـافـآت متنوعـة مـالِيـة وعينيـة، فقد أهدي مرة ضـــيعة، ونال مرة فرساً أشقر، وفاز ثالثة بقوس مذهبة عن صوته الذي تقول أبياته:

ماذا تقـولُ الظبـــاءُ أَفُرقـــةٌ أمْ لقـــاءُ
أمْ عهدُهـا بسُـليمى وفي البيـــانِ شـــفاءُ
مـرّتْ بنـا سـانحاتٍ وقـد دنـــا الإمســـاءُ
فمـا أحـارتْ جوابـاً وطالَ فيهـا العنـــاءُ

واللحن في الأبيات ثقيل أول بالوسطى ليحيى المكي.

وروى الصـــولي أن مُخارقاً نال من بعض بني الرشـــيد مئة ألف درهم عن صوت غناه من شعر العباس بن الأحنف يقول:

بكتْ عيـني لأنـواعِ مـــنَ الحـزنِ وأوجـــاعِ
وإنـــي كـلّ يـومٍ عنْـ ـدكمُ يحظى بيَ الساعي

ولحن مُخـارِق في هذا الصـــوت ثقيل أول، وفيـه لإبراهيم الموصـــلي ثاني ثقيل بالوســـطى، وفيه لحن ماخوري لإبراهيم بن المهدي. وقد أثنى ابن الأعرابي على الصوت كلمات ولحناً.

وروى هارون بن مُخارِق أن أباه غنى صـوتاً من شـعر عمر بن أبي ربيعة بطلب من الأمين، والصوت هو:

اسـتقبلتْ وَرَقَ الرّيحانِ تقطفُهُ وعنبرَ الهندِ والورديّةَ الجُـدْدا
ألستَ تعرفُني في الحيّ جاريةً ولم أخنْكَ ولم تمـددْ إليّ يـدا

واللحن فيه خفيف رمل بالسـبابة في مجرى الوسـطى، وفيه رمـل للغريض، وفيـه هزج لابن جـامع، فنـال مُخـارِق ألف دينـار وجبّة موشّاة بالذهب ودرّاعة وعمامة.

ومن أطرف مـا نـاله مُخارِق لقاء غنائه الجميل،ما رواه أحمد بن أبي العلاء قال: حج رجل مع مُخارق، فلما قضـــيا الحج وعادا، قال الرجل في بعض الطريق: بحقي عليك غنني صوتاً، فغناه:

رحلْنـا فشـرّقْنا وراحوا فغرّبـوا

ففاضـتْ لروعـاتِ الفـراقِ عيونُ

فرفع الرجل يده إلى السـماء وقال: اللهم إني أشـهدك أني قد وهبت حجتي له.

مكانته

تفوق مُخارِق على معاصريه، ونال السبق على كبار المغنين وحظي بإعجاب الخلفاء الذين عاصرهم، وقد سأل محمد بن الحسن بن مصـعب إسـحاق يوماً عن مُخارِق وإبراهيم بن المهدي، أيهما أحذق وأحسـن غناء،فقال: والله ما تقاربا قط، والدليل على فضـل مُخـارِق عليـه أن إبراهيم لايؤدي صـوتـاً قـديمـاً ثقيلاً جيـداً أبـداً، ولايسـتوفيه، وإنما يغني الأهزاج والغناء الخفيف، وأما الذي فيه عمل شـديد فلا يصـيبه، وقد حاولت شـارية جارية إبراهيم بن المهدي أن تجاري مُخارِق في تزيّده فما اسـتطاعت، وقال لها ابن المهدي: لا تعودي إلى مثل ذلك لأنك لن تستطيعي مجاراة مُخارِق في طبعه وصوته و َنَفسه، إذ لا يلحقه في ذلك أحد.

وقد شـهد إسـحاق لمُخارِق بالسـبق على علّويَه حين غنياه صوتاً من شعر هلال بن عمرو الأسدي يقول:

هجرتكِ إشفاقاً عليكِ من الأذى وخـوفَ الأعادي واتقاءَ النمـائمِ

وإني وذاكَ الهجرَ لـو تعلمينـهُ كسـاليةٍ عن طفلِهـا وهيَ رائمُ

(في الشعر إقواء وهو اختلاف الروي بالرفع والجر)

واللحن فيه ثقيل أول بالوسطى.

وروى الجـاحظ عن أبي يعقوب الخريمي قولـه: مـا رأيـت كثلاثـة رجـال كـانوا يـأكلون النـاس أكلاً، حتى إذا رأوا ثلاثـة رجـال ذابوا كما يذوب الرصاص على النار:

هشـام بن الكلبي الراوية والعلاَّمة النسـابة إذا رأى الهيثم بن عدي.

وعلي بن الهيثم المتكلم الخطيب الشـــاعر إذا رأى موســـى الضبي.

وعلّويَه المغني الراوية الجيد الضـــرب والصـــنعة إذا رأى مُخارقاً.

وقد جمع المأمون إســـحاق وعمرو بن بانة ومُخارقاً، وغنى كل منهم صوتاً،وغنى مُخارق:

أعـاذلُ لا آلـوكِ إلا خليقتي فلا تجعلي فوقي لسانَك مِبردا
ذريني أكنْ للمالِ ربّاً ولا يكنْ ليَ المـالُ ربّاً تحمدي غبّهُ غدا

واللحن فيه ثقيل أول لإسحاق، فشهد المأمون بتفوق مُخارق.

وقـال الواثق يوماً لجلســـائه: ما غناني مُخارِق إلا قدرت أنه من قلبي خلق، ومـا غنـاني إســـحاق إلا ظننت أنه قد زيد في ملكي ملك آخر.

وقد ســئل أبو العتاهية حين حضـــرته الوفاة: هل في نفســك شيء تشتهيه: فقال: أن يحضر مُخارِق الساعة فيغنيني:

سيُعرضُ عنْ ذِكري وتُنْسى مودّتي
ويحـدثُ بعدي للخليـلِ خليلُ

لقد غنى مُخـارِق فأبدع وشـــنف الأســـماع وأطرب الخلفاء والشـــعراء والغلمـان، وأدهش الملحنين وألهى الحجيج وعطف الظباء، ونال الهبات الكثيرة والجوائز، وحق له أن يُحفَر اســمه في وجدان النـاس، وأن يُطرَّز بحروف مذهبـة على وســـائد عشـــاق الصوت الرخيم، وأن يحتل موقعاً متقدماً بين أعلام الغناء العربي.

مصادر الدراسة

+ شـــــــــــــــــوقي ضيـــف : الفن ومذاهبه في الشعر العربي
+ الزركلـــــــــي : الأعـــــــلام

+ عمـر رضـــا كحالـــــة : الفنون الجميلة في العصور الإسلامية
+ الأصبهـــــــــــاني : الأغـــــاني
+ ابــن الكلــبي : كتاب النغم
+ الراغــب الأصفهـــــــــــاني : محاضرات الأدباء
+ ابــن خلـــــدون : المقدمـــــة
+ ابن ســـــــينا : كتاب الشفاء
+ الأبشـــــــــيهي : المستطرف
+ ابـــن زيلـــــــــــه : الكافي في الموسيقا
+ الفـــــــــارابي : كتاب الموسيقا الكبير
+ صـفي الدين الأرموي البغدادي: الرســـــــــالة الشـــــــرقية في علم النسب التأليفية والأوزان الإيقاعية

من أعلام الملحنين العرب

محمـد محسـن

إعداد إلهام أبو السعود

مازال هذا الملحن المبدع يحتل موقعاً متقدماً بين الموسـيقيين، على الرغم من غيابه الطويل عن الوسـط الفني، فقد غنى له عدد كبير من مشـاهير المطربين في سـورية والوطن العربي، وألحانه شـجية فيها لمسـة كبيرة من الطرب والأصـالة بعيداً عن أي لحن تجـاري معروف اليوم في سوق العرض والطلب.

ويعيش محمد محسـن الآن بعيداً عن الأضـواء واللقاءات ووسـائـل الإعلام المرئيـة والمسموعة والصـحف، ويترك ألحانـه تتحدث عن نفسـها. لم يعتزل محسـن التلحين ولكنـه انصـرف إلى القصـيد العربي الأصـيل، كما فعل قبل سـنوات أخيرة عندما قدم مجموعة ألحان متميزة للسـيدة فيروز. وسـنقف على حيـاة هـذا الفنـان ببعض التفصيل.

في عام 1943 شـهدت دمشـق عدداً من الموسـيقيين المبدعين، منهم صـاحب أغنية (دمعة على خد الزمن) محمد محسـن واسـمه الحقيقي (محمد الناشـف). وهو أحد الذين أبدعوا في تلحين الأغنية

العربية السورية في الأربعينيات والأغنية العربية عموماً في الخمسينيات. وحتى اليوم.

ولد محمد محسن في حي شعبي من أحياء دمشق «قصر حجاج» عام 1922، بدأ حياته الفنية هاوياً للموسيقا منذ دراسته الابتدائية في مدرسة الحي. وظلت الموسيقا هاجسه ومحور اهتمامه حتى نهاية دراسته الثانوية. وخلال ذلك تعلم العزف على آلة العود سراً على يدي الأستاذ صبحي سعيد خوفاً من أسرته المحافظة.

ظل محمد محسن هاوياً للموسيقا عازفاً على العود، يتردد على أندية دمشق الموسيقية ليزيد معارفه وعلومه إلى أن قرر في أواخر الثلاثينيات احتراف العمل الفني بشكل جدي.

بدأ محمد محسن نشاطه في الغناء ما بين الحفلات العامة وإذاعة دمشق قبل الجلاء، ثم في إذاعة دمشق التي أنشأها العهد الوطني بعد الجلاء، ثم من إذاعة الشرق الأدنى التي تعاقد معها عام 1951، وظل يعمل فيها مراقباً للموسيقا والغناء مدة عامين.

أدرك محسن أن صوته الصغير رغم النواحي الجميلة التي يتميز بها، غير قادر على مجابهة المطربين الأقوياء الذين يتفوقون عليه بمساحاتهم الصوتية وأصواتهم القادرة منهم سري طنبوري، صابر الصفح، نجيب السراج وغيرهم... فقرر اعتزال الغناء. ولما كان يتمتع بموهبة موسيقية قوية فإنه عمل على تثقيف نفسه موسيقياً قبل أن يحترف التلحين، واستغل دعوة جاءته من إذاعة القدس لتسجيل بعض أغنياته. وهناك اتصل بالموسيقار «حنا الخل» ودرس على يديه علم التدوين الموسيقي، ثم عاد إلى دمشق ليبدأ رحلته في سماء التلحين، فيحقق بذلك طموحه الفني في إثراء الغناء العربي بألحانه في كل المنطقة العربية.

تأثر محمد محسن في بداية عمله، كغيره من الفنانين، بمحمد عبد الوهاب، ولكنه لم يقلده بل أخذ عنه ما وصل إليه فن الأغنية

العربية الحديثة من تطوير في مصـــر. ومحمد محســـن الذي يعيب عليه بعض المهتمين بفن الغناء هذا الخروج على الأغنية السورية، وجد في تجديد قوالب الغناء العربي الكلاســيكي على أيدي شــيوخ التلحين في مصـر الهدف الذي يصـبو إليه من أجل مسـتقبل الأغنية الســورية. فعمل على الاســتفادة من ذلك مســتغلاً البيئة الســورية ليضفي على الأغنية العربية المصرية طابعاً سورياً خاصاً.

في مرحلــة الغنـــاء قدم محمــد محسـن خمس عشرة أغنية، لحن له بعضــها مصــطفى هلال. وهذه الأغنيات هي: (نشــوة)، (لقـاء)، (أين كـاســـي) و (من هي) وهذه في قـالب القصـــيدة. وأغنيتـان شـــعبيتـان (يا أم العيون الكحيلة)، و(الليلة الليلة الليلة ســـهرتنـا حلوة الليلة) من ألحانه وهذه الأخيرة حققت انتشـــاراً واســعاً على مسـتوى الوطن العربي حتى غدت شـعاراً لسـهرة أضـواء المدينة التي تقيمها إذاعة صـوت العرب، خاصـة بعد أن غنتها نجاح سلام.

وأول لحن أعطاه محمد محســن لغيره من المطربين كان (زفة العروســـة) غنـاه جميل العـاص وكـان ذلك خلال زيـارتـه لإذاعـة القدس. ومن الذين كـانوا يعملون فيها عبد الفتاح ســكر وتيســير عقيل. وأول لحن وضـعه بعد عودته إلى دمشـق كان (أنا شـمعة أنا وردة) لمطربة عرفت فنياً باسـم (شـادية) واسـمها الحقيقي (ناديا) بثت من إذاعة دمشــق التي كانت قد انتقلت من ســاحة النجمة إلى بناء في أول شــارع بغداد مقابل معهد الحرية (اللاييك). وســمعت اللحن المطربة ماري جبران فأرسلت في طلبه. ولم يصـدق محسن أن المطربـة الكبيرة التي كـانت تلقب بأم كلثوم ســـورية ترغب في مقابلته. وحين زارها جلس أمامها تغشـاه الرهبة. وعندما طلبت منه لحناً ارتبك ولم يدر بم يجيب، لكن إصـرارها وكلمات التشجيع التي وجهتها إليه شـجعته ووضـعت الثقة بنفسـه، فلحن لها أغنية (ايمتى ح شـــوفك) وهي من كلمـاتـه، ثم قصـــيدة (زهر الريـاض انثنى ومونولوج (حبايبي نسيوني).

دفع محمد محســـن بألحانه أصـــواتاً مغمورة إلى الأضـــواء والشـــهرة، ووطـد عن طريقهـا أقـدام مطربين ومطربـات بلغوا مســـتوى القمة. وأول مطربة غنت له تغريد محمد في أغنية (دمعة على خد الزمن)، لكن الأغنية لم تحقق نجاحاً بينما نـالت شـــهرة كبيرة عندما غنتها فيما بعد المطربة ســـعاد محمد وكانت تعمل في إحدى ملاهي دمشق ـــــ كتب كلماتها الشاعر الغنائي محمد فتوح الذي تزوج سعاد محمد فيما بعد.

ذاع صيت سعاد محمد واشتهرت في ميدان الطرب، فحرصت على احتكار ألحان محمد محسـن بعد أن أدركت بحسـها السـليم أن موهبتـه هي مفتـاح طريقها إلى الشـــهرة في عالم الغناء. ولم يبخل عليها محمد محســـن فزودها بمونولوج «ليه يازمان الوفا» وأغنية «مظلومة ياناس» لتكرسـها نهائياً بين المطربات الأوائل في منطقة ديار الشام.

لحن محمد محســـن كما ذكرنا لعدد من المطربات اللواتي كن يشـغلن السـاحة الفنية، فأعطى المطربة مواهب العديد من الألحان منها (تصـالحني)، (لولا يا سمراء) لأبي سلمى، (طار العصفور)، (ســـؤال حيرني). وأعطى ســـلوى مدحت (غيرك ما يرضـــيني) كلمات عمر الحلبي. ولحن لشيراز (ياريتني نسمة هوا)، و(زجاجة عطر). ولنورهان (شوي شوي). ولـ حنان موشح (ياغزالاً).

بعد هذا النجاح الذي حققه في بيروت عاد إلى دمشـــق ليعطي المطربين والمطربات ألحانه، منهم (كروان ومواهب). ثم انصرف إلى معالجـة قـالب القصـــيدة الوطنية والقومية من خلال قصـــيدة (جلونـا الفـاتحين) شـــعر بدوي الجبل بمناســـبة جلاء المســـتعمر الأجنبي عن أرض سورية، إذ عاد ليحلق من جديد مع سـعاد محمد لتشـدو بهذه القصـيدة عبر أثير الإذاعة الوطنية القومية التي أنشـئت في دمشـق بعد اسـتقلال. وتعد قصـيدة جلونا الفاتحين من أقوى ما لحن محمد محسن في هذا المجال.

في عـام 1951 ســـافرت المطربـة الكبيرة مـاري جبران إلى بيروت لتنفيـذ عقـد مع إذاعـة الشـــرق الأدنى وتســـجيـل بعض الأغنيات، وكان المشـرف الموسـيقي في الإذاعة المذكورة صـبري الشـــريف الذي ســـمع منها لحن (حبايبي نســـيوني). فســـألها عن صاحب هذا اللحن فأجابته بأنه شاب من دمشق اسمه محمد محسن، فـأبدى رغبته في التعرف إليه لاصـــطحابه إلى قبرص مقر إذاعة الشـرق الأدنى. وبالفعل سافر محمد محسن إلى قبرص ليبدأ مرحلة جديدة من نشـاطاته الموسيقية عبر إذاعة الشرق الأدنى. لحن محمد محســـن خلال إقامتـه هذه العديد من الأغنيات لمطربين معروفين منهم (عزيز شـــمـا) و(حســـن عبد النبي) و(محمد كريم) و(محمد غازي) و (ســـعاد محمد) و(حنان) و(ســـعاد محمد). وحضـــر إلى قبرص المطرب محمد عبد المطلب فلحن لـه محمد محســـن (من تاني ليه).

وفي عام 1959 تعاقد محمد محســـن مع الموســـيقار الراحل محمد حسن الشجاعي للعمل مشرفاً عاماً على الدائرة الموسيقية في إذاعـة القـاهرة، وملحنـاً رئيســـيـاً للمطربين المعتمـدين في الإذاعـة المصـــريـة. وأثنـاء عمله هذا لحن لنخبة من المطربين المصـــريين منهم نجاة الصـغيرة في أغنية (يا عيني م الأسـمر) وهو ثالث لحن غنته له بعد (أداري وأنت مش داري) ولعادل مأمون (سيبوه لوحده وزكوه) ولمحمد رشـدي (يا وابور السـاعة أثنى عشـر) ولشـريفة فاضـل (آه يا زين العاشـقين) ولوردة الجزائرية (على باب حارتنا) و(دق الحبيـب دقـة) و(يـا أغلى الحبـايـب) ولفـايزة أحمـد (درب الهوى) و(ما في حدا يا ليل) ومحرم فؤاد (أبحث عن سـمرا) و(أنا وأنت وبس) وغيرها من الأغنيات لمطربين آخرين.

ومن ثم انتقل محسن إلى بيروت عام 1963 وآثر العمل الحر، وانصـــرف إلى التلحين، وبعد أحداث عام 1975 عاد إلى الوطن ليســـتأنف نشـــاطه في دمشـــق. وخلال وجوده في بيروت لحن لـ فيروز أغنية (هللي يا رياح) ولنصـري شـمس الدين (ما أصـعبك

عالقلب يا يوم السـفر) ولوديع الصـافي (النجمات صـاروا يسـألوا) ولــ صباح (سلم سلم عالحبايب) و(طق ودوب) ولــ نور الهدى (يا غريب الدار) ولـ مها الجابري حين عودته إلى دمشق موشح (رماه ساحر القد) وقصيدة (عيون المها بين الرصافة والجسر).

ويحمـل محمـد محســن على منكبيـه ارثـاً كبيراً من العطـاء الموسـيقي والألحان وبخاصـة في مجال تلحين القصـائد الجميلة التي غنتها سـعاد محمد وفيروز وغيرهما، وقصـيدة (سـيد الهوى قمري) لفيروز كانت في مطلع السـبعينيات، وسـبقتها في الخمسـينيات أغنية (هللي يـا ريـاح) عندما كانت فيروز في بداياتها، إذ كان هناك تعاون بينه وبين الأخوين رحباني. أما لقاؤهما الأســاســي والهام فكان في قصــيدة (ســيد الهوى قمري) عندما طلب الفنان الراحل عاصــي الرحباني من محمد محسـن تلحينها، وكان عاصــي هو الذي وضــع كلماتها بنفسه.

وفي عام 1996 صدر شريط جديد للسيدة فيروز تضمن أربع أغنيات لحنها لها محمد محسن وخمس أغنيات لحنها لها ابنها زياد، ولهذا التعاون الجديد بين محمد محســن وفيروز قصــة تعود إلى ثلاث سـنوات قبل صـدور الشـريط عندما كان محسـن في بيروت حيث التقى صديقه المهندس فريد أبو خير الذي هو في الوقت نفسه صــديق للســيدة فيروز وأخذه إلى منطقة الرابية مســكن فيروز فاسـتقبلتهما المطربة الكبيرة بالترحاب، وتذكرت مع محمد محسـن تعاونهما في أغنية (سـيد الهوى قمري). وقدمت له نصـوص أربع أغنيات فأحس بنفس الشــحنة التي شــعر بها يوم قدم له عاصــي الأغنية الأولى. ووضع الألحان في وقت قياسي.

والقصــائد الأربع من الشــعر العربي القديم وأولها (جاءت معذبتي) التي قدمها عاصي بطريقة الإلقاء ضمن وصلة موشحات. أمـا الأغنيـة الثـانيـة فهي بعنوان (ولى فؤاد) وهو توليفـة لقصــائد قديمة لقيس بن الملوح مطلعها:

ألستَ وعدتَني ياقلبُ أنَّي إذا ما تبتُ عن ليلى تتوبُ؟

والثالثة (لو تعلمين بما أجن من الهوى) قدمها عاصي الرحباني شعراً ضمن الوصلة الأندلسية. أما الأخيرة فهي من شعر قيس بن الملوح وهي بعنوان (أحب من الأسماء ماشابه اسمها). وتعد ألحان هذه الأغنيات من أجمل ألحان محمد محسن ومن أجمل أغاني التراث التي غنتها السيدة فيروز.

مرت أعمال محمد محسن الغنائية بمرحلتين:

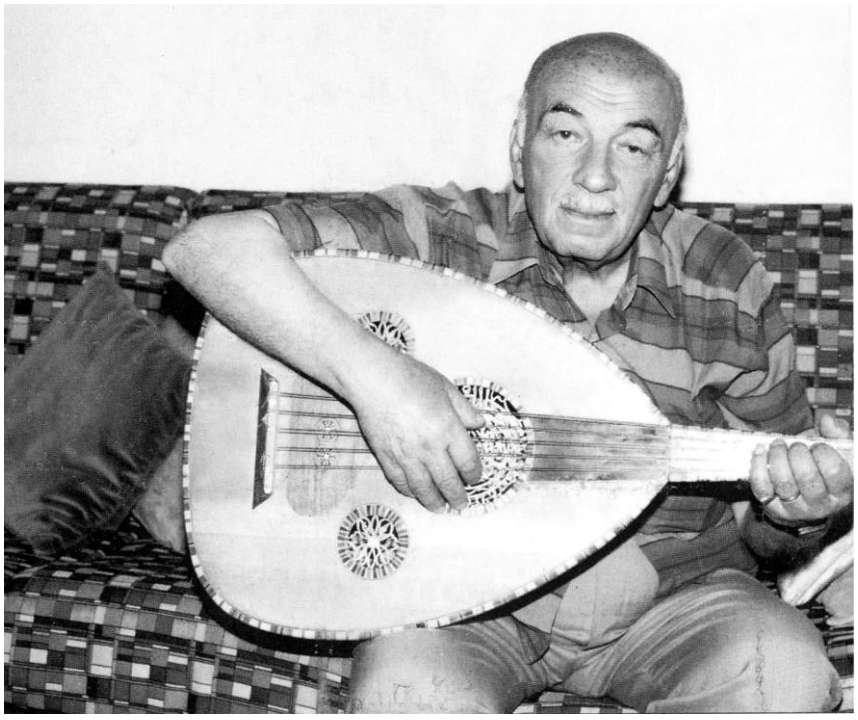
المرحلة الأولى : تضم أعماله التي غناها بنفسه إبان احترافه الغناء ولا تزيد عن خمس عشرة أغنية منها «يم العيون الكحيلة» و «سهرتنا الليلة» التي نالت شعبية كبيرة بعد أن غنتها نجاح سلام وأصبحت شعاراً لبرامج سهرات إذاعة صوت العرب الأسبوعية.

المرحلة الثانية : وهي مرحلة التلحين لغيره من المطربين. اتسمت هذه المرحلة بغزارة الألحان، فقد لحن لعدد كبير من المطربين والمطربات أشهرهم سعاد محمد، وردة، نجاة الصغيرة، فايزة أحمد، نازك، نور الهدى، صباح، فيروز، وديع الصافي، نصري شمس الدين، عادل مأمون، محرم فؤاد، محمد قنديل، طلال المداح، صباح فخري وغيرهم.

إن أجمل القصائد التي لحنها محمد محسن هي جلونا الفاتحين لسعاد محمد، أبحث عن سمراء لمحرم فؤاد، زهر الرياض انثنى لماري جبران والقصائد الأربع التي ذكرناها سابقاً لفيروز.

احتل المونولوغ جانباً كبيراً من اهتمام محمد محســـن، منذ أعطى سعاد محمد لحنه الشهير «دمعة على خد الزمن» في مستهل الخمســـينيات. ومن أبدع ما أعطى في هذا المجال «يا مســـافر» لطلال المداح.

أما في باب الأغنية الدارجة والخفيفة فلحن لكل المطربين والمطربات العشرات من الأغاني لـــــ وردة الجزائرية، صباح، محرم فؤاد، وأغنية منفردة في ألحانها لنصـــري شـــمس الدين «ما أصعبك عالقلب يا يوم السفر».



لحن محسن أيضاً في الموشحات التي أبدعها بأسلوبه الحديث. أشهرها «يا غزالاً» لحنان، «سيد الهوى قمري» قصيدة على شكل

موشـح لفيروز، قال فيها محمد محسـن أن طلب عاصـي الرحباني مني تلحين هذه الأغنية كان له تأثير كبير علي فقد شـحنني بطاقة كبيرة جعلتني ألحن الأغنية خلال جلسـتين فقط وجاءت على شـكل موشح، وأيضاً لحن محسن موشحاً دينياً «يا رب صلي على النبي» لـ فايزة أحمد.

وإلى جانب هذا الانتاج الفني، نجد محمد محسن يشارك ويلحن العديد من المسـلسـلات فلحن بالاشـتراك مع بليغ حمدي مسـلسـلاً تلفزيونياً لوردة الجزائرية. وانفرد بتلحين مسـلسـل (الوادي) لـ صباح فخري ومسلسل آخر لوديع الصافي لحساب التلفزيون.

اتسمت ألحان محمد محسن بشخصيته رغم تأثره في وقت قصـير بمحمد عبد الوهاب ثم رياض السـنباطي الذي اسـتأثر اهتمامـه منذ احترف التلحين. وقد ظهر إلى حد ما أسـلوب رياض السـنباطي في أغلب ألحانه إلا أن ذلك لم يمنع من تغلب أسلوب محمد محسن وشخصيته الواضحة في كل ما قدم.

أخيراً ونحن نطـالع اليوم عن وسـائـل الإعلام المقروءة والمسـموعـة والمرئيـة مزيـداً من الحفلات والنـدوات التكريميـة لشـعراء وفنانين وملحنين عرب سـوريين مبدعين، نأمل مسـتقبلاً بإقامة احتفال تكريمي خاص بالملحن الدمشقي محمد محسن تقديراً لعطاءاته الموسـيقية المتميزة خلال ما ينوف على نصـف قرن من الزمن.

المصادر:

كتاب الموسـيقا في سـورية، أعلام وتاريخ ـــــ صميم الشريف

ملف العدد

فولفغانغ أماديوس موتسارت

Wolfgang Amadeus Mozart

1756 - 1791

ترجمة وإعداد : ديالى حنانا

مؤلف نمسـوي وقائد أوركسـترا وعازف هاربسـيكورد وكمان وفيولا.

ولد في مدينة ســـالزبورغ عام 1756. كان والده ليوبولد يعمل مديراً لفرقة إنشاد كنسية لدى الأمير ـــــ أسقف سالزبورغ. أظهر موتســارت نضــوجاً موسـيقياً اسـتثنائياً ومبكراً، إذ عزف على آلة الكلافيير وهو في سن الثالثة، وألف الموسيقا وهو في سن الخامسة. وكانت شقيقته ماريا آنا أيضاً عازفة لامعة لآلة الكيبور.

في عـام 1762 قرر ليوبولـد أن يعرض مواهـب طفليـه في مختلف البلدان الأوربية. وهكذا زاروا أولاً ميونخ وفيينا، وقتئذٍ كان موتسارت قادراً على عزف الكمان دون أن يدرس دراسة منهجية. وفـي عـام 1763 بـدؤوا رحلتـهم الطـويلـة، فمن ميونيخ إلى أوغسبورغ وفرانكفورت وبعض البلدان الأخرى، ثم إلى بروكسيل وباريس التي أمضـوا فيها أسـبوعين في بلاط الملك لويس الخامس عشـر في فرسـاي. وفي نيسـان عام 1764 وصـلوا إلى لندن حيث اســتقبلهم الملـك جورج الثـالـث. وأثنـاء إقـامتهم في لنـدن درس موتســارت التأليف على يد آبل وجوهان كريسـتيان باخ، كما درس الغناء على يد الكاستراتو مانزيولي. وقد ألف موتسارت سيمفونياته الأولى الثلاث في لنـدن. وبعـد زيـارات قـاموا بهـا إلى هولنـدا وســويســرا عادت العائلة إلى ســالزبورغ في تشــرين الثاني عام 1766. أمـا الزيارات الأخرى اللاحقة إلى فيينا فكانت عام 1767، 1768، وخلالهـا وضـــع موتســـارت، أوبريين همـا «المغفلـة المزعومـة» و «باســـتين وباســـتينه». وفي كانون الثاني من عام 1766 أخـذ ليوبولـد ولـده إلى إيطـاليـا حيـث احتفى الجميع بـالولـد العبقري، وحيـث تعلم فيهـا على يـد مـارتيني، وقـابـل جوميلي ونـارديني وبورني. وفي رومـا اســتمع إلى المزمور الـذي لحنـه أليغري ثم دونـه من الـذاكرة . وقد لاقت أوبراه «ميتريـدات، ملـك بونتو» نجـاحـاً كبيراً لـدى تقديمهـا في ميلانو عـام 1770. تبع ذلك

زيارتان لإيطاليا، لكن أسقف سالزبورغ الجديد كان أقل استعداداً لمساعدة عائلة موتسارت. وفي عام 1777 ترك موتسارت سالزبورغ ليقوم بجولة مع أمه، فقد كان وضع ليوبولد لا يسمح له بمرافقته.

زارا ميونيخ وأوغسبورغ ومانهايم (حيث استمع فيها إلى أوركستراها الشهيرة)، ووصلا إلى باريس عام 1778، وقد توفيت والدة موتسارت فيها وذلك في تموز من ذلك العام. لم يستمر طويلاً اعجاب الباريسيين بالمعجزة موتسارت، فقد كانوا مستغرقين في الجدل حول غلوك وبيتشيني. وعندما لم يستطع موتسارت احراز منصب في البلاط الفرنسي عاد إلى سالزبورغ حيث عمل مدة سنتين عازف أورغن في البلاط والكاتدرائية وسط عداء متزايد لرئيس الأساقفة.

في عام 1780 كلفه أمير بافاريا بتأليف أوبرا «إيدومينيو»، وقد قُدمت في ميونيخ في كانون الأول عام 1781. وبعد عودته إلى سالزبورغ استقال من منصبه بعد مجابهة عنيفة مع رئيس الأساقفة.

رحل موتسارت إلى فيينا حيث تزوج كونستانزا فيبر في آب من عام 1782، قبل أيام من التقديم الأول لأوبراه «اختطاف من السراي». وفي السنوات التسع الأخيرة من حياته عانى موتسارت من أوضاعه المالية المضطربة، لكن لم تمنع هذه الأوضاع التدفق المذهل لروائع الأعمال وفي مختلف الصيغ تقريباً. وخلال عام 1785 اعتاد موتسارت أن يعزف على آلة الفيولا ضمن رباعية وترية مع المؤلفين ديترزدورف وهايدن. وكان هايدن يعد موتسارت أعظم مؤلف عرفه، وقد أهداه موتسارت 6 رباعيات وترية في خريف عام 1785، وفي الوقت نفسه الذي بدأ فيه العمل في أوبرا «زواج فيغارو». وعلى الرغم من أن الأوبرا استقبلت استقبالاً حسناً في فيينا إلا أنها أوقفت بعد تسعة عروض، وفي براغ أثارت الأوبرا غضباً شديداً لدى تقديمها هناك عام 1787.

أثناء زيارته لعاصـمة بوهيما «براغ» قُدمت أول مرة سـيمفونيته رقم 38 في ري ماجور، التي عُرفت فيما بعد بسـيمفونية براغ. ومن ثم كُلف بتأليف أوبرا من أجل براغ لتقدم في موسـم الخريف التالي. وكانت ثمرة هذا التكليف أوبرا «دون جيوفاني» التي لحنها في بضـعة شـهور، في الوقت الذي ألف فيه خماسـيتين وتريتين في دو ماجور وصـول مينور، ومقطوعة «موسـيقا ليلية صـغيرة». وفي نفس العام توفي والده ليوبولد موتسارت في سالزبورغ.

نجحت أوبراه الجديدة في براغ، لكنها أخفقت عندما قُدمت في فيينا. وبعد شهر بدأ موتسارت بتأليف سيمفونياته الأخيرة. وقد زار موتسـارت لايبزيغ حيث عزف على الأورغن موسـيقا ج. س. باخ في كنيسـة سـانت توماس. وفي برلين كلفه الملك فريدريك فيلهيلم الثاني، الذي كان يعزف الفيولونسيل، بتأليف ست رباعيات وترية، لم يؤلف موتسـارت منها سـوى ثلاث. كما كلفه جوزيف الثاني امبراطور النمسـا بتأليف أوبرا كوميدية هي «كلهن هكذا» التي قُدمت في مسـتهل عام 1790. وبعد وقت قصـير توفي جوزيف الثاني، كذلك لم يتحقق أمل موتسـارت في أن يعينه ليوبولد الثاني مديراً للموسيقا بدل ساليبري.

في عام 1790 طلب منه شـيكانيدر* تأليف أوبرا ترتكز على نص من إعداده «الناي السحري». وقد أكملها موتسـارت في شـهر تموز من نفس العام، وهو الشـهر الذي كلفه فيه مجهول (هو الكونت ف. فون فالسـيغ الذي أراد انتحاله) بتأليف ريكوايام. وقد أجل موتسارت العمل بـ «الريكوايام» بسبب عمله في تأليف أوبرا «رأفة تيتو» بمناسـبة تتويج ليوبولد الثاني ملكاً على بوهيميا الذي كان سيجري في براغ في أيلول عام 1790.

* إيمانويل شيكانيدر (1751 – 1812) : مدير مسرح ومغن وكاتب نصوص أوبرالية وممثل ألماني.

وقد أشـــرف موتســـارت على تقديمها ثم عاد إلى فيينا حيث ألف كونشرتو لآلة الكلارينيت، وقاد التقديم الأول لأوبرا «الناي السحري»، ثم استأنف العمل في الـــ «ريكوايام». لكن تدهور صـــحته حال دون إكماله. وتوفي في فيينا في الخامس من كانون الأول عام 1791، تاركاً الـــ «ريكوايام» غير منته، ليكمله فيما بعد تلميذه ســـوســـماير. وقد أُعدت له مع آخرين ماتوا في نفس الوقت جنازة رخيصة، وبقي موقع قبره مجهولاً حتى اليوم.

إن ما أنجزه موتسارت خلال حياته القصيرة مذهل لدرجة أن أي تلخيص له سـيتعرض إلى خطر الوقوع في الابتذال. لقد مات صـــغيراً مخلفاً وراءه كنزاً من الأعمال في مختلف الصـــيغ. كان إحســـاســـه بـالشـــكل فطرياً، وجمع بين الحرفية العالية والحس الغريزي. لم يعرض في أوبراته الإحساس الدرامي فقط بل وسع حدود مهارة المغني من خلال احتكاكه ببعض الأصـــوات الغنائية العظيمـة في زمنـه، ومن خلال النفـاذ المـدهش إلى الطبيعـة الإنسـانية. فقد خلق على خشـبة المسـرح شـخصـيات ربما يمكن القول بأنها تعادل في محيطها شخصيات شكسبير. وكانت موسيقاه فوق قومية بجمعها العناصـــر الإيطالية والفرنســـية والنمســـوية والألمانية. وبالتفوق الفطري، وليس بالتفكير الثوري، ألف، وغيَّر مسار السيمفونية والكونشرتو والرباعي الوتري والسوناتا، إضافة إلى الكثير.

نعم ثمة لمعان ومرح على سـطح موسـيقاه، لكن ثمة في العمق نظرة سـوداوية طبعت أعماله بازدواجية فاتنة ومثيرة. وقد قال أحد النقاد «موتسـارت هو الموسـيقا»، وقد أقر بذلك معظم المؤلفين منذ عام 1791.

أعمالـــه

1762 ـ سوناتا للكمان والبيانو في دو ماجور

1763 ـ سوناتا للكمان والبيانو في ري ماجور

ـ سوناتا للكمان والبيانو في سي بيمول ماجور
1764 ـ سوناتا للكمان والبيانو في صول ماجور
ـ سوناتا للكمان والبيانو في سي بيمول ماجور
ـ سوناتا للكمان والبيانو في صول ماجور
ـ سوناتا للكمان والبيانو في لا ماجور
ـ سوناتا للكمان والبيانو في فا ماجور
ـ سوناتا للكمان والبيانو في دو ماجور
ـ سوناتا للكمان والبيانو في سي بيمول ماجور
ـ سيمفونية رقم 1 في مي بيمول ماجور
ـ سيمفونية رقم 4 في ري ماجور
1765 ـ سوناتا للبيانو (لأربع أيدٍ) في دو ماجور (غير منتهية)
ـــــ 3 سوناتات لـــ ج. س. باخ كيفها في شكل كونشرتات مع أوركسترا وترية
ـ سيمفونية رقم 5 في سي بيمول ماجور
1766 ـ سوناتا للكمان والبيانو في مي بيمول ماجور
ـ سوناتا للكمان والبيانو في صول ماجور
ـ سوناتا للكمان والبيانو في دو ماجور
ـ سوناتا للكمان والبيانو في ري ماجور
ـ سوناتا للكمان والبيانو في فا ماجور
ـ سوناتا للكمان والبيانو في سي بيمول ماجور
1767 ـ كونشرتو بيانو في فا ماجور (رقم 1)
ـ كونشرتو بيانو في سي بيمول ماجور (رقم 2)
ـ كونشرتو بيانو في ري ماجور (رقم 3)
ـ كونشرتو بيانو في صول ماجور (رقم 4)
ـ سيمفونية رقم 6 في فا ماجور
ـ سوناتا لآلة الأورغن مع الوتريات في مي بيمول ماجور
ـ سوناتا لآلة الأورغن مع الوتريات في سي بيمول ماجور
ـ سوناتا لآلة الأورغن مع الوتريات في ري ماجور

1768 ـ أوبريت باستين وباستينه
ـ سيمفونية رقم 7 في ري ماجور
ـ سيمفونية رقم 8 في ري ماجور
1769 ـ أوبرا المغفلة المزعومة
ـ قداس في دو ماجور
ـ سيمفونية رقم 9 في دو ماجور
1770 ـ رباعية وترية في صول ماجور
ـ سيمفونية رقم 10 في صول ماجور
ـ سيمفونية رقم 11 في ري ماجور
ـ أوبرا ميتريدات ملك بونتو
ـ سيمفونية رقم 12 في صول ماجور
1771 ـ سيمفونية رقم 13في فا ماجور
ـ سيمفونية رقم 14 في لا ماجور
ـ سيمفونية رقم 15 في صول ماجور
ـ سيمفونية رقم 16 في دو ماجور
1772 ـ سوناتا بيانو (لأربع أيدٍ) في ري ماجور
ـ رباعية وترية في ري ماجور
ـ رباعية وترية في صول ماجور
ـ رباعية وترية في دو ماجور
ـ رباعية وترية في فا ماجور
ـ رباعية وترية في سي بيمول ماجور
ـ رباعية وترية في مي بيمول ماجور
ـ سوناتا لآلة الأورغن مع الوتريات في ري ماجور
ـ سوناتا لآلة الأورغن مع الوتريات في فا ماجور
ـ قداس في دو مينور
ـ قداس في دو ماجور
ـ سيمفونية رقم 17 في صول ماجور
ـ سيمفونية رقم 18 في فا ماجور

ـ سيمفونية رقم 19 في مي بيمول ماجور
ـ سيمفونية رقم 20 في ري ماجور
ـ سيمفونية رقم 21 في لا ماجور
ـ سيمفونية رقم 22 في دو ماجور
ـ أوبرا لوتشيو سيلا
1773 ـ كونشرتو بيانو في ري ماجور (رقم 5)
ـ كونشرتوان لآلتي كمان في دو ماجور
ـ رباعية وترية في فا ماجور
ـ رباعية وترية في لا ماجور
ـ رباعية وترية في دو ماجور
ـ رباعية وترية في مي بيمول ماجور
ـ رباعية وترية في سي بيمول ماجور
ـ رباعية وترية في ري مينور
ـ خماسية وترية في سي بيمول ماجور
ـ سيمفونية رقم 23 في ري ماجور
ـ سيمفونية رقم 24 في سي بيمول ماجور
ـ سيمفونية رقم 25 في صول مينور
ـ سيمفونية رقم 26 في مي بيمول ماجور
1774 ـ كونشرتو لآلة الباصون في سي بيمول ماجور
ـ سيمفونية رقم 27 في صول ماجور
ـ سيمفونية رقم 28 في دو ماجور
ـ سيمفونية رقم 29 في لا ماجور
ـ سيمفونية رقم 30 في ري ماجور
ـ سوناتا بيانو في دو ماجور
ـ سوناتا بيانو في فا ماجور
ـ سوناتا بيانو في سي بيمول ماجور
ـ سوناتا بيانو في مي بيمول ماجور
ـ سوناتا بيانو في صول ماجور

ـ سوناتا بيانو في ري ماجور
ـ سوناتا بيانو (لأربع أيدٍ) في سي بيمول ماجور
1775 ـ أوبرا الحدائقية المزيفة
ـ أوبرا الملك راعي الغنم
ـ كونشرتو كمان في سي بيمول ماجور
ـ كونشرتو كمان في ري ماجور
ـ كونشرتو كمان في صول ماجور
ـ كونشرتو كمان في ري ماجور
ـ كونشرتو كمان في لا ماجور
ـ سوناتا لآلة الأورغن مع الوتريات في سي بيمول ماجور
1776 ـ كونشرتو بيانو في سي بيمول ماجور (رقم 6)
ـ كونشرتو لثلاثة بيانوات في فا ماجور (7)
ـ كونشرتو بيانو في دو ماجور (رقم 8)
ـ أداجيو لآلة الكمان
ـ روندو لآلة الكمان
ـ ثلاثي بيانو في سي بيمول ماجور
ـ سوناتا لآلة الأورغن مع الوتريات في فا ماجور
ـ سوناتا لآلة الأورغن مع الوتريات في لا ماجور
ـ سوناتا لآلة الأورغن مع الوتريات في صول ماجور
ـ سوناتا لآلة الأورغن مع الوتريات في فا ماجور
ـ سوناتا لآلة الأورغن مع الوتريات في ري ماجور
ـ قداس في دو ماجور
1777 ـ كونشرتو بيانو في مي بيمول ماجور (رقم 9)
ـ كونشرتو كمان في ري ماجور
ـ سوناتا بيانو في دو ماجور
ـ سوناتا لآلة الأورغن مع الوتريات في صول ماجور
1778 ـ كونشرتو لآلتي فلوت وهارب في دو ماجور
ـ كونشرتو فلوت في صول ماجور

ـ كونشرتو فلوت في ري ماجور
ـ أندانته لآلة الفلوت في دو ماجور
ـــــــــ سـيمفونيا كونشـرتانته للفلوت والأوبوا والهورن والباصون في مي ـ بيمول ماجور
ـ سوناتا بيانو في لا مينور
ـ سوناتا بيانو في ري ماجور
ـ سوناتا بيانو في دو ماجور
ـ سوناتا بيانو في لا ماجور
ـ سوناتا بيانو في فا ماجور
ـ سوناتا بيانو في سي بيمول ماجور
ـ سوناتا للكمان في دو ماجور
ـ سوناتا للكمان في صول ماجور
1768 ـ سوناتا للكمان في سي بيمول ماجور
ـ سوناتا للكمان في دو ماجور
ـ سوناتا للكمان في مي مينور
ـ سوناتا للكمان في لا ماجور
ـ سوناتا للكمان في ري ماجور
ـ سيمفونية رقم 31 في ري ماجور
1779 ـــــ سيمفونيا كونشرتانته لآلتي كمان وفيولا في مي بيمول ماجور
ـ كونشرتو لآلتي بيانو في مي بيمول ماجور (رقم 10)
ـ سوناتا لآلة الأورغن مع الوتريات في دو ماجور
ـ قداس في دو ماجور
ـ سيمفونية رقم 32 في صول ماجور
ـ سيمفونية رقم 33 في سي بيمول ماجور
1780 ـ كونشرتو كمان في مي بيمول ماجور
ـ سوناتا لآلة الأورغن مع الوتريات في دو ماجور
ـ رباعية وترية في سي بيمول ماجور

ـ سيمفونية رقم 34 في دو ماجور
ـ 6 تنويعات لآلتي كمان وبيانو
1781 ـ أوبرا إيدومينيو
ـ روندو للكمان مع الأوركسترا في دو ماجور
ـ كونسرت روندو لآلة الهورن في مي بيمول ماجور
ـ 12 تنويعاً لآلتي كمان وبيانو
ـ سوناتا للكمان في فا ماجور
ـ سوناتا للكمان في فا ماجور K 377
ـ سوناتا للكمان في سي بيمول ماجور
ـ سوناتا للكمان في صول مينور
ـ سوناتا للكمان في مي بيمول ماجور
ـ سوناتا لآلتي بيانو في ري ماجور
1782 ـ أوبرا اختطاف من السراي
ـ كونسرت روندو للبيانو في ري مينور
ـ كونسرت روندو للبيانو في لا ماجور
ـ كونشرتو بيانو في فا ماجور (رقم 11)
ـ كونشرتو بيانو في لا ماجور (رقم 12)
ـ كونشرتو بيانو في دو ماجور (رقم 13)
ـ كونشرتو هورن في ري ماجور
ـ سوناتا للكمان في لا ماجور
ـ سوناتا للكمان في دو ماجور (غير منتهية)
ـ سوناتا للكمان في دو ماجور (غير منتهية)
ـــــ رباعية وترية في صول ماجور (رقم 1 في المجموعة المهداة لـ هايدن)
ـ خمس فوغات من باخ (البيانو المعدل) لـ رباعية وترية
ـ سيمفونية رقم 35 في ري ماجور (هافنر)
1783 ـ كونشرتو أوبوا في فا ماجور
ـ قداس خاص

ـ كونشرتو هورن في مي بيمول ماجور
ـ كونشرتو هورن في مي بيمول ماجور K 447
ـــــــ رباعية وترية في ري مينور (رقم 2 في المجموعة المهداة لـ هايدن)
ـــ رباعيـــة وتريـــة في مي بيمـول ماجـــور (رقم 3 في المجموعة المهداة لـ هايدن)
ـــــــ ثلاثي بيانو في ري مينور وفي ري ماجور (أكملهما ستادلر)
ـ سيمفونية رقم 36 في دو ماجور (لينز)
ـــ سيمفونية رقم 37 في صول ماجور (المقدمة فقط والبقية لـ م. هايدن)
1784 ـ كونشرتو بيانو في مي بيمول ماجور (رقم 14)
ـ كونشرتو بيانو في سي بيمول ماجور (رقم 15)
ـ كونشرتو بيانو في ري ماجور (رقم 16)
ـ كونشرتو بيانو في صول ماجور (رقم 17)
ـ كونشرتو بيانو في سي بيمول ماجور (رقم 18)
ـ كونشرتو بيانو في فا ماجور (رقم 19)
ـ سوناتا للكمان في سي بيمول ماجور
ـ سوناتا بيانو في دو مينور
ـــ رباعية وترية في سي بيمول ماجور (رقم 4 في المجموعة المهداة لـ هايدن)
1785 ـ كونشرتو بيانو في ري مينور (رقم 20)
ـ كونشرتو بيانو في دو ماجور (رقم 21)
ـ كونشرتو بيانو في مي بيمول ماجور (رقم 22)
ـ أندانته للكمان في لا ماجور
ـ سوناتا للكمان في مي بيمول ماجور
ـ رباعية وترية في لا ماجور (رقم 5 في المجموعة المهداة لـ هايدن)

ـــــــــ رباعية وترية في دو ماجور (رقم 6 في المجموعة المهداة لـ هايدن)
ـ رباعي بيانو في صول مينور
1786 ـ أوبرا امبريزاريو
ـ أوبرا زواج فيغارو
ـ كونشرتو بيانو في لا ماجور (رقم 23)
ـ كونشرتو بيانو في دو مينور (رقم 24)
ـ كونشرتو بيانو في دو ماجور (رقم 25)
ـ كونشرتو هورن في مي بيمول ماجور
ـ سوناتا بيانو (لأربع أيدٍ) في صول ماجور
ـ سوناتا بيانو (لأربع أيدٍ) في فا ماجور
ـ رباعية وترية في ري ماجور
ـ رباعي بيانو في مي بيمول ماجور
ـ ثلاثي بيانو في صول ماجور
ـ ثلاثي بيانو (لآلة بيانو وكلارينيت وفيولا) في سي بيمول ماجور
ـ ثلاثي بيانو في سي بيمول ماجور
ـ سيمفونية رقم 38 في ري ماجور (براغ)
1787 ـ أوبرا دون جيوفاني
ـ سوناتا بيانو (لأربع أيدٍ) في دو ماجور
ـ سوناتا للكمان في لا ماجور
ـ خماسية وترية في دو مينور (حُولت إلى سيريناد)
ـ خماسية وترية في دو ماجور
ـ خماسية وترية في صول مينور
ـ موسيقا ليلية صغيرة للوتريات
1788 ـ كونشرتو بيانو في ري ماجور (رقم 26) (التتويج)
ـ سوناتا بيانو (سوناتينا) في دو ماجور
ـ سوناتا للكمان في فا ماجور

ـ رباعية وترية في ري مينور، أداجيو وفوغ
ـ ثلاثي بيانو في مي ماجور
ـ ثلاثي بيانو في دو ماجور
ـ ثلاثي بيانو في صول ماجور
ـ سيمفونية رقم 39 في مي بيمول ماجور
ـ سيمفونية رقم 40 في صول ماجور
ـ سيمفونية رقم 41 في دو ماجور (جوبيتر)
1789 ـ سوناتا بيانو في سي بيمول ماجور
ـ سوناتا بيانو في ري ماجور
ـــــ رباعية وترية في سي بيمول ماجور (رقم 1 من مجموعة ملك بروسيا)
1790 ـ أوبرا كلهن هكذا
ـــــ رباعية وترية في سي بيمول ماجور (رقم 2 من مجموعة ملك بروسيا)
ـ رباعيـة وتريـة في فـا ماجـور (رقم 3 من مجموعة ملك بروسيا)
ـ خماسية وترية في ري ماجور
1791 ـ أوبرا رأفة تيتو
ـ أوبرا الناي السحري
ـ كونشرتو بيانو في سي بيمول ماجور (رقم 27)
ـ كونشرتو كلارينيت في لا ماجور
ـ خماسية وترية في مي بيمول ماجور
ـ ريكوايام في ري مينور (غير منته، وأكمله سوسماير)
إلى جـانـب الكثير من الأعمـال الأوركســترالية الأخرى، أعمـال الديفرتمنتو والسيريناد والرقصات ...إلخ.

المصادر

M. Kennedy - The Oxford Dictionary of Music.

E. Gilder - The Dictionary of Composers and Their Music.

الفصل الأخير من حياة موتســـارت والشخصيات الهامة التي عاصرته

إعداد : د. واهي سفريان

مع تباطؤ تســـاقط الثلج بدأ الدفء يتدفق إلى قلوب من كانوا يعدون أنفسهم أصدقاء موتسارت، فقرر بعضهم زيارة قبر صديقهم المتوفى قبل أيام معدودة. توجهت الجماعة إلى مقبرة القديس مارك لســـؤال حفار القبور عن الحفرة التي ألقي بها جثمان من ســـمي بمعجزة الطبيعة... ولشـــد ما كانت المفاجأة مخيبة لآمالهم حين أعلمهم المشرف على المقبرة بأن الشخص المطلوب قد تقاعد منذ أيام وغادر إلى غير رجعة، دون أن يترك عنواناً له.

وبذلك اكتملت آخر حلقات مأساة موتسارت، وبات موقع قبره لغزاً يبعث الحرج والإرباك لدى سكان فيينا إلى يومنا هذا.

ولكن كيف تردت الأحوال لتبلغ هذا الحد من الإهمال والنسيان بحق موسيقي لم تشاهد الإنسانية مثيلاً له حتى اليوم؟

إنه الفصل التاعس من حياة موتسارت، فصل بدأت معه عزلته القاتلة، وتخلى خلاله جمهوره القديم عن فنه، فصل كان من القصر بحيث منعه من الاتصـــال بجمهوره الجديد، الحقيقي والدائم. وللإحاطة بموضـــوعية بما حدث خلال هذه الفترة لا مفر من

الإطلاع على نشـاط موتسـارت في سـنواته الأخيرة، والبحث عن أسـباب تراجع شـعبيته، وانحسـار علاقاته مع أرسـتقراطية فيينا، القادرة وحدها آنذاك على تأليق نجم أي مؤلف موسيقي أو إخماده.

إلى يوم العرض الأول لأوبرا «زواج فيغـارو» كـان التـاريخ ينظر إلى موتسـارت بوصفه مؤلفاً مبدعاً للمعزوفات الموسيقية ولم تكن تجاربه الباكرة «الاختطاف من السراي» و «ايدومينيو» كافية لوضعه في صف مؤلفي الأوبرا.

ألا أن موتسارت اجتاز في الساعة السابعة من مساء الأول من أيار عام 1786 بجدارة وثقة عتبة دار الأوبرا في فيينا ليبدأ سلسلة مؤلفات كبيرة ترفع من قيمة إنتاجه الفنية وتدفع العديد من الفنانين، وعلى رأسهم هايدن وغوته إلى عدِه أعظم موسيقيي عصره.

وفي كانون الثاني (يناير) عام 1787 يصل موتسارت بصحبة زوجته كوسـتانزا إلى مدنية براغ ملبياً دعوة الموسـيقي التشـيكي فرانز دوشـيك، لحضـور عروض «زواج فيغارو» على المسـرح الوطني، حيث ينتظره النجاح الباهر والاستقبال الحار.

ومع توالي الحفلات الموسـيقية يلتقي موتسـارت لأول مرة بجمهوره الكبير لقاءً مباشـراً فيعزف مطولاً عشـية العشـرين من كـانون الثـاني (ينـاير) ليرتقي أعظم قمم النجـاح ويتـذوق، للمرة الأولى في حياته، طعم النجاح الحقيقي أمام جمهور موسـيقي يمثل أغلبية المجتمع بعيداً عن قيود مجتمع فيينا وتقاليده.

وقبـل عودتـه إلى فيينـا في منتصـف شـباط (فبراير) يبرم موتسـارت اتفاقاً يتعهد فيه بتأليف أوبرا جديدة تقدم لجمهور براغ في موسـم الخريف المقبل. وعند لقائه في شـهر نيسـان (أبريل) بـ لورنزو دابونتي يعرض عليـه هـذا الأخير نص «دون جيوفـاني»، الجـامع بين الجديـة والهزل فلا يتردد موتسـارت في المبـاشـرة بالتأليف قاطعاً أشواطاً بعيدة خلال أسابيع معدودة.

وفي الثامن والعشرين من أيار (مايو) وبعد نحو سنة من نجاح «زواج فيغارو» يصدم موتسارت بنبأ وفاة والده ليوبرلد في الثامنة والستين من العمر، فيحزن موتسارت لفراق والده وأستاذه ومربيه وناصحه، إلا أنه كعادته سرعان ما ينفلت من حزنه فيؤلف «دعابة موسيقية ك 522» تتفتق مرحاً تليها مقطوعة «موسيقا ليلية صغيرة» تشع سحراً وجمالاً. ومع اختفاء ليوبولد تتوقف المراسلات شبه اليومية بين موتسارت ووالده، الأمر الذي سيزيد من صعوبة تتبع وقائع سنواته الأخيرة.

ومع حلول شهر أيلول (سبتمبر) غادر موتسارت فيينا مصطحباً زوجته ليتجه إلى براغ حاملاً معه ما يقارب ثلاثة أرباع أوبرا «دون جيوفاني». ومع وصوله إلى عاصمة بوهيميا يقيم في فيللا بيرترامكا مستفيداً من أجوائها الهادئة في اتمام ما تبقى من أوبراه باستثناء الافتتاحية التي لم ينته من تأليفها إلا قبل يوم واحد من موعد العرض الأول.

وبنجاح لم يسبق له مثيل قُدمت أوبرا «دون جيوفاني» في التاسع والعشرين من تشرين الأول (أكتوبر) عام 1787، واستمرت دار أوبرا براغ في تقديمها مدة خمس عشرة سنة متصلة.

وعند عودته إلى فيينا يجد موتسارت نبأ سعيداً في انتظاره، نبأ تعيينه موسيقياً في بلاط فيينا براتب سنوي يبلغ 800 فلورين.

وفي السابع من أيار (مايو) تُقدم أوبرا «دون جيوفاني» في فيينا لأول مرة بنجاح متواضع إذا ما قورن بنجاح براغ، إلا أن الأمبراطور جوزيف الثاني[1] المعروف بذوقه الموسيقي المتطور

1 ــ الأمبراطور جوزيف الثاني : 1741ــ 1790م : ابن فرانسوا الأول وماري تيريز، شقيق ماري أنطوانيت ملكة فرنسا وليوبولد الثاني. أشتهر باصلاحاته السياسية والإدارية السابقة لأوانها، والتي فشلت تماماً بعد وفاته، وهو ذو اطلاعات فلسفية وسياسية وموسيقية واسعة. يعد من رواد العلمانية. حكم أمبراطورية النمسا مدة ربع قرن.

يقدر الأوبرا حق التقدير، قائلاً «إنها لأوبرا سـامية حتى أني أكاد أجدها أجمل من «زواج فيغارو»، إلا أنها ليست طبقاً سهلاً على مائدة جمهور فيينا».

ومع حلول عـام 1788 لم يبق من حيـاة موتسـارت إلا أربع سـنوات يعيشـها في بؤس متفاقم وعزلة متزايدة، رغم بلوغه ذروة تطوره الفني. وخلال هذه الفترة تكاد تنعدم مراسـلات موتسـارت، باستثناء بعض نداءات الاستغاثة طلباً للمعونة من صديقه بوشبرغ وبضعة أسطر نادرة تصف قلقه المتزايد لتدهور حالته الصحية.

والوسـيلة الأخيرة المتبقية لمتابعة سـيرة حياة موتسـارت هو تتبع إبداعه لأعماله الأخيرة.

خلال عام 1788 أضـطر موتسـارت للانتقال إلى سـكن أكثر تواضـعاً في منزل النجوم الثلاث، ورغم همومه المادية لم يتباطأ عن التـأليف وعن تطوير أسـلوبـه، فينجز السـيمفونيـات الثلاث الأخيرة خلال فترة لا تتجاوز ستة أسـابيع، والتي تكاد تعد وصـيته في مجـال التـأليف السـيمفوني، فهي تجسـد ثلاثـة من أسـاليبـه المتطورة.

وما زلنا نجهل حتى الآن ما إذا تسـنى لموتسـارت الاسـتماع لهذه السـيمفونيات، وأغلب الظن. أنها بقيت حبراً على ورق، على الرغم من محاولاته العديدة لتقديمها في الأمسيات الموسيقية.

إن ضـيق ذات اليد دفع موتسـارت للسـعي لإعطاء الدروس الخصـوصـية، محاولاً تغطية مصـاريف زوجته السيئة التدبير، كما لم يتوان عن تأليف الرقصات وموسيقا الصالونات...

ومع حلول ربيع عـام 1789 وتزايـد يـأسـه من الأوسـاط الموسـيقية في فيينا لم يتردد موتسـارت في البحث عن رزقه خارج مدينته، فينطلق في نيسـان (أبريل) 1789 باتجاه برلين، مسـتفيداً من مرافقـة الكونـت ليكونوفسـكي في مركبتـه، بغيـة التخفيف من نفقـات السـفر. وخلال ثمـانيـة أسـابيع من التنقلات يمر ببراغ

ودرسـدن ولايبزيغ وبوتسـدام، مقيماً أمسـيات موسـيقية فيها إلى أن يصـــل برلين حيث يُســـتقبل بحفاوة بالغة، وتُعدل برامج عروض مسـرح المدينة تحضـيراً لتقديم «الاختطاف من السـراي» بحضـور العائلة المالكة. وبعد ســـلســـلة من الأمســـيات الموســـيقية يغادر موتسـارت برلين بعد حصـوله على مكافأة سـخية من ملكها، إضـافة إلى طلب تأليف مجموعة من الرباعيات الوترية التي سـتحمل اسـم الرباعيات البروسية «3 رباعيات وترية ك 590 ـــ ك 589 ـــ ك 575».

ومن الغريب أن يعود موتســارت إلى فيينا بجيوب فارغة ليجد زوجتـه الحـامـل مريضـــة فينفق مـا تبقى من المـال لتغطيـة أجور الطبيب وقيمة الدواء، ويضـطر لطلب المعونة من جديد من صـديقه بوشبرغ.

.... وهنا لا بد من التسـاؤل عن مصـادر دخل موتسـارت في أعوامـه المجيـدة. فمن المؤكـد أن تردِّي حـالتـه المـاديـة ذو صـــلـة بانحسـار علاقاته بالمجتمع الأرسـتقراطي الميسـور والقادر على تغطية نفقات معيشة فنانه المحبوب.

فمعظم دخل موتســـارت يأتي من إحيائه للحفلات الموســـيقية العامة التي تؤمها تلك الأرســـتقراطية، ومن مســـاهمته الفعالة في الأمسيات الموسيقية التي تنظمها أرستقراطية فيينا في صالوناتها.

ومنـذ ســـنوات غير بعيـدة كـانـت علاقـات موتســـارت بتلـك الأرستقراطية مزدهرة تماماً، وأبرز شـخصـيات هذا المجتمع كانت على لائحـة المكتتبين على حفلات موتســـارت. ومن الطريف أن نـذكر أن الغـالبيـة العظمى من 174 مشـــترك مكتتـب كـانوا من الدبلوماسيين ورجال المال وكبار الموظفين دون أن ننسى العائلات الأرستقراطية.

أما صـداقاته الشـخصـية فقد شـملت أسـماء هامة، كالبارون فان ســـويتن والأمير كـاليتزين والكونـت آركو والأمير ليكونوفســـكي وعائلة استرهازي. ولكن هل من تفسير مقنع للتنافر بين موتسارت

وأرستقراطية فيينا؟ لا شك في أن ثمة شيئاً بدأ يتطور ليزيد الفجوة اتساعاً بين موتسارت وهذه الشريحة الاجتماعية المعروفة بسرعة تقلب ذوقها ومزاجية ميولها وسطحية علاقاتها، وبالتالي سهولة تخليها عن الفن المتواصل والمتطور.

والكونت أركو ينقل صورة صادقة عن واقع هذا المجتمع حين يقول: «هنا في فيينا مجد الفن قصير الأمد، في البداية يغرق الفنان في سيل من المديح والكسب، ولكن إلى متى ومن يدري كم من الأشهر سيتحمل جمهور فيينا الفنان الجديد؟».

وفي هذه المرحلة بالذات من تطور موتسارت نلاحظ تعارضاً بين شخصية الموسيقي المنتمي لعصر آل إلى الأفول، وشخصية موسيقي ينجذب جوهر تطوره إلى المستقبل، ويكاد يشعر في أعماق نفسه بتحولات سيأتي بها القرن التاسع عشر.

في حين كانت أرستقراطية فيينا تصفق للموسيقي موتسارت الملائم لعصره، كانت تتخلى في الوقت ذاته عن موتسارت المجدد الباحث عن طلائع ما سيسمى بالمدرسة الرومانتيكية. وهكذا تاه موتسارت بين ماض يحتضر، ومستقبل مازال في المهد..

.... وخلال هذه الفترة العصيبة يلمح موتسارت بصيص أمل، إذ يتلقى في شهر آب (أغسطس) طلباً من الإمبراطور جوزيف الثاني لتأليف أوبرا جديدة، يدور موضوعها حول فضيحة اجتماعية وقعت في إيطاليا، فيبدأ موتسارت في تأليف أوبرا «كوزي فان توتي» (كلهن هكذا) على نص من تأليف صديقه دابونتي.

بدأت التدريبات لتقديم الأوبرا في الحادي والعشرين من كانون الثاني (يناير) 1790، لتعرض بشكلها النهائي في السادس والعشرين منه بنجاح متواضع. وأعيد تقديمها عشر مرات لتغدو بعد ذلك طي النسيان.

وبعد نحو شهر من العرض الأول لـ «كوزي فان توتي» يتوفى الإمبراطور جوزيف الثاني المعروف برعايته لموتسارت ولفنه. وخلال أسابيع من وفاة الإمبراطور يضطر دابونتي لمغادرة

فيينا هرباً من أعدائه المتربصـين له، الأمر الذي يدفع موتسـارت إلى الاعتقاد بأن القدر يسـعى لتجريده من أصـدقائه. إلا أن العزلة التي بدأت بوفاة والده، فوفاة الإمبراطور جوزيف الثاني، فهروب دابونتي، تكتمل برحيل صـديقه الكبير جوزيف هايدن إلى لندن. وهكذا يدخل موتسارت في العزلة التامة والفاقة المادية المطلقة.

ويأتي شتاؤه الأخير قاسياً مظلماً. ويذكر أحد أصدقائه أن أسرة موتسارت أمضت الجزء الأكبر من الشتاء بلا تدفئة. وعلى الرغم من هذه الصعوبات، تستمر الموسيقا فتظهر «الخماسية الوترية في ري ماجور ك 593»، والتي تكاد في حركتها البطيئة تتصـل برومانتيكية خماسـية شـوبرت. ومع بداية عام 1791 يظهر «الكونشرتو السابع والعشرون في سي بيمول ماجور ك 595»، ليجسد فن موتسارت ويلخصه في التأليف للبيانو والأوركسترا، إذ يجمع بين الغنى الصوتي ورقي الأسلوب السيمفوني، ورقة معالجة البيانو ونقاءها، محققاً الاتزان المثالي بين تدفق العاطفة والبناء الموسيقي.

وفي الرابع من آذار (مارس) يظهر موتسـارت للمرة الأخيرة أمام جمهور فيينا عازفاً الكونشرتو الأخير دون أن يلقى أي صدى لاستجابة أو إدراك لتطوره الفني.

ومع قدوم الربيع يظهر شـيكانيدر بفكرة تأليف أوبرا «الناي السـحري». وإننا نعترف اليوم بفضـل هذا الفنان في ولادة «الناي السحري»، إذ لعب دور المحرض الأساسي في إخراج موتسارت من كآبته، ومنحه الجرأة على تأليف أوبرا جديدة باللغة الألمانية، وهي تعد امتحاناً صعباً إذا ما قورنت بتجارب موتسارت الناجحة مع شريكه الغائب لورنزو دابونتي.

ففي الساعة السابعة من صباح يوم الرابع من آذار (مارس) أيقظ شيكانيدر صديقه موتسارت طالباً منه، بالسرعة الكلية، تأليف أوبرا ألمانية ذات مضـمون خرافي ينافس بها مسـرح مارينيلي،

ومنذ اللقاء الأول يشـــعر موتســـارت بتفاؤل في تبني النص الذي طرحه صديقه، فالموضوع يتمتع بازدواجية المعنى ويطفح بالسحر والخرافة والرموز، بالإضافة إلى جانب ملائم لمزاج موتسارت ألا وهو الانتقال الفجائي من أطرف مواقف التهريج إلى أعقد الرموز الفلسفية.

ويبدأ موتسارت بالتحضير لتأليف «الناي السحري»، في حين تبدأ زوجته كوســـتانزا بتحضـــير حقائبها لتغادر إلى منتجع بادن الصـحي، تاركة زوجها المرهق وحيداً، الأمر الذي يدفع شـيكانيدر لتقديم مســـاعدته إنقاذاً لموتســـارت من عزلته، ولخلق جو ملائم لولادة «النـاي الســـحري»، رمز التعاون المثالي بين مؤلف النص ومؤلف الموسيقا.

وخلال شـــهر تموز (يوليو) يقرع شـــخص ذو حضـــور مقيت وملامح مخيفة باب موتســـارت حاملاً رســـالة من أرســـتقراطي مستتر، يعرض فيها خمسين قطعة ذهبية لقاء تأليف قداس جنائزي، مشـترطاً إغفال اسـم المسـتفيد من العمل، وإلزام موتسـارت بعدم إشهار ملكيته للقداس المطلوب.

يوافق موتســـارت على عرض المجهول على الرغم مما تثيره التحفظات والشروط من شك وتشاؤم في أعماقه، فهو يمر بظروف مادية وصـــحية ســـيئة، وقد ســـاهم هذا العرض في حل صـــعوباته المادية ولو لأمد قصـير... وبعد أيام قليلة يعود الرسـول ليؤكد طلب مرسله حاملاً معه المبلغ المطلوب، دون أن يشير ولو من بعيد إلى مهلة التنفيذ.

ولقد كشـــف الزمن هوية محرر الرســـالة، فما هو إلا الكونت فرانز فون فالزيغ سيد مقاطعة ستوباك، والذي فقد زوجته في شباط (فبراير) 1791، وخطط لتقديم قداس جنائزي في الذكرى السـنوية الأولى لوفاتها. وقد أشـــترط عدم ظهور اســـم موتســـارت على المخطوط ليتسنى له الادعاء بتأليف القداس...

... أما الرسول الرمادي فما هو إلا عازف التشيلو أنطون فون لا يتجب ابن محافظ فيينا، جار الكونت فون فالزيغ، وكان صـاحب مسـاهمة كبيرة في إحياء حفلاته. ولم يتردد معاصـروه في وصـف مظهره القاتم وحضـــوره المخيف، الأمر الذي ســـاهم في الإيحاء لموتسارت بأنه رسول الموت.

ومع بداية شـهر آب (أغسـطس) يتلقى موتسـارت طلباً لتأليف أوبرا تقدم في براغ، احتفالاً بتتويج الإمبراطور ليوبولد الثاني ملكاً على بافاريا في السادس من أيلول (سبتمبر).

ونظراً لقصـــر مهلـة التـأليف كـان لا بـد من العثور على نص يتوافق مع الصـــفة الاحتفالية للمناســـبة. فيقترح كاتيرينو مازّولا، شاعر بلاط درسدن، نصاً مستوحى من مسرحية «رأفة تيتوس» لـ ميتاســـتازيو. ولا يجد موتســـارت مفراً من القبول على الرغم من العيوب الدراماتيكية العديدة، فيباشـر في التأليف رغم سـوء حالته الصحية مستعيناً بتلميذه سوسماير في تأليف مقاطع الإلقاء المنغم... الـــ «ريسـيتاتيف» وخلال 18 يوماً ينتهي موتسـارت من تأليف الأوبرا.

وعند صـعوده إلى العربة متجهاً إلى براغ يعود رسـول الكونت للظهور لتذكيره بوعده في تأليف القداس الجنائزي، فينطلق موتسارت في رحلته وهو على يقين بـأن الموت قريب والقداس الجنائزي ما هو إلا لحنه الجنائزي.

تُقدم أوبرا «رأفة تيتوس» في الموعد المقرر بفشـــل ملطف بالكثير من التهذيب، ويعزو دارِسـو أسـلوب موتسـارت هذا الفشـل إلى قصر مهلة التأليف من جهة، وعدم وجود أي انسجام بين مؤلف النص والملحن من جهـة أخرى. كمـا أن علائم تـدهور الحـالـة

الصـحية لموتسـارت بادية في فتور حركة الموسـيقا ضـمن العمل.

ومن الظلم مقارنة «رأفة تيتوس» مع أخواتها.

ولعل نكسـة الأوبرا الأخيرة زادت من شـعور موتسـارت بـاقتراب أجلـه، فهو يقول بمزيد من اليـأس «يبدو أن سـاعتي قد حـانـت»، ويغـادر براغ التي لن يراهـا ثـانيـة وعينـاه تغرورقـان في الدموع.

ويصـل إلى فيينا ليجد شـيكانيدر في انتظاره بفارغ الصـبر لإنهاء ما تبقى من الناي السحري، ويعرض على موتسارت الإقامة في كوخ[2] أنيق مجاور لمسـرحه ليتسـنى له خدمته ورعايته من جهة، والإشراف على تدريبات الفرقة من جهة أخرى.

ومع اقتراب نهاية أيلول (سبتمبر) ينتهي موتسـارت من تأليف الناي السـحري، ويقدم العرض الأول في الثلاثين من الشـهر نفسـه بنجاح غير متوقع.

وخلال العروض الأولى يقوم موتسـارت بقيادة الأوركسـترا بمسـاندة سـوسـماير. إلا أنه سـرعان ما يضـطر لتسـليم القيادة لـ هينبرغ لشدة وهنه. وخلال شـهر تشرين الأول (أكتوبر) يقدم الناي السـحري 20 مرة وبنجاح متزايد، فالجمهور يحتشـد مسـاء كل يوم لمشاهدة العمل الجديد، ولكن أي جمهور؟

إنه جمهور جديد يفتقر إلى ثقافة الطبقة الأرسـتقراطية القادرة على فهم معنى الأوبرات النـاطقـة بـالإيطـاليـة، إنـه شـعـب فيينـا الحقيقي، شعب ينطق ويغني بالألمانية، وقد أتى للاستماع إلى الناي السـحري، أتى ليرتعش ويصـفق كـالأطفال أمام سـحر الأوبرا الألمانية.

وفي الثامن من تشـرين الأول (أكتوبر) لا يسـتطيع موتسـارت مقاومة رغبته في المشـاركة مجدداً، فيعزف على آلة الجلو كينشبيل

1ـ نُقل هذا الكوخ إلى مدينة سالزبورغ ليعرض في حديقة الموزارتيوم.

مصـــاحباً غناء بطل المســـرحية باباغينو.. وفي الثالث عشـــر من أكتوبر يصطحب ابنه البكر إلى المسرح، ويدعو المغنية كافالييري والموسيقي ساليبري لحضور الناي السحري ويعبر هذا الأخير عن إعجابه دون أدنى تحفظ ويعترف بأنه لم يشـــهد مثل هذا الكمال في حياته.

وبعد يومين يضطر موتسارت لمغادرة فيينا لإحضار كوستانزا من بادن، إذ إن حالته الصحية في تدهور مستمر، ولم يبق حوله من يعتني به.

وعلى الرغم من ضيق وقته فإنه يمنح الإنسانية واحداً من أبدع مؤلفاتـه، ألا وهو «كونشـــرتو الكلارينيت في لا مـاجور»، عمل رقيق يســـبح في أجواء آن الوقت لتســـميتها بـالرومانتيكية. وثمة تواصل روحي سام بين الكونشرتو والناي السحري.

لقد أصبح موتسارت عاجزاً عن كبح مفردات لغته في التعبير الموســيقي إذ أن أســالـيبه أصــبحت أكثر دراماتيكية، وقطعت من التطور أشواطاً بعيدة، ويقول بيرنهارد فيبر في أكتوبر 1791:

«إذا كـان ثمـة شـــذوذ موســـيقي في أعمـال المرحلـة الأخيرة لموتســارت فما هو إلا تدفق الجمال ووفرته فيها، الأمر الذي يحمّل النفس البشـــريـة فوق طـاقتهـا، فتحجـب الجوانـب الأخرى للعمـل الموســـيقي. لكن لا يســـعني إلا أن أقول: طوبى للفنـان الـذي يُعدّ الكمال شذوذه الوحيد».

... والآن وقد أخذ «الناي السحري» مساره الطبيعي وانتظمت عروضـه لم تعد كلمة عمل تعني لـــ موتسـارت إلا إنهاء «القداس الجنائزي»، فقناعته باتت تامة باقتراب ســاعته، وما عليه إلا إنهاء عمله الأخير، تعبيراً عما في الموت من خلاص وسـعي إلى الراحة الأبدية.

ومع نهاية شـــهر تشـــرين الأول (أكتوبر) تبدأ قواه بالانهيار، وتشـتد أعراض مرضـه تواتراً وسـوءاً فتسـتنجد زوجته كوسـتانزا بالطبيب نيكولا كلوسّيه، فيؤكد هذا الأخير عدم وجود أمل في شفاء موتسارت.

وفي العشـرين من تشـرين الثاني (نوفمبر) يسـقط موتسـارت طريح الفراش، ومع ذلك فهو لا يتوانى عن الاســتمرار في تأليف «القداس الجنائزي»، مسـتعيناً بتلميذه سـوسـماير في نسـخ الجمل الموســيقية وترتيبهـا، مملياً عليـه كيفيـة توزيع بعض المقـاطع الأوركســترالية. إلا أن الموت أدركـه قبيل المبـاشــرة في تـأليف المقطع الأخير.

ومن ســخرية القدر أن ترد من آن لآخر عروض ســخية من هولندا، ودعوات لإحياء حفلات في هنغاريا، لعل وعسى أن تلطف من احتضـــار موتســـارت... ومع تقدم الأيام تبدأ الوذمات باجتياح يديه وقدميه ويكاد يُشل من شدة الوهن.

وفي الثامن والعشرين من شهر تشرين الثاني (نوفمبر) يطلب موتســـارت تصـــفُّح المخطوط ويرجو صـــديقيه هوفر وغيرل مصاحبته في الغناء. وعند مقطع لاكريموزا يجهش موتسارت باكياً «هل آن وقت الرحيل؟ أعلي التخلي عن فني الآن؟».

ومع هبوط الليل يطلـب من صـــوفي البقـاء إلى جوار أختهـا كوســـتانزا، وتســـتمر حالته الصـــحية بالتدهور، ويهمس في أذن صـوفي مسـاء الرابع من كانون الأول (ديسمبر): «أكاد أحس بطعم الموت في فمي»، ويعود الطبيب لمعاينته فيخرج يائساً...

وعلى الرغم من الطقس العاصـــف تهرع صـــوفي إلى أقرب كنيسـة، مستجدية حضور رجل دين ليمنح المحتضر بركته. إلا أن، الراهـب يـأبى الخروج في مثـل هـذا الطقس متحججـاً بـأن أمثـال موتسارت من الماسونيين لا يؤمنون بمثل هذه البركة، ويغلق الباب في وجه صوفي ضارباً عرض الحائط بأكثر من ثمانية عشر قداساً من تأليف موتسارت...

وخلال ليلته الأخيرة لا ينقطع موتســـارت عن هذيانه «بالناي السحري» فيهمس «كم أرغب في سماع الناي السحري، ولو لمرة أخيرة». ويتابع متمتماً أغنية باباغينو... عندئذ يجلس صـــديقه إلى البيانو فورتي ليعزف الأغنية المحبوبة، في حين يتسلل موتسارت ليدخل أولى مراحل السبات، وابتسامة الأطفال ترتسم على شفتيه.

وبعد دقائق يســتعيد موتســـارت بعضـــاً من وعيه ليلقي نظرة مسالمة على من حوله، ويعاود الانحدار في سباته، محاولاً بشفتيه التعبير عن مقطع الطبول في «قداسه الجنائزي». وبعد ساعة من منتصـــف ليلة الخامس من كانون الأول (ديســـمبر) تنتهي حياته القصيرة. وحتى الصباح يبقى سوسماير ملازماً جثمان أستاذه، في حين يبدأ أصدقاء موتسارت بالتجمع، ومن بينهم فان سويتن الذي لا يبخل بنصيحة لـ كوستانزا بالتخفيف من مصاريف الدفن...

مراســـم من الدرجة الثالثة... فقد نُفذت نصـــائح فان ســـويتن بحذافيرها. وفي السادس من الشهر نفسه تتلى صلاة مقتضبة في كنيســـة ســـانت اتيان، بحضـــور قلة من أصـــدقاء فان ســـويتن، سوسماير، شيكانيدر وبعض فناني مسرحه، دون أن ننسى ساليبري الذي أتى ليعرب عن ألمه لفراق موســـيقي مثالي طالما أثار في أعماقه مشاعر الغيرة والحسد.

وتسير مجموعة المشيعين خلف عربة الدفن متجهة إلى مقبرة ســـانت مارك، إلا أن القدر يختبر تعلقهم بموتســـارت بزوبعة ثلجية...فتتشتت المجموعة شيئاً فشيئاً ليعبر التابوت مدخل المقبرة وحيداً، ويلقى جثمان موتســـارت في أحدى الحفر الجماعية إلى جانب جثث المتسولين والبؤساء والمنسيين...

وفي الرابع عشـــر من كانون الأول (ديســـمبر) 1793 قُدم القداس الجنائزي في كنيســـة فيينر نويشـــتادت بقيادة مؤلفه المزيف الكونت فون فالزيغ إلا أن نســـمة همســـات تنتشـــر بين صـــفوف المصلّين، لقد كانت الشفاه تتهامس: فولفغانغ أماديوس موتسارت.

وأثناء عزف مقطع الـــــ لاكريموزا يبكي صـــوت حزين في أعماق الكونت فون فالزيغ، إنه صـوت الكونتيسـة تتوسـل أن يُعاد القداس إلى صاحبه.

سـاعياً لجعل مقالتي أكثر إحاطة لواقع موتسـارت في المرحلة الأخيرة لم أجد بديلاً من التطرق لبعض الشـخصـيات الهامة التي عاصرت موتسارت وأثرت في مجرى حياته.

1- ليوبولد موتسارت 1719 – 1787:

من مواليد أوغسـبورغ في جنوب ألمانيا نشـأ في أسـرة متواضـعة ومثقفة، فقد كان والده يمتهن تجليد الكتب.

وخلال سـنوات دراسـته في مدرسـة الآباء اليسـوعيين تعلم

ليوبولد اللاتينية واليونانية والموسيقا، بل ذهب إلى أبعد من ذلك ليطلّع على أبحاث الكيميـاء والتشـريح. التحق ليوبولـد بجامعة سالزبورغ بهدف دراسة الحقوق والفلسـفة إلا أن ميوله الموسـيقية أخذت تلح عليه بترك الجامعة والتفرغ الكامل للموسيقا دراسة وعزفاً وتأليفاً.

وفي عام 1740 انضم ليوبولد إلى مجموعة موسيقيي الكونت فون ثورن، وخلال سـنوات معدودة ترقى ليشـغل منصـب عازف كمـان في فرقـة أمير ســالزبورغ الكونـت فيرميـان. وفي ولايـة شتراتنباخ شغل ليوبولد منصب مؤلف بلاط سالزبورغ.

ومع مرور الزمن ذاع صـيت ليوبولد بوصـفه أسـتاذ موسـيقا. ومن شـواهد مقدرته التعليمية مؤلفه النظري في أصـول تعليم عزف الكمـان، والـذي طبعـه عـام 1756، ومـا زال قيد التدريس حتى أيامنا هذه.

وفي عام 1747 تزوج ليوبولد من آنسـة مرحة تدعى آنا ماريا بيرتل، ورزق الزوجـان سـبعـة أطفـال، بقي منهم على قيد الحيـاة الابنة ماريا آنا الملقبة «نانيرل» والابن فولفغانغ أماديوس.

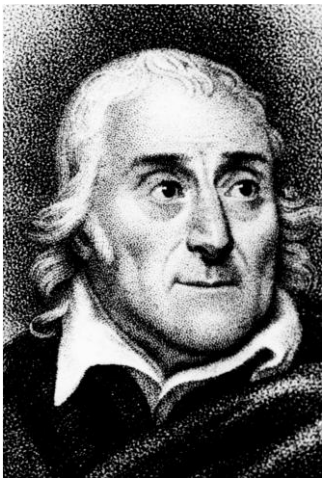
كـان للأب ليوبولـد تـأثير عميق على تطور فولفغـانغ، إذ يعـد أسـتاذه الوحيد في مجال الموسـيقا واللغات والعلوم، فحالة التنقل الدائم والأسـفار المتواصـلة جعلت أمر التحاق الطفل موتسـارت بصـفوف الدراسـة أمراً مسـتحيلاً، ويعد تعليم موتسـارت نموذجاً ناجحاً للتعليم المنزلي.

ولشخصية ليوبولد المولعة بالنظام والدقة، ولجديته في السعي إلى الكمال الموسـيقي الأثر البالغ في نشـأة موتسـارت الفنية، ولا يمكننا تجاهل تأثير شخصية الأم المرحة على تصـرفات فولفغانع، إذ ورث منها الجوانب المرحة والساخرة من شخصيته. ويجد قارئ المراسلات بين الأم وولدها جوانب تصل إلى أقصى حدود المرح والسـخرية فلقد اكتسـب موتسـارت من والدته موهبة التلاعب بـالألفاظ وابتكار كلمات ورموز لا وجود لها ليختفي وراءها هرباً من بعض المواقف. واسـتمر ليوبولد يرعى تطور ابنه ويرافقه في أغلب أسـفاره ويشـير عليه في انتقاء نصـوص أعماله المسـرحية البـاكرة. ولم يتردد في التدخل في اللحظـة المنـاسـبـة ليحول دون زواج ابنـه من الويزيـا فيبر مخلفـاً بـذلـك أثراً مؤلمـاً في أعمـاق موتسـارت. إلا أنـه فشـل في إقنـاع ابنـه بعدم ترك خدمة الكونت كولوريدو واصـطدم في عام 1782 بإصـرار فولفغانغ حين تدخل للمرة الثانية محاولاً تعطيل زواجه من كوسـتانزا، شـقيقة الويزيا

فيبر. وتعد سنة 1782 عام انحسار تأثير ليوبولد على مسيرة ابنه الفنية.

على الرغم من كل ما قدمه ليوبولد من عناية وتفرغ في تعليم ابنه فإنه لا يبقى في منأى عن بعض اللوم لاجهاده الطفل موتسارت في سفرات طويلة وتنقلات دائمة، الأمر الذي زاد صحة موتسارت هشاشة وأثر تأثيراً غير مباشر في قصر حياته.

2ـ لورنزو دابونتي 1749ـ 1838:



ولد إيمانويل كانيغليانو قبل موتسارت بسبع سنوات في غيتو مدينة سينادا التابعة لجمهورية البندقية من والدين يهوديين، وتوفيت والدته ولم يبلغ الخامسة من العمر.

وبعد تسع سنوات من ترمل رب العائلة أحب فتاة مسيحية، فاضطر لاعتناق المسيحية ليفوز بيدها.

وهكذا اعتنقت العائلة بكاملها المسيحية بتوسط أسقف سينادا المونسينور لورنزو دابونتي. وعرفانا بالجميل للأسقف سُمي بكر العائلة باسم الأسقف، وهكذا تحول الفتى اليهودي إيمانويل كانيغليانو إلى فتى مسيحي يدعى لورنزو دابونتي.

ومع تقدم السنين ازداد الازدحام في المنزل الجديد وضاقت الأحوال، فلم يجد لورنزو مفراً من مغادرة المنزل ليلتحق بسلك الرهبنة عام 1763، مدعوماً من عرابه أسقف سينادا، واكتسب دابونتي ثقافة لاتينية واسعة، سيعتمد عليها في المستقبل في صياغة نصوص الأوبرات.

وفي عـام 1766 توفي الأســقف لورنزو وبـذلك فقد دابونتي مصـدراً هاماً لدخله. ومع حلول عام 1770 وصل في رهبانيته إلى مرحلة اللا عودة.

وبعد عدة تنقلات اســتقر دابونتي في البندقية عاصــمة الفنون والمغامرات وموطن كازانوفا ورفاقه.

لم يقو الرداء الرهبـاني على حجـب غرائز دابونتي فـانحـدر طوال ســنة إلى هاوية الملذات والمقامرة والمغامرات النســائية، ليعود مدفوعاً بإفلاسـه إلى التدريس في مدينة تريفيسا، حيث تعرف على الأديب جوليو ترنيتو الذي شــجعه على كتابة الشــعر فأتقنه دابونتي اتقـانـاً مـدهشــاً. فـأتى أســلوبـه أنيقـاً وروحـه مرحـة تليق بالمسـرح الموسـيقي. إلا أن ميوله السـياسـية بدأت بالظهور، فأثار عـام 1776 خلال حفلـة تخرج للطلاب، فضــيحـة أدبية ذات طابع سياسي، الأمر الذي دفع الإدارة لإحالته إلى مجلس تأديبي بالبندقية، إلا أن مجموعة من المثقفين ذوي الأفكار النيرة والتحررية أحاطت بـه فحولتـه بين عشــيـة وضــحـاها إلى بطل من أبطال الاتجاهات التحـديثيـة. وانتهـت الجلســات بمنعـه من التـدريس في أراضــي جمهورية البندقية.

عـاد دابونتي فـانغمس ســنوات عدة في حياة المجون وتعرف على كازانوفا، وتنقل من فضــيحة أخلاقية إلى أخرى، وتجرأ على افتتاح صالة للرقص بإدارة عشيقته أنجيوليتا.

والأمر الذي يبعث على الاسـتغراب هو تشـبثه برداء الرهبنة، بل وذهابه إلى أبعد من ذلك بدعم الصـالة بالمزيد من الخدمات غير الفنية، كتعلمه فن العراك والقتال بالعصــي والخناجر لفرض مزيد من النظام داخل الصالة وأسرّة السقيفة الملحقة بها.

ومع ازدياد الإقبال على الصــالة وتدني مســتواها وتشــعب خدمـاتهـا تـدخلـت شــرطـة الأخلاق مـدعومـة بالســلطات المحلية فأغلقتها وأحالت مستثمريها إلى التحقيق... وانتهت التحقيقات بإدانة دابونتي وعشيقته، إلا أن الشـاعر كان قد غادر أراضي الجمهورية

عام 1779 مفضـلاً عقوبة خمسـة عشـر عاماً من النفي على سـبع سنوات من السجن... بعد إقامة قصيرة في درسدن وبتوصية من الأديب مازولا نجح دابونتي عام 1781 في التسـلل إلى الوسـط المسرحي الإيطالي في فيينا، ولم يبخل موسيقي القصـر ساليبري في مدح مواهب القادم الجديد للإمبراطور جوزيف الثاني فعينه هذا الأخير مؤلفاً للنصوص المسرحية في المسرح الإيطالي بفيينا.

ومع وفاة ميتاسـتازيو شـاعر القصـر بدأ صـراع عنيد على المنصب بين دابونتي وراهب آخر يكاد يضاهيه في مجال الأخلاق يدعى كاسـتي. خلال عام 1783 تعرف دابونتي على موتسـارت وبدأ بينهما تعاون مثمر منح التراث الموسـيقي ثلاث أوبرات بديعة هي:

«زواج فيغارو» عام 1786، «دون جيوفاني» عام 1787، «كوزي فان توتي» عام 1789.

لم يكن بين موتسـارت ودابونتي صـداقة حقيقية بكل معنى الكلمة بل علاقة عمل ذات طابع جدي، فقد ظهر توافق بديع بين شعر دابونتي المسرحي وموسيقا موتسارت الأوبرالية بهدف خلق جو أوبرالي هزلي لم يشهد تاريخ الموسيقا مثيلاً له.

وعند وفاة الإمبراطور جوزيف الثاني عام 1890 بقي دابونتي بدون أدنى حماية أمام حشد من الحاقدين. فنجح كاستي بإزاحته إلى خارج القصر، وفقد دابونتي بذلك مصدر عيشه ومنصبه وأعصابه بل والسيطرة على لسانه، فاضطر لمغادرة فيينا متنقلاً بين براغ ودرسدن وترييستا حيث تعرف على محبوبته الصغيرة نانسي. لكن الكنيسة تصدت لمحاولة زواجه منها مذكرة إياه بأنه ما زال راهباً. وسعياً لتسوية وضعه العائلي والمادي،اتجه دابونتي إلى إنكلترا، حيث نجح بعقد قرانه وفق تقاليد الكنيسـة الانجليكانية، وعمل في لندن مؤلفاً للنصوص المسرحية في المسرح الملكي،غير أن تراكم الأعباء المادية عليه وتزايد صـعوبات العمل في إنكلترا أقنعه بأن

الحل الشـــامل لمشـــكلته يكمن في الهجرة إلى أمريكا فاســـتقر في نيويورك عـام 1805. وحـاول العمـل في أعمـال متفرقـة وعـديـدة تتـأرجح من تجـارة التوابـل والكتـب والخمور، إلى تـأجير غرف بنســـيون عـائلي، إلى إدارة مســـرح صـــغير، إلى تـدريس اللغـة الإيطالية في جامعة كولومبيا. وفي سـنواته الأخيرة تحركت غريزة الكذب في أعمـاقـه للمرة الأخيرة، فقـام بكتابة مذكراته في خمســـة أجزاء تعد مرجعاً فريداً ومثالياً لفن طي الحقائق وتمويه العيوب.

ينتمي دابونتي إلى عـائلـة الأدبـاء المقـامرين الإيطـاليين، أمثـال كازانوفا وكاسـتي وكاجيليوسـترو وكالزابيجي. وتعد حياته تجسـيداً حياً لشـخصـيات مؤلفاته، فهو فيغارو ودون جوان ودون الفونسـو في آن واحد... ومن هنا نكتشف سر نجاح نصـوصـه المسرحية، إذ أنها تنبع من معاناته الشخصية وصدق تجربته.

3ـ أنطونيو ساليري 1750ـ 1825 :

ولد أنطونيو ساليري في لينيانو ـــ فيرونـا عـام 1750 لعـائلـة غنيـة من التجار. درس الموســـيقا بإشـــراف أخيه فرانشـيسـكو، ثم أرسـل إلى البندقية بعد وفاة والديه حيث تعرف في قصر الكونت فينيري على الموســـيقي غاســـمان. ولقد أصـــطحبـه هـذا الأخير إلى فيينـا عـام 1766 حيث سـهر على تدريسـه التأليف الموسـيقي وهيأ له أمهر الأسـاتذة لتدريسـه أصـول الموسـيقا. يعد غاسـمان المسـاهم الأول في ضـم سـاليري إلى مجموعة موسـيقيي بلاط فيينا، وذلك لشـغله منصـب قائد فرقة البلاط الموسيقية، ولكونه

على علاقة حميمة بشاعر القصر ميتاستازيو، فلم يقصر هذا الأخير في مدح مواهب ساليبري لدى الإمبراطور جوزيف الثاني.

تلقى ساليبري التشجيع من ميتاستازيو وكالزابيجي وغلوك، فبدأ بتأليف أولى أوبراته، ولم يتردد في استلام المناصب الرسمية عام 1774.

تميز ساليبري في تأليف الأوبرا، وحقق شهرة أوربية واسعة. فاختيرت مؤلفاته لحفل افتتاح دار أوبرا لاسكالا بميلانو عام 1778، وقدم أوبرا دانايير في باريس عام 1784 محققاً نجاحاً باهراً.

بعد وفاة غلوك صار ساليبري المرشح الوحيد لخلافته في منصبه مؤلفاً موسيقياً للقصر الإمبراطوري عام 1788. ومع قدوم موتسارت ظهرت لدى ساليبري مشاعر الحسد وغريزة التمسك والخوف على منصبه. واستعمل أساليب غير مشروعة لإبعاد فرص النجاح والشهرة عن منافسه القدير، فلم يتردد في نسج الدسائس وخلق العقبات للحيلولة دون تقديم مؤلفات موتسارت. ولعله قد سر في أعماقه لزوال منافسه الخطير عام 1791.

كتب عنه المؤرخ اينياس موزل «ساليبري صاحب أسلوب عصري، ذو عقلية متدينة، محافظة، مولعة بالدقة. كان سريع الغضب، لكنه سرعان ما كان يعود إلى طبيعته المتسامحة، مقدراً المعروف، محباً للخير، كريماً مع الموسيقيين الفقراء».

ومع تقدم عمره زاد تسامحاً وموضوعية، وشح إنتاجه الموسيقي، وازداد اهتمامه بالأمور الإدارية والتعليمية، فساهم مساهمة فعالة في تأسيس كونسرفاتوار فيينا عام 1817، وتقاعد عام 1824، توفي عام 1825 مغموراً بالأوسمة والألقاب، متأسفاً بصدق للمعاناة غير المقصودة التي سببها لموتسارت.

يعد ســـالييري آخر ممثل هام للمدرســـة النابوليتانية، فقد تمتع بموهبـة حرفيـة فـذة في تمثـل الأســـاليـب الموســـيقيـة الأوربيـة المعاصـــرة، غير أن أســـلوبه الأنيق الشـــديد التنوع افتقر للعمق والتجديد. لقد سـعى سـالييري لإرضـاء ذوق الإمبراطور وحاشـيته، وبرجوازية فيينا، فتأخر عن عجلة التطور وفقد اتصـــاله بموســـيقا المستقبل.

لـــ سالييري علاقة وثيقة بمعاصريه، أمثال هايدن وبيتهوفن الذي أهداه مجموعة «ســـوناتات الكمان عمل رقم 12»، مفتخراً بكونه أحد تلامذته، إلى جانب عدد غير قليل من المشـاهير الذين تتلمذوا على يديه أمثال : شـــوبرت، ليســـت، مايربير، هومل، سوسماير، موشيليس وغيرهم. ولم يتأخر ساليري عن مساعدة ابن موتســـارت على شـــق طريقه في عالم الموســـيقا وتأمين مستقبله. وقع سـالييري ضـحية تصـورات بوشكين الرومانتيكية، إذ لم يتردد هذا الأخير في اتهامه بدس السم في شراب موتسارت كما لم يشـك الموسـيقي ريمسـكي ـــــ كورسـاكوف بمصـداقية بوشكين، بل حول الرواية إلى أوبرا تعزف وتغنى في كل موسم مشـــهّرة بســـالييري. إلا أن الأمور لم تنته عند هذا الحد فقد ذهب المؤلف المســـرحي شـــافر إلى أبعد من ذلك، مضـــللاً جمهوره

بتحويله ســـالييري إلى رســـول الموت المقنع، وقد أتقن المخرج فورمان استثماره في فيلمه أماديوس.

4ـ إيمانويل شيكانيدر 1751–1812:

ولد يوهان جوزيف شـــيكانيدر الملقب إيمانويل في الأول من أيلول (ســبتمبر) عام 1751 في ســتراوبنغ من عائلة فقيرة. بدأ حياته عـازف كمـان جوال، ثم مـارس التمثيـل عـام 1773 في مســـرح أوكســـبورغ، غير أنـه ســـرعـان مـا تحول إلى الإنتـاج والتـأليف المسرحي.

التقى شـــيكـانيـدر عـام 1780 في ســـالزبورغ بعائلة موتســـارت، وكان قد اشتهر بوصفه مؤلف نصوص للأوبرات الهزلية.

لم تخل حياة شيكانيدر من المغامرات النســـائيـة والمقـامرة حتى أنـه طرد من راتيسبون، لكثرة فضـائحه وتراكم ديونه. برع شـيكانيدر في أدوار هاملت، والملك لير، وصـــفق لـــه الإمبراطور جوزيف الثاني، ودعاه وفرقته للإقامة في فيينا.

تميز إخراجه بـالعنـايـة البـالغـة بـالتفـاصـــيل وفخامة التنفيذ معتمداً على تأثر الحواس في تغطية ضـــعف المضـــمون. حُلت الفرقة ثم عادت فاســـتقرت في مســـرح فريهاوس وهو مســـرح مؤقت في ضواحي فيينا.

أبدى شـيكانيدر ولعاً كبيراً بإخراج الأوبرات ذات المضـــمون السحري، ولاقى نجاحاً كبيراً في تقديم أوبرا «أوبيرون» للموسيقي فرانيتســـكي، كما أخرج أوبرا أخرى ذات جو ســـحري من تأليف

بينيديكت شـــاك. وفي عام 1791 ألتقى بموتســـارت، فاقترح عليه تلحين أوبرا «النـاي الســـحري» على نص من تـأليفـه، ينـافس بهـا أوبرا بنفس المضـمون بنص مارينيلّي وموسيقا مولر، وهكذا قدمت أوبرا «النـاي الســـحري» لأول مرة في 30 أيلول 1791، بنجـاح كبير. واستمر شيكانيدر بتقديمها دون انقطاع لمدة عشر سنوات.

بدأت صـحة شـيكانيدر بالتدهور، لينتهي عام 1812 بعد عشـر سنوات من المعاناة.

نشرت هذه المقالة في العدد الأول من مجلة الحياة الموسيقية، ونعيد نشرها ثانية ضمن هذا الملف نظراً لأهميتها . المحرر

المصـــادر

R. Dumesnil

Mozart présent dans ses oeuvres Lyriques

Renaissance du Livre 1965

J. & B. Massin

Mozart

Club Français du Livre

1959

T. de Wyzewa & G. de Saint-Foix

Mozart

R.Laffort Paris

1986

L. Da Ponte

Mémoires et Livrets

Pluriel

1980

The New Grove

Dictionary of Music and Musicians

موتسارت ووالده في إيطاليا

جورج غاد

توجمة د. كمال فوزي الشرابي*

من بين الرحلات السـياحية العديدة التي قام بها الصـغير فولفغانغ ووالده ليوبولد موتسـارت عبر قسـم كبير من أوربا، كانت

* د. كمال فوزي الشـرابي : شـاعر ومترجم من سـورية. عضـو في اتحاد الكتاب العرب. رئيس تحرير مجلة (القيثارة) للشـعر والفنون الجميلة. من أعماله الشـعرية (قُبلَ لا تنتهي)، (الحرية والبنادق)، (قصائد الحب والورد)، (قصائد حب دمشقية) وسواها.

الرحلات إلى إيطاليا أساسية في تعليم الموسيقي الفتى، وبخاصة الرحلة الأولى منها، وهي أطولها وأكثرها تأثيراً في تكوينه.

لما كان ليوبولد موتسارت ذا موهبة فنية، ووالداً كثيراً ما كان يحرص على الهروب الممكن من الجو الخانق في بلاط أمير سالزبورغ ورئيس أساقفتها، فإنه كان يدرك أن مجد ولده فولفغانغ كعازف يجب أن تعقبه شهرته كمؤلف. وعلى هذا قرر أن يكون لصغيره الأعجوبة مستقبل في العالم الغنائي: وهو عالَمٌ كان يتسم في ذلك الزمن خصوصاً بأنه مدرٌّ للمال. وبالنسبة إلى شخص يتمتع بعبقرية مبكرة أولاً، أية مدرسة أفضل من إيطاليا؟ وإضافة إلى أنه سيقدم ابنه في حفلة موسيقية Concert أمام الطبقة الأرستقراطية، فإن الهدف الأساسي لهذه الرحلة الدراسية الأولى في موطن الموسيقا هو الاتصال بمعلمي الغناء الجميل Bel Canto، وبالمغنين الخِصيان[3]، وبالمديرين الفنيين، وبمغنيات الدور الأول Prima Donna، وبسواهم من أنصار الفنون، إنها لعظمةُ والد وولده وإنه لبؤُسهما على شكل وقائع جرت ما بين شهري كانون الأول 1769 وآذار 1771.

عيد ميلاد على الطرقات

انطلق ليوبولد موتسارت وابنه في عربة من مدينة سالزبورغ في 13 كانون الأول 1769، بلا خادم ـ على أن يستأجرا في مكان وصولهما من يلزمهما في الوقت اللازم ـــــ فوصلا بسرعة إلى مدينة إينسبروغ في 15 كانون الأول.

ويوضح فولفغانغ في رسالة موجهة إلى أمه: «السائق غلام لطيف يقود بسرعة جيدة ما إن يسمح الطريق بذلك». وبعد أن

1ـــــ المغني الخصي أو المنشد الخصي Castrato: هو من احتفظ بصوته الطفولي عن طريق خصائه.

تجاوزا ممر برينر وصـــل الأب وابنه إلى منطقة التيرول الجنوبية وإلى بولزانو (وكان اســمها آنذاك بوزين) وذلك مســاء 21 كانون الأول. ومكثا نهاراً في نُزُلٍ اســمه (في الشــمس). وغادر ليوبولد وابنه مدينة بولزانو منذ يوم 23 ليصــلا في المســاء ذاته إلى مدينة ريفيريتو. وفي أثنـاء إقامتهما لأربعة أيام، أحيا موتســارت حفلة موسـيقية يوم عيد الميلاد عند البارون جيوفاني باتيسـتا توديسـكي، وعزف على أرغن كنيسـة سـان ماركو في أصـيل اليوم التالي. في 27 كانون الأول وصــل الأب وابنه إلى منعطف الأديج عن طريق جبـال ليســيني Lessini. في مدينـة فيرونـا أقاما في نُزُلٍ اســمه (البرجـان). ويعرب ليوبولـد في رســالـة وجههـا إلى زوجتـه عن دهشــته من «أن طبقة النبلاء في فيرونا لم تســتطع أن تنظم حفلة موسيقية إلا بعد مرور سبعة أيام!» والسبب في ذلك أن الأوبرا هي التي كانت تسـيطر. وبانتظار إحياء الحفلة الموسـيقية في 5 كانون الثاني حضــر الأب وابنه أوبرا بييترو غوغلييلمي Guglielmi(4)

1ـ غوغلييلمي Guglielmi :اسم أسرة تضم موسيقيين إيطاليين:

ـــ الأول : بييترو Pietro (1728ـــ 1804). كان أحد أشهر من مثلوا الأوبرا الإيطالية في الحقبة التي تقع بين الموسيقيَّين سكارلاتي Scarlatti وبيرغوليزي Pergolesi من جهة، وبين الموســيقيين شــيما روزا Cimarosa وبايزييلو Paisiello من جهة ثانية. أشتهر بعفويته الغنائية. له عدة أوبرات جادة وهزلية، ومعزوفات على الآلات، وأكثر من عشــرين عملاً دينياً. وقد تميز بـالأنـاقـة في أعماله بحيث أنه كان يوحد العاطفي والهزلي مؤثراً في ذلك بكلٍ من الموســيقيين بيتشــيني Piecini وبايزييلو وروســيني Rossini.

ـ الثاني: بييترو كارلو Carlo، ابن السابق (1765ـ 1817). له خمسون أوبرا معظمها هزلي، ويعد من الفريق الذي ســبق روســيني، وعرف نجاحات متألقة في إســبانيا، والبرتغال، ولندن، وباريس. وله أيضــاً أوبرا شــهيرة هي (بول وفيرجيني Paul et

وعنوانها (Il Ruggiero) ـــــ ولم تلاقِ في نفس فولفغانغ سوى إعجاب بسيط ــ وزارا الحلبات Les Arènes وقد ازرقت أيديهما بتأثير البرد. وحين غادرا فيرونا في ظهيرة 10 كانون الثاني، كان عليهما أن يقضيا النهار بأكمله لبلوغ مانتوفا، التي لم تكن تبعد مع ذلك سوى سبعة وثلاثين كيلومتراً، بسبب الطريق الموحلة. في الساعة الخامسة من بعد الظهر وصل الأب وابنه إلى المدينة التي يقطن فيها آل غونزاغ Gonzague[5]. وبعد ساعة من وصولهما حضرا عرض أوبرا ديميتريو Demetrio ليوهان أدولف هاس[6].

لم يغتنِ الأب وابنه على الإطلاق في إيطاليا وذلك لأن حفلة مانتوفا لم تكن مأجورة، شأنها في ذلك شأن حفلة فيرونا. ومع ذلك

Virginie) وهي مقتبسة من الرواية الغرامية العالمية بالاسم ذاته للكاتب الفرنسي برناردان دو سان ـ بيير Bernardin de Saint-Pierae (1787– 1814).

1ـــــ آل غونزاغ Conzague: أسرة أمراء وأميرات اشتهرت منها الأميرة آن غونزاغ (1616ـــــ 1684) وقد أدت دور الوسيطة والمهدِّئة في الحروب الدينية التي شهدتها أوربا.

2ـــ يوهان أدولف هاس Hasse: مؤلف موسيقي ألماني (1699ـــ 1783). بدأ نشاطه الموسيقي بأول أوبرا له وعنوانها (أنطيوكو Antioco). تزوج المغنية فاوستينا بوردوني وقاما معاً بجولات قدما فيها أوبرا (كليوفيد Cleofide) بحضور الموسيقار الكبير جوهان سيباستيان باخ. عرض هاس أعماله في كلٍ من دريسدن ولندن وميونيخ وفرسوفيا وبرلين. وفي أثناء حصار دريسدن عام 1760 احترقت مكتبته ومعظم أعماله. له أيضاً أوبرا (ديميتريو Dimitrio)، وآخر أعماله أوبرا (Ruggiero) التي قدمت عام 1771 بميلانو في تنافسٍ مع أوبرا (أسكانيو في ألبا Ascanio in Alba) للفتى الصاعد موتسارت [وكان العملان قد كتبا وقدما احتفالاً بزواج أرشيدوق النمسا فرديناند مع الأميرة ديست D'Este]. وقال هاس بعد أن شاهد أوبرا موتسارت: «هذا الطفل سيجعلنا جميعاً منسيين».ويرمز اسم هاس وحده إلى غزو الأوبرا البلاد الجرمانية بالأسلوب الإيطالي في أواسط القرن الثامن عشر. ولهذا الموسيقي الألماني أعمال كثيرة في شتى الأشكال الموسيقية ومنها خمس وستون أوبرا. وقد نالت هذه الأعمال إعجاب كبار الموسيقيين أمثال باخ وجوزيف هايدن وهيكتور برليوز.

فإن نجاح فولفغانغ كان في صـــعود. ويذكر والده ليوبولد: «فيما يتعلق بحفلـة العزف المنفرد Récital في فيرونـا وبحمـاســـة الجمهور فســـأثقل على الحروف كثيراً، وهي حروف غالية عليّ جداً، إذا أضفت إليها ما أوردته مقتطفاتُ الصحف التي تحدثت عن فولفغانغ في مانتوفا وفي أمكنة أخرى. وأرســـلُ إليك بطيه مقتطفاً فيه غلطتان: كتب «المعلم الحالي لجوقة التراتيل في الكنيســـة» و«هو في عمر لم يتم الثالثة عشـــرة بدل الرابعة عشـــرة». ولكنك تعلمين، كما هو واقع الحال، إن الصـــحفيين يكتبون ما يخطر لهم في البال». في يوم 16قدم موتسـارت حفلة في (المسـرح السـامي للأكـاديميـة الملكيـة للعلوم والآداب والفنون) الذي شـــيَّده المهندس المعماري أنطونيو غالي ـــــــ بيبيينا Galli-Bibiena وقد افتُتح مؤخراً. وكتب ليوبولد الأب إلى زوجتـه: «مـا رأيت قط أجمل منه في نوعه. ليس هذا مســـرحاً بل قاعة فيها شـــرفات، وقد بُني على طراز دور الأوبرا. وفي المكان الذي يجب أن يكون المســـرح فيه توجد سـدَّة مرتفعة يشـغلها الموسـيقيون، وخلف الموسـيقيين توجد أيضاً قاعة للمستمعين...».

تأمين الرزق

في هذه الرسـالة ذاتها، المؤرخة في 11 كانون الثاني، يوضـح ليوبولـد: «إذا كـان الجو بـارداً والطرق يكســـوهـا الجليد، فســـنمر بمدينة كريمونا لكي نصل إلى مدينة ميلانو. أما إذا كان الجو حاراً، والطرق رديئة فيجب علينـا أن نمر بمدينـة بريشـــيا» ويوضـــح

بخاصـــة: «أشـكر الله لأني تركتك في المنزل. ما كان بمقدورك أن تتحملي مثل هذا البرد، ثم إن ذلك كان سيكلف مالاً كثيراً ولن يكون بإمكاننا الحصـــول على الشـــقة التي نشـــغلها الآن بميلانو، في دار الآباء التابعين للقديس أوغسـطين بســان ماركو. في ميلانو شـــغلنا ثلاث غرف كبرى. وحصـــل كل منا على أربعة فُرُشٍ جيدة، وفي كل مساء يُدفَّأ سرير كل منا، الأمر الذي أسعد فولفغانغ أن ينام فيه. كتبت إليك أن يدي فولفغانغ ووجهه قد أصـــابها الأحمرار بتأثير البرد والنار. كل شـــيء الآن على ما يرام، فقد أعطته تيريســـا جيرماني المرهم بحسب وصفتك لكي يدهن به يديه كل مساء، ولقد تحسن الوضع خلال ثلاثة أيام».

وأخيراً مال ميزان الأحوال الجوية إلى الاعتدال، وفي كريمونا نزل ليوبولد فولفغانغ من العربة التي تجرها الخيل في يوم 20 كانون الثاني. وفي أثنـــاء رحلتهمـــا القصيرة إلى ميلانـــو حضرا عرضـــاً لأوبرا عنوانها (رأفة تيتو)(*) حيث موسيقيو الفرقة الواحد والعشـــرين لا يعزفون إلا على آلات أبدعها صـــناع يســـمون: ستراديفاري، غوارنيري ديل جيزو وآخرون من آل برغونزي...

ما كاد الأب وابنه يصلان إلى ميلانو حتى حضرا في 2 شباط عرضـاً عاماً لعمل بيتشيني Piccinni[7] الجديد وعنوانه (القيصر

* رأفة تيتو (Clemenza di Tito, la): هنـــاك عـدة أوبـرات تحمـــل هذا العنوان لحنها كـــل مـــن : أ. كالدارا 1670ـــ 1736، ف. فيراتشيني 1690ـــ 1768، ك. غلوك 1714– 1787، ن. جوميلي 1714– 1744، ج. ناومان 1741– 1801، ب. أنفوسي 1727– 1797، ف. موتسارت 1756– 1791. (المحرر).

1 ـــ بيتشيني (نيكولا) Piccini مؤلف موسيقي إيطالي (1728ـــ 1800). له خمسون أوبرا، من أشـهرها (الأولمبياد، 1761). وقد تأثرت شـهرته بصـعود نجم الموسـيقي الإيطالي أنفوسي Anfossi(1727ـــ 1797). وبناءً على دعوة تلقاها من مليكة فرنسا ماري ـــ أنطوانيت ذهب إلى باريس عام 1776 وقدم فيها أوبراه المشهورة (رولان

في مصـــر). تحمس فولفغانغ للعمل وأعرب عن حماســته للمؤلف. ومـالت حـالـة الجو إلى الـدفـء. وألف موتســـارت الابن بـاللاتينيـة ترتيلتين Motets لمنشدَيْنِ شـابين خصـيين ارتبط معهما بصداقة. في 18 شـــباط أحيا حفلة لدى الكونت كارل جوزيف فون فيرميان Firmian، الوزير المطلق الصـــلاحيـة لـدى الحـاكم العـام لمنطقـة لومبارديا النمسوية، وذلك بحضـور الدوق فرنشيسكو الثالث ديست D'este. وفي ميلانو قدم نفسـه أيضـاً في حفلة عامة في 23 شباط، ثم في 10 آذار قدم نفســـه من جديد في حفلـة أخرى لـدى الكونـت فيرميـان، وقد ألف لـه ثلاث آريـات وإلقـاءً ملحنـاً Recitatif[8] مع آلة الكمان. وقد نسخ ليوبولد بنفسه الأقسام الخاصة بالكمان ثم أعاد نسخها تحسباً في حال تعرضـها للسرقة. وكان ليوبولد قد حذر ابنه منذ زمن بعيد من ناســـخي الموســـيقا: «إياك أن تســـلمهم أعمالاً كاملة!». وفي عربة ذات محلين ونصـــف مكشـــوفة غادر ليوبولد وفولفغـانغ ميلانو في 15 آذار بـاتجـاه مدينـة بولونيـا، وذلـك بعد أن

Roland، 1778) على كتيب الأديب الفرنســـي مارمونتيل Marmontel(1723ـــــ 1799).

بعد أن قدم المؤلف الموسيقي النمسوي غلوك Gluck أوبراه (أرميد Armide) نشبت معركة شـهيرة بين أتباعه وأتباع بيتشيني، إلا أن ذلك لم يؤثر في الصـداقة الشـخصـية التي كانت تربطهما معاً(...).

في بداية الثورة الفرنســية عاد بيتشــيني إلى نابولي، ثم التجأ إلى فينيســيا أو البندقية حيث كتب أوبرا (لاغريزالدا La Grisalda)(...).

في العام 1798 دعته فرنســـا مرة ثانية ليتســـلَّم وظيفة مفتش في التعليم الموســـيقي العالي فلبى الدعوة، إلا أن الوفاة ما لبثت بعد عامين أن أدركته. ولقد اشـتهر بخاصـــة بأعماله الأوبرالية الهزلية الفرنســية، كما ظهرت عبقريته في تأليف الموســيقا الدينية والموسيقا الآلية.

1ـــ إلقاء ملحن Récitatif : بخصوص هذه الكلمة ورد في (كتاب تعليم الموسيقا) لجمهرة متميزة من المؤلفين الموسـيقيين الفرنسـيين ما يلي : «يرتبط معنى الكلمة في الأصـل بكلمـة أســـلوب Style. وخارج الألحان الموجودة في أوبرا أو في أنشـــودة أو أغنية Cantate تعني هذه الكلمة الأقسـام التي تقترب من الكلام المحكي ولا يرافقها إلا بعض التوافقات اللحنية Accords النادرة، وهو ما يشـكل السـرد Le Récit أو الإلقاء الملحن Récitatif. هذا النوع من الإنشـاد أبدعه سكان مدينة فلورنسا بإيطاليا نحو العام 1600 تحت اسم الأسلوب الإلقائي Stilo Recitativo. وفي الأوبرا الفرنسية، وبخاصة أعمال الموسيقي الفرنسي لولي Lulli، للإلقاء الملحن أهمية تفوق أهمية الألحان ذاتها.

قدما تحيات الوداع في عشية اليوم السابق إلى الكونت فيرمان. إنها لمراحل انتقال إلى لودي ثم إلى بليزانس. وفي الرسالة التي وجهها فولفغانغ إلى أخته نانيرل Nannerl يصف لقاءه، في مرحلة سفره ببارما، مع لوكريزيا أغوجاري Agujari، البنت غير الشرعية لأحد نبلاء فيراري : «تعرفتُ إلى مغنية وسمعناها تغني ـــ بشكل جيد جداً ـــــــ في دارها. إنها المغنية الشهيرة باستارديلا Bastardella، وهي تملك صوتاً جميلاً، وحنجرة في منتهى الرخامة، وعلو في الصوت لا يصدق. ولقد أدت «بنت الزنى» هذه أمام موتسارت عدة صفحات سبق أن لحنها، ويحوي بعضها آريات تصل إلى نغمة دو دييز العالية.

من مدينة بارما أرسل ليوبولد كلمة شكر إلى الكونت فيرميان. وسيبقى هذا الرئيس الأول لبلاط سالزبورغ أحد المحسنين الرئيسيين لموتسارت على مدى رحلاته بإيطاليا. أما ليوبولد فقد كتب إلى زوجته أنه «ترجى الكونت فيرميان أن يعلم صاحب السمو أميرنا أن على فولفغانغ أن يؤلف أوبرا لكي يفتتح بها موسم 1770ـــــ 1771 في المسرح الملكي الدوقي بميلانو». ولم يكن كتيَّب الأوبرا قد عُرف حتى ذلك الوقت، ولكن المؤلف الشاب سيقبض، لقاء هذا الطلب، أربعمئة دوكا Ducats[9] ويحصل على مسكن مجاني. وبما أن فولفغانغ قد عين معلماً ثالثاً لقراءة العلامات (النوتات) ـــ بلا أجر ـــ عام 1769، فقد كان عليه أن يحصل على موافقة أمير ورئيس أساقفة سالزبورغ في حال تأليفه لبلاط أجنبي.

1ـــــ دوكا Ducat : نقد ذهبي كان يتداول في مدينة البندقية والمناطق التابعة لها قديماً. والكلمة مشتقة من كلمة دوق Duc، والدوق لقب حاكم هذه المدينة.

وقد قدّم والده الالتماس حول هذا الموضـــوع بوســـاطة الكونت فيرميان.

في 24 آذار أعلم ليوبولـد زوجتـه بمـا يلي : «نحن اليوم في مدينة بولونيا». وفي 26 أحيا فولفغانغ حفلة لدى الكونت جيان لوكا بالافيتشـيني Pallavicini. وفي 27، سـجل ليوبولد في رسـالة أخرى ما يلي : «ما يسـرني كثيراً هو أننا الآن محبوبان بشـكل لا يصدق، ويعجب الناس هنا بـ فولفغانغ أكثر مما أعجبوا به في مدن أخرى بإيطاليا، وذلك لأن عدداً من المعلمين والفنانين والأشـخاص المثقفين يعيشـون هنا. وهنا أيضـاً على فولفغانغ أن يخضـع لأكثر التجارب صـعوبة، وليس من شـأن ذلك إلا أن يوسـع من شـهرته». وأعطى فولفغـانغ الأبُ جيوفـاني بـاتيسـتـا مـارتيني، وهو مُنظِّر للموسـيقـا ومؤرخ لهـا، وقـد ألتقى بـه الوالـد وابنـه لـدى الكونـت بالافيتشـيني، دروسـاً في الهارموني والتأليف الموسـيقي. وقبل أن يغـادرا بولونيـا قـام الأب وابنـه بزيـارة دون كـارلو بروسـكي Broschi، المعروف أكثر باسـمه المسـتعار صـاحب السـيادة فارينيلّي*، وذلك في ملكه الواسع خارج المدينة.

على أبواب مدينة توسكانا

بعـد أن رحـل الابن موتسـارت في 29 آذار إلى بولونيـا، اكتشـف، وهو مصـاب بالرشـح، مدينة فلورنسـا في مسـاء اليوم التالي، وعالجه والده بالشـاي السـاخن وشـراب البنفسـج: كان يجب أن يعرقَ! وبعـد زيـارة إلى الكونـت روزنبرغ Rosenberg في اليوم الأول من شـهر نيسـان، ذهب فولفغانغ في اليوم التالي، وقد شـفي من رشـحه، إلى البلاط ليمثل أمام الدوق الكبير ليوبولد، وهو الابن الثاني للإمبراطورة ماري ـــ تيريز. وبمنتهى عدم التواضع

* فارينيلي Farinelli 1705ـــــ 1782 : مغن إيطالي مخصـي «Castrato» شـهير (المحرر).

يروي الوالد: «قادونا في عربة إلى المقر الإمبراطوري الصـيفي، وبقينا فيه حتى تمام الساعة العاشرة. وجرت المقابلة ـــ الأكاديمية كالعادة، وتنامى الإعجاب إلى حد أن صـاحب السـعادة المركيز دو لينيفيل Ligniville (وهو مدير الموسيقا) وأعظم اختصـاصـي في الكونتربوينت Contrepoint بإيطاليا قد أخضـــع فولفغانغ لعزف أصـــعب الفوغـات Fugues وأدق الفكر الرئيســية أو التيمـات Thèmes فعزفها وأكملها بسـهولة تضـاهي سهولة تناول قطعة من الخبز!». على أن الأمجـاد لا تملأ الكيس بـالنقود، ويطلـب ليوبولـد من زوجته : «لو أن بإمكانك أن تسلمي كمي قميص نومي العائدين لبدلتي من الجوخ الرمادي إلى الآنســة تروجيرين لتحملهما إليَّ في ميلانو، فان ذلك سيسعدني لأن سراويلي ـــ بناطيلي ـــ أخذت تهترئ، وســـــأحتاج إلى هذين الكمين لترقيعها ». وقبل أن يغادر فولفغانغ فلورنســا (في 7 نيســان نحو الظهيرة) كان قد تعرف قبل يومين بعـازف الكمـان الإنكليزي تومـاس لينلي Linley في منزل الشــاعرة كوريلا أولمبيكا Corilla Olimpica. وفي اليوم التالي أحيا هذان العبقريان حفلة لدى مدير المالية غافار Gavard.

أمطار لا تنقطع و «رُحماك يارب **Miserere**»

تقضَّـت أيام السـفر الخمسـة بين فلورنسـا وروما وسـط الرياح وتحت وابل من الأمطـار. ويصـــف ليوبولـد ذلك وهو مســـتاء: «تصـور بلاداً لا يكاد يسكنها بشـر، مع أكثر الفنادق مدعاة للقرف، ومع الأقـذار، وبلا أي طعـام، مـا عـدا هنـا أو هنـاك بعض البيض وبعض القنَّبيط! ولحســـن الحظ، نعمنـا في أثنـاء توقفنـا في فيتيربـا Viterbe بعشـاء جيد. ورأينا في هذه البلدة أيضـاً القديسـة روزا دو فيتيرب التي لم يتطرق الفســاد إلى جسـمها». ولدى الوصـول إلى روما ظهيرة 14 نيسـان، عاد ليوبولد إلى الشـكوى من جديد: «كان يمكن اقناعي بأننا وصـــلنا إلى مدينة ســـالزبورغ أكثر من اقناعي بالوصـول إلى المدينة الخالدة! وما إن وصـلنا حتى ذهبنا إلى سماع قداس المســـاء في كنيســـة الســـيكســـتين. وفي اليوم التالي، وكان

الخميس المقدس، تتبعنا احتفال غسل الأقدام، بينما كان البابا [كليمان الرابع عشر] يخدم الفقراء، وقد رأيناه من مكانٍ قريب جداً ». وبينما كان موتسارت يؤلف، كان ليوبولد يستغرب «كبرياء سكان الأديرة هنا. فأي شخص له أقل علاقة بكاردينال يحسب نفسه هو هذا الكاريدنال! لعلك سمعت الناس يتكلمون عن دعاء «رُحْماك يارب!»[10] الشهير لأَلَّيغري Allegri وقد بلغ من تعلق الناس به أن مُنع موسيقيو الكنيسة، تحت طائلة الحُرْم، من إخراج أصغر جزء منه، أو نسخه أو تسريبه إلى أي كائن كان. أما نحن فقد نعمنا بالحصول عليه إذ حفظه فولفغانغ وأملاه من ذاكرته». ومع ذلك، وفي روما، علم الجميع بأن فولفغانغ قد استطاع أن يعيد تشكيل هذا الدعاء من الذاكرة. ولتحاشي التتابع في ثلاثة أحرف صامتة، وهو أمر غير مقبول في اللغة الإيطالية، أطلقوا على فولفغانغ اسم «فولفانغو»، وكثيراً ما كان هو نفسه يوقع اسمه « فولفغانغو آماديو». وبعد حفلة موسيقية في الكلية الألمانية، غادر الأب وابنه روما مرفوعي الرأس وفي عربة صغيرة بمرافقة أربعة آباء تابعين لمذهب القديس أوغسطين، فوصلوا إلى نابولي في 8 نوَّار، متحدين بذلك الطرقات، وقد غدت غير آمنة لوجود قطاع الطرق فيها.

وصلا في 14 نوَّار مع بداية الأمسية إلى نابولي. وكتب ليوبولد في رسالة مؤرخة في 19 أنه وفولفغانغ قد ذهبا إلى بورتيشي Portici بلباس صيفي خفيف، على الرغم من رطوبة الهواء، ليقدما احترامهما إلى الوزير المركيز تانوتشي، وهناك شاهدا الملك فردينان الرابع والملكة كارولينا. ولم يلبث الجو أن أصبح حاراً، وفي 23 نوَّار أوصى ليوبولد على بعض الألبسة

1ــ رحماك يارب: Miserere وهي الكلمة الأولى من مزمور(أرحمني يارب : Miserere Mei, Deus) وقد أفاض في اكسائها بالألحان الموسيقي الإيطالي الَّيغري Allegri (1582– 1652) المختص بتلحين الأعمال الدينية.

الصـــيفية لدى خياط نصـــحه به جان ـــــــــ جورج موريكوفر Meuricoffre، وهو صـاحب مصـرف، كما يدل على ذلك القسـم الثاني من اسـمه بالفرنسـية Coffre ومعناه خَزْنة! وقد أدى هذا الرجل خدمات جُلَّى للأب وابنه في أثناء إقامتهما بنابولي. وفي 30 نوَّار كتب فولفغانغ مزهواً إلى شـــقيقته نانيرل Nannerl: «أمسِ ارتدينا للمرة الأولى ملابســنا الجديدة، وصــرنا بجمالنا نضــاهي الملائكة».

كان لباس ليوبولد ذا لون أحمر يشبه اللون الذي كانت تستعمله المركيزة دو بومبادور Pompadour وبخاصة في ربطات عنقها، ويميل بـالأحرى إلى لون الكرز الغـامق، مع لمعـة خفيفـة، وبطـانـة من التفتا الزرقاء بلون السـماء وأزرار فضـية. أما لباس فولفغانغ فقد كان ذا لمعة غامقة بلون التفاح الأخضـــر، وله أيضـــاً أزرار فضـــية. ونظمت الكونتيســـة فون كـاوينتز، مندوبة الإمبراطور، والليدي هـاميلتون، والأميرة بلمونتي، والأميرة فرانكافيلا، والدوقة كـالابريتـا حفلـة موســـيقيـة بلغ إيرادهـا 150 زيكينو[11]. وكتـب ليوبولـد: «نحن بأمس الحاجة إلى المال، وذلك لأننا حين ســـننطلق سـيكون أمامنا سـفر طويل لا نسـتطيع فيه أن نربح شـيئاً، وإذا بقينا هنا فســيكون علينا أن نتحمل نفقات خمســة أشــهر. من المؤكد أننا نســتطيع هنا أن نكســب كل ما نحن بحاجة إليه، على أني ما زلت مقرراً الذهاب في أقل من شـــهر. ونأمل أن نُقدَّم إلى الملك والملكة في الأســـبوع المقبل». ولم يحظَ ليوبولد بهذه المقابلة، الأمر الذي جعلـه يكتـب : «لا يمكن أن تكون نـابولي بحـد ذاتهـا على مثل هذه البشـــاعة لو لم يكن شـــعبها على مثل هذا الكفر، ولو لم يكن بعض

1ـــــ زيكِّينو : بالفرنسية Sequin وبالإيطالية Zecchino: عملة كانت متداولة آنذاك في فينيسيا أو البندقية وبعض المناطق التابعة لها.

الأشـخاص فيها بهذا الغباء الذي لا يتوصـلون حتى إلى إدراكه!». وحكم فولفغانغ أيضاً على سكان نابولي بأنهم وقحون كما حكم على الملك بأنه قليل التهذيب.

فصل عن الحياة في نابولي

وبـالمقـابل، ومن الناحية الموســيقية، فان نابولي قد ســرَّت فولفغانغ. وسيقول لشقيقته نانَّيرل بصدد أوبرا (أرميد المستسلمة) للموسيقي الإيطالي نيكولو جوميلّي[12] وقد قدمت كبداية أو افتتاح لموسـم (مسـرح سـان كارلو) في 30 نوَّار: «إنها لأوبرا مكتوبة بشكل متقن وأنا معجب بها حقاً. تحدثنا مع مؤلفها فكان في منتهى اللطف والإيناس». وفي نابولي أيضــاً أُعجب بأعمال باســكواليه كافارو وفرنشـيسـكو دي مايا. وفي أحد الفصـح حضـر فولفغانغ وليوبولد الحفلة الراقصـة الكبرى التي أقامها سفير فرنسـا احتفالاً بزواج ولي العهد الفرنسي مع ماري ـــ أنطوانيت. على أن الأيام لا تتشــابه، ووصــَفَ فولفغانغ لنانَّيرل حياته في نابولي كما يلي: «في السـاعة التاسـعة صـباحاً، وأحياناً في العاشـرة، أسـتيقظ من النوم، ثم نخرج ونتناول غداءنا في أحد المطاعم. بعد الغداء نكتب ثم نخرج، ثم نتناول عشـاءنا، ولكن ماذا؟ في الأيام الدسـمة نتناول نصف فرُّوج أو قطعة صغيرة من اللحم المشوي، وفي الأيام غير الدسـمة نتناول سـمكة صـغيرة، ثم نذهب إلى النوم. تراك فهمتني جيداً؟». وبصـراحة فإن المداخيل المالية بقيت متواضـعة. وبسـبب

1ـــ نيكولو جوميلّي Nicolo Jomelli: مؤلف موسيقي إيطالي (1714ـــ 1774). له عدد من الأوبرات أشــهرهـا (ســميراميـد Semiramide، 1741)، و (ديمو فونتي Demofoonte، 1743)، و(أخيل في سيروس، قدمها في فيينا عام 1749). وقبل وفاته بمدة قصــيرة ألف (رحماك يا رب، 1747). شــهدت بعض أعماله الأوبرالية ألمانيا وفرنسا وإيطاليا. وكانت له علاقات طيبة مع كل من الموسيقيين هاس الألماني ورامو Rameau الفرنسي. وكان له فضل في خلق الأسلوب الغَزِل أو الظريف Galant الذي لا يشـك المؤرخون أن موتسـارت قد اطلع عليه وتأثر به. من أعماله الأوبرالية نذكر أيضــاً (إيزيو، 1741)، (ديـدون المهملـة، 1747)، إيفيجيني، 1751)، (أرميـدا المهملة، 1770).

طلب ميلانو، حزن ليوبولد لأن فولفغانغ لا يستطيع قبول عروض أُخرى أتته من دور الأوبرا في نابولي، أو في بولونيا أو في روما. ولحسـن الحظ فإن مضـيفتهما بنابولي كانت كريمة بحيث أنها لن تكبدهما دفع ثمن الإقامة لديها.

في 9 حزيران كانت العربة ذات المقعدين جاهزة. لكن ليوبولد وفولفغانغ لم ينطلقا في طريق العودة إلا في 25 حزيران، من دون أن يتحدثا مع الملك، ووصلا إلى روما في يوم 26 بعد رحلة دامت سبعاً وعشرين ساعة، ولكنها رحلة لم تخلُ من حادث. قال ليوبولد معلقاً: «حوذيٌّ مساعد وحصانان يساوي جمعُهما ثلاثة حيوانات متوحشـــة». وفي المرحلة الأخيرة، وقبل الوصـــول إلى روما، ضرب الحوذيٌّ المساعد الحصان الذي كان موجوداً بين عريش أو أخشـاب المقدمة، فتوقف الحصـان بعنف والتوت قوائمه في الرمل وســقط بكل ثقله إلى جانبه. واصـــطدمت ســـاق ليوبولد بالقطعة المعدنية المركزية في الحجاب الحاجز، ونجم عن ذلك جرح بعرض إصبع واحدة. ولحسن الحظ لم يصب فولفغانغ بأذى. كانت مرحلة روما أطول من المتوقع، أولاً بسبب جرح ليوبولد، ثم لأنهم علقوا وســاماً على صـــدر فولفغانغ. لقد منحه البابا، بوســاطة الكاردينال بالافيتشـــيني Pallavicini، لقباً أعلى من لقب فارس الذي ســبق أن منحه للموســيقي غلوك Gluck، وهو «أخوية المهماز الذهبي». وتم اجتماع بين البابا كليمان الرابع عشر وبينهما في 8 تموز بقصر سانتا ماريا ماجيوري. وعاود موتسارت ووالده السفر في 10 تموز بعد أن اشتريا بعض الصور. وذهبا إلى ميلانو مروراً ببولونيا. وفي 16 تموز، زارا في طريقهما الســانتاكازا دولوريتو. وكتب ليوبولد: «غاردنا روما في 10 تموز الســاعة 6 مساءً بعربة خيل مستأجرة. سافرنا طوال الليل من دون أن نتوقف. احتسينا شوكولا في الساعة 5 صباحاً بتشيفيتا كاستيلانا. وارتمينا على سرير ونمنا حتى الساعة 10. ثم ذهبنا إلى الكاتدرائية لنستمع إلى القداس المقدس، وفي نهايته عزف فولفغانغ على الأرغن. ثم

تناولنا غداءنا ونمنا بضـع سـاعات وعاودنا إنطلاقنا نحو السـاعة الرابعة والنصـف». في تلك الليلة سـافر الأب وابنه بلا توقف خوفاً من وبـاء الملاريا الذي انتشـــر في المنطقة. في الأيام الأخرى كانا ينطلقان ما بين السـاعة الثالثة والرابعة صـباحاً، ويسـتمران في سـفرهما حتى السـاعة الثامنة أو التاسـعة، ثم يرتاحان حتى نحو السـاعة الرابعة بعد الظهر قبل أن يعاودا الانطلاق حتى الثامنة أو التاسعة مساءً. يا لها من رحلة شاقة!.

حين وصـل الوالد مع ولده إلى بولونيا في 19 تموز السـاعة الثامنة صـباحاً، كان الوالد يتألم من الجرح في سـاقه وكان عليه أن يلازم الفراش. ومواسـاةً لهما وصـل أخيراً، في 27 تموز كتيَّبُ الأوبرا وأسـماء المغنين. عنوان العمل: (ميتريدات، ملك بونتو). مؤلفه شاعر من تورينو هو السيد فيتوريو آماديو تشينا ـــ سانتي. وأنهى ليوبولد نقاهته في ملك ألاكروتشـي ديل بيانكو، الذي تعود ملكيتـه إلى الكونـت بولوينيتي، لكنْ يـديره إيجـاراً الكونـت بالافيتشيني. وتراكمت الأمتعة والمدونات الموسيقية Partitions.

فولفغانغ أماديوس يصل إلى سن البلوغ

اسـتمرت المشـكلات المتعلقة بالثياب. في رسـالة إلى زوجته يشـرح ليوبولد الوضـع : «ما إن أصـل إلى ميلانو حتى يصـبح من واجبي أن أعدَّل جميع قمصـان فولفغانغ وربطات عنقه، وعليه أن يتذرع بالصـبر حتى ذلك الحين، ذلك أن بإمكان السـيدة تيريسـيا، زوجـة مـدير البلاط الملكي الكونـت فيرميـان، أن تُقَـدم لي هـذه الخدمة. كل شـيء أصـبح عليه صـغيراً جداً، ولا يمكنك مع ذلك أن تتصـوري أنه كان كبيراً، لكن أعضـاءه كبرت وامتلأت! ولم يعد صـوته يسـمح له على الاطلاق بأن يغني، لقد اختفى تماماً ولم يعد يسـتطيع أن يؤدي غناء جهيراً ولا غناء حاداً، بل أنه لم يعد يقوى أبداً على غناء خمس علامات (نوتات) صـافية. ولقد انتابه الحزن بسـبب ذلك لأنه لم يعد يسـتطيع أن يغني تآليفه الخاصـة التي يجب

أحيانـاً أن يغنيها». في أثناء إقامته لدى الكونت بالأَفيتشـــيني عمل فولفغـانغ في أوبراه (ميتريـدات) وكتـب إلى أمـه: «لا أســـتطيع أن أكتـب كثيراً لأن أصـــابعي تؤلمني جداً لكثرة ما كتبت من إلقاءات ملحنة Recitatifs[13]. أسـألك أن تصـلي لأجلي لكي تسير الأوبرا سـيراً حسـناً، ولكي نسـتطيع بالتالي أن نجد أنفسـنا سـعداء جميعاً». في تلك الأثناء حبس فولفغانغ نفسه في بيته ليحضر امتحان قبوله ـ مع إعفائه من شرط السن ـــــ في الأكاديمية الفيلهارمونية بمدينة بولونيا، حيث قُبل في 12 تشـرين الأول مع شـهادة تثبت أُسـتاذيته في التأليف. واستبعدت زيارة ثانية إلى مدينة فلورنسا.

دسائس على طريقة أهالي ميلانو

عاد الأب وابنه إلى ميلانو في 18 تشرين الأول في السـاعة 5 مسـاءً بعد أن اضـطرا إلى قضـاء نهار كامل في مدينة بارما (وذلك بسبب ارتفاع منسوب المياه في الأنهار بتأثير الأمطار الغزيرة مما أدى إلى قطع الطرقـات). وبينمـا كـان فولفغـانغ مرهقـاً، يجهـد في العمل في المدونة الموسيقية، كان ليوبولد يحرز نصراً في معركة، وقد كتب في 10 تشـرين الثاني إلى زوجته: «لقد دحرنا عدواً. كان قـد أحضـــر إلى بيـت المغنيـة الأولى Prima Donna أنطونيـا برناســكوني جميع الآريات التي يجب أن تغنيها في أوبرانا، وأراد إقناعها بأن لا تغني أيَّ لحنٍ لـــــ فولفغانغ. كلنا رأينا هذه الآريات، إنهـا لآريـات جديدة، ولكنا لم نعرف، لا المغنية ولا نحن، من ألفها.

1 – Recitatif: راجع الهامش رقم (6).

وعلى أية حال فلقد طَرَدَتْ هذا الرجل الشـــرير وطارت من الفرح للآريات التي كتبها فولفغانغ بطلبٍ منها وبحسب رغباتها».

وبعد انقضـاء أسبوع ثارت عاصفة جديدة: لم يتوانَ غوغلييلمو ديتوري نفســـه، وهو من يؤدي دور ميتريدات، من نقد الموســـيقا التي عليه أن يغنيها. وكما تدل على ذلك المخططات فإن العاصـــفة قد صُـدَّت خلال أربع وعشـرين سـاعة وببعض التعديلات. إلا أن فولفغـانغ لم يكن في 24 تشـــرين الثـاني قد ألف بعد علامـة واحدة لبييترو بنيديتي، المكلف تأدية دور سـيفار Sifare، لعدم حضـوره بعـد! في 8 كـانون الأول تمرين ثـانٍ للإلقـاءات الملحنـة Recitatifs[14]، وفي 13 يكون قد مضـــى عام كامل، يوماً فيوماً، على مغادرة الأب وابنه مدينة سـالزبورغ. في 17 إعادة تمرين مع الفرقة بأكملها وعدد أفرادها ستون موسيقياً. في 29 كانون الأول، أصـــبح بإمكان ليوبولد أخيراً أن يكتب إلى زوجته: «حمداً لله، قُدم أولُ عرضٍ للأوبرا في 26، وسط تصفيق قوي، وجرى حادثان لم يســـبق لهمـا أن حدثـا من قبل قط في ميلانو: فبعكس كل ما يجري عـادةً حين تقدم أمســـيـة أولى، طلب الجمهور إعـادة آريـا للمغنيـة الأولى، بينما من المتعارف عليه ألاَّ يصرخ الجمهور إطلاقاً مطالباً بـالإعـادة أو التكرار في العرض الأول، هذا أولاً، وثـانياً إن معظم الآريات على وجه التقريب، ما عدا بعضها في الأدوار الأخيرة، قد قوبلت كل نهاية منها بالتصـفيق وتبع التصـفيق «يعيش المايسـترو، يعيش المايسترو!». وبالعودة إلى الذاكرة لم يسبق قط أن رؤي مثل هذا الأمر الغريب تجاه أول أوبرا تقدم في الموسم، حتى ولو استمر العمل مع رقصـات الباليه الثلاث فيه سـت سـاعات كاملة. لقد أعاد الإيطاليون تعميد موتسـارت فأطلقوا عليه «صـاحب السـيادة فارس الفيلهارمونيكا». وأرســـل ليوبولد رســـالة بهذا النجاح الباهر إلى الأب المحترم مارتيني دو بولونيا.

1ـ الإلقاءات الملحنة : انظر الهامش في الصفحة السابقة

بعد العرض الثالث، اســتطاع فولفغانغ أن يحضــر العروض وهو جـالس في القـاعـة دون أن يكون مجبراً، بموجـب العقد، على قيـادة الفرقـة. ونوى ليوبولد أن يقوما برحلة إلى مدينة تورينو. وفي 5 كانون الثاني 1771، عُيَّن فولفغانغ معلماً لجوقة ترتيل الكنيســة التـابعـة للأكـاديميـة الفيلهـارمونيـة بمـدينـة فيرونـا. وفي ميلانو، كان المســرح يمتلىء بـالجمهور كل يوم. وطلب ليوبولد من زوجته أن ترسـل إليه قماشـاً لإطالة قمصــان فولفغانغ! وطالب بلاط ليشـبونه بمـدونـة Partition أوبراميتريـدات. وبعـد مرورٍ بتورينو من 14 إلى 31 كـانون الثـاني تنـاول ليوبولـد وفولفغانغ طعام الغداء بميلانو على مائدة الكونت فيرميان، ثم سـلكا طريق فينيسـيا أو البندقية في 4 شباط.

جسر التنهدات

من ميلانو إلى فينيســيا، وفي جو رديء، قـادت الرحلـة الأب وابنه من بريشـيا إلى فيرونا، ومن فيشـانشـيه إلى بادوفا. ووصـلا إلى حاضــرة الدوجات[15] في الســاعة 11 صــباحاً. تراه جمال المدينة أو الحياة الاجتماعية المتسـمة بمنتهى البسـاطة، مع ذلك فإن الرسائل من فينيسيا قد أصبحت نادرة. وكان على السيدة موتسارت أن تقنع، في بريد 13 شباط، ببعض الانطباعات: «وصلنا في اثنين الكرنفـال صــباحـاً، وبعد الظهر حـاولنـا أن نلتقي بجيوفـاني فيـدر

1ـ الدوجات Les Doges هم القضاة الأول في جمهويتي جنوى وفينيسيا أو البندقية.
(الهوامش كافة من وضع المترجم)

Wider الذي رافقنا بعد ذلك إلى دار الأوبرا مع قرينته. في ثلاثاء المرفع تغدينا في بيته ظهراً، ثم ذهبنا إلى مشـاهدة الأوبرا التي تبدأ في السـاعة الثانية وتنتهي نحو السـاعة السـابعة مسـاءً. ثم تناولنا عشـاءنا عنده، ثم ذهبنا لحضـور حفلة راقصـة (حفلة مقنعة)...».

ويعترف فولفغـانغ : «تعجبني البنـدقيـة كثيراً. وقـد سـبق أن قمنـا بنزهات جيدة في الغندول. في الأيام الأولى، كان لديَّ شـعور وأنا أنـام أن سـريري كلـه يتأرجح وكنت أظن أنني موجود على الدوام في غندول. تناولنا الطعام عند شقيق السيد لوجياتي. وغداً سنتناول الغداء في منزل صـاحبة السـعادة كاتارينا كورنارو Cornaro، والأحد لدى البطريرك، والإثنين عند صـاحب السـعادة دولفين Dolfin، إلخ. وفي الأسبوع المقبل سنتناول معظم وجباتنا لدى آل نوبيلي Nobili». ومع أن ليوبولد كان مشغولاً جداً، فقد كتب أيضاً في الأول من آذار إلى زوجتـه: «نحن على الـدوام مـدعوون يمنـةً ويسـرة. وعلى هذا فنحن دوماً لدينا غوندولات هؤلاء الأشـخاص النبلاء إذ تقف أمـام دارنـا وننطلق بهـا يوميـاً في القنـاة الكبرى. وسـنذهب إلى فينيسـيا بوقت أبكر بثمانية أيام من الوقت الذي كنت أفكر فيه، وعلينا أن نتوقف يومين أو ثلاثة في فيتشنتشي Vicenci وذلك لأن مطران هذه المدينة، وهو من أسرة كورنارو، لا يريد أن يتركنا نعبر بمدينته دون أن يدعونا إلى الغداء، وأكثر من هذا، دون أن نتوقف على الأقل عدة أيام في ضيافته. وسنبقى أيضاً ثلاثة أيام في مدينة فيرونا. وسـنعود إلى سـالزبورغ للاحتفال بعيد الفصـح»

ولا شـك في أن فولفغانغ، وقد كللته الأمجاد، قد قدم حفلة موسـيقية في 15 آذار وذلك لدى آل مافي Maffei، قبل أن يغادر فينيسيا في 12 آذار في مركب خـاص اسـتـأجره ليوبولـد، ويذهب إلى بادوفا برفقـة فيـدر وزوجتـه واثنتين من بنـاتـه وجيوفـاني مـاريـا أورتيس، وهو كـاهن غير قـانوني وهـاوٍ للأوبرا. ويتبع الطريق النهري لابرنتـا، وتجر المركب جياد في قسـم من الرحلـة. ويجب عبور ثلاثـة أمـاكن يُرفع فيهـا المركب أو يُخفض. ودامت الرحلـة طوال النهار.

نهاية الرحلة

شـرح ليوبولد في رسـالته الأخيرة التي أرسـلها من إيطاليا: «زرنا في بادوفا كل ما يمكن أن نراه في يوم واحد. وهنا أيضـاً لم نحظ بأية راحة ما دام فولفغانغ قد اضـطر إلى العزف على الأرغن في مكـانين. وتلقى أيضـاً طلباً وعليه أن يكتب Oratorio لمدينة بـادوفـا. وبعد عودته إلى فيرونا، في 16 آذار، قدم في اليوم التالي، لـدى آل لوجياتي، آخر حفلة موسـيقية لهذه الرحلة إلى إيطاليا. في 20 آذار، انطلق الأب وابنـه إلى مـدينتي روفيريتو وبريسـانونـه. وفي 25 منه، وصـلا إلى إينسبروك. وفي 28 اكتملت الحلقة. وعاد ليوبولد فولفغانغ إلى سـالزبورغ، وصـحيح أنهما لم يغتنيا إلا أنهما على الأقل قد كللتهما هالاتُ المجد.

حقائق مغلوطة وأساطير حقيقية حـــــــول موتســـــــارت

مارك فينيال
ترجمة د. كمال فوزي الشرابي

مـالا يصـــدق حقـاً هو مـا رُوِّج حول موتســـارت من حقـائق مغلوطـة وأســـاطير حقيقية. وفيما يلي ما جمعه الكاتب الفرنســـي مـارك فينيال Marc Vignal منها، ومن شـــأنه ضـــبط ما يجب ضبطه:

الحكايات الصغيرة

نشر يوهان فردريش روشليتس Rochlits (1769ــ 1842)، وهو رئيس تحرير (الجريـدة العموميـة للموســيقـا Allgemeine Musikalische Zeitung) بلايبزغ، وذلك من 10 تشـرين الأول 1798 إلى نوَّار 1801، مجموعـة من الحكـايـات الصـــغيرة عن موتسـارت. كان عدد هذه الحكايات سـبعاً وعشـرين، وكان يضـمها عنوان شـــامل هو (حكاياتٌ مشـــهودٌ لها بأنها صـــحيحة عن حياة فولفغانغ غوتليب موتسارت). وتعدُّ إسهاماً لمعرفة هذا الرجل بشكل أفضـــل بصـــفته كائناً بشـــرياً وفناناً. وقد تداول الناس هذه الحكايات حتى نهاية القرن العشـرين في مقالات وسـير لا تحصـى (نيسـين Nissen، يـان Jahn، نول Nohl، شـــوريغ Schurig، آبييرت Abejrt، شـــينـك Schenek، بـاومغـارتنر Paumgartner)

وأرهقت لسوء الحظ ذاكرات عديدة. ولقد أسهم روشليتس في خلق أسطورة تبين عدم تقدير معاصري موتسارت له وإهماله من قبل رعاة الفنون، كما تصوره ضحية لغيرة زملائه، وعاجزاً عن إدارة أعماله الخاصة، ولكنه مستعد لفعل أي شيء من شأنه خدمة إمبراطوره العزيز، وفي كثير من الحكايات يظهر اعتراضه على تسلط زوجته كونستانس Constance. لكن جورج أوغست غريسنغر Griesinger كتب من فيينا في 18 نوَّار 1799 إلى الناشرَيْن برايت كوف Breitkopf و هارتل Härtel في لايبزغ ما يلي: «يقال إن أرملة موتسارت ترفض أن تضمن صحة الحكايات التي نشرتها (صحيفة الموسيقا Music Zeitung)».

ما من إشارة تدل على وجود إسهام بين كونستانس وروشليتس. ويذهب هذا الأخير، وهو لا يعتمد على مصادر على الإطلاق، حتى إلى ذكر لقاءٍ تم بين موتسارت وكارل فيليب إيمانويل باخ في هامبورغ عام 1789، بينما الواقع يشير إلى أن كارل فيليب إيمانويل باخ كان قد توفي في عام 1788، وأن موتسارت لم يسبق له أن زار هامبورغ على الإطلاق! ويعد آينشتاين Einstein أحد الأشخاص النادرين الذين رفضوا حكايات روشليتس جملةً وتفصيلاً. أما ماينار سولومون Maynard Solomon ، الذي فحص هذه الحكايات بالمُجهر، فانه يذكر في مقالة عنوانها «حكايات روشليتس: المصادر الصحيحة لسيرة موتسارت المبكرة» (انظر كتاب «دراسات عن موتسارت»، منشورات كليف أيسن Cliff Eisen، أوكسفورد، 1991) ويصنف هذه الحكايات في أربع زمر: تلك التي عاود نيميتشيك Niemetschek صياغتها وجمَّلها، وتلك التي تحوي أخطاءً فادحة، وتلك التي تروي أحداثاً كان روشليتس شاهداً عليها، أو نقلها أشخاصٌ آخرون، وهي أيضاً قد طرأ عليها تجميل إلى حدٍ ما، وتلك التي لا تمثل ، بالنظر إلى غموضها أو عدم دقتها، سوى فائدة محدودة جداً.

المـــال

تبين دراسة الوضع المالي لـــ موتسارت، في سنوات إقامته بفيينا، أنه كان يحظى بدخلٍ مرتفع نسبياً يكفي لإعاشته: يتراوح هذا الدخل بين ألفين وستة آلاف فلورين Florins[16]، بينما كان أجر هايدن لدى أسرة إسترهازي Esterhazy نحو ألف فلورين. لكن هايدن كان يتمتع بالسكن والطعام مجاناً، وكان دخله السنوي مؤمناً. وكان وضع موتسارت أكثر عرضة للشك فيه، ويحدث له أن يجد نفسه في عوز، ولا سيما أنه كان كثير الإنفاق على نفسه، ولكي يواجه ترف الحياة الاجتماعية. وقد أورد روشليتس في الحكاية رقم 10 وتاريخ السابع من تشرين الثاني 1798 ما يلي: «كثير من مؤلفاته للبيانو، على سبيل المثال، لم تدرَّ عليه أيَّ فلس. فكان يخصُّ بها أصدقاءه ليحصلوا بها على تواقيع معجبين، وفي الحقيقة لاستعمالهم الخاص». كذا ومرةً ثانية كذا!

دون جيوفاني

أورد روشليتس في الحكاية ذات الرقم 6 والتاريخ 24 تشرين الأول 1798 ما يلي : «في البداية لم تحظَ أوبراه دون جيوفاني بالإعجاب في فيينا بشكل خاص (...) سئل هايدن ذات يوم أن يبدي رأيه فيها فأجاب بتحفظه المعتاد: «ليس في وسعي أن أنهي المناقشة»، ثم أضاف بنباهته المعروفة: «ولكن ما أعرفه هو أن موتسارت أعظم مؤلف موسيقي يعرفه العالم في وقتنا الحاضر»: الأمر الذي أخرس هؤلاء السادة. ولا شيء يبرهن على أن هايدن قد حضر عرضاً لدون جيوفاني بفيينا عندما كان موتسارت ما يزال حياً. ولا شك في أن التصريح الذي ينسبه إليه روشليتس إنما هو محض اختراع من قِبَله. ومما لا شك فيه أنه استوحى التصريح الذي أدلى به هايدن إلى ليوبولد موتسارت، وهو تصريح صادق

1ــ فلورين Florin : (أ) ــ نقد ذهبي كان متداولاً بفلورنسا في أواسط القرن الثامن عشر، ولقد قُلِّد واستعمل في أوربا. (ب) ــ نقد ذهبي كان متداولاً في هولندا وحمل اسماً آخر هو Gulden. (ج) ــــ منذ الأول من كانون الثاني 1999 أصبح جزءاً من اليورو Euro، وأوقف تداوله نهائياً عام 2002 لصالح هذا النقد الجديد.

نشـره آنذاك نيميتشـيك في حينه (راجع عنوان «أسـطورة» في هذه المقالة).

الاختطاف من السراي

يورد روشـــليتس في الحكاية رقم 16 وتاريخ 5 كانون الأول 1798 ما يلي : «في سنواته الأخيرة أكبَّ موتسارت على مراجعة دقيقة لهذا العمل (الاختطاف من الســـراي). فغير فيه واختصـــر أشـــياء عديدة. وقد ســـمعته يعزف اللحن الرئيس لكونتســـانس في تعبيرَيْهِ، ويأسف بمرارة على المقاطع الملغاة، ويقول : «في البيانو يمكن لهذا أن ينجح، أما في المســـرح فلا. حين كتبته كنت كثيراً ما أحب أن أصـغي إلى نفسـي بنفسـي، ولم أسـتطع قط أن أعثر على الخاتمة المنشودة». إنها لحكاية مخترعة تماماً.

إيدومينيو

ويورد روشـليتس أيضـاً هذه الحكاية الثامنة والمؤرخة في 24 تشـــرين الأول 1798 : «لما كـانت أوبرا إيدومينيو قد أُلِّفت في ظروف ملائمة جداً فقد خُصـصـت لتعرض على مسـرح ميونيخ الكبير (...) كان موتســـارت في زهرة العمر(...) ويقوده بخاصـــة الحب المشـــترك الذي كان يوحده مع زوجة المســـتقبل، وهو حب توصل إلى التغلب على جميع العقبات». هنا يخلط روشليتس خلطاً مضـاعفاً : يخلط مرة أولى كونسـتانس (التي لم يكن موتسـارت قد عرفهـا بعد في عهد إيدومينيو) بـألويســـيا Aloysia (التي كـان موتسارت قد سبق له أن رفضها)، ثم يخلط مرةً ثانية بين أيدومينيو والاختطاف من السراي.

الأسـطورة

في نحو عام 1800، وكـانت أوربـا بـأكملهـا قد أصـــبحت أخيراً مهيأة لاسـتقبال موتســارت، بدأت تتكون أسـطورته: وعلينا أن ندرج في هذا السـياق «حكايات» روشـليتس، وكانت قد هُيِّئتْ بشـكل واسـع لنشـر هذه الأسـطورة. وفي شـباط 1785، كان التصـريح الشـهير من

قبل هايدن لليوبولد موتسارت ـــــ «ابنك هو أعظم مؤلف موسيقي أعرفه...» ـــــ قد بقي مكتوماً، ولو نشر لأمكن أن يبدو غير مألوف. في العام 1798 ظهر هذا التصريح في السيرة التي كتبها نيميتشيك مع كثير من الحظ للاستماع إليه، ومنذ ذلك الحين صَلُح هايدن أكثر من مرة ليكون القاطرة التي تنطلق بشهرة موتسارت إلى الأمام. إلا أن هذا الانطلاق لم يخلُ أحياناً من بعض عودات القهقرى. مثالٌ على ذلك تصريح هايدن إثر الزيارة التي قام بها، في 30 كانون الأول 1807، كل من كونستانس والمؤلف الموسيقي يوهان باتيست غانزباخر Gänsbacher وفنان آخر: ففي هذه المناسبة أطلق هايدن جملته الشهيرة، وكان قد بلغ الخامسة والسبعين من عمره: «اعذروني، ولكني لا أستطيع أن أمنع نفسي من البكاء حين أسمع اسم موتسارت وهو يُلفظ».. وشاع هذا التصريح فوراً بفيينا كلها. وفي عددها الصادر بتاريخ 13 نيسان 1808 استأثرت به (جريدة المسرح والموسيقا والشعر) لتفضح بحسب رأيها العبادة المُغالى فيها التي كان موتسارت موضعها. وحسب آخرون تقديس هايدن لموتسارت علامة من علامات الخرف!

الشهرة

قال عدد كبير من الاختصاصيين أن شهرة موتسارت وشعبيته قد تدنتا في سنواته الأخيرة. ويبدو أن موتسارت قد عرف فعلاً انتكاسات في الثروة، لكن الأبحاث الحالية تعطي عن الواقع صورة أكثر تعقيداً. فالكشف عن الإيرادات التي تحققت لدى عرض (زواج فيغارو) في العام 1789 و (كلهن هكذا) في العام 1790 قد قاد العالم الموسيقي ديكستر إيدج Edge إلى التصريح بأن أوبرات موتسارت، في نهاية مهنته، قد استمرت في اجتذاب جمهور كبير. وإذا كان موتسارت، في نهاية حياته، قد تعرض لبعض

«الاخفاقات»، فيجب البحث عن السـبب في الوضـع العام للحفلات العامة ـــ وهي في الظاهر ضحايا انحدار موقت ـــ بفيينا أواخر السنوات 1780. وان فقدان الفائدة هذا إنما بدأ نحو 1788 ودام إلى 1797. ويبدو أن الإخفاق في سلسلة الحفلات كما توقعه موتسارت في العام 1798 لا يعود إذن إلى سـقوط شـعبيته بل إلى تناقص الاهتمام بالحفلات الموسيقية لدى الطبقة الأرستقراطية. أضيف إلى ذلك أن بعض الأعمال قد اعتبرت «صعبة جداً»، وأن هذه الأعمال ذاتها قد أسهمت إسهاماً واسعاً في صعود مجده بعد وفاته وذلك في السـنوات 1790، وهي عشـر سـنوات حدثت خلالها في فيينا وفي أوربـا ثورة حقيقيـة في الـذائقـة الموسـيقيـة بوجود وجوه تـأتي في المقـدمـة كوجهي بيتهوفن وهـايـدن في أواخر أعمـالـه، وشـبح موتسارت.

القـداس

فيما وراء الأسرار والأساطير التي تحيط بتكوين هذا القداس، علمنـا منـذ قليـل وبـدءاً من 10 كـانون الأول 1791، وبعـد مرور خمسـة أيام على وفاة موتسـارت، أن خلاصـات من هذا العمل قد قُدمت في الاحتفال بإحياء ذكراه في كنيسة القديس ـ ميشيل بفيينا.

السيمفونيات

فيما يتعلق بالسـيمفونيات الثلاث الأخيرة تأكد منذ زمن بعيد أن موتسـارت قد كتبها في صـيف عام 1788، وذلك من أجل حفلات

تبرع متوقعة للخريف، ولكنها لم تقدم البتة، وعلى هذا فإنها لم تنفذ في أثنـاء حيـاتـه. وبيَّن روبين لانـدون Landon وآخرون أن من مطلق الاحتمال أن تكون هذه الحفلات، أو على الأقل البعض منها، قد قدمت، أو أن واحداً على الأقل من الأعمال الثلاثة ـــــــ وهو السيمفونية 40 في صول مينور ــ قد تم عزفـه. أضف إلى ذلك أن من المحتمل أن يكون موتسارت قد أســـمع الجمهور الأعمـــال الثلاثــة (أو أحد الثلاثة) في أثناء جولاته عــام 1789 (في بــراغ، ودريســـدن، ولايــبزيغ، وبرلين) وعام 1790 (في فرانكفورت، ومانهايم، وميونيخ). وقبل وفاة موتسـارت بأكثر من عام ونصـف، أُعلن عن وجود هذه الســيمفونيات الثلاث في مخطوطـات بقائمة مطبوعات الناشر ج.س.و. فستفال Westphal بـــ هامبورغ. وإذا لم تكن قد نشرت إلا في عام 1793 (بالنسبة إلى السيمفونية 41)، وفي عـام 1794 (فيمـا يتعلق بـالســيمفونية 40)، وفي عام 1797 (بخصـوص السـيمفونية 39)، فإن كل شــيء يؤكد أنها قد سُـمعت ونشـرت في أثناء حياة موتسـارت. ويذهب الظن إلى أن السيمفونية 40 في صـــول مينور (Kv550) قـد قـادهـا أنطونيو ســـالييري Salieri بفيينا في شهر نيسان 1791.

المـــدن

في مدينة سـالزبورغ لم تكن توجد أية تقاليد أوبرالية، ولا شـك في أن هذا السـبب كان أحد الأسـباب التي بذل موتسـارت قُصـارى

جهده للهروب منها. في إيطاليا كان الوضع يختلف. فالرحلات التي قام بها، والأوبرات التي استمع إليها في هذه الرحلات وما كتبه من أعمال فيها قد أفادت كثيراً تكوينه الموسيقي. فأما السيمفونيات التي كتبها في سالزبورغ، وهي مدينة إقليمية، فإن الطلب بخصوصها من الخارج كان قليلاً، وهو أمر كان يؤلم كلاً من موتسارت وميكائيل هايدن. وعلى العكس، وباعتبارهم من فيينا، فإن جوزيف هايدن وفانهال وديسترسدوم كانوا يعملون بوسط في أوج غليانه. وخلافاً لفيينا أو باريس بقيت سالزبورغ، مدة طويلة نوعاً ما، خارج دوائر الانتشار. وكثيراً ما يلام الباريسيون لأنهم لم يعرفوا كيف يستقبلون موتسارت في العام 1778. ولكن باسم ماذا كان على باريس استقباله بذراعين مفتوحتين. ولم يُعزف له فيها أي عمل منذ اثنتي عشرة سنة، ولم يكن يمثَّلُ لديها، في أفضل الأحوال، سوى ذكرى؟

الرحلات

لم يقم هايدن برحلته الأولى والكبرى إلا حين بلغ سن الثامنة والخمسين، وذلك في نهاية عام 1790، بينما لم يكن قد بقي لـ موتسارت سوى عامٍ واحد يعيشه، تاركاً وراءه كل رحلاته بعد أن قام بها عملياً. أضف إلى ذلك أن هايدن كان قد وقع في عام 1761 عقداً مع أسرة إسترهازي Esterhazy يقيَّد البندُ الرابع منه حقه في التصرف بحرية، ويمكن أن يكلفه شهرته. وعلى هذا، فإن موسيقاه أخذت تسافر فوراً وظلت تسافر طوال حياته. بينما موتسارت على العكس قد سافر هو نفسه كثيراً. أما موسيقاه فقد سافرت خلال حياته أقلَّ من موسيقا هايدن. تُرى هل يجب أن نلوم أولاً «غباء» معاصريهما؟

موتســـــــارت

أو

ظهور الأنـــا

باتريك تشيرنوفيتش
ترجمة : أبـان الزركلي

من يتحدث عن الكمال الكلاسـيكي سـيتحدث عن موتســارت. لكن الواقع هو غير ذلك فعلى الرغم من امتثـاله للقوانين الجمـالية السـائدة في عصـره فإن هذا الـــ «فولفغانغ* الإلهي» لم يتردد في التقدم إلى الأمـام دافعاً عنه معاصـــريه متكلماً بصـــيغة الأنا عبر موسيقا أكثر حرية من أي موسيقا أخرى.

مع بداية الحقبة الكلاسـيكية الفيينوية [حقبة هايدن وموتسـارت ثم بيتهوفن] صار معيار قيمة مؤلف موسيقي ما هو ــ فقط ــ الأثر الذي تحدثه موسـيقاه في أوسـاط الجمهور الواسـع. فلقد ولّى ذلك العهد الذي سـادت فيه فكرة أن الموسـيقا هي «علم» أكثر من أنها «فن»، وكســب فيه الموســيقيون مكـانتهم على قدر «معرفتهم» لاحسـب الأثر الذي أحدثوه في معاصـريهم. وشـيئاً فشـيئاً لم يعد الحكم على الموســيقا قـاصــراً على «العارفين»، فقد اســتبدلوا «الهواة» ثم الجمهور العريض في صـــالات الحفلات بهم. ومن وجهة نظر اللغة الموسـيقية والشـكل البنائي والمحتوى جسّـدت ربـاعيـات هـايـدن وســيمفونياته عالماً جديداً تماماً: فلم يعد المؤلف الموسـيقي يكتب للطقوس الدينية أو للاحتفالات أو لحفلات الرقص

* الاسم الصغير ـــ الأول ـــ لموتسارت وقد استخدمه الكاتب هنا ليذكرنا بموتسارت الطفل الذي بدا وكأنه معجزة إلهية. المترجم ـ

أو لمرافقة طعام العشـــاء، بل يكتب للحفلة العامة المخصـــصـــة للجمهور أي لمستهلكي الموسيقا. وينطبق هذا أيضـاً على ناشـري الموســـيقا. إن كلمات هايدن التي يُســـتشـــهد بها غالباً: «إن لغتي الخاصـــة مفهومة في كل العالم» يجب أن تؤخذ حســـب معناها الحرفي فهي تتحدث عن «لغة» تتوجه لكل الناس مهما كانت أوطانهم أو أديانهم أو شروط حياتهم.

لم تحدث قط في تاريخ الموســـيقا ثورة بهذه الأهمية. فخلال أكثر من ألف سنة شغل الموسيقي المكان الذي خُصّص له في السلم الاجتماعي وفي النســـق الفكري، وكان عليه إنجاز مهمات محددة وعلى مؤلفاته أن تكون صدى لمتطلبات لها طابع وظيفي وتقليدي، وهي متطلبات فرضـــتها طبقات اجتماعية محددة الإطار. إن كل عمل موســـيقي كان مخصـــصـــاً لمناســـبة محددة ولوســـط محدود، فتأليف موســـيقا من أجل «الجميع» لم يكن له ســـابقة قبل الحقبة الكلاسيكية. إن معرفة كيفية إنجاز هذه المهمة [يقصد تأليف موسيقا من أجل الجميع]* كانت ــ ربما ــ أكبر نجاح للأسلوب الكلاسيكي الفيينوي في فترة نضـــجه. وما كان المؤلف ليســـتطيع أن يبتدع هذه اللغة الجديدة للوعي، التي هي في الوقت نفسه «لغة للإنسانية»، إلا بإظهار أعمق ما في أعماقه. إن هذه «الثورة المستمرة» التي بدأت في النصـــف الثاني من القرن الثامن عشـــر لم تنته بعد. فمع تطور الوسائل الميكانيكية والتكنولوجية لنشر الموسيقا دخلت هذه الثورة ــ ببساطة ــ في مرحلة جديدة دون أن تنفصل عن المرحلة الأقدم.

عندما أوهنت هذه الثورة الروابط الوثيقة المعقودة بين المؤلف الموســـيقي وبين المجتمع ومتطلباته أجبرت المؤلف على المضـــيّ وحيداً. لقد أدخلته ضـمن هذا الحاضـر الخطر الذي أتت به «حرية الفن». لكنها ــ في نفس الوقت ــ قضت على التقاليد التي سمحت له في الماضـــي أن يبحث عن ذاته ضـــمن الأطر البنائية المعتادة

* مابين قوسين كبيرين أضافه المترجم حين شعر بالحاجة إلى توضيح.

والأساليب المعهودة. ولأن الوظيفة الاجتماعية للموسيقا قد تغيّرت وجب حتماً أن تكون المؤلفات الجديدة مبتكرة. إن هايدن ببصيرته المعهودة فهم هذا التغيير. لقد تصدى بجرأة وثقة للمهمات الجديدة المفروضة على المؤلف وحاز بذلك على الحظوة والتقدير العميق الذي خصّه به معاصروه. أما موتسارت فقد قطع روابطه مع التقاليد على نحو أكثر قسوة وهذا ما ضيّعه ـ على نحو ما ـ. فقدّرُه في السنوات العشر الأخيرة من عمره كان عدم فهم معاصريه والصعوبات المادية الكبيرة التي خنقته. أما بيتهوفن فقد ورث خبرة أسلافه. لقد ساد بل مارس طغياناً على الوسط الاجتماعي ولم يعد متوجباً عليه أن يساوم بل كان يطالب.

أصالة الأسلوب الفينوي وابتكاره

إن هذه الظروف التاريخية [الاستثنائية] تفسر الفروق الكبيرة في الأحكام التي أطلقها معاصرو هايدن وموتسارت وبيتهوفن عليهم. وهذه الفروق في الأحكام هي ـــ على نحو مفارق ـــ أكثر اختلافاً من تلك المتعلقة بالحكم على المؤلفين السابقين [ويقصد بالمفارقة هنا أن المتوقع أن تكون الأحكام أكثر اختلافاً عندما يتعلق الأمر بمؤلفين ضعفت الروابط معهم نتيجة لانتمائهم إلى الماضي]. إلا أن أصالة الأسلوب الفيينوي قد تم تحسسها على نحو مبكر جداً [من قبل المعاصرين] وضمن رؤية شبه شمولية [أي رؤية تاريخية تضم عمل المؤلفين الثلاثة]. إن التصور الجديد لوجود «مجموعة» مهمة ومترابطة شكلها ثلاثة مؤلفين كلاسيكيين فيينوي (علماً أن لا أحد منهم فيينوي الأصل) قد تكوّن عند المعاصرين بسرعة ودون تأخير. ففي بداية القرن التاسع عشر أسهب محبو الموسيقا في الحديث عن «ابتذال» الحياة الموسيقية

في فيينا، وقارنوا ـــ على نحو منهجي ـــ بين العروض القليلة التي تقدم لموسيقا هايدن وموتسارت وبيتهوفن وبين النجاحات السهلة التي حققتها الأوبرا الإيطالية الجديدة التي مثلها آنذاك «جواكينو روســـيني». كل هذا يعني أن «الثالوث» : هايدن وموتســـارت وبيتهوفن كان صدى لحاجة روحية كما هو صدى لواقع تاريخي.

إن أسلوب «الكلاسيكية»، بطريقته في استثمار لغة موسيقية وتجميعها وضفر عناصرها وصلت إلى مرحلة النضج، قد حقق في الواقع تطلعات حقبة بكاملها.

من العسير تماماً أن نوضح باستخدام مصطلحات محددة الفروق في الأسلوب بين المؤلفين الثلاثة أو أن نحدد بدقة بم يختلف موتسارت عن الاثنين الآخرين. إن الأسلوب الفيينوي قد توصل إلى توليف كل الإمكانات الفنية لعصر بكامله، وإلى التخلص ـــ في نفس الوقت ـــــ من التقاليد الماضية. إن أعمال هايدن وموتسارت وبيتهوفن شـــغّلت كل «المجاذيف» لتجمع في كلية واحدة متلاحمة كل ما أتيح من المكونات الموســـيقية من عناصـــر إيقاعية ولحنية وهارمونية.

كما أن هذه الأعمال كانت الوحيدة التي جسدت أفكار العصر. إن إحدى الصعاب التي نواجهها حين نحاول توضيح ما يفرق بين المؤلفين الثلاثة هي أنهم كلهم، على الرغم من اختلاف طبائعهم، قد توصلوا إلى حلول متشابهة، كما استخدموا صيغاً شكلية متشابهة، سواء فيما يتعلق بالتكوين الكلي للأعمال الموسيقية أو فيما يتعلق بالتفاصيل. ولكن من ناحية أخرى فإن الشكل البنائي : شكل السوناتا [وهو الشكل الذي ساد في أعمال الحقبة الكلاسيكية ويتلخص في بناء العمل الموســـيقي على موضـــوعين لحنيين رئيسيين متخالفين في الطبيعة والمدلول وعلى التطوير الذي يجري

على كـل منهمـا وعلى التفـاعـل في العلاقـة فيمـا بينهمـا] لم يره الموســيقيون الكلاســيكيون الفيينويون نموذجاً قطعياً صــلباً على عكس ما ادعى أدب البحث الموسيقي، بل كان هذا الشكل على نحو دائم طيّعاً وقابلاً لكثير من التنويعات في تطبيقه. وبالتالي ســيكون من العبث أن نحاول توضــيح الأسـلوب الشــخصــي لموتســارت باعتماد الأشــكال البنائية لحركات قطعه الموســيقية قاعدة للبحث لأنهـا أصــــلاً تتضــــمن كثيراً من المرونـة واللا انتظـام [أي عدم التطـابق مع صــــرامـة القواعد] كمـا أن مـا يحددها دائماً هو الحالة الخاصة [أي السياق الخاص بكل قطعة].

ما هي العناصـر التي تشكل أسلوب موتسارت؟ وهل هناك في موسـيقاه شــيء ما نسـتطيع اعتماده «أسـلوباً موتسـارتياً» يتكرر بعينه باســتمرار؟ وماذا نســتطيع أن نحدد ضــمن أعماله ما يمكن تسميته «تعبيراً قاطعاً عن شخصيته ضمن لغة موسيقية؟».

إذا كان أسلوب «مجموعة مؤلفين» [يقصد هايدن وموتسارت وبيتهوفن] وأسـلوب عصـر ما يختلطان معاً أحياناً على نحو متوقع ومبرر فهذا لأن المجموعـة في الواقع تبدو غـالبـاً محققة للتطلعات المشوشة لذلك العصر. وهكذا فإن الأسلوب العام للعصر كان خلف عمل موتســارت الذي حافظ مع ذلك على صــلات أكثر تحديداً مع هـايـدن ومع يوهـان كريســتيـان بـاخ. ولكن مفهوم «المجموعـة» المشــار إليه أعلاه ليس إلا اختراعاً ذهنياً، لا بل هو محاولة تسـمح بتوضــيح تطور اللغة الموســيقية دون أن يصــدنا عن ذلك جيش المؤلفين الثــانويين، فهؤلاء لا يـدركون إلا جزئيـاً في أي اتجـاه يمضون كما يستخدمون عناصر لا يصلون أبداً ـــ على الأغلب ـــ إلى كشف تلاحمها. لهذا فإن الأسلوب الكلاسيكي الفيينوي لـ هايدن وموتسـارت وبيتهوفن يختلف على نحو جلي وحاسم عن الأسـلوب «العام» [الذي لا يخص مؤلفاً بعنيه أو بيئة جغرافية محددة]، وعن الأسـلوب «المحلي» [الذي يخص بيئة جغرافية محددة] الذي سـاد في نهاية القرن الثامن عشر. إن أسلوبهم يختلف عن موسيقا يوهان

شتاميتس* التي تجمع بين تكوين جُمَلي تطور وصار كلاسيكياً، وبين لغة هارمونية ما زالت مقطعية تعاقبية [أي تآلفات هارمونية متوائمة مع مقاطع ـــ بلوكات ـــ لحنية تتكرر على طبقات لحنية مختلفة، وهذا من ميزات عصر الباروك الذي سبق الكلاسيكية. والمقصود هنا أن موسيقا شتاميتس تجمع بين جملة كلاسيكية «حديثة» ولغة هارمونية باروكية «قديمة»]، كما يختلف عن موسيقا ديترسدورف* وهو من الجيل الذي جاء بعد جيل شتاميتس ـــــــ التي لا تتجاوز، على الرغم من جماليتها اللحنية، العلاقة الهارمونية البسيطة بين التآلف الثلاثي الأساسي لنغمة القرار وتآلف خامسته [إذا كان القرار نغمة دو مثلاً فتآلفه الثلاثي الأساسي هو تراكب النغمات دو ـ مي ـ صول وتآلف خامسته ـ صول ـ سي ـــ ري والعلاقة بين نغمتي القرار وخامسته وبين تآلفي تَيْنك النغمتين تقع في أساس التفكير الموسيقي الأوربي المتعدد الأصوات]، كما يختلف أسلوبهم (هايدن وموتسارت وبيتهوفن) عن موسيقا كليمنتي* التي لا يحتل جمعها بين التراثين الإيطالي والفرنسي وتطويرها للصياغات التأليفية «الماهرة» والمبشرة عند هومل* وفيبر* إلا مكانة هامشية.

موتسارت متعدد الهيئات

خلافاً لما يمكن أن نظن فإن الخلفية التي شكلها معاصرو هايدن وموتسارت وبيتهوفن لن تساعدنا على الفهم الأعمق لأهمية موسيقاهم ومكانتها في التاريخ، كما لن تساعدنا ـــــ على وجه الخصوص ـــــ على الفهم الأعمق للمعنى الذي مثلته موسيقاهم ضمن سياق التطور الموسيقي للقرنين الثامن عشر والتاسع عشر. إن ما يربط هؤلاء الثلاثة لا يعود إلى صلاتهم المباشرة بعضهم ببعض أو إلى تواصلهم الحي المتفاعل ـــ مع أن هذه التواصلات

* يرجع إلى معجم المؤلفين الموسيقيين ضمن أعداد الحياة الموسيقية.

كانت عديدة ـــــ. إن ما يربطهم يعود إلى تمكنهم من لغة موسيقية كانت مساهمتهم في تشكيلها كمساهمتهم في تطويرها وتغييرها.

وفي حالة موتســـارت، الذي يبدو أنه قد ارتكز أكثر من هايدن وبيتهوفن على النماذج الموســيقية الجاهزة المعاصــرة لحياته، من الممكن أن نتتبع أثر خط فاصـل بين مرحلة «شـبابه المبكر» وبين بداية مرحلة نضــج أســلوبه الذاتي الخاص. ولكن أين نرســم هذا الخط؟ ربما في ذلك الشــتاء بين عامي 1773و1774 وبذلك نملك مرجعية نؤسس عليها فنعتمد الرباعيـــة Op. 173 والخماســـية الوتريــة Op. 174 وكونشـرتو البيـانو Op. 175 كتجليات أولى لاســـتقلالية أسـلوبية محددة تماماً، كما نضع أعمالاً كالسيمفونية Op. 183 /25/ في مكان متقدم من مرحلة النضج.

لكن فكرة الحد الفاصـــل مـا تلبث أن تبدو على الفور فكرة ســخيفة، إذ إن كثيراً من أعمال فترة الشـباب لا تسـتحق أن تعامل وكأنها غير ناضــجة، كما إنه من المسـتحيل أن نرى دون تمييز أن كل ما كتبه موتسـارت بعد إقامته الثانية في باريس كان ناضـجاً. إن موتســارت كان شــخصــاً متعدد الهيئات [كالضــفدع الأبيض الذي يتبقّع جلده عند تعرضـــه للنور باللون الأســود أو الرمادي]. ومن يحاول أن يحدد ما هو أسـلوبه فعليه أولاً أن يتأمل في أعمال الفترة الأخيرة من حياته، ففيها تتجلى الخصـــائص «الموتســـارتية» في أنقى حـالاتهـا على نحو لا يقبل الجدل، لكن علينا أن لا ننســـى أبداً أننا بظننا أن أسـلوبه الذاتي لا يوجد إلا في أعماله الأخيرة نكون قد أرتكبنا خطيئة في تصورنا لطبيعة موتسارت.

لقد تطورت شــخصــيات هايدن وموتســارت وبيتهوفن بطرق مختلفة كلياً، فإذا انطلقنا عائدين من السيمفونيات الأخيرة لـــ هايدن نحو ســيمفونياته ورباعياته الأولى فلن نجد أية نقطة انطلاق [نقطة مفصــلية] غير منضــبطة [أو غير محســوبة] أو انقطاعاً مفاجئاً أو تغييراً ســواء كان جزئياً مؤقتاً أم جذرياً باســتثناء التغيير الذي تبع

مرحلة «*Sturm und Drang، العاصـــفة والشـــدة». أما عند بيتهوفن فقد حصل تطور أيضاً ولكن تماسك سياق هذا التطور ليس جلياً تماماً. لقد قاده هذا التطور إلى أسـلوبه النهائي «الشـخصـي» على نحو استثنائي «وغير العمومي» على الإطلاق [أي لا يشترك به مع أي مؤلف آخر]. وإذا تفحصنا الأعمال التي سبقت السوناتات والرباعيات الأخيرة نراها تمثل انبثاقات عرضـية لا يمكن اتخاذها منطلقاً لتتبع أثر طريق مســتقيمة تقودنا إلى أســلوبه في المرحلة الأخيرة من حياته. أما عند موتسـارت، وحتى ضـمن اتجاه التفكير الســابق، لا يمكننا تتبع أي أثر لخط واضــح من تطور للأســلوب معادل لتطور بيتهوفن الشـخصـي «والمُشَـخْصـن» [المقصـود بيتهوفن الذي قام ــ على نحو واع بعملية جعله شخصياً]، ولكن كل واحدة من سيمفونياته الأخيرة وكل واحدة من رباعياته أو خماسياته الوترية الأخيرة تشــهد على تعبير نقي ومكتمل تماماً لشــخصــه الداخلي الحميمي. إن هضــمه خلال شــبابه لنماذج تأليفية عديدة أوصله إلى كتابة نوع من المزيج المتماسك الذي نُقّي ـــ شيئاً فشيئاً ـــــ من كل ما كان غير متناسـب، ومن كل ما كان محروماً من الطـابع المميز. وإذا عدنـا أدراجنـا من هـذه المرحلـة النهـائيـة إلى الأعمال الأولى نشــعر أن هناك عملية مســتمرة من «العودة إلى البساطة» تصقل وتنقي دونما انقطاع ـــ وفي نهاية الطريق نصل إلى أعمـال فرديـة وذاتيـة على نحو اســتثنـائي: فهي بســيطـة جداً ومشــغولة بعمق بالغ في آن واحد، مباشــرة جداً وبعيدة الغور على نحو ســحيق جداً، رصــينـة جداً وخفيفة على نحو عميق جداً. إن معظم الجمهور لا ينتبه إلى أن البســاطة الظاهرية عند موتســارت في أعمـالـه الأخيرة هي ثمرة صــقل وتنقيـة بـالغين، وأن ألحـانـه وهندســة أعماله هي ثمرة جهد وكد فني عظيم. إن بســاطتها تبين

* Sturm und Drang حركة تحررية فنية أدبية أزدهرت في ألمانيا في ســبعينيات القرن الثامن عشــر، ونادت بإطلاق العواطف دون حدود والتخلص من القيود في الأشــكال الفنية وبالالتحام مع الطبيعة وعنفوانها وبتقديس الحياة في صــورتها البدائية البريئة. (المترجم)

كيف أن النضـج الاسـتثنائي للقوة الخلاقة عنده دأب على إلغاء كل ما كان ينم عن العناء أو عن المبالغة [يقصـد أنه على الرغم من أن موتسـارت حافظ على اسـتخدام لغة «عمومية» على نحو عام ولم يتطور أسـلوبه إلى أسـلوب خاص ومُشَـخْصـن كما حدث عند بيتهوفن، إلا أنـه عبر الصـقل والتقنية والابتعاد عن الشـكلانية وبنجاحه في الوصـول إلى هندسـة تجعل نسـيج أعماله بالغ التدفق والتماسك استطاع أن يقول «نفسه» عبر لغته].

معجزة الشكل البنائي الكامل

إن معجزة الشـكل البنـائي الكـامل الذي يسـتبعد أي افتعال، والتدفق الفني الذي يستبعد أي مبالغة، والضياء الجلي المتحرر من أي عرف تقليدي، تميز في الحقيقة موسـيقا موتسـارت عن موسـيقا معاصـريه. ولكن أي وصـف لا يسـتطيع أن يدفع إلى السـطح هذا العمق القصـي الذي يبقى سـر الروح الخلاقة. إن فن موتسـارت شفاف، مع أنه لا يشف عن الواقع المحسوس ولا يدعي أنه سيغير العالم [أي يخلق واقعاً جديداً]. إن موسـيقاه ليسـت انعكاسـاً مباشـراً لطبيعة ملائكية، وليست في نفس الوقت صورة عن الرجل العادي. وفي بعض الأحيان يبدو وكأن موتسـارت نفسـه ليس واعياً تماماً للالتزامات التي تمليها عليه عبقريته، لأن حاجته للاعتراف الآني (التأكيد) من قبل الآخرين وقابليته المتميزة للوصـول إلى الآخرين عبر موسـيقاه عن طريق ربط أسـلوبه ولغته بذوق المسـتمعين هي ملامح أساسية في شخصه. ولكن عظمته ــ أو سذاجته ـ في موقفه

في مواجهة حقائق العالم، وقدرته على الانكفاء إلى الوهم، وعفويته التي لا يمكن قمعها، لا تمت بصلة إلى أي سطحية من أي نوع، بل هي من مكونات نضجه الفني. ومما لا شك فيه أننا نمر دون تعمق، نتيجة لخضوعنا لتأثير فكرة رومانتيكية عن الفن والفنان، على أعمال لموتسارت توصف بأنها «متأنقة»، عديمة الشأن، تزيينية ومكتوبة من أجل إدرار المال، بينما هي في الحقيقة أعمال ناجحة غالباً كالأخريات،أعمال حفزته على أن يغرف من تلك المواضع الأكثر أصالة في ذاته. كما أنها تكون أحياناً أكثر بوحاً عما هو فريد عنده. [كأن الكاتب يقول: كي نفهم موتسارت وفرادة موتسارت يجب أن نتخلى عن الفكرة «المثالية» عن الفنان الذي يترفع فوق إنسانيته طامحاً للوصول إلى مرتبة سماوية]. إننا لا نستطيع أن ننكر أن الخفة، والفكاهة، والسخرية، والحس الكوميدي، واستساغة خرق اللياقات الاجتماعية، والتلاعب بالألفاظ والكيان الواضح المستقل للملامح الفكاهية هي كلها ملامح أساسية في روحية موتسارت وفي الأسلوب الكلاسيكي : أسلوب «إعادة التناول» الذي أدخل في كل عمل موسيقي كمية وافرة من «المضمرات». [أو المضمنات، والمقصود هنا أن الأسلوب الكلاسيكي يعتمد في التأليف على إعادة استخدام عناصر لحنية أو إيقاعية سبق أن وردت في العمل الموسيقي بعد أن يتم تحويرها أو

تغيير هيئتها، كالتركيز على البنية الإيقاعية للحن رئيســـي وإعادة استخدام هذه البنية كعنصر رئيسي...]. إن المرح المصقول المهذب عند موتســارت ليس بذي قيمة لو لم يكن واقعاً ضــمن رؤية محددة وأكثر شـمولية ومرتبط باللغة الموسـيقية، حيث العلاقةُ الحميمة بين المادة الأســاســية وبين أوزان الكتل (المقاطع) الموســيقية [المادة الموســيقية الأســاســية تكون غالباً قصــيرة ترتكز على بنية لحنية وإيقاعية بسـيطة ومحددة، أما الكتل فهي ما يصـنعه تتالي أو تكرار أو تنـاظر أو تعـاكس أو تجـاوز أو اســتطراد... مبني على المـادة الأساسية] ناتجةٌ عن حركة متجهة، وفي نفس الوقت مفصَّـلة بغنى مدهش، تعْبُر من التفاصــيل إلى البناء الإجمالي. إن هذا الســلم من درجات الانفعال المركبة [التفصيلية والإجمالية] هو الفتح الرئيسي للأسلوب الموتسارتي.

ليس في موسـيقا موتسـارت أي شـيء ثوري كما عند بيتهوفن أو عند شــونبرغ، ولا أي شــيء تجريبي كما عند هايدن، فهو كـ شـوبرت، الذي أتى بعده ببضـع سـنوات، يكتفي بالأشـكال والبنى التي وضعها السابقون أو المعاصرون، لكنه ـــ أي موتسارت ـــ بكمـال كتـابتـه وأصـــالتهـا، وبـالتجدد المســتمر لإلهـامـه، وبحدة الحســاســية المتيقظة دائماً، يتجاوز كل التنظيمات والمخططات [التي وضـعها الآخرون] التي يتحرك ضمنها. وعلى عكس هايدن،

الساحر العظيم في مجال الموسيقا الآلية، فإن موتسارت يجد في المسرح المغنَّى التعبير الأكثر مباشرة ونقاءً عن عبقريته الدرامية. ولكنه يتشارك أيضاً مع باخ في ميزة التمكن من النجاح من كل أنواع الكتابة الموسيقية التي يطرقها، وبضمنها المجال السيمفوني الذي لم يكن في مركز اهتماماته الرئيسية. إن موتسارت ـــ في الواقع ـــ «ينتصر» حيث «هُزم» هايدن : أي في أنواع الكتابة الدرامية من أوبرا وكونشرتو حيث يتمايز الصوت المنفرد عن رنين الكتلة الصوتية [صوت الأوركسترا]. ولهذا فإن ما يبدو لنا، منذ النظرة الأولى، غير قابل للتفسير هو أن يقال بأن موسيقا هايدن ليست أقل درامية من موسيقا موتسارت بل أكثر درامية.

[يريد الكاتب القول إن درامية موتسارت المتمثلة بعلاقة الصوت المنفرد مع الكتلة الصوتية ـــــ هذه العلاقة التي يمكن أن تكون تعبيراً عن الفكرة الرومانتيكية المتقدمة التي تطرح الأسئلة حول علاقة الفرد مع المجموع أو مع الحياة ـــــ غير موجودة عند هايدن].

إن كونشرتات البيانو والأوركسترا تشكل المجموعة الأغنى من المؤلفات الموسيقية التي وضعها على امتداد زمن طويل من حياته، وترسم مخططاً شبه كامل لتطور موتسارت الناضج إلى حد أنها تجسد كل إبداعه الفني بما أنها تحوي ثلاثة وعشرين عملاً

أصـيلاً ومكتملاً. كان موتسـارت الأول من الموسـيقيين الكبار الذي وضع آلة البيانو في الفرقة التي عمل فيها، وموسيقاه للبيانو ـــ إذا استثنينا بعض سوناتات وثلاثيات البيانو لـــ هايدن ـــــ كانت أول موسيقا عظيمة لهذه الآلة في التاريخ. ولكن لا شيء ـــ مع ذلك ـــ يثبت أن هذه الآلة، التي أزاحت الآلات الأخرى فأصـــبحت رفيقة وحدته، كانت أيضاً ـــ كما عند بيتهوفن ـــ خليله ومأمن أسراره الوحيد.

إن كونشـرتات البيانو تتطور حسـب نفس خط التطور الداخلي الـذي ترســـم عليه أوبراته ورباعياته الوترية [يجب أن لا ننســـى المفهوم الخاص للتطور عند موتسارت الذي حدده الكاتب فيما سبق من مقـالتـه]. وهذا التطور نلحظه أيضـــاً ولكن على نحو أقل بكثير في أشـــكال بنائية أخرى مثل الســـوناتات (لآلة واحدة أي للبيانو أو لآلتين)، وفي الموسـيقا الدينية، وفي السـيمفونيات. إننا نرى في كل هذه الأعمال كيف يتكشـف تدريجياً ومن عمل إلى آخر، وعلى نحو يصعب لحظة، خيط مسار تطور مستمر.

من المدهش أن نرى كيف كان موتســـارت يحوّل إلى نســـغ، يتغذى به، كل التأثيرات الأســـلوبية الخارجية (يوهان كريســـتيان بـاخ، كـانـابيش Cannabich، هولز بـاور Holzbauer، كـارل شـتاميتس، ثم إعادة إكتشـاف باخ وهاندل). إن هذا ملمحٌ خاص في شخصيته يجعله يحول على نحو فوري وكامل ــ وبحيوية الزئبق ــ كل ما يعجبه من أسلوب يخص الآخرين إلى شيء ذاتي.

فبعد مرحلة حماسـة الإعجاب الفوري بأسـلوب مؤلف ما، تأتي عملية فرز العناصـر التي يسـتطيع أسـلوبه الخاص تمثلها ثم رمي العنـاصـــر الغريبة الأجنبية. وبالتالي فإننا نرى الفرق بين التوازن

المعقد عند موتســـارت في كونشـــرتاته وبين التناظر المحايد عند بعض معاصـــريه، مثل يوهان كريســـتيان باخ وديترســـدورف، فالتفاصيل عندهم ليست إلا أصداء لطيفة ورتيبة [يقصد أن بعض المقاطع التفصيلية يقتصر هدفها على تحقيق توازن صوتي مكتمل ومريح أي أنها ـــ على نحو ما ـــ فارغة من المعنى]، بينما ينجح التجميع الاستثنائي للقدرة التعبيرية مع المتعة الحسية [الصوتية] عند موتســـارت في ضـــبط الحس الخاص بالتناظر ضـــمن مســـار حركة ديناميكية لا تقاوم متجهة إلى الأمام وتحوي في الحقيقة تمثلاً شديد التمكن للموسيقا السيمفونية لـــ هايدن [يقصد الكاتب أن التوازنات الجزئية عند موتسارت ليست شيئاً آنياً جزئياً مريحاً بل هي موظفة لضمان حركة تفاعلية تطورية، وهذا ما قصده بالإشارة إلى تمكنه من موسيقا هايدن السيمفونية، لأن رؤية هايدن للشكل البنائي السيمفوني كانت رؤية تفاعلية تطورية أي رؤية شمولية].

إن الأسلوب السيمفوني لـــ هايدن قد أثر بعمق في الشكل البنائي وفي محتوى كونشرتات البيانو الأخيرة لـــــ موتسارت فطريقة هايدن الخاصـــة في توسيع مقطع التفاعل وحسّـــه المتنامي للجانب الدرامي تحديداً وهو الجانب المرتبط بتناظر الشـــكل البنائي «للسوناتا» [يقصد تقابل اللحن الرئيسي الأول مع اللحن الرئيسي الثاني، فاللحنان يختلفان غالباً في طبيعتهما ويتوازنان ويتكاملان بسبب هذا الاختلاف]،ومبدؤه ـــ مبدأ هايدن ـــ الصلب في تأكيد وحدة العمل عن طريق تفكيك الموضـــوع الرئيســـي المعالج إلى وحدات أصـــغر [واستخدام تلك الوحدات في العملية الاستطرادية التفاعلية التطورية مما يزيد في تماســـك العمل واكتنازه]، واســـتخدامه المســـتمر لطرائق فن الكونتربوان [تزامن مســـارات خطوط لحنية على نحو توافقي منســـجم على الرغم من أن هذه الخطوط مختلفة ومستقلة عن بعضها] التي تضفي مسحة من النبل على الشكل السيمفوني، قد أثرت كلها ـــ أي العناصر «الهايدنية» ـــ تأثيراً مُهماً على موتسارت. لقد أخذ عنه هذه الأفكار وأعطاها شكلاً يتلاءم مع تصميمه الخاص. وعلى الرغم من العنف التعبيري

[الانتقال الفجائي من حالة تعبيرية إلى أخرى] الذي يتفرّد به إنتاج موتسارت في مرحلة النضج فإن موسيقا كونشرتات البيانو تنجح في الوصول إلى حالة توازن مستقر.

تمتاز هذه الكونشـــرتات بتنوع هائل في حالات التعبير فليس فيها واحد يشـــبه الآخر، وحتى تلك التي تتماثل في مقامها كتلك المبنية على الـ دو ماجور التي تبدو من النظرة الأولى كأنها تغرف من منابع إلهامية متماثلة تتخالف في كل ملامحها الأســاسـية. ليس هناك في نهاية القرن الثامن عشر مجموعة من الأعمال تشهد على وعي بالغ التطور للإمكانات الكامنة في نمط تأليفي واحد، يضـاهي مجموعة كونشرتات البيانو لـ موتسارت في مرحلته الفيينوية.

حريةٌ امتلِكت عبر مجهود قاس

إن صـــفات المهارة في الانتقال بين المقاطع الموســيقية، والصورة الموسيقية المضيئة المنسابة، والتوازن المرتاح، وهي الصـفات التي يُرى أحياناً أنها مميِّزات لموسيقا نهاية القرن الثامن عشر، هي في الحقيقة تمثل ملامح موتسارت الخاصـة. ولكن ليس هناك من بين كل الأساطير التي تحيط بموتسارت ما هو أكثر خطأ من الفكرة التي تقول إن أعمالـه تولد دون جهد. إن المســوَّدات الأولية المتوفرة لكونشـــرتو البيانو رقم 25 وللرباعيات الوترية الستة المهداة إلى هايدن ـــ على سبيل المثال ـــ تظهر، على عكس الفكرة السائدة، أن أعظم حرية في الوحي المبدع كانت ثمرة تركيز مقصـود بشـدة. إن هذه الحرية كانت في أغلب الأحيان نتيجة عمل مضـنٍ، والنظام الصـارم الذي فرضـه هذا العمل يظهر في أجلى صـوره وأكثرها إثارة للإعجاب في كونشـرتات البيانو الأخيرة. إن معاصري موتسارت وجدوا أن ما في موسيقاه من عناصر مجدِّدة ومحرِّضة يوازي ما فيها من إمتاع [بخلاف تركيزنا نحن ـــــ في الماضـي القريب ـــــ على تحسّس الجانب الإمتاعي فقط]. ولكن المشكلة أننا عموماً نعرف موسيقا عصره عبر موسيقاه هو [وهذا

لا يســاعدنا على تحســس النقلة التي حققتها موســيقاه]. لقد أجمع معاصروه أنه حين كان يعزف على البيانو ـــــ وخصوصاً عندما يرتجل ـــــ كان يتحول ويتجلى : كان يصير ذلك الشخص الذي أحبوا أن يروه في حياتهم اليومية. إن هذا الـــــ موتسارت العفوي والحر والصافي لم يعد بحاجة إلى «وسيط» ليوصل ما في داخله ـ من «موتسارت» حقيقي بلا شك ـ [أي أن الوسيط، ـ وهو اللغة الموسيقية ـــــ بين روح موتسارت وتجسد هذه الروح في عالم صــوتي، يكاد أن ينعدم، لأن اختلاجات الروح في ذاتها جســدٌ موسيقي مكتمل التكوين]. إن هذا «الـــ موتسارت» وصل ربما في تلك اللحظات فقط إلى أن يهنأ بعبقريته الخاصة.

.اد : د. واهي سفريان

تكثر التســـاؤلات حول موتســـارت، حول طفولتـه وموقعـه الاجتماعي وعلاقته بالأرستقراطية الحاكمة وانتماءاته الماسونية. وقد سبق أن قُدم إلى الجمهور بصورة خاطئة. هذه الصورة هي أقرب إلى الخيال، وتسعى للإثارة أكثر مما تسعى للموضوعية، وقد حاول معدُّ هذه المقالة التعرض لهذه التساؤلات معتمداً مراجع موثوقة ومصادر موضوعية.

- هل ظاهرة «موتسارت» قابلة للتكرار؟

● من المستحيل تكرار ظاهرة تماثل ظاهرة موتسارت، طفل معجزة وعبقرية موسيقية في غاية النقاء، فقد اجتمعت عوامل تاريخية وجغرافية واجتماعية وجينية لحظة ولادة موتسارت ونشأته وتكامل شخصيته الإنسانية والفنية.

ولد في مدينة سالزبورغ، مدينة تجمع بين فن العمارة وجمال الطبيعة، ابنية ذات طراز معماري من الباروك الإيطالي وحدائق مثل هيلبرونّ Helbrun وميرابيل Mirabell ذات التصميم الأنيق، علاوة على ذلك هيمنت جبال الألب على المدينة والغابات التي تحيط بها... كل هذه العناصر تتكامل وتنسجم معاً بشكل خلاّب لتمنح المدينة جمالاً وانسجاماً في غاية الندرة. أما من الناحية التاريخية فقد قضى موتسارت حياته القصيرة في فترة تمتعت بها أوربا بالسلام والاستقرار، وتفرّغت أرستقراطيتها لرعاية الفنون بجميع أنواعها. وتنقّل موتسارت بين مدن وعواصم النمسا وألمانيا وسويسرا وهولندا وفرنسا وإيطاليا وإنكلترا، في جولتين دون أن يتعرض لأدنى إعاقة ذات طابع قومي أو سياسي أو مذهبي... وبجملة مقتضبة موتسارت مواطن أوربي بعيد كل البعد عن الانتماءات القومية الضيقة.

ومن الناحية الاجتماعية... نشأ موتسارت في أسرة تحقق أفضل الشروط المحيطية التي تتدخل وتساهم في رفع أداء الطفل، حسب دراسة سوتّر J.Sutter، من سوية مادية اجتماعية إلى مهنة الأب إلى راحة السكن وعدد أفراد العائلة. فموتسارت ابن رجل يعمل في مهنة فكرية وفنية، ويتمتع بسوية ثقافية ودرجة ذكاء ممتازين، ويؤمن لأسرته سكناً مريحاً وسوية مادية لا تبعث على القلق. كما أن عدد الأطفال لا يتجاوز الاثنين ومن جنسين مختلفين وفارق العمر بينهما أكثر من سنتين. لقد ابتسم الحظ لـ موتسارت حين اجتمعت كل هذه العوامل لحظة ولادته.

○ العائلة مكونة إذاً من أربعة أشـــخاص أخت وأم وأب إلى جانب موتســـارت. مـاذا عن الأخـت هـل كـان لهـا دور في حيـاة موتسارت؟

● أخت وحيدة تكبره بـــ 5 سنوات. كان يمضي ساعات طويلة إلى جوارها يســـتمع إليها تتدرب على آلة الكلافســـان معتقداً بأنها تلعب وتتسلى. ولم يتردد الطفل موتسارت من طلب المشاركة بهذه اللعبة. كانت أخته (نانيرل ماريا آنّـا 1751ـــ 1829) تبتكر ألعاباً في غاية الطرافة والإثارة كأن تُسـمع الصـغير نغمة موسـيقية وهو مغمض العينين ثم تعود لتطلب منه البحث عن الملمس الذي أصـدر تلك النغمـة أمر كـان ينفذه الطفل ابن الســـنتين دون أدنى تردد أو صـــعوبة... كانت «نانيرل» قادرة على جعل اللعبة أكثر تعقيداً أو تطوراً بأن تعزف جملة موسـيقية قصـيرة وتطلب من أخيها حفظها في ذهنـه ليعود ويكررهـا عزفاً من الذاكرة. وهكذا تحولت التمارين الموسيقية الصـعبة إلى ألعاب وأحجيات ممتعة. إنها أستاذته الأولى رفيقة طفولته وصـاحبة الفضـل الكبير في تنمية وتقوية ذاكرة أخيها السمعية الموسيقية.

○ وماذا عن أمه؟ أم نجهل عنها الكثير !

● الأم: آنا ماريا بيرتل (Anna Maria Pertl 1720ـــــ 1778)، شـخصـية مرحة في غاية الطيبة والظرافـة والبســـاطـة، ظلت طوال حياتها مصـــدر طمـأنينـة دائم لولـدها، تخفف عنه آثار القلق والهم الذي يثيره الأب من حوله. وقفت دوماً إلى جانب موتســـارت لقدرتها الفـائقـة على تفهم ولـدهـا واحتواء نزقـه واندفاعه، وبعثت فيه فن الاستمتاع بالحياة من حـب للـرقص وروايـة القصـــص المضـــحكـة والمشـــاركـة في الكرنفـال

وحضـــور المســـرحيات الهزلية. كانت تعرف الأب والابن حق المعرفة، كانت تمتثل لإرادة زوجها لكنها لم تكن تتخلى عن إبداء رأيها في الأمور المصيرية وفي اللحظة الحاسمة ولو بشيء من التحيّز لولدها. كانت مثالاً للاعتدال والتسامح والواقعية.

○ يقال إن لوالد موتســـارت دوراً كبيراً في اكتشـــاف ولده وحضـــانته وصـــعوده، إلا أن الكثيرين يجهلون هذا الأب العظيم؟.

● أســـتاذ ومؤلف موســـيقا أبقى الزمن على ذكره لأنه والد فولفغانغ أماديوس موتســـارت. تلقى تعليمه الثانوي في مدرســـة للرهبان الكاثوليك، حيث درس اللاتينية والإغريقية والموســـيقا وتعمق في مجالات علمية تناولت التشـــريح والكيمياء والعلوم، واكتسب من اساتذته الرهبان أسلوب التفكير العملي وحسّ النظام والترتيب، وتشرّب منهم الاحترام العميق للسلطة.

وإن لم يرقَ لدرجة المرجعية المثالية في مجالات المعرفة والثقافة والموسيقا فإنه يُعَدّ المعلم والمربي والأستاذ الوحيد لولده موتسارت. ولا يمكن تجاهل موقفه الجريء، النبيل، العقلاني حين تنحى جانباً مفسحاً المجال واسعاً أمام العبقرية الناشئة لسدّ ثغرات تعليمه ونواقصها، خاصة حين سنحت له الفرصة والتقى بأساتذة كبار مثل شوبير 1720ـــــ 1767 J.Shobert في باريس ويوهان كريستيان باخ في لندن والأب مارتيني (1706ـــ 1784 P. Martini) في بولونيا (إيطاليا).

أب متشدد صعب الإرضاء، مجادل لا يكلّ ولا يملّ، صـــفات كانت ضرورية لإرشاد موتسارت الشاب وتوجيهه وإبقائه على الطريق القويم

فيما يختص بتطوره الفني والاجتماعي. ويذكـــر الموسـيقي يوهان هاسّ (1699ـــــ J. A. Hasse1783) في رسـالة له إلى الأب جيوفاني هورتيس ـ فينيسيا:

«الأب بقدر معرفتي به شخص دائم التذمّر يستحيل أرضاؤه... والحق يقال إنه يحب ولده لدرجة العبادة...».

أب ينتبه ويحسب ويفطن لكل شـيء، دائم الحضـور إلى جانب ابنه الشـــاب العبقري العديم الخبرة في ميدان الحياة. وكل الميزات التي نجدها في فن موتســـارت من جدية وذوق رفيع وانتقائية في مقاربـة كل مـا يخص الثقافة والفنون يدين بها لوالده ليوبولد، الذي أســـيء تفســـير غطرســـته في تعامله مع زملائه من الموســـيقيين المفتقرين إلى الطموح، العـاملين في خدمة بلاط ســـالزبورغ. ردد موتسـارت دوماً عبارة: «أبي يلي الله في المرتبة» ويجب ألا نبخل على ليوبولـد بـالثنـاء والامتنـان إذ لم يختر لولـده نجوميـة متـألقـة وعـابرة بل الخلود كموســـيقي عظيم. أب توّاق للكمال والمجد و... جني الأرباح.

○ في نهـايـة الإجـابـة بعض التردد في المضـــي بـالثنـاء على ليوبولـد حتى النهـايـة، وكـأن ثمـة تحفظ يحول دون ذلـك، خاصة حين ذكرت عبارة جني الأرباح.

● نعم هناك أكثر من حقيقة تضـع قارئ سـيرة موتسـارت في حيرة كبيرة، نعود ونقول عن ليوبولد بأنه أب ومربٍ وأســـتاذ و... مدير فني يحســـن تســـويق موهبة ولده. وفي بعض الأحيان تطغى حماسـة الإمبريزاريو على عاطفة الأبوة. فالطفل موتسارت عبقري دائم التنقل دائم الســفر وعلى أهبة الاســتعداد دوماً، يطيع ويبتســم وهو يلبي رغبات الأب ـ الإمبريزاريو.

وعموماً قضـــى الطفل موتســـارت 7 ســـنوات (من أصـــل 9 ســـنوات بين الســـادســـة والخامســـة عشـــرة من العمر) من طفولته

مســـافراً على طرق وعرة وفي طقس رديء، يتنقل بين مدن أوربا يبيت في فنـادق وينـام في غرف تتبدل كل مرّة وتحرم الطفل من الشـعور باسـتقرار الحياة وطمأنينة العائلة ودفئها... ناهيك بانتظاره بحالة الجاهزية الكاملة لإحياء أمسيات موسيقية حيناً واستعراضية

أحياناً... معاناة بدت وكأنها بلا نهاية.

قلـة ممن يتطلعون إلى الحقيقـة تتعـاطف مع معـانـاة الطفل، وأكثرية تصمت حين تجنى ثمار النجاح... وثمة مجازفة أخرى خاضـــها ليوبولد بصـــغيره الذي لم يتجاوز الثانية عشـــرة من العمر. وإنــه لمن الغريــب أن يتهور ليوبولـد حين يـدفع ولـده القاصـر لتأليف أوبرا هزلية بعنوان «السـاذجة المزعومة La finta simplice». وليس ثمة أي تفسـير أو تبرير لهذه الهفوة حين تصـــدر من إنســـان اشـــتهر بفطنته واتزانه... كيف يمكن للصـــبي أن يؤلف موســـيقـا تعبّر عن «مكر امرأة لعوب ومراوغتها، وتصـــور المنافســـات الغرامية بين بارون مغامر وزير نســـاء عتيد...» عواطف ومواقف وتصـــورات بعيدة كل البعد عن طهـارة نفس الطفـل موتســـارت. ومن حســـن حظ

الموســـيقا عدم نفور أو اشـــمئزاز الطفل موتســـارت من فن المسرح.

- عندما نتصـفح كتب سـيرة موتسـارت، وحين نزور بيته أو متحف سالزبورغ، نفاجأ بالكمِّ الكبير لصوره بريشة مختلف الرسامين وفي مختلف مراحل حياته.

● ثمة تنوع وتغير لملامح موتسـارت تجعل تخيلنا لشـخصـيته أمراً صـــعباً، أتســـاءل كيف بدت صـــورة موتســـارت في نظر معاصريه؟

حافظ موتسـارت طوال حياته القصـيرة على مظهر طفل كبير، تصفه أخته كما يلي:

قصـير القامة ضـعيف البنية شـاحب اللون، ومظهره العام لا يوحي بأنه سـيصـبح شـخصـاً عظيماً، كان شـعره أشـقر متموجاً، وحجم رأســه لم يناســب قامته القصــيرة، خاصــة حين كان يضــع الباروكة الأرستقراطية البيضـاء. عيناه زرقاوان تومضـان بشـكل ملحوظ، وتشـعّان حين يبدأ العزف على الكلافسـان... وسـرعان ما كـان يخمد البريق عند انتهاء العزف. يداه جميلتـان صـــغيرتـان، تكتسبان حيوية وسرعة خيالية حين يعزف.

ويصـفه أصدقاؤه، رجل صـغير كثير الحركة لا يهدأ، تحسبه يحتبس طـاقة تبحث عن منفذ. إن جلس إلى طاولة فإنه لا يهدأ أو يفســح مجالاً للهدوء، تراه يطرق ســطح الطاولة بأصــابع يديه بحيوية يشـوبها شـيء من التوتر ولا يتحرّج من إصـدار صـوت طرق كعبيـه من آن لآخر وبـإلحـاح في بعض الأحيـان كمن نفد صـــبره بانتظار شـــخص تخلف عن الموعد.أعتقد بأن اللوحات

والرســـوم التي تـذكرونـهـا لا تنقل إلا حـالـة مؤقتـة ولـحظيـة من شخصية موتسارت.

○ هل كان موتسارت طفلاً عبقرياً، طفلاً معجزة..؟ ما الأسس العلمية التي اعتمدت حين مُنح مثل هذه الألقاب؟

● من حسـن حظ موتسـارت أن الألقاب والمراتب والأوسـمة التي انهالت عليه لم تكن بوزن التقييم الأكاديمي ـــــ النادر في تلك الأيام ـــــ الذي حصل عليه وفق معايير وضـعتها أرفع المراجع العلميـة ذات النظرة الموضـــوعيـة التي لا يُختلف عليهـا إلى يومنـا هذا.

طلب بارّينغتون (1727– 1800 D.Barrington) الحقوقي المهتم بالعلوم الطبيعية والموســيقا، الشــخصــية ذات الحضــور الأكاديمي في جامعة اكسـفورد ـــــ طلب مقابلة الطفل فولفغانغ، مقابلة تتيح له فرصــة التعرّف وتطبيق بعض الاختبارات المرجعية لدراسـة مهارته في العزف والإملاء الموسيقي وفي عزف مدونات لم يسبق أن أطلع عليها. وطلب تأليف مقطوعات موسيقية تعبر عن مواقف درامية محددة.

ودهش العـالم بارينغتون حين اســتجاب الطفل مقدماً أكثر مما طلب منه... وقف بارينغتون مذهولاً أمام المشــهد العجيب يتســاءل إن كان هناك ثمة تلاعب في التصريح بعمر الطفل الخارق.

ومن هنا لم تأتِ تسميته بالطفل المعجزة بل «معجزة الطبيعة» لقب ومرتبة لم يحصل عليها كائن إلى يومنا هذا...!

○ يعتقد المؤرخون أن موتســارت كـان إنســاناً خارجاً عن المـألوف، من حيث شــخصــيتـه المرحـة طبـاعه ومزاجه وتصـرفاته في المجتمعات الأرسـتقراطية. هل هذا صـحيح بشكل عام؟

● تمتع موتســـات بمرح يمكن تســـميته بالمرح الطفولي، وكان مغرماً بألعاب التسلية كالبلياردو ولعبة كرة الأوتاد، يحب الرقص والحفلات الساهرة وكان يتقن ـــــ من باب التسلية ـــ التظاهر بالجنون للحظات لم يكن يتفوه خلالها إلا بجمل غامضة يتلاعب بكلماتها لدرجة تضحك كل الذين حوله. لكنه في الوقت ذاته كان قادراً على تمالك نفســـه في المواقف الجدية.. لقد كان يدرك عظمة الموهبة الكامنة في أعماقه وســـموّ الرســـالة التي ائتمن عليها، ازدواجية سـيكولوجية عجيبة جمعت نقيضـين في شـخصـية موتسـارت، شـخصـية طفل كبير لا مبال. وشـخصـية نابغة جدّي غارق في فنّه.

وفي أيامنا إن أردنا اكتشـــاف شـــخصـــية موتســـارت الحقيقية بازدواجيتها علينا البحث عنها في أعماله الموسيقية، في أوبراته على وجه التحديد إذ تبلغ الازدواجية ذروتها (تامينو/ باباغينو، دون جيوفاني/ ليبوريلّو، دون ألفونســـو/ديســـبينا، ســـوزانا/ الكونتيسة.)

عـاش حيـاة ترف وبـذخ، وأقام في بيوت فخمة لا يتناســـب ريعهـا مع دخلـه المتقلب، وظهر دومـاً في غـاية الأناقة، يرتدي ثياباً فاخرة، يضـــع باروكات بيضـــاء غالية الثمن... نفقات لا يتحملها إلا أغنياء الطبقة الأرستقراطية.

تمتع موتســـارت بنظرة ثـاقبة وملاحظة دقيقة وقدرة فائقة على اكتشـاف مكامن الضـعف في شـخصـية ذوي السـلطة. ولم تنقصه موهبة تحريض ذوي السلطة لحدّ مضايقتهم واستفزازهم بحركاته المتصـنّعة وعباراته المنمّقة التي لم تتجاوز أبداً حدود أعراف وتقاليد الطبقة الأرستقراطية.

ولعـل لارتيـاد الطفـل موتســـارت القصـــور وألفـة الملوك* ومخالطة الأمراء دوراً في ســخريته ورفضــه للطبقية الســائدة في القرن الثامن عشر.

وحـالت كرامتـه وكبريـاؤه دون قبولـه لمواقف تخـالف قناعاته، ولم يكن يجامل أو يتملق تقرّباً من الأرسـتقراطية. وظل موتسـارت طيلة حياته مصـراً على التعامل مع الأرسـتقراطية بنفس أسـاليبها الفوقية رافضاً أي موقف يومئ بالخضوع أو التبعية.

○ من الصــعب أن تقبل مثل هذه الشــخصــية الانحناء لسـيد متســـلط. لقد رُوي الكثير عن مجـابهـات موتســـارت مع الطاغية كولوريدو أرشيدوق سالزبورغ.

● كره الشــاب موتســارت الإقامة في ســالزبورغ العاصــمة الريفية الصـغيرة ذات الـــ 10,000 نسمة آنذاك. أشـخاص ينعتهم موتســـارت بالانعزاليين المقوقعين، ثقيلي الظل، البعيدين كل البعد عن حب الموسيقا وتقديرها.

* الإمبراطور فرانسوا الأول ـ فيينا 1708– 1764
الأمبراطورة ماري تيريزا ـ فيينا 1717– 1780
الملك لويس الخامس عشر ـ باريس 1710–1774
الملك جورج الثالث ـ لندن 1738– 1820
البابا كليمانس XIV ـ روما 1705– 1774

ومهما بلغت شـهرة موتسـارت خارج سـالزبورغ فما هو إلا موسيقي عادي فيها، وعليه المشـاركة مثل أي موسيقي مغمور في إحياء حفلات الاسـتقبال المملّـة التي يقيمهـا الأسقف الجديد كولوريدو (1732– 1812 J. Colloredo) الذي استقر في بلاط سـالزبورغ في آذار عـام 1772 وعُرِف ببخلـه وبيروقراطيتـه وتمسـكه الأعمى بتقاليد الإقطاعيين وتشـدده في طلب خضـوع مستخدميه التام.

لم يولِ كولوريدو اهتماماً يذكر بالحياة الموسـيقية لبلاطه، وإذا اسـتمع إلى الموسـيقا فما كان يختار إلا السـطحية والسـهلة منها. وكـان ممن يعتقـدون بـأن الموسـيقيين الجيـدين لا يفـدون إلا من إيطاليا، حتى إنه اسـتبدل تدريجياً الموسـيقيين الألمان العاملين في قصره موسيقيين إيطاليين، فبدأ منحى المدرسة الإيطالية بالسيطرة على جوانب الحياة الموسيقية في سالزبورغ.

كما ذهب كولوريدو إلى أبعد مما هو متوقع بإغلاقه مسـرح سـالزبورغ عام 1775 بحجة تبني سـياسـة التقشـف، لكنه تراجع مستجيباً لإلحاح أرستقراطية سالزبورغ وقبل بإقامة مسرح صغير في حدائق الميرابيل، على ألا يسـتقبل إلا الفرق الزائرة. اضـطر موتسـارت لقبول الواقع والانصـياع لأوامر كولوريدو والبقاء في مدينة سالزبورغ. وخشية خسارة مرؤوسه الموهوب لجأ كولوريدو لعرقلة صـعود موتسـارت بمنعه من إحياء الأمسـيات الموسـيقية لحسابه الخاص، حفلات تحسّن من وضعه المادي وتدعم تواصله مع جمهوره...

وذهـب كولوريـدو أبعـد من ذلـك أيضـاً بتحطيمـه لمرتبـة موتسـارت في السـلم الوظيفي، يكتب موتسـارت متهكماً «كم يكرّمني الأرشـيدوق كولوريدو حين يجعل مرتبتي تأتي قبل الطهاة مباشرة؟!».

وأحسّ موتسـارت أن حرياته تتقلص تدريجياً فاشـتد تذمره وكثرت تسـاؤلاتـه «أتمنى العيش في أي مكـان بـاسـتثنـاء

سـالزبورغ!... إلى متى يجب أن أسـتمر في دفن موهبتي وشـبابي في مكان بائس مثل سالزبورغ والانتظار حتى فوات الأوان؟».

وبدأ موتسـارت في اسـتغلال مواهبه غير الموسـيقية مطبقاً أسـاليبه الفوقية المهذبة جداً بهدف إغاظة كولوريدو وإخراجه عن طوره... فتمكن بسـهولة من دفع خصـمه إلى التمادي في القذف والشـتم ولنقرأ: «إنـه ينعتني بـالفـاجر الصـعلوك الأبله... وعديم النفع».

ولم يبق أمام موتسارت إلا الانعتاق من خدمة كولوريدو. فألقى باستقالته في ديوان كولوريدو.

○ كثيراً ما يقال إنه من المسـتحيل مقاومة سـحر موتسـارت وموسـيقاه، هل كـان كولوريـدو خـارج نطـاق تـأثير هـذا السحر؟

● الأمير الأسقف جيروم كولوريدو 1732ـــ1812 شخصية محيّرة، وكل من يحاول تفسير أو تبرير تصـرفاته سيؤخذ على أنه محامي الشيطان «Avocat du Diable».

كان كولوريدو من أكثر أسـاقفة النمسـا تنوراً وثقافة، لقد كان يقرأ فولتير وروسـو، امتلك جرأة تعليق صـورة فولتير في مكتبه... أنـه رجـل دين ودولـة بـآن واحد، ولا يجرؤ على المجازفة بالتوازن الحرج الذي تمر به أوربا في عصـر ما قبل الثورة الفرنسـية، ومن واجبـه تطويع كـل من يجرؤ ويتمرد على أعراف النظـام الطبقي السـائد في أوربا، ولقد وضـعه موتسـارت في موقع خيار حرج، فالخروج عن أعراف الاقطاعية السياسية قد يزعزع موقعه ويسيء لسمعته الإدارية في الأوساط السياسية. لقد دفع إلى موقع المواجهة مع مشاكس موهوب وعبقري واعد، فاختار كولوريدو الحفاظ على استقرار إمارته وانضباط بلاطه مضحياً باستفراد مدينته وامتيازها بتبني أعظم عبقرية موسيقية عرفتها الإنسانية.

لم يكن موتســارت في موقع التســبب بمعاناة شــخص قدر ما تســبب بإحراج كولوريدو، فالإجازة التي كان يطلبها لمدة شــهر كـانـت تمتـد لثلاثـة أو أربعـة أشــهر، وفي كـل مرة كـان يعود إلى سالزبورغ وهو يتذمر علناً على مسمع موظفي بلاط كولوريدو...

ولم يبق صـامتاً بعد حصـوله على اسـتقلاله، بل ظل يتنقل في إمارات النمسا وألمانيا وهو يروي قصته ومواجهته مع كولوريدو!

عـاش كولوريـدو حتى عـام 1812 ولم يكن ممن ينســون خصــومهم، وكم هو مثير معرفـة انفعـالاتـه حين أُخبر بنجـاح مســتخدمه الســابق، ومعرفة مشــاعره حين نعي بوفاة خصــمه المحبوب موتسارت.

○ روي الكثير عن مغـامرات «موتســارت» مع الجنس اللطيف، هل كان زير نساء؟ ما الذي جذبه إلى عشيقاته؟.

● لم يسـتمت موتسـارت في سعيه وراء الجنس اللطيف، ولم يُعْجَب أو يعشـق خارج حياته الزوجية إلا بالمرأة الموهوبة الجميلة القادرة على التواصل والتكامل مع فنه.

أحب بصـدق وبراءة زوجته ورفيقة حياته «كوسـتانزا» المرأة الطيبـة، المرحـة التي لم تخلق لـه متـاعب ولم تقف في وجـه إيمـانـه والتزامه برسـالته الفنية المقدسـة، زوجة ظل يبحث في أعماقها عن ذكرى حبه الأول «الويزيا» (شـقيقة كوسـتانزا) المرأة التي جمعت بين الجمال والموهبة، لكنها لم تجد في شــخص موتســارت رجل أحلامها.

وقع موتســارت في حب مغنيــات تمتعن بجمال الصوت وحسن المحيا... علاقــــة رقيقة ربطته مع جوزفين دوتشك (1754ـــــ 1834 J.Duschek) صـاحبة الفضـل في جذب

موتسارت إلى بلاد التشيك، وإعجاب شديد شـده إلى نانسـي سـتوراتشـي (1765ـــــ N.Storace 1817) أول من غنـت دور «سـوزانا»، فنانة وإنسـانة عظيمة بقيت وفيـة طوال حيـاتهـا للفنـان ولفنـه وقـدمـت أفضـل ما عندها على خشـبة المسـرح و....إلخ.

على ألا ننسـى أو نقلل من شـأن ابنة العم اللعوب ماريا آنا تيكلا (1758ـــــ La 1841 Bäsle) التي رحبت دوماً دون أدنى ممـانعـة أو مقابل بإيحاءات ودعابات المراهق موتسارت في مغـامرته الأولى في عالم الحب والجنس... رفيقة حنونة وهبت المراهق موتسارت لحظات متعة... دون أن تخلف في أعماقه أي عقدة ذنب.

ماريا آنا تيكلا

وفي النهاية يجب تأكيد أن فناننا المحبوب لم يعاشـر أبداً بائعات الهوى... على غرار عظماء سـقطوا في شـباك الإغراء...

○ هل أحب زوجته بصدق؟ أما كان زواجه منها واجب لا مفر منه؟

● لم تكن ربة منزل مثالية، لكنها ظلت وفية، صـادقة، مرحة. لم تتذمر أو تطلب المسـتحيل وانسـجمت مع حياته المرحة دون أن تخلق لـه المشـاكل، لكنها ظلت بعيدة عن حياته الداخلية ولم تدرك مدى عظمة عبقرية زوجها حتى بعد مماته.

... صـبيحة يوم وفاة موتسـارت قام الكونت «ديم Deym» بأخذ طبعة جصّـية لوجه المتوفى، وبقي القناع في حوزة كوسـتانزا دون أن تدرك قيمته، وبشـكل لا يمكن تصـديقه أسـقطته سـهواً أثناء

كوستانزا

ترتيـب منزلهـا..!؟ ولم تتردد من القـاء القطع الثمينـة في ســلـة المهملات!؟ نعم لم تدرك كوستانزا عظمة عبقرية زوجها!

بعد 18 عـاماً من وفـاة موتســارت تزوجت كوســتـانزا من دبلوماسي في الســفارة الدانمركيــة بفيينا «جورج فون نيسن G. Von Nissen» رجل عشـق موسـيقا موتسـارت وكان له الفضـل الكبير في جمع رســائل موتســارت وحِفظها وتصــنيفها، ونجح في جعل كوستانزا ربة منزل مثالية.

○ عُرِفَ عن موتســارت بأنه أســتاذ موســيقا من النوع غير المألوف! هل هذا صحيح؟

● منذ تجاربه الباكرة في ممارســة التدريس أحس موتســارت بنفور من هذه الوسـيلة لجني المال، إلا أن صــعوبات الحياة جعلته يتقبل الواقع.

لم يكن ممن تمسـكوا بتقاليد التدريس المتبعة في ذلك العصــر. ويروي أتوود (1765ـــــــ T.Atwood 1838) أحد طلابه المفضّــلين أنـه عوضــاً عن الجلوس إلى البيانو كان يدعوه للعب جولـة بيليـاردو أو يذهب به مصــطحباً كراســه إلى الحديقة حيث يشــرح له عن بعد مبادئ التأليف الموســيقي وهو يلعب لعبة كرة الأوتاد (Quilles).

ومثل هذا الأسـلوب التعليمي لا يوفر له شـهرة أسـتاذ قدير وجدي..وخلال مثل هذه الجولات التدريسـية واللعب في الهواء الطلق كان يحدث أن يؤلف مقطوعة موسـيقية بلا آلة موسـيقية أو تدوين كتـأليفه لثلاثيـة K. 498 Kegelstatt trio فقد ألفها أثناء لعبـه للعبـة كرة الأوتـاد في حديقة G.von Jacquin صـيف عام 1786.

○ هل كان قومياً أو متطرفاً؟

● عد موتسـارت نفسـه جرمانياً، خاصـة حين تعلق الأمر بالنهوض بلغة الغناء وأسلوب التأليف في الأوبرا الألمانية.

بالإمكان ملاحظة جرمانيته عند قراءة هذه الأسطر من رسـالة له لأنتون فون كلاين في آذار عام 1785 يتشـكى فيها من نواقص الأوبرا الألمانية وقصورها وضعف حضورها على مسارح فيينا:

«لو وُجِدَ وطني واحد على خشبة المسرح لاختلفت الأوضاع، ولكان في وسع مسرحنا الألماني الواعد بحق أن يزدهر. إنه واجب الإنسـان الألماني، واجب لا يمكن التنكر لـه... علينا نحن الألمان التصميم على التفكير والتصرف والكلام وحتى الغناء بالألمانية.»

إن لم يُطلَع القارئ على هوية محرر هذه الأسـطر لظنه فقرة من خطاب تمجيد للجرمانية يلقيها فيبر أو فاغنر.

○ وماذا عن ماسونية موتسارت؟

● في البـدء لم يظهر أي تعـارض بين الإيمـان الكـاثوليكي والقراءة الظاهرية للمثل الماسـونية، ولم تكن المحافل الماسـونية تمارس نشـاطاتها في الخفاء، فالإمبراطور فرانسـوا الأول كان من الماسـونيين كما أن الإمبراطور جوزيف الثاني اتخذ موقفاً حيادياً

منهم، إلا أن الإمبراطور ليوبولد عدها مسـؤولة عن التحضـير للثورة الفرنسية فقرر تجميد نشاطاتها.

انجذب موتسارت إلى الماسونية مسحوراً بطقوسها ورموزها الغامضـة ووجد في مبدأ الأخوة المثالية بين أفراد الطبقات المتنورة للمجتمع منفذاً للصـعود الاجتماعي، فقد ضـم المحفل «الخيري» الذي التحق به موتسـارت عدداً كبيراً من مثقفي أرسـتقراطية فيينا وعلمائها. قام البارون Genmingen عام 1784 بدور العرّاب لقبول موتسـارت في المحفل «الخيري» لمدينـة فيينـا. وفي عام 1785 انضـم كل من هايدن وليوبولد موتسـارت إلى الماسـونية بتشجيع من موتسارت. شخصيات عديدة من الموسيقيين اجتمعوا في محافل الماسـونية مثل شـتادلر Stadler وفرانيتسـكي Wranitzky ورجل الأوبرا شيكانيدر كاتب نص الناي السحري.

كانت المحافل الماسونية في زمن موتسارت مسرحاً لأنشطة ثقافية وعلمية وموسـيقية. وقد ألف موتسـارت العديد من الأعمال الموسـيقية من أناشـيد ومعزوفات ترافق إقامة طقوس وشـعائر الماسـونية، وإن اسـتثنينا الموسـيقا الجنائزية الماسـونية وأوبرا «الناي السحري» فما تبقى من المؤلفات المستوحاة من الماسونية لا يرقى إلى مستوى إبداعاته الأخرى.

لم يجن موتسـارت فوائد تذكر من انضـمامه للماسـونية، إذ لم يحصـل على أي دعم مـادي أو معنوي خلال محنتـه المـاديـة والاجتماعية، إلا من صـديقه الماسـوني بوشـبرغ Puchberg،

وعلى العكس مما هو متوقع فقد عُد انضـمامه إلى الماسـونية نقطة سلبية أبعدته عن أرستقراطية عهد ليوبولد الثاني التي سايرت إدانة الإمبراطور الجديد للماسونية ومنعها.

○ أي المدن أحق بتسميتها «مدينة موتسارت؟

● أحب موتسـارت فيينا بأوسـاطها الموسـيقية، من دور أوبرا وقاعات حفلات وأرسـتقراطية أحبت موسـيقاه بشـكل عابر لكنها سرعان ما تخلت عنه.

أحب موتســارت تفهم إمبراطورها جوزيف II (1741ـــــ 1790) لأعماله وطموحاته في إرساء أسس الأوبرا الألمانية... إلا أن فيينا نبذته حين لم تتمكن من اللحاق به نحو المستقبل.

مات موتسـارت في فيينا فقيراً وحيداً منسـيّاً وأُلقي بجثمانه في حفرة قبر جماعي مع جثامين المتسـولين والمنبوذين المنسـيين. أما اليوم فقد أقيم لـه نصـــب تذكاري في مقبرة القديس مارك في فيينا يؤمّه محبو موتســارت ليقفوا لحظة صــمت واحترام لهذه العبقرية الإنســانية الفريدة، يحيط بهم ضــجيج عوادم الســيارات وأبواقها، سـيارات مسـرعة تسـلك جسـر أتوسـتراد يمّر فوق هذا النصـب... فيينا ليست عاصـمة موتسـارت، وكان كره سـالزبورغ مسقط رأسه وكرهته!

لم تخلُ فيينا من خصـوم مهنيين معادين لصـعود موسـيقي قدير مثل موتسـارت قادر على إسـكاتهم بجدارة فنه. ولم يتمكن دوماً من اختراق العقبات التي يقيمها خصـومه المهنيون، وعلى وجه التحديد عصبة الإيطاليين بزعامة ساليري (1750– 1825 A.Salieri). وفي اللحظة المناسـبة قررت براغ تبني موتسـارت، وبعبارة أخرى اختيار معبودها.

لنقارن بين مدن موتســـارت ونحن نقرأ وصـــف نيمتشـــيك (F.X. Niemtschek 1849 ـــــ 1766) لما حدث في براغ بعد تقديم «زواج فيغارو» بحضور موتسارت:

«بعد انتهاء برنامج الأمسية الموسيقية قام موتسارت بعزف ارتجالي على البيانو، عزف بديع، دام نصف ساعة، أثار حماسة بالغة في جمهور مأخوذ ومفتون... كان التصـــفيق عاصـــفاً لدرجةً أعادت موتســـارت إلى البيانو ليبدأ من جديد عزف ســـيل من ارتجالات جديدة نفذت إلى أعماق جمهور مســـحور، لتلهب القاعة بتصفيق بدا وكأنه بلا نهاية.

كان وجه موتسارت يشع سعادة وهو مذهول لصدق جمهور براغ مع فنه وقوة وعمق تواصـــله. وعاد إلى البيانو للمرة الثالثة بحماسة أشد ليعزف موسيقا لم يسمع لها مثيل أمام جمهور كان قد تجاوز ذروة النشـــوة... وعند لحظة صـــمت دوّت صـــيحة من بين صـــفوف الجمهور المذهول: فيغارو! وانعطف موتســـارت حينئذ ليعزف ارتجالاً، نحو اثني عشرة تنويعاً إعجازياً عـــــــــــلى الآريا المحبوبة «...Non piu andrai» لتختتم الأمسية بهتافات جامحة لم تشهد الأمسيات الموسيقية لها مثيلاً».

لا شك في أنها أجمل أمسية عاشها موتسارت، وأعظم أمسية نَهَلَ خلالها جمهور براغ حتى الثمالة.

وشهادة أخرى تأتينا من نيمتشيك:

«تحمس جمهور براغ لموســـيقا موتســـارت بعد عروض «زواج فيغارو» على نحو غير مألوف، وما كان الناس يملوّن من سماع ألحانها. أعد الموسيقي كوخارتز Kuchartz فيما بعد طبعة مختزلة للبيانو، كما حوّلها لتعزفها آلات نفخ أو خماســـي حجرة أو لتعزف كرقصـــات، وبعبارة وجيزة أصـــبحت ألحان «فيغارو» تســـمع على أرصـــفة براغ وحدائقها العامة، حتى إن

موسـيقيي المقاهي، إن أرادوا جذب المسـتمع، كان عليهم عزف لحن آريا «Non piu andrai...».

لا شـك في أن براغ تسـتحق حمل لقب مدينة موتسـارت، فقد وجد فيها كل المجد والمحبة والسـعادة والتقدير... لكنه غادرها عائداً إلى فيينا، فثمة مهمة عليه انجازها، مهمة إخراج عصـبة الإيطاليين منها «بنايه السـحري» على غرار «عازف ناي مدينة هاميلين» *Hamelin.

○ ما السحر وراء الاقبال الكبير على موسيقا موتسارت؟

● أسـهل وأسـرع الموسـيقيين تسـللاً إلى قلوب المسـتمعين، موسيقاه أكثر من جميلة ويكتشفها المستمع إلى ما لا نهاية دون أن تفقد شـيئاً من سـحرها، وقد يتطور هذا الحب العفوي إلى إعجاب بموسيقا موتسارت وشخصه، خاصة حين يتمعن المستمع في مجال جديد لم يكن قد تطرق له بعمق، كمجال الأوبرا على سـبيل المثال. موسـيقي أحبه الأطفال، موسـيقي أحبته الفلاسـفة... أحبه الطغاة ورجال السياسة والملحدون والمؤمنون على حد سواء... أحبه حتى منافسوه وبعضـهم حسده دون أن يكره موسيقاه. وبجملة مقتضـبة الناس على صنفين، صنف يحب موتسارت، وصنف سيحبه حتماً في يوم من الأيام حتى لو كان من سكان مرتفعات تورا بورا...

○ هل هو مجدد؟

● لم يرث موتسـارت القوالب الكلاسـيكية لعصـره كمن يحصل على زجاجات قديمة سيملؤها بخمر جديد، بل ارتقى في استخدامه لهذه القوالب بعد أن أضاف إليها ما يزيد من محتواها الدرامي وغناها الهارموني.

* أسطورة ألمانية تروي حكاية شاب تمكن من السيطرة بعزف نايه السحري على مئات آلاف الجرذان خارجاً بهم من مدينة هاميلين ليغرقهم في النهر مخلصـاً المدينة من وباء الطاعون.

لم يشعر موتسارت بضرورة تجديد لغته الموسيقية وتطويرها، فقد وجد كل المفردات الضرورية للتعبير عما يريد في لغة موسيقا عصره، لغة لم تُستهلك بعد وما زالت في ذروة عنفوانها. وأسلوبه في التأليف لم يختلف عن أساليب معاصريه، إلا أنه تمتع بقدرة فريدة على جعل مؤلفاته أكثر عمقاً وعظمة... موسيقا تنبض حيوية وفي غاية التفاؤل، بعيدة عن التوتر تنتقل بالمستمع إلى أرقى مراتب النشوة الفكرية والسعادة... إنها موسيقا أكثر من جميلة، إنها مدهشة وسامية...

عاش موتسارت 36 سنة قضى ثلاثين منها في التأليف الموسيقي ويُعتقد بأنه لو كتب له الاستمرار ولو بقدر ما عاش والده (68 سنة) أو أخته (78 سنة) لأحس بما شعر به بيتهوفن عام 1803 حين قرر المضي نحو سيمفونيته الثالثة الـ Eroica.

○ هل ثمة فارق في طريقة تقديم أعمال موتسارت بين الماضي والحاضر؟

● قلة ممن يستمعون اليوم إلى موسيقا موتسارت يفطنون للاختلاف بين ما يستمعون إليه اليوم وما كان يعزف في عصر موتسارت. ويبدو أن مثل هذه الفوارق تراكمت منذ أكثر من قرنين وستستمر في التراكم.

كانت القاعات في عصر موتسارت أصغر وبناؤها يغلب فيه الخشب، كما أن العازفين في الأوركسترا كانوا أقل عدداً والعزف كان أقل حدّة، فالآلات الوترية كانت تستخدم أوتاراً مصنوعة من مصارين الخراف، وصيوان الآلات النحاسية كان أقل اتساعاً، واعتاد الجمهور آنذاك على الاستماع للعزف الهادئ بعيداً عن المبالغات الديناميكية... كان الجمهور على معرفة تامة بأسلوب

موسيقا عصره وقادراً على كشف أي خروج عن أسلوب المؤلف وعصره.

ويسعى المختصون بموسيقا عصر موتسارت وما قبله لاستعادة المنظور الصوتي للماضي آخذين بالحسبان النمط المعماري وقدرة استيعاب دور أوبرا عصر موتسارت وما قبله وصولاً إلى عصر مونتيفيردي.

○ لا بد أن أسلوب الغناء كان مختلفاً أيضاً.

● حين يقترب مغنٍ أو مغنية من دور سيؤديه في أوبرا من تأليف موتسارت فمن المنطقي أن ينطلق من ثوابت أكاديمية تعلمها خلال دراسته، وتجربة شخصية اكتسبها في مجال الأوبرا. على ألا يغيب عن ذهننا أن مناهج الدراسة وبرامج دور الأوبرا تشمل الغناء الفاغنري وغناء الأوبرا الإيطالية الواقعية Verismo... ووجود مثل هذه الملامح الصوتية في الأداء الموتسارتي سيكون له وقع كارثي على الأداء الغنائي لأوبرات موتسارت. وقد أثبتت التجربة استحالة التبرؤ التام من هذه الرواسب من إفراط في الـ Vibrato أو من قوة صوتية عالية تسيء للأداء الأوبرالي وتبعده عن الغناء السلس الإنسيابي المنسجم مع إيحاءات النص وتقلبات الحبكة.

لم تكن ثقافة مغني ومغنيات عصر موتسارت وتجاربهم واطلاعاتهم تنطلق إلا من خبراتهم في غناء أوبرات مونتيفيردي ورامو وهاندل وغلوك وبيرغوليزي وهايدن وهاسّ. ولحسن حظ محبي أوبرات موتسارت وأسلافه ظهر جيل جديد من المغنين كادوا أن يكونوا متخصصين بالحقبة الرائعة الواقعة بين مونتيفيردي وموتسارت.

○ روي وكُتب الكثير عن سهولة وسرعة تأليفه للموسيقا، ما درجة الحقيقة فيما قيل؟

● كتب تشايكوفسكي عام 1893 يصف لابن أخته Davidov ظروف تأليف سـيمفونيته الأخيرة «العاطفية Pathétique» أثناء سـفره بـالقطـارات إلى أوديسّـا: «بكيت أحرّ بكـاء وأنـا أؤلّف السـيمفونية السـادسـة في أعماقي..» تأليف الموسـيقا ذهنياً دون الاستعانة بآلة موسيقية أو وسيلة تدوين ظاهرة استثنائية. لقد ألّف تشايكوفسكي سيمفونيته الوداعية، خاتمة سيرته الذاتية الحزينة في ظرف إبداعي غير مألوف، في حالة يتجلى فيها التدفق المباشـر والعفوي لألحان سيمفونيته من أعماق روحه المعذبة...

وإن تكررت هذه الظاهرة في حياة تشـايكوفسـكي في حالات نـادرة، فـالحـالـة تكـاد تكون مـألوفـة اعتيـاديـة وتتكرر يوميـاً عنـد موتسارت.

أجاب موتسارت حين سُئل كيف تأتيه الأفكار الموسيقية:

«حين أكون بحالة صـحية ومعنوية جيدة كأن أكون في عربة سـفر مريحة أو حين أتنزه بعد تناول وجبة لذيذة أو حين أعاني من الأرق، ينهمر عليّ بشـكل تلقائي فيض من الأفكار الموسـيقية. من أين؟ كيف؟ لا أدري! لكني لا أستطيع حيالها أي شيء.

أحتفظ في ذهني بما يعجبني من هذه الأفكار اللحنية وأدندنها ــ هذا ما يرويه لي أصـدقائي ـــــ فإن تعلقت بها تكاملت في ذهني الطريقة التي سـأُكوِّن منها عجينة متجانسـة تسـتجيب للضـرورات الكونترابونتية وتنسـجم مع طبيعة الآلات التي سـتعزفها. وإن لم يقاطعني أحد، يبدأ ذهني بـالتوقّد وتنبت الأفكـار وتنمو أكثر فأكثر لتصـبح جليّة... وهكذا يكتمل تأليف المقطوعة في ذهني بالغاً ما بلغ طولها، حتى إنني أتمكن من الاحاطة بها بنظرة واحدة وكأنها لوحة

أو تمثال، أي إنني لا أســتمع إلى العمل في مخيلتي وكأنه ينســاب عزفاً بل ألتقطه كتلة واحدة متماسكة... يا لها من لذة!

الابتكـار والإعداد يتكـاملان في أعمـاقي وكـأني في حلم بـديع، حلم عظيم. وأبلغ قطـب الســرور لحظـة دمج جميع أجزاء العمـل الموسيقي.

أتعجـب كيف لا يتلاشـــى هـذا الحلم كمـا تتلاشـــى أحلامي الأخرى.».

رواها روشليتز* عام 1815 نقلاً عن موتسارت

وفي شهادة أخرى نقرأ:

«كـان يـدون موســيقاه بســرعـة وخفـة توحيـان بـالســهولـة والاستعجال للوهلة الأولى، ولم يكن يحتاج للبيانو أثناء التأليف، بل كـان في مقدوره منذ بداية التأليف تخيل العمل في غاية الوضـــوح والحيوية وفي شكله النهائي.

معرفته الواسـعة لعلوم التأليف منحته القدرة العجيبة على تخيل الهارموني والتوزيع الأوركسـترالي من النظرة الأولى. ومن النادر مصادفة آثار شطب أو محو حتى على مسودات مدوناته.».

ـ ذكرها نيميتشك* ـ

* يوهان فريدريش روشليتز J.F.Rochlitz 1769ـــــ 1842: صحفي وناقد موسيقي ألماني ألتقى موتسارت في لايبزيغ عام 1789 وبيتهوفن في فيينا عـام 1822. عمـل رئيس تحرير مجلـة Allgemeine Musikalische Zeitung مدة 20 عاماً.

* فرانز نيميتشك Franz X. Niemetschek 1766ـــــ 1849: ناقد موسيقي وأستاذ فلسفة في جامعة براغ، قام بمراسلات مكثفة مع عائلة موتسارت ـــــ ألف عدة كتب عن موتســارت. ســاهم في طباعة أعمال موتســارت ونشــرها لدى دار النشر Breitkopf & Hartel.

إلا أن الأمور لم تكن تسير بشكل عفوي في جميع الأحيان، إذ كان يضطر لاستحضار الإلهام لتأليف عمل خلال وقت قصير، في ظرف غير متوقع، كما حدث له أثناء زيارته غير المتوقعة للكونت «تون Thun» في لينز في خريف 1783.

من رسالة كتبها موتسارت إلى والده يوم 31 تشرين الأول 1783:

«ستقام أمسية موسيقية يوم 4 تشرين الثاني في لينز. لم أحضر معي ما يمكن تقديمه... إني غارق حتى قمة رأسي في تأليف سيمفونية عليّ إنهاؤها في الموعد المحدد...».

وبكل بساطة أنهى موتسارت تأليف واحدة من أجمل سيمفونياته، سيمفونية «لينز» خلال أربعة أيام فقط.

لقد كان قادراً على التأليف حتى في ظروف غير مألوفة كوقوعه في أسر صديقته المغنية جوزيفا دوتشيك خلال إقامته في فيلا آل دوتشيك واستعداده لتقديم أوبرا «دون جيوفاني». لقد كان تعهد بإهداء صاحبة الدعوة آريا، وظلت جوزيفا تنتظر تأليف الآريا بفارغ الصبر. لكنها حين اكتشفت حيل موتسارت ومماطلته، خاصة أن موعد عودته إلى فيينا بات وشيكاً، صممت على حبسه في الجناح الفخم مؤكدة بأنها لن تفرج عنه ما لم يفِ بوعده. وكعادته أنجز موتسارت تأليف الآريا K528 بسرعة خيالية وضمّنها انتقاماً مضمراً يكمن في صعوبات كبيرة في الأداء الغنائي.

أما ظرف تأليفه للرباعية رقم 15 في ري مينور K.421 ré min فتبدو أكثر غرابة، إذ ألفها وهو يترقب ولادة

أول أبنائه ليلة 17ـ18 آذار 1783، وظل طوال الليل يتنقل بين طاولة عمله وسرير مخاض كوستانزا يشجعها ويواسيها.

وهكذا أنهى تأليف كامل الرباعية خلال تلك الليلة المباركة.

وأخيراً نذكر ما قاله موتسارت نفسه وهو يحدث نيميتشك عن السهولة الظاهرية لتأليفه، سهولة في الظاهر تخفي في أعماقها عبقرية صُقلت بعمل دؤوب ومنهجية دقيقة: «سيخطئ كل من يعتقد بأنني تمكنت من فني بسهولة، أؤكد لك يا عزيزي أنه لم يعانِ أحد قدر ما عانيت في دراسة التأليف الموسيقي. لم أدع أستاذ موسيقا كبير إلا ودأبت على دراسة طريقته برمتها مراراً وتكراراً.».

○ هل تستحق كل مؤلفات موتسارت أن تُسمع؟

● تنطلق الإجابة عن هذا السؤال من التجربة الشخصية لمعد هذه المقالة، في اكتشاف عالم موتسارت، ففي بداية استماعي لموسيقا موتسارت تخيرّت الأشهَرَ والأكثر جاذبية من كونشرتو كمان، كونشرتو بيانو، افتتاحيات أوبرات، ديفيرتيمنتو وسيريناد والسيمفونيات الشهيرة 41,40,39. وفي مرحلة لاحقة حين بحثت وطلبت المزيد وجدت الأوبرات الخمس الهامة في متناول سمعي إذ التقيت بـ موتسارت، الأصيل،موتسارت الأوبرا موتسارت الكوميديا الساخرة والحزينة أحياناً. إنها أطول وأعمق وأهم مرحلة في سماع موتسارت، يعود فينطلق منها المستمع إلى ماضي معرفته بأعمال موتسارت ليكتشف فيها الجانب الدرامي ـ الهزلي «Tragi - Comic» لشخصية موتسارت. في هذه

المحطـة يكتشـــف المتـابع جوهر موتســـارت ومركز ثقلـه، رجـل الأوبرا الأعظم. وكثير من المستمعين يرغبون في الذهاب إلى أبعد من هذه المرحلة سـعياً للاسـتماع إلى كل ما ألفه موتسـارت، وعلى وجـه التحديد الأعمال الباكرة للعبقري الصـــغير التي وإن بدت في غاية الســـذاجة للبعض فهي وثائق ومراجع هامة تعد نموذجاً فريداً للتطور الفني للعبقرية الصغيرة.

المرحلة الباكرة تزخر بأفكار جذابة وطرافة، بعضـــها يتنبأ بما سيأتي فيما بعد. أسلوب هذه المرحلة يتصـف بشـيء من الصـبيانية البريئة، فمؤلفات العبقري الصـــغير تخلو من النشـــاز والشـــوائب والأخطـاء، بل تزخر بمشـــاعر رقيقة ولطيفة ومرحة، ذات فكاهة ســاذجة، يندر فيها الإيحاء بالألم والأســى واليأس، وتخلو تماماً من المشـــاعر الذكوريـة والبطولة والتراجيديا... وما بعد هذه المرحلة يكون المستمع قد بلغ الـ Mozartomania.

○ إننا لا نجد بين أعماله أعمالاً كنســية كبيرة كما هو ملاحظ عند باخ وهاندل، هل ثمة تفسير لهذه الظاهرة؟

● ألف موتسارت ما يقارب الخمسين عملاً كورالياً كنسياً من مختلف الأشـــكال ودرجات الأهميـة. لم تحتل هذه المؤلفات موقع الصـــدارة في إبداعاته ولم يكن تأليفها في غالبية الحالات إلا جزءاً من مهامـه المملـة في خدمـة الأســـقف كولوريدو أو تلبيـة لطلبـات بعض الأرستقراطيين بمناسبة ظروف احتفالية فرضت نفسها. أما الأعمال التي ألفها من تلقاء نفســه فقد ظلت ناقصـــة لم ينهها لفتور الإلهام، ولم يعد لـــــ موتســـارت أي مبرر مهني لتأليف الأعمال الكنسية بعد القطيعة مع أسقف سالزبورغ. ويُذكر على سبيل المثال آخر قداس ألفه K427 الذي همّ بتـأليفه كنذر يفي بـه حين تتماثل خطيبته كوســتانزا للشـــفاء، إلا أن القداس لم يكتمل تأليفه بل تعثر تقدُّمه لانشـغال موتسـارت... وتأجل العمل به أكثر من مرة، إلى أن قام بتقديم مقاطع منه (وليس باكتمال تأليفه) عند زيارته لسالزبورغ

صـــيف 1783 وهذه المرة بمناســـبة الولادة الميســـرة لزوجتـه كوستانزا.

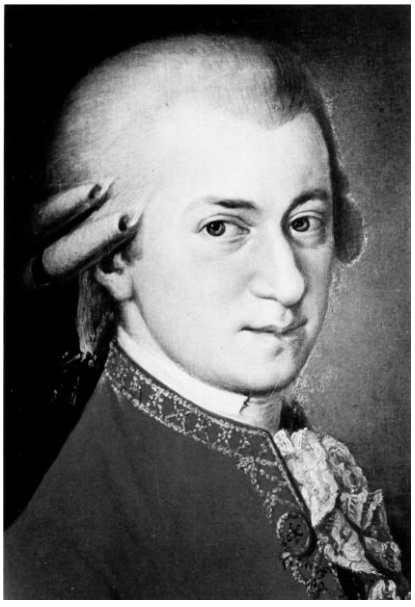
لم يكن الإيمان مصـدر إلهام عند موتسـارت كما هو الحال عند باخ وســـيزار فرانك وميسّـــيان.. وإن لم يكن ملحداً فقد ظل إيمانه طفولياً وهامشـياً دون خلفية فكرية أو فلسـفية، إيمان متوارث أكثر منه مكتسـب. ولعل لتجربته القاسـية مع الأمير الأسـقف كولوريدو مالك الســـلطتين الدينية والدنيوية دور في توخيه الحذر من مقاربة أصحاب المراتب الدينية وفنونهم.

وعموماً لا ترقى مؤلفات موتســـارت الكنســـية إلى مســـتوى إبداعاته في عالم الأوبرا والكونشرتو وموسيقا الحجرة.

○ ولكن هل يمكن تجاهل «الركويم Requiem»؟

● الركويم... أعظم موسيقا ألفت في ظل جناح ملاك الموت.

ســـيرة ذاتيـة لعبقريـة شـــابـة على فراش الموت تنبعث منهـا صرخة جسد شاب يأبى أن تفارقه الروح...



تراجيـديـا تصـــف بقســـوة محاولات موتســـارت، الإنســـان الشـــاب مراضـــاة الموت أو على الأقل التآلف معه، وتصـــور كيف ينتهي بـالرضـــوخ لـه والقبول بـه كحقيقـة مطلقـة، عمـل يجمع بين الرهبة والخشـــوع والغناء الرائع، يرحب بالموت كسـبيل خلاص من عـذاب الـدنيـا وليس كمقـدمـة ليوم الحشر.

ورغم اعتماد نصـوص كنسية تقليديـة فـالاســـتمـاع إلى مـا وراء

الأسطر وما بينها يضعنا أمام عمل مأسوي ينضح ألماً، عمل بعيد كل البعد عن طقوس وروحانيات طلب الشفاعة واستجداء المغفرة.

ولا بد من وضع المستمع في حيثيات الساعات الأخيرة من حياة موتسارت وتفاصيلها، ففي ليلته الأخيرة يهمس موتسارت قائلاً: «أشعر مذاق الموت في فمي... إني أؤلف الركويم لنفسي». وبعد لحظة صمت يعود موتسارت ليتساءل ويحتج بل يتمرد وهو يصرخ: «هل حان وقت الرحيل؟ هل حان وقت التخلي عن فني؟» إلا أنه حين يدرك اقتراب لحظة الحقيقة المطلقة يهمس راجياً تحقيق رغبته الأخيرة:

«كم أتوق لسماع «الناي السحري» مرة أخيرة...!» ويغني بصوت ضعيف يهمس من بعيد مردداً أغنية ... « Der Voglerfanger bin ich ja» عندئذ جلس روزر Roser إلى البيانو ليعزف ويغني آريا باباغينو، في حين ترتسم ابتسامة بريئة على وجه شاب يرحل من دنيا أحبها.

هل يعقل أن يتمكن الفكر البشري ـــــ مجسداً في شخص موتسارت ـــــ من تلحين مثل هذه اللحظة الفريدة .. هل يعقل أن يتمسك موتسارت بتلحين مشهده الدرامي حتى لحظة صعود روحه...؟

وفي الواقع قلة قليلة تلمس في ركويم موتسارت صدق تجربة شخصية، فمن لم يشهد احتضار شاب في عمر موتسارت لن يدرك أعظم درجات صدق التجربة الشخصية لمؤلف الركويم.

فالشاب المحتضر يرفض ويحتج ويتمرد ويصرخ رافضاً لحظة الموت إلا إنه يرضخ في النهاية ويستسلم لقبضة الموت ولحقيقته المطلقة.

- لم يكمل موتسارت تأليف الركويم وجرت عدة محاولات لإتمام العمل الذي نسمعه اليوم. كيف تمت هذه المحاولات وما الأفضل من بينها؟

● قـام جـوزيف إيبلر (1765– 1846 J. Eybler) أحـد طـلاب موتسارت ـــ بالمحاولة الأولى مستجيباً لطلب أرملة موتسارت، وتقدم بعض الشيء في إعادة تأليف المقاطع الناقصة لكنه تراجع مفسحاً المجال أمام سوسماير (1766ـــــ1803 Sussmayr) ـ أحد طلاب موتسارت أيضاً ـ الذي رافق أستاذه في سنته الأخيرة حتى لحظة الموت. ساهم سوسماير في تنفيذ الإلقاء المنغم (ريسيتاتيف) لأوبرا «Clemenza di Tito» وحاز على ثقة أستاذه المريض وتقديره، وعُدّ أكثر المقربين اطلاعاً على النهج الذي كان سيتبناه موتسارت في استكمال تأليف الركويم. أبقى سوسماير على كامل الـ «Kyrie» والـ «Requiem» على حالهما، ونفذ توجيهات موتسارت ورغباته في طريقة التوزيع الغنائي والأوركسترالي بدقة حتى مقطع «Hostias» التي كان أستاذه قد دونها بشكل اختزال (Shorthand). ويؤكد سوسماير في رسالة له إلى دار النشر بأنه ألف كل الـ «Sanctus» والـ «Benedictus» والـ «Agnus Dei» مقلداً أسلوب أستاذه ومتأثراً به لعدم توفر ما يمكن الرجوع إليه من توجيهات أو ملاحظات. وفيما يتعلق بالمقطع الختامي «Lux aeterna» استعاد سوسماير ألحان مطلع الركويم وكيّفها وفق متطلبات النص كما أشار عليه موتسارت.

جرت محاولات أخرى لإتمام الركويم مثل نسخة Beyer عام 1971 ونسخة Maunder عام 1981 ونسخة Landon-Robbins عام 1989، لكنها لم ترق إلى مستوى نسخة سوسماير. لقد تمكن هذا الفنان الوفي لمبادئ أستاذه من منح الركويم شكلاً يضمن له البقاء والاستمرار إلى يومنا...

.... ومهما قيل وكُتب واستُنتج يبقى الركويم مؤلفاً وداعياً جليلاً أودع فيه موتسارت آخر ومضات عبقريته المحتضرة.

○ وماذا عن موتسارت كما رأيناه في فيلم فورمان؟

● يخطئ فورمان (M. Forman 1932) في فيلمه الشـهير «أماديوس» Amadeus 1984 المستوحى من مسرحية لـــ شافّر (P. Shaffer 1926) حين يقدم موتسـارت كرجل سـوقي ومبتذل و... أحمق رفيع المســـتوى على الطريقة الهوليوودية. ويحاول مراراً وتكراراً الإيماء بأن موتسارت عبقري مجنــون « Mad genious»، ومثـــل هـــذه الفكـــرة مرفوضـــة مـــن النـــاحية العلمية، فالنبوغ يستحيل أن يسكن نفوساً مريضـة. والفيلم مليء بالمفارقات المخالفة للواقع، كوضـع أنطونيو سـالييري في موقع من طلب تأليف الـ «الركويم» ويجعل منه المسؤول المباشر من موت موتسارت. وكما هو متفق عليه فسبب وفاة موتسارت يعود إلى إصـــابة كلوية مزمنة اشـــتدت أعراضـــها منذ عام 1784 وتفاقمت الإصابة لتبلغ نهايتها ليلة 5 كانون الأول 1791، ورغم كثرة المفارقات فإننا نعترف لفورمان بنجاحه في جذب حشد من هواة السـينما إلى موسـيقا موتسـارت، والزمن كفيل بتصـويب الأخطاء الموجودة في الفيلم. ألم يكن في وسـع فورمان أن يظهر في مقدمة الفيلم وبالخط العريض عنوان مســـرحية شـــافر التي اســـتوحى منهـا الفيلم دون أن يســـقط العبـارة الملحقـة بالعنوان «مسـرحية خيالية مسـتوحاة من وقائع..» « Fantasia based on facts»

المصادر

A. Hutchings
Mozart the musician
ed. by phonogram
1976

J. Lory
Mozart
Philips Classics
1991

J& B Massin
Mozart
Club Français du Livre
1959

P. Nettl
Mozart
Payot
1962

R. Stricker
Mozart et ses operas
Tel Gallimard
1980

J. Sutter in J. Stoezel
La Psychologie Sociale
Champs Flammarion
1978

T. de Wyzewa & G. de Saint-Foix
Mozart
R. Laffont Paris
1986
The New Grove
Dictonary of Music and Musicians

الأوبرا الهازلة

عنـــد

فولفغانغ أماديوس موتسارت

أوبرا "كلهن سواء" **Cosi fan tutte** أنموذجاً

إعداد : د. نبيـل اللـو

مقدمـــة

بعد عرض أوبرا (زواج فيغارو) لموتســـارت في عام 1786 كلّف الإمبراطور جوزيف الثـاني المؤلف دا بونتي Da Ponte بتـأليف كتيّب عن واقعـة جرت فعلاً. أدخـل دا بونتي على القصـــة بعض التعديلات لتنســجم مع مبادئ الأوبرا الهازلة وضـــروراتها (من نهـايـة ســـعيدة تجمع بين المحبين، واحترام وحـدتي الزمـان

والمكان). أتى ليجعل من دون ألفونسو أشبه بـــ مشغل مسرح العرائس، يمســـك بيديه خيوط دمى الأوبرا يحركها كيفما يشـــاء، ليأتي بالبرهان على خيانة النســـاء. وقد أدخل موتســـارت في هذه الأوبرا الإلقاء المنغم الجاف *"Recitativo secco" الذي يتطلب من المغنين والمغنيات جهداً استثنائياً.

كتب ريتشـــارد فاغنر في مؤلّفه الأوبرا والمأســـاة يصـــف موتســـارت كمؤلف أوبرا غير مكترث في اســـتخدام أدواته فيها، ويصـوره لنا بعيداً عن الإشـكاليات الأسـاسـية التي على كل ملحن أوبرا أن يدرجها في حســـبانه كي يأتي عمله مســـتقيماً منتهياً إلى غـايتـه كـالتوفيق بين مبنى الأوبرا ومعنـاهـا، ونعني هنـا نصّـــهـا وموســـيقـاهـا. والحرص على اختيـار نص الأوبرا من النـاحيتين الأدبية واللسانية، نصاً يتضمن فكرة بلغةٍ مطواعة تحفزّان المؤلف الموسيقي على تناول الموضوع من باب دلالاته وكلماته بآنٍ معاً.

تساوق الموسيقا مع النص ونعني هنا الملاءمة بينهما، وما دام أن النص عموماً هو الأسبق في الظهور كان لزاماً على الملحن أن يُعنى باختياره.

تصـوير شـخصـيات العمل ومواقفها بألوان موسـيقية مختلفة تتناسب والموقف والشخصية معاً.

ويبدو أن فاغنر قد أخرج موتسـارت من هذه الهموم كلها. وإذا ما أخذنا رأيه على محمل الجد زاد عجبنا كيف أن موتســـارت هذا يُعدّ في أدبيـات تـاريخ الأوبرا معلماً من الكبار. حتى إن فاغنر اتهم موتسارت في اختياره لنصوص أوبراته على أنه "لا يرى أبعد من أرنبـة أنفـه فيهـا"! وإن محـاكمتـه الفكريـة لمضـــمون أوبراتـه التي

* recitativo secco : إلقاء منغم جاف تصـاحبه أكوردات من آلة الهاربسـيكورد، وأحياناً تصاحبه أيضاً آلة باص وترية، وهو يستخدم في الحوار السريع خصوصاً في الأوبرا الهزلية. شاع استخدامه في القرن الثامن عشر. (المحرر)

اختـارهـا جـاءت ســطحيـةً تفتقر إلى العمق والتمحيص. غير أن الزمن أثبـت غير مـا ذهـب إليـه فـاغنر، ولعلـه خلط بين زمنين مختلفين: زمنـه هو وزمن موتســارت، وبينهمـا مـا بينهمـا من فعل الزمن وتراكم الخبرات والتطور الفكري والفني معاً. بل لعلـه كـان أيضــاً يقارن ضــمناً بين أوبراته الضــخمة التي لحنها، والأوبرات الخفيفة التي لحنها موتسارت. مهما يكن من أمر هذا الرأي الصادر عن فـاغنر الـذي اتخـذنـاه مقـدمـة لنـا للحـديـث عن الأوبرا عنـد موتســارت نعود لنقول إن الزمن والأذواق ثبتا حِرَفية موتســارت العالية في تلحينه لأوبراته.

كان موتسارت يمتلك حساً مسرحياً عالياً، وكان يختار بعناية ودقة بالغتين موضــوعات أوبراته ويناقش كتّاب نصــوصــها في تفاصــيلها ويذهب إلى حد نصــحهم أن يعيدوا النظر في بعض مواضــعها لتأتي كما يخمّن رؤيتها بمصــاحبة اللحن. لا أحد ينكر على موتسارت اليوم نزوعه إلى الكمال فيما كان يكتب من ألحان. ومن يتتبع سيرته الذاتية الثرية يعرف إلى أي مدى كان موتسارت حريصــاً على مـا ذهبنـا إليه، حتى عندما كانت تُطلب منه أعمال بعينها لمناسـبة بعينها لشـخص بعينه، مع ما يفرضــه هذا كله من مقيّدات كانت لولا ذكاء موتســارت وحذقه لتمخضــت عن أعمال منـاســبـاتيـة تخلو من الألق لا أعمـال خـالـداتٍ كـالتي أبـدعهـا موتسارت.

مؤرخو ســيرته والنقاد يجمعون على أن موتســارت بلغ أوج نضـجه الفني في الخامسـة والعشـرين من عمره أي في عام 1781 تقريبـاً. عنـدمـا كتـب أوبرا "إيـدومينيو" Idomeneo. كـان قـد بـدأ وقتئذٍ يترك التلحين في بعض مواضـع النصـوص ليناقش مع كتّابها مســألةً تتصــل بالحدث المكتوب واللغة المســتخدمة فيه، ولم يكن يســاوم في ذلك، وكان يعبر عن خيبة أمله عندما يقرأ شــيئاً يجد بعبقريته أنه سـيعرقل تلحينه أو أنه سـيهبط به. هذه المعلومات كلّها وكثير غيرهـا تجعلنـا نجزم بـأن فـاغنر قـد أجحف بل قـد أخطـأ في

حكمه على موتسارت مؤلف الأوبرا. لقد استطاع موتسارت بحق إبداع أعمال غنائية مسرحية تنم عن أصالة وفرادة، وتتبع للحبكة الدرامية وتسلسل تفاعلاتها ضمن سياق العمل. كما برهن على تمكنه من أدواته الموسيقية في تأليف الأوبرا وتعمقه في استخدامها واستنباط الجديد منها، وعلى حسّه الدرامي الرفيع، هذا كله رفع من شأن نصوص لو لم يتناولها موتسارت بعبقريته لما استطاع أحد أن يخرج منها شيئاً أو لعله أخرج أعمالاً ضحلة ضحالة نصوصها.

الأوبرا قبل مقدم موتسارت

في العام الذي ولد فيه موتسارت 1756 كان المؤلف الموسيقي الألماني غلوك Gluck (1714ــ 1787) يعكف على "إصلاحاته الكبرى في الأوبرا". وكان قد عُين قبل بضع سنوات كبير موسيقيي البلاط الإمبراطوري في فيينا. لقد حاول غلوك هذا بعمليه الأوبراليين (أورفيو ويوريديس 1762) و(آلشيسته 1767) أن يعطي الدراما الموسيقية بعداً ومنحىً جديدين: دراما غنائية موسومة بالصرامة والتقشف: خلّص الغناء من زخرفاته المطنبة المبالغ فيها، وجعل للخطاب الدرامي الموسيقي بنيةً مرنةً فريدةً قياساً لما كان سائداً في ذلك الوقت. فخلّص الآريا Aria في الأوبرا من قالبها الجامد الذي تكرست فيه منذ عقود بأجزائها الثلاثة وحذف منها الإعادة "da capo " "من البداية". لقد حرص غلوك

على أن يكون السياق الموسيقي اللحني متساوقاً مع النص المكتوب متجانساً معه متماهياً فيه فوازن بينهما.

أما في إيطاليا فقد كانت الأوبرا تنحو منحيين اثنين: الأوبرا الجادة Opera Seria والأوبـــرا الهازلـــــة Opera bouffa. وقد وجدت الأوبرا الهازلة لها منبراً مهماً في مدينة نابولي. ولدت الأوبرا الهازلة من رحم الأوبرا الجادة التي كان يتخللها خلال الاســتراحات عروض هامشــية "intermezzi" كان المهرجون يصعدون فيها على خشبة المسرح ليقدموا للجمهور مشاهد ضاحكة تطورت شيئاً فشيئاً لتستقل عن أمها الأوبرا الجادة وتؤسس لها جنساً مسرحياً غنائياً هو الأوبرا الهازلة. وبعد أن نضج هذا الجنس الغنائي المسرحي الجديد في مدينة نابولي انتشر في سائر أنحاء أوربا. وعندما عرض غلوك في فرنســا أوبراه الهازلة إيفيجيني "Iphigénie" في التاسع عشر من نيسان عام 1774 اشتعلت الحرب بين الفريق الإيطالي المناصـــر للأوبرا الهازلة والفريق المنافح عن القواعد التقليدية ورثة لولي ورامو "Lully-Rameau".

حتى إنكلترا اجتاحتها الأوبرا الهازلة في عام 1728 بعرض الـ بالاد ــ أوبرا* «أوبرا الشحاذ Beggar's Opera» التي كيَّف

* بالاد أوبرا Ballad Opera أوبرا ذات حوار منطوق تبنى على ألحان وأغانٍ شائعة بعد أن تزود بكلمات جديدة. وقد نشـأ هذا الشـكل في إنكلترا مع ظهور الـــ بالاد أوبرا «الراعي النبيل» 1725 التي وضع نصها آلان رامزي، وظهورالـ بالاد أوبرا «أوبرا الشحاذ» 1728 التي وضع نصها جون غيي. ويغلب على هذا النمط من الأوبرا بوجه عام الطابع الهجائي الساخر.(المحرر)

ألحانها وأغانيها المؤلف بيبـــــوش **Pepusch وهي أوبرا ناقدة ساخرة للأوبرا الإيطالية الجادة!

في فرنســـا ترســـخ الجنســـان وتعـايشـــا مع أعمـال رامو(1683ـــــ1764) الهامة. في ألمانيا والنمسا كانت الأوبرا الهازلة مترسـخة الأقدام Singspiel، حتى إنه في عام 1778 تأسـس في فيينا مسرح خاص بها.

بعد هذا الخطف التاريخي الذي اســتعرضــنا فيه الأوبرا قبل موتســارت يتضــح لنا أنه عندما بدأ يهتم بالغناء المســرحي كانت الأوبرا قد رسّــخت خطّها، وكان الإيطاليون الســادة فيها، كانت الأوبرا الهـازلـة تقدم جنباً إلى جنـب مع الأوبرا الجـادة، لكل منهما جمهوره وعشاقه وملحنوه.

لحن موتســارت الأوبرا الهـازلـة وعمره أحد عشــر عـامـاً، وعندما بلغ الســادســة عشــرة من عمره كان قد تطرق لأشــكالها الرئيسة.

باختصـار استطاع موتسـارت أن يتكيّف ببراعة ويسـر لافتين للنظر مع الأجنـاس الفنية المســرحية كلّها قبل أن يبلغ زمنياً بكثير مرحلة النضـج الذي تعارف النقاد الموسـيقيون على أنها بدأت فعلاً مع تلحينه أوبرا إيدومينيو في عام 1781.

خصائص الأوبرا الموتسارتية

ما كان لموتســارت أن يبدأ عملاً أوبرالياً مهماً مهما أوتي من عبقرية لولا أن يكون بين يديه المادة الأولى ليلبسها موسيقا، ونعني بذلك الموضــوع والنص المصــطلح على تســميته في عام الأوبرا الليبريتو Libretto أي الكتيّـب. فهو المحفّز على العمـل المولّـد للفكرة الموسـيقية المتسـاوقة مع الحدث والموضـوع المحمول في النص. والمتفحص لأوبرات موتســارت يتلمس أنه كان يســعى أن

** ج. ك. بيبوش (1667ـــــ 1752) مؤلف ألماني المولد، استقر في لندن عام 1700 ومات فيها. (المحرر)

يكون في النص حدث درامي تتتابع فيه الأزمات تتابعاً تصـــاعدياً تفضـــي جميعها إلى حلٍ يمكن توظيفه موســـيقياً. وبدا موتســـارت منفتحاً على الموضـوعات كلّها إذا كانت تحقق الشـروط الأسـاسـية التي أسلفناها. بعض أوبراته الجادة، خصوصاً أولاها في عهده في تأليفها، غابت عنها هذه الشروط.

عكف موتســـارت في أوبراته على العمل على عناصـــر أدبية بسـيطة جداً تتصـل بالشـخصـيات ولو كانت المعلومة التي يتلقاها مجتزأة مقتضبة يعطيه إياها كاتب الأوبرات الشهير دا بونتي.

كان موتســـارت يســـعى في ذلك الحين إلى "تفصـــيل" هوية موسيقية حصرية لكل شخصية من هذه الشخصيات. وتعج أوبراته بمثل هذه الشخصيات التي قولب لها شخصية موسيقية خاصة نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر:

شخصية إليا إبنة ملك طروادة في أوبرا (إيدومينيو).

وشخصية دونّا آنّا ودونّا إلفيرا في أوبرا (دون جيوفانّي).

وشـخصـية الكونتيسـة آلما فيفا والكونت آلما فيفا في أوبرا (زواج فيغارو).

وشخصية باميـنا وتامينو في أوبرا (الناي السحري).

كـان موتســـارت يوفق بين تطور شـــخصـــيات أوبراتـه كل شـخصـية قياسـاً إلى شـخصـية أخرى ليضـيف تضـاداتها وتوافقاتها الموســـيقيـة إلى الحـدث الـدرامي المكتوب ليجعل منها وحدةً تربط المبنى الموسيقي بالمعنى الدرامي الأدبي.

لقد فرّق موتســارت بوضــوح، خلافاً لما فعله ســلفه غلوك، بين المقاطع الســردية «ريســيتاتيفات» والآريات. وقد نحا المنحى نفســه ليس فقط في أوبراتـه الجـادة التقليدية، وإنما انتهجه أيضـــاً في أعماله الخـالـدات الأخيرة. لقد ابتعد موتســـارت في هذا النهج الجمالي الذي كان سـائداً وقتئذٍ في تلاحين الأوبرا من دون أن يساهم فعلاً في تطوير الشـكل الأوبرالي العام. لقد نفح الأوبرا جودة موسـيقية لم تكن مسـبوقة

في عهده، وحافظ على وحدة الأسـلوب في العمل الواحد مع تنوع الأشكال والقوالب والشخصيات فيه.

عد الشاعر الألماني غوته (1749ـــ1832) موتسارت أدنى مرتبة من غلوك من الناحية المسـرحية الصـرفة، وأورد في ذلك ملاحظـات حول أوبرا (الاختطـاف من السـراي) التي لحنهـا موتسارت عام 1782. ولكي نكون منصفين مع موتسارت لا بد أن نذكر أن غوته كان وقتئذٍ ينزع نحو الكلاسيكية الجديدة. وخير دليل وشـاهدٍ على ذلك ما ذهب إليه في مؤلفه (إيفيجيني) الذي كتبه عام 1779. كان المقطع السـردي الصـرف يترجم الحدث النفسـي الخارجي في الأوبرا بسرد الوقائع، في حين كانت الآريات تشرح الحدث النفسـي الداخلي العاطفي الشـجي وترجمته وكان هذا المبدأ أثيراً عند هاندل.

أما المقاطع السردية في أوبرات موتسارت فكانت تتسم بالشفافية الهارمونية بفضـل خفتها وسـلاسـتها وكانت بحذق موتسـارت ومهارته تغطي الزمن الضـائع الميت في الحدث الدرامي الذي كان يجد متنفساً له ومنبراً ويكتسـب أهميتـه كلهـا في الغنـاء الإفرادي solo وفي غنـاء المجموعات Ensemble.

غير أن ما أسـلفنا القول فيه لا يعني بأي حالٍ من الأحوال أن الحدث في الأوبرا الموتسـارتية يتحلل وتخف حدته ومفاعيله ليفقد أهميتـه، بـل على العكس تمـاماً من ذلـك يتطور الحـدث على نحو مسـتمر يكاد لا ينقطع. فالمعروف عن موتسـارت منهجياً أنه كان يمحص في مدونات مؤلفاته ويدقق فيها ويوفق بين الحدث المكتوب والترجمة الموسيقية له فتأتي الموسيقا على هذا النحو منسجمة مع دقائق العمل، فيعطي موسـيقياً كل حالـةٍ من الحالات لبوسـها وانفعـالاتهـا ونكهتهـا وطبيعتهـا الأمر الـذي يعطي الانطبـاع بالاسـتمرارية الدرامية الموسـيقية. كان موتسـارت يمتلك موهبة بعض مؤلفي القرن التاسـع عشـر، امتلكها وأفاد منها على النحو الأمثل وهي عبقريـة تشـوّف الأحداث الـدرامية في العمل قبل

حصـــولها والتهيئة لها واســـتثمار لحظةٍ بعينها في العمل أو طابعاً معيناً أو خصـلةٍ من خصـال الشـخصـيات بعينها قد لا تكون ظاهرة للعيان لأول وهلة ولا تدلل على شـيء خاص ولا تحمل بمضـمونها معنىً متفرداً اسـتثنائياً، ولنتذكر أن موسـيقا هاندل كان فيها شـيء مما قلناه عن تشـوّف الأحداث والتهيئة لها موسـيقياً لتتسـاوق مع الحدث الدرامي الأدبي المكتوب.

في رسـالة خطها موتسـارت في 13 تشـرين الأول/أكتوبر من عام 1781 يقول:"في الأوبرا لا بد أن يخضـع الشـعر للموسـيقا خضـــوعاً تـامـاً." هذا الرأي القاطع يخالف رأي غلوك وفاغنر. ولعل موتسـارت قد تبناه بهذه الحدة والصـرامة لينأى بنفسـه عن أفكار غلوك وآرائه في هذا الموضوع.

أوبرا «كلهنّ سواء»

أول أوبرا كتبها موتسـارت من النوع الهازل كانت «السـاذجة المزعومة La Finta Semplice» وقد عُرضـــت أول مرة في سالزبورغ في الأول من شهر أيار/مايو عام 1769.

بعد ســـنتين من كتـابته أوبرا (دون جيوفاني) الشـــهيرة كتب موتسـارت أوبرا هازلة بعنوان "كلهن سواء*." قَدمت الأوبرا لأول مرة بتـاريخ 26 كـانون الثـاني/ينـاير من عـام 1790 على مســـرح (بورغ تيـاتر) في فيينـا، ولعلهـا تكون أكثر أوبرات موتســـارت عرضةً لرؤىً مختلفة متضـاربة فيما بينها أحياناً. وتبدو هذه الأوبرا في مضـــمونها مناقضـــةً تماماً لطبيعته، وبالتالي تخرج عن دائرة

* ترجمة حرفية للعنوان الإيطالي لهذه الأوبرا الثقافية تعطي شـيئاً من قبيل (هكذا يفعلن جميعهن) والمعنى المحمول فيها أن النســـاء قد طُبعن على الخيانـة والنكران، ولعل الترجمة التقانية المقابلة للعنوان الإيطالي أن تكون أفضـــل من الترجمة الحرفية (هكذا يفعلن كلهن)- (هكذا يصـــنعن كلهن). هنا يمكننا أن نقترح عناوين من قبيل: (طُبعن على الخيانة)، (كلهن سواء)، (لا تأمنن للنساء ولو عبدنك)، (إن كيدهن عظيم)....

اهتمامه كنص يحمل مضموناً معيناً. لكن عجبنا في هذا يتلاشى إذا ما علمنا أن الفكرة أوحاها له الإمبراطور جوزيف الثاني، وأغلب الظن أن الموضـــوع القديم الجديد الأزلي، الذي نجده في أدبيات الأمم جميعها دون استثناء شاع خبره في فيينا على رهانٍ يتصل بإخلاص النساء وبتقلّب أهوائهن إلا أن الأوبرا تنتهي نهايةً سعيدةً يلتئم فيها شمل المحبين، وقد صفت نفوسهم وتعاهدوا على الحب "والإخلاص" من جديد..

تُظهر لنا قراءة النص قراءةً أولى أنها أنموذج متطور من الأوبرا الهازلة الإيطالية لأنها تتضـــمن عناصـــرها التقليدية المعروفة كافة: زوج من العشاق، وخادمة تغيّر زيّها حسب ما تقتضـيه الظروف منها أن تقوم به من أدوار، ورجلان شـابان متنكران يتبادلان خطيبتيهما. هي أوبرا هازلة على النحو الإيطالي إذن، لكنها تتضمن فروقاً تخرج بها مع ذلك عن الخط الإيطالي الهازل، ظاهرياً على الأقل، فهي تشـــكل عودة إلى الأوبرا الهازلة التي لا تتضـــمن حدثاً مأســـوياً على طول خط حدث الأوبرا الذي يمســـك بأطراف خيوطه العجوز العازب الشـــكّاك دون ألفونســـو، بالتواطؤ مع الخادمة ديســـبينا. تظهر الأوركســـترا في هذه الأوبرا كأحد أبطالها وتســـتحق أن تكون ســـابعهم لأنها حاضـــرة دوماً أكثر من حضـــورها في أي من أوبرات موتســـارت الأخرى بألوانها المتكيفة مع الأحداث

المتغيرة، وإن كـانـت الأوركســـترا هنـا إحـدى بطلات الأوبرا تظهر الكلارينيت إحدى بطلات الأوركسترا من الداخل.

أوبرا (كلهن سـواء) أوبرا هازلة تقع في فصـلين اثنين، مؤلف كتيّبهـا هو لورينزو دا بونتي. عُرضـــت الأوبرا لأول مرة في 26 كانون الثاني/يناير من عام 1790 على (بورغ تياتر) في فيينا*.

شخصيات الأوبرا:

1- فيورديليجي (سـوبرانو).
2- دورابيلاّ أختها (ميتزو سـوبرانو).
3- فيرّاندو خطيب دورابيلاّ (تينور).
4- غولييلمو خطيب فيورديليجي (باريتون).
5- دون ألفونسـو (باص ـ باريتون).
6- ديسـبينا خادمة الأختين (سـوبرانو).

يجري الحـدث في مـدينـة نـابولي في إيطـاليـا في القرن الثـامن عشر. مدة الأوبرا ثلاث ساعات وخمس عشرة دقيقة.

أوحى فكرة هـذه الأوبرا إلى موتســـارت، كمـا أســلفنـا، الإمبراطور جوزف الثاني. والقصـــة مسـتلهمة من حدث وقع فعلاً وشـاع خبره وانتشر في مدينة فيينا كلّها! مضـمونها شـابان عاشقان لأختين شـــقيقتين وضـــع كل منهما ثقته في خطيبته وفي وفائها له وتمسكها به. وكان للشابين صديق عجوز عازب لا يثق بالنساء ولا بعهودهن وسـلوكهن شـكّاك، فجرى رهان بينهم ثلاثتهم على هذا،

* تزامنت كتابة الأوبرا مع كتابة خماسي للكلارينيت K.581 كتبه موتسارت في أيلول من عام 1789.

فتنكر الرجلان العاشـــقان وطارح كل واحد منهما الغرام لخطيبة الآخر وكان لهما ما أرادا بعون ديســـبينا خادمة الفتاتين. لم يطل تمنّع الفتاتين على العاشـــقيَن المتنكريَن المزيفيَن، وعندما أزفت ســـاعة الزواج المضـــروبة اختفى المتنكران ليعودا بشـــخصـــيتي العاشقيَن الأوليَن.

قد تكون عقدة العمل لأول وهلة باهتة بســـيطة لكنها تعد في نظر النقاد أوضـح عقدة كتبها المؤلف دا بونتي ففيها من التناظر الكثير: شـــابان عاشـــقان، خطيبتان أختان، شـــابان متنكران بشـخصـيتين جديدتين يطارحان الأختين الغرام مع فارق مهم هو أن كل واحد منهما يطارح خطيبة الآخر الغرام. مكن هذا التناظر الواضح في توزيع الأدوار موتسارت من كتابة موسيقا استثنائية في هذه الأوبرا وكان وقتئذٍ في أوج عطائه ونضـــجه الفني. لذلك ظهرت الموسيقا متسيّدة على عقدة النص وحبكته فترجمت خيبة الأمل والمرارة المتخفية خلف الأحداث المضـحكة بسـبب تحقق العاشـقين أن لا مكان للوفاء والإخلاص في قلوب النســاء وأنهن مخـادعـات لا يؤمن جـانبهن، فالدور الثاني الذي قاموا به جميعاً: العاشـــقان المتنكران والأختان الشـــقيقتان فيه من الصـــدق في العاطفة والحب ما يبعث على الدهشة والقلق بآنٍ. ولو أن الشابين وحـدهمـا يعرفـان الحقيقـة، أو مغبـة مـا يفعلان إلاّ أن كـل واحـد

منهما برع في مطارحة خطيبة صديقه الغرام إلى حد ظهرت فيه المواقف تعبّر بالتنكر ما يعيشه كل منهما في قرارة نفسه..

تدوم المقدمة الموسيقية الافتتاحية مدة ثمانية ميزورات Mesures بطيئة قبل أن نستمع إلى الموضوع اللحني الأول الذي يحمل عنوان الأوبرا نفسها. أما باقي أقسام المقدمة فسريعة كلها حتى الإعادة.

الفصل الأول:

تُفتح الستارة على مقهى. شابان وكهل في نقاشٍ محتدم. فيرّاندو وغولييلمو يدافعان بحماسة وحميّة عن خطيبتيهما دورابيلاّ وفيوردليجي ضد آراء ألفونسو الشكّاك. نستمع في هذا المقام على التوالي إلى ثلاث ثلاثيات غنائية:

الثلاثية الأولى: العاشقان الشابان في مواجهة الكهل ألفونسو.

الثلاثية الثانية: ألفونسو منفرداً يرافقه الشابان

الثلاثية الثالثة: فرحة العاشقَين الشابين بالرهان وبأنهما لا بد رابحيَن ضد ألفونسو. المشهد هزلي تماماً وترجمت الموسيقا طابعه السطحي الهازل.

يتغيّر الديكور. تعزف الكلارينيت وتظهر دورابيلاّ وفيوردليجي. يفاجئهما ألفونسو بمقدمه ليعلن للأختين خبراً سيئاً بأن الواجب دعا عاشقيهما إلى الحرب وعليهما تلبية النداء والرحيل في الحال. يغني هنا ألفونسو الآريا الوحيدة المكتوبة له في الأوبرا: بسرعة (allegro agitato بخفة مضطربة) تعبر تعبيراً دقيقاً عن اضطرابه ولهاثه بسرعة مقدمه يزف للخطيبتين الأختين النبأ المكدر. يكتمل الحدث بعد ذلك بقليل بمقدم الخاطبين

وبغناء مقطعين خماسـيين يشـترك فيهما: الشـقيقتان والخطيبان وألفونسـو ليفصـل بينهما غناء ثنائي للخطيبين الضـابطين وبغناء جماعي قصـير للعسـكريين. يتوادع الزوجان على أمل اللقاء وداعاً طويلاً جميلاً معبراً (كـاتبني كل يومٍ)، بعدها يغني ألفونسـو ثلاثي Trio مع دورابيلاّ وفيورديليجي يتمنون فيـه ريحـاً طيبـةً تحمـل الشـابين إلى مقصدهما بخير وسلام. يلعب ألفونسو لعبته مع ديسبينا ويُدخل الشـابين المتنكرين بزي ألباني لم تتعرف ديسـبينا عليهما. يطارح الألبانيان المتنكران الشقيقتين الغرام دون أن يحصـلا منهما على وصال أو وعد بالوصال بعد محاولات عديدة متنوعة مقصدها واحد فتنتهما معاً.

الفصل الثاني:

تبدأ الخادمة ديسـبينا تفقد صـبرها مع سـيدتيها وتدافع عن وجهـة نظرها أمامها بغناء آريا عنوانها: (امرأة عمرها خمسـة عشـر عاماً) بعدها تتقبل الأختان الفكرة فتختار كل واحدة منهما شـريكاً تخاطبه، وتشـاء المصـادفات أن تختار كل واحدة خطيب أختها في الحقيقة. بعد سـلسـلة من الأحداث المتلاحقة يكون ما كان قد خطط له ألفونسو بعون ديسبينا.

تصـدح الأبواق العسـكرية في الخارج تذكرنا وتذكر الأختين بـالأبواق التي صـدحت في بداية الأوبرا وحملت معها الخطيبين. تبدأ الشـكوك تسـاور الأختين في حين يعلن ألفونسـو مقدم الشـابين "العائدين" من الحرب. يُدفع بالألبانيان خارج المشـهد دفعاً وتجاهد

الشقيقتان لاستعادة رباطة جأشهما وهدوئهما استعداداً لما هو قادم، يدخل الشابان على وقع الموسيقا التي استمعنا إليها في بداية العمل. يكتشف الشابان خيانة الفتاتين بالأدلة الكثيرة. إلا أن السعي للنهاية السعيدة في خاتمة الأوبرا تقضي أن يصفح الشابان عن الفتاتين ليلتئم شمل المحبين من جديد ويغني الأبطال الستة الأوبرا أغنية وداع.

المراجـــع

1- Kobbé, Tout L'Opera, Laffont.

2- Theodore BAKER, Nicolas SLONIMSKY,

3- Dictionnaire Biographique des Musiciens, Laffont, 3 tomes, Paris, 1995.

4- Encyclopedie de la Musique, Garzanti, 1983.

5- Encyclopedie Les Grands Maîtes de la Musique,

Hachette, 1990, 6 Tomes.

معجم الأوبرا

حرف P

إعداد: محمد حنانا

Pace, pace – آريا تغنيها ليونورا «sop» في الفصل الرابع من أوبرا قوة القدر لـ فيردي.

Padmâvatî ـ بادمافاتي

أوبرا ـــ باليه من فصلين للمؤلف الفرنسي ألبرت روسيل. قُدمت أول مرة في باريس في 1 حزيران عام 1923. وضع نصها لويس لالوي.

الأدوار الرئيسية : بادمافاتي «mezzo»، علاء الدين «bar»، راتان ـــــ سن «ten»، براهمين «ten».

قصة الأوبرا : تشيتور (الهند)، نحو عام 1303. يقترح السلطان المغولي علاء الدين حِلفاً مع راتان ـــــ سن ملك تشيتور، ويطالب بـــــ بادمافاتي زوجة راتان ـ سن ضمانة لذلك الحلف. يوافق راتان ـــــ سن على مضض، ولكن عندما يصل براهمين ليطلب تسليم

بادمافاتي تثور ثائرة العامة وتقطعه إرباً إرباً. يهزم علاء الدين قوات راتان ـــ سن، وبدلاً من أن تدع بادمافاتي إثم الغدر بها يثقل ضمير راتان ـــ سن، تطعنه طعنة مميتة. وطبقاً للتقاليد المرعية يتوجب عليها الموت في المحرقة التي أُعدت لحرق جثمانه.
هي من أنجح أعمال روسيل المسرحية التي يلعب فيها الرقص دوراً بارزاً.

Padre Guardiano ـــ دور «bass» في أوبرا قوة القدر لـــ فيردي. هو رئيس الدير.

Paganini ـ باغانيني
أوبريت من ثلاثة فصول لـ ليهار. قُدمت أول مرة في فيينا في 30 تشرين الأول عام 1925. وضع نصها بول كنيبلر وبيلا ينباخ.

تدور قصة الأوبريت حول حياة عازف الكمان والمؤلف نيكولو باغانيني (1782 ـــ 1840)، وما زالت تُقدم بانتظام في البلدان التي تتحدث الألمانية.

Pagano – دور «bass» في أوبرا اللومبارديون لـ فيردي. هو شقيق أرفينو.

Pagliacci ـ المهرجون

أوبرا من فصلين وتمهيد لـ ليونكافالّو. قُدمت أول مرة في ميلانو في 21 أيار عام 1892. وضع نصها المؤلف نفسه.

الأدوار الرئيسية : كانيو «ten»، نيدا «sop»، طونيو «bar»، سيلفيو «bar»، بيب «ten».
قصة الأوبرا : كالابريا، نحو عام 1860.
في التمهيد يخبر طونيو الجمهور بأنه سيشاهد قطعة من الحياة الحقيقية. تصل فرقة مسرحية جوالة يرأسها كانيو إلى القرية. يغازل طونيو المهرج الأحدب نيدا زوجة كانيو فتصده بضربة سوط. يسمع طونيو مصادفة نيدا وهي تخطط للفرار مع عشيقها المزارع سيلفيو هرباً من الحياة التي تعيشها ويخبر كانيو بذلك. أثناء عرض الملهاة المسائي، يُصدم كانيو بسبب التشابه الكبير بين المسرحية وبين وضعه الشخصي، ويسأل نيدا عن اسم عشيقها الذي ستفر معه، وعندما ترفض ذكر اسمه يطعنها طعنة مميتة، ثم يطعن سيلفيو الذي هب لنجدتها.
هي رائعة ليونكافالّو، وقد بنيت على حادثة حقيقية أخبره بها والده القاضي. إنها واحدة من أروع أوبرات الحركة الواقعية في الفن.

Palestrina ـ باليسترينا
أوبرا من ثلاثة فصول للمؤلف الألماني هانس

بفيتزنر. قُدمت أول مرة في ميونيخ في 12 حزيران عام 1917. وضع نصها المؤلف نفسه.

الأدوار الرئيسية : باليسترينا «ten»، بورومیو «bar»، إيغينو «sop»، سيلاّ «mezzo»، كاردينال مورون «bar»، كاردينال نافاجيريو «ten»، كاردينال مادراشت «bass»، كونت لونا «bar»، البابا بيوس الرابع «bass».

قصة الأوبرا : روما وترينت، نحو عام 1563.

يتهيّأ مجلس ترينت الكنسي لحظر الموسيقا البوليفونية. يقاوم المؤلف الموسيقي المعتزل باليسترينا طلب كاردينال بورومیو بتأليف قداس في طراز نموذجي جديد. تحث أرواح مؤلفي الماضي باليسترينا المتعب والمتشكك على الشروع في تأليف القداس. في النهاية يتمكن باليسترينا من إنجاز قداسه الكبير. يهنئه البابا بيوس الرابع، ويتوجه باليسترينا بالشكر إلى الله.

هي رائعة بفيتزنر، وتدور حول المؤلف الإيطالي جيوفاني بييرلويجي دا باليسترينا (1525 – 1594) وحفظه لفن الموسيقا الكونتربنتية في زمن الإصلاح المضاد، وذلك من خلال تأليفه لـ (Missa papae Marcelli).

Pamina – دور «sop» في أوبرا الناي السحري لـ موتسارت. هي ابنة ملكة الليل.

Pang – دور «ten» في أوبرا توراندوت لـ بوتشيني. هو من الحاشية الملكية.

Paolino – دور «ten» في أوبرا الزواج السري لـ تشيماروزا. هو محام شاب يتزوج سراً من كارولينا.

Paolo : 1- دور «bar» في أوبرا سيمون بوكانيغرا لـ فيردي. هو الصائغ باولو ألبياني.
2- دور «bass» في أوبرا رينزي لـ فاغنر. هو المتآمر باولو أورسيني.
3- دور «ten» في أوبرا فرانشيسكا دا ريميني لـ رخمانينوف، وفي أوبرا فرانشيسكا دا ريميني لـ زاندوناي. هو عشيق فرانشيسكا.

Papagena – دور «sop» في أوبرا الناي السحري لـ موتسارت. هي الفتاة التي حفظها ساراسترو لتكون زوجة باباغينو.

Papageno – دور «bar» في أوبر الناي السحري لـ موتسارت. هو صائد طيور.

Paride ed Elena
– باريس وهيلين
أوبرا من خمسة فصول

لـ غلوك. قُدمت أول مرة

في فيينا في 3 تشـــرين الثاني عام 1770. وضـــع نصها، المأخوذ عن أوفيد، رانييري دو كالزابيجي.

الأدوار الرئيسـيـة : إيلينـا «sop»، بـاريـد «ten»، ايراســـتو «sop»، أثينـا «sop».

قصـــة الأوبرا : اليونـان، الأزمنة الأسطورية.

يـذهـب بـاريـس إلـى إسبارطة ليطالب بأجمل امرأة في الـدنيا كجـائزة وعـدتـه بهـا أفروديـت عنـدما حكم لها بالتفاحة الـذهبيـة. يتودد بـاريس إلى هيلين فيفشـل في البـدايـة بكســـب حبها. ويُطـلـب منـه مغـادرة المـدينـة. وعنـدمـا يهم بـالمغـادرة تعترف هيلين بحبهـا لـه ويفر الاثنـان. يطـاردهمـا غضـــب أثينا لكن إيراســتو (هو كيوبيد متنكراً) يقدم لهما العون. الآن نادراً ما تُقدم.

Parigi o cara – ثـنـائي يـغـنـيـه فيوليتـا «sop» وألفريدو جيرمونت «ten» في الفصـــل الثـالث من أوبرا لاترافياتا لـ فيردي.

Paris – باريس

يـظـهـر الأمـير الطروادي بـاريـس فـي عـدد من الأوبرات منها:

1- دور «ten» في أوبريت هـيـلـيـن الـجـمـيـلـة لـ أوفنباخ.

2- دور «ten» فـي أوبرا الملك بريام لـ تيبيت.

3- دور «ten» فـي أوبرا باريس وهيلين لـ غلوك.

Pari siamo ـــــ مونولوغ يؤديه ريغوليتو «bar» في الفصـــل الأول من أوبرا ريغوليتو لـ فيردي.

Parisina ـ باريزينا

1- أوبرا من ثلاثة فصول لـ دونيزيتي. قُدمت أول مرة في فلورنسا في 17 آذار عام 1833. وضع نصها فيليس روماني.

الأدوار الرئيسية : باريزينا «sop»، أوغو «ten»، نيكولو ديست «bar»، ستيلاّ دو تولومي «mezzo».

قصة الأوبرا : يتخلى الدوق نيكولو عن حظيته (وأم ابنه أوغو)ستيلاّ، ليتزوج من باريزينا. يعيش أوغو في منزلهما ويقع في غرام باريزينا، التي تبادله الغرام. بعد سنة من علاقتهما السرية ينكشف أمرهما، ويحكم عليهما نيكولو بالموت. يرفض السجين رؤية أمه، وبعد إعدامه يرسل نيكولو قلبه، الذي ما زال دافئاً، إلى باريزينا.

لاقت نجاحاً كبيراً لدى ظهورها، وما زالت تُقدم بين وقت وآخر.

2- أوبرا من ثلاثة فصـــول (في الأصـــل أربعـة) لـ مـاســـكاني. قُدمت أول مـرة في ميلانو في 15 كـانون الأول عـام 1913، وضـــع نصـــها غـابرييل دانونزيو.

هي الآن في طي النسيان.

Parmi veder le lagrime

– آريا يغنيها دوق مانتوا «ten» في الفصل الثاني من أوبرا ريغوليتو لـ فيردي.

Parsifal ـ بارسيفال

أوبرا من ثلاثة فصـــول لـ فـاغنر. قُـدمـت أول مرة في بايرويت في 26 تموز عام 1882. وضــع نصــها،

المأخوذ عن فولفرام فون إيشنباخ، المؤلف نفسه.

الأدوار الرئيسية : بارسيفال «ten»، كوندري «sop»، غورينمانز «bass»، أمفورتاس «bar»، كلينغسور «b-bar»، تيتوريل «bass».

قصة الأوبرا : يضم دير الرهبان في مونتسالفات الكأس المقدسة، التي شرب فيها المسيح في العشاء الأخير وتلقى فيها أحد الحواريين شيئاً من دم المسيح المصلوب، والرمح الذي طُعن به جنب المسيح وهو على الصليب. يشرف على الدير أمفورتاس المكلف بحماية هذين الأثرين المقدسين. وكان بين الرهبان كلينغسور الذي طُرد من الدير بعد ارتكابه فعلة ذميمة، فحمل على الرهبان وكبيرهم حقداً دفيناً وصمم على سحقهم. أقام لنفسه

قصراً مسحوراً واتخذ من الفتيات الجميلات جنداً له من أجل إغواء الرهبان وتحويلهم عن رسالتهم. وكان بين الفتيات واحدة بارعة الجمال تدعى كوندري أُرسلت إلى أمفورتاس ونجحت في إغوائه. وفي غفلة منه سرق كلينغسور الرمح وطعن أمفورتاس طعنة لا شفاء منها إلا في استرداد الرمح وإغلاق الجرح بلمسة منه. وهذا يحتاج إلى رجل ثابت الإيمان يصمد أمام الغواية حسب النبوءة التي سمعها الرهبان من صوت صادر من السماء.

في الفصل الأول يهيب غورينمانز بالرهبان لأخذ أمفورتاس إلى جانب البحيرة لغسل جراحه، بينما تجلب كوندري لـ غورينمانز بلسماً مسكناً. إن كوندري شخصية غامضة تطيع الساحر

كلينغســور في ما يأمرها بـه وتقيم في حـديقـة الـدير تكفَّر عن خطيئتهـا، وليس لهـا من خلاص إلا في شـــخص يصـــدهـا فـيحررهـا. يعكر صـــفو الهدوء في الدير ســـقوط طـائر يخترقـه ســـهم. يتقـدم غورينمـانز ليجـد شـاباً بيده قوس فيسأله أتـقـتـل في هـذا اليوم المجيد؟ (هو يوم الجمعة العظيمة)، لكن الشاب لا يجيـب، كـذلـك لا يجيـب عندما يسـأله عن اسمه وكيف وصـــل إلى الـدير. يخامر غورينمانز شك في أن يكون هذا الشـاب هو المخلص المنتظر إذ إنـه وجـد طريقـه إلى الـدير الـذي لم يســـتطع أي شخص آخر أن يصل إليه.

في الفصل الثاني يدخل الشـاب إلى حديقة قصر كلينغســـور الســـحري فتتصـــدى لـه كونـدري مغـازلة إياه، ولكنه يتجلد ثم يدفع بها بعيداً رافضـاً

إغـواءهـا. وهـنـا يـظـهر الساحر وقد أمسك بيده الرمح المسـروق ويقذف بـه نحو الشـاب الـذي يتلقفـه بيده ويثنيه على شـكل صـليب قائلاً: بهذا سـوف أقضـي عـلى سـحرك وآثامك، فينهار القصر وتختفي آثاره.

في الفصـل الثالث يقف غـوريـنـمـانـز فـي ديـر الرهبـان ينظر إلى الأفق فيرى فارسـاً على صهوة جـواد يـقترب من الـدير حـامـلاً بـيـده الـرمـح المنشـود، وعندما يدقق في وجـه الفـارس يتبين له أنه الشـاب الذي كان وصـل إلى الدير. يترجل الـفـارس ويـخـاطـب غورينمانز قائلاً إن اسمه بـارسـيفـال. وهنا تهب كـونـدري مـن مـكمنهـا وتـرتـمي على قـدميـه شـاكرة له تحريرها من ربقة سـحر كلينغسـور عندما صـدها عنه ورفض إغواءها، تجري مراسـم

كشـف الكأس المقدسة ويتقـدم بارســـيفال نحو أمفورتاس ويلمس جرحه بـرأس الـرمح فينـدمـل الجرح ويموت أمفورتـاس بعـد أن نـال الـمغفرة ويُنصـب بارســيفال خلفاً لـه؛ ثمة حمامة بيضـــاء تـحـوم فـوق رأســـــه، وتسقط كوندري ميتة.

هي آخر أوبرا لـ فاغنر.

Partagez mes fleurs – آريـا تغنيها أوفيليا «sop» في أوبرا هاملت للمؤلف الـفـرنســـــي أمـبـرواز توماس.

Partenope ـ بارتينوب

أوبرا من ثلاثة فصول لـ هاندل. قُدمت أول مرة في لندن في 24 شباط عام 1730. وضع نصها سيلفيو ستامبيليا.

مع أنها ليست واحدة من أعمال هاندل الأكثر

نجاحاً فهي ما زالت تُقدم بين وقت وآخر.

Parto, parto – آريا يغنيها سيكستوس «mezzo» في الفصل الأول من أوبرا رأفة تيتوس لـ موتسارت.

Pasticcio – فطيرة (بالإيطالية)

1- شكل من أشكال العرض المسرحي الترفيهي شاع في القرن الثامن عشر، ويتضمن أغاني ورقصات وموسيقا مجمعة من عدة مؤلفين. وبهذا الطريقة يُقدَّم للجمهور خليط من الألحان المفضلة لديه.

2- أوبرا يشترك في وضع فصولها أكثر من مؤلف، أي أن كل فصل فيها من وضع مؤلف ما. مثال على

ذلك «Muzio Scevola» التي قام بوضعها عام 1721 كل من بونونشيني وأماديي وهاندل.

3- مقطوعة أوركسترالية تتضمن مقاطع موسيقية مأخوذة من عدة مؤلفين. على سبيل المثال باليه «مروحة جين» الذي اشترك بوضع موسيقاه عشرة مؤلفين وهم: رافيل، فيروو، إيبير، رونالد ـــــــــ مانويل، ديلانوي، روسيل، ميلو، بولانك، شميت، أوريك.

Pastor Fido , Il

ـ الراعي المخلص

أوبرا من ثلاثة فصول لـ هاندل، قُدمت أول مرة في لندن في 22 تشرين الثاني عام 1712. وضع نصها، المأخوذ عن جيوفاني باتيستا غواريني، جياكومو روسي، قُدمت النسخة المعدلة أول مرة في

لندن في تشـرين الثاني عام 1734.

هي الأوبرا الثـانية التي كتبها هاندل لـــــ لندن، ومـا تزال تُقدم بين حين وآخر.

Patience or Bride Bunthorne's

ـ بيشانس أو عروس بانثورن

أوبريـت من فصـــلين لـ ســـوليفـان، قُـدمت أول مـرة في لنـدن في 25 نيسـان عام 1881. وضـع نصـــها و. س. جيلبيرت. لاقـت نجـاحـاً فوريـاً في زمنها.

Patter-Song – أغـنـيـة هزليـة في الأوبرا تبنى على أســـاس الإلقـاء الســـريع لأكبر عـدد من الكلمات في أقصـر وقت ممكن. نجـد مثـل هـذه الأغنية في أوبرات هايدن وموتســارت وروســيني،

كمـا نجدها في أوبريتات أوفنباخ وسـوليفان.

Paul Bunyan – بول بونيـان

أوبـريـت مـن فصـلين وتمهيد لـ بريتين. قُدمت أول مرة في نيويورك في 5 أيـار عام 1941. وضـع نصها و. هـ. أودن. وبُثت النسـخـة المعـدلة أول مرة في راديو الـ BBC في 1 شـباط عام 1976.

هي أول عمل مسـرحي لـ بريتين، وقد بُنيت على أسـطورة شعبية أمريكية.

Pauvre Matelot , Le ـ البحـار البائس

أوبرا من ثلاثة فصـول لـ ميلو، قُدمت أول مرة في بـاريـس في 16 كـانون الأول عـام 1927. وضـع نصها جان كوكتو.

الأدوار الرئيسـيـة : بحـار «ten»، زوجـة «sop»،

صـــــديــق «bar»، أب «bass».

قصـــة الأوبرا : مضـــت 15 ســنة على غياب البحار، وبقيـت زوجته مخلصـــة لـه، متجـاهلـة اقتراحـات والدها بالعثور على رجل آخـر ورافضـــــة عـروض الصـــــديق وتقربـه. يعود البحـار إلى منزله، ويخبر زوجتـه (التي لم تعرفـه) بأنه صـديق ثري لزوجها، ويحـأول إغوائهـا. تقوم الزوجـة بقتلـه وســـرقـة ماله لكي تسـاعد زوجها على العودة إليها.

أوبرا ذات قصـــة غريبـة بُـنـيـت عـلـى حـدث حقيقي، وقـد وضـــعهـا ميلو متعمـداً بـأســـلوب خفيف.

Pêcheurs de Perles, Les

ـ صيادو اللؤلؤ

أوبرا من ثلاثة فصـــول لـ بيزيـه. قُـدمـت أول مرة

في باريس في 30 أيلول عام 1863. وضع نصها يوجين كورمون وميشيل كاريه.

الأدوار الرئيسية : ليلى «sop»، زورغا «bar»، نادير «ten»، نور أباد «bass».

قصة الأوبرا : سيلان (سيريلانكا).

ينتخب الصيادون المحليون زورغا رئيساً لهم. يعود نادير إلى القرية ويتذكر هو وزورغا كيف هُددت صداقتهما عندما وقع كل منهما في غرام قسيسة مجهولة، ويقسمان على الحفاظ على صداقتهما. تصل ليلى بهدف الصلاة من أجل سلامة الصيادين، ويدرك نادير حين يراها أنها هي المرأة التي وقع هو وزورغا في غرامها. يذهبان إليها ويعترفان بحبهما، لكن يقبض

عليهما الكاهن الأكبر نور أبـاد ويحكم على الاثنين بالموت. يكتشـــف زورغا أن ليلى كـانـت أنقـذت حيـاتـه في المـاضـــي، فيضـــرم النار في القرية ليتمكن العـاشـــقان من الهرب.

هي من أعمال بيزيه الناجحة. غنية بالألوان، وتتضمن توزيعاً أوركسترالياً طريفاً وغريباً.

Pedro : 1- دور «ten» فـــي أوبـــرا الأرض المنخفضة لــ دالبرت. هو راع متزوج من مارتا.

2- دور «bass» في أوبرا الفتاة الإفريقية لأ مايربير. هو متزوج من إينيس.

3- دور «bass» في أوبرا بيـاتريس وبينيـديكـت لـ برليوز.

4- دور «bar» فـي أوبرا ماريا باديّلا لـــ دونيزيتي،

هو بيدور القاســـي ملك كاستيل.

5- دور «bar» في أوبريت الـ بيريشـول لـ أوفنباخ.

Peer Gynt ـ بير غينت

أوبرا من ثلاثــة فصـــول لـلمؤلف الألمــاني فيرنر إيـــغ «Werner Egk». قُدمت أول مرة في برلين عام 1938. وضــع نصــها، الـمـأخـوذ عـن هـنريـك إبســن، المؤلف نفســه.

هي من أكثر أعمـال إيغ نجـاحـاً، ومـا زالـت تُقـدم أحياناً في ألمانيا.

Pelléas et Mélisande

ـ بيلياس وميليزاند

أوبرا من خمســة فصـول للمؤلف الفرنســـي كلود ديبوســـي. قُـدمـت أول مرة في 30 نيســان عام 1902. أُخـذ نصـــهـا من مســـــرحـيـة مـوريـس مـيـتـيـرلـيـنـك، وقـام

ديبوســـي بتلحين نص المســـرحيـة المـذكورة كلمة كلمة.

الأدوار الرئيســية : بيلياس «ten»، ميليزانـد «sop»، غــولــو «bar»، آركــل «bass»، جـيـنـيـفـيـيـف «mezzo»، إيــنــيــولــد «sop».

قصة الأوبرا : **أليموند.**

يلتقي غولو في الغابة بـ ميليزانـد المضـــطربـة، فيقنعهـا باللحاق به وبعد ذلـك يتزوجها. يحضـــرها إلى مســكن جده الملك آركـل، حـيـث تـقـابـل جـينيفييف والـدة غولو، وبيليـاس أخوه الأصـــغر غـيـر الشـــقـيق الـذي يفتنها. يوقظ ضـياع خاتم زواجهـا شـــكوك غولو، ويضـع ابنه الصغير إينيولد جاسوساً عليهما. يعترف الاثنـان بـالنهـايـة بحبهما ويقتـل غولو بيلياس. تفر ميليزاند، لكن يُعثر عليها وتعـاد إلى القصـــر حيث

تموت بعد أن تخبر زوجها بأنها طاهرة الذيل.

هي الأوبرا الوحيدة الكاملة لـــ ديبوسي. فريدة في أسلوبها، قوية على المستوى التعبيري، وتحمل بذور التطور المستقبلي.

Penelope ـ بينيلوب

أوبرا من جزأين للمؤلف السويسري رولف ليبرمان. قُدمت أول مرة في سالزبورغ في 17 آب عام 1954 وضع نصها هنريش ستروبيل.

هي تقديم معاصر لأسطورة بينيلوب وأوديسيوس، وقد بُنيت على حدث حقيقي وقع في الحرب العالمية الثانية. ما زالت تُقدم بين وقت وآخر.

Pénélope ـ بينيلوب

أوبرا من ثلاثـة فصـــول لـلـمـؤلـف الـفـرنســـي غـابرييـل فوريـه. قُـدمـت أول مرة في مونـت كارلو فـي 4 آذار عـام 1913. وضـع نصـها، المأخوذ من أوديســـة هـوميروس، رينيه فوشـوا.

الأدوار الرئيســية : بينيلوب «sop»، أولـيـس «ten»، أوريـمـاك «bar»، يومين «bar»، أوريـــكـــلـــيـــه «mezzo»، فيلو «sop».

تروي الأوبرا قصة عودة أوليس إلى وطنه وإلى زوجته المخلصة بينيلوب. وهي تتضمن موسيقا فوريه الأكثر صقلاً وجمالاً، لكنها نادراً ما تُقدم.

Pensa alla patria – آريـا تغنيهـا إيزابيلاّ «mezzo» في الفصـــل الثاني من أوبرا فتـاة إيطـاليـة في الجزائر لـ روسـيني.

Penthesilea – بينثيسيليا

أوبرا من فصلين للمؤلف السويسري أوتمار شويك. قُدمت أول مرة في درسدن في 8 كانون الثاني عام 1927. وضع نصها، المأخوذ عن هنريش فيلهيلم فون كلايست، المؤلف نفسه.

تعد من أفضل أعمال شويك، لكنها نادراً ما تُقدم.

Perche non ho – آريا تغنيها روزموندا «sop» في الفصل الأول من أوبرا روزموندا الإنكليزية لـ دونيزيتي.

Percy , Riccardo – دور «ten» في أوبرا آنا بولينا

لـ دونيزيتي. هو عشيق آنا السابق.

Perfect Fool , The

ـ المغفل الكامل

أوبرا هزليـة من فصـــل واحـد للمؤلف البريطـاني غوســـتـاف هولســـت. قُدمت أول مرة في لندن في 14 أيـار عـام 1923. وضـــع نصـــهـا المؤلف نفسه.

الأدوار الرئيســيــة : أميرة «sop»، تروبـادور «ten»، رحـالــة «bass»، مغفـل «متحدث».

قصـــة الأوبرا : تروي الأوبرا قصـــة أميرة يطلب يدها عـدد من الرجـال بينهم رحـالة فاغنيري وتروبادور فيردوي، لكنها تختار في النهـايــة مغفلاً لا يهتم بها.

هي قصـة رمزية تتضمن محاكاة ساخرة لـ فيردي وفاغنر، حازت نجاحاً لدى

ظهورها، لكنها لم تعد تُقدم.

Périchole , La – الـ بيريشول

أوبريت من ثلاثة فصول لـ أوفنباخ. قُدمت أول مرة في باريس في 6 تشرين الأول عام 1868. وضع نصها، المأخوذ عن بروسبير ميريميه، هنري ميلاك ولودفيك هاليفي.

الأدوار الرئيسية : بيريشول «sop»، بيكويلو «ten»، دون أندريه «bar»، بيدرو «bar».

قصة الأوبريت : البيرو، منتصف القرن الثامن عشر.

مغنيا الشارع المعدمان بيريشول وحبيبها بيكويلو لا يملكان حتى نفقة الزواج في الكنيسة. تقع عينا نائب الملك المتستر باسم مستعار أثناء جولة له في ليما على

بيريشول فيحبها ويمنحها مكاناً في القصر تقبل به بيريشول، وقبل أن ترحل تترك لحبيبها بيكويلو رسالة تتسم بالندم. وبما أن الآداب الاجتماعية لا تسمح للمرأة غير المتزوجة العيش في القصر لذا يجري البحث لإيجاد زوج لـ بيريشول. وبالمصادفة يختار رجال دون أندريه بيكويلو ويأتون به إلى القصر وقد تعتعه السكر ليرى عروسه. وعندما يصحو بيكويلو من سكره ويدرك ما حدث يشجب بيريشول فيُسجن. وفي النهاية يفر الاثنان بعد أن أصلحا بسعادة ذات بينهما. ويغفر لهما دون أندريه.

هي من أعمال أوفنباخ الأكثر شعبية، وهي الأكثر غنائية ورومانسية بين أوبريتاته. وتروي قصة مغنية الشارع البيروفية التاريخية التي

ربما ما زال منزلها قائماً في ليما.

Per pietà – آريا تغنيها فيورديليجي «sop» في الفصل الثاني من أوبرا كلهن هكذا لـ موتسارت.

Peter : 1- دور «bar» في أوبرا هانسيل وغريتيل لـ هامبردينك، هو والد الطفلين.

2- دور «bar» في أوبرا القيصر والنجار لـ لورتزينغ. هو بطرس روسيا الكبير.

Peter Grimes ـــــ بيتر غريمز

أوبرا من ثلاثة فصول لـ بريتين. قُدمت أول مرة في لندن في 7 حزيران عام 1945. وضع نصها، المأخوذ عن جورج كراب، م. سليتر.

الأدوار الرئيسية : بيتر غريمز «ten»، إيلين أورفورد «sop»، بالسترود «bar»، نيدكين «bar»، سوالو «bass»، أونتي «mezzo»، بوب بولز «ten»، السيدة سيدلي «mezzo»، هوبسون «bass»، ريكتور «ten».

قصة الأوبرا : في قرية صغيرة في سوفولك يعمل أهلها في صيد السمك، يفقد بيتر غريمز في البحر أجيره وسط ظروف تدعو للريبة. وبعد إجراء التحقيق يُبَّرأ بيتر، لكنه يُحذر من اتخاذ أجير آخر. تقف المدَّرسة إيلين وحدها إلى جانبه، وتساعده في إيجاد أجير آخر. بعد ذلك تلاحظ إيلين أن الغلام يُعامل معاملة قاسية وتتشاجر مع بيتر. يأخذ بيتر الغلام إلى كوخ له في أعلى الجرف. تتجه مشاعر الناس نحو ذلك المكان الذي بدأ سكان القرية

بالتجمع خارجه. يسمع بيتر والغلام أصوات العامة وهي تسعى إليهما، فيبدأان بالهبوط ليسلكا مسلكاً آخر. يسقط الغلام من أعلى الجرف ويموت. يعود بيتر بعد ثلاثة أيام إلى القرية عند الفجر مرهقاً يعاني إعياءً شديداً. يشير الكابتن المتقاعد بالسترود على بيتر تجنباً لعواقب موت الغلام بأن يأخذ قاربه إلى عرض البحر ويغرقه. يفعل ذلك بيتر، بينما يعود سكان القرية لحياتهم المعتادة.

هي من أكثر الأوبرات الإنكليزية الحديثة نجاحاً. وقد كان ظهورها بعد الحرب مباشرة مثيراً، لأنها دشنت عهد نشوء الأوبرا الإنكليزية.

Peter Ibbetson

– بيتر إيبيتسون

أوبرا من ثلاثة فصول للمؤلف الأمريكي ديمز تايلور. قُدمت أول مرة في نيويورك في 7 شباط عام 1931. وضع نصها، المأخوذ عن جورج دو موربير، المؤلف نفسه بالاشتراك مع كونستانس كولبير.

الادوار الرئيسية : بيتر «ten»، كول إيبيتسون «bar»، ماري «sop»، السيدة دين «mezzo».

قصة الأوبرا : إنكلترا وفرنسا، 1855 – 1887.

يقتل بيتر إيبيتسون عمه الطاغية الكولونيل إيبيتسون ويُحكم عليه بالسجن مدى الحياة. في السجن يستسلم للأحلام والرؤى، ويستحضر في ذهنه ماضيه وذكريات الطفولة، وحبيبة طفولته ماري التي هي الآن دوقة. بعد أربعين عاماً في السجن يعلم بأنها ماتت فيفقد

إرادة الحياة ويموت؛ تتحطم جدران السجن ويعود بيتر شاباً من جديد ليجد ماري في انتظاره.

كانت واحدة من أنجح الأوبرات الأمريكية لدى ظهورها، لكنها نادراً ما تُقدم الآن.

Peter the Miner

ـ بيتر عامل المنجم

(Piér li Houïeu)

أوبرا من فصل واحد لعازف الكمان والمؤلف يوجين إيزايي. قُدمت أول مرة في ليج في 4 آذار عام 1931. وضع نصها (في اللغة الوالونية) المؤلف نفسه.

هي الأوبرا الوحيدة لـ إيزايي، والآن هي في طي النسيان.

Petit Duc , Le

ـ الدوق الصغير

أوبريت من ثلاثة فصـــول للمؤلف الفرنسي شارل لوكوك قُـدمـت أول مرة في باريس في 25 كانون الثاني عام 1878. وضـــع نصـــهـا، هـنـري ميلاك ولودفيك هاليفي.

هـي مـن أكـثـر أعمـال لوكوك نجـاحـاً، ومـا تزال تُقدم بين وقت وآخر.

Philémon et Baucis

ـ فيليمون وبوسيس

أوبرا من ثلاثة فصـــول لـ غونو. قـُدمـت أول مرة فـي بـاريـس فـي 18 شـباط عام 1860. وضـع نصـــهـا، المـأخوذ عن أوفـيـد، جول بـاربييـه وميشيل كاريه.

الأدوار الرئيســية : فيليمون «ten»، بوسيس «sop»، جوبيتر «bass»، فولكـان «bar».

قصة الأوبرا : يلاقي جوبيتر وفولكـان أثنـاء تجوالهمـا متنكرين كرمـاً وحســـن ضـــيـافـة من الزوجين العـجـوزيـن الـفـقـيـريـن فـيـلـيـمون وبوســـيس. وكمكـافـأة على كرمهما يعـاد إليهمـا شـــبابهما، ومن ثم يقع جوبيتر فوراً في حب الشابة الجميلة بوسـيس.

نجحـت في زمنها، والآن نادراً ما تُقدم.

Philip II ـــ دور «bass» في أوبرا دون كـارلوس لـ فيردي. هو ملك إسبانيا، والد كارلوس.

نجحـت لـدى ظهورهـا، والآن نادراً ما تُقدم.

Pia de′Tolomei

ـ بيا دو تولومي

أوبـرا مـن فصـــلـيـن لـ دونـيزيتي. قُـدمـت أول

مرة في فينيسيا في 18 شـباط عام 1837. وضـع نصـها، المـأخوذ عن شـيسـتيني، سـالفاتور كامارانو.

نجحـت لـدى ظهورهـا، والآن نادراً ما تُقدم.

– Piangea cantando آريـــا (أغنيـــة الصفصاف) تغنيها ديزديمونه «sop» في الفصل الرابع من أوبرا عطيل لـ فيردي.

Piccolo Marat , Il

ـ الـ بيكولو مارا

أوبرا من ثلاثة فصـول لـ مـاسـكاني. قُدمت أول مرة في رومـا في 2 أيـار عام 1921. وضـع نصـها، المـأخـوذ عـن فـيـكـتور مارتان، جيوفاكينو فورزانو وجيوفاني تارجيوني ـــ توزيتي.

الأدوار الرئيسية : جان ـــــ شـــارل دو فلوري «ten»، مـاريـيـلاّ «sop»، لـوركـو «bass»، نــجــار «bar»، جندي «bar».

قصـــــة الأوبرا : بـاريس، 1793.

يلتحق الأمير جان- شارل دو فـلوري بـالثورة لكي يحرر أمه من الســـجن، ويغدو معروفاً بالـــ بيكولو مارا (مارا الصـغير). يُجبِر مارا، بمساعدة عشيقته مـاريلاّ والنجـار، رئيس المـجـلس الثوري على توقيع أمر بتحرير الأميرة الســـجـيـنـة، ثـم يلوذ الجميع بالفرار.

تـتـحـدث الأوبـرا عــن الإرهاب الذي انتشر في باريس بعيد اغتيال القائد الثوري جان ـــــ بول مارا عـام 1793. وقـد حققـت نجـاحـاً لـدى ظهورهـا، ويعـدهـا الـبـعـض أروع أوبرات ماسـكاني.

Pietra del Paragone , La

ـ المِحَـك

أوبرا هزلية من فصلين لـ روسيني. قُدمت أول مرة في ميلانو في 26 أيلول عام 1812. وضع نصها لويجي رومانيلّي.

الأدوار الرئيسية : أسدروبال «bar»، كلاريس «mezzo»، باكوفيو «bar»، ماكروبيو «bass»، جيوكوندو «ten»، فولفيا «sop».

قصة الأوبرا : يضع الكونت الثري أسدروبال تحت الاختبار عواطف أصدقائه الحقيقية نحوه. يتنكر ويبرز وثيقة تثبت أن الكونت أصبح مفلساً. يفشل الجميع في الاختبار باستثناء جيوكوندو وكلاريس التي يكن لها الحب.

هي من أوبرات روسيني المبكرة التي حظيت بنجاح كبير، وما زالت تُقدم باستمرار.

Pietro – دور «bass» في أوبرا سـيمون بوكانيغرا لـ فـيردي. هو تـابع بـاولو الأمين.

Piff, paff – آريـا يغنيهـا مـارسـيـل «bass» في الفصـل الأول من أوبرا الهوغونوتيون لـ مايربير.

s Progress, Pilgrim′The

ـ تقدم الحاج

أوبرا من أربعة فصـول لـ فون ويليـامز. قُـدمت أول مـرة في لنـدن في 26 نيسـان عام 1951. وضـع نصـها، المأخوذ عن جون بونيان، المؤلف نفسه. هي آخر أوبرا لـ فون ويـلـيـامـز، وتـعـرض من خلال سـلسـلـة من المشـاهـد رحلـة حـاج باتجاه مدينة سـماوية،

وتصـف لقاءاته الشـهيرة، منهـا لقـاؤه مع أبوليون (ملاك الهاوية). وقد أدمج فـون وليـامز في الأوبرا الـمـقطع الريفي (رعـاة الجبـال المبهجـة) الـذي لحنه عام 1922.

Pimpinone – بيمبينون

هناك عدة أعمال اتخذت هذا العنوان، وهي تروي ذات قصـــة الســـيـدة الخادمة لـــ بيرغوليزي. منها:

1- إنترميتزو لـــ ألبينوني. قُـدم أول مرة عـام 1708. وضع نصه بيترو باریاتي.

2- إنترميتزو من مقطعين لـــ تيليمان. قُدم أول مرة فـي هـامـبـورغ في 27 أيلول عـام 1725. وضـــع نصـــه، المأخوذ عن بيترو بـاريـاتي، جوهـان بيتر برايتوريوس.

هو أشهر عمل لـ تيليمان، وما زال يُقدم باستمرار.

Pimyen – دور «bass» في أوبرا بوريس غودونوف لـ موسورسكي. هو مؤرخ رهباني عجوز.

Ping – دور «bar» في أوبرا توراندوت لـ بوتشيني. هو واحد من رجال الحاشية الملكية.

Pinkerton, Lt B.F ـــ دور «ten» في أوبرا مدام بترفلاي لـ بوتشيني. هو الضابط البحري الأمريكي الذي تزوج بترفلاي ثم هجرها.

Piquillo – دور «ten» في أوبريت بيريشول لـ أوفنباخ. هو مغني

الشـــارع الـذي يحـب بيريشـول.

Pirata , Il ـ القرصان

أوبـرا مـن فصـلـيـن لـ بيلّيني. قُـدمـت أول مرة فـي مـيـلانـو فـي 27 تشـرين الأول عام 1827. وضـع نصها، المأخوذ عن شـارلز ماتورين، فيليس روماني.

الأدوار الرئيسـية : إيموغين «sop»، غوالتيرو «ten»، إرنسـتو «bar»، غوفريدو «bass»، أديل «mezzo».

قصـة الأوبرا : صـقيلية، القرن الثالث عشر.

بعـد معركة بينيفينتو كان غـوالـتـيرو قـد جُرد من أمـلاكـه وتـحـول إلـى القرصـنة. يعود ليكتشـف أن حبيبتـه إيموغين قـد تزوجت من عدوه إرنستو دوق كـالـدورا. يضـبط إرنسـتو إيموغين وهي فـي لـقـاء سـري مع غـوالـتيرو، فيـدعوه إلى

مبارزة. يُقتل إرنستو ويُلقى القبض على غوالتيرو ويُحكم عليه بالإعدام. وأثناء صعوده إلى المشنقة تنهار إيموغين من الأسى.

هي الأوبرا الثالثة لـ بيلّيني التي وطدت سمعته، أُهملت ثم عادت لتُقدم بانتظام.

Pirates of Penzance, The or The Slave of Duty

ـ قراصنة بينزانس

أو عبد الواجب

أوبريت من فصلين لـ سوليفان. قُدمت أول مرة في بيغنتون ونيويورك في 31/30 كانون الأول عام 1879. وضع نصها و. س. جيلبيرت.

Pistol : 1- دور «bass» في أوبرا فالستاف لـ فيردي. هو مرافق فالستاف.

2- دور «bar» في أوبرا « At the Boar's Head» لـ هولست.

3- دور «bass» في أوبرا سير جون عاشقاً لـ فون ويليامز.

Pizarro, Don – دور «bar» في أوبرا فيديليو لـ بيتهوفن. ودور «ten» في أوبرا ليونورا لـ باير. هو مدير سجن شرير.

Platée – بلاتيه

أوبرا ـ باليه من ثلاثة فصول وتمهيد لـ رامو. قُدمت أول مرة في فيرساي في 31 آذار عام 1745. وضع نصها جاك أوترو وأدريان- جوزيف دوفريل.

الأدوار الرئيسية : بلاتيه «ten»، سيثيرون «bar»، جوبيتر «bar»، مير كوري «ten»، فولّي «sop»، مومموس «ten»، ثيسبيس «ten»، ثالي «sop».

قصة الأوبرا : يزعم جوبيتر أنه يحب بلاتيه البشعة، ويود الزواج منها لكي يثير غضب زوجته. تتنكر زوجته المغتاظة من سلوكه وتندفع نحو بلاتيه التي ستُزف إلى جوبيتر وتمزق خمار زفافها، ثم تنهار من الضحك. يتصالح جوبيتر وزوجته وتعم السعادة.

هي واحدة من الأوبرات الهزلية المبكرة، وما تزال تُقدم بين وقت وآخر.

Plebe! Patrizi! – آريا يغنيها بوكانيغرا «bar» في مشهد غرفة جلسات أعضاء المجلس

من أوبرا سيمون بوكانيغرا لـ فيردي.

– Pleurez, o mes yeux آريا تغنيها شيمين «mezzo» في الفصل الثالث من أوبرا السيد لـ ماسنيه.

Plunkett – دور «b-bar» في أوبرا مارتا لـ فلوتوف. هو مزارع.

Pogner, Veit – دور «bass» في أوبرا أساتذة الغناء في نورنبيرغ لـ فاغنر. هو صائغ، والد إيفا.

Poisoned Kiss, The or The Empress and The Necromancer

ـ القبلة السامة أو الإمبراطورة ومستحضر الأرواح

أوبرا من ثلاثة فصول لـ فون ويليامز. قُدمت أول مرة في كامبريدج في 12 أيار عام 1936. وضع نصها، المأخوذ عن ريتشارد غارنيت، إيفلين شارب. (بعد ذلك عدلت النص أورسولا فون ويليامز).

الأدوار الرئيسية : ترومنتيلاّ «sop»، أماريلّوس «ten»، ديسباسكوس «bass».

قصة الأوبرا : تدور قصة الأوبرا المضحكة حول المنافسة بين ساحر وإمبراطورة. كانت ابنة الساحر قد تربت على أخذ السموم، لذا فهي عندما تقابل ابن الإمبراطورة ستقتله بقبلتها. وفي النهاية يحبط حبهما الصادق تلك المكيدة.

تتضمن الأوبرا بعض الموسيقا الجميلة، لكن نصها التافه حال دون استمرار عرضها، فهي تقريباً لم تُقدم أبداً.

Poliuto – بوليوتو

أوبرا من ثلاثة فصول لـ دونيزيتي. قُدمت أول مرة في نابولي في 30 تشرين الثاني عام 1848 . (أُلفت عام 1838) وضع نصها، المأخوذ عن بيير كورنيي، سالفاتور كامارانو. وقُدمت النسخة المعدلة (الشهداء) أول مرة في باريس في 10 نيسان عام 1840. وضع نصها يوجين سكريب.

الأدوار الرئيسية : بوليوتو «ten»، باولينا «sop»، سيفيرو «bar»، كاليستين «bass»، نيركو «ten».

قصة الأوبرا : أرمينيا، نحو عام 257 بعد الميلاد.

يُعتقل بوليوتو المهتدي إلى المسيحية ويُحكم عليه بالموت. تقرر زوجته

باولينا، على الرغم من أنها ما تزال تُحب القنصل الروماني سيفيرو، اللحاق بزوجها والموت معه.

هي واحدة من أوبرات دونيزيتي الرائعة، وما تزال تُقدم باستمرار، وعادة في نسختها الأصلية.

Pollione – دور «ten» في أوبرا نورما لـ بيلّيني.

هو قنصل روماني، عشيق نورما السابق.

Pomo d′Oro , Il

ـ التفاحة الذهبية

أوبرا من خمسة فصول وتمهيد للمؤلف الإيطالي بيترو أنطونيو تشيستي. قُدمت أول مرة في فيينا في 13 تموز عام 1667. وضع نصها فرانشيسكو سبارا.

وُضعت خصيصاً من أجل الاحتفال بزواج الإمبراطور ليوبولد الأول. وقد بنيت على أسطورة محاكمة باريس اليونانية. ضاعت موسيقا الفصل الخامس.

Pong – دور «ten» في أوبرا توراندوت لـ بوتشيني، هو أحد رجال الحاشية الملكية.

Popes – باباوات ثمة عدد من الباباوات ظهروا كشخصيات أوبرالية هم:

1- البابا ليو الأول في أوبرا أتيلاّ لـ فيردي.

2- البابا ألكسندر السادس في أوبرا ملائكة الجحيم لـ أوزبورن.

3- البابا بيوس الرابع في أوبرا باليسترينا لـ بفيتزنر.

4- البابا كليمان السـابع في أوبـرا بـينـفـيـنـوتـو تشـيلّيني لـ بيرليوز.

5- القديس بيتر في أوبرا القمر لـ أورف.

Porgi amor – آريـا تغنيهـا الكونتيسـة ألمـافيفـا «sop» في الفصل الثاني مـن أوبرا زواج فيغـارو لـ موتسارت.

Porgy and Bess

– بورغي وبيس

أوبرا من ثلاثـة فصـول لـلمؤلف الأمريكي جورج غيرشـوين. قُـدمت أول مرة في بوسطن في 30 أيلول عـام 1935. وضـع نصـهـا، الـمـأخوذ عن دوروثي و د. ب. هيوارد، إيرا غيرشـوين و د. ب. هيوارد.

الأدوار الرئيسية : بورغي «bass»، بيس «sop»، سبورتينغ لايف «ten»، كراون «bar»، سيرينا «mezzo»، جاك «bass»، كلارا «sop»، ماريا «mezzo»، روبنز «ten».

قصة الأوبرا : شارع كاتفيش، شارلستون، نحو عام 1920.

يُجبر العتال كراون على الهرب بعد مقتل صديقه روبنز في شجار بسبب لعبة نرد. يرحل كراون وترحل خلفه صديقته بيس. يتولى بورغي العناية بـ بيس. يُسعد بورغي بحياته الجديدة مع بيس؛ وبينما هي في نزهة تقابل كراون ثانية ويقنعها بالعودة إليه؛ لكنها تعود بعد بضعة أيام إلى منزل بورغي وتعلن أنها تحبه. يعود كراون، كما وعد، إلى منزل بورغي للبحث عن بيس؛ لكن بورغي

يطعنه طعنة قاتلة. يُعتقل بورغي، وتصبح بيس وحيدة من جديد. يقنعها سبورتينغ لايف بالذهاب معه إلى نيويورك، وعندما يُطلق سراح بورغي لانعدام الأدلة، يلحق بها إلى نيويورك.

نجح غيرشوين في دمج أساليب مسرحية برودواي الغنائية في هذه الأوبرا، كما استخدم فيها بنجاح الموسيقا الزنجية. وقد أوصى غيرشوين أن يقوم طاقم كامل من الزنوج في تقديم جميع عروضها. إنها رائعة غيرشوين، وهي الأبرز بين الأوبرات الأمريكية.

Porterlied – آريا (أغنية الشراب) يغنيها بلانكيت «b-bar» في الفصل الثالث من أوبرا مارتا لـ فلوتوف.

دور Posa, Marquis of – «bar» في أوبرا دون كارلوس لـــ فيردي. هو رودريغو صديق كارلوس الليبرالي.

Postillon de Longjumeau, Le – حوذي لونجومو

أوبرا من ثلاثة فصول للمؤلف الفرنسي أدولف آدم. قُدمت أول مرة في باريس في 13 تشرين الأول عام 1836. وضع نصها أدولف دو لوفين وليون ليفي برونسفيك.

الأدوار الرئيسية : شابيلو «ten»، مدام دو لاتور «sop»، دو كورسي «bar».

قصة الأوبرا : يترك الحوذي شابيلو عروسه مادلين في ليلة زفافهما عازماً على أن يصبح مغني أوبرا شهيراً. ولأنه يملك صوتاً رائعاً يستخدمه دو

كورســـي مدير الملاهي الـملـكـيـة لـيغني في فونتينبلو حيـث يصـــبح نـجـمـاً كـبـيـراً. يـطلـب شـــابيلو يد مدام دو لاتور الثريــة التي يثبــت في النهاية أنها ليست سوى مـادلين. وهكذا يُســـعَد الجميع.

هــي أوبــرا آدم الأكــثــر نجاحاً، إنها العمل الوحيد بين أعمـالـه الذي ما زال يُقدم.

Postlude ـــــ مقطوعة موسيقية ختامية

نـقـيـض بـريـلـود ويعني مـقطوعــة موســـيقيــة خـتــامـيــة. وفـي الأوبرا يشـــير هـذا التعبير إلى المقطوعة الأوركسترالية القصيرة التي تلي آريا.

Poveri fiori – آريا تغنيها أدريانا «sop» في الفصل

الرابع من أوبرا أدريانا لوكوفرور لـ تشيليا.

Pré aux Clercs , Le

ـ بري أو كليرك

أوبرا من ثلاثة فصول للمؤلف الفرنسي فرديناند هيرولد. قُدمت أول مرة في باريس في 15 كانون الأول عام 1832. وضع نصها، المأخوذ عن بروسبير ميريميه، فرانسوا ـــــ أنطوان ـــــ يوجين دو بلانارد.

الأدوار الرئيسية : مارغريت دو فالوا «mezzo»، إيزابيل دو بيرن «sop»، بارون دو ميرجي «ten»، كونت دو كومين «bar».

قصة الأوبرا : يتنافس البارون دو ميرجي والكونت دو كومين على حب إيزابيل التي تحت وصاية مارغريت دو فالوا. يتبارز الاثنان في حقل يدعى (Pré aux clercs).

يُقتل الكونت دو كومين، ويلتئم شمل إيزابيل والبارون.

هي آخر أوبرا كاملة لـ هيرولد، وقد حازت نجاحاً كبيراً جداً، فقد عرضت أكثر من ألف مرة في باريس وحدها خلال أربعين عاماً. لكنها الآن في طي النسيان.

Prelude – مقدمة

مقطوعة أوركسترالية تُعزف قبل بدء الفصل في الأوبرا، وتكون عادة أقصر من الافتتاحية، وتفتقر إلى البناء الشكلي للافتتاحية.

Près des remparts de Séville – آريا تغنيها كارمن «mezzo» في الفصل الأول من أوبرا كارمن لـ بيزيه.

Preziosilla – دور «mezzo» في أوبرا قوة القدر لـــــ فيردي. هي غجرية.

Prigioniero, Il – السجين

أوبرا من فصـــل واحـد وتمهيد للمؤلف الإيطالي لـويجي دالابيكولا. بُثـت أول مرة في راديو تورين في 30 تشـــرين الثاني عـام 1949. وقُـدمـت أول مرة على المســـرح في فلورنسا في 20 أيار عام 1950. وضـــع نصـــهـا، المـأخوذ عن ف. دو آدم، المؤلف نفسه.

الأدوار الرئيسـية : ســجين «bar»، أم «sop»، ســـجان/كبير المحققين «ten».

قصـة الأوبرا : ســاراغوزا، نهـايـة القرن الســـادس عشـر.

تصـــف الأم حلماً متواتراً ترى فيه نفسها محضورة بروح فيليب الثاني، الذي يتحول تـدريجيـاً إلى رمز للموت. ثمة سجين لدى محكمـة التفتيش يعاوده الأمـل من جـديـد عنـدما يدعوه ســـجانه « أخ »، وعندما يجد باب ســـجنه مفتوحـاً بصـــورة جزئيـة. يـهـرب الســـجين مـاراً بمجموعـة من الرهبـان يتظاهرون بأنهم لا يرونه، ويصـل إلى حديقة، لكنه عندما يهم فرحاً بمعانقة شـــجرة أرز يفاجئ بيدي كـبـير محققي محكمـة الـتـفـتـيـش تـحـيـطـان بجســـده. وبينما هو يدنو من المحرقة يكتشـف أن ذلـك الأمـل، وذلك الوهم بالحرية ليســـا ســـوى أداتي تعذيب أخيرتين.

هي رائعة دالابيكولا ومن أبـرز الأوبرات الحـديثـة. إنهـا عمـل معبر وقوي إلى أبعد حد.

Prima, Primo – الأولى، الأول بالإيطالية

يطلق هذا التعبير على المغنية الأولى «Prima donna» وعلى المغني الأول «Primo uomo».

Prima Donna ـ بريما دونا

أوبرا هزلية من فصل واحد للمؤلف الأوسترالي آرثر بنجمامين. قُدمت أول مرة في لندن في 23 شباط عام 1949. (أُلفت عام 1933). وضع نصها سيدريك كليف.

Prima la Musica e Poi le Parole

ـ الموسيقا أولاً وبعدئذٍ الكلمات

أوبرا هزلية من فصل واحد لـ ساليبري. قُدمت أول مرة في فيينا في 7 شباط عام 1786. وضع نصها، جيوفاني باتيستا كاستي.

الأدوار الرئيسية : مايسترو «bass»، شاعر «bar»، أليونورا «sop»، تونينا «mezzo».

هي عبارة عن مناقشة بين شاعر ومؤلف موسيقي تدور حول أهمية كل واحد منهما بالنسبة للأوبرا. وقد قُدمت في ذات الليلة التي قُدمت بها أوبرا أمبريزاريو لـ موتسارت. وذلك كنوع من مسابقة غير رسمية بين المؤلفين.

Prince Igor

– الأمير إيغور **(Knyaz Igor)** أوبرا من أربعة فصول وتمهيد للمؤلف الروسي ألكسندر بورودين. قُدمت أول مرة في بطرسبورغ في 4 تشرين الثاني عام 1890 (أُلفت عام 1869). وضع نصها، المأخوذ من سيناريو لـ فلاديمير ستاسوف، المؤلف نفسه.

الأدوار الرئيسية : إيغور «bar»، كونشاك «bass»، فلاديمير «ten»،

ياروسلافنا «sop»، كونشاكوفنا «mezzo»، الأمير غاليتسكي «bass».

قصة الأوبرا : روسيا، نحو عام 1185.

يغادر إيغور لقتال قبيلة بولوفتسكي التترية. يخسر إيغور المعركة ويُعتقل هو وابنه فلاديمير. يقع فلاديمير في حب كونشاكوفنا ابنة الخان البولوفتسي كونشاك. يعرض كونشاك إطلاق سراح إيغور شرط أن يوقف حملاته عليه، لكن الأمير إيغور يرفض العرض، ثم ينجح في الفرار من الأسر. يتخذ الخان فلاديمير رهينة، ويسمح له بالزواج من ابنته ليثنيه عن محاولات الفرار، ثم يقرر السير نحو روسيا. يعود إيغور إلى موطنه ويصمم على إنشاء قوات جديدة تقف

امام التهديد البولوفتسي.

هي رائعة بورودين، وقد توفي قبل انتهائها فأكملها ريمسكي-كورساكوف وغلازونوف. إنها ملحمة قومية ضخمة تتضمن الكثير من الموسيقا التقليدية الروسية.

Princess - دور «mezzo» في أوبرا الأخت أنجيليكا لـ بوتشيني. هي عمة أنجيليكا.

Princess Ida or Castie Adamant

ـ الأميرة آيدا أو كاستي أدامانت أوبريت من ثلاثة فصول لـ سوليفان. قُدمت أول مرة في لندن في 5 كانون الثاني عام 1884. وضع نصها، المأخوذ جزئياً عن ألفريد لورد

تينيسون، و. س. جيلبيرت.

الأدوار الرئيسية : آيدا «sop»، هيلاريون «ten»، كيريل «ten»، فلوريان «bar»، الملك غاما «bar»، الملك هيلدبراند «b-bar»، آراس «bass»، ليدي بلانش «mezzo»، ليدي بسيش «sop»، ميليسا «sop».

قصة الأوبريت : تؤمن آيدا ابنة الملك غاما، المتزوجة عندما كانت طفلة من هيلاريون ابن الملك هيلدبراند، بأن الرجل (المنحدر من القرود) أدنى صنفاً من المرأة. لذا فقد اعتزلت في جامعة مع اتباعها وصممت على أن لا يكون لها شأن مع الرجال، يتنكر هيلاريون مع صديقيه كيريل وفلوريان ويتسللون إلى قصر آيدا بوصفهم نساء دون التخرج، لكن ينكشف أمرهم عندما يسكر

كيريل. يُحكم على هيلاريون بالموت، وتحاصر قوات هيلدبراند القصر. وفي النهاية تلين آيدا وترضى بـــ هيلاريون عندما يلفت نظرها إلى أنه دون الرجال سوف لن تكون هناك ذرية تمجد مُثُلها النبيلة.

هي هجاء يستهدف موضوع تحرير المرأة، ونظرية النشوء الداروينية.

Prinz von Homburg, Der – أمير هامبورغ

أوبرا من ثلاثة فصول لـ هنزه. قُدمت أول مرة في هامبورغ في 22 أيار عام 1960. وضع نصها، المأخوذ عن كلايست، إينغبورغ باكمان.

الأدوار الرئيسية : الأمير فريدريش «bar»، ناتالي «sop»، ناخب براندنبورغ «ten».

قصة الأوبرا : فيهربلّين وبرلين، نحو عام 1675.

الأمير فريدريش قائد سلاح الفرسان شاعر وحالم، وله الفضل في انتصار براندنبورغ العسكري. ومع ذلك يدينه الناخب* ويُحكم عليه بالموت بسبب عصيانه الأوامر العسكرية. يرضى فريدريش بالحكم، وعندما يرفض التماس الرحمة لأنه يرى الحكم عادلاً، يعفى عنه ويحظى بمحبوبته ناتالي.

Procida – دور «bass» في اوبرا صلاة الصقليين لـــ فيردي. هو طبيب صقيلي متحمس في الدفاع عن وطنه.

Prodigal Son , The

– الابن المبذر

*الناخب: أحد الأمراء الجرمان المؤهلين لاختيار رأس الإمبراطورية الرومانية المقدسة. (المورد)

أوبرا من فصل واحد لـ بريتين. قُدمت أول مرة في أورفورد في 10 حزيران عام 1968. وضع نصها، المأخوذ من إنجيل لوقا، ويليام بلومر.

هي الأمثولة الكنسية الثالثة لـ بريتين، وهي تلحين مُحكم لقصة شهيرة من الكتاب المقدس.

Prompter ـ الملقن

على خشبة مسرح دار الأوبرا يساعد الملقن المؤدين عن طريق تذكيرهم بالكلمات الافتتاحية لكل فقرة سلفاً قبل بضع ثوان. وفي مسارح دور الأوبرا الإيطالية يلعب الملقن دوراً في توصيل ضربة يد قائد الأوركسترا التي يراها في مرآة (الآن في مينتور تلفزيوني) إلى المغنين على المسرح.

Prophète , Le ـ النبي

أوبرا من خمسـة فصـول لـ مايربير. قُدمت أول مرة فـي بـاريـس فـي 16 نيسـان عام 1849. وضـع نصها يوجين سكريب.

الأدوار الرئيسـية : جان دو لـيـدن «ten»، بـيـرث «sop»، فيديه «mezzo»، كـونـت أوبرتـال «bar»، زاكارياس «bass».

قصـة الأوبرا : يعطل كونت أوبرتال حاكم دوردريشت زواج جـان دو ليـدن من بيرث، يـدفعـه إلى ذلـك رغبتـه في أن تكون لـه، ثم يعمـد إلى خطفهـا؛ تـنـجـح بـيرث في الفرار وتـعـود إلى جـان، لكن أوبرتـال يهـدد بقتل والدة جـان إن لم تعـد بيرث. يرضـخ جـان للتهـديـد، وسـعياً منه للانتقام من أوبرتال ينضم إلى جماعة

الـــــــ «Anabaptists*». ينادى بـــ جان نبي الله، ويـدعو إلى العصـــيـان الدموي، ويُتوج إمبراطوراً، تعتقـد والدته فيديه التي آل حـالهـا إلى الفقر بـأن النبي قتـل ابنهـا، لكنهـا تـتبينـه لحظـة التتويج؛ يجبرهـا جـان على إنكـار أمومته خشية من غضب تـابعيـه الـذين يعـدونـه سماوياً ذا طبيعة أسمى من البشـــر. يقـابل جان أمه ســراً وتقنعه بالتوبة. تلحق بهمـا بيرث؛ فقـد هربـت من أوبرتـال ثانية، وعندما تعلم بـــ (موت) جـان تضـــرم النـار في القصـــر لتقضـــي على النبي الـذي تعتقـد بـأنـه قتل حبيبها. يصـل كابتن ويخبر جـان بـأن أعوانـه خانوه. وعندما تكتشـــف بيرث أن النبي وجان هما

* Anabaptists: أعضاء في طائفة بروتستانتية نشـــأت في أوروبـا بعيد عـام 1520 وتميزت بالشروط القاسية التي وضعتها لعضوية الكنيسة، وإصـــرارها على إعادة تعميد البـالغين ورفض عماد الأطفال. (المورد)

شخص واحد تقتل نفسها. ويختار جان وأمه الموت مع أعضاء الطائفة في القصر المحترق.

بُنيت الأوبرا على حدث تاريخي جرى خلال انتفاضة الـ أناباتيست في القرن السادس عشر عندما توج جان نيوكيلزون (1509– 1536) نفسه في مونستر. حازت النجاح في القرن التاسع عشر، والآن نادراً ما تُقدم.

Prosdocimo – دور «bar» في أوبرا تركي في إيطاليا لـ روسيني. هو شاعر.

Prova generale – تجربة عامة (بالإيطالية)

تجربة العرض النهائية للأوبرا كما لو أنها تعرض أمام الجمهور، بالملابس والديكور والإضاءة... إلخ.

Prozess , Der ـ المحاكمة

أوبرا من فصـلين للمؤلف النمســوي غوتفريد فون آينم. قُدمت أول مرة في سالزبورغ في 17 آب عام 1953. وضــع نصــها، المـأخوذ عن فرانز كافكا، بوريس بلاخر وهاينز فون كرامر.

هي واحـدة من أفضــل أعمـال آينم، وقد حظيت بنجاح كبير في ألمانيا.

Prus , Jaroslav – دور «bar» في أوبرا قضــية ماكروبولس لــ ياناتشيك. هو والد يانيك.

Publius- دور «bass» في أوبـرا رأفـة تـيـتـو لــ موتسارت. هو قائد المئة الروماني.

Punch and Judy

ـ بانش وجودي

أوبرا من فصل واحد للمؤلف البريطاني هاريسون بيرتويستل. قُدمت أول مرة في أدنبره في 8 حزيران عام 1968، وضع نصها ستيفان بروسلين.

هي الأوبرا الأولى لـ بيرتويستل وتدور حول موضوع عنف.

Puritani di Scozia , l

ـ بيوريتانيّو اسكتلندا

أوبرا من ثلاثة فصول لـ بيلّيني. قُدمت أول مرة في باريس في 25 كانون الثاني عام 1835. وضع نصها، المأخوذ عن جاك أنسيلوت وكزافييه بونيفاس سانتيه، كارلو بيبولي.

الأدوار الرئيسية : إلفيرا «sop»، أرتورو «ten»، ريكاردو «bar»، جيورجيو «bass»، إينريكيتا

«mezzo»، غوالتييرو «bass».

قصة الأوبرا : بلايموث، منتصف القرن السابع عشر.

كان الحاكم البيوريتاني غوالتييرو وعد ريتشارد فورث بيد ابنته إلفيرا، لكن إلفيرا تحب اللورد آرثر تالبوت. في يوم الزفاف يحصل آرثر على جواز مرور لمغادرة القلعة مع عروسه إلفيرا. يكتشف آرثر بأن هنرييتا أرملة تشارلز الأول قد أخذت أسيرة في القلعة، فيستخدم جواز مروره لكي يمكنها من الفرار، بعد أن تتنكر بلباس إلفيرا الزفافي. ريتشارد يشاهد آرثر مغادراً القلعة مع امرأة أخرى، وعندما تقف إلفيرا على ما حدث تفقد عقلها. يعود آرثر لرؤية إلفيرا فيعتقل ويحكم عليه بالموت. لكن ترد أخبار تحمل نبأ انتصار البيوريتانيين الذي

يتبعه عفو عام على جميع السجناء. تسترد إلفيرا صحتها العقلية ويلتئم شمل الزوجين.

هي آخر أوبرا لـ بيلّيني وواحدة من أعماله الرائعة.

Pygmalion ـ بيغماليون

أوبرا-باليه من فصل واحد لـ رامو. قُدمت أول مرة في باريس في 27 آب عام 1748. وضع نصها، المأخوذ عن هودار دو لاموت، بالوت دو سافوت.

الأدوار الرئيسية : بيغماليون «ten»، سيفيز «sop»، حُب «sop»، تمثال «sop».

قصة الأوبرا : يقع النحات بيغماليون في حب تمثال امرأة كان قد ابتدعه. يرفض حب سيفيز وتدب الحياة في التمثال بفعل الحب. يأخذ بيغماليون يدها وتقع في حبه، يستدعي الحب إلاهات

الحُســن الثلاثة، اللواتي يعلّمن التمثال الرقص.

مـا زالـت تُقـدم بين وقت وآخر.

Pylade – دور «ten» في أوبرا إيفجينيا في توريد لـ غــلــوك. هــو مــرافــق أوريستس.