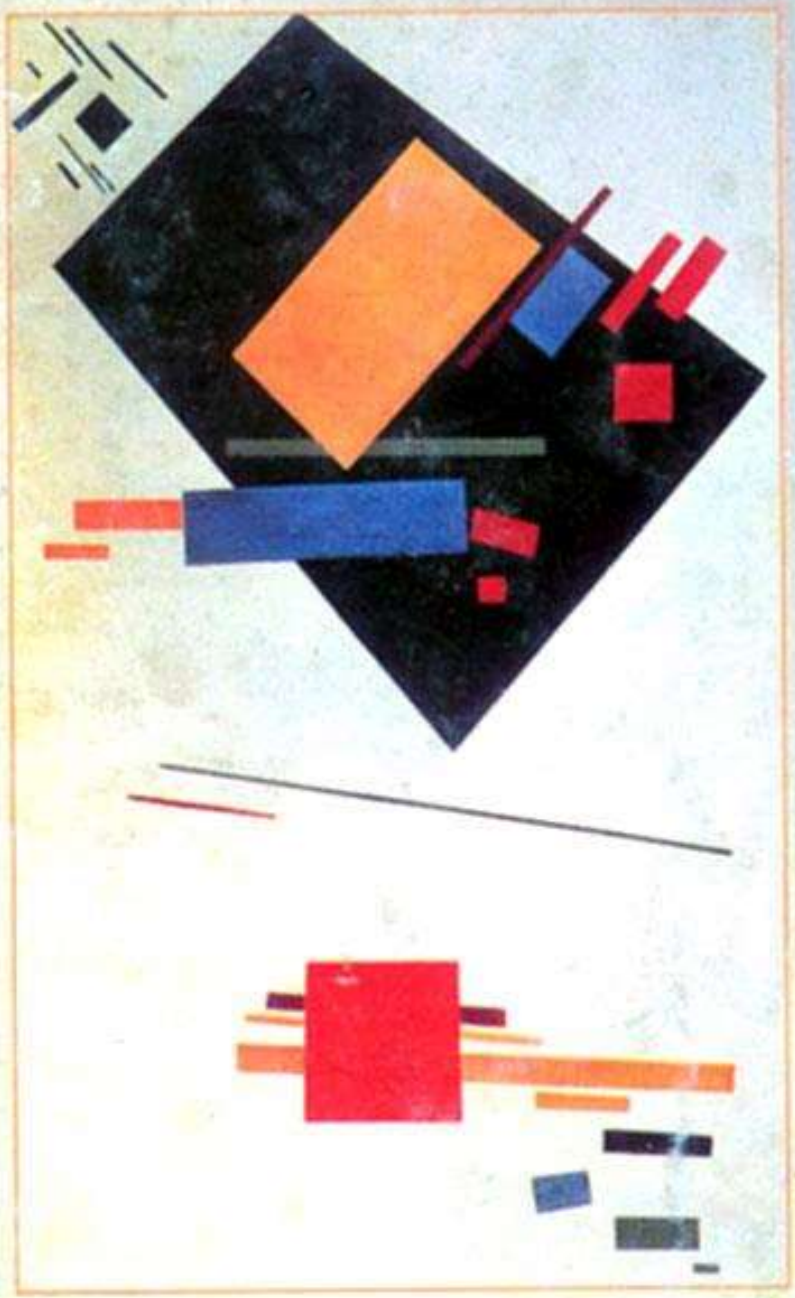
أكاديمية الفنون
ACADEMY OF ARTS

الفن المعاصر

مجلة فصلية متخصصة تترجم الجديد فى الفنون المعاصرة والثقافة

CONTEMPORARY ART MAGAZINE- REVUE D'ART CONTEMPORAIN



ريتشارد ششنر :
التثاقف المسرحى

أنچيلا ماكروبى :
الثقافة الشعبية بعد الحداثة

بيير انطوان كوتون :
الصوت فى السينما

مارى كلير موسى :
طرق التجديد الموسيقى

داريل تشن:
التعددية الثقافية وأقنعتها

ميشيل أورن:
نهاية التاريخ الثقافى

العدد الأول - صيف ٢٠٠٠

لوحة الغلاف «الصعود إلى أعلى» (١٩١٥) للفنان كاسيمير ماليفيتش (١٨٧٨-١٩٣٥)

الفن المعاصر

مجلة علمية محكمة
تصدرها أكاديمية الفنون

الفن المعاصر

رئيس التحرير — أ. د. فوزى فهمى

مدير التحرير — د. وائل غالى

المشرف الفنى — عادل السيوى

سكرتارية التحرير — د. محمد مهران

عادل عبدالحميد

مستشارو التحرير

أ.د. سمحة الخولى

أ. سعد أردش

أ. توفيق صالح

أ.د. نبيل راغب

أ.د. رتيبة الحفنى

أ. د. صلاح قنصوه

أ. صفوت كمال

هيئة التحرير

أعضاء هيئة التدريس لأقسام اللغات بمركز اللغات والترجمة بالأكاديمية

المحتويات

كلمة الأستاذ / فاروق حسنى وزير الثقافة ٤

كلمة التحرير : مجلة "الفن المعاصر" فى ثوبها الجديد ٥

مسرح

*علامات التجدد المسرحى بقلم: سوزان ملروز ترجمة: د. ايمان حجازى مراجعة: أ. د. نبيل راغب ٩

*شهادة فى التثاقف المسرحى بقلم: ريتشارد ششنر ترجمة : سامح فكرى مراجعة : أ.د. نهاد صليحة ٣٧

موسيقى

* الأوبرا فى القرن العشرين بقلم: ليسلى أورى ترجمة : د. عزة سدين مراجعة : أ.د. سمحة الخولى ٥١

* الطرق البارعة فى التجديد الموسيقى بقلم: مارى كلير موس ترجمة: سها نجم مراجعة : أ.د. منيرة عيسى ٧٩

سينما

* الصوت فى السينما بقلم: بيير انطوان كوتزن ترجمة: د. فيفى فريد مكسيميوس مراجعة : أ.د. عثمان لطفى ٩٥

* فن الفيديو والأداء بقلم: نوربرتس بيرينجر ترجمة:د. سحر فراج مراجعة : أ.د. هشام أبو النصر ١٠٥

* شهادة أكيرا كوروساوا: بقلم: ألدو كاسوتى ترجمة: أمانى فوزى حبشى مراجعة : أ. سعد أردش ١٣٣

رقص

* رقص البوب: الحاضر المتاح بقلم : مارشيا ب. سيجل ترجمة: ناهد عبد الوهاب مراجعة: أ.د. ماجدة عز ١٤٥

فنون شعبية

* مابعد الحداثة والثقافة الشعبية بقلم: أنجيلا ماكروبى ترجمة: د. منى سلام مراجعة : أ.د. محمد الجوهرى ١٥٥

النظرية الثقافية

* التعددية الثقافية وأقنعتها: بقلم: داريل تشن ترجمة: أ.د. أمين الرياط مراجعة : أ.د. عبد الحميد أبراهيم حسين ١٧٥

* نهاية التاريخ الثقافى بقلم: مشيل أورن ترجمة: د. محمد لطفى نوفل مراجعة : د. أمين الرياط ١٩٣

* البحث عن المعنى فى عالم فقد المعنى بقلم: إرنست بلوخ ترجمة: حنان معوض مراجعة : أ.د. حامد لطانم ٢١١

مصطلحات

* الهرمنيوطيقا ترجمة: س . ف مراجعة : أ.د. صلاح قنصوه ٢٢٧

افتتاحية

لعلها لأول مرة فى مصر تصدر مجلة تختص بترجمة الدراسات والابحاث عن الفنون العالمية، لتنقل من اللغات الأصلية ما أمكنها ذلك الى لغتنا العربية مسرحًا ونقدًا وسينما وفنًا تشكيليًا ورقصًا وموسيقى وفنًا شعبيًا، وكل مايصنع الفنون أو تصنعه الفنون. ايمانًا بجدوى تفاعل الثقافات وبأهمية هذا بالنسبة للثقافة المصرية الراهنة واجتناب غربتها أو عزلتها أو جمودها ولنستطيع أن ننطلق الى أفاق جديدة. وبالطبع فإن هذه المجلة لا تلغى دور الترجمة فى ماعداها من الصحف والمجلات الثقافية. وانما توسع ساحته وتستكمل ماينقصه ويرتبط بمجالات تخصص الأكاديمية سعيًا الى اعادة صلة ثقافية بين اللغة العربية والفنون والعلوم المعاصرة.

فاروق حسنى

وزير الثقافه

كلمة التحرير

لعلها لأول مرة -في مصر- تريد مجلة الفن المعاصر لنفسها الاختصاص الخيرٌ في ترجمة الفنون. لتكون وقفا علي الفنون العالمية. تلم بها أحيانا وتطمح إلي الإحاطة بها تارة أخري. وهي، في جميع حالاتها، إنما تريد أن تنقل -من اللغات الأصلية ما أمكنها ذلك- إلي لغتنا العربية مسرحاً ونقداً وسينما وفناً تشكيلياً ورقصاً وموسيقي وفناً شعبياً، وكل ما يصنع الفنون أو تصنعه الفنون، إيمانا بجدوي تفاعل الثقافات وبأهمية هذا بالنسبة للثقافة المصرية الراهنة واجتناب غربتها أو عزلتها أو جمودها، ولتستطيع أن تنطلق في آفاق جديدة.

وبالطبع فان هذه المجلة، علي ماترنو إليه، لا تلغي دور الترجمة في ماعداها من الصحف والمجلات الثقافية. لانه لا يمكن لها بحجمها أو بإمكانياتها المادية أن تغطي كل ماتود عطاءه، أو كل مايجب إعطاؤه. ولكن الامر الذي يظل عليها أن تكتسبه هو ثقة القارئ بدقة مايقرأ، وبعلمية الموضوعات المختارة، ومدي تأثيرها الفني والإنساني.

ولا شك أن هذه المدرسة التي تريد هذه المجلة أن تضع أسسها، أو التي يفرضها عليها واقع عملها، هو امتداد متطور لعمل الترجمة في أكاديمية الفنون الذي كان قد بدأ قبل نحو عشر سنوات.

وليس يخفي أن الثقافة والترجمة ممارستان متمايزتان فيما بينهما، اذ لكل منهما شرائطه المعرفية وضوابطه العلمية، بحيث تجوز الثقافة بدون ترجمة كما تجوز الترجمة بدون الثقافة. إلا أن الممارستين، علي تمايزهما، ظلتا تجتمعان في الحال وتلتقيان في المآل، حتي كأن الترجمة هي الوسيلة الأنجح إلي الثقافة، وكأن الثقافة هي الثمرة الأنفع إلي الترجمة.

إلا أن الفن لم يعد وقفًا علي لغة واحدة تنقل ثقافة واحدة أو تجمع بين أفراد مجتمع واحد، بل صارت ملكا مشاعا بين لغات متباينة تحمل مدارك متفاوتة، وتتكلمها مجتمعات متباعدة. وحيثما تتقرر المباينة، قد تتعثر الإبانة.

فاللسان الذي يختلف عن غيره من الألسنة من وجوه مخصوصة، يخفي عليها من وجوه أخري. فيكون الاختلاف اللغوي بذلك سببا في اختلاف المعني. ولما انقسمت الأمم الواحدة إلي شعوب مختلفة بتحول لسانها الواحد إلي ألسن متعددة، فقد صارت حاجة هذه الشعوب ماسة إلي التفاهم فيما بينها وإن كان هذا التفاهم المطلوب لا يضاهي التفاهم بين أفراد الشعب

الواحد. فهذا تفاهم قريب ييسره الإجتماع علي لغة مشتركة. وذلك تفاهم بعيد يفترضه الاختلاف بين لغات متباينة في مبانيها ومعانيها.

لذلك عدَّ البعض الترجمة من أكبر أسباب التطويح بالكتّاب في متاهة الخطأ. إذ أنه كثيرا ما اتفق للواحد منهم أن يقدم علي استعمال الكلمة أو الجملة وهو لا يملك من الأدلة علي صحتها سوي كون فلان من الأجانب قد سبقه إلي استعمالها في كتابه.

وباستعراض مؤلفات اليونانيين المترجمة إلي العربية في القرن الثالث والرابع للهجرة، يتبين الاهتمام العظيم الذي اولاه الأسلاف القدامي للتراث اليوناني، إلي درجة أنهم نقلوا أمهات هذا الإنتاج وشروحه، ولم يغادروا شيئاً ذا قيمة كبيرة.

وأما الكتب والدوريات والمجلات التي تتولي الفن المعاصر ترجمتها بعد نحو مائتين سنة من إنشاء الألسن وبدء حركة الترجمة في مصر فهى من الفرنسية والإنجليزية والالمانية والإيطالية والإسبانية واليابانية والصينية وغيرها من لغات العالم إلي العربية. وهي تتصل بالمواد التي تدرس بأكاديمية الفنون. وتسعي المجلة إلي إعادة عقد صلة ثقافية بين العربية والفنون والعلوم المحدثة.

ولا شك أن ذلك سيستنفد جهداً وصبراً وطول مثابرة.

التحرير

موسیقی

الترجمه الحاليه هى للفصل الرابع عشر من كتاب "الأوبرا، تاريخ مختصر" *Opera, A Concise History*. تأليف ليسلى اورى [الطبعه الاولى، ١٩٧٢]، وروجع ونقح فى الطبعة المعتمدة فى هذه الترجمة (١٩٨٧) رودنى ميلنس. ولد ليزلى اورى Leslie Orrey فى يوركشاير فى ١٩٠٨. ومنذ ١٩٤٥ وحتى ١٩٦٩ عمل محاضرا ثم رئيسا لقسم الموسيقى فى كليه جولدسميث، بجامعه لندن. وقد قام بالتدريس ايضا كأستاذ زائر فى العديد من الجامعات الامريكيه. وألف كتبا عن الهارمونية، وبلينى Bellini، وجلوك Gluck، والموسيقى البروجرامية، وموسوعة عن الأوبرا. وتوفى عام ١٩٨١. ويعد رودنى ميلنس Rodney Milnes من نقاد الأوبرا المعروفين فى بريطانيا. وقد رأس تحرير مجلة الأوبرا منذ عام ١٩٨٦.

وينقسم كتاب "الأوبرا، تاريخ مختصر" *Opera, A Concise History*. الى اربعة عشرة فصلا مرتبة تاريخيا. الفصل الاول والثانى عن مونتفردى Montverdi وبدايات الأوبرا، ثم الأوبرا فى روما وڤينيسيا فى القرن السابع عشر. ثم ينتقل فى الفصل الثالث والرابع الى الأوبرا فى فرنسا بداية من لولى Lully وحتى الثورة، ثم الأوبرا فى انجلترا ابتداء من پيرسل Purcell وحتى آرن Arne. فى الفصل الخامس والسادس يتعرض لأنواع الأوبرا: الأوبرا الجاده *Seria* كأوبرا البلاط، والأوبرا الهزلية فى القرن الثامن عشر. ويخصص فصلا كاملا وهو الفصل السابع لأوبرات موتسارت Mozart. ثم يتعرض فى الفصل الثامن للأوبرا فى فترة مابعد الثورة فى فرنسا، وايطاليا وألمانيا. ويكمل فى الفصل التاسع عرض الأوبرا فى ايطاليا وفرنسا فى الفترة المتأخرة من القرن التاسع عشر. ويفرد فصلا كاملا هو الفصل العاشر عن ڤاجنر Wagner و"الدراما الموسيقية". ويليه فصل عن القومية فى الأوبرا فى انجلترا واسبانيا والسويد وأوروبا الشرقية. والفصل الثانى عشر عن الأوبرا فى العالم الجديد. والفصل الثالث عشر عن أنواع من التأليف نشأت عن الأوبرا منها "الأوبريت" *Operetta*، والمسرحية الموسيقية (الميوزيكال) *Musical* والمسرحية الموسيقية الهزلية. وأخيرا الفصل الرابع عشر وهو عن الأوبرا فى القرن العشرين، وهو موضوع ترجمتنا الحالية.*

---

* الهوامش ليست فى النص الاصلى، ولكنها من إضافه المترجمة.

الأوبرا فى القرن العشرين*

بقلم:ليسلى أورى - ترجمة:د. عزة مدين - مراجعة:أ.د. سمحه الخولى

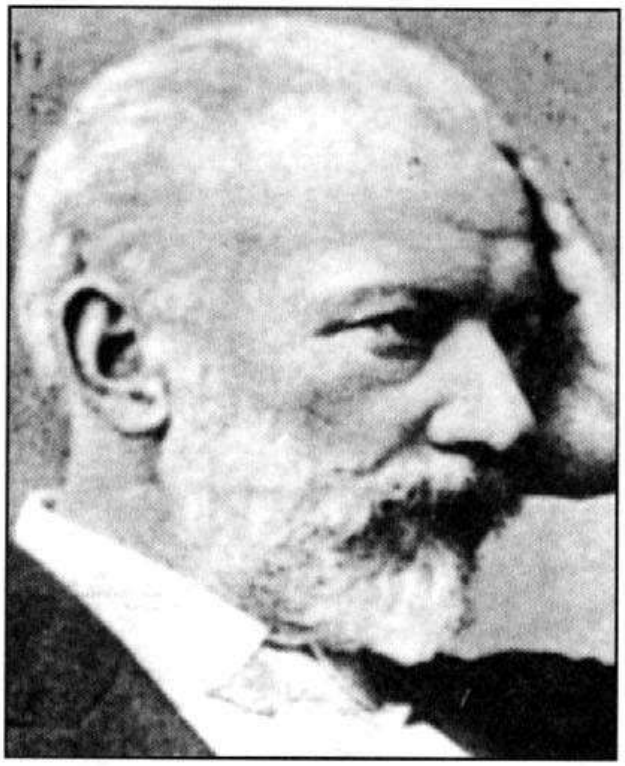
قال ديبوسى إن ڤاجنر[1] كان غروبا جميلا للشمس، أعتبر خطأ أنه شروق. وقد أبطأ المؤلفون عموما فى تخليص أنفسهم من تأثير ڤاجنر. وبدا التعليق السيمفونى المكون من نسيج من "الألحان الدالة" وكأنه وصفة أكيدة للنجاح، والتى كثيرا ماثبت أنها وصفة وهمية.إذ كانت تلك "الالحان الدالة" مثل شظايا سيف زيجفريد، فى حاجة إلى حرفى متمرس حاذق ليشكل منها وحده مترابطه.

وريتشارد شتراوس Strauss(١٨٦٤-١٩٤٩) هو المؤلف الموسيقى الوحيد الذى كان باستطاعته أن يبدع على نطاق ڤاجنر البطولى، وأن يتقبل مبادئه دون أن تطغى عليه. وتمدنا أوبرات شتراوس الخمسة عشر بخلاصة وافية من اتجاهات ونوايا موسيقى المسرح فى القرن العشرين. الأوبرا الاولى: "جونترام" *Guntram* (١٨٩٤) هى الوحيدة التى لها فكرة يمكن أن توصف "بالڤاجنرية"، وتقع أحداثها فى ألمانيا فى القرن الثالث عشر. والفكرة السائدة القوية فيها هى "الخلاص عن طريق الحب". وأوبرا "مجاعة النار" *Feuersnot* (١٩٠١) كوميديا يختلط فيها الرمز أوالمجاز *Alle-gory* مع النبرة الوعظية. وأوبرا "سالومى" *Salome* هى دراسة عام ١٩٠٥ فى الأنفس المرضية غير السوية. وقد احتفظت هذه الأوبرا بالشبه القريب من مسرحية أوسكار وايلد الناجحة بنفس الإسم، والتى كان

موتسارت في صباه

---

* هذه ترجمة الفصل الرابع عشر: *Opera in the Twentieth Century* من كتاب *A Concise History of Opera* لـ *Leslie Orrey*، *London*، عن Thames and Hudson.(1987).



تشايكو فيسكي

عرضها الأول فى باريس ١٨٩٤، وأعيد عرضها فى عدة مدن أوروبية، رغم بقاء عرضها محظورا فى لندن. وشهد عام ١٩٠٩ نتاج أول تعاون بين شتراوس وهوجو هوفمنستال[٢] Hofmannsthal وكانت أوبرا "إلكترا" *Elektra* -وكغيرها من الأوبرات الحديثه -مستلهمة من مجال دائم الخصوبة هو مجال الأساطير الاغريقية. وتعد أوبراه التالية "فارس الوردة" *Der Rosenkavalier* فى نظر الكثيرين تحفة شتراوس. وقد أراد كل من شتراوس وهوفمنستال أن تكون أوبرا موتسارتية الطابع، ويمكن بالفعل تتبع الشخصيات الرئيسية فيها وردها الى أنماط شخصيات كوميديا القرن الثامن عشر. ولكن المدونة الموسيقية لهذه الأوبرا غنية وغزيرة، على طريقة شتراوس المميزة، وبها تلميحات عديدة إلى القالسات الڤيناوية لعصر يوهان شتراوس.

وقد استوحى هوفمنستال أوبرا "آريادنى من جزيرة ناكسوس" *Ariadne auf Naxos* من مسرحية موليير "النبيل البورجوازى" *Le Bourgeois Gentilhomme*. وقد أصاب هذا النوع المختلط مابين مسرحية وأوبرا، جمهور العروض الأولى بحالة من الحيرة. إلا ان "آريادنى من جزيرة ناكسوس" قد وجدت مقلدين فى المسرح التجريبى فى الستينيات. وكذلك أصبحت رمزية أوبرا "سيدة بلا ظل" *Die Frau ohne Schatten* (١٩١٩) مصدرا لاستكشاف بعض المؤلفين الموسيقيين المتأخرين من أمثال مايكل تيپت Tippett فى أوبراه "زواج منتصف الصيف" *Midsummer Marriage*(١٩٥٥). وتعد أوبرا "أنترمتزو" *intermezzo* (١٩٢٤) شريحه شائقة من نوع ريبورتاچات السيرة الذاتية، وكان ذلك قبل أن تتحول مثل تلك الهزليات إلى موضة عن طريق التلفزيون . وتبع ذلك العودة إلى عالم الأساطير الإغريقية فى أوبرا "هيلينا المصريه" (١٩٢٨) *Die Ägyptische Helena* المثقلة بالمعنى، ثم تلتها أوبرا "أرابيلا" *Arabella* (١٩٣٣) وهى نوع من كوميديا الصالونات الڤيناوية. وتتخذ أوبرا "المرأه الصامته" *Die schweigsame Frau* (١٩٣٥) من مسرحية بن چونسون "إپيكونه" *Epicoene* منطلقا لها. وقد كتب ستيفان زڤايج Zweig نصها الأوبرالى لأن هوفمنستال كان قد توفى عام ١٩٢٩. وأصبح زڤايج بوصول النازيين إلى الحكم شخصا غير

ألبان بيرج

مرغوب فيه، فكتب چوزيف جريجور Gregor نصوص الأوبرات الثلاثة التالية لشتراوس: "يوم السلام" *Friedenstag* (١٩٣٨) وهى أوبرا سياسية-عسكرية تدين العقليات العسكرية، فى حين عمد جريجور فى أوبرا "دافنى" *Daphne* (١٩٣٨) لأن يقدم "قصة تصالح الإنسان مع الطبيعة، وهى النظير الأسطورى لفكرة تصالح الانسان مع الانسان فى أوبرا السلام".(٣) وأوبرا "حب داناى" *Die Liebe Der Danae* (عرضت ١٩٥٢، وإن كانت قد كتبت قبل ذلك التاريخ بفترة) وهى تبرز الفراغ الناجم عن مادية العصور الحديثة، فى حين أن شتراوس فى أوبراه الاخيرة "نزوة" (كابريتشيو) *Capriccio* (١٩٤٢) إنطلق هو وكليمنس كراوس Kraus كاتب نص الأوبرا (وقائد الاوركسترا) فى مناقشات فلسفية حول العلاقة بين الكلمات والموسيقى فى الأوبرا.

وكان كل هذا التنوع بين تراجيديا وكوميديا ورمزية وفضائل وسخرية عند شتراوس يفوق بلا شك مايمكن لفنان واحد القيام به بسهولة. وانه لمن الدلائل على حيوية أوبرا القرن العشرين أن تقدم لنا مثل هذه المحاور وغيرها بشكل يسهل تقبله فى دور الأوبرا. ومن الشائق أن نشير الى التحسن المستمر بعد وفاة شتراوس تجاه تذوق أوبراته التالية لأوبرا "فارس الوردة"، والتى كان العديد منها قد أسئ فهمه عند عرضه لأول مرة.

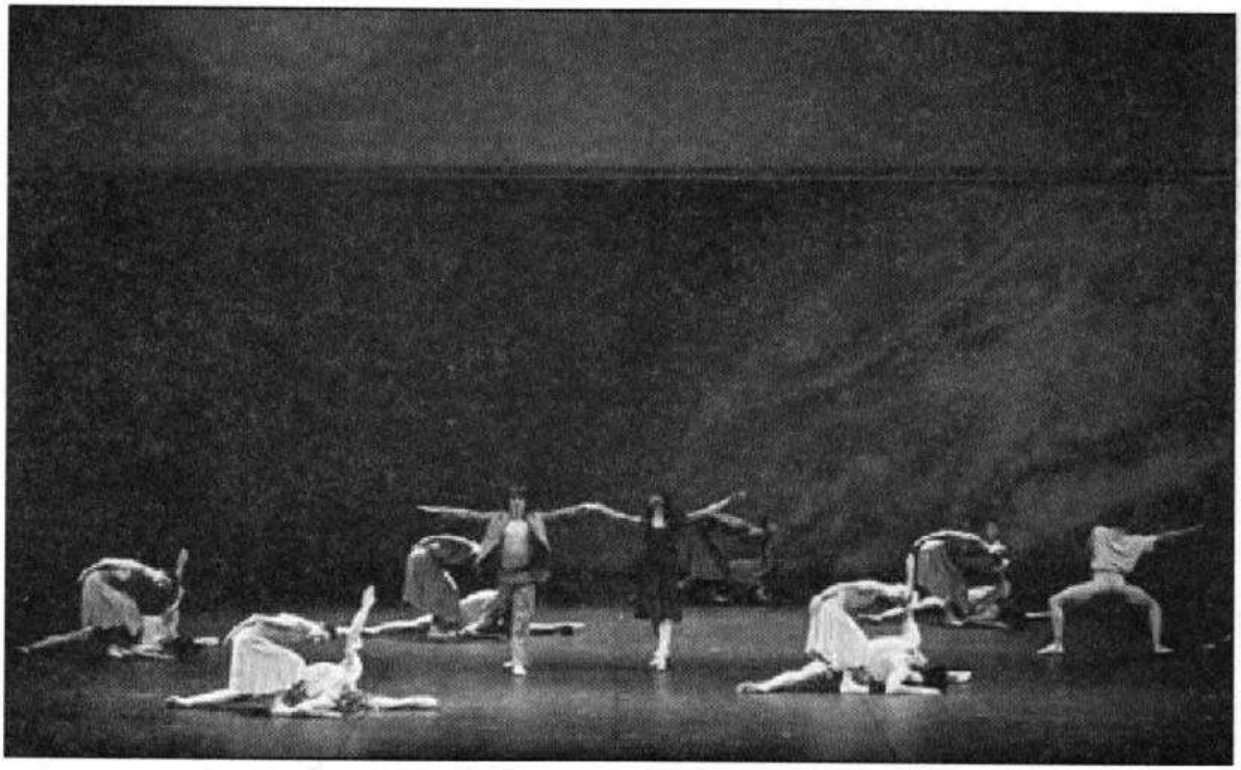
على كل، فقد كان من المستحيل أن يظل المسرح الغنائى غير عابئ بالمسرح "الجديد" عند إبسن وبرنارد شو وتشيكوف ودانونتسيو ويتس وهوفمنستال وميترلينك وغيرهم. فقد تمردوا -كل بطريقته المميزة- على النزعة الطبيعية التقليدية وعلى نزعة التبرير والتجسيد ex-ternalization الخاصه بمسرح القرن التاسع عشر، وبحثوا بدلاً عنها عن دوافع داخلية، وعن حقائق خلف الواجهة. وقد قام كثيرون منهم بإحياء الدراما الشعرية، وسعوا الى تجربة تكتسب ثرائها من خلال الرمزية ومن خلال قدرات إيحائية ضمنية للغه.

وتستطيع الموسيقى أن تضفى الكثير من المغزى لهذه المجالات الدرامية والشعرية. وخير برهان على ذلك أوبرا ديبوسى Debussy "بلياس وميليزاند" *Pelléas et Mélisande*

(١٩٠٢). فتلحينها الموسيقى يكاد يكون مطابقا تقريبا لمسرحية موريس ميترلينك -والذى وجدت أعماله طريقها كموضوعات الى مالايقل عن اثنتى عشرة من الأوبرات. وقد حافظ ديبوسى على بناء مسرحية ميترلينك المكون من مشاهد منفصلة ومميزة، ولكنه جعل الموسيقى ملحنة تلحينا متجددا لا نهائيا طوال النص the com-posed .[٤] وتُعتبر مدونة ديبوسى الموسيقية فى هذه الأوبرا بلورة فريدة لروح ڤاجنر، وإن كانت تقدم ناتجا جديدا أكثر صفاء وابتعادا عن الخشونة أو المبالغة المفرطة. ولذلك تعد أوبرا "بلياس وميليزاند" بالنسبة للكثيرين تجسيدا لحلم "الدراما من خلال الموسيقى" Drama Through Music وهو الحلم الذى راود اعضاء الكاميراتا الفلورنتينيه.[٥]

آنتون فون فيبرن

ولم يكن فى وسع الفنون كذلك أن تتجاهل موضة الإهتمام الجديد بعلم النفس، فقد نشر سيجموند فرويد كتابه "تفسير الأحلام" فى عام ١٨٩٥، ولم يقم بأكثر من تحديد ما كان يحدسه الفنان الخلاق دائما ألا وهو طغيان اللاوعى على الوعى. و قيمة تفسير الموسيقى للحالات النفسية غير السوية متعارف عليه منذ أن عزف داود لشاؤول.[٦] ولكن أصبح على الموسيقى الآن بامكانياتها المتزايدة أن تكشف وتسلط الاضواء على مثل تلك الحالات "غير الطبيعيه"، والتى كان علم النفس يوحى بأن حدتها وعدم طبيعيتها أقل مما كان مفترضا من قبل. فشخصية سالومى المنذرة التوهج [الرهيبة] عند أوسكار وايلد، تزداد حدة فى معالجة شتراوس الموسيقية لها الى درجة تكاد تثير النفور. وبتقدم سنوات القرن العشرين نجد الموسيقى تستخدم تقنيات جديدة، وأحيانا تقنيات لم تسبق تجربتها من قبل فى محاولاتها لكشف مستور الأغوار الدفينة للعقل البشرى والأمثلة على ذلك كثيرة من أوبرا "قصر ذى اللحية الزرقاء" *Blue Birds Castle* من موسيقى بارتوك Bartok (أتم تأليفها فى ١٩١١ ولكن لم تعرض حتى ١٩١٨)، وأوبرا "بيت الموتى" *The House of the Dead* من تأليف ياناتشيك Janácek وأوبرا [إنفلات الزمام][٧] *The Turn of the Screw* تأليف بريتن Britten (والتى عرضت فى ڤينيسيا ١٩٥٤).



أوبرا جلوك

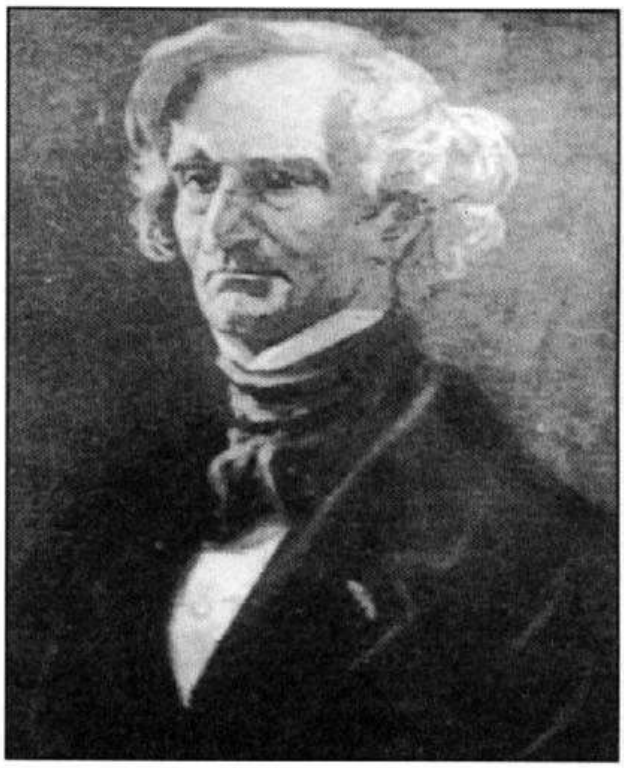
وضمن هذا النوع من الأوبرات، هناك على الأقل حالة واحدة بعينها هى أوبرا "ڤوتسيك" *Wozzeck* موسيقى آلبان بيرج Alban Berg (برلين ١٩٢٥) وتعد تحفة فنية لا يختلف عليها إثنان، وهذه الأوبرا مستوحاة من مسرحية عبقرية كتبها فى القرن التاسع عشر جيورج بوشنر Buchner-والذى جاء موته المبكر فى ١٨٣٧(عن عمر يناهز أربعة وعشرين عاما) ليحرم ألمانيا من واحد من أكثر كتابها المسرحيين موهبة. وأما القصة فلا يمكن أن تكون أكثر نفيا وعداء للبطولة وكل ما هو بطولى مما هى عليه: فبطلها ڤوتسيك الغبى هو ضحية دائمة لسادية رئيسة ولسخريتة، كما تؤدى به الإهانات التى يتعرض لها على يد الطبيب الضابط نصف المعتوه، ثم الضابط الوسيم فى النهاية إلى قتل امرأته الساقطة مارى بسبب الغيرة. ويموت هو ميتة حقيرة منتحرا بالغرق. وفى هذه الأوبرا تتكون موسيقى بيرج من تركيبة من التقنيات اللاتونالية والتقليدية والتى تضم فى طياتها هذه الشريحة من الحياة المثيرة للشفقة معبرة عنها بحنو وتعاطف متسامى. وقد ترك بيرج عند وفاته فى ١٩٣٥ أوبراه الثانية "لولو" *Lulu* دون أن يتمها، وحرمت أرملته تنفيذ تحقيق مدونة الفصل الثالث القصيرة، إلا أن فريدريش تسيرها Cerha أكمل هذه التحفة "التعبيرية" expressionist بعد وفاتها. وعرضت "لولو" بنجاح لأول مرة عام ١٩٧٩.

ولقد كان بيرج تلميذا وصديقا لأرنولد شونبرج Schoenberg (١٨٧٤-١٩٥١). وكما هو متوقع، لم يكن شونبرج تقليديا ممتثلا بأى حال، وخاصة إذا أخذنا فى عين الاعتبار

طبيعة مزاجه وخلفيته الثقافية فى ڤيينا التى عاش فيها فرويد وكاندينسكى وكافكا وكوكوشكا، والأوبراتان الأولتان لشونبرج كانتا غير تقليديتين فى الصياغة والأسلوب والمادة، فكل واحدة منهما تستغرق أقل من نصف ساعة. فمثلا فى أوبرا "أنتظار" *Erwartung*(كتبت ١٩٠٩ ولم يتم عرضها حتى ١٩٢٤) نجد فيها شخصية واحدة نسائية. أما أوبراه "اليد المحظوظة" [اليد المفضلة]*Die glückliche Hand* وترجع لنفس الفترة ولم تعرض كذلك حتى ١٩٢٤، فيها دور غنائى واحد لصوت رجل ودوران يؤديان بالايماء *mime*وكورس. وتستكشف الأوبرتان حالات ذهنية كما هو الحال فى أوبرا بارتوك المعاصرة لهما "قصر ذو اللحية الزرقاء".

بول هنديميت

و كانت موسيقى شونبرج قد فقدت كل اتصال حتى بالتونالية الحرة فى أوبرا تريستان وإزولده عند ڤاجنر وحتى فى عمل شونبرج ذاته القصيد السيمفونى "ليلة التجلى" *Verklärte Nacht*. لانه سرعان ما قام شونبرج بابتكار نظامه الخاص فى التأليف الموسيقى القائم على الإثنى عشرة نغمة[٨] والذى ارتبط بإسمه، ويطلق عليه الموسيقى الديدوكافونيه dodecaphonic او "موسيقى صفوف الاصوات" serialism وقد اقتصر هذا النظام فى التأليف أو على الاقل تمركز فى البداية على مجموعة المؤلفين المحيطين بشونبرج فى ڤيينا وهم برج وكچينيك Krenek وڤيبرن Webern وڤيليش Wellesz. ثم استخدمت الديدوكافونية أو"موسيقى صفوف الأصوات" بتوسع بعد الحرب العالمية الثانية. ولكن بدأ تأثيرها فى الانحسار فى ختام الستينيات. وجرب شونبرج فى عام ١٩٣٠ هذه التقنيه فى التأليف فى أوبراه الكوميدية "من اليوم للغد" *Von Heute auf Morgen*وهى عبارة عن مشادات خفيفه بين زوجين تنتهى نهاية سعيدة. وفى خلال عمله فى أوبرا "من اليوم للغد" كان قد بدأ بالفعل العمل فى أوبراه العظيمة "موسى وهارون" *Moses und Aron*، وهى الأوبرا التى ظلت غير مكتملة عند وفاته ولم تعرض إلا عام ١٩٥٧. والمحور الرئيسى فى نصها الأوبرالى والذى كتبه شونبرج نفسه، موضوعه فلسفى يتعرض للهوة السحيقة الفاصلة بين المثاليات التى لاتهاون فيها عند موسى النبى الملهم، والتحريفات التى لا مناص منها والناجمة عن محاولات هارون الناطق بلسان الجماعة فى تبليغ الرسالة وتطبيقها وجعلها فى متناول ادراك العامة.

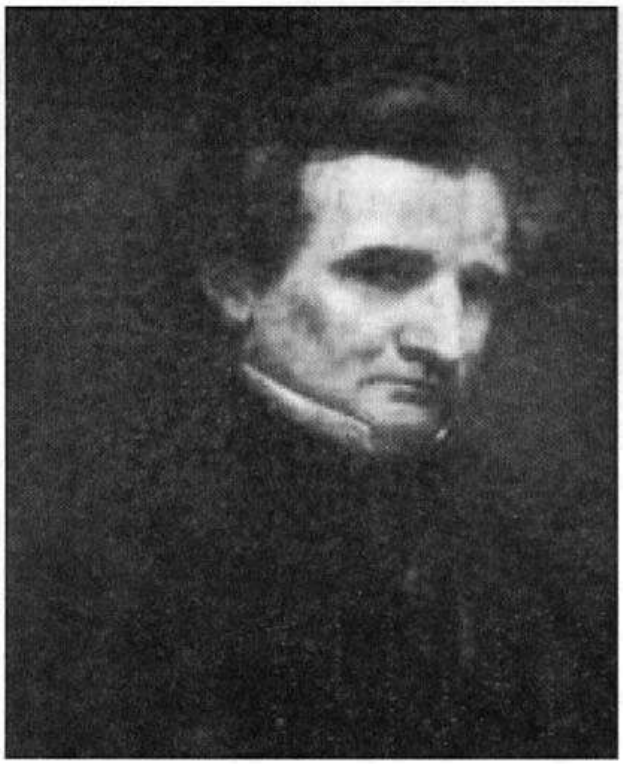


برليوز

وفى حين عمل كل من شتراوس وبيرج وشونبرج من خلال تقاليد ألمانية، وأغلبها ڤاجنرية من القرن التاسع عشر فقد تمرد مؤلفون آخرون على هذا النوع من الموسيقى التى يهيمن عليها الأوركسترا والملحنة باستمرارية من البداية إلى النهاية. وكان رائد هذا التمرد إيجور ستراڤنسكى Stravinsky (١٨٨٢-١٩٧١) المؤلف ذو العقلية المستقلة. وقام هو ذاته بعد أن كتب الباليهات التى يسهل تصنيفها مثل "عصفور النار" *Fire Bird* و"پتروشكا" *Petrushka.* و"قربان الربيع" *Rite of Spring* بتقديم أعمال للمسرح يصعب تصنيفها مثل "الثعلب" *Renard* والتى كتبت بين ١٩١٦ و١٩١٧ووصفها بأنها "حكاية هزلية ساخرة لتغنى وتمثل" *bur-lesque tale*. وكذلك "قصة جندى" *A Soldier's Tale* (١٩١٨) "مشاهد تُقرأ وتُمثل وتُرقص". وفى هذا العمل الأخير كانت هناك أجزاء من النص تُلقى على نحو موقع شبه مُغنى، وكان الأوركسترا يعد خلفية لهذا الالقاء فى أسلوب يذكرنا بالميلودراما فى القرن الثامن عشر. (والأوركسترا صغير يتألف من ثمانيه عازفين فقط، وقد انتقل به من مكانه الآمن المبهم فى الحفرة الى وميض المسرح). وقدم ستراڤنسكى بعدها بسنوات قليلة عمله "أوديب ملكا" *Oedipus Rex* (١٩٢٧) وهو اندماج بين الأوبرا والاوراتوريو، يغنى باللغه اللاتينيه. ولعل "أوديب ملكا" مدين لعمل هونيجر "الملك داوود" (١٩٢١) ولا شك أننا نستطيع تتبع أصول لذلك العمل فى بعض أنواع التأليف الفرنسية المختلطة مثل عمل بيرليوز Berlioz "لعنة فاوست" *La Damnation de Faust* (والذى وُصف بأنه "اسطوره دراميه") كما قد نجد أصولا مشابهة فى التجارب المثيرة عند فيليسيان داڤيد Félicien David فى يافث *Jephté* لمونتكلير وكذلك فى الأوراتوريو الإيطالى الدرامى.

عندما كتب ستراڤنسكى عام ١٩٥١ أوبرا طويلة مميزة بعنوان " نهاية داعر" *The Rakes Progress* لم يتجاهل التقنيات السائدة عندئذ مثل اللاتونالية أو "صفوف الأصوات فحسب، بل تجنب كذلك التعقيدات الكروماتية، والنمو البنائى العضوى المؤدى الى فصول كاملة وتجنب هيمنة الاوركسترا والتى كانت كلها من تراث القرن التاسع عشر، واستخدم بدلا من ذلك أسلوبه الخاص فى الدياتونية وكتب أوبرا تعتمد "النمر" المنفصلة number opera

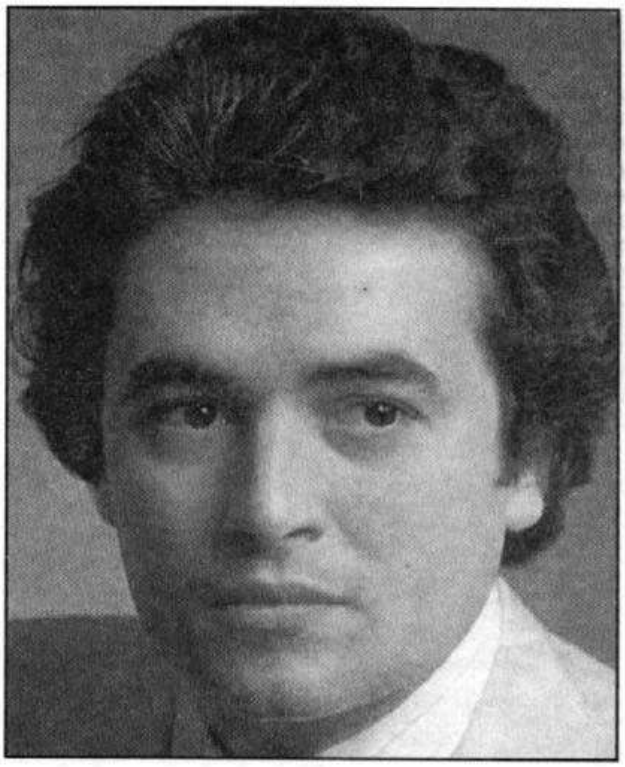
والتى كانت الآريات فيها [المفرد: آريا] تقدم بمصاحبة الأوركسترا بطريقة القرن الثامن عشر بعد أن أعاد ستراڤنسكى إستعمالها معدلة فى القرن العشرين. وكان ذلك مناسبًا بشكل ما لنص هذه الأوبرا والذى قام بكتابته آودن Auden وتشيستر كالمان Kallman واستوحياه من سلسلة لوحات المصور الانجليزى وليم هوجارث Hogarth الشهيرة المنشورة فى ١٧٣٥ وهو النص الذى اعتبره ستراڤنسكى نصا أوبراليا من أرقى ماكتب على الاطلاق.



برليوز

وحيرت الجمهور أعمال ستراڤنسكى التى أعقبت "قربان الربيع" مباشرة. فقد كانت أعمالاً تبدو مضادة لبلوغ الذروه [فى العمل الفنى] anti-climactic؛ واستبدلت فيها الأعمال واسعة النطاق المكثفة باعمال محدودة النطاق ذات طبيعة مقتصدة. وبدلا من أن يكتب لنا موسيقى للترفيه ،والسلوى ورفع المعنويات، نجده يسئ استخدام مواهبه فى إبداع أعمال من نوع "البرلسك "[السخرية] و"الحواديت الخياليه". وفى الوقت نفسه اتسمت موسيقاه بالصعوبة فى الأداء كما فى الاستماع اليها.(٩)

وظهر فى ألمانيا فى الفترة التالية للحرب العالمية الأولى جيل جديد من المؤلفين الموسيقين، الذين عكست أعمالهم الإحباط وشعور القلق العام المسيطر فى تلك الفترة، ولكنهم مع ذلك رفضوا تعقيدات الأوبرا التقليدية وفضلوا عليها تناولا اكثر بساطة. واتضح فى الاعمال التى كتبها برتولد بريخت Brecht وكورت ڤايل Weil " مثل أوبرا الثلاثة بنسات [ثلاثة تعريفة]" *The Three Penny Opera*(١٩٢٨)، و"صعود وسقوط مدينه ماهاجونى" *The Rise and Fall of the City of Mahogonny* (١٩٣٠) اتضح أسلوب يتعمد العداء للروح الأوبرالية، وحلت فيه عناصر شائعة مأخوذة من غناء الكاباريهات وقاعات الرقص محل خطابة وبلاغة rhetoric ڤاجنر وشتراوس. وعندما تسلم هتلر السلطه غادر ڤايل ألمانيا الى الولايات المتحدة، حيث لاقى نجاحاً ملحوظاً فى برودواى كمؤلف للمسرحيات الموسيقية *musicals*. وكان النمساوى إرنست كچينيك Krenek من اللاجئين للولايات المتحدة أيضًا، وكتبت العديد من أعماله على سبيل المثال "بكاء پالاس اثينه" *Pal-*



بليني

las Athene weint (١٩٥٥) باستعمال الدوديكافونية. ولكنه اكتسب شهرته أول الأمر بأوبرا "چونى بدأ اللعب" [دقى يامزيكه] Jonny Spielt Auf (١٩٢٧) والتى استخدم فيها لغه موسقى الجاز Jazz ربما للمره الأولى فى الأوبرا، وهى اللغه التى كانت تجتاح أوروبا بالفعل فى تلك الفتره.

وپول هيندميت Paul Hindemith (١٨٩٥-١٩٦٣) مؤلف موهوب آخر ممن اضطروا إلى ترك ألمانيا الهتلرية، ويضم إنتاجه أوبرا للاطفال باسم "إننا نبنى مدينة" *Wir bauen eine Stadt* (١٩٣١)، وهى نموذج احتذى به العديد من المؤلفين من ضمنهم آرون كوپلاند وبنيامين بريتن. وتتضمن مؤلفات هيندميت أوبراه الرائعة "كارديلاك" *Cardillac* (١٩٢٦، وروجعت عام١٩٥٢). وكانت تحفته أوبرا "ماتياس المصور" *Mathis der Mahler* (زيوريخ، ١٩٣٨) وهى آخر أوبرا كتبها فى ألمانيا قبل رحيله الى الولايات المتحده، ومحورها وشخصيتها الرئيسية المصور "ماتياس جرونيڤالد". وهى تناقش مشكلة الفنان والمجتمع. وقد قام هيندميت بكتابة النص الأوبرالى بنفسه. والخلاصة التى توصل اليها هى أن أفضل خدمة يقوم بها الفنان لمجتمعه أن يهب نفسه كلية لفنه فقط. وهى خلاصة يصعب أن تروق لأى نظام حكم شمولى *totalitarian* مهما كانت أساليبه فى الإقناع.

وكان كارل أورف Orff معاصراً بالضبط لهندميت، وهو الذى طور لنفسه عامدا أسلوبا موسيقيا مبسطا وقام بتطبيقه ليس فقط على الحكايات الشعبية او الخيالية مثل "القمر" *Der Mond* (١٩٣٩)، و"فتاه برناور" *Die Bernauerin* (١٩٤٧) ولكن أيضا على موسيقاه الموضوعة بلاتينية لنصوص مثل "كارمينا بورانا" *Carmina Burana* (١٩٣٧) والتراجيديا السوفوكلية "انتيجونا" *Antigonae* (١٩٤٩). ويتضمن الجيل الأصغر من المؤلفين الألمان جيزيلهر كليبه Klebe (ولد ١٩٢٥) وهانز ڤيرنر هينتسه Henze (ولد ١٩٢٦). رصيد كليبه نصف دستة من الأوبرات تتراوح بين "اللصوص" *Die Räuber* المأخوذة عن شيلر، إلى التراچيديا الإغريقية "الكمينة" *Alkmene*. ويعد هينتسة أبرز المؤلفين الالمان منذ الحرب العالمية الثانية ويتضمن إنتاجه أوبرات الراديو "طبيب الريف" *Ein Land-*

بليني

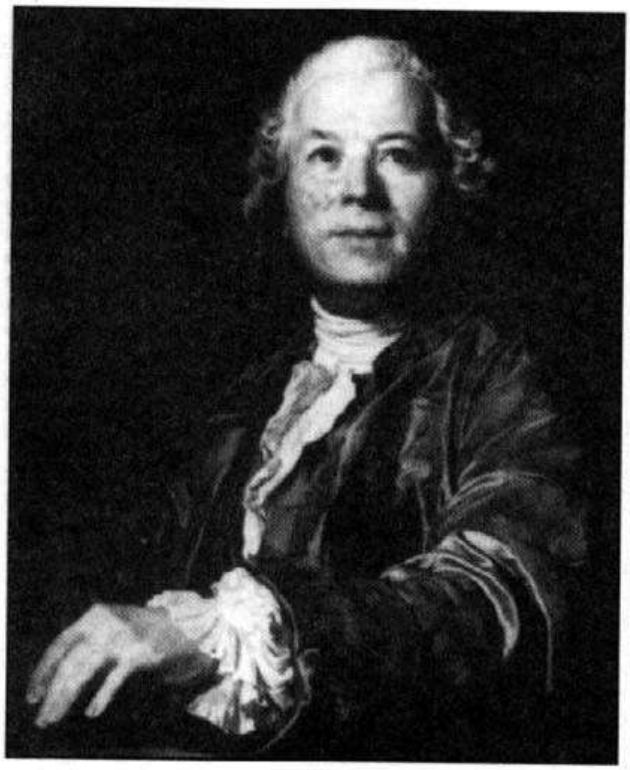
artzt و"نهاية عالم" *Das Ende einer Welt* وأوبرا مدرسية بعنوان "الفضائل" *Moralities*، وهي إعداد آودن عن حكايات المواعظ الشهيرة لايزوب Ae-sop(والتي عرضت للمرة الأولى في سينسيناتي)؛ ومن أعماله أيضا إعادة تقديم لقصة "مانون" *Manon* باسم "طريق الوحدة" *Boulevard Solitude*، وله كذلك أوبرا كوميدية باسم "اللورد الشاب" *Der Junge Lord*. ويهتم هينتسه مثل الكثيرين من مؤلفي عصرنا بفكرة المسؤلية وبالعلاقات بين الرجال والنساء. وكما فعل هيندميت في "ماتياس المصور" يتعامل هينتسه في أوبرا "مرثيه للعشاق الصغار" *Elegy for Young Lovers* مع علاقة الفنان بالمجتمع وهي علاقة يبدو أنه هو نفسه كان يجدها تزداد صعوبة. وتحول هينتسه في أواخر الستينيات تحولاً حاداً لليسار السياسي. وانعكس ذلك بطبيعة الحال في أعماله اللاحقة: "الكيمارون" *El Cimarron* و"الكوبيه" *La Cubana*(١٩٧٥) و"نحن نأتي الى النهر" *We Come to the River*(١٩٧٦) و"القطه الانجليزية" *The English Cat* (١٩٨٣)، وكتب نصوص الأوبرتين الأخيرتين كاتب المسرحيات البريطاني إدوارد بوند-وبينما يمكن أن تكون هذه الأعمال معبرة عن الامبريالية الغربية وصراع الطبقات، إلا أن غزارة ابداعات هينتسه الموسيقية الخصبة فيها ظلت كما كانت دائما.

اتجه كارل هاينز شتوكهاوزن Stockhausen (ولد ١٩٢٨) إلى المسرح في مرحلة متأخرة نسبيا من مراحل إبداعه الموسيقي، وكان ذلك بمجموعه تتألف من سبع أوبرات واحدة لكل يوم من أيام الأسبوع- وقد فاق بذلك ڤاجنر. وبشكل عام كان مصدر إلهام أعمال شتوكهاوزن هذه هو سيرته الذاتية. و يستعمل في اليومين الخميس *Donnerstag* (١٩٨١) والسبت *Samstag* (١٩٨٤) الرقص والكلام والغناء والكورس الضخم والمجموعات الالية الموضوعة فوق المسرح، ليضاهي بذلك -وإن لم يكن ليتخطى- رؤية ڤاجنر "للعمل الفني الشامل" *Gesamtkunstwerk*. وقد أدى المزج بين الشريط سابق التسجيل والتعزيز الإكتروني للخطوط الصوتية [البشرية] والآلية خلال العرض إلى توسيع حدود عالم الصوت للأوبرا توسيعا تجاوز حدودها التقليدية.

بيلا بارتوك

تُعد أوبرات آريبرت رايمان Reim-ann (ولد ١٩٣٦) أكثر تقليدية بالنسبه للطاقات المستخدمة فيها ولكنها نادرا ما تعد أقل جرأة أو تحديًا: فأوبراه "ليـر" *Lear*، والتي كتبها لديتريش فيشر ديسكاو[١٠] Fischer-Dieskau، قد عرضت بنجاح على جانبى المحيط الأطلنطى [فى أمريكا وأوروبا] .

كان وصول "الشكل الجديد" "new look" للأوبرا إلى إيطاليا بطيئًا بعض الشئ. ووجد ڤيردى Verdi فى چياكومو پوتشينى Puccini (١٨٥٨-١٩٢٤) خلفا له، أقل عبقرية بلا شك، ولكن كانت له نفس الرؤية تجاه الموقف الإنسانى، وله نفس إنعدام الثقة فيما هو صوفى او ميتافيزيقى. وتجلى نضج پوتشينى الفنى فى أوبرات "لابوهيم" *La Bohème* (١٨٩٦) و"توسكا" *Tosca* (١٩٠٠) وكلتاهما نموذج للمدرسة الواقعية *verismo* [الإيطالية]. وتتضح فى هذين العملين سيطرة پوتشينى الكاملة على ادواته الموسيقية. إذ كان على نفس درجة التمكن سواء مع العنف فى ميلودراما ساردو Sardou [توسكا]، كما كان مع وداعه الإملاق عند ميرجر Murger وفى تصويره للحى اللاتينى على الضفة الغربية لنهر السين بباريس [لابوهيم] (وهو ما يذكرنا بذلك النوع من الرسومات المثيرة للشفقة والعاطفية والتى كانت شائعة للغاية فى تلك الفترة)، وقد استكشف پوتشينى فى أوبراه البديعة "مدام بترفلاى" العالم الغريب النائى exotic فى الأوبرا ت التى تقع احداثها فى الشرق، والتى كان قد بدأها بيزيه Bizet وديليب Delibes من قبله. فى حين أوضحت أوبراه مبهرة النجاح "چيانى سكيكى" *Giani Schicchi* (١٩١٨) (وهى إحدى أوبرات الثلاثية المكونة من فصل واحد لكل منها) أن حَدْسه تجاه الميلودراما الجارفة لم يعق حاسته للكوميديا. وأوبراه "فتاه الغرب" *La fanciulla del West* وهى من نوع "رعاة البقر" Western (١٩١٠) تزداد شهرتها يوما بعد يوم. وفى عام ١٩٨٢ اكتشفت نسخة لأوبرا "توراندوت" *Turandot* وهى النسخه التى كان آلفانو Alfano قد أتمها [حيث لم يكمل پوتشينى تأليفها عند وفاته]،وهى نفس النسخة التى أعاق توسكانينى [قائد الاوركسترا الشهير] انتشارها فى ١٩٢٦، وأدى هذا الاكتشاف إلى زيادة المشاكل المحيطة باكثر أوبرات پوتشينى طموحا وتحديا بدلا من أن يؤدى إلى العكس.



جلوك

وبوتشينى ومعاصروه ماسكانى Mascagni (الشهامة الريفية *Cavalleria Rusticana*) وليونكاڤالو Leoncavallo (البليـاتشـو *Palliacci* ١٨٩٢) وچيوردانو Giordano (اندريا شينييه *Andrea Chénier* ١٨٩٦) وتشيليا Ce-lea (آدريانا ليكوڤرور *Adriana Le-couvreur* ١٩٠٢) لم يقدموا إلا تنازلات بسيطة للموسيقى "التقدمية" االسائدة فى عصرهم ، ولكن المؤلفين المتأخرين عنهم من أمثال ريسپيجى Respighi وپيتسيتى Pizzetti وماليپيرو Malipiero كان من الصعب عليهم تلافى بعض التأثر بنظريات ڤاجنر. وبذلك مالت أعمالهم مثل "السفينة" *La Nave* و"إبنة يوريو" *La Figlia di Jorio* من موسيقى پيتسيتى (كلتاهما من نص دانونتسيو) أو عمل ريسپيجى "اللهب" *La Fiamma* اتجهت هذه الأوبرات نحو الدراما الموسيقية أكثر منها نحو الأوبرا، مرت إيطاليا موسيقياً بنهضة "ثانية" منذ الحرب العالمية الثانية، ومما يدعو للتفاؤل وجود رغبة للتجريب فى مجال الأوبرا كنزعة مضادة للنزعة المحافظة السائدة فى القرن التاسع عشر. وهناك أسماء ثلاث لها مكانتها فى إيطاليا المعاصرة هى : لويدچى دالاپيكولا Dallapiccola (١٩٠٤-١٩٧٥) ولويدچى نونو Nono (ولد ١٩٢٤) ولوتشيانو بيريو Berio (ولد ١٩٢٥) ؛ ولكل منهم إسهاماته فى المسرح. وقد صار عمل دالاپيكولا "السجين" *Il Prigionero* من كلاسيكيات عصرنا الحاضر. وقدم العرض الأول لأوبرا بيريو "القصة الحقيقة" *La Vera Storia* (وهى إعاده سرد "التروڤاتورى" برؤيا القرن العشرين) فى أوبرا لاسكالا عام ١٩٨٢ وعرضت أوبراه "ملك يستمع" *Un Re in Ascolto* فى سالزبورج ١٩٨٤.

ومن أكثر الأوبرات محدودة النطاق لطفا فى هذا القرن عملان أوبراليان من فرنسا من موسيقى راڤيل Ravel هما: "الساعة الأسبانية" *L' Heure espagnole* (١٩١١) و"الطفل والالعاب السحريه" *L' Enfant et les Sortiléges* (١٩٢٥) ويماثلهما ولكن بأسلوب أخف أوبرا پولانك Poulenc باسم "ثدى تيريزياس" *Les Mamelles de Tiresias* وأوبرا ميو Milhaud "البحارالفقير" *Le Pauvre Matelot*. وقد كتب ميو أيضا الأوبرات الضخمة مثل "كريستوفر كولومبوس" *Christophe Colomb* (١٩٣٠) و"بوليڤار" *Bolivar* و"داوود"

بنيامين بريتن

David. وتوضح أعمال المؤلف هونيجر Honegger (السويسرى الابوين والفرنسى بالتبنى) تناولا مختلفا، واكثرأعماله أحقية بالأشارة هما عملا: أوبرا الاوراتورو "الملك داوود" *Le Roi David* وأوبرا الاوراتوريو "جان دارك على المقصلة" *Jeanne d'Arc au Bûcher* (١٩٣٦). وأكثر الأوبرات التى حظيت بقبول عالمى أوبرا پولانك "حوار الكارمليات" *Dialogues des Carmélites* (١٩٥٧)، وهى تصف بشكل قاسى مصير مجموعة من الراهبات فى أثناء الثورة الفرنسية، ولهذه الأوبرا من المغزى ما يتخطى الزمان والمكان العاديين.

وفى روسيا، اشتد الإهتمام بالأوبرا منذ الثورة وبالذات منذ عام ١٩٤٥، وواكب ذلك تشييد دور جديدة للأوبرا فى كل المراكز الهامة. وضمن ريپرتوار الأوبرات المقدمة ماهو مسموح به من مؤلفات الموسيقى الغربية، مع إبداعات فائقه للمؤلفين السوفييت من أمثال شاپورين Shaporin، كابليڤسكى Kabalevsky، دچيرچينسكى Dzerzhinsky، راينهولد جلييز Gliere، خرينيكوف Khrennikov، سپاداڤكيا Spadavecchia وآخرين غيرهم.

وصار مضمون وشكل الأوبرا السوڤيتية مثار اهتمام دائم لكل من المؤلفين والمنظرين الموسيقيين. ففى الماضى جنحت الأوبرا فيما تميل نحو الانتقائية [فى مخاطبتها للصفوة] أكثر من ميلها للعمومية [مخاطبة كل فئات الشعب]. ووجه النقد الى الأوبرات السوڤيتيه المبكرة مثل أوبرا "ثوره النسور" لپاشتشينكو وأوبرا "الديسمبريون" تأليف زولاتوريوف، لأن الموسيقى لم تكن بالقوه الكافية لتعبر عن الموضوع، ولكننا نجد أيضا أن پروكوفيف Prokof-iev قد ناله نصيب من النقد من أجل "الشكليه" [الشكلانية] Formalism فى أعماله. بينما لقى شوستاكوڤيتش Shostakovich شجبا رسميا لأن أوبراه "الأنف" *The Nose* (١٩٣٠ المأخوذة عن جوجول)، كانت فيها تأثيرات غريبة بالإيحآءات الصوتية الأونوماتوپية onomatopoeic. وأشهر حالات الشجب وعدم الرضى الرسمى، والتى تمثل عودة للوراء فى تغير كلى ومفاجئ فى الرأى هى حالة أوبرا "ليدى ماكبث من مقاطعه متسنسك" *Lady Macbeth of the Mtsensk District* (١٩٣٤)، والتى قوبلت أولا بالتهليل والحفاوة ثم نشرت مقالة فى جريدة البراڤدا بتاريخ ٢٨ يناير ١٩٣٦ تدين العمل وتبالغ فى وصف مدى

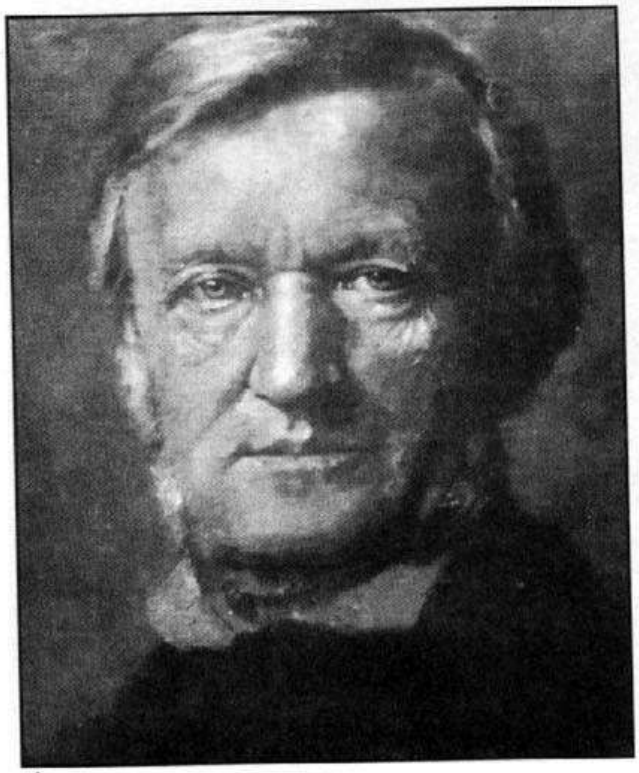
عنف التنافر فى موسيقى الأوبرا، بالاضافة إلى أن الأوبرا كانت تحتاج فى نظر الرسميين لألحان بسيطة يسهل إستيعابها. وظلت هذه الأوبرا محاطة بالمهانة إلى أن روجعت تحت إسم "كاترينا إسماعيلوڤا" فى ١٩٦٣. ولكن النسخة الاصلية لأوبرا "ليدى ماكبث من مقاطعة متسنسك" حظيت بانتشار واسع على المسرح خارج الاتحاد السوڤيتى وتم تسجيلها بنجاح.

ريتشارد شتراوس

و كانت هناك محاولة فى فترة الثلاثينيات لحل أو على الأقل لاجتناب مثل تلك المشكلة، وذلك بتطويع الأغنية الدارجة popular song لاحتياجات المسرح، كما فى عمل چيردرچينسكى "نهر الدون الهادئ" *The Quiet Don* والمأخوذة عن رواية شولوخوف، وأوبرا چيلوپينسكى "فلاح كامارينسكى" ، وأوبرا خرينيكوف "فى العاصفة". وكان هناك حل آخر وهو تبسيط حبكة الأوبرات وإضفاء الصبغة الريفية عليها من أجل التوصل إلى وصفه أثبتت فاعليتها العالية فى أوبرا "عروس المقايضة" *The Bartered Bride* للمؤلف سميتانا Smetana . ومن أمثلة على هذه الوصفة أوبرا "الغسق" *Diasi* (١٩٢٣) للمؤلف پالياشڤيلى من چيورچيا. وهى حكاية حب لفلاح حقيقى يتعثر فى حبه بسبب الاقطاع الباطش. وتدور الاحداث فى خلفية احتفال [مولد] يدوم الليل بطوله وبذلك تتاح الفرص للأغنيات والرقص والمناظر على غرار أوبرا بورودين " الامير إيجور" *Prince Igor* . وتخلط الموسيقى بين ألحان اصيله شعبية من چيورچيا مع ألحان مؤلفة تحاكى الألحان الشعبية.

وعموماً اكتسبت الأغنيه الشعبية والفولكلور -كفن الشعب- مكانة تقترب من مكانة الصوفية. وكانت هناك دراسات مركزة للأغنية الشعبية والفولكلور تدرس بجدية وخاصة فى المقاطعات النائية من الإتحاد السوڤيتى ، ويوجد فى چورچيا، فى القوقاز تراث شعبى حى، وميراث موسيقى ومسرحى سابق للثورة. وتفصح الموسيقى الشعبية لآذربيچان الواقعة شرق چورچيا على حدود بحر قزوين، عن تشابهات مع الموسيقى العربيه (إذ تقع إيران فى جنوبها مباشرة) .والقالب الموسيقى الرئيسى عندهم هو "المقام" وهو أشبه بالرابسودية المرتجلة، والتى لا تختلف كثيرا عن الراچا الهندى. وتتضمن الآلات المحلية بعض الآلات القادرة على عزف

الأبعاد الصغيرة "الميكورتون".[١١] وقد كتبت أول أوبرا آذربايجانيه "ليلى والمجنون" فى ١٩٠٧ للمؤلف عزير جادچيبيكوف، واستخدم فيها الآلات المحلية وطلب أن يكون إصدار الصوت (الغنائى) بالأسلوب التقليدى المحلى، ولم يتم حتى الآن فى الغرب تقديم هذه الأوبرا أو غيرها من أوبرات المقاطعات الشرقية الأخرى مثل مقاطعة طشقند، ولكن لايسع المرء إلا أن يشعر أنه بالتأكيد ستأتى من تلك المراكز الأكثر بعدا أكثر الأوبرات السوفيتية حيوية.[١٢]

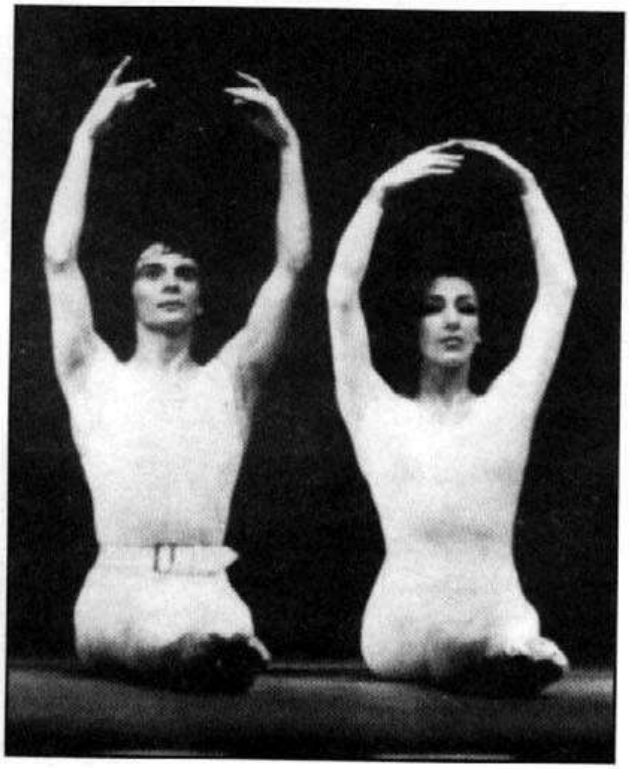


ريتشارد ڤاجنر

إن معلومات الغرب المباشرة فى الوقت الحاضر عن الأوبرا السوفيتية تنحصر فى أعمال هؤلاء المؤلفين ذوى السمعة العالمية فى تأليف أنواع المؤلفات الموسيقية الأخرى، ومن أكثر هؤلاء إنجازا پروكوفيف (١٨٩١-١٩٥٣)، وله أوبرات مثل "حب ثلاث برتقالات" *The Love for Three Oranges*(١٩٢١) "الملاك النارى" *The Fiery Angel* (١٩٢٧ والتى لم تعرض حتى ١٩٥٥)، و"المقامر" *The Gambler* (١٩٢٩) وغيرها وهى تفصح عن كل من عبقريته ومحدوديته فى آن واحد، ويضاف لذلك أوبراه الملحميه "الحرب والسلام" *War and Peace* (١٩٤٦) والتى حققت انتشارا واسعا فى الغرب.

أصبحت إنجلترا فى القرن العشرين مصدرة ومستوردة للأوبرا، بالرغم من أن كفة ميزان المدفوعات لاتزال تميل فى غير صالحها. وقد بدأ هذا التطور مبكرا منذ ١٩٠٦، عندما عرضت ليبزيج العمل "المحطمون" *Wreckers* للمؤلفة ايثيل سمايث Smyth وتبعتها برلين بعرض أوبرا ديليوس Delius "روميو وجوليت القرية" *A Village Romeo and Juliet*. ثم عرضت هاتان الأوبرتان فى لندن تباعا بقيادة السير توماس بيتشام Beecham، والذى قامت فرقته الأوبراليه، وخليفتها فرقه الأوبرا البريطانية القومية The British National Opera Company بتقديم أوبرات الريپرتوار المعروفة باللغه الانجليزية، كما قامت أيضا بتشجيع المؤلفين الانجليز من أمثال ڤون وليامز Vaughan Williams وجوستاڤ هولست Gustav Holst. وظلت أوبرا ڤون وليامز "هيو سائق القطيع" *Hugh the Drover* ضمن ريرتوار فرقة سادلرز ويلز Sadler's Wells لمدة طويلة، وهى تعد على الأكثر محاولة موفقه لاستخدام

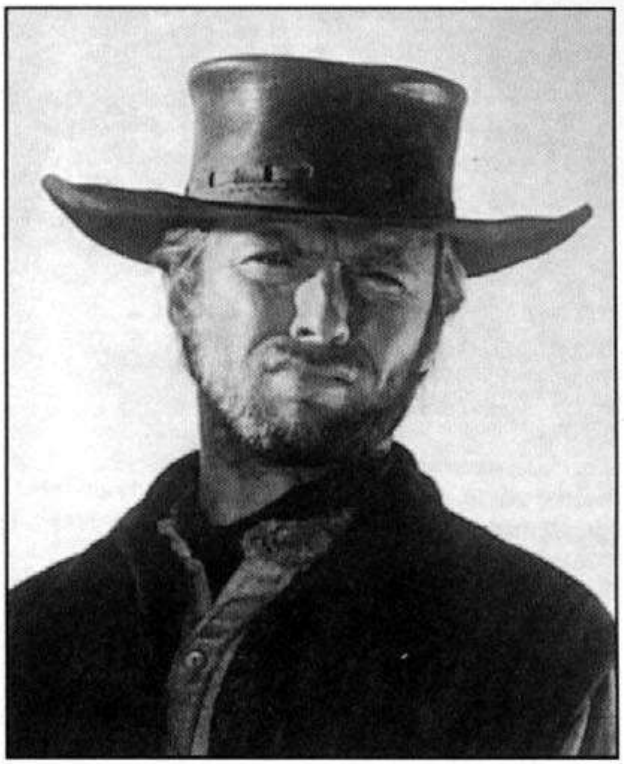
أسلوب الأغنية الشعبية؛ ويحاكى هولست بسخرية فى أوبراه ذات الفصل الواحد "الأحمق الكبير" *The Ideal Fool* تقاليد الأوبرا الضخمة. أما أوبراه للحجرة "ساڤيتيرى" *Savitiri* فقد كشفت عن شخصيته المتفرده بوضوح.



ميسيان : تورانجاليلا : رقصة ثنائية

وكانت أوبرا "پيتر جرايمز" *Peter Grimes* للمؤلف بنيامين بريتن فتحا جديدا عندما قدمت على مسرح السادلرز ويلز فى ٦ يونيو ١٩٤٥. وينطق هذا العمل بلغة قومية وعالمية وشخصية فى نفس الوقت، وأكدت هذه الأوبرا مكانتها بثقة فى مركز عالم الأوبرا وحياها النقاد لكونها تحفة فنية، بالإضافه لذلك لم تكن هذه الأوبرا عمل له بريق عارض، فقد ألحقه بريتن بسلسلة من الأوبرات الجديدة الشاسعة الإختلاف فى الموضوع والشكل، وحققت كلها نجاحا بفضل شخصية بريتن التى لايمكن إغفالها. وأوبراته الواسعة النطاق مثل: "بيللى باد" *Billy Budd* و"حلم ليلة صيف" *Midsummer Nights Dream*، وأوبرات الحجرة: مثل"اغتصاب لوكريتيا" *The Rape of Lucretia*، و[انفلات الزمام][(١٣)] *The Turn of the Screw* وأوبرا الأطفال "طوفان نوح" *Noyes Fluddle* تفصح كلها عن لمسة متساوية الثقة والتمكن. و"طوفان نوح" هى دراما دينية حديثة تقدم فى الكنيسة، وأتبعها بثلاث أوبرات كنسية أخرى هى :"نهر كيرليو" *Curlew River*، و"الآتون النارى المستعر" *The Burning Fiery Furnace*، "الابن العائد" *The Prodigal Son*. ونجد فى هذه الأعمال جزءا احتفاليًا وجزءاً أوبراليا مرتبطا بالعبادة- وقد أراد بريتن، مثله مثل كثيرين من فنانى المسرح اليوم، أن يوسع مساحه التجربه الدراميه لتتخطى الجدران الأربعة، وتتخطى مقدمة وخشبة المسرح الثابتة التقليدية. وقد عرضت أوبراه الأخيرة "الموت فى البندقية" *Death in Venice* لأول مرة عام ١٩٧٣ قبل وفاته بثلاثة أعوام.

ولم يكن بريتن وحده، وإن كان أكثر المؤلفين البريطانيين غزارة فى إنتاجه، فهناك مايكل تيپت Tippett المولود فى ١٩٠٥قبل بريتن بثمانى سنوات . وفى أوبراته الأربعة "زواج منتصف الصيف" *The Midsummer Mariage*، و"الملك پريام" *King Priam*، و"حديقه العقد" *The Knot Garden* و"كسر الثلج" *Ice Break* يقوم هذا المؤلف بإلباس



كلينت استوود

نصوصه الأوبراليه الغامضه بموسيقى عظيمه فى تفردها، ويضم الجيل الأصغر من المؤلفين البريطانين وممن تخطى إبداعهم المملكة المتحدة: ثيا مسجريف Musgrave ("مارى ملكه الاسكتلنديين" *Mary Queen of Scotts*، ١٩٧٦؛ وأوبراها "هاريت، السيده المسماه موسى" *Harriet, The Woman Called Moses* ١٩٨٥) وإلكسندر جور Goehr ("آردن لابد ان يموت" *Arden Must Die* ١٩٦٦؛ "انظروا الشمس" *Behold the Sun* ١٩٨٥) وهاريسن بيرتويسل Birtwistle ("بانش وجودى" [القراقوز] *Punch and Judy* ١٩٧٢؛ "قناع اورفيوس" *The Mask of Orpheus* ١٩٨٦) بيتر ماكسويل دافيس Davies ("تافرنر" *Taverner* ١٩٧٢؛ "الفنار" *The Lighthouse* ١٩٨٠) نيكولاس مو Maw ("بزوغ القمر" *The Rising of the Moon*، ١٩٧٠) وستفن اوليفر ("توم جونز" *Tom Jones* ١٩٧٦، و"دوقه مالفى" *The Duchess of Malfi* ١٩٧٩).

وفى الولايات المتحدة، مال جيل مابعد مينوتى و باربر Menotti /Barber إلى توخى الحذر باستعمال الروايات والمسرحيات المعروفة كمصادر لأوبراتهم الجديده. أعمال توماس پاساتيرى Pasatieri "طائر النورس وميدان واشنطن" *The Seagull and Washington Square*؛ وعمل كارلايل فلويد Floyd "عن الفئران والرجال" *Of Mice and Men*، ستيفان پاولوس Paulus "البوسطجى يطرق الباب مرتين دائما" *The Postman Always Rings Twice*. أما المؤلف الموسيقى فيليب جلاس Glass ذو الاتجاه التراكمى أو الأدنوى *Minimalist* فى التأليف الموسيقى، فهو لا يتنازل فى اختياره الدقيق لموضوعات أوبراته، فهى جميعا تتناول شخصيات غيرت العالم .مثل أوبراه "اينشتاين على الشاطئ" *Einstein On the Beach* ١٩٧٦ (وتتناول عالم الطبيعه المعروف). وتدور أوبراه "ساتياجراها" *Satyagraha* ١٩٨٠ حول فلسفه غاندى ومقاومته السلبية بأسلوب اللا عنف، وتغنى باللغه السنسكريتية. وأخيرا أوبرا "أخناتون" *Akhenaton* (١٩٨٤)، وهى دراسة عن التوحيد عند الفرعون المصرى أخناتون، وتتكون موسيقى جلاس فى الأغلب من مجموعه نماذج الأوستيناتو [الباص الملح] *Ostinato* شديدة البساطة فى ألحانها وهارمونياتها وهى تنمو ببطء متكونة

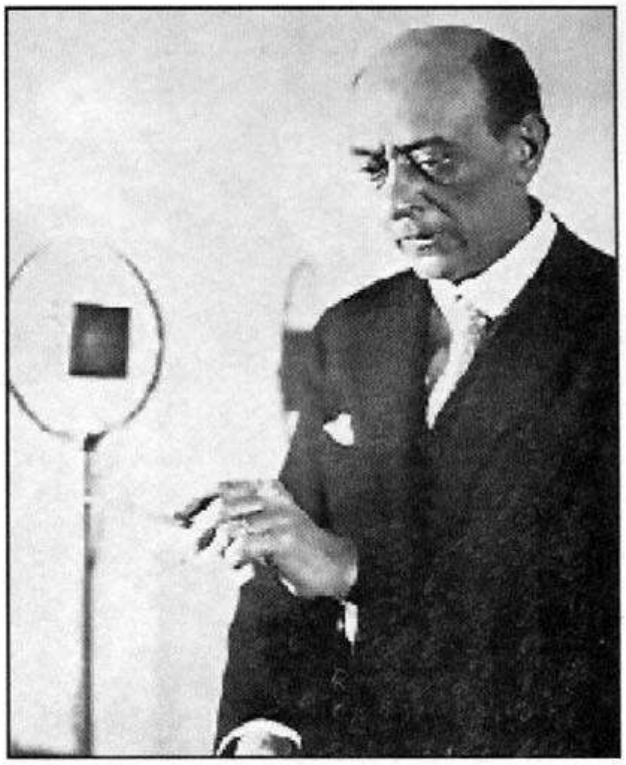
من أبسط النماذج اللحنية والهارمونية، و موسيقى جلاس إما أن تسحر أوتسلب لب المستمع أو تثير لديه الحنق والضجر، وهذا يتوقف على الذوق، وقد حققت أوبرات جلاس شعبية واسعة ولها جمهور جديد تماما من المستمعين.

باليه سبارتاكوس

والمؤلفون [الأميريكيون] الذين تعد أعمالهم أكثر انتماءا إلى المنبع الرئيسى هم چون ايتون Eaton، والذى قيم عمله "العاصفه" *The Tempest* ١٩٨٥ بانه عمل من أكثر الأوبرات الاميريكيه الجديده طموحا ونجاحا، ودومينيك أرجينتو Argento والذى قدمت بعض أعماله المبكرة فى أوروبا: "كارت بوستال من المغرب" *A Postcard from Morocco* ١٩٧١؛ و"رحله إدجار آلان پو" *The Voyage of Edgar Allan Poe* ١٩٧٦؛ و"عوده كازانوفا للوطن" *Casanova's Homecoming* ١٩٨٥.

اكتسبت الأوبرا اتساعا جديدا فى أفاق تعبيرها من خلال التكنولوجيا الحديثة والتى عرضتنا فى نفس الوقت لبعض المشكلات والإمكانات المتفرده، فجاء أولا اختراع الجرامافون، فنقل الأصوات الذهبيه لكاروزو Caruso وميلبا Melba وآخرين إلى بيوت أناس لم يكن أبدا فى إمكانهم الإستماع الى هؤلاء المغنين فى أداء حى، واليوم أدت الإسطوانات واسطوانات الليزر والكاسيتات وتقنيات التسجيلات الاستريو الحديثه إلى جعل نطاق الصوت على درجة من الإتقان تقرب من الضرر- لأنه إتقان لاوجود له فى الأداء الحى- ولكنها جعلتنا أيضا نستطيع ونحن فى بيوتنا، أن ندرس أعظم الأعمال الأوبرالية بطريقة لم نكن نحلم بها قبلا.

وكان للفيلم أبلغ الأثر على الأوبرا، فقد مكنت إضافه شريط الصوت sound track من تحويل الأوبرا الى فيلم، ومن ضمن الأوبرات التى عولجت فى أفلام أوبرا "كارمن" *Carmen* (فرانشيسكو روزى Rosi) و "دون جيوڤانى" *Don Giovanni* (چوزيف لوزى Losey) و "لاتراڤياتا" *La Traviata* (زيفيريللى Zifferelli) و"بوريس جودونوف" *Boris Godunov* و"فارس الورده" *Der Rosenkavalier* و"فيديليو" *Fidelio*. وفى بعض الأحوال يمكننا أن



شونبرج آرنولد

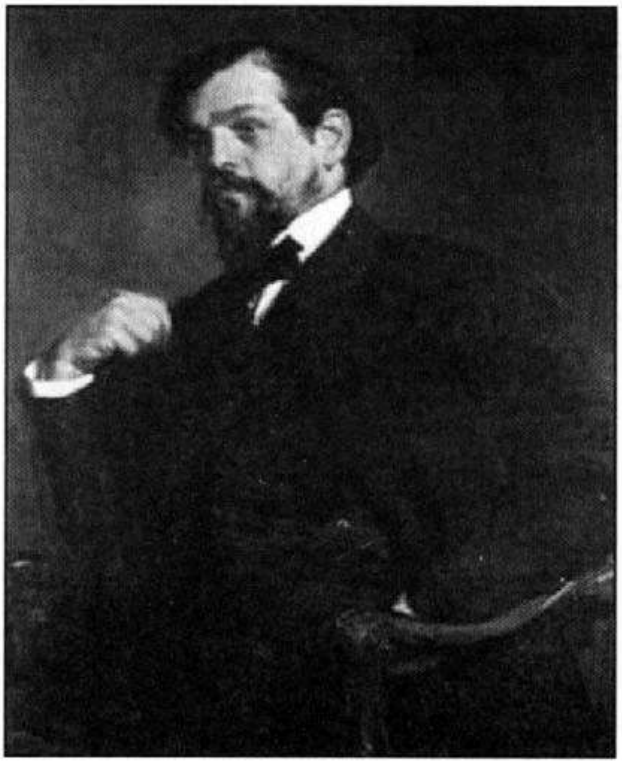
نجد شيئاً من سوء التناول، لأن التناول السينمائى لم يخدم العمل الأوبرالى، فلا يكفى ببساطه تصوير أوبرا معروضه على المسرح سينيمائيا، ولكن من ناحيه أخرى، فإن تصوير المشاهد المعقدة على الطبيعة (خارج الاستوديو) يعد مخاطره، نادرا ما يكون وقعها حقيقيا.

وحتى الآن، كتب عدد قليل من الأوبرات للسينما بالتحديد (تجربة هامة هى الأوبرا الفرنسيه "مظلات شيربورج" *Les Parapluies de Cherbourg* التى أخرجها چاك ديمى Demy، والموسيقى لميشيل ليجران Legrand، ١٩٦٣). ويبدو أنه لم يستغل أحد الإمكانات المتفردة بصناعه الفيلم فى عمل أوبرالى حتى الآن. ومن إمكانات التقنيات الحديثه للكاميرا الحيل الخيالية السينمائية (التروكاچ) والتحولات السحرية من كل الأنواع، والتى تجعل أساليب الحيل المسرحية العادية تبدو ثقيلة ساذجة غير محتملة بجانبها، والأهم من ذلك ان التقنيات الحديثه للكاميرا توفر لنا نطاقا جديدا تماما من الجمال المرئى، وبإضافه استعمال أشرطة التسجيل والموسيقى الألكترونية لما سبق ذكره ستتاح إمكانية [خلق] فن مسموع ومرئى جديد تماما.

ويعانى الراديو مثله مثل الجرامافون من العجز لأنه أحادى البعد، وبالرغم من ذلك فقد كتبت أوبرات للراديو، على سبيل المثال عمل مينوتى "العانس واللص" *The Old Maid and the Thief*. ويعد غياب العامل المرئى من المعوقات الجادة لأوبرا الراديو، فمهما كانت جودتها فإنها ليست أوبرا بالمعنى الحقيقى،وتختلف نوعية أوبرا التليفزيون بشكل ما ، والعيب هنا هو الشاشه الصغيرة، صحيح أنه على الأقل يمكن للفرد أن يرى شيئا ما، بالرغم من أن الأذن يمكن أن تؤذى بسبب رداءة نوعيه الصوت التى تصدرها معظم أجهره التليفزيون التجارية. وأشهر أوبرات التلفزيون هى "امال وزوار الليل" *Amahl and the Night Visitors* لمينوتى (١٩٥١)، وأوبرا بريتن "أوين وينجريف " *Owen Wingrave* (١٩٧١) بالرغم من أنه قد تم تحويلهما بسهولة إلى خشبة المسرح، وأتاح التداول الواسع لشرائط الفيديو إضافة مرادف مرئى

للجراموفون : فيمكننا الآن دراسه تسجيلات دور الأوبرا والإستمتاع بها فى منازلنا.

وأخيراً، صار كل ذلك النطاق الجديد من الأصوات ممكنا عن طريق الألكترونيات وشريط التسجيل ، وتم تجميع كل هذه المؤثرات الجديدة بالفعل مع موسيقى أكثر تقليدية فى أوبرا "الفضاء" للمؤلف كارل بيرجر بلومدال Blomdahl "آنيارا" *Ania-ra* وقدمت فى ستوكهولم فى ١٩٥٩، وقد ظهر منذ ذلك الحين عدد من الأوبرات التى تتضمن الموسيقى المصنعة المسجلة، فعلى سبيل المثال هناك أوبرا لمؤلف سويدى اسمه لارس يوهان ڤيرله Werle "الحلم عن تيريز" *Dreaming about Therese* (١٩٦٥)، وأوبرا نونو "انعدام التسامح" *Intolleran-za* وأوبرا بيرتويسل Birtwistle "قناع أورفيوس".



كلود ديبوسي

وأضافت هذه التقنيات و-التى تعد مميزة للقرن العشرين- معنى إضافيا الى مفهوم "المسرح الكلى" total theatre. وهذا المصطلح دائم الحضور فى أذهان مؤلفى اليوم ومرتبط بالمخرج ومصمم الرقص الفرنسى موريس بيچار Béjart. ويرى المؤلف التشيكى ڤاتسلاف كاسليك Kaslik الذى قام باخراج "انعدام التسامح" من تأليف نونو فى ڤينيسيا (١٩٦١)، أن مستقبل المسرح الموسيقى ماهو إلا اندماجا لكلمات تلقى وتغنى، وتمثيل ورقص، كما فى أفضل المسرحيات الموسيقية musicals المعاصرة، وتؤخذ هذه الفكرة إلى مدى أبعد بأعمال مثل "المتاهة" *Labyrint* للمؤلف الهولندى بيتر شات Schat، والتى عرضت فى مهرجان هولندا ١٩٦٦، وأوبرا "الجنود" *Die Soldaten* من تأليف بيرند آلويس تسيمرمان Zim-mermann والتى عرضت لأول مرة فى كولونيا (وهى المدينة التى كلفته بتأليفها) فى ١٩٦٥- "بأسلوب مسرح موسيقى متعدد الصوتيات" pan-accoustical form، وتمتزج فيها كل عناصر الكلام والأغنية والموسيقى والتصوير والفيلم والباليه والتمثيل الإيمائى mime مع مونتاج شريط تسجيل.

والمخرج[١٤] producer فى مشروع بهذا التعقيد ذى سلطه عليا، فالمؤلف الموسيقى صار "المقدم بين نظراء". وكان المؤلف أولا قد سلم سلطاته لقائد الأوركسترا (المايسترو) كما

لولي

قام ڤيردى بذلك فى أغلب سنوات حياته، وكما فعل ڤاجنر فى سنواته الأخيرة، وقد بدأ المخرج فى دخول المشهد حول نهايه القرن الماضى (التاسع عشر)، ويمكننا تتبع هذا التطور مباشرة عند فرقة دوق ماينينجن Duke of Meiningen المسرحية حيث أتت هذه الفرقة بمفهوم جديد عن الوحدة لكل ما يحدث على خشبة المسرح سواء من حركة أفراد الممثلين أو معالجة الجموع [الكومپارس] أوالتحكم فى الديكور والإضاءه، وكان تاثير الفرقه فى فتره ١٨٧٤-١٨٩٠ واسع المدى من باريس إلى موسكو، ولها تأثير خاص على ستانيسلافسكى ومايرهولد وكان تلميذه فى وقت ما، وأتبع ستانيسلافسكى نظرية ماينينجن الخاصة بالنزعة الطبيعية والواقعية فى كل من التمثيل والديكور، ولكن حوالى ١٩٠٥ تخطى مايرهولد هذه الرؤية وبدأ يغير وجهته نحو نظريات كتاب أمثال جيورج فوكس Fuchs من ميونيخ، وهو الذى دافع عمدا فى عمله "مسرح المستقبل" *Die Schaubuhne der Zukunft* عن الإبتعاد المقصود عن المسرحية "الأدبيه" والإتجاه نحو مسرح "شامل" موجه بصريا، يستمد إلهامه من كل من الباليه والسيرك، بلفتات مع حركات منسجمة مع الديكور، وحيث تضاف الموسيقى فى توافق محكم الى ماسبق، وتضمنت الأوبرات التى أخرجها مايرهولد أوبرا "بوريس جودونوف" (مع شالياپين)[١٥] وأوبرا "اورفيو" لجلوك، كما اخرج ايضا "تريستان وإيزولده" [ڤاجنر] فى ١٩٠٩ والتى قال عنها " لابد وان تكون الأوبرا نوعا من التمثيل الإيمائى" pantomime"، وانتقد المغنيين لأن حركتهم ليست تجاوبا مع الموسيقى بل تابعة للنص الأوبرالى.

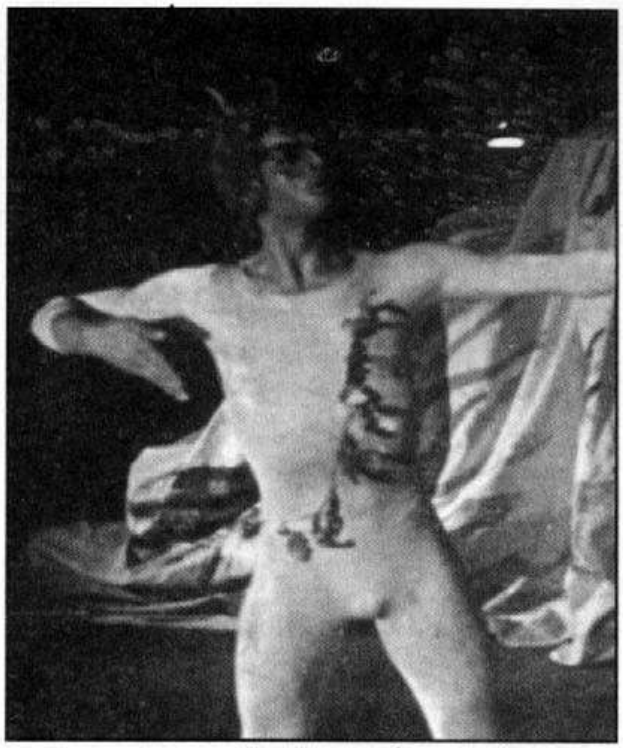
و فى الوقت نفسه تقريبا، بدأ ماكس رينهارد حياته العمليه كمخرج، واشتهر سريعا لمقدرته المبتكره فى معالجه مشاهد الجموع الغفيره، وخاصه فى الهواءالطلق كما فى مسرحية "كل انسان" *Jedermann* (فى سالزبورج) أو فى مسارح الحلبات المستديرة [على نسق المسرح الرومانى] Arena كما فى مسرح أوليمپيا فى لندن، وفى تلك الفتره تمت أول المحاولات لاستعمال المسارح المستديرة للأوبرات واسعة-النطاق [الضخمة] التى تعرض فى الهواء الطلق. كما فى أورانج على سبيل المثال، أو فى بيزييه Béziers فى جنوب غرب فرنسا، وحيث عرضت أوبرا برميثيوس *Prométhée* من موسيقى فوريه Fauré عام

١٩٠٠-وكانت هذه العروض -التى تعد النماذج الرائدة للإخراج الأكثر طموحا- تتم بمساعدة من الخبرة التكنولوجية المأخوذة من السينما، والتى أصبحت الآن من الملامح الدائمة فى ڤيرونا، وتريستا، وروما (حمامات كاراكالا) وعلى بحيرة بريجينز [النمسا] وغيرها.

ميسيان : تورانجاليلا

تبوأ راينهارت منزلة الأب للمخرجين الألمان، وكان كارل إبرت Ebert أحد تلاميذه، وهو الذى وضع معايير جديده للإخراج الأوبرالى مع قائد الأوركسترا الشهير فريتز بوش Busch فى إنجلترا وبالذات فى مسرح أوبرا جلايندبورن Glyndebourne. أما المخرجون الألمان أو الناطقين بالألمانيه [من ألمان أو نمساوين أو سويسرين] والذين كان لهم تأثير فهم: رودلف هارتمان Hartmann وجونتر رينيرت Rennert وأوتو شنك Schenk ووالتر فلزينشتين Felsenstein (١٩٠١-١٩٧٥) وقد عمل الأخير مديرا لدار الأوبرا الكوميدية Komische Oper فى برلين الشرقيه، وولدت على يديه المدرسه الاجتماعية الواقعية social-realist school لإخراج الأوبرا. ومن ضمن تلاميذه جوتس فريدريش Friedrich ويواكيم هرتز Hertz وهارى كوپفر Kupfer والذى تميل أعماله إلى التحليلية الاجتماعية ولو على حساب التضحية بما هو فقط خلاب ورائع الصورة فحسب. وأدى إخراج ڤيلاند ڤاجنر Wieland Wagner لأعمال جده فى بايرويت إلى الكثير من الجدل فى الخمسينيات ، ولكن فى الفتره التى استغرقها ابتعاده عن الاتباع الحرفى، وإن لم يكن الروحى ،لرغبات ڤاجنر، كان قد سبقه إليه آخرون فى إخراج أعمال ڤاجنر فى العديد من المدن الألمانيه الأخرى ، وظل منهجه المتصف بالتجريد المتطرف موضع محاكاه لفتره، وبوفاته عام ١٩٦٦ أرتد الكثيرون إلى التصويرية الملونة colourful pictorialism وان كانت مشوبة بالتحليل الإجتماعى، واتضح ذلك فى عرض پاتريس شيرو Chéreau فى مناسبة مئوية مجموعة أوبرات "خاتم النيبيلونج" لڤاجنر فى بايرويت فى عام ١٩٧٦. ولكن ماسبق لايعنى أن كل ماهو هام فى إخراج الأوبرا يقتصر على ألمانيا وحدها لأن شيرو له نشاط فعال فى فرنسا، وأعمال چورچيو شتريلر Strehler نادرا ماتشاهد خارج ايطاليا.

وأصبح اهتمام مصممى المناظر المحدثين بخلق مشاهد أكثر أو أقل واقعية وتصميم



عصر يوم من أيام جني الغاب كلود ديبوسي

الأزياء المناسبه أقل مما كان، فهم مهتمون الآن بخلق إطار عام كلى مرئى مناسب للمتطلبات العاطفية والموسيقية للدراما، فهم يعملون على ثلاثة محاور، مع الأحداث الواقعة بمستوياتها المختلفة، ومع اللون ومع الإضاءه على أنهما أكثر العناصر المقومة للعمل أهمية. كان الفريد روللر Roller -والذى عمل مع مالر Mahler فى فيينا- تلميذا مبكرا لآپيا Appia، وفى تلك الفترة كانت جميع المسارح بالفعل تضاء بالكهرباء، وهو ما مكنه من ان يطبق عمليا نظريات إپيا فى استخدام الإضاءة كعامل درامى فعال (دينيـاميكى). ومن بين مصممى المناظر الذين كانت لهم إسهامات بارزة فى مجال إخراج الأوبرا فى أوروبا كاسبر نيهر Neher (وكان كاتب نصوص أوبرالية أيضا) وهانس شتروباخ Strohbach وچوزيف سڤوبودا Svoboda ورالف كولتاى Kol-tai، وجاء لوتشيانو ڤيسكونتى Visconti وتلميذه فرانكو زيفيريللى Zeffirelli إلى مجال الأوبرا من خلال السينما، وهما يفضلان أسلوبا أكثر تخيلا وإبهارا فى التصميم. وظهرت منذ الحرب (الثانيه) نزعه استخدام المصورين [الرسامين] لتصميم المناظر المسرحيه. وكانت درجات النجاح فى ذلك متفاوتة، وتضمنت قائمة هؤلاء: أوسكار كوكوشكا Kokoschka ومارك شاجال Chagal وجون پيپر Piper وسيدنى نولان Nolan وداڤيد هوكنى Hockney. وقد ارتبطت بهولاء المصممين مدارس معروفه فى ذلك الفن، إلا أنه لم يبق أحد منهم على القمه طويلا: وفى بايرويت فى ١٩٨٣، عمد ويليام دادلى Dadley على أن يكون ديكور أوبرات "خاتم النيبيلونج" إعادة خلق لنوع من الواقعية المرئية غير البعيدة عن واقعية ڤاجنر.

وحقق الكثيرون ممن ذكروا شهرتهم فى مجالات الدراما المنطوقه [غير مغناة] او فى السينما، والسخرية القديمة من الأوبرا كانت تعتبر "أن ما لا يمكن أن يقال لسخفه من الممكن أن يغنى". ولايمكن أخذ هذه المقولة التافهة فى الاعتبار كنوع من النقد الجمالى، فمنهجها العقلانى قد اخطأ الفكره الكليه وراء فن الأوبرا. ومن المشجع أن بعض رجال المسرح من اصحاب العقول الخلاقه اليقظه قد اهتموا بالعمل بدار الأوبرا أمثال چان لوى بارو Barrault وچون جيلجود Gielgud وپيتر هول Hall وچوناثان ميللر Miller. ولاشك أن مجال إخراج

الأوبرا له مثالبه ونقاط ضعفه، فعلى سبيل المثال لم تكن الحلول التى تبناها پيتر بروك Brook فى كوڤنت جاردن فى الاربعينيات تروق الموسيقيين دائما. وتحول بروك مؤخرا الى تطويع الأعمال الموجوده فعلا تحويلا جذريا ليلائم احتياجاته الخاصه كما فعل فى "تراچيديا كارمن" *Le Tragedie de Carmen* (١٩٨١). ولكن كما أكدنا مرارا فإن الموسيقى ليست إلا جزءاً من الأوبرا، وإن كانت الموسيقى تضيف بالفعل بعداً جديداً للتجربه المسرحيه، وبذلك تخلق شكلا جديدا من الفن له حدوده وامكاناته المميزه، وإذا اعترفنا بهذا فإن نقل دم جديد يأتى من خارج الحدود الضيقه لدار الأوبرا لن يؤدى إلا إلى كل خير.

هوفمانستهال

ولقد اتسعت الحدود فعلا، فمن الملامح المميزة لعالم الفن اليوم إبهام الخطوط الفاصله بين الأشكال المختلفه للفن، وتعد الأوبرا بحكم طبيعتها الخاصه حقلا مناسبا لمثل هذا التجريب، فهى إساسا شكل مختلط من أشكال الفن، وهناك تأرجح دائم لميزان القوى فيها، ما بين كاتب النص الأوبرالى والمؤلف الموسيقى والمصمم والمخرج والجمهور.، واليوم تبدو بعض عناصر العمل الأوبرالى ممزقه ظاهريا وتبدو وكأنها تتحدى أكثر التقاليد المحبوبه للأوبرا بدءاً من فن الغناء إلى وما قيمة وجدوى دار الأوبرا فى حد ذاته كمبنى تعرض فيه الأوبرات،ولكن يجب ألايؤخذ هذا دليل على الأفول أو الاحتضار، بل على أنه إثبات مؤكد أن الأوبرا اليوم لها من الحيوية مثل ماكان لها دائما.

■■■■■

١-ريتشارد ڤاجنر (١٨١٣-١٨٨٣) Richard Wagner من أكثر المؤلفين تأثيرا بعد بتهوفن، وكان أديباً بالإضافة إلى كونه مؤلفا عظيما وله كتاباته مثل "الأوبرا والدراما" *Oper und Drama* و"العمل الفنى المستقبلى" *Der Kunstwerk der Zukunft* . وكان هدفه تحقيق وحدة الفنون. وبعد تجارب مختلفه توصل إلى نظريته فى "الدراما الموسيقيه" *Music Drama* . وتقوم الدراما الموسيقيه عنده على تحديد أدوار معينه لعناصر العمل من أصوات بشريه واوركسترا وترتيب موسيقى مبنى على الاستعمال السيمفونى للألحان الدالة *leitmotivs* كنسيج عضوى مستمر. وهذه الأدوار المحددة لها مغزاها ومدلولها الدرامى. وقد ألف فاجنر ١٣عملاً بين أوبرات ودرامات موسيقيه هى: "الجنيات" *Die Feen* و"الحب الممنوع" *Liebesverbot* و"ريننزى" *Rienzi* و"الهولندى الطائر" *Die Fliegende Holländer* و"تانهويزر" *Tannhäuser* و"لهونجرين" *Lohengrin* . ومجموعه "خاتم النيبلونج" *Die Ring Des Nibelungen* من أربعة أعمال "ذهب الراين" *Rheingold* ، و"الڤالكيرات" *Die Walküre*، و"زيجفريد" *Ziegfried* و"غسق الآلهة" *Gotterdämmerung*، ثم "تريستان وإزولده" *Tristan und Isolde*، و"أساطين الغناء" *Die Meistersinger* و"پارسيفال" *Parsifal*.

٢. قام هوفمنستال (١٨٧٤--١٩٢٩) بكتابه النصوص الأوبراليه *libretti* (المفرد *libretto*) لسته من أنجح أوبرات شتراوس

٣. عن كتاب William Mann, *Richard Strauss*, London 1964; New York 1966.

٤. *Through composed*.تلحين من البدايه للنهايه باستمراريه يحكمها النص، دون تكرار داخلى أو فواصل أو نمر. ويمكن إرجاع ذلك الإتجاه الى تأثير نظريات ڤاجنر فى الدراما الموسيقيه، والمصطلح يستخدم ايضا لوصف نوع من التلحين الخاص بالليدر *Lieder* (الاغانى الفنيه الرفيعه) وخاصه عند شوبيرت Schubert.

٥. الكاميراتا *Florentine Camerata* جماعه من المؤلفين والمنظرين الموسيقين والأدباء والنبلاء تكونت فى ختام عصر التهضه (فى اواخر القرن السادس عشر) فى فلورنسا، وكانت تهدف إلى إحياء التراجيديا الإغريقيه تبعا لوصف أرسطو على انها "كلمات محلاه بالموسيقى"، وقد ابتدعوا أسلوب "إلقاء منغم" *recitar cantando* وهو الذى نشأت فى ظله النماذج المبكره للأوبرا فى بدايات القرن السابع عشر.

٦. كان شاؤول يصاب بحاله نفسيه "الروح الردئ" يعالجها داوود بالموسيقى ، "وكان عندما جاء الروح الردئ من قبل الله على شاؤول أن داوود أخذ العود وضرب بيده فكان يرتاح شاؤول ويطيب ويذهب عنه الروح الردئ". "العهد القديم"، صموئيل الأول، الإصحاح السادس عشر ١٤-٢٣.

٧. لم تتوصل المترجمه إلى ترجمة عربية ملائمة تماماً لعنوان هذه الأوبرا.، ولكن من الممكن شرح المعنى الضمنى للعنوان وهو انفلات الزمام والميل إلى العنف واستعمال القوه بعد إن كان الموقف على غير ذلك.، وهى أوبرا مأخوذه عن رواية لهنرى چيمس، حيث تبعث مربية لرعاية إثنين من الأطفال فى ضيعة نائية وتجد أن الأطفال تستحوذ عليهم الارواح الشريره.وهناك ترجمة عربية للرواية بعنوان « دورة اللولب »

٨. الدوديكافونيه أو التصفيف: نظام فى التأليف الموسيقى ينظم عمليه التأليف بناء على تنظيم اثنتى عشره نغمه

(نصف الصوت) فى نطاق الاوكتاف تنظيما شخصيا تبعا لرؤيه المؤلف الموسيقيه (وكأنها سلم موسيقى خاص به) وهو يحدد بشكل قاطع المسار النغمى للموسيقى اى اللحن. (تعريف ماخوذ بتصرف من مقاله ا. د. عواطف عبد الكريم، موسيقى القرن العشرين ،نظره شامله.مجله آفاق العدد ٢، ١٩٩٩ص٢٠٧).

٩. هناك وجهات نظر مخالفه تعتبر أعمال ستراڤنسكى لتلك الفتره هامة ورائدة وتعبر عن روح العصر .على سبيل المثال أنظر ا. د. سمحه الخولى، "القوميه فى موسيقى القرن العشرين" دار الفكر، ١٩٩٢. ص١٤١-١٤٢ ،١٥٦-١٥٧.

١٠. ديتريش فيشر ديسكاو Fischer-Diskau (١٩٢٥-) مغنى باريتون ألمانى. من أشهر الأصوات الأوبرالية فى النصف الثانى من القرن العشرين. له ريبرتوار ضخم يتضمن أبرز أعمال القرن الثامن عشر والتاسع عشر والعشرين.، وهو أيضا مغنى ليدر *Lieder* من ارفع مستوى. وله تسجيلات رائعه تعد مثالا للاداء الرفيع. كما اشتهر مؤخرا بقياده الاوركسترا فى الاوبرا.

١١.الميكروتون هو أى بعد موسيقى أقل من بعد النصف تون. وغالباً ما يطلق على بعد ثلاثه أرباع الصوت فى موسيقات الحضارات التى تستخدم هذا البعد (مثل الموسيقى العربيه والتركيه والايرانيه).

١٢. كتب هذا الكتاب قبل انحلال الإتحاد السوفيتى بفترة.

١٣. انظر هامش رقم ٧.

١٤. يسمى المخرج فى الولايات المتحده الاميريكيه director وفى ألمانيا Spielleiterوفى فرنسا Regisseur.

١٥. فيودور شاليابين Shalyapin (١٨٧٣-١٩٣٨) مغنى باص روسى. من أشهر الأسماء التى لمعت فى القرن العشرين لأدائها الذى لامثيل له لأوبرات الريبرتوار الروسى (بوريس جودونوف، كوفانتشينا، إيفان سوسانى، الأمير إيجور، ويوچين أونيجن). وأيضا أدى شاليابين بنجاح ساحق العديد من الريبرتوار الأوبرالى التقليدى للقرون الثلاثه الثامن عشر والتاسع عشر والعشرين. وقام بالغناء فى أشهر وأهم دور الأوبرا فى أوروبا والولايات المتحده الاميريكيه. وله تسجيلات تعد تراثا لأسلوبه فى الأداء، وأيضا كشاهد على الأسلوب السائد فى عصره.